

SANAT ESERİ VE HAYATI

SUUT KEMAL YETKİN

Estetik ve Sanat Tarihi Profesörü

De la forme naït l'idée
G. Flaubert

Sanat tarihi, sanat eserlerinin hayatını anlatan tarihtir. Halbuki sanat tarihi çok zaman ya Giorgio Vasari'den kalma bir geleneğe dayanarak sanatkârların biyografilerine, yahut da determinist bir görüşe uyarak, içinde sanatkârların yaşadığı maddî ve içtimai çevrelerin tasvirine irca olunmuştur. Bu tarzdaki sanat tarihi bu gün yer yer terkedilmektedir. Gerçek sanat tarihi, sanatkârların veya sosyal çevrelerinin tarihi değil, o sanatkârların yarattıkları eserlerin hayatı ve o hayatların tarihidir. Sanat tarihçisi için araştırma, sanat eserinin sanatkârlardan kopup kendi hayatını yaşamağa koyulduğu andan itibaren başlar.

Fakat sanatkârın hayatına ve içinde hayatı geçen çevresine baş vurmadan bir sanat eserini anlamak acaba mümkün müdür? bu soruya menfi cevap verenler bu gün dahi çoktur. Bu gibiler diyorlar ki: "bir sanat eseri yalnız bir kalıptan ibaret olmayıp bir ruh ve bir mana taşıdığına göre eserin estetik değerini tesbit etmek istiyorsak sarih olarak onun ne ifade ettiğini de anlamamız lâzımdır. Çünkü her sanat eserinde bir mana ve şekil vardır. Eserin söylemek istediği şeyi sanatkârın hayatından ve sosyal çevresinden daha iyi ne aydınlatabilir? Bu iki kaynağa baş vurulmadığı takdirde bir sanat eserini herkes kendi anlayışına, zevk ve mizacına göre tefsir eder ki bu, sanatı tam bir sübjektivizme atan bir ölüm demektir. Bu tehlikenin önüne geçmek için eserin muhtevasını, ruh tarafını sanatkârın hayatı ve sosyal çevresiyle aydınlatmaktan başka çare yoktur.,,

Doğru görünen bu telâkkinin hakikata hiç de uygun olmadığını sanatkârların hayatiyle sanat eserlerinin hayatı arasındaki karşıtlık gösteriyor. Tiziano'nun içini yakan sonsuz para hırsıyla bir tabloya ömründen yedi yıl vermesini nasıl izah edebiliriz?

Watteau'nun hayatından eserlerine, eserlerinden hayatına giden yollar tamamen birbirinin aksidir. Ressamın mustarip hayatına bakarak, matemî eserler tasavvur etmek ne kadar aldatıcı ise, neşe dolu eserlerini temaşa ederek tasasız bir hayat tasavvur etmek de o kadar aldatıcıdır.

Aynı şeyi sanatkârların sosyal çevreleri hakkında da söyleyebiliriz. Floransa'nın aynı sosyal çevresinde yetişmiş olan sanatkârlar birbirinden çok başka eserler vermemişler midir? Jean Cocteau'nun ince deyi-

şini hatırlıyorum: "Şekillerin hayatıyla hayatın şekilleri arasında hiç bir münasebet yoktur,,.

"*Racine'in hayatı hakkında elde edebileceğiniz bütün tafsilâtı toplayınız, bunlardan onun nazım sanatını çıkaramazsınız, Biyografi bizi ilgilendiren şey hakkında hiçbir şey öğretmez,,*¹.

Sonra sanatkârın biyografisine veya mensup olduğu cemiyetin tasvirine gerçekten lüzum var mı? Varsa, demek ki bir sanat eseri kendi kendine yetmiyor, ifade ettiği şeyi anlatamıyor? Anlatamıyor deyenler bir sanat eserinde şekil ve muhteva ayrılığını zımnî olarak kabul etmektedirler. Bu kanaati çok tanınmış sanatkârlarda da görüyoruz².

