GOMBRICH

E.H. GOMBRICH

SANATIN ÖYKÜSÜ

SANATIN ÖYKÜSÜ

REMZİ KİTABEVİ

SANATIN ÖYKÜSÜ

E. H. Gombrich

Genişletilmiş ve geliştirilmiş yeni basım

Sanatın Öyküsü, bugüne kadar yayımlanmış sanat kitapları arasında en tanınmış olanlarından biridir. Bilinen ilk mağara resimlerinden, günümüzün deneysel sanatlarına kadar uzanan geniş bir dönemi ele alan önemli bir başlangıç kitabı olarak, yayımlandığı günden beri rakipsizdir. Profesör Gombrich, sanat alanındaki derin bilgisini, anlattığı sanat çalışmalarına duyduğu sevgi ile birleştirip iletebilen gerçek bir usta olarak kabul edilmiştir.

Sanatın Öyküsü'nün dünya çapında kazandığı başarı, yazımındaki yalınlığa ve açıklığa dayanır. Yazar amacını, "daha iddialı çalışmaların sayfalarını dolduran çok sayıdaki isim, dönem ve üslubu kolay anlaşılır bir şekilde düzenlemek" olarak tanımlar. Yazar, görsel sanatların psikolojisi konusundaki bilgilerini de kullanarak, sanat tarihini, "içindeki her eserin geçmişle bir bağ kurup, geleceğe işaret ettiği, sürekli iç içe geçen ve değişen gelenekler dizisi" ve "bugünü piramitlerin çağına bağlayan canlı bir zincir" olarak görmemizi sağlamıştır.

Sanatın Öyküsü, yeni biçimi, tekrar elden geçirilen resimleri ve genişletilen metni ile, sanata yeni başlayanlar için ilk seçenek olma özelliğini sürdürüyor.

SANATIN ÖYKÜSÜ

İçindekiler

ÖNSÖZ 7

GİRİŞ
Sanat ve Sanatçılar 15

1 YABANSI BAŞLANGIÇLAR
Tarihöncesi, ilkel topluluklar ve eski Amerika 39

2 SONRASIZLIĞIN SANATI
Mısır, Mezopotamya, Girit 55

3 BÜYÜK UYANIŞ
Yunanistan, M.Ö. VII. ve V. yüzyıllar arası 75

4 GÜZELLİĞİN DÜNYASI
Yunanistan ve Yunan dünyası, M.Ö. IV. ve M.S. I. yüzyıllar arası 99

5 DÜNYAYI FETHEDENLER
Romalılar, Budistler, Museviler ve Hıristiyanlar, M.S. I. ve IV. yüzyıllar arası 117

6 YOL AYRIMI
Roma ve Bizans, V. ve XIII. yüzyıllar arası 133

7 DOĞU SANATINA BAKIŞ
İslam, Çin, II. ve XIII. yüzyıllar arası 143

8 DÖKÜM POTASINDA BATI SANATI
Avrupa, VI. ve XI. yüzyıllar arası 157

9 YERYÜZÜ KİLİSESİ
XII. yüzyıl 171

10 GÖKSEL KİLİSE
XIII. yüzyıl 185

11 SARAYLILAR VE KENTSOYLULAR
XIV. yüzyıl 207

12 GERÇEKLİĞİN ELE GEÇİRİLMESİ
XV. yüzyıl başları 223

13 GELENEK VE YENİLİK: I
İtalya'da XV. yüzyıl sonları 247

14 GELENEK VE YENİLİK: II
Kuzey'de XV. yüzyıl 269

15 ULAŞILAN UYUM
Toskana ve Roma, XVI. yüzyıl başları 287

16 IŞIK VE RENK
Venedik ve kuzey İtalya, XVI. yüzyıl başları 325

17 RÖNESANS'IN YAYILIŞI
Almanya ve Felemenk, XVI. yüzyıl başları 341

18 SANATIN BUNALIMI
Avrupa XVI. yüzyıl sonları 361

19 GÖRÜNTÜ VE GÖRÜNTÜLER
Katolik Avrupa, XVII. yüzyılın ilk yarısı 387

20 DOĞANIN AYNASI
Hollanda, XVII. yüzyıl 413

21 GÜÇ VE ZAFER: I
İtalya, XVII. yüzyıl sonları ve XVIII. yüzyıl 435

22 GÜÇ VE ZAFER: II
Fransa, Almanya ve Avusturya, XVII. yüzyıl sonları ve XVIII. yüzyıl başları 447

23 AKIL ÇAĞI
İngiltere ve Fransa, XVIII. yüzyıl 457

24 GELENEKTEN KOPUŞ
İngiltere, Amerika ve Fransa, XVIII. yüzyıl sonları ve XIX. yüzyıl başları 475

25 SÜREKLİ DEVRİM
XIX. yüzyıl 499

26 YENİ ÖLÇÜLER PEŞİNDE
XIX. yüzyıl sonları 535

27 DENEYSEL SANAT
XX. yüzyılın ilk yarısı 557

28 SONU OLMAYAN ÖYKÜ
Modernizmin zaferi 599
Yeniden dönen rüzgâr 618
Değişen geçmiş 626

Sanat kitapları üzerine bir not 638

Zamandizin cetveli 656

Haritalar 664

Resimler listesi 670

Dizin 674

Teşekkürler 687

Türkçe yayını:

Phaidon Press Limited'in izniyle
kitabın (genişletilmiş ve yeniden düzenlenmiş)
on altıncı basımından (1997) yapılmıştır

Remzi Kitabevi AŞ.,
Selvili Mescit Sokak, No.3, 34440, İstanbul

Tel.: (212) 513 9424-25, Faks: (212) 522 9055
Web sayfası: http://www.remzi.com.tr
e-posta post@remzi.com.tr

Çevirenler:
Erol Erduran ve Ömer Erduran

© 1950, 1958, 1960, 1966, 1972, 1978, 1984, 1989, 1995
Phaidon Press Limited

Metin (text) © 1995 E.H. Gombrich

Çeviri (translation) © 1997 Remzi Kitabevi

Bu kitabın ilk çevirisi 1980 yılında İtalyanca'dan Bedrettin Cömert tarafından yapılmıştı. 1980 yılından sonra orjinale yapılan eklemelerin çevirileri ise yayınevimiz tarafından gerçekleştirilmişti.

Kitabın İngilizce orijinali, on altıncı basımda büyük ölçüde değiştirildi. Yeni resimler, yeni metinler ve yeni bölümler ile kitap yepyeni bir nitelik kazandı ve kitabın bu kez, İngilizce aslından ve yeniden çevrilmesi gerekti.

Okurların bu yeni çeviriyi de beğeniyle karşılayacaklarını ve bu çevirinin onları sanata yakinlaştırmada yararlı olacağını umuyoruz.

ÖNSÖZ

Bu kitap, kendilerine yabancı ve çekici bir alanda ilk bilgilere ihtiyaç duyan herkese göre hazırlanmıştır. Amacı, bu alana yeni girenlere, onları ayrıntılarla boğmadan, genel olarak bilinmesi gerekenleri vermek; daha iddialı çalışmaların sayfalarını dolduran çok sayıdaki isim, dönem ve üslubu onların kolayca anlayabileceği bir şekilde düzenlemek ve böylece daha uzmanlaşmış kitaplara başvurabilmelerini sağlamaktır. Kitabı yazarken ilk önce ve en çok, sanat dünyasını henüz yeni keşfetmiş genç okurları düşündüm. Gençler için yazılan kitapların yetişkinler için yazılanlardan farklı olması gerektiğine hiçbir zaman inanmış değilim. Ancak gençlerin, en titiz eleştirmenler; herhangi bir dil bilgiçliğini ve sahte duyarlığı hemen fark eden ve karşı çıkan eleştirmenler olarak değerlendirilmeleri gerekir. Bu tür şeylerin, insanları, sanat üzerine yazılmış tüm kitaplardan yaşamları boyunca uzaklaştıran kusurlar olduğunu, deneylerimden biliyorum. Böylesi tehlikeli oyunlardan kaçınmaya ve – meslekten bir yazar için fazla basit sayılsa bile – sade bir dil kullanmaya içtenlikle çaba gösterdim. Öte yandan bazı yorumları yapmaktan kaçınmadım. Umarım okurlardan hiçbiri, bir sanat tarihçisinin terimlerini mümkün olduğunca az kullanma kararımı, kendimi onlardan "yüksekte" görerek aldığım bir karar olarak yorumlamaz. Böyle bir dil kullanarak bizimle "bulutlardan" konuşanlar, "bilim dilini" okuru aydınlatmak için değil, daha çok onu etkilemek için kullanmazlar mı zaten?

Bu kitabı yazarken, teknik terimlerin sayısını sınırlamayla ilgili bu kararım dışında; her biri bir yazar olarak benim yaşamımı zorlaştıran, ama okurunkini biraz daha kolaylaştıracağını sandığım, kendi koyduğum çok sayıda özel kuralı izlemeye çalıştım. Bu kuralların ilki, resmini veremediğim yapıtlar üzerine yazmamaktı. Metnin, anlatılan yapıtları bilmeyenler için pek az anlam ifade eden ya da hiçbir anlam ifade etmeyen – bilenler için de gereksiz sayılabilecek – isimler listesine dönüşerek yozlaşmasını istemedim. Bu kural, kitapta yer alacak sanatçı ve yapıt sayısını, hemen, bu kitabın alabileceği resim sayısıyla sınırladı. Kitaba neyin gireceğini, neyin girmeyeceğini belirlemek için yapılması gereken seçim, işimi daha da zorlaştırdı. Bu da beni ikinci kararımı almaya yöneltti; ve sadece gerçek sanat yapıtı olanları almaya; bir beğeni ya da moda örneği olarak ilginç sayılabi-

lecek olan her şeyi dışarda bırakmaya karar verdim. Bu kararım, yazarlığım açısından önemli bir özveri gerektiriyordu. Sıkıcı sayılabilecek övgüler arasına, bazı eğlendirici acayipliklerin katılması okumaya biraz daha rahatlık kazandırabilirdi. Ama bu durumda okurlar, hoşa gitmez bulduğum bazı şeylerin sanata ayrılan bir kitapta neden yer aldığını – üstelik bu nedenle gerçek bir başyapıt dışta kalmışsa – sormakta haklı olurlardı. Böylece, her ne kadar resimleri verilen tüm yapıtların, en yüksek mükemmellik düzeyinde olduğunu öne süremesem de, özel bir değerden yoksun olduğunu düşündüğüm hiçbir yapıtı kitaba almamaya çaba gösterdim.

Üçüncü kural da biraz özveri gerektirdi. Seçimlerimde en ufak bir özgün olma kışkırtmasına kapılmamaya ve benim kişisel tercihlerim nedeniyle, çok iyi bilinen bazı başyapıtların dışta kalmamasına karar verdim. Bu kitap, ne de olsa sadece bir "güzel şeyler antolojisi" olarak hazırlanmıyordu. Amacı, yeni bir alanda yön göstermekti ve böyle bir yön arayanlar için, çok tanınmış, "beylik" örnekler, "kilometre taşları" görevini görürler. Ayrıca, en ünlü yapıtlar, benim ölçülerime göre aslında en önemli olan yapıtlardır. Eğer bu kitap, okurların bu önemli yapıtlara yeni bir gözle bakmasına yardımcı olabilirse, daha az bilinen yapıtlar uğruna onları feda etmemem, okura daha yararlı olmuş demektir.

Yine de, dışarda bırakmak zorunda kaldığım ünlü yapıt ve ustaların sayısı bir hayli fazla. Aynı şekilde, şunu itiraf etmeliyim ki, beni derin bir şekilde etkiledikleri halde Hint sanatına veya Etrüsk sanatına ya da Quercia, Signorelli ya da Carpaccio'dan Peter Vischer, Brouwer, Terboch, Canaletto, Corot'a ve çok sayıda ustaya kadar, pek çok sanat ve sanatçıya yer bulamadım. Onları da bu kitaba katmak, kitabın uzunluğunu iki-üç katına çıkaracaktı ve sanırım kitabın, sanatın ilk kılavuzu olarak değerini azaltacaktı. Bu üçüncü eleme işinde gözettiğim bir kural daha oldu. Kuşkuya düştüğüm zamanlarda, sadece fotoğraflarını gördüğüm yapıt yerine, aslını görmüş olduğum yapıttan söz etmeyi tercih ettim. Bunu kesin bir kural yapmayı çok isterdim, bazen yaşamı sıkıntıya sokan seyahat zorluklarım nedeniyle okurun cezalandırılmasını istemedim. Ayrıca son kuralım da, ne olursa olsun, hiçbir kesin kuralım olmamasıydı. Bazen kendi kurallarımın dışına çıkıp, okura beni yakalama keyfini verdim.

İşte bunlar, benimsediğim olumsuz kurallar. Olumlu amaçlarım kitabın içinde. Bu kitap, sanatın öyküsünü basit bir dille verirken, okurun, bu öykünün nasıl bir bütün oluşturduğunu görmesini sağlamalı ve sanatçıların olası niyetlerini vermek gibi aşırılıklara fazla kaçmadan, onları değerlendirmelerine yardımcı olmalıydı. Bu yöntem, en azından en sık karşılaşılan yanlış anlama nedenlerini ortadan kaldırmalı ve bir sanat yapıtının gerçek amacını gözden kaçıran türden bir eleştiriye engel olabilmeliydi. Bunun ötesinde bu kitabın biraz daha iddialı bir amacı da var. Söz konusu ettiği yapıtları tarihsel ortamına oturtmak, ustanın sanatsal amaçlarının kavran-

masını sağlamak. Her kuşak, bir yerde babalarının ölçütlerine başkaldırır. Her sanat yapıtı, çağdaşlarının önüne sadece yaptıklarıyla değil, aynı zamanda yapmadıklarıyla da çıkar. Genç Mozart, Paris'e geldiğinde – babasına yazdığına göre – günün modası olan tüm senfonilerin hızlı bir finalle sona erdiğini fark eder. Bunun üzerine son bölüme yavaş bir giriş yaparak, dinleyicilerini şaşırtmaya karar verir. Sıradan bir örnek bu, ama yine de sanatın tarihsel değerlendirmesinin hangi yönde olması gerektiğini gösteriyor. Değişik olma dürtüsü, bir sanatçının elindeki araçların en önemlisi ya da en vazgeçilmezi değildir belki, ama bu dürtünün olmaması çok enderdir. Geçmişin sanatına en kolay yaklaşım yolu, bu bilinçli değişiklikleri algılamaktır. Ben de ardı arkası kesilmeyen yeni girişimleri, anlattığım öykünün anahtarı yapmaya ve her bir yapıtın, daha önce yapılmış olanın ya benzeri ya da karşıtı olduğunu göstermeye çalıştım. Sıkıcı olma tehlikesine karşın, karşılaştırma yapabilmek amacıyla, sanatçıların kendileriyle, kendilerinden önce gelenler arasındaki benzerlik ve farklılıkları gösteren yapıtlara yeniden göndermeler yaptım. Bu tür bir sunuşta sözünü etmeden geçemeyeceğim, ama düşmediğimi umduğum bir tuzak var. Sanattaki sürekli değişimi, sürekli bir gelişme sanan yanlış yorumlama. Her sanatçı, kendisinden önceki kuşağı aştığını ve kendisinden önce yapılmış her şeyi geçtiğini hisseder. Bir sanatçının kendi eserine baktığı zaman hissettiği o duyguyu – yani farklılığı yakaladığı ve başarılı olduğu duygusunu – onunla paylaşmadan, o sanat yapıtını anlamayı umamayız. Bilmeliyiz ki, her ileri gidiş ve gelişme, bir başka yönde kayıpları da içerir. Kişisel gelişme önemlidir ama, genel sanatsal değerde bir yükselme demek değildir bu. Bu tür şeylerin soyut bir şekilde anlatılması belki biraz kafa karıştırabilir. Umarım kitap bu anlattıklarımı daha açık bir hale getirecektir.

Bu kitapta çeşitli sanatlara ayrılan yerle ilgili olarak bir şey daha söyleyelim. Bazıları resim sanatını yeğlediğimi ve kitapta ona, heykel ve mimariden daha fazla yer verildiğini düşünebilir. Böyle bir yan tutmanın bir nedeni, anıtsal binalar bir yana, resimlerin basılı örneklerinin, yuvarlak biçimli olan heykellere göre çok daha az değer kaybetmesidir. Ayrıca, mevcut çok sayıdaki mükemmel mimarlık kitaplarıyla yarışmaya da hiç niyetim yok. Öte yandan, burada kaleme alındığı şekildeki bir sanat tarihi, mimarlığa değinmeden anlatılamazdı. Her dönemde sadece bir ya da iki yapının üslubunu söz konusu ederek kendimi sınırlarken, her bölümde bu örneklere en iyi yeri vererek, dengeyi mimarlık lehine çevirmeye çalıştım. Böylece bunun, her dönemin bilgilerini toparlayıp mimarlığı bir bütün olarak görmede okurlara yardımcı olacağını düşündüm.

Her bölümün sonuna, ilgili dönemdeki sanatçı yaşamına ve dünyasına ilişkin tipik bir süsleme resmi seçtim. Bu resimler kendi başlarına bağımsız bir dizi oluşturuyor ve sanatçının toplum içindeki değişen yerini gösteriyor. Bu resimli belgeler sanatsal değerleri çok yüksek olmadığı zamanlarda

bile, kafamızda geçmişin sanatının geliştiği ortamın somut bir resmini oluşturmamıza yardımcı olabilir.

Bu kitap Elizabeth Senior'un içten yüreklendirilmesi olmasaydı belki de hiç yazılamazdı. Londra'ya yapılan hava saldırısı sırasında zamansız ölümü, onu tanıyan herkes için büyük bir kayıp oldu. Ayrıca, Dr. Leopold Ettlinger'e, Dr. Edith Hoffmann'a, Dr. Otto Kurz'a, Bayan Olive Renier'e, Bayan Edna Sweetmann'a, eşime ve oğlum Richard'a, değerli önerileri ve yardımları için, Phaidon Press yayınevine bu kitabın biçimlendirilmesindeki katkılarından ötürü, kendimi borçlu hissediyorum.

On ikinci baskıya önsöz

Bu kitap, başlangıçta, sanatın öyküsünün hem yazı hem de resimlerle anlatılması ve okurların, mümkün olduğu ölçüde, metinde sözü edilen resmi, sayfa çevirmelerine gerek kalmadan önlerinde bulması düşünülerek planlanmıştı. Phaidon Press yayınevinin kurucuları Dr. Bela Horovitz ve Bay Ludwig Goldscheider'in, 1949 yılında, olağanüstü büyük bir beceriyle, bana şuraya bir başka paragraf yazdırıp, oraya ek bir resim önererek bu amaca ulaşmalarının anısını hâlâ unutmuş değilim. Haftalarca süren yoğun bir işbirliği ile bu başarılmıştı, ama ulaşılan denge öylesine hassastı ki, orijinal sayfa düzeni bozulmadan herhangi önemli bir değişme yapmak mümkün değildi. Sadece, on birinci baskıda (1966) kitabın arkasına bir Ek Bölüm hazırladığım sırada, son birkaç bölümde birçok değişiklik yaptım ama kitabın ana yapısı olduğu gibi bırakıldı. Yayıncılarımın çağdaş baskı yöntemlerine uygun olarak kitaba yeni bir biçim vermek istemeleri, bana eklentiler için bir fırsat yarattı ama aynı zamanda karşıma yeni sorunlar çıkardı. *Sanatın Öyküsü* uzun bir süredir satıştaydı ve düşünebileceğimden çok sayıda insan tarafından alınmış ve kitabın sayfa düzenine alışılmıştı. Hatta on iki ayrı dilde yapılan basımlarının çoğunda, orijinal sayfa düzeni korunmuştu. Bu durumda bana yeni basımda okurların tekrar bakmak isteyebilecekleri bazı yazıları ve resimleri çıkarmak hatalı olur gibi geldi. Raftan aldığınız bir basımda bulmak istediğiniz bir şeyin çıkarılmış olduğunu keşfetmekten daha sıkıntı verecek bir şey olamaz. Bu nedenle sözü edilen bazı yapıtların daha büyük resimlerinin basımını ve bazı renkli tabloların eklenmesini sevinerek kabul ederken, sadece çok az sayıda örneği teknik ve zorunlu nedenlerle değiştirdim. Öte yandan sözü edilen ve resimleri verilen yapıtların sayısının artırılabilmesi olanağı, hem kaçırılmaması gereken bir fırsat, hem de karşı durulması gereken bir kışkırtıydı. Bu kitabı çok fazla büyütmek de onun bilinen kimliğini ortadan kaldıracak ve amacını saptıracaktı. Sonunda, bana sadece kendi başlarına ilginç gelenleri değil – hangi sanat yapıtı ilginç değildir ki! – tartışmanın dokusuna katkıda

bulunup onu zenginleştirecek olan on dört örneği ekledim. Nihayet bu tartışmalar kitabı bir antoloji olmaktan çıkarıp, bir öykü haline getiriyordu. Eğer kitap, metinle birlikte verilen resimlerin peşinde koşmaksızın okunabiliyorsa ve umduğum şekilde keyif veriyorsa, bu özelliği Bay Elwyn Blacker, Dr. I. Grafe ve Bay Keith Roberts'ın çeşitli katkılarıyla gerçekleşti.

E.H.G. *Kasım 1971*

On üçüncü baskıya önsöz

Bu baskıda on ikinci baskıdan çok daha fazla renkli resim var, ama metin (bibliyografya, yani "Sanat kitapları üzerine" bölümü dışında) değişmeden kaldı. Diğer yenilik, *sayfa 655-663* arasındaki zamandizin çizelgesi. Tarihin geniş panoraması içinde kilometre taşı oluşturan bazı olayların yerini görmek, okurun yakın tarihlerdeki gelişmelere önem vererek, daha uzak geçmişte gerçekleşmiş olanlara haksızlık etmemesi açısından yardımcı olacaktır. Bu zaman çizelgelerinin sanatın öyküsündeki uyarıcı yararları gibi, haritalar da bu kitabı otuz yıl önce yazarken düşündüğüm amacı gerçekleştirmede yardımcı olacaktır. Bu konuda okurun *sayfa 6*'da verilen ilk baskının Önsöz'ünün giriş paragrafına bakmasını öneririm.

E.H.G. *Temmuz 1977*

On dördüncü baskıya önsöz

"Kitapların da bir yaşam süresi vardır" diyen Romalı ozan, sözlerinin yüzyıllar sonra tekrar kullanılacağını ve iki bin yıl kadar sonra kitaplıklarımızda kendi eserinin bulunacağını düşünememiş olmalıdır. Bu ölçülere göre elinizdeki bu kitap çok gençtir ve onu yazarken onun böylesine bir geleceği olabileceğini hiç düşünmemiştim. Kitabın geçirdiği değişimleri, on ikinci basım ve on üçüncü basım için yazılan Önsöz'lerde açıkladım.

Elinizdeki bu on dördüncü basımda, daha önceki basımlarda yapılan değişmeler aynen korunmuş; ama sanat kitapları üzerine yazılan bölüm yeniden güncelleştirilmiştir. Teknik gelişmelere ayak uydurularak ve okurun beklentilerine uyularak daha önce siyah beyaz basılan birçok resim bu kez renkli olarak basılmıştır. Kitaba bir de "Yeni Keşifler" adlı bir bölüm ekledim. Bu bölümde arkeolojik bulgulara kısaca geri dönerek okura, geçmişin öyküsünün daima yeniden gözden geçirilebileceğini ve beklenmedik şekilde zenginleşebildiğini hatırlatmak istedim.

E.H.G. *Mart 1984*

On beşinci baskıya önsöz

Karamsar kişiler zaman zaman, yaşadığımız televizyon ve video çağında insanların okuma alışkanlıklarını kaybettiklerini ve özellikle öğrencilerin artık bir kitabı baştan sona okumaktan zevk alacak kadar sabırlı olmadıklarını söylüyor. Diğer tüm yazarlar gibi benim de yapabileceğim tek şey bu karamsar kişilerin yanlış düşündüğünü umut etmektir. Kitabın, geliştirilmiş metni ve zenginleştirilmiş renkli resimleriyle, gözden geçirilmiş ve yeniden düzenlenmiş bir bibliyografya ve dizinle, geliştirilmiş zamandizin çizelgeleri ve eklenen iki haritasıyla on beşinci basımını yapması beni mutlu etti. Yine de bu aşamada, elinizdeki yapıtın bir ders ya da kaynak kitabından çok, okuyucuya keyif veren bir öykü olarak tasarlandığını bir kez daha belirtme gereğini duyuyorum. Öykü, ilk basımda bıraktığım yerden devam ediyor, fakat yeni eklenen dönemlerin ancak geçmişte olanların ışığı altında kavranabileceğini unutmamak gerek. Her şeyin nasıl olduğunu, ilk başından başlayarak öğrenmeyi hâlâ isteyecek okurlar olacağını umuyorum.

E.H.G. *Mart 1989*

On altıncı baskıya önsöz

Bu son basıma bir önsöz eklemek için oturduğum şu sırada şaşkınlık ve minnettarlıkla doluyum. Şaşkınım, çünkü bu kitabı yazarken var olan mütevazı beklentilerimi çok iyi hatırlıyorum. Çeşitli kuşaklardan – dünyanın her yanındaki desem, acaba fazla mı ileri gitmiş olurum? – okurlarıma da minnettarım. Onlara sanat mirasımızı hatırlatan bir giriş kitabı olarak hazırladığım yapıtı çok yararlı bulmuş olmalılar ki, giderek artan bir ölçüde onu başkalarına öneriyorlar. Tabii aynı şekilde yayıncılarıma da, bu talebi geçen zamana ayak uydurarak karşıladıkları ve her yeni ve geliştirilmiş baskıya büyük bir özen gösterdikleri için minnettarım.

Kitabın son biçim değiştirmesi, başlangıçtaki, okurun resimleri metinle birlikte görmesi ilkesine dönülmesini isteyen, resimlerin basım kalitesini ve boyutlarını artıran ve mümkün olan yerlerde sayısını çoğaltan, Phaidon Press yayınevinin şimdiki sahibi Richard Schlagman sayesinde oldu.

Tabii ki resimlerin sayısını çoğaltmanın kesin bir sınırı vardı. Kitap bir giriş kitabı olma niteliğini kaybedecek ölçüde büyümemeliydi.

Okurların bu eklentileri hoş karşılayacağı umuldu. Bunların çoğu katlanarak kitabın içine sokulmuş resimler. Bunlardan biri (*sayfa 237, resim 155* ve *156*) bana tüm Ghent sunak resmini gösterme ve ele alma olanağını sağladı. Diğer bazı eklentiler, daha önceki basımlarda sözü edilen ama ve-rilmeyen resimlerden oluşuyor: "Ölüler Kitabı"ndaki Mısır tanrıları (*sayfa*

65, resim 38), kral Ekhnaton'un aile portresi (*sayfa 67, resim 40*), Roma'daki San Pietro kilisesinin orijinal portresini gösteren madalya (*sayfa 289, resim 186*), Correggio'nun Parma Katedrali'nin kubbesindeki freskosu (*sayfa 339, resim 217*), Frans Hals'ın askeri birlik portresi (*sayfa 415, resim 269*).

Birkaç resim de, ele alınan yapıtın bulunduğu yeri ya da ortamı açıklığa kavuşturmak amacıyla eklendi: Delphoili araba sürücüsü (*sayfa 88, resim 53*), Durham Katedrali (*sayfa 175, resim 114*), Chartres Katedrali'nin kuzey girişi (*sayfa 190, resim 126*) ve Strasbourg Katedrali'nin güney girişi (*sayfa 192, resim 128*). Burada ne teknik açıdan daha iyisi ile değiştirmek zorunda kaldığım resimlerden, ne de yapıtların büyütülmüş ayrıntılı resimlerinin amaçlarından söz edeceğim. Ama sayılarının denetim dışına çıkmasına izin vermeme kararıma rağmen içeriğe katmaya karar verdiğim sekiz sanatçı üzerine bir şey söylemeliyim: ilk basıma önsözümde Corot'nun en değer verdiğim ama kitapta yer bulamadığım sanatçılardan biri olduğunu söylemiştim. Bu eksiklik o zamandan bu yana beni tedirgin etmişti ve sonunda onu kitaba almadığıma pişman oldum. Umarım fikirlerimdeki bu değişiklik, bazı sanatsal konuların ele alınışına da katkıda bulunmuştur.

Bunun dışında eklenecek sanatçıları sadece XX. yüzyılla ilgili bölümlerle sınırladım. Bu kitabın Almanca baskısından Alman Ekspresyonizminin iki ustasını, Doğu Avrupa'nın "sosyalist realist"lerine çok önemli etkileri olan Käthe Kollwitz ile yeni ve güçlü bir grafik üslubu getiren Emil Nolde'yi aldım (*sayfa 566-567, resim 368-369*). Brancusi ve Nicholson (*sayfa 581-583, resim 380-382*) soyut sanatı; de Chirico ile Magritte Sürrealizmi (*sayfa 590-591, resim 388-389*) ele alışımı güçlendirmek için eklendiler. Son olarak da onlara, üslup etiketlerine karşı direndiği için daha da sevimli görünen bir XX. yüzyıl sanatçısı örneği, Morandi katıldı (*sayfa 609, resim 399*).

Bu basıma yaptığım eklemelerle, sanatın gelişiminin, önceki basımlardan algılanabileceği kadar ani olmadığını gösterdiğimi ve kitabı daha kolay anlaşılır kıldığımı umuyorum. Çünkü bu özellik kitabın en önemli amacı. Eğer bu kitap, sanatseverler ve öğrenciler arasında kendine dostlar bulduysa, bunun nedeni sadece, onlara sanat tarihinin ne kadar birbirine bağlı bir bütün olduğunu göstermiş olmasıdır. İsim listeleri ve tarihler ezberlemek, güç ve bezdirici bir iştir. Ama içinde yer alanların oynadığı rolü ve geçtiği zamanı bildiğimiz öyküler, çok küçük bir çabayla hatırlanır.

Bu kitabın içinde birkaç kez hatırlattığım gibi, sanatta her ileri gidiş ve gelişme, bir başka yönde kayıplar oluşturabilir. Bu düşünce bu yeni basımımız için de geçerlidir, ama umarım ki bu basımdaki kazançlarımız, eğer varsa kayıplarımızın çok üzerinde olsun.

Geriye, teşekkür etmem gereken bir kişi kaldı; o da kendini bu basımın gerçekleşmesine adayan kartal gözlü editörüm Bernard Dod.

E.H.G. *Aralık 1994*

GİRİŞ

Sanat ve Sanatçılar

"Sanat" diye bir şey yoktur aslında. Yalnızca sanatçılar vardır. Bir zamanlar bu adamlar renkli toprakla bir mağaranın duvarına kabaca bizon resimleri çiziktiriyordu; bugün de bazıları boya satın alıp duvar ya da tahta perdeleri resimliyor ve daha birçok başka şeyler üretiyorlar. Tüm bu etkinlikleri sanat diye tanımlamakta hiçbir sakınca yok, yeter ki bu sözcüğün yer ve zamana göre birbirinden değişik anlamlara gelebileceği unutulmasın ve günümüzde nerdeyse bir korkuluk veya tapınma aracı haline gelen ve büyük S ile başlayan Sanat'ın var olmadığının bilincinde olunulsun. Bir sanatçıya, yapmış olduğu şeyin bir bakıma güzel sayılabileceğini ama "Sanat" olmadığını söyleyerek, onu yıkıma sürükleyebilirsiniz. Aynı biçimde, bir tabloyu güzel bulan herhangi bir kimseye, bu tabloda beğendiği şeyin Sanat değil de başka bir şey olduğunu söyleyerek, kafasını karıştırabilirsiniz.

Doğrusu bir tablo ya da heykelden tat almanın yanlış nedenleri olduğunu düşünemiyorum. Birisinin manzara resmi hoşuna gidebilir, çünkü ona evini anımsatabilir; bir başkası portreyi sevebilir, çünkü ona bir dostunu anımsatabilir. Bunda yanlış olan bir şey yoktur. Bir tablo gördüğümüzde, tepkilerimizi etkileyebilecek yüzlerce şey gelir hepimizin aklına. Bu anımsamalar, gördüğümüzden tat almamıza katkıda bulunduğu sürece, endişelenmenize gerek yoktur. Ama ne zaman ki, pek de önemli olmayan bir anımsama bir önyargıya dönüşür, ne zaman ki dağı konu alan fevkalade bir tablodan sırf dağcılığı sevmediğimiz için içgüdüsel olarak uzaklaşırız, işte o zaman tadabileceğimiz bir hazzı engelleyen bu karşı oluşun nedenlerini kafamızda araştırmamız gerekir. Çünkü bu durumda bir sanat yapıtından tat almayı *önleyen* yanlış nedenler var demektir.

Birçokları, gerçek hayatta görmekten hoşlandıkları şeyleri tablolarda da görmekten hoşlanırlar. Elbette çok doğal bir tercihtir bu. Doğadaki güzelliği hepimiz severiz ve bunu yapıtlarında koruyan sanatçılardan daha çok hoşlanırız. Öte yandan, bu sanatçılar da bizimle aynı zevki paylaşırlar. Büyük Felemenk ressamı Rubens, küçük oğlunun resmini yaparken (*resim 1*), oğlunun güzelliğiyle mutlaka övünç duyuyordu ve ona bizim de hayran kalmamızı istiyordu. Ama, hoşa giden ve etkileyici konulara duyulan bu eğilim, eğer bizi, daha az çekici konuları reddetmeye sürüklerse, bu durum, gerçekten önümüzü kapatabilir. Büyük Alman ressamı Albrecht Dürer de



1

Peter Paul Rubens
Oğlu Nicholas'ın portresi, 1620 dolayları

Kâğıt üstüne siyah ve kırmızı pastel, 25,2 × 20,3 cm; Albertina, Viyana



2

Albrecht Dürer
Annesinin portresi
1514

Kâğıt üstüne siyah tebeşir, 42,1 × 30,3 cm; Kupferstichkabinett, Staatliche Museen, Berlin

annesinin resmini (*resim 2*), kuşkusuz Rubens'in tombul yavrucağına duyduğu eş bir sevgiyle çizmiştir. Yaşlı kadının ve onun eriyip gitmekte olan yaşamının gerçekçi çizimi bizi belki etkileyip bu resimden uzaklaştırabilir, ama bu ilk hoşnutsuzluk duygusunu yendiğimiz takdirde, resim yeterince katkıda bulunacaktır bize, çünkü Dürer'in bu çizimi, olağanüstü içtenliğiyle görkemli bir yapıttır. İlerde de göreceğimiz gibi, bir tablonun güzelli-



3
Bartolomé Estebán Murillo
Sokak çocukları, 1670-1675 dolayları

Tuval üstüne yağlıboya, 146 × 108 cm; Alte Pinakothek, Münih

4
Pieter de Hooch
Eviçinde elma soyan kadın, 1663

Tuval üstüne yağlıboya, 70,5 × 54,3 cm; Wallace Collection, Londra

ği, onun konu aldığı şeyin güzelliğinden gelmez. İspanyol Murillo'nun resimlerini yapmayı pek sevdiği sokak çocukları (*resim 3*), gerçekte bu kadar güzel miydiler, değil miydiler bilemem ama, şu kuşku götürmez ki, Murillo, bu çocukları çok sevimli kılmayı bilmiştir. Öte yandan kimileri Pieter de Hooch'un güzel Felemenk eviçinde yer alan çocuğunu (*resim 4*) fazla sevimli bulmayabilir, ama bu yine de çekici bir tablodur.





5
Melozzo da Forli
Melek, 1480 dolayları

Bir freskodan ayrıntı; Kupferstichkabinett, Pinacoteca, Vatikan

Güçlük, güzelliği belirleyen beğeni ve ölçütlerin bunca değişik olmasından ileri gelmektedir. *Resim 5* ve *Resim 6*'daki tabloların ikisi de XV. yüzyılda yapılmış, ikisi de ud çalan melekleri betimliyor. Çoğu kimse, insanı kavrayıveren inceliği ve alımlılığı nedeniyle İtalyan Melozzo da Forli'nin yapıtını (*resim 5*), aynı çağın kuzeyli sanatçısı Hans Memling'inkine yeğ tutacaktır (*resim 6*). Ben ikisini de seviyorum. Evet, Memling'in meleğinin içsel güzelliğini keşfetmek için daha çok zaman gerekebilir, ama hafif bönlüğü bizi tedirgin etmediği andan itibaren, onu da haz verici buluruz.

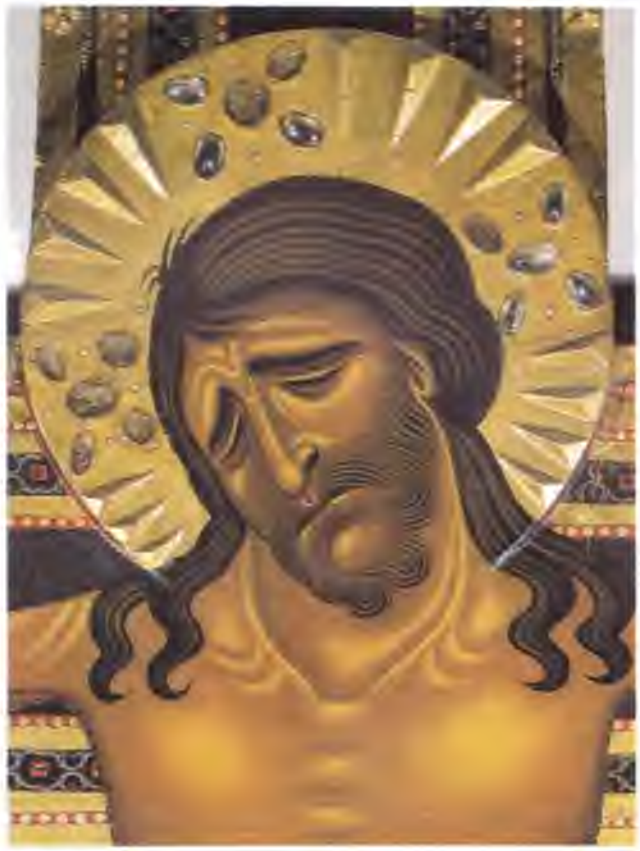


6

Hans Memling
Melek, 1490 dolayları

Bir sunak resminden ayrıntı; ahşap üstüne yağlıboya; Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Anvers





7
Guido Reni
Dikenli çalıdan taç giydirilmiş İsa,
1639-1640 dolayları

Tuval üstüne yağlıboya, 62 × 48 cm; Louvre, Paris

8
Toskanalı bir usta
İsa'nın başı,
1175-1225 dolayları

Bir çarmıhtan ayrıntı; ahşap üstüne tempera; Uffizi, Floransa

Güzellik için geçerli olan, ifade için de geçerlidir. Nitekim bir tabloyu bize sevdirten veya bizi ondan uzaklaştıran şey, çoğu vakit, bir figürün ifadesidir. Bazılarının, kolayca anlaşılabilen, bu yüzden de onlarda derin heyecan uyandırabilen bir ifade hoşuna gider. XVII. yüzyılın bir İtalyan ressamı olan Guido Reni, "Çarmıhtaki İsa"nın başını (*resim 7*) yaptığında, kuşkusuz seyircinin, İsa'nın yüzünde, Çarmıha Geriliş'in tüm acısını ve zaferini algılamasını istiyordu. Sonraki yüzyıllarda, birçok kimse, Kurtarıcı'nın bu imgesinde güç ve avuntu bulmuştur. Bu imgede ifade edilen duygu öylesine güçlü ve açıktır ki, yapıtın kopyalarına yol kenarlarındaki küçük kiliselerde ve "Sanat" hakkında hiçbir şey bilmeyen ücra köy evlerinde bile rastlanabilir. Duyguların böylesine yoğun bir biçimde anlatımının bizi etkilemesine bakarak, içsel anlamına daha az kolaylıkla girilebilen yapıtları ihmal etmemeliyiz. İsa'nın çarmıhtaki resmini yapan (*resim 8*) Ortaçağlı İtalyan ressamı da "İsa'nın çektikleri" konusunu kuşkusuz aynen Reni'nin içtenliğiyle duyuyordu. Ne var ki, onun duygularını anlaya-



9
Albrecht Dürer
Tavşan, 1502

Kâğıt üstüne suluboya ve guaj, 25 × 22,5 cm; Albertina, Viyana

bilmek için, önce onun çizim yöntemlerini kavramak zorundayız. Bu değişik anlatım yollarını kavradıktan sonra, Reni ile karşılaştırıldığında ifadesi daha az belirgin olan yapıtları daha fazla tercih bile edebiliriz. Bazılarımızın, az konuşan ve az jest yapan ve bazı şeyleri tahminimize bırakan kimselerden daha fazla hoşlanmaları gibi, bazılarımız da hayal gücümüze yer bırakan resim ve heykellerden daha çok hoşlanır. İnsan yüzünün ve jestlerinin betimlenmesinde, sanatçıların, şimdikinden daha az becerikli oldukları "ilkel" dönemlerde, her şeye karşın, seyirciye iletmek istedikleri duyguyu ortaya çıkarabilmek için ne denli çaba sarfettiklerini görmek çoğu zaman çok daha fazla heyecan vericidir.

Ne var ki, sanatla yeni ilgilenmeye başlayanlar bu noktada çoğunlukla yeni bir güçlükle karşılaşırlar. Onlar kendi gördüklerini ortaya çıkaran sanatçıya hayran olmak istemektedirler. En çok beğendikleri şey de "gerçek" gibi gözüken yapıtlardır. Bunun önemli bir değerlendirme olduğunu bir an için kabul ediyorum. Görünen dünyayı olduğu gibi resmetmedeki sabır ve yeteneğin kuşkusuz övülmesi gerekir. Geçmişin büyük sanatçıları, en ufak ayrıntının bile özenle saptandığı yapıtlarına çok çaba harcamışlardır. Dürer'in suluboya ile yaptığı tavşan (*resim 9*), bu sevgi dolu sabrın en ünlü örneklerinden biridir. Ama Rembrandt'ın yaptığı bir fil çiziminin

(*resim 10*), daha az ayrıntıyı gösteriyor diye, daha az iyi olması gerektiğini kim ileri sürebilir? Gerçekte Rembrandt, karakalem birkaç çizgiyle, filin buruşuk derisini bize duyurabilen bir büyücüdür.

"Gerçek" tabloları yeğleyen kimselere hoş gelmeyen şey, yalnızca çizimin kabataslak oluşu değildir. Onlar, doğru çizilmemiş olduklarını düşündükleri yapıtlardan da hoşlanmazlar ve özellikle bu çalışmalar sanatçının daha iyisini bilmesi gerektiği daha modern bir çağa aitse hoşnutsuzlukları daha da fazla olur. Aslında, modern sanat üzerine yapılan tartışmalarda, doğanın bunca yakınma yaratan çarpıtılmasının anlaşılmaz bir tarafı yoktur. Walt Disney'in filmlerini veya çizgi-kitapları görmüş olan herkes şunu bilir ki, nesnelerin kimi zaman şu veya bu anlamda, olduklarından başka, değişmiş veya çarpıtılmış olarak çizilmesinde mutlaka bir neden vardır. Miki, gerçek bir fareye benzemez ama, kimse de kalkıp, Miki'nin kuyruğunun uzunluğu konusunda öfkeli mektuplar yazmaz gazetelere. Disney'in büyülü dünyasına giren herkes, artık büyük S ile başlayan Sanat'ı umursamaz. Disney'in filmlerini, bir modern sanat sergisine kendisiyle birlikte götürmekten haz duyduğu ön yargılarla seyretmez. Ama modern bir sanatçı canının istediği gibi resim yapınca da, daha iyisini yapamayan beceriksizin biri diye nitelemeye kalkar onu. Modern sanatçılar hakkında ne düşünürsek düşünelim, onların, hiç olmazsa "doğru" çizebilecek kadar bilgi sahibi olduklarına inanmamız gerekir. Eğer "doğru" çiz-



10

Rembrandt van Rijn
Fil, 1637

Kâğıt üstüne siyah pastel, 23 × 34 cm; Albertina, Viyana



11

Pablo Picasso
Tavuk ve civcivleri
1941-1942

Oyma resim, 36 × 28 cm; Buffon'un *Natural History* adlı kitabından

miyorlarsa, bunun nedeni, Walt Disney'in gerekçelerine oldukça yakın olabilir. *Resim 11*'de, modern sanatın önde gelen temsilcisi Picasso'nun *Natural History* adlı resimli bir kitap için yapmış olduğu bir klişe görülüyor. Kuşkusuz hiç kimse anaç tavuk ve pamuk tüylü civcivleri betimlemesinde en ufak bir kusur bulamaz. Fakat Picasso, bir horozun çiziminde (*resim 12*), sadece görünüşü vermekle yetinmemiş, horozun saldırganlığını, kibirini ve bönlüğünü de dile getirmek istemiştir. Başka bir deyişle karikatüre başvurmuştur. Ama çok inandırıcı bir karikatüre.

Öyleyse, bir resmin doğruluğunda bir kusur bulduğumuzda, her zaman şu iki şeyi sormalıyız kendimize: Bunlardan biri, sanatçının görünüşü değiştirmesinde ona göre bir neden olup olmadığıdır. Sanatın öyküsünün



12

Pablo Picasso
Horoz, 1938

Kâğıt üstüne kömür, 76 × 55 cm; özel koleksiyon

gelişimini öğrendikçe karşımıza bu türden pek çok neden çıkacaktır. İkincisi ise, bir yapıtın, sadece doğru çizilmemiş diye, hiçbir zaman suçlanmaması gerektiğidir. Böyle bir suçlama yapabilmek için kendimizin haklı, sanatçının haksız olduğunu kesinlikle kanıtlayabilmeliyiz. Hepimiz, "nesneler böyle görünmez" diye ayaküstü yargılara varmaya yatkınızdır. İşin tuhafı, doğanın hep geleneksel tablolardaki gibi göründüğünü sanırız. Çok uzun sayılmayacak bir süre önce gerçekleştirilen şaşırtıcı bir bulgu, böyle bir kuramın temelsiz olduğunu kolayca göstermeye yetmiştir. Yüzyıllar boyunca, binlerce kişi koşan atları seyretmiş, at koşularında ve sürek avlarında bulunmuş, savaşlarda şahlanıp fırlayan veya av köpekleri ardında koşan atları betimleyen resim ve baskılardan hoşlanmıştır. Bu insanlardan

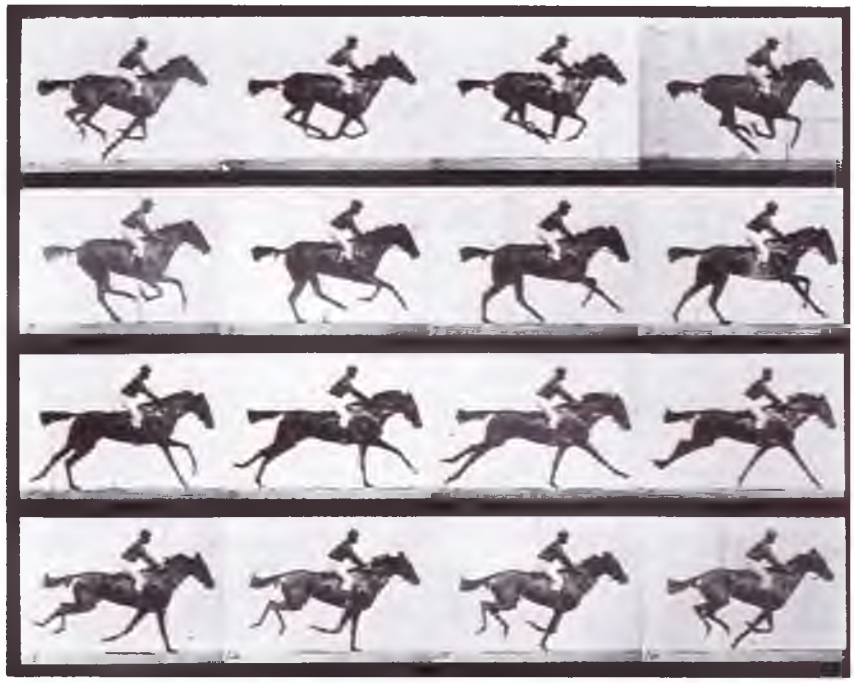


13
Theodore Géricault
Epsom at yarışları
1821

Tuval üstüne yağlıboya,
92 × 122,5 cm; Louvre,
Paris

hiçbiri bir atın koşmasının "gerçekte nasıl olduğuna" hiç dikkat etmemiş gibidirler. Epsom at yarışlarının ünlü betiminde (*resim 13*) tanınmış Fransız ressamı Géricault'un yaptığı gibi, ressamlar ve oyma ressamları, atları her zaman, sanki koşunun atılımı içinde havada süzülürcesine, dört bacağı da gerili olarak resmetmişlerdir. Bu tarihten elli yıl kadar sonra fotoğraf makinesi, hızla hareket eden atları anında tespit edecek yetkinliğe ulaşınca, çekilen resimler hem ressamların, hem de seyircilerin yanıldıklarını çıkardı ortaya. Çünkü dörtnala koşan hiçbir at, hiçbir zaman, bize "doğal"mış gibi göründüğü biçimde hareket etmez. Aslında, bacaklarını yerden birbiri ardından kaldırır (*resim 14*). Bir an düşünürsek, bunun başka türlü olamayacağını anlarız. Ne var ki, ressamlar bu yeni bulguya dayanarak, hareket eden atları gerçekteki gibi çizmeye başladıkları zaman, tabloları yanlış olduğu gerekçesiyle herkes tarafından eleştirildi.

Bu, kuşkusuz abartılmış bir örnek. Ancak, benzer yanılgılar, ilk bakışta sanıldığı gibi pek de seyrek değildir. Hepimiz, alışılmış renk ve biçimleri, biricik doğru renk ve biçimlermiş gibi kabul etme eğilimindeyizdir. Çocuklar kimi zaman, yıldızların, aslında hiç de öyle olmadıkları halde, yıldız biçiminde olduğuna inanırlar. Bir tabloda gökyüzünün mavi, otun da yeşil olmasında direnen kimselerin, bu çocuklardan pek farkı yoktur. Bu kimseler, bir tabloda başka renkler görünce öfkelenirler. Oysa, mavi gök



14
Eadweard Muybridge
Dörtnala koşan atlar, 1872

Art arda çekilmiş fotoğraf dizisi; Kingston-upon-Thames Museum

ve yeşil çayırlara ilişkin duyduğumuz her şeyi unutmayı bir denesek; sanki bir keşif yolculuğunda, başka bir gezegenden şimdi gelmiş ve dünyayı ilk kez görüyor gibi olsak, işte o zaman nesneler daha değişik ve şaşırtıcı renklerle görünebilirdi bize. Evet, ressamlar da bazen bir keşif yolculuğuna çıkmış sanırlar kendilerini. Onlar dünyaya yeniden bakmak; ten renginin pembe, elmaların sarı ya da kırmızı olması gibi kabul edilmiş kavram ve önyargılardan kurtulmak isterler. Bu basmakalıp düşüncelerden kurtulmak kolay değildir elbette, ama bu kalıplardan en çok kurtulan sanatçılar, çoğunlukla en ilginç yapıtları verirler. Doğada var olduklarını hiç düşlemediğimiz yepyeni güzellikleri görmeyi bize öğretenler de onlardır. Eğer onları izleyip, onlardan bir şeyler öğrenirsek, kendi penceremizden şöylece bir dışarı bakmak bile heyecan verici bir serüvene dönüşecektir.

Büyük sanat yapıtlarının tadına varılmasında, alışkanlıklarımızı ve önyargılarımızı aşmaktaki isteksizliğimizden daha büyük bir engel yoktur. Bilinen bir konuyu alışılmamış bir biçimde canlandıran bir resim, "doğru" olmadığı gibi bir gerekçeyle eleştirilir çoğu zaman. Bir öykünün sanatta canlandırılışını ne kadar sık görmüşsek, aynı konunun hep aynı örneğe uygun olarak betimlenmesi gerektiğine o kadar körü körüne bağlanırız. Kutsal konulara gelince, özellikle bu konularda duygular doruk noktasındadır. Bilindiği gibi, Kutsal Kitaplar, İsa'nın dış görünüşüne ilişkin en



15

Caravaggio
Aziz Matta, 1602

Sunak resmi, tuval üstüne yağlıboya, 223 × 183 cm; eskiden Berlin'de Kaiser-Friedrich Museum'da bulunan bu yapıt bugün yok olmuştur

16

Caravaggio
Aziz Matta, 1602

Sunak resmi, tuval üstüne yağlıboya, 296,5 × 195 cm; S. Luigi dei Francesi kilisesi, Roma

ufak bir ipucu vermezler. Ama Tanrı'nın bile insan biçimli olarak hayal edilemeyeceği ve giderek, alıştığımız imgeleri ilk kez ilk o sanatçıların yarattıkları bilindiği halde, birçokları hâlâ, bu geleneksel biçimlerden uzaklaşmanın günah işlemek gibi bir şey olduğuna inanırlar.

Aslında, Kutsal Kitap metinlerini, büyük bir bağlılık ve dikkatle okuyarak kutsal öykülerin tümden yeni bir yorumuna girişmiş olanlar da genellikle bu sanatçılardır. Bu sanatçılar, gördükleri tüm tabloları unutmaya, Çocuk İsa'nın yemliğe konulup çobanlarca tapınıldığı veya bir balıkçının, İncil'in bildirisini yaymaya başladığı anı yeniden hayallerinde canlandırmaya çalıştılar. Kutsal kitabı yepyeni bir gözle okuma çabası, düşünme ye-



teneği kıt birçok kimseyi şaşırtıp öfkelendirdi. Bu konuda yaşanan tipik bir "skandal" 1600 yılları dolayında etkinlik gösteren cesur ve devrimci İtalyan ressamı Caravaggio'nun çevresinde koparılmıştır. Bir Roma kilisesinin sunak masasına konmak üzere, kendisine bir Aziz Matta tablosu sipariş edilmişti. Aziz, vahiyleri yazarken betimlenecek ve vahiylerin Tanrı'nın sözü olduğunu kanıtlamak için Aziz'in yanına esin perisi bir melek konulacaktı. Üstün bir hayal gücüne sahip ve uzlaşmasız bir genç olan Caravaggio, Aziz Matta'yı, hiç beklemediği bir anda, kitap yazma olayıyla karşı karşıya kalan yaşlı, yoksul bir emekçi, sıradan bir halk adamı olarak tasarlamaya çalıştı. Sonunda, koca bir kitabı kabaca tutmaya çabalayan ve alışmadığı yazma eylemi nedeniyle tedirginlikle alnını kırıştıran, ayakları çıplak ve kirli, başı kel bir Aziz Matta çizdi (*resim 15*). Yanına da, hemen o an göklerden inip, öğretmenin küçük bir öğrenciye yaptığı gibi, azizin elini yumuşakça yöneten genç bir melek koydu. Caravaggio, tabloyu kiliseye teslim ettiğinde, halk bunu azize karşı yapılmış bir saygısızlık olarak saydı ve ortalık birbirine girdi. Tablo kilise tarafından geri çevrildi ve Caravaggio yeni bir çalışma yapmak zorunda kaldı. Başına yeni bir belanın gelmesini önlemek isteyen sanatçı da, melek veya azizlerin nasıl görünmeleri gerektiğiyle ilgili en geleneksel kalıp düşüncelere özenle bağlı kaldı (*resim 16*). Kuşkusuz yine iyi bir tablo çıktı ortaya, çünkü Caravaggio tabloyu elinden geldiğince canlı ve ilginç kılmaya çalışmıştı. Ama buna rağmen, içimizde uyanan duygu bu ikinci tablonun, ilk tablodan daha az dürüst ve içten olduğudur.

Bu olay, sanat yapıtlarını, onlardan tat almalarını önleyen yanlış nedenlere dayanarak yadsıyan ve eleştiren kimselerin yol açabilecekleri zararı yeterince dile getirmektedir. Daha önemlisi, "sanat yapıtı" diye nitelemeye alıştığımız şeyin gizemli bir etkinliğin sonucu olmayıp, insanın insan için yaptığı bir nesne olduğunu da bize kanıtlar. Bir tablo verniklenip, çerçevelenip duvara asıldığında, insana pek uzak gelir. Müzelerimizde de, sergilenmiş nesnelere dokunmak haklı olarak yasaklanmıştır. Ama aslında o yapıtlar, başlangıçta, ellenmek, evrilip çevrilmek, pazarlık konusu edilmek, üzerinde tartışılmak için yaratılmışlardır. Yapıtlarındaki her bir ayrıntının da, sanatçının ulaştığı bir kararın sonucu olduğunu hatırlamamızda yarar var: Sanatçı bu ayrıntıları kim bilir kaç kez düşünmüş, kaç kez değiştirmiş olmalıdır. Belki de arkadaki şu ağacı olduğu gibi bırakmalı mı, yoksa yeniden mi boyamalı diye kendine sormuş, belki de güneş ışığı vuran bir buluta ansızın ve beklenmedik bir parlaklık veren şanslı bir fırça vuruşundan mutlanmış, belki de hiç istemediği halde, salt alıcının ısrarıyla, birtakım figürler eklemiştir. Nitekim, şimdi müzelerimizin ve galerilerimizin duvarlarında sıralanmış tablo ve heykellerin çoğunluğu hiç de sanat yapıtı olarak sergilenmek için yapılmamıştır. Bunlar, sanatçının işe koyulduğu andan itibaren kafasında var olan belirli bir amaç ve belirli bir neden sonucu ortaya konulmuşlardır.

Öte yandan, konuya yabancı olan bizlerin genelde önemsediği güzellik ve ifade kavramlarının sözünü sanatçılar çok seyrek ederler. Her zaman bu böyle olmamıştır elbette, ama geçmişte yüzyıllar boyunca böyle oldu; şimdi bugün de yine böyledir. Bunun nedeni, sanatçıların, bir bakıma, "Güzellik" gibi iddialı sözcükleri kullanmaktan huylanan çekingen insanlar olmalarıdır. "Duygularını ifade etmek" ya da benzeri klişe sözcükler kullanarak konuşmak onlara, kendini beğenmişlik gibi gelir. Böyle şeylerin zaten olduğu varsayarlar ve bunların üzerinde tartışmanın yararsız olduğunu düşünürler. Nedenlerin biri bu, hem de iyi bir neden. Ama bir başka neden daha vardır. Sanatçıların günlük kaygılarında, bu tür düşüncelerin önemi, konuya uzak olanların sandıklarından çok daha azdır. Sanatçının tabloyu tasarladığında ve bir ilk taslak çizdiğinde düşündüğü veya tuvali boyayıp bitirince kendine sorduğu şeyi söze dökmek çok daha zordur. Belki de o, amacını tam istediği gibi "doğru" yansıtıp yansıtmadığından kaygı duyduğunu söyleyecektir. Biz ancak bu küçük ve mütevazı "doğru" sözcüğüyle neyi kastettiğini anladığımız zaman sanatçının gerçekte neyin peşinde olduğunu da anlamaya başlarız.

Sanırım bunu yalnızca kendi deneyimlerimizle anlayabilmemiz mümkün. Tabii biz bir sanatçı değiliz, tablo yapmayı hiç denememiş olabiliriz ve böyle bir şeye de belki hiçbir zaman niyetlenmeyeceğiz.

Ama bu, bir sanatçının yaşamını ören sorunlara benzer sorunlarla hiç karşılaşmayacağımız anlamına gelmez. Bu tür sorunları iddiasız da olsa azıcık sezinlememiş bir kimsenin olmayacağını kanıtlamak isterim. Eline bir demet çiçek alıp, o renk çiçeği oraya, bu renk çiçeği buraya koyarak bir düzenleme yapmayı denemiş herkes, ne türden bir uyum elde etmek istediğini kesin olarak bilmeksizin, renkleri ve biçimleri dengelemekten duyduğu acayip hazzı bilir. Şuradaki bir kırmızı lekenin çok önemli olduğunu veya şu mavinin tek başına daha iyi durduğunu, başka renklerle yan yana "gitmediğini" sezinler en azından ve yeşil yapraklı bir dalcık, birdenbire, her şeyi "doğru" yapıverir. "Sakın dokunmayın artık, şimdi mükemmel oldu" diye haykırırız. Herkesin çiçeklerin konulmasında aynı özeni göstermediğini kabul ediyorum, ama hemen hemen herkesin "doğru" yapmak istediği şeyler vardır. Bu belirli bir giysiye uygun düşecek doğru kemeri bulmak olabileceği gibi doğru oranı bulmak, mesela tabaktaki pastaya doğru oranda krema belirleme kaygısı da olabilir. Bu gibi durumlarda, ne kadar önemsiz görünürse görünsün biraz farklı bir nüans dengeyi bozar ve uyumu sağlayan tek bir çözüm vardır.

Çiçekler, giysiler veya yiyeceklerle bu denli ilgilenen bir kişiyi aşırı titiz bulabiliriz, çünkü bunlar, bize göre, böylesine dikkat gerektirmeyen şeyler olabilir. Ne var ki, günlük yaşamda kötü bir alışkanlık olabileceği düşüncesiyle genellikle bastırılan veya gizlenen şeylerin, sanat dünyasında başlı başına bir yeri vardır. Bir sanatçı, biçimleri eşlemek veya renkleri uyumlaştırmak söz konusu olduğunda, her zaman son derece "zor beğenen" biri olmalı veya daha iyi bir deyişle aşırı "titiz" olmalıdır. Renklerde ve dokularda o, bizim her zaman seçemeyeceğimiz ayrımlar sezebilmelidir. Ayrıca onun yaptığı iş, bizim normal yaşantımızda yaptıklarımızdan çok daha karmaşıktır. O, yalnızca iki veya üç rengi, biçimleri veya beğeniyi dengelemek değil, sayısız ögeler arasında yönünü bulmak zorundadır. Kısaca söylemek gerekirse, tuvalinde, "doğru" görününceye dek dengelemek zorunda olduğu yüzlerce renk ve biçim vardır. Yeşil bir leke, laciverte çok yakın olduğunda, birden fazla sarı gibi görünebilir. Sanatçı her şeyin altüst olduğunu hemen anlar, çünkü tabloda sırıtan bir özellik belirmiştir ve işe yeni baştan koyulmak gereklidir. Belki bu sorun onu için için kemirecek, geceler boyu kafasından bir türlü çıkmayacaktır. Belki de bütün gün resminin önünde duracak, sizin ya da benim ayrımını fark edemeyebileceğimiz bir rengi oraya, buraya dokundurmaya ya da silmeye çalışacaktır. Fakat sonunda, başardığında, hepimiz onun artık başka hiçbir şey eklenemeyecek doğru bir iş yaptığını ve kusursuzluktan çok uzak olan yaşantımızda bir kusursuzluk örneği ürettiğini hissederiz.



17
Raffaello
Çayırdaki Meryem, 1505-1506

Ahşap üstüne yağlıboya, 113 × 88 cm; Kunsthistorisches Museum, Viyana

Raffaello'nun ünlü Meryem tablolarından "Çayırdaki Meryem"i (*resim 17*) örnek verelim. Kuşkusuz çok güzel, alımlı bir tablo. Figürler hayran kalınacak bir biçimde çizilmiş. İki çocuğa bakan Meryem'in ifadesi hiç unutulacak gibi değil. Ama Raffaello'nun bu tabloyla ilgili ilk taslaklarına baktığımızda (*resim 18*), onun özellikle üstünde durduğu şeylerin bunlar olmadığını görüyoruz, çünkü bunlar, zaten öncelikle kabul ettiği şeylerdir. Onun durmadan usanmadan elde etmeye çalıştığı sonuç, figürlerin tam dengesiyle, en uyumlu bütün'ü belirleyecek doğru bağıntıydı. Sol köşedeki ilk taslakta, Çocuk İsa'yı, geriye annesine doğru bakarak ondan uzakla-



18
Raffaello
"*Çayırdaki Meryem*" *için dört çalışma*, 1505-1506
Eskiz defterinden bir yaprak; kâğıt üstüne mürekkep, 36,2 × 24,5 cm; Albertina, Viyana

şırken çizmeyi düşünmüş, Meryem'in başını da, çocuğun hareketine uygun düşürmek için değişik duruşlara koymayı denemiş. Ardından, çocuğu yüzü annesine dönük ve ona bakarken çizmeye karar vermiş. Ardından Çocuk Yahya'yı da ekleyerek, bir başka çözümü denemiş; ama Çocuk İsa bu kez de, bakışlarını Yahya'ya çevirecek yerde, tablonun dışındaki bir noktaya dikmiş. Bunun peşinden de bir başka çözüm denemesi geliyor. Ama Raffaello, çocuğun başını çeşitli yönlere çevirme denemesinden sıkılmışa benziyor. Raffaello'nun taslak defterinde, bu üç figürün en iyi biçimde nasıl dengeleneceğini bulmak için tekrar tekrar yaptığı denemeleri gösteren çok sayıda sayfa vardır. Şimdi, eğer son resme bir kez daha bakarsak, sanatçının amacını gerçekleştirdiğini görürüz. Artık her şeyi doğru yerinde görünüyor. Raffaello'nun bunca çetin çabalar sonunda sağladığı denge ve uyum o denli doğal ve kendiliğinden görünüyor ki, bunun farkına nerdeyse varmıyoruz bile. Oysa Meryem'in güzelliğini daha güzel, çocukların sevimliliğini daha sevilesi kılan bu uyumdur aslında.

Sanatçıyı doğru dengeye ulaşma çabasında izlemek çok çekici bir şeydir. Ama ona, niçin bunu böyle yaptığını, şunu şöyle değiştirdiğini sorduğumuzda, belki açıklayamayacaktır bunu bize. O önceden saptanmış kuralları izlemez. Böyle duyar, o kadar. Kimi dönemlerde, sanatçıların ve eleştirmenlerin sanatlarıyla ilgili kurallar saptamaya çalıştıkları doğrudur, ama gerçek şudur ki, yeteneksiz sanatçıların bu kuralları uygulamaya çalışmakla bir şey elde ettikleri görülmemiştir. Büyük ustalar ise, bu kuralları yıkmışlar ve o güne değin akla gelmemiş yeni uyumlara ulaşmasını becermişlerdir. Ünlü İngiliz ressamı Sir Joshua Reynolds, Royal Academy öğrencilerine mavi rengin tabloların ön planında görünmemesi, arka planda ve gittikçe kaybolan tepelerde kullanılması gerektiğini öğrettiği zaman, anla-

tıldığına göre, Reynolds'un rakibi Gainsborough, bu tür Akademi kurallarının çoğunlukla hiçbir anlam taşımadığını kanıtlamak için ünlü "Mavi Çocuk" tablosunu yapmış ve çocuğun ön planın tam ortasındaki mavi giysisini, arka planın sıcak kahve rengiyle çok güzel bir karşıtlığa sokmuş.

Gerçek şudur ki, sanatçının ulaşmayı amaçladığı etki önceden kesinlikle bilinmediği için bu çeşit kuralları saptamak mümkün değildir. Eğer, "doğru" olduğu kanısındaysa, belki de, sırıtan ve uyumsuz özelliklerden de yararlanacaktır. Bir heykelin veya bir tablonun ne zaman "doğru" olacağına ilişkin kurallar bulunmadığına göre, büyük bir sanat yapıtı karşısında bizi kavrayan şeyin gerçek nedenini genellikle sözle dile getirmek olanaksızdır. Fakat bu durum, bir yapıtın herhangi bir başka yapıtla aynı derecede iyi olacağı ve beğeni konusunun tartışılamayacağı anlamına gelmez. Her şeyden önce tartışmalar, bizi hiç olmazsa tablolara bakmaya itiyor ve ne kadar bakarsak, daha önce gözümüzden kaçan noktaları o kadar görmeye başlıyoruz. O zaman, her sanatçı kuşağının ulaşmaya çalışmış olduğu uyum anlayışını yakalama yeteneğini geliştirmeye başlıyoruz içimizde. Bu uyumları ne denli çok duyarsak, o denli çok haz alırız. Aslında önemlisi de budur. Beğenilerin tartışılamayacağını söyleyen eski atasözü doğru olabilir, ama bu, beğeninin gelişebileceği doğrusunu da yok edemez. Bu, günlük yaşantımızda da yer alabilecek bir olgudur. Çay içmeye alışık olmayan birisine, harman ne olursa olsun, bütün çaylar aynı tadı verir. Ama aynı kişi, değişik çayları inceleyecek vakit, istek ve fırsat bulursa, yeğlediği türü ve karışımı yanılmadan birbirinden ayırabilecek yetenekte bir "çeşnici" olabilir; artan bilgisi de, en seçkin harmanlardan tat almasına katkıda bulunabilir.

Sanat beğenisi, yeme ve içme beğenisinden çok daha karmaşık bir olgu kuşkusuz. Burada söz konusu olan, değişik ve ince tatları bulup çıkarmaktan daha ciddi, daha önemli bir şeydir. Büyük ustalar, ellerinden gelen her şeyi yapmışlardır yapıtlarında; acı çekmişlerdir, onları yaratmak için kan kusmuşlardır. Bizden, amaçlarını anlamamızı istemeleri, en doğal haklarıdır elbette.

Öğrenmenin sonu yoktur sanatta. Keşfedilecek yeni şeyler vardır her zaman. Büyük yapıtlar, her önünde durduğumuzda, değişik görünürler. Onlar da, insan denilen yaratığın kendisi gibi, tükenmez ve önceden kestirilemezler. Kendi serüvenleriyle ve kendi akıl ermez yasalarıyla başlı başına bir heyecan dünyası oluştururlar. Hiç kimse, sanat hakkında her şeyi bildiğini ileri sürmemelidir, çünkü hiç kimse onu tümden bilemeyecektir. Bu yapıtlardan tat almak için, onların her türlü gizli imalarını yakalayıp, her türlü gizli uyumunu sezinleyebilecek ve büyük sözlerle, kalıplaşmış tümcelerle doldurulmamış taptaze bir kafadan daha önemli bir şey yoktur belki de. Sanata değgin hiçbir şey bilmemek, sanat züppeliğine yol açan sözümona kültürden kat kat iyidir. Bu gerçek bir tehlikedir. Örneğin ba-

zıları vardır, benim bu bölümde saptamaya çalıştığım en basit nedenleri kavradıkları, alışılmış ifade güzelliği veya çizim doğruluğu özelliklerinden yoksun olan büyük sanat yapıtlarının da var olabileceğini pekâlâ anladıkları halde, sadece doğru çizimden yoksun ve güzel olmayan yapıtlardan tat aldıklarını ileri sürecek kadar böbürlenirler. Böylesi kimseler, açıkça güzel veya etkili bir yapıttan haz duyduklarını söylerlerse, "kültürsüzlükle" suçlanmaktan korkarlar hep. Bunlar, bir ölçüde itici buldukları halde, her şeye "çok ilginç" diyerek, gerçek sanat tadını yitiren birer sanat züppesidirler. Bu tür yanlış anlamalara yol açan biri olmak istemem. Bu şekilde görülüp inanılır biri olmaktansa, hiç inanılmamayı yeğ tutarım.

Bundan sonraki bölümlerde, sanat tarihinden, yani mimarlık, resim ve heykelcilik tarihinden söz edeceğim. Sanırım, böylesi bir tarihin bilinmesi, sanatçıların niçin belirli bir biçimde çalıştıklarının veya neden belirli amaçlara yöneldiklerinin kavranmasında yardımcı olacaktır. Gözü sanat yapıtının belirli özelliklerini yakalamaya, dolayısıyla duyarlığı en ince ayrıntıları birbirinden ayırabilecek kadar keskinleştirmeye yönelik en üstün yol budur. Hatta, yapıtları, kendi özerk değerleri içinde tadabilmeyi öğrenmenin biricik yoludur belki de. Ama, tehlikesiz hiçbir yol yoktur. Bazen kimileri katalogla resim galerilerini dolaşırlar. Bir resmin önünde durur durmaz onun numarasını ararlar. Resmin adını bulana dek kitaplarının sayfalarını karıştırır ve bulur bulmaz başka bir resme yürürler. Bu insanlar tabloya şöyle bir bakıp geçtikleri için, belki de evlerinde kalsalar daha iyi ederler. Yaptıkları iş, sadece kataloğu kontrol etmektir. Resimden alınabilecek hazla hiçbir ilişkisi olmayan ussal bir "kısa devredir" bu.

Sanat tarihini biraz bilen bir kimse de, kimi vakit benzeri bir tuzağa düşebilir. Bir sanat yapıtını gördüğünde, kendini ona verecek yerde, aklında, o yapıta yakışacak etiketi aramayı yeğler. Belki Rembrandt'ın, *chiaroscuro*'su – ışık ve gölge anlamına gelen İtalyanca bir terim – nedeniyle ün kazandığını işitmiştir. Rembrandt'ın bir yapıtını görünce de, bilgiç bilgiç kafasını sallar, "Nefis bir chiaroscuro!" diye mırıldandıktan sonra, bir sonraki tabloya geçer. Bu tehlikeli sanat züppeliği ve sözde kültür üzerine düşüncelerimi içtenlikle söylemek istiyorum, çünkü böyle bir kitabın da katkıda bulunabileceği benzer ayartılmalara düşebiliriz. Benim niyetim, gözleri açmaktır, dili çözmek değil. Eleştirmenlerin kullandıkları sözcükler, her türlü kesinliği yok edecek kadar çeşitli anlamlara çekildiğinden, sanattan söz etmek zor değildir. Fakat bir tabloya taze bir bakışla bakmak ve onda bir keşif yolculuğunun serüvenine atılmak, evet çok daha çetin, ama çok daha doyum veren bir iştir. Böyle bir yolculuktan kimin nelerle döneceğini hiçbirimiz bilemeyiz.

I

YABANSI BAŞLANGIÇLAR

Tarihöncesi, ilkel topluluklar ve eski Amerika

Dillerin nasıl doğduğunu bilmediğimiz gibi, sanatın da nasıl doğduğunu bilmiyoruz. Eğer tapınak ve ev inşası, resim ve heykel yapımı veya dokuma gibi etkinlikleri sanat olarak sayarsak, dünyada sanatçının bulunmadığı tek bir topluluk yoktur. Yok, sanat deyince, müze ve sergilerde tadına varılan bir şey veya seçkin salonların güzel süslemelerinde kullanılan, az rastlanır, nefis bir şey anlıyorsak; sözcüğün bu özel anlamının pek yakınlarda geliştiğini ve geçmişin en büyük mimarlarının, ressam veya heykelcilerinin bu sözü akıllarından bile geçirmediklerini bilmek zorundayız. Mimariyi ele alırsak, bu ayrımı daha iyi anlarız. Hepimizin bildiği gibi çok güzel yapılar vardır ve bunlardan bazıları, gerçek anlamda birer sanat yapıtıdır. Ne var ki, dünyada, belirli amaçla dikilmemiş tek bir yapı gösteremezsiniz. Bu yapıları tapınma yeri, eğlence yeri veya konut olarak kullanan kimseler, onları özellikle işe yararlılık ölçülerine göre değerlendirirler. Bunun dışında, ayrıca yapının tasarımını veya oranlarını kendi beğenilerine az-çok uygun bulabilirler ve yapıyı, yalnız kullanılma açısından değil, aynı zamanda onu "doğru" hale getiren başarılı mimarın çabaları bakımından da değerlendirebilirler. Geçmişte, resim ve heykel sanatına karşı tutumun genellikle bundan pek farkı yoktu. Bu sanat dallarında verilen ürünler, sadece sanat yapıtları değil, belirli görevleri olan objeler sayılırdı. Kimi yapıların hangi gereksinmeler sonucu dikildiğini bilmeyen birisi, bu konuda iyi bir değerlendirici olamaz. Aynı şekilde biz de, hangi amaçla yapıldığını bilmediğimiz sürece, geçmişin sanatını anlayamayız. Tarih boyunca ne kadar geriye gidersek, sanatın hizmet ettiğine inanılan amaçlar o kadar belirgin, ama aynı zamanda garip görünmektedir. Oturduğumuz kentlerden uzaklaşıp köylere giderek veya daha da iyisi, kendi uygarlaşmış ülkelerimizden koparak, hâlâ, çok uzak atalarımızınkine yakın koşullarda yaşayan topluluklar arasına girsek, aynı şeyle karşılaşırız. Biz bu topluluklara, bizden daha basit oldukları için değil – çünkü onların düşünme biçimleri bizimkinden çoğu zaman çok daha karışıktır – tüm insanlığın geldiği ilk koşullara da yakın oldukları için "ilkel" diyoruz. İlkeller için, bir kulübe ve bir imge arasında yararlılık açısından hiçbir fark yoktur. Kulübeler onları yağmurdan, rüzgârdan, güneşten ve kendilerini yaratmış olan ruhlardan korurlar; imgeler ise, onları, doğal güçler kadar *gerçek olan* öte-

ki güçlere karşı korurlar. Başka bir deyişle, resimler ve heykeller büyüsel amaçlarla kullanılırlar.

İlkel toplulukların düşünce tarzını anlamaya çalışmadan; onları imgeleri bakılacak güzel şeyler olarak değil de, *kullanılacak* ve güç dolu nesneler gibi görmeye iten yaşantıyı kavramadan, sanatın bu yabansı başlangıçlarını anlamayı umamayız. Bu duygunun yeniden edinilmesinin gerçekten pek zor bir şey olduğunu sanmıyorum. Gereken tek şey kendimize karşı tam olarak dürüst olmak ve içimizde hâlâ "ilkel" bir şeyler kalıp kalmadığını anlamaktır. Buzul Çağından başlayacak yerde, kendimizden başlayalım. Günümüzün bir gazetesinden sevdiğimiz bir yıldızın fotoğrafını alalım. Elimize bir iğne alıp, gözlerine batırmak hoşumuza gider mi? Gazetenin herhangi bir yerini delmek kadar önemsiz midir bu? Hiç sanmam. Fotoğrafa karşı yapılan böyle bir davranışın, sağlam kafayla düşündüğümde, dostuma veya hayran olduğum birine en ufak bir zarar vermeyeceğini çok iyi bildiğim halde, yine de böyle bir davranışta bulunmaya karşı nedensiz bir tereddüt duyarım. Resme yapılan şeyin aynısını resimdeki kişiye yapıyormuş gibi saçma bir duygu duyarım içimdeki bir yerde. Eğer haklıysam ve bu atom çağında bile bu saçma ve mantıksız duygu hâlâ varlığını sürdürüyorsa, bu gibi düşüncelerin ilkel insanların yaşadığı topluluklar içinde hâlâ bulunmasına fazla şaşmamamız gerekir. Dünyanın her yerinde, halk hekimleri veya büyücüler, hep şu büyüyü ortaklaşa uygulamışlardır: Düşmana benzeyen kaba bir bebek yaptıktan sonra, zararın onun üzerine düşmesi dileğiyle, bu yapma bebeğin yüreğini delmişler veya onu yakmışlardır. İngiltere'de, *Guy Fawkes* gününde yaktığımız kukla da, aynı boş inancın bir kalıntısıdır. İmge ile gerçeklik arasındaki ayrım, ilkeller için bazen çok daha belirsizdir. Yerliler, bir keresinde, sürülerinin resmini yapan Avrupalı bir ressama, korkuyla şu soruyu sormuşlardır: "Bunları alıp götürürsen, neyle yaşarız biz?"

19

Bizon,
M.Ö. 15.000-10.000 dolayları

Mağara resmi;
Altamira, İspanya

20

At,
M.Ö. 15.000- 10.000 dolayları

Mağara resmi;
Lascaux, Fransa

Tüm bu garip inanışlar önemlidirler, çünkü, günümüze dek ulaşan en eski resimleri anlamamıza yardım edebilirler. Bu resimler insan becerisinin en eski izlerindendir. Bu resimler on dokuzuncu yüzyılda İspanya'da (*resim 19*) ve güney Fransa'da (*resim 20*) mağara duvarlarında ve kayalar üzerinde ilk kez görüldüklerinde, arkeologlar önce canlı gibi duran ve gerçeğe çok benzeyen bu hayvanların, Buzul Çağı insanlarınca yapılmış olabileceğine inanmamışlardır. Zamanla, bu bölgelerde bulunan kemik ve taştan yapılmış kaba araçlar; bu bizon, mamut ve ren geyiği resimlerini, onları avlayan, bu yüzden de onları çok iyi tanıyan kimselerin resmettiğini veya kazıdığını, giderek daha kesin bir şekilde ortaya koymuştur. Bu mağaralara girmek, insana garip bir duygu verir. Bazen dar ve alçak koridorlardan geçilir. Dağın karanlık iç kısmındayken, rehberinizin el feneri birdenbire bir boğa resmini aydınlatıverir. Böylesine güç ulaşılan bir yere, yalnızca buraları süslemek amacıyla gidilmiş olması düşünülemez. Ayrıca,







21
Lascaux'ta mağara, Fransa, M.Ö. 15.000-10.000 dolayları

Lascaux mağarasındakiler dışında (*resim 21*) pek az yerdeki resimler net bir şekilde dağılmışlardır. Çoğunlukla birbirlerinin üzerine düzensiz bir şekilde boyanmış ya da kazınmışlardır. Bu bulguların daha iyi bir açıklaması, bunların, resim yapmanın insana güç verdiğine ilişkin evrensel inanışın en eski örnekleri olmasıdır. Bir başka deyişle bu ilkel avcılar, belki de sadece zıpkınları ve taşbaltalarıyla haklarından gelebildikleri bu hayvanların resimlerini yaparlarsa gerçek hayvanların da kendi güçlerine boyun eğeceğine inanıyorlardı.

Tabii ki bu bir varsayımdır, ama yine de, bugün bile eski göreneklerini koruyan ilkel topluluklar arasında sanatın gördüğü işlevle oldukça iyi desteklenen bir varsayım. Bildiğim kadarıyla, günümüzdeki bu topluluklar arasında tarih öncesi insanlarının kullandığı bu tür sihirleri aynen uygulayan yoktur. Ama onlar için sanat çoğunlukla, imgelerin gücüne duyulan benzer inanışlara yakından bağlıdır. Günümüzde hâlâ yalnızca taş araç kullanan ve büyüsel amaçlarla kayalıklara hayvan resmi çizen kimi ilkel topluluklar vardır. Dinsel şenliklerinde hayvan kılığına girerek, hayvanlar gibi hareket ederek kutsal danslar yapan bazı kabileler de vardır. Onlar da, böyle yapmakla, bir bakıma, av hayvanına karşı güç sağlayacaklarına inanırlar. Bazen de, tıpkı masallardaki gibi, bazı hayvanlarla akraba olduklarına, tüm kabilenin bir kurt, karga veya kurbağa kabilesi olduğuna bile inanırlar. Oldukça garip inanışlardır bunlar. Ama şunu unutmayalım ki, bu düşünceler, sanıldığı gibi, bizim kendi çağımızdan fazla uzakta sayılamazlar. Romalılar, Romulus ve Romus'un bir dişi kurt tarafından emziril-

diğine inanıyorlardı. Bu kurdun bronz bir imgesi, Roma'da Capitol'de dururdu. Son zamanlara kadar Capitol'ün merdivenleri yakınında bir kafeste canlı bir dişi kurt beslenmiştir. Trafalgar Meydanında canlı aslanlar beslenmez ama İngiliz Aslanı karikatürlerde inatla yer alır. Doğal olarak, bu tür armacı veya karikatürcü bir simgecilikle, ilkellerin hayvan akrabaları saydıkları totemlerin kökleşmiş inancı arasında büyük bir fark vardır. Bu ilkellerin, bazen, aynı zamanda hem insan hem hayvan olunabilen bir tür düş dünyasında yaşadıkları anlaşılmaktadır. Birçok kabilenin bu hayvanları canlandıran maskeleri vardır. Özel törenlerde bu maskeleri kullandıklarında, kendilerini biçim değiştirmiş, karga veya ayı haline dönüşmüş hissederler. Korsanlık veya polisçilik oynayan çocuklar gibidirler ve oyunun nerede bittiğini, gerçeğin nerede başladığını fark etmezler. Çocukların çevresinde daima büyüklerin dünyası vardır, "Gürültü yapmayın!" veya "Haydi, yatma vakti geldi!" deyip dururlar. İlkellerin yanılsamalarını bozacak benzer bir dünya yoktur, çünkü kabilenin her üyesi dans ve ayin törenlerine, kendilerinden geçerek katılırlar. Hepsi, kuşaktan kuşağa bu törenlerin anlamını öğrenmişler ve bu törenler onların içine öylesine işlemiştir ki, bunların dışına çıkıp davranışlarını eleştirel gözle değerlendirme şansları çok azdır. "İlkeller" gibi bizim de, peşin kabul ettiğimiz birtakım inanışlarımız vardır. Birileri çıkıp sorgulayıncaya dek, bunların farkına bile varmayız.

Bütün bunların sanatla pek az ilgisi olduğu söylenebilir, ama gerçekte, sanatı çeşitli biçimlerde etkileyen bu inanışlardır. Birçok sanat yapıtının amacı bu garip törenlerin bir parçası olmaktır ve bu durumda önemli olan şey, söz konusu heykel ya da resmin bizim standartlarımıza göre güzelliği değil, "yarattığı etki," yani istenen büyüsel etkiyi sağlayıp sağlamadığıdır. Sanatçılar ayrıca, bu yapıtları, her biçimin, her rengin ne anlama geldiğini bilen kendi kabile halkı için yaparlar. Sanatçılardan beklenen şey bunları değiştirmeleri değil, sadece tüm bilgi ve becerilerini çalışmalarına uygulamalarıdır.

Benzer örnekler bulmak için yine çok uzaklara gitmeye gerek yok. Ulusal bir bayrağın özelliği, her yapımcının kafasına göre değiştirebileceği renkli bir kumaş parçası olmasından ileri gelmiyor. Bir evlilik yüzüğü, istenildiği gibi takılan veya değiştirilen bir süs değildir. Yaşantımızın kurallarla belirlenmiş gelenek ve töreleri içinde, yine de beğeni ve beceriye bırakılan bir özgürlük ve seçme payı kalmaktadır. Noel ağacını düşünelim. Noel ağacının başlıca özellikleri göreneklerimiz tarafından belirlenmiştir. Ama her ailenin, o ağacı o ailenin ağacı yapan kendi gelenek ve tercihleri de vardır ve onlar yapılmasa ağaç güzel görünmez. Ağacın süslenmesi için önemli an gelip çatınca, pek çok şeye karar vermek gerekir. Bu dala bir kandil mi koymalı? Tepedeki süsler yeterli mi dersiniz? Bu yıldız çok mu ağır acaba? Yoksa bu taraf fazla mı dolu? Belki bir yabancıya bütün bu ta-



22

Bir Maori kabile reisinin evinden tahta oyma, XIX. yüzyıl başları

Oyulmuş ağaç, 32 × 82 cm. Museum of Mankind Londra

salar garip gelebilir. Örneğin, süssüz ağaçların daha zarif olduğu düşünülebilir. Ancak, bunun anlamını bilen bizler için, ağacın bizim kafamızdaki düşünceye göre süslenmesi çok önemlidir.

İlkel sanat, önceden saptanmış bu çeşit bir yol izler ama, yine de sanatçıya kendi yeteneğini gösterme olanağı bırakır. Kimi kabile zanaatçılarının ulaştıkları teknik ustalık gerçekten şaşırtıcıdır. Şunu hiçbir zaman aklımızdan çıkarmamamız gerekir: İlkel sanat derken, buradaki "ilkel" sözcüğü, o sanatçıların kendi zanaatlarına ilişkin bilgilerinin ilkelliği anlamına gelmiyor. Tam tersine. Birçok ilkel kabile oymacılıkta, sepet örmede, deri sepilemede ve hatta maden işlemede gerçekten akla durgunluk veren bir beceriye ulaşmıştır. Tüm bu işlerin, ne denli kaba araçlarla yapıldığı düşünülürse, yüzyıllar süren uzmanlaşma sürecinde, bu ilkel zanaatçıların elde ettikleri "işçilik" sabrı ve güveni karşısında şaşırmamak olanaksızdır. Örneğin Yeni Zelanda'da yaşayan Maoriler, tahta oymacılıkta gerçekten mucizeler yaratmışlardır (*resim 22*). Kuşkusuz, bir şeyin yapılmasının güç oluşu, onun mutlaka bir sanat eseri olduğunu göstermez. Böyle olsaydı, içinde yelkenli modeli bulunan şişeleri yapanların, üstün değerli sanatçılar arasında sayılmaları gerekirdi. Ama kabile sanatının bu örnekleri, sanatçının daha iyisini de yapabileceğini göstermelidir bize. Onların bizden farklı olan tarafları zanaatsal düzeyleri değil düşünce tarzlarıdır. Ta işin başında bunun bilincinde olmamız çok önemlidir, çünkü sanatın tüm tarihi, gittikçe gelişen teknik yetkinleşmenin tarihi değil, değişen düşünce tarzının ve kurallarının tarihidir. Kabile sanatçılarının belirli koşullarda, doğayı olduğu gibi yansıtmada, Batılı bir usta kadar doğru yapıtlar verebildiklerinin kanıtları, gittikçe daha çok sayıda ortaya çıkıyor. Birkaç on yıl önce Nijerya'da asıllarına çarpıcı bir biçimde benzeyen bir küme bronzdan baş bulunmuştur (*resim 23*). Bunlar yüzyıllarca önce yapılmışa benze-



23

Zenci başı; Nijerya'da, Ife'de bulunmuştur ve olasılıkla bir hükümdarı (Oni) temsil etmektedir
XII. - XIV. yüzyıl

Bronz, yükseklik 36 cm; Museum of Mankind, Londra



24
Savaş tanrısı Oro, Tahiti'den, XVIII. yüzyıl

Kumaş örtülü ağaç parçası, uzunluğu 66 cm; Museum of Mankind, Londra

mektedir ve o yerin sanatçılarının bu teknikleri bir yabancıdan öğrenmiş olmalarını düşündürecek hiçbir belirti de yoktur.

O halde, ilkel sanatı bunca ayrıksı kılan şey ne olabilir? Belki bir kez daha kendimize dönüp, hepimizin yapabileceği deneylere başvuralım. Bir parça kâğıt alıp, üzerine bir yüz resmi çiziktirelim. Kafası için bir daire, burnu için bir çizgi ve bir çizgi de ağzı için yapalım. Bu gözsüz karalamaya şöyle bir bakalım. Dayanılmayacak denli hüzünlü değil mi? Zavallıcık göremiyor, çünkü gözleri yok. Ona bir "göz yerleştirme" isteği duyuyoruz; ve iki nokta yapınca ne kadar rahatlıyoruz; çünkü en azından bize bakabiliyor artık! Hepimiz bunu eğlendirici bir oyun gibi görürüz, ama yerliler için bu bir oyun değildir. Üzerine basit bir yüz yerleştirilen bir ağaç direk onun gözünde bambaşka bir şeye dönüşür. Ona göre bu ağaç parçasının sihirli gücü vardır. Gözleri olduğuna göre, onu insana daha fazla benzetmesi gerekmez artık. *Resim 24*, Polinezyalıların Oro adını verdikleri bir savaş tanrısını gösteriyor. Polinezyalılar eşsiz yontuculardır, ama belli ki, heykelin insan vücudunu tam doğrulukla yansıtmasını gerekli görmemişler. Gördüğümüz, iplikten örülü bir kumaşla kaplanmış bir ağaç parçası. Yalnızca gözler ve kollar, aynı ipliğin bükümleriyle kabaca belirtilmiş, ama dikkat edersek, bunlar ağaca garip bir güç vermeye yetmiş. Henüz sanat diyarında sayılmayız ama, yaptığımız karalama deneyi bir şey daha öğretebilir bize. Rasgele çizdiğimiz yüzün biçimini mümkün olan her şekilde değiştirelim. Örneğin gözleri noktacık değil de artı işareti veya gerçek göze hiç benzemeyen işaretlerle gösterelim. Burun yerine bir daire çizelim, ağız yerine bir kıvrım koyalım. Burnun ve ağzın yerleri hemen hemen aynı kaldığı sürece, bir sorun yok demektir. Yerli sanatçı için bu bulgu belki de büyük bir anlam taşıyordu. Ona figürlerini ya da yüzlerini, kendinin en çok beğendiği ya da yaptığı işe en uygun düşen biçimlerle yapmayı öğretti. Elde edilen sonuç, gerçek yüzlere pek benzemeyebilirdi ama, rasgele karaladığımız yüzde eksik olan, bütünlük ve çizgi uyumunu kazanmıştı. *Resim 25*'te, bir Yeni Gine maskesi görüyoruz. Bir güzellik örneği olmayabilir ve zaten amacı da bu değildir: Köyün gençlerinin bunları giyip, hortlak kılığına girerek kadınları ve çocukları korkuttukları törenler için yapılmış-



25

Tören maskesi, Yeni Gine'de, Papua Körfezi bölgesinden, 1880 dolayları

Ağaç, ağaç kabuğu ve bitkisel lif, yüksekliği 152,4 cm; Museum of Mankind, Londra



lardır. Bu "hortlak" bize ne kadar şaşırtıcı veya itici gözükse de, sanatçının, onun yüzünü yaparken kullandığı geometrik biçimleri bir araya getirişinde yine de doyurucu birtakım şeyler var.

Dünyanın bazı yerlerinde, bazı ilkel sanatçılar, inançlarıyla ilgili değişik figürleri ve totemleri süslü biçimlerle canlandırmak için, ince teknikler geliştirmişlerdir. Örneğin, kuzey Amerika'daki yerliler arasında, çok keskin bir doğa gözlemini, bizim nesnelerin gerçek görünümü dediğimiz şeye ilgisizlikle birleştiren sanatçılar vardır. Avcılar, kartalın gagasının veya kunduzun kulaklarının gerçek biçimini bizden çok daha iyi bilirler. Fakat onlara, tüm bu belirleyici özelliklerinden yalnız biri yetebilir. Bir kartal gagası olan maske bir kartaldır. *Resim 26*'da kuzey-batıdaki Haida kabilesi reisinin, önünde üç totem direği olan evinin bir modeli görülüyor. Biz burada birbiri üzerine bindirilmiş maskelerden başka bir şey göremiyoruz, ama bir direk bir yerliye kabilesinin eski bir efsanesini resimlerle verir. Bize efsane de simgelenişi kadar garip ve tutarsız gelebilir ama yerlilerin kafa yapısının bizden farklı oluşuna artık şaşmamamız gerekir:

26

Haida kabilesinin reisine ait bir konut modeli, kuzey batı Amerika Kızılderilileri

American Museum of Natural History, New York

Bir zamanlar Gwais Kun kentinde sabahtan akşama kadar yatakta pinekleyen bir genç varmış. Kaynanası genci azarlamış. O da utanıp evden kaçmış. Bir gölde yaşamaya, insan ve balina yiyerek karnını doyuran bir canavarı öldürmeye karar vermiş. Büyülü bir kuşun yardımıyla, ağaç kütüklerinden bir tuzak hazırlamış. Üstüne de, yem olsun diye iki çocuk asmış. Canavarı yakalamış. Canavarın derisini giyinip balık avlamaya koyulmuş. Avladığı balıkları da, kendisine karşı bunca sert davranan kaynanasının eşiğine hiç sektirmeden bırakmaya başlamış. Kadın, bu beklenmedik armağanlardan o denli hoşlanmış ki, sonunda, kendisinin güçlü bir büyücü olduğuna inanmış. Sonunda genç adam, kadına tüm gerçeği anlatınca, kadın öyle utanmış ki utancından ölüvermiş.

Ortadaki kazığın üstünde, bu öykünün bütün kahramanlarının resmi yer alıyor. Girişin altındaki maske, canavarın yediği balinalardan biri. Girişin üstündeki büyük maske ise canavarın kendisi. Hemen sonra, talihsiz kaynananın figürü geliyor. Daha yüksekteki gagalı maske de kahramana yardım eden kuşu ve ardından, canavarın derisine bürünmüş kahramanı, yakaladığı balıklarla görüyoruz. Tepedeki figürler yem niyetine kullanılan çocuklardır.

Bu yapıt bize, garip bir hevesin ürünüymüş gibi gelebilir ama onu yapanlar için, ciddi bir girişimdir. Yerlilerin o vakitler sahip oldukları ilkel araçlarla, o kocaman direklerin oyulması yıllar alıyordu. Kimi zaman da, güçlü bir başkanın konutuna saygı gösterisinde bulunmak ve onu öteki konutlardan ayrı kılmak amacıyla, köyün tüm erkekleri çalışmalara katkıda bulunuyorlardı.



27

Ölüm tanrısı'nın başı, Honduras'taki Copan'da bulunmuş bir Maya sunak taşından
M.S. 500-600 dolayları

37 × 104 cm, Museum of Mankind, Londra

28

İnuit dans maskesi, Alaska'dan
1880 dolayları

Boyalı ahşap, 37 × 25.5 cm, Museum für Völkerkunde, Staatliche Museen, Berlin

Bunca sevgi, bunca çabayla yaratılmış bu yapıtların anlamını, gerekli açıklama yapılmadan anlayamayız belki de. İlkel sanatın ürünleri çoğunlukla böyle oluyor. *Resim 28*'deki maske bize nükteli gelebilir ama, gülünç asla! Çünkü kanlı yüzüyle insan yiyen bir dağ şeytanını temsil etmektedir. Ama gerekli açıklama yapılmasa da, doğal biçimlerin tutarlılıkla değişikliğe uğratıldığı mükemmel uyumu gözlemleyebiliriz. Nitekim, sanatın yabansı başlangıçlarında yapılmış ve ne için yapıldığı açıklaması unutulmuş ama yine de hayran olduğumuz pek çok güzel yapıt vardır. Eski Amerika'nın büyük uygarlıklarından geriye kalan tek şey, onların "sanatı"dır. Sanat sözcüğünü tırnak içine aldım. Bu gizemli yapıların ve imgelerin güzellikten yoksun olduklarını düşünerek yapmadım bunu – çünkü pek çoğu hayran olunacak yapıtlardı – amacım, bunların zevk için ya da süsleme için yapılmadıklarını belirtmek. Günümüz Honduras'ındaki Copan kalıntılarının bir sunağından ürkünç kafatası heykeli (*resim 27*), o toplulukların dinlerinin zorunlu kıldığı, insanların tüyler ürpertici bir biçimde kurban edilişini anımsatıyor. Bu heykellerin gerçek anlamları hakkında çok az şey bilinmesine karşın, bunları bulup sırlarına girmeye çalışan araştırıcıların heyecan verici çabaları, bu heykellerin başka ilkel kültürlerin yapıtlarıyla karşılaştırabilmeleri için yeterli bilgileri sağlamıştır. Bu topluluklar kuşkusuz sözcüğün sıradan anlamında ilkel değildiler. XVI. yüzyılda, İspanyol ve Portekizli serüvenci istilacılar geldiğinde Meksika'da Aztekler, Peru'da İnkalar uçsuz bucaksız topraklarda egemenlik sürüyorlardı. İlk yüzyıllarda, Orta Amerikalı Mayaların büyük kentler kurduğunu ve hiç de ilkel demlemeyecek bir yazı ve zaman ölçüm (takvim) sistemi geliştirdiklerini biliyoruz. Nijerya zencileri gibi, Colombo öncesi Amerika halkları da, bir insan yüzünü, aslına pek benzer biçimde imgeleştirme yeteneğine sahiptiler. Kapkacağa şaşılacak ölçüde insan başı biçimini vermek eski Perulular





29

Tek gözlü adam başı biçiminde kap, Peru'da Chicanná Vadisi'nde bulunmuştur, M.S. 250-550 dolayları

Kil, yüksekliği 29 cm; The Art Institute of Chicago



30

Tlaloc, Aztek yağmur tanrısı, XIV. - XV. yüzyıl

Taş, yüksekliği 40 cm; Museum für Völkerkunde, Staatliche Museen, Berlin

hoşuna gidiyordu (*Resim 29*). Eğer bu uygarlıkların ürünleri bize çok uzak ve doğa dışıymış gibi görünüyorlarsa, bunun nedeni, aktarmak istedikleri düşüncelerde saklıdır.

Resim 30, Meksika'ya İspanyolların gelişinden hemen önceye, Aztek dönemine ait olduğu sanılan bir heykeli göstermektedir. Araştırmacılar, adı Tlaloc olan bir yağmur tanrısını simgelediğini düşünüyorlar bunun. Bu tropikal ülkelerde yağmur, insanlar için genellikle ölüm kalım sorunudur. Çünkü yağmur yağmazsa ürünler kuruyabilir, halk açlıktan kırılabilir. Bu nedenle, yağmur ve fırtına tanrısının, yerlilerin imgeleminde korkunç güce sahip bir şeytan görünümüne bürünmesine hiç şaşmamalı. Onların imgeleminde, gökteki şimşek kocaman bir yılana benzer ve bu yüzden birçok Amerika topluluğu, çıngıraklı yılanı kutsal ve güçlü bir yaratık sayar. Nitekim Tlaloc'un figürünü daha dikkatle incelersek şunu gözlemleriz: ağız; çenelerinden dışarı fırlayan kocaman zehir dişleriyle birbirine bakan iki çıngıraklı yılanın başlarından, burun ise birbirine geçişmiş yılanların vücudundan oluşmuştur. Belki gözleri de kıvrılmış yılan gibi görülebilir. Bilinen kalıpların dışında bir yüz "kurmak" isteğinin, bizim gerçeğe tıpatıp uygun heykel sanatı görüşümüzden nice uzaklara gidebileceğini böylece gözlemleyebiliriz. Bu yolla, bazen bu yönteme iten nedenlerden bir işaret olsun yakalayabiliriz. Yağmur tanrısının imgesine, yıldırım gücünü temsil eden kutsal yılanların vücudu çok uygundu. Bu, garip putları yaratan kafa yapısını kavramak istersek, ilkel uygarlıklarda, sanatsal yaratmanın yalnızca büyü ve dine bağlı olmadığını, aynı zamanda ilk yazı biçimini de oluşturduğunu anlamaya başlayabiliriz. Eski Meksika sanatında, kutsal yılan, sadece bir çıngıraklı yılanın resmi değildi. Şimşeği anlatabileceği gibi, fırtınayı hatırlatan veya onu belki büyüyle etkilemek isteyen gerçek anlamda bir simge olabilirdi. Bu esrarengiz başlangıçlar hakkında çok az şey biliniyor. Ama sanatın öyküsünü derinliğine anlamak istersek, arada bir harflerle resim arasında var olan kanbağını anımsamamız yararlı olacak.



Avustralyalı bir yerli (Aborijin), kayaya opossum totemi çiziyor

2

SONRASIZLIĞIN SANATI

Mısır, Mezopotamya, Girit

Yerkürenin her yerinde bir sanat biçimi mutlaka vardır, ama sürekli bir çaba olarak sanat tarihi, güney Fransa'nın mağaralarında veya kuzey Amerika'nın yerlileri arasında başlamamıştır. Bu yabansı başlangıçları günümüze bağlayacak kültür kalıntıları yok. Oysa zamanımızın sanatını, günümüzün herhangi bir evini veya reklam afişini, yaklaşık beş bin yıl önce Nil vadisinde yeşeren sanata bağlayan, ustadan çırağa, ondan da sanatsevere veya kopyacıya aktaran doğrudan bir kültür ilişkisi var. Nitekim, Yunan ustaların Mısır okullarına gittiğini göreceğiz ve biz hepimiz Yunanlıların öğrencileriyiz. Bu nedenle Mısır sanatı bizler için ölçülemeyecek bir önem taşımaktadır.

Herkes Mısır'ın, tarihin uzak ufkunda kilometre taşları gibi dikili duran, zamanın hışmına uğramış taştan dağların, yani piramitlerin (*resim 31*) ülkesi olduğunu bilir. Ne kadar uzak ve gizemli görünseler de, çok şey söylüyor bize bu piramitler. Onlar bize, bir kralın yaşam süresi içerisinde, taştan o dev kütlelerin dikilmesini mümkün kılabilecek yetkinlikte örgütlenmiş bir ülkeden; binlerce işçi ve tutsağı madenlerden taş çıkarmak, onları inşaat alanına çekmek ve kral mezarı tamamlanıncaya kadar yıllarca çalıştırıp o taşları en ilkel araçlarla bir bir dizdirebilecek kadar zengin ve güçlü krallardan söz ediyorlar. Hiçbir kral ve hiçbir topluluk, yalnızca bir anıt dikmek için bunca masrafı ve eziyeti göze alamazdı. Nitekim, kralların ve kullarının gözünde piramitlerin pratik bir işlevi vardır. Kral, halkı üstünde egemenlik süren kutsal bir varlık sayılıyordu. Bu dünyadan ayrıldığı zaman da, yanlarından geldiği tanrıların arasına yükselecekti. O, gökyüzüne çıkarken, piramitler, olasılıkla, onun çıkışını kolaylaştıracaklardı. Ama her şeyden önce onun kutsal bedeninin korunmasını sağlayacaklardı. Çünkü Mısırlılar, ruhun öte dünyada yaşamını sürdürebilmesi için, bedenin korunması gerektiğine inanıyorlardı. Bu yüzden karışık bir mumyalama yöntemiyle ve bedeni sargılara sararak, cesedin bozulmasını önlüyorlardı. Piramit, kralın mumyası için dikiliyor, ceset ise, bu koskoca taş dağının tam ortasına, yine taştan bir mezar içine yerleştiriliyordu. Ölü odasının duvarlarına, tüm çevreye, dünya ötesi yolculuğunda krala yardımcı olacağına inanılan büyüsel işaretler çiziliyordu.

Sanat tarihinde, eski inanışların rolü konusunda bize bir şeyler söyleyen





31
Gize piramitleri, M.Ö. 2613-2563 dolayları

yalnızca insan mimarisinin bu çok eski kalıntıları değildir. Mısırlılar için sadece bedenin korunması yeterli değildi. Eğer kralın dış görünümü de yok olmazsa, o zaman sonsuza dek yaşaması kesinlik kazanıyordu. Bunun için, heykelcilerden, aşınmaz ve çetin bir granite, kralın portresini oymaları isteniyordu. Bu oyma imgeyi; ruh o imgede ve imge sayesinde yaşamasını sürdürsün diye, mezara, kimsenin göremeyeceği bir yere koyuyorlardı. Heykelci sözcüğü o zaman, "yaşamı koruyan kişi" ile eş anlama geliyordu.

Benzer törenler başlangıçta yalnız krallar için yapılırdı. Çok geçmeden saraydaki soylular da, kral piramidinin çevresine düzenli sıralarla dizilmiş daha küçük mezarlar yaptırdılar. Giderek, biraz önemli herkes, öte dünya için tedbirlerini almaya, içinde kendi ruhunun yaşayacağı, ölülere sunulan yiyecek ve içecekleri kabul edebileceği, mumyasının ve kendi oyma imgesinin yer alabileceği pahalı mezarlar sipariş etmeye başlar oldu. Piramitler çağının, yani Eski Krallık'ın dördüncü "sülalesinin" bu ilk portrelerinden bazıları, Mısır sanatının en üstün yapıtlarından sayılır (*resim 32*). Bunlarda, kolay kolay unutulamayan bir görkemlilikle yalınlık bir arada bulunur. Heykelci, belli ki, modeline ne yaranmaya çalışmış, ne de onun yaşamının hoş bir anını yakalamaya çabalamış. Heykelciyi ilgilendiren sadece öz olan'mış. İkincil her türlü ayrıntıya boş vermiş. Bu portrelerin bizi bu denli etkileyebilmesinin gizi, insan başının temel ögeleri üzerinde böylesine yoğunlaşma yeteneğidir belki de. Çünkü neredeyse geometrik denebilecek katılıklarına rağmen, 1. Bölüm'de sözünü ettiğimiz yerli maskeleri gibi (*sayfa 47, 51, resim 25, 28*) ilkel değil bunlar. Ne de, Nijeryalı sanatçıların (*sayfa 45, resim 23*) doğalcı portreleri gibi gerçeğe benzerlik endişesindeler. Doğa gözlemiyle bütünün tutarlılığı öylesine yetkin bir biçimde dengeye sokulmuş ki, onların gerçekçilikleri kadar uzak ve sonsuz oluşları da bizi etkiliyor.

32

Büst, M.Ö. 2551-2528 dolayları

Gize'de bir mezarda bulunmuştur; kireçtaşı, yükseklik 27.8 cm; Kunsthistorisches Museum, Viyana

Geometrik düzenlilikle keskin doğa gözleminin bu kaynaşımı, tüm Mısır sanatının özelliğidir. Bu özelliği, en iyi şekilde mezarların duvarlarını süsleyen kabartmalar ve resimlerde izleyebiliriz. Ölünün ruhundan başka hiç kimsenin görmemesi gereken bir sanata, "süslemek" sözcüğü pek yakışmıyor. Gerçekte de bu yapıtlar haz kaynağı olsun diye yapılmamıştır. Görevleri, "yaşamı korumak"tı. Bir vakitler, acımasız bir geçmişte, güçlü biri öldüğünde, öte dünyada kendine yaraşır bir hizmetçi topluluğuna sahip olsun diye, o güçlüyü, öldürülen uşakları ve tutsaklarıyla birlikte gömme geleneği vardı. Bu tür gelenekler daha sonraları ya çok acımasız ya da çok masraflı sayılmış ve imdada sanat yetişmiştir. Yeryüzü büyüklerinin alayını, gerçek uşaklar yerine, resim ve imgeler oluşturmaya başladı. Mısır mezarlarında bulunan resim ve araçlar, çoğu erken kültürlerde de rastlandığı gibi, ölenin ruhuna öte dünyada yardımcı olabilecek dostlar sağlama amacıyla ilişkilidir.





33
Nebamun'un bahçesi, M.Ö. 1400 dolayları

Teb'deki bir mezardan duvar resmi, 64 × 74.2 cm; British Museum, Londra

Bu kabartmalar ve duvar resimleri, Mısır'da binlerce yıl önce nasıl yaşanıldığını gösteren canlı bir imge sunarlar bize. Yine de ilk kez bakan kişiler onları oldukça şaşırtıcı bulabilir. Bunun nedeni Mısırlı ressamların gerçek yaşamı imgeleştirme tarzlarının bizimkilerden çok farklı oluşudur. Bu belki de onların resimlerinin değişik amaçlara hizmet etmesi nedeniyledir. Onlar için önemli olan güzellik değil, resimlerinin eksiksiz olmasıdır. Sanatçının görevi, her şeyi, en açık ve kalıcı bir biçimde korumaktı. Bu nedenle sanatçı, doğayı rasgele seçilmiş herhangi bir görüş açısından resimlemiyordu. Resmini belleğinden ve resimdeki her şeyin kusursuz bir belirginlikle görünmesini isteyen katı kurallara uyarak yapıyordu. Nitekim bu ürünler bize, bir ressamınkinden çok, harita çizimcilerinin üslubunu anımsatırlar. Bunun basit bir örneğini göllü bir bahçeyi betimleyen

resim 33'te görüyoruz. Eğer biz böyle bir resim yapmak isteseydik konuya hangi açıdan yaklaşmanın daha iyi olacağını düşünürdük. Ağaçların biçimi ve özellikleri yalnızca yanlardan en iyi görülür. Gölcüğün biçimini en iyi görmek içinse üstten bakmak gerekir. Mısırlılar bu konuyu bir sorun yapmamış; gölü üstten ağaçları da yandan görüldüğü şekilde çizmişlerdir. Öte yandan göldeki kuşlar ve balıklar üstten bakıldığında ne oldukları anlaşılmayacağı için, gölcük üstten çizilirken kuşlar ve balıklar profilden çizilmiştir.

34
Hesire'nin portresi, mezarının tahta kapısından, M.Ö. 2778-2723 dolayları

Ahşap, yüksekliği 115 cm; Mısır Müzesi, Kahire



Böyle basit bir resimde sanatçının bu yöntemini kolayca anlayabiliriz. Genellikle çocuklar da benzer bir yöntem kullanırlar. Ama Mısırlılar bu yöntemleri uygulamada çocukların hiçbir zaman olamayacağı ölçüde, ısrarlı olmuşlardır. Her şey objenin en karakteristik açısından gösterilmelidir. *Resim 34*, bu yöntemin insan figürüne uygulanışını gösteriyor. Baş, yandan daha iyi göründüğü için, ressamlar başı yandan çiziyordu. Ama insan gözünü düşünürsek, biz onu önden göründüğü gibi düşünürüz. O halde, yandan görünen yüz üzerine, karşıdan görünen bir göz ekleniyordu. Vücudun üst bölümü, omuzlar ve göğüs en iyi önden görünüyordu. Böylece kolların bedene nasıl bağlandığı gösterilebiliyordu. Ama hareket halindeki kollar ve bacaklar en iyi yanlardan görülürdü. Mısırlıların bu resimlerde böylesine garip bir biçimde düz ve çarpık görünmesinin sebebi budur. Mısırlı sanatçılar ayrıca, ayakları dıştan göstermekte güçlük çekiyorlardı. Bu yüzden, ayakları, başparmaktan başlayarak yukarıya doğru, yandan çiziyorlardı. Bunun sonucu olarak, her iki ayak da içten çizilince kabartmadaki adamın sanki iki sol ayağı varmış gibi görünüyordu. Mısırlı sanatçıların insanların böyle göründüğünü düşündükleri sanılmamalıdır. Onlar, bir kuralı izlemekten öte bir şey yapmıyorlar ve bu kural sayesinde, insan figüründe önemli saydıkları her şeyi imgeye sokabiliyorlardı. Belki de bu kurallara böylesine katı bağlılıklarının büyüsel amaçlarla da ilişkisi vardır. Çünkü kolu "kısaltılmış" ya da "kesilip atılmış" bir adam, ölülere sunulması gelenekleşmiş şeyleri nasıl alır ve taşıyabilirdi?

Burada şunu da söylememiz gerekiyor ki, Mısır sanatı, sanatçının belirli bir anda görebileceği şeye değil, belirli bir kişiye veya yere ait olduğunu bildiği şeye dayanıyordu. İlkel sanatçının, figürlerini, iyi çizebildiği biçimlerle kurmaya çalışması gibi, Mısırlı sanatçı da figürlerini, ona öğretilmiş, bildiği örneklerden çıkarıyordu. Ama sanatçı, yaptığı resimde, yalnızca biçim bilgisini kullanmakla kalmayıp, bu biçimlerin neyi temsil ettiğini de dikkate alıyordu. Kimi zaman birisine "Büyük patron" dediğimiz olur. Mısırlı bir sanatçı, böyle bir adamı, uşaklarından veya karısından daha büyük çizmek zorundaydı.

Bu kuralları ve gelenekleri öğrendikten sonra, Mısır yaşamını yansıtan resimlerin dili de anlaşılmış olur. *Resim 35*, M.Ö. yaklaşık 1900 yıllarına denk düşen Orta Krallık denilen dönemde yaşamış bir Mısırlı soylunun mezarında, duvarların nasıl süslendiği hakkında iyi bir fikir vermektedir. Hiyeroglif yazıları, bu adamın gerçekte kim olduğunu, yaşamında hangi unvanlara ve payelere sahip bulunduğunu kesinlikle söylüyorlar. Şimdi okuyalım: Adamın adı Chnemhotep'miş. Doğu Çölü'nün yöneticisiymiş. Menat Chufu prensiymiş. Kralın sırdaşıymış. Saraya bağlı birisiymiş. Hem Horus, hem Anubis rahibi ve de Rahiplerin Başıymış. Tüm Kutsal Sırların da başıymış. İşin daha etkileyici yanı, Mumyalayıcıların da başı olması. Sol

35
Chnemhotep'in mezarından bir duvar resmi, M.Ö. 1900 dolayları

Beni Hassan'da bulunmuştur; Karl Lepsius tarafından orijinalinden yapılmış çizim, *Denkmäler*, 1842





36
Resim 35'ten ayrıntı

yanda, karısı Cheti, odalık Jat'la birlikte, bumeranga benzer bir tür ağaç silahla, yaban kuşları avlarken görülüyor. Oğullarından biri, resimde küçük çizilmiş olsa da Sınırlar Başyöneticisi unvanını taşıyor. Alttaki şeritte, balık avı işlerine bakan Mentuhotep'in yönetiminde, dolu bir ağı çekerlerken görülüyor. Yukarda, kapının üstünde, yeniden Chnemhotep'le karşılaşıyoruz. Bu kez, ağla su kuşları yakalamakta. Mısırlı sanatçının kullandığı yöntemleri bilince, bu tuzağın nasıl işlediğini kolayca anlayabiliyoruz. Kuş avcısı, sazdan yapılmış bir perdenin ardına gizlenip, açık bir ağa (ağın üstten görünümü çizilmiş) bağlanmış bir ip tutuyor. Kuşlar, yemin üzerine konar konmaz ipi çekiyor ve ağ, kuşları da içine alarak kapanıyor. Chnemhotep'in arkasında, büyük oğlu Nacht'ı ve hem hazineye bakan, hem de mezarların düzenlenmesiyle görevli kişiyi görüyoruz. Sağ yanında, "büyük balık avcısı, av hayvanından yana zengin, av tanrıçasına bağlı" diye tanımlanan Chnemhotep'i, balıkları zıpkınlarken görüyoruz (*resim 36*). Bize balıkların çekilişini göstermek için, suyu sazlıkların arasına çıkaran Mısırlı sanatçının izlediği kuralları bir kez daha gözlemliyoruz. Yazıt şöyle diyor: "Kayığıyla, papirüs yataklarını, av kuşlu gölcükleri, sazlık ve akarsuları dolaşarak, iki çatallı zıpkınıyla otuz balığı delip geçiyor. Suaygırı avlanılan günler ne kadar coşturucudur!" Alt şeritte eğlendirici bir bölüm var: Adamlardan birisi suya düşmüş. Arkadaşları da onu balık sanıp sudan çıkarmaya çalışıyor. Kapıyı çevreleyen yazıt, ölülere armağanların hangi günler sunulduğunu belirtiyor ve tanrılara edilecek duaları içeriyor.

Göz bir kez bu Mısır resimlerine alışınca, onlardaki gerçekdışılık siyah -beyaz bir fotoğraftaki renk eksikliği kadar az rahatsız eder bizi. Hatta bu Mısır yönteminin büyük yararlarını da sezmeye başlıyoruz. Hiçbir şey bu resimlerde, rasgele yapılmış izlenimi taşımıyor. Her şey nerede yapılmışsa, orada yapılması gerekirmiş diyoruz. Bir kalem alıp, bu "ilkel" Mısır resimlerinden birini kopya etmeye çalışmakta yarar var. Bu yoldaki her girişimin sonucu hep gülünç, dengesiz ve çarpık olacaktır. Ya da benim tüm girişimlerim bu sonucu verdi. Mısır resimlerinin her ayrıntısını birbirine bağlayan düzen o denli güçlü ki, en ufak bir değişiklik tüm birliği altüst etmeye yetiyor. Mısırlı sanatçı, çalışmasına duvarı düz çizgilerle bölerek başlıyor sonra figürlerini bu çizgilere göre yerleştiriyordu; ama bu geometrik düzen duygusu, onun doğanın ayrıntılarını şaşılası bir doğrulukla gözlemlemesini engellemiyordu. Her bir kuş veya balık öylesine bir gerçeklikle çizilmiştir ki, hayvan bilimciler bugün de o kuşun veya balığın türünü hemen saptayabilirler. *Resim 35*'in bir detayı olan *resim 37*, böyle bir ayrıntıyı gösteriyor. Bunlar, Chnemhotep'in kuş ağının yanındaki ağaçtaki kuşlardır. Burada sanatçının işini sadece üstün bir ustalıkla değil, aynı zaman-



37

Akasya dalındaki kuşlar

Resim 35'ten ayrıntı; Nina Macpherson Davies tarafından orijinalinden yapılmış resimden



38

Çakal suratlı tanrı Anubis, ölmüş bir kimsenin kalbinin tartılmasını izliyor, ibis başlı tanrı Thot ise sonucu kaydediyor, M.Ö. 1285 dolayları

Ölen kimsenin mezarına yerleştirilen ve "Ölüler Kitabı"ndan bir sahneyi betimleyen papirüs; yükseklik 39.8 cm; British Museum, Londra

da, renge ve çizgiye olağanüstü bir biçimde duyarlı bir gözle yaptığını görüyoruz.

Mısır sanatının en önemli üstünlüklerinden birisi, her heykelin, resmin veya mimari biçimin, sanki tek bir yasaya uygun olarak mekânda yer almasıdır. Bir halkın bütün yaratılarının uyduğu görülen bu yasaya biz, "üslup" diyoruz. Bir üslubu neyin oluşturduğunu sözcüklerle anlatmak çetin bir iş, ama onu gözle bulgulamak daha çetin. Tüm Mısır sanatını yöneten kurallar, her yapıta denge ve ağırbaşlı bir uyum katmaktadır.

Mısır üslubu, her sanatçının gençlik çağından başlayarak öğrenmesi gereken, çok katı bir yasalar topluluğundan oluşuyordu. Oturan heykeller ellerini dizlerine koymak zorundaydılar. Erkeklerin tenleri, kadınlarınkinden daha koyu bir renkle boyanmalıydı. Her Mısır tanrısının görünümü, önceden sıkı sıkıya saptanmıştı. Gök tanrısı Horus'u ya bir doğan ya da doğan başlı olarak; ölüm tanrısı Anubis'i de ya bir çakal ya da çakal başlı olarak gösterme zorunluluğu vardı (*resim 38*). Sonra her sanatçı güzel yazı yazma sanatını öğrenmek, imgeleri ve hiyeroglif simgelerini, açıklık ve belginlikle taşa oymak zorundaydı. Ancak bütün bu kuralları öğrendikten sonra, çıraklık dönemini bitirmiş sayılıyordu. Hiç kimse de ondan, değişik bir şey istemiyordu. Kimse ondan "özgün" olmasını beklemiyordu. Tam





40

Ekhnaton, Nefertiti ve çocukları,
M.Ö. 1345 dolayları

Kireçtaşından sunak kabartması, 32.5 × 39 cm; Ägyptisches Museum, Staatliche Museen, Berlin

39

IV. Amenofis (Ekhnaton),
M.Ö. 1360 dolayları

Kireçtaşından kabartma, yüksekliği 14 cm; Ägyptisches Museum, Staatliche Museen, Berlin

tersine, geçmişin hayran kalınan anıtlarına en iyi yaklaşmasını bilen kişi, olasılıkla, en iyi sanatçı sayılıyordu. Bu yüzden, Mısır sanatı üç bin yıldan uzun süren bir zaman içinde, çok az değişmiştir. Piramitler döneminde iyi ve güzel sayılan her şey, bin yıl sonra da aynı derecede iyi sayılmaya devam edildi. Yeni modaların ortaya çıktığı, sanatçıdan yeni konuların istendiği doğrudur ama, insan ve doğanın tasviri özde aynı kalmıştı.

Yalnızca bir kişi, Mısır üslubunun demir parmaklıklarını sarsmasını bildi. O da, Mısır'ın korkunç istilasından sonra kurulan ve "Yeni Krallık" diye anılan 18. sülalenin bir kralı oldu. IV. Amenofis adındaki bu kral, resmi dini benimsemiyordu. Eski geleneğin kutsadığı birçok alışkanlığı kaldırıp, halkının, böylesine çok ve garip şekilde betimlenen tanrılarına saygı göstermek istemedi. Onun için tek bir yüce tanrı vardı, o da Aton'du. Aton'a taptı ve onu, ucunda ödül veren elleri bulunan ışınlarını gönderen güneş biçiminde imgeleştirtti. Tanrının adından esinlenerek, kendisine de Ekhnaton adını taktı. Öteki tanrıların rahiplerinin etkisinden korunmak için, sarayını, bugünkü El Amarna'ya taşıdı.

Ekhnaton'un ısmarladığı resimler, yenilikleri nedeniyle, o günün Mısırlılarını hayli şaşırtmış olmalıdır. Bu resimlerde, önceki firavunların görkemli ve katı özsaygınlıklarından bir şey kalmamıştı artık. Onun yerine, kutsayan güneşin altında, karısı Nefertiti ile birlikte çocuklarını severken resmini yaptırtmıştı (*resim 40*). Kimi portrelerinden çirkin olduğunu görüyoruz (*resim 39*). Belki, sanatçıların, kendisini tüm insansal zaaflarıy-

la resmetmelerini istiyor, belki de bir peygamber gibi olağanüstü önemine inandığı için, gerçeğe bağlı kalmayı yeğliyordu. Ekhnaton'un yerini Tutankhamon aldı. Bu kralın mezarı, içindeki tüm gömüyle birlikte, 1922 yılında bulundu. Mezardan çıkan yapıtlardan bazıları, hâlâ Aton dininin başlattığı yeni üslubun izlerini taşıyor. Özellikle kral tahtının arkalığı (*resim 42*) kral ve kraliçeyi, bir karı-koca içtenliği içinde gösteriyor. Kral, katı Mısır tutuculuğunu şaşkına uğratacak şekilde, Mısır standartlarına göre tembelce bir duruşla tahtında oturuyor. Karısı ondan daha küçük değil artık. Altın bir küre biçiminde betimlenen güneş tanrısı, yukardan uzattığı elleriyle onları kutsarken kadın, elini kocasının omzuna zerafetle koyuyor.

Mısır yapıtlarından daha az katı kurallarla yapılan kimi yabancı yapıtların etkisinin, 18. sülale zamanındaki bu sanatı yenileştirme akımında kralın işini kolaylaştırmış olduğu düşünülebilir. Denizaşırı bir adada, Girit'te, hızlı hareketi betimlemekten hoşlanan sanatçıları olan becerikli bir topluluk yaşıyordu. XIX. yüzyılın sonlarına doğru, Knossos'ta kral sarayı gün ışığına çıkartıldığında, böylesine özgür ve zarif bir üslubun M.Ö. ikinci binde gelişebilmiş olması neredeyse inanılmaz göründü. Aynı üsluptaki başka yapıtlar Yunanistan yarımadasında da bulundu. Bir aslan avının betimlendiği Miken kaması (*resim 41*), kutsanmış üslup kurallarından sapmasına izin verilen Mısırlı her sanatçıyı kesinlikle etkileyecek bir devinim duygusu ve bir çizgi özgürlüğünü dile getiriyor.

Ne var ki, Mısır sanatının bu açılımı uzun sürmedi. Daha Tutankhamon zamanında, eski inanışlar yeniden geçerlik kazanmaya başladı ve dış dünyaya açılan pencere yeniden kapandı. Mısır üslubu, o çağdan önce bin yıldan uzun bir süre varlığını nasıl sürdürmüşse, ondan sonra da bin yıldan fazla sürdü ve herhalde Mısırlılar bu üslubun sonsuza dek süreceğine inanıyordu. Müzelerimizde bulunan Mısır yapıtlarının, tapınak ve saray gibi yapılarının çoğu bu geç döneme aittir. Geç dönemde yeni konular işlendi, yeni yapılar dikildi ama, sanatın gelişmesine temelde yeni hiçbir şey eklenmedi.

42

Tutankhamon ve karısı, M.Ö. 1330 dolayları

Firavunun mezarında bulunan altın kaplama ve boyalı tahtadan ayrıntı; Mısır Müzesi, Kahire

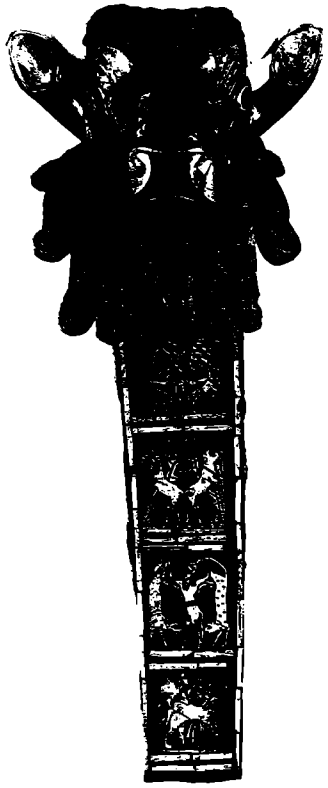
41

Kama, M.Ö. 1600 dolayları

Miken'de bulunmuştur; bronz üstüne altın, gümüş ve savatla süslenmiş, uzunluğu 23.8 cm; Ulusal Arkeoloji Müzesi, Atina







43
Bir harptan parça, M.Ö. 2600 dolayları
Ur'da bulunmuştur; altın kaplama ve kakmalı tahta; British Museum, Londra

Kuşkusuz Mısır, binlerce yıl, Ortadoğu'da kurulmuş büyük ve güçlü imparatorluklardan sadece biriydi. Hepimiz Kutsal Kitap'tan biliyoruz: küçük Filistin; Dicle ve Fırat vadisinde doğan Asur ve Babil İmpatorluklarıyla, Nil' deki Mısır Krallığı arasında uzanır. Yunancada iki nehir arasındaki vadi anlamına gelen Mezopotamya'nın sanatını, Mısır sanatından daha az tanıyoruz; o da, kısmen, bir rastlantı sonucu. O vadilerde taş yatakları yoktu. Yapıların çoğu pişirilmiş tuğladandı. Tuğla, zamana ve elverişsiz hava koşullarına dayanamayıp toz oldu gitti. Taş heykel de oldukça azdı. Fakat bu sanatın erken örneklerinden pek azının günümüze ulaşmış olmasının biricik nedeni bu değildir. Temel neden, olasılıkla bu insanların Mısırlıların dinsel inançlarına, yani ruhun varlığını sürdürebilmesi için insan bedeninin ve dış görünümünün korunması gerektiği inancına sahip olmamalarıdır. Çok eskilerde, Sümerler denilen bir halkın Ur başkentinde egemen olduğu bir zamanda, krallar, öte dünyada hizmetten yoksun kalmasınlar diye, hâlâ tüm uşaklarıyla, köleleri ve tüm varlıklarıyla birlikte gömülüyorlardı. Bu döneme ait kimi mezarlar bulunmuştur ve bu eski ve barbar kralların bazı ev eşyalarını British Museum'da hayranlıkla izlemek mümkündür. Bunlarda ilkel boş inanç ve zalimliğin yanında, ne kadar sanatsal incelik ve ustalığın bulunduğu gözlemlenebilir. Örneğin, mezarların birinde, masalsı hayvanlarla süslenmiş bir harp vardı (*resim 43*). Bu hayvanlar, yalnız genel görünüşleriyle değil, Sümerlilerin simetri ve özen duygusuna uygun olarak sıralanışlarıyla da, bizim armalarımızda görülen hayvanlara benziyorlar. Bu masalsı hayvanların ne anlama geldiğini tam olarak bilmiyoruz, ama şu kuşkusuz ki, bize çocuk kitaplarının sayfalarından alınmış gibi gelen bu sahneler, geçmiş çağların mitolojisiyle ilgiliydi ve son derece ciddi ve önemli bir anlam taşıyorlardı.

Mezopotamya'da sanatçılar mezarların duvarlarını süslemekle görevlendirilmiyorlardı ama, onlar da başka bir yolla da olsa, güçlülerin canlı olarak korunmasına imgenin yardım etmesini sağlamak zorundaydılar. Mezopotamya kralları, en eski zamanlardan beri, savaş zaferlerini, yendikleri kabileleri ve aldıkları ganimetleri anlatmak için anıtlar yaptırma geleneği gütmüşlerdi. *Resim 44*'te savaş kazanan ve yendiği düşmanları ayağının altına almış kralı, öteki düşmanları kendisinden merhamet dilerken



44

Kral Naram-sin'e anıt, M.Ö. 2270 dolayları

Susa'da bulunmuştur; taş, yüksekliği 200 cm; Louvre, Paris



45
Asur ordusu bir kaleyi kuşatıyor, M.Ö. 883-859 dolayları

Asurnazirpal'in Nemrud'daki sarayından, kaymaktaşı (su mermeri) üstüne kabartma; British Museum, Londra

betimleyen bir kabartma (rölyef) görülüyor. Bu anıtların ardındaki düşünce, belki de, zaferlerin anısını canlı tutmak değildi sadece. İmgelerin gücüne duyulan o eski inanç, bunların yapılmasını emredenleri, hiç yoksa ilk zamanlarda etkilemiş olmalıdır. Herhalde onlar da kralın ayağı, alt edilen düşmanın boynu üzerinde durdukça boyunduruk altına alman kabilenin bir daha başkaldıramayacağına inanıyorlardı.

Sonraları bu anıtlar, kralın savaş seferlerinin tam bir resimsel öyküsüne dönüştü. Bu öykülerden en iyi korunanı, oldukça geç bir döneme; Kutsal Kitap'ta anılan Kral Süleyman'dan az sonraki, M.Ö. IX. yüzyılda yaşamış olan Asurlu Kral II. Asurnazirpal çağma aittir. Bu kabartmalarda, çok güzel örgütlenmiş bir savaş seferinin tüm aşamalarını izleyebiliyoruz. *Resim 45*'te bir kaleye yapılan saldırının detaylarını görüyoruz: Savaşta kullanılan makineler çalışıyor, kaleyi koruyanlar aşağı düşüyor ve bir kulenin tepesinde bir kadın boş yere feryat ediyor. Bu sahnelerin resmediliş biçimi, biraz Mısır yöntemini andırıyor, ama belki biraz daha az düzenli ve daha az

katı bir üsluplu. Bunlara bakarken 2000 yıl öncesinden bir haber filmi izliyor gibi oluyoruz. Gerçek ve inandırıcı sahneler bunlar. Fakat daha dikkatle baktığımızda, ilgi çekici bir durumla karşılaşıyoruz: O korkunç savaşlarda birçok ölü ve yaralı verildiği halde, içlerinden bir tanesi bile Asurlu değil. Demek, böbürlenme ve propaganda sanatı daha o zamanlarda gelişmiş. Ne var ki biraz hoşgörülü olabiliriz bu Asurlulara karşı. Belki onlar da bu öyküde şık sık sözü edilen boş inançların etkisi altındaydılar: yani, bir resimde, basit bir resimden daha çok şey olduğuna inanıyorlardı. Belki bu nedenle yaralı bir Asurlu resimlemek istemiyorlardı. Artık böylece başlamış olan öyküsel anlatım geleneği çok uzun yıllar sürdü. Geçmişin muzaffer komutanlarını yücelten tüm bu anıtlarda savaş öyle büyük bir sorun değil. Sen sadece bir görün; senin görünmenle düşman rüzgârdaki bir saman çöpü gibi dağılıverir.



Mısırlı bir zanaatçı, altından bir sfenks üzerinde çalışıyor, M.Ö. 1380 dolayları

Teb'deki bir mezarda bulunan duvar resminin kopyası; British Museum, Londra

3

BÜYÜK UYANIŞ

Yunanistan, M.Ö. VII. ve V. yüzyıllar arası

Tarihte görülen en erken sanat üslupları, güneşin acımasızlıkla kavurduğu ve ancak nehirlerin suladığı toprakların besin verdiği vahalarda doğulu kralların baskılı yönetimi altında doğdu ve bu üsluplar binlerce yıl hemen hemen hiç değişmedi. Bu imparatorlukları çevreleyen denizin daha yumuşak iklimli diyarlarında, doğu Akdeniz'in irili ufaklı birçok adasında, Yunanistan ve Küçükasya (Anadolu) yarımadalarının girintili çıkıntılı kıyılarında yaşam koşulları ise çok daha değişikti. Bu bölgeler, tek bir yöneticiye bağlı değildi. Serüvensever denizcilerin; deniz deniz dolaşarak ticaret ve yağmayla, şatolarında ve liman kentlerinde sayısız zenginlikler biriktiren korsan-kralların barınağıydı. Bu bölgenin en önemli merkezi, başlangıçta Girit adasıydı. Girit'in kralları, Mısır'a bazen elçiler gönderecek denli zengin ve güçlüydüler ve Girit sanatının Mısır sanatına bile etkisi olmuştu (*sayfa 68*).

Sanatı Yunan topraklarında ve özellikle de Miken'de taklit edilen Girit'te, hangi halkın egemen olduğunu hiç kimse tam olarak bilmiyor. En son yapılan araştırmalar, burada, Yunancanın çok eski bir türünün konuşulduğunu doğrular nitelikte. Daha sonraları M.Ö. 1000 yılları dolaylarında, Avrupa'dan gelen savaşçı kabileler, engebeli Yunan yarımadasına ve Küçükasya kıyılarına indiler, buraların halkıyla çarpışarak, onları boyundurukları altına aldılar. Uzun süren bu savaşlar sırasında yok edilen bu sanatın parlaklık ve güzelliğine dair elimizde kalan bilgi çok azdır. Bunlar da yalnızca bu çarpışmaları anlatan türkülerle günümüze ulaşmıştır. Bu türküler Homeros destanlarıdır. Yeni gelenler arasında ise, tarihte tanıdığımız birtakım Yunan boyları da vardır.

Yunanistan üzerindeki egemenliklerinin ilk yüzyıllarında, bu kabilelerin sanatı oldukça kaba ve ilkeldi. Bu sanatta, Girit üslubuna özgü sevinçli devinimi bulmak olanaksızdı. Katılık yönünden daha çok, Mısırlıları aşmış sayılabilirdi. Kapkacak eşyası, basit geometrik motiflerle süslenmişti ve betimlenecek her sahne bu katı düzenlemenin bir parçasını oluşturuyordu. Örneğin *resim 46*, bir cenaze alayını gösteriyor. Ölü, cenazenin taşındığı teskerede yatıyor. Sağda ve soldaki yas tutan kadınlar ise, hemen hemen tüm ilkel topluluklara ortak, törensel bir ağır davranışla, ellerini başlarına koymuşlar.



Bu yalın ve açık-seçik düzenlemeden bazı izler, Yunanlıların o eski zamanlarda getirdikleri mimari üsluba da sızmıştır ve işin tuhafı, bugün hâlâ bizim kent ve köylerimizde bile yaşayagelmektedir. *Resim 50*, adını Dor kabilesinden alan eski üslupta yapılmış bir Yunan tapınağını gösteriyor. Bu kabile, sertlik ve ağırbaşlılıklarıyla tanınan Spartalılar soyundandı. Nitekim bunların binalarında, yersiz, amacı olmayan hiçbir şey bulamazsınız. Muhtemelen bu tür tapınakların ilk yapılanları ağaçtandı ve tanrının imgesini saklamak amacıyla içlerinde duvarla çevrili bir bölmeleri bulunuyordu. Çevrelerinde, tavanın ağırlığını taşıyan güçlü ağaç payandalar vardı. Yunanlılar, M.Ö. 600 yıllarına doğru, bu basit yapıları taştan yapmaya başladılar. Ağaç payandaların yerini, enine konmuş ağır taş kirişleri taşıyan sütunlar aldı. Bu ağır taş kirişlere arşitrav adı verilir ve sütunlar üzerine oturan tüm birimin adı da entablatürdür. Entablatürün üst kısmında eski ağaç yapıların izlerini görürüz. Burada sanki eski ağaç kirişlerin uçları görülür. Yan yana duran üç kiriş gibi görünen bu taş levhaya Yunancada "üç yiv" anlamına gelen triglif adı verilir. Trigliflerin arasında da metop denilen ve üzerinde süsleyici kabartmalar bulunan taş levhalar yer alır. Açık bir biçimde ağaç yapılara öykünen bu eski tapmaklarda insanı en çok etkileyen şey, yalınlık ve bütünün uyumudur. Bunları yapanlar, dört köşe paye veya yuvarlak sütunlar kullanmış olsalardı, bina ağır ve hantal görünebilirdi. Oysa bu mimarlar, sütunları ortada hafifçe genişletip yukarı doğru da giderek inceltmek özenini göstermişlerdir. Sütunlar böylece, sanki tavan, ağırlığıyla onları ezmeksizin, hafifçe itiyormuşçasına, nerdeyse esnek bir görünüm kazanmışlardır. Sanki, üstlerine yüklenen ağırlığı hiçbir zorlanma sergilemeden taşımaya özen gösteren canlı varlıklar gibidirler. Bu tapınakların bazıları geniş ve görkemli oldukları halde Mısır yapıları gibi dev boyutlarda değillerdir. Bunların insanlar tarafından insanlar için yapıldığı hissedilir. Gerçekte de Yunanlılar arasında tüm ulusu zorla kendisi için köle gibi çalıştıracak kutsal bir hükümdar yoktur. Yunan kabileleri sayısız kent ve limanlara yerleşmişlerdi. Küçük topluluklar arasında büyük düşmanlıklar, birçok anlaşmazlıklar olmuştu ama, kabilelerden hiçbiri tümünü egemenliği altına almayı başaramadı.

46

Ölüye ağıt, M.Ö. 700 dolayları

"Geometrik üslup"ta Yunan vazosu, yüksekliği 155 cm; Ulusal Arkeoloji Müzesi, Atina

Yunanistan'ın bu kent-devletleri içinde, Attika bölgesindeki Atina, sanat tarihinde, öteki kentlere göre daha çok ün ve önem kazandı. Özellikle Atina'da, tüm sanat tarihinin en büyük ve en şaşırtıcı devrimi burada meyve verdi. Bu devrimin ne zaman ve nerede başladığını söylemek güç. Belki, yaklaşık olarak M.Ö. VI. yüzyılda, Yunanistan'da taştan ilk tapınakların yapılmaya başlandığı dönemde. Daha önceleri, Doğunun eski imparatorluklarının sanatçılarının kendilerine özgü bir mükemmeliyete ulaşmak için çaba sarfettiklerini biliyoruz. Onlar atalarının sanatını, mümkün olduğunca sadakatle taklit etmeye ve öğrenmiş oldukları kutsal kurallara sımsıkı bağlı kalmaya çalışıyorlardı. Yunanlı sanatçılar, taştan heykeller

oymaya başladıkları zaman, Mısırlı ve Asurlu sanatçıların bıraktıkları noktadan işe koyuldular (*resim 47*). Mısırlı örnekleri inceleyip onlara öykündüklerini; Mısırlılardan, ayakta duran bir adam figürünü kurmayı, vücudun değişik bölümlerini ve bu bölümleri tutan kasları ortaya çıkarmayı öğrendiklerini gösteriyor. Ama bu resim aynı zamanda, bu heykelleri yapan sanatçının, ne kadar iyi olurlarsa olsunlar, bu kurallara uymakla yetinmediğini, kendi hesabına kimi denemelere giriştiğini de göstermektedir. Dizkapaklarının gerçek görünüşünün nasıl olduğunu bulmayı istediği belli. Bunu tümden başaramamış olabilir; onun yaptığı heykelin dizkapakları, Mısır heykellerinin dizkapaklarından daha az inandırıcı bile görünebilir. Ama asıl önemli olan şey, eski reçeteleri izleyecek yerde, kendi gözleriyle bakmaya karar vermesidir. Bundan böyle, insan vücudunu imgeleştirmek, önceden hazırlanmış bir formülü öğrenme sorunu olmaktan çıkmıştı. Her Yunan heykelcisi, belirli bir vücudu nasıl imgeleştireceğini kendisi bilmek istiyordu. Mısırlılar, sanatlarını bilgiye dayandırmışlardı. Yunanlılar gözlerini kullanmaya başladılar. Bu devrim bir kez başladıktan sonra, artık onun durma noktası olamazdı. Yunanlı heykelciler, araştıra araştıra, insan figürünü imgeleştirmek için yeni teknikler, yeni yollar buldular. Her yenilik başkalarınca da tutkuyla uygulanıyor, bu kez de onların bulgularıyla zenginleşiyordu. Birisi bedeni oyma yolunu keşfediyor, bir başkası, heykelin daha bir canlılık kazanması için ayaklarının ikisini birden yere pek sağlamca basmaması gerektiğini buluyordu. Bir başkası da, ağız köşelerini hafifçe yukarıya bükerek, bir yüze, onu gülümsüyor gibi göstererek, canlı bir ifade verebileceğini bulguluyordu. Mısır yöntemi, kuşkusuz, birçok yönden daha güvenlikliydi. Yunan sanatçılarının deneyleri bazen amacına ulaşamadı. Örneğin gülümseme, itici bir sırıtmaya dönüşebilirdi; yere aşırı az sağlam basış yapmacıklı gibi görünebilirdi. Ama Yunan sanatçılarını bu güçlükler yıldıramadı. Dönüşü olmayan bir yola girmişlerdi artık.

47
Argoslu Polymedes
Cleobis ve Biton kardeşler,
M.Ö. 615-590 dolayları
Mermer, yüksekliği 218 ve 216 cm; Arkeoloji Müzesi, Delphoi

Ressamlar da aynı yolu izlediler. Onların çalışmalarıyla ilgili bilgilerimiz, Yunan yazarlarının bize söylediklerinden öteye gitmiyor. Fakat birçok Yunanlı ressamın, çağlarında, heykelcilerden daha ünlü kişiler olduğunu bilmemiz önemlidir. Belirsiz de olsa erken Yunan resim sanatıyla ilgili bilgi edinmemizin tek yolu, çanak çömlek resimleridir. Bu resimlenmiş çanak çömlekler içine çiçek koymaktan çok, şarap ve yağ kondukları halde genellikle vazo adıyla tanımlanırlar. Vazoların resimlenmesi Atina'da önemli bir sanayi haline gelmişti. Dükkânlarında bu işle uğraşan iddiasız zanaatçılar, ürettikleri nesnelere en yeni bulguları katıyorlar, işlerine, öteki sanatçılar kadar tutkuyla sarılıyorlardı. M.Ö. VI. yüzyılda resimlenmiş en eski vazolarda bile hâlâ Mısır üslubunun izleri sezilir (*resim 48*). Burada Homeros destanlarının iki kahramanı Akhilleus ile Aias'ı, çadırlarında dama oynarken görüyoruz. Her iki figür de hâlâ tam profilden gösteriliyor. Gözleri de







48

Akhilleus ile Aias dama oynuyorlar, M.Ö. 540 dolayları

"Siyah-figürlü üslup"ta vazo, Exekias imzalı; yüksekliği 61 cm; Museo Etrusco, Vatikan



49

Savaşa hazırlanan genç, M.Ö. 510-500 dolayları

"Kırmızı-figürlü üslup"ta vazo, Euthymedes imzalı; yüksekliği 60 cm; Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek, Münih

hâlâ karşıdan gösterilmiş. Ama vücutları, Mısır yöntemiyle verilmiyor artık. Kolları ve elleri de çok açık ve katı bir Mısır üslubuyla verilmemiş. Ressam, belli ki, böyle karşı karşıya oturmuş iki insanın, gerçekte nasıl göründüğünü düşlemeye çalışmış. Diğer kısımlarını omuz kapattığı için, Akhilleus'un sol elinin yalnızca bir parçasının görülmesini önemsemiyor. Ne de kendini, orada yer aldığını bildiği her şeyi gösterme zorunluluğunda duyuyor. Eski kural bir kez parçalandıktan, sanatçı bir kez yalnızca gördüğüne güvenmeye başladıktan sonra, gerçek anlamda bir toprak kayması başlamıştır. Ressamlar, bulguların en büyüğünü gerçekleştirip perspektif kısaltımı (foreshortening) buldular. Sanatçılar M.Ö. 500 yılından az önce, tarihte ilk kez, karşıdan görünen bir ayağın resmini çizme cesaretini gösterdiklerinde, sanat tarihinde korkunç bir dönüşüm oldu. Günümüze varan binlerce Mısır ve Asur yapıtlarında böylesi görülmemişti hiç. *Resim 49*'daki Yunan vazosu, bu bulgunun ne denli bir gururla benimsendiğini belgeliyor. Burada, savaş zırhlarını giyen genç bir savaşçıyı görüyoruz. Yanlarda ona yardım eden, ve muhtemelen ona öğütler veren ana-babası, hâlâ katı bir profille betimlenmiş. Ortadaki gencin başı da öyle. Bu başın, karşıdan görünen vücutla uyuma sokulması çabasının, ressam için pek kolay bir iş olmadığını görebiliyoruz. Sağ ayak da bilinen "güvenli" yöntemle çizilmiş, ama sol ayak kısaltımlı yapılmış ve beş parmak da, sıra sıra dizilmiş küçücük çemberlere dönüşmüş. Ufak bir ayrıntı üzerinde bu kadar durmamız abartmalı gelebilir. Ama bu ayrıntı, eski sanatın artık öldüğü ve gömüldüğü anlamına geliyor. Yine bu, sanatçının artık resimdeki her şeyi en iyi ayırdına varılan biçimiyle vermeyi amaçlamadığını, objeyi gözlemlediği açıdaki biçimini hesaba kattığı anlamına geliyor. Ve sanatçı, bu ayağın hemen yanında, yapmak istediğinin ne olduğunu gösteriyor bize. Delikanlının kalkanını hayalimizde tasarladığımız gibi yuvarlak göstermiyor; yandan bir duvara dayanmış olarak gösteriyor.

Bu resme ve bir önceki resme bakınca, Mısır sanatının verdiği derslerin hemen bir yana atılıp bırakılmadığını fark ediyoruz. Yunanlı sanatçılar hâlâ figürlerinin dış hatlarını mümkün olduğu kadar görünür çiziyorlar ve görünümlerini bozmaksızın resme girebilecek, insan vücudu ile ilgili tüm bildiklerini resme sokmaya çalışıyorlardı.

Hâlâ sert dış hatları ve dengeli düzenlemeyi seviyorlardı. Doğada gözlerine çarpıveren şeyleri gördükleri gibi kopyalamaktan çok uzaktılar. Eski kural, tüm o yüzyıllar içinde geliştirilmiş insan biçiminin örnek imgesi, hâlâ onların başlangıç noktasıydı. Sadece bunların tüm detaylarıyla kutsal olduklarını düşünmüyorlardı artık.

Yunan sanatının büyük devrimi olan, doğal biçimlerin ve perspektif kısaltımm bulgulanması, insanlık tarihinin kuşkusuz en şaşırtıcı bir döneminde gerçekleştirildi. Bu çağ, Yunan kentlerinde yaşayan insanların tanrılarla ilgili eski gelenek ve efsaneleri sorguladığı ve cisimlerin doğası üzerinde korkusuzca durulduğu bir çağdır. Bu çağ, bugünkü anlamda bilimin, felsefenin ve Dionysos onuruna yapılan bayramlardan tiyatronun doğduğu çağdır. Bununla birlikte, o zamanın sanatçılarının, kentin aydın sınıfından kimseler olarak kabul edildiklerini düşünemeyiz. Kentlerinin işlerini yürüten, vakitlerini meydanlarda sonu gelmeyen tartışmalarla geçiren zengin Yunanlılar, hatta belki de şairler ve filozoflar bile, heykelciler ve ressamları, aşağı tabakadan kimseler olarak sayıyorlardı. Sanatçılar, elleriyle çalışıyorlardı ve karınlarını doyurmak için çalışmak zorundaydılar. Dökümhanelerinde ter ve kir içinde oturuyorlar, sıradan emekçiler gibi çalışıyorlar, bu yüzden de kibar tabakanın üyeleri sayılmıyorlardı. Yine de kent yaşamında yüklendikleri görev, Mısırlı ya da Asurlu bir zanaatçınınkine göre, çok üstündü. Çünkü Yunan kentlerinin çoğu, özellikle de Atina, hali vakti yerinde züppe tabakanın bu sıradan işçileri aşağıladığı ama yine de belirli sınırlar içinde yönetime katılmalarına izin verdikleri bir demokrasi ile yönetiliyordu.

50
İktinos
Parthenon, Akropolis, Atina, M.Ö. 450 dolayları
Bir Dor tapınağı

Yunan sanatı, Atina demokrasisinin en yüksek döneminde gelişiminin doruğuna ulaştı. Atina, Persli istilacıları Perikles'in önderliğinde yendikten sonra, Perslilerin yakıp yıktığı her şeyi yeniden inşa etmeye başladı. Atina'nın kutsal tepesi Akropolis'teki tapmaklar, M.Ö. 480 yılında Persliler tarafından yakılıp, yağmalanmıştı. Şimdi bunlar mermer olarak, eşi görülmemiş bir parlaklık ve görkemlilikle yeniden yapılacaktı (*resim 50*). Züppe birisi değildi Perikles. Eski yazarların anlattıklarına bakılırsa, zamanının sanatçılarına kendine eş kimseler gibi davranıyordu. Tapınakların tasarımında mimar İktinos'u görevlendirmişti. Tanrıların heykellerinin yapımı görevini ve tapınakların süslenmesi işinin denetimini ise heykelci Fidias'a vermişti.

Fidias'ın ünü, günümüze ulaşmayan yapıtlara dayanır. Ama bu yapıtların aslında nasıl olduklarını düşlemlemeye çalışmak önemlidir, çünkü biz,



sanatın o çağda hâlâ hangi amaçlara hizmet ettiğini kolayca unutuyoruz. Kutsal Kitap'ta, Peygamberlerin putataparlığa karşı ateş püskürdüğünü okuyoruz ama, bu sözlere somut bir anlam veremiyoruz genellikle. Yeremya kitabında, şu türden sözlere sık sık rastlanır (x. 3-5):

Çünkü kavimlerin dinsel törenleri boş yeredir: Çünkü bir ustanın eliyle, bir baltayla ormanda kesilmiş bir ağaç parçasına, bunlar altından ve gümüşten süsler yapmışlardır; bozulmasın diye de çivilerle ve çekiçle onu pekiştirmişlerdir. Bir palmiye gibi dik dururlar ve konuşamazlar. Onları taşımak ve tutmak gerekir, çünkü yürüyemezler. Onlardan korkmayınız; onlar kötülük yapamazlar, ne de iyilik yapabilecek bir tarafları vardır!

Yeremya'nın sezindirmek istediği şey, ağaçtan ve değerli madenlerden yapılan Mezopotamya putlarıdır. Fakat Yeremya'nın sözleri, onun yaşadığı çağdan yalnızca birkaç yüzyıl sonra yaratılmış, Fidias'ın yapıtlarına da hemen hemen aynı ölçüde uygun düşer. Büyük müzelerde, klasik dönemin ak mermerden heykel sıraları önünden geçerken, bunlar arasında, Kutsal Kitap'ın sözünü ettiği putların da bulunduğunu çoğunlukla unutuyoruz. O heykellere tapılıyordu; garip büyücülüklerle kurbanlar sunuluyordu onlara ve binlerce, on binlerce inançlı kimse kalpleri umut ve korkuyla dolu olarak ve peygamber Yeremya'nın da söylediği gibi bu heykel ve oyulmuş imgelerin aynı zamanda gerçekten onların tanrıları olup olmadığını merak ediyorlardı. Nitekim, antik dünyanın hemen bütün ünlü heykellerinin yok olmasının başlıca nedeni, Hıristiyanlığın zaferinden sonra, kâfir tanrıların heykellerinin parçalanmasının kutsal bir görev sayılmasıdır. Müzelerimizde yer alan heykellerin büyük çoğunluğu, gezginler ve koleksiyoncular için; bahçelere ya da halk hamamlarına süs olsun diye Roma çağında yapılmış sadece ikinci el kopyalardır. Bunlar Yunan sanatının ünlü başyapıtları hakkında bize az da olsa bir fikir verdikleri için müteşekkir olmamız gerekir. Ne var ki, bu yetersiz taklitler, hayal gücümüzün yardımı olmaksızın, tehlikeli bir biçimde kafamızı karıştırabilir. Yunan sanatının canlılıktan yoksun, sönük ve cansız olduğu ve bu Yunan heykellerinin alçı görünümleri ve boş bakışlarıyla eski resim okullarını hatırlattığı biçimindeki yaygın düşünceden de geniş ölçüde bu kopyalar sorumludur. Örneğin, Fidias'ın, Parthenon'daki Athena tapınağı için yonttuğu, kocaman "Pallas Athena" heykelinin Roma çağında yapılmış kopyası (*resim 51*), bize pek etkileyici gözükmemektedir. Onun gerçekte nasıl olduğunu düşlemek için, eskiden kalan betimlemelere başvurmak zorundayız: 11 metre yüksekliğinde, yani bir ağaç kadar yüksek, her yanı değerli malzemelerle kaplanmış, zırhı ve giysileri altından teni fildişinden bir heykel. Zırhlıymış; giysileri altın'dan, teni fildişindenmiş. Kalkan üzerinde ve zırhın kimi bölümlerinde canlı, parlak renkler egemenken; gözler, parıldayan de-

51
Athena Parthenos, M.Ö. 447-432 dolayları

Fidias'in ahşap, altın ve fildişi kullanarak yapmış olduğu orijinal eserin Roma dönemine ait mermerden kopyası, yüksekliği 104 cm; Ulusal Arkeoloji Müzesi, Atina





ğerli taşlardanmış. Tanrıçanın altın başlığının üstünde birkaç tane kartal başlı aslan varmış. Kalkanın içinde kıvrılmış duran kocaman yılanın gözleri de kuşkusuz parlak taşlardan yapılmıştı. Tapınağa girince, karşısında birden bu dev heykeli gören kişi, gizemli bir korku duyacaktı. Kuşkusuz bu heykelin görünümünde Peygamber Yeremya'nın karşı çıktığı eski boş inanç nesnelerine bu imgeyi hâlâ bağlayan, ilkel ve yabanıl bir şeyler vardı. Ama tanrıları heykellerde yaşayan korkunç şeytanlar sayan ilkel inançlar önemini çoktan yitirmişti. Fidias'ın düşleyip biçimlediği gibi bir "Pallas Athena", basit bir puttan, bir şeytandan daha fazla bir şeydi. Elimizdeki tüm belgeler, onun heykelinin insanlara tanrılarının niteliği ve anlamı hakkında oldukça farklı bir fikir veren değerinden söz ediyor. Fidias'ın Athena'sı, yüceleştirilmiş bir insansal varlıktı. Gücünü, büyülerden değil, güzelliğinden alıyordu. Onun zamanındaki insanlar Fidias'ın sanatının Yunanistan'da yaşayan halka yeni bir tanrısal anlayış getirdiğini fark etmişlerdi.

52

Herakles gökkubbeyi taşıyor, M.Ö. 470-460 dolayları

Olympia'daki Zeus Tapınağı'ndan mermer parça, yüksekliği 156 cm; Arkeoloji Müzesi, Olympia

Fidias'ın iki büyük yapıtı, Athena ile Olympia'daki "Zeus" heykeli yok olup gitmiştir ama, bu heykellerin içinde oldukları tapınaklarla birlikte Fidias çağının bazı süslemeleri bugün hâlâ varlığını sürdürmektedir. En eski olanı Olympia tapınağıdır. Bu tapınağın yapımına M.Ö. 470 yıllarında başlanmış ve M.Ö. 457 yılında bitirilmiştir. Arşitravın üzerindeki kare yüzeylerde (metoplarda) Herakles'in kahramanlıkları anlatılır. *Resim 52*, Batı kızları Hesperid'lerin meyvelerini almaya gönderilen Herakles'in öyküsüdür. Herakles'in bile başaramayacağı kadar zor bir iştir bu. Batı kızlarının bahçesinde, dünyayı omuzlarında taşıyan Atlas ile karşılaşır. Ona elmaları kendi yerine alması için yalvarır. Atlas bunu bir şartla kabul eder: Herakles de bu süre içinde onun omuzundaki yükü taşımalıdır. Bu kabartma Atlas'ın altın elmalarla, omuzundaki korkunç yükü hiç kıpırdamaksızın taşıyan Herakles'in yanına gelişini gösteriyor. Herakles'in tüm kahramanlıklarındaki sevimli yardımcısı Athena da, büyük çabasında işini kolaylaştırmak için onun omuzuna yastık koyuyor. Athena'nın sağ elinde bir zamanlar madenden bir mızrak da varmış. Tüm öykü, şaşkınlık verici bir yalınlık ve açık seçiklikle anlatılmış. Sanatçının hâlâ bir figürü, yüzden veya yandan, belirgin bir biçimde göstermeyi yeğlediğini seziyoruz. Athena'yı karşıdan görüyoruz; yalnızca başı, yana, Herakles'e doğru çevrili. Bu figürlerde, Mısır sanatında egemen olan kuralların etkisini hâlâ sezmek güç değil. Ama Yunan heykellerindeki bu yücelik, görkemli sükûnet ve güçte, eski kurallara gösterilen saygının da payı olduğunu hissediyoruz. Çünkü bu kurallar artık sanatçının özgürlüğüne hiçbir engel oluşturmuyorlar. Vücudun yapısını göstermenin önemli olduğu yolundaki eski anlayış (belli başlı eklemlerin olduğu gibi gösterilmesi, bütün'ün nasıl oluştuğu konusunda bize yardımcı olurlar), sanatçıyı, kemiklerin ve kasların anatomisini incelemeye ve giysi kıvrımlarının altında bile inandırıcı bir



53

Araba sürücüsü,
M.Ö. 475 dolayları

Delphoi'de bulunmuştur; bronz, yüksekliği 180 cm; Arkeoloji Müzesi, Delphoi



54
Resim 53'ten ayrıntı

insan figürü kurmaya itmiştir. Yunanlı sanatçıların, insan vücudunun başlıca bölümlerini vurgulamak için kullandıkları kıvrımlama yöntemi, onların, biçimin bilinmesine ne denli önem verdiklerini göstermektedir. Kurallara sadakat ama kurallar arasında özgürlük, sonraki yüzyıllarda Yunan sanatına bunca hayranlık kazandırmıştır. Bu yüzden, öğüt ve esin arayan sanatçılar hep Yunan sanatının baş yapıtlarına koşmuşlardır.

Yunan sanatçılarından genellikle istenen işin türü; hareket halindeki insan vücuduyla ilgili bilgilerini mükemmelleştirmede yardımcı olmuş olmalıdır. Olympia gibi bir tapınak, başarılı atletlerin tanrılara adanmış heykelleriyle çevriliydi. Bu bize garip bir adet olarak görünebilir. Çünkü yıldız sporcularımız ne kadar ünlü olursa olsun, son maçlarında kazandıkları bir zafere karşılık tablolarının yapılıp kiliseye asılmasını düşünmeyiz. Ama Yunanlıların büyük spor yarışmaları – ki içlerinde en ünlüsü Olympia Oyunlarıydı – çağımızın spor karşılaşmalarından çok farklıydı. Bunlar halkın inanaçları ve dinsel törenleriyle yakından ilişkiliydi. Yarışmalara katılanlar ne amatör ne de profösyonel sporcular, Yunanistan'ın önce gelen ailelerinin bireyleriydiler ve bu oyunların galibine, tanrının yenilmezlik bağışladığı bir adam olarak korku dolu bir saygıyla bakılırdı. Oyunların amacı, başlangıçta, yenilmezliğin kime bağışlandığını saptamaktı. Kazananlar, bu tanrı bağışının belirtisini kutlamak ve belki de sürekli kılmak için, zamanın en ünlü sanatçılarına heykellerini yonttururlardı.

Olympia'da yapılan kazılardan, bu türden heykellere ait pek çok kaide çıkarılmıştır, fakat heykellerin kendileri yok olmuştur. Bu heykeller çoğunlukla bronzdandı ve olasılıkla, Ortaçağlarda, maden kıtlığı başgösterince, eritilmişlerdir. Yalnızca Delphoi'da, bu heykellerden bir araba sürücüsünü betimleyen biri bulunmuştur (*resim 53*). Bu heykelin başı (*resim 54*), bir kimsenin Yunan sanatı hakkında sadece kopyalara bakarak elde edebileceği genel izlenimden inanılmaz derecede farklıdır. Mermer heykellerde çoğunlukla boş ve ifadeden yoksunmuş gibi veya bronz heykellerde oyulmuş gibi görünen gözler, burada, o vakitler daima yapıldığı gibi, renkli taşlarla belirlenmiştir. Saçlara, gözlere ve dudaklara hafifçe altın yaldız sürülmüş, bu ise, tüm yüze canlılık ve sıcaklık ifadesi katmıştır. Bu-

nunla birlikte böyle bir baş ne fazla süslü ne de kabadır. Sanatçı, kuşkusuz, gerçekte var olan bir yüzü, tüm eksiklikleriyle taklit etmeyi amaçlamamış; tersine insan biçimi hakkında sahip olduğu bilgilerden yola çıkarak biçimlendirmiştir bu yüzü. Araba sürücüsünün, aslına iyice benzeyip benzemediğini bilmiyoruz – olasılıkla, bizim bu sözcüğe verdiğimiz anlamda hiç benzemiyordu. Ama bu, yalınlığı ve güzelliği olağanüstü inandırıcı bir insan imgesidir.

Klasik Yunan yazarları tarafından sözü bile edilmeyen bu çeşit çalışmalar, atlet heykellerinin en ünlüsü olan ve Fidias'la aynı kuşakta yaşamış olduğu sanılan Atinalı heykelci Miron'un yaptığı "Disk Atıcısı" (Discobolos) heykelini görmemekle neler kaçırdığımızı bize hatırlatıyor. Bu heykelin nasıl bir şey olduğu hakkında bize en azından genel bir fikir verebilecek birçok kopyası bulunmuştur (*resim 55*). Genç atlet ağır diski tam atmak üzereyken gösterilmiş. Öne eğilmiş, atışına daha büyük bir güç katmak için kolunu geriye doğru savurmuş. Hemen peşinden, davranışına tüm vücudunu katarak, dönüp diski fırlatacak. Bu davranış atletin amacına o denli uygun ki, çağımız atletleri Yunan üslubu disk atmayı onu örnek alarak öğrenmeye çalışmışlardır. Ne yazık ki, umut ettikleri kadar kolay olmamıştır bu. Çünkü Miron'un heykeli, bir spor filminin durdurulmuş bir karesi değil, bir Yunan sanat çalışmasıdır. Nitekim, daha iyi incelendiğinde, sanatçının, o olağanüstü devinim etkisini, özellikle çok eski sanatsal yöntemleri yeni bir uyarlamayla işleyerek elde ettiği görülür. Heykelin karşısına geçip, yalnızca dış çizgilerini dikkate alırsak, birden, Mısır sanatı geleneğiyle yakınlığının ayırdına varırız. Miron da, Mısırlı sanatçılar gibi, gövdeyi karşıdan, kol ve bacakları yandan yontmuş ve yine onların yaptığı gibi, insan vücudunun bölümlerini en iyi göründüğü açıdan ortaya koymuştur. Ama gerçekte eski ve yıpranmış olan bu kural, Miron'un elinde bambaşka bir şeye dönüşmüştür. Vücudun ögelerini, inandırıcı bir benzerlikten uzak, katı bir duruşta vermek yerine, canlı bir modele aynı duruşu aldırmış ve sonra vücudun hareketini heykele inandırıcı bir biçimde uyarlamıştır. Disk atana en uygun devinimin bu olup olmadığı o kadar da önemli değildir. Asıl önemli olan, çağının ressamlarının mekâna egemen olmaları gibi, Miron'un da devinime egemen olmayı başarmasıdır.

55
Disk atıcısı (Discobolos)
M.Ö. 450 dolayları

Miron'un yaptığı bronz orijinalin Roma dönemine ait mermer kopyası, yüksekliği 155 cm; Museo Nazionale Romano, Roma

Günümüze ulaşan tüm özgün Yunan yapıtlarından, Parthenon'daki heykeller, belki de bu yeni özgürlüğü en iyi bir biçimde yansıtanlardır. Parthenon (*resim 50*) Olympia Tapınağı'ndan yirmi yıl kadar sonra tamamlanmıştır. Bu kısa sürede sanatçılar, inandırıcı bir betimlemenin sorunlarını çözmede daha bir kolaylık ve rahatlığa kavuşmuşlardır. Bu tapınağı süsleyen heykelcileri bilmiyoruz, fakat kutsal bölmedeki "Athena" heykeli Fidias'ın olduğuna göre, öteki heykellerin de onun atölyesinden çıkmış olduğu düşünülebilir.





56
Araba sürücüleri, M.Ö. 440 dolayları
Parthenon'daki mermer frizden ayrıntı; British Museum, Londra

Resim 56 ve *57*, tapınağın iç duvarlarının üstünde çepeçevre uzanan uzun bantın ya da frizin üzerindeki süslemeleri, tanrıça onuruna yılda bir kez yapılan dini töreni gösteriyor. Bu törenlerde, her zaman spor oyunları ve gösteriler yapılırdı. Bunlardan birisi de, tehlikeli bir ustalık gösterisiydi. Dörtnala koşan dört atın çektiği arabayı, inip binerek sürmeyi öngörüyordu. *Resim 56*'da böyle bir gösteri görülüyor. Kabartma çok zarar görmüş olduğu için, ilk bakışta bu parçanın konusunu fark etmek güç gelebilir. Nitekim, kabartmanın yalnızca bir bölümü kopmakla kalmamış; aynı zamanda, figürleri koyu renk arka plandan parlak bir şekilde ortaya çıkaran tüm renkler de yok olmuş. Değerli mermerin kendi renk ve örgüsü o denli güzeldir ki, bize kalsa onu boyamak geçmez aklımızdan. Oysa Yunanlılar tapınaklarını bile kırmızı ve mavi gibi çok kontrast renklerle boyuyorlardı. Her şeye karşın, özgün yapıttan çok az şey de kalmış olsa, Yunan heykellerinin orada olmayan parçalarını unutup, mevcut olanın tadına varmak her zaman zahmete değer bir çaba olmuştur. Sözünü ettiğimiz

57
Atlılar, M.Ö. 440 dolayları
Parthenon'daki mermer frizden ayrıntı; British Museum, Londra



parçada ilk gördüğümüz, yan yana duran dört attır. Bunların başları ve bacakları, sanatçının bütün'ü katı ve soğuk hale dönüştürmeden, kemiklerin ve kasların yapısını vurgulamadaki ustalığını gösterecek kadar korunmuştur. Hemen ardından, aynı şeyin insan figürleri için de geçerli olduğunu görürüz. Kalan parçalara bakarak, figürlerin nasıl bir özgürlükle hareket ettiklerini, kasların nasıl ortaya çıkmış olduğunu düşlemleyebiliriz. Perspektif kısaltım, artık sanatçı için önemli bir sorun oluşturmuyor. Kalkanı tutan kol mükemmel bir rahatlıkla çizilmiş. Aynı şey miğferin uçuşan tepeliğiyle rüzgârın savurup kabarttığı pelerin için de söylenebilir. Ne var ki sanatçı bu yeni buluşlara kapılıp gitmiyor. Mekân ve hareketi sağlayışını göstermek ne kadar hoşuna giderse gitsin, sanatçının sadece kendi ustalığını gösterme kaygısında olmadığı izlenimini duyumsuyoruz. Figür grupları diri ve canlı olmalarına rağmen binanın duvarları boyunca dolanan törensel alay kompozisyonuna yine de tam bir uyum gösteriyorlar. Sanatçı Yunan sanatının Mısırlılardan aldığı kompozisyon bilgisinden ve "Büyük Uyanış" öncesinin geometrik düzenlemelerinden bir şeyleri korumuş. İşte Parthenon'daki frizi (süs kuşağını) böylesine kolay anlaşılır ve tüm detaylarıyla "tam yerinde" yapan da bu bilinçli çalışmadır.

58

Odysseus'un, dadısı tarafından tanınması, M.Ö. 5. yüzyıl dolayları

"Kırmızı-figürlü üslup"ta vazo; yüksekliği 20.5 cm; Museo Archeologico Nazionale, Chiusi

Bu büyük dönemin tüm Yunan ürünlerinde figürlerin dağılımında bu bilgelik ve ustalık görülür. Ama bu çağın Yunanlılarının bundan da daha fazla değer verdikleri bir başka şey vardır: Her duruş ve devinimdeki insan gövdesini betimlemedeki bu yeni özgürlüğün, betimlenen figürlerin iç yaşamlarını yansıtmada da kullanılması. Büyük düşünür Sokrates'in bir öğrencisinden öğrendiğimize göre, kendisi de heykelcilik eğitimi gören düşünür, sanatçılardan bunu istiyordu. Heykelciler, "hareket eden gövdeyi etkileyen duyguları" özenle gözlemleyerek, "ruhsal yapı"yı betimlemeliydiler.

Vazo resimleyen zanaatçılar, yapıtları yitmiş olan bu büyük ustaların buluşlarına bir kez daha ayak uydurdular. *Resim 58, Odysseia*'dan alınan etkileyici bir öyküyü betimliyor: Kahraman Odysseus, on dokuz yıllık bir ayrılıktan sonra, kılık değiştirip değneği, torbası ve çanağıyla, dilenci kılığında eve döndüğünde, yaşlı dadısı ayağını yıkarken, bacağındaki yara izinden onu tanır. Sanatçı, bizim Homeros'ta okuduğumuzdan farklı bir anlatışı betimlemiş olmalı, çünkü vazonun üstündeki yazıda, dadının adı değişiktir ve sahnede domuz çobanı Eumaros görülmemektedir. Sanatçı, bu öykünün temsil edildiği bir oyun görmüş de olabilir, çünkü bu yüzyılda, Yunan oyun yazarlarının tiyatro sanatını yarattıklarını biliyoruz. Fakat dramatik ve etkileyici bir şeyler olduğunu sezebilmek için gerçek metne ihtiyaç duymuyoruz; çünkü dadı ile kahraman arasındaki bakışma, sözlerle söylenebileceklerden çok daha fazlasını söylüyor bize. Yunan sanatçıları, insanların birbirine söyleyemedikleri duyguları dışa vurmada gerçekten ustalaşmışlardı.





59

Hegesos un mezar taşı, M.Ö. 400 dolayları

Mermer, yüksekliği 147 cm; Ulusal Arkeoloji Müzesi, Atina

İşte bu yetenek, gövdenin duruşunda "ruhsal yapı"yı bize sezdirerek, *resim 59*'daki gibi basit bir mezar taşını büyük bir sanat yapıtına dönüştürmektedir. Kabartma, taşın dikili olduğu yerde gömülü Hegesos'u gerçek yaşamındaki gibi resmediyor. Önünde genç bir hizmetçi kız duruyor ve ona, içinden bir ziynet eşyası seçmesi için sunduğu anlaşılan bir mücevher kutusu uzatıyor. Yanında karısıyla tahtında oturan Mısırlı Tutankhamon'un betimlenmesiyle (*sayfa 69, resim 42*) karşılaştırabileceğimiz sakin bir sahnedir bu. Mısır yapıtında da dış çizgiler mükemmel bir şekilde belirgindir, ama Mısır sanatının eşsiz bir dönemine ait olmasına karşın, oldukça katı ve doğallıktan uzaktır. Oysa Yunan kabartması, acemice sınırlamaları aşmıştır artık, ama, kompozisyonun duruluğunu ve güzelliğini koruyarak. Bundan böyle pozisyon, geometrik ve köşeli değil, özgür ve rahattır. Üst bölümün, iki kadının kollarının bükümüyle çerçevelenişi, bu çizgilerin iskemlenin eğik çizgileriyle oluşturduğu karşıtlık, Hegesos'un güzel elini odak noktası haline getiren basit yöntem, kumaşın vücudun kıvrımlarından akışı öylesine uyumlu bir sakinlikte ki, bütün bunlar dünyaya V. yüzyılda Yunan sanatıyla doğan yalın uyumun yaratılmasına katkıda bulunuyor.



Yunanlı heykelcinin atölyesi, M.Ö. 480 dolayları

"Kırmızı-figürlü üslup"ta bir Yunan çanağının altındaki sahne; *solda*: tunç döküm yeri ve duvarda çizimler; *sağda*: başı henüz yerde duran bir heykel üzerinde çalışan heykelci; çapı 30.5 cm; Antikensammlung, Staatliche Museen, Berlin

4

GÜZELLİĞİN DÜNYASI

Yunanistan ve Yunan dünyası, M.Ö. IV. ve M.S. I. yüzyıllar arası

Sanatın büyük uyanışı ve özgürlüğe kavuşması, yaklaşık olarak M.Ö. 520-420 yılları arasındaki yüzyıllık bir sürede gerçekleşmiştir. M.Ö. V. yüzyılın sonuna doğru, sanatçılar güçlerinin ve becerilerinin tam bilincine varmışlardır. Halk da aynı bilince ulaşmıştır. Sanatçıların hâlâ zanaatçı sayılmalarına ve olasılıkla züppelerce hor görülmelerine karşın, sayıları gittikçe artan bir sürü insan, onların çalışmalarıyla, bu çalışmaların yalnızca dinsel veya siyasal amaçları için değil, kendi değerleri için de ilgilenmeye başlamıştır. İnsanlar çeşitli kentlerde ünlü ustalar çıkaran çeşitli sanat "okullarının" değerlerini, yani bunların farklı yöntemlerini, üsluplarını ve geleneklerini birbiriyle kıyaslıyordu. Okullar arasındaki bu kıyaslama ve yarışmanın sanatçıları daha fazla çalışmaya ittiğine ve onların Yunan sanatında hayran olduğumuz çeşitlilikleri yaratmasına yardımcı olduğuna hiçbir kuşku yoktur. Mimaride değişik üsluplar yan yana kullanılmaya başlandı. Parthenon (*sayfa 83, resim 50*), Dor üslubuyla kurulmuş, ama Akropolis'teki daha sonraki yapılarda İyon denilen üslubun biçimleri kullanılmıştı. Bu tapınakların dayandığı ilke Dor üslubundaki tapınaklarınkiyle aynıydı ama görünüşleri ve özellikleri farklıydı. Bunu en mükemmel şekilde gösteren yapı Erechtheion (*resim 60*) adı verilen tapınaktır. İyon tapınağının sütunları daha az güçlü kuvvetlidir. İncecik direkleri andırırlar. Sütun başlığı ise, süssüz bir yastık değildir artık. Çatıyı taşıyan kirişin dayanağı olma işlevini sürdüren bu yapı ögesi yan kıvrımlarla çok süslü bir görünüm kazanmıştır. Bu yapıların uyandırdığı bütünsel izlenim, incelikle işlenmiş ayrıntılarıyla, sonsuz ve rahat bir zerafettir.

Aynı rahatlık ve zerafet özellikleri, Fidias'tan sonra gelen kuşakla başlayan bu dönemin heykel ve resimlerini de belirler. Atina bu dönemde, hem kendisinin hem de Yunanistan'ın refahına son veren korkunç bir savaşa tutuşmuştu Sparta ile. M.Ö. 408 yılında, oldukça kısa süren bir barış antlaşması sırasında, Akropolis'teki küçük zafer tanrıçası tapınağına, işlenmiş mermerden bir korkuluk eklendi. Bu korkulukta yer alan heykeller ve süslemeler İyon üslubunda da görülen, incelik ve arılığa yönelik beğeni değişmesinin izini taşırlar. Ne yazık ki buradaki kabartmalar zarar görmüştür. Ama kafası ve kolları olmayan bu kırılmış figürün hâlâ ne kadar güzel olduğunu göstermek için bunlardan birini yine de burada vermek istiyorum



60

Erechtheion, Akropolis, Atina, M.Ö. 420-405 dolayları

İyon düzenindeki bir tapınak

(*resim 61*). Zafer tanrıçalarından birini, yürürken çözülüveren sandalını bağlarken görüyoruz. Bu apansız duruverme ne denli bir zerafetle verilmiş! İncecik kumaş, o güzel vücudun üstüne nasıl bir yumuşaklık ve dolulukla düşüyor! Bu ürünler bize sanatçının artık her istediğini yapabildiğini gösteriyor. Hareketleri ya da perspektif kısaltımı anlatmada artık onu hiçbir güçlük durduramıyor. Bu kolaylık ve ustalık onu belki de biraz bilinçlendirmiş olmalıdır. Oysa Parthenon frizinin sanatçısı (*sayfa 92-93, resim 56-57*) sanatının değeri veya yaptığı şey üzerinde öyle pek fazla durmuşa benzemiyor. O, görevinin bir dinsel tören alayını betimlemek olduğunu biliyor; bunu, elinden geldiğince en açık ve iyi bir biçimde vermek için çaba gösteriyordu. Ama büyük bir sanatçı olduğunun, binlerce yıl sonra genç-yaşlı tüm sanatçıların kendisinden söz edeceğinin pek bilincinde değildi. Zafer tapınağının frizi olasılıkla bir davranış değişmesinin başlangıcını gösteriyor. Bu sanatçı müthiş gücünden haklı olarak gurur duyuyordu. Ve böylece IV. yüzyılda sanata yaklaşım giderek değişti. Fidias'ın heykelleri, tanrıların betimlemeleri olarak, tüm Yunanistan'da ün kazanmıştı. Buna karşılık, IV. yüzyıl tapınaklarının büyük heykelleri, ünlerini, kendi sanatsal güzelliklerine borçludurlar. Öğrenim görmüş Yunanlılar artık şiirleri ve tiyatro oyunlarını tartıştıkları gibi resim ve heykelleri de tartışıyorlar; güzelliklerini övüyorlar ya da biçim ve üsluplarını eleştiriyorlardı.

61

Zafer tanrıçası, M.Ö. 408 dolayları

Atina'daki Zafer Tapınağı'nı çevreleyen korkuluktan; mermer, yüksekliği 106 cm; Akropolis Müzesi, Atina





62

Praksiteles
Hermes ve çocuk Dionysos, M.Ö. 340 dolayları

Mermer, yüksekliği 213 cm; Arkeoloji Müzesi, Olympia



63
Resim 62'den ayrıntı

Bu yüzyılın büyük heykelcisi Praksiteles, işçiliğindeki zerafet ve yaratılarının ince ve içten etkileyici niteliğiyle ünlüydü. Övgüsü birçok şiire giren en ünlü yapıtı, Aşk tanrıçası Aphrodite'nin yıkanmak için banyoya girişini betimliyordu. Ancak bu yapıt yok olmuştur. XIX. yüzyılda Olympia'da bulunan bir yapıt, çoğu kişi tarafından onun elleriyle yaptığı özgün bir çalışma olarak kabul edilir (*resim 62-63*). Ama bundan emin olamayız. Bu çalışma bronz bir heykelin sadece hatasız mermer bir kopyası da olabilir. Heykelde, kucağında çocuk Dionysos'u tutan ve onunla oynayan tanrı Hermes betimleniyor. Eğer *sayfa 79, resim 47*'ye bakarsak iki yüzyılda, Yunan sanatının ne kadar büyük yol aldığını gözlemleyebiliriz. Praksiteles'in yapıtında, hiçbir katılık izi kalmamıştır artık. Tanrı, özsaygısını hiç de zedelemeyen bir kendini bırakış içinde duruyor karşımızda. Fakat, eğer Praksiteles'in böyle bir sonuca ulaşmasını sağlayan yöntem üzerine düşünürsek, o zaman bile eski sanattan öğrenilen şeylerin unutulmamış olduğunu fark etmeye başlıyoruz. Praksiteles de vücudun eklemlerini bize gösterme, onun işleyişini elverdiğince açık bir biçimde anlatma endişesindedir. Ama şimdi bütün bunlara, heykeli katılaştırmadan, ona canlılığından hiçbir şey yitirtmeden ulaşıyor. Derinin yumuşaklığı altında, kasların ve kemiklerin nasıl hareket ettiklerini göstermesini, tüm zerafet ve güzelliğiyle canlı bir vücut izlenimi vermesini biliyor. Ne var ki, Praksiteles'in ve diğer Yunanlı sanatçıların bu güzelliğe bilgi aracılığıyla ulaştıklarını bilmek gerekiyor. Bu Yunan heykelleri kadar simetrik, düzgün yapılı ve güzel hiçbir vücut yoktur. İnsanlar çoğunlukla sanatçıların yaptığı şeyin pek çok modeli inceleyip beğenmedikleri ögeleri dışladıklarını; yani gerçek bir insanın görünümünü dikkatle kopyalayarak işe başladıklarını ve onların mükemmel vücut düşüncelerine uymayan çarpıklıkları ya da ayırt edici özelliklerini atarak heykelleri güzelleştirdiklerini düşünürler. Bu yüzden herkes, Yunanlıların doğayı "idealleştirdiklerini" söyleyerek onları bir portreyi düzelten ve küçük kusurları örten bir fotoğrafçı düzeyine koyar. Fakat düzeltilmiş bir fotoğraf ve idealleştirilmiş bir heykel kişilikten ve canlılıktan yoksundur genellikle. O kadar çok şey atılmış ve silinmiştir ki, mo-



64

Belvedere Apollon'u, M.Ö. 350 dolayları

Yunan orijinalin Roma dönemine ait mermer kopyası, yüksekliği 224 cm; Museo Pio Clementino, Vatikan

delden kala kala soluk ve tatsız bir gölge kalmıştır geriye. Aslında, Yunanlıların yaklaşımı bunun tam tersiydi. Bütün bu yüzyıllar boyunca, sözünü ettiğimiz sanatçılar, eski kalıplara daha bir can katmaya çalışmışlardır. Onların yöntemleri, en olgun meyvesini Praksiteles zamanında verdi. Eski tiplemeler, yetenekli heykelcinin ellerinde, hareket edip soluk almaya başlamıştı ve önümüzde gerçek insanlar gibi, ama bir başka ve daha iyi bir dünyanın yaratıkları gibi duruyorlardı. Bunlar, gerçekte başka bir dünyanın varlıklarıdır, ama bunun nedeni, Yunanlıların öteki insanlardan daha sağlıklı veya daha güzel olmaları değildir – böyle bir şey düşünmek için hiçbir neden yoktur. Asıl neden o dönemde sanatın, tipik ve bireysel olan her şeyin yeni ve ince bir dengeye oturtulduğu bir noktaya varmış olmasıdır.



65

Melos Aphrodite'si (Milo Venüs'ü)
M.Ö. 200 dolayları

Mermer, yüksekliği 202 cm; Louvre, Paris

En mükemmel örnekleri betimledikleri düşünülerek daha sonraki çağlarda hayran olunan, klasik sanatın en ünlü çalışmalarının çoğu bu dönemde, yani M.Ö. IV. yüzyılın ortalarında yaratılan heykellerin kopyaları ya da değiştirilmiş biçimleridir. "Belvedere Apollon'u" (*resim 64*), erkek vücudunun ideal bir örneğidir. O etkileyici duruşuyla karşımızda dikilen, gerilmiş koluyla yayını tutan, okun gidişini sanki gözleriyle izliyormuş gibi başını bir yana çeviren bu heykelde, vücudun her parçasını, en karakteristik bakış açısından vermeyi öngören eski kuralın az da olsa yansımasını fark etmede hiç güçlük çekmiyoruz. Aphrodite'nin klasik heykelleri arasında belki de en ünlüsü, Melos adasında bulunduğu için "Melos Aphrodite'si" diye anılanıdır (*resim 65*). Olasılıkla bu heykel daha sonraki bir dönemde yapılmış; ama Praksiteles'in üslubundan ve yöntemlerinden yararlanmış bir Aphrodithe-Eros (Cupido) topluluğundan bir parçaydı. Bu heykelin de yandan görülmesi düşünülmüştü (Aphrodite kollarını Eros'a doğru uzatıyordu). Burada da yine sanatçının güzel vücudu oylumlamasındaki, hiçbir sertliğe ve belirsizliğe düşmeden vücudun çeşitli bölümlerini belirlemesindeki açık seçikliğe ve yalınlığa hayran kalıyoruz.

