

# Üslup-tarihi olarak sanat-tarihi: Heinrich Wölfflin'in eseri

MAZHAR ŞEVKET İPŞİROĞLU

1

Sanatkârlar, meslekden olmayanların sanattan bahsetmesinden hoşlanmazlar. "Resim yapma sanatının ne olduğu, ancak iyi resim yapanlar tarafından bilinir. Senin için yabancı bir dil ne ise, diğerleri için de bu sanat odur."<sup>1</sup> Dürer, sanatkâr olmıyanların resim anlayışı hakkında böyle düşünüyordu ve böyle düşünmekle de, sanatkârlar arasında pek ziyade yayılmış bulunan bir görüşe tercüman oluyordu. Sanatkâr olmıyanlar, "şekil" in kendi kendine yetebileceğini bir türlü kabul etmek istemezler. Sanatın özü, onlara göre, eserin muhtevasıdır, şekil ise bu muhtevanın sadece bir kalıbıdır. Şeklin sakladığı muhtevaya karşı duyulan bu tecessüs, sanatkârları itimatsızlık uyandırır. Sanatkâr için, sanat şekildir, kendi kendine yeten, ortaya çıkıp yaşayabilmesi için, kendi dışında bulunan hiç bir kuvvetten yardım beklemeyen şekildir. Sanatın ne olduğunu anlayabilmek için, görünen şeklin üzerinde durmak lazımdır. Onun ötesine geçildiği anda, iş görünenin gerisinde mâna aramıya ve muamma haline dökülür ve biz sanatın kendisinden uzaklaşırız.

Bu görüş belki bir taraflıdır, hatta belki de insafsızcadır. Fakat XIX. asrın sonlarında, heykeltraş Hildebrand, böyle bir görüşten hareket ederek "Resim ve heykel sanatlarında form problemi"<sup>2</sup> adındaki kitabını yazdığı zaman, bu kitap "çorak bir toprak üzerine bereketli bir yağmur gibi dökülmüştü."<sup>3</sup> Almanyada sanat-tarihi araştırmaları bu devirde yeni başlamıyordu. Bu araştırma-

<sup>1</sup> Conrad Fiedler, Schriften über Kunst S. 66 (çıkaran H. Marbach) Leipzig Hirzel, 1896.

<sup>2</sup> A. Hildebrand, Das Problem der Form in der bildenden Kunst. Strassburg, Heitz, 1918 (birinci tabı: 1893)

<sup>3</sup> H. Wölfflin, Die klassische Kunst, birinci tabı için yazılan önsöz 1898 S. VII 7. tabı, Münih, Bruckmann, 1924

ların Romantiklere ve Winckelmann'a kadar giden zengin bir mazisi vardı. Fakat felsefe ve estetik sahalarında, eski şekil-muhteva meselesinin zaman zaman canlanmasına rağmen, hakikî bir şekil anlayışından henüz çok uzak bulunuluyordu. Sanat-tarihi ilminin ağırlık merkezini "ifade" problemi, yani sanat eserinde ifade olunan muhtevanın ne olabileceği hakkındaki soru teşkil ediyordu. Bu soru pek muhtelif şekillerde cevap veriliyordu. Sadece romantik sanat-tarihi literatürüne bakacak olursak, "muhteva"nın üç, dört mânaya geldiğini görürüz. Bazen bu devrin, bazen bir topluluğun ruhu (Zeitgeist, Volksgeist) olarak anlaşılıyor, bazen de dehadan, ferdiyet ve şahsiyetten, insan ve insan tiplerinden bahsolunuyordu. Bu suretle meselâ "Yunanlı", Jakob Burckhardt'ın Yunan kültür tarihi üzerinde yaptığı araştırmaların esasını teşkil ediyordu. Aynı ayrı başarılarıyla Yunan kültürü, Yunanlıların bir eseridir. Tekâmülün özü insandır, sanat onun bir görünüşünden (tezahüründen) ibarettir. Burckhardt için söylenen talebeleri için de söylenilebilir. Lamprecht'e göre de, ayrı ayrı kültür sahalarının ve bunlarla birlikde sanatın tekâmülü kültür çağlarının içinde kökünü bulur. Kültür çağlarının karakteri ise, "millet"ler tarafından tayin olunur. Onların gelişmesiyle birlikte, kültür dalları da gelişir... Umumi bir kültür-tarihinin içinde erimeleri, bütün bu sanat-tarihlerinin en karakteristik vasfını teşkil eder. XIX asrın sonlarına doğru, bu tarzda yazılmış bulunan bir çok sanat-tarihiyle karşılaşırız. Fakat nasıl her tuttuğu şeyi altına çeviren Kral Midas, altın zenginliği içinde yiyecek bulamazsa, aynı şekilde bunları yazanlar da, ellerinin altında sanat-tarihinin kültür-tarihine döndüğünü görüyor ve sanattan bahseden kitapların bolluğu içinde sanatın ne olduğu bir türlü anlayamıyordu. XIX asır sanat-tarihi literatüründe, şekilden hareketeden ve şekil problemleri üzerinde duran bir "üslûp-tarihi"nin yeri boş bulunuyor. Bu boşluğu ilk olarak duyanlardan biri, ikinci cihan harbinin son yılında İsviçrede ölen Alman sanat-tarihçisi Heinrich Wölfflin olmuştur. İlk olarak duyanlardan biri, diyoruz, çünkü ortada bir boşluğun bulunduğunu Wölfflin den başka görenler de vardı, hattâ şurada burada bu gediğin kapatılmasına çalışanlar bile bulunuyordu. Fakat bu istikamette ilk defa Wölfflin tarafından ciddi bir denemenin yapıldığını görüyoruz. Üslûp-tarihi olarak sanat-tarihi, Wölfflin'in eseridir. Büyük tarihinin ilim tarihinde aldığı unutulmaz yeri, bu eser ayin eder.

