

## SANAT, DÜŞÜNCE

ve

## İÇTİMAÎ BÜNYE (\*)

*Hilmi Ziya Ülken*

Bir içtimaî bünye (*Structure*) ile o bünye içinde gelişen içtimaî müesseseler arasında sıkı münasebet vardır ve bunun sebebi meydandadır. Bir içtimaî bünye, her şeyden önce bir kültür bütünüdür. Kültür bütünü içtimaî müesseselerden mürekkeptir. Kültürü meydana getiren bu müesseselere **İlk Müesseseler** diyoruz ki, onlar kültürün asıl yapıcı kuvvetleridir; fakat kültürle tabiat arasındaki münasebetten doğan, yani kültür ve tabiatın temasa geldiği yerde meydana çıkan müesseselere **İkinci Müesseseler** diyoruz. Sanat, Düşünce, Teknik, Din, Ahlâk, v.s. İlk müesseselerdir. Aile (İrk), mesken (Vatan), hâkimiyet (Sınıf, Devlet), İkinci müessesedir. Kültür ilk müesseselerde tabiatı iptidaî madde olarak kullanırsa da kendi bünyesi içinde eritir, kendine mal eder. İkinci müesseselerde ise tabiat ve kültürün temaslarında - biyolojik, fizik, psişik - üç realite derecesinden her biri ayrı ayrı kültür bütünü ile yeni bir terkibe girer. Biyolojik realite ile kültür bütünü münasebetinden aile - İrk, fizik-coğrafi realite ile kültür bütünü münasebetinden mesken - Vatan, ruhî realite ile kültür bütünü münasebetinden hâkimiyet - Devlet meydana gelir. İkinci müesseselerin kendilerinde bütün kültürü ifade etmek gibi bir özellikleri vardır.

İçtimaî bünye deyince ilk ve ikinci müesseseler bütünü münasebetinden meydana getirdiği az veya çok sabit bir içtimaî şekli anlıyoruz. Böyle bir bünyede hangi müesseselerin kök, hangilerinin dal budak olduğunu söylemek yerinde değildir. Çünkü, onlardan her birinin kültür işleyişinde karşılıklı birbirine tesir edecek birer rolü vardır. Bunu ifade için kültürü meydana getiren müesseseleri

(\*) Daha önce «*Bedîi değer in içtimaî rolü*» adlı yazımızda bu mevzua hazırlık olacak fikirleri ileri sürdük. [İlahiyat Fakültesi, Türk - İslâm Sanatları Enstitüsü Yıllığı, 1957]

T a b a k a l a r halinde değil, bir dairedeki D i l i m l e r halinde tasavvur etmelidir. Böyle bir dairede hangi dilimden hareket edilecek olursa onun, itibarı olarak, birinci derecede önemi olduğu söylenebilir.

İçtimaî bünyede kültürün kendi teşekkülüne ait müesseselerle, bu teşekkülün realite derecelerinden biri üzerinde meydana çıkışını, öz bakımından, İlk ve İkinci diye ayırdık. Fakat zaman bakımından bunlardan birinin önce geldiğini söylemek doğru olamaz. Zira, kültürün meydana çıkabilmesi için mutlaka belirli bir realite derecesi çevre vazifesini görecektir ve ilk müesseselerle aynı zamanda fizik veya biyolojik realitelerin işe karışmasından ikinci müesseseler de meydana gelecektir. Demek ki bir içtimaî bünyede müesseselerin sınıflanması ancak mahiyet (öz) bakımındandır, zaman bakımından değildir. Diyebiliriz ki her içtimaî bünyede kültüre ait bütün müesseseler zamandaş olarak meydana gelir ve karşılıklı birbirine bağlı bulunurlar. Bundan dolayı, onların karşılıklı birbirlerine tesirleri vardır.

\*  
\*\*

Öyle ise, sanat ve düşüncenin içtimaî bünye ile münasebetini açıklamaya çalışmak böyle bir kompleks münasebet sisteminde başka faktörleri zihinde tecrid ederek bunlardan yalnız iki müessesenin içtimaî bünye içindeki yerlerini göstermek demektir. Bu kadar kompleks bir münasebetler şebekesinde yalnız sanatla düşüncenin yerleri aranabilir mi? Önce şu ciheti işaret etmelidir ki, şimdiye kadar araştırmalar bunun tam ters istikametinde olmuştur. Sanat tarihçileri, estetikçiler kendi konularını başka beşerî yaratma konularından ayrı olarak ele almışlardır. Hattâ sanat tarihçisi bütün sanat dallarını tetkik etmemiş, plâstik diye tanımlanlarla kanarak edebiyat ve musikiyi konusu dışında bırakmıştır. Uzun müddet edebiyat tarihi, metinler şerhi veya biyografilerden yukarı çıkamamıştır. Ancak yakın zamanlarda içtimaî çevre ile sanatın münasebeti üzerinde düşünceler başladı. Fakat burada da cemiyet sanatın basit çerçevesinden ibaret kalıyordu. Fikir tarihi için de durum bundan farksızdı. Fikir tarihçileri uzun müddet felsefe, ilim ve teknik tarihlerini birlikte ele almaktan ve bunun sanat düşüncesiyle münasebeti üzerinde durmaktan uzak kalmışlardır. Felsefe tarihlerinden çoğunda ilim ve teknik hareketleri dekoradan daha ileri gidememektedir. Nitekim ilim veya teknik tarihleri de felsefe tarihine karşı aynı kapalı davranışı muhafaza etmektedirler<sup>1</sup>.

Sanat ve Düşünce tarihlerindeki bu kapalı durum onların kendi konularına mutlak gözü ile bakmalarından ileri gelmektedir. Sanatkâr kendi eserini mutlaklaştırır ve böyle yapmasa, yani yaratışının zamana karşı mukavemet edeceğine inanmasa kendi yaratıcı gücünü kaybederdi. Nitekim, fikir adamı

<sup>1</sup> Bu konuda P. M. Schuhl'ün *Machinisme et Philosophie*, 1938 ve P. Ducassé'nin *Les Techniques et le Philosophie*, 1958 gibi eserleri henüz pek mahdut sayıdadır.

- filozof, âlim ve mucit - de kendi sistemini, keşiflerini mutlaklaştırır. Onun da yaptığı işin zamana mukavemet edeceği hakkında bir inanca sahip olması gerekir. Bununla beraber sanat ve düşünce tarihleri bize çağlar içinde değişen zevkler, stiller ve görüşler göstermektedir. Öyle ise tarihteki bu mutlaklaştırılmış düşünce ve zevk tarzlarına yukarıdan bakmak, onlardan her birinin belirli bir çağdaki insan ihtiyaçlarına cevap verdiğini görmek kudreti vardır. Bundan dolayı da tarihçi görüşü eskiden beri ferdiyetçi, şüpheci bir görüş olmuştur. İlk çağ tarihçilerinden beri bu vasıf kuvvetleniyor.

Fakat bu şüpheci görüş bir sınıra kadar gider. Orada yeniden mutlakçı görüşle karşılaşır. Bu sınır da sanat veya fikir tarihçisinin şahsiyetlere ait şüpheci davranışına karşı, sanat ve düşünceye ait dogmatik davranışının devamıdır. Tarihçi, şahsiyetleri değil, sanatı ve düşünceyi mutlaklaştırmada devam eder. İşte onun kendi konusunu bütün plâstikliği ile kavramasına, başka beşerî yaratışlarla münasebetlerini açıklamasına, kültür bütünü ve içtimâî bünyenin tekâmülü içindeki yerini tayin etmesine mâni olurdu. Bu noktadan, bizim burada üzerinde duracağımız cihet, böyle bir görüşten mümkün olduğu kadar kendimizi kurtararak sanat ve düşünceyi kültür bütünü ve içtimâî bünye içinde ele almak olacaktır.

Her şeyden önce sanatın veya düşüncenin içtimâî birer fonksiyon olduğu fikri ile, sanat ve düşünceyi içtimâî bünye ve kültür bütünü içinde ele almanın tamamen ayrı şeyler olduğu üzerine dikkati çekmek isteriz. Sanatı içtimâî fonksiyon olarak görme temayülü oldukça eskidir<sup>2</sup>. Proudhon'a göre sanat içtimâî bir fonksiyondur; başka deyişle içtimâî rol oynar. Bu fikir Marx ve Engels tarafından, fakat oldukça sathî olarak tekrar ele alındı<sup>3</sup>. Aynı görüş ancak daha sonra Plekhanov'un bir eserinde tahlil konusu oldu<sup>4</sup>. Materyalist cemiyet görüşü içinde sanatın içtimâî fonksiyon olması demek, iktisadî alt-yapı'ya bağlı ve onun neticesi gibi ele alınması demektir. Bu görüşte sanat eseri üretim nevilerinden biri gibi anlaşılmakta ve sanatçıya bir işçi gözü ile bakılmaktadır. Sanatın kendi başına varlığı kabul edilmemektedir. Nitekim fikrin içtimâî fonksiyon olarak görülmesi de bunun aynıdır. Proudhon, fikri dar anlamı ile içtimâî bir fonksiyon gibi görüyordu. Marx bu görüşü kendi hesabına kullandı: düşüncenin üst-yapı olma bakımından cemiyetin alt-yapısının fonksiyonu olduğunu iddia etti. Aynı görüş sonradan Mannheim tarafından ele alınarak başlı başına bir bilgi sosyolojisinin temeli haline getirilmek istenmiştir<sup>5</sup>. Fakat her iki izah şekli de sanatın ve fikrin bir kültür bütünü içindeki yerini

<sup>2</sup> J. G. Lossier, *Le rôle social de l'art selon Proudhon*, 1937.

<sup>3</sup> Marx et Engels, *Lettres Philosophiques*.

<sup>4</sup> Plekhanov, *Etudes marxistes*.

<sup>5</sup> Karl Mannheim, *Ideologie et Utopie*, trad. par P. Rollet, 1956.

araştırmayarak, onları teknik - iktisadî hâdiselerin gölgesi haline getirmekte ve asıl kültür kavramını son derece daraltmaktadırlar. İnsanın *homo faber* diye tarifi ne derecede doğru ise onun *homo sapiens* ve *homo ludens* diye tarifleri de o kadar doğrudur ve bunlardan hiç birini ötekine irca etmeye imkân yoktur<sup>6</sup>. İmal etmek için bilmek ve eğlenmek lâzım olduğu kadar, bilmek ve eğlenmek için de imâl etmek, yapmak lâzımdır. Bu tariflerden yalnız birine dayanarak insanı anlamaya çalışmak, insan ve çevresinin münasebetlerini son derecede daraltmadan, onu bazı naturaliste'lerin denemiş oldukları gibi<sup>7</sup> hayvanî fonksiyonlara indirmeden başka bir işe yaramaz. Böyle bir deneme geçen asır sonundan beri hayvan zümreleriyle insan cemiyetlerini aynı saymaya varan boşuna sosyoloji ve biyoloji gayretlerinin harcanmasından başka bir şey kazandırmamıştır.

Cemiyeti kültürden ayırmaya ve ayrı düşünmeye imkân yoktur. Bundan dolayı sanat veya düşünceyi kültür bütünü içine koyuyoruz. Böyle bir tetkik bizi artık onların birer içtimaî fonksiyon halinde değil, insanî değer olarak bağımsızlıklarını bozmaksızın, kültür bütünü içindeki yerlerini ve birbirleriyle münasebetlerini araştırmaya götürecektir. Bu araştırmada biz, san'atın veya düşüncenin hangi cemiyet tarafından meydana getirilmiş olduğunu aramıyoruz. Onların iç (*intrinsèque*) değerlerini görmiyerek yalnız filân cemiyet şekli, filân içtimaî hal ve şartlar içinde meydana çıkan birer netice gibi incelemek istemiyoruz. Tam tersine, bir kültür bütünü içinde müesseselerin iç mahiyetlerini ve bağımsızlıklarını tanımakla beraber, onların birbirini tamamlamak üzere bir kültür bütünü nasıl meydana getirdiğini ve aralarındaki bu karşılıklı bağlılığın bir devir veya içtimaî şeklin mânasını nasıl ifade ettiğini göstermek istiyoruz. Böyle bir araştırma anlamı ile belirli bazı hâdiselere sebeplik payesi vererek ötekileri ister istemez onların neticesi sayacak yerde, türlü hâdise nevileri arasında karşılıklı bağlılık, bütünleşme (*intégration*) aramaktan ibaret olacaktır.

Böyle bir araştırmada dikkatimizi dünyadaki geçmiş ve hazır her kültür çevresine, içtimaî şekillere çevirmemiz gerekirdi. Bazan yapıldığı gibi bunu yeryüzünün her tarafına genişletmek, iptidailerin ve arkaik kavimlerin kültürlerinden işe başlamak, bugünkü cemiyet şekillerinin türlü çeşitlerini de konu

<sup>6</sup> J. Huizinga, *Homo Ludens, Essai sur la fonction sociale du Jeu*, 1951.

Ayrıca J. M. Guyau'nun *L'art au point de vue Sociologique* adlı eserini kifayetsiz ve konumuzdan uzak olmasına rağmen zikrederim.

Brunschwig, *La Connaissance de soi*. Müellif burada *Homo faber*, *Homo sapiens* ve *Homo religiosus*'i karşılaştırmaktadır.

<sup>7</sup> Zoologique ve biologique sosyoloji denemeleri 19 uncu asır sonunu doldurur. Bugün hemen hemen kalmamış gibidir.

dışında bırakmamak doğru olurdu. Fakat burada maksadımız bu derece etraf-  
lı bir araştırmaya girmek değil, çünkü bu başlı başına bir kitabın mevzuu olur-  
du<sup>8</sup>. Sanat, Düşünce ve Kültür bütünü arasındaki bu karşılıklı bağlılığı görebilmek için mensup bulunduğumuz Akdeniz - Batı medeniyetine ait başlıca yedi tip üzerinde durmaktır.



Klâsik kültür Antik çağda site - cité - denen cemiyet tipinde en olgun şeklini almıştır. Bu cemiyetin tipik vasıfları ile klâsik sanat ve klâsik düşünce arasında bir paralel kurmak, klâsik kültür içinde onların karşılıklı bağlılığını göstermek mümkündür. Sitenin nasıl doğduğu, geliştiğini araştırmadan<sup>9</sup> şimdilik vazgeçerek, burada yalnız bu tipin zirvesine ulaştığı Yunan sitelerini ve bilhassa bu münasebetleri görmeye en elverişli olan Atina sitesini ele alalım.

Önce cemiyetten başlayalım: (Bunu sırf işi kolaylaştırmak için tercih etti-  
Tanrı Pallas Athena temsil ediyordu\*. Adetâ Pallas Athena heykelinde bütün bu kültürün hülâsasını buluyoruz: Ahenk, simetri, irade, itidal, sükûn ve huzur. Bu vasıflar bu kültürün her manzarasında ayrı ayrı kendilerini göstermektedir.

Önce cemiyetten başlayalım: (Bunun sırf işi kolaylaştırmak için tercih ediyoruz. Çünkü bu bizi kültürün hülâsası demek olan bu içtimaî yapı sayesinde sayısız manzaraları ayrı ayrı incelemek zahmetinden kurtaracaktır. Böyle olmasaydı araştırmamız bizi Yunan kültürünün dini, ahlâkı, hukuku, lisani, tekniği, iktisadı, örf ve âdetleri, ailesi, şehir kuruluşu, devleti v.s. arasında karşılaştırmalar yapmaya kadar götürecekti ve asıl maksadımızdan uzaklaştırırdı. Burada sanat ve düşünce ile kültür bütünü arasındaki münasebeti açıklayabilmek için bu ince araştırmayı başka konulara ve zamanlara bırakıyoruz.)