Genel ve kalıp bir figürü, mermerin yüzeyi canlı ve nefes alıyormuş gibi görününceye kadar gerçeğe benzeterek yapılan bu güzellik yaratma yönteminin doğal olarak olumsuz bir yanı da vardı. Bu yolla inandırıcı insan tiplemeleri yaratmak mümkündü, ama bu yöntem insanları gerçek bireysellikleriyle betimlemeye yeterli miydi? Bize

ne kadar tuhaf görünürse görünsün, bizim anladığımız biçimde portre düşüncesi, Yunanlıların aklına ancak IV. yüzyılın oldukça geç bir döneminde gelmiştir. Daha erken zamanlarda yapılmış portreler olduğunu biliyoruz (*sayfa 89, resim 54*), ama bunlar olasılıkla gerçeğe pek benzemiyorlardı. Bir generalin portresi, miğferli ve sancak sopasıyla duran güzel yüzlü bir erden pek az farklıydı. Sanatçı, burnun biçimini, alnın kırışıklarını veya modelin gerçek ifadesini aynen vermiyordu. Henüz üzerinde tartışmadığımız garip bir olay var: Bu da, Yunanlı sanatçıların, yüzlere özel bir ifade vermekten kaçınmış olmaları. İlk bakışta, sanıldığından da şaşırtıcı bir olay bu. Çünkü bir kâğıt parçasına herhangi bir basit yüzü, ona belirgin (genellikle gülünç) bir ifade vermeden çizemeyiz. Tabii ki V. yüzyıldaki Yunan heykel ve resimlerindeki başlar donuk ve boş bakışlı ifadesiz başlar değildir ama yüz çizgileri hiçbir zaman herhangi güçlü bir duyguyu ifade eder görünmezler. Vücut ve vücudun hareketleri, bu ustalarca, Sokrates'in "ruhsal yapı" dediği şeyi ifade etmek için kullanılmıştır (*sayfa 94-95, resim 58*), çünkü bu ustalar, yüz hatlarında yapılacak oyunların başın yalın güzelliğini bozacağını hissediyorlardı.

Praksiteles'i izleyen kuşak, IV. yüzyılın sonlarına doğru, bu çekingenliği ortadan kaldırdı ve sanatçılar yüz çizgilerine, onların güzelliğini yok etmeden hareket verme yolunu buldular. Daha da fazlası, kişinin ruhsal yapısını ve kişinin yüz çizgilerinden çıkan anlamı (fizyonomiyi) ve bugünkü anlamda portrenin nasıl yapılacağını öğrendiler. Büyük İskender çağında, yeni doğan bu portre sanatı üzerine tartışmalar da başladı. Dalkavukların ve şakşakçıların sinir bozucu davranışlarını alaya alan, o çağın bir yazarı, bu kimselerin, efendilerinin portresinin gerçeğe çok benzeyişine alkış tuttuklarını yazmıştır. Büyük İskender'in kendisi bile, çağdaşlarını doğaya sadakatıyla şaşırtan, çağın en ünlü sanatçısı, sarayın heykelcisi Lisippos'a bir heykelini yontturmuştur. Büyük İskender'in portresinin olasılıkla kopyasına sahibiz (*resim 66*). Bu portre bize Delphoilu araba sürücüsünden ya da Lisippos'tan yalnızca bir kuşak önce yaşamış Praksiteles zamanına göre, sanatın ne kadar değişmiş olduğunu gösteriyor. Doğaldır ki, antik portreleri yargılamaktaki güçlük, onların aslına benzedikleri konusunda – yukarda sözü edilen dalkavuklar kadar olmasa da – gerçekte hiçbir şey söyleyememizden kaynaklanmaktadır. Belki Büyük İskender'in bir şipşak resmi geçseydi elimize, belki de büstten tümden değişik bulurduk onu. Olasılıkla, Lisippos'un yaptığı heykelin Asya'nın gerçek fatihinden çok, bir tanrıya benzediğini söyleyebilirdik. Ancak şu kadarını söyleyebiliriz: İskender gibi yerinde duramayan üstün yetenekli ama başarılarıyla biraz da şımarmış bir kişinin kalkık kaşları ve enerji dolu yüz ifadesiyle bu büste benzeyebileceğini düşünebiliriz.

Büyük İskender'in imparatorluk kurması, Yunan sanatı bakımından son derece önemli bir olay oldu. Yunan sanatı, böylece, birkaç küçük ken-

66

Büyük İskender'in başı, M.Ö. 325-300 dolayları

Lisippos'un yaptığı orijinalin mermer kopyası, yüksekliği 41 cm; Arkeoloji Müzesi, İstanbul





67
Korint sütun başlığı, M.Ö. 300 dolayları
Arkeoloji Müzesi, Epidauros

tin ilgi merkezi olmaktan çıkarak, dünyanın nerdeyse yarısının ortak dili haline geldi. Bu değişiklik, sanatın niteliklerini ister istemez etkileyecekti. Bundan sonraki dönemin sanatından, genellikle Yunan sanatı olarak değil de, Helenistik sanat diye söz edilir. Çünkü Büyük İskender'in doğudaki haleflerinin kurdukları imparatorluklara genellikle bu ad verilir. Bu imparatorlukların, örneğin Mısır'da İskenderiye, Suriye'de Antakya ve Küçükasya'da Bergama gibi zengin başkentlerinin sanatçılardan istekleri, onların Yunanistan'da alışmış oldukları şeylerden farklıydı. Mimaride bile, Dor üslubunun güçlü ve yalın biçimleriyle İyon üslubunun rahat zerafeti yeterli değildi artık. Adını zengin bir ticaret kenti olan Korinthos'dan alan ve IV. yüzyılın başlarında yaratılan yeni bir sütun biçimi yeğ tutulur oldu (*resim 67*) Korint üslubu, sütun başlığını süslemek için sarmal İyon kıvrımlarına yapraklar eklenmiştir ve genel olarak, tüm yapıda, daha çok ve daha zengin süslemeler vardır. Böyle bir şatafat, yeni kurulmuş Doğu kentlerinde büyük çapta yaptırılmış görkemli yapılara çok uyuyordu. Bunlardan pek azı günümüze kalmıştır ama, en geç döneme ait olanlardan günümüze dek gelenler, büyük bir debdebe ve ihtişam örneğidirler. Yunan sanatının üslupları ve buluşları, Doğu imparatorluklarının ölçüsüne ve geleneklerine uyarlanmıştır.

68
Bergama'dan Zeus sunağı, M.Ö. 164-156 dolayları
Mermer; Pergamonmuseum, Staatliche Museen, Berlin

Yunan sanatının Helenistik dönemde değişikliğe uğradığına değinmiştim. Bu değişiklik çağın en ünlü heykellerinin bazılarında görülebilir. Bunlardan birisi, M.Ö. 160 yılı dolayında, Bergama kentinde dikilen bir sunaktır (*resim 68*). Bu yapıt, Tanrılarla Devler arasındaki savaşı betimlemektedir. Şahane bir yapıttır ama, onda önceki Yunan heykel sanatının uyum ve inceliğini aramak boşunadır. Sanatçının güçlü, dramatik etkiler elde etmek istediği belli oluyor. Savaş çok şiddetli geçiyor. Savaşı kazanan tanrılar hantal devleri kırıp geçiriyor. Devler acıdan çılgına dönmüş. Her yer şiddet hareketleri ve uçuşan kumaşlarla dolu. Etkiyi daha da çarpıcı hale getirmek için kabartma artık alçak kabartma olarak yapılmamış. Figürler neredeyse yerlerinden fırlamış mücadelelerini sanki nerede durmaları gerektiğini umursamadan sunağın merdivenlerinde sürdürüyorlar. Helenistik sanat, çarpıcı ve yırtıcı yapıtlardan hoşlanıyordu. Amacı etkilemekti. Bunu da başarıyordu.





Sonraki dönemlerde en büyük üne kavuşmuş heykel yapıtlarından bazıları Helenistik dönemde yaratılmışlardır. Laokoon heykel topluluğu (*resim 69*), 1506 yılında gün ışığına çıkartıldığında, sanatçılar ve sanatseverler tam anlamıyla şaşırıp kalmışlardı. Bu heykelde, Vergilius'un *Aeneas* adlı destanında anlatılan acıklı bir öykü betimlenmiştir: Troyalı rahip Laokoon, içinde Yunan askerleri bulunan dev büyüklükteki tahta atı kente almamaları için hemşerilerini uyarmıştır. Troya'yı yerle bir etme tasarılarının engellendiğini gören tanrılar, denizden iki koca yılan gönderirler. Yılanlar hem rahibi, hem de talihsiz iki oğlunu boğumları arasına alıp sıkıştırarak boğarlar. Yunan ve Latin efsanelerinde sık sık rastlanan, tanrıların zavallı ölümlülere karşı kötü niyetle düzenledikleri anlamsız acımasızlıklardan birinin öyküsüdür bu. Bu çok çarpıcı "Laokoon" grubunu tasarlayan Yunan sanatçısını bu öykünün nasıl etkilediğini bilmek bayağı hoş olurdu. Acaba, gerçeği söyledi diye, suçsuz bir kurbanın acı çektiği bir sahnenin ürkünçlüğünü mü duyurmak istemiştir bize? Yoksa, asıl istediği şey, insanla hayvan arasındaki korkunç ve müthiş bir boğuşmayı betimleme yeteneğini mi göstermekti? Yeteneğinden haklı olarak göğsü kabarabilirdi. Gövde ve kol kaslarının, umutsuz mücadelenin çaba ve acısını iletişi, rahibin yüzündeki işkence ifadesi, iki çocuğun umutsuz kıvrılışları ve bütün bu kargaşa ve devinimin sonsuza değin dondurulma şekli hâlâ hayranlık yaratır. Ama bazen bu sanatın, gladyatör savaşlarındaki dehşet veren sahneleri seyrederek eğlenen halkı hoşnut etmek için yapılmış olabileceğinden de kuşkulanırım. Belki sanatçıyı bunun için suçlamak yanlış olur. Gerçek şu ki, Helenistik dönemde sanat artık büyü ve dinle olan eski bağını büyük ölçüde yitirmiştir. Sanatçılar, teknik sorunlarla, sadece teknik sorun olarak ilgileniyorlardı. Bu bakımdan, böylesi çarpıcı bir konunun tüm devinimi, ifadesi ve gerilimiyle nasıl canlandırılacağı sorunu, sanatçının çapını ölçmek için en uygun bir sınavdı. Laokoon'un bu yazgıyı hak edip etmediği heykelciyi hiç ilgilendirmemiş olabilir.

69

Hagesandros, Athenodoros ve Rodoslu Polydoros *Laokoon ve oğulları*, M.Ö. 175-150 dolayları

Mermer, yüksekliği 242 cm; Museo Pio Clementino, Vatikan

İşte bu çağda ve bu ortamda, varlıklı insanlar sanat yapıtlarını toplamaya, orijinallerini ele geçiremedikleri ünlü yapıtların kopyalarını yaptırmaya ve buldukları özgün yapıtlara inanılmaz ücretler ödemeye başladılar. Yazarlar sanatla ilgilenmeye, sanatçıların yaşam öykülerini yazmaya, onlar üzerine anlatılan garip fıkraları toplamaya ve gezginlere bu konuda kılavuz kitaplar hazırlamaya başladılar. Antik dünyanın en ünlü ustalarının çoğunluğunu, heykelcilerden çok ressamlar oluşturuyordu. Bunların çalışmaları hakkında ise, bize ulaşan klasik sanat kitaplarının satırları arasında söylenenden daha fazlasını bilmiyoruz. Bu ressamların da sanatın dinsel amacından çok, teknik sorunlarıyla ilgilendiklerini biliyoruz. Günlük yaşam konularını işleme konusunda uzmanlaşmış; berber dükkânlarını, tiyatroda bir sahneyi canlandıran ressamlar bulunduğunu biliyoruz ama bu yapıtlardan hiçbiri günümüze kalmamıştır. Antik resim sanatı üzerine



bir fikir edinebilmemizin tek yolu Pompei ve diğer yerlerde gün ışığına çıkan dekoratif duvar resimleri ve mozayikleri incelemektir. Pompei, M.S. 79 yılında Vezüv'ün lavları altında gömülü kalan zengin bir taşra merkeziydi. Bu kentin hemen her evinde, her konağında, duvarlara, sütun resimleri ve manzara görünümleri, çerçeveliymiş gibi görünen resimler ve öyküler canlandıran betimlemeler yapılmıştı. Bu resimlerin tümü tabii ki başyapıt değillerdir ama böylesine küçük ve önemsiz bir kasabada bile bu kadar çok sayıda nitelikli çalışma görmek şaşırtıcıdır. Bizim bugün deniz kıyısındaki dinlenme yerlerimizden birisi, gelecek kuşaklar tarafından kazılıp gün ışığına çıkarılacak olsa, herhalde sonuç bizim hesabımıza bu kadar iç açıcı olmazdı. Pompei ile Herculaneum ve Stabiae gibi komşu kentlerdeki iç mimarların Helenistik sanatçıların buluşlarından bol bol yararlandığı açıkça görülür. Sıradan birçok şey arasında bazen, raksedercesine bir devinimle çiçek toplayan Hora'lardan birini betimleyen *resim 70*'teki gibi, nefis güzellikte ve zerafette bir figür buluveriyoruz. Ya da başka bir resimde, bir faunus başı gibi bir ayrıntı (*resim 71*) bize, bu sanatçıların yüzün ifadesini vermede ulaştıkları ustalık ve özgürlüğe ilişkin bilgi veriyor.

70
Çiçek toplayan kız, M.S. I. yüzyıl

Stabiae'deki bir duvar resminden ayrıntı; Museo Archeologico Nazionale, Napoli

71
Bir faunus başı, M.Ö. II. yüzyıl

Herculaneum'daki bir duvar resminden ayrıntı; Museo Archeologico Nazionale, Napoli



Bu duvar resimlerinde, resme girebilecek her şey bulunur. Örneğin, bir bardak yanında iki limon gibi güzel ölüdoğa (natürmort) ve hayvan resimleri. Hatta burada manzara resimleri bile vardır. Manzara resimleri belki de Helenistik dönemin en büyük yeniliğidir. Eski Doğu sanatı, günlük yaşam veya savaşla ilgili sahneler dışında manzarayla ilgilenmemişti. Fidias ve Praksiteles dönemi Yunan sanatında, ilgi merkezini insan oluşturuyordu. Theokritos gibi sanatçıların, çobanların basit yaşamını keşfetmesinden sonra, sanatçılar kır yaşamının güzelliklerini hatırlayıp, kent seçkinleri için bunları betimlemeye çalıştılar. Bu resimler belirli kır evlerinin ya da güzel doğa köşelerinin gerçek görünümlerini vermiyordu. Bunlar daha çok, kır yaşamını canlandıran: çobanlar ve sürüleri, sade (süssüz) tapmaklar ve kent



72
Manzara,
M.S. I. yüzyıl
Duvar resmi; Villa Albani, Roma

dışı evleri gibi pastoral sahnelerdi (*resim 72*). Bu resimlerde her şey hoş bir şekilde bir araya getirilmişti ve her şey en iyi şekliyle görünüyordu. Biz bunlara bakarken huzur dolu bir sahneye baktığımızı hissederiz. Bununla birlikte, bu yapıtlar bile, ilk anda düşündüğümüzden çok daha az gerçekçidirler. Eğer irdeleyici sorular sormaya ya da resimde görülen yerin haritasını çıkarmaya başlarsak kısa bir süre sonra bunun mümkün olmadığını anlarız. Ne tapınakla konak arasındaki uzaklığın ne kadar olması gerektiğini, ne de köprünün tapınağa ne kadar yakın ya da uzak olduğunu kestirebiliriz. Bunun nedeni Helenistik dönemin sanatçılarının, bizim perspektif yasası dediğimiz şeyi bilmemeleridir. Kaçış noktasına dek gerileyen ve çoğumuzun okulda çizdiği ünlü kavaklı cadde, o zaman bilinmeyen bir şeydi. Sanatçılar uzak nesneleri küçük; yakın veya önemli nesneleri büyük çiziyorlardı; ama nesnelerin uzaklaştıkça düzenli olarak küçüldükleri yasasından, bizim bir görünümü betimlerken resimlerimizin dayandığı bu değişmez yasadan klasik dünyanın haberi yoktu. Bu yasanın bulunup uygulanması için bin yıldan çok bir zaman geçmesi gerekiyordu. İşte bu yüzdendir ki, antik sanatın en son, en özgür ve en güvenilir yapıtları bile, Mısır resimlerini anlatırken dile getirdiğimiz ilkelerin en azından bir yansı-

masını taşır. Burada da, her bir obje için belirleyici dış hatlar bilgisi, gözle görülen gerçek izlenimler kadar önem taşır. Artık, bu özelliğin, sanat yapıtlarında kınanacak veya aşağılanacak bir şey olmadığı, tersine her türden üslup kullanılarak sanatsal mükemmelliğe varılabileceği uzun zamandır bilinmektedir. Yunanlı sanatçılar, eski Doğu sanatının katı tabularını delip geçmişler, canlı gözlemden çıkarılan ve sayısı gittikçe artan ayrıntılar ekleyerek, dünyanın imgesini zenginleştirecek bir keşif yolculuğuna çıkmışlardır. Ne var ki onların yapıtları, doğanın bilinmeyen her bir köşesinin yansıdığı aynalar değildir hiçbir zaman. Bu yapıtlar, her zaman, kendilerini yaratan zekânın damgasını taşırlar.



Çalışan bir Yunan heykelcisi,
M.Ö. I. yüzyıl

Helenistik bir yüzük taşı. 1.3 x 1.2 cm; Metropolitan Museum of Art, New York

5

DÜNYAYI FETHEDENLER

Romalılar, Budistler, Museviler ve Hıristiyanlar,
M.S. I. ve IV. yüzyıllar arası

Bir Roma kasabası olan Pompei'nin Helenistik sanattan nice yansımalar taşıdığını gördük. Romalılar dünyayı fethederlerken ve Helen hükümdarlıklarının kalıntıları üzerinde yeni imparatorluklar kurarlarken, sanatta öyle büyük değişmeler olmamıştı. Roma'da çalışan sanatçıların çoğunluğu Yunanlıydı ve Romalı koleksiyoncuların çoğu Yunan ustalarının yapıtlarını veya kopyalarını satın alıyorlardı. Ancak, Roma dünyanın efendisi olunca sanatta bir ölçüde de olsa değişmeler görüldü. Sanatçılara yeni görevler verilince, onlar da yöntemlerini bu yeni görevlere uyarlamaya çalıştılar. Romalıların en göze çarpan başarıları muhtemelen inşaat mühendisliği alanında olmuştur. Hepimiz onların yollarını, su kemerlerini ve halk hamamlarını biliyoruz. Bu yapıların yıkıntıları bile bugün olağanüstü etkileyici bir görünüm taşır. Roma'da o koskocaman sütunlar arasında yürürken kendimizi sanki bir karınca gibi hissederiz. "Roma'nın büyüklüğü"nün anısını yüzyıllar boyunca canlı tutan işte bu yıkıntılar olmuştur.

Bu Roma yapılarının en ünlüsü Colosseum diye bilinen geniş arenadır belki de (*resim 73*). Bu tipik Roma yapısı sonraki yıllarda büyük bir hayranlık uyandırmıştır. İçerdeki geniş amfitiyatronun sekilerini, yani oturma basamaklarını taşıyan birbiri üzerine yerleştirilmiş üç kat kemeri bulunan, işlevsel bir yapıdır bu. Ama Romalı mimar bu kemerlerin önüne Yunan üsluplarından bir perde koymuş; Yunan tapınaklarında kullanılan her üç üsluba da yer vermiş. Birinci kat Dor üslubunda bir çeşitlemedir. Metoplar ve triglifler bile korunmuştur; ikinci katta İyon, üçüncü ve dördüncü katlarda Korint üslubu yarım-sütunlar yer alır. Roma yapılarıyla Yunan üsluplarının ya da "sütun sistemleri"lerinin bu birleşiminin daha sonraki mimarlarda büyük bir etkisi olmuştur. Yaşadığımız kentlerde şöyle bir çevremize bakarsak bu etkilerin örneklerini kolayca görebiliriz.

Romalıların mimari yaratılarından hiçbiri, onların İtalya, Fransa (*resim 74*), kuzey Afrika ve Asya'daki tüm imparatorluklarında diktikleri zafer takları (kemerleri) kadar kalıcı etki yaratmamıştır belki. Yunan mimarisi, genel olarak özdeş (tıpatıp aynı) birimlerden oluşur ve aynı şey Colosseum için de geçerlidir. Zafer takları ise bu sütun sistemlerini ortadaki geniş geçiş yolunu çerçevelemek, vurgulamak ve yanlarında daha dar geçiş





73
Colosseum, Roma
M.S. 80 dolayları
Bir Roma amfitiyatrosu

74
Tiberius'un Zafer Takı, Orange, Güney Fransa
M.S. 14-37 dolayları

yolları açmak için kullanırlar. Bu düzenleme, mimari kompozisyonda, müzikte akor gibi kullanılabilir.

Roma mimarisinin en önemli özelliği, kemerlerin kullanımıdır. Bilinmesine karşın, Yunan mimarisinde çok az yeri olan bu buluşu, Romalılar bol bol kullandılar. İki yanı inceltilmiş taşlarla kemer yapmak mühendislik açısından zor bir iştir, ama bir kez bu tekniğe egemen olduktan sonra, bu teknik cesur tasarımlarda kullanılabilir. Örneğin köprünün ya da su kemerinin ayakları birbirinden açılabilir, hatta tonozla tavan örtüsü yapımında bu teknikten yararlanılabilir. Romalılar, değişik yöntemlerden yararlanarak, tonozla tavan örtüsü yapımında çok uzmanlaştılar. Bu yapıla-



75

Pantheon'un içi, Roma, M.S. 130 dolayları

G. P. Pannini'nin resmi; Statens Museum for Kunst, Kopenhag



76

Imparator Vespasianus, M.S. 70 dolayları

Mermer, yüksekliği 135 cm; Museo Archeologico Nazionale, Napoli

rın en güzeli Pantheon ya da "tüm tanrıların tapınağı"dır. Bugün hâlâ dinsel bir amaçla kullanılan ve klasik dünyadan kalan tek tapınaktır – Hıristiyanlığın ilk yıllarında kilise haline getirilmiş, böylece de yok olmaktan kurtarılmıştır. Pantheon'un içi (*resim 75*); geniş, yuvarlak ve kubbeli bir salon biçimindedir ve kubbenin ortasında yer alan yuvarlak bir açıklıktan gökyüzü görünür. Başka hiçbir pencere olmamasına karşın, tüm iç-ortam, tepeden yeterli ve tekdüze bir ışık almaktadır. İnsana, böylesine sakin bir uyum izlenimi veren çok az yapı tanıyorum. Hiçbir kasvet duygusu hissetmezsiniz. Koca kubbe, ikinci bir gökkubbeymiş gibi, boşlukta yüzer sanki.

Yunan mimarisinden beğendiği şeyi almak ve bunu kendi ihtiyaçlarına göre uygulamak Romalılara özgü bir şeydi. Başka alanlarda da hep aynı şeyi yaptılar. En çok ihtiyaç duydukları şeylerden biri, iyi, gerçeğe aynen benzeyen portreler yapmaktı. Bu portrelerin, ilkel Roma dininde görevleri olmuştu. Cenaze alaylarında, ataların mumdan imgelerini taşımak bir töreydi. Kuşkusuz böyle bir töre, eski Mısır'da olduğu gibi, ruhun ölümden sonra yaşamasının gerçeğe benzer bir imgenin korunmasıyla sağlanabileceği türünden eski bir inanca bağlıydı. Daha sonraları, Roma bir imparatorluk haline gelince, imparatorun büstü hâlâ dinsel bir ürküntüyle saygı görüyordu. Her Romalının bu büstün önünde ona bağlılık ve sadakatin bir belirtgesi olmak üzere, buhur yakmak zorunda olduğunu, Hıristiyanlara yapılan zulmün de bu işleme uymayı reddetmelerinden doğduğunu biliyoruz. Portrelere verilen bu dinsel yücelik anlamına rağmen, Romalıların sanatçılarını, Yunanlılar arasında görülmedik bir biçimde, kendilerinin daha gerçekçi ve daha az yaltakçı portrelerini yapmakta özgür bırakmaları şaşırtıcıdır. Sanatçılar bazen belki ölünün yüzünden çıkarttıkları kalıpları kullanmışlar, böylece insan başının yapısı ve çizgilerine değgin olağanüstü bilgiler elde etmişlerdir. Pompeius'u, Augustus'u, Neron veya Titus'u sanki bir filmde görmüşçesine tanıyoruz. Vespasianus'un büstü (*resim 76*), ne bir dalkavukluk izi, ne de onu tanrılaştırmaya yönelik bir özellik taşıyor. O, herhangi zengin bir bankacı veya bir gemi işleticisi olabilir. Ama bu Roma portrelerinde hiçbir ikinci sınıflık yoktur. Sanatçılar, sıradanlığa düşmeden, gerçekçi olabilmişlerdir.



77
Traianus Sütunu, Roma, M.S. 114 dolayları

78
Resim 77'den ayrıntı; bir şehrin düşüşü (üstte), Daçyalılarla yapılan bir savaş (ortada) ve bir kalenin dışında mısır kesen askerler (altta)

Romalı sanatçının üstlenmek zorunda kaldığı yeni bir iş de, eski Doğudan tanıdığımız bir töreyi yeniden geliştirmek olmuştur (*sayfa 72, resim 45*). Romalılar da zaferlerini övünerek sergilemek ve askeri seferlerinin öyküsünü anlatmak istiyorlardı. Örneğin Traianus, Daçya'da (şimdiki Romanya) yaptığı savaşların ve kazandığı zaferlerin resimli kronolojik öyküsünü göstermek amacıyla dev bir sütun diktirdi (*resim 77*). Bu sütunda Romalı askerlerin yağma yapışını, savaşmasını ve fethedişini görüyoruz (*resim 78*). Yunan sanatının yüzyıllar boyunca kazandığı tüm beceriler ve bilgiler bu savaş kahramanlıklarını anlatan anıtta kullanılmıştır. Fakat Romalıların, her ayrıntının özenli betimine ve askeri seferin kahramanlıklarının, ülkede kalıp savaşa katılmayanları etkileyecek biçimde apaçık anlatımına





verdikleri sanatın niteliğini oldukça değiştirdi. Artık başlıca amaç; uyum, güzellik ya da etkileyici anlatım değildir. Romalılar, hayal gücünün yaratılarına pek önem vermeyen insanlardı. Yine de, onların bir kahramanın becerilerini anlatan resimleme yöntemleri, imparatorluk genişledikçe, karşı karşıya geldikleri dinler karşısında çok etkili oldu.

Hıristiyanlığın doğuşundan sonraki yüzyıllarda, Roma sanatı ve Helenistik sanat, Doğu imparatorluklarının en etkili oldukları bölgelerde bile onların sanatının yerini aldı. Mısırlılar hâlâ ölülerini mumyalamaya devam ediyorlardı, ama eski Mısır usulüyle ölüyle birlikte gerçeğe benzer imgesini gömmek yerine Yunan portre sanatının tüm inceliklerini bilen sanatçılara onları resimletiyorlardı (*resim 79*). Kuşkusuz, ucuza çalıştırılan iddiasız ustaların yapıtı olan bu portreler, canlı ve gerçekçi görünümleriyle bizi hâlâ etkiliyorlar. Bunca taze ve "modern" gözüken pek az eski yapıt vardır.

79

Bir erkek portresi, M.S. 100 dolayları

Mısır'da, Hawara'da bulunmuş bir mumyadan; mum üstüne boyama, 33 × 17.2 cm; British Museum, Londra

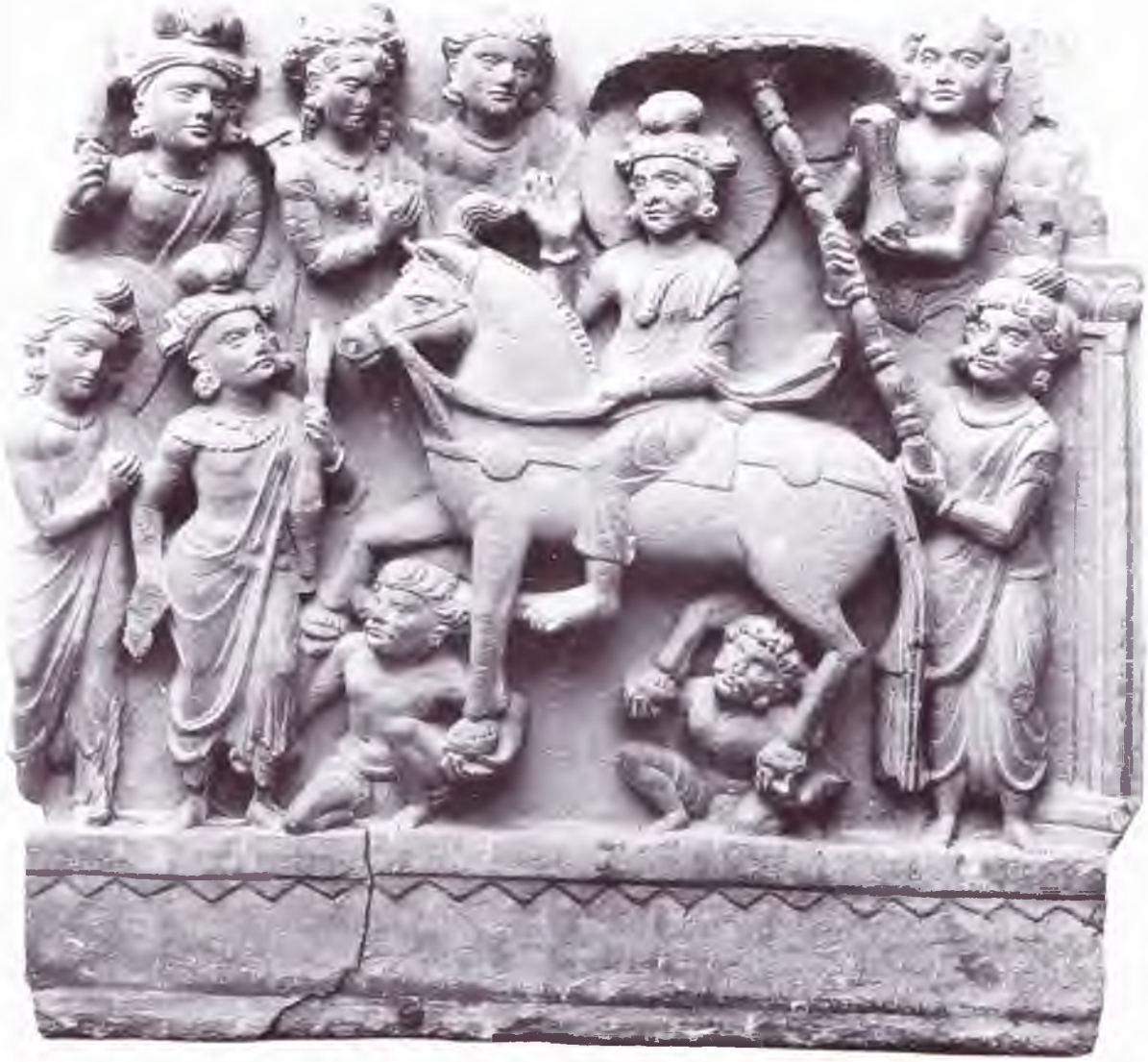
Yeni yöntemleri kendi dinsel amaçlarına göre uyarlayanlar yalnız Mısırlılar olmadı. Uzak bir ülke olan Hindistan'da bile barışçıl bir fethi, Buda'nın öyküsünü betimlemek isteyen sanatçılar Roma tarzı öyküselleştirmeyi ve kahramanları yüceltmeyi benimsediler.

Heykel sanatı Hindistan'da, ülkeye daha Helenistik sanatın etkisi ulaşmadan çok önce yeşermeye başlamıştı, ama ilk kez, bir sınır bölgesi olan Gandhara'da, Buda figürü kabartmalarda görüldü ve bu kabartmalar daha sonraki Budist sanat için model oluşturdular. *Resim 80*, "Büyük Vazgeçiş" adı verilen Buda efsanesinden bir bölümü betimliyor. Genç prens Gautama, inzivaya çekilmek üzere ana-babasının sarayından ayrılır. Sevgili kısrağı Kanthaka'ya şöyle seslenir: "Sevgili Kanthaka'm! Yalvarırım sana, yalnızca bu gececik taşı yine sırtında beni! Senin yardımınla Buda olunca, tanrıların ve insanların dünyasını kurtaracağım." Eğer Kanthaka kişnese veya yalnızca ayaklarını yere vurup gürültü etse bütün kent uyanacak ve prensin yola çıktığı anlaşılacaktı. Bu nedenle tanrılar atın sesini boğdular ve adım attığı her yerde ayaklarının altına ellerini koydular.

80

Gautama (Buda) evinden ayrılıyor, M.S. II. yüzyıl dolayları

Pakistan'da (eski Gandhara), Loriyan Tangai'de bulunmuştur; siyah şist, 48 × 54 cm; Hindistan Müzesi, Kalküta





Tanrıları ve kahramanları güzel bir biçimde görüntülemeyi insana öğreten Yunan ve Roma sanatı, Hintlilere de, kendi kurtarıcılarının bir imgesini yaratmada yardımcı oldular. Buda'nın, derin bir sükûnet ifadesi taşıyan ilk heykelleri de Gandhara sınır bölgesinde yapılmıştır (*resim 81*).

İnananları eğitmek amacıyla, kutsal öyküleri imgeleştirmeyi öğrenen doğu dinlerinden bir başkası da Musevilikti. Musevi yasaları putataparlığa yol açar korkusuyla imge yapımını yasaklamıştı. Ama yine de doğu kentlerindeki Musevi toplulukları sinagoglarının duvarlarını Eski Ahit öyküleriyle süslüyorlardı. Bu resimlerin bir tanesi, oldukça yakın bir geçmişte, Mezopotamya'daki Dura-Europos denilen küçük bir Roma garnizonunda bulundu. Bu resim, büyük bir sanat eseri sayılmasa da M.S. III. yüzyıldan kalan ilginç bir belgedir. Üslubun kabalığı ve sahnenin hemen hemen derinliksiz ve ilkel olmasına rağmen ilgi çekici bir resim bu (*resim 82*). Burada, Musa'nın kayadan su fışkırtması görülüyor. Söz konusu olan, yalnızca Kutsal Kitap'tan bir öykünün resimlenmesi değil, Kutsal Kitap'ın öneminin resimlerle Yahudi halkına açıklanmasıdır. İşte belki bu yüzden Musa, Kutsal Sandığın saklandığı Kutsal Çadırın önünde ayakta duran yüksek bir figür olarak betimlenmiştir. Yedi kollu şamdanı da görüyoruz burada. Sanatçı, her İsrail kabilesinin payına düşen mucizeli suyu aldığını göstermek için, her bir çadırın önünde duran küçük bir figüre tek tek akan yedi küçük dere resmetmiştir. Bu basit yöntemlerinden de anlaşıldığı gibi, sanatçı pek öyle usta birisi değilmiş. Belki gerçeğe çok benzeyen figürler çizmek endişesi duymuyordu sanatçı. Bu figürler, gerçeğe ne kadar benzerse, imgeleri yasaklayan Emre karşı o kadar günah işlemiş olacaktı.

81

Buda'nın başı, M.S. IV.-V. yüzyıl dolayları

Afganistan'da (eski Gandhara), Hadda'da bulunmuştur; çok az boya pigmenti katılmış alçı, yüksekliği 29 cm; Victoria and Albert Museum, Londra



82

Musa bir kayadan su fışkırtıyor, M.S. 245-256 dolayları

Duvar resmi; Dura-Europos'taki bir sinagog, Suriye

Onun başlıca amacı, Tanrı'nın gücünü gösterdiği durumları seyirciye anımsatmaktı. Sinagogdaki bu iddiasız duvar resmi ilgimizi çekiyor, çünkü, Hıristiyan dini, Doğudan yayılırken aynı düşünceler sanatı etkilemeye başladı ve sanatı kendi hizmetine aldı.

Hıristiyan sanatçılarından Kurtarıcı'yı ve havarilerini imgeleştirmesi ilk kez istendiğinde onlara da, yine Yunan sanat gelenekleri yardımcı oldu. *Resim 83*, İsa'nın IV. yüzyıla ait ilk betimlerinden birini göstermektedir. Burada, sonraki betimlemelerinin bizi alıştırdığı sakallı İsa figürü yerine, Aziz Petrus ile Aziz Paulus arasında tahta oturmuş, değerli Yunan filozoflarına benzeyen güzel bir delikanlı olarak görüyoruz. Buradaki ayrıntılardan özellikle bir tanesi, bize böyle bir betimlemenin putatapıcı Helenistik sanatının yöntemleriyle hâlâ ne kadar yakından ilişkili olduğunu hatırlatıyor. Heykelci, İsa'nın göklerin hâkimi olduğunu belirtmek için, onun ayaklarını, eski gökler tanrısının sırtlandığı koca bir gökkubbenin üstüne bastırtıyor.

Hıristiyan sanatının kökenleri bu örnekten daha da eskilere gider, ama ilk anıtlarda İsa'nın kendisini hiçbir zaman görmüyoruz. Duralı Museviler, sinagoglarına Eski Ahit sahnelerini, orayı süslemekten çok, kutsal öy-



83

İsa, Aziz Petrus ve Aziz Paulus arasında, M.S. 389 dolayları

Giunio Basso taş mezarından mermer kabartma; San Pietro mahzen mezarı, Roma



84

Kızgın fırında üç kişinin yakılışı, M.S. III. yüzyıl dolayları

Duvar resmi; Priscilla Katakombu, Roma

küyü görsel olarak anlatmak için resimlemişlerdir. Roma katakomblarında, Hıristiyan mezarları için kendilerine ilk imgelerin çizilmesi görevi verilen sanatçılar hemen hemen aynı duyguyla davranmışlardır. Muhtemelen III. yüzyıla ait olan ve "Kızgın fırında üç kişinin yakılışı" gibi resimler (*resim 84*), bu sanatçıların Pompei resimlerinde kullanılan Helenistik resim tekniklerine yabancı olmadıklarını gösteriyor. Belli ki, bu sanatçılar, basit birkaç fırça vuruşuyla insan figürünü canlandırma yeteneğine sahipmişler. Ama aynı zamanda bu gibi becerilerin onların pek fazla ilgisini çekmediğini de hissediyoruz. Resim kendi başına güzel bir şey olmak için yapılmıyordu. Resmin temel amacı inananlara Tanrı'nın merhamet ve gücünün örneklerini göstermekti. Kutsal Kitap'ta (Daniel, iii) Kral Nebukadnezar'ın yönetimi sırasında, Babil ili sınırları içinde, Dura ovasına dikilen kralın dev büyüklüğünde ve altından imgesinin önünde eğilip tapınmayı reddeden yüksek rütbeli üç Musevi devlet memurundan söz edilir. Bu resimlerin yapıldığı dönemdeki birçok Hıristiyan gibi onlar da bu davranışlarının cezasını ödemek zorunda kaldılar. Üstbaşları, kalpakları, tüm giysileriyle kızgın bir fırına atıldılar. Ancak ne var ki yazgıları gereği ateş bedenlerini hiç etkilemez ve "ne saçlarının tek bir teli yanar, ne de giysileri renk değiştirir" Tanrı "meleğini gönderir ve kullarını kurtarır"

Sanatın almakta olduğu yeni yönü anlayabilmek için, "Laokoon" (*sayfa 110, resim 69*) ustasının çağında böyle bir konunun nasıl imgeleştirileceğini hayal etmemiz yeterlidir. Katakomb ressamının amacı bu etkileyici sahneyi betimlemek değil. Amacı sebat ve kurtuluşun avundurucu örneğini vermek. Bunun için de Pers giysileri giymiş üç adamın, alevlerin ve güvercinin – kutsal şefaatın simgesi – tanınması yeterliydi. Olayla sıkı



85

Aphrodisias'dan bir memur portresi, M.S. 400 dolayları

Mermer, yüksekliği 176 cm; Arkeoloji Müzesi, İstanbul

bir bağı olmayan her şeyi bir yana bırakmak en iyisiydi. Açıklık ve yalınlık düşüncesi, bir kez daha, aslına bağlı kalarak öykünme ideallerinden ağır basmaya başlamıştı. Öyküsünü en basit ve açık bir biçimde anlatma endişesindeki sanatçının bu çabasında, ilgimizi çeken bir şeyler var. Önden görünen bu üç adam, seyirciye dönük bakışlarıyla, dua eder gibi havaya kalkmış elleriyle, dünyasal güzelliğin ötesinde, insanlığın sanki çok daha başka şeylerle ilgilenmeye başladığını gösteriyor gibiler.

Bu ilgi değişiminin belirtgelerini, yalnızca Roma İmparatorluğunun gerileme ve çöküş dönemindeki dinsel yapıtlarda bulmuyoruz. Yunan sanatının görkemli bir ayrıcalığı olan o incelik ve uyuma artık çok az sanatçı özen gösteriyordu. Heykelciler artık, keskiyi alıp mermeri sabırla şekillendirip, onu, Yunanlı sanatçı için bir gurur kaynağı olan o beğeni ve zerafetle işlemiyorlardı. Onlar da, katakomb ressamı gibi daha kaba ve kolay yöntemleri uyguluyorlardı. Örneğin, bir yüzün veya vücudun belli başlı çizgilerini belirlemek için mekanik delgiler kullanıyorlardı. Klasik sanatın o yıllarda gerilediği sık sık yinelendi. Kuşkusuz, en iyi dönemlerin birçok sırrı, savaşların, ayaklanmaların ve işgallerin hengamesinde kaybolup gitti. Fakat yitirilen bu ustalığın her şey olmadığını gördük. Çünkü bu dönemin sanatçıları, artık Helenistik dönemin katıksız ustalığından hoşnut değil gibiler ve yeni etkilere ulaşmaya çabalıyorlar. Bu dönemin ve özellikle IV. ve V. yüzyılın kimi portreleri, çok açık olarak, sanatçıların neyi amaçladıklarını gösteriyor (*resim 85*). Praksiteles döneminin Yunanlısına, bu tür yapıtlar kaba ve barbarca görünürdü mutlaka. Vespasianus'un portresi (*sayfa 121, resim 76*) gibi portrelerdeki şaşırtıcı gerçekçiliğe alışmış bir Romalı, bunları, sıradan acemilerin yaptığı şeyler olarak görüp, yüzüne bile bakmazdı. Oysa bize göre bu figürlerin, yüz hatlarının kararlı çizgileri, gözlerin çevresine ve alındaki kırışıklıklara gösterilen özen nedeniyle kendilerine özgü bir canlılıkları ve yoğun bir ifadeleri vardır. Bunlar bize, Hıristiyanlığın yükselişine tanık olup, sonunda onu kabul etmek zorunda kalan, böylece de antik dünyanın sonunu belgeleyen yüzleri iletiyorlar.



Boya kutusu ve resim sehpasıyla dükkânında çalışan bir "ölü portresi" ressamı,
M.S. 100 dolayları

Kırım'da bulunan resimli bir mezardan

6

YOL AYRIMI

Roma ve Bizans, V. ve XIII. yüzyıllar arası

M.S. 313 yılında, İmparator Konstantin, Hıristiyan Kilisesini devlet içinde bir güç olarak tanıyınca, kilise çözmek zorunda olduğu pek çok sorunla karşı karşıya bulunduğunu gördü. Hıristiyanlara eziyet edildiği dönemde halka açık tapmaklar kurulmasına ne ihtiyaç ne de olanak vardı. Mevcut kiliseler ve toplantı yerleri küçük, önemsiz yerlerdi. Ama imparatorluğun içinde en büyük güç haline gelince, kilise sanata karşı tutumunu yeniden gözden geçirmek durumundaydı. Tapınma yerleri, işlevleri tamamen farklı olan antik tapmaklar örnek alınarak kurulamazdı. Bunlarda tapınağın içi genellikle tanrı heykelinin korunduğu küçük bir kutsal bölmeden oluşuyordu sadece. Dinsel törenler ve kurban kesimi dışarda yapılıyordu. Kilise ise papaz yüksek sunak masasından (altar) ayini yönetirken ya da vaazını verirken çevresine toplanan tüm cemaatı bir mekân bulmak zorundaydı. Bu nedenle kiliseler, putatapıcı (pagan) tapınakları gibi değil, aşağı yukarı "kral salonu" anlamına gelen, klasik dönemde ise "bazilika" adıyla anılan, geniş toplanma salonları modeline göre yapıldı. Bu binalar kapalı pazar yerleri ve mahkeme salonları olarak kullanılıyorlardı ve temelde geniş dikdörtgen biçimli bir salon ve bu salonun uzun kenarlarının iki yanında, ana salondan sütun dizileriyle ayrılan daha dar ve alçak yan salonlardan oluşuyordu. Genellikle en dipte toplantıyı yöneten kişinin ya da yargıcın oturduğu yarım daire biçimli bir niş (apsid) bulunuyordu. İmparator Konstantin'in annesi kilise hizmeti yapsın diye böyle bir bazilika yaptırttı ve daha sonra bu tür yapılar için Hıristiyan bazilikası adı kullanılmaya başlandı. İbadet edenlerin bakışlarını yönelttiği yarım daire biçimli niş ya da apsid, yüksek sunak masası için kullanılabilirdi. Binanın sunak masasının durduğu bu bölümüne kor ya da koroyeri denildi. Topluluğun bir araya geldiği ortadaki ana salona daha sonra sahın ya da aslında "gemi" anlamına gelen nef adı verildi; yanlarındaki daha dar ve alçak bölümlere de yan sahınlar, "kanatlar" denildi. Bazilikaların çoğunda yüksek orta sahının tavanı tahtalarla basit bir şekilde kapatılmıştı ve çatının kirişleri görülüyordu. Yan sahınların üzeri ise genellikle düz çatılıydı. Orta sahını, yan sahınlardan ayıran sütunlar genellikle görkemli bir şekilde süslenirdi. İlk bazilikalardan hiçbiri büyük değişikliklere uğramadan günümüze kalamamıştır. Ama, aradan geçen 1500 yıllık süre içinde yapılan değişiklik ve



yenileştirmelere karşın, bu yapıların ilk görünümleri üzerine hâlâ genel bir fikir edinebiliriz (*resim 86*).

Bazilikaların nasıl süslenmesi gerektiği çok daha çetin ve ciddi bir sorun oldu. Çünkü imgenin dinde kullanımı sorunu, bu konuyla tekrar ortaya çıkmış, şiddetli tartışmalara yol açmıştı. Bu eski Hıristiyanların hemen hemen tümü bir tek şeyde anlaşıyordu: Tanrının evinde, Kutsal Kitap'ın suçladığı oyma resimlere ve dinsizlerin putlarına benzeyen hiçbir heykel olmamalıydı. Sunak masası üzerine Tanrının ya da onun azizlerinden birinin bir figürünü yerleştirmenin hiçbir şekilde söz konusu olamayacağı anlaşılıyordu. Çünkü, eğer daha yeni Hıristiyan olmuş zavallı putatapanlar kiliselerde bu çeşit heykelleri görürlerse, eski inançlarıyla yeni öğreti arasındaki ayrımın nasıl farkına varırlardı. Bunlar, Fidias'ın bir heykelinin Zeus'un yerine geçişi gibi, böyle bir heykelin de Tanrı'nın "yerine geçebileceğini" kolaylıkla düşünebilirlerdi. Bu, imgesine göre yaratıldığımız Yüce ve Görünmez Tanrı'nın mesajını kavramalarını daha da güçleştirebilirdi. Ama hemen tüm inançlı Hıristiyanların insan boyutlarındaki heykellere karşı olmasına rağmen, bu kişilerin resimler konusundaki düşünceleri oldukça değişikti. Kimileri resimleri, cemaate eğitimle verilenlerin anımsanmasında ve kutsal olayları akılda canlı tutmaya yardımcı oldukları için yararlı görüyordu. İmparatorluğun batı, Latin bölgelerinde kabul edilen görüş açısı bu oldu. VI. yüzyılın sonlarında yaşamış olan Papa Gregorius Magnus bu düşüncedeydi. Üyelerinden çoğunun okuması yazması olmayan kilisenin, bu üyelerini eğitmek için, resimlerin, resimlendirilmiş bir kitaptaki imgelerin çocuklara yardımcı olduğu gibi yararlı olabileceğini, resme karşı çıkan herkese anımsattı. "Yazılar okuma yazma bilenler için ne ise, resimler de okuma yazma bilmeyenler için aynı şeydir," dedi.

86

S. Apollinare in Classe Bazilikası, Ravenna, M.S. 530 dolayları

Bir erken Hıristiyan bazilikası

Böylesine yetkili bir kimsenin resme yandaş olması, sanat tarihinde son derece önemli bir olaydır. Kilisede kutsal imgelerin kullanılmasına karşı çıkılan her yerde, onun sözleri anımsatılacaktı. Ama açıkça görülüyordu ki, izin verilen sanat türü oldukça sınırlıydı. Eğer Gregorius'un amaçları güdülecekse, öykü olabildiğince açık ve basit anlatılmalı, ana konudan ve kutsal amaçlardan dikkati başka yönlere kaydıracak şeylerden kaçınmalıydı. Sanatçılar ilk zamanlar, Roma sanatıyla gelişen anlatım yöntemlerini sürdürdüler ama giderek asıl önemli olan ilke üzerinde yoğunlaşmaya başladılar. *Resim 87*, bu ilkelerin en üstün bir tutarlılıkla uygulandığı bir yapıtı gösteriyor. Yapıt, 500 yılları dolayında İtalya'nın doğu kıyıları başkenti ve önemli bir liman kenti olan Ravenna'daki bir bazilikadan alınmış ve İsa'nın, beş ekmek ve iki balıkla beş bin kişinin karnını doyurduğunu anlatan bir İncil öyküsünü imgeleştirmektedir. Bir Helenistik sanatçı olsaydı, bunu, kalabalık bir grubu canlı ve gerilimli bir sahnede canlandırmak için fırsat sayardı. Oysa bu yapıtın ustasının yöntemi değişikti. Onun ya-

pıtı, birkaç ustaca fırça vuruşundan doğmuyor. Bu bir mozayik. Yorucu bir çalışma sonucu bir araya getirilen ve kaplandıkları kiliselerin içine ağırbaşlı bir ihtişam veren canlı ve yoğun renkli taş ve cam parçaları. Öykünün anlatılış biçimi izleyicilere mucizeli ve kutsal bir şeyler olduğunu gösteriyor. Altın renkli cam parçacıklarıyla örülü fonda doğal ya da gerçekçi bir sahne görmüyoruz. İsa'nın hareketsiz ve sakin figürü mozayiğin ortasını kaplamış. Ama bu, bizim tanıdığımız sakallı İsa değil, ilk Hıristiyanların hayalinde yaşayan uzun saçlı genç İsa'dır. Üstünde mor bir cüppe var. Kollarını iki yana açmış, mucizenin gerçekleşmesi için ona ekmek ve balıkları sunan her iki yanındaki havariyi takdis ediyor. Havariler yiyecekleri, o zamanlar kulların efendilerine vergi verişleri gibi, örtük elle veriyorlar. Doğrusu sahne ciddi bir tören havasında, sanatçının betimlediği şeylere derin bir anlam verdiğini anlıyoruz. Onun için söz konusu olan, Filistin'de birkaç yüzyıl önce meydana gelmiş olan garip bir mucize değildir sadece. Bu, İsa'nın kilisedeki somutlaşmış gücünün simgesidir. İşte bu nedenle İsa, seyirciye inançla bakıyor. İsa'nın açlığını gidermek istediği kimse, seyircidir.

İlk bakışta böyle bir resim katı ve sert görünür. Yunan sanatının gururu olan ve Roma çağına dek ısrarla süren hareket ve ifade ustalığının hiçbir izi yoktur ortada. Figürlerin tam olarak karşıdan görünmesi, kimi çocuk çizimlerini bile anımsatabilir. Ama yine de sanatçı, Yunan sanatını çok iyi biliyor olmalıdır. Çünkü o, bir pelerinin, vücudun eklemleri de görünür kalabilecek şekilde vücuda nasıl kıvrımlanacağını tam olarak biliyordu. Tenin ve kayaların renklerini ifade etmek için, mozayiğindeki farklı tonlardaki taşları nasıl karıştırması gerektiğinin farkındaydı. Yerdeki gölgeleri gösterebiliyor, perspektif kısaltımın gösterilmesinde hiç zorlanmıyordu. Mozayiğin bize biraz ilkel görünmesinin nedeni, sanatçının yalınlık isteğinde aranmalıdır. Kilisenin açık seçiklik konusunda baskısı nedeniyle, Mısırlıların tüm objelerin betimlenmesinde açık seçikliği vurgulayan düşüncelerine yeniden ve güçlü bir şekilde geri dönüldü. Ama sanatçıların bu yeni girişimlerinde kullandıkları yöntemler ilkel sanatın basit yöntemleri değil, Yunan resminin gelişmiş yöntemleriydi. Böylece Ortaçağların Hıristiyan sanatı ilkel yöntemler ile geliştirilmiş yöntemlerin garip bir karışımı oldu. M.Ö. 500 dolayında Yunanistan'da uyandığını gördüğümüz, doğanın gözlemlenmesi, M.S. 500 dolayında yeniden uykuya yatırıldı. Sanatçılar artık kendi anlatım yöntemlerini gerçekle karşılaştırmamaya başladılar. Bir vücudu betimlemek ya da derinlik yanılsaması yaratabilmek için artık herhangi bir araştırmaya girişilmiyordu. Ama daha önce yapılmış buluşlar hiçbir zaman kaybolup gitmedi. Yunan ve Roma sanatı ayakta duran, oturan, eğilmiş ya da düşer durumdaki koskoca bir figür dağarcığı bırakmıştı. Bu figürlerin tümü bir öykünün anlatımında yararlı olabilirdi. Bu nedenle bunlar sürekli olarak kopya edilip hiç eskime-



87

Ekmek ve Balık Mucizesi, M.S. 520 dolayları

Mozaik, S. Apollinare Nuovo Bazilikası, Ravenna

yen konularda kullanıldılar. Ama artık kullanım amaçları öylesine farklıydı ki, bu resimlerin klasik orijinallerine biraz ihanet ettiklerini düşündüğümüzde, buna şaşmamamız gerekir.

Sanatın, kiliselerde doğru bir biçimde kullanımı sorunu, tüm Avrupa tarihinde büyük bir önem kazandı. Bu sorun aynı zamanda, başkenti Bizans veya Kostantinopolis olan, Yunanca konuşan Doğu Roma İmparatorluğunun, Latin Papayı yadsımasına yol açan başlıca nedenlerden biri olmuştur. Bir grup, dinsel amaçlarla yapılmış tüm imgelere, yani suretlere karşıydı. Bu görüşte olan kişilere ikonoklast ya da putkırıcı deniyordu. 745 yılında bu grup kilisede üst düzeye yükseldi ve Doğu Kilisesi her çeşit dinsel sanatı yasakladı. Bunların karşıtı olan grup da Papa Gregorius'un düşüncelerini tam olarak paylaşmıyorlardı. Onlara göre, imgeler sadece yararlı değil, aynı zamanda kutsaldılar. Bu görüşlerini haklı çıkarmak için

öne sürdükleri şeyler, karşıtlarının savları kadar karmaşıktı. Şöyle diyorlardı: "Bağışlayan Tanrı eğer, İsa'da, ölümlülerin gözlerine insan biçiminde görünmek istediyse, niçin kendini aynı zamanda görsel imgelerde göstermek istemesin? Biz, putataparların yaptığı gibi, imgelere imge olarak tapmıyoruz; biz imgelerin aracılığıyla, imgelerin ötesindeki Tanrı'ya ve Azizlerine tapıyoruz." Mantıksal tutarlılığı nasıl değerlendirilirse değerlendirilsin, bu iddianın sanat tarihi açısından önemi son derece büyüktü. Çünkü, bir yüzyıl süren engelleme döneminden sonra, bu grup tekrar yönetimi ele geçirince, kiliselerdeki resimler, artık sadece, okuma yazması olmayanların işine yarayacak basit açıklamalar sayılamazdı. Artık bu resimlere, doğaüstü güçlerin dünyasının yansıması olarak bakılıyordu. Bu nedenle, Doğu Kilisesi artık sanatçıların bu yapıtlarda hayal güçlerini istedikleri gibi kullanmalarına izin veremezdi. Tabii ki bir anne ve çocuğunu gösteren güzel bir resim Tanrı'nın annesinin gerçek kutsal imgesi ya da "ikonu" sayılamazdı, yüzyıllar süren bir geleneğin kutsadığı örnekler kabul edilebilirdi ancak.

Böylece Bizanslılar, geleneğe uyulması bakımından, eski Mısırlılar gibi hoşgörüsüz oldular. Bu durum iki sonuç doğurdu. Bizans Kilisesi, kutsal imgeler yapan ressamdan eski örneklere sıkı sıkıya bağlı kalmayı istemekle, kumaşın kıvrımlanması, yüzler ve jestlerle ilgili örneklerde Yunan sanatının geliştirdiği ilke ve becerilerin korunmasına yardımcı olmuş oldu. Meryem Ana'nın betimlendiği Bizans sunak resmine bakarsak (*resim 88*), bu resmi Yunan sanatının başarı düzeyinden çok uzak bulabiliriz. Ama yine de, kumaşın vücudu sarmalayışı, diz ve dirseklerden açılımı, gölgelerin gösterilmesiyle yüzün ve ellerin hacimlendirilmesi, hatta Meryem'in tahtının eğimli çizgisi Yunan ve Helenistik resim sanatının buluşları olmadan gerçekleşemezdi. Demek ki, Bizans sanatı, belirli bir katılığa rağmen, doğaya, sonraki dönemlerin Batı sanatından daha yakın kalmıştır. Öte yandan geleneğin sürdürülmesi konusunda var olan baskı ve İsa ile Meryem'in imgeleştirilmesinde izin verilmiş olan sınırlı yöntemlere bağlı kalma zorunluluğu, Bizanslı sanatçıların kişisel yeteneklerini geliştirmelerini zorlaştırdı. Ancak bu tutuculuk ilk başlarda yoktu; zamanla gelişerek ortaya çıkmıştır; dolayısıyla o dönemin sanatçılarının hiçbir özgürlük alanı olmadığını düşünmek yanlış olur. Gerçekte, erken Hıristiyan sanatının basit resimlerini, Bizans kiliselerinin içine egemen olan büyük ve yüce imgelere geliştirenler onlardır. Bu Yunan sanatçılarının Ortaçağda Balkanlar'da veya İtalya'da bıraktıkları mozayiklere bakarsak, bu Doğu Roma İmparatorluğu'nun (Bizans İmparatorluğu), eski Doğu sanatının görkemini ve yüceliğini, İsa'nın ün ve gücünü göstermek için kullanarak bir şeyler yaşatmaya çalıştığını görürüz. Sicilya'da bulunan Monreale katedralinin 1190 yılından az önce, Bizanslı sanatçılar tarafından süslenen apsid bölümü, bu sanatın ne kadar çarpıcı olabileceği hakkında bize bir fikir

88

Yuvarlak taht üstünde Meryem ve Çocuk İsa, 1280 dolayları

Sunak resmi, olasılıkla İstanbul'da yapılmıştır; ağaç üstüne tempera, 81.5 × 49 cm; National Gallery of Art (Mellon Koleksiyonu), Washington, DC.





vermektedir (*resim 89*). Sicilya, Batı yani Roma Kilisesine bağlıydı. Bu durum, niçin pencerenin her iki yanına sırayla dizilmiş Azizlerin arasında, Avrupa'da, yirmi yıl kadar önce öldürüldüğü haberleri yayılan Thomas Becket'in resminin bulunduğunu açıklamaktadır. Ancak Azizlerin bu seçimi dışında, Bizanslı sanatçılar kendi geleneklerine özenle bağlı kalmışlardır. Katedralde bir araya gelen inançlılar kendilerini, Evrenin Hâkimi olarak betimlenmiş ve sağ eli takdis için kalkmış İsa'nın görkemli bir figürüyle karşı karşıya buluyorlardı. Altta ise, bir imparatoriçe gibi tahtta oturan, iki başmeleğin ve yüce bir Aziz topluluğunun çevrelediği Meryem Ana'yı.

89

Evrenin Hâkimi İsa, Meryem ve Çocuk İsa ve Azizler, 1190 dolayları

Mozaik, Monreale katedrali, Sicilya

Pırıl pırıl parlayan altın duvarlardan bize bakan buna benzer imgeler artık onları bırakıp gitmemize gerek bırakmayacak şekilde, Kutsal Gerçeğin mükemmel simgeleri olarak, orada duruyorlar. Bu imgeler, etkilerini, Doğu Kilisesinin yönettiği tüm ülkelerde böylece korudular. Rusların kutsal imgeleri ya da "ikona"ları, bugün hâlâ Bizanslı sanatçıların bu değerli yaratılarını yansıtmaktadır.



Bir Bizans putkırıcısı, İsa'nın bir imgesini siliyor, M.S. 900 dolayları

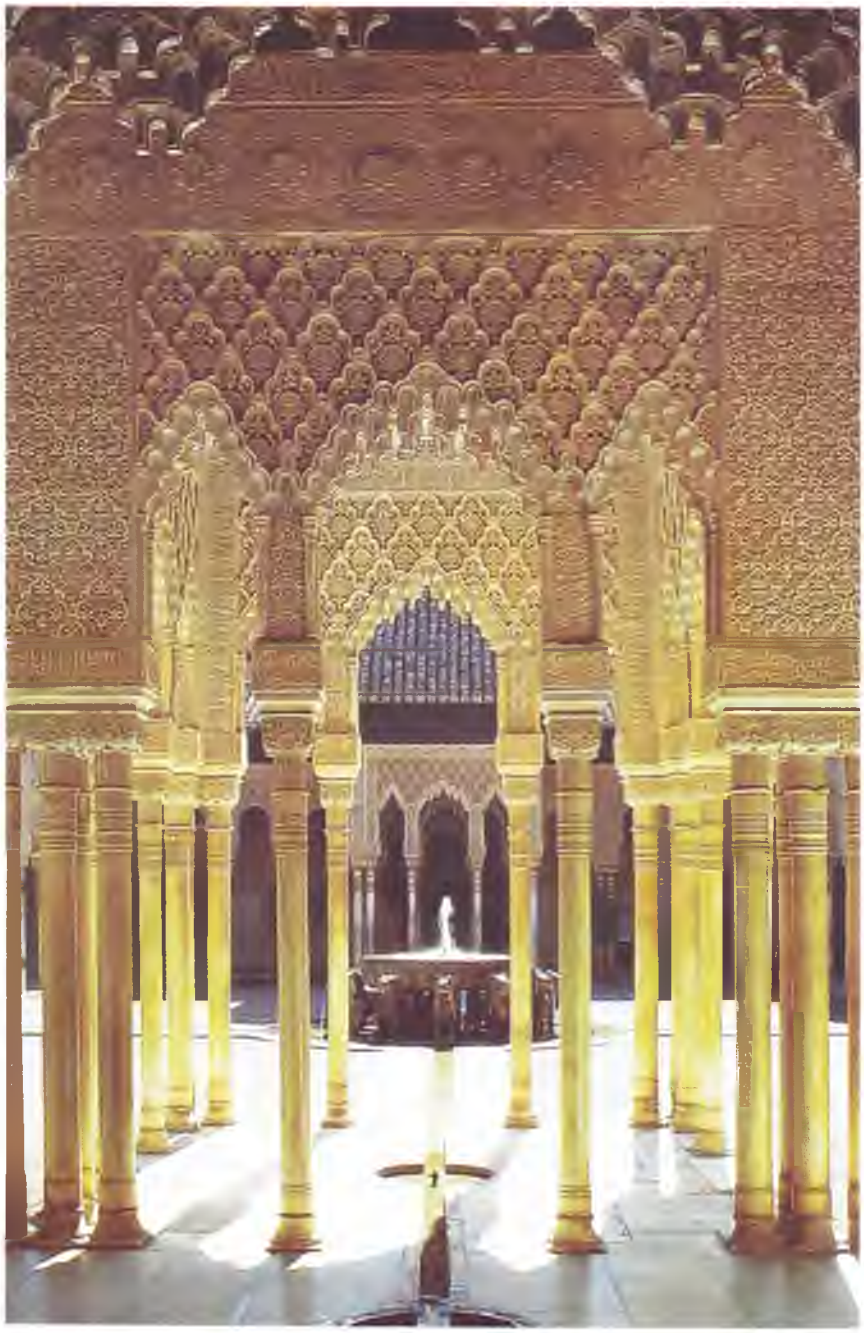
Bir Bizans el yazması olan Khludow Mezmurlar Kitabı'ndan; Devlet Tarih Müzesi, Moskova

7

DOĞU SANATINA BAKIŞ

İslam, Çin, II. ve XIII. yüzyıllar arası

Batı dünyasına dönüp, Avrupa'daki sanatın öyküsüne geçmeden önce, bu çalkantılı yüzyıllar sırasında dünyanın öteki bölgelerinde neler olduğuna bir göz atmakta yarar var. Batıyı bu kadar uğraştırmış olan imgeler sorunu karşısında, öteki iki büyük dinin nasıl tepki gösterdiklerini görmek ilginçtir. VII. ve VIII. yüzyıllarda ilerleyip, önüne gelen her şeyi silip süpüren bir Ortadoğu dini; İran'ı, Mezopotamya'yı, Mısır'ı, kuzey Afrika ve İspanya'yı fetheden İslam fatihlerinin dini, imgelerin yasaklanmasında Hıristiyanlıktan daha da katı davrandı. İmgeler, yani suretler yasaklandı ama, sanatı sona erdirmek pek kolay değildi. Nitekim, kendilerine insanları betimleme izni verilmeyen doğulu sanatçılar, hayal güçlerini, biçim ve motifleri geliştirmekte kullandılar. Adına arabesk dediğimiz, benzeri görülmemiş zerafette dantel gibi süslemeler yarattılar. Elhamra Sarayı'nın (*resim 90*) avlularını ve salonlarını dolaşarak, bu süsleme motiflerinin tükenmeyen çeşitliliğine hayran kalmak unutulmaz bir deneyimdir. İslamın egemenliği dışındaki dünya bile bu motiflerle Doğu halıları (*resim 91*) aracılığıyla tanıştı. Eğer bugün Doğu halılarındaki zarif motiflere ve zengin renk çeşitlemesine hayran kalabiliyorsak, bunu, son çözümlemede, sanatçının kafasını gerçek dünyadaki objelerden, çizgi ve renklerin düş dünyasına yönlendiren Muhammet'e borçluyuz. Daha sonraki kimi Müslüman mezhepleri, imgelere getirilen yasaklama konusunda daha esnek yorumlara gittiler; böylece de, din ile herhangi bir ilintisi bulunmaması koşuluyla, figür resimlerinin ve yazılı metinleri süsleme resimlerinin ya da görsel açıklamalarının (ilüstrasyon) yapılmasına izin verdiler. XIV. yüzyıldan itibaren İran'da, daha sonra da Müslüman Moğolların (Mogullar) egemenliği altındaki Hindistan'da yazılmış olan romansların (kahramanlık öykülerinin) tarihsel öykü ve fabl'ların görsel açıklamaları; o yerlerin sanatçılarının, kendilerini yalnızca figürsüz motifler çizmeye zorlayan disiplin sayesinde, neler öğrendiklerini belgelemektedir. XV. yüzyılın bir İran romanından alınmış, bahçede, ay ışığında geçen sahne (*resim 92*), bu şaşırtıcı ustalığın mükemmel bir örneğidir. Resim sanki bir peri masalı dünyasında, birdenbire canlanmış bir hah gibi sanki. Bizans sanatında olduğu gibi, bunda da biraz gerçek yanılsaması var. Ama belki daha az. Perspektif kısaltım yok. Ne bir ışık-gölge etkisi yaratma, ne de vücutların yapısını



90

Aslanlı Avlu, Elhamra Sarayı, Granada, İspanya, 1377 dolayları

Bir İslam sarayı

91

İran halısı, XVII. yüzyıl

Victoria and Albert Museum, Londra

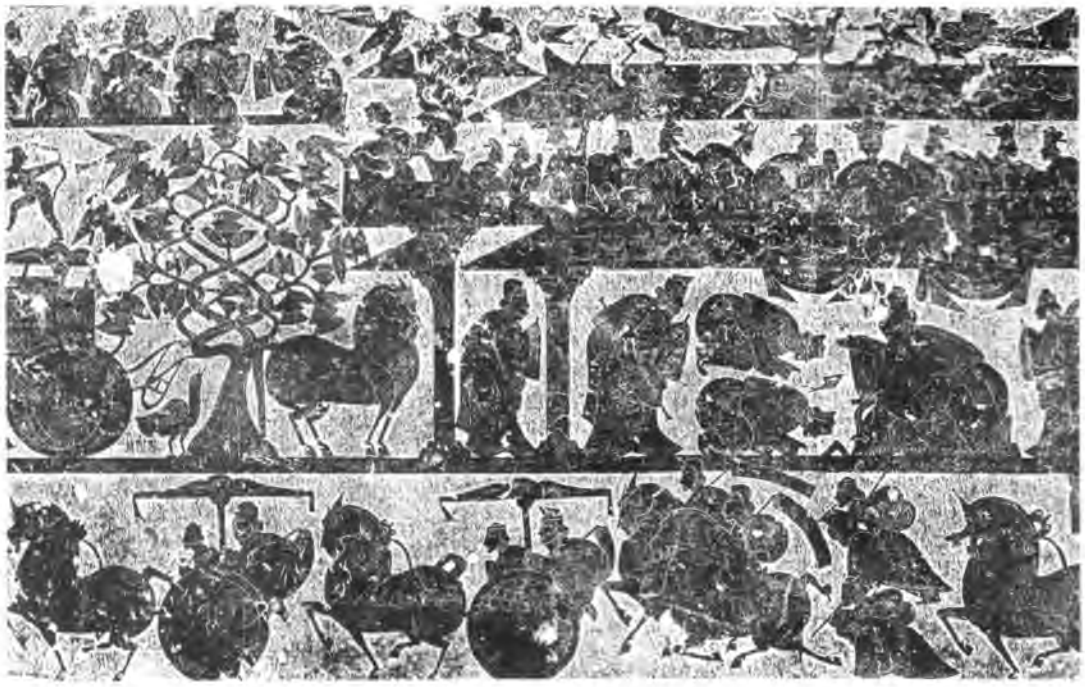




92

İran prensi Humay' Çin prensesi Humayun'la prensesin bahçesind buluşması, 1430-14 dolayları

Bir İran el yazmasındar minyatür; Musée des Arts Décoratifs, Paris



93
Bir kabul töreni, M.S. 150 dolayları

Wu-Liang-çe'nin mezarındaki bir kabartmanın kopyası; Şantung eyaleti, Çin

gösterme kaygısı var. Figürler ve bitkiler elişi kâğıdından kesilmiş de, mükemmel bir kompozisyon yaratmak için sayfa yüzeyine dağıtılmış gibi sanki. Özellikle de bu nedenle bu görsel açıklamalar, kitaba sanatçının eğer isteseydi yapacağı gerçek sahnenin görünümünden daha da iyi uymaktadır. Bu sahneyi, bir yazılı metin okuyormuş gibi kolayca okuyabiliriz. Sağ köşedeki, kolları kavuşuk kahramandan başlayıp, ona yaklaşmakta olan kadın kahramana dek, bakışlarımızı gezdirebiliriz ve hiç yorulmadan, hayal gücümüzü ay ışınlarının aydınlattığı büyülü bahçede gezintiye bırakabiliriz.

Dinin sanat üzerindeki etkisi Çin'de daha güçlü oldu. Çin sanatının başlangıcına değgin bilgilerimiz çok az. Sadece Çinlilerin çok eski tarihlerden beri bronz döküm sanatında uzman olduklarını ve eski tapınaklarda kullanılan bazı bronz kapların, M.Ö. birinci bine veya başkalarının ileri sürdüğü gibi, daha da eski çağlara ait olduğunu biliyoruz. Ne var ki, Çin resim ve heykel sanatı ile ilgili bilgilerimiz bu kadar eski değil. İsa'nın doğuşundan hemen önce ve onu hemen izleyen yüzyıllarda Çinliler, biraz da Mısırlılarınkini andıran cenaze törenleri yapmışlardır. Mahzen-mezarlarda, yine Mısır mahzen-mezarlarında olduğu gibi, o uzak zamanların yaşam ve alışkanlıklarını yansıtan canlı sahneler kalmıştır (*resim 93*). Sanat-

ta Çin'e özgü saydığımız şeylerin çoğu çoktan gelişmişti. Çinli sanatçılar, Mısırlıların yaptığı gibi, katı ve köşeli biçimleri değil, eğrilerin dolambaçlılığını yeğ tutuyorlardı. Çinli bir sanatçı zıplayarak dans eden bir atı betimlemek zorunda kalınca, bir sürü yuvarlatılmış biçimi birbirine uydurmakla uğraşmış gibi görülür. Aynı şey Çin heykel sanatında da görülür. Bu heykeller katılıklarından ve kararlılıklarından hiçbir şey yitirmeden sanki hep bükülüyor, dönüyor gibi görülürler (*resim 94*).

Bazı büyük Çin bilgelerinin de, Papa Gregorius Magnus'un sanat görüşüne benzer bir görüşte oldukları anlaşılmaktadır. Bunlar da, sanatı, geçmişin altın çağlarındaki büyük erdemlilik örneklerini halka anımsatmakta bir araç gibi görmüşlerdir. Günümüze kadar ulaşmış en eski resimli Çin rulo-kitaplarından birisi, Konfuçyüs ruhuna uygun yazılmış ve kadın erdemliliğine ilişkin ünlü örneklerden oluşan bir koleksiyondur. IV. yüzyılda yaşamış ressam Ku K'ai-çi'ye ait olduğu söyleniyor bunun. *Resim 95*, karısını haksız yere suçlayan bir kocayı gösteriyor. Bu görsel açıklama, Çin sanatına yakıştırmaya alıştığımız özsaygı ve zerafetin tümüne sahip. Davranışların görsel açıklanması ve kompozisyon açısından, öğretici amaçlar taşıyan bir yapıta yakışır bir biçimde apaçık. Ayrıca, bu resim bu Çinli us-



94

Kanatlı aslan,
M.S. 523 dolayları

Hsiao Jing'in mezarı,
Nanking yakınları, Çin



95

***Karısını azarlayan koca*, M.S. 400 dolayları**

Bir ipek rulo'dan ayrıntı; olasılıkla Ku K'ai-çi'nin bir yapıtının kopyası; British Museum, Londra

tanın hareketi betimleme gibi zor bir sanatı çok iyi bildiğini gösteriyor. Bu eski Çin yapıtında katılıktan hiçbir iz yok; çünkü dalgalı çizgilerin yeğlenmesi tüm resme bir hareket duygusu veriyor.

Fakat Çin sanatı asıl atılımı bir başka dinsel etkiden, Budizm'den elde etti. Buda çevresindeki rahiplerin ve çilekeşlerin genellikle gerçeğe olağanüstü benzeyen heykelleri yapıldı (*resim 96*). Kulakların, dudakların veya yanakların biçiminde yine yuvarlak çizgileri görüyoruz; ama bunlar asıl formu bozmuyorlar; sadece onları birbirine kaynaştırıyorlar. Böyle bir yapıtın gelişigüzel yapılmadığını seziyoruz; hatta ve hatta, bu yapıttaki her şeyin tam yerinde olduğunu ve bütünün oluşturduğu etkiye katkıda bulunduğunu anlıyoruz. Böylesine inandırıcı bir yüzde bile ilkel maskelerin (*sayfa 51, resim 28*) eski ilkesi her zaman geçerli oluyor.

Budizm, Çin sanatını, sanatçıya yalnızca yeni konular esinleterek etkilemedi. Resimlere yeni bir yaklaşım getirdi. Bu yeni yaklaşım, sanatçının başarısına derin bir saygıydı. Böylesi bir yaklaşım Rönesansa ulaşılana dek ne eski Yunanistan'da ne de Avrupa'da görülmüştü. Çinliler, ressamı da esinlenmiş ozanla aynı düzeye koyarak, resim sanatını aşağılık bir iş saymayan ilk halk olmuştur. Doğu dinlerine göre doğru tarzda bir meditasyondan daha önemli hiçbir şey olamazdı. Meditasyon aynı kutsal gerçeği saatlerce düşünüp, uzun uzun zihinde tartmak ve sonunda zihindeki bir fikirde sabitleşip, onu hiç zihinden çıkarmadan her yönüyle irdelemekti. Bu, Doğu insanları için bir zihin egzersiziydi. Doğuda bu egzersize bizim jimnastiğe ya da spora verdiğimizden çok daha fazla önem veriyorlardı. Bazı rahipler bir tek sözcüğü düşünerek günlerce hemen hemen hiç kıpırdamadan oturuyor ve kutsal hecenin öncüsü ve izleyicisi olan sessizliği dinleyerek bu tek sözcüğü zihinlerinde evirip çeviriyorlardı. Başka rahipler de doğadaki şeyler üzerinde derin düşünceye dalıyordu. Örneğin su: ne kadar alçakgönüllü, ne kadar boyun eğici ve yine de sert kayaları aşındırıp bitiriyor, ne kadar berrak, soğuk, sakinleştirici ve susamış topraklara yaşam veriyor; ya da dağlar: ne kadar güçlü ve muhteşem ama yine de yamaçlarında ağaçların büyümesine izin veriyor. Belki de bu, Çin'de dinsel sanatın Buda'ya veya başka Çin bilgelerine ilişkin efsanelerin anlatılmasında niçin az kullanıldığının ve Ortaçağın Hıristiyan sanatından farklı olarak, belirli bir öğretinin öğrenimi için değil de, meditasyonu uygulamaya yardımcı olsun diye kullanılmasının nedenidir. Kendilerini dine adamış sanatçılar, belirli bir dersi öğretme ya da sadece süsleme amacıyla değil, derin düşünme için malzeme sağlama amacıyla suların ve dağların resimlerini yapmaya başladılar. Bu sanatçıların ipek rulolar üzerine yaptıkları resimler değerli kutularda saklı tutuluyor ve ancak artık hiç direnç göstermeyen bir ruh dinginliği anında, sanki bir şiir kitabı açılıp, güzel bir dize tekrar tekrar okunuyormuşçasına bakılıp derin düşünceye dalmak için çıkarılıyordu. İşte, XII. ve XIII. yüzyılların en üstün manzara resimlerinin ardındaki amaç budur. Biz, tedirgin,

96

Bir keşiş (Lohan) başı, 1000 dolayları

Çin'de I-çou'da bulunmuştur; sırlanmış terrakotta (pişirilmiş kil), yaklaşık gerçek insan boyutunda; daha önce Frankfurt'ta, Fuld Koleksiyonu'nda bulunuyordu





97

Ma Yüan
Ay ışığında doğa,
1200 dolayları

Asılı rulo; ipek üstüne mürekkep ve boya, 149.7 × 78.2 cm; Ulusal Saray Müzesi, Taipei

sabrı az, meditasyon teknikleri hakkında pek az bilgisi olan Batılıların – sanıyorum eski Çinliler de beden eğitimi açısından aynı konumdaydı – o ruhsal duruma erişebilmesi kolay değil. Ama *resim 97* gibi bir resmi uzun uzun ve dikkatle seyredersek, resmin yapıldığı ruh durumu ve onu esinleyen yüce amaç hakkında bir şeyler sezinleyebiliriz. Elbette, gerçek manzara resimlerini, gözalıcı yerlerin kartpostallarını beklemememiz gerekir. Çinli sanatçılar, açık havaya çıkıp, güzel bir konunun önüne oturup, onun bir ön taslağını yapmıyorlardı. Onlar da sanatlarını doğayı inceleyerek değil, ünlü ustaların yapıtlarını inceleyerek, tuhaf bir meditasyon ve konsantrasyon (yoğunlaşma) yöntemiyle, ilk önce, "çam ağacı nasıl boyanmalı", "kayalar nasıl boyanmalı", "bulutlar nasıl boyanmalı" gibi teknikleri edinerek öğreniyorlardı. Ancak bu tekniklere tam olarak egemen olduktan sonra yolculuğa çıkıp, manzaranın ruhunu kavramak için doğanın güzellikleri önünde derin düşünceye dalıyorlardı. Evlerine döndüklerinde zihinlerinde kalan çam ağaçlarının, kayaların, bulutların görünümlerini, sanki bir şairin yürüyüşü sırasında aklını çelen çeşitli görüntüleri birbirine bağlaması gibi bir araya getirip manzaranın ruhunu yeniden oluşturmaya çalışıyorlardı. Esinleri daha henüz tazeyken gördükleri güzel şeyleri kaydetmek için, fırça ve mürekkep kullanımında rahat bir ustalığa ulaşmak Çinli ustaların tutkusuydu. Çoğunlukla aynı ipek rulo üzerine hem bir iki dize şiir yazıyor hem de resim yapıyorlardı. Bu nedenle, Çinliler resimlerde ayrıntı arayıp, onu gerçeklikle karşılaştırmayı çocukça buluyorlardı. Onlarda daha çok, sanatçının coşkusunun görülebilen izlerini bulmak istiyorlardı. Bulutların içinden çıkıvermiş, tam belirgin bir görünümleri verilmeyen dağ doruklarını içeren, *resim 98*'deki gibi bir çalışmayı yapmanın ne denli cesurca bir iş olduğunu kavramamız pek kolay olmayabilir. Ama bir kez kendi-

98

Olasılıkla Kao K'o -kung'a ait *Yağmurdan sonra doğa*, 1300 dolayları

Asılı rulo; kâğıt üstüne mürekkep, 122 × 81.1 cm; Ulusal Saray Müzesi, Taipei





mizi sanatçının yerine koymayı denersek ve onun bu muhteşem tepelere duymuş olabileceği korku dolu hayranlığı biraz olsun hissetmeye çalışırsak, Çinlilerin sanatta en çok neye değer verdiğini biraz olsun sezebiliriz. Bizler için, bu beceriye ve bu yoğunlaşmaya tanıdık konularda hayran kalmak daha kolay. Bir havuzdaki üç balığın resmi (*resim 99*), bize, basit bir konuyu sanatçının ne kadar sabırla gözlemlediğini, bu resmi yapmaya oturduğunda, onu işleyişindeki rahatlık ve ustalığı göstermektedir. Bir kez daha, Çinli sanatçıların zarif eğrilerden nasıl hoşlandıklarını ve hareket etkisi vermek için bu çizgilerden nasıl yararlandıklarını görüyoruz. Figürler belirgin, simetrik bir kalıp içinde yer almışa benzemiyorlar. Ne de, İran minyatüründeki gibi düzenli bir şekilde dağıtılmışlar. Yine de sanatçının bu figürleri kusursuz bir güvenle dengelediğini görüyoruz. Böylesi bir tabloya, hiç sıkılmadan, uzun süre bakılabilir. Doğrusu girişilmeye değer bir deneydir bu.

Çin sanatının bu kendini sınırlaması ve doğadaki birkaç basit konuya bağlı kalmasının hayranlık uyandırıcı bir yönü var. Ama resme böyle bir yaklaşımın oluşturduğu tehlikeler de bulunduğunu sanırım söylemeye gerek yok. Zamanla hemen hemen her fırça vuruşunun nerede kullanılacağı, hangisiyle bir bambu kamışı ya da bir kaya resmi yapılabileceği önceden saptanıp bir gelenek halini aldı ve geçmişin yapıtlarına öylesine büyük bir genel hayranlık vardı ki sanatçılar kendi esinleriyle çalışmalar yapmaya giderek daha az cesaret eder oldular. Resim yapmanın bu standartları, hem Çin'de hem de Çin'in görüşlerini benimseyen Japonya'da önemle korundu. Ama sanat ilginçliğini her gün biraz daha yitirerek, yapılması gereken hamlelerinin çoğu bilinen zarif ve ayrıntılı bir oyun halini aldı. Ancak on sekizinci yüzyılda Batı sanatının eserleriyle karşılaştıktan sonra Japonlar Doğu sanatının yöntemlerini yeni konulara uygulamaya cesaret ettiler. Bu deneylerin Batı için de ne kadar yararlı olduğunu ilerde göreceğiz.

99
Üç balık,
1068-1085 dolayları
Olasılıkla Liu Ts'ai'ye ait

Bir albüm yaprağı; ipek üstüne mürekkep ve boya, 22.2 × 22.8 cm; Philadelphia Museum of Art

---



Bambu dalı çizen bir Japon çocuğu,
19. yüzyıl başı

Hidenobu tarafından yapılmış tahta baskı, 13 × 18.1 cm

8

DÖKÜM POTASINDA BATI SANATI

Avrupa, VI. ve XI. yüzyıllar arası

Batı sanatının öyküsünü, Konstantin dönemine ve imgelerin kutsal emirleri halka öğretmek için yararlı olduğunu söyleyen Papa Gregorius Magnus'un buyruğuna uyum sağlandığı yüzyıllara dek getirmiştik. Bu erken Hıristiyan çağını ve aynı zamanda, Roma İmparatorluğunun çöküşünü izleyen dönem, genellikle övücü bir tanım olmayan Karanlık Çağlar adıyla anılır. Bu çağlara karanlık denilmesinin nedeni, bir yandan göçler, savaşlar ve ayaklanmalarla dolu yüzyıllarda yaşayan bu insanların karanlıklara gömülü olduğunu ve onlara yol gösterecek pek az bilgileri olduğunu belirtmek; bir yandan da Antikçağın batışını izleyen ve Avrupa ülkelerinin kabaca bugün bildiğimiz gibi şekillendiği bu çalkantılı ve karmaşık yüzyıllar hakkında, bizim kendimizin de pek fazla bir şey bilmediğimizi ima etmektir. Doğal olarak, bu dönemi katı sınırlar içine sokmak olanaksızdır. Ama bir fikir olsun diye, yaklaşık 500 yıllarından 1000 yıllarına dek beş yüz yıl sürdüğünü söyleyebiliriz. Beş yüz yıl uzun bir zaman kesitidir. Bu sürede çok şey değişebilir; nitekim değişmiştir de. Ama bizim için asıl ilginç olan şey, bu yılların net ve kararlı bir üslubun doğuşuna tanık olmaması; ancak bu dönemin sonlarına doğru birbiriyle kaynaşmaya başlayan çok sayıda farklı üslubun çatışmasını yaşamasıdır. Bu durum, Ortaçağın tarihini bilen bir kimseyi pek şaşırtmaz. Bu süreç sadece karanlık olmakla kalmamış, çeşitli insanlar ve sınıflar arasındaki korkunç eşitsizlikler nedeniyle karmakarışık bir dönem olmuştur. Bu beş yüz yılda, özellikle manastırlarda kültürü ve sanatı seven erkekler ve kadınlar yaşamış ve bu kimseler antik dünyanın, kitaplıklarda ve hazine dairelerinde saklanarak kurtarılmış yapıtlarına büyük hayranlık duymuşlardır. Kimi zaman bu rahipler veya din adamları, bilgili ve eğitimli oldukları için yüksek mevkilere gelir, büyüklerin saraylarında etkili olurlar ve hayran oldukları sanatı yeniden canlandırmaya çalışırlardı. Ne var ki çoğunlukla, onların bu çabaları, yeni savaşlar ve sanat hakkında düşünceleri gerçekten de çok farklı olan kuzeyden gelen silahlı işgalciler tarafından sıfıra indirilirdi. Avrupa'yı akınlar ve yağmalarla silip süpüren çeşitli Cermen kabileleri, Gotlar, Vandallar, Saksonlar, Danimarkalılar ve Vikingler, edebiyat ve sanat alanındaki Yunan ve Roma eserlerine değer verenler tarafından barbar sayılıyorlardı. Bir anlamda, bunlar gerçekten barbardılar, ama bu onların güzellik duygusun-





101

Ejder başı
M.S. 820 dolayları

Norveç'te Oseberg'de bulunmuş ağaç oyma, yükseklik 51 cm; Universitetets Oldsaksamling, Oslo

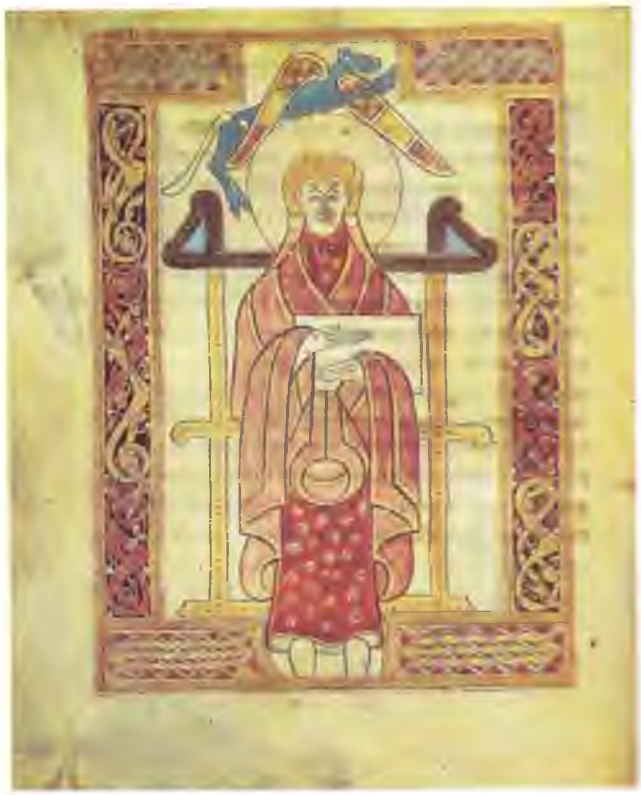
100

Earls Barton Kilisesi. Northamptonshire
1000 dolayları

Ağaç yapılara öykünülerek yapılmış bir Sakson kulesi

dan yoksun oldukları, kendilerine özgü bir sanatları bulunmadığı anlamına gelmez. İnce maden işlemesinde uzmanlaşmış zanaatçıları ve Yeni Zelanda Maorileriyle karşılaştırılabilecek, son derece başarılı ağaç oymacıları vardı (*sayfa 44, resim 22*). Ejderhaların ya da kuşların akıl almaz bir şekilde iç içe geçmiş bükülü vücutlarını içeren karmaşık örgülerden hoşlanıyorlardı. Bu örneklerin VII. yüzyılda ilk kez nerede yapıldıklarını ya da ne anlama geldiklerini tam olarak bilmiyoruz, ama bu Cermen kabilelerin sanat hakkındaki düşüncelerinin dünyanın başka yerlerindeki ilkel kabilelerin düşünceleriyle aynı olması mümkündür. Bunların da bu gibi imgeleri büyü yapma ve kötü cinleri def etme aracı olarak kullandıklarına inanmamızın nedenleri var. Viking kızaklarında ve gemilerinde bulunan oyma ejderha figürleri, bu sanatın niteliği hakkında yeterli bir bilgi veriyor (*resim 101*). Bu korkutucu ejder başlarının basit bir süslemeden öte bir şey olduğunu kolayca düşünebiliriz. Nitekim, Norveçli Vikinglerin bir yasası olduğunu ve bu yasaya göre bir geminin kaptanının limanına girmeden önce, "yerel cinleri ürkütmemesi için" bu figürleri ortalıktan kaldırması gerektiğini biliyoruz.

Kelt İrlandası'nda ve Sakson İngilteresi'nde bulunan Hıristiyan rahipleri ve misyonerler bu kuzeyli zanaatçıların kültürünü Hıristiyan sanatında uygulamaya çalıştılar. Yerli zanaatçıların kullandığı ağaç yapılara benzetilen taştan kilise ve çan kuleleri yaptılar (*resim 100*); fakat onların başarıla-



102

Aziz Luka, M.S. 750 dolayları

Bir İncil el yazmasından; Stiftsbibliothek, St. Gallen

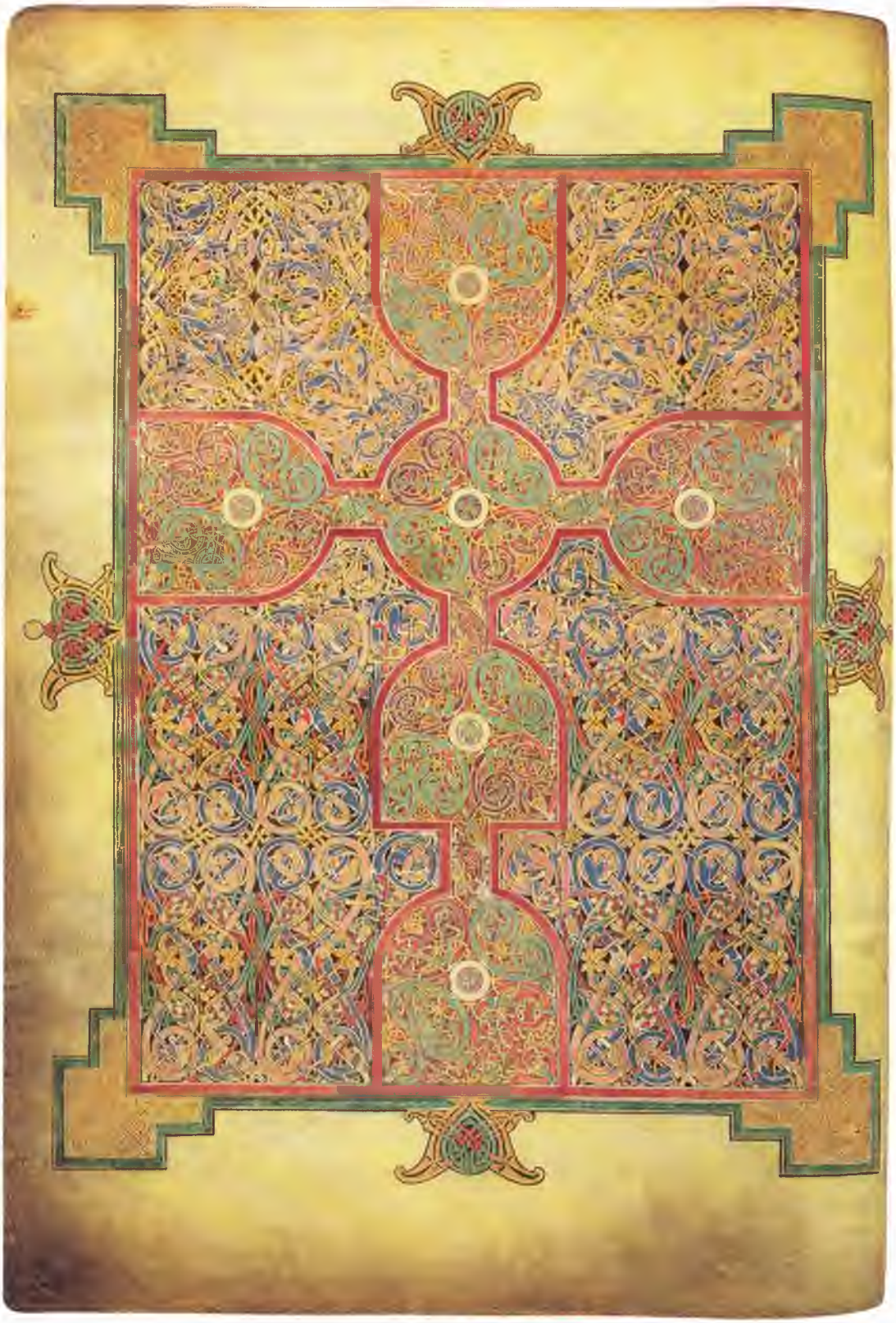
rının en şaşırtıcı anıtı VII. ve VIII. yüzyıllarda İngiltere'de ve İrlanda'da yapılan bazı el yazmalarıdır. *Resim 103,* M.S. 700'den hemen önce Northumbria'da yapılmış ünlü Lindisfarne İncili'nin bir sayfasıdır. Burada birbiriyle sarmaş dolaş olmuş ve kendilerinden daha karmaşık düzendeki bir arka plan üzerine yerleştirilmiş ejderlerin ve yılanların akıl almaz zenginlikteki bir dantelinden oluşan bir haç görülüyor. Bu birbirine dolanmış biçimlerin şaşırtıcı labirentinde yolumuzu bulmayı denemek ve bu iç içe girmiş objeleri izlemeye çalışmak çok heyecan vericidir. Sonuçta, bir karmaşanın söz konusu olmadığını, görülen çeşitli düzenlemelerin tamamıyle birbirine benzediğini, birlikte bir tasarım ve renk uyumu oluşturduklarını görmek daha da şaşırtıcıdır. İnsan birinin böyle bir düzenlemeyi düşünüp, bunu tamamlama sabır ve kararlılığını göstermesine inanamıyor. Bu da, eğer bir kanıt gerekliyse, bu geleneğin mirasçısı sanatçıların beceriden ve teknikten yoksun olmadıklarının kanıtı.

103

Lindisfarne İncili'nden bir sayfa, M.S. 698 dolayları

British Library, Londra

En çok şaşırtıcı olan da, bu sanatçıların İngiltere ve İrlanda minyatürlü el yazmalarındaki insan figürü betimleme yöntemleridir. Bunlar pek insan figürüne benzemezler, daha çok insan figürü biçiminde yapılmış garip motiflere benzerler *(resim 102).* Bu sanatçı, belli ki, eski bir Kutsal Kitap'ta bulduğu kimi örneklerden, onları kendi beğenisine uyarlayarak yararlanmıştır. Giysinin kıvrımlarını iç içe geçmiş kurdelelere benzetmiş, saçtaki





bukleleri hatta kulakları silindir şekline getirmiş ve tüm yüzü katı bir maskeye dönüştürmüştür. İncil yazarlarının ve Azizlerin bu figürleri, ilkellerin putları kadar katı ve gariptir. Bunlar kendi yerli sanatlarının geleneğiyle yetişmiş olan sanatçıların, Hıristiyan metinlerinin yeni gereklerine uyum sağlamakta güçlük çektiklerini göstermektedir. Yine de bu resimleri acemice saymak doğru değildir. Bu sanatçıların Kutsal Kitap sayfasına güzel bir motif yapmalarına olanak sağlayan el ve göz yetenekleri, onların Batı sanatına yeni bir boyut getirmelerine yardımcı oldu. Bu etki olmasaydı Batı sanatı Bizans sanatı ile benzer çizgide gelişirdi. İki geleneğin, klasik gelenekle yerli sanatçıların beğenilerinin çatışması sayesinde, Batı Avrupa'da yepyeni bir şey doğdu.

Klasik sanatın daha önce vermiş olduğu yapıtlardan edinilen bilgiler tamamiyle yok olmadı. Kendini Roma imparatorlarının devamı olarak gören Charlemagne'ın sarayında, Roma sanat ustalığı geleneği yeniden coşkuyla canlandırıldı. Charlemagne'ın, 800 yılları dolayında, oturduğu yer Aachen'de yaptırdığı kilise (*resim 104*), Ravenna'da üç yüz yıl kadar önce yapılmış ünlü bir kilisenin oldukça yakın bir kopyasıdır.

104
Aachen Katedrali
M.S. 805'te Tanrıya adanmıştır.

Bir sanatçının "özgün" olması gerektiğini öne süren modern anlayışın, geçmişin çoğu insanları tarafından paylaşılmadığını daha önce görmüştük. Mısırlı, Çinli ya da Bizanslı bir usta böyle bir taleple karşılaşsa çok şaşırırdı. Batı Avrupa'nın Ortaçağlı bir sanatçısı da, eskileri amaçlarına bu kadar uygunken, bir kilise, bir ayin kadehi tasarımlamak için ya da kutsal bir öyküyü betimlemek için neden yeni yollar bulması gerektiğini anlayamazdı. Dindar bir bağışsever koruyucu Azizine yeni bir türbe yaptırmak istediğinde, sadece olanakları elverdiği ölçüde en değerli malzemeyi tedarik etmeye çalışmıyor, ayrıca Azizin söylencelerine uygun bir biçimde betimlenmesi için sanatçıya göstereceği eski ve saygın bir örnek araştırıyordu. Sanatçı da bu tür siparişlerle koşullandığını aklından bile geçirmezdi. Kendisinin usta mı yoksa acemi mi olduğunu gösterecek yeterli bir alan vardı.

Bu davranışı, belki de bizim müziğe yaklaşımımızı düşünerek anlayabiliriz. Bir müzisyenden bir düğünde çalmasını istersek, onun bu düğün için yeni bir beste yapmasını beklemeyiz. Aynı şekilde bir Ortaçağ sanat koruyucusu da İsa'nın doğuşuyla ilgili bir resim istediğinde sanatçının yeni bir buluş yapmasını beklemez. Biz müzisyenimize ondan nasıl bir müzik istediğimizi ve bütçemize göre, ne büyüklükte bir orkestra istediğimizi ve şarkıcı isteyip istemediğimizi belirtiriz. Ama yine de her şey müzisyene bağlıdır. O, eski bir başyapıtı mükemmel bir şekilde icra edebileceği gibi, her şeyi berbat da edebilir. Nasıl, eşdeğerde iki büyük müzikçi aynı parçayı çok farklı biçimde yorumluyorsa, iki büyük Ortaçağ ustası da aynı temadan, hatta aynı eski örnekten yola çıkarak birbirinden çok farklı yapıtlar yapabilir. Bir örnekle bunu daha iyi açıklayabiliriz:



105

Aziz Matta,
M.S. 800 dolayları

Olasılıkla Aachen'de resimlenen el yazması bir İncil'den; Kunsthistorisches Museum, Viyana

Resim 105, Charlemagne'ın sarayında yapılmış, Kutsal Kitap'ın, İncil yazarı Aziz Matta'yı betimleyen bir sayfasını göstermektedir. Yunan ve Roma yapıtlarının açılış sayfasında yazarın portresinin bulunması bir görenekti. İncil yazan bu Azizin resminin, bu çeşit bir portrenin aslına olağanüstü uygun bir kopyası olması gerekir. Azizin, klasik modaya en uygun şekilde ihramı içinde kıvrımlaştırılmış biçimi; başının, ışık-gölgeyle hacimlendirilişi bize, bu Ortaçağ sanatçısının, saygıdeğer modeli, gereği gibi ve tüm özenle betimlemek için bütün gücüyle çabaladığını gösteriyor.

IX. yüzyılın bir başka el yazmasının bu sanatçısı (*resim 106*), olasılıkla aynı örneği veya Hıristiyanlığın ilk dönemlerinin ona çok benzeyen bir örneğini aldı karşısına. Elleri karşılaştıralım: Sol el bir mürekkep hokkası tutmuş ve kürsünün üzerinde duruyor, sağ el kalemi tutuyor. Ayakları hatta dizlerin çevresindeki kumaş kıvrımlarını da karşılaştırabiliriz. Görüyoruz ki, *resim 105*'i yapan sanatçı orijinali, ona olabildiğince sadık kalarak kopya edebilmek için elinden geleni yaparken, *resim 106*'nın sanatçısı başka bir yoruma yönelmiş. Olasılıkla İncil yazarını, sessizce çalışma odasında oturmuş, huzur içindeki bir bilge olarak göstermek istememiş. Ona göre Aziz Matta, Tanrı'nın Buyruğu'nu kaleme alan esin sahibi biriydi. Sanatçının resmetmek istediği şey, insanlık tarihinde çok önemli ve çok heyecan verici bir olaydı ve o, bu yazı yazan insan figürüne, kendi hayranlığından ve heyecanından bir şeyler katmayı başarmıştı. Ona azizi, ardına kadar açık dışarı fırlamış gözler ve kocaman ellerle çizdirten şey, acemiliği ve yeteneksizliği değil. O azize yoğun bir konsantrasyon ifadesi vermek istemiş. Kumaştaki ve arka plandaki fırça vuruşları, resme aşırı bir heyecan halinde yapılmış havası veriyor. Bu izlenim, sanıyorum, bir bakıma, sanatçının rulo gibi dönen çizgiler ve zikzaklı kıvrımlar çizmek için, her fırsatı değerlendirişinde



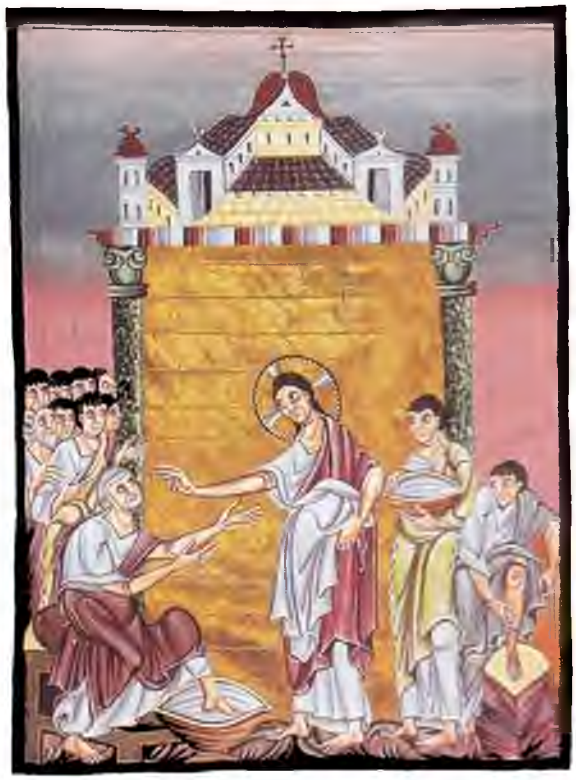
106

Aziz Matta,
M.S. 830 dolayları

Olasılıkla Reims'de resimlenen el yazması bir İncil'den; Bibliothèque municipale, Épernay

duyduğu açık bir hazdan gelmektedir. Belki, özgün örnekte onu bu çizgileri yapmaya yönlendiren bir şeyler vardı. Ama olasılıkla Ortaçağ sanatçısının hoşlandığı şey, bu çizgilerin ona kuzey sanatının iç içe geçmiş kurdele ve çizgilerini hatırlatıyor olmasıdır. Bu tür resimlerde ne eski Doğu sanatının ne de klasik sanatın bilmediği şeyin, yeni bir Ortaçağ üslubunun ortaya çıkışına tanık oluyoruz: Mısırlılar çoğunlukla, *varolduğunu bildikleri* şeyi, Yunanlılar ise *gördükleri* şeyi çizmişlerdi. Ortaçağlı sanatçı ise aynı zamanda *hissettiği* şeyi de yapıtında anlatmasını öğrenmiştir.

Bu amaç dikkate alınmadığı takdirde, Ortaçağ sanatının herhangi bir yapıtının hakkını hiçbir zaman veremeyiz. Çünkü bu sanatçılar, doğaya inandırıcı bir ölçüde benzeyen veya güzel şeyler yapmak için ortaya çıkmamışlardı; aynı inançta olan kardeşlerine kutsal öyküyü ve onun mesaj-



107

İsa Havarilerin ayaklarını yıkıyor, 1000 dolayları

III. Otto İncili'nden; Bayerische Staatsbibliothek, Münih

larım iletmeye çalışıyorlardı. Ve bu konuda olasılıkla kendilerinden daha önce ve daha sonra gelen sanatçıların çoğundan daha başarılıydılar. *Resim 107*, yüz yıldan daha fazla bir süre sonra, 1000 yılları dolayında, Almanya'da resimlenen ("süslenen" de denilebilir) bir İncil'den alınmıştır. Bu resim, Yahya İncili'nde anlatılan (xiii 8-9) bir olayı, Son Akşam Yemeği'nden sonra, İsa'nın, Havarilerinin ayaklarını yıkayışını betimliyor:

Aziz Petrus şöyle dedi ona: "Asla ayaklarımı yıkamıyacaksın sen benim!" İsa onu yanıtladı: "Eğer seni yıkamazsam, benimle hiçbir ortak yanın olmayacak." Simon Petrus şöyle dedi: "Rabbim, öyleyse yalnız ayaklarımı değil, ellerimi ve başımı da yıka!"

Bu karşılıklı konuşma bile sanatçı için neyin önemli olduğunu gösteriyor. Sanatçı olayın geçtiği odayı betimlemek için hiçbir neden görmemektedir; çünkü bu dikkati sadece olayın içsel anlamından başka yerlere kaydırır. Ona göre en iyisi; başlıca figürleri düz, parlayan altın zemine yerleştirerek, konuşmacıların jestlerinin – Aziz Petrus'un yalvarışı, İsa'nın sükûnetle eğilen tavrı – yüce bir yazıt gibi ortaya çıkmasını sağlamak. Sağda, Havarilerden birisi sandallarını çıkarıyor, bir başkası bir leğen getiriyor, ötekiler ise, Aziz Petrus'un arkasına yığılmışlar. Bütün gözler sahnenin ortasına çevrilmiş; ve böylece bize burada son derece anlamlı bir şeyler olduğu duygusunu veriyorlar. Eğer leğen düzgün bir biçimde yuvarlanmamışsa, eğer ressam Aziz Petrus'un ayağını suya görünür bir şekilde sokabilmek

için onun dizini biraz öne alıp, ayağını burkmak zorunda kalmışsa, bunun ne önemi var? Onun ilgilendiği şey tanrısal alçakgönüllülük mesajı ve o da bunu iletmiş.

Bir an dönüp, M.Ö. V. yüzyılda resimlenmiş Yunan vazosundaki bir başka ayak yıkama sahnesine göz atmak ilginç olur (*sayfa 95, resim 58*). "Ruhsal yapı"nın sanatta gösterilmesi Yunanistan'da bulunmuştu; ama, Ortaçağlı sanatçı bunu ne denli farklı yorumlarsa yorumlasın, bu miras olmasaydı, Kilise kendi amaçları için, hiçbir zaman resim kullanamayacaktı.

108

Âdem ve Havva ilk günahı işledikten sonra, 1015 dolayları

Hildesheim Katedrali'nin bronz kapılarından

"Yazılar okuma yazma bilenler için ne ise, resimler de okuma yazma bilmeyenler için aynı şeydir," (*sayfa 135*) diyen Papa Gregorius Magnus'un öğretisini anımsayalım. Bu açık olma çabası, yalnız resimlerde değil, aynı zamanda, 1000 yılından hemen sonra, Almanya'daki Hildesheim kilisesi için sipariş edilen bronz kapı paneli gibi heykel çalışmalarında da ortaya çıkar *(resim 108)*. Burada Tanrı'yı, ilk günahtan sonra Âdem ile Havva'ya yaklaşırken görüyoruz. Bu kabartmada da, kutsal öyküye sıkı sıkıya bağlı olmayan hiçbir şey yok. Fakat, asıl önemli olan unsurlar üzerindeki yoğunlaşma, figürleri boş arka planın üzerinde çok daha net bir biçimde ortaya çıkarıyor. Ve biz figürlerin jestlerinden, demek istediklerini okuyoruz: Tanrı Âdem'i işaret ediyor, Âdem Havva'yı ve Havva da yerdeki yılanı. Suçun bir başkası üzerine atılması ve kötülüğün kökeni öylesine güçlü ve açık bir biçimde anlatılıyor ki, figürlerin oranlarının pek doğru olmadığını ve Âdem ile Havva'nın vücutlarının bizim standartlarımıza göre pek güzel sayılamayacağını hemen unutuyoruz.





Bu dönemdeki tüm sanatın dinin hizmetinde olduğunu düşünmemiz gerekmiyor. Ortaçağda sadece kiliseler yapılmadı, şatolar da yapıldı ve bu şatoların sahibi baronlar ve derebeyleri de fırsat düştükçe sanatçıları çalıştırdılar. Erken Ortaçağ sanatından söz ederken bu çalışmaları unutma eğiliminde oluşumuzun nedeni çok basit: Kiliseler korunurken, şatolar genellikle yerle bir edilmiştir. Dinsel sanat, her bakımdan büyük bir saygı görmüş, evlerdeki süslemelerden çok daha özenle korunmuştur. Ev süslemeleri, günümüzdeki konutlarda olduğu gibi, modaları geçtiği zaman yerinden çıkarılır ya da bir tarafa atılırdı. Ama, bir şans eseri olarak, ev süs-

109, 110

Bayeux duvar halısı, 1080 dolayları

Kral Harold, Normandiya Dükü William'a bağlılık yemini ediyor ve İngiltere'ye doğru yola çıkıyor; yüksekliği 50 cm; Musée de la Tapisserie, Bayeux

lemelerinin çok değerli bir örneği – kilisede korunduğu için – bugüne kadar ulaşabilmiştir. Bu örnek Norman Fethi'nin öyküsünü resimlerle açıklayan ünlü "Bayeux Duvar Halısı"dır. Bu duvar dokumasının ne zaman yapıldığını tam olarak bilmiyoruz ama, araştırmacıların çoğunluğuna göre, belki yaklaşık 1080 yılına, yani anlatılan olayların anısının belleklerde hâlâ yaşadığı döneme aittir. Bu dokuma, Doğu ve Roma sanatından tanıdığımız, bir öykünün resimle kronolojik olarak anlatılmasıdır (örneğin, Traianus Sütunu, *sayfa 123*, *resim 78*) – bir askeri seferin ve zaferin öyküsü. Öyküsünü mükemmel bir canlılıkla anlatan bir yapıt. *Resim 109*'daki yazılarda da belirtildiği gibi, Harold'un William'a nasıl bağlılık yemini ettiğini ve *resim 110*'da da nasıl İngiltere'ye döndüğünü görüyoruz. Bu olay daha açık bir biçimde anlatılamazdı: İşte William, elini kutsal emanetler üzerine koyarak yemin eden Harold'a bakıyor (Bu yemin, William'ın İngiltere üzerinde hak ileri sürmesine yol açmıştır). Özellikle, Harold'un gemisinin uzaktan gelişini izlemek için ellerini gözüne siper eden, alttaki sahnede, balkondaki adamı sevdim ben. Evet, kolları ve parmakları oldukça acayip yapılmış. Öykünün tüm figürleri Asur veya Roma öykü anlatıcılarının çizgi kesinliğini taşımayan, ufacık, garip kuklalar gibi çizilmiş. Bu dönemin Ortaçağ sanatçısı, önünde kopya edeceği bir modeli olmadığı zaman, oldukça çocuksu çizimler yapıyordu. Onu alaya almak kolay, ama onun gerçekleştirdiğini yapmak hiç de kolay değil: Kahramanlık destanını olağanüstü bir tutumlulukla anlatmış ve ona önemli görünen şeylere öylesine yoğunlaşmış ki, sonuç gazetelerimizdeki ve televizyondaki "reality" konularından bile daha kalıcı bir etki oluşturuyor.



Rahip Rufillus, R harfini yazıyor, XIII. yüzyıl

Minyatürlü bir el yazmasından ayrıntı; Fondation Martin Bodmer, Cenevre

9

YERYÜZÜ KİLİSESİ

XII. yüzyıl

Tarihi, geçmiş olaylarla örülmüş bir duvar halısı gibi düşünürsek, olayları belirleyen tarihler de bu halının duvara asıldığı kancaları oluştururlar. Batı'da 1066 tarihi herkes tarafından bilinen bir tarihtir ve anlatımımız açısından bu tarih bize uygun bir kanca görevi görebilir. İngiltere'de Sakson döneminde hasar görmeden kalmış tek bir bina yoktur ve tüm Avrupa'da bu tarihten önce yapılmış kiliselerden kalanı çok azdır. Ama İngiltere'ye çıkan Normanlar, Normandiya ve başka yerlerdeki büyümeleri sırasında geliştirdikleri ileri bir mimari üslubu da birlikte getirmişlerdir. İngiltere'nin yeni derebeyleri olan piskoposlar ve soylular, kendi güçlerini göstermek amacıyla hemen manastırlar ve büyük kiliseler yaptırmaya başladılar. Bu binaların yapımında kullanılan üslup, Norman fethinden sonra, bir yüzyıldan uzun bir süre gelişmeye devam etti ve İngiltere'de Norman üslubu, Avrupa kıtasında ise Roman (Romanesk) üslubu adını aldı. Bu üslup Norman istilasından sonra yüz yıldan fazla gelişmesini sürdürdü.

Bugün, bir kilisenin o dönemde yaşayan halk için önemini hayal etmemiz bile çok güç. Ancak eski köylerde, bu önemin küçük bir belirtisini bulabiliriz hâlâ. Kilise, çoğunlukla, çevredeki yegâne taş bina idi; kilometrelerle belirlenen uzak bir alan içinde bina denilebilecek tek yapıydı ve kulesi o yerin çok uzaklardan görülen bir işaretiydi. Pazar günleri ve dinsel ayinler sırasında, kentte oturanlar orada buluşabilirlerdi ve bu azametli bina ile insanların yaşamlarını sürdürdüğü ilkel ve mütevazı yerler arasındaki farklılık inanılmaz boyutlarda olmalıydı. Bu kiliselerin yapımıyla tüm toplumun ilgilenmesine ve bunların içindeki süslemelerden gurur duymasına şaşmamak gerekir. Bir kilisenin yıllar süren yapımı, kuşkusuz bütün kenti ekonomik açıdan da başka bir kalıba sokuyordu. Taşların taşocaklarından çıkarılıp taşınması, uygun yapı iskelelerinin hazırlanması, kendileriyle birlikte uzak diyarların öykülerini de getiren gezgin ustalara iş verilmesi; bütün bunlar o eski günlerde gerçek anlamda bir olaydı.

Karanlık Çağlar, ilk kiliselerin, bazilikaların ve Romalıların kendi yapılarında kullandıkları formlarının anısını silip atmamıştı. Genellikle plan aynıydı: Bir apside ya da kor'a götüren bir orta sahın ve yanlarda iki ya da dört yan sahın. Bazen bu basit plan birçok eklentilerle zenginleştiriliyordu. Kimi mimarlar, haç biçiminde kilise yapma düşüncesini benimsediler.



111

Murbach Benediktin kilisesi, Alsas, 1160 dolayları

Bir Romanesk kilise

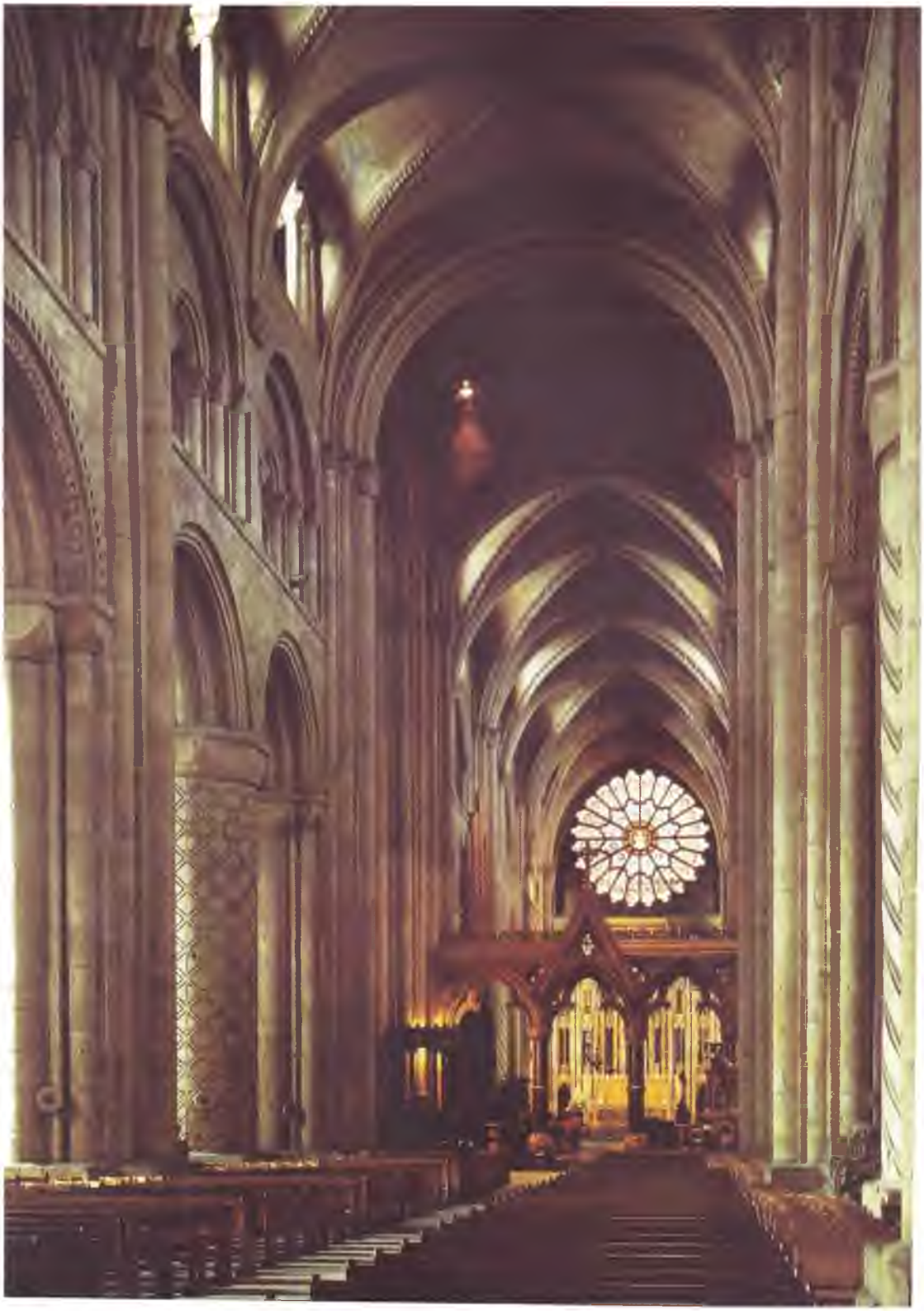
112

Tournai Katedrali, Belçika, 1171-1213

Ortaçağ kentinde kilise



Böylelikle, kor ile sahın arasına, çapraz sahın (transept) dediğimiz, ana sahını dikey olarak kesen bir bölüm eklenmiş oldu. Bu Norman veya Roman kiliselerinin uyandırdığı genel izlenim, eski bazilikaların uyandırdığı izlenimden çok farklıydı. En erken bazilikalarda düz "entablatür"leri (yani üst yapı ögelerinin tamamını) klasik sütunlar taşıyordu. Roman ve Norman kiliselerinde genellikle koskoca taşıyıcı ayaklara oturan yuvarlak kemerler buluruz. Bu kiliselerin, gerek içten gerekse dıştan uyandırdıkları genel etki, kütlesel bir güçlülüktür. Süslemeler, hatta pencereler bile azdır. Yalnızca sağlam ve dümdüz duvarlar ve Ortaçağın kalelerini andıran kuleleri dikkati çeker (*resim 111*). Kilise tarafından, putperest inançlarından kısa bir süre önce dönmüş köylülerin ve askerlerin yaşadığı yerlere dikilen bu güçlü ve herkese meydan okuyan taş kümeleri Yeryüzü Kilisesi kavramını – yani, kıyamet günü zafer saati gelinceye kadar yeryüzündeki karanlık güçlerle kilisenin savaşacağını – açıklıyor gibidir (*resim 112*).





113, 114

Durham Katedrali'nin içi ve batı cephesi, 1093-1128

Bir Norman katedrali

Kiliselerin yapımında iyi mimarların kafasını meşgul eden tek bir şey vardı. Bu etkileyici taş binaları uygun bir taş tavanla örtmek. Bazilikalarda kullanılan ağaç tavanlar fazla görkemli değildi ve kolayca yanabildikleri için tehlikeliydi. Böylesine geniş yapılar üstüne tonoz yapmadaki Roman sanatı, artık çoğu unutulmuş olan çok fazla teknik bilgi ve hesap gerektiriyordu. Bu nedenle XI. ve XII. yüzyıllar ardı arkası gelmeyen denemeler dönemi oldu. Tek bir tonozla orta sahının genişliğini örtmek az bir iş değildi. Anlaşıldığına göre, en basit çözüm, aradaki uzaklığın bir nehir üstüne bir köprü yapılıyormuş gibi köprülerle aşılmasıydı. Her iki yana köprülerin kemerlerini taşıyacak çok büyük ayaklar dikildi ama, bu çeşit bir tonozun taşlarının ağırlığının çok fazla olduğu ve çökmemesi için çok sağlam bağlantıları olması gerektiği kısa bir süre sonra anlaşıldı. Bu muazzam yükü taşıyacak duvarların ve ayakların çok daha güçlü olması gerekiyordu. Beşik tonoz denilen bu ilk "tünel" tonozlar için kocaman taş kütleleri gerekiyordu.

Bunun üzerine Norman mimarları değişik bir yöntem uygulamaya giriştiler. Tüm tavanın böylesine ağır olması gerekmediğini fark ettiler. Belirli sayıda sağlam kemerlerle aradaki boşluğun aşılması ve kemerlerin arasındaki aralıkların daha hafif gereçlerle doldurulması yetiyordu. Bunu yapmak için de en iyi yolun, ayaklar arasına çaprazlamasına kemer ya da "kaburgaların" atılması ve ortaya çıkan üçgen bölmelerin sonradan doldurulması olduğu anlaşıldı. Kısa bir süre sonra yapı yöntemlerinde devrim oluşturan bu tasarımın kökleri Durham'daki Norman katedraline (*resim 114*) kadar gider. Ne var ki Fetih'ten hemen sonra bu katedralin görkemli iç düzeni (*resim 113*) için ilk "kaburgalı tonoz"u yapan mimar, bu buluşunun teknik olanaklarının pek farkında değildi.



115
St-Trophime kilisesinin cephesi, Arles, 1180 dolayları

Roman kiliselerinin heykellerle süslenmesi Fransa'da başladı. Gerçekte, "süsleme" sözcüğü burada tam yerinde bir sözcük değildir. Kiliseye ait olan her şeyin belirli bir işlevi vardı ve Kilisenin öğretisiyle bağlantılı belirli bir ifadeyi açıklıyordu. XII. yüzyılın sonlarında güney Fransa'da Arles'de yapılan Saint-Trophime kilisesinin giriş sundurması (portiko'su) bu üslubun eksiksiz bir örneğidir (*resim 115*). Görünümü Roma zafer taklarının mimari ilkelerini hatırlatır (*sayfa 119, resim 74*). Lento'nun, yani kapı kirişlerinin üzerindeki "timpani" adıyla da tanımlanan alınlık tablasında (*resim 116*), Tanrının tahtındaki İsa'yı Kutsal Kitap'ın dört yazarının sembolleriyle çevrili görüyoruz. Bu semboller: Aziz Markos'un aslan, Aziz Matta'nın melek, Aziz Luka'nın öküz, Aziz Yahya'nın (İncilci Yahya) kartal olarak gösterilmesi Kutsal Kitap'tan kaynaklanır. Eski Ahit'te Hezekiel'in kehanetlerini okuruz. Hezekiel bu kehanetlerde Tanrı'nın tahtının aslan, insan, öküz ve kartal başlı dört yaratık tarafından taşındığını söyler (Hezekiel, i : 4-12).

Hıristiyan tanrıbilimcileri Tanrı'nın tahtını taşıyanların dört Kutsal Kitabın yazarı olduğunu düşünmüşlerdi ve böyle bir görüntü kilisenin giriş bölümüne uygun bir konuydu. Alttaki lento üzerinde, oturmuş on iki figürü, on iki havariyi görüyoruz. Bunların solunda bir sıra çıplak figür – bunlar günahkâr oldukları için cehenneme sürükleniyorlar – ve sağında, ebedi mutlulukla dolu yüzlerini ona doğru çevirmiş olarak duran kutsan-



116
Tanrı'nın tahtındaki İsa
Resim 115'ten ayrıntı

mış kişileri görüyoruz. Altta ise her biri kendi simgeleriyle işaretlenmiş Azizlerin katı figürleri görülüyor ve bunlar, inançlı kişiye ruhları son Yüce Yargıç önüne çıktığında kimlerin ona suçlarının affedilmesi için yardımcı olacağını hatırlatıyor. Böylece, yaşamımızın nihai amacı hakkındaki kilise öğretileri kilisenin taç kapısındaki bu heykellerle somutlaştırılıyor. Bu simgeler halkın zihninde, vaizin dinsel öğütlerinden çok daha canlı bir şekilde kalıyor. Ortaçağ sonlarının Fransız şairi François Villon annesi için yazdığı dokunaklı dizelerinde bu etkiyi şu şekilde dile getiriyor:

Ben bir kadınım, yoksul ve yaşlı,
Çok cahilim, ne okumam var ne de yazmam.
Köyümün kilisesinde gösterdiler bana
Harplerin çalındığı renkli bir Cennet resmi
Ve günahkâr ruhların haşlanıp kaynatıldığı bir Cehennem.
Biri beni sevince boğuyor, öteki korkutuyor...

Bu heykellerin, klasik yapıtlar gibi doğal, zarif ve hafif görünmesini beklememeliyiz. Bunlar ağırbaşlı görünümleri nedeniyle daha da etkileyicidirler. Bu nedenle, ne anlatmak istedikleri bir bakışta kolayca anlaşılır ve tüm binanın ihtişamına daha uygun düşerler.

Kilisenin içindeki her detay, amacına ve vermek istediği mesaja uygun düşecek şekilde tasarlanmıştır. *Resim 117*, Gloucester Katedrali için, 1110 yılı



117

Gloucester şamdanı, 1104-1113 dolayları

Altın kaplama bronz, yüksekliği 58.4 cm; Victoria and Albert Museum, Londra

dolayında yapılmış bir şamdanı gösteriyor. İç içe geçmiş canavar ve ejderhalardan oluşan örgüsü bize Karanlık Çağların yapıtlarını hatırlatıyor (*sayfa 159, resim 101; sayfa 161, resim 103*). Ama şimdi bu esrarengiz biçimlere, daha belirli bir anlam verilmektedir. Şamdanın tepeliğini çevreleyen Latince yazıda aşağı yukarı şunlar söyleniyor: "Bu ışık taşıyıcısı, bir erdem yapıtıdır; parlaklığıyla öğretiyi vaazeder ve böylece insan kötülüklerle kararmaz." Gerçekten de bu garip yaratıklar ormanının içine girersek, öğretiyi temsil eden dört İncil yazarının simgelerini bulmakla kalmıyoruz (ortadaki topuz), aynı zamanda, çıplak erkek figürleri de buluyoruz. "Laokoon ve oğulları" gibi (*sayfa 110, resim 69*) onlar da yılanlar ve canavarların saldırısına uğramışlar, ama onların yaşam savaşı umutsuz değil. "Karanlıklarda parıldayan ışık", onlara, kötülüğün güçlerini yendirebilir.

Liège'deki (Belçika) bir kilisenin yaklaşık 1113 yıllarında yapılmış vaftiz kurnası, tanrıbilimcilerin sanatçılar üzerindeki etkisini gösteren bir başka örnektir (*resim 118*). Kurna, bronzdan yapılmıştır ve ortasında, İsa'nın Vaftiz Edilişi'ni betimleyen bir kabartma bulunmaktadır – bir vaftiz kurnası için en uygun konu. Latince yazılar, her bir figürün anlamını açıklamaktadır: Örneğin, İsa'yı



118

Reiner van Huy
Vaftiz kurnası,
1107-1118

Bronz, yüksekliği 87 cm; St-Barthélemy kilisesi, Liège

karşılamak için Ürdün nehri kıyısında bekleyen iki figür üzerinde "Angelis ministrantes" (hizmet edici melekler) sözlerini okuyoruz. Ancak her bir ayrıntının anlamının önemini sadece bu yazılar vurgulamıyor. Kurna, tümüyle anlamlı kılınmış. Hatta, kurnanın üzerinde durduğu öküz figürleri bile sadece bir süsleme olarak konulmamışlar. Kutsal Kitapta (2, Kronikler, iv) Kral Süleyman'ın Finikye'deki Tyre kentinden maden dökümünde uzman becerikli bir ustayı göreve aldığı yazılıdır. Kutsal Kitap, bu ustanın, Kudüs'teki tapınak için yaptığı yapıtlardan kimilerini bize betimler:

Kompasla yuvarlatılmış, bir kenarından diğer kenarı on arşın uzaklıkta, eritilmiş madenden deniz çanağı... On iki öküz üzerinde duruyor; öküzlerin üçü kuzeye doğru, üçü batıya doğru, üçü güneye doğru, üçü doğuya doğru bakıyor ve deniz onların sırtına yüklenmiş ve sağrıları içeri doğru.

Demek ki, bronz dökümünde uzman olan Liègeli sanatçıdan, Süleyman'ın zamanından yaklaşık olarak iki bin yıl sonra, bu kutsal modelden esinlenmesi istenmişti.

Bu sanatçının İsa'yı, melekleri ve Vaftizci Yahya'yı görüntülemek için kullandığı biçimler, Hildesheim kilisesinin (*sayfa 167, resim 108*) bronz kapılarındakinden daha doğal, hatta daha sakin ve görkemlidir. XII. yüzyılın, Haçlı Seferleri çağı olduğunu unutmayalım. Dolayısıyla o dönemde, Bizans sanatıyla ilişkiler daha fazlalaşmış ve XII. yüzyılın birçok sanatçısı, Doğu Kilisesi'nin görkemli kutsal suretlerini taklit etmeye ve aşmaya çalışmıştır (*sayfa 139-140, resim 88, 89*).



119

Meryem'e Müjde, 1150 dolayları

Bir Suabiya (eski bir Alman Dukalığı) el yazması İncil'i, Württembergische Landesbibliothek, Stuttgart

120

Aziz Jereon, Aziz Villimarus, Aziz Gallus ve 11.000 bakiresiyle Azize Ursula'nın şehit edilişi, 1137-1147

Bir el yazması günlük kitabından Württembergische Landesbibliothek, Stuttgart

Nitekim başka hiçbir dönemde, Avrupa sanatı, Roman sanatın doruğa ulaştığı zamanki kadar, Doğu sanatının bu tür ideallerine aynı ölçüde yaklaşmamıştır. Arles heykellerinin (*resim 115-116*), katı ve ağırbaşlı düzenlemelerini görmüştük. Aynı anlayışı, XII. yüzyılın minyatürlü birçok el yazmasında da görüyoruz. Örneğin, *resim 119*, Meryem'e Müjde öyküsünü bir Mısır kabartması gibi katı ve hareketsiz bir şekilde anlatmaktadır. Meryem'i karşıdan, elleri şaşkınlık içinde kalkmış olarak görüyoruz. Kutsal Ruh'u simgeleyen güvercin ise yukarıdan Meryem'in üstüne iniyor. Melek, yarım profilden gösterilmiş; sağ eli, Ortaçağ sanatında konuşma davranışı anlamına gelen bir tavırda uzanmış. Eğer böyle bir sayfaya gerçek bir sahnenin canlı bir resmini görmek için bakarsak, olasılıkla düş kırıklığına uğ-



rayabiliriz. Ama sanatçının doğal formları taklitle ilgilenmediğini, daha çok, geleneksel kutsal simgeleri bir araya getirerek Meryem'e Müjde efsanesini resimlemek istediğini bir kez daha hatırlarsak, onun bize vermeye hiç niyetlenmediği şeylerin eksikliğini hissetmeyiz.

Nesneleri görüldükleri gibi gösterme hevesinden vazgeçmelerinden sonra sanatçıların önüne ne kadar büyük imkânlar açıldığını anlamak zorundayız. *Resim 120*, bir Alman manastırında kullanılan günlük kitabının *(calendar)* bir sayfasını göstermektedir. Kitap, ekim ayında kutlanan belli başlı Aziz yortu günlerini belirtmektedir. Ama, bizim günlük ve takvimlerimizden farklı olarak, bu günleri yalnız yazılı sözcüklerle değil, aynı zamanda görsel açıklamalarla belirtiyor. Ortada, kemerlerin altında, Aziz Rahip Villimarus'u ve piskopos bastonuyla Aziz Gallus ile, sırtında din yayıcı gezginlerin taşıdığı heybesiyle bir arkadaşını görüyoruz. Altta ve üstteki ilgi çekici resimler ise, ekim ayında anılma törenleri yapılan iki şehitlik öyküsünü anlatmaktadır. Sonraki dönemlerde, sanat, doğanın ayrıntılı anlatımına tekrar döndüğü zaman, bu türden acımasız sahneler, genellikle bol bol kullanılan korkunç ayrıntılarla çizilmiştir. Bizim sanatçımız bu tür ayrıntılardan kaçınabiliyordu. Başları vurulup bir kuyuya atılarak öldürülen Aziz Jereon ve arkadaşlarını anımsatmak amacıyla, kuyu görüntüsünün çevresine düzgün bir çember şeklinde bedenlerinden ayrılmış kafalar yerleştirmiştir. Efsaneye göre, on bir bin bâkiresiyle birlikte putperestler tarafından acımasızca öldürülen Azize Ursula; tahta oturmuş ve onu izlemiş olan bâkirelerce çevrili olarak görülüyor. Tablonun dışından, zalim bir savaşçı, ok ve yay ile, bir adam da kılıcını çekerek, Azizeyi hedef alıyorlar. Sayfada, tüm olayı, görsel olarak kafamızda canlandırmak zorun-



da kalmaksızın okuyabiliriz. Sanatçı için herhangi bir derinlik yanılsaması ya da dramatik eylem gösterilmesi söz konusu olmadığından, figürlerini ve formlarını tamamen süs olan çizgiler içine yerleştirmiştir. Resim, gerçekten de bir resimli yazı olma yolundadır. Ancak, bu basitleştirilmiş anlatım yöntemlerine dönüş, Ortaçağ sanatçısına daha karmaşık kompozisyon (bir araya getirip bir bütün oluşturma) biçimlerinde kendini deneme gibi yeni bir olanak vermiştir. Bu yöntemler olmaksızın, Kilise'nin öğretileri hiçbir zaman görsel biçimlere çevrilemezdi.

Aynı şey biçimler için olduğu kadar, renkler içinde geçerliydi. Artık doğal renklerin gerçek ton değerlerini incelemek ve taklit etmek zorunda olmayan sanatçılar, görsel açıklamaları için istedikleri rengi seçmede özgürdüler. Kuyumcu işlerindeki parıldayan altın sarısı ve parlak mavi renkler, kitap minyatürlerinin yoğun renkleri, vitray cam pencerelerin parlak kırmızı ve koyu yeşil renkleri (*resim 121*) bu ustaların doğaya karşı bağımsızlıklarından ne kadar güzel yararlandıklarını göstermektedir. Doğal dünyanın taklit edilmesi gereğinden bu kurtuluş, onların doğaüstü düşüncesini dile getirmesine olanak sağlayacaktı.

121

Meryem'e Müjde, XII. yüzyıl ortası

Çok renkli pencere vitrayı, Chartres Katedrali



Bir el yazması ve bir pano resimleyen iki sanatçı, 1200 dolayları

Reun manastırının desen kitabından; Österreichische Nationalbibliothek, Viyana

10

GÖKSEL KİLİSE

XIII. yüzyıl

Az önce, Roman sanatını Bizans sanatıyla, hatta eski Doğu sanatıyla yan yana koymuş, karşılaştırmıştık. Ama bir konuda Batı sanatı daima Doğu sanatından farklı olmuştur. Doğu'da bu üsluplar binlerce yıl sürüyordu ve bunları değiştirmek için hiçbir neden görülmüyordu. Batı hiçbir zaman bu durağanlığa düşmedi. Daima kıpır kıpırdı, durmadan yeni çözümler, yeni düşünceler peşindeydi. Roman üslubu, XII. yüzyılın sonuna kadar bile yaşayamadı. Sanatçılar henüz kiliselerinin tavanlarını tonozla örtmeyi, heykellerini yeni ve görkemli bir tarzda düzenlemeyi doğru dürüst başaramadan, ortaya çıkan yeni bir düşünce bütün bu Norman ve Roman kiliseleri kaba ve modası geçmiş duruma getirdi. Bu yeni düşünce kuzey Fransa'da doğmuştu ve buna Gotik üslup deniliyordu. Önceleri, bu yeni üslup sadece yeni bir teknik buluş olarak tanımlanabilirdi ama sonuçları bunun çok daha ötesinde oldu. Bu buluş, bir kilisenin tavanının örtülmesi için çapraz kemerlerin kullanılmasıydı. Böylece sürekli olarak geliştirilebilen ve Norman mimarların hayal bile edemeyeceği yeni olanaklar ortaya çıkmıştı. Eğer, ayakların tavan tonozunun kemerlerini taşımak için yeterli olduğu doğruysa, o zaman, aradaki diğer taşlar sadece dolguydu ve demek ki ayaklar arasındaki koskoca duvarlar gerçekte gereksizdi. Bu durumda, taştan yapılmış iskele benzeri bir strüktüre tüm binayı taşıtmak mümkündü. Gerekli olan tek şey ince ayaklar ve dar "kaburgalar"dı. Aralarına hiçbir şey konmasa da, bu iskelenin çökme tehlikesi yoktu. Ağır taş duvarlar gereksizdi – bunların yerine istenirse geniş pencereler konulabilirdi. Hemen hemen bizim seralarımıza benzer kiliseler yapmak, mimarların ideali haline geldi. Ancak onların çelik putrelleri ve demir kirişleri olmadığı için taş kullanmak zorundaydılar ve bu da aşırı ölçüde dikkatli bir hesap gerektiriyordu. Ama hesaplar doğru yapılırsa tamamen yeni bir çeşit kilise yapımı mümkün oluyordu; yani, dünyanın o ana dek hiç görmediği taştan ve camdan bir yapı. XII. yüzyılın ikinci yarısında kuzey Fransa'da gelişen ve Gotik katedrallerin yapımında öncülük eden düşünce budur.

Doğal olarak, kesişen kaburgalar ilkesi, devrimci Gotik üslup için tek başına yeterli değildi. Mucizeyi gerçekleştirmek için daha başka bir sürü teknik yenilikler gerekiyordu. Örneğin, Roman üslubunun yuvarlak ke-



122

Notre-Dame Katedrali, Paris, 1163- 1250

Kilisenin haç biçimini ve uçan payandalarını gösteren tepeden bakış

123

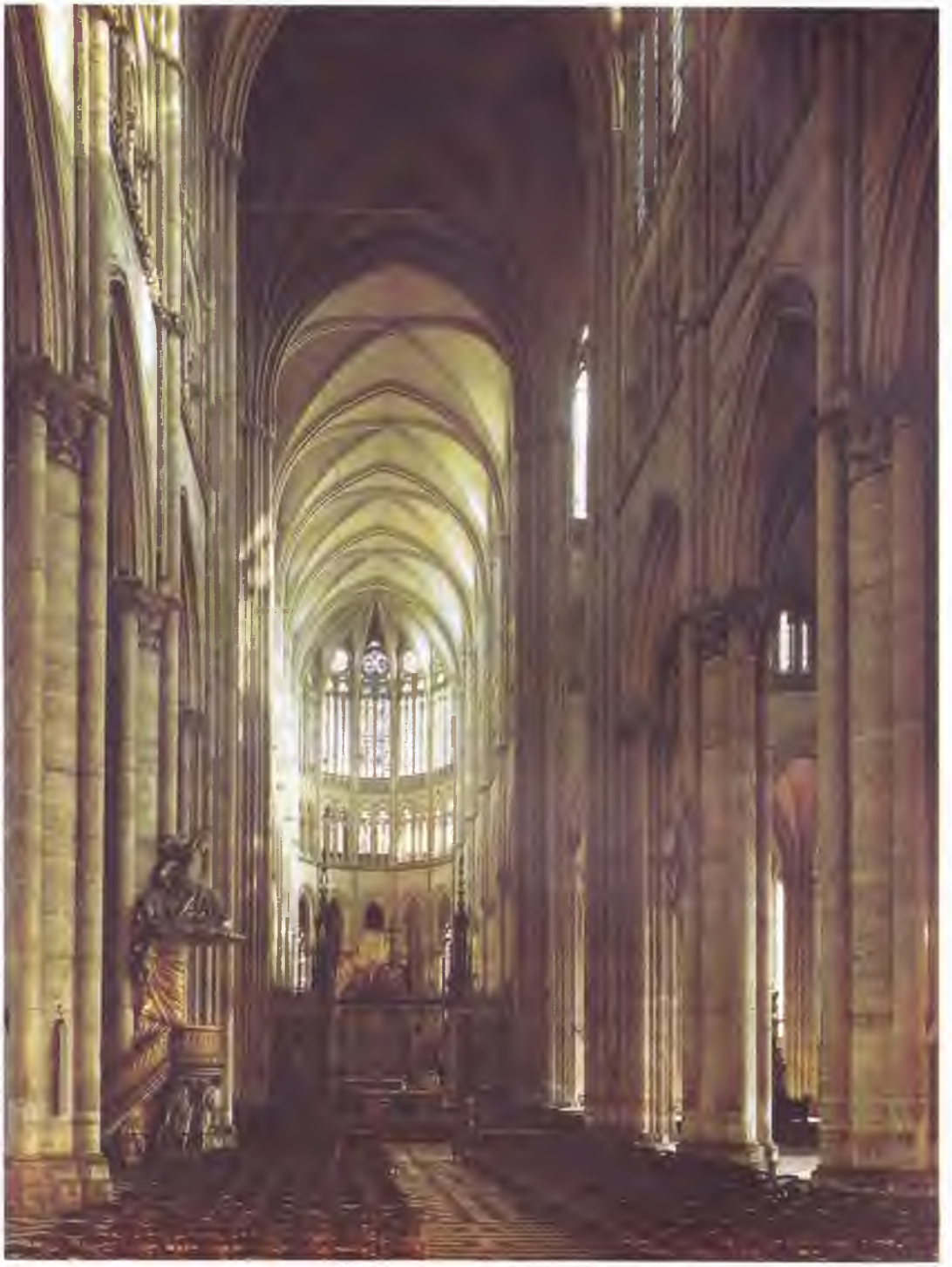
Robert de Luzarches *Amiens Katedrali'nin orta sahını,* 1218-1247 dolayları

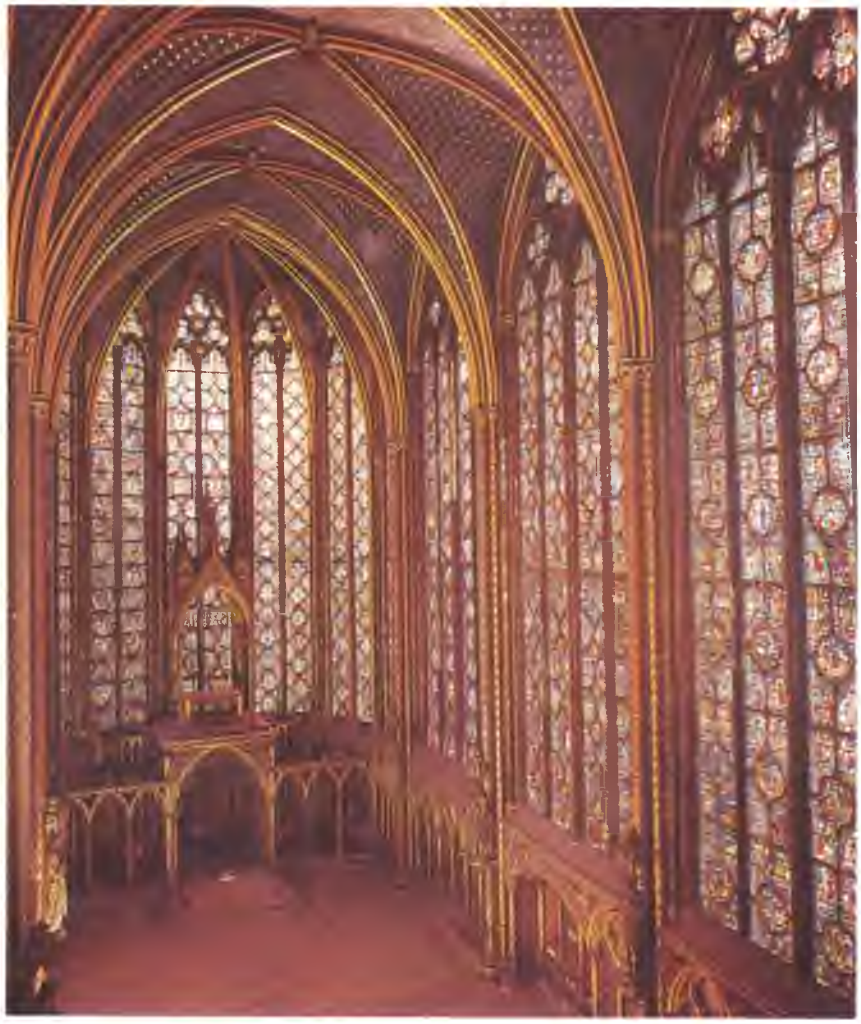
Bir Gotik iç mekân

merleri, Gotik yapıcıların amaçlarına uygun değildi. Bunun nedeni şudur: Eğer bana iki ayak arasındaki boşluğu yarım daire bir kemerle aşma işi verilmiş olsaydı, bunun bir tek yapılış yolu vardı. Yarım silindir biçimli tonozla daima belirli bir yüksekliğe ulaşılır; ne daha fazla, ne daha eksik. Eğer daha fazla yüksekliğe ulaşmak istiyorsam, kemeri daha dik yapmak zorundayım. Bu durumda en iyisi yuvarlak kemer yapmamak, iki daire parçasını yaklaştırmaktır. Sivri kemerler, bu düşüncenin ürünüdürler. Bunların en büyük üstünlüğü isteğe göre değiştirilebilmeleri ve yapının gereklerine göre daha düz veya daha sivri olarak yapılabilmeleridir.

Bir başka noktanın daha dikkate alınması gerekiyordu. Tavan örtüsünün ağır taşları sadece aşağı doğru değil yana doğru da basınç yaparlar. Sivri kemerlerde bu basınç, yuvarlak kemerlere oranla çok daha azdır. Ama öyle bile olsa, tek başına ayaklar, bu dışa doğru basınca karşı durmaya yeterli değildir. Bu nedenle tüm yapının ayakta kalmasını sağlayacak güçlü destekler gerekiyordu. Yan sahınların tavan örtüsü için bu büyük bir sorun oluşturmuyordu. Dışardan payandalar yapılabilirdi. Ama yüksek tavanlı orta sahın için sorun nasıl çözülecekti? Bunun da dıştan, yan sahınların üzerinden desteklenmesi gerekiyordu. Bunu yapabilmek için de kilise yapımcıları Gotik tavan örtüsünün taşıyıcı sistemini tamamlayan "uçan payandalar"ı kullanmaya başladılar (*resim 122*). Bir Gotik kilise, taştan bu ince strüktür arasında, çok ince tellerin tuttuğu bir bisiklet tekeri örneği, havada asılıymış gibi gözükür. Her iki durumda da, bütünün sağlamlığını bozmaksızın, en az miktarda gereç kullanımını olanaklı kılan şey, ağırlığın eşit dağıtımıdır.

Bu kiliselere daha çok bir mühendislik başarısı olarak bakmak yanlış olur. Sanatçı, onun tasarımının yürekliliğini hissetmemizi ve bundan hoşlanmamızı da istemektedir. Bir Dor tapınağına (*sayfa 83, resim 50*) bakınca, yatay tavanın ağırlığını taşıyan sütun dizilerinin görevini duyumsarız. Bir Gotik katedralin (*resim 123*) içindeyken, tüm genişliğiyle yüksek tavanı ayakta tutan karmaşık itme ve çekme oyununu çözmek isteriz. Hiçbir yerde ne düz duvarlar ne de dev boyutlu ayaklar vardır. Tüm iç mekân sanki ince filayakları ve kaburgalarla örülü gibidir. Bu örgü tavanı kaplar ve ayaklarda toplanıp, taş çubuk demetleri oluşturarak duvarlardan aşağı

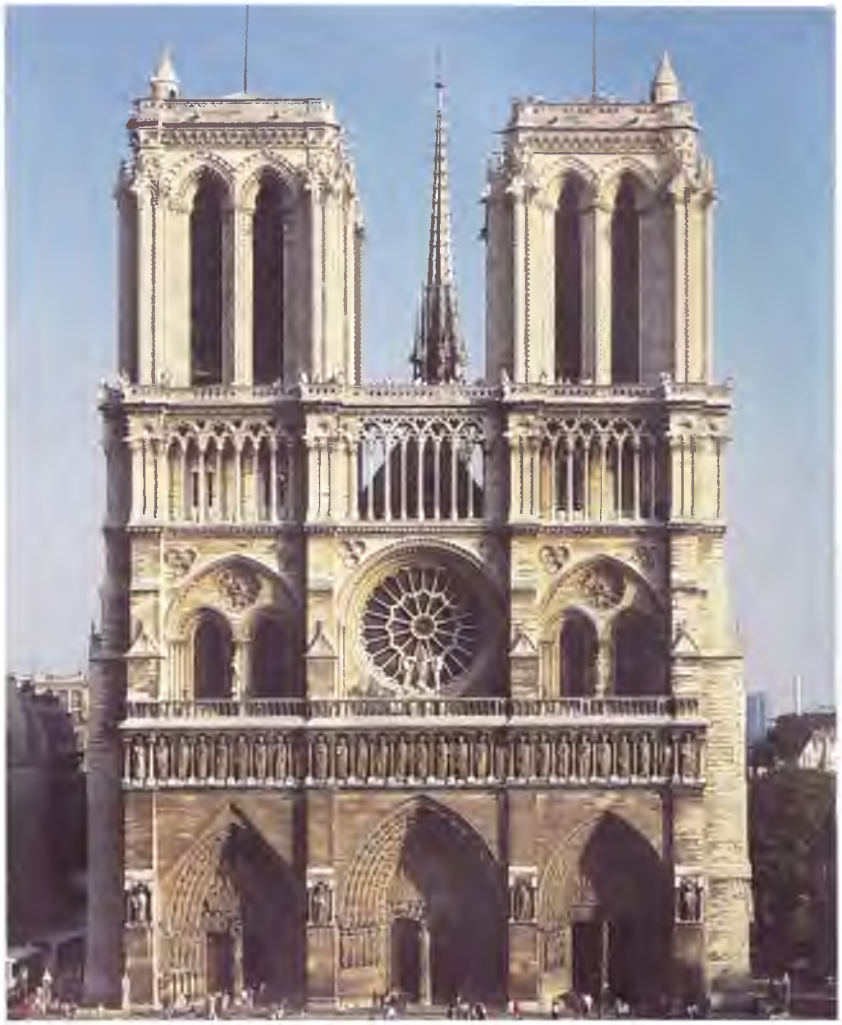




124
Sainte-Chapelle, Paris, 1248
Gotik kilise pencereleri

iner. Pencereler bile bunlardan oluşturulan taş kafesler (tracery) sayesinde genişlemiştir (*resim 124*).

XII. yüzyıl sonunun ve XIII. yüzyıl başlarının büyük katedralleri, piskopos kiliseleri (kathedra=piskopos tahtı), genellikle öylesine gözüpek ve görkemli ölçülerde düşünülmüşlerdir ki, eğer planlandıkları şekilde tamamlananları varsa bunların sayısı çok azdır. Planlarına göre tamamlanamamış olmalarına ve zaman içinde birçok tadilat geçirmelerine rağmen, bu geniş iç mekânlara girdiğimiz zaman bu boyutların her şeyi cüceleştirdiğini hissederiz. Yalnızca Roman üslubunun ağır ve iç sıkıcı yapılarını bilen bir kimsenin bu binalar karşısında duymuş olduğu izlenimi çok zor düşlemleyebiliriz. Eski kiliseler, güçleri ve sağlamlıklarıyla, kötülüğün korkunç saldırılarına karşı bir sığınak sunan "Yeryüzü Kilisesi" düşüncesini esinlemişlerdi. Yeni katedraller ise, iman edenlere, bir başka dünyanın küçük bir görüntüsünü veriyorlardı. İnciden yapılmış kapıları, paha biçilmez



125

Notre-Dame Katedrali, Paris, 1163-1250

Bir Gotik katedral

mücevherleri, katışıksız altından yapılmış sokakları ve saydam camları olan Kutsal Kudüs'ü vaazlarda ve ilahilerde duyuyorlardı (Yahya İncili xxi). Şimdi bu görüntü cennetten yeryüzüne inmişti. Bu duvarlar, yakutlar ve zümrütler gibi ışıldayan vitraylardan (renkli camlardan) oluşmuştu. Ayaklar, kaburgalar ve taş kafesler altın gibi parlıyordu. Ağır, dünyasal ya da güzel olmayan ne varsa yok edilmişti. Bütün bu güzelliğin iç gözlemine kendini bırakan inançlı kişi, maddenin ötesindeki diyarların sırlarını anlamaya yaklaşmış olduğunu hissediyordu.

Bu mucizevi yapılar, uzaktan görüldüklerinde bile, cennetin güzelliklerini herkese duyurur gibidirler. Paris'te, Notre-Dame'ın cephesi, belki de bunların en mükemmel örneğidir (*resim 125*). Giriş bölümleri (portiko'lar) ve pencereler öylesine açık ve rahat düzenlenmiştir ki, balkon bölümündeki taş kafesler öylesine narin ve zariftir ki, bu taş kütlesinin ağırlığını unuturuz ve tüm yapı önümüzde bir hayal gibi yükselir.



126
Chartres Katedrali'nin kuzey çapraz sahınının giriş bölümü, 1194

127
Melkisedek, İbrahim ve Musa, 1194
Resim 126'dan ayrıntı

Benzeri hafifliği ve ağırlıksızlığı, giriş bölümlerinin yan duvarlarındaki, gökten inmiş ev sahipleri gibi duran heykellerde görürüz. Arlesli Roman ustası (*sayfa 176, resim 115*) aziz figürlerini mimari bir çerçeveye sıkıca girmiş, katı taş direkler gibi yaparken, Chartres Gotik katedralinin (*resim 126, 127*) kuzey giriş bölümünde çalışan usta sanki her figürüne yaşam vermiştir. Bunlar hareket ediyor, yüce bir bakışla birbirlerine bakıyor gibidirler. Üzerlerindeki giysinin kıvrımları da bunların altında bir vücut olduğunu bir kez daha hatırlatıyor. Bu figürlerin her biri bir kuşkuya yer bırakmayacak ölçüde belirgindir ve Eski Ahit'i bilen herkes tarafından tanımlanabilirler. Kurban etmeye hazır olduğu oğlu İshak'ı önünde tutan İbrahim peygamberi tanımlamakta hiç güçlük çekmiyoruz. Üzerinde On Emir yazılı olan levhaları ve yılanları yutan ejderhalı âsâsını elinde tutan Musa'yı da tanıyabiliriz. İbrahim peygamberin diğer yanındaki kişi, Kutsal Kitap'ta (Tekvin xiv. 18) adı "en yüksek düzeydeki Tanrı'nın rahibi" olarak verilen ve bir savaştan zaferle dönen İbrahim peygambere hoşgeldin demek için "şarap ve ekmek getiren" Salem (Kudüs) kralı Melkisedek'tır. Melkisedek, bu nedenle Ortaçağ tanrıbiliminde dinsel törenleri yöneten rahip örneği olarak görülmüş ve aynı nedenle burada rahibin kadehi ve buhurdanlığı ile belirlenmiştir. Gotik katedrallerin giriş bölümlerini dolduran figürlerin hemen hemen her biri anlamı ve mesajı inançlı kişiler tarafından anlaşılsın ve üzerinde düşünülsün diye bir simgeyle açık bir şekilde belirlenmiştir. Bu figürlerin hepsi birden ele alındığında, bir önceki bölümde söz konusu ettiğimiz yapıtlar gibi bunlar da Kilise'nin öğretisinin bir bütününü oluştururlar. Ama yine de, Gotik heykelcinin işine yeni bir ruhla yaklaştığını hissediyoruz. Onun için bu heykeller sadece kutsal simgeler, manevi gerçeğin yüce hatırlatıcıları değildir. Bunların her biri kendi kişiliğine sahip, davranış ve güzellik anlayışı açısından komşu figürlerden farklı olan ve her biri başlı başına bir değer taşıyan yapıtlardı.

Chartres katedrali bugün de hâlâ büyük ölçüde XII. yüzyılın sonlarının bir yapısıdır. 1200 yılından sonra, Fransa'da ve ona komşu ülkeler olan İngiltere'de, İspanya'da ve Almanya'nın Ren bölgesinde yeni ve çok güzel birçok katedral yapılmıştır. Bu katedrallerde çalışan ustaların çoğu mes-





128
Strasbourg Katedrali'nin güney çapraz sahınının giriş bölümü, 1230 dolayları

leklerini, bu çeşit binalardan ilk çalıştıkları yerde öğrenmişler ama hepsi de kendilerinden önce gelenlerin buluşlarına bir şey katmaya çabalamışlardır.

XIII. yüzyılın başlarında yapılmış olan Strasbourg Gotik katedralinden bir resimde (*resim 129*) bu Gotik heykelcilerin yeni yaklaşımı görülüyor. Meryem'in Ölümü söz konusu. On iki havari, Meryem'in başucunda toplanmışlar. Azize Magdalena önünde diz çökmüş. Tam ortadaki İsa, Meryem'in ruhunu kollarına alıyor. Sanatçının hâlâ erken dönemin ağırbaşlı simetrisinden bir şeyleri koruma endişesinde olduğunu görüyoruz. Havarilerin kafalarını kemerin kavsine göre ayarlayabilmek, yatağın her iki ucunda birbirine benzer işler yapan iki havariyi ve İsa figürünü tam ortaya yerleştirmek için, sanatçının önceden grubun eskizini yaptığını düşünebiliriz. Ama artık *sayfa 181, resim 120*'nin XII. yüzyıl ustasının yaptığı şekilde tamamen simetrik düzenlemelerle tatmin olmuyor. Figürlerine yaşam soluğu vermek istemiş. Havarilerin kalkık kaşlı, dalgın bakışlı güzel yüzlerinde, duydukları yasın ifadesini görebiliriz. Üç tanesi, geleneksel keder anlatımıyla ellerini yüzlerine dayamışlar. Yatağın kenarında diz çökmüş, ellerini bir araya getirmiş Azize Magdalena'nın yüzü ve figürü daha da ifade yüklü ve sanatçının onun yüzünde, huzur ve mutluluk dolu Meryem'in yüzünün karşıtlığını belirlemeyi başarması şaşılacak ölçüde mükemmel. Bedenleri örten kumaşlar, erken Ortaçağ yapıtlarında gördükle-



129
Meryem'in Ölümü,
Resim 128'den ayrıntı

rimiz gibi içi boş kabuklar ya da süs kıvrımları değil. Gotik sanatçılar antik çağdan onlara miras kalmış olan, vücuda kumaş giydirme yöntemlerini anlamak istediler. Belki de bu konuda aydınlanmak için Hıristiyanlık öncesi taş yapıtlarının kalıntılarını, Fransa'da pek çok örneği olan Roma mezar taşlarını ve zafer taklarını incelediler. Böylece de kumaş kıvrımlarının altından vücudun yapısını gösteren, kaybolmuş klasik ustalığı yeniden öğrendiler. Bizim buradaki sanatçımız, bu tekniğe egemen olduğu için yeteneğinden gurur duyuyor. Meryem'in elleri ve ayakları ile İsa'nın elinin kumaşın altından belirtilme tarzı, bu Gotik heykelcilerin sadece neyi betimledikleriyle değil, nasıl betimledikleriyle de ilgilendiklerini gösteriyor. Bir kez daha, Yunanistan'da "Büyük Uyanış" çağındaki gibi, doğaya, onu kopya etmek için değil, inandırıcı bir figürün elde edilmesinde ondan yararlanmak için bakmaya başladılar. Yine de Yunan sanatıyla Gotik sanat, tapınak sanatıyla katedral sanatı arasında büyük bir fark vardır. V. yüzyılın Yunanlı sanatçıları daha fazla, güzel bir vücudun nasıl gösterileceği konusuyla ilgileniyorlardı. Gotik sanatçıya göre ise bütün bu yöntemler ve hünerler eğer kutsal öyküyü daha etkili ve daha inandırıcı anlatmaya faydalıysa işe yarardı. O, bir öyküyü, öykü olduğu için değil, taşıdığı bildiri için ve inananlara bundan edinebilecekleri ahlaki öğreti ve avuntu için anlatır. Kuşkusuz, ölmekte olan Meryem'i seyreden İsa'nın ifadesi, onun için, kasların ustaca benzetilmesinden çok daha önemli bir şeydi.





131

İsa'nın Gömülüşü,
1250-1300 dolayları

Bonmont'dan gelen bir Mezmurlar Kitabı el yazması; Bibliothèque municipale, Besançon

130

Ekkehart ve Uta,
1260 dolayları

Naumburg Katedrali'nin kor'una konulan 'kurucular' dizisinden

XIII. yüzyıl boyunca, bazı sanatçılar, taşa can verme girişimlerinde, daha da ileri gittiler. Kendisine 1260 yılı dolayında Almanya'daki Naumburg Katedrali'nin kurucularını betimleme görevi verilen heykelci, sanki çağının soylularını model olarak aldığına bizi inandıracak gibidir (*resim 130*). Bunu gerçekten yapmış olması pek mümkün değildir. Çünkü bu kurucular uzun yıllar önce ölmüştür ve sanatçı için onlar sadece bir isimdirler. Ama sanatçının erkek ve kadın heykelleri her an kaidelerinden inmeye, kendileri gibi, kahramanlıkları ve çektikleri acılar tarih kitaplarını dolduran öteki güçlü şövalyelere ve zarif hanımlara katılmaya hazır görünmektedirler.

Katedraller için çalışmak, XII. yüzyıl kuzeyli heykelcilerinin başlıca işiydi. kuzeyli ressamlara daha çok verilen iş ise, el yazmalarına minyatür yapmaktı ama bu resimlerin niteliği Roman minyatürlerinin ağırbaşlı havasından çok farklıydı. XII. yüzyılın bir Meryem'e Müjde'siyle (*sayfa 180, resim 119*), XIII. yüzyılın Mezmurlar Kitabı'nın bir sayfasını (*resim 131*) karşılaştırırsak, bu ayrımı hemen anlayabiliriz. Bu resim, İsa'nın Gömülüşü'nü betimliyor. Strasbourg Katedrali'ndeki kabartmayla benzer konuyu, benzer ruhla işliyor (*resim 129*). Sanatçı için, figürlerin duygularını bize göstermenin ne kadar önemli hale geldiğini bir kez daha görüyoruz. Mer-

yem, İsa'nın ölü bedeni üzerine eğiliyor ve onu kucaklıyor; İncilci Yahya ise, elemle ellerini bağlamış. Kabartmada olduğu gibi, burada da, sanatçının tüm sahneyi düzgün bir kompozisyon içine yerleştirme çabasında olduğunu görüyoruz. Melekler üst köşelerde, ellerinde buhurdanlıklarla, bulutlar arasından çıkıyorlar; Ortaçağda Musevilerin giydikleri garip sivri külahları olan uşaklar, İsa'nın vücudunu kaldırıyorlar. Yoğun duyguların ifadesinden ve figürlerin sayfaya bir düzen içinde dağılımından açıkça anlaşılıyor ki, bunlar sanatçı için gerçeğe aynen benzeyen figürler yapmak ya da gerçek bir sahneyi anlatmaktan çok daha önemli. Uşakların kutsal kişilerden küçük olmasını önemsemiyor ve olayın geçtiği yer konusunda herhangi bir imada bulunmuyor. Yine de, dıştan herhangi bir ipucu gelmediği halde neler olduğunu anlıyoruz. Ancak, sanatçının amacı objeleri gerçekte gördüğümüz şekilde betimlemek olmasa da, Strasbourglu usta gibi onun da insan vücudu üzerine bilgileri, XII. yüzyıl minyatür ressamından çok daha fazla.

Sanatçıların, ilgilerini çeken bir şeyleri anlatabilmek için ara sıra kalıplaşmış örneklerin dışına çıkmaları XIII. yüzyıldadır. Bugün bunun anlamını kavramak çok güçtür. Biz sanatçıyı, canı istediği zaman oturup, taslak defterine yaşamdan bir şeyler çiziktiren biri olarak düşünürüz. Oysa Ortaçağ sanatçısının eğitiminin ve yetişmesinin çok farklı olduğunu biliyoruz. O, önce bir ustaya çırak olarak başlamıştı. Başlangıçta işi ustanın emirlerini yerine getirmek ve bir resmin nispeten az önemli yerlerini doldurmaktı. Zaman içinde, bir azizin nasıl betimlenmesi gerektiğini, Hazreti Meryem'in nasıl çizileceğini öğreniyordu. Eski kalıplardan alınan sahneleri kopyalıyor, onları yeni kompozisyonlara uyarlıyordu. Sonunda bunlara yeterince egemen olunca, daha önceden yapılmış hiçbir örneğini bilmediği bir sahneyi betimleyebilecek beceriye ulaşıyordu. Ama tüm bu çalışmaları sırasında bir taslak defteri alıp, yaşamdan bir şeyler çizmek gereksinimiyle hiç karşı karşıya kalmıyordu. Sanatçının yaptığı tek şey, basmakalıp bir figür çizmek ve ona resmi işaretlerini vermekti – kral için bir taç ve âsâ, piskopos için piskopos şapkası ve piskopos âsâsı – ve hatta bazen de karışıklık olmasın diye, altına ismini yazmaktı. Naumburg kurucuları (*resim 130*) gibi gerçeğe benzer figürler yapabilen sanatçıların, belirli bir kişinin resmini aslına benzetmede güçlük çekmeleri bize garip gelebilir. Ama, bir kişinin ya da bir objenin karşısına oturup onu kopya etmek onlara yabancı olan bir konuydu. Bu nedenle XIII. yüzyıl sanatçılarının bazı durumlarda, doğrudan doğadan bir şeyler çizmeleri daha da ilgi çekicidir. Sanatçılar böyle bir şeyi, ancak önlerinde kalıp bir örnek olmadığı zaman yapmışlardır. *Resim 132*'de bu çeşit bir resim görüyoruz. Bu, XIII. yüzyılın ortalarında Ingiliz tarihçisi Matthew Paris (ölümü 1259) tarafından çizilmiş bir fil resmidir. Bu fil, 1255 yılında, Fransa kralı Saint Louis tarafından Ingiltere kralı III. Henry'ye gönderilen fildir. Bu, Ingiltere'de ilk kez görü-

len bir fildir. Hayvanın yanındaki uşak figürünün gerçeğe pek inandırıcı bir benzerliği yok ama adı Henricus de Flor olarak bize bildiriliyor. Fakat asıl ilginç olan şey, bu durumda sanatçının doğru oranı koruma konusunda çok dikkatli olmasıdır. Filin ayakları arasındaki Latince bir yazı şunları söylüyor: "Burada çizilen adamın boyutlarına bakarak burada resmi verilen hayvanın boyutlarını tasavvur edebilirsiniz." Bize bu fil biraz tuhaf gelebilir, ama sanıyorum bu resim, Ortaçağ sanatçılarının, en azından XIII. yüzyılda, oranlar gibi konuların pekâlâ farkında olduklarını ama sık sık bunu görmezlikten geldiklerini, bunun da nedeninin bilgisizlik değil, bunu önemsememeleri olduğunu bize göstermektedir.

XIII. yüzyılda, ünlü katedraller döneminde, Fransa, tüm Avrupa'nın en zengin ve önemli ülkesiydi. Paris Üniversitesi, Batı Dünyası'nın kültür merkeziydi. Almanya ve İngiltere'de büyük bir hevesle taklit edilen, büyük Fransız katedral yapıcılarının düşünceleri ve yöntemleri, birbirleriyle sürekli savaş halindeki kentlerden oluşan İtalya'da, önceleri büyük bir ilgi görmedi.

Ancak XIII. yüzyılın ikinci yarısında, bir İtalyan heykelcisi, Fransız ustalarına özenmeye ve doğayı daha inandırıcı bir şekilde anlatma amacıyla

132

Matthew Paris
Bir fil ve bakıcısı,
1255 dolayları

Bir el yazmasından alınmış çizim; Parker Library, Corpus Christi College, Cambridge



klasik heykel sanatının yöntemlerini incelemeye başladı. Bu sanatçı, büyük bir liman kenti ve ticaret merkezi olan Pisa'da çalışan Nicola Pisano'ydu. *Resim 133*, Nicola Pisano'nun 1260 yılında bitirdiği bir vaiz kürsüsündeki kabartmalardan birini göstermektedir. İlk bakışta, anlatılan konuyu kavramak pek kolay değil, çünkü Pisano, Ortaçağın bilinen bir uygulamasını, tek bir sahnede birden çok öyküyü bir araya getirme yöntemini izliyor. Böylece, kabartmanın sol köşesinde, Meryem'e Müjde, ortasında ise İsa'nın Doğuşu yer alıyor. Meryem bir kerevetin üstüne uzanmış; Hazreti Yusuf bir köşeye diz çökmüş ve iki hizmetçi de Çocuk İsa'yı yıkamakla meşgul. Bir koyun sürüsü onları itiştiriyor gibi. Ama bu sürü gerçekte üçüncü bir sahneye – sağ üst köşede Çocuk İsa'nın bir kez daha yemlikte görüldüğü Çobanlara Müjde öyküsüne – ait. Sahne biraz kalabalık ve karışık görünse bile, heykelci yine de her olaya uygun bir yer vermeyi ve onu canlı detayları ile anlatmayı başarmış. Sağ alt köşedeki, ayaklarıyla başını kaşıyan keçide, onun, gözlemlerine yer vermekten ne kadar hoşlandığı görülür. Başlara ve giysilere bakıldığında da, bu başarısını, klasik heykelleri ve erken Hıristiyan heykellerini incelemesine ne kadar borçlu olduğu anlaşılır (*sayfa 128, resim 83*). Ondan bir kuşak önce çalışmış olan Strasbourg ustası veya nerdeyse çağdaşı sayılabilecek Naumburg ustası gibi Nicola Pisano da, kumaş kıvrımlarının altından vücut formlarını gösterme ve figürlerini ağırbaşlı ve inandırıcı kılma yöntemlerini antik çağ sanatçılarından öğrenmiştir.

133
Nicola Pisano
Meryem'e Müjde, İsa'nın Doğuşu ve Çobanlara Müjde, 1260
Pisa vaftizhanesinin mermer vaiz kürsüsünden

İtalyan ressamları, Gotik ustaların bu yeni ruhunu benimsemede heykelcilerden daha da ağır davrandılar. Venedik gibi İtalyan kentleri, Bizans İmparatorluğuyla çok sıkı bir ilişki içindeydiler ve Italyan sanatçıları, esin ve rehberlik için Paris'ten çok İstanbul'a bakıyorlardı (*sayfa 23, resim 8*). XIII. yüzyılda, Italyan kiliseleri hâlâ, "Yunan tarzı" törensel mozayiklerle süsleniyordu.

Doğu'nun tutucu üslubuna böylesine bağlılık her türlü değişimi engeller gibi görünüyordu ve gerçekten de değişim uzun bir süre gecikti. Ancak, XIII. yüzyılın sonuna doğru İtalyan sanatının sadece kuzeyin katedral heykelcilerinin başarılarıyla yarışmasını değil, aynı zamanda tüm resim sanatında devrim yapmasını sağlayan şey, Bizans sanatı geleneğinin sağlam temelleri olmuştur.

Şunu unutmamalıyız ki, doğayı betimlemeye çabalayan heykelcinin işi, aynı amaçları güden ressamınkinden daha kolaydır. Heykelcinin, kısaltım (foreshortening) yoluyla derinlik yanılsaması yaratma ya da ışık ve gölge etkileri kullanarak hacim verme gibi bir endişesi yoktur. Heykeli gerçek mekânda ve gerçek ışıkta yer almaktadır. İşte bunun için, Strasbourg ve Naumburg heykelcileri, hiçbir XIII. yüzyıl resminin ulaşamayacağı bir gerçeğe benzerlik derecesine varmışlardır. Kuzey resminin, bu yüzden gerçek yanılsamasını vermekten tamamen vazgeçtiğini hatırlıyoruz. Onların




FIDES

kompozisyon ve öykü anlatma ilkeleri, oldukça farklı amaçlar tarafından yönlendiriliyordu.

Sonunda İtalyanların heykel sanatıyla resim sanatı arasındaki engeli aşmalarını Bizans sanatı sağladı.Tüm katılığına karşın Bizans sanatı, Helenistik ressamların bulgularını, Batı'nın Karanlık Çağlar'daki resimli olay anlatımlarından daha fazla korumuş ve sürdürmüştü. *Sayfa 139, resim 88*'deki Bizans resmi gibi resimlerin kaskatı törensel havası ardında gizlenen, ışık ve gölgeyle yüzün hacimlendirilişi, perspektif kısaltım ilkelerinin doğru uygulanmasıyla tahtın ve ayak sehpasının doğru kısa görünüşte verilişine benzeyen başarılı bulguların çoğunun, hâlâ ortaya çıkmamış olduğunu biliyoruz. Bu çeşit yöntemlere egemen olan ve Bizans tutuculuğunun büyüsünü aşan bir dehâ, yeni bir dünyaya açılma ve Gotik heykelin gerçeğe aynen benzeyen figürlerini resme uyarlama tehlikesini göze alabilirdi. İtalyan sanatı bu dehâyı Floransalı ressam Giotto di Bondone'de (1267-1337 dolayları) buldu.

134

Giotto di Bondone, *İnanç*, 1305 dolayları

Bir freskodan ayrıntı; Cappella dell'Arena, Padova

Genellikle Giotto ile yeni bir bölüme başlanılır; İtalyanlar bu büyük ressamın ortaya çıkışıyla tamamen yeni bir çağın başladığı inancındadırlar. Onların haklı olduğunu göreceğiz. Yine de, gerçek tarihte ne yeni bölümler ne de yeni başlangıçlar olduğunu hatırlamamız yararlı olur; ayrıca Giotto'nun yöntemlerinin Bizanslı ustalara, amaçlarının ve bakış açısının kuzey katedrallerinin heykelcilerine çok şey borçlu olduğunu düşünmek onun büyüklüğünden hiçbir şey eksiltmez.

Giotto'nun en ünlü yapıtları duvar resimleri veya *fresko*'lardı (freskolar, duvara sürülen *taze sıva* üzerine boyanan resimlerdir). Giotto 1302 ve 1305 yılları arasında, kuzey İtalya'da Padova'daki küçük bir kilisenin duvarlarını Meryem'in ve İsa'nın yaşamından öykülerle resimledi. Altlarına, bazen kuzey katedrallerinin giriş bölümlerine yerleştirilen iyilik ve kötülük kişileştirmeleri (personification) boyadı.

Resim 134, bir elinde haç, öteki elinde açık bir tomar tutan bir kadın biçiminde kişileştirilmiş "İnanç" figürünü gösteriyor. Bu soylu figürün, Gotik heykelcilerin yapıtlarına benzerliğini görmek kolaydır. Ancak bu bir heykel değildir. Kabartma yanılsaması veren bir resimdir. Kollardaki perspektif kısaltımı, yüz ve boyundaki hacimlendirmeyi, akan kumaşın kıvrımları arasındaki koyu gölgeleri görüyoruz. Bin yıldır buna benzer bir şey yapılmamıştı. Giotto düz bir yüzeyde derinlik yanılsaması yaratma sanatını yeniden keşfetmişti.

Giotto için bu buluş, sadece fantezi olarak kullanılacak bir hüner değildi. Bu buluş onun tüm resim anlayışını değiştirmesine imkân sağladı. Resimle olay anlatımı yöntemleri yerine yanılsama yoluyla, kutsal öykü gözlerimizin önünde geçiyormuşçasına canlandırılabilirdi. Bunun için artık aynı sahnenin eski uygulamalarına bakmak ve bu ünlü modelleri yeniden uyarlamak yeterli olmuyordu. Giotto, daha çok, keşişlerin vaazlarında hal-

ka verdiği öğüde: Kutsal Kitap'ı okurken, Azizlerin yaşamlarını, bir dülgerin ailesinin Mısır'a kaçışını veya İsa'nın çarmıha gerilişini, sanki bu olayları görüyorlarmış gibi belleklerinde canlandırmaları gerektiği öğüdüne uyuyordu. Her şeyi yeni baştan tasarlayana kadar rahata kavuşamadı. Böyle bir olaya katılan insan, nasıl dururdu, nasıl davranırdı, nasıl hareket ederdi? Ayrıca, böyle bir davranış veya hareket, sizin gözlerinizde nasıl canlanırdı?

Bu devrimin kapsamını, Giotto'nun Padova'da yaptığı freskolardan biriyle (*resim 135*), aynı konuyu işleyen bir XIII. yüzyıl minyatürünü (*resim 131*) karşılaştırarak daha iyi ölçebiliriz. Konu, Isa'ya Ağıt ve annenin oğlunu son kucaklayışı. Minyatürde, sanatçı, sahneyi gerçekte olmuş olabileceği gibi betimleme endişesi duymamıştı: Sayfaya rahatça yerleştirebilmek için figürlerin boyutlarını değiştirmişti. Eğer ön plandaki figürlerle arka plandaki Aziz Yahya arasındaki mekânı – ortada İsa ve Meryem olmak üzere – kafamızda tasarlamaya kalkarsak, her şeyin nasıl bir araya getirilip sıkıştırıldığını ve sanatçının mekân sorunuyla ne kadar az ilgilendiğini fark ederiz. Nicola Pisano'ya öykünün farklı bölümlerini bir çerçevede gösterten olayın geçtiği gerçek yerle ilgili aynı kayıtsızlık burada da var. Giotto'nun yöntemi tamamiyle farklı. Onun için resim, yazılı kelimelerin yerine geçmenin çok ötesinde bir şey. Sanki sahnede oynanan gerçek bir olayın tanıkları gibiyiz. Minyatürdeki Aziz Yahya'nın yasını ifade eden basmakalıp davranışıyla, Giotto'nun resmindeki gerili kollarıyla öne doğru eğilmiş Yahya'nın duygulu davranışını karşılaştırın! Ön plandaki bağdaş kurmuş figürlerle, Aziz Yahya arasındaki uzaklığı kafamızda canlandırmaya çalışırsak, aralarında hava ve boşluk bulunduğunu ve hareket edebileceklerini hemen hissederiz. Ön plandaki bu figürler Giotto'nun sanatının her bakımdan ne kadar yeni olduğunu gösterir. Erken Hıristiyan sanatının, bir öyküyü, Mısır sanatındaki gibi, her figürü açık ve tam olarak göstererek anlatan Doğu anlayışına dönmüş olduğunu hatırlıyoruz. Giotto bu tür anlayışları bir yana bıraktı. Onun böylesine basit kalıplara gereksinimi yoktu. O bize bu hüzünlü sahnenin her figüre yansıyan acısını öylesine inandırıcı bir biçimde gösteriyor ki, yüzlerini göremediğimiz bağdaş kurmuş figürlerde bile aynı acıyı duyuyoruz.

135
Giotto di Bondone, *Ölü İsa'ya Ağıt*, 1305 dolayları
Fresko; Cappella dell'Arena, Padova

Giotto'nun ünü çok uzak ülkelere kadar yayıldı. Floransa halkı onunla gurur duyuyordu. Onun yaşam tarzıyla ilgileniyor, onun yaratıcılığı ve ustalığı ile ilgili anekdotlar anlatıyordu. Bu da yepyeni bir şeydi. Böylesi bir şey daha önce hiç olmamıştı. Tabii ki, manastırdan manastıra veya piskopostan piskoposa tavsiye edilip, genel bir saygınlığın tadına varmış ustalar eksik olmamıştır. Ama genelde halk bu ustaların isimlerinin gelecek kuşaklara kalmasının gerekli olduğunu düşünmüyordu. Onları bizim iyi bir marangozu ya da terziyi değerlendirdiğimiz şekilde değerlendiriyorlardı. Ün kazanmak ya da adı duyulmak, sanatçıların kendilerini bile fazla ilgi-





136
Resim 135'ten ayrıntı

lendirmiyordu. Çoğu zaman yapıtlarını bile imzalamıyorlardı. Chartres veya Strasbourg veya Naumburg heykellerini yapan ustaların adını bilmiyoruz. Kuşkusuz, çağlarında saygı görüyorlardı ama, kazandıkları onur, çalıştıkları katedrale ait oluyordu. Bu açıdan da Floransalı Giotto, sanat tarihinde yepyeni bir sayfa açmaktadır. Sanatın tarihi, Giotto'dan başlayarak, ilkin İtalya'da, sonra da öteki ülkelerde, büyük sanatçıların tarihi olmuştur.



Kral ve mimarı (elinde pergeli ve gönyesiyle) yapım halindeki bir katedrali ziyaret ediyor (Kral Offa, St. Albanus'ta), 1240-1250 dolayları

Aziz Albanus Manastırı'nın tarihi ile ilgili bir el yazmasından alınan, Matthew Paris'in yaptığı bir resim; Trinity College, Dublin

11

SARAYLILAR VE KENTSOYLULAR

XIV. yüzyıl

XIII. yüzyıl hemen hemen bütün sanat dallarının yer aldığı büyük katedraller yüzyılı olmuştur. Bu büyük yapılardaki çalışmalar, XIV. yüzyılda ve sonrasında da sürdü, ama artık sanatın ana odak noktası değildiler. Bu dönem sırasında dünyanın büyük ölçüde değiştiğini unutmamak gerekir. XII. yüzyılın ortasında, Gotik üslup daha yeni gelişirken, Avrupa henüz, gücün ve bilginin asıl merkezleri manastırların ve baronların şatolarının olduğu, az nüfuslu bir köylü kıtasıydı. Büyük piskoposluk bölgelerinin görkemli katedrallere sahip olma tutkusu, kentlerde, uyanmakta olan yurttaşlık gururunun ilk belirtisi oldu. Ama yüz elli yıl sonra bu kentler, kendilerini giderek kilisenin ve derebeylerin gücünden bağımsız hisseden kentsoyluların (burjuvaların) yaşadığı yoğun ticaret merkezleri haline geldiler. Artık soylular bile, tahkim edilmiş şatolarında sıkıcı bir inziva içinde yaşamlarını sürdürmüyorlar, kudretlilerin saraylarında zenginliklerini gösterme olanağı yaratacak, rahatlık ve lüksle dolu kentlere taşınıyorlardı. Chaucer'nin yapıtlarını okuyarak şövalyeleri, soyluları, keşişleri ve zanaatçılarıyla XIV. yüzyılda nasıl bir yaşam olduğu hakkında canlı bir fikir edinebiliriz. Artık dünya, ne Naumburg kurucularına (*sayfa 194, resim 130*) bakınca hatırladığımız Haçlı Seferleri dünyası, ne de şövalyelerin erdemleri dünyasıdır. Dönem ve üsluplardan söz ederken fazla genelleme yapmak biraz tehlikelidir. İstisnalar ve bu tür genellemelere uymayan örnekler daima olacaktır. Ancak bu istisnalar bir yana bırakılacak olursa, XIV. yüzyıl beğenisinin görkemlilikten çok, zerafetten yana olduğunu söyleyebiliriz.

Bu özelliği dönemin mimarisinde açıkça görebiliriz. İngiltere'de ilk katedrallerin Erken İngiliz diye bilinen katıksız Gotik üslubuyla, Süslü Gotik denilen sonraki gelişmeleri birbirinden ayırırız. Süslü Gotik adı değişen zevki de tanımlıyor. XIV. yüzyılın Gotik mimarları artık eski katedrallerin görkemli çizgisiyle yetinmiyorlar. Süslemelerde ve karmaşık taş kafeslerde becerilerini göstermek istiyorlar. Exeter Katedrali'nin batı penceresi bu üslubun tipik bir örneğidir (*resim 137*).

Kiliseler, mimarların başlıca girişimleri değildi artık. Gelişmekte olan zengin kentlerde, tasarlanması gereken belediye sarayları, lonca merkezleri, okullar, saraylar, köprüler ve kent kapıları gibi, dünyasal birçok yapı



137
Exeter Katedrali'nin batı cephesi,
1350-1400 dolayları
"Süslü" üslup

vardı. Bu yapı türleri arasında en ünlü ve dikkat çeken binalardan birisi Venedik'teki Dükalık Sarayı'dır (*resim 138*). Sarayın yapımına XIV. yüzyılda, Venedik kentinin güç ve zenginlik bakımından doruğa çıktığı bir sırada başlanmıştır . Bu saray, zevkli süslemelerine ve incelikli taş kafeslerine karşın, yine de görkemli bir etki oluşturan Gotik üslubun geç dönem gelişmelerini gösteriyor.

XIV. yüzyıl heykel sanatının en dikkat çeken yapıtları; zamanın kiliseleri için çok sayıda yapılmış olan taş heykellerden çok, belki de, dönemin us-



138

Dükalık Sarayı,
Venedik,
yapımına 1309'da
başlanmıştır.



