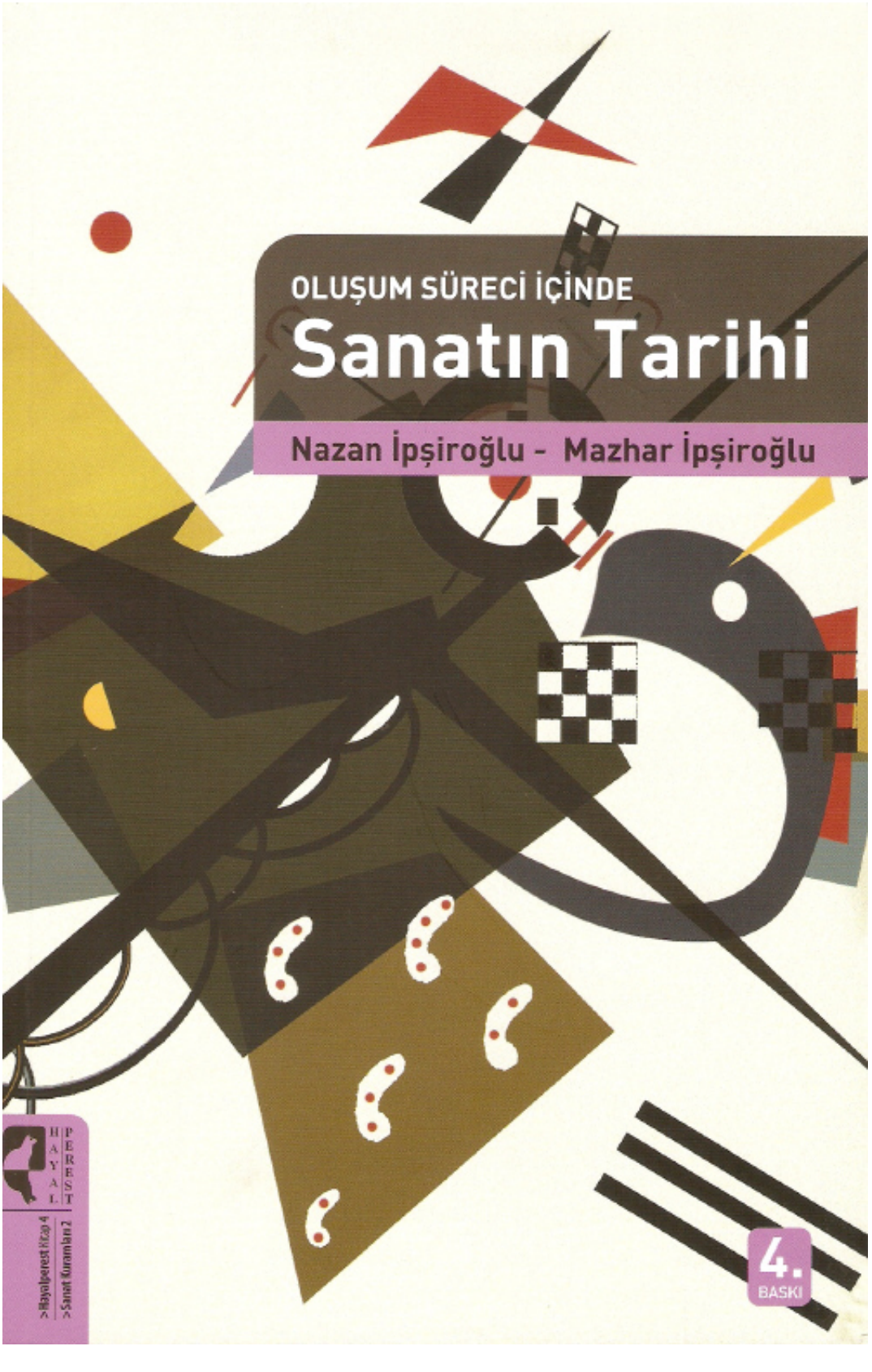


OLUŞUM SÜRECİ İÇİNDE

Sanatın Tarihi

Nazan İpşiroğlu - Mazhar İpşiroğlu

HAYAL PEREST
> Hayalperest Kitap 4
> Sanat Kuramları 2

4. BASKI

OLUŞUM SÜRECİ İÇİNDE

SANATIN TARİHİ

Nazan İpşiroğlu & Mazhar İpşiroğlu

HA
YA
LB
AZ

Başka Bir Hayat Mümkün!



© 2009 Hayalbaz Kitap
Sanat Kuramları: 5

SANATIN TARİHİ
Nazan İpşiroğlu & Mazhar İpşiroğlu

Genel Yayın Yönetmeni: Murat Karagöz
Kapak Tasarımı: Hürel Çobanoğlu
Sayfa Düzeni: Adem Şenel
Kapak Resmi: Paul Klee, Geveze Karga, 1940

1. Baskı: Ocak 2010
Sertifika No: 13756
ISBN: 978-605-88901-0-7

© Nazan İpşiroğlu, Kasım 2009

© Kitabın her türlü yayın hakları Fikir ve Sanat Eserleri Yasası gereğince Hayalbaz Kitap'a aittir. Yayınevinden yazılı izin alınmadan kısmen veya tamamen alıntı ve kopya edilemez, çoğaltılamaz ve yayınlanamaz.

Baskı ve Cilt:
Pasifik Ofset
(0212) 412 17 77

Genel Dağıtım:
Yorum Sanat Yayınevi
(0212) 346 28 44 - 8

Hayalbaz Kitap
Emniyet evleri Malı. Çelebi Mehmet Sk.
No:3/A Kağıthane / İstanbul
Tel & Faks: (0212) 270 00 20

"Öldürülen öğrencilerin anısına 1977"

Nazan İpşiroğlu, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi'nde Felsefe ve sanat tarihi okudu; Psikolojik ve fenomenolojik estetikte haz kavramı üzerine yaptığı bir araştırmayla mezun oldu. İstanbul Belediye Konservatuarında Yüksek Piyano bölümünü bitirdi ve Freiburg Yüksek Müzik okulunda Çembalo ve oda müziği eğitimi gördü. Eşi Mazhar İpşiroğlu ile birlikte sürdürdüğü sanat tarihi çalışmalarının yanı sıra, 1970'li yıllarda bizde daha tanınmamış bir çalgı olan çembaloyu ve barok müziğini tanıtma amacıyla kendisinin de kurucuları arasında bulunduğu "İstanbul Barok Müziği Topluluğu" ile yirmi yılı aşkın bir süre oda müziği konserleri verdi. Eşinin ölümünden sonra çalışmalarını sanatların sınırlar aşırılığı ve özellikle resim-müzik etkileşimi üzerinde yoğunlaştırdı.

Yayımlanmış Kitapları:

Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi (M.Ş.İpşiroğlu ile). *Sanatta Devrim* (M.Ş.İpşiroğlu ile). *Düşünmeye Çağrı* (M.Ş.İpşiroğlu ile). *Kök-Atatürkçülük* (M.Ş.İpşiroğlu ile). *Sanattan Güncel Yaşama. Resimde Müziğin Etkisi. Alımlama Boyutları ve Çeşitlemeleri: Resim. 20.Yüzyıl Sanatında J.S.Bach. Resimlerle Konuşalım. Hülya Düzenli.Bugünden Düne Dünden Bugüne.* (Zehra İpşiroğlu ile). *Düşlerin Renkleri/Farben der Traeume* (Zehra İpşiroğlu ile).

Çağdaş Yaşamı Destekleme Derneği bünyesinde yayıma hazırladığı eğitim kitapları:

Yaratıcı Toplum Yolunda Çağdaş Eğitim (Jale B aysal, Şeyda Ozil, Zehra İpşiroğlu ile). *Çağdaş Kültürümüz* (Jale Baysal, Şeda Ozil, Zehra İpşiroğlu ile). *Yazma Uğraşı* (Jale Baysal, Şeda Ozil, Zehra İpşiroğlu ile).*Çağdaş Eğitimde Sanat* (Jale Baysal, Şeda Ozil, Zehra İpşiroğlu ile). *Çocuk Kültürü Edebiyat, Tiyatro, Medya (*Zehra İpşiroğlu ile).*Yaratıcı Okuma I,II* (Zehra İpşiroğlu ile). *Bir Kitap Hazırlıyoruz* (Zehra İpşiroğlu, Şeyda Ozil ile). *Gençler için Sorunlar, Çözümler* (Zehra İpşiroğlu, Şeyda Ozil ile). *Yaratıcı Okuma Dizisi* (Zehra İpşiroğlu, Şeyda Ozil, Oya Adalı ile).

Mazhar Şevket İpşiroğlu, 1908'de Trablusgarp'ta doğdu. 1928 yılında Bonn Üniversitesi'ni bitirdi. 1935 yılında Almanca yazdığı "Hegel Estetiği" isimli teziyle doktor oldu. 1938 yılında Ernst von Aster ve Hans Reichenbach tarafından onaylanan doçentlik teziyle doçent oldu. Estetik ve Sanat Tarihi kürsüsü Başkanlığı görevinde bulundu. 1962 yılında Profesör oldu. 1977'de emekli oldu. Son çalışmasını tamamlamak üzereyken birden ağırlaşan İpşiroğlu, 28 Şubat 1985'de hayata gözlerini kapattı.

KİTAPLAR

Rönesans Sanatı, 1942 Edebiyat Fakültesi Yayınları. *Avrupa Sanatı ve Problemleri,* 1946 Edebiyat Fakültesi Yayınları. *Avrupa Sanatında Gerçek Duygusu* (S.Eyüboğlu ile birlikte) 1954. Üçüncü baskısı Edebiyat Fakültesi 1972'de yayınlanmıştır. *Fatih Albümüne Bir Bakış* (S.Eyüboğlu ile birlikte), 1955. Edebiyat Fakültesi Yayınları. *Unesco'nun Türkiye Kitabı* (S.Eyuboğlu ile birlikte) 1958. *Die Kirche von Achtamar,* Kuplerberg-Mainz, 1963. *Saray-Alben* (Berlin'de bulunan dört murakkaa'nın bilimsel katalogu) 1964. Franz Steiner - Wiesbaden. *Die Malerei der Mongolen* 1965, Hirmer - Münih, ingilizce çevirisi *Painting and Culture ot the Mongols,* 1967 Thames and Hudson, Londra ve Abrams, U.S.A. *Das Bild im İslam* 1971, Anton Schroll - Viyana. Türkçe çevirisi *İslam'da Resim Yasağı ve Sonuçları,* 1973, Doğan Kardeş - İstanbul. *Siyah Kalem,* 1976 Akademische Drucku, Verlagsanstalt, Graz. *Master pieces from the Topkapı Museum* Thames and Hudson, 1980. *Sanatta Devrim* (Nazan İpşiroğlu ile birlikte) Ada Yayınları 1979. Düşünmeye Çağrı (Nazan İpşiroğlu ile birlikte) Cem Yayınevi, 1982.

FİLİMLER

Hitit Güneşi (S. Eyüboğlu ile birlikte), 1956. *Surnâme* (S. Eyüboğlu ile birlikte), 1957. *Karanlıkta Renkler* (S. Eyüboğlu ile birlikte), 1957. *Anadolu'da Roma Mozaikleri* (Ş. Eyüboğlu ile birlikte), 1957. *Ahtamar*, Doğu Anadolu'da bir Dünya Tapınağı (A. Benk ile birlikte), 1959. *III. Ahmet Surnâmesi, XVIII. Yüzyılda Bir Sünnet Düğünü* (Ü. Yücel ile birlikte), 1973. *Siyah Kalem* (Ü. Yücel ile birlikte), 1973. *Kapalı Çarşı* (Nazan İpşiroğlu ile birlikte), 1974.

İÇİNDEKİLER

BÖLÜM I
DOĞA DİNLERİ VE TASVİR
I-1. MAĞARA İNSANI VE TASVİR 17
Tasvir ve Büyü 17
Tarım ve Hayvancılık Kültürleri 19
I-2. TARİH ÇAĞLARI VE TASVİR 21
Yunan Dünyasında Tanrılar ve İnsanlar 21

BÖLÜM II
YAHUDİLİK, HIRİSTİYANLIK,
BUDDHİZM İNANÇLARI VE TASVİR
II-1. YAHUDİLİKTE VE İSLÂMDA TASVİR
YASAĞI VE SONUÇLARI 24
Arap Kitap Ressamlığı - Bağdat Okulu 25
Soyut İslâm Düşüncesi ve Geç-Hellenizm 29
II-2. GREKO-BUDDHİST SANAT GELENEĞİ 29
İlk Buddha Heykelleri 31
Orta Asya Resim Sanatı (Turfan Buluntuları) 31
Uzak Doğu Ressamlığı 32
II-3. ORTA ASYA BOZKIR SANATI 36
II-4. İRAN KİTAP RESSAMLIĞI 40
II-5. OSMANLILARDA KİTAP RESSAMLIĞI 46

BÖLÜM III
HIRİSTİYANLIK VE TASVİR
III-1. HIRİSTİYAN SANATININ DOĞUŞU 50
Hıristiyan Dünyasında Resim Kavgası 51
III-2. ERKEN-HIRİSTİYAN SANATINDA İSA TASVİRİ 52
Doğu Hıristiyan Sanatında İsa Tasviri 53
III-3. HIRİSTİYAN DÜŞÜNCESİNDE
KARŞIT EĞİLİMLERİN UZLAŞMASI 56
Diyalektik Gelişim 58
III-4. ROMAN SANATINDA TASVİR 58
III-5. GOTİK SANATTA NATÜRALİZM 60
Giotto ve Doğaya Açılma 61
Sanatta Tasvircilik - Giotto'dan Sonrakiler 63

BÖLÜM IV
İTALYA'DA RÖNESANS

IV-1. DOĞA GERÇEĞİ VE SANAT 65
Figür - Uzam İlişkisi 65
Gölge - Işık ve Eşyanın Rölyefi 66
Floransa Atölyeleri - Araştırmaya Dayanan Sanat Öğretimi 67
Rönesans Sanatçısı 67
Perspektif Sorunu 67
«San Romano Bozgunu» 68
Çıplak Vücut ve Anatomi 70
Kompozisyonda Derlemecilik 71
Resim Sanatında Konu Zenginliği: Öykücülük ve Tasvircilik 71
IV-2. SANAT – GERÇEĞİ 72
«Cena» (Son Yemek) 72
«Üçlü Anna Grubu» 73
Hava Perspektifi ve Gölge - Işık (Sfumato) 75
Resim-Gerçeği 75
Michelangelo - Sixtina Kilisesinin Tavan Freskleri 78
Yeni Bir İnsan Soyu 79
«İnsanın Yaradılışı» 79
«Disputa» 79
«Atina Okulu» 80
Kompozisyonda Parça Bütün İlişkisi 80
Yüksek Değerlerin Taşıyıcısı Olan İnsan 81
İl Cortiggiano 82
IV-3. DÜZEY ÜSLUBU VE RENK RESSAMLIĞI:
VENEDİKLİLER 82
Atmosfer Ressamlığı 83
IV-4. RÖNESANS VE YUNAN SANATI 84
Davut Heykeli 85
Medici Meryem'i 86

BÖLÜM V
KUZEY'DE RÖNESANS

V-I. FLAMANDA BELGESEL GERÇEKÇİLİK 88
"Gent Mihrabı"ndan Bir Portre 89
Arnolfini ve Karısının Portresi 89
Van Eyck'dan Sonraki Flaman Sanatçıları 91
V-2. ALMAN SANATINDA İFADE GERÇEKÇİLİĞİ 93
Kuzey İfadeciliği ve İtalyan Biçimciliği 93
Dürer'in Annesinin Portresi 96
"Dört Havari" 99
V-3. RESİMLE VAİZ: HALKI EĞİTME VE UYARMA 99
«Mahşer» 100
Alman Sanatının Eğitici Yanı 102
Dürer'in Apokalips İllüstrasyonları 103
Dürer'in Allegorik Resimleri 104

BÖLÜM VI
MANYERİZM

VI-1. İTALYA'DA RÖNESANS-SONRASI 106
Michelangelo: «Mahşer» 107
Tintoretto 109
Rönesans Nesnelciliğinden Barok Öznelciliğine Doğru 110
"Son Yemek" 111
«Göğe Çıkış» 112
El Greco 113
«Beşinci Mührün Açılışı» 114
Karşıtlıkların Kaynaşması 115
Bireycilik ve Relativizm 119
VI-2. KUZEY'DE RÖNESANS-SONRASI 120
Toplum Hayatının Keşfi 120
Sanatta Realizm Akımının Öncüsü Pieter Brueghel 121
Töresel Resim Türü 121
«Köy Düğünü» 122
«Kermes» 123
«Sakatlar» 123
Büyük Doğaya Açılma 124
«Avcıların Köye Dönüşü» 125

BÖLÜM VII
BAROK SANATI (ÖZNEL GERÇEK)

VII-1. XVII. YÜZYILDA YENİ SANAT TÜRLERİ 128
Manzara Resmi 128
Töresel Resim 129
Sanat Atölyelerinde Uzmanlık ve İşbölümü 130
Sanat ve Toplumsal Dayanışma 130
VII. 2. GÖLGESEL ÜSLUP 131
Biçimde Belirsizlik 132
Işık anlayışı 134
Öznel Yorum 134
Yoğun Anlatım 135
Resimde Bölünmez Birlik 140
Barok öznelciliği ve Bireycilik 141
Kuzey ve Güney Farkları 142

BÖLÜM VIII
KARŞIT EĞİLİMLERİN UZLAŞMASINDAN
DOĞAN ÜSLUP KARIŞIMLARI VE ÇEŞİTLEMELER

VIII- I. ROKOKO 144
Rokoko İnsanı 146
VIII-2. ROMANTİZM 147
İngilizlerin Romantik Sanata Katkıları 149
Romantiklerde Kitap Ressamlığı 150

Romantiklerin Geçmiş Özlemi ... 151
Güncel Olaylara Karşı Duyarlık ... 152
Klasisizm ... 154
Empresyonizm ... 156

BÖLÜM IX
21. YÜZYIL ENDÜSTRİ ÇAĞI SANATI-YENİ GERÇEK (REALİTE NOUVELLE)
IX-I. YENİ ATILIMLAR ... 158
Kübizm ... 169
Soyut Resim ... 172
Soyut Sanatta Öznelcilik ... 174
Mondrian: Karşıtlıkların Dengesi ... 174
Klee: Yapımcı Düşünce ... 177
Klee'nin yapıtları ... 179
Karşıtlıkların Bileşimi İlkesi ... 180
«Neomaterie» ... 181
Resim-Heykel-Makine Karışımı Yapıtlar ... 183
Sürrealist Sanat ... 186
Optik Düzeyde Düşünce ... 189
XX. Yüzyıl Sanatını Anlamanın Yolu ... 190
Endüstri Çağı Sanatçısı ... 191
Son Söz ... 193
RESSAMLAR VE RESİMLER DİZİNİ ... 195

ÜÇÜNCÜ BASKIYA ÖNSÖZ

Eşim Mazhar İpşiroğlu ile sanatın tarihini oluşum süreci içinde irdeleyen bir kitap yazmaya 1970'li yıllarda karar vermiştik. Bu kitap bizim ilk ortak çalışmamız olacaktı. *Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi* 1977'de yayımlandı. O yıllar anarşi dönemiydi, çok gerilimli bir ortamda yaşıyorduk. Daha umutlu bir geleceğe bakarak kitabımızı o yıl öldürülen öğrencilerin anısına ithaf etmiştik. Sanatın düşündüren ve barışçıl gücüne inanıyor, özellikle gençlerin özgür düşünmeyi öğrenmelerine sanat aracılığıyla yardımcı olmak istiyorduk. Bugün aradan otuz üç yıl geçmiş bulunuyor. Dile kolay. Köprünün altından çok sular aktı. Bugün daha az gerilimli bir ortamda yaşadığımız söylenebilir mi? Elbette hayır. Ama sanat gücünü yitirmedi. Tam tersine yaratıcı güçler dünyanın dört bir yanına yayılıyor, giderek etkinleşiyor. Küreselleşme ve ilerleyen teknoloji sayesinde sanatçılar, geçmiş yüzyıllarda olduğu gibi yaşadıkları dönem ve ortamla sınırlı değiller artık. Geçmişten geleceğe toplumsal, yaşamsal, siyasal her türlü sorunla hesaplaşıyor ve sanatlarıyla gelişmelerin olumlu olabilmesine katkıda bulunmak istiyorlar. Sanatların kendi sınırlarını aşmaları, teknolojinin sanata girmesi, yeni sanat türlerinin ortaya çıkması yaratıcı güçlere pek çok olanak sağlıyor. Yarım yüzyıl öncesine göre bizde de sanat ortamı çok değişti. Bizim sanatçılarımız da bu gelişmenin içinde yer alıyorlar artık. Bu bağlamda genç, yaşlı sanat dünyasına açılmak isteyen herkese seslenen bu kitabın şu sırada yayımlanmasını, hele genç bir yayınevi olan Hayalbaz'ın bunu gerçekleştirmesini çok olumlu karşılıyor ve onlara teşekkür ediyorum.

Kitabımızda Endüstri Çağı sanatı olarak nitelediğimiz 20. yüzyıl sanatını 50'li yıllardan öteye götürmemiştik. Yeni baskıya son yarım yüzyılın sanatını irdeleyen bir bölüm eklemek doğru olabilirdi. 1986'da gerçekleştirilen ikinci baskıda da bu bölümü genişletmeyi düşünmüştük. Ancak, 20.yüzyıl sanatını ele alan yeni bir kitap yazmayı yeğlemiştik. Hayalbaz Yayınevinin bu kitaptan önce yayımladığı *Sanatta Devrim* bu düşünceyle yazılmıştı. 3.baskıda yine aynı sorunla

karşılaştım. 20.yüzyıl sanatını irdeleyen bölümü genişletmeli mi? Ya da yeni eğilimleri, akımları açıklayan yeni bir bölüm eklemeli mi? Birinci şık bölümler arasındaki -tarihsel akışa göre sağlanmış olan- uyumu ve dolayısıyla kitabın kendi içindeki bütünlüğü bozacaktı. İkincisiyse, çalışmamızın temelini oluşturan tarih görüşüne ters düşecekti. Bu nedenlerle her ikisine de yanaşmadım. *Sanatta Devrim'i* bu kitabın tamamlayıcısı olarak okumayı meraklı okura bıraktım.

Kitapta dokunmadığım başka bir şey de dil oldu. Arada geçen süre içinde Türkçe'nin ifade olanakları çok genişledi. Pek çok sözcük türetildi. Hangi konuda olursa olsun düşünme, dili geliştiriyor; dil geliştikçe ifade olanakları artıyor. Bugün, otuz yıl öncesine oranla düşüncelerimizi daha kolay dile getirme olanağı bulabiliyoruz. Sanat alanında da böyle. Pek çok akımın, eğilimin Türkçe karşılıkları yerleşti dilimize. Bunları kullanabilir, dili daha sadeleştirebilirdim. Ancak, genç kuşakların Türkçenin 30 yıl içindeki gelişimini izleyebilmeleri açısında olduğu gibi bırakmayı doğru buldum.

İKİNCİ BASKIYA ÖNSÖZ

'Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi'nin ikinci baskısında herhangi bir değişiklik yapmak istemedik. Bununla bu kitabın eksikleri, ya da değiştirilecek bir yanı olmadığını söylemek istemiyoruz. Bu kitabın amacı sanat dünyasına girmek isteyen okuyucuya yol göstermekti. Bu nedenle ayrıntılara gitmeden büyük sanat geleneklerini izleyerek bunlar arasındaki bağlantıları göstermeye çalışmıştık. Kuşkusuz şu ya da bu sanat üslubuna yakından bakmak, bu üslubu ayrıntılarıyla incelemek gereksinimini duyan, kitapta eksiklikler bulacaktır. Bunları tamamlamayı, birinci baskıda olduğu gibi, şimdi de okuyucuya bırakıyoruz. Çünkü sanatın tarihim oluşum süreci içinde ele alan bir kitap, ister istemez ağırlığı -dengeyi bozmaksızın- büyük çağ üsluplarına yaymak zorunda kalıyor. Nitekim biz de 20. yüzyıl sanatına yakından bakmak gereksinimini duyunca, kitabın bu bölümünü değiştirmektense, bu konuyu ayrı bir kitapta ele almayı yeğledik.

Bizde düşünce dili oluşmakta olduğu için, kitabın birinci baskısında terimleri dondurmaktan kaçındık. Kullandığımız terimleri öneri olarak ortaya koyduk ve okuyucunun eleştirel yaklaşımla yeni öneriler getirmesini diledik. Bugün de böyle düşünüyoruz.

Burada bir yanlışımızı düzeltmek istiyoruz. 172. sayfada Klee'nin sanatından söz ederken Klee'nin kullandığı ve sonradan sanat dünyasınca özümsenen "das bildnerische Denken" deyimini "yapımcı düşünce" diye dilimize çevirmiştik Bilden Almancada yapma, biçimlendirme, oluşturma anlamına geldiğine göre, Endüstri-çağı sanatının bu temel kavramına yapıcı, biçimlendirici ya da oluşturucu düşünce demenin daha doğru olacağı kanısındayız.

ÖNSÖZ

"Görsellikten yoksun kavramlar boş, kavramlardan yoksun görsellik de kördür."

Immanuel Kant, Kritik der reinen Vernunft, Einleitung.

Bu kitap sanat dünyasına girmek isteyenlere yardım amacıyla yazıldı. Tek tek sanatçılar ve yapıtları üzerinde ayrıntılı bilgi edinmek isteyenler, ansiklopedik bilgiden elden geldiği kadar kaçınılmaya çalışılan bu kitapta aradıklarını bulamayacaklardır. Buna karşılık bilgi toplamakla yetinmeyip, sanat yapıtını «anlamak»[1] isteyenlerin bu yolda bazı ipuçları bulabileceklerini umuyoruz.

Günümüzde sanat yapıtlarını, bunların yığınağı haline getirilen müzelerde görmeğe alışmış bulunuyoruz. Oysa bunlar müzelerde sergilenmek üzere yapılmamışlardı. Bunlardan her biri ayrı zaman ve ayrı ortamda, değişik koşullar altında ve değişik fonksiyonları karşılamak üzere yapılmışlardı. Sanat dünyasına girmek istiyorsak, sanat yapıtlarını «müzelik eşya» olarak değil, kendine özgü bir hayatı olan ve hayatımıza karışan «somut» varlıklar olarak görmeye ve bu açıdan onları anlamaya çalışmalıyız.

Bir zamanlar tarihi geçmişin öyküsü olarak anlıyorduk. Bu öykünün başkişileri hep «büyük adam»lardı. Sanat tarihi de sanatçının yaratma gücünü abartan «üstün-insan» düşüncesinden (Nietzsche, Cariyle, Burckhardt) bir türlü kurtulamamıştı. Sanatçının yaratma gücüne ilişkin düşüncelerimiz, bugün çok daha ölçülü, daha gerçekçi. Sanatçı da her insan gibi belli yeteneklerle dünyaya gelir ve belli bir ortamda yaşar. Verimliliği, sanat tarihine olan katkısı bu ortamla olan karşılıklı bir alış-veriş ve hesaplaşmaya bağlıdır.

Sanatçı nasıl bir ortam içinde kendini buluyor, hangi gelenekler bu ortamı hazırlamış, hangi olanaklarla karşılaşıyor? Sanatçının karşılaştığı durum ve bu durum karşısındaki davranışı nedir? Sanatçının davranışı yapıtlarında belirir. Bu yapıtlar nasıl bir davranışı yansıtıyorlar? Sanatçı donmuş bir geleneğe mi saplanıp kalmış, bulduğuyla mı yetiniyor, buldu-

1 Dilthey'den beri «anlama» (Verstehen) ve «anlam yorumu» (Sinndeutung) tarih bilimlerine özgü bir metod kavramı (hermeneutik: yorumsama, yorumlama, açıklama, ve açığa çıkarma yöntemi) olarak bilim dilime yerleşti. Biz de «anlama» terimini bu kitapta bir metod kavramı olarak kullandık. (Wilhelm Dilthey: *Einleitung in die Geisteswissenschaften, I, 1883*).

ğunu geliştiriyor mu, yoksa varlığındaki tüm olanakları kullanıp içinde bulunduğu ortamı değiştiriyor ve yeni bir çığır mı açıyor? Bu kitapta bu ve benzeri soruları gözönünde tutarak sanat tarihini, dünü bugüne ve yarına bağlayan bir oluşum süreci içinde görüp göstermeye ve olup-bitenleri de bu oluşum süreci içinde gerçekleşen olanaklar olarak anlayıp değerlendirmeye çalıştık. Konunun dağılmasını önlemek için, resim sanatının dışına çıkmamaya dikkat ettik. Fakat sanat gelenekleri içinde yaratma gücü, her sanat dalında—aşağı yukarı aynı zamanlarda—aynı aşamalardan geçtiği için, resim sanatından aldığımız örnekler üzerinde yapacağımız açıklamaların, sanat tarihinin başka dallarında (örneğin mimarlık tarihinde) çalışanlara da yardımcı olacağını umuyoruz.

Tasvir yasağı ile islâm ülkelerine uzak kalan resim sanatının bizde pek kısa bir tarihi olduğu için, burada bir açıklamayı gerekli görüyoruz.

Teknik ve Endüstri Çağı diye adlandırılan XX. yüzyılın amansız gerçekçiliği içinde, önyargılardan ve soyut kavramcılıktan sıyrılıp gerçekle bir türlü yüzyüze gelememiş olmamız, bugün bizi Batı'dan çok Doğu'ya yaklaştırıyor. Batılının gerçekle olan savaşımı Doğuluya yabancıdır. Doğulu soyut düşünür. Hayat akışını belli kalıplar içinde dondurmak ister. Memleketimizde eğitim ve ekonomi alanlarında, toplumun yaşama olanağını sağlayacak en önemli sorunların zorladığı reformlarda bile, zaman zaman çıkarılan yasalar ve yönetmeliklerle yetinilerek teori düzeyinden öteye geçilememesi, Osmanlıca kitabet ve edebiyat dili alışkanlıklarından arınmış, etrafında dolanmadan gerçeği adlandırabilen, onu adıyla söylemekten çekinmeyen yalın bir düşünce dilinin bugüne kadar gelişememiş olması, çağımızın koşullarına ayak uydurmada hâlâ bocaladığımızı göstermiyor mu? Herkes kendi çalışma alanından sayısız örnekler verebilir bu yolda. Kavramcılık bir çağ-duvarı olarak çıkıyor karşımıza. Bu duvarı aşmadıkça yaratıcı olamayacağımızı, taklitçilikle tutuculuktan birini seçmek zorunda kalacağımızı bilmeliyiz.

Batı düşüncesi soyut kavramlara düşmekten kaçınan somut bir düşüncedir. Somut düşünce katılaşmaz, sürekli bir gelişim içindedir. Teori düzeyinden çıkıp hayata karışması ve ona yön verebilmesi bundandır. Bu düşünce aşamasına uzun ve sürekli bir eğitimden sonra varılmıştır. Sanatın, özellikle resim sanatının bu eğitimde payı büyüktür. En soyut düşünceyi bile somutlaştırma, elle tutulur, gözle görülür hale getirme alışkanlığını Batılı bu sanattan öğreniyor. Resim uzun süre bize yabancı kalmıştı. Bugün bile pek çoğumuz için, duvarları süslemenin dışında önemsenecek bir yanı yoktur. Tasvir yasağının öğretim ve eğitimde yüzyıllar süresince açmış olduğu gedik, bugün ancak tarihçinin çabasıyla bir dereceye kadar giderilebilir. Bu bakımdan sanat tarihinin, soyut kalıp-

lardan kurtulma ve somut düşünceyi benimseme yolundaki çabalara büyük katkısı olacağı kanısındayız. Ancak şu var ki, ülkemizde öğretime son otuz yıl içinde girmiş olan sanat tarihi de, bugün üniversitelerimizde okutulan başka bilim dalları gibi, «kavramcılık» tan kendini henüz kurtaramamıştır. Kısa bir süre içinde hızla okullarımıza yayılan sanat tarihi, bu nedenle soyut bir mimarlık ve yapı tarihi dışına çıkamamakta, çıktığı zaman da motif araştırmaları içinde dolanan bir katalogculuğa dökülmektedir. Sanat tarihçisi M. Dvorak elli yıl önceki bir yazısında sanat tarihinde motif çalışmalarına değinerek bir fıkra anlatır: Prado müzesini ilk kez gezen bir meslekdaşına izlenimlerini sorar, o da, melek figürleri üzerine bir kitap hazırladığı için, sadece uçuş motiflerini araştırdığını ve bunun dışında bir şey göremediğini söyler. Bu fıkra özellikle bizlere, Türk sanat tarihçilerine pek uyuyor. Fakat motif araştırmalarının ve katalog çalışmalarının, Batı'da olduğu gibi, bizde de sanat tarihi çalışmalarında bir aşama olduğuna ve bunun yakın bir gelecekte aşılacağına inanıyoruz. Bu doğrultudaki atılımlara belki bir katkısı olur diye bu kitap yazıldı.

Türkçede «somut-düşünce dili»nin henüz yerleşmemiş olması, bizi anlatım güçlükleriyle karşılaştırdı. Okuyucuya kolaylık olsun diye, dil ve terimler konusundaki yöntemlerimizi burada açıklamayı doğru buluyoruz.

Ekspresyonizm, Empresyonizm, Sürrealizm vb. sanat akımlarının adlarını olduğu gibi almayı, fakat bunları dilimizin fonetik kurallarına uyarak yazmayı doğru bulduk. Batı dillerinde sanat tarihi biliminde yerleşmiş olan deyimlerin karşılıklarını, dilimizin olanaklarından yararlanarak bulmaya çalıştık: Örneğin «vision» yerine görü, «hayal» yerine görüntü, «sens» yerine duyu, «sensible» yerine duyar, «sensuel» yerine duyumsal, «sensualisme» yerine duyumculuk dedik. Bu terimlerin çoğu bugün dilimize girmiş bulunuyor. Girmemiş olanların da okuyucuya yabancı geleceğini sanmıyoruz. Bir kavramın kökeni belliyse, anlaşılması güçlük çıkarmıyor. Bu olanağı bulamadığımız yerlerde, metnin anlaşılmasını güçleştirmemek için, dilimize yerleşmiş olan Latince olsun, Arapça olsun, yabancı kökenli sözcükleri kullanmakta sakınca görmedik. Örneğin resim ve ressam kavramlarının öztürkçesini bulmaya kalkışmadık. «İfade» (expression) kavramı bugün dilimizde «anlatım» sözcüğüyle karşılanıyor. Fakat burada da bir ayırım yapmak zorunluğunu duyduk. Anlatım, anlatmadan geliyor. Bir yazarın ifade gücü yerine anlatım gücü dedik ama, «yüz ifadesi» ya da «sanatta ifadecilik» ten sözederken kavram karışıklığını önlemek için «ifade» yi kullandık. Osmanlıca'ya resim sözcüğü girdikten sonra halk dilinde kalıntı olarak süren «tasvir» deyimini de kullanmadan edemedik. Resim yapma, dilimizde bir şeyin benzerini çıkarma anlamına geliyor. Buna karşılık «tasvir» sözcüğü Kur'an'ın ya-

zıldığı dönemde, korkulan ve tapınılan bir gücü dile getiriyordu, puttu, büyüydü. Bilindiği gibi Kur'an dilinde biçim verme, yapma (savvara) ve yaratma (bara'a) aynı anlama geldiği gibi, Yaradan'a «musavvir» de denir. Böyle olduğuna göre tasvir yerine biçim ya da yapma kökenlerinden üretilen bir sözcük kullanılamaz mıydı? Biçim, bugün sanat terimleri arasında «şekil» (form) karşılığı kullanılıyor. «Yapma» sözcüğünden de gene belli karşılığı olan (yapıt, yapı, yapım, yapay vb.) birçok sözcükler üretilmiş bulunuyor. Bunlara bir yenisini eklemek güç olmayabilirdi. Fakat gene kavram ve anlam karışıklığına yol açar kaygısıyla, canlıyla cansızı birbirinden ayıramayan ilkel bir hayal gücünün ürünü olan «tasvir»i, yapma kökeninden gelen sözcüklerden ayırarak olduğu gibi kullanmayı doğru bulduk. Dil konusundaki bu düşüncelerimizin hoşgörürlükle karşılanmasını dileriz. Fakat okuyucudan,eleştirmeksizin bunlara katılmasını beklemiyoruz. Tersine, tutarsızlıklarla karşılaşırsa, bunlara parmak basarak daha uygun, daha olumlu çözümlerin bulunmasına yardım etmesini ondan istiyoruz.

Yakın zamana kadar sanat kitaplarında resimler, yazıyı açıklamaya yarayan bir öğretim gereci olarak kalıyordu. Bugün bu durum değişmiş bulunuyor. Bir yandan fotoğraf ve baskı tekniğinin ilerlemesi öte yandan geniş çevrelerin sanat kitaplarına büyük ilgi göstermeleri, bu kez yazının ikinci plana itilerek resimlerin ağır basmasına yol açtı. Günümüzde çok sayıda reprodüksiyonu en güzel baskı tekniğiyle gözönüne sermekte yayınevleri kendi aralarında yarışıyorlar. Bu kitaplarda ana fikrin yoksunluğu, resimlerin seçilmelerinde de ilk bakışta göze çarpıyor. Bu yüzden de bunlar gelişi güzel derlemelerle oluşturulan bir resimli albüm izlenimini bırakıyorlar. Biz böyle bir albüm yapmak istemedik. Gerçi resimlere çok önem verildi. Bunlardan birçoğu bu kitap için, müzelerdeki yapıtların asıllarından çekilen fotoğraflardan alındı. Büyük sanat geleneklerini gözönünde tutarak seçtiğimiz resimlerde tekrara düşmemeye, resimlerin birbirini tamamlayarak bütünleşmesine özen gösterdik. Böylece bu kitabın yazısıyla olduğu kadar, resimleriyle de okuyucunun somut bir sanat dünyasına girmesini, elimizden geldiği kadar sağlamaya çalıştık.

BÖLÜM I
DOĞA DİNLERİ VE TASVİR

"Sanılmasın ki güneşi biz eski uygarlıkların gözüyle görüyoruz... Bir zamanlar güneş bir kutsal varlıktı. Güç ve mutluluk kaynağıydı. Tapınılıyor ve kurban adanıyordu ona."

D.H. Lawrence, Apocalypse.

I-1. MAĞARA İNSANI VE TASVİR

XIX. yüzyılın ikinci yarısından bu yana yapılan araştırmalar, tasvirin paleolitik çağlara kadar (aşağı yukarı İ.Ö. 60.000) giden bir geçmişi olduğunu gösteriyor. Son yıllarda İspanya'da ve Fransa'nın güneybatısında, duvarlarına hayvan resimleri çizili birçok mağara (Resim 1) bulundu. Bu resimlerde bizon, geyik vb. hayvanların tüm özellikleri büyük bir ustalıkla belirtilmiş. Bu resimlerin yanı sıra, biçimleri insan yüzüne ya da hayvana benzeyen taş, boynuz ve kemiklere de rastlanıyor. Bunlar yontularak, üzerleri çizilerek doğal örneklere daha da benzetilmeye çalışılmış. Bu buluntuların yapılışlarındaki ustalık, bunların uzun ve sürekli bir gelişimin ürünleri olduğunu kanıtlıyor.

Tasvir ve Büyü

Mağara insanı için bu yapıtların ne anlamı olabilirdi? Bunları neden yapıyordu?

İleri uygarlıkların sağladığı olanaklar içinde doğadan gittikçe uzaklaşan Batılılar, XIX. yüzyılda, duygusal bir doğa özlemiyle kafalarında bir «Altınçağ» yaratmışlardı. Son 50-60 yıl içinde ilkel toplumlar üzerine yapılan etnoloji araştırmaları, bu toplumların böyle bir Altın-çağdan çok uzak olduklarını bize açıkça gösteriyor. İlkel insan çetin bir gerçeğin içinde yaşıyor ve yaşam savaşımını ağır koşullar altında sürdürüyor. Tarih öncesinin karanlık çağlarında bu koşulların daha ağır ve yaşam savaşının da daha korkunç olduğunu düşünebiliriz.

Mağara insanı yaşamını avla sağlıyordu. Doğa güçleri karşısında çaresizdi. Karşı koyamadığı bu güçlerden korkuyor ve onlara tapıyordu. Doğa güçlerine karşı onu koruyan mağaralar, onun için kutsaldı. Resimlere, çoğunlukla gün ışığından uzak, erişilmesi güç, dar dehlizlerden geçilerek varılan mağaralarda rastlanıyor. Paleontologlardan, mağaraların bir tür tapınak olduğunu, kült toplantılarının buralarda yapıldığını, resimlerin de kutsal bir anlam taşıdığını öğreniyoruz. Resmin benzetme

ve canlandırma gücü, tarihin karanlık çağlarında bile insanoğlunu etkiliyor. Mağara duvarlarına yaptığı resimlerde etkin bir gücün toplandığına, bunların bir tür büyü olduğuna inanıyor. Tasvir yoluyla düşmanı yok etmek, av bereketini sağlamak istiyor. Ölüm halinde bir hayvan resmi yaptı mı, bu resmin o hayvanın avlanmasını kolaylaştıracağına inanıyor. Her yandan şişlenmiş, ağzından burnundan kan fışkıran hayvan resimlerine mağaralarda çok rastlanması bunu kanıtlıyor. Bunlar birer av tılsımıydı. Çiftleşen hayvan resmi bereketi sağlıyordu, sürü resmi bolluğu.

İnsanın kendine olan güveni gitgide arttıkça tasvir, kuytu yerlerden günışığına çıkıyor, fakat bu kez de ulaşılması güç sarp kayalara çiziliyor, İskandinavya, Kuzey Afrika, Kuzeybatı Rusya'da Mezolitik çağa ait (yaklaşık olarak İ.Ö. 10.000-5.000) pek çok kaya resmine rastlıyoruz. Paleolitik çağda resmin ana konusu hayvandı, Mezolitik çağda insan



Resim 1-Oklanan Yabanatı (İ.Ö. 1.500 dolayları), duvar resmi, Lascaux Mağarası, Doraogne, Fransa.

ve eylemleri oluyor: Koşarken, kaçarken, savaşır ya da avlanırken ve hep bir grup içinde insanı görüyoruz. İnsanın kendisini toplumun bir parçası, ondan ayrılmayan etkin bir varlık olarak duyduğunu bize anlatan bu resimler, onun doğa üzerinde belli bir eğemenlik sağlamaya başladığını gösteriyor. Hâlâ tüketici olarak yaşıyor ama, yaşam alanının genişlemiş olduğu anlaşılıyor: Balıkçılık başlıyor, yeni araçlar bulunuyor, özellikle kayak, kızak gibi hareketi çabuklaştıracak araçlar.

Tarihin karanlık çağlarında tasvir, insanın yaşam savaşımını sürdürmek için yarattığı araçlar arasında yer alır. Fakat tasvirin fonksiyonu—bu araçlar gibi—sınırlanmış değildi. İnsanoğlu tasvirde, doğada olduğu gibi, görünmeyen gizli güçlerin bulunduğuna inanıyor; tasviri canlandırıyor, tasvirden korkuyor ve ona tapıyordu.



Resim 2-Gudea Başı (İ.Ö. 2150 dolayları). Boston Müzesi.



Resim 3-Altın Geyik, İskit Maden İşi (İ.Ö. VII. Yüzyıl dolayları). Ermitaj, Leningrad.

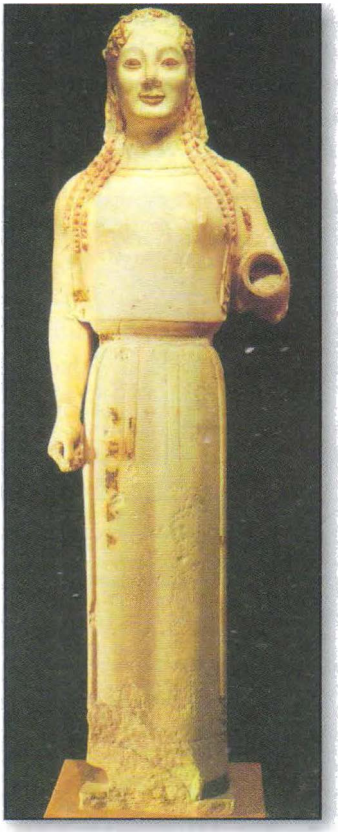
Tarım ve Hayvancılık Kültürleri

İnsanın yaşamındaki büyük değişiklik, toprağın ekilmesi ve hayvanların evcilleştirilmesiyle başlıyor. Tüketicilikten kurtulan insan, kendi emeğiyle yaşamını sürdürmeyi öğreniyor. Bundan sonra yapıcı bir hayat başlıyor insan için: Tuttuğu şeye biçim verme, yaşamını bir düzene sokma çabası içindedir artık. Böylece tarım ve hayvancılık kültürleri doğuyor. Tarımla ve hayvancılıkla uğraşan toplumlar birbirinden çok değişik koşullar altında yaşıyorlar ve bunların inançları ve inanç sembolleri de birbirinden ayrılıyor.

Tarımcı toplumlar, ekime elverişli yörelere yerleşiyorlar. Hayvancılıkla uğraşanlar, göçebe hayatı sürüyorlar. Hayvancılık kültürü erkeğin, tarım kültürü kadının çevresinde gelişiyor. Dölü sağlayan, sürüleri koruyan çoban, Gılgamış - destanında gördüğümüz gibi, bu toplumlarda yüceltiliyor, hatta tanrılaştırılıyor. Tarımcılardaysa, tohum atılan ve her yıl ürün veren toprak kutsallaştırılıyor. Bereket tanrıçası Toprak - Ana bu toplumlarda çobanın yerini alıyor. Toprağa bağlanma, hiçbir şeyin yok olmayacağı, her şeyin yeniden canlanabileceği inancı, süreklilik düşüncesini doğuruyor ve bir atalar kültünün gelişmesine yol açıyor. Ölüler için yapılan anıtlar, mezarlar, kadın idolleri, geometrik motiflerle bezeli çömlekler, tarımcılıktan kalan en eski yapıtlardır. Hayvancılıkla uğraşan toplumlara ait buluntular, balta, mızrak, koşum takımı, kâse, kupa, kemer tokası vbg. göçebe eşyasıdır. Bunlar, bu toplumlarda kabartma ile oymacılık karışımı ileri bir sanatın geliştiğini bize gösteriyor. Bu sanatın ana - teması hayvandı. Bugün bozkır sanatı diye adlandırdığımız bu



Resim 4-Apollon (İ.Ö. 525 dolayları). Atina Müzesi.



Resim 5-Kore (İ.Ö. 530 dolayları). Akropolis Müzesi, Atina.

göçebe sanatı yüzyıllar boyunca sürüyor. Hatta göçebelerin bulunduğu yerlerde günümüze kadar geliyor. Büyük İskender'in kurduğu dünya imparatorluğu içinde Yunan formuyla karşılaştıktan sonra, hacim ve hareket giriyor bu sanata. Bunların en güzel örneklerini İskit maden işçiliğinde buluyoruz. İfade uğruna, doğal biçimleri istediği gibi eğriltip büken bir hayal gücüyle beslenen abartılmış bir gerçekçilik, bu sanatın bakar bakmaz göze çarpan yanıdır. Yuvarlak, kabarık formların vurgulandığı hareketli bir rölyef içinde hayvan biçimleri, en karakteristik yanlarıyla belirtilerek kendi içinde toparlanan — birden çok hayvan gösterildi mi, karşıt yönlerde yinelenen — birbirine dolanmış, soyut bir çizgi nakşı meydana getirirler.

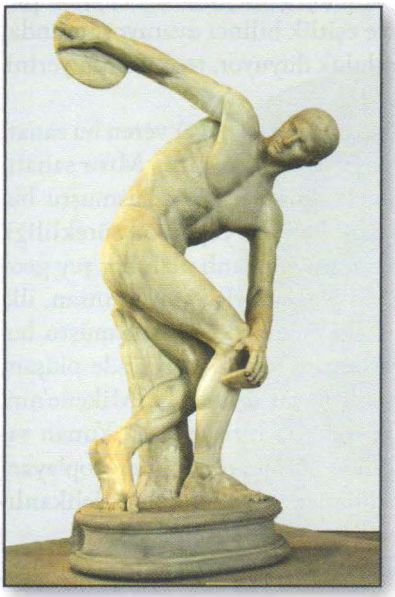
Bozkır sanatının hayvan motifler İskitler yoluyla dört bir yana yayılarak Ortaçağda değişik bölgelerde yapı süslemesi olarak karşımıza çıkıyor. Bunlara özellikle Selçuklu, Ermeni ve Roman sanatlarında rastlıyoruz.

I-2. TARİH ÇAĞLARI VE TASVİR

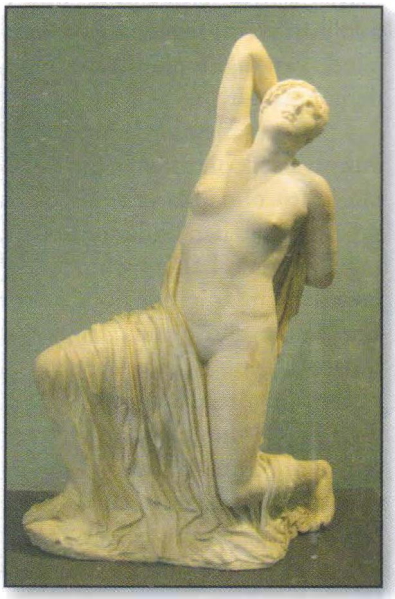
İnsanlık tarihinin ağır bir ritimle çok uzun bir zaman süresi içindeki bu gelişimi, tarım ve hayvancılık başladıktan sonra gitgide hızlanıyor. Başlangıçta değişik yaşam koşulları altında oluşan kültürler ve bunların inançları, tarih çağlarında Mısır ve Önasya'da birbirine karışmaya başlıyor. Doğa dinlerinin Pantheon'unda güneş, yer, gök, ay, su, rüzgâr vb. sayısız tanrılar yer alıyor. Bunlardan her biri, insan, bitki ve hayvan biçimlerine girerek simgeleşiyor. Belirli bir toplum düzeni oluşmaya başlayınca, devlet gücü de doğa güçleri gibi kutsallaştırılıyor ve onun başında bulunan kral, egemenliğin simgesi olarak tanrılaştırılıyor. Mısır ve Önasya'da doğan Tanrı - kral inancı yüzyıllar boyunca sürüyor ve Doğu'da hiç bir zaman büsbütün unutulmuyor.

Yunan Dünyasında Tanrılar ve İnsanlar

Tanrı - kral inancı, devlet gücünü elinde tutanın yüceltilerek tanrılaştırılmasıydı. Buna karşılık insanın, insan olarak yüceltilmesi ve tanrıların insanlaştırılması ilk olarak Yunan dünyasında oluyor. Kuşkusuz



Resim 6-Disk Atan Adam (İ.Ö. 450 dolayları). Myron'dan bir Roma kopyesi. Museo Nazionale, Roma.



Resim 7-Can Çekişen Niobide (İ.Ö. 450-440 dolayları). Museo Nazionale, Roma.

bu gelişme birdenbire olmamıştı. Hitit uygarlığında da—Boğazköy'de açıkhava tapınağı Yazılıkaya'da olduğu gibi—tanrılar insan kalıbında gösterilmişti. Fakat Yunan dünyasında Tanrı insan kalıbına girmekle

kalmıyor, Homer'in destanlarında gördüğümüz gibi, insanlaştırılıyordu. Yunan tanrıları insanlar gibi yaşar; Olimpos dağında oturur, mutlu bir hayat sürer, evlenir, çocuk doğurur, kıskanır, kız kaçırır ve öc alırlar. İnsandan tek farkları ölümsüz olmalarıdır. Yunan dünyasında tanrılar insanlaştırıldıkları gibi, insanlar da yüceltiliyor, idealleştiriliyor. İnsanla tanrılar arasındaki aşılmaz uçurum ortadan kalkıyor. Tanrılaşmak için, insan varlığının aşamayacağı tek sınır ölüm oluyor. O zamana kadar korkulan doğa güçlerine, insan egemen olmaya başlıyor artık: «korku»nun yerini «güven» alıyor.

Yunan dünyasında insanlarla tanrılar sürekli bir alış-veriş içindedir. Gerçi dünyanın düzeni tanrıların elindedir, fakat bu düzende insan çabasının da payı vardır. Homer, Troya destanı Ilias'da, olup -bitenleri, insanlarla tanrıların ortaklaşa yaptıkları işler olarak anlatır. İnsanın yazgısını tanrılar saptar, fakat başarısızlığa uğrasa da, o bu kadere körü körüne boyun eğmez, ona karşı koymaya çalışır. Sonradan, İ.Ö. V. yüzyılda doğacak olan Yunan tragedyası bu çabayı dile getirir.

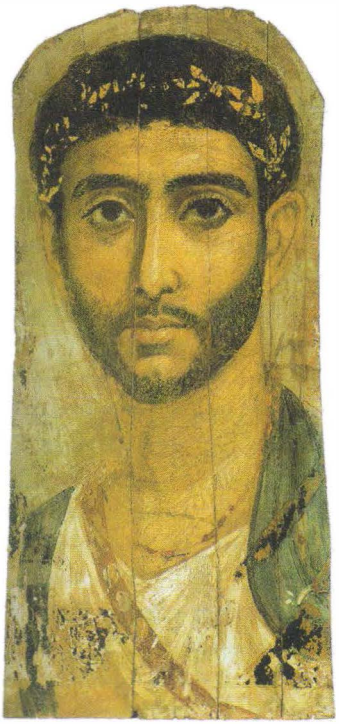
İnsan kendini tanıdıkça, varlığındaki olanakları bir bir ortaya çıkarmaya başlıyor. Doğa dinlerinin yerini mitoloji almıştı. VI. yüzyılda mitolojinin yerini felsefe alıyor, özgürlük ve eşitlik bilinci uyanıyor insanda, içinde yaşadığı toplum karşısında sorumluluk duyuyor, teokrasinin yerini demokrasi alıyor.

Yunan sanatı böyle bir ortamda gelişiyor. İnsana değer veren bu sanat, dünyaya açık bir sanattı; hayatı seviyor ve onu benimsiyordu. Mısır sanatı, ölü kültü olmadan düşünülemez. Ölüm korkusu altında oluşmuştu bu sanat. Bu yüzden ölüler mumyalanıyor, anıt kabirler yapılıyor, sürekliliği sağlamak için kalıcı biçimler ve gereçler aranıyor, canlı olan her şey geometrik formlar içinde donduruluyordu. Etiyle, canıyla yaşayan insan, ilk kez Yunan dünyasında sanata giriyor. Eski gelenekler oluşturmuştu bu sanatı. Girit - Minos uygarlığının ana-tanrıça kültü çevresinde oluşan, yaşamı öngören, aydınlık, renkli hareketli hayat üslubuyla, Mikene'nin yiğitlik kültüne dayanan erdemlikler bu sanatta birleşiyordu. Yunan sanatı yeni bir insan soyu yaratıyor, varlığında bütün erdemlikleri toplayan yüceltilmiş insan. Tanrılar, yiğitler, güçlü atletler, güzel kız ve delikanlılar Yunan sanatının işlediği başlıca konulardır.

Sanat tarihinde ilk kez Yunan dünyasında bilinçle canlıya yönelen bir sanatla karşılaşıyoruz. Önasya sanatı da, Mısır sanatı gibi değişmeyeni, kalanı arar. Gudea'nın hareketsiz, donmuş vücudu tanrısal yüceliğin ve gücün sembolüdür. Tanrı ile insan arasındaki aşılmaz uçurum, Yunan dünyasında ortadan kalktıktan sonradır ki, sanat canlıya yöneliyor ve hareketten kaçmıyor. Daha başlangıçta, Arkaik dönemin plastiğinde bile (I.Ö.VII.Y.) insan vücudu, statik kütlenin donmuşluğunu kırarak kendi ağırlığını taşımaya başlar. İnsan vücudunun, geometrik kalıplardan kurtularak tam bir bağımsızlığa kavuşması, her an harekete geçebilecek bir

gücün taşıyıcısı olarak gösterilmesi, vücut ağırlığının kendi aksı etrafında karşıt yönlerde yayılması (kon-trapost), oranlarda ideal uyumlar, uzun bir gelişme sonunda elde ediliyor. Sanatçılar adım adım ilerleyerek vücut yapısını tanımaya, hareket ve denge kurallarını saptamaya çalışıyorlar. Yunan sanatının klasik döneminde ağırlık ve hareket, biçim ve içerik arasında ideal uyuma ulaşılıyor. Yunan sanatı bu dönemde doğaya bağlıydı, doğayı veriyordu ama, akıldan süzülen doğayı. Hellenistik dönemde, İ.Ö. IV. yüzyıldan sonra sanat kurallarında bir gevşeme, daha sonraları (Büyük İskender'in kurduğu dünya - imparatorluğu içinde Yunan sanatı, Asya'da, Afrika'da ve İtalya'da değişik kültürlerle karşılaşınca) bir çözülme başlıyor.

Geç - Hellenistik dönemde Yunan sanatının yöresel sanatlarla karışımından melez üsluplar doğuyor. Mısır töre ve gelenekleriyle karışan Fayyum mumya portreleri, Etrüsklerin atalar kültü geleneğini sürdüren Roma lahit plastiği, natüralist Roma imparator portreleri ve nihayet Eros ve Dionysos kültlerini yansıtan Pompei fresklerinin duyumculuğu (sensualisme), bir anlık görünümü yakalamak isteyen uçarı ve dekoratif üslubu, buna en güzel örnekleri veriyor.



Resim 8-Fayumdan bir portre Roma dönemi.

BÖLÜM II
YAHUDİLİK, HIRİSTİYANLIK, BUDDHİZM İNANÇLARI VE TASVİR

II-1. YAHUDİLİKTE VE İSLÂMDA TASVİR YASAĞI VE SONUÇLARI

Yunan sanatı insanlık tarihinin uzun süreli bir gelişmesinden sonra ortaya çıkmıştı. Fakat o da Putperestlik çağının bir ürünüydü. Yunan heykelleri bugün bizim için sadece bir sanat yapıtıdır, ama yapıldıklarında başka bir anlam taşıyorlardı. Tanrı heykelleri tapınaklarda yer alan ve belli bir fonksyonu olan kült objeleriydi. Yunanlı, ona Tanrı varlığının görüntüsü diye değil, kendisi diye bakıyordu. Mağara çağlarında olduğu gibi, Mısır ve Yunan uygarlıklarında da tasvir kutsaldı, ona tapınılıyordu. Tasvirin gücü, Geç-Hellenizm döneminde her ne kadar zayıflamaya başlıyorsa da, tasvire tapma alışkanlığı, Antik çağın sonlarında ortaya çıkan tarikatlar, mistik öğretiler ve büyü yoluyla kesintiye uğramadan sürme olanağını bulabiliyordu.

Bu yüzden Tektanrılı dinler tasvire karşıdırlar. Bunların en eskisi olan Yahudilik tasviri açıkça yasaklar, Tevrat'ın Tanrısı, doğaüstü (aşkın-transcendent) bir varlıktır. Görünmezliğe bürünmüştür, Yunan tanrıları gibi ortaya çıkmaz; kendisinin sureti olmadığı gibi, suret alan tanrıların da amansız düşmanıdır. Bu nedenle Yahudilik tasviri kesinlikle yasaklar: «Ne yukarda gökte, ne aşağıda yerde, ne de yerin altında suda bulunanın resmini yapma, onlara tapma ve hizmet etme. Çünkü ben, senin Efendin ve Tanrın, kıskanç bir Tanrıyım» (Çıkış 20, 4).

Musa dininin resim yasağını Müslümanlık da benimsiyor. İslâm dininde de Tanrı aşkındır. Gerçi o her yerdedir, her şeyi görür, ama insan gözü onu görmez. Bu yüzden Allah insanlara Kur'an'ı göndermiştir. O'nun manevî varlığı suret almaz, «Söz» de (Tanrı Buyruğu'nda) belirir. Suret alan Tanrılar, düzmece Tanrılardır, putlardır ve bunlara tapanları Allah bağışlamaz.

Kur'anda, Tevrat'ta olduğu gibi, resmi yasaklayan bir Âyet yoktur. Kur'an'ın kesinlikle yasakladığı putlardır. Buna dayanarak İslâmda resim yasağı olmadığı iddiası, son zamanlarda ortaya çıkan yeni bir yorumdur. Kur'an «Tanrı Sözü (Kelâm-ullah) olduğu için, İslâm dini bu tür yorumlara açık kapı bırakmaz. Kur'an dilinde resim yapmanın karşılığı «savvara» dır. Savvara biçim verme anlamına geldiği gibi, yaratma

(bara'a) anlamına da gelir ve bilindiği gibi Kur'an'da Yaradan'ın bir adı da «Musavvir»dir. Bu bakımdan İslâm dininin resim konusundaki görüşü, sonradan Hadis'le tam bir aydınlığa kavuşur. Bilindiği gibi Hadis, canlı varlıkların resmini yapanların, Allah'la boy ölçüşmeye kalktıkları için, kötü kişi olduklarını söyler ve bu gibilerin kıyamet günü, yaptıkları tasvirlere can vermek zorunda kalacaklarını, bunu başaramayacakları için de cehennem azabı çekeceklerini bildirir (Buharî, Libas 89/2 — Abdullah İbn Omar).

Bu yasağın uygulanmasına İslâm ülkelerinde büyük bir özen gösterilmiştir. İslâm dünyasında Batı'ya en açık olan ülkemizde bile, resmin tarihi 100 -150 yıldan öteye gitmez. Gerçi îslâm dininin doğduğu ilk yüzyılda bu yasak yürürlüğe girmemişti; Emevî halifeleri resmi hoşgörürlükle karşılıyorlardı. Bu dönemde büyük hızla gelişerek İspanya'dan Türkistan'a kadar yayılan İslâm İmparatorluğuna katılan ülkelerde, halifeler yüzyıllar boyunca kökleşmiş olan resim gelenekleriyle karşılaşmışlardı. Tanrı - kral inancının yerleşmiş olduğu bu ülkelerde devlet gücünü elinde tutan halifeler, bu geleneği benimsemekte sakınca görmüyorlardı. Onu yasaklamaktansa, egemenliklerini kabul ettirebilmek için ondan yararlanmayı yeğ tutuyorlardı. Geç-Hellenizm geleneğini sürdüren bu resimler, egemenliği ve devlet gücünü canlandıran sembollerdi ve bunların İslâm düşüncesini yansıtan bir yanı yoktu. İslâm düşüncesinin katkısından söz edilebilecek bir resim türü ancak Geç - Abbasîler döneminde ortaya çıkıyor. Fakat bu da resim yasağının ortadan kalkmasıyla değil, bir uzlaşma yoluyla mümkün oluyor.[2]

Arap Kitap Ressamlığı - Bağdat Okulu

Emevîler döneminde resim bir duvar süslemesiydi, Geç - Abbasîler döneminde kitap ressamlığına dönüşür. Resmin kitap içine kapanması, kuşkusuz onun olanaklarını kısıtlamıştı. Fakat İslâm dünyasında «Söz» ün yeri büyüktü ve söz sanatı, «sanatların en üstünü sayılıyordu. Bu yüzden İslâm ülkelerinde ilerici edebiyat gelişmişti. Resim sanatı, kitap resmi olmakla, İslâm düşüncesinin rahatlıkla geliştiği bir alanda, bu düşünceyi yansıtan yaratıcı güçlerle ilişki kurma olanağını bulabiliyordu.

Daha Emevîler zamanında, bilimsel kitapların Yunanca'dan Arapça'ya çevrilmesine başlanmıştı. Geç - Abbasîler döneminde bu tür kitaplara ilgi daha da artıyor. Bugün elimizde bu dönemden kalma felsefe, astronomi, tıp ve tarihle ilgili bir sürü yazma bulunuyor. Dioskurides'in şifalı otlar üzerine yazdığı kitap (De Materia Medica),[3] Pseudo - Galenos'un zehirlenmeler konusundaki kitabı (Kitab ad Diryak),[4] bunlar

2 M. Ş. İpşiroğlu, İslâmda Resim Yasağı ve Sonuçları, Doğan Kardeş, 1973.

3 Topkapı Müzesi Kitaplığı, Ahmet III. 2127.

4 Paris, Bibliotheque Nationale. Arabe 2964: Viyana, Nationalbibliothek A. F. 10.

arasında en çok okunanlardı. Bu kitapların asılları resimlendirilmişti ve resimler, çevirilerde de kopya ediliyordu. Bilimsel konuların açıklanması için yapılan bu resimlerin, İslâm kitap ressamlığının gelişmesindeki katkısı küçümsenilemez. Bağdat Okulu ressamları, bu yazmalardan bir çeşit model kitabı olarak yararlanıyorlardı. Çeşitli bitki türlerinin, insan ve hayvan figürlerinin, burç resimlerinin, makina konstrüksyonlarının ve daha buna benzer pek çok nesnelerin örneklerini bu kitaplarda buluyor ve bunlardan, sonradan kendi çalışmalarında değerlendirebilecekleri bir form-dilinin öğelerini öğreniyorlardı.

Abbasîler zamanında gelişmiş bir edebiyatla karşılaşıyoruz. Firdevsî'nin Şahnâme'si, Nizamî'nin Hamse'si bunların başında gelir. Fakat Bağdat Okulu sanatçıları, aydın çevrelerde sevilen ve okunan bu yapıtları resimlendirmeye yanaşmıyor, hoş vakit geçirmeden öteye gitmeyen birkaç yazmayı resimlemekle yetiniyorlardı. Bu tür yazmaların ilk örneklerini «Kelile ve Dimne» ile Harîrî'nin «Makamat»ında buluyoruz. Bunlardan ilki, hayvan masalları kitabıdır; Kelile ve Dimne adlarını taşıyan iki çakalın başından geçenleri anlatır. Bu eşsiz yapıt Bidpai adlı bir bilge Brahman tarafından yazıldığı söylenen Hint hayvan masallarından derlenmiştir. Arapça ve Farsça'ya çevrilen bu kitabın günümüze kadar gelen resimleri, XIII. yüzyıl İslâm kitap ressamlığına en güzel örnekleri veriyor.[5] Harîrî'nin Makamat'ına gelince, özellikle dilindeki incelik, benzetme, iğretileme, mecaz, kinaye ve türlü kelime oyunlarından ötürü Arap dünyasında pek seviliyordu. Kitabın kahramanı Ebu Said, umursamaz, başına buyruk haliyle herkesin pek hoşuna gidiyor, serüvenleri, davranış ve şakaları ağızdan ağıza dolaşıyordu. Bu kitapta anlatılan olaylar ayrı ayrı yerlerde geçtiği için, Makamat ressamları, Yakın Doğu'da ve özellikle Irak'da çeşitli çevrelerin günlük yaşamını halka tanıtma olanağını buluyorlardı. Bu resimlerde, olayların geçtiği yerler gibi, insanlar da değişir: Kentte ve köyde, camide ve mahkemede, çarşıda pazarda değişik görünüşleri ve renkli giysileriyle îslâm dünyasında toplanan çeşitli kavim ve sınıflardan gelen insanları yakından tanırız. Sanatçılar, çevrelerinde olup biteni izleyip, bunları resim sanatına dökmede öylesine ileri gidiyorlar ki, evlerin en gizli köşelerine kadar sokulmaktan çekinmiyorlar; yatak altına saklanan hırsızların suçüstü yakalandıklarını görüyoruz; haremde geçen türlü olaylar anlatılıyor, hatta doğum sahneleri bile olanca açıklığıyla gösterilmekten kaçınılmıyor.[6]

---

5 Kelile ve Dimne'nin günümüze gelen en eski nüshaları XIII. yüzyılın başında yapılmışlardır. Bunlardan biri Paris'de (Bibliotheque Nationale, M. S. Arabe 3464), öteki de İstanbul'da (Topkapı Müzesi Kitaplığı, hazine 363 bulunmaktadır.