Wölfflin “Klasik-Sanat” m birinci tabı için yazdığı ön-sözde, zamamın sanat-tarihine hâkim olan görüşten şikâyet ederken, Hildebrand’a atfen şu cümleleri yazıyor: “bana öyle geliyor ki” diyor, “sanki bir bahçıvan nebatları muhtelif kalıplar içine sokarak büyütmüş de, sonradan sadece nebatlara verilen bu kalıplarla uğraşılmak isteniyor ve şekil farklarının çeşitliliği karşısında, önümüzde bulunan şeyin kendine mahsus bir gelişme kanunu ve yaşama insiyakı olan nebatlar olduğunu unutuyoruz”. Wölfflin bu cümleleri yazdıktan sonra, bir not halinde aşağıya, şunu ilâve ediyor: “Bu bahçıvan hikâyesi, sanat-tarihçisinin çalışması hakkında bize tam bir fikir vermiyor. Sadece nebatların coğrafyasıyla uğraşmak isteyen bir nebatat ilmi tasavvuru, belki böyle bir fikri vermeye daha müsaittir”.

Bu cümlelerde, bir üslûp-tarihi fikriyle henüz karşılaşmıyoruz. Aksine, çeşitli üslûp hususiyetleriyle uğraşan tarihçiye karşı, sarîh bir cephe alınıyor ve sanat-tarihinin mevzuu, tarih sahasından alınarak, umumî bir sanat mefhumunun yer aldığı sanat-felsefesi sahasına naklolanıyor. “Klasik Sanat” m ön sözünü okuyan, bu suretle bu kitapta bir sanat-felsefesiyle, yahut bir estetikle karşılaşacağını bekleyebilir. Fakat böyle olmuyor. “Klasik Sanat” bir tarih kitabıdır ve kendine araştırma mevzuu olarak, muayyen bir devrin üslûbunu, İtalyan Rönesansını seçmiştir. Eserin kendisiyle önsözde söylenen fikirler arasındaki bu uygunsuzluk, Wölfflin’in üslûp-tarihi fikrini ortaya atmadan önce, üslûp-araştırmalarına başlamış olduğunu gösteriyor. Wölfflin bir teori insanı değildir. Sanat-tarihi çalışmaları daima ilk olarak geliyordu. Teorik fikirleri sonradan şekil alıyor ve bunlar pratik çalışmalarına çok kere adım uyduramıyor, ya — Klasik sanatta olduğu gibi — onların gerisinde kalıyor, yahut — ilerde göreceğimiz gibi — bu çalışmalarının mantiki bünyesini (metodunu) aydınlatmaktan ziyade bulandırmaya sebep oluyordu. Wölfflin hakkında hakikata uygun bir fikir edinmek isteyenin, onun teorik fikirlerini ihtiyatla karşılayarak, doğrudan doğruya sanat-tarihi araştırmalarına bakması daha doğru olur.

“Klasik Sanat” ta Şimallilerin şekil-duygusuna hiç de munis gelmiyen bir sanat dünyasından bahs olunmaktadır. “Atina Mek-tebi”, yahut Sixtina’nın tavan freskleri gibi, büyük Roma

ustalarının elinden çıkan resimler, bir muhteva-tefsirine, Şimal ustalarının eserlerinden, meselâ bir “Gent Mihrabı”ndan, yahut Dürer’in “Apokalypt-illüstrasyonları”ndan daha az müsaittir. İtalyan Rönesans-sanatını araştırma mevzuu olarak seçerken, Wölfflin’in bunu gözönünde bulundurarak, sanat-eserinde daima edebî bir temayül aramaya alışık bulunan şimal insanının dikkatini, âdeta zorhıyarak, bir defa adamakıllı şekil-meseleleri üzerine çekmeyi istemiş olmasını pekâla tahmin edebiliriz. “Görmeyi öğrenmenin ve öğretmeuini verdiği haz”, Wölfflin’in de söylediği gibi, kendisini böyle bir kitabı yazmaya sevkeden âmillerin başında geliyordu. Eser muhtelif monografilerden toplanmaktadır. Leonardo, Michelangelo, Raffaello, Fra Batolommeo, Andrea del Sarto, kitabın bellibaşlı bahisleridir. Araştırmanın sadece orta-İtalya ustalarına inhisar edip, Venediklilerden bahsolunmaması, eserde şekil-meselelerine verilen ehemmiyeti, bize diğerk bir noktadan daha göstermektedir. Venediklilerin renk ve gölgeışık üslûbu, şekil-meseleleri üzerinde yapılacak temrinler için, Romalı ustaların eserleri ve bu eserlerin kompozisyon yapıları derecesinde elverişli değildi ve bu itibarla “kitabın vuzuhunu bulandırabilir” endişesiyle hiç bahis mevzuu olmamaya mahkûm kalıyordu. Fakat şekil-meselelerine verilen ehemmiyet, yalnız araştırma sahasının sınırlarını tayinde değil, kitabın her tarafında, bahislerin bölünmesinde, eserler üzerinde yapılan son derecede titiz şekil tahlillerinde de kendisini duyurmaktadır. Bu titizlikte şakaya gelmiyen bir hoca tavrı, bir nevi dersverme temayülü sezilebilir, fakat bunlar eserin kıymetini küçültmez. Söylediğimiz gibi, bu kitap, sanat tarihi araştırmalarının şekil-meselelerine karşı kör kaldıkları bir zamanda yazılmıştı. Esere didaktik bir temayülün hâkim olmasını, pek tabiî olarak karşılamak lâzımdır.