139

Meryem ve Çocuk, İsa, 1324-1339 dolayları; 1339 *yılında Evreuxlu Jeanne tarafından armağan edilmiştir*

Gümüş üzerine altın kaplama, mine ve değerli taşlar, yüksekliği 69 cm; Louvre, Paris

talarının mükemmel bir başarıya ulaştıkları, değerli maden ve fildişinden yapılmış ince işlerdir. *Resim 139*'da bir Fransız kuyumcusu tarafından yapılan, Meryem'in gümüş üzerine altın kaplama küçük bir heykelini görüyoruz. Bu tür yapıtlar, halka açık tapınma yerleri için değil, daha çok özel şapeller için yapılıyordu. Bunlar, katedral heykelleri gibi, araya bir mesafe koyan törensel bir soğuklukta yapılmıyorlar, sevgi ve şefkat duyguları uyandırmaya çalışıyorlardı. Parisli kuyumcu, Meryem'i gerçek bir ana, İsa'yı ise, küçücük elini annesinin yüzüne uzatan gerçek bir bebek gibi düşünüyordu. Sanatçı herhangi bir katılık izlenimi bırakmaktan kaçınmış. Figüre hafif bir bükülme vermesinin nedeni de bu. (Meryem çocuğu rahat taşıyabilmek için kolunu kalçasına dayarken, yüzünü de ona doğru çevirmiş.) Böylece, tüm vücut S harfini andıran zarif bir kıvrım içinde, hafifçe dalgalanıyor gibidir. O dönemin Gotik sanatçılarının çok hoşlandıkları bir biçimdi bu. Gerçekte bu heykeli yapan sanatçı, olasılıkla ne Meryem'in bu özel duruşunu ne de onunla oynayan çocuk İsa motifini yaratmıştır. Bu gibi şeylerde, moda olan genel bir yönelimi izlemiştir. Onun kişisel katkısı, her bir ayrıntının nefis işlenişinde, ellerin güzelliğinde, bebeğin kolunun büklümlerinde, gümüş üzerine altın kaplama ve mineden oluşan şahane yüzeyde ve ayrıca – ama en az onlar kadar önemli olarak da – uzun ve narin bir vücudun üzerindeki zarif başla heykelde oluşturulan hatasız orantıdadır. Büyük Gotik ustalar tarafından yapılan bu yapıtlarda, rastlantısal hiçbir şey yoktur. Sağ kola dökülen kumaş kıvrımları türünden ayrıntılar, sanatçının, zarif ve ahenkli çizgiler bulma çabasındaki sonsuz özenini gösterir. Müzelerde, önlerinden sadece şöyle bir bakıp geçerek, böyle yapıtların hakkını hiçbir zaman vermiş olmayız. Bu yapıtlar, bu işin sahici uzmanlarınca değerlendirilmek üzere yapılmışlar ve saygıya layık değerli şeyler sayılmışlardır.



140

Tapınakta İsa; atmacayla avlanma, 1310 dolayları

Kraliçe Mary'nin Mezmurlar Kitabı'ndan bir sayfa; British Library, Londra

XIV. yüzyıl ressamlarının zarif ve ince ayrıntılara tutkunluğu, *Kraliçe Mary'nin Mezmurlar Kitabı* olarak bilinen ünlü İngiliz Mezmur Kitabı türünden resimli el yazmalarında görülür. *Resim 140*, İsa'nın Tapınak'ta bilgin yazmanlarla konuşmasını göstermektedir. Onu yüksek bir tabureye oturtmuşlar ve o da Ortaçağ sanatçılarının bir öğretmeni çizmek istediklerinde kullandıkları jestlerle öğretisinin bazı ilkelerini açıklarken görülüyor. Musevi bilginler, ellerini dehşet ve şaşkınlıkla kaldırmışlar. İsa'nın o anda sahneye giren ailesi de aynı şekilde şaşkınlıkla birbirlerine bakıyorlar. Anlatım tekniği oldukça gerçek dışı henüz. Açıkça belli ki, sanatçı, Giotto'nun anlatılan bir sahneye yaşam katma yöntemini keşfettiğini henüz duymamış. Kutsal Kitap'ın anlattığına göre olayın geçtiği vakit on iki yaşında olan İsa, yetişkinlere oranla küçük çizilmiş. Ve sanatçının, figürler arasındaki boşluk hakkında bize bir fikir verme konusunda hiçbir girişimi yok. Ayrıca bütün yüzler, az ya da çok, basit bir kalıba uygun olarak, yuvarlak kaşlarla, aşağı dönük ağızlarla, kıvırcık saç ve sakallarla çizilmiş. Aynı sayfanın altına kutsal metinle hiçbir ilgisi olmayan bir resmin eklenmiş olduğunu görmek çok daha şaşırtıcı. Bu, o zamanların günlük yaşamına özgü, atmacayla yaban ördeği avını işleyen bir konu. Atmaca, at üstündeki erkek ve kadın ile önlerindeki erkek çocuğu keyiflendirecek bir şekilde bir ördeği yakalarken diğer iki ördek de kaçıyor. Sanatçı üstteki sahneyi çizmek için, on iki yaşındaki hiçbir oğlan çocuğuna bakmamış olabilir, ama alttaki sahneyi çizerken gerçek atmacalara ve ördeklere bakmış olduğu kuşkusuzdur. Belki de, Kutsal Kitap'tan alınan bir öyküye gerçek yaşam imgelerini sokamayacak kadar saygı duyuyordu. Sanatçı, iki şeyi birbirinden ayrı tutmayı tercih etmiş; bir öyküyü kolayca anlaşılır jestler ve dikkati dağıtmayan ayrıntılarla apaçık bir simgesel anlatım yöntemi ve sayfanın alt boşluğunda bize Chaucer'nin yüzyılında yaşadığımızı hatırlatan bir gerçek yaşam dilimi. Sanatın bu iki ögesi, yani zarif anlatım ve gerçeğe bağlı gözlem, ancak XIV. yüzyıl içinde zamanla birbiriyle kaynaştı. Eğer İtalyan sanatının etkisi olmasaydı, bu belki de bu kadar çabuk gerçekleşmeyecekti.

Giotto'nun sanatı, İtalya'da, özellikle de Floransa'da, tüm resim sanatı anlayışını değiştirdi. Eski Bizans tarzı, birden, katı ve modası geçmiş göründü. Ne var ki, İtalyan sanatının kendisi dışındaki Avrupa sanatından birdenbire ayrı düştüğünü düşünmek yanlış olur. Giotto'nun düşünceleri, Alpler'in kuzeyindeki ülkelerde etkisini artırırken, kuzeyin Gotik ressamlarının bağlı oldukları idealler de güneyin ustalarını etkilemeye başladı. Bu kuzeyli sanatçıların beğenisi ve tarzı, özellikle Floransa'nın, Toskana bölgesindeki en büyük rakibi olan Siena'da çok derin bir etki yaptı. Sienalı ressamlar, Floransa'daki Giotto gibi, daha önceki Bizans sanat geleneklerine ilgilerini birdenbire ve devrimci bir tavırla koparmadılar. Onların Giotto'nun kuşağından olan en büyük ustaları Duccio (1255/1260-1315/1318 dolayları), eski Bizans tarzını tamamen bir yana atmak yerine, ona yeni bir yaşam soluğu vermeyi – başarılı bir şekilde – denedi. *Resim 141*'de görülen sunak resmi, onun ekolünün iki genç sanatçısının, Simone Martini (1285?-1344) ile Lippo Memmi'nin (ölümü 1347?) ortak yapıtıdır. Bu tablo bize, XIV. yüzyılın ideallerinin ve genel havasının Sienalı sanatçılar tarafından ne ölçüde, nereye dek benimsendiğini gösteriyor. Resim, Meryem'e Müjde olayında, Başmelek Cebrail'in Meryem'i selamlamak için gökten indiği anı betimliyor. Bu arada, meleğin ağzından çıkan sözleri de okuyabiliyoruz: "*Ave gratia plena.*" (Selam sana lütuflarla dolu Meryem). Melek, sol elinde barışın simgesi olan bir zeytin dalı tutuyor; sağ eli ise, konuşmaya hazırlanıyormuş gibi, havaya kalkmış. Meryem, elindeki kitabı okuyormuş. Meleğin görünüşü onu birden şaşırtmış. Bu nedenle o da gökten gelen bu elçiye bakarken, bir korku ve alçakgönüllülük hareketiyle kendini geri çekiyor. Her ikisi arasında, bâkirelik simgesi beyaz zambakların bulunduğu bir vazo duruyor. Üstte, ortadaki sivri kemerin içinde, Kutsal Ruh'un simgesi güvercini, dört kanatlı meleklerle çevrili olarak görüyoruz. Bu sanatçılar da, *resim 139* ve *140*'daki çalışmaları yapan Fransız ve İngiliz sanatçıları gibi, lirik duygu ve zarif biçimleri yeğliyorlar. Akıcı kumaşın zarif kıvrımlarından ve ince vücutların anlamlı zerafetinden hoşlanıyorlar. Gerçekte tüm tablo, altın bir arka plandan öne fırlayan, hayran olunacak bir düzende ustaca yerleştirilmiş figürleriyle değerli bir kuyumcu yapıtına benziyor. Tablonun karışık düzenlemesi içine bu figürlerin yerleştirilme biçimine, meleğin kanatlarının soldaki sivri kemer tarafından çerçevelenişine, Meryem'in figürünün sağdaki sivri kemerin altına çekilişine ve aralarındaki boşluğun ise bir vazo ve havada bir güvercinle doldurulusuna hayran kalmamak elde değil. Ressamlar, figürleri bir düzene göre yerleştirme sanatını Ortaçağ geleneğinden öğrenmişlerdi. Daha önce, Ortaçağ sanatçılarının kutsal öykülerdeki simgeleri, doyurucu bir düzenleme oluşturacak biçimde yerleştirme yöntemlerine hayran kalmıştık. Fakat biliyoruz ki bunu, nesnelerin gerçek biçimini ve oranlarını dikkate almayarak ve mekânı tamamen unutarak yapıyorlardı. Sienalı sanatçıların tarzı ise böyle değildi.



141

Simone Martini ve Lippo Memmi
Meryem'e Müjde,
1333

Siena Katedrali için yapılan sunak resminin bir bölümü; ahşap üstüne tempera; Uffizi, Floransa

Belki onların figürlerini, o çekik gözleriyle, o kavisli dudaklarıyla biraz garipseyebiliriz. Ama Giotto'nun buluşlarının bir kenara atılmamış olduğunu görmek için, sadece bazı ayrıntılara bakmamız yeterlidir. Vazo sahici taş bir zemine konmuş, sahici bir vazodur ve vazonun melek ile Meryem arasındaki konumunu tam olarak saptayabiliriz. Meryem'in oturduğu koltuk, arka planda uzaklaşan gerçek bir koltuktur. Meryem'in elinde tuttuğu kitap, yalnızca bir kitap simgesi değil, üzerine ışık vuran ve sayfa aralarına gölge düşen, sanatçının olasılıkla stüdyosunda bir dua kitabını inceleyerek yaptığı gerçek bir dua kitabıdır.



142
Genç Peter Parler
Kendi portresi,
1379-1386
Prag Katedrali

Giotto, kendisini *Divina Commedia*'da anan Floransalı büyük şair Dante'nin çağdaşıdır. *Resim 141*'in sanatçısı Simone Martini ise, bir sonraki kuşağın en büyük İtalyan şairi Petrarca'nın arkadaşı olmuştur. Günümüzde Petrarca, sevgilisi Laura için yazdığı aşk soneleriyle biliniyor. Bunlardan öğrendiğimize göre, Simone Martini, Laura'nın bir portresini yapmış ve Petrarca bu eseri çok beğenmişti. Ortaçağda, bizim anladığımız tarzda portrelerin yapılmadığını ve sanatçıların basmakalıp bir adam ya da kadın figürü çizip, kimin resmi olarak yapıldı ise, üzerine o kişinin ismini yazmayı yeterli bulduğunu biliyoruz. Ne yazık ki, Simone Martini'nin Laura için yaptığı portre kaybolmuştur ve biz bu resmin gerçeğe benzerlik derecesini bilmiyoruz. Ama bu sanatçının ve XIV. yüzyılın öteki sanatçılarının doğadan gerçeğe benzer resimler yaptıklarını ve portre sanatının bu dönemde geliştiğini biliyoruz. Belki de bu gelişmede, Simone Martini'nin doğaya bakışı ve ayrıntıları gözlemleme tarzı ile Avrupalı sanatçıların

onun buluşlarını öğrenmek için bol fırsat bulmasının payı vardır. Petrarca gibi, Simone Martini de, o vakitler Roma'da değil güney Fransa'daki Avignon'da bulunan Papalık sarayında epey yıllar geçirdi. Fransa, hâlâ Avrupa'nın merkeziydi ve Fransız düşüncelerinin ve üsluplarının, her yerde büyük bir etkisi vardı. Almanya, Prag'da oturan Lüksemburg asıllı bir sülale tarafından yönetiliyordu. Prag katedralinde, bu dönemde (1379-1386 arası) yapılmış bir dizi çok güzel büst vardır. Kiliseye yardım eden kişileri betimleyen bu büstler, Naumburg Kurucularının heykelleri (*sayfa 194, resim 130*) ile aynı amaca hizmet ederler. Ama artık burada kuşkuya yer yoktur. Bunlar gerçek portrelerdir. Bu büst dizisi, bunları yapan sanatçı Genç Peter Parler (1330-1399)'inki de dahil, çağdaş kişilerin büstlerini içermektedir. Peter Perler'in bu büstü, çok büyük bir olasılıkla bir sanatçının bilinen ilk gerçek kendi portresidir (*resim 142*).

Bohemya, İtalyan ve Fransız etkisinin her yere geniş çapta yayılmasını sağlayan merkezlerden birisi oldu. Bu yayılmanın sınırları, II. Richard'ın Bohemyalı Anne ile evli olduğu İngiltere'ye kadar uzandı. İngiltere, Burgonya ile ticaret yapıyordu. Avrupa, ya da en azından Latin Kilisesi'ne bağlı olan Avrupa, hâlâ bir büyük birlik oluşturuyordu. Sanatçılar ve düşünceler bir merkezden ötekine gidiyor ve hiç kimse "yabancı" kökenli olduğu için bir buluşu reddetmeyi düşünmüyordu. XIV. yüzyılın sonlarına doğru bu karşılıklı ilişkiden doğan üsluba tarihçiler, "Uluslararası Üslup" adını verdiler. Bu üslubun çok güzel bir örneği İngiltere'de bulunan ve olasılıkla bir Fransız ustası tarafından bir İngiliz kralı için yapılan "Wilton İkilisi ya da Wilton Diptiği"dir (iki kanatlı tablo) (*resim 143*). Bu bizim için birçok bakımdan ilgi çekici bir resimdir. Bunlardan biri gerçek bir tarihi kişiliğin resmi, Bohemyalı Anne'nın bahtsız kocası Kral II. Richard'ın resmi oluşudur. Vaftizci Yahya ve kraliyet ailesinden koruyucu iki melek diz çökmüş dua eden Richard'ı Hazreti Meryem'e överek tanıtıyorlar. Her biri altın boynuzlu beyaz geyik şeklindeki kral nişanını takmış, ışık saçan güzellikte meleklerle kuşatılmış olan Hazreti Meryem, Cennet'in çiçekli çayırında duruyor. Çocuk İsa, sanki kralı kutsuyor, hoşgeldin diyor ve dualarının kabul edildiğini söylemek istermişçesine öne eğiliyor. Belki "bağışseverlerin portreleri"nde de, imgelerin büyüsel gücüne beslenen eski inançtan bir şeyler hâlâ varlığını sürdürüyor ve bize sanatın doğuşunda gördüğümüz bu inançların kalıcılığı hatırlatılıyor. Yaşamının çoğunu belki de pek masumane geçirmemiş bir bağışseverin, bir sanatçının ustalıkla yaptığı, durmaksızın dua eden gerçekçi bir imgesinin, yani kendinden bir şeylerin, sakin bir kilisede veya şapelde daima azizlerin ve meleklerin yanında durduğunu düşünmenin, yaşamın kötü ve zor anlarında ona bir ölçüde rahatlama hissettirtmediğini kim söyleyebilir?

"Wilton İkilisi"ndeki sanatın daha önce sözü edilen yapıtlara nasıl bağlı olduğunu; akıcı, güzel çizgiler ve zarif, ince motifler beğenisini onlarla

143 ARKA SAYFA

Vaftizci Yahya, Aziz Edward ve Aziz Edmund, II. Richard'ı İsa'ya överek tanıtıyorlar (Wilton İkilisi), 1395 dolayları

Ahşap üstüne tempera; her bölüm 47.5 × 29.2 cm; National Gallery, Londra





nasıl paylaştığını gözlemlemek kolaydır. Meryem'in, Çocuk İsa'nın ayağına dokunma şekli ve meleklerin uzun ve ince ellerinin hareketleri, bize önceden gördüğümüz yapıtları anımsatıyor. Bir kez daha, sanatçının, örneğin perspektif kısaltımdaki ustalık becerisini, tablonun sol köşesinde diz çökmüş melekte nasıl kanıtladığını, hayalindeki cenneti süslemek için birçok çiçeğin çiziminde doğadan yaptığı çalışmaları kullanmaktan nasıl hoşlandığını görüyoruz.

Uluslararası Üslup sanatçıları, aynı gözlem gücünü, aynı güzel, zarif şeyler beğenisini, kendilerini çevreleyen dünyayı resimlerken kullandılar. Ortaçağda, takvimleri ekin ekme, avlanma, ekin toplama gibi ayın değişik uğraşlarını gösterecek şekilde resimlemek âdet olmuştu. Limbourg kardeşlerin atölyesine, zengin bir Burgonya dükünün sipariş ettiği bir dua kitabına ekli bir takvim (*resim 144*), bu resimlerin, *Kraliçe Mary'nin Mezmurlar Kitabı*'ndan (*resim 140*) bu yana gerçek yaşamdan yapılan bu resimlerin ne kadar canlılık ve gözlem gücü kazandıklarını göstermektedir. Bu minyatür, saray mensuplarının her yıl kutladığı bahar bayramını betimliyor. Soylular, parlak giysiler içinde, yapraklar, dallar, çiçeklerle süslü bir ormanı at sırtında geçiyorlar. Ressamın, modaya uygun giysiler giymiş güzel genç kızların yarattığı görünümden ne kadar çok hoşlandığını, bunların çok renkli eğlencelerini sayfaya geçirmekten nasıl zevk duyduğunu görüyoruz. Bir kez daha Chaucer'ı ve onun gezginlerini düşünmeliyiz. Çünkü bizim sanatçımız da değişik tipleri belirlemek için büyük bir uğraş vermiş ve bunu öyle bir beceriyle yapmış ki, sanki onların konuştuğunu duyar gibi oluyoruz. Böyle bir resim olasılıkla bir büyüteçle yapılmıştır ve aynı tutkulu dikkatle bakılmayı gerektirir. Sanatçının sayfaya doldurduğu tüm nefis ayrıntılar, bir araya gelerek sanki gerçek bir sahnenin resmini oluşturuyorlar. Ama yine de bu tam gerçek bir sahne değil. Çünkü sanatçının arka planı bir ağaç perdesi ile kapattığını ve ardına büyük bir şatonun kulelerini ve damlarını yerleştirdiğini görünce, onun bize verdiği şeyin, doğadan gerçek bir sahne olmadığını fark ediyoruz. Onun sanatı, ondan önceki ressamların simgesel anlatım tekniğinden o kadar farklı ki, onun da figürleri arasına yeterli hareket boşluğu vermediği ve gerçek yanılsamasını daha çok ayrıntılardaki özenli dikkatiyle sağladığı çok zor fark ediliyor. Onun ağaçları, doğadan çizilmiş ağaçlar değil, daha çok yan yana sıralanmış bir dizi simgesel ağaç; hatta çizdiği insan yüzleri bile üç aşağı beş yukarı aynı güzel kalıba uygun çizilmiş. Yine de, yaşamın parlak, mutlu tüm yanlarına olan ilgisi, sanatçının resim sanatı üzerine geliştirdiği düşüncelerin, erken Ortaçağ sanatçılarınınkinden çok farklı olduğunu gösteriyor. Sanatçıların ilgisi, yavaş yavaş, kutsal öykünün elverdiğince açık-seçik ve etkileyici bir biçimde anlatımından; doğanın bir parçasını aslına en uygun olarak yansıtabilecek bir betimleme yöntemine kaymaya başlamıştı. Bu iki amacın mutlaka birbiriyle çatışmak zorunda olmadığını görmüş-

144

Paul ve Jean de Limbourg
Mayıs,
1410 dolayları

Berry dükü için resimlenen "Très Riches Heures" adlı kitaptan bir sayfa; Musée Condé, Chantilly





145

Antonio Pisanello
Bir maymun üzerine çalışmalar, 1430 dolayları

Bir eskiz defteri yaprağı üzerine gümüş kalemle yapılmış çizim, 20.6 × 21.7 cm; Louvre, Paris

tük. Yeni edinilen bu doğa bilgisini dinsel sanatın hizmetine vermek tabii ki mümkündü. XIV. yüzyıl ustaları ve onlardan sonraki ustalar da böyle yaptılar. Ama sanatçının görevi değişmişti artık. Daha önceleri, kutsal öykünün başlıca figürlerinin betimlenme kalıplarını öğrenmek ve bunları yeni düzenlemelere uyarlamak yeterli oluyordu. Şimdi ise sanatçının işine değişik bir beceri daha katılmıştı: Doğa'nın etüdü. Sanatçı doğada incelemeler yapabilmeli ve bunları resmine geçirmeliydi. Bir eskiz defteri kullanmaya, doğadaki ender ve güzel bitki ve hayvanların eskizlerini çizip, bunları defterinde biriktirmeye başladı. Matthew Paris'in (*sayfa 197, resim*

132) durumunda bir istisna olan eskiz çizimi, kısa bir süre sonra vazgeçilmez bir kural olacaktı. Kuzey İtalyalı sanatçı Antonio Pisanello (1397-1455?) tarafından Limbourg minyatüründen sadece yirmi yıl kadar sonra yapılan böyle bir çizim (*resim 145*) bu alışkanlığın sanatçıların canlı hayvanları nasıl hoşlanan bir ilgiyle incelediklerini gösteriyor. Sanatçının çalışmalarına bakan halk, onu, doğayı portrelemesindeki ustalığa ve sanatçının resmine taşımayı başardığı çekici ayrıntıların zenginliğine göre yargılamaya başladı. Ama sanatçılar bir adım daha ileri gitmek istiyorlardı. Yeni edinilen, doğadan çiçekler ve hayvanlar gibi ayrıntıları boyama ustalığı onlara yeterli gelmiyordu artık; görüntü yasalarını keşfetmek, Yunanlıların ve Romalıların yaptığı gibi insan vücudu hakkında yeterli bilgi edinerek bunu heykellerinde ve resimlerinde kullanmak istiyorlardı. Sanatçıların ilgisi bu yöne girdikten sonra, artık Ortaçağ sanatı sona ermiş sayılırdı. Böylece, genellikle Rönesans denilen çağa varmış oluyoruz.



Çalışan heykelci,
1340 dolayları

Andrea Pisano'nun Floransa çan kulesindeki mermer kabartmalarından biri; yüksekliği 100 cm; Museo dell'Opera del Duomo, Floransa

12

GERÇEKLİĞİN ELE GEÇİRİLMESİ

XV. yüzyıl başları

Rönesans terimi yeniden doğuş veya yeniden diriliş anlamına gelir. Bu şekildeki bir yeniden doğuş düşüncesi İtalya'da Giotto zamanından başlayarak yeşermeye başlamıştı. O çağda halk, bir şairi ya da bir sanatçıyı övmek istediği zaman, yapıtının, antik çağın yapıtlarından hiç de aşağı olmadığını belirtirdi. Giotto da, sanatın gerçek dirilişini sağlayan bir usta olarak bu şekilde göklere çıkarılırken, halk onun sanatının Yunan ve Roma antikite yazarlarının övdüğü ünlü ustalarla eş değerde olduğunu söylemek istiyordu. Bu düşüncenin İtalya'da benimsenmiş olması hiç de şaşırtmamalı insanı. İtalyanlar, uzak bir geçmişte, kendi topraklarının, Roma'nın önderliğinde, uygar dünyanın merkezi olduğunu; Roma'nın güç ve ününün ise, Alman kabileleri Gotların ve Vandalların ülkeyi işgal edip Roma İmparatorluğunu parçalamasından sonra sona erdiğini biliyorlardı. Diriliş fikri İtalyanların kafasındaki "Büyük Roma"nın yeniden doğuşu düşüncesiyle yakından ilgiliydi. Geriye baktıklarında gurur duydukları klasik çağ ile yeni tekrar doğuş çağı ortasındaki dönemin, sadece üzücü bir ara veriş, bir "Orta Dönem" olduğunu umuyorlardı. Böylece yeniden doğuş ya da Rönesans, ortalarındaki dönemin adını da Ortaçağ olarak belirlendi. Bugün hâlâ bu terimi kullanıyoruz. İtalyanlar, Roma İmparatorluğunun yıkılışından Gotları sorumlu tuttukları için bu ara dönemin sanatını Gotik olarak adlandırıyor, bizim bugün güzel şeylere gereksiz yere zarar vermeye vandalizm dediğimiz gibi, onlar da Gotik sözünü barbarlık yerine kullanıyorlardı.

Günümüzde, İtalyanların bu görüşlerinin, gerçekle pek az ilgisi olduğunu biliyoruz artık. Bu görüşler olsa olsa, olayların gerçek akışının çok kaba ve fazlasıyla basit bir şekilde anlatımı olarak kabul edilebilir. Bugün Gotik adıyla tanımlamış olduğumuz sanatın yükselişiyle Gotlar arasında en az yedi yüz yıllık bir zaman farkı vardır. Ayrıca Karanlık Çağlar'ın çalkantılarından sonra sanatta yeniden dirilişin yavaş yavaş oluştuğunu ve Gotik sanat döneminde bu dirilişin iyice hızlanarak doruk noktasına ulaştığını biliyoruz. İtalyanların, sanatın bu yavaş gelişimi ve yeşermesinden, kendilerinden daha kuzeyde yaşayan insanlardan daha az haberdar olmasının nedenini muhtemelen anlayabiliriz. İtalyanların, Ortaçağ'ın bir bölümünde, kuzeyde yaşayanlara oranla sanatta geri kaldıklarını görmüştük.

Bu yüzden Giotto'nun buluşları onlara müthiş bir yenilik, sanatta soylu ve değerli olan her şeyin yeniden doğuşu gibi geldi. XIV. yüzyıl İtalyanları, sanat, bilim ve eğitimin klasik dönemde yeşerdiğini ve bütün bunların kuzeyde yaşayan barbarlar tarafından hemen hemen tamamen yok edildiğini ve parlak geçmişi dirilterek yeni bir çağı getirmenin, kendilerinin görevi olduğunu düşünüyorlardı.

Bu inanç ve bu umut, başka hiçbir yerde, Dante ve Giotto'nun kenti, zengin ticaret merkezi Floransa'daki kadar yoğun olmadı. İşte bu kentte, XV. yüzyılın ilk çeyreğinde bir grup sanatçı, geçmişin tüm düşünceleriyle bağları koparırarak, yeni bir sanat yaratmayı amaçladı.

Floransalı bu genç sanatçı grubun lideri Filippo Brunelleschi (1377-1446) adlı bir mimardı. Brunelleschi, Floransa Katedrali'nin tamamlanması işinde çalışıyordu. Bu katedral Gotik üslupta bir katedraldi ve Brunelleschi, Gotik geleneğin bir parçası olan teknik yenilikleri çok iyi biliyordu. Nitekim Brunelleschi'nin ünü bir ölçüde, tavan örtüsü yapımındaki Gotik yöntemlerini bilmeden elde etmesinin mümkün olmadığı, konstrüksiyon ve tasarım başarılarından kaynaklanır. Floransalılar, katedrallerinin görkemli bir kubbeyle örtülmesini istiyorlardı, fakat hiçbir sanatçının kubbenin yerleştirileceği ayaklar arasındaki bu geniş boşluğu aşacak tavan örtüsünü yapabilecek bilgisi yoktu. Bunu gerçekleştirmeyi mümkün kılan bir yöntemi geliştiren Brunelleschi olmuştur (*resim 146*). Brunelleschi, kendisine yeni kilise veya başka yapı tasarımları verilince, geleneksel üslubu tamamen terk etmeye ve Roma'nın ihtişamının yeniden canlandırılmasını özleyenlerin isteklerine uyan bir programı benimsemeye başladı. Roma'ya, tapınak ve bina kalıntılarının ölçülerini almak için gittiği ve bunların biçimlerinin ve süs motiflerinin eskizlerini yaptığı söylenir. Onun amacı hiçbir zaman bu antik yapıları kopya etmek olmadı. Ayrıca bu yapılar, XV. yüzyıl Floransası'nın gereksinmelerine pek uygun düşmezlerdi zaten. O, klasik mimari biçimlerinin yeni ahenk ve güzellikleri yaratmak için serbestçe kullanılabileceği yeni bir yapım yöntemi yaratmanın peşindeydi.

146
Filippo Brunelleschi
Floransa Katedrali'nin kubbesi,
1420-1436 dolayları

Ama insanı asıl şaşırtan şey, Brunelleschi'nin, öngördüğü programını başarıyla gerçekleştirmiş olmasıdır. Avrupa ve Amerikalı mimarlar, beş yüz yıla yakın bir süre onun izinden gittiler. Kentlerimizde ve kasabalarımızda sütunlar ya da alınlıklar gibi klasik formların kullanıldığı yapıları bol bol buluruz. Ancak içinde bulunduğumuz yüzyılda mimarlar, Brunelleschi'nin programını sorgulamaya başladılar. Onun Gotik geleneklerinin kullanımına başkaldırması gibi onlar da mimaride Rönesans geleneklerine karşı çıktılar. Ama bugün yapılan evlerde sütunlar ve benzeri süslemeler olmasa da kapı kasaları ya da pencere pervazları gibi bazı yerlerde hâlâ klasik biçimlerin izleri görülür. Eğer Brunelleschi yeni bir çağın mimarisini başlatmayı istiyorduysa, bunu kuşkusuz başarmıştır.





147

Filippo Brunelleschi
Cappella Pazzi, Floransa, 1430 dolayları

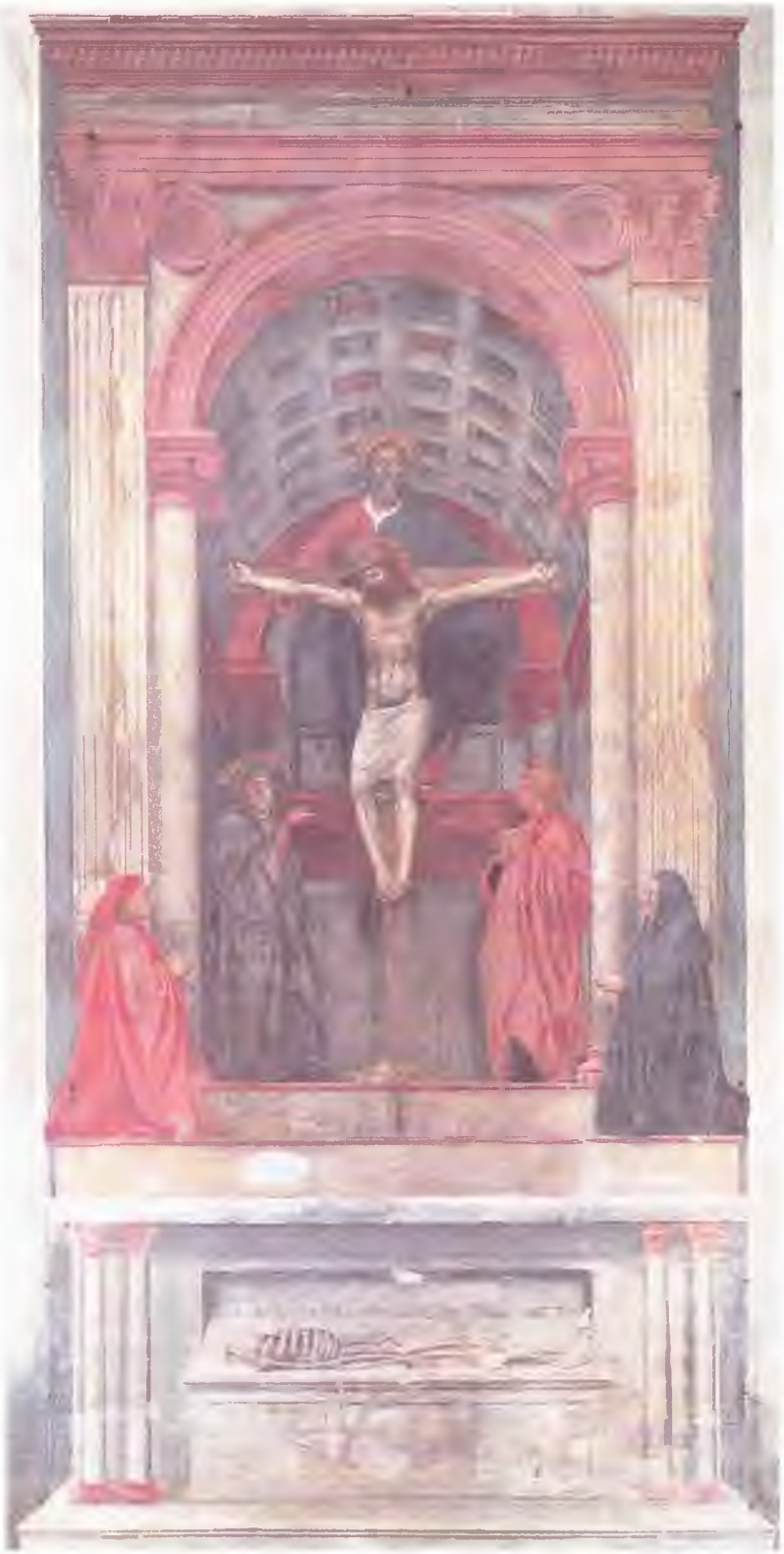
Bir erken Rönesans kilisesi

Resim 147, Floransa'nın Pazziler diye anılan güçlü ailesi için Brunelleschi'nin yaptığı küçük bir kilisenin cephesini göstermektedir. Bu yapının bir klasik dönem tapınağıyla pek az ortak noktası olduğunu, ama Gotik mimarların formları ile daha da az ilişkili olduğunu hemen anlarız. Brunelleschi, daha önce yapılmış olanların tümünden farklı bir hafiflik ve zerafet etkisi yaratmak için sütunlarını, gömme ayaklarını (pilastr) ve kemerlerini kendi üslubuna göre bir araya getirmiş. Klasik alınlıklı kapı çerçevesi gibi kimi ayrıntılar, Brunelleschi'nin antik yıkıntıları ve Pantheon gibi yapıları (*sayfa 120, resim 75*), ne kadar dikkatle incelediğini göstermektedir. Kemerin nasıl biçimlendiğini ve üst kattaki gömme ayaklarla (basık yarı-sütunlarla) nasıl bağlandığını karşılaştırınız! Onun Roma biçimlerini nasıl incelediğini, kiliseye girince daha sıkça görürüz (*resim 148*). Bu aydınlık ve iyi oranlanmış iç mekânda, Gotik mimarların çok değer verdiği özelliklerden hiçbiri yok. Ne yüksek pencereler, ne ince ayaklar. Bunların yerine, binanın yapımında hiçbir gerçek taşıyıcı değerleri olmamakla birlikte, klasik bir "düzen" düşüncesini getiren grimsi gömme ayaklarla bölünmüş açık renkli çıplak duvarlar var. Brunelleschi bunları oraya sadece odaların biçimini vurgulamak ve iç mekânın oranlarını vermek için koymuş.

148

Filippo Brunelleschi
Cappella Pazzi'nin içi, Floransa, 1430 dolayları





149

Masaccio
Kutsal Üçlü, Meryem, İncilci Aziz Yahya ve bağışçılar, 1425-1428 dolayları

Fresko, 667 × 317 cm; Santa Maria Novella, Floransa

Brunelleschi, yalnızca Rönesans mimarisinin öncüsü değildir. Gelecek yüzyılların sanatını egemenliğine alacak bir başka önemli bulguyu, perspektifi de ona borçlu olduğumuz sanılmaktadır. Perspektif kısaltımı kullanabilen Yunanlıların ve derinlik yanılsamasını yaratabilen Helenistik ustaların bile, nesnelerin bizden uzaklaştıkça küçülür gibi görünmelerini öngören matematik yasaları bilmediğini görmüştük (*sayfa 114, resim 72*). Klasik sanatçılardan hiçbirinin, ufukta kaybolduncaya dek gözümüzden uzaklaşan ünlü "ağaçlı yol"u çizmiş olabileceğini düşünemiyoruz. Sanatçılara bu sorunu çözme yollarını veren Brunelleschi'nin ressam arkadaşlarında yarattığı coşku çok büyük olmalıdır. *Resim 149*'da, bu matematiksel kurallara dayanılarak yapılan ilk resimlerden birini görüyoruz. Kutsal Üçlü'yü (Ruhülkudüs) gösteren bu yapıt Floransa'da bir kilisenin duvarına boyanmıştır. Çarmıhın altında Meryem'le İncilci Aziz Yahya'yı; dışta, sağ ve sol köşelerde, resmi yaptırtan diz çökmüş iki bağışseveri, yaşlı bir tüccarla karısını görüyoruz. Bu yapıtın ressamının adı, "beceriksiz Tomasso" anlamına gelen Masaccio'ydu (1401-1428). Olağanüstü bir dehâ olmalıydı, çünkü henüz daha yirmi sekizini doldurmadan öldüğü halde, resim sanatında tam bir devrim yaratmıştı. Bu devrim, henüz yeni olduğu ilk yıllarda, oldukça şaşırtıcı olmuş olması gereken perspektif resmin teknik hilelerini içermiyordu yalnızca. Bu resim halka açıldığında, duvarda sanki varmış gibi görünen bir deliğin içinden Brunelleschi'nin modern üsluptaki bir mabedine bakabildiklerini sanan Floransalılar kim bilir ne kadar şaşırmış olmalıdırlar. Ama belki de bu yeni mimarın, çerçevesinin içine yerleştirdiği figürlerin sadeliğine ve görkemine daha çok şaşırmışlardır. Eğer Floransalılar, Avrupa'nın diğer yerlerinde olduğu gibi, Floransa'da da moda olan Uluslararası Üslupta bir resim bekliyorduysalar, düş kırıklığına uğramış olmalıdırlar. Resimde ince bir zerafet yerine, büyük, ağır figürler; kolayca akan eğriler yerine, katı ve köşeli biçimler; çiçekler ve değerli taşlar gibi sevimli, hoş ayrıntılar yerine içinde bir iskelet bulunan çıplak bir mezar görülüyordu. Masaccio'nun sanatı belki onların alışmış oldukları resimler kadar göze hoş gelmiyordu, ama bunlar daha içtenlikli ve daha etkileyiciydi. Masaccio'nun, Giotto'nun dramatik görkemine hayran olduğunu ama onu taklit etmediğini görürüz. Meryem'in, çarmıha gerilmiş oğlunu işaret eden o basit el hareketi, tüm ağırbaşlı resmin içindeki tek hareket olduğu için çok anlamlı ve çok etkileyici. Figürleri gerçekte heykellere benziyorlar. Masaccio'nun figürlerini yerleştirdiği bu perspektif ortamda vurgulamak istediği şey de bu. Sanki onlara dokunabilecekmişiz gibi hissediyoruz kendimizi ve bu duygu, onları ve bildiklerini bizim daha yakınımıza getiriyor. Rönesans'ın büyük ustaları için, sanattaki yeni yöntemler ve yeni buluşlar sürüp gidecekti. Sanatçılar bunları her zaman, anlatmak istedikleri konuyu bize daha yaklaştırmak için kullanacaklardı.



150
Resim 151'den ayrıntı

Brunelleschi'nin çevresinin en önemli heykelcisi Floransalı usta Donatello'dur (1386?-1466). Donatello, Masaccio'dan on beş yaş daha büyüktü, ama ondan daha uzun yaşadı. *Resim 151*'deki heykel onun ilk çalışmalarından biridir. Silah yapımcıları loncası tarafından sipariş edilen bu heykel, onların koruyucu azizi olan Aziz Giorgio'yu betimlemektedir ve bir Floransa Kilisesi'nin (Or San Michele) dış duvarındaki bir niş'e konulacaktı. Eğer geri dönüp, büyük katedrallerin dışındaki Gotik heykellere bakacak olursak (*sayfa 191, resim 127*), Donatello'nun geçmişle olan bağlarını nasıl tamamen kopardığını anlarız. Bu Gotik heykeller, giriş bölümünün iki yanında sakin ve ağırbaşlı bir dizi halinde sanki havada duruyor gibidirler. Oysa Donatello'nun "Aziz Giorgio" heykeli, yere sağlamca dayanır, bir karış olsun geri çekilmemeye kararlılığını göstermek istercesine ayaklarını kararlılıkla yere basar. Yüzünde, Ortaçağ azizlerinin belirsiz ve huzur dolu güzelliklerinden eser yoktur – enerji ve dikkat doludur (*resim 150*). Eli kalkanının üzerinde ve gergin, meydan okuyan bir tavırla düşmanın yaklaşmasını gözlüyor ve önlemlerini alıyor gibidir. Bu heykel gençlik atılımının ve korkusuzluğunun aşılmaz bir anlatımı olarak ün kazanmıştır. Ancak hayran olmamız gereken şey sadece Donatello'nun hayal gücü ve şövalye görünüşlü azizi böylesine tazelik ve inandırıcılıkla görüntüleme yeteneği değildir; onun heykel sanatına tüm yaklaşımı tamamen yepyeni bir anlayışı göstermektedir. Bizde, canlı ve hareketli izlenimi yaratmasına karşın, heykelin dış hatları kesin ve kaya gibi katıdır. Masaccio'nun resimleri gibi, bu heykel de Donatello'nun kendinden önce gelen sanatçıların zarif inceltmeleri yerine doğanın yeni ve canlı gözlemlerini getirme isteğini göstermektedir. Azizin elleri ve kaşları gibi ayrıntılar, geleneksel kalıplardan tam bir kopuşu gösteriyor. Bunlar insan vücudunun gerçek özelliklerinin yeni ve kararlı bir çalışması. XV. yüzyıl başlarının bu Floransalı ustaları, Ortaçağ sanatçılarının kendilerine devrettiği eski kalıpları kullanmak istemiyorlardı artık. Hayran oldukları Yunanlılar ve Romalılar gibi, atölyelerinde modellerden ya da arkadaşları olan sanatçılardan, gereken duruşlarda poz vermelerini isteyerek insan vücudunu çalışmaya başladılar. Donatello'nun yapıtına bu kadar çarpıcı inandırıcılık veren şey de, işte bu yeni yöntem ve yeni ilgiydi.

151
Donatello
Aziz Giorgio
1415-1416 dolayları
Mermer, yüksekliği 209 cm; Museo Nazionale del Bargello, Floransa





152

Donatello
Herodes'in ziyafeti,
1423-1427

Altın kaplama bronz,
60 × 60 cm;
Siena Katedrali
Vaftizhanesi'ndeki
vaftiz kurnasından
kabartma

153
Resim 152'den ayrıntı



Donatello, yaşamı sırasında büyük bir üne kavuştu. Bir yüzyıl önce Giotto'ya yapıldığı gibi, sık sık başka İtalyan kentlerine çağrıldı. Oraları daha güzel ve ünlü kılması istendi. *Resim 152*, Donatello'nun, "Aziz Giorgio" heykelinden on yıl kadar sonra, Siena vaftiz kurnası için yaptığı bronz bir kabartmayı gösteriyor. *Sayfa 179, resim 118*'deki Ortaçağ kurnası gibi, bu da, Vaftizci Yahya'nın yaşamıyla ilgili bir olayı canlandırıyor. Kabartma, Prenses Salome'nin dans etmesi karşılığı olarak Kral Herodes'ten Vaftizci Yahya'nın kellesini istediği ve bunu aldığı korkunç anı gösteriyor. Ziyafetin verildiği salonu, arkadaki çalgıcılar locasını, onun da gerisindeki odaları ve merdiveni görüyoruz. O an içeri giren cellat, kralın önüne diz çökmüş, ona, düz bir tabak içinde, azizin kellesini sunuyor. Kral, ellerini kaldırmış, irkilerek geriye çekiliyor. Çocuklar ağlayıp kaçışıyorlar. Salome'nin bu cinayeti kışkırtan annesi kralla konuşurken, ona, yapılan işi ve amacını açıklamaya çalışırken görülüyor. Gerileyen konuklar kadının çevresinde büyük bir boşluk yaratıyorlar. Bunlardan birisi, bir eliyle gözlerini örtüyor. Ötekileri, o anda dansını kesmişe benzeyen Salome'yi çevrelemişler. Donatello'nun bu çalışmasında ne gibi yeni özellikler olduğunu uzun uzun açıklamaya gerek yok. Burada her şey yeni. Gotik sanatın açık ve zarif anlatımına alışmış insanlar için Donatello'nun bir öyküyü anlatım tarzı şok edici gelmiş olmalıdır. Burada düzgün ve hoş betimleme sunma isteği yok. Masaccio'nun figürleri gibi Donatello'nunkiler de hareketlerinde kaba ve hantallar. Davranışları sert ve öykünün dehşetini hafifletmek için herhangi bir girişimde bulunmuyorlar. Çağdaşları için bu sahne şaşırtıcı ölçüde canlı görünmüş olmalıdır.

Yeni perspektif sanatı, gerçeklik yanılsamasını daha da artırıyordu. Donatello, kuşkusuz şu soruyu kendine sormakla işe başlamış olmalıdır:



"Azizin kellesi ziyafet salonuna getirilince, orada neler olmuş olabilir?" Olayın geçmiş olabileceği sarayı betimlemek için elinden geleni yapmış ve arka plandaki figürler için Romalı tipler seçmiş (*resim 153*). Açıkçası görüyoruz ki, sanatın yeniden doğuşunda kendisine yardımcı olması için Donatello da, arkadaşı Brunelleschi gibi, Roma kalıntılarını düzenli bir biçimde incelemeye girişmiş. Ne var ki, Yunan ve Roma sanatı üzerinde yapılan bu araştırmaların yeniden doğuşa ya da "Rönesans"a *neden olduğunu* düşünmek çok yanlış olur. Daha çok tersi doğrudur bunun. Brunelleschi'nin çevresinde toplanan sanatçılar, sanatın dirilmesini öyle bir tutkuyla istiyorlardı ki, bu yeni amaçlarını gerçekleştirmek için doğaya, bilime ve antikite'nin kalıntılarına yöneldiler.

Bilim ve klasik sanat bilgisi, uzun bir süre için Rönesans'ın İtalyan sanatçılarının özel mülkiyeti haline geldi. Ancak, doğaya şimdiye kadar görülmüş olan her şeyden daha sadık kalınarak yapılacak yeni bir sanatı yaratmak için duyulan tutkulu istek, aynı kuşağın kuzeydeki sanatçılarını da esinlendirdi.

154
Claus Sluter
Danyal ve İşaya peygamberler,
1396-1404

Musa Çeşmesi'nden; kireçtaşı, yüksekliği (kaidesi hariç) 360 cm; Chartreuse de Champmol, Dijon

Donatello kuşağının Floransa'da, Uluslararası Üslubun zerafet ve inceliklerinden usanıp, daha güçlü, daha ağırbaşlı figürler düşlemeleri gibi, Alp ötesinin bir heykelcisi de, kendinden önce gelen sanatçıların zarif yapıtlarına göre daha gerçekçi, daha dolaysız bir sanat için savaş veriyordu. Bu heykelci, yaklaşık 1380 ile 1405 yılları arasında zengin ve refah içinde olan Burgonya Dukalığı'nın başkenti Dijon'da çalışan Claus Sluter'di. Sanatçının en ünlü yapıtı, bir zamanlar büyük bir Çarmıhta İsa'nın kaidesi olan ve ünlü bir hac merkezindeki bir çeşmenin üstünde duran bir peygamberler grubudur (*resim 154*). Bu peygamberler, sözleri, İsa'nın çektiklerinin bir kehaneti olarak yorumlanan kimselerdir. Ellerinde, peygamber sözleri yazılı büyük bir kitap ya da tomar taşıyorlar ve gerçekleşmek üzere olan faciayı düşünüyor gibiler. Artık bu heykeller, Gotik katedrallerin giriş bölümlerinin yanlarında duran (*sayfa 191, resim 127*) törensel ve katı figürler değildirler. Bunlar, önceki yapıtlardan, Donatello'nun "Aziz Giorgio"su kadar farklıdırlar. Başı sarıklı olan Danyal'dır, başı çıplak, yaşlı peygamber ise İşaya'dır. Altın sarısının ve renklerin hâlâ capcanlı korunduğu, doğal boyutlardan daha büyük bu heykeller, karşımızda heykelden çok, Ortaçağın mister oyunlarında (dini tiyatro oyunları) rolünü oynamak için tam çıkmaya hazır kişiler gibi duruyorlar. Fakat gerçeğe benzerliğin bütün bu çarpıcı yanılsamasıyla birlikte, Sluter'in, bu dev figürleri, üzerlerindeki kumaşın kıvrımlarıyla ve büyük bir ağırbaşlılıkla taşıdıkları acıyla ortaya çıkarışındaki sanatsal yeteneğini unutmamalıyız.

Fakat Kuzey'de, gerçekliğe tam olarak ulaşmayı sağlayan kişi, bir heykelci olmadı. Tamamen yeni bir şeyi betimlemek için devrimci buluşları hemen fark edilen sanatçı Jan van Eyck (1390?-1441) oldu. O da Sluter gibi, Burgonya düklerinin sarayına bağlıydı, ama daha çok eski Hollanda'nın

şimdiki Belçika bölümünde çalıştı. Başlıca yapıtı, Ghent'de bulunan, çok sahneli büyük bir sunak resmidir (*resim 155-156*). Yapıta, hakkında çok az şey bildiğimiz ağabeysi Hubert'in başladığı, onu 1432 yılında Jan'ın tamamladığı söylenir. Bu dönem, Masaccio ile Donatello'nun da daha önce tanımladığımız büyük yapıtlarını gerçekleştirdikleri dönemdir.

Aralarındaki tüm belirgin farklılıklara rağmen, Massacio'nun Floransa'daki Fresko'su ile (*resim 149*), ondan çok uzaklarda olan Felemenk'teki bir kilise için yapılmış bu sunak resminin birçok benzerliği vardır. Her iki eser de dinine bağlı bir kişi olan bağışçıyı ve karısını, resmin karşılıklı iki kenarına yerleştirilmiş olarak gösteriyor (*resim 155*) ve merkezi tema olarak geniş bir sembolik imge kullanmış. Bu imge, duvar resminde Kutsal Üçlü, sunak resminde ise Kutsal Kuzu'ya Tapınma'dır (*resim 156*). Burada kuzu, doğal olarak İsa'yı temsil etmektedir. Resmin kompozisyonu Yahya İncilindeki bir bölümü temel olarak almıştır (vii. 9): "Ve görüyorum ki... hiç kimsenin sayamayacağı kadar büyük bir kalabalık, her ülkeden, her cinsten, her ırktan ve her dilden, tahtın ve kuzunun önünde durdular...". Bu metin Kilise tarafından Azizlerin Ziyafeti ile ilişkilendirilmiştir ve bu olaya resmin içinde başka göndermelere de rastlanır. Tepede baba olarak yer alan Tanrı, Masaccio'nunki gibi görkemli olmanın ötesinde, burada ayrıca Papa gibi tahta da oturmuştur. Bir yanında Hazreti Meryem, diğer yanında ise İsa'yı ilk olarak Tanrı'nın Kuzusu olarak adlandıran Vaftizci Yahya yer almaktadır.

Açılan sayfamızda yer alan *resim 156* gibi, bu sunak resminin kanatları da yortu günlerinde açılıyor, içindeki parlak renkler ortaya çıkıyordu, ya da aynı resim, kanatları kapandığında (hafta içi günleri) daha ciddi bir görünüm alıyordu (*resim 155*). Burada sanatçı, Vaftizci Yahya ve İncilci Yahya'yı tıpkı Giotto'nun Arena Şapeli'ndeki (Cappella dell'Arena) İyilik ve Kötülük figürleri gibi (*sayfa 200, resim 134*), birer heykel olarak betimlemiştir. Tepede ise, bize artık yabancı gelmeyecek Meryem'e Müjde sahnesi yer almaktadır. Bu sahne, Simone Martini tarafından yüz yıl önce resmedilen o güzelim panelle (*sayfa 213,resim 141*) karşılaştırıldığında, Van Eyck'in bu kutsal hikâyeyi nasıl tamamen yeni ve "doğal" bir bakış açısıyla ele aldığını açıkça ortaya koymaktadır.

Van Eyck, kendine özgü yeni sanat anlayışının en etkileyici örneğini, sunak resminin iç kanatlarında, Âdem ve Havva'yı Cennet'ten kovulduktan sonra resmederken vermektedir. İncil'e göre, Âdem ve Havva, Bilgi Ağacı'nın meyvelerini yedikten sonra "çıplak olduklarının" farkına varırlar. Bu resimde de, ellerinde tuttukları incir yapraklarına rağmen, gerçekten de çırılçıplak görünüyorlar. Burada, Yunan ve Roma sanatı geleneklerini hiçbir zaman tam olarak bırakmamış olan erken Rönesans döneminin İtalyan ustalarıyla hiçbir paralellik yoktur. Eskilerin, insan figürünü, Melos Aphrodite'si (Milo Venüs'ü) ya da Belvedere Apollon'u (*sayfa 104-105, re-*

155
Jan van Eyck
Ghent sunak resmi (kanatları kapalı durumda), 1432
Pano üzerine yağlıboya, her pano 146.2 × 51.4 cm; St Bavo katedrali, Ghent

156 AÇILAN SAYFA
Ghent sunak resmi (kanatları açık durumda)


an Eyck 1432





sim 64, 65) gibi yapıtlarda "idealize" ettiklerini hatırlıyoruz. Jan van Eyck ise buna tamamen karşıydı. Büyük bir olasılıkla Âdem ve Havva için gerçek çıplak modeller kullanmış olmalıdır ve onları resmederken gerçeğe öylesine sadık kalmıştır ki, daha sonraki kuşaklar bu kadar gerçekçilik karşısında oldukça rahatsız olmuştur. Buna karşın, Van Eyck'in gözlerini güzel yapılmış her şeye kapadığını iddia etmek de yanlış olur. Açıkça görüleceği gibi, bir kuşak önce Wilton İkilisi'ni (*sayfa 216-217, resim 143*) yapan ustadan hiç de aşağı kalmayacak biçimde, Cennet'in görkemini sergilemekten büyük zevk almıştır. Ama bir de farka bakın, müzik çalan meleklerin giydiği değerli, gümüş işlemeli ipek kumaşların ve mücevherlerin pırıltısını inceler ve resimlerken harcanan o sabır ve ustalığa. Bu açıdan bakıldığında, Van Eyck'ler, Uluslararası Üslup gelenekleriyle bağlarını Masaccio gibi tümden koparmamış, daha çok De Limbourg kardeşlerin yöntemlerini sürdürmüş ve onları Ortaçağ sanatının buluşlarını geride bırakacak ölçüde mükemmelleştirmişlerdi. Çağın öteki Gotik ustaları gibi, Limbourg kardeşler de, resimlerini, gözlemlerinden elde ettikleri sevimli ve zarif ayrıntılarla doldurmaktan hoşlanıyorlardı. Çiçekleri, hayvanları, binaları, şatafatlı giysileri ve ziynet eşyalarını çizimdeki ustalıklarını göstermekten, böylece göze gerçek bir görüntü sunmaktan çok hoşlanıyorlardı. Figürlerin ve doğanın gerçek görünümlerine pek önem vermedikleri için, çizim ve perspektiflerinin pek inandırıcı olmadığını görmüştük. Van Eyck'in resimleri için aynı şeyi söyleyemeyiz. Onun doğa gözlemleri daha sabırlıdır, ayrıntı bilgisi daha doğrudur. Nitekim arka plandaki ağaçlar ve yapı, bu farkı açık bir şekilde gösteriyor. Hatırlayacağımız gibi Limbourg kardeşlerin ağaçları daha şematik ve basmakalıptı (*sayfa 219, resim 144*). Manzaraları, gerçek bir sahneden çok bir dekora ya da duvar halısına benziyorlardı. Tüm bunlar, Van Eyck'in resminde oldukça farklıdır. *Resim 157*'de görülen ayrıntılarda ufuktaki şatoya ve kente uzanan gerçek bir manzaramız ve ağaçlarımız var. Usanmaz bir sabırla çizilmiş, kayalardaki otlar ve yarıklarda büyümüş çiçekler Limbourg minyatüründe yerde görülen çalı ve çiçek süslemeleriyle kıyaslanamaz bile. Manzara için söylenenler, figürler için de geçerlidir. Van Eyck, en ufak bir ayrıntıyı bile o denli bir sabırla resimliyordu ki, atların yelelerindeki kılları veya binicilerin giysilerindeki kürk parçalarının tüylerini sayabiliriz nerdeyse. Limbourg minyatüründeki beyaz at, biraz oyuncak ata benziyor. Biçim ve duruş bakımından ona çok yakın olsa da, Van Eyck'in atı yine de capcanlı. Gözünün parlaklığını, derisinin kırışıklıklarını görüyoruz. Limbourg'ların atı biraz basık gibiyken, Van Eyck'in atının, ışık ve gölgeyle hacimlenmiş bir bedeni var.

157
Resim 156'dan ayrıntılar

Bütün bu küçük ayrıntılara dikkat edip, büyük bir sanatçıyı doğayı gözlemleme ve kopyalamasında gösterdiği sabır için övmek darkafalılık gibi görülebilir. Kuşkusuz, doğanın sadık bir kopyası olmadığı için Limbourg kardeşlerin yapıtlarını ya da aynı nedenle bir başka resmi küçümsemek

hatalı olur. Ama Kuzey sanatının nasıl geliştiğini anlamak istiyorsak, Van Eyck'in bu sonsuz özeninin ve sabrının hakkını vermek zorundayız. Onun güneyli çağdaşları, Brunelleschi çevresinin Floransalı ressamları, bir tabloda doğayı hemen hemen bilimsel denilebilecek bir doğrulukta betimlemeye olanak sağlayan bir yöntem geliştirmişlerdi. Perspektif çizgilerin çatısıyla işe başlıyorlar; anatomi ve perspektif kısaltım yasaları üzerindeki bilgileriyle insan vücudunu kuruyorlardı. Van Eyck bunun tam tersi olan bir yolu seçti. Tüm resmi görünen dünyanın bir aynası gibi oluncaya dek, sabırla ve ayrıntı üzerine ayrıntı ekleyerek, doğanın bir hayalini (yanılsamasını) oluşturdu. Kuzey sanatı ile İtalyan sanatı arasındaki bu farklılık uzun yıllar sürdü. Gerçeğe yakın bir tahmin yapmak istiyorsak, eğer bir yapıt, nesnelerin, çiçeklerin, mücevherlerin ya da kumaşların betimlenmesinde mükemmelliğe ulaşmışsa, bunun kuzeyli, olasılıkla Flaman bir sanatçı tarafından yapıldığı; buna karşılık, eğer bir yapıt, güçlü dış hatlar, kusursuz bir perspektif ve mükemmel bir insan vücudu betimlemesine sahipse, bunun bir İtalyan sanatçısı tarafından yapıldığı söylenebilir.

Tüm ayrıntılarında gerçeğe bir ayna tutma amacını gerçekleştirebilmesi için Van Eyck'in resim tekniğini geliştirmesi gerekiyordu. Yağlıboyayı bulan odur. Bu iddianın doğruluğu ve anlamı çok tartışılmıştır, ancak bu ayrıntılar çok da önemli değildir. Onun buluşu, perspektifin bulunuşu gibi tamamen yeni bir şey değildi. Onun başardığı şey, boyaların yüzeye sürülmeden önce hazırlanışı için yeni bir reçeteydi. O zamanın ressamları boyalarını, tüplerde ya da kutularda ve renkleri önceden hazırlanmış olarak satın alamıyorlardı. Kendi boya pigmetlerini hazırlamak zorundaydılar ve bunun için renkli bitkileri, madenleri kullanıyorlardı. Bunları, iki taş arasında kendileri eziyorlar – veya bu işi bir çırağa yaptırıyorlar – ve bu yolla elde edilen tozu birbirine bağlamak için, kullanmadan önce, bir tür hamur elde edinceye dek sulandırıyorlardı. Bunu yapmanın birçok yolu vardı, ama bütün Ortaçağ boyunca, bu sıvının ana maddesini, amaca çok uygun olduğu halde çabucak kurumak gibi bir sakıncası olan yumurta oluşturmuştu. Bu şekilde hazırlanan renklerle boyama yöntemine tempera (tutkallı boya) adını veriyoruz. Renkleri derecelendirerek birbirleri arasında kolay bir geçiş sağlamaya izin vermediği için Jan van Eyck'in bu yöntemden pek hoşnut olmadığı anlaşılıyor. Oysa yumurta yerine yağ kullanırsa daha yavaş ve daha titizlikle çalışabilirdi. Parlak renkleri saydam tabakalar halinde uygulayabilir, ince uçlu bir fırçayla pırıltıları vurgulayabilirdi. Van Eyck böylece elde ettiği kusursuz ayrıntılar mucizesiyle çağdaşlarını şaşkına çevirdi ve kısa süre içinde herkesin yağlıboyayı en uygun ortam olarak benimsemesine yol açtı.

Van Eyck'in sanatı belki de en büyük başarısına portrelerde ulaştı. Felemenk'e ticaret için, sözlüsü Jeanne de Chenany ile birlikte gelen İtalyan tüccar Giovanni Arnolfini'nin resmi (*resim 158*), onun en ünlü portre-

158

Jan van Eyck
Arnolfini'nin evlenmesi, 1434

Ahşap üstüne yağlıboya, 81.8 × 59.7 cm; National Gallery, Londra





lerinden biridir. Bu resimde Donatello ya da Masaccio'nun İtalya'daki çalışmaları gibi, bu da kendi açısından yeni ve devrimci bir yapıttı. Sanki bir sihirbazlık yapılmış gibi birdenbire gerçek dünyanın herhangi bir köşesi bir yüzeyde canlanıveriyor. Her şey açık bir şekilde gözler önünde: Halı ve terlikler, duvardaki tespih, yatağın kenarına asılmış süpürge, pencere pervazındaki meyve. Sanki Arnolfinileri kendi evlerinde ziyaret ediyor gibiyiz. Bu resim, olasılıkla onların yaşamlarının önemli bir anını – evlilik sözü vermelerini – gösteriyor. Genç kadın, sağ elini, Arnolfini'nin sol eline henüz koymuş. Arnolfini de birleşmelerini perçinlemek için sağ elini onun eline koymak üzere. Bir noterden, buna benzer önemli bir törende hazır bulunup tanıklık yapmasının istenilişi gibi, belki de sanatçıdan, bu önemli anı bir şahit olarak kaydetmesi istenmiştir. Bu durum, sanatçının, tablonun göze çarpan bir yerine adını Latince olarak, "*Johannes de eyck fuit hic*" (Jan van Eyck de buradaydı) diye neden yazmış olduğunu açıklayabilir. Odanın arkasındaki aynada, tüm sahneyi arkadan yansımış şekliyle görüyoruz. Burada aynı zamanda ressamı ve şahidi de görür gibiyiz (*resim 159*). Bir fotoğrafın yasal kullanımıyla kıyaslanabilecek, bir tanığın uygun bir şekilde imzasıyla onayladığı resimden bu yeni yararlanma şeklini düşünen kişi İtalyan tüccar mıydı, yoksa kuzeyli sanatçı mıydı bilmiyoruz. Ama bunu düşünen kişi kim olursa olsun, Van Eyck'in yeni resim tarzının arkasındaki sayısız olanakları hemen fark etmiş görünmektedir. Tarihte ilk kez, sanatçı, sözcüğün tam anlamıyla, bir görgü tanığı durumuna gelmiştir.

159, 160
Resim 158'den ayrıntılar

Gerçekliği, göze göründüğü gibi betimleme girişiminde, Van Eyck de, Masaccio gibi, Uluslararası Üslup'un hoş ve akıcı kalıplarından vazgeç-





161

Konrad Witz
Mucizeli Balık Avı,
1444

Bir sunak resminden pano; ahşap üstüne yağlıboya; 132 × 154 cm; Musée d'Art et d'Histoire, Cenevre

mek zorunda kaldı. Wilton İkilisi (*sayfa 216-217, resim 143*) gibi resimlerin nefis zerafetiyle karşılaştırıldığında, Van Eyck'in figürleri, kimilerine katı ve hatta kaba bile gelebilir. Fakat Avrupa'nın her yanında, o kuşak sanatçıları, gerçeğin aranması yolundaki tutkularıyla, eski güzellik görüşlerine meydan okudular ve olasılıkla, yaşlı birçok kişiyi şaşkına çevirdiler. Bu yenilikçilerin en köktencilerinden biri de Konrad Witz (1400?-1446?) adlı İsviçreli bir ressamdır. *Resim 161*, Witz'in 1444 yılında Cenevre kenti için yaptığı sunak tablosundan bir bölümdür. Bu tablo, Aziz Petrus'a ithaf edilmiştir ve azizin, Yahya İncili'nde anlatıldığı gibi (Bölüm xxi) Diriliş'ten sonra İsa ile karşılaşmasını göstermektedir. Bazı havarilerle arkadaşları balık avlamak için Taberiye denizine gitmişler, ama hiçbir şey tutamamışlardı. Gün doğarken, İsa kıyıda durdu, ama onlar İsa'yı tanımadı-

lar. İsa onlara, ağı teknenin sağ yanına atmalarını söyledi. Ağ öylesine doldu ki, balıkların ağırlığından çekilemiyordu. O zaman onlardan birisi "Bu Rab'dır," dedi. Simon Petrus bunu işitince, balıkçı giysisine sarınıp (çünkü çıplaktı) kendini denize attı. Bu arada öteki havariler küçük tekneyle geldiler, sonra İsa ile birlikte yemek yediler. Kendisinden bu mucizevi olayı imgeleştirmesi istenen Ortaçağlı bir ressam, olasılıkla, Taberiye denizini belirtmek için, basmakalıp dalgalı çizgilerle yetinirdi. Oysa Witz, Cenevreli kentsoyluların kafasında İsa'nın su kenarında durduğunda nasıl görüneceğini canlandırmak istiyordu. Bu yüzden, herhangi bir göl değil, herkesin tanıdığı bir gölü, arkada yükselen Salève dağı ile birlikte Cenevre gölünü çizdi. O gün herkesin tanıyabileceği, bugün de hâlâ var olan ve hâlâ tablodakine çok benzeyen bir doğa görünümüdür bu. Belki de gerçek bir görünümün ilk "portresi", o ana dek girişilen ilk doğru betimlemedir. Bu gerçek gölün üzerine, Witz, gerçek balıkçılar çizdi. Eski resimlerin ağırbaşlı havarilerini değil, balık avı takımlarıyla uğraşan, tekneyi yerinde tutmak için biraz da beceriksizce çabalayan halktan rasgele adamlar çizdi. Aziz Petrus, suyun içinde, biraz çaresiz görünüyor, gerçekte de öyle olması gerekiyor. Sadece İsa, sakin ve kararlı, orada öylece duruyor. Onun bu katı figürü Masaccio'nun ünlü freskosunu (*resim 149*) hatırlatıyor. Yeni sunak masalarına ilk kez baktıklarında, kendilerine benzeyen havarileri, kendi göllerinde avlanırken ve dirilmiş İsa'nın, bildikleri kıyıda onlara yardım etmek ve onları rahatlatmak için mucizevi bir şekilde ortaya çıktığını görmek, Cenevreli inananlar için heyecanlı bir deney olmuş olmalıdır.



Taşçılar ve heykelciler çalışırken, 1408 dolayları

Nanni di Banco tarafından yapılmış mermer heykelin kaidesi; Or San Michele, Floransa

13

GELENEK VE YENİLİK: I

İtalya'da XV. yüzyıl sonları

İtalyan ve Flaman sanatçılarının, XV. yüzyılın başında yaptıkları yeni buluşlar, tüm Avrupa'da bir canlılık yarattı. Ressamlar ve sanat koruyucuları, sanatın yalnızca kutsal bir öyküyü etkileyici bir şekilde anlatmaya yaramadığı, aynı zamanda, gerçek dünyanın bir parçasını da ayna gibi yansıtabileceği fikrinin cazibesine kapıldılar. Sanattaki bu büyük devrimin hemen ortaya çıkan ilk sonucu, her yerdeki sanatçıların denemelere girişmeye ve yeni, şaşırtıcı etkiler aramaya başlamaları oldu. XV. yüzyıl sanatına egemen olan bu serüven ruhu, Ortaçağ'dan gerçek kopuşu belirleyen unsurdur.

Bu kopuşun, öncelikle ele almamız gereken bir sonucu var. Yaklaşık 1400 yıllarına dek sanat, Avrupa'nın hemen her yerinde benzer bir gelişme göstermişti. O zamanın Fransa ve İtalya, Almanya ve Burgonya'daki öncü ustalarının amaçları birbirlerine çok benzer olduğu için, bu dönemin Gotik ressam ve heykelcilerinin üslubunun Uluslararası Üslup olarak adlandırıldığını hatırlıyoruz (*sayfa 215*). Tabii ki tüm Ortaçağ boyunca, ulusal farklılıklar hep var olmuştur – XIII. yüzyılda, İtalya ve Fransa arasındaki farklılıkları hatırlıyoruz – ama genelde bunlar çok önemli değildiler. Bu durum, yalnızca sanat için değil, kültür ve hatta siyaset için de geçerlidir. Ortaçağın üniversite hocalarının tümü Latince konuşup Latince yazıyorlardı. Onlara göre, Paris, Padova veya Oxford Üniversitesinde öğretim üyeliği yapmanın hiçbir farkı yoktu.

O çağın soylularının ortak yanı şövalyelik idealleriydi. Krala veya derebeylere bağlılıkları; onların, belirli bir halkın veya ulusun koruyucusu olmalarını engelliyordu. Ancak kentler, Ortaçağın sonlarına doğru, kentsoyluları ve tüccarlarıyla, giderek baronların şatolarından daha önemli merkezler haline gelince, bu durum yavaş yavaş değişmişti. Tacirler anadillerini konuşuyorlar, kent dışından gelen bir yabancıya veya rakibe karşı birlik oluyorlardı. Her kent ticarette ve sanayide, kendi payı ve ayrıcalıklarıyla gurur duyuyor ve bu üstünlüklerini bir başka kente kaptırmaktan korkuyordu. Ortaçağda iyi bir usta, bir işyerinden ötekisine gidebilir, bir manastırdan bir başka manastıra tavsiye edilebilirdi, fakat o ustanın milliyetini sormak pek az kişinin aklına gelirdi. Ama kentler önem bakımından büyüdükçe, bütün zanaatçı ve ustalar gibi sanatçılar da, loncalarda örgüt-

lendiler. Bu loncalar, pek çok bakımdan bizim bugünkü sendikalarımıza benziyorlardı. İşleri, üyelerinin haklarını ve ayrıcalıklarını gözetmek ve ürünleri için güvenlikli bir pazar sağlamaktı. Sanatçının, bir loncaya alınabilmesi için, belli standartlara ulaşabileceğini göstermesi, yani gerçekte, sanatının ustası olduğunu kanıtlaması gerekiyordu. Ancak bundan sonra bir atölye açmasına, çırak tutmasına, sunak resimleri, portreler, dekoratif sandık boyama işleri, bayraklar, asalet armaları ve benzeri şeyler yapmasına izin veriliyordu.

Bu loncalar veya esnaf birlikleri, kentin yönetiminde sözü geçen ve genellikle zengin olan kuruluşlardı. Bunlar yalnızca kentin refahına katkıda bulunmakla yetinmiyorlar, aynı zamanda kentin güzelleşmesi için de ellerinden geleni yapıyorlardı. Floransa'da ve başka yerlerde, loncalar, kuyumcular, yün işleyicileri, silah yapımcıları ve diğer iş sahipleri kazançlarının bir bölümünü kilise vakıflarına, lonca binalarının inşasına, sunak masalarının ve şapellerin yapımına ayırıyorlardı. Böylece sanatın gelişmesine büyük katkılarda bulundular. Öte yandan kendi üyelerinin çıkarlarını özenle koruyorlar, böylece yabancı sanatçıların iş bulmalarını ve aralarında yerleşmelerini engellemiş oluyorlardı. Büyük katedrallerin yapıldığı dönemde, sadece en ünlü sanatçılar, bazen bu dayanışmayı bozmayı başarıyor ve dönemin izin verdiği ölçüde serbestçe istedikleri yere gidebiliyorlardı.

Bütün bu koşulların sanat tarihi üzerinde etkisi olmuştur, çünkü kentlerin büyümesi sayesinde Uluslararası Üslup, en azından XX. yüzyıla ulaşılıncaya kadar Avrupa'nın gördüğü en son Uluslararası Üslup olmuştur. XV. yüzyılda sanat, birçok "okula" ayrıldı. İtalya'da, Flandre'de ve Almanya'da hemen her kentin veya kasabanın bir "resim okulu" vardı. "Okul" sözcüğü oldukça farklı bir çağrışım yaratabilir. O günlerde, genç öğrencilerin derslere katıldığı sanat okulları yoktu. Eğer bir çocuk ressam olmaya karar verirse, babası onu henüz küçük yaşlardayken kentin önde gelen ustalarından birinin yanına çırak verirdi. Genellikle ustasının evinde yatar, ustasının ailesinin ayak işlerine koşuşturur ve herkese, her işte yardımcı olmaya çalışırdı. Ona verilecek ilk işlerden biri, boyaları ezmek ya da ustanın kullanmak istediği ahşap panoları veya tuvalleri hazırlamak olurdu. Zamanla, bir bayrak direğinin boyanması gibi bazı küçük işler yaptırılırdı. Sonra bir gün, işinin yoğun olduğu bir anda usta – tuvalde belirlemiş olduğu arka planın boyanması ya da sahnede ikincil önemde olan bir kişinin giysisinin tamamlanması gibi – büyük bir çalışmanın önemsiz ya da göze çarpmayan bir bölümünü yapmasını çıraktan isteyebilirdi. Eğer çırak, beceri gösterip ustanın tarzını iyice taklit etmesini öğrenmişse, yavaş yavaş daha önemli görevler, hatta tüm bir tabloyu ustanın çizimine dayanarak ve onun denetimi altında boyama görevini üstlenebilirdi. XV. yüzyılın "resim okulları" bunlardı işte. Gerçekten mükemmel okullardı bunlar. Öyle ki,



162
Leon Battista Alberti
S. Andrea Kilisesi, Mantova, 1460 dolayları
Bir Rönesans kilisesi

günümüzde böylesine eksiksiz bir yetişme ve eğitim dönemi geçirmiş olmayı isteyen pek çok ressam vardır. Bir kentin ustalarının kendi deney ve yöntemlerini daha genç kuşağa bu şekildeki bir aktarış biçimi; aynı zamanda bu kentlerin "resim okulları"nın neden böyle kendine özgü kimlikler geliştirmiş olduğunu da açıklar. Bu nedenle de, bir XV. yüzyıl tablosuna baktığımız zaman, onun Floransa'dan mı yoksa Siena'dan mı, Dijon'dan mı ya da Bruges'dan mı, Köln'den mi ya da Viyana'dan mı geldiğini hemen ayırt edebiliriz

Ustaların, "okul"ların ve deneylerin bu sonsuz çeşitliliğini daha iyi anlayabilmek için yapabileceğimiz en iyi şey, sanattaki bu büyük devrimin başladığı Floransa'ya dönmektir. Brunelleschi, Donatello ve Masaccio'yu izleyen kuşağın, onların buluşlarını nasıl kullanmaya çalıştıklarını ve karşılaştıkları her işe uyguladıklarını görmek şaşırtıcıdır. Her zaman kolay olmamıştır bu. Çünkü yapıtı sipariş eden sanat koruyucularının siparişleri temelde eski dönemlerdeki siparişlerin aynısıydı. Yeni ve devrimci yöntemler bazen bu geleneksel siparişlerle çatışıyordu. Mimariden bir örnek verelim: Brunelleschi, Roma yıkıntılarından kopya ettiği klasik dönem binalarının sütun, alınlık ve kornişlerini yeniden kullanmayı düşünmüştü. Brunelleschi, bunları kiliselerinde kullanmıştı. Onun ardından gelenler, onu bu konuda aşmak istiyorlardı. *Resim 162*, Floransalı mimar Leon Battista Alberti'nin (1404-1472) planladığı, cephesini Roma tarzı dev bir zafer takı gibi (*sayfa 119, resim 74*) tasarladığı bir kiliseyi gösteriyor. Fakat bu yeni anlayış bir kent sokağındaki sıradan bir konuta nasıl uygulanabilirdi? Geleneksel evler ve saraylar, tapınaklar gibi yapılamazdı. Roma çağından kalmış ev hiç yoktu. Olsaydı da, ihtiyaçlar ve alışkanlıklar çok değişmişti ve bu örneklerin çok az yararları olurdu. O zaman sorun, duvarlı ve pencereli alışılmış ev ile Brunelleschi'nin, mimarların kullanmasını düşündüğü tasarım arasında bir ara çözüm bulmaktı. Günümüze değin tartışma konusu olan bu soruna çözüm bulan yine Alberti oldu. Alberti, Rucellai di-



163
Leon Battista Alberti
Palazzo Rucellai, Floransa, 1460 dolayları

ye anılan zengin bir Floransalı tüccar aile için yapacağı sarayı sıradan üç katlı bina şeklinde tasarladı (*resim 163*). Bu binanın ön cephesinin klasik bir kalıntıyla çok az benzerliği vardır. Ama yine de Alberti, Brunellesc-hi'nin anlayışından ayrılmamış ve binanın cephesinin süslemesinde klasik formları kullanmıştır. Ancak sütunlar ya da yarı-sütunlar yapmak yerine evin cephesini, binanın yapısını değiştirmeden bir klasik sütun sistemi havası veren düz gömme ayaklar ve entablatürlerden (saçaklardan) oluşan bir örgü ile örtmüştür. Alberti'nin bu yöntemi nereden öğrendiğini bulmak kolay. Farklı katlara, farklı Yunan "sütun sistemleri" uygulanan Colosseum'u (*sayfa 118, resim 73*) hatırlıyoruz. Rucellai sarayında da en alt kat, Dor sütun sisteminin bir uyarlamasıdır ve burada da gömme ayakların arasında kemerler vardır. Ancak Alberti, Roma formlarına dönerek, eski kent sarayına modern bir görünüm vermiş olmasına rağmen, Gotik gelenekleriyle bağlarını tam olarak koparmamıştır. Bu açıdan beklenmedik bir benzerliği keşfetmek için sadece Rucellai sarayının pencerelerini, Paris'teki Notre-Dame'ın cephesindeki pencerelerle karşılaştırmamız ye-



164

Lorenzo Ghiberti
İsa'nın Vaftiz Edilişi, 1427

Altın kaplamalı bronz, 60 × 60 cm; Siena Katedrali Vaftizhanesi'ndeki vaftiz kurnasından kabartma

terlidir. Alberti sadece "barbar tarzı" sivri kemerleri yumuşatıp, klasik sütun düzeninin unsurlarını geleneksel anlamda kullanarak Gotik tasarımı klasik formlara "çevirmiş"tir.

Alberti'nin bu buluşu o dönemin tipik örneklerindendir. XV. yüzyıl Floransa'sının ressam ve heykelcileri çoğu zaman yeni anlayışı eski bir geleneğe uyarlamak zorunda kalmışlardır. Eskiyle yeniyi, Gotik gelenekle modern formları karıştırmak, yüzyılın ortasındaki birçok ustanın tipik özelliğidir.

Yeni buluşları eski gelenekle bağdaştırmayı başaran Floransalı ustalar arasında en büyüğü, Donatello kuşağından, heykelci Lorenzo Ghiberti (1378-1455) oldu. *Resim 164*, Siena'da Donatello'nun "Salome'nin Dansı"nın (*sayfa 232, resim 152*) yer aldığı aynı vaftiz kurnasına Ghiberti'nin yapmış olduğu kabartmalardan birini gösteriyor. Donatello'nun yapıtına her şeyiyle yenidir diyebildiğimiz halde, Ghiberti'ninki ilk bakışta bizi pek az şaşırtıyor. Sahnenin kompozisyonunun XII. yüzyılın Liègeli ünlü bronz dökümcüsününkinden (*sayfa 179, resim 118*) çok farklı olmadığını görüyo-

ruz. İsa ortada, yanlarda Vaftizci Yahya, yukarda Gök'te, Baba Tanrı, ona hizmet eden melekler ve güvercin bulunuyor. Ghiberti'nin yapıtı, ayrıntıların işlenişi bakımından da, kendinden önceki Ortaçağlı öncülerinin çalışmalarını aklımıza getirir. Örneğin kumaş kıvrımlarını düzenlemede gösterdiği sevgi dolu özen, *sayfa 210, resim 139*'daki Meryem gibi XIV. yüzyıl kuyumcu ustalarının çalışmalarını anımsatır. Ghiberti'nin kabartması yine de benzer çalışma olan Donatello'nun yapıtı kadar canlı ve inandırıcı. O da her figürünü tanımlamayı ve her birinin rolünü bize anlatmayı öğrenmiş: Tanrı'nın Kuzusu İsa'nın güzellik ve alçakgönüllülüğünü, bir deri bir kemik kalmış çöl peygamberi Vaftizci Yahya'nın törensel ve atik davranışını, sevinç ve şaşkınlık içinde sessizce birbirlerine bakan melek kümesini görüyoruz. Donatello'nun kutsal sahneyi betimlemedeki, tiyatro oyununu anımsatan yeni tarzı, geçmiş dönemlerin övüncü olan açık ve zarif anlatım dengelerini altüst ederken, Ghiberti kolay anlaşılır ve ölçülü kalmaya özen gösteriyor. O, bize Donatello'nun amaçladığı şekilde, gerçek mekân hakkında herhangi bir fikir vermiyor. Bize sadece biraz derinlik duygusu vermeyi ve ayrıntısız bir arka plan önünde, bellibaşlı figürlerini öne çıkarmayı yeğliyor.

165
Fra Angelico
Meryem'e Müjde,
1440 dolayları
Fresko; 187 × 157 cm;
Museo di San Marco,
Floransa

Ghiberti'nin, kendi çağının yeni buluşlarını reddetmeden Gotik sanatın kimi görüşlerine bağlı kalışı gibi, bir başka büyük sanatçı olan ve Floransa yakınındaki Fiesole'den gelen rahip ressam Fra Angelico da (1387-1455), özellikle dinsel sanatın geleneksel kavramlarını ifade edebilmek için, Masaccio'nun yeni yöntemlerini uyguladı. Fra Angelico, Dominikan manastırına bağlı bir rahipti ve onun Floransa'daki kendi manastırı San Marco'da yaklaşık 1440 yılı dolaylarında yaptığı freskolar sanatçının en güzel çalışmaları arasındadırlar. Fra Angelico, manastırdaki her rahibin hücresine ve her koridorun sonuna kutsal bir sahne resimledi. İnsan, bu eski yapının sükûneti içinde, koridorların birinden diğerine yürürken, bu çalışmaların tasarlandığı andaki ruh durumundan bir şeyler hisseder. *Resim 165*, hücrelerden birinde yapılmış olan, bir Meryem'e Müjde'yi gösteriyor. Perspektifin, Fra Angelico için artık bir güçlük olmadığını hemen anlıyoruz. Meryem'in diz çöktüğü revaklı avlu, Masaccio'nun ünlü freskosundaki (*sayfa 228, resim 149*) tonoz kadar inandırıcı bir şekilde betimlenmiştir. Yine de açıkça belli oluyor ki, Fra Angelico, Masaccio gibi, "duvara bir delik açma" niyetinde değildir. XIV. yüzyılda Simone Martini'nin yaptığı gibi (*sayfa 213, resim 141*), o da, yalnızca, kutsal öyküyü bütün güzelliği ve sadeliği ile betimlemek istemiş. Fra Angelico'nun resminde hiçbir hareket yok gibi; üç boyutlu bir vücudu verme çabası da pek görülmüyor. Ama bence bu resim, Brunelleschi ve Masaccio'nun sanata getirdiği yeni sorunları derinlemesine anladığı halde, herhangi bir yenilik sergilemekten bilerek vazgeçen bir büyük sanatçının çalışmasındaki alçakgönüllülük nedeniyle, daha da etkilidir.





166

Paolo Uccello
San Romano Savaşı,
1450 dolayları

Olasılıkla, Palazzo Medici'deki bir odadan; ahşap üstüne yağlıboya, 181.6 × 320 cm; National Gallery, Londra

Bu sorunlara ve zorluklara duyulan hayranlığı Floransalı bir başka ressam, Paolo Uccello'nun (1397-1475) çalışmalarında inceleyebiliriz. Bu çalışmaların, günümüze kadar en iyi korunmuş olanlarından biri, Londra'daki National Gallery'de bulunan bir savaş sahnesidir (*resim 166*). Tablo, Floransa'nın en güçlü ve en zengin tüccar ailesinin kentte oturdukları saray olan Palazzo Medici'nin olasılıkla bir odasının yarım duvar lambrisinin (duvarın alt yarısını örten ahşap lambri) üstündeki duvara konmak için yapılmıştı. Resim yapıldığı zaman bile güncelliğini hâlâ koruyan ve Floransa tarihiyle ilgili bir olayı, İtalyan ayrılıkçılarının arasındaki birçok çatışmadan biri olan, Floransa birliklerinin düşmanlarını yendikleri San Romano Savaşını (1432) betimliyor. Şöyle bir bakıldığında resim yeterince Ortaçağ havasında görünüyor. Uzun ve ağır mızrakları olan zırhlı şövalyelerin, atlarını sanki bir spor yarışması yapıyormuşçasına sürmeleri bize Ortaçağın bir şövalye öyküsünü hatırlatıyor; sahnenin sunuluşu bize hiç de modern gelmiyor ilk anda. Atlar da, insanlar da biraz tahtadan gibiler, oyuncağı andırıyorlar ve tablo, bütün bu canlılığı içinde, savaşın gerçeklerinden uzak görünüyor. Ama kendimize bu atların neden oyuncak atlara benzediğini, neden tüm sahnenin bir parça kukla tiyatrosunu andırdığını sorarsak, resimde ilginç bir şey keşfederiz. Bunun nedeni, ressamın sanatının yeni olanaklarıyla büyülenmiş olması ve figürlerin boyanmamış,

sanki oyulmuş gibi, mekânda ortaya çıkması için elinden geleni yapmış olmasıdır. Uccello'nun perspektif yasasının bulunuşundan çok etkilendiği, gecesini gündüzünü hep yeni sorunlar yaratıp perspektif kısaltım çalışmalarıyla geçirdiği söylenir. Sanatçı arkadaşları etrafa, onun bu çalışmalara kendini aşırı kaptırdığını ve karısı yatması için seslendiğinde: "perspektif ne kadar hoş bir şey," diye bağırdığını anlatıyorlardı. Onu boyunduruğu altına alan büyüden bir şeyler görebiliriz bu resimde. Uccello'nun yerlere saçılmış çeşitli zırh ve silahları doğru perspektif kısaltımda gösterebilmek için çok uğraştığı açıkça belli. Onun en fazla gurur duyduğu şey herhalde düşmüş, yerde yatan, perspektif kısaltımla gösterilmesi çok güç olması gereken savaşçı figürüdür (*resim 167*). Daha önce böyle bir figür hiç çizilmemişti ve diğer figürlerle kıyaslandığında biraz fazla küçük görünmesine rağmen, nasıl bir heyecan yarattığını tahmin edebiliriz. Uccello'nun perspektife duyduğu ilginin ve bu konunun onun kafasında nasıl bir tutkuyla yer ettiğinin izlerini resmin her yerinde görüyoruz. Yere saçılmış kırık mızraklar bile öylesine bir düzene sokulmuşlar ki hepsi ortak "kaçış noktası"nı gösteriyor. Savaşın yapıldığı alanın yapay görünümünde biraz da bu titiz matematiksel yerleştirmenin payı var. Buradaki şövalye savaşı res-

167
Resim 166'dan ayrıntı



minden, Van Eyck'in şövalyelerinin resmine (*sayfa 238, resim 157*) ve onunla karşılaştırdığımız Limbourg minyatürüne (*sayfa 219, resim 144*) dönersek, Uccello'nun Gotik geleneklerine neler borçlu olduğunu ve bunları nasıl yeni kalıplara soktuğunu daha iyi görebiliriz. Kuzeyde Van Eyck, Uluslararası Üslup formlarını, gözlemlerinden çıkardığı çok sayıda ayrıntıyı ekleyerek ve nesnelerin yüzeylerini en ince noktalarına kadar kopyalamaya çalışarak değiştirmiştir. Uccello ise, daha çok bunun tersi sayılabilecek bir yaklaşımı seçmiştir. Çok sevdiği perspektif sanatını kullanarak, figürlerin üç boyutlu ve gerçek göründüğü inandırıcı bir sahne kurmaya çalışmıştı. Bu figürlerin üç boyutlu göründükleri kuşkusuz, ama biraz iki mercekle bakılan stereoskopik resimleri hatırlatan bir etki oluşturuyorlar. Uccello, henüz katı perspektif anlatımın sert dış hatlarını yumuşatmak için ışık ve gölge ile havanın etkilerinden yararlanmayı öğrenmemiş. Ama National Gallery'de gerçek resmin önünde durduğumuzda herhangi bir şeyin eksikliğini hissetmeyiz; bunun nedeni Uccello'nun uygulamalı geometriye olan tüm saplantısına karşın, aynı zamanda gerçek bir sanatçı olmasıdır.

Fra Angelico gibi ressamlar eski ruhu değiştirmeksizin yeniliklerden yararlanırken, Uccello tam olarak yeni sorunların içine dalmışken, kendini sanatın sorunlarına daha az adamış, daha az tutkulu sanatçılar, yeni yöntemleri, zorluklarına pek fazla aldırış etmeden rahatça uyguladılar. Halk olasılıkla, her iki dünyanın da en iyi yanlarını veren bu ustalardan hoşlanıyordu. Böylece Medicilerin kentteki saraylarının özel şapelinin duvarlarının resimlenmesi işi, Fra Angelico'nun bir öğrencisi olan, ama çok farklı bir bakış açısına sahip olduğu açıkça fark edilen Benozzo Gozzoli'ye (1421-1497 dolayları) verildi. Gozzoli, şapelin duvarlarını neşeli bir manzarada krallara yaraşır bir tantana ile yolculuk eden Üç Müneccim'in süvari alayı ile resimledi (*resim 168*). Kutsal Kitap'ın bu bölümü ona güzel mücevherleri ve göz kamaştırıcı giysileri, büyülü ve neşeli bir masal dünyasında sergileme fırsatı veriyor. Medicilerin de yakın ticaret ilişkisinde oldukları soylu tabakanın gözalıcı eğlencelerini betimlemeden hoşlanmanın Burgonya'da geliştiğini görmüştük (*sayfa 219, resim 144*). Gozzoli, yeni buluşlarını, günlük yaşamın bu çeşit neşe dolu resimlerini daha canlı ve eğlenceli kılmak için kullanabileceğini göstermeye niyetlenmiş gibidir. Böyle yaptığı için onu eleştiremeyiz. O dönemin yaşamı gerçekten de çok ilgi çekici ve renkliydi; yapıtlarıyla bize o keyifli anların belgelerini bırakan küçük ustalara teşekkür etmeliyiz. Floransa'ya giden herkes, o eğlenceli yaşamdan bir şeylerin hâlâ korunduğu bu küçük şapeli ziyaret etmeyi unutmamalıdır.

168

Benozzo Gozzoli
Müneccimlerin Beytüllahm'a Gidişleri, 1459-1463 dolayları

Bir freskodan ayrıntı; Palazzo Medici -Riccardi şapeli, Floransa

Bu arada kuzey ve güney Floransa'daki kentlerdeki öteki ressamlar Donatello ve Masaccio'nun yeni sanatının mesajını benimsemişler ve bundan yararlanmak için Floransalılardan bile fazla istekli olmuşlardı. Bunlardan





biri de Andrea Mantegna (1431-1506) idi. Mantegna önce, ünlü bir üniversite kenti olan Padova'da, sonra da Mantova senyörlerinin sarayında çalıştı. Her ikisi de kuzey İtalya'da olan bu iki şehirden, Giotto'nun ünlü freskolarını yaptığı şapele çok yakın bir Padova kilisesinde, Mantegna, Aziz Yakup'la ilgili efsaneden bir dizi sahne görselleştirdi. Bu kilise II. Dünya Savaşı sırasında, bombardımanlardan çok zarar gördü ve Mantegna'nın bu olağanüstü resimlerinden çoğu hasara uğradı. Bu çok üzücü bir kayıptı, çünkü bunlar tüm zamanların kuşkusuz en büyük yapıtlarıydı. Bu resimlerden biri (*resim 169*), Aziz Yakup'u muhafız gözetiminde infaz yerine gitmeye hazırlanırken gösteriyordu. Giotto ve Donatello gibi Mantegna da, bu sahnenin gerçekte nasıl olduğunu tüm ayrıntılarıyla hayal etmeye çalışmıştır kuşkusuz. Fakat onun gerçeklik adını verdiği şeyin standartları Giotto çağınınkilerden daha çok titizlik gerektiriyordu. Giotto'ya göre önemli olan öykünün ruhsal anlamıydı – erkekler ve kadınlar belirli bir durum karşısında nasıl davranırlardı. Mantegna aynı zamanda dıştaki olaylarla da ilgileniyordu. Aziz Yakup'un Roma İmparatorları döneminde yaşamış olduğunu biliyordu ve sahneyi, aynen olayın geçmiş olabileceği şekilde kurmak istiyordu. Bu amaçla klasik yapıtlarda özel bir çalışma yapmıştı. Aziz Yakup'un içinden geçirildiği kent kapısı bir Roma zafer takıdır ve muhafız askerlerin tümü otantik (gerçeğe dayanan) klasik anıtlarda gördüğünüz Romalı lejyonerlerin giysilerini giyip, silahlarını kuşanmış. Bu resmin bize antik bir heykeli hatırlatmasının nedeni sadece bu giysi ve öteki ayrıntılar değildir. Tüm sahnede sert yalınlığı ve süssüz ihtişamıyla Roma sanatı soluk almaktadır. Benozzo Gozzoli'nin Floransa'daki freskolarıyla, hemen hemen aynı yıllarda Mantegna'nın yaptığı yapıtlar arasındaki ayrım bundan daha açık olamazdı. Gozzoli'nin neşeli, gözalıcı gösterisinde, Uluslararası Gotik Üslubuna bir dönüş fark ediyoruz. Öte yandan Mantegna ise, Masaccio'nun bıraktığı yerden devam ediyor. Figürleri Masaccio'nunkiler kadar heykelsi ve etkileyici. Masaccio gibi o da, perspektif sanatından tutkuyla yararlanır ama Uccello'nun yaptığı gibi, bu sihirbazlıkla elde edilebilen yeni etkileri göstermek için aşırıya kaçmaz. Mantegna daha çok, üzerinde figürlerin sanki ayakta durduğu, elle tutulabilir canlılar gibi hareket ettiği sahneyi yaratmak için perspektif kullanır. Figürlerine, başarılı bir tiyatro yönetmeni gibi, olayın geçtiği andaki önemlerine göre sahnede yer verir. Neler olduğunu görebiliriz: Aziz Yakup'u götüren muhafız alayı bir an için durmuş, çünkü zalimlerden biri pişman olmuş ve azizin kutsamasına nail olmak için kendini onun ayaklarına atmış. Romalı askerler durmuş, olup biteni izlerken, aziz, adamı kutsamak için sakince dönmüş. Muhafızlardan biri duygusuzca duruyor, öteki ise elini kaldırış biçimiyle olaydan etkilenmiş gibi görünüyor. Kemerin yuvarlaklığı sahneyi çerçeveliyor ve muhafızlar tarafından geri itilen seyirci halkın itiş kakışından, onları ayırıyor.

169

Andrea Mantegna
Aziz Yakup'un infaza götürülüşü, 1455 dolayları

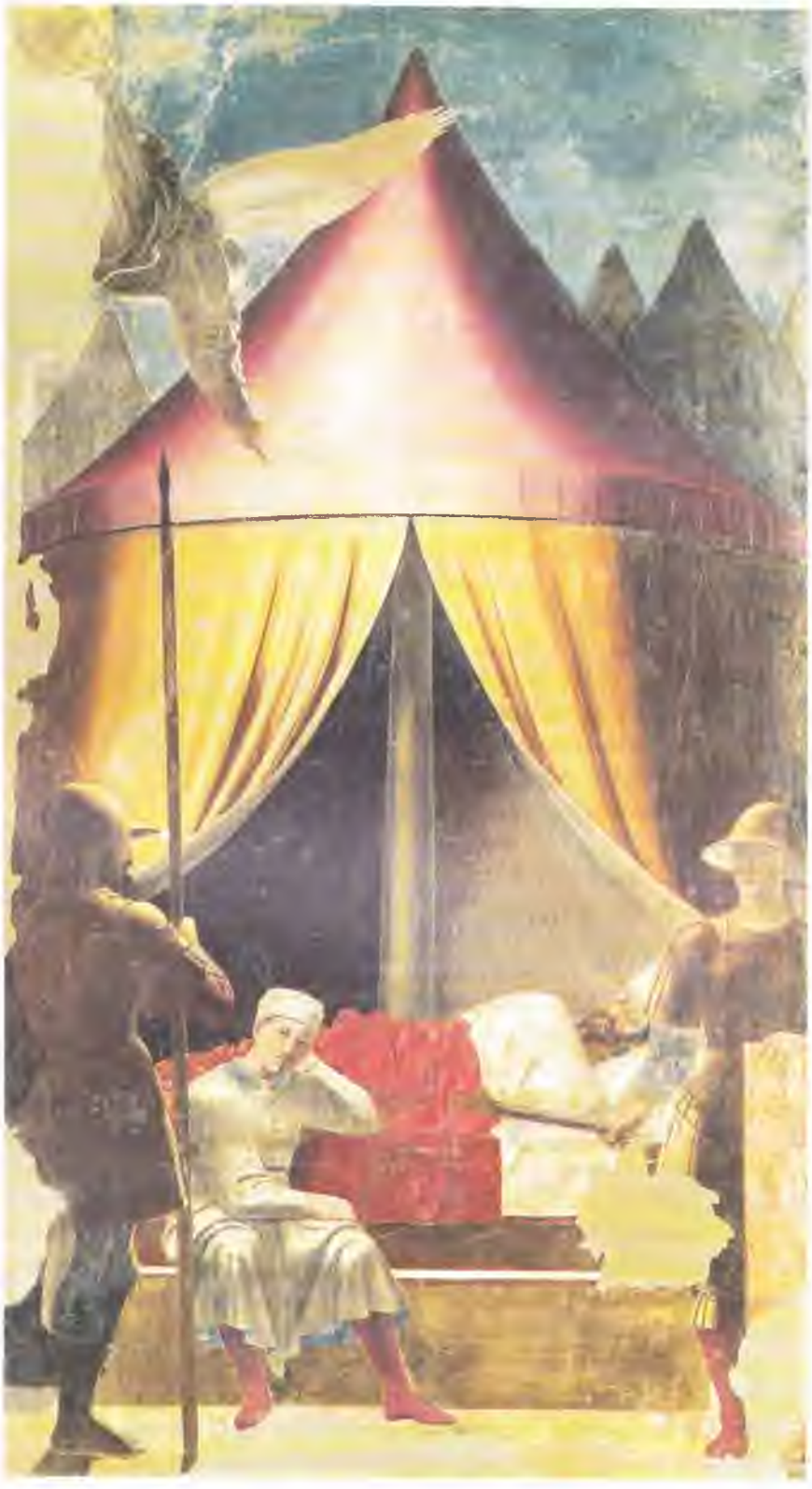
Fresko; yok olmuş; önceden Padova'da, Eremitani kilisesi içindeydi

Mantegna, kuzey İtalya'da yeni sanat yöntemlerini bu şekilde uygularken, o dönemin bir başka büyük ressamı, Piero della Francesca (1416? - 1492) da, aynı şeyi Floransa'nın güneyinde, Arezzo ve Urbino kentlerinde gerçekleştirdi. Gozzoli'nin ve Mantegna'nın freskoları gibi, Piero della Francesca'nın freskoları da, XV. yüzyılın yarısından hemen sonra, yani Masaccio'dan yaklaşık bir kuşak sonra yapılmışlardır. *Resim 170*, İmparator Konstantin'i Hıristiyan inancını benimsemeye iten ünlü düş efsanesini gösteriyor. Rakibiyle yapacağı hayati bir savaştan önce Konstantin düşünde bir melek görür. Melek ona bir haç uzatarak şunları söyler: "Bu işaret altında büyük bir zafer kazanacaksın." Piero'nun freskosu, İmparatorun ordugâhındaki savaş öncesi geceyi betimliyor. İmparatorun yatağında uyuduğu açık çadıra bakıyoruz. Özel muhafızı yanında oturuyor. Ayrıca iki asker de çadırın dışında nöbet tutuyor. Bu sessiz gece sahnesi, uzattığı elinde tuttuğu haç sembolü ile Gök'ten hızla inen bir meleğin ışığıyla birdenbire aydınlanıyor. Mantegna'da olduğu gibi, bize biraz bir tiyatro oyunu hatırlatılıyor. Oldukça açık bir şekilde belirlenmiş bir sahne var ve hiçbir şey dikkatimizi asıl olayın dışına çekmiyor. Mantegna gibi Piero da, Romalı lejyonerlerin giysilerine özen göstermiş ve yine onun gibi, Gozzoli'nin sahnelerini dolduran neşeli ve renkli ayrıntılardan kaçınmış. Piero da, perspektif sanatına tam olarak egemen bir sanatçı. Melek figürünü perspektif kısaltımla çiziş yöntemi ise, küçük boyutlu reprodüksiyonunda kafamızı karıştıracak denli atak. Piero, sahnede mekân duygusunu vermeye yarayan bütün bu geometrik yöntemlere, aynı ölçüde önemli olan bir yenisini eklemiştir: Işığın kullanımı. Ortaçağ sanatçıları ışığa pek fazla önem vermemişti. Yaptıkları hacimsiz figürler gölge oluşturmuyordu. Masaccio, bu bakımdan da bir öncü olmuştu. Masaccio'nun resimlerinin yuvarlak ve üç boyutlu figürleri ışık ve gölgeyle güçlü bir şekilde hacimlendirilmişti (*sayfa 228, resim 149*). Ancak hiç kimse ışığın önlerine çıkardığı sonsuz yeni olanakları Piero della Francesca kadar fark etmemişti. Bu resimde ışık, sadece figürlerin formlarını hacimlendirmeye yardım etmiyor, derinlik yanılsaması yaratmada perspektif kadar önemli rol oynuyor. Öndeki asker, çadırın çok iyi aydınlatılmış açıklığı önünde, koyu bir gölge gibi duruyor. Böylece, özel muhafızın oturduğu basamakla askerleri ayıran uzaklığı hissedebiliyoruz. Özel muhafızın yüzü de melekten yayılan ışıkla ortaya çıkıyor. Çadırın yuvarlaklığını ve içerdiği boşluğu ışıkla olduğu gibi, kısaltım ve perspektif sayesinde de hissediyoruz. Ancak Piero, ışık ve gölgenin daha da büyük bir mucize gerçekleştirmesini sağlıyor. İmparatorun tarihin akışını değiştirecek düşü gördüğü, gecenin derinliğinde geçen sahnenin gizemli atmosferini yaratmada Piero'ya ışık ve gölge yardımcı oluyor. Piero'yu belki Masaccio'nun en büyük vârisi yapan şey de, bu resimdeki sadelik ve sükûnettir.

170

Piero della Francesca
Konstantin'in düşü,
1460 dolayları

Bir freskodan ayrıntı;
San Francesco kilisesi,
Arezzo



Bunlar ve öteki sanatçılar, Floransalı büyük ustalar kuşağının buluşlarını uygularken, Floransa'daki sanatçılar bu buluşların yarattığı yeni sorunları giderek fark ediyordu. İlk zafer coşkusu içinde, perspektifin bulunmasının ve doğanın incelenmesinin tüm sorunlarını çözeceğini düşünmüş olmalıdırlar. Ama sanatın bilimden tamamen farklı olduğunu unutmamalıyız. Sanatçının araçları, teknik yöntemleri geliştirebilir ama sanatın kendisinin bilimin geliştiği gibi geliştiği pek söylenemez. Bir yöndeki her keşif, bir başka yerde yeni güçlükler yaratır. Ortaçağ ressamlarının doğru çizim kurallarını bilmediklerini, ama bu konudaki eksikliklerinin, onların resimlerinde mükemmel bir düzen oluşturmak üzere, figürlerini istedikleri gibi dağıtmalarına olanak sağladığını hatırlıyoruz. XII. yüzyılın resimli günlük kitabı (*sayfa 181, resim 120*) ya da XIII. yüzyılın "Meryem'in Ölümü" kabartması (*sayfa 193, resim 129*), bu ustalığın örnekleridir. Simone Martini gibi (*sayfa 213, resim 141*) XIV. yüzyıl ressamları bile, altın bir yüzey üzerine, apaçık bir çizim oluşturacak biçimde, figürlerini yerleştirme yeteneğine sahiptiler. Resmin gerçekliğin bir aynası olmasını isteyen anlayış benimsenmeye başlar başlamaz, figürlerin nasıl yerleştirileceği sorusunu cevaplamak artık o kadar kolay değildi. Gerçekte figürler ne ahenkli bir grup halinde bir araya gelir, ne de ayrıntısız arka planın önünde açıkça öne çıkarlar. Başka bir deyişle, sanatçının bu yeni gücünün; onun, hoş ve doyurucu bir bütün yaratmak gibi en değerli yeteneğine zarar vermesi tehlikesi ortaya çıkıyordu. Sanatçının önünde büyük sunak resimleri ve benzeri büyük işler olan yerlerde, bu sorun özellikle ciddi boyutlara ulaşıyordu. Bu gibi resimlerin uzaktan açık bir şekilde görülmesi ve tüm kilisenin mimari yapısına uyması gerekiyordu. Ayrıca bunların, inançlılara kutsal öyküyü açık ve etkileyici bir şekilde anlatabilmeleri gerekiyordu. *Resim 171*, XV. yüzyılın ikinci yarısının ressamı Antonio Pollaiuolo'nun (1432?-1498) bu yeni sorunu, hem özenli bir çizim, hem de uyumlu bir kompozisyonu bir araya getirerek nasıl çözmeye çalıştığını gösteriyor. Bu resim, sorunu sadece yetenek ve içgüdüyle değil, bazı belirli kuralların uygulanmasıyla çözmek için yapılan bu çeşit girişimlerin ilklerinden biridir. Bu belki ne tam olarak başarılı bir girişim, ne de çok çekici bir resimdir, ama Floransalı sanatçıların bu işi ne kadar bilinçli bir şekilde ele aldığını açık olarak gösterir. Resim, bir kazığa bağlanmış Aziz Sebastianus'un, çevresinde bir grup oluşturmuş altı celladı tarafından şehit edilişini betimliyor. Tüm küme, dar açı bir üçgen içine oldukça düzenli bir şekilde yerleştirilmiş. Bir kenardaki her cellat figürüne diğer kenarda benzeri bir figürle karşılık verilmiş.

Gerçekte düzenleme çok katı görünecek ölçüde açık seçik ve simetrik. Ressam, bu kusurun farkına varmış olacak ki, tabloya bir değişiklik katmayı daha denemiş. Yaylarını ayarlamak için eğilen iki cellattan birisi karşıdan görüldüğü halde, onun karşılığı olan öteki figür arkadan görülüyor. Aynı



171

Antonio Pollaiuolo
Aziz Sebastianus'un şehit edilişi,
1475 dolayları

Sunak resmi; ahşap üstüne yağlıboya, 291.5 × 202.6 cm; National Gallery, Londra

şeyi, ok atan figürlerde de uygulamış. Böylece ressam, kompozisyonun katı simetrisini, bir müzik parçasındaki yavaşlık ve hızlılık derecesi gibi, muvman-karşı muvman duygusu vererek hafifletmeye çalışmış. Pollaiuolo'nun tablosunda bu yöntem oldukça bilinçli olarak kullanılmış. Kompozisyonu ad eta bir alıştırmayı anımsatıyor. Onun, karşılıklı figürlerde, aynı modeli değişik yönlerden bakarak kullandığını düşünebiliriz ve kasları, hareketleri betimlemekteki yeteneğine duyduğu övünç yüzünden, resminin gerçek konusunu unuttuğunu hissedebiliriz. Üstelik Pollaiuolo, bu amacında tam olarak başarıya ulaşmış da sayılmaz. Arka plandaki harika Toskana manzarasına yeni perspektif sanatını uyguladığı doğrudur ama ana tema ile arka plan birbirleriyle pek kaynaşmazlar. Şehitlik olayının gerçekleştiği ön plandaki tepeden, arkadaki manzaraya uzanan bir patika yok. İnsan kendi kendine, acaba Pollaiuolo kompozisyonunu ayrıntısız ya da altın renkli bir arka plana oturtsaydı daha iyi mi ederdi, diye sormadan edemiyor. Ama hemen bu yolun artık ona kapalı olduğunu anlıyoruz. Böylesine canlı ve gerçeğe aynen benzetilen resimler, altın bir arka plan üzerinde iyi durmazdı. Sanat bir kez doğayla yarışa çıkmıştı, artık geri dönüş yoktu. Pollaiuolo'nun bu resmi XV. yüzyıl sanatçılarının stüdyolarında ne tür sorunları tartışmış olabileceklerini gösteriyor. Ancak bu sorunların çözülmesi ardından, İtalyan sanatı, bir kuşak sonra, en yüce doruklarına ulaştı.

XV. yüzyılın ikinci yarısının, bu sorunları çözmeye çalışan Floransalı sanatçıları arasında Sandro Botticelli de vardır (1446-1510). Botticelli'nin en ünlü tablolarından birisi bir Hıristiyan efsanesini değil, klasik bir mito-

loji öyküsünü, Venüs'ün doğuşunu betimler (*resim 172*). Ortaçağda klasik çağın şairleri tanınıyordu. Ama ancak Rönesans döneminde, İtalyanlar büyük bir tutkuyla Roma'nın eski şanını tekrar geri getirmeye çalıştıklarında klasik mitoloji öyküleri, halk içindeki okumuş tabaka arasında herkes tarafından sevilmeye başlandı. Hayranlık duyulan Yunan ve Roma mitolojisi, bu insanlar için hoş ve eğlenceli masallar olmaktan öte şeylerdi. Antik çağın insanlarının zekâlarının üstünlüğüne öylesine ikna olmuşlardı ki, bu klasik efsanelerin bazı derin ve gizemli gerçekleri içerdiğine inanıyorlardı. Kent dışındaki villasına bu resmi yapmasını Botticelli'ye sipariş eden sanat koruyucusu, zengin ve güçlü Medici ailesinin bir üyesiydi. Olasılıkla, ya kendisi ya da iyi eğitim görmüş dostlarından biri, ressama antik çağın insanlarının Venüs'ün denizden çıkışını nasıl betimlediklerini anlatmış olmalıdır. Bu bilgi sahibi insanlara göre Venüs'ün doğuşunun öyküsü, tanrısal güzellik bildirisini yeryüzüne getiren gizemin sembolüdür. Ressamın, bu mitoloji öyküsünü değerince betimlemek için saygıyla işe koyulduğunu düşünebiliriz. Tablonun konusu da kolayca anlaşılabilir. Venüs, gül yağmuru ortasında rüzgâr tanrıları tarafından kıyıya uçurulan bir deniz kabuğu üzerinde denizden çıkmıştır. Karaya ayak basmak üzereyken Hora'lar ya da Nympha'lardan biri erguvan kırmızısı bir pelerinle onu karşılar. Botticelli, Pollaiuolo'nun başaramadığını başarmıştır. Resminde mükemmel uyumlu bir kompozisyon vardır. Ama Pollaiuolo, Botticelli'nin bunu, kendisinin korumak için bin bir özen gösterdiği bazı buluşları feda ederek yaptığını ileri sürebilirdi. Botticelli'nin figürleri daha az kütlelidir ve bunlarda Pollaiuolo'nun ya da Masaccio'nun figürlerinin çizim doğruluğu yoktur. Botticelli'nin kompozisyonunun zarif hareketleri ve ahenkli çizgileri, Ghiberti'nin ve Fra Angelico'nun Gotik geleneğini, hatta belki de XIV. yüzyıl sanatının – Simone Martini'nin "Meryem'e Müjde"si (*sayfa 213, resim 141*) ya da Fransız kuyumcusunun yapıtı (*sayfa 210, resim 139*) gibi: "vücudun zarif dalgalanışı ve kumaş kıvrımlarının nefis dökülüşüyle" dikkatimizi çeken – yapıtlarını hatırlatıyor. Botticelli'nin Venüs'ü o denli güzel ki, boynunun doğal olmayan uzunluğunun, aşağı sarkan omuzlarının, sol kolun vücuda garip bir şekilde bağlanışının farkına bile varmıyoruz. Veya şöyle diyebiliriz: Çizgi zarifliğini elde etmek için, Botticelli'nin doğaya karşı bu kadar özgürce davranışı, tasarımın güzelliğini ve âhengini artırıyor; çünkü böylece, Venüs'ün Gök'ten bir armağan olarak kıyılarımıza taşınmış, son derece yumuşak ve zarif bir varlık olduğu izlenimini güçlendiriyor.

Botticelli'ye bu tabloyu sipariş eden zengin tacir Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici, bir kıtaya adı verilecek olan bir Floransalının da patronuydu. Amerigo Vespucci, Yeni Dünya'ya, Medicilerin şirketinde çalışırken yelken açtı. Böylece, tarihçilerin daha sonraları, Ortaçağın "resmî" sınırı olarak kabul ettikleri döneme varmış oluyoruz. İtalyan sanatında, ye-

172

Sandro Botticelli
Venüs'ün doğuşu,
1485 dolayları

Tuval üstüne tempera,
172.5 × 278.5 cm; Uffizi,
Floransa





173

Gherardo di Giovanni:
Meryem'e Müjde ve Dante'nin "İlahi Komedi"sinden sahneler,
1474-1476 dolayları

Bir ayin kitabından sayfa:
Museo Nazionale del Bargello, Floransa

ni bir sanatın başlangıcını gösteren birçok dönüm noktası olmuştur. Örneğin, 1300 dolayında Giotto'nun, 1400'e doğru Brunelleschi'nin buluşları. Ama yöntemdeki bu devrimlerden belki de daha önemlisi, bu iki yüzyıl içinde sanatta yavaş yavaş ortaya çıkan değişimdi. Daha önceki bölümlerde sözünü ettiğimiz Ortaçağ kitap minyatürleri (*sayfa 195, resim 131* ve *sayfa 211, resim 140*) ile bu sanatın 1475 dolaylarında Floransa'da yapılmış bir örneği (*resim 173*) arasında yapılacak bir karşılaştırma, aynı sanatın nasıl farklı bir anlayış geliştirdiği konusunda bize bir fikir verebilir. Elbette bu, Floransalı ustanın saygıda veya dinsel bağlılıkta kusur ettiği anlamına gelmez. Ne var ki, onun sanatının ulaştığı güçler, bu sanatı, yalnızca kutsal öykünün anlamını iletmekte yararlanılan bir araç gibi düşünmesine engel oluyordu. O, bu gücünü, daha çok, zenginlik ve şatafat dolu bir sayfayı açmak için kullanmak istiyordu. Sanatın, yaşamın güzelliklerini ve hazlarını çoğaltmaya yönelik işlevi hiçbir zaman tümden unutulmamıştı. İtalyan Rönesansı dediğimiz dönemde, bu işlev, gittikçe daha öne çıktı.



Fresko yöntemiyle resim yapımı ve renklerin hazırlanışı, 1465 dolayları

Merkür burcu altında doğanların uğraşları üzerine bir Floransa baskısından

14

GELENEK VE YENİLİK: II

Kuzey'de XV. yüzyıl

XV. yüzyılın, sanat tarihinde kesin bir değişime yol açtığını görmüştük. Bunun nedeni, Floransa'daki Brunelleschi kuşağının keşif ve yeniliklerinin, İtalyan sanatını yeni bir düzeye çıkartması ve onu, Avrupa'nın öteki ülkelerinde sanatın geçirdiği evrim sürecinden ayırmasıydı. XV. yüzyılın kuzeyli sanatçıları, çağdaşları olan İtalyan meslektaşlarından, amaçlarda belki o kadar olmasa da, araç ve yöntemlerde ayrılıyorlardı. Kuzey ile İtalya arasındaki ayrımın en belirgin olarak görüldüğü alan mimaridir. Brunelleschi Rönesans yöntemleri doğrultusunda, binalarda klasik dönemden alınma ögeler kullanmaya başlayarak, Floransa'daki Gotik üsluba son vermişti. İtalya dışındaki sanatçıların, Brunelleschi'nin öğretisini izlemeleri için aradan yüz yıl geçmesi gerekecekti. Onlar, tüm XV. yüzyıl boyunca, bir yüzyıl öncesinin Gotik üslubunu geliştirmeyi sürdürdüler. Fakat bu yapılarda, Gotik mimarinin sivri kemer ya da uçan payanda gibi tipik öğeleri hâlâ kullanıldığı halde, çağın beğenisi çok değişmişti. XIV. yüzyılda mimarların, taşı zarif bir dantel gibi işlemeyi ve zengin süslemeler kullanmayı ne kadar çok sevdiklerini, buna örnek olarak da Exeter Katedrali'nin süslü üslupta yapılmış penceresini hatırlıyoruz (*sayfa 208, resim 137*). XV. yüzyılda karmaşık taş kafesler ve muhteşem süslemelere duyulan bu beğeni daha da arttı.

Resim 174, Rouen'deki Adalet Sarayı'dır. Bu yapı, bazen "flamboyan" diye de anılan, geç dönem Fransız Gotik'inden bir örnektir. Burada tasarımcılar tüm binayı sonsuz çeşitlilikteki süslemelerle kaplamışlardır. Görünüşe göre bunu yaparken de bu süslemelerin yapısal açıdan herhangi bir işlevi olup olmadığını düşünmemişlerdir. Bu binalardan bazıları, sahip oldukları aşırı zenginlik ve yaratıcılık bakımından, neredeyse masalımsı bir özellik taşır. Ancak tasarımcıların artık Gotik mimarinin en son olanaklarını da tükettiğini ve buna tepkinin ergeç kaçınılmaz olduğunu hissetmemek de olanaksızdır. Zaten, kuzeyli mimarların, İtalya'nın doğrudan etkisi olmasaydı da daha yalın, yeni bir üslup geliştireceklerini gösteren ipuçları vardır.

Özellikle İngiltere'de, Gotik sanatın "Dikey üslup" diye bilinen son evresinde bu eğilimlerin etkili olduğunu görüyoruz. Bu tanımlama İngiltere'de XIV. yüzyıl sonlarıyla XV. yüzyılda yapılan binaların özelliğini ifade



174
Rouen Adalet Sarayı'nın (eskiden Hazine'ydi) avlusu, 1482
Süslü Gotik üslubu

etme amacıyla kullanılmıştır. Çünkü bu yapıların süslemelerinde, düz çizgiler, daha önceki dönemdeki "süslü" taş kafes işçiliğinin kıvrımlarından ve kemerlerinden daha çoktur. Bu üslubun en ünlü örneği, Cambridge'teki, 1446 yılında yapımına başlanan King's College'in güzel şapelidir (*resim 175*). Bu kilisenin biçimi, önceki Gotik iç mekânlardan çok daha yalındır. Yan sahınlar olmadığı için, ayaklar ve dik kemerler yoktur. Kilise, bütün olarak, bir Ortaçağ kilisesinden çok, oldukça yüksek bir salon izlenimini verir. Genel yapısının daha sade ve belki de, büyük katedrallere göre daha dünyevi olmasına karşın, ayrıntılarda, özellikle de tonozun biçiminde, ("yelpaze tonoz") Gotik ustaların hayal gücü, alıp başını gitmiştir. Tonozun, kavislerden ve düz çizgilerden oluşan olağanüstü dantel gibi örüntüsü, Kelt ve Northumbria el yazmalarında (*sayfa 161, resim 103*) görülen inanılmaz ölçüdeki başarılı işçiliği hatırlatır.

175
King's College Şapeli, 1446'da yapımına başlanmıştır
Dikey üslup

İtalya'nın dışında, resim ve heykel sanatındaki gelişme belirli bir sınıra kadar mimarideki gelişmeye paralel olarak ilerlemiştir. İtalya'nın dışındaki ülkelerde, resim ve heykel sanatının gelişmesi de bir ölçüde mimarinin gelişmesine benzer bir yol izledi. Başka bir deyişle, İtalya'da Rönesans her dalda egemen olurken, XV. yüzyılın Kuzey'i Gotik geleneğe bağlı kalmayı





sürdürdü. Van Eyck kardeşlerin büyük yeniliklerine rağmen, sanatsal uygulama, bilimden çok, gelenek ve görenekleri izlemeye devam etti. Matematiksel perspektif kuralları, bilimsel anatominin gizleri, eski Roma anıtlarının incelenmesi gibi konular, henüz kuzeyli ustaların sakin yaşamlarını altüst etmemişti. Bu bakımdan diyebiliriz ki, Alplerin güneyindeki meslektaşları artık "modern çağ"ı yaşarken, onlar hâlâ "Ortaçağlı sanatçılar" olarak kalmışlardı. Buna rağmen, Alplerin her iki tarafında yaşayan sanatçıların da karşılaştıkları sorunlar, şaşırtıcı derecede benzerlik gösteriyordu. Jan van Eyck, kılı kırk yaran bir gözlemcilikle her bir ayrıntıyı tek tek ekleyerek, tabloyu doğanın bir aynası haline getirmeyi öğretmişti (*sayfa 238, resim 157* ve *sayfa 241, resim 158*). İtalya'da Fra Angelico ve Benozzo Gozzoli'nin, Masaccio'nun yeniliklerini XIV. yüzyılın ruhuna uyarlayarak uygulaması gibi (*sayfa 253, resim 165* ve *sayfa 257, resim 168*), kuzeydeki bazı sanatçılar da Van Eyck'in yeniliklerini daha geleneksel konularda kullandılar. Örneğin, XV. yüzyılın ortalarına doğru Köln'de çalışan Alman ressamı Stefan Lochner (1410?-1451), kuzeyin bir tür Fra Angelico'su sayılabilir. Gülden bir çardağın altında oturan Meryem tablosu (*resim 176*) çok çekicidir. Meryem'i, çalgı çalan, Çocuk İsa'ya çiçekler yağdıran ve meyve sunan küçük meleklerle çevrili olarak betimleyen bu tablo, Fra Angelico'nun Masaccio'nun yeni yöntemlerini bilmesi gibi, bu ustanın da Van Eyck'in yeni yöntemlerini bildiğini göstermektedir. Yine de tablo Van Eyck'ten çok, XIV. yüzyılın Wilton İkilisi'ne (*sayfa 216-217, resim 143*) daha yakın gözükmektedir. Bu eski örneğe dönüp, onu, Lochner'in tablosuyla karşılaştırmak ilginç olabilir. Daha ilk bakışta, yeni ustanın, eskisinin zorlandığı bir konuda bilgili olduğunu görebiliriz. Lochner, çimenli yamaçta tahta oturmuş Meryem'in içinde olduğu mekân duygusunu yaratabilmiştir. Bu figürlerle karşılaştırıldığında, Wilton İkilisi'ndekiler biraz basık gelir insana. Lochner'in Hazreti Meryem'inde de arka planda altın bir zemin olmasına karşın ön planda gerçek bir sahne vardır. Sanatçının üstte her iki köşeye koyduğu sevimli iki melek, adeta tablonun çerçevesinden sarkan perdeyi açarak bu sahneyi gözler önüne sermektedir. Lochner ve Fra Angelico gibi sanatçıların resimleri, Ön-Raffaellocu (Pre-Raphaelite) ressamların ve Ruskin gibi, XIX. yüzyıl romantik eleştirmenlerinin hayal gücünü çok etkiledi. Onlar bu yapıtlarda yalın bir dine bağlılık ve çocuksu bir yüreğin büyüsünü sezdiler. Bir bakıma haklıydılar. Bu çalışmaların belki de bu kadar ilgi çekici olmasının nedeni, korumayı sürdürdükleri Ortaçağ ruhunu, tablolarda gerçek bir mekân ve az çok doğru bir çizim görmeye alışık olan bizler için, Ortaçağ ustalarının eserlerinden daha rahat anlaşılır bir şekilde vermesidir.

176

Stefan Lochner
Gül çardaklı Meryem, 1440 dolayları

Ahşap üstüne yağlıboya, 51 × 40 cm; Wallraf-Richartz-Museum, Köln

Öteki Kuzeyli ressamlar, Floransa'da Medici Sarayı'nda, zarif dünyanın neşeli debdebesini Uluslararası Üslup geleneğine uygun olarak yansıtan freskoların ressamı Benozzo Gozzoli'ye daha yakındılar. Bu durum duvar



177
Jean le Tavernier
"Charlemagne'ın Fetihleri"nden bir sayfa, 1460 dolayları

Bibliothèque Royale, Brüksel

178
Jean Fouquet
Fransa kralı VII. Charles'ın haznedarı Estienne Chevalier, Aziz Stefanus ile, 1450 dolayları

Bir sunak resminden bölüm; ahşap üstüne yağlıboya, 96 × 88 cm; Gemäldegalerie, Staatliche Museen, Berlin

halısı tasarlayanlar ve değerli el yazmalarını resimleyenler için özellikle geçerlidir. *Resim 177*'de görülen resimli sayfa, XV. yüzyılın ortasına doğru, yani Gozzoli'nin freskolarını yaptığı dönemde yapılmıştır. Arka planda, sanatçının yapımını tamamladığı kitabı, onu sipariş eden sanat koruyucusuna sunuşunu canlandıran geleneksel bir sahne gözüküyor. Fakat sanatçı, bu konuyu tek başına yetersiz bulmuş olmalı ki, sahneyi bir binanın giriş holüne yerleştirerek, çevrede olup biten diğer olayları da göstermiştir. İşte, kentin giriş kapısının arkasında bir grup, ava gitmeye hazırlanıyor – en azından şık bir bey elinde bir atmaca tutuyor, çevresinde de kibirli kentsoylular duruyor. Kentin içinde ve dışında kurulmuş isporta tezgâhlarında satıcılar mallarını sergilerken, alıcılar da bu malları inceliyor. Yani o dönemin bir Ortaçağ kentine özgü gerçekçi bir resim. Böyle bir yapıtı gerçekleştirmek, bırakın yüz yıl öncesini, çok daha önceleri bile olanaksızdı. Halkın günlük yaşamını gerçeğe böylesine uygun betimleyen resimler için eski Mısır sanatına kadar uzanmamız gerekir. Fakat Mısırlılar'ın kendi dünyalarına bakış biçimi bile böylesine dikkatli ve mizahi değildi. Bu çekici günlük yaşam portrelerinde, *Kraliçe Mary'nin Mezmurlar Kitabı*'nda (*sayfa 211, resim 140*) bir örneğini gördüğümüz o alaylı bakış açısı ön plana çıkmıştır. İtalyan sanatına oranla, ideal uyum ve güzelliğe daha az önem veren Kuzey sanatı, bu tür günlük betimlemeleri gittikçe daha çok benimsemiştir.

Bu iki okulun birbirinden tümden bağımsız geliştiğini sanmak büyük bir yanılgı olur. O çağın en büyük Fransız sanatçısı Jean Fouquet'nin, (1420?-1480?) gençliğinde İtalya'ya gittiğini, hatta 1447 yılında Roma'da Papa'nın portresini yaptığını biliyoruz. *Resim 178*, olasılıkla yurda döndükten birkaç yıl sonra yaptığı, bir bağışseverin portresini gösteriyor. Wilton İkilisi'nde (*sayfa 216-217, resim 143*) olduğu gibi, burada da diz çökmüş dua eden bağışseveri bir aziz korumaktadır. Bağışseverin adı Estienne (yani Stephanus'un eski Fransızca'daki karşılığı) olduğuna göre, yanındaki koruyucu aziz de, Kilise'nin ilk diyakozu (papaz yardımcısı) Aziz Stefanus'tur ve unvanına uygun giysilerle gösterilmiştir. Elinde bir kitap ve kitabın üstünde de sivri bir taş vardır, çünkü Kutsal Kitap'a göre Aziz Stefanus taşlanarak öldürülmüştür. Şimdi bir kez daha Wilton İkilisi'ne bakarsak, yarım yüzyıl gibi bir sürede, doğanın betimlenmesi konusunda ne bü-



yük adımlar atıldığını bir kez daha görürüz. Wilton İkilisi'ndeki azizler ve bağışçı, kâğıttan kesilip tabloya yapıştırılmış gibidirler. Jean Fouquet'nin figürleri ise hacimlendirilmiş izlenimini verirler. Diğer tabloda ışık ve gölge hiç yokken, Fouquet, ışığı sanki Piero della Francesca gibi (*sayfa 261, resim 170*) kullanıyor. Gerçek bir mekândaymış gibi duran bu sakin ve heykelsi figürler, Fouquet'nin İtalya'da gördüklerinden ne denli etkilendiğini göstermektedir. Yine de Fouquet'nin resim yapma tarzı İtalyanlarınkinden değişiktir. Kürk, taş, kumaş ve mermer gibi nesnelerin dokularına ve yüzeylerine gösterdiği ilgi, sanatının Van Eyck'in kuzey geleneğine çok şey borçlu olduğunu kanıtlamaktadır.

Roma'ya giden (1450'de hac niyetiyle) giden bir başka kuzeyli büyük sanatçı da Rogier van der Weyden'dir (1400?-1464). Bu usta hakkında tek bildiğimiz şey, çok ün kazanmış olduğu ve eski Hollanda'nın Jan van Eyck'in de çalıştığı, güney bölgesinde yaşadığıdır. *Resim 179*, İsa'nın Çarmıhtan İndirilişi'ni betimleyen büyük bir sunak resmidir. Görüldüğü gibi Rogier de, her ayrıntıyı, tek tek saça ve dikişe varıncaya dek betimlemekte Van Eyck'ten aşağı kalmıyordu. Yine de bu tablosu gerçek bir sahneyi canlandırmamaktadır. Figürlerini, boş bir arka planın önünde yer alan, derinliği az bir düzleme yerleştirmiştir. Pollaiuolo'nun sorunlarını anımsadığımızda (*sayfa 263, resim 171*), Rogier'in yaptığı seçimin akılcılığını daha iyi anlayabiliriz. Rogier de, kilisede toplanan inananlara kutsal öyküyü anlatacak ve uzaktan görülebilecek büyük bir sunak resmi yapmak zorundaydı. Bu nedenle, tablodaki biçimlerin belirgin dış çizgilere sahip olması ve doyurucu bir motif oluşturması gerekiyordu. Rogier'in bu tablosu, Pollaiuolo'nunkinin tersine, zorlama ve kasıtlı izlenimi vermeden, bu gereksinmelere cevap veriyordu. İsa'nın tümden seyirciye dönük gövdesi kompozisyonun merkezini oluşturuyor. Ağlayan kadınlar onu iki yandan çevreliyorlar. İncilci Yahya ise, yanındaki Azize Magdelena'nın yaptığı gibi, bayılmak üzere olan Meryem'i boşuna tutmaya çalışıyor. Meryem'in duruşu, çarmıhtan indirilen İsa'nın vücuduyla bir benzerlik oluşturuyor. Yaşlı adamların ağırbaşlı davranışlarının oluşturduğu karşıtlık, olaydaki ana oyuncuların anlatım yüklü hareketlerini etkili bir biçimde vurguluyor. Gerçekten de bu figürler, Ortaçağ'ın geçmişteki büyük yapıtlarından esinlenip onları kendi ortamında canlandırmak isteyen bir yapımcının yönettiği oyuncuları anımsatmaktadır. İzleyici sanki Ortaçağ'ın dini tiyatro oyunları olan mister oyunlarındaki sanatçıların ya da bir *tableau vivant* (bir sahnede yer alan herkesin kısa bir an için sessiz ve hareketsiz olarak donup kalmasıyla oluşturulan poz) karşısında duruyor gibidir. Gotik sanatın ilkelerini böyle gerçekçi bir stile uyarlayan Rogier, kuzey sanatına büyük katkıda bulunmuştur. Van Eyck'in buluşlarının ağırlığı altında kaybolup gitme tehlikesiyle karşı karşıya kalan, kolay anlaşılır tasarım geleneğinin çoğunu korumayı başarmıştır. Bundan böyle kuzeyli sanatçılar, her biri kendine göre, sanatın yeni gereksinmelerini eski dinsel amaçla uzlaştırmaya çalışacaklardır.

179

Rogier van der Weyden
Çarmıhtan İndiriliş, 1435 dolayları

Sunak resmi; ahşap üstüne yağlıboya, 220 × 262 cm; Prado, Madrid





Bu çabaları XV. yüzyılın ikinci yarısının en büyük Felemenk sanatçıları arasında yer alan ressam Hugo van der Goes'in bir yapıtında izleyebiliriz (Ölümü: 1482). Van der Goes, bu erken dönemde yaşamış kuzeyli ustalardan, hakkında kişisel bilgilere sahip olduğumuz nadir insanlardan biridir. Son yıllarını suçluluk kompleksine ve karamsarlığa kapılarak bir manastırda gönüllü olarak geçirdiğini biliyoruz. Nitekim Van der Goes'in sanatında, onu Van Eyck'in rahat ruh durumundan ayırt eden bir gerginlik ve ciddiyet buluruz. *Resim 180*, Goes'in yaptığı bir "Meryem'in Ölümü" sahnesini canlandırıyor. Bizi her şeyden önce etkileyen şey, on iki havarinin olay karşısında gösterdikleri değişik tepkilerin hayran bırakıcı betimlemesidir. Figürlerin yüzlerindeki ifadeler düşünceli bir sessizlikten, duygu yüklü bir hüzne ve hatta aşırı şaşkınlığa kadar değişmektedir. Aynı konuyu işleyen, Strasbourg Katedrali'nin anakapısındaki kabartmaya geri dönüp baktığımızda (*sayfa 193, resim 129*), Van der Goes'in ulaştığı başarıyı daha iyi değerlendirebiliriz. Kabartmanın havarileriyle tablodaki değişik tipleri karşılaştırırsak, kabartmadakilerin hepsinin birbirine benzediğini görürüz. Kabartmaları yapan sanatçı için, figürleri rahat anlaşılır bir biçimde yerleştirmek ne kadar kolay olmuştur! O, Van der Goes'in aksine, ne mekân yanılsaması ne de perspektif kısaltımla uğraşmak zorundaydı. Van der Goes'in gerçekçi bir sahne yaratmak ve aynı zamanda resmin yüzeyindeki hiçbir yeri boş ve anlamsız bırakmamak için harcadığı çabayı hissediyoruz. Ön plandaki iki havari ve yatağın üstünde havada duran görüntü, ressamın figürleri tablonun içine yayarak, onları açık-seçik görülebilecek şekilde yerleştirmeye çalıştığını açıkça gösteriyor. Bu belirgin zorlama, figürlerin hareketlerinin kasılmasına neden oluyor. Ancak bu da, kolları açık onu bekleyen oğlunun görüntüsünü seyreden huzur dolu Meryem'in çevresini kuşatan heyecan ve gerilim hissinin artmasına katkıda bulunuyor.

180

Hugo van der Goes
Meryem'in Ölümü,
1480 dolayları

Sunak resmi; ahşap üstüne yağlıboya, 146.7 × 121.1 cm; Groeningenmuseum, Bruges

181

Resim 180'den ayrıntı







183
Veit Stoss
Bir havari başı
Resim 182'den ayrıntı

Rogier'in verdiği bu yeni biçimle yaşamını sürdüren Gotik gelenek, hem heykelciler hem tahta oymacılar için özellikle önem taşıdı. *Resim 182*'de, Polonya'nın Krakov kentinden verilen sipariş üzerine 1477'de yapılan (yani Pollaiuolo'nun *sayfa 263, resim 171*'deki tablosundan iki yıl sonra) bir sunak masası oymasını görüyoruz. Bu yapıtın sanatçısı, uzun yaşamının çoğunu Almanya'da Nürnberg kentinde geçiren ve 1533 yılında yine orada ölen Veit Stoss'dur. Eserdeki küçük betimlemelerde bile, kolay anlaşılır bir tasarım değerini görebiliriz. Çünkü sunak masasından uzakta duran cemaat gibi biz de, ana sahnelerin anlamını güçlük çekmeden çözebiliriz. Ortadaki bölümde yine Meryem ve onu çevreleyen on iki havari ile "Meryem'in Ölümü" betimleniyor. Ancak bu sefer Meryem yatakta uzanmış olarak değil, diz çöküp dua ederken gösterilmiştir. Hemen yukarda, ışın dolu Cennette, Meryem'in ruhunun İsa tarafından karşılanması, en üstte ise, Meryem'e Baba Tanrı ile Oğul tarafından taç takılması görülüyor. Yandaki kanatlarda Meryem'in yaşamına ilişkin önemli olaylar canlandırılıyor. Bu önemli olaylar dizisi (taç giymesi de dahil), "Meryem'in Yedi Sevinci" diye bilinir. Sol kanadın üstünde Meryem'e Müjde, onun altında, İsa'nın Doğuşu ve en altta, Müneccimlerin Tapınması sahneleri yer alıyor. Sağ kanatta, Meryem'in öteki sevinçlerini görüyoruz: Yukardan aşağıya doğru sırasıyla İsa'nın Dirilişi, İsa'nın Göğe Yükselişi ve Pentikost'ta (paskalyadan sonraki yedinci pazar günü) Kutsal Ruh'un İnişi. İnançlılar, Meryem'e adanmış bayram günlerinden birinde kilisede toplandıklarında, bütün bu öyküler üstünde derin düşüncelere dalabilirlerdi (kanatların öteki yüzü de başka dinsel bayramlara adanmıştı), ama oymaya iyice yaklaştıklarında, azizlerin şahane başlarında ve ellerinde, Veit Stoss'un sanatının gerçekçiliğini ve ifadeselliğini görüp hayran kalabilirlerdi (*resim 183*).

182
Veit Stoss
Meryem Ana kilisesi sunağı, Krakov, 1477-1489
Boyanmış ahşap, yüksekliği 13.1 m

XV. yüzyılın ortalarında, Almanya'da çok önemli bir teknik buluş gerçekleştirildi. Bu buluş, gelecekte birçok şeyin yanı sıra sanatın gelişmesine de önemli etkisi olacak baskı tekniğiydi. Bu teknik, kitaplardan önce resimlerde kullanılmaya başlanmıştı. Üstüne aziz resimleri ve dua metni basılan yapraklar, hacılara ya da kilise dışında dua etmek isteyenlere dağıtı-

lıyordu. Bu resimleri basmak için kullanılan yöntem çok basitti ve daha sonraları harflerin basımında kullanılan yöntemle aynıydı. Bir tahta parçası alınıyor ve baskıda çıkmaması gereken yerleri oyuluyordu. Başka bir deyişle, beyaz çıkması gereken yerlerin oyulması gerekiyor, böylece de siyah çıkması istenen yerler çıkıntılı kalıyordu. Sonuçta elde edilen kalıp, dıştan bakıldığında, bugün kullandığımız herhangi bir lastik mühüre benziyordu. Kâğıda baskı yapmak için kullanılan yöntem de hemen hemen aynıydı. Kâğıt, yağ ve kurumdan oluşan matbaa mürekkebi sürülmüş kalıbın üzerine konarak bastırılıyordu. Tahtadan yapılmış bir kalıp, iyice eskimeden önce, çok sayıda baskı yapabiliyordu. Resimlerin basımı için kullanılan bu basit tekniğe "tahta (ya da ağaç) baskı" (woodcut) denir. Tahta baskı çok ucuz bir yöntem olduğu için hemen yayılıverdi. Belirli sayıda tahta kalıp, bir dizi resmin basımı için kullanılabilirdi. Resim basılı sayfalar, sonra da, bir kitap oluşturacak biçimde, bir araya getirilebilirdi. İşte bu yolla basılmış kitaplara, "tahta baskı kitap" (block-book) denir. Tahta baskı resimler ve kitaplar kısa bir süre sonra halk pazarlarında görülmeye başlandı; bu yöntemle oyun kâğıtları, komik resimler ve dinsel amaçlı baskılar yapıldı. *Resim 184*, Kilise tarafından vaaz yerine kullanılan tahta baskı resimli bir kitaptan alınmış bir sayfayı gösteriyor. Bu resimli vaazın amacı, inananlara ölüm vaktini anımsatmak ve adından da anlaşılacağı üzere, onlara "İyi ölme sanatı"nı öğretmekti. Baskıda, ölüm döşeğinde yatan inançlı bir adam ve yanında eline yanan bir mum veren bir papaz görülmektedir. Adamın ağzından dua eden bir figürcük halinde çıkan ruhunu, bir melek kabul ediyor. Arkada, ölmek üzere olan adamın tüm düşüncelerini yöneltmesi gereken İsa ve azizler yer alıyor. Ön planda, en çirkin biçimlerle betimlenmiş bir iblis sürüsü yer alıyor. Ağızlarından çıkan yazılardan ne söylediklerini anlıyoruz: "Öfkeden titriyorum", "Onurumuzu yitirdik", "Şaşkınlık içindeyim", "Bunun tesellisi yok", "Kaçırdık onun ruhunu elimizden" Bu iğrenç yaratıkların kıvranmaları boşunadır, çünkü iyi ölme sanatını bilen adamın, cehennemin güçlerinden korkmasına gerek yoktur.

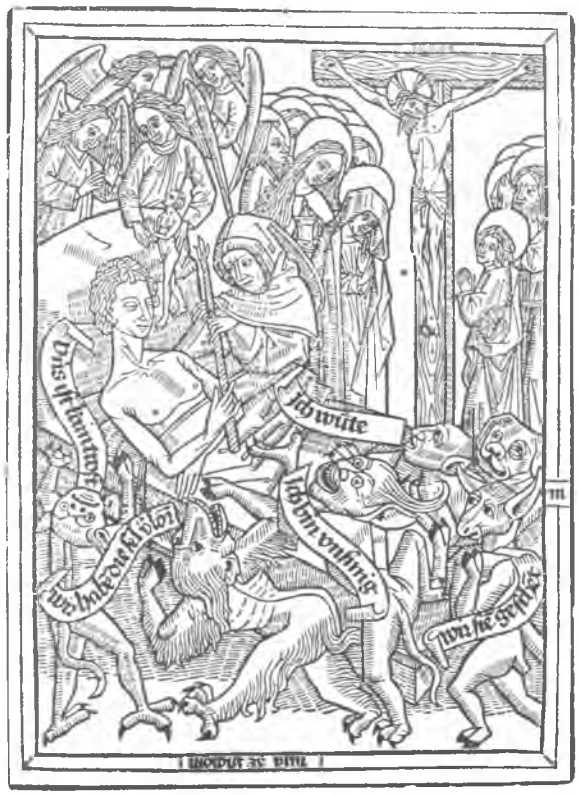
Gutenberg'in bir çerçeve içine yerleştirilen değiştirilebilir harflerle baskı yapmayı bulmasıyla, her sayfa için tek parça tahta kalıbın kullanıldığı eski tip baskı tekniği tarihe karıştı. Yine de metnin resimlenmesi için tahta kalıpların kullanımına devam edildi. Nitekim, XVI. yüzyılın son yarısında birçok kitap tahta baskıyla resimlenmiştir.

Tahta kalıp kullanımı, bütün yararlılığına rağmen, resim baskısı için oldukça kaba bir yöntemdi. Aslında bazen bu resimleri etkili kılan şeyin bu kabalık olduğu da doğrudur. Ortaçağ sonlarının bu yaygın baskıları, günümüzün en iyi ilan afişlerini anımsatırlar – çizgileri basit ve sadedir. Ama bu dönemin büyük sanatçılarının tutkuları çok daha farklıydı. Bu ustalar ayrıntıdaki ustalıklarını ve gözlem yeteneklerini göstermek istiyorlardı.

184

İnançlı insan ölüm döşeğinde,
1470 dolayları

Tahta baskı, 22.5 × 16.5 cm; Ulm'da basılan "İyi Ölme Sanatı" adlı kitap için resim



Tahta baskı ise bu amaca uygun değildi. Bu yüzden, bu ustalar, daha hassas etkiler yaratabilecekleri başka bir malzeme seçtiler. Tahta yerine bakır kullandılar. Bakır oyma baskının (bakır oyma baskının) dayandığı ilke, tahta baskınınkinden biraz daha farklıdır. Tahta baskıda, basılmış olarak görülmesi gereken çizgiler dışında her şey oyulur. Oysa bakır oyma baskıda basılması gereken çizgiler, tığkalem denilen sivri uçlu özel bir araçla bakır üzerine çizilir. Madenin üzerine bu yöntemle oyulmuş çizgi, kendi içine dökülen boyayı veya baskı mürekkebini tutacaktır. Bu yüzden yapılması gereken, çizilmiş bakır plakayı baskı mürekkebi ile sıvayıp sonra yüzeyde kalan boyayı temizlemektir. Bu plakayı bir kâğıda sıkıca bastırırsanız, tığkalemde oyulmuş çizgilerin içindeki mürekkep kâğıda geçecek ve böylece baskı gerçekleştirilmiş olacaktır. Başka bir deyişle, bakır oyma baskı tahta baskısının negatifi oluyor. Tahta baskı, çizgiler kabartma haline getirilerek; bakır oyma baskı ise, çizgilerin plakaya oyulmasıyla elde ediliyor. Tığkalemi kullanmak, oyulan çizgilerin derinlik ve uzunluğunu iyi ayarlamak ne kadar zor olursa olsun, bir kez bu işte ustalaştıktan sonra bakır oyma baskıda, tahta baskıya göre daha çok ayrıntı ve daha hassas bir etki elde edilebilir.

XV. yüzyılın en ünlü oyma baskı ressamlarından birisi olan Martin Schongauer (1453?-1491), yukarı Ren bölgesinde, şimdiki Alsas'daki Colmar kentinde yaşamıştır. Schongauer'in, Felemenkli büyük ustaların ru-



185

Martin Schongauer
İsa'nın Doğuşu,
1470-1473 dolayları

Oyma resim (gravür),
25.8 × 17 cm

huna uygun bir biçimde yorumladığı bir İsa'nın Doğuşu sahnesi, *Resim 185*'te görülüyor. O ustalar gibi Schongauer de, betimlediği nesnelerin dokusunu ve yüzeyini bize duyurmaya çalışarak, olayı en ufak ayrıntısına varıncaya dek belirtmeye çaba göstermiştir. Sanatçının amacına, fırça ve rengin yardımı olmadan ve yağlıboya kullanmadan ulaşmış olması, bir mucize gibi gözüküyor. Onun oyma resimlerini büyüteçle inceleyerek, kırık tuğlaların, taş aralarındaki çiçeklerin, tavana doğru tırmanan sarmaşıkların, hayvanların tüylerinin, çobanların saçları ve sakallarının nasıl betimlendiğini gözlemleyebiliriz. Ne var ki, tek hayran kalmamız gereken şey onun sabır ve tekniği değildir. Bu resimden, tığkalem işçiliğinin güçlüğünü hesap etmeden de zevk alabiliriz. İşte, yıkıntı halinde olduğu için ahır niyetine kullanılan kilisede pelerininin bir ucuna özenle yatırdığı çocuğuna tapınan Meryem. Aziz Yusuf, elinde bir fenerle, Meryem'e endişeli ve babacan bir ifadeyle bakıyor. Öküz ve eşek ise Meryem'le birlikte ibadet ediyorlar.

Alçakgönüllü çobanlar, eşiği çıkmak üzereler. Bunların en arkada olanı, melekten müjdeyi alıyor. Sağ üst köşede, "Dünyada Barış" ilahisini söyleyen bir melek grubunu görüyoruz. Bütün bu ögeler, Hıristiyan sanatı geleneğinde derinlemesine kökleşmiş motiflerdir. Ancak, bu motiflerin sayfa üzerinde bir araya getiriliş şekli, tamamen Schongauer'e özgüdür. Gerek baskı resimlerde, gerekse sunak resimlerinde karşılaşılan kompozisyon sorunları bazı yönlerden birbirine oldukça benzer. Her iki durumda da, bir derinlik duygusu yaratmaya ve gerçeği aslına uygun olarak yansıtmaya çalışırken, bütünün dengesi bozulmamalıdır. Ancak bu sorunu dikkate alarak, Schongauer'in başarısını tam olarak değerlendirebilir, onun olayın geçtiği mekân olarak niye bir kalıntıyı seçtiğini anlayabiliriz. Böylece, hem sahneyi sağlam bir şekilde çerçeve içine alıyor, hem de ön plandaki yıkık duvarda yarattığı boşlukla arkadaki sahneyi gösteriyordu. Ayrıca, ana figürleri siyah bir arka plan önüne yerleştirip, onlara belirginlik kazandırabiliyor ve oyma resmin her noktasını ilgi çekici bir şeyle doldurabiliyordu. Schongauer'in kompozisyonunu ne kadar dikkatli hazırladığını resmin iki köşegenini izlersek daha iyi anlarız: iki köşegenin çakıştığı noktada, yani resmin tam merkezinde, Meryem'in başı yer almaktadır.

Tahta baskı ve oyma resim sanatı Avrupa'ya çabucak yayıldı. İtalya'da Mantegna ve Botticelli tarzında, Felemenk ve Fransa'da başka tarzlarda oymalarla karşılaşıyoruz. Bu baskılar, Avrupalı sanatçıların karşılıklı düşünce alışverişinde bulunmalarını sağlayan araçlardan biri oluverdi. O dönemlerde, başka bir sanatçıdan bir düşünce veya tüm bir kompozisyon almak henüz ayıp bir şey sayılmıyordu. Daha az önemli ustaların birçoğu, bu oyma resimleri, kendilerine model alarak aynen kopya ettiler. Baskının bulunuşunun düşünce alışverişini hızlandırması ve Reform hareketinin gerçekleşmesini sağlaması gibi, resimlerin basılması da İtalyan Rönesans'ının Avrupa'nın öteki ülkelerindeki zaferini perçinledi. Bu durum, kuzeyde Ortaçağ sanatına son veren etkenlerden biri oldu. Böylelikle sanatta ortaya çıkan bunalımı yalnızca en büyük ustalar aşabilecekti.



Taş ustaları ve kral, 1464 dolayları

Jean Colombe'un resimlediği, Truva'nın öyküsünü anlatan el yazmasından; Kupferstichkabinett, Staatliche Museen, Berlin

15

ULAŞILAN UYUM

Toskana ve Roma, XVI. yüzyıl başları

İtalyan sanatını Botticelli çağında, yani İtalyan dilinde – "dört yüzler" anlamına gelen – *Quattrocento* denilen XV. yüzyılın sonlarında bırakmıştık. *Cinquecento*, yani XVI. yüzyılın başlangıcı, İtalyan sanatının en ünlü ve tüm çağların ise en parlak dönemlerinden biridir. Bu çağ İtalya'da Leonardo da Vinci ve Michelangelo'nun, Raffaello ve Tiziano'nun, Correggio ve Giorgione'nin, Kuzeyde ise Dürer ve Holbein ile daha birçok ünlü sanatçının çağıdır. Bunca büyük ustanın nasıl hepsinin birden aynı dönemde yetiştiği sorulabilir, ancak bu gibi soruları sormak kolay, cevaplamak ise zordur. Dehânın doğuşunu açıklayamayız. Onun hazzına varmakla yetinmek en iyisi. Bu yüzden bundan sonra söyleyeceklerimiz Yüksek Rönesans adı verilen bu muhteşem dönemin tam bir açıklaması olmayacaktır. Ama en azından böylesine ani bir dehâ çiçeklenmesini olanaklı kılan koşulları görmeye çalışabiliriz.

Bu koşulların başlangıcını, daha Giotto'nun döneminde görmüştük. Giotto'nun ünü o denli yaygınlaşmıştı ki, böyle büyük bir ustaya sahip olmakla gurur duyan Floransa kenti, katedrallerinin çan kulesini onun tasarlamasını istedi. Binalarını güzelleştirmek ve ölümsüz yapıtlara sahip olmak amacıyla büyük ustaların hizmetini sağlamada birbiriyle yarışan kentler, sanatçıların da kendi aralarında yarış etmesine önayak oldu. Bu durum, benzer kentsel gururdan yoksun olan Kuzeyin feodal uluslarında hemen hemen hiç bilinmeyen bir şeydi. İtalyanlar'ın daha sonra, perspektif yasalarını incelemek için matematik bilimine, insan vücudunun yapısını incelemek için anatomiye yönelmeleriyle, büyük buluşlar dönemi başladı. Bu buluşların sonucunda sanatçının ufku genişledi. O artık, bir çift ayakkabı, bir dolap ya da bir tablo siparişi alan herhangi bir zanaatkâr değildi. O başlı başına bir ustaydı ve doğanın gizemlerini araştırıp evrenin gizli yasalarını incelemediği sürece şan ve şeref kazanamazdı. Böylesine amaçlar güden önder sanatçıların, toplumda kendilerine verilen yerden rahatsız olmaları doğaldı. Durumları eski Yunan'dan beri değişmemişti. Yalnızca kafasıyla çalışan bir şair, züppe tabaka tarafından kabul görüyor, elleriyle çalışan bir sanatçı bu onura ulaşamıyordu. Sanatçıların karşısındaki bu engel, onları daha büyük başarılar elde etmeye ateşledi. Böylece bütün dünyaya, kendilerinin sadece zengin atölyeleri olan saygın kimseler

değil, eşsiz bir tanrı vergisine sahip üstün insanlar olduğunu kabul ettireceklerdi. Bu kolay bir iş değildi ve sanatçıların istedikleri yere gelmeleri hemen olmadı. Züppelik ve önyargı çok güçlü engellerdi. Latince konuşan, her duruma uygun deyişleri bilen bir edebiyatçıyı masalarına memnuniyetle çağırdıkları halde, aynı ayrıcalığı bir ressam veya bir heykelciye tanımakta duraksayanlar çoğunluktaydı. Sanatçıların önyargıları yenmesine yardım eden şey, yine sanat koruyucuların ün tutkusu oldu. İtalya'da bir an önce saygınlık ve üne kavuşmak isteyen birçok küçük krallık vardı. Görkemli binalar yaptırmak, çok güzel mezarlar veya büyük fresko dizileri sipariş etmek ya da ünlü bir kilisenin büyük sunak masasına bir resim adamak, kişinin adını sonsuza dek sürdürmesi ve yeryüzündeki yaşamını belgeleyen uygun bir anıta sahip olması için güvenilir bir yöntemdi. En ünlü ustaların hizmetini elde etmek için yarışan çok sayıda merkez olduğu için de, sanatçıların kendi koşullarını öne sürme olanağı doğdu. Önceleri prensler sanatçılara eser siparişi vererek onları onurlandırırdı. Şimdi iş nerdeyse tersyüz olmuştu. Zengin bir prensi veya güçlü bir kişiyi, siparişini kabul ederek onurlandırma ayrıcalığı sanatçıya geçmişti. Bunun sonucu olarak, sanatçılar, artık istedikleri siparişi kabul ediyorlar ve eserlerini, sipariş verenlerin kaprislerine uydurmak zorunda kalmıyorlardı. Bu kazanılan yeni gücün, uzun dönemde sanat açısından bazı zararlarının da olup olmadığına karar vermek güç. Ama en azından başlangıçta özgürleştirici bir etkisi oldu ve sanatçıların, içlerinde tuttukları için biriken müthiş enerjinin ortaya çıkmasına olanak verdi. Nihayet sanatçı, özgürlüğüne kavuşmuştu.

Bu değişikliğin etkisi, başka hiçbir alanda, mimarideki gibi olmadı. Brunelleschi (*sayfa 224*) zamanından başlayarak, bir mimarın klasik mimari hakkında bilgi sahibi olması zorunluğu doğmuştu. Antik mimari düzenlerinin, yani "sütun sistemleri"nin kurallarını, Dor, İyon ve Korint üslubu kolon ve entablatürlerin doğru orantılarını ve ölçülerini bilmek zorundaydı. Eski kalıntıların ölçümlerini yapmalı, klasik yazarların el yazmalarını incelemeliydi. Bu yazarların arasında, Yunan ve Roma mimarlarının kullanmış olduğu yöntemleri bir kurallar bütünü olarak bir araya getiren Vitruvius da vardı. Vitruvius'un yapıtlarındaki bazı belirsiz ve çetrefilli bölümleri çözmek için Rönesans araştırmacıları tüm yaratıcılıklarını seferber etmişlerdi. Sanat koruyucularının istekleri ile sanatçıların idealleri arasındaki çatışma başka hiçbir dalda mimarideki kadar belirgin olmadı. Antik mimariyi incelemiş ustalar gerçekte tapmak ve zafer takları yapmaya can atıyorlardı, ama onlardan yalnızca saray ve kilise yapmaları isteniyordu. Yeni bir kent binasına antik "sütun sistemleri"ni uyarlayan Alberti gibi (*sayfa 250, resim 163*) sanatçıların, bu temel çatışmada, nasıl bir uzlaşma yolu bulduklarını gördük. Ama Rönesans mimarının asıl özlemi; bir binayı, hangi amaçla kullanılacağını düşünmeksizin, sadece oranları-



186

Caradosso
Yeni San Pietro için hazırlanmış madalya, Bramante'nin tasarımındaki büyük kubbeyi gösteriyor, 1506

Bronz, çapı 5.6 cm; British Museum, Londra

nın güzelliği, içinin genişliği ve bir bütün olarak binanın güçlü görkemliliği için tasarlamaktı. Özlem duydukları kusursuz simetri ve düzenliliğe, sıradan bir yapının pratik gereksinimlerine bağlı kalarak ulaşılması imkânsızdı. Bu sanatçılardan birisinin, geleneksel biçimleri ve amaca uygunluğu feda etmeye hazır, önemli bir sanat koruyucusu bulması, unutulmayacak bir olay oldu. Papa II. Julius, dünyanın yedi harikasını gölgede bırakacak görkemli bir yapı aracılığıyla ulaşacağı ünü düşünüyordu. Aziz Petrus'un gömülü olduğu kabul edilen yerde kurulmuş olan kutsal San Pietro bazilikasını 1506 yılında yıktırıp, kilise mimarisinin ve dinsel törenlerin bilinen kurallarına meydan okuyan yepyeni bir biçimde yeniden yaptırmaya karar verişini ancak böyle açıklayabiliriz. Papa, bu görevi, yeni üslubun ateşli savunucusu Donato Bramante'ye (1444-1514) verdi. Bramante'nin günümüze el değmeden ulaşan çok az yapılarından bir tanesi, onun klasik mimarinin ilke ve kurallarını ne denli benimsediğini, ama taklitçiliğe de kaçmadığını göstermektedir. Bu yapı, ilk başta aynı üslupta yapılmış revaklı bir avlu ile çevrelenmesi tasarlanan bir şapel ya da sanatçının sevdiği adla



187

Donato Bramante
Tempietto,
San Pietro in
Montorio, Roma,
1502

Bir Yüksek Rönesans şapeli

"Tempietto"dur (küçük tapmak) (*resim 187*). Basamaklar üzerinde yükselen, yuvarlak yapılı küçük binanın tepesi kubbeli, çevresi ise Dor üslubunda bir sütun dizisiyle çevrilidir. Kornişin üstündeki parmaklık, yapıta, hafif ve zarif bir görünüm kazandırmaktadır. Şapelin ana kütlesi ile çevresindeki süsleyici kolon dizisi, klasik bir tapmaktaki gibi uyum içindedir.

Papa işte bu ustaya, Hıristiyan âleminin gerçek bir harikası olacağı anlaşılan, yeni San Pietro kilisesinin tasarım görevini vermişti. Batı geleneklerine göre bu tip bir kilisenin doğu-batı ekseni üstünde yer alan ince uzun bir yapı olması gerekliydi. İnananlar, doğu doğrultusunda baktıklarında ayinin yapıldığı sunak masasını görmeliydiler. Bramante ise, bin yıllık bu geleneği hiç dikkate almamaya kararlıydı.

Yalnızca böyle bir yapıya layık olacak bir düzenlilik ve uyuma duyduğu derin özlemle, Bramante, kare planlı bir kilise çizdi. Haç biçimli ana mekânı, simetrik olarak yerleştirilmiş bir dizi şapel çevirecekti. Ana mekânın tepesinde, dev büyüklüğündeki kemerlere oturan büyük bir kubbe olacaktı. Bu kubbeyi *resim 186*'daki madalyondan görebiliyoruz. Bramante'nin, Roma'ya gelen herkesi kalıntılarıyla hâlâ etkileyen en büyük antik yapı olan Colosseum'un (*sayfa 118, resim 73*) etkisini, Pantheon'un (*sayfa 120, resim 75*) uyandırdığı etkiyle birleştirmeyi amaçladığı söylenir. Eski sanata duyulan hayranlık ve hiç görülmemiş yepyeni bir şey yaratma tutkusu, yapının amaca uygunluğunu sorgulamayı ya da bunca zaman uyulan gelenekleri dikkate almayı bir an unutturdu. Ne var ki Bramante'nin San Pietro tasarımı gerçekleşemeyecekti. Bu koca yapı o denli para yuttu ki, Papa, gerekli parasal kaynakları sağlamaya çalışırken sonuçta Reform hareketini getirecek bunalımı da hızlandırdı. Luther'i Almanya'da ilk açık protestoya iten şey, bu yeni kilisenin yapımına katkı karşılığında günah bağışının satışa çıkarılması oldu. Katolik Kilisesi çevrelerinde de Bramante'nin tasarımına karşı koymalar arttı ve bir süre sonra tamamen simetrik bir kilise fikri rafa kaldırıldı. Bugün bildiğimiz San Pietro kilisesinin, dev boyutları dışında, Bramante'nin özgün tasarımıyla pek bir yakınlığı yoktur.

San Pietro planını olanaklı kılan Bramante'deki atılgan girişim ruhu, dünyaca ünlü birçok büyük sanatçının ortaya çıktığı Yüksek Rönesans dönemine özgü bir şeydir. Bu insanlar, hiçbir şeyi olanaksız görmüyorlardı. Belki de, zaman zaman olanaksızı gerçekleştirebilmiş olmalarının da nedeni budur. Bu büyük çağın en güçlü dehâlarından bazılarının doğduğu yer yine Floransa oldu. 1300 dolayındaki Giotto ve 1400 dolayındaki Masaccio dönemlerinden beri, Floransalı sanatçılar, gurur duydukları geleneklerini özenle geliştiriyorlardı. Onların üstünlüğü zevk sahibi her insan tarafından biliniyordu. Floransalı büyük sanatçıların hemen hepsinin bu güçlü gelenekten yetiştiklerini göreceğiz. Bu nedenle, bu sanatçılara atölyelerinde sanatın ilk bilgilerini öğreten daha az önemli sanatçıları da unutmamak gerekir.

Büyük ustaların en yaşlısı Leonardo da Vinci (1452-1519) bir Toskana kasabasında dünyaya geldi. Floransa'daki en ünlü atölyelerden birine sahip olan ressam ve heykelci Andrea del Verrocchio'nun (1435-1488) yanında çıraklıkla işe başladı. Verrocchio'nun ünü çok yaygındı. Öylesine yaygındı ki, Venedik kenti, Bartolommeo Colleoni'ye adanacak anıtı ona



188

Andrea del Verrocchio
Bartolommeo Colleoni, 1479

Bronz, yüksekliği (at ve binicisi) 395 cm; Campo di SS. Giovanni e Paolo, Venedik



189
Resim 188'den ayrıntı

sipariş etti. Colleoni, askeri kahramanlıklarından çok, kurduğu bazı hayır kurumları nedeniyle Venediklilerin saygı duyduğu komutanlarından birisiydi. Colleoni'nin anısına yaptırılan bu atlı heykeli, Verrocchio'nun Donatello geleneğine ne kadar bağlı olduğunu göstermektedir (*resim 188-189*). Sanatçının, atın anatomisini nasıl incelediğine, Colleoni'nin yüzündeki ve boynundaki kasların ve damarların durumunu nasıl dikkatle gözlemlediğine tanık oluyoruz. Ama insanı daha da hayran bırakan şey, binicinin atın üzerindeki duruşudur. Colleoni, atılgan bir meydan okuyuşla, askerlerinin başında ilerliyor sanki. Daha sonraları, değerli ya da değersiz imparator, kral, prens ve komutanların görüntüleriyle kentlerimizi dolduran bronzdan binicilere o denli alışmışızdır ki, Verrocchio'nun yapıtının görkemliliğinin ve yalınlığının farkına varmak biraz zaman gerektirecektir. Bütün bu özellikleri heykelin her açıdan verdiği belirgin profilde ve zırhlı adam ile atını adeta canlandıran yoğun enerjide keşfedebiliriz.

Böylesi başyapıtlar üretebilecek güçte bir atölyede, genç Leonardo'nun öğreneceği çok şey vardı elbette. Dökümün ve diğer maden işlerinin teknik sırlarıyla tanışacak, çıplak ve giyinik modeller üzerinde incelemeler yaparak, ustalarına resim ve heykellerini hazırlamada yardımcı olmaya başlayacaktı. Resimlerinde kullanabilmek için bitki ve alışılmamış hayvanları incelemesini öğrenecek, perspektif optiğine ve boyaların kullanımına ait tüm temel bilgileri alacaktı. Yeteneği olan herhangi bir çocuk söz konusu olsaydı, bu yetişme dönemi saygın bir sanatçı olmasına yeterdi. Nitekim, Verrocchio'nun atölyesinden birçok iyi ressam ve heykelci çıkmıştır. Fakat Leonardo herhangi bir yetenekli çocuk değildi. O bir dehâydı. Onun güçlü zekâsı sıradan ölümlüler için hep şaşkınlık ve hayranlık konusu olarak kalacaktır. Leonardo'nun zekâsının enginliği ve doğurganlığı hakkında az çok bir bilgimiz var. Bunu, onun çizimlerini ve not defterlerini dikkatli bir biçimde koruyan öğrencilerine ve hayranlarına borçluyuz. Günümüze gelen binlerce sayfa, yazılarla, çizimlerle, Leonardo'nun okuduğu kitaplardan aldığı pasajlarla ve yazmayı düşündüğü kitapların ön çalışmalarıyla doludur. Bu sayfaları okudukça, tek bir insanın nasıl bunca farklı alanda başarılı olup önemli katkılarda bulunabildiğini anlayabilmek daha zorlaşır. Belki bunun nedenlerinden birisi, Leonardo'nun eğitim görmüş bir uzman olmayıp, Floransalı bir sanatçı oluşunda yatmaktadır. Kendinden önceki sanatçılar gibi o da, sanatçının ödevinin, görünen dünyayı

araştırmak olduğuna inanıyor, ama bu araştırmaların daha kapsamlı, daha yoğun ve daha titiz biçimde yapılması gerektiğini düşünüyordu. Leonardo sırf kitaptan öğrenilmiş kuru bilgiye ilgi duymuyordu. Shakespeare gibi belki de, "bir parça Latince, ondan da az Yunanca" biliyordu. Üniversite hocalarının hayran oldukları antik yazarların bilgilerini ödünsüzce kabul ettiği bir çağda, Leonardo okuduğu bir şeye, gözüyle görmediği sürece inanmıyordu. Ne zaman bir sorunla karşılaşsa, bu konudaki bir otoriteye başvuracak yerde, o sorunu kendi deneyleriyle çözmeye çalışıyordu. Doğada, onun merakını uyandırmayan, dehâsını kamçılamayan hiçbir şey yoktu. Otuzdan fazla kadavra keserek insan vücudunun gizlerini araştırdı (*resim 190*). Ana rahmindeki çocuk gelişiminin gizemlerini ilk araştıranlardan biri oldu. Dalgaların ve akıntıların yasalarını inceledi. Bir gün gerçekleşeceğine inandığı uçan bir makine yaratma girişiminde yararlanmak için, böceklerin ve kuşların uçuşunu gözlemleyerek, çözümleyerek yıllarını harcadı. Ona göre, sanatın temeli kesintisiz bir araştırma olmalıydı. Bu araştırmanın konularını da; kayaların ve bulutların biçimleri, havanın uzak nesnelerin rengi üzerindeki etkisi, ağaçların ve bitkilerin büyüme yasaları, seslerin armonisi gibi konular oluşturuyordu.

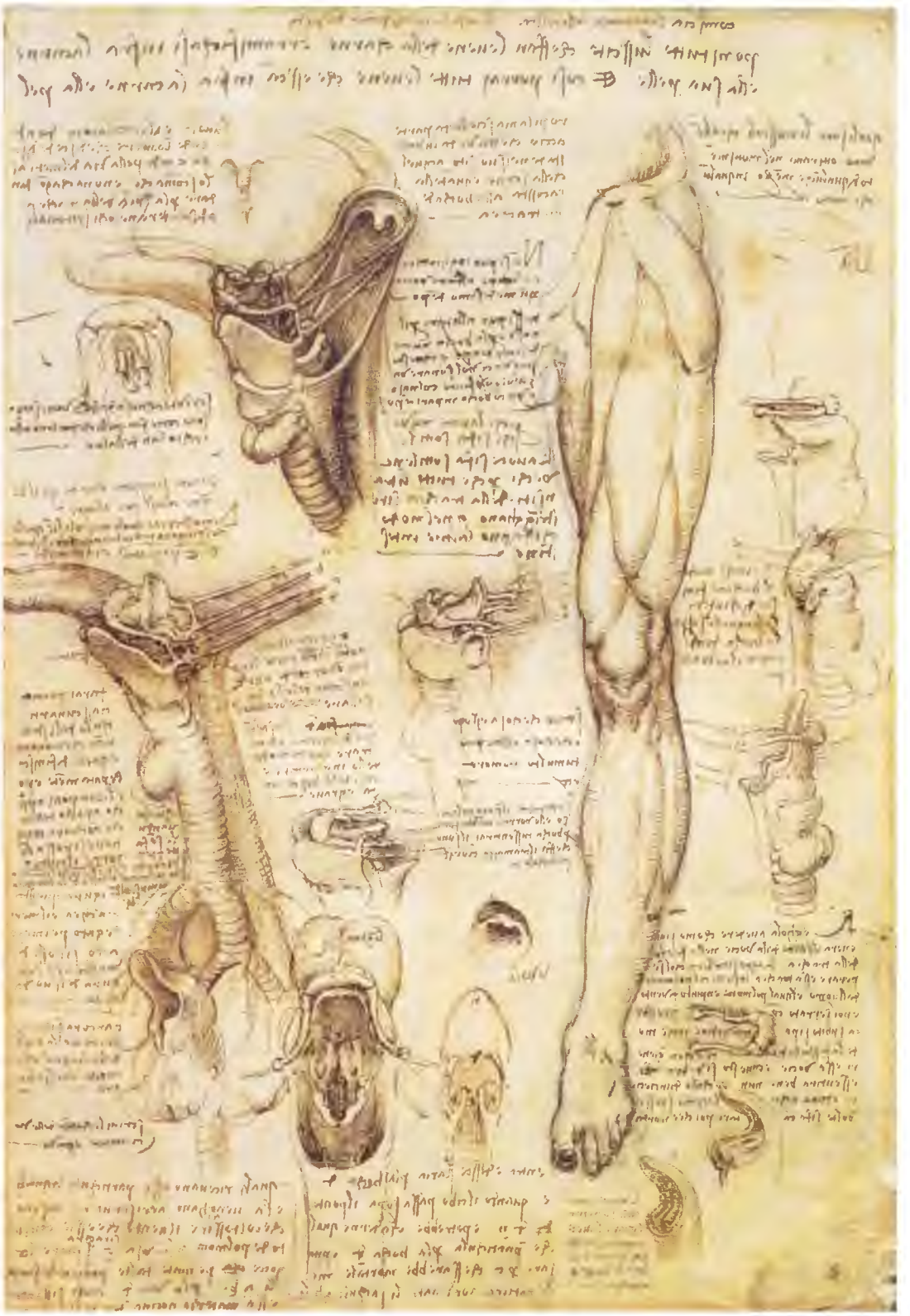
Çağdaşları onu tuhaf ve pek de tekin olmayan biri olarak görüyorlardı. Prensler ve komutanlar; bu olağanüstü "sihirbazı", tahkimatlar, yeni silahlar ve daha başka buluşlar yaptırtmak için, kendi hizmetlerinde çalıştırmak istediler. Leonardo, barış zamanlarında ise, onları, kendi yarattığı mekanik oyuncaklarla eğlendiriyor, gösteriler ve eğlentiler için özel sahne efektleri tasarlıyordu. Büyük bir sanatçı olarak hayranlık görüyor, usta bir müzisyen olarak her yerde aranıyordu; ama buna karşın, onun düşüncelerinin önemini ve bilgisinin genişliğini çok az kimse sezebilmiştir. Çünkü Leonardo, yazdıklarını hiç yayımlamamış; üstelik, yazdıklarının varlığından hemen hemen kimsenin haberi olmamıştır. Leonardo solaktı ve sağdan sola doğru yazmaya alışmıştı. Bu yüzden de onun notları yalnızca bir ayna yardımıyla okunabilir. Belki de, düşüncelerinin dine karşı bulunabileceği korkusuyla bulgularını yaymak istemiyordu. Güncelerinde rastladığımız "Güneş hareket etmiyor" ifadesinde, Leonardo'nun, daha sonra Galileo'nun başını kiliseyle onca derde sokacak Kopernik kuramlarını önceden bulduğunu görüyoruz. Başka bir olasılık da Leonardo'nun araştırma ve deneylerini, sadece doymak bilmeyen kendi merakını gidermek için yapmış olduğu, bir sorunu kendi açısından çözdükten sonra artık onunla ilgilenmeyerek, daha araştırılmayı bekleyen çok sayıdaki diğer gizemlere yönelmiş olmasıdır.

En azından, Leonardo'nun bir bilim adamı olarak kabul görme arzusunda olmadığını söyleyebiliriz. Onun için doğanın araştırılması, öncelikle sanatı için gerek gördüğü bilgilere ulaşmanın yoluydu. Çok sevdiği ressamlık sanatını, bilimsel temellere yerleştirdikten sonra, onu basit bir za-

190

Leonardo da Vinci
Anatomi çalışmaları (gırtlak ve bacaklar),
1510 dolayları

Kâğıt ve siyah tebeşir üstüne kahverengi mürekkep ve suluboya, 26 × 19.6 cm; Royal Library, Windsor Şatosu



naatçılık düzeyinden saygıdeğer ve soylu bir uğraş haline yücelteceğini düşünüyordu. Sanatçıların toplumdaki yerleri konusunda neden bu kadar kafa yorduklarını anlamak bize belki güç gelebilir, ancak daha önce de gördüğümüz gibi, o çağın insanları için bunun çok önemi vardı. Shakespeare'in, *Bir Yaz Gecesi Rüyası*'nda, doğramacı Snug'a, dokumacı Bottom'a ve tenekeci Snout'a yüklediği rolleri anımsarsak, bu mücadelenin perde arkasını anlayabiliriz belki. Aristoteles, bazı sanatları (dilbilgisi, mantık, konuşma sanatı ya da geometri gibi "Sosyal Bilimler" olarak nitelenen sanatları), el emeği gerektirdiği için "elle yapılan", dolayısıyla aşağılık olan ve bir soyluya yakışmayan işlerden ayırt ederek, antik dünyanın züppeliğini yasalaştırmıştı. Leonardo gibi insanların amacı ise, resmin de bir Bilim olduğunu göstermek, resimde kullanılan el emeğinin bir şiiri yazarken kullanılandan farklı olmadığını kabul ettirmekti. Bu düşüncenin, Leonardo ile onun koruyucuları arasındaki ilişkiyi çoğu zaman etkilemiş olması mümkündür. Belki de o, herkesin gelip resim sipariş edebileceği bir atölye sahibi olarak görülmek istemedi. En azından, Leonardo'nun kendisine verilen siparişlerin çoğunu sonuçlandırmadığını biliyoruz. Müşterinin tüm sıkıştırmalarına karşın, başladığı tabloyu yarım bırakıyordu. Ayrıca, bir yapıtın bitip bitmediği konusunda ancak kendisinin karar verebileceğini vurguluyor, tablonun bittiğine kendisi inanmadıkça, onu kesinlikle teslim etmiyordu. Bu yüzden Leonardo'nun yapıtlarından pek azının bitmiş olması şaşırtıcı değildir. Çağdaşları, önce Floransa ile Milano arasında mekik dokuyan, peşinden, kötü bir ün yapmış Cesare Borgia'nın hizmetine giren, ardından yine Roma'ya giden, en sonunda da, Fransa Kralı I. François'nın sarayında çalışan ve orada 1519'da anlaşılmaktan çok, sadece hayran kalınan bir insan olarak ölen bu olağanüstü dehânın, vaktini tüm bu yer değiştirmelerle harcamasını üzüntüyle seyretmişlerdir.

Leonardo'nun olgunluk çağında tamamladığı az sayıdaki yapıtın günümüze çok kötü bir durumda ulaşmış olması inanılmaz bir talihsizliktir. Bu yüzden, ünlü "Son Akşam Yemeği" (*resim 191-192*) freskosundan geriye kalana baktığımızda, kendileri için yapılan bu yapıtın rahiplere nasıl göründüğünü hayal etmemiz gerekir. Yapıt, Milano'da, Santa Maria delle Grazie manastırının rahiplerinin yemek yedikleri dörtgen salonun bir duvarını kaplamaktadır. Bu başyapıtın ilk açıldığı gün, rahiplerin uzun yemek masalarının yambaşında, İsa ve havarilerinin yemek masasının göründüğü an, nasıl bir izlenim yarattığını hayallerimizde canlandırmalıyız. Bu kutsal öykü, o zamana dek, seyirciye bunca yakın olmamıştı. Rahiplerin yemek salonuna bir başka salon daha eklenmişti sanki ve "Son Akşam Yemeği" elle tutulur bir şey oluvermişti. Nasıl düşüyordu öyle masanın üstüne ışık! Nasıl figürlere hacim kazandırıyordu! Belki de rahipleri önce, masa örtüsü üstündeki tabaklar ve giysilerin kıvrımları gibi ayrıntıların resmedilişindeki gerçekçilik etkilemişti. Şimdi olduğu gibi, o zaman da,



191

Santa Maria delle Grazie manastırı yemekhanesi, Milano. Karşı duvarda Leonardo da Vinci'nin "Son Akşam Yemeği"

sanat yapıtları, işin ehli olmayanlarca, sadece gerçeğe benzerliklerine göre değerlendiriliyordu. Ama bu ancak ilk izlenim olabilirdi. Rahipler, bu olağanüstü gerçekçilik yanılsamasının yarattığı ilk şaşkınlığı aştıktan sonra, Leonardo'nun, İncil'in bu sahnesini nasıl betimlediğini anlamaya çalışmışlardır. Bu eser, aynı temayı işleyen eski yapıtlara hiç benzemiyordu. Geleneksel betimlemelerde, İsa sakin bir şekilde kutsal ekmeği paylaştırırken, havariler (herkesten ayrı duran Yahuda dışında) masada yan yana otururdu. Leonardo'nun yeni resmi, bu tablolardan çok farklıydı. Bu resimde hareket ve heyecan vardı. Leonardo, kendinden önce Giotto'nun da yaptığı gibi, Kutsal Kitap'ın metnine dönmüş, İsa'nın, "Gerçekten size diyorum ki, içinizden biri beni ele verecek," dediği, havarilerin ise, "Yoksa

ben miyim ey Rab?" diye (Matta İncili, xxvi : 21-22) hüzünle soru sormaya başladıkları andaki sahneyi hayalinde canlandırmaya çalışmıştı. Yahya İncili ise şunları ekliyor: "İsa'nın sevdiği bir havarisi İsa'nın göğsüne yaslanmıştı. Simon Petrus ona işaret ederek, İsa'nın kimi kastettiğini sormasını istedi." (Yahya xiii : 23-24). Bu sahneye canlılık veren şey, işte bu karşılıklı sorular ve işaretleşmelerdir. İsa trajik sözleri henüz söylemiş, onu sevenler, duydukları karşısında korkuyla geri çekilmişlerdir. Havarilerden kimisi sevgi ve suçsuzluğunu belirtmek istiyor gibi, kimisi Rab'ın kimi kastetmiş olabileceğini tartışıyor, kimisi de, söylediklerinin açıklamasını beklercesine İsa'ya bakıyor. Hepsinden daha aceleci olan Aziz Petrus, İsa'nın sağında oturan Yahya'ya doğru atılıyor ve kulağına bir şeyler fısıldarken, ister istemez Yahuda'yı masanın üstüne doğru itiyor. Yahuda diğer havarilerle birlikte olduğu halde onlardan ayrı duruyor. Yalnız o, el kol hareketi yapmıyor, yalnız o soru sormuyor. Sadece önce eğilip, kuşkulu ya da kızgın bir ifadeyle bakarken bu kargaşa içinde sükûnetle oturan İsa'nın yazgıya boyun eğmiş figürüyle dramatik bir kontrast yaratıyor. Tabloyu ilk görenlerin tüm bu hareketliliği bir bütün olarak kontrol eden mükemmel sanatın farkına varmaları ne kadar sürmüştü acaba? İsa'nın sözlerinin yarattığı heyecanlı havaya karşın, yapıtta karışık hiçbir şey yok. On iki havari, adeta doğal bir biçimde üçerli dört gruba ayrılmış. Bu gruplar birbirlerine havarilerin jestleri ve hareketleri ile bağlanıyor. Çeşitlilikte o kadar düzen ve düzende o kadar çeşitlilik var ki, birbirlerini tamamlayan karşıt hareketlerin uyumlu oyunu tükenmek bilmiyor. Leonardo'nun bu kompozisyonda elde ettiği başarının büyüklüğünü belki de ancak, Pollaiuolo'nun Aziz Sebastianus'una (*sayfa 263, resim 171*) ilişkin olarak değindiğimiz sorunu anımsayarak kavrayabiliriz. O dönemin sanatçılarının gerçekçiliğin gerekleriyle kompozisyonun gereklerini bağdaştırmak için nice çaba harcadıklarını, bu soruna Pollaiuolo'nun bulduğu çözümün bize ne denli katı ve yapay geldiğini görmüştük. Pollaiuolo'dan pek az genç olan Leonardo ise bu sorunu sanki kolayca çözüvermiştir. Bir an için, resmin betimlediği konuyu dikkate almadan, sırf sahnedeki figürlerin oluşturduğu güzel deseni seyretmekten zevk duyabiliriz. Kompozisyon, Gotik tablolarda görülen ve Rogier van der Weyden ile Botticelli gibi sanatçıların kendi yöntemleriyle sanata yeniden kazandırmaya çalıştığı, zorlamasız bir denge ve uyuma sahiptir. Ama Leonardo, tatmin edici bir kompozisyon yaratmak için, çizimin doğruluğundan ve gözlemin titizliğinden fedakârlıkta bulunmanın gerekli olmadığına inanmıştı. Kompozisyonun güzelliğini bir yana bıraksanız da, en az Masaccio veya Donatello'nun yapıtlarında gördüğümüz kadar inandırıcı ve çarpıcı bir gerçeklikle karşılaşırsınız. Ne var ki, bu başarı bile, eserin gerçek önemi yanında sönük kalır. Aslında hayran kalmamız gereken şey, çizimdeki ustalık ve kompozisyon gibi teknik olguların ötesinde, Leonardo'nun insanoğlunun davranış ve tepkilerini

192

Leonardo da Vinci
Son Akşam Yemeği,
1495-1498

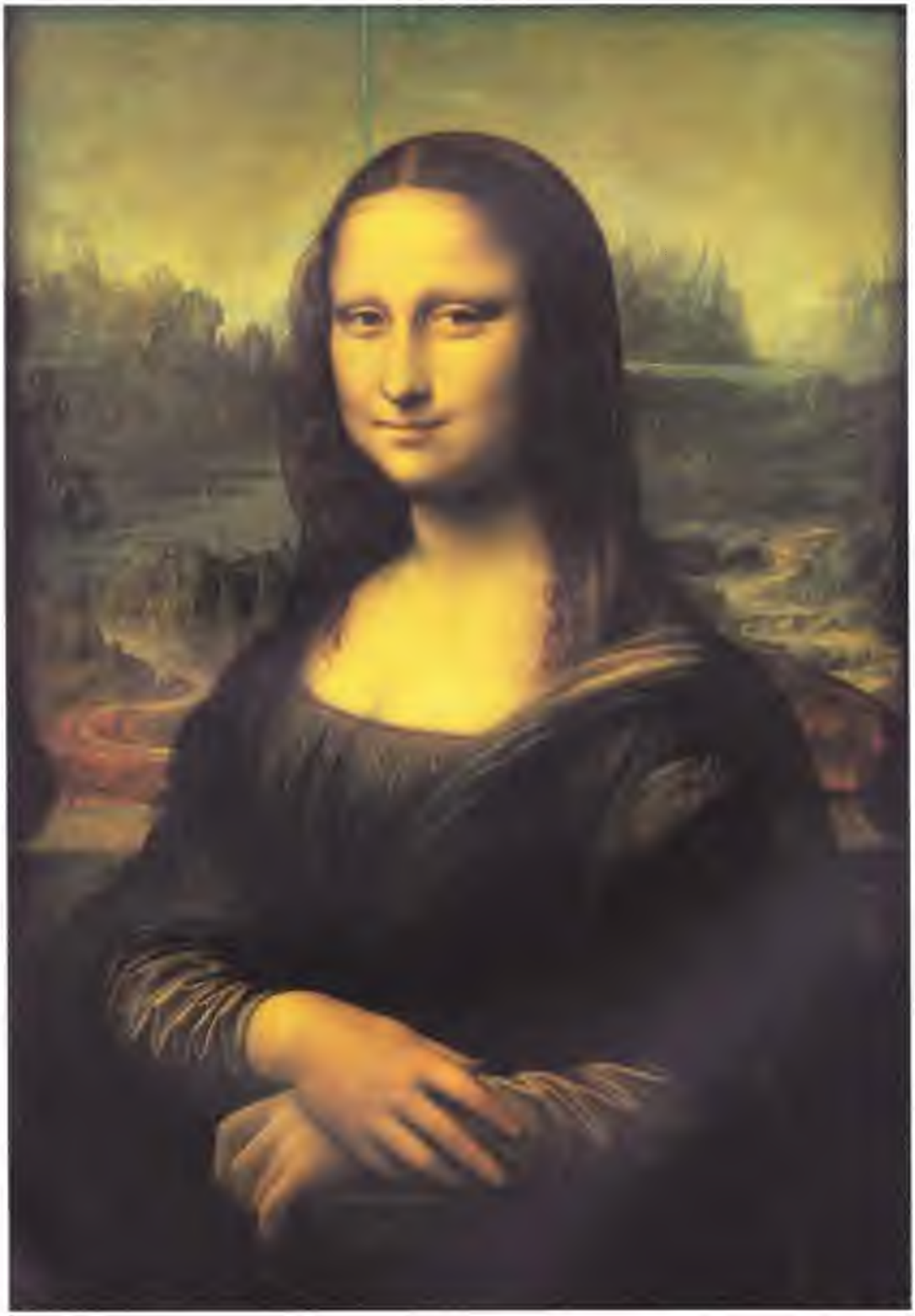
Alçı sıva üstüne tempera, 460 × 880 cm: Santa Maria delle Grazie yemekhanesi, Milano



kavramadaki derin yeteneği ve sahneyi gözlerimizin önüne koymasını sağlayan büyük hayal gücüdür. Leonardo'yu, "Son Akşam Yemeği"ne çalışırken sık sık gören bir tanığın anlattığına göre, Leonardo kimi zaman resim için kurduğu iskeleye çıkar, kollarını kavuşturup tek bir fırça bile vurmadan, daha önce yaptığı kısımları incelermiş (bazen bir tam gün boyunca). İşte bize miras bıraktığı da bu düşünmenin meyvesidir. Bu nedenle de, "Son Akşam Yemeği" zarar görmüş bile olsa, insan dehâsının mucizelerinden biri olarak kalacaktır.

