Sezer Tansuğ

Sanatın Görsel Dili

Remzi Kitabevi

SANATIN
GÖRSEL DİLİ

Sezer Tansuğ

Sanatın Görsel Dili

Üçüncü Baskı

Remzi Kitabevi

Ankara Caddesi, 93 — İstanbul

TEMEL DİZİ : 21

ISBN 975-14-0076-7

Remzi Kitabevi A.Ş.
Selvili Mescit S. 3 Cağaloğlu - İstanbul
Tel. 522 05 83 - 522 72 48

EVRİM Matbaacılık Ltd. Şti.
Selvili Mescit S. 3 Cağaloğlu - İstanbul 1988

ÖNSÖZ

Ülkemizde sanat eğitiminin önemi giderek daha çok anlaşılmaya başlanmıştır. Sanatın kuramsal ya da pratik alanda uzmanlaşmaya yönelik eğitiminin yapıldığı kurumlar dışında kalan tüm alanlarda da bu eğitimin yaratısı ve üretici potansiyeli yoğunlaştıran bir işlevi bulunduğu farkedilmiştir.

Lise düzeyinde sanat eğitimine otuz yılı aşkın bir süredir eskisinden çok daha fazla önem verilmektedir. Sanat eğitiminin mesleki pratik alanda yarar sağlayacağı düşüncesiyle basın-yayın yüksek okulları gibi modern haberleşme alanında eğitim görerek görev üstlenecek gençlere de derli toplu bilgiler verilmesi öngörülmüştür. Birinci baskısı **Sanatın Dili** adıyla 1976 yılında Koza Yayınevince yapılan bu kitap, halen Marmara Üniversitesi'ne bağlı Basın-Yayın Yüksek Okulu'nda 1971-74 yılları arasındaki derslerimizin notlarından oluşmaktadır. Bu aşamada Yeni Üniversiteler Yasası'nın tüm yüksek öğretim kurumlarına da zorunlu sanat eğitimini öngördüğü koşullarda, **Sanatın Görsel Dili** adıyla üçüncü baskısı yapılan bu kitabın, özgün yaklaşımları da göz önüne alınırsa, geniş bir genç kitlesine sanat konusunda önyargılardan arınmış bir yardımcı kitap sunma işlevini yeterli düzeyde yerine getireceğinden şüphe etmiyoruz. Daha sonraki aşamalarda gençler, sanat konularında daha ayrıntılı ve kapsamlı bilgiler edinmenin zorunluğunu duyacaklarsa, bu gelişmenin yolu da böyle bir kitaptan geçecek ve bu zorunluluk aynı zamanda Türk yazarların çevirileri aşan düzeyde kitaplar yaz-

malarının bir gereklilik olduğu gerçeğini ortaya koyacaktır. Çünkü sanat görüşü ve anlayışı konusunda temel sorun, olguların evrensel boyutlarına ulusal açıdan ve bir Türk insanının gözüyle bakabilmektir.

Diğer öğrenim dallarında olduğu gibi, sanat öğreniminde de lise düzeyinde ulaşılan sonuçların yurt genelinde pek iç açıcı olmadığı ve özellikle sanat öğrenimine ters düşen ezberciliğin dikkate değer bir eleştiri konusu yapılması mümkündür. **Sanatın Görsel Dili** gibi bir kitapsa, gençlerin sanat konularında ezberciliği değil, düşünce ve irdeleme çabalarını uyarma amaçlıdır. Sanıyorum birinci ve ikinci baskısına gösterilen geniş ilginin bir nedeni de budur. Üçüncü baskısına artan oranda bir ilgi gösterileceği ve bunun ilgili resmî kurumlarca da göz önüne alınacağı inancıyla bu baskının gerçekleşmesini sağlayan Remzi Kitabevi'ne teşekkürü borç bilirim.

Sezer TANSUĞ

İÇİNDEKİLER

Birinci Bölüm

SANAT BİR ÇIKIŞ NOKTASIDIR (11-24)

Sanat ve Eğitim 14; Sanatta Süreklilik 17; Sanat ve Gelenek 19; Sanatta Evrensellik, Ulusallık 20; Sanatta Tutuculuk, Modacılık, Sahtecilik 22.

İkinci Bölüm

SANAT VE ELEŞTİRİ (27-41)

Eğilimler ve Eleştirmeci Tipleri 30; Eleştiride Değer Ölçüleri 33; Eleştiri ve Dil 34; Edebiyat ve Eleştiri 36; Estetik Kurumlar ve Eleştiriye Bağlantıları 38.

Üçüncü Bölüm

SANATI OLUŞTURAN UNSURLAR (45-57)

Plastik Bir Sanat Eserini Oluşturan Unsurlar 47; Plastik Sanatlarda Düzen Sorunları 48; Plastik Sanatlarda Temel İlkeler 49; Program ve Üslup 52; Biçim ve Fonksiyon 53; Aktüel Sanat Olaylarının Ele Alınmasında Yöntemler 56.

Dördüncü Bölüm

RESİM SANATI ÜSTÜNE (61-94)

İnsanlarda Yazma ve Biçimlendirme İhtiyacı 61; Resmin Yer Aldığı Yüzeyler 73; Resim ve Dünya Görüşleri 84.

Beşinci Bölüm

SİNEMA SANATI ÜSTÜNE (97-126)

Filmin Hazırlanışı 103; Sinemanın Gelişmesi 107; Belge ve Aktüalite Sineması 113; Sinemada Animasyon (Canlandırma) 114; Türkiye'de Sinema Sorunu 121.

BİRİNCİ BÖLÜM

SANAT BİR ÇIKIŞ NOKTASIDIR

Çağdaş hayatın önemli sorunlarından biri; basın, radyo, TV gibi audio-visual haberleşme araçlarını kitlenin eğitimi ve bilinçlendirilmesi yolunda kullanmaktır. Sanatlara ilişkin çeşitli olgularla güncel sanat olaylarının kitleye iletilmesi bu önemli sorunu çözümleyip, aydınlatma çarelerinden biridir.

Haberleşme araçlarının yüklendiği bu görev, yalnız kitle eğitimine yardımcı olmakla kalmaz, haliyle sanatların gelişmesini de hızlandırır.

Audio-visual araçlarla doğrudan doğruya basın, sanatların kendi kendilerini kitleye iletmek yolundaki imkân ve sınırlarını aşarak kitleyle sanatlar arasındaki yaygın bağlantıyı kurarlar. Bu da onların olguları kendi ifade kalıplarının sınırlarını zorlamaları sonucuna varır. Bunun yanı sıra, olguları basitleştirdikleri de söylenebilir. Kitle yararına bir basitleştirme haklı görülebilir. Ancak, insan duyarlığının karmaşık ürünleri olan ve daima insan özgürlüğünün hakkını arayan sanat eserleri bu kalıpları sürekli olarak zorlayıp aşar, giderek onların nitelikçe daha üstün ve yoğun, yeni seviyelere ulaşmasını sağlar. Dolayısıyla sanatlar; basın, radyo, TV gibi araçlara kendi seviyelerini yükseltmek imkânını da verirler.

Sanat eserleri, müzeler ya da koleksiyonlarda saklanmak için meydana getirilmemişlerdir. Sanat eserini yaratmakta böyle bir amaç yoktur. Gerçekte sanat eserlerinin korunma

ve incelenme amacıyla emanet edildikleri bu çeşitten kurumlar da kendi teknik araçları ve imkânlarıyla sanat eserlerini kitleye tanıtmak ve ona derin bir bilinç kazandırmakla yükümlüdürler. Eserlerin doğrudan doğruya kendilerine sahip bulunmaları, kurumlara hem bu imkânı verir, hem de onları bundan sorumlu kılar.

Müzeler, sanat objelerini kitleye tanıtmakta, ortada eserin kendisi olduğu için yapay (suni) bir aracı olmazlar. Sözlü açıklamalar ve etiketler objenin orada bulunan somut varlığına sıkıca bağlı zorunluklardır.

Buna karşılık sanatı, kitleye iletmek görevini yüklenen haberleşme araçları, bu iletimi dolaylı yaptıkları için yapaydırlar. Önemli olan bu yapaylığın giderilmesi ve sanatın somut niteliklerini kitleye duyurabilen tanıtıcı, eleştirici bir tekniğin ve üslubun geliştirilmesidir.

Haberleşme araçlarında yer alan yazılı, sözlü ya da resimli yorum, haber ve açıklamaların sanatlar konusunda tarihsel bir tecrübe ve bilince sahip ellerde bulunmaları şarttır. Sanat eserinin doğrudan doğruya kendisinin bir communication, bir mesaj, bir iletişim olarak değerini ancak bu tecrübe ve bilinç doğrular. Bir biçim yaratma eylemi olarak sanat, insanların barınak, besin gibi ihtiyaçlarından pek de geride kalmayan bir düşünce ve duyarlık ürünüdür. İnsan hayatını mutlu, düzenli ve hoşgörülü kılmanın sırları, ancak gerçek bir sanat eserinde ifşa olur.

Haberleşme araçlarının, kitlenin eğitimi yolunda sanatları konu edinmesi, kendi özel teknik yöntemleri ile insan varlığının kendi kendisi hakkında bir bilince kavuşmasını amaçlar. Toplumsal düzenin tutarlı bütünlüğü de buna bağlıdır. Haberleşme araçlarının eğitici yönü budur. Oysa sözlüğün özel anlamı içinde bir sanat eğitimini okullar ve ilgili kurumlar yapar. Sanat dünyasında meydana gelen olayların, so-

runların, önemli sanatçı kişilerin tanıtılıp duyurulma imkânı normal eğitim düzeyinin gelişmesi ve yaygınlaşmasına bağlıdır. Araçlar bu durumda bir bakıma ancak kitlenin isteklerini cevaplamaya hazırlanır, ya da onun almaya hazır bulunduğunu pekiştirerek verirler. Nasıl ki gazeteler, dergiler, okuma yazma öğreten araçlar değil, okuma yazma öğrenmiş kişileri ülke ve dünya gerçeklerinden haberdar eden, hattâ bu gerçekler arasında ilişki kurmalarını sağlayan araçlarsa. Bu yoldan belli bir toplumsal realite olarak, belli sanat realitesinin de anlaşılmasını mümkün kılarlar. Dünya karşısında bu özel oluşumun ayrıcalığını duyururlar. İnsanı olumsuz hayallerden uzaklaştırıp, gerçeğin çetin mutluluk yollarına iterler. Çünkü, bilinç kazanmanın ilk şartı, insanın hangi yerde hangi zamanı yaşadığının farkına varmasıdır. Sanat eseri karşısındaki tarihsel ve eleştirel tecrübe ve bilinçlilik bunun sürekli bir kontrol ve araştırısından başka hiçbir şey değildir. Teknik haberleşme araçlarının insan toplulukları arasındaki farkları ortadan kaldıran bir evrenselleşmeye yol açacağı yargısı da bir hayaldir. Bu araçların gerçek fonksiyonları kitleyi içinde yaşamakta olduğu özel realite hakkında bilince kavuşturmaktır. Evrenselleşen bir insan duyarlığının da tek şartı aslında bu bilinçtir. Yerel ve ulusal çevrenin onuruna sahip olmayan uluslar, evrensel dünyada da söz sahibi olamazlar.

Sergiler, tiyatro oyunları, konserler, film gösterileri vb. Basın ve diğer araçlarda yer alan sanat olaylarını teşkil eder. Bu olaylar ya haber biçiminde, ya da eleştiri türünde yazılar ve açıklamalarla duyurulur. Bazen sanatçılarla yapılan röportajlar, sorunların aydınlığa kavuşmasını sağlar.

Sao Paolo, Venedik, Paris gibi kentlerde düzenlenen resim ve heykel bienalleri, bazı kurumların açtığı sanat yarışmaları, yurtta ve dışarda düzenlenen sinema ve tiyatro fes-

tivalleri, sanat olaylarının canlılık kazandığı ve sorunların tartışıldığı vesileler olurlar Haberleşme araçlarının doğrudan doğruya kendileri, yazılı, sözlü ve görsel imkânlarını belli üslup özelliklerine kavuşturmakla yükümlüdürler. Bu bakımdan onların da kendilerine özgü estetik ölçüleri elde etmek zorunluluklarından söz edilebilir.

Özellikle sanat olaylarının sunulmasında üslup nitelikleri, uyarıcı ve ilgi çekici bir yön bulmak zorundadır. Sportif olayların haber ve eleştirilerle sunuluşunda canlı popüler bir üslubun, gerektiği yerde mahalli argoyu bile kullanarak, işleyişi ilginçtir. Sanat olaylarının da, aynı duygusal ve salt iç boşaltan nitelikte olmayan, ama kendilerine özgü, yaygınlaşabilen, önemlerinin kavranabildiği akılcı, her boşalmada yeniden dolan ve dinamik gerilimi koruyan popüler üsluplarla duyurulmasında fayda vardır.

Bir de doğrudan doğruya basında yer alan bir görsel sanat türünün hatırlanması gereklidir. Karikatür sanatı, gerçi gündelik toplumsal ve siyasi olayların çizgisel mizahla yorumu, taşlaması olarak bağımlıdır, ama bu bağımlılık mizah çizgisinin sanatla dolu bir ustalığa erişmesini engellemez.

Sanat ve Eğitim

Sanat dallarını oluşturan biçimler dünyasının öğrenimi aileden ve ilkokuldan başlar. Alfabe öğretimi de harf biçimleri ve bunlar arasındaki düzenin öğretimidir.

Yazı, düşünceyi somutlaştırır. Sanat biçimleri ise, düşünceyi tüm ruhsal ve duyarlıksal içerikleri ile somutlaştırırlar.

İlk ve orta öğretimde sanat eğitimi, tarih eğitimiyle de birleşir. Tarihsel dönemlerin sanat yaratışlarından söz bu vesileyle edilir ve tarihsel sanat objelerinin saklandığı mü-

zeler bu vesileyle gezilip görülür. Oldukça yakın bir geçmişte, liselere konan Sanat Tarihi dersleri de sanat sorunlarına eğitimde ayrı bir önem kazandırmaya başlamıştır.

Profesyonel bir alan olarak sanat kollarının seçimi pratik ve teorik yöndedir. Çeşitli seviyelerde sanat bilimini iş edinenler teorik alanda yetişirler. Sanat tarihi öğretmenleri, sanat bilginleri bazen sanat eleştirmecileri bunlar arasından çıkar.

Sanat yapma yeteneği olan kimselere gelince, onlar Akademiler ve Konservatuvarlar gibi pratik sanat eğitimi yapan resmi kurumları ya da özel atölyeleri seçerler. Yetenekli insanları sanatçı olarak yetiştirip görevlendirme ise, yönetimde ilkel toplumlardan beri süregelen bir gerekliliktir.

Sanatçı yeteneğine sahip kimseler de kendi alanlarında eser vermekte farklı seviyelere mensup olurlar. Üstün yetenekli sanatçıların zirvede olduğu bu hiyerarşide seviye kademeleri arasında bir ilintinin olması sanatın hem yüce değerleri, hem de popüler yaygınlığı yönünden zorunluktur. Böyle bir hiyerarşi geleneğine sahip olan bir ülkede, çeşitli etkilerle bu hiyerarşinin bozulmuş olması çağdaş değerler sistemi yönünden bir dram ortaya koyar.

Profesyonel sanat eğitiminin pratik ve teorik her iki alanında insan topluluklarının gelişme tarihini inceleyen bütün toplumsal bilimlerin yanı sıra, sanat biliminde de Arkeoloji ve Felsefe gibi öğrenim kolları ile ilişkilerden sıyrılarak incelenip sonuçlara ve yargılara varmak olanağı yoktur.

Bu ilişkilerin en doğal sonucu ise, sanat sorunlarını daima çağdaş bir düzeyde çözümleme çabasıdır. Sanat eleştirmeciliği de çeşitli bilgilerle desteklenmiş bir kişisel izlenimler, tepkiler ve yargılar bütünü olarak daima bu düzeyde faaliyet gösterir.

Teorik sanat eğitimi yapan kurumların içinde bulundukları çıkmaz, çok defa çağdaş dünyanın hayatı ve hareketiyle ilgilenmeyen kuru bir akademizmi seçmiş olmalarıdır. Pratik sanat eğitimi yapan kurumların hayatın çağdaş ihtiyaçlarından habersiz sıkı kurallara bağlı kalmaları da aynı kapıya çıkar. Oysa, kişisel değerler yetiştirebilmenin ilk şartı, insanın çağdaş hayata açık gelişim özgürlüklerine hak tanımaktır. Eğitimin yetenekleri körletmeye değil, bilemeye yarayan bir kavram olduğunu düşünürsek, hayatı daha düzenli ve mutlu kılmayı amaçlayan kişisel çabalarla bu sorun arasındaki bağıntıyı daha iyi anlarız. Diğer alanlarda olduğu gibi, sanat eğitimi alanında da zaman zaman ortaya çıkan reformcu ve devrimci eğilimler eğitim sorununun donuklaşması karşısında, çağdaş zorunluklar ve hayatın değerini ispatlama çabalarıdır. Biçim yaratışlarındaki çağdaş hareketler ve gelişmeler de bundan farklı değildir. Toplumsal gelişme ile sanatın gelişmesi arasındaki koşutluklar bu yüzden bir rastlantı olamazlar.

Teorik ve pratik sanat eğitimi alanlarının arasındaki uyum, bu alanların vardıkları sonuçları sürekli olarak birbirlerine iletmeleriyle sağlanır. Ancak bu uyum mahalli realiteye ve kitleye yabancılaşmış yargılarla kurulamaz. Bu şartlar altında sonuçları kitleye ulaştıran gönüllüler de yeterli olmazlar.

Yeni biçimler yaratma bilincinin yaşanan çevrede değil, yabancı bir çevrede bulunması gerektiğini ileri süren teorik bir eğilimle, yaşanan mahalli çevrenin belli bir alandaki biçim geleneklerinden yoksunluğunu ileri süren pratik bir eğilimin uzlaşması bu yabancılaşma için en iyi örnektir. Oysa bilinç, yaşanan çevreden kazanılır ve biçim yaratma olgusu, o çevrenin gelenekleri üzerinde temellenir. Kitleyi ilgilendiren ve dolayısıyla sorunları kitleye ileten araçları kul-

lananları uyaran budur. Sanatçı yeteneği de, eleştirici bilinç de çevrelerle bir ortaklığı amaçlayan kişiselliğin ötesindeki yabancılaşma değildir.

Sanatta Süreklilik

Sanatın hayat ve çevre ile bağıntılarını belirtmek gereklidir. Ama bunda ifrat, sanatın asli değerlerini gözden kaybettirir. Çünkü, sanat biçimleri başka sanat biçimlerinden doğar. Doğaya sıkı sıkıya bağlı bir gözlemin ürünü olan biçimler bile varoluş nedenlerinden birini ancak başka biçimlerde bulur, onda temellenirler.

Sanat tek bir biçim yaratışı olduğu kadar, biçim olgusunun devamlılığıdır. Paleolitik mağaralardaki hayvan resimlerini yapan sanatçıların bile kayalar üzerindeki doğal, hayvanlara benzer oluşumlardan yararlandıkları görülmüştür. Doğadaki oluşumları birtakım figürler ve nesnelere benzetmek, biçim duyarlığının ruhsal bir yanıdır. Rönesansın ünlü ressamı Leonardo da Vinci bile bu konuya eğilmiştir.

Sanatta süreklilik sorunu ilkel sanattan bu yana olan karmaşık biçimsel gelişmeyi bize hatırlatır. İlkel resim sanatı şaşılacak bir dış gözlem ürünüdür. İnsanlık tarihinin M.Ö. 30.000'lere kadar inen eski bir aşamasında bu biçimlendirme ustalığı inanılmaz bir başarı ortaya koymuştur. İnsanlık tarihinin, insanı çocukluk çağından olgunluk ve yaşlılık çağlarına varmasına uygun bir gelişme sayan eski bilim, bu resimler karşısında yanılmış ve bunların tümünün sahte olduğunu ileri sürmüştür. Oysa, daha geç çağlarda daha basit biçimlerin yapılmış olması, insandaki soyutlayıcı yeteneğin daha sonra ortaya çıkması yüzündendir. Aynı yeteneğin bir ürünü olan yazının keşfi de böylece daha geç bir zamana rastlar. Ekonomik üretim tarzının insanda hesap yapmayı, bazı

yazılı belgeler bırakmayı zorunlu kılan aşamaları soyutlayıcı yeteneğin gelişmesinde rol oynamıştır.

Sanatların kendi aslî biçimleri ve unsurlarıyla, kendilerine özgü tekniklerle gelişme ve değişimleri tarihsel süreç içinde büyük üslup hareketlerini yaratmıştır. Bu üslup hareketleri içinde sanat biçimlerinin birbirlerini izleyerek oluştukları görülür. Aynı zorunluğun bir sonucu olarak sanat biçimleri bazen metinlerde (traite)lerde bile tesbit edilen kurallara uyarak değişmez katı bir konvansiyonel tutumu sürdürmüşlerdir.

İster katı kuralları izleyen, ister açık değişimlere sahne olan biçimsel oluşumlar yönünde bulunsun, sanatın sürekliliği, biçimlerin emellendiği ve hepsinde eş olan bir kavramın sürekliliğidir. Buna da kendine özgü bir hayatı sürdürmenin içgüdüsü diyebiliriz. Sanatın dış dünyaya gözlerini kapamış olduğunu düşünemeyiz, ama sanatın kendinden önceki ya da çağdaşı sanata gözünü kapamış olacağını düşünmek daha büyük bir anlamsızlıktır.

Bu yüzden bir korint başlığını taş yontucu bir sanatçının içinde yaprak dolu bir sepet görerek yaptığına kimse inanmıyor. Resim öğrenimini tamamladığı gün, hocalarına ne öğrendiysem sizlerden değil, şu karşıdaki ağaçtan öğrendim, diyen genç sanatçıyı da sadece, öğretimin hayata ve çevreye ilgisizliği karşısındaki tepkinin sözcüsü olarak değerlendiririz. Resmin gene de resimden öğrenildiği gerçeğini kimse unutmamalıdır. Hangi sanatçı kendisinin katıksız bir orijinallikte olduğunu ileri sürerse sürsün, bu da pek öyle geniş bir rağbet bulmaz. Bazen en aşırı orijinallikte biçim yaratışlarının bile eski, yeni kaynakları ortaya çıkar. Biçim yaratmakta kişisel fantazinin sonsuz imkânlarına yönelen çağdaş sanatçıların bilerek bilmeyerek oluşturdukları ilkel sanat biçimlerinin, Doğu'nun şematik biçim ve renk anlayışları üzerinde te-

melleniverdiklerini görebilmek de bu yüzden pek hayal kırıcı değildir.

Sanat ve Gelenek

Sanatlar daima kendi yaratıcı geleneklerini izler. Gelenekler çok defa eski biçimsel olguların tekrarı sanıldığı için, yenilenen biçimlerde yaşayıp giden gerçek yaratış hatıralarıdır. Şu halde gelenek bir ruh ve duyarlık sorunudur, eski biçimlerin tutucu (muhafazakâr) bir ısrarla kendilerini sürdürmesi değildir. Gelenekleri çağdaş biçimlerde yaşatmak, kişisel sezgi ve güce bağlıdır. Çünkü, tarihsel yaratış mirasının hakiki sahipleri sanat ve kültürün gelişmesinde kendini sorumlu bilen ve bu yaratışın içinde, derininde olan yaratıcı dinamiği kavrayan bireylerdir.

Biçim alanında yapılan köklü, büyük devrimler eski bir toplumsal ve teknik aşamada yapılmış eserlerin sahneden çekilmesini zorunlu kılarlar. Daha ilerlemiş bir aşamada, eski biçimlerin tekrarı, geleneği yaşatmaz, aksine geleceğin yaratıcı mekanizmasını kavramayı önler. Tarihsel yaratış tecrübesine yeniden sahip çıkmak, dinamizmi tazelemek isteği biçim alanındaki devrimleri gerektirir.

Batı uygarlığına dönük olan Türk biçim devrimleri, gerçekte Batı taklidine değil, kendi tarihsel yaratış bilincine, kendi geleneklerine çağdaş bir anlamda sahip çıkmak isteğine yönelmiştir. Zaten bu biçim devrimleri, tarihsel gelişmenin iç dinamiğine kendilerini borçludurlar. Bu devrimleri zorunlu kılan, belirleyici baş etken rolünü oynayan da Batı'nın kendisi değildir. Devrimleri mahalli realitenin kendisi zorunlu kılmıştır.

Gelenek sorunu kısaca eski biçimlerin devamı çerçevesi içinde ele alınamaz. Bu, ancak oluşan ve eski aşamaların

tecrübelerini de kapsayan bir yeniden yaratma bilincinin kaynağıdır. Eski biçimler, çeşitli nedenlerle tekrarlanmış olsalar da, bu tekrarlar, o biçimlerin ait olduğu çağların ruhunu yansıtmaz, bunlarda tarihsel teknikler bile söz konusu olamaz. Bu çeşitten eserler ya turistik hatıra eşyası olurlar, ya da buna benzer bir ticari amaçla meydana getirilirler.

Sanatta Evrensellik, Ulusallık

Sanat, bütün insan türünü kapsayan bir anlam taşıdığı için, evrenseldir. Ama sanatın evrenselliği sorunu ancak soyut bir engellemedir. Bu sorunu somut bir anlam içinde kavrayabilmek, sanatın ayrı ayrı anlatım ve dil özelliklerini kavramak, onun hakkında bir genellemeye girişmekten daha önce gelir. Sanat sorununun derinliği ile anlaşılabilmesi, ayrıcalıkların söz konusu olduğu ulusal ve mahalli biçimlendirme eğilimlerinin kavranmasıyla mümkündür. Şu halde, sanatta farklılıklar benzerliklerden daha önce gelir. İnsan sorunu hakkında yapılmış bir genellemeyi doğrulamak için bu genellemeyi tek tek insan yapıları ya da insan guruplarında araştırma zorunluğu vardır.

Sanat biliminde mukayeseli inceleme yöntemleri, benzerliklerin yanı sıra, ayırıcı eğilimlerin sanat üsluplarında belirgin olduğunu göstermiştir. Avrupa sanatı, Hıristiyan sanatı, İslâm sanatı, Bizans sanatı gibi genel çevre sanatı sorunları da ancak özel mahalli çevre sanatlarının incelenmesiyle aydınlığa kavuşurlar. Ancak Alman, İtalyan, İspanyol, Türk, İran, Rus vb. gibi özel çevrelerin sanatları, mensup oldukları Hıristiyan veya İslâm genel çevrelerinin anlaşılmasını mümkün kılarlar.

Sanat alanında belli özel ifade eğilimlerinin ölçüleri içinde somutlaşmış eserlerin ortaya koyduğundan başka evren-

sel standartlar yoktur. Bu da evrenselliğin tek bir sözcükle ulusallık ve mahallilik olduğu anlamına gelir.

İnsan yapısının da, sanatın da en belirgin özelliklerinden biri, daima gelişmeyi sağlayan etkilenmelere açık olmasıdır. Tarihin her çağında insan toplulukları arasında sıkı bağıntılar ve alışverişler olmuş, bunun sonuçları sanat alanındaki etkilenmelerde görülmüştür. Uygarlıklar bu etkiler karşısında sanat biçimlerinin geleneksel hatıralarını koruyarak kendi karakteristiklerini sürdürürler, ya da etkileri kendi orijinal biçim iradeleri yönünde eritip kendi yönlerinde başkalaştırırlar. Uygarlıkların amacı, dıştan aldıkları etkileri daima kendi yapılarını güçlendirip, geliştiren bir yolda kullanmaktır. Bu amaç bazen ancak belirli bir süre içinde açıklık kazanır. Yani, etkilenmenin ilk aşamasında bazen uygarlık kozmopolit bir görünüşe bürünür, taklitçilik başgösterir, ancak süre uygarlığın yeniden homojen (insicamlı) bir bütünlük kazanmasını sağlar.

Çağdaş endüstriyel dünyada insan toplulukları arasındaki alışverişler ve bağıntılar, tarihin hiçbir döneminde görülmemiş oranda artmıştır. Endüstri alanında ilerlemiş uluslar, diğerlerinin üzerinde hem teknik, hem kültürel alanda egemenlik kurmuşlardır. Bu birçok uluslarda biçim aşılanmaları sonucunu vermiştir. Ancak toplulukların kendi özelliklerini sürdüren yaratıcı ruhları, kendi kültür gelenekleri, kendi ayrıcalıklarını onurla ispat etmekte direnen bilinçleri onların teknik egemenlikten daha güçlü olan sonsuz enerji kaynaklarıdır.

Çağdaş dünyanın insan topluluklarını birbirine alabildiğine yaklaştıran teknik araçları ve sürati, ulusların ayrıcalık bilincini zayıflatmamıştır. Modern çağda eski sanat çevrelerini kolayca birbirinden ayıran biçimsel farkların ortadan kalkması, ancak teknik yaygınlığın bir zorunluğu idi. Sana-

tın gittikçe ferdileşen ve karmaşık bir sürece uyan gelişmesi, modern çağda farklılıkların dıştan içe yönelmesini zorlamıştır. Bu yüzden çağdaş biçim yaratışları üzerinde mahalli farkların araşırılması bugün daha çein bir sorundur. Bilimsel kavrayışın eleştirel duyarlıkla zenginleşmesi, bir bakıma öznel bir derinlik kazanması gerekliliği de ortaya çıkmıştır.