"*En güzel şiirler manalarını kariin hayalinden alan şiirlerdir,,* deyen Ahmet Haşım bu zümredendir. Gerçekten, sanat eserinde şekilden mustakil bir muhteva olunca, o muhtevayı herhesin kendi bilgisine, zevkine, endişesine göre manalandırmasından tabii bir şey olamaz. Bu takdirde sanat eserinin kıymeti dediğimiz şey, eserin bünyesi ile hiçbir alâkası olmayan tam bir ruh haline irca edilmiş bulunuyor.

Halbuki sanat alanında, sanat eserinin özü olan şekilden yani organik yapıdan müstakil bir ifade yoktur. Bir sanat eseri, incelenmek, unsurlarına ayrılıp sonra yeniden birleştirilmek suretiyle bize ruhunu, manasını verdiği gibi o eseri yaratan insanın sanatkâr şahsiyetini de tanıtır.

Bir Raffaello'nın şahsiyeti, şekilleri ve renkleri görme ve onları fırça ile ifade etme tarzıdır. Bu şahsiyet eserin kompozisyonunda, tiplerin karakterinde, kumaşların dalgalanışındadır. Fakat bu şahsiyeti belirtmek için, sanat eserleriyle uzun zaman uğraşmak, gözü iğri bir çizginin hareketini takibe ve bir tonun kıymetini seçmeğe alıştırmak lâzımdır³.

Sanatta şekillerin nasıl kendilerine yettiğini ve belgin anlamlar taşıdığını bir iki örnekle gösterelim.

Giotto'nun Padova'da Scrovegni şapelindeki freskolarından MISİRA KAÇIŞ. Yusuf, Meryemi ve küçük İsayı alarak Hirodos'un elinden kaçıyor. Meryem, küçük İsayı kucağına almış, eşeğin sırtında, arkada üç kişi, önde Yusuf'a beraber bir kişi daha var. Havada bir Melek uçuyor. İki çıplak kaya, işte resim! Sanatkâr bu eserle bize neler anlatmak istemiştir. Eseri parçalarına ayırarak inceleyelim. Dikkatimiz evvela Meryemin çehresinde toplanıyor: gözler belli olmayan bir yere dikilmiş,

¹ Paul Valéry. Introduction à la méthode de Léonard de Vinci: Note et digression, S. 199 (Variété, 59 éd).

² Sonelerini yazmak için çok güçlük çektiğini söyleyerek Mallarmé'ye şikâyetle bulunan ve: «Halbuki o kadar fikirlerim varki...» diyen Degas ile, ona: «Fakat Degas fikirlerle şiir yazılmaz, şiir kelimelerle yazılır» cevabını veren Mallarmé bu kanaati ifade ederler.

³ C. Bertaux, L'histoire de l'art et les Oeuvres d'art (Revue de Synthèse historique, 1902)



Giotto. Cappella degli Scrovegni. Padova

Bu resimler ressam Refik Epikman tarafından fotoğraflarına bakılarak tarama suretiyle vücuda getirilmiştir.

baş dimdik, sessiz bir çehre. Bu çehredeki mana, Meryemin hareketsiz hali ile küçük kafileyi takip eden üç kişinin ayak sesleri ve gevezelikleri arasındaki tezatla daha çok beliriyor; başı çerçeveleyen çıplak ve ıssız kaya parçası ile tam bir serahat kazanıyor: Meryem çıplak bir kaya gibi yalnız ve ıssızdır. Hüzün ve yalnızlık bütün ağırlığıyla içine çökmüştür. Gördüğümüz iki kaya kütleleri bir üçüncü, bir dördüncü ve daha bir çok kaya kütlelerinin biri birini takip edeceğini bize telkin etmek suretiyle Meryemin, feci akibeti sezmekten uyuşan düşüncesini bize bütün açıklığı ile anlatıyor. Havada uçan Melek sahneye uhrevi bir hava vermektedir⁴.