Leonardo'nun "Son Akşam Yemeği"nden belki daha ünlü bir başka yapıtı da vardır: Lisa adındaki Floransalı bir kadının portresi olan "Mona Lisa" (*resim 193*). Şunu belirtmekte yarar var: bir sanat eseri için, böylesine tanınmış olmanın iyi olduğu kadar kötü yönleri de vardır. Leonardo'nun "Mona Lisa"sım kartpostallarda, hatta afişlerde görmeye o denli alıştık ki, ona, etten ve kemikten yapılmış gerçek bir kadının, gerçek bir adam tarafından yapılmış portresi olarak yeni bir gözle bakmak zor geliyor. Yine de, ilk defa görüyormuşçasına ona bakmak için, hakkında tüm bildiklerimizi ya da bildiğimizi sandığımız şeyleri unutmaya değer. Bizi etkileyen şey, Lisa'nın inanılmaz derecede canlı gözükmesidir. Sanki gerçekten bize bakıyor, gerçekten düşünüyor gibidir. Yaşayan bir varlıkmışçasına gözlerimizin önünde değişmekte, ona her baktığımızda daha bir farklı görünmektedir. Tablonun fotoğraflarında bile yaşadığımız bu etki, Louvre'daki orijinalin karşısında neredeyse ürperticidir. Kimi zaman bizimle alay ediyor gibidir Lisa; sonra birden gülümsemesinde bir hüzün gölgesini yakalar gibi oluruz. Tüm bunlar bize biraz esrarengiz gelebilir ve gerçekten de öyledir. Büyük sanat eserleri genellikle böyle bir etki bırakırlar insanda. Ama bunun Leonardo için gizemli bir tarafı yoktu. O, bu etkiyi nasıl elde ettiğini biliyordu. Bu büyük doğa gözlemcisi, insanların gözlerini nasıl kullandığını, kendinden öncekilerden çok daha iyi biliyordu. Doğaya egemen olmaya çalışan sanatçının karşısına çıkacak bir sorunu daha önceden açık bir şekilde görmüştü. Bu sorun, doğru çizim ve uyumlu kompozisyonun bir araya getirilmesi sorunu kadar karmaşıktı. İtalya'da Masaccio'nun izinden giden XV. yüzyıl ustalarının üstün eserlerinde ortak bir özellik vardır: figürleri adeta tahtadan yapılmış gibi katıdır. İşin tuhafı, bu etkinin sorumlusu ne sabırsızlık ne de bilgi eksikliğidir. Doğanın taklidi konusunda hiç kimse Van Eyck'ten daha sabırlı olamazdı (*sayfa 241, resim 158*). Hiç kimse doğru çizim ve perspektif bakımından Mantegna'dan daha uzman olamazdı (*sayfa 258, resim 169*). Yine de onların doğa betimlemelerinin tüm görkemlilik ve etkililiğine karşın, figürleri yaşayan varlıklardan çok, heykele benzerler. Belki de bunun nedeni, bir figür ne kadar çizgisi çizgisine, ayrıntısı ayrıntısına resmedilirse, onun gerçekten yürüyüp soluk alabildiğini hayal edebilmenin zorlaşmasıdır. Sanki sanatçı onu büyülemiş de, tıpkı "Uyuyan Güzel" masalında olduğu gibi, sonsuzluğa kadar hare-

193
Leonardo da Vinci
Mona Lisa,
1502 dolayları
Ahşap üstüne yağlıboya, 77 × 53 cm; Louvre, Paris





194
Resim 193'ten ayrıntı

ketsiz kalmaya mahkûm etmiştir. Ressamlar, bu zorluğu aşmak için çeşitli yollar denediler. Örneğin Botticelli (*sayfa 265, resim 172*), saçların dalgalanmasını ve giysilerin uçuşmasını vurgulayarak, figürlerinin dış katlarını yumuşatmaya çalıştı. Fakat sorunun doğru çözümünü yalnız Leonardo buldu. Ressam bazı şeyleri seyircinin hayal gücüne bırakmalıdır. Dış hatlar çok katı çizilmez ve biçim, sanki gölgede kayboluyormuşçasına biraz belirsiz bırakılırsa, her türlü katılık ve kuruluk izlenimi yok olacaktır. İşte Leonardo'nun İtalyanlar tarafından *sfumato* adı verilen ünlü buluşu bu-

dur. Yani bir formun diğeriyle kaynaşmasını sağlarken, daima hayal gücümüze bir şeyler bırakan, bulanık dış hatların ve yumuşak renklerin kullanıldığı "erime" tekniği.

Şimdi "Mona Lisa"ya (*resim 194*) yeniden dönersek, onun gizemli etkisini biraz anlayabiliriz. Leonardo, *sfumato* yöntemini büyük bir dikkatle kullanmıştır. Bir insan yüzü çizmek girişiminde bulunan herkes, şunu bilir ki, bizim ifade dediğimiz şey, özellikle iki noktada, ağzın köşeleriyle gözlerin köşelerinde gizlidir. İşte Leonardo da, özellikle bu noktaları yumuşak bir loşluğa daldırarak belirsiz bırakmıştır. Bu nedenle biz, "Mona Lisa"nın nasıl bir ruh durumuyla bize baktığından tam olarak emin olamayız. Yüzündeki ifade her defasında elimizden kaçıyormuş gibidir. Doğal olarak, bu etkiyi yaratan sadece belirsizlik değildir. Bunun gerisinde yatan birçok etken daha vardır. Leonardo belki de sadece kendi ustalığında bir ressamın cesaret edebileceği bir şey yapmıştır. Tabloyu dikkatle gözlemlersek, iki yarısının birbiriyle simetrik olmadığının farkına varırız. Bu durum, en belirgin bir biçimde, arka plandaki düşsel doğa görünümünde göze çarpıyor. Soldaki ufuk çizgisi, sağa göre daha alçakta gibidir. Bu yüzden dikkatimiz, tablonun sol tarafına odaklaşınca, kadın bize daha uzun boylu ve dik görünüyor. Yüzü de, odaklaştığımız yöne göre değişiyor, çünkü yüzde bile iki yan, birbiriyle aynı değil. Eğer Leonardo, nereye kadar gitmesi gerektiğini kesinlikle bilmeseydi, doğadan korkusuzca ayrılışını, insan tenini mucizevi bir biçimde vermeye çalışarak dengelemeseydi, bütün bu oyunlar, büyük bir sanat yapıtı yerine, ustaca hazırlanmış bir sihirbazlık ürünü koyardı ortaya. Figürün elini ya da giysi kollarının ince kıvrımlarını nasıl hacimlendirdiğine dikkat ediniz. Leonardo, doğanın sabırlı gözleminde, kendisinden önce gelen herhangi bir sanatçı kadar kılı kırk yarabilirdi. Ama o, sadece doğanın sadık bir tutsağı değildi artık. Çok uzun zaman önce, insanlar portrelere korkuyla bakıyorlardı, çünkü sanatçının, bir insanın benzerliğini yakalarken, bir şekilde ruhunu da yakalayıp, portrenin bünyesinde koruduğuna inanıyorlardı. Şimdi ise, koca bilgin Leonardo, imgelerin bu ilk yaratıcılarının düş ve korkularından bazılarının gerçekleşebileceğini göstermişti. Sihirli fırçasının sürdüğü renklere yaşam veren büyüyü yakalamıştı.

Yapıtlarıyla *Cinquecento*'daki (XVI. yüzyılın başlarındaki) İtalyan sanatına büyük ün kazandıran Floransalı ikinci büyük sanatçı Michelangelo Buonarroti'dir (1475-1564). Michelangelo, Leonardo'dan yirmi üç yaş küçüktü, ama ondan kırk beş yıl çok yaşadı. Uzun yaşamı boyunca, sanatçının durumunda yaşanan tam bir değişimin tanığı oldu. Bir bakıma bu değişimi getiren de kendisiydi. Michelangelo gençliğinde herhangi bir zanaatkâr gibi eğitim gördü. *Quattrocento* (XV. yüzyıl sonları) Floransası'nın en önde gelen ustalarından biri olan Domenico Ghirlandaio'nun (1449-1494) işlek atölyesine üç yıllığına çırak olarak verildiğinde on üç yaşında-



195
Domenico Ghirlandaio
Meryem'in Doğuşu, 1491
Fresko; Santa Maria Novella kilisesi, Floransa

dı. Ghirlandaio, yapıtlarına, özel sanatsal değerlerinden çok, çağın renkli yaşamını yansıttıkları için hayran kaldığımız ustalardan biriydi. Ghirlandaio kutsal bir öyküyü, sanki Medici ailesi çevresindeki zengin Floransalıların arasında yeni gerçekleşmiş gibi, hoş bir şekilde ifade etmesini biliyordu. *Resim 195*, Meryem'in doğuşunu betimliyor. Meryem'in annesi Azize Anna'nın akrabalarının, Anna'yı kutlamaya gelişlerini görüyoruz. XV. yüzyıl sonlarının modasına uygun bir ev içinde, yüksek sosyeteden kimi hanımların resmî bir ziyaretine tanık oluyoruz. Ghirlandaio, figür gruplarını etkili bir biçimde düzenlemeyi ve hoş bir görüntü yaratmayı biliyordu. Çağdaşları gibi o da antik sanat temalarına ilgi duyuyordu. Bu yüzden odanın arka duvarına çalgı çalan çocukların betimlendiği klasik üslupta bir kabartma yerleştirmeye dikkat etmiştir.

Genç Michelangelo, Ghirlandaio'nun atölyesinde, mesleğin tüm ince noktalarını öğrenebilir, sağlam bir fresko tekniği ve iyi bir çizim temeli kazanabilirdi. Fakat bildiğimiz kadarıyla, ünlü ressamın dükkânında çırak olarak pek mutlu günler geçirmemiştir. Michelangelo'nun sanat hakkındaki düşünceleri daha farklıydı. Ghirlandaio'nun kolay tarzını öğrenmek yerine, Giotto, Masaccio, Donatello gibi geçmişin ustalarının yapıtlarını ve Medicilerin koleksiyonunda görebildiği Yunan ve Roma heykel ürünle-

rini incelemeye koyuldu. Güzel insan vücudunu, tüm kasları ve kirişleriyle birlikte hareket içinde betimlemesini bilen antik heykelcilerin sırlarını öğrenmeye çalıştı. Leonardo gibi o da, anatomi yasalarını, antik heykel sanatından, yani ikinci elden öğrenmekle yetinmedi. İnsan anatomisini inceledi, kadavra keserek ve gerçek modellerden çizim yaparak, artık kendisi için insan figürünün gizli hiçbir yanı kalmayıncaya dek, çalıştı. Ancak, insan vücudunu doğanın ilginç bilmecelerinden sadece biri olarak gören Leonardo'nun aksine, Michelangelo büyük bir kararlılıkla sadece bu konuda tam anlamıyla ustalaşmak için çabaladı. Bir sorun üzerinde yoğunlaşma yeteneği ve belleği olağanüstü olmalıydı, çünkü, kısa bir zaman sonra, çizmekte zorlandığı bir duruş ya da hareket kalmamıştı. Zorluklar, onu yıldırmak bir yana, kendilerine çekiyorlardı adeta. *Quattrocento*'nun birçok büyük ustasının inandırıcı bir biçimde betimleyememe korkusuyla, yapıtlarına sokmakta duraksadıkları davranış ve açılar, onun sanatsal tutkusunu daha da kamçılıyordu. Nitekim, bir süre sonra genç sanatçının antik sanatın ünlü ustalarına eşdeğer olmakla kalmayıp aslında onları geçtiği, kulaktan kulağa yayılmaya başladı. Genç sanatçıların anatomiyi, çıplak insan çizimini, perspektifi ve çizimin tüm inceliklerini öğrenmek için Akademilerde yıllar geçirdiği, iddiasız birçok gazete veya afiş ressamının insan vücudunu hemen her açıdan kolayca çizebildikleri günümüzde, Michelangelo'nun salt maharetinin ve bilgisinin o dönemde uyandırdığı büyük hayranlığı kavrayabilmek güç gelebilir bize. Michelangelo, daha otuz yaşında, çağının başlıca ustalarından biri sayılıyor ve kendi alanında, Leonardo'nun dehâsına denk görülüyordu. Floransa kenti yönetimi, onu onurlandırmak için, Leonardo ile birlikte ona da, meclis salonu duvarına Floransa tarihi ile ilgili birer sahne yapmalarını sipariş etti. Bu iki dev sanatçının üstünlük için yarıştıkları bu olay, sanat tarihi açısından dramatik bir andı. Floransa halkı ise sanatçıların hazırlıklarını heyecanla izliyordu. Ne yazık ki bu iki yapıt da bitirilemedi. Leonardo 1506'da Milano'ya döndü. Michelangelo ise, heyecanını daha bir kamçılayan bir öneri aldı. Papa II. Julius, kendisine, Hıristiyanlığın başkanına layık bir mezarın yapılması için onu Roma'ya istiyordu. Kilisenin bu geniş görüşlü ama acımasız başkanının ihtiraslı tasarılarını daha önceden biliyoruz. Dolayısıyla, en atılgan tasarıları sonuçlandırma gücüne ve iradesine sahip bir kimse hesabına çalışma düşüncesinin Michelangelo'yu nasıl kendinden geçirdiğini hayal etmek güç değil. Dev büyüklüğündeki anıt mezarı yapmak için kullanacağı mermer blokları seçmek üzere, Papa'nın izniyle hemen Carrara ocaklarına gitti. Genç sanatçı, tüm bu mermer kayaların görüntüsü karşısında kendinden geçmişti. Sanki hepsi kendilerini eşsiz heykellere dönüştürecek yontma kalemini bekler gibiydi. Ocaklarda altı aydan fazla kaldı. Kafası yaratacağı eserin görüntüleriyle dolu, mermer blokları seçti ve satın aldı. O mermer kütlelerin içinde hareketsiz kalmış figürleri kurtarmak is-



tiyordu. Ama işe koyulmak için Roma'ya döndüğünde, Papa II. Julius'un bu büyük girişime karşı duyduğu heyecanın oldukça azalmış olduğunu gördü. Papa'nın kararsızlığının başlıca nedenlerinden birisinin, kendisine bir mezar yaptırma düşüncesinin, ona daha önemli görünen bir başka tasarıyla çatışmasında yattığını biliyoruz bugün. Yani yeni San Pietro kilisesi tasarısıyla. Nitekim bu anıt mezarın başlangıçta eski kilisenin içine yerleştirilmesi düşünülmüştü. Eğer bu yıkılacaksa, anıt mezar nereye yapılacaktı? Michelangelo ise, ölçüsüz kırgınlığı içinde, başka nedenlerden kuşkulandı; kendisine karşı dolap çevrildiği duygusuna kapıldı, hatta özellikle yeni San Pietro'nun mimarı Bramante başta olmak üzere, rakiplerinin kendisini zehirlemek istediklerine dek vardırdı kuşkularını. Bir korku ve öfke bunalımı içinde Roma'dan ayrılıp Floransa'ya döndü ve Papa'ya çok sert bir mektup yolladı. Bu mektupta, Papa'ya, eğer onu istiyorsa, kendisinin gelip araması gerektiğini söylüyordu.

Gariptir ki, bütün bu olanlara karşın Papa sükûnetini yitirmedi. Hatta genç heykelciyi Roma'ya dönmeye ikna etmeleri için Floransa kenti yöneticileriyle resmî görüşmelere bile girişti. Olayla ilgili herkes, bu genç sanatçının nereye gideceğinin ve neler yapacağının, hassas bir devlet meselesi olduğu konusunda hemfikirdi. Floransalılar, Michelangelo'yu kentlerinde tutmaya devam ettikçe, Papa'nın kendilerine karşı tavır alacağından bile korktular. Bu nedenle Michelangelo'yu Roma'ya dönmesi için ikna ettiler ve onu, eline bir tavsiye mektubu verip Papa II. Julius'a gönderdiler. Bu mektupta, Michelangelo'nun sanatının tüm İtalya'da ve belki de bütün dünyada eşi benzeri olmadığı belirtiliyor, kendisine iyilikle davranıldığı takdirde, "tüm dünyayı şaşkınlığa uğratacak şeyler gerçekleştirebileceği" dile getiriliyordu. Diplomatik amaçlarla yazılmış bir mektup, hiç olmazsa bir kez olsun, gerçeği söylüyordu. Michelangelo Roma'ya geri döndüğünde, Papa onu başka bir siparişi almaya ikna etti. Vatikan'da, Papa IV. Sixtus tarafından yaptırılmış bir şapel vardı. Bunun için de adına Sistina Şapeli deniyordu (*resim 196*). Duvarları Botticelli, Ghirlandaio ve başkaları gibi önceki kuşağın en ünlü sanatçıları tarafından resimlenmişti. Tavan ise henüz çıplaktı. Papa, Michelangelo'ya şapelin tavanı resimlemesini önerdi. Michelangelo hiç hoşlanmadığı bu siparişi üstünden atmak için elinden geleni yaptı; gerçek bir ressam olmadığını, yalnızca heykelci olduğunu ileri sürdü. Teşekküre bile değmeyecek böyle bir görevin, düşmanlarının bir oyunu olduğuna inanıyordu. Papa ise, kararından geri döneceğe benzemiyordu. Bunun üzerine Michelangelo, on iki havarinin betimlendiği, iddiasız bir taslak geliştirdi. Aynı zamanda Floransa'dan kendine yardımcılar getirtmeye başladı. Fakat sonra, birdenbire şapelin içine kapandı, yanına kimseleri yaklaştırmadı ve gerçekten, seyire açıldığı günden sonra "tüm dünyayı şaşkınlığa uğratacak" bir tasarım üstünde tek başına çalışmaya başladı.

196
Sistina Şapeli, Vatikan
Resimler temizlenmeden önceki genel görünüş

Michelangelo'nun bu Papa şapelindeki iskelelerin üzerinde, tek başına, tam dört yılda yaptığını, bir insanın herhangi bir şekilde nasıl yapabileceğini, sıradan bir ölümlünün hayal bile edebilmesi güçtür. Şapelin tavanına koca freskoyu boyamak, duvara aktarılacak sahneleri ayrıntılarıyla hazırlayıp çizmek için gereken beden gücü bile olağanüstüdür. Michelangelo, iskelede sırt üstü yatıp, yukarıya bakarak resim yapmak zorundaydı. Bu duruşa o denli alışmıştı ki, bu işle uğraştığı sırada aldığı mektupları bile, başının üstünde tutmak, okumak için başını geriye atmak zorunda kalmıştır. Ne var ki, o geniş yüzeyi tek başına ve yardımcısız kaplayan bir insanın beden çabası, elde ettiği zihinsel ve sanatsal başarı yanında, hemen hemen hiç kalmaktadır. Hayal gücünün tükenmek bilmeyen zenginliği, her bir ayrıntının yapılışındaki ustalığı, ama özellikle kendinden sonrakilere bir ufuk gibi açıverdiği görüntü görkemliliği, dehânın gücü konusunda, insanlığa yeni bir ölçü sunmuştur.

Bu dev yapıtın ayrıntılarının resimleri sık sık görülür ve bunlara bakmaktan usanmak olanaksızdır. Ama şapele girildiğinde tüm yapıtın verdiği izlenim, bütün fotoğraflarının toplamından çok değişiktir. Şapel içbükey tavanlıdır. Büyük ve yüksek bir toplantı salonu gibidir. Duvarların üst bölümlerinde, Michelangelo'dan önceki sanatçılara özgü geleneksel tarzda yapılmış Musa Peygamber ve İsa'nın yaşamıyla ilgili öyküler sıralanmıştır. Ama başımızı yukarıya kaldırınca, bambaşka bir dünya ile karşılaşırız. Bu insanüstü boyutta bir dünyadır. Michelangelo, şapelin her iki duvarındaki beşer pencerenin arasında yer alan tonoz başlangıçlarına, birbirleriyle değişimli olarak, geleceğin Mesih'ini Musevilere bildiren Eski Ahit peygamberlerinin dev boyuttaki figürleri ile, İsa'nın geleceğini putperestlere önceden haber verdiklerine inanılan kadın kâhinlerin figürlerini resmetmiştir. Michelangelo bütün bu kişileri, derin düşüncelere dalmış, oturan, okuyan, yazan, tartışan veya sanki içlerinden gelen sesi dinleyen güçlü erkek ve kadın figürleri olarak resmetmiştir. Gerçek insan boyutlarından çok daha büyük olan bu figürlerin oluşturduğu iki sıvanın arasına, yani tonozun tam ortasına, Yaratılış ve Nuh Peygamber öykülerini resmetti. Ama yaptığı bu büyük iş onun yaratıcı arzusunu dindirmeye yetmiyormuş gibi, sahneleri birbirinden ayıran şeritleri sayısız başka figürlerle doldurdu. Kimi heykele benziyordu bunların, kimileri de doğaüstü güzellikte delikanlılara. Bu gençler başka öykülerin resmedildiği madalyonlar ve bitkisel süslemeler taşıyorlardı. Michelangelo bununla da yetinmeyip, pencerelerin tepesindeki kemer üstü bölmelerinde İsa'nın İncil'de anılan atalarını betimleyen ve sonsuz çeşitlilikteki erkek ve kadınlardan oluşan bir dizi figür resmetti.

Eserin herhangi bir fotoğrafında bu figür zenginliği karşısında, tüm tavanın kalabalık ve dengesiz görüneceğinden kuşkulanabiliriz. Oysa Sistina Şapeli'ne girince duyulan en büyük şaşkınlıklardan biri de, tüm düzenle-

197
Michelangelo
Sistina Şapeli tavanından ayrıntı

198 AÇILAN SAYFA
Michelangelo
Sistina Şapeli tavanı, 1508-1512
Fresko, 13.7 × 39 m; Vatikan

menin ne kadar açık-seçik olduğunu ve sadece dekoratif bir öge olarak ele alındığında tavanın ne kadar sade ve uyumlu durduğunu görmektir. Zaman içinde mum isinden ve tozdan dolayı tavanda oluşmuş kir tabakaları 1980'lerde temizlenince, sanatçının kullandığı renklerin ne kadar canlı ve parlak olduğu ortaya çıkmıştır. Renklerin böyle olması, böylesine az ve dar pencereleri olan bir yapı için gerekliydi. (Bu nokta, günümüzde tavana vuran güçlü elektrik ışığı altında resimleri hayranlıkla gözlemleyen çoğu kimsenin gözünden kaçmıştır.)

Resim 197, eserin bize sadece küçük bir parçasını, tavanın enine bir kesimini vermektedir. Bu resim, Michelangelo'nun Yaratılış sahnelerini çerçeveleyen figürleri nasıl düzenlediğini gösteren bir örnektir. İşte, resimde sol alt köşede, Peygamber Danyal: Küçük bir çocuğun da yardımıyla dizleri üstünde kocaman bir kitabı tutuyor ve yana dönüp okuduklarını not alıyor. Öbür yanında, sağ köşede, Cumaeli kadın kâhin, kitabına bakıyor. Onun çaprazında, sol üst köşede "Persli" kadın kâhini görüyoruz. Doğulu giysiler giymiş bu yaşlı kadın, kitabını gözlerinin dibinde tutmuş, kutsal metinleri diğerleri gibi dikkatle inceliyor. Yanında ise Eski Ahit'teki peygamberlerden Hezekiel, bir tartışmadaymış gibi ani bir şekilde yana dönüyor. Figürlerin oturduğu mermer koltuklar çocuk resimleriyle süslü. Bu figürlerin üstünde, her yanda bir tane olmak üzere iki çıplak figür, aralarındaki madalyonu tavana bağlamak üzereler. Üçgen biçimli kemer üstü bölmelerinde, İncil'de anıldığı şekli ile İsa'nın ataları betimlenmiş. Bunların tepesine, içe, yine kıvrılmış figürler yerleştirilmiş. Hepimizi şaşırtıp hayran bırakan bu çıplak figürler Michelangelo'nun insan vücudunu her durumda ve her açıdan çizmedeki ustalığını gösterirler. Bunlar, mükemmel kaslara sahip genç atletlerdir. Mümkün olabilen her yöne dönen ve kıvrılan vücutları her defasında zarif görünüşlerini korumaktadır. Tavanda bu figürlerden en azından yirmi tane vardır ve hepsi de birbirinden ustaca yapılmıştır. Kuşkusuz, Carrara mermerinde canlanmasını düşünmüş olduğu birçok fikir, Sistina'nın tavanını resimlerken Michelangelo'nun kafasında dolanıp duruyordu. İnanılmaz ustalığından ne kadar zevk aldığını hissedebiliyor insan. Tercih ettiği heykelciliği yapması engellendiği için duyduğu hayal kırıklığı ve öfkenin, onu, gerçek ya da hayali tüm düşmanlarına hadlerini bildirmek için kamçıladığı açıkça görülüyor. Madem onu resim yapmaya zorluyorlardı – o zaman o da, resim nasıl yapılır gösterecekti!

Michelangelo'nun her ayrıntıyı nasıl incelediğini, her figürü taslaklar yaparak ne kadar dikkatle hazırladığını biliyoruz. *Resim 199*, onun çizim kitabından bir yaprağı gösteriyor. Michelangelo burada, kâhin kadınlardan biri için bir modelden çalışma yapmıştır. Bu çalışmada, insan vücudundaki kasların, Yunanlı ustaların döneminden beri görülmemiş bir biçimde gözlemlenmesine ve betimlenmesine tanık oluyoruz. Fakat Michel-

199
Michelangelo
Sistina Şapeli'ndeki Libyalı kadın kâhin için çalışma,
1510 dolayları
Renkli kâğıt üstüne kırmızı tebeşir, 28.9 × 21.4 cm; Metropolitan Museum of Art, New York



angelo, bu ünlü "çıplak"larında eşsiz bir usta olduğunu kanıtlamışsa, kompozisyonun merkezinde yer alan ve İncil temalarını konu alan resimlerinde, bunun da ötesinde olduğunu kanıtladı. Bu resimlerde güçlü iradesini yansıtan hareketlerle, bitkilere, gökteki cisimlere, hayvanlara ve insana biçim veren Tanrı'yı görmekteyiz. Yalnız sanatçılar arasında değil, Michelangelo'nun adını bile duymamış sıradan kimseler arasında da, kuşaktan kuşağa aktarılan Baba Tanrı görüntüsünün, Michelangelo'nun Yaratılış'la ilgili eşsiz görüşünün dolaylı ya da dolaysız etkisi altında biçimlendiğini söylemek abartma olmayacaktır. Bu görüntülerin belki de en ünlüsü ve en çarpıcısı tavan ortasındaki büyük sahnelerden birinde yer alan Âdem'in yaratılışıdır (*resim 200*). Sanatçılar, Michelangelo'dan önce de Âdem'i, yerde yatarken Tanrının elinin bir dokunmasıyla canlanmış olarak resmetmişlerdi. Ama hiç kimse, yaratılışın büyük gizemini ifade etmeye bunca güç ve yalınlıkla yaklaşamamıştı. İnsanın dikkatini ana konudan uzaklaştıran hiçbir şey yok bu sahnede. Âdem, ilk erkeğe yaraşır bir güç ve güzellik içinde yere uzanmış. Meleklerinin taşıdığı Baba Tanrı, öbür tarafta ona doğru yaklaşıyor. Görkemli ve geniş bir pelerine bürünmüş. Rüzgârın bir yelken gibi şişirdiği bu pelerin, Tanrı'nın boşlukta ne kadar hızlı ve rahat hareket ettiğini hissettiriyor. Tanrı elini uzatmış, ama daha Âdem'in parmağına bile değmeden, işte ilk insan, derin bir uykudan kalkarcasına uyanıyor; bakışlarını, Yaratan'ın baba sevgisiyle dolup taşan yüzüne çeviriyor. Michelangelo'nun sanatta yarattığı mucizelerden birisi, tüm sahneyi kutsal elin davranışına odaklaması ve bu davranışın rahatlığı ve gücünde, bizim "gücü her şeye yetme" düşüncesini görmemizi sağlamasıdır.



200
Michelangelo
Âdem'in yaratılışı,
Resim 198'den ayrıntı



201

Michelangelo
Ölen esir, 1513 dolayları

Mermer, yüksekliği 229 cm; Louvre, Paris

Michelangelo 1512 yılında Sistina Şapeli'ndeki işini bitirir bitirmez, II. Julius'un mezarı için satın alınan mermer bloklara, büyük bir istekle döndü. Mezarı Roma anıtlarında gördüğü gibi bir dizi esir heykeli ile çevrelemeyi düşünüyordu. Ancak o, büyük bir olasılıkla bu heykellere sembolik bir anlam vermeyi tasarlamıştı. Bu heykellerden birisi "Ölen Esir"dir (*resim 201*).

Sistina Şapeli'ne harcadığı müthiş çabanın, Michelangelo'nun hayal gücünü kuruttuğunu düşünmüş olanlar bile, yanıldıklarının çabucak farkına varacaklardı. Çünkü, sevdiği malzemeye geri döndüğünde gücü eskisinden fazlaydı. "Âdem"de, güçlü bir gencin güzel vücuduna yaşamın girdiği anı resimlemişti. Şimdi ise, "Ölen Esir"de, yaşamın vücuttan çıkmak üzere olduğu, maddenin çözülme yasalarına vücudun teslim olmak üzere olduğu anı seçmişti. Bu kendini bırakış, varolma mücadelesinden kurtuluş anında, bu yorgunluk, bu teslim oluş davranışında, dile getirilmesi olanaksız bir güzellik var. Louvre'da bulunan bu yapıtın karşısında durup baktığınızda, onu soğuk ve cansız, taştan bir heykel olarak düşünmek zordur. Hareket halinde olduğu halde hiç kıpırdamıyor gibidir. Michelangelo'nun elde etmek istediği etki de buydu belki. Onun sanatının en hayran bırakıcı sırlarından birisi, ne denli sert bir şekilde dönüp kıvrılsalar da, figürlerinin dış çizgilerindeki belirginlik, yalınlık ve sükûnettir. Bu etkinin nedeni, Michelangelo'nun figürlerini, işlediği mermer kütlesinin içinde saklanmış olarak görmesindendir. Bir heykelci olarak görevinin, bu figürleri örten taşı kaldırmak olduğunu düşünmüştür. Bu yüzden heykellerinin dış çizgileri, yola çıktığı taş bloğun basit biçimini yansıtır hep. Figür ne kadar hareketli olursa olsun, anlaşılır bir bütünlüğe sahiptir.

Michelangelo, II. Julius onu Roma'ya çağırdığında zaten çok ünlü biri olsaydı bile, andığımız yapıtlar bittikten sonra kavuştuğu ün, kendinden önce hiçbir sanatçının ulaşamadığı bir şeydi. Fakat bu olağanüstü ün, üzerine sanki bir lanet gibi çökmeye başlamıştı: Gençlik düşü olan, II. Julius'un mezarını bitirmesine bir türlü fırsatı olmuyordu. II. Julius öldüğünde, bir başka papa, çağın bu en büyük sanatçısının hizmetinden yararlanmak istedi ve ondan sonra da gelen her papa, bir öncekinden daha bir hevesle, kendi adını Michelangelo'nun adıyla ilişkilendirmek için didindi



202
Perugino
Aziz Bernardo'ya görünen Meryem, 1490-1494 dolayları
Sunak resmi; ahşap üstüne yağlıboya, 173 × 170 cm; Alte Pinakothek, Münih

durdu sanki. Prensler ve papalar, artık yaşlanmış ustanın kendilerine çalışması için birbirleriyle yarışırken, Michelangelo, gittikçe kendi içine kapanıyor, gittikçe ilkelerinde daha bir uzlaşmaz hale geliyordu. Yazdığı şiirler, sanatı'nın günahkâr olup olmadığı konusunda rahatsız edici kuşkular duyduğunu gösteriyor. Mektupları ise, dünyada saygınlığı arttıkça, daha sert ve geçimsiz olduğunun tanığıdırlar. Michelangelo, yalnızca dehâsı için hayran kalınan biri değil, aynı zamanda huyu yüzünden korkulan bir kişiydi. Zengin, yoksul, kimseyi esirgemiyordu. Kuşkusuz, gençliğinde ha-

tırladığından çok farklı olan toplumsal statüsünün bilincindeydi. Öyle ki, yetmiş yaşındayken, kendisine "Heykelci Michelangelo" diye mektup gönderen bir hemşerisini şöyle azarlamıştı: "Söyleyin ona! Heykelci Michelangelo diye mektup göndermesin bir daha. Çünkü Michelangelo Buonarroti diye tanınırım ben burada... Öyle atölye işleten bir ressam ya da heykeltıraş olmadım... Papalara hizmet ettiysem de. Ama buna zorunlu bırakıldım."

Bu gurur dolu bağımsızlık hissinin ne kadar içten olduğunu, ileri yaşında gerçekleştirdiği son büyük iş için para almayı reddetmesinden anlayabiliriz. Bir zamanlar düşmanı olan Bramante'nin başlatmış olduğu San Pietro kilisesinin kubbesini tamamlaması istendiğinde, yaşlı usta, Hıristiyanlığın en büyük kilisesine görülecek bu işi, Tanrı'nın üstün şanına bir hizmet saymış ve dünyasal bir kazançla kirlenmemesi gerektiğine inanmıştır. Açık ve görkemli profiliyle Roma kenti üzerinde yükselen, ve sanki çiftli sütunlardan oluşan bir çember tarafından taşınıyormuş gibi duran bu kubbe, çağdaşlarının "tanrısal" diye niteledikleri bu eşsiz sanatçının duyarlığına layık bir anıttır.

Floransa'da 1504 yılında Michelangelo ile Leonardo üstünlük için çekişirken, kente, Umbria bölgesindeki Urbino'dan genç bir ressam geldi. Bu, "Umbria" okulunun başlıca ustası Perugino'nun (1446-1523) dükkânında iyi bir eğitim görmüş Raffaello Sanzio ya da bizim bildiğimiz adıyla Raffaello idi (1483-1520). Michelangelo'nun ustası Ghirlandaio ve Leonardo'nun ustası Verrocchio gibi Perugino da, üstün başarı sağlamış ustalar kuşağındandı. Bu nedenle de, birçok siparişi karşılayabilmek için, kendine yardım edecek, çok kalabalık sayıda yetenekli kalfaya gereksinmesi vardı. Perugino, sunak masası için yaptığı resimlerdeki tatlı ve içten tarzıyla herkesin saygınlığını kazanmış bir ustaydı. Erken *Quattrocento* sanatçılarını bunca uğraştırmış sorunlar, onun için pek bir zorluk çıkarmıyordu artık. En başarılı yapıtlarından bazıları, onun en azından, kompozisyon dengesini bozmadan derinlik duygusunu vermeyi bildiğini ve figürlerinin sert ve katı görünmemesi için Leonardo'nun *sfumato* tekniğini kullanmayı öğrendiğini göstermektedir. *Resim 202*, Aziz Bernardo'ya adanmış bir sunak resmidir. Aziz, başını okuduğu kitaptan kaldırmış ve karşısında duran Meryem'i görmüştür. Bu resimdekinden daha basit bir düzenleme olamazdı herhalde. Ama yine de, nerdeyse simetrik bu düzenlemede, zorlama veya katı hiçbir şey yok. Figürler, uyumlu bir kompozisyon oluşturacak şekilde yerleştirilmiş ve her biri sakin ve rahat bir şekilde davranıyor. Ama Perugino, bu güzel uyumu sağlamak için, *Quattrocento*'nun büyük ustalarının tutkulu bir bağlılıkla elde etmeye çalıştığı bir şeyi, doğanın aslına uygun olarak betimlenmesini, feda etmiştir. Perugino'nun meleklerine bakarsak, hepsinin az ya da çok aynı kalıba uyduğunu görürüz. Bu, Perugino'nun yarattığı ve farklı biçimlerde tablolarında tekrarladığı bir gü-

zellik kalıbıdır. Onun birçok yapıtını gördükten sonra, kullandığı yöntemlerden sıkılabiliriz. Ama unutulmaması gereken bir şey de, Perugino'nun tablolarını sanat galerilerinde olduğu gibi, yan yana konarak görülmek için yapmadığıdır. Tek başlarına ele alındıklarında, en iyi eserlerinden bazıları, kendimizinkinden çok daha dingin ve uyumlu bir dünyanın pencerelerini aralar bize.

Raffaello işte bu ortamda, ustasının tarzını çabucak öğrenip özümleyerek büyüdü. Floransa'ya gelince, kendini tam bir rekabet havası içinde buldu. Ondan, biri otuz bir yaş, ötekisi de sekiz yaş büyük iki usta, Leonardo ile Michelangelo, o ana dek kimsenin hayalini bile kurmadığı sanat eserleri yaratıyorlardı. Başka yaradılışta bir genç, bu dev sanatçıların ünü karşısında cesaretini yitirirdi. Oysa Raffaello'nun cesareti kırılmadı. O, öğrenmeye kararlıydı. Kimi bakımlardan bu ustaların gerisinde olduğunu biliyordu. Ne Leonardo'nun geniş bilgi ufkuna, ne de Michelangelo'nun gücüne sahipti. Ama bu iki dâhi de, sıradan insanlar için, ne yapacakları önceden kestirilemeyen, anlaşılamaz ve geçinilmesi zor insanlardı. Buna karşın Raffaello, etkili sanat koruyucularına kendini kolayca kabul ettirecek kadar yumuşak huyluydu. Dahası bu yaşlı ustalara ulaşıncaya dek çalışabilirdi ve çalışacaktı da.

203

Raffaello
Granduca, Meryem'i,
1505 dolayları

Ahşap üstüne yağlıboya,
84 × 55 cm; Palazzo Pitti,
Floransa

Raffaello'nun en önemli tabloları, üstlerinde hiç çaba harcanmamış izlenimini verir. Bu yüzden de onları, durmak bilmeyen zor bir çalışmanın ürünü olarak görmek zordur. Çoklarına göre Raffaello, artık resim olarak bile önemsenmeyecek kadar tanınan sevimli Meryem tablolarının ressamıdır. Raffaello'nun Meryem anlayışı da, tıpkı Michelangelo'nun Baba Tanrı görüntüsü gibi, sonraki kuşaklarca benimsenip kullanılmıştır. Bu yapıtların ucuz kopyalarını en iddiasız odalarda bile bulmak olanaklıdır. Bu kadar geniş bir kitleye hitap eden resimlerin biraz "kolay" olması gerektiği sonucuna varırız hemen. Oysa aslında, onların görünürdeki basitliği, derin bir düşünmenin, dikkatli bir hesaplamanın, sonsuz bir sanatsal bilgeliğin ürünüdür (*sayfa 34-35, resim 17-18*). "Granduca Meryem'i" (*resim 203*) gibi bir tablo, Fidias veya Praksiteles'in yapıtları gibi, kuşaklar boyunca yetkinliğin ölçüsü sayıldığından, gerçek anlamda bir "klasik"tir. Hiçbir açıklama gerektirmez. Bu açıdan gerçekten de "kolay"dır. Ama, onu, kendinden önce gelen ve aynı temayı işleyen sayısız betimlemeyle karşılaştırdığımızda, bu betimlemelerin hepsinin, sadece Raffaello'nun ulaşmayı başardığı basitliğe varma çabasında oldukları görülür. Raffaello'nun, Perugino'nun kullandığı kalıpların sakin güzelliğine ne kadar şey borçlu olduğu ortadadır, ama ustanın içi biraz boş düzenliliği ile öğrencinin yaşam doluluğu arasındaki ayrımı fark etmemek de olanaksızdır. Meryem'in gölgede gittikçe eriyen yüzünün biçimlenme şekli, Raffaello'nun, özgür kıvrımlarla aşağı sarkan pelerinin örttüğü vücudun hacmini bize duyuruş biçimi, Meryem'in Çocuk İsa'yı sevgi dolu ama sağlam tutuş biçi-





mi; işte tüm bunlar, mükemmel bir duruşun oluşmasına katkıda bulunuyor. En ufak bir ayrıntıya dokunduğumuz an, genel uyumun altüst olacağını seziyoruz. Yine de kompozisyonda zorlama ya da doğal olmayan hiçbir şey yok. Başka türlü olabileceğini düşünemiyor insan bu kompozisyonun, sanki zamanın başlangıcından beri böyleymiş gibi geliyor.

Raffaello, Floransa'da birkaç yıl kaldıktan sonra Roma'ya gitti. Olasılıkla, Michelangelo'nun da Sistina Şapeli'ni resimlemeye başladığı 1508 yılında vardı oraya. II. Julius, genç ve sevimli sanatçıya da hemen bir iş buldu. Ondan, Vatikan'daki çeşitli odaların duvarlarını süslemesini istedi. Günümüzde bu odalar, Stanza (odalar) adıyla tanımlanırlar. Raffaello, bu odaların duvarlarında ve tavanında yaptığı bir dizi freskoda, üstün tasarım ve dengeli kompozisyon konularındaki ustalığını kanıtladı. Bu resimlerin güzelliğinin tam anlamıyla tadına varabilmek için bu odalarda biraz vakit geçirmek gerekir. Böylece, her hareketin ve her biçimin kendi karşılığını bulduğu bir bütünlüğün içindeki uyumun ve çeşitliliğin farkına varabiliriz. Freskodaki gerçek boyuttaki figürlere baktığımızda, diğer gruplarla hemen bütünleştiklerini görürüz. Buna karşın, bir "ayrıntı" olarak incelenmek için bütünden koparıldıklarında, bu figürler temel işlevlerinden birini yitirmiş olurlar: artık bütünün oluşturduğu zarif ezginin bir ögesi değildirler.

204
Raffaello
Peri Galateia,
1512-1514 dolayları
Fresko, 295 × 225 cm;
Villa Farnesina, Roma

Bu özellik, Raffaello'nun, Agostino Chigi adında zengin bir bankacının (Şimdi La Farnesina denilen) villasına yaptığı daha küçük boyutta bir başka fresko (*resim 204*) için daha az geçerlidir. Sanatçı konu olarak, Angelo Poliziano'nun yazdığı ve Botticelli'nin "Venüs'ün Doğuşu" adlı eserine de esin kaynağı olan bir şiirden bir dizeyi seçmişti. Bu dizede, sakar dev Poliphemos güzel deniz perisi Galateia'ya bir aşk şarkısı söyler. Galateia, iki yunusun çektiği bir arabayla dalgaların üstünden süzülürken bu kaba şarkıyı alaya alır. Deniz tanrılarından ve perilerden neşeli bir topluluk, Galateia'nın çevresini sarmıştır. Raffaello'nun bu freskosu, Galateia'yı neşeli arkadaşlarıyla betimliyordu; dev Poliphemos'un figürü ise salonun başka bir yerinde resmedilecekti. Bu güzel ve neşeli resme her bakışınızda, zengin ve detaylı kompozisyonunda yeni güzellikler keşfetmek olasıdır. Sanki her figür bir başka figürü dengeliyor, her hareket bir başka harekete karşılık veriyor gibidir. Aynı yöntemi, Pollaiuolo'nun eserinde (*sayfa 263, resim 171*) de görmüştük. Ama bu çalışma Raffaello'nunki yanında ne kadar katı ve donuk kalıyor. İşte, Cupido'nun yay ve oklarını kullanarak, peri Galateia'nın tam kalbine doğru nişan almış küçük çocuklar! Yalnızca sağ ve soldaki çocuklar birbirlerinin hareketlerini yansıtmakla kalmıyor, aynı zamanda, arabanın yanında yüzen çocuk da, freskonun en tepesinde uçan çocuğa karşılık oluşturuyor. Aynı şey, peri Galateia'nın çevresinde dönen bir "fırıldak" izlenimini veren deniz tanrıları için de geçerli. Bu tanrılardan ikisi, her iki kenarda boru üflerken, ön ve arka planda yer alan çiftler

sevgiyle kucaklaşıyorlar. Fakat bizi en çok hayran bırakan şey, tüm bu hareketliliğin, Galateia'nın görünümünde yansıtılmış veya başka bir deyişle özetlenmiş olarak görülmesidir. Arabası freskonun solundan sağına doğru ilerleyen Galateia'nın, üstündeki örtü rüzgârla geriye savrulmuş, dalgalanmaktadır. Birden bu garip aşk şarkısını duyan Galateia, başını geri çevirip gülümser. Ve o anda kanatlı çocukların oklarından Galateia'nın avuçlarında sıktığı dizginlere dek, sahneyi oluşturan tüm çizgiler, tablonun tam ortasında yer alan Galateia'nın güzel yüzüne odaklanır. Raffaello bu sanatsal yöntemlerle, tüm freskoda, karışıklık veya dengesizlik izlenimi yaratmadan, kesintisiz bir hareket etkisi elde etmiştir. İşte, figürlerin yerleştirilmesindeki bu üstün ustalık ve kompozisyondaki bu usta beceri nedeniyledir ki, bütün çağların sanatçıları ona bu kadar hayran olmuşlardır. Michelangelo'nun insan vücuduna tam egemen oluşu gibi, Raffaello da, bir önceki kuşağın ulaşmak için bunca uğraştığı amaca, yani özgürce hareket eden figürlerin yetkin ve uyumlu kompozisyonuna varmayı başarmıştır.

Raffaello'nun eserlerinde, gerek çağdaşlarının, gerekse sonraki kuşakların hayran kaldığı bir başka öge de, onun yapıtlarında yer alan figürlerin güzelliğidir. Galateia'sını bitirdikten sonra, Raffaello'ya, bunca güzellikte bir modeli şu dünyanın neresinde bulduğu sorulmuştu. Raffaello ise, belirli bir modeli kopya etmediğini, kafasında oluşturduğu "belirli bir güzellik kavramı"ndan yararlandığını söyleyerek yanıtlamıştı bu soruyu. Demek ki Raffaello da, bir bakıma ustası Perugino'nun yaptığı gibi, birçok *Quattrocento* sanatçısının tutkusu olan doğayı aslına sadık kalarak betimlemekten vazgeçmiş, hayalinde yarattığı bir güzellik kalıbını özellikle kullanmıştır. Praksiteles çağına dönersek (*sayfa 102, resim 62*), bizim "ideal" dediğimiz güzelliğin, biçimsel kalıpların doğaya yavaş yavaş yaklaşmasından doğduğunu anımsarız. Şimdi ise süreç tersine dönmüştü. Sanatçılar doğayı, klasik heykellere bakarak oluşturdukları güzellik düşüncesine uydurmaya çalışıyorlardı. Başka bir deyişle doğa'nın yerine, modeli "ideal" olarak kabul ediyorlardı. Ancak bu eğilimin tehlikeleri de yok değildi. Çünkü sanatçı, doğayı bilinçli olarak "düzeltmeye" kalkışırsa, yapıtı kolaylıkla yapmacık ya da yavan görünebilirdi. Ama Raffaello'nun resmine bir kez daha baktığımızda, onun idealleştirdiği şeylerin canlılığını ve içtenliğini korumasını bildiğini görürüz. Galateia'nın güzelliğinde doğal olmayan herhangi bir şey yoktur. O, aydınlık bir sevgi ve güzellik dünyasına, XVI. yüzyıl İtalya'sında klasik dünya hayranlarının düşlediği dünyaya aittir.

İşte bu başarısı sayesinde Raffaello, yüzyıllar boyunca ününü koruyabilmiştir. Onun adını güzel Meryem betimlemeleriyle ya da klasik dünyanın idealleştirilmiş figürleriyle bağdaştıranlar, Medici ailesinden ünlü Papa X. Leo ve yanındaki iki kardinalle birlikte yaptığı portreyi görünce şaşırabi-

205
Resim 204'ten ayrıntı





lirler belki (*resim 206*). Eski bir el yazmasını (Üslup ve dönem bakımından Kraliçe Mary'nin *sayfa 211, resim 140*'deki Mezmurlar Kitabı'na biraz benzeyen) daha yeni incelemiş, miyop bakışlı Papa'nın hafifçe tombul başında, idealleştirilmiş hiçbir şey yok. Kadife ve damasko kumaşlar, çeşitli zengin tonlarla, ihtişam ve güçlülük havasını artırıyor; ama bu insanların içlerinin rahat olmadığını da çok iyi hissedebiliyorsunuz. Bunlar, gerçekten de sıkıntılı zamanlardı, çünkü tam bu tablonun yapıldığı dönemde, San Pietro'nun yapımı için para toplama yönteminden dolayı, Luther, Papa'yı eleştiriyordu. Bramante 1514'te öldükten sonra, bu yapım girişimi için Papa, Raffaello'yu görevlendirdi. Böylece Raffaello da, kiliseler, konaklar ve saraylar tasarımlayan ve eski Roma kalıntılarını inceleyen bir mimar oldu. Fakat o, büyük rakibi Michelangelo'nun tersine herkesle iyi geçiniyor, işlek bir atölye yönetiyordu. Bu "insanlara kolay yaklaşma" özellikleri sayesinde, kilise büyükleri ve bilginlerle dostluk kurmuştu. Şaşırtıcı çeşitlikte sanatsal başarıları kısacık yaşamına sığdırıp, hemen hemen Mozart'ın yaşında, daha otuz yedisinde öldüğünde, kardinal yapılma söylentisi bile vardı. Çağının en ünlü bilginlerinden olan Kardinal Bembo, Roma'da, Pantheon'daki mezarına şu dizeleri düştü:

Raffaello'nun mezarı bu, Doğa Ana'nın korktuğu
yaşadığı sürece esiri olmaktan, ölünce de onunla ölmekten.

206

Raffaello
Papa X. Leo ve iki kardinal, 1518

Ahşap üstüne yağlıboya, 154 × 119 cm; Uffizi, Floransa

Raffaello'nun atölyesinde çalışanlar, Vatikan Locaları'nda alçı sıva, boyama ve süsleme yaparken, 1518 dolayları

Yalancı mermer kabartma; Vatikan Locaları, Vatikan



16

IŞIK VE RENK

Venedik ve kuzey İtalya, XVI. yüzyıl başları

Şimdi İtalyan sanatının bir başka büyük merkezini, Floransa'dan sonra ikinci önemli kent olan gururlu ve varlıklı Venedik kentini ele almalıyız. Ticaret açısından Doğu ile yakın ilişkide olan Venedik, Rönesans üslubunu ve Brunelleschi'nin binalara klasik biçimleri uygulamasını benimseme konusunda öteki İtalyan kentlerinden daha yavaş davrandı. Ama benimseyince de, bu üsluba burada, modern çağın diğer binalarından çok, İskenderiye ya da Antakya gibi Helenistik dönemin büyük kentlerinin ihtişamını hatırlatan yeni bir canlılık, parlaklık ve sıcaklık kazandırdı. Bu üslubun en dikkati çeken yapılarından birisi San Marco Kütüphanesi'dir (*resim 207*). Kütüphanenin mimarı Jacopo Sansovino (1486-1570) adlı Floransalı bir mimardı. Sansovino, Venedikli olmamasına karşın üslubunu ve tarzını yerin tipik özelliklerine: lagünlerden (denizden kopmuş göllerden) yansıyan ve parıltısıyla gözleri kamaştıran Venedik'in ışıklı atmosferine uyarlamıştı. Böylesine sade görünümde olan bir yapıyı, ayrıntılarıyla incelemeye kalkışmak biraz ukalaca bir davranış gibi gelebilir. Ancak ona dikkatle bakmamız, bu ustaların birkaç basit ögeyi, yepyeni bir örnek haline getirmede ne kadar başarılı olduklarını görmemize yardımcı olabilir. Alt kat, Dor üslubundaki hareketli sütun düzeniyle en geleneksel bir klasik tarzda yapılmıştır. Sansovino burada, Colosseum'un (*sayfa 118, resim 73*) mimari biçimlerini hemen hemen aynen uygulamıştır. Bir korkuluk ve üzerindeki bir heykel dizisiyle çevrili olan "çatı katı"nı taşıyan ikinci katta da İyon sütun düzenini uygularken yine aynı geleneğe bağlı kalmıştır. Fakat Colosseum'da olduğu gibi kemer açıklıklarını ayaklara oturtacak yerde, Sansovino burada kemerleri bir başka küçük İyon sütun sırasına oturtmuş, böylece de birbirine geçişmiş düzenlerden zengin bir etki elde etmesini başarmıştır. Korkulukları, askıçelenkleri ve heykelleriyle, binaya Venedik'in Gotik cepheli yapılarının (*sayfa 209, resim 138*) cephelerinde kullanılmış olan taş kafesleri andıran bir görünüm vermiştir.

Bu bina, *Cinquecento* denilen XVI. yüzyıl başlarının Venedik sanatını üne kavuşturan beğeninin, tipik bir yapısıdır. Lagünlerin, nesnelerin dış hatlarını yaygın bir ışıkla sanki yumuşatan ve renklerini kaynaştıran atmosferi, bu kentin ressamlarına, renkleri, İtalya'daki öteki ressamların o ana dek yaptıklarından daha bilinçli ve gözlemci bir tarzda kullanmayı öğ-



207
Jacopo Sansovino
San Marco Kütüphanesi, Venedik, 1536
Bir Yüksek Rönesans yapısı

retmiş olmalıdır. Belki de, aynı zamanda İstanbul'la kurulan bağlantıların ve oranın mozayik usta zanaatkârlarının bu eğilimle ilişkisi vardır. Renkler üzerine konuşmak veya yazmak güç bir şeydir. Boyutları büyük oranda küçültülen hiçbir resim de bir başyapıtın renklerinin gerçek görünümü hakkında yeterli fikir veremez. Ama şu açıkça belli. Ortaçağlı ressamların nesnelerin "gerçek" renklerine gösterdiği ilgi, gerçek biçimlere gösterdiği ilgiden farklı değildi. Minyatürlerde, mine işlerinde ve tablolarda, bulabildikleri en saf ve en değerli renkleri kullanmayı seviyorlardı: parlak altın sarısı ve katıksız, ultramarin mavisi bir arada kullanılması en çok sevilen renklerdi. Floransalı büyük öncüler ise renkten çok çizime önem veriyorlardı. Bu, elbette, onların tablolarının renk açısından nefis olmadığı anlamına gelmez, hatta tersi doğrudur bunun, ama bu sanatçıların pek azı, rengi, bir resmin çeşitli figür ve biçimlerini bir bütün içinde kaynaştırmada kullanılan belli başlı araçlardan biri sayıyordu. Daha fırçalarını boyaya bile sokmadan önce, perspektif ve kompozisyon yoluyla bu amaca ulaşmayı yeğliyorlardı. Oysa, öyle anlaşılıyor ki, Venedikli ressamların renkleri, resim panoya çizildikten sonra eklenen bir süs olarak düşünmediği anlaşılıyor. Venedik'teki San Zaccaria adındaki küçük kiliseye girip, Venedikli büyük ressam Giovanni Bellini'nin (1431-1516) ileri bir yaşında, 1505 yılında sunak masasının üstüne konulmak amacıyla yaptığı resme baktığımızda (*resim 208*) Bellini'nin renge karşı yaklaşımının değişik olduğunu hemen fark ederiz. Tabloda özellikle ışıklı ve parlak renkler yoktur ama, insanı, resmin neyi betimlediğine bile bakmaya başlamadan önce etkileyen şey, resmin renklerinin yumuşaklığı ve zenginliğidir. Sanıyorum, resmin fotoğrafı bile, bize, içinde küçük elini sunak önündeki inançlıları kutsamak için kaldırmış Çocuk İsa ile, tahtında oturan Meryem'in görüldüğü bu nişi dolduran sıcak ve altın renkli atmosferden bir şeyler iletmektedir. Sunak resminin alt tarafındaki bir melek tatlı tatlı keman çalarken,

208
Giovanni Bellini
Meryem ve azizler, 1505
Sunak resmi; ahşap üstüne yağlıboya, tuvale aktarılmıştır, 402 × 273 cm; S. Zaccaria kilisesi, Venedik





azizler de tahtın her iki yanında sessizce duruyorlar: Anahtarı ve kitabıyla Aziz Petrus, şehitliğin simgesi palmiye dalı ve kırık tekerlekle Azize Katerina, Azize Lucy ve Kutsal Kitap'ı Latinceye çeviren ve bu nedenle Bellini'nin kitap okurken gösterdiği Aziz Hiyeronimus. Bu yapıttan önce ve sonra, İtalya'da ve diğer yerlerde, birçok Meryem'ler, azizler çizilmiştir, ama içlerinden pek azı, bu sakin özsaygınlığı taşır. Bizans geleneğinde

Meryem'in her iki yanına katı bir şekilde aziz figürleri yerleştirilirdi (*sayfa 140, resim 89*). Bellini, bu basit simetrik kompozisyona, düzenini bozmadan, yaşam katmasını bilmiştir. Meryem'in ve azizlerin geleneksel figürlerini, onları kutsal kimliklerinden ve saygınlıklarından yoksun bırakmadan gerçek ve canlı varlıklar haline dönüştürmeyi başarmıştır. Bellini bunu yaparken – Perugino'nun bir ölçüde yaptığı gibi (*sayfa 314, resim 202*) – gerçek yaşamdaki çeşitliliği ve bireyselliği ifade etmekten de vazgeçememiştir. Dalgın gülümsemesiyle Azize Katerina ve kitabına dalıp gitmiş yaşlı bilge Hiyeronimus, kendi ölçülerinde yeterince gerçektirler. Ama yine de en az Perugino'nun figürleri kadar daha sakin ve daha güzel bir başka dünyaya, resmi dolduran sıcak ve doğaüstü ışıkla esinlendirilen bir dünyaya aitlermiş gibi görünmektedirler.

209
Giorgione
Fırtına, 1508 dolayları
Tuval üstüne yağlıboya, 82 × 73 cm; Accademia, Venedik

Giovanni Bellini; Verrocchio, Ghirlandaio ve Perugino ile aynı kuşaktandı. Bu kuşağın öğrencileri ve izleyicileri XVI. yüzyıl başının ünlü *Cinquecento* ustaları olmuştur. Onun da fazlasıyla işlek bir atölyesi vardı ve Venedik *Cinquecento*'sunun ünlü ressamları Giorgione ve Tiziano onun çevresinden yetişip çıktı. Orta İtalya'nın klasik ressamları mükemmel tasarım ve dengeli kompozisyon yoluyla resimlerinde yeni bir uyum yakalamışlardı. Aynı şekilde Venedikli ressamların da, resimlerinde bir bütünlük sağlamak için rengi ve ışığı canlı bir şekilde kullanan Giovanni Bellini'nin izinden gitmeleri doğaldı. İşte bu ortamda, ressam Giorgione (1478?-1510) en devrimci sonuçlarına ulaştı. Bu sanatçı üzerine çok az şey biliniyor, ancak beş kadar yapıtın kesinlikle ona ait olduğu söylenebilir. Ama bu beş yapıt ona, Yeni Akımın büyük ustaları kadar ün sağlamaya yetmiştir. Ama tuhaftır ki, bu resimlerle bile ilgili pek çok soru işareti vardır. Bunlardan en başarılılarından birisi olan "Fırtına"nın (*resim 209*) neyi betimlediği konusunda kesinlik yoktur. Belki de klasik bir yazardan veya klasiklere hayran birisinden alınmış bir sahnedir söz konusu olan. Çağın Venedikli sanatçıları, Yunan şairlerini ve sevdikleri konuları keşfetmişlerdi. Onların kır yaşamı ile ilgili öykülerini ve aşklarını, resimlemeyi, Venüs'ün, Nympha'ların güzel portrelerini yapmayı seviyorlardı. Belki bir gün, bu tabloda anlatılan konunun ne olduğu ortaya çıkacak. Belki şöyle bir öyküyle karşı karşıyayız: Resimde görülen kadın geleceğin bir kahramanının annesi. Çocuğuyla birlikte kentten kovulmuş, ormana sığınmış ve burada genç, iyi yürekli bir çoban tarafından bulunmuş. Bu resmi sanattaki en mükemmel yaratılardan biri yapan şey, konusu değil elbette. Küçültülmüş bir basılı resimde görülmesi güç olmakla birlikte, böyle bir resim bile en azından onun devrimci başarısına bir ışık tutabilir. Figürlerin özel bir dikkatle çizilmesine ve kompozisyonun sanatsal açıdan bir hayli basit olmasına karşın, resim sadece her yere nüfuz etmiş ışık ve hava sayesinde kaynaşıp bir bütün oluşturuyor. Bu ışık, fırtınanın tuhaf ışığıdır ve ilk kez olarak resimdeki kişilerin, önünde hareket ettikleri manzara sadece bir arka düzlem değil. Resim gerçek konusu



olarak, kendisi için orada bulunuyor. Figürlerden, bu küçük tablonun çoğunu kaplayan manzaraya bakıyoruz, sonra tekrar figürlere dönüyoruz; Giorgione, kendisinden önce gelenler ve çağdaşları gibi önce nesneleri ve kişileri çizip sonra onları bir mekâna yerleştirmiyor, doğayı, toprağı, ağaçları, ışığı, havayı, bulutları ve kentleri, köprüleriyle insanları bir bütün olarak düşünüyor. Bir bakıma bu, hemen hemen perspektifin keşfedilmesi ölçüsünde, ileri doğru atılmış büyük bir adımdı. O zamandan başlayarak resim sanatı, çizim ve renk toplamından öte bir şey oldu. Resim sanatı, artık kendine özgü yolları ve kendine özgü gizli yasaları olan bir sanattı.

Giorgione, gerçekleştirdiği bu büyük buluşun tüm ürünlerini toplayamadan, çok genç yaşında öldü. Bunu, onun yerine, bütün Venedikli ressamların en ünlüsü Tiziano (1485? - 1576) sonuçlandırdı. Tiziano, Alplerin güneyinde Cadore'de doğdu. Vebadan öldüğünde doksan dokuz yaşında olduğu sanılıyor. Uzun yaşamı boyunca, Michelangelo'nunkine çok yakın bir üne kavuştu. Tiziano'nun ilk biyografilerini yazan yazarlar, İmparator V. Charles'ın, sanatçının elinden yere düşürdüğü fırçasını eğilip alarak onu onurlandırdığını hayranlık ve şaşkınlıkla anlatırlar. Olay bizler için önemsiz görülebilir, ama o çağların katı saray kurallarını düşünürsek, bu olayın ne kadar önemli olduğunu, yeryüzü gücünün en büyük temsilcisinin, bir dehânın yüceliği önünde eğilerek, simgesel olarak kendini ondan daha aşağı gördüğüne inanılmakta olduğunu fark ederiz. Gerçek ya da doğru, bu anekdot bu şekilde değerlendirilerek daha sonraki çağlara, sanatın bir zaferi olarak iletildi. Üstelik Tiziano, ne Leonardo gibi evrensel ilgileri olan bir bilgin, ne Michelangelo gibi üstün bir kişilik, ne de Raffaello gibi kolay ve çekici bir insandı. O her şeyden önce bir ressamdı. Ama boyaları kullanmadaki ustalığı, Michelangelo'nun çizimde gösterdiği ustalığa denk düşen bir ressam. Bu üstün ustalık ona, kompozisyonun zamanla giderek itibar kazanan kurallarını bir yana itme ve apaçık bir şekilde uyumu yeniden kurmak için renge sarılma olanağını verdi. *Resim 210*'da tabloya (bu tabloya Giovanni Bellini'nin "Azizlerle Meryem" tablosundan yaklaşık on beş yıl sonra başlanmıştır) bir göz atmak, Tiziano'nun sanatının çağdaşlarını ne denli etkilemiş olabileceğini anlamamız için yeterlidir. Meryem'i tablonun merkezinden kaydırmak ve ona hizmet eden iki azizi – kutsal işaretlerinden (haç yarası) tanıdığımız Assisili Aziz Francesco ile görevinin simgesi anahtarı tahtın basamağına koymuş Aziz Petrus'u – Giovanni Bellini'nin yaptığının tersine, iki simetrik kenar figürü değil de, sahnede etkin olan kişiler yapması, duyulmadık bir atılganlıktı. Tiziano, bu sunak resminde, resmi sipariş edenlerin portrelerini de resme koyma geleneğini (*sayfa 216-217, resim 143*) yeniden canlandırmış ama bu işi yepyeni bir biçimde ele almıştır. Tablo, Venedikli soylu Jacopo Pesaro tarafından, Türkler'e karşı kazanılan bir zaferin anısı için sipariş edilmişti. Tiziano bu soylu kişiyi, Meryem'in önünde diz çökmüş olarak resmetmiştir. Zırhlı bir sancakçı da, onun ar-

210

Tiziano
Meryem, azizler ve Pesaro ailesi üyeleri, 1519-1526

Sunak resmi; tuval üstüne yağlıboya, 478 × 266 cm; Santa Maria dei Frari kilisesi, Venedik



211
Resim 210'dan ayrıntı

212
Tiziano
Bir adamın portresi ('İngiliz Genci' olanak bilinir),
1540-1545 dolayları

Tuval üstüne yağlıboya, 111 × 93 cm; Palazzo Pitti, Floransa

dında, bir Türk tutsağını çekerek getirmektedir. Aziz Petrus ve Meryem, ona, sevecenlikle bakıyor. Diğer yandaki Aziz Francesco, Çocuk İsa'nın dikkatini, tablonun köşesinde diz çökmüş Pesaro ailesinin öteki üyelerine yöneltiyor (*resim 211*). Bulutlardaki iki küçük melek, çarmıhı göğe çıkarma işini oyun haline getirerek gerçekleştiriyor. Tüm sahne, bu bulutlara doğru yükselen iki sütunun yer aldığı açık bir avluda geçiyor sanki. Çağdaşları, Tiziano'nun uzun yıllardır kabul görüp onaylanmış kompozisyon kurallarını altüst eden bu cesareti karşısında çok şaşırmış olmalıdırlar. Önce, herhalde her şeyin bir tarafa toplanmış olduğu dengesiz bir resimle karşılaşmayı beklediler. Gerçekte resim bunun tam tersiydi. Alışılmamış kompozisyon, bütün'ün uyumunu bozmaksızın tabloyu daha canlı, daha diri kılıyordu. Bunun temel nedeni Tiziano'nun ışığı, havayı ve renkleri sahneyi bütünleştirmek için kullanış tarzıdır. Meryem figürünü, sadece bir bayrakla dengelemek düşüncesi, bir önceki kuşağı şaşkınlığa uğratırdı herhalde. Ama güçlü ve sıcak renkli bir bayrak, resmin öylesine mükemmel bir parçasıdır ki, bu girişim tam bir başarı ile sonuçlandırılmıştır.

Tiziano'nun çağdaşları arasında kazandığı ün, çoğunlukla, yaptığı portrelere dayanır. Bu hayranlığı anlayabilmek için sadece sanatçının daha çok "İngiliz Genci" (*resim 212*) adıyla bilinen portresindeki figürün başına





213
Resim 212'den ayrıntı

214
Tiziano
Papa III. Paulus, Alessandro ve Ottavio Farnese ile, 1546

Tuval üstüne yağlıboya, 200 × 173 cm; Museo di Capodimonte, Napoli

bakmamız yeterli olur. Daha önceki portrelerle karşılaştırıldığında bu resim, çok basit ve çabucak yapılıvermiş gibi görünür. Bu resmin, Leonardo'nun "Mona Lisa"sındaki kılı kırk yaran hacimlendirme çabasıyla hiçbir ilişkisi yoktur. Ama yine de kimliği bilinmeyen bu genç adam, Mona Lisa kadar gizemli bir dirilikte görünür. Bize öylesine yoğun ve içten bir bakışla bakar ki, bu dalgın gözlerin sadece kaba yüzeyli bir tuval parçasına sürülmüş bir parça renkli toprak boya olduğuna inanmak hemen hemen imkânsızdır (*resim 213*).

Bu dünyanın güçlülerinin, resimlerinin bu usta tarafından yapılması onuruna ulaşmak için yarışmalarına hiç şaşmamak gerekir. Aslında bu, Tiziano'nun özellikle övücü bir benzerlik yaratma eğiliminden kaynaklanmıyordu; Tiziano, kendi sanatı aracılığıyla yaşamaya devam edeceklerine onları inandırmıştı. Nitekim yaşadılar da, ya da biz, Papa III. Paulus'un Napoli'deki portresi önünde durduğumuzda bunu duyumsuyoruz (*resim 214*). Portrede, Kilisenin bu yaşlı yöneticisini genç akrabası Alessandro Farnese'ye doğru dönerken görüyoruz. Alessandro saygı gösterisinde bulunurken, kardeşi Ottavio da sakin bir şekilde bize bakıyor. Raffaello'nun yaklaşık yirmi sekiz yıl kadar önce yaptığı Papa X. Leo ve kardinalleri portresini (*sayfa 322, resim 206*) Tiziano'nun bildiği ve bu portreye hayran kaldığı açıkça belli oluyor. Ancak Tiziano aynı zamanda canlı kişileştirmeleriyle onu aşmayı amaçlıyor. Buradaki kişilerin karşılaşmaları öylesine





inandırıcı, öylesine dramatik ki onların düşünce ve duyguları üzerine tahminler yapmaktan kendimizi alamıyoruz. Kardinaller komplo mu kuruyorlar? Papa, onların çevirdiği dolapları anlıyor mu acaba? Olasılıkla boş yere sorulmuş sorulardır bunlar, ancak bu sorular, o çağda yaşayanların da kafasını kurcalamış olmalıdır. Tiziano'nun, İmparator V. Charles'ın resmini yapmak için Almanya'ya çağrıldığı için Roma'dan ayrılması nedeniyle portre bitirilmemiştir.

Sanatçılar, yeni olasılıkları ve yeni yöntemleri sadece Venedik gibi büyük merkezlerde geliştirmiyorlardı. Daha sonraki kuşaklar tarafından o dönemin en "ilerici" ve en cesur yenilikçisi olarak görülen bir ressam, İtalya'nın kuzey bölgelerinde küçük bir kent olan Parma'da yalnız bir yaşam sürüyordu. Bu sanatçı Antonio Allegri'ydi ve Correggio (1489?-1534) adıyla tanınıyordu. Correggio en önemli yapıtlarını gerçekleştirdiği sıralarda, Leonardo ve Raffaello ölmüştü. Tiziano ise çoktan ünlü olmuş bir sanatçıydı. Ancak Correggio'nun, çağının sanatını ne denli tanıdığını bilmiyoruz. Belki kuzey İtalya'nın Parma'ya komşu kentlerinde Leonardo'nun bazı öğrencilerinin yapıtlarını inceleme fırsatını bulmuş ve onun ışık ve gölgeyi kullanışı üzerine bilgi edinme imkânı elde etmişti. Correggio, ışık ve gölge alanında tamamen yeni buluşlar gerçekleştirmiş ve kendisinden sonraki resim okullarını büyük ölçüde etkilemiştir.

Resim 215, onun en ünlü yapıtlarından biri olan "İsa'nın Doğuşu"nu gösteriyor. Çoban, meleklerin "Yücelerdeki Tanrı'ya Övgü" ilahisini söyledikleri, ardına dek açılmış göklerin görüntüsünü daha henüz görmüş. Melekler, bulutun içinde neşeyle dolanıyorlar ve çobanın elindeki uzun değnekle koşup gelmiş olduğu aşağıdaki sahneye bakıyorlar. Ahırın karanlık yıkıntıları arasında çoban, mucizenin gerçekleşmesini görüyor: Yeni doğmuş Çocuk İsa, tüm çevreye ışıklar saçarak, mutlu annesinin güzel yüzünü aydınlatıyor. Çoban birden duruyor; diz çöküp tapınmaya hazır bir biçimde, becerisizce takkesini çıkarıyor. İki hizmetçi kız var. Birinin yemlikten gelen ışıkla gözleri kamaşmış, ötekisi mutlu bir şekilde çobana bakıyor. Aziz Yusuf ise, dışarının karanlığında eşeğiyle uğraşıyor.

215

Correggio
İsa'nın Doğuşu, 1530 dolayları

Ahşap üstüne yağlıboya, 256 × 188 cm; Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden



216

Correggio
Meryem'in Göğe Yükselişi: Parma Katedrali'nin kubbesi için yapılan bir çalışma, 1526 dolayları

Kâğıt üstüne kırmızı tebeşir, 27.8 × 23.8 cm; British Museum, Londra

Kompozisyon ilk bakışta oldukça sıradan ve düzensiz görünüyor. Soldaki kalabalık sahne, sağ tarafta ona karşılık olabilecek herhangi bir grupla denge-



lenmemiş. Soldaki kalabalığı dengeleyen tek şey, Meryem ve Çocuk İsa grubuna ışığın verdiği vurgulama. Correggio renk ve ışıkla biçimleri dengeleyerek bakışlarımızı belirli çizgilere yönlendirme konusunda Tiziano'dan çok daha ileri gitmiştir. Çobanla birlikte sahneye doğru koşan; onun gördüğünü, yani Yahya İncili'nde sözü edilen, karanlıkları aydınlatan o ışık mucizesini gören biziz aslında.

Correggio'nun sonraki yüzyıllarda en çok taklit edilen yönü, kilise tavan ve kubbelerini resmetme yöntemi oldu. Sanatçı, sahında toplanmış inançlılara, üstlerindeki tavan örtüsünün açılmış olduğu ve Gök'ten Cennete doğru baktıkları izlenimini vermeye çalışmıştır. Onun ışığın etkilerini kullanmadaki ustalığı, tavanı güneş ışığıyla yıkanan bulutlarla doldurmasını ve gökyüzünün sahiplerinin ayakları aşağıya sallanır durumda havada asılı kalmış gibi durmalarını sağlamıştır. Pek ağırbaşlı olmayan bu görünüme o zamanlar da karşı çıkanlar olmuştur. Ancak Parma'nın loş ve karanlık Ortaçağ katedralinin içinde durup, kubbeye baktığımızda edindiğimiz izlenim yine de muhteşemdir (*resim 217*). Ne yazık ki aynı etki basılı bir resimde ortaya çıkmaz. Bu açıdan, sanatçının bazı hazırlık taslaklarının elimizde olması bir şans sayılır. *Resim 216*'da, bir bulutun üstünde göğe yükselen ve onu bekleyen Cennet'in görkemli parlaklığına doğru bakan Meryem'in figürü için Correggio'nun yaptığı ilk taslağı görüyoruz. Figürün çizimini yapmak, mutlaka onu kubbe tavanının eğimli yüzeyinde yapmaktan çok daha kolay. Üstelik, sanatçının birkaç tebeşir darbesiyle bir ışık yağmuru etkisini ne kadar basit bir şekilde verebildiğini de görebiliyoruz.

217
Correggio
Meryem'in Göğe Yükselişi
Fresko; Parma Katedrali'nin kubbesi



Venedikli ressamlardan bir orkestra: Paolo Veronese'nin 'Cana Düğünü'nden ayrıntı, 1562-1563
Tuval üstüne yağlıboya; soldan sağa, Paolo Veronese (viyolonsel), Iacopo Bassano kornet), Tintoretto lira da braccio ya da keman) ve Tiziano kontrabas); Louvre, Paris

17

RÖNESANS'IN YAYILIŞI

Almanya ve Felemenk, XVI. yüzyıl başları

Rönesans dönemi İtalyan ustalarının büyük başarıları ve buluşları, Alp dağlarının kuzeyinde yaşayan insanlar üzerinde derin etkiler yarattı. Bilginin yeniden doğuşuyla ilgilenen herkes klasik dünyanın bilgi ve hazinelerinin keşfedildiği yer olan İtalya'ya bakmayı alışkanlık haline getirdi. Sanatta, bilgi alanındakine benzer bir gelişmeden söz edemeyeceğimizi çok iyi biliyoruz. Gotik bir sanat yapıtı, bir Rönesans yapıtı kadar değerli ve önemli olabilir. Ama yine de, güneyin başyapıtlarıyla karşılaşan o zamanın insanlarının birdenbire kendi sanatlarının kaba ve eski moda olduğu izlenimine kapılmış olmaları doğaldır. Onlar, İtalyan ustalarının açıkça belirgin üç başarısına ulaşmak istiyorlardı. Bunlardan biri bilimsel perspektifin keşfedilmesiydi; ikincisi de, edinilmesi gereken anatomi bilgisiydi – bu bilgiyle güzel bir insan vücudunun kusursuz bir şekilde gösterilmesi gerekiyordu; üçüncüsü, o dönemde güzel ve değerli olarak kabul edilen her yapıtta yer alan klasik mimari bilgisiydi.

Çeşitli sanatçıların ve çeşitli geleneklerin bu yeni bilgiler karşısında tepkilerini gözlemek ve kendi kişiliklerinin güçlerine veya görüş açılarının genişliğine göre, nasıl başarıya ulaştıklarını – ya da kimi zaman olduğu gibi nasıl başarısız kaldıklarını – görmek ilginçtir. Mimarlar belki de çok daha zor durumdaydı. Alışmış oldukları Gotik sistemi de, yeniden ortaya çıkan antik mimari biçimleri de belki aralarında en azından kuramsal olarak tam anlamıyla tutarlıydı ama her iki üslubun amaçları ve özleri birbirlerinden son derece farklıydı. Bu nedenle, mimarideki yeni akımların Alplerin kuzeyinde benimsenmesi çok zaman aldı. Bu iş daha çok, İtalya'yı ziyaret etmiş, çağına ayak uydurmak isteyen prenslerin ve soyluların ısrarı sayesinde oldu. Mimarlar yine de, genellikle sadece görünüşte, yeni üslubun gereklerini yerine getiriyorlardı. Yeni düşüncelerle yakınlıklarını göstermek için, şuraya bir sütun, buraya bir friz yerleştiriyorlardı – yani diğer bir deyişle kendi dekoratif motiflerinin zenginliğine arada bir biraz da klasik ögeler katıyorlardı. Ama çoğu zaman binanın gövdesi hiç değiştirilmiyordu. Fransa, İngiltere ve Almanya'da öyle kiliseler vardır ki; bunlarda tavan tonozunu taşıyan ayaklar, tepelerine yerleştirilen sütun başlıklarıyla yapay olarak sütunlara dönüştürülmüş, Gotik pencereler taş kafeslerle işlendiği halde pencerelerin kemerleri sivri kemer yerine yuvarlak kemer



218

Pierre Sohier
St-Pierre kilisesinin arka cephesi, kor bölümü, Caen, 1518-1545

Değişime uğratılmış Gotik

olarak yapılmıştır (*resim 218*). Ayrıca, şişe biçimli garip sütunların kullanıldığı revaklı mekânlar, kuleleri ve payandalarıyla dimdik duran ama klasik detaylarla süslenmiş şatolar. Klasik frizler ve heykellerle süslü, kalkan duvarlı (çatının üçgen boşluğunu örten duvar) kent evleri de vardır (*resim 219*). Klasik kuralların mükemmelliğine inanmış bir İtalyan sanatçısı, böylesi şeyler karşısında dehşete kapılıp saçını başını yolardı, ama biz, kılı kırk yaran akademik bir ölçütle onları ölçüp biçmekten vazgeçip, birbirleriyle bağdaşmaz görünen değişik üslupları bir araya getirerek kaynaştıran zekâ ve yeteneğe hayran kalabiliriz.

Heykelcilerin ve ressamların durumu oldukça farklıydı. Çünkü onlar için söz konusu olan şey, sütun ya da kemer gibi şeyleri bölük pörçük ödünç almak değildi. Önlerine rasgele çıkmış bir İtalyan oymasındaki bir figürü ya da jesti ödünç almaktan, sadece önemsiz sanatçılar hoşnut kalabilirdi. Her gerçek sanatçı, sanatın bu yeni ilkelerini tam olarak anlamak ve bunları kullanıp kullanmayacağına karar vermek zorundaydı. Bu ikilemi, en büyük Alman sanatçısı Albrecht Dürer'in (1471-1528) yapıtında izleyebiliriz. Dürer, bu ilkelerin, sanatın geleceği bakımından hayati bir önem taşıdığına, yaşamı boyunca inanmış bir sanatçıydı.

Albrecht Dürer, Macaristan'dan gelerek, zengin Nürnberg kentine yerleşmiş ünlü bir kuyumcunun oğluydu. Daha henüz çocukken, genç Dürer herkesi şaşırtan bir çizim yeteneği gösteriyordu – o zaman yapmış olduğu bazı çizimleri günümüze kadar korunmuştur. Dürer, sunak resimleri ve tahta baskı resimleri yapan en büyük atölyeye çırak olarak girdi. Bu atölye Nürnbergli usta, Michael Wolgemut'un atölyesiydi. Çıraklık dönemini tamamladıktan sonra, Ortaçağın bütün genç sanatçılarının yaptığını yaparak, görüş açısını genişletmek ve yerleşebileceği bir yer bulmak için gezgin bir kalfa gibi yola çıktı. Dürer'in niyeti, dönemin en önemli bakır oyma



219

Jan Wallot ve Christian Sixdeniers
Eski Kançılarya binası ('Le Greffe'), Bruges, 1535-1537

Kuzey Rönesansı binası

ustası Martin Schongauer'in (*sayfa 283-285*) atölyesini ziyaret etmekti, ama Colmar'a vardığında ustanın birkaç ay önce öldüğü haberini aldı. Yine de, Schongauer'in atölyesinin yönetimini ele alan kardeşleriyle bir süre kaldı. Sonra İsviçre'ye, bir kültür ve yayımcılık merkezi olan Basel'e gitti. Orada kitaplar için tahta baskılar hazırladı. Daha sonra Alpler'i aşarak kuzey İtalya'ya geçti. Yolculukları sırasında her şeyi büyük bir dikkatle gözlemledi; Alp vadilerindeki resim konusu olmaya değer yerlerin suluboya resimlerini yaptı; Mantegna'nın (*sayfa 259-260*) yapıtlarını inceledi. Evlenip kendi atölyesini açmak için Nürnberg'e döndüğünde, kuzeyli bir sanatçının güneyden edinmeyi umabileceği bütün teknik becerilere sahip olmuştu. Kısa bir süre içinde, çetin mesleğinin teknik bilgilerinden çok daha fazla şeyler bildiğini, sanatçıyı büyük bir sanatçı yapan derin duygulara ve hayal gücüne sahip olduğunu gösterdi. İlk önemli yapıtlarından biri, Kutsal Kitabın Yeni Ahit'inin son kitabını süslemek için yaptığı bir dizi büyük tahta baskıdır. Bunlar büyük başarı sağladı. Mahşer gününün ürkütücü görüntüleri, onu haber veren işaretler ve mucizeler, bu kadar güçlü bir şekilde görselleştirilmemişti henüz. Ortaçağ'ın sonlarına doğru Almanya'da



220

Albrecht Dürer
Aziz Mikail'in ejderle savaşı, 1498

Tahta baskı, 39.2 × 28.3 cm

221

Albrecht Dürer
Çimen demetleri, 1503

Kâğıt üstüne suluboya, mürekkep ve kalem, 40.3 × 31.1 cm; Albertina, Viyana

yaygın bir şekilde hüküm süren, kilise kurumlarına karşı duyulan genel hoşnutsuzluğu, Dürer'in hayal gücünün ve halkın onun sanatına olan ilgisinin körüklediği ve sonunda Luther'in Reformlarının patlak verdiği konusunda hemen hemen hiç kuşku yok gibidir. Ahir vakit olaylarının bu garip görüntüleri, gerek Dürer, gerekse halkı için büyük ölçüde güncel bir önem kazanmıştı, çünkü birçok kimse, bu kehanetlerin, kendileri daha sağken gerçekleşeceğine inanıyordu. *Resim 220*'de Yeni Ahit'in son kitabının xii bölümünün 7. dizesinin resimle anlatımını görüyoruz:

Ve gökte büyük bir savaş vardı: Mikail ve onun melekleri ejdere karşı savaştılar; ejder de savaştı ve âsi melekler de onunla birlikte savaştılar, ve galip gelemediler; onlar için gökte yer yoktu artık.

Dürer bu büyük olayı betimlemek için, bir kahramanın amansız bir düşmana karşı verdiği savaşımı zarif bir biçimde ifade etmek amacıyla ressamların başvurduğu bütün geleneksel duruş biçimlerini bir yana itti. Dürer'in Mikail'i herhangi bir poz vermemektedir. O son derece ciddidir. Koskoca mızrağını canavarın boğazına sokmak için her iki kolunu büyük bir güçle kullanmaktadır ve bu güçlü davranış, tüm sahneye egemen olmuştur. Onun çevresinde savaşan diğer melekler grubu vardır. Bunlar, fantastik görünümüyle tanımlanması çok güç olan zalim canavara karşı kılıçları ve oklarıyla savaşmaktadır. Gökyüzünde bu savaş olurken, aşağıda sakin ve huzurlu bir manzara vardır. Dürer'in ünlü imzasını da burada görüyoruz.



Büyük katedrallerin giriş bölümlerinin yaratıcıları olan Gotik sanatçıların bir vârisi olan Dürer, bir fantastik ve düşsel betimleme ustası olarak kendisini kanıtlamasına rağmen bu başarısıyla yetinmedi. Çalışmaları ve eskizleri, Dürer'in de doğanın karşısına geçip onu sabır ve sadakatla kopya etmeyi amaçladığını gösterir. Jan van Eyck'in kuzeyin sanatçılarına doğayı aynen kopya etmek gerektiğini söylemesinden bu yana bütün sanatçılar da aynı şeyi denemiş, ama hiçbiri Dürer ölçüsünde başarılı olamamıştı. Dürer'in bu çalışmalarından bazıları, "Tavşan"ı (*sayfa 24, resim 9*) ve çimenlerin görüldüğü suluboyası (*resim 221*) büyük ün kazanmıştır. Dürer'in doğayı mükemmel bir şekilde taklit edebilmek için gösterdiği çabanın, sadece güzel bir doğa resmi yapmak için olmadığı anlaşılmaktadır. Onun amacı resimlerinde, oyma

ve tahta baskı kalıplarında, resimleyeceği kutsal öyküleri daha inandırıcı bir betimlemeyle verebilmekti. Bu eskizleri yapmak için gösterdiği sabır, onu doğuştan oyma sanatçısı yapan sabırdı. Dürer, bakır levhasının sınırlı alanı içinde gerçek bir dünya yaratmak için, hiç yorulmaksızın, ayrıntı üzerine ayrıntı ekliyordu. 1504 yılında, yani Michelangelo'nun resimlerinde sergilediği insan vücuduna ilişkin bilgileriyle Floransalıları şaşkınlığa uğrattığı dönemde yaptığı bir "İsa'nın Doğuşu" oymasında (*resim 222*) Dürer, Schongauer'in güzel oymasında işlediği konuyu (*sayfa 284, resim 185*) betimlemişti. Dürer'den daha yaşlı bir sanatçı olan Schongauer, bir harabe haline gelmiş ahırın kaba duvarlarını özel bir sevgiyle betimleme fırsatını önceden kullanmıştı. İlk bakışta, Dürer için, asıl konunun bu olduğu sanılabilir. Çatlak sıvasıyla, yerinden oynamış tuğlalarıyla eski bir çiftlik, üzerinde dalların yeşerdiği yıkık duvarlar, çatı olması gereken yerde, üzerinde kuşların yuva yapmış olduğu birkaç tahta parçası. Bütün bunlar öylesine sakin ve derin bir sabırla yapılmış ki, insan, sanatçının bu ilgi çekici eski yapıyı resimlemekten ne kadar hoşlandığını hissediyor. Yapıyla karşılaştırıldığında, figürler gerçekten küçücük, hatta belirsiz kalıyor. Meryem eski ahıra sığınmış ve çocuğunun, yani Çocuk İsa'nın karşısında diz çökmüş, Aziz Yusuf kuyudan su çekmekle ve suyu dikkatle, dar boyunlu bir testiye doldurmakla meşgul. Arka plandaki tapınan bir çobanı keşfetmek için çok dikkatle bakmak gerekiyor. Hele gökyüzündeki, mutlu haberi dünyaya duyuran geleneksel meleği görmek için bir büyütece ihtiyaç var. Bütün bunlardan sonra kimse Dürer'in aslında eski ve yıkık bir duvarın resmini yapmaya uğraştığını ciddi bir şekilde öne süremez. Bu eski, terk edilmiş çiftlik, alçakgönüllü ziyaretçileriyle birlikte bize öylesine içten bir huzur atmosferi veriyor ki, biz de aynen sanatçının oylayı yaparken düşündüğü gibi İsa'nın Doğuşu gecesindeki mucizeyi hatırlıyoruz. Dürer, doğanın taklidine dönüşünden sonraki Gotik sanatın gelişmesini mükemmelliğe ulaştırmış görünüyor. Ama aynı zamanda kafası, İtalyan sanatçılarının sanata vermiş oldukları yeni amaçları kavramakla meşguldü.

Gotik sanatın hemen hemen tamamen dışa ittiği, ama şimdi tüm ilgileri üstüne çeken bir amaç vardı: İnsan vücudunu, klasik sanatın ona kazandırmış olduğu ideal güzellikte göstermeyi başarmak.

Ama bu noktada Dürer, gerçek doğanın salt taklidinin, Van Eyck'in "Âdem ve Havva"sında (*sayfa 237, resim 156*) olduğu kadar ısrarlı bir çalışmayla ve sadakatle de yapılsa; bu çabanın, sanatın güneyde yapılmış yapıtlarındaki farklı ve şaşırtıcı güzellik kalitesine ulaşmak için hiçbir zaman yeterli olmadığını kısa bir süre sonra fark edecekti. Raffaello bu soruyla karşılaştığı zaman kafasında oluşturduğu "belirli bir güzellik kavramı"ndan yararlanmıştı (*sayfa 320*). O bu kavramı klasik heykelleri ve güzel modelleri incelerken geliştirmişti. Dürer için basit bir sorun değildi

222

Albrecht Dürer
İsa'nın Doğuşu,
1504

Oyma resim (gravür),
18.5 × 12 cm



bu. Dürer'in hem inceleme imkânları onun kadar geniş değildi, hem de bu gibi şeylerde ona yön gösterecek sağlam bir geleneğe ya da kesin bir içgüdüye sahip değildi. İşte bu nedenle, insan vücudunda güzel'i oluşturan şeyi öğretecek o güvenilir reçetenin, o aktarılabilir kesin kuralın peşine düştü. Bu tür kuralları da, klasik yazarların insan vücudunun oranları üzerine yazdıklarında bulacağına inandı. Bu yazarların gerek anlatımları, gerekse yaptıkları hesaplar biraz çapraşıktı ama, Dürer bu tür şeylerle yılacak biri değildi. Kendi ifadesine göre amacı – sanatın kurallarını bilinçli olarak bilmedikleri halde, güçlü sanat yapıtları yaratmış olan – atalarının, pek belirli olmayan bu uygulamalarına uygun bir kuramsal temel vermekti. Dürer'i çeşitli oranlama kurallarını denerken izlemek, doğru denge ve doğru uyumu bulmak için onun insan iskeletini fazla uzun ya da fazla geniş çizip, sonra da bilerek bozmasını görmek, gerçekten heyecan vericidir.


ALBERTVS
DVRER
NORICVS
FACIEBAT

Onu yaşamı boyunca meşgul edecek bu çalışmalardan birisi "Âdem ve Havva" oyması oldu. Bu oyma resimde Dürer, güzellik ve uyumla ilgili tüm yeni düşüncelerini somutlaştırdı ve imzasını övünçle, adını Latince tam olarak yazıp, şu şekilde attı: ALBERTUS DURER NORICUS FACIEBAT 1504 (1504'te Nürnbergli Albrecht Dürer [bu oymayı] yapmıştır) (*resim 223*).

Bu oyma resimde elde edilen başarıyı belki ilk bakışta anlamak kolay değildir. Çünkü sanatçı bu yapıtında, onun daha önce vermiş olduğumuz örneğine göre, daha az bildiği bir dille konuşmaktadır. Pergel ve cetvel yardımıyla özenle çalışarak ulaştığı ölçümler ve dengelerle ortaya koyduğu uyumlu figürler, aynı çalışmaların ne İtalyan ve klasik örnekleri kadar inandırıcı ve ne de güzel. Sadece biçimlerinde ve duruşlarında değil, aynı zamanda simetrik kompozisyonlarında hafif bir yapaylık hissediliyor. Yeni putlara tapmak için gerçek kimliğinden vazgeçmemiş olduğunu fark edersek, başlangıçta edindiğimiz, beceriksizce yapılmış bir çalışma karşısında olduğumuz duygusu hemen kaybolur. Farenin kaçmadan kedinin yanında durduğu, geyiğin, ineğin, tavşanın ve papağanın insanın yanında bulunmaktan korkmadığı bu yeryüzü Cennet Bahçesi'nde Dürer'in bizi gezdirmesine izin verirsek; bilgi ağacının yetiştiği ağaçlığın derinliklerine bakıp, yılanın Havva'ya tehlikeli meyveyi vermesini ve Âdem'in de meyveyi almak için elini uzatmasını hayranlıkla izleriz. Aynı şekilde Dürer'in ince çizgilerle hacimlendirdiği Âdem ile Havva'nın beyaz vücutlarını, ormanın koyu gölgeleri üzerine yerleştirerek, bunları kesin dış hatlarıyla nasıl apaçık ortaya çıkarmış olduğunu fark edince, güneyin ideallerini kuzey topraklarına aşılamak için yapılan bu ilk ciddi girişime büyük bir hayranlık duyarız.

223
Albrecht Dürer
Âdem ve Havva,
1504
Oyma resim (gravür),
24.8 × 19.2 cm

Ama kolayca tatmin olan biri değildi Dürer. Bu oyma resmi yayımladıktan sonra, ufkunu genişletmek ve güneydeki sanatın sırları üzerinde daha çok bilgi edinmek amacıyla Venedik'e gitti. Bu denli üstün bir rakibin gelişini, Venedikli küçük sanatçılar pek hoş karşılamadı. Dürer, bu konuda, bir dostuna şunları yazdı:

İtalyanların arasında pek çok dostum var. Bunlar bana kendi ressamlarıyla yiyip içmememi öğütlüyorlar. Bu ressamların çoğu bana düşman; kiliselerdeki ve buldukları her yerdeki yapıtlarımı kopya ediyorlar; sonra da yapıtlarımı nerede ellerine geçirirlerse kötülüyorlar ve klasiklerin tarzını izlemediğimi ileri sürerek onların değersiz olduğunu söylüyorlar. Fakat Giovanni Bellini, birçok soyluya beni övdü. Bir çalışmamı edinmek istiyordu ve kendisine bir şeyler yapmamı istemek için ayağıma kadar geldi – iyi de para veriyor. Herkes bana onu ciddi ve samimi bir insan olarak tanıttı. Bu yüzden onu seviyorum. Çok yaşlı, ama resim sanatında hâlâ en iyisi.

İşte bu Venedik'ten gönderdiği mektuplardan birinde, Dürer kendisinin Nürnberg loncasının katı kurallarına bağlı bir sanatçı olarak durumunun İtalyan meslektaşlarının özgürlükleriyle ne kadar ters düştüğünü ve bunu

nasıl derinden hissettiğini dokunaklı bir cümleyle belirtmiştir: "Nasıl, titreyerek güneşi bekleyebilirim," diye yazmıştır, "burada bir efendiyim, ülkemde ise bir asalak." Ne var ki, Dürer'in bundan sonra süreceği yaşam, korkularını doğrulamaz. Evet, önceleri, Nürnberg ve Frankfurt'un zengin kentsoylularıyla, herhangi bir zanaatçı gibi pazarlık etmek ve tartışmak zorunda kalmıştı. Onlara, sipariş ettikleri tablolarda en iyi kalite boyaları kullanacağına ve bunları birkaç kat süreceğine söz vermek zorunda kalmıştı. Ama yavaş yavaş ünü yayıldı ve sanata, üne ulaştıran bir araç gözüyle bakan İmparator Maximilian, iddialı birçok tasarısını gerçekleştirmek için Dürer'i hizmetine aldı. Dürer, elli yaşında, Felemenk'i ziyaret ettiğinde, orada gerçekten bir efendi gibi karşılandı. Bundan çok etkilenen Dürer, Anvers ressamlarının, kendi loncalarında onun onuruna nasıl görkemli bir ziyafet verdiklerini şöyle anlattı: "Ve beni, sofraya buyur ettiklerinde, masanın iki yanında oturan herkes sanki çok ünlü bir asilzâde ile tanıştırılıyormuş gibi ayağa kalktı. Aralarında pek önemli kişiler de vardı ve hepsi büyük bir alçakgönüllülükle başlarını eğerek beni selamladılar." Artık büyük sanatçılar, kuzeydeki ülkelerde bile, elleriyle çalışan insanları küçük gören zihniyeti kırmışlardı.

Büyüklük ve sanatsal güç bakımından Dürer'le karşılaştırılabilecek tek Alman ressamının adının bile kesin olarak bilinemeyecek kadar unutulmuş olması hem tuhaf, hem şaşırtıcıdır. XVI. yüzyılın bir yazarı, çok da açık olmayan bir değinmesinde, Aschaffenburglu Matthias Grünewald adında birinden söz eder. Yazar "Almanya'nın Correggio'su" olarak tanımladığı bu kişinin bazı resimlerini övgüyle anlatır. O zamandan bu yana, yazarın sözünü ettiği bu resimlerle, aynı büyük sanatçı tarafından yapılmış olması gereken başka resimler genellikle "Grünewald" etiketiyle anılır. Oysa, Grünewald isimli bir ressamla ilgili ne bir kayıt ne de bir belge vardır. Bu durumda, yazarın gerçekleri ifadede bazı karışıklıklara düşmüş olabileceğini göz önünde bulundurmamız gerekir. Bu ressamın olduğu ileri sürülen bazı resimlerde, M.N.G. harflerini görüyoruz. Hemen hemen Dürer'in çağdaşı olan, Almanya'da Aschaffenburg yakınlarında yaşamış ve çalışmış Mathis Gothardt Nithardt adlı bir ressam daha biliniyor ve günümüzde bu büyük ustanın gerçek adının Grünewald değil, Mathis Gothardt Nithardt olduğuna inanılıyor. Ama bu Mathis Usta hakkında çok fazla bir şey bilmediğimiz için, bu teorinin de bize pek faydası olmuyor. Dürer karşımızda, iyice bildiğimiz alışkanlıkları, inançları, zevkleri ve tarzıyla dururken, Grünewald bizim için Shakespeare gibi esrarengiz. Bu durumun sadece rastlantısal olduğu söylenemez. Dürer hakkında çok şey bilmemizin nedeni, onun kendisini ülkesinin sanatının bir devrimcisi ve yenilikçisi olarak görmesiydi. Ne yaptığını, neden yaptığını iyice düşünüp taşınıyor, araştırmaları ve gezileriyle ilgili kayıtlar tutuyor ve kendi kuşağını eğitmek için kitaplar yazıyordu. "Grünewald" başyapıtlarını gerçek-



224

Grünewald
Çarmıha geriliş,
1515

Isenheim sunağından bir bölüm; ahşap üstüne yağlıboya, 269 × 307 cm; Musée d'Unterlinden, Colmar

leştiren ressamın, kendisine böyle bir görev yüklediğini gösteren hiçbir işaret yok. Hatta tam tersi. Ondan bize kalan birkaç resim, büyük-küçük taşra kiliselerine yapmış olduğu geleneksel üsluptaki sunak panolarıdır. Alsas'taki Isenheim kasabası için yaptığı çok sayıdaki "kanatlı"lı sunak arkalığı (Isenheim sunak resmi olarak bilinir) da bunlar arasındadır. Yapıtlarından, onun da Dürer'in yaptığı gibi, basit bir zanaatçıdan öte bir şey mi olmaya çabaladığını, yoksa geç Gotik dönemde gelişen dinsel sanat geleneklerine mi takılıp kaldığını anlayamayız. İtalyan sanatının önemli bazı keşiflerini iyi bildiği kuşkusuz olmakla birlikte, o bunları yalnız kendi sanat anlayışına uygun düştüğü ölçüde kullanmıştır. Bu bakımdan hiçbir kuşkusu yok gibi. Ona göre sanat, güzelliğin gizli yasalarının araştırılmasını içermiyordu. Ona göre sanatın bir tek amacı olabilirdi. O da Ortaçağların tüm dinsel sanatının amacıydı. Yani kilisenin öğrettiği kutsal gerçekleri resimlerle dini öğütler şeklinde açıklamak. Isenheim sunağının orta bölümü (*resim 224*), onun akla gelebilecek tüm temaları, bu her şeyden üstün olan amaç uğruna isteyerek feda ettiğini göstermektedir. Çarmıha ge-



rilmiş Kurtarıcı'yı gösteren bu katı ve zalim resimde, İtalyan sanatçılarının anladığı biçimdeki güzellikten hiçbir şey yoktur. Grünewald, İsa'nın çektiklerini anlatan bir vaiz gibi, acımasız can çekişmenin ürkünçlüğünü dile getirmek için elinden gelen her şeyi yapmıştır. Çarmıhtaki işkence, İsa'nın ölmekte olan vücudunu çarpıtmıştır. Kırbaçların dikenleri, tüm figürü kaplayan irinli yaraların içine kadar girmiştir. Koyu kırmızı renkli kan, etin iç bulandıran yeşil rengiyle açık bir kontrast oluşturuyor. Acıların İnsanı, Çarmıha Geriliş'in ne olduğunu, yüz hatlarıyla ve parmaklarının etkileyici hareketiyle dile getiriyor. Onun acısı, dul giysileri giymiş Meryem'e ve geleneksel Meryem figürleri grubuna yansımış. Meryem, İsa'nın ölürken onu emanet ettiği İncilci Yahya'nın kollarında bayılmış. Yanında merhem kabıyla duran Azize Magdalena'nın figürü, ellerini acıyla birbirine geçirmiş. Çarmıh'ın diğer yanında, haç taşıyan ve kanını, Kutsal Kömünyon'un kadehine döken koyunuyla, Vaftizci Yahya'nın güçlü figürü duruyor. Vaftizci Yahya ciddi ve buyurucu bir davranışla Kurtarıcı'yı gösteriyor ve üzerine, ağzından çıkan şu sözler yazılmış: "Onun büyümesi, benimse küçülmem gerekiyor." (Yahya İncili, iii : 30).

225
Grünewald
Diriliş, 1515

Isenheim sunağından bir bölüm; ahşap üstüne yağlıboya, 269 × 143 cm; Musée d'Unterlinden, Colmar

Sanatçının, sunağa bakanların, Vaftizci Yahya'nın işaret eden eliyle böylesine güçlü bir şekilde vurguladığı bu sözleri iyice düşünmelerini istediğine hemen hemen hiç kuşku yok. Hatta belki de İsa'nın nasıl büyüdüğünü ve bizim küçüldüğümüzü *görmemizi* istiyor. Çünkü, gerçeği tüm ürkütücü ayrıntılarıyla betimlemiş gibi görünen bu resimde, gerçek olmayan, fantastik bir özellik var: figürler birbirlerine oranla çok farklı yapılmışlar. Bu şaşırtıcı boyut ayrılığının farkına varabilmek için, sadece çarmıhın altındaki Azize Magdalena'nın elleriyle, İsa'nın ellerini karşılaştırmamız yeterli olur. Açıkça belli oluyor ki, Grünewald, bu konuda, Rönesans'tan beri gelişen yeni sanatın kurallarına karşı çıkmış ve figürlerinin boylarını resimdeki önem durumlarına göre değiştiren ortaçağ ressamlarının ve primitif ressamların ilkelerine bilerek dönmüş. Dinsel bildiri uğruna herkesin hoşlanacağı tarzda bir güzellikten nasıl fedakârlık etmişse, Aziz Yahya'nın sözlerinin gizemli gerçeğini daha iyi ifade edebilmesine yardımcı olduğu için doğru oranları zorunlu kılan yeni ilkeleri de umursamamıştır.

Grünewald'ın yapıtı bize bir kez daha, bir sanatçının "ilerici" olmaksızın da çok büyük olabileceğini, sanatın büyüklüğünün yeni buluşlara bağlı olmadığını hatırlatıyor. Öte yandan Grünewald bu buluşları çok iyi bildiğini, bunların istediklerini anlatmada işe yaradıklarını her zaman açıkça göstermiştir. Fırçasını İsa'nın ölü ve işkence görmüş vücudunu betimlemek için kullandığı gibi; bir başka tablosunda, İsa'nın, Diriliş sırasında dünyaya ait olmayan bir surete değişimini (transfigürasyon) ifade etmek için de kullanmıştır (*resim 225*). Bu resmi anlatmak çok zor bir iş, çünkü bir kez daha çoğu şey onun renklerine bağlı. İsa, her tarafa yayılmış bir ışık saçarak mezarından yeni çıkmış gibi. Daha önce vücudunu sarmış olan



226

Lucas Cranach
Mısır'a kaçış sırasında dinlenme, 1504

Ahşap üstüne yağlıboya, 70.7 × 53 cm; Gemäldegalerie, Staatliche Museen, Berlin

kefen bezi, halenin (ışık halkası) renkli ışınlarını yansıtıyor. Dirilen ve sahnenin üzerine doğru yükselen İsa ile birdenbire ortaya çıkan ışıkla gözleri kamaşarak alt edilen askerlerin umutsuz çırpınışları arasında kesin bir karşıtlık var. Karşılaştıkları şokun şiddetini, onların zırhları içinde acıyla kıvranışlarından hissediyoruz. Ön planla arka plan arasındaki mesafeyi değerlendiremediğimiz için mezarın arkasındaki iki asker devrilmiş kuklalar gibi duruyor. Bunların çarpıtılmış bedenleri İsa'nın değişime uğramış vücudunun huzur dolu ve görkemli sükûnetini öne çıkarıyor.

Dürer kuşağının üçüncü ünlü Alman sanatçısı olan Lucas Cranach (1472-1553), baştan beri umut verici bir sanatçıydı. Gençlik yıllarının çoğunu, Güney Almanya'da ve Avusturya'da geçirdi. Alpler'in güney yamaçlarında Giorgione'nin dağ manzarasının güzelliğini (*sayfa 328, resim 209*) keşfettiği dönemde, bu genç ressam, Alpler'in kuzey eteklerindeki yaşlı ormanların romantik görünümlerinin büyüsüne kapılmıştı. Cranach 1504 yılında – Dürer'in oyma resimlerini (*resim 222-223*) yayımladığı yıl – yaptığı bir resimde Kutsal Aile'yi Mısır'a kaçarken resimledi (*resim 226*). Kut-



227

Albrecht Altdorfer
Manzara,
1526-1528 dolayları

Ahşap malzemeye yapıştırılmış parşömen üzerine yağlıboya, 30 × 22 cm; Alte Pinakothek, Münih

sal aile, kaçış sırasında, dağlık ve ormanlık bir bölgede, bir su kaynağının yanında dinleniyor. Burası, kaba ağaçları ve aşağıdaki güzel, yeşil vadi manzarasıyla yabanıl doğa içinde ilginç bir yer. Bir sürü küçük melek Meryem'in çevresini doldurmuş. Bunlardan biri Çocuk İsa'ya böğürtlen sunuyor. Bir diğeri bir kabuğa su dolduruyor. Öteki küçük melekler ise kaval ve flüt çalarak yorgun yolcuları dinlendirmeye çalışıyor. Bu şiirsel yaratıda Lochner'in lirik sanatından (*sayfa 272, resim 176*) bazı esintiler var.

Ününü daha çok Martin Luther'le olan yakın dostluğuna borçlu olan Cranach, ileri yaşlarında Saksonya'nın becerikli ve gözde bir saray ressamı oldu. Ancak onun Tuna bölgesinde kısa bir süre kalışının bile, Alpler'in bu bölgesinde yaşayan insanların, çevrelerinde bulunan güzelliklere gözlerini açması için yeterli olduğu anlaşılıyor. Regensburglu ressam Albrecht Altdorfer (1480?-1538), değişen hava koşullarının zaman içinde hırpaladığı çamların ve kayaların biçimlerini incelemek üzere ormanlara ve dağlara kadar uzandı. Onun suluboya resimlerinin ve asitle indirme baskılarının (etching) çoğu ve en azından yağlıboya bir resmi (*resim 227*), herhangi bir

öyküsü olmayan ve içinde insan bulunmayan resimlerdir. Yunanlılar bile, doğaya olan tüm sevgilerine rağmen, manzaraları sadece kır yaşamıyla ilgili sahneler için dekor olarak yapmışlardır (*sayfa 114, resim 72*). Ortaçağlarda dinle ilişkili olsun olmasın, belirli bir konuyu açıklamayan bir resim pek düşünülemezdi. Ancak becerisi halkın gözünde değer kazanmış bir ressamın, sadece kendi istediği için yapmış olduğu bir manzara resmini satma şansı vardı.

Felemenk, XV. yüzyılda, Avrupa'nın her yanında büyük ün kazanan Jan van Eyck (*sayfa 235-236*), Rogier van der Weyden (*sayfa 276*) ve Hugo van der Goes (*sayfa 279*) gibi ustaları yetiştirmişti. Aynı ülke, XVI. yüzyılın ilk çeyreğinde yaşanan bu eşsiz dönemde, bu ustaların çapma ulaşabilen fazla sanatçı yetiştiremedi. Almanya'da Dürer'in yaptığı gibi Yeni Öğretiyi kendilerine mal etmeye çabalayan bu sanatçılar, genellikle eski yöntemlere bağlılıkları ve yeni öğretiye sevgileri arasında parçalanıyorlardı. Mabuse adıyla tanınan ressam Jan Gossaert'in (1478?-1532) bu konuda dikkati çeken bir örneği *resim 228*'de görülüyor. Efsaneye göre, İncil yazarı Aziz Luka, meslekten bir ressamdır ve bu nedenle, burada, Meryem'in ve Çocuk İsa'nın resmini yaparken betimlenmiş. Mabuse'un bu figürleri çizme tarzı, Jan van Eyck ve izleyicilerinin geleneklerine oldukça uygun, ama olayın yer aldığı sahne bir hayli farklı. Burada sanatçının İtalyan buluşları üzerine bilgisini, bilimsel perspektifteki başarısını, klasik mimariye yakınlığını, ışık ve gölgeyi kullanma yeteneğini göstermek istediği anlaşılıyor. Sonuçta ortaya çıkan yapıt kuşkusuz çok çekici; ama hem kuzey hem de İtalyan örneklerindeki yalın uyumdan yoksun. İnsan Aziz Luka'nın, Meryem'in resmini yapmak için neden daha uygun bir yer bulmayıp, bu gösterişli ama aynı zamanda hava cereyanlı saray avlusunu seçtiğini merak ediyor doğrusu.

228

Mabuse
Aziz Luka Meryem'in resmini yapıyor, 1515 dolayları

Ahşap üstüne yağlıboya, 230 × 205 cm; Národní Galerie, Prag

Sonunda, dönemin en büyük Flaman sanatçısı, Yeni Üslup'a bağlanan sanatçılar arasından değil; güneyden, Almanya'daki Grünewald gibi, yeni akıma karşı olan sanatçılar arasından çıktı. O dönemde 's Hertogenbosch adlı Felemenk kentinde Hieronymus Bosch adında bir ressam yaşıyordu. Bu sanatçı hakkında pek az şey bilinir. 1516 yılında öldüğünde kaç yaşındaydı bilmiyoruz, ama 1488 yılında bağımsız bir usta olduğuna göre uzun bir süre çalışmış olsa gerek. Grünewald gibi Bosch da, resimde gerçeği en inandırıcı bir şekilde göstermek için geliştirilmiş geleneklerin ve buluşların tersine çevrilebileceğini ve hiçbir insan gözünün henüz görmediği şeylerle de akla yakın bir resim elde edilebileceğini gösterdi. Sanatçı, kötülük güçlerinin bu korkutucu betimlemeleri sayesinde ün kazandı. İnsanların günahkârlıklarıyla oldukça fazla ilgilenen İspanya'nın içine kapanık kralı II. Philip'in sonraki yıllarda sanatçıya bu nedenle özel bir ilgi duyması belki de rastlantı değildir. Bosch'un, İspanya kralı tarafından satın alınan ve bu yüzden de İspanya'da bulunan bir üçlü tablosunun (triptik) iki kana-







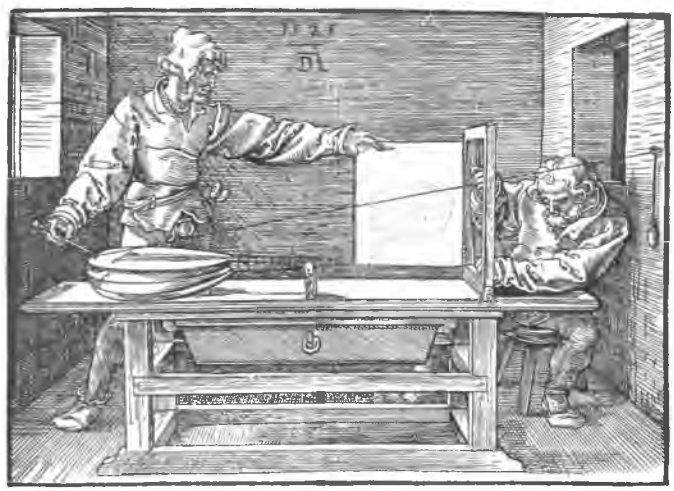
dını, *resim 229-230*'da görüyoruz. Solda, dünyayı kötülüğün kapladığını görüyoruz. Havva'nın Yaratılması'nı, Âdem'in Kandırılışı izliyor ve her ikisi de cennetten kovuluyorlar. Yukarda, iğrenç böcek sürüleri gibi cennetten kovulan isyankâr meleklerin gökten düşmesini izliyoruz. Öteki kanatta, bize cehennemden bir görüntü veriliyor. Her yanda dehşet dehşet üstüne. Ateşler, işkenceler, yarı hayvan yarı insan ya da yarı makine biçiminde her türden korkunç şeytanlar, zavallı günahkâr ruhlara eziyet edip, onları sonsuza değin cezalandırıyorlar. Bir sanatçı, belki de ilk ve son kez, Ortaçağ insanının yakasını hiçbir zaman bırakmayan korkuya somut ve elle tutulur bir biçim vermesini başarmıştı. Böyle bir yapıt, belki de ancak, eski fikirlerin hâlâ canlılığını koruduğu ve yeni sanatın, sanatçıya gördüğü şeyleri betimleme yöntemlerini vermiş olduğu bu dönemde yapılabilirdi. Belki Hieronymus Bosch cehennem resimlerinden birine, Jan van Eyck'in Arnolfini'nin Evlenmesi'ndekine benzer bir şeyler yazabilirdi: "Ben de oradaydım"

229, 230

Hieronymus Bosch
Cennet ve Cehennem,
1510 dolayları

Üç kanatlı bir tablodan sağ ve sol kanatlar; ahşap üstüne yağlıboya, her kanat 135 × 45 cm; Prado, Madrid

---



Perspektif kısaltım yasalarını çalışan ressam, 1525

Albrecht Dürer'in tahta baskısı; 13.6 × 18.2 cm; Dürer'in perspektif ve oran üzerine kitabından, *Underweysung der Messung mit dem Zirckel und Richtscheyt*

18

SANATIN BUNALIMI

Avrupa, XVI. yüzyıl sonları

1520 yılı dolaylarında, İtalyan kentlerindeki tüm sanatseverler, artık resim sanatının yetkinliğin doruğuna ulaştığı kanısında birleşmiş görünüyorlardı. Gerçekten de Michelangelo ve Raffaello, Tiziano ve Leonardo gibi sanatçılar, geçmiş kuşakların yapmak istedikleri her şeyi yapmışlardı. Bu sanatçılara hiçbir çizim sorunu çok zor gelmiyor, hiçbir konu fazla karmaşık görünmüyordu. Güzellik ve uyumun, doğrulukla nasıl bir araya gelebileceğini göstermişler, hatta söylendiğine göre, Yunan ve Roma antikitesinin en ünlü heykellerini bile geçmişlerdi. Bir gün kendisi de büyük bir ressam olmak isteyen bir çocuk için, bu genel kanıyı duymak herhalde çok hoş bir şey değildi. Yaşayan büyük ustaların yapıtlarına ne kadar hayran olmuş olursa olsun, sanatta başarılması mümkün olan her şeyin başarılmış olduğunun ve geriye yapılacak hiçbir şey kalmadığının doğru olup olmadığını merak etmiş olmalıdır. Bazılarının bu düşünceyi kaçınılamaz, karşı konulamaz saydığı görülüyordu. Bunlar, Michelangelo'nun öğrendiklerini öğrenmek için sıkı bir şekilde çalışıyor ve onun tarzını ellerinden geldiğince taklit etmeye uğraşıyorlardı. Michelangelo, çıplak figürleri karmaşık pozlar içinde çizmekten hoşlanmıştı. O halde, yapılacak en doğru şey buysa, onlar da onun çıplaklarını çizerler ve bu figürleri, uygun düşse de düşmese de, kendi resimlerine yerleştirirlerdi. Bu tutum bazen komik sonuçlara yol açıyordu: Örneğin Kutsal Kitap'ın kutsal sahneleri, alıştırma yapan genç atletlerle doldurulmuş gibi görünüyordu. Sonraları, bu genç ressamların, moda olduğu için Michelangelo'nun "tarz"ını sadece taklit ettiklerini ve yanlış yolda olduklarını gören eleştirmenler bu dönemi Maniyerizm (Tarzcılık) adıyla tanımladılar. Ama bu dönemin bütün genç sanatçıları, sanatın onlardan beklediği şeyin sadece karmaşık pozlarda duran çıplak figürler yapmak olduğuna inanacak kadar aptal değildi. Bunların çoğu, sanatın bir duraklama devrine girebileceğine pek ihtimal vermiyor, önceki kuşağın ünlü ustalarını, insan figürlerini ele alışlarında olmasa da, belki bir başka açıdan aşmanın yine de mümkün olduğuna inanıyorlardı. Bazı sanatçılar bu ustaları yeni buluşlarla aşmak istediler. Üstü örtülü anlamlarla dolu resimler yaptılar. Bu resimler öylesine gizli ve simgesel anlamlarla doluydu ki, sadece bazı ileri düzeydeki uzmanlar dışında kimse tarafından anlaşılamıyordu. Bunlar, o zamanın uzmanlarının Mısır hiyerogliflerine verdikleri an-



231
Federico Zuccaro
Palazzo Zuccari'nin penceresi, Roma, 1592

lamları bilenler ve artık çoğu kısmen unutulmuş antik çağ yazarlarını tanıyanlar dışında, kimsenin çözemeyeceği resimli bulmacalar gibiydi.

Bazıları da, yapıtlarını büyük ustaların yapıtlarından daha az doğal, daha zor anlaşılır, daha sade ve uyumlu yaparak dikkati çekmek istediler. Bu yapıtların gerçekten de mükemmel olduğunu savundular. Ama mükemmellik devamlı olarak ilginç değildir. Ona bir kez alıştıktan sonra, bizi heyecanlandırmaz artık. Biz onun yerine şaşırtıcı olana, beklenmedik olana, işitilmedik olana yöneliriz. Genç sanatçıların klasik ustaları aşma tutkusunda pek de sağlıklı olmayan bir şey vardı ve içlerinden en iyi olanlarını bile garip ve doğal olmayan deneylere yönlendirdi. Ama daha iyiye gitmek için yapılan bu çılgınca girişimler, bir bakıma, eski sanatçılara gösterebilecekleri en büyük saygıydı. Leonardo: "Ustasını aşmayan bir öğrenci, zavallı bir öğrencidir," dememiş miydi? Yeni ve alışılmadık deneyleri, bir bakıma büyük "klasik" sanatçıların kendisi başlatmıştı. Olgunluk yıllarında ulaştıkları ün ve kazandıkları güvenilirlik, onların kompozisyonda ve renklendirmede yeni, alışılmış dışı etkileri denemelerine ve sanatın yeni imkânlarını keşfetmelerine fırsat vermişti. Özellikle Michelangelo, zaman zaman, tüm alışılmış kurallara karşı çıkmıştır. Bu karşı çıkış en çok mimaride olmuş ve bu alanda sık sık klasik geleneğin ilişilmez kurallarını bir tarafa atıp, kendi içinden gelen ve aklına esen şeyleri izlemiştir. Bir sanatçının "geçici heveslerine" ve "buluşlarına" hayran olmaya halkı alıştıran; ve halkın önüne, kendi eski başyapıtlarının benzersiz mükemmeliyetleriyle tatmin olmayan ve durmadan, usanmadan yeni yöntemler, yeni ifade tarzları araştıran bir dehâ örneği koyan kişi, Michelangelo'nun kendisidir.

Genç sanatçıların bunu, halkı kendi "özgün" buluşlarıyla şaşırtmak için bir izin belgesi gibi yorumlamaları doğaldı. Bu sanatçıların girişimlerinden eğlenceli çizimler ortaya çıktı. Mimar ve ressam Federico Zuccaro'nun (1543?-1609) çizdiği yüz biçimindeki pencere (*resim 231*), bu tür geçici hevesler konusunda iyi bir fikir verebilir.

Diğer mimarlar da yaptıkları işlerde derin kültürlerini ve klasik yazarları tanıdıklarını kanıtlamak ve Bramante kuşağının ustalarını aştıklarını göstermek istiyorlardı. Bu mimarların en ünlüsü ve en bilgilisi Andrea Palladio'dur (1518-1580). *Resim 232*, Palladio'nun Vicenza kenti yakınların-

da yaptığı ve Villa Rotonda adı verilen ünlü konağı gösteriyor. Bu bina da, kendine göre bir "geçici heves" sayılabilir. Binanın dört cephesi de birbirinin aynıdır. Her birinde tapınak cephesi formunda bir giriş bölümü vardır ve bunlar Roma'daki Pantheon'u (*sayfa 120, resim 75*) anımsatan yuvarlak bir merkezi alanın çevresine yerleştirilmişlerdir. Bu düzenleme ne kadar güzel olursa olsun, burası bir kimsenin içinde yaşamaktan hoşlanacağı bir bina değildir. Yenilik arayışı ve etkileyici olma isteği, yapıyı asıl kullanım amacı dışına çıkarmıştır.

Bu dönemin dikkati çeken bir sanatçısı da, Floransalı mimar ve kuyumcu Benvenuto Cellini'dir (1500-1571). Cellini, çağının olağanüstü renklilikte ve canlılıkta bir tablosunu oluşturan ünlü bir kitapta yaşam öyküsünü anlatmıştır. Kendini övüp duran, acımasızın, kibirlinin biriymiş. Ama ona kızmak çok güç; çünkü başından geçenlerin öyküsünü ve serüvenlerini öylesine güzel bir tarzda anlatıyor ki, kendinizi sanki Dumas'nın bir romanını okuyormuş gibi hissediyorsunuz. Onu bir kentten kente, mahkemeden mahkemeye sürükleyen, kavgalarına ve başarılarına neden olan kibiri, kendini beğenmişliği ve uslanmazlığıyla Cellini, zamanının gerçek bir ürünüdür. Ona göre sanatçı olmak, artık ağırbaşlı ve saygıdeğer bir atölye sahibi olmak değildir. Sanatçı, onun ilgisi için prenslerin ve kardinallerin

232

Andrea Palladio
Villa Rotonda, Vicenza yakınlarında, 1550

Bir XVI. yüzyıl İtalyan konağı





233

Benvenuto Cellini
Tuzluk, 1543

Abanoz altlık üzerine dövme altın ve emaye, uzunluğu 33.5 cm; Kunsthistoriches Museum, Viyana

234

Parmigianino
Uzun boyunlu Meryem, 1534-1540

Sanatçının ölümü üzerine yarım kalmıştır; ahşap üstüne yağlıboya, 216 × 132 cm; Uffizi, Floransa

yarıştığı bir virtüöz (büyük usta) olmalıdır. Onun elinden çıkıp bize ulaşan pek az yapıtlarından birisi, 1543 yılında Fransa kralı için yaptığı bir tuzluktur (*resim 233*). Yapıtın nasıl yapıldığının çok ayrıntılı öyküsünü bize Cellini'nin kendisi anlatıyor. Kendisine bir konu öğütlemek cüretini gösteren iki ünlü uzmana nasıl haddini bildirdiğini, Kara'yı ve Deniz'i temsil eden kendi yaratısı balmumu bir modeli nasıl yaptığını öğreniriz. Cellini, Kara ile Deniz'in nasıl birbirine geçiştiğini göstermek için iki figürün bacaklarını birbirinin içine sokar. "Erkek olarak biçimlendirdiğim Deniz, çok ince işlenmiş, içine yeterince tuz alabilen bir gemiyi tutuyor. Alt tarafına dört denizatı koydum ve figürün eline çatallı zıpkın verdim. Kara'yı hoş bir kadın şeklinde biçimlendirdim, becerebildiğim ölçüde zarif bir kadın. Yanına, içine biber konulan çok süslü bir tapmak yerleştirdim." Ancak, bu karmaşık yaratının yapılışını okumak, Cellini'nin kralın hazinedarından aldığı altınları taşırken, dört haydutun saldırısına uğrayışını ve tümünü tek elle kaçırışını okumaktan daha az ilginç. Bazılarımıza Cellini'nin figürlerinin pürüzsüz, cilalı görünümü fazla süslü ve yapmacık gelebilir. Ne var ki, bu figürlerde eksikliği duyulan doğallığın, sanatçıda yeterince bulunduğunu bilmek bir ölçüde avundurucudur.

Cellini'nin sanatı, daha önceki kuşakların yapmış olduğundan daha ilginç ve olağandışı bir şeyler yapmak isteyen, hareketli ve heyecanlı bir dönemin tipik örneğidir. Aynı özelliği, Correggio'nun bir izleyicisi olan Parmigianino'nun (1503-1540) resimlerinde de görüyoruz. Bazılarınızın, onun *resim 234*'teki Meryem'ini kutsal bir konuyu yapmacıklı ve alışılmış dışı ele aldığını düşünerek saldırgan bulacağını çok iyi biliyorum. Bu eski konuyu Raffaello'nun ele alışındaki o rahatlık ve yalınlıktan bir iz kalma-





mıştır artık. Yapıta "Uzun Boyunlu Meryem" adı takılmıştır, çünkü Meryem'i zarif ve kibar gösterme arzusunda olan ressam Meryem'e bir kuğu gibi uzun boyun yapmış. Sanatçı, insan vücudunun oranlarını garip bir biçimde bükmüş ve uzatmış. Meryem'in uzun zarif parmaklı elini, ön plandaki meleğin uzun bacağını, elinde bir parşömen rulosu olan yorgun duruşlu azizi, sanki tümünü, görüntüleri bozan bir aynadan görüyor gibiyiz. Ama yine de sanatçı bu sonuca ne bilgisizliği ne de kayıtsızlığı nedeniyle ulaşmış. Buna en ufak bir kuşku yok. Çünkü sanatçı olağandışı uzatılmış biçimlerden çok hoşlandığını bize özellikle göstermeye çalışıyor. İstediği sonuca ulaşmayı iyice kesinleştirmek için resmin arka planına, aynı ölçüde olağandışı oranları olan, garip biçimli bir kolon yerleştirmiş. Resminde, kompozisyon açısından da geleneksel uyum anlayışlarına inanmadığını gösteriyor. Figürleri, Meryem'in iki yanına eşit çiftler halinde dağıtacak yerde, birbiri üzerine abanmış melek kümesini dar bir köşeye sıkıştırmış. Diğer tarafı ise, peygamberin boy figürünü göstermek için iyice boş bırakmış. Uzaklık nedeniyle peygamber figürünün boyutlarını öylesine küçültmüş ki, figür Meryem'in dizine bile ulaşamıyor. Hiç kuşku yok ki, eğer bu bir delilikse içinde yöntemi bulunan bir deliliktir. Ressam, alışılmışın dışında kalmak istemiş. Mükemmel uyuma ulaşmak için verilen klasik çözümlerin, düşünülebilir yegâne çözüm olmadığını göstermek istiyor. Belki doğal yalınlık, güzelliğe ulaşmanın bir yolu ama, daha ince zevkli sanatseverlerin ilgisini çekebilecek dolambaçlı yollar da var. Sanatçının izlediği yol hoşumuza gitsin ya da gitmesin, onun bu konuda tutarlı olduğunu kabul etmek zorundayız. Büyük ustalar tarafından herkese kabul ettirilmiş olan "doğal" güzelliğin zararına da olsa, Parmigianino ile birlikte yeni ve beklenmedik bir şey yaratmaya bilinçle yönelen o çağın tüm sanatçıları belki de ilk "modern" ressamlar oldular. Nitekim ilerde de göreceğimiz gibi, bizim şimdi "modern" sanat diye adlandırdığımız şey, köklerini benzer bir dürtüden alır: basmakalıp güzellikten farklı sonuçlara ulaşmak için, açık ve belirgin olandan kaçmak.

235
Giambologna
Mercurius (Hermes), 1580

Bronz, yüksekliği 187 cm; Museo Nazionale del Bargello, Floransa

Sanatın devlerinin gölgesi altındaki bu tuhaf dönemin öteki sanatçıları, alışılmış beceri ve ustalık (virtüözlük) ölçüleri içinde bu devleri aşabilme konusunda pek umutlu değillerdi. Onların yaptıkları her şeyi onaylamak zorunda değiliz, ama yine de, onların bazı girişimlerinin yeterince şaşırtıcı olduğunu kabul etmemiz gerekir. Bu açıdan en belirgin örnek, İtalyanların Giovanni da Bologna ya da Giambologna dedikleri, Flaman heykelci Jean de Boulogne'nin (1529-1608) yapmış olduğu "Mercurius" (Hermes) heykelidir (*resim 235*). Giambologna, imkânsızı – cansız maddenin ağırlığını ortadan kaldırarak havada hızlı bir uçuş duygusu yaratan bir heykeli – gerçekleştirmeyi amaçladı. Belli bir noktaya kadar da başarılı oldu. Onun bu ünlü "Mercurius" heykelinin sadece bir ayağının parmakları yere basar – ve hatta burası yer de değil, Güney Rüzgârı'nı simgeleyen bir maskın ağ-

zından püsküren hava. Heykel, öyle özenli bir dengeye sahip ki, sanki gerçekten havada asılı duruyor; tüm zerafeti ve çevikliğiyle hızla koşmaya başlamak üzere. Belki klasik bir heykelci, hatta Michelangelo bile böyle bir uygulamayı, insana yontulduğu ağır kütleyi hatırlatması gereken bir heykele uygun bulmayabilirdi. Ama Parmigianino gibi Giambologna da, uzun zamandan beri yerleşmiş kurallara meydan okumayı ve böylece ne gibi şaşırtıcı etkilerin elde edilebileceğini göstermeyi yeğlemiştir.

Belki de XVI. yüzyıl sonlarının bütün bu ustalarının en büyüğü Venedik'te yaşadı. Asıl adı Jacopo Robusti'ydi, ama Tintoretto (1518-1594) takma adıyla anılıyordu. O da Tiziano'nun Venediklilere göstermiş olduğu biçimde ve renkte sade güzellik anlayışından bıkmıştı. Ama onun hoşnutsuzluğu sadece alışılmışın dışında bir şeyler başarma isteğinin çok ötesindeydi. Tiziano bir güzellik ressamı olarak ne kadar eşsiz olursa olsun, onun resimleri etkileyici olmaktan çok, göze hoş gelen resimlerdi. Yani Kutsal Kitap'ın ünlü öykülerinin ve kutsal efsanelerin gözümüzde canlandırılması için yeterince heyecan verici değillerdi. Bunda haklı olsa da olmasa da, her ne olursa olsun o, bu öyküleri değişik bir tarzda, izleyicilere, boyadığı olayların heyecanını ve yoğun konusunu hissettirecek şekilde anlatmaya karar vermişti. *Resim 236*, onun gerçekten de resimlerini olağandışı ve çekici yapmada başarılı olduğunu göstermektedir. İlk bakışta karışık gibi gözükür bu tablo, bizi şaşkınlığa uğratır. Raffaello'daki gibi belli başlı figürlerin apaçık bir sıralanışı yerine, karşımızda garip bir tonozun derinliklerini görürüz. Sol köşede, başında bir hale olan uzun boylu bir adam var. Adam sanki bir olayı durdurmak istermişçesine kolunu kaldırmış. Eğer kolunu izlersek, onun resmin öteki yanında, tavanın altındaki yüksek bir noktada olup bitenlerle ilgilendiğini görüyoruz. İki adam, duvardaki mezarın kapağını açmış ve bir ölüyü aşağı indirmek üzere, başı sarıklı üçüncü bir adam onlara yardım ediyor. Bu sırada arka plandaki bir soylu elindeki meşaleyle bir başka mezardaki yazıları okuyor. Bu adamlar açıkça mezar yağmalıyorlar. Garip bir perspektif kısaltımla verilen ölülerden birisi yerde, bir halının üstünde serili yatıyor. Öte yandan, güzel giysiler giymiş saygınlık dolu bir ihtiyar diz çökmüş, ölüye bakıyor. Sağ köşede el ve vücut hareketleri içinde bir grup kadın ve erkek var. Bunlar şaşkınlık içinde azize – başında halesi olduğu için aziz olması gereken kişiye – bakıyorlar. Dikkatle bakarsak bir kitap taşıdığını görüyoruz. Bu aziz Venedik kentinin koruyucusu İncilci Aziz Markos. Neler oluyor? Resim Aziz Markos'un kalıntılarının İskenderiye'den (İslam inançlıların kenti) Venedik'e, bu kalıntıların konması için yapılmış San Marco kilisesindeki ünlü türbesine konulmak amacıyla nasıl alındığını betimliyor. Öykü Aziz Markos'un İskenderiye'de piskopos oluşuna ve buradaki katakomplardan birine gömülüşüne kadar geri gidiyor. Venedikli baskın grubu, azizin cesedini bulmak için katakomba girdiklerinde, kutsal kalıntının birçok mezardan han-



236

Tintoretto
Aziz Markos'un cesedinin bulunuşu, 1562 dolayları

Tuval üstüne yağlıboya, 405 × 405 cm; Pinacoteca di Brera, Milano

gisinde saklı olduğunu bilmiyorlardı. Fakat, doğru mezarın yanına geldiklerinde, Aziz Markos birden ortaya çıkıyor ve kendi dünyasal varlığının kalıntılarını gösteriyor. Tintoretto bu anı seçmiş. Aziz, oradakilere, artık mezarları aramamalarını buyuruyor. Bedeni bulunmuştur ve ışık seline tutulmuş olarak ayaklarının dibinde yatmaktadır ve daha şimdiden varlığıyla mucizeler yaratmaya başlamış. Tablonun sağ tarafında, bedenine cin girdiği için debelenen kişinin bedeninden cin kovulmuş ve cin, ağzından bir duman çizgisi halinde çıkıyor. Şükran ve saygı dolu olarak yere diz çökmüş bağışsever, resmi sipariş eden kardeşlik cemiyetinin üyesi. Kuşkusuz bu resim her yönüyle çağdaşlarına alışılmış dışı gelmiştir. Işık ve gölge-



deki uyuşmaz kontrast, ön ve arka plandaki derinlik farkları, jestlerde ve hareketlerdeki uyum yokluğu herkesi bir hayli şaşkınlığa uğratmış olmalıdır. Yine de, Tintoretto'nun gözlerimiz önünde sergilediği bu olağanüstü anlatımı bilinen yöntemlerle başaramayacağını kısa bir süre sonra anlamış olmalıdırlar. Tintoretto bu amaçla, Venedik resminin övüncü ve başarısı sayılan, Giorgione ve Tiziano'nun yapıtlarındaki yumuşak renk anlayışını bile feda etti. Onun, şimdi Londra'da bulunan ve Aziz Giorgio'nun ejderle savaşını anlatan tablosu (*resim 237*), gizemli ışığın ve kırık renk tonlarının, gerilim ve heyecan izlenimini nasıl artırdığını gösteriyor. Dramatik gerilimin doruğa ulaştığını seziyoruz. Prenses, resmin dışına bize doğru kaçıyor gibi, kahraman ise, tüm kurallara aykırı olarak sahnenin arka planında ve bizden uzaklaşıyor.

O çağın Floransalı büyük eleştirmeni ve biyografi yazarı Giorgio Vasari (1511-1574) Tintoretto için şunları yazıyor: "Eğer o, denenmiş yolu bırakmayıp, kendisinden önceki ustaların güzel tarzını izleseydi, Venedik'in gördüğü en büyük ressamlardan birisi olurdu". Aslında Vasari onun yetersiz özeni ve alışılmış dışı beğenileriyle yapıtlarına zarar verdiği kanısındaydı. Tintoretto'nun yapıtlarına verdiği "bitmemişlik" görünümü onu şaşırtıyordu. "Onun taslakları," diyor Vasari, "öylesine kaba ki, kalem çizgileri, bir düşünüşü göstermekten çok şansla yakalanmış çizgiler gibi görünüyor." O zamandan bu yana, modern sanatçılara sık sık yöneltilen bir eleştiridir bu. Belki bu tamamen şaşırtıcı da değildir, çünkü sanattaki bu büyük yenilikçiler, genellikle işin özüne yoğunlaşmışlar ve genel anlamdaki teknik mükemmelliği dert etmemişlerdir. Tintoretto'nun yaşadığı dönemlerde teknik öylesine yüksek bir düzeye ulaşmıştı ki, otomatik çalışma yeteneği olan herkes, bu tekniğin inceliklerini başarıyla kullanabilirdi. Tintoretto çapındaki bir kişi, nesneleri yeni bir ışıkta görmek, geçmişin öykü ve efsanelerini betimlemek için yeni yollar denemek istiyordu. Bir tabloyu o, ancak hayal ettiği efsane sahnesinin görünümünü dile getirdiği zaman bitmiş sayardı. Düzgün ve özenli bir bitmişlik onu ilgilendirmiyordu, çünkü amacına uygun düşmezdi. Hatta tam tersine, dikkatimizi resimde gerçekleşen olaylardan başka yönlere kaydırabilirdi. Bu yüzden yapıtını istediği yere varınca olduğu gibi bıraktı. Varsın gerisini seyirci merak etsindi.

XVI. yüzyılda hiç kimse bu yöntemleri El Greco (Yunanlı) kısa adıyla tanınan Girit doğumlu Domenikos Theotokopoulos (1541?-1614) kadar ileri götürmemiştir. Ortaçağlardan bu yana herhangi yeni bir sanat biçimi geliştirmemiş, dünyanın kıyısında kalmış bu adadan Venedik'e gelmişti. Doğduğu ülkede, eski Bizans tarzında yapılmış – törensel, katı, herhangi bir doğal görünüşe benzerlikten uzak aziz resimlerini sık sık görmüş olmalıydı. Tablolarda çizim doğruluğunu aramaya alışık olmadığı için, Tintoretto'nun resminde hiç de şaşırtıcı bir yan bulmadı; hatta bu resimlere hayran kaldı. Muhtemelen tutku dolu ve dine bağlı birisi olan El Greco da,

237
Tintoretto
Aziz Giorgio'nun ejderle savaşı,
1555-1558 dolayları

Tuval üstüne yağlıboya, 157.5 × 100.3 cm; National Gallery, Londra



kutsal öyküleri yeni ve heyecanlı bir dille anlatma itkisini duyuyordu içinde. Venedik'te bir süre kaldıktan sonra, Avrupa'nın uzak bir bölgesinde, İspanya'da, Toledo kentine yerleşti. İspanya'da Ortaçağ sanat anlayışı hâlâ geçerliğini koruduğu için, burada da, doğru ve doğal resim yapması beklentisiyle eleştirmenlerin saldırısına uğrayıp rahatının kaçması tehlikesi yoktu. Bu durum belki de, El Greco'nun sanatının doğal biçim ve renklere



239
El Greco
Rahip Hortensio Felix Paravicino,
1609

Tuval üstüne yağlıboya, 113 × 86 cm; Museum of Fine Arts, Boston

238
El Greco
Apokalypsis'in beşinci mührünün açılışı,
1608-1614 dolayları

Tuval üstüne yağlıboya, 224.5 × 192.8 cm; Metropolitan Museum of Art, New York

cesaretle boşverişinde, heyecanlı ve dramatik görüntülerinde, Tintoretto'nun sanatını bile geçişinin nedenini açıklayabilir. *Resim 238*, onun en şaşırtıcı ve ilgi çekici resimlerinden biridir. Resim, Yeni Ahit'in son kitabı olan Yahya İncili'nden bir bölümü betimler. Resmin sol yanında bir peygamber tavrıyla kollarını kaldırıp, bakışlarını göğe çevirmiş, vecd içinde gördüğümüz figür Aziz Yahya'nın kendisidir.

Yahya'nın Vahyi'nin bu bölümü, yedi mühürün açılışını görsün diye kuzunun gelip Aziz Yahya'yı "Gel ve gör," diye çağırmasıyla ilgilidir. "Ve o beşinci mührü açtığı zaman, sunağın altında Tanrı kelamı ve şehadetleri uğruna katledilmiş canları gördüm. Yüksek sesle bağırıyorlardı: 'Ey kutsal ve gerçek Rab, yargılamıyor musun sen, yeryüzünde oturanlardan kanımızın öcünü almıyor musun?'. Ve beyaz giysiler verildi her birine." (Yahya İncili, vi : 9-11). Tabloda, heyecanla davranan çıplak figürler; göklerden gelen kutsal armağanı, beyaz giysiyi almak için ellerini uzatarak, mezarlarından kalkan şehitlerdir. Doğru ve özenli yapılmış hiçbir resim, azizlerin dünyanın yok edilmesini istedikleri andaki kıyamet gününün bu korkunç görüntüsünü, bu kadar doğadışı ve inandırıcı bir şekilde veremezdi. El Greco'nun, Tintoretto'nun simetrisiz kompozisyonlarından çok şey öğrenmiş olduğunu ve aynı zamanda Parmigianino'nun alışılmış dışı Meryem'indeki (*resim 234*) gibi aşırı-uzun figür tarzını benimsediğini görmek zor değildir. Ama aynı zamanda El Greco'nun bu sanatsal yöntemi yeni bir amaçla kullandığını fark ediyoruz. Dinin hemen hemen başka hiçbir yerde görülmedik ölçüde gizemli bir tutkuyla bakıldığı Ispanya'da yaşıyordu. Bu ortamda Maniyerizmin alışılmış dışı sanatı, sanat erbabı için çoğu özelliğini yitirdi. El Greco'nun yapıtları, bize inanılmaz ölçüde "modern" gibi görünebilir, ama onun Ispanya'daki çağdaşları, Vasari'nin Tintoretto'ya yaptığı gibi ona karşı çıkmamışlardır. Onun en önemli portreleri (*resim 239*), Tiziano'nunkilerle (*sayfa 333, resim 212*) gerçekten eş sayılabilir. Atölyesi hiçbir zaman boş kalmıyordu. Aldığı pek çok siparişi karşılayabilmek için yanına çok sayıda yardımcı almış olmalıdır. Bu durum belki de, onun adını taşıyan tüm yapıtların, niçin aynı değerde olmadıklarını açıklar. Ancak bir kuşak sonra, insanlar onun biçim ve renklerinin doğadışılığım eleştirmeye; kendilerine yapılmış kötü bir şaka gibi görmeye başladılar ve ancak Bi-

rinci Dünya Savaşından sonra, modern sanatçılar bize her sanat yapıtına aynı "doğruluk" ölçütlerini uygulamamamız gerektiğini öğrettikten sonra El Greco'nun sanatı yeniden keşfedilip, anlaşıldı.

Almanya, Hollanda ve İngiltere gibi kuzey ülkelerinde sanatçılar İtalya ve İspanya'daki meslektaşlarına oranla çok daha ciddi bir bunalımla karşı karşıyaydı. Güneyin sanatçılarının tek sorunu, nasıl olup da yeni ve şaşırtıcı bir tarzda resim yapabilecekleriydi. Kuzeyde karşılaşılan sorun ise, artık resim sanatına devam edilip edilemeyeceğiydi. Bu büyük bunalım Reform ile ortaya çıkmıştı. Protestanların çoğu, azizlerin kiliselerdeki resimlerine ve heykellerine karşı çıkıyor, bunları Katolik putperestliğinin bir işareti sayıyordu. Böylece Protestan bölgelerindeki ressamlar en büyük gelir kaynakları olan sunak resimleri yapma işini kaybettiler. Kalvinistlerin içinden daha katı olanları başka lükslere, evlerin biraz canlı bir dekorasyonla süslenmesine bile karşı çıkıyorlardı. Bu süslemelere sözde izin verildiği yerlerde bile yapıların havası ve üslubu, İtalyan soylularının kendi konakları için sipariş ettikleri büyük freskoların yapımına genellikle elverişli değildi. Sanatçılara düzenli gelir kaynağı olarak kalan tek şey, kitap resimlemek ve portre yapmaktı. Bunların da yaşamlarını sürdürmek için yeterli olup olmayacağı kuşkuluydu.

Bu bunalımı, bu kuşağın en önemli Alman ressamı Genç Hans Holbein'ın (1497-1543) çalışmalarında ve yaşamında izleyebiliriz. Holbein, Dürer'den yirmi altı yaş daha genç, Cellini'den ise sadece üç yaş büyüktü. İtalya ile sıkı ticaret ilişkileri olan zengin kent Augsburg'da doğmuş, ama kısa bir süre sonra Basel'e, Yeni Öğreti'nin ünlü merkezine taşınmıştı.

Dürer'in tüm yaşamı boyunca peşinde koşup durduğu bilgiyi Holbein, böylece daha doğal bir biçimde bulmuş oldu. Ressam bir aileden geldiği için (babası sanat dünyasının saygıdeğer bir ustasıydı) ve son derece hazırlıklı olduğu için, hem kuzey ülkelerinin hem de İtalyan sanatçılarının buluşlarını kısa sürede kavradı. Bağışçısı, Basel belediye başkanım ve ailesini Meryem ile birlikte gösterdiği mükemmel sunak resmini (*resim 240*) yaptığında henüz otuz yaşlarındaydı. Resmin modeli, Wilton İkilisi'nde (*sayfa 216-217, resim 143*) veya Tiziano'nun Pesaro Meryemi'nde (*sayfa 330, resim 210*) uygulandığını gördüğümüz ve hemen her ülkede alışılmış olan bir kalıptı. Ancak Holbein'ın tablosu, hâlâ kendi türündeki en mükemmel örneklerden biridir. Bağışseverlerin fazla bir kompozisyon çabası sarfedilmeden, Meryem'in klasik biçimli bir niş tarafından çevrelenen sakin ve göz alıcı figürünün iki yanma yerleştirilmesi bize İtalyan Rönesansı'nın en uyumlu kompozisyonlarını, Giovanni Bellini (*sayfa 327, resim 208*) ve Raffaello'nun (*sayfa 317, resim 203*) son derece uyumlu kompozisyonlarını hatırlatıyor. Ayrıntıya gösterilen dikkatli özen ve alışılmış güzellik karşısında duyulan bir tür ilgisizlik, Holbein'ın sanatını Kuzey'de öğrenmiş olduğunu göstermektedir. Alman dilini konuşan bölgelerin en büyük ustası olma

240

Genç Hans Holbein
Meryem ve Çocuk İsa, Basel belediye başkam Meyer'in ailesi ile, 1528

Sunak resmi; ahşap üstüne yağlıboya, 146.5 × 102 cm; Schlossmuseum, Darmstadt





241

Genç Hans Holbein
Thomas More'un gelini Anne Cresacre, 1528

Kâğıt üstüne siyah ve renkli tebeşir, 37.9 × 26.9 cm; Kraliyet Kitaplığı, Windsor Şatosu

yolundayken Reform karmaşası bu umutlarına son verdi. Roterdamlı büyük bilgin Erasmus'un bir tavsiye mektubuyla 1526 yılında İsviçre'den ayrılıp İngiltere'ye gitti. Erasmus, aralarında Thomas More'un da bulunduğu arkadaşlarına, ressama yardımcı olmalarını yazarken, "Her türlü sanat durdu buralarda," diye ekliyordu. Holbein'ın İngiltere'de yüklendiği ilk işlerden birisi bu öteki büyük bilginin ailesinin büyük bir portresini hazırlamak oldu. Bu yapıt için yapmış olduğu bazı ayrıntı çalışmaları hâlâ Windsor Şatosu'nda korunmaktadır (*resim 241*). Holbein, Reform'un yarattığı sıkıntıları atlatabileceğini ummuştu ama sonraki bazı olaylar onu hayal kırıklığına uğratmış olmalıdır. Ama en sonunda İngiltere'ye tamamen yerleştikten ve kendisine VIII. Henry tarafından sarayın resmî ressamı unvanı verildikten sonra, hiç yoksa yaşamasını ve çalışmasını sağlayan bir ortam bulmuş oldu. Artık Meryem resimleri yapmıyordu ama, bir saray ressamı olarak görevleri pek çoktu. Mücevherler ve mobilyalar, tören giysileri, salon dekorasyonları, silahlar ve kadehler çizdi. Ama onun asıl görevi kral ailesinin portrelerini yapmaktı ve Holbein'ın yanılmaz gözü sayesinde biz bugün VIII. Henry dönemi kadın ve erkeklerini aynen yansıtan görüntülere sahibiz. *Resim 242*, bir saray adamı ve asker olan ve manastırların kapatılmasında katkısı bulunan Sir Richard Southwell'in portresidir. Holbein'ın bu portrelerinde çarpıcı ya da gözalıcı hiçbir şey yok. Ama onlara ne kadar uzunca bakarsak, portresi yapılan kişinin düşüncelerini ve kişiliğini o kadar çok dışa vuruyor gibiler. Bunların Holbein'ın gör-

242

Genç Hans Holbein
Sir Richard Southwell, 1536

Ahşap üstüne yağlıboya, 47.5 × 38 cm; Uffizi, Floransa


. X°. IVLII. ANNO .
. H. VIII. XXVIII°
ETATIS SVÆ
ANNO XXXIII.





244

Nicholas Hilliard
Güller arasında genç adam,
1587 dolayları

Deri üstüne suluboya ve guaş, 13.6 × 7.3 cm; Victoria and Albert Museum, Londra

243

Genç Hans Holbein
Londra'da bir Alman tacir, Georg Gisze, 1532

Ahşap üstüne yağlıboya, 96.3 × 85.7 cm; Gemäldegalerie, Staatliche Museen, Berlin

düklerinin aslına sadık kayıtları olduğuna, herhangi bir korku duyulmaksızın veya bir yaranma düşünülmeksizin yapıldıklarına en ufak bir kuşkumuz yok. Holbein'ın figürlerini tabloya yerleştirme yöntemi, bir ustanın güvenilir üslubunu göstermektedir. Hiçbir şey rastlantıya bırakılmamış gibi görünüyor. Tüm kompozisyon öylesine mükemmel bir biçimde dengelenmiş ki, her şey "apaçık" ortada. Holbein'ın asıl amacı da bu zaten. Daha önceki portrelerinde, resmi yapılan kişiyi, ömrünü geçirdiği nesneler arasına yerleştirip, bunların aracılığıyla onun kişiliğini verirken ayrıntıları yorumlamaktaki mükemmel becerisini sergileme fırsatı arıyordu (*resim 243*). Yaşı ilerledikçe ve sanatı daha olgun bir hale geldikçe bu çeşit düzenlemelere daha az gereksinim duyduğu görülüyor. Kendini öne çıkarmak, izleyicinin dikkatini tablo için poz veren kişinin dışına dağıtmak istemiyordu. İşte bizim de ona duyduğumuz asıl hayranlık, bir sanatçı olarak, kendini bu ustaca geri çekişidir.

Holbein, Alman dili konuşan ülkelerden ayrılınca, resim sanatı buralarda ürkütücü ölçüde gerilemeye başladı. Ve Holbein öldüğünde İngiltere'de de sanat benzer durumdaydı. Gerçekte Reform'a karşın yaşamayı sürdüren yegâne resim dalı, Holbein'ın sağlam temellere oturttuğu portre sanatıydı. Bu sanat dalında bile güney Maniyerizminin etkileri giderek kendini hissettiriyordu ve saraylara özgü incelik ve zerafet Holbein'ın yalın üslubunun yerini alıyordu.

Elizabeth döneminin genç bir İngiliz soylusunun portresi (*resim 244*), bu yeni tür portre sanatının en iyi örneklerinden birisidir. Philip Sidney ve William Shakespeare'in çağdaşı ünlü İngiliz ustası Nicholas Hilliard'ın (1547-1619) bir "minyatürü"nden söz ediyoruz. Dikenli yaban gülleri arasında, sağ elini kalbine bastırarak bir ağaca tembelce yaslanmış bu zarif delikanlıyı görünce, hemen Sidney'in kır şiirlerine veya Shakespeare'in oyunlarına gidiyor aklımız. Bu minyatür belki de, bu gencin âşık olduğu hanıma bir armağanıydı, çünkü hemen üstünde, Latince olarak "Dat poenas laudata fides" yazılı; bunun anlamı aşağı yukarı: "acılar veriyor, övülesi bağlılık" şeklinde. Bu acıların, minyatürün dikenlerinden daha gerçek olup olmadığını sormamalıyız. O zamanın genç bir sevdalısından beklenen şeylerdi, hüzün ve karşılıksız aşk. Bu ahlanmalar ve bu çeşit dizeler, kimsenin pek fazla ciddiye almadığı, ama herkesin yeni değişiklik ve incelikler uydurarak parlak görünmeye çalıştığı zarif ve karmaşık bir oyunun parçasıydı.



245

Yaşlı Pieter Bruegel
Ressam ve müşteris
1565 dolayları

Kahverengi kâğıt üstüne siyah mürekkep,
25 × 21.6 cm; Albertina Viyana

Nitekim, Hilliard'ın bu minyatürünü bu oyun için tasarlanmış bir obje olarak düşünürsek, bize artık yapmacık ve yapay görünmez. Umalım ki, genç kız, değerli bir kutu içinde bu sevgi armağanını alıp seçkin ve soylu âşığını böylesine acınacak bir pozda görünce, onun "övülesi bağlılığı"nın karşılığını vermiş olsun.

Avrupa'da Reform bunalımının tam olarak aşılabildiği bir tek Protestan ülke vardı. Bu ülke Felemenkti. Burada resim çok uzun bir süredir gelişimini sürdürüyordu ve sanatçılar karşılaştıkları bu zor durumdan kurtulacak bir yol buldular: sadece portre resmi yapmak yerine Protestan Kilisesi'nin karşı çıkamayacağı her tür konuda uzmanlaştılar. Van Eyck'in ilk yıllarından bu yana Flaman sanatçıları doğayı taklitte en mükemmel usta-

lar olarak tanınıyorlardı. İtalyanlar kendilerini hareket halindeki güzel insan figürünü betimlemede rakipsiz olarak görürlerken, bir çiçeği, bir ağacı, bir tahıl ambarını ya da bir koyun sürüsünü resimlemede gösterdikleri sabır ve özende Flamanların onları geçtiğini kabul etmeye hazır görünüyorlardı. Bu nedenle, artık kendilerinden sunak resmi ve diğer dinsel konulu resimler istenmeyen kuzeyli sanatçıların, onaylanan yetenekleri için bir pazar bulmaya çalışmaları çok doğaldı. Onların bu resimlerdeki asıl amacı, nesnelerin yüzeyini betimlemedeki insanı şaşırtan becerilerini sergileyecek olan resimler yapmaktı. Uzmanlaşma, bu ülkelerin sanatçıları için pek yeni bir şey sayılmazdı. Hieronymus Bosch'un (*sayfa 358, resim 229-230*), sanat henüz bunalıma girmeden önceki cehennem ve şeytan resimlerinde uzmanlaştığını anımsayalım. Şimdi artık, resmin uygulanma alanı daraldığından, ressamlar uzmanlaşma yolunda ilerlediler. Kökü Ortaçağ elyazmalarının (*sayfa 211, resim 140*), sayfa kenarlarına yapılan *drôleries*'lerine, yani eğlenceli resimlerine ve XV. yüzyıl sanatının gerçek yaşamı betimleyen sahnelerine (*sayfa 274, resim 177*) dek uzanan kuzey sanatı geleneklerini geliştirmeye çalıştılar. Ressamların belirli bir dalda veya türdeki konuları, özellikle günlük yaşamdan alınmış sahneleri bilerek ele alıp işledikleri resimlere daha sonraları "genre resimleri" (*genre*, Fransızca bir sözcüktür ve dal veya tür anlamına gelmektedir) ya da "janr resimleri" denilmeye başlandı.

Janr resminin XVI. yüzyıldaki en büyük Flaman ustası Yaşlı Pieter Bruegel'dir (1525?-1569). Onun yaşamı hakkında çok az şey biliyoruz. Bildiğimiz, zamanının çoğu kuzeyli sanatçısı gibi onun da İtalya'ya gittiği ve Anvers ve Brüksel'de yaşayıp çalıştığıdır. Resimlerinin çoğunu, 1560'h yıllarda Brüksel'de, Alva Dükü'nün Felemenk'e geldiği yıllarda yapmıştır. Sanatın ve sanatçının saygınlığı muhtemelen onun için de Dürer ya da Cellini'de olduğu kadar önemliydi. Bu düşünceyle yaptığı nefis bir çizimde, işine saygı duyan bir ressam ile sanatçının omuzları üstünden, yaptığı resme bakarken beceriksizce kendi para çantasını karıştıran aptal görünümlü gözlüklü adam arasındaki kontrastı göstermiştir (*resim 245*).

Hepimiz, sanatçılarla ilgili, ortak bir yanlışlığı yapmaya eğilimliyizdir. Bu da sık sık yapıtıyla sanatçıyı birbirine karıştırma yanılgısıdır. Dickens'ı, Mr. Pickwick'in eğlenceli çevresinin bir üyesi ya da Jules Verne'i cesur bir kâşif ve seyyah olarak düşünelim bir kez. Eğer Bruegel'in kendisi de bir köylü olsaydı, bu resimleri bu şekilde yapamazdı. Kuşkusuz kentli biriydi ve köy yaşamına bakışı, Shakespeare'inkine çok yakından benziyordu. Shakespeare için Marangoz Quience ve Dokumacı Bottom birer "soytarı" türüydüler. Cahil taşralı insanları bir eğlence figürü olarak görmek o çağın adetiydi. Shakespeare'in ya da Bruegel'in bu adeti kibarlık taslamadan ele aldıklarını sanmıyorum. Ama köy yaşamında insanlar huylarını daha açık bir şekilde sergiler ve Hilliard'ın centilmeni gibi yapay bir kabuğun ardına



246
Yaşlı Pieter Bruegel
Köy düğünü,
1568 dolayları

Ahşap üstüne yağlıboya, 114 × 164 cm; Kunsthistoriches Museum, Viyana

daha az gizlenirler. Bu nedenle oyun yazarları ve sanatçılar, insanların aptallıklarını göstermek istedikleri zaman, genellikle kişilerini alt tabakadan seçiyorlardı.

Bruegel'in en en mükemmel insan komedilerinden biri onun ünlü köy düğünü resmidir (*resim 246*). Resimlerin çoğu gibi bu resim de baskıyla çoğaltılırken çok şey kaybetmiş: Tüm detaylar daha küçülmüş ve bu nedenle çok dikkatle bakmamız gerekiyor. Ziyafet bir tahıl ambarında geçiyor. Arka planda iyice yükselmiş saman yığınları görülüyor. Gelin mavi bir kumaş parçasının önünde oturuyor, kafasının üstünde de bir çeşit taç var. Ellerini kavuşturmuş ve aptal yüzünde, memnuniyet ifade eden bir sırıtışla sessizce oturuyor (*resim 247*). Sandalyede oturan yaşlı adam ve yanındaki kadın, ana-babası, daha uzakta görünen, kaşığıyla yemeğini silip süpüren adam belki de güvey. Masada oturan insanların çoğu yalnızca yiyip içmeyi düşünüyor ve henüz düğün ziyafetinin başlangıcında olduğumuzu fark ediyoruz. Sol köşedeki bir adam bira boşaltıyor – sırasını bekleyen çok sayıda bira bardağı boş durumda, sepette duruyor. Bu sırada beyaz önlüklü iki adam uyduruk bir tablada on tabak yemek götürüyor. Misafirlerden biri tabakları masaya veriyor. Ama daha pek çok şey olup biti-

yor. Arka planda içeri girmeye çalışan bir kalabalık var. Müzisyenler de var. Bunlardan biri üzgün, umutsuz ve aç bir bakışla yanlarından geçip giden yiyeceklere bakıyor. Masanın köşesinde herkesten ayrı oturmuş iki kişi var, papaz ve yargıç; kendi aralarında konuşmaya dalmışlar ve ön planda bir çocuk var, elinde bir tabak tutuyor ve küçücük kafasına çok bol gelen bir kasket giymiş, lezzetli yiyecekleri yalamakla meşgul – tam bir çocuksu oburluk resmi. Ama burada resmin anlatım zenginliğinden, akıl ve gözlem gücünden daha çok hayranlık duyacağımız şey, Bruegel'in resmin ne kalabalık ne de karışık görünmeyecek şekilde düzenlemiş olması. Bruegel'in, arka plana doğru geri çekilen masayı ve sahnede yer alan insanların – ambarın kapısındaki kalabalıktan başlayıp ön plana, yemek taşıyıcıları sahnesine kadar gelen, sonra masaya servis yapan adamın dönüşüyle gözlerimizi doğrudan doğruya, küçük ama merkezi figür olan sırtan geline geri çeviren – hareketlerini kullanarak yaptığı böylesine kalabalık bir mekânın resmini, Tintoretto bile daha inandırıcı bir şekilde yapamazdı.

Bu neşeli, ama asla basit olmayan resimlerle, Bruegel sanata, kendisinden sonra gelen Flaman ressam kuşaklarının tam anlamıyla keşfedecekleri yeni bir alan kazandırdı.

Sanatın bunalımı, Fransa'da değişik bir doğrultu aldı. İtalya ile kuzey ülkeleri arasındaki Fransa, her ikisinin de etkisinde kalıyordu. Fransız or-



247
Resim 246'dan ayrıntı



248

Jean Goujon
Suçsuzlar Çeşmesi'nden periler, 1547-1549

Mermer; her parça 240 × 63 cm; Musée National des Monuments Français, Paris

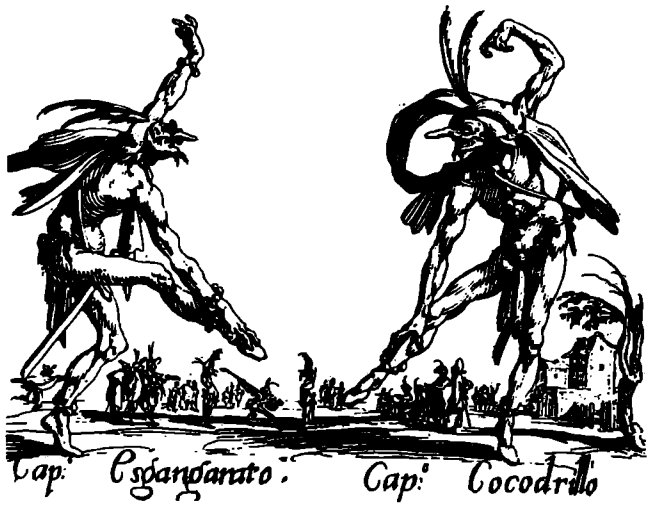
taçağ sanatının sağlam geleneğini önce İtalyan modasının akını tehdit etti. Fransız ressamları bu modaya ayak uydurmayı Flaman meslektaşları kadar zor buldular (*sayfa 357, resim 228*). İtalyan sanatına sonunda yüksek sosyete tarafından benimsetilen üslup Cellini'nin tarzındaki zarif ve ince İtalyan Maniyerizmi oldu (*resim 233*). Bunun etkisini (1566'da öldüğü sanılan) Fransız heykelcisi Jean Goujon'un yaptığı bir çeşmenin dipdiri kabartmalarında görüyoruz (*resim 248*). Bu figürlerin nefis zerafetinde ve bunların kendileri için ayrılmış dar şeritlere yerleştirilme biçiminde, hem Parmigianino'nun titiz özeni, hem de Giambologna'nın büyük ustalığından bir şeyler var.

Fransa'da, bir kuşak sonra, Lorraineli Jacques Callot (1592-1635) adında bir sanatçı yetişti. Callot'nun asitle indirme resimlerinde (etching), İtalyan Maniyeristlerinin buluşları Pieter Bruegel'in havasında veriliyordu. Tinto-

249

Jacques Callot
İki İtalyan palyaçosu, 1622 dolayları

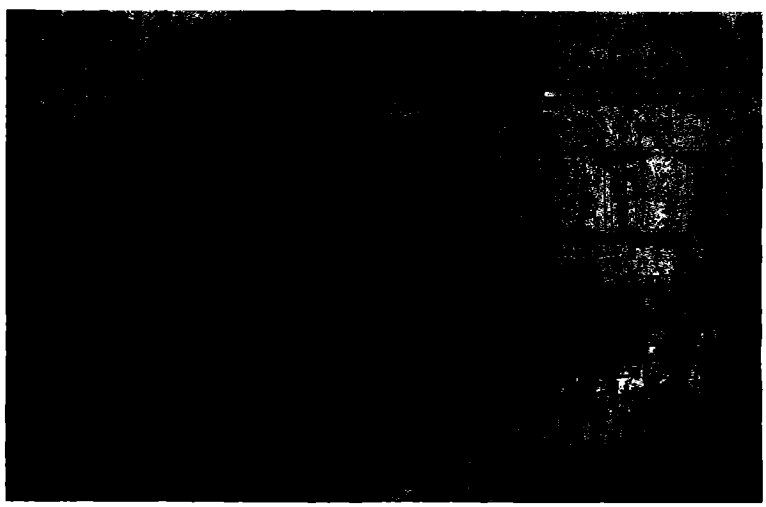
'Balli di Sfessania' dizisindeki bir asitle indirme resimden ayrıntı



retto ve hatta El Greco gibi o da, uzun, sıska figürlerle, geniş ve alışılmamış görünümlerden en şaşırtıcı düzenlemeler oluşturmayı seviyordu, ama Bruegel gibi, bu düzenlemeleri serserileri, askerleri, sakatları, dilencileri ve gezgin tiyatro oyuncularıyla insanoğlunun aptalca davranışlarını yaşamdan alman sahnelerde göstermek için kullanıyordu (*resim 249*). Callot'un indirme resimlerindeki bu fantezilerini yaygınlaştırdığı dönemde, onun çağının resamlarının çoğu, Roma'da Anvers'te ve Madrid'de, atölyelerde tartışılan yeni sorunlara çevirmişlerdi dikkatlerini.

Taddeo Zuccaro bir binanın iskelesinde çalışıyor. Yaşlı Michelangelo onu hayranlıkla seyrederken, Ün tanrıçası, onun zaferini bütün dünyaya ilan ediyor, 1590 dolayları

Federico Zuccaro'nun çizimi; kâğıt üzerine mürekkep, 26.2 × 41 cm; Albertina, Viyana



19

GÖRÜNTÜ VE GÖRÜNTÜLER

Katolik Avrupa, XVII. yüzyılın ilk yarısı

Sanat tarihi, bazen birbirini izleyen değişik üslupların tarihi olarak tanımlanır. XII. yüzyılın yuvarlak kemerli Roman ya da Norman üslubunun yerini, nasıl sivri kemerli Gotik üslubunun aldığı; Gotik üslubun ise, XV. yüzyılın başlarında İtalya'da doğan ve yavaş yavaş tüm Avrupa'ya yayılan Rönesans tarafından nasıl aşıldığını duyarız hep. Rönesans'ı izleyen üsluba da genel olarak Barok adı verilir. Fakat önceki üslupları belirgin özellikleriyle tanımlamak kolayken, Barok için durum o kadar basit değildir. Rönesans'tan başlamak üzere, neredeyse günümüze kadar, mimarlar, tümünü klasik yıkıntılardan ödünç aldıkları aynı temel biçimleri (sütunları, gömme ayakları, kornişleri, entablatürleri, silmeleri) kullanmışlardır. Bu nedenle, Rönesans üslubunun bir bakıma Brunelleschi çağından günümüze dek sürdüğünü ileri sürmek yanlış olmaz. Nitekim birçok mimari kitapları tüm bu dönemi Rönesans olarak ele alırlar. Öte yandan, bunca uzun bir sürede, mimarideki beğeni ve tercihlerin belirgin bir ölçüde değişmiş olması da doğaldır. Dolayısıyla, bu değişiklikleri belirlemek için, onları farklı adlarla nitelendirmek yararlı olacaktır. Ama işin tuhafı, bizler için sadece bir üslubu tanımlayan bu adlar, başlangıçta onları aşağılamak için kullanılmıştır. "Gotik" sözcüğü ilk kez, Rönesans dönemi İtalyan sanat eleştirmenlerince, Roma İmparatorluğunu yıkıp, kentlerini yağmalayan Gotlar tarafından İtalya'ya getirildiğine inanılan ve barbar sayılan bir üslübu nitelemek için kullanılmıştır. "Maniyerist" sözcüğü XVI. yüzyıl sonları sanatçılarını yapmacıklık ve boş taklitçilikle suçlayan XVII. yüzyıl eleştirmenlerinin ortaya attığı bir terimdir. "Barok" sözcüğü, daha sonraki dönemlerin eleştirmenleri tarafından XVII. yüzyıl eğilimlerine açılan savaşın bir ürünüdür. Aslında, saçma ya da garip anlamlarına gelen Barok sözcüğü, klasik biçimlerin, Yunanlılar ve Romalılarca uygulanan yöntemlerin dışında hiçbir zaman uygulanmaması gerektiğini savunanlar tarafından kullanılmıştır. Bu eleştirmenler, antik mimarinin katı kurallarını dikkate almamayı, kınanması gereken bir zevksizlik örneği olarak görüyorlar, bu yüzden de bu üslubu, "Barok" olarak nitelendiriyorlardı. Bu ayrımları kavramak bizim için hiç de kolay değildir. Kentlerimizde, klasik mimarinin kurallarına meydan okunduğu ya da bu kuralların bilinçsizce kullanıldığı yapıları görmeye o kadar alışmışızdır ki, bu konularda artık duyarsız

hale gelmişizdir. Bu tarihi tartışmalar, bizim ilgimizi çeken mimari sorunlardan çok uzakmış gibi görünüyor. *Resim 250*'deki kilisenin cephesi pek öyle de heyecan verici bir şey sayılmaz bizim için; çünkü bu örneğin, iyi ya da kötü, o kadar çok taklidini görmüşüzdür ki, artık bu tür yapılara dönüp bakmayız bile. Ama bu kilise, 1575 yılında Roma'da inşa edildiğinde bir devrim yaratmıştı. Roma'da bulunan çok sayıda kiliseden herhangi birisi değildi bu. Reform'a karşı tüm Avrupa'da başarıyla mücadele etmesi için büyük umutlar beslenen Cizvit tarikatının kilisesiydi. Kilisenin planı bile özgün ve alışılmadık olacaktı. Bu kilisede, Rönesans'ın yuvarlak ve simetrik kilise anlayışı, dinsel âyinlere uygun düşmediği için reddedilmiş, bütün Avrupa'nın örnek alıp uygulayacağı zekice düşünülmüş sade bir plan geliştirilmişti. Kilise haç biçiminde olacak, tepesini, yüksek ve görkemli bir kubbe örtecekti. Cemaat, orta sahın olarak bilinen, dikdörtgen biçimli uzun geniş mekânda toplanabilecek ve ana sunak masasına bakacaktı. Ana sunak orta sahının bir ucunda duruyor, arkasında da ilk bazilikalara benzer şekilde bir apsid yer alıyordu. Özel ibadet gereklerini karşılamak ya da tek bir azize tapınmak isteyenler için sahının her iki yanında, her birinde bir sunak masası bulunan bir dizi küçük şapel yer alıyordu. O zamandan sonra pek çok kez kullanılan bu tasarım, Ortaçağ kilisesinin başlıca özellikleri – ana sunağı vurgulayan dikdörtgen biçimli sahın – ile Rönesans planlamasının buluşlarını – görkemli bir kubbeden gelen ışıkla aydınlanan geniş ve ferah iç mekânlar – bir araya getiriyordu.

Il Gesù Kilisesinin, ünlü mimar Giacomo della Porta (1541?-1604) tarafından yapılmış cephesine baktığımızda, yeni kilisenin, o dönem insanlarını, içi kadar etkilemesinin sebebini anlıyoruz. Dikkatimizi çeken ilk şey, tüm cephenin klasik mimarinin ögelerinden oluşması: Sütunlar (daha doğrusu gömme sütunlar ve gömme ayaklar) bir "arşitrav"ı ve onun üstündeki ara bölmeyi taşıyor. Onların da üstünde üst kat yer alıyor. Bu ögelerin yerleştirilme biçimi bile klasik mimarinin bazı özelliklerini taşıyor: sütunların çevrelediği geniş orta giriş ve onun her iki yanındaki birer küçük giriş, müzikçilerin belleğindeki akor major gibi, mimarların belleğine yer eden zafer takları (*sayfa 119, resim 74*) örneğini anımsatıyor. Bu sade ve görkemli cephede, sırf entelektüel kapris uğruna klasik kurallara meydan okuyan hiçbir şey sezilmiyor. Ama yapıdaki klasik ögelerin bir motif oluşturacak şekilde kaynaşma şekli Yunan, Roma ve hatta Rönesans kurallarının bile geride bırakıldığını gösterir. Bu cephenin en belirgin özelliği, tüm yapıya daha bir zenginlik, çeşitlilik ve ciddiyet vermek istercesine, gömme sütun ya da ayakların ikişer ikişer kullanılmış olmasıdır. Dikkatimizi çeken ikinci bir özellik de, sanatçının tekdüzeliği önlemek için gösterdiği çabadır. Tüm ögeleri, cephenin orta bölümünü kompozisyonun doruk noktası yapacak şekilde yerleştirmiştir. Bu bölümde yer alan ana giriş, iç içe girmiş iki çerçeveyle vurgulanmıştır. Benzer ögelerden oluşan önceki ya-



250
Giacomo della Porta
Il Gesù kilisesi, Roma, 1575-1577 dolayları
Bir erken Barok kilisesi

pılarla karşılaştırdığımızda, Il Gesù'daki büyük değişikliği hemen görürüz. Brunelleschi'nin yaptığı Cappella Pazzi (*sayfa 226, resim 147*), çok daha hafif ve zarif görünür. Bramante'nin Tempietto'su ise (*sayfa 290, resim 187*), o açık-seçik biçimiyle neredeyse fazla ağırbaşlı bir havadadır. Sansovino'nun yaptığı San Marco Kütüphanesi bile (*sayfa 326, resim 207*), Il Gesù ile karşılaştırıldığında basit gelir. Çünkü Sansovino, cephede aynı motifi tekrar tekrar kullanmıştır. Cephenin bir bölümünü bir kere gördünüz mü, gerisi hep aynıdır. Della Porta'nın yaptığı ilk Cizvit kilisesinin cephesinde her şey, bütünün yarattığı etkiye bağlıdır. Tüm ögeler bir araya gelip karmaşık tek bir desen oluştururlar. Belki bu açıdan kilisenin en belirgin özelliği, mimarın alt ve üst katları birleştirmekte gösterdiği özendir. Della Porta, klasik mimaride benzerine hiç rastlamadığımız biçimde bir spiral kıvrım (volüt) kullanmıştır. Böyle bir formu bir Yunan tapınağında veya Roma tiyatrosunda hayal etmeye çalışırsak, ne kadar uyumsuz duracağını rahatça görebiliriz. Nitekim, klasik geleneğin saf biçimiyle kullanılması gerektiğini savunanlarca Barok mimarlara yöneltilen eleştirilen çoğunun sorumlusu, bu eğriler ve kıvrımlardır. Fakat bu "süsleri" resimde bir kâğıt parçasıyla kapayarak, onlarsız binanın nasıl duracağını görmeye çalışırsak, bunların sadece bir süs olmadığını itiraf etmek zorunda kalırız. Onlar olmazsa, yapıda bütünlük kalmaz. Barok mimarlar bu bütünlüğü sağlamak için, zamanla daha çarpıcı ve alışılmadık biçimlere başvurdular. Bu biçimler, tek başlarına görüldüğünde oldukça şaşırtıcı gelebilir, ama belirli de-

ğere sahip bütün yapılarda, sanatçının amaçları için vazgeçilmez ögelerdirler.

Resim sanatının, Maniyerizm'in çıkmazından kurtulup, geçmişin büyük ustalarınınkinden daha zengin olanaklara sahip bir üsluba doğru gelişimi, bazı bakımlardan Barok mimarinin gelişimine benziyordu. Tintoretto'nun ve El Greco'nun önemli tablolarında, XVII. yüzyıl sanatında giderek önem kazanacak bazı fikirlerin gelişmesini gördük: Işığın ve rengin vurgulanması, basit denge anlayışının dikkate alınmaması ve daha karmaşık kompozisyonların tercih edilmesi. Yine de, XVII. yüzyıl resmi sadece maniyerist üslubun bir devamı değildir. En azından, o dönemde yaşayan insanlar böyle olmadığını düşünüyorlardı. Onlar sanatın tehlikeli bir tekdüzeliğe girdiğine ve bundan kurtulması gerektiğine inanmışlardı. O dönemlerde insanlar sanat hakkında konuşmaktan hoşlanıyordu. Özellikle Roma'da, kimi kültürlü beyefendiler, çağın sanatçılarının oluşturduğu değişik "akım"ları tartışmaktan zevk duyuyorlar, bu sanatçıları eski ustalarla karşılaştırmaktan ve onların arasında geçen tartışma ve entrikalarda taraf tutmaktan hoşlanıyorlardı. Bu tartışmalar, sanat dünyası için yeni bir şeydi ve XVI. yüzyılda ilk başladıklarında, resmin heykelden daha mı yararlı olduğu ya da tasarımın mı yoksa rengin mi daha önemli olduğu (Floransalılar tasarımı, Venedikliler rengi savunuyordu) gibi konular tartışılıyordu. Şimdi ise ele aldıkları konu başkaydı: Roma'ya kuzey İtalya'dan gelmiş ve birbirine tamamen zıt görünen yöntemlerle çalışan iki sanatçıyı konuşuyorlardı. Bunlardan birisi Bolognalı Annibale Carracci (1560-1609), ötekisi de Milano yakınlarından gelen Michelangelo da Caravaggio'ydu (1573-1610). Her ikisi de Maniyerizm'den bıkmış gibiydiler. Ama Maniyerizm'in yapmacıklığını aşma yolları birbirlerininkinden çok farklıydı. Annibale Carracci, Venedik resmini ve Correggio'yu incelemiş bir ailedendi. Roma'ya gelince, Raffaello'nun yapıtlarıyla büyülenip kaldı. Bunların sadeliğini ve güzelliğini, Maniyeristlerin yaptığı gibi yadsımak yerine, yeniden yakalamak istiyordu. Sonraki eleştirmenler onun, geçmişin tüm büyük ressamlarının en iyi yönünü taklit etme amacını taşıdığını söylemişlerdir. Oysa Carracci'nin ("Eklektisizm" diye adlandırılan) böyle bir anlayışı herhangi bir şekilde hayata geçirmiş olması olası değildir. Eklektisizm, daha sonraları, onun eserlerini örnek alan akademilerde ve sanat okullarında ortaya çıkmıştır. Carracci, böylesi aptalca bir anlayışın peşinden gitmeyecek kadar gerçek bir sanatçıydı. Roma sanat klikleri arasında kendi grubunun parolası, klasik güzelliğin geliştirilmesiydi. Bu parolayı, oğlunun cesedi başında yas tutan Meryem'i betimleyen sunak resminde sezebiliriz (*resim 251*). Grünewald'ın yaptığı, acıdan kıvranan İsa vücuduna bakarsak (*sayfa 351, resim 224*), Annibale Carracci'nin bize ölümün ürkütücülüğünü ve acının eziyetini hissettirmemek için ne kadar dikkat ettiğini görürüz. Resmin kendisi, herhangi bir erken Rönesans ressamınınki kadar sade ve



251

Annibale Carracci
İsa'ya yas tutan Meryem, 1599-1600

Sunak resmi; tuval üstüne yağlıboya, 156 × 149 cm; Museo di Capodimonte, Napoli

uyumlu bir kompozisyona sahiptir. Yine de, onu bir Rönesans eseriyle karıştırmamız zordur. Carracci'nin İsa'nın vücudunda ışığı oynatış biçimi ve oluşturduğu duygusal ortam tümden değişiktir, yani Barok'tur. Tabloyu fazla duygusal bulup geçiştirmek kolaydır. Ama onun yapılış amacını da unutmamak gerekir. Bu bir sunak resmidir, dolayısıyla önünde mumlar yanarken, dua eden insanların ona bakıp derin düşüncelere dalması için yapılmıştır.

Carracci'nin yöntemleri hakkında ne düşünürsek düşünelim, Caravaggio ve yoldaşlarının onları pek tutmadığı kesindir. Aslında iki ressam arasındaki ilişkiler iyiydi – ki bu, öfkeli, vahşi yaradılışlı, çabuk gücenen, ge-



252
Caravaggio
Kuşkucu Thomas,
1602-1603 dolayları

Tuval üstüne yağlıboya, 107 × 146 cm; Stiftung Schlösser und Gärten, Sanssouci, Potsdam

rektiğinde düşmanının karnına hançerini saplamaktan çekinmeyen Caravaggio için alışılmışın ötesinde bir şeydi. Fakat onun yapıtları, Carracci'ninkilerden çok farklı bir çizgideydi. Caravaggio'ya göre çirkinden korkmak, aşağılanması gereken bir güçsüzlüktü. Onun aradığı gerçeğin kendisiydi. Bizzat gördüğü gerçeği arıyordu o. Klasik örnekleri sevmiyor, "ideal güzellik" kavramına saygı duymuyordu. Alışıldık yöntemlerden uzak durup, sanatı taze bir bakış açısıyla ele almak istiyordu (*sayfa 30-31, resim 15, 16*). Birçokları Caravaggio'nun sadece seyirciyi şaşkınlığa uğratma amacı güttüğünü, güzelliğe ve geleneğe saygısı olmadığını düşündü. Caravaggio, bu tür eleştirilerle karşılaşan ilk ressam oldu. Aynı şekilde Caravaggio, sanat görüşü, kendisini eleştirenler tarafından bir slogana dönüştürülen ilk ressamdı: O bir "doğalcı" olmakla suçlanıyordu. Ne var ki Caravaggio, vaktini sansasyon yaratmaya çalışmakla harcamayacak denli büyük ve ciddi bir sanatçıydı. Eleştirmenler tartışadururken o çalışıyordu. Aradan üç yüzyıldan çok zaman geçtiği halde, yapıtları hâlâ çarpıcılıklarını yitirme-

miştir. Aziz Thomas'ı resmettiği tabloyu (*resim 252*) ele alalım: Üç havari, İsa'ya merakla bakıyor ve aralarından biri parmağını onun böğründeki yaraya sokuyor. Oldukça alışılmışın dışında olan bu tablonun, dindar insanlara ne kadar saygısız ve hakaret edici geldiğini hayal etmek zor olmasa gerek. Onlar, güzel kıvrımlı giysilere bürünmüş ağırbaşlı havariler görmeye alışmıştı. Oysa Caravaggio'nun tablosundakiler, kırışık alınları ve yıpranmış yüzleriyle daha çok sıradan işçileri anımsatıyordu. Ama Caravaggio'nun kendisinin de yanıtlayacağı gibi, *gerçekten* yaşlı emekçilerdir onlar, sıradan insanlardır. Kuşkucu Thomas'ın uygunsuz davranışına gelince, İncil bu konuda çok açıktır. İsa, Thomas'a şöyle diyor: "Yaklaştır... elini, koy böğrüme. Kuşkucu olma, inançlı ol!" (Yahya İncili, xx : 27).

Caravaggio'nun "doğalcı"lığı, yani güzel ya da çirkin bakmadan, doğayı aslına bağlı kalarak verme amacı, belki de Carracci'nin güzelliği vurgulamasından daha dinseldir. Caravaggio, İncil'i defalarca okuyup, üzerinde düşünmüş olmalıdır. Kendinden önce Giotto ve Dürer'in yaptığı gibi, Caravaggio da kutsal olayları, sanki komşusunun evinde oluyormuşçasına gözlerinin önünde canlandırmak isteyen büyük sanatçılardan biriydi. Bu eski metinlerdeki kişileri daha gerçekçi bir biçimde göstermek için elinden geleni esirgemedi. Işık ve gölgeyi kullanış yöntemi de bu amaca katkıda bulundu. Caravaggio'nun ışığı, vücuda zerafet ve yumuşaklık vermez; serttir ve derin gölgelerle yarattığı kontrastla nerdeyse göz alır. Buna karşın, bu garip sahneyi ödünsüz bir dürüstlükle vurgular. Çağdaşlarından pek azının anlayabildiği bu dürüstlük, daha sonraki sanatçılar üstünde belirleyici bir etki yaratmıştır.

XIX. yüzyılda modası geçen Annibale Carracci ve Caravaggio; günümüzde yeniden ilgi çekmeye başlamıştır. Ancak, her ikisinin de resim sanatına kazandırdığı itici güç, hayal edilemeyecek ölçüde büyüktür. İkisi de Roma'da çalışmışlardır. Ve Roma, o dönemde uygar dünyanın merkeziydi. Avrupa'nın her yanından sanatçılar buraya geliyor, resimle ilgili tartışmalara katılıyor, sanat klikleri arasındaki kavgalarda taraf oluyor, eski ustaları inceliyor ve kendi ülkelerine en yeni "akımlar"ın bilgileriyle dönüyorlardı. Yakın geçmişte Paris modern sanatçılar için ne idiyse, Roma da o dönemin sanatçıları için öyleydi. Sanatçılar, Roma'daki rakip okullar arasından, kendi ulusal geleneklerine ve yaradılışlarına en uygun olanı seçiyorlardı. Aralarından en iyileri bu yabancı akımlardan öğrendiklerinden kendine has bir üslup geliştiriyordu. Roma, günümüzde de, Katolik inançlı ülkelerdeki resim sanatının muhteşem panoramasını seyretmek için en elverişli yer sayılır. Üslubunu Roma'da geliştirmiş İtalyan ustaları arasında en ünlüsü, kimi kararsızlıklardan sonra Carracci'nin okuluna katılan Bolognalı Guido Reni'dir (1575-1642) kuşkusuz. Reni'nin ünü, tıpkı ustasınınki gibi, bir zamanlar, günümüzde olduğundan çok daha fazlaydı (*sayfa 22, resim 7*). Adının Raffaello'yla bir tutulduğu zamanlar olmuştur.

