Wilhelm Worringer

Soyutlama ve Özdeşleyim

Çeviren: İsmail TUNALI

Remzi Kitabevi

Soyut

Worringer

ama ve Özdeşleyim

Remzi Kitabevi

SOYUTLAMA
VE
ÖZDEŞLEYİM

Wilhelm Worringer

Soyutlama ve Özdeşleyim

Çeviren:

İsmail TUNALI

Remzi Kitabevi

Ankara Caddesi, 93 — Istanbul

TEMEL DİZİ : 7

EVRİM Matbaacılık Ltd. Şti.
Selvili Mescit S. 3 Cağaloğlu - Istanbul 1985

İÇİNDEKİLER

Önsöz 7

I. TEORİK KISIM

Birinci Bölüm:

Soyutlama ve Özdeşleyim 11

İkinci Bölüm:

Natüralizm ve Stil 33

II. PRATİK KISIM

Üçüncü Bölüm:

Süsleme Sanatı 57

Dördüncü Bölüm:

Soyutlama ve Özdeşleyim Görüş Açısından Mimarlık ve Heykelcilikten Seçilmiş Örnekler 83

Beşinci Bölüm:

Kuzey Erken-Renaissance'ı 109

EK:

Sanatta Aşkınlık (Transcendens) ve İçkinlik (Immanens) 123

Notlar 137

ÇEVİRENİN ÖNSÖZÜ

İçinde yaşadığımız yüzyılda sanat teorisi veya estetik alanında pek az eser vardır ki, Türkçesini sunduğumuz "Soyutlama ve Özdeşleyim (Einfühlung)" *kadar etkili olabilmiş olsun. 1906 yılında Wilhelm Worringer'in dissertation (doktora tezi) olarak hazırladığı ve 1908 yılında yayınladığı bu kitap o kadar büyük bir ilgi gördü ki, iki yıl içinde üçüncü baskısını yaptı. Bu ilgi yalnız yüzyılın başında kalmadı, günümüze gelene kadar daima canlılığını korudu ve bu arada pek çok kültür dillerine çevrildi. 1948'de yeni basımının yapılması da bunun en açık bir kanıtıdır. Ayrıca, bugün bile modern sanat teorisi üzerine yazılan hiçbir eser yoktur ki, Worringer'in bu kitabından yararlanmasın ve onu bibliyografyasında göstermesin.*

"Soyutlama ve Özdeşleyim (Einfühlung)"*in ana özelliği, sanat üslûplarına psikolojik ve felsefî görüş açısından bakmasıdır. Bunun sonucu olarak da, sanat üslûpları, dar bir anlayış kadrosu içinden çıkarılıyor, bir evren görüşünün objektivation'u olarak kavranıyor. Şüphesiz, böyle bir sanat teorisi, sanatı derin bir psikolojik problem olarak anlar ve temellendirir.*

İki motiv'in etkisi ile bu güç eseri Türkçeye çevirmeye giriştik. Birinci motiv: Estetik seminerlerimizde şiddetle duyduğumuz metin (text) ihtiyacını karşılamak. Bu anlamda "Soyutlama ve Özdeşleyim (Einfühlung)", *daha*

önce aynı motiv'in etkisi ile çevirdiğimiz Aristoteles'in "Poetika"*sı (1) ve B. Croce'nin* "Estetik"*i (2) gibi temel sanat teorisi ve estetik kitaplarının arkasından geliyor. Aynı çeviri zincirine zamanla birkaç ana eser halkası daha katacağımızı umuyoruz. İkinci motiv'e gelince: Bu nitelikte bir eserin Türkçede yayınlanmasının Türk kültür ve sanat hayatı için sağlayacağı fayda. Yarım yüzyıldır sanat problemlerine ışık tutan bu eserin, aktüel sanat tartışmalarımıza bir aydınlık getireceğine inanıyoruz.*

Bu çeviri, "Soyutlama ve Özdeşleyim (Einfühlung)" *in 1948 yeni basımından yapılmıştır. Bu çeviriyi yaparken büyük güçlüklerle karşılaştığımızı söylemeliyiz. Güçlük, yalnız dil ve terminolojiden ileri gelmiyor, aynı zamanda çok geniş kültür çağlarını çözümleyen, karşılaştıran ve onları kapsayan kültür içeriğinden de doğuyor. Bu kültür içeriğine bir yandan eski Mısır, Grek, öte yandan Roma, İslâm ve Kuzey kültürleri girmektedir. Böyle heterojen bir içeriği kavrayıp onu bir başka dilde ifade etmenin güçlüğü ortadadır sanıyoruz.*

Okuyucularımızın bu noktaları gözönünde bulundurarak çevirimizi okumalarını ve bulacakları eleştiriye değer yerleri de, bizi yöneten iyi niyetimize vermelerini dileriz.

İsmail TUNALI

(1) 3. baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1983.
(2) 2. baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1983.

I.

TEORİK KISIM

Birinci Bölüm

SOYUTLAMA (*) VE ÖZDEŞLEYİM (**)

Bu çalışma, sanat yapıtı estetik'i, özellikle figürativ sanat alanına giren sanat yapıtı estetik'i üzerine bir araştırma olmak istiyor. Bununla, sanat yapıtı estetik'inin alanını doğal güzelin estetik'inden açık olarak ayırıyoruz. Gerçi, burada göz önünde bulundurduğumuz çeşitten problemlerle uğraşan çoğu estetik ve sanat tarihi çalışmaları, böyle bir ayırmayı küçümsüyorlar ve doğal güzelin estetik'ini hiç düşünmeden, sanat güzelliği estetik'i içine sokuyorlar; oysa, böyle bir ayırma bize pek önemli görünüyor.

Bizim araştırmalarımız şu varsayımdan hareket ediyor: Doğa denince, nesnelerin görünebilir olan yüzeyi anlaşılırsa, sanat yapıtı, bağımsız bir organizma olarak, doğanın yanındadır ve doğa ile derinden ve iç-özü bakımından herhangi bir ilgisi bulunmaksızın, onun yanında eşdeğerli olarak bulunur. Doğal güzel, gelişme sürecinde, sanat yapıtının değerli bir etkeni, kısmen de, doğrudan doğruya onunla aynıymış gibi görünürse de hiçbir yolda sanat yapıtı için bir koşul olarak kabul edilemez.

(*) Soyutlama deyimini *Abstraktion* karşılığı kullanıyoruz.
(**) Özdeşleyim deyimini *Einfühlung* karşılığı kullanıyoruz.

Araştırmalarımızın kendisinden kalktığı bu varsayımda, şöyle bir çıkarım saklıdır: Sanatın özü ile ilgili yasaların, doğal güzelin estetik'i ile ilke bakımından hiçbir ilgisi yoktur. Buna göre, burada söz konusu olan şey, örneğin bir manzaranın, içinde güzel göründüğü koşulları çözümlemek değil de, bu manzara tasvirini bir sanat eseri kılan şartları çözümlemektir (1).

Estetik objektivizm'den estetik sübjektivizm'e en kesin adımı atmış olan, yani araştırmalarında artık estetik obje'nin biçiminden değil de, estetik obje'ye bakan süje'nin davranışından hareket eden modern estetik, genel ve geniş bir deyimle *Özdeşleyim (Einfühlung)* öğretisi diye adlandırılabilen bir teoride doruk noktasına ulaşır. Bu teori, açık ve kuşatıcı bir açıklamaya Th. Lipps'de kavuşur. Bunun için Lipps'in estetik sisteminin aşağıdaki açıklamalar için pars pro toto (*) bir dayanak ödevi görmesi gerekir (2).

Denememizin ana düşüncesi, özdeşleyim kavramından kalkan modern estetik'in, geniş sanat tarihi alanına neden uygulanamayacağını göstermektir. Modern estetik'in Archimedes noktası, insanın sanat duyarlığının daha çok yalnız *bir kutbu*nda bulunur. Eğer karşı kutuptan doğan çizgilerle birleşirse, ancak o zaman, modern estetik kuşatıcı bir estetik sistem biçimi kazanabilir.

Bu karşı kutup olarak, biz, insanın özdeşleyim içtepisi yerine *soyutlama* içtepisinden kalkan bir estetik'i görüyoruz. Özdeşleyim içtepisinin, estetik yaşantının şartı olarak, tatminini organik olanın güzelliğinde elde etmesine karşılık, aynı şekilde soyutlama içtepisi de aradığı güzelliği, hayatı reddeden inorganik şeylerde, kristal çeşi-

(*) Bütünün yerine alınan bir parça.

dinden şeylerde, ya da genel olarak dendiğinde, bütün soyut kanunluluklarda ve zorunluluklarda bulur.

Özdeşleyim ile soyutlama arasındaki karşıt ilgiyi aydınlatmak istiyoruz; bunu da ilkin, amacımız için önemli görünmesi bakımından, özdeşleyim kavramının özelliklerini birkaç genel çizgi ile belirtmekle yapacağız (3).

Bu çeşitten bir estetik yaşantının özelliğini dile getiren şöyle çok yalın bir formül vardır: Estetik haz, bir (duyulur) obje'de kendi kendimizden duyduğumuz hazdır. Estetik olarak haz duymak demek, benim dışımda bulunan duyulur bir obje'de kendimden haz duymam, kendimi onda yaşamam demektir. «Obje'de duyduğum şey, genel olarak söylenirse, hayattır. Ve hayat, kuvvettir, içten bir çalışmadır, çabalamadır ve bir şey ortaya koymaktır. Hayat, bir sözle, etkinliktir. Ama, etkinlik, içinde bir kuvvet harcamayı yaşadığım şeydir. Bu etkinlik, özü bakımından, bir istem etkinliğidir. Etkinlik, çabalama ya da hareket isteğidir.»

Daha önceki estetik, haz ve acı duygularıyla iş gördüğü halde, Theodor Lipps bu her iki duyguya yalnız birer duygu tonu değeri verir, tıpkı bir rengin daha açık ya da koyu tonunun rengin kendisi olmayıp da, rengin bir tonu olması gibi. Buna göre, önemli olan, duygu tonu değil, daha çok duygunun kendisidir, yani iç hareket, iç hayat, kendi kendine iç etkinliktir.

Özdeşleyim eyleminin şartı, genel kavrayıcı (apperceptiv) bir etkinliktir. «Her duyulur obje, benim için var olduğu sürece, daima iki öğenin, duyulur veri ile benim kavrayıcı etkinliğimin bileşkesidir.»

Her yalın çizgi, kendisini olduğu şey olarak kavrama etkinliği bekler. Bütün çizgiyi içine alıncaya kadar iç bakışımı genişletmem gerekir; böyle kavranan bir şeyi, iç bakımdan sınırlamalı ve onu olduğu gibi çevresinden

çıkarıp almalıyım. O halde her çizgi, genişletme ve sınırlama gibi iki öğeyi içine alan bir iç hareketi benden bekler. Ama, her çizgi, bundan başka, yönü ve biçimiyle benden daha türlü özel şeyler bekler.

«İmdi şöyle bir soru ortaya çıkar: Bu gibi beklemeler karşısında ben nasıl bir tavır alırım? Burada iki imkân vardır: Böyle bir beklemeye ya evet ya da hayır demek; benden beklenen etkinliği ya özgür olarak gerçekleştiririm ya da beklemeye karşı koyarım; sahip olduğum doğal yönelmeler, eğilimler, kendi kendimi etkin kılma ihtiyaçları bana yöneltilen bekleme ile ya uyum içinde geçer ya da bunun tersi olur. Biz daima kendi kendimizi etkin kılma ihtiyacı içindeyiz. Hatta, bu, özümüzün temel ihtiyacıdır. Ama, bir duyu objesi aracısıyla benden beklenen kendi kendimi etkin kılmam o özellikte olabilir ki, bu özellikten ötürü bir direnme ile karşılaşmadan, bir iç çatışma olmadan onu gerçekleştiremem.

Beklenen etkinliğe bir iç çatışma ile karşılaşmadan kendimi verebilirsem, o zaman, bende, bir özgürlük duygusu doğar. Bu özgürlük duygusu, bir *haz* duygusudur. Eğer söz konusu etkinlik, bir iç direnme olmadan ortaya çıkıyorsa, bu haz duygusu, meydana gelen etkinlik duygusunun doğrudan doğruya yaşanan tonu ya da nuance'ıdır. Bu, bana yönelen etkinlik beklemesiyle benim bu etkinliği gerçekleştirmem arasındaki bir uyum için bir bilinç belirtisidir.»

Ama, ikinci durumda, benim kendi kendimi etkin kılmam için yaptığım doğal çabalama ile benden beklenen etkinlik arasında bir uzlaşmazlık meydana gelir. Ve bu uzlaşmazlık duygusu, aynı şekilde obje'den duyulan bir *acı* duygusudur.

Birinci olguya Lipps *olumlu özdeşleyim*, ikinci olguya *olumsuz özdeşleyim* der.

Bu genel kavrayıcı etkinlik, ilkin, beni obje'ye tinsel olarak sahip kılmakla, obje'ye ait bir etkinlik olur. «Bir obje'nin biçimi, daima benim aracılığımla, benim iç etkinliğimle bir biçim olmuş olur. Duyularda verilen bir obje'nin, olduğu gibi alındığında, bir şey olmadığı, var olmadığı, bütün psikolojinin ve haydi haydi bütün estetik'in bir temel hakikatıdır. O obje, benim için varolmakla —ve yalnız bu gibi obje'lerden söz açılabilir—, benim etkinliğim, benim iç hayatım tarafından içinden kavranır.» Bu kavrama, buna göre, keyfe göre ve gelişigüzel bir kavrama değil, tersine, obje ile zorunlu olan bir kavramadır.

Olumlu özdeşleyim halinde, yani kendi kendimi etkin kılma doğal eğilimimin, duyulur obje'nin benden beklediği etkinlikle uyumu halinde, kavrayıcı etkinlik, *estetik haz* olur. Sanat karşısında da, yalnız bu olumlu özdeşleyimden söz açılabilir. Özdeşleyim teorisinin temeli, eğer bu teori sanat yapıtlarına pratik olarak uygulanırsa, burada bulunur. Bu özdeşleyim teorisinden, *güzel* ve *çirkin* hakkında tanımlar doğar. Örneğin: «Yalnız bu özdeşleyim varolduğu sürece, biçimler güzeldir. Biçimlerin güzelliği, biçimlerde kendi ideal, özgür hayatımı yaşayarak onlardan haz duymamdır. Ama bunu yapmadığım zaman, biçimde ya da biçime bakarken içimden özgür olmadığımı, kendimi engellenmiş, bir zora yenilmiş duyduğum zaman, bu biçim çirkindir.» (Lipps, *Aesthetik*, 247).

Bu sistemin bütün yapısını ele almanın yeri burası değildir. Ereğimiz bakımından, bu çeşitten bir estetik yasantının çıkış noktasını, onun ruhî şartlarını belirtmek yeter. Bununla, aşağıdaki araştırmalar için temel görevi görecek ve bundan ötürü de yine burada tekrarlamamız gereken, bizim için çok önemli şu formüle ulaşıyoruz:

«Estetik haz, bir obje'de kendi kendimizden duyduğumuz bir hazdır.»

Aşağıdaki açıklamalarımızın amacı, bu özdeşleyim sürecinin her zaman ve her yerde sanat yaratmasının bir şartı olduğunu öne süren varsayımın çürüklüğünü göstermektir. Bu özdeşleyim teorisi ile pek çok çağların ve ulusların sanat yaratmaları karşısında çaresiz kalırız. Örneğin, Grek-Roma ve modern Batı sanatının dar çerçevesinin dışında kalan o büyük sanat eserleri bütününü anlamada bize hiçbir tutamak noktası vermez. Burada daha çok adı geçen stil'lerin olumsuz olarak değerlendirdiğimiz asıl özelliğini açıklayan tamamen başka bir süreçin olduğunu bilmek zorundayız. Bu süreci aşağı yukarı belirlemeyi denemeden önce, sanat biliminin belli kavramları üzerine birkaç söz söylememiz gerekir; çünkü, ancak bu kavramlar üzerinde uzlaşılırsa, aşağıdaki açıklamalar anlaşılabilir.

Sanat tarihi 19. yüzyılda geliştiğine göre, sanat yapıtının meydana gelişi üzerine ortaya atılmış teorilerin *materialist* görüş biçiminde temelleneceği besbellidir. Sanatın özünü bilmek için yapılan ve 18. yüzyılın spekulativ estetik'inde ve estetik edebiyat düşkünlüğüne tepki olan bu denemelerin ne kadar sağlam ve rationel olduğunu işarete bile lüzum yoktur. Bununla da bu yeni bilime olağanüstü değerli bir temel sağlanmış olur. Gottfried Semper'in *"Stil"* adlı yapıtı gibi bir yapıt, sanat tarihinin daima büyük bir yapıtı olarak kalır; bu büyük yapıt, "doğru" ve "yanlış" gibi tarihî değerlemelerin ötesinde büyük olarak tutulmuş ve inceden inceye işlenmiş bir düşünce-anıtı gibi durur.

Ama, bütün çevrelere etki yapmış ve günümüze gelinceye dek onyıllar boyunca çoğu sanat tarihi araştırmalarının gizli bir varsayımı olarak kabul edilmiş olan

sanat yapıtının meydana gelişi hakkındaki materialist görüşüyle bu kitap, bugün, bizim için, gelişme düşmanlığının ve düşünme tembelliğinin bir dayanak noktasıdır. Sanat yapıtının iç özünü her derinden kavrama denemesine götüren yol, daha aşağı öğelerin abartmalı olarak değerlendirilmesiyle kapanmış olur. Kaldı ki, Semper'e dayanan herkeste de onun zekâsı yoktur.

Bu basit ve rahat sanat materializm'ine karşı her yerde bir tepki kendini gösterir. Bu sistemde en büyük gediği, erken ölmüş olan Viyanalı bilgin Alois Riegel açar: «Son Roma Sanat Endüstrisi» üzerine yazdığı derin ve çok ilginç yapıtı, kısmen güç anlaşılır olmasından dolayı, — ne yazık ki, çığır açan önemine lâyık bir ilgi bulamaz (4).

Riegel, ilkin, sanat tarihi araştırma yöntemine "*sanat istemi*" kavramını sokar. "Mutlak sanat istemi" deyince, yaratmanın obje'sinden ve biçiminden tamamen bağımsız, kendi kendisinden ibaret olan ve biçim istemi olarak davranan gizli iç-istek anlaşılmalıdır. Mutlak sanat istemi, her sanat yaratmasının ilk öğesidir ve her sanat yapıtı, en derin özü bakımından, yalnız bu apriori olarak var-olan mutlak sanat isteminin bir objektivleşmesidir. Şunu özellikle belirtmemiz gerekir ki, materialist sanat yöntemi mutlaka Gottfried Semper ile aynılaştırılamaz, ama, kısmen onun yapıtının yanlış anlaşılmış, önemsiz bir yorumuna dayanır; materialist sanat yöntemi, ilkel bir sanat yapıtını şu üç etkenin bir ürünü olarak görür: *Kullanılma amacı, hammadde ve teknik*. Materialist yönteme göre, sanat tarihi, özce, bir *yapabilme* (Können) tarihidir. Yeni görüş ise, yapabilmenin *istemeden* (Wollen) çıkan ikinci dereceden bir olay olduğu psikolojik varsayımına dayanarak, sanatın gelişme tarihini bir *isteme* (Wollen) tarihi olarak görüyor. Geçmiş çağların stil özel-

likleri, o halde, yapabilmedeki yetersizliğe değil de, başka bir şeye yönelmiş olan istemeye indirgenmelidir. O halde önemli olan, Riegel'in "mutlak sanat istemi" dediği ve yalnız kullanma amacı, hammadde ve teknik gibi üç etken aracıyla değişen şeydir. «Bu üç etkenin, materialist teorinin onlarda düşündüğü gibi, olumlu, yaratıcı bir rolü yoktur, tersine, engelleyici, olumsuz bir rolü vardır: Onlar sanki bütün sanat ürününü engelleyen etkenlerdir.» *(Spaetrömische Kunstindustrie)* (5).

Genel olarak sanat istemi kavramına neden böyle özel bir önem verildiği anlaşılmıyor; çünkü, şöyle sağlam, kökleşmiş, çocuksu bir varsayımdan hareket ediliyor: Sanat istemi, yani sanat yapıtının doğuşundan önce gelen, ereği hakkında bilinci olan içtepi, bütün çağlarda, stil özellikleri denen belirli değişmeler şartı ile, daima aynı kalır ve figürativ sanatlar gözönünde bulunduruluyorsa, doğal örneğe yaklaşma amacı güder.

Geçmişin sanat ürünleri üzerine vermiş olduğumuz bütün yargılar, bu tek yanlılıkla sakattır. Bunu kendimize itiraf etmemiz gerekir. Ama, bu itiraf ile pek az bir şey elde edilir. Çünkü, bizi böyle tek yanlı yapan yargı buyrukları, çok uzun bir gelcnekle et ve kemiğimize o derece işlemiştir ki, burada değerlerin bir yenilenmesi az çok bir zekâ işi olarak kalır; duyuyla kavrama, ilk zayıf, bir anda, eski, yok edilemez değer ve tasavvurlara bir an önce dönmek için, bu zekâ işini zorla izler. Tam bir açıklıkla kendisine bağlandığımız yargı ölçüsü, söylendiği gibi, gerçekliğe yaklaşmadır, organik hayatın kendisine yaklaşmadır. Stil ve estetik-güzellik kavramlarımız, natüralizm'i teorik bakımdan, sanat yapıtının aşağı bir öğesi olarak açıklar, ama, gerçekte, biraz önce adlandırılan yargı ölçütünden hiçbir yolda ayrılamaz (6).

Teorinin dışında problem kendini şöyle gösteriyor:

Kapalı olarak "stil" gibi çok anlamlı bir sözle adlandırdığımız daha yüksek öğelerde yalnız şunu kabul ederiz ki, onlar, organik hayat gerçekliğini taklit etmeye, kural koyma ve onu değiştirme gibi bir etkide bulunurlar.

Bunun sonucu olarak, bu tek yanlılıkla ilgisini kesmiş olan her sanat tarihi araştırması, kurgu (Konstruktion) olarak, "insan sağduyusu"na bir hakaret diye damgalanır. Ama, bu sağduyu, düşünme yollarımızın bu derece dar ve sınırlı çevresini aşmada ve başka varsayımların imkânlarını kabul etmede, zekâmızın gösterdiği tembellikten başka nedir? Herkes, daima çağların içinde yansıdığı kendi ruhunun böylece efendisi olarak kalır.

Daha çok ilerlemeden, doğayı taklit etme ile estetik arasındaki ilgiyi açıklamalıyız. Burada şu nokta üzerinde anlaşmak zorundayız: Doğayı taklit etme içtepisi, insanın bu temelli ihtiyacı, asıl estetik alanının dışında kalır ve bu ihtiyacın giderilmesinin de, ilke bakımından, sanatla hiçbir ilgisi yoktur.

Ama burada asıl taklit içtepisi ile bir sanat türü olan natüralizm birbirinden ayrılmalıdır. Onlar, fiziksel nitelik bakımından hiçbir yolda aynı değildir ve ne kadar güç görünürse görünsün, onlar kesin olarak birbirinden ayrılmalıdır. Bu bakımdan, onların birbiriyle karıştırılması, doğuracağı sonuçlar yönünden çok önemlidir. Birçok aydının sanat karşısında tavır alırken düştüğü yanlış anlamanın nedeni, işte burada aranmalıdır.

İlkel taklit içtepisi, bütün çağlarda egemen olmuştur ve bu içtepinin tarihi, estetik bir önemi olmayan bir el ustalığı tarihidir. Daha en eski çağlarda bile bu içtepi, asıl sanat içtepisinden ayrı tutulmuştu; bu ilkel taklit içtepisi, özellikle küçük el sanatlarında, küçük putlar (idol) ve semboller sanatında tatminini bulur; bu put ve sembolleri, daha önceki bütün çağlardan tanıyoruz; bun-

lar, ait oldukları budunların salt sanat içtepisinin dile geldiği yaratmalar ile çoğu doğrudan doğruya çelişiktirler. Örneğin, Mısır'da taklit içtepisi ile sanat içtepisinin aynı zamanda, ama, birbirlerinden ayrı olarak yanyana yürümüş oldukları hatırlansın. "Halk sanatı" denen sanatın şaşırtıcı bir realizm ile "Yazman" ve "Belediye başkanı" gibi ünlü heykelleri yaratmalarına karşılık, yanlış olarak "Saray sanatı" diye adlandırılan asıl sanat, her çeşit realizmden kaçan sert bir stil'i gösterir. Burada ne bir yeteneksizliğin ne de bir *donup kalmanın* söz konusu olmadığı, ama, belli bir psişik içtepinin tatmin edilmek istendiği, açıklamlarımızın daha sonraki akışı içinde gösterilecektir. Asıl sanat, her zaman derin bir psişik ihtiyacı giderir, ama salt taklit içtepisini, doğal örneği taklit etmeden duyulan oyun sevincini değil. Sanat kavramını saran saygı hâlesi, sanatın bütün çağlarda gördüğü derin saygı ise, psişik ihtiyaçlardan doğan ve yine psişik ihtiyaçları gideren bir sanat düşünülürse, ancak, psikolojik olarak temellendirilebilir.

Ve yalnız bu anlamda, sanat tarihinin din tarihi ile hemen hemen eşdeğer bir önemi vardır. Gerçi, aslında olduğu gibi, yalnız metafizik, insanın doğayla bir hesaplaşması olarak kabul edilirse de, Schmarsow'un "Temel kavramlar"ında hareket ettiği, «Sanat, insanın doğayla bir hesaplaşmasıdır» formülü de doğru olabilir. Ama o zaman yalın doğa içtepisi de, aynı şekilde az ya da çok bu hesaplaşma içtepisiyle ilgili olacaktı, öte yandan tıpkı, örneğin, doğa güçlerinden yararlanmanın (bu da doğayla bir hesaplaşmadır) tanrılar yaratma gibi daha yüksek psişik içtepilerle ilgili olması gibi.

Bir sanat yapıtının güzelliği dediğimiz değeri, genel olarak söylenirse, onun mutlu kılma değerleridir. Bu mutlu kılma değerleri, tatmin ettikleri psişik ihtiyaçlarla, do-

ğal olarak bir nedensellik ilgisi içinde bulunur. Şu halde, "mutlak sanat istemi", bu söz konusu psişik ihtiyaçların niteliğini belirleyen bir ölçü olur.

Sanat ihtiyacını —modern görüş noktamızdan konuşulursa: Stil ihtiyacını— inceleyen bir psikoloji henüz yazılmamıştır. Böyle bir psikoloji, bir *evren-duygusu tarihi* olacağı gibi, böyle bir tarih olarak da, din tarihinin yanında yer alacaktır. Evren-duygusu deyince, insanlığın her zaman evren karşısında, dış dünyanın görünüşleri karşısında içinde bulunduğu ruh halini anlıyorum. Bu ruh hali, ruhsal ihtiyaçların niteliğinde, mutlak sanat isteminin gösterdiği özellikte ortaya çıkar ve dışsal yönden sanat yapıtında, yani sanat yapıtının stil'inde tortulaşır; bu stil'in özelliği, aynı şekilde ruhsal ihtiyaçların da özelliğidir. Buna göre, evren-duygusu denen duygunun çeşitli dereceleri, tıpkı budunların theogonia'sında olduğu gibi, sanat stil'inin gelişmesinde de görülebilir.

Her stil, onu ruhsal ihtiyaçları arasından çekip yaratan insanlık için en büyük mutluluğu gösterir. Bu, her objektiv sanat tarihi görüşü için bir *dogma* olmalıdır. Bizim görüş noktamızdan çok çirkin görünen bir şeyin, onu yaratan sanatçı için üstün bir güzellik olması gerektiği gibi, yine onun sanat isteminin bir gerçekleşmesi olmalıdır. Bizim görüş noktamızdan, yani yargılarını özellikle Antikite ve Renaissance etkisiyle veren modern estetik'in bütün değerlemeleri, o halde, daha yüksek bir görüş noktasından bakınca, birtakım saçmalıklar ve bayağılıklar olarak görünür.

Konumuzdan bu zorunlu uzaklaşmadan sonra, şimdi yine çıkış noktanıza, yani özdeşleyim teorisinin bu sınırlı uygulanımı ile ilgili iddiaya dönüyoruz.

Özdeşleyim ihtiyacı, sanat isteminin yalnız organik -canlının gerçekliğine, yani daha yüksek anlamındaki na-

türalizme eğilimli olduğu yerde, sanat isteminin bir koşulu olarak görülebilir. Organik-güzel canlılığın taklit edilmesiyle bizde meydana getirilen mutluluk duygusu, modern insanın güzellik dediği bu şey, içten kendi kendine etken olma ihtiyacı olup, Lipps bunda özdeşleyim sürecinin şartını görür. Bir sanat yapıtının biçiminde, biz, kendi kendimizden haz duyarız. Estetik haz, bir obje'de kendi kendimizden duyduğumuz hazdır. Bize göre, bir çizginin, bir biçimin değeri, onların bizim için içerdiği hayat değerinden ibarettir. Onlar, güzelliğini, yalnız bizim yaşama (vital) duygumuzla elde ederler; bu yaşama duygusunu, nasıl olduğunu bilmeden, onların içine derinliğine sokarız.

Bir piramidin cansız biçimini ya da örneğin Bizans mozaiklerinde kendini gösteren hayatın ortadan kaldırılışını anımsayalım; bunlar, kesin bir dille şunu ifade eder: Burada, anlaşılması kolay nedenlerden ötürü, daima organik olana eğilimli olan özdeşleyim ihtiyacının sanat istemini belirleyebilmiş olması imkânsızdır. Hatta, burada, özdeşleyim içtepisinin doğrudan doğruya karşıtı olan ve özdeşleyim içtepisini tatmin eden şeyleri ortadan kaldırmaya çalışan bir içtepinin olduğunu kabul etmek zorundayız (7).

Özdeşleyim ihtiyacının bu karşı kutbu, bize, *soyutlama içtepisi* olarak görünüyor. Bu soyutlama içtepisini çözümlemek ve sanatın gelişmesi içindeki anlamını belirlemek, bu çalışmanın ilk planda uğraşacağı bir şeydir.

Soyutlama içtepisinin sanat istemini ne derece belirlemiş olduğunu, sanat eserlerinde, aşağıdaki araştırmalardan ortaya çıkacağı gibi, görebiliriz. Burada şunu belirliyoruz: İlkel budunların sanat istemi —onlarda genel olarak böyle bir sanat istemi varsa—, sonra bütün ilkel sanat çağlarının sanat istemi ve son olarak da gelişmiş belli Doğu uygar budunlarının sanat istemi bu soyut eği-

limi gösterir. Buna göre, soyutlama içtepisi, her sanatın başında gelir ve yüksek kültür basamaklarında bulunan belli budunlarda egemen olarak kalır; oysa örneğin, Grek-lerde ve öbür Batılılarda, yerini özdeşleyim içtepisine bırakmak üzere gitgide gücünü yitirir. Bu geçici belirlemeyi, çalışmamızın pratik kısmında kanıtlamaya çalışacağız.

Şimdi, soyutlama içtepisinin psişik koşulları nelerdir? Bu koşulları, sözü geçen budunların evren duygusunda, evren karşısında aldıkları ruhsal tavırda aramalıyız. İnsanla dış dünya olayları arasında panteist içtenlik gibi mutlu bir ilgi, özdeşleyim içtepisinin koşulu olduğu halde, soyutlama içtepisi, insanın dış dünya olayları karşısında duyduğu büyük bir iç huzursuzluğunu gösterir ve kuvvetle transcendental bir renge bürünen düşünceleriyle dinsel bir ilgi kurar. Bu duruma, biz, büyük *tinsel uzay korkusu* diyoruz. Tibull'un, «Primum in mundo fecit deus timor (Tanrı, evrende ilk olarak korkuyu yarattı)» dediği gibi, biz de sanat yaratmasının kaynağı olarak aynı korku duygusunu kabul ediyoruz. Maddî meydan korkusu (*) denen ve bazı insanlarda hastalık halinde görünen korku ile bu tinsel uzay korkusunu —akla geldiği gibi— karşılaştırırsak, tinsel uzay korkusu deyince, ne anladığımızı daha iyi açıklamış oluruz. Meydan korkusu, basit olarak, insanın normal gelişme basamağından artakalan bir artık olarak açıklanabilir; bu söz konusu normal gelişme basamağında bulunan insan, önünde uzanan uzay karşısında güven duymak için, henüz kendini bütünüyle görme izlenimlerine bırakmayıp, dokunma duyumlarının sağladığı güvene ihtiyaç duyar. İnsan, iki ayağı üstüne kalkıp da yalnız bir göz-insanı olunca, onda hafif bir güven-

(*) Psikiyatri'deki adı ile: Agora fobi.

sizlik duygusu arta kalır. Ancak, daha ileri gelişmesinde, alışkanlık ve zihinsel düşünme yardımıyla, geniş uzay karşısında duyduğu bu ilkel korkudan kurtulabilir (8).

Sınırsız, bağlamsız ve karmaşık dış dünya olayları karşısında duyulan tinsel uzay korkusunda da durum aynıdır. İnsanlığın akılca gelişmesi, insanın evren bütünü içinde yitirdiği yeri ile şartlı olan bu içtepisel korkuyu geriye doğru iter. Yalnız derin evren içgüdüsünün rationalist anlamındaki bir gelişmeye karşı durduğu Doğu uygar budunları, dünyanın dış görünüşünde yalnız *maja*'nın (*) parlak örtüsünü gören onlar, bütün hayat olaylarının gösterdiği karışıklığın daima bilincine varmışlar ve evren tablosuna, zihin yoluyla, dışardan egemen olma bile, onları bu konuda yanıltamamıştır. Onların tinsel uzak korkusu, bütün varolanların göreli (relativ) olduğuna dair içgüdüsü, ilkel budunlarda olduğu gibi, bilmeden *önce* gelmez de, bilmenin *üstünde* bulunur.

Bu gibi uygar budunlar, dış dünya olaylarının karmaşık bağlamı ve değişik görünüşü karşısında bir huzursuzluk duyarlar ve bunun sonucu olarak büyük bir *huzur* ihtiyacı onların ruhunu kaplar. Sanatta aradıkları mutluluk imkânı, dış dünyanın nesnelerine kendini vermek, onlar aracılığıyla kendinden haz duymak değildir; tersine, her bir nesneyi, keyfîliğinden ve görünüşteki tesadüfîliğinden kurtarma, onu soyut biçimlere yaklaştırarak ölümsüz kılma ve böylece görünüşler dünyasında sığınılacak bir huzur noktası bulmaktır. Bu budunların en güçlü içtepisi, dış dünyanın obje'lerini sanki doğal bağlamından, varlığın sonsuz değişik görünüşlerinden çıkarıp almak, hayat bağından, yani onlarda keyfî olan her şeyden te-

(*) Budist felsefesine göre, duyularımızla kavradığımız görünüşler dünyası.

mizlemek, onları zorunlu ve değişmez kılmak, *mutlak* değerlere yaklaştırmaktı. Bunu başardıkları yerde, organik -hayat dolu biçimin bize sağladığı mutluluğu ve tatmini duydular; hatta, organik-hayat dolu biçim güzelliğinden başka bir güzellik de tanımadılar; bunun için onların kavradığı güzelliğe, organik-hayat dolu biçim güzelliği deriz.