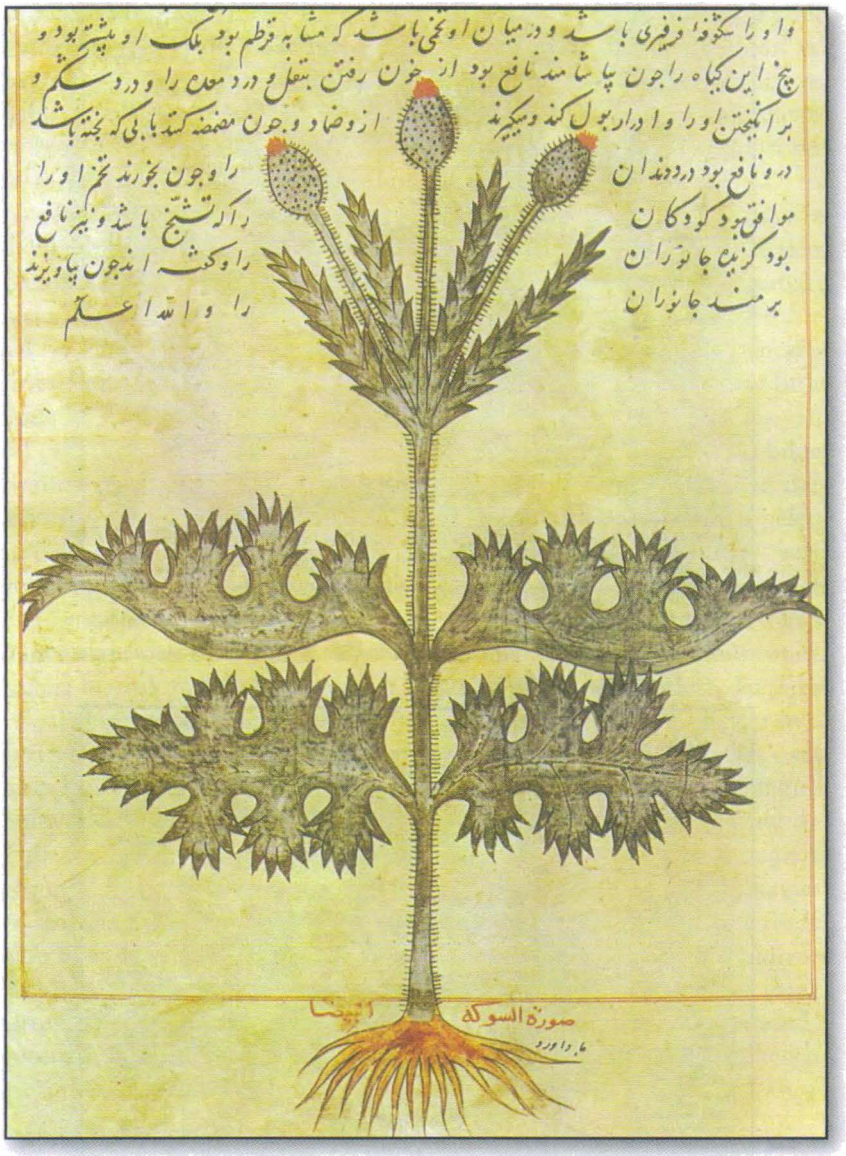
6 Resimli Hariri yazmalarının en eski nüshaları Paris'de (Bibliotheque Nationale, M. S. Arabe 5847) ve Leningrad'da (Bilimler Akademisi, Doğu Araştırmaları Enstitüsü M. S. 23 bulunmaktadır. Bu yazmalardaki resimlerden pek çoğu R. Ettinghausen'ın Arap Resmi adlı kitabında yayınlanmıştır. (Geneve 1962).



Resim I Ağa Düşen Güvercinler (9x110 mm). Kelile ve Dimne, XIII. yüzyıl başı İstanbul Topkapı Müzesi Kitaplığı, Hazine 363, s. 99 b.



Resim II Suda Aksini Gören Köpek (68x110 mm). Kelile ve Dimne, XIII. yüzyıl başı. İstanbul, Topkapı Müzesi Kitaplığı, Hazine 363, s. 32 b.



Resim III Devedikeni (230x175 mm). Dioskurides, De Materia Medica, 1229. İstanbul, Topkapı Müzesi Kitaplığı, Ahmet III. 2127. s. 308 a.

Soyut İslâm Düşüncesi ve Geç-Hellenizm

Erken-İslâm kitap ressamlığının form-dili, Geç-Hellenizm sanatına çok şey borçluydu. Fakat Yunan düşüncesi somut bir düşünceydi. Ruh madde ayırımı yapmıyordu. En yüksek değerleri somut biçimde buluyordu. İslâm düşüncesiyse soyuttur. «Doğru» (Hakikat) burada «Söz»de belirir. Bu bakımdan İslâm düşüncesi, Yunan formundan yararlanırken onu soyutlaştırmak zorunda kalıyordu. İslâm sanatçılarının soyutlama çabaları öylesine ileri gider ki, antik kaynaklardan çevrilen bilimsel yapıtların resimleri kopye edilirken bile, sanatçılar, asıllarından uzaklaşarak bu resimleri soyutlaştırmaktan kaçınmazlar. Böylece Dioskurides'in Bitkiler kitabında natüralist bir görüşle çizilen bitki örnekleri, yazmanın Arapça çevirisinde soyut motiflere dönüşür. Yunan filozoflarının hayatları ve öğretileri üzerine yazılan başka bir kitabın çevirisinde (Muhtar al - Hikam ve - Mahâsin al -Kalîm)[7] elbise kıvrımları, yer yer geometrik ya da spiral formlar içinde dondurulan bir nakış haline gelir. Makamat, ya da Kelile ve Dimne, yazmalarının resimlerindeyse, üslûp değişimi daha da ileri gider ve soyutlaştırılan antik formlar büsbütün tanınmaz bir hal alır. İslâm sanatçıları, saydığımız bu yapıtlarda doğadan ya da hayattan alınan konuları işliyorlardı, fakat gene de doğaya bağlı kalmıyorlardı, natüralist değillerdi. Çünkü dünyaya dinsel bir açıdan bakıyorlardı. Konular, resme aktarıldı mı, karagöz perdesinde olduğu gibi soyut, renkli görüntüler halinde, derinliği olmayan bir düzeye geçiriliyordu. Bu resimlerde «tasvir», karagözcünün «zillü hayal»i gibi, iki anlamı olan bir sembol oluyor: Bir yandan bu yalan dünyanın geçiciliğine, öteyandan tek kalan varlığın Allah olduğuna işaret ediyor.

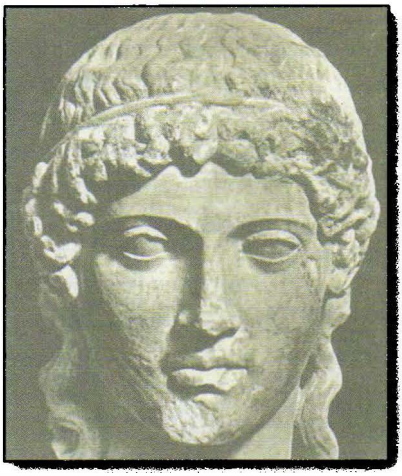
İslâm kitap ressamlığı, yukarda söylediğimiz gibi, tasvir yasağıyla bir uzlaşmadan doğmuştu. Her şeyden önce tasvir kitap içinde kapalı kalıyordu; fakat bundan başka doğadan uzak soyut formlar içinde nakşa dönüşmüştü. Süsleme olarak ortaya çıkan bu tasvircilik, İslâm dünyasında bir dereceye kadar hoşgörürlükle karşılanıyordu. Çünkü böylelikle tasvirin, puta tapılan çağlardan beri süregelen ve korkulan büyü gücü giderilmiş oluyordu. Resmin canlandırma gücünün, somut Batı düşüncesinin oluşmasına nasıl yol açtığını bundan sonraki bölümlerde göreceğiz. Tasvir yasağına bağlı kalan ve ancak nakışlaşmış bir resme gözyuman İslâm dünyasında bu gelişme hiç bir zaman olmuyor.

II-2. GREKO-BUDDHİST SANAT GELENEĞİ

Yunan formu Buddhizm ve Maniheizm yoluyla Asya'ya yayılarak büyük sanat geleneklerine kaynak oluyor.

Doğu'nun Hellenizmle karşılaşması Büyük İskender zamanında başlar. Asya, eski uygarlıkların beşiğiydi. İskender'in kurduğu dünya

7 Topkapı Müzesi Kitaplığı, Ahmet III. 3206.



Resim 9-Apollon Başı Museo Nazionale Roma.



Resim 10-Buddha Başı (V. Yüzyıl sonu). Boston

imparatorluğu içinde Yunan düşüncesiyle karşılaşınca, Önasya, Orta Doğu ve İran sanatları yeni bir hayata kavuşma olanağı bulmuşlardı. Fakat büyük değişiklik Yunan formunun Hindistan, Afganistan ve Çin'de Buddhizm'in buyruğuna girmesinden sonra oluyor.

Buddhizm tasvire açık bir dindir. Buddha, insanlara kurtuluş yolunu gösteren bir öğretici, bir kurtarıcıydı. Yalnız öğütleriyle değil yaşamıyla da insanlara örnek olmuştu. Bu yüzden onun kişiliği, doğumundan önceki ve ölümünden sonraki aşamalarıyla tüm yaşamı üzerine eğitici ve uyarıcı türlü öyküler anlatılıyordu. Buddha'yı örnek alan ve onun yolundan giderek aydınlığa kavuşmak isteyen buddhistler, onu ve onun yaşamını her zaman gözönünde tutabilmek için, pek erkenden heykellerini yapmak ve yaşam öykülerini tapınaklarda resimle anlatmak zorunluğunu duyuyorlardı.

Anlatılanlara göre, sefaletin ne olduğunu bilmeden babasının sarayında büyütülen Buddha, günün birinde saray dışında gezintiye çıkar. Yolda bir ihtiyar, sonra bir sakat, daha sonra bir ölü ve bir dilenci görür. Bu dört rastlantı, öğretisinin temelini oluşturacak bir aydınlığa kavuşturur onu. Buddha'nın öğretisine göre, hayatın kaynağı ve özü «evrensel acı» dır. Bu dünyada her şey, eninde sonunda acıya dönüşecektir. Bu acı, dünyaya gelmekle başladığına göre, daha yaşarken dünya bağlarından kurtulmaya bakmalı. Bunu sağlayacak tek yol «Meditation»dur. Meditasyon, dünya bağlarından sıyrılıp ona uzaktan bakma, dünyayı seyretme demektir. Buddha, «doğa olmanın korkunç, fakat doğaya uzaktan bakmanın (seyretmenin) o ölçüde güzel olduğunu» söylerken bunu dile getiriyor. Çetin bir çile hayatı içinde tutkularından bir bir sıyrılarak nefsini

ve dünyayı yenen, meditasyonun son aşamasına ulaşır; burada istekler susar, irade durur, dünya kayıtsızlık içine batar. Buddhist'in ulaştığı bu son aşama «Nirvana»dır. Nirvana, Tek tanrılı dinlerin vaadettikleri cennet değildir, yok olmadır. Yok olma ölmek mi demektir, yoksa nefsini yenen insan bu yokluk içinde yeni bir hayata mı kavuşur? Bu soruların kesin bir cevabı olmamakla beraber, Buddhistler, Nirvana'da her türlü sevinç ve acının ötesinde huzur ve mutluluğa kavuşacaklarına inanırlar. Bu bakımdan Nirvana ölüm anlamına da gelse, ölüm burada karanlık bir son olma yerine, ölümsüzlüğe kavuşma anlamı taşıyor.

İlk Buddha Heykelleri

Yunan sanatı Buddhizm'le aslında kendi özüne yabancı bir inanç dünyasına giriyor ve Buddhizm içinde, biçim değiştirmiş bir Yunan sanatı doğuyor: Greko - Buddhist sanat. Bu sanatın ana teması Buddha'dır. Afganistan'da İ.S. IV. yüzyılda ortaya çıkan ilk Buddha heykelleri - erken İsa heykelleri gibi - Apollon heykellerinin kopyasıydı. Yunan sanatı, yukarda değindiğimiz gibi, en yüksek değerleri «güzel form» içinde somutlaştırıyordu. Fakat Apollon kılığına giren Buddha, sadece güzel değil, soyut bir semboldür de: bilgeliğin sembolü. Huzura kavuşmuş sakin duruşu, maske gibi tek çizginin kıpırdamadığı yüzü, ağırlaşmış göz kapakları altında içe dönük bakışı ve hafif gülümsemesiyle dünyayı yenmiş olan Buddha'dır bu. İnsanları mutluluğa götürecek tek yolun meditasyon olduğunu öğreten Buddha'nın hareketsizliği, ölümün donmuşluğunu değil, ölümsüzlüğe kavuşmayı ifade eder.

Orta Asya Resim Sanatı (Turfan Buluntuları)

Greko-Buddhist sanat VII — X. yüzyıl arasında Orta Asya'da, Uzak Doğu ve Bizans'ı birbirine bağlayan Kervan yolları üstünde büyük, bir kültür gelişmesine yol açıyor. Bu kültür çevresinde resim sanatı önemli bir yer alıyordu. Maniheizm dininin kurucusu Mani'nin ressam olarak ününden bugün bile Doğu'da söz edilir ve bu dinin yayılmasında, Mani'yi örnek alan müritlerin yaptıkları resimlerin büyük katkısı olduğu söylenir. Türkistan'da buddhistlerin ve maniheistlerin manastır duvarlarına yaptıkları freskler, bu söylentileri kanıtlıyor. Bu freskler de sanatçılar, dinsel bir inançla kutsal konuları ele alıyor, azizlerin halk ağzında dolaşan menkıbelerini, Buddha'nın yaşam öykülerini, üstüste sıralanan frizlerde resmin somut diliyle canlandırıyorlardı. Uygurlarda resmin gücü sözden geri kalmıyordu. Turfan buluntularında (freskler, tahta levhalar, elişleri, minyatürlü yazmalar vb.) görüldüğü gibi, resim, dinsel yazılar kadar önemliydi.[8]

8 A. Grünwedel, Altbuddhistische Kultstaetten in. Chinesisch - Turkestan (3. Expeaition), Berlin 1912 - A. Von Le Coq. Chotscho. Königlich - Preussische Tartan Expedition (2. Expe-

Çeşitli kavimler oluşturmuştu bu sanatı, İndo - Germen kavimlerin mirasçısı olan Uygur - Türkleri zamanında doruğuna varan Orta Asya sanatı, değişik kültür çevrelerinin (Çin, Hint, İran) oluşturduğu karma bir sanattır. Bu bakımdan, geliştiği ortama göre değişiklikler gösterir. İran'da, Çin'de ve Hindistan'da başka başka çehrelerle karşımıza çıkar. Böyle olduğu halde bu sanatı kültür bölgelerine göre ayırmanın doğru olmayacağı kanısındayız. Çünkü bu bölge sanatlarının ortak yanı ağır basar: ayrılıklar, ortak bir dilin yöresel lehçe ayrılıkları olarak kalırlar. Orta Asya sanatı, kendisine birliğini ve bütünlüğünü kazandıran bu form dilini Antikiteden almıştı. Buddhizm'in buyruğuna giren Yunan form-dili, yayıldığı ülkelerde yöresel üslup özelliklerini yok etmiyor, bunların, Buddhizm inancının doğrultusunda biçim alarak birleşmelerini sağlıyordu.

Uzak Doğu Ressamlığı

Greko - Buddhist sanatın, X. yüzyıldan sonra yaratıcılığını yitirmeden sürdüğü ve yeni bir gelişime yol açtığı tek yer Uzak Doğu oluyor. Çin resim sanatında bunun en güzel örneklerini buluyoruz.[9]

Uzak Doğu bilgeliğinin, Buddhizm yoluyla benimsediği hayat üslubu (dünyadan çekilme, meditasyon, evren ve doğayla uyumlu bir denge kurma çabaları) Çin resim sanatının ikonografisini ve üslubunu saptayan temel ilkeleri verir. Bu sanat, İslâm sanatından olduğu kadar, sonraki bölümlerde göreceğimiz Batı Hıristiyan sanatınınkinden de çok başka bir davranıştan doğmuştu. Ne İslâm sanatı gibi doğadan kaçıyor, ne de Batı Hıristiyan sanatı gibi onunla sürekli bir savaşıma geçiyordu. Çinli, doğayı sığınılan bir ana kucağı olarak görür ve onunla uyumlu bir denge kurmaya çalışır. Çin manzara ressamlığı bir meditasyon ürünüdür; insanın nefsini silerek «evrensel dolaşım»dan koptuğu ve doğayı seyrettiği bir meditasyonun ürünü. Bu resimlere bakanları da böyle bir meditasyona çağırır. Ondan, evrensel dolaşımın doğada durmadan tekrarlayan aşamalarını, bu dolaşım halkasının dışına çıkarak seyretmesini ister.

Çin sanatı hep bu doğrultuda gelişir. Öznel yaşantılara, istek ve iradeye yer yoktur bu sanatta. Bu yüzden gelişmesinde büyük atılımlar, dal-

---

dition) Berlin 1913. Aynı yazar, Auf Hellas Spuren in Ostturkestan. Berichte und Abenteur der 2. und 3. deutschen Turfan - Expedition, Leipzig 1926, A. y., Von Land und Leuten in Ostturkestan, Berichte und Abenteuer der 4. deutschen Turfan - Expedition. Leipzig 1928. Orta Asya kültür merkezlerinde Grünwedel ve Le Coalla başlayan ve bu güne kadar süren araştırmalarla ortaya çıkan buluntuların büyük kısmı Berlin'de, Danlem Müzesinde, bir kısmı da Leningrad'da Ermitaj Müzesinde bulunuyor. Mario Bussagli, Orta Asya Resim Sanatı adlı kitabında bu konu üzerine yapılan yayınların basılış tarihlerine göre bir listesini veriyor, Geneve 1963, s. 127-128.

9 Uzak Doğu sanatıyla ilgilenenlere, gerek resimlerin seçilişi, gerek baskı tekniğinin mükemmelliği bakımından şu kitapları tavsiye ediyoruz: J. Cahili, La Peinture Chinoise, Geneve 1960; W. Speiser, R. Goepper, J. Fribourg, Chinesische Kunst, Zürich 1965.



Resim IV Uzak Doğu, Manzara (83,5x167,9 cm). XV. Yüzyıl Taichung (Formosa) Müzesi.



Resim V Siyah Kalem, Dans Eden Şamanlar (25,6x19,6) XV. yüzyıl başı. İstanbul, Topkapı Müzesi Kitaplığı, Hazine 2153, s. 29 b.



Resim VI Siyah Kalem, At Kurbanı sahnesinden bir ayrıntı. XV. yüzyıl başı. İstanbul, Topkapı Müzesi Kitaplığı, Hazine 2153, s. 43 b.



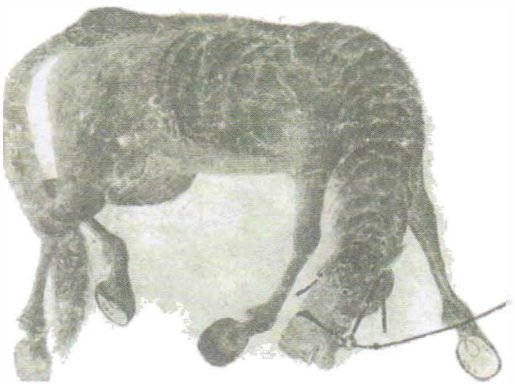
Resim 11-Yörükler, Siyah Kalem, Saray Albümü, TopKapı Müzesi Kitaplığı. Hazine 2153, İstanbul.

galanmalar da yoktur. Çinlinin bütün çabası geleneği sürdürmeydi. Çin sanatının lirik ve empresyonist anlatımı, bir anlık görünümü dondurmadan yakalama çabası, sonsuzluğu içinde derinliği sis perdeleriyle vermeye çalışan atmosfer ve ışık ressamlığı, kuşaktan kuşağa iletilen ve pek az değişikliğe uğrayarak tekrarlayan belli örneklere bağlı kalır. Sanatçı, bu örneklerin kalıplarını kırmayı değil, bunların içinde kalarak ustalığa ulaşmayı ister.

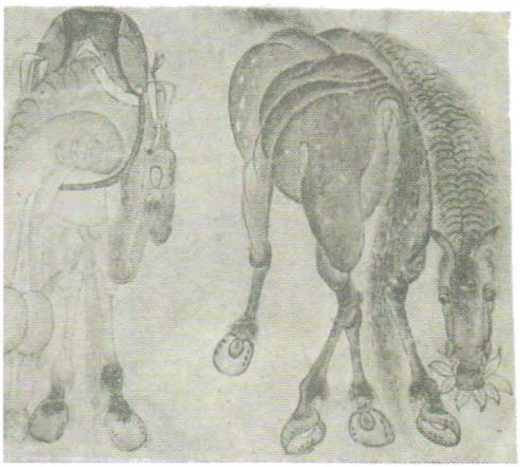
İslâm, Hıristiyan ve Buddhist inançlarının temelleri üstünde üç büyük kültür çevresi oluşuyor. Bunların her birinde ayrı bir davranış, ayrı bir hayat ve sanat üslubuyla karşılaşıyoruz.

II-3. ORTA ASYA BOZKIR SANATI

İran'dan Çin'e kadar yayılan Orta Asya kültür bölgesi, kuzeyde bulunan göçebe kavimlerin sürekli baskısı altındaydı. Altın ve ipek yolunun geçtiği bu zengin bölgede, göçebeler otlak yerleri arıyor ve buraları yağma



Resim 12-Atını Otlatan Yörük. Parça Siyah Kalem, Saray Albumu, Topkapı Müzesi Kitaplığı. Hazine 2153, İstanbul.



Resim 13-Atlar, Yörük Kampı'ndan parça. Siyah Kalem, Saray Albümü, Hazine 2153, Topkapı Müzesi Kitaplığı, İstanbul



Resim 14-Birbirini Bağlayan Devler. Parça Siyah Kalem, Saray Albümü, Hazine 2153, Topkapı Sarayı Kitaplığı, İstanbul.



Resim 15-Büyü Sahnesi. Parça, Siyah Kalem, Saray Albumu, Hazine 2153, Topkapı Sarayı Kitaplığı, İstanbul.

edebilmek için fırsat kolluyorlardı. Bu yüzden, yerleşmiş olanlarla aralarında durmadan çatışmalar çıkıyor ve savaşlar sürüp gidiyordu. Kültür alanında bu çatışmaların karşılıklı etkiye dönüştüğü ve olumlu sonuçlar verdiği de oluyordu. Daha İskitler zamanında hellenistik formlar bozkır dünyasına sızmıştı. Kuzeydeki göçebe kavimlerin Orta Asya kültür ve sanatıyla VII. yüzyıldan beri süre gelen ilişkileri, Yunan formunun bozkır dünyasıyla daha yakından bağlantı kurmasına, hatta onunla kaynaşmasma yol açıyor. Girdiği her yerde olduğu gibi, burada da Yunan formu yöresel sanat geleneklerini doğmamıştı. Ancak şu var ki, Orta Asya'da «Buddhizm Humanizması»nın yüksek değerler dünyasına hizmet eden Yunan formu, burada bozkır insanının sert ve haşin dünyasıyla karşılaşıyor ve amansız bir gerçekçiliğin buyruğunda her türlü güzellik kaygılarının dışında kalan bir «ifade sanatı» oluşturuyor.

İskit sanatında ilk örneklerini gördüğümüz bu ifade sanatının son örneklerini, İstanbul Topkapı Müzesi Kitaplığındaki Saray Albümlerinde bulunan ve sonradan üzerlerine «Üstad Mehmed Siyah Kalem» yazılan resimlerde buluyoruz.[10] Bu resimlerin çizilişlerindeki ustalık, bunların

10 Yavuz Sultan Selim'in İran seferinden «harp ganimeti» olarak getirdiği «Siyah Kalem»ler Topkapı Müzesi Kitaplığında bulunan iki «murakka'a»da (Hazine 2153, 2160) bulunmaktadır.

Uzak Doğu etkisi altında yapıldıklarını gösteriyor. Fakat bu çizgi ustalığı Siyah Kalem'in resimlerinde, bozkır sanatına özgü olan gerçekçiliğin doğrultusundadır. Siyah Kalem'in resimleri saray sanatından çok, taşra sanatına maledilecek bir nitelik gösteriyor. Bunların nerede yapıldıklarını bugün kesinlikle saptayamıyoruz. Fakat bu yerin bozkır dünyasında, Uzak Doğu etkilerine açık, göçebe boylarla yerleşmiş kavimlerin kaynaştığı bir bölgede, büyük bir olasılıkla Türkistanda aranması gerektiği düşünülüyor.

Bu resimlerde alışılagelen resim türlerinden çok başka bir resim sanatıyla karşılaşıyoruz. Bunlar kitap ya da duvar resmi olarak değil, rulo olarak yapılmışlar. Bugün çeşitli Saray Albümlerinde dağılmış olan resimlerden pek çoğu kaybolduğu için, rulolar aslına uygun olarak tümlenemiyor. Fakat üslup ve konularını, büyüklük ölçülerini, teknik ve malzeme özelliklerini gözönünde tutarak ruloların bazı parçalarını birbirine bağlama olanağını bulabiliyoruz.

Siyah Kalem ruloları, yüksek sesle okunan metinler için «göstermelik» olarak yapılmışlar. Bu tür metinlerin İran, Orta Asya ve Uzak Doğu'da büyük bir geleneği olduğunu ve bunları bir ya da bir kaç kişinin, anlatılan öyküde sözü geçenlerin seslerini taklit ederek, yüksek sesle okuduklarını biliyoruz. İran'da son zamanlara kadar rastlanan destan okuyucuları (şehnameciler) ve Osmanlılarda meddahlar, bu geleneğin son kalıntılarıdır. Resmin sözden az önemsenmediği Orta ve Uzak Doğu bölgelerinde, bu metinler okunurken, dinleyicilerin anlatılanları gözlerinin önünde canlandırabilmeleri için, resimlerin de gösterildiği sanılıyor.[11] Siyah Kalem'ler bu tür resimlere, XV. yüzyıldan kalan örnekleri veriyorlar.

Siyah Kalem rulolarında, Karagözde olduğu gibi, anlatılan öykülerin baş aktörleri tanıtılıyor. Tabanları yürümekten şişmiş kavruk yüzlü yörükler; toparlak yüzlü, sert bakışlı ihtiyarlar; değneğine dayanarak güçlükle yürüyen ikibüklüm kocakarı; keloğlan; hora tepen şamanlar; Şamanizm inancıyla yakından ilgisi olduğunu sandığımız demonlar, boynuzlu, goril suratlı insan - hayvan karışımı yaratıklar, bütün bunlar Siyah Kalem'in dünyasında, ufak tefek değişikliklerle yinelenen tiplerdir. Siyah Kalemler, temsili (representative) bir resim türüne en güzel örnekleri veriyorlar. Bu resimlerde bir öykü anlatılmayıp, belli tiplerin gösterilmesiyle yetinilmesi, bunların metinler okunurken, sözü edilen kişileri tanıtmak için, göstermelik olarak kullanıldıklarını kanıtlıyor. Bunlara bakarak öykünün başkişilerini tanıyor ve onların kimliklerini, konuşmalarını, ne yaptıklarını da destan okuyucusunun — ya da okuyucularının — ağzından dinliyorlardı.

11 A. Von Gabain, Türkische Turfantexte, Berlin 1950, S. 11-12.



Resim 16-Dermonların Dansı. Siyah Kalem Saray Albümü, Hazine 2153, Topkapı Sarayı Kitaplığı, İstanbul.

Bu figürler, çizildikleri düzey üzerinde — İskit kabartmalarını anımsatan — çok hareketli bir kabartma etkisi bırakıyorlar. Orada olduğu gibi, burada da hareket arayan bir ifade sanatı karşısındayız. Hareketi, belli bir an içinde dondurmadan verme çabası, bozkır sanatının yüzyıllar boyunca değişmeyen bir özelliği olarak Siyah Kalem'lerde yeniden ortaya çıkıyor. Bu resimlerde hareketin zaman içinde birbirini izleyen çeşitli görünümleri ayrı ayrı saptanıyor ve bunlar biraraya getirilerek sürekliliği ve canlılığı içinde «hareket» veriliyor. Bu yüzden aynı resimde bakış noktası çok defa değişir. «Ötlayan at» da atın başını döndürmesi, üç değişik bakış noktasından verilmiş: alın karşıdan, çene yandan, ağız kısmı yine karşıdan görünüyor. Yürüme hareketi, hayvanlarda da insanlarda da iki bakış noktasından — ayaklardan birinin altı, ötekinin üstü gösterilerek — veriliyor. Hora tepen şamanlarda da dönme hareketi aynı şema içinde gösteriliyor. Soldaki şamanın sol ayağının topuğunu ve tabanını gördüğümüz halde, sağ ayağı bize çevrilmiş: vücudun altı kısmı arkadan görünürken, üst kısmı, kollar, omuz ve baş sağa dönmüş bile. Bütün bu resimlerde hareket, öylesine gerçekçi bir ifadecilikle anlatılıyor ki, sanatçının tek bakış noktasıyla yetinmemesinden doğan biçim zorlamaları ve çarpıtmalar (deformation) gözü rahatsız etmiyor.

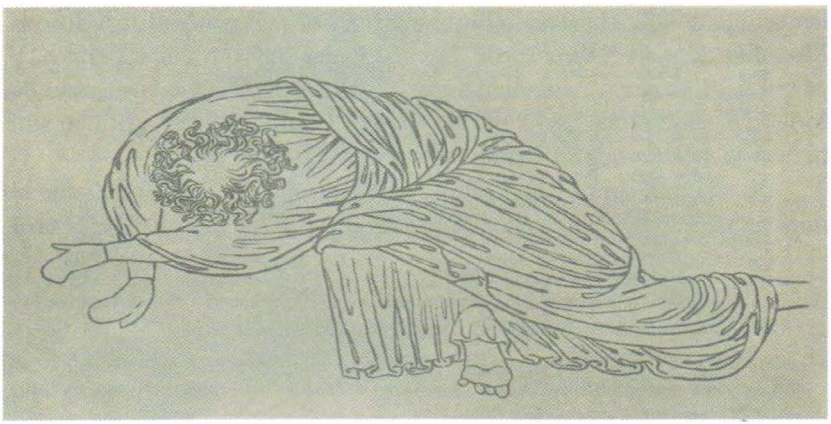
Bu resimlerin XV. yüzyılın başında yapıldıklarını biliyoruz. İskitlerden bu yana geçen bin yıl içinde bozkır sanat geleneği hep aynı kalmıyor. Bir zamanlar sadece hayvan motifleri işlenirken, sözü geçen resimlerde göçebelerin günlük hayatı, Şamanizmle ilgili inançları (kültür dansları, büyü sahneleri, bilinmeyen bir tanrıya kurban edilen bir atı paralamaları) kısaca bozkır dünyası konu olarak ele almıyor. Fakat bu sanat ne kadar değişse, yine de değişmeyen bazı özellikleri kalıyor. İskit sanatında olduğu gibi, Siyah Kalem'lerde de doğa taklitçiliğine düşmeyen soyut bir ifade sanatıyla karşılaşıyoruz. Her ikisinde de çizgi, natüralist sanat üslublarında görmeye alışmadığımız bir ifade gücü kazanıyor ve yer yer soyut bir motife dönüşüyor. «Yörük Kampı» nda otlayan iki at motifi buna güzel bir örnek veriyor. İskit hayvan resimlerinde olduğu gibi, burada da hayvanların her bir organı — baş, boyun, sağrı, ayaklar — uzayarak birbirine dolanan soyut bir nakış motifi oluşturuyor.

II-4. İRAN KİTAP RESSAMLIĞI

Siyah Kalemlerin yapılışlarındaki ustalık, bunların XV. yüzyılda birdenbire ortaya çıkmadıklarını ve eski bir geleneğe dayandıklarını gösteriyor. Bu geleneğin nerede, nasıl ve ne zaman başladığını bilmiyoruz. Fakat İslâm kitap ressamlığının XIV. yüzyılın başında oluşan anıtsal yapıtları, bozkır ressamlığının etkisini açıkça gösteriyor ve elimizdeki Siyah Kalem resimlerinden yüz yıl önce bu geleneğin var olduğunu kanıtlıyor.



Resim 17-Taşlaşma, parça. Siyah Kalem, Saray Albümü, Hazine 2153, Topkapı Sarayı Kitaplığı. İstanbul.



Resim 18-İsa Gethsemane'de. Villard de Honnecourt, Bibliotheque Nationale, Paris.

1258 yılında son Abbasî Halifesinin öldürülmesiyle İslâm devleti sona ermiş ve İran, Uzak Doğu'dan Urallara kadar uzanan Büyük Moğol İmparatorluğunun bir parçası olmuştu. İran, Moğollar döneminde büyük bir sanat ve kültür gelişmesi gösterir. İranlıların ulusal yiğitlik destanı Şahnâme'nin resimlendirilmesi, İslâm kitap ressamlığında bir dönüm noktasıdır.[12] Reşid ed-din'in resimli Cami üt-Tevârih'i bu yolda ikinci bir adımdır.[13] Ahmet Musa'ya izafe edilen Miraç resimleri gene bu dönemde yapılmıştır.[14]

İslâm dünyasında sanatçılar Moğollar dönemine kadar, böyle önemli konular ve özellikle dinsel menkıbelere yanaşmamışlardı; hafif edebiyat türünden yazmalarla yetiniyorlardı. İslâm kitap ressamlığındaki büyük atılım, Doğu'dan yeni bîr resim geleneğinin Moğollarla İrana taşınılmasıyla başlıyor. İslâm dünyası, resim dilinin« sözden geri kalmayan bir ifade gücü olabileceğini bu dönemde öğreniyor.

Moğolların Doğu'dan getirdikleri bu resim dili, sanat tarihinde «Moğol üslubu» diye adlandırılır. Siyah Kalem üslubunun en karakteristik yanlarını (hacim, hareket, çizgicilik ve ifadecilik) bu üslupta buluyoruz. Yalnız şu farkla ki, bu üslup İslâm dünyasına girince bazı değişikliklere uğruyor. Doğu'da göstermelik olarak hazırlanan rulo resimleri, burada kitap resmi oluyor. Bu değişiklik, bu üslubun yavaş yavaş temsil niteliğini yitirerek hikâyeciliğe dökülmesine yol açıyor. XIV. yüzyılın ikinci yarısında sanatçılar resimle anlatmakla da yetinmiyor, yapıtlarında doğa tasvirciliğine geniş yer veriyorlar. İran, bu dönemde Uzak Doğu ve Çin sanatına açılıyor. Çiçek, dağ, su, bulut, ağaç gibi doğa öğeleri, ejderha, kilin, simurg gibi masal hayvanları İran sanatına giriyor ve burada süslemeciliğe dökülen bir tasvirciliğin gelişmesini sağlıyor. Kültür alanında Moğollar dönemi XIV. yüzyılın sonuna kadar sürüyor. Fakat daha XIV. yüzyılın ortalarında Moğolların gücü kırılmıştı. XV. yüzyılın başında, Moğollar döneminde baskı altında tutulan İslâm düşüncesi yeniden ağır basıyor ve İslâm sanatına özgü olan soyut nakışçılık başlıyor.

Bu tarihten sonra İslâm kitap ressamlığında önemli bir gelişme olmuyor. Şahnâme yazmalarına gösterilen ilgi XVIII. yüzyıla kadar sürü-

12 Resimli şahnâmelerin en eski nüshalarının tarihi XIV. yüzyılın başına rastlar. Resimleri ve metniyle tam olarak günümüze kadar korunmuş olan Topkapı Müzesindeki şahnâmenin kolofonunda 1330 tarihi yazılıdır (Hazine 1479). Berlin'deki Saray albumlarında bulunan 15 şahnâme minyatürü, Topkapı Müzesindekinden daha eskidir. (Preussicher Kulturbesitz, Diez A. Fol. 71). Ancak bu resimler, ait oldukları yazmadan koparılmış ve elimizc eksik olarak gelmiştir (M. Ş. İpşiroğlu, Saray-Alben, Wiesbaden 1964, s. 1-11).

13 Resimli yazma bugün parçalanmış bulunuyor. Bu parçalar Edinburg'da (U. B. N. 20; tarihi 1320), Londra'da (Royal Asiatic Society, Nr. 59 Fol. tarihi 1314), İstanbul'da (Topkapı Müzesi Kilaplığı, Hazine 1653, 1654, tarihi 1314) ve Berlin'de Preussicher Kulturbesitz, Saray-Alben, Diez A. Fol. 70-72) bulunmaktadır.

14 Topkapı Müzesi Kitaplığı, Hazine 2153



Resim VII-Mistik Manzara, Şiir Antolojisi (200x125 mm) 1398. İstanbul, Türk-İslam Eserleri Müzesi, No 1950 s. 181 a.



Resim VIII-Mevlevi Resmi, (16,6x38,6) XVII. yüzyıl. Bir özel koleksiyondan.

yor ve güzel minyatürleri olan pek çok Şahnâme yazmaları hazırlanıyor. Fakat yaratıcı güçleri bir yüzyıl uyanık tutan İran'ın ulusal destanı artık eski etkisini sürdüremiyor. Hep aynı konular tekrarlandıkça içtenliğini yitiriyor, kalıplaşıyor. Şahnâme ressamlığı, görünüşteki bütün parlaklığına karşın, yavaş yavaş çöküntüye sürüklenen bir renk ve biçim oyunu olmaya başlıyor. XV. yüzyılda Nizamî Hamse'sinin resimlendirilmesi, İslâm kitap ressamlığına her ne kadar taze bir güç katıyorsa da, bir kere başlayan çöküntü önlenemiyor, ancak kısa bir süre ertelenebiliyor. İslâm kitap ressamlığı bu minyatürlerle kısa süren bir yükselme dönemi yaşıyor. Fakat yaratıcı güçlerde yorgunluk belirtileri, daha XV. yüzyılın sonuna gelmeden kendini duyurmaya başlıyor. Gerçi ilk bakışta bir değişiklik pek göze çarpmıyor. Hatta, bir bakıma İslâm kitap ressamlığının XVI. yüzyılda klasik dönemine erişmiş olduğu bile söylenebilir. Resim sanatı, şiirin çok daha önce varmış olduğu aşamaya bu dönemde ulaşıyor ve her iki sanat arasındaki açıklık kapanıyor. Fakat bu aşamaya, resmin nakışçılığa dökülmesi pahasına varılmıştı. Minyatürlerde hiç bir dönemde, XVI. yüzyılda olduğu kadar yaldız bolluğuyla karşılaşmıyoruz. Saray çevresi için hazırlanan yazmaların içi dışı altınla parlıyor ve dünya bu pırıltı içinde, şiirde olduğu gibi, bir cennet güzelliği kazanıyor. Daha güzeli düşünülemezdi. Güzelliği içinde dondurulan bu dünyada, söz sanatı gibi resim de, gerçekle olan bağlarını büsbütün koparark, bütün olanaklarını belli kalıpları tekrarlama yolunda harcıyordu. Böylesine kendi içine kapanan bir sanatın konu çevresi elbette gittikçe daralacaktı. Resim sanatında XVI. yüzyılda günlük hayat sahneleriyle konu alanını genişletmeye çalışan ve resim repertuarına bir yenilik getiren son usta Behzad oluyor. Fakat çabaları kişisel kalıyor, izinden giden olmuyor ve her şey eskisi gibi sürüp gidiyor. Saray hayatıyla ilgili göz kamaştırıcı sahneler gittikçe ağır basıyor; taht resimleri, av sahneleri, türlü oyunlar, şehzade ve sultanların portreleri XVI. ve XVII. yüzyılların en sevilen konuları oluyor. Hep aynı konuları resimleyen sanatçıların çabaları, renk ve biçim oyunu içinde kalan bir el hünerine dökülüyor.

Bunun nedenini, Doğu sanatının gelenekçiliğinde aramak yersiz olur. İslâm sanatının en parlak dönemlerini, gelişmesinde birçok kuşakların katkısı olan gelenekler oluşturmuştur. Büyük ustalar, bu geleneklerin içinde kalsalar da, ona yeni bir güç ve tazelik katıyor, bu geleneğin taşıyıcısı ve sözcüsü oluyorlardı. Geleneğe sıkı bağlılık, Ortaçağ sanatının bir niteliğidir. Fakat Ortaçağ artık kapanmıştı. Batı'da Rönesans başladıktan sonra, Ortaçağı aşamayan ve kendi içinden tazelenemeyen bu sanat, geçmişe mal olmak zorundaydı. Bu döneme kadar canlılığını sürdüren gelenek donuyor ve resim sanatı, geleneksel motifleri «kalıp» olarak tekrarlayan bir süslemeden öteye geçemiyor.

II-5. OSMANLILARDA KİTAP RESSAMLIĞI

İran'da yaratıcı güçlerin uyuşmaya başladığı bu dönemde, Osmanlılarda resim sanatı çok ilginç bir gelişme gösteriyor.

İstanbul'un alınmasından sonra, Batı dünyasının kapıları Doğu'ya açılmıştı. Bu sırada İtalya'da büyük değişiklikler oluyor, fikir ve sanat alanlarında Ortaçağ gelenekleri temelinden sarsılıyor ve eski değerlerin yerlerine yenileri geçiyordu. Osmanlılar bu gelişmeyi merak ve ilgiyle izliyorlardı. Büyük bir devlet kurarak tarihteki rollerini oynamaya başladıkları bu dönemde, Osmanlı sarayının Batı'ya açık olduğunu, özellikle Rönesans'ın en güçlü silâhı olan resim sanatına büyük bir ilgi gösterdiğini biliyoruz. Fatih Sultan Mehmet, Rönesans büyükleri gibi İtalya'da pek yaygın bir töreye uyarak, Gentile Bellini'ye portresini yaptırırken, Yeniçağ resim sanatının, doğayı ve insanı yeniden keşfeden Rönesans düşüncesiyle sıkı ilişkisi olduğunu herhalde biliyordu. Yeniçağ resim sanatı Avrupa'ya bir yandan eski Yunan kültürünü, öte yandan doğa ve dünya sevgisini kazandırmıştı. Fatih hakkında bildiklerimiz, onun İstanbul'u — Hıristiyan dünyasının Doğu'daki bu son kalesini — alırken, tarihte yeni bir çağ başladığının bilinci içinde olduğunu ve yeni kurulmakta olan Osmanlı İmparatorluğunun Batı'ya açılmasını, Yeniçağ düşüncesine ayak uydurmak istediğini gösteriyor. Yeni düşüncelere gebe olan bu dönem ne yazık ki Fatih'in ölümüyle sona eriyor. Oğlu Bayezid II. zamanında



Resim IX-Şehinşahname Revan'ın zaptı (300x210 mm). XVI. yüzyılın ikinci yarısı İstanbul, Topkapı Müzesi Kitaplığı, Bağdat 200, s. 101 b.



Resim X-istanbul, Matrakçı Nasuh, Beyan-ı Menazıl-ı Sefer-i Irakeyn (320x460 mm). Yaklaşık olarak 1536. İstanbul üniversite Kitaplığı. T. 5964.

Fatih'in tutumuna şiddetli tepkiler başlıyor. Çağ değişimine ayak uydurma ve resim sanatı yoluyla Rönesans'a katılma istekleri gerçekleşemiyor ve bu tarihten sonra Osmanlılar, kültür alanında İran ve Arap uygarlıklarına bağlanıyorlar.

Böyle olduğu halde, Osmanlıların Arap ve Fars kültürleri içinde erimedikleri, özellikle İslâm kitap ressamlığının gelişmesinde onların büyük payı olduğu, ancak son yıllarda anlaşılmaya başladı. Nasıl Arap ve İran kitap ressamlığından söz ediliyorsa, İslâm düşüncesini yansıtan, fakat bazı özelliklerle onlardan ayrılan bir Osmanlı kitap ressamlığından da bugün söz edebiliyoruz. İstanbul, Osmanlı İmparatorluğunun başkenti olduktan sonra, İslam dünyasının Bağdat, Tebriz, Şiraz gibi büyük kültür merkezleri arasına katılıyor.

Osmanlı saray çevresinde resimlendirilen yazmalar, herşeyden önce konu bakımından İran minyatürlerinden ayrılırlar. Şahnâme ve Hamse, İran sanatının bu iki temel yapıtı, Osmanlılar için bir önem taşımıyor. Bunların yerine bilimsel yapıtlar, sefernâme, seyahatname, dinsel biografi, peygamberlerin hayatı, ansiklopedi ve kronikler resimlendiriliyor.

İranlıların ünlü yiğitlere karşı duydukları aşırı hayranlık, Osmanlı sanatçılarına yabancıdır. Padişahlar için hazırlanan «şehinşahnâme»ler, destandan çok kronik niteliği taşır ve bu yazmaların metinleri gibi resimleri de büyük seferleri, devletle ilgili önemli olayları saptarlar. Gerçi bu yapıtlarda anlatılan olaylar hep sultanın etrafında döner, ama şahnâmedeki yiğitler gibi onu hiç bir zaman gövde gösterisinde, düşmanıyla göğüs göğüse savaşırken görmeyiz. Osmanlı minyatürlerinde padişah, mükemmel örgütlenmiş bir devletin başkanıdır. «Allah'ın yer yüzündeki gölgesi» (zili ullah) olarak yüceltilen varlığı, çok defa olayları yöneten gizli bir güç olarak belirtilir: buyruğundaki ordular geçit törenleri yaparlar, kaleler kuşatır, şehirler alırlar; fakat kendisi — belli bazı sahneler dışında hemen hiç ön plana geçmez.

İran'ın duygusal şiir dili, Osmanlıların edebiyatına aktarıldığı halde, resim sanatı ondan uzak kalıyor. Cennet bahçelerine, âhû gözlü güzellere Osmanlı minyatürlerinde rastlamıyoruz. Osmanlılar şiirin anlattığı dünyayı değil, — Geç Abbasî dönemi sanatında gördüğümüz gibi — günlük hayatı olanca çıplaklığı içinde göstermekten hoşlanırlar. Bu yüzden toplum hayatıyla ilgili konular, Osmanlı sanatçılarını yakından ilgilendirir ve bunları işleyen resimlerde nakış zevkinden çok karikatür eğilimi ağır basar. Halkın günlük yaşantıları, iş hayatı Osmanlı minyatürlerinde geniş bir yer alır. Çok defa şehzadelerin sünnet düğünleri, bu tür konuların anlatılması için vesile oluyordu. Esnaf loncalarının ve bütün devlet kurumlarının türlü gösterilerle katıldıkları bu düğünler, saray dışına çıkarak büyük meydanlara yayılıyor, coşkun bir halk bayramı halini alıyordu. Bu bayramları en ince ayrıntılarına kadar söz ve resimle anlatan düğün kitapları (Surnâme) İslâm sanatında, Şahname ve Hamse ressamlığının

yanında Surnâme ressamlığı diye adlandırılan yeni bir sanat türü oluşturuyor.[15] Surnâme ressamlığında Osmanlılar, keskin gözlemci olarak karşımıza çıkıyorlar ve gördüklerini büyük bir titizlikle vermeye çalışıyorlar. Bu resimler gerçekten bir belge değeri taşırlar ve kültür, ekonomi ve kurumlar tarihiyle uğraşanlara, yazılı kaynakları kanıtlayan ve tümleyen somut bir bilgi malzemesi sağlarlar.

İslâm ülkelerinde eşi olmayan bu gözlemcilik, Batı'nın etkisi olmadan düşünülemez. Fakat Osmanlılar da dinsel bir açıdan dünyaya bakıyorlar ve dünyayı geçiciliği içinde sadece bir görüntü olarak görüyorlardı. Bu yüzden Rönesans'la Batı sanatına giren yeniliklere, derinlik, perspektif, anatomi ve oranlarla ilgili öğretilere kapalı kalıyorlar. Osmanlı resim sanatı Yeniçağ'la ilişki kuran, fakat özüyle Ortaçağ'a bağlı kalan bir sanat niteliği gösterir. Böyle olduğu için de Yeniçağ sanatı doğrultusunda gelişemiyor ve XVI. yüzyıldan sonra İran'da olduğu gibi belli kalıpların tekrarına düşüyor.

15 III. Murat Surnâmesi, 1585. Topkapı Müzesi Kitaplığı H. 1344; III. Ahmet Surnâmesi, 1720, Topkapı Müzesi Kitaplığı A. 3594. Bu iki resimli yazma Surnâme türüne değişik dönemlerden belirgin birer örnek veriyor.

BÖLÜM III
HIRİSTİYANLIK VE TASVİR

"Hakikat, varlıkta ya da yoklukta değil, karşıtların bileşimindedir. Hakikat oluşumdur."

Hegel, Wissenchaft der Logik.

III-1. HIRİSTİYAN SANATININ DOĞUŞU

Hıristiyanlık başlangıçta Yahudiliğin resim yasağını benimsiyor. İsa'nın doğumundan sonraki ilk ikiyüzyıl içinde Hıristiyan inancını yansıtan bir sanatla karşılaşmıyoruz. En erken katakomb resimlerinin, lahit kabartmalarının ve kitabelerin tarihi İ.S. III. yüzyıldan geriye gitmez.[16]

İlk Hıristiyanlar, Musa dinini kendi dinlerinin öncüsü sayıyor ve Tevrat'ın putlara karşı açmış olduğu savaşı sürdürüyorlardı. Her yerde Hıristiyanları kovalayan, onları ezen ve bunca kan dökülmesine yol açan putperestleri kendilerine düşman görüyor ve Tevrat'ın putları yıkmak için koyduğu resim yasağını benimsiyorlar.

Fakat yeni din, dar bir çevrenin dini olmaktan çıkıp devlet dini olmanın yolunu tutunca, Hıristiyan inancını açığa vuracak ve yayılmasını sağlayacak sembollerin yaratılması gerekiyor. Antik kültürün mirasını taşıyan Roma toprakları üzerinde gelişen Hıristiyanlık, Yahudiliğin aksine, suret tasvirciliğine açık bir dindi. Gerçi Hıristiyanların Tanrı'sı da doğa-üstü bir varlıktı ama Hıristiyanlar O'nun insanlara olan sevgisinden yeryüzüne indiğine, Mesih'in kişiliğinde insan suretine girerek, görünmezlikten sıyrıldığına inanıyorlardı. Tanrıyı insan bedeninin eti ve kemiğiyle, en soyut düşünceyi en somut gerçekle uzlaştıran bu görüş Hıristiyanlığın, Yunan-Latin uygarlığının insana ve doğaya çevrik sanatından büsbütün kopmasını önlüyor ve suret tasvirciliğini benimsemesini sağlıyordu. Böylece kısa bir süre içinde bir Hıristiyan sanatı doğuyor.

16 Th. Klauser, Studien zur Entstehungsgeschichte der christlichen Kunst I, Jahrbuch für Antike und Christentum I'de yayınlanmıştır. 1958; aynı yazar. Erwaegungen zur Entstehung der altchristlichen Kunst, Zeitschrift für Kirchengeschichte I/II de yayınlanmıştır. 1965.

Hıristiyan Dünyasında Resim Kavgası

Bu sanat ortaya çıktıktan sonra Tevrat'ın görünmez Tanrı düşüncesinden bir türlü sıyrılmayan bir kısım Hıristiyanların sert tepkisiyle karşılaşıyor ve resimden yana olanlarla (ikonophil) ona karşı çıkanlar (ikonoklast) arasında Hıristiyan dünyasını ikiye bölen kanlı bir resim kavgası başlıyor.[17]

Halk arasında kökleşmiş olan ve boş-inançlarla beslenen Putperestliğin VI. yüzyılda Hıristiyanlığa sızmaya başlaması, bu kavganın IX. yüzyıla kadar sürmesine yol açıyor. Aslında ruh - beden ayırımı yapan Hıristiyanlıkta resme tapmanın yeri olmaması gerekirdi. Hıristiyanlara göre ruh ölümsüzdü; beden, ölümsüz olan ruhu kısa bir süre barındıran bir kalıptı. Kalıbı veren tasvire tapmanın bir anlamı olabilir miydi? Fakat Hıristiyanlık devlet dini olduktan sonra, özle kalıbı birbirinden ayırmakta güçlük çeken halk kitleleri Hıristiyanlar arasısına karışınca, tasvire tapma geleneği Hıristiyanlık içinde canlanıyor. V. yüzyıla kadar İsa ikonunda Mesih'in tasvirini görenler, artık kendisini görmeye başlıyorlar ve ikon, resim olmaktan çıkarak tapınılan bir kült resmi oluyor. Yaralarından kan, gözlerinden yaş akan aziz ikonlarının öyküleri, halk arasında ağızdan ağıza dolaşmaya başlıyor. Resimlerin canlandığına öylesine inanılıyordu ki artık, 787'de İznik'te toplanan II. Konsil, «aziz resimlerinin mucize gösterebileceklerini ve şifa sağlayabileceklerini» onaylıyor. Mahkemelerde ikon önünde yemin ediliyor, vaftiz babası olarak seçilen aziz resimlerinin önünde dinsel törenler yapılıyordu. Bu gelişme kimi Hıristiyanları tasalandırıyor ve resme karşı direnişler artıyordu. Devlet gücünü ellerinde tutanlar, kendi çıkarları için de olsa, bu kaygılara katılıyorlar. İmparator tasvirlerini öteden beri tanrılaştırmaya alışmış olan halkın ikonlara tapmasını, egemenlik güçlerinin kısıtlanmasından korkarak, kuşkuyla izliyor, İsa ve aziz tasvirlerini Putperestliğe karşı koyma bahanesiyle kiliselerden uzaklaştırmak istiyorlardı.

Bu gelişme içinde Leon III. Anadolu piskoposlarının yardımıyla kült resimleri önünde dinsel törenleri yasaklıyor ve resimler kiliselerden uzaklaştırılıyor. 730 yılında yürürlüğe giren resim yasağı, kısa bir süre kesintiye uğrayarak 843'e kadar sürüyor. Bu dönemde Hıristiyan dünyasında insan tasviri ortadan kalkar ve sembol anlamı taşıyan bitki, ağaç resimleri, haç, kandil v.b. işaretlerle yetinilir.

Tevrat ve Putperestlik gelenekleri arasında süregelen resim konusundaki bu çatışma, eninde sonunda Hıristiyanlığın görünmezlikten sıyrılarak ortaya çıkan Tanrı anlayışı içinde bir sonuca bağlanıyor ve resim yasağı 843 yılında bir daha tekrarlamamak üzere kaldırılıyor.

Bu sonucun alınmasında Hıristiyan düşüncesinin sözcülüğünü yapan aydın çevrelerin büyük payı vardı. Bunlar, Hıristiyanlıkta Tanrı'nın

17 A. Grabar, L'iconociasme byzantin. Dossier archeologique, Paris 1957; M. Schrade, Frühromanische Malerei, s. 98. Köln 1958.

insan oluşu (Incarnation) inancına dayanarak Tanrı tasvirinin yapılabileceğini savunuyor ve ikonoklastlara karşı, resimden yana olan halkı tutuyorlardı. Fakat halkın, İsa'nın ve Hıristiyan büyüklerinin resmini putlaştırarak ona tapmalarını da eleştirmeden geri kalmıyorlardı. Hıristiyan inancına göre Tanrı insan oluyor, ruh bedenle birleşiyordu ama, ruh beden ayrılığı ortadan kalkmıyordu. O halde İsa'nın kalıbını saptayan ikonlarda, Mesih'in sadece bir resmini değil de, kendisini görmenin ve resme tapmanın bir anlamı olabilir miydi? Aydın çevreler böyle düşünüyor ve böyle düşündükleri için de resimden yana olanları desteklerken, halk arasında süren Putperestlik eğilimine katılmıyorlardı. Papa Gregor II. nin (ölm. 731), resimden yana olanları tahta parçalarına, taş ve duvar sıvalarına tapmakla suçlayan Bizans Kayzeri Leo III.'ya yazdığı mektupta, bu suçlamaların yersiz olduğunu, sanıldığı gibi onların resim ve heykellere tapmadıklarını, bunların aracılığıyla dua ve düşüncelerini Tanrı'ya duyurmak istediklerini, İsa'nın, Meryem'in, Hıristiyan ulularının, din fedailerinin ve azizlerin resimlerini gördükçe onları andıklarını ve şefaatlerini dilediklerini bildiriyor.[18] Resim aydınlar için, herkesin anlayabileceği bir sembol, bir işaret, dinsel hakikatların anlaşılmasını kolaylaştıracak somut bir dildi. Bundan dolayıdır ki papalardan Büyük Gregor (ölm. 664), okuma bilmeyenlerin imana gelmeleri için resim yapılmasını gerekli buluyor ve «...okuyanlar için yazı neyse, okumayanlar için de resim odur, çünkü harfleri bilmeyenler de bu resimleri okuyabilir ve bunlara bakarak kimin izinden gideceklerini anlarlar» diyor.[19]

Fakat ikonofillere göre resmin önemi aydınlar için de küçümsenilemezdi. Çünkü resim, işitilenleri gözönünde canlandırıyor, sadece sözün yerini tutmakla kalmıyor, onu açıklıyor ve tamamlıyordu da. Johannes adında Şam'lı bir keşiş, resim düşmanlarına soruyor: «Tanrı görünmezlikten sıyrılıp maddeleşiyor da, sen ondan daha mı yücesin ki görüneni küçümsüyorsun?»

Bu ve buna benzer düşünceler, Hıristiyanlığın Tanrı anlayışı içinde resim kavgasının çözümlenmesini ve resim yasağının ortadan kalkmasını sağlıyor. Böylece Hıristiyanlık, Yahudiliğin uydusu olmaktan çıkıyor ve Yunan-Latin kültürüyle barışıyor. Putperestlik inançlarıysa, halk arasında kalıntı olarak sürse bile, Hıristiyanlık için, korkulacak bir tehlike olmaktan çıkıyor artık.

III-2. ERKEN-HIRİSTİYAN SANATINDA İSA TASVİRİ

Hıristiyan dünyasında resim kavgalarının sürdüğü yıllarda pek çok resim ve heykel yokedilmişti. Kalanlardan, Hıristiyan inancının başlan-

18 H. Rahner, Kirche und Staat im frühen Christentum, München 1961. Bu yazıyı E. Sauser, Frühchristliche Kunst, Sinnbild und Glaubensaussage (Wien 1966) adlı kitabında Kaynak olarak gösteriyor.

19 E. Sauser, Frühchristliche Kunst, Sinnbild und Glaubensaussage, Wien 1966.

gıçta, Yunan-Roma sanatının form diliyle kendini açıklamaya çalıştığını görüyoruz. Böylece Erken-Hıristiyan sanatı doğuyor: içeriğiyle Hıristiyanlığa, biçimiyle pagan Antik sanat geleneklerine bağlı bir sanat.

Hıristiyanlığın ilk yüzyıllarında Roma'da gelenekleşmiş bir portre sanatı vardı. İmparator, şair, filozof, yüksek memur, bütün ileri gelenlerin tıpkısına benzer büstleri yapılıyordu. Zamanında önemsenmediği için İsa'nın tasviri yapılmamıştı. Bu yüzden ilk İsa tasvirleri tartışma konusu oluyor. Görünüşü hakkında, İncillerde yeterli bilgi yoktu. Sanatçılar, dört İncil'de onun kişiliği ve hayatı üzerine anlatılanları göz-önünde tutarak ona biçim vermeye çalışıyorlar. Kişiliğinde pek çok niteliği toplaması, belli bir örnekte karar kılınmasını güçleştiriyordu. Başlangıçta, Roma İmparatorluğu topraklarında, belinde torbası, elinde değneği, yer yer dolaşıp vaizeden stoa'lı halk filozoflarının görünümü, İsa'ya uygun görülüyor (Christus Cynicus). Sonradan idealleştirilerek genç ve güzel Yunan Tanrısı Apollon'a benzetiliyor. Fakat bu da Hıristiyanlar arasında tepki uyandırınca, bu kez tek bir örnek üzerinde durmayıp ona türlü biçimler verilmeye başlanıyor: «Masum Çocuk», «Öğretici», «Kurtarıcı», «Çoban», ve nihayet Ravenna'da S. Vitalede gördüğümüz gibi «Christus İmparator» olarak tasvir ediliyor.

Doğu Hıristiyan Sanatında İsa Tasviri

Batı Hıristiyan sanatında tasvirin görevi İncil'de anlatılanları göz önüne sermekti. Sanatçılar, bu görevlerinde kendilerini bir dereceye kadar bağımsız duyuyorlardı. Bu yüzden İsa tasvirlerinde gördüğümüz gibi, ele alman konuların yorumlanması ve biçimlendirilmesi, zamana göre değişiyordu. Doğu Hıristiyan dünyasının resim anlayışı Batı'nınkinden ayrılıyor. Bizans'da Plato'nun İdealar öğretisine dayanan bir resim teolojisi oluşmuştu. Bu teoloji, İsa, Meryem ve azizleri tarihsel kişiliklerinden soyutlayarak kavramlaştırıyor, onları düşünsel (ideel) varlıklar olarak gösteriyordu. Tasvir, burada «idea»ların, «değişmez hakikat»ların resmiydi. İnsan elinden çıkan ikonlara, görünmeyen, «insan elinden çıkmayan örnekler»in (Acheiropoieten) resmi diye bakılıyordu. Bu görünmeyen örneklerin nasıl görünür bir hale getirildikleri hakkında türlü menkıbeler çıkmıştı ve bunlar halk arasında ağızdan ağıza dolaşıyordu. Meryem resimlerinin, Ermiş Lucas'ın yapmış olduğu bir resimden geldiği, Tanrı tasvirininse, meleklerle gökten indiği söyleniyordu. Gene bu menkıbelere göre, İsa'nın yüzünü sildiği keten beze çıkan yüz çizgilerinin izleri, İsa resimlerine örnek olmuştu. Bizanslı sanatçılar, böyle kutsal örneklerden hareket ettiklerine öylesine inanıyorlardı ki, gelenekten kupayı şaşmaya kendilerinde hak görmüyorlardı. «Ressamlar Kitabı» nın, Athos Manastırında XVIII. yüzyılda yazılmış olan geç bir nüshasında görüldüğü gibi,



Resim 19-Meryem ve Çocuk İsa. Bizans ikonu (XII. yüzyılın ilk yarısı). Tretyakov Galerisi, Moskova. *Meryem çocuğunu kutsal bir emanet gibi tutuyor. Sonraları analık sevecenliğinin simgesi olarak gösterilen Meryem resimlerinin ilk örnekleri Ortodoks-Hıristiyan dünyasında ortaya çıkıyor.*

kutsal resimlerin yalnız ikonografileri değil, onlara ait her şey, kiliselerde konulacakları yerden teknik bilgilere kadar saptanmıştı.

Resimde kutsal örneklerin kopyasını görenler için, ikonlarda bir mucize gerçekleşiyordu. Bu inanç, ikonların üstün bir gücün taşıyıcısı olarak mitleştirilmesine ve onlara tapılmasına yol açıyor. Fakat yukarda belirttiğimiz gibi, aydınlar bu inanca katılmıyor. Bir şeyin aslıyla benzeri bir olmadığına göre, kutsal resimlere gösterilen saygının, görünene değil, görünmeyen örneklere olduğunu söylüyorlardı.

Burada tasvir «değişmez Hakikat»in resmi olduğu için, İsa resimlerinin Batı'dakinin aksine, kısa zamanda belli bir kalıba sokularak donduruldığını görüyoruz. Genç İsa'nın yerine «Dünya Egemeni» (Pantokrator) olan İsa geçiyor. Gücü ve yüceliği temsil eden Zeus ve Poseidon gibi onun da sakalı ve görkemli bir görünümü vardır. Yüz çizgileri kıpırdamayan, bütün ifadesi gözlerinde toplanan bu İsa bir egemenlik sembolüdür. Acı çeken İsa, Bizans sanatına yabancıdır. Çarmıhtan indirme sahnelerinde bile, tanrısal yüceliğini yitirmez. Anastasis sahnelerindeyse — Kariye'de olduğu gibi — İsa, Cehennemin kapısında, insanları ölüm-



Resim 20-21-Evrenin yaradılışıyla ilgili iki sahne. Oktatoyk, Tevrat'ın ilk sekiz bölümü (XII. yüzyıl), Topkapı Sarayı Kitaplığı, İstanbul. *Saray arşivi için hazırlanan ve 352 minyatürü olan bu yazmanın resimlerine bir çok sanatçının eli karışmıştır. Bir söylentiye göre bu sanatçıların arasında Bizans Kayzeri Alexios I'in küçük oğlu da bulunmaktadır. Yazmanın bir benzeri Vatikan Kitaplığındadır.*

den ve karanlıktan kurtaran aydınlık, ışık saçan bir görünüm olarak karşımıza çıkar. Çocuk İsa olarak annesinin kucağında gösterildiği zaman, Meryem onu kutsal bir emanet olarak saygıyla kollarında taşır. Sonraları analık sevecenliğinin sembolü olarak gösterilen Meryem resimlerinin ilk örnekleri burada ortaya çıkıyor.

Bizans ikonlarının konuları sıkı bir teoloji programıyla saptanmıştı. İsa ve Meryem tasvirlerinin yanında, havari ve ermiş ikonları, Meryem'in ve İsa'nın yaşamlarıyla ilgili sahneler, kutsal olaylar bu programın kapsamına giriyor ve bunların kiliselerin nerelerinde yer alacakları da ayrıca belirtiliyor.

