

SANAT TARİHİNİN TEMEL KAVRAMLARI YAKIN ZAMANLARDA SANATTAKİ ÜSLUP GELİŞMESİ SORUNLARI (*)

Heinrich Wölfflin

Çev. İnci SAN

Giriş

1. Üslubun çift kökü

Ludwig Richter anlarında, genç bir delikanlı iken, Tivoli'de üç arkadaşıyla birlikte bir manzaranın resmini yapmaya ve bu işi yaparken de tabiattan hiç ayrılmamaya karar verdiklerini anlatır. Konu aynı manzara parçası olduğu ve dördü de yetenekli bu dört ressam gözlerinin gördüğü şeyleri olduğu gibi göstermeye çalıştıkları halde, tablolar bittiğinde, birbirinden apayrı dört resim meydana gelmişti. Tablolar birbirinden en az dört ressam arasındaki kişilik farkları kadar ayrı idi. Richter bundan sonra "nesnel (objektif) görme" diye bir şey bulunmadığı, her sanatçının biçim ve rengi, kendi mizacına göre kavradığı sonucunu çıkarır.

Sanat tarihçisi için, bu gözlemin şaşırtıcı bir yanı yoktur. Her ressam "kendi kanı" ile çizer düşüncesi çoktan yerleşmiştir. Tek tek ressamlar ve "firçaları" arasındaki farkları tesbit edebilmek için, bazı kişisel biçim verme tiplerinin varlığı kabul edilmelidir. Zevklerin aynı olduğu durumlarda bile, (dört Tivoli manzarasının, bize, başta oldukça birbirine benzer görünmesi beklenebilir), bir ressamın çizgileri daha köşeli, diğerinki daha yuvarlak, birinde çizgi daha tereddütlü ve yavaş, diğerinde ise daha süratli ve akıcı olacaktır. Oranlar bazen da-

(*) Wölfflin, Heinrich. KUNSTGESCHICHTLICHE GRUNDBEGRIFFE. Das Problem der Stilentwicklung in der Neueren Kunst. 13. Basım, Schwabe + Co. Verlag, Basel/Stuttgart. 1963 287 s. (Bu çeviri s.13 - 31 arasındaki giriş bölümüne aittir. Bu çeviri sırasında, eserin İngilizce çevirisiyle Türkçe metni kıyasharak bana yardımcı olan Hacettepe Üniversitesi Sanat Tarihi Asistanı Bn. Günsel Renda'ya teşekkürü borç bilirim.)

ha ince uzun, bazen daha enine olacak, insan vücudunu bir ressam belki daha dolgun modle edecek, başkası tarafından ise, aynı kabarıklık ve çukurluklar daha çekingen, daha özetlenmiş olarak değerlendirilecektir. Aynı sorun, ışık ve renk için de söz konusudur. Modeli olduğu gibi gözlemek için gösterilen en içten çaba bile, bir rengin bazısınca daha sıcak, bazısınca daha soğuk, bir gölgenin kâh yumuşak, kâh sert, bir ışın demetinin bazen süzülürcesine yumuşak, bazen fışkıncasına canlı tasvirine engel olamayacaktır.

Tabiatten alınmış böyle ortak bir konuya bağlı olmazsak, bu kişisel üslûplar, pek tabiidir ki, daha belirli olarak ortaya çıkar. Botticelli ve Lorenzo di Credi, Quattrocento'nun (15. yy.) sonunda yaşamış, çağdaş ve aynı memleketten iki sanatçıdır. İkisi de Floransalıdır. Fakat Botticelli bir kadın figürü çizdiğinde, onun vücut yapısı ve biçimlendirilişi, ancak Botticelli'ye öz bir hava taşır, ve Lorenzo'nun her çıplak kadın figüründen, daha temelde, hem de asla birbirine karıştırılmıyacak şekilde, âdeta meşe ile ihlamur arasındaki fark kadar ayrılır. Botticelli'nin coşkun çizgileri ile her biçim kendine öz bir hareket ve canlılık kazanır; düşünerek, dikkatle modle eden Lorenzo'da ise bir durgunluk hâkimdir. İki resim örneğimizde, birbirine benzer şekilde kıvrılmış olan kolu kıyaslamak, yeter derecede öğreticidir. Dirseğin keskin çizgisi, kolun alt kısmının kuvvetli çizgisi ile, parmakların güneş ışınları gibi göğsün üzerinde açılışı - her çizgi enerji ile yüklü, işte Botticelli. Onun yanında Credi'nin figüründe cansız bir hava var. Hacımlar inandırıcı bir şekilde modle edilmiş olmalarına rağmen, biçimler, Botticelli'nin konturlarındaki sarsıcı kudretten yoksun. Bu, bir mizac farkıdır, ve bu fark, ister eserin bütünü, ister ayrıntılarını kıyaslayalım, derhal hissedilir. Tek bir burun kanadının çiziminde bile üslûbun esas karakteri kendini belli eder.