Riegel, "*Stilfragen (Stil Soruları)*" adlı kitabında şöyle der: «Simetri ve ritm gibi en yüksek kanunlara dayanarak sert bir şekilde meydana getirilen geometrik stil, kanunluluk yönünden bakınca, en yetkin bir stil'dir. Ama, bizim değerlememize göre, en alt basamakta bulunur; ve sanatların gelişme tarihi de, bize, çoğunlukla budunların, nispeten aşağı bir kültür basamağında bulundukları belli süreler bu stil'e sahip olduklarını gösterir.»

Geometrik stil'in ileri budunlarda oynadığı rolü görmeyen bu anlayışı kabul edersek, o zaman şöyle bir durumla karşı karşıya kalırız: Kanunluluk yönünden en yetkin bir stil'in, en üstün soyutlama stil'inin, hayatı en sert bir şekilde reddeden stil'in, en ilkel kültür basamağındaki budunlara özgü olması gerekir. Buna göre, ilkel kültürle en üstün ve en salt kanunluluğa dayanan sanat biçimi arasında bir nedensellik bağlılığı olması gerekir. Daha ileri giderek şöyle denebilir: Zihinsel bilgisinden ötürü, insan, dış dünyanın görünüşleriyle ne denli az dost ve senli-benli ise, onu en yüksek soyut güzelliğe götüren güç, o derece büyük olur. İlkel insanda dış dünya nesnelerini keyfîlik ve belirsizlikten arındırma ve onlara bir zorunluluk ve kanunluluk değeri verme gereksinmesi, onun, doğa kanunluluğunu daha çok aradığından ya da doğada kanunluluğu daha güçle duyduğundan ötürü değil de, şundan ötürü böyle güçlüdür: İlkel insan, dış dünya nesneleri arasında yitik, zihinsel bakımdan çaresizdir, dış dünya olaylarının bağlamında ve değişik görünüşlerinde yalnız

belirsizlik ve keyfîlik görür. Cesaretli bir karşılaştırma yapılırsa: "Kendiliğinden şey" içtepisi, en güçlü bir biçimde sanki ilkel insanda bulunur. Dış dünyaya zihinsel yönden gitgide egemen olma ve alışkanlık, içtepinin körelmesi ve zayıflaması demektir. Ancak, insan zekâsı, binlerce yıllık bir gelişmeyle rationalist bilginin bütün yolunu geçtikten sonra, onda, bilmenin en son alınyazısı olarak "kendiliğinden şey" duygusu yeniden uyanır. Ama daha önce bir içtepi olan şey, şimdi bir bilgi ürünüdür. Bilmenin gururundan aşağı doğru yuvarlanan insan, «içinde yaşadığımız bu görünür dünyanın maja'nın bir eseri, yaratılmış bir büyü, süreksiz, görme sanısına ve rüyaya benzeyen, kendi başına tözü olmayan bir görüntü, insan bilincini çevreleyen bir peçe olduğunu, var ya da yok dememizin kendisi için hem doğru hem yanlış olduğu şeyi» (Schopenhauer, *Kritik der Kantischen Philosophie)* tanıdıktan sonra, tıpkı ilkel insan gibi, dünya tablosu karşısında yitik ve çaresiz kalır.

Ama, bu bilgi, insan artık bireyliğini kazandığı ve yığından çözüldüğü için, sanat yönünden verimsizdi. Yalnız ortak bir içtepinin bir araya getirdiği, kendi içinde farklılaşmamış bir yığındaki dinamik güç, en üstün soyut güzellik biçimlerini kendi içinden yaratabilmişti. Tek başına olan birey, bu gibi soyutlamalar için çok zayıftı.

Kanunluluğa karşı duyduğu özlemin insanı geometrik kanunluluğa götürdüğü söylenmek istenirse, o zaman böyle bir iddia, soyut biçimi meydana getiren psikolojik koşulları bilmemek olurdu; çünkü, böyle bir görüş, geometrik biçimin, tinsel-zihinsel yönden kavranmasını şart koşar, onu, derin ve ince bir düşünmenin ürünü olarak kabul eder. Biz, daha doğru olarak şunu kabul edebiliriz: Burada salt bir içtepi yaratımı söz konusudur; ve zihin işe karışmadan, soyutlama içtepisi soyut biçimi temel bir

zorunlulukla yaratır. Henüz zihin içtepiyi gölgeleyip karartmadığı için, tohum halinde içerilen kanunluluk yetisi, bunun için sonunda soyut ifadeyi bulabilir (9).

O halde, bu soyut yasal biçimler, dünya-tablosunun büyük karışıklığı karşısında insanın huzur duyabildiği biricik ve en yüksek biçimlerdir. Modern sanat kuramcılarının, ilk anda şaşırtıcı gibi gelen şu düşünceyi sık sık ifade ettiklerini görüyoruz: Matematik, en üstün bir sanat biçimidir; hatta, doğrudan doğruya romantik kuramın, sanat programlarında, görünüşte tuhaf gelen böyle bir anlayışa varmış olması da karakteristiktir; görünüşte tuhaf gelen bu anlayış, genel olarak onların belirsiz sanat duygusu ile ne kadar çelişiktir. Ama, hiç kimse çıkıp da, örneğin matematik hakkındaki bu yüksek görüşü temsil eden ve «Tanrıların hayatı matematiktir», «Salt matematik dindir» diyen Novalis'in salt bir sanatçı olmadığını söylemeye cesaret edemez. Yalnız bu anlayış ile ilkel insanlığın temel içtepisi arasında, tıpkı ilkel insanlığın "kendiliğinden şey" duygusu ile "kendiliğinden şey" üzerine yapılan felsefi spekulation arasında belirttiğimiz çeşitten bir öz ayrılığı vardır.

Riegel, «Cansız maddenin ilk ve en ölümsüz biçim kanununu oluşturan ve mutlak güzelliğe (maddî bireylik) en çok yaklaşan» kristal güzelliğinden söz açar.

O halde, söylediğimiz gibi, insanın bu kanunları, yani soyut yasal biçimleri cansız maddeye kulak vererek elde ettiğini kabul edemeyiz. Bize öyle geliyor ki, içerik olarak bu kanunları insanın kendi organik yapısında da içerdiğini kabul etmek için daha çok bir mantıksal zorunluluk vardır, her ne kadar burada her bilgi denemesi de, çalışmamızın ikinci bölümünde değinildiği gibi, mantıksal tahminlerin ötesine geçemiyorsa da.

O halde şöyle diyebiliriz: Yalın çizgi ve onun salt

geometrik kanunluluk halinde gelişmesi, görünüşlerin belirsizliğinden ve karışıklığından huzursuzluk duyan insana en büyük mutluluk imkânı sağlar. Çünkü, burada, hayat bağlamının ve hayata bağlılığın en son artığı da ortadan kaldırılır, en yüksek mutlak biçime, en salt soyutlamaya ulaşılır; başka her yerde organik olanın keyfîliği egemen olduğu halde, burada kanun, zorunluluk egemendir. Ama, böyle bir soyutlamanın örneği hiçbir doğal obje değildir. «Geometrik çizgi, doğal obje'den, doğal bağlam içinde bulunmamasıyla ayrılır. Şüphesiz geometrik çizginin özünü yapan şey, doğaya ait bir şeydir. Mekanik güçler doğal güçlerdir. Ama, onlar, geometrik çizgi ve geometrik biçimler halinde, doğal bağlamdan ve doğal güçlerin değişik görünüşlerinden dışarıya alınırlar ve kendi başına kavranırlar.» (Lipps, *Aesthetik*, 249).

Temelinde gerçek bir doğal örnek bulunmayan böyle salt bir soyutlamaya tabiatıyla hiçbir zaman ulaşılamadı. O halde, soyutlama içtepisinin, dış dünyanın nesneleri karşısında nasıl bir tavır aldığını sorabiliriz. Daha önce de üzerinde durduğumuz gibi, bir doğal örneği sanat yoluyla taklit etmeye zorlayan şey, taklit içtepisi değildir — taklit içtepisi tarihi, sanat tarihinden başka bir şeydir.

Riegel, bu soyutlama içtepisini ısrarla eski uygar budunların sanat istemlerinin temeline koyar. «Eskiçağın uygar budunları, (sözde) bildikleri asıl insan doğasıyla (anthropism) dış nesneler arasında benzerlikler bularak onları çeşitli büyüklükte maddesel bireyler olarak görürler; ama, bu bireylerden her biri öbürleriyle sıkı sıkıya bağlı bütünler ve parçalanamaz birlikler halinde birleşirler. Bu budunlar, nesneleri, karmaşık ve belirsiz olarak duyularıyla kavrarlar; figürativ sanatların aracılığıyla tek tek bireyleri, bu karmaşık yığından koparıp alırlar, belirli, kapalı birlikler halinde ortaya koyarlar. Bütün Eskiçağ

figürativ sanatı, böylece en son ereğini, dış dünyaya ait nesneleri açık maddî bireyliği içinde kopya etmede ve böylece doğada dış nesnelerin apaçık görünüşü karşısında, maddî bireyliğin doğrudan doğruya inandırıcı ifadesini bulandırabilecek, zayıflatabilecek her şeyden kaçınmada ve onları ortadan kaldırmada ararlar.» (Riegel, *Spaetrömische Kunstindustrie).*

Böyle bir sanat isteminin karakteristik sonucu, bir yandan tasvirin yüzeye yaklaşmasıdır, öte yandan uzay tasvirinin kesin olarak bırakılması ve özellikle yalnız tek tek biçimlerin kopya edilmesidir.

Üç boyutluluk, kapalı maddi bireylik olarak anlaşılan bir obje görüşüne en çok aykırı olduğu için, bu maddi bireyliğin algılanması, birbiriyle birleştirilmesi gereken algı elemanlarının ard-arda olmasını istemekle, tasvir yüzeye yaklaşmaya zorlanır; bu ard-ardalıkta obje'nin kapalı bireyliği erir, dağılır; öte yandan derinlik boyutları yalnız perspektiv ve gölgelerle belirtilir; bu yüzden, derinlik boyutunu kavramak için algı elemanlarını birleştiren zihnin ve alışkanlığın işe karışması gereklidir. Buna göre, her iki halde, objektif olgunun süje tarafından bulandırılması gibi bir sonuç ortaya çıkar; eski uygar budunlar, olabildiğince böyle bir durumdan kaçınmaya çalışmışlardır.

Uzay tasvirinin ortadan kaldırılması soyutlama içtepisinin bir buyruğudur; çünkü, nesneleri birbiriyle doğrudan doğruya bağlayan ve onlara dünya tablosu içinde görelilik sağlayan uzaydır ve uzay da bireyleştirilemez. O halde, bir duyulur obje, henüz uzaya bağlı olduğu sürece, bize kapalı maddi bireyliği içinde görünemez. Bütün çaba, buna göre, uzaydan kurtulmuş bir biçime yönelmektir.

İnsanın, duyulur obje'yi sanat tasviri aracılığıyla, üç

boyutluluğundan ötürü sahip olduğu belirsizlikten kurtarmak için duyduğu ilkel ihtiyacı ifade eden bu iddiayı kurgusal ve yapma bir şey olarak gören bir kimse, modern bir sanatçının ve hatta heykeltıraşın bugün de bu ihtiyacı çok kuvvetle duyduğunu hatırlamalıdır. Hildebrand'ın "*Das Problem der Form*" adlı eserinden şu sözlere dikkati çekmek istiyorum: «Çünkü, plastik'in ödevi, doğal izlenimin üç boyutluluğu ve kübikliği karşısında, bakanı, yetkin olmayan, sıkıntılı bir durumda bırakmak değildir —böyle bir durumda kalan insan, açık bir görme tasavvuru elde etmek için uğraşmak gereğindedir—, ama bu görme tasavvurunu bakana vermek ve bunu vermekle de, kübik olandan *sıkıntı* veren şeyi almaktır.

Bir plastik figür, ilk planda kübik bir şey olarak kendini gösterdiği sürece, sanatça biçimlendirilmesinin henüz başlangıç dönemindedir; kübik olmasına rağmen, bir yüzey etkisi yapıyorsa, ancak o zaman bir sanat biçimi elde eder.»

Hildebrand'ın burada «kübik'in verdiği sıkıntı» dediği şey, aslında, dış dünya nesnelerinin belirsiz bağlamı ve değişik görünüşleri karşısında insanda doğan sıkıntı ve huzursuzluğun bir artığından, bütün sanat yaratmasının çıkış noktasını, yani soyutlama içtepisini en son bir hatırlamadan başka bir şey değildir.

Şimdi, özdeşleyim içtepisinden doğan estetik yaşantının taşıyıcısı olarak bulduğumuz formülü tekrarlarsak: «Estetik haz, bir obje'de kendi kendimizden duyduğumuz hazdır», hemen bu iki estetik haz biçiminin gösterdiği kutup karşıtlığının bilincine varırız. Bir yanda, büyüklükleri belirsizleştiren, sanat eserinin mutlu kılma imkânını engelleyen bir şey olarak ben, öte yanda ben ve bütün hayatını yalnız ben'den alan sanat yapıtı arasındaki içten bağlılık.

Adı geçen kutupların belirttiği bu estetik yaşantı düalizmi —bu düalizmi belirlemekle bu bölüm sona erebilir—, hiçbir kesin düalizm değildir. Bu söz konusu olan iki kutup, estetik yaşantının en derin ve en son özü olarak bize kendini gösteren bir ortak ihtiyacın yalnız iki derecesidir: Bu ortak ihtiyaç, *kendi kendinden vazgeçme* ihtiyacıdır.

Soyutlama içtepisinde, kendi kendinden vazgeçme içtepisinin gücü, benzeri olmayan daha büyük ve daha tutarlı bir güçtür. Soyutlama içtepisi, burada, özdeşleyim ihtiyacında olduğu gibi, bireysel varlıktan kaçma içtepisi olarak değil de, zorunlu ve değişmez şeylere bakarken, insan varlığının genel olarak tesadüfîliğinden, genel organik varlığın görünüşteki keyfîliğinden kurtulma içtepisi olarak kendini gösterir. Hayat, hayat olarak, estetik hazzı engelleyen bir şey diye kavranır.

Estetik yaşantının çıkış noktası olarak kabul edilen özdeşleyim ihtiyacının da, aslında, bir *kendi kendinden vazgeçme* içtepisini ifade ettiği, bize ilk anda şu formüle göre daha az açık gelir: «Estetik haz bir obje'de kendi kendimizden duyduğumuz bir hazdır». Bununla da söylenen şey şudur: Özdeşleyim süreci, kendi kendini onaylamayı, kendimizde bulunan bir genel etkinlik isteminin onayını ifade eder. «Bizde daima kendiliğimizden etkin olma ihtiyacı vardır. Hatta, bu, özümüzün ana ihtiyacıdır.» Ama bu etkinlik istemini bir başka obje'de "yaşamakla" (özdeşleyim), biz, o başka obje'de *varoluruz*. İçsel yaşama içtepimizle bir dış obje'ye, bir dış biçime kendimizi verdiğimiz sürece, bireysel varlığımızdan kurtulmuş oluruz. Sanki bireysel bilincin sınırsız ayrışması karşısında kendi bireyliğimizin sağlam sınırlar içinde bulunduğunu duyarız. Bu kendi kendini objektivleştirmede, bir kendi kendinden vazgeçme bulunur. Bireysel etkinlik

ihtiyacımızın bu onayı, aynı zamanda, sınırsız imkânlarımızı sınırlamayı, onun birleşemez farklılıklarının bir imkânını ifade eder. Biz, iç-etkinlik içtepimizle bu objektivleştirmenin sınırları içinde huzur duyarız. «● halde özdeşleyimde ben, bu real ben değilimdir; tersine, bu real ben'den iç bakımdan kurtulmuşumdur, yani biçim görmenin dışında ne isem, o şeylerin hepsinden kurtulmuşumdur. Ben artık sadece bu ideal, bu biçim gören ben'imdir.» (Lipps, *Aesthetik*, 247). Halk dili buna uygun olarak, bir sanat eserine bakarken kendinden geçmekten söz açar.

Bu anlamda artık bütün estetik hazzı, hatta belki insanın bütün mutluluk duygusunu da, en derin ve en son öz olarak kendi kendinden vazgeçme içtepisine indirgemek, çok cesaretli bir iş gibi görünebilir.

Bütün organik canlılığa yaygın olan bu kendi kendinden vazgeçme içtepisi, soyutlama içtepisi olarak, o halde, özdeşleyim ihtiyacında olduğu gibi, bireysel varlığa yönelen kendi kendinden vazgeçme içtepisiyle bir kutup karşıtlığı içinde bulunur. Bu estetik düalizmin daha yakından belirlenmesiyle, bundan sonraki bölüm uğraşacaktır (10).

İkinci Bölüm

NATÜRALİZM VE STİL

Birinci bölümde belirlemeye ve sınırlarını çizmeye çalıştığımız sanat isteminin iki kutbunu, bunlar sanat istemi ürününe uygulandığında, *natüralizm ve stil* gibi iki kavram karşılar.

İlkin natüralizm sözü üzerinde uzlaşmalı ve onu *taklitçilik* kavramından kesin olarak ayırmalıyız. Çünkü, yüzeysel bir görüşle her zaman iyi işlenmiş bir natüralist sanat eserini bir taklit ürünü ile bir tutmak imkânı vardır, hemekadar natüralist bir eser, ruhsal koşulları bakımından salt bir taklit ürününden dünyalar kadar farklı ise de. Bir sanat türü olarak natüralizm, o halde bir doğal örneğin salt taklidinden kesin olarak ayrılmalıdır. Çünkü, modern sanat görüşü ile ilgili birçok yanlış anlamaların kaynağı burada bulunur.

Bugün sanat o kadar karışık, karmaşık bir yapı, çeşitliliği üzerinde artık hesap verilemeyecek kadar değişik elemanlardan meydana gelmiş bir farklılıklar ürünü oldu ki, bunda tamamen birbirine karışmış tek tek çizgileri yeniden titizlikle arayıp bulmak ve onları izlemek mümkün değildir. Bazılarına böyle bir çalışma, bir kavramlara bölme çalışması gibi gelir; bu kavramlara bölme ise, bugün aşağı yukarı birbiriyle örtüşen iki çizginin yalnız

dikkatle birbirinden ayırt edilmesinden ibarettir, çünkü, bu paralelizmin yalnız görünüşte olduğu ve uzun gelişme süreci boydan boya izlendiğinde, her çizginin tamamen başka bir çıkış noktasına götürdüğü bilinir. Bunun için, genel olarak tamamen karmaşık olan sanat duyarlığının eşdeğerli olarak gördüğü bazı şeyler, arınmış sanat duyarlığına göre temelden farklıdır. Estetik yönden de, sanat kavramlarının bu karışıklığının önünü almak için henüz pek bir şey yapılmamıştır.

Bu belirsizlik ilk planda natüralizm veya realizm kavramları yönünden kendini gösterir. Biz bu iki kavramın ayrılığını belirlemeyi değil de, onları aynı kavramlar olarak ele almak istiyoruz —burada natüralizm deyimini seçmemizin nedeni, edebiyatı hatırlatan "realizm" deyimine oranla onun figürativ sanat alanı için daha uygun görünmesidir— ve bu iki kavramı, en geniş anlamında natüralizm adı altında salt doğa taklidi anlayışının karşısına koymak istiyoruz. Bir sanat türü olarak natüralizm'in, ilkece salt doğa taklidi ile hiçbir ilgisi bulunmadığı insana bir tuhaf olarak gelirse de, araştırmamızın akışı içinde bunun böyle olduğu açık olarak ortaya çıkacaktır.

Her şeyden önce, adı geçen kavram karıştırmasının, büyük kısmıyla, yanlış kavradığımız Antikite ve Renaissance'ın doğurduğu bir sonuç olduğu üzerinde açık bir fikre sahip olmamız gerekir. Çünkü, biz, her iki çağın tamamen büyüsü içinde bulunuyoruz. Bu her iki çağ, natüralizm'in çiçeklenmesini ifade eder. Ama, o halde natüralizm nedir? Karşılık şöyledir: Organik canlının gerçekliğine yaklaşmak, ama bir doğal obje'yi, varlığı içindeki canlılığına sadık kalarak tasvir etmek için değil, canlı sanısını vermek istemek için de değil, tersine organik canlılık gerçekliğine dayanan biçim güzelliği için gerekli duygu uyandığı ve mutlak sanat isteminin egemen oldu-

ğu bu duyguya bir tatmin sağlamak istendiği için. Böylece organik canlının mutluluğuna çabalanılır, hayat gerçekliğinin mutluluğuna değil. Her sanat tasvirinde ikinci derecede bir yeri olan içerik ise, doğal olarak bu gibi tanımlarda dikkate alınmaz.

İçeriğin bu olguyu örtmediği süsleme sanatında daima en salt bir şekilde ortaya çıkan mutlak sanat istemi, buna göre, örneğin Renaissance çağında dış dünyaya ait nesneleri taklit etmekten veya görünüşleri içinde tekrarlamaktan ibaret olmayıp, organik-hayatla dolu oluşun çizgi ve biçimlerini, ritminin hoşa giden sesini ve dış dünya karşısında bütün iç varlığını ideal bir bağımsızlık ve yetkinlik içinde her yaratmada, özel bir hayat duygusunun sahip olduğu özgür, durdurulmamış etkinliğe sanki bir sahne yaratmak için tasarlamaktan ibarettir.

Ruhsal koşul o halde, sanat tasvirinin obje'si ile olan uygunluğundan duyulan, oyundan alınan sevinç gibi basit bir sevinç değildir, tersine, içinde kendi organizmamızın canlılığının arttırılmasıyla haz duyabildiğimiz organik biçimin esrarlı gücüyle mutluluğu bir yaşama ihtiyacıdır. Sanat, aynı şekilde bir obje'de kendi kendinden haz duymadır (11).

Organik biçimden duyulan sevinç, bu organik biçimin derin bir incelenmesine götürür ve doğrudan doğruya 15. yüzyılda bu organik biçim aracı, çoğu sanatın asıl ereği olur. Sonra 16. yüzyıl, olgun klasik sanat bu tutulan yanlış yolu düzeltinceye ve gerçek, yine sanatın bir elemanı ve aracı yapılıncaya kadar, ama en son erek olmaktan çıkıncaya kadar. Güvensiz dokunumları ve yanlış kavrayışları ve çoğu da usandırıcı realizmiyle 15. yüzyıl denen geçit döneminin bizim kuşağımız tarafından özel bir değerle değerlendirilmesi, buna karşılık 16. yüz-

yıl klasik-salt sanatının karşısına yalnız saygı ve akademik kültürle yumuşamış, ama aslında tamamen soğuk bir hayranlıkla çıkılması, modern görüş noktasının özelliğini gösterir.

Avrupa insanının büyük karakter çizgileri Renaissance ile belirlenmişti. Şimdi, Renaissance'ı kovalayan bütün yüzyıllar, aynı psişik yetinin sonucu olarak Renaissance'ta ve onun paralel görünüşü olan Antikite'de bir gerçekleşme, bir çeşit son bir erek görmek gereğinde kaldıklarından ve aynı zamanda sanat içtepisi de zayıfladığından, o zaman bu etki anlaşılmadan bir dış sonuca indirgendi; ama, bu dış sonuçtan önce gelen iç yaşantıya değil. 16. yüzyıl sanatının güçlü etkisi ve yüceliği henüz sezgiyle hissedildiği ve 15. yüzyıl sanatı, bir sanat aracı olan gerçekliği en yüksek anlamında kullandığı için, gücünü yitirmiş bir sanat içtepisinc sahip olan daha sonraki yüzyıllara gerçek, sanatın ölçüsü olarak, yaşamanın canlılığı ve sanat, gitgide birbirinden ayrılamaz kavramlar olarak görünecektir. Bu yanlış çıkarım bir kez yapıldıktan sonra, gerçeğin yalnız sanat aracı olarak değil, aynı zamanda gerçeğin kopyasının da bir sanat olarak anlaşılacağı akla yakındı. Böylecc, ikinci dereceden görünüşler, kesin değerler ve yargı ölçüleri olarak kabul edildiler ve sanat eserlerinin meydana gelişinin psişik sürecine varıncaya kadar nüfuz etmek yerine, yalnızca sanat eserlerinin dış görünüşüne bağlanıldı ve bu dış görünüşten de, daha yüksek bir görüş noktasından bakıldığında temelsiz görünen, tartışma götürmez bir sürü gerçekler türetildi.

Sorunlar burada o kadar içiçe girmiştir ki, bundan ötürü bugün sanat sorunlarında egemen olan karışıklığa artık şaşmamalıdır. Bunun için birçok kimsenin bir iddiası olacaktır ve bütün Kuzey İtalya sanatında yansıyan

ve şartlarının, muhakkak ki bizim İtalyan 16. yüzyılında ve Antikite'de aradığımız yerde aranmayacağı bir sanat duygusuna dikkati çekeceklerdir. Biz ise, bu büyük biçimsel sanat yapıtlarından doğan etkiyi Kuzey İtalya sanatının ana özünü teşkil eden, bir deyime şu edebiyat etkisinden ayırmaktan daha zorunlu hiçbir şey istemiyoruz. Yalnız bizim yapmaya çalıştığımız ayırma, bir sanatın bir başka sanat yararına aşağı görülmesi değildir. Çünkü, kendi iç yaşantıları hakkında hesap vermeye alışmış olan bir insan, etki özelliklerinin alışılmış karıştırılmasına direnecek ve sınırları büyük ölçüde kaybolmuş sanat sözü ile bu derece farklı şeyleri birleştirmeye çalışmaktan ve hatta aynı sanat ifadeleri ve değer sıfatları ile bu farklı şeylere yaklaşmaktan üzüntü duyacaktır. Sanki, bu tamamen farklı sanat ifadelerinin herbiri kendine uygun ve ötekine uygulanınca saçma gelecek bir terminoloji istemiyormuş gibi. Sanata inanan bir insanın bu tavrı, iç yaşantının bu sorunlarından habersiz olan bir insan üzerinde hemen hemen ahlâksızlık gibi bir etki yapar ve "sanat" kelimesi altında birçok uygunsuz şeylerle uğraşıldığına dair kuşkusunda onu güçlendirir.

Başka türlü söylenirse, daima ve yalnız bir biçim estetik'inden söz açılabilir; ve bir estetik etkiden ise, ancak, genel estetik kategorileri çerçevesinde —eğer Kant'ın apriori biçimler için kullandığı bu deyimi estetik alanına aktarmaya iznimiz varsa— iç yaşantının meydana geldiği bir yerde söz açılabilir. Çünkü, yalnız bu kategorilere, farklı şekillerde meydana gelmiş olmakla birlikte, bütün insanlarda ortak olan bu temel estetik duygulara dayanılarak sanat obje'sine zorunluluk ve iç kanunluluk karakteri yüklenebilir ve yalnız bu karakter, bize, bir sanat yapıtını estetik-bilimsel bir araştırmanın konusu yapma hakkını verir.

Kuzey İtalya sanatının özü, o halde şundan ibarettir: Bu sanat, söyleyeceği şeyi salt biçim araçlarıyla ifade etmeyi bilmez de, bu araçları, estetik etkinin dışında bulunan bir edebî içeriğin taşıyıcısı olmak gibi bir seviyeye düşürür ve bu araçlardan bu derece onlara özgü olan şeyi alır. Sanat eseri, artık bu açık ve belli estetik temel duyguların dili olarak kabul edilen ve anlaşılan bir dili konuşmaz, tersine estetikçe karışık birtakım duygulara dayanır, yani her insanda ve her zaman değişen bir bireysel imkânların kıyısız denizi gibi sınırlanamaz ve kavranamaz olan tamamen başka bir ruhî yaşantı karışıklığına dayanır. Böyle bir sanat yapıtına artık estetik değil de, tamamen bireysel olarak yaklaşılabilir ve bundan ötürü de onun yapmış olduğu etki başkasına bildirilemez, şu halde estetik-bilimsel bir araştırmanın obje'si de olamaz. Böyle bir sanat eseri karşısında duyulan bütün hayranlığa rağmen, bu nokta tespit edilmelidir. Çünkü, bir sanat yapıtından, ona estetikçe yaklaşılamaz diye söz açmak, onu hiçbir şekilde küçümsemek demek değildir. Bu estetikçe yaklaşılmazlıkta, sanat yapıtının insanî ve kişisel değeri bulunabilir, oysa, estetik olan, bütün koşullar altında bireysel olmayan şeydir. Ama burada genel olarak değer vermeler değil de, tersine sınır-belirlemeleri söz konusudur; ve eğer bu her iki görünüş karşısında bu biçimde arınmış bir hayranlık duygusu gelişirse, bu sınır belirlemelerine şükran duymak gerekir. Şüphesiz, biçim anlayışına, yani bireysel olanın inkârına dayalı anlayışa varmak için yürüyecekleri daha çok uzun yolu olan bireyci kuzeyliler, öte yandan estetikçe yaklaşılabilir olanı az değerli ve boş bir şey olarak değerlendirmeye ve —biçim dilinden anlamadıkları için— yalnız ifadeden yoksun ve şematik olanı, biçimde yalnız bireysel ifade ihtiyacının yanlış bir sınırlamasını görmeye meyledeler, tâ günün birinde göz-

leri biçimin yüksek varlığını görmek için açılıncaya kadar. Bu, kuzeyliye sonra bir vahiy etkisi yaptığı gibi, onu özellikle bir klasisist de yapar, hemekadar bu, ağırbaşlı bir tutkululukla olursa da; bu ağırbaşlı tutkululuk ise, biçim içtepisinin doğuştan olduğu ve bundan ötürü de bu içtepinin her şüpheden uzak bir apaçıklık gösterdiği Roman uluslarına yabancıdır.

Ama, biçimin estetik anlamı ile olan başlangıçtaki bu yanlış ilgi, kuzey uluslarının sanat sorunlarında düştükleri bütün karışıklık ve yanlış anlamaların nedenidir ve bu, onların teorik araştırmalarına bir belirsizlik karakteri verir. Bunun başlıca sonucu, söz ile olduğu gibi, aynı şekilde figürativ sanat araçlarıyla da ulaşılabilir olan edebi uyarımın estetik etki ile karıştırılması olur. Edebi uyarım, yalnız içerikle etki yapabilir ve bundan ötürü de, onun keyfîlik, bireye bağlılık ve değişme gibi bir özelliği vardır; ve daima da "ilginç" canlı gerçekliğinin sadece taklidi ile ona ulaşılabilir, oysa, estetik etki, içeriğin daha yüksek bir halinden hareket edebilir; içeriğin bu daha yüksek haline, biz, biçim diyoruz ve onun iç özü de kanunluluktur; ister bu kanunluluk yalın ve kavranabilir olsun, isterse organik olanın sezgiyle hissettiğimiz kanunluluğu gibi farklılaşmış olsun.

Böylece, salt doğa taklidi ile sanatta natüralizm arasındaki temel ayrılığın farkedilmesinin nasıl Antikite ve Renaissance gibi büyük çağların daha sonraki kuşaklar tarafından yanlış ve tek yanlı yorumlanmasının sonuçlarından biri olduğunu göstermeye çalıştık. Salt sanat alanına giren ve bundan ötürü de estetik olarak değerlendirilmesi mümkün olan, yalnız, *bir sanat türü olan natüralizm*'dir; bu natüralizm, tepe noktasına Renaissance ve Antikite'de ulaşmıştır. Bu natüralizm'in ruhsal şartı, —kendiliğinden anlaşılacağı gibi— özdeşleyim sürecidir; bu sürecin akla

gelen obje'si, daima organik-olana yakın şeydir; yani, sanat yapıtı içinde biçim ile ilgili olaylar meydana gelir ve bu olaylar insanda doğal organik meyilleri karşılar ve insana, hiç engellenmeden estetik algıda iç hayat duygusu, iç etkinlik ihtiyacı ile bu biçim olaylarının mutluluk veren akışı içine boşalma imkânı verir. Böylece insan —bireysel bilincinin karmaşıklığından kurtularak— salt organik varlığının berrak mutluluğunu tadar tatmaz, bu isimlendirilemeyen, kavranamayan hareket tarafından sürüklenerek, birdenbire meydana gelen bir isteksizliği hisseder.

Natüralizm kavramının karşısına, "*stil*" kavramını koyuyoruz. Bu stil sözü de, kullanımı ve anlamı bakımından son derece esnektir. «Çünkü, kavramların olmadığı yerde, o zaman sözcükler ortaya çıkar». Genel dil alışkanlığı bir sanat yapıtının stil'i deyince, söz gelişi doğal örneğin taklidini daha yüksek bir dünyaya yükselten şeyi, sanat diline aktarılmak için doğal örneğin hoşa gitmesini sağlayan alışkanlığı anlar. Her insan bu stil sözüyle başka bir şey kasteder ve stil kavramının farklı tanım ve kullanımlarının beraberinde getirdiği olgu, sanat sorunlarında egemen olan karışıklığı açık olarak gösterir.

Bununla birlikte, biz, bu kavrama, açık ve sorunun kendisinden doğan bir anlam vermeye çalışacağız.

Doğal örneğin sanat yapıtında oynadığı rolü, yalnız ikinci dereceden bir rol olarak ve dış dünyaya ait şeyleri sadece kullanılabilir şeyler olarak kavrayan bir mutlak sanat istemini, sanat yapıtının psişik olarak meydana geldiği süreç içinde bir ilk faktör olarak kabul ettiğimizden ötürü, biz, bu genel anlamındaki stil kavramını kabul edemeyiz, çünkü, bu genel anlamındaki stil kavramı, ilk ve önemli bir faktör olarak doğal örneği tekrarlama çabasını içine alır. Biz daha çok bu stil tanımında, yalnız de-

ğiştirici, kural koyucu rolünün kabul edildiği faktörü çıkış noktası ve bütün psişik sürecin temeli olarak görüyoruz.

Ve natüralizm kavramını özdeşleyim sürecine bağladıktan sonra, stil kavramını, insanın sanat duyarlığının bir başka kutbu ile, yani soyutlama içtepisi ile ilgi içine koymak istiyoruz. Yalnız, yüksek bir görüş noktasından bakıldığında, sanat duyarlığı gelişmesinin adı geçen iki kutup arasında binlerce yıl süren büyük bir hesaplaşma içinde nasıl dile geldiği birkaç çizgi ile gösterilirse, bizim bu bağlılığı nasıl düşündüğümüz daha anlaşılır olacaktır. Buna karşı yapılacak itirazları karşılamak için, şu nokta üzerine dikkati çekmek gerekir: Burada gösterildiği şekilde bir gelişme çizgisi, sadece bir ideal çizgi olup, bu, ikinci kısım olan pratik kısımda düzeltilecektir. Çünkü, bu çalışma, bir sistem ortaya koymak istemiyor, tersine bir çok enlemesine kesitlerden yalnız bir tanesini vermek istiyor; ancak bu kesitlerin bir araya getirilmesi, bize insanın sanat etkinliğinin gelişmesi hakkında oldukça tam bir fikir verebilir.