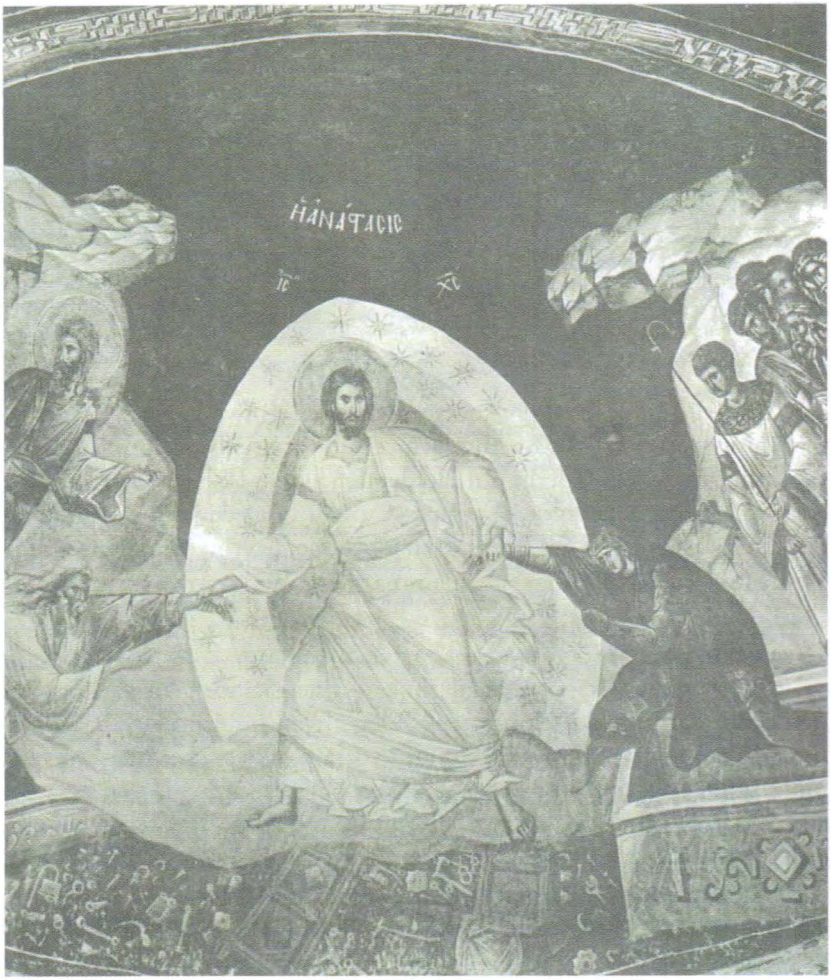
Bizans sanatı, sadeliğin verdiği büyüklükle, daha Roma sanatının Natüralizmiyle karışmamış olan Yunan formunu anımsatır. Bu sanat, gücünü Ortodoks Hıristiyan kilisesinin gelenekçiliğinden alıyordu. Yunan formu bu gelenekçilik içinde donduruluyor ve yüzyıllar boyunca biçim değiştirmeden sürme olanağını buluyor. İkon ressamlığının izlerine, bugün bile Bulgaristan ve Rusya'da rastlayabiliyoruz.

III-3. HIRİSTİYAN DÜŞÜNCESİNDE KARŞIT EĞİLİMLERİN UZLAŞMASI

Hıristiyan dünyasında resim kavgalarının sonuçlandığı 843 yılı Batı'nın düşünce tarihinde bir dönüm noktasıdır.[20] Yüzyıllar boyunca Yahudilikle Putperestlik arasında bocalayan Hıristiyanlık, bu tarihten sonra yeni bir «Doğruluk» (Hakikat) anlayışı içinde özgürlüğe kavuşur. Yahudilerin aşkın Tanrısı hertürlü değişikliğin üstünde ve ötesinde kalan bir «soyut Hakikat» ti. Yunan tanrılarıysa, somut varlıklardı. Hıristiyan inancına göre, Tanrı cisim kazanır, ruh madde olur. Soyut ve somut iki Hakikat anlayışı burada birbiriyle kaynaşıyor; «Hakikat» , değişmezlik içinde dondurulmuyor, etkinlik ve hareket, oluşum ve gelişim olarak yorumlanıyor. Hıristiyan düşüncesi, diyalektik bir düşüncedir: Tanrı ve insan, ruh ve madde karşıtlarını aynı oluşumun birbirini tamamlayan aşamaları olarak görür. Bu yüzden Yahudiliğin soyut ve Antikitenin somut Tanrı inançları Hıristiyanlıkta yeni bir bileşim içinde uzlaşabiliyorlar. Bu düşünce, Hakikat'ı bir yandan bu dünyada ararken, öte yandan bu dünyayı aşma çabası içindedir. Karşıt eğilimleri kendinde toplaması Batı Hıristiyan düşüncesini, sürekli bir gelişime iten bir gerilim ve tedirginlik içinde tutar. Hıristiyan - Roma dünyası içinde ortaya çıkan Hyginus'un bir fabelinde bu tedirginlik, insan varlığının özüne ait bir nitelik olarak belirtiliyor. Bu fabele göre:

«Günün birinde 'Tasa' yeryüzünde dolaşırken nehir boyunda killi toprak görür. Dalgın dalgın bir parça toprak alır, onunla oynamaya, bi-

20 H. Fr. Von Campenhausen, Die Bilderfrage als theologisches Problem der alten Kirche, Das Gottesbild im Abendland Berlin 1959.



Resim 22-Anastasis, (duvar freski) Kariye Camii (Chora Kilisesi) 1310 dolayları, İstanbul.

çim vermeye başlar. Yaptığı şey üzerinde düşünceye daldığı sırada, Jüpiter yaklaşır. 'Tasa', Jüpiter'den ona can vermesini rica eder. Jüpiter, Tasa'nın bu isteğini yerine getirir. Fakat 'Tasa' ona kendi adını vermek isteyince, buna karşı çıkar ve kendi adını koymak ister. 'Tasa' ile Jüpiter tartışırken, Yeryüzü (Tellus) başını kaldırır ve vücudundan bir parça vermiş olduğu için, bu yapıtın, onun adını taşıması gerektiğini söyler. Tartışanlar, Satürn'ü yargıçlığa çağırırlar. Satürn, pek yerinde olan şu kararı verir: Sen Jüpiter, ona can verdiğin için, öldükten sonra ruhunu, sen Toprak, vücudunu verdiğin için vücudunu alacaksın. Fakat toprağı yoğurup ona biçim verdiği için, yaşadığı süre bu varlık Tasa'nın olacak. Adına gelince humus'tan (kara toprak, humus) yapıldığına göre, ona homo (insan) denilsin».



Resim 23-Ava Çıkış, Bayeux Müzesi.

Bu tedirginlik, Batı düşüncesinde bireyciliğin ve karar - verme özgürlüğünün kaynağı oluyor. Burdach, Latin - Hıristiyan dünyasında ortaya çıkan bu fabeli, Goethe'nin Herder'den alarak II. Faust'da işlediğini söylüyor. Bu yazıdan ayrıca Latince «Cura» (Tasa) deyiminin yalnız tedirginlik, kaygı ve endişe değil, özen gösterme, üzerine titreme, kendini verme (Sorgfalt und Hingabe) anlamına geldiğini de öğreniyoruz.[21]

Diyalektik Gelişim

Batı düşüncesi karşıt eğilimlerin çarpışması içinde gelişiyor. Bunlardan birinin atılımını, ötekinin tepkisi karşılıyor, birbirini kovalayan eğilimlerin çarpışmasından yeni bileşimler ortaya çıkıyor; her bileşim, yeni bir atılımın çıkış noktası oluyor ve gelişme böylece sürüp gidiyor.

Ortaçağ, bu-dünyayı aşma eğiliminin atılıma geçtiği bir dönemdir. Hıristiyan sanatı, antik sanatın etkisi altında geliştiği için, başlangıçta, Natüralizm doğrultusunda gelişiyormuş gibi görünüyor. Fakat dünyayı aşma çabası ağır basınca, Ortaçağ Yunan formunda etiyle canıyla insanı değil, onun kalıbını görmeye başlıyor: Yunan formu içeriğinden soyutlanıyor. Doğal formlar artık kendi başına bir değer taşımıyor, kendi üstündeki bir Hakikata, Tanrı'nın manevi varlığına işaret eden sembollere dönüşüyor.

III-4. ROMAN SANATINDA TASVİR

Böylece Roman döneminde tasvir — kilise fresklerinden, resim ve heykellerden, kutsal kitap minyatürlerine kadar — doğa formlarının soyut kalıplarını verir.

XI. yüzyıldan kalan «Bayeux Halısı» bu dönemin resim sanatına iyi bir örnek veriyor. 51 cm. eninde 70 m. uzunluğunda dar bir şerit olarak dokunan bu halı, İngilizlerle Normanlar arasındaki savaşın, resimle anla-

21 K. Burdach, Faust und die Sorge, Deutsche Vierteljahrsohrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte I, 1923.



Resim 24-Kuyruklu Yıldızın Görünüşü ve Kral Harold'un Rüyası, Bayeux Müzesi.

tılan bir destanıdır. Ressam, burada tıpkı şair gibi, gördüğünü değil, düşündüğünü, kafasında efsaneleştirmiş olduğu bir olayı anlatır. Öykünün değişik zaman ve yerlerde geçen sahneleri, epik türün sağladığı serbestlik içinde, yanyana getirilerek tek bir friz içinde toplanıyor. Olaylar, bir bir tüm ayrıntılarıyla anlatılıyor. Fakat figürlerde de eşyada da doğaya uygunluk aranmıyor; biçimler, bir düzey üzerinde sadece ana-çizgiler ve renklerle belirtiliyor. Resim, bir çeşit yazı gibi anlatılanların, sanatçının düşüncesindeki kalıplarını veriyor. Böyle olduğu için de anlatılan olayın açıklanması, ya da olay kahramanının kimliği belirtilmek istendi mi, sanatçı yazıdan yararlanıyor, resim ve yazı birbirini tamamlıyor.

Burada gördüğümüz soyut form-dilinin bir benzeriyle İslâm kitap ressamlığında da karşılaşmıştık. Orada da antik form öğeleri özünden soyutlanıyordu. İslâm sanatında olduğu kadar Roman sanatında da karşımıza çıkan bu soyut kalıplar, Ortaçağ'da Doğu ve Batı arasında ortak bir düşünceden sözedilebileceğini gösteriyor. Fakat bu ortak yan, aradaki ayrılığın daha açık ortaya çıkmasına neden oluyor. İslâm düşüncesi, maddeyi yoketme çabası içinde Yunan formunu nakşa dönüştürmüştü. Diyalektik Hıristiyan düşüncesi maddeyi aşmak ister ama, onu yoketmeye, kendi varlığından sıyırmaya çalışmaz. Tanrı'ya açılabilmek için, madde dünyası içinde bulunduğumuzu bize unutturmak istemez, tersine maddeyi, ruhdan yoksun bir kalıp olarak olanca ağırlığıyla vurgulayarak bize, Tanrı'yı düşündürmek ister. Bu bakımdan Roman kitap ressamlığında İslâm minyatür dünyasında görmeye alıştığımız tüy gibi hafif insanlarla karşılaşmayız. Bu dönemin yapı ve heykel sanatlarıysa, tam anlamıyla bir kütle sanatı niteliği taşırlar. Ağırlık, toprağa bağlılık, Roman üslubunun en karakteristik yanıdır. Bu dönemde yapılan heykeller, ruhu barındıran gövdeyi (cankafesini) bir yük gibi taşırlar. Erken-Hıristiyan sanatında İsa, çarmıhta gösterildiği zaman bile, Kıyamet günü hesap soracak ve yargılayacak İsa olarak gösteriliyor, yüceliğinden ve görkeminden hiç bir şey yitirmiyordu. Roman sanatında Tanrıoğlu, Yunan sanatının ideal form



Resim 25
Menade. Skopas (İ.Ö. IV. Yüzyıl) Dresden.



Resim 26
Canterbury Kilisesinden bir melek figürü.

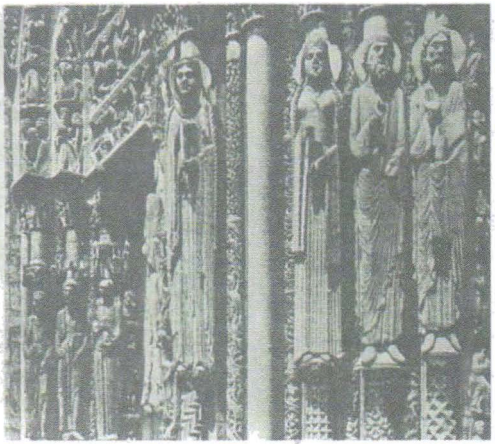
anlayışına karşı koyan bir gerçekçilikle yara bere içinde gösteriliyor. Soyut doğa-üstü Tanrı düşüncesiyle, insanoğlunun günahının yükümünü üzerine alan, ona olan sevgisinden çarmıhta can veren Tanrı düşüncesi, Hıristiyanlığın diyalektik Hakikat anlayışı içinde birleşebiliyorlar.

III-5. GOTİK SANATTA NATÜRALİZM

Batı Ortaçağ sanatında XIII. yüzyılda, dünyayı aşma eğiliminin doruğuna vardığı Gotik dönemde, îslâm sanatını anımsatan bir nakışçılıktan belki söz edilebilir. Gerçekten yapı sanatı, yerçekimine ve taşın ağırlığına karşıkoyarak gökyüzüne doğru yükselen Gotik katedrallerde ince bir oymacılık sanatına dönüşür. Maddeden sıyrılarak Tanrıya yönelme bu sanatın ana ilkesiydi. Bu ilke, yapıda olsun, heykelde olsun alışılagelen oranları değiştiriyor: biçimler incelmeye ve uzamaya başlıyor. Heykel bu dönemde, bağımsız bir sanat olmaktan çıkmış, yapı sanatının bir öğesi olmuştu. Yunan sanatının ana teması insandı. Çoğu kez çıplak olarak gösteriliyordu, fakat giydirildiği zaman bile vücut yapısı ve formları kumaş altında saklı kalmıyor, belirtiliyordu. Dünya değerlerini küçümseyen



Resim 27-Petrus, Moissac Kilisesi



Resim 28-Chartres Katedralinden figürler.

Ortaçağda vücut, bol giysiler içinde gizlenir; kumaş kıvrımları da katedrallerde gördüğümüz yükselme hareketine katılan soyut bir çizgi nakşı meydana getirir.

Fakat bu dönemde bile diyalektik Hıristiyan düşüncesi bu-dünyayla bağını büsbütün koparmıyor ve Gotik'in içinde, Max Dvorak'tan beri «Gotik'in Natüralizmi» diye adlandırılan bir karşı akım başlıyor.[22] XIII. yüzyılın başında katedral portallerinde takdiseden yeni bir İsa tipi ortaya çıkıyor: «Güzel İsa». Kalıplaşmış olan antik formlar yeni bir hayatla kımıldamaya başlıyor, Antikite yeniden canlanıyor; fakat artık bambaşka bir düzeyde. Bu Natüralizm, XIV. yüzyılın başında Giotto'nun (1266 -1337) yapıtlarında, Gotik dönemin İdealizmine karşı tepki olmaktan çıkarak atılıma geçiyor ve karşıt güçlerin savaşında doğaya yönelme eğilimi ağır basıyor. Böylece Batı sanatında yeni bir çağ başlıyor.

Giotto ve Doğaya Açılma

Giotto'nun S. Maria dell'Arena Kilisesindeki duvar resimleri, yeni sanat anlayışının en erken örnekleridir. Bu kilise, alışılagelen büyük Gotik yapıların aksine üstü tonozla örtülü sade bir yapıdır ve tek süslemesi duvar resimleridir. Yanyana ve üstüste sıralanan resim dizilerinde Giotto, Tevrat menkibelerini, İsa'nın ve Meryem'in hayatlarını anlatır. Kilise önyüzünün iç duvarında tek bir resim yer alır: Mahşer.

Bu tür konular Ortaçağ sanatında çok işlendiği halde, bu resimler zamanında bir yenilik olarak karşılanmıştı. Çünkü bu döneme kadar resim sanatı, Bayeux halısında gördüğümüz gibi bir çeşit resimli yazıydı ve bunun okunması, yani anlamlandırılması, düşüncenin ve hayal gücü-

22 Max Dvorak, Kunstgeschichte als Geistesgeschichte: Idealismus und Naturalismus in der Gotischen Skulptur und Malerei. München 1928.



Resim 29-Toprağa Veriliş, Giotto, Arena Kilisesi. Padua.

nün yardımıyla oluyordu. Buna karşılık Giotto'nun resimlerinde anlatılan olaylar, hayalgücünden yararlanmaksızın gözönünde canlandırılabiliyordu. Doğayı, göründüğü gibi vermeye çalışan natüralist bir üslup doğmaya başlamıştı artık.

Ortaçağda uzam (mekân), ideel bir uzamdı. Derinlikten yoksun bir düzey olarak veriliyor ve kutsal sahnelerde bu zemin, çok defa yaldızla örtülüyordu. Soyut düşünmeye alışmış olan Ortaçağ insanı, bu düzeyle uzam kavramının verilmek istenildiğini anlamakta güçlük çekmiyordu. Anlatılan olayın geçtiği yer belirtilmek istenirse, sanatçılar çevrelerinden soyutladıkları bazı öğeleri, ağaç, bulut, kapı, sütun vb. bu düzey üzerinde yanyana, üstüste sıralıyorlardı. Bu geleneği Giotto da sürdürüyor. Fakat figürler, ikonlarda olduğu gibi artık yanyana sıralanmıyor, resim yüzeyine paralel planlarda gruplandırılıyor ve çok defa figürlerin değişik yönlerden, arkadan, yandan, karşıdan görünüşleri «Toprağa Veriliş»de olduğu gibi meleklerin değişik yönlerde uçuş hareketleriyle derinlik etkisi arttırılmaya çalışılıyor. Böylece ilk defa Giotto'da resim zemini bir düzeyle verildiği zaman bile, derinlik etkisi uyandırıyor ve o zamana kadar alışılagelen soyut uzamın yerini somut uzam almaya başlıyor.

Giotto'nun resimlerinde figürlerin de şema olmaktan çıktığını görüyoruz. Figürler artık bir yer dolduruyor ve kendi ağırlığını taşıyor. Gerçi insan vücudu bu resimlerde bol giysiler içinde saklı kalıyor, fakat bütün ağırlığıyla yere dökülen kumaşın altından vücut kendini belli ediyor ve kumaş kıvrımlarının oluşturduğu Gotik'e özgü çizgi nakşı ortadan kalkıyor.

Sanatta Tasvircilik - Giotto'dan Sonrakiler

Yeni uyanan doğa gözlemciliği, sanatçıya duyular dünyasını açıyor ve sanatçı, doğada gördüğü her şeye, insan, hayvan, bitki, eşya, yapı vb. ilgi duyuyor artık ve bunları, A. Pisanello'da gördüğümüz gibi, tüm ayrıntılarıyla resim yüzeyine aktarmaya çalışıyor. Giotto'yu izleyen sanatçılarda, Giotto'nun resimlerindeki anlatma-üslubu, çok defa nakış zevkiyle karışarak her şeyi bir bir göstermekten hoşlanan bir tasvirciliğe dökülür. Taddeo Gaddi, A. Lorenzetti, Simone Martini, Andreada Firenze, Jacopo d'Avanzo, Andrea di Cione, Gentile da Fabriano gibi sanatçılar bu akımın öncüleriydi. İtalyan sanatındaki bu ayrıntılı tasvircilik birdenbire ortaya çıkmamıştı. Bu dönemde Kuzey sanatında,— ilerideki bölümlerde göreceğiz — Gotik'in Natüralizmi bir «tıpkısına» benzetmeciliğin doğmasına yol açmıştı. İtalyan sanatının tasvirciligi Kuzey etkileriyle oluşuyor. Bu sanatçılar, Giotto'nun resim sanatına getirdiği ana sorunlar üzerinde durmuyor, sadece onun form dünyasını zenginleştirmekle yetiniyorlardı. Bu yüzden İtalyan sanatında XIV. yüzyıl geçit dönemi sayılır ve Rönesans başı olduğu kadar Ortaçağ sonu diye de tanımlanır. Bu dönemin sona ermesi ve yeni bir çağ açılması için, resim sanatının ana sorunlarını ele alacak bir sanatçının gelmesi gerekiyordu. Bu sanatçı Masaccio oluyor.



Resim 30-Erkek ve Kadın Giysileri Taslağı. L. Pisanello, Chantilly.

BÖLÜM IV
İTALYA'DA RÖNESANS

"Resim sanatını küçümseyen, ne felsefeyi sever, ne de doğayı."

Leonardo da Vinci, Libro Di Pittura

IV-1. DOĞA GERÇEĞİ VE SANAT

Giotto'nun Arena kilisesindeki resimlerinden yaklaşık olarak yüzyıl sonra Masaccio, Floransa'da S. Maria del Carmine kilisesindeki duvar resimlerini yapmıştı (1426). Bu resimler arasında burada örnek aldığımız yapıtta, İsa'nın bir mucizesi anlatılıyor. İsa, havarileriyle birlikte Nazaret'ten ayrılıp Kapernaum'a giderken, kralın adamları Petrus'tan sınır vergisi isterler. Isa, Petrus'a gölden bir balık tutmasını ve balığın ağzından çıkaracağı parayı onlara vermesini söyler. (Mate 17. 26/27). Masaccio, olayın üç ayrı aşamasını, Ortaçağın epik resim geleneğine uyarak aynı resimde topluyor. Soyut uzam kavramına bağlı kalan Ortaçağ sanatçıları, bir olayın zaman süresi içindeki çeşitli aşamalarını rahatça aynı resimde sıralayabiliyorlardı. Masaccio, olayı somut bir uzam içinde gösterdiği için, hikâyenin aşamalarını birbirinden ayırmaya çalışıyor. İsa ve havarileri ortaya almış; Petrus'un balığı tutması, resmin sol yanında az geride gösterilmiş; paranın verilişi sahnesi orta gruptan bir yapıyla ayrılıyor.

Figür - Uzam İlişkisi

Ortadaki gruba bakar bakmaz İsa'yı karşıdan görüyoruz. Yanında duran Petrus ona bakıyor ve eliyle İsa'nın gösterdiği yeri işaret ediyor. Sağda onlara yaklaşan gümrükçü, arkadan görünüşü ve giysileriyle gruptakilerden ayrılıyor. Giotto'nun resimlerinde figürler, dar ve sığ bir sahneye sıkıştırılıyorlardı. Burada olay, açık havada, derinliği ve genişliği olan bir yerde geçiyor. Bu yüzden Giotto'nun resimlerindeki yığın etkisi burada ortadan kalkıyor. Uzam-hacim ilişkisi öylesine iyi hesaplanmış ki, arkada sadece başları görünen figürlerin bile uzamda yer kapladıkları belli oluyor. Böylece figürler, grup içindeki yerleri, hareket ve bakışlarıyla hem bir merkez etrafında toplanarak birbirine bağlanıyor, hem de birbirinden ayrılıyorlar.



Resim 31-«Vergi». Masaccio, 1426 dolayları, S. Maria del Carmine Kilisesi, Floransa.

Figürlerin anıtsal bir görünümleri var. Bunlar da Giotto'nunkiler gibi bol giysiler içinde. Fakat vücut yapısı olsun, duruş ve hareketler olsun iyice belirtiliyor. Bu farklılaşma yüzlerde de görülüyor. Gerçi Masaccio da Ortaçağ boyunca alışılagelen havari tiplerine bağlı kalmış, fakat bunlar artık kalıp olmaktan çıkmış, her bir figür bireysel bir görünüm kazanmaya başlamış.

Gölge - Işık ve Eşyanın Rölyefi

Giotto'dan beri gölge-ışık, eşyanın rölyefini ortaya çıkarmak isteyen resim sanatının kaçınılmaz bir anlatım aracı olmuştu. Fakat Giotto gölge-ışığı kullanırken, Ortaçağ geleneklerinin getirdiği alışkanlıkla, doğa gözlemciliğinden yeterince yararlanmıyordu. Aradan geçen yüz yıl içinde gölge - ışığın uygulanmasında büyük bir ilerleme olmuştu. Masaccio'nun resimleri, belli bir kaynaktan süzülen doğal ışıkla aydınlanıyor ve böylelikle nesnelerin yapısal özellikleri belirli bir biçimde ortaya çıkıyor. Ayrıca sanatçı, Giotto gibi sadece nesnelerin üstüne düşen ışığı ve gölgeyi vermekle yetinmiyor, onların yere düşen gölgelerini de göstererek eşyanın bulunduğu yerle olan bağlantısını belirtiyor. Vasari (1511 -1574) Rönesans sanatçılarının hayatları üzerine yazdığı kitapda Masaccio'dan söz ederken, buna değinerek ilk kez onun resimlerinde insanların yere bastıklarını söyler.



Resim 32-İsa ve Havari başları, «Vergi»den parça.

Floransa Atölyeleri - Araştırmaya Dayanan Sanat Öğretimi

Masaccio'dan sonra İtalya'da «insan» ve «çevresi» sanatın ana konusu oluyor. Yüzyıllar boyunca adım adım keşfedilecek olan «insan» ve «doğa» sanatçıya açılıyor bu dönemde. Ortaçağda kuşaktan kuşağa iletilen belli kalıpları tekrarlayan sanatçılar artık modelden çalışmaya başlıyorlar. Sanat atölyeleri bu dönemde inceleme ve araştırmaya dayanan bir öğretim merkezi haline gelmişti. Modelden çalışma bir kere atölyelere girdikten sonra, sanatçıya ustasından öğrendiği el hüneri yetmiyor. Ele aldığı konuyu yakından tanımak, değişik yönlerden incelemek ve araştırmak zorunluğunu duyuyor. Bu yüzden bu dönemde sanat etkinliği bilimsel bir araştırma niteliği taşır. Leonardo, resim sanatı üzerinde yazdığı kitapta, bu sanatın bir «bilim» olduğunu söylerken zamanın sanat anlayışını dile getiriyordu.[23]

Floransa atölyelerinde sanat ve bilim birbirinden ayrılmıyor ve bu atölyeler sanatın olduğu kadar doğa bilimlerinin de beşiği oluyor. Burada yetişenler çeşitli alanlarda çalışma olanağını buluyorlardı. Leonardo, Verocchio'nun atölyesinde yetişip Milano'da Ludovico Sforza'nın hizmetine girdikten sonra mühendis, mimar, heykeltraş ve ressam olarak çalışıyor, bir yandan da bilimsel incelemeleri ve araştırmalarını sürdürüyordu. Batı dünyasında uzmanlaşma, sonraki dönemlerde gelişiyor; sanatla bilimin yolları sadece birbirinden ayrılmakla kalmıyor, her ikisi de ayrı ayrı birçok dallara bölünüyor.

Rönesans Sanatçısı

Bu ortam içinde yetişen Rönesans sanatçısı yaptığı işin hesabını vermek zorunluğunu duyuyor. Alberti, Ghiberti, Brunelleschi, Leonardo gibi ustaların sanat öğretileri bu gereksinmeden doğmuştur.[24] Sanatçı, artık Ortaçağda olduğu gibi, bir işçi değil, düşünen, sanatının sorumluluğunu taşıyan özgür bir kişidir. Toplum içindeki yeri de değişmiş, değeri ve saygınlığı artmıştır. Sanatçılar üzerine yazılan ayrıntılı monografilere ilk kez bu dönemde rastlıyoruz.[25]

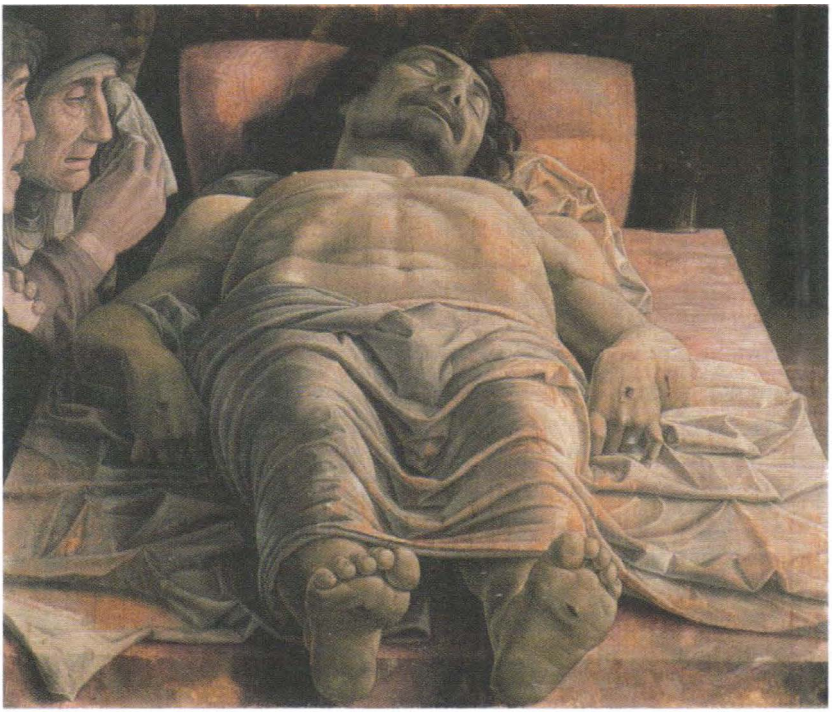
Perspektif Sorunu

Resimde derinlik nasıl gösterilir? İki boyutlu düzeye üç boyut nasıl yansıtılabilir? XV. yüzyıl sanatçıları bu soruyu perspektif kurallarıyla yanıtlamaya çalışıyorlar. Perspektif Ortaçağa büsbütün yabancı değildi. Fakat perspektif kurallarının saptanması ve bunların matematiksel

23 Libro Di Pittura. Cod. Vat. 1270 (Ed. H. Ludwig) I. Bölüm I.

24 Leon Battista Alberti, Tractat De Pictura; Ghiberti'nin yaşamının son yıllarında yazdığı «Kommentare»si kaybolmuştur. Bir kopyesi Floransa'da Bibliotheca Nazionale'de (Magliabecchiana Cod. XVII, 33) bulunmaktadır. Yapıt ilk kez XX. yüzyılın başında tam olarak J. Schlosser tarafından yayınlanmıştır, Berlin 1912.

25 Giorgio Vasari. Le Vite dei piu eccelenti architetti, pittori e scultori Italiani, Floransa 1550.



Resim 33-Pieta, Andrea Mantegna, Brera, Milano.

hesaplarla sanata uygulanması ilk kez bu dönemde başlar. Sanatçılar, gördüklerini belli bir bakış noktasından perspektif çizgilerinin ağı içine alarak derinlemesine bir düzene sokuyor ve bu yoldan resimde uzam bütünlüğünü sağlamaya çalışıyorlar. Başta Mantegna, Piero della Francesca, Paolo Uccello olmak üzere XV. yüzyıl ustalarının pek çoğunda bu doğrultudaki çalışmalarla karşılaşıyoruz. Buna bir örnek olarak P. Uccello'nun «San Romano Bozgunu» adlı resmi üzerinde duracağız.

«San Romano Bozgunu»

Sanatçı, resimde göstermek istediği şeyleri belli bir geometri düzeni içine almış. Olay dağlık bir yerde geçiyor. Fakat ön planda zemin bir oda döşemesi gibi düzlenmiş, arka plandaki dağlar da duvara çizilmiş, derinliği olmayan bir dekor etkisi bırakıyor. Böylece bir meydan savaşı, kapalı bir uzam içine giriyor. Bu uzamda her şeyin yeri ve duruşu, belli yönler gözönünde tutularak saptanmış, en ufak ayrıntı bile gelişigüzel verilmiyor. Ön planda savaşan dört atlı resmin alt kenarında paralel bir çizgi üzerinde sıralanmışlar, üçü yandan, biri arkadan görünüyor. Yüzüstü düşmüş bir savaşçı, yere savrulan silâhlar, ana yönleri tekrarlıyor: ya resim yüzeyinde içeri doğru dikine uzanıyor, ya da ona paralel duruyorlar.

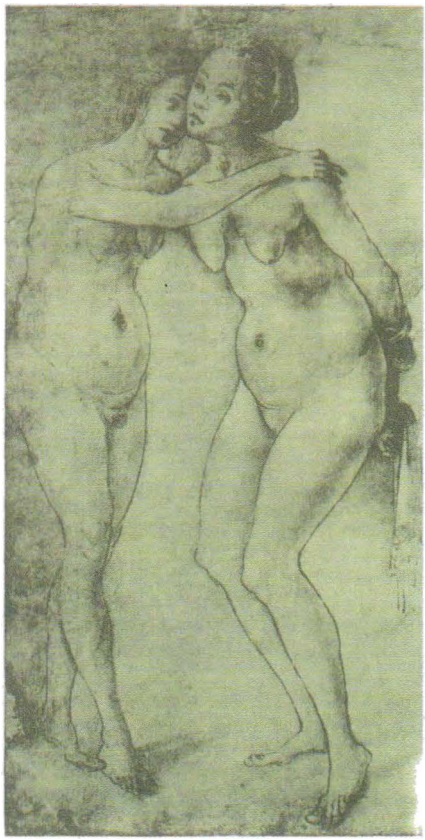


Resim XI-Paolo Uccello, San Romano Bozgunu (182x317 cm.), Londra, National Gallery.

Yönlerin daha açık belirmesi için, atların hareketi de atlılarınkine uyuyor. Yalnız, karşı karşıya çarpışan atlılardan birinin hareket yönü, atınkinden ayrılıyor. Bütün bu düzen, bu inceden inceye hesaplamalar, uzamı yapay bir uzama dönüştürüyor, her şey soyut bir kurgunun parçası oluyor ve doğaya aykırı bir görünüm kazanıyor. O kadar ki, hareketleri içinde donmuş gibi duran atlar tahta atları, askerler kuklaları andırıyor. XV. yüzyıl atölyelerinde yapılan resimlerin çoğunda (P. della Francesca, Mantegna vb.) burada gördüğümüz perspektif ustalığına, doğal görünümleri yapaylaştıran bir tür kurguculuğa rastlıyoruz.

Çıplak Vücut ve Anatomi

Uzam içinde gösterilen figürlerin görünümü, bakış noktasına göre değişeceği için, modelden çalışma sanatçıları yeni sorunlarla karşılaştırıyor. Bir yandan figürlerin dış görünümlerini saptamaya çalışıyor, öte yandan vücudun iç yapısını öğrenmek istiyorlar. Anatomi bu dönemde



Resim 34-Çıplak Vücut Çalışmaları, Pollaiuolo, Uffizi, Floransa.

bir bilim olarak ortaya çıkıyor. Sanatçıların çoğu, bugün tıp öğrenimi görenlerin yaptıkları gibi, ceset üzerinde anatomi yapıyorlar ve edindikleri bilgileri çıplak modelden çalışırken değerlendiriyorlar. Bu tür resimlerde, sanki sanatçının tek isteği insan vücudunu tanıtmakmış gibi, eklemler, kaslar derisi soyulmuşcasına tüm ayrıntılarıyla belirtiliyor. Giyimli figürlerde bile vücut yapısının gösterilmesine önem veriliyor. Anatomi araştırmaları, bu dönemde Floransa atölyelerinde öylesine alıp yürümüştü ki, resimlerde konu (perspektif çalışmalarında olduğu gibi) sanatçıların vücut etütlerindeki ustalıklarını gösterme çabası karşısında ikinci plana düşüyordu.

Kompozisyonda Derlemecilik

Bu çabalar içinde kompozisyon sorunları geriye itiliyor. Bu dönemde yapılan resimlerin çoğunda, aynı modelin değişik yönlerden gösterilmesiyle bir çeşitleme elde edildiğini ve bunların basit bir simetri şeması içinde yanyana ve ardarda sıralandığını görüyoruz. L. SignoreU li'nin Orvieto'daki «Mahşer» resimlerinde bu çeşitlemeler, birbirinden farklı duruş ve hareket motifleriyle daha zenginleşiyor. Fakat konu ne kadar etkileyici olursa olsun bu resimler, vücut etütlerinin yığın halinde gösterilmesinden öteye geçemiyor. Çeşitlemelere dayanan bu derlemecilik, Floransa atölyelerinde yapılan resimlerin ortak yanıdır.

Resim Sanatında Konu Zenginliği: Öykücülük ve Tasvircilik

Floransa atölyelerindeki çalışmaların yöntemlerini, perspektif kurallarına dayanarak bir derinlik elde etme ve bu derinlik içinde insan vücudunu gösterme olarak tanımlayabiliriz.

XV. yüzyıl sonunda bu amaca varılmıştı artık. Bu yüzden sanatçılar, resimleri daha ilginç yapmanın yollarını arıyorlar ve o zamana kadar geride kalan konu üzerinde durmaya başlıyorlar. Resim sanatında «öykücülük» ve «tasvircilik» yeniden canlanıyor. Benozzo Gozzoli, Pisa'da Campo Santo'da yaptığı resimlerde Nuh'un yaşam öykülerini ayrıntılarıyla anlatırken, Ghirlandaio Floransa'da S. Maria Novella'daki fresklerinde XV. yüzyıl modasına uygun giysiler ve saç biçimleriyle zamanın ünlü kişilerini, Floransa şehrinin panoramalarını ve kültür tarihi bakımından önemi olan daha pek çok özellikleri bir bir tanıtıyordu. Yine bu dönemde Botticelli, seyircinin hayal gücünü işleten mitoloji konularını ele alır ve bunları dekoratif bir zevkle işler. Bu çabalar XV. yüzyıl sanatına konu çeşitliliği ve zenginliği getirmiştir. Fakat o zamana kadar atölyelerde elde edilen ustalıkla yetinildiği için, bunların üslup gelişmesine önemli bir katkısı olmuyor. İtalyan sanatı bir duraklama dönemine giriyor. Sanatı bu duraklamadan kurtaran Leonardo oluyor.



Resim 35-Kralların Secdesi, Leonardo da Vinci. Uffizi, Floransa. Leonardo'nun Verocchio'nun atölyesinde çalıştığı yıllarda sipariş üzerine yaptığı ilk büyük yapıt. Leonardo'nun bu resmi yarım kalmıştır.

IV-2. SANAT – GERÇEĞİ

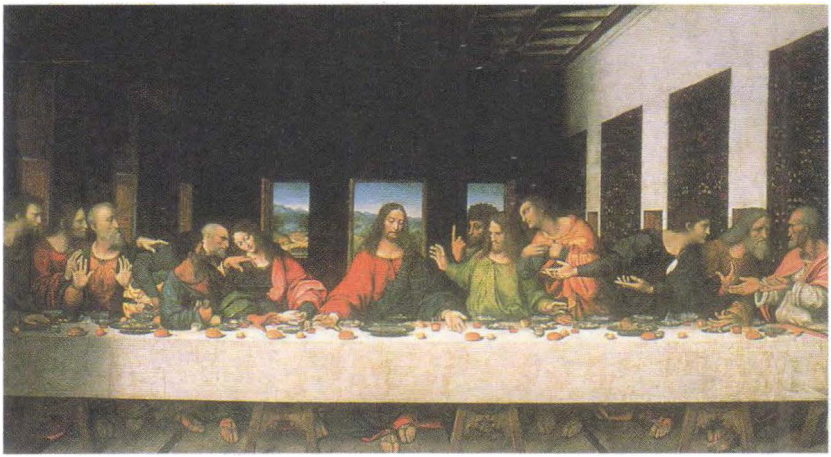
Masaccio'dan sonra kompozisyon sorunları üzerinde geregınce durulmamış, figürler arasında birlik ve resimde bütünlük elde edebilmek için, derlemecilik yoluna gidilmişti. Leonardo ile İtalyan sanatına yeni bir kompozisyon anlayışı giriyor. Leonardo daha çıraklık zamanında, Verocchio'nun atölyesinde çalıştığı sırada yaptığı «Kralların Secdesi» nde, alışılagelen kompozisyon şemasının dışına çıkmıştı. Konunun baş figürleri Meryem, İsa ve Krallar, o zamana kadar resmin bir yanında ve dağınık olarak gösterilirdi. Burada bir geometri düzeni içinde, resmin ana motifi olarak ortaya alınmış; öteki figürler ve manzara bu motif etrafında toplanıyor.

«Cena» (Son Yemek)

Kompozisyon sorunlarının çözümü yolunda Leonardo, «Cena» resminde (1495-98) yeni bir aşamaya varıyor. Resim, İsa'nın Havarileriyle son yemeğini gösteriyor. Resmin ortasında İsa'yı, sağında ve solunda üçlü iki-

şer grup oluşturan Havarileri arasında görüyoruz. Kollarını iki yana açmış önüne bakıyor. Belli ki aralarından birinin kendisini ele vereceğini o anda söylemiş. Çevresindeki şaşkınlık ve heyecan dalgası, bunu açığa vuruyor. XV. yüzyıl ustaları bu konuyu işlediklerinde, Havarileri bir bir yanyana sıralıyorlar ve resim, gelişi güzel bir yemek sahnesi olmaktan öteye geçemiyordu. Leonardo'nun resminde figürler belli bir düzen içinde gösteriliyor ve yüz ifadeleri, el kol hareketleriyle öylesine bir gerilim yaratılıyor ki, olağanüstü bir sahneyle karşılaştığımızı ilk bakışta anlıyoruz.

XV. yüzyıl resimlerinde figürlerle uzam arasında da tam bir birlik sağlanamamıştı. Çok defa bunlardan hangisine sanatçının daha çok önem verdiği anlaşılmıyordu. Bu ikilik de Leonardo'nun resminde ortadan kalkıyor. Resme bakar bakmaz figürler göze çarpıyor. Basık tavanlı loş bir odada toplanmışlar. Dikkati dağıtacak hiç bir ayrıntı görülmüyor. İsa'nın başını çerçeveleyen pencereye kadar her şey bu resimde, dikkati olanca yoğunluğuyla figürler üzerine çekmeye yardımcı oluyor.



Resim 36-«Cena» Leonardo. Santa Maria della Grazie, Milano.

«Üçlü Anna Grubu»

«Üçlü Anna Grubu» bir mihrab resmidir. Bu yapıtta Leonardo'nun bundan önceki resimlerinde olduğu gibi bir olay anlatılmıyor. Anna, Meryem ve çocuk İsa'dan oluşan üçlü bir grup gösteriliyor. Kuzey sanatında ara sıra rastlanan bu konu İtalyan sanatının geleneksel konuları arasına girmiyordu. Leonardo'nun, grup kompozisyonunda yeni olanaklar bulma çabasıyla bu konuya el attığı düşünülebilir.

Gerçekten bu resim, kompozisyon sorunları, üzerindeki yirmibeş yıllık bir çalışmanın sonucuydu. Bundan önceki resimlerinde Leonardo, gruplandırmalarda — Kralların Secdesi ve Mağarada Meryem'de olduğu gibi — üçgen şemasına bağlı kalmıştı. Burada üçgen piramit oluyor. Bu



Resim 37-Üçlü Anna Grubu, Leonardo, Louvre, Paris.

üç boyutlu form, bir yandan figürlerin yoğun bir şekilde toplanmasını, öte yandan ayrı ayrı her bir figürün o zamana kadar görülmeyen bir hacim ağırlığı kazanmasını sağlıyor. Resmin ortasında, Anna'nın başından

ayağına kadar inen gizli dikey, bu piramidin ekseni olarak kendini iyice duyuruyor. Anna dik duruyor, kucağında oturan Meryem öne doğru eğilmiş, başını geri çevirip ona bakan çocuğu tutuyor. XV. yüzyıl ustaları figürlerin hareketini belirtmek istediler mi aşırılığa düşüyorlardı. Bu dönemin yapıtlarında bir telaş, bir tedirginlik görülür, figürlerin yürüyüşleri çok defa koşuşmaya dönüşür. Leonardo hareketi piramidin ekseni etrafında topluyor. Bu yüzden hareket duruluyor, en ufak bir kımıldama bile hemen göze çarpıyor ve bir anlam kazanıyor. Örneğin Anna'nın başını öne eğik tutuşu, bakışı kadar onun sevecenliğini belirtiyor. XVI. yüzyıl sanatçıları bu doğrultuda daha ileri gidiyorlar. Durgunluk içinde hareketi vermeye, sadelik içinde zengin görünmeye çalışıyorlar.

XV. yüzyılda figürler resim çerçevesi içinde küçük kalıyorlardı. Üçlü Anna Grubunda figürler büyüyor ve resim yüzeyini dolduruyor. Bu yapıtta, Leonardo'dan sonra İtalyan Rönesansına girecek olan «kapalı kompozisyon formu» uygulanıyor. Bu formda resim kenarları (çercevesi) önem kazanıyor ve esas yönler olarak ortaya çıkıyorlar; piramidin ekseni, ağaç ve kaya motifleri resmin yan kenarına paraleller çiziyorlar; buna karşılık üst ve alt kenarların yatayları peyzaj ve figürlerde tekrarlanıyor. Böylece iyi hesaplanmış bir geometri düzeni içine alınan resim, çevresinden koparılarak çerçeveyle sınırlanan kapalı bir sanat dünyasını yansıtıyor.

Hava Perspektifi ve Gölge - Işık (Sfumato)

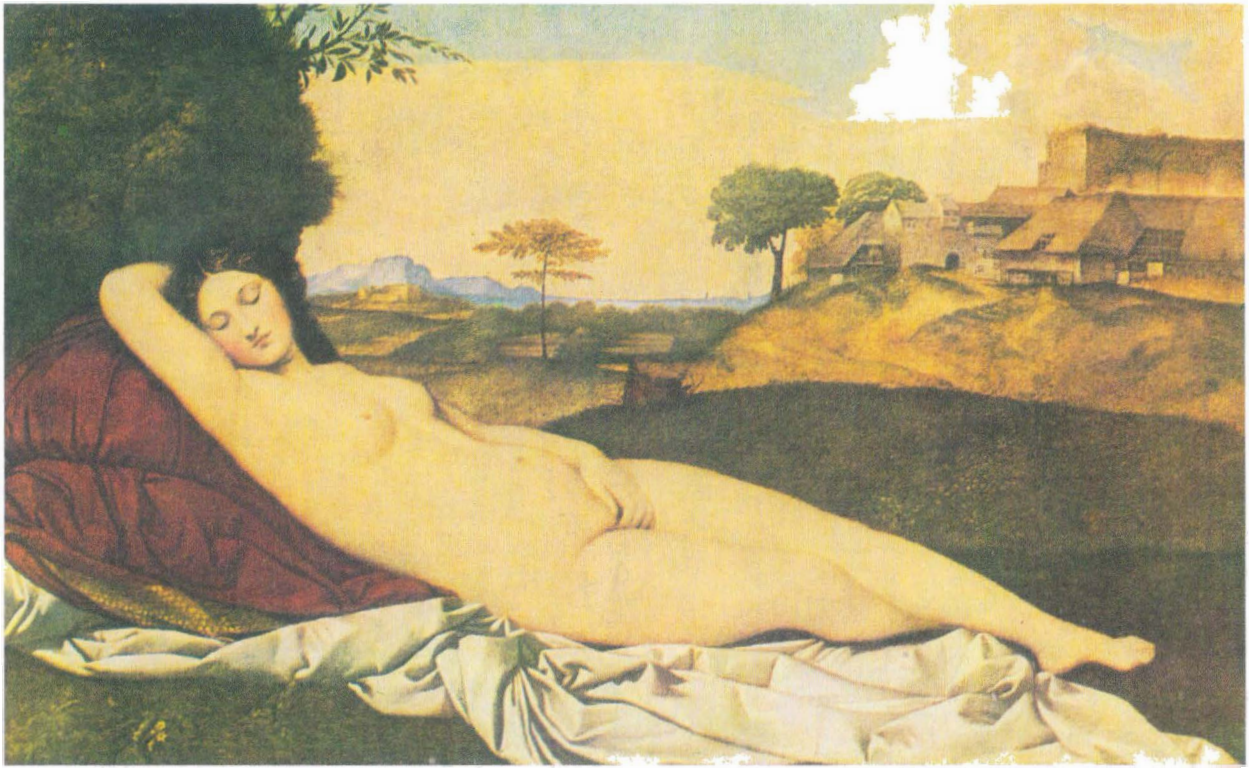
XV. yüzyılda uygulanan çizgi perspektifi gözü resmin içine çekiyordu. Burada ilk kez hava perspektifiyle derinlik veriliyor. Konturları yumuşatan bir hava tabakası bütün formları dört bir yandan sarıyor ve geride sis perdeleri içinde gözden silinen peyzaj, gözü resim yüzeyinden ayırmaksızın derinliği duyuruyor.

XV. yüzyıl ustaları gölge-ışığı, eşyanın rölyefini belirtmek için karşıt değerler olarak kullanıyorlardı. Leonardo, denemelerinde meslekdaşlarına bundan kaçınmalarını salık verir.[26] Ona göre gölge-ışık, karşıt olmaktan çok, birbirini tamamlayan değerlerdir. Bunların kaynaşarak, maddenin sertliğini gideren büyülü bir havayla biçimleri sarması gerekir. Andrea del Sarto, Correggio ve özellikle Giorgione ve Tiziano gibi Venedik'li sanatçılar Leonardo'nun bu uyarmasından yararlanmayı bilmişlerdi.

Resim-Gerçeği

Leonardo, resim üzerine yazdığı kitapta, bir resmin taklit ettiği nesneye uygun olduğu ölçüde iyi olabileceğini söyler. Taklit Leonardo için, doğayı tıpkısına verme değildi. Bu anlamda bir taklitçiliği Flaman sanatında göreceğiz (bak.: Bölüm V). Leonardo, resmin aldatmacasına

26 Leonardo. Libro Di Pittura, II. Bölüm 5.

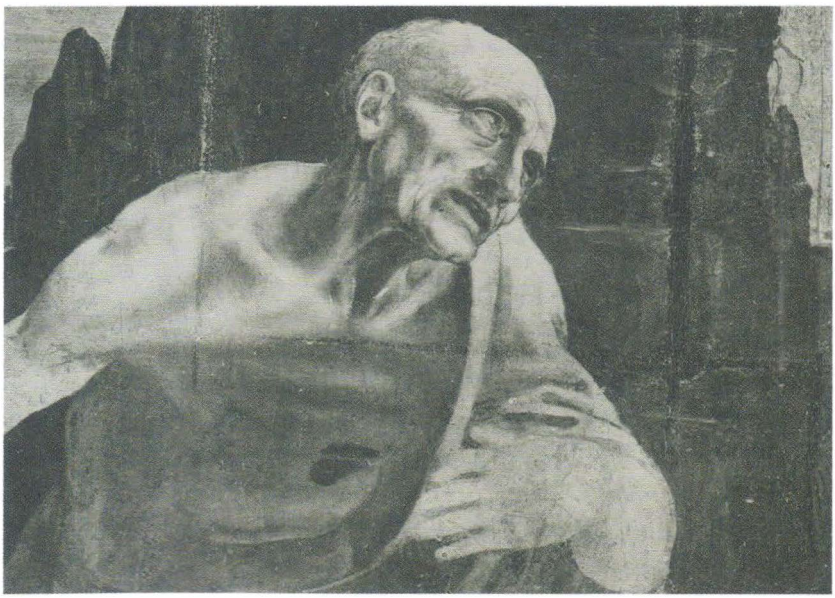


Resim XII-Giorgione, Venüs (108x175 cm), Dresden, Gemaldegalerie.

doğa-illüzyonu uyandırmasını istemiyordu. Bu tür bir Natüralizm ona çok yabancıydı. Leonardo'dan önce İtalya'da sanatın bilimsel bir temele dayanması için çok çalışılmıştı. Leonardo'nun taklitten anladığı doğayı



Resim 38-San Girolamo, Leonardo. Vatikan Müzesi, Roma.



Resim 39-San Girolamo'dan parça. Leonardo. Vatikan Müzesi, Roma. Çile Çeken Ermiş'in yaşamını yansıtan bu resim, ifadeciliğin Güney biçimciliğine her zaman yabancı kalmadığını gösteren az örneklerden birini veriyor.

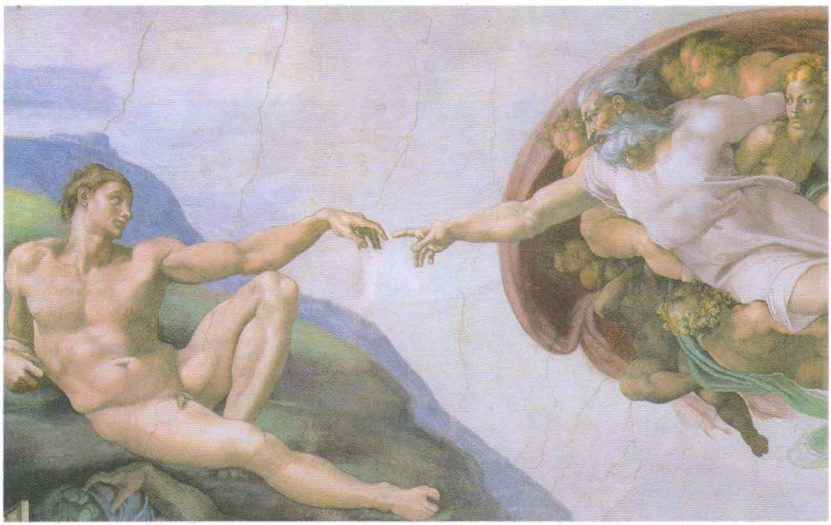
inceleme, onun gizini ve oluşum yasalarını tanıma ve bu yoldan edinilen bilgiye dayanarak onun benzerini yaratmadır. Taklit burada doğayla yarışma anlamını kazanıyor. XVI. yüzyılda yeni bir sanat bilinçi doğuyor. Resim, artık hiç bir şeyin tesadüfe bırakılmadığı bir sanat yapıtıdır. Sanatçının yarattığı yeni bir realite karşısındayız. Batı sanatında insanla doğa arasında yeni bir gerçek doğuyor: resim-gerçeği.

Michelangelo - Sixtina Kilisesinin Tavan Freskleri

Leonardo'nun yaşamının sonuna doğru, «Üçlü Anna Grubu» nu yaptığı yıllarda, Roma'da iki genç sanatçıya büyük görevler veriliyor: Michelangelo Vatikan'da Sixtina kilisesinin tavan fresklerini, Raffaello Papa'nın özel kitaplığının duvar resimlerini yapmayı üzerlerine alıyorlar.

XV. yüzyıl sanatçıları, Sixtina'nın duvarlarını Musa ve İsa'nın yaşam öyküleriyle süslemişlerdi. Michelangelo, tavanı evrenin ve insanın yaradılışıyla ilgili menkibeler, Tevrat'ta adı geçen peygamberler, sibiller, sonradan esir diye adlandırılan delikanlı figürleriyle donatıyor.

Michelangelo da bütün XVI. yüzyıl ustaları gibi figür ressamı idi. Bu yüzden resimde anlatılan öyküden çok, figürlere önem vermiştir. «İlk Günah» ve «Cennetten Kovulma» sahnelerinde figürler ön plana alınmış;



Resim 40-Ademin Yaradılışı, Michelangelo Buonarroti, Sixtina Kilisesi, Vatikan, Roma.

konuyla ilgili hiç bir ayrıntıya rastlamıyoruz. Konuyu belirtmek için olay yerini ve yılanı göstermesi gerekiyordu. Fakat Michelangelo cenneti, bir iki kaya parçası ve kuru bir ağaç kütüğü ile göstermekle yetiniyor. Ağaca dolanmış olan yılanın gövdesi bile yukarıya doğru insan vücuduna dönü-

şüyor. Resimlenen öyküleri biribirinden ayırabilmek için, Michelangelo tavanı bir geometri düzeni içine sokarak bölümlere ayırmıştı. Fakat arada boş yer bırakmıyor, bölmeleri bile insan figürleriyle dolduruyor. Böylece ilk bakışta, belli bir düzenden önce, tavandan dışarıya taşan sayısız insan figürleri görün."

Yeni Bir İnsan Soyu

Bu figürler natüralist XV. yüzyıl sanatında gördüğümüz insanlara benzemezler. Bunlar iri yarı gövdeleri, şişkin kaslarıyla her an eyleme geçmeye hazır bir gücün taşıyıcısıdırlar. Bunlara bakarken, ister istemez Yunan Tanrılarını anımsıyoruz. Yalnız şu farkla ki, Michelangelo'nun insanları, Yunan dünyasında olduğu gibi, geleneğin kuşaktan kuşağa ilettiği belli örneklere bağlı kalmıyor; sanatçının hayal gücü, yeni uyanan doğa gözlemciliğiyle kaynaşıyor ve bireysel kişiliği olan, etiyle canıyla yaşayan yeni insan tipleri yaratıyor.

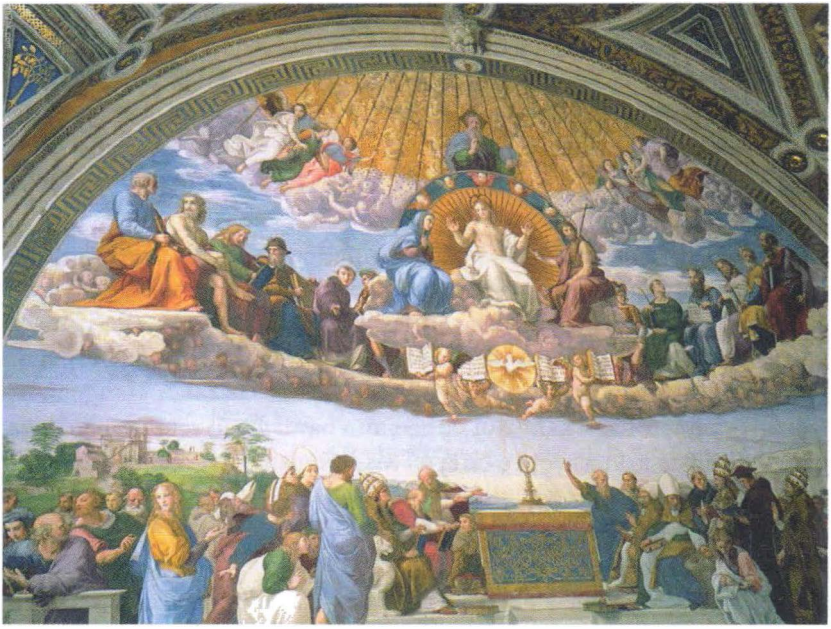
«İnsanın Yaradılışı»

Bu yüzden Michelangelo sayısız insan figürlerine biçim verirken, tekrara düşmüyor. Onun hayalgücü yeni hareket motiflerinin bulunmasında sınır tanımıyordu: «İnsanın Yaradılışı»nda, büyük bir hızla boşluktan süzülüp gelen Tanrı'nın kendi ekseni etrafında dönerek, elini yamaçta uyuyan Adem'e uzatması; ilk insanın, kalkabilmek için, yardım beklermiş gibi başını Yaradan'a çevirmesi, bu ve benzeri hareket motifleri modele bağlı kalarak çalışan XV. yüzyıl ustalarının düşünemeyecekleri buluşlardı.

«Disputa»

Sixtina'nın tavanındaki çalışmalar sürdüğü sırada Raffaello, Camera della Segnatura'daki duvar resimlerine başlamıştı. Ondan duvarları büyük allegorik resimlerle süslemesi istenilmişti.

Raffaello, kitaplığın iki büyük duvarını din ve dünya bilimlerine ayırıyor. Teolojiyi temsil eden resim, alt ve üst olmak üzere ikiye ayrılmış. Altta ortada, bir mihrap etrafında, Katolik Kilisesinin öğretilerini saptayan dört büyük din adamı (Gregorius, Hieronymus, Ambrosius, Augustin) oturuyor. Bunların çevresindekiler duruşları, el kol hareketleri ve bakışlarıyla gözü resim kenarlarından ortaya doğru çekiyor. Resmin üst yanında, bulutlar üzerinde Havariler oturmuşlar. Ortalarında — mihrabın tam üstünde — bir madalyon içinde, Meryem'le Juhanna'nın arasında, İsa'yı görüyoruz. Yukarda, Mesih'in başı üstünde Tanrı, kutsal topluluğu takdis ediyor. Madalyonun altında, mihraba doğru uçan Kutsal Ruh'un simgesi Güvercin görünüyor.



Resim 41-Disputa. Raffaello Santi, Stanza della Segnatura, Vatikan, Roma.

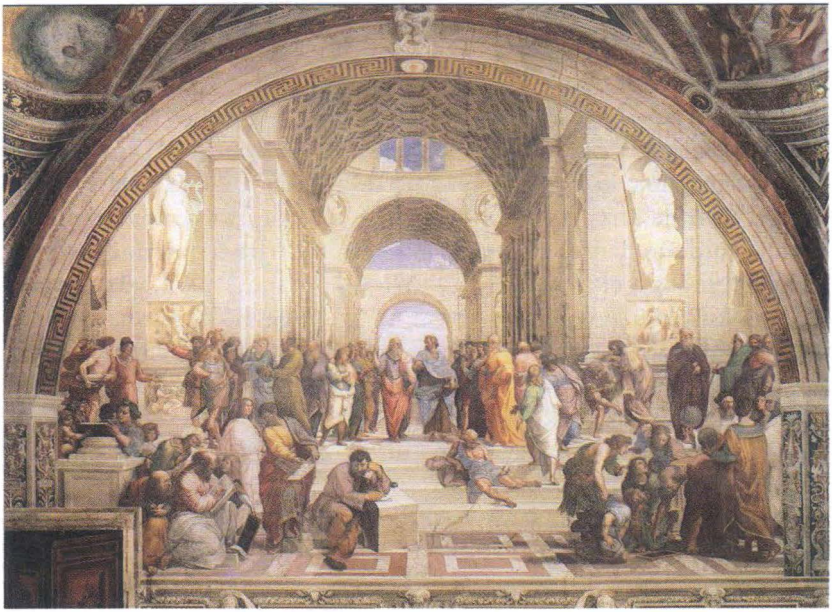
Bu resim Vasari'den bu yana «Disputa» adını taşır. Disputa tartışma demektir. Oysa bu resimde tartışılmıyor, hatta konuşulmuyor bile. Sessizlik içinde geçen bu kutsal törende Kilisenin kutsal dogmaları, toplantıya katılanların varlıklarıyla belirtilmek isteniyor.

«Atina Okulu»

Yüksek tonoz kemerli ve kubbeli bir yerde filozoflar toplanmışlar. Resmin ortasında, birkaç basamak yüksekte, felsefe tarihinin iki büyüğü, Platon ve Aristoteles ayakta duruyorlar. İdealist felsefenin kurucusu eliyle yukarıyı göğü işaret ediyor, realist akımın öncüsü aşağıyı yeri. Disputa'da resmin ortasına yönelen gruplar burada çözülmüş. Filozoflar Platon'la Aristoteles'in çevresinde ayrı ayrı gruplar oluşturmuşlar. Merdivenin üstündeki düzlükte spekülatif felsefenin büyüklerini görüyoruz. Solda dinleyen, düşünen ve tartışanlar arasında — kanıtlarını parmaklarıyla bir bir sayan — Sokrates'i seçebiliyoruz. Resmin iki yanında, basamakların önünde doğa bilimleriyle uğraşanlar, astronomlar, fizikçiler, matematikçiler yer alıyor. Diogenes tek başına yarı çıplak basamaklara uzanmış, resmin üst ve alt yanları arasında bağlantı motifi oluyor.

Kompozisyonda Parça Bütün İlişkisi

Camera della Segnatura'daki fresklerden, özellikle Disputa ve Atina Okulu Rönesansın kompozisyon sanatına klasik örnekler diye gösterilir.



Resim 42-Atina Okulu, Stanza della Segnatura, Vatikan, Roma.

Leonardo gibi Raffaello da burada bir gruplandırma sorunuyla karşılaşmıştı. Fakat kalabalık gruplar yapması gerektiği için, bilinen kompozisyon şemaları ona yetmiyordu. Kalabalık gruplar genellikle derin bir uzam gerektirir. Oysa Raffaello figürlerin dağılmasını istemiyordu. Bu yüzden sahneyi derin tutmuyor, figürleri bir yarım daire içinde topluyor. Bu şema içinde, resmin ortasında kalan figürlerin küçülmesini önleyemiyordu. Bunların resme bakar bakmaz görülebilmelerini sağlamak için, basamak motifinden yararlanıyor.

Üçlü Anna Grubu'nda olduğu gibi burada da esas yönler, birbirine paralel dikey ve yataylarla yineleniyor. Fakat yuvarlak kemerli duvarlara yapılan bu resimlerde eğriler de esas yön olarak düşünülmüş. Mimaride, gruplandırmalarda, tek tek figürlerin duruş ve hareketlerinde eğrilerin de yinelendiğini görüyoruz. Denge ve uyum Rönesans kompozisyon sanatının temel ilkeleriydi. Bu ilkelerin uygulanmasıyla parça ve bütün arasında öyle bir birlik sağlanıyordu ki, resme bakan parçada bütünü buluyor ve figürlerin her biri bu bütün içinde ayrı bir ifade gücü, ayrı bir anlam ve değer kazanıyor.

Yüksek Değerlerin Taşıyıcısı Olan İnsan

Tek figürdeki parça-bütün ilişkisi oranlarla sağlanıyor. Raffaello'nun insanlarında ilk göze çarpan özellik, oranların uyumudur. Michelangelo gibi o da her zaman rastlanabilen tipleri değil, yüceltilmiş, ideal insanları

veriyor. Fakat bunlar fizik güçten çok, güzellik (belezza), soyluluk (noblezza), üstünlük ve büyüklük (maniera grande) gibi Rönesans insanının önemsediği yüksek değerlerin taşıyıcılarıdır.

«Filozoflar» konusu XV. yüzyıla yabancı değildi. Raffaello'dan önce bu konuyu L. della Robbia (Floransa, Campanile) ve Donatello (S. Lorenzo'nun tunç kapısı) da ele almışlardı. Fakat bu kabartmalarda tartışmayı belirten sert ve şiddetli hareketler «Atina Okulu»nda duruluyor. Bütün figürlerin hareketleri — Platon ve Aristoteles figürlerinde olduğu gibi — ağır başlı, ölçülü ve uyumlu (maniera grande). XVI. yüzyıl sanatçıları taşkınlıktan, aşırılıktan kaçınıyorlar. Açığa vurulmayan, dizginlenen duyguların daha etkileyici olacağına inanıyorlar. XV. yüzyıl ustaları acıyı, ağlamaktan kızarmış gözler, vurunmalar, bayılmalarla anlatmaya çalışırlardı. Michelangelo'nun 1500 yılında yaptığı «Pieta»da (Roma, S. Pietro), kucağında oğlunun ölüsünü tutan Meryem'in yüzünde bir çizgi bile kıpırdamaz; fakat durgun yüzü, hafifçe öne eğik duran başı ve kapalı gözleri Meryem'in acısını, XV. yüzyıl yapıtlarındakinden çok daha şiddetle duyuruyor.