Bu eserin kompozisyonu gözden geçirildiği zaman tasvir ettiğimiz bu dram yaşanır. Resim sanatının dilinden anlayanlar bu eserden ancak bu manayı çıkarırlar. Çünkü ifade şekilden sızmaktadır.

Şimdi Giotto'dan çok farklı olan Michelangelo'nun bir eserine, Medici ailesinden Nemours dükü Giuliano'nun mezarına bakalım:

Ölünün heykelini, Jacopo della Quercia'nın⁵ veya Antonio Pollaiuolo'nun⁶ eserlerinde gördüğümüz gibi boylu boyuna mezarın üzerinde uzanmış olarak görmüyoruz. Ölünün figürü burada mezarı terketmiş ve yukarıda bulunan sağır bir pencere içerisine oturmuştur. Orada, elbisesinin ihtişamı içerisinde sola doğru bakan Giuliano bize ölmediğini, hâla yaşadığını hatırlatıyor. Lahtin üzerinde geceyi ve gündüzü temsil eden iki figür var. Biri kadın, biri erkek. Bu kocaman göğdelerde taşkın bir hayat, müthiş maddî bir kuvvet toplanmış; her iki figür de bir nevi işlenmemiş mermer yatak içinde, ölünün bıraktığı lahtı üzerine uzanmışlar.

Ölünün heykeli, iki "allégorique,, figürün başları arasından sanki yukarıya doğru yükselmiş. Mezardan uzakta, zamanın hüküm sürmediği bir âlemde, ve daima genç ve ruh olarak yaşıyor. Ölünün heykeli dikey, dinamik bir plâna tâbi. Figürler yatay, statik bir plân üzerinde. Ruhla madde arasındaki tezadı görüyoruz.

Gündüz, müthiş adeli bir kuvvetle dolu bir titan'dır, fakat bu kuvvet hayatın boşluğunu kabul eden ruhun yorgunluğu ile uyuşmuş. Bu kuvvet hem maddenin ve sonsuz arzularının, hem de ruhdaki boğucu hüznün esiridir. Bu gündüz doğrulup kalkabilseydi, hayatın emsalsiz bir zaferi olurdu. Fakat kalkamayacak; çabaya hazır olan bu adaleler katılaşacak, sertleşecek, fakat onu kimıldatamayacaktır. Ruh bunu istemiyor.

Derhal Gece'yi hatırlıyoruz; bakıyoruz ki derin bir uykuya gömülmüş. Demek Gündüz'ün vermediği huzuru gece veriyor! Bunu düşünürken gözlerimiz, bacağın teşkil ettiği zaviyedeki baykuşa ve baş