Atina sitesi M. Ö. 400 - 200 yılları arasında tam sarsılmaz bir içtimaî nizam gibi görünür: Büyük bir uzviyete benzeyen bu nizamda Hâkimler cemiyetin başı, askerler kalbi, tüccarlar midesi, çiftçiler kolları, köleler ayaklarıdır. Bu uzviyette nasıl değişmez bir ahenk, bir mertebelenme varsa, cemiyetin sınıfları arasında da öyle bir ahenk ve mertebelenme olduğu kabul edilirdi. Bütün güç, cemiyetin başı olan sınıfın elindedir. Her zümrenin ayrı dili, ayrı gelene-

<sup>8</sup> Sanat Sosyolojisi adlı derslerimizi kitap haline koyduğumuz zaman bunu gerçekleştireceğimizi umuyoruz.

<sup>9</sup> Bunun için Bk. Fustel de Coulange, *La Cité Antique*, Glotz, *La Cité Grecque*; Hans Freyer, *Pallas - Athena*; H. Z. Ülken, *Sosyoloji: — Felsefeye Giriş*, cilt 2.

(\*) Hans Freier, *Pallas - Athena*.

ği vardır. Bu değişmez cemiyet nizamı aynı zamanda kâinatın ve insanın değişmez kaderi (Fatum) dur. Fakat böyle bir nizamın ezeli olmadığı meydandadır. O daha önce yoktu ve birkaç asır sonra da kaybolmuş ve yerini başka bir nizama bırakmış bulunuyordu. Atina sitesini, Uzak ve Yakın Doğulardaki daha başka kültür çevrelerinde olduğu gibi, bu değişmezliğine inanılan ve insanlar üzerinde Kader'i meydana getiren nizama doğru götüren bir kültür gelişmesi, içtimaî bir hareket yok muydu? Bu nokta üzerinde bir parça duralım.

Vakaa Yunan sitelerinin bir gelişme çağı ile karşılaşılıyor, ki orada ne bu sükûndan, ne bu ahenk ve muvazeneden eser vardır. O bariz bir kaynaşma ve gelişme içindedir: kabilelerin dinî merkezler etrafında yerleşmesi, kabile Tanrılarının bu merkezde âdeta bir tanrılar ailesi haline gelmesi, başkanlar arasındaki mücadelede üstün gelenlerin bir tabaka halini alması, bütün bu safhalar cemiyetin ve kültürün dinamik manzarasını teşkil etmektedir ki, orada sükûn ve simetriden değil, yalnız hareket ve değişmeden bahsedilebilir. Öyle ise iki türlü Yunan sitesi vardır: Biri klâsik çağdan önce teşekkül ve hareket halinde; öteki klâsik çağı meydana getiren olgunluk ve sükûn halinde! Bizi burada ilgilendiren ikincisi olduğu için onun üzerinde duralım: Klâsik kültür işte bu sükûn ve nizam içinde kendini buldu. Fakat bu olgun nizam uzun bir oluş mücadelesinden sonra meydana çıktı. Klâsik çağı en iyi temsil eden hangisidir diye sorulacak olursa, derhal ikincisidir demek doğru olur. Yeter ki bunun değişmeden sükûna, dinamikten statîğe doğru bir tekâmülün son lahzası olduğunu unutmayalım.

Şimdi bu cemiyet, bu kültür bütünü içindeki sanat ve düşünce tarzlarına bakalım. Yunan sanatı, gerçekten denildiği gibi, bir ahenk ve nizam sanatıdır. Mimarlıkta onu en iyi temsil eden Pantheon'dur. Orada mücerret çizgilerin ahengi, mekanik bir ölçünün çok üstünde beşerî bir huzur ve muvazene halini almıştır. Sütunların ortada hafif kabarıklığı, sütunlar arası mesafelerin farkedilmez derecede müsavatsızlığı ile, ahlık ve kenarlarda tapınağın sahibi Tanrıya ait hikâyelerin heykel kabartmalarıyla, bu ahenk mekanik olmaktan tamamen kurtulmuş, beşerî ve manevî bir ahenk ve nizam halini almıştır.

Heykelde *frontalîté* kaidesi gevşemiş, kollar kıpırdamış, vücut tabanın ve arka plânın baskısından kurtulmuş, fakat beden hareket imkânları bütünü ahenk ve muvazenesi içine yerleştirilmiştir. Phidias'ın Zeus heykeli bu sanatın en yetkin şeklidir. Fakat Myron'un «disk atan adam» ı, Polycletes'in Doryphore'u, Praxiteles'in Hermes heykelinde aynı muvazene ve sükûn içinde hareket imkânı devam etmektedir. Resimde vazoların *monochromatique* desenleri de bu sükûn ve muvazeneden başka bir şey aramıyor.

Edebiyat Aristo'nun Poetica'sında ifade edilen üç birlik kaidesiyle trajediye bu muvazene idrakini kazandırmıştır. *Epigramme*'lerin Iyrisme'i bu muvazeneyi bozmamaktadır. Yunan dehası Ratio'ya ulaşmak sayesinde sanatı bu olgun şekline getirmiş görünüyor. Her sahada tabiatla kendini bir gören insan, hürriyetini kazanıyor: yarı hayvan, yarı insan tanrılar tamamen beşerî vasıflar alıyor. Hayvandan insana, iç güdülerden akla (Logos) doğru bu tekâmül Yunan sitesinin başlıca karakterlerini vermektedir. Artık her şey Logos'la ifade edilmektedir. Onun ölçü, muvazene ve ahengine girmiyen şeyler değersiz veya menfî-değer oluyor. İhtirasları yenen akıl âleminin nizamına uygun bir insanlık nizamı kuracaktır. Plâton ideal sitesinden şairi kovduğu halde, Aristo, bu sükûnu temin eden *cathartique* rolünden dolayı onu tekrar eski yerine getiriyor. Müzik de tamamen bu vasıflara dayanmaktadır: Trajedinin her perdesi arasında dinlenen koro akıl düzenine göre Kader'e boyun eğmeyi hatırlatıyor. Melodilerle *rythme* arasındaki bir muvazene ve ahenk - Pythagoras'ın kaidelerine göre - besteye alaturkada devam edecek statik vasfını vermektedir.

Antik kültürde Düşünce de aynı karakterleri taşıyor: Parmenides'in aklı, hareketsiz mutlak varlığı bulur. Phytagoras'ın eşyanın değişmez örnekleri, üstün Sayılar aynı şeydir. Sokrates'in akıl ölçüsünü keşfettiği zamandan sonra metafizik genişledi. Platon'un Idée'leri aklın değişmez nizamını gösteriyor. Aristo «Organon» u aklın değişmez kurallarını vermektedir. Kategoriler metafiziğin sabit kanunlarıdır. İlim de aynı şeyleri ifade ediyor: Euklides'in Geometrisi, Phytagoras'un Sayı'ları hareketsiz, statik bir âlemin zihni inşasıdır. Galeinos'un canlı varlıklara ait sınıflamaları, karakter nevileri de öyle! Her şeyde 10 sayısı ve küre şekli kemali gösterir. Teknik bu dünyada aklın hükümü altında bir köledir. Hâkimler «temaşa» (*Contemplation*) ve ratio insanları oldukları halde, köleler hareket (*action*) ve çalışma insanlarıdır. Ayaklar bedenin köleleri olduğu gibi, teknik de aklın kölesidir. Klâsik kültürün bütün manzaraları arasında aynı paraleli kurabiliriz; yeter ki bu çağın hedefine ulaşmış, olgun devresinde kalalım. Fakat gözümüzü gerilere uzatırsak nasıl değişmekte olan dinamik bir cemiyet görüyorsak, aynı suretle oluş halinde dinamik bir sanat ve düşünce görülmektedir: Bu hazırlık çağının sanatı Mythologie ile başlar. Onlar Yunan kültürünün kaynaşma ve olma safhasını temsil ederler. Orada derece derece «İnsanlaşma» süreci ile karşılaşırız: Pan'lar, satire'ler, centaure'lar, v.s. İçgüdülerden akla doğru geçisin yolu üzerinde, içgüdülerin taşkın bir devresinde (Nietzsche'nin tâbiri ile) *dionysiaque* bir sanatla karşılaşırız: Dionysos âyinlerinden doğan ilk komedi, Aischylos ve Sophokles'in trajedileri. Fakat Euripides ile trajedi, Aristophanes ile komedi rationnel ölçü, istihza sınırlarına girmiş, Sokrates'le akıl hâkimiyeti tamamen belirmiştir. Buna ister klâsik devir hakkındaki eski görüşle «yükseliş», ister Nietzsche'nin

görüşü ile «alçalış» diyelim, burada klâsik kültür bütün hatlariyle meydana çıkmaktadır.

Site yıkıldıktan sonra bu Düşünce ve Sanat şekilleri kayboldu mu? Hayır. Çünkü bir cemiyet bazı vasıflarını kaybedebilir. Fakat yeni bünyeler içinde doğan yeni kültür bütünlüğü zaman zaman o düşünce ve sanat şekillerini tekrar canlandırabilir. Site yıkıldıktan sonra site imparatorluğunda, o da parçalanınca bourg'ların merkezleşmesinden doğan monarşilerde bu klâsik kültür canlanma imkânları bulmuştur. Bunlara, yeni şartlar altında eski kültürün devamını temin ettiği için «yeni klâsikler» diyebiliriz. İmparatorlukta siteye benzer içtimâî tabakalar ve mertebeler vardı. Monarşi'de zadegân, ruhban ve halk arasında yine geçilmesi hemen hemen imkânsız bir tabakalanma meydana gelmişti. Bundan dolayı Aristophanes'e karşı Roma'da Plautus, Terentia, Fransız monarşisinde Molière doğru. Aristo'nun «üç birlik kaidesi», Boileau'nun *l'Art Poétique*'i şeklini almıştı. Fransız trajedisi ihtirasların akıl tarafından yenilmesini ideal saymakta idi. Aristo *Organon*'unun yerini Descartes'in *Méthode*'u almakla beraber, ölçü ve akıl yerinden oynamadı.

Orta-çağ kültürü manevî veya uhrevî kültürdür. Çünkü bütün manzaralariyle Orta-çağ cemiyeti, ideali üstün bir âlemde gören cemiyettir. Değer nizamının mihrakı Allah'tır. Dünya ahirete giden bir geçittir. Dünya saltanatı gölgeden ibarettir ve eğer varsa, iradesi ancak «Allahın yeryüzünde gölgesi» olduğu içindir. Bütün iradeler Allah'ın İradesi önünde silinir. Mülk onun mülküdür. İnsanlar yeryüzünde misafirdir. Fakat hükmedenler sırf bu iradeyi temsil ettikleri için hüküm sahibidirler. Cemiyet yine tabakalıdır, bununla beraber bütün insanlar Allah'ın mutlak İradesi önünde müsavi olurlar. Allah-tan başka kimsenin hakiki şahsiyeti yoktur. İlâhî İradeyi temsil edenlere - Halife, İmam, Papa, v.s. - doğru yükselmek ve o sayede iğreti şahsiyetler kazanmak mümkündür. Orta-çağ cemiyetinde insan «şeyh» in önünde fertliğinden sıyrılır ve şeyhin rehberliği ile ilâhî şahsiyetten alınmış iğreti şahsiyetini kazanır.

Bu yeni cemiyetin ehramında kademe kademe yükselerek Allah'a yaklaşılabılır. Orta-çağ cemiyeti Allah karşısında Dünyanın hiçliğini, insanların menfî eşitliğini, piramidal mertebelerde zirveye kadar çıkabilme imkânını telkin eder. Bu cemiyet değerlerin her safhasında bu «ehramî» karakteri gösterir: eski siteler yıkılmış, göçebe kavimlerin istilâsı olmuştur. Eski mermer şehirlerin yerini ahşap sokaklar almıştır. «Dünyanın faniliği» fikri kültürün her manzarasında kendini gösterir. Bu göksel ideale ulaşmak için insanın vasıtaları zühdi hayat ve manevileşme (*spiritualisation*) dur.

<sup>10</sup> *Ascétique, mystique.*



Böyle bir kültür bütününde sanat ve düşünce şekilleri ne olabilir? Orada artık klâsik kültürün sanat düşüncesi, olduğu gibi devam edemez. Onun unsurları yeni bir terkip içinde büsbütün değişik manzaralar alır. Bu sanat «zahitçe» ve «tasavvufî<sup>10</sup>» sanat olacak, bu düşünce de théologique ve transcendant düşünce haline gelecektir. Tasavvufî idealizm duyulardan hareket ederek spirituel âleme yükselmenin çok ince bir tarzını bulmak suretiyle, bir yandan kaba ve sert zahitliğin, öte yandan İlk-çağ kalıntısı *érotique* ve *hédoniste* zevkin buhranını ortadan kaldırmış, hem üniversal dinlerin mânevîlik ihtiyacına, hem de sanatın tabiat alâkasına cevap vermiştir. Tasavvuf idealizmini doğuran içtimâî âmîl şu iki harekete karşı tepkidir: 1) İmparatorlukların sefahat ve israf hayatı, 2) Üniversal dinlerin maddeyi küçümseyen müfrit spiritualisme'î. Roma'nın sonlarında *stoïcisme* bu hareketin ilk denemesi idi. İslâmiyette 8'inci yüzyıldan sonra s u f î 'ler, 9'uncu yüzyılda m u t a s a v v u f 'larla, Çin'de bouddhiste bonzları ile bu hareket başladı. Tasavvufî idealizm bunun için çok ince bir sembolizmden faydalanarak edebiyat, şiir, musiki, raks, resim (miniature), tezhîb, nakış, hat (güzel yazı) sanatlarını yeniden ve büsbütün kuvvetli bir mâna ile canlandırmıştır. Hıristiyan, İslâm, hindu-budist âlemlerinin tasavvuf idealizmleri arasında farklar varsa da, bu esaslarda müsterektirler.

Orta-çağ kültüründe Allah bütün mevcutların yaratıcısıdır, tapınak Ümmet'i toplayan yer (Câmi = ecclesia) dır. Bu yerde yalnız tapınılmaz, bütün içtimâî fonksiyonlar görülür: o medresedir, mahkemedir, hükûmet sürülen verdir ve oraya toplananlar üniversal birlik yani ümmet'dir. Cami veya kilise, Orta-çağın ehamf karakterini taş haline getirmiştir. Göğe yükseliş - Gotik kuleleri, minareler, çanlar - tabiattan ve taklitten uzaklaşma, sembolleşme ve bu yüzden put kırıcılık (*Iconoclastie*) mânevîlik, derinlik, her zaman değilse de hemen her yerde bu mimarlığın temel karakterleridir.

Heykel tapınağın bir unsuru haline gelmiş (Gotik'de) veya kabartma ornman ve arabesque'e kalb olmuştur (İslâm mimarisinde). Abidevî heykel ve onun istediği bütün vasıflar - bağımsızlık, insanilik, hürlük - silinerek mimarinin mânevîlik havasını tamamlayan bir parça olmuştur.

Resim, şeffaflaşan ve göğe yükselen mâbedde gittikçe kaybolmakta, dinî kitaplar içerisine minyatür ve tezhîb halinde girmektedir. Gayesi realiteyi aksettirmek değil, mânevî âlemi sembolle ifade etmektir. Minyatür dünyasının figürleri sanki bedenlerinden tecrit edilmiş, gerçek üstü varlıklar olmuştur.