Birinci bölümün ortaya koyduğu açıklamalardan hatırlanacaktır ki, biz, sanat yaratması içtepisinin çıkış noktası ve mutlak sanat isteminin içeriği olarak dış dünya-görünüşlerinin rahatsız edici, huzur bozucu değişik oyunu karşısında, bize, huzur noktaları ve huzur imkânları sağlayan bir içtepi kabul ettik, algıların keyfîliğinden usanmış olan ruhumuzun kendisine bakarken dinlenebildiği zorunluluklar sağlama içtepisini. Bu içtepinin ilk tatminini salt geometrik soyutlamada bulması gerekir; bu salt geometrik soyutlama, dış dünya ile bütün ilgilerinden çözülmüş olarak, esrarlı açıklamasını bakanın zihninde değil de, bedenî-ruhî yapısının en derin köklerinde bulan bir mutluluğu ifade eder. Huzur ve mutluluk, yalnız mutlak karşısında ortaya çıkabilir. Bütün canlı şeylerin en de-

rin bağlamının ürünü olan bu geometrik biçim aynı zamanda kristal-organik maddenin yapı-kanunudur. Fakat bizim için önemli olan, aslında bu bağlam değildir. Biz daha çok geometrik soyutlamalar yaratmanın insan organizmasının şartlarından meydana gelen salt bir kendinden-yaratma olduğunu ve onun, kristal-biçiminin kanunlarıyla ve en geniş anlamında mekanik doğa kanunlarıyla içten uygunluğunu, genelde, ilkel insanın bilmediğini, hiç olmazsa yaratma için ona dürtü vermediğini tahmin edebiliriz. Söylemiş olduğumuz gibi, geometrik soyutlamalar yaratmak, bize, salt içtepi yaratmaları gibi görünüyor.

Çünkü, soyut-geometrik biçimlerin bu üstün tutuluşunda tinsel bir zevkin, bir zihnî tatminin sözkonusu olmadığını daha birinci bölümde açıklamış ve bu gelişme evresi içinde geometrik biçimin tinsel-zihni olarak kavranması varsayımını bütünüyle reddetmiştik. Burada daha çok kabul edilmesi gerekli olan şey şudur: Her tinsel ilginin fizik anlamı vardır ve önemli olan da budur. Evrime inanmış bir evrimci, bunu bütün dikkati ile organik ve inorganik doğanın yapı kanunlarının temeldeki akrabalığında arayabilecekti. Sonra da, şöyle ideal bir isteği öne sürecekti: Bizim insan organizmamızda, inorganik doğanın yapı kanunu henüz zayıf bir hatıra gibi sürüp gider. Belki de daha ileri gidip şunu iddia edecekti ki, organize olmuş maddenin her farklılaşmasına, onun en ilkel biçiminin her ileri doğru biçim kazanmasına, bir gerilim, bir deyime, bu en ilkel biçime karşı duyulan bir dönüş özlemi eşlik eder; ve iddiasını güçlendirmek için de, doğanın her farklılaşmaya karşı gösterdiği uygun direnmeyi işaret edecektir, örneğin (gebelikte) organizmanın yüksek derecedeki gelişmesinde doğum ağrılarının başlaması gibi. Soyut kanunluluğa bakarken, insan sanki bu gerilimden çözülecek ve farklılaşmasının en yalın for-

mülünden, en son biçim alma kanunundan doğan hazda huzur duyacaktır. Tin, bu yüksek ilgiler için sadece bir araç olabilirdi.

Bazı eleştiri yönleri ortaya koyan bu gibi belirsiz açıklama denemeleri karşısında nasıl bir tavır alınırsa alınsın, bir şeyi kabul etmek gerekir ki, o da, geometrik soyutlamayı niteleyen ve belirleyen şeyin *zorunluluk* olduğudur; organizmamızın şartlarından doğan bu zorunluluğu, biz, geometrik soyutlamada hissederiz. Ve bu zorunluluk değeri, ilkel insana mutluluk sağlayan bir değer olup, bu mutluluğun dinamizmini ise biz dünya tablosunun çeşitliliği ve belirsizliği karşısında ilkel insana egemen olması gereken *kaybolma* bilincini hatırladığımız zaman anlarız. İlkel insan, ancak, geometrik soyutlamanın zorunluluğunda ve değişmezliğinde *huzur* bulabildi. Geometrik soyutlama, görünürde, dış dünya nesnelerine bağlılıktan olduğu gibi, süjenin kendisinden de arınmıştır. Geometrik soyutlama, insan için biricik düşünülebilir ve erişilebilir olan *mutlak* biçimdir.

Ama insan bu mutlak biçimle de yetinemedi ve onun bundan sonraki uğraşısı, dikkatini en çok çeken dış dünyanın tek tek nesnelerini o mutlak değere yaklaştırmak olmalıydı, yani tek tek nesneleri olgu ırmağından çekip çıkarmak, tüm tesadüf ve keyfîlikten kurtarmak ve zorunluluk alanına yükseltmek, bir kelimeyle, onları ölümsüzleştirmek olmalıydı. Bir doğal örneğe dayanıldığında artık, mutlak soyutlamaya erişilemeyeceğine göre, bütün yapılan şey, yalnız yaklaşık bir şey olabilirdi. Ve yaratıcı ile doğal örnek arasındaki ilgi, doğal örneği realitesi içinde taklit etmekten ve taklit ile obje'si arasındaki uygunluktan duyulan zararsız bir haz değil, tersine insanla, insanın zamandan ve belirsizlikten koparıp almayı denediği doğal obje arasında meydana gelen savaştı. Bu savaş,

daima aynı zamanda bir yenilgi olan bir yenme ile bitmeliydi. Erişilen şeyde daima bir vazgeçme ve bir uzlaşım bulunur. Bu uzlaşma ilgisinin gösterdiği kararsızlıklar, sanat tarihi gelişme sürcci içeriğinin önemli bir kısmını teşkil eder, hiç olmazsa, bizim yeni sanatımızın başına, yani Renaissance'a kadar.

Dış dünyanın nesnelerini, sanatla taklit ederek mutlak değerlerine, Riegel'in kapalı maddî bireylik dediği şeye yaklaştırma içtepisinde, insan iki olanak karşısında bulunur.

Birinci olanak, uzay tasvirinin ve her sübjektiv karışımın atılmasıyla maddî bireyliğe erişmek olanağıdır. İkincisi, soyut kristal biçimlerine yaklaştırmakla, obje'yi göreliliğinden kurtarma ve onu ölümsüzleştirme olanağı. Her iki çözüm, doğal olarak aynı eylemde gerçekleşebilir ve öyle birbiri içine girer ki, onları salt olarak birbirinden ayırmak çok güç olur, hatta bazen her iki içtepinin aslında kökü aynıdır ve aynı istemin dışlaşmasıdır.

İlk çıkarım, o halde: «Dış nesneleri açık maddî bireyliği içinde taklit etmek ve böylece doğada dış nesnelerin belirgin görünüşü karşısında maddî bireyliğin doğrudan doğruya inandırıcı izlenimini belirsizleştirecek ve zayıflatabilecek her şeyden kaçınmak ve onları ortadan kaldırmaktır.» (Riegel). Buna göre de, üç boyutlu gerçekliği içinde doğal örneğin heykel olarak taklidinin bu sanat istemini hiçbir şekilde tatmin etmediği besbellidir. Ama, bu biçim-verme, algı bakımından belirsiz oluşu ve sonsuz uzay ile ilgili olmasıyla, seyredeni tıpkı doğal örnek karşısında duyulan aynı sıkıntılı duruma koyar. Bundan başka, doğal örneği gerçekliği içinde değil de, görünüşü içinde taklit eden salt impressionist tasvirin de imkânsız olduğu apaçıktır, çünkü, böyle bir tasvir, objektiv olgunun taklidinden kaçınacak ve sahip olduğu kesin süb-

jcktivlik nedeniyle, görünüşün keyfîliğinden sıkıntı duyan ve "kendiliğinden şey"i yakalamaya çalışan bir içtepiye yetmeyecekti. Görme algısı ise, doğrudan doğruya bir nesnenin maddî bireyliği ve kapalı birliği hakkında belirsiz bir bilgi verir. O halde öyle bir tasvir seçilmelidir ki, bu tasvir obje'yi ne üç boyutlu bir uzaya bağlı olan maddîliği içinde ne de belirgin görünüşü içinde taklit etsin.

Nesneleri birbirine bağlayan ve onların bireysel birliğini ortadan kaldıran, atmosfer havasıyla doldurulan uzay, nesnelere, zamanlılık karakteri verir ve onları görünüşlerin değişik kozmik oyunu içine çeker; ve burada her şeyden önce uzayın uzay olarak bireyleştirilemeyeceği düşünülebilir (12).

Buna göre uzay, bütün soyutlama çabasının en büyük düşmanıdır ve tasvirde ilk planda uzayı ortadan kaldırmak gerekir. Bu istek, üçüncü boyutun, derinlik boyutunun tasvirden uzaklaştırılması isteğiyle sıkı sıkıya bağlıdır; çünkü, derinlik boyutu asıl uzay boyutudur. Derinlik ilgileri yalnız perspektiv'ler ve gölgelerle dile gelir; derinliğin kavranması için, o halde bir alışkanlığa ve obje ile bir senli benli olmaya ihtiyaç vardır. Obje ile bu senli benli olma, bu açıklamalar açısından bakıldığında, deneye uygun olarak obje'nin maddî gerçeklik tasavvurunu teşkil eder. Açıktır ki, seyirciyi bu kuvvetle tamamlama isteği, bu sübjektiv deneye dayanma, tüm soyutlama ihtiyacı ile çelişir.

Uzay tasvirinden kaçınma ve derinlik ilgilerinin ortadan kaldırılması aynı sonuca götürür; tasvirin yüzeye yaklaşması sonucuna, yani tasvirin yükseklik ve derinliğe doğru yayılması ile sınırlanmasına.

«Mümkün olduğu kadar maddî bireylerin nesnel taklidine varmak isteyen Eskiçağ sanatının, bunun sonucu, maddilik ve bireyliğin bir inkârı olarak uzayı olabildiğin-

ce taklitten kaçınması gerekmişti. Daha o zaman uzayın insan zihninin salt bir algı biçimi olduğu hakkında bilince sahip olduğu için değil de, tersine somut maddîliği çocuksu bir gayretle salt olarak kavramaya çalışmakla, uzaysal görünüşü mümkün olduğu kadar sınırlamaya zorlandığını içgüdüsel olarak hissettiği için. Geniş anlamında üç uzay boyutundan yükseklik ve genişlik gibi düzey ya da yüzey boyutları, genel bir maddî bireylik tasavvuruna ulaşabilmek için vazgeçilemez iki boyuttur; bundan ötürü, Antik sanatın başından beri kullanılagelmiştir. Derinlik boyutu, bunun için maddî bireylik tasavvuru için mutlaka zorunlu değildir gibi görünüyor ve bundan başka maddî bireyliliğin berrak izlenimini bozmaya elverişli olduğu için, ilk olarak Antik sanat tarafından olanaklar ölçüsünde ortadan kaldırılmıştır. Bunun için de, Antik kültür ulusları, figüratiy sanatın ödevini, nesneleri bireysel maddî görünüşler olarak uzay içine değil de, tersine yüzey içine yerleştirmek diye anlamışlardır.» (Riegel).

Bu tanımın tamamlanması için üzerinde durulması gerekli nokta şudur: Sanat istemi, doğal örneği maddî bireyliği içinde algılamaktan ibaret olmayıp, —bu, pratik bakımdan doğal örneği sınırlama ve ona dokunmayla mümkün olurdu—, tersine, onu taklit etmekten, yani yetkin olmayan bir yaratmadan ve bir tasavvur bütünlüğü elde etmek için salt bir optik süreç nasıl meydana geliyorsa, o şekilde algı elemanlarının birbirini zamansal olarak kovalamasından ve onların birleşmesinden ibarettir. Önemli olan tasavvurdur, algı değildir. Zira, yalnız tasavvur dediğimiz bu kapalı bütünün reproduktion'unda insan, hiçbir zaman ulaşamayacağı nesnenin mutlak maddî bireyliğinin yerine koyabileceği ona yakın bir şey bulabilir.

Tasvirin yüzeye yaklaşması, ana çizgilerle, siluetle yetinme olarak anlaşılmamalıdır, çünkü böyle bir yaklaş-

ma, hiçbir şekilde kapalı maddî bireylik hakkında bir tasavvur veremeyebilirdi, tersine derinlik ilgilerinin, mümkün olduğu kadar yüzey ilgileri haline getirilmesi gerekirdi.

Bu, en salt şeklinc, Mısır sanatının bilinen bozuk deseninde ulaşmıştı. Ve karakteristik olan şudur ki, burada bütün Eskiçağa egemen olan soyutlama içtepisinin bu derece üstün olarak kendini gösterdiği Mısırlılara karşı gerçi büsbütün başka özellikte bir sanat yaratmasının olduğu bilmezlikten gelinemedi, ama bu olay sanatın başlangıcı hakkındaki görüşü de değiştiremedi, tersine, herhangi derin bir psikolojik kavrayış olmadan, bu olayı «Mısır sanatının intellektüalizm»i diye adlandırarak bir yana itmekle yetinildi. Böyle bir adlandırma, tamamen yanlıştır. Reflexion'a dayanmayan, tamamen başka şartlardan hareketle akla uygun olarak çözümlediğimiz için bugün bize şüphesiz, kılı kırk yararcasına düşünülmüş bir konstruktion gibi gelen bir başarıyı ortaya koyan bu içgüdüsel soyutlama ihtiyacını *intellektüalizm* diye adlandırmak, başka bir ilgi ile belirtmiş olduğumuz gibi, doğru değildir, kaldı ki, bu adlandırma, sanatça az değerli olaylar için verilen yargıyı da içine alır.

O halde, uygar ulusların sanat istemlerinin başlangıçtaki eğilimi, obje'yi, dış dünya nesnelerini ilkin göreli kılan belirsiz algı elemanlarından soyutlamak (bu soyutlanmış obje bir tasavvur bütünü oluşturur ve seyirciye bir rahatlık bilinci sağlar) ve kapalı maddî bireyliğinin zorunluluğu içindeki obje'den haz duymaktır. Bu, tasvirin dokunma duyusu yönünden sahip olduğu bağlamın en sıkı bir şekilde korunabildiği yalnız yüzey içinde mümkündü. «Bu yüzey, nesnelerden belli bazı uzaklıklarda gözü aldatan optik bir yüzey olmayıp, bir dokunum (taktik) yüzeyidir; bu dokunum yüzeyini bize dokunma

duyusunun algıları verir. Çünkü, gelişmenin bu basamağında maddî bireyliğe olan inanç da, dokunma duyusu ile kavranabilir olanın esrarlılığının kesinliğine bağlıdır.» (Riegel) (13).

Bu soyutlama içtepisinin pratikte kendini nasıl gösterdiğini çalışmamızın bu teorik kısmında araştırmayacağız, —bunu göstermek fırsatını pratik kısımda bulacağız—, burada daha çok bir *soyutlama içtepisinin* olduğunu ve onun böyle bir içtepi olarak özdeşleyim (Einfühlung) içtepisi dediğimiz içtepiyle bir kutup karşıtlığı içinde bulunduğunu belirtmek ile yetineceğiz.

Doğal örneğin taklidini salt soyutlama elemanlarıyla, yani geometrik-kristal kanunlarıyla ilgi içine koyma gereksinimini, soyutlama içtepisinin ikinci isteği olarak adlandırıyoruz; bunun amacı, doğal örneğin taklidine ölümsüzlük damgasını vurmak ve onu zaman ve keyfîlikten koparıp almaktır. Bu çözüm, akla yakın olan çözümdür ve daha önce ele alınmış olan sanat isteminde kendini gösteren sert tutarlılık ile karşılaştırıldığında, bir çare olma özelliğine sahiptir. Burada daha şimdiden peşin olarak söyliyeyim ki, Mısırlılar, bütün eski uygar budunlar arasında soyut sanat istemi eğilimini en güçlü bir biçimde gerçekleştirmişlerdir. Onlar, her iki isteği de yerine getirmişlerdir. Yüzey içinde derinlik ilgilerini yüzey ilgileri haline çevirmekle meydana getirdikleri yukarda işaret edilen maddî bireyliğin karmaşık tasviri ile yetinmediler, tersine, obje'nin kesiksiz maddî birliğini ifade eden sınırlama çizgilerinde daha özel bir değişiklik yaptılar.

«Çizgi, belirgin bir eğilimle olabildiğince kristal kanunlarına uygun bir komposition'a götürüldü; ve doğru çizgiden sapmaların kaçınılmaz olduğu yerde, bu sapmalar olabildiği kadar kanunî bir eğri haline getirildi. Bu Mısır sanat yapıtlarının güzelliği, parçaların sert orantısına ve

gerekince düzenli olarak eğrilmiş, ama bölünmemiş ve kırılmamış konturların belirlediği parçalara bir birlik içinde egemen olmaya dayanır.» (Riegel). Soyutlama yetisi bu kadar güçlü olmayan öbür budunlar, maddî bireyliğin bu dereceye varan tutarlı taklidinden erkenden vazgeçtiler; onların sahip olduğu soyutlama içtepisi, sübjektiv görünüşe hak vermeye direnecek kadar güçlü değildi; bundan ötürü, onlar, hemen ikinci çözümle yetindiler, yani tasvire geometrik-kristal kanunluluk elemanlarını karıştırmakla. Bu karıştırma, çeşitli şekillerde olabilir. Bunun çeşitli türlerini göstermek, çalışmamızın ikinci kısmının ödevi olacaktır. Bu karıştırma, yalnız dıştan olabildiği gibi, içten etki yapmak için sanat yapıtının iç organizmasına karışma da olabilir. Sonuncu durum, tüm komposition ile ilgili kanunlulukta görülen bir durumdur, bu komposition ile ilgili kanunluluk günümüze gelinceye dek sanat yapıtının bir koşulu olarak anlaşılıyordu. Öbür gösterişsiz ve arınmış durum ise, ancak, sanat duyarlığı genel olarak daha bir güç kazanan özdeşleyim içtepisi ile ilgili değişmelere uğradıktan sonra etkili olabildi.

Öte yandan nesnelere işaret edilen biçimde zorunluluk ve ölümsüzlük değeri verme çabası da, biraz önce Mısırlıların anlatılan yönteminde tüm organik olana, onu salt çizgi-kanununa yaklaştırarak egemen olmaya çalışmakla dışsal olarak somutlaşır. Bu bilinen görünüş içinde ortaya çıkan sanat süreci, buna göre, doğal örneğin her ne pahasına olursa olsun geometrik-katı, kristal çizgiler içine sokulmak istendiği bir süreçtir; ve çok kere ifade edildiği gibi, çizgilerin fantastik oyunundan farkına varmadan doğa örneklerine dayanan biçimler meydana getirme süreci değildir. Burada niyet ve etki, birbirinden kesin olarak ayırt edilmelidir. Böyle bir bütünleşmeyi bozma ihtiyacı, doğrudan doğruya kuzey sanatında önemli bir rol oynar.

Yalnız onun, soyutlama içtepisinin ürünü bir olgu olduğu besbellidir.

Söylediklerimizi toplarsak: İlksel sanat içtepisinin doğayı taklit etme ile hiçbir ilişkisi yoktur. İlksel sanat içtepisi, evrenin gösterdiği tablonun karışıklığı ve belirsizliği içinde biricik huzur imkânı olarak salt soyutlamayı arar ve içgüdüsel bir zorunlulukla geometrik soyutlamayı kendiliğinden yaratır. Bu geometrik soyutlama, dünya tablosunun gösterdiği bütün zamansallık ve tesadüfîlikten kurtulmanın yetkin ve insan için biricik düşünülebilir ifadesidir. Ama sonraları, o olağanüstü derecede insanın ilgisini isteyen dış dünyaya ait her tek tek şeyi de, dış dünya ile olan belirsiz ve karmaşık bağlılığından ve bununla da olguların akışından çıkarıp kurtarmaya ve taklitle onu maddî bireyliğine yaklaştırmaya, hayat ve zamanlılık olarak sahip olduğu her şeyden temizlemeye, mümkün olduğu kadar da hem onu çeviren dış dünyadan hem de onu seyreden süje'den bağımsız kılmaya insanı zorlar; bu seyirci de, tek tek şeylerde, kendine akraba olan canlılıktan zevk almak yerine, zorunluluk ve kanunluluktan zevk almak ister; özlem duyduğu ve mümkün biricik soyutlama olan bu kanunlulukta hayata bağlılığı ile huzur bulabilir. Yüzey içinde kapalı maddî bireyliğin olabildiğince tutarlı bir taklidi ve öte yandan tasvirin donmuş kristal-geometrik dünya ile birleştirilmesi, bizim bulmuş olduğumuz iki çözümdü. Bu çözümleri tüm şartları ile kavrayan bir kimse, artık, Wickhoff'un *Wiener Genesis* için yazdığı önsözde söylediği gibi, «Stilize etmenin sevimli kekelemesi»nden söz açamaz.

Şimdi, son açıklamalarımızın akışı içinde ele aldığımız ve soyutlama ihtiyacının sonuçları olan bütün bu elemanları, bizim araştırmamız, "stil" kavramı altında top-

lamak ve böyle bir şey olarak da stil'i özdeşleyim ihtiyacından doğan natüralizm'in karşısına koymak istiyor.

Çünkü, özdeşleyim (Einfühlung) ihtiyacını ve soyutlama ihtiyacını, biz, salt estetik değerlemeye elverişli olmaları bakımından insanın sanat duyarlığının iki kutbu olarak gördük. Bunlar, ilkece birbirlerini dışarda bırakan karşıtlardır. Fakat gerçekte sanat tarihi, her iki eğilimin bitip tükenmeyen bir hesaplaşmadır.

Her ulus, doğal olarak yetilerine göre şu veya bu yönde yetilidir; ve sanatında soyutlama ihtiyacı mı, yoksa özdeşleyim ihtiyacı mı egemendir? Bunu belirlemek, aynı zamanda önemli bir psikolojik özellik olup, bunun o ulusun dini ve dünya görüşü ile olan uygunluğunu araştırmak, çok ilgi çekici bir ödevdir.

Yeti, gelişme, iklim ve öbür elverişli koşulların sonucu olarak, insan ve dış dünya arasında belli bir yakınlık ilgisinin meydana geldiği yerde, ancak özdeşleyim gereksinmesinin özgür olabildiği çok açıktır. Böyle bir yetiye sahip olan bir halkta, dış dünya karşısında duyduğu bu duyusal güvenlik, dış dünya ile bu içli dışlı oluşun sağladığı mutluluk, dünyada her tür güvensizlikten kurtulmuş olan bu kendini mutlu duyma, dini bakımdan çocuksu bir anthropomorphist panteizm'e veya politeizm'e götürecektir, sanat bakımından ise, dünyaya inanç duyan mutlu bir natüralizm'e (14). Ne burada ne de orada bir kurtuluş ihtiyacı kendini gösteriyor. Panteizm'de ve natüralizm'de tatmin bulanlar, "*bu yanın*" insanlarıdır. Ve varlığın gerçekliğine olan inançları ne derece güçlü ise, insan aklına da o derece inanacaklardır; bu akıl sayesinde onlar, dünya tablosu içinde dışsal olarak yönlenirler. Böylece, bu sensualizm ile bir yandan bir taze rationalizm, öte yandan de spekulation yapmadığı, transcendent'e geçmediği sürece, akla olan inanç birleşirler. Dünya tab-

losu içinde aynı biçimde içtenlikle hareket eden ve tüm "uzay korkusu"nu engelleyen duyarlık ve zihne sahip "bu yan" insanları olarak, biz, halis bir Grek'i pekâlâ düşünebiliriz, yani, başlangıcında sahip olduğu bütün Doğu elemanlarından sonunda kurtulmuş ve henüz yeni Doğu -transcendent eğilimleri ile de güçsüz düşmemiş olduğu o dar sınır üzerinde düşünülmesi gereken ideal Grek insanını.

Doğu insanında, dünya duygusunun derinliği, bütün zihnî egemenliği aşan, varlığın temelsizliği içtepisi daha güçlüdür, buna karşılık insanın kendi kendisi hakkında sahip olduğu bilinç daha güçsüzdür. Onun özünün ana niteliğini, buna göre bir kurtuluş gereksinimi oluşturur. Bu kurtuluş ihtiyacı, onu, dinî yönden bulanık, düalist bir prensibin egemen olduğu bir transcendenz (aşkınlık) dinine, sanat yönünden tamamen soyuta yönelmiş bir sanat istemine götürür. Rationalist-duyulur bilmenin yoksulluğu hakkında daima bilinçlidir. Böyle bir "öte yan" insanına Grek felsefesi ne söyleyebilirdi? Grek felsefesi Doğu'ya yayıldığı zaman, kendini çok derin bir dünya görüşü karşısında bulur, sonraları kısmen artıksız ve sessiz sedasız bu dünya görüşü tarafından yutulur, kısmen de tanınamayacak derecede özümlenir. Aynı alınyazısını, natüralizm'i ile Grek sanatı da yaşadı. Biz Avrupalı gururumuzla bu sanatın sonunda Doğu'da ne derece az etkili olduğuna, ama Doğu geleneği tarafından ne derece çok özümlendiğine şaşıyoruz.

Mısır anıtsal sanatının kavrayış gücümüzü tümüyle aşan büyüklüğü ile beslenen ve bu sanatın psişik şartlarını yalnız sezgi ile kavrayan bir kimseye, henüz başka bir ölçü bulmadan ve bu ılık insan atmosferine alışmadan önce, klasik Antik heykelciliğin şaheserleri, ilk anda, çocuksu, zararsız bir insanlığın ürünleri gibi gelecektir; bu

çocuksu, zararsız insanlık, büyük korkulardan uzak kalmıştır. Böyle bir insana "güzel" sözü birdenbire pek yavan ve yoksul gelecektir. Ve Aristotelesçi-skolastik eğitim ile Doğu evren bilgeliği karşısına çıkan ve büyük bir çaba ile işlenmiş Avrupa kritisizmini orada pek doğal bir varsayım olarak bulan bir filozof için de durum aynı olacaktır. Her iki halde de, sanki Avrupa'daki düşünce ve sanat yapısı daha küçük temeller, daha küçük varsayımlar üzerine oturtulmuş görünecektir. Sanki son derece ince işlenmiş minyatür eserleri söz konusudur. Doğal olarak bununla Doğu sanat yapıtlarının boyutsal büyüklüğü değil de, onları yaratan duyarlığın büyüklüğü kastedilir.

Bu taslak halindeki açıklamalar, mutlak sanat istemi ile genel *état d'âme* arasındaki bağıntıyı ve burada açılan değerli perspektivleri göstermeye yetebilir. *État d'âme*'da meydana gelcn hareketler, söylenmiş olduğu gibi, bir ulusun sanat isteminde vc aynı şekilde dinsel görüşlerinde dc yansır.

Böylece evren içtepisinin zayıflamasına, evren tablosu içinde dışsal bir tavır alma ile yctinmeye daima bir özdeşleyim içtepisi eşlik eder; bu özdeşleyim içtcpisi, örtük olarak her insanda bulunur ve onu yalnız "uzay korkusu", soyutlama içtepisi engeller. Korku geriler ve güven büyür, ancak şimdi dış dünyayı yaşama başlar; ve dış dünya, bütün hayatını, bütün iç özünü, iç güçlerini insansanlaştıran insandan alır. Bu nesnelerde kendini-duyma, organik biçimin anlatılamaz güzel içeriğinden duyulan duyguyu doğal olarak canlandırır ve bununla da sanat istemine izleyeceği yolları gösterir, yani bir sanat natüralizminin yollarını; bu sanat natüralizmine doğal örnek, sadece organik olana duyulan duygunun kılavuzluk ettiği biçim isteminin taşıyıcısı olarak hizmet eder. Ve şimdi «herhangi bir biçimin, içinde sonradan duyulan bir mut-

luluğun bilinmeyen güçlerle ötcye beriye hareket ediyor gibi göründüğü bir sahne olarak kavranması» (Lotze, *Geschichte der Aesthetik*, 75) öğrenilir.

Geriye bir ara basamağı işaret etmek kalıyor ki, bunu da ancak pratik bölümde uzun uzadıya ele alacağız. Özdeşleyim ihtiyacının kendine doğal olarak gösterilen organik çevreyi terk etmesi ve soyut biçimleri ele geçirmesi —bu biçimde doğal olarak bu soyut biçimlerden onların soyut değeri elde edilir— süsleme sanatı ve mimarlık sanatı için önemi son derece büyük bir olaydır. Lipps'in dediği gibi, bu estetik mekanik, doğrudan doğruya kuzey sanat istemi için daha çok düşünülebilir ve onun *Gotik*'te tanrılaştırılmış olduğuna, pratik kısımdan önce burada değinelim.

Bu bölümde giriştiğimiz araştırmanın sonucunu bir kez daha toplarsak, vardığımız sonuç şöyle bir tanımla anlatılabilir: Psişik açıklanmasını insanın soyutlama gereksinmesinde bulan tüm sanat yapıtı elemanlarını stil kavramı altında topluyoruz, oysa, özdeşleyim gereksiniminden doğan sanat yapıtı elemanları natüralizm kavramı içine girer.

II.

PRATİK KISIM

Üçüncü Bölüm

SÜSLEME SANATI

Süsleme sanatı (Ornamentik) ürünlerinde bir ulusun sanat isteminin en salt ve en berrak bir biçimde dile gelmesi, süsleme sanatının özüne ait bir niteliktir. O, sanki mutlak sanat isteminin türsel özelliklerinin açık olarak göründüğü bir örnektir. Bu söylediklerimizle, süsleme sanatının, sanatın gelişmesi için olan önemi yeterince belirtilmiş oluyor. Süsleme sanatının, yalından karmaşığa geçmesi gereken sanat estetik'i araştırmasının çıkış noktasını ve temelini teşkil etmesi gerekirdi. Böyle olacağına, figüratiy sanat, sanki daha üstün bir sanat olarak tek yanlı olmak üzere ona üstün tutulmuştur; her biçim verilmiş yığın, kâğıt üzerine yapılmış ciddî olmayan her karalama, ilk sanat olayları olarak kabul edilerek sanat tarihi araştırmasının çıkış noktası yapılmıştır, hernekadar bunlar bir halkın estetik yetisi hakkında hemen hemen süsleme sanatı kadar pek çok şey söylemezlerse de. Sanat karşısına daima doğa taklidiyle ve içerik görüş açısından tek yanlı çıkma alışkanlığımız, burada da kendini gösterir. Süsleme sanatı ile ilgili sorunlar üzerinde yapılan aşağıdaki araştırmalar, doğal olarak eksiksiz olmak iddiasında değildir. Özellikle dikkate değer bu veya şu problemi ortaya çıkarmakla, bu çalışma çerçevesinde

mümkün olmayan daha geniş bir çalışma için bazı temel çizgileri ortaya koymak istiyor.

İlkin geometrik stil sorusunu ele almak istiyoruz. Geometrik stil deyimi ile de Grek sanatının özel geometrik stil'ini göz önünde bulundurmuyoruz, tersine, burada, genel olarak alındığında, çizgisel-geometrik süsleme biçimini düşünüyoruz; bu, hemen hemen tüm ulusların sanatında büyük bir rol oynamıştır.

Teorik kısımda ifade ettiğimiz gibi, sanatın psişik gelişmesi ile ilgili görüşümüze göre, öbür süsleme biçimleri ancak geometrik stil'den yavaş yavaş geliştiğinden, geometrik stil'in bütün süsleme sanatının en başında bulunması gerekirdi. Geometrik stil'in ilk sanat stil'i olduğu varsayımı, gerçekte de çok yaygındır ve özellikle Avrupa-hindogerman sanatı için kabul edilen bir doğruluğa sahiptir. Görünüşte pek çok olay, bu varsayımla çelişir. Örneğin, eski taş çağının bütün ürünü (Dordogne'de, La Madeleine, Thüngen, vb. buluntuları), yalnız geometrik-çizgi biçimleri ile çalışan, ama kesin ve şaşırtıcı bir natüralist süsleme biçimini gösteren bir dekoration stil'ini ortaya koyar. Ve Avrupa için doğru olan bu durum, Mısır için de doğrudur. Prehistorik bir Mısır çağına, yani ilk hükümdar hanedanından önceki bir çağa ait Kom-el-ahmar'da daha geçenlerde bazı eserler bulunmuştur; bunlar aynı çeşitten bir natüralizmi gösterirler. «Son derece ilkel, ama şaşılacak derecede açık bir resim dili, o zamanki Mısır'da oturanların Afrika ilkel budunlarının seviyesinde bulunduklarını gösterir.» (Springer-Michaelis). Bunların, daha sonraki özel Mısır desen stil'i ile hiçbir ilgisi yoktur; bu duvar resimleri, daha çok, hemen yukarda değinilen eski taş çağı anıtlarındaki keskin, ama çocuksu bir doğa gözlemine dayanan aynı çeşitten bir natüralizmi ifade eder.

Georges Perrot, *"Histoire de l'Art dans l'Antiquité"*

adlı yapıtında, bu olayların asıl sanat ile olan uyuşmazlığını derinden duyar, bunlar karşısında çaresiz kalıp yargı veremez ve bundan ötürü de bu yapıtları, kısaca, kendi tarihi araştırma konusunun dışında kalan yapıtlar diye açıklar. Ve Riegel bununla ilgili olarak şunu işaret eder: «Gerçekte Aquitania mağara buluntularının, onları şimdiki varlığı ile kavradığımız sürece, Antik sanatın gelişmesi ile göze çarpacak hiçbir ortak yanı yoktur. Geometrik olarak süslenmiş en eski toprak çanak parçalarından herhangi birisi alınsın ve bunlarda, daha sonraki Hellen sanatıyla Dordogne kıyısından çıkan en iyi şekilde tahtadan yontulmuş kulplar ve en iyi şekilde oyulmuş hayvan figürlerinde olduğundan daha çok tarihî bağıntı noktaları bulunacaktır.» Daha ileri giderek Riegel şunu da tespit eder: «Geometrik vazo stil'ine sahip Avrupa ve Batı Asya budunları hakkında, onların Aquitania mağara insanları gibi barbar bir kültür basamağında bulundukları biçiminde bir varsayım yapmak için yeter sebep yoktur.»

Şu halde, sanatın tarihsel gelişmesi ile çelişik bir olay karşısındayız. Bu çelişme, eğer sanat sözü kavranması gerektiği gibi kavranırsa, ortadan kalkar. Aquitania mağara insanlarının bu natüralist figürleri, bize, sanat tarihinin taklit içtepisi, yani taklidin el becerisi tarihi ile aynı tutulmasıyla ortaya çıkan saçmalığı belirtmek için hoş bir fırsat verir. Bu ürünler, salt taklit içtepisinin, gözlem keskinliğinin ürünüdürler, buna göre de, eğer saçma ve insanı yanıltabilen bir kelime kullanmaya izin verilirse, *sanat becerisi* tarihine girerler.

Ama bunların, gelişmesi içinde aynı şekilde tutarlı ve birlikli olarak Mısır piramidlerine olduğu gibi, Phidias'ın şaheserlerine kadar uzanan asıl anlamındaki sanatla, estetik olarak yaklaşılabilir olan sanatla hiçbir ilgileri yoktur. Gerçekliğe yakınlığı sanatın ölçüsü olarak kabul eden

bir kimse, Aquitania mağara insanlarını, Dipylon stil'inin yaratıcılarına oranla sanatça daha ilerlemiş görmek gereğindedir. Bununla da, böyle bir ölçünün bütün saçmalığı kanıtlanmış olur.