Sanatta Tutuculuk, Modacılık, Sahtecilik

Sanat, insanın ruhsal düzen ihtiyacını karşılayan bir biçim yaratma eylemidir. Düzen ihtiyacı da hayatın sürekli olarak değişen yanıyla ilintidedir. Bilimin ve tekniğin gelişmesi, toplumlar arasında yenilenen bağıntılar, ekonomik yapıda meydana gelen değişmeler sanatta sürekli olarak yeni ifade biçimlerinin yaratılmasını gerekli kılarlar. Toplumsal gelişmeye ayak uyduramayan kesimler, sanat alanında eskimiş; çağdaş anlamda değerlenmeyen, eski düzen ilgilerine bağlı bir anlayışla temsil olunurlar.

Sanatta tutucu eğilim biçim devrimlerinin yer aldığı bütün çağlarda kendini göstermiştir. Bu tutumlar biçim araştırmalarının hız kazanmasına da vesile olabilirler, ama yeni biçimsel sorunların kitleye erişmesini engelleyen bir rolleri de vardır. Sanat bu çağdışı tutumlar karşısında, çağın yeni biçimlerde ifadesini araştıran bir başkaldırma olur. Eskimiş beğeni ve zevkleri tedirgin eden, insanın alışkanlıklarını yeni baştan gözden geçirmesini sağlayan sanat eserleri, insanın üretici fonksiyonlarını arttırıp, dinamik bir mahiyete kavuştururlar. Tutucu sanatsa, salt tüketimci bir sanattır. Bayatlamış bir biçim stokunu tüketip durmaktan başka bir iş görmez.

Her gün yeni yeni sanat akımlarının türediği bir çağda, bir sanatçının bu değişmelere uymayan kararlı biçim anla-

yışı, belli bir üslubu inceliklere ve ayrıntılara götürme kaygısı ise tutuculuk değildir. Buna karşılık üslup kararlılığına sahip olmayan sanatçılar yeni akımları izleyerek, kendi çabalarından doğmayan bir yenilenmeye mensup olmaya çalışırlar. Bu, taklitçilik ve sanat akımlarının modalaştırılmasıdır. Sanat böylece beğeni avcılığına ve ticarileşmeye yönelir, zevk sömürücüsü olur. Çağdaş bir akım, biçim yenilenmesi yolunda direnmiş, güçlükler çekmiş, sonunda kendisini kabul ettirmiş, ama sonuçlarından kolayca, rahatça yararlanan modacılara engel olamamıştır. Böyle yollardan modalaştırılan zevk ve beğeni alışkanlıklarını yıkmak, gene çağın duyarlığını yeniden araştıran bilinçli sanatçılara düşen bir görev olur.

Sanatta yenilenen biçim anlayışlarının kısa bir süre içinde benimsenip kabul edilmesi mümkün olmaz. Hem sanatçıların kendileri hem de kuramcı ve eleştirmenler işin gerçekliğini anlatmak, duyurmak için çaba harcarlar. Değerlerinin anlaşıldığını görmeyen sanatçılar da vardır. Çağımızda bir akımın çabuk benimsendiğini görerek değerinden kuşkulanmamamız gerekir. Çünkü, çağdaş yenilenmelerle ilgilenen aydın gurupları ve müzeler, galeriler vb. gibi kurumlar bir gerçekliğin çabuk farkına varacak bir kavrayış gücüne erişebilirler. 1940-50 arasında Amerika'da Jackson Pollock'un önderlik ettiği soyut ekspresyonizm akımının kısa zamanda değerlenişi böyledir. Genellikle çağdaş dönemin sanatçıyı değerlendirmekte seri ve cömert olduğu ifade edilebilir. Oysa, 19. yüzyılda biçim alanındaki büyük bir gelişmeyi temsil eden izlenimcilerle (Empresyonistler) Van Gogh gibi dışa vurumcular (Ekspresyonistler) aynı çabuk değerlenişi görememişlerdir.

Sanatlar ve sanatçıları koruyan sanat hamileri (mesenler) arasındaki bağıntılar çeşitli çağ ve çevrelerin kendi özel

toplumsal ilişkilerine göre değişir. Sanat eserlerini her geçen gün biraz daha değerlendiren piyasanın doğma ve gelişme imkânları da bu ilişkilere bağlıdır. Kendi ilkelerine bağlı bir sanat piyasası, sanat eserinin sahtesi ile hakikisini ayırabilen teknisyen eksperlere, eleştirmeci ve yorumculara ihtiyaç duyar. Eksperliğin yanı sıra, eleştirmecilik bir duyarlık mekanizması yönünden eserin çağını yansıtıp yansıtmadığını araştırır.

Sanatta sahtecilik önemli bir sorundur. Büyük teknik hünere sahip olan, zenaatta güçlü kişiler bazen bu hileli yolu seçmekte, aslından ayırdedilmez örnekler ortaya koymaktadırlar. Ama bu ustalık dışta kalır. En mükemmel bir kopya bile aslının ruh zenginliklerini taşıyamaz. Bu bakımdan eleştirmeci ve yorumcular bazen eksperler ve laboratuvar tahlillerinden daha büyük bir kesinlikle sahteyi hakikisinden ayırdetmeyi başarırlar.

İKİNCİ BÖLÜM

SANAT VE ELEŞTİRİ

Eleştirici eğilim, öteden beri sanat yaratışlarıyla birlikte süregelir. Sanatın daha çok kollektif, ortak bir duyarlığı biçimlendirdiği eski çağlarda ve ülkelerde sanatın yönelişlerini belirleyen ortak irade, katı bir eleştirel içeriğe sahip bulunur. Ortak iradenin temsilcisi olan kişiler bu eleştirel özü dile getirirler. Eğer bu temsilcilik görevi doğruca sanatçının kendisine verilmişse, o bunu bir öz-eleştiri (otokritik) olarak yapar. Bu da ortak iradenin öz-eleştirisi olur.

Düşüncenin ve bilginin sistematik kategorilere sokulduğu felsefe ve bilim alanlarında sanat sorunu daima özel bir bölüm teşkil eder. Ünlü düşünürlerin sistemlerini tamamlayan bir sanat ve estetik kuramı meydana getirdikleri görülür. Düşünürler, birbirlerini, önceki düşünürlerin kuramlarını eleştirerek, kendi kuramsal eğilimlerini araştırıp doğrularlar. M.S. 3'üncü yüzyılda klasik Yunan estetiğine ve sanatta cansız armoni kurallarına yöneltilen eleştirilerle, ruhsal yönden zenginleşen mistik ve yüzeyci Hıristiyan ve Ortaçağ estetik ve sanat ideallerinin uzlaştırılması buna bir örnektir. Düşünür Piotinus, bu eleştirici tutumu temsil eder.

Tarihsel çağlarda sanat eserlerini gözlemleyen ve tasvirine girişen yazarlar ve gezginler, eserler hakkında ilgi çekici yorumlar da yapmışlardır. Gezginler çok kez kendi görgü ve anlayışlarına yabancı oldukları eserleri meraklı bir dille, övgülerle naklederler. Eski yazarların yaptıkları açıklamalar bazen öyle derin bir kavrayış gücü ortaya koyar ki, modern

sanat bilginleri araştırıların eserlerin kendilerini olduğu kadar, bu açıklamaları da kaynak ve çıkış noktası yapmaktan kaçınmazlar. İstanbul'daki eski anıtlar hakkında yorumlar yapmış olan Bizanslı Procopius bu ilginç yazarlardan biridir.

Eski Osmanlı sanatçılarının hayatlarını, çalışmalarını konu edinen şuâra tezkereleri, menakıbül Hünerveran (Müverrih Ali, 16. yüzyıl) gibi yazılı metinler kavramın modern anlamları ile eleştiri olmasalar bile, eleştiriye birçok yargıları kapsayan ilginç kaynaklardır. Edebiyat Tarihi, Sanat Tarihi Bilimi bu kaynakları değerlendirir.

Eleştirinin modern çağa doğru olan gelişmesi, sanatın ve düşüncenin dogmatik ve skolastik kalıplardan sıyrılarak ferdileşmesine, özgürleşmesine paraleldir. Rönesansla birlikte sanat ve bilimin yeniden özgür araştırıya, doğaya ve insana yönelişi gittikçe sınırları ve kişisel ayrıntıları genişleyen bir belgesel ve eleştirel kontrol mekanizmasını zorunlu kılmıştır. Matbaanın icadı ile okur yazarlık oranının artışı, insanların düşüncelerini kolayca birbirlerine iletmelerinin başlangıcıdır. Birbirlerini özbenlikleri hakkında araştırıya yönelten insanlar, bunda kendi düşünce ve duyarlık ayrıntılarını zenginleştirecek yeni bir ortaklık bilincine erişmeyi amaçlamışlardır.

Modern eleştirinin kurucularından biri olarak 16. yüzyılda İtalya'da yaşamış olan ressam ve mimar Vasari gösterilir. Vasari, çağın sanat tekniklerinden sanatçıların hayatlarına kadar birçok sorunları konu edinmiş bir yazar olarak tanınır.

Sanatçıların tek tek, çağlarının, mensup oldukları akımların ya da bizzat kendilerinin hayatı ve biçim dünyasını anlayış tarzları hakkında verdikleri eserler birer bildiri (Manifesto) niteliğindedir. Örneğin, modern çağda Kandinsky, Ozenfant, Breton vb. birçok önemli sanatçılar bu çabayı göstermişlerdir. Birçok sanatçılar da fantazi paradokslar, özdeyişlerle bu eğilime katkıda bulunurlar. Ancak eleştirmeci kişiler,

sanatın hem içinde, hem ona mesafeyi koruyan bir nesnellikle (objektivizm) sorunları aydınlığa kavuşturmakta daima sanatçı kişiliklerden daha büyük ustalık göstermişlerdir. Sorunların geniş bir alana yayılma oranı da eleştirici ve yorumcuların sorumluluğuna verilmiştir.

Modern eleştirmeciliğe hız kazandıran olgulardan biri de Batı dünyasında sanat akademilerinin 17-18. yüzyıllardan bu yana kurulmaya başlanması, bu sanat eğitimi kurumlarının kendi dışlarında aykırı eğilimlerin uyanmasına ve tartışmaların doğmasına sebep oluşlarıdır. Bireysel sanatçı özgürlüğü bu olgu karşısında yoğunlukla kendisini araştırmaya ve bu araştırıyı gelişen bilim ve tekniğin verileri üzerinde temellendirmeye yönelir. Eğitim kurumları sanat dünyasının büyük hareket ortamı ve ele avuca sığmazlığı karşısında her yenilenen sorunu kalıplaştıran bir tutuma sığınmaktan başka çare bulamaz. Modern dünyadaki oluşumun önemli çelişkilerinden biri budur.

Bir düşünce ve seçme özgürlüğü olarak eleştirmeciliğin modern gelişmesi, çağdaş sanat hareketlerinin çeşitliliği ile atbaşı yürümüştür. 19. yüzyıldan bu yana tarihsel sanat araştırılarının çoğalması doğru bir eleştirmeci tavrı için en doğal desteklerden biri olarak görünür. Eleştirmeci ilgilerin geniş bir evrensel düzeyi taraması, sanatçının ilgilerini yaygınlaştırması ve kendisine yeni kaynaklar aramasından farklı değildir.

Çağımızda eleştirmeci isimleri de sanatçı isimleri kadar önem taşımaya başlar. John Ruskin gibi yazarların etkilerinden sonra Herbert Read, N. Pevsner, Michel Seuphor, Maurice Raynal, Jacques Lassaigne, Philippe Soupault, Claude Roger-Marx, Michel Ragon, Harold Rosenberg gibi tanınmış eleştirmenler yaşamakta devam eden sanatı kanaklarıyla değerlendirmektedirler.

Eğilimler ve Eleştirmeci Tipleri

Eleştiri, insanın kendi kendisini kavrama ve açıklama yöntemidir. Sanat eseriyle kurulan doğal vazgeçilmez ilişkide daima kişisel eğilimler, özyansımaları belirir. Sanat eseri bu kişisel yorum ve açıklama çabası önünde hiçbir zaman vazgeçilebilir bir vesile olamaz. Dolayısıyla en kişisel, en öznel yorum, sanat eserinin bütün somut ve asli değerleri içindir. Kısaca, temel eleştirel eğilim insanla sanat eserinin iç içe kaynaşması sürecini kapsar. Eleştirel yargıların ve sonuçların kitleye iletilmesindeki temel amacı da insanlarda sanat eseri karşısındaki kişisel eğilimleri uyandırmak, onların kavrama ve açıklama çabalarına yardımcı olmaktır. Eleştiri, kendi yargılarını çevreye kabul ettirmeye çalışan bir yöntem değildir.

Bir dürüstlük ve moral davranış olarak eleştiri, cesaretli bir içtenliktir. Önyargılardan, kalıplaşmış açıklayıcı tekrarlardan kaçınmak, her yeni eser karşısında, yenilenen çeşitlenmeleri ve yorum ayrıntılarını bulmak eleştiri için bir esas teşkil eder.

Eleştirici eğilimler genellikle öznel (sübjektif) ve nesnel (objektif) davranışlar olarak iki büyük sınıfa ayrılmak istenmiştir. Bu, yapay bir tasniftir. Biçim ve öz arasındaki ilintilerin açıklanmasındaki tercihleri sınıflamak kadar yapaydır. Ya da sanat sanat içindir, sanat toplum içindir, gibi genel sanat anlayışlarını sınıflandırmaya çalışmak kadar anlamsız bir iştir.

Eleştiri, eğer sanat eseriyle katıksız, dürüst, içten bir ilişki kurabilmişse öznel-nesnel birliğini kapsar. Karşısına da hiçbir zaman kendisine nesnellik yakıştırmaya çalışan sözde bilimsellik konamaz. Ünlü İngiliz romancısı D. H. Lawrence'in kanısına uyarak, eleştirmenin bilimin eğilmediği yanlara

eğildiğini kabul edersek, bu sözde bilimsellik büsbütün sırıtan, antipatik bir davranış olur.

Eleştirmeciliğin yapay bir tasnife uğratılmasından daha ilginç olan eleştirmeci tiplerinin sınıflandırılmasıdır. Ünlü İtalyan düşünürü Benedette Croce, genel olarak üç eleştirmeci tipi kabul eder. Bunlardan birincisi, sanat eseri karşısında keyfi davranan, sanatçıya konu vermeye, yol göstermeye kalkışan, çok kez çağdaş sanattan hoşnut olmayan, geçmişe ve geleceğe ait olgular peşinde koşan tiptir. Bu antipatik tipin hoşgörü ile karşılanması için onun bizzat kendisinin bir sanatçı olduğunun anlaşılması gerekir. Bu tip, sanatçının sanatçıyı kıskanması gibi bir davranışı dile getirmektedir. Kendisi bile bazen sanata karşı önemli bir sanat yaratmakta olduğunu farketmez. Ama bu tipin davranışı tek başına eleştiri olamaz.

İkinci eleştirmeci tipi, sanat karşısında müdekkik ve zorba, kendine eğitici bir rol veren, sanata karşı egemen bir havaya bürünen, sanatın içindeki güçlü güçsüz, güzel çirkin yanları ayıran, ölçüp biçen, sahici mi, sahte mi olduğuna bakan, ticari bir modayı mı, yoksa bir duyarlık gelişmesine mi uyduğunu araştıran tiptir. Bu eleştirmeci tipinin davranışı da tek başına fazla bir şey ifade etmez. Çünkü bu tip genellikle denenmiş, özellikleri belirlenmiş, halkın yargısını çoktan kazanmış eserleri kendisine konu edinerek iyiye bir kere daha iyi, kötüye bir kere daha kötü demek yolunu tutmaktadır. Bir bakıma da bu iş canlıya can vermeye kalkışmak ya da ölüyü ölüme mahkûm etmek gibi bir davranışı yansıtmaktan öteye gitmez.

Üçüncü bir eleştirmeci tipi ise, öğretici, yorumlayıcı, halka sanat eserini tanıtan ve eseri gidip görmeye, okumaya teşvik eden bir yol tutar. Yorum ustalığı tarihsel eserler için de çağdaş eserler için de geçerli olabilir. Bu tip oldukça sem-

pati ile karşılanır ve ondan belli bir yönde yararlanılır. Ama tek başına bu tip eleştirmecinin yaptığı iş de eleştiri değildir. Çünkü eleştirmek ne tek başına öğretmektir, ne de yorumlara girişmek. Bu kitlede uyarıcı etkiyi yapan bir davranış olamaz. Ayrıca, kendisinden bir başkasında öğretici ve yorumlayıcı bir istek bile uyandırmayabilir. Bu tipte bir eleştirmecinin kendi çabasıyla eserden bilgiler edinerek onu yaydığı bile su götürür. Bu tip daha çok sempatik görünmeyi tercih eden bir aktarmacıdır. Bu tipi kendi sistemli düşüncesini yaratmak yerine, Batı'dan bir filozofu ya da sanat tarihçisini aktarıp durarak, özel realite ile bağları kuramayan tiplere benzetebiliriz. Öğrencide bir düşünce çabası yaratacakları yerde, aktarma bilgilerine onların hayranlığını uyandırmaya çalışan sanat hocası yorumcular da böyledirler.

Hiçbirinin tek başına doğru bir eleştirmeci davranışı karşılamadığı bu tip sınıflandırması ilgi çekicidir. Gerçi hiçbiri tek başına doğru eleştirmeci değildir, ama doğru bir eleştiri bu üç tipin bireşimi olarak karşımıza çıkar ve bunların tümünden başka bir şey de olmaz. İyi bir eleştiri bu üç eğilimin hiçbirinden yoksun olamaz. Şu halde iyi bir eleştirmeci, kendi kişiliğinde bu üç yöndeki özellikleri toplamak zorundadır. Bu sentezci ustalık hem sanatçı nitelikte, hem egemen nitelikte, hem öğretici niteliktedir. Eleştirmecinin sanat eseri karşısında ezilmeyip, boyun eğmeyip onu aşmaya, hattâ onun üstüne çıkmaya lâyık davranışı bu niteliklerde temellenir.

Bu bireşimin eleştirmeci kişilikte gerçekleşme süreci daima bir sezginin bir algılama (idrak) biçimine dönüşmesi olgusunu kapsar. Hakikatin hakikat olarak nitelendirilmesi ve hakikat olmayandan ayırdedilmesi eleştiriye düşen tek görevdir. Sanattaki hakikat, eserin insanı hoşnut eden düzen ve güzellik birliğidir. Ahlâkta iyilik, mantıkta gerçeklik kavramı buna eş bir anlam taşır.

Sanat eleştirisi, sanat felsefesiyle birlikte yürüyüp gider. Çünkü sanat kavramından habersiz bir sanat eleştirmeciliği düşünülemez. Sanat kavrayışı ve felsefesinden haberdar olmadıkları için sözde diyebileceğimiz sanat tarihçiliğinin, estetikçiliğin içinde bulunduğu durumu da bilmek ve sarsmak gereklidir.

Hakiki sanat eleştirisi estetik eleştiri, hakiki sanat eleştirisi tarihsel eleştiridir, dediğimiz zaman, bundan çıkacak sonuç, tarihsel sanat eleştirisi ile estetik eleştirinin birbirinin aynı olduğu sonucudur. Ancak eleştiri için tarih, estetik birer araç değildirler. Her ikisi de eleştirinin amacı olarak, eleştirinin içinde erimiş olarak gerçek anlamlarını bulurlar.

Eleştiride Değer Ölçüleri

Eleştirinin değer ölçüleri, sanatın sürekli oluşumu karşısında kalıplaşmış, katı formüller olamaz. Değer ölçüleri eleştirmecinin mensubu bulunduğu özel çevreden edinilmesi gereken unsurlardır. Ancak eleştirmeci eğilim ve yeteneklerine bu unsurların eklenmesi çağdaş ve tarihsel dünyanın sanat realitesini bilmeyi ve kıyaslamalar yapmayı da gerektirir.

Değer ölçülerinin edinilmesinde başlıca rol kişisel duyuş ve kavrayış gücüne bağlıdır. Çünkü eleştirel değer kadranları olan ve ibreleri belli dereceleri gösteren sayaçlar icat edilemez. Değer ölçülerinin eleştirmeci yetiştirmek yolunda öğretime ve öğrenime ilişkin bir anlamı yoktur. Bunları elde etmekte kişisel tavır ve itici etkeni psikolojik iç zorunluklarında bulmaktadır. Kendi iç gerginliğini eleştirel yargılarına başarıyla aktaran eleştirmeciler de vardır, eleştirmede sakin bir iç hayatını yansıtanlar da. Ortada olan ve eleştirel yargılara hedef tutulan sanat eseri yeterince kavranmasaydı, eleştirmecinin bir sebep yokken kendini anlattığını söyleyebi-

lirdik. Eğer eleştirmede eserin varlığını kuvvetle hissediyorsak, eleştirmecinin kişisel tavrı karşısında, elimizden bir şey gelmeyecektir. Bu sorun şu ihtiyacı getirir: Bizim de aynı somutlukta kendimizi ortaya koyacak bir hakikat vesilesini araştırmamızı.

Gündelik basında yer alan bir eleştiri için sanat eserini değerlendirmeye yarayan ölçüler, derin bir seziş gücünün eseri de olsalar, kolay ve rahat anlaşılan bir biçime sokulmalıdır.

Bunun ötesinde gazete eleştirmeciliğinin seri ve sansasyonel bir yolu da vardır. Sanatta yapılagelen acayiplikler, tepkileri ile birlikte gazete yazarlarının konusu olabilir. Kitleyi ilgilendirebilecek bir sansasyonun çağdaş bir tarzı dile getirdiğini düşünmemek için bir sebep de yoktur. Ama sanat çevresindeki olayları, sanatçıların yaşam tarzlarını kitlenen duygularını istismar edecek bir vesile yapmak hatadır. Bu insanın ve halkın gerçek ideallerini yozlaştırmak demektir. Sanatın ve basının elele ticarileşmek yolunu aradıkları bir tutum olarak değersizdir.

Eleştiri ve Dil

Eleştirinin bir dil, yazarlık ve üslupçuluk sorunu olarak önemi, giderek yalın ve berrak nitelikler kazanan ve bu yoldan kitleye ulaşması kolaylaşan, onu etkileyebilme şansı artan bir tutuma sahip olmasındandır. İnsanların çoğunluğu eleştiri türünde yazılar yazmasalar, doğrudan doğruya sanat eserini konu edinen ifade yollarına başvurmasalar bile, sanat eserlerinden edindikleri izlenimleri, onlardan sezdiklerini her gün gündelik sorunları hakkındaki konuşmalarına, coşkularına, duygularını anlatan sözlere, birbirlerine yazdıkları mektuplara belirsiz bir biçimde sindirmektedirler. Doğrudan doğ-

ruya sanat eserinin konu edinilmesine gelince, bu bir bilginin somutlaştırılması, yaratıcı yeteneklerin geliştirilmesi gibi bir önem de taşır. Bilginin hiçbir türlüsü simgelere, sözcüklere, rakamlara dökülmeden var sayılamaz. Sanat eserinin yapısında taşıdığı özelliklerin kavranması da bir bilgi dizisi meydana getirir. Müzik, Resim, Heykel gibi sanatların sözcük dizilerine dökülmeden kendi ses ve biçim imkânlarıyla bilgi denen kavramı oluşturdukları belirtilmiştir. Bu bilginin teorik yoldan kitaplar, fotoğraflar, röprodüksiyonlar, konuşmalar gibi imkânlarla sunulması, insanda somut bir biçimde var edilmesi için yeterli değildir. Bunu tamamlayacak olan davranış, sanat eserinden edinilen izlenimlerin ifade edilmesi, yazılmasıdır. Bir dil ve anlatım sorunu haline gelen sanat biçimleri, diğer bütün bilgi alanlarına yaratıcı zorunluğu duyurmakta öncü olurlar. Bilimsel ve teknik alandaki yaratıcılığın ipuçları da sanat sorunlarının yaygınlaşmasındadır.

Sanat eleştirmeciliğinde çağdaş sorunların polemik unsuru bazen geçerli kıldığı görülür. Tarihsel sanat araştırısında polemik unsur yer almamaktadır. Bazı şartlarda eleştirmeci eğilimler birbirine karşıt yönlerde bir eseri değerlendirme yarışına da çıkabilir. Eğer bu değerlendirmeler ve tercihler makul bir temele dayanıyorlarsa her birinin kendi görüş açısında ısrarı bir sakınca değildir.

Sanatçıların tek başına çizgiye, özellikle renge ya da ışık -gölge kavrayışlarına bağlılıkları gibi farklılaşan, ama bir düşünce, bir öz üzerinde temellenebilen davranışlarını, eleştirel yöndeki farklılaşmalara benzetebiliriz. Sanat eserine eğilmek bir anlayış sorunudur. Eleştirel çabalar karşısında da aynı şeyin geçerli olduğu söylenebilir.

Edebiyat ve Eleştiri

Eleştiri bir yazı türü olarak da öbür edebi türlerin yanında yer alabilir. Ancak eleştirinin kalıcı olması bazı özel değerlere sahip bulunmasına bağlıdır. Eleştirinin büyük bir kavrayış ve çözümleme gücüne eriştiği örnekler bu değerleri taşırlar. Ancak gene de eleştirinin bir yaratma gücüne dayandığı tartışılabilir. Bu yüzden eleştiri bir yazı türü olarak birçok sorunlar çıkarır karşımıza.

Genel olarak iyi bir edebiyat eleştirisi, bir yazarın yorum ve görüş açısına, bir hikâyeye, bir romana, bir şiire, bir denemeye vb. verilmiş açık seçik bir cevabı oluşturur. Bu cevap yazarla okur kitlesi arasındaki ilişkiyi güçlendirir. Gene iyi bir eleştiri, eserin özel niteliklerini araştırır, yapısal unsurlarının ayrıntılı tahlilini yapar. Eleştirinin bu iki görevi birlikte yürür. Bir sanat ya da edebiyat eseri içten, hayata bağlı isteklere, coşkulara dokunduğu ölçüde değerlendirilmelidir. Edebi bir eserin üslup ve biçimsel açılardan sahte bilimsel yöntemlerle tasnif ve tahlil edilmesi, karşımıza hayatı taklit eden boş ve anlamsız bir dil çıkarır. Edebi bir eserin yapısal (strüktürel) değerlerinin araştırılması, onun kendi kendisini ortaya koyan salt biçimsel yönünden, dilinden, anlatımından ötürü bir zorunluktur. Ama bu eleştirmecinin eser karşısında coşkularını da ortaya koymasını engellemez.

Eserin yapısal yönünü, dil özelliklerini, anlatım tarzını gözönüne almayan bir eleştiri açıklamalarını çağın zorunluklarına ya da yazarın, sanatçının yaşadığı çevreye dayandırmakla yetinir. Bu edebi eserde hayatın bir aynasını, yansımasını görme eğilimidir. Bu eğilimin en önemli ilk temsilcisi de Hippolyte Taine'dir. Ama bu yeterli bir yöntem değildir, çünkü edebi eser gerçek hayattan farklılaşan kendine özgü bir hayata sahiptir. Bir biçimlendirme, bir dil düzeyinde olu-

şur, gerçekte başka bir dünyadır. Sözcüklerle kurulmuş bu dünyanın tutarlılığı ise, edebi eserin yapısal değerlerini bir başka yönden daha aydınlatır.

Eleştirmeci, eserin salt biçimsel yönüyle kendisini sınırladığı, onun yapısal iç tutarlılığını ortaya koymadığı zaman tasnifler, dökümler, saymacalar yapan sahte bilimselliğin içine düşer. Yapısal tutarlılıksa edebi eserin parça ile bütün arasındaki tüm ilişkilerinin aydınlatılması ya da açıklamasıdır.

Çağdaş edebiyat eleştirisi, yapısal kuruluşu, yani parça -bütün ilişkilerini gözönüne almadan eseri bölük pörçük açıklamaya çalışan, iç bağıntılarını kurmayan, bu yüzden bir bölümü yeren, bir bölümü öven geleneksel eleştiriden ayrılmıştır. Bugünkü eleştiri, edebi eserin yapısal bütünlüğüne yönelir. Çağdaş eleştiri demek, bir dil sorunu ortaya koyan anlatıma, onu yeniden kuran kişisel bir anlatımla cevap getirmektir. Eleştirmeci kişilik ele aldığı edebi eseri, kendisini de eleştirerek eleştirir. Ancak bu yoldan, özel bir eleştiri dilini benimseyip kullanarak edebi eseri âdeta yeniden ortaya koymayı başarır. Çünkü edebi eser, özel bir dil olgusuyla kendisini gerçekleştirmiştir ve eleştirmecinin de onunla aynı düzeyde yeni bir dil, bir biçim, bir yapısal olgu düzeyinde bulunmasını amaçlar. Böylece çağdaş eleştirinin eserle iç içe kaynaşma zorunluğu da ortaya çıkar. Eserin yapısal bütünlüğünü kavramak, eleştirmecinin kendi kişisel tutarlılığını belirlemesi gibidir. Eser karşısında, tümüyle bir biçim, bir dil sorunu, bir yapı olgusu karşısında olduğu halde içtenlikle, coşkuyla davranmasının nedeni de budur.

Bu sorunlar daha çok derinlemesine yorumlara girişen bir eleştirmecilikle ilgilidir. Gündelik basında yer alan edebiyat eleştirisi ise, özellikle bir kitabı okuyucuya tanıtma tekniğini kapsamaktadır. Kitap tanıtma tekniğinin derinlemesi-

ne bir eleştirel davranıştan yoksun olması gerekmez. Ancak dilin okuyucunun ilgisini yitirmeyecek bir sadelikte olması gerekir gündelik alanda.

