

Sanat - Eserlerinin Açıklanması [*]

HEINRICH WÖLFFLIN

Sanat - eserlerini açıklamağa ihtiyaç var mıdır? Kendi kendini açıklaması, herkesin onları külfetsizce okuyabilmesi, bir sanat - eserinin hususiyetini teşkil etmez mi? Objektif muhtevadan bahsedildikçe, buna lüzum olduğundan şüphe edilemez. Resim birşey gösterir, yapı bir gayeye yarar, anıtın bir mânası vardır; bunlar aydınlatılmalıdır. Fakat şekil (ve burada sade ondan bahsedilecek), o kendi hesabına konuşmaz mı? Bir Japon dessin'ini anlamak için, japonca öğrenmiş bulunmam gerekmez. Bizi kendisinden ayıran yüzyıllara rağmen, bir ortaçağ figne'ü herkese, doğrudan doğruya birşeyler söyler. Evet hattâ bir resim, çok mânaya gelen, yazılı sözden çok daha kesin bir tebliğ vasıtası olarak duyulabilir. Schiller, sırası geldikte, sözlü ifadenin kesin olmayışını düşünürken, bir uçurumun önünde kaldığını söyler.

Böyle olduğunu kabul etmekle beraber, görmenin öğrenilmesi gereken birşey olduğunu söylemeliyiz. Ortada duranı, herkesin görmesi hiçbir surette tabii değildir. Bundan dolayıdır ki, göze yol gösterme mânasında, bir sanat - eserini açıklama, sanat - tarihi öğretiminin vazgeçemeyeceği bir kısımdır. Fakat "kelime" daha başka mânalarda da anlaşılabilir. Açıklamak, tek olanı, gerçekten seçilebilecek bir hale getirebilmek için, tarihin akışı içindeki yerine yerleştirmek demektir. Bu yapıldı mı, bu — sanat — şekli neden bu yerde meydana geldi diye

* H. Wölfflin, Das Erklären von Kunstwerken. [Bibliothek der Kunstgeschichte, Band 1] Leipzig, Seemann 1921, Modern sanat-tarihçileri arasında Wölfflin'in yalnız ilim adamı olarak değil, muharrir olarak da büyük bir şöhreti vardır. Türk okuyucularına bu hususta bir fikir verebilmek için, büyük sanat-tarihçisinin bundan yirmibeş yıl önce çıkan küçük bir yazısını tercüme ediyoruz. Felsefe Arkivinde çıkacak yazıların, başka bir yerde, yabancı bir dilde dahi olsa, çıkmamış bulunmaları lâzımdır. Bu kaidenin dışına çıkmış olmamızı, Wölfflin'in ölümü (Wölfflin son harp yılı içinde İsviçrede ölmüştür) mazur gösterecektir.

sorular ve bu neden? sadece deskription'la cevabı verilemeyecek olan hususî bir açıklamayı bekler. Nihayet, her naif insanın bile ortaya koymağa özendiği sorunun cevabı, değer meselesi gelir: neden bu güzeldir, yahut neden bir eser ötekinden daha üstündür?

Böyle bir "Sanat-tarihi kitap-evi" yapısı gereği, bu tarzdaki sorularla, uzun uzadıya, uğraşamayacağı için, hiç değilse yayınlarına başlarken, sistematik bakımdan yapılacak bir şekil açıklamasının hangi vazifelerle karşılaşabileceğini hatırlatmak, o nispette daha faydalı olacaktır.

1

Anlaşılabilmesi için, öyle fazla bir zorluk çıkarmıyan eski bir resmi, meselâ Jacob Ruysdael'in bir manzarasını ele alalım. Burada bile derhal görülecektir ki, nasıl kavranılmasını istiyorsa, şekli o tarzda kavrayabilmek için, belli bir eğitime ihtiyaç vardır. Tek olanı herkes görür, güçlük bütünü toplu bir halde görmektedir: tek ışık lekesini değil, ışığın bütün içinde akışındaki ahengi; tek bir ağacı, gölü, tepeyi değil, bütünlüğüyle şeklin yapısını, gökle yerin birleştikleri zaman meydana getirdikleri figure'ü ve bu figure'ün çerçeve içinde nasıl durduğunu görmek lâzımdır. Renge gelince, başlangıçta göz renkleri de bütün olarak kavramak lüzumu karşısında şaşırır, birbirini destekliyen ve kuvvetlendiren ton sistemini, renk tezatlarını ve tamamlamalarını ve bunların resmin içinde nasıl eridiklerini bir türlü göremez. Fakat renk, ışık ve çizgi birbirinden ayrı şeyler olarak yanyana durmazlar, tersine hepsi bir ve aynı kaynaktan doğarlar. Ve ancak bu unsurların karşılıklı birbirini zarurî kılan birliği duyulduktan sonradır ki, resmi görebilir, resmin ruhiyle konuşabilecek bir duruma girebiliriz.