“Klasik Sanat” üslûp-tarihine ilk numunelerinden birini verir. İlk defa bu eserde, “ifade-tarzı” üzerinde duran bir sanat-tarihiyle karşılaşırız. İfade-tarzı tâbiri, henüz burada muayyen bir mânada kullanılmıyor. Wölfflin kitabında, bütün bir devrin üslûbundan olduğu kadar, mahallî ve ferdî üslûp hususiyetlerinden de bahsediyor. Eser monografinin sınırları içinde hareket ediyor, orta İtalya sanatına yayılıyor ve “Klasik Sanat” adını taşıyor. Böyle muayyen bir mıntıkaya inhisar eden bir sanat-monografisiyle, ne dereceye kadar bir devrin sanatı anlaşılabilir, diye burada sorulabilir. Hele bütün araştırmanın otuz senelik kısa bir zaman içine hapsedilmekte olduğu düşünülürse, belki bu suale cevap vermek daha da güçleşebilir.

Vakıa Wölfflin klasik sanat tâbirini pek hususî ve dar bir mânada kullandığı için, bu tarzdaki bir tenkitten kendisini kurtarmakta güçlük çekmiyor. Fakat bir devrin sanatı dar mânada anlaşılmaz da, araştırmamanın geniş bir sahaya yayılması ve uzun asırlar boyunca devam ettirilmesi zarureti hasıl olursa, elbette “üslûp” tâbiri de böyle muhtelif mânalara gelecek tarzda kullanılamaz, büyük üslûp hâdiselerinin ortaya çıkması için ferdi ve millî üslûp farklarının bir tarafa bırakılması lâzım gelir. Gözün ve görmenin asırlar boyunca nasıl değiştiğini, Wölfflin’in kelimeleriyle, büyük “üslûp ve kalıp değişimleri” ni takibedecek olan böyle umumî bir üslûp-tarihiyle henüz “Klasik Sanat”ta karşılaşmıyoruz; fakat bu tarzda bir üslûp-tarihinin yazılması için burada ilk hazırlıkları yapıldığını görüyoruz.

3

Ferdi ve millî hususiyetleri birtarafa bırakarak, umumî üslûp değişmelerinden bahsedecek olan bir sanat-tarihi fikrini, Wölfflin ilk defa 1912 de Prusya Akademisinin bir toplantısında verdiği bir konferansta ortaya atmıştır. Burada, “Raffaello’nun hüviyetinden” deniliyor, “çizgiyi nasıl kullandığını bir dereceye kadar izah etmek ve bu çizginin Dürer’de çok başka olup, başka olması lâzım geldiğini göstermek mümkündür. Fakat bununla nasıl olup da her ikisinin çizgiyi esaslı bir ifade vasıtası olarak kullanıp, yüz sene sonra gelen garp sanatkârlarının, söyleyeceklerini başka bir lisanla, bir gölge-ışık diliyle ifade etmek zorunda kaldıkları sualine cevap verilmiş olmaz. Mizaç ve ırk bakımından Bernini ve Terborch gibi, birbirinden okadur ayrılan iki sanatkâr arasında, “muhteva” benzerliklerini bir tarafa bırakıp, bu sanatkârların gördüklerini nasıl muayyen bir kalıp içine soktuklarına dikkat ettiğimiz anda, bir akrabalığın ortaya çıkması, üzerinde durulması lâzım gelen bir meseledir. Her ikisinin elinden çıkan iki desen, kendi aralarında çok farklı olabilir. Fakat XVI. asır desenlerinin yanına konuldularını, ayrılıktan ziyade benzerlik göze çarpacaktır. Diğer taraftan asırları birbirinden ayıran büyük kontrastın yanında, Holbein ve Michelangelo gibi, XVI. asırda yaşayan en zıd mizaçlar arasındaki farklar bile ortadan kaybolacaktır. Burada henüz aydınlık yüzüne çıkmamış olan gizli bir form

tabakasına çarpıyoruz. Bu form tabakasını ortaya çıkarmak, sanat-tarihinin en esaslı vazifesi olması lâzım gelir.”<sup>1</sup>