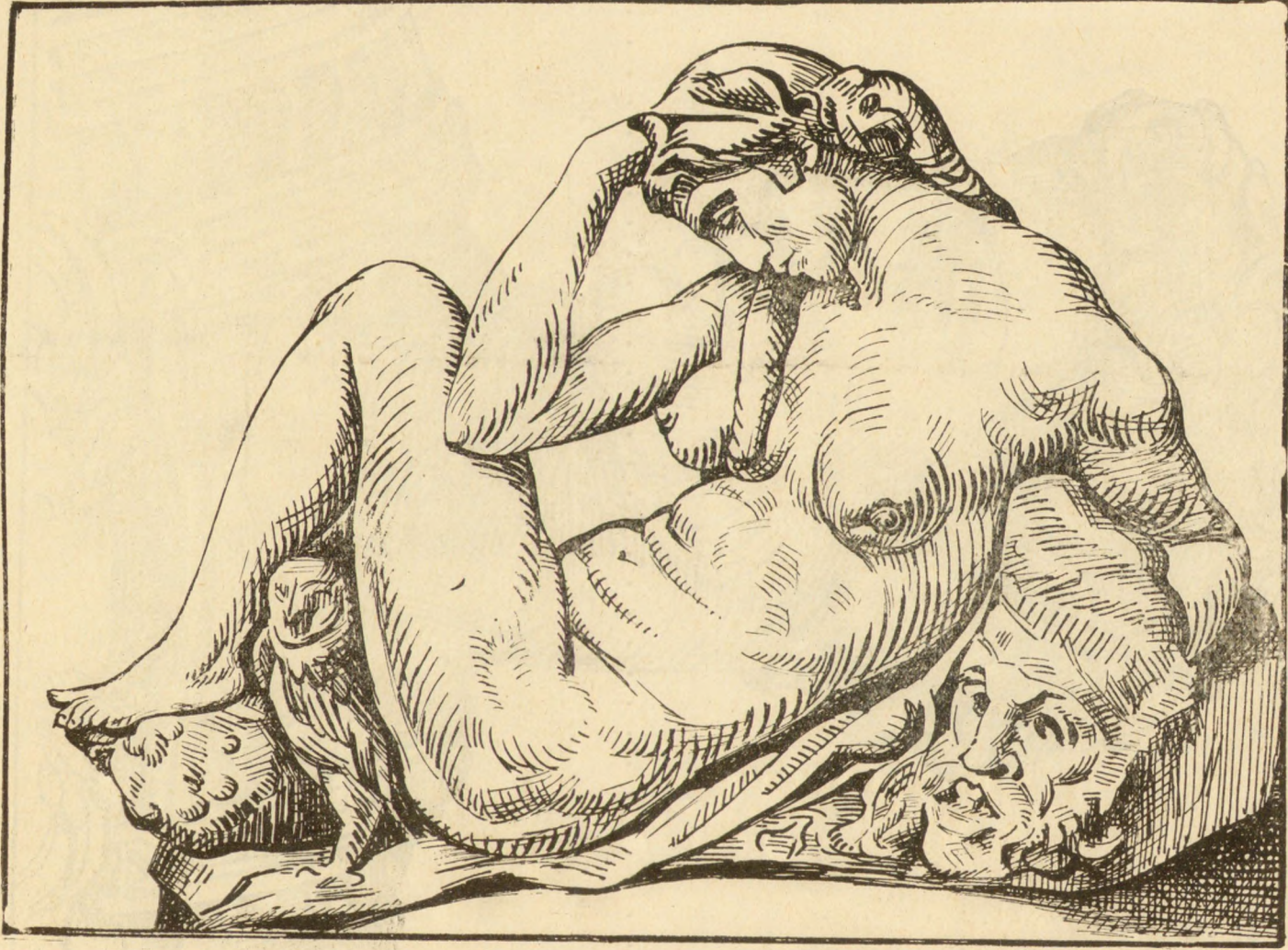
⁴ Emilio Cecchi, Giotto, Libraire Gallimard.

⁵ Ilaria del Caretto'nun mezarı.

⁶ IV üncü Sixte'in mezarı.