Estetik Kuramlar ve Eleştiriye Bağlantıları

Hakiki bir eleştirinin estetik eleştiri olduğunu belirttik. Şu halde estetik sorununu ayrıntılarına girmeden kısaca gözden geçirmeliyiz. Estetik kuramlar, metafizik estetik, psikolojik estetik, toplumsal estetik, fizyolojik estetik, deneysel estetik gibi bölümlere ayrılabilir. Bunların tanınmış temsilcileri vardır. Ancak genellikle estetik kuramlar, klasik ve modern kuramlar olarak iki ana yönde ele alınırlar. İnsanın düşüncesi ve dünya gerçeğiyle olan bağları toplumsal gelişmelere uygun bir gelişme gösterdiği için sanat eseriyle olan ilişkiler de çağların şartları ve ihtiyaçlarına göre açıklanır. 19. yüzyılda Avrupa'da meydana gelen büyük bilimsel gelişmeler, insanın kendi kendisini yeniden gözden geçirmesini gerektirmiştir. Bir yandan el emeği üretiminden makina üretimine geçişle tekniğin ortaya koyduğu sorunlar, bir yandan rölativite (görecelik) ve probalite (ihtimalcilik) gibi yeni kavrayışların bilime egemen olması, bir yandan da Freud gibi büyük psikologların insan ruhunun zengin ayrıntılarını açıklamaya çalışan yöntemleri insanın hayata yeni bir gözle bakmaya başladığının işaretleridir. İnsanın sanat eseriyle ilişkilerini deneysel yollardan açıklamaya çalışan Alman bilgini Fechner'in deneysel estetik yöntemi de 19. yüzyıl bilimsel zihniyetinin bir sonucudur.

Modern psikoloji biliminin derinliğine gelişmesinin yanı sıra, çeşitli dünya uygarlıklarının tarihsel biçim yaratışlarına ışık tutan arkeoloji, etnoloji, antropoloji gibi bilimlerin

gelişmesi de estetik yöndeki modern kavrayışları zenginleştirmiştir. Böylece sanat objesini (nesnesini) incelemekle yetinen eski estetiğin yerini objenin karşısındaki süjenin (öznenin) davranışlarını da inceleyen modern estetik almıştır. Estetik kuramların en yenisi Bildirişim Estetiği adını alan sistemdir. Bu kuram sanatsal mesaj iletimiyle alıcı kitlenin algılama düzeyleri arasındaki dengeleri inceler.

Estetik teorilerin baş uğraşlarından biri, sanattaki güzel kavramını açıklamaktır. Klasik estetiğin açısında olan teoriler bu kavrama mutlak bir anlam yakıştırırlar ve değişmez olduğunu ileri sürerler. Özellikle Yunan-Roma antikitesinin çalışan bu kavrayış modern çağda iflâs etmiştir. Modern estetik teorilere göre güzel kavramı sanat eserinin yaratıldığı şartlar oranında değişebilen bir niteliktir, rölatif (göreli) bir kavramdır. Bu anlayış sayesinde ilkellerin, Doğu'nun, Avrupa dışı tüm uygarlıkların sanat ürünlerini değerlendirmek mümkün olmuştur. Sanat yaratışını tek yönlü bir yetenek olarak görmenin yerine, çok yönlü bir biçimlendirme istemi, bir sanat yapma iradesi olarak sorunu koymak önem kazanmıştır.

İnsanın bir özne olarak sanat eseri karşısında edindiği haz belli bir anlayış tarzına göre, insanın kendi kendisinden aldığı hazdır. Einfuhlung (empati), ya da hulûl adı verilebilen bu ihtiyacın her çeşit sanat biçimi karşısında söz konusu olmadığı görülür. Bu ihtiyaç daha çok sanatın doğacı (natüralist) yönelişlere sahip olduğu şartlarda ortaya çıkar. Sanatta soyutlayıcı bir istemin geçerli olduğu şartlarda ise öznenin sanat eseriyle bağıntısı farklı ve daha çapraşıktır. Çünkü natüralist, doğanın kendi organik güzelliğini, insan bedenini amaçlayan, idealleştiren bir sanatta doğayla insan arasındaki uyuşmazlık kalkmış, birlik doğmuştur. Bu yüzden bu sanat uzay boşluğunu bir mekân duyarlığı olarak yeğler, bu

boşluktan korkmaz. Oysa, soyutlama yolunu tutan, cansız, şematik biçimler yaratan kültürlerde doğa ile insan arasındaki ikilik sürüp gider. İnsan uzay boşluğu karşısındaki korkusunu gidermek için derinlik, ışık-gölge ilgilerinden sıyrılır, biçimleri ve nesneleri düz bir yüzey üzerinde sıralayarak iç sükûneti, düzeni arar. Uzay böyle bir davranış için bir tehlike teşkil eder. Bir nesnenin çevresinden sıyrılıp arınmış kapalı bireyselliği uzay içinde görülemez. Özne, uzay içindeki nesneye baktığı zaman daima zihni ve alışkanlıklarıyla müdahale etmek ihtiyacındadır. Bu alışkanlıklara sahip olan bir insan bir plastik kütlenin bile yüzey duygusu uyandırması karşısında sıkıntı duyar. Buna karşılık başka bir çevrenin insanı için bu yüzey duygusu, uzay boşluğundan uzay içinde yer alan bir nesnede bile kurtulması için bir nedendir. Plastik nesnenin kübikliği, yalın şematikliği birinde sıkıntı, diğerinde rahatlık ve düzen nedenidir.

Yunan sanatının uzaycı, doğacı ve antropomorfist (insan biçimli) ideallerine karşı eski Mısır uygarlığı soyutlayıcı, geometrik şematizmin en ilginç örneği olarak gösterilir. Eş bir kaynağa bağlı olmasalar da, Bizans ve Anadolu Türk uygarlıkları da soyutlayıcı ilgilerin egemen olduğu bir çerçeve içine girerler.

Anadolu Türk uygarlığının estetik standartları ve ilkeleri sorunu bizler için en önemli alanı teşkil etmelidir. Bu yüzden dünya sanatı tarihini inceleme ihtiyacı ancak bu eksen etrafında bir yer bulmalı ve sanat tarihi öğreniminde en geniş yeri kesinlikle bu almalıdır.

Karşılıklı Doğu ve Batı etkilerinin sentezci bir davranış içinde eritildiği Anadolu Türk çevresinde geometrik şemacılığın egemenliği altında derin bir doğa ve nesnellik ilgisi görülür. Bu bileşimde şemacılıkla doğacılığın sürekli olarak birbirini etkileyen iç mekanizması yüzey, kütle ve derinlik gibi

sorunlara değişik bir anlam kazandırmıştır. Yoğun bir belgeselliğe kadar varan gerçeklik duygusunun geometrik bir şematizme yüklenmiş olması, evrensel sanata büyük katkısı bulunan bir ayrıcalık meydana getirir.

Modern çağdaş etkilerin henüz geleneksel yaratış iradesi içinde yeterince eritilmemiş olması aktüel sanatın içinde bulunduğu krizler bakımından tek nedendir. Tarihsel ve estetik araştırıyla beslenmiş bir eleştirinin görevi, bu sürece hız kazandırmak, çağdışı Türk sanatının evrensel düzeyde söz sahibi olmasına yardım etmektir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

SANATI OLUŞTURAN UNSURLAR

Sanat ve eleştirmecilik konusunda bazı genel uyarılardan sonra sanat kollarının kendilerine özgü sorunlarına gelelim. Sanat sözcüğünden ilk ağızda anlaşılan gerçi resim, heykel gibi plastik sanatlardır, ama sanatların öncelikle birbirlerini aştıkları, birinin diğerinden daha üst bir mertebede bulunduğu hakkındaki yargılar fazla bir anlam taşımaz. Sanatlar birbirlerinden etkilenseler de, birbirlerine özgü nitelikleri, malzeme ve teknik zorunluklardan ötürü amaçlayamazlar. Bir şiir müzikal bir nitelik arar, dersek, bu sözcük malzemesine ilişkin bir müzikalliktir. Salt seslerin müzikalliği müzik sanatının asli unsurlarına ait bir unsur olarak sadece kendisine aittir. Şiirsel bir mekân ifadesi dediğimiz zaman da şiirsellik ancak yüzey ve kütle biçimlerini tanımlamaya yarayan bir anlam değişikliğine uğrar. Bazen bir resmin ya da şiirin mimarisinden söz edilir. Bu da açıktır ki, mimari anlamının başka malzeme ve teknik oluşumlara zorlanmasıdır.

Sanatta malzeme ve teknik sorunu sanat dilinin öğrenilip anlaşılması için bir gereklilik gösterir. Ama teorik alanda, teknikleri uygulayacakmış gibi öğrenmek yeterli değildir. Yani kısaca, malzeme ve tekniklerin sanatların ifade ettikleri dünya görüşlerinin farklılığını anlatmaya ne derece yaradıkları asıl sorundur. Yoksa malzeme ve tekniklerin uygulama reçetesi gibi alt alta listesini, dökümünü yapmak tarihsel olayları peşpeşe sıralayıp anlamlarını kavramayan tarihçiliğe benzer.

Oysa sanatın kullandığı teknikler ve malzeme seçimleri sanat eserinin dış ve iç birliğini temellendiren kaynaklardır. Bu yüzden Yunan sanatı ile Gotik sanatın taşı kullanımları da birbirinden ayrılır. Biri taşın kendi malzeme değerleri içinde sakin bir güzelliği ararken, diğeri taşı ruhsal bir alışkanlığın sonsuza atılan hafifliğine eriştirmeyi amaçlar. Bu yüzden Gotik taşın ağırlığına ve diğer özelliklerine «rağmen» bir taş sanatı olur.

Mimaride tuğlanın kullanımı da böyledir. Bizans bu malzemeyi geniş ve hafif yüzeyler, daireler yapmaya elverişli olduğu için optik uhrevi mekân enginlikleri elde etmek amacıyla kullanır. Tek tek eklenip çoğalan küçük parçaların, bütünü matematiksel bir yoldan meydana getirişleri Bizans dünyasının ilgilerini, maddesizliği, optik bir yoldan arayışını iyi belirler. Bu çevrede küçük boyda küplerle yapılan mozayik resimlerin yaygınlığı da bu yüzdendir. Cam malzeme, altın yaldız karşılıklı ışık etkileri yüzünden aynı maddesizlik etkisinin elde edilmesine yarar.

Sanat tekniklerinin gelişmesinde uygarlık düzeyinin rolü çok önemlidir. Örneğin, 16. yüzyılda çinide uygulanan teknik buluşlar, boya ve pişirim yolları klasik Osmanlı uygarlığının bir başarısıdır. Bu sonuçlara tekrar aynı planda da erişmek de mümkün değildir. Bugünün endüstriyel teknikleri bu yolda yeni başarılara ulaşabilirler, ama tarihsel bir sonuca yeniden ulaşabilmeleri imkânı yoktur.

Modern çağda İngiliz heykel sanatının maden malzemesini ve buna uygun teknikleri başarıyla ortaya koyan örnekler vermesi bu ülkede demir ve çelik endüstrisinin ileri seviyesiyle orantılıdır. Ama Afrika'da 18. yüzyılda Benin uygarlığının bronz döküm tekniğini basit araçlarla ayrıntılı bir metod haline getirmesi de ilginçtir.

Resimde, yağlıboya ve fresko teknikleri yaygınlık ölçülerini toplumsal gelişme oranında kazanırlar. Rönesans döneminde yağlıboya tekniğinin geliştirilmesi taşınabilir tual resimlerinin zenginleşen orta tabaka evlerine girmesini kolaylaştırmıştır. Duvar resimleriyse, eski kiliseler gibi insanların bir duyuşu paylaşmak üzere girdikleri ortak mimari mekânlarla daha çok ilintilidir. Toplumsal temalarla halk kesimini ilgilendirmek isteyen duvar ressamlığı çağımızda da kendisine imkânlar arayıp bulmuştur.

Resimde giderek yağlıboya tekniklerine duyulan soğukluk, çeşitli başka malzemeleri resim yüzeyinde kullanma eğilimi, çağdaş hareket içinde bu tekniğin yetersiz kalmastına gelip dayanır. Madeni izlenimi veren boya türlerinin kullanılması bile bu başkalaşan ihtiyaçları gösterir.

Plastik Bir Sanat Eserini Oluşturan Unsurlar

Çizgi, renk, renge ilişkin ton derecelenmesi, kütle ve hacim gibi unsurlar plastik bir sanat eserinde biçimi oluştururlar. Bu unsurlar yaygındır. Ancak önemli olan yanları hangi yönde kullanıldıklarıdır.

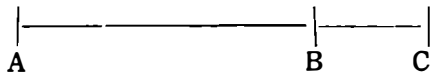
Çizginin perspektif bir derinlik amacıyla birleşmesi başka bir yöneliş, çizginin bir yüzey nakışı olarak ele alınması başka bir yöneliştir. Rengin saf bir sembolcülükle kullanımı da gene doğal kullanımından ayrılır. Bazı çevrelerde gerek ton derecelenmeleri, gerekse ışık-gölge yolundan derinlik izlenimleri elde edilmeye çalışılır, bazı çevrelerde ise bu unsurlar çoğunlukla yer bulmaz. Bu unsurların kullanımları yolundan resim yüzeylerinin bir mekânı oluşturmaları ya da bir mekân içinde yer alma tarzları değişir. Perspektif kuralların egemen olduğu resimler bulundukları, asıldıkları yer-

de bir açık pencere yüzeyci bir yönde çözümlendiği resimlerde bulundukları yerin mekânını kendi resimsel mekânları olmaya yöneltirler. Böyle olunca insanın bu eğilimlerle bağıntı yolları, duyuş tarzları da değişir. Kütle ve hacimlerin biçimi oluşturmaları kendi imkânlarıyla orantılı olarak çizginin ve rengin kullanıldığı yolları izler.

Plastik Sanatlarda Düzen Sorunları

Plastik sanatlarda düzeni meydana getiren biçimsel oluşumlar kendi aralarında yapısal bağıntılar kurarlar. Parça ve bütün ilişkisi sorunu başlı başına çözümlenmesi gereken bir konu teşkil eder. Bir sanat eseri bu bakımdan ya eşzamanlı (simültan) bir düzen birliğini kapsar, ya da sürekli (successif) bir düzen fikrine bağlanır. Eşzamanlılık ve kapalı bir birimin güzelliğini meydana getirmek amacı daha çok Batı sanatında bulunur. Sonsuza doğru genişlemenin değerleri ise Doğu ve İslâm sanatlarında belirgindir. Bu iki yolu aynı eser içinde toplayan düzen eğilimlerinden de söz etmek mümkündür.

Bütünlük ister sürekli, ister eşzamanlı olsun, geometrik orantılı onun biçimsel olgunluğunu gösterir. Sanattaki güzellik ve uyumun kaynağı olarak da bunlar gösterilmiştir. Altın kesim (section d'or) adı verilen geometrik orantı, biçim mükemmelliğinin anahtarı olarak yüzyıllar boyunca denenmiş ve yalnız sanatta değil, doğadaki nesneler ve insan bedeninde sınanmıştır. Hıristiyan kutsal üçlemesiyle bile ilinisinin araştırıldığı Altın Kesim orantısı sınırlanmış bir doğrunun belli bir noktada kesilmesi ilkesine dayanır. Bu kesimde doğrunun küçük kısmının büyük kısmına oranı, büyük kısmının bütüne oranına eşittir.



BC/AB = AB/AC orantısı kesin bir orantı olmadığı, akıldışı (asam) göründüğü için mistik yorumlara da imkân vermiştir.

Altın kesimden başka geometrik orantılar da sanat eserinde geçerli olurlar. Örneğin, bir dikdörtgenle bu dikdörtgenin eni ölçülerinde bir kare arasındaki orantı buna örnek teşkil edebilir. Ancak geometrik orantıların bir sanat eserinde kusursuz gerçekleşmesi bir cansızlık da yaratabilir. Bu yüzden kasdi bozmalar eseri çok defa çekici bir hayatiyete kavuşturur.

Plastik Sanatlarda Temel İlkeler

Resim, heykel, mimari gibi plastik sanatlardaki temel ilkeler ünlü Alman sanat tarihçisi Heinrich Wölfflin tarafından Avrupa sanatının Rönesans ve Barok üslup çağlarında meydana getirilen eserleri üzerinde uygulamıştır. Bu ilkeler sırasıyla şunlardır:

1. Çizgi - Işık-Gölge

Bu ilkede gelişmenin çizgici bir eğilimden ışık-gölge oluşumlarını arayan bir eğilime doğru olduğu belirlenir. Işık-gölgeci davranışa ressamca (malerisch-painterly) da denebilir. Gelişmede çizgi, nesnenin tutulabilir; kavranabilir niteliğini ortaya koyarken, ışık-gölgeci anlayış, nesnenin dağılan, yumuşak, salt görselleşen niteliğine yönelir.

2. Yüzey - Derinlik

Bu ilkede gelişmenin yüzeyci bir yönden derinlik izlenimlerini abartan bir yöne doğru olduğu gösterilir. Klasik sanat

art arda plan derinliklerini yüzeyde toplarken, Barok sanat derinliğe önem verir.

3. Kapalı Form - Açık Form

Bu ilkede gelişmenin kapalı bir biçim ve düzen anlayışından açık bir biçim ve düzen anlayışı yönünde olduğu gösterilir. Sanat eseri tamamlanmış bir bütün ortaya koyar, ama bu bütün klasik sanatta sıkı, Barok sanatta gevşek, açık bir biçimleniştir. Bu yüzden Barok sanat muhayyeleye verdiği payla, düzenin çerçeve dışında devam ettiği izlenimini uyandırabilir.

4. Çokluk - Birlik

Bu ilkede gelişmenin düzende çokluktan düzende birliğe doğru olduğu belirtilir. Klasik sanatta bütünlük sıkı bir düzenleme duygusuyla birleştiği halde, düzeni oluşturan tek tek parçalar, figürler ve motifler belli bir bağımsızlığı ortaya koyarlar. Bu bağımsızlık bir düzen anarşisi değildir. Düzenin bütünlüğü gene de esastır. Barok sanatta bu parça bağımsızlığı kaybolur ve parçalar birbiri içinde erimiş gibi görünürler. Bunda ressamca davranışın ve derinlik eğiliminin ortaya koyduğu şartlar rol oynar. Düzenin birliği gelişmenin her iki aşamasında da esas olmakla birlikte sadece bu birliğin sunuluşu farklar gösterir. Aslında klasik sanat, klasik öncesi sanatın iyice gerçekleşiremediği birliği kesinlikle sağlamıştır.

5. Vuzuh - Vuzuhsuzluk

Bu ilkede gelişmenin, nesnenin mutlak bir vuzuhla, açıklık ve aydınlık içinde sunuluşundan, nisbi bir açıklıkla sunuluşuna doğru olduğu gösterilir. Bu birinci ilkede ortaya konan çizgici açıklıkla ışık-gölgeci (ressamca) müphemliğin bir yeniden ifadesidir. Bu gelişme sanat biçimlerinin bir kargaşaya sürüklendiği anlamını içermez. Ancak, biçimlerin çıplak

açık seçikliği kaybolur. Böylece aynı zamanda gelişmede düzen, ışık ve renk sadece biçimi belirleyen bir görev yüklenmeden kurtulup kendine özgü değerlerine de kavuşurlar.

Wölfflin ilkeleri özellikle Avrupa sanatının gelişme sorunlarını içeren bir yöndedir. Bu ilkelerin dünyanın bütün sanat bölgelerinde uygulanabilirliği su götürür. Örneğin, Türk minyatür sanatının 16-18. yüzyıllardaki gelişmesi benzer karakteristikler taşımakla birlikte, apayrı bir çözümleme çabasını da gerektirirler.

Eski Yunan'da klasik sanatla Helenistik sanat arasındaki gelişme bağıntıları da Wölfflin'in Rönesans ve Barok hakkında verdiği tanımlara oldukça uygundur. Helenistik sanatın ışık-gölgeci ve heyecansal yönünü Roma sanatındaki realizmin izleyişi gibi, 17. yüzyıl Avrupa Barok ve Rokoko sanatlarını neo-klasik akım izlemiştir. Yunan arkaik çağ sanatı ise Rönesans'a öncelik teşkil eden erken Rönesans ya da klasik öncesi sanata karşılıktır.

Resim sanatının oluşumuna ışık tutan bir mahalli ilkeler çeşidi de, Çin dünyasında bulunur. M.S. 5. yüzyılda ressam Hsieh-ho'nun tanımladığı altı ilke Çin resminin anlaşılmasında kolaylık sağlar. Bu altı ilke şunlardır:

1. **Doğu'daki hayat ve enerji ilkesi**: Bütün cisimlere hayat veren bu enerji kavranarak resim biçimlerine canlılık kazandırılmalıdır. Zen budistleri bu enerjinin ressamın içindeki kuvvet olduğuna inanırlar.
2. **Kemik-fırça ilkesi**: Doğadaki enerjiyi kemik gibi sağlam bir fırça vuruşuyla kâğıt ya da ipek yüzeyine aktarmak.
3. Doğadaki benzerliği gözeterek nesneye bağlanmak.
4. Rengi doğru kullanmak.
5. Düzene dikkat etmek.
6. Geleneği sürdürmek.

Program ve Üslup

Plastik sanatlarda program, sanatın özellikle belli bir dinsel amaçla birleştiği şartlarda ortaya çıkar. Ama geleneksel yaratış olgusunun kavrandığı şartlarda meydana gelen bütün kültür hareketleri dinsel amaçların ötesinde de birtakım üslup programlarını kapsar. Üslup özellikleri ister bireysel yönde gelişsin, ister anonim atölye faaliyetine bağlı bulunsun sanat programı çalışmaların temellendiği bir iç zorunluk ve bir bilinç olarak gerçekleşir. Çünkü, sanat yapma isteği sanatçının en özgür kılındığı şartlarda bile başıboş bir istek değildir.

Dinsel programlar mimaride belli plan şeması biçimlerini, resim ve heykelde belli konular ve belli figür ikonografisini şart koşar. Konuların ve figürlerin önem ve kademelerine göre bir mimari mekânda yer almaları dinsel programın bir başka cephesidir.

Çağımızda sanat ve üslup programları sorunu, endüstriyel gelişmeye ayak uyduran toplumsal hayatın çeşitli görünüşleri yüzünden bir iç zorunluk olma yolunda derin ve karmaşık bir içerik kazanmıştır. Üstelik ayrı ayrı kültürlerin endüstri çağında kendilerini ispatlama güçlükleri karşısında program sorununun anlamı gittikçe daha çetin çözümleri gerektirmiştir. Bu şartlar altında sanat programları sorununun basit bir sanat ve sanatçı güdümlülüğü olarak anlaşılması alabildiğine yanlış ve eksiktir. Çağdaş politik akımların soruna zıt çözüm yolları aramaları da bir sonuç veremez. Çünkü sanat ve sanatçı ne güdülür ne de başıboş bir özgürlüktedir. Toplumsal realizm yönünde, sanatın basitçe bir politik hizmet içinde gösterilmek istenmesi, eski dinsel programların çağdaş bir karşılığını aramak gibi basit bir saçmalık içine de zaman zaman düşmektedir. Bu sorun, çağdaş hayatın

ve endüstrinin getirdiği zorunluklar açısından çözümlenmelidir.

Anonim ve bireysel üslup sorunları sanatta karşımıza çevre farklarına ait eğilimleri çıkarır. Bireysel üslupların Rönesans'tan sonra arttığı Avrupa'da giderek bu eğilim daha da kesinlik kazanır ve modern çağ âdeta bireysel farklılıkların kendilerini açıkça denedikleri bir alan olmaya başlar. Avrupa'da ortaçağ geleneğinin bir devamı olarak atölye sanatı, sözgelişi Rönesans atölyelerinin faaliyetinde gözlenir, ama bu atölyeler üslupların gelişmesini hızlandırmışlardır. Doğu Hıristiyanlığının ikon atölyelerinde ve İslâm ülkelerindeki nakış-resim atölyelerinde ise üslup sorunu anonim bir usta-çırak geleneğini yansıtır. Anonim biçim deneylerinde bireysellik sorunu bazen reddedilmiş, bazen kuvvetle taraftar bulmuştur. Gerçek bireyselliğin anonim oluşta saklandığını belirleyen Doğulu düşünürler çoktur. Anonim geleneğe sahip olan Türk dünyasında da sorunun bu yolda ele alınması gereklidir. Çünkü bireysellik, kişisellik sorunu Batı'da idealize edilmiş bireyin, tek değer ölçütü olarak kullanılmasıyla çözümlenemez.

Biçim ve Fonksiyon

Bir anıtın bir alan boşluğunu doldurması, bir resmin bir duvar yüzeyini değerlendirmesi başlıbaşına temelden bir fonksiyondur. Bir mimari yapıda mimari organların birbiriyle ilintisi karşılıklı fonksiyonların gözetimine bağlıdır. Üstelik mimari anıtta ağırlık ve taşıma ilişkilerini kapsayan bütün fonksiyonel anlamlar mekân ifadesiyle eşdeğerlidir. Dolayısıyla mimarinin kendi organları arasındaki biçimsel fonksiyonlar mekâna yansıyarak insanileşir. İnsan, kendi fonksiyonelliğinin bilincine de bu ilişkileri kavrayarak varır.

Biçim düşüncenin sözcüklere dökülmesi gibi, bir duyuş ve düşünü özünün dökümüdür. Biçim bu özü yazan, tanımlayan, gösteren, anlatan bir unsur olarak her şey demektir. Biçim kendi başına bize getirdiğinin ötesinde hiçbir öz ve anlam spekülasyonuna alet edilemez.

Biçimsel değerlere bu değerlerin ötesinde duygusal bir edebiyat eğilimiyle yaklaşmak hatadır. Biçimsel değerlerin bizi tatmin etmediği şartlarda ise sanat eserini duygusal bir edebiyat yapmakla suçlamak, yermek de mümkündür. Bu takdirde o biçimler ne idiği belirsiz bazı duygulanmaların illüstrasyonudurlar. Ama biçim yönünden iddialar taşıdıkları için dürüstlükten de yoksun bulunurlar.

Ünlü Alman sanat tarihçisi Wilhelm Worringer, Alman sanatının güneyde doğan Rönesansın etkisinde kaldıktan sonra Gotik biçim coşkusunu yitirdiğini ve edebileştiğini kabul etmiştir. Bu örnek, biçim ifadesinin tarihsel bir geniş planda ele alındığı ve eleştirildiği bir örnektir. Ama aktüel sanatta biçimsel yönden güç kazanmamış örneklerle her gün karşılaşılabilir.

Biçimin belirtmek amacında olduğu iç anlam ve değerlerle ortaya çıkışı ancak kendi fonksiyonunu yapar. Fonksiyon kavramı basit bir faydalılık kavramı değildir. Bunu aşan bir anlamı vardır. Çünkü bize gündelik hayatta yararlı olan eşyalar bile biçimsel fonksiyonlarını ve hayatımızın bütün derinliğine yansımak imkânını estetik ölçülerinde bulurlar. En basit araçlardan en komplike alanlarına kadar bütün biçimler estetik değerlerden yoksun oldukları zaman kullanışsız da olurlar, dolayısıyla faydalıkları da güçleşir. Üretici emeğe heybet ve azim veren bazen kullanılan aracın biçimsel değerine duyulan sevgidir. Bu yüzden sanat ve araç biçimlerini yarar sorununun ötesinde fonksiyon (işlev) sorunu altında toplamak gereği de vardır. Bu yüzden biçim yolunda

bilinçlenmiş bir çevrede duvardaki resim, masanın üstündeki su bardağı gibi bir ihtiyaç olur.

Sanat ve araç biçimlerinin endüstri çağıyla birlikte bir değişim hareketine sahne olmaları, bu arada biçimsel çelişkiler ve krizleri yansıtmaları rastlantı değildir. Bütün endüstriyel araç biçimleri başlangıçta eski tezyini oluşumların hatıralarında güzellik ölçülerini aradılar. Sanatta Art Nouveau adı verilen yaygın süsleme üslubu buna örnektir.

Endüstriyel hızın artması, tekniklerin gelişmesi araç biçimlerine havayı yaran aerodinamik bir nitelik kazandırmıştır. Uçak ve otomobil biçimlerinin incelenmesi bu gelişmeyi ortaya koyar. Mutfak eşyalarından mobilyalara, seramikten tekstile kadar bütün alanlarda çağdaş gelişme homojenlik (insicam) gösterir.

Bu arada özellikle seramik sanatı gündelik, pişmiş topraktan yapılmış kapkacağın kullanımını aşan bir dönem kazanmıştır. Seramiğin bu yararlılıktan uzaklaştığı örneklerde biçimsel fonksiyonellikten uzaklaşması söz konusu değildir. Ancak seramiğin geleneksel yararlılığı bu fonksiyonelliği pekiştiren bir hatıra olarak kavranmalıdır. Seramiğin özden yoksun bir biçim sanatı olarak en soyut sanat diye tanımlanması doğru olmasa gerektir (H. Read). Doğrudan doğruya toprak malzemesinin kullanımı bu sanatın derin bir uygarlık özü taşıdığını ortaya koyar. Ancak Batı dünyası çağdaş dönemde teknik ve endüstrinin aşırılıklarına sahne olduğu için seramik hakkında böyle bir yargı verebiliyor. Oysa, tarımsal üretim yolunun insancıl cephelerine ve toprakla ilgili mistik, bilgece duyuşlarına yatkın çevrelerde seramik ve soyut olduğu kadar en özlü sanat olarak da kavranabilir.