Bu cümlelerle ortaya atılan umumî üslûp-tarihi fikrini, Wölfflin Akademi Konferansından tam üç yıl sonra “Sanat-tarihinin Temel-mefhumları” adı altında çıkan eserinde gerçekleştirmiştir.<sup>2</sup> Wölfflin bu eserde, vaktiyle “Rönesans ve Barok”<sup>3</sup> adındaki kitabında araştırmış bulunduğu eski bir mevzuu, Barok üslûbunun doğuşu problemini, tekrar ele alıyor ve meseleyi, bu arada ilerlemiş bulunan şekil-tahlilleri metoduyla inceliyerek, yeni bir ışık altında göstermeye çalışıyor. Araştırma artık burada, “Klasik Sanat”ta olduğu gibi, kısa bir devrin içine sokularak, muayyen bir memleketin sanatı üzerinde toplanmıyor. XVI. ve XVII. asır Avrupa-sanatında vukua gelen büyük üslûp değişikliklerinin gösterilmesi isteniyor. En mühim tekamül safhalarının belirtilebilmesi için, ferdi ve millî üslûplar bir tarafa bırakılıyorlar. Ayrılan noktalar değil, benziyen ve müşterek olan taraflar gösterilmeye çalışılıyor. Giorgione ile Dürer’in, Michelangelo ile Holbein’in ifadeyi ve güzelliği “çizgi”de aramaları, kör talihin bir oyunu olarak anlaşılmalıdır. Her sanatkâr, Wölfflin’e göre muayyen “optik” imkânlarla karşılaşır ve bunların dışına çıkamaz. “Her şey, her zaman için mümkün değildir” “Kendi başına gözün de bir tarihi vardır.” Başka kelimelerle, sanat-tarihinde sanat eserinin sadece “ifade-tarzi”ni bize gösteren bir takım mefhumlar bulmak ve bunların yardımıyla garp âleminde gözün ve görmenin tekamül-tarihini ortaya çıkarmak mümkündür. Böyle bir sanat-tarihinde, ferdi ve millî karakter farklarının artık büyük bir ehemmiyeti olamaz.

Wölfflin “Sanat-tarihinin Temel-mefhumları”nda, bu tarzda, iki asırlık bir zaman içinde görülen bir üslûp-değişikliğini (Wölfflin “optik-tekâmül”ü diyor) gösterebilecek olan beş çift mefhumu bize tanıtmaktadır: 1— çizgi ve gölge-ışık, 2— satıh ve derinlik, 3— kapalı-form ve açık-form, 4— çokluk ve birlik, 5— vuzuh ve vuzuhsuzluk. Kendi aralarında bu mefhumlar, birbirini tamamlıyorlar. Her biri, bize muayyen bir üslûbun, beş muhtelif tarafından birini ta-

<sup>1</sup>Das Problem des Stils in der bildenden Kunst, Sitzungsberichte d. Kgl. Preussischen Akademie d. Wissenschaften, XXXI, 1912, S. 572.

<sup>2</sup>Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst, 1. tabı 1915, 6. tabı 1923 Münih, Bruckmann.

<sup>3</sup>Renaissance u. Barock, eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien 1. tabı 1888, 4. tabı 1926, Münih.

mtıyor. Bu suretle gölge-ışık üslûbuna dayanan Barok üslûbu mekân içinde derinlik kıymetleri arar ve kompozisyonda kapalı (tektonik) formun hendesinden kendini kurtarmaya çalışır. Buna karşılık klasik çizgi üslûbu satıhtır ve kompozisyonun hendesi bir şema içinde toplanmasını ister. Diğer taraftan vuzuh ve çokluk gibi mefhumların, her yerde hudut arayan, şekillerin konturlarını göstermekten hoşlanan, bir çizgi üslûbuyla uzlaşmasına mukabil, hususî bir mânada anlaşılması lâzım gelen vuzuhsuzluk ve onun sinonimi olan bütünlük mefhumları da, ancak Barok üslûbuna mahsus olan akıcılık ve oluş göz önünde bulundurulursa bir mâna kazanabilirler. Wölfflin bu mefhumlara kategoriler adını veriyor. Birer şemadan başka bir şey olmadıkları için, kendi başlarına alınarlarsa, bunlar hiç bir şey ifade etmezler, Wölfflin'in sözüyle "ifadesiz" (ausdruckslos) dirler, onların boş birer kalıp da olduklarını söyleyebiliriz. Yanlış anlaşılabilir korkusuyla, Wölfflin bunların Kant'ın kategorileriyle karıştırılmaması lâzım geldiğini söylüyor. Kant'ın kategorileri mücerret bir üst prensipten çıkarılıyordu. Halbuki Wölfflin kategorilerini, sanat-tarihi malzemesinden kazanıyor. Fakat bunlar, tabiat-ilimlerinin umumî mefhumlarıyla da karıştırılmamalıdır. Umumî mefhumlar, tecrübeden "induction" yoluyla elde edilirler. Rönesans ve Barok üslûplarının hususiyetlerini gösteren mefhumları, bu suretle elde etmeye imkân yoktur. Tecrübeyle kazanılan mefhumlar daima "tesadüfî" bir karakter taşırlar. Halbuki burada muayyen bir üslûp değişmesinin, arızî ve tesadüfî vasıflarıyla değil, zarurî mahiyetiyle gösterilmesi istenilmektedir. Wölfflin'iu "temel-mefhumlar"ı bu suretle bir üst prensipten "deduction" yoluyla çıkarılmadıkları gibi, ayrı ayrı misalleri "induction" metoduyla toplamak suretiyle de kazanılamazlar. Burada bir nevi fenomenolojik "mahiyet görüşü" (Wesensschau) nden bahsedebiliriz. Wölfflin'in sanat tarihi malzemesiyle olan münasebetine bakılır ve çalışırken bir sanat eserini nasıl kıymetlendirdiğine dikkat edilirse, kategorileri "bulma" tarzıyla matematikçilerin çalışma tarzı arasında bir benzerlik görülür. Bir üçkenin mahiyetine ait bir vashı, meselâ zaviyeleri yekûnunun 180 derece olduğunu bize tecrübe göstermez. Mahiyet bilgisi, burada tek bir misalde kavranılır. Aynı şeyi Wölfflin'in çalışma tarzı içinde söyleyebiliriz. Wölfflin de Barok yahut Rönesans üslûplarının mahiyet vasıflarını kavrayabilmek için, tek misali kıymetlendirmenin yolunu biliyor.