Credi'de belli bir kişi poz vermektedir, buna karşılık Botticelli'de durum böyle değildir. Buna rağmen, her ikisinde de biçim anlayışının, belli bir güzel biçim ve güzel hareket idealine bağlı olduğunu görmek güç olmaz. Botticelli'nin biçim ideali nasıl figürlerinin ince uzantılarında gerçekleşiyorsa, Credi'de de, modelleri, onu, figürlerinin hareket ve oranlarında tamamen kendi mizacını yansıtmaktan alıkoyamamaktadır.

Biçim psikologu için, bu çağın stilize kumaş kıvrımları çok verimli kaynaklar teşkil eder. Bu alanda, nisbeten az unsurla, birbirinden çok farklı sayısız kişisel ifade türü ortaya çıkmıştır. Yüzlerce ressam, oturan ve iki dizi arasında, elbisesinin kıvrımları sarkan Meryem'i

tasvir etmişlerdir. Her keresinde de, ressamın kişiliğini tam olarak yansıtan bir biçim bulunup kullanılmıştır. Yalnız rönesans sanatının yüce çizgilerinde değil, fakat 17. yüzyılın Hollanda "janr" ressamlarının renkçi üslûplarında bile bu kıvrımlar aynı psikolojik anlamı taşırlar.

Bilindiği gibi Terboch, atlası tutkuyla ve çok iyi resmetmiş bir sanatçıdır. İnsana bu zarif ve kibar kumaş, Terboch'un çizdiğiinden daha başka olamazmış gibi gelir, yine de ressamın kullandığı biçimler içinde yankısını bulan, bizzat ressamın zerafetidir; hattâ Metsu bile bu kıvrımların şekillendirilmesini tamamen başka türlü çözümlemiş, atlasın daha çok ağır yanını, dökülüş ve kıvrımlarındaki ağırlığını hissetmiştir; kıvrım kenarları daha az incelikle işlenmiştir, zerafet yoktur, birbirini takip eden kıvrım dalgalarında göze hoş gelen yumuşak döküklük, hafiflik yok olmuş, kumaşın parlaklığı sönmüştür. Buna rağmen, kumaş yine de atlasdır ve bir üstad tarafından resmedilmiştir. Ancak, Terboch'un yanında Metsu'nun atlası nerdeyse donuk görünmektedir.

Ayrıca bu, ressamın iyi gününde olmaması gibi bir rastlantının sonucu da değildir. Eğer figür ve figür gurublandırılması yönünden da analizimize devam edersek, aynı oyun tekrarlanacaktır, hem de tablilimizde aynı kavramları kullanmaya devam ettirecek kadar tipik bir şekilde: Terboch'da çalgı çalan kadının kolunun çıplak kısmına bakalım. Kolun bükülüğü ve hareketi ne kadar incelikle işlenmiş. Metsu'nun figüründe ise, aynı biçimler ne kadar ağır bir etki yaratıyor. Bu, şüphesiz, resmin daha kötü resmedilmiş olmasından değil, fakat başka türlü anlaşılması ve hissedilmesi olmasındandır. Terboch'un resmindeki gurubta, bir hafiflik var, figürler boşlukta yüzer gibi; Metsu'nun gurubu ise, kütlevî ve toplu bir gurublandırmadır. Yukarı toplanmış kahn masa halısı ve üstündeki yazı takımı ile meydana getirdiği yığıntıyı, Terboch'ta göremeyiz.

Bu, böylece devam eder, gider. Eğer yukardaki reproduksiyonda, Terboch'un renklerinin tonlarında uçuşan hafiflik farkedilmiyorsa da, resmin bütününde, biçimler arasındaki ritim herhalde açıkça kendini belli ediyor. Resmin parçaları arasındaki gerilimde, kumaş kıvrımlarının tasviri ile derinden bağlı bir sanat anlayışını seçebilmek için, başka bir açıklamaya girişmek de herhalde yersizdir.