Springer, haklı olarak, yukarda adı geçen bu ürünleri, Afrika ilkel budunlarının "sanat başarıları" ile karşılaştırır. Akla gelen bir başka karşılaştırma da bir çocuğun yaptığı karalamalarla olabilir. Ama, ne ilkel budunların ürünleri ne de çocuk karalamaları, anlayışımıza göre, asıl sanatın söz konusu olduğu bir yerde karşılaştırma yapmak için yararlı olabilir. Bütün bu açıklamaların akışı içinde bizim sık sık kendisine karşı çıktığımız bu tek yanlı ve aşağı değerli sanat görüşü, bu gibi karşılaştırmaları doğal görebilir. Ünlü bazı estetikçiler bile sanatı, tek yanlı ve yalnız bir oyun içtepisinin ürünii olarak anladıktan sonra, bu tür sanat anlayışlarının halkın etine ve kemiğine dek işlemiş olmasına şaşmamalıyız. Kaldı ki, bugünkü bilim açısından bakıldığında, çoğu ilkel budunların, çocukluk dönemini yaşayan budunlar değil de, eski, çoktan geçmişe karışmış kültür dönemlerinden artakalmış, geri, gelişmeye yeteneksiz insan kuşağı artıkları olduğu, bu budunların ifadelerinde övülen natüralizme rağmen, hiçbir temel sanat yetisi ve bundan ötürü de hiçbir sanat gelişmesi gösteremedikleri gözden kaçıyor. Salt süsleme sanatı alanında etkin olmuş pek az sayıdaki ilkel budunların güçlü sanat yetisini, doğal olarak, sadece natüralist bir tavır almış olan sanat tarihi araştırması gözden kaçırmış ve bu yeti, ancak, lâyık olduğu değerlemeyi yakın çağda bulabilmiştir. Sanat tarihi görüşümüzün bu giderek arınmasında, Japon sanatı gibi olağanüstü bir sanat olayının keşfi, büyük bir kazançtır. Avrupa'da Japonizm, salt biçimsel, yani estetik temel duygularımıza dayanan bir biçim olarak sanatın yavaş yavaş sanatsal onurunu elde

etmesini gösteren tarihi içinde önemli aşamalardan birini ifade eder. Ve öte yandan bu Japonizm, bizi salt biçim olanaklarını yalnız kurallar çerçevesinde görmek gibi düşünülen bir tehlikeden de kurtarır.

Çocuk karalamlarını da estetik olarak değerlendirmek mümkün değildir; asıl sanat içtepisi, ancak daha sonra, bu arada gelişmiş taklit etme yetisini ereği bakımından yönlendirme ile başlar. Çocuk karalamaları, bunlar istediği kadar keskin bir gözleme dayansın ve bir sanat ürünü olarak kabul edilebilecek kadar ustalıkla yapılmış olsun, bu, psişik gereksinmelerden doğan, psişik gereksinmeleri gideren şeyi yalnız sanat olarak kabul eden daha üstün bir anlayış ile çelişmektedir.

Hernekadar Avrupa ve Mısır prehistorik çağlarından kalan ve hemen yukarda değinilmiş bulunan ürünler, kültür tarihi bakımından ilginç ve özellikle içerik yönünden değerli ise de, onları sanat tarihi ile ilgi içine koymak, yanlış olurdu. Perrot ve Riegel de, kuşkusuz başka bir temellendirme ile de böyle bir yanılmaya düşmekten korkmuşlardır. Bu anıtlarla, o halde, ilk sanat stil'inin geometrik stil olduğu iddiası hiçbir şekilde sarsılmış olmuyor. Çünkü, bunun dışında, sanatta bir gelişme göstermiş budunların sanatlarının başlangıcına nüfuz eden bir bakışa ulaştığımız yerde, sanatın natüralist biçimlerle değil de, süsleme sanatına giren soyut biçimlerle başladığı varsayımını buluruz. Estetik ihtiyacın ilk başlangıçları, çizgisel-inorganik'e, her özdeşleyimi reddetmeye zorlar.

Çağdaş tarih eğitimi, bir sanat olayının hiçbir zaman kendi kendisi ile değil de, daima başka olaylarla açıklandığı anlayışını beraberinde getirir. Böylece de, her yerde etkilemeleri tespit etmek, sanat tarihinin temel araştırma konusu olmuştur. Herhangi bir sanat olayının çıkış yeri belirlenir, sonra da onun yayılışı araştırılır. Böylece geo-

metrik stil'in de genel olarak kendiliğinden meydana geldiği kabul edilemez, tersine birkaç meydana geliş merkezine, olmadığı takdirde, bir meydana geliş merkezine indirgenmeye çalışılır. Riegel'in, bir stil'i psişik-sanat yönünden meydana getiren koşullar üzerine başka görüşlere sahip olmasına karşılık, onu da geometrik stil'in kendi kendine meydana geldiğini söyleyenlere karşı savaşanların yanında görüyoruz. Riegel'in bu tutarsızlığı, ancak geometrik stil'in tarihsel etkilemesini ve yayılmasını göstermekle asıl düşmanlarına, yani sanat materialistlerine karşı çıkmak istemesiyle açıklanabilir. Çünkü, bu sanat materialistlerinin görüşü, sonuç olarak şöyle bir varsayıma götürür: Herhangi bir karşılıklı etkilenme olmaksızın, her yerde aynı teknik koşullar altında aynı süsleme stil'inin meydana gelmesi gerekir. Ve geometrik stil'in kendiliğinden meydana geldiğini söyleyen görüş, sanat materialistlerinin ana kanıtı olduğu için, Riegel'in eleştirisi var gücüyle bu iddiayı çürütmeye yönelir. Riegel'in, geometrik stil'in bir merkezde doğup buradan tüm eski dünyaya yayıldığını söyleyen eleştirisine, ne derece az inanırsak inanalım, ona, Semper'cilere karşı savaşmasında, bir stil'in görünüşte son derece inandırıcı görünen teknik-mekanik meydana geliş nedenleri ile ilgili iddiaların aslında tarihî bir araştırma karşısında ne derece temelsiz olduğunu ve gerçekte tarihî olarak belirlenmiş sanat anıtlarının söz konusu varsayımlarla ne derece çelişik düştüğünü tarihsel olarak gösterdiği için de teşekkür ederiz.

Alışılmış tarihî etki metodunu gerektiğince en az dereceye indirmek isteyen bizim görüşümüze göre, geometrik stil'in genel olarak kendi kendine meydana geldiği besbelli ve mantıkça zorunludur. Geometrik stil'e sahip bir budunun sanat ihtiyaçları, o budunun her zamanki teknik ve bir şey meydana getirme yöntemi ile bir neden-

sellik bağlılığı içinde değil de, her zamanki psişik durumları ile bir nedensellik ilgisi içinde onu çizgisel-inorganik bir soyutlamaya götürür. Mümkün etkilenmeler ise, bu psişik temel elemanlar karşısında sadece, ikinci derecede düşünülebilir.

Şimdi, bitki süslemesinin doğuşu, varsayım olarak ortaya koyduğumuz gelişme çizgisine nasıl uyar? Şimdiye dek iki çözümle yetinilmiştir. Bitki elemanlarının süsleme sanatına birdenbire girdiği ya natüralist taklit eğilimlerinin bir sonucu olarak kabul edilmiştir, ya da söz konusu motivlerin sembol olma değeri gösterilmiştir. Bir sanat yapıtının meydana gelişi üzerine aşağı derecedeн bu anlayışı ile birinci çözüm, oldum olası en az bir değer ile değerlendirilmek gerçeğinde kalmıştır. Günümüzün sanat keşmekeşliği anlamında birdenbire herhangi bir bitkinin onu dekorativ bir motiv olarak kullanmada özelliğinin hoşa gitmesinden ötürü seçildiği gibi, ne yazık ki pek çok akla gelen bir düşünce, tüm Antik sanat duygusu ile çelişir. Riegel de böyle bir anlayışa karşıdır: «Bitki süslemesi alanına toplu bir bakıştan doğan şöyle deneye dayanan bir söz vardır: Günümüzde kuvvetle kendini gösterdiği gibi, dekorativ amaçlar için çiçeklerin realistçe tasvir edilmesi, Yeniçağa özgü bir şeydir.» Antik bitki süslemesinin özelliğini belirtmek için de Riegel sonra şöyle devam eder: «Daha önceki kültür dönemlerinin çocuksu sanat duyarlığı, her şeyden önce, simetri üzerine yapılmış gözlem istiyordu, canlı varlıkların taklitlerinde bile. İnsan ve hayvan tasvirinde bundan çok erken kurtulunur, arma stil'inde simetri yerine insan ve hayvan düzenlemeleri ve bu türden şeyler kullanılır. Buna karşılık, böyle değerce aşağı, görünürde cansız gibi olan bitki gibi bir şey, akıp geçmiş yüzyılların en olgun stil'lerinde de bitki şeklinin altına nesnel bir anlam koyarak değil de, gerçekte salt

bir süse varmak isteğiyle hâlâ simetrileştirilir, stilize edilir.» "*Sonroma Sanat Indüstrisi*" adlı kitabında aldığı tavrı ile bir uzlaşma özelliği gösteren "Stil Soruları"nın bu açıklamalarıyla, Riegel'in bu sürecin can alıcı noktasını ne derece az kavradığı şu belirlemeden anlaşılır: Nesnel anlamından şüphe edilemeyen Mısır bitki süslemesinde simetrileştirme ve stilize etme, nesnel anlamı hiç bulunmayan Grek bitki süslemesinden çok daha ileridir. Riegel'in bu açıklamaları, "Stil Soruları"nın daha sonraki bir yeri ile de çelişme halindedir; bu bölümde Riegel şunu gösterir ki, örneğin, en eski akantus motivlerinde göründüğü gibi, akantus bitkisinin karakteristik özellikleri yitiktir ve akantus adı, ancak, çok daha sonra kullanılmıştır; yani bu süsün, gelişmesi içinde adı geçen bitkinin görünüşüne gerçekten en çok yaklaşmış olduğu bir çağda. Ve çok isabetli olarak Riegel şunları sözlerine ekler: «Çok tuhaf, şimdiye dek hiç kimse çıkıp da, birdenbire rastgele bir yaban otunun bir sanat motivi haline yükselmesi olayının akla aykırılığı üzerinde durmamıştır.»

İkinci çözüm, tek tek motivlerin sembol değerini gösterir. Burada sorun daha güçtür. Çünkü, eski Doğu, özellikle de Mısır sanatında motiv'in sembol değeri büyük bir rol oynar. Ama, bu reddedilemez olgu, bizi, onun anlamını, bitki süsünün bütün gelişmesine yaymak gibi bir yanlış yola götüremez. Bir yandan, biraz önce söylendiği gibi, doğrudan doğruya Mısırlılarda, motiv'in sembol değeri daha yüksek bir biçim istemi altında kayboluyor; öte yandan da, eğer süs ve sembol arasındaki iç ilgi bütün kültür çevresi içinde varolsaydı, tek bir budunun belli bir motiv'i kabule karşı fazla direnmemesi anlaşılamaz ve belli motiv'lerin dünyaya egemen olması tamamen açıklanamazdı. Bundan ötürü, daha sonra yüksek ve genel geçer

bir *momentum agens*'e((*) varmak için, belli bitki süslerinin meydana gelmesinde belli motiv'lerin sembol değerini bir momentum agens olarak kabul etmekle yetinmek zorundayız.

Anlayışımıza göre, psikolojik olasılığın teorimizden mantıksal olarak doğan çoğu şöyle bir tasavvuru vardır: İnsanın sanat alanına aktardığı şey, bitki biçimi olmayıp, onun *biçim kanunu*dur. Bunu açıklamak için abartmalı bir karşılaştırmadan yararlanmalıyız.

Geometrik stil nasıl dış görünüşü ile cansız maddenin kendisini değil de, onun biçim kanununu gösteriyorsa, aynı şekilde, bitki süsü de, başta, bitkinin kendisini değil, onun dış biçim kanununu gösterir. Buna göre, her iki süsleme stil'i de aslında, doğal örnek olmadan vardır, şüphesiz onların yalnız elemanları doğada vardır. Geometrik stil'de sanat motiv'i olarak inorganik-kristal kanunluluğu kullanılır. Öbüründe ise, en salt ve en açık olarak bitki biçiminde kendini gösteren organik kanunluluk kullanılır. Organik biçimin bütün elemanları şunlardır: Düzen, bir merkez noktası çevresinde düzenlenmiş olma, merkez-çek ve merkez-kaç güçler arasındaki denkleşme (yani, çember biçimindeki yuvarlaklık), taşıyan ve ağırlık basan etkenler arasındaki denklik, ilgilerin orantısı ve bir bitki organizmasına derinden baktığımızda gördüğümüz bütün geri kalan olağanüstü şeyler; bunlar, şu halde süsleme dediğimiz sanat yapıtının içeriğini ve canlılık değerini oluştururlar ve ancak daha sonraki bir zamanda, geometrik stil'de olduğu gibi, doğal örneklerle ilkece hemen hemen hiçbir ilgisi bulunmayan bu süsleme stil'i natüralizm'e yaklaşır. Süreç, o halde, salt bir süsün, yani soyut bir biçimin sonradan doğallaştırılması olarak mey-

(*) Hareket ettirici güç.

dana gelir, yoksa bir doğal obje'nin sonradan stilize edilmesi olarak değil. Önemli olan şey, bu karşıtlıkta bulunur. Çünkü, bu karşıtlık, önce olanın doğal örnek değil de, doğal örnekten soyutlanmış kanun olduğunu ortaya koyar. Organik yapının sahip olduğu kanunluluğun sanattaki yansısı, tüm canlı şeylerin içerdiği iç organik bağlılığın sonucu olarak, seyircinin estetik yaşantısı için gerekli bir temel sağlar, yoksa bu temeli doğal örnekle olan uygunluk sağlamaz.

Her iki stil, hem çizgiye dayanan (linear) süslemie hem de bitki süslemesi, buna göre, aslında, bir soyutlamayı ifade eder ve gösterdikleri farklılık da, bu anlamda, özellikle yalnız bir derece farkıdır, tıpkı bir monist görüş için organik kanunluluğun en sonunda inorganik-kristal kanunluğundan yalnız derece farkıyla ayrılması gibi. Bizim için, yalnız, stil'lerin özdeşleyim ve soyutlama sorunu yönünden gösterdikleri bu derece ayrılığının değeri önemlidir. Buradan zorunlu olarak şu çıkar ki, organik kanunluluk, hatta soyut tasvirde bile, bize daha yumuşak gelir ve yaşama duygularımızla daha sıkı bağlıdır. Daha bir güçle yaşama duygularımızın etkinliğine seslenir ve böylece de insanın gizli özdeşleyim içtepisini yavaş yavaş kendine çekebilir.

Kuzey hayvan süsleme sanatının gelişmesini inceleme de aynı sonuçlara götürür. Sophus Müller, bu alanda yaptığı derin araştırmalarında şu görüşe varır: Bu hayvan motiv'leri, salt süsleme-çizgisi yolunda gelişirler, yani doğal örnek olmaksızın; ve örneğin, ejder ve yılanların çöreklenmeleri, doğal bir örneğin taklit edilmesi aslında düşünülmediği için tamamen yanlıştır. Aynı şekilde Sophus Müller, söz konusu motiv'lerin sembolik karakterini şiddetle reddeder. «Buna göre, bütün harcketin dışardan belli hayvan biçimlerini, ehli hayvanları, kutsal hayvanları,

kurban hayvanlarını, alelâde av hayvanlarını veya fantazi ya da dinsel tasavvurlardaki yaratıkları tam olarak tanımakla desteklendiği kabul edilmek istenirse, o zaman bunu arkeolojik yoldan çürütmek gerçi güç olurdu. Öte yandan böyle bir varsayım, bütün arkeolojik material içinde bir dayanak da bulamayacaktı. Şüphesiz hayvanlar hakkında genel bir tasavvur olmadan, hayvan süs resimlerinin meydana gelebileceği gerçi düşünülemez; ama, süs bu veya şu hayvanın tasvir edilmek istendiği gibi bir tahmin için bir neden de bildirmez.» (Sophus Müller, *Tierornamentik im orden. Aus dem Daenischen übersetzt Westorf.* Hamburg, 1881).

Aynı şey, hayvan süsleme sanatının hemen hemen tüm öbür stil'leri için de doğrudur. İster burada Grek-Roma süslemesi, isterse Arap veya Ortaçağ süslemesi ele alınsın. Daima taklit edilen şey, doğal örnek değil, tersine hayvanların verilen belli biçim özellikleridir, örneğin gözlerin burun veya gaga ile olan orantısı ya da kanatların bedenle olan orantısı vb. gibi. Hayvan biçiminin bu orantıları ve bu özellikleriyle hayvanın çizgisel biçimlerinin form hazinesi zenginleştirilir. Burada bir doğal örneği hatırlatmanın artık doğrudan doğruya söz konusu olmadığını, çeşitli hayvanlardan soyutlanmış başka motiv'lerin birleştirilmesi olgusu da açık olarak gösterir. Ancak, daha sonra bunların doğallaştırılması, bu biçimleri, süsleme sanatının bütün dallarında ortaya çıkan masal hayvanları haline sokar. Aslında bunlar fantazinin yarattığı ürünler değildir, çok kere yorumlandığı gibi ortaya çıktıkları halkın tasavvurunda da yokturlar, tersine, onlar, salt çizgisel-soyut eğilimlerin ürünüdürler. Burada o halde yine bitki süslemesinde bulduğumuz olay karşısındayız. Burada da bir doğal örneğin stilize edilmesi söz konusu değildir, tersine burada da bir çizgisel-soyut biçim yavaş yavaş

doğallaştırılır. Sanat sürccinin çıkış noktası, buna göre, çizgisel soyutlamadır; bu çizgisel soyutlama, gerçi doğal örnekle belli bir ilgi içindedir, ama onun herhangi bir taklit eğilimi ile hiçbir ilgisi yoktur. Daha çok bütün süreç, soyut sınırlar içinde meydana gelir; hem ilkel insan hem de erken Antikite insanı yalnız bu soyut sınırlar içinde sanatça etken olabilmişti. Cansız inorganik çizgiye, canlının soyutlanmasına ve kanunluluğa karşı duyulan bu eğilimin hangi psişik köklerle açıklanması gerektiğini, çalışmamızın birinci bölümü göstermeye çalıştı. Buna dayanarak, doğallaştırma sürecinin, özgürleşen özdeşleyim süreci ile nasıl bir ilgi içine girdiğini kesin olarak anlıyoruz.

Süsleme sanatı üzerine yapılan bu türden araştırmalara son zamanlarda antropologlar da hararetle katılıyorlar. Özellikle bu, ilkel budunların ilkel süsleme sanatı için doğrudur. Çizgisel-geometrik süsleme sanatının doğuşu üzerine antropolojik yönden ortaya atılan varsayımlar, pek öyle derin değildir. Kısmen insanın geometrik biçime karşı duyduğu her doğrudan doğruya eğilim reddedilir ve bunun süsleme sanatı içinde meydana gelişi tamamen tesadüfî elemanlarla açıklanır. Burada, örneğin vd. Steinen'ın Brezilya yerlilerinin üçgene karşı duydukları eğilimi, kadınlarının çıplaklıklarını örttükleri örtünün üçgen biçiminde olmasına yormasını hatırlatırız. Bu kanıtlama basittir. Şimdi gözlerinin önüne bir üçgen çizilen erkeklerin sırıtarak *Huluri* demeleri olgusu, araştırıcılara şöyle bir çıkarım yapmaları için yeter: Bu üçgen biçimindeki bez parçası, bir geometrik-süsleme motivinin tesadüfen meydana çıkmasına neden olur. Sanatla ilgili şeylerde psişik değerleri hesaba katma, materialistlere olduğu gibi antropologlara da uzaktır. vd. Steinen o kadar ileri gider ki, örneğin bir yalın + haçı, uçan bir leyleğin çizgisel ya-

lın bir tasviri olarak açıklar ve iddiasını da karşılaştırmalı anlık fotoğraflarla güçlendirir.

Antropologların büyük bir ustalıkla ve ilk bakışta şaşırtıcı gibi görünen sonuçları ile uyguladıkları araştırma yöntemlerinin sağlamlığını, bu çalışma çerçevesi içinde ve adı geçen araştırıcıların çok bol sahip oldukları pratik denemelerden yoksun olmamız sebebiyle kontrol edemeyeceğiz. Onları prensip bakımından reddetmekle yetinmek gereğindeyiz. Tek yanlı olarak bu teorilerin ve onların sonuçlarının etkisinde kalan bir kimse, hemen Grek Dipylon stil'ine bir göz atmalıdır; bu stil'i, bütün araştırıcılar gelişmiş ve incelmiş bir stil olarak kabul ederler ve bu stil'i, antropologların yaptığı gibi uçan leylek ve üçgen biçimindeki ayıp yerlerin örtüsü ile açıklamaya çalışmak gülünç olur. Genel olarak ilkel budunlarla yapılan analojiler çok dikkatle yapılmalıdır. Çünkü, burada sadece önemli olan ve bir kil toprağına veya bir odun parçasına insana benzer bir görünüş vermedeki el maharetı ile hiçbir ilgisi bulunmayan sanat yetisinin ölçüsü, çeşitli budunlarda son derece birbirinden farklıdır, hatta bazılarında fark edilemeyecek kadar belirsizdir; bunun için var olan belirtilerin bir genelleştirilmesi birtakım yanılgılara götürür.

O halde, tekrar geometrik stil'e dönerek biraz *düzenlilik* ve *kanunluluk* kavramları üzerinde durmalıyız. Bu iki kavramı birbirinden ayırmak denenmiştir. Örneğin, Wölfflin, "*Prolegomena*"sında şu görüşü öne sürer: Birbirini takip etmenin "düzenliliği", bir çizginin ya da bir figürün "kanunluluğu"ndan ayrılmadır. Düzenlilik ve kanunluluk arasındaki ayrılık, derin bir farklılığa dayanır. «Kanunlulukta salt bir zihinsel ilgi karşısındayız, düzenlilikte ise fizik bir ilgi karşısında. Bir kare içinde anlam bulan kanunluluğun bizim organizmamızla hiçbir ilgisi yok-

tur, hoş bir varlık biçimi olarak hoşumuza gitmez, genel bir organik hayat koşulu değildir, tersine, yalnız zihnimizin üstün tuttuğu bir durumdur. Birbirini takip edişin düzenliliği ise, değerli bir şeydir, çünkü organizmamız, özü gereğince gördüğü işlerde düzenlilik ister. Düzenli olarak soluruz, her sürekli etkinlik periyodik olarak yapılır.»

Daha Schmarsow bu görüşe, Wölfflin'in kendisinin bir başka yerde açık olarak gösterdiği şu olgu ile haklı olarak karşı çıkar: Her zihin ilgisinin belli bir fizik anlamı vardır. Geometrik kanunluluğun yalnız zihnimizin üstün tuttuğu bir fenomen olduğunu söyleyen bu varsayımla da, ilkel kültürler içinde doğrudan doğruya geometrik stil'in gösterdiği dünya hâkimiyeti açıklanamayacaktı. Biz daha çok Lipps ile şu görüşteyiz: «Geometrik bakımdan düzenli biçimler bir haz objesidirler, çünkü onların bir bütün olarak kavranması, ruhumuz için doğaldır ya da belli ölçüde onlar, ruhun doğasından veya özünden olan bir özelliği gösterirler.»

Bununla beraber, Wölfflin'in yapmak istediği ayırmada çok ince bir şey hissediliyor. Dikkatle şu söylenebilir ki, kanunluluk soyutlama içtepisi ile ayrılmaz bir bağlılık içinde bulunur, oysa ki, düzenlilik denen daha alt görünüş, özdeşleyimin olanaklar alanına sessizce bir geçiş oluşturur. Schmarsow da aynı anlamda şöyle der: «Düzenlilik, süjenin işe katılmasıdır, kanunluluk, dış dünyanın, doğal güçlerin etkisinin işe katılmasıdır.» Ama, bununla, her birbirini kovalamadaki düzenin özdeşleyim içtepisine dayandığını ya da varlığını ona borçlu olduğunu söylemek istemiyoruz. Düzenli olarak birbirini kovalamanın özdeşleyim değeri, başlangıçta, örneğin, geometrik stil'de tamamen gizlidir ve ancak gelişme süreci içinde bilinçli olur. Bu özdeşleyim imkânlarının gittikçe bilinçli olması olgusu, dışardan belki de şöyle kendini gösterir: Birbirini kovalama düzeni, bağ-

lama çizgileriyle ortaya çıkarılır, sanki bu çizgilerin içine bir anlatım sokulmakla. Anlatım sözüyle, durum aydınlanır. Çünkü, kanunlulukta apriori olarak hiçbir anlatım bulunmaz; ama düzenlilikte pekâlâ bulunur. Fakat bu anlatım, söylenmiş olduğu gibi, ancak bağlama çizgileri diliyle gün ışığına çıkar. Olgun geometrik stil, soyutlama ve özdeşleyim elemanları arasındaki olağanüstü denkleşmeye böyle ulaşır. Grek kültüründe *meander* ve *spirale* sütun başlığı süslemeleri gibi biçimler, bu çabanın doruk noktalarıdır. Özellikle spiral'in karşıtı olarak organik biçimlerle her tür yakınlıktan yoksun bulunan meander stil'i, özdeşleyim ihtiyacının kaskatı, cansız çizgisel çizgiyi ele geçirmesi ve ona bir hareket, sanki yalnız organik harekete özgü gibi görünen bir yoğunluk ve denklik canlılığı sağlaması şaşırtıcı bir süreci gösterir.

Grek süsleme sanatının doruk noktalarına burada kısaca değindikten sonra, şimdi Grek sanat isteminin kendine özgü özelliklerini de burada çözümlemek zorundayız. Böyle bir çözümleme, oldukça geriye doğru bir gidiş istiyor. Miken süslemesi ile Mısır süslemesi arasında yapılacak bir karşılaştırma, bu çözümlemeyi hazırlayabilir. Miken süslemesinin yeniliği, bilindiği gibi, bitkisel motivlerin meydana çıkmasında görünür. Miken süslemesinin öbür öğeleri, oriental ve salt çizgisel-geometrik öğeler, Hisarlık süslemesinde bile daha tohum halinde vardı. Bitki motivinin Grek süslemesinde bu meydana çıkışı, Mısır etkisi olarak anlaşılır. Bu sorun üzerinde olumsuz bir kanıya varmadan, Mısır ve Miken bitki süslemesi arasındaki salt biçimsel ayrılığı araştırmak istiyoruz.

İki görüş noktamız, doğal olarak burada da soyutlama ve özdeşleyim ihtiyaçları varsayımları ile *stilize etme* ve *natüralizm*'dir. Karşılaştırma, belli durumların, sorunu perdeleme ile tehdit ettiği derecede yararlıdır. Mısır sanat is-

temini tanımımıza göre, Mısır süslemesinin salt çizgisel soyut bir karaktere sahip olduğu ve tıpkı Dipylon stil'inde olduğu gibi, organik olana bir geçiş olarak her yuvarlak, eğri çizgiden mümkün olduğunca kaçındığı kabul edilmelidir. Zira, biz, cansız, doğru çizgiyi, eğri çizgiden çok daha önce inorganik kavramı ile bağlamaya şu basit sebepten ötürü eğilimliyiz; çünkü, eğri çizgi, doğru çizgiye oranla özdeşleyim ihtiyacını çok daha kuvvetle giderir. Şimdi, Mısır süslemesinde görünüşte organik-eğri çizginin böyle büyük bir rol oynamasının nedeni, Mısırlıların, sanat isteminde özdeşleyim içtepisinden hareket etmelerinde değil de, onların süsleme sanatına yol göstermiş olan motiv'lerin nesnel anlamında bulunur. Çünkü, papirus ve lotos gibi çeşitli motiv'lerin sembol değerinden şüphe edilemez (Goddyear, *The grammar of the lotus, a new history of classic ornament as a development of sun worship*, London, 1891). Nesnel olanla, burada organik-yetkin örnekle bu ilgi, doğal olarak, çizgisel-geometrik süslemenin gelişmesine engel olmuştur. Fakat, Miken ve daha sonraki Grek bitki süslemesine şöyle bir bakmak, bize Mısır süslemesinde, organik olanın soyuta yönelen sanat istemine nasıl boyun eğdiğini gösterir. Nesnel olan lüzumlu ve zorunlu olduğu sürece, geometrik, hayata yabancı, kanunî çizgi ve eğrilere aktarılır, öyle ki, bunun temelinde bulunan bir doğal obje ile ilgili her düşünce, bunu bilmeyene uzak kalır. Nesne ile şartlı olma ve soyutlama arasındaki denkleşme tam bir denkleşmedir. Ve böylece bu süsleme stil'i, kaynağındaki organik temele rağmen, başka herhangi bir stil'den daha katı ve hayata daha yabancıdır. Bu izlenimi ilk engelleyen şey, yani eğri çizgilerin ağır 'basması, bir yandan dış bakımdan temellendirilmiş görünür, öte yandan da bu eğriler o derece kanunî ve geometriktir ki,

Mısırlılarda özdeşleyim değerinin bilinçli olmadığını, onların bu eğrilerden daha çok salt gcometrik soyutlama olarak zevk aldıklarını kabul etmek zorundayız. Mısırlı, —böyle bir çıkarım yapmak zorundayız—, örneğin dairede merkez-kaç ve merkez-çek kuvvetler arasındaki olağanüstü çatışmada ve denkleşmede kendi belli yolunu izlemek ve yine kendine dönmek gereğinde olan canlı çizgiyi değil de, onda yalnız geometrik biçimi görür; bu geometrik biçim, kendini en yetkin biçim olarak ortaya koyar, bunu da, biricik biçim olarak her bakımdan simetrik olma isteğini tam olarak gerçekleştirmekle yapar.

Grek sanatında bitki süslemesinin yaşadığı ileri gelişme, oldum olası Mısır sanat isteminin dışındaydı; ve Riegel'in yaptığı gibi, buradan Mısır süsleme yetisinin tükendiğini çıkarmak yanlıştır. Burada daha çok şu temel söz doğrudur: Ulaşılan şey, istenen şeyin gerçekleştirilmesini ifade eder ve istek değişmediği sürece —ve bu istek Mısırlıların katılaşmış yönünde değişmeden kalmıştır—, gelişmeye yetili değildir.

Miken bitki süslemesi üzerine yapılan bir inceleme, tamamen başka varsayımlardan hareket etmek gerçğindedir. Miken bitki süslemesini de, Mısır süslemesinden eğreti alınmış bir şey olarak gören Riegel, ayrılığı şu sözlerle belirtir: «Miken sanatçılarının temel eğilimini, yalnız onların etkisine göre yargılayabiliriz; eğer bir etkiye ulaşmak amaçlanmışsa, o zaman hedef, örnek alınan kaskatı, stilize edilmiş Mısır motiv'lerine bir canlılık ve hareket vermeydi.» Bu doğallaştırıcı eğilim, Miken sanatçılarında çok ileri gider, örneğin kopya edilmiş yaprak damarlarında, hatta yer yer daha sonraki Grek süslemesinden de ileri gider. Bütün Miken sanatına egemen olan natüralizm, genel olarak, çok kere barbarca denen bir renklendirmeyi gösterir. Muhakkak ki, Miken sanatı, ilkel budunların

natüralizmini anımsatır. Bunun için Miken süsleme sanatının değerlendirilmesi de sonra çok daha güçleşir, hatta şu gibi sorular sorulur: Acaba Miken sanatı, Grek süsleme sanatının asıl sanat gelişmesiyle ilgi içine konabilir mi? Yoksa, onun daha çok bağlamsız, tekil bir olay olarak mı düşünülmesi gerekir? Her şeyden önce, onunla klasik Grek süsleme sanatı arasında geometrik *Dipylon* stili bulunur. Klasik süsleme sanatını ele almadan önce, bu Dipylon stil'inin özelliği üzerinde açık bir fikre sahip olmalıyız. Bu geometrik stil, onu genel geometrik stil'den açık olarak ayıran bir olgunluğu, bir yetkinliği gösterir. Çizgiye dayanan soyutlama, bütün tutarlığı ile gerçekleştirilmiştir. Dipylon stil'ini incelemekle pek çok uğraşmış ve bu stil'de ilk olarak yüksek bir sanat basamağı görmüş olan Conze, şöyle der: «Bu biçimlerde, doğal objelerin taklidine götüren elemanlar son derece eksiktir. Aynı şey, hayvan figürlerinde de kendini gösterir; bu stil'in büyük dekorativ zenginliğine, bu hayvan figürleriyle ulaşılmıştır. Ama, bu hayvan resimleri çizgi oyununa dayanan öbür biçimler tarafından özümlenir; onlar da bir çizgisel şema içinde erirler ve bedenin artık tamamen fırçayla resmedildiği yerde de, bu çizgisel şemalaştırma kol ve bacaklarda, özellikle de ayaklarda hiç değişmeden yinelenen bir biçimde görünür. O halde burada da tasvir, bir güvensizlik duygusu vermez de, tersine tamamen bir kere rahat ve uygun olarak bulunmuş belli bir ustalığı gösterir.» (Conze, *Zur Gesch. d. Anfaenge d. griech. Kunst. Sitz. Ber. d. K. Ak, d. W.* 64, 1870).

Conze, şu halde şunu açık olarak biliyordu ki, burada çocuk karalamalarında olduğu gibi, doğal örneklerin görünüşte beceriksizce ve doğaya aykırı olarak yapılmış resimlerinde bir yetisizlik veya bir basitlik değil de, tutarlı olarak gerçekleştirilmiş bir stil ereği söz konusudur; bu

stil ereği, onların istediği şey de olabilir. Bu istek, aynı şekilde salt soyut bir istek olup, organik olana her yaklaşma, bu istenen soyutlamanın bir belirsizleşmesi olarak ortaya çıkar.

Miken stilinin natüralizmi ile onun ardından gelen *Dipylon* stilinin soyut özünden daha güçlü zıtlıklar düşünülemez. Ve zamanca bunları kovalayan olay, klasik süsleme sanatıdır. O halde, şöyle bir soru sorulabilir: Klasik sanatın kökleri Miken veya Dipylon stilinde aranabilir mi? Bu soru, oldukça tartışmalı bir konudur. Örneğin, Riegel'in görüş noktası, Miken stilinden yanadır. Riegel şöyle der: «Miken sanatı, bize, Hellenik sanatın parlak tarihî çağının doğrudan doğruya öncüsü olarak görünüyor. Dipylon ve daha bu arada bulunan başka stiller, yola koyulmuş gelişmenin yalnız bir perdelenmesi ve engellenmesiydi. Ve eğer sanat tarihi gözlemleri ile etnografik olaylar arasında bir bağlam varsa, o zaman geriye doğru şöyle bir çıkarın yapabiliriz: Miken sanatını geliştiren bir budun, ister onların adı Karer'ler, isterse başka bir ad olsun, bu budun, daha sonraki Grek ulusu denen soyun bütün ana öğesini meydana getirmiş olmalıdır.»

Bu görüş, bizim anlayışımıza göre, hedefini aşıyor ve sınırlanmaya muhtaç görünüyor. Çünkü, Dipylon stil'inde Grek eleman eksik midir?

Dipylon stil'inin meydana gelişi, çok haklı olarak Dor'ların göçüne bağlanır ve Dipylon stil'inde, Conze'ye, Semper'e ve daha birçoklarına göre, bütün ari-indogerman budunların bir ortak malı olarak görünen genel geometrik stilin kısmî bir gelişmesi görülür. Ve bunun daha sonraki Grek sanatı için ifade ettiği anlama gelince, örneğin Studniczka, tamamen başka bir anlayıştadır. Ona göre, kendilerine yeni bir yurt aramak üzere göç eden Grek boylarının geometrik stili, sert bir disiplin ilkesini

temsil eder; bu sert disiplin ilkesi aracıyla, Doğu'nun coşkun biçim zenginliğinden alınan şeyler, Miken ruhundan başlayarak salt Hellen ruhuna dek damgasını basar. (*Ath. Mitteilungen*, 1887).