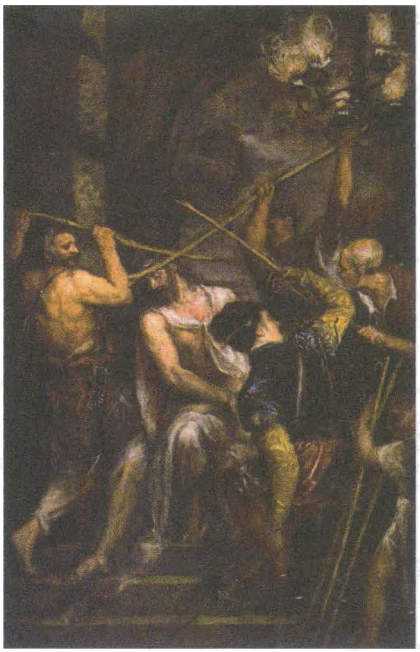
İl Cortiggiano

XVI. yüzyıl Rönesans sanatının bize tanıttığı insanlar, ancak sanat dünyasında rastlanabilecek olan varlıklardır. Fakat sanat gerçeği, bu dönemin hayat anlayışı ve davranışından ayrılmaz. Rönesans'ın ideal insanını «Atina Okulu» nda olduğu kadar Castiglione'nin Urbino sarayının töreleri üzerine yazdığı «II Cortiggiano» adlı kitapta da bulabiliyoruz. Hayat ve sanat-gerçeği bu dönemde en verimli biçimde birbirini etkiliyor. Rönesans insanı kendi varlığı hakkında yeni bir bilince varmış bulunuyor: en yüksek değerlerin insan varlığında toplanabileceğine inanıyor. Yunanda olduğu gibi insanı yüceltiyor ve dünyayı onun çevresi olarak görüyor. Ortaçağdan bu yana gelenekselleşmiş olan dinsel konular bile artık bu anlayışla ele almıyor. Portre sanatının bu dönemde yeni bir sanat türü olarak gelişmesi tesadüf değildir.

IV-3. DÜZEY ÜSLUBU VE RENK RESSAMLIĞI: VENEDİKLİLER

Venedik'li ustalar İtalyan sanatına yeni bir duyarlık katıyorlar.

Floransa, insan vücudu üzerindeki çalışmaların ve perspektif denemelerinin merkezi olmuştu. Roma'da kompozisyon sanatı doruğuna varmıştı. Venedik'li sanatçıların ilgisini, nesnelerin yüzeysel nitelikleri çekiyor; çıplak vücudun yumuşaklığı ve sıcaklığı, kumaşların özellikleri, metalin sertliği, parıltısı, değerli taşların saydamlığı, içten ışıldamaları, kısaca nesnelerin yüzeyinde oluşan görünümlere değer veriliyor. İlerde göreceğimiz gibi Kuzey'de, van Eyck Kardeşlerden sonra gelişen natüralist Flaman sanatında, nesnel dokunun bireysel özellikleri büyük bir yer



Resim 43-İsa'ya İşkence, Tiziano Vecellio, Alte Pinakothek, Münih. Tiziano bu yapıtı son yıllarında, 1570/76 arasında yapmıştır. Barok döneminde sık rastlayacağımız bu gece sahnesi, Barok'a özgü gölgesel üslubun ilk habercisi olarak tanımlanır.

alıyordu. V. Carpaccio, G. Bellini ve daha sonraki Venedik'liler, Flaman natüralizminin bu yanını benimsiyorlar. Ancak şu var ki Flamanlılar, doğa görüntüsünü tıpkısına vermeyi istedikleri için, bu görünümlere ilgi duyuyorlardı. Venediklilerin ilgisi doğa gözlemi sınırlarını aşıyor, yüzeysel görünümler güney biçimciliğiyle bağdaşarak resim-gerçeğine renk ve doku duyarlığı katıyor.

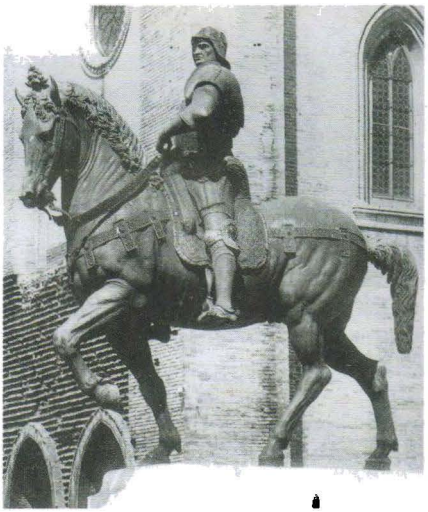
XVI. yüzyıl figür ressamlığı, resim yüzeyine özel bir değer kazandıran bir düzey üslubu ortaya çıkarmıştı. Bu üslup nesnelerin duyusal ve dokusal özelliklerinin belirtilmesine çok elverişliydi. Birbirine karşıt düşen, birbirini arayan ve tümleyen renkler aynı düzeyde yanyana gelince, bunların her biri ayrı bir önem kazanıyor ve oluşturdukları renk uyumu, gözü resim düzeyine bağlıyordu. Her şeyden önce renk ustası olan Venedik'liler bu yüzden düzey üslubunu benimsiyorlar. Tek figürlü resimlerde olsun, büyük kompozisyonlarda olsun, Venedik'li ustalar resim yüzeyinin değerlendirilmedik yanını bırakmazlar.

Atmosfer Ressamlığı

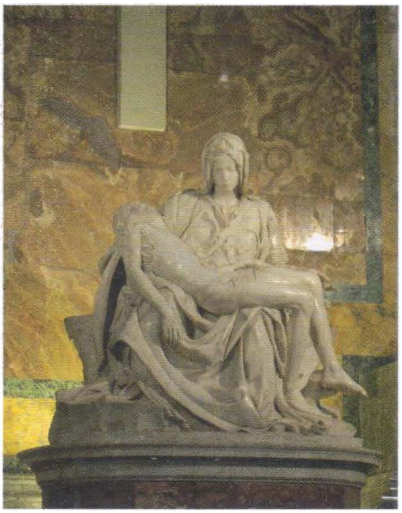
Bu sanatçılar da, Floransa'lılar ve Roma'lılar gibi, her şeyden önce hacim değerlerini belirtmek istiyorlardı. Fakat yüzeysel niteliklere karşı duyarlıkları giderek arttıkça, biçimlerin rölyefini belirtmek için kullanı-

lan gölge-ışık, bir çeşit atmosfer ressamlığına dönüşüyor. Gölge-ışığı ilk kez Leonardo böyle kullanmıştı. Nesneleri her yandan sararak konturları yumuşatan hava tabakası içinde göstermeyi, Venedik'liler ondan öğreniyorlar. Giorgione'nin, Bellini'nin ve başka Venedik'li ustaların resimlerinde bunu görüyoruz. Fakat sonradan daha da ileri gidiliyor. Tiziano'nun son yapıtlarından biri olan «İsa'ya İşkence» resminde görüldüğü gibi, Rönerans biçimciliği renk ve ışık ressamlığına dönüşmeye başlıyor.

XIX. yüzyılda ton ve renk lekeleri içinde nesnelerin biçim bütünlüğünü yitiren Empresyonistler, Venedik'lileri, özellikle Tiziano'yu kendi akımlarının öncüsü olarak görüyorlardı.



Resim 44
Colleoni, A. del Verrocchio, XV. yüzyıl, Venedik.



Resim 45
Pieta, Michelangelo. San Pietro, Roma.

IV-4. RÖNESANS VE YUNAN SANATI

Tanrıları insanlaştıran Yunan sanatı, dünyacıl bir davranışın ürünüydü. Bu bakımdan Ortaçağdan sonra yeniden dünya değerlerine açılan Rönesans'ın Eski-Yunan'a karşı ilgi duyması doğaldı. Aslında İtalya'nın Yunan dünyasıyla ilişkisi hiç bir zaman büsbütün kopmamıştı. Gerçi Hıristiyanlık ortaya çıkınca, Yunan formu, Hıristiyan dünya görüşünün buyruğuna girmiş, özünden sıyrılarak doğa-üstü değerleri yansıtan bir kalıp olmuş ve tanınmaz hale gelmişti. Fakat böyle de olsa, bu kalıp, özellikle Yunan uygarlığının mirasını taşıyan Roma topraklarında, Antik dünyanın anılarının sürmesine yetiyordu. Bu bakımdan Hıristiyan Kilisesince benimsenilen dört temel erdemlikten bilgeliği (Prudencia) canlandıran allegorik figürün XIII. yüzyılda Pisa Dom'unda bir çıplak Venüs şeklini alması bizi şaşırtmamalıdır.

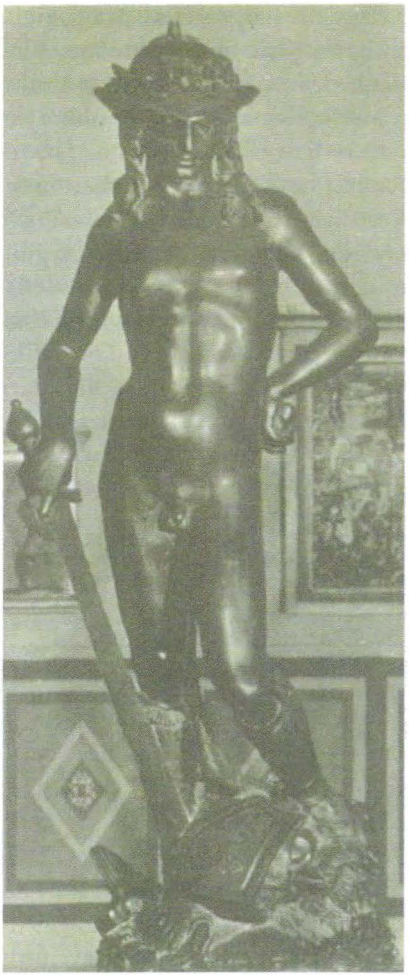
Gerçi Ortaçağ görüşüne bağlı tutucu güçler İtalya'da da eksik değildi. J. Schlosser, Ghiberti üzerine yazdığı kitapta şöyle bir olay anlatır: XIV. yüzyılın ilk yarısmda Sienna'da toprak altından çıkarılan eski bir Venüs heykeli törenle şehrin forum'undaki çeşmeye konulur. Fakat Floransa ile yapılan savaşta Sienna yenilgiye uğrayınca, bu iş Putperestlik olarak yerilir, şehre uğursuzluk getirdiği gerekçesiyle heykelin parçalanmasına ve Floransa topraklarına gömülmesine Belediye Meclisinde karar verilir.[27] Fakat bu tür olaylar İtalya'da sık olmuyordu. Yukarda söylediğimiz gibi, İtalyanlar Yunan sanatını, atalarından kalma bir miras gibi benimsemişlerdi. Rönesans'ta özgür hümanist düşünce ağır basmaya başlayınca, eski yapıtlara karşı duyulan ilgi artmıştı. Brunnellesohi, Ghiberti, Donatello gibi Erken-Rönesans ustaları, çoğu kez Yunan örneklerinden aldıkları motifleri olduğu gibi kullanmada sakınca görmüyorlardı. Kuşkusuz bu bir taklitçilikti. Fakat Yunan formlarının kalıplaştığı bir dönemde, yapıtların asıllarını olduğu gibi verme, kalıpları kırıp öze yönelme oluyordu. Sanatçılar bu yoldan Yunan sanatıyla içten ilişki kuruyorlar ve kısa bir süre içinde onları benimseyip kendilerine malediyorlar.

Böylece Rönesans insana ve dünyaya açılırken, yabancı bir dünyaya girmiyordu. XV. yüzyıl sonunda sanatçılar, başlangıçta benzetme yoluyla benimsemeye çalıştıkları Yunan örneklerinden koparak dünyayı artık kendi gözleriyle görmeye başlıyorlar. Donatello'nun. «Gatta-melata» (1446-53) ve Verocchio'nun «Colleoni» (1481) anıtları bunu gösterir. Kral, ya da bir başkanı at üzerinde gösteren heykeller, Roma sanatında da vardı ve bu gelenek İ.S. VI. yüzyıla kadar sürmüştü. Her iki sanatçı da bu komutanların anılarını ölümsüzleştirecek olan anıtlarını yaparken — bilerek, bilmeyerek — bu geleneğe bağlanıyorlar, fakat yapıtlarını eski örneklere benzetmeğe yanaşmıyorlar artık. Bu anıtların ikisi de Floransa atölyelerinde geliştiğini gördüğümüz Natüralizm'in damgasını taşır. Verocchio, Colleoni anıtında, hayvanın gövdesini öylesine ayrıntılı göstermişti ki, çağdaşları bu anıtı gördüklerinde, Verocchio'nun, kasları yeterince belirtmek için, atın derisini yüzmüş olduğunu söylemişlerdi.

Davut Heykeli

Michelangelo'nun 1504 yılında yaptığı «Davut» heykeli de bu Natüralizm'in doğrultusundadır. Bir süre önce Donatello, aynı konuyu Ortaçağ inancı içinde ele almış, yapıtıyla bir mucizeyi anlatmak istemişti. Onun Davut'u Tanrının yardımıyla koca devi alteden çelimsiz bir çocuktur. Michelangelo böyle bir yoruma yanaşmıyor; Davüd'u iri yapısı, şişkin kaslarıyla düşmanla boğuşmayı göze alacak güçte bir delikanlı olarak gösteriyor. Donatello, Praxiteles'in Eros figüründen esinlen-

27 Julius Schlosser. Leben und Meinungen des Florentinischen Bildners Lorenzo Ghiberti, Basel 1941. s. 153.



Resim 46
Davut, Donatello, Museo Nazionale, Floransa.



Resim 47
Davut, Michelangelo, Academia, Floransa.

mişti. Michelangelo'nun Davut'u, Achilleus ve Herakles gibi güçlülüğün simgesi olan Yunan yiğitlerinin soyundandır. Her iki sanatçı da Yunan sanatının coşkusu içindeydi. Fakat Michelangelo, Donatello gibi antik formun sınırları içinde kalmamıştı. Doğa gözlemciliği XVI. yüzyılın başında sanat yaratmasına yeni olanaklar açmıştı. Michelangelo, kendinden öncekiler gibi Yunan sanatçılarına özenmiyor, onları aşmak istiyordu.

Medici Meryem'i

Michelangelo'nun bu ereği Medici Meryem'inde gerçekleşiyor. Çocuk İsa, Meryem'in dizine ata biner gibi oturmuş, geriye dönerek başını annesinin göğsüne saklıyor. Meryem'in bir kolu önde öteki arkada, vücudu öne,

başı yana yöneliyor. Fakat bütün bu değişik yönler, kütleyi dağıtmaksızın tek bir bütün içinde toplanıyor. Michelangelo'nun Rönesans dönemindeki yapıtlarından hiç birinde kütle etkisi böylesine şiddetle verilmemiştir. Hıristiyanlar için Meryem, analık sevecenliğinin sembolüdür ve Hıristiyan sanatı onu, seven, yardım ve «şefaat» eden bir anne olarak gösterir. Michelangelo'nun Meryem'i durgun hali, sert ve acı yüz ifadesiyle «erişilmez» bir uzaklıktadır. Sixtina'daki sibillerin soyundandır. «Şefaat» ve yardım eden Meryem düşüncesi Michelangelo'ya yabancı kalıyor.

Michelangelo, Davut'tan beri hep aynı insan idealine bağlı kalmıştı, ama biçim-anlayışı değişmişti. Davut'a bakarken göz, iç-formlardan konturlara doğru çekilir ve sanatçının Davut'u bir siluet figürü olarak tasarlamış olduğu düşüncesinden bir türlü kurtulamayız. Michelangelo'nun sonraki yapıtlarında hacim değerleri ağır basmaya başlıyor. Daha Sixtina'nın tavan fresklerinde figürlerle uzam arasında bir oransızlık göze çarpıyordu. Dar yerlere sığdırılan hareketli, iri vücutlar tavandan dışarı fırlayacakmış etkisi bırakıyorlardı. Medici türbesinde figür-uzam ilişkisindeki orantı uyumsuzluğu daha da artıyor. Gerçi bunlar belli bir yer için hazırlanmışlardı, fakat Giuliano ve Lorenzo'nun heykelleri bir yana bırakılacak olursa, öteki figürler mimarî ölçüleri aşıyorlar. Michelangelo, Barok döneminde gerçekleşen kütle plastiğinin öncüsüdür. Bununla beraber, bu yapıtlar dört bir yandan bakılmak için yapılmamışlardı. Kütle etkisi ne kadar şiddetli olursa olsun, Michelangelo yapıtlarını karşıdan görülmek üzere biçimlendiriyor ve düzeyci Rönesans üslubuna sonuna kadar bağlı kalıyor.



Resim 48-Medici Meryemi, Michelangelo, Medici'lerin Türbesi, Floransa.



Resim 49-Pieta Rondanini (1564), Michelangelo, Castello Sforzesco, Milano. Sanatçının son yapıtı.

BÖLÜM V
KUZEYDE RÖNESANS

V-I. FLAMANDA BELGESEL GERÇEKÇİLİK

Ortaçağ sonlarında kıpırdamaya başlayan natüralist eğilimler, Kuzey'de başka bir yönde gelişiyor ve burada Yeniçağ sanatı, İtalya'dakinden değişik özellikler gösteriyor.

Pagan Antik geleneklerin canlılığını yitirmediği İtalyan topraklarında, dünya değerlerine karşı duyulan ilginin pek erken Ortaçağ kalıplarını kırarak nesnel bir inceleme ve araştırmaya yol açtığını gördük. Yunan-Roma dünyasının Kuzey sanatına böyle bir katkısı olmuyor. Flaman'da olsun, Almanya'da olsun, doğa-duygusu, Gotik içinde geliştiğini gördüğümüz Natüralizm'in doğrultusunda ilerler ve dinsel duyguların etkisinden uzun süre kurtulamaz.

Flaman'lı için, çevresinde yer alan her şey Yaradan'ın varlığını kanıtlayan bir belgeydi. Doğanın kutsal bir dokunulmazlığı vardı onun gözünde. Böyle olduğu için, doğayı, aynaya yansıyan bir görüntü gibi tıpkısına vermeye çalışıyordu. İtalyan sanatında görülen genelleştirmelere, normlaştırma ve idealleştirmelere yabancı kalır bu sanat. Giotto, Masaccio ve Raffaello'nun gruplandırmalarda gösterdikleri ustalığa da Flaman'da rastlanmaz. İtalyan sanatında o kadar önem verilen kompozisyon sorunları önemsenmez burada. Kuzeyliler doğa-gerçeğini, kendine özgü normları olan bir sanat-gerçeği olarak değil, olduğu gibi (bir belge olarak) vermek isterler. Doğa-görünümünü elle tutulacakmışcasına yakından göstermek, seyircide doğa illüzyonu uyandırmak bir sanat gayesi olur. Bu yüzden nesnelerin görünümündeki açıklık ve seçiklik her şeyin üstünde tutulur. Uzakta gösterilen nesneleri bile Flamanlı ustalar yakından bakarak, inceden inceye işlerler (bu eğilime Flaman sanatının etkisi altında XV. yüzyıl İtalyan sanatında P. Uccello, P. della Francesca, Mantegna ve Pollaiuolo gibi ustaların yapıtlarında da rastlıyoruz). Güncel hayatta kolaylıkla gözden kaçabilen ayrıntıların böylesine yakından işlenerek gözönüne serilmesi insanı yadırgatır; Flamanlı sanatçıların resimlerine bakarken, alışmadığımız yabancı bir dünyayla karşılaşmış gibi oluruz.

Doğaya, çevremizde yeralan nesnelere, büyüteçle bakıyormuşçasına yakından bakma, sonraları da Kuzey sanatının karakteristik bir yanı olarak sürüp gidiyor. Bu belgesel gerçekçiliğin izlerine XV. yüzyılda Schongauer'de ve K. Witz'de, XVI. yüzyılda Grünewald'da, Holbein'da, Altdorfer ve Dürer'in bazı yapıtlarında, XVII. yüzyılda Hollanda sanatında, XIX. yüzyılda Alman Romantiklerinde ve XX. yüzyıl sanatında Paul Klee ve Wols gibi sanatçılarda da rastlıyoruz.

"Gent Mihrabı"ndan Bir Portre

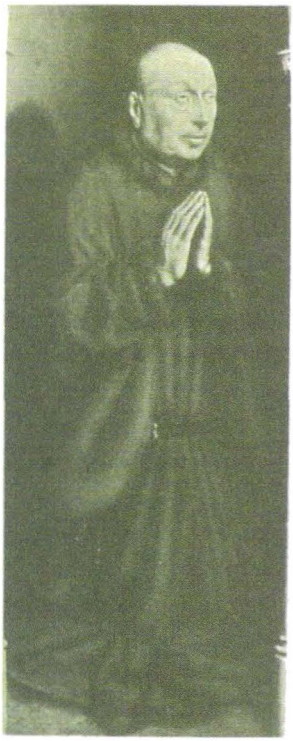
Flaman'da 1432 yılında — Masaccio'nun S. Maria del Carmine'deki resimlerinden beş yıl sonra — Hubert ve Jan van Eyck adında iki kardeş ressam, Gent Katedralinin mihrap resimlerini yapmışlardı. Mihrabın dış kapaklarında, bağışı yapan Jodocus Vydt'in ve karısının portresi yer alıyor. Bu portreler, Flaman'da gelişmeye başlayan belgesel Natüralizm'e ilk örneklerden birini verir.

Vydt diz çökmüş, ellerini göğsü üzerinde kavuşturmuş dua ederken görülüyor. Saçı dökülmüş, yanakları sarkmış, gözlerinin altı şişmiş yaşlı bir adam. Sanatçı onu güzelleştirmeye çalışmamış, bu dindar adamı olduğu gibi tanıtmaya büyük özen göstermiş. Kendi içine dönmüş dua eden bu adamın yüzü, anlamını Tanrı'ya olan oranından alıyor. En ince çizgilerine kadar, kılı kırk yararcasına işlenerek dondurulan bu yüz, canlı bir insanın yüzünden çok, maskeyi anımsatıyor ve bu dünyadan olmayan bir insanı bize tanıtıyor. Bu resim Gotik'in içinde gelişen Natüralizm'in çizgisindedir. Fakat resmin gerçeğe böylesine yaklaşması, bir kimseyi bireysel özellikleriyle tıpkısına vermesi yenilikti. Van Eyck Kardeşlerin sanatı, dış görünüşüyle Flamanda doğmakta olan Natüralizm'in öncülüğünü yaparken, özüyle Ortaçağa bağlı kalıyor.

Arnolfini ve Karısının Portresi

Belgesel gerçekçiliğin başka bir örneğini «Arnolfini ve Karısı»nın resminde buluyoruz.

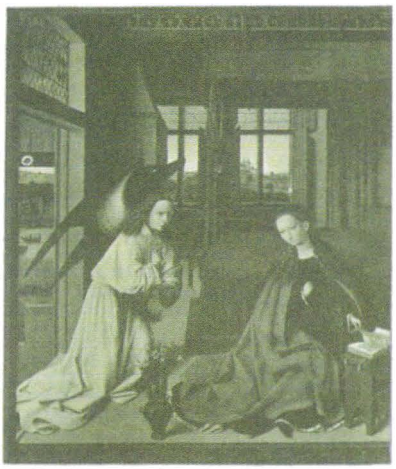
İtalyan sanatında figürler arasında bağlantı hareketlerle, duruş ve bakışlarla sağlanıyordu. Van Eyck'ın bu resminde bu tür bağlantılardan hiç birine rastlamıyoruz. Karı koca birer «temsili figür» olarak sessiz ve hareketsiz ayakta duruyorlar. Her ikisi de törensel giysiler içinde, başları örtülü. Arnolfini papuçlarını çıkarmış, çorapla yere basıyor; karısının ayakları eteğinin yerde toplanan bol kıvrımları altında saklı kalıyor, ama az ötede duran bir çift papuçtan onun da yere çıplak bastığı anlaşılıyor. İkisinin de bakışları, Vydt'in portresinde olduğu gibi, içe dönük. Arnolfini sağ elini kaldırmış yemin ediyor, sol eliyle de karısının elini tutuyor. Bu sembolik yemin duruşu iki figür arasındaki tek bağlantı.



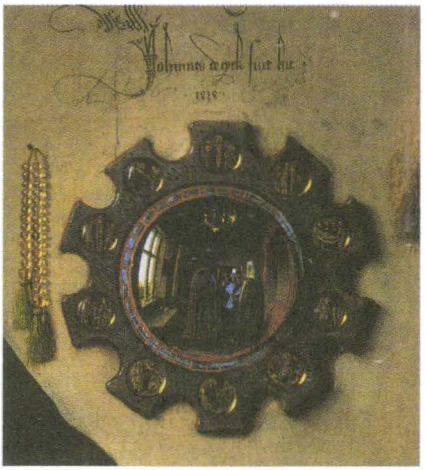
Resim 50-Vydt'nin portresi. Gent Mihrabından. Jan van Eyck, Gent.



Resim 51-Arnolfini ve karısının portresi. J. van Eyck, 1434. National Gallery, Londra.



Resim 52-Meryem'e Bildiri, Petrus Christus. Dahlem Müzesi, Berlin.



Resim 53-Resim 51'den parça

Odanın döşenişinden yatak odasında oldukları anlaşılıyor. Tavanda asılı lâmbadan, duvardaki aynaya, cam tespihe ve yerdeki halıya kadar, XV. yüzyılda orta halli bir Flaman'lının evinde bulunabilecek her şey var burada. Van Eyck, değişik kumaşların, kadife ve ipeğin, çeşitli kürk türlerinin kendine özgü yanlarını, cam ve metalin pırıltısını, nesnelerin üzerine düşen ışık titreşimlerini göstermeyi seviyor ve bunları bir kuyumcu gibi sabır ve titizlikle işliyor. Bu işçiliğin en güzel örneğini duvardaki aynayla çerçevesinde görüyoruz. Aynanın çerçevesinde küçük madalyonlar içine yapılmış olan İsa'nın hayatına ait sahnelerin bir kuyumcu elinden çıkmış olduğu besbelli. Fakat konkav aynanın içinde görünenler çerçeveden de önemli: odanın gittikçe küçülerek aynaya yansıyan görüntüsünde genç çiftin yalnız olmadığını, resimde görünmeyen iki tanık önünde bir nikâh töreninin geçtiğini ve sanatçının, Arnolfini ile karısını bu törende yemin ederlerken göstermiş olduğunu anlıyoruz. Bu aynanın hemen üstünde, duvarda «Van Eyck burada bulunmuştur» yazılı. Bu dönemde ayna, doğayı tıpkısına yansıtan sanatın sembolüydü. Böyle olduğu için sanatçı, imzasını koyacak en uygun yer olarak aynanın üstünü seçmiş. Ayrıca, bu sözlerden van Eyck'ın nikâh töreninde tanıklık etmiş olduğu da anlaşılıyor.

Böylece ilk bakışta gelişi güzel gibi görünen bir ayrıntının bile çeşitli anlamlarla yüklü olduğu görülüyor. Bu resimde her şeyin belli bir anlamı var. Genç çiftin çorapla yere basması, başlarının üstünde gün ışığında mumların yanması bu gelin odasının takdis edilmiş olduğunu; köpek, karı koca bağlılığını; kadının elini üstünde tuttuğu şiş karnı, kocasının soyunu sürdüreceğine söz verdiğini anlatıyor. Çağdaşları bu resme baktıklarında bu anlamları çözmekte her halde güçlük çekmiyorlardı. Sanatçı gibi, onlar da doğaya dinsel duygularla yaklaşıyorlar ve karşılaştıkları her şeyi tanrısal bir belge olarak görüyor ve yorumluyorlardı.

Yeniçağın doğayı tıpkısına verme eğilimiyle Ortaçağın sembol dili van Eyck'ın sanatında birleşiyor.

Van Eyck'dan Sonraki Flaman Sanatçıları

Van Eyck'dan sonra gelenler (Petrus Christus, Flemalle'li usta, Dieric Bouts, Hugo van der Goes, Hans Memling, Gerard David, Geertgen tot Sint Jans) onunla başlayan Natüralizm'i sürdürüyorlardı. Fakat van Eyck'in sanatında «doğa-üstü Tanrı» düşüncesine sıkı sıkıya bağlı kalan Ortaçağ görüşü, artık eski gücünü yitirmeye başlıyor ve dinsel konular günlük hayat sahnelerine benzetiliyor. Örneğin Meryem, köylüler ve çobanlar arasında, ya da orta halli bir Flaman evinde, zamanın modasına uygun giysiler içinde, herhangi bir kadından farksız gösteriliyor. Bu tür resimlerde ancak meleklerin kanatları, Meryem'in başındaki hâle vbg. ayrıntılar bize kutsal bir sahne gördüğümüzü anımsatır.



Resim 54-Meryem ve Çocuk İsa, Hans Memling, Dahlem Müzesi, Berlin.

Dünya değerlerine açılma doğrultusundaki bu gelişim, İtalyan sanatının etkisiyle XV. yüzyılda hızlanıyor. Bu döneme kadar Flaman ve İtalyan sanatı ayrı yollarda ilerlemişlerdi. Bundan sonra yolları birbirine yaklaşıyor ve Flaman sanatında bir «İtalyanlaşma» eğilimi başlıyor. J. van Cleeve, Mabuse, B. van Orley, J. van Scorel, XVII. yüzyıla kadar sürecek olan bu akımın öncüleriydi.

Raffaello'nun 1517'de Brüksel'e gelen halı kartonları sanat çevrelerinde hayranlık ve coşku uyandırmıştı. Bu kartonlar, yeni kuşak için, klasik İtalyan sanatının öğrenim kaynağı oluyor. Az sonra Michelangelo'nun etkisi, Mabuse'nin resminde gördüğümüz gibi, Raffaello'yu da gölgede bırakıyor.

Burada sanat tarihinde sık rastlanan bir olayla karşılaşıyoruz. Yöresel sanat geleneklerinin yabancı etkiler altına girmesini kimi sanat tarihçileri bir özden uzaklaşma, bir tür soysuzlaşma diye görürler. Bu görüşün doğru olmadığını, yaratıcı güçlerin çok kez böyle dönemlerde yeni bir atılıma geçmek üzere için için hazırlandıklarını söyleyebiliriz. Flaman'da da bunu görüyoruz. XV. yüzyılın sonunda geleneksel Flaman sanatı bir dar boğaza girmişti. İtalyan sanatının biçimciliğiyle karşılaştıktan sonra beklenmedik gelişme olanakları açılıyor. Bu olanakların nasıl gerçekleştiğini Brueghel'in sanatında göreceğiz.

V-2. ALMAN SANATINDA İFADE GERÇEKÇİLİĞİ

Flaman'da olduğu gibi Almanya'da da sanatçılar dinsel duygularla doğaya yaklaşıyorlar. Fakat Almanlarda, insanla Tanrı, yerle gök ikiliğini ortadan kaldıran bir tür Panteizm'den söz edilebilir. Alman sanatçıları, doğayı tanrısal bir belge olarak değil, Tanrı gücünü barındıran kutsal ve canlı bir varlık olarak görüyorlar. Böyle olduğu için, nesnel belgeciliğin dışa-dönük gözlemiyle yetinmiyorlar; doğa gözlemlerini öznel yaşantılardan geçirerek sanata yansıtmaya çalışıyorlardı (XV. yüzyılın birinci yarısında Konrad Witz, Lucas Moser, N. Francke, H. Multscher). Alman sanatındaki bu öznelcilik eğilimi, XV. yüzyılın ikinci yarısında (J. Pleydenwurf, Meister E.S. vb.) Flaman etkileriyle geriye itiliyor gibi görünüyorsa da M. Schongauer'le (1450-91) yeniden canlanmaya başlıyor ve Flaman sanatının dümen suyunda giden Alman sanatına bir içlilik katarak belgesel gerçekçiliğin sınırlarını zorluyor. Bu zorlama kendine özgü bir gelişim gösteren Alman Rönesans sanatının doğmasına yol açıyor.

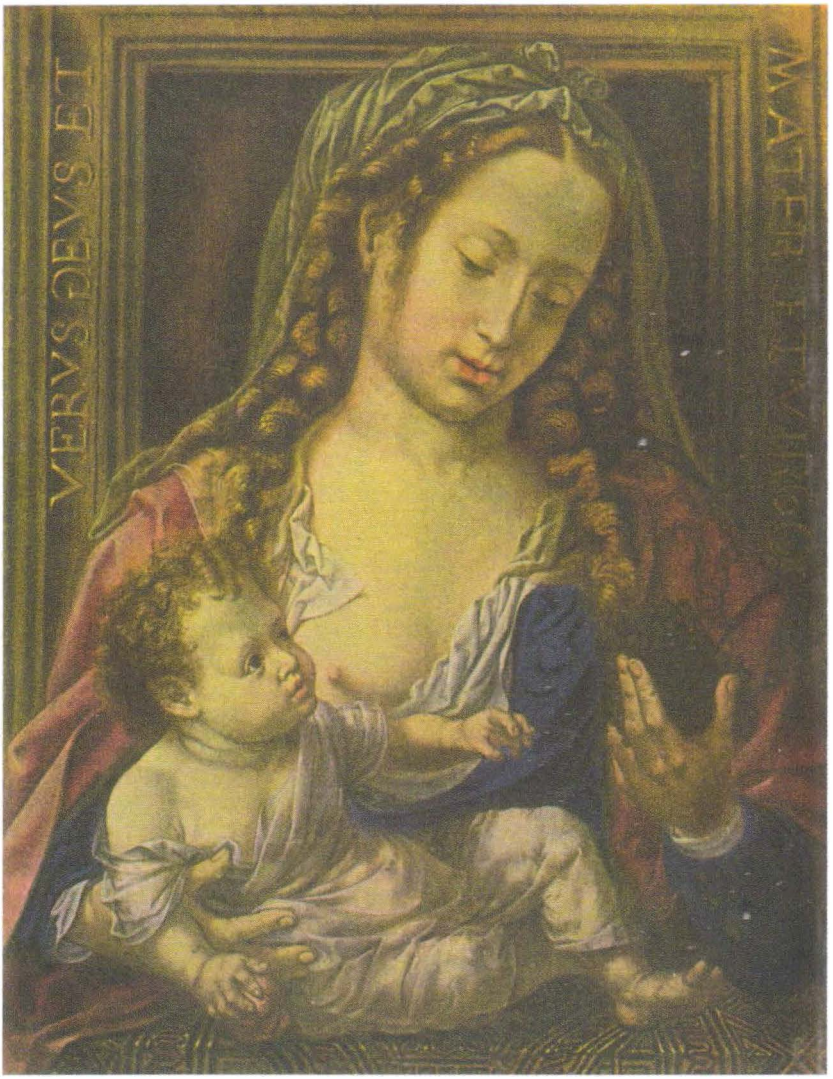
Kuzey İfadeciliği ve İtalyan Biçimciliği

XVI. yüzyılda Kuzey sanat hayatında Alman etkisi gitgide artıyor ve belgesel gerçekçiliğin yerini ifadeye dayanan bir gerçekçilik alıyor.

Bu ifadeciliği bize tanıtan en güzel örneği Grünewald'ın «Çarmıhta İsa»sında görüyoruz.

Bu resimde Tanrılık kanlı bir maddilik kazanır. Mesih'in vücudu, güzellik çirkinlik ölçülerini aşan bir gerçekçilikle gösterilmiş: çarmıhta can veren İsa'nın aşağıya doğru sarkan başı, yara bereler ve dikenler içindeki vücudu, acıdan kıvranan el ve ayakları, katılaşmış gergin kasları, yüceltilen Tanrıdan çok, işkence edilen, acı çeken bir insanı gösteriyor.

Korku ve yılgı uyandıran bir gerçekçilikle gözönüne serilen işkence sahneleri Ortaçağa yabancı değildi. Fakat Rönesans hayat ve dünya de-

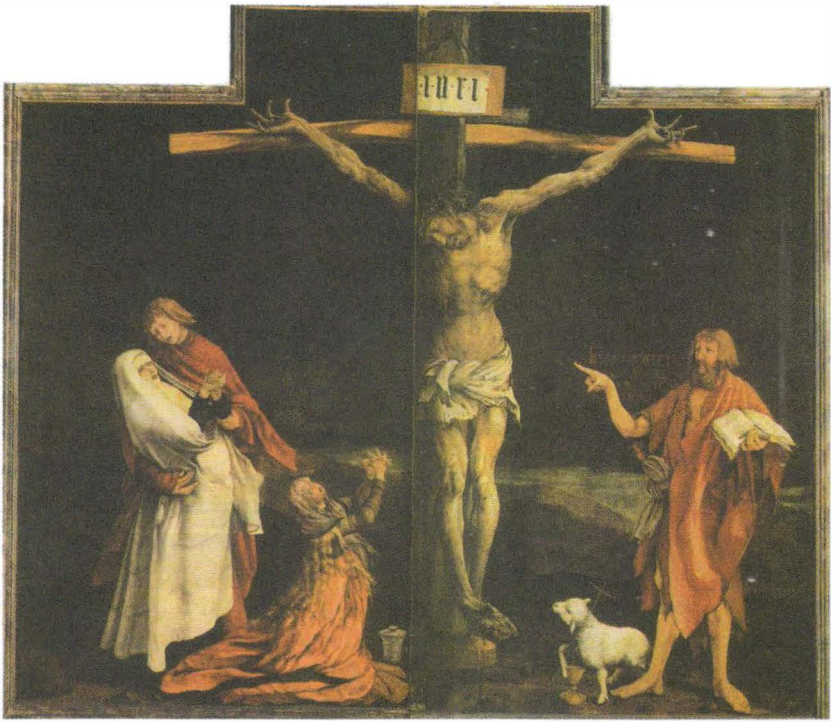


Resim 55-Meryem ve Çocuk İsa, Mabuse (asıl adı Jan Gossaert), Dahlem Müzesi, Berlin.

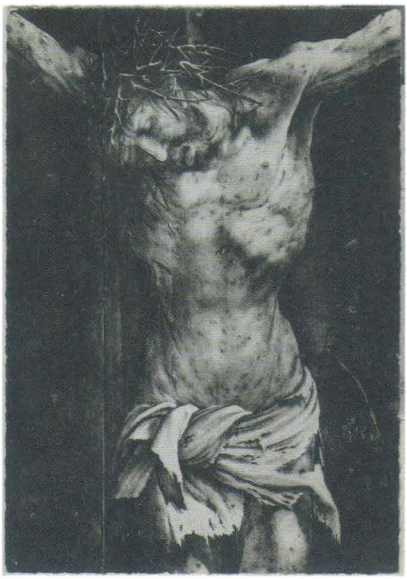
ğerlerine açılınca, bu tür sahneler, İtalyan sanatında azaldığı halde Kuzeyde sürüp gidiyor. Gerçi İtalyan sanatında da ifadeye biçim kadar önem veren ustalar vardı. Bunların başında Leonardo gelir. Leonardo'nun bugün bize karikatür gibi görünen bir çok desenleri ifade denemeleriydi. «Son Yemeği» yaparken, çeşitli yüz ifadeleri saptamak için, çarşı pazar dolaşıp sayısız desenler çizmişti. Leonardo'nun «San Girolamo»sunda İtalyan sanatında ifade gücünü belirten başka bir örnekle karşılaşıyoruz. Leonardo, bu yapıtta dünyadan kopmuş, çile çeken bir ermişin resmini

veriyor. Duruşu, çıplak vücudu, yana eğik başı, yerinden uğramış gözleriyle ölümün eşiğine dayanmış bir insan. Kadere boyun eğen ve her çileye katlanabilen bir insanın resmi bundan daha ifadeli çizilemezdi. Fakat ifadede bu yoğunluğu verebilmek için Leonardo biçimciliğinden hiç bir şey feda etmiyor. Derisi kemiğine yapışmış bu ihtiyar vücut, bu çökmüş yüz, Grünewald'ın İsa'sı gibi irkiltmiyor bizi.

Kuzey sanatında ifade, biçim kaygılarıyla kısıtlanmıyor. Gerçek olanca çıplaklığıyla ortaya dökülüyor. Grünewald «Çarmıhta İsa» da acı altında yıkılan insanları gösteriyor. Aşırılıktan kaçınmıyor, ifade uğruna biçimleri zorluyor, onları çarpıtmada (deformation) sakınca görmüyor: beli kırılmış gibi duran ve vücudu kumaş kıvrımları içinde kaybolan Meryem; Johanna'nın onu kucaklayan uzun, eklemsiz kolu; sağda, sarsılmaz inancı temsil eden Johanna'nın İsa'yı gösteren eli, İtalyan Rönesansı'nda alıştığımız ölçü ve oranlardan çok uzak kalıyor. Maria Magdalena'nın acıdan sara nöbetine tutulmuşcasına tepeden tırnağa sarsılan vücudu da İtalyan ustalarında alıştığımız dengeli hareketin dışında kalıyor. Arkadaki kasvetli gece görünümü, figürleri ön plana itiyor ve alaca karanlık içinden beliren sahne, pasyon oyunlarında olduğu gibi somutlaşarak bütün ağırlığıyla üstümüze abanıyor. Resimde ölçü birliği yok: bir sıraya getirilen figürler değişik oranlarla yapılmış. Ağırlığıyla çarmıhın iki yanını



Resim 56-Çarmıhta İsa,İsenhaim Mihrabından, Mathias Grünewald, Unterlinden Müzesi,Colmar.



Resim 57-İsa, Isenheim Mihrabından parça.



Resim 58-Maria Magdalena, Isenheim Mihrabından parça.

aşağıya doğru çeken İsa'nın vücudu Maria Magdalena'nın yanında dev gibi görünüyor. Figürler arasındaki birlik sadece ifadeyle, paylaştıkları acıyla sağlanıyor. Bu resimde manzara, figürlerin hareketleri, yüz ifadeleri, her şey hep bu duygunun belirtilmesine yardımcı oluyor.

Bir önceki bölümde gördüğümüz gibi belgesel gerçekçilik, doğada yer alan her şeyi Tanrı'nın varlığına işaret eden bir sembol olarak görüyordu. Grünewald görünmezlik içindeki Tanrıyı bize düşündürmek istemiyor, onu somutlaştırarak bize yaklaştırmak, en soyut, en yüksek olanı bir yaşantı konusu haline getirmek istiyor.

Dürer'in Annesinin Portresi

İfade gerçekçiliğine dinsel konuların dışında bir örnek olarak Dürer'in annesinin portresini gösterebiliriz.

Bu resim, İtalya'da olduğu gibi Kuzey'de de sanatçıların artık dinsel duygulardan sıyrılarak dünya gözüyle çevrelerine bakmaya başladıklarını gösteriyor. Alman sanatında böyle bir gelişme, İtalyan etkisi olmadan düşünülemezdi. İtalya'da sanat dinin buyruğundan çoktan kurtulmuştu. Sanatçılar en yüksek değerleri dünya gerçeğinde bulmuş ve onu benimsemişlerdi. XVI. yüzyılda Almanya'da İtalyan etkileri ağır basmaya başlıyor. Dürer, 11 yıl arayla (1494 ve 1505) iki kez İtalya'ya gitmişti. 1514'te yapmış olduğu bu resimde İtalyan sanatının etkileri açıkça görülüyor. Kuzey'in ayrıntı düşkünlüğüne artık burada rastlamıyoruz. Her parça



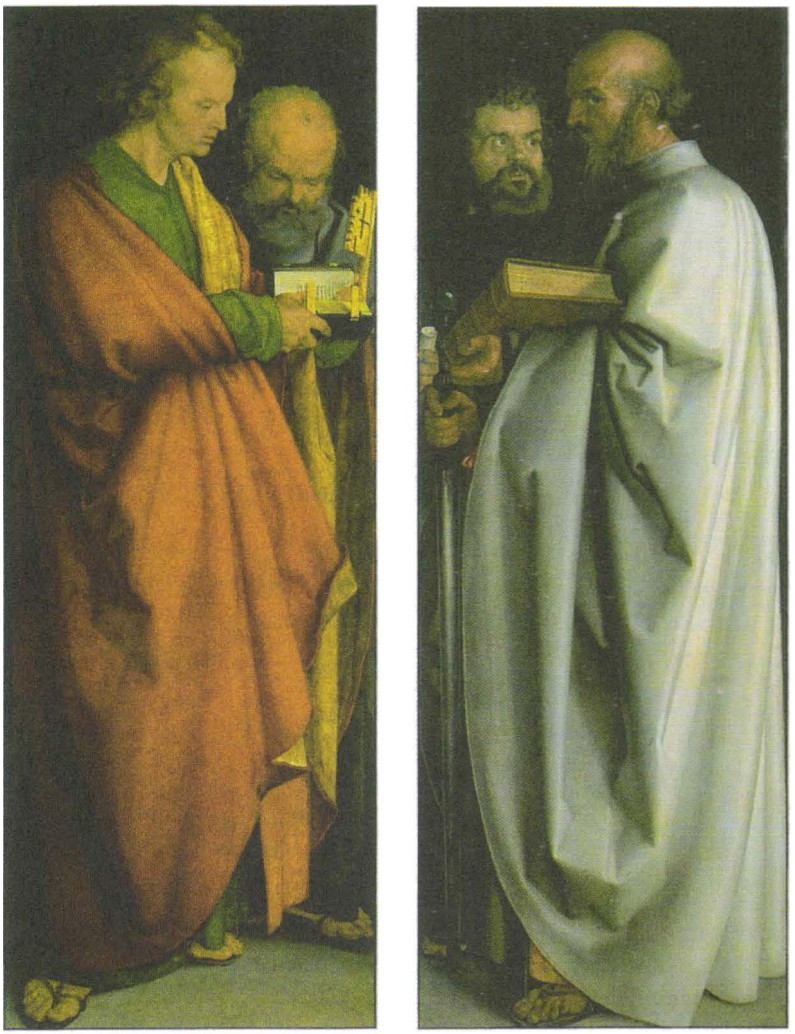
Resim 59-Dürer'in Annesi, Albrecht Dürer, Kupferstichkabinett, Berlin.

bütün içinde görülmüş, belli ki Dürer, İtalyanlar gibi «büyük formu» arayarak çalışmış. Ama gene de bu resmin Kuzey'li bir sanatçının elinden çıktığı hemen anlaşılıyor:

Çetin bir hayatın yıprattığı, ama büsbütün ezemediği yaşlı bir kadın yüzü görüyoruz, bütün gücü gözlerinde toplanmış; kurumuş, kemikleşmiş yüzüyle çelişkili dipdiri gözler. İlk bakışta resim sanki kendisini

unutturuyor: ressam «Annem» diye tanıtarak aradan çekiliyor ve bizi biçim güzelliğiyle değil, anlamıyla saran bir yüzle karşı karşıya bırakıyor.

İtalyan ustalarının portrelerinden ayrılan özellikler hemen göze çarpıyor. Orada bir dönemin değer yargılarına uygun örnek insanlar, buradaysa günlük hayatımızda yer alabilecek her hangi bir insanı görüyoruz.



Resim 60-Dört Havari, A. Dürer. Alte Pinakothek, Münih.
Dürer'in havarileri ideal figürlerdir. Fakat onun «ideal insan» anlayışı İtalyanlarınkinden ayrılır. Bunlar, İtalyan sanatında gördüğümüz insanüstü bir soyun örneklerini değil, bu dünyada rastlayabileceğimiz üstün insanları bize gösteriyor. Dürer havari figürlerinde Luther, Melanchton gibi Reformasyon savaşımına girmiş güçlü kişileri gözönünde tutarak, her birinin kendine özgü bir kişiliği olan belli karakter tipleri yaratıyor. (Sanatçı bu son anıtsal yapıtını sipariş üzerine yapmamış, doğduğu şehir olan Nürnberg'e hediye etmiştir).

İtalyanların silmeye çalıştıkları bireysel özellikleri Dürer bir bir belirtmiş. Bu resimde her çizgi, yaşanmış gerçek hayatın izi olarak değerlendiriliyor, özellikle alın, boyun çizgilerinde bu gerçekçi anlatım, hayatı olduğu gibi verme çabası son aşamasına ulaşıyor. Gerçi İtalyan ustalarının elinden çıkan portrelerde de yüzün belli bir ifadesi vardı. Fakat orada anlam, estetik kaygılarla verilen dış görünüşün sınırları içinde kalıyordu. Buradaysa ifadeyi verebilmek için her türlü estetik değer bir yana itiliyor. Kısaca bir yanda kendi kendine yeten bir biçimcilik, öte yanda biçimle yetinmeyen bir ifadecilik karşısındayız.

"Dört Havari"

İdealleştirme eğilimi Dürer'e, annesinin portresinde gördüğümüz gibi her zaman yabancı kalmaz. Daha ilk İtalya yolculuğunda, İtalyan sanatının ideal insanları onu etkilemişti. 1504 yılında bu etki altında yaptığı «Adem ve Havva» gravüründe İtalyan ustalarını, özellikle Mantegna'yı kendine örnek alıyor. İtalya izlenimlerini bir daha unutmuyor, hayatı boyunca insan vücudunun ideal oranları üzerinde çalışıyor. İtalyan biçimciliğiyle Kuzey ifadeciliğini uzlaştırmak, Dürer'in ereği oluyor. Bu eğilimlerden birinin ya da ötekinin zaman zaman ağır bastığını görüyoruz. Amacına en çok yaklaştığı resimleri, son yapıtı olan «Dört Havari»dir. Bu havariler ideal figürlerdir ve insan varlığı hakkında Kuzey'de yeni bir bilincin uyanmış olduğunu gösterir. Fakat Dürer'in «ideal insan» anlayışı da İtalyanlarınkinden değişik. Bunlar, Raffaello'nun, Michelangelo'nun sanatında gördüğümüz insan-üstü bir soyun örneklerini değil, bu dünyada rastlanabilecek olan üstün insanları bize gösteriyor. Dürer, bunlar üzerinde çalışırken Luther, Melanchton gibi Reformasyon savaşımına girmiş güçlü kişileri gözönünde tutarak, belli karakter tipleri yaratıyor. Her birinin kendine özgü bir kişiliği olan bu Havari figürlerinde, genelleme eğilimi ne kadar ağır basarsa bassın, Dürer annesinin resminde gördüğümüz ifadeciliğe bağlı kalıyor.

V-3. RESİMLE VAİZ: HALKI EĞİTME VE UYARMA

Kuzey'de Yeniçağ sanatının dinsel bir dünya görüşü içinden doğduğunu gördük. Burada sanatçılar, İtalya'da olduğundan daha uzun bir süre Ortaçağ geleneklerine bağlı kalıyorlar. Bu bakımdan Flaman'da XV. yüzyılın sonlarına doğru gelişen yeni akımlara yerleştirmekte güçlük çekilen bir sanatçıyla, Hieronymus Bosch'la karşılaşmak bizi şaşırtmamalıdır.

Bu sanatçının yapıtlarında, çağdaşlarında görmediğimiz bir dünya gözlerimizin önünde açılıyor. Ortaçağın artık unutulmuş sanılan boş inançları, cehennem zebanileri, cadıları ve bütün kötü ruhlarıyla yeniden canlanarak karşımıza çıkıyor.

Bosch, bu resimleri yaparken acaba ne düşünüyordu? Geçmiş bir çağın inançlarını gülünç göstererek yermek, bunlara inananlarla alay mı etmek istiyordu? Bosch'un sanatçı kilişiğini yeterince aydınlatacak veriler olmadığı için, bu soruyu yapıtlarına bakarak cevaplandırmak daha doğru olur.

Bosch'un resimlerinde din adamlarını gülünç düşürmesi, uzun zaman onun dine, hiç değilse Kilise'ye karşı olduğu sanısını uyandırmıştır. İnsana ve dünyaya açılma döneminde gerçekten hurafelere karşı bir tepki uyanmıştı ve kuzey ülkelerinde Reformasyon öncesinde halkın saflığını kötüye kullanan kilise otoritesi şiddetle yeriliyordu. Fakat Bosch'un bu tür eleştirileri yapan hümanist çevrelerle yakından uzaktan bir ilgisi olabileceğini düşünmek güçtür. Bosch'un dünyası ondan bir kuşak sonra gelecek olan Rotterdamlı Erasmus'un insancıl dünyasına benzemez. Erasmus, insan zaaflarına hoşgörürlükle bakıyor ve bunlar üzerine yazdığı kitaba «Deliliğe Övgü» adını verebiliyordu. Böyle bir hoşgörürlük Bosch'a uzaktır. Onun resimleri insan düşkünlüklerini lanetler ve bunları cehennemde cezalandırılacak günahlar olarak gösterir. Ona göre «ilk günah» ın yükümünü taşıyan insan için, kurtuluş yolu da yoktur. Bosch'un resimlerinde cehennem tasvirleri o kadar geniş bir yer aldığı halde, pek az cennet tasvirine rastlarız. İnsanın cennetten kovulmadan öncesini gösteren bu resimlerin konuları da, insanın yaratılışı ve ilk günah menkıbeleridir.

Van Eyck'dân bu yana kutsallaştırılan doğa da Bosch'un resimlerinde yeryüzünün tekin olmayan bir parçasıdır: burada zehirli bitkiler yeşerir, kötü ruhlar barınır, korkunç sarp kayalar arasında yırtıcı hayvanlar dolaşır, tepelerde darağacına asılmış cesetler sallanır.

«Mahşer»

Bosch'a göre bu dünya kötü bir dünyadır. Bütün bunlar, bu sanatçının, daha çok halk arasında boş inançların canlılığını sürdüren gerici bir tarikat çevresinin sözcüsü olarak resimle vaizeden, dünya gerçeğine bağlanmayı dinden uzaklaşma sayarak çağdaşlarını korkunç görüntülerle uyarmak ve yola getirmek isteyen bir moralist olduğunu düşündürüyor.

Bu kitapta yapıtlarına örnek olarak aldığımız «Mahşer» resminde Bosch, geleneğe uyarak resmin üst yanında ortada bulutlar üzerinde İsa'yı gösteriyor. Sağında solunda iki grup halinde Meryem'le Johanna, Havariler ve Kıyamet Gününün geldiğini borazanlarla bildiren melekler yer alıyor. Bu kutsal sahne resim içinde küçük bir yer kaplıyor. Buna karşılık resmin beşte dördü, hesap günü yeryüzünde geçecek olan olayların anlatılmasına ayrılmış. Yukarda, arka planda alevler içinde yanan bir şehir görüyoruz. Bu cehennem görünümünün önünde, aşağı doğru indikçe garip yaratıklar arasında sayısız çıplak insan, türlü işkence âletleri, günahkârları öğüten makinalar görülüyor. Bu anababa gününün kargaşalığı



Resim 61-Mahşer, Hieronymus Bosch. Bir mihrap resminin orta parçası. Akademie der Bildenden Künste, Viyana.

içinde her şeyin özel bir anlamı var. Fakat biz ancak bazı sahneleri kolaylıkla anlayabiliyoruz: solda dam üstündeki çıplak kadın kendini beğenmişliği, saçağın altında ağzına şarap akıtılan şişman adam oburluğu, az ötede kazanda kaynatılan ya da şişlenen insanlar hasisliği, arkada resmin ortasında çekiçle nallananlar tembelliği simgeliyorlar. Bu allegorik resimler, atasözlerinin, halk diline yerleşen deyim ve benzetmelerin bir tür illüstrasyonlarıdır. Ortaçağın olumsuz güçlere verdiği suretler, ne kadar

çeşitli olursa olsun, Gotik'in yapı süslemelerinde görüldüğü gibi, belli kalıplar içinde dondurulmuştu. Bosch, bunlarla yetinmiyor; yeni bulgularla bu kalıpları kırarak, onlara akla sığmaz, görülmedik biçimler veriyor: içi boşalmış yumurta kabuğu, mantarlaşmış ağaç gövdesi, insan ve hayvanların çeşitli organlarından oluşan insan-hayvan karışımı acaip yaratıklar, vücutsuz sadece kafa ve ayaktan ibaret insanlar, ahtapot kollu böcekler, çok başlı sürüngenler vbg.

Bosch, anlattıklarıyla Ortaçağa bağlı kalıyordu ama, Yeniçağın gerçekçi form diliyle konuşuyor. Görüntüler, resimlerinde somutlaşarak elle tutulur bir gerçeklik kazanıyordu. Zamanında bu resimleri görenler korku ve dehşet duyuyorlardı herhalde. Fakat Ortaçağın boş inançlarıyla beslenen görüntüler, bir kere biçim alarak Yeniçağ insanının bilinç aydınlığına çıktıktan sonra tılsım bozuluyor ve korkunç olmaktan çıkıyorlar. Bosch'u izleyen kuşaklar bir süre sonra onun sembol dilini anlamaz oluyorlar ve onun resimlerine sadece bir düşün, bir karabasanın görüntüleri olarak bakıyorlar. Bugünün Sürrealist akımları, Bosch'un resimlerini, bilinçaltının geriye teperek ortaya dökülmesi diye yorumluyor ve onu kendi sanat akımlarının öncüsü olarak görüyorlar.

Alman Sanatının Eğitici Yanı

Bosch'un sanatı, Kuzey'de Yeniçağ'ın başladığını haber veren yeni akımlara Flaman'da herkesin katılmadığını ve burada Ortaçağa bağlı tutucu çevrelerin de bulunduğunu gösteriyor. Bu dönemde tutuculuk-Almanya'da daha da yaygındı. Almanya XV. yüzyılda İtalya'da ve Flaman'da ortaya çıkan yeni akımlardan uzak, eski inanç kalıntıları içinde karanlık bir Ortaçağ hayatı yaşıyordu. Cadı ve büyücü kovalamaları, engizisyon mahkemeleri Almanya'nın her yanında almış yürümüştü. Aziz ve ermişlerin öyküleri, cin, hortlak söylentileri dillerde dolaşıyordu. Ermiş Antonius ile ona eziyet eden kötü ruhlar temasının, bu dönemde Alman sanatında (Schongauer, Grünewald vb.) sık sık ele alınması tesadüf değildir. Alman sanatçıları, ister gerici, ister ilerici olsun, vaiz geleneği içinde yetişmişlerdi ve halk eğitimini başlıca görevleri olarak görüyor, resimle halkı aydınlatmak ve uyarmak istiyorlardı.

Alman sanatının ifadeciliği bu amacın gerçekleştirilmesini kolaylaştırıyordu. Örneğin Grünewald'm Isenheim Mihrabı geniş bir teoloji programının resimle açıklanmasıydı. İçice iki defa kapanan bir dolap olarak hazırlanan bu mihrabın, üst kapağının orta bölümünde «Çarmıhta İsa» yer alıyordu. Yukarıda gördüğümüz gibi, Grünewald'ın aşırı ifadeciliğiyle anlatım, bu resimde bir yargılama ve suçlamaya dönüşür. Grünewald Hıristiyanların bu resim karşısında, insanoğlunun günahının ağırlığını duyarak, vicdan hesaplaşmasına zorlanmalarını istiyordu. İster istemez burada Bosch'u hatırlıyoruz. Fakat Grünewald, Bosch gibi karamsar değildir, daha iyi bir geleceğe inanır ve mihrabın iç kapakla-

rında Ermiş Antonius'un öyküsünü, İsa'nın doğuşunu ve çarmıhta can verdikten sonra dirilerek aydınlığa kavuşmasını anlatır. Dinsel törenlerde kapaklar açıldığında, ziyaretçiler, kendileri için umut ve kurtuluş yolu olabileceğini görüyorlardı.

Dürer'in Apokalips İllüstrasyonları

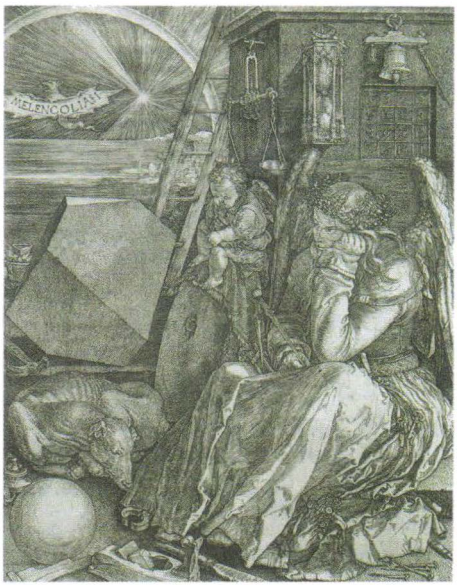
Almanya'da Rönesans akımının öncüsü olan Dürer de resimle vaiz geleneği içinde yetişmişti. İlk İtalya dönüşü yaptığı Apokalips İllüstrasyonları bu geleneği sürdürüyor.

İncil'in son bölümünde yer alan Apokalips, Neron zamanında Romalılarla Hıristiyanlar ve Yahudiler arasında kıyasıya sürdürülen savaşlar sırasında Anadolulu bir Yahudi olan Johannes tarafından yazılmıştır. İmparatorluğun her yanında ayaklanma ve çöküntünün baş-gösterdiği yıllarda doğal felâketler de birbirini kovalıyor, insanlar zelzele, veba ve açlıktan kırılıyorlardı. Bir bunalım dönemini yansıtan Apokalips, karamsar bir hayal gücünün ürünüdür, korkunç vizyonlarla dünyanın sonu geldiğini haber verir.

Reformasyondan Önce Almanya da bir bunalıma girmişti. Herkes dünyanın sonu geldiğine inanıyor ve bir gerilim içinde olayları izliyordu. Bu dönemde Apokalips'in en çok okunan kitap olduğunu ve başka sanatçıların da onu resimlediklerini biliyoruz. Dürer, Martin Luther'e içten bağlıydı ve Almanya'daki bu bunalımdan Katolik Kilisesini sorumlu tutuyordu. Apokalips illüstrasyonlarını Papalık Romasını yermek ve çağdaşlarını



Resim 62
Dört Binici, Apokalips illüstrasyonlarından.



Resim 63
Melancolia, A. Dürer, Bakır-kazıma.

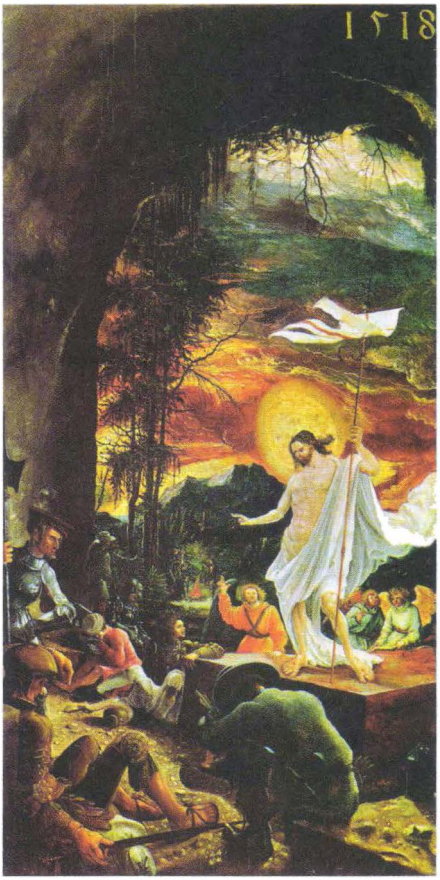
uyarmak amacıyla çiziyor. Vaiz niteliği taşıyan bu resimlerde, bunların çoğaltılıp yayılmasını sağlayabilmek için, kaba tahta-kesme (Holzschnitt) tekniği uyguluyor. Bu teknik öteden beri Almanya'da - taş baskının yanında - halk için yazılan İncil'lerle eğitici türden yazmaların resimlerinde kullanılıyordu.

Dürer'in Allegorik Resimleri

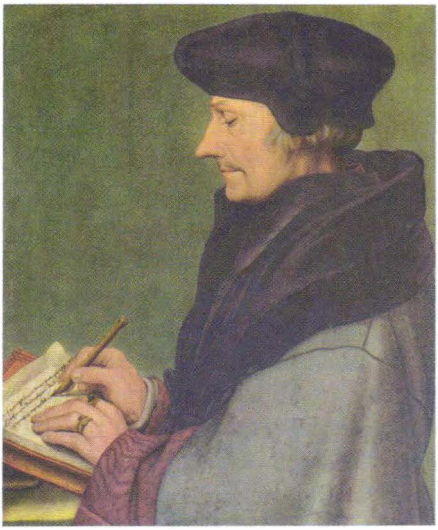
Dürer'in Apokalips resimlerinden sonraki yapıtlarında (özellikle ikinci İtalya yolculuğundan sonra yaptığı yağlı boya resimlerde) İtalyan sanatının etkileri gittikçe artar. Fakat bu etki konudan çok üslupta kalır. Hayatı boyunca sürdürdüğü İsa'nın ve Meryem'in hayatını anlatan resim dizilerinde, sanatçının Alman geleneğine bağlı kaldığını görüyoruz. Dürer'in 1513-14 yıllarında yaptığı allegorik resimlerde «Şövalye, Şeytan ve Ölüm», «Ermiş Hieronymus», «Melancolia» eğitici resimler arasında yer alır. Hieronymus'da dünyadan çekilip kendini Tanrı'ya adayan Hıristiyan bilgesini, «Şövalye, Şeytan ve Ölüm» de şeytandan ve ölümden korkmaksızm yolunda ilerleyen din savaşçısını tanıtıyor. Dürer'in bu resimlerle ne söylemek istediğini bugün anlamak ta güçlük çekmiyoruz. Fakat «Melancolia» ile acaba ne anlatmak istemişti? Bu resimde duvar önüne çökmüş oturan kanatlı bir kadın görüyoruz. Başını eline dayamış, öbür eliyle kucağında duran bir pergeli tutuyor. Yüzü gölgede kalmış, gözleri bir noktaya dikili, düşünüyor mu yoksa dalmış mı belli değil. Bol kıvrımlarla yere dökülen eteğinin üstüne belindeki kemerden anahtarlar sarkıyor. Yerde çiviler, kerpeten, testere ve bir küre; duvarda üzerine sayılar yazılı bir levha, terazi, kum saati, pencere kenarında kocaman geometrik bir blok ve bütün bunların arasında, kenarda, kıvrılmış uyuyan sıska bir köpekle küçük bir melek görülüyor. Dürer, resmin sol üst köşesinde alacakaranlıkta uçan bir yarasanın kanatları üstüne «Melancolia» yazmış. Dört bir yana dağılmış bunca araç ve gereç arasında, yarı karanlıktaki bu bitkin kadınla Dürer, bilimsel araştırmaların anlamsızlığını, mutluluğa bilim yoluyla değil, ancak inançla varabileceğimizi mi anlatmak istiyor? H. Wölfflin, Dürer'in kişiliğine değinerek bu yorumun yersiz olduğunu söyler. Gerçekten Dürer de Leonardo gibi araştırmacı bir sanatçıdır. Fakat Dürer'de iki karşıt eğilimin birleştiğini biliyoruz. Kuzey'in ilk büyük Rönesans ustası olduğu halde, hayatının sonuna kadar Alman geleneğine bağlı kalmıştı. Ötedenberi Kuzey'de melankoli, dört karakter tipinden biri olarak tanımlanır ve dinsel bir yorumla sık sık resimlendirilirdi. Dürer'in bu resimde de eski bir geleneği sürdürmüş olduğunu düşünmek yanlış olmaz.