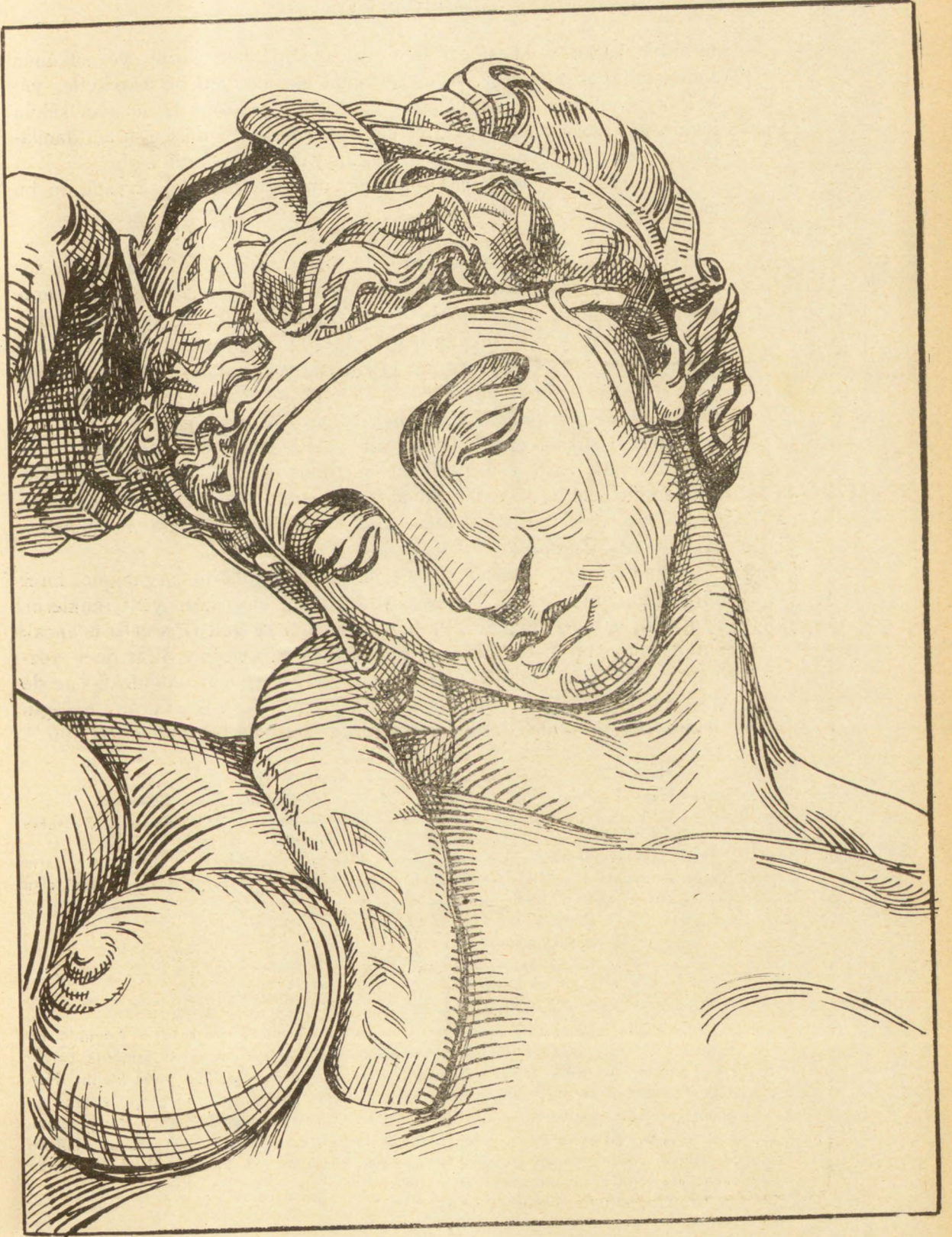


Michelangelo. Giuliano de' Medici. Cappella dei Medici. Firenze.



Michelangelo. Gece. Giuliano de' Medici'nin mezarından bir figür

3/0



Michelangelo. Gece figürünün başı

taraftaki kâbus maskesine ilişiyor. Ve uykuda bile huzur ve sükûnun bulunmadığını anlıyoruz. Aynı zamanda başımız anı bir hareketle, yukarıya, Giuliano'nun heykeline doğru kalkıyor: onu huzur ve sükûn içinde görüyoruz. Kötümser bir hayat felsefesinden düşen şu acı damlalar içimize dökülüyor: huzur ve sükûn yalnız ölümdedir⁷.

İşte figürlerin ve kompozisyonun bize söyledikleri. Burada da bu anlam şekilden sızmaktadır.

* * *

Demek oluyor ki sanat eserlerini hiçbir tesir altında kalmadan anlamamız için, hayatların hususiliklerinden çıkmak, bütün insanlar arasında paylaşılmış olan menfaat ve ihtirasların kaynaştığı dünyadan uzaklaşmak ve içinde şekillerin gerçekleştiği ve yaşadığı dünyaya kapanmak lâzımdır. Çünkü *“sanat eserini taşıyan zaman, onu prensibinde târif etmediği gibi şeklinin hususiliğinde de tarif etmez.... Sanatkâr, zamanının tarihi olmıyan bir zaman bölgesinde yaşamaktadır.”*⁸.