O halde burada görüşler karşı karşıyadır. Bütün öbür elemanları bırakır da bizim soyutlama ve özdeşleyim dediğimiz iki ölçüte bağlanırsak, aşağıdaki gibi bir uzlaştırıcı sonuca varırız. Miken sanat ilkesinin, canlandırma, natüralizm ilkesi olduğunu biliyoruz, oysa, Dipylon stili, kesin olarak, soyut bir eğilimi gösterir. Klasik sanat, bize, oluşu bakımından bu her iki elemandan meydana gelmiş, natüralist elemanın açık olarak ağır bastığı büyük bir sentez olarak görünüyor. Bu natüralist eleman, yozlaşma döneminde gitgide güçlenir ve sonunda Grek süslemesinin soylu güzelliğini tamamen gülünçleştirir. Miken öğeleriyle Dipylon öğeleri arasındaki bu denkleşme, natüralizm ve soyutlama arasındaki bu denkleşme, bizim klasik Grek sanatı dediğimiz olağanüstü mutlu sonucu gösterir.

Klasik Grek süsleme sanatı, Mısır süsleme sanatıyla karşılaştırıldığında, geometrik kanunluluk yerine organik bir kanunluluk gösterir; bu organik kanunluluğun en yetkin amacı, hareket içinde hareketsizlik, canlı ritm veya yaşama duygumuzun bütün mutluluğuyla kendisinde eriyebildiği ritmik canlılıktır. O, kaba anlamında her natüralizmden, doğayı her kopya edişten yoksundur. Onda organik temeli olan salt bir süsleme karşısında bulunuruz. Geometrik kanunlulukla, yani varlığını soyutlama içtepisine borçlu olan böyle bir kanunlulukla organik kanunluluk, yani özdeşleyim içtepisine uyarak ona bağlanan böyle bir kanunluluk arasındaki ayrılık, en açık bir biçimde *dalga-çizgisi*nde belirlenebilir. İlkin salt geometrik olarak meydana getirilmiş bir dalga-çizgisi alıyorum; yani elime bir pergel alıp, yukarı aşağı değişik olarak açık bulunan

yarım daireleri birbiri içine bağlıyorum. Özdeşleyimimiz, herhangi bir engelleme ve çelişme ile karşılaşmadan böyle bir dalga-çizgisini izleyemez. «Her yarım çember hareketi, eğer değişmeden bir kere ilerlemeye başlamışsa, doğaya uygun olarak gider, yani, yarım çember, çember çizgisi halinde tamamlanır. Buna karşılık, böyle bir hareket, kendiliğinden yönleri karşıt bir eğri haline gelemez.» (Lipps). Hiçbir zaman yarım çember haline genişlemeyen ve hiçbir zaman pergelle çizilemeyen Grek dalga çizgisi ise, bir hareket güdüsü gösterir; ve dalga çizgisi, içgüdüsel organik duygumuza uyarak tatlı bir hareket atılımı içinde bu hareket güdüsünü kovalar. «Grek dalga çizgisinde, doğru çizgi yönünde ilerleyen bir hareket görüyoruz, bunu dikey olarak kesen esnek bir titreşim ile bağlı olarak. Dalga çizgisi, tümüyle, yatay olarak ilerliyorsa, o zaman bu titreşim bir dikine titreşim olacaktır. Yukarıya doğru hareket, her defasında kendi içinde bir esnek, yani esneklik kanununa göre büyüyen bir direnç ile karşılaşır; bu direnç, bir noktada yukarı doğru olan hareketi durdurur ve sonra aynı çeşitten aşağı doğru bir hareket meydana getirir, vb.» Grek dalga-hareketi, o halde, düzenli ve kanunlu bir hareket olup, bu bakımdan daima soyutlama ihtiyacını karşılar; ama bu kanunluluğun Mısır geometrik kanunluluğunun aksine, bir organik (Lipps buna, mekanik diyor) kanunluluk olması bakımından, ilk planda tümüyle özdeşleyim içtepisine dayanır.

Böylece özellikleri belirtilen bu Grek sanat isteminin en salt yaratımı olarak canlı bir hareket içinde dile gelen *"dal kıvrımı"* ile karşılaşıyoruz. «Doğada hiçbir örnek dal kıvrımı (süslemesinin) meydana gelişini doğrudan doğruya etkileyemezdi; çünkü, o, her iki tipik biçimiyle, özellikle de kesikli biçimleriyle doğada bulunmaz. Ve Grek ruhunun özgür olarak fantaziden yarattığı bir üründür.»

(Riegel). Bu hoşa giden ritm içinde hareket eden dal kıvrımı, o halde yukarda yalın dalga çizgisinde bulduğumuz prensibin daha ileri bir gelişmesidir.

Spiral'in bitki dalı kıvrımı ile ne derece ilişkili olduğu gibi güç bir soruya, burada sadece şöyle bir değineceğiz; çünkü, spiral'in özü ile ilgili tartışma henüz her yerde ateşli bir şekilde sürüp gitmektedir. Bütün öbür süslemeler için kabul ettiğimiz bir gelişme sürecine uyarak, doğal olarak spiral'de kaynakça salt geometrik bir süsleme görmeye eğilimliyiz; bu salt geometrik süsleme, Grek sanatında gitgide geometrik karakterini yitirir ve sonunda dal kıvrımına yaklaşır.

Dal kıvrımı yanında salt Grek yaratımı olarak akantus motivi kabul edilebilir ve bunun süsleme sanatında görünüşü 5. yüzyılın ortalarına rastlar. Birdenbire akantus dikeni yaprağının veya ayı yoncasının alındığını ve bu motiv'e süsleme sanatı hazinesinde böyle önemli bir yer verildiğini kabul etmek hernekadar saçma ise de, böyle bir görüşe hâlâ her yerde rastlanıyor. Bu görüş, şüphesiz, Vitruv'un, akantus motiv'i ile çok sıkı bir ilişki içinde bulunan Korent sütun başlığının meydana gelişi üzerine anlattığı ünlü hikâye ile desteklenir. Vitruv şöyle anlatır: Bir sepetle aynı yerde büyüyen bir akantus bitkisinin tesadüfî karışımını Korentli bir heykeltraşın, Kallimakhos'un görmesi Korent sütun başlığını yaratmasına sebep olur. Bu basit açıklama yalnız şunu gösterir ki, daha Vitruv'un yaşadığı çağda bile bir yaratıcı sanat içtepisinin asıl yaratma olayı ile olan ilgisi şimdiki gibi kaybolup gitmişti. Ve böyle yapmacık ve kaba bir açıklama denemesi ile Grek sanat yaratımının gizine girmek isteniyor!

Riegel, akantus'un bir doğal biçimin doğrudan doğruya taklidi yolunda değil de, tamamen sanatın, süsleme sanatının tarihsel gelişmesinin süreci içinde meydana gel-

diğini kanıtlamayı, kendine bir ödev yapıyor. Onun görüşüne göre: Akantus, plastik bir kabartma haline aktarılan palmetten başka bir şey değildir. Akantus'un doğallaştırılması ve bir bitki türüne yaklaştırılması, gelişmenin ancak daha sonraki süreci içinde olur. Burada, "*Stilfragen*" in söz konusu olan bölümündeki çok ilginç ve birçok belge ile temellendirilen açıklamalara değinmemiz gerekir.

Bizim için söz konusu olan yalnız bu türden bir motiv'in salt süsleme değerini belirlemek ve sanat yaratması denen psişik sürecin bütün çağlarda tıpkı sanat içtepisinden yoksun çağımızda olduğu gibi, doğal örnekten stilize etmek denen şeye giden bir yol olduğunu söyleyen yaygın görüşün karşısına çıkmaktır. Stilize etmek denen şey, yani soyut olan, çizgisel-cansız olan şey daha çok önde gelen bir şey olup, bu daha sonra bir organik canlılık anlamında değiştirilir ve böylece de gitgide bir doğal obje'ye yaklaştırılır.

Başka çağların ve başka ulusların süsleme sanatlarının, seçtiğimiz görüş noktaları altına nasıl girdiğini göstermek, bu çalışma çerçevesinin dışına çıkmak olacaktır. Mısır ve Grek süsleme sanatlarını karşı karşıya koymakla, ilkin sorumuzun anlamını ve pratik uygulanmasını göstermek ve sonra da bütün süsleme sanatını bir baştan bir başa geçen bu iki büyük akımı, iki başlıca temsilcisinde ele almakla gün ışığına çıkarmak istedik. Şimdi son olarak, Ortaçağda Doğu'da büyük bir rol oynamış olan *arabesk* ile kuzey ortaçağ uluslarında görülen *çizgisel süsleme* tarzına birkaç kelime ile değinmemiz gerekiyor. İslâm (Sarasen) (*) arabeski ile Grek dal kıvrımı arasındaki ge-

(*) Suriye ve Arabistan çölleri arasında yaşayan bir Arap kabilesi. Özellikle de Haçlı Seferleri sırasında Müslümanlara verilen ad.

netik ilgi, birçok araştırıcı tarafından düşünülmüştür. Bizim için önemli olan, yeni süslemenin yalnız özelliğidir. Burada çözümlememizin sonucu olarak şunu belirliyoruz ki, bu İslâm süslemesi de, soyutlama ve natüralizm arasındaki bir denkleşmeyi dile getirir, ama Grek süslemesinde natüralizmin ağır basmasına karşılık, burada soyutlama mutlak olarak ağır basar. «Grek sanatçılarının hedefi, palmet dalı kıvrımlarının canlandırılması olduğu gibi, İslâm sanatçılarının hedefi de, bunun aksine, şematize etme, geometrileştirme, soyutlamadır.» (Riegel). Bu geometrileştirmenin nasıl uygulandığı ayrıntılarıyla "*Stilfragen*" in ilgili bölümünde izlenebilir. Burada yalnız Riegel'in olduğu gibi gördüğü ve bütün gelişmeyi özetlediği parçaya işaret etmeliyiz: «Doğu'da (Mısır'da) bitki süslemesinin çıkış noktası, geometrik spiral'dir; çiçek motiv'leri sadece önemsiz köşe dolguları olarak ona katılırlar. Grek'ler buradan canlı dal kıvrımlarını meydana getirdiler, ve bu canlı dal kıvrımlarının sürgünlerine ve uçlarına, çok güzel bir şekilde parçalara ayrılmış çiçekleri bağladılar. İslâm Ortaçağında daha son Antikçağda hazırlanmış olan Doğu soyutlama ruhu, dal kıvrımlarını geometri içine sokmakla yeniden kendini gösterir. Gerçi Grek'lerin ana özellikleri —ritmik dal kıvrımları ve geniş alanlara yayılan özgür atılış— artık ortaya konmadı, hatta sonuncusu belli bir yönde geliştirildi. Ama, geometrik eleman, her yerde yine ön plana çıkmak için zorladı.»

Erken Ortaçağda yine egemen olan ve arabeskler halinde dile gelen aynı soyutlama ruhu, Grek sanatında daha aşağı değerdeki ikinci dereceden maksatlar için kullanılan örgü süsüne bağımsız bir yer verdi. Salt geometrik yönden bu önemsiz ve anlamsız olan örnek, daha Son-Roma, yani ilk Hıristiyanlık çağında büyük yüzeylerin doldurulmasında kullanıldı ve gitgide bağımsız ve tamamen

geçer bir ana dekoration motiv'i oldu. Şu halde, burada, organik hayatın en son artığı da ortadan kaldırılıyor ve salt geometrik, hayata yabancı bir soyutlama egemen oluyor.

Ama, İsa'dan sonra ilk bininci yılda bütün Kuzey Avrupa'ya egemen olan örgü-süsleme stilinde durum başkadır. Bu süsleme tarzının salt çizgisel, inorganik bir temele dayanmasına rağmen, ona soyut derken duraksıyoruz. Bu çizgiler karmaşasında daha çok huzursuz bir hayatı görmek güç olmasa gerek. Bu huzursuzluğun, bu arayışın bizi tatlılıkla kendi hareketi içine çeken hiçbir organik hayatı yoktur, ama, orada hayat vardır, mutsuz olarak hareketlerini izlemeye bizi zorlayan, güçlü, tutkulu bir hayat. O halde, inorganik temel üzerinde arttırılmış bir hareket, arttırılmış bir anlatım. Bütün kuzey ortaçağı için karakteristik olan formül bu noktada bulunur. Görüleceği gibi, daha sonra Gotik'te zirveleşen elemanlar burada bulunur. Bu uyumsuz ulusların özdeşleyim ihtiyacı, organik olana götüren en yakın yolu izlemez, çünkü, bu yolda, organik olanın hareketi anlatım bakımından yeterli değildir, onun daha çok inorganik olanın canlandırılması ile ilgili ürkütücü bir tutkuya ihtiyacı vardır. Bilgimizin çok dışında bulunan, öbür uluslara yabancı, sert bir doğa içinde yaşayan bu ulusların gösterdiği uyumsuzluk ve belirsizlik, belli bir tortu bırakmadı. Gotik üzerine açıklamalar yaparken, bu olaya yine döneceğiz.

Dördüncü Bölüm

SOYUTLAMA VE ÖZDEŞLEYİM GÖRÜŞ AÇISINDAN MİMARLIK VE HEYKELCİLİKTEN SEÇİLMİŞ ÖRNEKLER

Bu bölüm, hiçbir yetkinlik iddiasında bulunmadan, Antikite'den son Hıristiyanlık çağına geçiren büyük çizgileri ortaya koymayı, sonra da, bu öncüllerden harekctle son bölümde Ortaçağın çok ayrışmış sanat istemini çözümlemeyi deniyor.

Bir önceki bölümde Grek süsleme sanatını, soyut ve natüralist eğilimlerden meydana gelmiş, sonuncunun daha ağır bastığı olağanüstü mutlu bir denkleşme olarak tanımladık. Bir ulusun mutlak sanat isteminde doğrudan doğruya onun psişik yetisinin tortusunu gördüğümüze göre, süsleme örneğinde elde ettiğimiz tanımı, prensipçe, hiç çekinmeden öbür sanat dallarına da aktarabiliriz. Veya daha iyi söylersek, süsleme sanatını çözümlerken bulmuş olduğumuz sanat istemini, öbür sanat türlerinin de doğruladığını görebiliriz.

Öteki uluslarda olduğu gibi, Greklerde de sanat denemelerinin başında gelen soyutlama yetisi, mutlu bir yetişi olan bu ulusta, pek çabuk organik olandan duyulan sevinç ile geri itilir ve sonunda tamamen bastırılır; bizim araştırmamız, soyut prensibin, buna rağmen, özellikle çağın başında nasıl kuvvetle dile geldiğini göstermekle yeti-

nebilir. Hatta, natüralist organik prensibin hâkimiyeti pek kolayca göründüğü için, buna rağmen varolan soyut eğilim izlerini araştırmak çok daha ilginç olur. Grek-Arkaik sanatı açık olarak soyut eğilimlerin hâkimiyeti altındadır; ve organik olana yönelmiş bulunan Grek yetisinin relativ olarak nasıl olup da bu soyut bağlardan kendini kurtarıp ortaya çıktığı, bir yüzyıl boyunca asıl kendi sanat isteminin hedefine nasıl çabaladığını çözümlemek için derin bir araştırmaya ihtiyaç vardır; bu öyle bir harekettir ki, mimarlıkta, heykelcilikte ve vazo resminde, hemen hemen aynı zamanda ortaya çıkar.

Mimarlıktan alınan bir örnek, soruyu aydınlatabilir. Dor ve İon tapınağı arasında yapılan bir karşılaştırma, soyut prensibin organik prensipten nasıl koptuğunu gösterir. Dor tapınağı, tamamen soyuta yönelen sanat isteminin bir ürünü olarak kendini gösterir. Onun içyapısı, böyle bir ifade kullanmaya iznimiz varsa, salt geometrik veya daha çok stereometrik, ifadeden yoksun bir kanunluluğa dayanır; bu kanunluluğun açık olarak belirlenmiş sınırları dışına çıkmak istemez. Onun yapı kanunları, maddenin kanunlarından başka bir şey değildir. Bu soyut iç-yapı ona o ağırbaşlı hantallığı, basıklığı, cansızlığı, onun erişilemez ihtişamını meydana getiren maddenin büyüsü içindeki değişmez duruşunu sağlar. Yalnız ayrıntılarda bu soyut yetiyi, gelecekteki gelişmeyi şimdiden haber veren organik eğilimler zayıflatır. Woermann'ın da belirttiği gibi, doğru ve eğri çizgilerin değişmesi, eğriler, yatay kirişlerdeki hafif şişkinlikler, sütun gövdesinin hafif şişkinliği (entasis) ve küçülmesi, dış sütunların iç sütun olmaya doğru hafif eğilimi, köşe bölümünün darlaştırılması ve triglyphe'lerin (*) duruşundaki düzen de buraya girer.

(*) Üç oluklu ve dört köşeli pervaz altı tezyinatı.

Şimdiden bütün bu öğelerle katı, soyut kanunluluğun sihirli gücü gitgide kırılmış olur. Organik olana doğru bir geçiş ancak İon tapınağında tam olarak gerçekleşir. Burada madde, artık kendi kanunlarına uymaz, tersine, kendi kanunlarıyla birlikte organik'e karşı duyulan duygu ile dolu bir sanat istemine bağlanır. Yanına yaklaşılamaz insanüstü soyutlamasıyla insanları ezen ve insanî varlıkların hiçliğini onlara duyuran Dor tapınağının ağırbaşlı, görkemli anıtsallığını, artık İon tapınağında bulamıyoruz. Bütün görkemliliğine ve kütlesinin azametine rağmen, İon tapınağı, insanla daha yakın bir ilgi içinde bulunur. Aydınlık ve hoşa giden bir biçimde ayakları üzerinde yükselir. Onda bütünüyle kendi kendinin bilincinde bir hayatı ve olağanüstü bir harmonide yumuşamış tatlı bir güçle yaşama duygumuza hitabeden bir çabayı hissederiz. Onun yapı kanunları, doğal olarak henüz maddenin kanunlarıdır; ama, iç hayatı, verdiği ifade ve ortaya koyduğu harmoni, organik kanunluluk çerçevesi içindedir. Dor tapınağının hantallığı ve katılığı kırılmıştır; orantılar, insanî veya genel organik orantılara yaklaşmıştır; sütunlar daha yükselmiş ve daha bir incelmiştir, en yüksek noktasında alınlıkta sükunete ermek isteği ile sanki kendi gücüyle yukarıya doğru yükselir. Dor tapınağında yüksek, ifadeden yoksun madde kanununun, özellikle her insanî özdeşleyimi geri itmesine karşılık, İon tapınağında bütün hayat duyguları hiçbir engele uğramadan ortaya çıkar ve hayatla dolup taşan bu taşların mutluluğu, bizim asıl mutluluğumuz olur.

Aşağıda bir ulusun sanat istemini bir kez daha mimarlıkta görmek fırsatını bulacağız; ve bununla da daha yüksek bir görüş açısından mimarlığın gelişmesi üzerine bakan bir görüşe sözü bırakmak istiyoruz. Böyle bir görüşün henüz ender olduğuna, *Lamprecht* de tanıklık ede-

bilir. Hatta sanat sorularında bu derece incc duygulu ve modern olan bu tarihçi bile, şunları yazarken mimarlıkta sanat elemanını küçümsemeye meyledebiliyor: «Mimarlık için şu düşünülebilir: Eğer az veya çok süsleme ilavelerinin gelişmesi, her çağdaki kültür ihtiyaçlarına bağlı uzay anlayışı gibi, bir yana bırakılırsa, mimarlık, aslında yalnız belli bir tektonik düşüncenin gelişme tarihini canlandırır, özü bakımından şu halde, matematik-fiziksel bağlılıkların lojik gelişmesinden fazla olarak bir estetik gelişmeyi anlatmaz. Ama, kendi başına böyle bir gelişmenin belli bir gelişme basamağının psikolojik özelliğini belirleyen bir anlamı olamaz.» Ama Lamprecht, tektonik düşünce ve kullanılma amacı ve materialin burada da daha üstün bir düşüncenin kendileriyle anlatılmış olduğu sırf birtakım etkenler olduğunu ve bir tektonik düşüncenin lojik gelişmesi içinde ona uygun bir ruhî haller skala'sının da meydana geldiğini göremez.

Şimdi heykel sanatına geçerken, ilkin, teorik planda gün ışığına çıkarmayı denediğimiz prensibi hatırlamamız gerekiyor. Riegel ile birlikte şu iddiayı öne sürmüştük: Eski uygar ulusların sanat istemi, onları sanat tasvirini yüzeye yaklaştırmaya zorlar, çünkü yüzeyde taktik (dokunma duyusu ile ilgili) bağlam en sert bir şekilde korunmuş ve bundan ötürü de yüzey içinde dış dünyaya ait nesnelerin arzulanan tasviri kapalı maddî bireylikleri içinde en erken dile gelebilmişti. Bu yüzey prensibinin sanata nasıl egemen olduğunu, her şeyden önce Mısır sanatı gösterir, özellikle de Mısır reliefi. Özel olarak heykele önem verildiği için, önemi ve belirleyici rolü uzun süre yeterince değerlendirilmemiş olan Grek reliefinin tarihi, yüzey tasvirinin nasıl dış istekler için değil de, tasvirin kendisi için seçilmiş olduğunu gösterir, çünkü sanat istemine en çok yüzey tasviri uyuyordu. Hatta denebilir ki, Grek

sanat isteminin orijinal ve ilk ifade tarzı relief idi. Ancak, bu yüzey tasvir tarzı, aynı zamanda arkaik katılığa bir natüralist canlılık verilmesiyle tutarlı olarak gevşemeye başlar, gölgelere ve perspektivlere yer verilir; ama, hiçbir zaman bu gevşetici eğilim, özgür uzayın ve bununla ilgili olarak da perspektivin tasvire sokulmasıyla tek tek biçimlerin maddî bireyliğini ortadan kaldırmaya kadar gitmez. Bu gelişme, daha çok son Hıristiyanlık çağı için doğrudur. Ama, burada konumuz bu değildir. Daha çok bu gibi öncüllere dayanarak, Antik, özellikle Arkaik ve Arkaikleştirici Grek plastik'ini yeni bir görüş noktasından değerlendirmek denenmeli. Burada görünüşte paradox gibi gelen, ama varsayımlardan açık olarak çıkan şöyle bir görüş noktasından bakmak gerekir: Heykel dediğimiz tasvir, dış koşullarla verilen, asıl sanat istemiyle tutarsız olan bir sanat türüdür, oysa, asıl soyut sanat isteminin ürünü olan sanat türü, yine bir yüzey tasviri olmalı.

Gerçi burada yalnız anıt plastik'i düşünülüyor. Küçük plastik, özü gereği, daha çok bir taklit etme içtepisinin ve sembolden hoşlanan bir oyun içtepisinin tatminine hizmet eder; bu oyun içtepisi ürünlerinden, bir sanat eserinden istenen şeylerden daha başka istekleri yerine getirmesi beklenir. Bununla beraber, anıt plastik'inin stil elemanlarını, aynı güçte dile gelmeseler bile, yine de küçük plastikte bulmak mümkündür.

Büyük anıt sanatında, şu halde, heykel tasviri isteği, asıl sanat istemi yönünden bir engelleme elemanı olarak ortaya çıkar. Yani, dış durum ve şartların bir heykel tasviri istediği yerde, birtakım direnmelerle karşılaşılır; bu direnmelerin, bu istekle meydana geldiği gibi aşılmaları gerekir; şu halde, doğallığı gereği, bir yüzey tasvirine götürmesi lâzım gelen sanat istemi prensipleri, buna rağmen, bu direnmeye rağmen gerçekleşmelidir. Bu istemin ken-

dini nasıl gerçekleştirdiği hemen tartışılmalıdır. Ama, burada en başta şu nokta işaret edilmelidir ki, heykelin stilize etme denen şeyin özelliklerini en çok göstermesinin nedeni, heykel tasvirinin soyuta, ölümsüzlüğe yönelen sanat istemi istekleriyle kaynakça olan bu uzlaşmazlığında aranmalıdır. Heykel tasvirini hemen relativizm ve olguların belirsizliği ile ilgi içine koyan onun üç boyutluluğunun, her sanat isteminde kuvvetli ya da zayıf olarak içerilen ölümsüzleştirme içtepisinden kaçmakla korkuttuğu için, o derece yeğin dış araçlarla ölümsüzleştirilmesi gerekir. Yüzey içine yansıtarak dış dünyaya ait bir nesnenin oldukça basit bir şekilde olgular ırmağından çekip alınmasına ve kendi başına maddî bireyliği ve kapalı birliği içinde gösterilmesine karşılık, bu erek, her heykel tasvirinde elverişli olmayan araçlarla yapılan bir denemedir, çünkü, özgür bir plastik tasvir (heykel), aslında, taşta ölümsüzleştirilmek istenen onun doğal örneği gibi, aynı şekilde dünya tablosu içinde yitik ve keyfî olarak bulunur. Bu ölümsüzleştirmeye, doğal olarak, onu yok edilemeyen maddeye basit olarak aktarmaktan daha başka bir yolda da ulaşılabilir. Bu süreçle yetinildiği yerde, gerçi bir taş yığını elde edilebilir, ama hiçbir sanat eseri elde edilemez.

Heykel tasviri ile soyut ölümsüzleştirme eğilimleri arasındaki kaçınılmaz çelişkiyi aşmak veya ortadan kaldırmak için bulunan araçlar, plastik stil düşüncesinin gelişme tarihini teşkil ederler. Bu sürecin iki ana elemanı çok kolay kavranabilir. Bir kere, başka zaman yalnız yüzey içinde dokunum duyumu ilgileri ile erişilen maddî bireylik tasavvurunu şimdi bir başka biçimde ifade etme isteği ortaya çıkar. Bu, maddenin bütünlüğü, maddenin öğelere ayrılmayan maddîliği aracıyla dokunum duyusunun birlik ve bağlamının verdiği izlenimi mümkün olduğu kadar korumaya çalışmakla olur. Plastik'in bu ana kanunu, ilk arkaik

heykcllcrdcn *Michelangelo*, *Rodin* ve *Hildebrand*'a gelinceye dek değişmeden kalmıştır. Çünkü, bir arkaik heykel ile Michelangelo'nun bir mezar figürü arasında ilkece hiçbir fark yoktur. Arkaik heykelde, figür güçlükle bir sütundan dışarıya doğru gelişir, kolları sıkı sıkıya bedene yapışıktır, yüzeyin herhangi bir parçalanmasından mümkün olduğunca kaçınılmıştır ve zorunlu parçalamalar da, ancak, tamamen farkedilmeyen bir biçimde gösterilmiştir, hatta, yalnız boyanmıştır: Mümkün olduğu kadar maddî bütünlük izlenimine erişebilmek için her şey yapılır. Buna karşılık Michelangelo'da maddenin bütünlüğü, dışardan değil, içerden kavranır. Onda maddenin sert belirleyici sınırları gerçek değil, hayalidir; ama bundan ötürü bu hayali sınırların bilincine hiç de daha az varmayız. Onlara elimizle dokunmayabiliriz, ama, onları, kübik bütünlükleri içinde duyarız. Çünkü, Michelangelo'nun form dilinin gücü insanüstü büyüklüğünü, yalnız bu kübik bütünlüğün gözle görünmeyen baskısı altında elde eder. Sınırlı bir kübik uzay içinde en yüksek derecceden bir hareket bulunur: Michelangelo sanatının dayandığı formüllerden biri de burada bulunur. Kâbusu, bütün bu figürlcrin üzerinde bulunan korkulu rüyaları, Michelangelo'nun ruhunun her yaratmasını derin bir Gigant'lar tragikos'u alanına yükselten, acı ile yüklü, bu bilinçsiz kurtulma isteğini hatırladığımızda, bu formül canlanmış olur. Arkaik figürde maddenin bütünlüğüne dokunabilmemize karşılık, Michelangelo'da sadece figürlerin içinde varoldukları belirsiz kübik biçimi hissederiz. Ama, her ikisinde de hedef aynıdır, yani tasviri bir maddî bireyliğe ve bir kapalı birliğe yaklaştırmak.

Sanatı materialist bir görüşle açıklayanlar, plastik stil'in gelişmesi ile ilgili bu derin nedenleri doğal olarak bilmezler ve kolların sıkıca bedene yapıştırılmasını mad-

denin direnci ile açıklarlar. Arkaik bir figürün yüzünü, yahut giysisinin küçük süslemelerini tam bir seçiklikle yontup ortaya çıkaran çelik-kalemin, kolları veya bacakları bedenden ayırmaya ve bu organlara herhangi bir destek vermeye yetenekli olmadığını düşünmek gibi saçma bir düşünceye bağlanılamaz. Böyle basit ve sağduyu için böyle apaçık bir açıklamanın doğruluğunu denetlemeye ne lüzum var. Gerçi, daha Mısır heykel sanatına şöyle bir bakmak bile, böyle bir iddianın çürüklüğünü gösterebilir. Mısırlının, maddenin direncine, çok kolayca egemen olduğunu, realizmiyle yeteri kadar hayranlık uyandıran, 'Belediye Başkanı', 'Bira Yapıcısı' vb. gibi Eski Sülâle dönemi profan sanatının heykelleri gösterirler. Ve aynı çağ saray stilinin, yani asıl anıt sanatının heykelleri bir biçim bölünmezliği, herhangi bir arkaik heykel gibi sert bir stili gösterir. Ama, bu stil'de de, sanat materialistlerinin bizi inandırmak istedikleri gibi teknik yeteneksizlikten daha başka bir şeyin de rol oynaması gerekir. Riegel şöyle der: «Mısır sanatından beri ilerleyen bir gelişmenin olduğunu inkâr etmek istemiyoruz, ama, bu gelişmenin bir teknik yetenek gelişmesi olduğu düşüncesinin de reddedilmesi gerekir. Teknik yetenekte, yani hammaddeye egemen olmada Mısırlılar, günümüze gelene dek, bütün kendilerinden sonra gelenlere üstündüler.» *(Spaetrömische Kunstindustrie).*

Konumuzdan bu uzaklaşmadan sonra, plastik sanat istemiyle ilgili isteğimizi yineliyoruz: Madde, dokunma duyumu yönünden kapalı (bütünsel) olmalıdır. İkinci isteği hemen şimdi öğreneceğiz. Colligmon'un *"Grek Plastik'i Tarihi"* adlı kitabında söylediği şu sözler, araştırmamızın birinci kısmında teorik olarak ortaya koyduğumuz gelişme çizgisi ile uyuşur: «İlk Tanrı sembolleri, anikonik denen tasvirler, isterse onlar odun veya taştan yapılmış olsunlar,

sadece geometrik biçimdedirler ve birkaç basit tipe indirgenebilirler. Gelişme süreci içinde ilk Grek heykellerinin, kendilerinden meydana gelmiş olduğu temel elemanlar bu çeşittendi. Henüz arkaik heykelde ve topraktan yapılmış kült armağanlarında bu geometrik biçim kendini duyurur.» İlk Tanrı sembolleri, demek oluyor ki, hayata hiçbir yaklaşma göstermeyen salt soyutlamalardır. Şimdi bir gerçek doğal örnek, plastik-anıtsal bir kopyaya lâyık görülünce, bu kopyanın bir salt soyutlamaya yaklaşmaya çalışacağı açıktı. Birinci kısımda, daha önceki çağların sanat yapıtını, temelinde doğrudan doğruya bir doğal örneğin olması bakımından soyutlama içtepisi ile bu doğal örneği tasvir etme zorunluluğu arasında bir uzlaşım olarak nasıl tanımlamaya çalıştığımız hatırlansın. Ve bu tanımlama ile Schmarsow'un kitabının anıt plastik'i ile ilgili bölümünde ileri sürdüğü aşağıdaki sözler karşılaştırılsın: «Sert geometrik biçimin her değişmesi, bitki ve hayvan dünyalarının biçimlerine her yaklaşma, anıtsal tektonik'in kaba sertliğini yumuşatır ve zayıflatır, büyüme ve hayat, yani zaman şartları önem kazanır. Organik yaratıkların tasvir edilmesi, kristal maddede varlığın böyle soyut olarak ölümsüzleştirilmesinin karşısına, onunla uzlaşamaz bir çelişmezlik olarak çıkıyor görünür. Daha organik büyüme biçimi bile çeşitli ilgileri ortaya koyar, bütün organlarda büyüme ve bozulma şartlarını dile getirir. Organizmaların hareketliliği her sağlam form anlayışının karşısına çıkar. Canlı birey, düzen sahibi cisimlerin mutlak kapalılığından ne kadar uzaklaşmıştır ve buna rağmen varlığın değerlerini hayat değerlerinden ayırmaya ve donmuş maddede kalıcı bir öğe olarak yinelenen şeyi organik büyümede ölümsüzleştirmeye girişilir. Gerçekliğin taklidinin, içine konuldukları doğayla bağlılık içinde bulunan, hareket eden ve eylemde bulunan canlıların tasvirinin de-

ğil de, tersine belli bir şeyi soyutlamanın, hareketsiz, donmuş, soğuk ve etkilenemez bir duruma getirmenin, yine inorganik başka bir doğa içinde yeniden bir yaratmanın bilincine varılır varılmaz, kübik formlar içindeki güçlü kavrayış, bu anıtsal çabalamanın ilk belirtisi olur.» *(Grundbegriffe der Kunstwissenschaft Kap. XVI)*. Plastik sanat eserinin uzlaşımcı özelliği burada da açık bir şekilde vurgulanır.

Organik olanı zaman dışı bir dünyaya yükseltmek, ölümsüz kılmak için inorganik'in kanunlarını yardıma çağırmak, her sanatın özellikle de plastik sanatların bir kanunudur. Organik'in inorganik ile çerçevelenmesi, çeşitli yollardan olabilir. En yakın yol, biçimleri zorla tektonik değerlerin içine sokmak, sanki onların etrafını, içinde asıl hayatlarının ortadan kalkacağı bir tektonik kanunlukla çevirmektir. Heinrich Brunn, "*Kleine Schriften*"inde Grek plastik ve resmindeki tektonik stili geniş bir araştırma konusu yapan çok dikkate değer bir işe girişir. Grek anıt plastiğinin gelişmesini, şematik-mekanik olanın (o halde, soyut-kanunluluğun) organik-ritmik olanla bir aşılışı olarak karakterize eder «ve hernekadar burada tektonik prensip, daha önceki eğitim aracı olarak sahip olduğu düzenleyici etkiyi kaybetmiyorsa da, dıştan gitgide arka plana geçer ve yalnız belli ölçüde gizliden gizliye farkedilmeden etki yapar.» *(Kleine Schriften,* München 1905). Şu halde, Grekler hemen bu güçlü kübik biçimler içindeki kavrayışı terkediyorlar ve soyut kanunluluğu organik kanunlulukla, ölü geometrik biçimi organik olanın ritmiyle aşmayı deniyorlar. Mutlu yetisi ve yaşama duygularının dünyaya dost sıcaklığı, onlara bu yolu gösterir. Başka ulusların plastik'i, böyle bir canlandırmadan ürker; ve bir Mısırlı muhakkak ki klasik bir heykelin sahip olduğu organik güzelliği ve harmoniyi değerlendirmeyi bi-

lemeyecekti ve belki de gururundan ötürü böyle oyun gibi gelen bir işi yapmayacaktı.