Edebiyat - bütün şekilleriyle - bu tasavvufî idealizmi ifade etmektedir. Bazan *eschatologique*<sup>11</sup> bir nevi yarı réalisme'le karşıabilir. Fakat bu onun esas karakterini değiştirmez, o daima sembolik ve spiritüel'dir. Böyle bir ede-

<sup>11</sup> Ahirete ait.

biyatta her şey şiirle ifade edilir. Böyle bir hayatın gerçeği taklide, bol ve prosaïque tabiata ihtiyacı yoktur. Bunun için de bütün (*prose*) nesir nevileri silinmiş, hepsinin yerini şiir almıştır. Yalnız dinî communion ve yükselişin ifadesi olan *vecd (extase)* sahneleri Orta-çağa mahsus bir dramın doğmasına sebep olmuştur: *Mystère*, *Martyr*, *Miracle*, *Passion* adlarını alan bu dinî dramın İslâm'da karşılığı Şiî'lerin Muharrem âyini ve Kerbelâ sahneleridir. Ancak bunlar Garpdeki kadar gelişme imkânı bulamamıştır.

Musiki bu kültürün en mühim rükünlerinden biridir ve tamamen bu tasavvufî idealizmi temsil eder. İlk şekilleri Eleusis *mystère*'lerinde başlayan bu ilâhî musikinin en terkibî şekli raks, şiir ve besteyi birleştiren «Mevlevî sema'ı»dır. Tekke ilâhileri, kilise *orgue* musikisinin Aleluia'ları, Oratorio'ları aynı ruhun türlü tarzda ifadesidir.

Orta-çağ kültürünün Düşünce şekli de aynı karakterleri taşımaktadır. Felsefe, skolastik ve mistik her iki manzarasıyla ilâhî âleme çevrilen bakışı ifade eder. Birincisi klâsik çağın *rationaliste-dogmatique* zihniyeti ile kendi çağının mistik ruhunu uzlaştırır. Akıl ile imanın terkibine çalışır. Bunun parlak nümunelerini Farabî, İbn Sina, İbn Rüşd, Saint Thomas ve Albert Le Grand'da görürüz. İkincisi *rationaliste-dogmatique* zihniyete hücum ile başlayarak, şüpheden imana geçerek hakikatı yalnız mistik tecrübede bulur. Bunun tam nümunelerini de Augustinus, Haris Muhasibî, Gazalî - Pascal - vermişlerdir<sup>12</sup>.

Orta-çağda ilim bu çerçeveyi bozmamıştır. Dante'nin piramidal kâinat görüşü nasıl bu âlemin kuruluşuna uygunsa, astronomi ve coğrafya görüşü (*géocentrisme*), Felekiyat'a yarayan Müsellesat ve cebir, İlm-i-nücum ve el-kimya ile karışık tabiiyat, kutsal tarih (Kısas-ı-enbiya) ve âlemin başı ve sonu, v.s. de bu çağın ruhuna bağlıdır.

Tekniğe gelince, o artık nazariye'den bağımsız, kendi başına gelişmektedir. Orta-çağda mimarlığın büyük eserleri devrin matematik ve tabiat bilgisiyle ölçülemeyecek bir kudret derecesine yükselmiştir. Klâsik kültürde olduğu gibi teknik *ratio*'nun kölesi değildir, fakat kendi başına bir âlemdir: tarikati, *compagnonage*'ı = Ahîliği, piri, ustası ve çırağı vardır. Aklın ışığına başvurmadan çiraklık ve gelenek içinde pişerek olgunlaşır. Çinde, İslâm'da ve Garpta aynı teşekkülün çeşitleriyle karşılaşırız.



Renaissance kültürü, Orta-çağı parçalayan ilk içtimaî hareket ve Orta-çağa karşı koyan ilk zihniyettir. Burada yalnız bir ilim, sanat ve felsefe hareketi

<sup>12</sup> Pascal Orta-çağ ile modern çağı birleştiriyor.

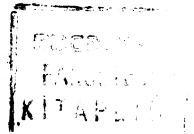
değil, bütün buutlariyle geniş bir kültür hareketinin yeni bir cemiyet bünyesinin doğduğunu görüyoruz. Renaissance cemiyeti nedir?<sup>13</sup>. Bunun için Flandre ve kuzey İtalya'dan başlayarak bir yandan kuzey-doğu, bir yandan güney-batı ve batıya doğru yayılan bu yeni hayat şeklinin başlıca vasıflarını görelim.

Renaissance cemiyetinde ilk vasıf feodalizmin sarsılması, hattâ kaybolmaya başlamasıdır. Feodaller kılıç kuvvetine dayanırlardı. Şimdi ücretli askerler onların işini görmektedir - İsviçre, İtalya'da *condotieri*'ler -. Ferdî kahramanlık tarihe karışmak üzeredir. Bununla beraber feodallerin kuvvetini kıran Kilise değildir. Bir zamanlar o biricik kuvvet iken şimdi onun da nüfuzu kırılmaya başlamıştır. Her iki kırılışın sebebi yeni bir tipin doğuşudur. Bu da serbest şehirler ve bunlara dayanan küçük cumhuriyetlerdir. Garbî Roma parçalanırken *municipium*'lar varsa da cermen akınları bunları hayli yıpratmıştı. Orta-çağ sonunda bu temeller üzerinde yeni serbest şehirler gelişti. Garbın Hindistan yolunu açmak için gayretleri boşa çıkınca (Haçlı seferleri), serbest şehirler, yeni mahreçler aramaya kalktılar. Hanse'ler birleşerek Rusya ticaret yolunu açmak istediler. Fakat Türk devletleri bu yolu da tıkamışlardı. Afrika'yı dolaşmak, açık denizlere çıkmak bu mahreçleri zenginleştirdi. Sonunda serbest şehirler (veya-bourg'lar) ve serbest şehirlerin birleşmesinden doğmuş olan monarşiler feodalizm ve kilise kuvvetlerinin elinden hâkimiyeti aldılar. İşte yeni cemiyet böyle doğdu. Renaissance kültürü, içgüdüler ve beşerî kudretlerin mutlak hürriyetine doğru çılgınca bir hamle olan bu cemiyetin ifadesidir.

Sanatta Renaissance en bariz vasıflarıyla görünmektedir: Orada hâkim çizgi hareket, ruhun olanca kuvvetleriyle tabiata çevrilmesidir. Fakat bu çizgiler meydana çıkmak için önce dinle uzlaşmaya, Orta-çağ içinden bir hamleyle klâsik kültüre atılmaya mecburdu. Bundan dolayı Renaissance, her şeye rağmen, *sacré* ile *profane*'in izdivacı olarak kalır. Ancak, tabiat ihtirası onun en bariz çizgisinin *naturalisme* olmasına sebep olur. Böyle bir hamlede bütün dikkat tabiata, gerçeği taklide, bilgi vasıtasıyla güzelliği aramaya çevrilecek, resim kendi rolünü tekrar alacak ve mimariye hükmedecektir.

Mimaride kompozit klâsik mimariye dönüş görülmektedir. Çünkü klâsik kültürün bütün mimarî unsurları canlanmış, fakat *pittoresque* bir vasıf almıştır. Mimarî artık abidevî, bağımsız ve hür bir sanat nevi değildir. Üç buutlu, derin iç boşluğu olan mekân sanatı yerini iki buutlu sath sanatına bırakmıştır. Mabedin yerini saray ve konaklar almaya başlamıştır. Heykel binadan ayrılmış: meydana yerleşmiş ve abidevî olmuştur. - Bununla beraber, bina için-

<sup>13</sup> Sanat Tarihi derslerimizde bu bahis üzerinde daha etraflı durduk.



de olduğu zaman da yine abidevi karakterini muhafaza eder. Büyük bir panneau manzarasını aldığı için tekrar resimle birleşir. Heykelde beden hareket halindedir. Bu hareket Praxiteles'deki sükûn ve muvazene içinde kımıldanabilme hürriyeti değil, hareketin kendisidir. Ve bu sağlam bir dış anatomi bilgisine dayanmaktadır.

Resim bu kültürde sanatın ağırlık merkezidir. Çünkü naturalisme en çok orada kemale gelir. Tabiatı derinden ve iyi görüş, bilgi zenginliği bu büyük composition'ların temelini teşkil eder. Perspektiv, ışık ve renk bilgisi, anatomi ve mekanik bilgisi de bu resmin temellerini teşkil eder. Artık renkler Knossos resminde olduğu gibi naif bir canlılıkla ve sırf ruhun ifadesi olarak konmuyor. Tabiatıta «gördüğümüz gibi» bütün gerçek valeur'leriyle kavranıyorlar. Gerçeğe, çıplığa, hattâ çarpık tabiatıta gittikçe daha çok değer veren bu resimde profane sacré'nin arasından sokuluyor: Michel Angelo. Sacré ile profane yanyana yer alıyor: Tizien Tizianello. Hattâ profane sacréyi aşarak kendi başına yerleşebiliyordu: Giorgione, Veronez.

Edebiyat da aynı vasıfları taşımaktadır: Orada hareket, dinamizm, naturalizm, sacré ile profane'in yanyana yer alması, mücadelesi, profane'in sacré'ye zaferi, tenkid, hiciv ve şüphe ad:ım adım meydana çıkmıştır. Renaissance'nin önderi olan Dante, Divina Comedia da vakaa Orta-çağın ilâhî-spiritualiste sanatına bağlı görünür. Fakat orada en büyük başarı - Schopenhauer'in dediği gibi - Inferno'da toplanmaktadır. *Guelf ve gibelin* mücadelelerinin kilise ve zadeğân kavgasının buhranını derinden duyan şair «cehennem» tasvirlerinde devrinin hicvini yapmaktadır. Asıl Renaissance Boccacio ve Erasme ile başlar. Birincisi Décameiron'da papazlar ve feodallere amansız hücumlarda bulunarak, Erasme «Deliliğin öğrenmesi» nde klâsik kültürün dogmatik rasyonalizmini şiddetle tenkid ederek yeni devri haber veriyorlar. Servantes Don Quichotte'la şövalye devrini kapatan bir edebî nevin başlangıcı oldu. Tassonun *Jerusalem Conquistata*, Ariosto'nun *Orlando Furioso* gibi Epopée'leri ile Orta-çağ - haçlı seferleri ve şövalye harpleri - hasretiyle yazılmış son eserler olmasına rağmen, artık o çağın malı sayılamazlar. Çünkü yeni kültürün hareket, yeni kıt'alara doğru açılış ve hürriyet görüşü bu eserlerde de hâkimdir. Renaissance'nin özel musikisini iyi bilmiyoruz. Ancak 16'ncı yüzyıla kadar Fransız - Belçika ekolü polyphonique bir musikiyi geliştirmekte idi ki bu antik çağın ve şarkın monophonique musikisini çok aşmıştır. Kermesse'lerin büyük bir hareket hürriyeti içindeki kollektif oyunları bunu hazırlamış olsa gerektir. İtalya'da Monteverdi'nin icadettiği yeni tarz, *opera*, müziği birdenbire genişletti. Artık Garp müziği eski ve Orta-çağla alâkalarını kesecek bir dereceye yükselmişti.

Renaissance kültürünün düşünce tarzına gelince, o da gerek felsefe, ge-

rek ilimde bu karakterlere sahiptir. Renaissance felsefesi - her şeyden önce - bir *pannaturisme*'dir. Yeni astronominin ilerlemeleri İlk ve Orta-çağdaki *géocentrisme* fikri yerine *acentrisme* (merkezsizlik) fikrini getirmiştir. Giordano Bruno, Bernardino Telesio, Nicolas de Cusa bu pannaturiste felsefede Orta-çağa meydan okumaktadırlar. De Cusa, *De Docte Ignorantia*'da *Sokrates gibi* önce bütün bilgiden şüphe ederek başlıyor, fakat oradan sonsuz ve sonlunun birleştikleri mutlak tabiat hakkındaki irrationnel bilgiye ulaşıyor. Bu kıvılda-nışın sonu, edebiyatta olduğu gibi hiciv ve şüpheci: Önce bütün Orta-çağ öğ-retim sistemlerinin hicvi (Rabelais), ondan sonra İlk-çağ şüphecilerini de aşan tecrübeden, rasyonel bilgiden ve ahlâktan şüphe (Montaigne). Böylece Renaissance kültürü menfi vasıflarıyla yeni bir çağı hazırlıyor.

İlimde kısa zamana sığan büyük keşifler ve inkilâplar bu sarsıntılı hürri-yet devrini tamamen ifade etmektedir. Astronomi önce *héliocentrisme*, daha sonra *acentrisme*'i ile eski kâinat sistemlerini tarihe karıştırdı: Galilei, Coper-nic, Kepler. Fizikte optik, mekanik, tatbikî fizikte balesitik büyük adımlar attı. Anatomi dış insanı yakından tanımaya başladı. İlmin bu kadar, birdenbire ge-liştiği bu sırada sanatkâr aynı zamanda bir bilgi adamı olmaya mecburdu: Üniversal zekâ ihtisas adamını ortadan kaldırıyordu: Leonardo fresklerini ya-parken yeni boya usulleri buluyor, fizik, mekanik, muhasara tekniğine ait yeni icadlar yapıyor, anatomi üzerine çalışıyordu. Filoloji ve arkeoloji geçmişin karanlığına nüfuz eden, yıldızları keşfeder gibi orada yeni dünyalar bulan iki beşerî ışık idi: Orta-çağın kutsal tarih'i böylece yerini kazılar ve keşiflerin hu-dutsuz tarihine bıraktı. Fakat bilhassa Renaissance adamı gelenekle pençele-şen bilgi ve ruh hürriyetinin kahramanı olarak görünüyor: Düşünce mutlaka action'a çevrilmelidir. Galilei, Bruno, hattâ kilise aleyhindeki papaz Savona-rolle bu yeni insan idéalının martirleridir. Bu hareket ilerliyerek Reform kül-türünü hazırlayacaktır.

Renaissance'da tekniğin ilimler ve sanatlarda üstün rolü vardır ve bu hal bu kültürün zarurî neticesidir: Tabiatı fethetmek için insan güçleri artık klâsik çağda olduğu gibi yalnız seyredici (*contemplatif*) olarak kalamazlar; Aristo Heron'un icadettiği buharlı makineyi biliyordu. Fakat bundan hiç bir pratik netice çıkarmayı düşünmüyordu: «Makinenin kullanılmasını düşünmek saçma olur. O zaman kölelere ne lüzum kalırdı?» diyor. Nitekim Ptolemaios haneda-mı, bu küçük buharlı makineyi saraylarında çocuklarını eğlendirmek için oyun-cak diye kullanırlardı. Halbuki şimdi makine ve umumiyetle teknik, bilginin en mühim geliştirici âmili halini almıştır. Bununla beraber henüz insanın na-zarî araştırması ile teknik çalışması birbirine tamamen bağlanmamıştır. Çünkü Aristo'nun dediği gibi henüz cemiyet eski şartlarından büyük bir kısmını muhafaza etmektedir.