Wölfflin bu allegorik resimlerden söz ederken, bunların sembol anlamlarını çözümlemede bugün güçlük çeksek bile, kopyalarına hemen her Alman evinde rastlanabileceğini ve Dürer'i Almanların bu resimlerle ulusal ressamları olarak benimsemiş olduklarını söyler.[28]

28 Heinrich Wölfflin, Die Kunst Albrecht Dürers, München 1943, s. 248.



Resim 64-Diriliş, Albrecht Altdorfer, Risches Museum, Viyana.



Resim 65-Rotterdam'lı Erasmus, Hans Holbein, Kunstmuseum, Basel.

(Alman sanatında, özellikle Hans Holbein'da, Flaman bölgeciliğinin etkisi bir yandan sürerken, öte yandan Albrecht Altdorfer ve Wolf Huber gibi sanatçılarda doğayla insan arasında içten bir ilişki sağlanabiliyordu).

BÖLÜM VI
MANYERİZM

"İnsanlar her şeyi başka başka gözler, başka başka düşüncelerle görürler; fikir ayrılıklarının asıl nedeni budur."

Montaigne, Denemeler, Kitap II, Bölüm XII.

VI-1. İTALYA'DA RÖNESANS-SONRASI

Dürer İtalya'ya gittiği zaman, orada kendi memleketinden çok başka bir durumla karşılaşıyor. İtalya'da sanat çoktan dinin boyunduruğundan kurtulmuştu. Sanatçı, dünya gerçeğinin dışında bir değer aramıyor, en yüksek değerleri onda buluyor, onu yüceltiyor, kısaca özgür bir sanat dünyası yaratmış bulunuyordu. Böyle bir dünyayı yaratan sanatçının bağımsız kişiliği yanında, dinsel geleneklerin dışına bir türlü çıkamayan kuzeyli sanatçı, özgür bir sanatçıdan çok, bir işçi gibi görünüyor Dürer'e. Arkadaşı Pirckheimer'e İtalya'dan yazdığı bir mektupta buna değinerek «memleketimde bir hiçtim, buradaysa efendiyim» diyor.

İtalya'da sanat dinin boyunduruğundan kurtulmuştu ama, dinin sanat üzerindeki etkinliği büsbütün ortadan kalkmamıştı. Bu bakımdan Rönesans içinde, üste çıkmasa da, zaman zaman Savonarola gibi, büyük kütleleri peşinde sürükleyen keşişlerin ortaya çıkmasıyla patlak veren bir tutuculuktan sözetmek yanlış olmaz. Botticelli, Fra Bartolomeo gibi birçok sanatçılar Savonarola'nın etkisi altında kalmışlardı. Rönesansın doruğuna vardığı bir dönemde Correggio, A. del Sarto, Sebastiano del Piombo, Baroccio gibi birçok sanatçılar — Leonardo'da ve Venedik'lilerde gördüğümüz gibi — yapıtlarında doğayı, maddenin sertliğini gideren büyülü bir hava içinde gösterirler. Hiç kuşkusuz bu sanatçılarda estetik kaygılar ağır basar ve yumuşak, tatlı bir hava içinde doğayı bir «sanat gerçeği» olarak vermek isterler. Fakat günümüzün sanat tarihçileri, bu estetik kaygıların ardında Rönesans maddeciliğinden bir uzaklaşma sezinlemekte ve böylelikle dinsel eğilimlerin daha Rönesans içinde ağır basmaya başladığını ileri sürmektedirler. A. del Sarto'nun hemen hemen hep dinsel konuları işlemesi bunu kanıtlıyor. Correggio'ya gelince, mitoloji konularına büyük bir sevgiyle eğilen bu sanatçı, Parma Dom'unun kubbe freskleri ve mihrap resimleriyle ün salmıştı. Diyalektik Hıristiyan

düşüncesi pek çok sanatçıda olduğu gibi, onda da, pagan Yunan mitolojisiyle uzlaşabiliyordu.

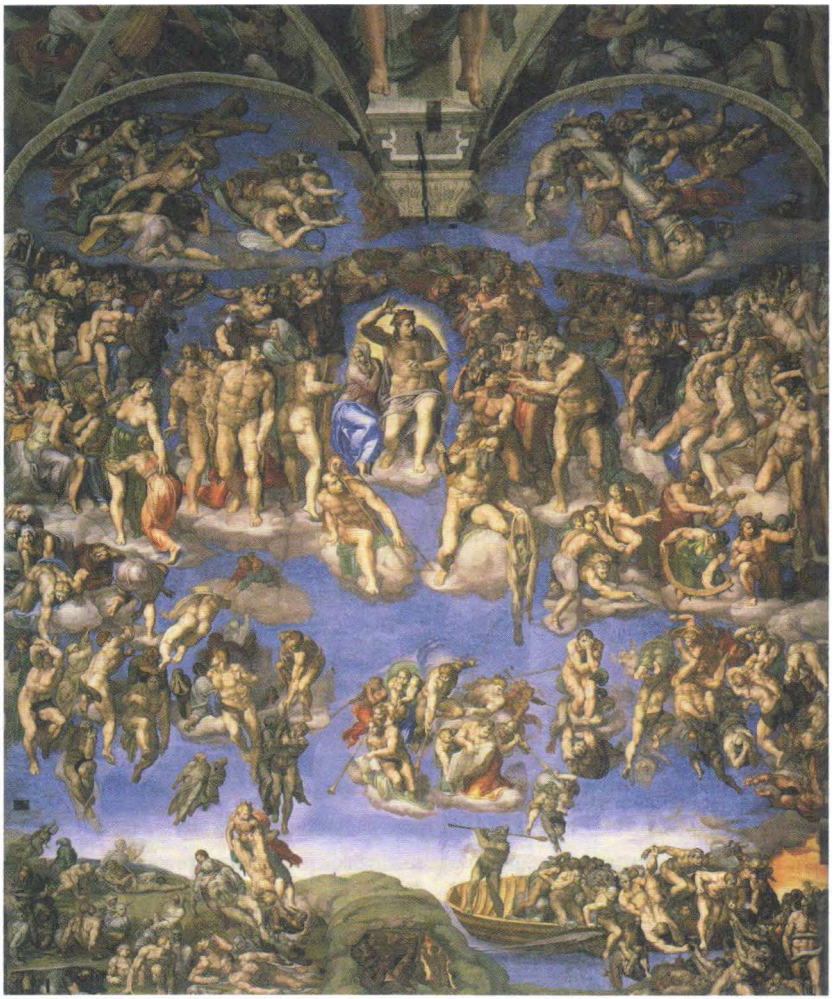
İtalya'da Rönesans süresince dizginlenen dinsel güçler, 1523'den sonra, Rönesans akımının yaratıcılığını tüketmeye yüz tuttuğu sırada atılıma geçiyor ve Rönesansla Barok arasında bir geçit dönemi başlıyor. Sonraki dönemler, klasik Rönesans sanatının etkisi altında, bu dönemin getirdiği yeni değerleri görmeyip onda sadece Rönesans'ın özünden uzaklaşma ve soysuzlaşma görüyor ve sanat etkinliğinin yapay bir biçim oyununa döküldüğünü anlatmak için, bu dönem üslubunu, olumsuz bir deyimle «Manyerizm» diye adlandırıyorlar. Oysa Manyerizm akımıyla sanata yeni değerler açılmıştı. Kuşkusuz Manyerizm, Rönesansın ideal biçim anlayışının bozulmasına yol açmıştı, fakat bu bir soysuzlaşma değildi. Doğan yeni değerler kendi biçimlerini bulabilmek için, Rönesans formunu zorluyorlardı. Bu zorlama olmadan, Batı sanatı tarihinde yeni bir dönem üslubu olan Barok düşünülemez.

Michelangelo: «Mahşer»

Rönesans formunun zorlanmaya başladığını belirten ilk yapıt, Michelangelo'nun Capella Sixtina'nın alınlık duvarına yaptığı «Mahşer» resmi oluyor (1534-41).

Bu konuyu Michelangelo'dan yüzyıl kadar önce Signorelli de işlemişti (Orvieto, Dom). Fakat Michelangelo'nun Mahşer'i Signorelli'ninkinden çok değişik. Burada çıplak vücut üzerinde anatomi ve hareket etüdleriyle karşılaşmıyoruz. Modele bağlı kalan XV. yüzyıl Natüralizmini Michelangelo çoktan aşmış ve daha Sixtina'nın tavan freskleri üzerinde çalışırken, insan gücünü idealleştirerek dev gibi, iri yapılı, yeni bir insan soyu yaratmıştı. Bu resimde de aynı soydan yaratıklar görüyoruz; fakat burada bireyin yerini yığın alıyor, devler Mahşer gününün kaynaşan kalabalığı içinde tek tek seçilemez oluyorlar. Gerçi yığın kompozisyonunu, Michelangelo daha önce Sixtina'nın tavanında «Tufan» da da denemişti. Fakat dört sahneye ayrılarak gruplandırılan insan vücutları, orada önemlerine göre gene de ayrı ayrı belirtiliyordu. Buradaysa Hesap Günü dirilen ölüler, yığın halinde, yanardağdan fışkıran duman bulutu gibi, resmin sol köşesinden yükseliyor ve yukarda bir eğri çizerek sağdan tekrar aşağıya, meleklerin cehennem zebanileriyle savaştığı karanlıklara doğru iniyorlar. Resimde ilk bakışta göze çarpan tek figür İsa oluyor. Resmin üst yanında, ortada ayağa kalkmış, kollarıyla çevresindeki insan yığınının girdap hareketini yönetiyor. Hıristiyanlığın alışmadığı bir İsa bu. İnsanların arasına karışıp çile çeken Tanrı'dan çok, Yunan dünyasının tanrılaştırdığı insanları andırıyor.

Michelangelo'nun gençlik yapıtlarında hareket, parçada olsun, bütünde olsun, bir merkez etrafında toplanarak duruluyordu. Burada tam



Resim 66-Mahşer, Michelangelo, Sixtina Kilisesi, Vatikan, Roma.

tersine, merkezden çevreye doğru yayılıyor, her şey İsa'nın etrafında dönüyor, insanüstü bir güçle karşı koymaya çalışan dev vücutları, toz bulutu gibi boşlukta savuran bu hareket kasırgası, insan varlığının kaçınılmaz alın yazısını çiziyor. Max Dvorak, Michelangelo'nun bu yapıtını bir karabasana benzetir. Dante'nin Divina Commedia'da epik anlatımla dile getirdiği insanlık tragedyası, burada tek bir dramatik olay içinde toplanıyor. Michelangelo'nun Mahşer'i Rönesans'a ilk büyük tepkiydi. Sanatçının Capella Paolina'daki freskleri de bu doğrultudadır. Michelangelo'nun son yapıtı «Pieta Rondanini» idi. Bu yapıt olanca ağırlığıyla yere çöken iki bloktan oluşur ve Roman dönemi heykellerini anımsatır. Fakat Michelangelo Rönesans sanatçısıydı ve Rönesans sanatının form dilini zorlayarak, insanı evrenin merkezi olarak gören bir dünya görüşünün aşı-



Resim 67-Mahşer'den parça.

lamayacağını biliyordu. Bu yüzden hayatının son döneminde resim ve heykel yapmaktan vazgeçiyor. Sanat hayatında onun bıraktığı boşluğu XVI. yüzyılın ikinci yarısında yetişen sanatçılar dolduruyor.

Tintoretto

XVI. yüzyılın ikinci yarısında İtalya'yı iyice saran din akımının sanat alanındaki sözcüsü Tintoretto'dur.

Tintoretto Venedik'liydi. Tiziano'nun çevresinde yetişmişti. Fakat onun gibi devlet büyüklerinin, soylu kişilerin buyruğunda çalışmıyordu. Hatta başlangıçta Venedik Cumhuriyetiyle ilişkisi bile olmuyor, ancak hayatının son yıllarında kendisine devlet siparişleri veriliyor. Tintoretto,

çeşitli sanat adamlarının, küçük tüccar ve esnaf loncalarının ressamıdır ve hayatı boyunca bu tabaka için çalışmıştır.

Ortaçağda Doğu'da olduğu gibi, Batı'da da lonca örgütleri, Ahilik gibi bir tür tarikat niteliği taşıyordu. Bunlar lonca içinde kardeşlik, dayanışma, yoksulları koruma gibi duyguları pekiştirme amacı güden yarı dinsel ekonomik kuruluşlardı. Bunlar arasında Scuola di San Marco ve Scuola di San Rocco'nun XVI. yüzyılda Venedik'de yeniden güçlenerek kültür alanında bir rol oynamaya başladığını görüyoruz. Tintoretto yapıtlarının çoğunu bu kurumlar için yapmıştı.

Rönesans Nesnelciliğinden Barok Öznelciliğine Doğru

Mesih'i, Meryem'i ve ermişleri tek tek ya da grup içinde gösteren mihrap resimleri, Leonardo'dan sonra gelişen figür ressamlığının önemli bir türü olmuştu. Önlerinde dua edilen, törenler yapılan bu tür resimler yalnız kiliselere değil, halkın yaşadığı, girip çıktığı her yere, hatta sokaklara bile konuluyordu. Rönesanstan sonra tutucu çevreler, bu tür kült resimlerinde putperestlik zamanından beri bir türlü unutulamayan kişi kültünün sürdüğünü görüyor ve bundan tedirgin oluyorlardı.

Rönesans-sonrası, dini günlük hayata sokacak, onu ortak bir yaşantı haline getirecek bir sanatı gereksiyor. Tintoretto'nun eserleri bu gereksinimin karşılığıydı. Sanatçının ele aldığı konular, genellikle dinsel menkıbelerdir. Giotto'nun zamanında olduğu gibi, o da Tevrat öykülerini, İsa'nın, Meryem'in, ermişlerin hayatlarından sahneleri resimler. Seyircinin hayal gücünü işleterek onlara bu kutsal öyküleri yaşatmak, Tintoretto'nun sanat amacı olmuştur. Bu dönem, sanatçıdan, Kuzey'de olduğu gibi, dinsel duyguları besleyerek halk eğitimine katkı da bulunmasını bekliyordu. Sanat, Tanrı ile insan arasında bir çeşit aracı olmalıydı. Bu düşünce, Rönesanstan sonra sanatı, gittikçe artan bir öznelciliğe götürüyor.

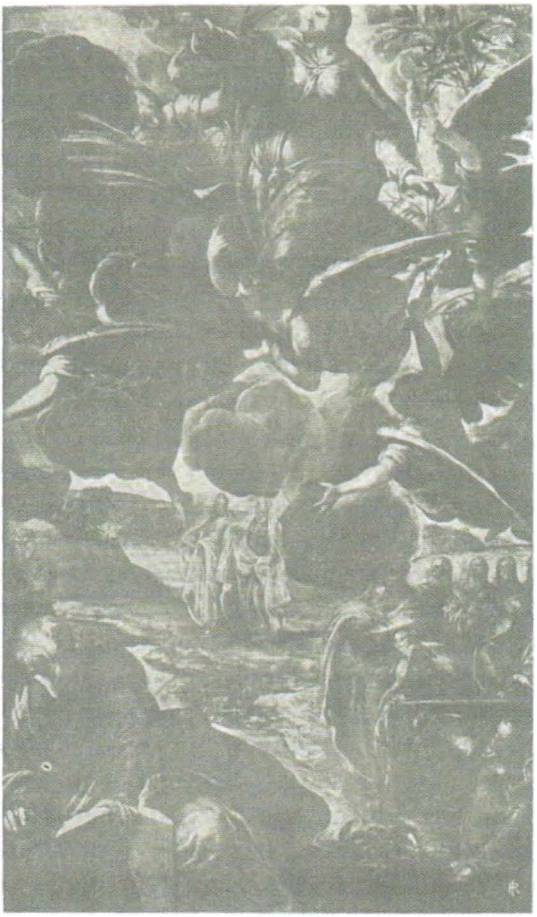


Resim 68-Son Yemek, Tintoretto (asıl adı Jacobo Robusti), S. Trovaso, Venedik.

İtalyan sanatının gelişmesinde Michelangelo'nun Mahşeri'yle varılan aşama, Tintoretto'nun sanatının başlangıcı oluyor. O da hareketli insan yığınlarıyla işe başlıyor. Sonradan bu yığınlar, tek tek figürlere - hakkını veren, büyük küçük grup kompozisyonlarına yerini bırakıyor. Rönesansın, özellikle Michelangelo ve Tiziano'nun etkisi olmaksızın bu gelişim düşünülemezdi. Fakat Rönesans etkisi ne kadar büyük olursa olsun, sanatçının daha ilk yapıtlarında düzeysel Rönesans üslubunu kırdığını görüyoruz. Rönesansda resim yüzeyine çıkan figürler, burada sınırlandırılmayan bir derinlik içine yerleştiriliyor. Kompozisyonda yeni bir düzen, «derinlik düzeni» Rönesans düzeyciliğinin yerini alıyor. Sanatçı bu yoldan seyirciye bir resim önünde olduğunu unutturmak ve gerçekle yüzyüze geliyormuş etkisini uyandırmak istiyor.

"Son Yemek"

Tintoretto'nun 1550 yıllarında S. Trovaso kilisesi için yapmış olduğu «Son Yemek» buna iyi bir örnek veriyor. Masa, Leonardo'nun Cena'sında olduğu gibi resim düzeyine paralel durmuyor; çapraz konulmuş. Orada Havariler, tek çizgi üzerinde simetrik gruplar oluşturmuşlardı, burada masa etrafında gelişi güzel toplanmışlar. Jacob Burckhardt bu resmi anlatırken, «kutsal olay bir meyhane sahnesine dönüşmüş» der. Gerçekten bulundukları yer izbe bir meyhane köşesini andırıyor. Rönesans'ın idealleştirdiği havari tiplerinin yerini, günlük hayatta her an rastlanabilecek insanlar almış. Sanatçı yüzlerin üzerinde bir bir durmayı gereksinmiyor. Birini arkadan gösteriyor, ikisi kenarda gölgede kalmış, ötekilerin de yüzleri iyice seçilemiyor. Leonardo, İsa'nın beklenmedik sözlerinin Havarilerde yarattığı gerilimi ve şaşkınlığı anlatmak istemişti. Tintoretto anlatmak değil, bu anı bize —sanki biz de onların arasındaymışız gibi— yaşatmak istiyor. Leonardo'da resim yüzeyine sıkı sıkıya bağlı kalan figürleri Tintoretto dört bir yana savuruyor, hareket uzam içinde dağılıyor. Ön planda, masaya doğru uzanan sırtı bize dönük figürün hareket yönü gözü resim yüzeyinden derinliğe doğru hızla çekiyor ve İsa'yı görüyoruz. Derinlik etkisini ışık da destekliyor. Alaca karanlıktaki odada, masanın etrafında toplananların üzerine vuran ışık, resmin içine doğru gittikçe aydınlanarak İsa'nın arkasındaki pencereden dışarıya taşıyor. İsa'nın yüzünü bu parıltı içinde görüyoruz. Resmin en hareketli figürü Judas. Mesih'in karşısında, masayı aydınlatan ışığın dışında, karanlıkta kalıyor. Yakalanmış olmanın korkusu içinde birdenbire iskemlesini devirerek yerinden fırlamış. Yüzünü görmüyoruz. Bir elinde şarap dolu bardağı tutarken, şaşkınlığını belli etmemek için öbür elini geride duran şarap testisine uzatarak yüzünü gizliyor.



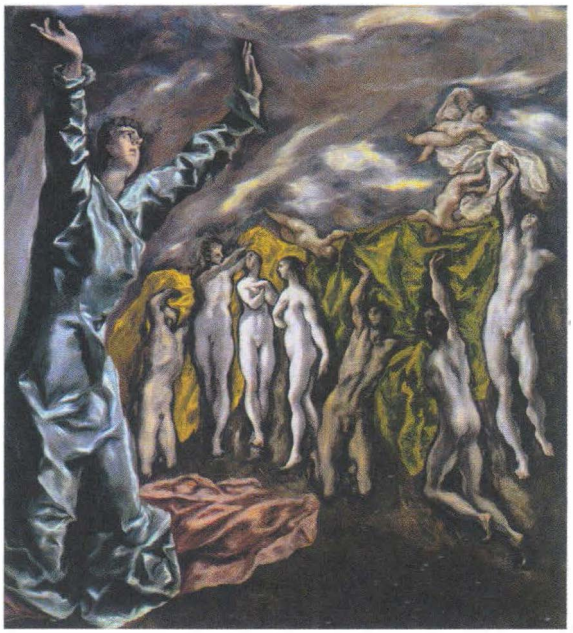
Resim 69-Göğe Çıkış, Tintoretto, Scuola di S. Rocco, Venedik.

«Göğe Çıkış»

Resim-gerçeğini kırarak dinsel olayları bir yaşantı haline sokma çabasına başka bir örnek olarak «İsa'nın Göğe Çıkışı» gösterilebilir. Rönesans resimlerinde ön planda bir arada görmeğe alıştığımız Havariler bu resimde, resmin alt yanında, perspektif oyunlarıyla gözü alabildiğine derinlere çeken bir manzara içinde dağılıyor, uzaklarda seçilmez bir görüntüye dönüşüyor. Havarilerden sadece biri, Johanna, ön plana alınarak ötekilerden ayrılmış. Büyüklüğü ve elle tutulur yakınlığıyla öteki Havarilerden ayrılan bu figür, resimle seyirci arasında bağlayıcı öğe oluyor. Bu tür bağlayıcı figürler, Rönesans resimlerinde de vardı. Fakat orada bunlar, çerçeveyle çevresinden koparılan resmin içinde kalıyorlar ve sadece bakışlar, el kol hareketleri gibi sembolik jestlerle resimle seyirci arasında bağlantı kuruyorlardı (Raffaello: Sixtin Meryem'i; Leonardo: Mağarada Meryem v.b.). Burada Johanna resim çerçevesinden taşarcasına öne geli-

yor, resmin içindekilerden çok bize yaklaşıyor. Böylece Tintoretto, olayın tanıkları arasına bizi de katmak, «Son Yemek»te olduğu gibi burada da anlatılan olayı gözlerimizin önünde geçiyormuş gibi canlandırmak istiyor. Johanna'nın vücudu bize dönük, yüzünü çevirmiş geriye bakıyor. Resim, Johanna'nm o anda gördüğü bir görüntüyü yansıtıyor: Yukarıda buğu haline gelen kütlelerin, parlayan yıldırımların arasında göğe doğru yükselen Mesih'i görüyoruz, hızla bulutları yararak ilerliyor ve şiddetli bir hareket kasırgası içinde biçimler dört yana savruluyor. Mesih'in başı resmin üst yanına dayanmış, bir an sonra gözden kaybolacak. Bulutlar arasında insanlar görüyoruz. Fakat bunların hiç biri tam görünmüyor. Orada bir kol, burada bir bacak, beride bir kanat uçuşuyor. Bir patlama olmuş da yerle gök birbirine karışmış sanki.

Gölge-ışık, şimdiye dek gördüğümüz Rönesans resimlerinde hacim değerlerini göstermeye yarıyordu; buradaysa güçlü siyah beyaz karşıtlarıyla maddenin bütünlüğünü parçalayarak resme bir görüntü havası getiriyor, öznel bir anlatım aracı oluyor. Tintoretto bu resimde seyirciyi gerçek-ötesi bir olayın tanığı yapmak, çok öznel bir yaşantıyı onunla paylaşmak istiyor.



Resim 70- Beşinci Mührün Açılışı, (1610 dolayları) El Greco (asıl adı Domenico Theotokopuli). Metropolitan Museum of Art, New York.

El Greco

İtalya'da Rönesans'dan sonra güçlenmeye başlayan dinsel akım, özellikle İspanya'da gelişmeye çok elverişli bir ortam bulmuştu. İspanya

Yeniçağın büyük sanat merkezlerinden uzak, Rönesans akımının, dışında değilse bile, kenarında kalmıştı. İtalya'da Rönesans'ın doruğuna vardığı sırada, burada dinsel yaşantılara sınır tanımayan Ortaçağ mistisizmi sürüp gidiyordu. Dünyadan kaçma, içe dönme, görüntüler dünyasına dalma ve bu yoldan dinsel yaşantılara içtenlik ve derinlik katma buradaki mistik akımların ortak yanıydı.

«Hiç bir yerde rastlayamıyacağımız bir beyaz ve bir kırmızı görüyorum» diyor Ermiş Theresia, «doğada görebileceğimiz her şeyden daha parlak, daha aydınlık. Hiç bir ressamın yapamıyacağı resimler... örneği yok bunların, fakat genede doğanın ve yaşamın ta kendisi. Düşünülebilecek güzelliklerin en üstünü olan resimler.» Ermiş Theresia'nın dinsel coşku (extase) anındaki görülerinin (vision) benzerlerini El Greco'nun resimlerinde görüyoruz. Asıl adı Domenico Theotokopuli olan bu sanatçı da, Tintoretto gibi, Venedik'te Tiziano'nun çevresinde yetişmişti. Fakat din akımları gittikçe kendini daha şiddetli duyurmaya başlayınca, o da Rönesans'a karşı tepki akımına katılıyor ve dünyacıl Rönesans'ın ana vatanı olan İtalya'dan ayrılarak İspanya'ya gidiyor.

Greco'nun İspanya'daki mistik akımlarla ne denli bir ilişkisi olduğunu pek bilmiyoruz. Bu akımlara katılmış mıydı? Sanatçının hayatı hakkında pek az şey bilindiği için, bu soruyu yanıtlayacak durumda değiliz. Fakat resimleri bu dönemde İspanya'yı saran akımların özü olan dinsel yaşantıları birinci elden yaşadığını gösteriyor.

«Beşinci Mührün Açılışı»

Greco'nun her yapıtı böyle bir yaşantının resmidir. «Beşinci Mührün Açılışı»nda (Apokalips 6) Johanna, «Hesap Günü» din şehitlerinin ayaklandığını görüyor, öç almak için bağrıştıklarını işitiyor. Tintoretto'nun «Göğe Çıkış» ında olduğu gibi, burada da ön plandaki peygamber figürüyle arkadakiler arasında aşırı bir ölçü farkı var. Peygamber diz çöktüğü halde, resmin sol yanını baştan başa kaplıyor. Ayağa kalktığı zaman resim çerçevesinden çıkarak gözlerimizden silinecek bir görüntü olarak verilmiş.

Sanat tarihinde ilk kez bir blokun görüntü haline geldiğini görüyoruz. Vücudu bize dönük, kollarını kaldırmış göğe bakıyor. Yüzünden görülmedik, işitilmedik şeyler gördüğü seziliyor. Resmin gerilerinde, onun gördüklerinin sadece bir parçasını biz görebiliyoruz. Melekler dirilenlere beyaz kaftan dağıtıyorlar. Olup-bitenler, sınırları belirtilmemiş bir uzam içinde, alaca karanlıkta geçiyor. Figürler, alevler arasındaymış gibi — doğal ışığın tersine — türlü yönlerden gelen garip bir ışıkla aydınlanıyor ve ağırlıklarından sıyrılarak yukarıya doğru uzanan görüntülere dönüşüyorlar.

Greco'nun her resminde olduğu gibi, bu resimde de olayın nerede geçtiği anlaşılmıyor. Bu dünyadan bir yer anımsatacak hiç bir öğe yok burada.

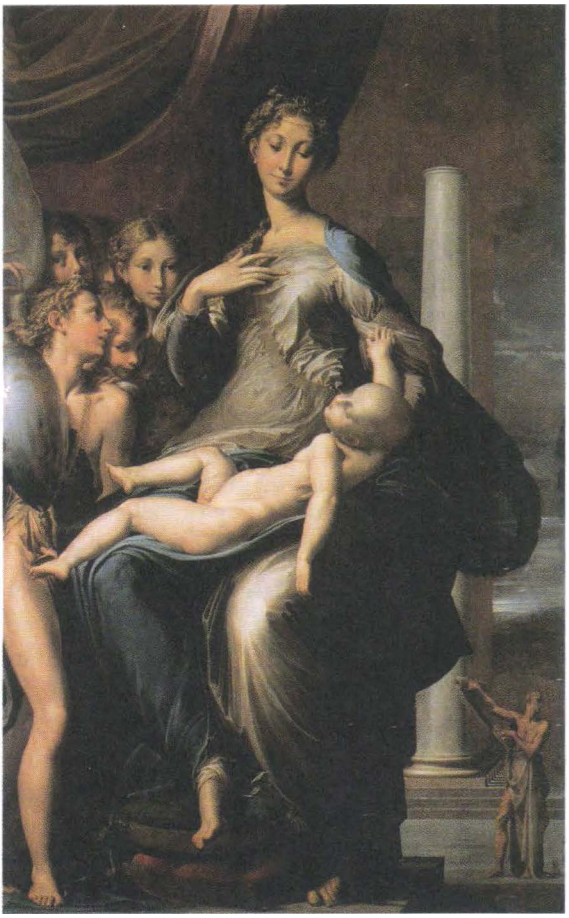
Greco kutsal olayları, Tintoretto gibi, yer yüzüne indirmiyor. Tersine bizi görüntüler dünyasına sürükleyerek dünyayla olan bağlarımızı unutturmak istiyor. Öznelcilik, Greco'nun sanatında son aşamasına varıyor.

Manyerist sanatçı Rönesans sanatçısının gözüyle bakmıyor dünyaya. Anlattığı olayların dışında değil, içinde duyuyor kendini. Manyeristlerin dünyasında doğa ve akıl kurallarına uygunluk önemini yitiriyor, her şey sübjektif bir yaşantının konusu oluyor, her şey doğal ölçülerin dışında, alışılmadık biçimlerde görünüyor. Biçimleri zorlama, aşırı hareketler, çarpıtmalar manyerist üslubun en karakteristik yanıdır. Rönesans resimlerinde karşılaştığımız sınırlı ve ölçülü uzam, içinde insanın kaybolduğu büyük boşluklara (Greco, Beşinci Mühürün Açılışı), ya da tam tersine dar dehlizlere (Tintoretto, Marcus Mucizesi), boğucu zindan ve labirintlere dönüşür. Rönesans nesnelciliğine bir tepki olduğu için, manyerist sanatçılarda öznelcilik en aşırı biçimde ortaya çıkıyor. Sonradan Barok sanatında bu öznelciliğin «klasik form»unu bularak durulacağını göreceğiz.

Karşıtlıkların Kaynaşması

Karşıt eğilimlerin savaşımı içinde gelişen Batı düşüncesinde dinsel güçlerin yeniden canlanarak Rönesans'a karşı bir tepki hareketine geçmeleri doğaldı. Fakat bu tepki, Ortaçağ düşüncesine dönme değildi. Batı düşüncesi.dünya gerçeğine bir kez açıldıktan sonra, onunla ilişkisini artık bir daha koparmıyor. Doğayı aşma eğilimi, Yeniçağda doğadan uzaklaşma olmuyor, sanatçıyı yeni bir doğa anlayışına, Rönesans nesnelciliğine ters düşen öznel bir yoruma götürüyor. Böylece Ortaçağda gördüğümüz karşıt eğilimlerin savaşımı, Yeniçağda — öznel ve nesnel iki doğa anlayışının savaşımına dönüşerek — Natüralizm düzeyinde sürüyor.

Bu dönemin bütün sanatçıları Rönesans içinde Rönesans'ın büyük ustaları yanında yetişmişlerdi. Pierino del Vaga, Giulio Romano, Giovanni da Udine, Polidoro da Caravaggio, Raffaello'nun; Rosso, Bronzino, Pontormo, A. del Sarto'nun; Barocci, Parmeggianino, Correggio'nun; S. del Piombo ilkin Giorgione ve Tiziano'nun sonra Michelangelo'nun çevrelerinde yetişmişlerdi. Bu sanatçılar Rönesans etkisinden hiç bir zaman büsbütün kurtulamıyorlar. Özellikle XVI. yüzyılın birinci yarısındakiler, Rönesans üslubuna sıkı sıkıya bağlı kalıyorlar. Rönesans, form ve içerik arasında ideal bir uyuma varmıştı. Rönesans-sonrası yeni değerlere açılınca, bu sanatçıların yapıtlarında formla içerik arasında bir dengesizlik ortaya çıkıyor. Yeni değerlerin ifade edilebilmeleri için, Rönesans-formu zorlanıyordu. Bu zorlama doğadan uzak — kimi zaman deformasyona kaçan, kimi zaman da doğal formları alışılmadık bir netlik içinde göstererek bize yabancılaştıran — yapay bir üslubun ortaya çıkmasına yol açıyor. Sonradan bu dönemin «Manyerizm» diye adlandırılmasının nedeni bu tür yapıtlardır. Formla oynama anlamına gelen bu üslupçuluğun (stili-

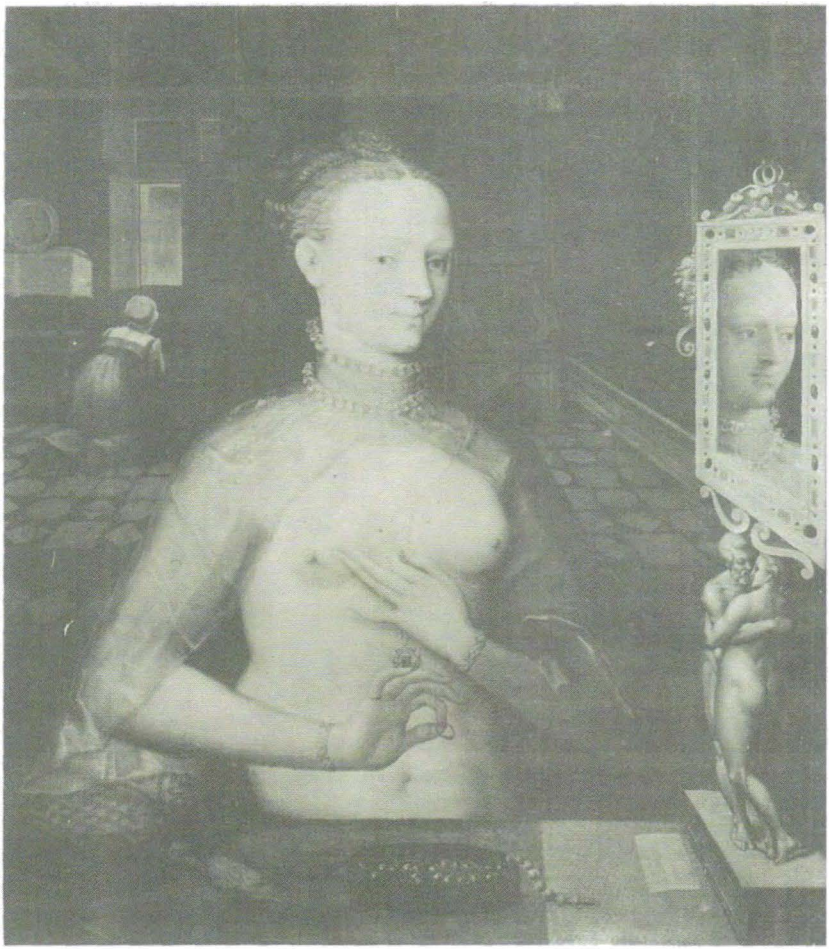


Resim 71-Uzun Boyunlu Madonna, Parmiggianino, Uffizi, Floransa.

sation) izlerine, manyerist sanatçıların hemen hepsinde az çok rastlıyoruz. Gerçi Ronesans-sonrası dünya görüşü, XVI. yüzyılın ikinci yarısında Tintoretto ve Greco'nun resimlerinde kendine özgü bir üslup yaratmış ve biçim-içerik ikiliği giderilmiş gibi görünüyor. Fakat bu üslup, doğmakta olan Barok'un habercisi de olsa, Rönesans formunun bir çeşitlenmesiydi ve onun zorlanmasıyla elde edilmişti.

Görülüyor ki Manyerizm, Ortaçağa dönüş olmadığı gibi, Rönesans'dan kopma da değildi. Kuşkusuz bu dönemde dinsel güçler ağır basıyor. Fakat çok defa olduğu gibi, Marıyerizm'i sadece aşırı dinsel coşkuların yüzeye çıktığı bir dönem olarak nitelemek tek yanlı bir görüş olur. Çünkü dinsel güçler de bu dönemde karşılıksız kalmıyor.

Nasıl Rönesans-duyumculuğu (sensualisme) içinde dinsel duyarlıktan söz edilebilirse, Rönesans-sonrası dinselliği içinde de Rönesans-duyumculuğunun sürdüğü söylenebilir. Bu dönemde sanatçılar, dinsel



Resim 72
Diane de Poitiers'nin portresi, Fontainebleau Okulu, 1550 dolayları, Kunstmuseum, Basel.

duygularla bağdaşması güç pagan mitoloji konularından da esinleniyorlar. Dünyadan kaçma ve öte-dünya özlemi yanında, dünya sevgisi ve tutkuları da yer alıyor. Her tür yaşantıda aşırılık, dizginsizlik bu dönemin bir özelliğiydi. Bolluk içinde yüzen ziyafet sofralarına, eğlence ve aşk sahnelerine, dinsel resimlerde büyük bir sadizmle gösterilen işkence tasvirlerine bu dönemin resimleri arasında çok sık rastlanır. Çıplak kadın vücudu, bu döneme kadar böylesine pervasızca «teşhir» edilmemişti. Dinsel konularda bile, zaman zaman duyumsal güzelliğin önemli bir yer aldığını görüyoruz. Meryem resimlerinde — ıslanmış gibi — vücuda yapışan ince kumaşlar altında kadın vücudunun bütün formları ortaya çıkarılıyor. Manyerizm döneminde mihrap resimlerine Rönesans'da olduğu kadar sık rastlanmaz. Fakat sanatçılar böyle bir resim yaptılar mı,

Parmeggianino'nun «Meryem» inde gördüğümüz gibi, Hıristiyanlığın mihrap resmi bir pagan kült resmine, İsa'nın annesi bir idole, bir zarafet ve güzellik Tanrıçasına dönüşüyor.



Resim 73-Leda, Antonio Correggio, Dahlem Müzesi, Berlin.

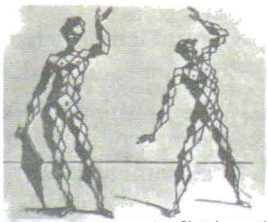
Bireycilik ve Relativizm

Görülüyor ki Manyerizm, karşıtlıkların kaynaştığı ve pervasızca ortaya döküldüğü bir dönemdir. Dindarlıkla Putperestlik, Mistisizmle Eros ve Dionysos kültü, fantastik kurguculukla (G. Arcimboldo) salt ve soyut geometrinin şiiri — bağdaşmasalar da yanyana gelebiliyorlardı. Bu eğilimlerin bazen aynı sanatçıda, hatta aynı yapıtta yanyana geldiği bile oluyor, örneğin Parmeggianino'nun Meryem'i, yukarda söylediğimiz gibi, güzellik Tanrıçası olarak tanımlanabileceği gibi, kucağında tuttuğu çocuğuna sevecenlik dolu bakışlarıyla analık sembolü olarak da tanımlanabilir. Bütün bu karşıtlıklar, sanatçının kişiliğine göre, türlü karışımların ortaya çıkmasına yol açıyor. Manyerizm, insanın akıl kurallarına olan güveninin sarsıldığı, Relativizm'in ve Breyciliğin alabildiğine geliştiği bir dönemdir. Montaigne «Denemeler» inde, kendini evrenin merkezi olarak duyan Rönesans insanıyla alay ederek der ki: «Tek başına insanı her türlü yardımdan uzak, sırf kendi silâhlarıyla kalmış, bütün onurunu, gücünü ve varlığının temelini borçlu olduğu Tanrı esirgeyiciliğinden ve bilgisinden yoksun bir halde düşünelim.

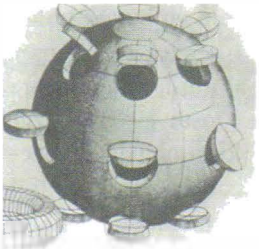
Bütün düşüncesini toplasın ve neye dayanarak kendini öbür varlıklardan üstün gördüğünü anlatsın bakalım. Nasıl inanabilmiş ki, gök kubbenin bu akılları durduran hareket düzeni, başının üstünde alabildiğine yuvarlanıp giden meşalelerin sönmez ışıkları, bu sonsuz denizin korkunç kımıldanışları sırf onun işine yarasın, onu rahat ettirsin diye kurulmuş ve yüzyıllardır devam etmiştir.

Kendisine bile sahip olamayan, her şeyin elinde oyuncak olan bu cılız ve zavallı yaratığın, yönetmek şöyle dursun, ufacık bir parçasını bile tanıyamadığı bu evrenin efendisi, sultanı geçinmesinden daha gülünç ne olabilir?»[29]

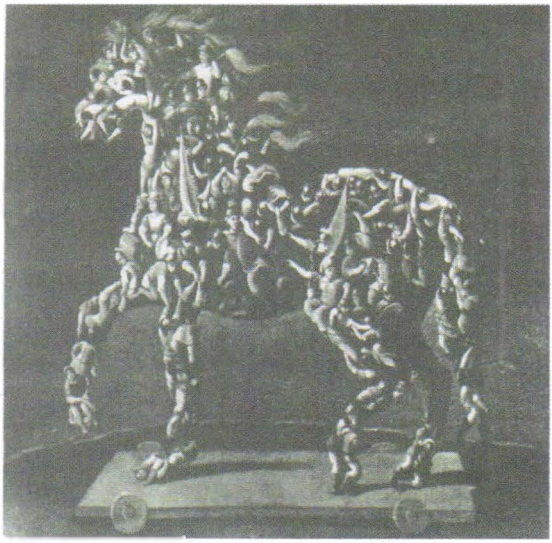
Rönesans'a özlem duyan Klasisizm dönemlerinin sonradan yerecekleri Manyerizm akımı her türlü eğilimin kaynaştığı, gerilim ve tedirginliğin son kertesine vardığı yaratıcı bir dönemdir. Bugün de böyle bir dönemde yaşıyoruz. XX. yüzyılda manyerist sanata karşı aşırı bir duyarlık uyanmasının nedeni bu olsa gerek. Manyerizm, Rönesans'la Barok arasındaki geçit döneminin üslubudur. Fakat çığır açan her üslup gibi o da belli bir davranışın ifadesidir ve onu zaman ve tarihüstü bir üslup kavramı olarak da anlayabiliriz. Manyerizm deyimini böyle geniş bir anlamda anlarsak, Raffaello, Michelangelo, Correggio gibi klasik Rönesans ustalarının manyerist dönemlerinden söz edilebileceği gibi, modern sanatın manyerist ustalarından da söz edilebilir. Jamessor manyeristti, Francis Bacon, Giorgio de Chirico, S. Dali, Max Ernst manyeristtirler. Manyerizm bugün sanat hayatında öylesine bir güncellik kazanıyor ki, modernler arasında manyerist bir yanı olmayan sanatçı var mı diye sorulabilir.



Resim 74-Geometrik Figürler, Gianbattista Bracelli, (Bizzarrie di varie figure'den) 1654 Genova.



Resim 75-Stereografik Figür. Ressamı belli değil, Kunsthalle, Hamburg.



Resim 75-Troya Atı, Giuseppe Arcimboldo, Pinacoteca Lucca.

29 Michel de Montaigne, Essais, Livre II, chap XII (Sabahattin Eyuboğlu'nun çevirisi).

VI-2. KUZEY'DE RÖNESANS-SONRASI

Kuzey'de dinsel güçler, Lâtin ülkelerinde olduğu gibi, Rönesans akımıyla geriye itilmemişti. Dinin sanat hayatı üzerindeki etkinliği, Flaman'da olsun, Almanya'da olsun, ilerici ve gerici her türlü çevrede, Yeniçağ başladıktan sonra da sürüp gidiyordu. Fakat kuzeylinin dinsel duyguları, Martin Luther'le başlayan Hıristiyanlık içindeki reformla değişime uğruyor. Protestanlık, yüzyıllar boyunca Tanrıyla insan arasında aracı olma hakkını kendinde bulan Katolik Roma Kilisesine bir direnişti. Hıristiyan inancına göre Tanrı, görünmezlikten sıyrılarak yeryüzüne iniyor ve insan oluyordu. Böyle olduğuna göre, Tanrı ile insan arasında Kilise aracılığının gereği olabilir miydi? Bu düşünceyi benimseyen Protestan çevrelerde, Kilise otoritesinden ve dogmalardan sıyrılıp, vicdan özgürlüğü arayan insancıl bir dindarlık doğuyor. Bu çevrelerde insan ve dünya hayatının değeri büyüktü. Bu bakımdan XVI. yüzyılın ikinci yarısında Rönesans'a tepki, Kuzey'de sözcülerini, Güney'de olduğu gibi tutucu çevrelerin öncülerinde değil, ilerici düşünürlerde ve Hümanistlerde buluyor. İngiliz ve Flaman'lı yazarlar bunların başında geliyordu. Ressam ve hümanist Coornhert: «Önemli olan mezhepler değil, insandır» diyor. Amsterdam'da İsa'nın sadece bir insan olduğunu söyleyen zavallının biri, ölüm cezasına çarptırılınca, zamanın Belediye Reisi hümanist Peter van Hooft, insan hayatının, teolojinin kılı kırk yaran tartışmalarına bağlı kalmasının doğru olmayacağını söylüyor.

Toplum Hayatının Keşfi

XVI. yüzyılın ikinci yarısında Flaman sanatı bu ortam içinde gelişiyor. İtalya'da papaların ve soylu kişilerin koruduğu Rönesans sanatı, eski Yunan'da olduğu gibi, insanı yücelterek tanrılaştırmıştı. Tanrılaştırılan insan kültü kuzey sanatına öteden beri yabancıydı. Fakat şimdi Protestanlık akımıyla geniş halk yığınlarında özgürlük bilinci uyanınca, Tanrı karşısında her insan eşit sayılıyor ve sanatçıların ilgisi, o zamana kadar önemsenmeyen toplumun yaşamına yöneliyor. Halkın günlük yaşamı, ortak dertleri, sefaletleri, bayram ve eğlenceleri sanatın konusu olabiliyor. Sanat «toplum» u keşfetmişti. «Bulgular yüzyılının en büyük bulgusuydu bu».[30] Batı düşüncesinde, bir daha sökülüp atılamayacak biçimde köksalan bu buluş, Yeniçağ Batı sanatında yeni bir akımın, Shakespeare, Cervantes, Rabelais, Calliot ve sonraki dönemlerde Dostoyevski, Balzac, Zola'da doruğuna varan Realizm akımının çıkış noktası oluyor. Böylece İtalya'da, sanatı dünya gerçeğinden uzaklaştırmak isteyen din etkinliği, burada sanatı hayat gerçeğine sürüklüyor ve gerçekçilik yolunda yeni bir aşamaya götürüyor.

30 Max Dvorak, Kunstgeschichte als Geistesgeschichte, Pieter Brueghel der Aeltere, s. 233, München 1928.

Sanatta Realizm Akımının Öncüsü Pieter Brueghel

Hayat - gerçeğine açılan Realizm akımının sanat tarihinde öncüsü Pieter Brueghel'dir.

Flaman sanatında XVI. yüzyılda bir İtalyan'laşma eğilimi başladığını gördük. Brueghel de 1553 yılında İtalya'ya giderek Roma'da ve Napoli'de bir süre kalıyor. Fakat memleketine döndüğünde İtalyanlaşma akımına katılmıyor. Dürer gibi, onun da, İtalyan etkilerini benimseyip sanatında değerlendirebilmesi için, aradan bir zaman geçmesi gerekiyordu.

Brueghel, yöresel Flaman sanat geleneği içinde yetişmişti. Sanat tarihçilerinin çoğu onun, Bosch'un sanatını sürdürdüğünü söylerler. 1564 yılında yapmış olduğu «Ölümün Zaferi» adlı eserin, Bosch'un mu yoksa Brueghel'in mi elinden çıkmış olduğu uzun süre tartışma konusu olmuştur. Gerçekten Brueghel de Bosch gibi eleştirici ve eğitici yanı ağır basan bir moralistti. Her ikisi de konu olarak insanı ele alıyordu. Fakat Bosch tutucuydu ve Hıristiyanlığa özgü olan günah ve suç yükümü altında, insanı kolayca olumsuz güçlerin buyruğuna girebilen bir yaratık olarak görüyordu. Brueghel, böyle bir önyargıya kapılmaksızın, insanı olduğu gibi, iyi ve kötü yanlarıyla göstermek ister. Bir yandan körleri, hastaları, sakatlar türlü sefalet görünümlerini gözönüne sererken, öte yandan insanların aydınlık, mutlu günlerini, düğün bayram ve eğlencelerini gösteriyor. Ortaçağın hayalgücü yaratıkları, atasözleri, benzetiler, allegoriler her iki sanatçının da işledikleri konular arasındaydı. Fakat Bosch resimle vaiz ediyordu. Brueghel hayatı olduğu gibi göstererek, herkesin bundan kendine bir pay çıkarmasını bekliyor. Belli bir yargıyı seyirciye kabul ettirmek istemiyor, kişisel yorumunda onu bağımsız bırakıyor.

Töresel Resim Türü

Toplum hayatını anlatan töresel resim türünün uzun bir geçmişi vardı Kuzeyde. Halk hayatıyla ilgili sahnelere, Pieter Aartsen, Lucas van Leyden, Dürer, Braunschweig'lı Monogramist, J. van Eyck vb. sanatçıların yapıtlarında, hatta daha da geriye gidilecek olursa, Ortaçağ yazmalarında geniş bir yer veriliyordu. Fakat bu yapıtlarda hayat - gerçeği henüz kendi başına bir değer taşımıyordu. Sanatçılar konularını dinsel bir Natüralizm anlayışıyla ele alıyorlar ve bir belge olarak işliyorlardı. Brueghel için hayat bir belge, soyut bir kavram değildi, duyulan ve yaşanılan bir gerçekti. Kendini hayat akışı içinde duyan ve onu parçalanmaz bütünlüğü ve sürekliliği içinde sanata yansıtan ilk sanatçı Brueghel'dir.

Bu bütünlüğü verebilmek için, önceleri resim yüzeyine alabildiğine çok motif yayarak toplamacılığa («Çocuk Oyunları») hatta yığmacılığa («Ölümün Zaferi») gidiyor. Fakat sonradan bu yollara gitmeksizin, İtalyan Manyeristlerinden aldığı bir kompozisyon düzeni içinde parçada bütünü verme olanağını buluyor. «Köy Düğünü» ve «Kermes» buna güzel birer örnek veriyor.



Resim 77-Köy Düğünü, Pieter Brughel, Kunsthistorisches Museum, Viyana.

«Köy Düğünü»

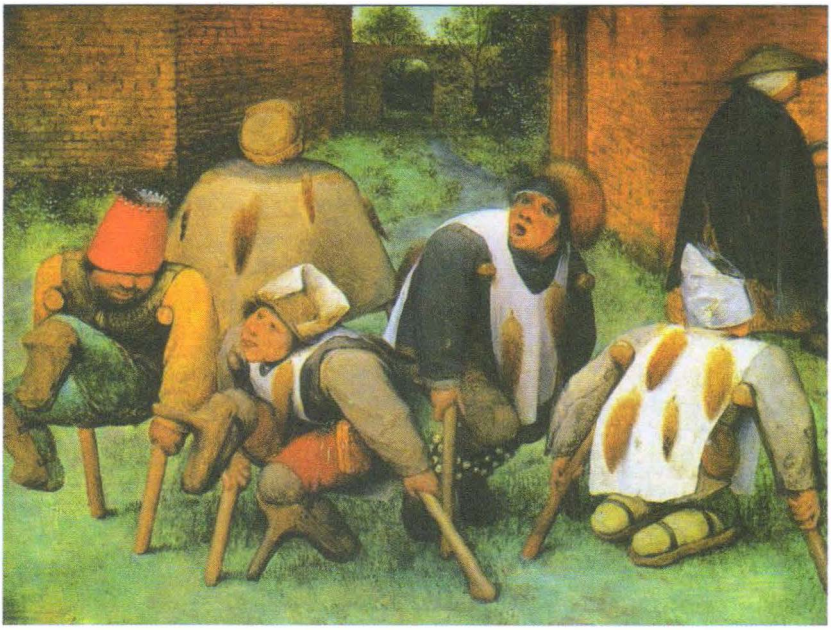
Bu resimde bir ziyafet sofrası gösteriliyor. Sofra sahneleri Batı sanatında dinsel konu olarak (Cena ve Kana Düğünü) sık sık işleniyordu. Burada güncel hayattan alınan din-dışı bir sahneyle karşılaşıyoruz. İlk bakışta kaba saba köylülerden oluşan bir kalabalık görülüyor. Resmin ağırlığı bu kalabalıkta. Olayın baş kişileri bile kalabalığa karışmış. Güvey kim anlaşılmıyor. Gelinin de yüzü öteki kadınlardan farksız. Gelin olduğu, ancak başındaki küçük çelenk ve arkasındaki duvara asılı koyu renk örtüden anlaşılıyor. Düğün halkı yemek masası etrafında toplanmış. Resim yüzeyine çapraz konan masa, resme bakar bakmaz gözü içeriye, resmin derinliğine doğru çekiyor. Ön planda iri yarı iki köylünün tabla gibi taşıdıkları bir kapı üstündeki yemek tabaklarını, bir eliyle alıp öbür eliyle sofradakilere dağıtan figürün hareketiyle, planlar arasında bağlantı sağlanıyor. Bu kompozisyon şeması (derinlik düzeni), İtalyanların özellikle Tintoretto'nun etkisi olmaksızın düşünülemezdi. Sahnenin sınırlanmamasına, İtalyanlar gibi Brueghel de çok önem vermiş. Uzam, eşya, figürler her yandan resim kenarlarıyla kesiliyor. Resmin sol yanında, dipte açık duran oda kapısının önünde biriken köylüler, düğün odasını dışarıya, köye bağlıyor. Sanatçı, bu düğün sahnesinin resim olduğunu unutturmak, onu hayat akışının bir parçası olarak bize duyurmak istiyor. Resim-gerçeği hayat gerçeği ile kaynaşıyor.

«Kermes»

Kermes'de de hayat akışının bir parçasıyla karşılaşıyoruz.

Olay yeri bir köy meydanı. Solda çalgı çalan, içki içenlerden oluşan bir grup. Bu grubun arkasında sıra sıra evler, resmin derinlerinde görünen köyün kilisesine doğru uzanıyor. Sağdan dans ederek hızla sahneye giren iki köylünün resme getirdiği hareket dalgası, tam ortada dans eden köylünün dönüşüyle resmin içine yayılarak kiliseye doğru uzaklaşıyor.

Burada da Brueghel hayattan alınan bir sahneyi veriyor ve seyircinin bu sahneyi bir sanat-gerçeği olarak değil, bir hayat-gerçeği olarak yaşamasını istiyor. Öteki resimlerinde olduğu gibi, bu resimde de İtalyanlardan aldığı derinlik düzeninden yararlanmış ve resmin hiç bir yandan sınırlanmamasına özen göstermiş. Hiç bir çerçeveye sığdırılamayacak, hiç bir kalıba sokulamayacak olan hayat akışının illüzyonunu seyircide uyandırmak Brueghel sanatının ereğiydi.



Resim 78-Sakatlar, Pieter Brughel Louvre, Paris.

«Sakatlar»

Brueghel'in «Sakatlar»ı, sanki Rönesans'ın kahramanlar kültünü taşlamak için yapılmış. Yerde külçe halinde değneklere dayanarak sürünen bu yaratıklara insan demek bile güç.

Brueghel, bu resimde Rönesans ustaları gibi, beş figürden oluşan bir grup kompozisyonu yapmış. Fakat bu gruplandırma onlarınkinden çok farklı. Orada (Leonardo'nun Üçlü Anna Grubu'nda olduğu gibi) figürler

bir merkez etrafında toplanıyordu. Bu resimdeki grubun da bir merkezi var ama, her bir figür resmin ortasından kenarlara doğru değişik yönlere çevrik; duruş ve hareketleri, nasılsa biraraya gelmişler de, az sonra dört bir yana dağılacak ve yerleri boş kalacakmış izlenimini bırakıyor. Böylece sanatçı, Köy Düğünü'nde olduğu gibi burada da — fakat başka bir yoldan — hayat akışının bir anlık görünümünü veriyor.

İnsan düşkünlüklerini olanca çıplaklığıyla gösteren resimlerin Ortaçağa kadar giden bir geleneği vardı Kuzey'de. Bunların yöntemi, mutluluk aradığımız bu dünyayı, yılgı ve korku uyandıran sahnelerle bize yabancılaştırmak ve bu yoldan dünya - insanını uyarmaktı. Bosch bu geleneği sürdürüyordu. Brueghel'in bu resmi de, Napoli'deki «Körler»de aynı çizgidedir. Yalnız, şu farkla ki Bosch'un resimleri güvenden yoksun bir dünyayı yansıtıyordu. Ortaçağdan bu yana sadece dinsel benzeti olarak ele alınan bu motifi, Brueghel hayat gerçeği olarak veriyor.

Büyük Doğaya Açılma

Hayat gerçeğine açılan sanat, toplum hayatının yanında «Büyük doğa» yı keşfediyor.

Gerçi doğaya açılma İtalya'da Rönesans'la başlar, fakat Rönesans insanı, kendi çevresi olarak doğayla bağlantı kurmuştu. İtalyan Rönesans sanatı, her şeyden önce figür ressamlığıydı. Leonardo'da gördüğümüz gibi, sanatçılar doğaya sevgiyle eğildikleri zaman bile, figür ressamlığı içinde onu ele alıyor, insanın çevresi olarak ona bakıyorlardı.

Kuzey sanatında doğa, İtalya'da olduğu gibi hiç bir zaman ikinci plana düşmemişti. Flaman'lı sanatçılar, Tanrı'nın yarattığı her varlığa eşit değer veriyor, figürlere gösterdikleri özenle (hatta zaman zaman daha fazla ağırlık vererek) doğayı işliyorlardı. Flaman sanatında Tanrısal bir belge olarak ele alınan doğa, Almanya'da XV. yüzyılda gelişmekte olan Panteizmle kaynaşınca, doğaya karşı duyarlık bir içlilik kazanıyor. Sanatçılar, canlı bir varlık olarak gördükleri doğanın parçası olarak kendilerini duyuyorlar ve onun güzelliğine, şiirine açılıyorlar. Bu bakımdan Kuzey'de kendine özgü bir manzara ressamlığından söz etmek yanlış olmaz. Hatta, Patinier, J. Mostaert, Braunschweig'li Monogramist vbg. sanatçıların yapıtlarında manzaranın, figürden daha üstün bir yer aldığı bile söylenebilir. Fakat bu resimlerde büyüklüğü ve görkemiyle insan varlığını ezen doğa görünümü — Altdorfer'in «İskender'in Savaşı'nda olduğu gibi — sadece hayalgücünün yarattığı bir görüntü olarak kalıyordu.

Brueghel, Kuzey'in Natüralizm geleneğine yepyeni bir anlayışla bağlanıyor. İtalyanlar gibi, insan ve doğa ayırımı yapmıyor. Fakat doğa onun için bir hayal dünyası da olmuyor. Brueghel, doğada hayat gerçeğini, sürekli bir oluş içinde durmadan değişen ve tazelenen yaşamı arıyordu. Töresel resimleri gibi, manzaraları da bu oluşun, yaşam sürecinin sadece bir parçasıdır.



Resim 79-Avcıların Köye Dönüşü, Pieter Brughel, Kunsthijtorisches Museum, Viyana.

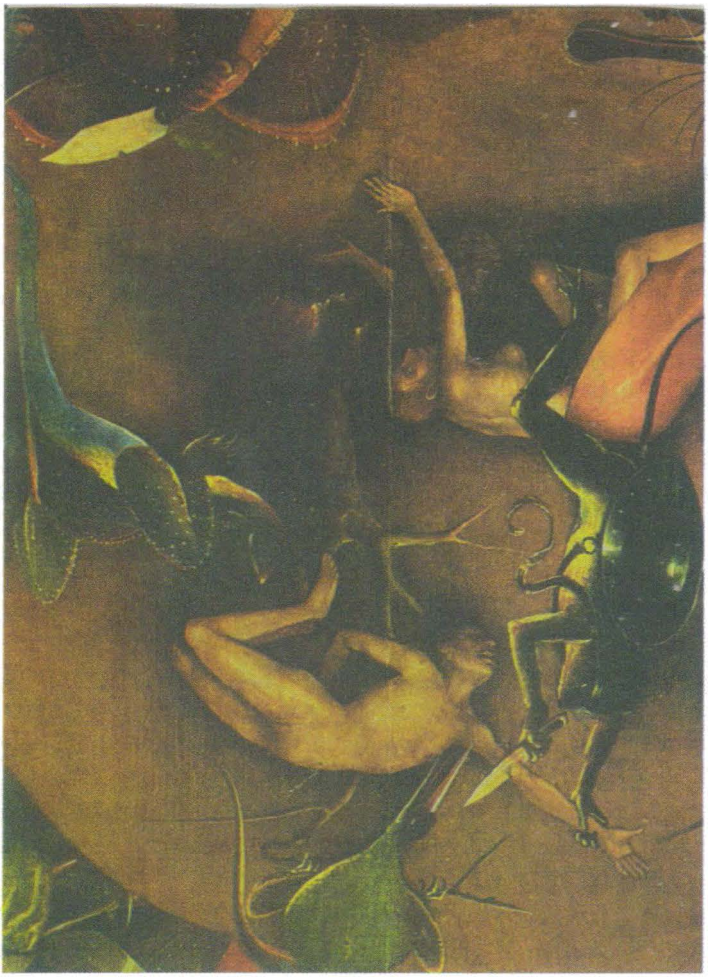
«Avcıların Köye Dönüşü»

Köy Düğünü'nde olduğu gibi, burada da kompozisyon ön plandan arkaya doğru diagonal yönde gelişiyor. Bu kompozisyon şeması geniş bir açıdan görme ve resim içinde çok şey gösterme olanağını sağlıyor sanatçıya, ilk bakışta ön planda, karlı bir tepede koyu lekeler halinde yan yana sıralanan ağaçların altında, aşağıdaki köye doğru ilerleyen avcılarla köpeklerini görüyoruz. Bu tepeden resmin dörtte üçünü kaplayan ve gözü alabildiğine derinlere çeken bir manzara görünüyor: uzakta bir köprü, buzda kayanlar, şuraya buraya serpiştirilmiş ağaç kümeleri, uzayıp giden yollar, uzaklara doğru gittikçe yükselen sarp kayalar... Avcıların bulunduğu yamacın altında kalan köy görünmüyor. Sadece bir kaç köy evinin damlarıyla ön planla arka plan arasındaki bağlantı sağlanıyor. Doğanın sınırsızlığını böylesine şiddetle duyuran bir manzara resmiyle ilk kez karşılaşıyoruz sanat tarihinde. Brueghe'den öncekilerin bir görüntü olarak verdikleri büyük doğa, ilk kez burada gerçeklik kazanıyor. Brueghel bize, yaşam akışı içinde bu akıştan soyutlanamayan gerçek manzaralar veriyor.

Hayat gerçeğinin sanata girebilmesi için, Kuzey sanat geleneğinin, İtalya'da manyeristlerle gelişmekte olan yeni kompozisyon anlayışıyla kaynaşması gerekiyordu. Brueghel'in sanatında bu oluşumu izledik. Brueghel, İtalyanlardan, resim çerçevesini kıran derinlik düzenini (açık kompozisyon formu) nu almıştı. Fakat Tintoretto'da, Greco'da gördüğümüz gölge-ışık oyunlarına, kesin konturları eriterek uzamla figürleri bir bütün

içinde kaynaştıran gölgesel üsluba kayıtsız kalıyor. Brueghel'de gölge-ışık, nesnelerin hacim değerini, kabartısını vermekten öteye gitmiyor. Bu bakımdan haklı olarak G. Glück ve H. Sedlmayr, Brueghel'in sanatında ikilik olduğunu söylerler.[31] Sanatçı, bir yandan gözü resmin içine doğru çeken derinliği vermeğe çalışırken, öte yandan sert konturların sınırladığı lokal renk lekeleriyle, formları resim yüzeyine çıkarır; gözümüz bir yandan derinliğe çekilirken, öte yandan resim yüzeyine bağlı kalır.

Brueghel de Manyerizm dönemi sanatçısıydı. Yeni bir dönem üslubu açarken Rönesans'dan büsbütün kurtulamamıştı.



Resim XIII
Hieronymus Bosch, Mahşer'den ayrıntı, XV. yüzyıl sonu Viyana, Akademie der Bildenden Künste.

31 H. Sedlmayr, Epochen und VVaerke, 1. Band Wien, 1959; Die «Macchia» Brueghels, s. 277 ve 286. Gustav Glück, Brueghels Gemaelde, Wien, Schroll, 1932.



Resim XIV-Pieter Brueghel, Kermes, 1568 dolayları (114x164 cm). Viyana,Kunsthistorıscnes Museum.

VII-1. XVII. YÜZYILDA YENİ SANAT TÜRLERİ

Manyerizm, Rönesans'a bir tepkiydi. Batı sanatında yeni bir çığır açan bileşimi, Barok sanatı getiriyor.

Manyerizm'le sanata açılan yeni duyarlık alanları XVII. yüzyılda, cansız-doğa (naturemorte), yapı-içi (interieur), töresel resim diye adlandırılan yeni yeni sanat türlerinin ortaya çıkmasına yol açıyor. Sanatçılar yine bu dönemde doğada, o zamana kadar görmedikleri değerleri bulmaya başlıyorlar ve figür ressamlığının yanında bağımsız bir sanat türü olarak manzara ressamlığı yer alıyor.

Manzara Resmi

Doğayı, sınırsızlığı içinde olanca derinliği ve genişliğiyle verebilmek için, Hollandalı sanatçılar aralarında âdeta yarışıyorlar. Açık deniz, göz alabildiğine geniş ovalar, bulutlu gökyüzü, bu sınırsızlığı belirtmeye çok elverişli konulardı. Sanatçı bakış noktasını durmadan değiştirerek alışılmadık, beklenmedik görünümler arıyor. Bakış noktası aşağıya düştü mü, gökyüzü resim yüzeyinin beşte dördünü kaplıyor ve yeryüzü dar bir şerit halinde kalıyor. Kuşbakışı, geniş alanların halı gibi gözönüne serilmesini sağlıyor. Bazen Brueghel'de gördüğümüz gibi, sanatçı resmin bir yanından manzaraya bakıyor ve ön plana koyduğu herhangi bir motifle derinliği, ilerilik gerilik karşıtlığıyla belirtiyor. Ortadan bakıldı mı perspektif küçülmeler hızlanıyor, gitgide daralan ağaçlıklı yollar resmi delirmişçesine içeriye doğru uzanıyorlar. Değişik açılardan doğaya bakıldığı için, bu resimlerde çerçeve, manzaraya açılan bir pencere gibi olur. Görülen manzara da, pencerenin herhangi bir yanından bakılıyormuş gibi, her an değişebilecek olan gelişigüzel bir görünüm etkisi bırakır. Böylece XVII. yüzyıl manzara resimlerinde her görünüm, ne kadar dar bir yeri gösterirse göstersin, sonsuzluğu içinde büyük-doğanın bir parçası olduğunu belli eder.