Kübik-kanunî formlar içindeki güçlü kavrayışta, figürlerin tektonik bağlılığında organik değerler dış yoldan inorganik dünyaya iletilir. Bu, daha iyi iç yoldan plastik ile mimarlığın ilgi içine konmasıyla olur. Burada tektonik bağlılık, doğrudan doğruya değil de, dolaylı bir bağlılıktır. Aynı prensip çeşitli çeşitli uygulanır. Plastik, tümüyle en yüksek kanunluluğa sahip bir başka organizmada erir. Şimdi bu arkitektonik kanunluluk, Grek yapı sanatında olduğu gibi, organik çeşittense, o zaman plastik'in içinde varolduğu bağlılık da bir alınlık alanının figürlerinde olduğu gibi, organik çeşittendir; buna karşılık Gotik'te olduğu gibi inorganik çeşittense, o zaman figürler de aynı inorganik dünya ile ilgi içine konur. Hem birincisinde hem de ikincisinde figürler, göreliliğinin bilincine varmışçasına kendi dışlarında bulunan kanunlu bir bağlılık sistemine sarılmakla keyfîliklerini ve heykel tasvirine sinmiş olan belirsizliği kaybederler. Maddenin mümkün olduğu kadar sınırlı bütünlüğü, obje'nin geometrik veya kübik kanunluluk içine zorla sokulması: Plastik'in bu her iki stil kanunu, heykelcilikle ilgili her sanatın başında bulunur ve gelişmesi boyunca heykel sanatını az veya çok belirler; çünkü, söylediğimiz gibi, plastik, üç boyutlu olması nedeniyle stilize etme denen şeyden pek az derecede kaçınabilir ve bunun için de bütün öbür sanatlara oranla soyutlama içtepisi özelliklerine en çok o sahip olur.

Birinci isteğe sıkı sıkıya bağlı ve aslında da onun tutarlı bir ileri şekillenmesi olan bir üçüncü isteği, yalnız, sanat istemi tamamen soyutlama prensibine bağlı uluslar gerçekleştirebilir. Bu istek, kübik olana yüzey etkisi yaptırmak, yani plastik şekli öyle bir işleme tâbi tutmaktır ki, bu görme tasavvuru bakana üç boyutlu gerçeklik ye-

rine yüzeysel bir tasvirmiş izlenimi verebilsin. Bu eğilim dışsal olarak Mısırlılarda dile gelir; iç yoldan dolaylı olarak da örneğin Hildebrand'ta dile gelir.

Hildebrand'ın *"Problem der Form"* adlı yapıtında anlamını bulan ilkeleri anımsatırız. Bu ilkeler şöyledir: «Bir plastik figür, ilk planda kübik bir şeymiş gibi göründüğü sürece, henüz şekillenmesinin başlangıç basamağındadır; ancak, kübik olmasına rağmen yüzeysel bir şeymiş gibi etki yaparsa, bir sanat biçimi elde eder. Bizim kübik izlenimlerimizin bu relief kavrayışının tutarlı olarak gerçekleştirilmesiyle, ancak tasvir bir büyüklük kazanır ve bizim sanat eserinden duyduğumuz gizemli hoşlanma da yalnız buna dayanır.»

Burada, modern bir heykeltıraş ile ilgili olarak ifade edilen prensip, söylediğimiz gibi, en kesin olarak Mısırlılarda uygulanır. Mısır sanat istemine örnek olarak piramitleri görüyoruz; piramitler, arkitektonik bir biçim olduğu kadar, hiç şüphesiz plastik bir anıt olarak da görülebilir. Burada adı geçen eğilimler, en sert ve en kesin bir şekilde ifade edilmiştir; ve başka hiçbir ulusun neden ötürü bu biçimleri taklit etmediği bundan anlaşılabilir. O halde, bu özel biçimin meydana geliş koşulları nelerdir? Bir kübik şekil, kullanılma amacıyla, yani mezar odası olma ile koşulluydu. Öte yandan, bu şeklin bir anıt olması lâzımdı, tek başına büyük bir düzlükte durması gereken, uzaktan etkileyen, yücelik etkisi yapan bir anıt. O halde öyle bir biçim bulunmalıydı ki, bu biçim en güçlü maddî bireylik ve kapalı bir birlik izlenimi yapmaya yetenekli olsun. Ama, daha önce ileriye sürülen nedenlerden, kullanılma amacıyla koşullu olan kübik anlayış bunun karşısına çıkar. O halde burada, "kübikten acı veren şeyi almak", kübik olanı yüzey izlenimleri haline getirmek söz konusudur. Piramit'ler, bu çabanın düşünülebilen en tu-

tarlı bir gerçekleşmesi olarak karşımızdadırlar. Riegel şöyle diyor: «Eski Mısırlıların mimarî ideali piramit mezar tipinde en salt bir şekilde dile gelmiştir. Seyirci, dört cephenin her birinin karşısına geçer, gözleri daima yalnız ikizkenar üçgenin birlikli yüzeyini algılar; bu ikizkenar üçgeni sert bir şekilde sınırlayan kenarlar, kendi arkasında derinliğin sınırlandığını hiçbir şekilde hatırlatmaz. Dış maddî görünüşü, çok iyi hesaplayarak ve büyük bir titizlikle, yüzey boyutları halinde, bu sınırlama karşısında, asıl kullanılma amacı gibi bir ödev —uzay meydana getirme— burada tamamen ortadan kalkar. Böyle bir sınırlama, gösterişsiz, dışardan bakıldığında yokmuş gibi görünen koridorlarıyla küçük bir mezar odası planı ile yetinir. En sert Doğu anlamında maddî bireylik, hemen hemen tam bir ifade bulamaz.» Piramidi, bütün soyut eğilimler için örnek diye adlandırmamızın nedeni, buradan anlaşılıyor. Bu soyut eğilimler piramitte en salt bir şekilde dile gelirler. Kübik, soyut hale getirilebildiği sürece, burada bu iş olur. Maddî bireyliğin açık olarak taklidi, sert geometrik kanunluluk, kübik'in yüzey izlenimleri haline getirilmesi: Aşırı bir soyutlama içtepisinin bütün bu istekleri, burada gerçekleşiyor. Mastabas'larda, büyüklerin mezarlarında ve öte yandan Mısırlıların tapınak ve ev yapılarında plastik'i tamamen bilmezlikten gelme gibi buna benzer bir çaba her yerde açık olarak görülebilir. Yalnız burada kullanma amacının daha büyük ayrıcalığı vardır ve kral piramitlerinde olduğu gibi, ideal yapı eserleri söz konusu olmadığına göre, bu ayrıcalıklar daha kolayca anlaşılır.

Arkaik saray stiline bağlı olduğu sürece, Mısır heykelinin bakanı, kübik'in acı veren göreliliğinden kurtarmaya nasıl uğraştığı, şöyle yüzeysel bir bakış içinde bile bütün açıklığıyla görünür. Bunun mümkün olduğu her

yerde, derinlik boyutlarını yüzeyler oluşturarak gizlemeye ve onu unutturmaya çalışır. Hiç olmazsa bu çalışma, doğal olarak heykellerin başlarında gerçekleştirilebilir, bazen de burada, belli bir benzerliğe ulaşılır. Çünkü, Mısırlıların inancına göre, "*Ka*"nın sürekli hayatı, belli bir dereceye kadar tasvirin benzerliğine bağlıydı. Ama bunun dışında her yerde yüzey izlenimleri vermeye çalışılır. Figürlerin önyüzleri, çoğu tamamen basıklaştırılır. Oturan veya daha çok da çömelen figürlerde bacaklar, çoğu, bütün bedenle küp biçiminde birlikli bir yığın meydana getirirler; bu yığından yalnız başla omuzlar zorunlu bireysel karakter özellikleriyle belirir. Bu küpün ayrışmamış yüzeyleri, çoğu tasvir edilen kişinin yaptığı işleri anlatan hiyerogliflerle örtülüdür; bu yüzeyler, şu halde asıl anlamlarını tamamen yitiriyorlar ve yazı düzlemleri oluyorlar. Ama ayrıntılarda da, bakana mümkün olduğunca çok yüzey izlenimi verme çabası farkedilebilir, örneğin baş süsünde, kral serpuşlarında, kalça örtülerinde ve giysilerde vb. olduğu gibi. Son olarak da derinlik izlenimi, artık arka plandaki uygun bir sütunla ortadan kaldırılır.

Organik olanı inorganik-soyut alana geçirmede en son ve en dışsal bir araç olarak da, ayrıntıları sadece dekorativ olarak anlama, onları geometrik birer örnek yapma eğilimi işaret edilmelidir. Örneğin, giysi kıvrımları dondurularak ve bir örnek olmak üzere stilize edilir; giysi saçaklarında ve örneğin, saçların işlenişinde olduğu gibi, daha başka fırsat düştüğü yerlerde de kıvrımlar yüzey örneği haline getirilir. Çünkü, çoğu çok zengin saç tuvaletlerinin gerçekte böyle donmuş ve katı olarak stilize edileceği hemen hemen kabul edilmiyordu, burada daha çok varolan kübik değerleri soyut değerlerle süslemek fırsatından geniş ölçüde yararlanıldı. Doğal olarak bununla,

eski Doğuluların sanatla yüklü saç tuvaletlerine veya daha çok perükalara sahip olmaları gerektiği de yadsınamaz.

En son işaret ettiğimiz gibi, olağanüstü çeşitten bir stilization, Bizans sanatında büyük bir rol oynar. Şimdi Bizans sanatına geçiyoruz, ereğimiz, oradan Ortaçağ kuzey sanatına geçmektir. Çünkü, kuzey Ortaçağ sanatını oluşturan elemanları görmek her şeyden önce, İsa'dan sonra ilk bin yılda bu çağın sanat istemini en açık bir şekilde temsil eden sanatı ilkin görmeyi şart koşar. Bu sanat da şüphesiz Bizans sanatıdır. Bu stilin tarihsel olarak meydana gelişi ve tarihsel gelişmesi sorusu, sanat tarihinin en güç ve en ilginç bir sorusudur. Özellikle Indogerman'ların ve Doğuluların bu sanata ne ölçüde katıldıklarına dair görüşler, birbirlerinden büyük ölçüde ayrılıyorlar. Bizans sanatı, ilk planda, Antik ve Hıristiyan sanatının evrensel bir vârisi olarak ortaya çıkar. Riegel'in, Eski-Hıristiyan veya Son-Roma sanatını barbarların engellemesiyle ortaya çıkan özel bir görünüş olarak değil de, Antik sanatın mantıksal bir gelişme evresi ve yeni sanata geçişte zorunlu bir geçit olarak görmesiyle, soru, daha da karışır. Burada, Riegel'den, açıklamalarımızın amacı bakımından çok önemli olan birçok görüş noktasını içine alan oldukça uzun bir metni alıntılamak zorundayız. Riegel, Roma Konstantin kemeri relieflerini Son-Roma sanat istemi üzerindeki analizinin dayanağı yapar ve şu sonuca ulaşır: «Konstantin relieflerinin, klasik reliefe özgü olan bir şeyden düpedüz yoksun olduğu daima tesbit edilir. Onun yoksun olduğu şey, *güzel-canlılıktır.* Figürler bir yandan çirkin, öte yandan kaba ve hareketsizdir. Bununla da, onları, barbar birtakım ellerin değil de, böyle barbarlaşmış ustaların yaptığı açıklaması haklı görünüyor. Bir kere güzelliğe gelince, her parçanın komşu parça ve bütün karşısındaki büyüklük ve hareketine

göre değerlendirdiğimiz proportionel (bizim terminolojimize göre, organik) güzelliği şüphesiz onlarda bulamıyoruz; ama, bunun yerine, başka çeşitten bir güzelliği buluyoruz; bu güzellik, en sert simetrik bir komposition içinde dile gelir; bu güzelliği *kristal güzelliği* diye adlandırabiliriz; çünkü o, cansız maddenin ve şüphesiz yalnız düşünülebilen ve göreli olarak da bize en yakın gelen mutlak güzelliğin (maddî bireylik) ilk ve en ölümsüz form kanunudur. Barbarlar pekâlâ klasik sanattan gelen proportionel güzellik kanununu yanlış anlaşılmış ve kabalaştırılmış bir anlatım içinde yineleyebilirlerdi. Konstantin relieflerinin ustaları bunun yerine başka bir güzellik kanunu koydular ve bununla da bağımsız bir sanat istemini gösterdiler. Şüphesiz bu en üstün kanunî güzellik, bir canlı güzellik değildir. Ama, öte yandan, bu relieflerin figürleri hiçbir şekilde canlılıktan yoksun da değildir, yalnız bu canlılık, beden organlarının bağlılıklarının (eklemlerin) dokunsal (dokunum duyusuyla ilgili) olarak biçime sokulmasında ve genel olarak da çıplak bedene ve kumaş örtüsüne dokunsal-normal görüş imkânı içinde bir biçim vermede değil de, tersine ışık ve gölgenin canlı değişikliğinde bulunur; bu canlı değişmenin etkisi, özellikle, uzaktan bakmaya göre ayarlanmıştır. Bu canlılık, o halde, vardır ve hatta aşırı bir canlılıktır, anlık optik bir izlenime dayandığı için de kuşkusuz hiçbir güzel (klasik kavramlar bakımından, yani yarı gölgeli dokunsal biçim vermeye dayanan) canlılık değildir. Bu kısa, genel açıklamalardan hemen şu çıkarılabilir ki, Konstantin relieflerinde bütün figürativ sanat yaratmalarının hedefi olan şu iki noktaya —güzellik ve canlılığın gerçekliğine— varmaya çalışılır ve gerçekten varılır da; ama klasik sanatta (güzel canlılığın) harmonik bir denkleşmede bu iki noktanın birleştirilmesine karşılık, şimdi onlar yeniden en aşırı bir şe-

kilde birbirlerinden ayrılırlar: Bir yandan kristalleştirme en sert biçiminde en yüksek kanunî güzellik, öte yandan da anlık optik etkinin en aşırı formu içindeki canlılık gerçekliği.» *(Spätrömische Kunstindustrie*, s. 48 f.). Sonuçlarını mutlak kabul edemeyeceğimiz bu açıklamalar, araştırma yöntemimiz için çok önemli olan iki gerçeği bize gösteriyor. Her şeyden önce, şunu belirlemiş buluyoruz: Sanat eserinin birliği, burada, yine onun kristal geometrik kanunluluğunda aranıyor, buna göre de sanat eserinin içyapısı yine soyut bir yapıdır. Gerçi bu olgu, bu değişen sanat isteminin henüz Antikite'den miras kalan şeyleri ayrıntılarda kullanmasıyla, bir deyime, henüz aynı sazı çalmasıyla saklanıyor, öte yandan bu durumla yine salt Antik'ten olan ayrılık da o derece güçlü olarak bilince çıkıyor.

Bir diğer önemli gerçeği de yukarıda Riegel'in tanımlamış olduğu koloristik etki gösteriyor. Kuşkusuz, Antik reliefde özel bir görevi olmaksızın yalnız amaç için bir araç olan gölge, burada sanat aracının kendisi oluyor. Gölge, komposition etkeni olarak hizmet ediyor ve böylece bu kristal kanunluluğu tamamlıyor. Riegel'in yaptığı gibi, gölge-ışığın bu çok iyi hesaplanan değişmesini canlılığa ve canlının gerçekliğine erişmede bir araç olarak görmek, bazı yanlış anlamalara götürebilirdi. Gerçi yüzey, bu değişik etkiyle hiç kuşkusuz canlılık kazanır, ama bu canlılık, soyut kurallara göre olur, öyle ki, bütün izlenim giderek bir örnekten alınan izlenim olur. Ve bu türden bir kolorizm, bizim özdeşleyim (Einfühlung) yetimize hitabetmez. Bu, çok önemli olan bir noktadır. Işık ve gölge arasındaki değişme, organik anlamında komposition aracı olarak ancak sanat gelişmesinin daha sonraki dönemlerinde kullanılır; bu dönemlerde, ışık ve gölge arasındaki değişme, resme aktarılarak Piero della Francesca

ve Leonardo'dan kalkıp Rubens'den geçerek Rembrandt ve Velasques'e uzanan o büyük çizgide çağımızın resim sorunlarıyla son bulur.

Eski Hıristiyan sanatında karşılaştığımız bu her iki elemanda, o halde, soyuta duyulan eğilim, ortak yeni bir şey olarak ortaya çıkıyor. Bu yeni şeyin Hıristiyanlık yoluyla Roma dünyasına gelen ruh ile ilgi içinde bulunduğu hemen hemen inkâr edilemez. Hıristiyanlık, ruhu bakımından Doğu-Semitik kaynaklıdır, buna göre de, sanat istemininde Semitik Doğu'da egemen olan soyut çizgileri dile getirmesi gerekir.

Bizans sanatı, bütün Grek gelişmesiyle birlikte, eski Hıristiyan sanatının elemanlarını da kendi içine alır ve onları bir sanat bütünlüğü meydana getirmek üzere işler; bu sanat bütünlüğü içinde Hellenist olan, eski Hıristiyanlığa ait olan ve genel olarak Doğulu olan şeyler birçok etkileşimler altında bu niteliğiyle bir tür dünya egemenliğine ulaşan yeni bir stil yaratmak üzere birleşirler. Strzygowski'nin "Doğu'nun kucaklaması içinde Hellas" sözüyle işaret ettiği gibi, bu elemanlardan herhangi birinin bir diğerini tamamen baskı altına almasından söz açılamaz, daha çok Antik sanat gelişmesinin en son uzantıları, engellenmeden ve mantıksal olarak burada son bulurlar, tıpkı eski Hıristiyan ve Doğu sanatlarının bu gelişme basamağını etkilemeleri gibi.

Eski Hıristiyan stil elemanları, doğal olarak Roma ve Batı toprağıyla sınırlı kalmamıştı, tersine, Hıristiyanlıkla Mısır'a (Koptik sanata) ve Önasya'ya yayıldıklarında, oralarda eğilimce kendisine yakın olan yerli gelenekle birleşip eridiler ve böylece Bizans sanatını oluşturdular.

Hellenik-organik gelenek ile bu eski Hıristiyan-Doğu'nun soyut etkisi arasında meydana gelen gidip gelme-

ler, Bizans sanatının gelişme tarihini oluşturur, tâ İslâmın güçlü etkisiyle Antik olmayan soyut elemanların zaferiyle bu hesaplaşma sona erinceyc dek.

Bütün bu dönemde sanat isteminin gelişmesi, sarsıntılar altında olmuş gibi aşırı, sıçrayışlı, çelişmeli bir biçimde oluşur; bunun böyle oluşu, Doğu-Roma dünyasında ırkların ve budunların birbirleriyle temasa gelip karışmış olduğu o güçlü ve çatışmalı olguyla yeterince açıklanır. Gelişmenin ana evreleri bellidir. Theodosius çağında soyut eğilimler, kendilerini dekoration'un, özellikle de Antik bitki motiv'lerinin geometrileştirilmesi ve form duygusunun zayıflaması ile dile getirirler. Plastik biçim verme yerine, gölge ve ışığın örnek bir değişmesi ile elde edilen yüzeysel bir yetkinlik buluruz. Bu gelişme, Justinianos çağında da devam eder. Sonra, bütün alanlarda görünüşte bir hareketsizliği beraberinde getirmiş olan kiliselerde put ve resim düşmanlarının yaptığı savaş yüzyılları gelir. «Justinianos ile Büyük Karl arasındaki iki yüzyıl hakkında büyük bir kesinlikle şu söylenebilir ki, bu iki yüzyıl, herhangi bir zamanda olduğundan daha büyük bir ölçüde sanat eserinin değerini tek yanlı olarak, onun maddî olmayan düşünce içeriğinde arar. İslâm dininin doğduğu ve kiliselerde put ve resimleri kırma akımının kasıp kavurduğu bir çağda, Hıristiyan anlayışı oldukça önemli bir ölçüde Yahudi kültür anlayışına yaklaşır; bu Yahudi kültür anlayışı, organik doğayla bir yaratma yarışına genel olarak izin vermez ve onu bir düzen düşmanlığı olarak, yani figürativ sanatı, canlı varlıkları taklit ettiği sürece, onu sanat dışı olarak açıklar.» *(Spaetrömische Kunstindustrie).* Ama sonra Antik-Hellenist eğilimlerin birdenbire yeniden kuvvetle canlanması bizi şaşırtır. Organik olan, yine sanat istemine egemen olur. Örneğin, İstanbul Ayasofya Kilisesi'nin Narthex mozaikleri ve kitap resimleme

alanında Paris Ulusal Kütüphanesi, ünlü Codex 139'u, değerli resimleriyle, bu çağ içine girer. Ama, iki yüzyıl süren Makedonya kayserliğinin egemenliğiyle organiğe karşı duyulan duygunun bu yeniden çiçeklenmesi de sona erer. Nasıl Bizans sanatının bu çağı, kendi özünü oluşturan Indogerman-Antik elemanların çiçeklenmesini gösteriyorsa, öte yandan, Doğu-soyut kaynaklı elemanlar da çiçeklenmesine Bizans'ın Komnen kayserlerinin egemenliği altına girdiği ikinci bin yılın ilk yüzyıllarında ulaşır. Bizans sanatı, bu form içinde Batı'ya en güçlü etkiyi yapar, genel olarak bu, daha sonraki Komnen sanatının Bizans sanatı ile yanlış olarak aynılaştırılmasına yol açar.

Bu Komnen sanatı, ancak pek yakın zamandan beri sanat yönünden böyle değerlendirilir. Daha önceleri, onun bilinçli sanat istemi, hemen hemen bütünüyle yanlış tanınmıştı, onda, yalnız sanat gücünün bir eksikliği görülmüştü ve "şematik", "cansız", "donmuş" gibi sözler yalnız bir olguyu tespit etmekle kalmıyor, aynı zamanda olumsuz anlamında bir değer yargısını da anlatıyordu. Bütünüyle öyle bir sanat anlayışının büyüsü içinde bulunuluyordu ki, bu sanat görüşü kendi estetik'ini, Antikite ve Renaissance'tan soyutluyor ve bunun sonucu olarak da, organik-canlının gerçekliğini değerlendirmesinin ölçüsü yapıyordu. Sanatın ereğini cansız olanda, donmuş olanda aramak, böyle bir varsayım, daha önceki sanat bilimi açısından olanaksızdı. Sonra, Semper'in "Stil"inde Bizans sanatı hakkında ortaya koyduğu derin, anlamlı çözümleme, doğal olarak, tamamen onun materialist görüşüne dayanıyordu ve Bizans sanatının özelliğini halı dokumacılığıyla ilgi içine koyuyor ve bunu yaparken de belli bir tekniğe dayanma imkânını düşünmüyordu, çünkü belli bir teknik, sanat istemi ile pek çok uyuşur. Bizans stilinin objektiv olarak değerlendirilmesinde önemli bir gelişmeyi,

ilk kez *Robert-Vischer*, bir araya topladığı "*İncelemeler*"i *(Studien)* arasında yayınladığı "*Kritik der mittelalterlichen Kunst*" adlı yazısıyla ortaya koydu. Bu yazısında, "Avrupa-sentrik" (geosentrik kelimesine benzer yeni yapılmış bir kelimeyi burada özel olarak kullanmaya izin verilirse) ve materialist görüş açısından bütünüyle tarafsız olamamasına rağmen, Bizans stilindeki olumlu bir sanat çabasını hiç olmazsa göstermeyi denedi. Bu açıklamalarından, aynı zamanda o stilin bir özelliğini gösteren bir iki yeri işaret etmemiz gerekir: «Son Bizans resim sanatının planimetrik ve stereometrik dekoration şekline dönüşmesi, kuşkusuz, bir sanat yozlaşmasıyla açıklanacaktır, organik maddîlik duygusunun dondurulmasıyla (bu organik maddîlik duygusu burada açıkça genel anlamındaki sanatla aynılaştırılır), buna karşılık aynı derece de yüzeysel süsleme ve arkitektonik duygusunun canlandırılmasıyla. Değer kritik'i açısından bakınca, biz, sanat ve sanat -olmayışın, sanat amacı ve el işçiliğine dayanan gözkamaştırmasının özel bir şekilde içiçe girişiyle, bu ikili-birlikle uğraşıyoruz. Şematik olan, bir bakıma ne yapacağını bilmez bir şaşkınlığın ve bilgisizliğin sonucu olan bir zorlamadır (kelimesi kelimesine böyle!), bir bakıma da özgür olarak istenen ve stil ile gerçekleştirilen bir şey.»

Bu çözümlemede yeni bir görüşün eski görüşle nasıl savaştığı ve yeni görüşte doğru olarak kabul edilen her bir öğenin eski görüş tarafından yine nasıl ortadan kaldırıldığı hissediliyor. Bir başka yerde şöyle diyor:

«Bu stil, biçimin dekorativ olarak şematize edilişinden, insan şeklinin yüzey süslemesi karakterine ve bununla da arkitektonik bağlılığa bir yaklaştırılmasından ibarettir. Form değeriyle insan şeklinin de böyle bir soyutlamaya tâbi tutulması, kuşkusuz enderdir, ama, saç-

ma değildir. Çünkü, organik'in organisation'unun dağıtılması, özü bakımından dekorativ olan bir stilistik uğruna yapılır. Demek ki, onun anlamı vardır ve bu anlam içinde de bir estetik etkisi vardır. Bütün figüratif sanatın sübjektivist, verilen doğal örnek karşısında relativ bağımsız, salt biçimsel ve genel olarak formlarda kendini ifade etmek isteyen bir eğilimi vardır. Bununla da o, süsleme sanatı (kelimesi kelimesine!) ile derin bir bağlam içinde bulunur, az veya çok doğal şekillerin oyun oynar gibi biçimlerini değiştirmeye meyleder, sanki orkestra müziğiyle şarkıyı bastırmaya. Böylece yavaş yavaş hiç çekinmeden canlı şekli yüzey süslemesi karakterine tâbi kılmak gibi bir sonuca varılır. İnsan şeklinin tüm görünüşünün (ki, bunda insan şeklinin bağımsız kapalı organik hayatı dile gelebilirdi) yerini, şimdi, parçaların harmonik bir yığını alıyor; bu parçalar yığınında canlıymış izlenimi verme amacı, bağımsız dekorativ etki amacının arkasında yer alır.»

Vischer'in Bizans stil'ini anlayışı böyle sürüp gider. Tam bir anlayışa varamaz, çünkü "dekorativ" sözünü yalnız alışmış olduğumuz yüzeysel bir anlayış içinde anlar ve böylece ornamental deyiminin daha iyi uyduğu bu sanat isteminin derin anlamını kavrayamaz.

Bizans sanatının ayrıntılı bir çözümüne girmenin yeri burası değildir. Burada önemli olan yalnız, görüş noktamız ve bu stil'in daha sonraki Kuzey Avrupa sanatının gelişmesi için taşıdığı önemdir. Daha Vischer'in Bizans sanatında bulduğu özellikten şu olgu da çıkar ki, bu sanatta görülen eğilim, yine bütün kapsamıyla soyut bir eğilim olup, bu eğilim ölümsüzlük değerini belirsizleştiren bir şey olarak kavradığı organik-olandan kaçmaya çalışır ve yine tam bilinçli bir amaçla, üçboyutluluktan da kaçınır ve bütün kurtuluşu yüzeyde arar.

Bu öyle bir noktadır ki, bu noktada böyle bir sanat isteminin ruhî şartları, ilgili ulusun dinî ve dünya görüşü ile bilinebilir ve böylece de, sanat ve din arasındaki iç bağlam, aynı ruhî disposition'un, aynı température d'âme'ın iki eşdeğerli ifadesi olarak bir tek örnek ile açıklanabilir.

Sanat araştırması için bulduğumuz özdeşleyim ve soyutlamanın bu karşı karşıya konuşuna, din ve dünya görüşü tarihinde politeizm veya panteizm olarak nitelendirilen iç-dünya (immanens) ve monoteizm'e götüren dünya-üstü (transendens) gibi iki kavram uyar.

Dış dünyaya bu içten kendini veriş, duyusal güvenlik içinde evrende kendini-mutlu-duyma ve evrenle kendini bir-olmuş-duyma, Greklerin dünyaya bağlı panteizminde dile gelen onların bütün bu uyumlu, mutlu ruh halinin, eğer genel olarak sanat eserini meydana getiren ruhî motiv'lerin olduğu kabul edilecek olursa, klasik stil'e götürmesi gerekiyordu; bu klasik stil'in güzelliği, canlı organik bir güzellik olup, hiçbir dünyevî korkunun geri itemediği özdeşleyim içtepisi zahmetsizce bu stil içine boşalabilir. Bu, dinî yaşantı için olduğu gibi, estetik yaşantı için de aynı şekilde doğrudur; bu, objektivleşmiş ve gücü arttırılmış olan kendi-kendinden-haz duyma idi. İnsan, dünyada evindeymiş gibiydi ve kendini dünyanın merkez noktası olarak duyuyordu. İnsan ve dünya, birbirine karşıt değildiler ve görünüşün gerçekliği inancına dayanan onlar, dünyayı duyu ve düşünce yönünden kuşatarak, ona egemen olmak gibi bir dünya anlayışına vardılar. Bütün Grek felsefesi, Asya-Doğu'sunun kendisine kattığı şeylerden uzak kalabildiği ölçüde, gözleyen ve düşünen insanın bulunduğu merkez noktasından bakınca görünebilir dünya yüzeylerinin bir yetkinleşmesidir ve bundan ötürü de, içine aldığı sistemlerle bu felsefe, dünyayı rationalist olarak

kavramada, modern insanlığa ölçülemeyen bir malzeme vermiştir. Rahatça diyebiliriz ki, ilk olarak Grekler, insanlığa bilimsel düşünmeyi öğretmişler ve bugün sahip olduğumuz düşünme ve kavram kurmamız, hâlâ Grek felsefesinin ve onun devamı olan skolastik'in veya bu sistemlerin temsilcilerini söylemek gerekirse, Aristotelesci -Thomascı bir dünya görüşünün yolundadır.

İnsanla dış dünya arasında bozulmuş olan ilginin ölçüsü, dinî tasavvurların, sonuçlarıyla beraber transcendent bir renge bürünmesidir, yani ruh ve maddenin, bu -yanın ve öte-yanın düalist bir görüşle birbirinden ayrılması. Doğayla çocuksu duyusal bir-olmanın yerini, bir parçalanma, insanla dünya arasında bir korku ilgisi, nesnelerin yüzü ve görünüşü karşısında duyulan bir şüphe duygusu alır, bunların dışında nesnelerin en son nedeni, en son bir hakikat aranır. Gerçekliği ile bu-yan, yaratmanın bilinemezliği ve bütün görünüş sorunu ile ilgili derin içtepiyi tatmin edemez. Transcendent düşünce yönünde yürüyen uluslar, bu içtepi ile bir öte-yan yarattılar. Bütün transcendent dinler, doğası gereği az veya çok açık olarak kurtuluş (necat) dinidirler; onlar, insan varlığının şartlılığından, görünüş dünyasının şartlılığından kurtulmayı arıyorlar. Bu température d'âme'ın bütün sanat etkinliğini bir soyut sanat etkinliğine dönüştürdüğünü kanıtlamak için fazla söze lüzum var mı? Bu soyutlama içtepisi, görünüşlerin akışı içinde hareketsiz noktalar, keyfîlik içinde zorunluluklar, relativ olanın verdiği acı ve sıkıntıdan bir kurtuluş yaratma çabasından başka bir şey midir? Şu açıktır ki, dinle ilgili transcendent tasavvurlar ve sanatla ilgili soyutlama içtepisi, evren karşısında aynı psişik yetinin ifadeleridir. Organik-natüralist anlamında sanatın gelişmesini engellemiş olan bu psişik yeti, Doğu -ruhunu Grek rationalizmi anlamındaki organik natüralist

bir dünya görüşünün gelişmesine karşı da korumuştur. Grek sanatının Doğu'da, özellikle Mısır'da etki yapmadığı, Grek düşüncesinin de Doğu bilgeliğinin ana özünü aynı şekilde değiştiremediği olgusunu bugün artık başka türlü değerlendiriyoruz. Grek düşünmesi, daha çok Doğu bilgeliğinin o ana özü tarafından özümlenir. Yunanistan ve Mısır, çeşitli kültür ilgilerine rağmen, karşıt iki dünya görüşünün en sert temsilcileri olarak görülmelidir. Bunun sonucu olarak da, onların sanat istemleri bir kutup karşıtlığı gösterir.

Dinî transcendens ve bunun bize en yakın şekli olan Hıristiyanlık, Doğu-Semitik kaynaklıdır. Daha Hıristiyanlık yeni bir anlayış içinde transcendent-Doğulu tasavvurlara, onların Roma toprağındaki zaferi için yardım etmeden çok zaman önce, bu transcendens-Doğulu tasavvurları Grek tanrılarının dünyasını parçalamıştı. Bu trancendent duygusunun sanat istemindeki yankısı, eski Hıristiyan sanatının Konstantin reliefleri vesilesiyle yukarıda anlattığımız soyut eğilimi içinde günümüzde de açık olarak görülebilir.

Eski Roma kültürü, sonra, bir yandan bilinçli olarak Hellen geleneklerini korur; öte yandan da Hıristiyanlığı devlet dini yapar. Ama Kommen'ler çağında, Antik hatıralar tamamen unutulur ve yeni doğan İslâmlığın, Pfleiderer' in (15) dediği gibi, Sâmî ırkının din yaratma gücünün bu daha sonraki tomurcuklanmasının etkisi altında transcendent eğilimler, tek başlarına egemen olurlar, bu da salt soyutluk yetisinde aldanılmayan Geç-Bizans sanatına götürür.

Bu sanatın elemanları arasında, yüzeye geri dönüş, organik olanı bastırmak, kristal-geometrik komposition gibi eski Doğu Mısır sanatının temel elemanlarını yine

buluyoruz. Çember, tekrar kapanıyor ve Grek-Antik sanatı hemen hemen devam eden bir durumun, belirli bir sanat typus'unun oldukça kısa bir duraklaması gibi görünüyor. Ama, Bizans sanatı, eski Mısır sanatından ne kadar farklı görünür, Antik gelişme evrelerini geçirdiğini ne kadar açık olarak gösterir. Öz ayrılıklarının ana elemanlarını, bunları Riegel ve Strzygowski'nin eski Hıristiyan ve Bizans sanatının yeni kazançları olarak nasıl ortaya çıkardıklarını ve onların uzay sorununu, dokunma duyusuna dayanan objektivizm'den optik objektivizm'e (Riegel) geçişi nasıl düşündüklerini araştırmanın yeri burası değildir. Yüzeysel bir bakış bile, bize, bu farklılık hakkında bir şeyler öğretebilir. Olgun çağındaki bir Bizans reliefi, bir eski Mısır reliefi ile ve sonra bir Grek vazo resmiyle karşılaştırılsın: Salt geometrik-soyut kavrayışın ve açık soyut eğilimin Bizans eserini Mısır eserine o kadar yaklaştırmasına rağmen, çizgisel-süsleme yetkinliğinin şıklık ve güzelliğinden, düzenin çoğu zarifliğe kadar varan sevimliliğinden, gelişmenin, örneğin, ilk en iyi vazo resminde karşılaştığımız gibi, Grek sanatı üzerinden geçtiğini hemen anlarız.