Riyaziyecinin elinde olduğu gibi, onun da elinde bu misal âdeta “şeffaf” bir hale getiriliyor, göz içeriye nüfuz ederek bütün bir üslûp fenomeninin mahiyetini burada buluyor.

Temel-mefhumlar tecrübeden çıkarılmamışlardır. Fakat mahiyet-görüşüyle elde edilen her mefhum gibi, bunlar da tecrübeyle kontrol edilmeye muhtaçtırlar. Münferit eserler üzerinde yapılan mahiyet-intuition'u muvaffak olmuş mudur? Gerçekten bütün bir devrin sanatı, tam canalan noktadan kavranabilmiş midir, yoksa arızî bir hususiyete el atılarak, bu hususiyetin bir mahiyet-vasfımı olduğu sanılmıştır? Bütün bu suallere, bu devre ait bulunan diğer eserler üzerinde yapılacak bir denemeye cevap verilebilir. Aynı mahiyet-vasflarıyla karşılaşsak, intuition muvaffak olmuştur, elde edilen mefhumlar da doğrudur, diyebiliriz. Yoksa bu mefhumların kıymetinden pek haklı olarak şüphe edilebilir. Wölfflin'in temel-mefhumları, bu suretle sâbit kalan dogmalar değildir. Bunlar hipotezlerdir, hareket noktalarını olduğu kadar varılacak hedefleri gösterirler, kıymetleri ancak araştırmanın sonunda belli olabilir ve ilmi mânalarını da bu mefhumlar bu hususiyetlerine borçludurlar. Temel-mefhumlar denenmeye lüzum göstermektedirler. Wölfflin bu işi, zengin bir misal malzemesine dayanarak başarıya çalışıyor. Rembrandt ve Dürer, Velasquez ve Tiziano, Rubens ve Raffaello, etrafında araştırmanın topladığı zıd kutupları teşkil ediyorlar. Verilen misallerden çoğu onlardan alınıyor. Ayrı ayrı eserler hakkında verilen izahat, parçanın hususî kıymetini göstermeye değil, bize üslûp-tekâmülünün umumî akışını belirtmeye yarıyor. Bu suretle burada, Wölfflin'in sözleriyle, sanatkâr adlarından bahsetmiyen (Kunstgeschichte ohne Namen), fakat yeniçağ sanatında “görme”nin nasıl doğduğunu, bir çizgi üslûbundan bir gölge-ışık üslûbunun nasıl ortaya çıktığını, tektonik üslûbu atektonik üslûbun nasıl kovaladığını, adım adım takibederek gösteren bir sanat-tarihiyle karşılaşılıyor ve iki asırlık bir tarih içinde insan “göz”ünün geçirdiği tekâmülü en mühim merhaleleriyle birlikte tanımış oluyoruz.

4

Wölfflin'in fikirleri, birbirinden çok farklı tefsirlere yol açmıştır. Temel-mefhumları, normatif karakteri olan bir estetik kanununun

ifadesi olarak görenler olmuştur<sup>1</sup>. Bu fikir doğru olsaydı, Wölfflin'in eserini tarih sahasından uzaklaştırmak ve ona sanat-nazariyesi ve sistematik-estetik sahasında bir yer ayırmak lâzım gelebilirdi. Fakat bunu yapmadan önce, temel-mefhumların ne dereceye kadar bir estetik kanunu gibi anlaşılabilirliğini sormak icabeder. Hakikaten bunlar, tarihe yabancı kalan bir görüşümü mahsulleridir? Eğer Wölfflin'in çalışmaları gözönünde bulundurulursa, tarihe karşı duyulan alâkanın onun bütün eserlerinde büyük bir yer aldığından şüphe edilemez. "Dünyayı bir tarihçi olarak görüneye ahşan, gözlerinin önünde eşyamn, kısa bir mesafe içinde bile olsa, nereden geldiğini ve nereye gittiğini açık bir surette görmenin, varlığı tesadüfe bırakmayıp, zarurî bir surette meydana gelmiş bir şey olarak anıyabilmenin verdiği derin saadet duygusunu tanıır."<sup>2</sup> Bu cümlelerle Wölfflin tarihçiyi, fakat aynı zamanda kendisinin hâdiseler karşısında takındığı tavrı bize anlatıyor. Sanat filozofunu, tarihin bir defalık "oluş" u alâkalandırmaz. O bu oluşa hâkim olan kanunları bulmak ister. Muayyen bir devirdeki üslup-değişmesi, onun gözünde, böyle bir kanunun, her yerde tekerrür edebilecek olan, hususî bir halidir. Hiç bir şey Wölfflin'e, tarihî olmıyan bu görüş-tarzından daha uzak olamaz. Temel-mefhumlar, bir tarih kanununun bulunması maksadıyla değil, iki asırlık bir zaman içinde vukua gelen bir tekâmülün oluşunu, can alan noktasından kavrıyarak, bir defaya mahsus akışı içinde tesbit etmek için ortaya konulmuşlardır. Eğer buna rağmen bu mefhumlar, bir estetik kanununun ifadesi olarak anlaşılmişlarsa, itiraf etmek lâzım gelirken, böyle bir tefsire yol açılmasına, gene Wölfflin'in kendisi sebeb olmuştur. Eserin adı bile, bahis mevzuu olan mefhumların, her devirdeki üslup değişmesini izah eden umumî birer sema gibi anlaşılması için bir sebep olabilirdi. Fakat Wölfflin kitabının muhtelif yerlerinde, "görme" nin de bir kanunu olacağından bahsetmek ve "périodicité" fikriyle üslup değişmelerinin tekerrür edebileceğini söylemekle, bu tarzda anlaşılmayı âdeta davet etmiştir.<sup>3</sup> Bu itibarla bir "tarih kanunu" fikrinin, Wölfflin'e yabancı kaldığı söylenilemez. Fakat yukarda işaret ettiğimiz gibi, Wölfflin'in bu ve buna benzeyen fikirlerine bakarak, onun o kadar verimli olan sanat-tarihi araştırmalarının karakteri hakkında hemen bir karar verilmemelidir. Wölff-