Şimdiye kadar üstünde durduğumuz sorun, söz gelişi, bir manzara ressamında ağaçlar için de söz konusu olabilir: bir dal, dalın küçük bir parçacığı - ressamın, Hobbema mı yoksa Ruysdael mi olduğu

derhal söylenebilir. Bunun için tarz'ın (manier) tek tek dış görüntülerine bakmağa lüzum yoktur, esasen biçim anlayışının özü, en küçük ayrıntıda bile mevcuttur. Hobbema'nın ağaçları. Ruysdael'in çizdiği türden ağaçlar bile olsalar, bize daha hafif görünecek, daha gevşek konturlarla, mekân içinde daha serbestçe yükseleceklerdir. Ruysdael'in daha ciddi tarzı çizgisinin akışına, kendisine öz, hacimli bir ağırlık yükler. Ruysdael siluetin yavaş yavaş yükselmesini ve ağır ağır düşmesini sever, yaprak kümelerini daha sıkı sıkıya birarada tutar, hepsinden daha karakteristik olarak da, resimlerinde tek tek biçimlerin birbirlerinden ayrılmasını engelleyip, aksine onları hafifçe içiçe resmeder. Ruysdael'de göğe doğru şöyle serbestçe yükselen bir gövde silueti pek seyrek görülür, arka plânda ufuk çizgisi ile olan kesişmeler ve ağaçlarla tepe konturlarının birbirleriyle boğucu temasları, ağırlık verici bir şekilde sık sık tekrarlanır. Buna karşılık Hobbema. zarif ve sıçrayan çizgileri sever, onun yayılarak hafifletilmiş kütleleri, bölümlere ayrılmış toprakları, aralardan görülen sevimli detay ve köşeleri ile, resmin içindeki her parça, ayrı bir resim gibidir.

Bu şekilde, gittikçe daha incelikle, yalnız çizgici biçimler yönünden değil, fakat aynı zamanda ışıklandırma ve renk yönünden de, tek tek öğelerin bütüne olan ilişkilerini tesbit etmek gereklidir. Ancak böylelikle, kişisel üslûp tiplerine varabilmek mümkündür. O zaman görülecektir ki, belli bir biçim anlayışı, ancak belli bir renklendirme ile mümkün olmaktadır, ve bazı kişisel üslûp belirtilerinden, bunların hangi mizacın ifadesi olduğunu anlamak, böylece öğrenilecektir. Tasvirî sanat tarihi için, bu alanda yapılacak pek çok şey vardır.

Öte yandan, sanatın gelişme seyri, bir çok tek tek bölümlere ayrılamaz. Kişilikler, büyük gurublar halinde sınıflanırlar. Botticelli ve Lorenzo di Credi, aralarındaki bütün farklara karşılık, Floransalı olmaları dolayısıyla, herhangi bir Venedikli ile kıyaslandıklarında, yine de birbirlerine benzerler, ve yine, birbirlerinden bu kadar farklı olan Hobbema ile Ruysdael'in arasında, kendileriyle Hollandalılar ya da Rubens gibi bir Flaman kıyaslandığında, benzerlikler olduğu derhal ortaya çıkar. Demek oluyor ki, kişisel üslûpların yanında bir *ekol üslûbu*, *ülke üslûbu* ve *ırk üslûbu* söz konusudur.

Hollanda tarzını, Flaman sanatına karşıt olan taraflarını ortaya koyarak açıklayalım: Anvers dolaylarının dümdüz uzanan ovalık toprağı, Hollanda çayırıklarından farklı bir manzara göstermez, oraların ressamaları, resimlerinde, sâkin uzanıp giden bu toprakların tam ifadesini vermişlerdir. Fakat Rubens, aynı motifi işlediği zaman, obje