17. yüzyılın "gölge-ışık" uslubu bize yabancı olmadığı için, bu basit bir misaldir. Ama, çok çeşitli "uslûplar" vardır. Sayıları sonsuzdur. Gözümüzün büsbütün yabancı uslûplara alışmakta gösterdiği şaşılacak kabiliyete sahip bulunmasına ve tarih eğitiminin bu kabiliyeti pek erkenden geliştirmesine rağmen, her zaman doğruyu görebilmek, sanıldığı kadar kolay değildir. Görmiye alışık olmıyan birinin, özüne pek aykırı gelmiyen yabancı bir eseri, aşağı yukarı, doğru olarak görmesi mümkündür. Bununla beraber yabancı bir sanatı, gerçekten doğru olarak tefsir etmenin ne kadar güç olduğu, umumiyetle gerektiği kadar değerlendirilememektedir. Bir Japon dessin'ini anlamak için, japonca

öğrenmiş bulunmak elbette lâzımdır. Bunun için Japon dilini öğrenmeye lüzum yoktur, fakat Japon sanatı karşısında alınması gereken tavır benimsenmelidir. Batının göz alışkanlığıyla eski Hint yapısına yaklaşmağa kalkışmamalıdır. Mesele bu yapıyı güzel bulup bulmamakta değil, herşeyden önce, bu tarzdaki şekil-tesirlerine açık bulunan organı kendimizde geliştirmektedir.

Fakat, bu kadar uzağa gitmeğe lüzum yok. İtalyan sanatını bile anlayabilmesi için, bir kuzeylinin, tamamiyle yeni bir tavır almıya ihtiyacı vardır. Yoksa, yanlış yere ayak direnir, esaslı olmıyana takılıp kalınır, esas olan görülmez. Renaissance'ın olgunluk çağına ait bir Floransa - Roma yapısı, kuzeyli bir gezgine, önceleri yavan ve soğuk gelir. Bizim hareket ve ifade anlayışımızla görüldükçe, buna şaşılabilir. Fakat bu anlayış tamamiyle yanlıştır. Doğru olanı benimsedik, üzerinde italyan sanatını taşıyan esaslara nüfuz ettik mi, görünüşteki farkırlık büyük bir zenginliğe çevrilecektir. Ortada bulunan ancak o zaman görülebilecektir. Memleketimizin sınırları içinde bile, bu tarzdaki yanlış anlamalardan keudimizi tamamiyle korumuş sayılamayız. Meselâ, klassisist çağ, yerli sanatının geçmişine ait olan "gölge-ışık" üslûbundaki sanat anıtlarını, tamamiyle yanlış kavramış; öteyandan bir sonraki neslin "gölge-ışık" zevki de, eski şeklin çizgi discipline'ine hakkını vermemiştir. Bugün bile, sanat anıtlarına ait her tarafta yayılan fotoğraflar, bunların ne kadar yanlış anlaşıldıklarına birer vesika olarak gösterilebilir.

2

Kendi başına alındı mı, sanat-eseri, tarihçiye daima bir huzursuzluk verir. Tarihçi, sanat-eserini, kendi havasının içine sokmağa ve bağlı bulunduğu bütünün içine yerleştirmeye çalışacaktır. Bu, iki tarzda olabilir: eser, ya bir oluşuu bütünlüğü içine konulur, bir önceki ve bir sonraki basamaklar ortaya çıkarılır; ya da çağdaş, akraba sanatla olan benzerlikler belirtilir ve böylece eser, mektep ve ırktan tutun da, içinde sanatın kök saldığı değişmez millet karakterlerine kadar genişletilebilecek olan ve herşeyi kavıyan bir daire içine alınmış olur.