<sup>1</sup> E. Rothacker, Repertorium für Kunstwissenschaft, Cild 41, 1919, S. 168.

<sup>2</sup> Das Erklären von Kunstwerken, S. 12, Leipzig, Seemann, 1921.

<sup>3</sup> Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, 6. tabı, 1923, S. 249.

lin'in teorik fikirleri ve pratik çalışmaları birbirinden farklı şeylerdir. Netekim burada da bunu görüyoruz. Wölfflin'e tarih kanunun fikri yabancı değildi. Fakat talebelerinin aksine, o bu fikri kendi tarih çalışmalarından daima büyük bir ihtiyatla uzak tutmasını biliyordu.<sup>1</sup> Bu sebepten dolayı Wölfflin'in pozitivist zamanlarından arta kalan böyle bir kanun fikriyle yanlış bir tefsire yol açmış olduğundan dolayı üzülebilir, fakat bu, temel-mefhmların tarihi karakterinden şüphe etmek için bir sebep teşkil etmemelidir.

“Sanat-tarihinin Temel-mefhumları” nı bir tarih eseri olarak tanımlamak istemiyenlere karşılık, bu kitapta sanat-tarihinin tek mümkün olan şeklini görenler de vardır. Çok kere Wölfflin'in hayranları tarafından ileri sürülen böyle bir görüş-tarzi bir defa benimsenildimi, artık ardı arkası kesilmeyen tenkitleri beklemek lâzım gelir. Wölfflin “Sanat-tarihinin Temel-mefhumları”nda bize muhteva-tefsirini araştırma dışında bırakan bir üslûp-tarihi vermiştir. Böyle bir üslûp-tarihi, sanat-tarihinin biricik mümkün şekli olarak anlaşılırsa, elbette sanat-tarihi sahası daralmış gibi görünecektir. Bu takdirde artık “böyle bir sanat-tarihinde şahsiyetin değeri inkâr ediliyor, fakat bu, sanat-tarihinin korkunç bir halde fakirleşmesi demektir; canlı tarihin yerine, ölü olan şemalar geçiyor v. s. gibi, itirazların yükselmesini pek tabii olarak görmek lâzımdır. Fakat bütün bu itirazların, hakikatta Wölfflin'e değil, Wölfflin'in hayranlarına dokunduğunu söylemeye lüzum varını bilmiyoruz. Wölfflin eseriyle, eski sanat-tarihinin yerine bir “yeni”sini koymak istemiyor, “mesele”yi bir de başka bir taraftan ele alıp, üslûp-tarihine sanat-tarihinin içinde emin bir yer sağlamak istiyordu. Bu bakımdan sanat-tarihi araştırmalarında, muhteva-tefsirine son verilmek istenildiğinden şikâyet etmek için, ortada hiç bir sebep bulunmamaktadır. Aksine, sanat-tarihinde üslûp-tarihi fikri bir defa yerleşti, artık muhteva-tefsirinin, eskiden olduğu gibi, umumî bir kültür-tarihi çevresi içinde bocalamakla kalmayıp, doğrudan doğruya sanat-tarihinin sınırları içinde, hiç de ihmal edilemeyecek olan pek mühim bir vazifeyi bile üstüne alabileceği iddia olunabilir. Bir devrin dünya-görüşü, sanatkârın şahsiyeti ve millî hu-

<sup>1</sup>Wölfflin'in talebeleri arasından bilhassa Frankl, bu tarzdaki kanunların bulunmasını, sanat-tarihinin başlıca vazifesi olarak görüyor. P. Frankl, Der Beginn der Gotik und das allgemeine Problem des Stilbeginnes. Wölfflin-Festschrift, S. 107, Münih 1924 ve Hamann, Die Methode der Kunstgeschichte und die allgemeine Kunstwissenschaft, Monatshefte für Kunstwissenschaft, 1916.