bambaşka bir yüz kazanıyor, toprak hareketli dalgalarla kıvrılıyor, ağaç gövdeleri ihtirasla göğe doğru dolanıyor ve yapraktan taçları o kadar kütleli işleniyor ki, Rubens'in yanında Ruysdael ve Hobbema, birbirine benzer iki ressam durumuna düşüp, son derece ince birer silüetçi olarak görünüyorlar. İşte Hollanda narinliğine karşı Flaman kütleliliği. Rubens'in çizgilerindeki hareket gücüne karşılık, bütün hollanda çizgileri, ister bir tepenin yamacı, ister bir tek çiçek yaprağının kıvrımında olsun, durgun ve kayıtsızdır. Bir Hollandalı tarafından işlenmiş hiçbir ağaç gövdesinde Flamanlardaki kendinden geçişe (pathos) rastlamayız, hâttâ Ruysdael'in heybetli meşeleri bile, Rubens'in ağaçları yanında, incecik unsurlanarak işlenmiş ağaçlar olarak görünürler. Rubens ufuk çizgisini yukarılara götürür ve resmi fazla doldurarak ağırlaştırır; Hollandahlarda ise gök ve yerin oranların bambaşkadır, ufuk çizgisi aşağılardadır, hâttâ göğün, resmin beşte dördünü kapladığı bile görülür.

Bu gözlemler, tabii, ancak genelleştirilebildikleri zaman değer kazanırlar. Hollanda manzaralarının zarafeti, bununla ilgili başka özelliklerle birlikte düşünülerek, tektonik alanına kadar takip edilebilmelidir. Hollanda'da, bir tuğla duvarın örülüğü ya da sepetin örgüsü de, tıpkı ağaçların yaprak kümeleri gibi, kendine öz bir üslûpta ele alınıp işlenmiştir. Yalnız Gerard Dou gibi ince ince ayrıntılı boyuyan bir ressamın değil, fakat Jan Steen gibi anlatıcı bir ressamın bile, en şen ve kaygısız bir sahnede, bir sepetin ayrıntılı çizimine vakit ayırabilmesi karakteristiktir. Bir tuğla yapının tuğla sıraları arasındaki beyaz boyalı kısımların meydana getirdiği çizgiler ağı, düzenli bir şekilde oturtulmuş parke taşlarının kareleri ve bunun gibi pek çok ufak ayrıntı, mimarî resim çizen resamlara epey zevk vermiştir. Ayrıca, Hollanda'nın gerçek mimarisinden söz edecek olursak, taşın, kendine öz bir hafiflik kazandığını söyleyebiliriz. Amsterdam Belediye Sarayı gibi tipik bir yapı, Flaman esprisindeki bir taş yapının ağırlığını hiçbir zaman duyurmaz.

Demek ki, biçim anlayışının ruhi ve ahlâki etkenlerle temas ettiği her yerde, *millî duyuş* esasları ile karşılaşırız, ve sanat tarihine, biçimlerin millî psikolojisiyle sistematik olarak meşgul olmak gibi, değerli ve verimli bir görev düşmektedir. Bütün bunlar birbirine bağlıdır. Hollanda gurub resimlerindeki figürlerin durgunluğu, hollanda mimarî anlayışının da esasını teşkil eder. Fakat Rembrandt'ı ve onun, belirli bütün biçimlerden uzaklaşıp, esrarlı bir şekilde, sınırsız boşluklar içinde hareket eden ışığını ele alacak olursak, bu kere gözlemimiz bizi,

germen üslûbunun roman üslûbuyla kıyaslanarak tahliline götürecektedir. kadar genişler.

Yalnız, işte daha burada, mesele zorlaşıyor. 17. yüzyılda Hollanda tarzı ile flaman tarzı açıkça birbirinden ayrılabilirse de, böyle, tek bir sanat devrine dayanarak bütün bir milletin üslûbu hakkında genel yargılara varmak mümkün değildir. Değişik zamanlarda değişik sanatlar vücuda gelir, zamanın ve çağın özellikleriyle millî karakter birbiriyle kaynaşır. Tam anlamıyla bir millî üslûptan söz etmeden önce, bu üslûbun hangi özelliklerinin sürekli olduğu tesbit olunmalıdır. Her ne kadar Rubens'in kişiliği, peysajlarına kuvvetle hâkimse ve Rubens'in teşkil ettiği kutba doğru pek çok kabiliyetler yönelmişse de, Rubens, sanatında, kendi çağındaki diğer hollanda ressamı için söylenebileceği ölçüde, millî üslûbun bir "sürekli" yansıtıcısı olmamıştır. Rubens'te, *çağın genel karakteri* daha önemli bir rol oynamıştır. Üslûbunu, belli bir kültür akımı, yani roman Barok (güney Baroku) kuvvetle etkilemiştir ve biz "çağ üslûbu" (Zeitstil) olarak adlandırmamız gereken bu karakteri, "zaman dışı" Hollandahlara göre, Rubens'te daha iyi hissetmekteyiz.