Resim 80
Manzara, Hercules Seghers. Dahlem Müzesi, Berlin.

Sayısız manzara ressamıyla karşılaşıyoruz bu dönemde. Flaman'da Rubens, Hollanda'da Rembrandt, Salomon ve Jacob Ruesdael, M. Hobbema, van Goyen, van de Velde, H. Seghers vb. bunların başında gelir.

Töresel Resim

Töresel resim de bu dönemde çok seviliyor. XVII. yüzyıl sanatçıları, Brueghel gibi, köylünün iş hayatını, bayram ve eğlencelerini göstermekle yetinmiyor, onların özel yaşamına sokuluyor, bodrum meyhanelerinde geçen olayları, karı koca kavgalarını, iskambil oyunlarını, kısaca halkın güncel yaşamını gülünç ve kaba yanlarıyla, şakayla karışan bir gerçekçilikle göstermeye çalışıyorlar (Terborch, Ostade, Brouwer vb.) Bu konuları özellikle orta sınıf çok tutuyordu. Çoğunluğu küçük ölçüde olan ve usta çırak karışık ellerden çıkan bu resimlerle bugün Batı müzelerinin dolup taşması, bunların o dönemde pek yaygın olduklarını ve atölyelerde seri halinde yapıldıklarını gösteriyor.

Güncel yaşamda gördükleri her şeye sanatçılar ilgi duyuyorlar: basit döşenmiş bir oda, vazoda çiçekler, kasap dükkânında asılı bir sığır parçası vbg. konular artık sanata girebiliyor. Gerçi bu tür konular Kuzey sanatına büsbütün yabancı değildi. Van Eyck'ın «Arnolfini» resminde, yerdeki takunyadan raftaki elmaya kadar her şeyin üzerinde büyük bir titizlikle durduğunu görmüştük. Fakat o dönemde dünyaya dinsel bir açıdan bakılıyordu ve bunlar birer sembol olarak görülüyorlardı; şimdi bunlara dünya gözüyle bakılıyor ve dünya - gerçeğiyle uzaktan yakından ilgisi olan her şey kendi başına bir değer kazanarak başlı başına bir sanat türünün konusu olabiliyor.

Sanat Atölyelerinde Uzmanlık ve İşbölümü

Resim sanatında belli konular üzerinde uzmanlık bu dönemde ilk kez Hollanda'da ortaya çıkar. Gerçi İtalya'da, Floransa atölyelerinde de belli bir sanat dalında (kuyumculuk, seramik vb.) uzman yetişiyordu. Fakat burada eğitim gören sanatçılar, çeşitli sanat dallarının temellerini öğreniyorlar ve bir ressam, gerekirse yapıda, ya da başka bir sanat dalında çalışabiliyordu. XVII. yüzyılda Bernini, Rubens vb. bir kaç büyük usta bir yana bırakılacak olursa, bu tür sanatçı artık tarihe karışıyor. Sanat dalları ayrılıyor. Hatta sanatçılar kendi alanlarında da konu ayırımı yaparak pek dar konular üzerinde uzmanlaşıyorlar. Dağ, buz, deniz, gemi, ağaç, orman ressamları yetişiyor. Sadece çiçek, hayvan, deniz yaratıkları ya da cam, metal gibi parıldayan nesnelerin resmini yapan sanatçılar olduğu gibi, yapı-içi resimlerinde de, oda ressamlarının yanında (P. de Hooch, H. van der Burch, Janssens vb), her türlü süsten arınmış Protestan kiliselerinin iç görünümünün resimlerini yapan ustalar ortaya çıkıyor (E. de Witte, Saenredam, Neef vb.). Bu denli uzmanlaşma, sanatçılar arasında işbirliği zorunluğu doğuruyor. Çoğu kez aynı resme bir kaç sanatçının eli karışıyor, figürleri, eşyayı, manzarayı başka başka sanatçıların yaptığı oluyor.

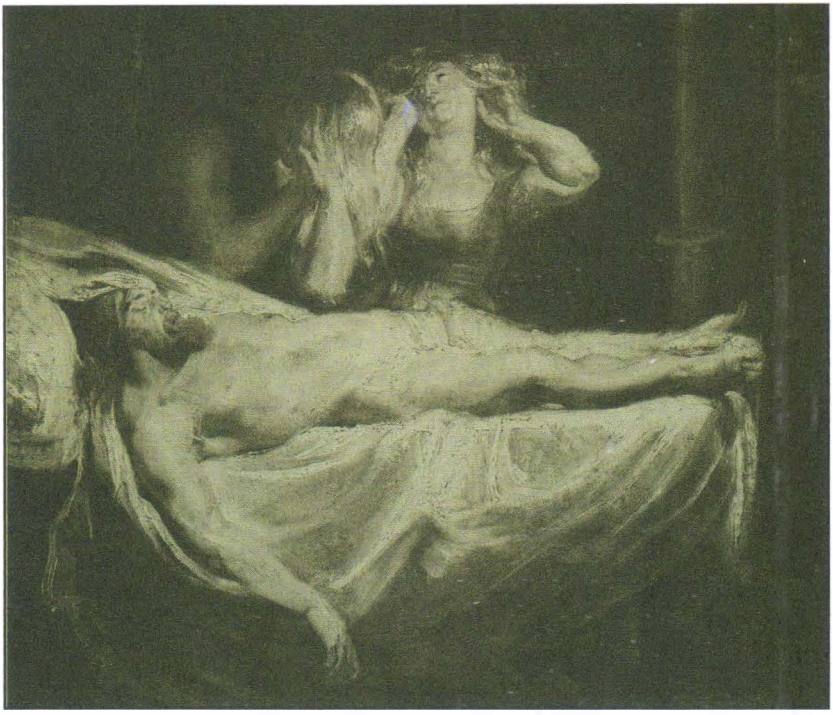
Geleneksel figür ressamlığı ve Batı kültürünün ortak malı olan mitoloji konularını anlatan resimler bu dönemde de sürer. Bunlar, özellikle Rubens'in atölyesinde yapılanlar, doğal ölçüleri aşıyor, sarayların büyük tören salonlarını süsleyen duvar resimlerine dönüşüyor. Fakat yalnız resim ölçüsü büyümekle kalmıyor, resmin içindeki figürler de öylesine büyüyor ki çerçeveyi kırarak içerden dışarıya taşıyormuş etkisi bırakıyorlar.

Bu dönemde Hollanda'da portre sanatına da bir yenilik giriyor. Bir kaç figürlü «grup portre»leri yeni bir sanat türü olarak tutunuyor (Rembrandt, Frans Hals vb.)

Sanat ve Toplumsal Dayanışma

XVII. yüzyılda sanat hayatının merkezi çeşitli nedenlerle Hollanda'ya kaymıştı. XVI. yüzyılın sonunda Felemenk ikiye bölünmüş (1579) ve politik bütünlüğünü yitirmişti. 150 yıldan beri Avrupayı saran din ve mezhep kavgaları, Hollanda'da bu dönemde olanca şiddetiyle sürüyor ve siyasal anlaşmazlığı büsbütün arttırıyordu. Bütün ülke tam bir bunalıma girmişti.

Bu koşullar altında dil ve edebiyat da artık Hollandalılar arasında ortak bir anlaşma aracı olmaktan çıkmıştı. Hümanistler ve aydınlar genellikle Lâtince yazıyorlardı. Bu dönemde çok yaygın bir halk edebiyatı vardı ama halkın dili, herkesin benimseyeceği ortak bir düşünce dili olmaktan uzaktı. Bu ortamda resim sanatının Hollanda'da, dilin yerini tutan bir anlaşma aracı olduğu söylenebilir, özellikle günlük yaşamı yansı-



Resim 81
İsa'ya Ağlaşma, Paul Rubens, Dahlem Müzesi, Berlin.

tan bu sanatın anlaşılması için, belli bir eğitim gerekli değildi. Hollandalı sanatçıların resimleri her çevrenin insanında, zengin fakir, okumuş okumamış, herkes de ortak düşünceler, duygular uyandırıyordu. Bu resimlerde aynaya bakarmışçasına kendi dünyalarını bulmaları, ülkede toplumsal dayanışmanın sağlanmasına bir dereceye kadar yardımcı olabiliyordu.

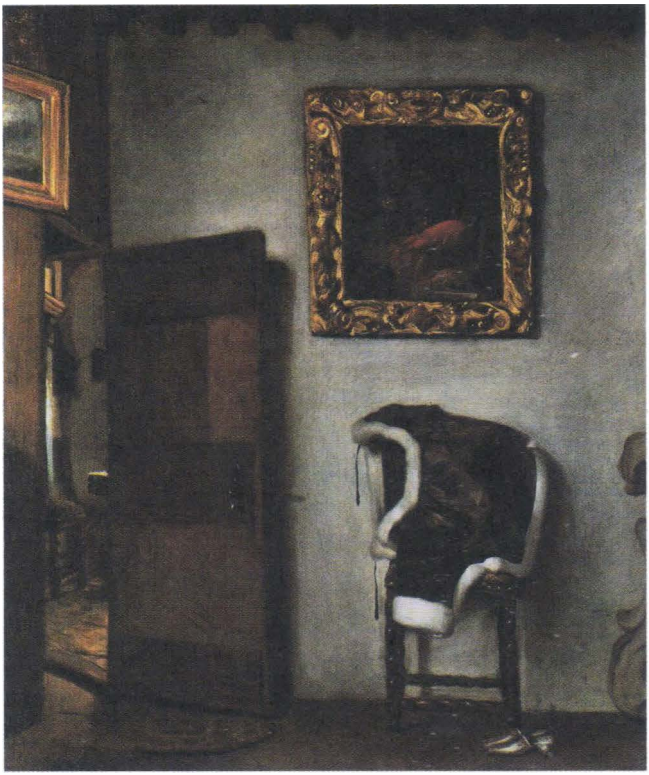
Sanatçılar, bu kültür fonksiyonunun bilinci içindeydiler. Batı sanatının XVII. yüzyılda Hollanda'da atılıma geçmesinde bu bilincin payı büyüktür. Seçkin sanatçıların yanında, ayrıca halkın ihtiyacını karşılayabilmek için, seri halinde resim yapan sayısız usta yetişiyor bu dönemde. Batı sanatının hiç bir döneminde böylesine bir resim bolluğuyla karşılaşmıyoruz.

VII. 2. GÖLGESEL ÜSLUP

Rönesans sanatındaki form-içerik uyumunun, Manyerizm döneminde bozulmaya başladığını ve bir dengesizliğin ortaya çıktığını görmüştük. Bu dengesizliğin giderilmesi yolundaki çabalar, — sanatçılar Rönesans etkisinden kendilerini kurtaramadıkları süre — alışılagelen Rönesans formunun zorlanmasından öteye gidemiyordu. Form-içerik ikiliğinin, bileşime vararak yeni bir uyuma ulaşabilmesi için, Rönesans



Resim 82
Miğferli Adam, Rembrandt, Dahlem Müzesi, Berlin.



Resim 83
Ev-içi, Hendrich van der Burch, Dahlem Müzesi, Berlin.

sonrası duyarlığının kendine özgü bir form dili yaratması gerekiyordu. Bu da gölgesel Barok üslubu oluyor.

Biçimde Belirsizlik

Rönesansta algılar akıldan süzülerek sanata aktarılıyordu; biçimlendirmede belirlilik, Rönesans sanatının bir özelliğiydi. Her şey inceden inceye ölçülüp biçiliyor, eklemler belirtilerek vücut oranları ortaya çıkarılıyor, birbirinden ayrılan planlarla uzam veriliyordu; kısaca her bir formda açıklık ve seçiklik aranıyordu. Giorgione'nin ve sonradan Tiziano'nun elinden çıkan sayısız çıplak kadın resimlerinde buna en güzel örnekleri buluyoruz. Barok'un form anlayışı Rönesans'ınkinden çok başka. Rönesans'da olduğu gibi biçimlendirmede belirlilik gerekşenmiyor bu dönemde; öznel gözlem, ortak akıl kurallarından daha ağır basıyor. İşlenen: konu ister dinsel, ister din dışı olsun, Barok sanatçısı çıplak bir vücut gösterdi mi — Rönesans ustalarının tersine — onun değişmeyen yapısını değil, Rubens'in "İsa'ya Ağlayışı"nda gördüğümüz gibi, gelişi-

güzel bir görünümünü vermek istiyor. İsa'nın yüzünü yandan görüyoruz. Bir kolu hiç görünmüyor. Ağlayanlardan birinin yüzünü saçları örtmüş, öbürü de tam görünmüyor. Barok, formu olduğu gibi göz önüne sermek istemiyor; parçayı göstermenin, bütünün anlaşılmasına yeteceğini biliyor. Rönesans bir sanat - gerçeği veriyordu; Barok, sürekli bir akış içinde gördüğü dünya - gerçeğinin bir anlık görünümünü yakalayarak bu akışı sanatında belirtmek istiyor.

Işık anlayışı

Böyle olduğu için, Barok'un ışık anlayışı da Rönesans'ınkinden ayrılır. Rönesans, formun değişmeyen yapısını göstermeye en elverişli ışığı arıyor ve dünyaya, buna göre saptanmış bir ışık altında bakıyordu. Barok, değişen, birden parlayıp hemen sönecekmiş izlenimi bırakan bir ışık altında her şeyi görüyor. Rubens, değindiğimiz resimde İsa ve yanındakileri böyle bir ışıkta gösteriyor. İsa'nın ayakucunda yanan meşaleden, zamanın gece olduğunu anlıyoruz, fakat olayın geçtiği yeri sanatçı belirtmiyor. İsa, kapkaranlık gecede bembeyaz bir leke olarak ortaya çıkıyor. Tüm ayrıntılardan arınan gerçek, olanca dehşetiyle birdenbire yüzümüze çarpıyor. Sanatçının istediği de bu. Bir olguyu anlık görünümle canevinden yakalayarak seyirciye yaşatmak istiyor.

Öznel Yorum

Bu bakımdan Wölfflin, haklı olarak Barok sanatının belirlilikten, açıklıktan bilinçle kaçındığını söyler. Rembrandt'ın «Gülen İhtiyar» diye adlandırılan kendi portresinde konu, bir bakıma hiç bir özellik göstermiyor denilebilir. Alaca karanlıkta bir ihtiyar adam görüyoruz. Başını çevirmiş bize bakıyor. Fakat bu anlık bakış, ne kadar değişik anlamlarla yüklü ve çok çağrışıma yol açıyor. Gülüyor mu, ağlıyor mu anlaşılmıyor. Bu resimde Rembrandt gerçek yüzünü mü bize gösteriyor, yoksa bir ihtiyar maskesi altında gizlenmek mi istiyor? Dahası var: resmin sol yanında çerçeveyle kesilen bir adam görüntüsü seziliyor. Bu görüntü, daha önce aynı tuale yapmış olduğu bir resmin kalıntısı mı, yoksa Rembrandt — eski bir geleneğe uyarak — bu genç adamı göstermekle ihtiyarlığın düşkünlüğünü mü belirtmek istemiş? Bunlara benzer sayısız sorular bu resim için sorulabilir. Rembrandt, daha önce yapmış olduğu kendi portrelerinde, belirtmek istediği şeylerin açıklanmasına yarayan bazı ipuçları veriyordu. Bu resmi açıklayabilecek hiç bir ipucu yok. Seyirci sayısız soruyla başbaşa kalıyor.

Barok sanatçıları en basit konularda bile öznel yoruma açık kapı bırakırlar. Terborch'un yakın zamana kadar «Baba Öğüdü» diye adlandırılan resminde oturan kadınla erkek, anne ve baba, arkadan görünen kadın

da kızları diye tanımlanmıştı. Son yıllarda bu resim bir genelev sahnesi olarak yorumlandı. Sahne bir yatak odasında geçiyor. Elinde para tutan genç adamın, şık giysileri ve kucağında duran şapkasından odaya yeni girmiş olan zengin bir müşteri olduğu söyleniyor. Konuyu aydınlatabilecek tek figür, gurubun en önemli kişisi olan genç kadın. Onun da sırtı dönük, yüzü görünmüyor. Görülüyor ki Barok sanatçıları konuyu sonuna kadar açıklamaktan hoşlanmıyorlar. Seyirciye düşünme, hayal gücünü işletme, öznel yorum yapma olanağını sağlamak istiyorlar.

Yoğun Anlatım

Yeni ışık anlayışı, sanatçıları yoğun anlatıma, ayrıntılardan sıyrılarak özü vermeğe zorluyor. Apaçık ortada olan bir konu bile, Barok sanatçıla-



Resim 84
Rembrandt'ın kendi portresi, Wallraf-Richartz Müzesi, Köln.



Resim 85
Genelev Sahnesi (?), Gerara Terborch, Dahlem Müzesi, Berlin.

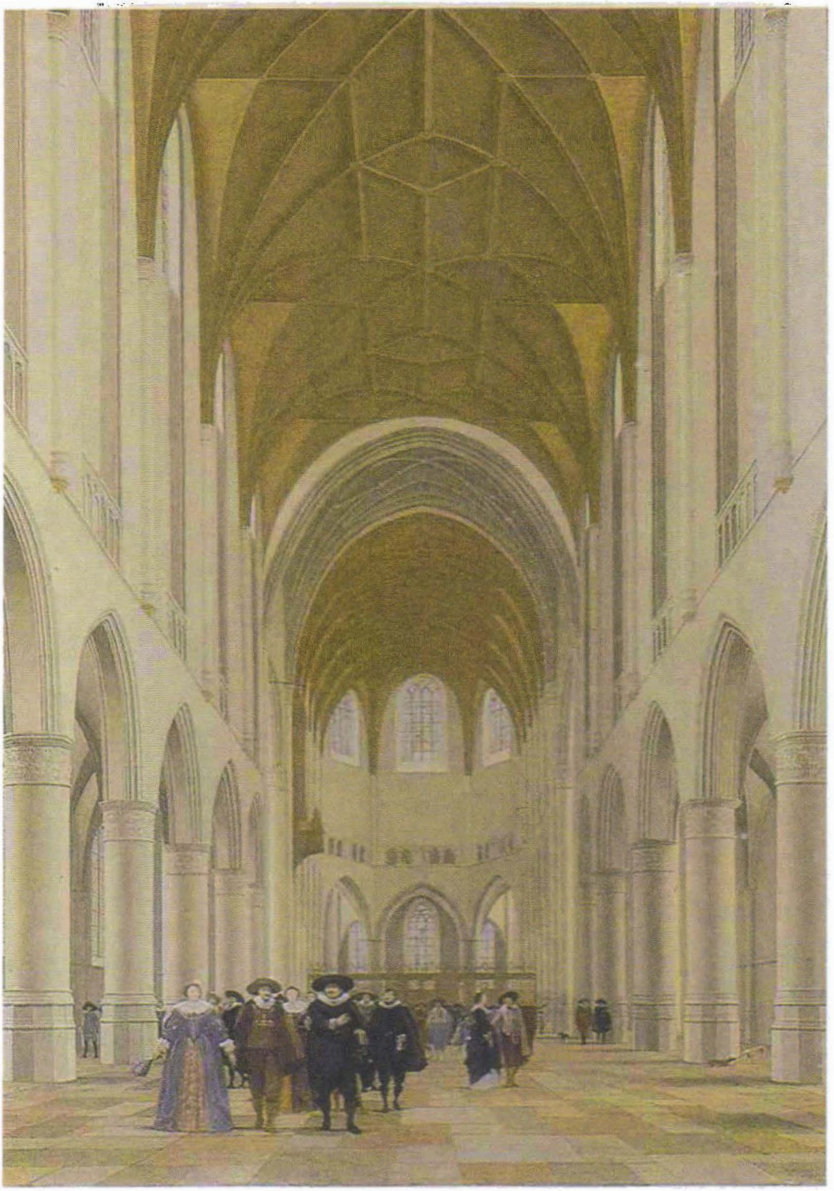
rının elinde alışılmadık bir görünüm haline gelir, onu yepyeni bir gözle görürüz. Çengele asılı bir et parçası, vurulmuş av hayvanları, şarap şişesi, yarı dolu bardak, soyulmuş limon, meyve vbg. bildiğimiz, çevremizde her zaman gördüğümü şeyler, Barok'a özgü ışık vurgulamalarıyla birden bire önem kazanır, yeni bir şey görüyor gibi oluruz.

Bu tür ışık vurgulamaları, gerçeği olanca çıplaklığıyla ortaya koyabildiği gibi, onu — aşırı gölge - ışık karşıtlıklarına ya da biçim zorlamalarına düşmeksizin — bir görüntü olarak verme olanağını da sağlıyordu. Örneğin Rembrandt'ın «Yusuf'un Rüyası»nda bunu görüyoruz; gerçekle görüntünün sınırları kesinliğini yitiriyor, her zaman görülebilecek bir sahneyle karşılaştığımız halde, resme bakar bakmaz bir rüya olduğunu anlıyoruz.



Resim 86

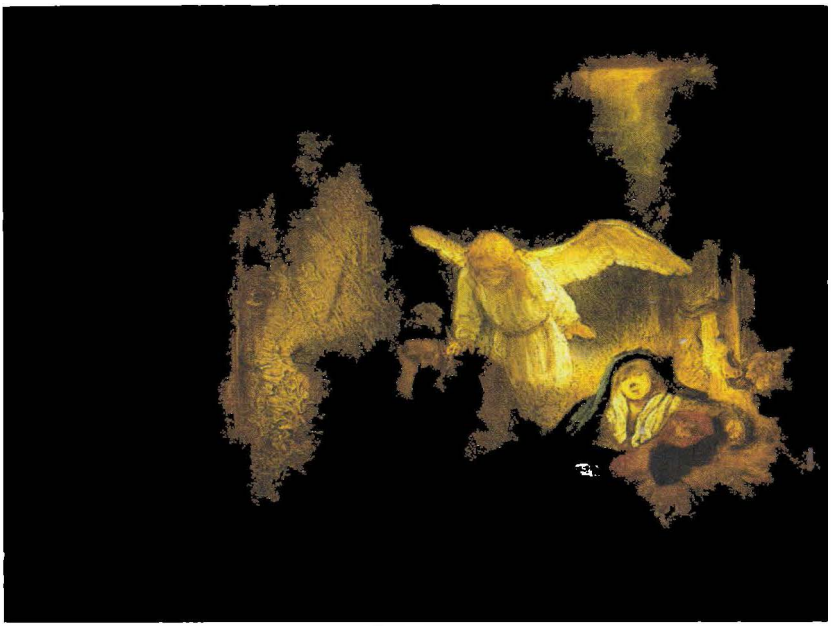
Ressam ve Modeli, Jan Vermeer, Kunsthistorisches Musseum, Viyana.



Resim 87
Kilise-içi, Pieter Saenredam, Dahlem Müzesi, Berlin.



Resim 88: Cansız-doğa, Willem Claesz, Dahlem Müzesi, Berlin.



Resim 89
Yusuf'un Rüyası. Rembrandt, Dahlem Müzesi, Berlin.

Resimde Bölünmez Birlik

Belirli ana motiflerin ışıkla vurgulanması, resme yepyeni bir bütünlük getiriyor; Rönesans'ın tanımadığı bir bütünlük. XVI. yüzyıl resimlerinde, bütün içinde her bir parçanın bir ağırlığı vardı. Barok ışığı altında parça, bütün içinde eriyor, sert konturlar siliniyor, sınırlar geçide dönüşüyor. Parçayla bütün birbiriyle öylesine kaynaşıyor ki, parçanın kendine özgü bir yanı kalmıyor artık. Bu yüzden Wölfflin, Rönesans ve Barok üsluplarını karşılaştırırken, Rönesans form dilinin çizgiye, Barok form-dilininse koyuluk açıklık lekelerine, ton farklarına dayandığını söyler. Wölfflin'den bu yana sanat tarihine yerleşmiş olan «linear» ve «malerisch» kavramları dilimize H. Örs tarafından çizgisel ve gölgesel sözcükleriyle çevrildi.[32]

Barok sanatçıları, özellikle Hollandalılar, şiddetli koyu-açık karşıtlığı olmaksızın da ışığın varlığını duyurmasını biliyorlar. Işığı yansıtan nesnelere karşı duyarlığın Kuzey sanatında eski bir geleneği vardı. Cam, metal, ipek, kürk, inci vb. şeyler, van Eyck'tan beri özenle, tüm ayrıntıları bir bir belirtilerek işleniyordu. Bu geleneğin XVII. yüzyılda da sürdüğünü görüyoruz. Fakat önceleri bunlar, resmin konusu içinde ayrıntı

32 H. Wölfflin, Sanat Tarihinin Temel Kavramları, İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Yayınları, çeviren Hayrullah Örs.

olarak kalırken, şimdi yeni ışık duyarlığıyla başka bir önem kazanıyor, hatta başlı başına bir resim konusu olabiliyorlar. Terborch'un yukarda değindiğimiz resminde, figürlerden önce kızın üstündeki atlas kumaşın parıltısı göze çarpar. Rembrandt'ın Miğferli Adam portresinde yüz gölgede kalmıştır, miğferin parıltısı yanında adeta ikinci plana düşer. Bu tür ışık yansımaları, resmi saran havayı duyurmaya vesile oluyordu. Bu resimlere bakarken, sanatçı acaba belli bir konuyu mu anlatmak istemiş, yoksa ışık oyunlarını mı diye düşünmekten insan çok defa kendini alamaz. XVII. yüzyıla kadar yaratma gücü form üzerinde toplanmıştı. Barok üslubuyla ışık, formdan ayrı, bağımsız bir hayata kavuşuyor.

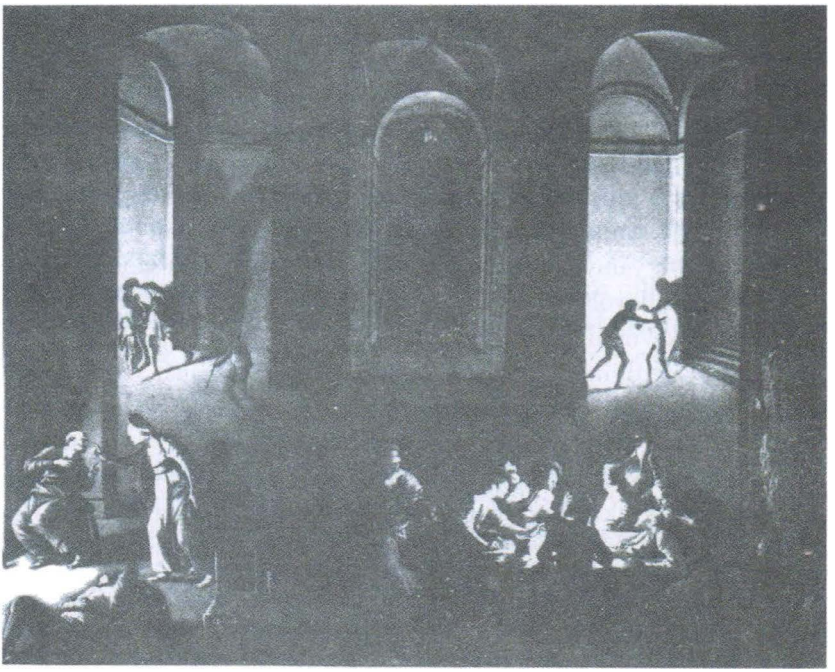
Barok öznelciliği ve Bireycilik

Batı düşüncesinde öznelcilik Rönesans'la başlar. Sanatçılar Ortaçağ'da İsa'nın, Meryem'in ve ermişlerin resimlerini ya da ilk çağ'da Zeus'un, Apollon'un heykellerini yaparken tanrıların ve tanrısal varlıkların değişmeyen görünümlerini bize tanıttıklarına inanıyorlardı. İkonlara, mihrap resimlerine, Yunan heykellerine bakanlar, insan elinden çıkan yapıtları değil, bu yapıtlarda somutlaşan varlıkları görüyorlardı. Bu yüzden eski Yunan ve Mısır'da olduğu gibi, Ortaçağ'da da, bugünkü anlamıyla bir «sanat»tan söz etmek yerinde olmaz, ilk kez Rönesans'da bu mümkün oluyor. Bu dönemde insan doğaya açılınca, o zamana kadar alışılagelen kalıpları bir bir kırıyor ve sanat bireyin akıl ve duygularından süzülen öznel bir dünyayı yansıtmaya başlıyor. Fakat sanatçıda birey olma bilinci bir kez uyandıktan sonra, öznelcilik yolundaki gelişmenin Rönesans aşamasında kalması olanaksızdı. Rönesans'ın öznel dünyası kısa bir zaman sonra kalıp olarak niteleniyor. Sanat tarihinin gelişmesindeki her aşama, kendinden öncekini bir kalıp olarak duyuyor ve onu kırarak öze gitmeyi, gerçeği yeni bir yanıyla vermeyi istiyor. Bu bakımdan batı sanatı bireycilik ve gerçekçilik yolunda sürekli bir gelişme ve ilerleme olarak tanımlanabilir ve bu kavramlar birbirinden ayrılmaz.

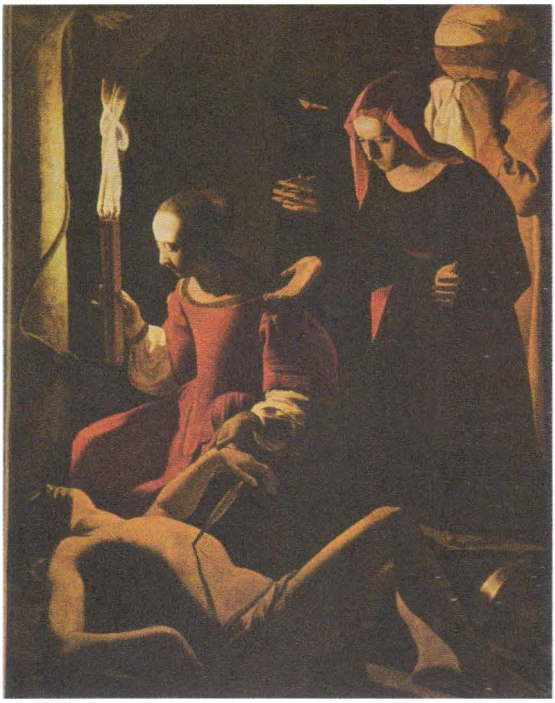
İnsanlık tarihinde öznelcilik Rönesans'la başlar. Fakat Barok öznelciliğin gelişmesinde yeni bir aşamadır. Akılcı Rönesans insanı, kendini evrenin merkezi olarak görüyordu. Barok insanı, kendini evrenin sadece bir parçası olarak duyuyor, fakat benzeri olmayan özgür bir parça. Bu yüzden ortak akıl kurallarından kaçmıyor. Öznel yaşantıların, algıların, duyguların açığa çıkmasını istiyor. Bireycilik bilincinin tarihinde Barok yeni bir aşamadır. Rönesans sanatçılarının kişiliği birbirinden ne kadar ayrılırsa ayrılsın, ortak yanları daha ağır basar. Barok sanatçıları, akıl kurallarının baskısı altına girmedikleri için, sanatçıdan sanatçıya fark Rönesans'ta olduğundan daha fazladır.

Kuzey ve Güney Farkları

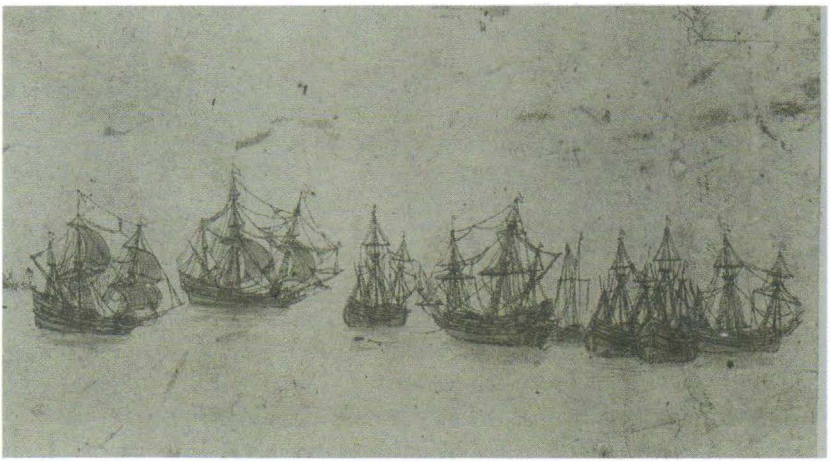
Akıl sınırlarını aşma eğilimi, öteden beri Kuzey sanatının bir özelliğiydi. Bu bakımdan sanat hayatının bu dönemde Kuzeye, özellikle Hollanda'ya kayması doğaldı. Gerçi Barok, kısa zamanda bütün Avrupa'yı saran bir dönem üslubu olmuştu ve bu üslubun ortaya çıkmasında Güneyin katkısı Kuzeyinkinden geri kalmıyordu. Fakat Rönesans'ta olduğu gibi, bu dönemde de kuzeyli ve güneyli sanatçılar arasındaki gelenek ayrılıklarından söz edilebilir. Güneye özgü olan nesnelcilik ve biçimcilik, Lâtin ülkelerde büsbütün ortadan kalkmıyor. Tintoretto'da gördüğümüz gibi, sanat - gerçeği kırılarak konu günlük hayata sokulmak istenildiği zaman bile, sanatçı kompozisyon sorunlarına belli bir sahne düzeni içinde çözüm arıyor. Tıpkı bir oyunu sahneye koyan tiyatro rejisörü gibi, figürleri derinliği olan bir sahne içinde gruplandırıyor: figürler, bakışlarla ve el kol hareketleriyle birbirine bağlanıyor ve olayın kahramanları ayarlanmış bir sahne ışığı altında ortaya çıkarılıyor. Caravaggio, Guercino, Murillo, Poussin, C. Lorrain vbg, Güney Barok sanatının birçok büyük ustalarında bu özelliklere rastlarız ve bu sanatçıların yapıtlarına bakarken, çok defa bir tiyatro sahnesi seyrediyormuş izlenimini alırız.



Resim 90 Petrus'un İsa'yı Yokumsaması, Michelangelo Da Caravagio, Galleria Corsini, Floransa.



Resim 91 Ermiş Sebastian, Georges De la Tour, Dahlem Müzesi, Berlin.



Resim 92 Gemiler, Hercules Seghers, Prentenkabinet, Amsterdam.

BÖLÜM VIII
KARŞIT EĞİLİMLERİN UZLAŞMASINDAN DOĞAN ÜSLUP KARIŞIMLARI VE ÇEŞİTLEMELER

Şimdiye kadar Batı sanatının karşıt güçlerin çarpışması içinde geliştiğini gördük. Ortaçağda bu güçler, doğaya yönelen ya da onu aşmak isteyen iki eğilim olarak karşımıza çıkıyordu. Natüralizm doğrultusunda gelişen yeniçağ sanatında, öznel ve nesnel iki doğa-anlayışı birbiriyle çarpışıyor. Barok akla karşı duygunun, nesnelciliğe karşı öznelciliğin üstün gelmesiydi. Barok'tan sonra karşıt güçlerin savaşımı, hızını yitiriyor, savaşım uzlaşmaya dönüşüyor. Bu yüzden XX. yüzyılın başına kadar yeni bir çağ ya da dönem üslubu doğmuyor artık. Rokoko, Klasisizm, Romantizm, Empresyonizm vbg. XVIII. ve XIX. yüzyıllarda ortaya çıkan sanat üslupları, karşıt güçlerin birbiri üzerindeki etkilerinden oluşan türlü karışımlardı. Aynı dönemde, hatta aynı sanatçının yapıtlarında bu karışımın türlü çeşitlemeleri biraraya gelebiliyor. Bununla beraber bu çeşitlemelerin, yaratıcılıktan yoksun, sadece hazır bulduğu üslupları uzlaştırmakla yetinen bir sanatın ürünleri olduğunu söylemek istemiyoruz. Öznel ve nesnel eğilimlerin karşılaşmasından doğan her karışım — yeni bir dönem açan bir bileşime götürmese bile — bireycilik ve gerçekçilik yolunda yeni bir aşama oluyor. Böylece «insan»nı ve «doğa»nın keşfiyle başlayan Yeniçağın getirdiği tüm olanaklar, XIX. yüzyılın sonlarında sonuna kadar denenmiş bulunuyor.

VIII- I. ROKOKO

Hollanda Barok sanatının özünde demokratik bir anlayış yatıyordu. Aydınlığa çıkan her şey, önemli önemsiz ayırımı yapılmaksızın sanata konu olabiliyor ve herkes bu sanatın dilinden anlıyordu. Fransa'da başka bir durumla karşılaşıyoruz. Burada Barok sanatı halkın güncel yaşamına inmiyor, daha başlangıçta saray çevresinin tekeline giriyor.

XVII. yüzyılın ışık ressamlığı saray çevresinde başka bir anlam kazanmıştı; ışık burada bir sembol olmuştu. Mutlu azınlık kendi hayat

üslubunu oluşturan tüm değerleri bu sembolde buluyordu. Bu değerleri kişiliğinde topladığı için XIV. Louis'ye «Güneş Kral» deniyordu. Kralın çevresinde bir güneş kültü doğmuştu. Versailles bu kültün tapınağıydı. Burada bir ışık saltanatına girdiğimizi belirten sayısız alegorilerle karşılaşırız: Saray bahçesinde «Tetis Mağarası» diye adlandırılan yerdeki kapının üstünde Apoll-Helios tasviri, Versailles'ın, günlük işlerinden yorulan Güneş Kralın dinlenme yeri olduğuna işaret eder; parkın ağaçlı yolları, güneş ışınları gibi bir merkezden — yani saraydan — dört bir yana dağılır. Parkın düzeninden, sarayın döşemesine kadar, her yerde ışığın etkisi hesaplanmıştır: havuzlar, çeşmeler, fıskiyeler, aynalı galeriler, eşyayı ayna gibi yansıtan cilâlı parkeler, altın yaldız, atlas ve ipekler içinde parlayan döşemeler, irili ufaklı porselen heykeller, her şey ışıldayan, ışık saçan bir dünyada bulunduğumuzu gösterir. Sarayın küçük kilisesi bile baştanbaşa aynalarla kaplanmıştı. Fakat bununla da yetinilmemiş, parkın içinde, yine aynalarla bezeli bir de güneş tapınağı yapılması istenmişti.

Rokoko sanatı böyle bir ortamda gelişir. Fakat Versailles'in göz kamaştıran zenginliği, saray protokolü ve etiketi, daha XIV. Louis zamanında bıkkınlık uyandırmaya başlamıştı. Kralın son yıllarında yaptırdığı



Resim 93
Açık Havada Eğlence, Antonie Watteau, Neues Palais, Potsdam.

küçük saraylar, Versailles'da toplanan saray hayatının çözülmeye başladığını gösteriyor. Kralın ölümünden sonra, belki de onun baskısından kurtulmanın verdiği rahatlıkla yeni bir hayat üslubu doğuyor: uçarılık, kabına sığmayan bir hayat neşesi, yaşanılan her anın değerlendirilmesi, incelmiş bir duyumculuk (sensualisme), bu hayat üslubunun ilk bakışta göze çarpan yanlarıydı. Aşk tanrıçası Venüs bu dönemde Apollon'un yerini alır, güneş kültü mutluluk kültüne dönüşür.

Mutluluğa gölge düşürecek her şeyden kaçınılıyor, hastalık, ihtiyarlık ve ölüm gibi kaçılamayacak gerçekler bile unutulmaya çalışılıyordu. Özel yaşama bu dönemde önem veriliyor. Soylular Versailles'da oturmak istemiyorlardı artık. Paris'in içinde, rahat yaşayabilecekleri küçük saraylar (Hotel de La Vrilliere, Hotel de Matignon, Hotel de Soubise vb.) yaptırıyorlar. Bu sarayların dış görünüşünden çok içine özen gösteriliyor, planından iç dekorasyonuna kadar göze hoş görünme ve rahatlık göz önünde tutuluyordu. Yumuşak koltuklar, büyük kanepeler, şezlong, komodin gibi mobilya, ince zarif porselen çay, kahve takımları, biblolar, hep bu dönemde ortaya çıkar. Hiç bir dönemde olmadığı kadar çok süsleme öğesi üretilmişti bu dönemde. Tavanlar ve duvarlar su, dalga, köpük, deniz kabukları, mercan, sedef vbg. motiflerden oluşan süslemelerle bezeniyordu. Bütün iç dekorasyonuyla Rokoko sarayları, gerçek yaşamın sürdüğü bir yerden çok, tiyatro dekorunu anımsatır; özendikleri rolleri oynamak isteyen insanların, bayram havası içinde türlü eğlenceler düzenledikleri bir dekor.

Rokoko İnsanı

Rokoko insanı kendisiyle doluydu. Bu yüzden bu dönemin resim sanatında portre çok önemli bir yer tutar. İrili ufaklı her boyda oval çerçeveler içinde, pastel, yağlıboya, emay gibi değişik tekniklerle yapılan bu portreler, bize zamanın ünlü kişilerini tanıtır. Hangi ressamın elinden çıkarsa çıksın, bireysel özellikleri ne denli belirtilirse belirtilsin, bu portrelerin ortak yanı, süslü giysileri, pudralı yüzleri ve peruklarıyla masum kız, kurtizan, çoban vbg. belli bir karakter rolü oynamaya çıkan tiyatro oyuncularını anımsatmalarıdır.

Resim sanatının başlıca konusu saray hayatı olmuştu. Açık hava eğlenceleri, av partileri, gezintiler, piknikler çok sevilen konulardı. Gerçek hayattan uzak kalan saray çevresi, doğa özlemini bu tür resimlerle gideriyordu. «Doğaya dönüş» çağrısı ilk kez bu dönemde ortaya çıkıyor. Fakat doğadan öylesine uzaklaşılmıştı ki, bu çağrı bir özlem olarak kalıyor ve bu resimler «şairane» hayal ülkeleri, aşk adaları, çoban idili vb. şeylerin yeraldığı yapay bir doğayı vermekten öteye geçemiyordu.

Bazı sanat tarihçileri Rokoko dönemini «gecikmiş Barok» diye tanımlarlar. Barok her çevrenin benimsediği bir dönem üslubu olmuştu.

Rokoko ise, Fransa'dan başka ülkelere yayıldığı zaman bile saraydan saraya sıçrıyor ve bir «moda» olarak kalıyor. Barok'un ışık ressamlığı, parlaklığını değilse bile, sıcaklığını yitirmişti. Bu dönemin büyük desinatörleri, mimarları, mobilya ustaları çabuk unutuluyor; sadece üç büyük ressamın adı kalıyor: Watteau, Fragonard ve Boucher.

VIII-2. ROMANTİZM

Batı sanatında Barok'la başlayan öznelcilik yolundaki gelişmede Rokoko yeni bir aşamaydı. Hayalgücü, aşk, güzellik, incelik, seçkin zevk vbg. duygu ve değerlerden oluşan bir duyumculuk (sensualisme) katılmıştı sanata. Fakat Rokoko'nun öznelciliği dışa dönüktü. Gerçekten olduğu kadar, kendinden de kaçan, aydınlık, tozpembe bir hayal dünyasına sığınan insanların öznelciliğiydi.

Romantizm, öznelcilik yolunda yeni bir atılımdır. Romantik insan içe dönüktür, kendini dinler. Onun dünyası aydınlık değildir. Rokoko dünyasında yeri olmayan pek çok duygular — geçmişe bağlılık, özlem, ölüm korkusu, yurtseverlik, toprağa bağlılık vb. — romantiklerle sanata girmiştir. Romantizm döneminin sanatçısı bu duyguları olanca şiddetiyle yaşar ve sanatında bunu duyurmak ister. Rokoko sanatı duyumcuydu, romantikler duygusaldırlar. Batı öznelciliğine yeni bir duyarlık, duygusal bir içlilik katmışlardır. Bu yüzden bu akım — Rokoko'nun tersine — yalnız geniş çevrelere yayılmakla kalmamış, etkisini günümüze kadar da sürdürebilmiştir.

1974 yılında, Alman romantiklerinden C.D. Friedrich'in doğumunun 200. yıldönümü dolayısıyla Hamburg'da Kunsthalle'de açılan sergi, Almanya'da görülmedik bir ilgi uyandırmıştı.[33] Bu sergiyi gezenlerin sayısı elli günde iki yüz bini aşmıştır; bu sayı aynı yerde yapılan başka sergilerin bir yıllık ziyaretçi sayısını karşılamaktaydı. Komünist ülkelerde de sergilenmesi düşünülen bu yapıtlar, Hitler Almanya'sında, modern sanatın «soysuzlaşmış sanat» diye müzelerden atıldığı sırada, «köklü, sağlam sanat» olarak niteleniyordu.

C.D. Friedrich, sanat tarihine katkısı olan güçlü bir sanatçı değildir. Sanat anlayışı tıpkısına bir natüralizmden öteye gitmez. Sözü geçen sergi dolayısıyla, manzara resimlerinin bir çoğunun yapıldığı yerlerde çekilen fotoğraflar bunu kanıtlıyor. Sanatçının doğa taklitçiliği çok defa seyircide yabancılık duygusu uyandıracak kadar aşırılığa varır: resimlerinde doğa donar ve bizden uzaklaşır. Fakat böyle olduğu halde resimleri, görenleri büyülemeye yetiyor. Çünkü ele aldığı konular — ıssız kıyılar, sahilden uzaklaşan gemiler, kilise yıkıntıları, mezarlık vb — herkeste ortak duygular, anılar ve bunların ötesinde çok öznel düşünceler ve çağrışımlar

33 Caspar-David-Friedrich-Ausstellung, Hamburg 1974 (Sergi katalogu V Verner Hofmann tarafından hazırlanmıştır).



Resim 94
Manastır Kalıntısı, Caspar David Friedrich, Staatliche Museen, Berlin.

uyandırabilen «şairane» konulardır. Örneğin, alaca karanlıkta, bir odanın penceresinden dışarıya bakan kadının arkadan görünen silueti, yalnızlığı, dış dünyaya duyulan özlemi düşündürür. Sanatçının resimlerine verdiği adlar da bu tür çağrışımlara yardımcı olur. Buz denizinde batan bir geminin resmi "Kırılan Umut, perde perde silinerek gözden kaybolan yelkenliler «Hayatın Aşamaları» adlarını taşırlar. C.D. Friedrich'in sanatı, Almanlara özgü bir duygusallığa dokunduğu için, Almanya'da onun hakkında geniş bir edebiyat gelişmiştir. Sanat tarihçileri, bu yapıtların ardında derin bir anlam arayıp dururlar. Bu konuda öylesine ileri giderler ki, sanatçının manzara resimlerinde doğa taklitçiliğinden ileri gelen donmuşluğa bile metafizik bir anlam yüklerler ve «evrenin büyüklüğü içinde yalnızlığın sembolü» olarak bu donmuşluğu tanımlarlar.

Almanya'da Romantizm döneminin ressamları;[34] bu dönemin yazarları, düşünürleri ve müzikçileri gibi yaratıcı değildiler. Bu yüzden onları izleyenler (A. Böcklin, A. Feuerbach, H. von Marees, H. Thoma, W. Leibl, F. von Lenbach vb.) kendilerine gelişme olanağı sağlayabilecek bir ortam bulamıyorlar ve sanat hayatına bir katkıları olmuyor. Bu yüzden

34 Ph. O. Runge. Ph. Hackert, C. W. Kolbe, A. Menzel, A. Tischbein, G. Spitzvveg, L. Richter.

XIX. yüzyıl, Almanya'da sanatın aşırı duygusallık içinde el ustalığına döküldüğü bir dönemdir. Sanatçıların yetiştikleri akademilere izafeten, sonradan «akademizm» diye adlandırılan özden yoksun biçimciliğin ilk habercileri, Alman sanatçıları oluyor.

İngilizlerin Romantik Sanata Katkıları

1974 yılında İngilizlerin de 200. doğum yıldönümünü kutladıkları bir ressam oluyor: William Turner.[35] İngilizlerin pek sevdikleri bu sanatçı da romantik akımın öncülerindendir. O da C.D. Friedrich gibi doğaya sıkı sıkıya bağlıydı. Turner, mesleğine topograf olarak başlamış ve daha yirmi yaşındayken tanınmış bir manzara ressamı olmuştu. Doğup büyüdüğü yerleri karış karış gezmekten hoşlanan bu sanatçının, yıllar boyunca sürdürdüğü gezilerinden kara kalem, suluboya, sayısız taslaklar kalmıştır. Fakat güçlü bir sanatçı olduğu için, bu taslakları olduğu gibi tuvale aktar-



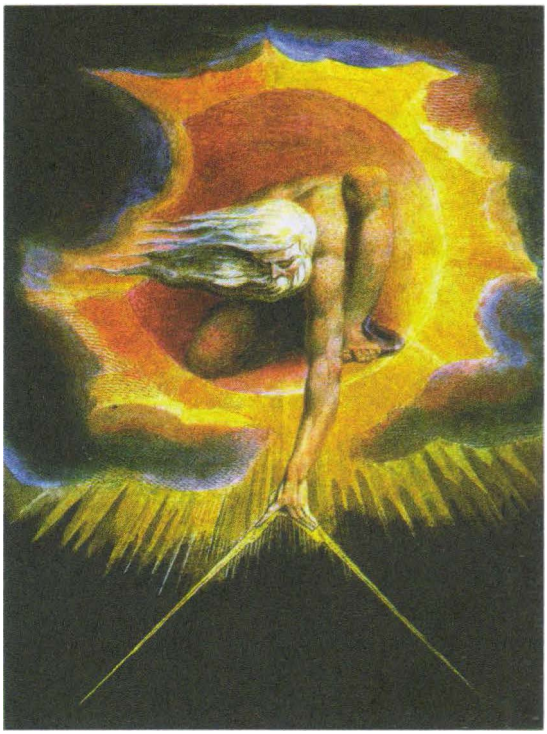
Resim 95
Fırtınada Gemi, William Turner, (1839) Museum of Fine Art, Boston.

35 Bu sergi Londra'da Tate Gallery'de (1974) ve British Museum'da (1975) Hamburg'da Kunsthalle'de (1976) açılmıştır.

mıyor, resim yaparken onlarla sadece anılarını tazeliyordu. Atölyesinde yaptığı büyük yağlı boya resimler, doğa taklidi olmaktan çıkıyor, gerçek bir sanat yaratması oluyordu. Doğa güçlerinin dinamizmi karşısında duyulan coşku, Turner'in sanatının çıkış noktası olmuştu. Sanatında bize duyurmak istediği — yerle göğün birbirine karıştığı fırtına resimlerinde görüldüğü gibi — bu coşkudur. Bu yüzden resimleri, Alman ressamlarının durgun manzaralarının aksine hareket içindedir. Bu hareketi verme çabası ister istemez bir tür izlenimciliğe (Empressionizme) götürüyor sanatçıyı. Bu nedenle İngiliz sanat tarihçileri, Turner'i Empresyonistlerin öncüsü diye tanırlar.

Romantiklerde Kitap Ressamlığı

Romantikler, kitap ressamlığına özel bir değer verirler. Duyguların, coşkuların dışa döküldüğü bir dönemde, ressamların her zamandan daha çok edebiyat dünyasına yaklaşmaları doğaldı. Söz sanatı ressamların hayal gücünü kamçılıyordu. Manzara resimlerinde doğaya bağlı kalmak zorunluluğunda olan sanatçılar, kitap ressamı olarak kendilerini özgür duyuyorlardı. Bu özgürlükte sanatçılar bazen öyle ileri giderler ki, resim, belli bir konuyu anlatma, ya da açıklama olmaktan çıkar, hayal ürünü olarak bir bağımsızlık kazanır. Bu dönemin sanatçıları arasında özellikle Füssli ve Blake'de bunu görüyoruz. Bu sanatçılar, Tevrat'tan, Yunan mitolojisinden ve eski destanlardan tutun da yaşadıkları zamanın edebiyatına kadar pek çok eseri resimlemişlerdir. Fakat bilinen bir konuyu işledikleri zaman bile, çok defa bu konu çok öznel yaşantıların, bilinçaltına itilen korkuların, sıkıntıların, ortaya dökülmesine



Resim 96 Yaratma, William Blake, 1794. Özel Koleksiyon. Washington.

vesile oluyordu. Füssli ve Blake'in bir çok resimleri bir rüyanın, karabasanın resimleridir. Anlaşılması güç, karmaşık bir iç-dünyadan haber veren bu yapıtlar bize, ister istemez günümüzün Sürrealist sanatçılarını anımsatır.

Romantiklerin Geçmiş Özlemi

Romantiklerin geçmişe duydukları özlem, onları eski kültürlerin peşinde gitmeye sürüklüyordu. Yunan hayranlığı bu dönemde coşkuya, Lord Byron'u ölüme sürükleyecek olan bir tutkuya dönüşür. Geçmişin büyüsüne Batı, hiç bir dönemde kendisini böylesine kaptırmamıştı.

Bu özlem, sanatçıların pek çoğunu günün olaylarından uzaklaştırıyordu. Fakat Fransız devriminden sonra, özgürlük ve yurtseverlik duyguları öylesine alevlenmişti ki, kimi sanatçıda yakın tarihe ve günün olaylarına karşı da bir duyarlık uyanıyor. Bunlar için tarih, kendi duygularına güç katan bir kaynak oluyor. E. Delacroix bu sanatçıların başında gelir. Seçtiği konular genellikle tarihsel sahnelerdir. Özgürlük alegorisi olan kadınlar, dalgalanan bayraklar, ateş, şahlanan at vb. motifler, resimlerinde sık sık tekrarlanır.

Delacroix'nın geçmişe ve yabancı kültürlere olan bağlılığı, üslubu bunda ve renk duyarlığında da kendini belli eder. Kuzey Afrika çini ve halılarından etkilenen ilk sanatçı o olmuştur. Işığın kullanılışında ona yol gösteren, başta Rembrandt olmak üzere, Barok ustaları oluyor. Palais de Bourbon'un kitaplığında, Salon de Roi'da ve Louvre'un Apollon galerisindeki tavan fresklerinde Rubens'in etkisi görülür.



Resim 97 Sakız Adası Katliamı, 1824, Eugene Delacroix. Louvre Müzesi

Güncel Olaylara Karşı Duyarlık

Bu dönemde, günün olaylarına karşı duyarlıklarını, tarihe başvurmaksızın, doğrudan doğruya sanatlarına yansıtan iki büyük sanatçıyla karşılaşıyoruz: F. Goya ve H. Daumier.

Goya saray ressamıydı. Fakat Fransız devriminin ve vatanı olan İspanya'nın Fransa'ya karşı sürdürdüğü bağımsızlık savaşının etkileri, onu kapalı saray çevresinden çıkarıyor. Goya'nın savaşla ilgili resim dizilerinde, asılanlar, kurşuna dizilenler, dev, şeytan, cadı, çocuklarını yiyen «kronos» ve daha bir sürü hayal ürünü yaratıklar yer alır. İnsanı irkilten bu resimlere bakarken Blake'i anımsarız. Ancak şu var ki Blake, içine kapanmış, çevresiyle ilişki kuramamış bir sanatçıydı. Goya'nın resimleri ise, yaşanan kanlı bir realitenin görüleridir. İnsan, ilk kez Batı sanatında böylesine acımasız bir gerçekçilikle, insandan çok hayvan yanıyla gösteriliyordu. Bu gerçekçiliği Goya kral ailesinin resimlerini yaparken bile elden bırakmaz. Bu resimler «temsili» yapıtlardı ve bunları yaparken sanatçının, saray törelerinin büsbütün dışına çıkması olanaksızdı. Fakat kendisi gibi İspanya sarayının ressamı olan Velasquez'in portrelerinde görülen soyluluğa ve inceliğe bu resimlerde rastlanmaz. Goya'nın gerçekçiliği içinde representasyon sadece biçimde kalır: kral ailesi, boyalı pudralı yüzleri, ipekli dantelli giysileriyle etkin bir gücün taşıyıcısı olmaktan çok, kuk laları andırır.



Resim 98
Sokrates'in Ölümü, Jacques Louis David, 1787. Metropolitan Museum of Art, New York.



Resim 99
Don Quichotte Değirmenlere Saldırıyor. Honore Daumier, 1866. Özel Koleksiyon, New York.

Bu gerçekçiliği Daumier'de de görüyoruz. Daumier büyük bir karikatür ustasıydı. Onun elinde karikatür, her türlü baskıya, zorbalığa karşı kullanılan ve çevresinde tedirginlik yaratan bir eleştiri aracı olmuştu. Paris'te çıkarttığı politik yöntemli «La Caricature» adlı dergide Daumier, zamanın ünlü kişilerini, yargıçları, avukatları, softaları, rahipleri, politikacıları, sokak hatiplerini bir bir ele alıyordu. Eleştirileri, konuya göre sertleşiyor ya da yumuşayarak güldürüye dönüşüyordu. Bu dönemde yeni türeyen işçi sınıfının hayatını sevgiyle, hoşgörürlükle anlatır bu resimlerinde. Burada karikatürün amacı yerme, gülünç düşürme değil, sevimli gösterme ve sevdirme oluyor. Bu humor'u, sanatçının çok sevdiği Don Quichotte resimlerinde de görüyoruz. Dostoyevski'nin «dünya tarihinde İsa'dan sonra yaratılan en güzel insan» diye tanımladığı Don Quichotte bir idealisttir. Kafasının dikine giden, gerçeği görmeyen bu hayal şövalyesini Daumier, başı bulutlarda, kendisi gibi kurumuş, iskelet haline gelmiş atının üstünde gösteriyor. Don Quichotte bu resimlerde, sonraki dönemlerin gülünç bir figür olarak yorumladıkları roman kahramanı değildir. İnsanı sarsan trajik bir figürdür. Cervantes'in kahramanı Daumier'nin elinde, yaratıcısının anlayışına en uygun biçimde yeniden canlanıyordu.



Resim 100
"3 Mayıs 1808" (Madrid'de kurşuna dizilenlerin anısına) Francisco Goya, Prado, Madrid.

Klasisizm

Barok dönemindeki öznelciliği açıklarken, güneyli sanatçıların Rönesans nesnelciliğinden büsbütün kurtulamadıklarına değinmiştik. Rönesans'ın etkisi, öznelciliğin son kertesine vardığı XIX. yüzyılda da sürüp gider ve karşıt eğilimlerin karışımı, kimi sanatçıyı beklenmedik uzlaşmalara götürür. C.D. Friedrich'in aşırı duygusallığı, fotoğraf nesnelciliğiyle uzlaşabilmişti. Delacroix, yalnız Barok ustalarını değil, Rönesans ustalarını da kendine örnek alıyordu. Veronese'den sözederken «ne öğrendimse hep ondan öğrendim» der. Winckelmann, bu dönemde Yunan dünyasını yeniden yüzeye çıkarmak için uğraşır. Schliemann'ın Troya kazıları gene bu dönemdedir. Romantizm, tarih bilincinin uyandığı ve kaynaklara inme biliminin temellendiği bir dönemdir.

Bu bakımdan XIX. yüzyılda Romantizm'in öznelciliğiyle bağdaşmaz gibi görünen bir akımın ortaya çıkması bizi şaşırtmamalıdır. Romantizm'e açıkça meydan okuyan ve doğrudan doğruya Rönesans ve Yunan sanatından esinlenen bu akım, sanat tarihinde Klasisizm diye adlandırılır. Klasisizm, Romantizmin duygusallığına bir tepki olarak ortaya çıkıyordu. Fakat Rönesans ve Barok gibi bir temel davranıştan doğmamıştı. Bu nedenle Klasik çağlara dönme yolundaki uğraşılar yüzeyde kalıyor, özentilikten öteye geçemiyordu. Ingres, David gibi, bu dönemin



Resim 101 İşkence, Alessandro Magnasca, Kunsthistorisches Museum, Viyana.

Goya'nın irkitici gerçekliğini, daha önce Barok Döneminin son ustalarından biri olan A. Magnasco'da (1677-1749) görüyoruz. Reformasyon'a karşı Katolik ülkelerde başlayan tepki, Barok'tan önce Tintoretto ve El Greco'da gördüğümüz gibi, Barok'tan sonra da en büyük sözcülerini gene İtalya ve İspanya'da buluyor. Yalnız şu farkla ki, Rönesans Sonrası tutuculuğu burada bireysel eleştiriye yer veren bir gerçekçiliğe dönüşüyor.

en usta sanatçılarının yapıtları bile, Rönesans formunun ikinci elden bir kopyası izlenimini uyandırır. Alman Romantiklerinin düştükleri akademizme düşmekten, Klasisist dönemin sanatçıları da kendilerini kurtaramamışlardı. Yaratıcılıktan yoksun her dönemde olduğu gibi, bu dönemde de sanat el ustalığına dökülüyor.

Empresyonizm

Zamanın akademik resim geleneğini protesto amacıyla 1874 yılında Paris'te bir grup sanatçı, bir fotoğraf atölyesinde resimlerini sergilemişlerdi. Sergi katalogunu hazırlayan Edmon Renoir (A. Renoir'in kardeşi) C. Monet'nin resimlerinin adlarını pek kuru bularak, sık sık tekrarlayan «görünüm» deyimine takılıyor. Sanatçı da «görünüm» yerine «izlenim» de denebilir diyor. Böylece sergilenen resimlerin arasında «Le Havre Limanından bir Görünüm» adını taşıyan resim, kataloga Impression, soleil levant» olarak geçiyor. Olumsuz karşılanan bu serginin eleştirisinde Louis Leroy, bu sözcüğe parmak basıyor ve biraz da alayla Monet'den «Empresyonist», bu akımdan da «Empresyonizm» diye söz ediyor.

C. Monet'nin istemeden, öncüsü olduğu akıma verilmesine yol açtığı bu isim, natüralist Batı sanatında yeni bir «görüş»ü dile getiriyordu.[16] Alışılagelen natüralizm, ton ayrılıklarının oluşturduğu renk lekelerine dönüşmüştü: deniz, gök, gemi direkleri, kayıklar vb. her şey, silik izlenimler olarak beliriyordu Monet'nin bu resminde.

Işık duyarlığı Barokla sanata girmişti. Bir anlık ışık titreşimleri içinde dünyayı görüp gösterme çabası, Barok sanatçılarında zaman zaman öylesine ağır basıyordu ki, konunun ışığın gösterilmesine vesile olup olmadığını düşündürüyordu bize. Monet'nin bu resmi artık böyle bir şey düşündürmüyor. Sanatçının, günün belli bir saatindeki ışık oyununu vermek istediği hemen anlaşılıyor. Monet, Durant-Ruel'e yazdığı bir mektupta: Her şey, güvercinboynu ya da punc alevi gibi, renk ışıltıları içinde görünüyor bana. Bu parıltıyı, bu büyülü ışığı vermek istiyorum. Bu amaçtan daha çok uzağım. Ama bu inanılmaz gerçeği, bu renk-ışığını göremeyenlerin, resimlerimi yadırgayacaklarını biliyorum, diyor.

Göz duyarlığı Empresyonistlerde son kertesine varmıştı. Ressam, nesnelerin izlenimini vermek istiyordu; belleğimizde yerleşmiş olan kalıplardan olduğu kadar, bunların bizde uyandırdıkları duygulardan da arınmış olan salt izlenimleri. Empresyonistleri, Barok sanatçılarından da Romantiklerden de ayıran özellik budur. Marcel Proust «Çiçek Açmış Genç Kızların Gölgesinde» bir ressamı anlatır ve «Tanrı nasıl adlarını

36 Fransa'da bu akımın öncüleri E. Manet, C. Monet, A. Renoir, A. Degas'dır. G. Seurat, P. Bonnard ve E. Vuillard Geç - Empresyonistler diye tanımlanır. Alman Empresyonistlerinin başında M. Liebermann, L. Corinth, M. Slevogt gelir.

vererek nesneleri yarattıysa, ressam Elstir de onları yeniden yaratabilmek için, adlarından sıyırmak ya da yeniden adlandırmak zorunda kalıyordu» der.[37] Proust'un hayalinde yarattığı bu sanatçı tipi, Monet'nin kişiliğinde gerçekleşiyordu. O da resimlerinin çoğunda (Nilüferler, Katedraller vb) nesneleri kavramlarından sıyırıp, renk ve ışığın oluşturduğu bir doku olarak onları yeniden yaratıyor. Kandinsky, Monet'nin «Saman Yığını»nı gördüğünde, üzerinde bıraktığı etkiyi şöyle anlatır: Resmi yapılan şeyin saman yığını olduğunu katalogdan öğrendim. Ne olduğunu anlayamamış ve bundan tedirginlik duymuştum. Fakat şaşkınlık içinde, onun beni sarmakla kalmayıp bir daha silinmeyecek gibi belleğime yerleştiğini ve her an bütün ayrıntılarıyla birden bire gözlerimin önünde canlandığını gördüm. Paletin o zamana kadar bana gizli kalan gücünü anlamıştım. Resimden ayrılmaz bir öğe olduğuna inanılan konunun artık önemi kalmamıştı benim için.

Doğadan kopan XX. yüzyıl ressamlarının, Empresyonizm yoluyla soyutlamaya gittiklerini kanıtlayan bu sözler, bir sonraki dönemin Empresyonistler hakkındaki bir yorumuydu. Empresyonistlerin, duygu, istek ve kavramlardan sıyırarak yarattıkları salt duyular dünyası, elbette soyutlanmış «seyirlik» bir dünyaydı ve bu bakımdan böyle bir yoruma çok elverişliydi. Fakat Empresyonistler hiç de doğadan, uzaklaşmış duymuyorlardı kendilerini. Tersine, ışığı kendi başına bir konu olarak alıp, her şeyi ışık görüntüsü olarak göstermekle, Rönesans'tan bu yana adım adım keşfedilen doğanın, üzerinde durulmamış bir yanını bulduklarına inanıyorlardı.

37 Marcelle Proust, A. l'ombre des Jeunes filles en fleurs, Ed. Folio Paris 1954, s. 498.

BÖLÜM IX
20. YÜZYIL ENDÜSTRİ ÇAĞI SANATI[38] YENİ GEREK (RÉALITÉ NOUVELLE)

"İnsan bitmemiştir.
Gelişim içinde kalmaya bakmalı,
açık olmalı, hayatta da yaratıcı..."