En dar ve eu verimli daire sanatkârın eserlerinin bütünüdür. Tek eser, bu bütünde, keudi kardeşleriyle bir birlik meydana getirir. Sanatkâr şahsiyetinin tanınması buna dayanır. Fakat, ancak çağdaşlar, çağdaş meslekdaşlar bilindikten sonradır ki bu şahsiyet emin olarak

karakterize edilebilir. Sadece böyle bir mukayesede, tek şahsın, neslin meydana getirdiği umumî type'le olan münasebeti ortaya çıkabilir. Dürer'in yanında — Grünewald gibi — kendisinden çok kuvvetle ayrılan sanatkârların sayısı kabarıktır. Bununla beraber, bütün bu sanatkârlar esasta birbirine benzerler. Bu benzeyen noktalar neslin karakterini tayin eden çizgileri meydana getirirler ve biz bunlara bakarak, 16. yüzyıl Alman sanatının karakteristik vasıflarını tanıırız. Bir nesil arasında, memleket bakımından da, ayrılıklar göze çarpar. Hiç olmazsa arasıra, kapalı bir karaktere sahip bulunan bir Frank mektebinden, bir Suab mektebinden bahsederiz (Meselâ Dürer'de Frank tabiatı, açıktan açığa, duyulur). Bununla beraber, bütün ırk type'leri umumiyetle Alman sanatı kavramına dayanır ve onun içinde erir. Alman sanat-tarihinin ayrı ayrı devrelerine has olan ruh halleri, ne kadar değişik olursa olsun, devam eden birşey vardır; ayrı ayrı adlarla vasıflandırılan bütün değişmelerde halk-ruhunun değişmezliği kendisini belli eder. Uslûplara göre ayırmaya en fazla alışık olduğumuz mimarlıkta bile, Roman ve Gotik'in, Renaissance ve Barok'un akışı yanında kalıcı birşey, belli bir yere bağlı bulunan ve — külfetsizce — bir Alman, bir İtalyan yapı tarzından söz etmeye müsaade eden, bir şekil ve milli bir çeşni sezilir. Bu öz-karakterin daima aynı derecede kuvvetli olmadığını, kültürlerin milli olduğu kadar milletler arası izler de taşıdığını eklemek fazla olur: — Bütün bu hallerde açıklamak, tek ve bir defaya mahsus olanda, umumî olanı duymayı öğretmeye çalışmak demektir.

Fakat söylendiği gibi, bu suretle sanat-eseri, genişliğine yayılan bir münasebetler kompleksi içine sokulmuş olur. Diğer bir tarzda, sanat-eserinin, zamanın gelişmesi içindeki yeri takip edilir. Kendisinden önceki olmaksızın hiçbirşey ortaya çıkmaz ve gene, herşey kendinden sonraki için bir basamaktır. Tek sanatkârın eserlerinde olduğu kadar nesiller arasındaki münasebette de bu görülür. Gotik'in ilk devrindeki çekirdek şekli olmaksızın, tarihî bir görünüş olarak Fransadaki olgun Gotik düşünülemez. Gotik'in ilk devri ise, Roman uslubunun dayandığı esaslardan çıkar. İtalyan Renaissance'ı ile olan münasebeti göz önünde bulundurulmadıkça, İtalyan Barok'u anlaşılamaz; Barok, İtalyan Renaissance'nın değişmiş ve ileri götürülmüş bir şekli olarak göz önünde bulundurulduğu zaman, belli ve sarîh bir karakter kazanır. Sırf demek için, başka bir önşekle dayatılacak olursa, Barok bambaşka bir mâna kazanacaktır.

Plastik'in yerinden uzaklaştırılmış orijinal bir eseri, archaism'in

olgunluk çağına ait bir Grek figure'ü, yahut 1200 yılına rashyan bir Kuzey-Fransa "parça"sı düşünölsün, bu "sert yüzlü" üslup, gelişme-bütününün içinden ayrılarak başka bir yere konacak olursa, derhal değişik bir ruh haline tercüman olacaktır. Şekil vermedeki bu "kanaat"i hakkiyle tefsir edebilmek için, ortada bulunanın "genç" sanat olduğunu bilmek gerektir.

Bir gelişme devresinin başlangıç, yükseliş ve sonraki basamaklarını ayırmak, sadece dıştan parçalara ayırmak demek değildir. Böyle bir ayırma, burada organik bir processus'un bahis mevzuu olduğu ve herbir gelişme basamağına belli bir şekillendirme tarzının uygun geldiğı hakkındaki bir kanaata dayanır. Birbirine tamamiyle aykırı gelmiyen durumlardaki üslup basamakları, kendi aralarında daima ve her yerde bir çeşit akrabalık gösterirler. Yalnız tarihin, her zaman kendi içine kapanmış gelişmeler halinde ortaya çıkmayacağını ve sanat yeşilliğinin tek bir ağaçtan çok bir ormana benzetilebileceğini düşünmek gerektir. Böyle bir ormanda, eski bitkilerin yanında yenileri bulunabileceğı gibi, kuvvetli İndividuümlar da, zayıfların serpilmesinin önüne geçecek tarzda, tesir edebilirler.