Resim 253'e bakınca bunun nedenini anlayabiliriz. Reni, bu freskoyu, 1614 yılında bir Roma sarayının tavanına yapmıştır. Bu resim, şafağı (Aurora) betimlemektedir. Genç güneş tanrısı Apollon arabasıyla ilerlerken, günün saatleri olan güzel Hora'lar, çevresinde neşe içinde dans ederler. Önlerinde, elinde meşaleyle ilerleyen çocuk sabah yıldızıdır. Günün ışıl ışıl doğuşunun bu resmi öylesine zarif, öylesine güzel ki, neden akla Raffaello'nun ve onun Farnesina'daki freskolarının (*sayfa 318, resim 204*) geldiğini çok iyi anlıyoruz. Nitekim Reni'nin amacı, özendiği bu büyük ustayı anımsatmaktı. Belki de çağımız eleştirmenlerinin, Reni'nin başarılarına çoğunlukla fazla değer vermemelerinin nedeni de budur. Eleştirmenler, bir başka ustaya özenme eğilimi yüzünden, Reni'nin eserlerinin fazla denetimli olduğunu, onun saf güzelliğe ulaşmak için gösterdiği çabanın fazla yüzeye çıktığını düşünmektedirler. Bu noktaları tartışmaya gerek yok aslında. Çok iyi biliyoruz ki, Reni, bakış açısı bakımından Raffaello'dan çok farklıydı. Raffaello'da, güzelliğin ve dinginliğin, sanatçının kendi doğasından ve sanatından kaynaklandığını hissederiz. Buna karşın Reni'nin resim yapma biçimi, sanki onun verdiği bir prensip kararının sonucu gibidir. Öyle ki, kazara Caravaggio'nun öğrencileri onu yanlış yolda olduğu konusunda inandırmış olsalardı, Reni'nin hemen başka bir üslupta resim yapmaya başlayabileceğini hissederiz. Ama bu tür prensip meselelerinin ortaya çıkması ve sanatçıların zihnini böyle meşgul etmesi, Reni'nin suçu değildi. Aslına bakarsanız, kimsenin suçu değildi. Sanat öyle bir gelişim noktasına varmıştı ki, sanatçılar ister istemez bir yöntem seçme zorunluğuyla karşı karşıya kalıyorlardı. Bunu böyle kabul edersek, Reni'nin güzellik anlayışını uygulama biçimine, onun doğada kendi ideallerine uygun bulmadığı şeyleri yok saymasına ve gerçekte olandan daha mükemmel biçimler bulmak için çıktığı yolculuğun ona kazandırdığı başarıya rahatça hayran kalabiliriz. Klasik heykellerin belirlediği ölçülerden yola çıkarak doğayı

253
Guido Reni
Aurora (Şafak), 1614
Fresko, yaklaşık 280 × 700 cm; Palazzo Pallavicini-Rospigliosi, Roma





254

Nicolas Poussin
'Et in Arcadia ego', (Arkadia çobanları)
1638-1639

Tuval üstüne yağlıboya, 85 × 121 cm; Louvre, Paris

idealleştirme ve "güzelleştirme" anlayışını biçimlendirenler, Annibale Carracci, Guido Reni ve onların takipçileridir. Biz bu anlayışı, klasik sanattan ayrı tutmak için, "Neo-Klasik" ya da "Akademik" anlayış olarak adlandırıyoruz. Bu konuda çıkan tartışmalar belki çabucak son bulmayacak, ama kimse, bu akımın savunucuları arasında büyük ustaların bulunduğunu yadsıyamaz. Bu ustalar, saf ve güzel bir dünyayı biraz olsun görmemizi sağlayarak bizleri zenginleştirmişlerdir.

"Akademik" ustaların en ünlülerinden biri, kendine Roma'yı vatan seçen Fransız Nicolas Poussin (1594-1665)'dir. Poussin, klasik heykelleri tutkulu bir çabayla inceledi. Bu heykellerin güzelliği, saflık ve yüceliğin hüküm sürdüğü geçmişteki bir dünyanın hayalini tuvale aktarmasına yardımcı olacaktı. *Resim 254*, durmak bilmeyen bu çalışmanın en ünlü sonuçlarından birini göstermektedir. Sakin ve güneşli bir güney manzarasıyla karşı karşıyayız burada. Yakışıklı delikanlılarla güzel ve saygın bir genç kız, büyük bir taş mezarın önüne toplanmışlar. Başlarındaki çelenklerden ve ellerindeki değneklerden çoban oldukları anlaşılan gençlerden biri, mezardaki yazıtı çözebilmek için diz çökmüş; bir ikincisi bu yazıtı işaret ederken dönüp güzel çoban kızına bakıyor. Kız ise, tıpkı öbür uçta duran arkadaşı gibi hüzünlü bir sessizlik içinde duruyor. Latince yazıt, şöyle diyor: "ET IN ARCADIA EGO" (Arkadia'da bile varım). Ben, yani ölüm, çobanların düşler ülkesi Arkadia'da bile egemenim. İşte şimdi, mezarı çevreleyen bu figürlerin Tanrı'ya boyun eğen dalgın bakışlarındaki mükemmel ifadeyi



255

Claude Lorrain
Apollon'a kurban adayış ve manzara, 1662-1663

Tuval üstüne yağlıboya, 174 × 220 cm; Anglesey Abbey, Cambridgeshire

anlıyor ve figürlerin birbirlerinin davranışlarına verdikleri karşılıklardaki güzelliğe daha bir hayran kalıyoruz. Kompozisyon oldukça basit görünüyor, ama bu basitlik, derin bir sanatsal bilgiden doğmaktadır. Yalnızca böyle bir bilgi, ölümün korkunçluğunu yitirdiği andaki huzur dolu sessizliğin nostaljik görüntüsünü verebilirdi.

Bir başka İtalyanlaşmış Fransız, eserlerinin ünlenmesini aynı nostaljik güzelliğe borçludur. Bu sanatçı, Poussin'den yaklaşık altı yaş genç olan Claude Lorrain (1600-1682)'dir. Claude, Roma çevresindeki tepeleri ve ovaları gezdi; buralardaki güneye özgü güzel tonları ve görkemli kalıntıları inceledi. Poussin gibi o da, doğanın gerçekçi betimlenmesinde mükemmel bir usta olduğunu yaptığı eskizlerle kanıtladı. Onun ağaç çizimlerine bakmak gerçekten de büyük bir zevktir. Tablolarında ve asitle indirme resimlerinde ise, doğayı kullanırken seçici davranmış, ancak geçmişin düşsel görüntüsüne uygun gördüğü motifleri kullanmıştır. Sonra da bunları, altın bir ışık veya gümüş bir havanın içine daldırarak, tüm sahneyi adeta yüceltmiştir (*resim 255*). İnsanların gözlerini doğanın yüce güzelliğine ilk kez

Claude Lorrain açmıştır. Ölümünden sonra, yaklaşık bir yüzyıl boyunca, gezginler, gerçek bir manzarayı onun belirlediği standartlara göre yargıladılar. Eğer bir manzara onlara Lorrain'in görüntülerinden birini hatırlatıyorsa, onu beğeniyorlar ve piknik yapmak için orada oturuyorlardı. İngiliz zenginleri daha da ileri gidip, kendilerine ait doğa parçalarını, yani malikânelerindeki bahçeleri, Claude'un güzellik hayallerine uygun bir şekilde biçimlendirmeye karar verdiler. Bu yüzden, İngiltere'nin güzelim kırsal bölgelerindeki birçok arazi, İtalya'da yerleşen ve Carracci'nin anlayışını benimseyen bu Fransız ressamın imzasını taşımalıdır aslında.

Carracci ve Caravaggio çağında Roma'daki atmosferi en yakından gözlemleyen kuzeyli Flaman sanatçı Peter Paul Rubens (1577-1640) oldu. Rubens, hemen hemen Guido Reni'nin yaşındaydı; Poussin ve Claude'dan bir önceki kuşaktandı. Roma'ya 1600 yılında yirmi üç yaşında geldiğinde, belki de en kolay etkileneceği çağdaydı. Sanata ilişkin birçok hararetli tartışmaya katılmış, yalnız Roma'da değil, Cenova ve Mantova'da da, çok sayıda eski ve yeni yapıtı incelemiş olmalıdır. Büyük bir ilgiyle dinliyor ve öğreniyordu. Buna karşın, bildiğimiz kadarıyla, hiçbir "akım" ya da gruba katılmamıştır. Yüreğinin içinde, bir Flaman sanatçısı olarak kaldı. O, Van Eyck, Rogier van der Weyden ve Bruegel'in çalışmış olduğu ülkeden geliyordu. Bu sanatçıların her zaman en çok ilgilendikleri şey nesnelerin rengârenk yüzeyleri olmuştu. Onlar, bildikleri tüm sanatsal yöntemleri kullanarak kumaşın ve tenin dokusunu ifade etmeye çalışmışlar; kısacası gözün görebildiği her şeyi olabildiğince gerçeğe yakın olarak resmetmek istemişlerdir. Bu ressamlar, İtalyan meslektaşları için âdeta kutsal sayılan güzellik kalıplarını önemsememiş, üstelik çoğu zaman soylu konulara da fazla ilgi göstermemişlerdir. Rubens, bu geleneğin içinde büyümüştü. İtalya'da gelişen yeni sanata karşı duyduğu hayranlığa rağmen, temel inancını değiştirmemiş görünüyor. Ona göre sanatçının görevi, çevresindeki doğayı resmetmekti; istediğini resmetmeli ve nesnelerin canlı güzelliğinden zevk aldığını bize hissettirmeliydi. Caravaggio'nun ve Carracci'nin sanatları bu yaklaşımla çelişmiyordu. Rubens, klasik öykü ve efsaneleri resmetme geleneğini yeniden canlandıran ve inananların eğitimi için etkileyici sunak resimleri yapan Carracci ve okuluna hayrandı. Ama aynı zamanda Caravaggio'nun doğayı incelerken gösterdiği ödünsüz içtenliğe de saygı duyuyordu.

Rubens, 1608'de Anvers'e döndüğünde otuz bir yaşındaydı ve öğrenilebilecek her şeyi öğrenmişti: fırça ve boya kullanımında, çıplakları ve kumaş kıvrımlarını, zırh ve mücevherleri, hayvanları ve manzaraları betimlemekle öylesine ustalaşmıştı ki, Alplerin kuzeyinde onunla boy ölçüşebilecek kimse yoktu. Ondan önceki Flaman ressamlar çoğunlukla küçük boyutlu resimler yapıyorlardı. Rubens, kiliselerin ve konakların süslenmesi için büyük tuvaller kullanma eğilimini getirdi İtalya'dan. Bu da ruhani liderlerin ve prenslerin zevkine uyuyordu. Sanatçı, çok sayıda figürü büyük

bir ölçekte düzenlemeyi ve ışıkla rengi kullanarak genel etkiyi güçlendirmeyi öğrenmişti. Anvers'teki bir kilisenin büyük sunağı için yaptığı taslak (*resim 256*), Rubens'in kendinden önceki İtalyanları ne kadar iyi incelediğini ve onları fikirlerini ne kadar güçlü bir şekilde geliştirdiğini gösterir. Karşımızdaki, artık gelenekleşmiş hale gelen azizlerle çevrili Hazreti Meryem temasıdır. Daha önce aynı temanın işlendiği Wilton İkilisi (*sayfa 216-217, resim 143*), Bellini'nin "Meryem"i (*sayfa 327, resim 208*) veya Tiziano'nun "Pesaro Meryem"i (*sayfa 330, resim 210*) ile karşılaştırdığımızda, Rubens'in bu geleneksel konuyu nasıl bir serbestlik ve rahatlıkla ele aldığını görürüz. Daha ilk bakışta apaçık olan bir şey var: bu resimde daha öncekilere oranla, daha çok hareket, daha çok ışık, daha güçlü bir mekân hissi ve daha kalabalık bir figür grubu var. Azizler, bir bayram havası içinde, Meryem'in yüksekteki tahtının çevresini dolduruyorlar. Ön planda piskopos Aziz Augustinus, elinde şehitliğinin simgesi ızgara demirle Aziz Laurentius ve Tolentinolu keşiş Aziz Nikola, seyirciyi, tapındıkları Meryem'e doğru yöneltiyorlar. Ejderiyle Aziz Giorgio, okluk ve oklarıyla Aziz Sebastianus dikkatle birbirlerine bakarken, elinde şehitliğinin simgesi palmiyeyle bir asker, tahtın dibinde diz çökmek üzere. Aralarında bir rahibenin de bulunduğu bir grup kadın; küçük bir melek eşliğindeki bir genç kızın Meryem'in kucağından sarkan Çocuk İsa'dan bir yüzük almak için diz çöktüğü sahneye doğru, kendilerinden geçmişçesine bakıyorlar. Bu, Azize Katerina'nın evliliği ile ilgili öyküyü betimleyen sahnedir. Rüyasında böyle bir olayı gören Azize Katerina, kendini İsa'nın gelini saymıştır. Aziz Yusuf, tahtın arkasından, olanlara şefkatle bakıyor. Birini anahtarından, ötekisini kılıcından tanıdığımız Aziz Petrus'la Aziz Paulus ise ayakta derin düşüncelere dalmışlar. Bu iki figür, karşı tarafta yalnız başına ışığın altında durmuş ve ellerini kendinden geçmiş bir hayranlıkla havaya kaldıran Aziz Yahya'nın heybetli figürünü etkili bir biçimde dengeliyor. Öte yandan sevimli iki küçük, Yahya'nın yürümemekte direten kuzusunu tahtın basamaklarından yukarıya çekiyor. Bir başka çift küçük melek de, Meryem'in başına defneden bir taç koymak için gökten aşağı sarkıyor.

256

Peter Paul Rubens
Çevrelerinde azizlerle Meryem ve Çocuk İsa,
1627-1628 dolayları

Büyük bir sunak resmi için taslak; ahşap üstüne yağlıboya, 80.2 × 55.5 cm; Gemäldegalerie, Staatliche Museen, Berlin

Ayrıntıları gördükten sonra, şimdi tablonun tümünü ele alalım. Rubens tüm figürleri birbirine bağlayarak bir bütünlük sağlamış ve tabloya neşe dolu bir törensellik atmosferi vermiştir. Bu kadar büyük tabloları, böylesine bir el ve göz yeteneğiyle tasarlayabilen bir ustanın, tek başına, altından kalkılamayacak sayıda sipariş alması bizi şaşırtmıyor elbette. Bu Rubens'in gözünü korkutmuyordu. O, büyük bir örgütleme yeteneğine ve güçlü bir kişisel cazibeye sahipti. Yetenekli birçok Flaman ressam onun yönetiminde çalışmak ve böylece ondan bir şeyler öğrenmekten gurur duyuyordu. Eğer, yeni bir yapıt siparişi, bir kiliseden ya da bir kral veya prensten geliyorsa, Rubens bazen sadece renkli bir taslak yapıyordu (Nitekim, *resim 256*, daha geniş bir kompozisyon için yaptığı böyle bir renkli taslaktır). Taslağı büyük





257

Peter Paul Rubens
Bir çocuk başı, olasılıkla kızı Clara Serena'nın portresi,
1616 dolayları

Ahşaba yapıştırılmış tuval üstüne yağlıboya, 33 × 26.3 cm; Sammlungen des Fürsten von Liechtenstein, Vaduz

tuvale geçirmek ise öğrencilerinin veya yardımcılarının göreviydi. Onlar, ustalarının taslağı doğrultusunda tüm yerleştirmeyi ve boyamayı yaptıktan sonra, Rubens eline fırçayı alıyor, şurada bir yüze dokunuyor, burada ipek bir giysiye fırçasını sürüyor veya çok şiddetli kontrastları yumuşatıyordu. Fırçasının her şeye yaşam verebileceğine inanıyordu ve bunda da haklıydı. Rubens'in sanatının en müthiş sırrı buydu: o, sihirli yeteneğiyle her şeye yoğun ve neşeli bir canlılık katıyordu. Rubens'in bu ustalığını bazı basit çizimlerinde (*sayfa 16, resim 1*) ve kendi zevki için yaptığı tablolarında değerlendirip ona hayran kalabiliriz. *Resim 257*, bir kız çocuğun başını gösteriyor. Olasılıkla da kendi kızını. Bu resimde ne bir kompozisyon oyunu var, ne de şahane giysiler veya ışın demetleri. Yalnızca bir kız çocuğu portresi. Ama kızın yüzü canlı bir tenmiş gibi sanki. Önceki yüzyılların portreleri, sanat yapıtı olarak ne denli büyük olurlarsa olsunlar, bu resimle karşılaştırılınca çok uzak ve gerçek dışı gibi görünüyorlar. Rubens'in, bu neşeli canlılık etkisine nasıl ulaştığını bulmaya çalışmak boşunadır, yine de bunda, dudakların ıslaklığını, yüzün hacmini ve saçların dalgalarını vermekte kullandığı güçlü ama zarif ışık dokunuşlarının payı olduğu kuşkusuzdur. Rubens, fırça vuruşlarına, ondan önce gelen Tiziano'dan bile fazla önem verdi. Rubens'in çalışmalarında, tabloların dikkatlice renklendirilmiş çizimler olmaktan artık çıktığını görürüz. Onun eserleri "boyamacı" bir yöntemle yapılmışlardır ve bu da onlardaki enerji ve canlılık izlenimini artırmaktadır.

Büyük boyda renkli kompozisyonlar düzenlemede ve bunları neşe dolu bir enerji ile aşılamadaki rakipsiz yetenekleri Rubens'e, kendinden önce hiçbir ressamın ulaşamadığı bir ün ve başarı kazandırdı. Onun sanatı, sarayların debdebesini ve şatafatını güçlendirmek ve yeryüzü güçlerini idealleştirmek için öylesine uygundu ki, Rubens her gittiği yerde rakipsiz olmanın avantajını yaşıyordu. Bu sıralarda, dinsel ve toplumsal gerilimin, Avrupa'nın kıta bölgesinde korkunç Otuz Yıl Savaşlarına, İngiltere'de ise iç savaşa dönüşmek üzere olduğu bir dönem yaşanıyordu. Bir yanda, çoğu Roma Kilisesinden destek gören mutlak krallıklar ve onların sarayları, öte yanda ise, daha çok Protestan olan ve giderek gelişen ticaret kentleri yer alıyordu. Felemenk ülkeleri de; bir yanda İspanya'nın "Katolik" egemenli-



258

Peter Paul Rubens
Kendi portresi,
1639 dolayları

Tuval üstüne yağlıboya, 109.5 × 85 cm; Kunsthistoriches Museum, Viyana

ğine karşı direnen Protestan Hollanda, öte yanda İspanya'ya bağlı Anvers'ten yönetilen Katolik Flandre bölgesi olarak ikiye bölünmüştü. Rubens, bulunduğu önemli noktaya Katolik tarafın ressamı olarak gelmişti. Anvers Cizvitlerinden, Flandreli Katolik yöneticilerden, Fransa kralı XIII. Louis'den ve Louis'nin annesi Kurnaz Maria Medici'den, İspanya kralı III. Philip'ten ve sanatçıya şövalyelik onurunu veren İngiltere kralı I. Charles'dan siparişler kabul etti. Onur konuğu olarak, bir saraydan başka bir saraya giderken çoğu zaman diplomatik ve siyasal açıdan hassas görevler de yüklendi. Bunların içinde en önemli olanı, İngiltere ve İspanya'nın, bugünkü deyişle "muhafazakâr" diye nitelendirebileceğimiz bir cephe kurmaları için yaptığı arabuluculuktur. Bu arada, zamanın uzmanlarıyla ilişkiler kuruyor, onlarla sanat ve arkeoloji konularında Latince yazışmalarda bulunuyordu. Şövalyelik kılıcıyla gördüğümüz kendi portresi (*resim 258*),



259

Peter Paul Rubens
Barışın nimetleri alegorisi, 1629-1630

Tuval üstüne yağlıboya, 203.5 × 298 cm; National Gallery, Londra

Rubens'in kendi üstün durumunun nasıl bilincinde olduğunu belgelemektedir. Buna rağmen, zeki bakışlarında ne debdebeden ne kendini beğenmişlikten bir iz var. Rubens, hep gerçek bir sanatçı olarak kaldı. Bu arada, Anvers'teki atölyelerinden olağanüstü ustalıkta, çok sayıda tablo çıkmaya devam ediyordu. Klasik efsaneler ve alegorik buluşlar, onun elinde, kızının portresindeki gibi inandırıcı bir canlılık kazanıyordu.

Alegorik resimlerin, genellikle sıkıcı ve soyut olduğu düşünülür. Oysa Rubens'in çağında, bu tür resimler, belirli bir fikri ifade etmenin uygun bir yoluydu. *Resim 259* da bu amaçla yapılmış bir tablodur. İspanya ile barış yapmasını sağlamak amacıyla, Rubens tarafından I. Charles'a armağan olarak götürüldüğü söylenir. Bu resim, barışın nimetleriyle savaşın korkunçluğunu karşılaştırmaktadır. Bilgeliğin ve uygarlık getirici sanatların tanrıçası Minerva, geri çekilmek üzere olan Mars'ı kovuyor. Mars'ın korkunç yoldaşı Öfke (Furia) ise daha şimdiden sırtını dönmüş uzaklaşıyor. Barışın sevinçleri, Minerva'nın koruyuculuğu altında gözlerimizin önüne seriliyor. Bu bereket ve bolluk simgelerini ancak Rubens böyle yaratabilirdi: Barış, bir çocuğa memesini sunuyor; bir Faunus, harika görünen meyveleri keyifle süzüyor (*resim 260*); Dionysos'un yoldaşları Mainas'lar, altınlar ve hazinelerle dans ediyorlar ve bir panter, koca bir kedi gibi usulca oy-

nuyor. Öte yanda, savaşın korkunçluğundan, barışın ve bolluğun korunağına doğru, heyecanlı bakışlarla kaçışan üç çocuk ve onlara taç giydiren bir doğa cini. Canlı kontrastlara ve parlayan renklere sahip detaylara dalan herkes, Rubens'in işlediği fikirleri soluk birer soyutlama değil, güçlü birer gerçek olarak gördüğünü fark edecektir. Belki de bu nedenle, insanların Rubens'i sevip anlamaya başlamaları için önce ona alışmaları gerekir. Rubens klasik güzelliğin "ideal" biçimlerini kullanmıyordu. Bu biçimler ona çok uzak ve soyut geliyordu. Onun resmettiği erkekler ve kadınlar, onun görüp hoşlandığı insanlar gibi yaşayan varlıklardı. Sanatçının yaşadığı dönemde Flandre bölgesinde ince bedenli olmak moda değildi. Rubens'in bu yüzden çizdiği "şişman kadın"ları bazıları eleştirmiştir. Bu eleştirinin sanatsal hiçbir dayanağı yoktur ve bu yüzden de fazla ciddiye alınmaması gerekir. Ama madem ki bu eleştiri birçok kez sanatçıya yöneltilmiştir, öyleyse şunu anımsatmakta yarar var: Rubens'in sadece hünerli bir sanatçı olarak kalmamasını sağlayan şey, eserlerindeki canlı ve neredeyse taşkın hayattan duyduğu zevktir. İşte bu özellik, onun resimlerini şatafatlı salonları süsleyen Barok dekorasyonlarının ötesinde, müzelerin buz gibi ortamında bile canlılıklarını koruyacak güçte başyapıtlar haline dönüştürmüştür.

Rubens'in birçok ünlü öğrenci ve yardımcıları arasında en önemlisi ve en bağımsızı Van Dyck'tır (1599-1641). Ustasından yirmi iki yıl daha genç olan Van Dyck, Poussin ve Claude Lorrain kuşağındandır. Rubens'in, ipekten, insan tenine kadar, değişen farklı nesnelerin dokusunu ve yüzeyini verişteki ustalığını kısa sürede öğrendi. Ama yaradılış ve huy bakımın-



260
Resim 259'dan ayrıntı



dan ustasından çok farklıydı. Van Dyck'ın pek sağlıklı biri olmadığı anlaşılıyor. Bu yüzden resimlerinde durgun ve hafifçe hüzünlü bir ruh durumu egemendir. Belki Cenova'nın ağırbaşlı soylularını ve I. Charles'ın maiyetindeki şövalyeleri çeken yönü bu olmuştur. Sanatçı 1632'de I. Charles'ın saray ressamı oldu ve adı, Sir Anthony Vandyke olarak İngilizleştirildi. Baş eğmeyen bir aristokratik ruha ve taparcasına uyulan zerafet kurallarına sahip bu tabakanın, sanatsal olarak belgelenmesini Van Dyck'a borçluyuz. Bir av partisi sırasında atından daha yeni inmiş I. Charles'ın portresi (*resim 261*), Stuart sülalesinden bu hükümdarı, tarih sayfalarında yaşamak istediği şekilde gösteriyor: Eşsiz zerafete, tartışmasız bir otoriteye ve yüksek bir kültüre sahip bir figür. Sanatların koruyucusu, kralların kutsal hakkının savunucusu, doğuştan getirdiği saygınlığı artırmak için gücünü ifade eden bir şey kuşanmaya gereksinimi olmayan bir adam. Bu nitelikleri portrelerinde böylesine mükemmel bir biçimde yansıtabilen bir ressamın, soylu tabakanın gözbebeği olması doğal sayılmalıdır. Nitekim Van Dyck, o kadar çok siparişe gömüldü ki, o da ustası Rubens gibi artık tek başına işin altından kalkamaz oldu. Modellerinin kostümlerini mankenlere giydirerek, asistanlarına yaptırıyordu. Dahası, bazen modelin başının sadece bir kısmını yapıyor, gerisini asistanlarına bırakıyordu. Ne yazık ki, bu portrelerden bazıları, daha sonraki dönemlerin moda mankenlerine fazla benzemeye başlamıştır. Van Dyck, kuşkusuz, portre sanatına büyük zararlar verecek tehlikeli bir emsal oluşturmuştur. Yine de bu, onun en iyi portrelerinin başarısını gölgelemez. Ayrıca unutulmaması geren bir şey de, herkesten çok onun, soyluların ideallerinin kristalleşmesine yardımcı olduğudur. Van Dyck'ın betimlediği kan soyluluğu ve beyefendilere özgü güvenli davranışlar (*resim 262*), insanlık görüşümüzü, Rubens'in yaşam fışkıran gürbüz figürleri kadar etkilemiştir.

261

Anthony van Dyck
İngiltere kralı I. Charles, 1635 dolayları

Tuval üstüne yağlıboya, 266 × 207 cm; Louvre, Paris

262

Anthony van Dyck
Lord John ve Lord Bernard Stuart, 1638 dolayları

Tuval üstüne yağlıboya, 237.5 × 146.1 cm; National Gallery, Londra



Rubens, İspanya'ya yaptığı gezilerin birinde, öğrencisi Van Dyck'la aynı yıl doğan genç bir ressamla tanışmıştı. Adı Diego Velázquez (1599-1660) olan bu ressamın, IV. Philip'in Madrid'deki sarayında, Van Dyck'ın I. Charles'ın sarayındakine benzer bir görevi vardı. Velázquez henüz İtalya'ya gitmemişti ama, taklitçilerin yapıtlarından öğrendiği Caravaggio'nun tarz ve buluşlarının çok etkisinde kalmıştı. Caravaggio'nun "doğalcılık" anlayışını özümlemiş, sanatını, alışılagelmiş yöntemleri hiçe sayarak, doğayı tarafsız bir biçimde gözlemlemeye adamıştı. Onun erken dönem çalışmaların-



263

Diego Velâzquez
Sevilla sucusu, 1619-1620 dolayları

Tuval üstüne yağlıboya, 106.7 × 81 cm; Wellington Museum, Apsley House, Londra

dan biri, Sevilla sokaklarında su satan yaşlı bir adamı betimlemektedir (*resim 263*). Flaman ressamların, ustalıklarını kanıtlamak için yaptıkları "janr" (güncel yaşam) tipi resimlerden olmasına rağmen, Caravaggio'nun "Kuşkucu Thomas"ındaki (*resim 252*) aynı yoğunluk ve derinlikle yapılmıştır. Yıpranmış, kırışıklarla dolu yüzü, yırtık pırtık giysisiyle yaşlı adam, büyük toprak küp, sıralanmış testinin yüzeyi ve ışığın saydam bardak üzerindeki oyunu, öylesine inandırıcı yapılmıştır ki, onlara adeta dokunabilirmişiz gibi hissederiz. Bu tablo karşısında hiç kimse, betimlenen şeylerin güzel mi yoksa çirkin mi, sahnenin önemli mi yoksa sıradan bir şey mi olduğunu sorma ihtiyacını duymayacaktır. Aslında renkler bile tek başlarına güzel sayılamazlar. Tabloya kahverengi, gri ve yeşilimsi tonlar hâkimdir. Yine de resim öylesine zengin ve yumuşak bir uyum içinde bütünleşmiştir ki, gerçek tablonun karşısında durup bakan biri, onu bir daha hiç unutamayacaktır.



264

Diego Velázquez
Papa X. İnnocentius,
1649-1650

Tuval üstüne yağlıboya, 140 × 120 cm; Galleria Doria Pamphili, Roma

Velázquez, Rubens'in öğüdü üzerine, Roma'ya gitmek için izin aldı. Böylece büyük ustaların eserlerini inceleyebilecekti. Roma'ya 1630'da gitti, ama kısa süre sonra Madrid'e geri döndü. İtalya'ya yaptığı bir ikinci yolculuk dışında, hep Madrid'de, IV. Philip'in sarayının ünlü ve saygın bir üyesi olarak kaldı. Başlıca görevi kralın ve kral ailesinin portrelerini yapmaktı. Bu insanlardan çok azının yüzü çekici veya en azından ilginçti. Öte yandan, saygınlıklarına toz kondurmuyorlar, kendilerine yakışmayan rahatsız elbiseler giyiyorlardı. Onların portrelerini yapmak bir ressam için hiç de çekici bir iş olmasa gerek, diye düşünüyor insan. Ama Velázquez, bu portreleri, adeta mucizevi bir şekilde, dünyanın bugüne kadar gördüğü en ilgi çekici tablolar arasına sokmayı başarmıştır. Velázquez, Caravaggio'nun tarzına yakından uymayı, uzun bir süre önce bırakmıştı. Rubens ve Tiziano'nun fırça vuruşlarını incelemişti, ama onun doğaya yaklaşımında "ikinci elden" hiçbir şey yoktu. *Resim 264*'te Velázquez'in Roma'da 1649-

1650 yılları arasında yaptığı, Papa X. İnnocentius'un portresi görülüyor. Bu resmi, yüz yıldan biraz daha fazla zaman önce yapılmış, Tiziano'nun III. Paulus portresiyle karşılaştırırsak (*sayfa 335, resim 214*), geçen zamanın, sanat tarihinde mutlaka görüş değişikliği getirmediğini görürüz. Raffaello'nun X. Leo portresinin (*sayfa 322, resim 206*) Tiziano'yu etkilediği gibi, Velázquez de kuşkusuz Tiziano'nun yaptığı eserin çarpıcılığını duymuştur. Fakat, Velázquez, Tiziano'nun yöntemlerini çok iyi biliyordu. Buna karşın, yüzeylerdeki parlaklıkları veren fırça vuruşları ve Papa'nın ifadesini yakalayan kararlı el becerisi nedeniyle, karşımızda oturan adamın, çok tekrarlanmış bir kalıp olmayıp, Papa'nın ta kendisi olduğu konusunda bir an bile kuşkuya düşmüyoruz. Roma'ya giden hiç kimse, Palazzo Doria Pamphili'deki bu başyapıtı görme fırsatını kaçırmamalıdır. Gerçekten de, Velázquez'in en olgun yapıtları, fırça vuruşunun etkisine ve renklerin zarif uyumuna o kadar bağlıdır ki, bu yapıtların fotoğrafları, aslı hakkında çok az fikir verebilir. Bu söylediklerimizin çoğu, "Las Meninas" (Nedimeler) adıyla bilinen büyük boyutlu (üç metreden yüksek) tablosuna uygulanabilir (*resim 266*). Bu resimde Velázquez'in kendisini de büyük bir tuvalde çalışırken görüyoruz. Daha dikkatli bakarsak neyin resmini yaptığını da keşfedebiliriz. Atölyenin arka tarafındaki ayna, portreleri için poz veren kral ve kraliçenin figürlerini yansıtıyor (*resim 265*). Bu yüzden biz de onların gördüğü şeyi, yani atölyeyi ziyarete gelen bir grup insanı görebiliyoruz. Kral ve kraliçenin küçük kızları Infanta Margarita, iki nedime arasında duruyor. Nedimelerden biri ona içecek bir şey sunarken, diğeri kral çiftine doğru saygıyla eğiliyor. Bu nedimeler gibi, insanları eğlendirmeleri için tutulan iki cücenin (biri çirkin bir kadın, diğeri köpeği dürtükleyen bir oğlan çocuğu) de adlarını biliyoruz. Arka planda ciddi bir şekilde duran yetişkinler, ziyaretçilerin davranışlarını denetlemek için oradalar sanki.



Bütün bunlar ne anlama geliyor? Bunu hiç bilemeyebiliriz, ama ben, Velázquez'in, fotoğraf makinesinin bulunmasından çok daha önce, gerçek bir anı durdurmayı başardığını düşünüyorum. Belki de prenses, ana-babasının poz vermekten ileri gelen sıkıntısını hafifletsin diye odaya getirilmiş ve kral veya kraliçe de Velázquez'e bu sahnenin tam da onun fırçasına layık olduğunu söylemiştir. Bir hükümdarın ağzından

266

Diego Velázquez
Las Meninas (Nedimeler), 1656

Tuval üstüne yağlıboya, 318 × 276 cm; Prado, Madrid

265

Resim 266'dan ayrıntı





267

Diego Velázquez
İspanya prensi Philip Prosper, 1659

Tuval üstüne yağlıboya, 128.5 × 99.5 cm; Kunsthistoriches Museum, Viyana

çıkan her söz buyruk sayıldığından, belki de bu yapıtı, Velázquez'in gerçeğe dönüştürebileceği geçici bir dileğe borçluyuzdur.

Fakat elbette Velázquez, gerçeğin belgelenmesini muhteşem tablolara dönüştürürken, bu tür tesadüflerin meydana gelmesini beklememiştir. İspanya prensi Philip Prosper'i iki yaşındayken betimleyen portrede (*resim 267*) bize ilk bakışta gelenek dışı gelecek bir şey yoktur belki. Ama tablonun aslına bakarsanız, kırmızının farklı tonları (İran halısından kadife iskemleye, perdeye, çocuğun elbise kollarına ve pembe yanaklarına dek) ar-

kaya doğru koyulaşan beyaz ve grinin soğuk gümüşi tonlarıyla birleşince, eşsiz bir uyum yaratırlar. Kırmızı iskemledeki küçük köpek gibi küçük bir motif bile tam anlamıyla mucizevi olan alçakgönüllü bir ustalığı ortaya çıkarıyor. Jan van Eyck'in yaptığı Arnolfini çiftinin portresindeki (*sayfa 243, resim 160*) köpeğe tekrar bir göz atarsak, büyük sanatçıların ne denli değişik yöntemlerle amaçlarına ulaşabildiklerine tanık oluruz. Van Eyck, hayvanın her bir kıvırcık tüyünü bile kopya etmek için didinip durmuştur. Ondan iki yüzyıl sonra Velazquez köpeğin yalnızca niteleyici ifadesini yakalamayı amaçlamıştır. Leonardo gibi, ama ondan daha da fazla bir şekilde, hayal gücümüzün onun rehberliğini kabul etmesine ve eksik bıraktığı yerleri tamamlamasına güvenmiştir. Tek bir tüyünü bile belirlemediği halde, onun köpeği, Van Eyck'in köpeğinden daha tüylü ve doğaldır. Bu etkiler yüzünden, XIX. yüzyıl Paris'indeki Empresyonizm'in kurucuları, Velazquez'e, geçmişin tüm ressamlarından daha çok ilgi duymuşlardır.

Ressamın başlıca ödevi, doğayı hep taze bir gözle görüp gözlemlemek, renklerin ve ışığın yepyeni uyumlarını keşfedip onların tadına varmak olmuştu. Katolik Avrupa'nın büyük ustaları, siyasal engeller yüzünden ayrıldıkları Protestan Felemenk'in büyük sanatçılarıyla, işte bu yeni coşkuda buluştular.



XVII. yüzyıl Roma sında, duvarları karikatürlü bir sanatçı meyhanesi, 1625-1639 dolayları

Pieter van Laar'ın çizimi; kâğıt üstüne mürekkep ve suluboya, 20.3 × 25.8 cm; Kupferstichkabinett, Staatliche Museen, Berlin

20

DOĞANIN AYNASI

Hollanda, XVII. yüzyıl

Avrupa'nın Protestan ve Katolik olarak ikiye bölünmesi, Felemenk ülkeleri gibi küçük bölgelerin sanatını da etkiledi. Bugün Belçika olarak adlandırdığımız güney Felemenk Katolik kalmıştı. Rubens'in, güçlerini göğe çıkaracak büyük boy tuvaller yapması için, kiliselerden, prenslerden ve kralardan çok sayıda sipariş aldığını görmüştük. Buna karşın, Felemenk'in kuzey bölgeleri, Katolik hükümdarlara, yani İspanyollara karşı çıkmış, bu bölgelerdeki zengin ticaret kentlerinde yaşayan halkın çoğu Protestan inancı benimsemişti. Hollandalı bu Protestan tacirlerin beğenisi, sınırın ötesinde geçerli olan beğeniden oldukça farklıydı. Bu insanlar, bakış açıları yönünden, İngiltere'deki Püritanlara benziyorlardı: dindar, çalışkan ve tutumluydular ve çoğu da güney tarzı şatafattan hoşlanmıyordu. Bu bakış açıları, güvenlik ve zenginliklerinin artmasıyla giderek yumuşamış olsa da, XVII. yüzyılın bu Hollandalı kentsoyluları, Katolik Avrupa'ya egemen olan Barok üslubu hiçbir zaman tam olarak benimsemediler. Mimaride bile daha ciddi ve sade bir tarz tercih edildi. Hollanda'nın başarılarının doruk noktasına vardığı XVII. yüzyıl ortalarında bile, Amsterdam halkı, yeni doğan ülkelerinin gururunu ve başarısını yansıtacak belediye binası için, görkemli olmasına karşın oldukça yalın bir üslup seçti (*resim 268*).

Protestanlığın kazandığı zaferin resimdeki etkisinin (*sayfa 374*) çok daha derin olduğunu gördük. Yaşanan felaket öyle bir boyuttaydı ki, Ortaçağda hemen her yerde olduğu gibi, sanatların geliştiği İngiltere ve Almanya'da artık ressamlık ya da heykelcilik bir meslek olarak yetenekli kişilerin ilgisini çekmez olmuştu. Başarılı bir zanaatkârlık geleneğine sahip olan Felemenk ülkelerinde ise ressamların, dinsel açıdan sorun çıkarmayacak resim dallarına yöneldiğini gördük.

Bu dallar arasında, Protestan bir topluma uyabilecek olan en önemli sanat dalı, Holbein'ın kendi zamanında da yaşadığı gibi, portre sanatıydı. Birçok varlıklı tacir, kendi görüntüsünü sonraki kuşaklara ulaştırmak istiyordu; belediye meclisi üyesi ya da belediye başkam seçilmiş birçok saygın kentsoylu, taşıdıkları unvanın simgeleriyle resmedilmeyi arzu ediyordu. Dahası, Hollanda kentlerinde önemli bir yer tutan yerel komiteler ya da yönetim kurulları, toplandıkları salonlara asmak üzere kendi grup portrelerini yaptırma geleneğine sahiptiler. Resim tarzı böyle bir toplum



268

Jakob van Campen
Kraliyet Sarayı (önceden Belediye Sarayı'ydı), Amsterdam, 1648

XVII. yüzyıl Hollanda'sında bir belediye sarayı

tarafından beğenilen bir sanatçı, oldukça sabit bir kazanca sahip olmayı umut edebilirdi. Ama bir kere tarzı moda olmaktan çıkarsa, mahvolma tehlikesiyle karşı karşıyaydı.

Özgür Hollanda'nın ilk önemli ustası Frans Hals (1580?-1666), bu şekilde güvensiz bir yaşam sürmek zorunda kaldı. Hals, Rubens'in kuşağındandı; ana-babası Protestan olduklarından, güney Felemenk'ten ayrılmışlar, Hollanda'nın zengin kenti Haarlem'e yerleşmişlerdi. Hals'ın yaşamı hakkında, fırıncı ve kunduracıya sık sık borçlandığından başka pek bir şey bilmiyoruz. Yaşlandığında (seksen yılın üstünde yaşamıştır), yönetim kurulu için bir grup portresi yaptığı düşkünler yurdu tarafından, kendisine bağlanan gülünç bir para yardımıyla geçinmek zorunda kalmıştır. Mesleğinin başlarına rastlayan bir resmi (*resim 269*), bu tür portreleri yapma-

daki dehâsını ve orijinalliğini gözler önüne seriyor. Hollanda'nın bağımsızlığını elde etmiş gururlu kentlerinde yaşayan halk, sırayla askerlik görevi yapmak zorundaydı. Komutanları ise genellikle şehrin en zengin kimselerinden seçilirdi. Haarlem şehrinde, görev dönemi sonunda askeri birliklerdeki subayların onuruna bir ziyafet verilmesi âdettendi. Ve zaman içinde bu ziyafetlerin anısına büyük boy resimler yapılması da bir gelenek haline geldi. Böylesine çok sayıda insanın portresini bir arada yaparken, sanatçının zorlama veya yapmacık bir etki yaratmaktan sakınması hiç de kolay değildi – daha önceki çoğu deneme bundan kurtulamamıştı.

Hals daha işin başında, ziyafetin neşeli ruhunun nasıl yansıtılacağını ve böylesine törensel bir topluluğa nasıl canlı bir ifade kazandırılacağını anlamıştı. Bunu yaparken resimdeki on iki kişiden her birini büyük bir gerçekçilikle sunmayı da ihmal etmemişti. Bu konuda o kadar başarılıydı ki, hepimiz bu kimseleri daha önceden görmüş olduğumuz duygusuna kapılıveririz: masanın bir ucunda oturmuş kadehini kaldıran heybetli albaydan, diğer uçta iskemlesi olmadığı için ayakta duran, ama muhteşem kostümüne hayran kalmamızı istercesine resimden dışarı gururlu bir ifadeyle bakan asteğmene kadar.

269

Frans Hals
Aziz Giorgio Birliği'nin subayları ziyafette, 1616

Tuval üstüne yağlıboya, 175 × 324 cm; Frans Hals Museum, Haarlem



Sanatçının tek kişiyi konu alan portrelerini incelersek onun ustalığına daha da hayran kalırız. *Resim 270*, Hals'a ve ailesine aslında çok az para kazandırmış nefis portrelerden biridir. Daha önce yapılmış portrelerle karşılaştırılınca, neredeyse bir şipşak fotoğrafmış gibi durur. XVII. yüzyılın gerçek bir maceracı-tüccarı olan Pieter van den Broecke'yi sanki yakından tanır gibiyizdir. Bir yüzyıl kadar önce Holbein'ın yaptığı Sir Richard Southwell'in portresini (*sayfa 377, resim 242*), hatta Rubens'in, Van Dyck'ın ya da Velázquez'in o zamanlar Katolik Avrupa'da yaptıkları portreleri düşünelim. Bu portrelerin tüm canlılığına ve aslına bağlı oluşlarına karşın, ressamların, saygın bir aristokrat izlenimini vermek için, modelin duruşunu büyük bir özenle belirlediğini hissederiz. Oysa Hals'ın portreleri, ressamın modelini tipik bir anında "yakaladığı" ve bu anı sonsuza kadar değişmeyecek bir şekilde tuvalde sabitlediği izlenimini verir. Böylesi resimlerin seyirciye ne denli çarpıcı ve alışılmadık görünmüş olduğunu, günümüzde hayal etmek bizim için zor. Hals'ın renkleri ve fırçayı kullanış biçimi, onun gelip geçici bir anı çabucak kavradığını hissettiriyor. Önceki portreler gözle görünür bir sabırla yapılmışlardır. Kimi zaman, bu resimlerde, modelin birçok kere kıpırdamadan poz verdiğini ve ressamın büyük bir dikkatle her ayrıntıyı işlediğini hissederiz. Hals ise, hiçbir zaman modelinin yorulmasına ya da usanmasına izin vermemiştir. Onun, hızlı ve becerikli bir şekilde tuvale geçirdiği birkaç açık-koyu renk vuruşuyla, karmakarışık saçları ya da buruşuk bir giysi kolunu bir anda ortaya çıkardığını görür gibi oluruz. Doğaldır ki, modelin tipik bir davranış ya da ruh haline öylesine bakıveriyormuşuz izlenimini yaratan Hals'ın, bu etkiyi planlı bir çalışma olmaksızın elde etmesi olanaksızdır. İlk bakışta rasgele bir yaklaşımmış gibi görünen şey, aslında çok iyi düşünülmüş bir etkinin sonucudur. Portre, daha önce yapılmış portreler gibi simetrik olmasa da, dengesiz de sayılmaz. Barok dönemin öteki ustaları gibi Hals da, görünürde hiçbir kural izlemeksizin denge etkisi elde etmesini biliyordu.

270
Frans Hals
Pieter van den Broecke, 1633
dolayları
Tuval üstüne yağlıboya, 71.2 × 61 cm; Iveagh Bequest, Kenwood, Londra

Protestan Hollanda'nın portreye eğilimi veya yeteneği olmayan ressamları, sadece siparişlerle geçinmek fikrinden vazgeçmek zorunda kaldılar. Bu sanatçılar, Ortaçağ ve Rönesans ustalarından farklı olarak, önce tablolarını yapıp, sonra bir alıcı bulma durumundaydılar. Günümüzde, bu tür çalışma biçimine ve sanatçıyı, umutsuzca satmaya çalıştığı bir sürü resimle dolu atölyesinde durmaksızın çalışan biri olarak görmeye o kadar alıştık ki, o zamanlar bu yeni durumun getirdiği değişiklikleri şimdi hayal etmek zor geliyor. Ressamlar, işlerine burnunu sokan, kimi zaman da onlara kötü davranan sanat koruyucularından kurtulduklarına belki bir bakıma sevinmişlerdir. Ama bu, çok pahalıya kazanılmış bir özgürlük olmuştur. Nitekim sanatçı, tek bir sanat koruyucusuyla uğraşmak yerine, resim satın alan halktan insanlarla uğraşmaya başlayarak, aslında daha da gaddar efendilerin emrine girmiş oldu. Yapıtlarını satmak için pazarlara veya





271

Simon de Vlieger
Rüzgârlı havada bir Hollanda savaş gemisi ve diğer tekneler,
1640-1645 dolayları

Ahşap üstüne yağlıboya, 41.2 × 54.8 cm; National Gallery, Londra

panayırlara gitmek ya da kendisini bu külfetten kurtaran, ama resimlerini de olabildiğince ucuza kapatmak isteyen aracılara güvenmek zorundaydı. Ayrıca rekabet gittikçe kızışıyordu. Her Hollanda kentinde tablolarını satış tezgâhlarında sergileyen birçok sanatçı vardı. Pek önemli olmayan ustaların ün kazanmak için tek şansları, belirli bir resim türünde uzmanlaşmaktı. Bugünkü gibi o zaman da halk neye para ödediğini bilmek istiyordu. Eğer bir ressam yaptığı savaş sahneleriyle ün kazanmışsa, savaş sahnesi satma şansı daha yüksekti. Eğer ay ışığında manzara resimlerinde başarı kazanmışsa, bu tür resimlere devam etmesi ve daha çok ay ışığında manzara resmi yapması, onun için en güvenli yoldu. Böylece XVI. yüzyılda kuzey ülkelerinde görülen ve belirli konularda uzmanlaşmayı öngören eğilim (*sayfa 381*), XVII. yüzyılda doruğuna ulaştı. Sıradan ressamlardan bazıları, tablolarında aynı sahneyi tekrarlamakla yetindiler. Böylelikle zaman zaman yaptıkları işi, hayran olunacak bir mükemmellik noktasına getirdikleri de doğrudur. Bu ressamlar geçek anlamda birer uzmandılar. Balık resmi yapan ressamlar, ıslak balık pullarının gümüşsü tonlarını, evrensel üne sahip birçok ustayı imrendirecek bir beceriyle vermesini biliyorlardı. Deniz manzarası ressamları, yalnızca bulutları ve dalgaları çizmekte ustalaşmakla kalmadılar, aynı zamanda, gemileri ve donanımlarını, aslına uygun bir şekilde betimlemede o kadar uzmanlaştılar ki, resimleri İngiltere ve Hollanda'nın denizlerde hâkimiyetini artırdığı döneme ait değerli birer tarihsel belge niteliği kazandı. *Resim 271*'de en eski deniz manzarası uzmanlarından biri olan Simon de Vlieger'in (1601-1653) bir tablosu görülüyor. Bu tablo bize, Hollandalı sanatçıların, denizin atmosferini, şaşılacak derecede basit ve iddiasız yöntemlerle nasıl elde ettiğini gösteriyor. Bu Hollandalılar, sanat tarihinde, gökyüzünün güzelliğini keşfeden ilk kişiler olmuştur. Onların, resimlerini daha ilginç kılmak için dramatik veya çarpıcı hiçbir olaya gereksinmeleri yoktu. Onlar sadece gördükleri dünyanın



272

Jan van Goyen
Nehir kıyısında yeldeğirmeni, 1642 dolayları

Ahşap üstüne yağlıboya, 25.2 × 34 cm; National Gallery, Londra

bir parçasını sunmakla yetindiler ve bunun, herhangi bir kahramanlık öyküsü ya da komik bir tema kadar tatmin edici olduğunu keşfettiler.

Bu keşfi yapan ilk sanatçılardan biri, manzara ressamı Claude Lorrain kuşağından olan Laheyli Jan van Goyen'dir (1596-1656). Claude'un ünlü eserlerinden biri olan (*sayfa 396, resim 255*) ve hayali bir ülkedeki huzur dolu güzelliği yansıtan nostaljik manzarayı, Jan van Goyen'in sade ve açık -seçik resmiyle (*resim 272*) karşılaştırmak ilginç olur. İkisi arasındaki fark o denli belli ki, ayrıca vurgulamaya gerek bile yok. Hollandalı ressam, görkemli tapınaklar yerine, gösterişsiz bir yel değirmeni resmediyor; gözalıcı bir manzara yerine, kendi ülkesinin oldukça tekdüze bir kesitini veriyor. Fakat Goyen, bu sıradan sahnenin dingin güzellikli bir görüntüye nasıl çevrileceğini biliyor. Bildiğimiz biçimleri değişime uğrattığı puslu uzaklıklara bakmamızı sağlayarak, sanki gerçekten de o noktada durmuş, akşamüstünün ışığını seyrediyormuşuz gibi hissetmemize neden oluyor. Daha önceden de gördüğümüz gibi, Claude'un buluşları İngiltere'deki hayranlarını öyle etkilemişti ki, bu insanlar kendi topraklarının doğal manzarasını değiştirip, sanatçının yaratılarına uydurmaya çalışmışlardı. Claude'un resimlerini anımsatan bir manzara ya da bahçe "pitoresk" (resim gibi) ola-

rak tanımlanıyordu. Sonradan bu terimi sadece yıkıntı halindeki şatolar veya gün batımları için değil, yelkenliler veya yel değirmenleri gibi basit motifler için de kullanmaya alıştık. Dikkat edilirse, bu motifler Claude'un değil, Vlieger ve Van Goyen'in resimlerini anımsatır. Dolayısıyla, bize basit bir manzaradaki "pitoresk" özellikleri görmeyi öğretmiş olanlar bu Hollandalı ustalardır. Gördüklerinden haz duyarak kırlarda gezmesini seven kimse, bu sevgisini, gözlerimizi doğanın yapmacıksız güzelliğine ilk kez açan o alçakgönüllü ustalara, bilmeden de olsa borçludur.

Hollanda'nın en önemli ressamı ve yaşamış tüm ressamların en önemlilerinden birisi Rembrandt van Rijn (1606-1669)'dir. Rembrandt, Frans Hals ve Rubens'ten bir kuşak sonra gelir. Van Dyck'la Velâzquez'den ise yedi yaş küçüktür. Rembrandt, gözlemlerini Leonardo veya Dürer gibi not etmemiştir. Sözleri sonraki kuşaklara aktarılan Michelangelo gibi, hayranlık duyulan bir dehâ da olmamıştır. Zamanın en ünlü uzmanlarıyla yazışan Rubens gibi bir diplomat da değildir. Buna karşın Rembrandt'ı, öteki büyük ustalardan daha yakından tanıdığımızı hissederiz. Bunun nedeni, sanatçının, yaşamını bir dizi kendi portresiyle inanılmaz bir şekilde belgelemiş olmasıdır. Başarılar içinde yüzdüğü ve revaçta bir usta olduğu gençlik yıllarından, iflasın trajedisiyle yalnız geçirdiği yaşlılık yıllarına kadar uzanan bu portreler, benzersiz bir otobiyografi oluştururlar.

273
Rembrandt van Rijn
Kendi portresi,
1655-1658 dolayları
Ahşap üstüne yağlıboya,
49.2 × 41 cm;
Kunsthistoriches
Museum, Viyana

Rembrandt, 1606 yılında, Leiden Üniversite kentinde dünyaya geldi. Babası hali vakti yerinde olan bir değirmenciydi. Üniversiteye yazıldı ama, çok geçmeden ressamlık uğruna öğrenimini bıraktı. İlk çalışmalarından bazıları, çağdaşı olan uzmanlar tarafından çok övüldü. Rembrandt, yirmi beş yaşında, kalabalık bir ticaret merkezi olan Amsterdam'a gitmek üzere Leiden'den ayrıldı. Portre ressamı olarak hızlı bir üne kavuştu. Zengin bir kızla evlenip bir ev satın aldı. Durmak bilmeyen bir şekilde çalışırken, bir yanda da sanat eseri ve antika koleksiyonu yapıyordu. Karısı 1642'de öldüğünde, kendisine önemli sayılacak bir miras kaldı. Buna rağmen, eserleri halk tarafından giderek daha az tutulmaya başladığı için, bir süre sonra borca girdi. Karısının ölümünden on dört yıl sonra alacaklılar evini satıp, koleksiyonunu açık artırmaya çıkardılar. Sadece beraber yaşadığı kadının ve kendi oğlunun yardımıyla büyük bir felaketten kurtuldu. Onlarla anlaşıp, sanat ticareti yapan şirketleri için çalışmaya başladı. Bu şekilde, son başyapıtlarını yarattı. Ne var ki, ona bağlı bu iki dost, ondan önce öldüler. Kendisi de 1669'da öldüğünde, geriye birkaç eski giysiyle resim yaparken kullandığı araçlardan başka bir şey bırakmadı. *Resim 273*, Rembrandt'ı, son yıllarındaki haliyle göstermektedir. Güzel bir yüzü yoktu ve Rembrandt da yüzünün çirkinliğini gizlemeye çalışmadı. Kendini aynada büyük bir içtenlikle gözlemledi. Bu içtenlik yüzündendir ki, güzellik veya görünümü söz konusu etmeyi unutuyoruz hemen. Bu, gerçek bir insan yüzüdür. Bu yüzde ne bir gösteriş, ne de bir kendini beğenmişlik izine rastlaya-





274

Rembrandt van Rijn
Jan Six, 1654

Tuval üstüne yağlıboya, 112 × 102 cm; Collectie Six, Amsterdam

biliriz. Karşımızdaki, insan yüzünün sırları hakkında her an yeni bir şeye hazır olarak, kendi yüz hatlarını inceleyen bir ressamın delici bakışlarıdır yalnızca. Rembrandt, bu derin anlama gücüne sahip olmasaydı, sonradan Amsterdam belediye başkanı olan koruyucusu ve dostu Jan Six'inki gibi (*resim 274*), muhteşem portrelerini yaratamazdı. Bu portreyi, Frans Hals'ın yaptığı canlı portreyle karşılaştırmak haksızlık olur, çünkü Hals, kısa bir anın inandırıcı şipşak fotoğrafını verirken, Rembrandt her defasında modelin tüm kişiliğini resme yansıtmayı başarır. Hals gibi, o da, sırma şeritlerdeki parlaklığı ve fırfırlardaki ışık oyunlarını birkaç vuruşta

275

Rembrandt van Rijn
Kötü Uşak alegorisi,
1655 dolayları

Kâğıt üstüne kamış kalemle kahverengi mürekkep, 17.3 × 21.8 cm; Louvre, Paris



göstermedeki ustalığının keyfini çıkarmıştır. Rembrandt, bir resmin bittiğine yalnızca ressamın – onun deyişiyle – "amacına ulaştığı anda" karar verebileceğini savundu. Bu yüzden eldivenli eli, bir eskiz gibi bırakmıştır. Fakat bu, figürden çevreye yayılan yaşam duygusunu daha da güçlendirmektedir. Bu adamı tanıdığımızı hissederiz. Büyük ustaların yaptığı ve bir kimsenin karakterini ve rolünü özetlemede unutulmayacak başarılar elde etmiş başka portreler de gördük. Ama bunların en başarılılarında bile, figürler daha çok bir roman kahramanını ya da sahnedeki bir tiyatro oyuncusunu anımsatırlar. İnandırıcıdırlar, etkileyicidirler, fakat insan denen karmaşık varlığın yalnızca bir yönünü yansıtabildiklerini hissederiz. Mona Lisa bile hep böyle gülümsemiş olamaz. Oysa Rembrandt'ın üstün portrelerinde gerçek insanlarla yüzyüze gibiyizdir: onların sıcaklığını, ilgi gereksinmelerini, yalnızlık ve acılarını hissederiz. Rembrandt'ın kendi portrelerinden çok iyi tanıdığımız bu keskin ve değişmez bakışlar, insan ruhunu zorlanmaksızın okuyabilmiş olmalı.

Böyle bir ifadenin fazla duygusal görünebileceğinin farkındayım, fakat Yunanlıların "ruhsal yapı" (*sayfa 94*) olarak adlandırdığı konu üstünde, Rembrandt'ın neredeyse esrarengiz sayılabilecek derecedeki geniş bilgisini başka nasıl tanımlayabilirim, bilemiyorum. Shakespeare gibi o da, her tip insanın ruhunu kavrayabilmiş, onların hangi durumda nasıl davranacaklarını sezebilmiştir. Rembrandt'ın bu yeteneği, onun Kutsal Kitap öykületiyle ilgili resimlemelerini, kendinden önce gerçekleştirilen tüm ürünlerden farklı kılmaktadır. Rembrandt, dini bütün bir Protestan olarak. Kutsal Kitap'ı çok kez okumuş olmalıdır. Bu kitaptaki öykülerin ruhunu kavramış, olayların tam olarak nasıl geliştiğini ve olay kahramanlarının nasıl davrandığını gözünde canlandırmaya çalışmıştır. *Resim 275*. Rembrandt'ın, "Kötü Uşak Alegorisi"ni (Matta İncili, xviii: 21-35) betimleyen bir çizimini gösteriyor. Bu çizim kendi kendisini yeterince açıklıyor. Efendisi he-

sap sorma gününde görüyoruz. Yanındaki kâhya, koca bir hesap defterinin üzerine eğilmiş, borçları denetliyor. Cebinin dibini boş yere karıştıran başı eğik uşağın borcunu ödeyemeyeceği anlaşılıyor. İşine gömülmüş kâhya, saygın efendi ve suçlu uşak arasındaki ilişkiyi anlatabilmek için birkaç kalem çizgisi yetmiştir.

Rembrandt bir sahnenin içinde yatan anlamı ifade etmek için hiçbir zaman yapmacık veya abartılı hareketlere yer vermemiştir. Sanatçı, *resim 276*'da, Eski Ahit'te yer alan ve daha önce hemen hemen hiç resimlenmemiş bir konuyu, Davud peygamberle kötü oğlu Abşalom arasındaki barışmayı işlemiştir. Rembrandt, Eski Ahit'i okuyup, Kutsal Toprak'ın kralların ve kavimlerinin atalarını hayalinde canlandırmaya çalışırken, Amsterdam'ın kalabalık limanında gördüğü Doğuluları düşünüyordu. İşte bunun için Davud'a bir Hintli veya bir Türk gibi, koca bir sarık giydirmiş ve Abşalom'un beline Doğu'ya özgü kıvrık bir kılıç takmıştır. Rembrandt'ın ressam gözleri, Doğu'ya has giysilerin ihtişamından etkilenmiş, bu giysilerdeki değerli kumaş, altın ve mücevherlerin sunduğu çeşitli ışık oyunlarının büyüsüne kapılmıştır. Rembrandt'ın bu tür parıltılı yüzeylerin dokusunu vermede Rubens ve Velázquez kadar usta olduğunu görüyoruz. Rembrandt, parlak renkleri ikisinden de daha az kullanmıştır. Çoğu resminden ilk edinilen izlenim oldukça koyu bir kahverengi tonların hâkimiyetidir. Ancak bu koyu tonlar yarattıkları güçlü kontrastla, resimdeki az sayıda canlı ve parlak rengi daha da vurgular. Bu nedenle, Rembrandt'ın bazı tablolarında, ışık neredeyse göz kamaştıracak kadar parlak görünür. Ne var ki Rembrandt, bu sihirli ışık ve gölge etkilerini, hiçbir zaman amaçsızca kullanmamış, sahnenin dramatikliğini hep bu yolla vurgulamıştır. Kibirli giysisiyle başını babasının göğsüne gömmüş genç prensin veya oğlunun baş eğişini sakin bir hüzünle kabul eden kral Davud'un davranışından daha dokunaklı ne olabilirdi? Abşalom'un yüzünü görmesek de, onun hissetmiş olması gereken duyguları biz de hissederiz.

276

Rembrandt van Rijn
Davud ve Abşalom'un barışması, 1642

Ahşap üstüne yağlıboya, 73 × 61.5 cm; Hermitaj, St Petersburg

Dürer gibi Rembrandt da, yalnızca büyük bir ressam değil, aynı zamanda başarılı bir grafik sanatçısıydı. Fakat kullandığı teknik ne tahta baskı ne de bakır oyma baskıydı (*sayfa 282-283*). Rembrandt tığkaleme göre daha hızlı ve rahat çalışma olanağı veren bir yöntem kullanıyordu. Bu tekniğe "asitle indirme" (etching) diyoruz. Asitle indirmenin ilkesi oldukça basittir. Sanatçı, bakır levhanın yüzeyini zahmetle kazımak yerine, levhayı mumla örter ve üstüne bir iğneyle çizimini yapar. İğne, geçtiği her yerde mum tabakayı kaldırır ve altındaki bakırı açığa çıkarır. Bundan sonra yapılması gereken tek şey levhanın aside sokulmasıdır. Asit üstü mumla kaplı olmayan yerlerdeki bakırı aşındırır ve böylece çizimin levhaya aktarılmasını sağlar. Bu kalıpla, aynen oyma baskıda olduğu gibi baskı yapılabilir. Asitle indirme baskıyı oyma baskıdan ayırt etmenin tek yolu, çizgilerin özelliğini incelemektir. Tığkalemin zahmetli ve uzun süren işçiliğiyle, asit





indirmede kullanılan iğnenin özgür ve oynak çizgisi arasında gözle görülür bir fark vardır. *Resim 277*, Kutsal Kitap'tan bir başka öyküyü canlandıran Rembrandt'ın asitle indirme bir baskısını gösteriyor. İsa vaaz ederken, yoksullar ve zavallılar da çevresinde toplanmış onu dinliyor. Rembrandt bu kez modellerini kendi kentinde aramıştır. Amsterdam'ın Yahudi mahallesinde uzun süre yaşamış, kutsal öykülerin anlatımında kullanabilmek için Yahudilerin görünüş ve giysilerini incelemişti. İşte hepsi birbirine sokulmuş bir şekilde, ayakta veya oturarak İsa'yı dinliyor. Kimisi kendinden geçmiş, kimisi İsa'nın sözlerinin anlamını düşünüyor, kimisi de, belki İsa'nın arkasındaki şişman adamın yaptığı gibi, İsa'nın Ferisilere saldırışı karşısında şaşırıp kalmışa benziyor. İtalyan sanatının güzel figürlerine alışmış bir kimse, güzelliğe hiç aldırış etmeyen, üstelik çirkinlikten de hiç çekinmeyen Rembrandt'ın resimlerini ilk kez gördüğünde oldukça rahatsız olabilir. Zamanın öteki sanatçıları gibi Rembrandt da, Hollandalı taklitçiler aracılığıyla tanıdığı Caravaggio'nun eserlerindeki mesajı özümlemişti. O da Caravaggio gibi, gerçeği ve içtenliği, güzellik ve uyumdan üstün tutuyordu. İsa yoksullara, açlara ve acılılara vaaz etmişti. Yoksulluk, açlık ve gözyaşı da güzel bir şey sayılamaz. Elbette her şey, güzel'den ne anlaşıldığına bağlı. Bir çocuk çoğunlukla, ninesinin şefkat dolu kırışık yüzünü, bir film yıldızının yüzünden daha güzel bulmaz mı? Hem niye bulmasın ki? Aynı şekilde, *resim 277*'nin sağ köşesinde yere çökmüş, bir elini çenesine dayayarak, dalgın bir ifadeyle yukarıya bakan bitkin ihtiyarın, şimdiye dek çizilmiş en güzel figürlerden biri olduğu da söylenebilir. Aslına bakarsanız, hayranlığımızı dile getirmek için kullandığımız sözcüklerin belki de fazla bir önemi yok.

277
Rembrandt van Rijn
İsa vaaz ederken,
1652 dolayları
Asitle indirme baskı,
15.5 × 20.7 cm

Rembrandt'ın alışılmamış tarzı, onun figürlerini düzenlemekteki bilgisini ve yeteneğini bazen unutturur bize. İsa'nın çevresinde, saygılı bir uzaklıkta kalarak bir çember oluşturan kalabalıktan daha dengeli bir şey düşünülemez. Rembrandt, kalabalık bir topluluğu rastlantısal gibi görünen, ama tam uyumlu olan gruplar halinde düzenleme sanatında, aslında hiç de küçümsemediği İtalyan sanatına çok şey borçludur. Bu büyük ustayı, tek başına dünyaya kafa tutan ve değeri o dönemin Avrupa'sında hiç anlaşılmamış bir âsi olarak düşünmek kadar yanlış bir şey olamaz. Sanat anlayışı giderek derinleşip katılaştıkça, bir portre resssamı olarak giderek daha az tutulduğu doğrudur. Ama, kendi kişisel dramı ve iflasının nedenleri ne olursa olsun, bir sanatçı olarak ünü hep yüksek kalmıştır. İşin asıl trajik yanı, bugün gibi o zaman da, yaşamak için ünün yeterli olmamasıdır.

Rembrandt, Hollanda sanatının her dalında o denli önemlidir ki, çağının başka bir sanatçısını onunla karşılaştırmak olanaksızdır. Elbette bu, Protestan Felemenk'te, incelenmeye ve sevilmeye değer pek çok başka ustanın olmadığı anlamına gelmez. Bu sanatçıların birçoğu, kuzey sanatı ge-



278
Jan Steen
Vaftiz şöleni, 1664
Tuval üstüne yağlıboya, 88.9 × 108.6 cm; Wallace Collection, Londra

leneğini izleyerek, halkın yaşamını, neşe dolu basit resimlerde yansıtmıştır. Bu geleneğin bazı Ortaçağ minyatürlerine dek uzandığını (*sayfa 211, resim 140* ve *sayfa 274, resim 177*), sonradan Bruegel tarafından benimsendiğini (*sayfa 382, resim 246*) ve bu sanatçının bir ressam olarak yeteneğini ve insan doğası hakkındaki bilgisini, köy yaşamından alınmış nükteli sahnelerde ortaya koyduğunu hatırlıyoruz. Bu tarzı XVII. yüzyılda yetkinliğe ulaştıran sanatçı, Jan van Goyen'in damadı Jan Steen (1626-1679) olmuştur. Zamanın birçok sanatçısı gibi Steen de, ressamlıktan kazandığıyla geçinemiyor, bunun için de meyhanecilik yapıyordu. Eğlenen insanları gözlemlemesine ve komik tipler dağarcığını zenginleştirmesine olanak sağladığı için, Steen'in bu ek işten hoşlanmış olması da mümkün. *Resim 278*, halk yaşamından neşeli bir sahneyi betimliyor. Bu bir vaftiz şölenidir. Köşede annenin yattığı yatağın durduğu bir bölümü olan geniş bir odaya bakıyoruz. Dostlar ve akrabalar, çocuğu kucağında tutan babanın çevresini sarmışlar. Bu resimdeki farklı tiplere ve onların davranışlarına tek tek bakmaya değer. Ama tüm ayrıntıları bir kez inceleyip bitirdikten sonra, sanatçının çeşitli olayları tabloda uyumlu bir şekilde bir araya getirmedeki yeteneğini de gözden kaçırmamak gerek. Ön planda bize arkasını dönmüş

duran figürün canlı renklerinde öyle bir sıcaklık, yumuşaklık vardır ki, tablonun aslından görüldüğünde, unutulması olanaksızdır.

XVII. yüzyıl Hollanda sanatı, çoğunlukla, Jan Steen'in tablolarında bulduğumuz yaşamdan keyif alan neşeli bir havayla özdeşleştirilir. Fakat Hollanda'da Rembrandt'ınkine daha yakın bir ruh durumunu temsil eden sanatçılar da vardı. Bunların arasında en önemlisi başka bir "uzman" olan manzara ressamı Jacob van Ruisdael (1628?-1682)'dir. Ruisdael, Jan Steen'le hemen hemen aynı yaştaydı, yani Hollandalı büyük ressamların ikinci kuşağındandı. Daha henüz genç yaştayken Jan van Goyen'in ve hatta Rembrandt'ın eserleri çoktan ünlenmişti. Bu eserler sanatçının ilerideki beğenisini ve konu seçimini ister istemez etkilemişlerdir. Ruisdael, yaşamının ilk yarısını, geniş bir ormanlık kumulun denizden ayırdığı güzel Haarlem kentinde geçirdi. Bu bölgedeki doğanın üzerinde ışık ve gölgenin etkisini inceledi ve giderek "pitoresk" orman sahneleri yapmada uzmanlaştı (*resim 279*). Koyu ve kasvetli bulutları, gölgelerin uzadığı akşam ışığını, şato harabelerini ve hızla akan dereleri resmetmekte ustalaştı. Kısacası, nasıl Claude Lorrain, İtalyan doğasının şiirselliğini keşfetmişse, Ruisdael de kuzey manzarasının şiirselliğini yakaladı. Belki de, bundan önce yaşamış hiçbir sanatçı, duygularını ve ruh durumunu Ruisdael kadar resme yansıtmayı başaramamıştır.



279

Jacob van Ruisdael
Ağaçlarla çevrili göl,
1665-1670 dolayları

Tuval üstüne yağlıboya, 107.5 × 143 cm; National Gallery, Londra

Bu bölüme "Doğanın Aynası" adını koyarken, amacım Hollanda sanatının doğayı bir ayna kadar gerçeğe yakın yansıttığını söylemek değildi. Ne sanat ne de doğa bir cam gibi kusursuz ve soğuk olamaz. Sanatta yansıtılan doğa, her zaman için sanatçının kendi zihnini, tercihlerini, zevklerini ve dolayısıyla genel ruh halini yansıtır. Özellikle bu ruh hali, Hollandalı ressamların en fazla "uzman"laştıkları dal olan "ölüdoğa" (natürmort) resmini böylesine ilginç kılmaktadır. Bu ölüdoğa resimleri, genellikle şarap dolu güzel sürahileri, hoş porselenler üstüne dizilmiş iştah açıcı meyveleri veya başka leziz yiyecekleri göstermektedir. Bunlar, bir yemek salonuna çok uygun düşen ve kolayca alıcı bulan tablolardı. Ama, sadece sofra zevklerini anımsatmak için yapılmıyorlardı. Ölüdoğalarda, sanatçılar istedikleri nesneleri seçmekte ve bunları kendi zevklerine göre masaya yerleştirmekte özgürdüler. Bu yüzden de ölüdoğa resimleri, ressamların çeşitli deneyler yapabileceği mükemmel bir alan oluşturdular. Örneğin Willem Kalf (1619-1693), ışığın renkli bir camda nasıl yansıyıp kırıldığını incelemeyi seviyordu. Kalf, renklerin ve dokuların arasında oluşan kontrastları ve uyumları inceledi. Zengin desenli İran halıları, ışıltılı porselenler, rengârenk meyveler ve parlatılmış metalleri kullanarak yepyeni uyumlar elde etmeye çalıştı (*resim 280*). Bu uzmanlar, farkında olmaksızın, bir tabloda konunun sanıldığından çok daha az önemli olduğunu göstermeye başlamışlardı. Sıradan sözcükler kullanarak güzel bir şarkı sözü yazmanın mümkün olması gibi, sıradan konulardan da mükemmel bir tablo yapılabilirdi.

280

Willem Kalf
Bardaklar, ıstakoz ve içki boynuzu ile ölüdoğa, 1653 dolayları

Tuval üstüne yağlıboya, 86.4 × 102.2 cm; National Gallery, Londra

Rembrandt'ın resminde konunun önemini daha yeni vurgulamışken, sıradan konulardan da mükemmel bir tablo yapılabileceğini söylemem biraz garip gelebilir. Ama ben aslında bir çelişki olduğunu sanmıyorum. Herhangi bir şarkı sözü yerine çok ünlü bir şiire müzik yazan bir besteci, kendi müzikal yorumuna değer vermemiz için şiiri anlamamızı ister. Aynı şekilde, Kutsal Kitap'tan bir sahneyi betimleyen sanatçı da, kendi yorumuna değer vermemiz için bu sahneyi anlamamızı ister. Fakat, nasıl söz olmadan da güzel bir müzik olabilirse, aynı biçimde, önemli bir konu olmadan da güzel bir resim yapılabilir. Bu anlayışla yola çıkan XVII. yüzyıl sanatçıları görünen dünyanın salt güzelliğini keşfetmişlerdir (*sayfa 19, resim 4*). Ve ömürleri boyunca aynı konuyu işleyen Hollandalı "uzman" ressamlar, bir resim için konunun ikinci dereceden önemli olduğunu ispatlamışlardır.

Bu ustaların en önemlisi, Rembrandt'dan bir kuşak sonra doğan Jan Vermeer van Delft'tir (1632-1675). Vermeer'in yavaş ve titiz çalıştığı anlaşılıyor. Yaşamı boyunca pek fazla tablo yapmamıştır. Bunlardan çok azı önemli sahneleri betimler. Çoğunlukla, tipik bir Hollanda evinin bir odasında duran sıradan figürleri işlemiştir. Bunlardan bazıları sıradan bir işe kendini vermiş tek bir figür içerir yalnızca. Örneğin, süt boşaltan bir kadın





gibi (*resim 281*). Vermeer ile birlikte, janr (günlük yaşam) resmi, mizahi bir çizim olmaktan tamamen kurtulmuştur. Vermeer'in tabloları aslında içinde insan figürü bulunan ölüdoğalardır. Bu basit ve iddiasız tabloyu, tüm zamanların en büyük başyapıtlarından biri yapan nedenleri anlamak güç. Ama tablonun aslını görme talihine ermiş olanlardan ancak pek azı, onun mucize gibi bir şey olduğu konusunda benimle aynı düşünceyi paylaşmaz. Bu mucizevi yönlerinden biri, tam olarak açıklanamasa da, belki de tarif edilebilir. Bu da, Vermeer'in tablonun üstünde fazla çalışılmış hissi yaratmadan, dokuların, renklerin ve biçimlerin betimlenmesinde ulaştığı kılı kırk yaran bir kesinliktir. Biçimlerin netliğini kaybetmeden kontrastları yumuşatan bir fotoğrafçı gibi, Vermeer de nesnelerin dış çizgilerini yumuşatmış ama onların kütlesel etkilerini korumayı bilmiştir. İşte bu yumuşaklığın ve kesinliğin garip birleşimi, onun en iyi tablolarını böylesine unutulmaz yapmaktadır. Bu tablolar, sıradan bir sahneyi taze bir bakış açısıyla görmemizi sağlıyor. Ressam, pencereden içeri süzülen ve bir kumaş parçasının rengini canlandıran ışığı gördüğünde neler hissetmişse, biz de aynı duyguları yaşıyoruz.

281

Jan Vermeer
Aşçı kadın,
1660 dolayları

Tuval üstüne yağlıboya, 45.5 × 41 cm; Rijksmuseum, Amsterdam



Tavan arasındaki odasında titreyerek çalışan yoksul ressam, 1640 dolayları

Pieter Bloot'un çizimi; deri üstüne siyah tebeşir, 17.7 × 15.5 cm; British Museum, Londra

21

GÜÇ VE ZAFER: I

İtalya, XVII. yüzyıl sonları ve XVIII. yüzyıl

Barok tarzı mimarinin XVI. yüzyıl sonlarının sanatında, Della Porta'nın Cizvit tarikatı kilisesi gibi binalarla başladığını hatırlıyoruz (*sayfa 389, resim 250*). Della Porta, daha çok çeşitlilik ve daha etkileyici sonuçlar elde edebilmek için klasik mimarinin yasaları denilen şeyleri bir yana bırakmıştı. Sanat böyledir işte, bir kez bir yola çıktı mı, o yolun sonuna kadar gider. Eğer çeşitlilik ve etkileyici sonuçlar önemli sayılıyorsa, bunun ardından gelen her sanatçı, etkileyici olmayı sürdürmek için daima daha karmaşık süslemeler ve daha şaşırtıcı fikirler üretmek zorundadır. XVII. yüzyılın ilk yarısında binaların yapımı ve bunların süslenmesi konusunda şaşırtıcı yeni fikirleri art arda üretip, üst üste yığmak İtalya'da bir tutku halini almıştı. Ve XVII. yüzyılın ortasında Barok adını verdiğimiz üslup doğdu.

Resim 282'de, ünlü mimar Francesco Borromini (1599-1667) ve yardımcıları tarafından yapılan tipik bir Barok kilisesi görülüyor. Borromini'nin uyguladığı formların bile gerçekte Rönesans formları olduğu hemen fark ediliyor. Della Porta gibi o da merkezi girişi çerçevelemek için bir tapınak cephesi formunu kullanmış ve daha gösterişli bir görünüm sağlamak için onun gibi, iki yana çift gömme ayak yerleştirmiştir. Ama Borromini'nin cephesiyle karşılaştırıldığında Della Porta'nınki daha katı ve ciddi görünür. Klasik mimariden alınan düzenlerle bir duvarı süslemek Borromini için yeterli değildi artık. Borromini, kilisesini değişik formları bir araya getirerek kuruyordu – geniş kubbe, yan kuleler ve cephe. Ve bu cephe sanki kilden yapılmış bir model gibi bükülüdür. Eğer detaylara bakarsak daha da şaşırtıcı izlenimlerle karşılaşırız. Çan kulelerinin ilk katı dörtgen, ama ikinci katı yuvarlak. İki kat arasındaki ilişki ise, kurallara sıkı sıkıya bağlı herhangi bir mimari ustasını dehşete düşürecek şekilde bükülmüş garip bir entablatür (sütunlar üzerine yerleştirilmiş üst yapı) ile sağlanıyor. Ama garip olmakla birlikte, verilen göreve gayet uygun düşüyor. Girişin üzerindeki alınlığın oval bir pencereyi çerçeveleme tarzının daha önceki yapılarda benzeri yok. Barok üslubun helozoni kıvrım ve büklümleri hem genel görünümde hem de dekoratif ayrıntılarda egemen. Bu çeşit Barok yapıların fazla süslü ve abartılı olduğu söylenir. Borromoni böyle bir eleştirinin nedenini pek anlayamazdı. O, bir kilisenin eğlenceli, gözalıcı ve hareketli



282
Francesco Borromini ve Carlo Rainaldi *Sta Agnese kilisesi, Piazza Navona, Roma*, 1653
Bir geç Barok kilisesi

görünmesini istiyordu. Tiyatronun amacı neşeli ve gözalıcı bir gösteriyi önümüzde canlandırıp bizi mutlu etmekse, bir kiliseyi tasarlayan mimarın, Cennet'i tüm gösterişi ve görkemiyle bize hatırlatmaya hakkı neden olmasındı?

Değerli taşları, altın ve yalancı mermeri gösterme merakının ve debdebenin, Ortaçağ katedralerinden çok daha somut bir şekilde Cennet'in görkemli görüntüsünü gözlerimiz önünde canlandırmak gibi nasıl bilinçli bir amaç taşıdığını, bu kiliselere girince daha iyi anlarız. *Resim 283*, Borromini'nin yaptığı kilisenin içini gösteriyor. Kuzey ülkelerindeki kiliselerin iç mekânlarına alışmış olanlar için bu gözalıcı şatafat çok dünyasal gelebilir. Ama o dönemin Katolik Kilisesi farklı düşünüyordu. Protestanlar kiliselerdeki gösterişe karşı çıktıkça, Roma Kilisesi sanatçıların gücünden yararlanmaya daha çok istek duyuyordu. Böylece, Reform hareketi ile geçmişten bu yana sanatın akışını sık sık etkileyen tartışmalı imgeler ve bunlara



...esco Borromini
...arlo Rainaldi
...ekân, *Sta Agnese*
...si, *Piazza*
...na, *Roma*,
... dolayları

tapınma sorunu da Barok'un gelişimini dolaylı olarak etkilemiş oldu. Katolik dünyası, Ortaçağ'ın başlarında sanata yüklenen sınırlı görevin – yani okuma bilmeyen insanlara dinsel Doktrin'i öğretme görevinin, *sayfa 135* – ötesinde çeşitli şekillerde dine hizmet edebileceğini keşfetmişti. Sanat belki çok fazla okuyan kişileri de ikna edebilir ve dine kazandırılmasına yardımcı olabilirdi. Mimarlar, ressamlar ve heykelciler, kiliseleri, ihtişamı ve görüntüsüyle insanın ayaklarını yerden kesen birer sanat sergisine çevirmeye çağrıldılar. Bu iç mekânlarda ayrıntılardan çok, bütün'ün oluşturduğu genel etkiye önem verilmiştir. Bu sanat yapıtlarını doğru anlayabilmemiz ve doğru yargılayabilmemiz için, onları Roma Kilisesi'nin muhteşem dinsel törenlerinin iskeletini oluşturan ögeler olarak kafamızda canlandırmamız; sunakta mumların yandığı, günlük kokusunun sahını doldurduğu, orgun ve koronun sesinin bizi başka bir dünyaya alıp götürdüğü müzikli bir ayinde görmemiz gerekir. Abartılı süslemelerden oluşan bu yüksek sanatı



esas olarak bir sanatçı, Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) geliştirmiştir. Bernini, Borromini ile aynı kuşaktandı. Van Dyck'tan ve Velázquez'den bir yaş, Rembrandt'tan ise sekiz yaş büyüktü. Bu sanatçılar gibi o da mükemmel bir portreciydi. *Resim 284*'te Bernini'nin genç bir kadının portresini, onun en iyi yapıtlarında görülen tazeliği ve sıradışılığıyla veren bir büstünü görüyoruz. Bu büstü Floransa'daki müzesinde son gördüğümde üstünde bir güneş ışığı oynaşıyordu ve tüm figür canlanmış, soluk alıyor gibiydi. Bernini, en tipik olduğundan kuşku duymadığımız geçici bir ifadesini yakalamış modelinin. Yüz ifadelerini yorumlamada Bernini belki de aşılamaz bir sanatçıydı. Rembrandt'ın insanın ruhsal yapısı konusundaki derin bilgisinden yararlanışı gibi, Bernini de bu konudaki becerisini dinsel deneyimlerine görsel bir form verebilmek için kullandı.

284

Gian Lorenzo Bernini
Costanza Buonarelli, 1635 dolayları

Mermer, yüksekliği 72 cm; Museo Nazionale del Bargello, Floransa

Resim 285, Bernini'nin Roma'daki küçük bir kilisenin bir yan şapeli için yaptığı bir sunağı gösteriyor. Sunak, mistik kehanetlerini ünlü bir kitapta anlatan, XVI. yüzyılın bir rahibesi, İspanyol azizesi Terasa'ya adanmıştır. Kitapta, tanrısal bir kendinden geçiş anı anlatılmakta, azize, bu sırada Tanrı'nın bir meleğinin altın bir okla kalbini delerek kendisine hem acı, hem de sonsuz bir mutluluk verdiğini söylemektedir. Bernini işte, bu kendinden geçiş anını betimlemiştir. Azizenin bir bulut üzerinde göğe, altın ışınlar biçiminde aşağı inen ışık seline doğru yükselişini görüyoruz. Meleğin azizeye sevgi dolu bir şekilde yaklaştığını ve azizenin kendinden geçişini görüyoruz. Figür grubu öylesine yerleştirilmiş ki, sanki sunağın oluşturduğu mükemmel bir çerçeve içinde havada duruyor ve yukarıda görünmeyen bir pencereden ışık alıyor gibidir. Kuzeyli bir ziyaretçi önce tüm bu düzenlemeyi fazla tiyatro sahnesi görünümünde ve grubu abartılı duygulu bulabilir. Kuşkusuz, tartışılması yararsız olan bir beğeni ve yetişme tarzı sorunu bu. Ama eğer bir sanat yapıtının, Barok sanatçıların amaçladığı coşkun sevinç ve mistik kendinden geçiş duygularını uyandırmak için kullanılabileceğini kabul ediyorsak, Bernini'nin bu sunakla söz konusu amaca büyük bir ustalıkla ulaştığını kabul etmek zorundayız. Bu

285

Gian Lorenzo Bernini
Azize Teresa'nın kendinden geçişi, 1645-1652

Mermer, yüksekliği 350 cm; Cornaro Şapeli, Santa Maria della Vittoria kilisesi, Roma





286
Resim 285'ten ayrıntı

konudaki tüm kaygıları bir yana bırakarak, sanatçıların o zamana kadar ifade etmekten kaçındıkları duyguların doruğuna taşımıştır bizi. Eğer biz bu kendinden geçen azizenin yüzünü daha önceki yüzyıllarda yapılmış tüm yapıtlarla karşılaştırırsak, onun o ana dek sanatta gerçekleştirilememiş yoğun bir yüz ifadesine başarıyla ulaştığını görürüz. Bakışlarımızı bir an, *resim 286*'dan "Laokoon"un başına (*sayfa 110, resim 69*) veya Michelangelo'nun "Ölen Esir"ine (*sayfa 313, resim 201*) çevirirsek, aradaki farkın ayrımına varırız. Bernini'nin kumaş kıvrımlarını ele alışı bile o zaman için yepyeni bir şeydi. Kumaşı, o güne dek onaylanmış klasik tarzda, ağırbaşlı bir dökümle aşağı düşürmek yerine, ona enerjik kıvrımlar verip, bir hareket duygusu yaratmıştı. Elde ettiği bütün bu sonuçlar kısa bir süre içinde tüm Avrupa'da taklit edildi.

287
Giovanni Battista Gaulli *İsa'nın Kutsal Adına Tapınma*, 1670-1683
Fresko, Il Gesù adlı Cizvit kilisesinin tavanı, Roma

Eğer Bernini'nin "Azize Teresa" yapıtı gibi heykellerin, hangi ortam için yapılmışlarsa, sadece o ortamda değerlendirilebilecekleri doğruysa, aynı şey daha da haklı olarak Barok kiliselerin süsleme resimleri için geçerlidir. *Resim 287*, Bernini'nin izdaşlarından Giovanni Battista Gaulli'nin (1639-1709), Roma'da bir Cizvit kilisesinin tavanına yaptığı bir süsleme resmini göstermektedir. Sanatçı bize, kilisenin tavanının açılmış olduğu ve gözlerimizin doğrudan doğruya Cennet'in ihtişamını gördüğü izlenimini vermek istiyor. Ondan önce Correggio, tavana gökleri çizme girişiminde bulunmuştu (*sayfa 338, resim 217*), ama Gaulli'nin yarattığı izlenim kıyaslanamayacak ölçüde abartılıdır. Resmin konusu, İsa'nın Kutsal Adına Tapınma'dır. Kilisenin tam ortasına ışık saçan harflerle yazılı bu ad, sonsuz





sayıda çocuk melekler, melekler ve azizlerle çevrilmiş. Bunların tümü kendinden geçmiş bir şekilde ışığa doğru bakarlarken, kötü ya da isyankâr melekler umutsuzluk içinde çırpınarak Cennet'ten atılıyorlar. Bu kalabalık sahne, azizleri ve günahkârları kilisenin içine dek getiren bulutlarla dolup taşan tavanın çerçevesini parçalamak istiyor sanki. Tablonun böyle çerçevenin dışına çıkmasına izin vermekle, sanatçı, bizi de olaya karıştırmak, bizi de aşmak, gerçekle yanılsama arasındaki sınırı silmek istiyor. Böyle bir resim, yapıldığı ortamın dışında hiçbir anlam taşımaz. Barok'ta tüm sanatçıların amaçlanan etkiyi elde etmek için el ele vermeleri, resim ve heykel sanatının birbirine bağımlı olmasına yol açmıştı. Bu yüzden, Barok üslubun tam gelişiminden sonra resim ve heykelin birer bağımsız sanat olarak İtalya'da ve Katolik Avrupa'nın her yanında gerilemeleri belki de rastlantı değildir.

XVIII. yüzyılda İtalyan sanatçıları esas olarak çok başarılı iç mekân süsleyicileriydiler. Yalancı mermer işlerindeki ustalıkları ve mükemmel freskolarıyla bir şatonun ya da bir manastırın herhangi bir salonunu gözalıcı bir ortama dönüştürme konusunda ün salmışlardı. Bu ustaların en ünlülerinden birisi, yalnız İtalya'da değil, aynı zamanda Almanya ve İspanya'da da çalışan Venedikli Giovanni Battista Tiepolo'dur (1696-1770). *Resim 288*, Venedik'teki bir saraya, yaklaşık 1750 yılında yapmış olduğu süslemenin bir bölümünü gösteriyor. Kleopatra'nın ziyafetini betimleyen konu, Tiepolo'ya, canlı renkler ve şatafatlı giysiler sergileyebilmesi için her türlü fırsatı sağlamıştır. Öyküye göre, Marcus Antonius, Mısır kraliçesi onuruna eşi benzeri olmayan bir lüks içinde bir ziyafet vermiş. En pahalı yemeklerin ardı arkası kesilmeksizin biri gelip biri gidiyormuş. Kraliçe bundan

288

Giovanni Battista Tiepolo *Kleopatra'nın ziyafeti*, 1750 dolayları

Fresko; Palazzo Labia, Venedik



289

Resim 288'den ayrıntı



hiç etkilenmemiş. Gururlu davet sahibine, kendisinin o ana değin sunulan tüm yemeklerden çok daha pahalısını hazırlayabileceğini söylemiş. Küpesinden ünlü bir incisini çıkarıp sirkenin içinde eritmiş ve bu karışımı içmiş. Tiepolo'nun freskosunda, onun inciyi Marcus Antonius'a göstermesini ve zenci bir uşağın Kleopatra'ya bir bardak uzatışını görüyoruz.

Bu tür freskolar yapmak eğlenceli bir iş olmuş olmalı; onları seyretmek de çok zevkli. Ama yine de bazı kimseler, bu yapıtların önceki dönemlerin aşırıya kaçmayan yaratılarına göre, bir havai fişek gibi geçici olduğunu hissedebilirler. İtalyan sanatının altın çağı artık sona ermek üzereydi.

İtalyan sanatı, XVIII. yüzyılın başlarında yalnızca özel bir alanda yenilikler yaratmasını bildi. Bu alan, manzara resimleri ve oymaları yapımıydı. Avrupa'nın her yanından İtalya'nın geçmişteki görkemini görmek için gelenler, genellikle dönerken kendileriyle birlikte bazı hatıra eşyaları da almak istiyorlardı. Manzarası sanatçılara çok çekici gelen Venedik'te bu istekleri karşılayan bir resim ekolü gelişti. *Resim 290*, bu ressamlardan biri olan Francesco Guardi'nin (1712-1793) yapmış olduğu bir Venedik görü-

290

Francesco Guardi
San Giorgio Maggiore'nin görünüşü, Venedik, 1775-1780 dolayları

Tuval üstüne yağlıboya, 70.5 × 93.5 cm; Wallace Collection, Londra

nümünü veriyor. Tiepolo'nun freskosu gibi bu da Venedik sanatının şatafat, ışık ve renk duygusunu yitirmediğini gösteriyor. Guardi'nin Venedik lagün görünümleriyle Simon de Vlieger'in bir yüzyıl önce yapılmış, donuk ve aslına sadık deniz manzaralarını (*sayfa 418, resim 271*) karşılaştırmak ilginç olur. Anlıyoruz ki Barok ruhu, hareketli ve atak etkiler beğenisi, basit bir kent görünümünde bile kendini gösterebiliyor. Guardi, XVII. yüzyıl ressamlarının üzerinde uğraştığı etkileri elde etmede tam olarak uzmanlaşmıştı. Bir sahnenin genel izlenimini bir kez yakalayıp verince, ayrıntıları daha sonra kendiliğimizden eklemeye hazır olduğumuzu öğrenmişti. Eğer onun gondolcularına yakından bakarsak, bunların sadece beceriyle yerleştirilmiş fırça dokunuşlarından oluştuğunu şaşkınlıkla görürüz – ama biraz geriye gidersek yanılsama etkisini gösterir ve bunlar basit fırça dokunuşları olmaktan çıkar. İtalyan sanatının bu sonraki ürünlerinde yaşayan Barok buluşlar geleneği, sonraki dönemlerde yeni bir önem kazanacaktır.



Roma'da toplanan sanat uzmanları ve antika koleksiyoncuları, 1725

P. L. Ghezzi'nin çizimi; renkli kâğıt üstüne siyah mürekkep, 27 × 39.5 cm; Albertina, Viyana

22

GÜÇ VE ZAFER: II

Fransa, Almanya ve Avusturya,
XVII. yüzyıl sonları ve XVIII. yüzyıl başları

Sanatın etkileyici ve karşı konulmaz gücünün farkına varan, sadece Roma Kilisesi değildi. XVII. yüzyıl Avrupa'sında yaşayan krallar ve prensler de, güçlerini göstermek ve böylece halkın üzerindeki etkilerini artırmak için aynı ölçüde istekliydiler. Onlar da tanrının, kendilerine verdiği güçle sıradan insanların üstüne çıkardığı, değişik türden insanlar olduklarını göstermek istiyorlardı. Bu durum, siyaset açısından sarayın görkemini bilhassa sergilemek isteyen XVII. yüzyılın en güçlü hükümdarı, Fransa kralı XIV. Louis için geçerlidir. XIV. Louis'nin sarayını tasarlamak için Bernini'yi Paris'e davet etmesi bir rastlantı değildir elbette. Bu görkemli proje hiçbir zaman gerçekleşmedi ama, XIV. Louis'nin bir başka sarayı onun engin gücünün simgesi haline geldi. Bu saray, yaklaşık 1660-1680 yılları arasında yapılan Versailles sarayıdır (*resim 291*). Versailles çok büyük bir saraydır ve hiçbir fotoğraf onun görünümü hakkında fikir vermeye yeterli değildir. Her katta sarayın bahçesine bakan 123'ten fazla sayıda pencere vardır. Sadece bahçe, budanmış ağaçlı bulvarları, büyük taş saksıları, heykelleri (*resim 292*), terasları ve gölleriyle kilometrelerce genişlikteki bir alana yayılmıştır.

Versailles Sarayı, süsleyici ayrıntılarından çok, muazzam büyüklüğü yüzünden Barok sayılır. Sarayın mimarları daha çok, binanın dev mimari kütlelerini, birbirinden belirgin bir şekilde ayrılan kanatlar halinde gruplamaya ve her kanada asalet ve ihtişam kazandırmaya dikkat ettiler. Orta katın orta bölümünü, tepesinde heykeller bulunan entablatürü taşıyan bir sıra İyon sütun düzeniyle vurguladılar ve bu etkileyici orta bölümü benzer şekilde, yanlarda da tekrarladılar. Rönesans formlarının basit bir şekilde bir araya getirilmesiyle, böylesine geniş bir ön cephenin tekdüzeliğini kırmak çok zordu ama heykellerin, büyük taş saksıların ve silah armaları biçimli mimari süslerin kullanılmasıyla belli bir ölçüde çeşitlilik sağladılar. Buna benzer binalarda, bu nedenle, Barok formların gerçek amacı ve işlevi daha iyi anlaşılır. Versailles'ı tasarlayanlar biraz daha cesur olsalardı ve bu dev binayı gruplamak ve sistemli bir bütüne uydurmak için daha alışılmış dışı yöntemler uygulasalardı, daha da başarılı olabilirlerdi.

Bu ders, ancak dönemin bir sonraki kuşak mimarları tarafından tam olarak kavrandı. Çünkü, artık Barok üslubun Roma tarzı kiliseleri ve



291

Louis le Vau ve Jules Hardouin-Mansart
Versailles sarayı, Paris yakınları, 1655-1682

Bir Barok saray



292

Versailles'ın bahçesi,

Sağdaki heykel grubu Laokoon'un bir kopyasıdır (*sayfa 110, resim 69*)

Fransız şatoları çağın hayal gücünü etkilemişti. Güney Almanya'daki her küçük prenslik kendi Versailles'ına sahip olmak; Avusturya ve İspanya'daki her küçük manastır Borromini'nin ve Bernini'nin çarpıcı görkemiyle boy ölçüşmek istiyordu. Yaklaşık 1700 yıllarındaki bu dönem, mimarlığın en önemli dönemlerinden biridir ve sadece mimarlık açısından önemli olarak da kalmamıştır. Bu şatolar ve kiliseler birer bina olarak planlanmamışlardı; bütün sanatlar fantastik ve yapay bir dünyanın kurulmasına yardımcı olmalıydılar. Tüm kasabalar tiyatro sahnesi gibi kullanıldı, kırlık alanlar bahçelere, dereler, çağlayanlara dönüştürüldü. Sanatçılar, kalplerinden geçeni planlamada ve en olmayacak hayallerini taşa ve altın kaplamalı yalancı mermere dökmekte özgür bırakıldılar. Çoğunlukla, planları henüz gerçekleşmeden para bitiyordu. Ancak bu yaratıcılık patlamasından



293

Lucas von Hildebrandt
Belvedere Sarayı, Viyana, 1720-1724

294

Lucas von Hildebrandt
Belvedere sarayı, *Viyana, giriş salonu ve merdiven*, 1724

XVIII. yüzyıldan, oyma resim



gerçekleştirilebilenler, Katolik Avrupa'nın birçok kentinin ve manzarasının görünümünü değiştirdi. Özellikle, Avusturya, Bohemya ve Güney Almanya'daki İtalyan ve Fransız Barok fikirleri kaynaşarak daha atak ve daha tutarlı bir üslup oluşturdular. *Resim 293*, Avusturyalı mimar Lucas von Hildebrandt'ın (1668-1745) Marlborough dükünün müttefiği olan Prens Eugène de Savoie için yaptığı sarayı göstermektedir. Saray bir tepe üzerindedir; basamaklı çeşmesi ve süs çitleriyle, teraslı bahçe üzerinde hafifçe havaya kalkmış gibi görünmektedir. Hildebrandt, sarayı yedi ayrı bölümden oluşturmuştur. Öne doğru çıkmış beş pencereli bir orta bölüm, yanlarda yüksekliği orta bölümden sadece biraz daha az olan iki kanat ve kuleli dört adet köşe bölüm. Orta bölüm ve köşe bölümler, en zengin süslemelerin bulunduğu yerler. Bölümlerin cepheleri, karmaşık bir doku sergilediği halde, dış hatların açık seçikliği bir bütün olarak kolayca algılanmasını sağlıyor. Hildebrandt'ın ayrıntılarda kullandığı garip ve acayip süslemeler – örneğin aşağıya doğru giderek daralan gömme ayaklar, pencerelerin üstünde yer alan kesintili ve kıvrık alınlıklar, çatıyı süsleyen heykellerle silah armaları biçimli mimari süsler – bu açık seçikliği hiç bozmuyor.

295
Lucas von Hildebrandt ve Johann Dientzenhofer
Pommersfelden şatosu merdiveni, Almanya, 1713-1714



Bu fantastik süsleme üslubunu, daha binaya girer girmez hissediyoruz. *Resim 294*, Hildebrandt'ın Prens Eugene'in sarayı için tasarladığı bir giriş salonunu, *resim 295* ise yine onun bir Alman şatosu için tasarladığı merdiveni göstermektedir. Bu iç mekânları insanlar tarafından kullanılırken hayal etmedikçe – ev sahibinin verdiği bir davet ya da ziyafet sırasında, parlak ışıklar altında, erkekler ve kadınları o dönemin şık ve şatafatlı giysileriyle bu basamaklardan çıkarken düşlemedikçe – onları doğru bir şekilde değerlendirmiş sayılmayız. Böyle bir anda, o dönemin karanlık ve ışıksız, kir ve sefalet kokan sokaklarıyla, sovluların yaşadığı ışıl ışıl masal dünyası arasındaki karşıtlık, inanılmaz boyutlarda olmalıdır.

Kilise'ye bağlı yapılar da benzer çarpıcı etkilerden yararlanı-



296
Jakob Prandtauer
Melk Manastırı,
1702

297
Jakob Prandtauer,
Antonio Beduzzi
ve Josef
Munggenast
Melk Manastırı
kilisesinin içi,
1738 dolayları

yordu. *Resim 296*, Avusturya'da, Tuna üzerindeki Melk Manastırı'nı gösteriyor. Nehirden aşağı doğru inen bir kimse, bu manastırı, kubbesi, garip bir biçimde şekillendirilmiş kuleleriyle gerçek dışı bir hayal gibi görür. Manastır, Jakob Prandtauer (ölümü 1726) adlı, o bölgede yaşayan bir mimar tarafından yapılmış ve her zaman geniş Barok dağarcıklarındaki yeni fikir ve tasarımlarıyla dolaşan bazı gezginci İtalyan *virtuosi* leri (usta sanatçılar) tarafından süslenmiştir. Bu alçakgönüllü sanatçılar bir binayı monotonluğa kaçmayan bir görkemlilik havası içinde verecek şekilde uyumlu bir bütün halinde bir araya getirme gibi çetin bir sanatı ne kadar iyi öğrenmişlerdi! Bu sanatçılar aynı zamanda süslemeyi derece derece tırmandırmada ve fazla aşırıya kaçan formları seyrek, ama binanın istedikleri yerinde öne çıkacak şekilde çok daha etkili olarak kullanmada da dikkatliydiler.

Ama iç mekâna geçince her türlü sınırlamayı bir yana bırakıyorlardı. Bernini ya da Borromini en coşkun anlarında bile, bu derece ileri gitmemişlerdi. Basit bir Avusturyalı çiftçi için köydeki evinden çıkıp, bu garip harikalar dünyasına girmenin ne anlama geldiğini bir kez daha düşünelim (*resim 297*). Her yer, bulutlarla dolu. Bulutların üzerinde müzik çalan ve hareketleriyle Cennet'in mutluluğunu gösteren melekler var. Meleklerin bazıları vaiz kürsüsünün üzerine yerleşmiş, her şey hareket ediyor, dans ediyor ve görkemli sunağı çevreleyen mimari, bu coşkunun ritminde sallanıyor gibi. Böyle bir kilisenin içinde hiçbir şey "doğal" ya da "normal" değil – zaten amaçlanan da bu değil. Amaç, Cennet'in ihtişamını önceden göstermek. Belki herkes Cennet'i bu şekilde düşünmüyor, ama bütün





298

Antoine Watteau
Parkta toplantı,
1719 dolayları

Tuval üstüne yağlıboya, 127.6 × 193 cm; Wallace Collection, Londra

bunların ortasında, mekân sizi tamamen içine alıyor ve artık insanın kafasında hiçbir soru kalmıyor.

Alplerin kuzeyinde de durum İtalya'dan farklı olmadı; her sanat dalı bu süs cümbüşü içine sürüklenerek tek başına önemini büyük ölçüde yitirdi. 1700 yılları civarındaki bu dönemde, tabii ki, arada sivrilen ressamlar ve heykelciler de vardı. Ama belki de sanatı, XVII. yüzyılın ilk yarısında başı çeken büyük ressamlarla kıyaslanabilecek bir tek usta vardı. Bu usta, Antoine Watteau (1684-1721) idi. Watteau, doğumundan birkaç yıl önce Fransa tarafından işgal edilen Flandre'ın bir bölgesindendir; Paris'e yerleşmiş ve otuz yedi yaşında burada ölmüştür. Saray sosyetesine festivaller ve eğlenceler için uygun bir ortam hazırlamak amacıyla, soyluların şatolarının iç dekorasyonunu yaptı. Ama bu gerçek festival eğlencelerinin, sanatçının hayal gücünü doyurmadığı anlaşılıyor. O da, tüm acılardan ve bayağılıklardan uzak kendi hayallerindeki bir yaşamın resimlerini yapmaya başladı: Hiç yağmur yağmayan masal parklarında neşeli piknikler; tüm kadınların güzel, tüm âşıkların nazik olduğu müzikli partiler; herkes parlak ipek elbiseler giydiği halde kimsenin gösterişe kaçmadığı bir toplum ve çobanlarla çoban kızlarının, art arda gelen menuet danslarına benzeyen yaşamı. Böyle bir tariften, insanlar, Watteau'nun sanatının fazla özenli ve yapay olduğu izlenimini edinebilir. Birçoklarına göre o, Rokoko adı veri-

len XVIII. yüzyıl başları Fransız aristokrasisinin zevklerini yansıtmaktadır: Barok dönemin aşırı kaba ve ağır zevkinden sonra ortaya çıkan, kendini canlı bir havailikle ifade eden seçkin, renkli, zarif ve ince bir süsleme. Ama Watteau, sadece çağının modasını yorumlayan biri olmayacak kadar büyük bir sanatçıydı. Rokoko denilen modayı bir dereceye kadar, onun düşleri ve idealleri oluşturmuştur. Anthony van Dyck'ın, şövalyelerle bağdaştırdığımız beyefendilere özgü özgüvenli davranış fikrinin yaratılmasında katkısı olması gibi, (*sayfa 405, resim 262*), Watteau da hayal dağarcığımızı nezaket görüntüleriyle zenginleştirmiştir.

Resim 298, bir parkta yapılan toplantıyı gösteriyor. Bu sahnede Jan Steen'in halk eğlencelerinin (*sayfa 428, resim 278*) hiçbir izi yoktur. Burada daha çok tatlı ve sanki hüzünlü bir sükûnet egemen. Bu genç adamlar ve genç kadınlar sadece oturmuş hayal kuruyorlar, çiçeklerle oynayıp birbirlerine bakıyorlar. Işık, parıldayan elbiselerinde dans ediyor ve çalılıkları bir yeryüzü cennetine dönüştürüyor. Watteau'nun sanatının özellikleri, fırça vuruşlarındaki zerafet ve renk uyumlarındaki mükemmellik, onların baskı tekniğiyle çoğaltılmış resimlerinde pek ortaya çıkmaz. Onun engin bir duyarlılıkla yaptığı resimler ve çizimlerin asıllarını görmek ve onların tadına varmak gerekir. Hayran olduğu Rubens gibi Watteau da, sadece bir tebeşir ya da boya dokunuşuyla yaşayan, nabzı atan bir ten izlenimini vermesini biliyordu. Ama tablolarının Jan Steen'inkilerden farklı oluşu gibi, çalışmalarındaki ruh durumu da Rubens'inkinden farklıdır. Bu güzellik görüntülerinde, Watteau'nun sanatını sadece beceri ve sevimlilik dünyasının üzerine çıkaran, tarifi ya da tanımlanması güç bir hüzün esintisi var. Watteau hasta bir insandı. Vücudu giderek gücünü yitirdi ve sanatçı, genç yaşında öldü. Belki de güzelliğin geçiciliğinin bilincinde olması, onun sanatına, hiçbir hayranının ya da taklitçisinin ulaşamadığı yoğunluğu verdi.



Kralın koruyuculuğunda sanat: XIV. Louis, Kraliyet Goblen Fabrikasını 1667 yılında ziyaret ederken

Duvar halısı; Musée de Versailles

23

AKIL ÇAĞI

İngiltere ve Fransa, XVIII. yüzyıl

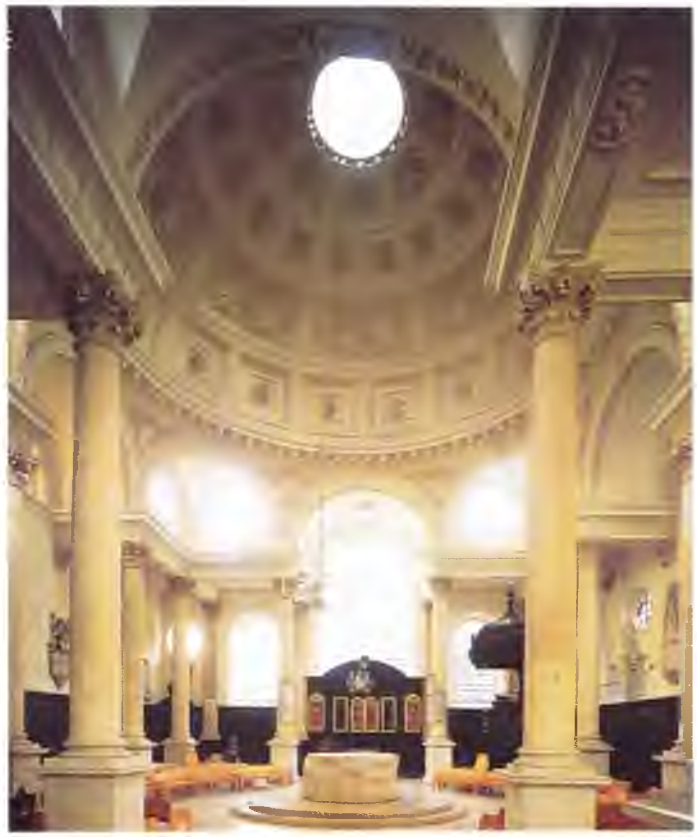
1700'lü yıllar, Barok hareketin Katolik Avrupa'da doruğa ulaştığı dönemdir. Protestan ülkeler giderek her tarafa yayılan bu modanın, ister istemez etkisi altında kalmışlardı ama, onu hiçbir zaman gerçekten benimsememişlerdi. Bu durum, gözünü Fransa'dan ayırmayan ve Püritenlerin beğenilerinden ve hayata bakış tarzlarından nefret eden Stuartların tahtta olduğu Restorasyon dönemi İngiltere'si için bile geçerlidir. İşte bu dönemde İngiltere, en büyük mimarı Sir Christopher Wren'i (1632-1723) yetiştirdi. 1666'daki yangın felaketinden sonra Londra kiliselerinin yeniden yapımı görevi ona verildi. Londra'daki St. Paul Katedrali'yle (*resim 299*), yaklaşık yirmi yıl kadar önce yapılan Roma'daki bir Barok kiliseyi (*sayfa 436, resim 282*) karşılaştırmak ilginç olur. Wren hiçbir zaman Roma'ya gitmediği halde, kütlelerin yerleştirilmesi ve birlikte oluşturdukları görünüm açısından bu Barok mimarın etkisi altında kalmıştır. Boyutları çok daha büyük olan Wren'in katedralinde, Borromini'nin kilisesi gibi merkezi bir kubbe, yan kuleler ve ana girişi çerçeveleyen tapmağı hatırlatan bir cephe vardır. Borromini'nin Barok kuleleriyle, Wren'inkiler arasında, özellikle ikinci katta kesin bir benzerlik bile var. Ama yine de, her iki cephenin genel izlenimi birbirinden çok farklı. St Paul'un cephesi bükülmüş değil. Herhangi bir hareket duygusu vermiyor, daha çok, güçlü ve sağlam bir görünümde. Çift sütunların bir görkem ve soyluluk verme amacıyla kullanım tarzı, Roma Barok'undan çok, Versailles'ın cephesini hatırlatıyor (*sayfa 448, resim 291*). Ayrıntılara baktığımız zaman Wren'in üslubunun Barok olup olmadığını bile kendimize sorabiliyoruz. Sanatçının süslemelerinde garip ya da fantastik hiçbir şey yok. Tüm formlar İtalyan Rönesansı'nın en iyi örneklerine sıkı sıkıya bağlı. Her form ve binanın her parçası kendi başına bir anlam taşıyor. Borromini ya da Melk manastırının mimarıyla karşılaştırıldığında Wren bizde daha ciddi ve ağırbaşlı bir etki bırakıyor.

Protestan ve Katolik kiliseleri arasındaki karşıtlık, Wren'in kiliselerinin iç mekânlarını dikkate aldığımızda – örneğin Londra'daki St. Stephen Walbrook kilisesinin içi, *resim 300* – esas olarak belirgin bir şekilde ortaya çıkar. Böyle bir kilise daha çok inançlıların ibadet için toplandıkları bir salon olarak tasarlanmıştır. Amacı, bir başka dünyanın görüntüsünü oluşturup hatırlatmak değil, daha çok bizi kendi düşüncelerimize yoğunlaştır-



299
Sir Christopher Wren
St. Paul Katedrali, Londra, 1675-1710

300
Sir Christopher Wren
St. Stephen Walbrook kilisesinin içi, Londra, 1672



maktır. Wren, tasarımını yaptığı birçok kilisede, hem ağırbaşlı hem de saygın bir toplantı salonu anlayışına, hep yeni değişiklikler getirmeye çalışmıştır.

Kiliseler için söylenen şeyler şatolar için de söylenebilir. Ne bir İngiliz kralı bir Versailles inşa edebilecek kadar çok parayı bir araya getirebilir, ne de bir İngiliz prensi lüks ve israfta Alman prensleriyle yarışabilirdi. Bu mimari çılgınlığın İngiltere'ye ulaştığı doğrudur. Marlborough dükünün Blenheim Sarayı, Prens Eugène'nin Belvedere'inden bile daha büyük boyutlardadır. Ama bunlar ender durumlardır. İngiltere'de XVIII. yüzyılın ideali saraylar değil, kır evleridir.

Bu kır evlerinin mimarları, genellikle Barok üslubun bu aşırılıklarını onaylamıyorlardı. İstedikleri şey, "zevkli" olarak değerlendirdikleri hiçbir kuralı çiğnememekti. Bu nedenle de klasik mimarinin gerçek ya da geçerli sayılan yasalarına mümkün olduğunca uymaya çalışıyorlardı. Klasik yapıların kalıntılarını bilimsel bir yaklaşımla inceleyen ve ölçüp biçen İtalyan Rönesansı'nın mimarları, buluşlarını mimar ve zanaatkârlara örnekler sunan kitaplar halinde yayımlamışlardı. Bu kitapların en ünlüsü Andrea Palladio, *sayfa 362,* tarafından yazılan kitaptı. Palladio'nun bu kitabı XVIII. yüzyıl İngiltere'sinde en yetkili kaynak olarak kabul edilmeye başlandı. Birinin villasını "Palladian tarzı"nda yaptırması, o villanın son modaya uy-



301

Lord Burlington ve William Kent
Chiswick House, Londra, 1725 dolayları

gun bir iş olduğu anlamına geliyordu. *Resim 301*'de, öyle bir Palladian tarzı villayı, Chiswick House'ı görüyoruz. Beğeni ve modanın öncüsü Lord Burlington (1695-1753) tarafından tasarlanan ve yakın dostu William Kent (1685-1748) tarafından süslenen bu bina, gerçekten de Palladio'nun Villa Rotonda'sının (*sayfa 363, resim 232*) çok yakın bir taklididir. İngiliz villasının tasarımcıları, Hildebrandt ve Katolik Avrupa'nın öteki mimarlarından (*sayfa 451*), farklı olarak klasik üslubun kesin kurallarına hiçbir yerde karşı çıkmadı. Görkemli revak, Korint sütun düzeninde (*sayfa 108*), yapılmış bir antik tapınak cephesinin hatasız formuna sahip. Binanın duvarları sade ve süssüz, hiçbir kıvrım ve volüt yok, ne çatıyı çevreleyen heykeller, ne de düşsel süslemeler görülüyor.

302

Stourhead bahçeleri, Wiltshire, 1741'den sonra düzenlenmiştir

Lord Burlington ve Alexander Pope'un İngiltere'sinde beğeni kuralları aynı zamanda akılcı kurallardı. Ülkenin mizacı Barok tasarımlarının uçucu fantezilerine ve abartılı duygulara yönelen sanatlara karşıydı. Versailles üslubu, budanmış uçsuz bucaksız çitler; bunların arasında mimarın tasarladığı binanın çok uzaklarına, çevredeki kırlara kadar uzanan ara yollar, anlamsız ve yapay bulunuyordu. Bir park veya bahçe, doğanın güzelliklerini yansıtmalı, ressamın gözlerini büyüleyen bir güzel manzara topluluğu oluşturmalıydı. William Kent gibileri, Palladian villaların ideal çevresi ola-

rak İngiliz "manzaralı bahçe"lerini düzenlediler. Nasıl, akla uygun ve zevkli bir bina yapımı için İtalyan mimarı en yetkili kişi olarak kabul ettilerse; manzara güzelliğine ölçüt olarak da güneyli bir ressama yöneldiler. Doğanın nasıl görünmesi gerektiği konusundaki fikirleri geniş ölçüde, Claude Lorrain'in resimlerinden şekillendi. XVIII. yüzyılın ortasına doğru Wiltshire'da yapılmış güzel Stourhead arazisinin görünümünü (*resim 302*), bu iki ustanın yapıtlarıyla karşılaştırmak ilginç olur. Arka düzlemdeki tapınak yine Palladio'nun Villa Rotonda'sını anımsatırken (bu yapıt da, Roma'daki Pantheon'dan esinlenmiştir), gölüyle, köprüsüyle ve Roma yapılarını hatırlatmasıyla bütün bu görünüm, Claude Lorrain'in resimlerinin (*sayfa 396, resim 255*) İngiliz manzaralarının güzelliğine olan etkisi konusundaki yorumumu doğrulamaktadır.

Akıl ve beğeninin egemenliğindeki İngiliz ressam ve heykelcilerin durumu çok da kıskanılacak bir durum değildi. İngiltere'de Protestanlığın zaferinin ve imgeler ile lükse karşı Püriten düşmanlığının İngiliz sanat geleneğine nasıl bir darbe indirdiğini görmüştük. Resmin hâlâ revaçta olmasının hemen hemen tek nedeni portreye olan talepti. Hatta bu talep bile, dışarda yaygın bir ün kazandıktan sonra İngiltere'ye çağrılan Hans Holbein (*sayfa 374*) ve Anthony van Dyck (*sayfa 403*) gibi ressamlar tarafından büyük ölçüde karşılanıyordu.



Lord Burlington zamanının, modaya uygun yaşayan centilmenleri, Püritenler gibi, resim ve heykellere karşı çıkmıyorlardı ama henüz dış dünyada bir isim yapmamış yerli sanatçılara sipariş vermeye de pek istekli görünmüyorlardı. Konakları için bir resim gerekiyorsa, üzerinde ünlü bir İtalyan ustasının imzası olan bir resmi tercih ediyorlar ve kendilerinin sanat uzmanı oluşuyla övünç duyuyorlardı. O günün ressamlarına pek iş vermiyorlardı ama bazıları eski ustaların en beğenilen koleksiyonlarını topluyordu.

Bu durum kitap resimleyerek yaşamını kazanmak zorunda olan genç bir İngiliz oyma ressamını çok kızdırıyordu. Bu ressamın adı William Hogarth'tı (1697-1764). Yapıtları yüzlerce sterlin ödenerek dışardan satın alınıp getirilen ustaların düzeyinde görüyordu kendini, ama biliyordu ki, İngiltere'de çağdaş sanatın müşterisi yoktu. Bu nedenle bilinçli olarak, vatandaşlarının hoşlanacağı yeni bir resim türü yaratmak için kolları sıvadı. İnsanların olasılıkla, "Resim dediğin ne işe yarar ki?" diyeceğini biliyordu ve sanatın püriten gelenekleriyle büyümüş kimseleri etkileyebilmesi için belirgin bir amacı olması gerektiğini düşündü. Bu amaçla insanlara erdemin ödüllerini ve günahın bedellerini öğreten birçok resim planladı. Ahlaksızlık ve tembellikten, cinayet ve ölüme kadar uzanan yolu "Hovardanın Yazgısı"nda, bir kediye eziyet eden çocuktan, bir yetişkinin vahşi cinayetine uzanan yolu "Vahşetin Dört Aşaması"nda gösterecekti. Bu ahlak eğitimi öykülerini ve uyarı örneklerini öyle boyayacaktı ki, bu resim dizilerini gören herkes kendilerine öğretilen dersleri ve olabilecekleri anlayacaklardı. Onun resimleri aslında sessiz bir tiyatro oyununa benzer. Bu oyunda her karakterin kendilerine verilmiş bir rolü vardır. Bunlar jestleri ve sahne donanımlarının yardımıyla rollerinin anlamını açığa vururlar. Hogarth'ın kendisi, bu yeni resim tarzını, oyun yazarının ve oyun yönetmeninin sanatına benzetmiştir. Her figürün, "karakter" dediğimiz kimliğini, sadece yüzüyle değil, giysileri ve davranışlarıyla da ortaya çıkarmak için elinden geleni yapmıştır. Birbirini izleyen her resmi, bir öykü ya da daha çok bir vaaz gibi okunabilir. Bu açıdan, bu tarz sanat Hogarth'ın düşündüğü gibi yeni bir sanat değildi. Ortaçağ sanatının bir ders vermek için resimlerden yararlandığını ve bu resimli vaazların Hogarth'ın çağına dek gözde bir sanat olarak yaşadığını biliyoruz. Sarhoşların akibetini ya da kumarın tehlikelerini gösteren kaba baskılı resimler panayırlarda satılıyor ve sokak sokak gezen şarkı sözü satıcıları, resimli öykülerin basıldığı kitapçıkları satıyordu. Ne var ki Hogarth, bu anlamda bir halk sanatçısı değildi. Geçmişin ustalarını ve onların resimsel etkileme tekniklerini özenle incelemişti. Tablolarını halkın yaşamından alınmış gülünç öykülerle dolduran ve bir tipin karakteristik ifadesini ortaya çıkarmada ustalaşmış Jan Steen gibi Hollandalı ustaları tanıyordu (*sayfa 428, resim 278*). Çağının İtalyan sanatçılarının yöntemlerini de biliyordu. Guardi (*sayfa 444, resim 290*)



303
William Hogarth
Hovardanın yazgısından: Hovarda Bedlam akıl hastanesinde, 1735
Tuval üstüne yağlıboya, 62.5 × 75 cm; Sir John Soane's Museum, Londra

gibi Venedikli ressamlardan bir figürü, becerili birkaç fırça dokunuşuyla oluşturmayı öğrenmişti.

Resim 303, "Hovardanın Yazgısı"nda zavallı hovardanın sonunun, delirerek, Bedlam akıl hastanesine düşmek olduğunu gösteriyor. İçinde her çeşit delinin yer aldığı kaba bir korku sahnesi: birinci hücredeki fanatik dindar, saman yatağı üzerinde, Barok bir resimdeki azizin gülünç bir taklidi gibi acı içinde kıvranıyor; ikinci hücrede kral tacını giymiş bir megalomani hastası görülüyor; Bedlam'ın duvarına dünyanın resmini çiziktiren gerizekâlı, kâğıt teleskoplu kör adam, merdivende grup halinde duran gülünç ve garip üçlü – sırıtan kemancı, ahmak şarkıcı ve basamağa oturmuş, sabit bir şekilde bakan, duygularını yitirmiş bir adamın dokunaklı figürü – ve son olarak da ölmekte olan hovardanın yer aldığı grup. Yüzüstü bırakıp terk ettiği hizmetkâr kızdan başka onun ölümüne üzülen hiç

kimse yok yanında. Yere çökerken, o zamanlar deli gömleği yerine kullanılan zincirleri çıkarılıyor. Artık onlara ihtiyacı yok. Trajik bir sahne, ama hovardanın grubuyla dalga geçen garip bir cüce ile hovardayı iyi günlerinden tanıyan iki seçkin ziyaretçinin oluşturduğu kontrastla daha da trajikleşiyor.

Tablodaki her figürün ve her olayın, Hogarth'ın anlattığı öyküde belirli bir görevi var. Ama bu, tabloyu tek başına iyi bir resim yapmaya yetmez elbette. Konuya önem vermiş olmasına karşın, Hogarth'ın dikkati çeken tarafı, konusuyla ne kadar yoğun ilgilenirse ilgilensin yine de ressam yönünün ağır basması. Bu durum sadece fırçasını kullanış tarzı, ışığı ve renkleri dağıtışıyla değil, aynı zamanda figür guruplarının kompozisyonundaki büyük becerisiyle de ortaya çıkıyor. Hovardanın çevresindeki grup, bütün o garip ürkünçlüğüne karşın klasik gelenekle yapılmış herhangi bir İtalyan resmi ölçüsünde özenle düzenlenmiş. Hogarth aslında bu geleneğin anlamını kavramış olmasından gurur duyuyor, güzelliği denetimi altında tutan yasaları bulduğuna inanıyordu. Dalgalı çizgilerin, keskin köşeli kırık çizgilerden daima güzel olduğu düşüncesini açıklamak için, adını *Güzelliğin Ayrıştırılması* koyduğu bir kitap yazdı. Hogarth da akıl çağının adamıydı ve beğeninin öğretilebilir kuralları olduğuna inanıyordu, ama yurttaşlarının eski ustalara olan önyargılı bağlılığını değiştirmede başarılı olamadı. Dizi halinde yaptığı tabloların ona ün ve para sağladığı doğrudur, ama bu ünü, tabloların asıllarından çok, bunlardan çoğaltılan ve hevesli bir alıcı topluluğunun hemen kapıştığı oymalardan (gravürlerden) kaynaklanıyordu. Zamanın resim uzmanları tarafından bir ressam olarak pek ciddiye alınmıyordu ve tüm yaşamı boyunca, moda beğeniye karşı amansız bir savaşı sürdürdü.

XVIII. yüzyıl İngiltere'sinin seçkin sosyetesini sanatıyla hoşnut bırakan Sir Joshua Reynolds (1723-1792) adındaki İngiliz ressamı yalnızca bir kuşak sonra doğdu. Reynolds, Hogarth'tan farklı olarak, İtalya'da bulunmuştu ve İtalyan Rönesansı'nın Raffaello, Michelangelo, Correggio ve Tiziano gibi büyük ustalarının, gerçek sanatın tartışmasız örnekleri olduğu konusunda döneminin sanat uzmanlarıyla aynı düşüncedeydi. Carracci'nin (*sayfa 390-391*) olduğu söylenen öğretiyi benimsemişti. Bu öğretiye göre, bir sanatçının tek umudu, eski ustaların en değerli özelliklerini, örneğin Raffaello'nun çizimini, Tiziano'nun renklendirmesini ve diğer sanatçıların en mükemmel yanlarını özenle inceleyip taklit etmekti. Reynolds, daha ilerki yıllarda sanatta başarıya ulaşıp, yeni kurulan Kraliyet Sanatlar Akademisi'nin ilk başkanı olduktan sonra, bir dizi konuşmada, bu "akademik" doktrini açıkladı. Hâlâ ilgiyle okunan bu konuşmalarda Reynolds'un, çağdaşları gibi (örneğin Dr. Johnson), beğeninin bilinen kurallarına ve sanatta eski otoritelerin önemine inandığı görülür. Eğer öğrencilere İtalyan resminin başyapıtları olarak kabul edilen eserleri inceleme ola-

nağı verilirse, onlara, sanattaki doğru teknik, geniş ölçüde öğretilebilirdi. Reynolds sadece mükemmel ve sıradışı olanlarla uğraşmanın, Büyük Sanat'ın adına uygun düştüğüne inandığı için, konuşmalarında, yüce ve soylu konularda çalışmanın gerekliliğini öğütlüyordu. Reynolds, yayımladığı üçüncü *Konuşmalar*'ında şöyle yazdı: "Gerçek ressam, insanları, yaptığı taklit resmin titiz ayrıntılarıyla eğlendirmeye uğraşacağına, kendi fikirlerinin mükemmelliğiyle onları geliştirmeye çalışmalıdır."

Bütün bunlar, Reynolds'un kendini beğenmiş ve sıkıcı birisi olduğunu düşündürebilir. Ama onun *Konuşmalar*'ını okur ve resimlerine bakarsak bu önyargıdan hemen kurtuluruz. Gerçek şudur ki, hepsi de "tarih resmi" denen türün saygınlığına çok fazla önem veren XVII. yüzyılın ünlü eleştirmenlerinin yazılarında bulduğu sanat düşüncelerini benimsemişti. Elleriyle çalıştıkları için ressamlara ve heykelcilere yukardan bakan toplumsal züppelikle, sanatçıların nasıl çetin bir mücadeleye girişmeleri gerektiğini görmüştük (*sayfa 287-288*). Sanatçıların, yaptıkları işin el çalışması değil, beyin çalışması olduğunda ve kendilerinin de yüksek tabakaya, şairler ve bilginler kadar uygun olduğunda ne kadar ısrar etmek zorunda kaldıklarını biliyoruz. Bu tartışmalar sayesinde sanatçılar, sanatta şiirsel yaratıya önem vermeye ve kafalarında yer alan daha yüksek düzeydeki konuların üzerinde durmaya yönlendirilmiş oldular. "Kabul etmeliyiz ki," diyorlardı, "gözün gördüğünü elin açıkça kopya ettiği bir portre ya da manzara resmi yapımının biraz el emekçiliği gibi görünen tarafı var; ancak bu işin zanaatkârlıktan öte bir şeyler gerektirdiğine hiç kuşku yok: Bu iş bilgi ve hayal gücü gerektiriyor. Bunlar olmasaydı Reni'nin 'Aurora'sı ya da Poussin'in 'Et in Arcadia ego'su gibi konular nasıl resimlenebilirdi?" Bugün böyle bir düşüncenin yanlış olduğunu biliyoruz. El emeği gerektiren hiçbir iş insanın saygınlığını zedeleyemez. Ayrıca, iyi portreler veya manzaralar yapabilmek için de, iyi bir göz ve yetenekli bir elden öte şeyler gereklidir. Fakat her dönemin ve her toplumun – bugün bizde olduğu gibi – sanat ve beğeni konusunda önyargıları vardır. Aslında geçmişin oldukça yüksek zekâ ve bilgiye sahip kişileri tarafından bu kadar önemsenen bu fikirleri sorgulamamızın ilginç olan tarafı, böylece kendimizi de sorgulamayı öğrenmiş olmamızdır.

Reynolds, Dr. Johnson ve çevresinin dostu bir aydındı, ama aynı şekilde, güçlü ve zengin kişilerin güzel kır evlerinde ve kent konaklarında da dostça karşılanıyordu. Tarihsel resmin üstünlüğüne içtenlikle inanmasına ve bu resim türünün İngiltere'de yeniden canlanacağını umut etmesine karşın, bu çevrelerde gereksinim duyulan ve en çok aranan sanat türünün hâlâ portre olduğunu kabul etmişti. Van Dyck, daha sonraki kuşakların, modaya ayak uyduran tüm ressamlarının ulaşmaya çalıştığı bir sosyete portreleri standardı saptamıştı. Reynolds istese, onların en iyisi kadar yaltakçı ve nazik olabilirdi, ama o insan resimlerine bir özellik katmaktan, resimdeki ki-





305
Sir Joshua Reynolds
Miss Bowles ve köpeği, 1775
Tuval üstüne yağlıboya, 91.8 × 71.1 cm; Wallace Collection, Londra

304
Sir Joshua Reynolds
Guiseppe Baretti, 1773
Tuval üstüne yağlıboya, 73.7 × 62.2 cm; Özel koleksiyon

şilerin karakterini ve toplumdaki yerini ortaya çıkarmaktan hoşlanıyordu. *Resim 304*, Johnson çevresinden bir aydını, bir İngilizce-İtalyanca sözlük hazırlayan, sonradan da Reynolds'un *Konuşmalar*'ını İtalyancaya çeviren İtalyan araştırmacısı Giuseppe Baretti'yi betimliyor. Küstahlıktan uzak ve mükemmel bir belge; ayrıca da iyi bir resim.

Reynolds, bir çocuğun portresini yaparken bile, resmin yer alacağı ortamı dikkatle seçerek, basit bir portreden öte bir şey yapıyordu. *Resim 305*, onun "Miss Bowles ve Köpeği" adlı portresini gösteriyor. Velàzquez'in de bir çocuğun ve köpeğin resmini yaptığını hatırlıyoruz (*sayfa 410, resim 267*). Ama Velàzquez gördüğü şeyin niteleyici (karakteristik) ifadesi ve rengiyle ilgileniyordu. Reynolds bize küçük kızın köpeğine duyduğu candan sevgiyi göstermek istiyor. Resmini yapmaya başlamadan önce, çocuğun güvenini kazanmak için nice çaba harcadığı anlatılır. Eve çağırılır ve akşam yemeğinde sofrada kızın yanma oturtulur. "Onu, anlattığı hikâyeler ve yaptığı oyunlarla öylesine eğlendirir ki, kızcağız ressamı dünyanın en sevimli insanı olarak düşünmeye başlar. Ressam kızı başka bir tarafa baktırır ve tabağını önünden alıp saklar; sonra tabağı arama numarası yapar; sonra bir yolunu bulup kız farkına varmadan tabak geri gelmiş gibi yapar. Ertesi gün kız ressamın evine götürülünce çok sevinir. Kız eve girip bir yere oturur; yüzü sevinçli bir ifadeyle doludur. Ressam bu ifadeyi hemen yakalar ve bir daha da hiç kaybetmez." Velàzquez'in olduğu gibi verdiği kompozisyonuna karşılık, Reynolds'un resminin daha planlı ve daha bilinçli oluşuna şaşmamak gerekir. Eğer onun boyayı kullanışını, yaşayan teni ve tüylerin yumuşaklığını verişini, Velàzquez'inkilerle karşılaştırırsak, Reynolds düş kırıklığına uğratabilir bizi. Ama onun vermeyi amaçlamadığı bir etkiyi ondan beklemek pek doğru olmaz. Reynolds bu tatlı kızın tipik bir görünümünü ortaya çıkarmak, onun sevecenliğini ve sevimliliğini bize kadar yaşatmak istemiştir. Günümüzde, fotoğrafçıların bir çocuğu dikkatle gözlemleyip benzer bir pozda yakalama becerisine sahip olduklarını bildiğimiz için, Reynolds'un yaptığı işin özgünlüğünü tam ola-

rak algılamakta güçlük çekebiliriz. Ama bir ustayı, ona özgünlüğünü kaybettiren taklitleri nedeniyle suçlayamayız. Reynolds, konusunun çıkarının, resmin uyumunu bozmasına hiçbir zaman izin vermemiştir.

Reynolds'un "Miss Bowles" portresinin asılı olduğu Londra'daki Wallace Koleksiyon'unda, onun portre resmi alanındaki en büyük rakibi ve ondan sadece dört yaş küçük olan Thomas Gainsborough (1727-1788) tarafından yapılmış, hemen hemen aynı yaşlarda bir kızın portresi daha vardır. Bu Miss Haverfield'in portresidir (*resim 306*). Gainsborough, küçük hanımı, pelerininin fiyonklarını bağlarken resimlemiş. Özellikle etkileyici ya da ilgi çekici bir şey yok kızın davranışında. Sadece giyiniyor; gezmeye çıkmak üzere de diyebiliriz. Ama Gainsborough böyle basit bir harekete nasıl zerafet ve çekicilik verebileceğini öylesine iyi biliyor ki, biz bunu Reynolds'un buluşu olan, köpeğine sarılan kız kadar doyurucu buluyoruz. Gainsborough "buluş"la Reynolds'dan daha az ilgileniyordu. Kırsal bir bölge olan Suffolk'ta doğmuştu. Doğuştan gelen bir ressamlık yeteneği vardı ve hiçbir zaman İtalya'ya gidip büyük ustaları incelemeye gerek görmedi. Reynolds ve onun tüm teorileri, geleneksel bilgilerin önemli olduğunu vurguluyordu. Gainsborough ise hemen hemen tamamen kendi kendisini yetiştirmiş biriydi. Ama her ikisi arasında, Raffaello'nun tarzını yeniden canlandırmak isteyen, iyi bir eğitim görmüş Annibale Carracci (*sayfa 390*) ile doğadan başka usta tanımayan Caravaggio (*sayfa 392*) arasındaki karşıtlığı hatırlatan bir ilişki vardı. Reynolds gene de, Gainsborough'yu ustaları kopya etmeyi reddeden bir dâhi olarak görüyordu ve rakibinin yeteneğine fazlasıyla hayran olmakla birlikte, öğrencilerini onun ilkelerine karşı uyarmayı gerekli buldu. Bugün aradan hemen hemen iki yüzyıl geçtikten sonra bu iki usta bize çok fazla farklı görünmüyor. Her ikisinin de Van Dyck geleneğine ve çağlarının modasına ne kadar çok şey borçlu olduğunu belki de biz onlardan daha iyi anlıyoruz. Ama eğer kafamızın içine aralarındaki karşıtlığı koyarak, Miss Haverfield'in portresine dönersek, Gainsborough'un yeni ve basit yaklaşımıyla, Reynolds'un daha özenle işlenmiş üslubunu birbirinden ayıran özel nitelikleri anlayabiliriz. Şimdi görüyoruz ki Gainsborough'un "ukalalık" gibi bir niyeti yok, sadece fevkalade başarılı fırça çalışmasını ve keskin gözlem gücünü sergileyen sıradışı portreler yapmak istiyor. Bu nedenle de Reynolds'un bizi düş kırıklığına uğrattığı yerler, onun en başarılı olduğu yerler oluyor. Onun çocuğun taze yüzünü, pelerininin ışıldayan kumaşını verişi, şapkadaki fırfır ve kurdelelerini işleyişi, bunların tümü, görünen objelerin dokusunu ve yüzeylerini vermedeki eşsiz ustalığını gösteriyor. Hızlı ve sabırsız fırça çalışmaları bize biraz da Frans Hals'ın yapıtlarını (*sayfa 417, resim 270*) hatırlatıyor. Ama Gainsborough daha sabırlı bir sanatçıydı. Onun birçok portresinde bize daha çok Watteau'yu hatırlatan (*sayfa 454, resim 298*) bir renk zerafeti ve uyum mükemmelliği görülüyor.



306

Thomas Gainsborough
Miss Haverfield, 1780 dolayları

Tuval üstüne yağlıboya, 127.6 × 101.9 cm; Wallace Collection, Londra

Reynolds da Gainsborough da, başka şeyler boyamak istedikleri sırada art arda gelen portre siparişlerinden memnun değillerdi. Ama Reynolds etkileyici mitolojik sahneler ya da antikçağ tarihinden olayları boyamak için zaman ve boş vakit özlemi çekerken, Gainsborough rakibinin küçümsediği konuları boyamak istiyordu. Manzara resmi boyamak istiyordu. Çünkü bir kent adamı olan Reynolds'dan farklı olarak Gainsborough, sessiz kırları seviyordu ve oda müziği dışında hoşlandığı pek fazla şey yoktu kentte. Ama ne yazık ki Gainsborough manzara resimleri için fazla alıcı bulamadı ve çok sayıdaki resmi, kendi zevki için yaptığı eskizler olarak



307

Thomas Gainsborough
Kır manzarası, 1780 dolayları

Renkli kâğıda siyah tebeşir ve kâğıt çubuk, aydınlık alanlar beyazla vurgulanmış, 28.3 × 37.9 cm; Victoria and Albert Museum, Londra

kaldı (*resim 307*). Bu eskizlerde bize o çağın bahçe mimarlarının çağı olduğunu hatırlatacak şekilde, İngiliz kırsal bölgelerini, düzenli ağaçları ve tepeleriyle, pitoresk sahneler görünümünde verdi. Gainsborough'un eskizleri doğrudan doğadan çizilmiş görünümler değildir. Bunlar bir keyif vermek ve bir zevki yansıtmak için tasarlanmış manzara "kompozisyon"larıdır.

XVIII. yüzyılda, Avrupa'da aklın egemenliğini özleyen tüm insanlar için İngiliz kurumları ve İngiliz beğenisi, çok aranan bir örnek oldu. İngiltere'de sanat, tanrı gibi davranan kralların gücünü ve şanını artırmak için kullanılmamıştı. Hogarth'ın yöneldiği insanlar, hatta Gainsborough'un ve Reynolds'un portrelerinin modelleri bile, sıradan ölümlülerdi. Fransa'da da, XVIII. yüzyılın başlarında, Versailles'ın görkemli Barok üslubunun gözden düştüğünü ve yerini, Watteau'nun Rokoko'sunun daha içten ve zarif etkilerine (*sayfa 454, resim 298*) bıraktığını hatırlıyoruz. Şimdi artık tüm bu düşsel aristokrat dünya önemini yitirmeye başlamıştı. Ressamlar, bir öykü oluşturabilecek, etkileyici ya da eğlendirici olaylar çizebilmek için, çağlarının sıradan kadın ve erkeklerinin yaşamlarına eğilmeye başladılar. Bu ressamların en önemlisi, Hogarth'tan iki yaş daha küçük olan Jean Siméon Chardin'di (1699-1779). *Resim 308*, onun çok hoş resimlerinden birini gösteriyor – basit bir oda, yemekleri masaya koyan ve iki çocuğa şükür duası etmelerini söyleyen bir kadın. Chardin sıradan insanların yaşamının bu sakin görüntülerinden hoşlanıyordu. Çarpıcı etkiler ve iğneli imaların peşinde koşmadan bir eviçi sahnesinin şiirini vermek açısından Hollandalı ressam Vermeer'e (*sayfa 432, resim 281*) benziyordu. Renkleri

308

Jean-Baptiste -Siméon Chardin
Yemek duası (Le Bénédicité), 1740

Tuval üstüne yağlıboya, 49.5 × 38.5 cm; Louvre, Paris





309

Jean-Antoine
-Houdon
Voltaire, 1781

Mermer, yüksekliği
50.8 cm; Victoria and
Albert Museum,
Londra

bile sakin, gösterişsizdi ve Watteau'nun ışıldayan resimleriyle karşılaştırılırsa, onun yapıtları donuk renkli sayılabilirdi. Ama onların özgün kopyalarını görürsek Chardin'i XVII. yüzyılın en sevilen ressamlarından biri yapan, renk tonlarını incelikli derecelendirişindeki ve yapaylıktan uzak kompozisyonundaki göze çarpmayan ustalığı hemen fark ederiz.

İngiltere'de olduğu gibi Fransa'da da, süslü bir dünya yerine sıradan insanlara duyulan ilgi, portre sanatının yararına oldu. Belki en büyük Fransız portre sanatçısı bir ressam değil, Jean-Antoine-Houdon (1741-1828) adındaki heykelcidir. Houdon, yaptığı mükemmel portre büstlerinde yüzyıldan fazla bir süre önce Bernini tarafından başlatılan portre geleneğini sürdürmüştür (*sayfa 438, resim 284*). *Resim 309*, Voltaire'in büstünü gösteriyor. Aklın bu büyük savunucusunun yüzünde, frenlenmiş bir nüktecilik, derin bir zekâ ve aynı zamanda büyük bir dehânın engin hoşgörüsünü görüyoruz.



310

Jean-Honoré Fragonard
Villa d'Este'nin bahçeleri, Tivoli, 1760 dolayları

Kâğıt üstüne kırmızı tebeşir, 35 × 48.7 cm; Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, Besançon

İngiltere'de, Gainsborough'a taslaklarını yapmayı esinlendiren, doğanın "resim gibi" (pitoresk) görünümlerine karşı duyulan ilgi, XVIII. yüzyıl Fransa'sında da temsilcilerini buldu. *Resim 310*'da, Gainsborough kuşağından olan Jean-Honoré Fragonard tarafından yapılmış bir çizim görülüyor. Fragonard da yüksek tabakadan aldığı konularında Watteau'nun geleneğini izleyen çok çekici bir ressamdı. Manzara resimlerinde çarpıcı etkiler elde edebilen bir ustaydı. Roma yakınlarında Tivoli'deki Villa d'Este'nin bu görünümü, onun bir gerçek manzarada görkem ve çekiciliği ortaya çıkarma yeteneğini kanıtlamaktadır.



Kraliyet Akademisi'nin doğadan çizim okulu ve önde gelen sanatçılar (duymak için kullandığı ses boynuzu ile Reynolds dahil), 1771

Johann Zoffany'nin resmi; tuval üstüne yağlıboya, 100.7 × 147.3 cm; Royal Collection, Windsor Şatosu

24

GELENEKTEN KOPUŞ

İngiltere, Amerika ve Fransa,
XVIII. yüzyıl sonları ve XIX. yüzyıl başları

Bazı tarih kitaplarında yeniçağ, Amerika'nın 1492 yılında Kolomb tarafından bulunmasıyla başlatılır. Bu dönemin sanat açısından ne kadar önemli olduğunu daha önce görmüştük. Bu dönem Rönesans çağıydı; ressamlığın ve heykelciliğin sıradan meslekler olmaktan çıkıp, diğerlerinden ayrı tutulan bir meslek olduğu çağdı. Bu dönem, aynı zamanda kiliselerdeki imgelere karşı savaş açılan, Avrupa'nın geniş bir bölümünde resimlerin ve heykellerin en geçerli olan işlevlerine son verilen ve sanatçıları kendilerine yeni bir pazar aramaya zorlayan Reform çağıydı. Ancak bu olaylar ne kadar önemli olursa olsun, her şeyi birdenbire sona erdirmediler. Sanatçıların çoğu hâlâ loncalara ve meslek birliklerine bağlıydı. Hâlâ diğer zanaat erbabı gibi çırak çalıştırıyorlardı. Hâlâ şatolarını ve kırsal bölgelerdeyer alan malikânelerini süslemek isteyen ve atalarının resimlerinden oluşan galerilerine kendi portrelerini de eklemek için sanatçılara ihtiyaç duyan zengin aristokrasinin vereceği işlere güveniyorlardı. Sanat, bir başka deyişle, 1492'den sonra bile, hali vakti yerinde olan insanlar arasında alışılmış yerini korumayı sürdürdü ve genel olarak insanın onsuz yapamayacağı bir şey olarak kabul edildi. Modaların değişmesine, sanatçıların değişik sorunlara eğilmelerine ve bazılarının figürlerin uyumlu kompozisyonuna, bazılarının ise renklerin uyumuna ve dramatik ifadelerin gerçekleştirilmesine daha çok önem vermesine karşın, resim ve heykelin genel olarak anlamında herhangi bir değişme olmadı ve kimse bu amacı ciddi olarak sorgulamadı. Bu amaç, onları isteyen ve onlardan hoşlanan insanlara güzel şeyler vermekti. Kendi aralarında "güzelliğin" anlamını tartışan çeşitli felsefe ekolleri vardı. Bunlar, Caravaggio ve Hollandalı ressamlar ya da Gainsborough gibi kişilere ününü sağlayan, doğanın ustaca taklit edilmesinin yeterli olup olmadığını ya da Raffaello, Carracci, Reni ve Reynolds'un yaptıkları varsayıldığı gibi, güzelliğin, sanatçının doğayı "idealize" etme yeteneğine mi bağlı olduğunu tartışıyorlardı. Ama bu tartışmalar, tartışmada yer alanlar arasında pek çok ortak nokta bulunduğunu ve her iki tarafın da birçok sanatçıyı aynı ölçüde beğendiğini unutturmamalıdır. "İdealistler" bile sanatçının doğayı çalışması ve çıplak figürden çizim yapmasını kabul ediyorlar; "doğalcılar" bile klasik antikitenin aşılamaz güzellikte olduğunu onaylıyorlardı.

XVIII. yüzyılın sonlarına doğru, bu ortak zemin yavaş yavaş kaybolur gibi oldu. Binlerce yıl değilse bile, yüzlerce yıldır doğru olduğu varsayılan birçok kanıya son veren 1789 Fransız İhtilali ile birlikte, gerçek modern çağlara ulaştık. Fransız İhtilali'nin kökleri nasıl Akıl Çağı'nda ise, insanların sanat hakkındaki düşüncelerinin değişmesinin kökleri de Akıl Çağı' ndadır. Bu değişmelerin ilki, "üslup" dediğimiz, sanatçının tavırlarıyla ilgilidir. Molière'in komedilerinden birinde, tüm hayatı boyunca hiç fark etmediği halde, can sıkıcı konuştuğu söylenince çok şaşıran bir karakter vardır. XVIII. yüzyıl sanatçılarının başına gelen de biraz buna benzer. Geçmiş zamanlarda dönemin üslubu, bir işin yapılmasında, sonuca ulaşma açısından en iyi yol olduğu için benimsenmiş olan tarzdı. Akıl Çağı'nda, insanlar üslubun ne demek olduğunu kavradılar ve değişik üslupların bilincine varmaya başladılar. Görmüş olduğumuz gibi, birçok mimar hâlâ, Palladio'nun kitaplarında verilmiş kuralların zarif bir bina yapmayı garantileyen, "doğru" üslup olduğuna inanıyordu. Ama siz sorulara cevap bulmak için kitaplara dönerken bazı kişilerin de, "Ama neden sadece Palladio'nun üslubu?" diye sorması kaçınılmazdır. XVIII. yüzyılda İngiltere'de de olan budur. En ileri düzeydeki uzmanlar arasında diğerlerinden farklı olmak isteyenler çıkmıştı. Zamanını, üsluplar ve beğeni kuralları üzerine düşünmekle geçiren, hali vakti yerinde İngiliz centilmenlerinin en dikkati çekeni, İngiltere'nin ilk başbakanının oğlu olan, ünlü Horace Walpole'dur.





312

John Papworth
Dorset House, Cheltenham, 1825 dolayları

Regency üslubunda bir ön cephe

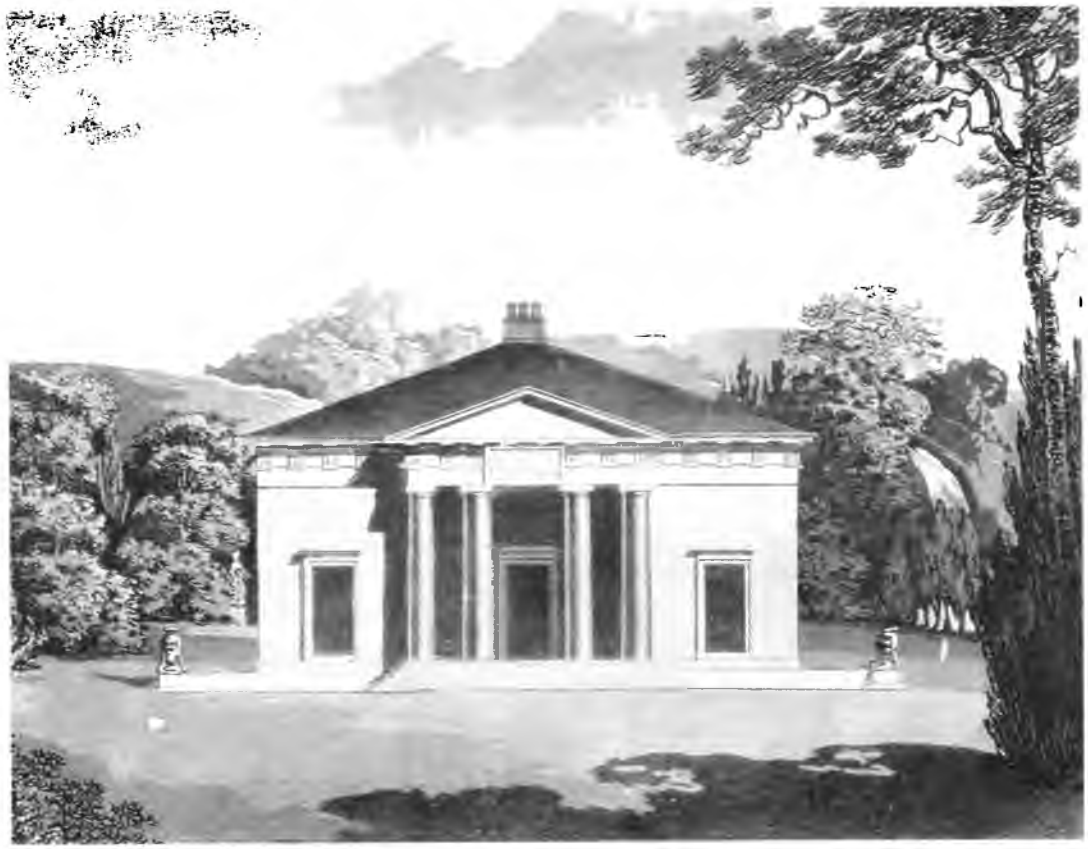
311

Horace Walpole, Richard Bentley ve John Chute
Strawberry Hill, Twickenham, Londra, 1750-1775 dolayları

Yeni-Gotik bir villa

Strawberry Hill'deki yazlık evinin, diğer kusursuz Palladio tarzı villalar gibi olmasının can sıkıcı olacağını Walpole'un kendisi düşünmüştür. Nostaljik ve romantik şeylerden hoşlanan, saçmalıklarıyla ün yapmış biriydi Walpole. Strawberry Hill'i romantik çağlardan kalma, Gotik üslupta bir şato gibi yaptırmaya karar vermesi, onun karakterine çok uygun bir davranıştır (*resim 311*). O zamanlarda, yani 1770 dolaylarında, Walpole'un Gotik villası, antikaya olan sevgisini göstermek isteyen birinin bir garipliği olarak sayılabilirdi. Ama daha sonra gelenlere bakacak olursak, işin boyutu bundan farklıydı. Bu villa, insanların kendi binalarının üslubunu, bir duvar kâğıdının desenini seçiyormuş gibi, bilinçli olarak seçişinin ilk işaretlerinden biriydi.

Aynı anlayışta olan başka örnekler de vardı. Walpole, kent dışındaki evi için Gotik üslubu seçerken, mimar William Chambers (1726-1796) Çin üslubundaki binaları ve bahçeleri inceledi ve o da, Kew Gardens'da kendi Çin Pagoda'sını yaptırdı. Aslında mimarların çoğu hâlâ Rönesans yapılarının klasik formlarını koruyorlardı, ama onların da doğru üslupla ilgili endişeleri giderek artıyordu. Rönesans'tan sonra gelişen mimari geleneğine ve uygulamalarına biraz kuşkuyla bakıyorlardı. Bu uygulamaların çoğunun klasik Yunan binaları arasında gerçek bir yeri yoktu. XV. yüzyıldan beri, klasik mimarinin kuralları olarak gelmiş olan şeylerin, hemen hemen çöküş devrine rastlayan birkaç Roma harabesinden alındığını dehşetle fark ettiler. Şimdi Perikles Atina'sının tapınakları yeniden keşfedilmiş ve bazı hevesli gezginlerce gravürleri yapılmıştı. Bunlar Palladio'nun kitabında bulunan klasik tasarımlardan, dikkati çekecek ölçüde farklı görünüyorlardı. Bunun üzerine, bu mimarlar doğru üslup ile ilgilenmeye başladılar. Regency döneminde (1810-1820) Walpole'un "Gotik dirilişi"nin yerini alan "Yunan dirilişi", doruk noktasına ulaştı. Bu dönem İngiltere'deki kaplıcaların en gözde olduğu dönemdir ve bu kaplıcaların bulunduğu kentler Yunan dirilişinin en iyi incelenebileceği yerlerdir. *Resim 312*'de katıksız İyon üslubundaki Yunan tapınaklarının (*sayfa 100, resim 60*) başarılı bir modeli olan, Cheltenham



kaplıcalarındaki bir ev görülüyor. *Resim 313*'te Parthenon'dan (*sayfa 83, resim 50*) tanıdığımız özgün biçimiyle, Dor sütun düzeninin dirilişinden bir örnek görüyoruz. Ünlü mimar Sir John Soane'ın (1752-1837) bir villa tasarımı bu. Bu villayı, elli yıl kadar önce William Kent tarafından yapılan villa ile karşılaştırırsak (*sayfa 460, resim 301*) yüzeysel benzerliğin sadece aralarındaki farklılığı daha da fazla ortaya çıkardığını görürüz. Kent, geleneklerde bulduğu formları özgürce kullanarak düzenlemişti binasını. Soane'ın projesi ise onun yanında Yunan üslubunda ögelerin doğru kullanımının bir alıştırması gibi.

Katı ve yalın kuralların uygulanması şeklindeki bu mimari görüş, güçleri ve etkileri dünyanın her yanında artan Akıl Çağı savunucularının hoşuna gidecek gibiydi. Bu nedenle, Amerika Birleşik Devletleri'nin kurucusu ve üçüncü Başkanı Thomas Jefferson'un (1743-1826), Monticello'daki kendi evini açık seçik bir neo-klasik (yeni klasik) üslupla yapmış olmasına (*resim 314*) ve Washington kentinin, kamu binalarıyla Yunan dirilişi form-

313
Sir John Soane
Bir kır evi için tasarım
Sketches in Architecture'dan, Londra, 1798



314

Thomas Jefferson
Monticello, Virginia,
1796-1806

larında planlanışına şaşmamak gerekir. Fransa'da da Fransız İhtilali'nden sonra bu üslubun zaferi kesinleşmişti. Barok ve Rokoko mimar ve süslemecilerinin eski tasasız geleneği, süprülüp atılan geçmiş geleneklerle bir tutulmuştu. Bu üslup, saray mensuplarının ve aristokrasinin şatolarının üslubuydu, oysa İhtilalin insanları kendilerini yeni-doğmuş Atina'nın özgür yurttaşları gibi görüyorlardı. İhtilalin fikirlerinin savunucusu gibi görünen Napolyon, Avrupa'da en büyük güç olunca, neo-klasik üsluptaki mimari, İmparatorluğun üslubu haline geldi. Kıta Avrupa'sında da bu yeni katıksız Yunan üslubu dirilişi, Gotik dirilişin yanında yerini aldı. Bu durum özellikle, Akıl Çağı'nın dünyada devrim yapmasından umudunu yitirmiş olan ve kendilerinin İnanç Çağı diye adlandırdıkları döneme dönmeyi özleyen romantik kafaların hoşuna gidiyordu.

Resim ve heykelde, gelenek zincirindeki kopuş, mimaride daha sonra algılanmaya başlandı, ama olasılıkla daha büyük etkilere yol açtı. Burada da sorunun kökleri XVIII. yüzyıla kadar gidiyordu. Hogarth'ın, hazır bulduğu sanat geleneğinden ne denli hoşnut olmadığını (*sayfa 462*) ve yeni bir seyirci kitlesine yeni bir resim türü yaratmak için nasıl bilinçle yola çıktığını görmüştük. Öte yandan Reynolds'un, tehlikede olduğunu düşündüğü geleneği korumak için nasıl kaygı duyduğunu hatırlıyoruz. Aslında tehlike, daha önce de belirtildiği gibi, resim sanatının, bilgileri ustadan çırağa devredilen sıradan bir ticaret olmaktan çıkmış olmasında yatıyordu. Resim sanatı, felsefe gibi, akademilerde okutulan bir konu haline gelmişti. "Akademi" sözcüğü, bu yeni yaklaşımı açıklayan bir sözcüktür. Sözcük, Yunan filozofu Platon'un öğrencilerine ders verdiği yerin adından gelir. Buralar giderek düşünürlerin akıl ve erdem tartışmaları yapmak için toplandıkları yerler oldu. XVI. yüzyıl İtalyan sanatçıları, bunca hayran kalınan bilge kişilerle eşitliklerini belirtmek için, toplantı merkezlerine "akademi" adını verdiler. Ama yalnızca XVIII. yüzyılda bu Akademiler yavaş yavaş öğrencilere sanat öğretme işlevini görmeye başladılar. Böylece geçmişin büyük ustalarının boya ezip, yaşlı ustalara yardım ederek meslekleri öğrendikleri eski yöntemler tarihe karışmış oldu. Reynolds gibi akademi öğretmenlerinin, genç öğrencilere, teknik ustalıklarını özümlemeleri için, geçmişin başyapıtlarını sebatla incelemelerini ısrarla önermelerine şaşmamak gerekir. XVIII. yüzyıl akademileri, Kral'ın kendi ülkesindeki sanatlara verdiği önemi açıkça göstermek için kraliyetin himayesine alınmıştı. Ancak sanatların gelişmesi için, kraliyet kurumlarında öğretiliyor olmasından çok, yaşayan sanatçıların resimlerini ve heykellerini satın almak isteyen yeterince insan olması önemlidir.

İşte başlıca güçlükler bu noktada doğdu. Geçmişin, akademilerin de gözdesi olan büyük ustalarının sürekli olarak övülmesi, sanat alıcılarını, yaşayan sanatçılara tablolar sipariş etmek yerine, eski ustaların yapıtlarını satın almaya itiyordu. Buna bir çare olarak akademiler, ilkin Paris'te, pe-

şinden Londra'da, üyelerinin yapıtları için yıllık sergiler düzenlemeye başladılar. Sanatçıların resimlerini ve heykellerini, genellikle sanat eleştirmenlerinin dikkatine sunmak ve alıcılar bulmak için sergilere göndermek düşüncesiyle yaptıklarını bildiğimizden, bunun ne kadar önemli bir değişme olduğunu anlamakta güçlük çekebiliriz. Bu yıllık sergiler, seçkin tabakanın, üzerinde en çok konuştuğu toplumsal olaylar haline geldi ve sergiler bazı sanatçılara ün kazandırırken bazılarına ününü yitirtti. Şimdi sanatçılar, isteklerini bildikleri bir sanat alıcısı ya da beğenilerini tartabildikleri genel bir seyirci kitlesi için çalışmak yerine; gözalıcı ve gösterişli olanın, yalın ve içten olanı daima gölgede bırakma tehlikesinin söz konusu olduğu sergilerde başarılı olmak için çalışmak zorundaydılar. Sanatçı, resimleri için aşırı duygusal konular seçerek ve resminin boyutlarını büyütüp, renklerini canlandırarak seyirciyi etkileyip dikkati çekmek gibi, kendisini baştan çıkaran önemli etkilerle karşı karşıyaydı. Bu nedenle bazı sanatçıların, akademinin "resmî" sanatını küçük görmelerine ve halkın beğenisini kazananlarla kendini dışlanmış hissedenler arasındaki fikir anlaşmazlığının, sanatın o ana kadar geliştirdiği zemini yok edecek raddeye gelmesine şaşmamak gerekir.

Belki de bu derin bunalımın en çabuk ortaya çıkan ve en belirgin etkisi, her yerdeki sanatçıların kendilerine yeni konular aramaya başlamaları oldu. Geçmişte resimlerin belirli konularda yapılabileceği varsayılıyordu. Galerilere ve müzelere gidince çoğu resmin aynı konuları ele aldığını hemen fark ederiz. Doğal olarak eski resimlerin büyük çoğunluğunun konusu, Kutsal Kitap'tan alınmış dinsel konular ve azizlerin öyküleridir. Dinsel konulu olmayan resimlerde bile birkaç belirli tema işleniyordu. Tanrıların aşkları ve kavgalarıyla ilgili antik Yunan mitolojisi, cesaret ve özveri örnekleriyle dolu Roma kahramanlık öyküleri ve bir de "kişileştirme"den yararlanılarak yapılmış, bazı genel gerçekleri açıklayan alegorik konular. Sanatçıların XVIII. yüzyılın ortalarına kadar, bu dar konu sınırlamasının dışına ne kadar ender çıkmış olduklarını; bir romans sahnesini ya da tarihi bir olayı ne kadar ender olarak resimlediklerini görmek ilginçtir. Bütün bunlar Fransız İhtilali sırasında hızla değişti. Birdenbire sanatçılar, bir Shakespeare sahnesinden, güncel olaylara kadar, gerçekte hayal gücüne seslenen ve ilgi uyandıran, istedikleri her konuyu seçmekte kendilerini özgür hissettiler. Dönemin başarılı sanatçılarının ve başkaldırıp tek başına kalmış sanatçılarının tek ortak noktası, bu geleneksel konuları umursamamalarıdır.

Avrupa sanatındaki bu yerleşmiş olan eski geleneklerden kopuşun, kısmen Avrupa'ya okyanus ötesinden gelmiş sanatçılar – diğer bir deyişle İngiltere'de çalışan Amerikalılar – tarafından başarılmış olması pek rastlantı değildir. Kolayca anlaşılabileceği gibi, bu insanlar kendilerini eski dünyanın alışkanlıklarına daha az bağımlı hissediyordu ve yeni deneylere gi-

rişmeye daha hazırdılar. Amerikalı John Singleton Copley (1737-1815) bu grubun tipik sanatçısıdır. *Resim 315*'te, onun 1785 yılında ilk kez sergilendiğinde büyük bir heyecan yaratan büyük resimlerinden birini görüyoruz. Resimde işlenen konu gerçekten de alışılmışın dışında bir konuydu. Politikacı Edmund Burke'nin bir arkadaşı olan Shakespeare uzmanı Malone, bu konuyu ressama önermiş ve ona resmin yapımı için gereksinimi olan tüm tarihi bilgiyi vermişti. Copley, İngiltere tarihinde ünlü bir olayı resimleyecek, I. Charles'ın, suçladığı beş milletvekilinin tutuklanmasını Avam Kamarası'ndan istediği ve Parlamento Başkanı'nın Kral'ın emrine karşı çıkarak onları teslim etmeyi kabul etmediği sahneyi çizecekti. Oldukça yakın sayılabilecek tarihten alınmış böyle bir olay, büyük boyutlu bir resmin konusu olmamıştı o zamana kadar. Copley'nin bu iş için seçtiği yöntem de, o güne kadar hiç benzeri görülmemiş bir yöntemdi. O, bu sahneyi mümkün olan ölçüde hatasız – çağının bir tanığının gözleriyle gördüğü şekilde – kurmak istiyordu. Tarihi gerçeklere ulaşabilmek için hiçbir yorgunluktan kaçınmadı. XVII. yüzyılın meclis salonunun gerçek biçimi ve giyilen giysiler hakkında bilgi almak için eski eser uzmanlarına ve tarihçilere danıştı; ülkeyi ev ev dolaşıp bu çok önemli tarihi olay sırasında Parlamento üyesi olduğu bilinen kişilerin portrelerini topladı. Kısacası, bu resim için yaptığı araştırmalarında günümüzde tarihi bir filmin ya da oyunun sahnelerini hazırlamak için özenle çalışan bir yönetmen gibi davranıyordu. Biz bu çabaları yerinde buluruz ya da bulmayabiliriz. Ama şu bir gerçektir ki, bundan sonraki yüz yılı aşkın bir süre içinde büyük ya da küçük birçok sanatçı, insanların tarihin belirli anlarını kafalarında daha iyi canlandırabilmeleri için, bu tip tarih araştırmaları yapmayı kendine bir görev olarak görmüşlerdir.

315
John Singleton Copley
I. Charles, 1641'de Avam Kamarası'ndan, suçladığı beş milletvekilinin kendine teslimini istiyor, 1785
Tuval üstüne yağlıboya, 233.4 × 312 cm; Public Library, Boston, Massachusetts

Copley'nin durumunda ise, Kral ve halkın temsilcileri arasındaki bu dramatik çatışmayı hatırlatma girişimi, sadece tarafsız bir tarih araştırmacısının işi değildi. Henüz iki yıl önce İngiltere kralı III. George, kolonistlerin isteklerine boyun eğmiş ve Birleşik Devletler'le bir barış antlaşması imzalamak zorunda kalmıştı. Burke'nin konuyu öneren çevresi, savaşı, haksız ve felaketlere yol açıcı görüyor ve karşı çıkıyordu. Bu çevredekiler Copley'nin bu resimde vermiş olduğu, kraliyetin eski yıllardaki reddedilme sahnesiyle, ne demek istediğini kavramışlardı. Söylendiğine göre kraliçe tabloyu görünce şaşırmış ve üzülmüş; uzun ve sıkıntılı bir sessizlikten sonra genç Amerikalıya: "Bay Copley, fırçanızla oynamak için pek talihsiz bir konuyu seçmişsiniz," demişti. İlerde benzeri hangi talihsizlikler olacağını kraliçe bilemezdi elbette. O yılların tarihini bilen kişiler, tablonun yapılmasının üzerinden dört yıl bile geçmeden, benzer bir sahnenin Fransa'da tekrarlandığını hemen hatırlarlar. Bu defa kralın, halkın temsilcilerine karışma hakkına karşı çıkan ve 1789 Fransız İhtilali'nin başlama işaretini veren kişi Mirabeau'dur.




À MARAT
DAVID

Fransız İhtilali, tarihe duyulan bu çeşit ilgiye ve kahramanlık konularını ele alan resimlerin yapımına büyük bir itici güç oldu. Copley, İngiltere'nin ulusal geçmişinden örnekler aramıştı. Onun tarihsel resimlerinde, mimarideki Gotik diriliş'le kıyaslanabilecek romantik bir hava vardı. Fransız ihtilalcileri kendilerini yeniden doğmuş Yunanlılar ve Romalılar olarak düşünmekten hoşlanıyorlardı ve mimarlıkta olduğu gibi resim alanında da Roma ihtişamı denilen bu beğeniyi yansıttılar. Bu neo-klasik üslubun en önde gelen sanatçısı ressam Jacques-Louis David'di (1748-1825). David, ihtilal hükümetinin "resmi sanatçı"sıydı. Kendini Yüksek Rahip tayin eden Robespierre'in yönettiği, "En Üstün Varlık Bayramı" adı verilen şenlik gibi göz alıcı propaganda gösterileri için, giysiler ve dekorlar tasarladı. Bu insanlar kendilerini kahramanlık çağında yaşıyor sanıyorlar ve yaşadıkları olayların, Yunan ve Roma tarihindeki olaylar kadar, ressamların dikkatini çekmeye değer olduğunu düşünüyorlardı. Fransız İhtilali'nin liderlerinden biri olan Marat, fanatik bir genç kadın tarafından banyosunda öldürülünce, David onu davası için ölen bir şehit olarak resimledi (*resim 316*). Belli ki banyoda çalışma huyu varmış Marat'nın. Bu yüzden de küvetin yanına masaması bir şey yerleştirmiş. Saldırgan kadın ona bir dilekçe vermiş ve onu tam dilekçeyi imzalarken öldürmüş. Durum ağırbaşlı ve saygın bir resim için pek uygun görünmüyor ama David, polis kayıtlarındaki gerçek ayrıntılara sadık kalarak, o anı bir kahramanlık sahnesi haline getirmeyi başarmış görünüyor. David, Yunan ve Roma heykellerini inceleyerek, vücuttaki kasların ve kirişlerin nasıl hacimlendirileceğini ve vücuda soylu bir güzelliğin nasıl verileceğini öğrenmiş. Aynı zamanda klasik sanatlardan, yapıtta oluşturulması istenen ana etki açısından önemli olmayan ayrıntıları atmayı ve sadeliği amaçlamayı da öğrenmiş. Resimde ne alacalı renkler ne de karmaşık perspektif kısaltımlar yer alıyor. Copley'nin sergi başyapıtı ile karşılaştırılırsa, daha sade bir görünümde. Kendini "halkın dostu" olarak adlandıran ve toplumun mutluluğu için çalışırken şehitlik mertebesine ulaşan alçakgönüllü Marat'nın anısına etkileyici bir yadigâr bu resim.

316
Jacques-Louis David
Marat'nın öldürülmesi, 1793
Tuval üstüne yağlıboya, 165 × 128.3 cm; Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüksel

Büyük İspanyol ressamı Francisco Goya (1746-1828), eski konuları terk eden David kuşağı sanatçılarından biridir. Goya, El Greco'yu (*sayfa 372, resim 238*) ve Velázquez'i (*sayfa 407, resim 264*) ortaya çıkaran İspanyol resim geleneği konusunda iyice bilgi ve deneyim sahibiydi. *Resim 317*'deki balkondaki grupta görüldüğü şekilde, Goya da tıpkı David gibi, geleneklerdeki ustalığını klasik ihtişam uğruna terk etmemişti. XVIII. yüzyılın büyük Venedikli ressamı Giovanni Battista Tiepolo (*sayfa 442, resim 288*) yaşamının son yıllarını Madrid'de bir saray ressamı olarak geçirmişti. Goya'nın resminde bu sanatçıdan bazı yansımalar görüyoruz. Ama yine de Goya'nın figürleri tamamen farklı bir dünyaya aittirler. İki kadın yoldan geçenlere baştan çıkarıcı bir şekilde bakarken, kötü niyetli gibi görünen iki



317

Francisco Goya
Bir balkondaki grup, 1810-1815 dolayları

Tuval üstüne yağlıboya, 194.8 × 125.7 cm; Metropolitan Museum of Art, New York

318

Francisco Goya
İspanya kralı VII. Ferdinand, 1814 dolayları

Tuval üstüne yağlıboya, 207 × 140 cm; Prado, Madrid



kavalye de arka planda yer almış. Belki Hogarth'ın dünyasına daha yakın bir resim bu. Goya'ya İspanyol sarayında bir yer sağlayan portreleri (*resim 318*) yüzeysel olarak Van Dyck'ın (*sayfa 404, resim 261*) ya da Reynolds'un resmî portrelerine benziyor. İpek ve altının parıltısını verişindeki becerisi, Tiziano ve Veláquez'i hatırlatıyor. Ama Goya, modellerine değişik bir gözle bakıyor. Gerçi bu ustalar da güçlü kişileri pohpohlamış değillerdi ama, Goya'nın hiç acıması yok gibi görünüyor. Modellerini tüm değersizlikleri, çirkinlikleri, açgözlülükleri ve aptallıklarıyla ortaya çıkarmaktan çekin-



319
Resim 318'den ayrıntı

miyor (*resim 319*). Ondan önce ve sonra, hiçbir saray ressamı, koruyucularına ilişkin böylesi bir belge bırakmamıştır geriye.

Goya, geçmişin geleneksel alışkanlıklarından bağımsızlığını yalnızca bir ressam olarak ortaya koymamıştır. Rembrandt gibi, çok sayıda asitle indirme resim yapmıştır. Bunların çoğu sadece oyulmuş çizgileri değil, gölgeli alanları da veren akuatinta (leke baskı) denilen yeni bir teknikle yapılmıştır. Goya'nın oymalarının en dikkati çeken yönü, ne Kutsal Kitap'tan, ne tarihten, ne de günlük yaşamdan alınmış olmalarıdır. Hiçbiri bilinen konularda olmayan oymaların çoğu, büyücü kadınların ve esrarengiz hayaletlerin fantastik görüntülerinden oluşur. Bunların bazıları Goya'nın İspanya'da tanık olduğu aptallık ve gericiliğe, acımasızlığa ve baskıya karşı çıkışlarıdır; diğerleri sanatçının kâbuslarını şekillendirirler. *Resim 320*, onun en saplantısal düşlerinden birinin resmidir – dünyanın ucuna oturmuş bir dev figürü. Ev ve şatoların birer noktaya dönüştüğü ön plandaki küçük mü küçük manzaraya bakarak, bu devin boyutlarını ölçebiliriz. Gerçek yaşamdan çizilmiş gibi, açık seçik dış hatlarıyla verilmiş bu korkunç hayalet üzerine, hayal gücümüzle bazı yorumlar yapabiliriz. Canavar ay ışığı ile aydınlanmış manzarada korkunç bir karabasan gibi oturmuş. Acaba Goya, savaşın sıkıntıları ve insanların çılgınlığı altında ezilen ülkesinin yazgısını mı düşünüyor? Ya da bir şiirde olduğu gibi, sadece bir hayal mi oluşturuyor? Gelenekten kopuşun en dikkati çeken resmi bu – sanatçılar, o zamana kadar sadece şairlerin yapmış olduğunu yapıyor, kişisel hayallerini özgürce kâğıda döküyorlar.

320
Francisco Goya
Dev, 1818 dolayları
Akuatinta, 28.5 × 21 cm

Sanata bu yeni yaklaşımın en dikkati çeken örneği Goya'dan on bir yaş daha küçük olan İngiliz mistik şairi William Blake'tir (1757-1827). Blake kendi dünyasına kapanmış yaşayan çok dindar bir insandı. Akademilerin resmî sanatını küçümsüyor ve kurallarını kabul etmiyordu. Bazıları onun



tam anlamıyla deli olduğunu düşünüyordu; bazıları da onu garip ama zararsız biri olarak görüyordu. Çağdaşlarından sadece pek az kişi onun sanatına inandı ve onu açlıktan ölmekten kurtardı. Bazen başkalarının şiirleri için, bazen de kendi şiirleri için asitle indirme resimler yapıyor ve bunlarla yaşamını kazanıyordu. *Resim 321*, Blake'in *Avrupa, Bir Kehanet* adlı kendi şiir için yaptığı resmi gösteriyor. Blake'in, eğilmiş, kumpasıyla yeküreyi ölçen bu şaşırtıcı yaşlı adam figürünü, Londra'nın bir semti olan Lambeth'de yaşarken bir merdivenin tepesinde karşılaştığı görüntüden esinlendiği söylenir. Kutsal Kitap'ta Akıl'dan söz açan bir bölüm vardır (Süleyman'ın Meselleri, viii: 22-27):

Tanrı daha yolunun başlangıcında, her şeyden önce bana sahip oldu... dağlar yerleşmeden, tepeler oluşmadan önce yaratıldım ben... Gökleri hazırlarken, ben oradaydım. Karanlıkları kumpasla ölçerken: Üstte bulutları yerleştirirken: derinliklerdeki su kaynaklarını güçlendirirken.

Blake, kumpasla karanlıkları ölçen Tanrı'nın bu görkemli görüntüsünü resimledi. Bu Yaratış resminde, Michelangelo'nun Baba Tanrı (*sayfa 312, resim 200*) figüründen bir şeyler var. Blake de Michelangelo'ya hayrandı. Ama figür, Blake'in elinde düşsel, fantastik bir şey oldu. Blake kendisine ait bir mitoloji oluşturmuştu. Görüntüdeki figür, doğrusunu söylemek gerekirse, Tanrı'nın kendisi değil, Blake'in hayalinde yarattığı ve Urizen adını verdiği bir varlık. Blake, Urizen'in dünyanın yaratıcısı olduğunu hayal ediyordu etmesine de, ona göre dünya kötü bir yerdi ve bu nedenle yaratıcısı kötü ruhluydu. Karanlık ve fırtınalı bir gecede şimşeğe benzeyen kumpasıyla görünen bu hayal karakteri, bu nedenle ürkütücü bir karabasana benzemektedir.

321
William Blake
Günlerin atası, 1794
Suluboya ile renklendirilmiş, asitle indirme baskı, 23.3 × 16.8 cm; British Museum, Londra

Blake, görüntülerine öylesine kendini kaptırmıştı ki, yaşamdan çizmeyi reddediyor, yalnızca kendi iç gözüne güveniyordu. Onun çizimlerindeki kusurlarını ortaya çıkarmak kolaydır, ama böyle bir şey yapmak, onun sanatının en iyi yanını gözden kaçırmak olur. Ortaçağ sanatçıları gibi Blake de, hatasız betimleme endişesi duymuyordu, çünkü düşlerindeki her figürün anlamı öylesine büyük bir önem taşıyordu ki, onların tam doğru olmalarıyla ilgilenmek yersizdi. Geleneğin onaylanmış standartlarına Rönesans'tan sonra bilinçli olarak başkaldıran ilk sanatçı olduğu için, çağdaşlarının onu şoke edici bulmalarına şaşmamamız gerekir. Onun, İngiliz sanatındaki en önemli kişilerden biri olarak kabul edilişi, ancak yüz yıl kadar öncedir.

Sanatçının konusunu seçmedeki bu yeni özgürlükten çok yararlanan resim dallarından biri de manzara resmi oldu. O zamana dek, manzara resmi, sanatın küçük bir dalı olarak görülmüştür. Özellikle kır evleri, parklar ya da pitoresk manzaralar boyayarak geçimini sağlayan ressamlar, sanatçı olarak pek ciddiye alınmıyordu. Bu tutum, XVIII. yüzyıl sonları-



nın Romantik havasının etkisiyle bir ölçüde değişmişti ve büyük sanatçılar bu tür resmi yüceltmeyi yaşamlarının bir amacı olarak gördüler. Gelenekler bu alanda da hem yardımcı hem engelleyici olarak kullanılabilirdi. Aynı kuşaktan olan iki İngiliz manzara ressamının bu soruna ne kadar farklı yaklaştığını görmek ilginçtir. Bu sanatçılardan birisi J.M.W. Turner (1775-1851), ötekisi de John Constable'dı (1776-1837). Bu ikisi arasındaki karşıtlıkta, Reynolds ve Gainsborough arasındaki karşıtlığı hatırlatan bir şey var. Ama onların kuşağının elli yıllık süresi içinde, bu iki rakip sanatçının yaklaşımları arasındaki farklılık çok daha fazla arttı. Turner, Reynolds gibi, resimleri Kraliyet Akademisinde genellikle hayranlık yaratan son derece başarılı bir sanatçıydı. Onda da Reynolds gibi gelenek sorunu bir saplantı halindeydi. Onun yaşamındaki amacı Claude Lorrain'in (*sayfa 396, resim 255*) ünlü manzara resimlerinin düzeyine ulaşmak, hatta onu geçmekti. Resimlerini ve eskizlerini ulusuna bıraktığında ileri sürdüğü koşul, bunlardan birinin (*resim 322*), daima Claude Lorrain'in bir yapıtının yanında asılı durmasıydı. Böyle bir kıyaslamayı istemekle Turner kendine karşı pek adil davranmıyordu. Claude'un tablolarının güzelliği sakin ve huzurlu oluşlarında, açık seçik ve somut oluşlarında, bunlarda gösterişli etkiler bulunmayışındadır. Turner de ışık dolu, güzelliklerle kamaşan fantastik bir dünyanın görüntülerine sahiptir, ama bu dünya sakin değil, hareketlidir, sade bir uyumda değil, göz kamaştırıcı bir görünümdedir. Resmine onu daha çarpıcı, daha etkileyici yapacak her şeyi doldurmuştur. Eğer Turner daha düşük çapta bir sanatçı olsaydı, bu seyirciyi etkileme



322

Joseph Mallord William Turner *Dido ve Kartaca'nın kuruluşu*, 1815

Tuval üstüne yağlıboya, 155.6 × 231.8 cm; National Gallery, Londra



323

Joseph Mallord William Turner *Bir kar fırtınasındaki buharlı gemi*, 1842

Tuval üstüne yağlıboya, 91.5 × 122 cm; Tate Gallery, Londra

tutkusu, çok kötü sonuçlara da yol açabilirdi. Ama Turner öylesine büyük bir sahne yönetmeniydi, öylesine bir istek ve beceriyle çalışıyordu ki, amacında başarı sağladı. Onun resimlerinin en başarılıları bize en masalsı ve en güzel anlarında yakalanmış bir doğanın görüntüsünü verir. *Resim 323*'te Turner'in en gözüpek resimlerinden birini görüyoruz – kar fırtınasına yakalanmış bir buharlı gemi. Eğer fırıl fırıl dönen bu kompozisyonu Vlieger'in deniz manzarası ile karşılaştıracak olursak (*sayfa 418, resim 271*) Turner'in yaklaşımındaki cesareti daha iyi değerlendiririz. XVII. yüzyılın Hollandalı sanatçısı sadece bir an için gördüğü sahneyi çizmemiş, aynı zamanda orada olduğunu bildiği şeyleri de çizmiştir. Vlieger, bir geminin nasıl yapıldığını, donanımlarının nasıl yerleştirildiğini biliyordu; onun resimlerine bakarak bu tekneleri yeniden inşa edebiliriz. Turner'in deniz manzarasındaki XIX. yüzyılın buharlı gemisini kimse yeniden inşa edemez. Bize tüm verdiği şey, kıyameti koparan deniz ve korkunç fırtına ile savaşan teknenin karanlık gövdesi, direkte cesurca dalgalanan bayrak. Rüzgârın hızını, dalgaların gemiye vuruşunu hissediyoruz sanki. Ayrıntılara bakmaya zamanımız zaten yok. Bunlar göz kamaştıran ışık ve fırtına



324

John Constable
Ağaç gövdesi üstüne çalışma, 1821 dolayları

Kâğıt üstüne yağlıboya, 24.8 × 29.2 cm; Victoria and Albert Museum, Londra

bulutunun koyu gölgeleri içinde yutulup gitmiş. Denizde bir kar fırtınası gerçekten böyle mi olur, bilmiyorum. Ama bunun, romantik bir şiiri okurken ya da romantik bir müziği dinlerken düşlediğimiz korkunç ve karşı durulamaz bir fırtınaya benzediğini kesinlikle söyleyebilirim. Turner'de doğa her zaman, insan heyecanlarını yansıtır ve dile getirir. Denetleyemediğimiz güçler karşısında kendimizi inanılmaz boyutlarda küçük hissederiz ve doğanın güçlerini istediği gibi kullanan sanatçıya hayranlık duymak zorunda kalırız.

Constable'ın düşünceleri çok farklıydı. Ona göre, Turner'in yarıştığı ve geçmek istediği gelenek baş belasıydı sadece. Geçmişin ustalarına hayran olmuyor değildi. Ama kendi gözleriyle – Claude Lorrain'inkilerle değil – gördüğü şeyi boyamak istiyordu, onun Gainsborough'un bıraktığı yerden devam ettiği de söylenebilir (*sayfa 470, resim 307*). Ama Gainsborough bile geleneksel standartlara göre pitoresk sayılabilecek konular seçmişti. Doğaya hâlâ kır hayatının hoş bir dekoru gibi bakıyordu. Constable'a göre bütün bu düşünceler önemsizdi. O gerçekten başka hiçbir şey istemiyordu. "Doğayı çizen bir ressama yeterince yer var," diye yazmıştı 1802'de bir arkadaşına, "günümüzün en önemli kusuru hüner gösterisidir (*bravura*), gerçeğin ötesinde bir şeyler yapma girişimidir." Claude'u hâlâ kendilerine model olarak alan günün gözde manzara ressamları, herhangi bir amatör

ressamın etkileyici ve hoş bir resim oluşturabileceği, çok sayıda kolay yöntem bulmuştu. Ön plana yerleştirilen etkileyici bir ağaç, ortada açılan uzaktaki manzara ile çarpıcı bir karşıtlık oluşturuyordu. Onun renk skalası titizlikle incelenmişti. Sıcak renkler, tercihen kahverengi ve altın rengi tonlar ön planda olmalıydı. Arka plan uçuk mavi tonlarla yavaş yavaş gözden kaybolmalıydı. Bulutları boyamak, meşe ağaçlarının budaklı kabuklarını benzetmek için özel yöntemler vardı. Constable önceden saptanmış bütün bu formülleri küçümsüyordu. Söylenildiğine göre bir gün bir arkadaşı, ön planda neden herkes gibi eski bir kemanın yumuşak kahverengi tonlarını kullanmadığını sorarak Constable'ı eleştirmişti. O da bir keman alıp önündeki çimenin üzerine koyarak, arkadaşına taze çimenin rengiyle, geleneksel kalıpların öngördüğü sıcak renk tonları arasındaki farkı göstermişti. Ancak Constable'ın cesur buluşlarla insanları şaşırtmak gibi bir niyeti yoktu. Sadece kendi görmüş olduğu şeylere sadık kalmak istiyordu. Doğadan eskizler yapmak için kırlara gitti ve sonra onları stüdyosunda özenle işledi. Onun eskizleri (*resim 324*), genellikle, bitmiş resimlerinden daha cesurcadır, ama seyircinin hızlı bir izlenimi bir sergide gösterilmeye değer bir yapıt olarak kabul edeceği zaman gelmemiştir henüz. Yine de onun bitmiş resimleri ilk kez sergilendiğinde huzursuzluk yaratmıştır. *Resim 325*'te 1824'te

325

John Constable
Saman arabası, 1821

Tuval üstüne yağlıboya, 130.2 × 185.4 cm; National Gallery, Londra





326
Caspar David Friedrich
Silezya dağlarından bir görünüm,
1815-1820 dolayları
Tuval üstüne yağlıboya, 54.9 × 70.3 cm; Neue Pinakothek, Münih

Paris'e gönderdiğinde, Constable'ı orada ünlü yapan resim görülüyor. Bu tabloda basit bir köy yaşamı sahnesinde nehrin sığlık yerinden geçen bir saman arabası yer alıyor. Tablonun içinde kendimizi yitirmemiz, güneş ışığının arka plandaki çayırlar üzerinde oluşturduğu renk lekelerini görmemiz ve gelip geçen bulutlara bakmamız gerekir. Değirmene doğru giden ırmağı izlemeli; sanatçının gerçek içtenliğini, doğadan daha etkili olmayı reddedişini ve yapmacıklıktan, kendini beğenmişlikten uzaklığını takdir edebilmek için köy evinin yanında durmalıyız.