Bu "çağ üslûbu"nu en mükemmel şekilde İtalya'da görürüz. Çünkü burada bu üslûp, dış etkilerden uzak olarak gelişmiştir ve italyan karakterinin sürekli özellikleri, çeşitli değişimlerde belirgin kalabilmiştir. Rönesans üslûbundan Barok üslûba geçiş, yeni bir çağ anlayışının nasıl yeni bir biçim doğurduğunu göstermek için verilebilecek en yerinde bir ders örneğidir.

Burada, daha önce de çok gidilmiş yollara başvuruyoruz. Kültür devirleriyle üslûp devirlerini birbirine paralel olarak çözümlemek, sanat tarihinin en çok kullandığı yoldur. Yüksek rönesansın sütun ve kemerleri, en az Raphael'in figürleri kadar açık ve net olarak, zamanın anlayış ve ruhunu yansıtır. Bir Guido Reni'nin taşkın ifadeli yüz çizgileriyle, Sikstin Madonnası'nın durgun asalet ve yüceliği kıyaslandığında, ideallerin ne kadar değiştiği nasıl ortaya çıkıyorsa, barok bir mimarî yapıda da aynı ideal değişimini görebiliriz.

Şimdi, yalnız mimarî alanda kalmamıza izin verin. İtalyan rönesansının esas kavramı, "mükemmel oranlar" kavramıdır. Bu çağ, figürde olduğu gibi, mimarîde de durgun ve huzurlu bir mükemmellik elde etmeyi denemiştir. Her biçim, kapalı bir bütün olarak, fakat unsurları özgür, birçok bağımsızca soluk alan parçalar halinde ortaya çıkıyor. Bir sütun, bir duvar sathı parçası, bir mekân parçasının ya da bütün mekânın hacimleri veya yapının tüm kütle-hepsi de

insana huzur ve memnuniyet veren, insanî ölçülerin dışına çıkan, fakat hayalgücü tarafından kavranabilen şekiller. Kişi, sonsuz bir rahathlıkla bu sanatı, içinde kendine de yer bahşedilmiş, daha yüksek ve özgür bir varlığın biçimleniş sanatı olarak görür.

Barok sanat aynı biçim sistemini kullanır, yalnız artık tamamlanmış ve mükemmel olanı değil, sınırsız ve muazzam olanı verir. "Mükemmel oranlar" ideali kaybolur, ilgi çeken şey "var olan" değil, oluşan, gelişen şeydir. Ağır, hantal kütleler harekete geçmiştir. Mimari, rönesansta olduğu gibi, en mübalâğalı şekilde kullanılan bir unsurlanma sanatı olmaktan çıkar ve bir zamanlar sonsuz bir özgürlüğün ifadesi olarak kullanılan, yapının unsurlanması da yumuşar; unsurlar bağımsızlıklarını yitirerek birbirleriyle kaynaşırlar.

Bu analiz muhakkak ki etraflı bir analiz sayılamaz, ancak üslûpların nasıl birer çağ ifadesi olduklarını göstermeye yetecektir. İtalyan barok sanatında, yeni bir hayat idealinin açık bir ifadesini görüyoruz. Her ne kadar biz, bu idealin en belirgin biçimlenişini verdiği için, mimariyi öne aldıkça da, aynı çağın ressam ve heykelticileri de, kendi dilleriyle, yine aynı şeyleri ifade ediyorlar; hâttâ, bu üslûp değişiminin ruhî temellerini, kavramlarla ifade etmek isteyen için, herhalde resim ve heykel alanında tam karşılıklar bulmak, mimaride bulmaktan daha kolay olacaktır. Kişinin evrenle ilişkisi değişmiş, yeni bir duygular âlemi ortaya çıkmıştır; ruh, olağanüstü büyüklüğün ve sonsuzluğun yüceliğinde erimek çabasıdadır. Jacob Burekhardt, "Cicerone" adlı eserinde "her ne pahasına olursa olsun heyecan ve hareket" diyerek, bu sanatın karakterini en kısa şekilde açıklamıştır.