Bir devir sona erip, başka yönde ilerliyen yeni sanat başladığı zaman, bunlar arasında, ne dereceye kadar bir münasebetten bahsolenabileceğı başka bir meseleyi teşkil ediyor. Meselâ, 18. ve 19. yüzyılların dönemecinde, "gölge-ışık" üslubuna dayanan Rokoko'dan sonra, ortaya çıkan, primitif zevkle yüklü, yeni bir çizgi üslubunda böyle hususî bir halle karşılaşırız. Görünüşte burada bir kesinti vardır, ama bu, eskinin büsbütün kaybolduğı mânasına gelmez: eski, bir tezat olarak, daha bir zaman devam eder. Hattâ yeni primitif'ler, farkına varmadan, kendilerinden önce gelenlerden, bazı şeyler alabilirler. Tarihte hiçbir zaman, aynı noktaya geri dönölmez.

3

Dünyayı bir tarihçi göziyle görmiye alışkın bulunan, gözlerinin önünde,— kısa bir mesafe içinde bile olsa —, eşyanın nereden geldiğini ve nereye gittiğini görmenin, varlığı, tesadüfün eline bırakmayıp, zarurî bir surette meydana gelmiş bulunan birşey olarak anlamanın verdiği derin saadet duygusunu bilir. Bu duyguya erişebilmek için, malzeme yığınları kakkında dışardan kuşbakışı bir görüşe sahip olmak yet-

mez. Ortada bulunan tarihî “Gestalt”ı meydana getiren sebepleri tanımak lâzımdır. Elbette yüksek dağlardan bir havaliye bakmak, yüksekliklerin ve vâdilerin nasıl şekillendiğini, suların hangi yöne aktığını, göle doğru bir yalakta nasıl toplandıklarını görmek insanın hoşuna gider. Fakat, bunların neden böyle olduğunu ancak jeolog açıklayabilir. Bu suretle sanat-tarihinde de hâdiseleri ve bunların zaman ve mekân içinde birbiriyle olan münasebetlerini, ne kadar tam olarak tasvir ederssek edelim, derin mânasiyle bir açıklamadan henüz bahsolunamaz ve ortada olup biten bütün bu şeylerin niçin böyle olduğuna bir cevap verilmiş olmaz.

Herkesin dilinin ucuna gelen bir cevap: sanat ifadedir, sanat-tarihi insan ruhunun tarihidir, der. İnsanı tanıyan eseri anlarsınız, devri inceleyin uslûbu elde edersiniz. Böyle söylerken, pek âlâ herkes bilir ki, malzeme yahut teknik gibi, birtakım bağlar vardır. Kayalık bir memlekette, bir tahta yahut tuğla ülkesinde olduğundan başka maddelerle yapı yapılır. Terakki etmiş bulunan demir konstruktion tekniği, daha önce raslanmıyan yeni şekiller meydana getirecektir. Fakat bu âmillerin değeri üzerinde, artık bugün fazla durulmamaktadır. Bundan başka sanatkârın, kuşun öttüğü gibi yaratmadığını, satın alan bir halka azçok bağlı bulunduğunu ve — kilise yahut herkim olursa olsun — siparişi yapanın da isteklerinde direneceğini yine herkes bilir. Şüphesiz sanat-tarihi ile iktisat ve cemiyet-tarihi, hattâ devlet-tarihi içiçe geçmiştir. Fakat böyle olması, zamanın aynası olarak sanatın aynadığı rolü hiçbir suretle değiştirmez. Hattâ bir dünya-görüşünün sanatta, her zaman ve her yerde aynı ölçüde, şekil almadığını bile kabul edebiliriz. Yeter ki sanat-tarihini gerçekten yaratıcı devirleri bu muhtevayla dolu bulunsunlar.