Gelenekten kopuş, sanatçılara Turner ve Constable ile somutlaşan iki seçenek bırakmıştı. İsterlerse resmin şairi olup etkileyici ve dramatik sonuçlara ulaşabilirler ya da önlerindeki konuya bağlı kalmaya karar verip, ellerinden geldiğince sabır ve dürüstlükle onu keşfederlerdi. Avrupa'daki Romantik ressamlar arasında gerçekten de çok önemli sanatçılar vardı. Turner'in çağdaşı Alman sanatçısı Caspar David Friedrich (1774-1840) bunlar arasındadır. Onun manzara resimleri, daha çok Schubert'in ezgile-

ri aracılığıyla tanıdığımız, çağının Romantik lirik şiirlerinin havasını yansıtır. Onun çıplak dağ manzaraları (*resim 326*), bize şiir ideallerine aynı ölçüde çok yaklaşan, Çin manzara resimlerini (*sayfa 153, resim 98*) bile hatırlatabilir. Bu Romantik ressamlardan bazılarının yaşamları sırasında kazandıkları başarı ne kadar büyük ve ne kadar haklı olursa olsun; inanıyorum ki, bize şiirsel ruh durumlarını hatırlatanlardan çok, Constable'ın izinden gidenler ve görünen dünyayı keşfetmeye çalışanlar, önemlerini daha uzun süre devam ettiren bir başarıya ulaştılar.



"Resmi sergi"lerin yeni işlevi: *Fransa kralı X. Charles, 1824 Paris "Salon"unda ödülleri dağıtıyor,* 1825-1827

François-Joseph Heim'ın bir tablosu; tuval üstüne yağlıboya, 1·73 × 256 cm; Louvre, Paris

25

SÜREKLİ DEVRİM

XIX. yüzyıl

Büyük Fransız İhtilali dönemine damgasını vuran ve benim, gelenekten kopuş diye adlandırdığım olgu, sanatçıların yaşam ve çalışma koşullarını ister istemez değiştirecekti. Akademiler ve sergiler, eleştirmenler ve sanat uzmanları, büyük S ile başlayan Sanat'la, bir zanaat ürünü olarak yapılan resim ya da binalar arasındaki farkın belirlenmesi için ellerinden geleni yapmışlardı. Şimdi ise, başlangıcından bu yana sanatı ayakta tutan temeller başka bir yönden çökmeye yüz tutuyordu. Sanayi Devrimi, kaliteli zanaatkârlığın tüm geleneklerini yok etmeye başladı. El işçiliğinin yerini mekanik üretim, atölyenin yerini fabrika alıyordu.

Bu değişikliğin etkileri ilk önce mimaride görülmeye başlandı. Kaliteli zanaatkârların azalması ve aynı zamanda "üslup" ve "güzellik" gibi kavramların garip bir şekilde öne çıkması, mimariyi neredeyse yok edecekti. XIX. yüzyılda dikilen yapıların sayısı, büyük bir olasılıkla bütün geçmiş dönemlerin toplamından fazladır. İngiltere ve Amerika'da büyük çapta kentsel yayılma çağı yaşanıyor, geniş kırsal alanlar, "kentsel yerleşme alanları" haline geliyordu. Ama, bu durmak bilmeyen yapılaşma döneminin kendine özgü bir üslubu yoktu. George dönemine kadar çok kullanılan pratik meslek kuralları ve örnek kitapları, artık fazla basit ve fazla "sanatdışı" oldukları için bir kenara atılmıştı. Yeni bir fabrika, bir tren istasyonu, bir okul binası veya bir müze yaptırmayı tasarlayan işadamı veya kent kurulu, verdiği paranın karşılığında Sanat istiyordu. Bu yüzden, diğer tüm şartları yerine getirdikten sonra mimardan Gotik üslupta bir cephe yapması, ya da binaya bir Norman şatosunun, bir Rönesans sarayının, hatta Doğu'ya özgü bir caminin görünümünü vermesi isteniyordu. Bazı geleneksel kurallara az çok uyuluyordu ama, bunun durumu düzelttiği pek söylenemezdi. Kiliseler çoğu zaman Gotik üslupta yapılıyordu, çünkü geçmişte İnanç Çağı denilen dönemde geçerli üslup bu olmuştu. Tiyatrolara ve opera binalarına, gösterişli Barok üslubun uygun düşeceği düşünülüyor, saraylara ve bakanlık binalarına ise İtalyan Rönesansının görkemli biçimlerinin saygınlık kazandırdığı sanılıyordu.

XIX. yüzyılda hiçbir yetenekli mimarın olmadığını düşünmek haksızlık olur. Kuşkusuz vardı, ama sanatlarının o anki durumu onların aleyhindeydi. Geçmişin üsluplarını ne kadar iyi inceleyip ne kadar başarıyla taklit



327
Charles Barry ve Augustus Welby Northmore Pugin *Parlamento, Londra*, 1835

ederlerse, yaptıkları binalar da asıl yapılış amaçlarından o kadar uzaklaşıyordu. Buna karşılık, kullanmak zorunda kaldıkları üslubun kurallarını amaçları uğruna çiğnerlerse, sonuç yine de iyi olmuyordu. XIX. yüzyılın kimi mimarları, bu iki tatsız seçenek arasında bir orta yol buldular. Onların binaları, ne aldatıcı bir biçimde eski görünüşlü oldu, ne de, hiçbir şeye benzemeyen hilkat garibelerine döndü. Bu yapılar, kente kimlik kazandıran anıtlar olmuştur. Onları artık doğal kent görünümünün bir parçası olarak görmeye alışmışızdır. Londra Parlamentosu (*resim 327*) böyle bir binadır. Bu yapı bize, o dönemde mimarların hangi güçlükler içinde çalışmak zorunda kaldıklarını çok iyi belgelemektedir. Eski meclis salonu, 1834 yılında bir yangın sonucu yok olunca bir yarışma açılmış; seçici jüri, Rönesans üslubunda uzman olan Sir Charles Barry'nin (1795-1860) tasarısını seçmişti. Ancak, İngiliz kamu haklarının kökeni Ortaçağda yattığı için, Britanya'nın özgürlüğünün simgesi olacak bu kutsal yapının da Gotik üslupta yapılmasının daha doğru olacağı düşünülmüştü – Alman uçaklarının bombalayıp yerle bir ettikleri meclis salonunun, İkinci Dünya Savaşı sonunda restore edilmesi söz konusu olduğunda bile, bu görüş, herkesçe hâlâ kabul ediliyordu. Barry bu yüzden, Gotik ayrıntılar konusunda uzman olan August W. N. Pugin'in (1812-1852) yardımına başvurmak zorunda kaldı. Pugin, Gotik Diriliş'in en ateşli savunucularından biriydi. İkisinin iş-

birliği aşağı yukarı şöyle oldu: Barry, binanın genel biçimini ve düzenlenmesini ele alırken, Pugin cephelerin ve iç mekânların süslemesiyle ilgilendi. Bu yöntem bize pek tatmin edici gelmese de, sonuç hiç de fena olmadı. Londra'nın puslu havasında uzaktan görüldüğünde, Barry'nin oluşturduğu siluet, belirli bir soyluluk taşımakta, yakından bakıldığında ise, Gotik ayrıntılar, romantik çekiciliklerinden hâlâ bir şeyler korumaktalar.

Resim ve heykelde, üslup alışkanlıkları daha az etkili olduğu için, gelenekten kopuşun bu sanatları daha az etkilediği düşünülebilir. Oysa böyle olmadı. Sanatçıların yaşamı hiçbir zaman engellerden ve endişelerden yoksun geçmemişti belki, ama en azından "eski güzel günlerde" hiçbir sanatçı niçin dünyaya geldiğini kendine sorma zorunluğunu da duymamıştı. Bazı açılardan, sanatçının işi diğer herhangi bir iş gibi, açıkça tanımlanmıştı. Her zaman için, yapılacak sunak resimleri ve portreler vardı. İnsanlar, en güzel odalarına asmak için resim satın almak istiyor ya da konakları için freskolar sipariş ediyordu. Sanatçı tüm bu işleri yaparken, daha önceden az çok belirlenmiş biçimler doğrultusunda çalışıyordu. Dolayısıyla sanat koruyucusu sonuçta beklentisine uyan bir ürün alıyordu. Sanatçı vasat bir yapıt üretebilirdi ya da, işini öyle iyi yapardı ki, aldığı sipariş, bir başyapıt çıkarması için vesile olurdu. Her ne olursa olsun, sonuçta toplumdaki durumu, şöyle ya da böyle güvenlikte sayılırdı. XIX. yüzyılda sanatçıların yitirdikleri işte bu güvenlik duygusuydu. Gelenekten kopuş, sanatçıların önüne uçsuz bucaksız bir seçenekler alanı açmıştı. Ne yapmak istediklerine kendileri karar verebilirdi. Manzara veya geçmişe ilişkin dramatik sahneler yapabilir, Milton'dan veya klasik yazarlardan konular seçebilir, David'in klasik dirilişin simgesi olan ölçülü tarzını ya da Romantik ustaların hayal dolu üslubunu uygulayabilirlerdi. Fakat seçenekler arttıkça, sanatçının beğenisinin toplumun beğenisiyle uyuşma olasılığı azalıyordu. Tablo satın alan kimselerin genellikle ne istedikleri konusunda belirli bir fikri vardır. Daha önce başka bir yerde gördükleri yapıta benzer bir yapıt isterler. Geçmişte sanatçılar bu isteği kolayca yerine getirebiliyordu, çünkü çalışmaları sanatsal nitelikleri açısından oldukça farklılık gösterse de, aynı dönemin yapıtları birçok açıdan birbirine benziyordu. Şimdi ise, geleneğin getirdiği bu uyum yok olduğu için sanatçıyla sanat koruyucusu arasındaki ilişki çoğu durumda gerginleşmişti. Sanat koruyucusunun belirli bir beğenisi vardı, ama bu beğeni doğrultusundaki istekleri karşılamak, sanatçının hiç içinden gelmiyordu. Eğer para için böyle yapmak zorunda kalırsa, sanatından "ödün" verdiğini hissediyor, kendine olan saygısını ve başkalarının gözündeki değerini yitiriyordu. Öte yandan yalnızca vicdanının sesini dinleyip, kendi sanat anlayışıyla bağdaşmayan tüm siparişleri geri çevirirse, aç kalma tehlikesiyle karşı karşıyaydı. Böylece, XIX. yüzyılda, kabul edilen düzene ayak uydurup, toplumun isteklerini karşılayacak yaradılış veya inançta sanatçılarla, gönüllü olarak seçtikleri yanlızlıktan gurur duyan sanatçılar ara-

sında derin bir uçurum açılmıştı. Daha da kötüsü, sanayi devriminin gelmesiyle zanaatkârlıkta görülen gerileme, gelenekten yoksun yeni bir orta sınıfın doğuşu, "sanat" maskesi altında bir sürü kaba ve ucuz ürünün ortaya çıkması, toplumdaki beğeninin gerilemesine yol açmıştı.

Sanatçılarla halk arasındaki karşılıklı bir güvensizlik vardı. Başarılı bir işadamının gözünde sanatçı, dürüstçe yapmadığı bir iş için aşırı ücretler isteyen bir sahtekârdan pek farklı değildi. Öte yandan, sanatçılar da kendilerinden bu kadar emin olan "kentsoyluları şaşkına çevirmeyi" ve kafalarını karıştırmayı, eğlenceli bir alışkanlık haline getirmişlerdi. Onlar da kendilerini ayrı bir soydan insanlar olarak görmeye başladılar. Saçlarını ve sakallarını uzatıyorlar, kadifeden ya da fitilli kumaştan giysilerle giyiyorlar, geniş kenarlı şapka kullanıp, gevşek boyunbağı takıyorlardı ve "saygıdeğer" insanların onayladığı düzeni her fırsatta aşağılıyorlardı. Bu durumbelki hoş değildi, ama kaçınılmazdı. Ve her ne kadar, sanatçının yaşamı tehlikeli tuzaklarla dolmuş olsa bile, yeni koşulların getirdiği bazı avantajlar da vardı. Tuzaklar belliydi. Ruhunu satıp, zevksizlerin beğenisine uyan sanatçının adı kısa sürede yok oluyordu. Durumunu abartan, sırf alıcı bulamıyor diye kendini sadece istediğini yapan bir dâhi olarak düşünen sanatçıların sonu da aynıydı. Ancak durum, yalnızca zayıf yaradılışlılar için umutsuzdu. Nitekim, seçeneklerin çoğalması ve sanat koruyucusunun kaprislerinden kurtuluş pahalıya patlamış, ama bazı avantajlar da getirmişti. Belki de ilk kez sanat, bireyselliği ifade etmek için mükemmel bir araç olarak ortaya çıktı, yeter ki sanatçının ifade edilecek bir bireyselliği olsundu.

Bu, çoğu kimseye çelişkili gelebilir. Birçokları sanatın zaten bir "ifade" aracı olduğuna inanırlar ve bir ölçüye kadar haklıdırlar da. Fakat sorun, çoğu zaman düşünüldüğü gibi basit değildir. Mısırlı bir sanatçının kendi kişiliğini ifade edecek çok az fırsatı vardı. Kullandığı üslubun kuralları o denli katıydı ki, sanatçıya çok az seçme şansı tanıyordu. Sonuçta her şey şu gerçekte bağlanıyor: Seçenek yoksa ifade de yoktur. Basit bir örnek konuyu daha iyi açıklayacaktır. Eğer bir kadının, giyimiyle, "kişiliğini ifade ettiğini" söylersek, yaptığı seçimlerin, onun beğeni ve tercihlerini gösterdiğini belirtiyoruz demektir. Şapka satın alan tanıdığınız bir bayanı izleyip, neden bir şapkayı beğenmeyip, diğerini seçtiğini bulmaya çalışın. Sonuçta seçimi, hep kendini nasıl gördüğüne ve başkalarının onu nasıl görmesini istediğine bağlıdır. Onun seçtiği her şey, kişiliği hakkında bize bir şeyler öğretebilir. Eğer aynı kadın bir üniforma giymek zorunda olsaydı, yine de kişiliğini ifade edebilecek bir boşluk bulabilirdi. Ama bu daha kısıtlı bir boşluk olacaktı. Üslup da böyle bir formadır. Zaman geçtikçe üslubun sanatçıya tanıdığı özgürlük alanının genişlediği ve böyle sanatçının kişiliğini ifade etme yollarının arttığı doğrudur. Fra Angelico'nun Vermeer van Delft'ten çok daha farklı bir kişiliğe sahip olduğunu herkes görebilir. Oysa bu sanatçılardan hiçbiri, özellikle kişiliğini ifade etmek için belirli bir üslu-

bu seçmemişti. Sanatçı kişiliğini doğal olarak ifade ediyordu; tıpkı bizim pipo yakarken ya da bir otobüsün peşinden koşarken kendimizi ifade etmemiz gibi. Sanatın asıl amacının kişiliği ifade etmek olduğu düşüncesi, ancak sanatın diğer tüm amaçlarını kaybetmesi sonucu güç kazandı. Zamanla gelişen olaylar bu düşüncenin doğruluğunu ve değerini gösterdi. Sanatla ilgilenen kimselerin sergilerde ve atölyelerde aramaya başladığı şey, bundan böyle – ilgi çekmeyecek kadar sıradanlaşmış – bir beceri gösterisi değildi. Onlar, sanatın kendilerini konuşmaya değer insanlarla buluşturmasını istiyorlardı: yapıtları bozulmamış bir içtenliğin tanığı olan, ödünç alınan etkilerle tatmin olmayan ve bir sanatçı olarak kendi kimliklerine uygun düştüğüne inanmadıkları bir işe tek bir fırça bile sürmeyen insanlarla. Bu açıdan bakıldığında, XIX. yüzyıl resim sanatının tarihi, o çağa dek süregelmiş sanatın tarihinden tümden farklıdır. Daha önceki dönemlerde, sadece üstün beceriye sahip olan öncü ustalar en önemli siparişleri alıyor ve böylece de çok ünleniyorlardı. Giotto'yu, Michelangelo'yu, Holbein'ı, Rubens'i ve hatta Goya'yı düşünmek yeter. Tabii ki bu, her şeyin yolunda gittiği ve tüm ressamların ülkelerinde saygı gördüğü anlamına gelmiyordu. Ama genelde sanatçılar ve onları izleyen toplum aynı anlayışları paylaşıyorlar, bunun sonucu olarak da en iyi'nin ne olduğu üzerinde anlaşabiliyorlardı. Ancak XIX. yüzyıla gelindiğinde, "resmî sanat"a katkıda bulunan başarılı sanatçılarla, kurallara karşı gelen ve çoğunlukla ancak öldükten sonra değerleri anlaşılan sanatçılar arasında gerçek anlamda bir uçurum açıldı. Sonuçta tuhaf bir çelişki ortaya çıkmıştır. Günümüzde bile, XIX. yüzyılın "resmi sanat"ını bilen çok az sayıda uzman vardır. Bu sanatın ürünlerinden bazılarını, örneğin meydanlardaki ünlü kişilere adanmış anıtları, belediye binalarındaki duvar resimlerini ve kiliseler ya da üniversitelerdeki vitrayları, birçoğumuz görmüşüzdür. Fakat çoğumuz için bunlar öylesine modası geçmiş bir görünüm kazanmıştır ki, bir zamanların sergilerinde yer almış gravürlerin, eski otel lobilerinde hâlâ rastladığımız kopya baskıları gibi, onları hiç dikkate almayız.

Belki de bu sıkça rastlanan tutumun arkasında bir neden vardır. Copley'in, I. Charles'a karşı çıkan Parlamento'yu betimleyen resmini incelerken (*sayfa 483, resim 315*), sanatçının tarihte dramatik bir anı gerçeğe olabildiğince yakın resmetme çabasının insanlar üzerinde uzun süre etkili olacak bir izlenim yarattığından söz etmiştim. Bunu izleyen bir yüzyıl boyunca birçok sanatçının tarihi giysili resimler üstünde uğraştığını ve bu resimlerde, Dante, Napolyon ya da George Washington gibi önemli tarihi kişilikleri, hayatlarının dramatik bir dönüm noktasında betimlediklerini anlatmıştım. Belki de şunu da eklemem gerekirdi: bu tür resimler sergilerde büyük başarı kazandılar ama kısa bir süre sonra çekiciliklerini kaybettiler. Geçmişle ilgili düşüncelerimiz çok çabuk değişmeye yatkındır. Şatafatlı giysiler ve aşırı ayrıntılı sahneler bir süre sonra ikna edici olmamaya baş-

lar. Kahramanca pozlar takınan figürler ise daha çok aşırı rol yapan beceriksiz aktörlere benzer. Büyük bir olasılıkla, gelecekte bu eserler yeniden keşfedilecek ve o zaman kimin gerçekten kötü, kimin de övgüye değer olduğu belli olacaktır. Sonuçta, bu sanatın tümü, bugün çoğu kimsenin düşündüğü kadar içi boş ve basmakalıp değildir. Ama şurası da bir gerçektir ki sanat, Fransız İhtilali'nden sonra bizim için yeni bir anlam kazanmıştır. Ve XIX. yüzyıl sanatının tarihi, hiçbir zaman, çağının başarılı ve en çok para kazanan ustalarının tarihi olmayacak; tersine, kendi adlarına düşünme korkusuzluğunu ve inatçılığını gösteren, zamanın egemen kurallarını korkmadan eleştiren ve böylece sanatları için yeni olanaklar yaratan bir dizi yalnız insanın tarihi olacaktır.

Sanattaki bu gelişimin en dramatik aşamaları Paris'te yaşandı. Çünkü XIX. yüzyılda Paris, XV. yüzyılın Floransa'sı ve XVII. yüzyılın Roma'sı gibi, sanatın merkezi haline gelmişti. Dünyanın her bir yanından Paris'e gelen sanatçılar, ünlü ustalarla çalışmak ve daha da önemlisi, yeni sanat kavramlarının yavaş yavaş oluşmaya başladığı Montmartre kafelerindeki sanat tartışmalarına katılmak istiyorlardı.

328
Jean-Auguste -Dominique Ingres *Valpinçonlu yıkanan kadın*, 1808
Tuval üstüne yağlıboya, 146 × 97.5 cm; Louvre, Paris

XIX. yüzyılın ilk yarısının en önemli muhafazakâr ressamı Jean-Auguste-Dominique Ingres'dir (1780-1867). Jacques-Louis David'in (*sayfa 485*) öğrencisi ve izleyicisi olan Ingres, David gibi, klasik dünyanın destansı sanatına hayrandı. Öğretisinde, canlı modelden çizimde titizliğin gerekliliğini vurguluyor, doğaçlamadan, düzensizlikten nefret ediyordu. *Resim 328*, onun biçimleri vermedeki ustalığını ve kompozisyonundaki belirginliği göstermektedir. Birçok sanatçının, onun teknik yetkinliğine neden imrendiğini, inançlarını paylaşmadıkları zaman bile onu niçin övdüklerini anlamak kolaydır. Ama aynı şekilde, daha tutkulu çağdaşlarının böylesine mükemmel bir pürüzsüzlüğe neden tahammül edemedikleri de açıktır.

Ingres'e karşı çıkanların birleştikleri nokta, Eugène Delacroix'mn (1798 -1863) sanatıydı. Delacroix, devrimler ülkesinde doğan sayısız büyük devrimciden biriydi. Karmaşık bir kişiliği olan sanatçı, farklı ilgilere sahipti. Günlüklerini okuduğumuzda, aslında fanatik bir isyancı olarak nitelendirilmekten hoşlanacak biri olmadığını görüyoruz. Böyle bir rolü üstlenmek zorunda bırakılmışsa, bunun nedeni Akademi'nin standartlarına uymayı kabul etmemesiydi. Devamlı olarak Yunanlılardan ve Romalılardan söz edilmesine, doğru çizimin vurgulanmasına ve klasik heykellerin taklit edilmesine tahammül edemiyordu. Resimde, rengin çizimden, hayal gücünün ise bilgiden daha önemli olduğuna inanıyordu. Ingres ve okulu, Büyük Tarz'ı (Grand Manière) destekleyip Poussin ve Raffaello'ya hayran kalırken; Delacroix, Venedikli sanatçıları ve Rubens'i yeğleyerek sanat uzmanlarını şaşkınlığa uğratıyordu. Delacroix, Akademinin, sanatçılara resmettirmek istediği konulardan usanmıştı. Arap dünyasının parlak renklerini ve romantik süslerini incelemek üzere 1832'de kuzey Afrika'ya gitti.



Tanca'da atlıların savaşını görünce, günlüğüne şunları yazdı: "Daha ilk baştan şaha kalkıp öylesine bir hiddetle savaştılar ki, binicileri için korktum; ama resim için eşsizdi. Eminim ki, Rubens'in bile hayal edemeyeceği kadar benzersiz ve muhteşem bir sahneyle karşı karşıyaydım." *Resim 329*, bu gezinin ürünlerinden birini gösteriyor. Tablodaki her şey David ve Ingres'in öğretilerine karşı çıkıyordu. Burada ne bir kesin dış çizgi, ne de ışık ve gölgenin dikkatlice derecelendirilmiş tonlarıyla biçimlendirilmiş, çıplak figürler bulabilirsiniz. Poz veren figürler ve ölçülü bir kompozisyon yoktur. Konu ise, ne vatanı yüceltici ne de eğiticidir. Ressamın tek istediği, bizim heyecanlı bir olaya onunla beraber katılmamız ve önde şaha kalkmış bir safkanla arkada hızla ilerleyen Arap atlıların bulunduğu bu sahnedeki hareketlilik ve romantizmden duyduğu zevki paylaşmamızdır. Her ne kadar hem kişiliği hem de romantik konulara duyduğu ilgi nedeniyle daha çok Turner'a yakın sayılsa da, Delacroix, Constable'ın Paris'teki tablosunu (*sayfa 495, resim 325*) göklere çıkaran kişi olmuştur.

Böyle olsa da, Delacroix'nın asıl hayran olduğu sanatçının, çağdaşlarından Camille Corot (1796-1875) adlı bir Fransız manzara ressamı olduğunu biliyoruz. Corot'nun sanatı daha önce gördüğümüz doğaya iki farklı bakış açısı arasında bir köprü kurmuştur denebilir. Constable gibi, Corot da gerçeği olabildiğince doğru resmetme amacıyla yola çıkmıştı, ama onun yakalamak istediği gerçek, diğerlerininkinden biraz farklıydı. *Resim*



329

Eugène Delacroix
Savaş talimi yapan Arap süvariler, 1832

Tuval üstüne yağlıboya, 60 × 73.2 cm; Musée Fabre, Montpellier



330

Jean-Baptiste Camille Corot
Tivoli'de, Villa d'Este'nin bahçeleri, 1843

Tuval üstüne yağlıboya, 43.5 × 60.5 cm; Louvre, Paris

330'da, Corot'nun, güneydeki bir yaz gününün sıcağını ve durgunluğunu ifade etmek için konunun genel biçim ve tonuna ağırlık verdiğini, ayrıntıların üstünde ise daha az durduğunu görüyoruz.

Bundan yüz yıl önce Fragonard da, Corot gibi konu olarak Roma yakınlarındaki Villa d'Este bahçelerini işlemişti (*sayfa 473, resim 310*). Bir an için durup bu ikisini ve bazı diğer resimleri karşılaştırmak yararlı olabilir; ne de olsa manzara resmi giderek XIX. yüzyıl sanatının en önemli dalı olmaya başlıyordu. Açıkça görüldüğü gibi, Fragonard çeşitliliği ararken, Corot, bize biraz da Poussin'i (*sayfa 395, resim 254*) ve Claude Lorrain'i (*sayfa 396, resim 255*) anımsatacak bir biçimde açıklığı ve dengeyi yakalamaya çalışıyordu. Ancak Corot'nun resmini dolduran parlak ışık ve atmosfer, çok farklı bir şekilde elde edilmiştir. Burada Fragonard'la bir kıyaslama yapmak bize bir kez daha yardımcı olabilir. Fragonard'ın kullandığı malzemeler onu titiz bir ton derecelendirmesi yapmaya yönlendirmiştir. Bir çizer olarak, elindeki tek şey resim kâğıdının beyazı ve kullandığı renklerin farklı yoğunluklardaki kahverengisiydi. Ama, örneğin ön plandaki duvara bakınca, elindeki bu sınırlı malzemenin gölge ve güneş ışığı arasındaki kontrastı yansıtmaya yettiğini görebilirsiniz. Corot, benzer bir etkiyi paletindeki renkleri kullanarak elde etmiştir. Hangi ressama sorarsanız sorun, bu-

nun hiç de yabana atılacak bir iş olmadığını söyleyecektir. Bunun nedeni rengin, Fragonard'ın istediği etkiyi elde etmek için güvendiği ton derecelendirmesiyle çoğu zaman uyumsuz olmasıdır.

Hatırlarsanız, Constable'a, tıpkı Claude ve diğer ressamların yapmış olduğu gibi ön planı yumuşak bir kahverengiye boyaması öğütlenmiş, o da bunu reddetmişti (*sayfa 495*). Bu geleneksel öğüt, kuvvetli yeşil rengin diğer renklerle uyumsuzluk yarattığı gözlemine dayanıyordu. Bize ne kadar gerçekçi görünürse görünsün, herhangi bir fotoğraftaki (örneğin *sayfa 461, resim 302*) yoğun renkler, resimde derinlik izlenimi veren ve Caspar David Friedrich'in de kullandığı (*sayfa 496, resim 326*) yumuşak ton derecelendirmesini bozacaktır. Gerçekten de, Constable'ın "Saman Arabası" resmine bakarsak (*sayfa 495, resim 325*), ön plandaki ve ağaçların yapraklarındaki zayıflatılmış renklerin, uyumlu bir ton yelpazesi içinde kaldıklarını görürüz. Corot resmindeki parlak ışığı ve ışıklı atmosferi, farklı bir yöntem kullanarak elde etmiştir. Renkleri tamamen öldürmeyen ama görsel gerçekten uzaklaşmadan uyumlu bir bütünlük sağlayan gümüşümsü gri tonları içinde çalışmıştır. Her şeye rağmen, Claude ve Turner gibi, Corot da resimlerine geçmişten klasik ya da dini figürler koymaktan çekinmemiştir. Aslında ona uluslararası bir ün sağlayan da bu şiirsel eğilimi olmuştur.

Genç meslektaşları, gerçi Corot'nun mütevazı ustalığını seviyor ve ona saygı duyuyorlardı ama, onun izinden yürümeyi istemiyorlardı. Resimdeki bir sonraki devrim de, daha çok konu seçimini belirleyen geleneksel kuralları hedef aldı. Akademilerde hâlâ, saygın resim yapıtlarının saygın insanları betimlemeleri gerektiği; işçilerin veya çiftçilerin ise, Felemenk ustalarının yaptığı türden "janr" (günlük yaşam) (*sayfa 381, 428*) resimlerine uygun düşeceği düşüncesi baskındı. Bir grup sanatçı, 1848 devrimi sırasında, Fransa'da Barbizon kasabasında, Constable'ın öğretisini izlemek ve doğaya yeni gözle bakmak için bir araya geldi. Bunlardan biri olan François Millet (1814-1875), bu anlayışı, manzaralardan figüre geçerek genişletmeyi kararlaştırdı. Köy yaşamından sahneleri aslına uygun bir şekilde yansıtmak, tarlalarda çalışan erkek ve kadınların resmini yapmak istedi. Bunun devrimci bir şey sayıldığını düşünmek insana ilginç gelir. Ama unutmamamız gereken bir şey de, geçmişin sanatında köylülerin, genellikle Bruegel'in resmettiği gibi gülünç ve ahmak görülmesidir (*sayfa 382, resim 246*). *Resim 331*, Millet'in ünlü tablosu "Başak Toplayan Kadınlar"ı gösteriyor. Burada ne dramatik bir olay betimleniyor ne de güldürücü bir öykü. Sadece, hasat sırasında tarlada çalışan üç kişi görülüyor. Bu insanlar ne çok güzel, ne de çok zarif. Bu resimde idealleştirilmiş bir kır manzarası yok. Köylü kadınlar ağır ve yavaştan çalışıyorlar. Hepsi kendini işine vermiş. Millet, bu kadınların güçlü vücutlarını ve kararlı davranışlarını vurgulamak için elinden geleni yapmıştır. Onları, arka plandaki güneşli parlak düzlükle kontrast yapan basit dış çizgilerle belirgin bir şekilde biçimlendirmiştir. Böylece bu üç

331

Jean-François Millet
Başak toplayan kadınlar, 1857

Tuval üstüne yağlıboya, 83.8 × 111 cm; Musée d'Orsay, Paris





köylü kadını, akademi öğretisine uyan resimlerdeki kahramanlardan daha doğal ve inandırıcı bir saygınlığa bürünmüşlerdir. İlk bakışta rastlantısal gelen düzenleme, bu sakin denge izlenimini pekiştirmektedir. Figürlerin gerek hareketlerinde, gerek dağılımlarında, tüm tasarıma denge veren ölçülü bir ritim vardı. Bu ritim, Millet'nin hasat sahnesini ne kadar ağırbaşlı bir ciddiyetle algıladığını hissettirir bize.

Bu akımın adını koyan ressam, Gustave Courbet (1819-1877) olmuştur. Paris'te, 1855 yılında, bir barakada açtığı kişisel sergisine *Le Réalisme, G. Courbet* (Gerçekçilik, G. Courbet) adını verdi. Courbet'nin "realizm"i, sanatta bir devrimin başlangıcı olacaktı. Doğadan başka kimsenin öğrencisi olmak istemiyordu Courbet. Onun kişiliği ve anlayışı, bir bakıma, Caravaggio'nunkine (*sayfa 392, resim 252*) benziyordu. Courbet, güzelliği değil, gerçeği arıyordu. *Resim 332*'de kendisini, sırtında resim malzemeleriyle kırda yürürken resmetmiştir. Bir dostu ve koruyucusu onu selamlıyorlar. Courbet tabloya, "Günaydın Bay Courbet!" adını vermiştir. Akademik sanatın ünlü tablolarına alışık birisine, bu tablo, çocukça görünmüş olmalıdır. Burada ne zarif duruşlar, ne akıcı çizgiler, ne de etkileyici renkler vardır. Tablonun doğal düzenlenmesiyle karşılaştırıldığında, Millet'nin "Başak Toplayan Kadınlar"ının kompozisyonu bile, üzerinde çok düşünülmüş izlenimini vermektedir. Bir ressamın, kendini adeta bir serseri gibi ceketsiz betimlemesi, "saygıdeğer" ressamlara ve onların hayranlarına bir hakaret gibi gelmiş olmalıdır. Aslında Courbet'nin uyandırmak istediği izlenim de buydu. Tablolarının zamanın geçerli alışkanlıklarına karşı bir başkaldırı olmasını, kendini beğenmiş "kentsoyluları şaşkına çevirmesini", geleneksel kalıpların ustaca kullanımına karşı ödün vermeyen sanatsal içtenliğin değerini haykırmasını istiyordu. Courbet'nin tabloları kuşkusuz içtenliklidir. 1854'te yazdığı bir mektupta şunları söylüyor: "İlkelerimden kıl payı olsun sapmadan, vicdanıma bir an olsun yalan söylemeden, birisinin hoşuna gitmek veya kolay satabilmek için bir karış tuval olsun boyamadan, yalnızca kendi sanatımla yaşamımı kazanacağımı umut ediyorum". Courbet'nin kalıplaşmış etkilere bilinçli olarak sırt çevirmesi ve dünyayı gördüğü gibi resmetme kararlılığı, birçok sanatçıyı, alışılmış yöntemlere karşı koyarak, sadece içlerinden gelen sanatsal sese kulak vermeye cesaretlendirmiştir.

332

Gustave Courbet
"Günaydın Bay Courbet!", 1854

Tuval üstüne yağlıboya, 129 × 149 cm; Musée Fabre, Montpellier

Barbizon ressamları grubunu ve Courbet'yi "Realizm"e götüren aynı içtenlik endişesi ve resmî sanatın yapmacıklığına karşı duyulan aynı tahammülsüzlük, bir grup İngiliz ressamının çok farklı bir yol izlemesine neden oldu. Bu sanatçılar, sanatın böyle tehlikeli bir çıkmaza saplanış nedenleri üzerinde kafa yordular. Akademilerin "Büyük Tarz" adı verilen Raffaello geleneğini sürdürme iddiasında olduğunu biliyorlardı. Eğer bu doğruysa, sanat Raffaello ile birlikte yanlış bir yola sapmıştı. Doğayı "idealleştirmek" için kullanılan yöntemleri (*sayfa 320*) göklere çıkaran ve güzelliği elde etmek için gerçeği feda edenler Raffaello ve izleyicileriydi. Eğer

sanat ıslah edilecekse, o zaman Raffaello'dan önceki dönemlere, sanatçıların "dürüstlük"lerini yitirmediği, doğayı aynen taklit etmek için ellerinden geleni yaptıkları ve dünyevi çıkarlar yerine Tanrı'nın zaferine inandıkları zamanlara dönmek lazımdı. Sanatın Raffaello yüzünden içtenliğini kaybettiğini ve İnanç Çağı'na dönme görevinin kendilerine düştüğünü düşünen bu grup, kendisine, "Ön-Raffaellocu Kardeşlik Derneği" adını verdi. Derneğin en yetenekli üyelerinden birisi, bir İtalyan mültecinin oğlu olan Dante Gabriele Rossetti'ydi (1828-1882). *Resim 333*, Rossetti'nin "Meryem'e Müjde" tablosunu gösteriyor. Genellikle bu tema Ortaçağda kullanılan kalıplara uygun betimlenirdi (*sayfa 213, resim 141*). Rossetti'nin Ortaçağ ruhuna dönme amacı, o çağın resimlerini kopya etmek istediği anlamına gelmiyordu. Onun arzuladığı o çağın tavrını yakalamak, İncil'in anlattıklarını inançlı bir yürekle okumak ve Meleğin, Meryem'in karşısında belirip, onu selamladığı, Meryem'in ise, "onun sözlerinden tedirgin olup... o selamın ne anlama gelebileceğini kendine sorduğu" (Lukas, i: 29) sahneyi gözlerinin önünde canlandırmaktı. Bu resminde, Rossetti'nin yalınlığa ve içtenliğe varmak için nasıl çalıştığını, bizim eski bir öyküyü yepyeni bir bakış açısıyla görmemizi ne kadar çok istediğini anlıyoruz. Fakat, hayran kaldıkları *Quattrocento*, yani XV. yüzyıl başlarının Floransalı sanatçıları gibi, doğayı aslına uygun olarak resmetme amaçlarına karşın, bazılarımız Ön-Raffaellocuların kendilerine ulaşılması imkânsız bir hedef seçtiklerini düşünebilir. "İlkeller"in (o dönemde XV. yüzyıl ressamları garip bir şekilde böyle tanımlanıyordu) saf ve doğal bakışına hayran olmak başka şey, bu bakışı elde etmek başka bir şeydir. Çünkü bu saflık, dünyanın en güç iradesinin bile ulaşmamıza yardımcı olamayacağı bir erdemdir. Bu yüzden, başlangıç noktaları Millet ve Courbet'ninkine benzer olsa bile, dürüst niyetleri Ön-Raffaellocuları çıkmaz bir yola sokmuştur. Victoria döneminde yaşayan ustaların eski dönemlerin saflığına erişme arzuları, onları hiçbir zaman başarıya ulaştırmayacak kadar çelişkiliydi. Onların Fransız çağdaşlarının, görünen dünyanın araştırılması yolunda ilerleme umudu, sonraki kuşak için çok daha verimli oldu.

Fransa'da üçüncü devrim dalgasını, (Delacroix'nın birinci ve Courbet'nin ikinci devriminden sonra) Édouard Manet (1832-1883) ve arkadaşları başlattı. Courbet'nin görüş tarzını çok ciddi bir şekilde ele alan bu sanatçılar, resimde yer etmiş bayat ve anlamsız alışkanlıklara karşı tetikteydiler. Onlara göre, geleneksel sanatın, doğayı betimleme yöntemini bulduğu iddiası yanlıştı. En fazla kabul edebilecekleri, geleneksel sanatın insanları veya nesneleri çok yapay koşullarda betimlemek için bir yöntem bulduğuydu. Ressamlar, modellerine, ışığın pencereden girdiği atölyelerinde poz verdirtiyorlar, ışık ve gölge arasındaki yumuşak geçişleri kullanarak onlara hacimsellik kazandırıyorlardı. Akademilerdeki sanat öğrencileri daha başlangıçta, resimlerini bu ışık-gölge etkileri üzerine kurmayı öğreniyor-



333
Dante Gabriel Rossetti
"Ecce Ancilla Domini", 1849-1850

Ahşaba yapıştırılmış tuval üstüne yağlıboya, 72.6 × 41.9 cm; Tate Gallery, Londra

lardı. Genelde, öncelikle antik heykellerin alçı kopyalarından çizim yapıyorlar, farklı yoğunlukta gölgelemeler elde etmek için tarama tekniğini kullanıyorlardı. Bunu alışkanlık edindikten sonra da, diğer tüm nesnelere uyguluyorlardı. Halk, bu yolla betimlenmiş şeyleri görmeye o kadar alışmıştı ki, açık havada, açık ve koyu tonlar arasında bu tür yumuşak geçişlerin görülmediğini unutmuştu. Güneş ışığında çok sert kontrastlar oluşur. Sanatçının atölyesindeki yapay ortamdan dışarı çıkarılan nesneler, antik heykellerin alçı kopyaları gibi yuvarlak ve hacimli görünmezler. Işıklı yerleri, atölyedekinden çok daha parlaktır. Dahası gölgeler bile tekdüze bir gri ya da siyah renkte değildir. Çünkü çevredeki nesnelerden yansıyan ışık, karanlıkta kalan bu bölümlerin rengini etkiler. Eğer nesnelerin nasıl görünmesi *gerektiğini* belirleyen önyargılı akademik kurallara değil de kendi gözlerimize inanırsak, çok heyecanlı şeyler keşfedebiliriz.

Böylesi düşüncelerin ilk zamanlar aşırı bir sapkınlık sayılması insanı şaşırtmıyor. Sanatın tüm bu öyküsü boyunca, resimleri *gördüğümüze* göre değil de, daha çok *bildiğimize* göre yargılama eğiliminde olduğumuzu gördük. Mısırlı sanatçılar, bir figürü, her bölümünü en karakteristik görünüş açısından göstermeksizin betimlemeyi kesinlikle düşünemiyorlardı (*sayfa 61*). Bir ayağın, bir gözün veya bir elin "nasıl göründüğünü" *biliyorlardı*. Tam bir insan oluşturmak için yapmaları gereken tek şey, bu parçaları bir araya getirmekti. Bir figürün bir kolu arkada kalmış ya da bir ayağı perspektif kısaltım sonucu biçim bozulmasına uğramış olarak betimlenmesi, onlar için kabul edilemez bir şey olurdu. Resimde perspektif kısaltımı kullanarak (*sayfa 81, resim 49*) bu önyargıyı ilk kez Yunanlıların aştığını gördük. Dünyanın nasıl görünmesi *gerektiği* konusundaki bilgiler İlk Hıristiyan ve Ortaçağ sanatında yeniden önem kazanmış (*sayfa 137, resim 87*) ve bu önem Rönesans'a dek sürmüştü. Rönesans döneminde bile, biçimsel perspektifin bulunması ve anatomiye önem verilmesi sonucu, bu bilgilerin önemi azalacak yerde artmıştır. Sonraki dönemin sanatçıları, birbiri ardına yaptıkları buluşlarla, görünen dünyanın inandırıcı bir resmini yaratacak duruma geldiler. Fakat hiçbiri

doğadaki her nesnenin kendine özgü sabit bir biçimi ve rengi olduğunu ve bunun resimde açıkça tanımlanabilecek biçimde verilmesi gerektiğini savunan inancı ciddi bir şekilde sorgulamadı. O halde denilebilir ki, Manet ve izleyicileri, Yunanlıların biçimlerin betimlenmesinde gerçekleştirdiklerine eşdeğerde bir devrimi, renklerin betimlenmesinde gerçekleştirdiler. Onlar, doğaya baktığımızda, her nesnenin kendine özgü tek bir renk yerine, gözümüzde ya da daha da doğrusu beynimizde bir araya getirdiğimiz birçok renk tonundan oluştuğunu keşfettiler.

Bütün bu buluşlar, ne bir anda ne de tek bir kişi tarafından gerçekleştirildi. Ama Manet'nin, alışılmış yumuşak gölgeleme yöntemi yerine güçlü ve sert kontrastlar kullanmaya başladığı ilk resimleri bile, tutucu sanatçılar arasında büyük tepkiyle karşılandı. Akademi ressamları, 1863'te, Manet'nin çalışmalarını resmi bir sergi olan Salon'a kabul etmediler. Bunu izleyen kargaşa sonucunda, yetkili makamlar, jüri tarafından kabul edilmeyen tüm eserleri "Reddedilenler Sergisi" *(Salon des Refusés)* adıyla özel bir sergide sergilemek zorunda kaldı. Halk bu sergiye daha çok, büyüklerinin haklı öğütlerini dinlemeyen zavallı şaşkın çömezlerle alay etmek için gitti. Bu olay, yaklaşık otuz yıl sürecek bir savaşın başlangıcı oldu. Sanatçılar ve eleştirmenler arasındaki tartışmaların şiddetini hayal etmek bizim için kolay değildir. Ne de olsa günümüzde Manet'nin resimleri bize daha çok, önceki dönemlerdeki ressamların, örneğin Frans Hals'ın *(sayfa 417, resim 270)*, resimlerini anımsatıyor. Nitekim sanatçı, onun bir devrimci olmak istediğini söyleyenlere kesinlikle karşı çıkmıştır. Manet, esin kaynağını Ön-Raffaellocuların reddettiği fırça ustalarının geleneğinde, yani Giorgione ve Tiziano gibi büyük Venediklilerin başlattığı, İspanya'da Velázquez'in *(sayfa 407-410, resim 264-267)* başarıyla sürdürdüğü ve XIX. yüzyıla da Goya'nın ulaştırdığı muhteşem gelenekte aramayı seçmiştir. Goya'nın resimlerinden birisi *(sayfa 486, resim 317)* sanatçıyı açıkça etkilemiş ve onu balkonda duran benzer bir topluluğu resmetmeye ve açık havadaki parlak ışıkla, odanın içindeki biçimleri yutan karanlık arasındaki kontrastı incelemeye itmiştir *(resim 334)*. Fakat Manet, 1869'da gerçekleştirdiği bu incelemesini, Goya'nın altmış yıl önce yaptığından çok daha ileriye götürmüştür. Manet, Goya'dan farklı olarak, tablosundaki hanımların başlarını geleneksel tarzda hacimlendirmemiştir. Her iki sanatçının resmini de Leonardo'nun "Mona Lisa"sı *(sayfa 301, resim 193)*, Rubens'in kendi kızının portresi *(sayfa 400, resim 257)* veya Gainsborough'un "Miss Haverfield"iyle *(sayfa 469, resim 306)* karşılaştırırsak bunu keşfedebiliriz. Yöntemleri ne kadar değişik olursa olsun, bu andığımız ressamlar, gerçek bir hacime sahipmiş gibi görünen vücutlar yapmayı amaçlıyor ve bunu ışık-gölge etkileşimi aracılığıyla veriyorlardı. Onlarınkiyle karşılaştırıldığında, Manet'nin yaptığı kafalar basık görünür. Arkadaki kadının doğru dürüst bir burnu bile yoktur. Manet'nin amacının ne olduğunu bilmeyenler için, bu

334
Édouard Manet
Balkon, 1868-1869
Tuval üstüne yağlıboya, 169 × 125 cm; Musée d'Orsay, Paris







yöntemin tamamiyle bir algılama yetersizliği gibi gözükmüş olması doğaldır. Ama gerçekte, açık havada ve tam gün ışığında, yuvarlak biçimler kimi zaman *gerçekten* basit renk lekeleri gibi yassı görünürler. Manet de incelemelerini bu koşullar üstüne yoğunlaştırdı. Bunun sonucu olarak da, onun herhangi bir tablosu, bize eski ustaların tablolarından daha gerçekçi gelir. Kendimizi, sanki balkondaki bu insanlarla gerçekten yüzyüze duruyormuş gibi hissederiz. Tablonun bütününden elde ettiğimiz genel izlenim basıklık değil, tam tersine gerçek bir derinliktir. Bu şaşırtıcı etkinin nedenlerinden biri balkon parmaklığının çarpıcı rengidir. Parlak bir yeşile boyanmış parmaklık, geleneksel renk uyumu ilkelerini hiçe sayarak, kompozisyonu boydan boya böler. Parmaklık sahnenin önünde o denli güçlü bir şekilde belirginleşmiştir ki, arka planda kalan sahne bir derinlik duygusu yaratır.

Yeni kuramlar, açık havada (*plein air*) yalnızca renklerin değil, hareket halindeki biçimlerin de işlenişini inceliyordu. *Resim 335*, Manet'nin taş baskılarından (litografi) birini gösteriyor (Taş baskı, XIX. yüzyılın ilk yıllarında bulunmuştur ve doğrudan taş üzerine yapılan çizimlerin çoğaltım tekniğidir). İlk bakışta, karmakarışık bir karalamadan başka bir şey çarpmayabilir gözümüze. Aslında bu bir at yarışı resmidir. Manet, bu karışıklık içinde beliren biçimler hakkında bize olabildiğince az ipucu vererek ışık, hız ve hareket izlenimi yaratmak istiyor. Atlar bize doğru hızla koşuyor ve tribünler heyecanlı bir kalabalıkla dolu. Bu örnek, Manet'nin bir biçimi betimlerken, onun hakkında daha önceden bildiği şeylerden etkilenmeyi nasıl reddettiğini çok güzel gösteriyor. Atlardan hiçbirinin dört bacağı yok. Gerçek hayatta da böyle bir sahneye bir an için baksak dört bacak göremeyiz zaten. Aynı şekilde seyircileri de tüm detaylarıyla kavrayamayız. Manet'nin eserinden on dört yıl önce İngiliz ressamlarından William P. Frith (1819-1909) "Derby Günü" (*resim 336*) adındaki ünlü tablosunu yapmıştır. Bu tablo, değişik tipleri ve olayları betimlemedeki Dickens tarzı mizahi bakış açısıyla, Victoria döneminde çok popüler olmuştur. Bu tür resimlerin çekiciliği, içlerinde geçen sayısız neşeli olayı teker teker incelediğimizde ortaya çıkmaktadır. Oysa gerçek hayatta, bir an için sadece tek bir noktaya yoğunlaşabiliriz – gerisi bize birbirinden bağımsız bir biçim karmaşası gibi gelir. Bu biçimlerin ne olduğunu *bilebiliriz*, ama onları *görmeyiz*. Manet'nin taş baskıyla yapılmış yarışı, bu bakımdan, Victoria dönemi ressamınınkinden daha gerçeğe yakındır. Bu taş baskı bizi bir an için olduğumuz yerden alır, ressamın tanık olduğu ve yalnızca gördüğü kadarıyla resmettiği o kargaşa dolu heyecanlı ana götürür.

335
Édouard Manet
Longchamp at yarışları, 1865
Taş baskı, 36.5 × 51 cm

336
William Powell Frith
Derby günü, 1856-1858
Tuval üstüne yağlıboya, 101.6 × 223.5 cm; Tate Gallery, Londra

Manet'ye katılan ve bu fikirlerin geliştirilmesine katkıda bulunan ressamlar arasında Le Havre'dan gelen, Claude Monet (1840-1926) adında yoksul ve inatçı bir genç de vardı. Monet, arkadaşlarını atölyelerini tamamen terk etmeye ve konuya bakmadan tek bir fırça bile sürmemeye çağırdı.



337
Édouard Manet
Kayıkta resim yapan Monet, 1874
Tuval üstüne yağlıboya, 82.7 × 105 cm; Neue Pinakothek, Münih

Nehir manzarasının tüm durum ve etkilerini gözlemleyebilmek için, ufak bir kayığı atölye haline getirmişti. Onu ziyarete gelen Manet, bu genç adamın yönteminin doğruluğuna öylesine inandı ki, ona saygısını göstermek için açık hava atölyesinde çalışırken resmini yaptı (*resim 337*). Bu resim, aynı zamanda, Monet'nin savunduğu yeni yöntemin de alıştırmasıdır. Monet, tüm doğa resimlerinin "yapıldığı yerde" bitirilmesini savunuyordu. Bu düşünce, sadece alışkanlıkların değişmesini ve atölyedeki rahat ortamdan vazgeçilmesini gerektirmiyor, ister istemez yeni teknik yöntemlerin de ortaya çıkmasına neden oluyordu. "Doğa" ya da konu (motif) sürekli olarak değişir: bulutlar güneşin önünü kapatır, rüzgâr sudaki yansımayı bozar. Doğanın kendine özgü bir anını yakalamayı ümit eden bir ressamın, boyalarını karıştırıp istediği rengi bulmaya, hele eski ustaların yaptığı gibi kahverengi bir zemin üstüne tabakalar halinde sürmeye hiç vakti yoktur. Bunun için renkleri hızlı vuruşlarla tuvale geçirmesi ve bunu yaparken ayrıntılardan çok tüm resmin genel etkisine dikkat etmesi gerekir. İşte resimlerdeki bu bitmemişlik duygusu ve baştan savma görünen yöntem, eleştir-

menleri sık sık çileden çıkarıyordu. Manet, portreleri ve figür kompozisyonları ile toplumda belirli bir izleyici kitlesi kazandıktan sonra bile, Monet'nin çevresindeki genç manzara ressamları için kural dışı resimlerini Salon'a kabul ettirmek neredeyse imkânsızdı. Bu sanatçılar 1874'te bir araya gelip, bir fotoğrafçının atölyesinde bir sergi düzenlediler. Bu sergide, adı katalogda "Impression: soleil levant" (İzlenim, gün doğumu) olarak geçen, Monet'nin bir tablosu vardı. Tablo, bir limanın, sabah sisleri arasından görünümüydü. Bu tablonun adını özellikle gülünç bulan bir eleştirmen, tüm bu sanatçılarla "Empresyonistler" (İzlenimciler) adını verdi. Böylece, bu ressamların tablolarını sağlam bir bilgiye dayandırmadıklarını ve geçici bir anın izlenimini yeterli bulduklarını belirtmek istiyordu. "Empresyonist" adı tuttu. Bu addaki ince alay, tıpkı "Gotik", "Barok" veya "Maniyerist" nitelemelerinin aşağılayıcı anlamı gibi, kısa sürede unutuluverdi. Bir süre sonra sanatçılar, "Empresyonist" diye adlandırılmayı benimsediler ve o zamandan beri de "Empresyonistler" olarak anılırlar.

Empresyonistlerin ilk sergilerinin nasıl karşılandığını zamanın gazetelerinden izlemek ilginçtir. Haftalık bir gazetede, 1876'da şunların yazıldığını görüyoruz:

"La Rue le Peletier bir felaketler sokağıdır. Operanın yanmasından sonra, işte size ikinci bir felaket daha! Durand-Ruel'de, içindekilerin resim olduğu ileri sürülen yeni bir sergi daha açıldı. İçeri giriyorum ve ürkmüş gözlerim korkunç bir şeyle karşılaşıyor. Aralarında bir de kadın bulunan beş veya altı deli, yapıtlarını sergilemek için bir araya gelmişler. Bu resimlerin karşısında gülmekten katılanlar gördüm. Ama, ben onları görünce içim kan ağladı. Bu sözde sanatçılar kendilerini devrimci, 'Empresyonist' olarak tanımlıyorlar. Bir tuval parçası alıyorlar, bir de boya ve fırça, tuvale rasgele birkaç renk lekesi atıyorlar, ortaya çıkan şeye de imzalarını basıyorlar. Bu insanların, yolda buldukları taşları elmas sanarak toplayan tımarhane delilerinden pek bir farkı yok."

Eleştirmenleri yalnızca resim tekniği değil, konuların türü de çileden çıkarıyordu. Geçmişte, ressamdan, genel kanıya göre "pitoresk" olması gereken bir doğa köşesi seçmesi bekleniyordu. Böyle bir isteğin, oldukça saçma bir şey olduğunun farkına pek az kimse varıyordu. Bir konuyu "pitoresk" olarak adlandırmamızın nedeni, onu daha önce başka bir resimde görmüş olmamızdır. Eğer ressamlar bu tür bilinen konulara bağlı kalsalardı, sonsuza dek aynı şeyleri tekrarlayıp durmak zorunda kalırlardı. Claude Lorrain, Roma yıkıntıları (*sayfa 396, resim 255*) Jan van Goyen ise Hollanda yeldeğirmenleri (*sayfa 419, resim 272*) gibi yeni konuları resim konusu haline getirmişti. İngiltere'de Constable ve Turner, ikisi de kendine göre, sanat için yeni konular buldular. Turner'ın "Fırtınada Gemi"si (*sayfa 493, resim 323*), hem konu hem tarz bakımından yeniydi. Claude Monet, Turner'ın yapıtlarını biliyordu. Onları, Fransız-Prusya savaşı (1870-1871) sıra-

sında yaşadığı Londra'da görmüştü. Monet'nin içinde, ışığın ve havanın büyülü etkilerinin resimde konudan daha önemli olduğu inancını güçlendiren şey, Turner'ın yapıtları olmuştur. Buna rağmen, Paris'teki bir tren garını betimleyen resmi (*resim 338*), eleştirmenlere tam anlamıyla bir küstahlık olarak görünmüştür. Bu tablo, günlük yaşamdaki bir sahneden gerçek bir "izlenim"dir. Tren istasyonu Monet'yi, bir buluşma ve ayrılma yeri olarak ilgilendirmiyordu. Onu büyüleyen şey, cam tavandan süzülerek gelip, tren dumanlarına vuran ışık ve bu karmaşa içinde aniden beliriveren lokomotif ve vagonların biçimiydi. Buna karşın, ressamın tanık olduğu bir anı betimleyen bu tabloda rastlantısal hiçbir şey yok. Monet, geçmişin herhangi bir manzara ressamı gibi, tonlarını ve renklerini bilinçli bir şekilde dengelemiştir.

Bu genç Empresyonist grubun ressamları, yeni ilkelerini yalnızca manzara resmine değil, herhangi bir günlük yaşam sahnesine de uyguladılar. *Resim 339*, Auguste Renoir'ın (1841-1919), 1876'da yapılmış ve bir açık hava dansını betimleyen tablosunu gösteriyor. Jan Steen, bu türden bir eğlence sahnesini betimlediğinde (*sayfa 428, resim 278*), komik görünüşlü çeşitli tipleri resmetme hevesindeydi. Watteau ise, aristokrat eğlentilerini canlandıran düşsel sahnelerinde, tasasız bir varoluşun havasını yakalamak istemişti (*sayfa 454, resim 298*). Renoir'da, her ikisinden de bir şeyler buluyoruz. Renoir da, neşeli kalabalıktaki insanların farklı davranışlarıyla ilgileniyor ve eğlentilerin coşkulu güzelliğinden büyüleniyor. Ama onu asıl ilgilendiren başka bir şeydir. Renoir, canlı renklerin oluşturduğu neşeli



338

Claude Monet
St-Lazare tren garı, 1877

Tuval üstüne yağlıboya, 75.5 × 104 cm; Musée d'Orsay, Paris



339

Pierre-Auguste Renoir
Moulin de la Galette'de dans, 1876

Tuval üstüne yağlıboya, 131 × 175 cm; Musée d'Orsay, Paris

karmaşayı tuvalinde yaratmak ve dans edenlerin oluşturduğu dönen kalabalığın üstünde gün ışığının etkisini incelemek istiyor. Bu tablo, Manet'nin yaptığı Monet'nin kayığının resmi ile karşılaştırıldığında bile, adeta bir taslak gibi, bitmemiş görünüyor. Plandaki birkaç figürün başı biraz daha ayrıntılı görünüyor, ama onlar bile en alışılmadık biçimde resmedilmiş. Oturan hanımın gözleri ve alnı gölgede kayboluyor; güneşin ışıkları ise ağzında ve çenesinde oynuyor. Canlı renklere sahip giysisini boyarken kullanılan rahat fırça vuruşları, Frans Hals (*sayfa 417, resim 270*) veya Velázquez'in (*sayfa 410, resim 267*) kullandıklarından çok daha korkusuz. Ama bunlar, dikkatle baktığımız figürlerdir. Arkada ise biçimler, havada ve güneş ışığında giderek daha bir çözülüyor. Francesco Guardi'nin (*sayfa 444, resim 290*), birkaç renk lekesiyle Venedikli gondol kürekçilerini nasıl canlandırdığını hatırlıyoruz. Guardi'den yüzyıllık bir süre sonra, bu tabloların neden böylesi bir alay ve küçümseme fırtınası kopardığını anlamak güç. Bu tablodaki bitmemişlik duygusunun dikkatsizlikten değil, derin bir sanatsal bilgelikten kaynaklandığını kolayca fark ediyoruz. Eğer Renoir her ayrıntıyı yapsaydı, tablo sıkıcı ve cansız bir şey olurdu. Hatırlarsanız, doğayı yansıtma yöntemi bulunduğunda, XV. yüzyıl sanatçıları da benzer

bir güçlükle karşı karşıya kalmışlardı. Doğalcılığın ve perspektifin zaferi, figürlerin katı ve cansız durmalarına yol açmıştı. Bu güçlüğü aşan, biçimlerin dış hatlarını koyu arka planla kaynaştırma yöntemini *(sfumato)* bulan Leonardo'nun dehâsı olmuştur (*sayfa 301-302, resim 193-194*). Fakat Leonardo'nun kullandığı koyu gölgelerin güneş ışığının olduğu açık havada oluşmadığını keşfeden Empresyonistler için bu geleneksel çıkış yolu da kapanmıştı. Bu nedenle onlar, dış hatların belirsizleştirilmesi konusunda önceki kuşaktan daha ileri gitmek zorunda kaldılar. İnsan gözünün mükemmel bir araç olduğunu biliyorlardı. Tüm detayları verilmese de, yeteri kadar ipucu bulunduğu sürece, göz, resimde olması gereken biçimleri görür. Ne var ki, bu tür resimlere bakmasını bilmek gerekir. Empresyonist sergilerini ilk ziyaret edenler, tabii ki burunlarını tabloların dibine kadar soktular ve keyfi fırça vuruşlarının karmaşasından başka bir şey görmediler. Bu ressamların deli olduğunu düşünmeleri de bu yüzdendir.

Empresyonist akımın en yaşlı ve metodik savunucularından birisi olan Camille Pissarro'nun (1830-1903), güneşli bir günde bir Paris bulvarının "izlenimi"ni çağrıştırdığı, *resim 340*'taki gibi bir tablo karşısında, bu kızgın insanlar şunu soruyordu: "Ben bulvarda yürürken böyle mi görünüyorum? Bacaklarımı, gözlerimi ve burnumu kaybedip biçimsiz bir lekeye mi dönüşüyorum?" Bir insana "özgü olan"ı bilmeleri, bir insanın aslında nasıl göründüğü konusundaki yargılarını etkiliyordu.

Biraz zaman alsa da, sonunda insanlar, Empresyonist bir tabloyu tam değerlendirmek için biraz daha geriden bakmak gerektiğini anladılar. Böylece tüm karmaşık lekeler mucizevi bir şekilde birdenbire yerlerine oturuyor ve gözlerimizin önünde canlanıveriyordu. Bu mucizeyi yaratmak ve ressamın gerçek görsel deneyimini seyirciye aktarmak, Empresyonistlerin gerçek amacıydı.

Bu sanatçıların içlerindeki yeni özgürlük ve güçlülük duygusu, insanı kendinden geçiren bir şey olmalıydı. Aynı zamanda, karşılaştıkları yoğun düşmanlığın ve yaşadıkları birçok düş kırıklığının acısını da dindiriyordu herhalde. Tüm dünya, birdenbire, ressamın fırçası için uygun konular sunmaya başlamıştı. Sanatçı nerede güzel bir ton birleşimini, renk ve biçimlerin ilginç bir oluşumunu, renkli gölgelerin ve güneş ışığının iç içe oluşturduğu ilginç bir konuyu bulursa, oraya sehpasını kurabilir ve izlenimini tuvale geçirebilirdi. "Saygın konu", "dengeli kompozisyon", "doğru çizim" gibi tüm önyargılar bir yana atılmıştı. Neyi, nasıl boyadığı konusunda, sanatçı yalnızca kendisine karşı sorumluydu. Geriye dönüp Empresyonistlerin mücadelesine şöyle bir bakınca genç sanatçıların görüşlerinin, hâlâ dirençle karşılanmaya devam etmesi belki daha az şaşırtıcı olurdu. Oysa bu görüşler, kısa bir süre sonra toplum tarafından olağan kabul edilmeye başlanmıştır. Belki yapmak zorunda kaldıkları mücadele sert geçmiş ve bu sanatçılar büyük zorluklar yaşamıştı ama, sonuçta Empres-



340

Camille Pissarro
Sabah, güneşli bir havada İtalyan bulvarı, 1897

Tuval üstüne yağlıboya, 73.2 × 92.1 cm; National Gallery of Art, Washington, DC, Chester Dale Collection

yonizm tam bir zafer kazandı. En azından genç isyancılardan bazıları, özellikle de Monet ve Renoir, bu zaferin sonuçlarından faydalanacak kadar yaşadılar; bütün Avrupa'da ünlü ve saygın kişiler haline geldiler. Yapıtlarının müzelere girdiğini ve varlıklı kimselerin en çok sahip olmak istediği şey haline dönüştüğünü daha sağken gördüler. Bu değişim ayrıca, hem sanatçılar hem de eleştirmenler üzerinde kalıcı bir iz bıraktı. Empresyonistleri aşağılayan eleştirmenlerin ne kadar yanıldığı belli oldu. Eğer bu eleştirmenler, tablolarla alay edeceklerine onları satın alsalardı, şimdi zengin olmuşlardı. Sanat eleştirmenliği, bir daha kendini toparlayamayacak biçimde saygınlığını yitirdi. Empresyonistlerin verdiği savaş, tüm yenilikçi sanatçıların zihinlerinde yer eden bir destan oldu. Artık kendilerine karşı çıkanlara, toplumun yeniliği anlamaktaki bu açık başarısızlığını hatırlatabilirlerdi. Bir bakıma bu büyük başarısızlık da, sanat tarihinde, Empresyonist anlayışın kesin zaferi kadar önemi olmuştur.

Belki de ressamlar, XIX. yüzyıl insanının dünyayı farklı bir gözle görmesine yardımcı olan iki yandaş bulmasaydı, bu zafer böylesine hızlı ve



341
Katsushika Hokusai
Fujiyama'nın bir kuyunun ardından görünüşü, 1835
"Fujiyama'nın yüz adet görünümü"nden renkli tahta baskı, 22.6 × 15.5 cm

kapsamlı olmazdı. Bu yandaşlardan birisi fotoğrafçılıktı. Önceleri bu buluş, çoğunlukla portreler için kullanılıyordu. İlk makineler çok uzun poz zamanı gerektirdiği için, fotoğrafı çekilen kimse, desteklerin yardımıyla uzun süre kıpırdamadan durmak zorundaydı. Taşınabilir fotoğraf makinesinin ve şipşak fotoğrafın gelişmesi, Empresyonist resmin doğduğu yıllara rastlar. Fotoğraf makinesinin yardımıyla, rastlantısal görünümlerin ve beklenmedik açıların güzelliği keşfedildi. Ayrıca fotoğrafın gelişimi, sanatçıları, yaptıkları araştırma ve deneylerde, ister istemez daha ileriye itecekti. Bir mekanik buluşun, daha iyi ve daha ucuza yapabileceği bir iş için resim sanatını kullanmaya gerek yoktu artık. Geçmişte resmin, birçok pratik amaca hizmet ettiğini unutmamalıyız. Örneğin önemli bir kimsenin ya da bir kır konağının görünümünü tespit etmekte kullanılıyordu. Ressam, nesnelerin geçici olan doğasını yenebilen ve onların görüntüsünü sonsuza kadar bozulmadan koruyabilen bir insandı. XVIII. yüzyılda yaşamış Hollandalı bir ressam, soyu tükenmeden bir "dodo"nun resmini yapmasaydı, bugün bu kuşun neye benzediğini bilemeyecektik. XIX. yüzyılda fotoğraf, resim sanatının, görüntüleri kaydetme görevini yüklenmek üzereydi. Bu durum sanatçılar için, Protestanlığın dinsel imgeleri kaldırması (*sayfa 374*) kadar ağır bir darbe oldu. Fotoğrafın bulunmasından önce, kendisine say-

gısı olan hemen herkes, yaşamında hiç olmazsa bir kez portresini yaptırıyordu. Şimdi ise, bir ressam arkadaşa yardım edip iyilikte bulunmuş olmak amacı dışında, hemen hiç kimse böyle bir eziyete katlanmak istemiyordu. Bu yüzden sanatçılar giderek fotoğrafın giremeyeceği alanları araştırmak zorunda kaldılar. Böylece fotoğraf, modern sanatı bugün bulunduğu yere getiren bir etken oldu.

Empresyonistlerin, yeni konular ve yeni renk dizileri ararken karşılaştıkları ikinci yandaş, renkli Japon baskı resimleri (estamp'lar) oldu. Japon sanatı, Çin sanatının kökeni üzerinde gelişmiş (*sayfa 155*) ve aynı yolu yaklaşık bin yıl kadar izlemişti. Fakat Japon sanatçılar, XVIII. yüzyılda, belki de Avrupa baskı resimlerinin etkisiyle, Uzak Doğu sanatının geleneksel konularını bıraktılar. Bunların yerine halk yaşamından sahneler seçip, çarpıcı bir yaratıcılığı kusursuz bir ustalıkla birleştiren renkli tahta baskıları yaptılar. Japon sanatseverler bu ucuz ürünlere pek değer vermiyordu. Onlar daha ağırbaşlı olan geleneksel tarzı yeğliyorlardı. Japonya, XIX. yüzyılın yarısında, Avrupa ve Amerika ile ticaret ilişkisi kurmak zorunda kalınca, çoğunlukla ambalaj amacıyla kullanılan bu baskı resimleri, Avrupa'da ithal çay satan dükkânlarda düşük fiyatta bulma imkânı doğdu. Manet'nin çevresindeki sanatçılar, bu baskı resimlerin güzelliğini gören ve onları büyük bir şevkle toplamaya başlayan ilk kimseler arasındaydı. Onlar bu resimlerde, Fransız ressamlarının kurtulmak için can attığı akademik kurallar ve kalıplarla bozulmamış bir geleneği buldular. Japon baskı resimleri, onların, Avrupa'ya özgü birçok alışkanlıklarından hâlâ kurtulamadıklarını fark etmelerine yardımcı oldu. Japonlar, dünyanın her beklenmedik ve alışılmadık görünümünden haz alıyorlardı. Ustaları Hokusai (1760-1849), Fujiyama dağını, çıkrık iskelesinin ardından rasgele görüldüğü biçimde betimliyor (*resim 341*); Utamaro (1753-1806), resmin kenarına geldiği ya da bir perdenin arkasında kaldığı için tam olarak görünmeyen figürler yapmaktan çekinmiyordu (*resim 342*). Empresyonist ressamları en

342

Kitagawa Utamaro
Erik çiçeklerini görmek için perdeyi açarken, 1790'ların sonu

Tahta baskı,
19.7 × 50.8 cm





343
Edgar Degas
Henri Degas ve yeğeni Lucie, 1876
Tuval üstüne yağlıboya, 99.8 × 119.9 cm; The Art Institute of Chicago

çok etkileyen de, Avrupa resminin temel kurallarından birinin böylesine dışlanmasıydı. Bu kuralın, bilgiyi, görmekten daha üstün tutan antik anlayışın son kalesi olduğunu keşfettiler. Niçin bir tablo hep tam bir figürü veya hiç olmazsa bir figürün en önemli yanını göstermek zorundaydı?

Bu olasılıklardan en derin biçimde etkilenen ressam, Manet ve Renoir'dan birkaç yaş büyük olan Edgar Degas (1834-1917) oldu. Degas, Manet'nin kuşağındaydı. O da Manet gibi, çoğu görüşlerini paylaşsa da, Empresyonistlerden uzak durmuştur. Degas tutkulu bir şekilde tasarım ve çizimle ilgileniyordu. Ayrıca Ingres'in bir hayranıydı. Portrelerinde (*resim 343*) bir mekân izlenimi yaratıp, biçimlerini en beklenmedik açılardan göstermek istiyordu. İşte bu nedenle, konularını, açık hava sahneleri yerine, baleden seçmeyi yeğledi. Provaları seyrederken, çeşitli duruşlardaki vücutları her yönden inceleme olanağına sahipti. Tepeden sahneye baktı-

ğında dans eden ya da dinlenen balerinleri görebiliyor, karmaşık perspektif kısaltmalarını ve sahne ışıklarının insan figürü üzerindeki etkilerini inceleyebiliyordu. *Resim 344*'te, onun pastel boya kullanarak yaptığı taslaklardan biri görülüyor. Figürlerin yerleşimi bundan daha gelişigüzel gözükemezdi. Balerinlerden bazılarının sadece bacaklarını, bazılarının da sadece vücudunu görüyoruz. Tam olarak görünen tek figür de anlaşılması zor bir biçimde duruyor. Bu figürü üstten görüyoruz: Başını öne eğmiş, sol eliyle ayak bileğini kavramış, gevşemeye çalışıyor. Degas'nın tablolarında bir öykü yoktur. O, balerinlerle, güzel oldukları ya da ruhsal durumlarını merak ettiği için ilgilenmiyordu. Degas, onlara, Empresyonistlerin çevrelerindeki manzaraya bakmaları gibi, tutkusuz bir tarafsızlıkla bakıyordu. Onun için önemli olan, insan biçimi üstünde ışık ve gölgenin etkileşimini ve hareket ya da mekân izlenimini yaratmak için kullanacağı yöntemdi. Degas, akademik dünyaya, bu genç sanatçıların yeni ilkelerinin, mükemmel bir çizim tekniği gerektirdiğini; ve ancak üstün bir tasarım ustasının altından kalkabileceği yeni sorunları ortaya çıkardığını gösterdi.

Yeni akımın başlıca ilkeleri yalnızca resimde tam ifadesini bulabilirdi, ama heykel sanatı da "modernizm"in yanında olanlarla, ona karşı çıkanlar arasındaki savaşa girdi. Büyük Fransız heykelcisi Auguste Rodin (1840-1917), Monet ile aynı yıl dünyaya gelmişti. Öğrenciliği sırasında klasik heykelleri ve Michelangelo'yu tutkulu bir biçimde incelediği için, geleneksel



344

Edgar Degas
Başlama işaretini beklerken, 1879

Kâğıt üstüne pastel, 99.8 × 119.9 cm; özel koleksiyon



345

Auguste Rodin
Heykelci Jules Dalou, 1883

Bronz, yüksekliği 52.6 cm; Musée Rodin, Paris

346

Auguste Rodin
Tanrı'nın eli, 1898 dolayları

Mermer, yüksekliği 92.9 cm; Musée Rodin, Paris

sanatla arasında temel bir fikir ayrılığı olması için neden yoktu. Nitekim Rodin, kısa bir süre sonra saygın bir usta durumuna yükseldi ve çağının tüm sanatçıları kadar, hatta belki de onlardan da çok üne kavuştu. Ama onun yapıtları bile, eleştirmenler arasında şiddetli tartışmalara konu oluyor, ve isyancı Empresyonistlerle aynı kefeye konuyordu. Portrelerinden birine baktığımızda (*resim 345*), bunun nedeni anlaşılır. Rodin, aynen Empresyonistler gibi bir yapıtın "bitmiş" görünmesinden hoşlanmıyordu. Onlar gibi, bazı şeyleri seyircinin hayal gücüne bırakmayı tercih ediyordu. Kimi zaman, figürün yeni ortaya çıkıp biçimlendiği izlenimini vermek için, taşın bir kısmını kaba haliyle bırakıyordu. Sıradan seyirci tarafından bu, rahatsız edici bir tuhaflık, hatta resmen tembellik olarak algılanıyordu. Rodin'e yöneltilen eleştiriler, Tintoretto'ya yöneltilenlerin aynısıydı (*sayfa 371*). O zamanın seyircisi için, sanatsal mükemmellik, hâlâ, düzenli ve pürüzsüz olmak demekti. Bu darkafalı alışkanlıklara aldırmayarak, yaratılış ile ilgili kişisel görüşünü (*resim 346*) ifade eden Rodin, Rembrandt'ın res-



samın hakkı olduğunu savunduğu şeyi (*sayfa 423*) ortaya koymuştur: Sanatçı, sanatsal amacına ulaştığını hissettiği an, yapıtının tamamlanmış ve bitmiş olduğunu açıklamakta özgürdür. Hiç kimse bu çeşit bir kararın sanatçının bilgisizliğinden kaynaklandığını ileri süremez. Rodin'in etkisi, Empresyonizmin, Fransız hayranlarının dar çevresinin dışında da benimsenmesine yardımcı olmuştur.

Dünyanın dört bir yanından gelen sanatçılar Paris'te Empresyonizmle tanıştılar. Ülkelerine geri dönerken de, hem bu yeni buluşları hem de sanatçının kentsoyluların önyargılarına ve alışkanlıklarına karşı duyduğu isyankâr tutumu beraberlerinde götürdüler. Bu yeni öğretinin Fransa dışındaki en etkili havarilerinden birisi de Amerikalı James McNeill Whistler'di (1834-1903). Whistler, 1863'te "Reddedilenler Sergisi"nde Manet ile birlikte resimlerini sergileyerek yeni akımın verdiği ilk savaşa katılmıştı. Ressam arkadaşlarının Japon baskılarına duyduğu coşkuyu paylaşıyordu. Degas ve Rodin gibi o da, sözcüğün tam anlamıyla bir "izlenimci" olmadığı halde Empresyonistlere katılmıştı. Onun asıl amacı, ışık ve renk etkilerinden çok, zarif desenlerin kompozisyonuydu. Parisli ressamlarla ortak olan yönü ise, seyircinin duygusal öykülere gösterdiği ilgiyi aşağılamasıydı. Resimde konunun değil, onu renge ve biçimlere çevirme yolunun önemli olduğunu vurguluyordu. Whistler'in en ünlü tablolarından birisi, belki de şimdiye kadar yapılmış en popüler resimlerden birisi olan annesinin portresidir (*resim 347*). Whistler'in 1872'de bu tabloyu sergilerken ona verdiği "Gri ve Siyah Düzenleme" adı, herhangi bir duygusal etki yaratmaktan kaçınan sanatçının anlayışını yansıtmaktadır. Aslında onun ulaşmaya çalıştığı biçim ve renk uyumu, konunun uyandırdığı duyguyla da çelişmemektedir. Yalın biçimlerin özenli dengesi, tabloya huzur dolu bir özellik vermekte, yaşlı hanımın saçlarında, giysisinde ve duvarda görülen "gri ve siyah"ın donuk tonları, tabloyu bu kadar çekici kılan, kabullenilmiş yalnızlık duygusunu güçlendirmektedir. Böylesine yumuşak bir tablonun ressamının, aslında kışkırtıcı davranışları ve kendi deyişiyle "düşman kazanmanın soylu sanatı"nı uygulaması ile ünlü birisi olduğunu öğrenmek şaşırtıcıdır. Whistler, Londra'ya yerleşmiş ve burada modern sanat adına, neredeyse tek başına savaş vermiştir. Tablolarına insanlara garip gelen adlar verme alışkanlığı ve akademik kurallara karşı duyduğu umursamazlık, ona, Turner ve Ön-Raffaelloculari savunmuş olan büyük eleştirmen John Ruskin'in (1819-1900) düşmanlığını kazandırdı. 1877'de Japon tarzında yaptığı kimi gece görüntülerini, "Noktürnler" (*resim 348*) adıyla sergiledi. Her bir resim için iki yüz gine (eski İngiliz parası) değer koyunca, Ruskin şöyle yazdı: "Bir züppenin halkın suratına bir çanak boya atmak için iki yüz gine isteyeceği aklımın ucundan bile geçmezdi." Whistler, Ruskin'e karşı hakaret davası açtı ve duruşma, sanatçı ve toplumun görüş açıları arasındaki derin uçurumu yeniden ortaya çıkardı. Duruşmada resimlerin

347

James Abbott McNeill Whistler *Gri ve siyah düzenleme: sanatçının annesinin portresi*, 1871

Tuval üstüne yağlıboya, 144 × 162 cm; Musée d'Orsay, Paris





348

James Abbott McNeill Whistler *Mavi ve gümüş noktürn: eski Battersea Köprüsü,* 1872-1875 dolayları

Tuval üstüne yağlıboya, 67.9 × 50.8 cm; Tate Gallery, Londra

"bitmemiş" görünümü hemen söz konusu oldu. Whistler'e, bu yüksek fiyatı gerçekten "iki günlük bir iş için" mi istediği sorulduğunda, yanıtı şu oldu: "Hayır, bunu yaşam boyunca edindiğim bilgi için istiyorum."

Aslında bu talihsiz davanın her iki tarafının da ne kadar çok ortak yönü olduğunu görmek şaşırtıcıdır. Her ikisi de çevrelerindeki çirkinlik ve sefaletten rahatsızdı. Fakat daha yaşlı olan Ruskin, vatandaşlarının ahlak duygularını harekete geçirerek onların güzelliği bulmasını umut ederken, Whistler "estetikçi akım"ın lideri oldu ve hayatta ciddiye alınmaya değer tek şeyin sanatsal duyarlık olduğunu savundu. XIX. yüzyıl sona ererken, her iki görüşün de önemi artıyordu.

Resmi sergiye kabul edilmeyen ressam haykırıyor: "İşte bunu geri çevirdiler, cahiller!", 1859

Honoré Daumier'in taş baskı resmi, 22.1 × 27.2 cm



26

YENİ ÖLÇÜLER PEŞİNDE

XIX. yüzyıl sonları

Yüzeyden bakıldığında, XIX. yüzyılın sonu büyük bir refah, hatta bir hoşnutluk dönemi olarak görünüyordu. Ama kendilerini toplum dışına itilmiş hisseden sanatçı ve yazarların, toplumun beğendiği sanatın amaç ve yöntemlerine karşı duyduğu hoşnutsuzluk giderek artıyordu. Eleştirilerinin en kolay hedefi, mimari oldu. Bina yapımı anlamsız bir rutine, basmakalıp bir iş haline dönüşmüştü. Hızla genişleyen kentlerde bulunan blokların, fabrikaların ve kamu binalarının, kendi işlevleriyle hiçbir ilişkisi olmayan bir üslup karmaşası sergilediklerini görmüştük. Çoğu zaman sanki mühendisler, önce işlevsel gereksinimleri karşılayacak bir yapı inşa ediyorlar, sonra da cepheye biraz "sanat" serpiştirmek için "tarihsel üsluplar"ın bulunduğu örnek kitaplarından aldıkları süsleri kullanıyorlardı. İşin garibi, çoğu mimarın böyle bir yöntemle bu kadar uzun süre yetinmiş olmasıdır. Halk, kolonlar, gömme ayaklar, kornişler ve silmeler istiyordu, mimarlar da onlara istediklerini veriyordu. Fakat XIX. yüzyılın sonlarına doğru, giderek daha çok sayıda kimse bu modanın saçmalığının farkına varmaya başladı. Özellikle İngiltere'de, eleştirmenler ve sanatçılar, sanayi devrimi sonucu el sanatlarında görülen gerilemeden büyük bir üzüntü duyuyorlar ve bir zamanlar belirli bir anlamı ve kendince soyluluğu olmuş süslemelerin, artık makineler tarafından yapılan ucuz ve adi kopyalarından nefret ediyorlardı. John Ruskin ve William Morris gibi kişiler, sanat ve zanaatlarda kapsamlı bir reformun hayalini kuruyorlardı. Onlar, ucuz seri üretimin yerini, dürüst ve anlamlı olan el işçiliğinin almasını istiyorlardı. Yürüttükleri propoganda, seri üretimin ortadan kalkmasını sağlayamazdı elbette, ama insanları bu tür üretimin sorunları konusunda bilinçlendirmeye ve gerçek, sade ve "ev yapımı" olana karşı duyulan beğeniyi yaymaya yardımcı oldu.

Ruskin ve Morris de sanattaki yeniden doğuşun, Ortaçağ koşullarına geri dönülerek sağlanacağını umanlardandı. Ama birçok sanatçı böyle bir şeyin olanaksızlığını anladı. Bu sanatçılar, yeni bir tasarım anlayışı getirecek ve malzemelerin sunduğu olanakları taze bir bakış açısıyla ele alacak bir "Yeni Sanat"ın özlemini çekiyorlardı. Bu yeni sanatın, yani *Art Nouveau*'nun destekçileri 1890'larda bayrak açtı. Mimarlar yeni malzemeler ve yeni süs motifleri ile denemeler yaptılar. İlkel ağaç strüktürlerden gelişen Yu-

nan sütun sistemi (*sayfa 77*), Rönesans'tan bu yana mimari süsleme için bir kaynak olmuştu (*sayfa 224, 250*). Garlarda ve sanayi yapılarında, kimsenin fazla dikkatini çekmeden gelişiveren cam ve demir mimarisinin, kendine özgü bir süsleme üslubu oluşturma zamanı gelmemiş miydi artık? Ve eğer Batı geleneği, eski yapım tekniklerine fazla bağlıysa, belki de Doğu, yeni fikirler ve yeni biçimler sunabilirdi.

Belçikalı mimar Victor Horta'nın (1861-1947) kısa sürede başarı kazanan tasarımlarının gerisinde bu düşünce yatıyor olmalıydı. Horta, simetriye önem vermemeyi ve Doğu sanatından hatırladığımız dolambaçlı eğrilerden (*sayfa 148*) haz almayı Japonya'dan öğrenmişti. Ama sadece bir taklitçi değildi o. Bu eğrileri, modern gereksinimlere de uygun düşen, demir strüktürlere aktarmasını bilmişti (*resim 349*). Avrupalı mimarlar, Brunelleschi zamanından beri ilk kez, yepyeni bir üslup kullanma olanağıyla karşı karşıyaydılar. Horta'nın buluşlarının *Art Nouveau* ile bir tutulmasına şaşmamak gerek.

Üslup konusundaki bu bilinçlenme ve Japonya'nın Avrupa'ya, girdiği çıkmazdan kurtulmasında yardım edebileceği umudu, yalnızca mimari ile sınırlı değildi. Fakat genç sanatçıların XIX. yüzyıl sonuna doğru resim konusunda duydukları tedirginlik ve hoşnutsuzluğun nedenlerini açıklamak daha zordur. Ama bu nedenleri anlamak çok önemlidir, çünkü bugün topluca "Modern Sanat" olarak adlandırdığımız çeşitli akımlar, bu hoşnutsuzluk sonucu ortaya çıkmışlardır. Bazı kimseler, Empresyonistleri, akademilerde öğretilen resim yapma kurallarına karşı çıktıkları için, ilk modern sanatçılar olarak sayabilirler. Fakat unutmamak gerekir ki, Empresyonistlerin amaçları, Rönesans'ta doğanın keşfi ile birlikte gelişmiş sanat geleneğininkinden farklı değildir. Onlar da doğayı gördükleri gibi resmetmek istiyorlardı. Tutucu ustalarla aralarındaki çatışma, amacın kendisinden çok, amaca ulaşma yöntemi konusundaki fikir ayrılığından kaynaklanıyordu. İnsan gözünün renklere karşı gösterdiği tepkileri incelerken ve özgür fırça vuruşlarının etkileri üzerine deneyler yaparken amaçladıkları, görsel izlenimi daha da mükemmel bir biçimde taklit etmekti. Nitekim, Empresyonizmle birlikte doğanın fethi tamamlandı. Artık sanatçının gözüne görünen her şey, olası bir resim konusu haline gelmiş; gerçeklik dünyası tüm yönleriyle, sanatçının incelemesine değer bir konu olmuştu. Belki de Empresyonistlerin bu kesin zaferi, bazı sanatçıları, onların yöntemini kabullenmekte kuşkuya düşürdü. Görsel izlenimi taklit etmeyi amaçlayan sanatın tüm sorunları çözülmüş, bu konuda yapılabilecek yeni bir şey kalmamış gibiydi.

Fakat, sanatta çözülen her sorunun yerini yeni sorunların aldığını zaten biliyoruz. Belki de bu yeni sorunların özelliklerini ilk defa açık bir şekilde gören sanatçı, Empresyonist ustalarla aynı kuşaktan olan Paul Cézanne'dı (1839-1906). Cézanne, Manet'den yalnızca yedi yaş genç, Renoir'dan ise iki

349
Victor Horta
Merdiven, Hôtel Tassel, rue Paul-Émile Janson, Brüksel, 1893

Art Nouveau üslubunda bir ev



yaş büyüktü. Gençliğinde Empresyonistlerin sergilerine katılmıştı ama, onlara karşı gösterilen tavırdan o kadar tiksinmişti ki, doğduğu kent olan Aix-en-Provence'a çekildi. Burada, eleştirmenlerin yarattığı gürültüden uzakta, sanatının sorunları üzerinde çalışmaya başladı. Düzenli alışkanlıklara sahip olan Cézanne, parasal açıdan hiç kimseye bağlı olan biri değildi. Bu yüzden de, geçinmek için tablolarına alıcı bulmak gibi zorunluğu yoktu. Tüm yaşamını, belirlediği sanatsal sorunların çözümüne adayabilir ve çalışmalarında gerekli gördüğü en titiz ölçüleri uygulayabilirdi. Dışarıdan bakıldığında sakin ve rahat bir yaşam sürdüğü sanılan sanatçı, aslında amaçladığı sanatsal mükemmelliği resimlerinde yakalayabilmek için tutkulu bir savaş veriyordu. Cézanne, kuramsal tartışmalardan pek hoşlanmazdı, ama az sayıdaki hayranı arasında ünü arttıkça, zaman zaman onlara amaçlarını açıklamaya çalışmıştır. Bu konuşmalardan birinde, amacının "doğadan Poussin'i resmetmek" olduğunu belirtmiştir. Sanatçı bu sözleriyle, Poussin gibi klasik ustaların, yapıtlarında mükemmel bir denge ve kusursuzluğu yakaladığını söylemek istemiştir. Poussin'in "Et in Arcadia Ego"su (*sayfa 395, resim 254*) gibi bir resim, her biçimin bir diğeriyle denge içinde olduğu uyum dolu bir kompozisyona sahiptir. Böyle bir resimde her şeyin yerli yerinde olduğunu, hiçbir şeyin rastlantısal ya da belirsiz olmadığını hissederiz. Her biçim tek başına belirgin bir şekilde durmaktadır. Bu biçimleri hacme sahip birer kütle olarak gözümüzde canlandırabiliriz. Resmin tümü, sakin ve huzurlu gözüken doğal bir sadeliğe sahiptir. Cézanne da aynen böyle görkemli ve ağırbaşlı bir sanat amaçlıyordu. Ne var ki böyle bir sanatın Poussin'in yöntemleriyle artık elde edilemeyeceği kanısındaydı. Ne de olsa, eski ustalar resimlerinde denge ve hacimselliği elde etmek için bazı şeyleri feda etmek zorunda kalmışlar ve doğayı gördükleri gibi resimlemek zorunluğunu hissetmemişlerdi. Onların resimleri, klasik antikiteden öğrendikleri biçimlerin düzenlenmesi şeklindeydi. Mekân ve hacim izlenimi bile, her nesnenin yeni bir gözle incelenmesi yerine, ona katı geleneksel kuralların uygulanmasının sonucu olarak elde edilmişti. Cézanne, akademi sanatının yöntemlerinin doğaya aykırı olduğu konusunda Empresyonist arkadaşlarıyla aynı fikirdeydi. Renk ve hacimlendirme konularındaki yeni buluşlardan etkilenmişti. O da kendini izlenimlerine bırakmayı istiyor, daha önceden bildiği ya da öğrendiği biçim ve renkleri değil, gözüyle gördüklerini resimlemeyi amaçlıyordu. Ama resim sanatının ilerlemekte olduğu doğrultudan rahatsızdı. Empresyonistler "doğa"yı çizmekte gerçekten ustaydılar, ama bu yeterli miydi? Geçmişin en iyi resimlerini niteleyen uyumlu tasarıma, hacimsel yalınlığa ve mükemmel dengeye ne olmuştu peki? Yapılması gereken, Empresyonist ustaların buluşlarını kullanarak "doğadan" resim yaparken, aynı zamanda Poussin'in sanatına özgü o düzen ve gereklilik duygusunu da yeniden elde etmekti.

Sorun, tek başına ele alındığında, sanatta yeni sayılmazdı. *Quattrocento* döneminde İtalya'da doğanın ele geçirilmesi ve perspektifin bulunması, Ortaçağ resimlerindeki belirgin düzenlemenin kaybedilmesi tehlikesini doğurmuştu. Bu sorunu ancak Raffaello'nun kuşağı çözmeyi başarabilmişti (*sayfa 262, 319*). Şimdi aynı sorun, başka bir aşamada yeniden ortaya çıkmıştı. Doğada ışığın parıltısı içinde belirsizleşen dış hatlar ve Empresyonistlerin bulduğu renkli gölgeler yeni bir sorunun doğmasına yol açmıştı: Açık seçikliğe ve düzene zarar vermeden bu özellikleri resimde nasıl kullanacaklardı? Daha basit bir dille söylemek gerekirse, Empresyonistlerin tabloları parlak renkli ama dağınıktı. Cézanne ise dağınıklıktan nefret ediyordu. Bununla birlikte, ne hacim yanılsaması yaratmak için akademik çizim ve gölgeleme kurallarına, ne de uyumlu çizimler elde etmek için "iyi düzenlenmiş" manzaralara dönmek istiyordu. Rengin doğru kullanımı üzerinde düşündükçe, daha acil bir sorunla karşılaştı. Cézanne belirgin biçimlerin yanı sıra, güçlü ve yoğun renkler de istiyordu. Ortaçağ sanatçıları (*sayfa 180-183*) bu etkiyi kolaylıkla elde etmişlerdi. Çünkü onların nesnelerin gerçek görünümünü yansıtmak gibi bir zorunluğu yoktu. Fakat sanat, doğanın gözlemine dönünce, Ortaçağ vitrayları ve minyatürlerinin saf ve parlak renklerinin yerini, tonların yumuşak karışımları aldı. Venedik (*sayfa 326*) ve Hollanda (*sayfa 424*) ressamları, bu tonlarla ışık ve atmosfer izlenimi vermeye çalışmışlardı. Empresyonistler ise boyaları palet üzerinde karıştırmadan, onları olduğu gibi doğrudan tuvale ufak fırça vuruşlarıyla aktarıyorlar ve böylece "açık hava" sahnelerindeki parıldıyan yansımaları vermek istiyorlardı. Empresyonistlerin tabloları, onlardan önce gelen tüm ressamlarınkinden daha aydınlık tonlara sahipti. Ama bu sonuç bile Cézanne'ı tatmin etmiyordu. O, güneydeki doğaya ait olan canlı ve bozulmamış tonları istiyordu. Buna karşın, tuvalde geniş alanları saf temel renklerle boyama yöntemine geri dönmenin, gerçeklik yanılsamasını tehlikeye sokacağını gördü. Bu yolla yapılmış tablolar basık biçimlerin kompozisyonuna dönüyorlar ve derinlik izlenimi vermiyorlardı. Cézanne, bir sürü çelişki arasında sıkışıp kalmıştı sanki. Doğa karşısındaki izlenimlerine tamamen sadık kalma dileği – kendi ifadesiyle – "Empresyonizmi, müzelerdeki sanat gibi, daha sağlam ve kalıcı bir şeye çevirme" arzusuyla adeta çatışıyordu. Bu yüzden tuval başında hiç durmadan yeni şeyler deneyen sanatçının, zaman zaman tamamen umudunu yitirecek hale gelmesine şaşırmamak gerek. Asıl şaşılması gereken şey ise, Cézanne'ın yapmak istediğini başarması ve tablolarında görünürde olanaksız olan bir şeyi elde etmesidir. Eğer sanat bir hesap işi olsaydı, Cézanne bunu başaramazdı. Ama tabii ki sanat böyle bir şey değildir. Sanatçıların üzerinde bunca durdukları denge ve uyum, makinelerin mekanik dengesinden çok farklıdır. Sanatçılarınki bir anda "oluşuverir" ve kimse bunun nasıl veya niçin olduğunu tam olarak bilemez. Cézanne'ın sanatının sırlarıyla ilgili çok şey yazılmış-



350
Paul Cézanne
Sainte-Victoire dağının Bellevue'den görünüşü,
1885 dolayları
Tuval üstüne yağlıboya, 73 × 92 cm; Barnes Foundation, Merion, Pennsylvania

tır. Sanatçının neyi istediği ve neyi başardığı konusunda her türlü açıklama yapılmıştır. Fakat bu açıklamalar yetersiz, kimi zaman da çelişkilidir. Eleştirmenlerin yorumlarından sıkılsak bile, sanatçının resimleri, bizi onun başarısı konusunda ikna etmek için her zaman yeter. Her zaman olduğu gibi, bu durumda da, en iyi öğüt, "gidip yapıtın aslını görmektir".

Cezanne'ın resimleri, bizim bu kitapta kullandığımız boyutları ve biçimleriyle bile, sanatçının zaferinin büyüklüğü üzerine bir şeyler anlamamıza yardım edebilirler. Güney Fransa'daki Sainte-Victoire dağının göründüğü manzara (*resim 350*), her ne kadar ışık içinde olsa da, kütleselliğini kaybetmez. Resim kolay anlaşılan bir motif oluşturmanın yanı sıra, derinlik ve uzaklık izlenimini vermeyi de başarmıştır. Sanatçı, ortadaki su



351

Paul Cézanne
Provence dan dağlık görünüm,
1886-1890

Tuval üstüne yağlıboya, 63.5 × 79.4 cm; National Gallery, Londra

kemeri ve yolun yataylığını, ön plandaki evin ise dikeyliğini vurgulayarak bir düzen ve huzur duygusu yaratmıştır. Resmin hiçbir yerinde, Cézanne'ın bu düzeni doğaya zorla kabul ettirdiği hissine kapılmayız. Sanatçının fırça vuruşları bile, resimde hâkim olan dikey ve yataylara göre düzenlenmiş, böylece doğal uyum hissi güçlendirilmiştir. Cézanne'ın bir biçimden diğerine geçerken, dış hatları çizmeye gerek duymadan nasıl sadece fırça vuruşlarının yönünü değiştirdiğini *resim 351*'de de görebiliriz. Burada sanatçının, tablonun üst yarısındaki derinlik eksikliğini, ön plandaki kayaların hacimselliğini vurgulayarak dengelediğini görüyoruz. Cézanne'ın basit ve açıkça belirlenmiş biçimlere odaklaşmasının, denge ve sükûnet duygusunu yaratmasına ne kadar katkıda bulunduğunu, karısının nefis portre-



352
Paul Cézanne
Sanatçının karısının portresi, 1883-1887
Tuval üstüne yağlıboya, 62 × 51 cm; Philadelphia Museum of Art

sinde görebiliriz (*resim 352*). Cézanne'ın huzur dolu başyapıtlarıyla karşılaştırıldığında, Manet'nin yaptığı "Monet'nin Portresi" (*sayfa 518, resim 337*) gibi Empresyonist yapıtların çoğu zaman sadece zeki birer doğaçlama gibi görünmekten öteye gidemediği görülür.

Kuşkusuz Cézanne'ın kolayca anlaşılamayan yapıtları da vardır. *Resim 353*'teki gibi bir ölüdoğa resmi, fotoğrafından görüldüğü zaman pek de fazla başarılı bir şey gelmiyor insana. XVII. yüzyılın bir Hollandalı ustası olan Kalf'ın (*sayfa 431, resim 280*) benzer bir konudaki kendinden emin tutumuyla karşılaştırıldığında, Cézanne'ın bu resmi garip gelmektedir. Meyve tabağı öyle acemice çizilmiştir ki, ayağı bile tam ortada değildir. Masa hem soldan sağa doğru eğimli durmakta, hem de öne doğru kaykılmış gö-

rünmektedir. Kalf, yumuşak ve kabarık yüzeyleri vermede olağanüstü bir ustalık gösterirken, Cézanne'ın renk vuruşları, masa üstündeki peçetenin alüminyum folyodan yapılmış olduğu izlenimini vermektedir. Onun resimlerinin, ilk başlarda acınacak fırça vuruşları olarak alaya alınmasına şaşmamak gerek. Fakat görünürdeki bu acemiliğin sebebini bulmak zor değil. Cézanne, geleneksel resim yöntemlerini oldukları gibi kabul etmekten vazgeçmiş, kendinden önce resim sanatı hiç var olmamış gibi, sıfırdan başlamak istemiştir. Hollandalı usta, ölüdoğasındaki objeleri şaşırtıcı ustalığını sergilemek için özellikle seçmişti. Buna karşın Cézanne, seçtiği objeler aracılığıyla, çözmek istediği bazı sorunları incelemeyi amaçlamıştı. Renk ve hacimleme arasındaki ilişkinin sanatçının çok ilgisini çektiğini biliyoruz. Bu durumda bir elma gibi, parlak renkli yuvarlak bir kütle, bu ilişkiyi incelemek için ideal bir obje oluyordu. Cézanne'ın dengeli bir tasarım elde etmek için çalıştığını da biliyoruz. Bu yüzden meyve tabağını sola doğru uzatarak, oradaki boşluğu doldurmuştu. Masa üstündeki bütün biçimleri, kendi aralarındaki ilişki içinde incelemek istediği için de, masayı öne doğru yatırarak, hepsinin kolayca görünmesini sağlamıştır. Belki de bu örnek, Cézanne'ın niçin "modern sanat"ın babası olduğunu gösteriyor. Sanatçının renk parlaklığını feda etmeden derinlik duygusu elde etme ve derinlik duygusunu feda etmeden de düzenli bir kompozisyona ulaşma yolunda verdiği müthiş mücadelede, gerektiğinde feda etmeye hazır oldu-



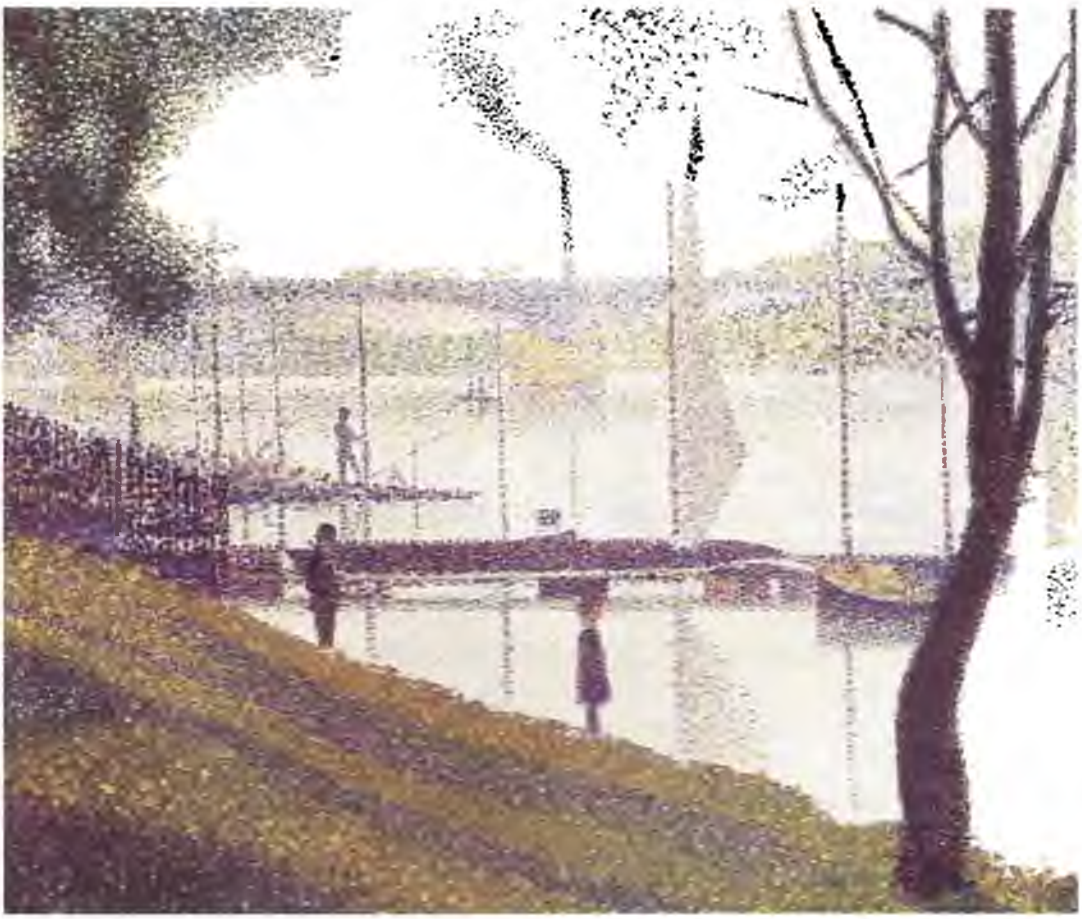
353
Paul Cézanne
Ölüdoğa,
1879-1882 dolayları

Tuval üstüne yağlıboya, 46 × 55 cm; özel koleksiyon

ğu bir şey vardı: Dış hatların alışılagelmiş "doğruluğu." Cézanne'ın amacı doğayı çarpıtmak değildi, ama istediği etkiyi elde etmek için bazı ufak ayrıntıları çarpıtmak onu rahatsız etmiyordu. Onu, Brunelleschi'nin bulduğu "çizgisel perspektif" (*sayfa 229*) çok fazla ilgilendirmiyordu. Nitekim, yapmak istediklerini engellediğini anlayınca, onu kaldırıp bir yana attı. Ne de olsa bilimsel perspektif, Masaccio'nun Santa Maria Novella'daki freskosunda (*sayfa 228, resim 149*) olduğu gibi, ressamlara mekân yanılsaması yaratmada yardımcı olmak için bulunmuştu. Oysa Cézanne bir yanılsama yaratmak istemiyordu. O daha çok hacim ve derinlik duygusu vermek istiyordu. Bunu da, geleneksel çizim tekniklerine gerek kalmadan yapabileceğini anladı. "Doğru çizim" karşısındaki bu ilgisizliğinin, sanat tarihinde bir heyelanı harekete geçireceğinin pek farkında değildi.

Cézanne, Empresyonizmin yöntemlerini resimdeki düzen gereksinmesiyle bağdaştırmaya çalışırken, daha genç bir sanatçı olan Georges Seurat (1859-1891), bu yeni sorunu, sanki bir matematik denklemiymiş gibi göğüslemeye hazırlanıyordu. Empresyonistlerin yöntemlerinden yola çıkarak, renk teorisini inceledi ve tablolarını, saf renklerden, aynı boyda fırça vuruşları kullanarak, bir mozayik gibi boyamaya karar verdi. Bu yolla, renklerin gözde (daha doğrusu beyinde), yoğunluk ve parlaklıklarını yitirmeksizin kaynaşabileceklerini umuyordu. Sonradan adına Noktacılık (Pointillism) denilen bu aşırı teknik, tüm dış hatları ortadan kaldırdığı ve her biçimi çok renkli noktalardan oluşan yüzeylere dönüştürdüğü için, doğal olarak tabloların zor anlaşılmasına neden oluyordu. Seurat, kendi tekniğinin karmaşıklığını gidermek için, kullandığı biçimleri, Cézanne'ın düşündüğünden bile daha aşırı bir şekilde basitleştirmek zorunda kaldı (*resim 354*). Seurat'nın dikey ve yatay çizgileri vurgulama yönteminde Mısırlı sanatçıları andıran bir şeyler vardır. Bu vurgulama yöntemi onu, aslına bağlı verilmiş doğal görünümlerden uzaklaştırmış, belirli bir ifade taşıyan ilginç desenler üzerinde araştırma yapmaya yönlendirmiştir.

1888 kışında, Seurat, Paris'te dikkati çekmeye başladığında ve Cézanne, Aix'de, herkesten uzak çalışırken, hevesli genç bir Hollandalı, Güney'in yoğun ışığını ve renklerini bulmak için Paris'ten ayrılıp, güney Fransa'ya doğru yola çıktı. Vincent van Gogh'tu bu. 1853'te Hollanda'da doğan Van Gogh, bir papazın oğluydu. Çok dindardı. İngiltere'de ve Belçika'da, maden işçileri arasında vaizlik yapmıştı. Millet'nin sanatı (*sayfa 508*) ve bu sanatın toplumsal içeriğinden etkilenmiş ve ressam olmaya karar vermişti. Bir sanat galerisinde çalışan kardeşi Théo, onu Empresyonistlerle tanıştırdı. Théo olağanüstü bir insandı. Yoksul olmasına karşın, ağabeyi Vincent için elinden geleni esirgemedi ve güney Fransa'daki Arles'a yaptığı yolculuğun parasını bile ödedi. Vincent, birkaç yıl rahatsız edilmeden çalışırsa, belki bir gün, tablolarını satıp kardeşinin cömertliğinin karşılığını verebileceğini umut ediyordu. Arles'daki gönüllü yalnızlığı sırasında, kardeşi



354

Georges Seurat
Courbevoie'daki köprü, 1886-1887

Tuval üstüne yağlıboya, 46.4 × 55.3 cm; Courtauld Institute Galleries, Londra

Théo'ya yazdığı ve kesintisiz bir günlük gibi okunan mektuplarda, tüm düşünce ve umutlarını ortaya koyuyordu. Neredeyse kendi kendini yetiştirmiş bu alçakgönüllü sanatçının, kendisini bekleyen ünden habersiz yazdığı bu mektuplar, dünya edebiyatının en dokunaklı ve ilginç örnekleri arasında yer alırlar. Bu mektuplarda, sanatçı Vincent'in görev duygusunu, mücadelelerini ve zaferlerini, umutsuz yalnızlığını ve arkadaş özlemini hissediyor, ateşli bir enerjiyle çalıştığı aşırı yorucu ortamın farkına varıyoruz. Daha bir yıl dolmadan, 1888'in Aralık ayında, Van Gogh bir ruhsal çöküntü, ardından delilik nöbeti geçirdi. 1889'un Mayısında bir akıl hastanesine yatırıldı, ama arada bir kendine gelip resim yaptığı zamanlar oluyordu. Bu ızdırap on dört ay sürdü. 1890 yılının Temmuz ayında, Van Gogh yaşamına son verdi. Öldüğünde tıpkı Raffaello gibi otuz yedi yaşındaydı. Bir ressam olarak on yıldan fazla çalışmamıştı ve ününü borçlu olduğu resimlerini, kriz ve umutsuzlukla dolu son üç yılında yapmıştı. Bugün herkes onun birkaç yapıtını bilir. Ayçiçekleri, boş iskemle, selviler ve bazı portreleri, renkli

baskıyla çoğaltılmışlar ve birçok basit odada bile kendilerine bir yer bulmuşlardır. Van Gogh'un istediği de buydu zaten. Tablolarının, hayran kaldığı renkli Japon baskıları (*sayfa 525*) gibi, doğrudan ve güçlü bir etkiye sahip olmasını istiyordu. Yalnızca zengin sanat uzmanlarına hitap eden değil, tüm insanlığa mutluluk ve avuntu götüren içten bir sanata ulaşmaya çabalıyordu. Ama bu sadece madalyonun bir yüzüdür. Baskıyla çoğaltılan hiçbir resim mükemmel bir kopya olamaz. Üstelik daha ucuz olanları, Van Gogh'un tablolarını gerçekte olduğundan daha kaba bile gösterdikleri için insan onlara bakmaktan sıkılabilir. Böyle bir durumda, Van Gogh'un tablolarının aslına gitmek ve onun, en güçlü etkilerinde bile ne kadar hassas ve bilinçli olduğunu keşfetmek oldukça heyecan verici olacaktır.

Van Gogh, hem Empresyonizmin hem de Seurat'nın Noktacılığının öğretilerini özümlemişti. Saf renkleri nokta ve düz fırça vuruşlarıyla kullanma tekniğini seviyordu, ama bu teknik onun ellerinde, Parisli sanatçıların yapmak istediğinden çok değişik bir şey olup çıkıvermişti. Van Gogh, her fırça vuruşunu, yalnızca rengi parçalamak için değil, kendi coşkusunu dile getirmek için de kullanıyordu. Arles'dan yazdığı mektupların birinde,

355
Vincent van Gogh
Selvili mısır tarlası,
1889

Tuval üstüne yağlıboya, 72.1 × 90.9 cm; National Gallery, Londra



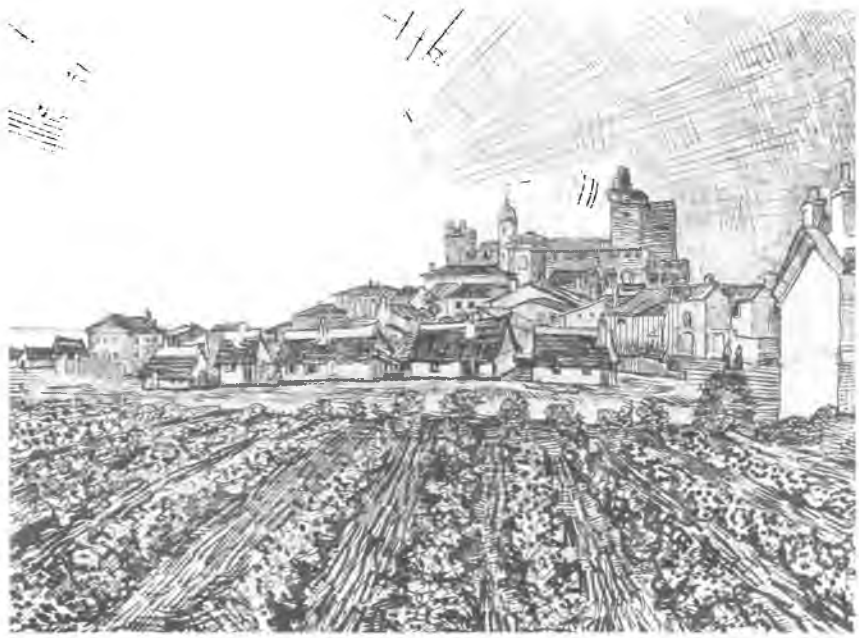
esinlendiği anı şöyle anlatıyor: "Duygular bazen o denli güçlü ki, insan çalıştığının farkına bile varmıyor... ve fırça vuruşları, bir konuşma veya mektuptaki sözcükleri andıran bir sıra ve ilişkiyle birbirini izliyor." Bundan daha iyi bir kıyaslama yapılamazdı. Böyle anlarda başkaları nasıl yazı yazıyorsa, o da öyle resim yapıyordu. Elle yazılmış bir sayfada, kalemin kâğıtta bıraktığı izler, onu yazan hakkında bize bir fikir verir. Öyle ki, mektup bir duygusal baskı altında yazılmışsa, bunu içgüdülerimizle hissederiz. Aynı biçimde, Van Gogh'un fırça vuruşları da onun ruh durumuna ilişkin bir şeyler söyler bize. Ondan önce hiçbir sanatçı, bu yöntemi böyle tutarlı ve etkili biçimde kullanmamıştır. Daha önce yapılan resimlerde de, örneğin Tintoretto'nun (*sayfa 370, resim 237*), Hals'ın (*sayfa 417, resim 270*), Manet'nin (*sayfa 518, resim 337*) yapıtlarında, cesur ve rahat fırça vuruşlarının bulunduğunu anımsıyoruz. Ama fırça vuruşları bu yapıtlarda sanatçının üstün ustalığını, hızlı algılama yeteneğini ve bir görüntüyü oluşturuvermedeki büyülü gücünü gösterirken, Van Gogh'da, sanatçının zihnindeki coşkuyu yansıtırlar. Van Gogh, bu yeni yöntemi en iyi şekilde kullanabileceği objeleri ve sahneleri resmetmeyi seviyordu. Böylece fırçasıyla boyamanın yanında çizim de yapıyor, sözcüklerinin altını çizen bir yazar gibi, boyayı kalın katmanlar halinde sürebiliyordu. İşte bu nedenle ekin biçildikten sonra tarlada kalan sapların, çalılıkların, mısır tarlalarının, zeytin ağaçlarının kıvrımlı dallarının ve selvi ağaçlarının koyu, alev benzeri biçimlerinin güzelliğini ilk keşfeden ressam o olmuştur (*resim 355*).

Van Gogh, öylesine yaratıcı bir çılgınlığın içine girmişti ki, yalnızca parlak güneşi değil (*resim 356*), hiç kimsenin dikkati çekecek değerde bulma-

356

Vincent van Gogh
Les Saintes-Maries -de-la-Mer'den görünüş, 1888

Kâğıt üstüne kamış kalem ve çini mürekkebi, 43,5 × 60 cm; Sammlung Oskar Reinhart, Winterthur



dığı huzur dolu, sıradan şeyleri de resimledi. Arles'daki küçük odasının resmini yaptı (*resim 357*). Bu resmi hakkında kardeşine yazdıkları, onun amaçlarını çok güzel açıklamaktadır:

Aklıma yeni bir düşünce geldi. İşte onun taslağı... bu kez söz konusu olan sadece yatak odam, fakat burada renk her şeyi yapmak zorunda ve nesnelere daha yüce nitelik kazandıran sadeliği ile dinlenmeyi *ya da genelde uyumayı çağrıştırmalı. Diğer bir deyişle, bu resme bakmak beyni, daha doğrusu hayal gücünü dinlendirmeli.*

Duvarlar solgun menekşe rengi. Döşeme kırmızı tuğladan. Yatağın ve iskemlelerin ağacının rengi, taze tereyağının sarı tonunda. Çarşaflar ve yastıkları çok açık bir limon yeşili. Örtü kırmızı renkte. Pencere yeşil. Tuvalet masası portakal rengi, leğen mavi. Kapılar leylak rengi.

İşte hepsi bu – kepenkleri kapalı bu odada hiçbir şey yok. Mobilyaların geniş çizgileri de, yine, mutlak bir dinlenme halini ifade etmeli. Duvarlarda portreler, bir ayna, bir havlu ve bazı giyecekler.

Tablonun çerçevesi – resimde hiç beyaz olmadığı için – beyaz olacak. Böylece bana zorunlu olarak verilen bu dinlenmenin hıncını çıkaracağım.

Bunun üstünde çalışmaya bütün gün devam edeceğim, ama gördüğün gibi kavram çok basit. Gölgeler ve düşen gölgeler yumuşatılmış, tıpkı Japon baskıları gibi...

357
Vincent van Gogh
Sanatçının Arles'daki odası, 1889
Tuval üstüne yağlıboya, 57.5 × 74 cm; Musée d'Orsay, Paris

Belli ki, Van Gogh, gerçeğin doğru bir şekilde betimlenmesi ile fazla ilgilenmemiştir. O, renkleri ve biçimleri kullanarak, resmini yaptığı şeyler hakkında hissettiklerini ve başkalarının hissetmesini istediklerini iletiyordu. "Üç boyutlu gerçeklik" denen şeyi, yani doğanın bir fotoğraf gibi aynen resmedilişini pek umursamıyordu. Eğer gerekirse, nesnelerin görünüşünü abartmaktan ve hatta değiştirmekten çekinmiyordu. Böylece, farklı bir yoldan da olsa, o yıllarda Cézanne'ın da vardığı noktaya geldi. İkisi de önemli bir adım atarak, resimde "doğayı taklit" amacını bıraktı. Gerekçeleri, birbirinden farklıydı elbette. Cézanne bir ölüdoğa resmi yaptığında, biçimler ve renkler arasındaki ilişkiyi incelemek istiyor, "doğru perspektif"i, o anda yaptığı deneyin gerektirdiği kadar kullanıyordu. Van Gogh ise, resminin, hissettiklerini ifade etmesini istiyordu. Amacına ulaşması için bazı biçimleri çarpıtması gerekirse, bunu hiç duraksamadan yapıyordu. Her iki sanatçı da bu noktaya gelirken, hiçbir zaman için sanatın eski standartlarını alaşağı etmeyi düşünmemişti. Kendilerini birer "devrimci" olarak görmüyorlardı. Kendini beğenmiş eleştirmenleri şaşkına çevirmek gibi bir niyetleri yoktu. Aslına bakılırsa, ikisi de, herhangi birinin onların tablolarına ilgi göstereceği konusunda neredeyse tüm umutlarını yitirmişti. Çalışmaya devam etmelerinin nedeni, buna kendilerini zorunlu hissetmeleriydi.





358

Paul Gauguin
Te Rerioa (Düş kurma), 1897

Tuval üstüne yağlıboya, 95.1 × 130.2 cm; Courtauld Institute Galleries, Londra

1888 yılında, yine güney Fransa'da bulunan üçüncü bir sanatçının, Paul Gauguin'in (1848-1903) durumu ise daha değişikti. Van Gogh, yoğun bir dostluk özlemi içindeydi; İngiltere'de Ön-Raffaellocularınkine (*sayfa 512*) benzer bir dostluk derneği oluşturmanın hayalini kuruyordu. Bu amaçla, kendinden beş yaş daha büyük olan Gauguin'i, Arles'da birlikte çalışmaya ikna etti. Gauguin, kişilik olarak Van Gogh'tan çok farklıydı. Onda, ne Van Gogh'un alçakgönüllülüğü ne de onun misyon duygusu vardı. Tersine, gururlu ve tutkuluydu. Fakat aralarında kimi ortak noktalar da yok değildi. Van Gogh gibi Gauguin de, oldukça ileri bir yaşta resme başlamıştı (daha önceleri başarılı bir borsa simsarıydı) ve yine onun gibi, kendi kendini yetiştirmişti. Ne var ki ikisinin bu arkadaşlığı bir felaketle sonuçlandı. Van Gogh, bir delilik nöbeti sırasında Gauguin'e saldırınca, Gauguin Paris'e kaçtı. İki yıl sonra da, sade bir yaşam biçimi bulmak amacıyla Avrupa'dan ayrılıp, dillere destan "Güney Denizi Adaları"ndan biri olan Tahiti'ye gitti. Sanatın yapmacık olma tehlikesiyle karşı karşıya olduğuna inanıyor, Avrupa'da biriken tüm zekâ ve bilginin, insanı sahip olduğu en büyük yetenekten – güçlü ve yoğun duygulara sahip olma ve bunları açıkça ifade edebilmekten – mahrum bıraktığını düşünüyordu.

Elbette Gauguin, uygarlıktan endişe duyan ilk sanatçı olmamıştır. Sanatçılar "üslup" bilincine vardıklarından beri, geleneksel kurallara güvenmez olmuşlar, sadece el becerisiyle yetinmemeye başlamışlardı. Onlar, öğrenilebilen püf noktalarından oluşmuş bir sanat istemiyorlardı. Üslup, insanların tutkuları gibi, içten gelen güçlü bir şey olmalıydı. Delacroix, daha yoğun renkler ve kısıtlanmamış bir yaşam bulmak için Cezayir'e gitmişti (*sayfa 504-506*). İngiltere'deki Ön-Raffaellocular, "İnanç Çağı"nın bozulmamış sanatında, dolayısızlığı ve sadeliği bulmayı umuyorlardı. Empresyonistler Japonlara hayrandılar, ama onların sanatı, Gauguin'in arzuladığı yoğunluk ve sadelikle karşılaştırıldığında daha entelektüel kalıyordu. Gauguin önce köylülerin sanatını inceledi, ama bu, kısa bir süre sonra onu tatmin etmemeye başladı. Avrupa'dan uzaklaşıp, Güney Denizi yerlileri arasında, onlardan biri gibi yaşamalı, kendi kurtuluş yolunu bulmaya çalışmalıydı. Tahiti'den geri döndüğünde getirdiği yapıtları eski dostlarını bile şaşırttı. Öyle vahşi ve ilkel görünüyorlardı ki. Gauguin'in de istediği buydu zaten. "Barbar" olarak adlandırılmaktan gurur duyuyordu. Doğanın bozulmamış çocukları olarak hayran kaldığı Tahitililere tam hakkını vermek için, renkleri ve çizim tekniği de "barbarca" olmalıydı. Bugün onun tablolarından birine baktığımızda (*resim 358*), o dönemin insanlarının gördüğü barbarca ifadeyi göremeyebiliriz. Sanatta sonraki dönemlerde yapılan daha fazla "vahşiliğe" bile alıştık artık. Yine de Gauguin'in yeni bir şey yakaladığını fark etmek zor olmuyor. Onun resimlerinde garip ve egzotik olan tek şey konu değildir. Gauguin yerlilerin ruhunu kavramaya çalışıyor, çevresine onlar gibi bakmak istiyordu. Yerli zanaatkârların yöntemlerini inceledi ve çoğu zaman onların eserlerini kendi resimlerinde de betimledi. Yerlilerin portrelerini yaparken, bu "ilkel" sanatla bir uyum sağlamaya çalıştı. Bu yüzden biçimlerin dış hatlarını basitleştirdi ve yoğun renkli geniş alanlar kullanmaktan çekinmedi. Cézanne'dan farklı olarak, bu basitleştirilmiş biçimlerin ve renk skalalarının, tablolarındaki derinlik izlenimini yok etmesinden çekinmemiştir. Doğanın çocuklarının bozulmamış yoğunluğunu resminde yansıtabilmek için, Batı sanatının yüzyıllık sorunlarını rahatça bilmezlikten gelmiştir. Belki, sadelik ve açıklık amacında her zaman başarıya ulaşamamıştır. Ama onun bu konudaki özlemi, tıpkı Cézanne'ın yeni bir uyuma ulaşma ve Van Gogh'un yeni bir mesaj verme özlemi gibi, tutku ve içtenlik doluydu; çünkü Gauguin de, idealleri uğruna yaşamını feda etti. Avrupa'da anlaşılmadığını sezince, Güney Denizlerine temelli dönmeye karar vermiş, burada geçirdiği yalnızlık ve düş kırıklığı yıllarından sonra, hastalık ve geçim zorlukları içinde ölmüştür.

Cézanne, Van Gogh ve Gauguin, anlaşılabilecekleri konusunda pek az umut besleyerek çalışan, umutsuzcasına yalnız üç kişiydi. Ama onların kendi sanatlarında büyük bir önem vererek ele aldığı sorunlar, akademilerde öğretilen becerilerden tatmin olmayan genç sanatçılar tarafından da

359

Pierre Bonnard
Sofrada, 1899

Karton üstüne
yağlıboya, 55 × 70 cm;
Stiftung Sammlung
E.G. Bührle, Zürih



360

Ferdinand Hodler
Thun Gölü, 1905

Tuval üstüne yağlıboya, 80.2 × 100 cm; Musée d'Art et d'Histoire, Cenevre



paylaşılmaya başlanmıştır. Bu gençler daha önce doğayı betimlemeyi, doğru çizim yapmayı, boya ve fırça kullanmayı öğrenmişlerdi. Dahası, Empresyonist Devrimin öğretisini özümleyip, güneş ışığı ve havanın titreşimlerini vermede ustalaşmışlardı. Kimi büyük sanatçılar bu yolda ilerlemeyi sürdürdüler ve Empresyonizme karşı direncin hâlâ güçlü olduğu ülkelerde, bu yöntemi savundular. Buna karşın yeni nesilden birçok ressam, Cézanne'ın karşılaştığı zorlukları çözmek ya da en azından devre dışı bırakmak için yeni yöntemler aradılar. Bu zorluklar temel olarak, derinlik izlenimi vermek için ton derecelendirmesi kullanma gereksinimi ile, gördüğümüz renklerin güzelliğini koruma arzusunun çatışmasından ortaya çıkıyordu (*sayfa 494-495*). Japon sanatı, bu genç ressamları, eğer derinlik izlenimi ve diğer ayrıntılar sadeleştirme uğruna feda edilirse, resmin çok daha güçlü bir etki yapacağına inandırmıştı. Hem Van Gogh hem de Gaugin bu yolda belirli bir ilerleme kaydetmişler, renklerini güçlendirip derinlik izlenimini göz ardı etmişlerdi. Seurat ise Noktacılıkla çeşitli deneyler yaparak daha da ileri gitmişti. Pierre Bonnard (1867-1947) tuvallerine ustaca verdiği ışık ve parıldayan renk etkisi ile onların adeta duvar halısıymış gibi görünmelerini sağladı. Geniş bir masayı betimleyen bir resminde (*resim 359*), nasıl perspektif ve derinlik konularında kendini hiç zora sokmadan, bize zevkle seyredeceğimiz renkli bir desen sunduğunu görebiliriz. İsviçreli ressam Ferdinand Hodler (1853-1918) ülkesinin bir manzarasını daha da kaba bir biçimde sadeleştirerek, afişleri çağrıştıran bir açık seçiklik elde etmiştir (*resim 360*).

Bu resmin bize afişleri anımsatması aslında bir rastlantı değildir. Çünkü Avrupa'nın Japonya'dan öğrendiği yaklaşımın, reklamcılık sanatı için biçilmiş kaftan olduğu bir süre sonra anlaşılmıştır. XIX. yüzyılın sonları-





na doğru, Degas'nın (*sayfa 526*) yetenekli izleyicilerinden biri olan Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901), yeni doğan afiş sanatı için bu kaba ve sade yönteme başvurmuştur (*resim 361*).

Kitap resimleme sanatı da bu gelişmelerden aynı ölçüde kazanç sağlamıştır. Eski çağlarda kitap yapımına karşı duyulan sevgi ve özeni hatırlayan William Morris (*sayfa 535*) gibi kişiler, kötü yapılmış kitaplara ya da sayfadaki görünümlerine önem verilmeksizin sadece hikâyeyi anlatan resimlemelere karşıydılar. Whistler ve Japonlardan etkilenen genç dâhi Aubrey Beardsley (1872-1898) üstün bir düzeye çıkardığı siyah-beyaz resimlemeleri ile kısa sürede Avrupa'da büyük ün kazandı (*resim 362*).

Bu dönemde *Art Nouvea*'yu övmek için "dekoratif" terimi sıkça kullanıldı. Resimler ve baskıların neyi betimlediklerini anlamadan önce, göze hoş gelen bir motif algılanmalıydı. Yavaşça ama emin adımlarla, dekoratif olan şeylere karşı duyulan genel ilgi, sanatta yeni bir yaklaşımın öncülüğünü yaptı. Resim ya da baskı, hoşa giden bir etki yarattığı sürece, konuya bağlı kalmak ya da etkileyici bir olayı betimlemek o kadar da önemli değildi artık. Yine de bazı sanatçılar tüm bu araştırma içinde sanatın bir şeyler kaybettiğini giderek daha fazla hissetmeye başlamışlardı ve kaybedilen bu şeyleri geri kazanmak için büyük çaba harcıyorlardı. Cézanne'ın, kaybedilenin düzen ve denge duygusu olduğunu düşündüğünü biliyoruz. Ona göre, Empresyonistler, çabalarını sadece geçici bir anı yakalamaya yoğunlaştırarak, doğadaki kalıcı biçimleri ihmal etmişti. Van Gogh da, sana-

361
Henri de Toulouse-Lautrec
Les Ambassadeurs: Aristide Bruant, 1892
Taş baskı afiş, 141.2 × 98.4 cm

362
Aubrey Beardsley
Oscar Wilde'ın "Salome"si için resim, 1894
İnce deri üstüne tire ve yarım ton baskı, 34.3 × 27.3 cm

tın, görsel izlenimlerin tutsağı olup, sadece ışık ve rengin optik nitelikleri araştırılırsa, sanatçının öteki insanlara duygularını ifade etmesini sağlayan sanatın, yoğunluğunu ve tutkusunu kaybetme tehlikesi ile karşı karşıya olduğunu hissediyordu. Gauguin'e gelince, o, yaşamından ve yaptığı sanattan hiç hoşnut değildi. Daha sade ve daha doğrudan bir şey arıyor ve bunu da ilkellerin arasında bulacağını umuyordu. Modern sanat dediğimiz şey, işte bu hoşnutsuzluklardan doğdu ve üç ressamın da bulduğu farklı çözüm, modern sanatın üç akımı için başlangıç noktası oldu. Cézanne'ın çözümü, Fransa'da Kübizmi ortaya çıkardı; Van Gogh'un çözümü, özellikle Almanya'da benimsenen Ekspresyonizme (İfadecilik), Gauguin'inki ise, İlkelciliğin (Primitivizm) çeşitli biçimlerine öncülük etti. Bu akımlar, ilk bakışta ne kadar "çılgınca" görünmüş olsalar da, günümüzde baktığımızda, bu akımların, sanatçıların girdikleri çıkmazdan kurtulmaları için tutarlı girişimler olduğunu göstermek güç değildir.



Van Gogh ayçiçekleri çiziyor, 1888

Paul Gauguin'in resmi; tuval üstüne yağlıboya, 73 × 92 cm; Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam

27

DENEYSEL SANAT

XX. yüzyılın ilk yarısı

İnsanlar "Modern Sanat"tan söz ederken, genellikle, geçmişin geleneklerinden bağlarını tamamen koparmış ve o ana dek hiçbir sanatçının yapmayı bile düşlemediği şeyler yapmaya çalışan bir sanatı düşünürler. Bazıları gelişmeden yanadır ve sanatın da kendini yenilemesi gerektiğini ileri sürer. Bazıları da "eski güzel günler" sloganını tercih eder ve modern sanatın tamamen yanlış olduğunu düşünür. Ama durumun gerçekte çok daha karmaşık olduğunu, modern sanatın da tıpkı eski sanat gibi belirli sorunlara bir tepki olarak doğduğunu daha önce gördük. Gelenekten kopuşa üzülenlerin, 1789 Fransız İhtilali öncesinin sanatına geri dönmeleri gerekir, ki çoğu kimse bunun imkânsız olduğunu görecektir. Daha önce gördüğümüz gibi, Fransız İhtilali sonrasında sanatçılar üslup konusunda bilinçlenmişler, deneyler yapmaya başlamışlar ve "izm"li sloganlar öncülüğünde yeni akımlar yaratmışlardır. Gariptir ki, genel üslup karmaşasından en çok çeken sanat dalı olan mimari, yeni ve kalıcı bir üslup geliştirme konusunda en büyük başarıyı elde etmiştir. İlkeleri artık öylesine sağlam yerleşmiştir ki, pek az kimse bunlara ciddi bir şekilde meydan okumayı aklından geçirecektir. Gerek mimaride, gerekse süslemede, yeni bir üslup arayışı sonucunda, demir yapı teknolojisinin sunduğu yeni olanakları, hareketli bir süsleme anlayışıyla birleştiren *Art Nouveau*'nun ortaya çıktığını görmüştük (*sayfa 537, resim 349*). Ne var ki, XX. yüzyıl mimarisi, bu tür yaratıcılık denemelerinden doğmayacaktı. Gelecek, yeni bir başlangıç yapmaya karar verip, eski ya da yeni, tüm üslup ve süsleme biçimlerini bir yana kaldıranların olacaktı. Genç mimarlar, mimariyi "güzel sanat" olarak gören anlayışa sıkı sıkıya sarılmak yerine, süslemeye tümüyle karşı çıktılar ve yapılara işlevleri ışığında bakmayı önerdiler.

Bu yeni yaklaşım, dünyanın değişik yerlerinde etkisini gösterdi, ama özellikle, teknolojik gelişmelerin gelenekler tarafından daha az engellendiği Amerika'da, tutarlı bir şekilde benimsendi. Chicago'da gökdelenler yapıp, sonra bunları Avrupa'dan gelen örnek kitaplarındaki motiflerle süslemedeki tutarsızlık oldukça açıktı. Ancak iş, bir müşteriye alışılmışın çok dışında bir ev tasarımını kabul ettirmeye geldiğinde, mimarın güçlü bir irade ve inanca sahip olması gerekiyordu. Bu bakımdan en başarılısı, Amerikalı mimar Frank Lloyd Wright (1869-1959) oldu. Wright, bir evde

cephenin değil, odaların önemli olduğunu görmüştü. Ona göre, eğer ev rahatsa, içi iyi planlanmışsa ve sahibinin gereksinmelerine karşılık verebiliyorsa, dıştan da kabul edilebilir bir görümü olacağına kuşku yoktu. Günümüzde bu pek de devrimci bakış açısı değilmiş gibi gelse de, o gün için bu, çok devrimci bir görüştü. Çünkü Wright, bu sayede mimariye ilişkin tüm eski alışkanlıklardan, özellikle de katı bir simetri gerekliliğinden kurtulmuştur. *Resim 363*, Wright'ın Chicago'daki zengin bir banliyöde yaptığı ilk evlerinden birini göstermektedir. Burada sanatçı, alışılmış tüm süslemeleri, silmeleri ve kornişleri kaldırmıştır. Dışarıdan bakıldığında evin biçimi tamamen planını yansıtmaktadır. Yine de Wright kendini bir mühendis olarak görmemiştir. O, "Organik Mimari" diye adlandırdığı şeye inanıyordu. Ona göre bir ev, sahibinin ihtiyaçlarından ve çevresinin özelliklerinden etkilenerek gelişen, canlı bir organizma gibiydi.

Wright'ın mühendislerin öne sürdüğü düşünceleri kabul etmede isteksiz oluşuna hak verebiliriz; özellikle de bu düşüncelerin o dönemde büyük güç ve inandırıcılık kazandığını düşünürsek. Onlara göre eğer Morris, makinenin insan elinin yaptığı işi hiçbir zaman tam olarak taklit edemeyeceğini düşünmekte haklıysa, o zaman çözüm, makinenin ne yapabildiğini görmek ve tasarımlarımızı ona göre yönlendirmekti.

363

Frank Lloyd Wright
540 Fairoaks Avenue, Oak Park, Illinois, 1902

"Üslubu" olmayan bir ev





364
Andrew Reinhard, Henry Hofmeister ve diğerleri
Rockefeller Center, New York,
1931-1939
Modern mühendislik üslubu

Bazıları için bu düşünce, beğeniye ve görgü kurallarına yapılmış bir hakaret gibi geliyordu. Gerçekten de mimarlar bütün süslemeleri kaldırarak birkaç yüzyıldır süren bir gelenekten kopuyorlardı. Brunelleschi döneminden beri geliştirilen hayali bir "sütun sistemi" tamamen atılıyor, örümcek ağı gibi her yeri saran sahte silmeler, volütler ve gömme ayaklar tek tek temizleniyordu. Bu anlayışla yapılan evleri ilk kez görenler, onları, hoşgörülemeyecek ölçüde çıplak buldular. Fakat zaman içinde bu tür yapıların görünüşüne alıştık ve modern mühendislik üslubunun açık dış hatlarının ve basit biçimlerin zevkine varmayı öğrendik (*resim 364*). Beğe-



365
Walter Gropius
Bauhaus, Dessau,
1926

nideki bu devrimi birkaç öncüye borçluyuz. Bu insanların, modern yapı malzemeleri ile yaptıkları ilk deneyler çoğu zaman sert bir muhalefet ve alay konusu oldu. *Resim 365*'te, modern mimarinin lehinde ve aleyhinde yürütülen propogandanın odak merkezi olan deneysel bir bina görülmektedir. Alman mimarı Walter Gropius'un (1883-1969) kurduğu, ama sonradan Nazilerce kapatılan Dessau'daki Bauhaus mimarlık okuludur bu. Bina, sanat ve mühendisliğin, XIX. yüzyıldaki gibi mutlaka birbirine yabancı kalması gerekmediğini, hatta bu ikisinin birbirinden yararlanabileceğini kanıtlamak için yapılmıştır. Bu okuldaki öğrenciler, binaların ve çeşitli donatımların tasarımında rol alıyorlardı. Tasarımın amacını hiçbir zaman göz ardı etmemek koşuluyla, kendilerine hayal güçlerini kullanma ve cesur deneyler yapma olanağı veriliyordu. Her gün kullandığımız çelik borudan iskemleler ve benzeri ev eşyaları ilk kez bu okulda yapılmıştır. Bauhaus'un savunduğu kuramlar kimi zaman "İşlevselcilik" (Fonksiyonalizm) sloganı ile özetlenir. Buna göre, eğer bir şey amacına uygun tasarlanırsa, güzellik kendiliğinden gelecektir. Elbette bu inanışta gerçek payı çoktur. En azından, XIX. yüzyıldaki sanat anlayışının, kentlerimize ve odalarımıza doldurduğu bir sürü gereksizliklerden ve kötü beğeniden kurtulmamıza yardım etmiştir. Ama bu slogan da, diğer tüm sloganlar gibi aşırı bir basitleştirmeye dayanır. İşlev açısından doğru oldukları halde, oldukça çirkin ya da en azından dikkati çekmeyen şeyler de vardır. İşlevselcilik anlayışıyla yapılmış çalışmalardan en iyileri, güzel olmalarını, sadece

amaçlanan işleri yerine getirmelerine değil, aynı zamanda, hem amaca uygun hem de göze "doğru" görünen bir bina yapacak yetenekteki zevk sahibi insanlarca tasarlanmalarına borçludur. İşlevsellik ve güzellik arasındaki gizli uyumlar, ancak çok sayıda deneme ve yanılma sonucu keşfedilebilir. Mimarlar farklı orantılarla ve farklı malzemelerle deneyler yapmakta özgür olmalıdır. Bu deneylerden bazıları onları çıkmaz bir yola sokabilir. Ama bu durumda bile, edinilen deneyim boşa çıkmayacaktır. Sanatçı her zaman için "risk" almak zorunda kalabilir. Ama unutmamak gerekir ki, görünüşte aşırı ve tuhaf gelen bir sürü deneme bile, bugün benimsediğimiz tasarımların geliştirilmesinde önemli rol oynamıştır.

Mimarinin cesur buluşları ve yenilikleri yaygın bir biçimde benimsenmiştir, ama pek az kimse, resim ve heykel sanatında da durumun aynı olduğunun farkındadır. Bu "ultra modern şeyleri" hor görüp reddeden çoğu insan, aslında bunların hayatına ne kadar çok girdiğini, beğeni ve tercihlerini ne kadar çok biçimlendirdiğini görünce çok şaşıracaktır. "Ultra modern" isyancıların resimde geliştirdikleri biçimler ve renk düzenlemeleri, bugün grafik sanatlarının en sıradan ürünleri haline gelmiştir. Bunları reklam afişlerinde, dergilerde ve dokumalarda gördüğümüzde oldukça normal karşılıyoruz. Diyebiliriz ki, modern sanat, yeni biçim ve motif birleşimlerinin, günlük yaşama girmeden önce denendiği bir alan olmuştur.

Peki, bir ressam neyin üzerinde deney yapacaktır ki? Hem niçin doğanın karşısına geçip, onu elinden geldiği kadar iyi bir şekilde resmetmekle yetinmemektedir? Öyle görünüyor ki, bir süre sonra sanatçılar, kendilerinden, "gördüklerini resmetmelerinin" istenmesinin aslında çelişkili bir şey olduğunu fark ettiler. Bu, ilk bakışta, modern sanatçı ve eleştirmenlerin halkın kafasını karıştırmak için ortaya attıkları çelişkilerden biri gibi gözükse de, bu kitabı başından beri okuyanlar için kolayca anlaşılabilecek bir şeydir. İlkel sanatçıların, örneğin gerçek bir yüzü kopya etmek yerine, basit biçimler kullanarak bir yüz oluşturduklarını görmüştük (*sayfa 47, resim 25*). Mısırlılara ve onların gördüklerini değil de bildiklerini betimleme yöntemine tekrar tekrar baktık. Yunan ve Roma sanatı, bu kalıpsal biçimlere yaşam katmış; Ortaçağ sanatı, bu biçimleri kutsal öyküyü anlatmak, Çin sanatı ise derin düşüncelere dalmak için kullanmıştı. Fakat bu sanatlardan hiçbiri, sanatçıyı "gördüğünü resmetmeye" zorlamıyordu. Bu düşünce ilk olarak Rönesans'ta doğdu. Başlangıçta her şey yolunda gibiydi. Bilimsel perspektif, *"sfumato"*, Venedikli sanatçıların renkleri, hareket ve ifade, sanatçının kendini çevreleyen dünyayı betimlemesinde kullandığı araçlara eklendi. Fakat her kuşak, geleneğin hâlâ kendini koruduğu ve sanatçıları, gördüklerini resmetmek yerine bildikleri biçimleri uygulamaya zorladığı, beklenmedik yeni "direnç noktaları" ile karşı karşıya kalıyordu. XIX. yüzyılın başkaldıran sanatçıları, bu geleneksel alışkanlıkların tümünü ortadan kaldırmayı önerdiler. Her alışkanlık bir bir terk edildi ve so-

nuçta Empresyonistler, kendi yöntemlerinin, görüntüyü "bilimsel bir kesinlik"le tuvale aktarmalarını sağladığını ilan ettiler.

Bu anlayış doğrultusunda gerçekleştirilen tablolar, çok çekici sanat yapıtlarıydı. Yine de bu, o yapıtların dayandıkları düşüncenin tam doğru olmadığını görmemizi engellememeli. O günlerden bu yana geçen zaman içinde giderek anladık ki, aslında gördüğümüzü bildiğimizden hiçbir zaman tam olarak ayıramayız. Kör olarak doğan birisi, daha sonra gözü açılırsa, görmeyi *öğrenmek* zorundadır. Biraz dikkat edersek, görme olarak adlandırdığımız olayın, gördüklerimiz hakkındaki bilgilerimize (ya da inançlarımıza) göre şekillendirildiğini ve renklendirildiğini anlarız. Gördüğümüzle bildiğimiz arasında bir uyumsuzluk olduğunda bunu anlamak daha da kolaydır. Görme yanılgısına düştüğümüz olmuştur. Örneğin kimi vakit, küçük bir nesne, gözlerimize yakın konulduğunda, ufuktaki bir dağ gibi kocaman görünebilir. Ya da rüzgârda uçan bir kâğıt parçasını bir kuş zannettiğimiz olmuştur. Yanılgının farkına vardığımız an ise, artık o nesneyi eskiden gözümüze göründüğü şekliyle göremeyiz. Eğer söz konusu nesneleri resmetmemiz gerekseydi, yanılgımızı fark ettikten önce ve sonraki halleri için mutlaka farklı biçimler ve renkler kullanırdık. Aslına bakarsanız, elimize bir kalem alıp çizmeye başlar başlamaz, kendimizi tamamen duyusal izlenimlerimize bırakmak fikri oldukça saçma görünür. Pencereden baktığımızda, dışarıdaki manzarayı bin bir değişik biçimde görebiliriz. Acaba bunlardan hangisi bizim duyusal izlenimimizdir? Bir şeyi seçmek, bir yerden başlamak zorundayız. Manzarada gördüğümüz evi ve önündeki ağaçların resmini bir şekilde ortaya çıkarmalıyız. Ne yaparsak yapalım, kaçınılmaz olarak her zaman, bazı "alışılmış" çizgi veya biçimlerden başlamak durumundayız. İçimizdeki "Mısırlı"yı bastırabiliriz ama, onu hiçbir zaman tam olarak yenilgiye uğratamayız.

Sanıyorum, Empresyonistleri izleyip aşmak isteyen kuşağın içten içe hissettiği bu zorluk, sonuçta onları tüm Batı geleneğini reddetmeye götürmüştür. Eğer "Mısırlı" veya çocuk yanımız içimizde inatla kalmaya devam ediyorsa, imge oluşturmanın temel gerçekleriyle niye dürüstçe yüzleşmiyoruz? *Art Nouveau* bir çözüm arayışı içinde Japon baskılarına başvurmuştu (*sayfa 536*). Ama niye böyle daha geç döneme ait gelişmiş ürünler seçilmişti? İşin ilk başından başlamak ve gerçek "ilkeller"in sanatını, yani yamyamların putlarını ve vahşi kabilelerin maskelerini araştırmak daha iyi olmaz mıydı? Birinci Dünya Savaşından önceki yıllarda doruğa çıkan sanat devrimi sırasında, değişik eğilimli birçok genç sanatçıyı bir araya getiren şeylerden birisi de, zenci heykelciliğine duyulan ortak hayranlıktır. Bu tür eserler, antika dükkânlarında yok pahasına satılıyordu. Böylece, bir süre sonra, akademi sanatçısının stüdyosunu süsleyen Belvedere Apollonu'nun (*sayfa 104, resim 64*) alçı kopyasının yerini bir Afrika kabile maskesi aldı. Afrika heykelciliğinin başyapıtlarından birine bakarsak (*resim 366*), böyle



366

Dan kabilesinden bir maske, Batı Afrika, 1910-1920 dolayları

Ahşap ve göz kapaklarının çevresinde kaolin, yüksekliği 17.5 cm; Von der Heydt Koleksiyonu, Museum Rietberg, Zürih

bir imgenin, Batı sanatını çıkmazdan kurtarmak için bir yol arayan bu kuşağı niye bu kadar etkilediğini kolayca anlarız. Avrupa sanatını sürekli etkisi altında tutan "doğaya bağlılık" ve "ideal güzellik" amaçları, bu zanaatkârları hiçbir zaman ilgilendirmemişti. Buna karşılık onların eserlerinde, Avrupa sanatının bu amaçlara ulaşma uğrunda kaybettiği bir şey vardı: yoğun bir ifade, açık bir yapı ve sade bir teknik.

Bugün kabile sanatının, onu keşfedenlerin sandığından daha az "ilkel" ve daha çok karmaşık olduğunu biliyoruz. Doğanın taklidi, hiçbir şekilde bu sanatın amaçları dışında bırakılmamıştır (*sayfa 45, resim 23*). Tüm bunlara rağmen, törenler için kullanılan bu objelerin üslubu, Van Gogh, Cézanne ve Gauguin'in deneylerinden yeni akıma miras kalan ifadesellik, yapısallık ve sadelik konularındaki tüm araştırmalar için ortak bir odak noktası oluşturabilirdi.

Sonucu iyi ya da kötü olsun, XX. yüzyılın sanatçıları bir şeyler keşfetmek zorundaydılar. Dikkat çekmek için, geçmişteki büyük sanatçıların o hayranlık duyduğumuz ustalıklarına ulaşmaya çalışmak yerine, daha önce hiç denenmemiş bir şey yapmaları gerekiyordu. Gelenekten en ufak bir kopuş, eleştirmenlerin dikkatini çekip bir izleyici grubu oluştursa, geleceğe egemen olacak bir "izm" olarak karşılanıyordu. Bu "izm"lerden bazıları çok uzun ömürlü olmuyordu. Yine de XX. yüzyıl sanatının tarihi, tüm bu durmak bilmeyen deneyleri dikkate almak zorundadır, çünkü dönemin yetenekli sanatçılarının çoğu bu çabaların içinde olmuştur.

Ekspresyonizmin (İfadecilik) deneyleri, belki de kelimelerle en kolay açıklanacak olanıdır. Bu, çok iyi seçilmiş bir terim olmayabilir. Ne de olsa, sonuçta yaptığımız ya da yapmadığımız her şeyde kendimizi ifade etme unsuru vardır. Van Gogh, mektuplarının birinde, çok sevdiği bir arkadaşının portresini yapmaya nasıl başladığını yazar. Her portre resmi yapılırken yakalanmak istenen benzerlik, Van Gogh için yalnızca ilk evredir. Van Gogh, "doğru" portreyi çizdikten sonra, renkleri ve çevreyi değiştirmeye başlamıştır:

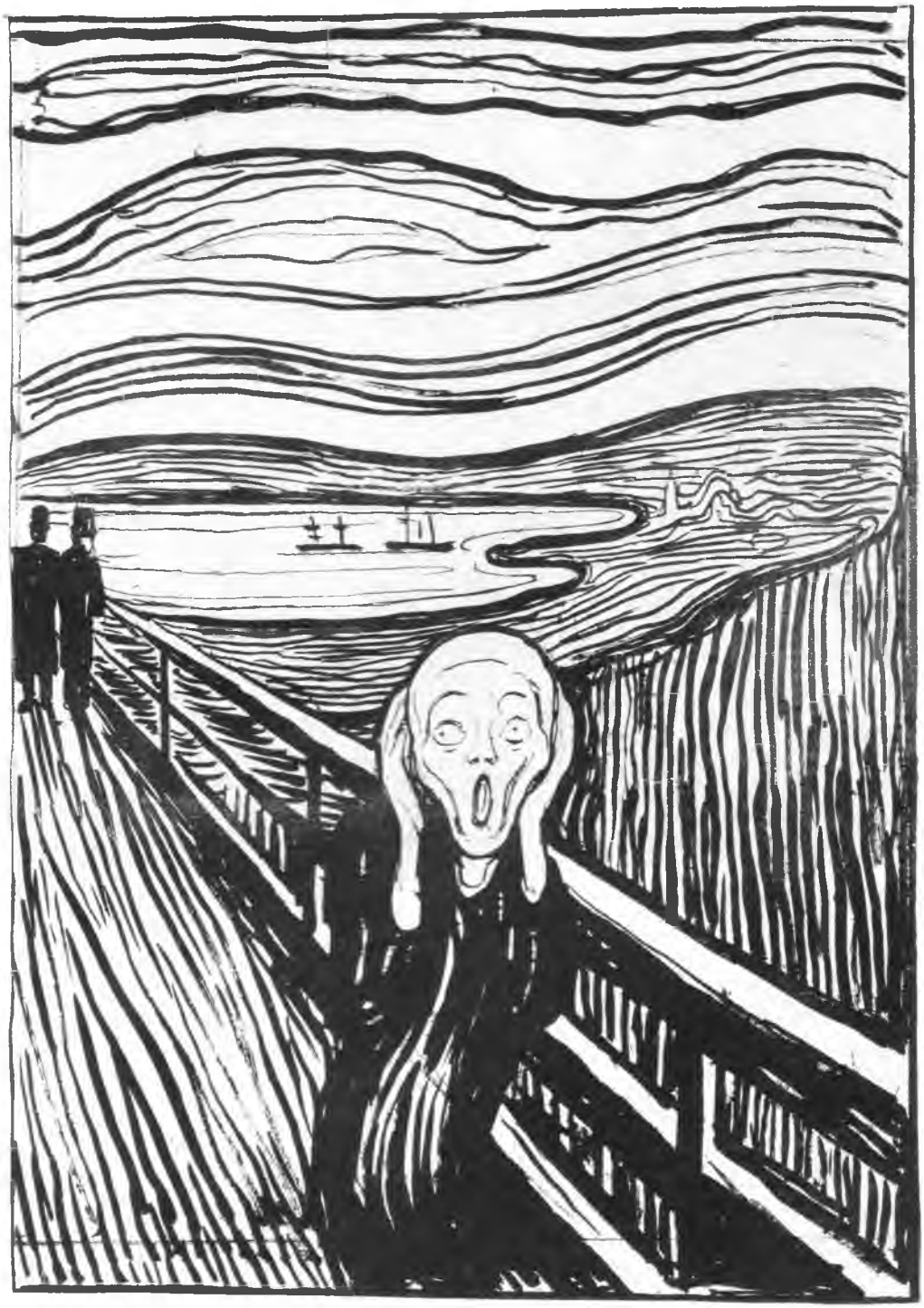
"Saçların açık rengini abartıyorum, portakal rengini, krom rengini, limon rengini alıyorum ve başın arkasına, odanın sıradan duvarını değil, Sonsuzluğu boyuyorum. Paletin verebileceği en yoğun ve zengin maviyle basit bir arka plan boyuyorum. Sarışın ve parlak baş, bu güçlü mavi arka planın üstünde, gökteki bir yıldız gibi gizemli bir şekilde duruyor. Ne yazık ki, sevgili dostum, halk bu abartmada karikatürden başka bir şey görmüyor. Ama umurumuzda mı bizim?"

Van Gogh, seçtiği yöntemin, karikatürcünün yöntemiyle karşılaştırılabileceğini söylemekte haklıydı. Karikatür her zaman "ifadeci"dir, çünkü karikatürcü, seçtiği kurbanın görünüşüyle oynar; o kişi hakkında düşündüğünü ifade etmek için onun biçimini bozar. Doğayı bu tür çarpıtma, mizah adı altında yapıldığı sürece, kimseye anlaşılması zor gelmiyordu. Mizahi Sanat, her şeye izin verilen bir alandı, çünkü halk ona büyük S ile başlayan Sanat'la ilgili önyargılarıyla yaklaşmıyordu. Ciddi bir karikatür yapma düşüncesi ise, yani bir üstünlük taslamaktan çok sevgi, hayranlık ya da korku duygularını ifade etmek için görünüşleri bilerek çarpıtan bir sanat anlayışı, Van Gogh'un da öngördüğü gibi herkese anlaşılmaz geliyordu. Oysa çelişkili bir şey yok bunda. Gerçek şu ki, nesneler hakkındaki duygularımız, onları görme ve dahası biçimlerini hatırlama şeklimizi etkiler. Hepimiz, aynı yerin, mutlu ya da üzgün olmamıza göre ne kadar farklı göründüğünü yaşamışızdır.

367
Edvard Munch
Çığlık, 1895
Taş baskı, 35.5 × 25.4 cm

Bu olanakları, Van Gogh'un da ötesinde araştıran sanatçılar arasında Norveçli ressam Edvard Munch (1863-1944) vardır. *Resim 367*, onun 1895'te yaptığı ve "Çığlık" adını verdiği bir taş baskıyı gösteriyor. Ani bir heyecanın, tüm duyusal izlenimlerimizi nasıl değiştirebileceğini anlatmayı amaçlıyor. Bütün çizgiler, resmin odak noktasına, yani çığlık atan başa doğru gidiyor gibi. Sanki tüm sahne, o çığlığın acısına ve heyecanına katılıyor. Çığlık atan kimsenin yüzü gerçekten karikatür gibi çarpıtılmış. Faltaşı gibi açılmış gözler ve oyuk yanaklar, kafatasını anımsatıyor. Korkunç bir şeyler olmuş mutlaka ve resmi daha da rahatsız edici yapan bu çığlığın nedenini hiçbir zaman bilemeyecek olmamız.

Ekspresyonist sanatta halkı rahatsız eden şey, doğanın çarpıtılmasından çok, güzellikten uzaklaşmasıydı. Karikatürcü, insanın çirkinliğini gösterebilirdi, ne de olsa bu onun göreviydi. Oysa kendini ciddi sayan bir sanatçının, bir şeyin görüntüsünü değiştirirken, onu daha da idealleştireceği yerde çirkinleştirmesi, hoş karşılanmıyordu. Fakat Munch, bir acı çığlığının güzel olmayacağını, yaşamın yalnızca güzel yönlerini görmenin ikiyüzlülük olacağını söylemekle yanıt verebilirdi. Çünkü Ekspresyonistler, insanların çektiği acıyı, sefaleti, vahşeti ve tutkuları öyle derinden hissediyorlardı ki, sanatta uyum ve güzellik üzerine diretmenin dürüst olmayı reddetmekten başka bir şey olmadığına inanıyorlardı. Klasik ustaların, örneğin

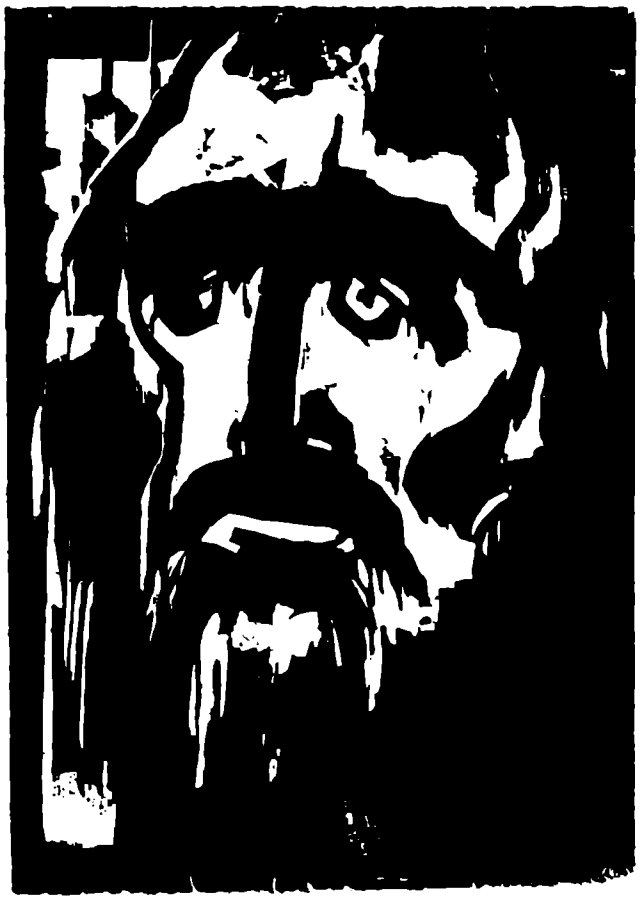




368
Käthe Kollwitz
İhtiyaç 1893-1901
Taş baskı, 15.5 × 15.2 cm

bir Raffaello'nun, bir Correggio'nun sanatı, onlara sahte ve ikiyüzlü görünüyordu. Varolmanın çıplak gerçeğiyle yüzleşmek, zavallılara ve çirkinlere duydukları acımayı ifade etmek istiyorlardı. Ekspresyonistler için, güzellik ve incelikle uzaktan yakından ilişkisi olan her şeyden sakınmak ve kendini beğenmiş "kentsoyluları" şaşkına çevirmek, neredeyse bir namus meselesi olmuştu.

Alman sanatçı Käthe Kollwitz (1867-1945) ise etkileyici baskı resimlerini ve çizimlerini, sadece görenleri şaşkınlığa uğratmak amacıyla yapmamıştı. Fakir ve ezilmiş halkın acılarını paylaşıyor, onların haklarını savunmak istiyordu. *Resim 368*, onun işsizlik ve toplumsal isyanın hüküm sürdüğü bir dönemde Silezya'daki dokuma işçilerinin sefaletini işleyen bir oyundan



369

Emil Nolde
Peygamber, 1912

Tahta baskı, 32.1 × 22.2 cm;

esinlenerek 1890'larda yaptığı bir dizi resimlemeden biridir. Aslında oyunda olmayan ölen çocuk sahnesi kompozisyonu daha da dokunaklı hale getirmiştir. Bu resim dizisi, altın madalya alması için önerildiğinde, konudan sorumlu bakan "resimlerin konusunu ve hiçbir hafifletici ya da yatıştırıcı yönü olmayan gerçekçi üslubunu dikkate alarak", imparatora bu öneriyi kabul etmemesini söylemişti. Aslında bu, Käthe Kollowitz'in gerçekleştirmek istediği etkinin ta kendisiydi. "Başak Toplayan Kadınlar"ında (*sayfa 509, resim 331*) emeğin saygınlığını hissetmemizi amaçlayan Millet'nin aksine, Kollowitz sorunları çözmek için bir ihtilalden başka çıkar yol göremiyordu. Bu yüzden eserleri Batı'dan çok Komünist Doğu'da tanınmış, birçok sanatçı ve propagandacıya esin kaynağı olmuştur.

Almanya'da da köklü bir değişikliğe duyulan özlem sıkça dile getiriliyordu. 1906 yılında bir grup Alman ressam, *Die Brücke* (Köprü) adını verdikleri bir dernek kurdular. Amaçları geçmişle olan bağlarını tamamen koparmak ve yeni bir gelecek için savaşmaktı. Üye olarak bu dernekte uzun süre kalmamıştı ama, Emil Nolde (1867-1956) de aynı amacı paylaşıyordu. Nolde'nin etkileyici bir tahta baskı eseri olan "Peygamber" (*resim 369*), bu sanatçıların amaçladıkları, adeta afişleri andıran güçlü etkiye iyi bir örnektir. Ama artık burada amaçlanan şey dekoratif bir izlenim değildir. Onların kullandığı sadeleştirme tamamiyle ifadeyi güçlendirmenin hizmetindeydi. Bu yüzden "Peygamber"de tüm dikkat, gözlerdeki kendinden geçmiş bakışa yoğunlaşmaktadır.

Empresyonist akım, kendine en uygun ortamı Almanya'da buldu. Burada, "küçük adam"ın öfke ve öç alma hırslarını kışkırtmayı başardı. 1933 yılında Naziler iktidara gelince, modern sanat yasa dışı ilan edildi ve akımın başlıca temsilcileri ya sürgüne gönderildi ya da çalışmaları yasaklandı. Ekspresyonist heykelci Ernst Barlach'ın (1870-1938) yazgısı da böyle oldu.



370

Ernst Barlach
"Acıyın!", 1919

Ahşap, yüksekliği 38 cm; özel koleksiyon

Resim 370'te, Barlach'ın "Acıyın!" adlı heykelini görüyoruz. Bu kadın dilencinin yaşlı ve kemikli ellerinin yalın davranışında büyük bir ifade yoğunluğu var ve hiçbir şey dikkatimizi bu baskın konudan saptırmıyor. Kadın peleriniyle yüzünü örtmüş. Bu saklı başın basitleştirilmiş biçimi, duygularımıza hitap ediş gücünü artırıyor. Bu yapıtın güzel mi yoksa çirkin mi olarak nitelendirildiği, tıpkı Rembrandt'ta (*sayfa 427*), Grünewald'da (*sayfa 350 -351*) ve Ekspresyonistlerin en çok hayran kaldıkları "ilkel" yapıtlarda olduğu gibi, hiç önemli değil.

Olayların yalnızca güzel yanlarına bakmayı reddederek halkı şaşkınlığa uğratan ressamlardan biri de, Oskar Kokoschka'dır (1886-1980). Sanatçının ilk yapıtları 1909 yılında Viyana'da sergilendiğinde halkın öfkeli tepkisiyle karşılaştı. *Resim 371*'de bu ilk yapıtlardan biri görülüyor: Oyun oynayan iki çocuk. Tablo bize olağanüstü derecede canlı ve inandırıcı geliyor. Yine de bu tip bir portrenin niye bu kadar tepki yaratmış olduğunu anlamak zor değil. Rubens (*sayfa 400, resim 257*), Velázquez (*sayfa 410, resim 267*), Reynolds (*sayfa 467, resim 305*) veya Gainsborough (*sayfa 469, resim 306*) gibi büyük sanatçıların yaptıkları çocuk portrelerini hatırlarsak, Kokoschka'nın insanları niye şaşkına çevirdiğini görüyoruz. Geçmişte, bir

tablodaki çocuk, güzel ve hoşnut görünmeliydi. Büyükler, çocukluğun acı ve üzüntüleri hakkında bir şey bilmek istemiyor, bu konu önlerine getirilirse içerliyorlardı. Ama Kokoschka bu alışılmış kalıpların öngördüğü kurallara uymak istemiyordu. Onun, bu çocukların halinden anladığını ve onlara şefkatle baktığını hissediyoruz. Kokoschka, bu çocukların bakışlarının dalgınlığını, duruşlarının tuhaflığını ve gelişen vücutlarının uyumsuzluklarını yakalamasını bilmiştir. Sanatçı, bütün bunları belirtebilmek için, kabul görmüş doğru çizim kurallarına güvenemezdi. Aslında Kokoschka'nın yapıtı bu kurallardan uzaklaştığı ölçüde gerçeğe daha yaklaşmıştır.

Barlach veya Kokoschka'nın sanatını "deneysel" olarak tanımlamak güçtür. Fakat Ekspresyonizmin ilkelerinin doğruluğu sınanacaksa, elbette deneyler yapılması gerekiyordu. Eğer bu ilkeler doğruysa, o zaman sanatta önemli olan doğanın taklidi değil, çizgi ve renklerin seçimi yoluyla duyguların ifadesiydi. Bu durumda akla gelen soru, hiçbir konu işlemeden sadece ton ve biçimlerin etkilerine dayanarak, sanatı daha saf bir hale getirmenin mümkün olup olmadığıydı. Müziğin, sözlerin yardımına gerek duymadan da varlığını sürdürdüğünü gören sanatçılar ve eleştirmenler çoğu zaman saf bir görsel müziğin hayalini kurmuşlardır. Hatırlarsanız, Whistler de,

371

Oskar Kokoschka
Oynayan çocuklar, 1909

Tuval üstüne yağlıboya, 73 × 108 cm; Wilhelm Lehmbruck Museum, Duisburg



tablolarına müzikle ilgili adlar vererek (*sayfa 532, resim 348*) bu yönde belirli bir mesafe kaydetmişti. Fakat bu tür fantezilere genel anlamda değinmek bir şey, tanımlanabilecek hiçbir nesneyi göstermeyen bir tabloyu gidip sergilemek başka bir şeydir. Görüldüğü kadarıyla, bunu ilk yapan, o sıralarda Münih'te yaşayan Rus ressam Vasiliy Kandinsky'dir (1866-1944). Birçok Alman ressam arkadaşı gibi, gelişmenin ve biliminin ortaya çıkardığı değerlerden hoşlanmayan Kandinsky, dünyanın, saf "ruhsallığı" temsil eden yeni bir sanat tarafından yenilenmesini özleyen bir gizemciydi. Tutkulu, ama biraz da karışık olan, *Sanatta Ruhsallık Üzerine* (1912) adlı kitabında saf renklerin psikolojik etkilerini vurgulamış, canlı bir kırmızının, bir boru sesi gibi bizi nasıl etkileyebileceğini belirtmiştir. Bu yolla, insanlar arasında ruhsal bir bütünleşme yaratmanın mümkün ve gerekli olduğuna inanıyordu. Bu inançtan aldığı cesaretle, rengin müziği üstündeki ilk denemelerini sergiledi (*resim 372*). Böylece "Soyut Sanat" olarak adlandırılan akımı da başlatmış oldu.

"Soyut" sözcüğünün pek iyi bir seçim olmadığı çoğu kez söylenmiş ve onun yerine "nesnel olmayan" ya da "figüratif olmayan" terimleri önerilmiştir. Ne var ki, sanat tarihinde geçerli olan birçok terim, ciddi bir araştırmadan çok, rastlantı sonucu ortaya çıkmıştır zaten (*sayfa 519*). Önemli olan sanat yapıtının kendisidir. Kandinsky'nin, rengin müziği konusundaki ilk deneylerinin gerçekten başarılı olup olmadığı tartışılabilir, ama ne kadar ilgi uyandırdıklarını sezmek de zor değildir. Böyle de olsa, "Soyut Sanat"ın sadece Ekspresyonizmin etkisiyle ortaya çıkıp bir akım haline gelmiş olması pek olası değildir. Onun başarısını anlamak ve Birinci Dünya Savaşından önceki dönemde sanatsal ortamda yaşanan köklü değişiklikleri görmek için yine Paris'e dönmemiz gerekir. Çünkü Paris'te o yıllarda Kübizm akımı doğmuştur. Bu akım, Batı'nın resimsel geleneklerinden, Kandinsky'nin Ekspresyonist renk armonilerine kıyasla, çok daha köklü bir kopuş yarattı.

Ama Kübizm, figürü betimlemeyi tümden kaldırmayı değil, onu yeniden düzenlemeyi amaçlıyordu. Kübist deneylerin çözmeye çalıştığı sorunları anlamak için, önceki bölümde değindiğimiz, sanattaki huzursuzluk ve bunalım belirtilerine dönmek gerekir. Empresyonistlerin geçici görüntüleri yakaladıkları "şipşak"larının parlak karışıklığından duyulan tedirginliği hatırlıyoruz. "Dekoratif' sadeleştirmeyi vurgulayan *Art Nouveau* çizerlerinin yanı sıra Seurat ve Cézanne gibi ustaların da, daha düzenli bir yapı ve daha belirgin bir desen elde etmek için harekete geçtiğini görmüştük.

Bu arayışların sonucunda, özellikle bir nokta gün ışığına çıktı: desenin iki boyutlu etkisi ile hacim duygusu arasındaki çatışma. Hepinizin bildiği gibi, sanatta hacim duygusu, ışığın düşüş biçiminin belirtilmesiyle, yani gölgelendirme ile yaratılır. Bu yüzden, biçimlerin aşırı sadeleşmesi sonucu ortaya çıkan desenler, Toulouse-Lautrec'in afişlerinde veya Beardsley'in



372

Vassily Kandinsky
Kazaklar, 1910-1911

Tuval üstüne yağlıboya, 95 × 130 cm; Tate Gallery, Londra

resimlemelerinde (*sayfa 554, resim 361-362*), çarpıcı görünse bile, gölgeleme olmadığı sürece derinliksiz bir etki yaratıyordu. Daha önce gördüğümüz Hodler (*sayfa 533, resim 360*) ya da Bonnard (*sayfa 552, resim 359*) gibi sanatçılar, kompozisyonlarındaki biçimleri öne çıkaran bu özelliği sevinçle karşılamış olmalıdırlar. Ancak, hacim izleniminin bu şekilde hiç dikkate alınmaması beraberinde bir sorunu da getiriyordu. Bu biraz da, Rönesans döneminde perspektifin bulunmasıyla ortaya çıkan ve kolay anlaşılır biçimlerden oluşan bir tasarımı, gölgeleme yoluyla gerçeği yansıtır bir hale getirme sorununa benziyordu (*sayfa 263*).

Ama şimdi sorun tam tersine dönmüştü: dekoratif desene öncelik verildiği için, biçimlere, ışık ve gölge kullanarak hacim kazandırma yöntemi, asırlarca kullanıldıktan sonra, artık feda ediliyordu. Tabii, bu fedakârlık bir özgürlük olarak da algılanabilirdi. Ortaçağ vitraylarının (*sayfa 182, resim 121*) ve minyatürlerinin ihtişamına katkıda bulanan ışıklı renkler nihayet gölgelerin karanlığından kurtuluyor, tüm güzelliği ve saflığı ile ortaya çıkıyordu. Yapıtlarına karşı ilgi artmaya başlayınca, Van Gogh ve Gauguin'in etkisi de kendini bu konuda duyurmaya başladı. İkisi de sanatçıları, aşırı zarif bir sanatın yapmacık yöntemlerini terk etmeye ve kullandıkları biçim ve renk düzenlemelerinde açık ve samimi olmaya cesaretlendirmişlerdir.



Sanatçıları, incelikleri önemsemek yerine, yoğun renkleri kullanmaya ve "barbarca" uyumları denemeye yönlendirdiler. 1905 yılında, Paris'te sergi açan bir grup genç ressam, daha sonraları Fovlar (Les Fauves) yani "Vahşi Hayvanlar" veya "Vahşiler" diye anılmaya başlandı. Bu adı, doğanın biçimlerini açıkça reddettikleri ve çarpıcı renkleri sevdikleri için almışlardı. Aslında içlerinde çok az vahşilik vardı. Topluluğun en ünlüsü Henri Matisse (1869-1954), Beardsley'den iki yaş büyüktü ve dekoratif sadeleştirmede onunkine benzer bir yeteneğe sahipti. Matisse Doğu halılarının ve kuzey Afrika manzaralarının renklerini inceledi ve modern tasarım anlayışına büyük etkisi olan bir üslup geliştirdi. *Resim 373*, onun 1908'de yaptığı, "La Desserte" (Yemek Sonrası) adlı bir tabloyu gösteriyor. Matisse'in de Bonnard'ın gittiği yoldan devam ettiğini gözlemleyebiliriz. Fakat Bonnard, ışık ve parlama izlerini korumak isterken, Matisse gördüğü sahneyi dekoratif bir desene çevirmede çok daha ileri gitmiştir. Duvar kâğıdındaki ve masa örtüsündeki motiflerle masanın üstündeki nesneler arasındaki etkileşim, tabloya hâkim olan deseni oluşturmaktadır. İnsan figürüyle pencereden görülen manzara da, bu desenin bir parçası olmuştur. Bu yüzden kadının ve ağaçların dış hatlarının sadeleşmesi ve formlarının bozularak duvar kâğıdındaki çiçek motiflerine uyması, oldukça tutarlı gelmektedir. Sanatçının resmini "Kırmızılı Armoni" diye adlandırması da bize Whistler'in resimlerine verdiği isimleri çağrıştırır (*sayfa 530-533*). Matisse'in kendisi, bir an bile olsun, entelektüel tavrın karşısında olmadığı halde, resimlerindeki sade çizgilerde ve parlak renklerde çocuk resimlerinin dekoratif etkisinden bir şeyler var. Bu onun güçlü yanıydı. Ama aynı zamanda da zayıf yönünü oluşturuyordu, çünkü çağdaşlarına bir çıkış yolu göstermesini sağlamadı. Bu çıkış yolu, Cézanne'ın 1906'da ölümünden sonra, Paris'te düzenlenen ve önemli yankılar uyandıran geriye dönük (retrospektif) sergisinde yapıtları tanınıp incelendikten sonra bulundu ancak.

373
Henri Matisse
"La Desserte"
(Yemek sonrası),
1908

Tuval üstüne yağlıboya, 180 × 220 cm; Hermitaj, St Petersburg

Fakat hiçbir sanatçı, Cézanne'dan, genç bir İspanyol ressam olan Pablo Picasso (1881-1973) kadar etkilenmedi. Picasso bir çizim öğretmeninin oğluydu. Barcelona Sanat Okulu'nda okurken, dâhi bir çocuk olduğu ortaya çıktı. On dokuz yaşında Paris'e gitti. Burada, Ekspresyonistlerin hoşlanacakları konular resmetti: Dilenciler, kimsesizler, aylaklar, sirklerde çalışan sanatçılar. Fakat görünüşe bakılırsa, yaptıklarından fazla tatmin olmadı. Bu yüzden, Gauguin ve belki de Matisse'in dikkatleri üstüne çektiği ilkel sanatı incelemeye başladı. Bu sanatın ürünlerinden ne öğrendiğini tahmin edebiliriz: Çok basit birkaç öge ile bir nesne veya yüzün imgesi oluşturulabilirdi (*sayfa 46*). Bu ise, önceki sanatçıların uyguladığı görsel izlenimi basitleştirme yönteminden değişik bir şeydi. Onlar, doğanın biçimlerini iki boyutlu düz bir desene indirgemişlerdi. Peki, bu düzlüğü önlemek, resmi basit nesnelerden oluştururken bir yandan da hacim ve derinlik hissini korumak mümkün olamaz mıydı? İşte Picasso'yu Cézanne'a götüren soru bu

oldu. Cézanne, genç bir ressama yazdığı mektuplardan birinde doğayı küreler, koniler ve silindirlerden oluşmuş gibi görmesini öğütlemişti. Büyük bir olasılıkla, bu sözle, resmini düzenlerken bu temel cisimleri aklından çıkarmaması gerektiğini anlatmak istemişti. Fakat Picasso ve arkadaşları bu öğüde, hiç yorumlamadan, kelimesi kelimesine uymaya karar verdiler. Yaklaşık şöyle düşündüklerini sanıyorum: "Nesneleri, göze göründükleri gibi betimleme iddiasından vazgeçtik. Bu, elde edilmesi zor, yanıltıcı bir hevesti. Biz, geçici bir anın, hayali izlenimini tuvalde sabitlemeyi istemiyoruz. Cézanne örneğini izleyelim ve kendi motiflerimizin resmini elimizden geldiği kadar üç boyutlu ve kalıcı olacak şekilde yaratalım. Niye tutarlı olup, asıl amacımızın bir şeyi kopya etmek değil, onu kurmak, yani yeniden yaratmak olduğu gerçeğini kabul etmiyoruz? Bir nesneyi, örneğin bir kemanı düşündüğümüzde, hayalimizde oluşan görüntüsü, gözlerimizle gördüğümüz şeklinden çok farklıdır. Hayalimizde bu nesnenin değişik özelliklerini aynı zamanda görebiliriz ve görürüz de. Bu özelliklerden bazıları öyle net ortaya çıkar ki, onlara dokunup, onları elimize alabileceğimizi hissederiz. Diğer bazı özellikler ise nedense daha belirsizdir. Yine de imgelerin bu garip karışımı 'gerçek' kemanı, herhangi bir şipşak fotoğraf ya da titizce yapılmış tablodan daha fazla betimlerler." Sanıyorum, Picasso'nun "Kemanlı Ölüdoğa"sı gibi tabloların (*resim 374*) arkasında yatan düşünce bu oldu. Bu tablo bir bakıma, "Mısır ilkeleri" diye tanımladığımız şeye bir dönüş sayılabilir. Bu ilkelere göre (*sayfa 61*), bir obje, karakteristik biçiminin en açık görüldüğü açıdan çiziliyordu. Keman sapının salyangoz biçimli tipik kıvrımını ve akor vidasını, bir kemanı düşündüğümüzde onları nasıl hayal edersek, o biçimde, yandan görüyoruz. Kemanın gövdesinin deliklerini ise üstten görüyoruz; hem yandan göremezdik zaten. Kemanın gövdesinin kıvrımlı biçimi oldukça abartılmış. Bunun sebebi, kıvrımlar boyunca elimizi kaydırmanın nasıl bir his olacağını hayal ettiğimizde, bu kıvrımların eğimini gerçekten de abartmaya olan yatkınlığımız. Keman yayı ve telleri boşlukta geziniyor. Teller iki kez çıkıyor karşımıza; bir kere üstten görünümleriyle, bir kere de keman sapının ucuna doğru. Görünürde, bağlantısız biçimlerin oluşturduğu bir karmaşayı andıran bu resim (ki bu biçimlerin sayısı benim burada açıkladıklarımdan çok daha fazla), aslında dağınık görünmüyor. Bunun sebebi sanatçının resmi az ya da çok benzer biçimlerden kurmuş olması. Böylece tüm olarak ele aldığımızda resmin verdiği izlenim, kimi ilkel sanat yapıtları, örneğin Amerikalı yerlilerin totem direği (*sayfa 48, resim 26*) gibi, tutarlıdır.

Kübizmin kurucularının da çok iyi bildiği gibi, bir nesnenin imgesini bu şekilde oluşturmanın, doğal olarak, bir dezavantajı vardır. Bu yöntem sadece az ya da çok tanıdığımız biçimlerle gerçekleştirilebilir. Resme bakanlar, yapıtın çeşitli parçalarını birbirleriyle ilişkiye sokabilmek için, bir kemanın nasıl göründüğünü bilmek zorundadırlar. Kübist ressamların



374
Pablo Picasso
Keman ve üzümler,
1912

Tuval üstüne yağlıboya, 50.6 × 61 cm; The Museum of Modern Art, New York. Mrs David M. Levy'nin bağışı

çoğunlukla bilinen motifleri, örneğin gitarlar, şişeler, yemiş tabakları ve arada sırada da bir insan figürü seçmiş olmalarının nedeni budur. Böylece resimdeki değişik biçimleri tanımlamakta ve onların arasındaki ilişkiyi ortaya çıkarmakta zorluk çekmeyiz. Herkes böyle bir oyun oynamaktan hoşlanmayabilir; hoşlanmak zorunda da değildir. Ama en azından, sanatçının amacını yanlış anlamamalarını haklı olarak isteyebiliriz. Eleştirmenler, bir kemanın "böyle göründüğüne" inanmalarının beklenmesini, kendi zekâlarına bir hakaret saydılar. Ama hiçbir zaman için bir hakaret söz konusu değildi. Sanatçı, olsa olsa, onlara iltifatta bulunmuştu. Onların bir kemanın nasıl göründüğünü bildiklerini ve bu temel bilgiyi öğrenmek için resimlerine bakmaya gelmediklerini varsaymıştı. Onları, tuvalindeki birkaç düz parçadan, elle tutulabilir bir nesne fikrini oluşturduğu entelektüel oyunda kendine katılmaya çağırmıştı. Sanatçılar her dönemde, resmin temel çelişkisine, yani bir yüzeyde derinlik duygusunu betimleme çaba-





sına, kendi çözümlerini getirmeye çalışmışlardır. Kübizm bu çelişkiyi gizlemeye çalışmamış, tam tersine yeni etkiler elde etmek için kullanmıştır. Fakat Fovlar, gölgelendirme yöntemini rengin hazzını ön plana çıkarmak için feda ederken Kübistler tam ters yolu izlediler. Onlar renk hazzını reddetmişler ve geleneksel hacimleme yöntemini kullanarak bir saklambaç oyunu oynamayı tercih etmişlerdir.

Picasso, Kübizmin, görünen dünyayı betimlemeye yarayan tüm öteki yöntemlerin yerini alacağını hiçbir zaman ileri sürmemiştir. Tam tersine her zaman için başka bir yöntem denemeye hazır olmuş, arada sırada, en alışılmadık deneylerden geleneksel sanat biçimlerine dönmüştür (*sayfa 26 -27, resim 11, 12*). *Resim 375*'teki ve *resim 376*'daki figürlerin, aynı sanatçının elinden çıkmış birer insan başı betimlemesi olduğuna inanmak güç olabilir. İkincisini anlamak için, *sayfa 46*'daki "karalama" deneylerine, *resim 24*'teki ilkel puta veya *sayfa 47, resim 25*'teki maskeye dönmemiz gerekir. Belli ki Picasso'nun amacı, en beklenmedik biçimlerden ve malzemelerden yararlanarak bir insan başı imgesi oluşturma fikrini, hangi noktaya kadar götürebileceğini bulmaktı. "Baş" biçimini, kaba yüzeyli bir malze-

375
Pablo Picasso
Genç çocuk başı, 1945
Taş baskı, 29 × 23 cm;

376
Pablo Picasso
Baş, 1928
Tuval üstüne yağlıboya ve kolaj, 55 × 33 cm; özel koleksiyon

377
Pablo Picasso
Kuş, 1948
Seramik tabak, 32 × 38 cm; özel koleksiyon

meden kesip çizimine yapıştırmış, sonra da şematik gözleri, birbirinden olabildiğince uzak olacak şekilde kenarlara yerleştirmiştir. Kırık bir çizgi ile ağzı ve dişleri betimlemiş, dalgalı bir çizgi ekleyerek başın dış hatlarını ima etmiştir. Ama, olanaksızlığın sınırında yaşadığı bu serüvenlerden, *resim 375*'teki gibi sağlam, inandırıcı ve dokunaklı imgelere dönmüştür. Hiçbir yöntem veya teknik, onu uzun süre doyurmaz. Bazen seramik çalışmak için resmi bırakır. *Resim 377*'deki tabağın, çağımızın en ünlü ustalarından birinin yapıtı olduğunu ilk bakışta çok az kimse tahmin edebilir. Belki de Picasso'nun akıl almaz çizim ustalığı ve üstün teknik becerisi, onu daha sade şeyler yapmaya yöneltmiştir. Tüm becerisini ve zekâsını bir yana atıp, elleriyle, köylülerin ve çocukların yaptıklarını andıran bir şeyler yapmak, ona özel bir tatmin sağlamış olmalıdır.

Picasso deneyler yaptığını inkâr etmiştir. Ona göre kendisi aramıyor, buluyordu. Sanatını anlamak isteyenlere gülüyordu. "Herkes sanatı anlamak istiyor. Niçin bir kuşun ötüşünü anlamaya çabalamıyorlar?" diye soruyordu. Haklıydı elbette. Hiçbir tablo kelimelerle tam olarak "açıklanamaz." Ama sözler kimi zaman yararlı yol göstericilerdir; ortalığı yanlış anlamalardan temizlemeye yardım ederler ve en azından bize, sanatçının içinde olduğu duruma ilişkin bir ipucu verebilirler. Picasso'yu kendi farklı "buluşlarına" götüren durumun, XX. yüzyıla özgü olduğuna inanıyorum.

Bu durumu anlayabilmenin belki de en iyi yolu, başlangıcına bir kere daha göz atmaktır. "Eski güzel günler"in sanatçıları için, konu önce geliyordu. Diyelim, bir Meryem tablosu veya bir portre siparişi aldıktan sonra, onu en iyi biçimde yapmak için işe koyuluyorlardı. Bu türden siparişler azalmaya yüz tutunca, sanatçılar, konularını kendileri seçmek zorunda kaldı. Bazıları, olası müşteriyi çekecek nitelikteki konulara yöneldi. Bu ressamlar, eğlenen papazların, ay ışığında sevgililerin veya yurtseverlik duygularını kabartacak tarihi olayların resmini yaptılar. Başka sanatçılar ise, bu tür resimler yapmak istemediler. Eğer bir konu seçmek zorundaysalar, bu, kendi sanatlarına özgü sorunları incelemelerine olanak tanıyan bir konu olacaktı. Bu nedenle, açık havadaki ışık etkileriyle ilgilenen Empresyonistler, o güne kadar onaylanmış sahneler yerine, banliyö sokaklarının veya saman yığınlarının resmini yaparak, seyirciyi şaşkına çevirdiler. Whistler, annesinin portresini "Gri ve Siyah Düzenleme" (*sayfa 531, resim 347*)



diye adlandırarak, bir sanatçı için, her konunun, renk ve tasarım dengesini incelemek için bir bahaneden başka bir şey olmadığını açıkça ortaya koymuştu. Cézanne gibi bir ustanın da, bu gerçeği bildiği, daha resimlerine bakar bakmaz görülüyor. *Sayfa 543, resim 353*'teki ölüdoğasının, sanatçının çeşitli sanatsal sorunları incelemek için yaptığı bir girişim olarak anlam kazandığını görmüştük. Kübistler, Cézanne'ın bıraktığı yerden devam ettiler. O zamandan bu yana, sayısı gittikçe artan bir sanatçı kitlesi, sanatta önemli olanın, "biçim" konusundaki sorunlara yeni çözümler bulmak olduğunu tartışmasız kabul etti. Her zaman için önce "biçim", sonra "konu" gelir.