susiyetler, sanat eserinde şekil-dışı bulunan tarafları teşkil ederler. Fakat şekil problemlerinin doğuşunda ve tekâmülünde, bunların pek büyük bir payı vardır. Sanat-tarihcisi, muayyen bir devirde tesadüf edilen bir üslûp-değişmesini, deskriptif bir metotla göstermekle kalmıyarak, bu değişmenin neden ve hangi şartlar altında olduğunu sorduğu anda, ister istemez şekil-dışı bulunan bu motiflere el atmak zorunda kalır. Üslûp-araştırmalarının neticelerinden uzaklaşmadığı, yahut bu neticeleri, muayyen tezlere, peşin hükümlere üysunlar diye, zorlamıya kalkışmadığı müddetçe, tarihci, bu motiflere el attığından dolayı, üslûp-tarihinin karakterini bozmuş da olmaz. Bu suretle meselâ Dvorák'ın çalışmalarında, üslûp-tarihinin bir fikir-tarihi tefsiriyle genişlediğini görüyoruz.<sup>1</sup> Dvorák çalışmalarında, hiç bir zaman form tahlillerinin izlerinden uzaklaşmıyor. Fakat bu izlerin ortadan kaybolduğu noktada, asıl onun araştırmaları başlıyor, denilebilir. Wölfflin, Brneghel'in 1564 yılına ait manzara resimlerinde (Takvim resimleri, Karda avcılar v. s. gibi) simetriden uzaklaşmış, kapalı-formdan açık-forma geçildiğini tesbit etmekle kaldığı halde, Dvorák bir adım daha ileri atıyor. Fikir-tarihinden alınan delillerle, bu üslûp-değişmesinin sebeplerini göstermeye çalışıyor. Büyük Flaman Manieristinin sanatındaki üslûp değişikliğini, Rönesansdan sonra, Avrupanın manevî hayatında, din ve ahlâk, ilim ve siyaset, felsefe ve edebiyat sahalarında görülen büyük bir dünya-görüşü değişikliğinin neticesi olduğunu söylüyor. Bu misal bize, üslûp-tarihinin bir muhteva-tefsiriyle nasıl tamamlanabileceğini göstermektedir. Fakat Wölfflin'in bunu yapmamış olması, bize onu ittiham etmek hakkını veremez. Wölfflin sanat-tarihinde şahsiyetin kıymetini küçümsemiyor. "Görme"nin mihaniki bir akt olmadığını, sanat-tarihinde kendi başına görme diye bir şeyden bahsolunamayacağını, "her yeni kalıp içinde yeni bir dünya parçasının billurlaştığını" söylemekle de, Wölfflin'e yeni bir şey öğretileneceği zannolunmamalıdır. Fakat şeklin dışında kalan motiflerin sanat-tarihi bakımından ehemmiyeti ne kadar büyük olursa olsun, bunlar deskriptif sanat-tarihi ilminin sınırları dışında kalırlar ve bu itibarla Wölfflin de bunlardan ayrıca bahsetmeye lüzum görmemektedir. Wölfflin kendi sanat-tarihi çalışmalarını, çok kere filolojide dil-tarihi çalışmalarına benzetir. Bu benzetmenin, pek yerinde olmadığı söylenilebilir. Bununla beraber böyle bir mukayeseyle, doğru bir noktaya parmak basıl-

<sup>1</sup>Max Dvorak, Kunstgeschichte als Geistesgeschichte, S. 220 Münih 1928.

maktadır. Dil-tarihi çalışmalarının, sanatkâr şahsiyetlerinin edebî kıymetine zarar verdiğini, şimdiye kadar hiç kimse iddia etmemiştir. Neden Wölfflin'in çalışmalarından bahsolunduğu zaman, bu tarzda bir iddiada bulunulmağa lüzum görülsün? Üslûp-tarihinin sanat-tarihi içinde aldığı yer hakkında aşırı bir görüşten hareket edildimi, bu nevi tenkitlerin ortaya çıkmasını tabii görmek lâzımdır. Fakat Wölfflin'in kendisi, üslûp-tarihi çalışmalarıyla ne yapmak istediğini, bizde en ufak şüphenin bile uyanmasına imkân vermeyecek bir açıklıkla söylemekten, hiç bir zaman geri kalmamıştır. Wölfflin "Sanat-tarihinin Temel prensipleri"yle yeni bir sanat-tarihini getirdiğine değil, yeni bir sanat-tarihi disiplininin, bir nevi form-tarihinin esaslarını attığına kanî bulunuyor ve bu şubenin, eskiden beri dil-tarihinin edebiyat-tarihi içinde aldığı yeri, zamanla sanat-tarihi sahasında alacağını umuyordu.

5

Üslûp-tarihinin sanat-tarihi içindeki yerini tayin ettikten sonra, onun umumiyette haiz olabileceği ehemmiyetin de üzerinde durmak lâzım gelir. Üslûp-tarihi olarak sanat-tarihi, bir çok bakınlardan, diğer tarih disiplinlerine acaba bir örnek teşkil edemezmi? Musiki ve edebiyat-tarihi çevreleri içinde de bir üslûp-tarihinden bahsolunamaz mı? Bu suale çok muhtelif şekillerde cevap verilmiştir. Fritz Strich "Deutsche Klassik und Romantik" adındaki eserinde, kendi sözüyle, Wölfflin metodunun edebiyat-tarihine tatbik olmasını denemiştir.<sup>1</sup> Curt Sachs da sanat-tarihi kategorilerinin musiki-tarihine tatbik olunabileceği kanaatinde dir. Bu gibi iddialar, ihtiyatla karşılanmalıdır. Wölfflin, kategorilerini resim, heykel ve mimarî sanatlarından almıştı. Bunlardan "çizgi ve gölge-ışık", yahut "sath ve derinlik" gibi mefhumlar, sadece üç bu'ut tasavvurunun bulunduğu yerde bir mâna ifade edebilirler. Şimdi bu kategorilerin, mekân fikrine tamamiyle yabancı kalan diğer bir sahaya, mese'â musikiye tatbik olunması, ister istemez bu araştırmaların bir takım indi analogilere dayanan çürük bir temel üzerine kurulmasına sebeb olabilir. Bu suretle meselâ Curt Sachs "Poliphonie" ve "Monodie" tâbirlerini, "çizgi ve