Çağdaş endüstri bütün biçimsel sorunların yeniden gözden geçirilmesini gerekli kılmış ve endüstri alanının bütün dallarında meydana getirilen ürünlerin design'ı (dizayn-bi-

çim projelerinin hazırlanması) usta ellere verilmiştir. Abstrait artist (soyut sanatçı) adı verilen usta dizaynçıların endüstri kurumlarında görev alması bir ihtiyaç olmuştur.

1944'te İngiltere'de kurulmuş olan resmi Industrial Design Council, bu biçim sorunlarının denetimine de başlamıştır. Bu çeşit kurumlarda ana ilke, makina üretimini alışılmış, belli estetik standartlara uydurmak değil, yeni üretim tarzına uygun olan ve halk zevkinin araştırısına dayanan yeni estetik standartlar elde etmektir.

Bu sorunların aydınlığa kavuşmasında önemli rol oynayan bir kurum, mimar Walter Gropius'un 1919'da Almanya'nın Weimar şehrinde kurduğu Bauhaus okuludur. Bu okulda Kandinski, Klee gibi ünlü sanatçılar da görev almışlardır. Bauhaus, makinayı biçim sorunlarının çağdaş uyarıcısı olarak seçmiştir. Gropius, temel design sorununun hayata sıkı sıkıya bağlı olması gerektiğini de çok iyi belirtmiştir.

Bauhaus, 1925'te Dessau şehrine taşınmış, 1933 yılında Naziler tarafından kapatılmıştır. Bauhaus esprisi, daha sonraları özellikle Amerika Birleşik Devletleri'nde yaşamıştır.

Aktüel Sanat Olaylarının Ele Alınmasında Yöntemler

Her gün karşılaştığımız bazı olaylar ve sorunlar, örneğin, yeni mimarinin örneklendiği inşaatlar ya da projeler, tarihsel yapıların korunması ile ilgili bir olay, bir anıt projesinin gerçekleştirilmesi gibi bir başka olay, bizleri içinde yaşadığımız doğal ve toplumsal çevrenin düzeni, gelenekleri bakımından hemen ilgilendirir. Bu çeşitten sorunlarla bilinçli bir yoldan ilgilenebilmenin ana yöntemi, mimari ve plastik anıtların bir çevredeki tarihsel durumunu bilmektir. Sorunu kı-

yaslamalar yoluyla aydınlatmak imkânı ise çağdaş evrensel gelişmelerin ne yönde olduğunu bilmeye bağlıdır.

Resim, heykel sergileri, sanat yayınları her gün karşılaşageldiğimiz olaylardır. Bunlar hakkındaki düşüncelerimizi belirtmekte gene tarihsel ve çağdaş kaynaklar üzerinde temellenmeye çalışırız. Değerine inandığımız bir olay ya da bir sanatçı kişiliği üstünde yeterince durmayı bilmeliyiz. Bu inanç yöntemli bir bilgiden doğuyorsa, onu çevreye duyurma ve değerini kabul ettirme şansımız da o ölçüde artar. İnsanlar çoğunlukla ideallerini sanatta ve sanatçıda bulurlar. Çok kez içinde yaşamakta oldukları hayatın çetinliği bir sanat eserinin sahici dünyasında özdeşlik kazanır. Bu kavrayış da insanı hayata karşı daha muhkem yapar.

İnanç ve dürüstlük her zaman esastır. Bir sanat olayının değerlendirilmesinde içinde türlü bilgilerin eridiği yoldan çağdaş bir hakikate yöneliriz. Bu karşısında sahte bilimselliğin her zaman iflâs ettiği bir yoldur. Dürüstlük eriştiği hakikati ifşa eder. İnsanların muhtaç olduğu bir rahmet olarak tanımlar. Sahte bilimsellik ise ancak hakikati gizlemek yolunu tutar.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

RESİM SANATI ÜSTÜNE

İnsanlarda Yazma ve Biçimlendirme İhtiyacı

İnsan toplumsal çevresi ve doğayla olan bütün ilişkilerinde kaotik (düzensiz) geçmişin huzursuz anılarını taşır. İnsanda yazarak ve biçim vererek gerçekleşen düzen yeteneği ise bir kurtuluş ve sükun isteğini dile getirir. Sözcükler ya da biçimlerle düzeni gerçekleştirmek bir boşalma ve kurtuluş olduğu kadar, yeniden dolup gerginleşmenin de bir başlangıcıdır. İnsanın her zaman yeni ifade biçimlerine başvurmasının nedeni budur. Çünkü insan, tabiat ve çevreyle ilişkilerinin sonucunda olup bitmiş bir düzeni gerçekleştirmekle kalmaz, bir yenilenme ve değişme süreci içine girer. Bu yüzden biçim bir defada yapılıp bitirilmiş ve ebedi bir dogma gibi kabul edilmiş bir olgu değildir.

İnsanın kendisini bir görsel (vizüel) biçimler diline aktarması, tarihsel gelişme süreci içinde gündelik hayatın değişip duran ihtiyaçlarıyla bağlılık ortaya koyar. Hem yaşanan günün özel şartlarını anlayabilmek için başvurduğumuz kaynaklar arasında bunlar yer alırlar, hem de gündelik hayatın gerekli araçları kadar bunlar da tarihsel bir geçmişi aydınlatır. Taştan, kemikten yontulmuş bir araç ya da madenden işlenmiş bir başkası gibi, görsel biçimler de insan varlığının bedensel ve ruhsal birliğinin dayanıklılığını belirtirler. Bu dayanıklılık yalnız tek tek maddi ve manevi cephelerin birliğini ifade eden bu nesnel kalıntıların sağlamlığından gelmez,

aynı zamanda bu tarihsel kalıntılar sürekli araç ve biçim yenilenmelerinin nesnelleşmiş birer tanığı olurlar.

Hayatın devamını sağlayan ve yaşanan çağın ekonomik toplumsal yapısına denk düşen av, tarım ya da endüstri araçlarıyla insanın ruhsal düzenine uygun görsel biçimler aynı birim içinde de toplanabilirler. İlkel bir gündelik araç üstüne çizilmiş bir hayvan resmi o araçla kaynaşır, ona hem bir süs, hem de bir anlam katar. Âdeta o aracın ruhsal bir büyüsü olur. O aracı kullanan elin yaşama, yaratma ve değiştirme azmindeki iman gibi o resim de aracın biçimsel bir değer içinde saklanan imanı haline gelir.

Başlangıçta gündelik hayatın kendini sürdürme tarzına sıkı sıkıya bağımlı olan görsel biçimler, tarih boyunca yalnız sürekli değişmelerin değil, aynı zamanda bir biçim dünyasının ürünleri olarak bağımsızlaşmanın da kavgasını vermişlerdir. Bu yüzden görsel biçimleri çağdaş hayatla ve tarihle olan ilişkilerinden koparmadan kendi kendine yeten sanat ürünleri olarak da kavramalıyız. Görsel biçimlerin daima kendilerine özgü asli unsurlarla düzen bütünlüklerini gerçekleştirmiş olduklarını da bu yoldan anlamamız mümkündür.

Kendi asli unsurlarının taşıdığı biçimsel değerlerle resmin bağımsızlık, özgürlük olanağını arayışı, insanın da ortak toplumsal yaşama zorunluklarını inkâr etmeksizin kendi özgürlüğünü yaratma serüvenine benzer. Ortak yaşama programlarının özgür kişisel eğilimleri yontan, insanı standartlaştıran katılığı karşısında sanat, insanın kişisel özgürlüğü gerçekleştirme çabasıyla birleşen bir anlam kazanır.

İnsanın kişisel özgürlük sorunları gibi biçim dünyasının mutlak bağımsızlığı ve özgürlüğü sorununu da idealleştirmek, yaşama gerçeklerinin ötesine götürmek hatadır. Tarih boyunca belli ortak programlar içinde bile asli değerlerini yi-

tirmeksizin gerçekleşen biçim yaratışları, bağımsızlık sorunu hakkında daha derin ve ince düşünceleri gerektiren has nitelikler ortaya koyarlar. İnsan varlığının kişisel özgürlüğe yönelen eğilimleri de, bu eğilimleri en açık bir şekilde tanımlayan sanatçı kişiliğinin biçim özgürlüğü de kendisini toplumsal gerçeklerden ayırabilen mutlak bir yol tutturamaz. Buna özgürlüğü arayan insan varlığının kendisi bir engeldir. Kaldı ki, örneğin çağdaş dünyanın büyük endüstriyel üretim mekanizması, yarattığı tek tipte standart araçlar ve nesnelerle bağımsız ve özgür yaratıcı kişi ferdiliğini budayan bir nitelik bile ortaya koymaktadır. İnsan yaratışının gerçek özgürlük arayışı bu ortak oluşumu görmezlikten gelerek, onu benimsemeden yolunu bulamaz. Biçimsel yaratışların gerçek özgürlüğü bir başına buyruk olup gitme değil, gündelik hayatın getirdiği zorunluklardan ayrılmadan uyarıcı, aydınlatıcı kişiliği geliştirmektir. Sınırları ve olanakları değişmiş olabilir, ama biçim yaratışlarında asli değerleri ortaya koymak tarih boyunca, bir dıştan içe yöneliştir. Biçim dünyasının kendini bağımsızlaştırma süreci dediğimiz şey de, insanın kendi ruhsal yapısındaki derin ayrıntıları, kısaca iç dünyasını keşfedip açıklamasına benzer.

İnsan bir yandan ortaklığın, bir yandan tekliğin sınırlarını genişletip durur. Ama hiçbir zaman ortakla tek arasındaki derin ilişkiyi gözden kaçırmadan. Bilimin gelişmesiyle, biçimsel yaratış olgularının gelişmesi arasındaki paraleller de bu eşsiz birliği yansıtırlar. İnsanın evrene açılmaya, dünya denen kabuğu kırıp ötesine çıkmaya yöneldiği şartlarda bile bu böyle oluşup gider.

İnsan duyarlığının kendisini resim diliyle ifade edişi dediğimiz köklü içtepinin ürünleri, başlangıçta ev üretiminin büyüsel bir tamamlayıcısı olarak, insanın ya topluca yaşadığı ya da bir çeşit tapınak olarak kullandığı mağara duvarların-

da yer aldı. Tabii olanakları sayesinde korunup günümüze gelebilmiş olmaları, bunları yapan sanatçıların hiç de böyle bir istek taşıdıklarını belirlemez. Çünkü bu sanatçılar güçlü bir gözlem ve doğa duyarlığının sonucu olan bu eserleri ancak belli bir büyüsel fonksiyon süresi için yapıyorlar, sonra birinin üzerine bir başkasını daha yapıveriyorlardı. Bir hayvanın çeşitli hareketlerini öyle keskin bir gözlemle kaya yüzeyine aktarıyorlardı ki, tek tek bu hayvanların fotoğrafları çekilip de, bir film düzenine sokulduğu zaman bir karton filmdeki gibi hareket ettikleri, koştukları görüldü. Keşfedildikleri zaman inanmak güç oldu bu resimlere, sahte oldukları söylendi. İ.Ö. 40.000-30.000 yıllarına kadar uzanan eski bir geçmişe sahip olduğu ileri sürülen bu resimleri yapan sanatçıların bu ölçüde gelişmiş bir doğa gözlemi ve bunu biçimlendirebilecek bir ustalığa sahip olabileceklerine kimsenin aklı yatmıyordu. Oysa, insanda soyutlayıcı yetenek, gözlemlerini sembolik, şematik biçimlere dökme yeteneği bu tarihlerden çok daha sonraları gelişip güçlendi. Mağara resimlerini kapsayan tarih öncesi Paleolitik çağda ise insanda bu yetenek henüz olmadığı için, resim sanatçısı inanılmaz bir rahatlıkla doğada gördüğü verileri biçimlere aktarmak olanağını buldu. Daha ileri bir ekonomik düzende ise, tarımsal üretim yolları, insanda birtakım nesneleri hesap edebilmek için matematik yeteneğin gelişmesini zorunlu kılmıştır. Yazı yazmak isteği de gene soyutlayıcı yeteneğin bir sonucu olarak ortaya çıktı. Bu çağlarda basit geometrik biçimler, zikzaklar, svastikalar (Gamalı haç biçimleri), spiraller gündelik eşya, seramik vb.'larının üzerinde ve aynı zamanda ruhsal bir ifade düzeninin taşıyıcısı olarak da yerlerini almaya koyuldular. Resim sanatçısı artık insan ve hayvan figürlerine de şematik, sembolik bir biçim dünyası içinde farklı bir rol vermeye başlıyordu.

Tarih öncesindeki doğaya dönük resim kavrayışı çağımıza pek yakın yüzyıllara kadar bazı ilkel kabilelerin sanatında kendisini sürdürdü. Buşmanlar adı verilen ilkeller, tarih öncesindekini andırır büyüsel içeriklerle hayvan figürlerine yönelmiş ve aynı şaşılacak biçimlendirme ustalığını göstermişlerdir.

İnsanın düzen ihtiyacını resim diliyle gerçekleştirmesinde ya doğaya bağlı kalan, ya da stilizasyon (üsluplaştırma) niteliği taşıyan eğilimler geçerli olur. Gerçi insanda, ona yazının keşfini de sağlayan soyutlayıcı yetenek daha geç gelişmiştir, ama bazı insan toplulukları uygarlık düzeyinin ileri aşamalarında da doğaya sıkı sıkıya bağlı bir biçim anlayışını amaç ve ideal edinmişlerdir. Genellikle önce Yunan klasik çağında karşımıza çıkan ve insan figürünün ideal ve uyumlu bir güzellik kavrayışına mutlak anlamda hedef olduğu biçimsel kavrayış, hümanist sanat ve kültür sorununun kaynak noktasına yerleşmiştir. Buna karşılık diğer bazı insan toplulukları insan figürünü kuvvetle üsluplandıran şematik, sert kurallara bağlı, yüzyıllar boyunca değişmez gibi görünen kalıplar içinde bir resim sanatını geliştirmişlerdir. Bu üslup, sorunun temsilcisi olarak da genellikle eski Mısır uygarlığı gösterilmiştir. Geometri ve yüzey zorunluklarını kendi iç ihtiyaçlarında saklayan diğer bazı uygar toplumlar gibi eski Mısır'da soyutlayıcı yeteneklerin gücünden, tabiatın derinlik, uzay, ışık-gölge ilişkilerini gözeten bir biçimsel kavrayış lehine fedakârlık edilmemiştir.

Resim tarihi bu iki genel karşıt eğilimin çeşitli insan toplulukları arasında az çok değişiklikler, farklılıklar gösteren serüvenlerini anlatır. Tabiatı taklit ölçüsüne varan resim eğilimleriyle, tabiat taklidinden mümkün mertebe kaçınan resim eğilimlerinin zıtlığı yanında, bazı uygarlık çevrelerinde bu eğilimlerin bir çeşit bireşimi (sentezi) de ortaya çık-

mış, bu eğilimler birbirine karışmış halde görsel biçim dilinin oluşmasına hız kazandırmışlardır.

Resim sanatında doğaya bağlılık, nesnelerin dış görünüşlerini ne ölçüde amaçlarsa amaçlasın, mutlak bir taklit anlamına gelemez. Tabiat bu istek karşısında sanatçıya, onun ancak nesneleri ve insanı idealleştirdiği, ondan ideal güzellik birimlerini elde ettiği bir kaynak görevi yüklenir. Tabiattan hiçbir şey hiçbir zaman mutlak anlamda taklit edilememiştir. Ama gene de amaç, onun dışta olan, duyularla, gözle kavranabilen nitelikleridir. Yaşamakta olan organik varlığın güzelliğini kavramak insanın mutluluk ölçüsünde kendi varlığının bilincine erişmesi anlamına gelir. Doğaya yakınlığı ve birliğiyle insan, yarattığı görsel biçimlerde hep bu mutluluğu tatmak peşindedir. Klasik Yunan dünyasında karşımıza çıkan bu sanat eğilimleri, insanın kendi varlığı hakkında yeni bir bilinçlenme aşaması olarak Rönesans döneminde yeniden ortaya çıkmıştır.

Ancak dünyanın çeşitli yerlerinde insanın farklı diller konuşması, farklı yazı biçimlerinde düşüncesini somutlaştırması gibi, kendisini görsel biçimlerle ifade etmesinin de farklı yolları vardır. Klasik Yunan-Avrupa hümanizmasının dar akılcı sınırlarından kurtulup evrenselleşmeye, bütün insanlığı özel değerleriyle kavramaya çalışan bilimsel düşünce, insanın derin psikolojik davranışlarındaki ayrımları da keşfe yönelmiştir.

Görsel biçimler hakkında verilen güzel yargısının değişmez tek bir ölçüye bağlılığı böylece reddedilmiş, bunun ancak toplumdan topluma değişen göreli (rölatif) bir kavram olduğu kabul edilmiştir.

Doğayla insan arasındaki birliği kapsayan biçim eğilimleri, insanın akıl ve gözlem yoluyla doğadaki bilinmezliği kaldırdığı, tüm sırları açıklığa kavuşturduğu bir davranışı

belirler. Doğa bu anlamda karşısında korku ve huzursuzluk duyulan bir dünya tablosu değil, yaşamanın bilinçle farkına varılmış bir mutluluk vesilesidir. Bu yüzden resim, uzay içinde uyum ve dengeyi gerçekleştirir ve ölçülüdür. İnsanın duyarlığını görsel biçim diline aktarışı insanı ve nesneleri idealleştirdiği, onlarda ölümsüzlüğü bile arayıp bulduğu ölçüde bir boşalma, bir kurtuluştur. Bu davranışta şüphesiz en önemli rolü boşluk ve derinlik, yani uzay oynar. İnsan akılcı ve gözlemci davranışıyla uzay içinde birbiriyle ilişkili olan nesneler arasında bağıntılar kurmaktan kaçınmaz. Nesneler böylece bir derinlik içinde, atmosferin sağladığı bütün ayrıntılar ve ışık-gölge farklılıkları ile resim yüzeyine gelirler. Kütle bu boşluk içinde, ona hareket sağlayan ayrıntılara, insanın derinlik ölçüleri içinde elastikî kıvraklığını taşıyan beden birliğine ve adalelerine yönelir. Parça değerleri uzayın sağladığı imkânlarla daima bütün içinde eritilir. İnsanın ve nesnenin tek, bireysel değeri daima bu birbiri içine kaynaşmış birlikte görülür.

Doğayla insan arasındaki bağıntıların bunun tam karşısında olduğu davranış zorunluklarına gelince iş değişir. İnsan ruhsal denge ve kurtuluşu tam aksine uzay izlenimlerinden kaçmakta bulur. Çünkü uzay, insandaki fizik-ötesi boşluk ürküntüsünün başlıca nedenidir. Bu da kendiliğinden (spontane), ya da bilgece bir duyuşla tabiatın ve uzayın aklın ve duyuların dar sınırları içinde kavranamayacağı inancından gelir. Bu durum yeterince bilinçlidir. Doğulu insanın iç dünyasını belirleyen «bilinmezliğin bilinci» böylece doğa karşısındaki bilgeliğin ölçüsü olur.

Uzay ve derinlik sorunu, bu çeşitten bir insan davranışı ve onun sonucunu teşkil eden biçim yaratışlarında, ancak nesneler arasında karışıklığa neden olan bir tehlike ortaya koyar. Bu tehlikeyi ortadan kaldırmanın tek çaresi, nesne-

lerin ve insan figürlerinin bu karışıklığı gideren bir geometrik şemalaştırma ile yüzey üzerinde sıralanmaları, uzay ve derinlik izlenimlerinden uzaklaştırılmalarıdır.

Yüzey üzerinde derinlik ilişkilerinden yoksun olarak sıralanan nesneler, parça değerleri, tek değerleri bakımından bütünle farklı bir ilişkiye girmiş olurlar; bütünü, onun içinde erimiş olan nitelikleriyle değil, âdeta birbirine eklenmiş olan aritmetik bir çoğalışla meydana getirirler.

Bu çeşitten davranışları kapsayan eğilimleriyle insanda kendi bireysel (ferdi) varlığı hakkında ancak sınırlı bir parçanın bilinci vardır, denmiştir. Ama doğanın genişliği ve evrenin sonsuzluğu hakkındaki bilinci alabildiğinedir, sınır tanımaz bir duyarlık yüküyle dolup taştığı ileri sürülür.

Varacağımız önemli bir sonuç, resim sanatındaki ayrımlar yönünden önyargıları terketmektir. Çünkü, klasik göz eğitimi resim sanatının birtakım klasik kurallara bağlı olduğunu, bu kuralların gerçekleşmediği yerde bir sanatsızlık ve hünersizlik bulunduğunu öğretegelmiştir. Oysa asıl sorun, sanatsızlık ve hünersizlik değil, insanın içinde yaşadığı ve böylece temel yapısının belirlendiği özel şartlarda, kendi psikolojik ve toplumsal ihtiyaçlarını karşılayan bir biçim yaratma iradesini (istemini) gerçekleştirebilmiş olmasıdır.

İnsanın resim yoluyla kendini ifade ederek kurtuluş ihtiyacının bir yönü geometrik şemacılıkta iç huzuru ve dengeyi bulmak ve sükûnete erişmektir. Biçimsel şemaların, stilize edilmiş figür ve nesne örneklerinin, üsluplandırılmış bitki ve hayvan süslemelerinin tekrarı, küçük ayrımlarla çeşitlendirilmeleri, kalıpları kırıp aşma yönünden sanatın sürekli evrimi, gelişmesi sorunundan gene de ayrı bir yere düşmez. Değişmez ve ortak üslup şemalarının kullanıldığı resim sanatı çevrelerinde gelişmezlik, durağanlık olduğu ve ferdi eğilimlerin baskı altında tutulmuş bulunduğu yargısı da doğru

değildir. Bu yargı, yukarda sözünü ettiğimiz insan varlığının tekliğini idealleştiren klasik göz eğitiminin bir ürünüdür.

Soruna biçim yaratma iradesinin farklılıkları açısından bakmak zorunluluğu vardır. Yani, her yerde insanın resim diline başvurmasının yolları ayrıdır. Bu yollardan bir tanesi öbürlerini yargılamak için bir ölçü, bir kıstas teşkil etmez.

İnsanın bütün toplumsal çevrelerde belli bir resim dili yaratmış olması, şüphesiz sadece ruhsal varlığın kendi düzenini araştırmak, gerçekleştirmek isteğinden ibaret kalmaz. Bu dil toplumsal çevrenin de birbiriyle anlaşma araçlarından birini meydana getirir. Sözcük (kelime) dili gibi bir şey olur. Bu anlaşma en basit gündelik ihtiyaçlardan en karmaşık ve derin ihtiyaçlara kadar böyle bir dil kullanımını zorunlu kılar. İnsanın resim yoluyla iç dünyasını, düşlerini, korkularını, ruhsal sapmalarını ifade etmek ihtiyacına da değinmek gerekir. İlkel resimlerle çocuk ve deli resimleri arasında kurulan bazı ilişkiler biçimlendirme ihtiyacının köklülüğünü daha temelden aydınlatıcı bir öz kazanır. Resmin modern ruhbiliminde ruhsal bozuklukları tedavi amacıyla kullanılan bir araç olarak seçilmesi de boşuna değildir. Bu konuda son yıllardaki araştırma çabaları hasta resimlerini Pcych'art gibi isimler altında toplamak gibi sonuçlar bile vermiştir.

Çocuk resimlerine gelince, henüz olgunlaşmamış ve saflığını yitirmemiş küçük insan varlığının düşle gerçek arasında kurmayı başardığı kayıtsız heyecan alışverişi bunlarda su yüzüne çıkar. Biçimlendirme içtepisinin belki de en pervasız, en serbest, en içten örnekleri çocuk resimleridir. Ama çocuktaki bu resim yeteneği, çocukluğun diğer birçok saf belirtileri gibi geçicidir. Beğeniye değer çocuk ressamların büyüdükçe bu işi bıraktıkları görülür. Önemli olan, çocuğun resimlerde gözler önüne serdiği ve kendi kişiliği hakkında işaretler vermekten kaçınmadığı özelliklerini görebilmektir. Çocuk-

lar resimleriyle, gelecekteki yaratıcı fonksiyonlarını, maddi ve ruhsal birliğin uyumunu dinamik bir yolda sağlamanın ön haberini verirler. Bu, ilerde büyük bir ressam olacaklarını belirtmek değil, sadece eğitimcileri kendi kişisel yapıları ve toplum içinde oynayacakları önemli rol konusunda uyarmaktır.

İnsandaki resim ihtiyacının bir başka cephesini de naif (saf yürekli) adı verilen, çoğu ressamlığı sonradan seçmiş meslek sahibi yaşlıların resimleri teşkil eder. Tarih boyunca yapılagelmiş, halk sanatında özel bir yer bulmuş olan naif resim, modern çağda apayrı bir önem de kazanabilmiştir. Duyarlığın düşleri, gerçeküstü hayalleri amaçladığı çağımız, naif resmin saf, çocuksu heyecanlarla oluştuğu düşüncesini taşır. Naif resim, resim kurallarının ötesinde, sanatçının serbest, içinden geldiğince bir biçim dünyası kurmak dileğine bağlıdır.

İnsanın resim sanatıyla olan bu özel bağıntıları resmin uygarlıkların gelişmesiyle bağıntılı yanını kavramakta ancak bir yardımcıdır. Resim sanatı geniş kapsamlı bir toplumsal planda oluşup gider, toplumların dünya görüşlerini kavramak olanağını taşır. Toplumların aynı zamanda gelecek kuşaklara aktardıkları kültür mirasının bilinçlendirici bir yığınını teşkil eder. Geçmişin kendini görsel biçimlerin diliyle belgeleyerek geleceğe aktarması yazılı belgeler çeşidinden bir zorunluktur. İnsanın çizgi ve renk diline başvurması bilinç verilerini yazı biçimlerine dökmesine de benzer.

Resim sanatıyla yazı arasındaki bağıntılar bu bakımdan ayrıca anlam taşır.

En eski yazı çeşitleri, piktogram adı verilen resim unsurlarından oluşur. Eski Mısır uygarlığının kullandığı hiyeroglif adı verilen yazı, bunun bir örneğidir. Yazı işaretleriyle resim dili arasındaki sıkı ilintiler en çok bu yazı örneklerinde belirgindir.

Yazı ile resim arasındaki sıkı bağları ortaya koyan diğer bir çizgi üslubuyla yazıyı resim yönünden karakterlendirir. Bu piktogramların bireşiminden, daha karmaşık anlamları olan ideogramlar (düşünce «ide» sembolleri) meydana gelmiştir.

Hindistan'ın eski uygarlıklarında kullanılan bir yazı çeşidinin de piktogramlardan oluştuğu ve bu yazıdaki çizgi üslubunun, diğer bölgelerde de olduğu gibi, Hint resim çizgisini temellendirdiği görülmüştür. Bu bakımdan piktogram sorunu doğrudan doğruya resim üslubunu ilgilendirir. Mısır hiyeroglif yazısının kapalı, donuk ve düşünceyi tutsaklaştıran bir şema duyarlığına bağlı olduğu söylenir. Açık bir şema duygusuyla kıvrak bir çizgi üslubunu birleştiren Arap yazısı ise düşüncenin enginliğine sınır tanımayan bir yazı karakteri olarak nitelenir. Arap yazısıyla, özellikle halk sanatının sınırları içinde figürlü resim örnekleri ve düzenleri meydana getirilmiş olması son derece ilginç bir olaydır. Bu bir bakıma Arap yazısının bağlandığı aşırı soyutlukta mistik bir düşünce özünün kendisini somutlaştırma ve tabiata bağlama eğilimidir. Anadolu ve diğer İslâm çevrelerinde bu çeşitten pek çok örnekler vardır. Gerçekte Arap yazısı, soyut çizgisel oluşumları itibariyle İslâm dünyasındaki «resim yasağı» sorununa da uygun düşer. Ama Arap yazısı, dünyevi halk espri-sinde resimleşmek olanağını kazanmıştır. Soyut yazı düzenleri halinde kaldığı zamanlarda bile kendi kendine yeten, aslileşmiş bir plastik çizgi dili olarak salt bir yazı olmanın ötesinde resimsel bir anlam da bulmuştur.

İnsanda görsel biçimler yaratma ve yazı yazma zorunluluğunun bütün yönelişleri hayatı düzenli bir biçimde sürdürme isteğinin ipuçlarını taşır. Resimde düzen birliği daima insanı hoşnut kılan bir başarıdır.

İnsan yaşama kavgasındaki gücünü de düzen birliğinde belirler ve anıtlaştırır. Ama insan gücünü belirleyen her anıt,

aynı zamanda yeni bir kavga aşamasının güçsüz ve belirsiz, müphem bir tılsımı da olur. Tamamlanan her resim, doygunluğun verdiği rahatsızlıkla bir yenilenmeyi de şartlandırır. Şu halde resmin düzen birliği ve uyumu karşısındaki hoşnutluk mutlak bir şey değildir.