Bu yöntemin en iyi açıklaması, İsviçreli ressam ve müzisyen Paul Klee'den (1879-1940) gelmiştir. Klee, Kandinsky'nin arkadaşıydı, ama, 1912 yılında Paris'te gördüğü Kübist deneylerin de çok etkisinde kalmıştı. O bu deneylerle, gerçekliğin betimlenmesinde sundukları yeni yöntemlerden çok, biçimlerle oynanabilmesi için sağladıkları olanaklar yüzünden ilgileniyordu. Bauhaus'da yaptığı bir konuşmada (*sayfa 560*), çizgileri, gölleri ve renkleri nasıl ilişkiye soktuğunu ve onları bazı yerde vurgulayıp bazı yerde hafifleterek, bir sanatçının her zaman arzuladığı dengeli ve "doğru" olma hissini nasıl elde ettiğini anlatır. Elinin altında yavaş yavaş belirmeye başlayan biçimler zamanla hayal gücüne, gerçek ya da olağanüstü bir nesneyi telkin etmeye başlıyordu. Klee de, oluşturduğu uyumu bozmayıp daha da ileriye götüreceğine inanıyorsa, "bulunan" bu imgenin eksik taraflarını tamamlıyordu. Sanatçı, imgeleri bu şekilde yaratmanın, onları düpedüz kopya etmekten çok daha "doğaya uygun" olduğuna inanıyordu. Ne de olsa sanatçının yaratıcılığı da doğanın bir parçasıydı. Tarih öncesi devirlerde yaşamış garip biçimli hayranları ve derin deniz diplerinde masalsı bir dünya oluşturan olağanüstü canlıları yaratan o gizemli güç, sanatçının kafasının içinde de yaşıyordu ve sanatçının kendi yaratıklarını oluşturmasını sağlıyordu. Picasso gibi Klee de, bu yolla üretilebilen imgelerin çeşitliliğinden hoşlanıyordu. Sanatçının sadece tek bir yapıtına bakarak, onun hayal gücünün zenginliğini kavramak zordur. Fakat *resim 378*, onun zekâsı ve ince beğenisi üzerine hiç olmazsa bir bilgi veriyor bize. Tablonun adı "Minik Cücenin Minik Masalı"dır. Burada masalsı bir değişimle karşı karşıyayızdır: Cücenin başı, aynı zamanda, yukarıdaki daha büyük yüzün alt kısmını oluşturmaktadır.

Klee'nin bu küçük oyunu, resmi yapmaya başlamadan düşünmüş olması imkânsızdır. Sanatçı düşsel bir özgürlük içinde biçimlerle oynarken onu bulmuş ve ardından da tamamlamıştır. Kuşkusuz, geçmişin ustaları da kimi zaman, anlık esine ve rastlantıya güvenmişlerdir. Ama şans eseri bulunmuş bir şeyden hoşlanmış olsalar bile, her zaman için kontrolün kendi ellerinde olmasını istemişlerdir. Klee'nin yaratıcılığın doğasına duyduğu inancı paylaşan çoğu modern sanatçı ise, böyle bilinçli bir kontrolü amaçlamanın bile yanlış olduğunu düşünmektedir. Onlar, bir

378

Paul Klee
Minik cücenin minik masalı, 1925

Karton üstüne suluboya, verniklenmiş, 43 × 35 cm; özel koleksiyon



yapıtın kendi kurallarına göre "büyümesine" izin verilmesi gerektiğine inanıyorlardı. Bu yöntem bize, amaçsız yaptığımız halde sonucu gördüğümüzde şaşırıp kaldığımız çiziktirmeleri (*sayfa 46*) anımsatıyor. Aradaki tek fark, sanatçının bu işi bir eğlence olarak görmeyip, ciddiye almasıdır.

Biçimlerle böyle oynamayı nereye kadar götüreceği, her sanatçının kendi yaradılış ve beğenisine kalıyordu. Bir süre Bauhaus'da çalışan Amerikalı Lyonel Feininger'in (1871-1956) tabloları, sanatçının, belirli biçimsel sorunları ortaya çıkarmak amacıyla konularını seçmesine iyi bir örnektir. Klee gibi Feininger de, 1912 yılında Paris'te bulunmuş ve sanat dünyasının burada Kübizmin heyecanı ile çalkalandığını görmüştü. Feininger bu akımın, resmin çok eski bir bilmecesine, yani rahat anlaşılır bir tasarımı bozmadan iki boyutlu bir yüzeyde hacim duygusu yaratma sorununa (*sayfa 540-544, 573-574*) yeni çözümler getirdiğini anlamıştı. Sanatçı, kendine özgü zekice bir yöntem geliştirdi. Resmini birbiri üstüne binen üçgenlerden oluşturdu. Bu üçgenler saydam gibi göründükleri için, tıpkı bazen tiyatro sahnelerinde olan saydam perdeler gibi, birbirlerinin arkasındaymış gibi duruyorlar ve bir derinlik duygusu yaratıyorlardı. Böylece sanatçı resmin derinliksiz görünme tehlikesiyle karşılaşmadan biçimlerinin dış hatlarını sadeleştirebiliyordu. Feininger Ortaçağ kentlerindeki üçgen çatılı evler ya da denizde bir arada giden yelkenliler gibi motifleri seçmeyi seviyordu. Çünkü böylece resminde üçgenleri ve çapraz çizgileri kullanma fırsatına kavuşuyordu. Bir yelken yarışını gösteren tablosu (*resim 379*), bu yönte-

379

Lyonel Feininger
Yelkenliler, 1929

Tuval üstüne yağlıboya, 43 × 72 cm; Detroit Institute of Arts, Robert H. Tannahill'in bağışı





380

Constantin Brancusi
Öpücük, 1907

Taş, yüksekliği 28 cm; Muzeul de Artă, Craiova, Romanya

min sanatçıya, sadece bir derinlik yanılsaması değil, ayrıca bir hareket duygusu da verme fırsatı tanıdığını gösteriyor.

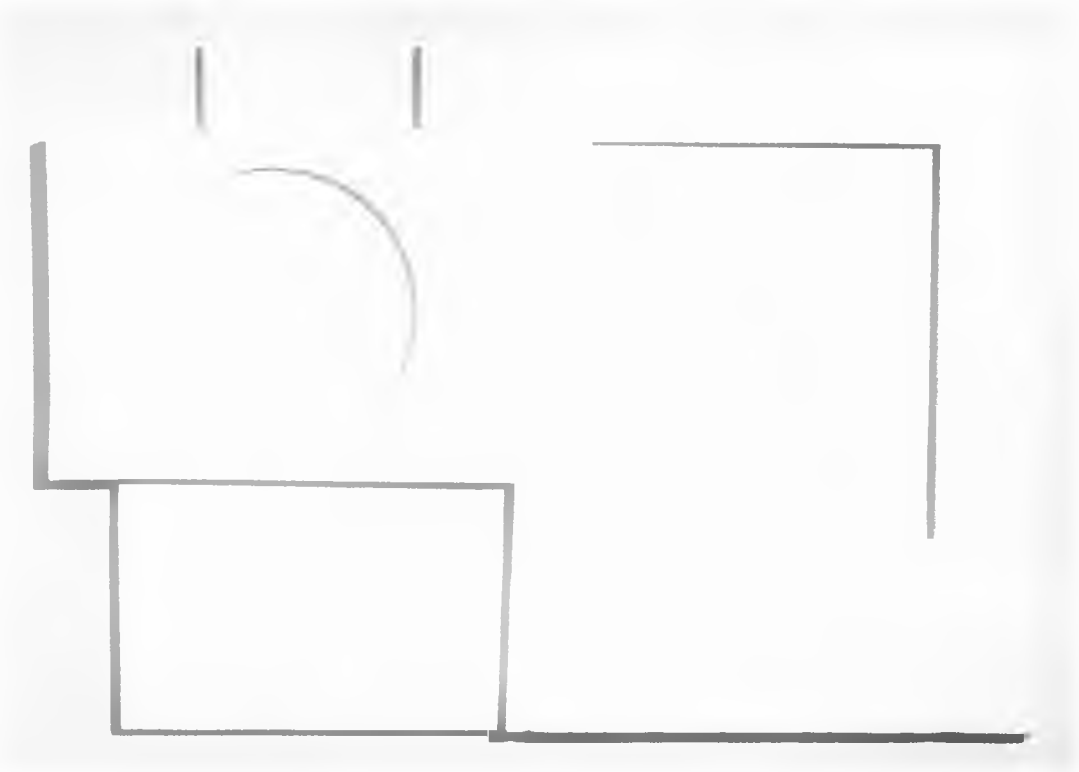
Biçimsel sorunlar olarak adlandırdığım konuya duyulan bu ilgi, Romen asıllı Constantin Brancusi (1876-1957) gibi bir heykelciyi, hem sanat okulunda öğrenciyken hem de Rodin'in (*sayfa 527-530*) asistanıyken kazandığı bütün becerileri bir kenara bırakmaya ve sadelikteki en uç noktayı yakalamaya yöneltmiştir. Birkaç yıl boyunca, öpüşen iki insanı bir küp biçiminde betimleme kavramı üstünde çalışmıştır (*resim 380*). Bulduğu sonuç bize bir karikatürü anımsatacak kadar aşırı olsa da, çözmek istediği sorun aslında o kadar da yeni değildi. Hatırlarsak, Michelangelo'nun heykelcilikten anladığı şey, mermer blok içinde saklanmış gibi duran biçimi ortaya çıkarmak (*sayfa 313*), figürlerine yaşam ve hareket kazandırırken orijinal taş bloğun basit dış hatlarını korumaktı. Brancusi aynı sorunu diğer ucundan ele almış gibidir. Onun öğrenmek istediği şey, taşın orijinal biçimini olabildiği ölçüde koruyarak bir çift insan görünümünün nasıl verilebileceği idi.



381
Piet Mondrian
Kırmızı, siyah, mavi, sarı ve griyle düzenleme, 1920
Tuval üstüne yağlıboya, 52.5 × 60 cm; Stedelijk Museum, Amsterdam

Biçimsel sorunları gittikçe daha ciddi bir şekilde ele alan bu anlayışın, Kandinsky'nin Almanya'da "soyut sanat" alanında başlattığı deneylere karşı olan ilgiyi yeniden canlandırması hemen hemen kaçınılmazdı. Kandinsky'nin fikirlerinin Ekspresyonizmden doğduğunu ve ifade gücü açısından müziğe rakip olabilecek bir resim türünü amaçladığını görmüştük. Kübizm yoluyla, resmin yapısı konusunda uyanan ilgi, Paris, Rusya ve kısa bir süre sonra da Hollanda'daki ressamların, resmi mimari bir yapı gibi ele almanın mümkün olup olmadığını sormalarına neden oldu. Hollandalı Piet Mondrian (1872-1944), tablolarını en basit ögelerle kurmak istiyordu: Düz çizgiler ve saf renkler (*resim 381*). Evrenin nesnel yasalarını bir şekilde yansıtabilecek, açık ve disiplinli bir sanatın özlemini çekiyordu. Mondrian da, tıpkı Kandinsky ve Klee gibi bir gizemciydi. Sanatının, durmaksızın değişen biçimlerin ardında yatan değişmez gerçeği ortaya çıkarmasını istiyordu.

İngiliz sanatçı Ben Nicholson (1894-1982) da kendi seçtiği sorunları benzer bir bakış açısıyla ele aldı. Ancak Mondrian ana renkler arasındaki



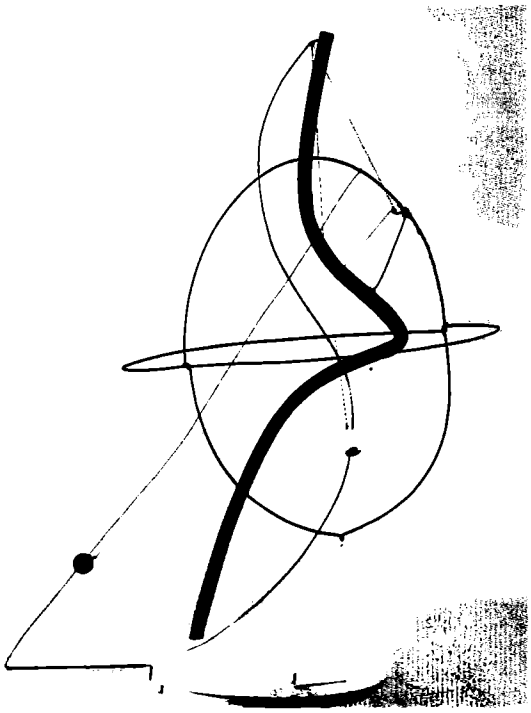
382

Ben Nicholson
1934 (kabartma),
1934

Kesilmiş karton üstüne yağlıboya, 71.8 × 96.5 cm; Tate Gallery, Londra

ilişkiyi incelerken, Nicholson daire ve kare gibi basit biçimlerle ilgilendi. Bu biçimleri farklı kalınlıktaki beyaz kartonlara oydu (*resim 382*). O da aradığı şeyin gerçeğin ta kendisi olduğunu ve bu nedenle sanatsal ya da dini bir deneyim arasında hiçbir fark olmadığını belirtti.

Bu görüşe ilişkin ne düşünürsek düşünelim, kendini, birkaç renk ve tonu tam doğru yerleştirene kadar çalışmaya adamış bir sanatçının aklından geçenleri tahmin etmek zor olmayacaktır. Büyük bir olasılıkla, üstünde iki kareden başka bir şey olmayan bir resmin yaratıcısı, geçmişte bir Meryem tablosu yapmış sanatçıdan daha çok endişe hissetmiştir. Meryem'i yapan ressam ne elde etmek istediğini biliyordu. Ona yol gösterecek bir gelenek vardı ve kendi başına vermesi gereken kararlar sınırlıydı. Soyut resim yapan ressam ise, elindeki o iki kare ile, daha az imrenilecek bir durumdadır. Bu kareleri tuval üzerinde oynatarak sonsuz sayıdaki olasılıkları denerken, nerede ve ne zaman durması gerektiği hiçbir zaman bilinmeyebilir. Onunla aynı ilgileri paylaşmasak bile, üstüne aldığı bu işi küçümsememek gerekir.



383

Alexander Calder
Bir evren, 1934

Motorla çalışan hareketli kompozisyon; boyalı demir boru, tel ve ahşap ile iplik, yüksekliği 102.9 cm; The Museum of Modern Art, New York, Abby Aldrich Rockefeller'ın bağışı (takas yoluyla)

Bu durumdan çıkmak için, çok kişisel bir yol bulan sanatçı, Amerikalı heykelci Alexander Calder (1898-1976) olmuştur. Mühendis olarak yetişen Calder, 1930 yılında Paris'te atölyesini ziyaret ettiği Mondrian'ın sanatından çok etkilenmişti. O da Mondrian gibi, evrenin matematiksel yasalarını yansıtan bir sanat özlüyordu, fakat ona göre böyle bir sanat katı ve hareketsiz olmamalıydı. Evren sürekli bir hareket halindedir, ama gizemli güçler tarafından da dengede tutulur. İşte bu denge düşüncesi Calder'e hareketli kompozisyonlar (mobil) kurma esinini vermiştir (*resim 383*). Calder, çeşitli şekildeki ve renkteki biçimleri asarak onların boşlukta dönüp sallanmalarını sağladı. Bu kompozisyonlarda "denge," soyut bir kavram olmaktan çıkmış, gerçeğe dönüşmüştür. Bu nazik dengenin yaratılması oldukça fazla düşünce ve deneyimi gerektirmiştir. Elbette, bir kere nasıl yapılacağı öğrenildikten sonra bu yöntem bir oyuncak yapmada da kullanılabilirdi. Bugün böyle oyuncaklara bakan insanlardan çok azı evrenin dengesini düşünmektedir. Tıpkı Mondrian'ın dikdörtgen kompozisyonlarını yatak örtülerinde görenlerin, sanatçının felsefesini aklına bile getirmediği gibi. Sanatçıların denge ve yöntem bilmeceleriyle olan uğraşısı, ne kadar ustaca ve dikkat çekici olsa da, yine de onları umutsuzca kurtulmaya çalıştıkları bir boşluğun içinde bırakmıştı. Picasso gibi onlar da daha az entelektüel ve daha az keyfi bir şeye ulaşmaya çalıştılar. Fakat, artık ne eskiden olduğu gibi "konu"ya, ne de daha yakın zamanlardaki gibi "biçim"e ilgi gösterilecekse, o zaman bu yapıtlar neyi temsil edecekti?

Bu tür açıklamaların sahte bir bilgiçliğe ya da resmen bir saçmalığa dönüşüvermesi çok kolaydır. Ama, yine de bir şeyler söylemek gerekirse, sa-



384
Henri Moore
Uzanmış figür, 1938
Taş, uzunluğu 132.7 cm; Tate Gallery, Londra

nıyorum gerçek yanıt, modern sanatçının bir şeyler yaratmak istemesidir. Burada vurgulanması gereken, "yaratmak" ve "şeyler" sözcükleridir. Sanatçı daha önce hiç var olmamış bir şeyi yaptığını hissetmek ister. Bu şey, ne denli ustalıkla yapılırsa yapılsın, bir nesnenin kopyası değildir. Bu şey, ne kadar akıllıca olursa olsun bir süs parçası değildir. Burada söz konusu olan, her ikisinden daha anlamlı ve kalıcı bir şeydir; sanatçıya yavan yaşantımızın kalitesiz objelerinden daha gerçek olduğunu hissettirecek bir şey. Bu kafa yapısını anlayabilmek için, kendi çocukluğumuza, tuğla parçaları veya kumla bir şeyler yapabileceğimizi hâlâ hissedebildiğimiz, bir süpürge sapını büyülü bir değneğe veya birkaç taş parçasını sihirli bir şatoya dönüştürebildiğimiz zamana dönmemiz gerekir. Bazen kendi yaptığımız böyle şeyler bizim için çok büyük bir önem taşırdı – belki de tıpkı bir imgenin ilkel insanlar için taşıdığı önem gibi. Sanıyorum, heykelci Henry Moore'un (1898-1986) yaratılarıyla bize hissettirmek istediği şey de, insan elinin büyüsü ile yapılmış bir nesnenin benzersizliğidir (*resim 384*). Moore, modeline bakıp yapıta başlamıyor, tersine, taşa bakarak işe koyuluyordu. Taşın biçiminden "bir şeyler çıkarmak" istiyordu. Bunu taşı parçalayarak değil, onu hissederek, onun ne "istediğini" bulmaya çalışarak yapıyordu. Eğer taş bir insan figürünü çağrıştırmaya başlıyorsa, bu daha iyiydi elbette. Ama bu figürde bile, taşın kütlesinden ve sadeliğinden bir şeyleri korumak istiyordu. Taştan bir kadın yapmak istemiyor, bir kadını çağrıştıran bir taş yapmak istiyordu. XX. yüzyılın sanatçılarına, ilkellerin sanatında bulunan değerlere ilişkin yeni bir anlayış kazandıran bu tavır olmuştur. Öyle ki bazı sanatçılar, kabile sanatçılarına, onların büyülü bir güçle dolu olduğuna

inanılan ve kabilenin en kutsal törenlerinde rol alacak imgelerine imreniyorlardı. Antik putların ve uzaklardan gelen fetişlerin gizemi, ticaret ruhuyla kirlenmiş olduğunu hissettikleri bir uygarlıktan kaçmak için duydukları romantik özlemi artırıyordu. İlkel insan vahşi ve acımasız olabilirdi, ama en azından ikiyüzlü değildi. Eugène Delacroix'nm kuzey Afrika'ya (*sayfa 506*), Paul Gauguin'in ise Güney Denizleri'ne (*sayfa 551-553*) gitmesine yol açan da bu romantik özlem oldu.

Gauguin, Tahiti'den yazdığı mektuplardan birinde, Parthenon'un atlarının da gerisine, çocukluğunun oyuncak atına gitmesi gerektiğini hissettiğinden söz etmişti. Modern sanatçıların sade ve çocuksu olana bu kadar ilgi duymasına gülümseyip geçmek kolaydır, ama bu ilgiyi anlamanın da pek zor olmaması gerekir. Çünkü sanatçılar bu açıklık ve sadeliğin öğrenilemeyecek tek şey olduğunu bilirler. İnsan, mesleğinin bütün püf noktalarını öğrenebilir. Bir kere yapılmayagörsün, her etki kolayca taklit edilebilir. Birçok sanatçı, müze ve sergilerin, inanılmaz ustalık ve beceri eseri olan yapıtlarla zaten dolup taştığını; aynı yolda ilerlemenin onlara yeni bir şey kazandırmayacağını düşünür. Bu sanatçılar, tekrar çocukluğa dönmedikleri sürece, resim ve heykel üreten hilekârlara dönüşeceklerinden ve ruhlarını yitireceklerinden korkarlar.

385
Henri Rousseau
Joseph Brummer'in portresi, 1909
Tuval üstüne yağlıboya, 116 × 88.5 cm; özel koleksiyon

Gauguin'in öncülüğünü yaptığı İlkelcilik (Primitivizm), modern sanatın üstünde, belki de Van Gogh'un Ekspresyonizminin veya Cézanne'dan esinlenen Kübizmin yaptığından daha kalıcı bir etki bıraktı. İlkelcilik, Fovların (*sayfa 573*) ilk sergilerini açtıkları 1905 yılında başlayan ve beğenide tam bir devrim yapan hareketin habercisiydi. Bu devrim sayesinde, eleştirmenler, Ortaçağın başlarının *sayfa 165*, *resim 106* ya da *sayfa 180* ve *resim 119*'daki gibi yapıtlarının güzelliğini keşfetmeye başladılar. Sanatçılar kabile sanatını, tıpkı bir zamanlar akademik sanatçıların Yunan heykelciliğini incelediği gibi, büyük bir tutkuyla incelediler. Beğenideki bu değişim, XX. yüzyıl başında bazı genç sanatçıların bir amatör sanatçının sanatını keşfetmelerine yol açtı. Bir gümrük memuru olan ve banliyöde sakin bir yaşam sürdüren Henri Rousseau (1844-1910) adındaki bu sanatçı, onlara şunu kanıtladı: profesyonel bir ressamın gördüğü eğitim, bir kurtuluş yolu olmamanın da ötesinde, onun bir sanatçı olarak tüm şansını yok edebilirdi. Nitekim Rousseau ne doğru çizimi ne de Empresyonistlerin yöntemlerini biliyordu. Bir ağaçtaki her bir yaprağı, bir çayırdaki her bir ot sapını basit, sade renklerle ve açık-seçik kenar çizgileriyle çiziyordu (*resim 385*). Onun tabloları, ince beğenili bir kimseye garip gelebilir. Buna rağmen yapıtlarında öyle bir canlılık, sadelik ve şiirsellik vardır ki, onu bir usta olarak kabul etmemek imkânsızdır.

Çocuksu saflığa ve sadeliğe ulaşmak için başlayan bu garip yarışta, basit bir yaşantının deneyimlerini bizzat yaşamış Rousseau gibi sanatçıların doğal bir avantajı vardı. Örneğin, Birinci Dünya Savaşından önce, Rusya'da-


H. Rousseau
1909



ki küçük bir Getto'dan Paris'e gelen ressam Marc Chagall (1887-1985), burada tanıştığı modern sanatın çocukluk anılarını silmesine izin vermedi. Tablolarında köy sahnelerini ve köylü tiplerini, örneğin *resim 386*'da çalgısıyla tek vücut olmuş müzisyeni betimleyen Chagall, gerçek halk sanatının çeşnisinden ve çocuksu büyüsünden bir şeyleri korumayı başarmıştır.

Rousseau'ya ve kendi kendini yetiştirmiş "Pazar Günü Ressamları"nın naif tarzına duyulan hayranlık, diğer sanatçıların, karmaşık Ekspresyonizm ve Kübizm teorilerini gereksiz bir yük görerek terk etmesine yol açtı. Bu sanatçılar, "sokaktaki adam"ın ideallerine uymak, bir ağaçtaki tüm yaprakların veya bir tarladaki saban izlerinin tek tek sayılabileceği, kolay anlaşılır resimler yapmak istiyorlardı. Ayakları yere basan, sıradan insanlar olmak ve herhangi bir insanın sevip anlayacağı konuları resmetmek, bu sanatçılar için bir gurur kaynağıydı. Bu eğilim, hem Nazi Almanyası'nda hem de Komünist Rusya'da, politikacılardan da destek gördü; ama bu, onun ne iyi ne de kötü olduğu anlamına gelir. Paris'te ve Münih'te bulunmuş olan Amerikalı Grant Wood (1892-1942), doğduğu Iowa eyaletinin güzelliğini bilinçli bir yalınlıkla dile getirdi. "Baharın Uyanışı" (*resim 387*) adlı tablosu için kilden bir model bile yapmıştı. Bu sayede, sahneyi alışılmadık bir açıdan inceleyebilmiş ve yapıtına, oyuncak manzaralara has bir büyü kazandırmıştır.

XX. yüzyıl sanatçılarının dolaysız ve içten olan her şeye ilgi duymalarını sempati ile karşılasak da, bilinçli olarak saflaşmak için sarf ettikleri çabanın aslında onları bir noktada çelişkiye düşüreceğini de düşünmeden edemeyiz. İnsan sırf istedi diye "ilkel" olamaz. Çocuksu olma özlemi bu sanatçılardan kimilerini bilinçli saçmalıklar yapmaktan öteye götürmemiştir.

Ama daha önce pek az araştırılmış bir yol daha vardı: rüya benzeri, fantastik imgelerin yaratılması. Elbette önceki dönemlerde de, Hieronymus Bosch'unkilere benzer zebaniler (*sayfa 358, resim 229, 230*) ve Zuccaro'nun penceresindeki gibi grotesk biçimler (*sayfa 362, resim 231*) yapılmıştı, ama belki de sadece Goya, dünyanın ucunda oturan devi betimleyen o gizemli

386

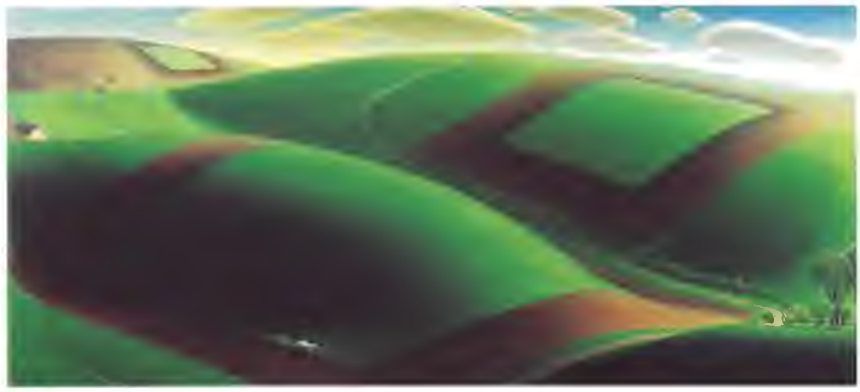
Marc Chagall
Çalgıcı, 1939

Tuval üstüne yağlıboya, 100 × 73 cm; özel koleksiyon

387

Grant Wood
Baharın uyanışı, 1936

Karton üstüne yağlıboya, 46.3 × 102.1 cm; Reynolda House Museum of American Art, Winston-Salem, Kuzey Carolina





388

Giorgio de Chirico
Aşk şarkısı, 1914

Tuval üstüne yağlıboya, 73 × 59.1 cm; The Museum of Modern Art, New York. Nelson A. Rockefeller bağışı

hayalini (*sayfa 489, resim 320*) inanılacak derecede gerçekçi bir biçimde yansıtmayı başarmıştı.

İtalyan bir ailenin Yunanistan'da doğmuş çocuğu olan Giorgio de Chirico'nun (1888-1978) arzusu, anlaşılmaz ve beklenmedik bir şeyle karşılaştığımızda bizi saran o gariplik duygusunu yakalamaktı. Geleneksel betimleme becerilerini kullanarak dev büyüklükte bir klasik başı ve lastik eldiveni terk edilmiş bir şehirde bir araya getirmiş ve adını da "Aşk Şarkısı" koymuştur (*resim 388*).

Belçikalı ressam René Magritte (1989-1967), bu resmin bir kopyasını ilk gördüğünde, sonradan yazdığına göre, şunları hissetmişti: "(bu resim) yetenek, ustalık ve diğer tüm o küçük estetik özelliklerin tutsağı olan sanatçıların zihinsel alışkanlıklarından tam bir kopuşu simgeliyordu: bu, yepyeni bir bakış açısıydı...". Magritte hayatının çoğunu bu bakış açısını yakala-



389

René Magritte
İmkansızı denemek,
1928

Tuval üstüne
yağlıboya, 105.6 × 81
cm; özel koleksiyon

maya çalışarak geçirdi. Titiz bir şekilde işlediği ve kafa karıştırıcı adlarla sergilediği düşsel imgelerinin çoğu açıklanamaz ve özellikle de bu yüzden bu kadar akılda kalır. Sanatçı, 1928 yılında, "İmkânsızı Denemek" adlı tablosunu yaptı (*resim 389*). Aslında bu ad bir bakıma bu bölümün ana fikrini de vermektedir. Ne de olsa, sanatçıların sırf gördüklerini resmetmeye çalışmaktan vazgeçip yeni deneylere yönelmesini sağlayan şey, gördüklerini bildiklerinden ayırmanın imkânsız olduğunu anlamalarıdır (*sayfa 562*). Magritte'in tablosundaki ressam (kendi portresidir) akademilerde stan-



390
Alberto Giacometti
Baş, 1927
Mermer, yüksekliği 41 cm; Stedelijk Museum, Amsterdam

391
Salvador Dali
Bir yüzün ve bir meyve kâsesinin kumsaldaki hayali, 1938
Tuval üstüne yağlıboya, 114.2 × 143.7 cm; Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut

dart olan bir çıplak resmi yapıyor, ama aslında gerçeği kopya etmekten çok yepyeni bir gerçek yarattığının farkına varıyor. Tıpkı rüyalarda nasıl olduğunu bilmeden yarattığımız gerçek gibi.

Magritte, kendilerine "Sürrealist" (Gerçeküstücü) adı veren bir sanatçı topluluğunun önemli bir üyesiydi. 1924 yılında verilen bu ad, daha önce de sözünü ettiğim gibi, birçok genç sanatçının duyduğu bir özlemi dile getiriyordu: gerçekten çok daha gerçek bir şey yaratmak (*sayfa 582*). Bu topluluğa ilk katılanlardan biri de İtalyan ve İsviçre kökenli heykelci Alberto Giacometti (1901-1966) idi. Sanatçının bir baş heykeli (*resim 390*) bize Brancusi'nin çalışmalarını anımsatsa da, onun amacı sadeleştirmekten çok bir ifadeyi en basit şekilde yakalamaktı. Bu taş parçasında tek görünen şey, biri dik, biri yatay iki oyuk olsa da, birinci bölümde işlediğimiz kabile sanatı eserlerine (*sayfa 46, resim 24*) benzer bir şekilde bakar bize.

Sürrealistlerin çoğu, Freud'un yazılarından önemli derecede etkilendi. Freud, uyanıkken zihnimize hâkim olan bilinçli düşüncenin zayıfladığı anda, içimizdeki çocuğun ve Vahşi'nin öne çıktığını göstermişti. Bu düşünceden yola çıkan Sürrealistler, tamamen uyanık bir aklın, hiçbir zaman sanat üretemeyeceğini öne sürdüler. Onlara göre, akıl bize bilimi verebilirdi, ama sanatı verecek olan, yalnızca akıl dışı bir şey olabilirdi. Aslında bu kuram bile göründüğü kadar yeni değildir. Eskiler, şiirden "kutsal delilik" diye söz ederlerdi. Coleridge ve De Quincey gibi Romantik yazarlar, aklı uzaklaştırıp hayal gücünü serbest bırakmak için haşhaş ve başka uyuşturucu maddeleri kullanmayı denemişlerdir. Sürrealistler de, bilincimizin derinliklerindeki şeylerin yüzeye çıkmasını sağlayacak bir zihinsel düzeye ulaşmanın özlemini çekmişlerdir. Sürrealistler, tıpkı Klee gibi, bir yapıtın önceden planlanamayacağını, onun kendi başına büyümesine izin verilmesi gerektiğini düşünüyorlardı. Sonuç, konuya yabancı birisine korkunç görünebilir. Ama bu kişi önyargılarından kurtulup hayal gücünü çalıştırırsa, sanatçının bu garip düşünü paylaşabilir.

Ben, bu kuramın doğru olmadığını ve Freud'un fikirlerini yansıtmadığını düşünüyorum. Yine de, düşsel görüntülerin resmedilmesi, girişilmeye değer bir deney olmuştur. Düşlerimizde, çok sık olarak, kişilerin ve eşyala-



rın garip bir şekilde birbirine karıştığı ve yer değiştirdiği hissini yaşamışızdır. Kedimiz aynı zamanda halamız olabilir veya bahçemiz, Afrika. Başlıca Sürrealist ressamlardan biri olan ve Birleşik Devletler'de uzun yıllar geçiren Salvador Dali (1904-1989) düşlerdeki bu garip karmaşayı taklit etmeye çalıştı. Dali, bazı tablolarında, gerçek dünyanın şaşırtıcı ve tutarsız parçalarını birbirine karıştırarak – bu parçalar Grant Wood'un, manzaralarını çizerken gösterdiği aynı ayrıntılı özenle çizilmiştir – görünürdeki bu çılgınlığın bir anlamı olması gerektiğini, unutamayacağımız bir şekilde hissettirmiştir bize. *Resim 391*'e daha yakından baktığımızda, sağ üst köşedeki düşsel manzarada, dalga dalga arazi ile içinden tünel geçen dağın, aynı zamanda bir köpeğin kafasını betimlediğini görürüz. Köpeğin tasması, denizin üstünden geçen kemerli köprüyü oluşturur. Boşlukta asılı duran köpeğin gövdesi, içinde armutlar olan bir meyve kâsesinden oluşmuştur. Bu kâse de bir kızın yüzüne dönüşür. Şaşırtıcı biçimlerle dolu kumsaldaki iki nesne, kızın gözlerini oluşturur. Tıpkı bir düşte olduğu gibi bazı şeyler, ör-

neğin ip ve kumaş, beklenmedik bir şekilde nettir. Buna karşın bazı diğer biçimler belirsiz ve anlaşılmaz kalır.

Bu tablo, niçin modern sanatçıların yalnızca "gördükleri şeyi" betimlemekle yetinmediklerini bize bir kez daha açıklıyor. Onlar, bu anlayışın içinde saklı duran çok sayıdaki sorunun farkına varmışlardı. Gerçek (veya hayali) bir nesneyi "betimlemek" isteyen bir sanatçının, işe, gözlerini açıp çevreye bakarak değil, renkleri ve biçimleri alıp istenilen imgeyi kurarak başladığını biliyorlardı. Bu basit gerçeği çoğunlukla unutmamızın nedeni, geçmişte yapılan çoğu resimde, her bir biçim ve rengin doğadaki tek bir şeyi temsil etmiş olmasıdır. Örneğin kahverengi uzun fırça vuruşları ağaç gövdelerini, yeşil noktalar ise yaprakları temsil ediyordu. Dali, her biçimin aynı anda birden çok şeyi betimlemesini sağlayarak, dikkatimizi her renk ve biçimin olası birçok anlamı üstüne çekmiştir. Tıpkı başarılı bir kelime oyununun, kelimelerin işlevi ve anlamı hakkında bizi daha bilinçlendirmesi gibi. Dali'nin yaptığı yüzdeki gözlerin kumsaldaki nesnelerden, alın ve burnun da ayaklı bir meyve kâsesinden oluşması, düşüncelerimizi bu kitabın başlarına, yüz çizgileri çıngıraklı yılanlardan oluşan Aztek yağmur tanrısı Tlaloc'a (*sayfa 52, resim 30*) götürebilir.

Bu antik puta bir daha bakma zahmetine katlanırsak, oldukça şaşırabiliriz – her iki yapıtta da yöntemler benzer olsa da, ruhsal etki ne kadar da farklıdır! Her iki imge de bir düşten çıkmış gibidir ama, Tlaloc'un tüm bir halkın düşü, o halkın yazgısını elinde tutan korkunç gücün kâbusa benzer bir imgesi olduğunu seziyoruz. Oysa Dali'nin köpeği ve meyve kâsesi, tek bir kişinin, anlaşılması zor bir düşünü yansıtıyorlar. Bu düşü çözebilecek bir anahtarımız yok. Aradaki bu farktan dolayı Dali'yi suçlamak büyük bir haksızlık olur. Sonuçta her iki yapıt da farklı koşullar içinde yaratılmıştır.

İstridyenin, kusursuz bir inci üretebilmesi için, bir kum taneciği veya küçük bir parça gibi, çevresinde inciyi oluşturabileceği yabancı bir cisme gereksinimi vardır. İnci, böyle bir çekirdek olmaksızın, biçimsiz bir kütle olarak gelişir. Sanatçının biçim ve renkler konusundaki duyguları, kusursuz bir yapıt oluşturacaksa, onun da böyle bir çekirdeğe, uğruna tüm yeteneklerini seferber edeceği belirli bir göreve gereksinimi vardır.

Uzak geçmişte, tüm sanat yapıtlarının böyle önemli bir çekirdek çevresinde biçimlendiğini biliyoruz. O zamanlar sanatçıya görevi toplum veriyordu. Bu dinsel tören masklarının yapımı ya da katedrallerin inşaası, portre yapımı ya da kitapların resimlenmesi olabilirdi. Bizim bu görevlerden hoşlanıp hoşlanmamız çok az önem taşır. Büyü kullanarak bizon avlanmasını, insanlık suçu olan savaşların göklere çıkarılmasını veya zenginlik ve güçlülük gösterişi yapılmasını doğru bulmasak bile, bir zamanlar bu amaçlara hizmet etmek için yapılmış sanat yapıtlarına hayran kalabiliriz. İnci, çekirdeği tamamen örter. Sanatçının sırrı budur işte. İşini öylesine mükemmel yapar ki, buna duyduğumuz hayranlıktan dolayı yapıtının

gerçek amacını sormak aklımıza gelmez. Yapılan işten çok yapılma şeklinin öne çıkmasına, çok sıradan olaylarda da rastlamışızdır. Bir öğrencinin yalan söylemeyi ya da dersleri kaytarmayı bir sanat haline getirdiğini söylediğimizde de aslında aynı durumu yaşarız. Bu çocuk kötü amaçlarına ulaşmak için öylesine bir zekâ ve hayal gücü göstermiştir ki, onun niyetlerini hiç doğru bulmasak bile, yeteneğine hayran kalmadan edemeyiz.

Öyle bir an gelmiştir ki, seyirci tüm dikkatini, sanatçının resim ve heykeli birer güzel sanata dönüştüren becerisine tamamen kaptırmış ve sanatçılara daha belirgin görevler vermeyi unutmuştur. Bunun ilk olarak Helenistik dönemde (*sayfa 108-111*) ve peşinden Rönesans'ta (*sayfa 287-288*) gerçekleştiğini gördük. Fakat ne kadar şaşırtıcı görünürse görünsün, sanatçılar, hayal güçlerini ateşleyecek tek şey olan o önemli çekirdeği, yani görevi, tüm bu olanlardan sonra bile kaybetmemiştir. Belirgin görevler seyrekleşmeye başladığında bile, sanatçının çözerek ustalığını sergileyebileceği birçok sorun kalmıştır geriye. Bu sorunlar, toplumca belirlenmediği yerlerde, imge yapma geleneği tarafından belirleniyordu. Bir nehir gibi akan bu gelenek, sularında o vazgeçilmez kum tanelerini taşıyordu. Sanatın doğayı kopya etmesi gerektiğini savunan anlayışın, sanatın doğasından gelen bir zorunluktan çok, bir gelenek meselesi olduğunu biliyoruz. Sanat tarihinde Giotto'dan (*sayfa 201*), Empresyonistlere (*sayfa 519*) kadar süren dönemde bu anlayışın önem kazanmasının nedeni, bazen sanıldığının aksine, gerçek dünyayı taklit etmenin, sanatın "özü" ya da "görevi" olması değildir. Buna karşın, bu anlayışın tamamen önemsiz olduğuna da inanmıyorum. Çünkü doğanın taklidi, sanatçının zekâsına meydan okuyan ve onu imkânsızı başarmaya zorlayan sorunlardan biri olmuştur. Dahası, bu sorunlardan birinin çözümü, ne kadar hayranlık uyandırıcı olursa olsun, başka yerlerde yeni sorunların ortaya çıkmasına önayak olmuş ve bu yeni sorunlar daha genç sanatçılara renkler ve biçimlerle neler yapabileceklerini gösterme olanağını yaratmıştır. Sonuçta geleneğe başkaldıran bir sanatçı bile, çabalarına yön veren dürtüyü bu geleneğe borçludur.

İşte bu nedenle sanatın öyküsünü, her yapıtın geçmişle ilişki kurup geleceğe işaret ettiği, sürekli iç içe geçen ve değişen geleneklerin öyküsü olarak anlatmaya çalıştım. Bu öykünün en büyüleyici yönü de budur işte: Geleceğin oluşturduğu canlı bir zincir, günümüz sanatını piramitler çağına dek bağlamayı sürdürmektedir. Ekhnaton'un Mısır'ı resmî inançlarından saptırışı (*sayfa 67*), Karanlık Çağlar'ın çalkantılı yılları (*sayfa 157*), Reform döneminde sanatın bunalımı (*sayfa 374*) ve Fransız İhtilali'yle birlikte gelenekten kopuş (*sayfa 476*), sanatın sürekliliğini tehdit eden durumlardı. Tehlike çoğu zaman oldukça ciddi oluyordu. Ne de olsa, zincirin son halkasının kopmasıyla birlikte, sanatın yok olduğu ülkelerin ve uygarlıkların olduğunu biliyoruz. Fakat şu ya da bu biçimde, sanatın tümden yok olması hep önlenmiştir. Eski görevler ortadan kalktıkça, yerlerine yenileri çık-

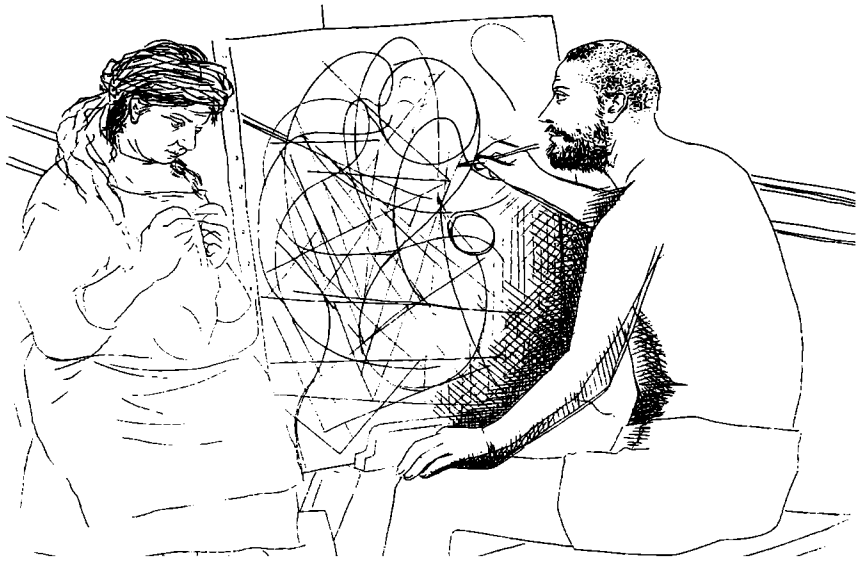
mış ve sanatçılara büyük sanat eserleri üretmeleri için gerekli olan doğrultu ve amacı sağlamaya devam etmiştir. Sanıyorum bu mucize, mimaride, bir kez daha yinelenmiştir. XIX. yüzyılın tüm beceriksizlikleri ve duraksamalarından sonra, modern mimarlar kendi yönlerini bulmuşlardır. Ne yapmak istediklerini bilmektedirler ve toplum da onların yapıtlarını doğal karşılamaya başlamıştır. Resimde ve heykelcilikteki bunalım ise henüz tehlikeli noktayı geçememiştir. Ümitlendirici bazı deneylere rağmen, günlük yaşantımızın parçası olan ve "uygulamalı" ya da "grafik" sanatlar olarak tanımlanan sanatla, müzelerde gördüğümüz ve çoğumuzun anlamakta zorluk çektiği "saf" sanat arasındaki uçurum hâlâ durmaktadır.

Modern sanattan "yana olmak" kadar "ona karşı olmak" da anlamsızdır. Modern sanatın gelişmesini sağlayan ortam sanatçının olduğu kadar bizim de eserimizdir. Günümüzdeki bazı ressam ve heykelciler, geçmişteki herhangi bir dönemde de, o dönemin anlayışı içinde ün kazanacak kadar ustadırlar. Sanatçılara toplum olarak belirgin bir görev vermezsek, yapıtlarını, anlaşılmaz ve amaçsız görünüyor diye, kınama hakkımız nasıl olabilir?

Toplumda oluşan genel kanı, sanatçının, tıpkı ayakkabı yapan bir kunduracı gibi, sanat üreten bir kimse olduğudur. Diğer bir deyişle, sanatçı, daha önce sanat olarak tanımlanmış resim ve heykellere benzer bir şey yapmak zorundadır. Bu, ne kadar anlaşılabilir bir talep olsa da, sanatçının kesinlikle yapamayacağı tek şeydir. Daha önceden yapılan eserler kendi sorunlarını çözmüştür. Onlarda, sanatçıyı daha iyisini yapmaya teşvik edecek bir görev kalmamıştır artık. Eleştirmenler ve entelektüeller de, benzer bir yanlış anlamadan sorumludurlar. Onlar da sanatçıdan sanat üretmesini isterler. Resim ve heykelleri, gelecekte müzelere konacak örnekler olarak görme eğilimindedirler. Sanatçılara verdikleri tek görev "yeni bir şey yaratmak"tır. Onlara kalsa her yeni yapıt, yeni bir üslubu, yeni bir "izm"i temsil ederdi. Günümüzün en yetenekli sanatçıları bile, başka belirgin amaç bulamadıkları için, bazen eleştirmenlerin bu taleplerine teslim olurlar. Bu sanatçıların, orijinal olma sorununa getirdikleri çözümler bazen hafife alınmayacak derecede zekice olsa da, aslında "yeni bir şey yaratma" görevi izlenmeye değer bir amaç değildir. Bence bu yüzden, sanatçılar, sanatın doğası hakkındaki eski ya da yeni çok sayıdaki kurama dönüp kendilerine bir yol arıyorlar. Sonuçta "sanat ifadedir" ya da "sanat kurmaktır" demekle "sanat doğanın taklididir" demek arasında doğruluk açısından büyük bir olasılıkla pek bir fark yoktur. Fakat bu kuramlardan herhangi biri, hatta en anlaşılmaz olanı bile, incinin oluşmasını sağlayacak o kum taneceğini taşıyor olabilir.

İşte sonunda başlangıç noktamıza döndük. Sanat diye bir şey yoktur aslında. Yalnız sanatçılar vardır. Biçimleri ve renkleri "doğru" olacak biçimde dengelemek gibi mükemmel bir yeteneğe sahip erkek ve kadınlardır

bunlar. Dahası, bunlar yarım çözümlerden tatmin olmayan ve içten bir çalışmanın çile ve eziyetini her türlü kolay etkiye ya da yapay başarıya tercih eden dürüst bir kişiliğe sahiptirler. Sanatçılar, inanıyoruz ki, her zaman doğacaklar. Ama sanatın gelecekte de olup olmayacağı, büyük ölçüde biz seyircilere bağlı. Sonucu belirleyecek olan bizim ilgimiz ve anlayışımız ya da ilgisizliğimiz ve önyargılarımız olabilir. Geleneğin oluşturduğu zincirin kopmaması bizim elimizdedir. Bunu yapabilirsek, geçmişten bize miras kalmış o değerli inci kolyeye yeni inciler eklemeleri için, sanatçılara bir fırsat tanımış oluruz.



Ressam ve modeli, 1927

Pablo Picasso'nun asitle indirme resmi, 19.4 × 28 cm; Balzac'ın, Ambroise Vollard tarafından 1931'de yayımlanan *Le Chef -d'oeuvre inconnu*'sü için çizim

28

SONU OLMAYAN ÖYKÜ

Modernizmin zaferi

Bu kitap İkinci Dünya Savaşı'ndan kısa bir süre sonra yazıldı ve ilk olarak 1950 yılında yayımlandı. O zamanlar son bölümünde söz edilen sanatçılardan çoğu hayattaydı ve örnek verilen eserlerden bazıları oldukça yeni yapılmıştı. Aradan geçen zaman sonucu, yeni gelişmelerle ilgili yeni bir bölüm eklemek zorunda kalmama şaşmamak gerek. Önünüzdeki bu sayfaların çoğu, aslında on birinci baskıya eklenmiş ve o zamanlar "Ek Bölüm 1966" başlığı altında toplanmıştı. Ama o tarih de artık geçmişte kaldığı ve giderek uzaklaşmaya başladığı için, başlığı "Sonu Olmayan Öykü" olarak değiştirmeye karar verdim.

İtiraf etmeliyim ki, şimdi bu kararı verdiğim için pişmanlık duyuyorum. Bu başlığın, benim burada anlattığım sanatın öyküsü ile modanın tarihi arasında kafa karıştırıcı bir benzetmeyi çağrıştırdığını fark ettim. Aslında bu karıştırma şaşırtıcı değildir. Ne de olsa kitabın sayfalarını çevirdiğimizde – "Limbourg kardeşlerin Très Riches Heures"inde, Mayıs'ın gelişini kutlayan narin hanımlara da baksak (*sayfa 219, resim 144*) ya da Antoine Watteau'nun "Rokoko"su gibi bir "Parkta Toplantı"sındaki rüya-dünyasına da baksak (*sayfa 454, resim 298*) – sanat eserlerinin o günkü modanın zarifliğini ve inceliğini yansıttığı, birçok örnekle karşılaşmak işten bile değildir. Ama bu resimleri değerlendirirken, onlar çekiciliklerini korudukları halde, yansıttıkları modanın ne kadar çabuk eskidiğini de unutmamak gerekir. Jan van Eyck tarafından tüm zariflikleriyle resmedilen Arnolfini çifti (*sayfa 241, resim 158*), Diego Velázquez tarafından resmedilen İspanyol saray halkı arasında oldukça gülünç dururdu (*sayfa 409, resim 266*). Buna karşılık Velázquez'in, eteğinin içine tel kafes giydirilmiş "Infanta Margarita"sı da, Sir Joshua Reynolds'un portrelerini yaptığı çocuklar tarafından acımasızca alaya alınabilirdi (*sayfa 467, resim 305*).

Toplumu yeni tuhaflıklarla etkilemek için yeteri kadar paraya ve zamana sahip insanlar oldukça, moda değişmeye devam edecektir. Ve belki de bu, gerçekten de "Sonu olmayan bir öykü"dür. Ama diğerlerinden geri kalmak istemeyenlere, bugün ne giymeleri gerektiğini söyleyen moda dergileri, aslında günlük gazeteler gibi haber satarlar. Günlük olayların bir "öykü"ye dönüşmesi için, bir sürenin geçmesi gerekir. Ancak o zaman, daha sonra gelişmelere ne gibi etkileri olduğunu (eğer olduysa) öğrenebiliriz.

Bu düşünceleri, bu sayfalarda anlatıldığı şekilde sanatın öyküsüne uygulamak oldukça kolaydır: Sanatçıların öyküsü, ancak bir süre geçtikten sonra, eserlerinin diğerleri üstünde ne gibi etkisi olduğu ve sanatın öyküsüne ne gibi katkılarda bulundukları açıklık kazanınca, anlatılabilir. Bu nedenle binlerce yıllık bir geçmişten günümüze gelmiş çok sayıdaki bina, heykel ve resim arasından, bir öyküde sözü edilebilecek – öncelikle ve en fazla belirli sanatsal sorunlara çözüm getiren ve bu çözümlerle daha sonraki gelişmeleri belirleyen – çok az sayıda yapıtı seçmek zorunda kaldım.

Günümüze yaklaştıkça, geçici modaları kalıcı başarılardan ayırt edebilmek kaçınılmaz olarak daha zorlaşıyor. Daha önceki sayfalarda söz ettiğim gibi, doğal görünüme karşı çıkan yeni alternatif arayışları, ister istemez, sadece dikkat çekmek için yapılan bazı tuhaflıklara yol açtı. Ama aynı zamanda, renk ve biçimle deneyler yapılabilecek uçsuz bucaksız bir alanı da açtı. Daha çok araştırılması gereken bir alanı. Bu araştırmaların sonucunun ne olacağını ise henüz bilmiyoruz.

Bu yüzden herhangi bir kişinin sanatın öyküsünü "günümüze" kadar yazabileceği fikrine katılmakta güçlük çekiyorum. En son akımları ve o an en çok ilgi çeken sanatçıları yazıp tartışabiliriz. Ama bu sanatçıların "tarihe mal olacağını", olsa olsa, bir kâhin söyleyebilir. Eleştirmenler ise, pek de başarılı kâhinler olamamışlardır. İşini çok seven ve açık fikirli bir eleştirmen düşünelim. Bu eleştirmen 1890 yılında, sanat tarihini "güncelleştirerek" gününe kadar getirmek istesin. Bütün iyi niyetine karşın, Van Gogh, Cézanne ve Gauguin'in, o günlerde yaşayan bu üç kişinin, tarihe mal olduğunu bilemeyecektir. Bunlardan: orta yaşlı bir deli olan Van Gogh güney Fransa'da çalışıyordu; diğeri, hali vakti yerinde emekli bir beyefendi olan Cézanne'dı ve artık resimlerini uzun bir süredir sergilere göndermiyordu; üçüncüsü, yaşamının sonraki yıllarında ressam olmuş bir borsa simsarı olan Gauguin'di ve kısa bir süre sonra Güney Denizleri'ne gidecekti. Sorun bizim eleştirmenimizin, bu üç kişinin yapıtlarını değerli görüp görmediği değil, bu sanatçıların adını bile duyup duymadığıdır.

Şimdi'nin geçmiş'e dönüştüğünü görebilecek yaşayan her tarihçi, geçmiş zamanlarla bugün arasında değişen ana çizgileri gösterebilir. Bu kitabın son bölümü de bu görüşümü destekler. Sürrealizm bölümünü yazarken, yapıtları sonraki yıllarda çok etkili bulunacak ileri yaştaki bir mültecinin hâlâ İngiltere'nin Göller Bölgesi'nde yaşadığının farkında değildim. O zamanlar, 1920'lerin sevimli bir tuhaf tipi olarak düşündüğüm Kurt Schwitters'den (1887-1948) söz ediyorum. Schwitters, kullanılmış otobüs biletlerini, gazete kupürlerini, kumaş parçalarını ve atılmış diğer şeyleri birbirine yapıştırarak oldukça zevkli ve eğlenceli buketler oluşturuyordu (*resim* 392). Alışılagelmiş boyaları ve alışılagelmiş tuvalleri kullanmayı reddeden davranışı, Birinci Dünya Savaşı sırasında Zürich'te başlayan aşırı bir uçtaki hareketle ilişkiliydi. "Dada" adı verilen bu topluluktan, bir ön-

392

Kurt Schwitters
Görünmeyen mürekkep, 1947

Kâğıt üstüne kolaj, 25.1 × 19.8 cm; sanatçının malı



ceki bölümün İlkelciliğe ayrılmış kesiminde söz edebilirdim. Gauguin'in bir mektubunu anmıştım orada (*sayfa 586*). Gauguin bu mektubunda, Parthenon'un atlarından çocukluk yıllarının tahta atma dönmek istediğini söylüyordu. Çocuksu Da-da heceleri de böyle bir oyuncağı hatırlatıyordu. Bu sanatçılar kuşkusuz çocuklara benzemeye özeniyorlardı ve büyük S ile yazılan Sanat'ın tumturaklı görkemliliğini alaya alıyorlardı. Bu duyguları anlamak zor değildir. Fakat "Sanat-karşıtı" böyle davranışları bu sanatçıların alaya alıp ortadan kaldırmak istedikleri bir ciddiyet ile inceleyip anlatmak, bana oldukça tutarsız görünmüştür hep. Yine de bu hareketi hayata geçiren duygulara hiç yer vermediğim ya da onları dikkat almadığım söylenemez. Bu kafa yapısını, yani bir çocuğun dünyasındaki günlük eşyaların belirli anlamlar kazanabildiğini anlatmaya çalışmıştım (*sayfa 585*). Buna karşın, çocukların anlayış biçimine geri dönmenin, sanat eserleri ile insan yapısı diğere objeler arasındaki farkı bulanıklaştıracağını önceden göremediğimi de itiraf etmeliyim. Fransız sanatçısı Marcel Duchamp (1887-1968) böyle insan yapısı herhangi bir objeyi (onlara "ready-made", yani hazır yapıt diyordu) sadece alıp imzalayarak ün kazandı. Daha genç bir sanatçı olan Joseph Beuys (1921-1984), Almanya'da onun izinden gitti ve "Sanat" kavramını genişlettiğini ya da açtığını iddia etti.

En içten dileğim, kitabın başında "Sanat diye bir şey yoktur aslında,"

diyerek (*sayfa 15*), bu anlayışa – ki bir süre sonra bu anlayış bir modaya dönüşmüştür – bir katkıda bulunmuş olmamam. Benim asıl söylemek istediğim, "sanat" teriminin farklı zamanlarda farklı şeyleri ifade ettiğiydi. Örneğin Uzakdoğu'da, kaligrafi en çok saygı gören "sanat"tır. Eğer bir şey, ona duyduğumuz hayranlıktan dolayı, yapıtın gerçek amacını sormayı unutturacak kadar mükemmel yapılmışsa o zaman "sanat"tan söz etmekte olduğumuzu söylemiştim (*sayfa 594-595*). Bunun, resim sanatında nasıl gittikçe artarak meydana geldiğini ima ettim. İkinci Dünya Savaşı sonrası gelişmeleri beni haklı çıkardı. Eğer resim yapma sanatı dediğimiz zaman, sadece resmin tuvale uygulanmasından söz ediyorsak, bunun nasıl yapıldığı dışında hiçbir şeye hayranlık duymayan uzmanlar bulabiliriz. Geçmişte bile sanatçının boyaları kullanışına, fırça vuruşlarındaki canlılığa ya da dokunuşlarındaki inceliğe önem verilirdi. Ama bu, resmin bütününde sağlanan genel etki açısından ele alınırdı. Tiziano'nun, modelin boynundaki fırfırı verirken boyayı kullanış biçimine hayran olmak için *sayfa 334, resim 213*'e veya Rubens'in Faunus'un sakalını boyarken uyguladığı fırça sürüşlerindeki ustaca güvenin tadına varabilmek için *sayfa 403, resim 260*'a tekrar dönelim. Ya da Çinli ressamların becerikli fırçalarının ipek üstünde oluşturduğu o hassas ton derecelendirmelerinin ne kadar doğal ve rahat olduğunu görelim (*sayfa 153, resim 98*). Fırça sürüşündeki ustalık özellikle en çok Çin'de söz konusu edilmiş ve değer görmüştür. Hatırlarsanız, Çinli ustaların amacı, fırçanın ve mürekkebin kullanımında mükemmel bir beceri kazanmaktı. Böylece, esinlendiklerinde, tıpkı mısralarını yazan bir ozan gibi, hayallerindeki imgeyi hızla kâğıda geçirebileceklerdi. Nitekim, Çinliler için yazmanın ve resim yapmanın birçok ortak yönü vardır. Biraz önce Çinlilerin "kaligrafi" sanatından söz etmiştim. Bu sanatta Çinlilerin asıl hayran kaldığı şey yazı karakterinin güzel biçimlerinden çok, her fırça vuruşuna yansıyan ustalık ve esin duygusudur.

393

Jackson Pollock
Bir (numara 31, 1950), 1950

Astarsız tuval üstüne yağlıboya ve enamel boya, 269.5 × 530.8 cm; The Museum of Modern Art, New York. Sidney and Harriet Janis Collection Fund

İşte, resmin keşfedilmeyi bekleyen bir yönü de buydu: herhangi başka bir amaç gözetmeden sadece boyayı kullanış şekline odaklanmak. Fırçanın bıraktığı iz ya da lekeyi öne çıkaran bu anlayış, Lekecilik (Taşizm) adını aldı. Bu konuda, boyaları kullanmadaki yeni tekniği ile Amerikalı Jackson Pollock (1912-1956) ilgi çekti. Pollock, önce Sürrealizmle ilgilenmişti, ama yavaş yavaş, tablolarını dolduran garip imgelerden uzaklaşıp, soyut sanat çalışmalarına başladı. Alışılmış yöntemlere karşı sabrı tükenen sanatçı, tuvali döşemeye sermiş, boyayı damla damla akıtarak, dökerek ya da fırlatarak şaşırtıcı biçimler elde etmiştir (*resim 393*). Çinli ressamların da böyle kural dışı yöntemler kullandığını ve Amerika yerlilerinin büyü amacıyla kuma resimler çizdiğini hatırlamış olmalı. Sonuçta ortaya çıkan çizgi karmaşası, XX. yüzyıl sanatının iki karşıt beklentisini doyurmaktadır: Bunlardan birincisi, çocukların daha imge oluşturmayı bile bilmedikleri dönemlerinde yaptıkları karalamaları anımsatan çocukça bir sadeliğe ve kendili-





394

Franz Kline
Beyaz biçimler, 1955

Tuval üstüne yağlıboya, 188.9 × 127.6 cm; The Museum of Modern Art, New York. Philip Johnson'un bağışı

ğindenliğe duyulan özlemdi. İkincisi ise, terazinin öteki kefesinde yer alan ve "saf resim"in sorunlarına karşı duyulan entelektüel ilgiydi. Böylece Pollock, "aksiyon resmi" (action painting) ya da Soyut Ekspresyonizm olarak adlandırılan yeni bir üslubun yaratıcılarından birisi olarak karşılandı. Pollock'u izleyen ressamların hepsi, onun aşırı yöntemlerini kullanmasa bile, anlık güdülere kendilerini teslim etmenin gerekliliği konusunda hemfikirdiler. Çin kaligrafisinde olduğu gibi, bu anlayışta oluşturulan resimler de çabuk yapılmalıydı. Daha önce üstlerinde fazla düşünülmeden, bir anlık patlamayı andıran bir biçimde ortaya çıkmalıydılar. Kuşkusuz, sanatçılar ve eleştirmenler, bu yöntemi savunurken, yalnızca Çin sanatından değil, genel Uzakdoğu gizemciliğinden, özellikle de bu sanatın Batı'da yayılan ve adına Zen Budizm denilen biçiminden etkilenmişlerdir. Bu yeni akım, bu açıdan da, XX. yüzyıl sanatının önceki geleneğini sürdürmüştür. Kandinsky, Klee ve Mondrian gibi gizemci sanatçıların daha üstün bir gerçeğe ulaşmak için, gözle görünenin oluşturduğu perdeyi yırtmak istediklerini (*sayfa 570, 578, 582*), Sürrealistlerin ise "kutsal delilik"e varmayı amaçladıklarını (*sayfa 592*) hatırlıyoruz. Zen öğretisinin bir bölümü de (ki bu en önemli bölümü değildir), ruhen aydınlanmak için, mantıksal alışkanlıklarımızdan bir şok etkisiyle uzaklaşmamız gerektiğini savunur.



395

Pierre Soulages
3 Nisan 1954,
1954

Tuval üstüne yağlıboya, 194.7 × 130 cm; Albright-Knox Art Gallery, Bufallo. Bay ve Bayan Samuel M. Kootz'un bağışı, 1958

Geçtiğimiz bölümde, bir sanatçının yapıtına gereken değeri verebilmek için, onun kuramlarını kabul etmenin gerekli olmadığını belirtmiştim. Bu tür tablolara bakacak ilgi ve sabra sahip olan bir kimse, bir süre sonra bu tabloların bazılarından, diğerlerine oranla daha fazla hoşlanacak ve zamanla bu sanatçıların çözmeye çalıştığı sorunların önemini kavrayacaktır. Amerikalı sanatçı Franz Kline'ın (1910-1962) bir resmini, Fransız Lekecisi Pierre Soulages'ın (doğumu 1919) bir resmiyle karşılaştırmak bile öğretici olacaktır (*resim 394, 395*). Kline'ın tablosunu "Beyaz Biçimler" olarak adlandırması boşuna değil. Belli ki, dikkatimizi sadece çizgilerine değil, bu çizgilerin bir şekilde değişime uğrattığı tuvale de çekmek istiyor. Çünkü, çizgileri her ne kadar basit de olsa, derinliği olan bir mekân düzenlemesi izlenimi veriyor. Tablonun alt yarısı, ortaya doğru geldikçe sanki bizden uzaklaşıyor. Ama bana kalırsa, Soulages'ın tablosu daha ilginç görünüyor. Sanatçının canlı fırça vuruşlarındaki ton derecelendirmeleri, bu resimde de bir derinlik izlenimi yaratıyor. Fakat aynı zamanda, boyayı kullanma biçimi bana Kline'ınkinden daha hoş geliyor. Bu farklılıklar kitapta basılı resimlerde çok zor ortaya çıkıyor. Belki de kimi sanatçıları çeken öncelik, tabloların fotoğraf yolu ile çoğaltılmaya gösterdikleri bu dirençtir. Birçok şeyin makineler tarafından yapıldığı standartlaşmış bir dünyada, kendi el

emeklerinin ürünü olan yapıtların hiçbir zaman aynen çoğaltılamayacak kadar benzersiz kalmasını isterler. Bazıları, dev büyüklükteki tuvallerde çalışmayı seçmiştir. Öyle ki, sırf tuvalin boyutları izleyicide bir etki yaratır ve fotoğrafa indirgendiğinde tüm özelliğini yitirir. Ama daha da önemlisi, birçok sanatçı "doku" olarak adlandırdıkları özelliklere, yeni bir maddeye dokunulunca hissedilen yumuşaklığa ya da sertliğe, saydamlığa ya da yoğunluğa karşı büyük bir ilgi duymaktadır. Bu yüzden bazıları, boya yerine başka malzemeler, örneğin çamur, talaş veya kum kullanmışlardır.

İşte, Schwitters'in ve diğer Dadacıların yapıştırma resimlerine (paste-ups) ilgi duyulma edenlerinden biri de budur. Çuvalın kabalığı, plastiğin parlaklığı ve paslı demirin pütürlülüğü, yepyeni biçimlerde kullanılabilir. Bu anlayışın ürünleri resim ve heykel arasında bir noktada yer alır. İsviç-



396

Zoltan Kemeny
Dalgalanmalar,
1959

Demir ve bakır,
130 × 64 cm; özel
koleksiyon



397
Nicolas de Staël
Agrigento, 1953
Tuval üstüne yağlıboya, 73 × 100 cm; Kunsthaus, Zürih

re'de yaşamış olan Macar sanatçı Zoltan Kemeny (1907-1965), soyutlamalarını metallerden yapıyordu (*resim 396*). Bu yapıtlar, çevremizdeki kent yaşantısının görme ve dokunma duyularımıza sunduğu çeşitliliği ve şaşkınlığı fark etmemize yardımcı olurlar. Bunların böylece, XVIII. yüzyılın sanat uzmanlarını doğadaki "pitoresk" güzellikleri (*sayfa 396-397*) keşfetmeye hazırlayan manzara resimleriyle aynı görevi gördükleri söylenebilir.

Umarım, okurlarımdan hiçbiri, yalnızca bu birkaç örneğin, her çağdaş resim sergisinde karşılaşılabilecek olası çeşitlemelerin tümünü kapsayacağını düşünmez. Örneğin, biçimler ve renkler bir araya geldiğinde görüntüde beklenmedik kamaşmalar ve titremeler oluşturan optik etkilerle özellikle ilgilenen sanatçılar vardır – bu akım, "Op Art" olarak adlandırılmıştır. Fakat çağdaş sanatta, sadece boya, doku ve biçim üzerine yapılan deneylerin hâkim olduğu kanısını uyandırmak yanlış olur. Bir sanatçının genç kuşak tarafından saygı görmek için bu tür deneyleri yapması ve bu alanda kendine özgü ilginç bir üslup geliştirmesi gerektiği doğrudur. Buna karşın, İkinci Dünya Savaşı sonrası en çok dikkati çeken sanatçılardan bazılarının, zaman zaman soyut sanat üstündeki çalışmalarından imge yapımına döndükleri olmuştur. Bu açıdan özellikle aklıma gelen bir sanatçı, bir Rus mültecisi olan Nicolas de Stäel'dir (1914-1955). Sanatçının yalın, fakat uzmanca fırça vuruşları (*resim 397*), çoğunlukla inandırıcı manzara çağrışımları oluşturarak bize ışığın ve uzaklığın duygusunu mucizevi bir şekilde verirken, boyanın tuval yüzeyindeki fiziksel varlığını da hiçbir za-



398

Marino Marini
At üstünde adam,
1947

Bronz, yüksekliği 163.8 cm; Tate Gallery, Londra

399

Giorgio Morandi
Ölüdoğa, 1960

Tuval üstüne yağlıboya, 35.5 × 40.5 cm; Museo Morandi, Bologna

man unutturmaz . Bu sanatçılar, daha önceki bölümde ele aldığımız şekilde, imge oluşturma çalışmalarını sürdürdüler (*sayfa 561-562*).

Savaş sonrasının diğer bazı sanatçıları, bilinçlerinde bir saplantı haline gelen tek imge üzerine yoğunlaştılar. Heykelci Marino Marini (1901-1980), savaş döneminde kendisini etkileyen tek bir motif üzerindeki sayısız çeşitlemeleriyle ün kazanmıştır. Bu motif, hava akınları sırasında, atlarına binerek köylerinden kaçan, kısa boylu, gürbüz İtalyan köylülerinin görünümüdür (*resim 398*). Korku dolu bu betimlemelerle, Verrocchio'nun Colleoni'si gibi destansı atlıların (*sayfa 292, resim 188*) geleneksel betimlenme biçimi arasındaki karşıtlık, Marino'nun yapıtlarını çok dokunaklı kılıyor.

Okuyucu, bu farklı örneklerin sanatın öyküsünün devamına bir katkıda bulunup bulunmadığını, ya da bir zamanlar büyük bir nehir olan sanatın artık küçük kollara ve derelere mi ayrıldığını merak edebilir. Bu konuda bir şey söyleyebilmek zor, ancak bu kadar çok sayıda farklı arayış olması içimizi rahatlatmalı. Gerçekten de bu açıdan bakıldığında karamsarlığa kapılmamıza neden olacak bir şey yok. Bir önceki bölümün sonunda da söylediğim gibi (*sayfa 596*), "biçimleri ve renkleri 'doğru' dengelemek gibi mü-



kemmel bir yeteneğe" ve "yarım çözümlerden tatmin olmayan, içten bir çalışmanın çile ve eziyetini her türlü kolay etkiye ya da yapay başarıya tercih eden dürüst bir kişiliğe" sahip erkek ve kadınlar her zaman olacaktır.

Bu tarife uyan bir sanatçı da bir başka İtalyan olan Giorgio Morandi'ydi (1890-1964). Morandi kısa bir dönem boyunca, de Chirico'nun resimlerinden etkilendi (*sayfa 590, resim 388*), ancak sonunda moda olan tüm akımlarla ilişkiyi reddetti ve mesleğinin temel sorunları üstüne inatla yoğunlaştı. Atölyesindeki vazo ve diğer tür kapları, farklı açılardan ve farklı ışıklar altında, boya ya da asitle indirme baskı kullanarak resimlemeyi severdi (*resim 399*). Bu işi öylesine duyarlılıkla yaptı ki, mükemmelliğe ulaşmak için gösterdiği çaba, yavaş da olsa ciddi bir biçimde çağdaşı sanatçıların, eleştirmenlerin ve toplumun saygısını kazandı.

Yaşadığımız yüzyılda, dikkat çekmek için bir sürü yaygara koparan tüm "izm"leri bir kenara bırakarak, sadece kendi belirlediği sorunlarla ilgilenen tek usta Morandi değildir kuşkusuz. Buna karşın, çağdaşlarımızdan bazılarının da bu modalara uyma ve dahası yeni bir moda başlatma dürtüsünü hissetmiş olmalarına şaşırmamak gerek.

Örneğin, "Pop Art" olarak bilinen hareketi ele alalım. Pop Art'ın dayandığı kuramları anlamak hiç de güç değil. "Günlük yaşantımızın parçası olan 'uygulamalı' ya da 'grafik' sanatlar olarak tanımlanan sanatta, müzelerde gördüğümüz ve çoğumuzun anlamakta zorluk çektiği 'saf' sanat arasındaki uçurum"dan söz ederken, bu kuramlar hakkında bazı ipuçları verdim (*sayfa 596*). Bu kopuşun, ince beğenili kimseler tarafından aşağılanan her şeyin tarafını tutan sanat öğrencilerini etkilemesi doğaldır. Tüm sanat karşıtı akımlar, artık entelektüllerin konusu olmuştu. Böylece bu akımlar, nefret ettikleri Sanat'ın ayrıcalığını ve gizemci savlarını paylaşmaya başlamışlardı. Peki, bu niye müzikte olmamıştı? "Pop" denilen yeni bir müzik türü kitleleri kendine bağlamış, tüm dikkatleri zaman zaman isterik bir bağlılığa varacak şekilde üstüne çekmişti. Öyleyse bir "Pop" sanat da olamaz mıydı? Bu sanat, bant karikatürler veya reklamlardan bilinen imgeleri kullanarak elde edilemez miydi?

Bir tarihçinin görevi gerçekten olmuş şeyleri daha anlaşılır kılmak, eleştirmeninki ise, olup bitenleri eleştirmektir. Şimdi'nin tarihini yazma girişiminde karşılaşılan en ciddi sorunlardan birisi, bu iki işlevin birbirine karıştırılmasıdır. Önsöz'de, "sadece bir beğeni ya da moda örneği olarak ilginç sayılabilecek olan her şeyi dışarda bırakmayı" amaçladığımı söylemiştim. Bu kuralın kapsamı dışında kalan sanatsal deneylerin sonuçlarını henüz görmüş değilim. Fakat okurun bir karara varması zor olmasa gerek. Ne de olsa, bu son akımlara ilişkin sergiler birçok yerde düzenlenmektedir. Bu yeni ve güzel bir gelişmedir.

Sanatta hiçbir devrim, Birinci Dünya Savaşı öncesinde başlatılan devrim kadar başarılı olmadı. Bu akımların ilk temsilcilerinden bazılarını tanıyıp, onların cesaretini ve düşman bir basınla, alaycı bir seyirci kitlesine karşı koymalarındaki şiddeti anımsayanlarımız, bu bir zamanların başkaldıran sanatçılarının, resmî destekle düzenlenmiş ve yeni anlatım yollarını öğrenip özümlemek için sabırsızlanan kalabalıkların doldurduğu sergilerini gezince, gözlerimize inanmakta güçlük çekiyoruz. Bu benim kişisel olarak yaşadığım bir tarih kesitidir ve bir bakıma, bu kitabın kendisi de bu değişime tanık olmuştur. Bu kitaptaki Giriş ve Deneysel Sanat bölümlerini ilk yazdığımda, sert eleştirilere uğrayan tüm sanatsal deneyleri açıklamayı ve haklı göstermeyi, tarihçi ve eleştirmenin doğal görevi sayıyordum. Bugün yaşanan sorun ise, bu deneylerin yarattığı şaşkınlığın iyice azalmış olması ve artık deneysel her şeyin basın ve seyirci tarafından benimsenir gözükmesidir. Eğer günümüze bir lider gerekiyorsa bu lider, başkaldıran davranışlardan uzak duran sanatçıdır. İnanıyorum ki, bu kitabın ilk olarak yayımlandığı 1950 yılından beri sanat tarihinde gözlemlediğim en önemli olay, herhangi bir yeni akımın doğmasından çok, genelde yaşanan bu dramatik değişim olmuştur. Çok farklı gözlemciler olayların bu beklenmedik gidişi üzerinde yorumda bulunmuşlardır.

Prof. Quentin Bell, 1964'te J.H. Plumb'ın editörlüğünü yaptığı *The Crisis in the Humanities* kitabının *The Fine Arts* bölümünde şöyle yazıyordu:

1914'te, hiç ayrım yapılmaksızın "Kübist", "Fütürist" ya da "Modernist" olarak tanımlanan Post-Empresyonist sanatçı, bir dolandırıcı ya da bir şarlatan olarak görülüyordu. Seyirci kitlesinin tanıyıp hayran olduğu ressam ve heykelciler köklü yeniliklere şiddetle karşı çıkıyorlardı. Para, etkileme gücü ve müşteriler, hep onların yanındaydı. Bugün durumun tersyüz olduğunu söyleyebiliriz. Sanat Konseyi ve İngiliz Kültür Konseyi gibi kamu kuruluşları, büyük iş çevreleri, basın, kiliseler, sinema ve reklam sektörü, pek de doğru olmayan şekilde "uyumsuz sanat" (non conformist art) diye adlandırılan şeyin tarafını tutuyorlar... Seyirci kitlesi ne verirsen kabul ediyor veya en azından geniş ve etkili bir bölümü bunu böyle yapıyor... Artık hiçbir gariplik, eleştirmenleri kızdırmaya ve hatta şaşırtmaya bile yetmiyor...

"Aksiyon Resmi" adını ilk kez bulan ve çağdaş Amerikan resim sanatının önde temsilcisi olan Harold Rosenberg, *New Yorker* dergisinin 6 Nisan 1963 tarihli sayısında yayımladığı bir makalesinde, 1913'te New York'ta açılan ilk öncü (avant-garde) sergisinin (The Armory Show) seyircileriyle, "Öncü" diye tanımladığı yeni bir seyirci türü arasındaki ayrımı ortaya koyuyor:

Öncü seyirci kitlesi her şeye açıktır. Onun işgüzâr temsilcileri – müze müdürleri ve yöneticileri, sanat eğitimcileri, galeri sahipleri – boya daha tuvalde kurumadan sergiler düzenlemek ve açıklayıcı etiketler bulmak için ortalığa atılıyorlar. Eleştirmenler ise, geleceğin sanatını yakalamak ve birçok yeni sanatçıya ün kazandırmak için, atölyeleri şöhret avcıları gibi tarıyorlar... Sanat tarihçileri ise, alışılmamış hiçbir ayrıntıyı gözden kaçırmadıklarına emin olmak için, ellerinde fotoğraf makineleri ve not defterleriyle hazır bekliyorlar. Yeni'nin geleneği, diğer tüm gelenekleri sıradanlığa indirgedi...

Rosenberg, biz sanat tarihçilerinin de, bu durumun değişmesinde rolümüzün olduğunu söylemekte haklıdır. Nitekim, bugün sanat tarihi ve özellikle de çağdaş sanatın tarihini yazan bir tarihçinin, yazacaklarının kasıtlı olmayan bu etkilerine de dikkati çekmesi gerektiğine inanıyorum. Girişte böyle bir kitabın getirebileceği olası zarara değinmiş, sanat züppeliğine kaçmanın tehlikelerini vurgulamıştım. Ne var ki bu tehlike, sanatta önemli olan tek şeyin değişiklik ve yenilik olduğunu savunan yanlış izlenimin yanında önemsiz kalır. Değişimi akıl almaz bir hızla artıran, değişime karşı duyulan ilgi olmuştur. Doğal olarak bunun – istenen sonuçları gibi – istenmeyen sonuçlarını da sanat tarihinden kapı dışarı etmek doğru olmaz. Sanat tarihine duyulan yeni ilgi, bir bakıma, toplumumuzda sanat ve sanatçının konumunu değiştirmiş olan birçok etkenin bir sonucudur ve

sanatı geçmişte hiç olmadığı kadar moda haline getirmiştir. Konuyu bağlamak için, bu etkenlerden birkaçına değinmek istiyorum:

1. Kuşkusuz birincisi, insanoğlunun gelişme ve değişme konusundaki deneyimidir. Bu deneyim bize, insanlık tarihinin, günümüze kadar gelip, geleceğe uzanan bir dönemler dizisi olduğunu göstermiştir. Taş Çağı, Demir Çağı, Feodal Çağ ve Sanayi Devriminden söz edildiğini hepimiz duymuşuzdur. İnsanlığın gelişimi konusundaki düşüncelerimiz artık olumlu olmayabilir. Bizi Uzay Çağına taşıyan değişimlerin, getirdikleri gibi götürdüklerinin de olduğunu fark edebiliriz. Fakat XIX. yüzyıldan beri, çağların akışının karşı konulamaz olduğu inanışı kök salmıştır. Bu geri dönülemez akışla birlikte ekonomi ya da edebiyat gibi sanatın da sürüklenip gittiği düşünülür. Nitekim sanat, "çağın başlıca ifadesi" sayılmıştır. Sanat tarihinin gelişimi (ve belki de elinizdeki bu kitap), bu inancın yayılmasına katkıda bulunmuştur. Bu kitabın sayfalarını geri çevirdiğimizde, bir Yunan tapınağının, bir Roma tiyatrosunun, bir Gotik katedralin ya da modern bir gökdelenin ayrı bir düşünce yapısını "ifade ettiğini" ve ayrı bir toplum tipini temsil ettiğini hissetmemişmiyizdir? Eğer bu izlenim, Yunanlıların Rockefeller Center'ı yapamayacakları ve Notre Dame'ı da yapmak istemeyecekleri anlamında yorumlanırsa, elbette bir gerçek payı taşır. Fakat çoğu zaman, dönemin koşullarının ya da "dönemin ruhu" olarak adlandırılan şeyin Yunanlılara Parthenon'u, Feodal Çağ insanlarına katedralleri ve bize de gökdelenleri ister istemez yaptırdığı düşünülür. Kişisel olarak katılmadığım bu düşünceye göre, bir kimsenin kendi döneminin sanatını kabul etmemesi hem boşunadır hem de aptalcadır. Bu durumda bir üslup ya da deneyin "güncel" olarak ilan edilmesi, bir eleştirmenin onu anlamak ve tanıtmak ihtiyacını duyması için yeterlidir. Böyle bir anlayış, eleştirmenlerin eleştirme cesaretini kaybetmelerine yol açmış ve onları sadece sanat olaylarını kaydeden kişiler durumuna getirmiştir. Eleştirmenler bu tutum değişikliğine, onlardan önce gelenlerin yeni üslupları görmeyi ve kabul etmeyi başaramadıkları için yaşadıkları büyük yanılgıları gerekçe gösterirler. Özellikle de ilk başta çok kötü eleştirilen Empresyonistlerin (*sayfa 519*), sonradan bu kadar ünlenmesi ve tablolarını yüksek fiyatlara satması, eleştirmenleri iyice ürkütmüştür. Tüm büyük sanatçıların kendi zamanlarında reddedildiği ve alaya alındığı gibi bir inanç hâkimdir günümüzde. Bu yüzden toplum artık hiçbir şeyi reddetmemek ve alaya almamak için büyük çaba göstermektedir. Sanatçıların geleceğin öncüsü olduğu ve eğer onların değerini anlamazsak, onların değil bizim gülünç duruma düşeceğimizi savunan görüş, toplumun en azından büyük bir kısmına egemendir.

2. Şimdiki duruma katkıda bulunan ikinci öge de gelişme ile, özellikle de bilimin ve tekniğin gelişimi ile ilgilidir. Hepimiz, modern bilimin kuramlarının, inanılmaz derecede karışık ve anlaşılması zor görüldüğü halde yine de bir değere sahip olduğunu biliyoruz. Bunun en etkileyici örneği, artık herkesin de bildiği, Einstein'in görecelik kuramıdır. Bu kuram, zaman ve yer hakkındaki tüm akla uygun kavramlarla çelişiyor gibi görünse bile, sonuçta atom bombasının yapımını sağlayan kütle ve enerji formülünü ortaya çıkarmıştır. Bilimin gücünden ve saygınlığından oldukça fazla etkilenen sanatçı ve eleştirmenler, deneylere güven beslemeye başladılar; ne var ki aynı zamanda, anlaşılması güç olan her şeye de inançla sarıldılar. Ne yazık ki bilim, sanattan çok daha değişiktir, çünkü bilim adamı mantıklı yöntemlerle, anlaşılması güç olanı, saçma olandan ayırma gücüne sahiptir. Sanat eleştirmeninin böyle kesin sonuç veren sınama yöntemleri yok. Dahası, yeni bir deneyin anlamlı olup olmadığı üzerinde düşünmek için zaman istemenin mümkün olmadığını da seziyor. Böyle yaptığı takdirde, geride kalabilir. Geçmişin eleştirmenleri için belki de bunun önemi yoktu; bugünse, eski inanışlara bağlı kalanların, değişmeyi reddedenlerin ezilip geçileceğine hemen hemen herkes inanıyor. Ekonomide sürekli olarak ya uyum göstermemiz ya da yok olmamız gerektiği söyleniyor. Açık görüşlü olmamız ve sunulan yeni yöntemlere bir şans tanımamız gerekiyor. Hiçbir sanayici, tutucu olduğu, girişimci olmadığı damgası yeme riskine girmek istemez. Sadece zamana uyması yeterli değildir; zamana uyduğunun algılanması da gerekir. Bu yüzden özel ofisini en son modanın yapıtlarıyla doldurur. Onun için bu yapıtlar ne kadar devrimci olursa, o kadar iyidir.

3. Günümüz koşullarında üçüncü öge, ilk bakışta öncekilerle çelişir gibi gözüküyor, ne de olsa sanat, sadece bilim ve teknolojiye ayak uydurmak istemiyor, aynı zamanda bu "canavarlar"dan kurtulmak için de bir çıkış yolu arıyor. Daha önce de gördüğümüz gibi, sanatçılar bu yüzden mantıklı ve mekanik olanı reddetmişlerdir. Aralarından çoğu, kendiliğindenliğin ve bireyselliğin önemini vurgulayan gizemli bir inancı kucaklamışlardır. İnsanların mekanikleşmekten ve otomatikleşmekten, aşırı düzenli ve standartlaşmış bir hayata sahip olmaktan niye ürktüklerini anlamak hiç zor değildir. Kişisel tuhaflıklara, kaprislere hâlâ izin verilen ve dahası değer verilen tek yer sanattır sanki. XIX. yüzyıldan beri, birçok sanatçı, boğucu gelenekçiliğe karşı, kentsoyluyu şaşırtarak savaştığını ileri sürmüştür (*sayfa 511*). Ne yazık ki, kentsoylu bu arada, şaşırtılmış olmanın çok eğlenceli bir şey olduğunu anladı. Büyümeyi reddeden ama yine de çağdaş dünyada kendine bir yer bulan insanların tuhaf davranışlarını izlemekten hepimiz biraz hoşlanmaz mıyız? Üstelik, yeni şeyler karşısında şaşırmayı reddederek ne kadar önyargısız olduğumuzu herkese gösterme şansını da elde et-

mez miyiz? Böylece teknik verimlilik dünyası ve sanat dünyası geçici bir barışa kavuştular. Sanatçı özel dünyasına çekilip, mesleğinin gizleri ve çocukluk düşleriyle ilgilenebilir, yeter ki, ürettiği şeyler toplumun sanat kavramına uygun olsun.

4. Bu kavramlar, sanat ve sanatçılar hakkında ortaya çıkan ve kitabımız boyunca gelişim sürecini izlediğimiz belirli psikolojik varsayımların etkisinde kalmıştır. Örneğin kökleri Romantik döneme kadar uzanan "kişisel ifade" kuramı (*sayfa 502*) ve dönemini derinden etkileyen Freud'un buluşları (*sayfa 592*) gibi. Bu buluşlardan yola çıkarak, sanatla ruhsal rahatsızlık arasında, Freud'un hiçbir zaman kabul etmeyeceği kadar yakın bir ilişki olduğu öne sürülmüştü. Bu görüş, sanatın "çağının bir ifadesi" olduğu inanışıyla birleşince, ortaya şöyle bir sonuç çıktı: her türlü özdenetimi terk etmek, sanatçının sadece hakkı değil, göreviydi de. Eğer bu şekilde özdenetimsiz yapılan eserler hoş görünmüyorsa, bunun nedeni yaşanan çağın da hoş olmamasıdır. Önemli olan, bu çıplak gerçeklerle yüzleşerek kendi durumumuzun teşhisini koymaktır. Bu kusurlu dünyada bize sadece sanatın mükemmeli vereceğini savunan karşıt fikir ise, genellikle "gerçekten kaçış" olarak yorumlanıp dikkate alınmamıştır. Psikolojinin uyandırdığı ilgi, hem sanatçıları hem de seyircileri, insan ruhunun daha önce tabu olarak görülüp uzak durulan derinliklerini keşfetmeye yönlendirmiştir. "Gerçeklerden kaçma" damgası yememe isteği, birçoklarının gözünü, önceki kuşakların uzak duracağı gösterilerden başka yöne çevirmesini engelledi.

5. Şimdiye kadar sıraladığımız dört unsur, resim ve heykelin yanı sıra edebiyat ve müzikte de etkili oldu. Geri kalan beş unsur daha çok sanatın uygulaması ile ilişkili. Kitapların basılıp yayımlanması, tiyatro eserlerinin oynanması ve müzik eserlerinin çalınması gerekir. Bu işlerin bir mekanizma tarafından yapılması zorunluğu olanların, aşırı deneyler yapma şansını belirli ölçüde frenler. Bu yüzden, tüm sanatlar arasında kökten yeniliklere en açık olanı resim olmuştur. Eğer boyanızı tuvale dökmeyi tercih ediyorsanız, fırça kullanmak zorunda değilsinizdir. Eğer Yeni-Dadacı iseniz, bir sergiye yapıt olarak bir çöp parçası gönderip, bunun sergilenmesi konusunda sergi yöneticilerine meydan okuyabilirsiniz. Onlar neye karar verirse versin, siz dalganızı geçersiniz. Sonuçta sanatçının da bir aracıya, onun çalışmalarını sergileyip tanıtan bir galeri sahibine ihtiyacı vardır. Şimdiye kadar saydığımız, sanatçı ve sanat eleştirmenini yönlendiren tüm etmenler, galeri sahibi üstünde büyük bir olasılıkla daha etkili olacaktır. Eğer değişikliği kollayan, akımları izleyen ve yükselen yetenekleri gözleyen biri varsa, o da galeri sahibidir. Doğru ata oynarsa sadece büyük bir servet ka-

zanmakla kalmayacak, müşterilerini de memnun edecektir. Bir önceki kuşağın tutucu eleştirmenleri, "bu modern sanatın", galeri sahiplerinin bir dalaveresi olduğundan yakınırlardı. Ne var ki, sanatın ticaretini yapan bu insanlar her zaman kâr etmek istemişlerdir. Onlar bu pazarın efendileri değil, hizmetkârlarıdır. Doğru bir seçimin, bir galeri sahibine, sanatçılara ün kazandıracak ya da ün kaybettirecek bir güç ve prestij verdiği zamanlar olmuştur. Ama tıpkı yeldeğirmenlerinin rüzgâr estiremeyeceği gibi, galeri sahipleri de bir değişim rüzgârı yaratamazlar.

6. Öğretmenlerin durumu ise daha farklı olabilir. Bence altıncı öge sanat öğretmenidir ve günümüzde önemli bir yer tutmaktadır. Modern eğitimdeki devrim kendini ilk olarak çocuklara sanatın öğretilmesinde göstermiştir. Bu yüzyılın başında sanat öğretmenleri, geleneksel yöntemlerin insan ruhunu köreltici alıştırmalarını terk ederlerse, çocukların ne kadar daha verimli olacağını görmeye başladılar. Elbette bu anlayış, Empresyonizmin başarısı ve *Art Nouveau*'nun deneyleri (*sayfa 536*) ile zaten su üstüne çıkmaya başlamıştı. Özgürlükçü anlayışın temsilcileri, özellikle de Viyana'da Franz Cizek (1865-1946), çocukların, sanatsal ölçüleri değerlendirecek duruma gelene kadar, yeteneklerini özgürce sergilemelerini istiyordu. Cizek'in elde ettiği sonuçlar öylesine olağanüstüydü ki, çocukların çalışmalarındaki özgürlük ve çekicilik, yetişkin sanatçıların imrendiği bir şey oldu. Aynı zamanda psikologlar, çocukların boya ve oyun macunu kullanırken duydukları hazzı olumlu bir öge olarak gördüler. "Kendini ifade etme" ideali, ilk olarak sanat derslerinde geniş bir kitle tarafından değer gördü. Günümüzde "çocuk sanatı" terimini olağan bir biçimde kullanırken, bu terimin önceki kuşakların sanatla ilgili tüm kavramlarına karşıt olduğunu aklımıza bile getirmiyoruz. Toplumun büyük bir kısmı, gördükleri bu yeni eğitim sonucu yeni bir hoşgörü kazanmıştır. Çoğu özgür yaratıcılığın tadına varmıştır ve dinlenmek amacıyla resim yapmayı bir alışkanlık haline getirmiştir. Amatörlerin sayılarındaki bu hızlı artış, sanatı da birçok yönden etkilemiştir. Bu etkilerden biri, sanata olan ilginin güçlenmesidir ve bu, sanatçılar tarafından olumlu karşılanmalıdır. Buna karşın, çoğu profesyonel, bir sanatçının ve bir amatörün fırça vuruşları arasındaki farkı vurgulamaya önem verir. Usta fırça vuruşunun gizemi de belki bu farktan doğmaktadır.

7. Aslında rahatlıkla birinci sıraya da koyabileceğimiz yedinci etmene geldik: Resmin rakibi olarak fotoğrafın yaygınlaşması. Geçmişin sanatı elbette ki tümden ve yalnızca gerçekliğin taklidini amaçlamamıştır. Fakat, daha önce de gördüğümüz gibi (*sayfa 595*), sanatın doğayla olan bağı bir türlü

nirengi noktası sağlamış, en iyi sanatçıların yüzyıllar boyunca kafalarını meşgul edecek ve eleştirmenlere yüzeysel de olsa bir ölçüt sağlayacak bir sorun oluşturmuştur. Fotoğrafın, XIX. yüzyılın başlarında bulunduğu doğrudur ama, onun şu andaki kullanım biçimi başlangıçtaki kullanımıyla karşılaştırılamaz. Artık her ülkede, fotoğraf makinesine sahip milyonlarca insan var. Tatil süresinde çekilen renkli fotoğrafların sayısı milyarları buluyor. Bunca fotoğrafın arasından, bilinçli olmadan, şans eseri çekilmiş ve çoğu manzara resmi kadar güzel ve çekici, birçok portre resmi kadar etkili ve unutulmaz olan görüntüler çıkacaktır elbette. Bu yüzden, "fotoğraf gibi" sözünün, sanatçıların ve sanat beğenisi dersi veren öğretmenlerin gözünde aşağılayıcı bir sıfata dönüşmesine şaşmamalı. Böyle bir aşağılamayı desteklemek için kimi zaman ileri sürülen gerekçeler temelsiz ve haksız olabilir, ama artık sanatın, doğanın betimlenmesi dışında yeni seçenekler sunması gerektiği fikri, birçoklarınca kabul edilmektedir.

8. Sekizinci nokta olarak şunu unutmamak zorundayız: Dünyanın birçok yerinde sanatçıların yeni seçenekler aramaları engellenmiştir. Eski Sovyet Rusya'nın yorumuna göre ele alınan Marksçı kuramlar, XX. yüzyılın sanatsal deneylerini kapitalist toplumun çürümüşlük belirtisinden başka bir şey olarak görünmüyordu. Sağlıklı bir komünist toplumun belirtisi ise traktör süren neşeli köylüleri ya da güçlü, kuvvetli maden işçilerini resimleyerek, verimli çalışmanın sevinçlerini yücelten bir sanattı. Dolayısıyla, bu tepeden denetim girişimi sanatsal özgürlüğün yararları konusunda bizi eğitebilir. Doğal olarak başka ülkelerde sanatı böyle tepeden gelen bir güçle kontrol etme girişimi, kendi yaşadığımız özgür ortamın ne kadar büyük bir nimet olduğunu anlamamıza yardım etmiştir. Ama aynı zamanda bu girişim, sanatı politika arenasına çekmiş ve Soğuk Savaş'ta kullanılan bir silah haline getirmiştir. Batı dünyasında, sanatta aşırı başkaldırılara verilen resmi destek, biraz da diktatörlük ve özgür toplum arasındaki büyük zıtlığı vurgulama olanağından kaynaklanmaktadır.

9. Yeni durumun dokuzuncu ögesine geldik. Totaliter rejimle yönetilen ülkelerin tatsız tekdüzeliğiyle, özgür bir toplumun neşeli çeşitliliği arasındaki farkta gerçekten bir ders yatmaktadır. Günümüz yaşantısına anlayışlı bir açıdan yaklaşan herkes, toplumda yeniliğe duyulan susamışlığın ve modanın geçici heveslerine karşı ilginin, yaşantımıza tat kattığını kabul etmek zorundadır. Bu sayede sanatta ve tasarımda canlandırılan yaratıcılık ve maceraseverlik ruhu, gerçekten de eski kuşakları imrendirecek ölçüdedir. Bazen, soyut resim alanındaki en son başarıyı, "perdelik kumaş deseni" diye tanımlayarak dikkate almama eğiliminde olabiliriz. Fakat bu so-

yut deneylerin etkisiyle, perde kumaşlarının ne kadar zengin ve çeşitli desenlere kavuştuğunu da unutmamamız gerekir. Yeni oluşan hoşgörü ile birlikte eleştirmenlerin ve üreticilerin yeni fikirlere şans tanıma konusundaki açıklıkları, gerçekten de çevremizi zenginleştirmiştir. Modanın bu kadar hızlı değişmesi bile eğlendirici oluyor. İnanıyorum ki, gençlerin çoğu kendi zamanlarının sanatı olarak kabul ettikleri eserlere bu gözle bakıyorlar. Onlar, bir sergi kataloğunun girişinde yazılmış anlaşılmaz ve gizemli sözcükleri hiç önemsemiyorlar. Olması gereken de bu zaten. Eğer sanattan gerçekten zevk alıyorlarsa, birkaç gereksiz ağırlığın atılmasından memnun olmalıyız.

Öte yandan, modaya tamamen teslim olmanın tehlikeleri, vurgulamaya gerek bırakmayacak şekilde belirgindir. Sahip olduğumuz özgürlüğün elimizden alınması söz konusudur. Burada devlete ait herhangi bir kolluk kuvvetinin tehdidi yoktur elbette (ve bunun için teşekkür borçlu olmalıyız). Asıl tehdit, topluma boyun eğme baskısı, geride kalma ya da "eski kafalı" olarak nitelendirilme korkusudur. Çok yakın zamanlarda bir gazetede çıkan yazıda, okuyucuların "sanat yarışında geri kalmamak" için o anda açık olan bir tek kişilik sergiye gitmeleri söyleniyordu. Böyle bir yarış yoktur elbette. Ama eğer olsaydı kaplumbağa ve tavşan öyküsünü anımsamak yararımıza olurdu.

Harold Rosenberg'in "yeni'nin geleneği" olarak tanımladığı yaklaşımın (*sayfa 611*), günümüz sanatının adeta vazgeçilemez bir parçası haline geldiğini görmek gerçekten şaşırtıcıdır. Bu yaklaşımı sorgulayan biri, adeta dünyanın düz olduğunu savunup gerçeği inkâr ediyor gibi görülmektedir. Ama, sanatçıların gelişimin öncüsü olması gerektiği düşüncesinin her kültürde paylaşılmadığını hatırlamakta yarar var. Tarihte birçok dönem ve dünyada birçok bölge bu saplantısal düşünceyi bilmemektedir. *Sayfa 145, resim 91*'deki güzelim halıyı yapan zanaatkâr, kendisinden, daha önce hiç görmediği bir motifi keşfetmesi istenseydi şaşırırdı herhalde. Kuşkusuz, onun tek istediği iyi bir hah yapmaktı. Bu anlayış bizlerin arasında da biraz yayılsa iyi olmaz mıydı?

Batı dünyasının, sanatçıların birbirlerini geçme tutkusuna çok şey borçlu olduğu doğrudur. Tutku olmasaydı, "Sanatın öyküsü" de olmazdı. Ama, sanatın bilim ve teknolojiden farklı olduğunu hatırlamaya, belki eskisinden çok daha fazla gerek var. Sanat tarihinin bazen belirli sanatsal sorunların çözümüne giden yolda atılan adımları izlediği doğrudur. Bu kitapta da bunları anlaşılır kılmaya çalıştık. Ancak, sanatta "gelişme"den söz edilemeyeceğini, bir açıdan elde edilen kazancın farklı bir açıdan yaşanılan kayıpla dengelendiğini de (*sayfa 262, 536-538*) göstermeye çalıştık. Bu, geçmişte olduğu gibi günümüzde de geçerlidir, Örneğin, hoşgörünün artması sonucu elde edilen kazanç, standartlarda bir düşüşü de beraberinde getirecektir; yeni heyecanlar peşinde koşma hevesi, sanatseverlerin eski başya-

pıtların sırlarını öğrenebilmek için yaptıkları sabırlı gözlemi tehlikeye atacaktır. Geçmişe olan saygı, hayatta olan sanatçıları ihmale yol açtığı durumlarda zararlı olmuştur elbette. Ancak güncele duyduğumuz bu yeni hevesin, modayı ve şöhret olma tutkusunu bir kenara itip azimle çalışan gerçek dehâları ihmal etmemize neden olmayacağını kimse garanti edemez. Ayrıca, kendimizi tümden şimdi'ye verirken, geçmişin sanatını sadece yeni başarıları anlamlı kılan bir arka plan olarak görürsek, sanat mirasımızdan tamamen kopabiliriz. Müzeler ve sanat tarihi kitapları tehlikeyi artırabilirler, çünkü totem direklerini, Yunan heykellerini, katedrallerin pencerelerini, Rembrandt'ın ve Jackson Pollock'un yapıtlarını bir yerde toplayıp, ayrı dönemlerde yapılmış bile olsalar, tümünün bir arada, büyük S'li "Sanat" ı oluşturduğu izlenimini uyandırırlar. Sanat tarihi, ancak, bunun niçin böyle olmadığını ve ressamlarla heykelcilerin değişik durumlara, modalara, niçin değişik biçimde tepki gösterdiklerini gördüğümüz an bir anlam kazanmaya başlayabilir. Bu yüzden, bu bölümde, günümüz sanatçılarının olasılıkla duyarlı oldukları durumlar, kurumlar ve inançlar üzerinde durdum. Geleceğe gelince: Ne olacağını kim bilebilir ki?

Yeniden dönen rüzgâr

1966'da bir önceki bölümü bir soru ile kapatmıştım. 1989'da kitabın yeni baskısı hazırlanırken, gelecek bir kere daha geçmişe dönüşmüştü ve benim de 1966'da sorduğum soruya bir cevap vermem bekleniyordu. Kuşkusuz, XX. yüzyıl sanatını sıkıca kavrayan "yeni'nin geleneği", aradan geçen zaman içinde zayıflamadı. Fakat böylesine geniş kabul gören ve saygı duyulan bir hareket olan Modern Akım'ın, artık modasının geçtiği hissedilmeye başlandı. Rüzgâr bir kere daha dönmüştü. Bu beklenti "Post-Modernizm" adı verilen yeni sloganın kristalleşmesini sağladı "Post-Modernizm"in iyi bir terim olduğu söylenemez. Bu terim, olsa olsa, akıma bağlı olanların "Modernizm"in artık geçmişte kaldığı düşündüklerini yansıtmaktan öteye gitmez.

Daha önceki bölümde Modern Akım'ın kuşku götürmez zaferini belgelemek için, tanınmış eleştirmenlerin konu ile ilgili yazılarından bölümler aktarmıştım (*sayfa 611*). Burada da, Paris'teki Ulusal Modern Sanat Müzesinin yayımladığı derginin (*Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, editör Yves Michaud) 1987 Aralık sayısındaki başyazısından bir bölüm aktarmak istiyorum:

Post-modern dönemin belirtilerini algılamak zor değildir. Modern banliyö sitelerindeki tehdit edici küp biçimli yapılar, yine küp olan ama stilize süslerle

bezenmiş yapılara dönüşmüştür. Soyut resmin birçok biçiminde görülen püriten ya da basitçe sıkıcı sadelik, yerini alegorik ya da maniyerist resimlere bırakmıştır. Bu resimler sık sık figüratif olup... gelenek ve mitolojiye çok sayıda atıfta bulunmaktadırlar. Heykelde, kompozit nesneler, "yüksek teknoloji" ya da taklit, malzemedeki gerçeği arayan ya da üç boyutluluğu sorgulayan eserlerin yerini almıştır. Sanatçılar artık eserlerinde öyküsel bir anlatımdan ya da ahlak öğütleri vermekten kaçınmamaktadır. Aynı zamanda, sanatın yöneticileri ve bürokratları, müze görevlileri, sanat tarihçileri ve eleştirmenler, çok yakın zamanda soyut Amerikan resmi ile tanımladıkları bir dizi biçimin tarihine olan güçlü inançlarını ya kaybettiler ya da terk ettiler. Onlar, artık öncülüğe önem vermeyen bir çeşitliliğe kapılarını açtılar.

11 Ekim 1988'de John Russell Taylor, *The Times*'da şöyle yazdı:

On beş-yirmi yıl önce "modern" teriminin ne anlamda kullanıldığını biliyor, öncü (avant-garde) akımlara bağlılığını belirten sergilere gittiğimizde neyle karşılaşacağımızı, kabaca da olsa, tahmin edebiliyorduk. Tabii bugün çoğulcu (pluralist) bir dünyada yaşıyoruz. Böyle bir ortamda en gelişmiş sayılan şey – yani büyük bir olasılıkla Post-Modern – çoğu zaman en geleneksel ve en geriye yönelik oluyor.

Diğer ünlü sanat eleştirmenlerinin, adeta Modern Sanat'ın mezarı başında okunmak için kaleme alınmış yazılarından çeşitli alıntılar yapmak mümkün. Mark Twain'in "Kendi ölüm haberini çok abartılı bulduğunu" söylediği o öykü aklımıza gelse bile, eskiden çok emin olduğumuz şeylere karşı olan güvenimizin sonuçta biraz sarsıldığını inkâr edemeyiz.

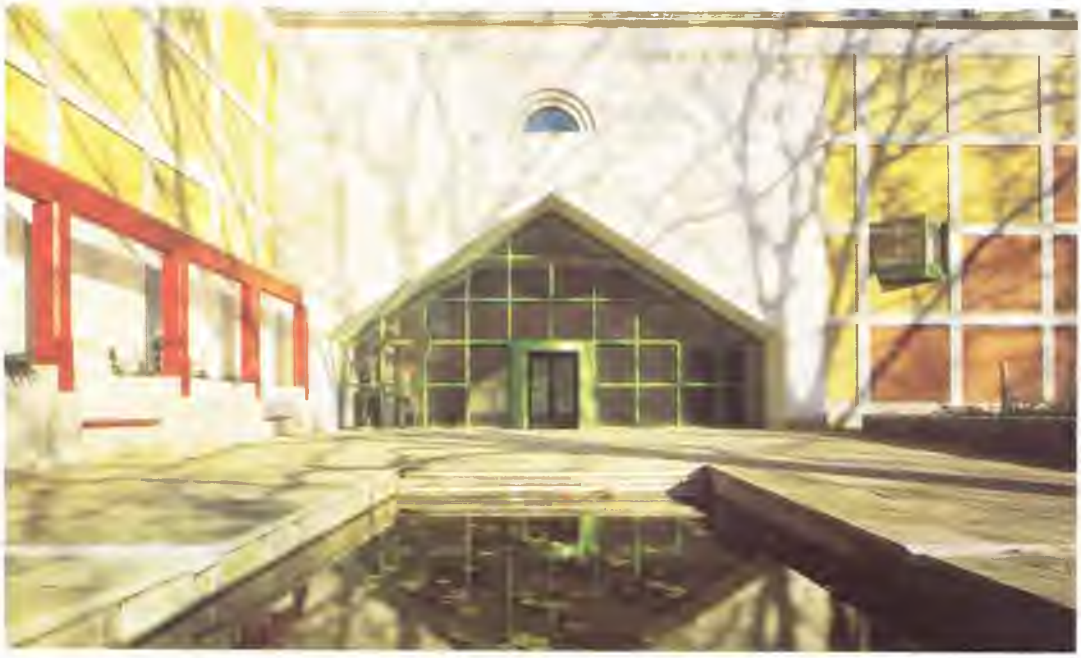
Kitabı dikkatle okuyan kişi konunun bu şekilde gelişmesi karşısında pek fazla şaşırmayacaktır. Önsöz de belirttiğim gibi "Her kuşak, bir noktada, babalarının ölçütlerine başkaldırır. Her sanat yapıtı, çağdaşlarının önüne sadece yaptıklarıyla değil, aynı zamanda yapmadıklarıyla da çıkar." (*sayfa 9*). Eğer bu görüş doğruysa, Modernizm'in tarif ettiğim zaferi sonsuza kadar süremezdi. Öncü akımların ilerleme fikri, sanat dünyasına yeni girenler için sıradan ve sıkıcı olacaktı. Kim bilir, belki bu değişen ruha bu kitabın da bir katkısı olmuştur.

Post-Modernizm terimi 1975'te Charles Jencks tarafından ortaya atıldı. Jencks, modern mimari ile özdeşleştirilmiş İşlevcilik (Fonksiyonalizm) öğretisinden bıkmış bir mimardı. İşlevciliği ele aldığım *sayfa 560*'ta, bu öğretinin "her şeyden önce, XIX. yüzyıldaki sanat anlayışının, kentlerimize ve odalarımıza doldurduğu bir sürü gereksizlikten ve kötü beğeniden kurtulmamıza yardım ettiğini" fakat diğer bütün sloganlar gibi aşırı bir basitleştirmeye dayandığını söylemiştim. İtiraf etmek gerekirse, süsleme zevksiz ve sıradan olabileceği gibi, bize haz da verebilir. Modern Sanat'ın katı gelenekçi "Püritenleri" ise halkı bu hazdan yoksun bırakmak istemişlerdir.



400

Philip Johnson ve
John Burgee
AT&T binası,
New York,
1978-1982



401

James Stirling ve Michael Wilford *Clore Gallery'nin girişi, Tate Gallery, Londra*, 1982-1986

Günümüzde süsleme kullanılması eski eleştirmenlerde şok etkisi yapıyorsa daha da iyiydi. Çünkü ne de olsa "şok etme" onlar tarafından yaratıcılığın bir belirtisi olarak görülüyordu. İşlevcilik de dahil her tür kuram için geçerli olan şey, biçimlerin kullanımının bir anlam ifade edip etmemesinin tasarımcının yeteneğine bağlı oluşudur.

Okuyucu, *resim 400* ile *sayfa 559*'daki *resim 364*'ü karşılaştırırsa, Philip Johnson'un (doğumu 1906) 1976'da New York'ta bir gökdelen için yaptığı tasarımın sadece eleştirmenler arasında değil, günlük basında bile tartışmalara neden olmasına şaşırmayacaklardır. Genelde yapılan düz, dörtgen çatılı binaların aksine Philip Johnson'un tasarımı, antik mimaride kullanılan alınlığa yer veriyor. Buradaki alınlık, Leon Battista Alberti'nin 1460 dolaylarında yaptığı cepheyi andırıyor (*sayfa 249, resim 162*). Katı işlevciliğe böylesine bir başkaldırış, daha önceki bölümde belirttiğim gibi, zamana uyarak ilerlediklerini göstermek isteyen sanayicilere çok çekici geliyordu (*sayfa 613*). Aynı durum müze yöneticileri içinde geçerliydi. Buna en iyi örnek James Stirling (1926-1992) tarafından tasarlanan ve Tate Gallery'deki Turner Koleksiyonu'na ev sahipliği yapan Clore Gallery'dir (*resim 401*). Burada mimar, Bauhaus tarzı binaların sert ve ürkütücü görünümüne karşı çıkmış, daha yumuşak, renkli ve davetkâr bir tasarıma yönelmiştir.

Müzelerin sadece dış görünüşleri değil, içlerinde sergilenenler de değişmiştir. Kısa bir süre öncesine kadar Modern Sanat'ın karşı olduğu tüm XIX. yüzyıl sanatı aşağılanıyor; özellikle de Salon'un resmî sanatı müzelerin depolarına sürgün ediliyordu. *Sayfa 504*'te, bu tutumun uzun süre devam edemeyeceği ve bu eserlerin bir süre sonra yeniden keşfedileceği düşüncesini ortaya atmıştım. Buna rağmen yakınlarda Paris'te açılan yeni bir



402
Stan Hunt
"Niçin sen de herkes gibi, hiç kimseye uymamak zorundasın?", 1958
Çizim; The New Yorker Magazine, Inc.

müze çoğumuzu şaşırttı. *Art Nouveau* üslubunda inşa edilmiş bir tren garından müzeye dönüştürülen Musée d'Orsay, ziyaretçilere modern ve klasik resimleri yan yana görüp eski önyargılarını gözden geçirme olanağını sundu. Çoğu kimse, öyküsel ya da tarihsel önem taşıyan bir olayı resmetmenin aşağılanacak bir şey olmadığını anladı. Önemli olan bunun başarılı bir şekilde yapılmasıydı.

Yeni oluşan bu hoşgörünün, sanatçıların bakış açısını etkilemesi kaçınılmazdı. 1966'da, kitaptaki bir önceki bölümü *New Yorker* dergisinden alıntı bir resimle bitirmiştim (*resim 402*). Bir bakıma kızgın kadının, sakallı ressama sorduğu soru günümüzün değişen ruhunun habercisi olmuştur: Modernizmin zaferi olarak adlandırdığım durumun, düzene karşı çıkanları bir çelişki içine soktuğu bir süredir belliydi. Genç sanat öğrencilerinin geleneksel sanat görüşlerinin kışkırtmasıyla "sanat-karşıtı" eserler yapmaya yönelmesi kolayca anlaşılabilirdi. Fakat "sanat-karşıtı" eserler resmî destek görüp büyük S'li "Sanat" olunca, karşı çıkılacak ne kalıyordu?

Mimarlar, daha önce de gördüğümüz gibi işlevsellikten uzaklaşarak bir etki yaratmayı umabilirler; fakat geniş kapsamlı olarak "modern resim" diye adlandırılan sanat dalının böyle genel bir ilkesi hiçbir zaman olmadı. XX. yüzyılda güçlenen tüm akımların ortak özelliği, konuları doğada oldukları gibi işlemeye karşı çıkıştı. O dönemin kimi sanatçıları bu konuda fazla istekli olmadıkları halde, eleştirmenlerin çoğunluğu gelişme yolunun, gelenekselden tamamen kopmaktan geçtiği inancındaydılar. Bu bölümün başında sanatın bugünkü durumuyla ilgili yaptığım alıntılar bu inancın zayıfladığını gösteriyor. Hoşgörüdeki bu artışın iyi bir yan etkisi Batı ve Doğu kültürlerinin sanata bakış açılarındaki farklılıkların (*sayfa 616*) azalmış olması. Günümüzde eleştirel düşüncelerin çeşitliliği, daha çok sanatçıya tanınma olanağı sağlıyor. Bu sanatçılardan kimisi figüratif sanata geri döndü ve daha önce de belirttiğimiz gibi "artık öyküsel anlatımlardan ve ahlak öğütleri vermekten kaçınmıyor" John Russell Taylor da "Çoğulcu bir dünyada en gelişmiş sayılan şey... Çoğu zaman en geleneksel ve en geriye yönelik oluyor," derken de (*sayfa 619*) aynı konuyu gündeme getiriyor.

403

Lucian Freud
İki bitki, 1977-1980

Tuval üstüne yağlıboya, 149.9 × 120 cm; Tate Gallery, Londra



Günümüzde, bu yeni ortamın genişleyen sınırları içinde çalışan sanatçılarının hepsi "Post-Modern" etiketini kabul etmiyor. Bu yüzden burada yeni bir üslup yerine "değişen bir ruh"tan bahsetmeyi yeğliyorum. Üslupları "geçit törenindeki askerler" gibi birbiri ardından düşünmek her zaman için yanıltıcı olacaktır. Doğrusunu söylemek gerekirse, sanat kitaplarını yazanlar ve okuyanlar böylesine belirgin bir sıralamayı yeğlerlerdi. Fakat, artık günümüzde sanatçıların kendi istedikleri yolda yürüme hakkına sahip oldukları kabul ediliyor. Bu yüzden, 1966 için doğru olan, "bir lider gerekiyorsa, bu lider başkaldıran davranışlardan uzak duran sanatçıdır" (*sayfa 610*) düşüncesi, artık geçerliliğini yitirdi. Bu konuda dikkate değer bir örnek, doğal görünüm üstünde çalışmayı hiçbir zaman reddetmemiş olan ressam Lucian Freud'dur (doğumu 1922). "İki Bitki" adındaki tablosu (*resim 403*) bize Albrecht Dürer'in 1502'de yaptığı "Çimen Demetleri"ni (*sayfa 345, resim 221*) anımsatır. İki resimde de sanatçıların dikkat ve dü-



404
Henri Cartier-Bresson
Aquila degli Abruzzi, 1952
Fotoğraf

şüncelerini alelade bitkilerin üstünde yoğunlaştırdıkları görülüyor. Dürer'in suluboyası kendisi için yaptığı bir eskizdi. Buna karşılık Freud'un büyük yağlıboya resmi kendi başına bir eser sayılıyor ve bugün Londra'daki Tate Gallery'de sergileniyor.

Önceki bölümde değindiğim bir başka konu da "fotoğraf gibi" sözünün, sanat öğrencilerinin gözünde aşağılayıcı bir sıfata dönüşmesiydi (*sayfa 616*). Günümüze kadar geçen sürede fotoğrafa duyulan ilgi büyük ölçüde arttı. Artık koleksiyoncular, günümüzün ve geçmişin önde gelen fotoğrafçılarının eserlerinin baskılarından alabilmek için birbirleriyle yarışıyorlar. Henri Cartier-Bresson (doğumu 1908) gibi bir fotoğrafçının günümüzde bir ressam gibi itibar gördüğünü söyleyebiliriz. Pek çok turist şirin bir İtalyan köyünün resmini çekebilir ama büyük bir olasılıkla hiçbiri Cartier-Bresson'un, Aquila degli Abruzzi'de (*resim 404*) yakaladığı ölçüde inan-



405

David Hockney
Annem, Bradford, Yorkshire, 4 Mayıs 1982, 1982

Polaroid kolaj, 142.1 × 59.6 cm; sanatçının özel koleksiyonu

dırıcı bir görüntü elde edemez. Yanında her zaman hazır tuttuğu ufak fotoğraf makinesiyle, Cartier-Bresson pusu kurmuş, eli tetikte, "çekmeye" hazır bekleyen bir avcının heyecanını yaşıyordu. Fakat bunun yanında itiraf ettiği "geometriye olan aşkı" onu, çektiği resmin kompozisyonunu dikkatli bir şekilde ayarlamaya yöneltiyordu. Bunun sonucunda, biz de kendimizi bu resmin içinde, dik yokuştan yukarı ve aşağı yönlerde ekmek taşıyan kadınlarla birlikteymişiz gibi hissediyoruz. Merdivenlerin, korkulukların, kilisenin ve uzaktaki evlerin oluşturduğu kompozisyonun büyüsüne kapılıyoruz. Bu kompozisyon tasarlanarak yapılmış birçok resimden daha fazla ilgi çekiyor.

Son yıllarda sanatçılar fotoğrafı kullanarak daha önce sadece ressamlara özel sayılan yeni ve değişik etkiler elde ettiler. David Hockney (doğumu 1937) fotoğraf makinesini kullanarak Picasso'nun 1912'de yaptığı "Keman ve Üzümler" (*sayfa 575, resim 374*) gibi kübist resimleri andıran çoğaltılmış imgeler oluşturdu. Sanatçının yaptığı annesinin portresi (*resim 405*) değişik açılardan çekilmiş fotoğraflardan oluşan bir mozayiktir ve modelin başının hareketini vermektedir. Tahmin edilecek olanın tersine, bu şekilde oluşan görüntü, anlamsız bir karmaşa değil, ilgi uyandırıcı bir portre olmuştur. Zaten, bir kişiye baktığımızda gözümüz hiçbir zaman kıpırdamadan durmadığı, sürekli hareket ettiği için o kişiyi hayal ettiğimizde zihnimizde değişik imgelerden meydana gelen bir bileşim oluşur. David Hockney, bu tür bir görünümü, fotoğraf çalışmalarında yakalamayı başarmıştır.

Şu anda, fotoğrafçı ve ressam arasındaki uzlaşma gelecek yıllarda daha da önem kazanacakmış gibi gözüküyor. Aslında, XIX. yüzyıl ressamları bile fotoğraftan önemli ölçüde yararlanmışlardı; fakat günümüzde fotoğraf ilginç ve orijinal etkiler oluşturma konusunda kabul görmekte ve yaygın biçimde uygulanmaktadır.

En son gelişmelerin bize öğrettiği şey, tıpkı giyimde ve dekorasyonda olduğu gibi, sanat beğenisinde de modaların geçtikten bir süre sonra yeniden gelmeleri. Beğendiğimiz usta ressamların ve geçmişin birçok üslubunun, bizden önceki kuşakların çok duyarlı ve bilgili sanat eleştirmenleri tarafından ilgi görmediğini biliyoruz. Hiçbir eleştirmen ya da tarihçi tamamen tarafsız olamaz. Fakat bundan sanatsal değerlerin tamamen göreli olduğu sonucunu çıkarmanın yanlış olacağını düşünüyorum. İlk anda ilgimizi çekmeyen eserin ya da çalışma tarzının önünde durup, yapmaya çalışılan ve başarılan şeylerle pek ender olarak ilgileniriz. Yine de bu, sanat beğenisinin tamamen kişisel olduğunu kanıtlamaz. Ben hâlâ sanatta ustalığın, kişisel beğenilerimizden bağımsız olarak fark edilebileceğine inanıyorum. Kitabımızın okurlarından biri Raffaello'yu beğenip Rubens'i beğenmeyebilir ya da bunun tam tersi olabilir. Fakat okurlar iki sanatçının da büyük birer usta olduğunu göremezlerse, elinizdeki kitap amacına ulaşamamış demektir.

Değişen geçmiş

Geçmiş hakkındaki bilgilerimiz her zaman eksikliklerle dolu kalacak, geçmişe bakış tarzımızı değiştirebilecek ve ortaya çıkarılmayı bekleyen yeni gerçekler daima var olacaktır. Elinizdeki, *Sanatın Öyküsü* adlı bu kitap, sadece seçmeler yapmayı amaçlamış bir kitaptır. Ancak "Sanat Kitapları Üzerine" adlı bölümde daha önceki basımlarda belirttiğimiz gibi "böylesine basit bir kitap bile bazı dönemlerin, üslupların, kişiliklerin belirlenmesinde bize yardımcı olan ölmüş ya da yaşayan çok sayıda tarihçinin emeği ile ortaya çıkmış bir çalışma olarak tanımlanabilir"

Kitabımdaki öyküyü temellendirdiğim çeşitli eserlerin ne zaman ortaya çıkarıldıklarını kısaca gözden geçirmek yararlı olur sanıyorum. Rönesans döneminde antikite hayranları, sistematik bir şekilde klasik sanatın kalıntılarını aramaya başladılar; 1506'da Laokoon (*sayfa 110, resim 69*)'un ve yine aynı dönemde Belvedere Apollonu (*sayfa 104, resim 64*)'nun ortaya çıkarılması, gerek sanatçılarda, gerekse sanatseverlerde derin etkiler yarattı. XVII. yüzyılda Karşı-Reform'un yarattığı yeni dinsel heyecanla başlatılan düzenli araştırmalar sonunda ilk Hıristiyan katakompları (*sayfa 129, resim 84*) keşfedilmeye başlandı. Bunları, Vezüv yanardağının külleri altında gömülü yatan ve pek çok sayıda nefis resmi (*sayfa 112-113, resim 70, 71*) günümüze kadar saklayan Herculaneum (1719), Pompei (1748) ve diğer kentlerin XVIII. yüzyılda bulunuşu izledi. Çoğu İtalya topraklarındaki mezarlarda keşfedilen Yunan vazo resimlerinin güzelliği ise XVIII. yüzyıla kadar anlaşılamadı (*sayfa 80-81, resim 48, 49; sayfa 95, resim 58*).

Napolyon'un Mısır Seferi'nin (1801), bu ülkeyi arkeologlara açması sonucu hiyeroglif yazısı çözüldü ve birçok ülkeden bilim adamının yıllardır ısrarla araştırdığı, üzeri bu yazılarla bezenmiş Mısır anıtlarının amacı ve işlevi anlaşılmaya başlandı (*sayfa 56-64, resim 31-37*). XIX. yüzyılın başlarında Yunanistan hâlâ Osmanlı İmparatorluğu'nun bir parçasıydı ve rahatça gezilemiyordu. İstanbul'daki İngiliz Büyükelçisi Lord Elgin'in bazı heykelleri (*sayfa 92-93, resim 56, 57*) İngiltere'ye götürmek için izin kopardığı tarihlerde Akropolis'teki Parthenon tapınağı içine bir cami yapılmış ve mermer süs kabartmaları çok uzun bir süredir kaderine terk edilmiş durumdaydı. Kısa bir süre sonra 1820'de Milos (Melos) adasında bir rastlantı sonucu Melos Aphrodite'si (Milo Venüs'ü) (*sayfa 105, resim 65*) bulundu ve götürüldüğü Paris Louvre Müzesi'nde bir anda ün kazandı. Yüzyılın ortalarında İngiliz diplomatı ve arkeolog Sir Austen Layard, Mezopotamya çöllerinin araştırılmasında öncü bir rol oynadı (*sayfa 72, resim 45*). 1870'te Heinrich Schliemann adındaki amatör bir Alman, Homeros şiirlerinde anlatılan yerleri ararken Miken mezarlarını buldu (*sayfa 68, resim 41*). Arkeologlar bu işleri artık profesyonel olmayanlara bırakmaktan hoşlanmıyorlardı. Birçok devlet ve ulusal akademi, mevcut kazı alanlarını paylaştılar ve düzenli şekilde kazılar yapmaya başladılar. Bu kazılarda bulunan eserin onu bulana ait olması ilkesi genellikle hâlâ geçerliydi. Bu sıralarda Almanlar, daha önceleri Fransızların düzensiz kazılar yaptıkları Olympia Tapınağı kalıntıları (*sayfa 86, resim 52*) bölgesinde çalışmaya başladılar ve 1875'te ünlü Hermes heykelini (*sayfa 102-103, resim 62, 63*) buldular. Dört yıl sonra bir başka Alman ekibi Bergama tapınağını ortaya çıkardı (*sayfa 109, resim 68*) ve Berlin'e taşıdı. 1892'de Fransızlar antik Delphoi'yi kazmaya başladılar (*sayfa 79, resim 47; sayfa 88-89, resim 53, 54*) ve bu amaçla bir Yunan köyünün tamamı yer değiştirmek zorunda bırakıldı.

Bunlardan daha da heyecan verici olan, XIX. yüzyıl sonlarında tarihöncesine ait mağara resimlerinin bulunmasıdır. Bu resimlerden Altamira'dakiler (*sayfa 41, resim 19*) 1880'de basılarak yayımlandığında, sanat tarihinin binlerce yıl önce başlamış olduğunu kabul etmeye sadece pek az sayıda bilim adamı hazırdı. Meksika ve güney Amerika sanatı (*sayfa 50, 52, resim 27, 29, 30*), kuzey Hindistan (*sayfa 125-126, resim 80, 81*) ve eski Çin sanatları (*sayfa 147-148, resim 93, 94*) hakkında bildiklerimizin Oseberg'de 1905'te bulunan Viking mezarlarından (*sayfa 159, resim 101*) edinilen bilgilerden az olmayışını da kuşkusuz yine bilimsever ve yorulmak bilmez insanlara borçluyuz.

Daha sonra Ortadoğu'da yapılan ve bu kitapta resimleri verilen bulgular arasında; Fransızlar tarafından yaklaşık 1900'de İran'da bulunan Zafer Anıtı'nı (*sayfa 71, resim 44*), Mısır'da bulunan Helenistik üsluptaki portreleri (*sayfa 124, resim 79*), İngiliz ve Alman ekipleri tarafından El-Amarna'da ortaya çıkarılan bulguları (*sayfa 66-67, resim 39, 40*) ve tabii 1922'de

Lord Carnarvon ve Howard Carter tarafından bulunan Tutankhamon mezarı hazinelerini (*sayfa 69, resim 42*) belirtmek isterim. 1926'da da Leonard Woolley, Ur'da Sümer mezarlığını (*sayfa 70, resim 43*) bulmuştu. Bu kitabı yazarken ele alabildiğim en yeni buluntular ise, 1932-1933 yıllarında ortaya çıkarılan Dura-Europos sinagogunun duvar resimleri (*sayfa 127, resim 82*), 1940'ta bir şans eseri bulunan Lascaux mağaraları (*sayfa 41-42, resim 20, 21*) ve en son olarak da Nijerya'da bulunan ve o zamandan bu yana birçok örneği ortaya çıkarılan bronz kafalardır (*sayfa 45, resim 23*).

Yukarıda verilen liste tabii ki tam değildir, ama bir konu özellikle atlanmıştır: Sir Arthur Evans'ın yaklaşık 1900'de Girit adasında ortaya çıkardığı bulgular. Dikkatli bir okuyucu kitapta bu önemli bulgulara değindiğimi (*sayfa 68*), ancak bu defa anlattığım konu ile ilgili resim verme ilkeme uymadığımı fark etmiş olmalıdır. Girit'i ziyaret etmiş ve orada büyük bir olasılıkla Knossos sarayından ve bu sarayın duvarlarındaki resimlerden etkilenmiş olanlar, bu eksikliği yadırgamış olabilirler. Ben de bunlardan çok etkilenmiştim, ancak gördüklerimizden ne kadarının gerçekten eski Giritlilere ait olduğuna emin olmadığımdan, bu kitapta resimlerini kullanmakta tereddüt ettim. Knossos sarayının yok olmuş eski ihtişamını ortaya çıkarmak amacıyla, İsviçreli ressam Émile Gilliéron ve oğluna duvar resimlerini, bulunan parçalardan yola çıkarak yeniden yaptıran Sir Arthur Evans'ı suçlamıyorum. Bu yeni duvar resimleri ziyaretçilerin çoğuna ilk bulundukları halden kuşkusuz daha çok zevk vereceklerdir, ama gerçeğe yakınlıkları kuşkuludur.

1967'de Yunan arkeologu Spiros Marinatos tarafından Santorini (antik Thera) yıkıntılarında başlatılan kazılarda Knossos'takilere benzeyen, ama çok daha iyi korunmuş duvar resimlerinin bulunması bu nedenle özellikle sevindiricidir. Daha önce bulunmuş olan duvar resimlerinin bende yarattığı etkiyle Girit sanatının Mısır sanatından daha az katı, özgür ve zarif bir üslubu olduğundan söz etmiştim. Santorini'de bulunan Balıkçı figürü (*resim 406*) benim bu değerlendirmeme uygun düşmektedir. Bu sanatçıların dinsel resim göreneklerine daha az bağlı oldukları açıkça görülmektedir. Yunanlıların perspektif kısaltımı ya da ışık ve gölgeyi kullanma yöntemlerinden habersizdirler. Yine de zevk veren bu yapıtları, *Sanatın Öyküsü*'nde artık yer almalıdır.

Eski Yunan'daki büyük uyanış dönemini tartışırken, okuyucuya, Yunan sanatı hakkında bildiklerimizin bir ölçüde çarpık olduğunu, çünkü Miron gibi ustaların yapmış olduğu ünlü bronz heykeller hakkında bilgilerimizin çoğunun sonradan Romalı koleksiyoncular için yapılan mermer kopyalarından (*sayfa 91, resim 55*) kaynaklandığını özellikle belirtmiştim. Bu nedenle de, okuyucunun Yunan heykellerinin yüz ifadelerinden yoksun olduğu gibi herhangi bir kanıya kapılmamaları için, çok daha ünlü çalışmaları vermek yerine, renkli taşlarla doldurulmuş gözleri olan Delphoi araba



406

Balıkçı,
M.Ö. 1500 dolayları

Bir Yunan adası olan Santorini'den (eski Thera) duvar resmi; Ulusal Arkeoloji Müzesi, Atina



407
Resim 409'dan ayrıntı

408, 409
Kahramanlar ya da atletler, M.Ö. V. yüzıl dolayları

Güney İtalya sahilleri açığında denizde bulunmuştur; bronz, ikisinin de yüksekliği 197 cm; Museo Archeologico, Reggio di Calabria

sürücüsünün başını (*sayfa 88-89, resim 53-54*) seçmiştim. Sonraları da bu yargıyı daha da güçlendiren ve M.Ö. V. yüzyıla ait olduğundan hiç kuşku duyulmayan bir çift figür (*resim 408, 409*), 1972 Ağustos'unda İtalya'nın güneyindeki Riace köyü yakınlarında denizden çıkarıldı. İki kahramanın ya da atletin bu gerçek boyuttaki bronz heykelleri Yunanistan'dan taşınırken büyük bir olasılıkla çıkan bir fırtına sırasında gemiyi hafifletmek için denize atılmıştı. Arkeologlar gerçi bunların yapım tarihleri ve yeri hakkında henüz kesin kararlarını vermemişlerdir; ama bu bronz heykellerin görünümü, sanatsal niteliklerini ve son derece etkileyici canlılıklarını belirlemeye yeterli olmaktadır. Bu kaslı vücutların ve sakallı sert suratların yapımındaki ustalık açıkça ortadadır. Sanatçının gözleri, dudakları ve hatta dişleri değişik malzemelerle ifadede gösterdiği özen (*resim 407*) her zaman "ideal"i arayan Yunan sanatı hayranlarını şaşırtabilir. Ancak diğer büyüksanat eserleri gibi bu heykeller de, eleştirmenlerin dogmalarını çürütmüş (*sayfa 35-36*) ve sanatta genelleştirme yapmanın hatasını göstermiştir.

Bilgilerimiz arasında Yunan sanatını sevenlerin özellikle hissettiği bir boşluk bulunmaktadır. Bu da, eski yazarların büyük bir heyecanla söz ettikleri ünlü ressamların eserleri hakkında bilgimizin olmayışıdır. Örneğin, Büyük İskender zamanında yaşayan Apelles'in adı herkesçe bilinmekle



birlikte elimizde bu sanatçının hiçbir eseri yoktur. Yunan resimleri hakkında bildiklerimiz, bu sanatın, Yunan vazolarındaki yansımasından (*sayfa 76, resim 46; sayfa 80-81, resim 48, 49; sayfa 95-97, resim 58*) ya da bunların Roma ve Mısır topraklarında bulunan kopyalarından (*sayfa 112-114, resim 70-72; sayfa 124, resim 79*) kaynaklanır. Bu durum kuzey Yunanistan'da Vergina'da kral mezarlarının bulunmasıyla büyük ölçüde değişmiştir. Mezarların bulunduğu bu bölge bir zamanlar Büyük İskender'in yurdu olan Makedonya'dadır. Ana mezar bölmesinde bulunan cesedin M.Ö. 336'da öldürülen İskender'in babası kral II. Philip'e ait olduğu kesin olarak söylenebilir. Profesör Manolis Andronikos tarafından 1970'lerde ortaya çıkarılan bu değerli buluntular arasında eşya, mücevher ve kumaşların yanı sıra, usta ressamlar tarafından yapıldıkları belli olan duvar resimleri de yer almaktadır. Küçük bir yan bölmenin dış duvarındaki duvar resimlerinden biri Persephone'nin kaçırılışı efsanesini imgeler. Efsaneye göre yeraltı tanrısı Hades, yeryüzüne yaptığı ender ziyaretlerden birinde, arkadaşları ile çiçek toplayan bir kız görür. Kızdan çok hoşlanır ve onu kaptığı gibi Ölüler Ülkesi denilen yeraltı krallığına kaçırır. Persephone burada Hades'in eşi olarak hüküm sürer; tanrı Zeus'a yalvaran, yas tutan annesi Demeter'e sadece ilkbahar ve yaz aylarında dönmesine izin verilir. Bir mezar için uygun olan bu tema, *resim 410*'da orta bölümü görülen duvar resminin konusudur. Resmin bütünü Profesör Andronikos'un 1979'da British Academy'de verdiği, "Vergina'daki Kral Mezarları" adlı konferansta betimlenmiştir.

410
Persephone'nin kaçırılışı,
M.S. 366 dolayları
Kuzey Yunanistan'dak bir kraliyet mezarında bulunan duvar resminin orta bölümü

Kompozisyon, 350 santim uzunlukta ve 101 santim yükseklikteki bir alanda alışılagelmemiş özgürlük, cüret ve tasarım rahatlığı ile yapılmıştır. Sol üst köşede yıldırıma benzeyen bir şey seçilebilmektedir (Zeus'un yıldırımları). Hermes, elinde yılanlı âsâsıyla arabanın önünde koşmaktadır. Hades, güçlü dört beyaz at tarafından çekilen kırmızı bir arabanın dizginlerini sağ eliyle tutmuş, sol eliyle Persephone'yi belinden kavramıştır. Persephone umutsuzluk içinde kollarını uzatmış ve bedenini geriye atmıştır. Tanrı Hades'in sağ ayağı arabada, sol ayağı ise hâlâ yerdedir. Yerde ayrıca Persephone ile arkadaşı Kyane'nin topladığı çiçekler görülebilir. Arabanın gerisinde, dizleri üstüne çökmüş korku içinde görünen Kyane yer almaktadır.

Resmin kitabımızda verilen bölümünde Hades'in çok güzel resimlenmiş başı, perspektif kısaltım kullanılarak çizilmiş arabasının tekerleği ve kurbanının dalgalanan giysileri dışındaki ayrıntıları, ilk bakışta fark etmek pek kolay değildir. Ama bir süre sonra Hades'in Persephone'nin yarı çıplak vücudunu sol eliyle kavradığını ve Persephone'nin kollarını umutsuzca uzatmış olduğunu görebiliriz. Bu kompozisyon bize, M.Ö. IV. yüzyılda yaşayan bu ustaların güçlü ve ihtiraslı anlatımlarının bir örneğini vermektedir.



Biz böylece, oğlu Büyük İskender'in engin imparatorluğunun temellerini atan Makedonya'nın güçlü kralının mezarı hakkında bilgiler edinirken, arkeologlar kuzey Çin'de, Sian kenti civarında daha da güçlü bir hükümdarın, Çin'in ilk imparatoru Ce Huang-ti'nin (ya da şimdiki Çinlilerin kullanmamızı tercih ettikleri ismiyle Kin Çe Huangdi'nin) mezarı yakınlarında şaşırtıcı bir keşif yaptılar. M.Ö. 221-210 yılları arasında (Büyük İskender'den yaklaşık yüz yıl sonra) yaşayan bu müthiş diktatör, tarihçiler tarafından Çin'i ilk kez birleştiren ve topraklarını Batı'dan gelen göçebe saldırılarından korumak için Büyük Çin Seddi'ni yaptıran kişi olarak bilinir. Bu dev savunma hattını uyruklarına yaptırırken, anlaşılan elinde fazladan işgücü kalmış olmalı ki, bir başka olağanüstü zor işe daha girişmiştir. "Terracotta ordusu" adıyla tanınan bu girişim, pişirilmiş kilden gerçek insan boyutlarında yapılmış ve imparatorun, henüz açılmamış olan mezarının çevresine dizilmiş sıra sıra askerlerden oluşmaktadır (*resim 411*).

Mısır piramitlerinden söz ederken (*sayfa 56-57, resim 31*), okuyucuya piramitlerin yapımının halka çektirdiği zorlukları ve bu inanılmaz atılımların gerisinde yatan dinsel inanışları hatırlatmıştım. Heykelci sözcüğünün o zamanlarda "yaşamı koruyan kişi" ile eşanlama geldiğini, mezarlardaki heykellerin belki de bir zamanlar güçlü efendilerine refakat etsin diye

411

İmparator Kin Çe Huangdi'nin "Terracotta ordusu"nun bir bölümü,
M.Ö. 210 dolayları

Kuzey Çin'de, Sian kenti yakınlarında bulunmuştur

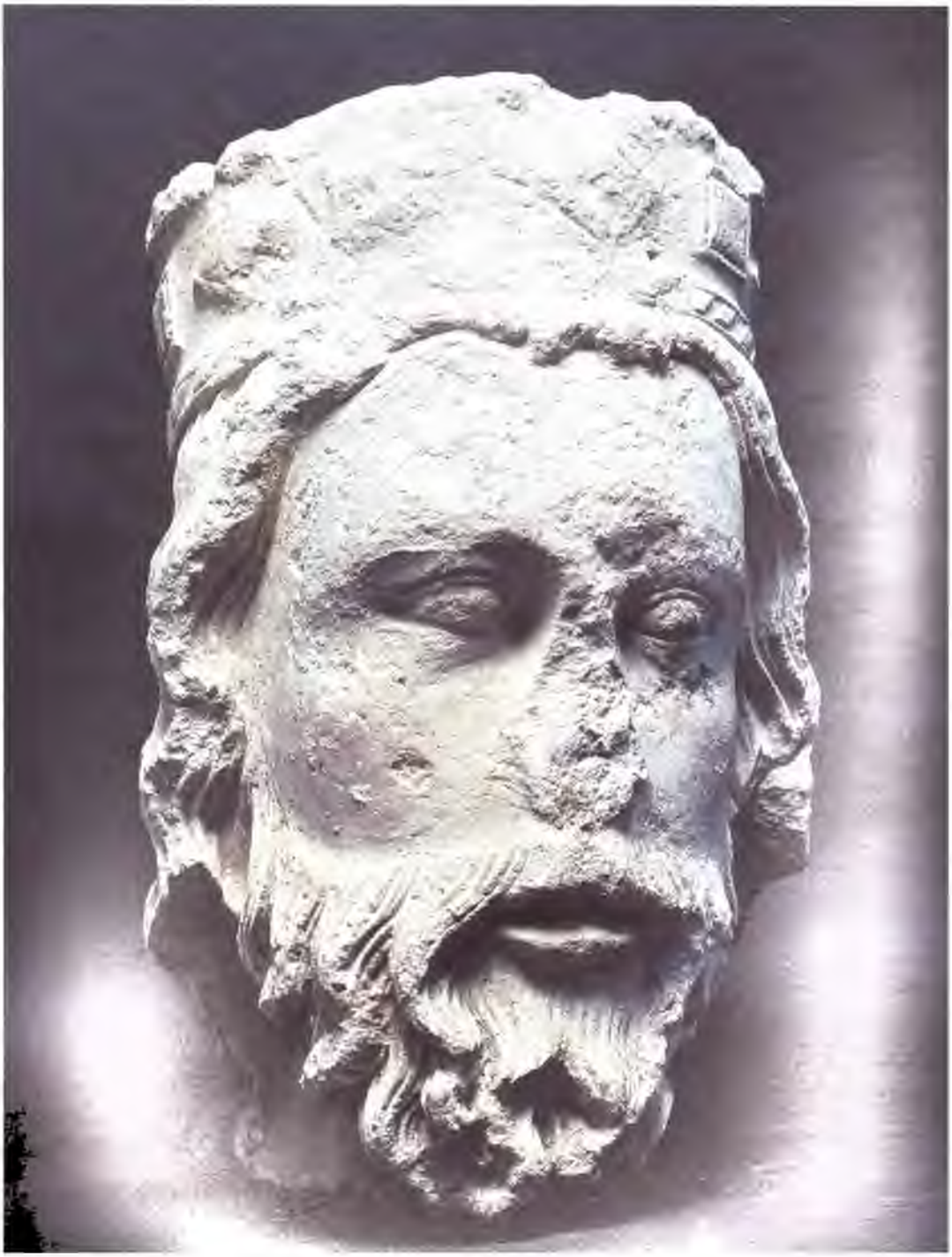




412
"Terracotta ordusu"ndan bir asker başı, M.Ö. 210 dolayları

onunla birlikte kurban edilen uşak ve tutsaklar yerine konan simgeleri olduğunu belirtmiştim. Han dönemindeki (Çe Huangdi'yi izleyen dönem) Çin mezarlarından söz ederken, Çinlilerin de bir ölçüde Mısırlılarınkini andıran gömme törenleri olduğundan söz etmiştim. Ama herhalde hiç kimse bir kişinin atları, silahları, üniformaları ve koşum takımlarıyla birlikte, 7000 kişilik bir orduyu zanaatkârlarına yaptırıp, mezarına birlikte gömmüş olabileceğini düşleyemezdi. Ayrıca hiç kimse Lohan (keşiş) başında (*sayfa 151, resim 96*) hayran olduğumuz canlı portrelemenin 1200 yıl önce ve böylesine şaşırtıcı ölçüde gerçekleştirilmiş olduğunu aklına getiremezdi. Yeni bulunan Yunan heykelleri gibi bu askerler de, izleri halen görülebilen renk uygulamalarıyla gerçek yaşamdaki figürlere daha çok benzetilmişlerdi (*resim 412*). Tabii ki tüm bu ustalıklar bizim gibi ölümlülerin hayranlığını kazanmak için değil, kendini üstün insan olarak benimsettiren, ama yenemeyeceği bir tek düşmanı olan Ölüm'ün varolması düşüncesine, olasılıkla tahammül edemeyen imparatora, hizmet etmek amacıyla yapılmışlardı.

Sözünü etmek istediğim yeni keşiflerin sonuncusunun, "Yabansı Başlangıçlar" adıyla sunduğum ilk bölümde değindiğim, imgelerin gücüne olan evrensel inanç ile de ilişkisi bulunmaktadır. Mantıksızca nefret edilen



ve düşman güçler taşıdığına inanılan imgeler, insanları öfkelendirebilmektedir. Paris'teki Notre Dame Kilisesi'ndeki (*sayfa 186, 189, resim 122, 125*) heykellerin çoğu Fransız Devrimi (*sayfa 485*) sırasında bu çeşit bir nefretin kurbanı oldular. Katedralin ön cephe resmine baktığımızda (*resim 125*), her üç giriş kapısının üzerinde yer alan bir dizi figür görülür. Bu figürler, Eski Ahit'teki kralları simgelerler; bu nedenle de başlarında taçlarıyla gösterilmişlerdir. Ne yazık ki daha sonra bunlar, Fransa krallarını betimlediği sanıldıkları için, devrimcilerin gazabından kurtulamadılar ve XVI. Louis gibi bunların da başları koparıldı. Bugün katedralin üzerinde gördüğümüz çalışmalar, Fransa'nın Ortaçağ yapılarını eski haline getirebilmek için yaşamını ve enerjisini bu işe adayan XIX. yüzyıl onarımcısı, Viollet-le-Duc'un çalışmalarıdır. Onu da bu çalışmaya yönelten zihniyet, bozulmuş olarak bulduğu Knossos duvar resimlerini onartan Sir Arthur Evans'ınki ile aynıdır.

Bu Paris Katedrali için 1230 dolaylarında yapılan heykellerin kaybolmuş olması, bilgilerimiz içinde ciddi bir boşluk oluşturuyordu. Bu nedenle, 1977 yılı Nisanı'nda Paris'in merkezindeki bir bankanın temelini kazan işçiler, XIII. yüzyılda parçalandıktan sonra buraya atılmış olduğu açıkça belli olan 364'ten fazla heykel parçasıyla (*resim 413*) karşılaşınca, buna en çok sevinenler sanat tarihçileri oldu. Bu figürlerin oldukça zarar görmüş kafaları, yine de bunların yapılışındaki ustalığı ve daha önce Chartes Katedrali (*sayfa 191, resim 127*) ile hemen hemen onun çağdaşı olan Strasbourg Katedrali (*sayfa 193, resim 129*) için yapılmış heykelleri hatırlatan uyum ve rahatlıklarını görebilmemize ve tasarlayabilmemize olanak sağlamaktadır. Ne gariptir ki, bu heykellerin zarar görmesi, bizim daha önce iki yerde işaret ettiğimiz bir özelliğin korunmasını sağlamıştır. Bunlarda şimdi gördüğümüz renk ve yaldız izleri, herhalde güneş ışığında kalmış olsalardı bugüne dek yok olacaktı. Ortaçağın mimari eserleri gibi (*sayfa 188, resim 124*) Ortaçağ heykellerinin çoğu da renkli yapılmış olabilir. Yunan heykelleri için yaptığımız gibi, Ortaçağ yapıtlarının görünümü hakkındaki düşüncelerimizi de gözden geçirmek gerekli olabilir. Geçmiş için araştırmalar yapmanın heyecan veren yönlerinden biri de bilgilerimizin sürekli olarak yenilenmesi değil midir?

413

Eski Ahit'ten kral başı, 1230 dolayları

Paris'teki Notre-Dame kilisesinin ön cephesinden parça (bakınız resim 125); taş, yüksekliği 65 cm; Musée de Cluny, Paris

SANAT KİTAPLARI ÜSTÜNE BİR NOT

Kitaptaki yer darlığının yeniden verilmesini engellediği konulara sürekli göndermelerle okuru yormamayı kural edinmiştim. Ancak şu an bu kuralı bozmak zorundayım ve üzülerek açıkça belirtmeliyim ki, tüm yazdıklarım için kendilerine borçlu olduğum yazarları anmak kesinlikle mümkün değil. Geçmişe ilişkin tüm düşüncelerimiz, kocaman bir ortak çabanın sonucudur. Şu elinizdeki gibi basit bir kitap bile, bazı dönemlerin, üslupların, kişiliklerin belirlenmesinde bize yardımcı olan ölmüş ya da yaşayan çok sayıda tarihçinin emeği ile ortaya çıkmış bir çalışma olarak tanımlanabilir. Kimbilir, hiç de farkında olmadan, başkalarının yapıtlarından nice olgu, yorum ve düşünce alınmıştır! Örneğin şunu anımsıyorum: Yunanlıların spor gösterilerinin dinsel kökenlerine ilişkin gözlemlerimi, Londra Olimpiyatları zamanında, Gilbert Murray'in yaptığı bir radyo konuşmasına borçluyum (*s.* 56), fakat, ancak D. F. Tovey'in 1941 tarihli *The Integrity of Music* yapıtını tekrar okuduğumda, yazarın düşüncesinden Giriş yazımda ne kadar yararlanmış olduğumu anladım.

Okuduğum veya başvurduğum bütün yapıt ve yazıların bir çizelgesini yapabileceğimi sanmıyorum, ama madem ki Önsöz'de, bu kitabın, konuya yeni başlayanlara, daha sonra uzman metinlere başvurabilecek bilgiler vereceğini umduğumu söyledim, öyleyse şimdi de bu metinlere nasıl ulaşılabileceğini belirtmek düşüyor bana. Şunun da eklenmesi gerekir: *Sanatın Öyküsü*'nün ilk yayımından bu yana bu konudaki durum temelden değişmiştir. Kitapların sayısı hayli çoğalmış, bu yüzden de bir seçme yapmak zorunlu hale gelmiştir.

Kitaplıkların ve kitabevlerinin raflarını dolduran değişik türdeki sanat kitaplarını sınıflamak için kaba ve kolay bir ayrımlamayla işe başlamak yararlı olabilir. Okumak için ve bakmak için kitaplar vardır. Birinci gruba, yazarları yüzünden önemsenen kitapları katıyorum. Bunlar, hiç eskimeyen yapıtlardır. Görüş ve yorumları güncelliğini yitirse bile, bu yapıtlar hem çağlarının belgesi, hem de bir kişiliğin ifadesi olarak geçerliliğini korurlar. Özel bir alanda uzmanlaşma tutkuları olmasa da, sanat dünyasına ilişkin bilgilerini derinleştirmek isteyenlere, benim kitabımdan hemen sonra okumalarını öğütleyebileceğim, bu tür kitaplardır. Bu kitaplar arasında eskinin kaynak kitapları, yani anlatılan olaylarla sıkı ilişkisi bulunan sanatçı ve yazarların kendilerinin yazdığı metinleri de sayıyorum. Kolay okunur türden değil elbette bunların hepsi, ama kendimizinkinden bunca değişik bir düşünce dizgesine yaklaşmak için göstereceğimiz çaba, geçmişin daha iyi, daha derin bilgisiyle çok güzel ödüllendirilmiş olacaktır.

Kaynak kitap listesi beş ayrı kısma bölündü. Belirli dönemleri ya da sanatçıları ele alan kitaplar, beşinci kısımda bölüm başlıkları altında toplandı (*sayfa 646-654*). Daha genel konuları işleyen kitaplar ise önceki dört kısımda, çeşitli alt başlıklar altında bulunabilir. Listedeki kitap adlarını seçerken tamamen pratik kaygılarla hareket ettim ve her eseri kapsamaya çalışmadım. Tabii ki bu listeye girebilecek başka birçok iyi kitap daha vardır ve herhangi birinin bu listede olmaması onun iyi olmadığı anlamına gelmez.

Yıldız işareti (*) o kitabın ciltsiz basım olduğunu belirtmek için kullanılmıştır.

Temel Kaynaklar

ANTOLOJİLER

Geçmişe balıklama dalmak ve bu kitapta adı geçen sanatçıların döneminde yaşamış yazarların metinlerini okumak isteyenler için, bu alanda en iyi başlangıç kitapları olarak adlandırılabilecek birkaç mükemmel antoloji var. Bu tür metinlerden oluşturulmuş geniş bir seçme, İngilizce çevirileriyle birlikte, Elizabeth Holt tarafından hazırlanmıştır. Yazarın üç ciltlik eseri *A Documentary History of Art* (yeni basım, Princeton U.P., 1981-1988*) Ortaçağ'dan İzlenimcilere kadar olan dönemi kapsar. Yazar, *The Expanding World of Art 1874-1902* adlı diğer bir üç ciltlik eserinde, XIX. yüzyılda sergilerin ve sanat eleştirmenlerinin rolünü belgeleyen çok sayıda gazete makalesini ve metni toplamıştır. İlk cildin başlığı *Universal Exhibitions and State-Sponsored Fine Arts Exhibitions* (New Haven ve Londra: Yale U.P., 1988*)'dır. Daha özel içerik arayanlar için Prentice-Hall tarafından yayımlanan ve birçok kaynak ve dökümanı içeren bir dizi cildi tavsiye edebilirim (genel editör, H.W. Janson). Bunlar sanat dönemlerine, ülkelere ve hatta üsluplara göre düzenlenmiş antolojilerdir ve güncel tanımlama ve eleştiriden, yasal belgelere ve mektuplara kadar uzanan geniş bir belge yelpazesini kaynak olarak almıştır (her belge derleyicisi tarafından açıklanmıştır). Bu ciltler arasında *The Art of Greece, M.Ö. 1400-1431*, editör J.J.Pollitt (1965; 2. basım, 1990); *The Art of Rome, M.Ö.753-M.S.337*, editör J.J.Pollitt (1966); *The Art of the Byzantine Empire, 312-1543*, editör Cyril Mango (1972); *Early Medieval Art, 300-1150*, editör Caecilia Davis-Weyer (1971); *Gothic Art, 1140-1450* dolayları, editör Teresa G. Frisch (1971); *Italian Art, 1400-1500*, editör Creighton Gilbert (1980); *Italian Art, 1500-1600*, editörler Robert Enggass ve Henri Zerner (1966); *Northern Renaissance Art, 1400-1600*, editör Wolfgang Stechow (1966); *Italy and Spain, 1600-1750*, editörler Robert Enggass ve Jonathan Brown (1970); *Neoclassicism and Romanticism*, editör Lorenz Eitner (2 cilt, 1970); *Realism and Tradition in Art, 1848-1900*, editör Linda Nochlin (1966); ve *Impressionism and Post-Impressionism, 1874-1904*, editör Linda Nochlin (1966) sayılabilir. D.S. Chambers'ın, *Patrons and Artists in the Italian Renaissance* (Londra: Macmillan, 1970) adlı eseri, İngilizceye çevrilmiş Rönesans kaynaklarının bir antolojisidir. Daha geniş kapsamlı malzeme, Robert Goldwater ve Marco Treves tarafından derlenen *Artists on Art* (Londra: Routledge & Kegan Paul, 1947) adlı kitapta sağlanmıştır.

Modern dönem için yararlı olabilecek belge antolojileri olarak şunlar sayılabilir: *Nineteenth-Century Theories of Art*, editör Joshua C. Taylor (Berkeley: California U.P., 1987); *Theories of Modern Art: A Source Book by Artists and Critics*, editör Herschel B. Chipp (Berkeley: California U.P., 1968; aynı basım 1970*); ve *Art in Theory: An Anthology of Changing Ideas*, editörler Charles Harrison ve Paul Wood (Oxford: Blackwell, 1992*).

TEK BASIMLAR

Aşağıda İngilizce olarak bulunabilecek ana kaynaklar verilmiştir:

Augustus döneminin bir mimarının *Vitruvius on Architecture*, adlı kitabı M.H. Morgan tarafından çevrilmiştir (New York: Dover, 1960*). Yine klasik dünyadan Plinius'un *Chapters on the History of Art* adlı kitabı, K.J. Bleake'in çevirisi, E. Sellers'in açıklaması ile ilk olarak 1896'da yayımlanmıştır. Bu metin ayrıca Loeb Classical Library dizisinde yayımlanan Plinius'un *Natural History*'sinde de bulunabilir; editör H. Rackham, cilt IX, kitap 33-35 (Londra: Heinemann, 1952). Pompei yok olurken ölen ünlü bilginin eski metinlerinden derlenen bu kitap Yunan ve Roma resim ve heykel sanatı ile ilgili, elimizdeki en önemli kaynaktır (s. 113). Pausanias'ın *Description of Greece* adlı kitabı J.G. Frazer tarafından çevrilmiş ve düzenlenmiş (6 cilt, Londra: Macmillan, 1898), *Guide to Greece*, adıyla ucuz basım olarak da yayımlanmıştır; editör Peter Levi (2 cilt, Harmondsworth: Penguin, 1971*). Sanat üzerine eski Çin metinlerini "Wisdom of the East" dizisinin *The Spirit of the Brush* adlı cildinden bulabilirsiniz; çeviren Shio Sakanishi (Londra: John Murray, 1939). Ortaçağ'da büyük katedral yapıcılarının (s. 185-188) etkinlik ve görüşleri üzerine en önemli belge, Abbot Suger'in ilk büyük Gotik kilisenin yapımı ile ilgili anlatımı, *Abbot Suger on the Abbey Church of Saint Denis and its Art Treasures*, adı altında Erwin Panofsky tarafından çevrilmiş, düzenlenmiş ve açıklanmıştır (Princeton U.P., 1946; geliştirilmiş basım, 1979*). Theophilus'un *The Various Arts*, C.R. Dodwell tarafından çevrilmiş ve düzenlenmiştir (Londra: Nelson, 1961; 2. basım, Oxford U.P., 1986*). Geç Ortaçağ ressamlarının tekniklerine ve eğitimine ilgi duyanlar Cennino Cennini'nin Daniel V. Thompson Jr. tarafından çevrilen, *The Craftsman's Handbook*'una bakabilirler, (2 cilt, New Haven ve Londra: Yale U.P., 1932-1933; aynı basım New York: Dover, 1954*). Erken Rönesans döneminin matematik ve klasik döneme ait ilgisi (s. 224-230), Leon Battista Alberti'nin *On Painting and Sculpture*, adlı eserinde açıklanmıştır; çeviren ve düzenleyen Cecil Grayson (Londra: Phaidon, 1972; aynı basım Harmondsworth: Penguin, 1991*). Leonardo'nun önemli yazılarını toplayan en bilinen kaynak J.P. Richter'in, *The Literary Works of Leonardo da Vinci*'sidir (Oxford U.P., 1939; yeni resimlerle aynı basım, Londra: Phaidon, 1970*). Leonardo'nun yazıları üstünde

ayrıntılı çalışmalara girmek isteyenler Carlo Pedretti'nin iki ciltlik *Commentary* adlı yapıtına başvurmalıdır (Oxford: Phaidon, 1977). Leonardo'nun A. Philip McMahon tarafından çevirilip açıklanmış *Treatise on Painting*'i, (Princeton U.P., 1956), ustanın XVI. yüzyılda derlenen ve günümüzde kimilerinin orijinali artık yok olmuş notlarından oluşmuştur. Martin Kemp'in editörlüğünü yaptığı *Leonardo on Painting*, (New Haven ve Londra: Yale U.P., 1989*), çok faydalı bir antolojidir. Michelangelo'nun tüm mektupları (s. 315), E.H. Ramsden tarafından çevrilip yayımlanmıştır (2 cilt, Londra: Peter Owen, 1964). Yine aynı konuyu işleyen *The Complete Poems and Selected Letters of Michelangelo*, Creighton Gilbert tarafından çevrilmiştir (Princeton U.P., 1980*). Orijinal metin ve çeviriyi bir arada sunan *The Poetry of Michelangelo*'ya da başvurulabilir; çeviren James M. Saslow (New Haven ve Londra: Yale U.P., 1991*). Michelangelo'nun bir çağdaşı tarafından yazılan biyografisi için Ascanio Condivi'nin, çevirisi Alice Sedgwick Wohl ve editörlüğü Hellmut Wohl tarafından yapılan, *The Life of Michelangelo*'suna göz atılabilir (Baton Rouge: Louisiana State U.P., 1976).

The writings of Albrecht Dürer'in (s. 342) çevirisini ve editörlüğünü W.M. Conway yapmış, giriş kısmını Alfred Werner yazmıştır (Londra: Peter Owen, 1958); ayrıca Dürer'in W.L. Strauss tarafından yayımlanan *The Painter's Manual*'ı vardır (New York: Abaris, 1977).

İtalya'daki Rönesans sanatı hakkında şimdiye kadar yayımlanmış en önemli kaynak kitap olan Giorgio Vasari'nin *Lives of the Painters, Sculptors and Architects*, "Everyman's Library"de dört cilt olarak yer alır; editör William Gaunt (Londra: Dent, 1963*); Penguin yayınevi, George Bull'un aynı eserden derlediği iki ciltlik bir seçmeyi yayımlamıştır (Harmondsworth, 1987*). İlk olarak 1550'de yayımlanan orijinal metin 1568'de geliştirilmiş ve elden geçirilmiştir. Kitap, anekdot ve kısa hikâyelerden (bazıları gerçek bile olabilir) oluşan bir derleme olarak zevkle okunabilir. Ama aynı kitabı, sanatçıların geçmişteki büyük başarıların kendi üstlerine bindirdiği yükü fark ettikleri "Maniyerizm" döneminin (s. 361) ilginç bir belgesi olarak okursak hem çok daha zevkine varır hem de çok daha kazançlı çıkarız. Bu hareketli dönemden bir başka kitap ise Floransalı sanatçı Benvenuto Cellini'nin otobiyografisidir (s. 363). Bu kitabın İngilizce'de farklı basımları vardır: örneğin George Bull (Harmondsworth: Penguin, 1956*); John Pope-Hennessy, *The Life of Benvenuto Cellini* (Londra: Phaidon, 1949; 2. basım, 1995*); Charles Hope, *The Autobiography of Benvenuto Cellini* (kısaltılmış ve resimlenmiş; Oxford: Phaidon, 1983). Antonio Manetti'nin *Life of Brunelleschi*'sinin çevirisini Catherine Enggass, editörlüğünü ise Howard Saalman yapmıştır (University Park: Pennsylvania State U.P., 1970). Engass ayrıca Filippo Baldinucci'nin *Life of Bernini*'sini çevirmiştir (University Park: Pennsylvania State U.P., 1966). XVII. yüzyılın diğer bazı sanatçılarının yaşamları, Carel van Mander'in, çevirisini ve editörlüğünü Constant van de Wall'ın yaptığı, *Dutch and Flemish Painters* adlı bir kitapta (New York: McFarlane, 1936; aynı basım New York: Arno, 1969); ve Antonio Palomino'nun, çevirisini Nina Mallory'nin yaptığı, *Lives of the Eminent Spanish Painters and Sculptors* adlı bir kitapta (Cambridge U.P., 1987)toplanmıştır. Peter Paul Rubens'in mektupları (s. 397) Ruth Saunders Magurn tarafından çevrilmiş ve düzenlenmiştir (Cambridge, Mass.: Harvard U.P., 1955; yeni basım, Evanston, Ill.: Northwestern U.P., 1991*).

XVII. ve XVIII. yüzyılın akademik geleneği, Sir Joshua Reynolds'un *Discourses on Art* (s. 464) adlı kitabında sunulmuştur; editör Robert R. Wark (San Marino, Cal.: Huntington Library, 1959; aynı basım New Haven ve Londra: Yale U.P., 1981*). William Hogarth'ın, geleneklere karşı çıkan *The Analysis of Beauty* (1753) adlı kitabı tıpkıbasım olarak bulunabilir (New York: Garland, 1973). Constable'ın akademik geleneğe karşı tutunduğu bağımsız tutum (s. 494-495) en iyi olarak mektuplarından ve konuşmalarından ölçülebilir. Bu amaçla, C.R. Leslie'nin *Memoirs of the Life of John Constable* (Londra: Phaidon, 1951; 3. basım, 1995*) adlı kitabına başvurulabilir. Sanatçının tüm yazışmaları sekiz cilt halinde ayrıca bulunabilir; editör R.B. Beckett (Ipswich: Suffolk Records Society, 1962-1975).

Romantik dönemin bakış açısı en açık olarak, Lucy Norton tarafından çevrilmiş, *Journals of Eugène Delacroix* (s. 504) adlı kitapta bulunabilir (Londra: Phaidon, 1951; 3. basım, 1995*). Delacroix'nın mektupları, Jean Stewart tarafından seçilip ve çevrilmiş ve tek bir ciltte toplanmıştır (Londra: Eyre & Spottiswode, 1971). Goethe'nin sanat üstüne yazıları, çevirmenliğini ve editörlüğünü John Gage'in yaptığı *Goethe on Art*'ta toplanmıştır (Berkeley: California U.P., 1980). Gerçekçi ressam Gustave Courbet'nin mektupları yakın zamanlarda Petra ten -Doesschate Chu tarafından çevrilip düzenlenmiştir (Chicago U.P., 1992). Empresyonistler (s. 519) ile ilgili kaynak bir kitap ise, onların çoğunu tanıyan bir galeri sahibi olan Théodore Duret'nin *Manet and the French Impressionists* adlı yapıtıdır (Londra: Lippincott, 1910); ama birçokları, bu sanatçıların mektuplarını incelemeyi daha yararlı bulacaktır. İngilizceye çevrilenler arasında, Camille Pissarro'nun (s. 519), John Rewald tarafından çevrilip düzenlenen (Londra: Kegan Paul, 1944; 4. baskı, 1980), Degas'nın (s. 526) Marcel Guérin tarafından hazırlanan (Oxford: Cassirer, 1947) ve Cézanne'nın (s. 538, 574) John Rewald tarafından hazırlanan (Londra: Cassirer, 1941; 4. baskı, 1977) mektupları vardır. Renoir'a (s. 520) yakın birinin kişisel izlenimleri için, Randolph ve

Dorothy Weaver tarafından çevrilen, Jean Renoir'ın *Renoir, my Father* adlı kitabına bakabilirsiniz (Londra: Collins, 1962; aynı basım, Londra: Columbus, 1988*). *The Complete Letters of Vincent van Gogh* (s. 544, 563) İngilizce olarak üç çiltte yayımlanmıştır. (Londra: Thames & Hudson, 1958). Bernard Denvir, Gauguin'in mektuplarından (s. 550, 586) bir seçme çevirmiştir (Londra: Collins & Brown, 1992); Gauguin'in yarı otobiyografik kitabı *Noa Noa*'nın İngilizce basımı için, *Noa Noa: Gauguin's Tahiti, the Original Manuscript*'e bakınız; editör Nicholas Wadley (Oxford: Phaidon, 1985). Whistler'ın *Gentle Art of Making Enemies* (s. 530) ilk olarak 1890'da yayımlanmıştı (aynı basım New York: Dover, 1968*). Daha yeni otobiyografiler arasında Oskar Kokoschka'nın (s. 568) *My Life* (Londra: Thames & Hudson, 1974) ve Salvador Dali'nin *Diary of a Genius* (Londra: Hutchinson, 1966; 2. basım, 1990*) sayılabilir. Frank Lloyd Wright'ın (s. 558) toplu yazıları *The Collected Writings* adıyla yakın zamanlarda yayımlanmıştır (2. cilt, New York: Rizzoli, 1992*). Walter Gropius'un (s. 560) bir konuşması *The New Architecture and the Bauhaus* adıyla P. Morton Shand tarafından çevrilmiştir (Londra: Faber, 1965). Daha çok sayıda belge *The Bauhaus: Master and Students by Themselves* adlı kitapta bulunabilir (Londra: Conran Octopus, 1992).

Sanatçıların sanatsal inançlarını açıkladıkları kitaplar arasında Paul Klee'nin (s. 578), P. Findley tarafından çevrilen *On Modern Art*'ı (Londra: Faber, 1948; yeni basım, 1966*) ve Hilaire Hiler'in, Amerikan sanatçılarının "soyut" resime geçişlerinin açık ve akılcı şekilde anlatan, *Why Abstract?* (Londra: Falcon, 1948) adlı kitaplarını sayabilirim. Robert Motherwell'in yönettiği, "Documents of Modern Art" (New York: Wittenborn, 1944-1961) ve "Documents of 20th-Century Art" (Londra: Thames & Hudson, 1971-1973) adlı iki dizide, birçok "soyut" ve Gerçeküstücü sanatçının makale ve düşünceleri (orijinal hali ve çevirisi ile) yayımlanmıştır. Bunların arasından, Kandinsky'nin (s. 570) *Concerning the Spiritual in Art*, ayrıca tek başına da basılmıştır (New York: Dover, 1986*). Ayrıca, J. Flam tarafından çevrilip düzenlenen *Matisse on Art* (Londra: Phaidon, 1973; 2. basım, Oxford, 1978; aynı basım 1990*) ve Kenneth Lindsay ile Peter Vergo tarafından düzenlenen *Kandinsky: The Complete Writings on Art* (Londra: Faber, 1982) adlı kitaplara da bakılabilir. "World of Art" dizisinde (Londra: Thames & Hudson) H. Richter tarafından yazılan, *Dada* (s. 601) ile ilgili bir cilt (1966) ve P. Waldberg tarafından yazılan "Sürrealistlerin bildirileri" (s. 592) ile ilgili bir cilt (1966) vardır. Guillaume Apollinaire'nin ilk olarak 1913'te yayımlanan *The Cubist Painters: Aesthetic Meditations* adlı kitabı, "Documents of Modern Art" adlı dizide bulunabilir; çeviren Lionel Abel (New York: Wittenborn, 1949; aynı basım 1977*). André Breton'un *Surrealism and Painting* adlı kitabı Simon Watson Taylor tarafından çevrilmiştir (New York: Harper & Row, 1972). Robert L. Herbert'in *Modern Artists on Art* adlı kitabında (New York: Prentice-Hall, 1965*) ikisi Mondrian (s. 582) tarafından yazılmış on makale ve Henry Moore'un (s. 585) bazı konuşmaları yer almaktadır. Moore ile ilgili ayrıca Philip James'in, *Henry Moore on Sculpture* (Londra: Macdonald, 1966) adlı kitabına da başvurulabilir.

ÖNDE GELEN ELEŞTİRMENLER

Bu kategoriye giren kitaplar, yazarları kadar içerdikleri bilgi için de okunmalıdır. Aralarında ünlü eleştirmenlerin de eserleri vardır. Bu kitapların değeri hakkındaki yargılar farklı olabileceği için bu liste sadece bir kılavuz olarak ele alınmalıdır.

Düşüncelerini daha bir aydınlığa kavuşturmak ve geçmişin coşkularından yarar sağlamak isteyenler, XIX. yüzyılın önde gelen sanat eleştirmenlerinin çok sayıdaki yazılarına göz atmakla bir şey kaybetmeyeceklerdir. Bunlar arasında, *Modern Painters* adlı kitabının özetlenmiş basımı David Barrie tarafından düzenlenmiş (Londra: Deutsch, 1987) John Ruskin'i (s. 530) , William Morris'i (s. 535) ya da İngiltere'deki "estetik akımın" temsilcisi Walter Pater'ı (s. 533) sayabiliriz. Pater'ın en önemli çalışması olan *The Renaissance*, Kenneth Clark'ın önsözü ve notları ile yayımlanmıştır (Londra: Fontana, 1961; aynı basım 1971*), Clark, ayrıca, Ruskin'in çok sayıdaki yazısını *Ruskin Today* adıyla etkileyici bir antolojide toplamıştır (Londra: John Murray, 1964; aynı basım Harmondsworth: Penguin, 1982*). Ayrıca, Joan Evans tarafından düzenlenen bir seçme olan *The Lamp o Beauty: writings on Art by John Ruskin*'a bakılabilir (Londra: Phaidon, 1959; 3. basım, 1995*). *The Letters of William Morris to his Family and Friends*, Philip Henderson tarafından düzenlenmiştir (Londra: Longman, 1950). Bu dönemin Fransız eleştirmenleri günümüz bakışına biraz daha yakındırlar. Charles Baudelaire, Eugène Fromentin and Edmond ile Jules de Goncourt kardeşlerin sanat üstüne yazıları Fransız resmindeki sanatsal devrimlerle ilgilidir (s. 512). Baudelaire'in yazıları, Jonathan Mayne tarafından çevrilip düzenlenmiş ve Phaidon Press tarafından iki cilt olarak yayımlanmıştır: *The Painter of Modern Life* (Londra, 1964; 2. basım, 1995*) ve *Art in Paris* (Londra, 1965; 3. basım, 1995*). Phaidon ayrıca Fromentin'in *The Masters of Past Time* (Londra, 1948; 3. basım, 1995*) ve Edmond ile Jules de Goncourt kardeşlerin *French Eighteenth-Century Painters* (Londra, 1948; 3. basım, 1995*) adlı kitaplarının çevirilerini yayımlamıştır. De Goncourt kardeşlerin *Journal*'ından bir seçme, Robert Baldick'in çevirisi, düzenlemesi ve önsözü ile yayımlanmıştır (Oxford U.P., 1962; aynı basım Har-

mondsworth: Penguin, 1984*). Bu ve diğer önemli Fransız sanat yazarlarının kısa biyografileri için, okuyucu Anita Brookner'in *Genius of the Future* adlı kitabına başvurabilir (Londra: Phaidon, 1971; aynı basım Ithaca: Cornell U.P., 1988*).

İngiltere'de "Post-Empresyonizmin"in sözcüsü Roger Fry'dı. Eserleri arasından, *Vision and Design* (Londra: Chatto & Windus, 1920; yeni basım, editör J.B. Bullen, Londra: Oxford U.P., 1981*), *Cézanne: a Study of his Development* (Londra: Hogarth Press, 1927; yeni basım, Chicago U.P., 1989*) ve *Last Lectures* (Cambridge U.P., 1939) adlı kitaplara başvurulabilir. İngiltere'de 1930'lardan 1950'lere kadar "deneysel sanat"ın en ateşli savunucusu Sir Herbert Read'in görüşleri, *Art Now* (Londra: Faber, 1933; 5. basım, 1968*) ve *The Philosophy of Modern Art* (Londra: Faber, 1931; aynı basım 1964*) gibi kitaplarda bulunabilir. Amerikan "aksiyon resmi"nin (s. 604) destekçileri, *The Tradition of the New* (New York: Horizon Press, 1959; Londra: Thames & Hudson, 1962; aynı basım Londra: Paladin, 1970*) ve *The Anxious Object: Art Today and its Audience* (New York: Horizon Press, 1964; Londra: Thames & Hudson, 1965) adlı kitapların yazarı Harold Rosenberg ile *Art and Culture* (Boston: Beacon Press, 1961; Londra: Thames & Hudson, 1973) adlı kitabın yazarı Clement Greenberg'di.

FELSEFİ ORTAM

Klasik ve akademik geleneğin arkasındaki felsefi tartışmaları anlamak için, aşağıdaki eserler yararlı olabilir: Anthony Blunt, *Artistic Theory in Italy 1450-1600* (Oxford U.P., 1940*); Michael Baxandall, *Giotto and the Orators* (Oxford U.P., 1971; aynı basım 1986*); Rudolf Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism* (Londra: Warburg Institute, 1949; yeni basım, Londra: Academy, 1988*); Erwin Panofsky, *Idea: A Concept in Art Theory* (New York: Harper & Row, 1975).

Sanat tarihine yaklaşımlar

Sanat tarihi, tarihin bir dalıdır. İngilizce'de "history" (tarih) sözcüğü Yunanca'da "araştırma" demek olan bir sözcükten gelmektedir. Bu yüzden, sanat tarihini araştırmak için kullanılan çeşitli "yöntemler", geçmiş ile ilgili sorabileceğimiz farklı soruları cevaplama çabası olarak anlaşılmalıdır. Bu sorulardan hangisini sormak isteyeceğimiz, bize ve ilgi duyduğumuz konulara, alacağımız cevaplar ise tarihçilerin gün ışığına çıkarabileceği kanıtlara bağlıdır.

SANAT UZMANLIĞI

Bir eseri ele aldığımızda, büyük bir olasılıkla onun *ne zaman, nerede* ve (eğer mümkünse) *kim tarafından* yapıldığını bilmek isteriz. Bu soruları cevaplamak için gelişmiş yöntemlere sahip kişiler, sanat uzmanları olarak tanınırlar. Bunların içinde, her dedikleri bir kanun gibi kabul görmüş (ve hâlâ gören) geçmiş dönemlerin görkemli kişilikleri de vardır. Bernard Berenson'un *Italian Painters of the Renaissance* (Oxford: Clarendon Press, 1930; 3. basım, Oxford: Phaidon, 1980*) bir klasik olmuştur. Aynı yazarın *Drawings of the Florentine Painters* (Londra: John Murray, 1903; genişletilmiş basım, Chicago U.P., 1970) adlı kitabına da bakınız. Max J. Friedländer'in *Art and Connoisseurship*'i (Londra: Cassirer, 1942) sanat uzmanlarının yaklaşımları ile ilgili en iyi başlangıç kitabıdır.

Günümüzün önde gelen birçok sanat uzmanı halka açık veya özel koleksiyonların ve sergilerin kataloglarını oluşturmuşlardır. Bunu için onlara şükran borcu duyuyoruz. Bu kataloglar arasından en iyileri, uzmanların vardıkları sonuçların altında yatan temeli inceleme olanağı sunmaktadır.

Sanat uzmanlığının savaşmak zorunda olduğu gizli düşman sahteciliktir. Bu alanda özlü bir başlangıç kitabı Otto Kurz'un, *Fakes*'idir (New York: Dover, 1967*). Ayrıca British Museum'daki bir serginin Mark Jones tarafından düzenlenmiş ilginç kataloğuna bakınız: *Fake? The Art of Deception* (Londra: British Museum, 1990*).

ÜSLUPLARIN TARİHİ

Sanat uzmanlarını sorduğu soruların ötesine gidip, üsluplardaki değişimleri açıklamak ya da yorumlamak isteyen tarihçiler her zaman olmuştur. Zaten bu kitabın konularından biri de budur.

Bu konuya olan ilginin, XVIII. yüzyılda Almanya'da öne çıkmasını sağlayan, Johann Joachim Winckelmann'ın tarihöncesi sanatı tarihi ile ilgili ilk kitabını 1764'te yayımlamasıdır. Günümüzde çok az sayıda okuyucu bu zor kitapla uğraşmak isteyecektir. Ama yine ay-

nı yazarın İngilizceye çevirilmiş, *Reflections on the Imitation of Greek Works in Painting and Sculpture* (London: Orphen, 1987) adlı kitabı ve David Irwin tarafından düzenlenmiş, *Writings on Art* (Londra: Phaidon, 1972) adlı antolojisi vardır.

Winckelmann'ın başlattığı gelenek XIX. ve XX. yüzyıllarda Almanca konuşulan ülkelerde devam etti. Ancak bu dönemde yazılan eserlerin çok azı İngilizce'ye çevirilmiştir. Bu teori ya da fikirlerin bir özeti, Michael Podro'nun *The Critical Historians of Art* (New Haven and Londra: Yale U.P., 1982*) adlı kitabında bulunabilir. İsviçreli Heinrich Wölfflin'in yazıları, üslupların tarihindeki sorunlara en iyi giriş noktası olma özelliklerini hâlâ korumaktadır. Karşılaştırmalı tanımlamanın ustası olan Wölfflin'in çoğu kitabı İngilizce'ye çevirilmiştir: *Renaissance and Baroque*, Peter Murray'ın bilgilendirici bir önsözü ile (Londra: Fontana, 1964*); *Classic Art: an Introduction to the Italian Renaissance* (Londra: Phaidon, 1952; 5. basım, 1994*); *Principles of Art History* (Londra: Bell, 1932; aynı basım New York: Dover, 1986*) ve *The Sense of Form in Art* (New York: Chelsea, 1958). Wilhelm Worringer'in, Ekspresyonist hareketle uyumlu olan, üslup psikolojisi kitabı *Abstraction and Empathy* (İngilizce çeviri, Londra: Routledge & Kegan Paul, 1953). Üslup konusundaki Fransız yazarlar arasında, *The Life of Forms in Art* adlı kitabı C.B. Hogan ve G. Kubler tarafından çevirilen (New York: Wittenborn, Schultz, 1948; aynı basım New York: Zone Books, 1989), Henri Focillon'u da belirtmek gerekir.

KONUNUN İNCELENMESİ

Sanatın dinsel ve simgesel içeriğine olan ilgi, XIX. yüzyıl Fransa'sında başladı, Emile Mâle'nın eserleriyle doruğa ulaştı. Yazarın *Religious Art in France: the Twelfth Century* (Princeton U.P., 1978) ve *Religious Art in France: the Thirteenth Century* (Princeton U.P., 1984) adlı kitapları açıklamalı olarak İngilizce'ye çevirildi. Diğer kitaplarından bazı bölümler *Religious Art from the Twelfth to the Eighteenth Century* (Londra: Routledge & Kegan Paul, 1949) adlı kitapta toplanmıştır. Aby Warburg ve yandaşları sanattaki mitolojik temaları incelemişlerdir. Bu konudaki en iyi başlangıç kitabı Jean Seznec'in, *The Survival of the Pagan Gods*'ıdır (Princeton U.P., 1953; aynı basım 1972*). Rönesans sanatındaki sembolizmin yorumlanmasını mükemmel olarak örnekleyen, Erwin Panofsky'nin *Studies in Iconology* (New York: Harper & Row, 1972*) ve *Meaning in the Visual Arts* (New York: Doubleday, 1957; aynı basım Harmondsworth: Penguin, 1970*) ile Fritz Saxl'ın *A Heritage of Images* (Harmondsworth: Penguin, 1970*) adlı kitaplarıdır. Ben de bu konudaki makalelerimi bir ciltte topladım: *Symbolic Images* (Londra: Phaidon, 1972; 3. basım, Oxford, 1985; aynı basım Londra, 1995*).

Putperestlik ve Hıristiyanlıkta kullanılan imgelerle ilgilenenlerin yararlanabilecekleri bazı sözlükler de vardır. Örneğin, James Hall'un, *Dictionary of Subjects and Symbols in Art* (Londra: John Murray, 1974*), ve G. Ferguson'un, *Signs and Symbols in Christian Art* (Oxford U.P., 1954).

Batı sanatındaki belirli konu ya da temaların incelenmesine Kenneth Clark'ın çok katkısı olmuştur. Özellikle yazarın *Landscape into Art* (Londra: John Murray, 1949; geliştirilmiş basım, 1979*) ve *The Nude* (Londra: John Murray, 1956; aynı basım Harmondsworth: Penguin, 1985*) adlı kitaplarıyla. Charles Sterling'in, James Emmons tarafından çevrilen, *Still Life Painting: From Antiquity to the Twentieth Century* (Londra: Harper & Row, 1981) adlı kitabı da bu gruba katılır.

TOPLUM TARİHİ

Belirli üslup ve akımların temelindeki toplumsal etmenler, Marksist eğilimli tarihçiler tarafından sıklıkla sorgulanmıştır. Bunlardan en kapsamlısı Arnold Hauser'ın, *A Social History of Art* (2 cilt, Londra: Routledge & Kegan Paul, 1951; yeni basım, 4 cilt, 1990*) adlı kitabıdır. Bununla ilgili olarak benim *Meditations on a Hobby Horse* (Londra: Phaidon, 1963; 4th basım, Oxford, 1985; aynı basım Londra, 1994*) adlı kitabımdaki makaleye de bakınız. Bu konudaki daha ayrıntılı çalışmalar arasında, Frederick Antal'ın, *Florentine Painting and Its Social Background* (Londra: Routledge & Kegan Paul, 1947) ve T.J. Clark'ın, *Image of the People: Gustave Courbet and the Revolution of 1848* (Londra: Thames & Hudson, 1973*) adlı kitapları sayılabilir. Daha yakın zamanlarda araştırılmaya başlayan, sanatta kadınların rolü ile ilgili Germaine Greer'in, *The Obstacle Race* (Londra: Secker & Warburg, 1979; aynı basım Londra: Pan, 1981*) ve Griselda Pollock'un, *Vision and Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art* (Londra: Routledge, 1988) adlı kitaplarına bakılabilir. Bazı yeni tarihçiler, toplumsal özelliklere daha önem verilmesi gerekliliği üstünde durarak, "Yeni Sanat Tarihi" terimini kullanmaya başlamışlardır. Bu konuda, düzenlemesini A.L. Rees ve Frances Borzello'nun yaptığı *New Art History* (Londra: Camden, 1986*) adlı antolojiye bakınız. Bu görüşte olanların, çok nesnel oldukları gerekçesiyle estetik değerlendirmelerden sakınmaları, aslında sırf onlara özgü bir şey değildir. Onlardan daha önce, arkeologlar da, geçmişten gelen kalıntıları, ait oldukları kültür hakkında bilgi edinmek için incelemişlerdir. Ayrıca, Francis Frascina ve Jonathan Harris tarafından düzenlenen, *Art in Modern Culture* (Londra: Phaidon, 1992; aynı basım 1994*) adlı antolojiye bakınız.

PSİKOLOJİ KURAMLARI

Birkaç psikoloji okulu olduğu için, sorulan sorular da bunlara göre farklı farklıdır. Freud'un teorileri ve bunların sanat ile ilgisini çeşitli makalelerimde incelemiştim: *Meditations on a Hobby Horse*'da, (Londra: Phaidon, 1963; 4th basım, Oxford, 1985; aynı basım Londra, 1994*), "Psycho-Analysis and the History of Art" s. 30-44; *Reflections on the History of Art*'da (Oxford: Phaidon, 1987), "Freud's Aesthetics" s. 221-239; ve *Tributes: Interpreters of our Cultural Tradition*'da (Oxford: Phaidon, 1984), "Verbal Wit as a Paradigm of Art: the Aesthetic Theories of Sigmund Freud (1856-1939)" s. 93-115. Peter Fuller, *Art and Psychoanalysis* (Londra: Hogarth Press, 1988) adlı kitabında Freud'un yaklaşımını kullanırken, Richard Wollheim, *Painting as Art* (Londra: Thames & Hudson, 1987*) adlı kitabında, Melanie Klein'ın Freud teorilerinde yaptığı değişimleri esas olarak almıştır. Aynı anlayışa bağlı olan Adrian Stoke'un çalışmaları oldukça ilgi çekicidir. Örneğin, onun *Painting and the Inner World* (Londra: Tavistock, 1963) adlı kitabına bakınız. *Sanatın Öyküsü*'nde sıkça ele aldığım görsel algılamanın psikolojisi, diğer kitaplarında daha kapsamlı olarak incelenmiştir: *Art and Illusion* (Londra: Phaidon, 1960; 5. basım, Oxford, 1977; aynı basım Londra, 1994*), *The Sense of Order* (Oxford: Phaidon, 1979; aynı basım Londra, 1994*) ve *The Image and the Eye* (Oxford: Phaidon, 1982; aynı basım Londra, 1994*). Rudolf Arnheim'ın, *Art and Visual Perception* (Berkeley: California U.P., 1954*) adlı kitabı, biçimsel denge ile ilgilenen Gestalt algılama teorisini temel olarak almıştır. David Freedberg'ün *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response* (Chicago U.P., 1989*) adlı kitabı, imgelerin âyin, büyü ve hurafelerdeki rolünü incelemektedir.