Sanatın sırrına ermek istiyorsak yalnız sanat eserinin şekli üzerinde durmak ve o şekli, yaratıcısının öbür eserleri ve diğer sanatkâr nesillerinin eserleri ile kıyaslamak lâzımdır. *“Bir ressamın şahsiyeti birçok resim eserleri arasında yapılan bir kıyaslamanın neticesinden başka birşey değildir.”*⁹.

Sanat şekilleri üzerindeki incelemeler, bu şekillerin “organique,, birer bütün olduğunu, şeklin hayatına iştirak eden unsurların yani renklerin, çizgilerin, ışık ve gölgenin, ve bunlardan husule gelen parçaların ancak bütün içinde bir mâna aldığını bize açıkca gösteriyor. Biraz önce gözden geçirdiğimiz MISIRA KAÇIŞ’da ne Meryem’in önündeki, ne de arkasındaki figürlerin, ne kaya kütlelerinin, ne gökte uçan meleğin -teker teker dikkata alındıkları takdirde- açık hiç bir ifadeleri yoktur¹⁰.

⁷ Marcel Brion, Michel-Ange, 1942. éd. Albin Michel.

⁸ Henri Focillon, Vie des formes, S. 93, éd. Ernest Leroux 1934.

⁹ C. Bertaux, L'histoire de l'art et les oeuvres d'art, S. 273. (Revue de Synthèse historique, 1902)

¹⁰ «Sanat tarihinin esas kavramları», 1915 adlı eserinde H. Wölfflin, 16 cı asrın Rönesans sanatı ile 17 ci asrın Barok sanatı arasındaki farkı birbirine karşıt olan şu beş çift kavram ile belirtmeğe çalışıyor:

- 1 — Çizgi - renk.
- 2 — Satıh - derinlik.
- 3 — Kapalı şekil - açık şekil.
- 4 — Çokluk - birlik.
- 5 — Mutlak aydınlık - nisbi aydınlık.

Burada mevzuumuza temas ettiği için yalnız dördüncü çift kavram üzerinde duruyorum. Alman sanat tarihçisine göre Rönesansın klâsik bir sanat eserinde parçaların her biri - bütüne bağlı bulunmakla beraber - daima kendine yetmektedir. Halbuki Barok bir eserde, ayrı ayrı parçalar bütünün parçasıdır, her parça ancak bütünün çerçevesi içinde anlaşılır. Figürler bile bir bütüne bağlanmıştır. Her parçanın başlı başına hiçbir manası yoktur, ancak bir gurup içinde manası vardır. Halbuki Wölfflin'in Barok sanat eserinin bir tarafını gösteren bu kavramı hakikatta bütün sanat eserlerinin ruhunu ifade etmektedir.

Bu gerçeği bugünkü psikoloji de belirtmektedir. "Parçaları birbirinden ayırdığımız, meselâ onları ayrı ayrı dikkata almak için bir portrenin bütününü kapadığımız zaman ifade kaybolur,"¹¹. Bir tabloda ifadenin derin bir surette değişmesi için, ehemmiyetsiz görünen bir çizginin veya bir rengin hafifce değiştirilmesi kâfidir. Bir sanat eserinin bir tarafını değiştirmek veya gözden saklamak, o eseri tabii muhitinden yani bütünlüğünden ayırmak, ifadesini bulandırmak olur.