Romantik kültür, şüphe yok ki, Renaissance'dan sonra beliren Batı cemiyetinin en bariz tiplerinden birini teşkil eder. Vakaa monarşilerde - bilhassa Fransız monarşisinde - devam eden yeni klâsik kültür ile, kuzey memleketlerinde - Almanya, Hollanda, İngiltere, v.s. - uyanan Reforme kültürü 16-17 nci yüzyılları esashı surette sarsmış ve romantisme'e zemin hazırlamıştır. Fakat her ikisine de, modern Batı cemiyetinin millî teşekküllerine ve onlarla birlikte gelişen romantik kültüre girebilmek için pek uzun olmayan geçit tipleri gözü ile bakılabilir. Umumiyetle bilinir ki *Réforme* Renaissance'a karşı tepkidir. Fakat bir kültür bütünü olarak anlaşılan «*Réforme*», Garp medeniyetinin yeni mayalarla zenginleşmeye başladığı çağda meydana çıkan bir hayat şeklidir. Reforme Kilisenin mânevî baskısına karşı, Allah'la kul arasında her türlü vasıtayı ortadan kaldırmak isteyen bir din hamlesiydi. Fakat aslında Luther bu hamleyi Alman feodalleri ve burjuvalaşmış zadedânına dayanarak yapmıştı. Böyle olmasa o da Jean Husse gibi Kilise tarafından idam edilecekti. Demek ki reform hareketi bilhassa Cermen âleminde canlanan yeni bir içtimaî cereyana dayanıyordu. Bu cereyan dikkati «*Cemaat*» den «*İnsan*» üzerine çeviriyordu. Allah'a yaklaşmak için, dinde Kilisenin vasıtahına lüzum kalmayınca, insan kendi başına Allahla karşılaşacaktı. Bu onun bir fert olarak, sübjektif bir prensip olarak tek başına ele alınması demektir. Böylece Reform put kırıcı karakteriyle plâstik sanatlara, fertciliği ile cemaate, *subjectivisme*'i ile objectivisme'e, Kilisesiz Allah'a gidebilmek için Klâsik ve Orta-çağ kültürlerine, skolastiğe, Allah'ın sözünü anlayabilmek için millî dillerde İncil tercümeleriyle Yunanca ve Lâtince tahakkümüne meydan okudu. Fakat bu vasıfların yanı başında, Renaissance'ı himaye eden papalara hücum ederken, Kilisenin - kısmen o devre mahsus - bilgi ve sanat hürriyetini reddeden bir taassup (*fanatisme*) dalgası halini aldı. Bu yüzden mezhep kavgalarına ve şiddetli iç krizlerine yol açtı. Bununla beraber söylediğimiz sebepler Reformun subjectiviste ve yeni bir anlamda humaniste olmasını temin etti. Bu da bir estetik ve fikir yenileşmesinin başlangıcıdır. Görünüşte Reform plâstik sanatların aleyhinde idi. Luther'in dostu Lucas Kranach bu hareketin biricik ressamı olarak kaldı. Fakat az sonra hareketteki sübjektif derinleşme Albrecht Dürer, Holbein'in en yüksek portre sanatkârı olmalarına sebep oldu. Gerek resim, gerek başka sanat dalları son derecede derinleşti. Psikolojik zenginlik kazandı. Konu ve şekil bakımından kaybettığından fazlasını derinlik ve ifade bakımından elde etti.

Renaissance Gotiği yenmişti. Reform da Renaissance'ı, yani yeni tip putperestliği yendi. Siyasette kanun huzurunda mutlak müsavat, kastların kaldırılması, site âdetlerinin - yani Cermen âdetlerinin - hâkimiyeti, federal prensibin hanedan prensibine üstünlüğü - Anglicanisme buraya giremez -, din sahasındaki Reformu tamamladı. Her iki bakımdan Avrupa'nın ufkunu genişletti.

Bu hareket yalnız kuzeyin güneye, Cermen'in Lâtin'e zaferi değildi<sup>14</sup>. Bu her şeyden önce federal cumhuri zihniyetin monarşik zihniyete karşı zaferi idi. Bu hareketten sonra sanatın durumu ne olabilirdi? Artık semboller, putlar, asillik, rahiplik farkları yoktu. Onların yerine zanaatçı, bilgili, müsbet bir insanlık kalıyordu. İşte yeni sanatın konusu ve yayılma sahası bu olacaktı. Sanat idealini bunun üzerinde işleyecekti. Şüphe yok ki bu eski Mısır, Yunan, Orta-çağ, Renaissance sanatlarının başardıkları işlerden daha güç bir şeydi. Kendine konu olarak alelâde (*ordinaire*) hayatı alan sanat mitolojiye, sembolere, Tanrıları, hükümdarlara teveccüh eden sanattan çok müşkül bir durumda idi. Alelâde hayat, âdi, prosaïque, şiirsiz gibi geliyordu. Oradan hakiki sanatı çıkartmak bazılarına imkânsız bile göründü. Bunlar reformun neticesi olarak önce sanata hücum ettiler. Fakat, aslında, bu alelâde hayat, yani insanlık ve insan ruhu sanatın en zengin, bitmez tükenmez konusunu teşkil ediyordu. Bu konu işte 18 nci yüzyıldan sonra romantizm'le gelişecek olan yeni cemiyeti ve yeni kültürü hazırlamıştı<sup>15</sup>.

Öte yandan 16-17 nci yüzyıllarda Fransa ve İspanya'da monarşilerin kuvvetlenmesi yeni klâsik kültürün uyanmasına yaradı. Yeni klâsik Renaissance içinden fıskıran bir hamleye benziyordu: Renaissance'ın ilim ve felsefesi orada kemale gelmiş gibi görünüyordu. Vakaa Renaissance'ı hazırlayan içtimaî sebeplerden mühim bir kısmı orada başka neticeler doğurmak üzere tekrar meydana çıkmış görünüyor. Ancak monarşi cemiyetinin içinde bulunduğu hal ve şartlar oldukça farklıdır; orada feodalizm ortadan kalkıyor, fakat bunu kaldıran serbest şehirler dediğimiz bir içtimaî tip değil, en büyük feodalın kuvveti etrafında burjuvalaşan zadedgânın toplanması idi. Kilisenin kuvveti azalıyordu, bu azalış dine karşı isyanı, hattâ hoş görürlüğünden değil, dinî iktidarın monark eline geçmesinden idi. Nitekim İspanyol, Fransız, İngiliz kraları - sonuncusu protestan olmasına rağmen - devletle dini birleştiriyor ve dinî hürriyeti ortadan kaldırıyor. Bu durumda monarşilerin beslediği kültür, ancak yeniden organisé olan kastlı cemiyette her tabakaya ayrı bir hayat tarzı veren, seçkinlerde en üstün zevk ve bilgi arayan bir kültür olabilirdi. Bundan dolayı monarşiler, hattâ protestanlık şeklinde dahi, klâsik kültüre bağlandılar; ancak bunu yeni içtimaî nizamın dileklerine uygun bir şekle koydular. Renaissance'ın fikir kahramanı ortadan kalktı, hürriyet ideali silindi. İdeal, yalnız kanunlara uygun yaşayan, kralın emirlerine riayet eden «namuslu adam»

<sup>14</sup> Chamberlain, bir eserinde ırkçı nazariyeden mülhem olarak Lâtin ve Cermen kültürleri arasında böyle bir mukayese yapıyorsa da bizce haklı değildir.

<sup>15</sup> Reform zihniyeti ilimde «Tabii hak» nazariyesini, mukavele fikirlerini ve içtimaî nazariyeleri yetiştirdi. Fakat tabiat ilimleri ve matematik alanında oldukça fakir kaldı. Hattâ fanatizmi yüzünden onların gelişmesine kısmen mâni oldu. Zwingli, Harvey'i ateşte yaktırmıştı.

olmaktı<sup>16</sup>. Düşüncenin başlıca konusu, nazariye ve tekniğin gelişmesini temin eden Methode'ları bulmada idi. Sanat, sağ duyu ve akıl yardımıyla bu iyi kurulmuş hayat şeklini tasvir etmek, ihtirasların akılla dizgine vurulmasını göstermek, üstün tabakanın sağduyusu ile hayatın gülünç tarafını bulmak idi.

Böylece Fransız klâsikleri, İngiltere'de Shakespeare'den önceki sanat, İspanya'da Calderon ve Lope'de Vega yetiştirdi. Bu hayat şekli bununla beraber Renaissance'ın, hattâ Orta-çağın bütün fikrî ve mânevî mirasından faydalanıyordu. Çünkü kralın emri altında Zadegân, Kilise ve Burjuvazi'den ibaret üç tabakalı bir cemiyet ehramına dayanmakta idi. Bu sayede de bütün sarsılmaz ve statik karakterine rağmen eski kültürlerin kazançları yardımıyla mühim adımlar atabiliyordu.

Mimaride Baroque bu kültürü temsil etmektedir. Çünkü orada, klâsik kültüre sadık kalmakla beraber, zekânın élançé ve taşkın bir rol oynadığını görüyoruz. Eski klâsik şekiller terkip edilmek ve Renaissance'da olduğu gibi resme benzetilmekle kalmamış, décoration'da ifrat ve taşkınlığa gidilmiştir. Renaissance'ın sonlarında başlayan baroque bilhassa kral saraylarının ihtişamına uygundu ve Rococo ile sona erdi. Heykel abidevî olmada devam ediyor. Resim büyük sarayların duvarlarını süsleyen, kralların hayatıyla mitolojiyi birleştiren yeni klâsiğin bütün vasıflarını taşıyordu. Rubens bu resmin en mükemmel ustasıdır. Bu resim ihtişamı, klâsik formlarda mübalâğası ile baroque'un son haddi sayılabilir.

Edebiyatta yeni klâsik daha iyi çizilmiştir: Boileau yeni sanatın kaidelerini koydu. Racine, Corneille, kaidelere bağlılıkları, akılla ihtirası yenmeleri ile tamamen yeni klâsiktirler. Molière yeni cemiyetin sağduyusu ile sonradan görmüş burjuvaları, yeni zenginleri, müraileri, üstün tabakanın aşağı gördüğü insanları hicvediyordu. Vakaa 17 nci yüzyıl Fransa'sında «sonradan görmüş burjuva» gülünç idi. Çünkü köyden şehire yeni geliyordu. Fakat yerleşecek, yeni bir hayat kuracak ve yeni kültür içinde en aktif rol oynayacaktır. Bu rol romantik kültürü doğurmuştur.

Yeni klâsik kültürün Düşünce yolu herşeyden önce metod araştırması idi. Renaissance'ın dogmatizm'e hücumlarından faydalandığı halde, cemiyet ve hayat kadrolarının sarsılmazlığı hakkındaki kanaat bu M e t o d dışında düşünceye hiç bir hürriyet, hiç bir genişleme sahası bırakmıyordu. Descartes madde ile şuurun kesin ayrılığından hareket ederken ağırlık merkezi olarak mad-

<sup>16</sup> Bu namuslu adam (*honnête homme*) tipinden ilk defa Bouglé ve diğer bazı müelliflerin müşterek yazdıkları Du Sage Antique au Citoyen Moderne adlı kitapta bahsedilmiştir. Fakat burada biz yeni klâsik kültürü bütün vasıflarıyla beraber ele alırken ondan farklı neticelere ulaşıyoruz.



deyi ve mecanisme kanunlarını aldığı için, bütün sonraki materyalist düşün-  
cenin gelişmesinden mes'uldü. Bu uzlaşmaz dualisme sonraki felsefede buhran  
yaptığı gibi, yeni felsefe ancak ondan vazgeçmek suretiyle onu aşabilme im-  
kânı bulmuştur.

Yeni ilim yine Descartes'ın bulduğu manivelâ ile = coordonnés carté-  
siens'le, matematik ve tabiat bilgilerini birleştirmeye muvaffak olduğu için ta-  
biatı yerinden oynatabildi. «Mücerret» ile «konkre» arasına ilk defa köprü  
atıldı. Nazariye ile teknik birbirine bağlandı. Teknik loncalar, corporationlar  
elinden çıktı. Üstün ilim ve ihtisas sahiplerinin eline geçti. Askerlik, mühen-  
dislik, mimarlık, daha sonra astronomi, coğrafya bundan faydalandı. Teknik  
yeni ilmin tabii ve müsbet neticesi oldu. İşte Descartes'ın ve yolundan giden-  
lerin ahlâk, siyaset ve iktisat sahalarında son derecede muhafazakâr, hareket-  
siz olmalarına rağmen müsbet ilimlerin maddeye ait kısımda bu kadar inkı-  
lâpçı ve verimli olmaları ve modern düşüncenin babası sayılması bundan ileri  
gelir.

Şimdi bu iki hazırlık safhasından sonra zamanımız milletlerinin beslediği  
romantik kültüre girebiliriz. Romantik kültür veya halk cemiyeti monarşiler  
ve serbest şehirlerde eski içtimâî mertebelenmeyi sarsan bir nüfus hareketiyle  
başlamaktadır. Bu hareketin en bariz vasfı, şartların değişmesine göre ritmi  
ağır veya hızlı olmak üzere, burjuva tabakasının yukarı tabakalara hululü ve  
geçilmez içtimâî sınıfların gevşemesidir. Nitekim ilk sathada, monarşinin son  
şekli olarak «burjuvalaşan asalet» veya «asalet kazanmış burjuvazi» bu ha-  
reketi hazırlamıştır. Ondan sonra doğrudan doğruya malî sermaye sahiplerinin  
büyük merkezlerde toplanması, mühim toprak ve bina mülkiyetini ele geçir-  
mesi, aşağıdan yukarıya nüfuz hâdisesini hızlandırır. Bu hâdiseye umumiyetle  
n ü f u s t e m e r k ü z ü diyebiliriz. Vakaa onu yalnız böyle bir devreye  
hasretmek doğru değildir. Çünkü sitelerin, imparatorlukların gelişmesinde,  
monarşinin doğuşunda aynı hâdisenin türlü manzaralarıyla karşılaşırız. Fa-  
kat bunlardan hiç birinde nüfus hareketi bu kadar kesif değildir. Köylerden  
ve kasabalardan büyük şehirlere doğru nüfus akım şehirleri kesifleştirme-  
tedir. Halk şehirlerde rahat, lüks ve ikbal aramaktadır. Henüz serveti olma-  
yanlar hasreti çekilen bir hayat yaşamak için yeni aventure'e atılmaktadırlar.  
Şehirlerde eski içtimâî mertebelenmenin bozulması şive, accent, yetiştirme tar-  
zı bakımından tecanüssüz bir nüfuzlu kütlenin doğmasına sebep olmaktadır.  
Burjuvalaşma bu ilk manzarasıyla bir nevi k a b a l a ş m a 'dır. Artık «za-  
degân» ve «ruhban» ın teşrifatı ve inceliği kalmamıştır. Klâsik kültür şehre  
yerleşen zengin köylü ile alay ediyordu. Şimdi yeni kültür, artık nüfuslarını  
kaybetmiş olan içtimâî sınıfların «incelik» leri ve «teşrifat» ları ile alay ede-  
cektir. Bu yeni cemiyetin imâl tarzı artık ev atölyesi ve el işi değil, tezgâh

endüstrisi olmuştur. Monarşinin hazırladığı bu endüstri yeni sınıfın eline geçmiştir. Tezgâh endüstrisi kapitalin gelişmesine ve corporation'ların kırılarak kapalı zümre dayanışması yerine yarışma ve mücadelenin başlamasına imkân hazırlamıştır.

Yeni cemiyette iştiyak «sun'î» den «tabii» ye, salonun sahte nezaketinden hayatın samimiliğine, akıldan hisse, şehirden köye çevrilmiştir. Vakaa nüfus köyden şehire doğru akıyordu. Fakat halklaşan şehir aynı zamanda köylüleştirmiştir. Bundan dolayı klâsik kültürün yarattığı ölçülü zekâ tenkidinden kalabalığın katılabileceği duygu ve heyecan hayatına geçmek yeni kültürün ideali olacaktır: Bu ideal kemalini «Demokrasinin peygamberi» denilmede haksız oımyan Jean Jacques Rousseau da bulacaktır.

Yeni kültürün başlıca vasfı tabiatın ruh tarafından fethidir. Bu hareket Lumière devrinde başlamıştı. Fakat yalnız zekânın ve ilmin fethi olarak kalıyordu. Descartes'dan Fransız inkılâbı kurbanlarından olan Condorcet'ye kadar bütün Lumière tabiatı zekâ ve ilimle fethin «terakkî» de biricik ölçü olduğuna inanıyordu. Fakat şimdi Rousseau'nun açtığı h i s dünyası zekâdan çok derindi. İlim imanla, akıl ruhun bütün melekeleriyle, hakikat geniş değerler âlemi ile kuşatılmıştır. Yeni kaynaşan halk hareketinde tabiatın fethi insan ruhunun âleme yayılması, âlemin ruhileştirilmesi şeklini alacaktır. Romantik kültür Reform'un sübjektivizmi ile Renaissance'ın tabiat açlığını birleştirerek tabiatın manevileştirilmesine ulaşacaktır.