Üslûbu, bir ifade (gerek belli bir çağ ve millet duyusunun ve gerekse kişisel mizacların bir ifadesi) olarak alan bir sanat tarihinin amaçlarını, kişisel, millî ve çağ üslûplarına ait üç örnekle açıkladık. Bu arada, yaratılan eserlerin sanat niteliğine değinilmediği meydandadır: mizac (temperament), herhalde tek başına, bir sanat eseri yaratmaya yeterli değildir, fakat üslûpların hammaddesi olarak adlandırılabilir. Daha geniş anlamda ise, kişisel ya da topluma ait ortak güzellik ideali de mizac ile ifade edilebilir. Bu tarz sanat tarihi çalışmaları, henüz, şimdiye kadar ulaşılmış olabilecekleri tamamlanma noktasından bir hayli uzaktır, fakat önündeki çalışmalar verimli ve ilgi çekicidir.

Sanatçıların ilgisini, üslûp tarihi sorunlarına çekmek ise, kolay değildir. Onlar bir eseri sadece kalitesi yönünden ele alırlar: eser iyi midir? Kendi kendine yeten bir bütün teşkil etmekte midir? Tabiat kuvvetle ve açıkça tasvir edilmiş midir? Bunların dışında herşeye

karşı kayıtsızdırlar. Hans von Marées kendinden söz ederken, okulun ve kişiliklerin etkisinden sıyrılmayı gittikçe daha iyi öğrendiğini ve bunu da sırf sanatın kendisine yüklediği ödevleri daima göz önünde bulundurmak için yaptığını anlatır; sonuç olarak, bir Michelangelo ya da Bartholomaeus van der Helst için de aynı çabanın söz konusu olmuş olduğunu söyler. Sanat tarihçileri ise, ki tam aksine, tamamlanmış eserler arasındaki ayrılıklardan hareket ederler, sanatçıların küçümseme ve alaylarından kurtulamamışlardır: Sanatçılara göre, sanat tarihçileri, önemli olmıyan yan meseleleri ana mesele yapmakta, sanatı salt ifade olarak anlamak istedikleri için de, aksi gibi, kişinin, sanatçı olmıyan tarafı üzerinde durmaktadırlar. Bir sanatçının mizacı tahlil edilebilir, fakat bununla bir sanat eserinin nasıl ve niçin yaratıldığı açıklanamaz; Raphael ile Rembrandt arasındaki ayrılıkların ortaya konması asıl sorunun etrafında dönüp dolaşmak olur, çünkü asıl mesele iki sanatçının hangi bakımlardan birbirlerinden ayrıldıklarını göstermek değil, değişik yollardan nasıl aynı şeyi, yani yüksek sanatı yaratmış olmalıdır.

Burada, sanat tarihçilerinin tarafını tutup, çalışmalarını kuşku-cu bir topluluk önünde korumağa kalkışmak herhalde gereksizdir. Bir sanatçı için, genel kuralları ön plâna almak ne kadar tabii ise, tarihi açıdan gözlem yapan için de, asıl sanat olan, biçimlerin çeşitlilikleri ve ayrılıkları ile ilgilenmek o kadar tabiidir ve ona çok görülmemelidir, ve-ister temperament, ister çağ ruhu ve anlayışı (Zeitgeist) ya da ırk karakteri olarak adlandırabileceğimiz- bir hammadenin etkisini, yani, kişisel üslubu, devir üslubunu ve milli üslubu biçimlendiren şartları, meydana çıkarmak, her zaman için önemsenmesi gereken bir sorun olmaktadır.

Sadece kalite ve ifade göz önünde bulundurularak yapılan analizle de sorunun esasına varılamaz. Bir üçüncü husus daha vardır- ve bununla bu incelememizin can alıcı noktasına gelmiş bulunuyoruz: eserin ortaya konuş tarzı (prezentasyon). Her sanatçı, bazı belli "optik" koşullara bağlıdır; herşey her zaman mümkün değildir. Kendi başına "görme"nin de bir tarihçesi vardır, ve bu "optik kategoriler" in ortaya çıkarılmasına, sanat tarihinin en başta gelen ödevi gözüyle bakılmalıdır.