İnsanı yenilenme ve değişmenin kaygısına da ancak bu hoşnutluk sürükler. Zaferden duyulan her sevinçte bu sevinci sürdürme kaygısının hüzünleri vardır. Tarih öncesinde mağara duvarlarına yapılan hayvan resimleri herhalde hem avdaki başarıyı anıtlaştıran, hem de gelecek bir avın büyüsü olan görsel kaynaklardı. Mağara boşluğunun insanı barındıran, dış etkiler ve tehlikelerden koruyan içteki kaya yüzeyleri üzerinde bu tabii mekân boşluğuna eş bir fonksiyonları olmalıydı. Bu yüzden bu hayvan resimlerindeki natüralizmi, uygarlığın geliştiği, şehir hayatının ve mimarinin yüksek seviyeye vardığı bir natüralizmden de ayırmak gereklidir. Bu resimlerin oluşumuna hakim olan kendiliğindenlik, natüralist eğilimi teknik bir bilimsellik haline getiren uygar ortamdaki davranıştan da farklı bir şeydir. Hele modern çağın kendiliğinden (spontane) olan biçim yaratışlarına itibarı ve bu yolda tarih öncesine, ilkel sanata duyduğu derin ilgiyi çağdaş yaratışla birleştirmek tutkusu hesaba katılırsa, buna da bilim ve tekniğin alabildiğine genişlemiş sınırları içinde bakmak gereklidir. Uygarlık gelişmesi karmaşık sonuçlarında en tabii olan, en bozulmamış insan varlığını araştırır, ama bir bakıma tarihsel tecrübenin aşamaları bu yolda ona bir engel de meydana getirirler. Bu engeli aşıp bir insanın çocukluk çağındaki saf heyecanları olgunluk yaşında gerçekleştirmesi ise büyük resim ustalarının işi olur.

Modern çağ, resim sanatının doğanın dış görünüşlerine bağlı ilgilerden sıyrılarak resim düzenlerinin oluşmasına yarayan özü kendi iç dünyasının zorunluklarında araması, ta-

rihsel biçim yaratma tecrübelerini birer engel olarak değil, onu güçlendiren birer kaynak olarak değerlendirdiğini düşündürür. Klasik natüralizme duyulan ilgisizliğin yanısıra, ilkel natüralizme gösterilen sıcak ilgi, aradaki farkın da kavrandığına işaret eder. Gerek yaşayan ilkelerin, gerek Uzakdoğu ve İslâm sanatlarının modern çağ sanatını hem etkileyen, hem belirleyen yanları ise evrensel biçim tarihinin saflığını korumuş olan değerlerini ortaya koyar.

Resmin Yer Aldığı Yüzeyler

Resim, öteden beri mimari kılıf içinde korunagelmiş bir sanattır. Mimari yapıların dış yüzeylerinde resim hiç yer almamıştır denemez, ama bu bir istisnadır. Genellikle resim, mimari mekânla ilişkilidir. Mimari mekânla ilişki, resmin iç duvar yüzeylerine hakim olmasıyla belirlenir. Çok defa taşınabilir çeşitten olmayan fresk, mozayik tekniğinde resimler, duvar yüzeylerinin ayrılmaz bir parçası olarak uygulanırlar. Tahta, kâğıt, bez vb. gibi malzemeler üzerine yapılan resimlerse, taşınabilir çeşittendir, duvar yüzeylerine asılarak yerlerini bulurlar.

Kültür gelenekleri, teknik zorunluklar, toplumsal gelişme aşamaları resmin mimari ile olan bağıntılarında rol oynar. Mimarinin taş ya da tuğla tekniğinde olduğu yapılarda mimari örgü ve sıva kaplama sisteminin âdeta tabii bir sonucu olarak duvar resimlerinde mozayik ya da fresk tekniği kullanılır. Buna karşılık mimaride ahşap tekniklerin geçerli olduğu çevrelerde tahta tavan ve tonozlar farklı bir boya tekniğiyle resimlenirler.

Tahta üzerine yapılan resimlerin sadece taşınabilir levhalar olması bu çevrelerde söz konusu değildir. Çünkü, duvar yüzeyleri tahtadır. Örneğin, Norveç'teki ahşap ortaçağ kili-

selerinin resimleri bu çeşittendirler. İnsanlık tarihinin başlangıcı sayılabilecek çağlarda resim örneklerinin büyüsel bir özle mağara duvarlarında yer aldığından söz ettik ve tabii mağara oluşumlarıyla bu resimlerin natüralist oluşumu arasındaki ilintileri belirttik. Bu paleolitik mağara resimleriyle benzerlikler taşıyan ilkel Buşman kabilelerinin birçok resim örnekleri bu insanların yaşadıkları kovukların dış yüzeylerine yapılmış oldukları için hava etkileriyle bozuldular. Eski çağ uygarlıklarında mezar ve tapınak odalarının duvarlarına yapılan resimlerin bazen çok iyi korunmuş halde günümüze kadar geldikleri görülmüştür. Eski Mısır'da firavunların ve soylu ailelerin mezar odalarında yer alan önemli resim örneklerinin tarih boyunca çok iyi korundukları, ancak keşfedilip ziyarete açıldıktan sonra bozulmaya yüz tuttukları da bilinir.

Resim sanatının çeşitli eski uygarlıklarda ölü kültüyle ilintisi özellikle mezar odalarının süslenmesine yol açmıştır. Eski Mısır uygarlığından başka İtalya'nın Toskana bölgesinde gelişen Etrüsk uygarlığının resim örneklerine de mezar odaları içinde rastlıyoruz. Mezar odalarının resimlerle süslenmesi geleneği Yunan çağlarında da süregelmiştir. Ancak, Yunan çağlarından günümüze ulaşan duvar resmi örnekleri pek azdır. Nedense bu örnekler bozulup kaybolmuşlar, ancak Yunan kültürüyle az çok ilintisi olan Balkan bölgelerindeki mezar anıtlarından bazı örnekler kalmıştır. Yunan duvar resmi örnekleri bulunamadığı için bu uygarlığın resim sanatı hakkında özellikle vazo resimleri bir fikir verirler. Vazo resimlerinde muhtemelen aynı konu ve kompozisyonlar ile aynı anıtsal etkiler vardır. Ancak, seramik teknikleri duvar resimlerinde kullanılan bütün renklerin vazolarda uygulanmasına imkân vermemiştir.

Etrüsk sanatının geç dönemlerinde (İ.Ö. 4. yüzyıl) Yunan

resmini taklit modası başladığı için Yunan resmi hakkında bu çağ Etrüsk resimleri bir fikir verebilir. Ama bu yolda en iyi fikir veren örnekler şüphesiz Roma duvar resimleridir. Çünkü bu örnekler Yunan resimlerinin kopyalarıdır. Pompei, Roma, Herculaneum gibi şehirlerdeki sivil yapılarda bulunmuş olan bu resimlerde aynı zamanda Avrupa resim sanatının kaynakları görülebilir. Bu resimlerde bir yandan derinlik izlenimleri, perspektif özellikler, ışık-gölge etkileri, bir yandan da portre özellikleri araştırılmıştır.

Mitolojik konuların ele alındığı Roma duvar resimlerinde üslup özellikleri mimari ile resim bağıntısını ilginç bir şekilde yansıtırlar. Mekâna optik bir derinlik etkisi kazandıran resimler Avrupa'da daha geç yüzyıllarda kesin bir anlam kazanan ve bir boşluk içinde figürlerin yer aldığı resimsel derinlik eğiliminin başlangıçlarıdır. Fenestra aperta (açık pencere) diye adlandırılan bu eğilim, Batı resminin belli-başlı karakteristiklerinden biri olur. Fenestra aperta niteliği, resmin yer aldığı mekâna bir pencere açıklığı gibi kendi optik mekânını getirmesidir.

Yunan çağında geçmişi M.Ö. 4. yüzyıla kadar inen mekân derinliği uygulamalarının, tiyatro dekorlarının resim sanatında taklidinden doğduğu ileri sürülür.

Sivil ve dinsel yapıların resimlenmesinde tarih boyunca verilen örneklerin farklı ilkeleri seçtiği söylenebilir. Eski Girit ve Miken uygarlıklarında (M.Ö. 2000-1200) Knossos, Tyrins gibi sarayların duvarlarını örten resimlerde dinsel yan ağır basmamıştır.

Av ve eğlence sahnelerinin, seyircilerin ele alındığı bu resimler, belki bazı dinsel kültlerle ilgilidirler, ama doğrudan doğruya dinsel varlıkların resimleri değildirler. Bunlarda daha çok gündelik gözlemler rol oynamıştır. Aynı çağlar içinde örneklenen Mısır resim sanatında ise resim yüzeyleri

dinsel varlıklara, sosyal hayatla ilgili tasvirlerde bile temel bir dinsel kaygıya, ebedi oluş düşüncesine yönelmişlerdir.

Resim sanatının kesinlikle hangi dinsel sorunlara yönelmiş olduğu hakkında belli bir sonuca varılamamış örnekleri Meksika'nın eski Maya uygarlığına ait Bonampak tapınağı resimlerinde de görüyoruz. Savaş ve insan kurban etmeye ilişkin tasvirleri kapsayan üç mekân bölümü şüphesiz dinsel amaçlara çevriktir, ama burada sorun eski Mısır sanatının net geometrik şematizmi gibi açık seçik bir öz anlayışı getirmez. Gerek Mısır, gerek Yunan sanatında, bu bölgeler birbirine taban tabana zıt gelişmeler gösterdikleri halde, resim üslubu mimari yüzeylerle bağıntılar açısından irdelenebilir.

Sonraları Hıristiyanlık doğup geliştikten sonra, resmin dinsel metinlere bağlı hikâyeci nitelikleri mimari mekân yüzeylerine yerleşmek olanağını araştırmıştır.

Roma resminin zengin mitolojik konuları Pompei, Roma villâlarının duvarlarını süslüyordu. Buna ilk tepkiler erken Hıristiyan resminin ilginç örneklerini kapsayan ve klasik Yunan estetiğinin kurallarını amaçlamayan katakomp tasvirlerinden geldi. M.S. 2-4. yüzyıllarda Roma'da, lânetlenmiş Hıristiyanlar, ileride yüze çıkması mukadder bir yeraltı dünyası yaratmışlardır. Küçük mezar odalarıyla sonlanan koridorlar, toplanmaya, oturmaya mahsus yeraltı mekânları, yüzeylerde taze Hıristiyan duyarlığını taşıyan basit, ama etkin resimlerle süsleniyordu. Ancak, Hıristiyanlık resmîleştikten sonra, anıtsal kiliseler ve saraylar farklılaşan üslup özellikleriyle resimlenip süslendi. Bu kadarla da kalmadı, ikonografik dinsel resim programlarına göre resim sahneleri mimari mekân hiyerarşisi içinde özel yerler aldılar. Her sahne, her figür önem derecesine göre mimari mekânın yüzeylerini paylaşmaya koyuldu. Öbür yandan Hıristiyanlık, İncil'e bağlı hikâyeleri resim düzenleri haline getirmekle kalmıyor, aynı za-

manda resimsiz bir din olan Museviliğin kitabı Tevrat'ın hikâyeleri ve peygamberlerini de resimleştirip, kilise duvarlarına getiriyordu.

Musevi sinagoglarının iç duvarlarında bütün bütüne resim uygulanmamış değildir. Ancak şematik bir üslup anlayışının dışında resim sanatı Musevilikte yaygın ve sürekli değildir. Kuzey Mezopotamya'daki Dura Oiropos sinagogu M.S. 3. yüzyıl resim sanatı hakkında bir fikir verebilir.

Mimari mekân duvarlarında yer almayan taşınabilir resim levhaları herhalde çok eski devirlerden beri yapılmaktaydı, ama dinsel fonksiyondan ayrılmadıkça bunların alelade yerlere konabilecekleri de düşünülemezdi. Bu çeşitten levhalar insan figürü ve özellikle portre nitelikleri taşıyan çehre tasvirleri için bir alan meydana getirdi. Mısır'da Roma egemenliği sırasında M.S. 4. yüzyılda meydana getirilen ve Fayum resimleri adıyla ün kazanan portreler, belki de Mısır'ın eski ölü kültüne bağlı bir anlayışı sürdürüyorlardı. Fayum resimleri ölünün çehre çizgilerini kapsayan portreler olarak Avrupa'da gelecek yüzyıllarda pek yaygınlaşacak olan portre sanatına da bir çeşit öncülük ediyorlardı.

Fayum resimleriyle Doğu Hıristiyanlığında pek yaygın olan ve en eski örnekleri (M.S. 6. yüzyıl) Sina dağındaki ünlü manastırda bulunan tahta levha resimler (ikonlar) arasında üslup ve menşe ilişkileri kurulmuştur. İsa'nın, Meryem'in, havari ve azizlerin, İncil sahnelerinin, azizlere ait efsane ve mucizelerin resim düzenlerini kapsayan ikonlar genellikle anonim, konvansiyonel üslup özelliklerini sürdürmüşlerdir. Suriye, Anadolu, Yunanistan, Balkanlar ve özellikle Rus sanat çevrelerinde modern çağa kadar yapılagelen ikonlar, Rönesans çağında Avrupa'da tual ressamlığının ve yağlıboya tekniklerinin gelişmesine imkân hazırlayan teknik özellikleri de içlerinde taşımışlardır.

İkon levhalarının da mimari mekân içinde yer alışı hiyerarşi ve önem sınırları içindedir. İkonlara ev içi köşelerinde, önlerinde mumlar yakılarak da tapılıyordu, ama Ortodoks kiliselerinde ikonostasis adı verilen ve mabedin apsid uzantısını ana mekândan ayıran bölme bunlarla kaplandığı zaman sahneler gene programlaşmış bir düzene göre yerlerini alıyorlardı. Özellikle Rus kiliselerinde ikon levhalarının yerleştirilmesi başka bir ülkede bir orta Bizans çağı kilisesinin hiyerarşik bir programa göre fresk ve mozayiklerle resimlenişinden pek farklı değildi.

Mimari mekânın duvarlarını resimlemek, eski yaygınlıkta olması bile çağımızda da terkedilmedi. Ancak taşınabilir tuallerin yaygınlığı hem zevk çeşitliliği, hem de ekonomik yönden daha elverişlidir. Gerçi tual ressamlığı en büyük boyutlar içinde bile mimari mekânın duvarında yer alan resim kadar anıtsal bir etki yapmaz. Çünkü bu takdirde resim, boyutları küçük bile olsa, kendi yapısında mimari heybeti bütün anıtsallığıyla seyirci karşısına çıkarır.

Bir yandan da resmin yüzeyci bir kuruluş içinde doğrudan doğruya mimari mekânı kendi resimsel mekânı haline getirişi vardır ki, bu özellik bir tualin bir fenestra aperta (açık pencere) niteliğiyle mimari mekâna başka bir mekânın suni derinliğini getirmesinden çok daha anıtsal bir etkinliktir. Bu mimari mekân ve resim yüzeyi ilişkisi daha çok Bizans gibi Doğu duyarlığıyla zengin bir geometriye erişmiş bir uygarlığın eserlerinde görülür. Buna karşılık Batı Hıristiyanlığının yayıldığı çeşitli Avrupa bölgelerinde hiç eksik olmayan duvar resimlerinde aynı transendent (aşkın) ikiliği bulmak zordur. Avrupa yapılarında genellikle duvar resimleri mekâna mimari mekândan taşan, ya da mimari mekânın yüzey oluşumlarını tekrarlayan, o nisbetlere uymayı amaçlayan, bir bakıma tual yerine kilise ya da sarayın duvarını

kullanan bir uzlaşmayı gösterirler. Örneğin, Michelangelo' nun Vatikan'daki Sistine Şapeli'nin tavan resimlerinde olduğu gibi mimariyi hiç umursatmayan bir plastik doluluk ve taşkınlıkla resim üslubunu egemen kılarlar.

Resim sanatında anıtsal etki, şüphesiz resmin boyutlarına bağlı bir şey değildir. Bazen bir elyazmasının (manuscript) sayfaları arasında yer alan bir minyatürdeki anıtsal etkinliği, özellikle yalın ve heybetli bir düzen anlayışı sağladığından ötürü Osmanlı sanatında görebiliriz. Bu yönde minyatür resmi, büyük boyutlarda gerçekleştirilen bir üslubun küçültülüp bir sayfaya sığdırılması anlamına de gelmez. İslâm minyatürü hiçbir boyut küçültülmesi sorunuyla ilgili değildir. Bu başka boyutta uygulanamayan bir resim çeşididir. Gerçi İslâm minyatürünün bir yandan Orta Asya Uygur budist tapınaklarındaki resimlere de bağlı bulunan bir kökeni vardır, ama bu çeşitten etkiler minyatür sanatında öylesine erimiştir ki, bu resim üslubunu kitap sayfasından ayrı düşünebilmek imkânı kalmamıştır.

İslâmda dinsel dünya görüşlerinin insan suretini tapınma aracılığından çıkararak, mistik, soyut bir inanç enginliğine yönelişi cami duvarlarının çini, mozaik, alçı kabartma vb. gibi tekniklerle meydana getirilmiş tezyini şerit ve panolarla süslenmesini gerekli kılmıştır. Süsleme bu yolda dinsel mekânla soyut bir işbirlik sağlar ve figüratif olmayan bir çeşit resim düzeyi olarak da yorum imkânı bulabilir. Dinsel mekânla birleşen süsleme basit bir «tezyin» sorununu kat kat aşar ve surete, tasvire ilişkin resim sorununa değişik bir açık kazandırır. Bu yolda cami duvarlarında yer alan irili ufaklı yazı «hat» levhalarının çizgisel ifadenin kendi bağımsız değerini araştırdığı resim düzenleri meydana getirdiği de söylenebilir.

Bir yandan İslâmiyetin bu tezyini derinleşmesi, öte yan-

dan Museviliğin resme karşı koyduğu geleneksel kayıtsızlık Doğu Hıristiyanlığının güçlenme imkânı bulduğu Bizans-Anadolu çevresinde dinsel resimlere karşı büyük bir tepkinin doğmasına neden olmuştur. 700-850 yılları arasında yer alan ve dinsel suretlerin tahrip edildiği İkonoklazm olayları bu tepkinin sonucudur. Hıristiyanlıkta resim sorununun yeniden programlaşması ve kendini yenilemesine yol açan bu akım, şüphesiz dünya resim tarihinin en ilgi çekici olayıdır.

Anadolu çevresinin Hıristiyan çağlarında resimle olan derin ilişkisini Kapadokya çevresinin orijinal kaya oluşumları içindeki oyma kilise ve manastır yapılarının resimleri ve süsleri ortaya koyar. Kayalara oyulan kiliseler örme yapılarda kullanılan plan şemalarının uyguladıkları için resimler benzer programlarla duvarlara yerleştirilmiştir. Ancak geriye kaya kiliselerindeki resimlerin belli menfezler ve giriş yerlerinden ışık alması gibi özel bir sorun kalır. Plan şemalarının kaya içine oyulan kiliselerde aynen ele alınması duvar resimlerinin bir bakıma çok farklı bir atmosfere sahip olmalarını engellemiştir. Bu da genellikle böyle bir tabiat dekoru içinde yaşamaya alışan köylü rahiplerin sade içtenlikleri gibi bir şeydir. Kapadokya manastır fresk leri ikonoklast çağ sonrasının bütün resim zenginliklerini taşır.

Manastır ve tapınakların bazen kayalar içine oyulduğu Hindistan çevresinde de resim sanatının en zengin örnekleri Ajanta adını alan kaya manastırlarındadır. Bu manastırlar kayalara oyulmuş iki tip yapıyı kapsarlar. Bir kısmı, dinsel fonksiyonlu olan Chainta, diğerleri oturma fonksiyonlu viharalardır. Ajanta resimleri budist dinin doğup yayıldığı çevrelerin sükûnet, yumuşak bir mistisizm ve erotik güçlerle dolu engin fantastik hayallerini oluşturur.

Resim sanatının ilginç üslup hareketlerine sahne olduğu budist Orta Asya çevrelerinden daha doğuya gittiğimiz za-

man Çin ve Japon sanat dünyalarının derin bir atmosfer duyarlığına sahip, geleneksel stilizasyonlara sıkı sıkıya bağlı resimlerini mahalli mimarinin özel yapı biçimleri içinde görürüz. Japon resminin mimariye ilişkin özel bir görüşünü çatısı uçmuş tavansız ev bölmelerinin içindeki hayatla birlikte tasvir edildiği örnekler ortaya koyar. Şüphesiz bu resmin mimari içinde aldığı yeri belirlemez, ama Japon resminin mimariyle kurulmuş değişik ilişkisinin bir ürünüdür. Daha çok hafif paravanlar üzerine yapılan Japon resimleri mimari bölmelerin serbestçe teşkiline yarayan bu unsurlarda bir mekân hareketi kazanırlar.

Mimari mekânın duvarlarını, tavanlarını kaplayan resim ve süsleme ilişkisi temelde ortak bir görsel soruna bağlanır. Ama resimle birlikte yer alan süsleme, resmin sosyal ya da dinsel özünden farklılaşır. Buna karşılık İslâmi alanda olduğu gibi dinsel özün soyut derinliklerini ifade eden süsleyici bir nakış dili de vardır. İslâmiyetin başlarında henüz süsleme sanatı dinsel özle derinden bir anlaşma kurmamışken, dinsel yoldan olmasa da farklı bir resim ihtiyacı saray duvarlarında kendini doğrulamak imkânını bulabilmiştir. Emevi çağının Kuseyri Hamra, Kırbetül Mefcer vb. gibi çöl saraylarında bu yüzden eski mitolojik anıları taşıyan çıplak kadın figürlerine bile rastlanır. Şam'daki Emeviye camiinin duvarlarında ise Doğu Roma ve Hıristiyan Suriye geleneklerinin bir devamı olan mozaik işçiliğiyle manzara tasvirleri göze çarpar. Demek başlangıçta İslâmi çevre bile figüratif duvar resminden kaçınamamıştır.

Geniş ölçüde kitap ressamlığının da yayıldığı Ortaçağ Avrupası özellikle Roman çağda gezici ressamların faaliyetine bağlı bulunan duvar resminin örnekleriyle doludur. Roman yapılar kitlevi ve içte geniş duvar yüzeylerini kapsayan az ve küçük pencereli yapılar olduklarından duvar resimleri-

ne ayrılan yer onlarda çoktur. Roman sanatı (9-11. yüzyıl) izleyen Gotik sanatta ise (12-14. yüzyıl) mimari üslup değişmiş ve hafifleyen yapının mekânı geniş pencere boşluklarıyla dışarı ilişkilerine yönelmiştir. Bu sanatta da mimarinin taşıdığı ihtiyaçlara uygun ışıkla bağıntılı bir cam-resim (vitray) faaliyeti doğmuştur. Renkli cam parçalarının belli birleştirme teknikleriyle yan yana düzenlendiği örneklerle Hıristiyanlık konuları yeni bir resim türü meydana getirmişlerdir.

Vitray ressamlığı Gotik üsluptan çok etkilenen Almanya ve özellikle Fransa gibi Kuzey ve Batı Avrupa ülkelerinde yaygındır. İtalya'da ise Roman üslup biraz farklılaşarak kendini sürdürmüş ve duvar ressamlığına da bu yüzden ara verilmemiştir. İtalya'da doğan ve antik mirasa yönelen erken rönesans döneminde bu sürekliliği de değerlendiren Giotto gibi büyük resim ustaları resmin mimari ile kurduğu medieval (ortaçağ) ilişkileri aşan kesin bir biçim ve ifade sadeliğine duvar resimlerinde erişmişlerdir.

Rönesansta yenilenen duvar resmi geleneği, 15. ve 16. yüzyıllarda, hattâ daha sonrasında Rafaello, Michelangelo gibi büyük ustaların faaliyetleriyle sürüp gitti. Mimariye sıkıca bağlı olan bu resim işlerinin yanısıra, Hollanda Flaman sanat çevresinde yetişen büyük bir resim ustasının, Jan Van Eyck'in yağlıboya tekniğini bulan ve geliştiren deneme ve çabaları bütün Avrupa'ya yayılan bir devrim mahiyeti kazandı. Avrupa'daki sanat eğilimlerinin süratle bir uçtan bir uca akışı daha 14. yüzyılda Uluslararası Gotik üslubunun yayılışında dikkati çekiyordu. Ortaçağ uhrevi mistiğinin yanına sıkı bir realizmi katan bu akım Avrupa'nın, bir yerde doğan yeniliği her yerde benimsemeye hazır olduğunu gösteriyordu. Avrupa böyle bir sıkı ilişkili hareket dinamizmi içinde teknik bir yeniliği kabullenip, uygulamaya karşı da büyük bir istek gösterdi.

Yağlıboyanın geliştirilmesi herhalde fresk gibi zor ve ekonomik olmayan tekniklerden daha elverişli ve bir bakıma daha özgür olan bir yoldu Bu tekniğin geliştirilmesi, resim sanatçısının artık şövale önünde, bez gerilmiş bir çerçevenin iç alan yüzeyini boyayan biri olarak tasarlanmasına da neden olacaktır.

Şüphesiz yağlıboya tual tekniği resimlerin yüzyıllar boyunca sağlıklı korunması yönünden bazı sorunlar ve çözüm güçlükleri yarattı. Ama artık her gün biraz daha gelişen teknikler bu güçlüklere de çare bulabildiler. Kaldı ki, duvar resmi yolunda, örneğin Leonardo da Vinci gibi bir usta, geleneksel fresk tekniklerinin zorunlulukları dışına çıkmakta bir sakınca görmeyerek yarattığı bir eserin, daha kendisi hayatta iken bozulup döküldüğüne tanık olmuştu. «Son Akşam Yemeği» adlı tablosu, bu akıbete uğradı. Ama herhalde yağlıboya tekniğin artık revaçta olduğu bir dönemde bu akıbet normaldi.

Taşınabilir yağlıboya tualler, Avrupa'da değişen, özgürleşen, ferdileşen bir hayat biçimine uygun düşüyordu. Bu tablolar gene duvara asılıyorlar, ama duvara tutsak kalmıyorlardı. Yerleri değiştirilebiliyor, yerlerine yenilenen zevklere, çağdaş yenilenmelere uygun başkaları konulabiliyordu. Öyle görünüyor ki, resimlerin burjuva çevrelerden talebi ve satın alınması gibi sorunlar yönünden bu irili ufaklı tualler sanatçıya geniş ticari imkânlar sağlıyor, onları özgürleştiriyor, kilise adamları ya da şato soyluları gibi mesenlerin (sanat hamilerinin) kaprislerine muhtaç etmiyordu. Çünkü, yeni zümre ve sınıfların doğduğu şartlarda, eskilerin olumlu dönemlerinden iz kalmadığı bir vakıa idi.

Resim alım-satımı ile ressamın teknik faaliyeti arasındaki ilişkiler günümüze dek geldi. Bugün resmi kurumlar ya da büyük çapta özel kurumların, sanatçıları zaman zaman

duvar ressamı olarak görevlendirmesi de söz konusudur. Ancak resim sanatçısı, gerek atölyede, gerek dışarda gün ışığında çalıştığı her süreyi, bir tual, ya da tuale geçebilecek bir eskiz üzerinde değerlendiriyor.

Tual resmini geniş ölçüde yaygınlaştıran teknikler eski duvar resmi tekniklerinin, fresklerin ortadan kalkmasını gerektirmediği gibi, onların kendilerini yepyeni bir öz içinde gerçekleştirilmelerine de hız kazandırdı.

Bu yolda modern çağ duvar resminin anıtsal değerini pekiştiren örneklere sahip olabilmiştir. Bu örneklerden en önemlileri, Diego Rivera ve J. Clemente Orozco gibi çağdaş fresk ustalarının Meksika ve Birleşik Amerika'da gerçekleştirdikleridir. Bunlar arasında Rivera'nın Detroit Sanat Müzesi'nin bir salonunda meydana getirdiği, Ford fabrikalarının faaliyetine ilişkin freskleri ilginç bir örnek teşkil eder.

Resim ve Dünya Görüşleri

Mimari mekân ve resim yüzeyleri ilişkisi yukarda da belirttiğimiz gibi dinsel dünya görüşlerini ifade etmeye yönelmiştir. Tarihsel çağlarda resimle din ilişkisi daima bir zorunluluk olarak görünür. Ancak din, resmin var olması için temel bir neden sayılamaz. Belki din de, sanat da kendi başlarına daha köklü nedenler üzerinde var olmak imkânını bulurlar. Rönesanstan sonra resmin dinsel sorunlar karşısında bağımsızlaştığı ifade edilmiştir. Giderek dinsel konuların resim düzenleri için sadece geleneksel birer vesile oldukları da söylenebilir. Gündelik hayatın gerçekçi bir gözleme dayanan temaları da ilginç düzen vesileleri olurlar.

Tarih öncesi paleolitik çağda resmin temel fonksiyonu av büyüsü idi. Ressamın bu şartlarda bir büyücü rahip göreviyle çalıştığından şüphe edilemez. Bütün ilkel toplumlarda re-

sim ve büyü ilişkisi süregelmiş, ancak zaman zaman kavranması güç karmaşık anlamlar taşımıştır. Resimde büyü ilişkisi yönünden temel sorun, resmin resmi yapılan varlıkla özdeşliğidir. İlkel toplumlarda ya da uygar toplumların halk kesiminde resimle ilgili inançlar çokluk bu temel soruna yönelmiştir.

Hıristiyanlığın yayıldığı bazı bölgelerde karşımıza çıkan bu büyüsel ilişkiler, ilkel inanç yolları ve geleneklerini yeni bir din içinde toplayarak programlaştırır. Bu inanç yolları hiç de başıboş bırakılmamış, kilise adamlarınca yazılı metinlerde kuramlara dökülmüştür.