"Sitüasiyondan tecrit edilmek suretiyle gösterildiği zaman ifade etmesi lâzımgelen ruhî halden gayri bir ruhî tezahür gösteren veya muhtelif mâna ve tefsirlere gelen aynı resim, uyabildiği bir muhit içerisinde tam, kat'i ve tek bir mâna ifade eder,"¹². Gürülüyor ki şekilden sızan mana sarahatini ancak şeklin bütünlüğü ile kazanmaktadır. MISIRA KACIŞ bir şekildir. Fakat bu şekil bütünlüğü, yalnız figürlerin değil, yalnız figürlerin ve eşyanın konturlarını vücuda getiren çizgilerin değil, çizgilerden ayrılmaz olan renklerin de iştirâkiyle teşekkül etmektedir. Bu itibarla B. Bērenson'un Giotto vesilesiyle Floransa ressamı hakkında dediği: "Eğer onları anlamak istiyorsak rengi dikkate almamak lâzımdır,"¹³ hükmünü, - bu hüküm Floransa resminde çizginin ehemmiyetine de işaret etse - doğru bulmuyoruz. Çünkü bir bütün olan sanat eserinde, ifadeyi bozmaksızın, rengi çizgiden tecrit etmeğe hiçbir suretle imkân yoktur.

Sanat şeklinde rengin ehemmiyeti, renkle ilgisiz görünen heykelde bile çok büyüktür. Heykelin veya heykel grubunun maddesi (mermer, tunç veya tahta) rengi ile, organik bir şekil olan sanat eserinin ayrılmaz bir unsurdur. Michelangelo, Pieta'sının mermerini aramak üzere 1498 yılının son teşrininde Karrara'ya gittiği zaman bu gerçeği ruhunda taşıyordu¹⁴.

* * *

Bu mülâhazalardan sonra, Meumann ve Müller-Freinfels gibi tanınmış estetikçilerin, sanatkârları şekil ve ifade sanatkârları diye ikiye ayırmalarının ne kadar esassız olduğu açıkca anlaşılıyor. Bu tasnife göre, ifade sanatkârlarında ifade yani duyguları dışarılaştırmak temâyülü; şekil sanatkârlarında ise şekil yani ifadenin şeklini mükemmelleştirmek temâyülü hakimdir¹⁵. Meselâ Michelangelo'da ifadenin, Raffaello'da şeklin üstünlüğü görülür.

¹¹ Paul Guillaume, La psychologie de la forme, S. 191, Flammarion 1937.

¹² Dr. Mümtaz Turhan, Yüz ifadelerinin tefsiri hakkında tecrübî bir tetkik. S, 74. İstanbul Üniversitesi Yayınlarından, 1941.

¹³ B. Berenson, Les Peintres Italiens de la Renaissance. tr. fr de Louis Gillet. S. 92, éd. Gallimard, 1935.

¹⁴ Hermann Grimm, Michel-Ange et son temps, tr. fr. de Jacques Chiffelle Astier, S. 147-148, éd. Payot, 1934.

¹⁵ Milda Bites-Palevitch, Essai sur les tendances critiques et scientifiques de l'esthétique allemande contemporaine, éd. Alcan 1926.



Böyle bir tasnifin, ifadeyi şekilden ayrı gören telakkiye dayandığını anlamak güç bir şey değildir. Bununla beraber ileri sürülen misaller üzerinde durulunca, Michelangelo ile Raffaello arasındaki farkları görmemeğe de imkân yoktur. Birincisi, kasırgalar taşıyan bir ruhtu; ikincisi yıldızlı bir yaz gecesi kadar sakindi. Bu iki sanatkârı birbirinden ayıran, iç hayatlarının kesafetidir. Fakat bu kesafetin derecesini bize öğreten, yine yarattıkları şekillerdir, bu şekillerin hayatıdır. Asıl ölçü budur. Sanatta yalnız şekil vardır, ve şekil ifadesini kendinde taşımaktadır.

Kısacası, estetikçi için, estetiğe dayanmak zorunda olan sanat tarihçisi için, sanat eserlerini birer "objet,, olarak dikkate almak zarureti vardır. Bir sanat eseri "*kendisini tanımlayan ve şartlarını veren bir yapı denkleminin varlığı,*"¹⁶ ile sanat eseridir. Sanat alanında hedef, o yapıyı anlamaktır.

¹⁶ Raymond Bayer, L'esthétique de la Grâce, Tome II, S: 328, éd. Alean 1933.