Kuzey Gotik’inin yahut İtalyan Renaissance’mın ne dereceye kadar, belli bir dünya ve hayat-anlayışının meyvası gibi sayılabileceği sorusuna burada bir cevap verecek değiliz. Esasen hiç kimse bundan şüphe etmez. Sanat bin kökle tarihî vakıaların zeminine bağlıdır; hepsi birbiriyle kenetlenmiştir ve resim anıtları ile uslûplarının açıklanması için, bütün genişliğiyle hayata yaklaşmak gerektir. Fakat sanat-tarihini, bu tarzda sadece ifade olarak anlamağa kalkışmak, yine yarım bir iş olur. Nereye bakılsa, orada gelişmeler, saklı bir iç hayatı ve bir şekil bitmesi görülür. Büyük ölçüdeki ifade tarzları gibi, ayrı ayrı motifler de değişirler. Her bir uslûbun, kendine mahsus bir gelişmesi vardır, çeşitli basamaklar farkedilir ve bütün milletlerin sanat-tarihi devrelere

ayrılıp bunlara Archaik, Klassik, Barok adları verilir. Bu vakıa bize, sanatın, daima aynı kolaylıkla kullanılabilen bir ifade â'eti olarak, "hayat" a adım uydurmakla kalmadığını, aynı zamanda, kendine has bir gelişmeye ve yapıya sahip olduğunu gösterir. Bu, pek tabiidir de. İdrâk ve tasavvurumuz canlı birşey, kendi kendine gelişen birşeydir; hazır ve değişmez olarak bize verilmemiştir. Herşey her zaman için mümkün değildir. Adım adım giden bir ilerleme vardır. Bu ilerlemenin bir kauunu olduğunu da söyleyebiliriz; neticenin tekrarlanmayacağını ve nizamın tersine çevrilmeyeceğini görüyoruz. Umumiyetle basit psikolojik hallerin daha kompleks bir şekil aldığı görülür. Subordination şekli, kordination şeklinden daima daha önce gelen bir şekildir. Derinlik esasına dayanan uslûp, ancak satih esasına dayanan uslûptan sonra gelir. Tek tek şeyleri görmeye alıştıktan sonradır ki, zamanla, herşeyi toplu bir halde görmenin daima daha yüksek derecelerine varılır ve sanat eserinden alınan intiba plastik-dokunulabilir motiflerden, kavramlamayan motiflere atlar, v. s.

Fakat bütün bunlar, her halde gerçekleşmek zorunda bulunan mekanik bir vakıayı göstermez: ruh esmelidir ki, birşey olabilsin. Ve şekil verme basamakları, görme basamakları olarak kavranıldığı anda bunların ruhla olan münasebetleri de, derhal ortaya çıkar. Her görme kalıbında dünyanın yeni bir tarafı billûrlaşır er yahut geç gerçekleşebilir; çok yahut az değişiklikler gösterir; dil yapısı ve dil gelişmesi aynı milletlerde nasıl değişirse, görme tarzı da başkadır. Bununla beraber, temelde insan tabiatının birliği burada da kendisini tanıtacaktır. Fakat bu "specifik" şekil gelişmelerini tammak güçtür. Çünkü bunlar, biraz önce kendilerinden bahsettiğimiz mânadaki, ifade muhtevaları ile, daima karışık bir halde bulunurlar, evet hattâ bunlarla — kâh şart, kâh netice olarak — ayrılmaz bir birlik meydana getirecek tarzda kaynaşırlar.

Tekrar (Periodizität) ve süreklilik (Kontinuität) meseleleri, burada fazla deşilmeyecektir. Yalnız şu kadar söyleyelim ki, böyle bir iddiaya karşı, insanların her zaman nasıl görmek istemişlerse o tarzda görmüş olduklarını söylemekle iş bitmez. Bu meydandadır. Asıl mesele, bu istemenin muayyen bir istikamete bağlı olup olmamasıdır.

Optik gelişmede böyle bir "Mantık" ın bulunuşu, herhalde Individuum'un değerden düşürülmesini göstermez. Eseri havada bulunan imkânlar meydana getirmez, gerçek mânasında eseri yaratmak için, daima büyük kişilere ihtiyaç vardır.

Böylece, yazımıza başlarken üzerinde durabileceğimiz son meseleye, sanatın kalitatif değerlendirilmesi meselesine gelmiş bulunuyoruz.