Beşinci Bölüm

KUZEY ERKEN-RENAISSANCE'I

Etki çevresi üzerindeki çeşitli görüşlere rağmen etkisi reddedilemeyen Geç-Bizans sanatında, Batı-Erken-Renaissance'ının stil gelişmesinin yalnızca bir öncülü bulunur. Önceki bölümde, amacımız için önemli olduğu oranda bu Bizans sanat isteminin özelliklerini belirttikten sonra, şimdi öbür öncüllere geçmeliyiz. Burada ilkin şu soru doğuyor: Antik ve Doğu Bizans etkisinden bağımsız olarak varolan bu yerli sanat, bizim görüş noktamıza göre nasıl görülebilir? Gerçi, yetkin bir biçim kazanmış olan bir Kuzey sanatından hemen hemen söz açılamaz, ama bir sanat etkinliği için var olan girişimlerde, içe ait ilk biçim verme içtepisinin şekillendirmelerinde tamamen belirli ve özel bir sanat istemi bulabiliriz. Iskandinav ve İrlanda Kuzey süslemesinde, budunlar göçü stilinde ve Merowinge (*) sanatında, bütün lokal farklılıklara rağmen, tamamen belirli bir sanat yönü olarak kendini gösteren bir Kuzey Kelt-Germen süsleme sanatı söz konusudur. Bu budunların bütün sanat istemi, bu süsleme sanatı için-de tatmin olur ve böylece Sophus Müller ile birlikte Kuzey budunlarının sanatını süsleme sanatlarıyla aynılaştırabiliriz.

(*) İlk Frank kral evi (5-8. yüzyıl).

Daha üçüncü bölümde değindiğimiz bu süsleme sanatının özelliği, onda bütün organiği dışarda bırakan çizgi-geometrik formunun mutlak olarak egemen oluşudur. Grek-Arkaik ve Doğu sanatının ilkel başlangıçlarıyla olan ilişki böylece belirlenir. Farklılık da o derece kolaylıkla çözümlenebilir. Aynı farklılık, genel olarak, état d'âme'da kökleşir.

Kuzey insanının doğayla ilgisi, Greklerde bulduğumuz gibi, şüphesiz, onunla bir içli dışlı olma ilgisi değildir, öte yandan onların dünya duygusu, eski Doğu kültür budunlarının dünya duygusu gibi bir derinlik de göstermez. Kuzey'in çocuksu doğa dini, sisli mistisizmiyle Doğu -Sâmî transcendens dinlerinde hissettiğimiz derin yaşantıdan habersizdir. Doğu dini, bilmenin *üzerinde* bulunduğu halde, o bilmenin *önündedir*. Bu Kuzey budunları sert, bereketsiz bir doğa ortasında, doğanın onlara direnmesini, bu doğadan olan iç ayrılıklarını hissettiler ve bütün bir korku, bütün bir huzursuzluk ve güvensizlikle dış dünyanın nesneleri ve görünüşü karşısında tavır aldılar. Dünyaya inanan bir panteizme onları götürmek için, hiçbir mavi gökyüzü üstlerini örtmüyordu, hiçbir neşeli, tatlı iklim, hiçbir bitki zenginliği onların çevresini sarmıyordu. Dost olmayan bir doğa, doğaya güvenle kendini verebilmek için zorunlu olan emin bir duyusal içtepinin doğmasına olanak vermedi. Sonuç bir içsel uyumsuzluktu ve bu uyumsuzluk, bütün dinî tasavvurların düalist elemanlarla dolup taşmasına neden oldu ve bundan ötürü Kuzeyli Hıristiyanlığın etkisine bu derece az direnebildi.

Çünkü, Kuzey mistisizmi, kendi içinde o derece az sağlam, o oranda belirsizdi ki, Hıristiyanlığı devlet dini olarak arkasında getiren Roma'nın pratik rationalizmi karşısında çaresiz kaldı, savunmasız geri çekildi ve —daima yabancı akıl ve yabancı din önünde dürüst bir say-

ğıyla— sığınacak bir yer aradı, Doğu mistisizminin aksine. O Doğu mistisizmi ki, belirsizlikten daha fazla bir şeydi ve dünyanın bilinemeyişi karşısında en derin bir bilinci ifade ediyordu. Kuzey insanı, doğayla kendi arasında bir zamanlar ortadan kaldırabileceğine inandığı bir peçenin bulunduğunu hissediyordu. Bütün bilme sorununu henüz açık olarak kavramamıştı.

Bu état d'âme'dan şu sonuç çıkarıldı ki, Kuzey insanlarının sanat istemi, bir yandan soyut olmak gereğindeydi, ama öte yandan Doğulunun yeğinliğine ve üstün derecedeki gayretine sahip değildi. Ancak, organik olanla her içli dışlılığı ve bununla organik olana karşı duyulan her duyguyu bastırmak için, dış dünya karşısında yeteri kadar huzursuz, iç bakımdan doğadan yeteri kadar ayrıydı. Ve böylece, örgü süslemesi ve hayvan süslemesi denen süslemelerin gösterdiği gibi, inorganik-olan, sanat istemine tamamen egemen oldu.

Ama bütün bu çizgi-geometrik örgüler hiçbir zaman en yalın soyut bir formüle indirgenmiyor, hiçbir zaman açık bir zorunluluk ve kanunluluğa kadar geri götürülmüyor, daha çok onlarda ortaya çıkan bir anlatım, soyut hareketsizliğin ve özellikle soyutluluğun dışına çıkan bir arama ve çabadır. Bu zahmetli, belirsiz ve görünüşte keyfî olan çizgi-süsleme tarzı, Doğu budunlarının sanat istemi için hiçbir zaman yeterli olamazdı. Sanki burada yalnız soyutlama materiali verilmiştir, ama soyutlamanın kendisi değil. Bütün bu huzursuz arama ve bilme çabası, bütün iç uyumsuzluk, cansız olanın bu arttırılmış ifadesinde görünür. Bilemeyişin açık bilinci, mutlak pasiv teslimiyet, Doğu sanat istemini, soyut olanın o ifadesiz hareketsizliğine ve zorunluluğuna götürdü; ama burada, Kuzeyde ise her şey hareketsizlikten başka bir şeydir, burada bir iç

ifade ihtiyacı bütün uyumsuzluğa rağmen veya daha çok bu uyumsuzlukla artarak ifade bulmak ister. Üçüncü bölümün açıklamalarını hatırlayalım: «Bir çizgi keşmekeşliği içinde huzursuz bir hayat görünür. Ama, bu huzursuzluğun, bu aramanın, bizi tatlılıkla kendi hareketi içine çeken hiçbir organik hayatı yoktur, daha çok bu hayat sıkıntı veren, tutkulu bir hayattır; bu hayat, bizi mutsuz olarak kendi hareketlerini izlemeye zorlar. Şu halde, inorganik temel üzerinde arttırılmış bir hareket. Bu, bütün Kuzey Ortaçağı için belirleyici bir formüldür. Bu uyumsuz budunların iç hayat ve ifade ihtiyacı, organik olana götüren en yakın yolu tutmaz, çünkü, organik olanın uyumsuzluğu organik'in araçlarıyla kendini ifade edemez, onların daha çok bir direnç artımına, inorganik'in canlandırılmasına bağlı olan o ürkünç pathos'a ihtiyacı vardı.» Ve böylece şu çelişik, bahtsız çift-cinsel şekle varılır: Bir yandan soyutlamaya ve öte yandan en güçlü anlatıma.

Organların görevlerinin tüm mekanik taklitlerinde, örneğin, kuklalarda ifade bulan hep aynı arttırılmış pathos'tur.

Kuzey çizgi şekillendirmelerinin, çizgide yalnız ifadesiz olanın tatmin etmiş olduğu Mısır çizgisel sanat çabasından ayrı olduğu açık olarak bellidir.

Kuzey süslemesinde hayvan motiv'lerinden geometrik örneklerin nasıl meydana geldiği, bütün organik'in bu çizgilerin ifadeleriyle nasıl ilgi içine sokulduğu biliniyor. Doğal olarak, ileri gelişmede, örneğin kitap ressamlığında görüldüğü gibi, insan şekillerinin tasviri de aynı kadere bağlanır. Mısır çizgi resminden olan farkı açıkça görünüyor. Woermann'ın bu Kuzey sanat uygulamasını nasıl tasvir ettiğini okuyalım: «Hayvan motiv'leri, örgü-bağ motiv'leri ile uyuşur. Dört ayaklılar, bağlarda birbirinden ayrılmış

gibi görünürler, kuş başları bağvâri uzun boyunlar üzerinde bulunur. Ama her şeyden önce insan figürleri, çirkin ve ihmal edilmiş, genel bir kaligrafi sarhoşluğuna katılır. Hatta, kutsal figürler ana figürler olarak ortada bulunduğu zaman da, yüzeysel ve şematik olarak kavranırlar. Sakal ve saçlar, yuvarlanan bitimlerle şeritler halinde iner. Organ kütleleri körelmiştir. İlkel sanatta olduğu gibi, insanlar ya tamamen cepheden ya da tamamen profilden görülür. Giysiler, bağ ruleleri halini alır, yüzey çizgileri de geometrik çizgiler halini.» (Woermann, *Gesch. d. Kunst*, II. B. 87).

İnorganik çizgiye, hayatı reddeden forma duyulan bu eğilim, doğal olarak, bir yandan manastırlardan yayılan eski Hıristiyan sanatının, öte yandan son Bizans sanatının sahip olduğu bir soyut eğilimle çok iyi uyuşur. Yüzyıllarca süren, çeşitli-akımlara uğrayan gelişme keşmekeşinde relativ olarak ilk açık ve belirli bir sonuç olarak *Roman* stil'i ile karşılaşıyoruz. Bu stil'in bileşimini yapan büyük etkenler şunlardır: İlkin, Roma taşra sanatının doğrudan doğruya gelenekleri, ikinci olarak manastırlardan yayılan eski Hıristiyan kuralları, üçüncü olarak, Bizans sanatı ve dördüncü olarak da, yukarıda çözümlemiş olduğumuz Kuzey budunlarının kendi özel sanat istemi. Bu bileşimden şu sonuç çıkar ki, bu stil çevresinde organik olanın pek az bir önemi vardır, özellikle de organik-Antik gelenek kısmen barbarlaştırılmış bir kabalık içinde sadece anlaşılmamış bir biçim olarak alınır. Ama, Roma sanatının üstünlüğü hissedilerek, dışsal olarak çok sıkı gelenekle gelen bu tipe bağlanılır. Hatta, Karolenj çağında, bilindiği gibi, Antikite'nin bilinçli bir Renaissance'ı bile doğar.

Roman ve Gotik stil'i, eğer sanat istemi tek başına belirleyici bir etken olarak alınırsa, birbirinden mutlak

olarak ayrılamazlar. Çünkü her iki stil'in en büyük ayrılığı, yani Roman stil'inde Antik geleneğin henüz açık olarak egemen olması, öyle bir elemandır ki, bu elemanı, sanat istemi yönünden bakıldığında, dış durumlar ile şartlı bir engel olarak görülebilir.

Mimarlığa bir bakış bize şunu gösterir: Sonra Gotik'de tek başına egemen olan eğilimler gerçi Antik bir temel üzerinde, daha Roman yapı sanatında da açıkça görünürler; bu Antik temel, ne eski Hıristiyan ne de Bizans mimarisinde kaybolup gitmişti. Söylendiği gibi, Antik olan, Roman stil'inde organik özü ile açık olarak kavranmış bir biçim olarak değil de, bir dışsal dayanak, belirlenmiş bir typus olarak korunmuştur; asıl sanat isteminin bu belirli typus ile zorunlu olarak hesaplaşması gerekir. Ancak, yavaş yavaş Kuzey sanat isteminin özel mimarî düşünceleri güç kazanırlar.

İçyapı bakımından Roman stili de, eğer ona dışsal bir şey gibi katılmış olan Antik temel elemanı görülmeyecek olursa bir Kuzey biçimi olarak ortaya çıkar. Onun bütün tavrı soyuttur ve Gotik karşısındaki duruşu, Dorik yapı stilinin öbür Grek yapı stilleri karşısındaki duruşu gibidir. Dorik gibi, o da her özdeşleyim içtepisini reddeder. Roman stili, geniş ve güçlü, hareketsiz, ağırbaşlı bir yapı olarak karşımıza çıkar; ama, ayrıntılarında geleceğin gelişmesi kendini ifade eder. İstinat kemeri sisteminde, kaburga kubbesinde ve birbirine geçme kemerlerin bir sütuna bağlanmasında bile canlı eğilimler içerilir. Burada yabancı bir temel üzerinde egemen olmak isteyen şey, daha sonra biricik belirleyici bir etken olur. Bu eğilimlerin gitgide güçlenerek Antik'e uygunluğu reddettiği ve kendi içinden yeni ve özel sanat istemine uygun bir sistem yarattığı düşünülür. Böylece bütün Kuzey Avrupa'yı fetheden *Gotik* stil doğar. Daha önce söylediğimiz gibi, Gotik

yapı düşüncesinde, süsleme sanatında bulduğumuz ve şöyle bir kısa formül haline getirdiğimiz o yerli sanat istemi gerçekleştirilir ve putlaştırılır: İnorganik temele dayanan arttırılmış bir ifade. Bir Gotik katedral karşısında şöyle bir soru insanı şaşırtabilir: Acaba onun içyapısı organik canlı bir yapı mıdır, yoksa soyut bir yapı mıdır? İçyapı deyince, bir yapının ruhu, onun özünün esrarlı iç gücü diyebileceğimiz bir şeyi anlıyorum. İlkin Gotik katedralde, şüphesiz, onun kuvvetle bizim özdeşleyim içtepimize hitabettiğini hissederiz; ama, onun içyapısına organik bir yapı demede duraksarız. Eğer klasik bir Grek yapı eserinin organik yapısını düşünürsek, bu duraksama kuvvetlenir. Burada, klasik yapı eserinde organik ve özdeşleyim kavramları tamamen örtüşürler; burada maddenin yerini organik hayat alır; madde, yalnız kendi özel mekanik kanunlarına uymaz, tersine, bu mekanik kanunlarıyla, organik hayat duygusunun doldurduğu bir sanat istemi altında yer alır. Gotik katedralde ise, madde yalnız mekanik kanunlarıyla yaşar; ama bu kanunlar, soyut ana özelliğine rağmen, canlıdırlar, yani bir anlam kazanmışlardır. İnsan özdeşleyim yetisini, mekanik değerlere aktarır. Bunlar, insan için, artık cansız birtakım soyutlamalar değildir, tersine canlı kuvvetlerin bir hareketidir. Yalnız anlatım yeğinliğiyle bütün organik hareketin dışına çıkan bu arttırılmış kuvvetler hareketinde Kuzey insanı, iç uyumsuzluğuyla pathetik'e kadar yükselmiş olan ifade ihtiyacını giderebilir. Bütün uçlardan kopup gelen, güçlü bir yükseliş içinde göğe doğru çabalayan mekanik kanunlar orkestrası müziğinin sarhoşluğuyla kendinden geçen Kuzey insanı, mutlu bir başdönmesi içinde sarsılarak yükseldiğini, kendi kendisinin çok üstüne çıkarak sonsuzluğa yükseldiğini hisseder. Kuzey insanı, harmonik Grek insanından ne kadar uzaktır; Grek'e göre, bütün mutluluk, tatlı

organik hareketin sarsılmaz, bütün coşkulara yabancı hareketsizliği içinde erimeden ileri gelir (16).

Gottfried Semper, bu canlı mekaniğin ürkünçlüğünü çok iyi hissetti ve bundan ötürü Gotik stil'e *taşlaşmış skolastik* adını verdi. Çünkü, skolastik, soyut-şematik kavramlarla bir içsel canlı din duygusunu ifade etmeye çalışmanın doruk noktası gibidir. Tıpkı Gotik'in, özdeşleyim yetisiyle ifadesi arttırılan mekanik yapı kanunlarının bir putlaştırılması olduğu gibi. Yapı imkânlarının böyle yüksek ölçüde kullanılmasının, organik hayatı aşan bir hareketin beraberinde sürüklediği yeğinliğe erişmekten başka bir amacının olmadığı anlaşılır, température d'âme'ın sonucu olarak, Antik ideale daha yakın bulunan öbür uluslara, bu, saçma, ürkünç, barbarca bir tuhaflık gibi gelir.

Grek yapı sanatıyla yaptığımız karşılaştırmaya bir kez daha dönmek gereği duyuyoruz. Grek yapı sanatında da, şüphesiz, salt, konstruktiv bir biçim karşısında bulunuruz, yani bütün onun şekillenmeleri besbelli ki yapı kanunlarına göre olur. Greklerin tektonik'i, bir taşa ruh vermeden ibarettir, yani taşın yerini organik bir hayat alır. Yapıyla koşullu olan şey, daha üstün bir organik düşünceye tâbidir; bu organik düşünce, kendi içinden bütün'e egemen olur ve organik anlamında madde kanunlarını ifade eder. Bu hareketin, iç yapısı ayrıca salt soyut bir yapı olan Dorik tapınak yapısında da kendini gösterdiğini anımsıyoruz. İon tapınağında ve onu izleyen yapı gelişmesinde, yalnız madde kanunlarına, yani ağırlık ve taşıma gücü arasındaki ilgiye, vb. dayanan salt yapı iskeleti, organik olanın dost ve neşeli hayatı içine götürülür ve salt mekanik fonktion'lar, etki bakımından organik fonktion'lar halini alır. Organik'in ölçüsü, daima uyumlu olandır, denkleşmiş olandır, kendi içinde hareketsiz olandır; organizmamızın yaşama duygularıyla, bunun hareket ve ritmi-

ne kolayca kendimizi verebiliriz. Öte yandan, özdeşleyim içtepimizi durduran ve kendini bize salt kristal, soyut bir şekil olarak veren Mısır piramidi, Grek yapı düşüncesiyle mutlak bir karşıtlık içinde bulunur. O halde, üçüncü imkân olarak Gotik katedrali karşımızdadır; ve Gotik katedrali, gerçi soyut değerlerle çalışırsa da buna rağmen olağanüstü güç ve etki ile özdeşleyim yetimize seslenir. Ama burada yapı ölçüleri, Grek tapınak yapısında olduğu gibi, organik olana duyulan bir duyguyla açıklanamazlar, tersine salt mekanik kuvvetlerin ilgileri, böyle ilgiler olarak algılanırlar ve bundan başka soyuta kadar uzanmış bir özdeşleyim yetisi ile hareket eğilimi ve içerik yönünden en yüksek derecesine kadar çıkarılırlar. Onda, bir organizmanın hayatı ile değil, bir mekanizmanın hayatı ile karşılaşırız. Hiçbir organik harmoni, dünyaya bağlı duyguyu kuşatmaz, tersine, daima büyüyen ve kendi kendine artan, kurtuluşu olmayan huzursuz bir çaba, kendi içinde uyumsuz olan ruhu, abartmalı bir coşku haline, ateşli bir yüceliğe beraberinde götürür. Gotik, ayrıntı hastalığıyla, aşırılıklarıyla ve huzursuzluğu ile Avrupa insanının ergenlik çağı değil miydi?

Mimariyi bırakmadan önce, iki karakteristik sözü karşılaştırmak istiyoruz; bunlardan birincisi, Langier'in 1752'de yayınladığı Gotik üzerine ünlü *"Essai sur l'Architecture"*ünden, öteki de Goethe'nin Antikite üzerine bir sözü.

Langier şöyle diyor: «La barbarie des siècles postérieures fit naître un nouveau système d'architecture, où les poroportions ignorées, les ornaments bizarrement configurés et puerilement entassés, n'offraient que des pierres en découpure, de l'informe, du grotesque, de l'excessiv.»

Ve buna karşıt olarak Antikite üzerine Goethe'nin sözü de şu: «Bu üstün sanat eserleri, aynı zamanda en

üstün doğa eserleri olarak meydana getirilmiştir. Bütün keyfîlik ve hayal, bir olurlar. Burada zorunluluk vardır, burada Tanrı vardır.»

İlerlemiş Ortaçağda mimarlığın tek başına egemen olması ve bütün öbür sanatların ikinci derecede yer alması olayı karşısında şaşırmamalı, çünkü mimarlıkta, yukarıda özellikleri anlatılan sanat istemi, hiçbir engele uğramadan kendini ifade edebildi. Soyut olanı ifade etme eğilimi, mimarlığın doğal yapı koşulları ile uyuşur ve burada böyle bir isteğe hiçbir organik doğal örnek karşı gelemez.

Plastik'te ise bu sanat istemi, bir doğal direnmeyle karşılaştı. Ama bu doğal direnme karşısında, buna rağmen, kendini egemen kılmaktan vazgeçmemesiyle Roman ve Gotik plastiğinin o kendine özgü ve şaşırtıcı şekilleri meydana gelmiş oldu. Roman plastiğinde, Roman mimarisinde bulduğumuz ilgileri buluruz. Asıl sanat istemi, burada, kendine aslında tamamen yabancı bir alanda denemeler yapar, Grek-Roma heykel plastik stilinin geleneği üzerinde. Ama, bu çerçeve içinde her yerde düz relief stiline duyulan eğilim ve çizgiye özel bir canlılık verme eğilimi zamanla gittikçe kuvvetlenerek farkedilir. Antik giysilerin gelenekle gelen çizgi hareketi gittikçe donar, katılaşır ve gitgide yukarda anlattığımız soyutlama ve ifadenin çifte cinselli şeklinde bir çizgi soyutlaması süslemesi halini alır. Artık giysi yavaş yavaş bu çizgi oyununun bir taşıyıcısı olur ve bedenin karşısında gitgide özel bir varlık kazanır (17). Ama, bütün bu tek tek elemanlara rağmen, Antik gelenek, örneğin Güney Fransız Roman stilinin bu güçlü, biraz kaba ifade edilmiş figürlerinde hâlâ gözlerimizin önünde duruyor. Burada henüz yavaş yavaş ve yabancı bir temel üzerinde anlatım bulan eğilimler, her çeşit gelenekten kurtulmuş ve sınırlı olmayarak anıtsal-heykel sanatının, eşiğinde Chartres heykellerinin bulunduğu gelişmesi

içinde ortaya çıkarlar. Dikey ve yatay arasındaki relativ sakin orantılar, henüz Antikten türetilen Roman nimarisinde ve plastik'inde egemen olduğu gibi, burada tamamen bilinçli olarak terkedilir, insan figürü, süsleme sanatında ve kitap ressamlığında olduğu gibi, inorganiğin arttırılmış bir hareket sistemi ile ilgi içine konur. Bu doğal olmayan, uzun, dar figürler stilini mimarî bağlılık yönünden karakterize etmekle pek az şey söylenmiş olur; çünkü, bununla, sorun, yeteri kadar açıklanmış olmaz. Daha çok şu söylenebilir ki, mimarlıkta olduğu gibi heykelcilikte de aynı sanat istemi gün ışığına çıkar ve sanat istemine basit bir plastik gerçeklik kâfi gelmez, çünkü, bu gerçekliğin ifadesi duygulu ve güçlü olarak, yeterli değildir, bundan ötürü de kübik gerçekliğin taklidini, ifade edilebilir bir soyutlamanın daha güçlü bir ifadesi haline getirmeye çalışılır. Bu çaba, figür tasvirinin mimarlıkta olduğu gibi, özdeşleyim yetisiyle hareketi arttırılmış bir mekanik kuvvetler sarhoşluğuna götürülmesiyle tatmin edildiğinden daha üstün bir şekilde bu istemi tatmin edemezdi. Böylece, bu yüksek sütunlar üzerindeki azizlerin bir ifadesi vardır ve bu ifadesiyle de onlar, bizim özdeşleyim yetimize seslenirler. Ama, bu ifade, tek tek figürlerin kişisel ifade değerinde değil de, bütün Arkitektonik'e egemen olan ve bu Arkitektonik'in tümü ile altında yer alan heykellerin tamamen kendisine tâbi olduğu ifade yüklü soyutlamada bulunur. Bu heykeller, kendi başlarına cansızdırlar, ancak bütün içine sokulunca, bütün organik'i aşan bu arttırılmış hayattan pay alırlar.

Ortaçağ plastik'inin ele alınış ve değerlendirilmesinde, bizim görüş noktamızdan uzak olan bir etken de dikkate alınmalıdır, yani bütün Kuzey İtalya sanatında ortak olan natüralizm veya realizm ki, bu karakteristik bir şekilde kendini ifade eder. Bu realizm, daima yalnız estetik temel

duygulara dayanan ve bundan ötürü de yalnız biçimsel olarak kendini ifade edebilen mutlak sanat isteminin ötesinde bulunur. Bu realizm, daha çok, karmaşık estetik duyguların sınırsız olanaklarıyla hesaba katılan geniş bir estetik içine girer. Bu karmaşık duygular, estetik yaşantıyı aşarak çeşitli ruhsal yaşantı alanlarına dayanırlar; bundan ötürü biçimsel sınırlar içinde kendilerini ifade edemezler ve bunun sonucu olarak da, daha ikinci bölümde üzerinde durulduğu gibi, asıl estetik için artık erişilemezler. Onlar, bireysel olarak koşulludurlar ve bireysel olarak kavranabilirler; buna göre de, yalnız bilimsel bir estetik'in sahip olması gereken *zorunluluk* özelliğine sahip değildirler.

Karakteristik olan bu şey, sonra en geniş anlamında içerik haline gelişir; bu içeriğin etki alanı, salt estetik yaşantı alanından daha başka alanlarda bulunur.

Bu realizm, şimdi, Roman ve Gotik sanatında salt biçimsel-soyut sanat istemi ile hesaplaşmak gereğinde kalır. Bu özel bir melezleşmeye götürür. Karakterize edici taklit içtepisi, ruhî ifadenin bulunduğu yer olarak figürlerin başlarıyla uğraşır; her maddîliği ortadan kaldıran giysi, soyut sanat içtepisinin alanı olur.

Bu taklit içtepisi, organik olana götüren bir köprü olması bakımından, büyük bir önem taşır. Gerçi o, geçici olarak yalnız karakteristik olana ve canlı gerçekliğini kavramaya, organik güzellik duygusu uyandırmaksızın, varmak amacını güderse de, bununla öyle gerçekte bir temel yaratmış olur ki, bu temel üzerinde daha sonra Antik ve İtalyan etkisi çağında organik olanın estetik biçimsel değerine karşı duyulan duygu da doğabilir (18).

Her şey bu arada geçici ve dolaysız olarak yan yana bulunur; başlara realistçe şekil verme, geri kalan yerlerin tamamen soyut ve inorganik tavrı ile yan yanadır. Gotik plastik'in gelişmesini, bu görüş noktasından izlemek için

özel bir tasvire ihtiyaç vardır. Çünkü hiçbir stil'de aşırılıklar ve çelişmeler bu derece yanyana bulunmazlar. İlkece tamamen farklı iki eğilimin böyle dar bir alanda hesaplaşması, öyle kendine özgü ve etkili bir sanata götürür ki, bu sanat karşımıza *Gotik plastik*'i olarak çıkar. Ama Renaissance'da bu stilin çözülüşü nasıl olur? Bu olaya, doğal olarak bu çalışma çerçevesi içinde, yalnız işaret edilebilir.

Alpler üzerinden aşıp gelen organik-form eğilimleri için canlı-gerçekliği taklit etmeden doğan yetiyi daha önce ilk etken olarak adlandırdık. Ama, bununla da yalnız bir yarım adım atılmış oldu. Ancak, bu, daha sonraki gelişmede ilginç bir süreç içinde ortaya çıkar. Tespit etmiş bulunuyoruz ki, Kuzey sanat isteminin soyut eğilimleri, giysi stilinde bu eğilimlerin putlaştırılmasına ulaşırlar. Giysi, ustalıkla yönetilen kıvrımlarının ifade tarzı ile bedenin karşısına özel bir varlık olarak çıkar, başlı başına bir organizma olur. Şimdi değişme de bu Gotik ifade tarzında meydana gelir. Organik anlamında inorganik'in en önemli saflaşma olayı, şimdi, giyside meydana gelir. Daha önceki çağların kırmalı, köşeli, parçalı giysi stil'inden sessiz sedasız, Gotik çizgi dediğimiz, aslında bütünü oluşturan parçaların denkliği için önemli olan, ama orantıların ritminde ve dikeyliğinde henüz önceki çağın arttırılmış ve gücü yükseltilmiş hayatına dayanan ritmik egemenliğin nasıl meydana geldiği, bu Gotik çizginin sonra yavaş yavaş organik anlamında nasıl rahatladığı ve nasıl bir ritmik atılım aldığı, dikey ve yatay eğilimler arasında tam bir denkleşmeye nasıl vardığı, bu ritmin daha yavaş bir gelişme içinde nasıl bütün kıvrımlar karışıklığını özümlediği, bütün bunlar yalnız tek tek örneklerin yardımıyla izlenebilir. Bu süreç, aynı zamanda İtalyan Renaissance'ının etkisi altında bedenin de organize edilmesi ve bedene

de ritm verilmesiyle karmaşıklaşır, öyle ki, sonunda beden ve giysi birbirinden ayrı iki orksetra gibi, aynı tonda çalmalarına rağmen, birbirlerini sesleriyle bastırmaya çalışırlar. Gotik-Barok dediğimiz ve başlıca temsilcilerini de Güney Almanya'da bulduğumuz Gotik'in bu gelişme evresinde, giysilerin müziği, tam sesli bir senfoni halinde egemen olur. Burada bir kez daha bedenin alçakgönüllü ve çekingen ritmini çok bastıran olağanüstü akortlarla kendinden geçer, ama bu en son gayretle parçalanır, beden, gitgide daha açık ve daha kendinden emin olarak ortaya çıkar. İlerlemiş Renaissance düşüncesi, beden ve giysi arasındaki bu çift etkiyi ortadan kaldırır. Beden başat olur, giysi bir yardımcı görünüş olur ve uysallıkla başat olana tâbi olur. Gotik giysi stili susar ve onunla birlikte Kuzey sanat isteminin çıkış noktasının soyut ve aynı zamanda ifade yüklü çizgi örgü sisteminin son hatırası da kaybolur. Mutlu ve birçok karmaşık yollardan geçerek organik açıklığa vardıktan sonra, var olma hakkını yitirir ve gelişme süreci durur.

Bununla, çizgi süslemesinin başlangıçlarından Geç Gotik'in aşırı giysi kıvrımlarına dek uzayan uzun bir gelişme sona erer. Renaissance, büyük doğallık, büyük burjuva başlar. Bütün doğal olmayışlar, —soyutlama içtepisinin koşullandırdığı bütün sanat yaratmasını belirten şeyler— kaybolur. Gotik ile beraber en son "*stil*" de ortadan yok olur. Bu doğal olmayışın içine aldığı bütün şeyleri aşağı yukarı hisseden bir kimse, Renaissance'ın yarattığı yeni mutluluk olanakları karşısında duyduğu büyük sevince rağmen, organik olanın, doğal olanın bu zaferiyle, büyük bir gelenek içinde dile gelen büyük değerlerde daima kaybolup giden şeyin o büyük acısını duyar.

E K

SANATTA AŞKINLIK (TRANSCENDENS) VE İÇKİNLİK (IMMANENS)

Bilimsel estetik'in ne olduğunu derinlemesine her gözden geçirme, şu bilgiye götürür ki, bilimsel estetik asıl sanat olgularına çok sınırlı bir uygulanma imkânına sahiptir. Bu durum, sanat tarihçisi ve estetikçi arasında egemen olan bildiğimiz karşılıklı antipatide pratik olarak çoktan beri gün ışığındadır. Objektiv sanat bilimi ve estetik, şimdi olduğu gibi, gelecekte de birbirine tahammül edemeyen iki disiplindir. Konusunun büyük bir kısmından vazgeçmek ve *ad usum aesthetici* (*) uygun parçalara ayrılmış bir sanat tarihiyle yetinmek ya da bütün estetik havalanmaları bırakmak arasında bir seçme yapması istendiğinde, sanat tarihçisi doğal olarak, sonuncusunu seçer ve konu bakımından birbirine sıkı sıkıya bağlı iki akraba disiplininin birbirine dokunmadan yanyana çalışması düşüncesine bağlanır. Belki de bu yanlış anlamanın temelinde yalnız sanat kelimesine bağlı boş bir inanç bulunur. Bu boş inanca bağlanarak, görünüşlerin çok anlamlılığını tek anlamlı bir kavrama götürmek gibi yine, bir suçlu çabaya girişiriz. Ama, bu boş inançtan kurtulamayız. Kelimelerin ve kavramların kölesi olarak kalırız.

(*) Estetikte kullanıldığına göre.

Neden nerede bulunursa bulunsun, sorun her halde şundan ibarettir: Sanat olgularının tümü, estetik sorular içinde yer almaz, daha çok her ikisi de, yani sanat tarihi ve sanat teorisi, birbiriyle örtüşmezler, hatta birbiriyle karşılaştırılamayan iki büyüklüğü ifade ederler.

Eğer sanat sözcüğünün yalnız bizim bilimsel estetik'in sorularını yanıtlayan ürünleri ifade ettiği konusunda uzlaşılabilseydi, şimdiye kadar sanat tarihince araştırmaya lâyık görülen konuların çok büyük bir kısmını, sanat değil diye atmak gereğinde kalınırdı ve geriye çok küçük bazı sanat eseri grupları kalırdı, yani çeşitli klasik dönemlerin sanat anıtları. Burada şöyle bir sır gizlidir: Bizim estetik'imiz, bir klasik sanat duyarlığı psikolojisinden başka bir şey değildir. Ne bundan daha fazla ne de daha az. Hiçbir sınırları genişletilmiş estetik, bu sınırları aşamaz. Modern estetikçi, buna karşılık, prensiplerini uzun zamandan beri artık klasik gelenekten almadıklarını, tersine, psikolojik deneme yolunda kazandıklarını ve buna rağmen bu yolda ulaşılan sonuçların klasik sanat eserleriyle doğrulandıklarını önc sürecektir. Bununla, modern estetikçinin bir *sirculus vitiosus* (*) içinde dönüp dolaştığı söylenmiş olur. Çünkü, Gotik insanıyla, eski Doğu insanıyla ve Amerikan ilkel çağı vb. insanı ile karşılaştırıldığında, bugünkü insanlığımız, bütün farklılığına ve daha üstün örgütlülüğüne rağmen, ruhî yapısı yönünden klasik dönemler insanlığı ile ortak ana çizgilere sahiptir ve bundan ötürü de, bütün kültür içeriği ile bu klasik geleneğe dayanır. Estetik olayın kanunluluğu üzerine yaptığı araştırmalarıyla, modern tecrübî psikoloji de öbür yandan ruhsal yapımızın bu ana çizgilerinin ve temel ilgilerinin dışına çıkamaz. Klasik ve modern insanın ruhsal yapısını asıl

(*) Kısır döngü.

oluşturan çizgilerin görünen örtüşmesinde şu nokta apaçıktır ki, modern estetik'in en genel psikolojik buluntuları, verilen doğrulama içeriğini klasik sanat ürünlerinde bulurlar, oysa karakteristik olarak modern sanatın karmaşık gelişmesi artık bu A B C - Estetik'inin içinde yer almaz. Bütün estetikler için verilen örnek klasik sanattır ve klasik sanat olarak kalır. Klasik sanat ile bu sıkı bağlılık, bizim alışılmış retrospektiv sanat gözlemi yöntemimizin bütün sorunlarını görmek isteyenin önüne serer.

Bu herkesçe bilinen anlayıştan, sadece klasik sanatın doruk noktalarına yönelen çok yalın bir sanat gelişim şeması doğar. Böylece, sanatın gelişme süreci, kolayca kavranabilen bir dalga hareketine indirgenir: Söz konusu olan klasik doruk noktalarının önünde bulunan şeyler yetkin değildir, ama yüksekliği gösteren işaretler olarak önemli denemeler diye belirlenir; doruk noktalarını aşan şeylerse, çöküş ve bozulma ürünü olarak adlandırılır. Bizim bütün değer yargılarımız, bu skala içinde verilir.