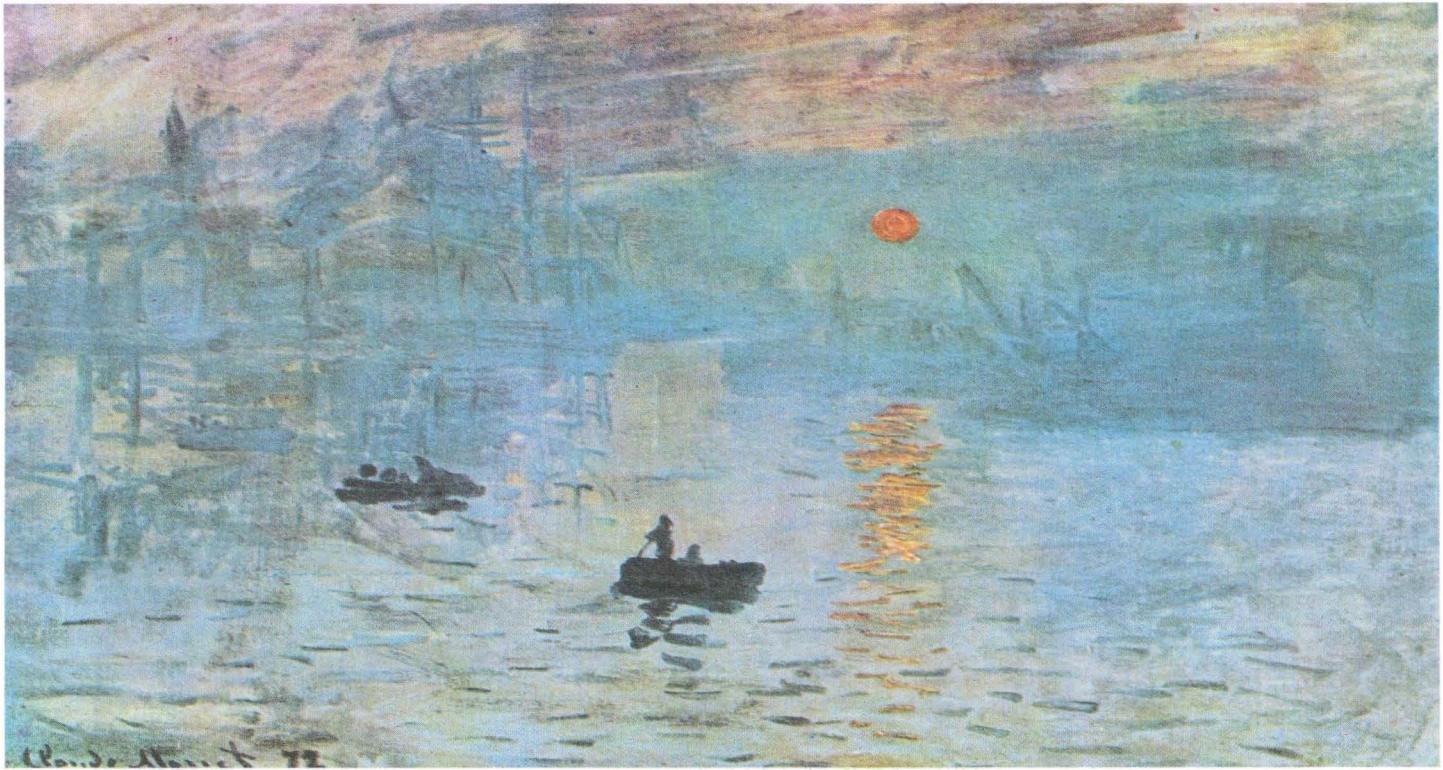
P.Klee, Das Bildnerische Denken.

IX-I. YENİ ATILIMLAR

Batı sanatının Natüralizm doğrultusundaki gelişiminde son aşama Empresyonizm'di. Beşyüz yıldan beri bu yolda bütün olanaklar denenmiş, sonuna dek kullanılmıştı. Empresyonizm'den sonra Batı sanatı bir çıkmaza giriyor. İlk tedirginlik daha bu akımın içinde duyulmaya başlıyor. Seurat'nın biçim, düzen ve uyum arayan yapıtları, bu sanatçının başka Empresyonistler gibi, izlenimlerin coşkusuna kendini kaptırmadığını gösteriyor. Fakat izlenimciliğin düzen ve uyum arayan bir Akılcılıkla uzlaşması olanaksızdı. Seurat'nın bu yoldaki çabası, Empresyonizm içinde ona özgü bir üslubun oluşmasından öteye gidemiyor. Empresyonizm'in açılabilmesi için, dışardan bir tepki gerekiyordu. Bu tepki Ekspresyonistlerden geliyor: Empresyonizmi Ekspresyonizm, İzlenimciliği İfadecilik izliyor.

İfadeciliğin Batı sanatında eski bir geleneği vardı. Daha Rönesans'ta Kuzey sanatında, Güney biçimciliğiyle kolayca bağdaşamayacak olan bir ifadecilikten söz etmiştik. Bunun en güzel örneklerini Dürer'in ve

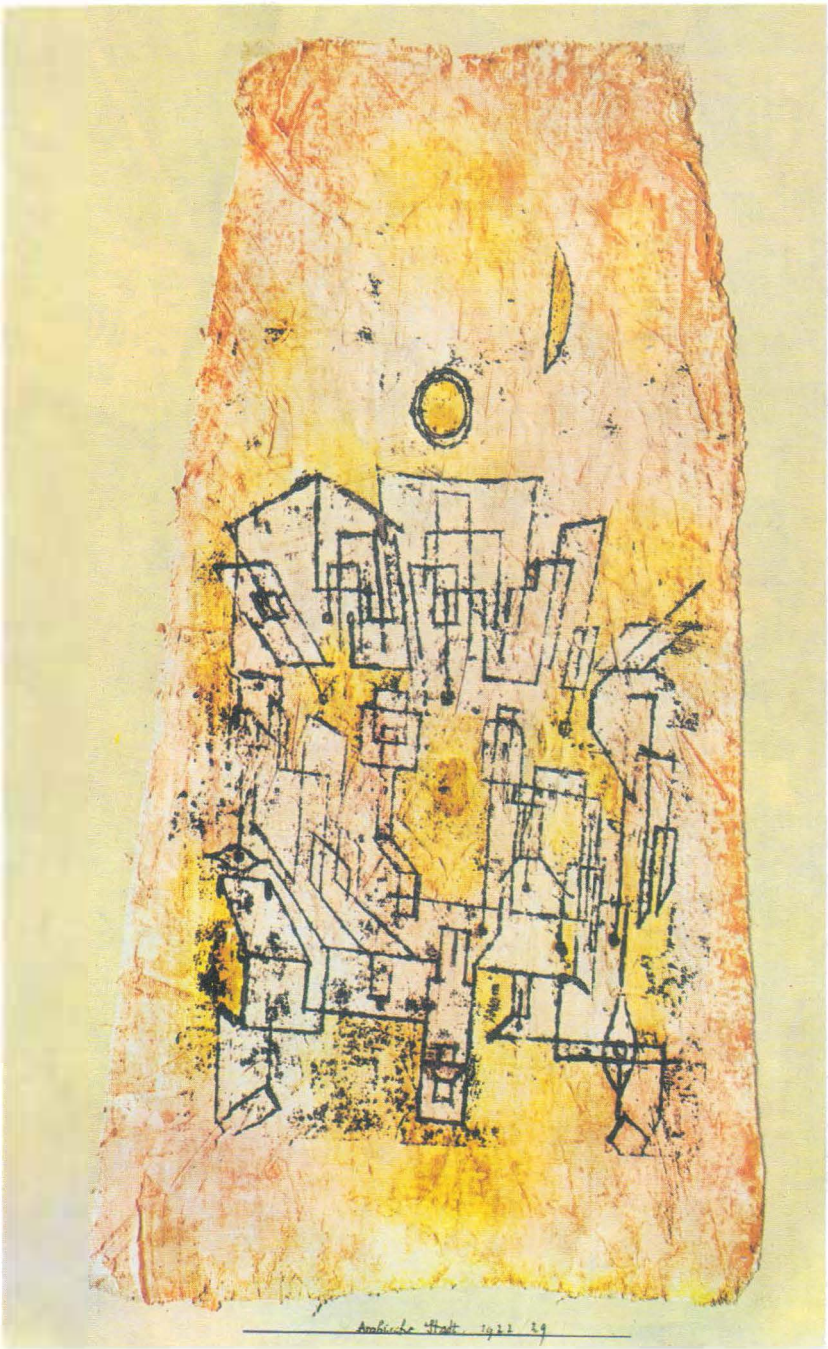
38 Endüstri Çağı deyimi insanlık tarihinde varılan yeni bir aşamayı tanımlıyor. A. Gehlen'e göre, doğuracağı sonuçların önemi bakımından insanlık tarihinde sadece iki büyük aşamadan söz edilebilir. Bunlardan birincisinde insan, tüketicilikten kurtulup toprağa yerleşiyor: tarımcılık kültürü başlıyor, ikincisinde topraktan koparak teknik dünyayı yaratıyor. Her iki aşamada da tam bir devrimle karşılaşıyoruz. Yeryüzüne gelmiş bütün büyük kültürler, Yeni Taş Döneminde toprağa bağlanan insanın atmış olduğu temeller üzerine kurulmuştu. Tüketicilikten üreticiliğe geçiş, uzun bir zaman süresi içinde ve türlü güçlüklerle olmuştu. Fakat insan toprağa bir kez kök saldıktan sonra, bu temelin değişmezliğine inanıyor. XVIII. yüzyıl sonlarında bu inanç sarsılmaya başlıyor. Buhar ve elektrik gücünün kullanılmasıyla başlayan Teknik Çağ, atom fiziği ve uzay denemeleriyle baş döndürücü bir hızla gelişiyor. Artık insan topraktan kopuyor. «Büyük şehirlerde oturan milyonlarla insan» diyor H. Freyer, «Haftanın her günü artık toprağa basmıyor. Bastıkları yer toprak değil alfalt, muşamba, yapay-taş ya da cam oluyor.» H. Freyer, Theorie des gegenwartigen Zeitalters s. 29, Stuttgart 1955; A. Gehlen, Die Seele im technischen Zoitalter, s. 13, 1957.



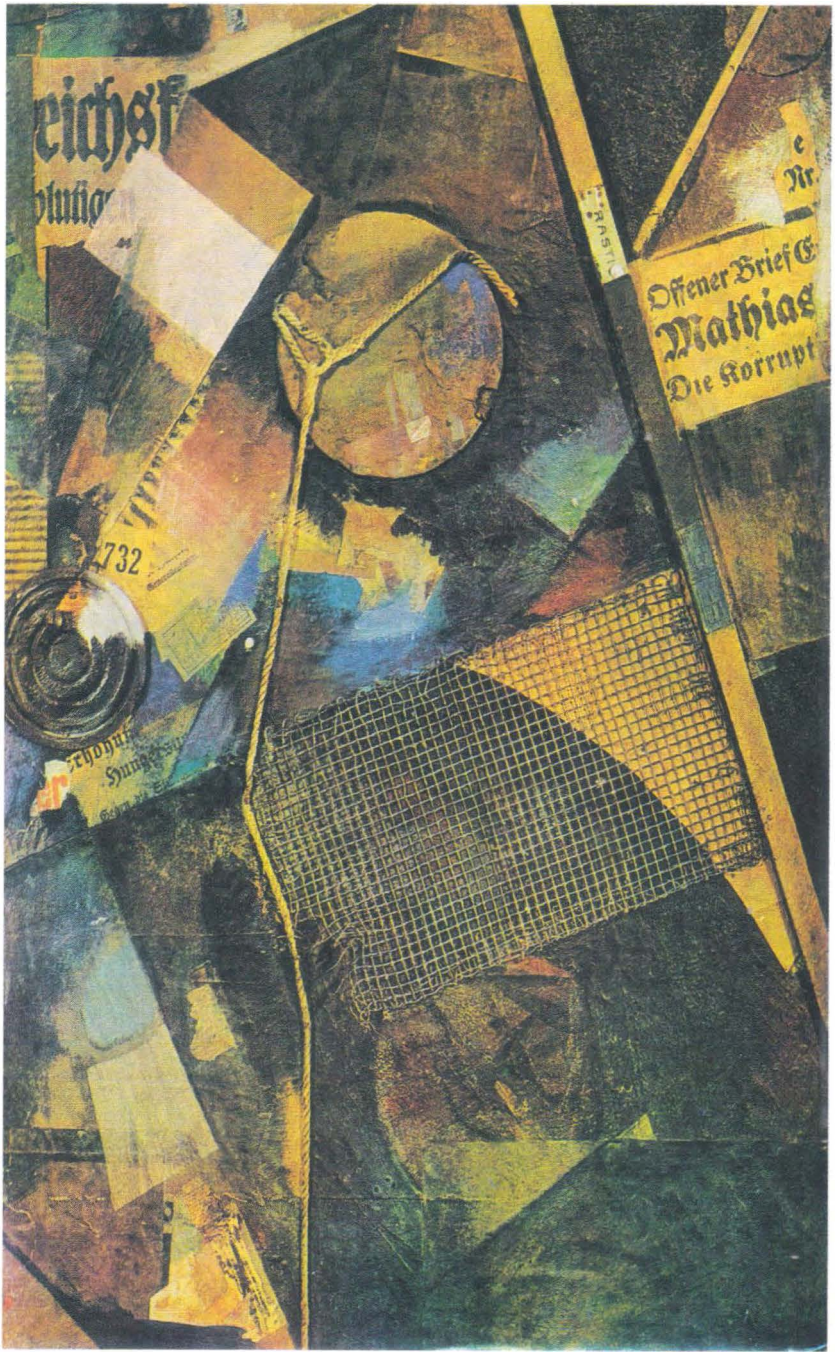
Resim XV Claude Monet, Impression (1872) Paris Musse Marmotian (Collection Donop de Monchy)



Resim XVI
Juan Gris, Keman, 1916, Basel, Kunstmuseums



Resim XVII
Paul Klee, Arap Şehri, 1922
Gazbezi ve alçı zemin üzerine sulu ve yağlıboya karışımı çizim. Bern



Resim XVIII
Kurt Schwitters, Merzbid 25A. Das Sternenbild, 1920. Kolaj,
Düsseldorf, Kunstsammiugn Nordrhein-Westfaien.

Grünewald'ın yapıtlarında gördük. Kuzeyliler, insan varlığının dış görünümünü, içinin bir aynası olarak görüyor ve her türlü güzellik ölçülerini bir yana iterek, biçim kaygılarından arınmış bir gerçekçilik içinde insanı bize tanıtmaya çalışıyorlardı. XVII. yüzyıldan sonra sanatta öznel eğilimler giderek ağır basmaya başlayınca, doğa gerçeği sanatçının duygu ve yaşantılarından süzülerek sanata yansıtılıyordu. Fakat Barok'tan sonra öznelcilik doğrultusunda ilerleyen Batı sanatında — bu sanatın diyalektik gelişimi gereği — konunun ağır bastığı zamanlar oluyor ve sanatçılar kendi duygularını besleyecek olan yeni konular aramaya ve konu yoluyla seyirciyi etkilemeye çalışıyorlar. Buna en iyi örneği Romantiklerde gördük. Delacroix, Goya, Daumier gibi XIX. yüzyılın güçlü sanatçılarının yapıtlarında bile konu ağır basar. «Konu-saltanatı» Empresyonistlerle yıkılmıştı. Empresyonistler açık hava ve ışık ressamıydılar. Resimlerinde vermeye çalıştıkları ışık altında, o zamana kadar görmeye alıştığımız geleneksel konular önemini yitiriyordu. Bu bakımdan Empresyonistlerin konuları sınırlıdır. Değişik konu aramayı gereksemezler. Hatta Monet'nin «Katedral»lerinde ya da «Saman Yığını»nda gördüğümüz gibi, aynı konuyu değişik ışıklar altında ele alıp seri halinde işlemekten hoşlanırlar.

Ekspresyonizm ortaya çıkınca, konu yeniden önem kazanıyor ve sanatçılar yeni coşkular peşinde yeni yeni konular arıyorlardı. Daha 1893 yılında Gauguin bu amaçla Paris'i bırakıp Tahiti'ye gitmişti. 1906'da Matisse, Kuzey Afrika çinilerinden, İran halı ve minyatürlerinden etkilenerek sanat hayatına yeni bir yön verirken, Delacroix'nın izinden gidiyordu. Sonradan Kübizm üzerindeki etkisinden söz edilen zenci plastiği bu sıralarda sanatçıların dikkatini çekiyor. İlkellik, içgüdü, naiflik, yaşama sevinci, yaratıcı atılım vb. deyimler bu dönemde sanat diline girer.

Fransız Ekspresyonistleri, konu yoluyla sanatta başarı elde edilemeyeceğini pek erkenden anlıyorlar. Empresyonistlerle Paris'te yeni bir resim zevki yerleşmişti. Bu zevk, onları konuya saplanmaktan ya da aşırılığa gitmekten kurtarıyor. Matisse'in öncülüğünde toplanan bir grup sanatçı (1905) kendilerini «Fauves» (Vahşiler) diye tanımlıyordu.[39] Fakat neden kendilerine bu adı verdiklerini, işledikleri konulara bakarak anlamak güçtür. Çünkü ele aldıkları konular (natürmort, manzara vb.) alışılagelen konuların dışına pek çıkmıyordu. Fov'ların sanat hayatına getirdikleri yenilik, anlatımda, özellikle rengi kullanışlarında oluyor. Bu renkler, zamanında çılgınca bir içgüdünün, coşkunun ifadesi olarak yorumlanıyor.

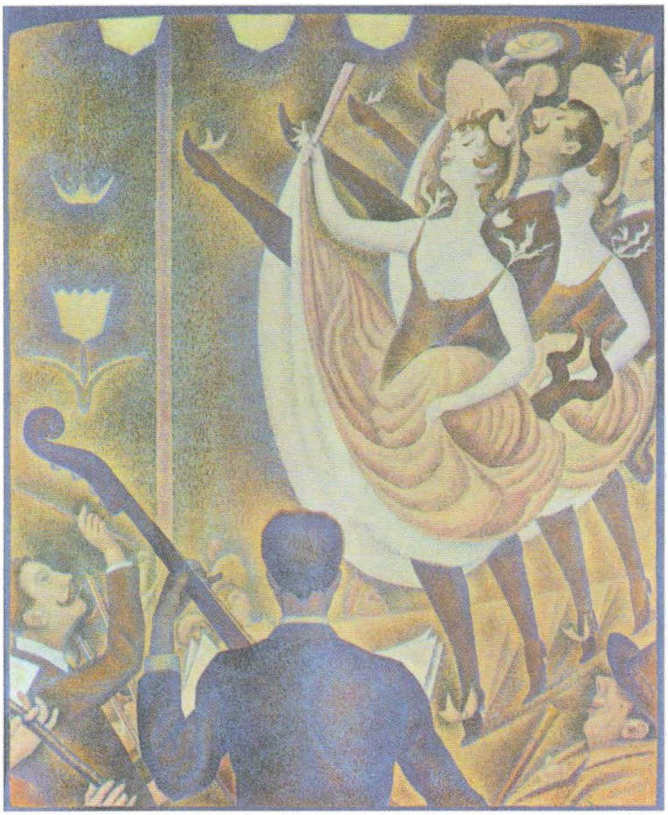
39 Bu akıma Fauves adını koyan Louis Vauxcelles oluyor. Matisse, Manguin, Vlaminck, Derain, Marquer, Puy ve Rouault'nun katıldıkları bir sergiyi gördükten sonra Gil Blas dergisinde yazdığı bir eleştiride bu sanatçıların coşkularına, ölçüsüzlüklerine, çılgıncasına kullandıkları renklere değinerek bunlardan Fauves (vahşiler, virtıcı hayvanlar) diye söz ediyor ve sanatçılar bu adı seve seve benimsiyorlar.



Resim 102
Ağaçlar Altında Gençkızlar, August Macke, Neue Pinakothek, Münih.

Daha 1871 yılında Rimbaud, konu yoluyla coşku uyandırmak isteyen sanatçıları uyararak, «resim sanatının özgürlüğe kavuşması için, taklit etme alışkanlığını onlara unutturabilmeliyiz» diyordu. «Resim, nesneleri bir kere daha göz önünde canlandıracak yerde, dışardan algılanan çizgi ve renklerle, fakat ölçülü ve sadeleştirilmiş konturlarla bizi içten sarsmalı, büyülemeli.»[40] Rimbaud, empresyonist resmin etkisi altında bunları söylemişti. Empresyonistler, akademik resmin taklitçiliğinden uzaklaşmışlardı ve Kandinsky'nin deyimiyle «paletin gücünü» bize duyurmaya başlamışlardı. Fakat Rimbaud'nun sözleri, van Gogh gibi bir Ekspresyonist sanatçıya daha da uygun düşüyor. Çünkü bu sanatçı, özellikle son yıllarda yaptığı resimlerde doğa taklitçiliğinden iyice uzaklaşıyor ve ruh bunalımından doğan coşkularını salt renk ve çizgilerle dile getiriyordu. Fov'ların sanatı bu doğrultuda yeni bir atılımdı. Sanatçının doğayla ilişkisi, Matisse'de olsun, Dufy'de olsun, daha gevşemişti. Doğa soyutlanıyor, doğa öğeleri renk ve çizgiden oluşan motiflere dönüşüyordu. Vlaminck, «bir çılgınlık içindeydim, yeni bir dünya yaratmak istiyordum» diyor. «Gözlerimin dünyasını, sadece kendim için bir dünya... tonları

40 A. Gehlen, Zeit-Bilder, 1965, s. 66.



Resim 103 Kabare, Georges Seurat. Rijksmuseum, Kröller – Müller, Otterlo.
Empresyonizm'den sonra Batı sanatı bir çıkmaza girmişti. İlk tedirginlik daha bu akımın içinde kendini duyurmaya başlıyor. Seurat'nın biçim, düzen ve uyum arayan yapıtları, onun başka Empresyonistler gibi, izlenimlerin coşkusuna kendini kaptırmadığını gösteriyor. Fakat izlenimciliğin akılcılıkla uzlaşması olanaksızdı. Seurat'nın bu yoldaki çabası, Empresyonizm içinde ona özgü bir üslubun oluşmasından öteye gidemiyor.

abartıyor, algılanabilecek her duyuyu bir renk cümbüşüne dönüştürüyordum. Kendimi delicesine aşık, dizginlenemeyen bir vahşi gibi duyuyordum. Bana resim yaptıran, içgüdümdü.»

Elden gitmeye başlayan doğanın bıraktığı boşluğun coşkularla doldurulması olanaksızdı. Çılgınlık ve içgüdünün, uzun ömürlü bir sanatın oluşmasına yetmeyeceğini Fovlar çabuk anlamışlardı. Bu yüzden 1911'de bu akıma katılanların yolları birbirinden ayrılıyor. Fov'ların yapıtları gözü okşayan bir halı ya da kilim gibi bir nakış olmaktan öteye gidemiyor. Kahnweiler Fovlar'ın sanatından söz ederken, Batı sanatının bu dönemde nakış ve süslemeciliğe dökülme tehlikesiyle karşı karşıya kaldığını söyler.[41]

41 D. H. Kahnvveiler, Der Weg zum Kubismıs, Sluttgart 1958, s. 122.

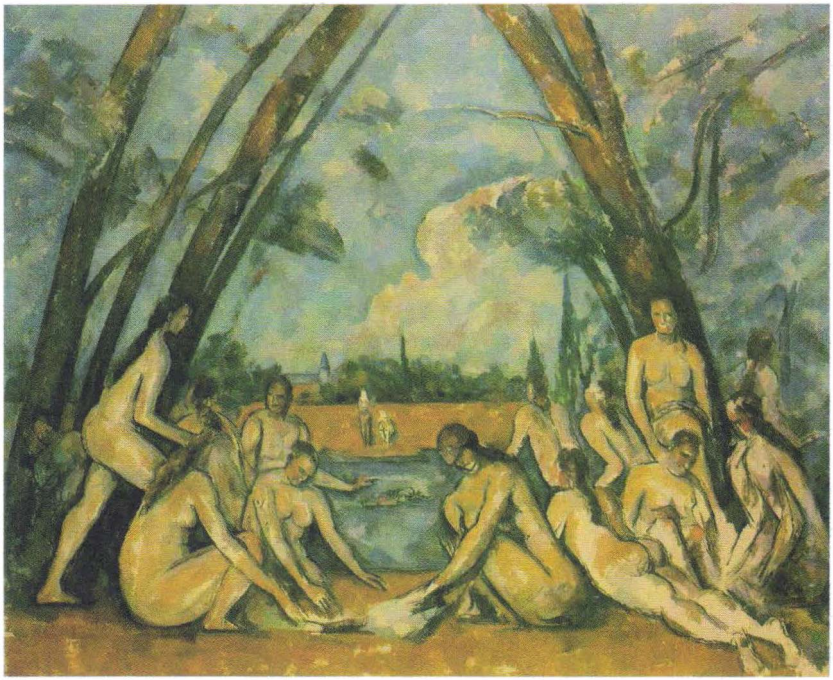


Resim 104
Saint-Remy'de Zeytin Ağaçları, Vincent van Gogh, 1889. Rijksmuseum Kröller Müller, Otterio.

Romantizm geleneğinden bir türlü kurtulamayan Almanlar, konu aramaya devam ediyorlar. Nolde dinden yararlanıyor, Otto Müller hayalindeki bir ilkel yaşamı canlandırmak istiyor. Weimar Almanyasının sosyal düzeni, sınıf farkları, Toulouse-Lautrec'den bu yana sanat konuları arasına giren dansing ve müzikhol sahneleri, genelev romantizmi, Ekspresyonistlerin sık sık ele aldıkları konulardı. Zamanın kokuşmuş kurumlarını eleştirmeye ve yermeye çok elverişli olan bu konular, B. Brecht'de gördüğümüz politik ve didaktik satirin resim sanatına girmesine yol açıyor. Georg Grosz ve Otto Dix bu tür resimlere en güzel örnekleri verirler. Konunun etkisini arttırmak için, Alman Ekspresyonistleri yeni bir form dili yaratmak zorunluğunu duyuyorlardı.[42] Fakat bu yolda Fov'lar gibi hazırlıklı değildiler. Fransa'da XIX. yüzyılın ikinci yarısında sanat hayatında çok önemli değişiklikler olurken, Alman sanatı donmuş bir akademizme dökülmüştür. Bu bakımdan Ekspresyonistler, her şeyden önce akademizmi unutturmak ve — Fransızlar'ın tersine — işe yeniden başlamak zorunda kalmışlardı. Fov'ların incelmiş renk ve nakış zevkine hiç bir zaman erişemiyorlar. Belki bunu istemiyorlardı da. Seyircinin

42 E. Nolde, M. Beckmann, E. L. Kirchner, E. Heckel, K. Schmidt Rottluf, M. Pechstein, O. Müller.

gözünü okşamadan çok, şok etkisi uyandırmak, onu sarsmak istiyorlardı. Bunun için hareketli çizgilere, bağıran renklere, deformasyonlara başvuruyorlardı. Resim, bir tür afişçiliğe dökülmüştü bu sanatçılarda. August Macke buna değinerek, «anlatmak istedikleriyle anlatım araçları arasında uyum yok» der. Gerçi Macke de bu akımın içindeydi. Fakat pek erken Fransız sanatçılarıyla, özellikle Matisse'le ilişki kurmuştu. Resimlerinde saydam, ışıklı renklerin uyumunu arıyordu. Alman Ekspresyonistleri arasından yetişip onların sınırını aşan bir başka sanatçı da Franz Marc oluyor. F. Marc, Macke, Klee ve Kandinsky'nin katıldığı «Mavi Binici»[43] diye adlandırdıkları bir grup kurmuştu. Fakat Marc da, Macke de, birinci dünya savaşında çok genç yaşta ölüyorlar. Kandinsky ve Klee'nin yollarıysa aynı yıllarda Ekspresyonistlerden ayrılıyor. Ötekilere gelince 1939'a kadar aynı doğrultuda ilerliyorlar. Fakat sanat hayatı üzerindeki etkinlikleri gitgide azalıyor. 1945'ten sonra Almanya'da yeniden toplanmaya çalışan Ekspresyonistlerin bıraktıkları yerden işe başlama çabaları sonuçsuz kalıyor.



Resim 105
Yıkanan Kadınlar, Paul Cezanne, Vollard Koleksiyonu, Paris.

43 «Der Blaue Reiter» (Mavi Binici) Kandinsky ve Marc'ın Münih'de 1912'de çıkarttıkları bir derginin adıydı. Aynı isme bu sıralarda Galerie Tanhauser'de açılan bir sergide de rastlıyoruz. Burada Kandinsky, Marc, Macke, Münter ve Kampendonk'dan başka Fransız sanatçılarının (Rousseau ve Delaunay) da yapıtları sergilenmişti.



Resim 106
Masa Üzerinde Meyva ve Ekmek, Pablo Picasso, 1908, Offentliche Kunstsammlung, Basel.

Kübizm

Ekspresyonizm denemesi, Endüstri Dönemi diye adlandırılan XX. yüzyılda sadece duygu ve coşkularla, çığır açan bir sanat yapılamayacağını gösteriyordu. Buna karşılık Batı uygarlığının eski bir geleneği olan akılcılığa dayanan Kübizm,[44] sanat hayatında bir dönüm noktası oluyor ve gelecekteki gelişmeleri etkiliyor.

Kübistler de Empresyonistler gibi doğaya yaklaşma çabası içinde işe başlıyorlar. Fakat her iki sanat akımının doğadan anladığı ve onda aradığı başka başka şeylerdi. Empresyonistler uçarı izlenimleri arıyorlardı; Kübistler nesnelerin özünü, değişmeyen kalan yanını. Duyumculuğa aklın tepkisi karşı çıkıyor.

İlk kübist resimler bu karşıt eğilimlerin çatışmasından doğuyor. Bu eğilimlerin uyandırdığı tedirginlik, yukarda değindiğimiz gibi, daha Empresyonist akımın içinde (örneğin Seurat'nın resimlerinde) başlamıştı. Cézanne'da daha da açık ortaya çıkıyor. Cézanne'ın Kübizmin doğusundaki rolü, bugün sanat tarihinde tam aydınlığa kavuşmamıştır, Fakat Cézanne'ın ilk yapıtlarında bile hacim değerlerini arayan bir geometri



Resim 107
Manzara, Georges Braque 1908, Offentliche Kunstsammlung, Basel.

44 Empresyonism ve Fovizm gibi kübizm adı da bir rastlantıyla ortaya çıkıyor. Fov'lara adını veren L. Vaux-celles'e Matisse, Braque'ın küçük «cube»lerden oluşan resimlerinden söz ediyor. Vauxcelles de Braque'ın 1909-da «Salon **des** Independants»da sergilenen iki resmine değinerek ilk kez Kübizm adını kullanıyor.

düzeninden söz edilebilir. 1904'de Emile Bernard'a yazdığı bir mektupta, doğada «her şeyin küre, koni ve silindire uygun olarak biçimlendiğini» yazıyor. Cézanne'ın yapıtlarında bu tür geometri formlarını görmek ve göstermek olanaksız da olsa, onun — sonradan ün salan — bu sözleri Empresyonistlerden sonra çıkmaza giren Batı sanatına bir yol gösteriyor.

İlk Kübist sanatçılar, duyular dünyasıyla ilişkilerini henüz koparmamışlardı. Burada aklın katkısı, duyularla algılanan doğal formları, geometri formlarına sokmaya zorlamak da kalıyordu. Braque'ın peyzajında ve Picasso'nun natürmortunda bunu görüyoruz.

Bu resimlerde biçimler, tüm ayrıntılarından soyutlanarak kenarları yontulmuş büyük bloklarla veriliyor. Her iki sanatçı da doğa illüzyonculuğuna düşmekten kaçmıyorlar ve yapıtlarının özerk bir varlık olmasını istiyorlardı. Resim yüzeyi unutturulmak istenilmiyor, bloklar, gözü resmin içine çekmiyor, ama resimden dışarı fırlayacakmış etkisi de bırakmıyorlar. Bu yüzden resim yüzeyiyle hacim, süjeyle tuval arasında ortaya çıkan ikiliği gidermek için, her iki sanatçı da biçimleri çarpıtma (deformation) zorunda kalıyorlar.

Biçimleri çarpıtmadan ikiliğin giderilmesi, Kübizm'in «Analitik» diye adlandırılan ikinci döneminde mümkün oluyor. Kübizm'in bu aşamasında (1910-15) Braque'ın da, Picasso'nun da doğa formlarını düşüncelerinde parçalayarak, irili ufaklı düzeylere böldüklerini, sonra bunları resim yüzeyine paralel planlarda yan yana ve üst üste getirerek yeniden kurduklarını görüyoruz. Yakın planlardaki düzeylerin birbiri ne yapışmasını önlemek için, gölgelemelerden yararlanıyorlar. Resim, Kübizm'in bu döneminde bir tür basık rölyef etkisi bırakır. Kübizm'in ilk döneminde sanatçılar, natüralist resmin değişmez ilkesi olan tek noktadan bakışa bağlı kalıyorlardı. Bu ilkeyi analitik Kübizm kırıyor ve sanatçıya nesneleri dört bir yandan gösterme olanağını sağlıyor. Natüralist resmin yerini kavram-ressamlığı alıyor ve doğanın taklidi olmaktan çıkan sanat yapıtı, sanatçının düşüncesinde yarattığı özerk bir yapıt oluyor.

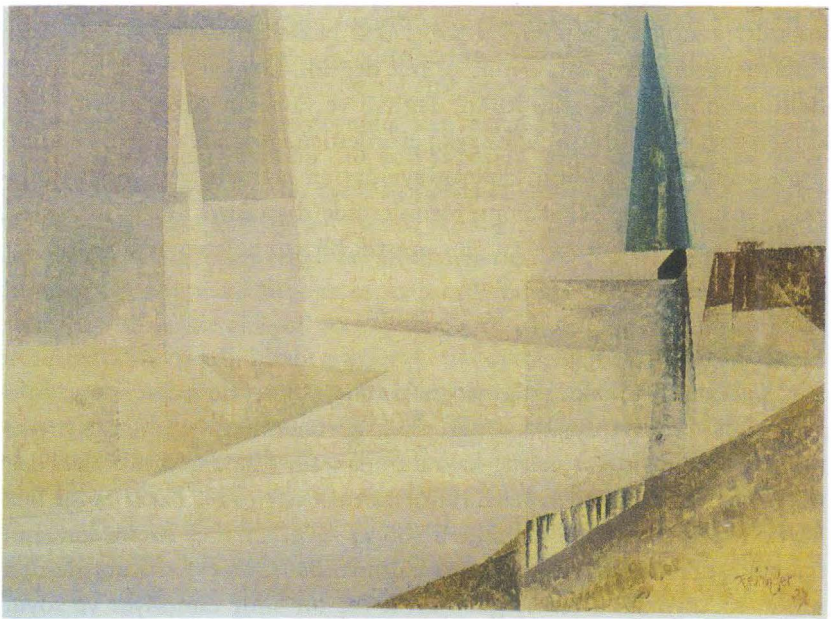
Bu bakımdan bu resimler, doğada görülen nesneleri değil, bunların kavramlarını verirler. Nesne kavramının kapsamı dışında kalabilecek ne varsa, perspektif, uzam, gölge-ışık siliniyor, geriye «nesne» kavramından soyutlanamayacak olan hacim ve lokal-renk kalıyor.

Nesnelerin lokal-rengini vermede önceleri güçlük çekiliyordu. 1914'e kadar yapılan resimlerde tek ya da iki renkle yetinilmesi bundandır. Sonradan kavram-ressamlığı içinde hacim de kavram olarak verilmek isteniyor. Böylece düzeylerin üst üste yerleştirilmesinde, natüralist resim alışkanlığının son kalıntısı olan «gölgeleme» de bir yana itiliyor ve lokal-renk resme giriyor. Sayı ve harf gibi soyut öğeler, 1908'den sonra kübist resme girmişti. 1912'den sonra kâğıt, bez, düğme, kırık cam parçaları, ip gibi somut nesnelerin resme yapıştırıldığını ya da mermer ve tahta damarlarının yağlı boyayla tıpkısına taklit edildiğini görüyoruz. Resme yabancı

kalan bu öğeler seyircinin dikkatini —ökse gibi— resme mıhlamaya yarıyorlardı. Bu yoldan seyirci, resmi anlamak için çaba göstermeye adeta zorlanıyordu. Aynı nedenle bu resimlere çoğu kez «Gitar ve Adam», «Portekizli», «Testili Natürmort» gibi pek alışılmış, hatta anlamsız adların verildiği de oluyordu.

Büyük geleneklerle hesaplaşarak yüzyılların birikimlerini tasfiye eden Akılcılık, Batı düşüncesine Descartes'le girmişti. Kübistler düşüncenin bu ayıklama ve eleme gücünden, Descartes'ten geri kalmayan bir kesinlikle yararlanıyorlar. Yüzyıllar boyunca kökleşip dalbudak saran gelenekler altüst oluyor. Batı sanatında Giotto'dan bu yana süregelen «doğayı taklit yoluyla verme» çabası, «illüzyonculuk» ve «aldatmaca» olarak niteleniyordu artık. Sanatçı, sanatını kurabileceği tek güvenilir temeli akılda buluyor, sanat bir kavram-ressamlığı oluyor. Bir zamanlar Kant «kavramlardan yoksun olan görsellik körlür» demişti. Bu cümle kübizm akımının bir temel ilkesi oluyor.

Kübizm'in kavram-ressamlığı — beşyüz yıl önce Rönesans'la sanata giren doğa-ressamlığı gibi — Batı sanatında yeni bir çığır açıyor. Bu dönemden sonra gelen sanatçılar, Kübizm'i göz önünde tutmak, onunla hesaplaşmak zorunda kalıyorlar. Sanatçıların pek çoğu, Rönesans döneminde olduğu gibi, büyük ustaların, özellikle Braque ve Picasso'nun dümen suyunda gidiyorlar. Franz Marc ve L. Feininger gibiler, bu akıma



Resim 108
Deniz Kıyısı, Lyonel Feininger, Özel Koleksiyon, New York.

katılmasalar bile, etkisi dışında da kalamıyorlar. Üçüncü bir grup için kavram ressamlığı, yeni bir akımın çıkış noktası oluyor ve soyut sanat doğuyor.

Feininger ve Marc'da Kuzey sanatında çok rastlanan bir Panteizm' den söz edilebilir. Her ikisi de adeta dinsel bir duyguyla doğaya bağlıydılar. Bu sanatçıların ortak yanı ışık ressamı olmalarıydı. Empresyonistlerle doğa taklitçiliğinin olanaklarını tüketerek çıkmaza girdiği bir dönemde, Kübist sanatla karşılaşma, onlar için bir kurtuluş oluyor. Gerçi her ikisi de Kübizm'in kavramcılığını benimsememişlerdi. Fakat bu akımın doğaya karşı koyan özgürlüğü onları etkiliyor ve ışık yaşantılarını olanca yoğunluğuyla anlatabilmek için, bundan yararlanıyorlardı. Franz Marc'ın büyülü bir ışıkla aydınlanan son resimleri Ortaçağ vitraylarını anımsatır ve onun — belki de Kandinsky'nin etkisi altında — soyut resmin eşiğine kadar geldiğini gösterir. Aynı şey daha çok Fov'ların etkisi altında kalan Macke için de söylenebilir. Her iki sanatçı da genç yaşta ölmeseydi, herhalde sanatları Kandinsky ve Klee'nin doğrultusunda gelişecekti. Feininger'e gelince, o meslekten mimardı ve konuları çoğunlukla yapı sanatı etrafında dolanıyordu. Kübizm'in soyut kurguculuğuyla onun içten bir ilişki kurması beklenebilirdi. Nitekim 1911 yılında Paris'te «Salon des Independants» da sergilenen kübist resimleri görünce «Kübizm'in sanat dünyası beni şaşırttı — o zamana kadar adını duymadığım bu sanatta yıllardır aradığımı buldum» diyor. Fakat beklenen olmuyor. Feininger, Kübistler gibi «yeni realite»nin peşinde değildi. Doğayı vermek istiyordu. Belli bir ritim içinde ışığı kıran, dağıtan ve yansıtan düzeylerden, birbirinden kaçan ve birbirini kovalayan çizgilerden oluşan resimleri, kendine özgü perspektifi ve bütün deformasyonlarına rağmen, gene de dış-dünyanın resimleridir. Fakat onun resimlerinde dış-dünya ağırlığını yitirir, saydamlaşır, Marc'da olduğu gibi, mistik bir ışıkla içten aydınlanan bir görüntüye dönüşür.

Soyut Resim

Kübizm doğa taklitçiliğine son vermişti, fakat doğadan kopmuş değildi. Dış-dünyayı duyularla algılanan görünümlerinden bir bir sıyırarak öze kadar gidiyor, nesne kavramından soyutlanamayacak olan hacmi (daha doğrusu hacim kavramını) vermek istiyordu. Fakat iş bir kez kavram-ressamlığına döküldükten sonra, soyutlamanın hacim kavramı önünde duraklamasının da gereği kalmıyordu. Gerçekten Kübistlerden sonra, soyutlamanın eleme gücü artık hiç bir sınır tanımıyor ve soyut hacim — Kübistlerin doğayla ilişkisini sürdüren bu son kalıntı — de ortadan kalkıyordu.

Mondrian, «Kübizm'de soyutlama son amacına, arınmış realiteye kadar götürülmemişti»[45] diyor. «Doğayı yok etme, derinliği bulmadır» Mondrian'a göre. İslam Mistikleri ve onlardan önce Buddha, dünyayı yenme çabası içinde bu derinliğe ulaşmışlardı. Mondrian'ın Doğu bilgeliğini anımsatan bu sözleriyle soyut resmin öncüleri, dış-dünyayla olan bağlarını kökünden koparmış oluyorlardı. Kübistler sanatı, doğanın boyunduruğundan kurtarmak istemişlerdi; fakat bu amaç ancak soyut resimle gerçekleşebiliyor ve öznel dünya «arınmış realite» olarak sanatçıya açılıyor.

Fakat öznel dünya Barok döneminde sanata açılmamış mıydı? Sanat, Barok'tan bu yana hep bu doğrultuda gelişerek öznel dünyadan haber vermiyor muydu? Öznel dünyanın şimdi soyut resimle sanata açıldığını söylerken, bununla ne anlatılmak istendiğini açıklamak gerekiyor.

Kuşkusuz öznelcilik Barok ve Barok-Sonrası sanatında gittikçe kendini daha kuvvetli duyuruyor ve sanatçılar, duygu ve yaşantılarını seyirciyle paylaşmak istiyorlardı. Eğer sanattan duygu ve yaşantıların verilmesi bekleniyorsa, XX. yüzyıl sanatının neden doğa taklitçiliğine, son vermeyi gereksediğini anlamak güçtür. Ama XX. yüzyıl sanatçısının kaygısı, kendi öznel dünyasını dışa dökmek ve bunu başkalarıyla paylaşmak değildi. O, teknik dünyayı yaratan bir çağın insanı olarak kendini duyuyor ve sanatında, doğanın boyunduruğundan kurtulan özgür insanın yaratacağı «arınmış gerçeği» vermek istiyordu. İster dış algılarla ilişkisini kessin (Mondrian gibi kurgucular), ister bunlara açık olsun (Braque, Picasso, Klee) özgür insanın arınmış gerçeği, yeni bir gerçekti.

Soyut resmin nasıl ortaya çıktığını yanıtlamakta bugün güçlük çekiyoruz. Rus asıllı Kandinsky'nin 1910'dan sonra yaptığı resimlerle bu akımın ortaya çıktığını söyleyenler var. Fakat daha önce Avenarius'un 1908'de yayınladığı «Yeni bir dil» adlı yazısı, öfke, tutku, huzur vbg. duyguları, Jugendstil'e özgü bir çizgi nakışıyla anlatmaya çalışan bir sanatçının yapıtlarına değinerek, çevremizde gördüğümüz biçimlere başvurmaksızın, sadece renk, çizgi ve ışıkla ruhsal değerleri vermek isteyen bir resim dilinden söz ediyor ve bundan sonra bu dilden pek çok sanatçının yararlanacağını sözlerine ekliyor. Aynı yıllarda W. Worringer'in «Einfühlung und Abstraktion» adlı kitabı çıkıyor. O da soyut çizginin anlatım gücüne değinerek, Avenarius'un düşüncelerine benzer gözlemlere işaret ediyor. Fransızlar, Daniel Rossine'nin 1910'da yaptığı «Composition Abstraite» adlı bir resimden söz ediyorlar. Fransa'da sanat hayatında 1905'den sonra olup-bitenleri de bunlara katarsak, soyut resmin tek bir köke bağlanamayacağı, fakat 1910'larda çeşitli etkenlerin onun doğmasına elverişli bir ortam hazırlamış olduğu söylenebilir. Soyut resim Kandinsky'nin 1910-16 arasında yaptığı resimlerle ortaya çıkmıyor, fakat başarıya ulaşarak birçok sanatçıyı peşinde sürükleyen bir sanat akımı oluyor.

45 Svveeney'e yazdığı mektup, Das Kunstwerk XI/9, 1958. s. 11.

Soyut Sanatta Öznelcilik

Bugün bile bazı çevrelerde soyut resme tepki gösterilmesi onun alışılagelen konulardan yoksun olmasından ileri gelmez. Soyut sanat, herkesin benimseyebileceği nesnel sonuçlara varamaz da öznellik düzeyinde dolanırsa — hele sanatçının anlaşılması güç karmaşık bir kişiliği varsa — seyircide ister istemez bir tedirginlik uyandırır. Bu, özellikle Kandinsky için söylenebilir.

Sanatçının yazıları ve mektuplarından kendine Özgü bir yeteneği olduğu anlaşılıyor: renkleri ve sesleri, birbirinden kesin olarak ayıramıyor. Kahverengi gördü mü, toprak altından gelen bir su sesi duyar gibi oluyor; turuncu görünce tuba sesi işitiyor; Lohengrin'i dinlerken «kafamdaki tüm renkler gözlerimin önünde canlanıyordu» diyor. Fakat bununla da kalmıyor, karşılaştığımız insanların yüz ifadelerini nasıl biçim özelliklerinden ayırmaksızın algılarsak, ilk bakışta bize sevimli, sevimsiz, çekici, itici vbg. görünürlerse, Kandinsky de çevresinde yer alan her şeyi (renkten sayıya kadar) böyle görüyor; onlarda, canlı varlıklarmış gibi inatçı, huysuz, yumuşak vb. karakter nitelikleri algılıyor. Geometri formlarının optik algılarından söz ederken, noktayı «kısa yoldan sürekli bir tutturma», kapalı açıyı «çevresine karşı savunmasız davranış» diye tanımlıyor. Çember, ona «alçak gönüllü, fakat aynı zamanda iddialı, sessiz fakat gürültülü, sayısız gerilimleri kendinde toplayan tek bir gerilim» olarak görünüyor.

Kendi deyimiyle onda «ruh titreşimleri» uyandıran biçim ve renk öğelerini saptayıp sistemleştirerek bir resim yazısı yaratmak istiyordu; ressamlar için bir tür nota yazısı. Bu yoldaki on yıllık düşüncelerini toplayan «Sanatta Zihinsellik Üstüne» adlı kitabında (1912) bu gözlem ve deneylerin ilerde, müzikte olduğu gibi, resim sanatında da bir armoni öğretisi geliştirmek istediğini yazıyor.

Kandinsky, herkesle kolay paylaşılamayacak olan yaşantılarını anlatabilmek için, pek öznel bir dil yaratmıştı. Resimlerindeki gürültülü çizgi ve renk patlamaları, sanatçıda Fov'lardan çok Alman Ekspresyonistlerinin etkisinin sürdüğünü gösteriyor. Bu bakımdan, Kandinsky'nin sanatını soyut bir Ekspresyonizm diye tanımlamak yanlış olmaz.

Kandinsky'nin çalışmaları iki yanlıydı. Sanat etkinliğini, ömrü boyunca sürdürdüğü teori düzeyindeki inceleme ve açıklamalarla temellendirmeye çalışmıştı. Resimlerinde, düşüncelerine ne denli bağlı kaldığı sorusu, sonu gelmeyen bir tartışmaya yol açabilir. Fakat kuşkusuz bu yazılar, sanatçının karmaşık form-dilinin çözümü için bir ipucu veriyor ve ne söylemek istediğini anlamaya bir dereceye kadar yararlı oluyorlar.

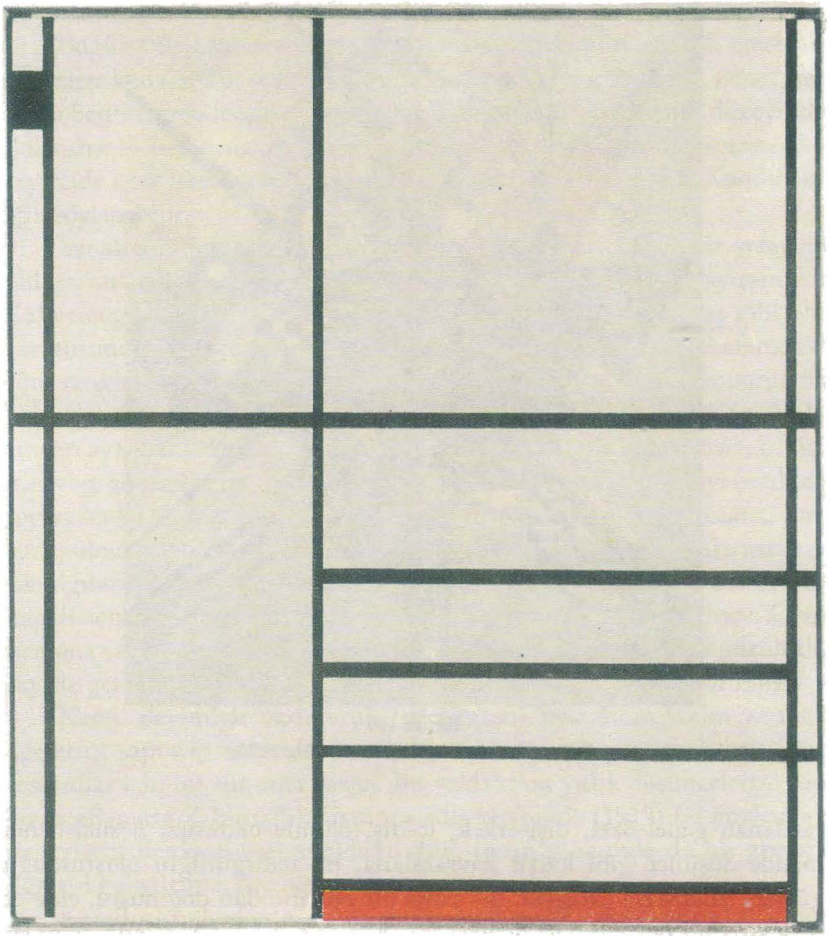
Mondrian: Karşıtlıkların Dengesi

Kandinsky gibi Mondrian'ın da çıkış noktası, kendi iç-dünyasındaki karşıtlıkların yarattığı tedirginlik oluyor. Sanatçı yazılarında, sık sık



Resim 109
Beyaz Üstüne, Wassiliy Kendinsky, 1923.

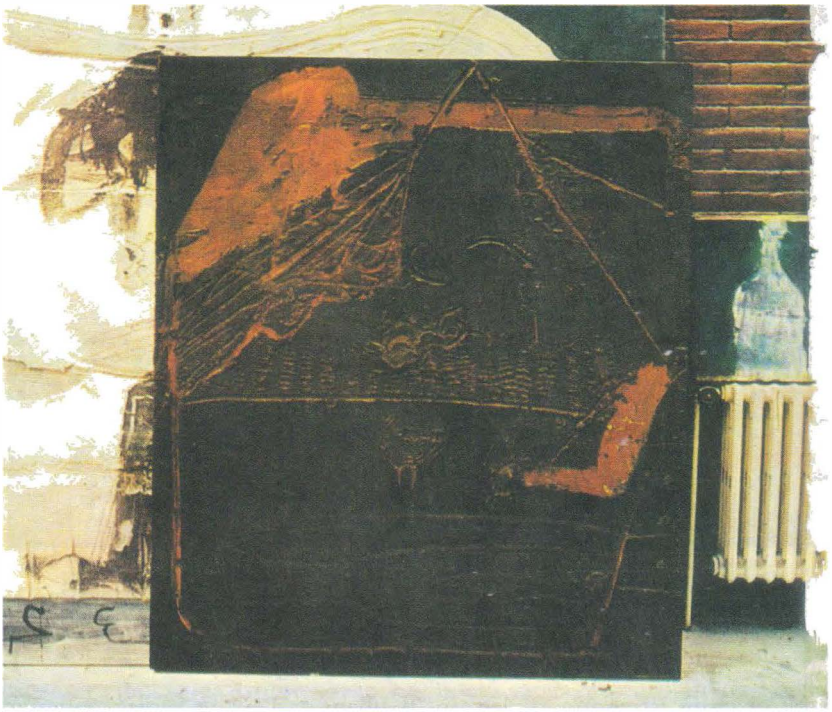
rastlanan genel-özel, dişi-erkek, iç-dış, olumlu-olumsuz, nesnel-öznel, madde-düşünce gibi karşıt kavramlarla, bu tedirginliğin oluşturduğu güçleri anlatmaya çalışıyor. Bu sanat bir bunalımdan doğmuştu, elde etmek istediği de «barış ve denge» idi. Sanatçının bu deyimlerle ne anlatmak istediğini 1936'da yapmış olduğu «Kırmızı ve Siyahlı Kompozisyon» da somut olarak görüyoruz. Karşıt kavramları, kesişen yatay ve dikeyler dile getiriyor. Bunlar açık gri bir düzey üzerine resim kenarlarına paraleller çizerek bir denge oluşturuyorlar. Renk çok hesaplı kullanılmış: zemin açık gri, çizgiler siyah, sadece küçük bir parça, resmin alt yanıyla ilk yatay arasında kalan dar boşluk kırmızıya boyanmış. Doğayla hiç bir ilişkisi olmayan bu soyut dengeye varabilmek için sanatçı, soyutlama yolunda birçok aşamalardan geçmişti. 1924'de Sweeney'e yazdığı bir mektupta, sanatta «yıkıcılığın yeterince önemsenmemiş» olduğunu söylüyor. Kübist sanat Mondrian'a göre soyutlayıcıydı, ama soyut değildi. Çünkü hacme bağlı kalmıştı. «Bu yüzden hacmi yıkmak zorunda kaldım. Bunu düzeyi kesen çizgilerle yapıyordum. Fakat bu kez de düzeyi yıkmak gerekti. Bunun üzerine sadece çizgiler yapmaya başladım ve onları renklendirdim. Şimdi de karşıtlıklarla çizgileri yok etmek istiyordum.» Mondrian'ın bu



Resim XIX
Piet, Mondrian, "Kırmızılı Siyahlı Komposizyon" 1936, Museum of Modern Art, New York.

sözleri, onun soyutlamalarla dengeye nasıl varmaya çalıştığını açıklıyor. Fakat varmak istediği denge çok oynaktı. Bu yüzden hayatı boyunca hep aynı motifi, çeşitli düzenler içinde yinelediğini görüyoruz. Doğal biçimlerden geometri biçimlerine, doğal renklerden temel renklere giderek elde ettiği bu düzenlere «salt realite» diyor Mondrian. Bu deyimler, resimlerinin doğa-gerçeğinin yanında yeni bir gerçek olarak yer aldığını söylemiş oluyor. Zamanında pek anlaşılmayan bu sözleri, bugün daha iyi anlayabiliyoruz.

Mondrian'ın etkisinin günümüzde, yapı sanatından tekstile kadar, çevremizde yer alan her şeye sızmış olduğunu görüyoruz. İlk kez onun yapıtlarında Endüstri Dönemi sanatıyla karşılaşıyoruz.



Resim XX
Antoni Tapies, "İncised Red", 1965. Martha Jackson Gallery, New York.

Klee: Oluşturucu Düşünce

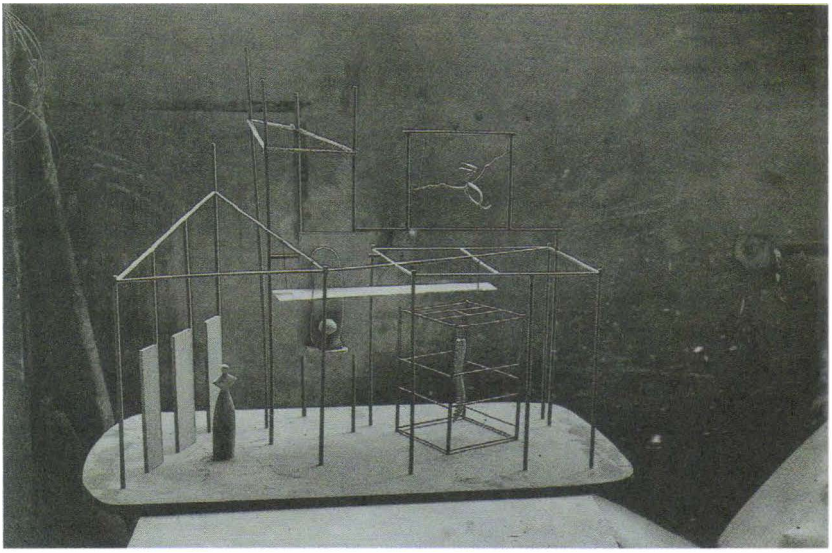
«Şaşmaz bir kesinlikle yürütülen araştırmalara, sanatta yeterince yer vardır.»[46] Paul Klee'nin bu sözleri, öznelcilik dünyasına giren soyut sanatın bilimsel düşünceden uzaklaşmayı gerektirmediğini açıklıyor.

Soyut sanat, Kandinsky'de pek öznel duygu ve yaşantıların dışa dökülmesiydi. Klee'ye göre böyle dar ve kişisel bir öznelciliğe düşmek gereksizdi. Öznel dünyanın kendine özgü yasaları vardı ve sanatçı yapıtlarında herkesin benimseyebileceği ortak ve genel sonuçlara varabilirdi.

Böylece Batı sanatında baştan beri izlediğimiz diyalektiğin, XX.yüzyıl sanatında da sürdüğünü görüyoruz. Mondrian ve özellikle Kandinsky için doğadan uzaklaşma, «içe-kapanma» demekti. Klee, soyut sanatın da «nesnel» olabileceği kanısındadır. Bu düşünce XX. yüzyıl resim sanatında yeni bir gelişime, sanatta «oluşturucu düşünce»nin ortaya çıkmasına yol açıyor.

«İnsan bitmemiştir. Gelişim içinde kalmaya bakmalı, açık olmalı, hayatta da yaratıcı... evrensel yaratma süreci içindeyim, ona benim de

46 P. Klee, Exakte Versuche im Bereich der Kunst, 1928.

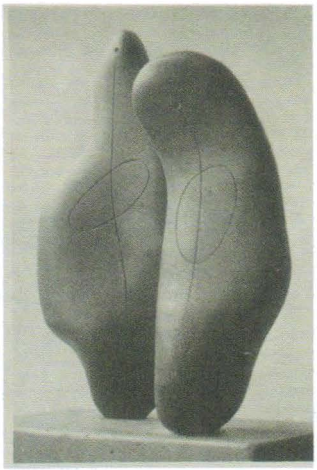


Resim 110
"Sabah Saat 4 de Saray" Alberto Giacometti, 1933. Tahta, cam, ip ve telden oluşan yapım. Museum of Modern Art, New York.

katkım olsun istiyorum.» Klee'nin, Bauhaus'da hocalık yaptığı yıllarda söylediği bu sözler, onun dünya görüşünü, sanat anlayışını ve öğrencilerinden ne beklediğini açıklıyor. Klee kendini bir oluşum içinde duyuyordu: öznelle nesnelin, soyutla somutun, Batı sanatının her döneminde sanatı yeni bir atılıma götüren statik ve dinamik öğelerin çarpıştığı bir oluşum içinde.

Bauhaus yıllarında Klee'nin ilgisi, derslerinde olsun, kendi çalışmalarında olsun, bu oluşum üzerinde toplanır. Doğada biçim nasıl oluşuyor ve bu oluşu sanat nasıl verebilir? Klee, gelişim, hareket ve fonksiyon sorunlarını inceliyor. Olmuş bitmiş şeyler taklit yoluyla verilebilirdi, fakat bir bitkinin büyümesi, geminin su üstünde kayması, yüzme, yürüme, atlama gibi türlü hareketler, kısaca zaman süresi içindeki gelişim ve değişimleri resim sanatı nasıl gösterebilirdi? «Oluşturucu Düşünce» adı altında toplanan Bauhaus derslerinde Klee, bu sorunun çözümünü arıyor.[47]

47 Bauhaus 1919'da Weimar'da kuruluyor. İlk direktörü mimar W. Gropius. Daha 1916 yılında Gropius, bir yazısında, endüstriye sanat uygulamalarında yol gösterebilecek bir öğretim kurumunun zorunluğunu belirtmişti. Sanat ve tekniğin kaynaştığı bu kurumda başta Klee, Kandinsky, Feininger ve Marc olmak üzere bir çok tanınmış ressam, mimar, heykeltraş ve dekoratör toplanmışlardı. Burada öğretimin temeli, iş, yapma ve yapımcılıktı. Tutucu çevrelerle sürekli çatışmalarla sürdürülen Bauhaus'un etkinliği 1933'de Nasyonal Sosyalizm'in gelmesiyle sona eriyor.

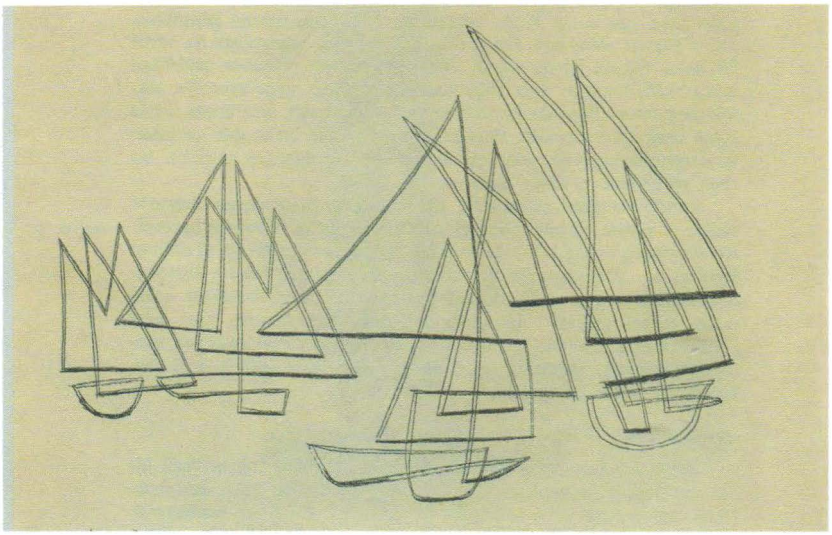


Resim 111
"İki Biçim" Henry Moore, 1934. Özel Koleksiyon.

Evrende her şey (mevsimler, bitkiler vb.) belli bir ritim içinde oluşur, çeşitli aşamalardan geçer ve hayat çarkı durmadan döner. Sanatçı hayat akışını dondurmadan vermek istiyorsa, bu ritime ayak uydurmalı, duvar örer gibi taş taş üstüne koyarak elindeki yapıtı oluşturmalıydı. Duvar ve hasır örme, dokuma, tohum atma, ekin biçme gibi basit el işçiliğinin etkinliğinde Klee, oluşturucu düşünceye biçimin nasıl oluştuğunu öğreten temel örnekler görüyordu. «Sanat, görünür hale sokar, görüneni tekrarlamaz.» diyor. Oluşturucu düşünce doğayı taklit etmez, onun gibi, ona paralel yeni bir gerçek yaratır. Sanat yapıtında biçim kalıplaşmadan oluşmalı, biçim (Form) biçimlendirmeyi (Formung, Gestaltung) gizlememeli, belirtmeliydi.

Klee'nin yapıtları

Klee'nin 1916'da A. Macke ile yaptığı Tunus yolculuğu, onun sanatında bir dönüm noktası olmuştu. Orada en büyük yaşantısı güneyin göz kamaştıran ışığı oluyor. Ona yabancı olan bu ışık altında biçimler birer motif olarak görünüyor ve gölgenin karartmadığı ışıldayan rengi keşfediyor. O zamana kadar ışık koyu-açık karşıtlığıyla veriliyordu. Ton aracılığı olmaksızın sadece renkle ışık verilemez miydi? Kairuan'da yaptığı suluboyalar bu sorunun ilk karşılığıydı. Klee, Barok'tan Empresyonistlere kadar süren ton ressamlığının anlatım sınırlarını aşmıştı. Alışılmadık doğa biçimlerinin, kubbeli yapıların, derinlik belirtilmeden bir düzey üzerine renkli motifler halinde toplandığı bu resimler, kilim ya da halı etkisi bırakır. Klee, Tunus'ta yalnız güneyin aydınlığıyla değil, soyut İslam sanatıyla da karşılaşmıştı. Sanatındaki bu gelişmede bunun da payı vardı. Bu



Resim 112
Kımıldayan Yelkenliler, Paul Klee, Hareket ve ritim çalışmalarından bir çizim.

dönemde resimlerine, yine İslam sanatının etkisiyle ok, yay, parmaklık vb. bazı soyut motiflerin girdiğini görüyoruz. Sonradan bunlar daha da çeşitleniyor: sayı, harf, yıldız, bayrak, varımay motiflerine iç - dünyadaki olguları belirten semboller katılıyor. 1916'da yaptığı bir resimde, yaş akan bir göz, ok saplanmış bir yürek, çiçekleri aşağı doğru sarkan ve yaprakları neşterle kesilen bir ağaç motifiyle karşılaşıyoruz. Belki Birinci Dünya Savaşında ölen genç arkadaşları Macke ve Marc'ı anımsayarak yaptığı bu resme Klee «Yas Çiçeği» adını veriyor.

Karşıtlıkların Bileşimi İlkesi

«Karşıtlıkların birbirini tümleyerek bütünleşmesi» ilkesine Klee, hayatı boyunca bağlı kalıyor. Bu ilke onu 1920'den sonra yeni yeni bileşimlere götürüyor. Onun gözünde iç ve dış karşıtlığı, oluşumun-yaratma sürecinin - birbirinden ayrılmaz aşamalarıydı. Sanatında bu oluşumu vermek istiyordu. Oluşturucu düşünce düzeyinde en öznel duygular bile nesnelleşiyor, dış-algılar da birer iç-görüye dönüşüyordu.

Bu bakımdan resimlerinde dış-algıyla iç-görünüm, nesnelle öznelin sınırlarını ayırmak güçtür. Tunus'ta yaptığı suluboyalarda doğa etkileri daha ağır basar. Fakat 1926'da Ravenna mozaiklerini gördükten sonra yaptığı «Manzara Halısı»nda ışık ve renk yaşantıları da soyut bir nakış dokusu içinde eriyor. «Yükselen Yıldız» resminde (1930'dan sonra) «Divisionism» diye adlandırdığı bir teknik uyguluyor. Bu teknik daha önce «Manzara Halısı»nda da uygulanmıştı, ama orada henüz siyah renk kul-

lanılıyordu. Burada, resim yüzeyini örten ışık noktaları birbiriyle kaynaşarak, gölgenin katılmadığı saydam ve aydınlık bir renk görünümü meydana getiriyor.