BEĞENİ VE KOLEKSİYONCULUK

Burada ele alınacak en son konu beğeni ve koleksiyonculuk tarihidir. Bu konudaki en kapsamlı çalışma Joseph Alsop'un *The Rare Art Tradition: The History of Art Collecting and its Linked Phenomena*'dır (Princeton U.P., 1981). Francis Haskell and Nicholas Penny, *Taste and the Antique* (New Haven and Londra: Yale U.P., 1981*) adlı kitaplarında belirli bir temayı ele almışlardır. Bir dönemi tek başına inceleyen çalışmalar aşağıdadır: Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy* (Oxford U.P., 1972; 2. basım, 1988*); Martin Wackernagel, *The World of the Florentine Renaissance artists: Projects and Patrons, Workshop and Market;* çeviren Alison Luchs (Princeton U.P., 1981); Francis Haskell, *Patrons and Painters* (Londra: Chatto & Windus, 1963; geliştirilmiş ve genişletilmiş basım, New Haven ve Londra: Yale U.P., 1980*) ve *Rediscoveries in Art* (Londra: Phaidon, 1976; aynı basım Oxford, 1980*). Sanat pazarının kaprisleri için, Gerald Reitlinger'in, *The Economics of Taste* (3 cilt, Londra: Barrie & Rockliff, 1961-1970) adlı kitabına bakınız.

TEKNİKLER

Sanatın teknikleri ve pratiği ile ilgili çalışmalardan birkaç örnek veriyorum: Rudolf Wittkower'un, *Sculpture* (Harmondsworth: Penguin, 1977*) adlı kitabı en iyi genel araştırmadır; Sheila Adam, *The Techniques of Greek Sculpture* (Londra: Thames & Hudson, 1966); Ralph Mayer, *The Artist's Handbook of Materials and Techniques* (Londra: Faber, 1951; 5. basım, 1991*); A.M. Hind, *An Introduction to the History of Woodcut* (2 cilt, Londra: Constable, 1935; tek cilt olarak aynı basım, New York: Dover, 1963*), ve aynı yazardan, *A History of Engraving and Etching* (Londra: Constable, 1927; aynı basım New York: Dover, n.d.*); Francis Ames-Lewis ve Joanne Wright, *Drawing in the Italian Renaissance Workshop* (Londra: Victoria & Albert Museum, 1983*); John Fitchen, *The Construction of Gothic Cathedrals* (Oxford U.P., 1961). Londra'daki National Gallery, "Art in the Making" başlığı altında üç sergi hazırlamışlardır. Her sergi, bilimsel araştırma sonucu ortaya çıkan resim tekniklerini ele almıştır: *Rembrandt* (1988*), *Italian Painting before 1400* (1989*) ve *Impressionism* (1990*). Yine National Gallery'nin *Giotto to Dürer: Early Renaissance Painting in the National Gallery* (1991*) adlı araştırması, diğer birçok konunun yanı sıra resim tekniklerini de ele almaktadır.

Üsluplar ve dönemler üstüne el kitapları ve araştırmalar

Belirli bir dönem, teknik ya da usta hakkında bilgi edinmek için okunması ya da bakılması gereken kitaplara giden yol kolayca gösterilebilir, ancak bu yolu sonuna kadar takip etmek biraz sabır ve biraz deneyim gerektirir. Önemli bilgileri içeren ve daha fazla bilgi için kaynak sunan el kitaplarının sayıları gittikçe artmaktadır. Bu konudaki çeşitli diziler arasından en önemlisi olan "Pelican History of Art"tır. Orijinal olarak Nikolaus Pevsner tarafından düzenlenmiş bu dizi şimdi Yale University Press tarafından yayımlanmaktadır. Çoğu cilt ucuz basım olarak bulunabilir; bunlardan bazıları da geliştirilmiş basımlardır. Bunların bir kısmı işledikleri konu hakkında bulunabilecek en iyi araştırmayı sunmaktadır. Bu diziye ek olarak, T.S.R. Boase'un düzenlediği *Oxford History of English Art*, 11 cilt olarak yayımlanmıştır. "Phaidon Colour Library", çok sayıda sanatçı ve akımı kaliteli renkli resimlerle kolay bir biçimde sunan yetkin bir kaynaktır. Thames & Hudson'ın "World of Art" dizisi de aynı niteliklere sahiptir.

Çok sayıdaki İngilizce el kitabı arasından, şunları sıralabilirim: Hugh Honour ve John Fleming, *A World History of Art* (Londra: Macmillan, 1982; 3. basım, Londra: Laurence King, 1987*); H.W. Janson, *A History of Art* (Londra: Thames & Hudson; ve New York: Abrams, 1962; 4. basım, 1991); Nikolaus Pevsner, *An Outline of European Architecture* (Londra: Penguin, 1943; 7. basım, 1963*); Patrick Nuttgens, *The Story of Architecture* (Oxford: Phaidon, 1983; aynı basım Londra, 1994*). Heykelcilik için, John Pope-Hennessy'nin, *An Introduction to Italian Sculpture* (3 cilt, Londra: Phaidon, 1955-1963; 2. basım, 1970-1972; aynı basım Oxford, 1985*) adlı kitaba bakınız. Doğu sanatı için, *The Heibonsha Survey of Japanese Art* (30 cilt, Tokyo: Heibonsha, 1964-9; ve New York: Weatherhill, 1972-1980) adlı kitaba bakınız.

Ayrıntılı ve güncel bilgi arayan öğrenci, genelde kitaplara yönelmez. Onun asıl araştırma alanı, Amerika ve Avrupa'daki çeşitli kurumlar ve dernekler tarafından yayımlanan çeşitli dergiler ve yıllıklardır. Bunların arasında, *Burlington Magazine* ve *Art Bulletin* en önde gelenlerdir. Bunlar da, uzmanlar, uzmanlar için yazar ve sanat tarihinin mozayiğini oluşturan belgeleri ve yorumları yayımlarlar. Dergi ve yıllıkları toplu olarak inceleyebileceğiniz tek yer büyük kütüphanelerdir. Böyle yerlerde, bir kılavuz olarak devamlı ihtiyaç duyacağınız birkaç kaynak kitabını da bulabilirsiniz. Bunlardan biri olan *Encyclopedia of World Art*, orijinali İtalyanca'dan İngilizce'ye çevirilip McGraw-Hill tarafından yayımlanmıştır (New York, 1959-1968). Bir diğer kaynak kitabı ise, yıllık olarak yayımlanan *Art Index*'tir. Burada, güzel sanat dergileri ve müze bültenlerini yazar ve konuya göre dizinlere yerleştirilmiştir. Bu dizinleri tamamlayıcısı, *International Repertory of the Literature of Art* (RILA) ya da 1991'den beri kullanılan adıyla *Bibliography of the History of Art*'tır.

SÖZLÜKLER

Yararlı sözlük ve kaynak kitaplar arasından sayabileceklerimiz: Peter ve Linda Murray, *The Penguin Dictionary of Art and Artists* (Harmondsworth: Penguin, 1959; 6. basım, 1989*); John Fleming ve Hugh Honour, *The Penguin Dictionary of Decorative Arts* (Harmondsworth: Penguin, 1979; yeni basım, 1989*) ve, Nikolaus Pevsner ile birlikte, *The Penguin Dictionary of Architecture* (Harmondsworth: Penguin, 1966; 4. basım, 1991*); ikisi de Harold Osborne tarafından düzenlenmiş, *The Oxford Companion to Art* ve *The Oxford Companion to the Decorative Arts* (Oxford U.P., 1970 ve 1975). Yakın dönemde 30 cilt olarak yayımlanması planlanan *Macmillan Dictionary of Art*, etkileyici sayıda güncelleştirilmiş kaynağı bir arada sunacaktır.

Seyahat

Sadece okumakla ustalaşılmayacak tek bir alan varsa, o da sanat tarihidir. Her sanatsever, seyahat edip sanat eserlerini birinci elden incelemek için fırsat kollar. Burada tüm kılavuz kitapları listelemek hem olanaksız hem de istenmeyecek bir şeydir. Yine de bazılarından söz edilebilir: "Companion Guides" (yayıncısı Collins), "Blue Guides" (A. & C. Black) ve "Phaidon Cultural Guides". İngiliz mimarisi için çok iyi bir kaynak, Nikolaus Pevsner'in yayınevinden çıkan ve yapıları bölgelere göre tanıtan dizisi "The Buildings of England"dır.

Bunun dışında tek söyleyebileceğimiz şey şu: *iyi yolculuklar!*

Bölümlere göre bibliyografya

Eserler, sanatçıların ve konuların bölüm içindeki işlenme sırasına göre verilmiştir.

1
YABANSI BAŞLANGIÇLAR
Tarih öncesi, ilkel topluluklar ve eski Amerika

Anthony Forge, *Primitive Art and Society* (Londra: Oxford U.P., 1973)

Douglas Fraser, *Primitive Art* (Londra: Thames & Hudson, 1962)

Franz Boas, *Primitive Art* (New York: Peter Smith, 1962)

2
SONRASIZLIĞIN SANATI
Mısır, Mezopotamya, Girit

W. Stevenson Smith, *The Art and Architecture of Ancient Egypt* (Harmondsworth: Penguin, 1958; William Kelly Simpson tarafından gözden geçirilmiş 2. basım, 1981*)

Heinrich Schäfer, *Principles of Egyptian Art*, çeviren J. Baines (Oxford U.P., 1974)

Kurt Lange ve Max Hirmer, *Egypt: Architecture, Sculpture, Painting* (Londra: Phaidon, 1956; 4. basım, 1968; aynı basım 1974)

Henri Frankfort, *The Art and Architecture of the Ancient Orient* (Harmondsworth: Penguin, 1954; 4. basım, 1970*)

3
BÜYÜK UYANIŞ
Yunanistan, M.Ö. VII - V. yüzyıllar

Gisela M.A. Richter, *A Handbook of Greek Art* (Londra: Phaidon, 1959; 9. basım, Oxford, 1987; aynı basım Londra, 1994*)

Martin Robertson, *A History of Greek Art* (2 cilt., Cambridge U.P., 1975)

—, *A Shorter History of Greek Art* (Cambridge U.P., 1981*)

Andrew Stewart, *Greek Sculpture* (2 cilt, New Haven ve Londra: Yale U.P., 1990)

John Boardman, *The Parthenon and its Sculptures* (Londra: Thames & Hudson, 1985)

Bernard Ashmole, *Architect and Sculptor in Classical Greece* (Londra: Phaidon, 1972)
J J. Pollitt, *Art and Experience in Classical Greece* (Cambridge U.P., 1972)
R.M. Cook, *Greek Painted Pottery* (Londra: Methuen, 1960; 2. basım, 1972)
Claude Rolley, *Greek Bronzes* (Londra: Sotheby's, 1986)

4
GÜZELLİĞİN DÜNYASI
Yunanistan ve Yunan dünyası,
M.Ö. IV. yüzyıl - M.S. I. yüzyıl

Margarete Bieber, *Sculpture of the Hellenistic Age* (New York: Columbia U.P., 1955; geliştirilmiş basım, 1961)
J. Onians, *Art and Thought in the Hellenistic Age* (Londra: Thames & Hudson, 1979)
J.J. Pollitt, *Art in the Hellenistic Age* (Cambridge U.P., 1986*)

5
DÜNYAYI FETHEDENLER
Romalılar, Budistler, Museviler ve Hıristiyanlar:
M.S. I. - IV. yüzyıllar

Martin Henig, editör, *A Handbook of Roman Art* (Oxford: Phaidon, 1983; aynı basım Londra, 1992*)
Ranuccio Bianchi Bandinelli, *Rome: the Centre of Power* (Londra: Thames & Hudson, 1970)
—, *Rome: the Late Empire* (Londra: Thames & Hudson, 1971)
Richard Brilliant, *Roman Art: From the Republic to Constantine* (Londra: Phaidon, 1974)
William Macdonald, *The Pantheon* (Harmondsworth: Penguin, 1976*)
Diana E.E. Kleiner, *Roman Sculpture* (New Haven ve Londra: Yale U.P., 1993)
Roger Ling, *Roman Painting* (Cambridge U.P., 1991*)

6
YOL AYRIMI
Roma ve Bizans, V. - XIII. yüzyıllar

Richard Krautheimer, *Rome, Profile of a City, 312-1308,* (Princeton U.P., 1980)
Otto Demus, *Byzantine Art and the West* (Londra: Weidenfeld & Nicholson, 1970)
Ernst Kitzinger, *Byzantine Art in the Making* (Londra: Faber, 1977)
—, *Early Medieval Art in the British Museum* (Londra: British Museum, 1940*)
John Beckwith, *The Art of Constantinople* (Londra: Phaidon, 1961; 2. basım, 1968)
Richard Krautheimer, *Early Christian and Byzantine Art and Architecture* (Harmondsworth: Penguin, 1965; 4. basım, 1986*)

7
DOĞU SANATINA BAKIŞ
İslam, Çin. II. - XIII. yüzyıllar

Jerrilyn D. Dodds, editör, *Al-Andalus: The Art of Islamic Spain* (New York: Metropolitan Museum of Art, 1992)
Oleg Grabar, *The Alhambra* (Londra: Allen Lane, 1978)
—, *The Formation of Islamic Art* (New Haven ve Londra: Yale U.P., 1973; geliştirilmiş basım, 1987*)
Godfrey Goodwin, *History of Ottoman Architecture* (Londra: Thames & Hudson, 1971; aynı basım 1987*)
Basil Gray, *Persian Painting* (Londra: Batsford, 1947; aynı basım 1961)
R.W. Ferrier, editör, *The Arts of Persia* (New Haven ve Londra: Yale U.P., 1989)
J.C. Harle, *Art and Architecture of the Indian Subcontinent* (Harmondsworth: Penguin, 1986*)
T. Richard Blurton, *Hindu Art* (Londra: British Museum, 1992*)
James Cahill, *Chinese Painting* (Cenevre: Skira, 1960; aynı basım New York: Skira/Rizzoli, 1977*)
W. Willetts, *Foundations of Chinese Art* (Londra: Thames & Hudson, 1965)
William Watson, *Style in the Arts of China* (Harmondsworth: Penguin, 1974*)
Michael Sullivan, *Symbols of Eternity* (Oxford U.P., 1980)
—, *The Arts of China* (Berkeley: California U.P., 1967; 3. basım, 1984*)
Wen C. Fong, *Beyond Representation* (New Haven ve Londra: Yale U.P., 1992)

8
DÖKÜM POTASINDA BATI SANATI
Avrupa, VI. - XI. yüzyıllar

David Wilson, *Anglo-Saxon Art* (Londra: Thames & Hudson, 1984)
—, *The Bayeux Tapestry* (Londra: Thames & Hudson, 1985)

Janet Backhouse, *The Lindisfarne Gospels* (Oxford: Phaidon, 1981; aynı basım Londra, 1994*)
Jean Huber *et al.*, *Carolingian Art* (Londra: Thames & Hudson, 1970)

9
YERYÜZÜ KİLİSESİ
XII. yüzyıl

Meyer Schapiro, *Romanesque Art* (Londra: Chatto & Windus, 1977)
George Zarnecki, editör, *English Romanesque Art 1066-1200* (Londra: Royal Academy, 1984)
Hanns Swarzenski, *Monuments of Romanesque Art: the Art of Church Treasures in North-Western Europe* (Londra: Faber, 1954; 2. basım, 1967)
Otto Pächt, *Book Illumination in the Middle Ages* (Londra: Harvey Miller, 1986)
Christopher de Hamel, *A History of Illuminated Manuscripts* (Oxford: Phaidon, 1986; 2. basım, Londra, 1994)
J. J.G. Alexander, *Medieval Illuminators and their Methods* (New Haven ve Londra: Yale U.P., 1992).

10
GÖKSEL KİLİSE
XIII. yüzyıl

Henri Focillon, *The Art of the West in the Middle Ages* (2 cilt, Londra: Phaidon, 1963; 3. basım, Oxford, 1980*)
Joan Evans, *Art in Mediaeval France* (Londra: Oxford U.P., 1948)
Robert Branner, *Chartres Cathedral* (Londra: Thames & Hudson, 1969; aynı basım New York: W.W. Norton, 1980*)
George Henderson, *Chartres* (Harmondsworth: Penguin, 1968*)
Willibald Sauerländer, *Gothic Sculpture in France 1140-1270*, çeviren Janet Sondheimer (Londra: Thames & Hudson, 1972)
Jean Bony, *French Gothic Architecture of the 12th and 13th Centuries* (Berkeley: California U.P., 1983*)
James H. Stubblebine, *Giotto, the Arena Chapel Frescoes* (Londra: Thames & Hudson, 1969; 2. basım, 1993)
Jonathan Alexander and Paul Binski, editör, *Age of Chivalry: Art in Plantagenet England 1200-1400* (Londra: Royal Academy, 1987*)

11
SARAYLILAR VE KENTSOYLULAR
XIV. yüzyıl

Jean Bony, *The English Decorated Style* (Oxford: Phaidon, 1979)
Andrew Martindale, *Simone Martini* (Oxford: Phaidon, 1988)
Millard Meiss, *French Painting in the Time of Jean de Berry: The Limbourgs and their Contemporaries* (2 cilt, New York: Braziller, 1974)
Jean Longnon *et al.*, *The Très Riches Heures of the Duc de Berry* (Londra: Thames & Hudson, 1969; aynı basım 1989*)

12
GERÇEKLİĞİN ELE GEÇİRİLMESİ
XV. yüzyıl başları

Eugenio Battisti, *Brunelleschi: the Complete Work* (Londra: Thames & Hudson, 1981)
Bruce Cole, *Masaccio and the Art of Early Renaissance Florence* (Bloomington: Indiana U.P., 1980)
Umberto Baldini & Ornella Casazza, *The Brancacci Chapel Frescoes* (Londra: Thames & Hudson, 1992)
Paul Joannides, *Masaccio and Masolino* (Londra: Phaidon, 1993)
H.W. Janson, *The Sculpture of Donatello* (Princeton U.P., 1957)
Bonnie A. Bennett and David G. Wilkins, *Donatello* (Oxford: Phaidon, 1984)
Kathleen Morand, *Claus Sluter: Artist of the Court of Burgundy* (Londra: Harvey Miller, 1991)
Elizabeth Dhanens, *Hubert and Jan van Eyck* (Anvers: Fonds Mercator, 1980)
Erwin Panofsky, *Early Netherlandish Painting: Its Origin and Character* (2 cilt, Cambridge, Mass.: Harvard U.P., 1953; aynı basım New York: Harper & Row, 1971*)

13
GELENEK VE YENİLİK: I
İtalya'da XV. yüzyıl sonları

Franco Borsi, *L.B. Alberti: Complete Edition* (Oxford: Phaidon, 1977)
Richard Krautheimer, *Lorenzo Ghiberti* (Princeton U.P., 1956; geliştirilmiş basım, 1970)
John Pope-Hennessy, *Fra Angelico* (Londra: Phaidon, 1952; 2. basım, 1974)

—, Uccello (Londra: Phaidon, 1950; 2. basım, 1969)
Ronald Lightbown, *Mantegna* (Oxford: Phaidon-Christie's, 1986)
Jane Martineau, editör, *Andrea Mantegna* (Londra: Thames & Hudson, 1992)
Kenneth Clark, *Piero della Francesca* (Londra: Phaidon, 1951; 2. basım, 1969)
Ronald Lightbown, *Piero della Francesca* (New York: Abbeville, 1992)
L.D. Ettlinger, *Antonio and Piero Pollaiuolo* (Oxford: Phaidon, 1978)
H. Horne, *Botticelli: Painter of Florence* (Londra: Bell, 1908; geliştirilmiş basım, Princeton U.P., 1980)
Ronald Lightbown, *Botticelli* (2 cilt, Londra: Elek, 1978; geliştirilmiş basımın başlığı *Sandro Botticelli: Life and Work*, Londra: Thames & Hudson, 1989)
İlkbahar ve *Venüs'ün doğuşu* için Botticelli'nin mitolojileri ile ilgili makalemi okuyunuz; *Symbolic Images* (Londra: Phaidon, 1972; 3. basım, Oxford, 1985; aynı basım Londra, 1995*), s. 31-81

14
GELENEK VE YENİLİK: II
Kuzey'de XV. yüzyıl

John Harvey, *The Perpendicular Style* (Londra: Batsford, 1978)
Martin Davies, *Rogier van der Weyden: An Essay, with a Critical Catalogue of Paintings ascribed to him and to Robert Campin* (Londra: Phaidon, 1972)
Michael Baxandall, *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany* (New Haven ve Londra: Yale U.P., 1980*)
Jan Bialastocki, *The Art of the Renaissance in Eastern Europe* (Oxford: Phaidon, 1976)

15
ULAŞILAN UYUM
Toskana ve Roma, XVI. yüzyıl başları

Arnaldo Bruschi, *Bramante*, çeviren Peter Murray (Londra: Thames & Hudson, 1977)
Kenneth Clark, *Leonardo da Vinci* (Cambridge U.P., 1939; Martin Kemp tarafından geliştirilmiş basım, Harmondsworth: Penguin, 1988*)
A.E. Popham, editör, *Leonardo da Vinci: Drawings* (Londra: Cape, 1946; geliştirilmiş basım, 1973*)
Martin Kemp, *Leonardo da Vinci: The Marvellous Works of Nature and Man* (Londra: Dent, 1981*)
Ayrıca şu kitaplardaki makalelerime bakınız: *The Heritage of Apelles* (Oxford: Phaidon, 1976; aynı basım Londra, 1993*), s. 39-56 ve *New Light on Old Masters* (Oxford: Phaidon, 1986; aynı basım Londra, 1993*), s. 32-88
Herbert von Einem, *Michelangelo* (geliştirilmiş İngilizce basım, Londra: Methuen, 1973)
Howard Hibbard, *Michelangelo* (Harmondsworth: Penguin, 1975; 2. basım, 1985*). Bu ve bir önceki çalışma yararlı başlangıç kitaplarıdır.
Johannes Wilde, *Michelangelo: Six Lectures* (Oxford U.P., 1978*)
Ludwig Goldscheider, *Michelangelo: Paintings, Sculpture, Architecture* (Londra: Phaidon, 1953; 6. basım, 1995*)
Michael Hirst, *Michelangelo and his Drawings* (New Haven ve Londra: Yale U.P., 1988*)
Michelangelo'nun eserlerinin tam kataloğu için bakınız: Frederick Hartt, *The Paintings of Michelangelo* (New York: Abrams, 1964)
—, *Michelangelo: The Complete Sculpture* (New York: Abrams, 1970)
—, *Michelangelo Drawings* (New York: Abrams, 1970)
Sistina Şapeli için bakınız:
Charles Seymour, editör, *Michelangelo: The Sistine Ceiling* (New York: W.W. Norton, 1972)
Carlo Pietrangeli, editör, *The Sistine Chapel: Michelangelo Rediscovered* (Londra: Muller, Blond & White, 1986)
John Pope-Hennessy, *Raphael* (Londra: Phaidon, 1970)
Roger Jones ve Nicholas Penny, *Raphael* (New Haven ve Londra: Yale U.P., 1983*)
Luitpold Dussler, *Raphael: A Critical Catalogue of his Pictures, Wall-Paintings and Tapestries* (Londra: Phaidon, 1971)
Paul Joannides, *The Drawings of Raphael, with a Complete Catalogue* (Oxford: Phaidon, 1983)
Stanza della Segnatura için, *Symbolic Images*'daki (Londra: Phaidon, 1972; 3. basım, Oxford, 1985; aynı basım Londra, 1995*) makaleme bakınız, s. 85-101; Madonna della Sedia için, *Norm and Form*'daki (Londra: Phaidon, 1966; 4. basım, Oxford, 1985; aynı basım Londra, 1995*) makaleme bakınız, s. 64-80

16
IŞIK VE RENK
Venedik ve Kuzey İtalya, XVI. yüzyıl başları

Deborah Howard, *Jacopo Sansovino* (New Haven ve Londra: Yale U.P., 1975*)
Bruce Boucher, *The Sculpture of Jacopo Sansovino* (2 cilt, New Haven ve Londra: Yale U.P., 1992)

Johannes Wilde, *Venetian Art from Bellini to Titian* (Oxford U.P., 1974*)
Giles Robertson, *Giovanni Bellini* (Oxford U.P., 1968)
Terisio Pignatti, *Giorgione: Complete Edition* (Londra: Phaidon, 1971)
Harold Wethey, *The Paintings of Titian* (3 cilt, Londra: Phaidon, 1969-1975)
Charles Hope, *Titian* (Londra: Jupiter, 1980)
Cecil Gould, *The Paintings of Correggio* (Londra: Faber, 1976)
A.E. Popham, *Correggio's Drawings* (Londra: British Academy, 1957)

17
RÖNESANS'IN YAYILIŞI
Almanya ve Felemenk, XVI. yüzyıl başları

Erwin Panofsky, *The Life and Art of Albrecht Dürer* (Princeton U.P., 1943; 4. basım, 1955; aynı basım 1971*)
Nikolaus Pevsner ve Michael Meier, *Grünewald* (Londra: Thames & Hudson, 1948)
G. Scheja, *The Isenheim Altarpiece* (Köln: DuMont; ve New York: Abrams, 1969)
Max J. Friedländer ve Jakob Rosenberg, *The Paintings of Lucas Cranach*, çeviren Heinz Norden (Londra: Sotheby's, 1978)
Walter S. Gibson, *Hieronymus Bosch* (Londra: Thames & Hudson, 1973) – ayrıca *The Heritage of Apelles*'deki (Oxford: Phaidon, 1976; aynı basım Londra, 1993*) makaleme bakınız, s. 79-90
R.H. Marijnissen, *Hieronymus Bosch: The Complete Works* (Anvers: Tatard, 1987)

18
SANATIN BUNALIMI
Avrupa, XVI. yüzyıl sonları

James Ackerman, *Palladio* (Harmondsworth: Penguin, 1996*)
John Shearman, *Mannerism* (Harmondsworth: Penguin, 1967*)
John Pope-Hennessy, *Cellini* (Londra: Macmillan, 1985)
Sydney J. Freedberg, *Parmigianino: His Works in Painting* (2 cilt, Cambridge, Mass.: Harvard U.P., 1950)
A.E. Popham, *Catalogue of the Drawings of Parmigianino* (3 cilt, New Haven ve Londra, Yale U.P., 1971)
Charles Avery, *Giambologna* (Oxford: Phaidon-Christie's, 1987; aynı basım Londra: Phaidon, 1993*)
Hans Tietze, *Tintoretto: The Paintings and Drawings* (Londra: Phaidon, 1948)
Harold E. Wethey, *El Greco and his School* (2 cilt, Princeton U.P., 1962)
John Rowlands, *Holbein: The Paintings of Hans Holbein the Younger* (Oxford: Phaidon, 1985)
Roy Strong, *The English Renaissance Miniature* (Londra: Thames & Hudson, 1983*) – Nicholas Hilliard ve Isaac Oliver üzerinde makaleler içerir
F. Grossmann, *Pieter Bruegel: Complete Edition of the Paintings* (Londra: Phaidon, 1955; 3. basım, 1973)
Ludwig Münz, *Bruegel: The Drawings* (Londra: Phaidon, 1961)

19
GÖRÜNTÜ VE GÖRÜNTÜLER
Katolik Avrupa, XVII. yüzyılın ilk yarısı

Rudolf Wittkower, *Art and Architecture in Italy 1600-1750* (Harmondsworth: Penguin, 1958; 3. basım, 1973*)
Ellis Waterhouse, *Italian Baroque Painting* (Londra: Phaidon, 1962; 2. basım, 1969)
Donald Posner, *Annibale Carracci: A Study in the Reform of Italian Painting around 1590* (2 cilt, Londra: Phaidon, 1971)
Walter Friedländer, *Caravaggio Studies* (Princeton U.P., 1955*)
Howard Hibbard, *Caravaggio* (Londra: Thames & Hudson, 1983*)
D. Stephen Pepper, *Guido Reni: A Complete Catalogue of his Works with an Introductory Text* (Oxford: Phaidon, 1984)
Anthony Blunt, *The Paintings of Poussin* (3 cilt, Londra: Phaidon, 1966-1967)
Marcel Röthlisberger, *Claude Lorrain: The Paintings* (2 cilt, New Haven ve Londra: Yale U.P., 1961)
Julius S. Held, *Rubens: Selected Drawings* (2 cilt, Londra: Phaidon, 1959; tek ciltlik 2. basım, Oxford, 1986)
—, *The Oil Sketches of Peter Paul Rubens: A Critical Catalogue* (2 cilt, Princeton U.P., 1980)
Corpus Rubenianum Ludwig Burchard (Londra: Phaidon; ve Londra: Harvey Miller, 1968–; planlanan 27 bölümden 15'i yayımlanmıştır)
Michael Jaffé, *Rubens and Italy* (Oxford: Phaidon, 1977)
Christopher White, *Peter Paul Rubens: Man and Artist* (New Haven ve Londra: Yale U.P., 1987)
Christopher Brown, *Van Dyck* (Oxford: Phaidon, 1982)

Jonathan Brown, *Velázquez* (New Haven ve Londra Yale U.P, 1986*)
Enriqueta Harris, *Velázquez* (Oxford: Phaidon, 1982)
Jonathan Brown, *The Golden Age of Painting in Spain* (New Haven ve Londra: Yale U.P., 1991)

20
DOĞANIN AYNASI
Hollanda, XVII. yüzyıl

Katharine Fremantle, *The Baroque Town Hall of Amsterdam* (Utrecht: Dekker & Gumbert, 1959)
Bob Haak, *The Golden Age: Dutch Painters of the Seventeenth Century*, çeviren E. Williams-Freeman (Londra: Thames & Hudson, 1984)
Seymour Slive, *Frans Hals* (3 cilt, Londra: Phaidon, 1970-4)
—, *Jacob van Ruisdael* (New York: Abbeville, 1981)
Gary Schwarz, *Rembrandt: His Life, his Paintings* (Harmondsworth: Penguin, 1985*)
Jakob Rosenberg, *Rembrandt: Life and Work* (2 cilt, Cambridge, Mass.: Harvard U.P., 1948; 4. basım, Oxford: Phaidon, 1980*)
A. Bredius, *Rembrandt: Complete Edition of the Paintings* (Viyana: Phaidon, 1935; 4. basım, düzenleyen Horst Gerson, Londra: Phaidon, 1971*)
Otto Benesch, *The Drawings of Rembrandt* (6 cilt, Londra: Phaidon, 1954-1957; geliştirilmiş basım, 1973)
Christopher White ve K.G. Boon, *Rembrandt's Etchings: An Illustrated Critical Catalogue* (2 cilt, Amsterdam: Van Ghendt, 1969)
Christopher Brown, Jan Kelch ve Pieter van Thiel, *Rembrandt: The Master and his Workshop* (2 cilt, New Haven ve Londra: Yale U.P., 1991*)
Baruch D. Kirschenbaum, *The Religious and Historical Paintings of Jan Steen* (Oxford: Phaidon, 1977)
Wolfgang Stechow, *Dutch Landscape Painting of the Seventeenth Century* (Londra: Phaidon, 1966; 3. basım, Oxford, 1981*)
Svetlana Alpers, *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century* (Londra: John Murray, 1983*)
Lawrence Gowing, *Vermeer* (Londra: Faber, 1952)
Albert Blankert, *Vermeer of Delft: Complete Edition of the Paintings* (Oxford: Phaidon, 1978)
John Michael Montias, *Vermeer and his Milieu* (Princeton U.P., 1989)

21
GÜÇ VE ZAFER: I
İtalya, XVII. yüzyıl sonları ve XVIII. yüzyıl

Anthony Blunt, editör, *Baroque and Rococo Architecture and Decoration* (Londra: Elek, 1978)
—, *Borromini* (Harmondsworth: Penguin, 1979; yeni basım, Cambridge, Mass.: Harvard U.P., 1990*)
Rudolf Wittkower, *Gian Lorenzo Bernini* (Londra: Phaidon, 1955; 3. basım, Oxford, 1981)
Robert Enggass, *The Paintings of Baciccio: Giovanni Battista Gaulli 1639-1709* (University Park: Pennsylvania State U.P., 1964)
Michael Levey, *Giambattista Tiepolo* (New Haven ve Londra: Yale U.P., 1986)
—, *Painting in Eighteenth Century Venice* (Londra: Phaidon, 1959; 3. basım, New Haven ve Londra: Yale U.P., 1994)
Julius S. Held ve Donald Posner, *Seventeenth and Eighteenth Century Art* (New York ve Londra: Abrams, 1972)

22
GÜÇ VE ZAFER: II
Fransa, Almanya ve Avusturya, XVII. yüzyıl sonları ve XVIII. yüzyıl başları

G. Walton, *Louis XIV and Versailles* (Harmondsworth: Penguin, 1986)
Anthony Blunt, *Art and Architecture in France 1500-1700* (Harmondsworth: Penguin, 1953; 4. basım, 1980*)
Henry-Russell Hitchcock, *Rococo Architecture in Southern Germany* (Londra: Phaidon, 1968)
Eberhard Hempel, *Baroque Art and Architecture in Central Europe* (Harmondsworth: Penguin, 1965*)
Marianne Roland Michel, *Watteau: An Artist of the Eighteenth Century* (Londra: Trefoil, 1984)
Donald Posner, *Antoine Watteau* (Londra: Weidenfeld & Nicolson, 1984)

23
AKIL ÇAĞI
İngiltere ve Fransa, XVIII. yüzyıl

Kerry Downes, *Sir Christopher Wren* (Londra: Granada, 1982)
Ronald Paulson, *Hogarth: His Life, Art and Times* (2 cilt, New Haven ve Londra: Yale U.P., 1971; kısaltılmış tek ciltlik basım, 1974*)

David Bindman, *Hogarth* (Londra: Thames & Hudson, 1981)
Ellis Waterhouse, *Reynolds* (Londra: Phaidon, 1973)
Nicholas Penny, editör, *Reynolds* (Londra: Royal Academy, 1986*)
John Hayes, *Gainsborough: Paintings and Drawings* (Londra: Phaidon, 1975, aynı basım Oxford, 1978)
—, *The Landscape Paintings of Thomas Gainsborough: A Critical Text and Catalogue Raisonné* (2 cilt, Londra: Sotheby's, 1982)
—, *The Drawings of Thomas Gainsborough* (2 cilt, Londra: Zwemmer, 1970)
—, *Thomas Gainsborough* (Londra: Tate Gallery, 1980*)
Georges Wildenstein, *Chardin, a Catalogue Raisonné* (Oxford: Cassirer, 1969)
Philip Conisbee, *Chardin* (Oxford: Phaidon, 1986)
H.H. Arnason, *The Sculptures of Houdon* (Londra: Phaidon, 1975)
Jean-Pierre Cuzin, *Jean-Honoré Fragonard: Life and Work, Complete Catalogue of the Oil Paintings* (New York: Abrams, 1988)
Oliver Millar, *Zoffany and his Tribuna* (Londra: Routledge & Kegan Paul, 1967)

24
GELENEKTEN KOPUŞ
İngiltere, Amerika ve Fransa, XVIII. yüzyıl sonları ve XIX. yüzyıl başları

J. Mordaunt Crook, *The Dilemma of Style* (Londra: John Murray, 1987)
J.D. Prown, *John Singleton Copley* (2 cilt, Cambridge, Mass.: Harvard U.P., 1966)
Anita Brookner, *Jacques-Louis David* (Londra: Chatto & Windus, 1980*)
Paul Gassier ve Juliet Wilson, *The Life and Complete Work of Francisco Goya* (New York: Reynal, 1971; geliştirilmiş basım, 1981)
Janis Tomlinson, *Goya* (Londra: Phaidon, 1994)
David Bindman, *Blake as an Artist* (Oxford: Phaidon, 1977)
Martin Butlin, *The Paintings and Drawings of William Blake* (2 cilt, New Haven ve Londra: Yale U.P., 1981)
— ve Evelyn Joll, *The Paintings of J.M.W. Turner, a Catalogue* (2 cilt, New Haven ve Londra: Yale U.P., 1977; geliştirilmiş basım, 1984*)
Andrew Wilton, *The Life and Work of J.M.W. Turner* (Londra: Academy, 1979)
Graham Reynolds, *The Late Paintings and Drawings of John Constable* (2 cilt, New Haven ve Londra: Yale U.P., 1984)
Malcolm Cormack, *Constable* (Oxford: Phaidon, 1986)
Walter Friedländer, *From David to Delacroix* (Cambridge, Mass.: Harvard U.P., 1952*)
William Vaughan, *German Romantic Painting* (New Haven ve Londra: Yale U.P., 1980*)
Helmut Börsch-Supan, *Caspar David Friedrich* (Londra: Thames & Hudson, 1974; 4. basım, Münih: Prestel, 1990)
Hugh Honour, *Neo-classicism* (Harmondsworth: Penguin, 1968*)
—; *Romanticism* (Harmondsworth: Penguin, 1981*)
Kenneth Clark, *The Romantic Rebellion* (Londra: Sotheby's, 1986*)

25
SÜREKLİ DEVRİM
XIX. yüzyıl

Robert Rosenblum, *Ingres* (Londra: Thames & Hudson, 1967)
Robert Rosenblum ve H.W. Janson, *The Art of the Nineteenth Century* (Londra: Thames & Hudson, 1984)
Lee Johnson, *The Paintings of Eugène Delacroix* (6 cilt, Oxford U.P., 1981-1989)
Michael Clarke, *Corot and the Art of Landscape* (Londra: British Museum, 1991)
Peter Galassi, *Corot in Italy: Open-Air Painting and the Classical Landscape Tradition* (New Haven ve Londra: Yale U.P., 1991)
Robert Herbert, *Millet* (Paris: Grand Palais; ve Londra: Hayward Gallery, 1975*)
Courbet (Paris: Grand Palais; ve Londra: Royal Academy, 1977*)
Linda Nochlin, *Realism* (Harmondsworth: Penguin, 1971*)
Virginia Surtees, *The Paintings and Drawings of Dante Gabriel Rossetti* (Oxford U.P., 1971)
Albert Boime, *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century* (Londra: Phaidon, 1971; aynı basım New Haven ve Londra: Yale U.P., 1986*)
Manet (Paris: Grand Palais; ve New York: Metropolitan Museum of Art, 1983)
John House, *Monet* (Oxford: Phaidon, 1977; 3. basım, Londra, 1991*)
Paul Hayes Tucker, *Monet in the '90s: The Series Paintings* (New Haven ve Londra: Yale U.P., 1989*)
Renoir (Paris: Grand Palais; Londra: Hayward Gallery; ve Boston: Museum of Fine Arts, 1985*)
Pissarro (Londra: Hayward Gallery; Paris: Grand Palais; ve Boston: Museum of Fine Arts, 1981*)

J. Hillier, *The Japanese Print: A New Approach* (Londra: Bell, 1960)
Richard Lane, *Hokusai: Life and Work* (Londra: Barrie & Jenkins, 1989)
Jean Sutherland Boggs *et al.*, *Degas* (Paris: Grand Palais; Ottawa: National Gallery of Canada; ve New York: Metropolitan Museum of Art, 1988*)
John Rewald, *The History of Impressionism* (New York: Museum of Modern Art, 1946; 4. basım, Londra: Secker & Warburg, 1973*)
Robert L. Herbert, *Impressionism: Art, Leisure and Parisian Society* (New Haven ve Londra: Yale U.P., 1988*)
Albert Elsen, *Rodin* (New York: Metropolitan Museum of Art, 1963)
Catherine Lampert, *Rodin: Sculptures and Drawings* (Londra: Hayward Gallery, 1986*)
Andrew Maclaren Young, editör, *The Paintings of James McNeill Whistler* (New Haven ve Londra: Yale U.P., 1980)
K.E. Maison, *Honoré Daumier: Catalogue of the Paintings, Watercolours and Drawings* (2 cilt, Londra: Thames & Hudson, 1968)
Quentin Bell, *Victorian Artists* (Londra: Routledge & Kegan Paul, 1967)
Graham Reynolds, *Victorian Painting* (Londra: Studio Vista, 1966)

26
YENİ ÖLÇÜLER PEŞİNDE
XIX. yüzyıl sonları

Robert Schmutzler, *Art Nouveau*, çeviren E. Roditi (Londra: Thames & Hudson, 1964; kısaltılmış basım, 1978)
Roger Fry, *Cézanne: A Study of his Development* (Londra: Hogarth Press, 1927; yeni basım, Chicago U.P., 1989*)
William Rubin, editör, *Cézanne: The Late Work* (Londra: Thames & Hudson, 1978)
John Rewald, *Cézanne: The Watercolours* (Londra: Thames & Hudson, 1983)
John Russell, *Seurat* (Londra: Thames & Hudson, 1965*)
Richard Thomson, *Seurat* (Oxford: Phaidon, 1985; aynı basım 1990*)
Ronald Pickvance, *Van Gogh in Arles* (New York: Metropolitan Museum of Art, 1984*)
—, *Van Gogh in Saint Rémy and Auvers* (New York: Metropolitan Museum of Art, 1986*)
Michel Hoog, *Gauguin* (Londra: Thames & Hudson, 1987)
Gauguin (Paris: Grand Palais; Chicago: Art Insitute; ve Washington: National Gallery of Art, 1988*)
Nicholas Watkins, *Bonnard* (Londra: Phaidon, 1994)
Götz Adriani, *Toulouse-Lautrec* (Londra: Thames & Hudson, 1987)
—, *Post-Impressionism: From Van Gogh to Gauguin* (New York: Museum of Modern Art, 1956; 3. basım, Londra: Secker & Warburg, 1978*)

27
DENEYSEL SANAT
XX. yüzyılın ilk yarısı

Robert Rosenblum, *Cubism and Twentieth-Century Art* (Londra: Thames & Hudson, 1960; geliştirilmiş basım, New York: Abrams, 1992)
John Golding, *Cubism: A History and an Analysis, 1907-1914* (Londra: Faber, 1959; 3. basım, 1988*)
Bernard S. Myers, *Expressionism* (Londra: Thames & Hudson, 1963)
Walter Grosskamp, editör, *German Art in the Twentieth Century: Painting and Sculpture 1905-1985* (Londra: Royal Academy, 1985)
Hans Maria Wingler, *The Bauhaus* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1969)
H. Bayer, W. Gropius ve I. Gropius, editörleri, *Bauhaus 1919-1928* (Londra: Secker & Warburg, 1975)
William J.R. Curtis, *Modern Architecture since 1900* (Oxford: Phaidon, 1982; 2. basım, 1987, aynı basım Londra, 1994*)
Norbert Lynton, *The Story of Modern Art* (Oxford: Phaidon, 1980; 2. basım, 1989; aynı basım Londra, 1994*)
Robert Hughes, *The Shock of the New: Art and the Century of Change* (Londra: BBC, 1980; geliştirilmiş ve genişletilmiş basım, 1991)
William Rubin, editör, *'Primitivism' in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern* (2 cilt, New York: Museum of Modern Art, 1984)
Reinhold Heller, *Munch: His Life and Work* (Londra: John Murray, 1984)
C.D. Zigrosser, *Prints and Drawings of Käthe Kollwitz* (Londra: Constable; ve New York: Dover, 1969)
Werner Haftmann, *Emil Nolde*, çeviren N. Guterman (Londra: Thames & Hudson, 1960)
Richard Calvocoressi, editör, *Oskar Kokoschka 1886-1980* (Londra: Tate Gallery, 1987*)
Peter Vergo, *Art in Vienna 1898-1918: Klimt, Kokoschka, Schiele and their Contemporaries* (Londra: Phaidon, 1975; 3. basım, 1993, aynı basım 1994)

Paul Overy, Kandinsky: *The Language of the Eye* (Londra: Elek, 1969)
Hans K. Roethel ve Joan K. Benjamin, *Kandinsky: Catalogue Raisonné of the Oil Paintings* (2 cilt, Londra: Sotheby's, 1982-1984)
Will Grohmann, *Wassily Kandinsky: Life and Work* (New York: Abrams, 1958)
Sixten Ringbom, *The Sounding Cosmos* (Åbo: Academia, 1970)
Jack Flam, *Matisse: The Man and his Art, 1869-1918* (Londra: Thames & Hudson, 1986)
John Elderfield, editör, *Henri Matisse* (New York: Museum of Modern Art, 1992*)
Pablo Picasso: A Retrospective (New York: Museum of Modern Art, 1980*)
Timothy Hilton, *Picasso* (Londra: Thames & Hudson, 1975*)
Richard Verdi, *Klee and Nature* (Londra: Zwemmer, 1984*)
Margaret Plant, *Paul Klee: Figures and Faces* (Londra: Thames & Hudson, 1978)
Ulrich Luckhardt, *Lyonel Feininger* (Münih: Prestel, 1989)
Pontus Hultén, Natalia Dumitresco, Alexandre Istrati, *Brancusi* (Londra: Faber, 1988)
John Milner, *Mondrian* (Londra: Phaidon, 1992)
Norbert Lynton, *Ben Nicholson* (Londra: Phaidon, 1993)
Susan Compton, editör, *British Art in the Twentieth Century: The Modern Movement* (Londra: Royal Academy, 1987*)
Joan M. Marter, *Alexander Calder, 1898-1976* (Cambridge U.P., 1991)
Alan Bowness, editör, *Henry Moore: Sculptures and Drawings* (6 cilt, Londra: Lund Humphries, 1965-1967)
Susan Compton, editör, *Henry Moore* (Londra: Royal Academy, 1988)
Le Douanier Rousseau (New York: Museum of Modern Art, 1985)
Susan Compton, editör, *Chagall* (Londra: Royal Academy, 1985)
David Sylvester, editör, *René Magritte, Catalogue Raisonné* (2 cilt, Houston: The Menil Foundation ve; Londra: Philip Wilson, 1992-1993)
Yves Bonnefoy, *Giacometti* (New York: Abbeville, 1991)
Robert Descharnes, *Dali: The Work, the Man*, çeviren E.R. Morse (New York: Abrams, 1984)
Dawn Ades, *Salvador Dali* (Londra: Thames & Hudson, 1982*)

28
SONU OLMAYAN ÖYKÜ
Modernizmin zaferi; Yeniden dönen rüzgâr; Değişen geçmiş

John Elderfield, *Kurt Schwitters* (Londra: Thames & Hudson, 1985*)
Irving Sandler, *Abstract Expressionism: The Triumph of American Painting* (Londra: Pall Mall, 1970)
Ellen G. Landau, *Jackson Pollock* (Londra: Thames & Hudson, 1989)
James Johnson Sweeney, *Pierre Soulages* (Neuchâtel: Ides et Calendes, 1972)
Douglas Cooper, *Nicolas de Staël* (Londra: Weidenfeld & Nicolson, 1962)
Patrick Waldburg, Herbert Read and Giovanni de San Luzzaro, eds., *Complete Works of Marino Marini* (New York: Tudor Publishing, 1971)
Marilena Pasquali, editör, *Giorgio Morandi 1890-1964* (Londra: Electa, 1989)
Hugh Adams, *Art of the Sixties* (Oxford: Phaidon, 1978)
Charles Jencks ve Maggie Keswick, *Architecture Today* (Londra: Academy, 1988)
Lawrence Gowing, *Lucian Freud* (Londra: Thames & Hudson, 1982)
Naomi Rosenblum, *A World History of Photography* (New York: Abbeville, 1989*)
Henri Cartier-Bresson, *Cartier-Bresson Photographer* (Londra: Thames & Hudson, 1980*)
Hockney on Photography: Conversations with Paul Joyce (Londra: Jonathan Cape, 1988)
Maurice Tuchman ve Stephanie Barron, editörler, *David Hockney: A Retrospective* (Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art; ve Londra: Thames & Hudson, 1988)

Zamandizin cetveli

Sayfa 656-663

Bu bölümdeki çizelgeler, kitabımızda sözü edilen dönemlerin ve üslupların ne zaman ortaya çıktıklarını ve ne zamana kadar sürdüklerini kıyaslama olanağı sağlamak amacıyla verilmiştir. Tablo 1, son 5000 yılı kapsıyor (M.Ö. 3000 yılından bu yana). Bu nedenle tarihöncesinin mağara resimlerini, tabloda göremiyoruz.

Tablo 2-4'ü oluşturan üç çizelge, son 25 yüzyılı daha ayrıntılı olarak veriyor. Son 650 yılı gösteren çizelgenin ölçeğinin diğerlerine göre farklı olduğuna dikkat ediniz. Bu çizelgelerde sadece metinde geçen sanatçılar ve eserler gösterilmiştir. Aynı ölçüt, birkaç istisna dışında, çizelgelerin altında yer alan tarihi olaylar ve kişiler için de geçerlidir. Bu tarihi bölümü belirlemek için gri zemin kullanılmıştır.

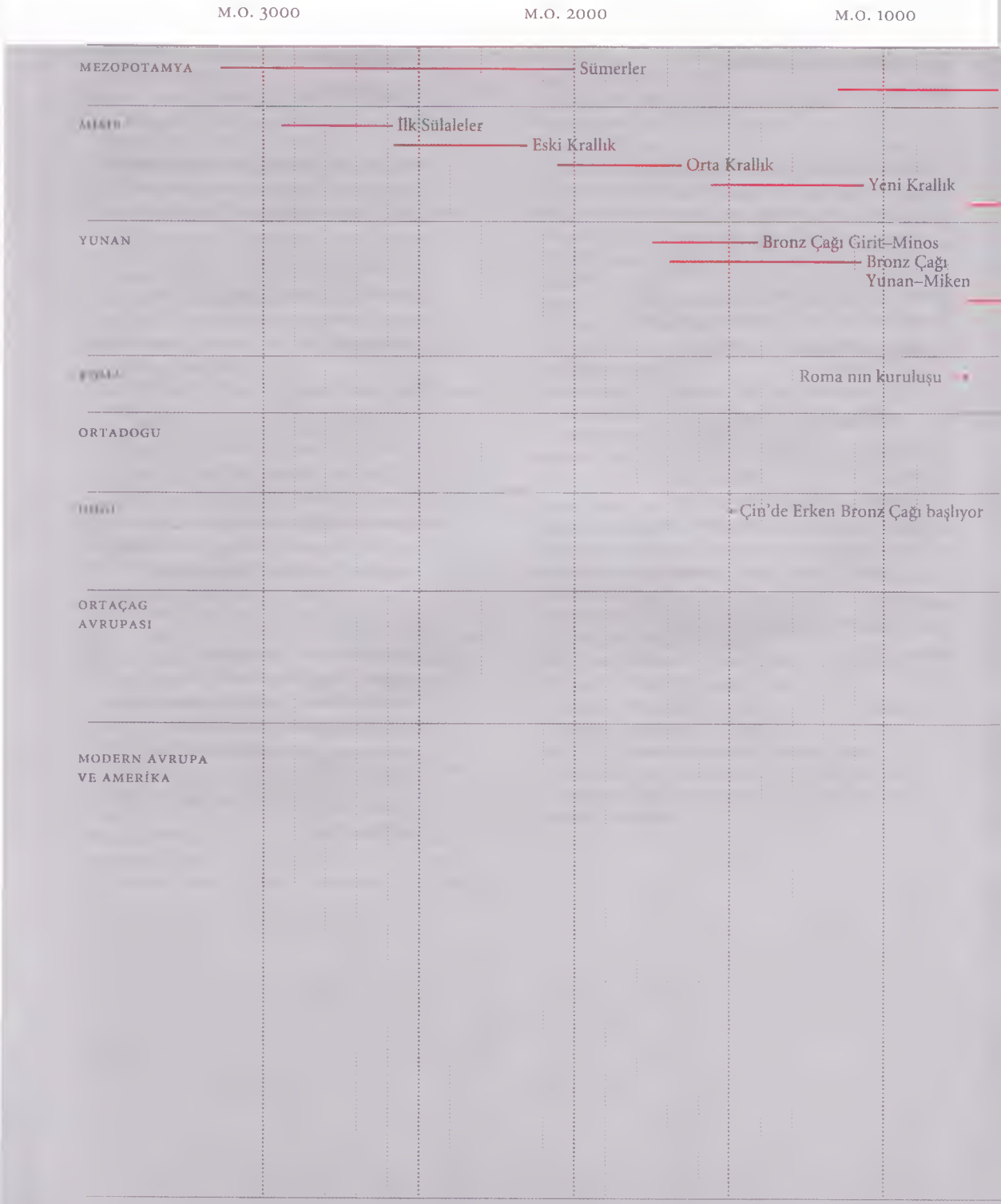
Haritalar

Sayfa 664-669

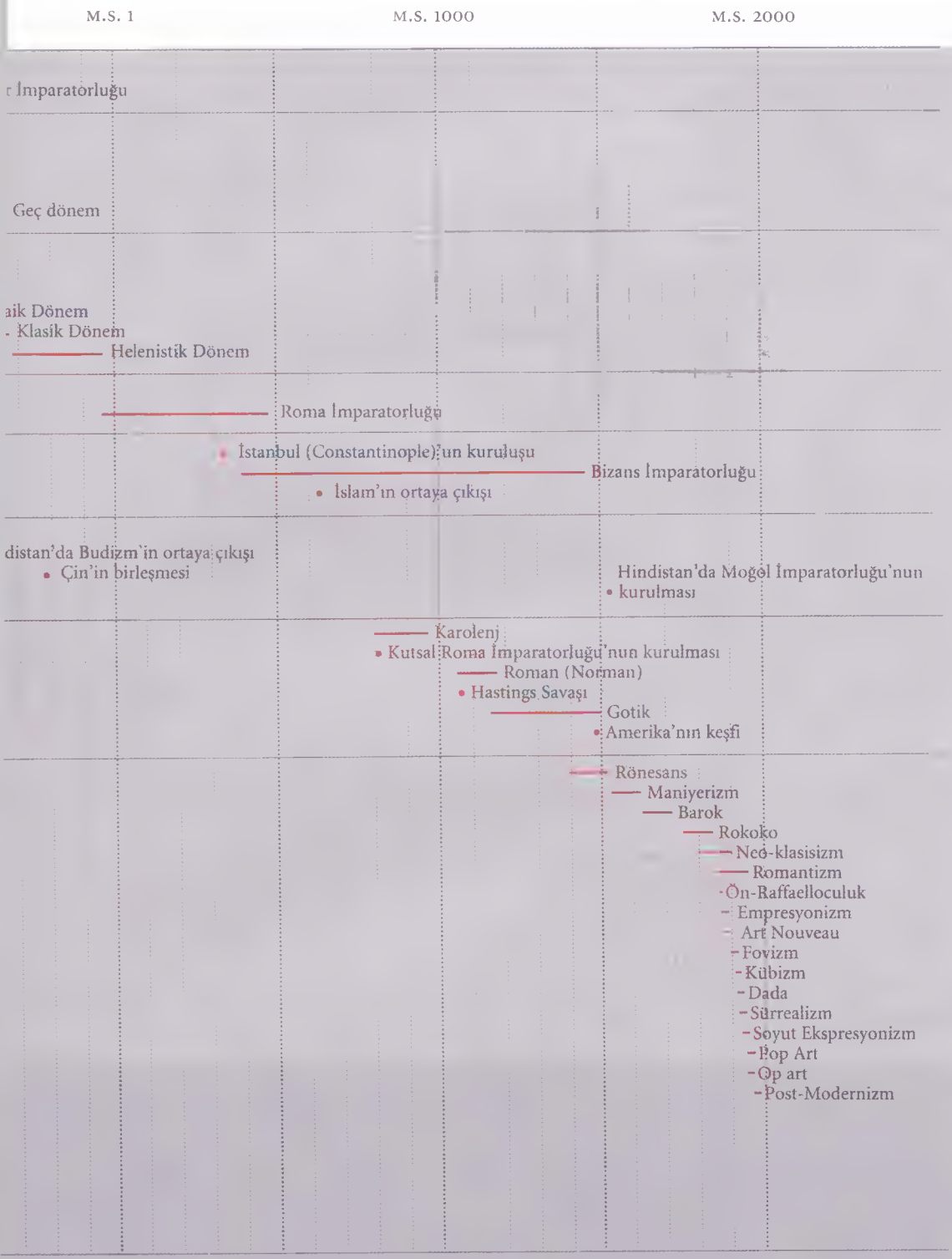
Kitaptaki olay ve isimlerin zaman açısından yerlerinin belirlenmesi için hazırlamış olduğumuz zamandizin cetveli gibi burada verilen Dünya, Akdeniz havzası ve Batı Avrupa haritalarının da aynı olay ve isimlerin, konum açısından ilişkilerini görmemize yardımcı olacağı düşüncesindeyiz.

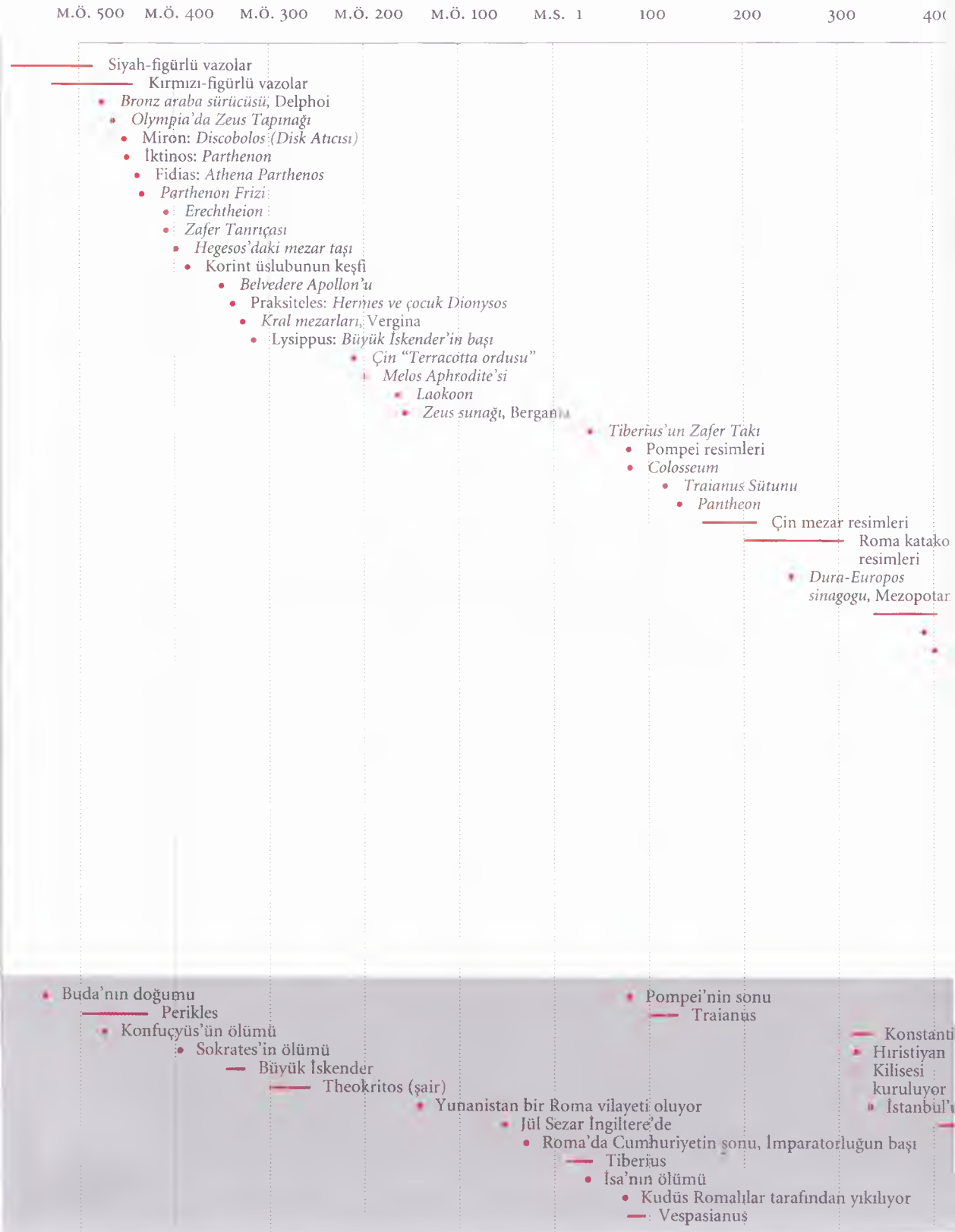
Bu haritaları incelerken akılda tutulması gereken nokta, coğrafi özelliklerin uygarlığın gelişimini her zaman etkilediğidir: dağlar iletişimi engellemiş, teknelerin kullanılabildiği nehirler ve deniz kıyıları ticaretin gelişmesini kolaylaştırmış, verimli topraklar kentlerin gelişmesine olanak sağlamış ve bu kentler, ülkelerin sınırlarını ve hatta adlarını bile değiştiren siyasal gelişmelere rağmen, varlıklarını sürdürmüşlerdir. Günümüzde hava yolculuğu uzaklık kavramını neredeyse yok etmiş durumda. Oysa bir zamanlar sanatçıların iş bulmak ya da bilgilerini artırmak için Alp Dağları'nı geçip İtalya'ya giderken yürüyerek yolculuk ettiklerini unutmamalıyız.

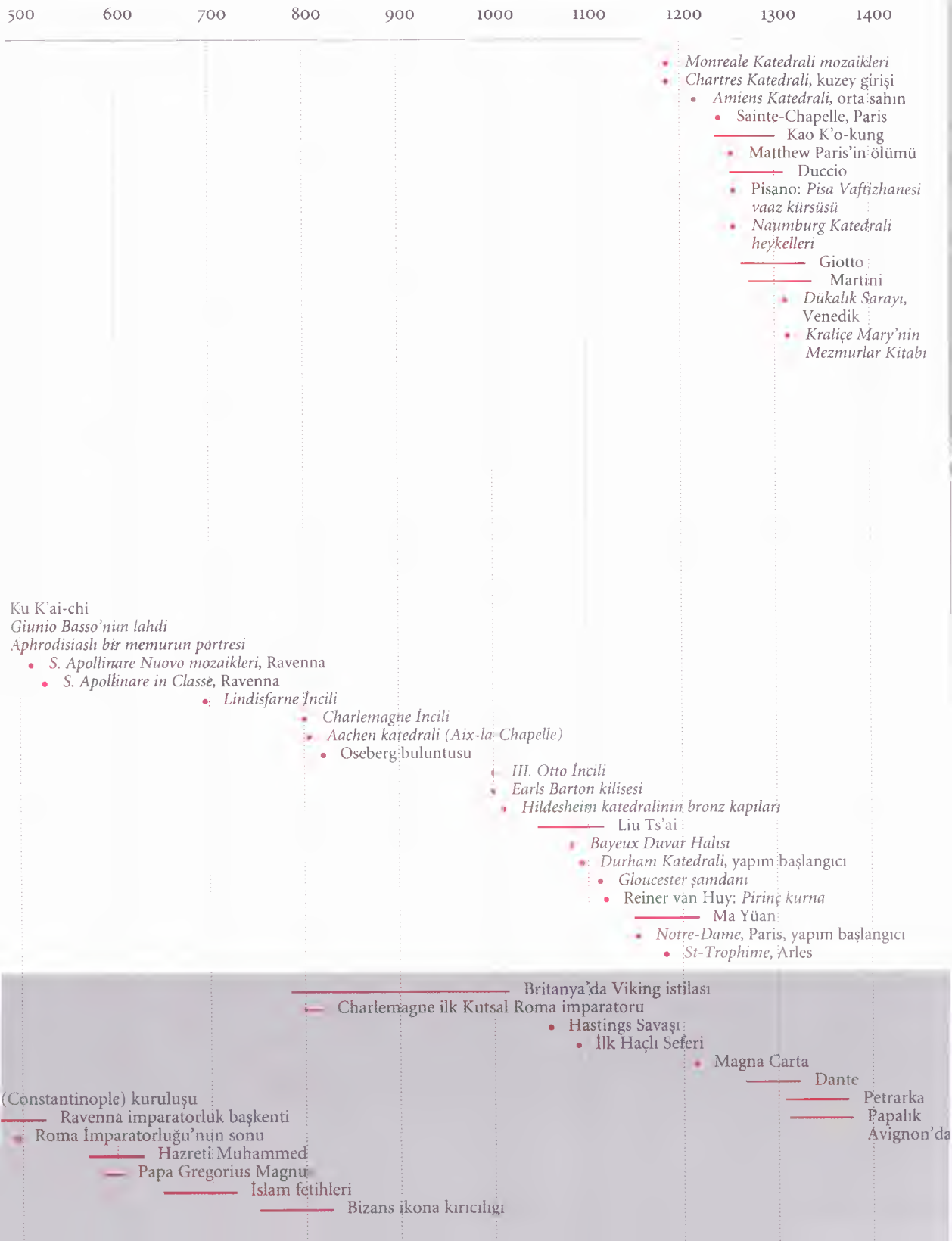
TABLO I: BİN YILLI PERSPEKTİF M.Ö. 3000 – M.S. 2000



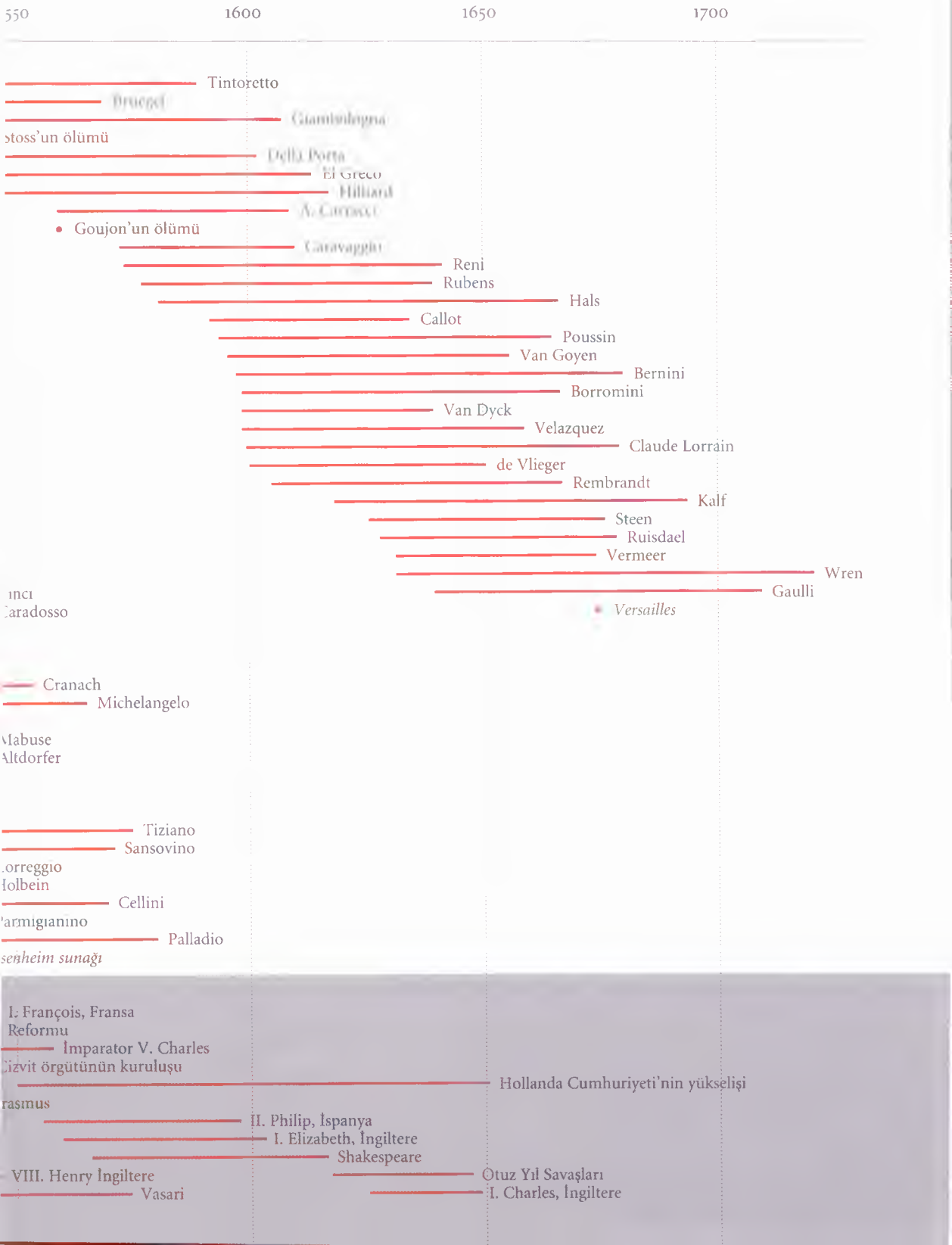
TABLO I: BİN YILLI PERSPEKTİF M.Ö. 3000 – M.S. 2000

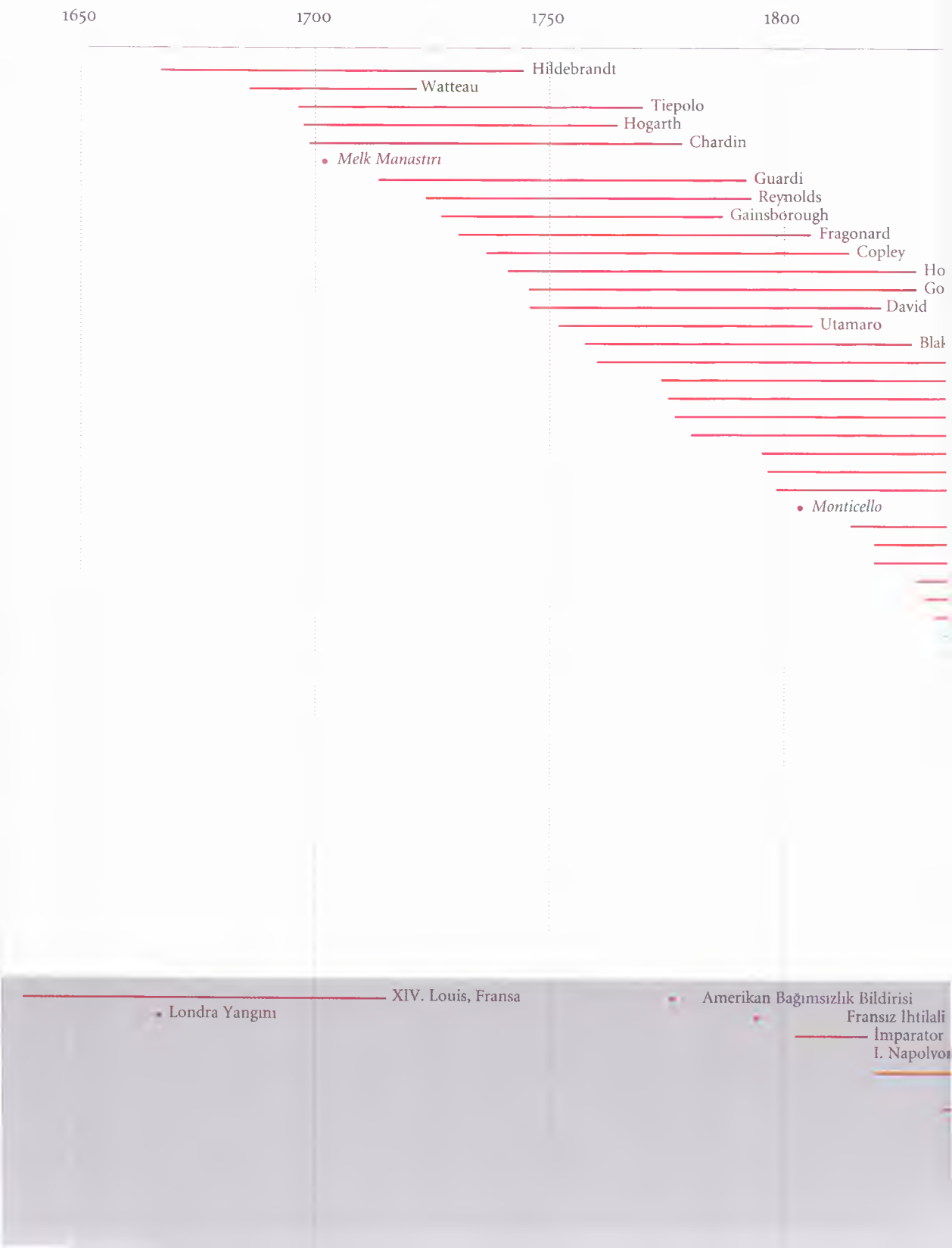



M.Ö. 500
M.Ö. 400
M.Ö. 300
M.Ö. 200
M.Ö. 100
M.S. 1
100
200
300
400
Siyah-figürlü vazolar
Kırmızı-figürlü vazolar
Bronz araba sürücüsü, Delphoi
Olympia'da Zeus Tapınağı
Miron: Discobolos (Disk Atıcısı)
İktinos: Parthenon
Fidias: Athena Parthenos
Parthenon Frizi
Erechtheion
Zafer Tanrıçası
Hegesos'daki mezar taşı
Korint üslubunun keşfi
Belvedere Apollon'u
Praksiteles: Hermes ve çocuk Dionysos
Kral mezarları, Vergina
Lysippus: Büyük İskender'in başı
Çin "Terracotta ordusu"
Melos Aphrodite'si
Laokoon
Zeus sunağı, Bergama
Tiberius'un Zafer Takı
Pompei resimleri
Colosseum
Traianus Sütunu
Pantheon
Çin mezar resimleri
Roma katako
resimleri
Dura-Europos
sinagogu, Mezopotar
Buda'nın doğumu
Perikles
Konfuçyüs'ün ölümü
Sokrates'in ölümü
Büyük İskender
Theokritos (şair)
Yunanistan bir Roma vilayeti oluyor
Jül Sezar İngiltere'de
Roma'da Cumhuriyetin sonu, İmparatorluğun başı
Tiberius
İsa'nın ölümü
Kudüs Romalılar tarafından yıkılıyor
Vespasianus
Pompei'nin sonu
Traianus
Konstanti
Hıristiyan
Kilisesi
kuruluyor
İstanbul'u


500
600
700
800
900
1000
1100
1200
1300
1400
Monreale Katedrali mozaikleri
Chartres Katedrali, kuzey girişi
Amiens Katedrali, orta sahın
Sainte-Chapelle, Paris
Kao K'o-kung
Matthew Paris'in ölümü
Duccio
Pisano: Pisa Vaftizhanesi vaaz kürsüsü
Naumburg Katedrali heykelleri
Giotto
Martini
Dükalık Sarayı, Venedik
Kraliçe Mary'nin Mezmurlar Kitabı
Ku K'ai-chi
Giunio Basso'nun lahdi
Aphrodisiaslı bir memurun portresi
S. Apollinare Nuovo mozaikleri, Ravenna
S. Apollinare in Classe, Ravenna
Lindisfarne İncili
Charlemagne İncili
Aachen katedrali (Aix-la-Chapelle)
Oseberg buluntusu
III. Otto İncili
Earls Barton kilisesi
Hildesheim katedralinin bronz kapıları
Liu Ts'ai
Bayeux Duvar Halısı
Durham Katedrali, yapım başlangıcı
Gloucester şamdanı
Reiner van Huy: Pirinç kurna
Ma Yüan
Notre-Dame, Paris, yapım başlangıcı
St-Trophime, Arles
Britanya'da Viking istilası
Charlemagne ilk Kutsal Roma imparatoru
Hastings Savaşı
İlk Haçlı Seferi
Magna Carta
Dante
Petrarka
Papalık Avignon'da
(Constantinople) kuruluşu
Ravenna imparatorluk başkenti
Roma İmparatorluğu'nun sonu
Hazreti Muhammed
Papa Gregorius Magnu
İslam fetihleri
Bizans ikona kırıcılığı


1350
1400
1450
1500
Parler
Brunelleschi
Elhamra Sarayı, Granada
Ghiberti
Donatello
Fra Angelico
Van Eyck
Wilton İkilisi
Uccello
Pisanello
Van der Weyden
Witz
Masaccio
Alberti
Sluter: Musa Çeşmesi, Dijon
Limbourg kardeşler: Très Riches Heures
Lochner
Piero della Francesca
Fouquet
Gozzoli
Mantegna
Bellini
A. Pollaiuolo
Verrocchio
Bramante
Botticelli
King's College Şapeli
Ghirlandaio
Schongauer
Zuccaro
Giorgione
Van der Goes'un ölümü
Adalet Sarayı, Rouen
Raffaello
Grünewald:
Chaucer
II. Richard, İngiltere
Gutenberg
Tahta baskı tekniğinin keşfi
İstanbul (Constantinopolis)'un fethi
Lorenzo de' Medici
Papa Le
Luther'in
Kolomb Amerika'ya ulaşı
Maximili
Papa II. Juliu


550
1600
1650
1700
Tintoretto
Bruegel
Giambologna
stoss'un ölümü
Della Porta
El Greco
Hilliard
A. Carracci
Goujon'un ölümü
Caravaggio
Reni
Rubens
Hals
Callot
Poussin
Van Goyen
Bernini
Borromini
Van Dyck
Velazquez
Claude Lorrain
de Vlieger
Rembrandt
Kalf
Steen
Ruisdael
Vermeer
Wren
Gaulli
Versailles
inci
Caradosso
Cranach
Michelangelo
Mabuse
Altdorfer
Tiziano
Sansovino
Correggio
Holbein
Cellini
Parmigianino
Palladio
Isenheim sunağı
I. François, Fransa
Reformu
İmparator V. Charles
Cizvit örgütünün kuruluşu
Hollanda Cumhuriyeti'nin yükselişi
Erasmus
II. Philip, İspanya
I. Elizabeth, İngiltere
Shakespeare
VIII. Henry İngiltere
Otuz Yıl Savaşları
Vasari
I. Charles, İngiltere


1650
1700
1750
1800
Hildebrandt
Watteau
Tiepolo
Hogarth
Chardin
Melk Manastırı
Guardi
Reynolds
Gainsborough
Fragonard
Copley
Ho
Go
David
Utamaro
Blak
Monticello
XIV. Louis, Fransa
Londra Yangını
Amerikan Bağımsızlık Bildirisi
Fransız İhtilali
İmparator
I. Napolyo


50
1900
1950
2000
Barlach
Feininger
Mondrian
Beardsley
Brancusi
Klee
Picasso
Gropius
Kokoschka
Schwitters
Chagall
De Chirico
Morandi
Wood
Nicholson
Magritte
Hokusai
Calder
iedrich
Moore
Turner
Giacometti
Constable
Marini
Ingres
Dali
Barry
Johnson'ın doğumu
Corot
Kenny
Delacroix
Cartier-Bresson'un doğumu
Kline
Millet
Pollock
Courbet
De Stael
Frith
Rossetti
Soulages'ın doğumu
Pissarro
Lucian Freud'un doğumu
Manet
Stirling
Whistler
Hockney'in doğumu
Degas
Cézanne
Rodin
Monet
Renoir
Rousseau
Gauguin
Van Gogh
Hodler
Seurat
Munch
Toulouse-Lautrec
Kandinsky
Kollwitz
Bonnard
Nolde
Matisse
Wright
Ruskin
otoğrafın bulunuşu (ilk daguerotip)
William Morris
Avrupa ihtilalleri
Sigmund Freud
I. Dünya Savaşı
II. Dünya Savaşı


Başkentler ve önemli şehirler
Metinde sözü geçen yerler
Sınırlar
Nehirler
GRONLAND
ALASKA
KANADA
Vancouver
Montreal
Oak Park
Washington
Monticello
San Francisco
Los Angeles
New Orleans
MEKSIKA
Mexico City
ATLAS OKYANUSU
Lagos
PERU
Lima
BREZILYA
Rio de Janeiro
Buenos Aires
ARJANTIN
TAHITI
BUYUK OKYANUS


FİNLANDİYA
St. Petersburg
RUSYA
Volga
Vladivostok
Pekin
Nanking
Şangay
Tokyo
Delhi
SUUDİ ARABİSTAN
Bombay
HİNDİSTAN
Hong Kong
BÜYÜK OKYANUS
İNDONEZYA
PAPUA YENİ GİNE
HİNT OKYANUSU
AVUSTRALYA
Perth
Sydney
Melbourne
Wellington
GÜNEY AFRİKA
Cape Town
ANTARKTIKA


0 450 km
Başkentler
Metinde sözü geçen yerler
Sınırlar
Nehirler
Lindisfarne
Durham
Dublin
İRLANDA
Kuzey Denizi
DANİMARKA
Kopenhag
BÜYÜK BRİTANYA
Londra
Amsterdam
Berlin
HOLLANDA
Elbe
BELÇİKA
Brüksel
Köln
ALMANYA
Atlas Okyanusu
Paris
LÜKSEMBURG
Ren
Tuna
Loire
FRANSA
Altamira
Rhône
ALPLER
Milano
Ebro
PİRİNELER
Floransa
PORTEKİZ
Lizbon
Madrid
Tejo
Toledo
İSPANYA
Roma
İTALYA
Herculaneum
Granada
Akdeniz
Cezayir
Monreale
Rabat
Tunus
FAS
CEZAYİR
TUNUS
Trípoli
LİBYA


Baltık Denizi
LATVIA
LİTVANYA
Vilnius
RUSYA
Minsk
BEYAZ RUSYA
Moskova
RUSYA
Volga
Varşova
POLONYA
Oder
Kiev
Dinyeper
Krakov
Vistül
UKRAYNA
SLOVAKYA
MOLDAVYA
Budapeşte
MACARİSTAN
ROMANYA
GÜRCİSTAN
Karadeniz
BOSNA HERSEK
YUGOSLAVYA
Sofya
Tiran
ARNAVUTLUK
İstanbul (Byzantium, Constantinople)
Ankara
YUNANİSTAN
Delphoi
Mykene
Olympia
Aphrodisias
Antakya
SURİYE
Thera
Knossos
Girit
Beyrut
LÜBNAN
IRAK
İSRAİL
Kudüs
Akdeniz
İskenderiye
Kahire
Güz
MISIR
Nil
SUUDİ ARABİSTAN


0
150 km
Başkentler
Metinde sözü geçen yerler
Sınırlar
Nehirler
Earls Barton
Gloucester
Cheltenham
Cambridge
Blenheim Sarayı
Thames
Oxford
Exeter
Stourhead
Twickenham
Londra
BÜYÜK BRİTANYA
Manş Denizi
Amiens
Le Havre
Rouen
Versailles
Barbizon
Loire
FRANSA
Biskay Körfezi
Lascaux
Altamira
Garonne
Ebro
İSPANYA


Elbe
Haarlem
Amsterdam
Leiden
Le Haye
HOLLANDA
Delft
Berlin
Hildesheim
Dessau
's Hertogenbosch
uges
Anvers
Ghent
Köln
Brüksel
Tournai
Aachen
(Aix-la-Chapelle)
Liège
ALMANYA
BELÇİKA
Rheims
Ren
LÜKSEMBURG
Aschaffenburg
Pommersfelden
ÇEK
CUMHURİYETİ
Nürnberg
Regensburg
Strasbourg
Seine
Tuna
Augsburg
Münih
Cohmar
Murbach
Dijon
Basel
İSVİÇRE
AVUSTURYA
Cenevre
Rhône
ALPLER
ALPLER
Milano
İTALYA
Vicenza
Venedik
Padova
Mantova
Parma
Cenova
Bologna
Ravenna
Akdeniz
Carrara
Floransa
Urbino
Adriya Denizi
Akdeniz
Pisa
Siena
Arezzo

RESİMLER LİSTESİ

(Bulundukları ülkelere göre)

Sayılar, resim numaralarını göstermektedir

Almanya

Aachen
Katedral **104**

Berlin
Staatliche Museen, Ägyptisches Museum: *Ekhnaton, Nefertiti ve çocukları* **40;** *Amenophis IV (Ekhnaton)* **39**
Staatliche Museen, Gemäldegalerie: Cranach, *Mısır'a kaçış sırasında dinlenme* **226;** Fouquet, *Estienne Chevalier Aziz Stefanus ile* **178;** Holbein, *Georg Gisze* **243;** Rubens, *Çevrelerinde azizlerle Meryem ve Çocuk İsa* **256**
Staatliche Museen, Kupferstichkabinett: Dürer, *Annesinin portresi* **2**
Staatliche Museen, Museum für Völkerkunde: *İnuit dans maskesi, Alaska'dan* **28;** *Tlaloc, Aztek yağmur tanrısı* **30**
Staatliche Museen, Pergamon-Museum: *Zeus sunağı* **68**

Darmstadt
Schlossmuseum: Holbein, *Meryem ve Çocuk İsa, Basel belediye başkanı Meyer'in ailesi ile* **240**

Dessau
Bauhaus **365**

Dresden
Gemäldegalerie Alte Meister: Correggio, *İsa'nın Doğuşu* **215**

Duisburg
Wilhelm Lehmbruck Museum: Kokoschka, *Oynayan çocuklar* **371**

Hildesheim
Katedral: *Âdem ve Havva ilk günahı işledikten sonra* **108**

Köln
Wallraf-Richartz-Museum: Lochner, *Gül çardaklı Meryem* **176**

Münih
Alte Pinakothek: Altdorfer, *Manzara* **227;** Murillo, *Sokak çocukları* **3;** Perugino, *Aziz Bernardo'ya görünen Meryem* **202**
Bayerische Staatsbibliothek: *İsa Havarilerin ayaklarını yıkıyor* **107**
Neue Pinakothek: Friedrich, *Silezya dağlarından bir görünüm* **326;** Manet, *Kayıkta resim yapan Monet* **337**
Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek: *Savaşa hazırlanan genç* **49**

Naumburg
Katedral: *Ekkehart ve Uta* **130**

Pommersfelden
Şato **295**

Potsdam
Stiftung Schlösser und Gärten, Sanssouci: Caravaggio, *Kuşkucu Thomas* **252**

Stuttgart
Württembergische Landesbibliothek: *Meryem'e Müjde* **119;** *Aziz Jereon, Azize Villimarus, Aziz Gallus ve 11.000 bâkiresiyle Azize Ursula'nın şehit edilişi...* **120**

Amerika Birleşik Devletleri

Boston
Museum of Fine Arts: El Greco, *Rahip Hortensio Felix Paravicino* **239**
Public Library: Copley, *I. Charles, 1641'de Avam Kamarası'ndan, suçladığı beş milletvekilinin kendisine teslimini istiyor* **315**

Buffalo
Albright-Knox Art Gallery: Soulages, *3 Nisan 1954* **395**

Chicago
Art Institute of Chicago: Degas, *Henri Degas ve yeğeni Lucie* **343;** *Tek gözlü adam başı biçiminde kap* **29**

Detroit
Detroit Institute of Arts: Feininger, *Yelkenliler* **379**

Hartford, Connecticut
Wadsworth Atheneum: Dali, *Bir yüzün ve bir meyve kâsesinin kumsaldaki hayali* **391**

Merion, Pennsylvania
Barnes Foundation: Cézanne, *Sainte Victoire dağının Bellevue'den görünüşü* **350**

Monticello, Virginia
Monticello, Virginia **314**

New York
American Museum of Natural History: *Haida kabilesinin reisine ait bir konut modeli* **26**
AT & T binası **400**
Metropolitan Museum of Art: El Greco, *Apokalypsis'in beşinci mührünün açılışı* **238;** Goya, *Bir balkondaki grup* **317;** Michelangelo, *Sistina Şapeli ndeki Libyalı kadın kâhin için çalışma* **199**
The Museum of Modern Art: Calder, *Bir evren* **383;** de Chirico, *Aşk şarkısı* **388;** Kline, *Beyaz biçimler* **394;** Picasso, *Keman ve üzümler* **374;** Pollock, *Bir (numara 31, 1950)* **393**
Rockefeller Center **364**

Oak Park, Illinois
540 Fairoaks Avenue **363**

Philadelphia
Philadelphia Museum of Art: Cézanne, *Karısının portresi* **352;** Liu Ts'ai, *Üç balık* **99**

Washington
National Gallery of Art: *Yuvarlak taht üstünde Meryem ve Çocuk İsa* **88;** Pissarro, *Sabah, güneşli bir havada İtalyan bulvarı* **340**

Winston-Salem, North Carolina
Reynolda House Museum of American Art: Wood, *Baharın uyanışı* **387**

Avusturya

Melk
Manastır **296-297**

Viyana
Albertina: Bruegel, *Ressam ve müşterisi* **245;** Dürer, *Çimen demetleri* **221;** Dürer, *Tavşan* **9;** Raffaello, *"Çayırdaki Meryem" için dört çalışma* **18;** Rembrandt, *Fil* **10;** Rubens, *Oğlu Nicholas'ın portresi* **1**
Kunsthistoriches Museum: Bruegel, *Köy düğünü* **246-247;** Cellini, *Tuzluk* **233;** *Büst* **32;** Raffaello, *Çayırdaki Meryem* **17;** Rembrandt, *Kendi portresi* **273;** Rubens, *Kendi portresi* **258;** *Aziz Matta* **105;** Velazquez, *İspanya prensi Philip Prosper* **267;** *Belvedere Sarayı* **293-294**

Belçika

Anvers
Koninklijk Museum voor Schone Kunsten: Memling, *Melek* **6**

Bruges
Groeningemuseum: van der Goes, *Meryem'in Ölümü* **180-1**
Eski Kançılarıyla Binası ('Le Greffe') **219**

Brüksel
Bibliothèque Royale: le Tavernier, *"Charlemagne'ın Fetihleri"nden bir sayfa* **177**
Hôtel Tassel **349**
Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique: David, *Marat'nın ölümü* **316**

Ghent
St Bavo Katedrali: Van Eyck, *Ghent sunak resmi* **155-157**

Liège
St-Barthélemy kilisesi: Reiner van Huy, *Vaftiz kurnası* **118**

Büyük Britanya

Anglesey Abbey, Cambridgeshire
Claude Lorrain, *Appollon a kurban adayış ve manzara* **255**

Cambridge
Corpus Christi College: Matthew Paris, *Bir fil ve bakıcısı* **132**
King's College Şapeli **175**

Cheltenham
Dorset House **312**

Durham
Katedral **113-114**

Earls Barton, Northamptonshire
Earls Barton kilisesi **100**

Exeter
Katedral **137**

Kingston-upon-Thames
Kingston-upon-Thames Museum: Muybridge, *Dörtnala koşan atlar* **14**

Londra
British Library: *Lindisfarne İncili* **103**; *Kraliçe Mary'nin Mezmurlar Kitabı* **140**
British Museum: *Asur ordusu bir kaleyi kuşatıyor* **45**; *"Ölüler Kitabı"* **38**; Caradosso, *Yeni San Pietro için hazırlanmış madalya* **186**; Correggio, *Meryem'in Göğe Yükselişi* **216**; *Bir harptan parça* **43**; *Nebamun'un bahçesi* **33**; *Karısını azarlayan koca* **95**; *Parthenon'daki friz* **56-57**; *Bir erkek portresi* **79**
Chiswick House **301**
Courtauld Institute Galleries: Gauguin, *Te Rerioa (Düş kurma)* **358**; Seurat, *Courbevoie'daki köprü* **354**
Parlamento Binası **327**
Kenwood, Iveagh Bequest: Hals, *Pieter van den Broecke* **270**
Museum of Mankind: *Ölüm tanrısı'nın başı, bir Maya sunak taşından* **27**; *Bir zenci başı* **23**; *Bir Maori kabile reisinin evinden tahta oyma* **22**
National Gallery: Cézanne, *Provence'dan dağlık görünüm* **351**; Constable, *Saman arabası* **325**; Van Dyck, *Lord John ve Lord Bernard Stuart* **262**; Van Eyck, *Arnolfini'nin evlenmesi* **158-160**; Van Gogh, *Selvili mısır tarlası* **355**; Van Goyen, *Nehir kıyısındaki yeldeğirmeni* **272**; Kalf, *Bardaklar, ıstakoz ve içki boynuzu ile ölüdoğa* **280**; Pollaiuolo, *Aziz Sebastianus'un şehit edilişi* **171**; Rubens, *Barışın nimetleri alegorisi* **259-260**; Van Ruisdael, *Ağaçlarla çevrili göl* **279**; Tintoretto, *Aziz Giorgio'nun ejderle savaşı* **237**; Turner, *Dido ve Kartaca'nın kuruluşu* **322**; Uccello, *San Romano savaşı* **166-167**; de Vlieger, *Rüzgârlı havada bir Hollanda savaş gemisi ve diğer tekneler* **271**; *Wilton İkilisi* **143**
St Paul Katedrali **299**
St Stephen Walbrook kilisesi **300**
Sir John Soane's Museum: Hogarth, *Hovardanın yazgısı* **303**
Strawberry Hill, Twickenham **311**
Tate Gallery: *Clore Gallery* **401**; Freud, *İki bitki* **403**; Frith, *Derby günü* **336**; Kandinsky, *Kazaklar* **372**; Marini, *At üstünde adam* **398**; Moore, *Uzanmış figür* **384**; Nicholson, *1934 (kabartma)* **382**; Rossetti, *'Ecce Ancilla Domini'* **333**; Turner, *Bir kar fırtınasındaki buharlı gemi* **323**; Whistler, *Mavi ve gümüş noktürn: eski Battersea köprüsü* **348**
Victoria and Albert Museum
Constable, *Ağaç gövdesi üstüne çalışma* **324**; Gainsborough, *Kır manzarası* **307**; *Gloucester Şamdanı* **117**; *Buda'nın başı* **81**; Hilliard, *Güller arasında genç adam* **244**; Houdon, *Voltaire* **309**; *İran halısı* **91**
Wallace Collection: Gainsborough, *Miss Haverfield* **306**; Guardi, *S. Giorgio Maggiore'nin görünüşü, Venedik* **290**; de Hooch, *Eviçinde elma soyan kadın* **4**; Reynolds, *Miss Bowles ve köpeği* **305**; Steen, *Vaftiz şöleni* **278**; Watteau, *Parkta toplantı* **298**
Wellington Museum, Apsley House: Velazquez, *Sevilla sucusu* **263**

Stourhead, Wiltshire
Stourhead bahçeleri **302**

Windsor
Windsor Şatosu: Holbein, *Anne Cresacre* **241**; Leonardo da Vinci, *Anatomi çalışmaları* **190**

Çek Cumhuriyeti

Prag
Katedral: Parler, *Kendi portresi* **142**
Národni Galèrie: Mabuse, *Aziz Luka Meryem'in resmini yapıyor* **228**

Çin

Nanking
Hsiao Jing'in mezarı **94**

Sian
'Terracotta ordusu' **411-412**

Şantung eyaleti
Wu-Liang-çe'nin mezarı **93**

Danimarka

Kopenhag
Statens Museum for Kunst: Pannini, *Pantheon'un içi* **75**

Fransa

Amiens
Katedral **123**

Arles
St-Trophime **115-116**

Bayeaux
Musée de la Tapisserie: *Bayeux Duvar Halısı* **109-110**

Besançon
Bibliothèque municipale: *İsa'nın Gömülüşü* **131**
Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie: Fragonard, *Villa d'Este'nin parkı, Tivoli* **310**

Caen
St-Pierre **218**

Chantilly
Musée Condé: Limbourg kardeşler, *Très Riches Heures* **144**

Chartres
Katedral **121, 126-127**

Colmar
Musée d'Unterlinden: Grünewald, *Isenheim sunak resmi* **224-225**

Dijon
Chartreuse de Champmol: Sluter, *Musa Çeşmesi* **154**

Épernay
Bibliothèque municipale: *Aziz Matta* **106**

Lascaux
Mağara resimleri **20, 21**

Montpellier
Musée Fabre: Courbet, *"Günaydın Bay Courbet!"* **332;** Delacroix *Savaş talimi yapan Arap süvariler* **329**

Murbach
Benediktin kilisesi **111**

Orange
Tiberius'un Zafer Takı **74**

Paris
Louvre: Chardin, *Yemek duası* (Le Bénédicté) **308;** Corot, *Tivoli de Villa d'Este'nin bahçeleri* **330;** Van Dyck, *İngiltere kralı I. Charles* **261;** Géricault, *Epsom at yarışları* **13;** Ingres, *Valpinçolu yıkanan kadın* **328;** Leonardo da Vinci, *Mona Lisa* **193-194;** Michelangelo, *Ölen esir* **201;** *Kral Naram-Sin'e anıt* **44;** Pisanello, *Bir maymun üzerine çalışmalar* **145;** Poussin, *'Et in Arcadia ego'* **254;** Rembrandt, *Kötü Uşak alegorisi* **275;** Reni, *Dikenli çalıdan taç giydirilmiş İsa* **7;** *Melos Afrodite'si* **65;** *Meryem ve Çocuk İsa* **139**
Musée d'Orsay: Van Gogh, *Sanatçının Arles'daki odası* **357;** Manet, *Balkon* **334;** Millet, *Başak toplayan kadınlar* **331;** Monet, *St Lazare tren garı* **338;** Renoir, *Moulin de la Galette'de dans* **339;** Whistler, *Gri ve siyah düzenleme: Sanatçının annesinin portresi* **347**
Musée des Arts Décoratifs: *İran prensi Humay'ın Çin prensesi Humayun la prensesin bahçesinde buluşması* **92**
Musée de Cluny: *Eski Ahit'ten kral başı* **413**
Musée National des Monuments: Jean Goujon, *Suçsuzlar Çeşmesi'nden periler* **248**
Musée Rodin: Rodin, *Tanrı'nın eli* **346;** Rodin, *Heykelci Jules Dalou* **345**
Notre-Dame **122, 125**
Sante-Chapelle **124**

Rouen
Adalet Sarayı (eski Hazine) **174**

Strasbourg
Katedral **128-129**

Tournai
Katedral **112**

Versailles
Saray ve bahçesi **291-292**

Hindistan

Kalküta
Hindistan Müzesi: *Gautama (Buda) evinden ayrılıyor* **80**

Hollanda

Amsterdam
Collectie Six: Rembrandt, *Jan Six* **274**
Rijksmuseum: Vermeer, *Aşçı kadın* **281**
Kraliyet Sarayı (eski Belediye Sarayı) **268**
Stedelijk Museum: Giacometti, *Baş* **390;** Mondrian, *Kırmızı, siyah, mavi, sarı ve griyle düzenleme* **381**

Haarlem
Frans Hals Luseum: Hals, *Aziz Giorgio Birliği'nin subayları ziyafette* **269**

İspanya

Altamira
Mağara resimleri **19**

Madrid
Prado: Bosch, *Cennet ve Cehennem* **229-230;** Goya, *İspanya kralı VII. Ferdinand* **318-319;** Velazquez, *Las Meninas (Nedimeler)* **265-266;** Van der Weyden, *Çarmıhtan İndiriliş* **179**

Granada
Aslanlı avlu, Elhamra Sarayı **90**

İsviçre

Cenevre
Musée d'Art et d'Histoire: Hodler, *Thun Gölü* **360;** Witz, *Mucizeli Balık Avı* **161**

St Galen
Stiftsbibliothek: *Aziz Luka* **102**

Winterthur
Sammlung Oskar Reinhart: Van Gogh, *Les Saintes-Maries-de-la-Mer'den görünüş* **356**

Zürih
Stiftung Sammlung E. G. Bührle: Bonnard, *Sofrada* **359**
Kunsthaus: de Staël, *Agrigento* **397**
Museum Rietberg, Von der Heydt Collection: *Dan kabilesinden bir maske* **366**

İtalya

Arezzo
S. Francesco: Piero della Francesca, *Konstantin in düşü* **170**

Bologna
Museo Morandi: Morandi, *Ölüdoğa* **399**

Chiusi
Museo archeologico Nazionale: *Odysseus'un dadısı tarafından tanınması* **58**

Floransa
Cappella Pazzi **147-148**
Katedral **146**
Museo di San Marco: Fra Angelico, *Meryem'e Müjde* **165**
Museo Nazionale del Bargello: Bernini, *Costanza Buonarelli* **284;** Donatello, *Aziz Giorgio* **150-151;** Gherardo di Giovanni, *Meryem'e Müjde ve Dante'nin "İlahi Komedi"sinden sahneler* **173;** Giambologna, *Mercurius* **235**
Palazzo Medici-Riccardi: Gozzoli, *Müneccimlerin Beytüllahm'a Gidişleri* **168**
Palazzo Pitti: Raffaello, *Granduca Meryem'i* **203;** Tiziano, *Bir adamın portresi (İngiliz Genci)* **212-213**
Palazzo Rucellai **163**
Sta Maria Novella: Ghirlandaio, *Meryem'in Doğuşu* **195;** Masaccio, *Kutsal Üçlü, Meryem, İncilci Aziz Yahya ve bağışçılar* **149**
Uffizi: Botticelli, *Venüs'ün Doğuşu* **172;** Holbein, *Sir Richard Southwell* **242;** Martini ve Memmi, *Meryem'e Müjde* **141;** Parmigianino, *Uzun boyunlu Meryem* **234;** Raffaello, *Papa X. Leo ve iki kardinal* **206;** Toskanalı bir usta: *İsa'nın başı* **8**

Mantova
S. Andrea **162**

Milano
Pinacoteca di Brera: Tintoretto, *Aziz Markos'un cesedinin bulunuşu* **236**
Sta Maria delle Grazie: Leonardo da Vinci, *Son Akşam Yemeği* **191-192**

Monreale
Katedral: *Evrenin Hâkimi İsa, Meryem ve Çocuk İsa ve Azizler* **89**

Napoli
Museo di Capodimonte: Carracci, *İsa'ya yas tutan Meryem* **251**; Tiziano, *Papa III. Paulus* **214**
Museo archeologico Nazionale: *İmparator Vespasianus* **76**; *Bir faunus başı* **71**; *Çiçek toplayan kız* **70**

Padova
Cappella dell'Arena: Giotto, *İnanç* **134**; Giotto, *Ölü İsa'ya Ağıt* **135-136**

Parma
Katedral: Correggio, *Meryem'in Göğe Yükselişi* **217**

Pisa
Vaftizhane: Pisano, *vaaz kürsüsü* **113**

Ravenna
S. Apollinare in Classe **86**
S. Apollinare Nuovo: *Ekmek ve Balık Mucizesi* **87**

Reggio di Calabria
Museo Archeologico: *Kahramanlar ya da atletler* **407-409**

Roma
Colosseum **73**
Galleria Doria Pamphili: Velazquez, *Papa X. İnnocentius* **264**
Il Gesù **250**; Gaulli, *İsa'nın kutsal adına tapınma* **287**
Museo Nazionale Romano: *Disk atıcısı (Discobolos)* **55**
Palazzo Pallavicini-Rospigliosi: Reni, *Aurora (Şafak)* **253**
Palazzo Zuccari: Zuccaro, *pencere* **231**
Priscilla Katakombu: *Kızgın fırında üç kişinin yakılışı* **84**
Sta Agnese **282-283**
S. Luigi dei Francesi: Caravaggio, *Aziz Matta* **15-16**
Sta Maria della Vittoria: Bernini *Azize Teresa'nın kendinden geçişi* **285-286**
San Pietro: *İsa, Aziz Petrus ve Aziz Paulus arasında* **83**
S. Pietro in Montorio **187**
Traianus Sütunu **77-78**
Villa Albani: *Manzara* **72**
Villa Farnesina: Raffaello, *Peri Galateia* **204-205**

Siena
Katedral: Donatello, *Kral Herodes'in Ziyafeti* **152-153**; Ghiberti, *İsa'nın Vaftiz Edilişi* **164**

Vatikan
Museo Etrusco: *Akhilleus ile Aias dama oynuyorlar* **48**
Museo Pio Clementino *Belvedere Apollon'u* **64**; Hagesandros, Athenodoros ve Rodoslu Polydoros, *Laookon ve oğulları* **69**
Pinacoteca: Melozzo da Forli, *Melek* **5**
Sistina Şapeli: Michelangelo, *freskolar* **196-198, 200**

Venedik
Accademia: Giorgione, *Fırtına* **209**
Campo SS. Giovanni e Paolo: Verrocchio, *Bartolommeo Colleoni* **188-189**
Dükalık Sarayı **138**
San Marco Kütüphanesi **207**
Palazzo Labia: Tiepolo, *Kleopatra'nın ziyafeti* **288-289**
Sta Maria dei Frari: Tiziano; *Meryem, azizler ve Pesaro ailesi üyeleri* **210-211**
S. Zaccaria: Bellini, *Meryem ve azizler* **208**

Vicenza
Villa Rotonda **232**

Liechtenstein

Vaduz
Sammlungen des Fürsten von Liechtensein: Rubens, *Bir çocuk başı, olasılıkla kızı Clara Serena'nın portresi* **257**

Mısır

Kahire
Mısır Müzesi: *Hesire'nin portresi* **34**; *Tutankhamon ve karısı* **42**

Norveç

Oslo
Universitetets Oldsaksamling: *Ejder başı* **101**

Polonya

Krakov
Meryem Ana Kilisesi: Stoss, *sunak* **182-183**

Romanya

Craiova
Muzeul de Arta
Brancusi, *Öpücük* **380**

Rusya

St Petersburg
Hermitaj: Matisse, *La Desserte (Yemek sonrası)* **373**; Rembrandt, *Davud ve Absalom'un barışması* **276**

Suriye

Dura-Europos
Sinagog: *Musa bir kayadan su fışkırtıyor* **82**

Tayvan

Taipei
Ulusal Saray Müzesi: Kao K'o-kung, *Yağmurdan sonra doğa* **98**; Ma Yüan, *Ay ışığında doğa* **97**

Türkiye

İstanbul
Arkeoloji Müzesi: *Büyük İskender'in başı* **66**; *Aphrodisias'dan bir memur portresi* **85**

Yunanistan

Atina
Akropolis Müzesi: *Zafer tanrıçası* **61**
Erechtheion **60**
Ulusal Arkeoloji Müzesi: *Athena Parthenos* **51**; *Kama* **41**; *Balıkçı* **406**; *Ölüye ağıt* **46**; *Hegesos'un mezar taşı* **59**
Parthenon **50**

Delphoi
Arkeoloji Müzesi: Argoslu Polymedes, Cleobis ve Biton kardeşler, *Araba sürücüsü* **53-54**

Epidaurus
Arkeoloji Müzesi: *Korint sütun başlığı* **67**

Olympia
Arkeoloji Müzesi: *Herakles gökkubbeyi taşıyor* **52**; Praksiteles, *Hermes ve çocuk Dionysos* **62-63**

Vergina
Persephone'nin kaçırılışı **410**

DİZİN

Teknik terimler ve sanat akımları *italik* yazıyla dizilmiştir. **Siyah** sayılar resim numaralarıdır

A

Aachen 163, **105**; Katedral 163, **104**
Açık hava resmi 517-518
Afiş 553-554, 561, **361**
Afrika 44, 50, 58, 562-563, 628, **23**; *Dan kabilesinden bir maske* **366**
Aix-en-Provence 538, 544
Akademik sanat 395, 464, 504, 508, 511, 525, 562
Akademiler 390, 480-481, 488, 499, 504, 506, 511-512; Kraliyet Akademisi, Londra 35, 464, 473
Akıl Çağı 476, 480
Akuatinta 488-489, **320**
Alaska, İnuit sanatı 50, **28**
Alberti, Leon Battista 249-251, 288; S. Andrea, Mantova 249, 621, **162**; Palazzo Rucellai 250, **163**
Alegorik resimler 402
Allegri, Antonio *bkz.* Correggio
Almanya 15, 181, 205, 215, 247, 281, 291, 374, 413, 566-568, 589; heykel 167, 195, 281, 567-568, **108**, **130**, **370**, **182-183**; mimarlık 163, 190, 341, 451, 560, **104**, **295**, **365**; oyma baskı 284, 346-349, 566, **185**, **222-223**; resim 20, 24, 273, 345, 350-356, 374-379, 496, 600-601, **5**, **9**, **176**, **221**, **224-227**, **326**, **392**; tahta baskı 282-283, 344-345, 567, **184**, **220**, **369**; taş baskı **368**
Altamira mağara resimleri 40, 627, **19**
Altdorfer, Albrecht 355-356; *Manzara* 335, **227**
Alva Dükü 381
Amatör sanat 615
Amenophis IV; *bkz.* Ekhnaton
Amerika; Haida kabile evi 49, 574, **26**; heykel 584, **383**; İnuit maskesi 50,55, **28**; mimarlık 478, 557-559, 621, **314**, **363-364**, **400**; resim 482, 503, 530-533, 554, 570, 577-578, 580, 593, 602-605, 618-619, **315**, **347-348**, **379**, **387**, **393-394**; *ayrıca bkz.* Eski Amerika
Amfitiyatro **73**
Amiens Katedrali 186, **123**
Ampir üslubu; *bkz. İmparatorluk* üslubu
Amsterdam 413, 420, 427; Kraliyet Sarayı (eski Belediye Sarayı) 413-414, **268**
Anatomi 240, 287, 293-294, 305, 341, 513, **190**
Andronikos, Monalis 632
Angelico, Fra 252, 256, 264, 273, 502; *Meryem'e Müjde* 252, **165**
Antakya 108, 325, 350, 381, 397-398, 400-402
Apelles 630
Aphrodisias 130, **85**
Apsid 133, 171
Arabesk 143
Arezzo; S. Francesco 260, **170**
Argoslu Polymedes, *Cleobis ve Biton kardeşler* 78, **47**
Arles 544-546, 548; St-Trophime 176-177, 190, **115-116**
Arnolfini, Giovanni 240, 243, **158-160**
Arşitrav 77, 388
Art Nouveau 535-537, 554, 557, 562, 570, 615, 621, **349**, **362**; mimarlık 535-537, 557, **349**
Aschaffenburg 350
Asur 70, 72-73, 82, **43**, **45**
Asurnazirpal II 72, **45**
Athenodoros; *Laokoon ve oğulları* 110-111, 129, 178, 440, 626, **69**
Atina 77-78, 82-88; Akropolis 82, 99, **50**; Erechteion 99, **60**; Parthenon 84, 90-93, 99-100, 586, 601, 627, **50-51**, **56-57**; Zafer tapınağı 99, **61**
Augsburg 374
Avignon 215
Avustralya, Aborijin sanatı 53,
Avusturya; mimarlık 451-453, **294**, **296-297**, **371**; resim 568-569
Aztek sanatı 50, 53, 594, 627, **30**

B

Babil 70, **44**
Bağışçı portresi; *bkz.* Portre

Bakır oyma; bkz. Oyma baskı
Barbizon ressamları 511
Baretti, Giuseppe 467, **305**
Barlach, Ernst 568-569; *Acıyın!* 567-568, **370**
Barok 387-411, 413, 435-453, 457, 463, 470, 499, 519, **282-283**; Almanya 451, **295**; Avusturya 452, **296-297**; Fransa 447-449, **291-292**; Geç Barok 435-437, 457, **282-283**
Barry, Charles 501-501; Parlamento Binası, Londra 500, **327**
Basel 343, 374
Baskı resim ve baskı teknikleri 281-285, 342, 462, 490; afiş 553-554, 561, **361**; akuatinta 488-489; **320**; asitle indirme baskı 355, 384-385, 396, 424-427, 488, 490-491, 597, 609, **11**, **249**, **277**, **321**; Japon renkli baskıları 155, 525, 562, **341-342**; oyma baskı 283, 342, 424, 444, 464, **185**, **222-223**; tahta baskı 155, 282-283, 342-346, 359, 424, 525, **184**, **220**, **369**; tahta baskı kitap **341-342**; taş baskı 517, 533, 554, 564, **335**, **361**, **367**, **368**; tığkalem 283
Bassano, Jacopo 339
Bauhaus 560, 578-579, 580, 621, **365**
Bayeaux Duvar Halısı 168-169, **109-110**
Bazilika 133, 171-175, 289, **86**
Beardsley, Aubrey 554, 570-571, 573; *Oscar Wilde'ın "Salome'si için resim* 554, **362**
Becket, St Thomas 141
Beduzzi, Antonio; Melk Manastırı **297**
Belçika 236; heykel 178, **118**; mimarlık, 173, 343, 536, **112**, **218**, **349**; resim 590-591, **389**; *ayrıca bkz.* Flaman sanatı
Bellini, Giovanni 326-329, 331, 374; *Meryem ve azizler* 326, 398, **208**
Belvedere Apollon'u 105, 236, 562, 626, **64**
Bembo, Kardinal 323
Beni Hassan 35-36
Bentley, Richard; Strawberry Hill, Londra 477, **311**
Bergama; Zeus sunağı 108, **68**
Bernini, Gian Lorenzo 438-440, 447, 449, 452, 472; *Azize Teresa'nın kendinden geçişi* 438-440, **285-286**; *Costanza Buonarelli* 438, **284**
Berry Dükü; "Très Riches Heures" 218, **144**
Beuys, Joseph 601
Bilim ve sanat 235, 341, 544, 613
Bizans sanatı 135-141, 143, 163, 179, 185, 328, 371, **86-89**; etkisi 198, 201
Blake, William 488-491; *Günlerin atası* 490, **321**
Blenheim Sarayı 459
Bloot, Pieter; *Tavan arasındaki odasında titreyerek çalışan yoksul ressam* 433
Bohemya 215, 451
Bohemyalı Anne 215
Bologna 390, 393
Bologna, Giovanni da; *bkz.* Giambologna
Bonnard, Pierre 552-553, 571, 573; *Sofrada* 553, **359**
Borgia, Cesare 296
Borromini, Francesco 435-438, 449, 452, 457; Sta Agnese, Roma 436-437, **282-283**
Bosch, Hieronymus 356, 358-359, 381, 589; *Cennet ve Cehennem* 359, 589, **229-230**
Botticelli, Sandro 264, 285, 287, 298, 302, 307, 319; *Venüs'ün doğuşu* 264-266, 319, **172**
Boulogne, Jean de *bkz.* Giambologna
Boya pigmentlerinin hazırlanışı 240
Bramante, Donato 289-291, 307, 315, 323, 362, **186**; *Tempietto S. Pietro in Montorio, Roma* 389, **187**
Brancusi, Constantin 581, 592; *Öpücük* 581, **380**
Brugel Yaşlı, Pieter 380-385, 397, 428, 508; *Köy düğünü* 382-383, **246-247**; *Ressam ve müşterisi* 381, **245**
Bruges; Eski Kançılarya Binası 343, **219**
Brunelleschi, Filippo 224-227, 229, 235, 240, 249, 252, 267, 269, 288, 536, 544, 559; Cappella Pazzi 226, 389, **147-148**; Floransa Katedrali'nin kubbesi 224, **146**
Brücke, Die 567
Brüksel; Hôtel Tassel 536, **349**
Buda 124, 127, 150, 627, **80-81**; Zen Budizm 604
Burgee, John; AT&T binası 621, **400**
Burgonya 218, 235, 247
Burgonya sanatı 218, 235, **144**, **154**
Burke, Edmund 482
Burlington, Lord 460, **301**
Buzul çağı 40
Büyü 40, 42-43, 46, 51-53, 58, 61, 72, 84, 87, 111, 159, 215, 576, 585, 602, 637
Büyük İskender 106-108, 634, **123**
Büyük Tarz 504, 511

C

Caen; St-Pierre 342, **218**
Calder, Alexander 584; *Bir evren* 584, **383**
Callot, Jacques 384-385; *İki İtalyan palyaçosu* 385, **249**
Cambridge; King's College Şapeli 270, **175**
Campen, Jacob van; Amsterdam Kraliyet Sarayı 413-414, **268**
Cappella dell'Arena, Padova 201-205, 236, **134-136**
Caradosso; *Yeni San Pietro için hazırlanmış madalya* 291, **186**
Caravaggio, Michelangelo da 31, 390, 392-394, 397, 405-407, 427, 475, 511; *Kuşkucu Thomas* 393, **252**; *Aziz Matta* (iki versiyon) 31, **15-16**
Carracci, Annibale 390-393, 397, 464, 475; *İsa'ya yas tutan Meryem* 391, **251**
Carrara 305, 310
Cartier-Bresson, Henri; 624; *Aquila degli Abruzzi* 624, **404**

Cellini, Benvenuto 363-364, 374, 381, 384; *Tuzluk* 363-364, **233**
Cenevre 244-245
Cenova 397, 405
Cermen kabileleri 157
Cézanne, Paul 553-555, 563, 570, 573-574, 578, 586, 600; *Ölüdoğa* 542-543, 578, **353**; *Provence'dan dağlık görünüm* 541, **351**; *Sainte-Victoire dağının Bellevue den görünüşü* 540, **350**; *Sanatçının karısının portresi* 541-542, **352**
Chagall, Marc 588-589; *Çalgıcı* 589, **386**
Chambers, William 477
Chardin, Jean-Baptiste-Siméon 470-472; *Yemek duası (Le Bénédicté)* 470, **308**
Charlemagne 163-164
Charles I, İngiltere kralı 401, 405, **261**
Charles V, İmparator 331, 337
Chartres Katedrali 121, 190, 205, 637, **126-127**
Chaucer, Geoffrey 207, 211, 218
Cheltenham Kaplıcaları; Dorset House 477-478, **312**
Chiaroscuro 37
Chigi, Agostino 319
Chirico, Giorgio de 590; *Aşk şarkısı* 590, 609, **388**
Chiswick House 460, **301**
Chnemhotep 62-64, **35-36**
Chute, John; Strawberry Hill, Londra 477, **311**
Cinquecento 287, 303, 329
Cizek, Franz 615
Cizvitler 388-389, 401, 435
Claude Lorrain 396-397, 403, 419, 429, 492, 494, 508, 519; *Apollon'a kurban adayış ve manzara* 396, **255**; İngiliz bahçe düzenleme tarzına etkisi 397, 461
Clore Gallery, Tate Gallery 621, **401**
Colleoni, Bartolommeo 291, 608, **188-189**
Colmar 283, 343
Colombe, Jean; el yazması resimleri 285
Constable, John 492, 494-497, 506, 508, 519; *Ağaç gövdesi üstüne çalışma* 495, **324**; *Saman arabası* 495-496, **325**
Constantinople; *bkz.* İstanbul
Copan 50, **27**
Copley, John Singleton 482-483, 485; *I. Charles 1641'de Avam Kamarası ndan, suçladığı beş milletvekilinin kendisine verilmesini istiyor* 482, 503, **315**
Corot, Jean-Baptiste Camille 506-508; *Tivoli'de, Villa d'Este'nin bahçeleri* 507, **330**
Correggio (Antonio Allegri) 287, 337-339, 364, 390, 440, 464, 566; *İsa'nın Doğuşu* 337, **215**; *Meryem'in Göğe Yükselişi* 339, **216-217**
Courbet, Gustave 511-512; *"Günaydın Bay Courbet!"* 511, **332**
Cranach, Lucas 354-355; *Mısır'a kaçış sırasında dinlenme* 354, **226**

Ç

Çalışmalar ve eskizler 34-35, 218, 220-221, 293, 310, 339, 371, 376, 396, 398-399, 470, 495, **18**, **145**, **199**, **216**, **241**, **256**
Çapraz sahın (transept) 173
Çekoslovakya; *bkz.* Bohemya
Çin sanatı 147-155, 163, 561, 602, 604, 627; etkisi 477, 525; heykel 147, 634-635, **93-94**, **96**; resim 150-153, 155, 496, **97-99**; 'terracotta ordusu' 634-635, **411-412**
Çocuk sanatı 61, 136, 573, 602, 604, 615

D

Dada 601, 606, 614
Dali, Salvador 593-594; *Bir yüzün ve bir meyve kâsesinin kumsaldaki hayali* 593, **391**
Dante 213, 224, 503, **173**
Daumier, Honoré; *Reddedilen ressam* 533
David, Jacques-Louis 485, 504, 506; *Marat'nın öldürülmesi* 485, **316**
Degas, Edgar 526-527, 530, 553-554; *Başlama işaretini beklerken* 527, **344**; *Henri Degas ve yeğeni Lucie* 526, **343**
Delacroix, Eugène 504, 506, 512, 551, 586; *Savaş talimi yapan Arap süvariler,* 506, **329**
Delphoi 89, **53-54**
Deniz manzarası 418, 444-445, 493, **271**, **323**
Derinliğin betimlenmesi 35, 94, 114, 136-137, 198, 201, 218, 239, 252, 273, 315, 494, 517, 527, 539, 543, 553, 575, 580; perspektif 114, 229, 233, 239-240, 252-256, 259-260, 273, 287, 293, 305, 326, 331, 341, 356, 359, 513, 539, 544, 561, 571, 573, 575
de Staël, Nicolas; *bkz.* Staël, Nicolas de
de Vlieger, Simon; *bkz.* Vlieger, Simon de
della Porta, Giacomo; *bkz.* Porta, Giacomo della
Dessau; *bkz.* Bauhaus
Dışavurumculuk; *bkz.* Ekspresyonizm
Dientzenhofer, Johann; Pommersfelden Şatosu **295**
Dijon 235; Musa Çeşmesi **154**
Dikey üslup 269, **175**
Disney, Walt 25-26
Doğalcılık 392-393, 405
Doğu sanatı 77-78, 113, 122, 141, 165, 185, 202, 573
Dokumalar 143, 169, 455, 561, 573, 615, 632, **91**, **109**, **110**
Donatello 230-233, 235-236, 243, 249, 251-252, 256, 293, 304; *Azız Giorgio* 230, **150-151**; *Herodes'in Ziyafeti* 233, **152-153**
Dor üslubu 77, 99, 108, 117, 186, 250, 288, 290, 325, 478, **50**
Duccio di Buoninsegna 212
Duchamp, Marcel 601
Dura-Europos 127-128, 628, **82**
Durand-Ruel 519
Durham Katedrali 175, **113-114**
Duvar resmi 62-64, 73, 113-114, 127-128, 129, 113-115, 229, 252, 259-260, 267, 305, 308, 503, 628, 632-

633, **33**, **35-37**, **70-72**, **406**, **410**; *ayrıca bkz.* Fresko
Dürer, Albrecht 15, 17, 24, 287, 342-350, 354, 356, 374, 381, 393, 420, 424; *Âdem ve Havva* 347-349, **223**; *Annesinin portresi* 17, **2**; *Aziz Mikail'in ejderle savaşı* 345, **220**; *Çimen demetleri* 345, 623, **221**; *İsa'nın Doğuşu* 346, **222**; *Tavşan* 24, **9**; Perspektif üzerine yazılar 359
Dyck, Anthony van 403-405, 416, 420, 438, 455, 461, 465, 487; *İngiltere Kralı I. Charles* 405, **261**; *Lord John ve Lord Bernard Stuart* 405, **262**

E

Earls Barton Kilisesi **100**
Ekhnaton (Amenophis IV) 67-68, 595, **39-40**
Eklektisizm 390
Ekpresyonizm 582, 555, 563-570, 573, 586, 589
El Greco (Domenikos Theotokopoulos) 371-373, 385, 390, 485; *Apokalypsis'in beşinci mührünün açılışı* 373, **238**; *Rahip Hortensio Felix Paravicino* 373, **239**
El yazması kitap resimleri 105-107, 119-120, 131, 140-141, 143, 159-166, 169, 173, 177, 180-183, 195-197, 210-211, 218, 266-267, 270, 273-274, 323, 381, **92**, **102-103**
Elhamra, Granada 143, **90**
Empire üslubu; *bkz. İmparatorluk* üslubu
Empresyonizm 411, 519-527, 536, 538, 546, 553, 554, 561-562, 570, 615, 586
Entablatür 77, 173
Erasmus, Desiderius 376
Erken Hıristiyan sanatı 128-129, 159-161, 164, 198, 513, 626, **83-86**; Erken Rönesans 284; imgelerin rolü 135-138; Roma ve Bizans 84, 133-141
Erken İngiliz üslubu 207
Eski Amerika 49-53; Aztekler, Meksika 50, 53, 594, 627, **30**; İnkalar, Peru 50-53, 627, **29**; Mayalar, Copan, Honduras 50, 627, **27**
Eskizler; *bkz.* Çalışmalar ve eskizler
Estamp; *bkz.* tahta baskı
Estetikçi akım 533
Euthymedes; *Savaşa hazırlanan genç* (vazo resmi) 81, **49**
Evans, Sir Arthur 628, 637
Exekias; *Akhilleus ile Aias dama oynuyorlar* (vazo resmi) 78, **48**
Exeter Katedrali 207, 269, **137**
Eyck, Jan van 235-243, 256, 273, 275-276, 279, 300, 345-346, 356, 359, 380, 397, 599, 41; *Arnolfini'nin Evlenmesi* 240-243, 411, **158-160**; *Ghent sunak resmi* 236-239, 346, **155-157**

F

Farnese, Alessandro 334, **214**
Farnese, Ottavio 334, **214**
Feininger, Lyonel 580; *Yelkenliler* 580, **379**
Fırça vuruşları 155, 541, 543, 547, 602, 607, 615
Fidias 82-87, 90, 99, 113, 316; *Athena Parthenos* 84, **51**
Fiesole 252
Filistin 70
Flaman sanatı 15, 235-243, 247, 256-262, 276-279, 283-285, 356-359, 380-383, 397-405, **1**, **155-169**, **179-181**, **228-230**, **245-247**
Flamboyan üslubu 269
Flandre; *bkz.* Flaman sanatı
Floransa 212, 224-226, 249-254, 287, 291, 296, 305, 315, 319, 326; Cappella Pazzi 226, **147-148**; Mediciler 254, 256, 273, **166**, **168**; Palazzo Rucellai 250, **163**; San Marco 252, **165**; Sta Maria Novella 229, 304, **149**, **195**
Fonksiyonalizm; bkz. İşlevselcilik
Fotoğraf 28, 524-525, 605, 615, 624-625, **14**, **404-405**
Fouquet, Jean 274-275; *Estienne Chevalier Aziz Stefanus ile* 274, **178**
Fovizm 573, 576, 586
Fragonard, Jean-Honoré 473, 507; *Villa d'Este'nin bahçeleri* 473, **310**
Francis I, Fransa kralı **296**
Fransa 117, 215, 247, 285, 341, 383, 472-473, 480; asitle indirme baskı 384-385, **249**; çizim 473, 527, **310**, **343**; heykel 176, 190, 192, 210, 235, 384, 472, 637, **116**, **127**, **129**, **139**, **153**, **248**, **309**, **345-346**, 413; mimarlık 173, 176-177, 185-190, 197, 269, 342, 447-449, **111**, **115**, **122-126**, **128**, **174**, **218**, **291-292**; resim 28, 218, 274, 395-396, 454-455, 470, 485, 504-527, 536-544, 550-555, 573, 586, 605, **13**, **114**, **178**, **254-255**, **298**, **308**, **316**, **328-332**, **334**, **337-340**, **343**, **350-354**, **358-359**, **361**, **373**, **385**, **395**; tarih-öncesi sanat 40, 42, 55, **20-21**; taş baskı 517, **335**
Fransız İhtilali 476, 480, 481-485, 499, 557, 595, 637
Fresko 201, 229, 236, 260, 267, 273, 308, 319, 339, 374, 394, 440-434, **5**, **134-136**, **149**, **165**, **169**, **170**, **195**, **204-205**, **217**, **253**, **287-289**
Freud, Lucian 623; *İki bitki* 623, **403**
Freud, Sigmund 592
Friedrich, Caspar David 496-497, 508; *Silezya dağlarından bir görünüm* **326**
Frith, William Powell 517; *Derby günü* 517, **336**
Friz 92

G

Gainsborough, Thomas 468-470, 473, 475, 492, 494, 568; *Kır manzarası* 470, **307**; *Mavi çocuk* 35-36; *Miss Haverfield* 468, **306**

Galeri sahipleri 614-615
Gandhara 124, 127, **80-81**
Gauguin, Paul 550-551, 553, 555, 563, 571, 573, 588, 600; *Te Rerioa (Düş kurma)* 551, **358**; *Van Gogh ayçiçekleri çiziyor* 555
Gaulli, Giovanni Battista 440-433; *İsa'nın kutsal adına tapınma* 440, **287**
Geometrik üslup 75, 94, **46**
George III, İngiltere kralı 482
Gerçekçilik; bkz. Realizm
Gerçeküstücülük; bkz. Sürrealizm
Géricault, Théodore 28; *Epsom at yarışları* 28, **13**
Ghent sunak resmi 236-239, **155-157**
Gherardo di Giovanni; *Meryem'e Müjde ve Dante'nin "İlahi Komedi"sinden sahneler* **173**
Ghezzi, P.L. 445
Ghiberti, Lorenzo 251-252, 264; *İsa'nın Vaftiz Edilişi* 251, **164**
Ghirlandaio, Domenico 304, 307; *Meryem'in Doğuşu* 304, **195**
Giacometti, Alberto 592; *Baş* 592, **390**
Giambologna 366-368, 384, **235**; *Mercurius (Hermes)* 367-368, **235**
Gilliéron, Emile 628;
Giorgione 287, 329-331, 354, 371, 514; *Fırtına* 329, **209**
Giotto di Bondone 201-205, 211-214, 223-224, 229, 233, 236, 259, 267, 287, 291, 297, 304, 393, 503, 595; *İnanç* (Cappella dell'Arena) 201, 236, **134**; *Ölü İsa'ya Ağıt* (Cappella dell'Arena) 202, **135-136**
Girit 68, 75
Gize, piramitler **31-32**
Gizemcilik 604, 613
Gloucester Katedrali Şamdanı 177-178, **117**
Goes, Hugo van der 279, 356; *Meryem'in Ölümü* 279, **180-181**
Gogh, Vincent van 544-551, 553-555, 563-564, 571, 586; *Les Saintes-Maries-de-la-Mer'den görünüş* 547, 600, **356**; *Sanatçının Arles'daki odası* 548, **357**; *Selvili mısır tarlası* 546-547, **355**
Gossaert, Jan; *bkz.* Mabuse
Gotik diriliş 327, 477, 480, 501, **311**
Gotik sanat 185-193, 201, 207-208, 223-224, 233, 239, 269, 298, 325, 341-342, 346, 387, 499-500, 519; Dikey üslup 269, **175**; Erken İngiliz üslubu 207; etkisi 212, 250, 256, 269-285; Flamboyan üslup 269, **174**; Fransız Gotiği 185-190, 269, 636-637, **122-129**, **174**; heykel 190-195, 201, 230, 235, 281, 637; Roma etkisi 193; Süslü gotik 207, 269, **137**; *ayrıca bkz.* Uluslararası Gotik Üslup
Gotlar 157, 223
Goujon, Jean 384, *Suçsuzlar Çeşmesı nden periler* 384, **248**
Goya, Francisco 485-489, 503, 514, 590; *Bir balkondaki grup* 485, **317**; *Dev* 488, **320**; *İspanya kralı VII. Ferdinand* 487, **318-319**
Goyen, Jan van 419, 428-429, 519; *Nehir kıyısında yeldeğirmeni* **272**
Gozzoli, Benozzo 256, 259-260, 273-274; *Müneccimlerin Beytüllahm'a Gidişleri* 256, **168**
Görsel önyargı 27-30, 62, 81, 115, 165, 300, 316, 493, 512-513, 517, 522, 561, 562, 596
Grafik sanatlar 610
Granada; bkz. Elhamra
Gravür; *bkz.* Oyma baskı
Greco; *bkz.* El Greco
Gregorius Magnus, Papa 135, 137, 148, 157, 167
Gropius, Walter 560; *Bauhaus* 560, **365**
Grünewald 350-354, 356, 390, 568; *Isenheim sunak panosu* 351-354, **224-225**
Guardi, Francesco 444-445, 462, 521; *S. Giorgio Maggiore'nin görünüşü, Venedik* 444, **290**
Gutenberg, Johannes 282

H

Haarlem 414, 429
Haçlı seferleri 179, 207
Hagesandros; *Laokoon ve oğulları* 110-111, 129, 178, 440, 626, **69**
Haida kabilesi 49, 574, **26**
Hals, Frans 414-417, 420, 422, 468, 514, 521; *Aziz Giorgio Birliği'nin subayları ziyafette* 415, **269**; *Pieter van den Broecke* 416, 547, **270**
Hareketin betimlenmesi 27-29, 68, 90, 94, 106, 108, 111, 136, 147-148, 230, 233, 263, 298, 320, 367-368, 380, 398, 440, 517, 527, 561, 581, 632
Hareketli kompozisyon (mobil) 584, **383**
Hegesos 97, **59**
Heim, François-Joseph 497
Helenistik sanat 105-115, 117, 124, 129, 135, 178, 229, 325, 440, 595, **65-72**, **79**; etkisi 124, 135, 138, 201
Henry III, İngiltere kralı 197
Henry VIII, İngiltere kralı 376
Herculaneum 113, 626, **71**
Hidenobu tahta baskı 155
Hildebrandt, Lucas von 451, 459; Belvedere Sarayı, Viyana, 451, **293-294**; Pommersfelden Şatosu 451, **295**
Hildesheim Katedrali 167, 179, **108**
Hilliard, Nicholas 379-381; *Güller arasında genç adam* 379, **244**
Hindistan 124-127, 143; *Buda'nın başı* 127, 627, **81**; *Gautama (Buda) evinden ayrılıyor* 124, 627, **80**
Hockney, David 625; *Annem, Bradford, Yorkshire, 4 Mayıs 1982* 625, **405**
Hodler, Ferdinand 553, 571; *Thun gölü* 553, **360**
Hogarth, William 462-464, 470, 480, 487; *Hovardanın yazgısı* 462-463, **303**
Hokusai, Katsushika 525; *Fujiyama'nın bir kuyunun ardından görünüşü* 525, **341**
Holbein Genç, Hans 287, 374-379, 413, 461, 503; *Anne Cresacre* 376, **241**; *Georg Gisze* 379, **243**; *Meryem ve Çocuk İsa, Basle Belediye Başkanı Meyer'in*

ailesi ile 374, **240**; *Sir Richard Southwell*, 376, 416, **242**
Hollanda 374, 400, 413-433, 582 *ayrıca bkz.* Hollanda sanatı, Flaman sanatı
Hollanda sanatı 18, 355-357, 381, 400, 413-433, 544-549, 582, **4, 10, 269-281**
Homeros 75, 78, 94
Honduras 50, **27**
Hooch, Pieter de 18; *Eviçinde elma soyan kadın* 18, **4**
Horta, Victor 536; Merdiven, Hotel Tassel, Brüksel 536, **349**
Houdon-Jean-Antoine 472; *Voltaire* 472, **309**
Hıristiyan sanatı; *bkz.* Erken Hıristiyan sanatı
Hunt, Stan; karikatür 622, **402**
Huy, Reiner van; *Vaftiz kurnası* 178, **118**

I

Ingres, Jean-Auguste-Dominique 504-506, 526; *Valpinçonlu yıkanan kadın* 504, **328**
Işık ve gölge 37, 260, 275, 296, 329, 337, 339, 353-354, 369, 390-393, 424, 429, 493, 507, 512-514, 519-527, 570-571, 628

İ

İdealleştirme 103, 320, 395, 511, 564-566
İfade aracı olarak sanat 502, 614
İfadecilik bkz. Ekspresyonizm
İkona 141
İkonoklast 137, 141, 637
İktinos Parthenon 8, **50**
İlkeller 512
İlkelcilik 551, 555, 562, 576, 586, 589, 601
İmparatorluk (Empire) üslubu 480
İnanç Çağı 480, 499, 551
İnciller 119, 164-166, **102-103, 105-107, 119**
İngiltere 159-163, 196-197, 215, 341, 374-379, 397, 400-401, 403-405, 419, 423, 490-497, 500-501, 535; çizim 554, **362**; heykel, 583, **384**; mimarlık 159, 175, 207, 269-270, 457, 459-461, 476-478, 501, 621, **100, 113-114, 137,175, 299-302, 311-313, 327, 401**; resim 196-197, 379, 403-405, 462-470, 488-497, 511-512, 517, 582-583, 623, **216-217, 244, 303-307, 321-325, 333, 336, 382, 403**
İnka sanatı 50, 51-53, 627, **29**
İnnocentius X, Papa 408, **264**
İnsan vücudunun betimlenmesi 475, 527, 585, 591; Mısır sanatı 61, 65, 67, 97; Ortaçağ sanatı 136, 160, 193, 196, 198; Rönesans sanatı 221, 230, 236, 240, 287, 294, 305, 310, 313, 320, 341, 346-349, 361; Yunan sanatı 78, 81, 87-89, 97, 103-106, 630-632; *ayrıca bkz.* Anatomi
İnuit sanatı 50, **28**
İran sanatı 143, 155, **91-92**
İrlanda 159-160
İstanbul (Constantinople) 137, 198, 326, **88**
İskenderiye 108, 325, 368
İslam sanatı 143-147; *İran prensi Humay'ın Çin prensesi Humayun'la prensesin bahçesinde buluşması* 143, 146, **92**; Elhamra 143, **90**; İran halısı 143, **91**
İspanya 143, 190, 376, 400, 401; akuatinta 488, **320**; mimarlık 143 **90**; resim 18, 26, 371-374, 405-411, 485-489, 573-577, 593, **3, 11-12, 238-239, 263-267, 317-319, 374-377, 391,** tarihöncesi sanat 40, 627, **19**
İstanbul 138, 198, 325, **88**
İsviçre 244-245, 343, 376; heykel 592, **390**; resim 244, 553, 578, **161, 360, 378**
İşlevselcilik (Fonksiyonalizm) 560, **619**
İtalya 223-235, 247-267, 287-339, 361-371, 374, 387-394, 435-445; çizim 34-35, 221, 295, 310, 339, **18, 145, 190, 199, 216**; heykel 198, 230-233, 251, 293, 313, 364, 367, 438-440, **367**; mimarlık 135, 208, 224-227, 249-250, 289-291, 325-326, 362-363, 388, 435-437, 457, **282-283, 86, 138,146-148, 162-163, 187, 207, 230-233, 231-232, 250**; resim 20, 23, 31, 34, 201-205, 212-215, 229, 252-267, 296-312, 315-323, 326-339, 364, 368-371, 390-394, 440-445, 590, 608-609, **5, 7-8, 15-17, 134-136, 141, 149, 165-173, 191-198, 200, 202-206, 208-215, 217, 234, 236-237, 251, 251-253, 287-290, 388, 398-399**
İyon üslubu 99, 108, 117, 288, 325, 477, **60, 312**
İzlenimcilik bkz. Empresyonizm

J

Janr resmi 381-383, 406, 418, 428-429, 433, 462, 508, 520, **246, 263, 278, 281**
Japon estampları bkz. Japon renkli tahta baskıları
Japon sanatı 155, 530; etkisi 536, 546, 548, 551, 553-554; renkli tahta baskıları 525, 546, 548, 562, **341, 342**
Jefferson, Thomas; Monticello 478, **314**
Johnson, Philip 621; AT&T binası 621, **400**
Johnson, Samuel 465, 467
Julius II, Papa 289, 305, 307, 313, 319

K

Kaburgalı tonoz 175, **113**
Kalf, Willem 430, 542; *Bardaklar, ıstakoz ve içki boynuzu ile ölüdoğa* 430, **280**
Kandinsky, Vassily 570, 578, 582,

604; *Kazaklar* 570, **372**; *Sanatta Ruhsallık Üzerine* (kitap) 570
Kao K'o-kung 153; *Yağmurdan sonra doğa* 153, **98**
"Karalama" 46, 576
Karanlık Çağlar 171, 175, 178, 223, 595
Karikatür 25-26, 564, 581
Katakomp 129, **84**
Katedral 188
Kelt sanatı 159-161, 270
Kemeny, Zoltan 606-607; *Dalgalanmalar* 606, **396**
Kemer 119, 175, 186, 226; *ayrıca bkz.* Tonoz
Kent, William 460, 478; Chiswick House 460, **301**
Kew Gardens 477
Khludow Mezmurlar Kitabı 141
Kilise mimarisi 133-135,289-291, 323, 499; Barok 224-227, 388-389, 435-437, 449, 452-454, **250, 282-283, 297, 299-300**; erken Hıristiyanlık 133-135, **86** Gotik 185-193, 208, 269-271 **122-128, 137, 174-175**; Karolenj dönemi 163, **104;** Norman 171-175, 185, 387, **109-110, 113-114**; Roman 171-173, 176-177, 185, 188, 387, **111-112, 115-116**; Rönesans 224-227, 249-250, 289-291, 323, 341-342, 388, **146-148, 162, 186-187**
Kin Çe Huangdi, Çin İmparatoru 634-635
Kitaplar 65, 213, 281, 343, 374, 462, 554; İnciller 164-166, **102-103, 105-107, 119**; resimleme 374, 462, 554; tahta baskı kitaplar 282-283, **184;** *ayrıca bkz.* El yazması kitap resimleri
Klasik sanat 394-395, 471; etkisi 329, 341, 387-388, 394, 626; *ayrıca bkz.* Yunan sanatı, Helenistik sanat, Roma sanatı
Klee, Paul 578-579, 580, 582, 592, 604; *Minik cücenin minik masalı* 578, **378**
Kline, Franz 605; *Beyaz biçimler* 605, **394**
Knossos 68, 628, 637
Kokoschka, Oskar 568-569; *Oynayan çocuklar* 568-569, **371**
Koleksiyoncular 111, 117, 462, 628
Kollwitz, Käthe 566-567; *İhtiyaç* 566, **368**
Kompozisyon 33-35, 183, 262, 298, 326, 337, 367
Konfuçyüs 148
Konstantin, İmparator 133, 260
Konu 15, 17-18, 29, 430
Kor-koroyeri 133, 171-173
Korint üslubu 108, 117, 288, 460, **67**
Köln 249, 273
Köylü sanatı 551
Krakov 281, **182-183**
Kraliçe Mary'nin Mezmurlar Kitabı 210, 218, 274, 323, **140**
Kraliyet Akademisi, Londra 35, 464, 473
Ku K'ai-çi **148**; *Karısını azarlayan koca* 148, **95**
Kuzey Afrika 504
Kübizm 555, 570, 574-576, 578, 580, 582, 586, 589, 625, **374**
Küçükasya 75, 108

L

Laar, Pieter van 411
Laokoon ve oğulları 110-111, 129, 178, 440, 626, **69**
Lascaux mağara resimleri 40, 42, 628, **20-21**
Le Havre 517
Le Vau, Louis; Versailles Sarayı 448, **291**
Leiden 420
Lekecilik 602, 605, **395**
Leo X, Papa 320, 334
Leonardo da Vinci 287, 291-303, 305, 315-316, 337, 361-362, 411, 420, 522; anatomi çalışmaları 294, **190**; *Mona Lisa* 300, 334, **193-194;** *Son Akşam Yemeği* 296-300, **191-192**
Liège; St-Barthélemy 178, 251, **118**
Limbourg, Paul ve Jean (Limbourg kardeşler) 218, 221, 239, 255; *Très Riches Heures* 218, 599, **144**
Lindisfarne İncili 160, **103**
Lisippos; *Büyük İskender'in başı* 106, **66**
Litografi; bkz. Taş baskı
Liu Ts'ai; *Üç balık* **155, 99**
Lochner, Stefan 273, 355; *Gül çardaklı Meryem* 273, **176**
Loncalar 248, 349, 475
Londra; Chiswick House 460, **301**; Clore Gallery, Tate Gallery 621, **401;** Kew Gardens 477; St Paul Katedrali 457, **299**; St Stephen Walbrook kilisesi 457, **300**; Strawberry Hill, Twickenham 477, **311**; Parlamento Binası 500-501, **327**
Lorrain; *bkz.* Claude Lorrain
Louis IX (Saint), Fransa kralı 197
Louis XIII, Fransa kralı 401
Louis XIV, Fransa kralı 447, 455
Luther, Martin 291, 323, 345, 355
Luzarches, Robert de; Amiens Katedrali **123**

M

Ma Yüan; *Ay ışığında doğa* 153, **97**
Mabuse (Jean Gossaert) 356-357; *Aziz Luka Meryem'in Resmini Yapıyor* 356, **228**
Macar sanatı 606, **396**
Maden işleri 68, 178, 210, 264, 364, 405, **41, 108, 117-118, 139, 186, 233**
Madrid 405, 407
Magritte, René 590-591; *İmkânsızı denemek* 591-592, **389**
Mağara resimleri 40-42; Altamira, İspanya 40, 627, **19**; Lascaux, Fransa 40, 42, 628, **20-21**
Makedonya 632, 634
Malone, Edmund 482
Manet, Édouard 512, 514-517, 520-521, 525-526, 530, 542; *Balkon* 514, **334**; *Kayıkta resim yapan Monet* 518, 547, **337;** *Longchamp at yarışları* 517, **335**
Maniyerizm 361-363, 373, 379, 384, 387, 390, 519, 619

Mansart, Jules-Hardouin; Versailles Sarayı 447, **291**
Mantegna, Andrea 259-260, 285, 300, 343; *Aziz Yakup'un infaza götürülüşü* 259, **169**
Mantova 256, 397; S. Andrea 249, **162**
Manzara resmi 113-115, 150-153, 239, 244-245 , 263, 329, 354-356, 395-397, 418-420, 429, 469, 473, 490, 492-497, 507-508, 517-520, 540-542, 607, **72, 97-98, 161, 209, 227, 272, 279, 310, 322-326, 330, 350, 351**
Maori sanatı 44, 159, **22**
Marinatos, Spyros 628
Marini, Marino 608; *At üstünde adam* 608, **398**
Marksçılık 616
Marlborough Dükü, John Churchill 459
Martini, Simone 212-214, 236, 252, 262, 264; *Meryem'e Müjde* 212, 236, 264, **141**
Masaccio 229-230, 233, 236, 239, 243, 245, 249, 252, 256, 259-260, 264, 273, 291, 298, 300, 304; *Kutsal Üçlü, Meryem, Aziz Yahya ve bağışçılar* 229, 544, **149**
Matthew, Paris 196-197, 205, 220, **132**
Matisse, Henri 573; *La Desserte (Yemek sonrası)* 573, **373**
Maximillian, İmparator 350
Maya sanatı 50, 627, **27**
Mediciler 254, 256, 264, 304, 323; *ayrıca bkz.* Palazzo Medici
Medici, Lorenzo di Pierfrancesco de 264
Medici, Maria de 401
Mekân betimlemesi; *bkz.* Derinliğin betimlenmesi
Meksika, Aztek sanatı 50, 53, 594, 627, **30**
Melk Manastırı 452-453, **296-297**
Melos Aphrodite'si 105, 236, 627, **65**
Melozzo da Forli 20; *Melek* 20, **5**
Memling, Hans 20; *Melek* 20, **6**
Memmi, Lippo 212-213; *Meryem'e Müjde* 212, 264, **141**
Metop 77
Mezopotamya 70-73, 84, 627
Mısır sanatı 55-70, 78, 81-82, 87, 90, 94, 97, 115, 121, 124, 136, 138, 147, 163, 165, 202, 274, 361, 513, 561, 574, 627-628; heykel 58-61, 65-67, 180, **32, 34, 39, 40**; piramitler 55-57, 634, **31**; resim 58-68, 78, **33, 35-38, 42, 79**; yapılar 58, 68, 77; Yeni Krallık 67-68
"Mısır yöntemi" 61-64, 70-73, 78-82, 90, 94, 103-104, 114-115, 124, 136, 202, 502, 513, 561-562
Michelangelo Buonarroti 287, 303-316, 319, 323, 331, 346, 361-362, 368, 385, 420, 464, 490, 503, 527, 581; *Libyalı kadın kâhin için çalışma* 310, **199**; *Ölen esir* 313, 440, **201**; Sistina Şapeli 307-312, **196-200**
Miken 68, 75, 627, **41**
Milano 305; Sta Maria delle Grazie 296, **191**
Millet, Jean-François 508-509, 511-512, 544, 567; *Başak toplayan kadınlar* 508, 567, **331**
Minyatür 218, 379, 571, **244**
Mirabeau Kontu 482
Miron 90, 628; *Disk atıcısı (Discobolos)* 90, **55**
Mistisizm bkz. Gizemcilik
Mobil bkz. Hareketli kompozisyon
Modern Sanat 536, 543, 555, 619, 621
Moğol (Mogul) sanatı 143
Mondrian, Piet 582, 584, 604; *Kırmızı, siyah, mavi, sarı ve griyle düzenleme* 582, **381**
Monet, Claude 517-521, 523, 526, 542; *St-Lazare tren garı* 520, **338**
Monreale Katedrali 141, **89**
Monticello 478, **314**
Moore, Henry 585; *Uzanmış figür* 585, **384**
Morandi, Giorgio 609, *Ölüdoğa* 609, **399**
More, Sir Thomas 376
Morris, William 535, 554, 558
Motif 518
Mozayik 136, 138, 198, 325, **89**
Muhammet 144
Mum üstüne boyama **79**
Munch, Edvard 564; *Çığlık* 564, **367**
Munggenast, Josef; Melk Manastırı **297**
Murbach Benediktin kilisesi 173, **111**
Murillo, Bartolomé Esteban 18; *Sokak çocukları* 18, **3**
Muybridge, Eadweard; *Dörtnala koşan atlar* 29, **14**
Münih 570, 589
Müslüman sanatı; *bkz.* İslam sanatı
Müzeler 586, 596, 618, 621

N

Nanni di Banco; *Taşçılar ve heykelciler çalışırken* 245
Napolyon Bonapart 480, 503, 627
Natüralizm bkz. Doğalcılık
Naumburg Katedrali 195, 198, 205, 207, 215, **130**
Naziler 560, 567, 589
Nef bkz. Sahın
Neo-klasik üslup 395, 478-480, 485, **313-314, 316**
New York; AT&T binası 621, **400**; Rockefeller Center 559, **364**
Nicholson, Ben 582-583; *1934 (kabartma)* 583, **382**
Nijerya sanatı 44, 50, 58; *Zenci başı* 44, 58, **23**
Nithardt, Mathis Gothardt 350
Noktacılık 544, 546, 553, 628, **354**
Nolde, Emil 567; *Peygamber* 567, **369**
Non-figüratif sanat; bkz. Soyut sanat
Norman üslubu 169, 171-175, 185, 387, 499, **109-110, 113-114**
Northumbria 160
Norveç sanatı 564, **367**
Notre-Dame Katedrali, Paris 186-189, 250, 636-637, **122, 125, 413**
Nürnberg 281, 342, 349-350

O

Olympia 87, 89, 103
"Organik Mimari" 558, **363**

Orijinallik 163, 596
Ortaçağ 23, 136, 165-169, 264, 267, 343-345, 356, 413, 586
Oyma baskı 283, 342, 346, 424, 444, 464, 503, **185, 222-223**

Ö

Ölüdoğa resmi 113, 430-431, 542-543, 548, 578, 609, **280, 353, 374, 399**
Ön-Raffaellocu Kardeşlik Derneği 273, 512, 514, 530, 550-551
Örnek kitabı 183, 196, 285

P

Padova 256, 259, **169**; Cappella dell'Arena 201-205, 236, **134-136**
Palazzo Medici, Floransa 254, 256, 273, **166, 168**;
Palazzo Rucellai, Floransa 250, **163**
Palazzo Zuccari, Roma 362, **231**
Palladian üslup 459-461, 477, **301**
Palladio, Andrea 362-363, 459, 476; *Villa Rotonda* 362-363, 460, **232**
Pannini, G.P.; *Pantheon un içi* **75**
Papua Yeni Gine 46, **25**
Papworth, John; Dorset House, Cheltenham Kaplıcaları 477-478, **312**
Paris 198, 504, 570, 573, 578, 582; Musée d'Orsay 622; Notre-Dame 186-189, 250, 636-637, **122, 125, 413**; Sainte-Chapelle 188, **124**
Parlamento Binası, Londra 500-501, **327**
Parler, Peter Genç; *Kendi portresi* 215, **142**
Parma 337; Katedral 337-339, **216-217**
Parmigianino 364-368, 373, 384; *Uzun boyunlu Meryem* 364-367, **234**
Pastel 527, **344**
Paulus III, Papa 334, 408, **214**
"Pazar Günü Ressamları" 589
Perikles 82
Perspektif kısaltım 61, 81-82, 94, 100, 143, 198, 201, 218, 229, 240, 253-255, 260, 279, 359, 368, 513
Perspektif; *bkz.* Derinliğin betimlenmesi
Peru 50, 53, 627, **29**
Perugino 315-316, 329; *Aziz Bernardo'ya görünen Meryem* 315, **202**
Petrarca 214
Philip II, İspanya kralı 356
Philip III, İspanya kralı 401
Philip IV, İspanya kralı 405, 407-408
Picasso, Pablo 573-578, 584; *Baş* 576, **376**; *Genç çocuk başı* 576, **375**; *Horoz* 26, 576, **12**; *Keman ve üzümler* 574, 625, **374**; *Kuş* 577, **377**; *Ressam ve modeli* 597; *Tavuk ve civcivleri* 26, 576, **11**
Piero della Francesca 260, 275; *Konstantin in düşü* 260, **170**
Pilastr 226
Piramitler 55-57, 634, **31**
Pisa 198
Pisanello, Antonio; *Maymun* 220, **145**
Pisano, Andrea; *Çalışan heykelci* 221
Pisano, Nicola; Pisa Vaftizhanesi 198, 202, **133**
Pissarro, Camille 522-523; *Sabah, güneşli bir havada İtalyan bulvarı* 522, **340**
Pitoresk 419-420, 494, 519, 607
Polinezya 46, **24**
Poliziano, Angelo 319
Pollaiuolo, Antonio 262-264, 276, 281, 298, 319; *Aziz Sebastianus'un Şehit Edilişi* 262-263, 319, **171**
Pollock, Jackson 602-604, 618; *Bir (numara 31, 1950)* 602, **393**
Polonya 281
Pommersfelden, şato 451, **295**
Pompei 113, 117, 129, 626
Pope, Alexander 460
Porta, Giacomo della 388-389, 435; Il Gesù, Roma 388, **250**
Portre 150, 292-293, 300, 303, 320, 323, 331-334, 374-379, 400-401, 405, 407-410, 413-416, 465, 467, 485, 487-488, 524-525, 551, 563-564, 568, 577, 625, **1, 2, 85, 158, 188-189, 193-194, 206, 212-214, 239-245, 257, 261-267, 269-270, 274, 304-306, 316, 318-319, 347, 385, 405**; bağışçılar 215, 236, 274, 331, 369, 374, **143, 178, 210, 236, 240**; Mısır 58, 61, 67-68, 124, **32, 34, 39-40, 42, 79**; Ortaçağ 196, 214-215, **142**; Roma 121, 131, **76**; Sanatçının kendi portresi 215, 420, 511, 401, 591-592, **142, 258, 273, 332, 389**; Yunanistan 54, 97, 106, 124, **54, 59, 66**
Post Modernizm 618-619, 623
Poussin, Nicolas 395-396, 403, 504, 507, 538; *Arkadia çobanları (Et in Arcadia Ego)* 395, 465, 538, **254**
Prag Katedrali 215, **142**
Praksiteles 103-106, 113, 316, 320; *Hermes ve Çocuk Dionysos* 103, **62-63**
Prandtauer, Jakob; Melk Manastırı **452, 296, 297**
Primitivizm bkz. İlkelcilik
Propaganda aracı olarak sanat 73, 482, 485
Protestanlık 374, 400, 413-414, 436, 457, 461, 501, 524
Pugin, A.W.N. 501; Parlamento Binası 501, **327**

Q

Quattrocento 287, 305, 315, 320, 539

R

Raffaello Sanzio 287, 315-323, 331, 334, 337, 346, 361, 364, 368, 390, 393-394, 408, 464, 475, 504, 539, 545, 566; *"Çayırdaki Meryem" için dört çalışma* 34-35, **18**; *Çayırdaki Meryem* 34-35, **17, 203, 206**; *Papa X. Leo ve iki kardinal* 320-323, 334, **206**; *Peri Galateia* 319-320, **204-205**
Rainaldi, Carlo; Sta Agnese, Roma **282-283**

Ravenna 135, 163; S. Apollinare in Classe **86**; S. Appollinare Nuovo **87**
Ready-made 601
Realizm 511
Reddedilenler Sergisi 514, 530
Reform 345, 374, 379, 388, 595
Regency üslubu 477, **312**
Regensburg 355
Reinhard ve Hofmeister 559; *Rockefeller Center* **364**
Rembrandt van Rijn 24-25, 37, 420-430, 438, 528, 568; *Davud ve Absalom'un barışması* 424, **276**; *Fil* 24-25, **10**; *İsa vaaz ederken* 427, **277**; *Jan Six* 422, **274**; *Kendi portresi* 420, **273**; *Kötü Uşak alegorisi* 423, **275**
Reni, Guido 23-24, 393-395, 397, 475; *Aurora (Şafak)* 465; *Dikenli çalıdan taç giydirilmiş İsa* 23, **7**
Renk 28-29, 236, 310, 337, 390, 403, 424, 433, 455, 470-472, 475, 561, 571-573; bilimsel çalışma 294, 544; derinliğin betimlenmesi 35-36, 495, 508, 553; gölge 513, 539, 571; heykelde 84, 92, 235, 635, 637; mimaride 92, 310; ve müzik 569-570; yan yana gelme 33, 136, 424, 548, 563-564, 573
Renoir, Pierre-Auguste 520-523, 526, 536; *Moulin de la Galette'de dans* 520-521, **339**
Resmî sanat 503, 621
Restorasyon dönemi 457
Reynolds, Sir Joshua 35, 464-468, 473, 475, 487, 568; *Konuşmalar* (kitap) 465; *Giuseppe Baretti* 467, **304**; *Miss Bowles ve köpeği* 467, **305**
Richard II, İngiltere kralı 215
Robespierre, Maximilien 485
Robusti, Jacopo; *bkz.* Tintorento
Rodin, Auguste 527-529, 581; *Heykelci Jules Dalou* 528, **345**; *Tanrı'nın eli* 528-530, **346**
Rodoslu Polydoros; *Laokoon ve oğulları* 110-111, 129, 178, 440, **69**
Rogier van der Weyden; *bkz.* Weyden, Rogier van der
Rokoko üslubu 455, 470, 480, **298**
Roma 31, 221, 296, 305, 388, 397, 407; *ayrıca bkz.* Roma sanatı
Roma sanatı 113-115, 117-123, 175, 361, 477, 561; etkisi 113-115, 121-122, 129, 131, 135, 138, 163, 171, 176, 193, 198, 221, 223-224, 235-236, 249-250, 259, 288, 291, 312, 323, 325, 485, **70-72, 76, 78**; mimarlık 117-122, 250, 291, 323, 325, 363, 461, **73-75, 77**; Aziz Petrus **83**; Colosseum 117, 250, 291, 325, **73-74**; Il Gesù 388-389, 440, **250, 287**; Katakomplar 129, **84**; Palazzo Zuccari 362, **231**; Pantheon 121, 291, 323, 363, 461, **75**; S. Pietro in Montorio 389, 289-291, 307, 323, **187, 186**; Sistina Şapeli 307-312, **196-200**; Sta Agnese 436-437, **282-283**; Sta Maria della Vittoria 438, **285**; Traianus Sütunu 122, 169, **77-78**; Villa Albani **72**, Villa Farnesina 319, **204-205**; *ayrıca bkz.* Bizans sanatı, Klasik sanat, Helenistik sanat
Roman üslubu 171-176, 180, 188, 188, 190, 195, 387, **111-112, 115-116, 119-120**
Romantizm 273, 497, 501, 592, **326**
Romanya sanatı 581, **380**
Rossetti, Dante Gabriel 512; *Ecce Ancilla Domini* 512, **333**
Rouen; Adalet Sarayı 269, **174**
Rousseau, Henri 586, 589; *Joseph Brummer'in portresi* 586, **385**
Rönesans 223-359, 387, 513, 561, 571, 595; Erken Rönesans 233-285; Gotik etkiler 250-252, 255, 264, 269, 342; klasik çağın etkileri 223-226, 230, 235-236, 249-250, 250-252, 255, 259, 264, 269, 273, 304-305, 312, 323, 325, 329, 341, 342, 346, 356; Kuzey Avrupa 235-245, 269-285, 341-359, 374-382; mimarlık 224-227, 289-291, 325-326, 362, 388, 435, 457, 459; sanatçının statüsü 287-288, 294, 303, 307, 313-315, 331, 350, 362, 475; Yüksek Rönesans 287-359
Rubens, Peter Paul 15, 17, 397-403, 405-407, 413, 416, 420, 424, 455, 503, 506, 568, 602; *Barışın nimetleri alegorisi* 402-403, **259-260**; *Bir çocuk başı, olasılıkla kızı Clara Serena'nın portresi* 400, **257**; *Çevrelerinde Azizlerle Meryem ve Çocuk İsa* 398-399, **256**; *Kendi portresi* 401, **258**; *Oğlu Nicholas'ın portresi* 15, **1**
Ruisdael, Jacob van 429; *Ağaçlarla çevrili göl* 429, **279**
Ruskin, John 273, 530, 533, 535
Rusya 141, 582, 586, 589; resim 570, 586-588, **372, 386, 397**

S

Sahın (nef) 133, 171, 173, 186
Sakson dönemi 157-159, 171, **100**
Salon 514, 519, 621
Sanat 'okulları' 99
Sanat 15, 36-38, 564, 595-597
Sanat beğenisi 15-37, 596-597
Sanat eleştirisi 523, 596
Sanat koruyuculuğu 138, 163, 249, 264, 288, 369, 416, 418, 449, 475, 480-481, 501-502
Sanat materyalleri 240, 267, 326, 606
Sanat okulları 99, 248-249
Sanat uzmanları 36-37, 445, 462, 464
Sanatçının kendi portresi 401, 420, 511, 591-592, 215, **142, 258, 273, 332, 389**
Sanatçının toplumsal konumu 82, 99-100, 111, 150, 202-205, 247-248, 285, 287-288, 294-296, 313-315, 331, 363-364, 374, 400-401, 416-418, 461-462, 465, 475, 499, 501-503, 511, 596
Sanatı anlama 15-37
Sanatın kökenleri 39-53
Sanayi Devrimi 499, 535
Sansovino, Jacopo 325-326; San Marco Kütüphanesi 325-326, 389, **207**
Santorini (eski Thera) 628, **406**
Saray ressamları 376, 405, 487

Schongauer, Martin 283-285, 342-343; *İsa'nın Doğuşu* 283-285, 346, **185**
Schubert, Franz 496
Schwitters, Kurt 600-601, 606; *Görünmeyen mürekkep* 606, **392**
Sergiler 481, 497, 514
Seurat, Georges 544, 546, 553, 570; *Courbevoie'daki köprü* 544, **354**
Sfumato 302-303, 22, 561
Shakespeare, William 379, 423, 481
Shi Hwang-ti; *bkz.* Kin Çe Huangdi
Sicilya; Monreale Katedrali 141, **89**
Sidney, Sir Philip 379
Siena 212-213, 249, 251; Katedral Vaftizhanesi 233, 251, **152-153**, **164**
Simone Martini; *bkz.* Martini, Simone
Six, Jan 422, **274**
Sixdeniers, Christian; Eski Kançılarya Binası, Bruges 343, **219**
Sixtus IV, Papa 307
Sluter, Claus 235; *Danyal ve İşaya Peygamberler* 235, **154**
Soane, Sir John 478; *Bir kır evi için tasarım* 478, **313**
Sohier, Pierre St Pierre kilisesi, Caen 342, **218**
Soulages, Pierre 605; *3 Nisan 1954* 605, **395**
Sokrates 94, 106
Southwell, Sir Richard 376, 416, **242**
Sovyetler Birliği 616
Soyut sanat 570-571, 582-584, **372**, **381-383**; *aksiyon resmi* 604, 611, **393**; *Soyut Ekspresyonizm* 604, **393-394**
Spartalılar 77
Spiral kıvrım (volüt) 108, 389
Stabiae 113, **70**
Stael, Nicolas de 607; *Agrigento* 607, **397**
Steen, Jan 428-429, 455, 462, 520; *Vaftiz şöleni* 428, **278**
Stirling, James 621; Clore Gallery 621, **401**
Stoss, Veit; Meryem Ana Kilisesi sunağı 281, **182-183**
Stourhead 461, **302**
Strasbourg Katedrali 192-193, 195, 198, 205, 279, 637, **128-9**
Strawberry Hill, Twickenham 477, **311**
Suabiya **119**
Suluboya 343, 345, 355, **9**, **221**, 44, **321**,
Sunak resmi 31, 212, 236-239, 262, 274, 276, 279, 288, 315, 351-352, 359, 374, 391, 398-399, **6**, **15-16**, **141**, **155-157**, **161**, **171**, **178-180**, **202**, **208**, **210-211**, **224-225**, **229-230**, **240**, **251**, **256**
Susa **44**
Sümer sanatı 70, 628, **43**
Sürrealizm (Gerçeküstücülük) 590-593, 600, 602, 604, **388-391**
Süslü gotik (flamboyan) üslubu 108, 207, 269, **137**, **167**, 174

T

Tahiti 550-551, 586-587
Tahta baskı 155, 282-283, 342-346, 359, 424, 567, **184**, **220**, **369**; *ayrıca bkz.* Japon sanatı
Tahta baskı kitaplar 282-283
Tarih resmi 465, 469, 482-485, 503, **315**
Tarihöncesi ve ilkel sanat 24, 39-53, 58, 561-562, 574, 585; Avustralya yerlileri (Aborijinler) 53; Aztekler 50, 53, 594, **30**; Fransa, Lascaux mağaraları 40, 42, **20-21**; İnuitler 50, **28**; İspanya, Altamira mağaraları 40, **19**; Kuzey Amerika Kızılderilileri 49, 574, **26**; Mayalar 50, **27**; Nijerya, Ife 44, **23**; Papua Yeni Gine 46, **25**; Peru **29**; Polinezya 46, **24**; Yeni Zelanda, Maoriler 44, 159, **22**
Tarzcılık bkz. Maniyerizm
Taş baskı 517, 533, 554, 564, **335**, **361**, **367-368**
Taş kafes 188-189, 207-208, 270, 325, **124**
Taşizm bkz. Lekecilik
Tavernier, Jean le; *Charlemagne'ın Fetihleri*'nden bir sayfa 274, **177**
Teknik beceri 24, 44, 153, 160, 371
Tempera 240, **88**, **172**
"Terracotta ordusu" 634-635, **411-412**
Theokritos 113
Theotokopoulos; *bkz.* El Greco
Thera; *bkz.* Santorini
Tığkalem 283, 424
Tiepolo, Giovanni Battista 443-444, 485; *Kleopatra'nın ziyafeti* 443, **288-289**
Timpani (alınlık tablası) 176, **116**, **129**
Tintoretto (Jacopo Robusti) 339, 368-373, 383-385, 390, 528; *Aziz Giorgio'nun ejderle savaşı* 371, 547, **237**; *Aziz Markos'un cesedinin bulunuşu* 368-369, **236**
Tiziano 287, 329-331, 337, 361, 368, 371, 373, 400, 407-408, 464, 487, 602; *Bir adamın portresi ("İngiliz Genci")* 332, 334, **212-213**; *Meryem, azizler ve Pesaro ailesi üyeleri* 331, 374, 398, **210-211**; *Papa III. Paulus* 335, 408, **214**
Toledo 372
Tonoz 119, 133, 175, 185, 224, 270, **113**, **175**
Toskanalı bir usta; *İsa'nın başı* 23, **8**
Totem direği 49, 574, **26**
Toulouse-Lautrec, Henri de 554, 570; *Les Ambassadeurs: Aristide Bruant* 554, **361**
Tournai Katedrali 173, **112**
Traianus, İmparator 122
Triglif 77
Turner, J.M.W. 492-494, 506, 508, 519, 530; *Bir kar fırtınasındaki buharlı gemi* 493, **323**; *Dido ve Kartaca'nın kuruluşu* 492, **322**
Tutankhamon 68, 97, 627, **42**
Twickenham; *bkz.* Strawberry Hill

U

Uccello, Paolo 252-256, 259; *San Romano Savaşı* 254-255, **166-167**
Uçan payanda 186, **122**

Uluslararası Gotik Üslup 215-221, 229, 235, 239, 243, 247-248, 256, 259, 273-275, **143-144**
Ur 70, 628, **43**
Urbino 260, 315
Utamaro, Kitagawa 525; *Erik çiçeklerini görmek için perdeyi açarken* 525, **342**
Uygulamalı sanatlar 596

Ü

Üsluplar 117, 250, 288-289, 460, 536, 559; Dor üslubu 77, 99, 108, 117, 186, 250, 288, 290, 478, **50**; İyon üslubu 99, 108, 117, 288, 477, **60**; Korint üslubu 108, 117, 288, 460, **67**

V

Vandallar 157, 223
van der Goes, Hugo; *bkz.* Goes, Hugo van der
van der Weyden, Rogier; *bkz.* Weyden, Rogier van der
van Dyck, Anthony; *bkz.* Dyck, Antony van
van Eyck, Hubert; *bkz.* Eyck, Hubert van
van Eyck, Jan; *bkz.* Eyck, Jan van
van Gogh, Vincent; *bkz.* Gogh, Vincent van
van Goyen, Jan; *bkz.* Goyen, Jan van
van Ruisdael, Jacob; *bkz.* Ruisdael, Jacob van
Vasari, Giorgio 371, 373
Velazquez, Diego 405-411, **416**, 420, 424, 438, 467, 485, 487, 514, 521, 568; *İspanya Prensi Philip Prosper* 410, **267**; *Las Meninas (Nedimeler)* 408, **265**, **266**; *Papa X. İnnocentius* 407-408, **264**; *Sevilla sucusu* 406, **263**
Venedik 198, 291, 325-335, 349, 368-371, 390, 444, 506, 539, 561; Bartolommeo Colleoni'nin heykeli 291-293, **188-189**; Dükalık Sarayı 208, **138**; San Marco Kütüphanesi 325, **207**; San Zaccaria 326;
Vergina 624
Vermeer, Jan 430-433, 470, 502; *Aşçı kadın* 433, **281**
Veronese, Paolo; *Cana Düğünü* 339
Verrocchio, Andrea del 291-293, 315, 329; Bartolommeo Colleoni 291-293, 608, **188-189**
Versailles 447-449, 459, 460, 470, **291-292**
Vespasianus, İmparator 121, 131, **76**
Vicenza 362
Vikingler 157, 159, 627, **101**
Villa Farnesina, Roma 319, **204-205**
Villon, François 177
Vitray 124, 183, 189, 503, 539, 571, **121**
Vitruvius 288;
Viyana 249, 451, 568, 615; Belvedere Sarayı 451, **293-294**
Vlieger, Simon de 418, 444-445, 493; *Rüzgârlı bir havada bir Hollanda savaş gemisi ve diğer tekneler* 418, **271**
Vollard, Ambroise 597
Volüt bkz. Spiral kıvrım

W

Wallot, Jan; Eski Kançılarya Binası, Bruges 343, **219**
Walpole, Horace 476-477; *Strawberry Hill* 477, **311**
Washington, D.C. 478
Washington, George 503
Watteau, Antoine 454-455, 469, 472, 473, 520, 599; *Park'ta toplantı* 455, **298**
Weyden, Rogier van der 276, 298, 356, 397; *Çarmıhtan İndiriliş* 276, **179**
Whistler, James Abbott McNeill 530-533, 554, 569-570, 573, 577; *Gri ve siyah düzenleme: Sanatçının annesinin portresi* 530, 577, **347**; *Mavi ve gümüş noktürn: Eski Battersea köprüsü* 533, **348**
Wilford, Michael; Clore Gallery 621, **401**
Wilton İkilisi (Wilton Diptiği) 215, 239, 273-275, 374, 398, **143**
Witz, Konrad; *Mucizeli Balık Avı* 244-245, **161**
Wolgemut, Michel 342
Wood, Grant 589, 593; *Baharın uyanışı* 589, **387**
Wren, Sir Christopher 457-459; St Paul Katedrali 457, **299**; St Stephen Walbrook kilisesi 457-458, **300**
Wright, Frank Lloyd 557-559; Fairoaks Avenue 558, **363**
Wu-Liang-çe **93**

Y

Yağlıboya; bulunuşu 240
Yahudi sanatı 127-128; *Dura-Europos, Musa bir kayadan su fışkırtıyor* 628, **82**
Yan sahın 133, 186, 270
Yelpaze tonoz 270, **175**
Yeni-Dada 614
Yeni-Zelanda 44, 159, **22**
Yeni-Gotik üslup; *bkz. Gotik diriliş*
Yeni-klasikçilik bkz. Neo-klasik üslup
Yeni-sanat bkz. Art Nouveau
Yunan dirilişi 472-473
Yunan sanatı 75-115, 117, 131, 157, 165, 193, 229, 513, 561; Dor üslubu 8, 77, 94, 99, 186, **46**, **50**; etkisi 55, 111, 117, 121-122, 124-129, 136-138, 150, 167, 221, 223-224, 235-236, 250, 288, 291, 478-480, 485; heykel 78, 82, 84-94, 97, 99-108, 111, 115, 122, 124, 361, 407-409, 485, 562, 586, **47**, **51-54**, **59**, **61-64**; İyon üslubu 99, 108, **60**; Korint üslubu 108, **67**; Miken 68, 75, **41**; mimarlık 77, 82, 84, 87, 89, 93, 99-100, 108, 117-121, 471, 536, **50-51**, **56-57**, **67**; portre 89, 97, 106, 124, **54**, **59**, **66**;

resim 78-82, 94, 112-114, 136, 138, 167, **406**; vazo resimleri 75, 78, 80-2, 94-95, 97, 167, **46**, **48-49**, **58**; *ayrıca bkz.* Bizans sanatı, Helenistik sanat, Roma sanatı

Z

Zafer takı 117, 119, 176, 193, 249, **74**
Zanaatçılık 73, 499, 502-503, 535
Zen-Budizm 604
Zenci heykelleri 44, 50, 58, 562, **23**
Zoffany, Johann; *Kraliyet Akademisi'nde doğadan çizim okulu* 473
Zuccaro, Federico 362, 385, 589, **231**
Zuccaro, Taddeo 385

Teşekkürler

Yayıncı, tüm özel koleksiyonculara, müzelere, galerilere, kütüphanelere ve diğer kurumlara, koleksiyonlarındaki yapıtların resimlerini kullanmaya izin verdikleri için teşekkür eder.
Koyu **siyah** sayılarla belirtilmiş olan yerlere de ayrıca teşekkür ederiz.

Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, New York, Bay ve Bayan Samuel M. Kootz'un bağışı, 1958 **395**
Department of Library Services, American Museum of Natural History, New York **26**
Arkeolojik Buluntular Vakfı, Atina **41, 52, 59, 62, 406**
Archiv für Kunst und Geschichte, Londra **66, 115**
Archivi Alinari, Floransa **72**
Artephot, Paris **111** (fotoğraf Brumaire), **297** (Nimatallah), **386** (A. Held)
Arti Galleria Doria Pamphilj, srl **264**
The Art Institute of Chicago **29** (Buckingham Fund, 1955.2339), **343** (Bay ve Bayan Lewis Larned Coburn Memorial Collection 1933.429)
Artothek, Peissenberg **3, 202, 227, 326, 337**
Fotoğraf © 1995, The Barnes Foundation, Tüm Hakları Saklıdır **350**
Bastin & Evrard, Brüksel **349**
Bavaria Bildagentur, Münih **104** (©Jeither), **295**
Bayerische Staatsbibliothek, Münih **107**
Bayeux kentinin özel izniyle, fotoğraf Michael Holford **109, 110**
Bibliothèques Municipales, Besançon **131**
Bibliothèque Municipale, Épernay **106**
Bibliothèque Royale, Brüksel **177**
Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz, Berlin **28, 30, 39, 40, 68, 226, 256;** s. 97, 285, 411
Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz, Berlin, fotoğraf Jorg P. Anders **2, 178, 243**
Osvaldo Böhm, Venedik **208**
Boston Public Library Mütevelli Heyeti, Massachusetts **315**
Bridgeman Art Library, Londra **5, 144, 159, 244, 263, 361**
British Library izniyle, Londra: **103, 140**
Copyright British Museum, Londra **22, 23, 24, 25, 27, 33, 38, 43, 79, 95, 186, 216, 321, 368;** s. 433
Foundation E.G. Bührle Collection, Zürih, fotoğraf W. Drayer **359**
Collectie Six, Amsterdam **274**
The Master and Fellows of Corpus Christi College, Cambridge **132**
Courtauld Institute Galleries, Londra **354, 358**
William Curtis **363**
The Detroit Institute of Arts, Robert H. Tannahill'in bağışı **379**
Ekdotike Athenon, S.A., Atina **51, 54, 61, 410**
English Heritage, Londra **270**
Ezra Stoller © Esto Photographics, Mamaroneck, NY **364**
Fabbrica di San Pietro in Vaticano **83**
Fondation Martin Bodmer, Geneva s. 169
Werner Forman Archive, Londra **34**
Foto Marburg **116, 128, 154, 268**
Frans Halsmuseum, Haarlem **269**
Giraudon, Paris **42, 124, 155, 156, 157, 174, 248, 253, 373, 389**
Graphische Sammlung Albertina, Viyana **1, 9, 10, 18, 221, 245;** s. 385b, s. 445
Sonia Halliday ve Laura Lushington **121**
André Held, Ecublens **58**
Renkli fotoğraf Hanz Hinz, Allschwil **21**
Hirmer Verlag, Münih **108, 126, 127, 129, 182**
David Hockney 1982 **405**
Michael Holford Photographs, Loughton, Essex **31, 45, 74;** s. 73
Angelo Hornak Photographic Library, Londra **299, 300, 327**
Index, Floransa **84, 133, 135, 136, 231, 282, 283, 286**
Index, Floransa, fotoğraf P. Tosi **8, 284;** s. 221
Indian Museum, Kalküta **80**
Institut Royal du Patrimoine Artistique, Brüksel 118
A.F. Kersting, Londra **60, 100, 113, 114, 175, 311**
Ken Kirkwood **301**
Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Anvers **6**
Kunsthaus Zürih, Society of Zurich Friends of Art **397**
Kunsthistorisches Museum, Viyana **17, 32, 233, 246, 247, 258, 267, 273**
Magnum Photos Ltd, Londra **404**
Marlborough Fine Art (Londra) Ltd **392**
Metropolitan Museum of Art, New York **199** (Alınış tarihi, 1924, Joseph Pulitzer'in bağışı. 24.197.2. © 1980, The Metropolitan Museum of Art), **238** (Rogers Fund, 1956. 56.48 © 1979, The Metropolitan Museum of Art), **317** (H.O. Havemeyer Collection, Bayan H.O. Havemeyer'ın bağışı, 1929. 29.100.10. © 1979, The Metropolitan Museum of Art), **320** (Harris Brisbane Dick Fund, 1935. 35.42 © 1991, The Metropolitan Museum of Art); s. 115 (John Taylor Johnston'ın bağışı, 1881),
Musée d'Art et d'Histoire, Cenevre **161, 360**
Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, Besançon **310**
Musée Fabre, Montpellier **329, 332**
Musée d'Unterlinden, Colmar **224**
Musée Rodin, Paris **345** (© Adam Rzepka), **346** (© Bruno Jarret);
Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüksel **316**
Museo Morandi, Bolonya **399**
Museu del Prado, Madrid **179, 229, 230, 265, 266, 318, 319**
Museum of Fine Arts, Boston, Isaac Sweetser Fund **239**
The Museum of Modern Art, New York **369** (Emil Nolde, *Peygamber*, 1912. Tahta baskı, siyah renkte basılmış kompozisyon. 32.1 × 22.2 cm. Adı saklı bağışçı, takas yoluyla. Fotoğraf © 1995 The Museum of Modern Art, New York), **374** (Pablo Picasso, *Keman ve üzümler* (ilkbahar-yaz 1912). Tuval üstüne yağlıboya, 50.6 × 61 cm. Bayan David M. Levy'in bağışı. Fotoğraf © 1995 The Museum of Modern Art, New York), **383** (Alexander Calder, *Bir evren*, 1934. Motorla çalışan hareketli kompozisyon: boyalı demir boru, tel ve ahşap ile iplik, 102.9 cm yüksekliğinde. Abby Aldrich Rockefeller'in bağışı, takas yoluyla. Fotoğraf © 1995 The Museum of Modern Art, New York), **388** (Giorgio de Chirico, *Aşk şarkısı*, 1914. Tuval üstüne yağlıboya, 73 × 59.1 cm. Nelson A. Rockefeller'ın bağışı. Fotoğraf © 1995 The Museum of Modern Art, New York), **393** (Jackson Pollock, *Bir (Numara 31, 1950)*, 1950. Astarsız tuval üstüne yağlıboya ve enamel boya, 269.5 × 530.8 cm. Sidney and Harriet Janis Collection Fund. Fotoğraf © 1995 The Museum of Modern Art, New York), **394** (Franz Kline, *Beyaz biçimler*, 1955. Tuval üstüne yağlıboya, 188.9 × 127.6 cm. Philip Johnson'ın bağışı. Fotoğrafçı © 1995 The Museum of Modern Art, New York)
Museum Rietberg, Zürich, fotoğraf Wettstein & Kauf **366**
Narodni Galerie, Prag **228**

Mütevelli Heyetinin izniyle, The National Gallery, Londra **143, 158, 159, 160, 166, 167, 171, 237, 259, 260, 262, 271, 272, 279, 280, 322, 325, 351, 355**
National Gallery of Art, Washington **88** (Andrew W. Mellon Collection), **340** (Chester Dale Collection)
National Palace Museum, Taipei, Tayvan **97, 98**
National Trust, Londra, fotoğraf J. Whitaker **255**
Österreichische Nationalbibliothek, Viyana s. 183
Ann Paludan, Gilsland, Cumbria **94**
Philadelphia Museum of Art **99** (The Simkhovitch Collection), 352 (Frances P. McIlhenny'in anısına The Henry P. McIlhenny Collection)
Oskar Reinhart Collection, Winterthur **356**
Réunion des musées nationaux, Paris **7, 13, 44, 65, 139 145, 193, 194, 201, 254, 261, 275, 308, 328, 330, 331, 334, 338, 339, 347, 357, 413**; s. 339, s. 455, s. 497
Reynolda House Museum of American Art, Winston-Salem, Kuzey Carolina **387**
Rheinisches Bildarchiv, Köln **176**
Rijksmuseum-Stichting, Amsterdam **281**
Rijksmuseum voor Volkenkunde, Leiden **341**
Robert Harding Picture Library, Londra **20, 90, 137, 292, 302, 411**
The Royal Collection © 1995 Majesteleri Kraliçe'nin izniyle **190, 241**; s. 473
Sammlungen des Fürsten von Liechtenstein **257**
SCALA, Floransa **8, 16, 19, 46, 47, 53, 55, 69, 70, 71, 77, 78, 85, 86, 87, 89, 123, 125, 130, 134, 138, 141, 146, 147, 148, 149, 151, 163, 164, 165, 168, 170, 172, 173, 187, 192, 195, 196, 203, 204, 205, 206, 207, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 217, 232, 234, 235, 236, 242, 250, 251, 276, 287, 288, 289, 291, 407, 408, 409**; s. 245, s. 323
Toni Schneiders **296**
Sir John Soane's Museum Mütevelli Heyeti, Londra **303**
Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek, Münih **49**
Staatliche Kunstsammlungen, Dresden **215**
State History Museum, Moskova s. 141
Statens Museum for Kunst, Kopenhag **75**
Stedelijk Museum, Amsterdam **381, 390**
Stedelijke Musea, Bruges **180**
Stiftsbibliothek, St Gallen **102**
Stiftung Schlösser und Gärten, Potsdam-Sanssouci **252**
Tate Gallery, Londra **323, 333, 336, 348, 372, 382, 384, 398, 401, 403**
Edward Teitelman, Camden, NJ **314**
Trinity College, Dublin s. 136
Union des Arts Décoratifs, Paris **92**
Universitetets Oldsaksamling, Oslo **101**
Malcolm Varon, N.Y.C. © 1995 **353**
Fotoğraf, Vatican Museums **48, 64, 196, 197, 198, 200**
Victoria and Albert Museum Mütevelli Heyeti, Londra **81, 91, 117, 307, 309, 324, 342**
Vincent van Gogh Foundation/van Gogh Museum, Amsterdam s. 555
Wadsworth Atheneum, Hartford, CT **391**: Ella Gallup Sumner and Mary Catlin Sumner Collection Fund); Wallace Collection Mütevelli Heyeti'nin izniyle çoğaltılmıştır, Londra **4, 278, 290, 298, 305, 306**
Wilhelm Lehmbruck Museum, Duisberg **371**
Württembergische Landesbibliothek, Stuttgart **119, 120**
ZEFA, London **50, 73, 294** (fotoğraf Wolfsberger), **400**

Ernst Barlach, *"Acıyın!"*, © 1919 **370**
Pierre Bonnard, *Sofrada*, © 1899 **359**
Constantin Brancusi, *Öpücük*, © 1907 **380**
Alexander Calder, *Bir evren*, © 1934 **383**
Henri Cartier-Bresson, *Aquila degli Abruzzi*, © 1952 **404**
Marc Chagall, *Çalgıcı*, © 1939 **386**
Giorgio de Chirico, *Aşk şarkısı*, © 1914 **388**
Salvador Dali, *Bir yüzün ve bir meyve kâsesinin kumsaldaki hayali*, © 1938 **391**
Lyonel Feininger, *Yelkenliler*, © 1929 **379**
Lucian Freud, *İki bitki*, © 1977-1990 **403**
Alberto Giacometti, *Baş*, © 1927 **390**
David Hockney, *Annem, Bradford, Yorkshire, 4 Mayıs 1982*, © 1982 **405**
Wassily Kandinsky, *Kazaklar*, © 1910-1911 **372**
Zoltan Kemeny, *Dalgalanmalar*, © 1959 **396**
Paul Klee, *Minik cücenin minik masalı*, ©1925 **378**
Franz Kline, *Beyaz biçimler*, © 1955 **394**
Oskar Kokoschka, *Oynayan çocuklar*, © 1909 **371**
Käthe Kollwitz, *İhtiyaç*, © 1893-1901 **368**

René Magritte, *İmkânsızı denemek*, © 1928 **389**
Marino Marini, *At üstünde adam*, © 1947 **398**
Henri Matisse, *"La Desserte" (Yemek sonrası)*, © 1908 **373**
Piet Mondrian, *Kırmızı, siyah, mavi, sarı ve griyle düzenleme*, © 1920 **381**
Claude Monet, *St-Lazare tren garı*, © 1877 **338**
Henry Moore, *Uzanmış figür*, © 1938 **384**
Giorgio Morandi, *Ölüdoğa*, © 1960 **399**
Edvard Munch, *Çığlık*, © 1895 **367**
Ben Nicholson, *1934 (kabartma)*, © 1934 **382**
Emil Nolde, *Peygamber*, © 1912 **369**
Pablo Picasso, *Kuş*, © 1948 **377**; *Horoz*, © 1938 **12**; *Baş*, © 1928 376; *Genç çocuk başı*, © 1945 **375**; *Tavuk ve civcivleri*, © 1941-1942 **11**; *Ressam ve modeli*, © 1927 s. 597, *Keman ve üzümler*, © 1912 **374**
Jackson Pollock, *Bir (number 31, 1950)*, © 1950 **393**
Kurt Schwitters, *Görünmeyen mürekkep*, © 1947 **392**
Pierre Soulages, *3 Nisan 1954*, © 1954 **395**
Nicolas de Staël, *Agrigento*, © 1953 **397**
Grant Wood, *Baharın uyanışı*, © 1936 **387**

Kabartma haritalar ve ülke sınırları: Mountain High Maps and Map Frontiers, Copyright © 1995 Digital Wisdom, Inc.







Profesör Sir Ernst Gombrich, O.M., C.B.E., F.B.A., 1909'da Viyana'da doğdu ve 1936'da Londra'da, Warburg Enstitüsü'nde çalışmaya başladı. Londra Üniversitesi'nde, 1959'dan, 1976'da emekli olana kadar, hem yönetici hem de Klasik Gelenek Tarihi Profesörü olarak görev yaptı. 1972'de şövalye ünvanı, 1988'de Üstün Başarı Payesi aldı. Dünya çapında kazandığı çeşitli ödüller arasında, Goethe Ödülü (1994) ve Viyana Şehri Altın Madalyası'nı (1994) sayabiliriz. Yazarın sanat tarihi alanında pek çok yapıtı vardır.

ISBN 975-14-0592-0

9 789751 405920