Resmin ölmüş bir din büyüğünün canlı varlığından, hayatından bir şeyleri içinde saklayan, sürdüren bir inanç çemberinin içine girişi eski çağlardan beri resim sanatının ebedilik düşüncesine bağlı ölü kütleriyle ilgilidir. Eski Mısır, Etrüsk gibi uygarlıklarda mezar odalarını süsleyen resimler hayatın öteki dünyadaki devamına işaret ederler. Bütün hayat faaliyetleri duvarları kaplayan resim kuşaklarındadır. Özellikle Mısır sanatında toplumsal zümrelerin gündelik işleri bütün ayrıntılarıyla ve büyük bir belgesellikle resim yüzeylerine aktarılmıştır.

İster bu çeşitten bir toplumsal belgeciliğin, ister duvar yüzeylerinde dans, eğlence, ziyafet gibi temaların ağır bastığı şartlarda, toplumların hayatı, çevreyi görüş ve kavrayış tarzları resim üsluplarının oluşumunda rol oynar. Üslupları belirleyen insan gruplarının yaşama biçimleridir. İnsan muhayyelesinin fantastik tasarımları ve bireşimleri de kendilerini ortaya koyabilecek imkânları resim yüzeylerinde bulurlar. Bu tasarımlar, toplumların hayatından ayırdedilemez sembollerdir. Bu semboller belki zaman zaman derin mistik sırları da saklarlar, çözümlenmeleri güçtür. Ama, üslup özellikleri ve görsel değerleri onların her çağda yeni yorumlar

kazanmasını sağlar. Böylece biçim yaratıldığı çağdaki fonksiyonundan uzaklaşmakla tarihin gelişme süreci içindeki değerini kaybetmez. Eski büyüsel biçimlerin, tılsım resimlerinin sürekli değerlenişi de buna bağlıdır. Bugün birçok eski biçimlerle karşılaştığımızda, zamanında hangi fonksiyona bağlı olduklarını açık seçik bilmesek de, tümüne çağdaş bir değer verebiliyoruz.

Hayatın ebedi sürekliliğini, devamını programlaştırmış bir resim üslubu gerçekte kendi biçimsel değerleri yönünde kendi sürekliliğini ve kalıcılığını sağlamış bir programdır. Resim üslupları tıpkı insan toplulukları gibi organize olmuşlardır.

Dinsel kültlere bağlı ve bir çeşit fresk tekniğiyle yapılmış duvar resimlerinin en eski örnekleri M.Ö. 6000-5000 Anadolu neolitik çağlarına dek iner (Çatalhöyük). Bu bir büyüsel dans temasının stilize tasviridir.

Tarımsal ekonomi aşamasında stilizasyonun (üsluplandırma) natüralizme karşı geliştiğinden de söz etmiştik. Eski Anadolu, Mezopotamya ve Mısır uygarlıklarında rastlanan ve özellikle Mısır'da yüksek bir ifadeye erişen geometrik üsluplandırma tarım ekonomisinin bir sonucudur. Çağdaş halk sanatı ortamlarında rastlanan stilize geometrik nakışçılığın da tarımsal yaşama biçimiyle ilintisi bulunur. Ekonomik gelişme ile dinsel düşüncenin de sınırlar. farklılaşır, Yunan uygarlığının idealist açıdan natüralizme yönelişi, Yunan mitolojisiyle de yakın ilişkiler ortaya koyarak, site hayatının ve ticaret ekonomisinin bir sonucudur. Bütün bu uygarlık çevrelerinde resim sanatının dinsel düşünceyle bağıntıları ayrı ayrı özelliktedir. Yunan çevresinde bu bağıntılar büyüsel içerikten daha çok ayrılmış, bir bakıma dışa vurmuştur. Gerçi bu çevrede de tanrılar, dinsel yaratıklar resim sanatının konusudurlar, ama bunlar artık büyüsel özü sıkıca koruyan şe-

malar değil, insan bedeni ve çehresinin tasviri için sembolik nitelikleri bile aşan dış vesilelerdir.

Yunan sanat biçimlerinin geniş ölçüde taklit edildiği Roma İmparatorluk çağında dinsel mitos programları sürdürülmüş, ancak Yunandaki idealizmin yerini ilâh-imparator portre tasvirlerinin önem kazandığı bir realizm almıştır.

Üslup sorunlarıyla dinsel dünya görüşü arasındaki sıkı bağlar, Hıristiyanlık programlarının resim sanatına karşı büyük ilgisinde görülür. Bazı çevrelerde din adamlarının, rahiplerin ressam kişilikler olarak âdeta ibadet edercesine resim yapmaları da bu ilgiye dayanır. Hıristiyanlıkta ikon ve fresk ressamlarının büyük bir kısmı rahipler, keşişler olduğu gibi, diğer dinlere mensup çevrelerde de resim sanatçıları arasında din adamları önemli bir yer tutar. İslâmi Anadolu dergâhlarında derviş, dede mutasavvıflar, Japonya'da Zen budistleri de ilgi çekici resim üsluplarını, düşünce ve duyuşlarının onlara gösterdiği yolda gerçekleştirmişlerdir. Bizans ve ortaçağ çevresi bir yana, erken rönesans döneminde bile din adamları resim üslubuna kişisel katkılarda bulunmuşlardır.

Konuların dinsel kitaplardan alınması gibi, doğrudan doğruya dinsel kitapların resimlenmesi de tarih boyunca yaygındır. Doğu'dan Batı'ya bütün dinsel çevrelerde rulo ya da kitap şeklinde düzenlenmiş elyazmalarının orijinal üslup özellikleriyle resimlendiği görülür. Rulo (tomar) biçiminde yazmaların resimlenmiş en eski örnekleri Eski Mısır dünyasındadır. Yunan ve Roma'da da resimlenmiş yazmalar vardı. Ancak bunlar Bizans çevresinde ve Avrupa ortaçağında alabildiğine yaygınlaşmışlardır. Bizans yazmaları arasında Cotton Genesis'i (British Museum), Sinop İncili, Erguvani Yazma, Yeşuva rulosu ünlü resimli yazmalardır.

Avrupa ortaçağında özellikle İngiltere gibi çevrelerde resim minyatürlerde görülür. Elyazmalarının resimlenmesi sorunu matbaanın icadına kadar sürmüştür. Basma kitaplarla birlikte sanat değeri olmayan illüstratif resimler kitaplarda yer aldılar. Ancak Avrupa ortaçağında kuzey ülkelerinde tahta kesme, bakır kazıma gibi baskı resim (gravür) teknikleri zaten çok gelişmişti. Bu resimler çoğaltılmak imkânı bulunduğu için mümin kalabalıklarına kolay yayılıyordu.

Kuzey resmi ifadeci nitelikleri ve eski barbar kütlelere dayanan mistisizmi ile toplumsal morali kendi yönünde desteklemek bakımından bu yayılmaya muhtaçtır. Grünewald, Dürer, Cranach, Bosch, Bruegel gibi ustalarda da görüldüğü gibi, dinsel görüşün içine düşsel fantaziler, korkulu inançlar, dehşet verici bir gerçek ötesinin tasarımları doluyordu. Güneyde güzel madonnalar önem taşırken, kuzeyli halk bu ürkütücü fantastik değerlerden hoşlanıyordu. Resim sanatı zaten okuyup yazmanın pek yaygın olmadığı o çağlarda dinsel sorunların mümin tarafından anlaşılmasını sağlayan bir vaaz ya da bir dinsel albüm gibiydi. Resim sanatının dinsel kitap hikâyelerine bağımlı olmaktan kurtulmasında böylece matbaanın icadı bir rol oynamış oldu. Matbaanın icadı bir yanda böyle bir rol oynadı, ama başka bir yanda bazı tasvir ve grafik sanatların sönmesinin de nedeni oldu. Rusya'da resim sanatının belkemiğini teşkil eden ikon ressamlığı baskı ikonların çoğalmasıyla gerilemiştir. Bu 19. yüzyıla kadar uzanan geç bir olaydır. Bunun gibi Türkiye'de de hat sanatı gene matbaanın gelişiyle (18. yüzyıl), eski önemli niteliklerini yitirmiştir.

Avrupa'da rönesansa öncelik eden dönemde Uluslararası Gotik üslubun yaygınlaştığı sırada (14. yüzyıl), Limbourg Kardeşler gibi önemli resim sanatçılarının Duc de Berri'nin dua kitabı (Les trés riches heures du duc de berri) gibi ünlü eser-

leri resimledikleri görülür. Bu çeşitten eserlerde elyazması ressamlığı Batı'da zirvesine ulaşmış ve sonraları hiçbir zaman önem bulmamıştır.

Aralarında dinsel eserlerin oldukça ender bulunduğu İslâm resimli yazmaları, minyatür ressamlığı için dünyada en ilginç alanı meydana getirmiştir.

İslâm dünyasında dinsel resim programı diye bir sorun yoktur. Ama bu, yüzü genellikle beyaz bir peçe ardında gizlenen Hz. Muhammed tasvirlerinin bile bulunmadığı, peygamberin hayatına ait olayların resimlendiği yazmaların olmadığı anlamına gelmez. Kur'an'da açık açık tasvir ve suretin yasak olduğu hakkında verilmiş bir yargı bulunmamakla birlikte, sonraları çeşitli hadisler İslâmda suret yasağını ima eden sözler kapsamışlardır. Ancak bu hadislerin de özellikle Batı dünyasında yanlış yorumlar bulduğu dikkati çeker. İslâmlık diğer tektanrıcı dinlerden daha soyuttur ve temel görsel sorun olarak sonsuza doğru parça parça, matematik bir eklenmeyle çoğalan sürekli sayı ve nakış fikrini getirmiştir. İslâmda dinsel dünya görüşünün kendi yapısı gereği figür ve doğa ilgisi Batı'dan, Hıristiyanlıktan farklıdır. Bu çevrede figürün stilize bir nakışa dönüşmesi zorunluluğu vardır. Bu bir yasaklama sorunu değil, bir iç yapı sorunudur. Gerçekte eski tılsım sorunları ve putperest gelenek kalıntılarını da kapsayan İslâm nakışçılığı dinseldir. Ama bu dinsel oluşumda figüratif bir biçime ya da herhangi bir biçimsel sembole tapınmak söz konusu değildir. Hıristiyanlıkta figür, Tanrı ile mümin arasında bir aracı yaratmaya çalıştığı halde, İslâm dinsel nakışının başlıca niteliği bu ilişkide hiçbir aracının bulunmadığı düşüncesini yerleştirir. Şüphesiz bu niteliğiyle İslâm nakışı, görsel oluşumların en önemli katkıyı Batı'dan çok daha önceleri yapmıştır. Ancak nakışın dinsel içerikten daha çok ayrılıp nesnel bir dışa çevrilişle yeni görsel değerler

taşıması, İslâmlıkta da geç bir olgu, Avrupa rönesansının İslâmi çevrede karşılığı olan Osmanlı kültürü ve realizmiyle bağıntılıdır. Osmanlı kültürünün bütün İslâmi dünyayı yeniçağlara eriştirmiş olduğu hakkında verilen yargı böylece daha iyi anlaşılır. Osmanlı kültürünün fonksiyonel ve gerçekçi değerleri Batı yeniçağları ile hızla ilişkiler yönünden o kadar dinamik etkilere sahiptir ki, bu zaman zaman yanıltıcı bile olur ve bu kültürün antik mirasa sahip Akdeniz dünyası içinde, Doğu geleneklerinden uzanan hakları aramış bir antitez olduğu farkedilmez. Bu yüzden örneğin, büyük mekân başarılarına erişmiş olan Osmanlı mimarisinin iç yüzeylerinde anıtsal figüratif resimlerin bulunması gerekirdi, çeşidinden yanlış düşünceler bile uyanmıştır. Batı sorununun çok kez yanlış anlaşılıp yorumlandığı ülkemizde, bu çeşitten saflıklar gülünçtür. Oysa, Osmanlı mimarisi her zaman yüzeylerinden nakış ve çini oluşumlarının yer aldığı alabildiğine soyut ve alabildiğine dünyevi, gereksiz süse ihtiyaç duymayan yalın bir mekân kristalidir. Bir Osmanlı mekânı içindeki tezyini oluşumlar bütün İslâmi nakış geleneklerinin anılarını taşıdıkları gibi, gelecekteki bütün doğaya dönüş olgusunun ipuçlarını, temellerini de kend iyapılarında taşıyagelmişlerdir.

Bu yüzden Türk sanat geleneği hiçbir zaman yıkılıp yerini Avrupa oluşumlarına terketmiş değildir. Avrupa'nın teknik ve biçimsel oluşumlarından yan bir etken olarak yararlanma isteğinin gerçek nedeni, kendi geleneksel yaratıcı temelini sadece sağlamlaştırmak içindir.

Dinsel anlayış ve programlaştırmaların sanat alanlarında malzeme ve teknik sorunları belirlediği de görülür. Bu teknik ve malzeme sorunları programların tekelinde değildir, ama programların ruhunu ifade etmekte alabildiğine elverişlidirler. Bu açıdan örneğin, mozaik-resim özellikle matematiksel kuruluş ve optik hünerlere düşkün Bizans çevresin-

de değerlenegelmiştir. Mozaik, küçük tuğla parçalarıyla bir yapının oluşumu gibi, bir duvar yüzeyinde küçük teseralarla kurulan ve ışık etkilerine geniş ölçüde imkân veren resimsel bir oluşumdur. Nasıl mimari tuğlanın imkânlarıyla duvar kitlesinin hafifletildiği, mekânın uhrevi bir izlenime götürülebildiği bir oluşum ortaya koyarsa mozaik de, özellikle geniş altın zeminlerde sadece ışıktan ibaret görünen optik bir maddesizlik (dematerialisation) etkisi yaratır. Üstelik mozaik belirli bakış uzaklıklarından figüratif çarpılmaların gözle düzeldiği başka optik hünerlere de imkân verir. Etkinlik sağlama yolunda mekanik ve optik hüner yollarına başvuran Bizans çevresi mozaiği kendi amaçlarına uydurabilmiştir.

Mont Athos (Aynaroz) Manastırı'nda yazılmış olan bir ikon traité'si (açıklayıcı metin) ikon ressamlığında uygulanan ikonografik programların yanı sıra, teknik bilgileri de kapsar. Zemindeki altın varakların nasıl kullanılacağına, saç ve sakal kıllarının nasıl tasvir edileceğine kadar tüm bilgiler resimlerin dinsel özüyle bağlıdır. Hıristiyanlıkta, resimle ilgili efsaneler de dinsel mahiyettedir. İlk ikon örneğinin havari Lukas elinden çıkma bir Meryem resmi olduğu efsanesinden, çehresinin nasıl olduğu tartışmalara yol açan İsa'nın, yüzünü kuruladığı havluya çıkan sureti üstüne kutsal mandilion ve gene İsa'nın çehre aksinin bir tuğla üzerine yansımış olduğu hakkındaki kutsal keramidion efsanelerine kadar tümü bunu gösterir. İkonaklazm dolayısıyla resimler konusunda dinsel tartışmaların büyük yer tuttuğu, bu yolda konsiller toplandığı ve uzlaştırıcı metinler yazıldığı görülür. Şamlı aziz Johannes'in yazdığı ikon kitabı, suretlere düşman akım bittikten sonra resmi bir kuram mahiyeti kazanmıştır.

İslâm çevrelerinde de resmin tılsım özüyle ilgili pek çok efsaneler vardır. Bu efsaneler doğrudan doğruya dinsel değildirler. Ama tarikatlar ve tekkeler alanında dinsel anlam-

lar kazanırlar. İslâm dünyasında insan sureti ile aşk teması arasında yakın ilinti vardır. Minyatür ressamı nakkaş Behzad'ın İran ve Anadolu çevrelerinde efsanevi bir kişilik haline gelişi bazı aşk masallarında ona da bir yer verilmesine yol açmıştır.

Resim ve din ilişkilerinin büyük bir örgütleşme içinde programlaşarak karşımıza çıktığı alan Hıristiyanlıktır.

Bu bakımdan dünyanın bütün diğer çevrelerinde, eski Meksika'dan İspanya'ya kadar her yerde karşılaşılan, özellikle Hint, Orta Asya ve Uzakdoğu ülkelerini kapsayan budist dünyada rastlanan bu çeşitten ilişkiler, Hıristiyan dünyasındaki kadar açık seçik ilkelere bağlanmış görünmüyor. Dinin sert kuralları da özellikle Hıristiyanlıkta resme egemen oluyor. İsa suretinin dünyaya hükmeden sert ve yabancılaşmış ifadesi yanında Buda'nın sakin, iç dünyayı temaşa eden mistik yumuşaklığı, panteist bir anlayış içinde her varlıkta zuhur edecek kadar çoğalabilen hoşgörüsü, dinsel programlar yönünden kalıplaşmayan bir anlayışa işaret eder.

Resmin dünya görüşleriyle bağıntısında önemli bir etken, resim sanatçısının himayesi sorunudur. Toplumsal örgütlenmeye egemen olan zümreler, haliyle resim sanatçılarını kendi ideolojik programlarının hizmetinde kullanır ve bu hizmetin karşılığını onlara öderler. Dinsel zümreler tek başlarına topluma egemen olmamışlarsa da egemen olan zümrelerin yanında yer almışlardır. Bu yüzden resim sanatının dinsel ifadesi içinde daima bir iktidar payı vardır. Ressamın din ya da benzeri ideolojik baskılardan ayrılarak bağımsızlaşması hiçbir zaman kesin ve mutlak değildir. Ressamın kişisel özgürlüğü ancak toplumun özgür, serbest ve baskılardan uzak ortamında gerçekleşir. Çağımızda özellikle Sosyal Realizm adı verilen akım içinde resim sanatı belli bir ideolojik programı uygulamaya teşvik edilir. Bu, ancak eski dinsel

ideolojilerin resim sanatından yararlanma isteklerine benzer. Çağdaş endüstri aşamasının toplumu etkileyiş biçimleri resim sanatında karmaşık bir araştırma ve gelişmeye neden olmuştur. Bu yüzden resim sanatında eski dinsel programları hatırlatan ideolojik programların gerçekleşmesi imkânı kalmamıştır. Ferdi biçim ve yaratma özgürlüğüne açılan resim sanatında yeniden insancıl standartların meydana gelebilmesi ancak endüstriyel ürünlerin eşitçe evrensel düzeye yayılmasına bağlıdır.

Sanatçıların yüzyıllardan beri eski dinsel ideolojilerin baskısından kurtulma çabalarını, eskiyi hatırlatan yeni bir ideolojik programa aktarmaya çalışmak anlamsızdır. Resim sanatı belki bir çağdaş programı ancak endüstriyel aşamanın çağdaş zorunlulukları içinde giderek zamanla gerçekleştirebilir. Bu yolda tarihten alınacak ders, özellikle İslâm dünyası içinde gerçekleşen ve ifadesini anonim oluşta bulan sanatçı özgürlüğü sorununun incelenmesine bağlıdır. Batı'da, resim yasağı ve biçim kalıplarına bağlı tekrarcılık olarak yorumlanan tavır, gerçekte Müslüman sanatçının evrensel düzeye yaptığı özgürlük katkısıdır. Bağlı olduğu dinsel dünya görüşü, ona paylaşılmaya, farklılaştırılmaya, yoruma elverişli biçim standartlarının bilincini vermiştir. Şüphesiz bu bilinç, çağdaş endüstriyel standartlar karşısında da uyanmaya hazırdır. Batı'da yüzyıllardır sanatçı ve insan özgürlüğünün dramatik mücadelesi veriliyor. Bu yabana atılacak bir olgu değilse de, bu özgürlüğün gerçekleşme şansı Doğu'da ve İslâmda süregelen dayanıklı bilgelikte daha kuvvetlidir.

Özellikle A.B.D.'nde yoğun endüstriyel üretimin bir yansıması olarak meydana gelen sanat akımları, baskı tekniklerinin gelişmiş niteliklerine bağlı oldukları kadar, endüstriyel biçim standartlarının dinamik etkinliklerini de topluyorlar. Endüstriyel objeleri anıtlaştırıyor, çağ insanının bunlarla kur-

duğu derin ilişkiyi yansıtıyorlar. En yeni çağdaş eğilimler resim sanatında büyük bir teknik değişme ve yepyeni bir öz kazanma çağının açılacağını haber veriyor.

Resim sanatının yeni programları herhalde endüstriyel olgularla kaynaşmadan eski biçim ve tekniklerin basit sınırları içinde gerçekleşmeyecektir. Ama bu endüstriyel olgular henüz yoksun oldukları insancıl bilgelikle yeniden ele alındıkları zaman.

BEŞİNCİ BÖLÜM

SİNEMA SANATI ÜSTÜNE

Sinemanın doğuşu sorunu tek bir icat olayı ya da tek bir mucide bağlanmaz. 19. yüzyıl içinde yapılan birçok icat ve deneylerin tümü sinemanın doğuşunda rol oynamış sayılabilirler. Önemli bir endüstri ve sanat olayı haline gelen sinemanın doğuşunu hazırlayanlar bir yandan bilgin, bir yandan sanatçı kişiliklerdir. Sinemayı icat edenler arasında pek önemli bir yeri olan Louis Lumiére, 1895'te icadının ticari bir geleceği olmadığını, ancak teknik yönünün bir süre istismar edilebileceğine inanmıştı. Sinemanın büyük gelişmesi karşısında duyduğu dehşeti, 1931 yılında şöyle ifade ediyor: «Bu hale geleceğini tahmin etseydim, bu icadı yapmazdım.»

Dilimizde de terimleri yerleşen sinema, belli özellikleri gözönüne alınarak tanımlanmış, örneğin «Hareketli imajların fotoğrafik projeksiyonu» denmiştir. Daha teknik bir tanımlama, sinemanın, hareketi tespit etmek için başvurulan tekniko-kimyasal bir yöntem olduğudur.

Sinemanın ne denli bir iş olduğu hakkında fikirler çeşitlidir. Bazı iktisatçılar, sinemanın dünyada beşinci büyük endüstri alanı olduğunu ileri sürerler. Sinemaya «rüya fabrikası», ya da «fantazi makinası» da denmiştir. Sinemaya çağın sanatı diyenler, 7. sanat niteliğini yakıştıranlar da pek çoktur. Yaygın bir kanı haline gelmekle birlikte, bu kanının fazla iyimserlikten doğduğunu ileri sürenler de vardır.

Sinemanın değil, sinematografinin icadından söz etmek

daha doğrudur. Sinema ise icadından söz edilecek bir kavram değildir. Bir sonuçtur ve ne olduğu araştırılmaya değer.

Sinematografi, 19. yüzyılda, mekanik bilimlerin eski statik anlamdan kurtulup, teknik bir dinamizme kavuşmasıyla icadı mümkün olmuş bir şeydir, bu bakımdan bilimin oldukça geliştiği eski çağlarda düşünülmüş bir şey değildir. Sinemayı andıran tesadüfler ve bazı eski yazarların «kıpırdayan imajlar» gibi sözleriyle, 19. yüzyıldaki gerçek sinematografi sorunu arasında ancak iğreti bir ilişki kurulabilir. Bu iki şey arasındaki fark, Vikinglerin tesadüfen Amerika'ya gitmiş olmaları ile Kristof Kolomb'un Amerika'yı dünyaya maleden gerçek keşfi arasındaki farka benzetilir.

Sinematografik alanda 1832-1888 tarihleri arasındaki teknik gelişmeyi Alman mühendis Rudolf Thun şöyle sıralamıştır:

1. Birbirini izleyen safhaların dönüşüyle hareketin yeniden kurulması;
2. Delikli ve hızla döndürülen bir cihaz yardımıyla sürekli hareketleri peşpeşe çizilmiş bir imajın canlandırılması;
3. Birbirini izleyen safhalar halinde, ani ve şiddetli hareketle tamamen ya da kısmen duruş;
4. Birbirini izleyen safhalardaki hareketin aynalar ve merceklerle optik bakımdan eşit hale getirilmesi;
5. Canlandırılmış imajları kapsayan uzun şerit;
6. Canlandırılmış imajların yansıtılması.

Bu teknik sonuçlara ulaşmak için eskiden beri bilinen bazı sorunların uygulanabilmesi gerekmiştir. Bunlardan biri, gözdeki retinanın duyarlığı sorunu, diğeri de 1646'dan beri bilinen Laterna Magica adlı aracın bu yolda kullanılabilmesiydi. Bir de fotoğrafın keşfi gerekiyordu.

Öteden beri bilinen ve uygulanan gölge oyunları, kuklalar, otomatalar, Barok çağın hareketli figüratif bibloları, vb. sinematografik olayın doğuşu ve tarihi yönünden kesin bir rol oynamamışlarsa da, bu arada sözü edilmesi gereken şeylerdir. Ancak bunların çoğu mekanik bir düşünceye bağlıdırlar. Sinematografik olayın bunlarla kesin bir ilişkisi yoktur. Hattâ Camera Obscura adı verilen araçtan yararlanarak «diablerie» adı verilen gösteriyi icat eden Giovanni Battista della Porta (1540-1915)'nın **Magia Naturalis** adlı eserinde yaptığı açıklamalar, 1795'te Robertson diye adlandırılan bir Belçikalının dehşet verici imajları bir araç vasıtasıyla gösterme tekniği de öyle. Bu çeşitten sahte bir hareket verilmiş resimleri seyirciye gösteren pek çok mekanik deneyler 19. yüzyılda da yer almıştı. Fantasmagori adı verilen çeşidin, diaroma, panorama adı verilen başka çeşitlerin, örneğin Londra gibi şehirlerde bugünkü sinemalar kadar çok gösteri salonlarında yer aldığı da bilinir.

Bu arada bu yolda kullanılmaya çalışılan iki çeşit araçtan söz etmek gerekir. Bunlardan Camera Obscura adı verilen araç, bir karanlık kutu olarak fotoğraf makinasına karşılıktır. Lanterna Magica (Büyülü Fener) adı verilen araçsa, projeksiyon makinasının, yani göstericinin atasıdır. Bu aracın aynı zamanda bir çeşit bilgin olan ünlü ressam Leonardo da Vinci tarafından düşünülmüş olduğunu desenleri göstermektedir. İmajın hareketi bakımından birçok eski araçlar ancak mekanik bir göz aldatmaya dayanıyor; hareketin teknik yönden çözümlenmiş olduğu bir özellik göstermiyorlar.

Sinematografik olaya öncelik oluşturan ilk araçlar, 1832' de Plateau'nun Phenakistoscope aracı ile Stampfer'in Stroboscope adlı araçlarıdır. Bu icatlar eski mekanik araçların bir evrimi sonucu değildirler. Ancak bilimsel düşüncenin mekanik düzeyden teknik düzeye geçişinin sonucudurlar.

Hareketi tahlil eden bilgin Plateau'nun 1836'da açıkladığı temel hareket sorunu şudur: Eğer bir saniye içinde yapılan bir hareket 16 resme bölünür ve bu da o hareketin 16 safhasını belirlerse, bu 16 resmin gözönünden peşpeşe 1 saniyede geçirilmesiyle, bu resimler gözde bütünlenir ve orijinal hareket yeniden elde edilmiş olur.

Plateau'nun hareket illüzyonunu vermek üzere 1892'de Phenakistoscope'u icad ettiği aynı yıl, Viyanalı bilgin Stampfer de ondan habersiz olarak Stroboscope'u icad etmişti. Bu araç, delikli bir tabla idi ve üzerine 12 resim yapılmıştı; bu 12 resim bir hareketin peşpeşe safhaları idiler. Döner tabla bir aynadan seyredildiği zaman resmin canlandığı görülüyordu. Bu imaj sürekliliğinde başka bir ilke, son resmin ilk resmin ilk resme bağlanarak sonsuz bir hareket meydana getirmesiydi. Bu ilke daha sonra icad edilen araçlar için de temel oluşturmuştur. Nitekim, 1834'te İngiliz William Horner'in icat ettiği Zootrope de aynı ilkeyi ortaya koyar. Bu araçta deliklerden aracın içi görünüyor ve kâğıt şeritler çizilmiş resimler, şeridin bağlı olduğu dikey aks çevrilince hareket halinde seyrediliyordu.

1877'de Fransız Emile Reynaud'un icat ettiği Praxinoscope, Zootrope'un daha da gelişmiş bir şekliydi. Bunda optik dengeyi sağlayan ve imajlar arasındaki gölgeleri ortadan kaldıran aynalı bir tambur kullanılmıştır. Bu sayede ilk kez, çizilmiş resimler canlı izlenimine kavuşturulmuş oluyorlardı.

Franz von Uchatius adlı Alman topçu subayı, Phenakistoscope'la aynı ilkeye bağlı olan bir icadı geliştirerek gösteriyi bir tek değil, çok kişinin seyretmesini sağlayan bir araç meydana getirdi (1853). Bu, çok önemli bir teknik gelişme idi.

Bu araçların icadı ve kullanımı elle çizilen resimlere dayanıyor. Ancak fotoğrafın icadı sinematografinin oluşumun-

da en büyük rolü oynayabilirdi. Alman Johann Heinrich Schulze fotoğrafı bir rastlantıyla keşfetmiştir. Gümüş nitratlı bir karışıma daldırılan nesnelerin bu karışım içindeki yansımalarını görerek. Bu keşfin daha ileri bir aşaması Thomas Wedgwood adlı İngilizin bu yansımaları kâğıda geçirmesi oldu. Ama asıl fotoğrafın, yani imajın geçici bir silueti değil, kalıcı bir kopyası olan fotoğrafın gerçekleşmesi 1839 yılına rastlar.

1822'de bu yolda bazı icatlara girişen Nicephore Niepce' in çabalarını Mande Daguerre, Niepce'in yeğeni Isidore ile birlikte sürdürdü. Gümüşlü bir bakır plak üzerinde ters duran ve başka bir yere geçirilemeyen, ancak şaşırtıcı nitelikte güçlü bir imaj elde etmeyi başardı (1835). Bu aşamada poz süresi 15 dakika idi. 1839'da Fransız hükümeti tarafından satın alınan ve değerlendirilen bu icat, yankılar uyandırdı.