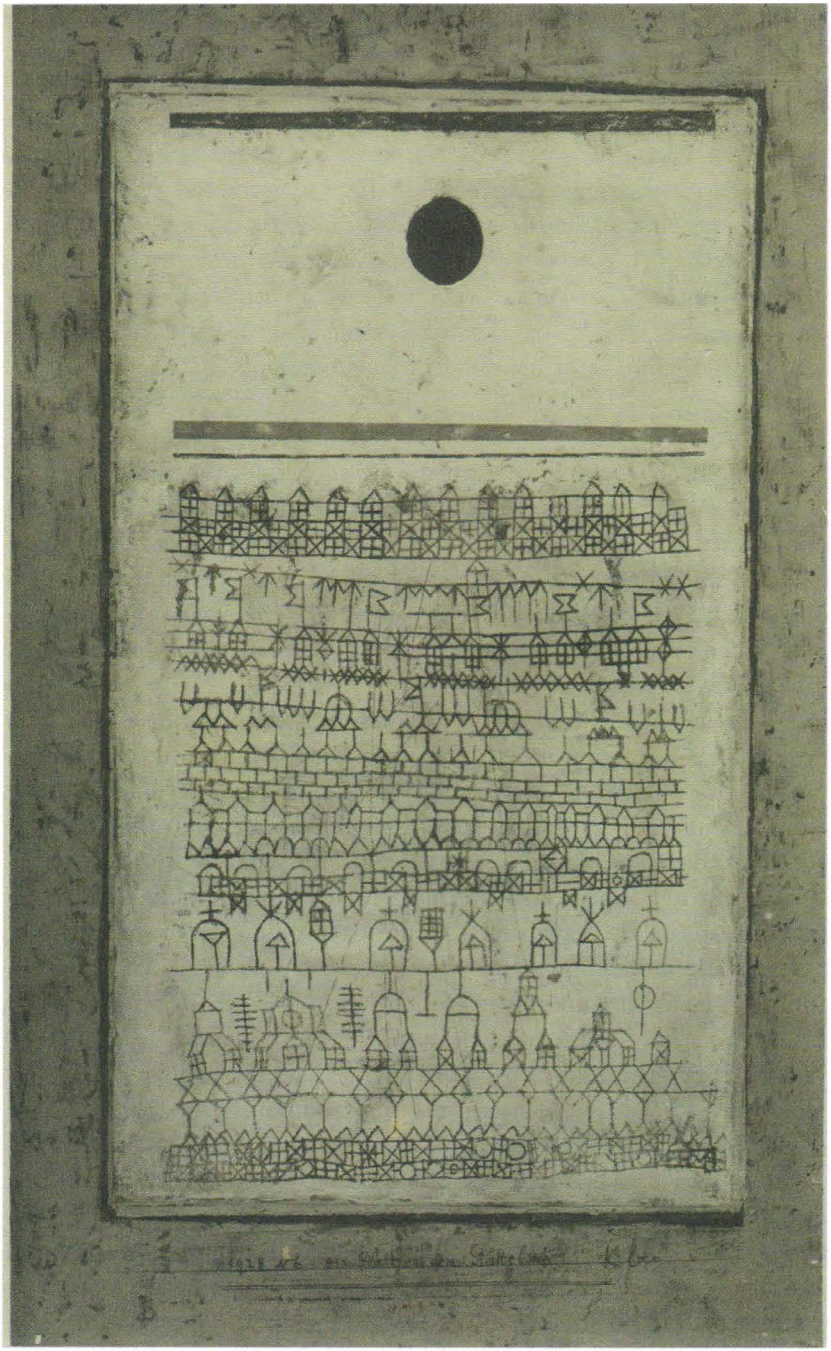
Bundan sonraki çalışmaları ağırlık ve denge sorunları üzerinde toplanır: kayma, yüzme, uçma gibi karada, suda ve havadaki hareketleri oluşturan denge olanaklarını araştırıyor. Yer çekimi ve ağırlıktan sıyrılma bu dönemde onun sanatını oluşturan karşıtlıklardır. Dünyayla evreni, maddeyle madde ötesini, iyiyle kötüyü onun deyimiyle «yıkıcı ve oluşturucu güçleri», «şeytanla tanrısal»ı uzlaştırarak yeni bileşimlere varma, Klee'nin hayatının son on yılında gerçekleştirmek istediği bir gayeydi. Sanatının temel ilkesi olan oluşum, son yıllarda metafizik bir anlam kazanmıştı.

«Neomaterie»

Klee ile sanata giren oluşturucu - düşünce, Endüstri çağına özgü bir sanatın gelişimine yeşil ışık tutuyor. Klee büyük bir kolaj ustasıydı. Gerçi ondan önce kolaj tekniğine ilk örnekleri Kübistler vermişlerdi. Braque ve Picasso yağlıboyaya kum karıştırarak bir yandan fırça ustalığına düşmeyi önlemek istiyor, öte yandan bu tür somut öğelerle seyircinin dikkatini resim üzerine çekmeye çalışıyorlardı. Seyirci bu resimlerden hoşlanmasa bile, onlara karşı kayıtsız kalamıyordu.

Klee uyguladığı yeni tekniklerle şaşırtıcı sonuçlar elde ediyor. Her şeyden önce resim zemininin o zamana kadar bilinmedik biçimde hazırlandığını görüyoruz. Tuval, kâğıt vb. alışılmış gereçler ona yetmiyor. Kimi resimlerinde kaygan bir zemin arıyor, cam ve cilalı tahta kullanıyor. Kimi resimlerindeyse, kırıştırılıp düzlenmiş gazete kâğıdına, ya da bez üzerine alçı yapıştırarak kazımaya elverişli, pürtüklü kaba bir doku üzerine yapıyor. Bu denemeler Klee'nin hazır bulduğuyla yetinmediğini, resimlerinde kullandığı malzemeye kadar her şeyi kendi yaratmak zorunluluğunu duyduğunu gösteriyor. Bu yüzden Klee'nin bir çok yapıtı, Endüstri çağının ortaya çıkarttığı yapay objeleri (plastik, pleksiglas vb.) ya da tam tersine muska, fetiş, idol gibi ilkel kavimlerin büyü - objelerini anımsatır. Klee'nin bu yapıtları, resmin kendi sınırlarını aşarak objeye dönüştüğünü gösteren ilk örneklerdir.

Rönesans'dan beri gerçeğin illüzyonunu veren sanat, yeniden eski çağlarda olduğu gibi gerçeğin kendisini veriyor ve bir «fonksiyon» kazanıyor. Fakat bu gerçek, gizli güçlerin barınağı değildir artık, insanın yarattığı gerçektir. Bu gerçeğin ortaya çıkması için, Tanrılar-Çağının kapanması, insanın kendini ve dışındaki dünyayı tam beş yüz yıl adım adım araştırması ve tanıması gerekiyordu. Ancak bundan sonra sanatın verdiği gerçek, seyirciden dua ve meditasyon beklemiyor; onu etkin bir davranışa, oluşturucu düşünce yoluyla yaratıcı güçlerle ilişki kurmaya zorluyor.

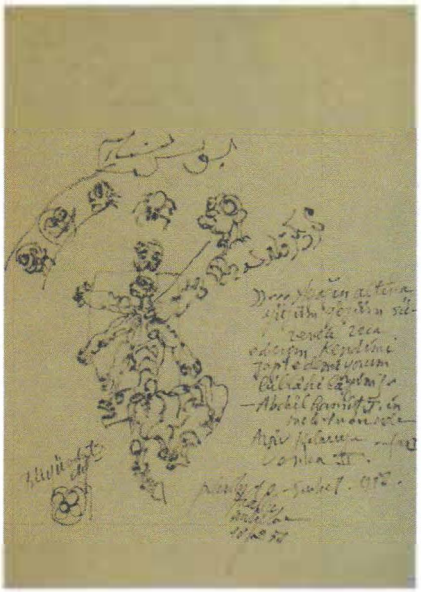


Resim 113
Şehirler Kitabından, P. Klee, Offentliche Kunstsammlung, Basel.

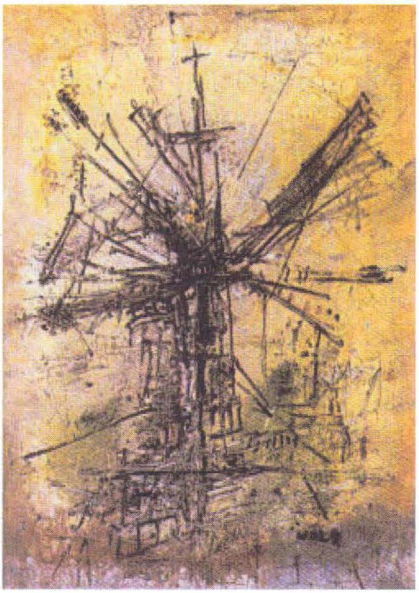
Resim-Heykel-Makine Karışımı Yapıtlar

Klee'nin izinden gidenler, nesneleştirme yolunda çok daha somut sonuçlara varıyorlar. Uzay dönemi insanının hayal gücünün yaratabileceği «olağan dünyalar»ı vermeye çalışan Taşistler (tachist) çuval, tel, cam kırıkları, alçı, toprak vb. gereçlerle resim yüzeyini kabartarak bir rölyef haline sokuyor ve yapıtlarına elle tutulur dokusal bir gerçeklik kazandırıyorlar. Mobiller de nesneleştirme gereksinmesinden doğar. İlk mobiller, dokunmayla ya da sadece hava titreşimleriyle hareket ediyordu. Sonraları sanatçıların makine, heykel ve resim karışımı yeni yeni buluşları oluyor. Bunlardan bir kısmı elektrikle işletilen, fakat ne işe yaradığı pek anlaşılmayan bir konstrüksyon niteliği taşır. Bazıları da film makinesi gibi, durmadan değişen renkli ve ışıklı görüntüler yansıtırlar. Sesin de katıldığı bu tür yapıtlarda sanatçılara sayısız yeni buluş olanakları açılıyor.

Burada da karşıt eğilimlerin etkisini izliyoruz. Kimi sanatçıda kişisel ve bireysel buluş ağır basıyor. Bunların yanında nesnelcilikte aşırılığa gidenler oluyor. Berikilerin, sanat yapıtının nesneleşmesini istemelerine karşılık bunlar nesnelerin sanat yapıtının yerini almasına çalışıyorlar. Son yıllarda müzelerde, sergilerde boşalmış konserve kutuları, bira şişeleri, kırık dökük makine parçaları vb. türlü nesnelerden oluşan yapıtlarla sık sık karşılaşıyoruz. Bunlar teknik dünyanın üretim ve tüketim gücüne karşı sanatçılarda yeni bir duyarlığın uyandığını gösteriyor. Bundan yirmi otuz yıl önce sanatçıların duyarlığı, daha çok zamanın yıpratma



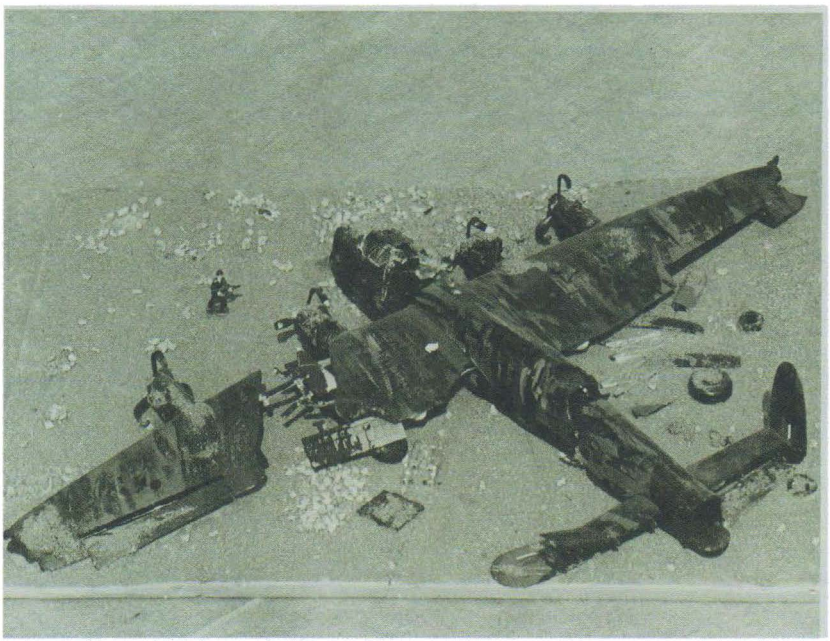
Resim 114 "Üreme" Yüksel Arslan, Özel Koleksiyon, İstanbul.



Resim 115 "Patlama" Wols. Hersant Koleksiyonu, Meudon.

ve eskitme gücü üzerinde toplanıyordu. Klee, bazı yapıtların yıpranmış eski bir malzeme etkisi bırakması için, resim zeminini yer yer lekeleyerek kirletiyor ve kenarlarını yırtarak resmi bütünden koparılmış bir parça haline getiriyordu. Klee'den önce J. Ensor, kimi resimlerinde, kat kat sürdüğü boyaları kazıyarak resim zeminini zamanın aşındırdığı lekeli kirli bir sıvaya benzetmişti. Bu dönemde bitpazarı ortaya dökülüyor. Zamanın harcayıp attığı her şey ilgi uyandırıyor. Çürümüş paslanmış hurda eşya koleksiyonları yapanlar çıkıyor, sanatçılar çerçöpten kolâjlar yapıyorlar ve zamanın eskitme gücünü hızlı filmde görüyormuşuz gibi olanca yoğunluğuyla bize duyurmak istiyorlar. Bu resimler arasında büyük sanat değeri taşıyan yapıtlar ortaya çıkıyor. Buna en güzel örnekleri K. Schwitters'te ve A. Tapies'te görüyoruz.

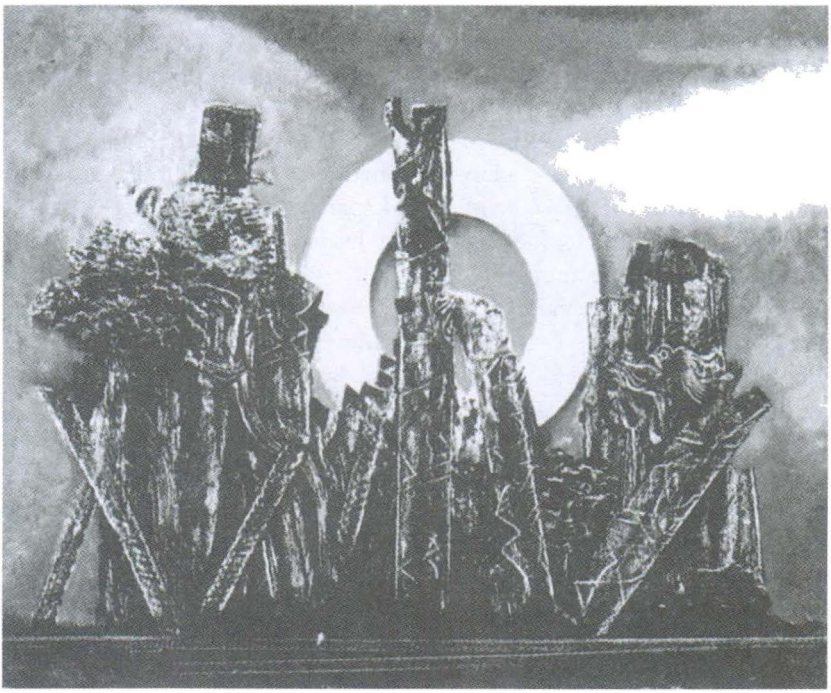
Natüralist sanat zaman akışını duyurmak istedi mi dünyayı —Empresyonistlerde gördüğümüz gibi— bir anın geçiciliği içinde gösteriyordu. Geçici olanı dondurarak vermek, saptanmış bir bakış noktasından dünyayı gören bir sanatın değişmez alınyazısıydı. Soyut sanat, zaman akışını dondurmadan görünür hale getirebiliyor. Doğadan uzaklaşılalı beri sanatçıda yeni bir zaman duyarlığı uyanmıştı. Canlı cansız her şey ona bir olma ve çökme süreci içinde görünüyor. H. Moore, cansız



Resim 116
Yanmış Uçak, Ali Alp, 1975. Özel Koleksiyon, İstanbul.
15 yaşında bir çocuğun elinden çıkan bu yapıt, Endüstri Çağı sanatında özel bir yer alan yıkıcılık ve "Happening" temasının çocukların oyun dünyasına kadar girdiğini gösteriyor.

doğada duyu organlarımızla izleyemeyeceğimiz oluşum süreçlerini tek bir yapıtında (kütleyi oyma, hacmi uzam içinde çözme, yüzeyi aşındırma vb. yollarla) görselleştiriyor. Hızlı film benzetisi, özellikle H. Moore'ın yapıtları için geçerlidir.

Fakat Endüstri Çağının gitgide hızlanan yaşam ritimi içinde günümüzün sanatçıları zamanın oluşturma ve yaratma gücüyle oyalanmıyorlar artık. Teknik dünyanın gelişim yasaları doğanınkini aşıyor. Büyük endüstri, üreticiliği ölçüsünde tüketiciliği gerektiriyor. Yapıcı güçlerin yanında yıkıcı güçler çığ gibi büyüyerek insanlığı tehdit ediyor. Almanya'da Kassel'de her dört yılda bir yapılan «Dokumenta» sergilerinde sanatın bu yöndeki gelişmesini yakından izleme olanağını bulabiliyoruz. Son Dokumenta'nın ana teması tekniğin, zaman duvarını aşan yok etme gücü üzerinde toplanmıştı. Bu gücü somut bir şekilde göz önüne seren sanatçı, yapıtlarında kalıcılığı da aramıyor. Bu yapıtların pek çoğu sergilendikten sonra atılmak üzere yapılıyorlar. Bunlara bakarak, sanatın ortadan silindiği ve işin şarlatanlığa döküldüğü sonucuna varmada acele etmemeli. Batı sanatının diyalektik gelişimi içinde bu tür çıkışların, ne kadar anlamsız görünürse görünsün, bir tepki olduğunu ve sanatın yeni bir atılıma götürülebileceğini göz önünde tutmalı.



Resim 117
La Grande Foret (1927), Max Ernst, Offentliche Kunstmuseum, Basel.

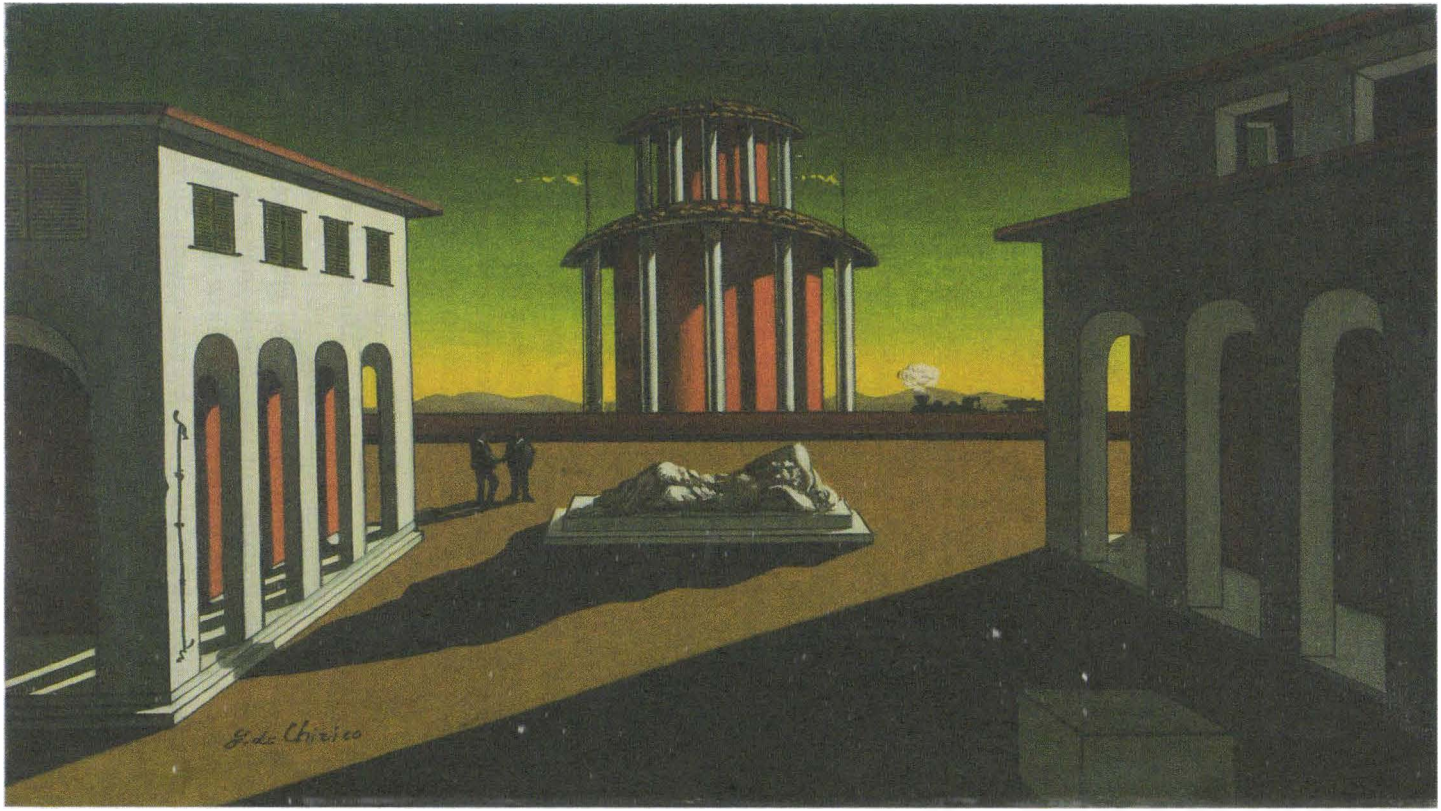
Sürrealist Sanat

XX. yüzyıl sanatını anlatırken Sürrealist sanat akımını konu dışı bırakmış olmamız belki yadırganabilir. Soyut sanatın öncülerinin her birinde, doğa gerçeğinden koptukları için, bir Gerçeküstü'cülükten (surrealisme) söz edilebilir. Bunlar yapıtlarında, Klee'nın deyimiyle «görüneni vermiyor, görünmeyeni görselleştiriyor» iç-dünyayı, onun derinlerinde olup-biteni bilinç aydınlığına çıkarıyorlardı. Fakat sanat tarihinde Sürrealizm adı böyle geniş anlamda kullanılmıyor. Bilinçaltının, her türlü akıl kontrolünü iterek olduğu gibi ortaya dökülmesini isteyen bir akıma bu ad veriliyor. Bu akımın en güçlü ustalarından biri olan Max Ernst, sanatçının yaratıcılığı ve kişiliği üstüne söylenenleri abartılmış bir edebiyat diye tanımlar. Sanatçının yaratma gücü bir «masal, yaratma mitosunun duygusal bir kalıntısı»dır. Sürrealist sanat, bu sanatın öncülerine göre, irade ve aklın işe karışmadığı, başıboş kalan bilinçaltı güçlerinin etik ve estetik değerleri yıkarak insan kişiliğini devirdiği ve onu «otomatizm»e sürüklediği yerde başlar.

Sürrealist sanatın dünyası bilinçaltının karanlık dünyasıdır. Burada her şey, güneş bile donmuş, sıcaklığını yitirmiştir. Donuk bir ışık altında esneyen, uzayıp giden boşluklar (Yves Tanguy), ölü şehirler, tel, tahta, metal karışımı hurda yığınları (Max Ernst), makine insanlar, manken ve heykeller (G'. de Ghirico, S. Dali) sürrealist resimlerde sık sık rastlanan motiflerdir. Psikoanalize yabancı olmayan, bu motifleri gitgide doğadan uzaklaşan ve sürekli bir gerilim içinde yaşayan Endüstri Çağı insanının korkulu rüyaları olarak yorumlayacaktır.

İster istemez burada Bosch'u, Arcimboldo'yu, Blake'i anımsıyoruz. Bunların hepsi değişmekte olan bir dönemin bunalımı içinde gerçekten kaçan, akla karsı direnerek kendi içine kapanan sanatçılardır. Sürrealizm, psikoanalizin toplum içinde bir tür iman haline geldiği XX. yüzyılda çok elverişli bir gelişme ortamı buluyor.

Günümüzde Sürrealizm akımının nasıl ortaya çıktığını araştıran sanat tarihçisi, Andre Breton adı üzerinde durmak zorundadır. Yarım yüzyıl bu akımın sözcülüğünü yapan bu yazar, Sürrealizm'in, insanlığa kurtuluş yolunu açacak olan bir dünya-görüşü getirdiğine inanıyor. Breton'a göre bütün kötülükler, içinde yaşadığımız burjuva toplumunun, akıl ve ahlâk kurallarının sert kalıpları içinde dondurulmasından ileri geliyordu. Bu kalıpların kırılması, insanların onların boyunduruğundan kurtularak özgürlüğe kavuşması gerekti. Sanatın görevi eğlendirmek ve avutmak değil, tedirginlik uyandırmak ve sarsmaktı. Yüzyıllar boyunca insanlar, türlü yasaklar, dogmalar ve alışkanlıklarla uyutulmaya çalışılmış, yaşam kaynağı olan içgüdüler bilinçaltına itilerek körletilmişti. Yaratıcı olmak ve yaratıcı bir toplum düzeni kurabilmek için sanatın, bilinçaltındaki güç birikimleriyle ilişki kurması ve onları harekete geçirmesi gerekiyordu.



Resim 118 Georgio de Chirico piazza ditalia, Milano

Bu düşüncelerin burjuva dünyasında şaşkınlık ve tepki uyandırması doğaldı. Sürrealistler de bunu bekliyorlardı. Açtıkları sergiler, sokak yürüyüşleri, gösteriler, manifestolar, mitingler, kavgalar ve tartışmalarla herkesi tedirgin etmek ve tepki uyandırmak istiyorlardı. Tartışmalar ve kavgalar Breton'un çevresinde de eksik olmuyordu. Breton, büyük bir çabayla Sürrealistleri bir araya toplamaya ve belli bir disiplini tutmaya çalışıyordu. Böyle olduğu halde, zaman zaman patlamalar oluyor, uzaklaşmalar, kovulmalar, dargınlıklar birbirini izliyordu.

Sürrealistlerin söyledikleri gibi, gerçekten akıl ve iradenin katılmadığı, salt bilinçaltı mekanizmasının ürünü olan bir sanattan söz edilebilir mi? Bir sanat yapıtının oluşabilmesi için bilinçaltı dünyasının ortaya dökülmesi yeterli midir? Delilerin resimleriyle Sürrealistlerin yapıtları arasında hiç bir fark yok mu? Sürrealist sanata bilincin katkısı, bugün hâlâ sanatçılar arasında bir tartışma konusudur. Daha 1924 de Sürrealistlerin ilk manifestosunda Breton, bilinçaltı güçlerinin otomatizmini savunurken, bu sorunu büsbütün görmezlikten gelememişti. 1938'de Freud, Dali'nin resimlerini gördüğü zaman, bu resimlerde bilinçsiz yapılmış hiç bir şey göremediğini, bunların psikoanalizin rüya yorumlarını iyi tanıyan bir sanatçının elinden çıkmış olduklarının besbelli olduğunu söylüyordu. Max Ernst'in yapıtlarındaki fantastik görülere de bilincin karışmamış olduğunu söylemek güçtür. Bu resimlerde rüya anılarının, tutarsız çağrışımların kurguculuğundan çok, yapımcı düşüncenin etkinliği görülüyor. Buluşlarının zenginliği, teknik deneylerinin çeşitliliğiyle («frottage» tekniğini o bulmuştu) Klee'yi anımsatan bu sanatçının yapıtlarına bakarken, sanatçının yaratma gücünü neden bir «boş inanç», bir «masal» olarak nitelediğini anlamak güçtür. Max Ernst bu sözlerle bilinçaltının sanat yaratmasındaki rolünü vurgulayarak, sanatçının bencilliğini, sanat dünyasında pek abartılmış olan «kişilik kültü»nü yıkmak mı istiyordu? Bu sorunun üzerinde durmayacağız. Yalnız Sürrealistlerin en büyüğü sayılan bu sanatçının 1938'de Breton'un çevresine yabancılaştığını, kendi deyimiyle «muhalefet»e geçmiş olduğunu, 1954 den sonra ise gruptan büsbütün ayrıldığını biliyoruz. Sürrealistler arasında adları sık sık geçen J. Miro, H. Arp, A. Masson'un yapıtlarında da bilincin çok etkin bir rol oynadığı kanısındayız. Picasso, Braque, Klee gibi Sürrealizm'in gelişmesini etkileyen sanatçılarla, yukarda söylediğimiz gibi, dar anlamda Sürrealistler arasında bir bağ kurmak olanaksızdır. Yapımcı düşüncenin oluşmasına büyük katkıları olan bu sanatçıların Sürrealistlere en çok yaklaştıkları zamanlarda bile yapıtları otomatizm ilkesiyle açıklanamaz.

Sürrealist dünya görüşünün politik yanı da bugün bir tartışma konusudur. Çok defa Komünizm'le bunlar arasında bir bağlantı olduğu söylenir. Oysa Sürrealistler, bireysel özgürlüğün üstünde bir değer tanımazlar

ve kurmayı düşündükleri toplum düzeninde bu özgürlüğün sınırsızlığa kavuşacağına inanırlar. Özgürlükleri kısıtladığı için, kapitalist burjuva düzeninin kalıplarını kırmak isterler. Kapitalist düzene karşı savaşlarında zaman zaman komünistlerden yardım gördükleri doğrudur. Fakat böyle de olsa bu büyük bireycilerle Kollektivizm arasında içten bir bağ kurmak güçtür. Tanınmış Sürrealistler arasında Fransız Komünist Partisine giren tek sanatçı Aragon oluyor. Sürrealist sanatın toplum düzeninde bir devrime yol açacağını sık sık yineleyen Sürrealistlerden pek çoğunun gelenekçilikten yana olduklarını da biliyoruz. Magritte tutucudur. S. Dali, sanatın «her türlü yeniliğe» karşı korunması gerektiği kanısındadır. Metafizik resmin öncüsü G. de Chirico da yeni sanat akımlarına karşıdır. Bu sanatçıların tutucu yanları yapıtlarında ilk bakışta belli olur. Bilinçaltı mekanizmasının ürünü olduğunu söyledikleri bu yapıtlar, mantık-dışı, olmayacak çağrışımlarla dolu oldukları halde, Rönesans sanatçılarını anımsatan şaşmaz bir el ustalığı gösterirler.

Optik Düzeyde Düşünce

Endüstri Çağı sanatında «oluşum süreci», sanatçının üzerine eğildiği bir temel sorun olarak ortaya çıkıyor. Sanatçı doğada, tarihte, teknik alanda hep bu süreci izliyor, sanatında onu vermek istiyor. Natüralist sanatın, hayat akışını dondurmasına karşı ilk tepki, Batı'da Manyeristlerle başlamıştı. Manzara resminde olsun, töresel resimde olsun parçada bütünün, durmuş olanda akışın nasıl canlandırılmaya çalışıldığını Manyerist sanatçılarda, özellikle Brueghel'de gördük. Barok bu doğrultuda daha da ileri gidiyor. Fakat doğaya bağlı kalan bir sanatın bu yoldaki çabaları, seyircide illüzyon uyandırmadan öteye gidemiyordu. Sanat ancak doğa taklitçiliğinden kurtulduktan sonradır ki, sanat yapıtı hayat akışının illüzyonunu değil, kendisini verme olanağını bulabiliyor. XX. yüzyıl sanatçısının hayat karşısındaki davranışı, Uzak Doğu sanatçısınınkinin tam tersinedir. Uzak Doğu sanatı meditasyon ürünüydü. Sanatçı, istek ve iradesinden sıyrılarak evrensel dolaşımın dışına çıkıyor ve doğayı uzaktan seyrediyordu. XX. yüzyıl sanatçısı oluşturucu düşünmenin etkinliği içindedir. Evrensel dolaşımın dışına çıkmak değil, ona katılmak ve katkıda bulunmak ister. Yapıtları Evrensel oluşum sürecinin bir halkasıdır. Oluşturucu düşünme somut bir düşüncedir, kavramlarla düşünmenin sınırlarını aşan bir etkinliktir. Yeni realite, onun ürünüdür. Klee ile sanat dünyasına giren bu kavrama İngilizler «thinking eye» (düşünen göz), Fransızlar «peinture conceptuelle» (düşünce-ressamlığı) diyorlar. A. Gehlen, dil duvarlarını aşan optik düzeyde bir düşünceden, «görünürlük kazanan dilsiz bir düşünce» den söz ediyor.[48]

48 A. Gehlen, Zeit-Bilder, Frankfurt 1965.

Batı uygarlığının gelişmesine büyük filozofların (Descartes, Kant, Hegel, Marx, Nietzsche) büyük katkıları olmuştu. Bunların arasında dünyayı, kavram-düşüncesinin ürünü olarak görenler vardı. Örneğin Hegel, doğa ve insanlık tarihini, «İdee»nin kendini gerçekleştirmesi olarak görüyor ve bu gerçekleşme sürecinin son aşamasını «Felsefe çağı», İdee'nin kendi bilincine vardığı çağ diye tanımlıyordu. Bu tür düşünceler Endüstri çağında geçerliğini yitiriyor. Martin Heidegger, ölümünden sonra yayınlanmasını istediği bir açıklamasında, Teknik ve Endüstri çağında felsefenin Eski-Yunan'dan beri süren etkinliğinin sona erdiğini, artık dünyanın felsefeyle değiştirilemeyeceğini söylüyor. Geleneksel felsefenin gereği kalmadı, kavramlar dönemi kapandı diyor. Ne zaman dilleneceği belli olmayan bir «susan» düşünceden söz ediyor. Bu «susan düşünce» etkinliğini bugün teorik fizik ve sanatta sürdürüyor. Leonardo'nun zamanında olduğu gibi, bilim ve sanat yeniden birleşiyor, fakat artık doğa düzeyinde değil, teknik düzeyde. Teknik dünyanın «insancıl» bir dünya olması isteniyor. Batı uygarlığı tekniğin olanaklarından yararlanırken, onun boyunduruğu altına girmeyi istemiyor ve insan-özgürlüğünün güvencesini sanatta görüyor.

XX. Yüzyıl Sanatını Anlamanın Yolu

Resimde görünen dünyayı arayanlar, bildik, tanıdık şeyleri görmek isteyenler, XX. yüzyıl sanatına kapalı kalacaklar ve bu resimlerle acaba ne demek isteniyor diye düşüneceklerdir. XX. yüzyıl sanatı üzerine yazılan sayısız kitaplar, sanat meraklılarını yakından ilgilendiren bu soruyu yanıtlamaya çalışıyorlar. Fakat dil duvarlarını aşan bir düşüncenin ürünlerini anlamak, natüralist sanat yapıtlarını anlamak kadar kolay olmuyor. Bu yüzden bu kitapların çoğu, konuya bir türlü giremez, onun etrafında dönüp dururlar. Günümüzün sanatını anlamak isteyenlere biz, yapımcı düşünceye açılmanın yollarını aramalarını salık vereceğiz. Bunu her şeyden önce, sanat yapıtlarına, natüralist resim anlayışından sıyrılarak bakmak sağlayabilir. Bu yapıtlarda doğayı aramamalı, bunları, bir düşünce sürecini görünür hale sokan bir yapım olarak görmeye alışmalıyız. Sanatçıların kendi sanatlarına ilişkin açıklamaları bu yolda çok yararlı olabilir. Geleneklerin yıkıldığı ve yeni bir geleneğin doğmakta olduğu her dönemde olduğu gibi, günümüzün sanatçısı da yaptığı işin anlamını, kültür fonksiyonunu ve amacını belirleyerek sanatının hesabını vermek ve onu temellendirmek zorunluluğunu duyuyor. Bugün Rönesans'takinden hiç de geri kalmayan bir sanat teorisi gelişmiş bulunuyor. Natüralist sanat geleneğiyle bağlarını koparan sanatçı, sanatının gelişebileceği ortamı bulmak için düşünmek zorunda olduğuna inanıyor. Sanatta uygulama ve

düşünme birbirini tamamlıyor. Ustalık, üstün yetenek, duygu ve coşku sanat yapmaya yetmiyor artık. Fakat yanlış anlaşılmasın. Endüstri dönemi sanatında bunların yeri olmadığını söylemek istemiyoruz. Tarihin hiç bir döneminde sadece teori ile sanat yapılmamıştır. Düşüncenin ve sanat kurallarının zorunlu olduğunu, fakat bunların sanat duyarlığının ve buluşunun yerini tutamayacağını Klee, her vesileyle öğrencilerine söylüyor: «tanıtla, temellendir, destekle, kur ve düzenle, hepsi iyi, ama bunlarla bütünlüğe (tota-lisation) erişemezsin» diyor.[49] Çünkü sanat yasa değildir, «yasaların üstünde»dir. Sezgi olmadı mı, aklın durduğu, gizli güçlerin işe karıştığı «en yüksek düzeydeki sanat» sanatçıya yabancı kalır.

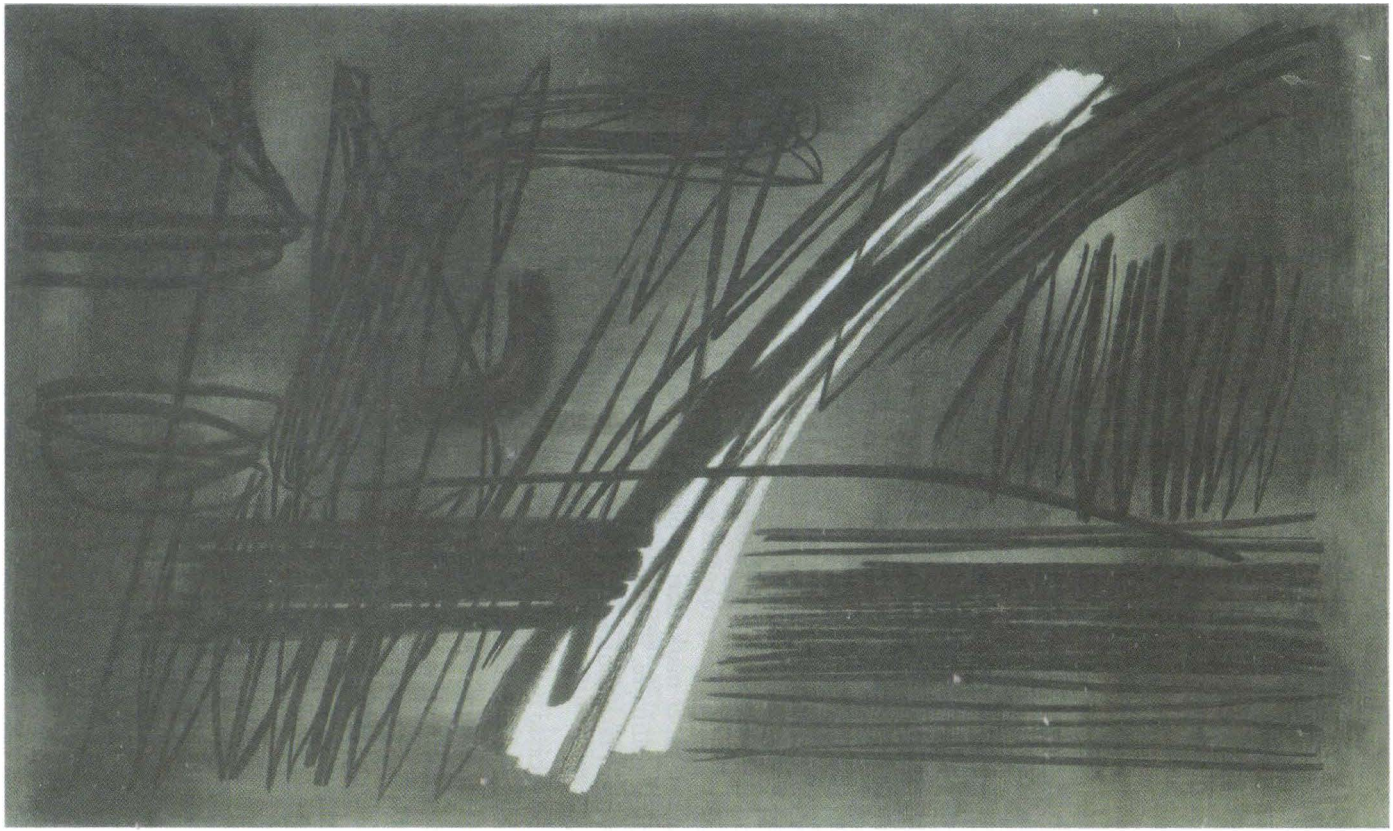
Endüstri Çağı Sanatçısı

Sanatın seyirlik olmaktan çıkıp yeni bir gerçek olarak dünyamızda yer alması, sanatçıda yeni bir bilinç uyanmasını sağlıyor. XX. yüzyıl sanatçısı «yeni realite»nin yaratıcısıdır. İnsanla doğa arasına giren teknik dünyaya biçim verir, geleceği planlar ve «olası dünyalar»ı tasarlar. İster istemez burada Rönesans sanatçısını anımsıyoruz. O da kendini, yeni bir çağın başında doğmakta olan yeni bir dünyanın kurucusu olarak görüyordu. Yalnız şu farkla ki, orada bu dünya, yeni bulgulanan doğaydı, buradaysa fabrikaları, tüketim ve üretim araçları, blok konutları, otomobil yolları, süper marketleri ve bürolarıyla insanın yarattığı yapay dünyadır. Şair Apollinaire, Picasso'dan söz ederken, «o yeni insandır» diyor, «dünya onun tasarısıdır». O yeni doğan insandır, evrene düzen verecek olan insan.[50]

Picasso burada yeni bir sanatçı modeline örnek oluşturur. XX. yüzyıl sanatçısı «evrene düzen verecek olan insan»dır; bu yüzden sorumluluğu da büyüktür. Rönesans'tan bu yana doğayı sanata yansıtan sanatçı, sadece sanatından sorumluydu. Bugünün sanatçısı oluşmakta olan dünyamızın da sorumlusudur; dünya vatandaşı olarak duyar kendisini. İnsanlığın geleceğini tehdit eden sorunlara kayıtsız kalamaz. Çevre kirlenmesi, insanların ezilmesi ve sömürülmesi, harp, açlık, sefalet vb. sorunlar onu içten ilgilendirir ve çözümüne — tarihin hiç bir döneminde görülmeyen bir etkinlikle, — katılmak ister. Yeni kurulmakta olan dünya yeni bir insanlık anlayışı doğuruyor ve sanatçıya (ister yazar, ressam, mimar ya da müzikçi olsun) yeni sorumluluklar yüklüyor.

49 P. Klee, Exakte Versuche im Bereich der Kunst, 1928.

50 A. Gehlen, Zeit-Bilder, 1965, s. 85. 186

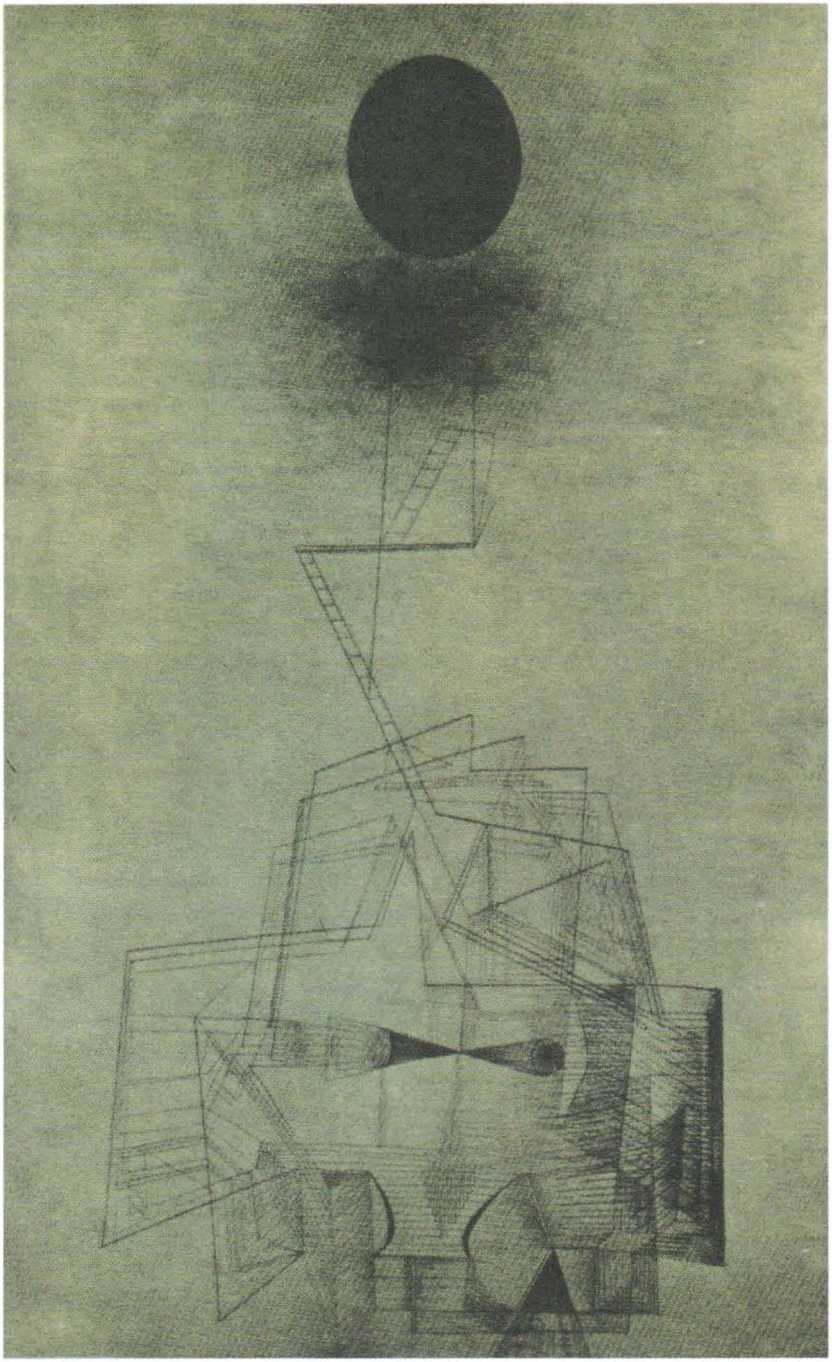


Resim 119 Kompozisyon, Hans Hartung, Offentliche Kunstsammlung, Basel.

Son Söz

«Yaratıcılığın sanatçılarımız için en yüksek değer olduğundan beri, yüzyılların hazineleri bize bir bir açılmaya başladı», diyor Andre Malraux. Gerçekten bundan elli altmış yıl öncesine kadar ilgimiz — Rönesans'tan bu yana süregelen alışkanlıkla — Yunan Roma dünyasından öteye geçmiyordu. Çağımızda doğa aracılığını gereksinmeyen bir yaratıcılığın sanat ilkesi olması, bizi tarihin yaratıcı güçleriyle hesaplaşarak bağlantı kurmaya götürüyor ve gelmiş geçmiş bütün uygarlıkların sanat değerlerine açılabiliyoruz. Gauguin'den bu yana hiç bir sanatçı gösterilemez ki, yakın zamana kadar barbar, ilkel diye küçümsenen kültür çevrelerinden birinin ya da birkaçının etkisi altında kalmış olmasın. Adlarından da anlaşılacağı gibi Fov'lar (vahşiler) ilkelleri sanatlarının kaynağı olarak görüyorlardı. Kübistler zenci plastiğinden etkilenerek, tek-bakış-noktası ilkesini kırmışlardı. Mağara ve kaya resimlerinden ilkel maske ve idollere, prehistorik çömleklerden halk sanatlarına kadar her şey, bugün sanat yaratısına esinlenme kaynağı olabiliyor.

Bugün tarih-anlayışımız da değişmiş bulunuyor. Tarihçiler, yakın zamana kadar Yunan-Roma dünyasının öylesine etkisi altındaydılar ki, Antik sanatın yeniden doğuşu olarak tanımlanan Rönesans, sanat yaratısının doruğu olarak görülüyor ve çeşitli uygarlıklar ve çeşitli dönemlerin sanat yapıtlarını değerlendirmede tek ölçüt oluyordu. Rönesans anlayışına uymayan ya da ters düşen dönemler tarihçinin ilgi alanına girmiyordu. Arkeoloji biliminin son yarım yüzyıl içinde gün ışığına çıkarttığı uygarlıklar fotoğraf baskı tekniğinin ilerlemesiyle karşılaştırmalı - sanat tarihi biliminin gelişmesi, müzelerin «antika» yığınağı olmaktan çıkarak öğretim ve eğitim merkezi haline gelmesi her şeyden önce, yukarda değindiğimiz gibi, sanatçıların, geçmişin yaratıcı güçleriyle ilişki kurmaları, bu durumun değişmesine neden oluyor. Sanat tarihini tek yönlü bir gelişme olarak görmüyoruz artık. Bu kitapta göstermeye çalıştığımız gibi, onu değişik kültür çevrelerinde değişik yönlü sanat geleneklerinin oluşturduğu canlı bir tarih, bir oluşum süreci olarak görüyoruz. Tarih, geçmişin öyküsü olmaktan çıkıyor, bugünü ve yarınları da içeren bir oluşum süreci, yaratıcı bir atılım oluyor. Sanat yapıtının bu oluşuma olan katkısı, onun değerini saptayan şaşmaz bir ölçüdür. Bu bakımdan sanat alanında nesnel değer ölçülerinden söz edilemeyeceği ya da bu ölçünün kişisel olabileceği düşüncesi yanlıştır. Sanat yapıtının oluşum sürecine olan katkısı büyük bir kesinlikle saptanabilir, yeter ki içinde bulunduğu oluşum sürecinden soyutlanmadan ele alınarak değerlendirilebilsin.



Resim 120
"Aklın Sınırları", Paul Klee, 1927. Özel Koleksiyon, Berlin

RESSAMLAR VE RESİMLER DİZİNİ

Ağa Düşen Güvercinler — *Kelile ve Dinme*, XIII. Yüzyıl başı, Topkapı Müzesi Kitaplığı, İstanbul. (S. 27 - Res. I).
Alp, Ali — *Yanmış Uçak,* 1975. (S. 184 - Res. 116).
Altdorfer, Albrechi — *Diriliş*, Kunsthistorisches Museum, Viyana. (S. 105 - Res. 64).
Altın Geyik — İskit maden işi, İ.Ö. 7. Yüzyıl dolayları, Ermitaj, Leningrad. (S, 19 - Res. 3).
Anastasis — *(Duvar freski)*, Kariye Camii (Chora Kilisesi), 1310 dolayları. İstanbul. (S. 57 - Res. 22).
Apollon — İ.Ö. 525 dolayları, Atina Müzesi. (S. 20 - Res. 4).
Apollon Başı — *Museo Nazionale*, Roma. (S. 30 - Res. 9).
Arcimboldo, Giuseppe — *Troya Atı,* Pinacoteca Lucca. (S. 119 - Res. 76).
Arslan, Yüksel — *Üreme*, özel koleksiyon, İstanbul. (S. 183 - Res. 114).
Blake, William — *Yaratma,* 1794, özel koleksiyon, Washington. (S. 150 - Res. 96).
Bosch, Hieronymus — *Mahşer,* Akademie der Bildenden Künste, Viyana (S. 101 - Res. 61); **Mahşer'**-den ayrıntı. XV. Yüzyıl sonu. (S. 126 - Res. XIII).
Bracelli, Gianbattista — *Geometrik Figürler,* 1654. Genova. (S. 119 - Res. 74).
Braque, Georges — *Manzara,* 1908. Öffentliche Kunstsammlung, Basel. (S. 169 - Res. 107).
Brughel, Pieter — *Köy Düğünü*, Kunsthistorisches Museum, Viyana. (S. 122 - Res. 77); *Sakatlar,* Louvre, Paris. (S. 123 - Res. 78); *Avcıların Köye Dönüşü,* Kunsthistorisches Museum, Viyana. (S. 125 - Res. 79); *Kermes,* 1568 dolayları, Kunsthistorisches Museum, Viyana. (S. 127 - Res. XIV).
Buddha Başı — V. Yüzyıl sonu, Boston Müzesi, (S. 30 - Res. 10).
Burch, Hendrich van der — *Ev-içi,* Dahlem Müzesi, Berlin. (S. 133 - Res. 83).
Can Çekişen Niobide — İ.Ö. 450-440 dolayları, Museo Nazionale, Roma. (S. 21 - Res. 7).
Caravaggio, Michelangelo Da — *Petrus'un İsa'yı Yokumsaması*, Galeria Corsini, Floransa. (S. 142 -Res. 90).
Cézanne, Paul — *Yıkanan Kadınlar,* Vollard koleksiyonu, Paris. (S. 167 - Res. 105).
Chirico, De Giorgio — *Piazza ditalia, Milano* (S. 187 - Res. 118).
Christus, Petrus — *Meryem'e Bildiri,* Dahlem Müzesi, Berlin. (S. 90 - Res. 52).
Claesz, Willem — *Cansız-doğa*, Dahlem Müzesi, Berlin. (S. 139 - Res. 88).
Correggio, Antonio — *Leda,* Da.hlem Müzesi, Berlin. (S. 118 - Res. 73).
Daumier, Honore — *Don Kişot Değirmenlere Saldırıyor*, 1866. özel koleksiyon. New York. (S. 153 - Res. 99).
David, Jacques Louis — *Sokrates'in ölümü*, 1787. Metropolitan Museum of Art, New York. (S. 152 -Res. 98)
Delacroix, Eugene — *Roger ve Angelika,* Staub koleksiyon, Mannheim. (S. 151 - Res. 97).
Devedikeni — *Dioskurides*, De Materia Medica, 1229. Topkapı Müzesi Kitaplığı, İstanbul. (S. 28 -Res. 111).
Disk Atan Adam — İ.ö. 450 dolayları. Myron'dan bir Roma kopyesi. Museo Nazionale, Roma. (S. 21 -Res. 6).

Donatello, (Donato di Betto Bardi) — *Davut*, Museo Nazionale, Floransa. (S. 86 - Res. 46).

Dürer, Albrecht — *Dürer'in Annesi*, Kupferstichkabinett, Berlin. (S. 97 - Res. 59); *Dört Havari*, Alte Pinakothek, Münih. (S. 98 - Res. 60); *Dört Binici*, Apokalips illüstrasyonlarından (S. 103 - Res. 62); *Melancolia*, Bakır-kazıma. (S. 103 - Res. 63).

El Greco (asıl adı Domenico Theotokopuli) — *Beşinci Mührün Açılışı*, 1610 dolayları. Metropolitan Museum of Art. New York. (S. 113 - Res. 70).

Ernst, Max — *La Grande Foret*, 1927, Öffentliche Kunstmuseum, Basel. (S. 185 - Res. 117).

Eyck, Jan van — Vydt'in Portresi, Gent mihrabından, Gent (S. 90 - Res. 50); *Arnolfini ve Karısının Portresi*, 1434. National Gallery, Londra (S. 90 - Res. 51); *Arnolfini ve Karısının Portresi'nden parça*, (S. 90 - Res. 53).

Fayyum'dan bir portre — Roma dönemi. (S. 23 - Res. 8).

Feininger, Lyonel — *Deniz Kıyısı*, Özel Koleksiyon, New York. (S. 171 - Res. 108).

Figürler — Chartres' Katedralinden, (S. 119 - Res. 75).

Fontainebleau Okulu — *Diane de Poitiers'nin portresi*, 1550 dolayları, Kunst museum, Basel. (S. 117 - Res. 72).

Friedrich, Caspar David — *Manastır Kalıntısı*, Staatliche Museen, Berlin. (S. 148 - Res. 94).

Giacometti, Alberto — *Sabah Saat 4'de Saray*, 1933, Museum of Modern Art, New York. (S. 178 -Res. 110).

Giorgione, Giorgio — *Venüs*, Gemaldegalerie, Dresden. (S. 76 - Res. XII).

Giotto, di Bondone — *Toprağa Veriliş*, Arena Kilisesi, Padua. (S. 62 - Res. 29).

Gogh, Vincent Van — *Saint-Remy'de Zeytin Ağaçları*, 1889, Rijksmuseum Kröller Müller, Otterio, (S. 166 - Res. 104).

Goya, Francisco — *3 Mayıs 1808*, (Madrid'de Kurşuna Dizilenlerin Anısına) Prado, Madrid. (S. 154 - Res. 100).

Gris, Juan — *Keman*, 1916 Kuntmuseum, Basel. (S. 160 - Res. XVI).

Gudea Başı — İ.Ö. 2150 dolayları. Boston Müzesi. (S. 19 - Res. 2).

Grünewald, Matthias — *Çarmıha İsa*, İsenheim Mihrabından, Unterlinden Müzesi, Colmar. (S. 95 -Res. 56).

Maria Magdalena, İsenheim Mihrabı'ndan parça. (S. 96 - Res. 57); İsa, *İsenheim Mihrabı'ndan parça*, (S. 96 - Res. 58).

Hartung, Hans — **Kompozisyon**, Öffentliche Kunstsammlung, Basel. (S. 192 - Res. 119).

Holbein, Hans — *Rotterdam'lı Erasmus*, Kunstmuseum, Basel. (S. 105 - Res. 65).

Honnecourt, Viilard de — *İsa Gethsemane'de*, Bibliotheque Nationale, Paris. (S. 41 - Res. 18).

Kandinsky, Wasslliy — *Beyaz üstüne*, 1923. (S. 175 - Res. 109).

Klee, Paul — *Arap Şehri*, 1922, Özel Koleksiyon, Bern. (S. 161 - Res. XVII); *Kımıldayan Yelkenliler*, (S. 180 - Res. 12); *Şehirler Kitabından*, Öffentliche Kunstsammlung, Basel. (S. 183 - Res. 113); *Aklın Sınırları*, 1927. Özel koleksiyon, Berlin. (S. 194 - Res. 120).

Kore — İ.Ö. 530 dolayları, Akropolis Müzesi, Atina. (S. 20 - Res. 5).

Kuyruklu Yıldızın Görünüşü ve Kral Harold'un Rüyası, Bayeaux Müzesi. (S. 20 - Res. 24).

Leonardo da Vinci — *Kralların Secdesi*, Uffizi, Floransa, (S. 72 - Res. 35); **Cena** (Son Yemek). Santa Maria della Grazie, Milano. (S. 73 - Res. 36); *Üçlü Anna Grubu*, Louvre, Paris. (S. 74 - Res. 37); *San Girolamo*, Vatikan Müzesi, Roma. (S. 77 - Res. 38); *San Girolamo*, parça. Vatikan Müzesi, Roma. (S. 77 - Res. 39).

Mabuse (asıl adı Jan Gossaert) — *Meryem ve Çocuk İsa*, Dahlem Müzesi, Berlin. (S. 94 - Res. 55).

Macke, August — *Ağaçlar Altında Genç Kızlar*, Neue Pinakothek, Münih. (S. 164 - Res. 102).

Magnasco, Alessandro — *İşkence*, Kunsthistorisches Museum, Viyana. (S. 155 - Res. 101).

Mantegna, Andrea — *Pieta*, Brera, Milano, (S. 68 - Res. 33).

Masaccio — *Vergi,* 1426 dolayları, S. Maria del Carmine Kilisesi, Floransa. (S. 66 - Res. 31); *Vergi'den* parça. İsa ve Havari başları. (S. 66 - Res. 32).

Melek Figürü — Canterbury Kilisesinden, (S. 60 - Res. 26).

Memling, Hans — *Meryem ve Çocuk İsa,* Dahlem Müzesi, Berlin. (S. 92 - Res. 54).

Meryem ve Çocuk İsa — Bizans ikonu, XII. Yüzyıl, Tretyakov Galerisi, Moskova. (S. 54 - Res. 19).

Mevlevi Resmi — XVII. Yüzyıl, Bir özel koleksiyondan, (S. 44 - Res. VIII).

Michelangelo, Buonarroti — *Adem'in Yaratılışı,* Sixtina Kilisesi, Vatikan, Roma. (S. 78 - Res. 40); *Pieta,* San Pietro, Roma. (S.84 - Res. 45); *Davut,* Akademia, Floransa. (S. 86 - Res. 47); *Medici Meryemi,* Medicilerin Türbesi, Floransa. (S. 87 - Res. 48); *Pieta Rondanini,* 1564. Castello Storzesco, Milano. (S. 87 - Res. 49); *Mahşer,* Sixtina Kilisesi, Vatikan, Roma. (S. 108 - Res. 66); *Mahşer'den* parça. (S. 109 - Res. 67).

Mistik Manzara — Şiir Antolojisi. Türk-İslâm Eserleri Müzesi, İstanbul. (S. 43 - Res. VII).

Moor, Henry — *İki Biçim,* 1934, Özel Koleksiyon. (S. 179 - Res. 111).

Mondrian, Piet — *Kırmızılı Siyahlı Kompozisyon,* 1936. Museum of Modern Art, New York. (S. 176 -Res. XIX).

Monet, Claude — *İmpression,* 1872. Musee Marmottan, Paris Collection Donop de Monchy. (S. 159 -Res. XV).

Nasuh, Matrakçı — Beyan-ı Menazıl-ı Sefer-i irakeyn, 1536, Üniversite Kitaplığı, İstanbul. (S. 47 -Res. IX).

Oklanan Yaban Atı — İ.Ö. 1500 dolayları, Duvar resmi, Lascaux mağarası, Doraogne, Fransa. (S. 18 -Res. I).

Oktatoyk — Tevrat'ın ilk sekiz bölümü, XII. Yüzyıl. (S. 55 - Res. 20-21).

Parmiggianino, Francesco M. — *Uzun Boyunlu Madonna,* Uffizi, Floransa. (S. 116 - Res. 71).

Petrus, Moissac Kilisesi. (S. 61 - Res. 27).

Picasso, Pablo — *Masa Üzerinde Meyva ve Ekmek,* 1908, Öffentliche Kunstsammlüng, Basel. (S. 168 Res. 106).

Pisanello, Anlonio P. — *Kadın ve Erkek Giysileri Taslağı,* Chantilly. (S. 64 - Res. 30).

Pollaiuolo, Antonio del — *Çıplak Vücut Çalışmaları,* Uffizi, Floransa. (S. 70 - Res. 34).

Rafaello Santi — *Disputa,* Stanza della Segnatura, Vatikan, Roma. (S. 80 - Res. 41);

Atina Okulu. Stanza della Segnatura, Vatikan, Roma. (S. 81 - Res. 42).

Rembrandt (Rembrant H. van Rijn) — *Miğferli Adam,* Dahlem Müzesi. Berlin. (S. 132 - Res. 82); *Rembrandt'ın Kendi Portresi,* Wallraf, Richartz Müzesi, Köln. (S. 135 - Res. 84); *Yusuf'un Rüyası,* Dahlem Müzesi, Berlin. (S. 140 - Res. 89).

Revan'ın Zaptı — *Şehinşahname,* XVI. Yüzyıl. Topkapı Müzesi Kitaplığı, İstanbul. (S. 43 - Res. X).

Rubens, Paul — *İsa'ya Ağlaşma,* Dahlem Müzesi, Berlin. (S. 131 - Res. 81).

Saenredam, Pieter — *Kilise-içi,* Dahlem Müzesi, Berlin. (S. 138 - Res. 87).

Schwitters, Kurt — *Merzbild 25A,* Das Sternenbild 1920. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf. (S. 162 - Res. XVIII).

Seghers, Hercules — *Manzara,* Dahlem Müzesi, Berlin. (S. 129 - Res. 80); *Gemiler.* Prentenkabinet, Amsterdam. (S. 143 - Res. 92).

Seurat, Georges — *Kabare,* Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterio. (S. 165 - Res. 103).

Siyah Kalem, Üstad Mehmet — *Dans Eden Şamanlar,* XV. Yüzyıl. Topkapı Müzesi Kitaplığı, İstanbul. (S. 34 - Res. V); *At Kurbanı* sahnesinden bir ayrıntı. XV. Yüzyıl. Topkapı Müzesi Kitaplığı, İstanbul. (S. 34 - Res. VI); *Yörükler,* Topkapı Müzesi Kitaplığı, İstanbul. (S. 35 - Res. 11); *Atını Otlatan Yörük,* Parça. Topkapı Müzesi Kitaplığı. (S. 36 - Res. 12); *Atlar, Yörük Kampı'ndan* parça, Topkapı Müzesi Kitaplığı, İstanbul. (S. 36 - Res.

13); *Birbirini Bağlayan Devler.* Parça. Topkapı Sarayı Kitaplığı, İstanbul. (S. 37 - Res. 14); *Büyü Sahnesi,* Parça. Topkapı Sarayı Kitaplığı, İstanbul. (S. 37 - Res. 15); *Demonların Dansı.* Topkapı Sarayı Kitaplığı, İstanbul. (S. 39 - Res.- 16); *Taşlaşma.* Parça. Topkapı Sarayı Kitaplığı, İstanbul. (S. 41 - Res. 17).

Skopas — *Menade,* i.ö. IV. Yüzyıl. Dresden Müzesi. (S. 60 - Res. 23); *Menade,* İ.Ö. IV. Yüzyıl. Dresden Müzesi. (S. 58 - Res. 25).

Stereografik Figür — Kunsthalle, Hamburg. (S. 119 - Res. 75).

Suda Aksini Gören Köpek — *Kelile ve Dinme*, XIII. Yüzyıl. Topkapı Müzesi Kitaplığı, İstanbul. (S. 27 - Res. II).

Tapies, Antoni — *İncised Red,* 1965. Martha Jackson Gallery, New York. (S. 177 - Res. XX).

Terborch, Gerard — *Genelev Sahnesi*, Dahlem Müzesi, Berlin. (S. 136 - Res. 85).

Tintoretto (asıl adi Jacobo Robusti) — *Son Yemek,* S. Trovaso, Venedik. (S. 110 - Res. 68); *Göğe Çıkış,* Scuola di S. Rocco, Venedik. (S. 112 - Res. 69).

Tiziano, Vecellio — *İsa'ya İşkence,* 1570-76. Alte Pinakothek, Münih. (S. 83 - Res. 43).

Tour, George De la — *Ermiş Sebastian*, Dahlem Müzesi, Berlin. (S. 142 - Res. 91).

Turner, William — *Fırtınada Gemi*, 1839. Museum of Fine Art, Boston. (S. 149 - Res. 95).

Uzak Doğu, Manzara — XV. Yüzyıl, Taichung (Formosa) Müzesi. (S. 33 - Res. IV).

Uccello, Paolo — *San Romano Bozgunu,* National Gallery, Londra. (S. 69 - Res. XI).

Verrocchio A. del — *Celleoni,* XV. Yüzyıl. Venedik. (S. 84 - Res. 44).

Vermeer, Jan — *Ressam ve Modeli,* Kunsthistorisches Museum, Viyana, S, 137 - Res. 86).

Watteau, Antoine — *Açık Havada Eğlence*, Neues Palais, Potsdam. (S. 145 - Res. 93).

Wols (Wolfgang Schultze) — *Patlama,* Hersant koleksiyonu. Meudon. (S. 183 - Res. 115).