Bu düşünme tembelliğine dayanan alışılmış değerlendirmede, asıl sanat olgusu tecavüze uğrar ki, bu da tepkisiz kalamaz. Çünkü çağımızın sınırlı görüş açısından doğan böyle bir görüş tarzı, bütün objektiv tarihsel araştırmaların nesneleri bizim şartlarımıza göre değil de, nesnelerin şartlarına göre değerlendirmek gibi yazılı olmayan kanununu çiğner. Her stil evresi, kendi psişik ihtiyaçlarından yarattığı insanlık için, kendi isteminin hedefini ve bundan ötürü de en üstün dereceden bir yetkinliği ifade eder. Bugün bize büyük bir çirkinlik olarak yabancı gelen bir şey, sanat gücünün eksikliği gibi bir suçun ürünü olmayıp, başka türlü yön almış bir istemin ürünüdür. Başka türlü *istenmediği için* başka türlü *yapılmadı*. Bu anlayış, bütün stil psikolojisi ile ilgili çalışmaların başında yer almalıdır. Çünkü, geçmiş dönemlerin yaratmalarında *ya-*

yabilme ve *isteme* arasında gerçekten bir farkın olduğu yerde, bizim görüş noktamızın bulunduğu büyük uzaklıktan bu farkın artık algılanamayacağı açıktır. Ama, bizim gördüğümüzü sandığımız ve değer yargılarımızı böyle tek yanlı kılan bu farklılık, gerçekte, yalnız bizim istemimizle söz konusu geçmiş dönemlerin istemi arasındaki farklılıktır, o halde tamamen sübjektiv ve tek yanlılığımızın zorla olguların sakin, düzenli gidişi içine aktardığı bir zıtlıktır. Bununla kuşkusuz, sanat tarihinde bir gelişme olduğu olgusu reddedilmiyor, ancak, bu olgu öyle bir ışık içine konuyor ki, bu ışık altında artık sanat tarihi bir *yapabilme* gelişmesi değil de, bir *istem* gelişmesi olarak görünüyor.

Sanat gelişmesinin özü hakkında bu ışıkla aydınlandığımız an, klasik'i de yeni bir ışık altında görürüz ve biz klasik dönemlerde bize bütün sanatsal yaratmanın mutlak doruk noktalarını ve gerçekleşme tepelerini gösteren iç-sınırlılığı biliriz; hernekadar bu iç-sınırlılık gerçekte yalnız belirli sınırlı gelişme evrelerini ifade ediyorsa da; bu gelişme evrelerinde sanat-istemi bizim istememiz ile temelde temas içindedir. Bu şartlar altında, klasik'in bizim için sahip olduğu değeri, o halde bir mutlak değer damgasıyla damgalayamayız, geri kalan sanat ürünlerini değerce onun altına koyamayız, çünkü bununla şimdiye dek yapılan sonu gelmeyen haksızlıklar zincirine biz de katılmış oluruz.

Yalnız, klasik dönemler karşısında, aynı zamanda sübjektiv ve objektiv olabiliriz. Eğer alışılmış sanat tarihi ve estetik değerlemelerimizin bütün ölçüsüzlükleri ile geçmişin yapabilmeleri yerine kendi istem'imizi koyarsak, burada bu zıtlık ortadan kalkar ve hiçbir haksızlık da yapmış olmayız. Ama klasik'ten uzaklaşmanın ilk adımında, ister bu adım ileriye, isterse geriye atılsın, objektiv'lik ruhuna karşı işlenen günah başlar. Mutlak objektiv'lik, bize göre, şüphesiz mümkün değildir, ama bunu bilmek

de sübjektiv kısa görüşlülüğün ve sınırlılığın derecesini mümkün olduğu kadar azaltma denemesini yapmak yerine, alelâde-olanda kalma hakkını bize vermez. Alıştığımız düşünme yollarını bırakınca, şüphesiz, yol yordamsız kalakalırız. Bize yönümüzü gösteren hiçbir nokta yoktur. Çok dikkatle kendimize yönler yaratmak gereğindeyiz. Tezler yerine hipotezlere yönelme tehlikesine karşı.

Klasik sanat dünyasında bu gibi güçlüklerden kaçınılır. Burada, geçmişin yapabilmesinde kendi istemimizin ana çizgilerinin de gerçekleştiğini görürüz; ama klasik'in ötesinde bu tutamağa artık sahip değiliz. Burada daha çok başka bir istem keşfedilmelidir; bu istem için dilsiz ve cansız bir materialden başka hiçbir tutamak noktamız yoktur. Bu materialde dile gelen yapabilmeden, onun temelinde bulunan istemi çıkarmak gereğindeyiz. Bu, bilinmeyene doğru giden bir çıkarımdır; bu çıkarım için aynı şekilde varsayımlardan başka hiçbir yön verici nokta yoktur. Sezgiden başka hiçbir bilgi imkânı, sezgiden başka hiçbir kesinlik burada yoktur. Ama tarihsel sezginin bu büyük çizgisi olmadan tarih araştırması ne kadar yoksul ve sorumsuz olurdu. Ya da, bu bilgi tarzının, öbür yandan, olguları sübjektiv bir tek yanlılıkla barbarca bozmaktan daha iyi bir şeyin var olmadığı bir yerde geri durması mı lâzım gelirdi?

Görünüşler hakkındaki bilgimiz, sınır olarak görünen her şeyin aşıldığı ve birden bütün'ün göreliliğini farkettiğimiz bir noktaya eriştiğinde tamamlanmış olur. Nesneleri bilmek, onların özünün en iç çekirdeğine nüfuz etmek demektir, bu iç çekirdekte nesneler bütün sorunları ile bize kendilerini açarlar.

Klasik'in bitmiş, tamamlanmış bir şeyi değil de, sanat olgusunun çember süreci içinde sadece bir kutbu ifade

ettiğini bilmek için, böylece klasik sanat fenomenini de, ancak, en derin özü içinde kavramış olmamız gerekir. Sanatın gelişme tarihi, evren gibi çember şeklindedir, karşı kutbu olmayan hiçbir kutup yoktur. Sanat dediğimiz, ama daima da yalnız klasik sanat olan bir tek kutup çevresinde tarihî çabamızla dönüp durduğumuz sürece, bakışımız sınırlı kalır ve yalnız bir bu amacı tanır. Ancak, bu kutba eriştiğimiz anda, öbür kutba zorlayan büyük Öte'yi görür, fark ederiz. Ve geçmiş olduğumuz yol, bize, şimdi gözlerimiz önünde açılan sonsuzluk karşısında birdenbire küçülür ve ufak görünür.

Bütün kültür içeriğimizin Aristoteles'in kavramlarına olan kölece bağlılığının sonucu olarak estetik'imizin de kurtulamadığı kaba taklit teorileri, bütün sanat ürünlerinin çıkış noktasını ve amacını oluşturan asıl psişik değerlere karşı bizi körleştirir. En iyisi, bütün güzel-olmayanları, yani klasik-olmayanları bir yana itmek ve bir güzel metafizik'inden söz açmaktır! Ama, bu güzel metafizik'inin yanında daha üstün bir metafizik bulunur; bu metafizik, sanatı bütün kapsamıyla kuşatır ve her materialist yorumun dışında her yaratmada kendini gösterir, ister bu yaratma Maori'lerin tahta yontmacılığında, isterse en iyi ilk Asur relieflerinde olsun. Bu metafizik görüş, bütün sanat ürününün, insanın dış dünya ile, yaratılışın başından beri ve her çağda yaptığı büyük hesaplaşma sürecinin sürekli olarak kaydından başka bir şey olmadığı hakkındaki bir bilgiyle ortaya çıkar. Buna göre, sanat, aynı süreç içinde bulunan din ve değişen dünya görüşleri olgusunu belirleyen ruhî kuvvetlerin sadece başka bir ifade biçimidir.

Klasik sanat dönemlerinden söz açıldığı gibi, pekâlâ klasik din dönemlerinden de söz açılabilir. Her ikisi de, aynı klasik ruhî durumun çeşitli görünüşleridir; bu ruhî

durum, insanla dış dünya arasındaki büyük hesaplaşma sürecinde, insanla dünyanın birbiri içinde eridiği o ender ve mutlu denge durumu meydana geldiğinde daima ortaya çıkar. Din tarihi alanında bu durum, *immanens* (içkinlik) prensibinden hareket eden dinlerde görünür. Bu dinler, çeşitli nuance'larla politcizm, panteizm veya monizm olarak Tanrısallığı dünyada içerirler ve dünya ile kendilerini bir olmuş görürler. Aslında, bu Tanrısal immanens düşüncesi, sonuna kadar götürülmüş bir dünya anthropomorphizm'inden başka bir şey değildir. Tanrı ve dünyanın birliği, insan ve dünya birliğinin sadece başka bir adıdır. Sanat tarihi alanındaki paralelizm akla geliyor. Klasik sanat duygusu, insan ve dünyanın aynı birbiri içinde eriyişine, bütün yaratılan şeylerin insanî olarak canlandırılmasında kendini ifade eden aynı birlik bilincine dayanır. Burada da varsayım şudur ki, insan doğası «dünya ile bir olmayı bilir ve bundan ötürü objektiv dış dünyayı, insanın iç dünyasına katılan yabancı bir şey olarak hissetmez, tersine, dış dünyada kendi duyumlarına karşılık olan kar şı-tasavvurları tanır.» (Goethe). Anthropomorphizm süreci, burada özdeşleyim sürecinin, yani kendi organik canlılığımızın nesneler dünyasının objelerine aktarılması olarak anlaşılır.

İnsan ve dış dünya arasındaki hesaplaşma süreci, doğal olarak yalnız insanda gerçekleşir ve gerçekte içgüdü ve akıl arasındaki bir hesaplaşmadan başka bir şey değildir. İnsanlığın ilkel durumundan söz açtığımızda, onu kolayca insanlığın ideal durumuyla karıştırırız ve Rousseau gibi, içinde bütün canlıların mutlu bir suçsuzluk ve uyum içinde birlikte yaşadıkları, insanlığın kaybettiği bir cennet rüyasını görürüz. Bu ideal durumunsa, ilkel durumla hiçbir ilgisi yoktur. Ancak klasik çağlarda bir denkleşme ilgisine ulaşan içgüdü ve akıl arasındaki bu hesap-

laşma, daha çok içgüdünün akıl üzerinde mutlak ağır basması ile başlar, akıl ancak yavaş yavaş gelişme fikri süreci içinde tecrübeye yönelir. Ama, insanın içgüdüsü dünyaya karşı duyduğu bir inanç değil, dünya karşısında duyduğu bir *korkudur*. Maddî korku değil, ruhî-tinsel bir korkudur. Görünüş dünyasının çeşitli karışıklığı ve keyfîliği karşısında duyulan bir tür tinsel bir mekân korkusudur. Ancak, belirsiz izlenimleri birbirine bağlayan ve bir tecrübe olgusu yapan aklın büyüyen güvenliği ve hareketliliği, insana bir dünya tablosu verir; ondan önce, insan, yalnız durmadan değişen belirsiz ve doğayla hiçbir panteist içten ilgiye götürmeyen bir görme imgesine sahiptir. Evrende insan korku içindedir ve kaybolmuştur. Ve böylece görünüşlerin aldatıcı ve daima değişen, insandan her güvenliği ve her ruhî huzur duygusunu alan oyununa bağlanarak, insanda, nesnelerin gerçek varlığını ondan gizleyen *maja*'nın parlak peçesi karşısında derin bir güvensizlik doğar. Onun, görünüş dünyasının sorunluluğu ve göreliliği ile ilgili bulanık bir bilgisi vardır. Böyle bir insan, içgüdü bilgisinin tenkitçisi olur. İnsanın fikrî gelişmesinin gururu içinde kaybolmuş olan ve bilimsel bilginin en son sonucu olarak felsefede tekrar canlanan "*kendiliğinden şey*" duygusu, tinsel kültürün yalnız sonunda değil, başında da bulunur. Daha önce içgüdüsel olarak duyulan bu şey, sonunda düşünme ürünü olur. Bunlar iki kutup teşkil eder, fikrî gelişmenin bütün oyunu bu iki kutup arasında geçer; bu oyun, ona bu kutuplardan bakmadığımız sürece, böyle büyük görünür. Çünkü, sonra bize bütün tinsel bilgi tarihi ve dünyaya egemen olma, boşuna bir kuvvet harcaması, anlamsız bir kısırdöngü içinde dönmek gibi gelir. Sonra olgunun öte yanını görmek için acı bir zor bizi zorlar; olgunun bu öte yanı, her tinsel gelişmenin dünya tablosunu nasıl gözden kaçırdığını ve ya-

lınlaştırdığını, bu gelişmenin, nesnelerin kavranamayacağına dair insanın doğuştan sahip olduğu organın körelmesiyle nasıl adım adım kazanıldığını bize gösterir. İster çıkış noktamıza geri dönelim, ister hedef noktamıza yönelelim, —bu hedef noktasının adı bize göre Kant'tır—, her iki noktadan bakıldığında, Avrupa-klasik kültürümüz büyük bir şüpheliliğin ışığı altında görünür.

Çünkü, Avrupa ve Avrupa uygarlığındaki ülkeler, bu Bu-yan kültürü ile sınırlıdır. Yalnız bu çevrede, insanın kendi kendine olan güveniyle nesnelerin hakiki özünü, ruhun onlar hakkında elde ettiği tasavvurla aynılaştırmaya ve her yaratılan şeyi, mutlu bir çocuksulukla insan alanına uygulamaya cesaret edilir. Yalnız, burada insan kendini Tanrı'ya benzer olarak düşünebilir, çünkü yalnız burada insan-üstü soyut Tanrı ide'si kaba insan tasavvuru uğruna harcanır. İçgüdü ve aklın, artık hiçbir uzlaşamaz zıtlık ifade etmediği, tersine, dünyayı kavramada birlikli bir organ halinde birbiri içinde eridiği klasik ruhun yapısının, bizim Avrupalı gururumuzun kabul ettiğinden daha dar sınırları vardır.

Doğu'nun eski kültür aristokrasisi, ruhun Avrupalı zenginliğine daima soylu bir küçümsemeyle yukardan bakar. Onun, görünüşlerin şüpheliliği ve varlığın kavranamazlığı üzerine içgüdüde kökleşen bilgisi, bu-yan değerleri için çocuksu bir inanç doğurmamıştır. Batı'nın dış dünya bilgisi, onun için de araçtı, ama, onun ruhsal yapısında, kendisine dayanarak verimli bir kültür elemanı olabilecek hiçbir temel bulamadı. Onun asıl kültür dünyası, bütün zihni bilgilerin dışında kalır. Batı'da bütün kültür hayatını taşıyan bir akım, Doğu'da sadece yüzeyde geçici bir dalga kırışıklığı yaratır. Doğu'da hiçbir bilgi, insanın sınırlı oluşu ve evrende onun çaresiz yitikliği hakkındaki bilinci bastıramadı. Hiçbir bilgi burada, onun doğuştan

olan dünya korkusunu ortadan kaldıramadı. Çünkü, bu korku, ilkel insanda olduğu gibi, bilginin *önünde* değil, *üstünde*dir. İnsanlığın evrenle ilgisinin büyük ve en son ölçüsü şudur: İnsanlığın kurtuluş ihtiyacı. Bu ihtiyacın gelişme biçimi tek tek budunların ve ırkların ruhsal yetilerindeki nitelik ayrılıkları için şaşmaz bir ölçüdür. Güçlü ve en derin bir dünya içtepisi ile koşullu olan kurtuluş ihtiyacı, dinsel tasavvurların transcendental (aşkın) derecelerinde en açık bir şekilde ortaya çıkar. Ve buna uygun olarak, sert transcendentalizm'den immanent bir Tanrı kavrayışına giden yola, kurtuluş ihtiyacının ağır bir hareketi paralel olarak gider. Bu görünüşler arasındaki nedensel ilgilerin ağı o derece açık olarak gün ışığındadır ki, buna bir işaret bile yeter. Buna karşılık, böyle bir transcendentalizm'e meyleden ruhsal yapı ile onun sanattaki ifade biçimi arasındaki ilgileri o derecede az biliriz. Çünkü, bilinmeyen ve bilinemeyen şey karşısında ruhun duyduğu bu korku, yalnız ilk Tanrıları yaratmamış, aynı zamanda ilk sanatı da yaratmıştır. Başka bir deyimle: Dinî transcendentalizm'e daima bir sanat transcendentalizm'i karşılıktır, ama, ne var ki, bu sanat transcendentalizm'ini anlama organı bizde eksiktir, çünkü sanat olgularının büyük ve bütünüyle kavranamayan materialini daima yalnız bizim Avrupalı kavrayışımızın dar görüş açısından değerlendirmede ısrar ederiz. İçerikçe, transcendental duyumu belirleriz, sanat yaratması sürecinin, biçimi belirleyen istem etkinliğinin asıl özünde ise, onu gözden kaçırırız. Çünkü sanatın öbür koşullar arasında tamamen başka bir ruhî görevin ifadesini de ortaya koyduğu düşüncesi, bizim Avrupalı tek yanlılığımıza uzak bir düşüncedir.

Bizim bütün sanat tanımlarımız, sonunda, klasik sanat tanımlarıdır. Tek tek bu tanımlar birbirlerinden o derece ayrı olmakla birlikte, şu noktada hepsi birleşirler:

Bütün sanat yaratımına ve sanattan haz duymaya, bize göre sanat yaşantısının bugün içinde bulunduğu bir iç-ruhî üstünlük durumu eşlik eder. Bu tanımlar, sanatı bütünüyle ruhun bir lüks etkinliği olarak görürler; bu lüks etkinliği içinde ruh, yaşama güçlerinin fazlasını harcar. İster Avustralya zencilerinin sanatı, isterse piramitleri yapanların sanatı söz konusu olsun, "kabarık göğüs" sanata doğal olarak eşlik eden bir olgu olarak kabul edilir. Kuşkusuz, bizim için sorun şundan ibarettir: Göğsümüz ne derecede sakin ve tatmin edilmiş olarak soluk alıyorsa, biz o derece kuvvetle güzel duygusuna sahip oluruz. Çünkü, sanatın bütün mutlu kılma imkânı, bize göre, iç yaşantımız için ideal bir seyretme alanı yaratmamızda bulunur; bu ideal seyretme alanında organik canlılığımızın kuvvetleri özdeşleyim aracıyla sanat eserine aktarılır ve engellenmeden kendi canlılıklarından haz duyarlar. Sanat, bizim için, «dışımızdaki bir obje'de kendi kendimizden haz duyma»dan (Lipps) ne daha çok ne de daha az bir şeydir.

Eğer klasik-olmayan, yani, transcendental sanat olgusunu aşmak istiyorsak, bize doğal gelen bu koşullardan kurtulmaya bakmalıyız. Çünkü, klasik ötesi için sanat yaratması ve yaşantısı, doğrudan doğruya buna karşıt bir ruhî fonktion etkinliğini ifade eder; bu ruhî fonktion etkinliği, görünüş dünyasının dünyaya inanan onayından uzak olarak nesneler hakkında öyle bir tasavvur yaratmaya çalışır ki, bu tasavvur nesneleri canlının sonluluk ve şartlılığının ötesine, zorunluluğun ve soyutun bölgesine götürür. Akıcı görünüşlerin düzensiz, değişik oyununa sokulmuş olan ruh, burada yalnız *bir* mutluluk imkânı tanır, bir görünüş *ötesi*, bir *mutlak* yaratma imkânını; bu mutlak içinde ruh, göreliliğin verdiği acıdan kurtulabilir. Yalnız, kurtuluş, görünüşlerin aldatıcılığının ve organik

olanın artan keyfîliğinin susturulduğu yerde bulunur. Transcendental evren duygusu bakımından, dış dünya nesnelerine sanat yoluyla egemen olma içtepisi, hiçbir zaman bir klasik istem ifadesi olamadı; bu klasik istem, nesneleri özel bir insan lütfu ile canlandırmak ve açıklamakla, onlara sahip olduğunu sanıyordu. Çünkü, bu, insan ile dış dünya arasındaki bu bağımlılık ilgisinin görkemleştirilmesinden başka bir anlam ifade etmiyordu; bu ilginin bilinci, transcendental ruh halini yaratır. Kurtuluş, daha çok transcendental ruh haline göre, bu acı veren bağımlılık olgusunun mümkün olduğu kadar azatılmasında ve ortadan kaldırılmasında bulunur. Nesneleri sanat yoluyla belirlemek, ona göre, nesneleri olabildiği ölçüde görünüş biçimlerinin koşulluluğundan ve dışsal karmaşık hayat düzeni ile bağlılığından arındırmak ve böylece de duyulur algının tüm aldatıcılığından kurtarmak demektir.

Bütün transcendental sanat, o halde, organik olanın organik olmaktan kurtarılmasına yönelir, yani değişenin ve koşullunun mutlak zorunluluk değerlerine aktarılmasına. Ama insan böyle bir zorunluluğu yalnız canlılığın büyük Ötesinde, inorganikte duyabilir. Bu, onu donmuş olan çizgiye, cansız kristal formuna götürür. Bütün hayatı, bu değişmeyen ve mutlak olan değerlerin diline aktarır. Çünkü, bütün sonluluktan kurtulmuş olan bu soyut form'lar, dünya tablosunun karşısında insanın huzur duyabildiği biricik ve en yüksek biçimlerdir. Öte yandan, bu inorganik dünyanın kanunluluğu, bizi duyulur bağlılığın dışına çıkaran organın, yani aklımızın kanunluluğunda yansır. Bütün bunlar, sanat dediğimiz insanî hayat ifadesinin asıl gelişme tarihine önemli görüş açıları verir. Sanatın bir başka ikinci ülkesini yaratan bu gelişmede büyük bir kriz, içgüdü anavatanından çözülen ve kendi kendine güvenen aklın, yavaş yavaş algıların, şimdiye kadar sa-

nat etkinliği tarafından başarılmış olan ölümsüzleştirme görevini kendi üzerine aldığı an başlar. Bu, inorganik'in kanunluluğu içine yapılan böyle bir aktarmanın, insan ruhunun kanunluluğu içine yapılan bir aktarmaya dönüştürülmesinden başka bir şey değildir. Şimdi bilim meydana gelir ve transcendental sanat yerini yitirir. Çünkü, zihnin düzenlediği ve anlamlı olgular halinde şekil verdiği dünya tablosu, aklın bilgi imkânına inanan insana, transcendental olarak yetili insanın yalnız organik'i reddetme, hayatı inkâr etme gibi zahmetli, tatsız ve dolaşık bir yoldan eriştiği aynı güvenlik duygusunu verir.

Ancak bu krizden sonra, içinde bizim özel sanat yaşantımızın kökleştiği ruhun o gizli gücü uyanır. Şimdi, yavaş yavaş varlığa kendi biçiminde egemen olan, tamamen yeni bir ruhî fonktion'dur. Ancak, gelişmenin bu dönüm noktasında, sanat sevinci dediğimiz şeyden söz açılabilir; çünkü, ancak, şimdi "kabarık göğüs"ün verdiği mutluluk, bütün sanat etkinliğine eşlik eder. Eski sanat, hazdan yoksun, kendini-koruma-içtepisi idi; şimdi, onun transcendental istemini bilimsel bilgi kavradığından ve tatmin ettiğinden, sanat ülkesi bilim ülkesinden ayrılır. Ve şimdi meydana gelen yeni sanat, klasik sanattır. Onun özelliği, artık eskisi gibi, hazdan yoksun olmak değildir. Çünkü bu sanat, ruhun bir lüks etkinliği olmuştur, şimdiye kadar gemlenmiş iç kuvvetlerin bütün zor ve ereklerden kurtulmuş, mutlu kılıcı bir etkinliği. Onun mutluluğu, artık soyutun donmuş kanunluluğu değildir, tersine organik varlığın tatlı harmonisidir.

Doğu ve Batı dünya duygusu ile transcendental ve klasik sanat arasındaki temel ayrılığın kök saldığı şartlar burada bulunur. Bütün geçmişe bakan sanat görüşlerinin, eğer onlar Avrupa sınırlılığı içinde kalmak istemiyorlarsa, yönelmeleri gereken sorun buradadır.

NOTLAR

(1) Krş. Hildebrand *"Problem der Form"*: «Bir sanat yapıtının arkitektonik şekillendirilmesinde ortaya çıkan form sorunları, doğanın doğrudan doğruya ortaya koyduğu apaçık sorunlar değildir, ama doğrudan doğruya sanat sorunlarıdır»; veya: «Figürativ sanat etkinliği, obje'yi, ancak tasvir tarzıyla açıklanması gereken bir şey olarak ele alır, kendi başına poetik veya ethik olarak etki yapan veya önemli olan bir şey olarak değil.» Hildebrand'da "arkitektonik" sözü insanı yanıltmamalı; bu söz onda, salt taklit etme ile bir sanat yapıtını meydana getiren bütün elemanları içine alır. Krş. Üçüncü baskının önsözündeki açıklamalarında Hildebrand, kendi sanat anlayışını en açık sözlerle ifade eder.

(2) Bu sınırlama, zorunlu olarak doğan bir buyruktur. Çünkü, özdeşleyim (Einfühlung), psişik sürecinden hareket eden çeşitli sistemleri karşılıklı olarak sınırlamanın yeri burası olamaz. Bunun için Lipps sisteminin herhangi bir eleştirisinden kaçınmak zorundayız, özellikle yalnız genel ana düşünceleri ele aldık. Özdeşleyim sorununun gelişmesi, sanat sezgisi ile günümüz estetik'inin ana görüşüne önceden sahip olan romantik'e kadar geri gider. Özdeşleyim'in bilimsel olarak şekillendirilmesi, Lotze, Friedrich Vischer, Robert Vischer, Volkelt, Groos, Siebeck ve son olarak da Lipps ile olur. Bu gelişme üzerine daha fazla bilgi Paul Stern'in *"Einfühlung und Assoziation in der modernen Aetshetik"* adlı Münih Üniversitesi'nde yaptığı doktora tezinden elde edilebilir.

(3) Aşağıdaki özdeşleyimin özelliklerini belirtme denemesi, Lipps teorisinin temel düşüncelerini kısmen de kelimesi kelimesine Lipps'in 1906 Ocak'da *"Zukunft"* adlı haftalık dergide yayınlamış olduğu, öğretisini özetleyen bir yazısında dile getirdiği bu ana düşünceleri ifade ediyor.

(4) Benim çalışmaın bazı noktalardan, Riegel'in *"Stilfragen"* (1893) ve *"Spätrömische Kunstindustrie"*de (1901) dile gelen ana görüşlerine dayanıyor. Bu yapıtların bilinmesi, çalışmamın anlaşılması için mutlak olarak zorunlu değilse de, çok arzu edilen bir şeydir. Hernekadar bütün noktalarda Riegel ile uyuşmuyorsam da, araştırma metodumuz aynı alandadır ve ona, bana verdiği uyarmalar için teşekkür ederim.

(5) Bunun için krş. Wölfflin: «Tek tek formların teknik yoldan meydana geldiğini inkâr etmek, bana, tabiatıyla çok uzaktır. Material'in doğası, onu işleme tarzı, konstruktion, hiçbir zaman etkisiz kalamaz. Ama benim doğru olarak korumayı arzu ettiğim şey —özellikle bazı yeni çalışmalar karşısında— şudur: Teknik hiçbir zaman bir stil yaratamaz, tersine, sanatın söz konusu olduğu yerde daima belli bir form duygusu önce gelir. Teknik yoluyla meydana getirilen formlar, bu form duygusuyla çelişmezler; onlar yalnız daha önce varolan form zevkine uydukları yerde varlık kazanırlar.» *(Renaissance und Barock,* II. Aufl. 57).

(6) Binlerce halden yalnız birini göstermek üzere sanatça yetişmiş bir modern publikum'un da bu sanat fenomeni karşısında nasıl çaresiz kaldığı Holder örnek alınarak düşünülsün. Doğal-güzel'i ve doğa gerçekliğini sanat güzelliğinin koşulu olarak görmeye nasıl alışıldığı ise, bu çaresizlik içinde açık olarak kendini gösterir.

(7) Bugün de bir piramit formunu içinden duyabilmemiz (einfühlen), bununla inkâr edilmiş olamaz, soyut formların özdeşleyim imkânı da genel olarak inkâr edilemez; aşağıda bundan bol bol söz edilecektir. Yalnız bu özdeşleyim içtepisinin piramit formunu yaratanlarda etkili olduğu varsayımı ile bütün bunlar çelişir. (Bu çalışmanın pratik kısmına bakınız.)

(8) Bu münasebetle, Mısır mimarisinde açık olarak dile gelen uzay ürkmesi hatırlanmalı. Hiçbir konstruktiv görevi olmayan sayısız sütunlarla özgür uzay izlenimini bozmaya ve çaresiz kalan bakışa sütunlarla dayanak sağlamaya çalışıldı. (Krş. Riegel, *"Spätrömische Kunstindustrie"*, kap. I).

(9) Bu çalışmanın ikinci bölümünde bu sorun derinden ele alınacaktır.

(10) Schopenhauer estetik'i, böyle bir anlayış ile bir benzerliğe sahiptir. Schopenhauer'da estetik algılamanın mutluluğu, insanın estetik algılamada bireyliğinden, iradesinden, çözümleme-

sinden ve salt bir süje ve obje'nin açık bir aynası olarak kalmasından ibarettir. «Ve bu gibi bir algılama içinde kavranan şey, artık bir birey değildir, çünkü birey böyle bir algılama içinde ortadan kalkar: Tersine o salt, iradesiz, acısız, zaman dışı bir bilgi sürecidir.» (Krş. *"Welt als Wille und Vorstellung"*un üçüncü kitabı.)

(11) Wölfflin, açık, güzel, konusuna uygun bir biçimde bunu şöyle ifade eder: «Renaissance, güzel, sükûnet halindeki varlığın sanatıdır. Renaissance, genel bir mutluluk duygusu ve yaşama gücümüzün aynı ölçüde arttırılması olarak hissettiğiniz kurtarıcı bir güzelliğe sahiptir. Onun mükemmel yaratmalarında baskı altına alınmış veya engellenmiş, hareketsiz ve tahrik edilmiş hiçbir şey bulunmaz; her form özgür ve kolayca görünüşe ulaşır; kemerler, en salt yuvarlaklık içinde kubbeleşir, orantılar geniş ve gönül açıcıdır; her şey tatmin edilmiş olmanın tadını duyar, ve bu göksel hareketsizlik ve ihtiyaçsızlığın içinde o çağın sanat ruhunun en yüksek ifadesini görürken aldandığımızı sanmıyoruz.» (*Renaissance und Barock*, II. Aufl. 22 f.).

(12) Daha önce Roma Kaiser çağında Pantheon olgusuyla bu denendiği gibi, bu parça Riegel'in kitabının en değerli noktalarından birini teşkil eder. Intuitiv karakterine rağmen, bütün basireti ile bilimsel olgularda kalan ve onlara saygı duyan görüşünün büyüklüğü burada tam olarak görünüyor.

(13) Hazırlığı olmayana şüphesiz garip ve şüpheli gelecek olan bütün bu yüzey teorisi, onu bu şüphelilik karakterinden mümkün olduğu kadar kurtarmak için zorunlu olduğu şekilde bu münasebet ve bu çerçeve içinde ele alınamıyor. Bu teori Riegel' in kitabına dayandığına göre, Riegel'den çok ince bir şekilde yürütülmüş olan temellendirmeye işaret etmemize izin verilsin.

(14) Winckelmann'a özgü bir biçimde Goethe bir defasında Antik doğalardan söz açar. Antik doğa deyince, «parçalara bölünmemiş bir doğayı anlar; bu doğa, bütünüyle etki yapar, evrenle bir olmayı bilir ve bundan ötürü objektiv dış dünyayı, insanın iç dünyasına katılan yabancı bir şey olarak hissetmez de, tersine, dış dünyada kendi izlenimlerine cevap veren karşı-tasavvurlar olarak tanır.»

(15) *"Religion und Religionen*, München 1906."

(16) Krş. Wölfflin'in Gotik üzerine: «Zaman içinde fantastik -olan ve çok abartmalı özler mimarlıkta ifadesini bulur. Büyük olan şey, burada meydana gelir. Hayatın ötesinde olan şey, büyük

olan bir şeydir, büyük olarak duyulan hayatın kendisi değil.» *(Die Kunst Albrecht Dürers,* 20).

(17) Bu çağın parçalı, köşeli kıvrım stil'i, tahta heykelcilikten alınmış bir şey olarak ifade edilir; tahta heykelcilikte, bu stil, materialin özelliği ile koşulluydu.

Böyle kendine özgü ve bağımsız bir olayı açıklamak için tahtanın maddî özelliğinin yetmeyeceğinden biz de şüphe ediyoruz; ama daha fazla biz basit, psikolojik yönden de imkânsız olan şu kaba yoruma karşı duruyoruz ki, bu türden maddî bir engelleme olayı, her anlayıştan uzak taş plastik'e ve resme aktarılır. Bu olayın köklerinin çok daha derinde bulunduğundan hiçbir şekilde kuşku duyulamaz.

(18) Bunun için Wölfflin ile krş. Wölfflin, tek bir Dürer örneğinde, «İtalyan örneklerinde Kuzeyin uyuklayan yaşama duygusunun nasıl uyanık bir bilinç haline yükseldiğini» gösterir.

İSMAİL TUNALI

Grek Estetiği

Estetik Problemlerinin Eski Greklerde Doğuşu

İSMAİL TUNALI

FELSEFENİN IŞIĞINDA

Modern Resim

Modern Sanatın Felsefe Açısından Çözümlenmesi

BENEDOTTO CROCE

Estetik

Çeviren: İsmail TUNALI

ARİSTOTELES

Poetika

Çeviren: İsmail TUNALI

BEDİA AKARSU

WILHELM VON HUMBOLDT'DA

Dil-Kültür Bağlantısı

Humboldt'un çeşitli ulusların dillerini ve kültürlerini inceleyen araştırmaları

NERMİ UYGUR

Dil Yönünden Fizik Felsefesi

Fizik biliminin felsefesi... Fiziğin dil yönünden iç kuruluşu ve kültürdeki önemli yeri

C. E. M. JOAD

Dünyanın Büyük Felsefeleri

Çeviren: Semih UMAR

Genel okurun kolayca anlayabileceği bir dil ile felsefe

CAHİT TANYOL

TÜRK EDEBİYATINDA

Yahya Kemal

İnceleme ve Anılar

Yahya Kemal'in şiiri ve kişiliği,
Yahya Kemal ile ilgili anılar ve
Yahya Kemal'in edebiyatımızdaki yeri.

ŞAFAK URAL

Temel Mantık

Günümüz anlayışı açısından
Klasik Mantığın temel problemleri

NERMİ UYGUR

İnsan Açısından Edebiyat

Yazarın edebiyat üzerine sekiz deneme yazısı

WILHELM WORRINGER

Estetik Anlayış

Çeviren: Tomris MENGÜŞOĞLU

Bu kitap, kişiyi sanat yapıtının kendisine götürecek yolları gösteriyor.

Soyutlama ve Özdeşleyim **(Einfühlung) yalnız bir sanat tarihi değildir, yalnız bir sanat teorisi de değildir; ama, engin ve derin sanat tarihi analizlerine dayalı özgün bir sanat teorisi ya da bir kültür teorisidir. O, Grek, Ortaçağ, Renaissance, Kuzey, İslâm ve Bizans sanatlarına "soyutlama ve özdeşleyim" gibi iki psikoloji kavramı ile eğilir ve sanat tarihini, aynı zamanda kültür tarihini psikolojik olarak temellendirmek ister.**

Soyutlama ve Özdeşleyim, **sanat tarihine ve kültür tarihine getirdiği bu anlayışla, yalnız çağımızın temel kitaplarından biri olmakla kalmaz, tüm çağların ölümsüz yapıtlarından biri olma niteliğini de elde eder.**