İlk fotoğraflar Daguerreotype adıyla 15 yıl geçerli olmuştur. Fotoğrafçılığın tarihinde İngiliz William Henry Fox Talbot'un da yeri önemlidir. Talbot'un fotoğraf metodu gümüş klorürlü kâğıt üzerine çok sayıda baskı yapmak imkânını veriyordu. Fotoğrafın bir policopie (çok kopya) olabilmesi yönünden bu aşamada önemlidir. Ayrıca Talbot, poz süresini 3 dakikaya da indirdi. Daha sonraları Niepce'in yeğeni bu süreyi 3 saniyeye indirmeyi başardı. 1839'da John Herschel cam üzerine fotoğraf çekti. Bu arada negatifi kâğıt yerine, cam üzerinde tespit etme yolu açıldı. Daha sonraları Maddox tarafından gümüş bromürlü plaklar kullanıldı. Fotoğrafçılık gittikçe yayılıyordu. 1851'de New York'ta 101 tane fotoğraf stüdyosunun olması, bunu gösteriyor. Bu işi ciddiye alanlar, alay edenler, fotoğrafçılara «kutu sanatçısı» diyenler vardı.

Fotoğrafçılık gelişti, ama henüz bir hareketin bir tek anını ya da birbirini izleyen anlarını yakalayan enstantane sorunu çözülememişti. Buna ilk katkı Muybridge adlı bir Ame-

rikalı fotoğrafçının deneyleriyle yapıldı. Muybridge, bir pist üzerine yerleştirdiği 24 objektifle dörtnala koşan bir atın hareket tahlilini elde etmiş oldu. Bunu Alman Ottomar Anschütz'ün ve Fransız fizyolojisti Etienne Jules Marey'in deneyleri izledi. Marey, önce sürekli hareketleri bir levha üzerinde tespit etti. 1887'de kâğıt bobin, 1888'de ise sellüloit bobin kullanmayı ve bir saniyede 24 hareketi peşpeşe çekmeyi başardı. Bir avantajı daha vardı ki, kullandığı kamera bir yere tespit edilmek zorunda olan bir âlet değil, hareketli, taşınan bir araçtı.

Fotoğrafı ile sinematografinin bir bütün içinde toplanmaya başlaması ise Laurie Dickinson'la Thomas Edison'un eseridir. Edison, sinematografiyle doğrudan doğruya uğraşmamış, ancak phonographe'ı geliştirmek üzere pelikülden, yani film şeridinden yararlanarak ses, söz ve görüntü arasındaki bağlantıyı kurmak amacına yönelmiştir. Bu yüzden bu evrensel çapta mucidi sinematografiye ancak ismen katkıda bulunmuş saymak gerekir. İlk sinematografik çekim kamerası (1888), Edison laboratuarının eseridir. 1891'de cinetographe çekim aracı kamera olarak, kinetoscope ise vizyoner (seyir aracı) olarak Edison'a berat verilmiştir.

Belgesel ve dramatik anlamda ilk filmleri çeviren ve ilk sinemalarda gösteren Auguste ve Louis Lumiére Kardeşlerden önce bu alanda faaliyet göstermiş birçokları arasında, serüvenci kişilikleri ve hazin sonlarıyla çok tanınmış olanlar Auguste le Prince (1942-1890) ile William Friese-Greene'dir. Le Prince 1890 yılında kaybolmuş ve bir daha ortada gözükmemiştir. Greene ise çeşitli icat beratları almış bir kişiydi, ancak bunların hiçbiri endüstriye uygulanmamıştır.

Antoine adlı bir fotoğrafçının oğulları olan Auguste ve Louis Lumiére ise sinematografi denen olayın ilk kişilikleridir. 1895'te kardeşi Auguste'un ifadesine göre Louis, bir gece

sinematografı icat edivermişti. Bu araç, alıcı kamera ile göstericiyi aynı bütün içinde topluyordu. Edison'un icat ettiği kinetoscope böylece sinematograf adını aldı. Pelikül şeritlerine uluslararası boyutlar Lumiére tarafından verildi. Film şeridinin kenarında perforation adı verilen deliklerin ölçü ve sayısı tespit edilmeye başlandı, diğer bazı teknik detaylar geliştirildi.

Lumiére'lerin ilk filmi «Lumiére Fabrikasından İşçilerin Çıkışı» adını taşır ve Milli Endüstriyi Teşvik Cemiyeti'nde gösterilmiştir. Lumiére'lerin ilk komedi filmi kendi kendini sulayan bahçıvan, 1895 tarihlidir. 1897'de 358 film şeridi bir katalogda sıraya konmuştur. Bunların en uzunu 17 metreydi. İlk filmler belgesel, tarihsel, komedi ya da dramatik türde çevrilmeye ve daha sonra bunların bir kısmında trükler (hileler) kullanılmaya başlandı.

Filmin Hazırlanışı

Sinemanın belgesel ya da konulu bir sanat aracı olarak ana malzemesi, işlenmemiş ham film şerididir. En yaygın profesyonel forması 35 mm. olan film şeridinin üzerine kamera aracıyla görüntü geçirilir. 35 mm.'lik film üzerinde peşpeşe sıralanan karelerin ölçüsü sessiz sinema çağında 24×16 mm. idi. Filmin kenarına ses bandının gelmesiyle bu ölçü 22.05×16.05 mm. olmuştur. Bu görüntü beyaz perdede normal olarak 6,5×5 m. yer kaplar. Sessiz sinema çağı 1895-1927 tarihleri arasındadır. 1935'lerden sonra siyah-beyaz filmlerin yanı sıra, renkli filmlerin yer almaya ve geliştirilmeye başladığı görülür.

Sinerama, sinemaskop, vistavizyon gibi geniş perde kullanımı ve film şeridinde 70 mm.'lik boyutun uygulanması 1950'lerden sonradır. Sese de bu gelişmeye paralel olarak bir

çeşit üç boyutlu, stereofonik özellikler kazandırılmaya çalışılmıştır.

Belgesel ya da konulu bir filmin meydana getirilme aşamaları şu şekilde sırlanır: 1) Temanın bulunması ve senaryo hazırlığı, 2) Çekim, 3) Montaj.

Bir filmin asıl yaratıcısı yönetmendir. Yönetmen, bazı hallerde senaryo yazarı olarak da karşımıza çıkar. Ama senaryocu adı verilen ve yönetmenle işbirliği yapan kişi, ya da kişiler genellikle söz konusudurlar.

Bir filmin teması, ana fikri "sinopsis" adı verilen kısa bir açıklamayla belirlenir. Bunun biraz daha genişlemiş ve temanın dışında filmin kişilerinin ilişkilerini ve çevresini kapsamış bulunan şekli "treatment" adıyla ikinci aşamayı meydana getirir. Bu uzunca bir hikâye gibidir. Üçüncü aşama belli bir tekniğe göre "senaryonun meydana getirilmesi"dir. Senaryo, sekanslar (sahneler) halinde yazılır ve numaralanır. Senaryonun tam bir çekim senaryosu haline getirilmesi ile planlara bölünen her bir sekans başında sahnenin gece mi, gündüz mü, içerde mi, dışarda mı geçtiği de belirtilmiştir. Senaryo, diyalog ve aksiyondan başka ses ayrıntılarını da kapsar. Senaryolar bazen orijinal olur. bazen de bilinen eserlerden sinematografik uygulama olurlar.

Sinemada çekim aşaması belli bir programa göre ve sekanslarla planların senaryodaki sırayı gözetmediği bir tarzda yapılır. Önceki planların sonra, sonraki planların önce çekimi sinemanın oyun ve fikir bütünlüğü bakımından bir güçlüktür. Sinemada oyuncu sorunu bu bakımdan da tiyatrodakinden ayrılır. Bir bakıma bir filmin çekiminin ve kurgusunun (montaj) tamamlanışı bir hareketler dizisinin sentezidir. Bu hareketler dizisinin bir kısmı oyunculara ve hareket halinde olan bütün nesnelere aittir. Bu hareketler ya sabit bir kamera ile ya da hareketli bir kamera ile tespit edilirler. Kameranın hareketli

oluşu sinema eserine dinamik bir anlam katar. Çok kez hareket halindeki oyuncu ve nesnelerle kendi hareketinin farkedilmez olduğu bir benzerlik, eşlik kazanır. Kamera ya kendi ekseni etrafında yatay veya dikey hareket eder, yahut da bir araba üzerinde yer değiştirir. Birincisi "panoramik" hareketlerdir. İkincisi "travelling" hareketleridir. Vinç kullanılarak ya da omuzda taşınıp yürünerek, kamerayı daha serbest biçimde hareketlendirmek, hattâ gerektiğinde kasden sallamak mümkündür. Filmin dramatik yapısı ile bu kamera hareketleri arasında bir bağıntı olmalıdır. Bazı hallerde de zoom adı verien objektiflerle bir çeşit hareket elde edilmiş olabilir. Bu objektif kullanımı bazen şaşırtıcı, çarpıcı bir etki yapar.

Çekim sırasında çerçeveleme (kadraj) önemli bir sorundur. Plastik bir etki elde etmek amacıyla film setinde kullanılan eşyalar, hareket halinde olan figür ve nesnelerin bağıntıları bir çerçeve düzeni içinde yerlerini alır ve oluşurlar. Çekimde normal görüntü hızı saniyede 24 karedir. Sesli filmler için bu hız esastır. Sessizde hız saniyede 16 kare olabilir. Ancak bazı filmlerde hızlı 8 kare, düşük 64 kare de kullanılır. Hızlı kareyle çekim genellikle komik bir etki yapar. Düşük kare ise ağır, esrarengiz bir etki uyandırır. Bunun yanı sıra düşük kare bir hareketin nasıl geliştiğini görmek için de özellikle belge ve aktüalite filmlerinde kullanılagelmektedir.

Sekansları meydana getiren planların tek tek çekiminde dekorun, ışık düzeninin, ya da doğal çevre seçiminin filmin içeriğine uygun olması esastır. Dekorun ve ışık düzeninin çok büyük bir rol oynadığı sinema akımları vardır. Örneğin, Alman ekspresyonist ekolü, bazen gölgelere kişiler kadar önemli bir rol verir. Bazı filmlerde dekorun yüklendiği görev filmin dramatik etkisini büyük ölçüde arttırır. Kostüm ve

makyaj gibi sorunlar da aynı içerik içinde ele alınmaktadır. Çekim sırasında sekansların birbirine bağlanması yönünden gözönüne alınan bir sorun da bu bağlantının hangi yoldan olacağıdır. Kararma, erime, kesme bu bağlantı yollarıdır. Kararmada sekansın son planı biterken koyulaşıp kararır; erimede son görüntüler kaybolurken, yeni sekansın ilk görüntüleri belirir; kesmede ise böyle bir değişiklik olmadan plan kesilir ve yeni sekansın ilk görüntüsü başlar. Bazı kameralarda kararma ve erime işlemi optik olarak yapılır. Bazen de laboratuarda kimyasal yoldan bu işlemler gerçekleştirilir.

Çekimde planlar arasındaki bağlantıların ayrıntılarını yönetmen asistanı ve "script-girl" gibi teknik yardımcılar sağlar. Sekansları meydana getiren planların büyüklükleri de tıpkı kamera hareketleri gibi önceden çekim senaryosunda tespit edilmiştir. Uzak, orta, yakın plan şeklinde yazılan bu büyüklükler, bazen bel plan, diz plan, baş plan olarak da belirlenebilir. Planların başında daima sahne ve plan numarası yazılmış bir "klaket çekimi" gereklidir.

Filmin çekim aşamasını kurgu (montaj) aşaması izler. Ancak bu işlemden önce, çekilmiş filmin negatif banyosu ve iş kopyası denen ilk pozitif baskısının yapılmış olması gerekir. Kurgu işlemi bu kopya üzerinde planların klaket numaralarına göre sıralanarak yapılır.

Kurgu, sinemada en önemli işlemlerden birisidir ve gelişmesi 1900'lardan (Brighton Okulu ve E. S. Porter) bu yana ilginç yollar izlemiştir. Ünlü Amerikan rejisörü D. Wark Griffith, 1908-1915 arası yaptığı yüzlerce kısa filmde kurguyu kesin anlamına kavuşturdu. 1915 ve 1916 yıllarında yaptığı «Bir Milletin Doğuşu» ve «Müsamahasızlık» adlı uzun filmleri ise kurgu işleminin önemli ilk örnekleridir. Griffith'in kurgu işlemlerini Rus yönetmenleri Rudovkin ve Eisenstein daha da geliştirmeyi başarmışlar, başka başka nesnelerin belli bir

fikir ile peşpeşe kullanıldıkları zaman bütünlük meydana getirdiklerini görmüşlerdir. Aynı sahne içinde yer almayan, başka başka yerlerde çekilmiş planların, ya da aynı insana ait olmayan uzuvların tek bir sahne, ya da aynı insan gibi bütünlenişi kurgu sanatına yepyeni imkânlar açmıştır.

Kurguda bu sorunların ötesinde bazı ana usuller vardır. Bunlardan biri metrikmontaj denen ve plan uzunluklarını gözeten kurgudur. Kurguda filmin içeriğini zenginleştiren diğer usuller, benzetmeler, geriye dönüşler, tezatlar, paralellikler vb.'larıdır. Kurgu, sinema hareketinin üçüncü ve son aşamasını meydana getirir. Filmin görsel bütünlüğünü tamamlayan unsur sestir. Ses bir filme diyalog, doğal ve mekanik gürültüler, bir de müzik olarak girer. Bu unsurla dramatik niteliğin alabildiğine yoğunlaştığına şüphe yoktur. Başlangıçta sesin, sinemanın görsel değerlerine zarar vereceğine bile inanılmıştır. Ama sonradan ses ve görüntü düzeni arasında tam bir uyum sağlanabilmiştir. Ancak sinemanın her şeyden önce görsel bir sanat olduğu hesaba katılırsa, sesi ihtiyatlı ve dikkatli kullanmanın gerekliliği de anlaşılabilir.

Sinemanın Gelişmesi

Fransa'da Lumiére Kardeşlerin 1895'ten sonra yaptıkları ilk filmler bu teknikle çok kişinin ilgilenmesine yol açtı. Fransız George Méliés bunlardan biridir. 1891-1914 yılları arasında bu ilginç sanatçı, 700 kadar kısa film yaptı ve bu filmlerin pek çoğunda trükler (hile) kullanarak, fantastik etkisi olan eserler meydana getirdi. Sinemanın Jules Verne'i adını alan Méliés'in ünlü filmleri «Ay'a Seyahat», «Jeanne d'Arc», «Dreyfus Davası», «Baron Münkausen'in Serüvenleri», «Lastik Başlı Adam» vb. gibidir. Méliés, filmlerinin büyük bir kısmı New York Modern Sanatlar Müzesi'ndedir. Zamanında değeri

iyi anlaşılamayan Méliés, 1938 yılında ölmüştür. Sinema klasiklerinin en önemlileri arasında yer alan Méliés filmlerinde konuların teatral düzenlenişi ve sabit kamera kullanımı da görülür. Tiyatro mizanseninin etkisi, romanlardan yapılan ilk uyarlamalar yanında, orijinal senaryoların yazılması 1900 -1910 yılları arasında geçerli olmuştur. Sanat filmleri adı verilen dönemde Henri Pouctal «Kamelyalı Kadın»ı filme almıştır (1908).

İngiltere'de Brighton Okulu denen akım içinde dış sahne çekimleri geliştirilmeye çalışıldı. Bir yandan da plan parçalarının büyüklükleri gözetilerek basit bir kurgu yolu tutuldu. Bu okul içinde Smith Williamson gibi sinemacılar yer almıştır. Williamson'un «Attack on a China Mission» (Bir Çin Misyonuna Saldırı) (1938) adlı filmi ünlüdür.

Amerika'da 1900'larda E. S. Porter'in «Life of an American Fireman» (Bir Amerikalı İtfaiyecinin Hayatı), «The Great Train Robbery» (Büyük Tren Soygunu) gibi filmler yaptığı görülür. İlk Western filmleri de bu yönetmene aittir.

Amerika'da gelecekteki büyük sinema sanatının kurucusu olarak bilinen kişilik David Wark Griffith'tir. 1908-1915 yılları arasında birçok kısa metrajlı filmler yapan Griffith, bunların tümünde yeni ifade imkânları araştırmış, sahneleri planlara bölme tekniğini geliştirmiş ve kameraya travelling hareketini kazandırmıştır. İlk filmleri «Dollie'nin Serüvenleri», «Altın Aşkı», vb. gibi filmlerdir. 1915-1916 yıllarında yaptığı «Bir Milletin Doğuşu», «Müsamahasızlık» gibi filmleriyse anıtsal etkinlikleriyle sinema sanatının ilk büyük başyapıtları olarak bilinirler. Bu filmlerde sinema anlatımı bugün bile hayranlık uyandıran bir zenginliktedir.

Amerika'da Western fimlerini geliştiren Thomas Harper önce, 1914'ten sonra «Firari Kadın», «The Aryan» gibi klasikleşmiş eserler meydana getirmiş ve ün kazanmıştır. Ameri-

ka'da burlesk komedi adı verilen ve son derece hareketli olan bir komik filmler türünün 1912'den itibaren yaygınlaştığı ve çok ilginç eserler halinde ortaya çıktığı görülür. Mack Senneth'in «Keystone Komedileri» adı verilen filmlerini 1914'te Charles S. Chaplin'in ilk komik filmleri izlemiştir. Ancak, Charles Chaplin'in Şarlo adıyla bir tipi oluşturması daha sonralarıdır. Amerikan komedi sinemasına öncülük etmiş olan bir ilk komik tipi Fransa'da Max Linder'in (1910) kişiliğinde görüyoruz.

1918'den sonra Amerikan burlesk komedisi çok gelişti ve bu gelişme 1926'da sesli filmlerin icadına kadar sürdü. Buster Keaton gibi ünlü komikler sesli sinemayla bağdaşamadılar. Şarlo, Lorel-Hardi çifti gibi komik yıldızlar ise sanatlarını sürdürdüler.

Dünya sinemasının gelişme alanı içinde ulusal sinema akışlarının aynı anda ortaya çıktığı da görülüyor. Fransız, Amerikan, İngiliz sinema okullarının yanı sıra, 1910'dan itibaren Skandinav ülkeleri, Almanya ve İtalya'da önemli sinema hareketleri doğmuştur. Kuzeyli sinemacılar mistik bir anlatımın yanı sıra, doğayı bir dram unsuru olarak kullanabildiler. İsveçli Sjöström, «İngeborg Holm» adlı filmini, August Blom «Hamlet» adlı filmi 1910'da meydana getirdiler.

Gene 1910 yıllarında İtalyan sinemasının büyük tarihsel film çığırını açtığı, kitle halinde, figürasyon, büyük dekorlar kullandığı, film uzunluğunu arttırdığı görülüyor. Enrico Guazzoni, Mario Gaserini, Ambrosio, Pastrone gibi yönetmenler bu anlayış içinde çalıştılar.

1919'da Almanların ekspresyonist sinema okulunu geliştirmelerinden önce Fransa'da Louis Feuillade'ın Fantoma filmleri ile polisiye macera filmleri çığrını açtığını da görüyoruz. Alman sinema sanatı ise Robert Wiene, Fritz Lang, Murnau, Arthur Robinson gibi yönetmenlerle temsil olunmuş-

tur. Bu sanatçılar, Wiene'in «Dr. Kaligari'nin Odası» gibi eserlerle sinemada korku filmleri çağını açmışlardır. Bu filmler mükemmel bir dekor ve ışık-gölge kullanımıyla ifadeci Alman sinema okulunun dramatik etkinliğini bütün dünyaya tanıtmışlardır. Alman sinemasının Kammerspiele adıyla bilinen teatral bir etkilenmeye uğrayışı 1921 yıllarına rastlar. Bu dönemde Murnau'nun «Der Letzte Man» (Son Adam), W. Pabst'ın «Die Freudlose Gasse» (Neşesiz Sokak) adlı filmleriyle Lupu Pick, Karl Grune gibi yönetmenlerin filmleri klasikler arasına girmiştir.

Daha önce bazı eserler vermiş olan Rus sinemasının 1922'den sonra, Kuleşov, Kozintsev, Yutkiyeviç, Gerasimov gibi sinema anlatımıyla ilgili deneylere girişen kimselerle önem kazanmaya başladığı, 1925'lerde ise Eisenstein, Pudovkin, Dovçenko gibi önemli sanatçılarla klasikleştiği görülür. Kurgu tekniği ve teorileri özellikle Eisenstein ve Pudovkin'in elinde gelişmiştir. Eisenstein'in «Potemkin Zırhlısı» (1928), Pudovkin'in «Ana» (1926) ve Dovçenko'nun «Toprak» adlı filmleri bu dönemin en önemli eserleridir.

1927'den sonra sesli sinema çığırı açılmıştır. Amerikalı Alan Crossland'ın «Don Juan», «Caz Çarkıcısı» gibi filmleri bu çığırın ilk eserleri sayılır. 1929'da Amerikalı King Vidor'un «Hallelujah» adlı filmiyle sesli filmin geliştiği bir örnektir. Bu seriyi 1930'da Ernst Lubitsch'in müzikal filmleri izlemiştir. Lubitsch ve Frank hâlâ örnekleri süregelen Amerikan hafif komedilerinin, toplumsal eleştiri yapan tezli filmlerin ilk yaratıcılarıdır. Aynı yıllarda Şarlo'nun «Şehir Işıkları», «Asri Zamanlar» gibi filmleriyle komedi filmleri alanında hayli rol aldığı da görülür. 1925-1930 arasında Fransa'da Avant-Garde (öncü) sinema akımları güç kazanmış, Fernand Leger, Salvador Dali gibi resim sanatçılarının sinemaya yaptıkları katkıların yanı sıra, René Clair, Claude Autant-Lara;

Abel Gance, Germain Dulac gibi önemli sinema sanatçıları eser vermişlerdir. İspanyol Louis Bunuel'in Fransa'da yaptığı «Un Chien Andalou»; Dali ile birlikte «L'Age D'or» gibi filmleri sürrealist sanat akımı içinde görülürler. Jean Cocteau da bu dönem içinde sinema alanına girmiştir. Bu arada Jean Vigo, bir çeşit toplumsal eleştiri sinemasını «Zero de Conduite» (Hal ve Gidiş Sıfır) gibi filmleriyle ilginç bir planda temsil eder.

Jean Renoir, Jacques Feyder, René Clement, Marsel Carné Fransız sinemasında daha sonra ün yapacak olan yönetmenlerdir. Sinemanın gelişmesinde 1938-1945 arasındaki yıllar dünya savaşına rağmen önem taşır. Rusya'da Eisenstein, «Aleksandr Nevski» ve «Korkunç İvan» filmleriyle, Amerika'da Orson Welles «Yurttaş Kane», «Muhteşem Ambersonlar» gibi filmleriyle büyük aşamalar yapmışlardır. Amerikalı William Wyler'in de bu yıllarda önemli eserler verdiğini görüyoruz. Amerikan sinemasında Wyler'den başka Stevens, John Ford, John Huston gibi büyük yönetmenler de isim yapacaklardır.

İkinci Dünya Savaşı'nın sona ermesiyle beraber dünyada birçok ulusal sinema okulları değer kazanmış, hattâ giderek bu okullar diğer büyük sinema okullarından daha önemli eserler de vermişlerdir. Özellikle İtalya'da meydana gelen Neo -Realist akım içinde Rosselini, De Sica, Visconti, daha sonra Antonioni, Lattuada, Fellini gibi yönetmenlerin ünlü filmleri dünyada geniş yankılar uyandırabilmiştir. Öbür ulusal sinema okulları, Meksika, Brezilya, Polonya, Macaristan, Çekoslovakya, İsveç, Danimarka, Hindistan, Çin ve Japonya gibi ülkelerde kurulmuştur.

1950'den sonra ulusal sinema okullarının daha da önem kazandığı görülür. Japonya'da Kurosawa, Yoshimara, Mizogl guchi; Hindistan'da Satyajit Ray gibi yönetmenler Doğu si-

nemasının ünlü isimleridir. Kurosawa'nın «Rashomon», «Yedi Samurai», «Kanlı Taht» (Macbeth uygulaması) filmleri, Ray'ın «Pater Panchali», «Aparajito», «Apu'nun Dünyası» adlarını taşıyan trilojisi (üçlü serisi) önemli eserlerdir.

Fransa, Almanya ve İngiltere'de 1960'dan bu yana genç sinema sanatçılarının yarattığı akımlar sinema anlatımını oldukça değiştirmiştir. Fransa'da «Nouvelle Vague» (Yeni Dalga) adıyla kurulan akımı, Louis Malle, F. Truffeau, Jean Luc-Goddard, Claude Chabrol gibi yönetmenler getirmiştir. Hollywood'un geniş ölçüde ticarileşmesine karşılık New York'ta kurulan Under-Ground (Yeraltı) sinema akımı bugün Andy Warhol gibi bir sanatçıyı dünyaya maletmiştir. İtalyan Uulsal Sineması bu arada daha da gelişmiş, Bellochio, Bertolucci, Petri, Pasolini gibi sanatçılar önemli filmler yapmışlardır. Macaristan'da Zoltan Fabri, Polonya'da Jerzy Scolimowsky, dünyaca tanınmış kişilikler haline gelmişlerdir. Brezilya'da Paul Rocha yeni sinemanın güçlü bir temsilcisidir. İsveçli Ingmar Bergman da modern sinemanın en ilginç kişiliklerinden biridir. Sinemanın gelişme süreci içinde oyuncuların aldığı yer ve gündelik idealleri yansıtmaları yönünden önemleri inkâr edilemez. Bu idealleri kişiliklerinde zirveleştiren kadın ve erkek yıldızların bir sisteme bağlanışları da söz konusu edilmek gerekir; ama adı sanı bilinmeyen pek çok oyuncunun da sinema sanatı içinde unutulmaz örnekler yarattıkları hesaba katılırsa, ünlü yıldızlar sistemi daha çok ticari sorunlarla birleşmiştir. Öte yandan televizyonun bir kitle iletişim aracı olarak hızla ve çok etkin bir biçimde yaygınlaşması, sinema sanatını hem olumlu, hem olumsuz yönde etkilemiştir. Olumsuz etkiler eğitim düzeyi sınırlı olan kitlelere hitap eden karate ve seks filmlerinin üretim artışında görülür; olumlu etkilerse sinema sanatının yeni araştırmalara yönelmesi zorunluluğunu doğurmasıdır. 1970'lerden

bu yana başta A.B.D. olmak üzere, sinema sanatı yepyeni bir dinamizme kavuşma yollarını aramaktadır. Televizyon dizileri bir yandan ilgiyle izlenedursun, öte yandan sinemanın üstün sanatsal değerinin bağımsızlığını kanıtlayan film örneklerini izleyenler yeniden sinema salonlarını doldurmaya başlamışlardır. Böylece sinema endüstrisi önemli bir krizi daha atlatmış olmaktadır. Amerika'da Sam Peckinpah, F. Cappola, Jack Nicholson, Woody Allen, Milozs Forman; İngiltere'de Ken Russel; Almanya'da Fassbinder vb. bu yeni sinematografik dinamizme katkıda bulunan kişiler olarak gösterilebilir.

Belge ve Aktüalite Sineması

Sinemanın daha saf ve gerçek bir şekli, belge ve aktüalite sinemasında kendini göstermiştir. Bu seriye daha 1908' de İngiltere'de Percy Smith'in yaptığı bilimsel filmler de katılabilir.

Belgesel sinemanın ilk büyük örnekleri Amerika'da Robert Flaherty tarafından yaratıldı. «Kuzeyli Nanuk» fakir bir Eskimo ailesinin hayatını canlandırır ve 1923'te yapılmıştır. Bunu Flaherty'nin 1926'da çevirdiği «Moana» adlı filmi izledi.

1922'lerde gözsinema adıyla Rusya'da yaygınlaştırılmaya çalışılan akımın gündelik hayata ve bir gazeteci bakışı gibi aktüaliteye yöneldiği görülür. Bunun temsilcisi Dziga Vertov'dur.

1929'da İngiliz belgesel film okulu kurulmuş, John Grierson, Antony Asquith gibi yönetmenler belge filmleri yapmışlardır. Flaherty de İngiltere'deki bu faaliyete katılmıştır. Ancak Flaherty'nin Amerika'da yaptığı «Louisiana Story» adlı belge film en ünlü eseri olarak bilinir. 1935'ten sonra İngiliz belge sinemasının büyük bir olgunluğa eriştiği, Basil Wright,

Paul Rotha, Stuart Legg, Harry Watt gibi sanatçıların bu alanda çalıştıkları görülür. Amerika'da 1935'te Louis de Rochemont belge sinemasını günlük olaylara çok yaklaştırmıştır. 1940'tan sonra bütün dünyada belge sinemasının önem kazandığı görülür. Bunda rol oynayan bir etken de, İkinci Dünya Savaşı'dır. Sinemada başlı başına bir gelişimi olan belgeciliğin en ünlü isimlerinden biri Hollandalı Joris Ivens'tir. Ivens, belge sinemasına büyük bir şiirsel anlatım gücü getirmiştir.