<sup>1</sup>Deutsche Klassik und Romantik oder Vollendung und Unendlichkeit, 1. tabı, 1922, 2. tabı, Münih 1924.

gölge-ışık" tâb'lerinin musiki sahasında sinonimleri gibi kullanmakla, hakikatta bir olmayan mefhumları, subjektif bir analogiyle, bir gibi göstermiş oluyor ve araştırmalarına sembolik bazı tefsirlerin karışmasına mâni olamıyor.<sup>1</sup> Buna karşılık "kapalı-ve açık-form", "birlik ve çokluk", "vuzuh ve vuzuhsuzluk" gibi, diğer kategorilerde vaziyet değişmektedir. Bu mefhumlar, mekân kategorileri olmadıkları için, bunların zaman sınırları içinde kullanılmalarında mahzur görülmiyebilir. Bununla beraber burada da akustik ve optik sahalara tatbik edildiklerine göre, acaba bu mefhumların mânası değişmezmi ve bu suretle içe yine bir nevi analogi karışmış olmazmı, diye sorulabilir. Dil-edebiyat sahasından bahsedildiği zamanda aynı şey söylenebilir. Fritz Strich'in Klasisizm ve Romantizm arasındaki üslûp farkının sadece bir çift mefhumla (açık-ve kapalı-form şemalarıyla) kavramıya çalışmasına karşı bir çok itirazlar yapılabilir. Bilhassa bu mefhumların muhtelif mânaya gelmesi, âdeta zorla konstruktif bir üslûp-tefsirine yol açmaktadır. Netekim Strich'in araştırmaları, bu konstruksyonculuktan hemen hiç bir yerde kurtulamamıştır da. Bütün bu söylenenlerden sanat-tarihi sahasına ait bulunan temel-mefhumların, hiç düşünülmeden diğer tarih disiplinlerine naklolunamayacağı anlaşılıyor. Pek haklı olarak O. Walzel "elbette Wölfflin'in kategorileri, ancak resim sanatına olduğu kadar şiir sanatına da ait olan şekil hususiyetlerine işaret ettikleri takdirde, edebiyat sahasına tatbik olunabilirler", diyor.<sup>2</sup>

Wölffliu kategorilerini edebiyat ve musiki-tarihine tatbik etmiye çalışanların düştükleri muvaffakiyetsizlikler, bizi pek mühim bir meseleyle karşılaştırıyor. Yukarda Wölfflin kategorilerinin, muayyen bir üslûp-değişmesini tesbit etmiye, Rönesansdan Baroka nasıl geçildiğini bize tanıtmaya yarayan "vasıta"lar olduğunu gördük. Diğer bir devirde karşılaşılan diğer bir üslûp-değişmesini araştırabilmek için, başka kategorilere, hiç değilse Wölfflin kategorilerini tamamlayan bazı mefhumlara ihtiyaç olacağı pek tabiidir. İmdi pek haklı olarak musiki ve edebiyat sahasında yapılan üslûp-araştırmalarının, kendilerinden olmayan bir sahadan kazanılan kategorileri benimsemiye kalkışacaklarına, kendi sahalara ait olan, "hususiyetleri nevilerine mahsus olan" kategorileri bulmağa çalışmaları daha doğru olmazmı, diye sorulabilir.

<sup>1</sup> C. Sachs, Barockmusik, Musikbibl. Yılığında, Peters, 1919, S. 7.

<sup>2</sup> O. Walzel, Wechselseitige Erhellung der Künste. Kant-Gesellschaft'ın konferanslar sırasında: Nr. 15, 1917, S. 57.

Wölflin'in metodu ve Wölflin'in kategorileri birbirinden farklı şeylerdir. Metodu, ana-mefhumları yahut kategorileri arama ve bulma yoludur. Kategoriler, bu yolda yapılan araştırmamın vardığı neticelerdir. Yabancı bir sahadan alman kategorilerin edebiyat-ve-musiki-tarihine nakli ihtiyatla karşılanmalı, Wölflin metodunun musiki-ve edebiyat-tarihine nakliyse ümit verici bir teşebbüs olarak anlaşılmalıdır.

Fakat bu neticeye vardığımız anda, tarih-ilimleri bakımından pek mühim olan bir diğer sualle daha karşılaşıyoruz. Musiki-ve edebiyat-tarihi için söylediklerimiz, bütün tarih-disiplinleri, evet hatta bütün manevî-ilimler grubu için söylenemez mi? Wölflin metodunun kullanılması, bütün bu ilimler zümresinin tekâmülüne yarayabilecek olan muayyen kategorilerin bulunmasını acaba temin edemez mi? Yukarda dil-tarihi araştırmalarıyla Wölflin'in çalışmaları arasındaki benzeyişe işaret ederken, filolojiye şekil-tarihi araştırmalarının yabancı kalmadığını söyledik. Neden edebiyat-tarihinde çoktan beri mevcut bulunan, sanat-tarihinde yeni teessüs eden bir çalışma tarzı, diğer manevî ilimler sahasında da zamanla yerleşerek müsmir olmak imkânını bulmasın?