Halk hareketlerine dayanan yeni kültürün en mühim içtimaî görünüşü milletlerin doğuşudur: halk, taşrayı merkeze bağlayan büyük kütle artık tabakalı bir cemiyette seçkinlerin akıl ölçülerine göre yaşamaya elverişli değildir. Klâsik kültür seçkinlerin hususi bir eğitimiyle ve çok güç alınıyordu. Yunan - Lâtin kültürü bu üstün sınıfın müşterek humanisme'ini teşkil ediyordu. Fakat şimdi halk, her yerde, bu humanisme'le kanmıyor; taşradan merkeze getirdiği kendi örf ve adetlerinin, kendi tarihinin baskısı ile insanlığa hususi bir açıdan bakmaya başlıyor: Her millet insanlığa kendi tarihi ile karışıyor. Millî tarihler hacimleşiyor, klâsik kültürün müşterek tarihi önünde ağır basıyor. Klâsik kültürün ilk kaynağı olan İlyada karşısına milletlerin Epopée'leri çıkıyor. Hiç biri ötekini ortadan kaldırmaksızın milletler bu çok renkli humanisme'de birleşebileceklerini görüyorlar. Millî hattâ ırk kök arama ihtirası klâsiğe, Kiliseye, klâsik humanisme, mücerret akıl ve ilme karşı koyuyor. İşte romantik kültür bu vasıflarıyla benliğin taşmasından ibaret yeni bir dünya görüşü meydana getirmektedir. İçtimaî benliğin, milliyetin taşması müfrit şeklini pangermanisme, panslavisme, v.s. klişeleriyle ifade edilen ırkçılık veya üstün ırk utopia'sı halinde olacaktır.

Romantik kültürün sanat anlayışı da, umumiyetle, bu vasıfları taşımaktadır. Yeni kültür mimaride *Rococo* şeklini almıştır. Fransa'da Renaissance'ın hamlesi iç harpleri yüzünden kararmıştı. 4 üncü Henri Paris'e girdiği zaman harap olmuş bir krallığın başına geçiyordu. Fransa'yı yeniden kurmak lâzımdı. Bu kurulan monarşinin yeni mimarisi İtalyan - castille tesirleriyle beslenmiş baroque idi. Versailles sarayı ve bahçeleri, Louvre bu devrin olgun eserleri idi. Fakat işe halk karışınca, burjuvazinin yeni hôtelleri kurulunca iş değişti. Taşkın ve tantanalı ifadeye bürünmüş klâsik formlar yerini malzemenin, stillerin karışmasından, tezyinatın çoğalmasından, her yerde millî renklerin hüküm sürmeye başlamasından sonra çok manzaralı yeni bir mimari aldı. Millî tarihlerin canlanması nisbetinde bu yeni mimariler hususileşti. Klâsik sanatın türlü formları, roman, gotik ve Renaissance'ın her yerde aldığı hususi vasıflarla birleşerek daha şahsi, daha mahallî terkiplere doğru gitti: 18 nci yüzyılın mimarisini bir tek binada göstermeye imkân yoktur. Formülünü ancak bu sentez çeşitliliğinde ve tarihî perspektivlerin çokluğunda bulabiliriz.

Heykel, hamleli, taşkın, münferit veya grup halinde halk heykeli halini almıştır. Pigalle'in mareşal dö Saxe kompozisyonu, Rude'ün «Gönüllülerin yola çıkışı», «mareşal ney» bu yeni heykelin belli başlı örnekleridir. Vakaa Akademisinin klâsik heykeli bütün yeniliklere rağmen mukavemet etmektedir. Fakat bu mukavemet gittikçe zayıflamada, devri temsil etmeden uzaklaşmadır. Reformun ve sübjektivizmin tesirleriyle heykel portre halini almıştır. Mermerin kendine has plâstik karakteri yerini portrenin psikolojik ifadesi tutmuştur. Voltaire büstünden beri bütün romantik heykelde bu psikolojik derinleşme hâkimdir.

Resim gittikçe Akademiden sokağa, atölyeden tabiata çıkmaktadır. Renaissance'da olduğu gibi bilgi ışığında gördüğünü tasvir etmiyor. Eşyaya bütün ruhu ile bakıyor, tabiatı ve tarihi ruhileştiriyor. Mevzuları ya millî tarih perspektivinden, ya hisli tabiattan seçilmiştir. Eski resimde tabiat yalnızca insanın dekoru idi. Şimdi başlı başına hâkimdir. İnsan ya silinmiş, ya onun unsuru haline gelmiştir. Gerek tabiat, gerek tarihe his, heyecan ve coşkunlukla bakılıyor. Renklerin keskinliği, kompozisyonun hareketi bu coşkunluğu ifade ediyor. Bu resim Boucher, Fragonard devrinin *les fêtes galantes*'i ile başladı; Corot ve Rousseau'da geniş tabiatı, taniat içindeki şehri verdi. Fakat bilhassa Delacroix ile romantizme mahsus bütün karakterleriyle olgunlaştı. Reformun tesiriyle Hollandada daha bir asır önceden evin hikâyesi ve konuşan tabiat, psikolojik portre doğmuştu. Bu bakımdan romantizmin en büyük habercisi Rembrandt oldu.

Edebiyatta klâsik kaidelerin, şekillerin kırılması, insanın kendi iç zenginliği içinde kütleyi aksettirmesi, sübjektif perspektivin derinleşmesi, benliğin

ağırlık merkezi oluşu, «roman» tarzının doğuşu devrin başlıca vasıflarıdır. Bu vasıflar reşimde ilk defa çok erken Rembrandt ile meydana çıktığı gibi, edebiyatta da Shakespeare ile hazırlandı. Onda trajedinin üç birlik kaidesi kırıldı: Artık ne mekân, ne zaman, ne mevzuda birlik kalmıyacaktı. Mühim olan ihtirasın gelişmesini ve kaderini bütün genişliği ile ele almaktı; aklın ihtirası yenmesi değil, ihtirasın şahlanması idi. Dram ferdi bir ihtirasın perspektivi içinde kütlenin işe karışması idi. Dram artık klasik trajedi gibi seçkin bir sınıfın süzölmüş lisanına değil, bütün içtimaî sınıfları kuşatan kütlenin lisanına dayanacaktır. Racine'in trajedilerinde 600 kelime kullandığı söylenir. Shakespeare bunu 19000'e çıkarmıştır. Bu genişleme sunî bir zenginlikten değil, bütün cemiyetin sahneye girmesinden ileri geliyordu. Asıl romantik kültür bundan birbuçuk asır sonra gelişecektir. Bunun için Shakespeare kendi zamanında klâsik kültürün tepkilerine uğradı. Ben Johnson, C. Marlow gibi orta derecede yazarlar onu unutturmaya çalıştılar. Ancak Oelenschleger, Schlegel ile beraber Shakespeare baştan keşfedildi. Önce Almanya'da, daha sonra İngiltere'de canlandı. Bu hareket Almanya'da Sturm und Drang hareketini, Goethe ve Schiller'i, Fransa'da Alfred de Vigny'yi, Victor Hugo'yu yetiştirdi. Goethe ilk dramında<sup>17</sup> İngiliz dram yazarını taklitle başladı. Hugo, Cromwell'e ön-sözünde «Romantizmin Beyannamesi» ni neşretti. Fakat hiç biri Shakespeare'in seviyesine ulaşamadılar. Dram trajedinin yerini aldığı gibi, romantik kültürün sonunda, roman da dramın yerini aldı. Romanın eski kültürlerde hiç bir yeri yoktur. Bu büsbütün yeni nevin doğması için Reformun ve halk hareketinin birleşmesi lâzımdı: Önce autobiographie ile başlayan roman insanın itirafları içinde cemiyeti aksettirmesi idi. Rembradt'ın portrede yaptığını o edebiyatta yapacaktı. Onu önce Reform hazırladı: Çünkü katoliklikte mümin günahlarını papaza itiraf eder, fakat bu itiraf confessionnel'in içinde gizli kaldığı için hiç bir netice doğuramazdı. Yalnız Augustinus ve İslâm'da Gazalî'nin itirafları edebiyatta yayılamayan bir başlangıç olmuştu. Protestanlıkta mümin Allah'ı kendi kalbinde bulduğu için, itiraflarını kendi kendine yapmış ve bu içten konuşma mânevî autobiographie'yi meydana getirmiştir. İlk şekli Luther de başladıktan sonra J. J. Rousseau'nun «İtiraflar» ında olgunlaştı. Fakat halk hareketi bunu tamamladı. Vicdan muhasebesi bir ferдин iç kıvrantısı olarak kalmıyor, bir cemiyetin kaynaşmasını aksettiriyordu. Bunun için roman dramın varisi oldu, ondan aldığı dersle ferdi ihtirasların derinliği içinde kütlenin hareketini ifade etti.

Musikide kaidenin genişlemesi, tabiat sesi klâsik ritmi yendi. Bütün içtimaî tabakaların melodileri işe karıştı. Halk musikisi, folklor unsurları, yer yer bu yeni terkinin millî bünyelere göre özellikler almasına sebep oldu. Klâsik

<sup>17</sup> Götz von Berlichingen.

müzik, askerî müzik ve halk müziği birleşti. Daha klâsik kültürün sonlarında opera başlayarak olgunluğunu symphonie ve drame musical'de kazandı. Romantik musikide taşkınlık ve tabiiyet, bu iki zıt kutup emsalsiz bir tarzda birleşiyordu. Mozart'da kısmen başlayan bu sanat şekli Beethoven'de kemale erdi. Berloiz'da ve daha sonra milletler birer birer sahneye çıktıkça Çek, Macar, Rus, v.s. müziklerinde devam etti. Romantik musikinin genişliği halk melodilerinin çok çeşitli yeni terkipler meydana getirmesini temin ediyordu: Brahms, Saint Saens, Rimsky Korsakof, Tschaikevsky, v.s. bunlardandır.

Romantik kültürde Düşünce de aynı yollardan geçti. Felsefede sübjektivizm ve idealizm temeli teşkil ediyor. Klâsik kültürün doğmatizmi daha Renaissance'dan beri sarsılmaya başlamıştı. Fakat yerine bir şey konmamıştı. Şimdi felsefede ağırlık merkezi **V a r l ı k** değil, **ş u u r** problemi idi: Bilgi ve tecrübe felsefesi! İşte yeni görüşün hareket noktası. Buradan dış âlemin inkârına, önce sübjektif, sonra mutlak idealizme varıldı: Berkeley, Kant, Fichte, Begel bu felsefenin başlıca merhaleleridir. Bu felsefî gelişmede hâkim vasıf tabiatın süjeleştirilmesi, ruhileştirilmesi, romantik kültürün sanatında da hâkim olan vasıftır. Romantik felsefe, sonunda, Schopenhauer'in **İ r a d e**'si ve Nietzsche'nin **K u d r e t İ r a d e**si şeklini aldı. Klâsik kültür içgüdülerden akla doğru gelişmenin, akıllaşmanın eseri idi. Romantik kültür akıldan içgüdülere doğru gidişin, bu taşkın isyanın eseridir. Klâsik kültür Ben'in derin güçlerinin inkârı ile başlıyor. Romantik kültür asıl bu şuuraltı güçlere, Ben'in şahlanmasına dayanıyor. Nietzsche, Ecce Homo da Sokrat'ın ve İsâ'nın karşısına kendisini koyarken ve yeni takvimin kendisiyle başladığını söylerken devrin karakterini bir mégalomanie adesesinde görmektedir.

İlimde bu kültür insana ait araştırmalara dikkatle eğildi. Fizik, fizyoloji, psikoloji birleşerek şuurunu açıklamaya çalıştı. Klâsik kültürde mantık ve tabiat kategorileri ağırlık merkezi idi. Renaissance kültüründe mekanik ve fizik onların yerini almıştı. Romantik kültürde ise bütün ağırlık insan ilimleri ve tarih üzerinde toplanmaktadır. Descartes'da başlayan hızla tabiat ilimleri ve matematik bugüne kadar gelişmesine devam ediyorsa, bunun sebebi bu ilimlerin, daha önce gördüğümüz gibi, nazariye ve tekniği birbirine tamamen bağlamaları, yeni endüstri ve kapitalin bu yeni ilimle elele vermiş olmasıdır. Fakat pragmatik ilmin bu tarzda tekâmülü yeni kültürü yalnız başına ifade edecek durumda değildir. Tabiatın fethi, her şeyden önce, insan ilimleri ve tarih üzerine dayandı: Ahlâk, demografya, iktisat, hukuk - Reform kültüründe başlayan hukuk - ve bütün bu araştırmaları besleyen tarih - Renaissance'da başlayan tarih - bu kültürün mayası oldu. Romantizm bir yandan yeryüzüne, tabiata, geçmişe doğru çevrilen insan tecessüsünü doyururken bir yandan yeni kıt'aları bulan, eski ülkeleri sömürge haline koyan kudretli bir tekniğe dayanı-

yordu. Milletler hem tarihte ve tabiatta insan ruhunun bütünlüğünü arayacak kadar samimi ve heyecanlı, hem de silâhlarının kuvvetiyle zayıf kavimleri köleleştirecek kadar vahşi idiler. Bu gelişme romantik kültürün doğurduğu başlıca buhrandı. Bazıları bu iki zıt manzaradan yalnız birine bakarak ötekini sahte ve aldatıcı saymada haksızdılar. Onların her ikisi de aynı derecede bu çağı temsil etmektedir: Romantik hem yeni ideale, milletler perspektivinden görülmüş insanlığa inanmıştır, hem emperyalizmin ve yeni teknik zaferlerin kazandırdığı egoizmi geliştirmektedir. Fichte'de Ben'in tanrılaştırılması ile üstün ırk fikri Garbın kendi kendine ibadeti halini almıştır.

Bu zıtlığı pek erkenden duyan Pascal olmuştu. İnsanda geometri zihniyeti ile ince görüş - esprit de finesse -, «kalb mantığı» nı ayırıyordu. Fakat romantik bu iki sahayı aynı kaynaktan birleştirdiği için zıtlık buhranla sona erecekti. Nietzsche veya Hegel ayrı ayrı yönlerden idealist oldukları kadar egoist ve emperyalist görüşü beslemekte idiler. İşte romantizmde teknik düşünce ile derin düşüncenin, aynı kökten gelen bu iki dalın zıtlığı bu kültürün parçalanmasıyla sona ermiştir.



Romantizmin bünyesindeki bu çatışkan vasıf nihayet, onun parçalanmasına sebep oldu. Irk üstünlüğü fikri, emperyalizm, sömürgecilik, kapitalist egoizmi, halkta ve başka ülkelerde bu hareketlere karşı uyanan tepkiler bir yana ayrıldı; romantizmin his taşkınlığı, ülküclüğü, yeni ülkeler ve yeni kültürler hasreti (*exotisme*) bir yana ayrıldı. Bu ikincisinde yakın zamanlara kadar mukavemet eden Pierre Loti gibi sanatkarlar vardır. Onsekizinci yüzyılda ise Lamartine, Chateaubriand ve Byron'da bu iki kutup henüz ayrılmamıştı.