Sinemada Animasyon (Canlandırma)

Sinemada animasyon, özel teknikte resim çizimiyle ya da oyuncular yerine, kukla (puppe), yapma bebeklere hareket verip bunu peliküle geçirmek suretiyle bir film meydana getirmektir. Animasyon sinemasında desen-anime ya da Cartoon adı verilen canlı-resim tekniği en yaygınıdır. Bu çeşit sinemada peşpeşe ve tek tek kareler halinde peliküle aktarılan resim ya da kukla hareketleri filmin düzen bütünlüğünün parçaları olarak değer kazanırlar.

Çeşitli objelerle de animasyon yapılabilir. Animasyon sinemada sanat yaratışı olarak başta geldiği için bir araştırma ve deney alanıdır. Hareketin tahlili sorunu animasyon sinemasının baş uğraşıdır. Hareket tahlilinin amaçları, ya insan ve hayvanların ya da diğer doğal nesnelerin hareketlerini taklit edebilmek içindir. Örneğin, suyun akışı, yaprağın, dalın savruluşu, gökte bulutların geçişi vb. gibi hareketler doğal hareketlerdir. Araçların işleyişi ise mekanik hareket yönünden bir tahlil gerektirir. Örneğin, pervanenin, otomobil tekerleğinin dönüşü gibi.

Animasyonda hareket kavramı, doğal ya da mekanik hareketlerin taklidine dayandığı gibi, yaratıcı animatörün kendi çizgi ve figür üslubuna uygun yeni bir hareket anlayışını or-

taya koyuşuyla da sonuçlanır. Her çizgisel biçim ya da her ayrı biçimde obje kendi hareket esprisini kendisinde getirdiği için bu, dış hareketin taklidinden daha çok önem kazanır. Taklit halinde, çizgi ya da canlandırılan obje kendisine ait olmayan bir hareket tarzına zorlanmıştır. Taklit olmayan yoldaysa orijinal çizgi ve figür kendi iç ihtiyacından doğan bir harekete kavuşturulmak istenir. Animasyon sinemasında büyük bir üne erişmiş olan Walt Disney'in stüdyolarında resimler genellikle reel insan hareketlerinin taklidi yoluyla canlandırılırlar. Bunun için aynı konuda, insanların rol aldığı bir film çekilir ve bu film, sadece filmdeki hareketlerin resme aktarılması için kullanılır, kare kare hareketler incelenir. Walt Disney sinemasındaki tipler de zaten belli insan tiplerini hatırlatan birer semboldürler. Bu özellikleri yaygın bir üne erişmelerini kolaylaştırmıştır.

Resim sanatı öteden beri, sinemanın söz konusu olmadığı şartlarda bile, bir hareket sorunuyla birleşir. Belli bir figürün çeşitli hareketlerini tasvir eden eski resimlerde sinematografik hareketin mekanik bir öncesi vardır. Belli bir konuyu peşpeşe sürekli resim sahneleriyle anlatan tasvirler de bir bakıma bu anlamı taşırlar. Mme. Prudhommeau tarih öncesi paleolitik mağara resimleri arasında bir bizonun çeşitli hareketlerini kapsayan tasvirleri filme çekmiş ve filmde hayvanın koştuğu görülmüştür. Bu film, 1962'de Annecy Film Festivali'nde gösterilmiştir. Ortaçağ Avrupa sanatının önemli bir eseri sayılan ve peşpeşe resim sahneleriyle Normanların İngiltere'yi istilâsını tasvir eden 70 metre uzunluktaki Bayeux halısı da belli bir konunun sürekli bir biçimde, âdeta sinema gibi ele alındığı örneklerin başında gelir. Sürekli tasvir için kendi sanat çevremizden bir örnek, 3. Murat sürnamesinin minyatürleridir. Bu minyatürler, 1583'te At Meydanı'nda yapılan bir geçit törenini ele alırlar. Geçit 52 gün sür-

müş ve İstanbul'un bütün esnaf loncaları ve kurumları törende yer almıştır. Minyatür dizisi detayları ve figürlerin her resimde değişip çeşitlendiği belirli aynı dekoru (At Meydanı) kapsamaktadır. Doğu'da önemli bir geleneği olan hayal perdesi oyunları, resim ve hareket sorununa başka ipuçları verir. Karagöz figürlerinin grotesk hareket mekanizması orijinal bir canlı-resim sinema hareketi için incelenmeye değer bir kaynaktır. Çünkü, Karagöz oyununda figürlere uygun olan hareket şematizmi dış haraketin taklidi ötesinde bir anlam taşır.

19. yüzyıl içinde icad edilen ve sinemanın ortaya çıkmasında rolü olan araçlar çoğunlukla dönen bir çark çevresine ya da şeride elle çizilmiş resimlerin hareket ettirilmesine dayanıyordu. 1834'te Horner'in icat ettiği Zootrope, biraz daha önce 1832 yılında, Plateau'numn Phenakistoscope adlı aracı böyle idi. Eile Reynaud şerit üzerine elle yapılmış resimlerin yansıtıldığı Praxinoscope adlı aracı 1892'de kurduğu Optik Tiyatro'da kullanmıştr. Gelişmekte olan fotoğraf tekniğine karşı Reynaud resim çizmenin daha sanatlı olduğunu da düşünüyordu. Sonradan umutsuzluğa kapılan Reynaud, aracı Seine nehrine attı (1910) ve 1918 yılında öldü. Alıcı kamerayla kullanılan film şeridinin üzerinde resim canlandırma tekniği 1900-1910 yılları arasında başlayıp gelişmiştir. 1906'da Amerikalı Stuart Blackton, «Haunted Hotel», «Humorous Phases of Funny Faces», «The Magic Fountain Pen» gibi filmleriyle başta gelir. Ama 1908'de gösterilen «Phantasmagorie» adlı ilk filmiyle canlı resim sinemasının başında yer alan Fransız Emile Cohl, dramatik ve sürsel bir sanat gücü ortaya koymuştur. Bu yüzden canlı resim sinemasının babası olarak o gösterilir. Cohl, «Transfiguration», «Don Kişot», «Küçük Faust», «Metamorphose», «80 Günde Devrialem» gibi filmler yapmıştır. Winsor McCoy'un 1909'da yapığı «Dinazor Gerti»

ilk Amerikan canlı resim filmlerindendir. 1909-1920 arasındaki Amerikan canlı resim filmlerinde Amerikan burlesk komedilerinin, Mac Senneth filmlerindeki gag'ların (komik buluşlar) etkisi vardır. 1914-1918 arasında Pat Sullivan'ın «Felix the Cat» (Karakedi) filmlerinde biçim değiştirme önemli bir rol oynamıştır. Animasyon sinemasında tipler ve bunların başka başka serüvenlerde rol almaları yaygın bir olaydır. McCoy'un «Dinazor Gerti»sinden bu yana böyle birçok tipler animasyon sinemasında görünürler. Max Fleischer'in «Koko the Clown», «Betty Boop» ve özellikle «Popeye» (Temel Reis) bu ilk tiplerin önemlilerindendir. Emile Cohl'un da filmlerinde bazı tiplere rastlanır. Bunlara 1920'lerden sonra Leon Searly, Frank Moser, Leon Harriman'ın «Crazy Cat» dizisini katmak gerekir. Bu tipler belli davranış ve eğilimleri temsil ettikleri için seyircilerde sempati yaratırlar. Amerika'da 1938 yılında çocuklar arasında yapılan bir anket bu bakımdan ilgi çekici olmuştur. Çocukların «Popeye»i tercih ettikleri görülmüş ve bunun nedeni, başına birçok belâlar gelen bu tipin, şiddet ve kavga eğilimlerini temsil edişine bağlanmıştır.

1930'dan sonra Amerikan animasyon sinemasına Walt Disney (1901-1966) egemen olmuştur. Walt Disney, 1933-1937 arasında «Üç Küçük Domuz», «Çiftlik Senfonisi», «Müzik Ülkesi» gibi filmler yapmış, bunları 1937'de yaptığı «Pamuk Prenses ve Yedi Cüce» izlemiştir. 1940'ta «Pinocchio» ve «Phantasia», 1945'te «Üç Kaballero», 1950'de «Peter Pan», 1958'de «Uyuyan Güzel», 1960'ta «101 Dalmaçyalı» adlı canlı resim filmleri yapmıştır. Bu filmleri Walt Disney'in stüdyolarından çıkan «Yaşayan Çöl» gibi belgesel doğa filmleri izlemiştir.

UPA, 1940'larda Bill Hurtz, Pete Burness, Hubley, Cannon, Bosustow gibi sanatçıların basit figürler ve hareketle canlı resim filmleri yaptıkları bir kurumdur. Bu sanatçılar, Walt Disney egemenliğini reddetmişlerdir. Özellikle Hubley,

kaba ve rötuşsuz resimlerle çalışmıştır. 1950'lerde UPA gelişmiş ve bu gelişme 1955'e kadar sürmüştür. 1958'de ise New York stüdyosu kapanmış ve bunda TV rol oynamıştır.

UPA'nın en başarılı film örnekleri, «Mr. Magoo», (Bay Şeşibeş) dizisidir. Mr. Magoo, mazlum, yumuşak başlı, son dakikada belâlardan kurtulan bir tiptir. UPA'dan sonra faaliyete geçen Tex Avery Okulu ise şiddet gag'larına düşkünlük göstermiştir. Bu canlı resim sinemasında tam bir kafa göz kırma okuludur. Tex Avery filmlerinde gökteki aydan, sinema perdesine kadar her şey gerektiğinde yenebilir. Bu yüzden Avery'ye «Kafka okumuş bir Walt Disney» adı takılmıştır.

Fred Quimby'in «Tom ve Jerry» dizisi de konunun şiddet üzerine dayandığı olayları kapsar.

1950'lerden sonra Universal stüdyolarında Walter Lantz'ın «Woody Woodpecker», «Andy Panda», «Oswald» gibi filmleri ve 20th Century Fox stüdyolarında Paul Terry'nin «Mighty Mouse» gibi filmleri yer alır. Sparber, «Popeye»nin eskisi kadar başarılı olmayan bir tekrarına da 1950'lerden sonra girişmiş ve bu dizi TV'de yer bulmuştur. Amerika'da ticari animasyonun yanı sıra, avant-garde (öncü) nitelikte animasyon filmleri de yapılagelir. Ama bu çabalar öteden beri Avrupa'da daha belirgindir. Amerikalı Oscar Fischinger müzikle biçimleri birleştiren filmler yapmış, Mary Ellen Bute, üç boyutlu objelerle çalışmıştır.

Kanada, animasyon sinemasının en yaygın ve ünlü olduğu ülkelerden biridir. National Film Board, John Grierson tarafından kurulmuştur, ama asıl temsilcisi Norman McLaren'dir. Norman McLaren, pelikül üzerine resim çizmek suretiyle özel bir tekniği geliştirmiş ve bunda büyük başarı kazanmıştır. 1952'de yaptığı «Neighbours» adlı filmde insanları kullanarak da animasyon yapmıştır. Her türlü unsuru animasyonda kullandığı «Canon» adlı filmi ise en karmaşık olanıdır.

Grant Munro, Rene Jodoin diğer Kanadalı animatörlerdir. İngiltere'de Halas ve Batchelor bir şirket kurarak «Bonzo» ve «Animal Farm» gibi filmler meydana getirmişlerdir. Diğer Avrupa ülkelerinde animasyon sineması alanındaki önemli isimlerden Alman Lotte Reiniger kesme tekniğiyle gölge-resim filmleri yapmıştır. «Prens Ahmet» adlı filmi ünlüdür. Fransa'da Barthold Bartosch ressam Maserelle'in gravürleriyle «L'Idee» adlı filmini meydana getirmiştir. Fransız animasyonunun en ünlü isimlerinden biri de, Pin-Board (İğne Tahtası) adı verilen teknikle ilginç dramatik filmler yapmış olan Alexandre Alexieff'tir. «Uyuyan Güzel», «Halk Şarkıları» gibi konuları ele alan sanatçı, filmlerinde dramatik bir masal dünyası yaratmış ve animasyonun Einstein'i adına hak kazanmıştır. Alman sanatçısı Wolfgang Wreks, İtalyan Gino Domenighini ile Bruno Bozzetto animasyon alanında ün kazanmış kişilerdir.

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Polonya, Çekoslovakya gibi grafik sanatların gelenekleştiği ülkelerde animasyon sineması çok gelişmiştir. Kukla filmlerin ülnü yapımcısı Çek Jiri Trnka, yarattığı şaheserlerle haklı bir ün sağlamıştır. Trnka'nın «El», «Aslan Asker Şvayk», «Bir Yaz Gecesi Rüyası» (W. Shakespeare'den) gibi kuklalarla yapılmış filmleri vardır. Trnka'nın yanı sıra, Karel Zeman, Bretislav Pojar, Çekoslovak animasyon sinemasının temsilcileridir. Polonya'da Jan Lenica, Vitold Gierz, Jerzy Zitzman önemli eserler meydana getirmiş sanatçılardır. Animasyon alanında önde gelen bir ülke olarak da Yugoslavya gösterilmektedir. Dusan Vukotic, Nikola Costelac, Vatroslav Mimica gibi sanatçılarca temsil olunan Yugoslav animasyonu önemli eserler ortaya koyabilmiştir. Bulgar Dinov, Romen Gopo kendi ülkelerinde animasyon sinemasının temsilcileridir. Yaygın bir animasyon sinemasına öteden beri sahip bulunan Rusya'dan

başka, Japonya da animasyon alanında söz sahibi olan ülkelerdendir. Yoji Kuri, Noburo Ofriji gibi sanatçıların çalıştığı Japonya'da renkli selefon kâğıtları kullanılarak yapılan ve alttan ışıklandırma suretiyle çekildikleri için, eski hayalperdesini hatırlatan animasyon masal filmleri ilgi çekicidirler. Japonlar son yıllarda bilgisayar tekniğiyle oluşturdukları çizgi filmlerle dünya piyasasında büyük ölçüde söz sahibi olmayı başarmışlardır.

Türkiye'de animasyon ihmal edilmiş ya da sadece reklâma yönelmiş bir sinema koludur. Karikatürist Cemal Nadir'in düşündüğü, ama ancak daha sonraki karikatür sanatçılarının gerçekleştirdikleri animasyon reklâm filmleri 1955' ten öncelerine pek inmez. Farklı nitelikte resim sanatçılarını gerektiren animasyon alanının karikatürcülerle başlaması, farklı nitelikte oyuncu ve yönetmen gerektiren sinema alanının tiyatrocularla başlamasına benzemektedir.

Bununla beraber bugün Türkiye'de bu alanı geliştirmeye çalışan bazı çabalardan söz etmek imkânı da vardır.

Canlı resim sinemasında ana teknik, figür hareketini üst üste konabilen saydam selüloit kâğıtlara çizerek bölmektir. Peşpeşe hareketleri kapsayan selüloit kâğıtlar, bir background resmi (bir manzara ya da dekor) üzerine yerleştirilip, her hareketi tespit etmek için birer birer değiştirilerek ışıklandırılmış bir masada çekilirler. Kameranın yukarda asılı bulunduğu masa, çeşitli trüklere ve jenerik çekimine de elverişlidir. Animasyonda diğer bir ilke, aynı noktada hareket eden selüloit üzerine çizilmiş figürleri, ileri-geri, yukarı-aşağı gider göstermek için, backgroundu bir pim üzerinde belli aralıklarla kaydırmaktır.

Canlı resim sinemasında figürün hareketini bölme tekniği önce ilk, sonra son hareketi (baş ve son resimler) çizmeye, en sonra da ara resimlerle hareket dizisini tamamlamaya

dayanır. Bir canlı resim filmi ilk hareketleri gösteren plan dizisi (storyboard) ile başlar. Resimler çizilip hazırlandıktan sonra çizelgesine göre tek tek kareler halinde kamerayla çekilir. Hareketin hızlı ya da ağır oluşuna göre kare çekim sayısı azaltılır ya da çoğaltılır.

Türkiye'de Sinema Sorunu

Fransa'da Lumiére Kardeşlerin başlattığı sinema faaliyeti Türkiye'ye pek çabuk girmiştir. Ama bu yabancı operatörlerin Türkiye'de çevirdikleri bazı filmler ve bazı yabancıların temin ettikleri filmleri İstanbul'da halka göstermeleri şeklindedir. Abdülhamit sarayının bile ilgilendiği sinema, halka ilk kez Beyoğlu'nda Sponeck Birahanesi'nde gösterilmiştir (1896). Bu gösteriyi düzenleyen Sigmund Weinberg adında biriydi ve İstanbul'da sonradan sinemayı ticari bir sorun olarak ele alan Pathé firmasının temsilciliğini yapıyordu. İlk sinema salonunu da Pathé Sineması adıyla o kurmuştur. Bunu izleyen diğer iki sinema salonu (Palas ve Majik) yine Beyoğlu'nda açılmıştır. İstanbul yakasında ilk sinema gösterileri Fevziye Kıraathanesi'nde yapılmış, burası da 1914'te Murat ve Cevat Beyler tarafından Milli Sinema adıyla yeniden düzenlenmiştir. Daha sonraları sinemayı yapımcılık haline sokan ve Kemal Film Şirketi'ni kuran Şakir ve Kemal (Seden) kardeşlerle, öğretmen Fuat Uzkınay, Sirkeci'de Ali Efendi ve Kemal Bey sinemalarını kurup işlettiler.

Fuat Uzkınay, ilk Türk sinemacısı olarak tanınır ve «Ayastafanos'taki Rus Anıt-Yapısının Yıkılışı» adlı 300 metrelik aktüalite filmi, onun tarafından çekilmiştir (1914).

Birinci Dünya Savaşı sırasında Fuat Uzkınay, Cemil Filmer, Mazhar Yalay gibi yedeksubaylar, Merkez Ordu Sinema Dairesi'nde savaşla ilgili birçok aktüalite filmleri meydana

getirdiler. Bu dairenin başında 1916'ya kadar Weinberg vardı. Weinberg, Romanya uyruklu olduğu için bu görevden Romanya ile savaş hali üzerine uzaklaştırıldı.

Konulu filmler yapma fikrini de Weinberg ortaya atmış, ancak ilk filmi olan «Leblebici Horhor» başoyuncunun ölümü üzerine yarıda kalmıştır. Weinberg'in ikinci filmi «Hikmet Ağanın İzdivacı» da yarım kalmış, bu filmi Fuat Uzkınay tamamlamıştır. Bu filmde Ahmet Fehim, Behzat Budak, İ. Galip Arcan, Kemal Emin Bara gibi sanatçılar rol almışlardır. Böylece Türk sinemacılığı başlamıştır.

Müdafaai Milliye Cemiyeti (1913) adlı kurumun yarı askeri bir faaliyet içindeki sinema işleri, iki uzun konulu filmle Sedat Simavi tarafından ele alınıp 1917 yılında «Pençe» ve «Casus» adlı iki film meydana getirilmiştir. Sinema faaliyetini kendi eline almak amacını güden Muhsin Ertuğrul, bu filmlere karşı ağır hücumlara girişmiştir.

Birinci Dünya Savaşı'nı izleyen işgal yıllarında Malûl Gaziler Cemiyeti'nin sinema faaliyetini ele aldığı, başa Fuat Uzkınay'ı, rejisörlüğe de Ahmet Fehim'i getirdiği görülüyor. Bu kurumun ilk filmi H. Rahmi Gürpınar'dan alınan «Mürebbiye»dir (1919). Ahmet Fehim yine 1919 yılında Yusuf Ziya Ortaç'ın «Binnaz» adlı piyesini filme aldı. 1921'de Malûl Gaziler Cemiyeti, Şadi Karagözoğlu'nu rejisör olarak görevlendirdi. Bican Efendi Serisi («Bican Efendi Vekilharç», «Bican Efendi Mektep Hocası», «Bican Efendinin Rüyası») Şadi Karagözoğlu'nun eseri oldu. Karısı Şehper Hanım, Vasfi Rıza, Behzat Budak, İ. Galip Arcan gibi sanatçılar da onunla birlikte çalıştılar.

İstiklâl Savaşı yıllarında Ordu Film Dairesi «İstiklâl ya da İzmir Zaferi» belge filmini yaptırdı (1922). İstanbul'da bir yapım şirketi olarak gayri resmi ilk kurum Kemal Film Şirketi olmuştur.

Türk sineması 1922-1940 yılları arasında tiyatro sanatçılarının etkisi ve tekelinde kalmıştır. Bu dönem Türk sinemasından en önemli rolü oynayan, 1919'da Almanya'da rejisörlüğe başlayan ve orada «Samson» adlı bir film de yapan Muhsin Ertuğrul'dur. «Samson» filmi «İstanbul'da Istırap» adı ile gösterilmiş ve hayal kırıklığı yaratmıştır.

Muhsin Ertuğrul'un, Kemal Film'le anlaşarak ilk yaptığı film, gündelik bir cinayet olayından alınan «İstanbul'da Bir Facia-ı Aşk veya Şişli Güzeli Mediha Hanımın Facia-ı Katli» adlı filmidir. Fuat Uzkınay'ın foto direktörlüğünü yaptığı ikinci filmi ise, Yakup Kadri'nin «Nur Baba» adlı romanından alınmış, ama Kemal Film bektaşilerin saldırısına uğramıştır. Film, işgalden sonra «Boğaziçi Esrarı» adı ile piyasaya çıkmıştır. Üçüncü film 1922'de çekimine başlanan Halide Edip'in «Ateşten Gömlek» romanıdır. Bu filmde Bedia Muvahhit ve Neyyire Ertuğrul rol almışlardır.

Muhsin Ertuğrul'un bundan sonraki filmi bir Fransız oyunundan aktardığı «Kız Kulesinde Bir Facia» adlı filmdir (1923).

Aynı konu Jacques Feyder tarafından büyük başarıyla 1928'de filme alınmıştır. Muhsin Ertuğrul, 1925'te Rusya'ya giderek «Spartaküs» ve «Tamilla» adlı iki filmin yönetmenliğini yapmıştır. Ama bu deneyden de yararlanabildiği kabul edilmemektedir. Türkiye'de sonradan çevirdiği «Bir Millet Uyanıyor», «Bataklı Damın Kızı Aysel»de bu deneyin ancak belirsiz izleri görülmektedir.

Muhsin Ertuğrul, İpek Film Şirketi adına «Ankara Postası», «İstanbul Sokakları» vb. gibi filmler çevirmiş ve son filmleri olan «Bir Kavuk Devrildi» (1939), «Allahın Cenneti» (1939), «Şehvet Kurbanı» (1940) adlı filmle birlikte 29 film yapmıştır.

1930-1950 arasındaki döneme Türk sinemasında geçiş dönemi deniyor. Amerikan ve Mısır sineması örneklerinin yur-

dumuzda pek fazla seyredildiği bu dönemde önemli filmlerin meydana getirilmiş olduğu söylenemez. Bu dönemin önemli yapım şirketi Ha-Ka (Halil Kâmil) film şirketidir. Önemli yönetmense Faruk Kenç'tir. Kenç, «Taş Parçası» (1939), «Yılmaz Ali» (1940), «Çakırcalı Mehmet Efe» (1950) vb. gibi yarı teatral, yarı sinematografik filmler yapmıştır. Faruk Kenç'in Ses Film Şirketi için çektiği «Dertli Pınar» filminde foto direktörü görevi yapan Baha Gelenbevi de 1940-1950 arasında yönetmen olarak «Deniz Kızı», «Yanık Kaval», «Çıldıran Kadın», «Kanlı Döşek» gibi filmleri gerçekleştirmiştir. Onları izleyen diğer yönetmenler: Şadan Kâmil, Turgut Demirağ, Şakir Sırmalı, Çetin Karamanbey, Orhon Arıburnu, Aydın Arakon'dur. Bu yönetmenlerde geçiş döneminin özellikleri görülüyor. Bu yönetmenlerin en iyi filmleri «Kaçak» (1954), «Bir Aşk Hikâyesi» (1955) Şadan Kâmil'in; «Bir Dağ Masalı» (1947) Turgut Demirağ'ın; «Unutulan Sır» (1948) Şakir Sırmalı'nın; «İstanbul Canavarı» (1953) Çetin Karamanbey'in; «Vatan İçin» (1951) Aydın Arakon'un; «Yüzbaşı Tahsin», «Sürgün» (1951 -1952) Orhon Arıburnu'nundur.

Türk sinemasında 1950-1960 dönemi en yaşlısı Lütfi Akad olmak üzere, Metin Erksan, Atıf Yılmaz, Osman Seden, Memduh Ün gibi sinema olgusuna yönelmiş yönetmenlerin dönemidir. Bu sanatçılar, çeşitli yankılar uyandıran filmler meydana getirmişler ve sinema sanatının gelişmesi yolunda belli bir çabaya girmişlerdir.

1960'dan sonra Türkiye'de sinema dernekleri ve arşivler kurulmaya başlanmış, kısa metraj, belgesel film çalışmaları yapılmaya yüz tutmuş, sinema sanatı üstüne yayınlar çoğalmıştır. Bu dönemde ulusal bir Türk Sinemasının geliştirilmesi konusunda çeşitli düşünceler de ortaya atılmıştır. Sinema ortamını teşvik eden festivallerin yapılması da daha çok 1960'tan sonradır. Halit Refiğ, Yılmaz Güney gibi yönetmen-

ler bu dönemde başarılı filmler yapmaya çalışmışlar, ancak Türk Sineması henüz evrensel düzeyde etkisini duyurabilecek bir niteliğe kavuşamamıştır.

Televizyon 1960'ten sonra Türkiye'de sinema ortamını hayli olumsuz yönde etkilemiş, orta kuşaktan yönetmenlerin film piyasasından tasfiye olarak televizyona sığınmaları sonucuna varmıştır. Bu sanatçılar, TRT televizyonunun film dizilerinde Batı'daki örneklere kıyasla ancak sınırlı bir başarı elde ederlerken, 1980'lere doğru film piyasasında Ömer Kavur, Erden Kıral, Ali Özgentürk, Zeki Ökten, Şerif Gören vb. gibi genç yönetmen isimleri önem kazanmıştır.

Türkiye'de 1977'den bu yana sinema eğitimi yapılan okullar da vardır. Ancak bu okullardan yetişenlerin büyük bir üretim dinamizmi gerektiren film endüstrisinde bir çırpıda söz sahibi olabilmeleri mümkün değildir. Bu okullar ancak ilerisi için umut vericidirler.

Türk Sineması açısından fazlaca önemsenmesine gerek bulunmayan diğer bir olgu, bazı Türk sinema örneklerinin Batı'da büyük beğeniyle karşılandığı hakkındaki reklâmlardır. Oysa içinde bulunulan sanatsal ve teknik koşullar bakımından bu reklâmlar oldukça kuşku uyandırıcıdırlar. Çünkü, ulusal sinema sanatının gerçek ürünleri evrensel sinema sanatına ancak yüksek bir görsel düzeyde katkı niteliği taşır. Reklâm amaçlarıyla bu katkı gerçekleşemez. Giderek Türk sineması bu evrensel işlevini de yerine getirmek zorundadır ve bu yolda adımlar atılmaya başlanmıştır.

Türkiye Cumhuriyeti'nin kurucu dehası Büyük Gazi Atatürk'ün «Sinema öyle bir keşiftir ki...» diye başlayan sinema sanatı hakkındaki ünlü deyişine, 20. yüzyılda hiçbir ülke liderinin aynı konudaki hiçbir düşüncesi erişememektedir. Böyle bir kavrayış derinliğine karşın, Türk sinemasında uzun süre yetersiz faaliyetlerle yetinilmek zorunda kalınmıştır. Fakat

giderek Türk sinemasının dünyada söz sahibi olacağı koşulların yaratılması için başlatılan çabalardan da söz edilebilir. 1988 yılında İstanbul Bakırköy'de temeli atılan ve çeşitli tesisleri kapsayacak olan, «Cina Citta» tipi sinema sitesi kompleksinin film yapımlarına düzenli bir disiplin sağlayacağı umut edilebilir. Sinema konusunda beliren tüm bilinçlenmelerin kaynağında 1960'lı yıllardan bu yana Türk filmlerinin çeşitli festivallerde kazandıkları önemli ödüller de vardır. Metin Erksan'ın Berlin'de altın ayı ödülü kazanan ünlü «Susuz Yaz» filminden sonra kayda değer önemli ödüller kazanan filmler arasında Erden Kıral'ın «Hakkâri'de Bir Mevsim»i ve Ömer Kavur'un «Anayurt Oteli» sayılabilir.

Öte yandan TV dizisi olarak oluşturulan bazı film örnekleri sinematografik niteliğin algılanmasında önemli bir rol üstlenmiş sayılabilirler. Halit Refiğ'in «Aşk-ı Memnu»sundan sonra, «Üç İstanbul» ve benzeri örnekler geniş bir ilgi uyandırabilmişlerdir.

Daha önce "Sanatın Dili" adıyla 1976 ve 1982 yıllarında basılan bu kitap, Sezer Tansuğ'un çeşitli Basın-Yayın, Gazetecilik ve Halkla İlişkiler Yüksek Okullarında verdiği ders notlarından oluşmaktadır.

Sezer Tansuğ bu defa Sanatın Görsel Dili adıyla 3. baskısı gerçekleştirdiği bu kitabında sanatın temel sorunları ve sanata bakış açılarını yalın bir dille irdeleyerek öğrenci ve okuyucuda sanatı öğrenme gereksinimlerini uyaran modern ve aktif bir işlev üstlenmektedir. Sanatın kitle beğenisine sunulan değer ölçütleri yanısıra bireysel duyuş yoğunluğuna da eğilen kitap, sinema sanatının başlangıcından günümüze geçirdiği gelişme serüvenlerinin bir özetini de kapsıyor.



ISBN 975-14-0076-7