4

Sanatkârın, eserin tarihi yeri üzerinde yapılan tartışmayı pek fazla umursamadığını herkes bilir. Eser nasıl tesir ediyor? Büyük bir kavrayışla mı görülmüş? Kuvvetle ve derinden mi duyulmuş? Estetik görüş bunları sorar ve sanat-eserinin karşısında alınabilecek en tabii vaziyet de budur. Fakat, estetik hükümler değer hükümleridir. Sanatı değerlendirebilecek ölçüyü nerede buluruz? — Önce, eşya karşısında alınan estetik tavır kendisini kalite duygusunda gösterir. Fakat, işte asıl bu noktada öyle işaretle filân birşey elde edilemez. Bununla beraber, artık sanat denildi mi hatıra tek bir sanat uslubunun gelmemesi, sanat-tarihinde bir üslup çeşitliliğini bugün herkesin kabul etmesi, tek eserin değerini tayinde karşılaşacağımız güçlüklerden mühim bir kısmını ortadan kaldırmıştır. İtalyan sanatını hassa idrâkine, şekil mükemmelliğine dayanan bir sanat olarak tanırız. Fakat, ona ait olan değer ölçülerini ele alıp Germen sanatı gibi, tamamiyle ve doğrudan doğruya ruhun ifadesi olarak doğan, bir sanatın değerlendirilmesinde kullanmaktan çekiniriz. Öteyandan, kuzey duygusundan kalkarak İtalyan sanatını küçümsememelidir. Bir taraftan naturalist bir dünya-görüşünün sanatıyla, öteki taraftan gerçeği hiçe sayan bir sanatla karşı karşıyayız. Her ikisinin de haklı olduğu taraf var. Ortaçağ miniatürleri, figure'lerdeki nispetin doğruluğuna veya yanlışlığına göre, yahut perspektivin imkânına veya imkânsızlığına göre değerlendirilemezler. Ortaçağ miniatürleri, mahiyetleri icabı, perspektive bağlı olmadıkları gibi taklit, mekân ve ışık kavramı onlar için mevcut değildir.

Her sanat-görüşünün, büsbütün primitif ve eksotik sanatların bile, hakkını yemekten sakınıp pek zengin gönüllü davrandık. İnsanın eşyayı öz ölçüsüyle değil de, yabancı ölçülerle değerlendirdiği zamanlara nazaran, elbette bu bir ilerlemedir. Böylece (aklı başında olanlar için) değer-ayırımları tamamiyle elden gitmez. Bramante'nin üslubundaki beraklıktan, eski bir Hint tapınağının karanlık ölçüsüzlüğünden, Phidias ve kuzey-Roman kilise heykellerinden aynı zamauda zevk alabilmekle estetik bilgiden vazgeçilmiş olmaz. Burada da bir birliğin bulunduğu inanıyoruz. Ancak şu var ki, bugün kavramlarımız çok zenginleşmiş bulun-

yor ve Avrupa kültür çevresinde doğan eski mektep estetiğinden pek fazla birşey ortada bulunmuyor.

X

Söylenildiği gibi bu “Sanat-tarihi kitap-evi”nde sistematik açıklamalara yer olmaması, onun tamamıyla didaktik gayeler içinde erimesini ifade etmez. 19. yüzyılda sanat üzerinde yazılan kitaplardan hiçbiri Jacob Burckhardt’ın “İtalyadaki sanat-eserlerinden zevk almak için hazırlanma” olarak kaleme aldığı şu Cicerone kadar gözleri açmaya yardım etmemiştir. Burckhardt’ın bir şeyi sistemli olarak anlatmaya merakı vardır. Fakat, bu yön kitapta hiçbir rol oynamaz. Kitabın dehası, çivi gibi insanın aklına mihlanan kelimelerden gelir. Burckhardt sanat-kâr gelişmelerini tam olarak karakterize etmediği halde, tek bir misalle tarzlar aydınlanır ve esasta hikâye anlatmaksızın, anıtların birbiriyle olan bağıllığı meydana çıkar. Bu, sayısı 500 ü tutan, tek tek kısa tasvirlerin, yapmış olduğu tesiri biz bu suretle açıklıyoruz. Fakat, Burckhardt bile herşeyin seyircinin duymasına bağlı bulunduğu kanaatini besler. O ancak, okuyanın duyararak dolduracağı bir çerçeve verir. Burckhardt, eğer en derin muhtevayı, sanat eserinin idea’sını, kelimelerle ifade etmek mümkün olsaydı, sanat fazladan birşey olur ve bütün yapılar kurulmamış, figure’ler kesilmemiş, resimler yapılmamış olarak kalabilirdi, der.

Çeviren:
NERMİ UYGUR