Ayrılış neden oldu? Bunun sebebini ideolojik hasbîlik ile devrin doğurduğu gerçek, yani makineleşme ve emperyalizm arasında her türlü bağlantının kesilmesinde aramalıdır. Endüstrileşme ve makineleşme romantik olmayan bir «milliyetçilik» in gelişmesiyle sona erdi. Bu realist milliyetçilik, hakikatte, yalnız millî egoizme'lere dayandığı için temelinde iktisadî - siyasî bir istilâcılık bulunuyordu. Kudretliler istilâ edecekler ve zayıfları ya himaye altına alacaklar veya sömürge haline koyacaklardı. Kudretli olmayanlar da bu istilâyaya karşı ya bir kudretliye sığınacaklar veya egoizmle mücadele edecek başka bir realist temel arayacaklardı. İşte bu yeni realist kültür demokratik cemiyetin billûrlaşmasıyla meydana çıktı.

Romantik kültür klâsik eğitimin yerine yeni bir eğitim tarzı koymuştu. Yunan - Lâtin humanizm'ine dayanan eski kültür çabuk yayılmıyordu. Şimdi millî tarihe, folklor temelli edebiyata, tabiat bilgisine dayanan kültür daha geniş kütlelere yayılmakta idi. Öğretimin demokratlaşması - ve umumileşmesi -

bunun eseridir. Bu hâdise başı başına bir gelişme sebebi değil, romantik kültürün ve onu besleyen cemiyetin neticesidir. Bu kültür daima Halka Doğru, Köye Doğru, Millî Tarihe Doğru çevrildiği için eğitimin yayılma istikameti ve bilginin umumileşmesi de bunun sonunda doğmuştur.

Romantik kültür yalnız büyük kapitalistlere değil, umumiyetle burjuvalaşan halka, bilhassa orta sınıflara dayanıyordu. Bu sınıflar - küçük endüstri mensupları, küçük tüccar, aydınlar, memurlar, v.s. - gelenekle, halkın âdetleriyle beslenmekte idi. Gelişmesi onlardan kuvvet almasına bağlı idi. Fakat orta sınıflar - Marx'çıların dediği gibi - daima «muhafazakâr» olmamıştır. Bir çok yerlerde millî hareketlerin uyanması bu sınıflar sayesinde mümkün olduğu için, onlar hattâ ileri ve inkılâpçı bir rol oynamışlardır. Meselâ Tanzimat'tan beri Türkiye'de durum böyledir. Buna karşı millî hareketlerin geleneğe, hattâ geriliğe dayanarak geliştiği yerler de vardır. Bu durum orta sınıfların üstün sınıfla birleştiği emperyalist cereyanlarda en fazla hissedilmektedir. 19 uncu yüzyıl içinde doğan *pangermanisme*, *panslavisme* hareketleri gibi.

Fakat endüstrileşmenin tekâmülü bu muvazeneyi imkânsız hale getirdi. Sermaye ile iş ayrı ellerde toplanmaya başladı: Bu suretle bir yanda orta sınıfları tehlikeye düşüren büyük sermaye sahipleri, öte yanda sermayeden mahrum olan işçi sınıfı meydana çıktı. Bu yeni hâdise büyük şehirlerde, henüz *organisé* olmamış olan isimsiz halk kütesinin, «sokak» ın yavaş yavaş bir kuvvet halini almasıyla sona erdi. Büyük halk kütesi içinde bir kısım işçiler, köylüler, müstahdemler, küçük memurlar, v.s. bulunuyordu. Bu halk kütesi, büyük bir artış ve kaynaşma içinde olan şehirlerde henüz şekilsiz ve müphem bir kuvvetten, hedefini bulamamış bir cereyan başlangıcından başka bir şey değildi. Bu kütenin - menşei ne kadar farklı da olsa - müşterek bir vasfı vardı: artık romantik kültürün temel değerlerine bağlanmıyordu. Onun için romantizm ideali ölmüştü. Fakat bu kütenin buna karşı ileri sürdüğü başka bir ideal de yoktu. O ancak bir homurtu halinde ve belirsiz şikâyet içinde birleşen bir «idealsizlik» formülü ile ifade edilebilirdi. İşte parçalanmış cemiyetin kutuplarını ayrı ayrı *organisé* olurlarken bu şekilsiz ve müphem kuvvetten faydalanmaya çalıştılar: Bu kuvvet işçilerin teşkilâtı, büyük kapitalistler, hattâ bazan orta sınıfların teşkilâtlarının işine yaradı. Denebilir ki, bu müphem ve şekilsiz kuvvet, bu idealsiz demografik cereyan olmasaydı romantik kültürün çöküntü devresinde parçalanmış zümrelerden hiç biri yalnız kendi teşkilâtlarıyla cemiyete hâkim olamazlardı. Nitekim 19 uncu yüzyıl başından beri sendikalizm, sokak muharebeleri, bunların zaman zaman yeni cemiyetin üç teşkilâtlı sınıfindan biri hesabına kullanılması yeni kültür için lâzım gelen şartları hazırlamıştır.

Demokratik cemiyet siyasî bakımdan parlamentariste'dir. Ve böyle bir mecliste muvazene üç esaslı kuvvet arasında kurulmaktadır. Ne kapitalistler, ne işçiler, ne orta sınıflar kendi başlarına yeni cemiyetin temeli olacak bir kültürü ileri süremezler. Çünkü onları yetiştiren ve henüz dayanmakta oldukları şartlar devam etmektedir. Fakat cemiyette hiç bir belirli sınıf teşkilâtının malı olmayan şekilsiz kütle gittikçe büyümekte, ihmal edilmez bir kuvvet olmaktadır. Bu kuvvet, sınıfını kaybetmişler (*déclassés*), kökünden ayrılanlar (*déracinés*), intibaksız, istikrarsız hayat şartları içinde belirsiz bir durumda bulunanlar arasında meydana çıkan bir menfilik, reddediş, inanmayı, idealsizlik kuvvetidir. Gerçek üstü bir değerler skalası kabul etmedikleri; dine, ahlâka, milliyete, sınıf suuruna, insanlığa şüpheli gözle baktıkları için, buna hususi bir mânada «realist kuvvet» de diyebiliriz. İşte yeni cemiyetin çekirdeğini bu kuvvet teşkil etti. Ancak onun yeni bir kültür bünyesi halini alması için mühim bir adım lâzımdı. Bu da müphem ve şekilsiz temayülün ifade edilmiş ve şekilli bir formül kazanmasını temin eden yardımcı bir kuvvetin bulunması idi. Parlamento muvazenesini bozarak hâkimiyeti eline geçirmek isteyen üç sınıftan biri bu kuvvetle birleştiği zaman, o yeni bir kültür ve eğitim sekinde ifadesini bulmuştur. Kapitalistler bu şekilsiz cereyanla birleşince, buradan istilâci *égoisme* ve faşizm fikirleri doğdu. İşçi teşkilâtı bu cereyanla birleştiği zaman ihtilâci sosyalizm fikirleri haline geldi. «*Realist*» veya idealsiz kültür bütün uhrevî, dünyevî idealleri reddettiği için *nihiliste* adını da alabilir. Böyle bir kültürün gelişmesi her şeyden önce romantik kültür temellerinin sarsılmasıyla mümkün olabilirdi. Herhangi bir sınıf tahakkümü makineleşmenin neticelerinden tamamen faydalanmak için ve iktidarı eline geçirinceye kadar, bu idealsiz cereyana dayanmayı isteyebilirdi. Fakat daha sonra realizm kendi başına bir düşünce ve zevk tarzı, bir hayat anlayışı olan yeni bir sanat ve bilgi nizamı ve çok hususi bir mânada yeni bir «ideal» olarak meydana çıkmıştır. Bütün bu hâdiseler 19 uncu yüzyılın yarısından sonra ve asrımızın ilk yıllarında cereyan etmiş ve realist kültürde ideal yetmezliği onun tam bir krizle sona ermesine, yerini tam fertcilik, tam nihilizm, hattâ realite inkârına bırakmasına sebep olmuştur.

Realist kültür, görünüşte, sanat ve düşünce bakımından çok insicamlıdır: Çünkü realite temeline dayanır; hareket noktası tecrübeden gelen bilgidir. Bundan dolayı kendi köklerini Antik çağın klâsik kültürüne kadar çıkarmakta, kendini Transandan varlığa, ideal kıymetlere, mistik düşünceye imanın tam karşısına koymaktadır. Bütün bilgi tarihinin, *Renaissance*'dan ve modern ilim ve teknikten geçerek, bugüne kadar kendisini hazırladığını iddia etmektedir. Ulaştığı son noktada bilginin, kıymetleri bir anatomi mevzuu haline getirmesi ve inanma imkânını ortadan kaldırmasına da kendi sisteminin zaferi gözü ile bakmaktadır. Acaba böyle bir kültürün sanat anlayışı nedir?



Mimaride realizm, çok yazık ki, hiç bir yeni şekil getirememiştir. Bütün yaptığı, sanatı yeni tekniğin mutlak hükmü altına koymaktır. Halbuki hiç bir devirde sanat yalnızca teknik zaruretlerinin neticesi değildir. Piramidal yükseliş, iç boşluğu, kubbe, sütun başlıkları v.s. nin belirli tekniklerle sıkı alâkası olmakla beraber, bu sanat unsurları doğrudan doğruya onların eseri değildir. Taştan, demir kenetli bina yapmanın zarurî olduğu devirde Roma, Bizans, Selçuk, v.s. gibi ayrı stiller doğmuştur. Realist mimarî ise modern tekniğin büsbütün hükmünü kabul etmektedir. Bu hükmün nereye kadar gideceğini kestirmek kabil değilse de, bizzat bu teknik hâkimiyeti içinde realizmi aşan bir kültürün doğuşu bile bunun imkânsızlığını göstermeye yeter.

Resimde realizm çirkin hakikat, *déformation*, tenkid, hiciv, istihza şeklini almıştır. Her şeyden önce içtimaî hücum ve tenkid silâhı olarak kullanılmıştır. *Renaissance*'da edebiyatın Servantes ve Scarron'la yaptığını şimdi resim Goya ile yapmaya başladı. Bu hareket daha önce Velasquez'in soysuzlaşmış hükümdar ailelerine, kanbur, cüce ve çarpık vücutlara ait kompozisyon ve portreleriyle açılmıştı. Fakat Goya, Napoléon istilâsına ve şiddetine karşı yaptığı *Désastres de la Guerre*'deki desenleriyle, kıtal ve zulümleri tasvir eden kompozisyonlarıyla bu çığırın son derece genişletti. Fransa'da Edouard Manet önce akademik resimle başlamışken realist cereyan içinde kuvvetli eserler verdi. Lautrec sefih kadınlar ve barlara ait tasvirlerinde, Degas işçi kadınlara ve halk hayatına ait eserlerinde, Daumier «bedava seyirciler», «üçüncü mevki yolcuları», «Don Quichotte» gibi eserleri ve bir çok karikatürlerinde bu çığırın ilerlettiler.

Edebiyatta realizm bunlara paralel mühim adımlar attı: Şiirde Baudelaire, Rimbaud, Eg. Poe hastalığı, ızdırabı, rezil hayatı tasvir etmekle öğündüler. Bu sanat anlayışı André Gide ve Oscar Wilde'e kadar geldi. Bu şiir idealsizlik ve bundan doğan «hayatın boşluğu», can sıkıntısı (*spleen*) üzerinde duruyordu. Romanda Balzac ile başlayan realizm Zola'nın natüralizminde, Goncourt kardeşlerin marazî verasete ait tahlillerinde, İbsen'in müfrit ferdiyetçiliğinde, Gorki'nin «serseriler» inde gelişti. Dostoiwsky romantik devrin sonunda, Nietzsche'nin «Kudret İradesi» ile hiristiyanlığın «feragat» i arasındaki çatışmadan hareket etti, fakat marazî tiplerin tahlilinde anarşizme ve nihilizme ulaştı. Tostoy, esasında hiristiyan idealist olmakla beraber, «Harp ve Sulh» de, «İvan İltich'in ölümü» nde bu nihilizmden ayrılamadı.

Musikide realizm, melodilerin teknik nüfuzu altında makineleşme şeklini aldı. Klâsik ve romantik kültürlerin büyük eserleriyle bu misiki karşılaştırılınca, makineleşen musikinin yeni hayatın krizini aksettirdiği kanaati çok yaygındır. Bu kanaat eski kültürle yetişenlerin gelenek tesirinden kurtulamamalarından mı, yoksa aslında bu musikinin imkânsız bir yolda bulunuşundan mı ileri

geldiğini kestirmek gelecek devirlerde mümkün olacaktır. Ancak bugün dahi bu musikinin aşıldığı başka bir kültürün mevcut olduğunu görüyoruz.

Realist kültür düşünce sahasında da *conséquent*'dir. Felsefede realizm ilimlilik, ihtimaliyetçilik, pozitivizm şeklini almıştır. Bu felsefeye göre gerçekten başka dayanılacak kıymet temeli yoktur. Bütün normlar meşruluklarını yalnız gerçekten alırlar. Tecrübe verileri, müsbet bilgi biricik hakikat temelidir. Fakat bu bilgiyi kanunileştiren (*légaliser eden*) tecrübe üstü hiç bir prensip olmadığı için, hakikatın ancak ihtimalî olması lâzım gelir. İçtimaî felsefede realizm kütlenin gerçeğini ve tekâmülünü üstün gördüğü zaman *marxisme*, ferdin gerçeğini ve tekâmülünü üstün gördüğü zaman anarsizm - Bakounine, Kropotkine, M. Stirner, v.s. - şeklini almıştır. Bunun A. Sellière 'deki Emperyalizm felsefesi, F. Le Dantec'deki «Egoizm ahlâkı» gibi şekilleri de vardır. Herhalde bütün manzaralarıyla realist felsefe - hattâ en imanlı, en heyecanlı önderlerinden Aug. Comte'da dahi - realiteyi aşan hiç bir ideal, norm ve gaye kabul etmediği için bir çıkmazın içinde bulunduğu görülüyor. Çünkü ilk safhasında realist felsefe aynı zamanda idealisttir: Şu şartla ki ideali bizzat realiteden çıkarmağa çalışmaktadır. Fakat tahlil ilerledikçe kör realitenin, şuursuz determinizmin insana hiç bir ideal teklif etmediği görülecek, realist felsefenin idealizmi yalnız bir gündelik hâkimiyet ülküsü derecesine düşecektir.

İlimde realizm kendini en kuvvetli hisseder. Çünkü ilmin prensipleri olan objektiflik, gayri şahsîlik ve fayda gütmemezliğin ancak bu suretle temin edileceğine kanidir. Antik çağdan beri ilimlerin yalnız bu prensiplerle geliştiğini, ilim tarihine dayanarak ileri sürer. Fakat ilmi realizm de bu nihilist - idealsiz görüşün elinde, iddia ettiği gibi bu temellere bağlı kalmamıştır. Çünkü klâsik kültürün veya *Renaissance*'ın ilmi her ne kadar aynı prensiplere bağlı ise de, onlardan hiç birinde ilim bütün kültürü tek başına organize etmek iddiasında değildir. Klâsik kültür rasyonel olan kendi ideal değerlerine bağlıdır. *Renaissance*'da ilim hürriyet ve tabiat sevgisinden ibaret yeni bir ideale hizmet etmektedir. Romantik kültürde ideal insanın tarihi varlığına, millî oluşuna ve millî perspektivlerden görülen insanlık idealine hizmet etmektedir. Halbuki realist kültürde ilim kendi dışında hiç bir ideale inanmamaktadır. Bütün ideallerin kendinden çıkacağını zannetmektedir. Fakat realitenin tahlili ile ulaşılan neticeler - varlık hükümleri - bize aslâ ideali ve normları - yani kıymet hükümlerini - vermezler: Bir faziletin hangi içtimaî şartlardan doğduğunu bilmek o fazileti icra etmek demek değildir. Böyle bir tahlil faziletler hakkında o derecede relativiste bir kanaate ulaşır ki, neticede, bunlardan bize en yakını tercih etmenin ideal ve iman olmak bakımından hiç bir müeyyidesi kalmıyacak ve o yalnızca bir *hugiène* tedbiri derecesine düşecektir.

Nitekim realist ilim, maddeye ait teknikle gelişen ilimler - fizik, kimya, ast-

ronomi - müstesna olmak üzere, daima bu menfi ve kötümser neticelere ulaşmıştır. Tabiat ilimleri sahasındaki araştırma *darwinisme*, *mutation* fikirlerinin gelişmesi, ahlâkın, ideal değerlerin hayat mücadelesi ve kuvvetlinin zayıf ezmesi prensipine göre açıklanması neticesini doğurmuştur ki, bunun içtimâ ilimler sahasında ne kadar kötümser ve menfi olduğunu son asrın ilk dörtte biri göstermeye yeter. Bizzat marxisme, materyalizm, egoizm, körü körüne ve öldüresive rekabet fikirleri bu cereyanın ileri sürdüğü sırf menfi norm'lar veya ideallerdir. Bunların yanında halk ruhunun yıkıcı kuvvetini aydınlatmaya çalışan kavimler psikolojisi (Wundt, Gustave Le Bon), irsî ve bünyevî ruh hastalıklarını derinleştiren *Eugénique*, *Psychopathologie* realist kültürde uzun müddet ilmin kötümser görüşünü arttıran iki esaslı ışık hizmetini gördüler: Bir yandan *marxisme* veya onu besleyen darwincilik fikirleri, bir yandan da bu çapraşık, bozuk, çarpık insan bedenleri ve ruhlarına ait tahliller edebiyatta aynı cereyanlarla paralel gelişmiş veya onları beslemiştir. Resimde çarpık ve anormal vcutların tasviri daha eskiye gider. Fakat edebiyatta natüralizmle - Zola, Goncourt'lar - ilim kötümser idealsizlik ve anormalin tahlili merakı yan yana yürümüş, denebilir ki her ikisi karşılıklı birbirinin gelişmesine hizmet etmiştir.

Böyle bir kültür insanlık tarihinde gördüğümüz nünunelerden hiç biriyle kıyas edilemez ve onlardan kuvvet aldığını iddia etmesine imkân yoktur. Vaka müsbet bilginin gelişme tarihi bakımından müşterek noktalar vardır; fakat bu onun yeni bir kültür nizamı olması için yetmez. Çünkü realist kültür veya bu adı verdiğimiz intikal devresi yalnızca gayelerini kaybetmiş vasıta değerlerden ibaret kalmıştır. Gerçeklerin tahliline dayanır, fakat her türlü idealden mahrumdur. Aug. Comte'un «İnsanlık dini» kendi prensipleriyle tezat halinde garip bir ferdi aşk kültüründen doğmuştur. Bundan dolayı da devamına imkân yoktur.

Oswald Spengler, «Garbın çöküşü» adlı eserinde romantik kültürde bu medeniyetin zirvelerini görüyor ve bütün sözlerini bitirdiğine kâni bulunuyordu<sup>18</sup>. Fakat bir çokları bu kötümser görüşe katılmamaktadır. Werner Sombart'a göre «l'ère économique» Garbın kültür bakımından alçalışıdır, fakat bu manevî medeniyet kendisini tekrar bulacaktır<sup>19</sup>. Gina Lombroso bütün mesuliyeti makineleşmede buluyor<sup>20</sup>. Keiserling'e göre bugünün örnek insanı «şoför» dür ve şoför makine kullanan vahşiden başka bir şey değildir<sup>21</sup>. Bununla

<sup>18</sup> Oswald Spengler, *Untergang des Abendlands*, Fransızca tercümesi: *La déclin de l'Occident*, 1931, Gallimard

<sup>19</sup> Werner Sombart, *Le Socialisme Allemand*, 1938, Payot.

<sup>20</sup> Gina Lombroso, *La rançon du machinisme*, 1931, Payot.

<sup>21</sup> H. de Keiserling, *Le Monde qui Nait*, trad. par Ch. Sénichal, 1927.

beraber faşizm ve bolşevizmde hâkim olan bu yeni şoför tipi «Doğan dünya»nın kültürünü aslâ temsil edemez. Bu kültür bütün dünya kültürlerine ve tarihine açık olan seçkinlerin eseri olacaktır<sup>22</sup>.

Realist kültür daha yarım asır geçmeden kendi içinden parçalanmaya yüz tuttu. Bu parçalanma bir çok zıt kutupların (*dichotomie*) lerin karşılaşmasıyla başladı: 1) Bir yanda hürriyet, öte yanda müsavat arzuları aynı zamanda gerçekleşemezdi. Birinin gerçekleşmesi ötekini yok etmeye, bu da realist kültürün dayandığı «insan hakları» nı bozmaya götürecektir. 2) Bir yanda bütün realite öte yanda gerçekleşmesi istenen ideal kavramı aynı zamanda meydana çıkamazlar. Biri meydana çıkınca öteki kaybolur. 3) Bir yanda yalnız toplumun gerçek olduğu fikri, öte yanda asıl gerçeğin yalnız fert olduğu fikri realist kültür görüşünde aynı zamanda yer bulamaz. Biri kabul edilince öteki kaybolur. Bu zıt kutuplar realizmi parçalanmaya götürür. Çünkü onu besleyen cemiyetin üç tabakasından hiç biri bu kültürü devam ettirecek şartlara sahip değildir. Ne kapitalistler idealsiz ve gaye-değersiz bir cemiyette kendi egoizmlelerinden bir kültür şekli çıkarabilir. Ne işçiler böyle bir cemiyette «sendikalizm» adı altında idealsiz bir kültürü besleyebilirler. Ne de orta sınıflar! Öyle ise bu kültür yeni bir hayat şekline yerini bırakacaktır. Bu cemiyet parçalanarak ferdi değerlere doğru gitme istidadındadır. Vakaa modern iş bölümünün yüksek derecede farklaşması, bilgi ihtisaslarının son derecede artması, değerlerin ayrılması, yüksek ve orta tabakalarda fertliklerin ifrat derecede gelişmesi, kapitalizmin aşırı büyümesi yüzünden büyük şehirlerin son derecede kesifleşmesi, sınıflar muvazenesinin bozulması, itikatların çözülmesi, makineleşme, robotların hakiki şahsiyetler yerini alması bu yeni çözülüşün başlıca vasıflarıdır. Yeni kültür anarşik bir cemiyet bünyesi içinde gelişmektedir. Bunu da realist kültür gibi devamlı saymak çok güçtür. Fakat hiç değilse ondan farkı sözde-ideal bir değerler nizamı meydana getirmesidir.

Bu yeni kültür *impressionisme* ve *surréalisme* karakterleriyle ifade edilebilen müfrit ferdiyetçi inkâr kültürüdür. Temelinde realist kültürden farkı yoktur. Fakat onun kendi istikametinde çözülmesinden doğduğu için, realist kültürün beklediği catastrophale vaziyeti temsil eder gibi görünüyor.

Mimaride bu kültürün başlıca vasıfları *cubisme* ve *futurisme*'dir. Sonsuz sür'at, istikrarsızlık, şekillerden bıkmak, hiç bir şekil içinde karar kılamamak, bu C a n s ı k ı n t ı s ı kültürünün mimaride görünen karakteristikleridir. Tekniğin ve içtimaî zaruretlerin doğurduğu ölçsüz yükselişler, nisbetsiz binalar buraya giremez. Ancak bina bu yeni mimaride hareketi ve temelden kurtuluşu temsil etmek istemektedir. Antik sanat sağlam bir zemine dayandığı için

<sup>22</sup> Aynı eser Türkçeye M. Şekip Tunç tarafından çevrilmiş ve *Hayat* Dergisinde tefrika edilmiştir.

piramidal idi. Klâsik mimarî göğe yükselişi hedef edindiği zaman bu vasfını kaybetmemiştir: Süleymaniye, Gotik katedrali gibi. Katedral seffarılaşarak duvarların baskısından kurtulmaya çalışıyordu. Modern bina önce sürati, ufki hareketi taklid ederek başladı. Toprağa doğru inen şakuki hatlardan kurtulmak, bir gemi veya trenin hareketini ifade etmek istedi. Sonra bununla kanmayarak, temelle alâkasını kesmek, bir uçak gibi yükselmek istedi. Modern mimarının yeni vasıfları taş veya beton kütmesine verilen İ f a d e 'den geliyor. Mimarî bu suretle üstün dereceden kendi gayesine ulaştığı kanaatindedir (\*).

Heykelde *impressionisme* ve *surréalisme* asrın başından beri gelişmektedir. Rodin, heykeli taşın plâstik baskısından kurtarmaya, ona en geniş impression ve ifade degeri vermeye çalıştı: Öpüş, Calais burjuvaları, Allahın eli bunun mükemmel örnekleridir. Fakat heykel rüyaya sığınma ve realiteden kurtulma cehdini elden bırakmadı. Bu yine Rodin'de doğdu. Zamanımızın heykeltraşlarında etten ve beden şekillerinden tecrid edilmiş mücerret heykeller halini aldı.

Resimde *impressionisme* ve *cubisme* çığırını açıldı. Modern sanatın en tipik örneklerini bilhassa resim verdi. Ressam Akademi'den, atölyeden güneşe çıkmıştır. Artık üstadların örneklerine göre gelenek bilginin gösterdiğini çizmiyor. Fakat yalnız tecrübenin verdiği, kendi *impresson*'larını çiziyor. Bunlar güneşten aldığımız sonsuz sayıda izler ve bu izlerin bizimle hava arasında hür ve türüü şekilde terkiplerinden ibarettir. Resimde gerçek şekiller, konturlar, tam renkler yoktur. Yalnız intibalar, görünen şeyler vardır. Ressam gerçekleri değil, g ö r ü n e n leri resmeder. *Impressionisme* daha ilerde *pointillisme*, yeni *empresyonizm* şekillerini aldı. Fransada Chevreul'ün ışık tecrübelerinden faydalanan Claude Monet, Sisley, Pissaro en güzel örnekleri teşkil eder. Renoir, Degas hudut üzerinde *impressionisme*'le birleştiler. *Impressionisme*'de realite duygusu kayboluyor. Ressam eşyayı değil, kendi intibalarını resmediyor. Fakat burada henüz güneşle kendi arasında müşterek bir çalışma vardır. Daha ilerde resim *expresionisme* ile tam ifade sanatı olacak, eşyaya kendi duyduğunu aksettirecektir. Daha ilerde de kübizm (*cubisme*) ve *abstractionisme* eşyayı mücerret şekiller halinde görmeye varacaktır. Bu yolun zirvesinde iki istikamet ayrıldı: Picasso ve Braque mücerretcilikte son hadde vardılar. Buradan hiç bir figürü hatırlatmayan mücerretcilik (*abstractionisme non figuratif*) doğdu. Fakat bir kısım ressamlar, meselâ Salvador Dali resimde realite-üstü sanat yapmak istedi. Oraya şuur-dışının dramını, rüya hayallerini aksettirdi. Bu, rüyamın gerçek hayallerden imâl ettiği gerçek olmiyan varlıklar sahasıdır. Umumi tâbiriyle «ifade» sanatı olmak isteyen resim artık gerçeği, içtimaî hayatı tasvirden vazgeçmiştir. Tabiat veya cemiyet halindeki gerçekten kaçmakta, hayale, rüyaya, şuur-dışına sığınmaktadır.

(\*) Pierre Frankstel, *Art et Technique* 1956, Edition de Minuit.

Edebiyatta impressionisme H. de Reignier, Verharen, v.s. ile başladı. Bilhassa *symbolisme* şeklinde gelişti. Stéphan Mallarmé, Paul Valéry ile en güzel eserlerini verdi. Symbolisme «sanat için sanat» teziyle beraber yürüyordu. Artık şiir mevzua ehemmiyet vermiyor. Dinî, ahlâkî, siyasî bütün gayelerden, içtimâî fonksiyonundan vazgeçiyor; kendi başına gaye oluyordu. Şiirin hedefi yalnızca kendisi idi. Buna şiirin bütün değerlerden ayrılarak bağımsız ve mutlak değer olması da deniyor. Şiir fikrin himayesine muhtaç değildir; kendi dünyası kendine yeter. Nitekim cemiyetten kaçtığı gibi umumiyetle realiteden de kaçmaktadır. Şairin realiteden kaçışı (*évasion*) gerçek-üstü (*surréel*) bir âlemde kuruluşu, eski şiir tarzlarını hitabet, nutuk, hikâye gibi «nesir derecesine düşmüş» vasıflar olmakla itham edişi ona mağrur, münzevî bir tavır vermektedir. Surréalisme böylece şiirin en sarîh nazariyesi oldu: Geçen asır Rimbaud ile başlayan hareket son zamanlarda birdenbire yayıldı ve bir çığır oldu. Eskilere giderek orada kendine kökler aradı: İkinci Faust'da, marquis de sade'da Radcliff'in hikâyelerinde, Novalis'de, Edgar Poe'da, M. Maeterlinck'de bu kökleri bulduğuna inandı. Eluard ve Aragon bu tarzı son hudutlarına götürmekte ve resimde olduğu gibi realiteden kaçış «garabet» (*maniérisme*) derecesine varmaktadır.

Cereyan bu suretle bir temayül ve program olmaktan çok ileri gitti. Mütecaviz bir cephe halini almaya başladı. Ruhun hürriyeti, rüya ve şuur dışının hâkimiyeti, arzunun serbest bırakılması şeklinde hüküm sürmesi için yeni sanat buna engel olduğuna inandığı her şeye hücum etti: Mantiğa, determinizme, sebeplik fikrine, gramer kadrolarına, düşünce nizamına, arzuyu baskıya koyan bütün kuvvetlere, dine, aileye, ahlâka, göreneğe, geleneğe hücum etti. Bütün bunların, istisnasız, hakikî ruh inkişafına ket vuran sun'î ve zararlı yükler olduğunu iddiaya kalktı. Bu suretle cereyan, mevcut kıymetlere hücumdan ibaret bu menfî hareketin arkasında şuur dışı'nı, harika'yı, rüya'yı, deli'liği, birsam hallerini, hâsılı mantık dekoru içerisinde dağınık olarak yaşayan *fantastique* ve harikalı ne varsa her şeyi değerlendirdi. Onları müsbet kıymetler olarak ileri sürdü. Bu suretle sistemleşen hareketin son hedefi rüya ile gerçeğin, bu iki zıt âlemin uzlaştırılmasına varıyor, rüyanın ve arzunun hiç bir baskıya uğramadan içinde yaşayabileceği bir gerçeği hazırlamak oluyordu. Yeni şiir ve nesrin nazariyesini André Breton Manifeste bu surréalisme de verdi. O zamandan beri yeni cereyan resimde ve diğer sanat dallarında paralel olarak gelişmekte ve gittikçe bütün Garp dünyasını sarmaktadır.

Musikide de kilise, ordu ve halk musikileri yerine makine ve teknik musikisinin geçişi surréalisme'in tezahürü olarak görülmeğe isteniyor. Henüz bunun tam nazariyesi yapılmış değildir. Fakat acaba bu yeni sanat «realiteden kaçma» vasfıyla içtimâî fonksiyon olmaktan ne derecede çıkıyor. Dikkat edilirse bütün yeni sanat yeni cemiyet tarzına, yeni hayat şartlarına uymaktadır. Ay-

nca bu «realiteden kaçış» realitenin katlanılmaz bir ızdırap yükü ve korkunç olmasından ileri gelen bir sığınma ihtiyacının tezahürüdür. Realiteden kaçan sanat, realte üstünde kendine yeni saha ararken, bunun bütün kültürlerde baş vurulan hayal ve şuuraltı projection'larından başka bir şey olmadığını hatırlamalıdır. Şiir bir çok fonksiyonları nesre bırakırken yine de prosaïque bazı ifadelere başvurmadan kurtulamıyor. Aynı ifadeleri realiteden kaçmadığı nisbette nesir de kullanıyor.

Yeni kültür felsefede aynı merhalelerden geçmektedir: 1) O önce empresyonist felsefe olmuştur. Bu görüş daha David Hume'un Berkeley'i tenkid ettiği zaman başlamıştı: Eğer varlık benim idraklerimden ibaretse, dış âlem yoksa, şuur da aslında bir intibalar (*impressions*) koleksiyonundan başka bir şey değildir. O halde sübjektif intibalar veya görünüş (*phénomène*) lerden başka hiç bir temel yoktur. Fenomenizmin bu iç ve dış âlemleri pulveriser eden görüşü, idéalisme ve romantizmin zaferine rağmen, Garp düşüncesini şiddetle sarsıtı. Ernst Mach'da pozitivism şekline aldı: Sarsılmaz bir temel olarak ne süje, ne obje vardır. Her ikisi de iki ayrı tarzda birer duyum ve izlem kompleksidir. Alemin temelinde yalnız duyumlar ve impression'lar vardır. 2) Bu impressionist felsefe daha ilerde nihilisme ve hayalcilik (*illusionisme*) şekline aldı. Nietzsche'ye göre içinde bilgi de bulunmak üzere bütün değerler levhasını biz yaratıyoruz. Onların gerçekle ilgisi yoktur. üst-insan (*Übermensch*) bir değerler levhası yerine başkasını koyan, yeni değerler levhası yaratandır. Hiç bir fikir, hiç bir nazariye gerçekten çıkmaz, icadedilir ve sürü bu *illusion*'u gerçek diye kabul eder. Bir adım ilerde bu felsefenin metafizik temeli olan «Kudret İradesi» nden de vazgeçiliyor: şuur varolmak için çırpınmadan başka bir şey değildir. Onun geçmişten geleceğe doğru süresi (*durée*) yoktur. O her an yok olmaya mahkûm bir lahzadır. Varlığa çıkmak için, eşya gibi devam etmek için ya geçmişte hayallere tutunmada, ya kendini geleceğe aksettirmededir. Varolmak için çırpınan şuur yokluk karşısındaki dehşet duygusundan doğmuştur. [Bu fikirler Heidegger Sartre gibi existentialiste'lere aittir.] İnsanın değer olarak, ideal olarak ileri sürdüğü her şey bu varoluş cehdinin gelecekteki projection'u, bu yokluk ortasında çırpınan ve tek kalmaya mahkûm ferdi existence'ın «ifade» sidir. Bunun için existence felsefesi sanattaki expressionisme'e ve bir dereceye kadar surréalisme'e tekabül eder. 3) Felsefe aynı zamanda tamamen surréalisme halini de aldı. Bu son görüş André Breton, Albert Camus tarafından formüle edildi<sup>23</sup>. Buna yalnız nihilisme veya yokluk karşısında duyulan dehşet felsefesi denemez. Burada insan gerçekten kaçarak, gerçeğin üzerinde âni yaşamak imkânı bulmaktadır. Surréalisme'in bu şekli belki de zamanı inkâr eden ve anle edebiyeti birleştiren, ızdırap ve kıvrantının ötesinde, günde-

<sup>23</sup> Albert Camus, *Le Mont de Cusuphe L'Homme révolté*, 1951, Gallimard.

lik hayatın içinde ebedilik huzurunun tecrübesini yapan panthéiste'in, meselâ Muhyiddin ibn Arabî'nin görüşüne yaklaşmaktadır. Bu kadar çırpınmalardan sonra insan ruhu yine eski «devr» (*cycle*) fikrinin içine, Tasavvufun zamansız kâinatına düşmüş oluyor. Fakat acaba bu iki dünya görüşü arasında yaptığımız uzaktan karşılaştırma, aslında, onların benzer içtimî bünyeler ve şartlar içerisinde doğmuş olduklarını göstermiyor mu? *Panthéisme* Orta-çağın piramidal ve ilâhî değerler nizamının sarsıldığı, cemiyetin her taraftan tehlikelerle kuşatıldığı bir devirde doğmuştu. Kutsal tarihin telkin ettiği «Ruz-u-ceza» ya göre kurulmuş sonlu zamanın yerine, an içinde görünen ezeliyeti koyuyor. Ve temelini kaybetmiş ruhları, *surréel*'i «an» de yaşatmak suretiyle, kurtarmaya çalışıyordu. Anarşi devrinde manevî bir sığınak arayanlara tarikatların kapalı cemaati bu yüzden huzur veriyordu. Bugün de *surréaliste*, nihilisme'in ve dehşet duygusunun krizinden kurtulmak isteyen «yalnız» ruhları gündelik hayat-taki *surréal*'in harikasına çağırıyor.

İlim de aynı yollardan geçti: Fizik Helmholtz ve Chevreul ile ışık teorisi-ni geliştirirken *impressionisme*'in temellerini hazırlıyordu. Zaten ilk *impressioniste*'ler ve daha sonra *néo-impressionisme* doğrudan doğruya bu nazariyeye dayanıyordu. Quanta ve cisimcik teorisi enerjinin bütün dallarında âlemin sonsuz küçük parçalardan ibaret olduğunu gösteriyordu. Fizyoloji Claude Bernard'la beraber hayatı bir bünye veya cevher gibi görecekte bir hareket ve tepkiler kompleksi olarak görmeye başladı. Psikoloji daha geçen asırda psiko-fizyoloji ile bu unsuru görüşü hazırlamıştı: Şuur yoktur, duyum ve izlem kompleksleri vardır. Fizyolojik fiillerin gölgeleri vardır. *Behaviorisme* ruhu çevre tesirlerine verilen cevapların, davranışların kompleksi diye anlıyor. Nitekim *reflexologie*, ruhu şartlı reflekslerden çıkarmak suretiyle âdi fizyolojik reflekslerden hareket ediyordu. Freudisme derinlik psikolojisinde ruhu iç güdüler kompleksine irca ediyordu. Felsefenin «*angoisse*» 1, derinlik psikolojisinin «*komplex*» ve «*angoisse*» 1, bugünün cemiyetinde sınıflar-arası ve milletler-arası gerginlik ve kriz birbirine muvazidir ve aynı şeyi ifade etmektedir.

Bu müfrit fertcilik ve anarşi çağında sosyoloji de aynı kriz dışında kalmadı. Fertler-arası münasebetleri, rabitaları asıl cemiyet yerine koyarak bir rabitalar sosyolojisi (*Solvey*, *Dupréel*, v.s.), münasebetler sosyolojisi (*Georg Simmel*, *L. von Wiese*) olmaya çalışıyor. Hasılı bütün ilim bu unsuru veya anarşik kültür görüşüne türlü yönlerden katılmakta ve onu tamamlamakta idi. Nitekim teknik de aynı kültürün karakterlerini taşıyordu. Teknik tamamen nazariyeyi hükmü altına almıştı. Tekniğin gelişmesi mekanizm sayesinde mümkün olduğu için bu hâkimiyet *mécanisme* fikrinin bütün âleme yayılması demekti: Sanatta ve Düşünce de unsurculuk ve *mécanisme* ile bu gelişme birbirine uymakta idi. Hakiki insan yerine bir intibalar veya duyumlar kompleksi,



bir içgüdü itilmeleri kompleksi, hakiki cemiyet yerine bir münasebetler ve rabitalar kompleksi, hakiki ve objektif ruh yerine bir çağrışımlar veya cevaplar kompleksi, hakiki ilim yerine fosiller kompleksi konduğu için bu kültürde her şey komplekslere, unsur mozaiklerine indiriliyor; şahsiyetsiz, cevhersiz, temelsiz, varlıktan mahrum bu gölge âlem ve gölge insanların yaşayan ve tesir eden hakiki şahsiyetler yerine roboto'lar halinde dünyaya hükmettiğine inanılıyordu. Bu yeni teknik insan yerine makineyi koymaya çalışırken *cyhérnetique* diye garip bir ilmin doğuşunu da haber veriyordu. Artık illusion'lar içinde yaşayan idealsiz ve imansız insan, kendisi gibi bir takım makineler icadetmek suretiyle dünya buutlarını sonsuzca genişletebilecekti. Pragmatisme adını alan ve gerçek bilginin yalnızca pratik faydaya göre doğruluğunu kabul eden görüş de bu teknik üstünlüğü tamamlamakta idi.

Realizme karşı Garpta sürrealizme ve açık dünya kültürü ile iki yönden tepki uyandığı sırada, Şark memleketleri bu kültüre henüz girmekte bulunuyorlar. Bunun sebebi Şark memleketlerinin içtimaî bünye bakımından Garptan ayrılığıdır. Eskiden beri gerçek duygusu eksikliği, ifrat derecede içe katlanma, «mânevileşme» bu memleketlerin kültürlerinin hem meziyeti, hem kusuru olarak hâkim bulunuyordu. Garp kültürlerinin ezici üstünlüğünü fiilen hissettikleri zamandan beri şarklılar taklit yoluna girdiler. Bu bazan Garbın tekniğini kısa zamanda benimseme şeklinde görüldü. Bazan bu tekniği hazırlayan köklere nüfuz etme gayretiyle birlikte oldu. Garbın üstün tekniği kolayca yayıldığı için birinci şekil yalnız Şarkta değil, kültürce gelişmemiş bütün dünyada yaygın bulunmaktadır. Keiserling'in «şoför» tipi dediği budur. Zenci, kullandığı makinenin temeli olan bilgiden habersiz, hattâ animist dünya görüşüne bağlı olduğu halde bu makineden faydalamıyor. Aletin üstünlüğü iptidaiye bir nevi kudret veriyor: Reflekleriyle yaşayan ve yalnız davranışlardan ibaret insan, her şeyi derhal değiştireceğine inanıyor. Onda bir nevi «makineleşme mistiği» teşekkül ediyor. Her şeyi kolay inkâr ediyor. «İthal edilmiş» şeyleri kolay benimsiyor. Fakat onları yaratacak kültür seviyesine erişemiyor. Bu yüzden Garp cemiyetinin ve kültürünün gelişmesini takip edemiyor. Onu daima daha geriden, bazan çok geriden takip etmeğe mahkûm bulunuyor.

Şarkta Garp kültürünün köklerine nüfuz için yapılan gayretler de yaratıcılık namına daima verimli olmamaktadır. Çünkü iktisaden geri kalmış cemiyetlerde okuyanların Garp kültür eserleriyle gelişmesi bu cemiyetlerde bazı muvazenesizlikler doğurmaktadır:

1 — Garbın geçirdiği kültür istihalelerine ve safhalarına ait bütün eserlerin birden nakli yeni yetişenlerde Garp kültürünün sindirilmesine, anlaşılmasına mâni olmakta ve fikrî bir hazımsızlık doğurmaktadır.

2 — Garpta yetiştirdiğimiz «mütehassıs» lar, uzmanlar, memleketimizin içtimal meselelerine cevap veremiyorlar. Cemiyetin ihtiyaçlarıyla uzmanların yetişme tarzı arasındaki uçurum, onları çok defa faydasız bir hale getirmektedir.

3 — Şark cemiyetlerinde gerçek duygusunun yokluğu, Garpla temastan sonra şiddetle kendini hissettiriyor. Gerçekçiliğe karşı müfrit bir ilgi uyandırıyor. Bir kısım Şarklılar bütün devayı burada görüyorlar. Fakat bu ilgi materyalizm, pragmatizm, din düşmanlığı, manevî kıymet düşmanlığı şekillerini alıyor. Şarkın bu kendi kendini inkâr Garptaki realizm kültürünün inkârcılığından daha korkunç neticeler doğurur. Çünkü Garp bu seviyeye belirli bir gelişme, bir kültür gelişmesi sonunda varmıştı ve bu kültürün içinde doğan krizler onu yeni istikametler almaya mecbur etmişti. Şarkta ise yetmezlik ve aşağı olma duygusu bu müfrit maddeciliğin, inkârcılığın zararlarından kurtulmayı son derecede güçleştirir. Bu yüzden bir kısım Şark milletleri - eğer içlerinde içtimal bünye değişmesine doğru bir kıvılcık ve kültür yaratıcılığı başlamışsa -, kendi kendilerini yok etmeye mahkûmdurlar.

Fakat insanlık bugün haddinden fazla gelişmiş olan bu garip kültürün göküntü krizi içinde bulunmaktadır. Her yerde türlü şekillerde «Makine-adam» a, bu «şahsiyetsizlik» e, bu «idealsiz insan» a karşı isyan sesleri yükselmektedir. Keiserling «Doğan Dünya» da gelecek kültürün insanının haline oecuménique diyor ve bununla kapalı kültür görüşlerinin gittikçe kaybolarak kültür çevreleri ve devirlerinin birbirine açıldığı bir dünya kültürünün doğuşunu kastediyor. Keiserling'e göre bu açılış aklın hâkimiyetinin eseridir. Şu şartla ki, akıl artık içgüdülere, hislere, hattâ supra-intellectuelle gerçeklere çevrilmektedir. Fakat yeni kültürün doğuşunda milletler-arası anlayışı, tarihi anlayışı derinleştiren, kültürlerin birbirine açılmasını temin eden *ratio* değildir. İnsanlık bu tecrübeyi başarısız olarak kaç defa yapmıştır. Bu açılmanın temeli, teessürî anlayış ve tarihi relativlik şuurudur. İnsanlar birbirini akılla değil, duygu ile anlıyorlar. İnsanları yaklaştıran mantık değil, sevgidir. Nitekim kültürleri de birbirine yaklaştıran akıl değil, sempati ile bakış, sevgi ile bakıştır. Eski kültürler kendilerini merkez olarak alırlar ve öteki kültürlerle geçmiş çağlar gözü ile bakarlardı. Bugün kültür Garpta ve Şarkta kendini başkalarıyla tamamlamak istiyor. Kendi dışında hakikatlar arıyor. Tarihi relativlik şuru bütün devirler ve içtimal bünyelerin içinde insanlığın bir manzarasını görmekte, onları birbiriyle tamamlamaktadır. Bu tarih görüşü devirleri kaybolmuş çağlar gibi anlayan eski görüşlerden tamamen ayrılmaktadır. Psikoloji dikkati Gestalt'lar, bütün'ler, strüktür'ler üzerine çevirmektedir. Şuursuz ve «benlik» siz psikolojilere karşı cephe almaktadır. Sosyoloji bir münasebetler kompleksini değil, asıl içtimal bütünü, içtimal bünye ve ruhu incelemektedir. Felsefe yeni metafizik, yeni ontoloji, felsefi antropoloji, mahiyetler fenomenolo-

jişi cereyanları ile bu araştırmaları kuvvetlendirmektedir. Gelecek kültürün sanatı da buradan doğacaktır. Bu sanat insanlığın bütün tecrübelerinden faydalanan, eski ve yeni bütün kültürlerde insanlığın türlü manzaralarını gören çok cepheli bir humanism (*humanisme polyculturel*) sanatı olacaktır. Dünya bu sanata açlığını herşeyden önce kültürlerin orijinalliğini araştırarak, Şarkla Garbı bütün cepheleriyle karşılaştırarak, başka kültürleri günümüzün tek görüşüne ircaa alışmıyarak, geniş bir anlayış içinde gerçekleştirmektedir. Böyle bir sanat henüz her sahada büyük eserlerini vermiş değildir. Fakat onun izi üzerinde bulunuyoruz. Yeni düşünce ile yeni sanatın bağdaşacakları bu yeni kültür bir yandan kötümser, realist öte yandan imansız surraliste kültürlerin krizlerini ortadan kaldırmak için daha uzun müddet savaşmak zorundadır.