Örneklerle açıklamıya çalışalım: çağdaş oldukları halde, mizacları yönünden, birbirine, italyan barok ustası Bernini ile hollanda ressamı Terboch kadar uzak olan iki sanatçı az bulunur. İnsan olarak ne kadar birbirlerine benzemiyorlarsa, eserleri de o kadar birbirinden

farklıdır. Bernini'nin dalgahı fırtına gibi figürleri karşısında, kimse, Terboch'un sâkin, ince tablocuklarını aklına getirmez. Fakat, kim her iki sanatçının eskizlerini bir araya getirip, tekniklerinin genel özelliklerini kıyaslasa, arada fevkalâde benzerlikler olduğunu fark eder. Her ikisinde de gördüğümüz, çizgilerle değil, lekelerle "görme" tarzıdır ki, buna biz "renkçi üslûp" diyor ve bu tarzı, 16. yüzyıla karşı 17. yüzyılın ayrıcı vasfı olarak kabul ediyoruz. Demek ki, burada bir "görme" tarzı ile karşılaşılıyor. Bu tarz, en biribirine benzemeyen sanatçılar tarafından bile, kendilerini belli bir ifade çeşidine zorlamadığı için, benimsenebilir. Şüphesiz, Bernini gibi bir sanatçının, söyleceklerini ifade edebilmek için, renkçi üslûba ihtiyacı vardır ve acaba 16. yüzyılın çizgici üslûbu ile aynı şeyleri nasıl ifade ederdi diye sormak gereksizdir. Ancak yüksek rönesansın sükûn ve ağırlaşlılığına karşı, barok kütlelerin taşkın hareketliliği söz konusu olduğu zaman, meselenin bambaşka kavramlar etrafında düğümlendiği bellidir. Çok ya da az hareketlilik, tek ve standard bir ölçü ile ölçülebilecek ifade birimleridir. Buna karşılık renkçi ve çizgici üslûblar iki ayrı dil gibidirler, bu dillerle her çeşit şeyi anlatabilmek mümkündür, isterse bu dillerden birisi, belli bir yönde daha güçlü olsun, isterse belli bir görüş açısından doğmuş olsun.

Başka bir örnek verelim: Raphael'in çizgileri ifade açısından tahlil edilebilir, onun büyük ve asil çizgilerini, Quattrocento'nun daha uğraşılmış, küçük konturları ile kıyas edebiliriz; Giorgione'nin Venüs'ünün çizgi akışında, Sikstin Madonnası ile bir benzerlik izlenebilir ve hâttâ, heykele geçerseniz, meselâ Sansovino'nun, elinde yukarı doğru kaldırdığı kâseyi tutan genç Baküs'ünde kesintisiz uzayan bu yeni tip çizgiyi bulmak mümkün olabilir, ve 16. yüzyılın yeni duyuş tarzının soluklarını, bu biçimler içinde kavrama çabasına kimse karşı çıkmaz. Biçim ve ruhu bu tarzda birbirine bağlamak, asla yüzeysel bir tarihçilik değildir. Ancak, bu işin bir başka yanı daha vardır: büyük çizgileri açıklamak, çizginin *kendisini* açıklamak demek değildir. Raphael, Giorgione ve Sansovino'nun, biçimin ifade ve güzelliğini çizgide aramış olmaları, o kadar da tabii değildir. Burada yine uluslararası ilişkiler söz konusu olacaktır. Aynı çağ, kuzey ülkeleri için de bir çizgi çağı olmuştur. Kişilikleri yönünden pek az benzerlikleri olan iki sanatçı, Michelangelo ve genç Hans Holbein, son derece çizgici oluşlarıyla birbirlerine yaklaşırlar. Başka bir deyişle, üslûp tarihinde altta kalmış bir kavramlar tabakası ortaya çıkmaktadır ki, eserin ortaya konuşu ile aslında, şu ya da bu şekilde ilgisi vardır, ve tarihî gelişimi içinde, batının görme'si için artık, kişisel ve millî karakter ayrılıkları önem-

li olmaktan çıkmıştır. İşte bu iç optik gelişmeyi meydana çıkarmak, şüphesiz kolay değildir, çünkü bir çağın tasvir imkânları, hiçbir zaman kendilerini soyut bir saflık içinde göstermezler, her zaman belli bir ifade tarzına bağlıdır. Böylece, seyirci de çoğu zaman, bütün görünüşün anlamını ifadede bulmaya çalışır.

Raphael, resim-anıtlarını (Bildarchitektur), kurallara ciddiyetle bağlı olarak meydana getiriyor ve böylece onlara son derece ağırbaşlı ve asil bir hava veriyor; biz, onun çabalarındaki tahrik unsurunu ve onun amacını izliyebiliyoruz, fakat yine de onun tektoniğini, sadece bir atmosfer yaratmak amacı ve niyetiyle açıklamak mümkün değildir. Aslında burada rol oynayan, zamanın tasvir biçimleridir ve Raphael bu biçimleri, sadece özel bir şekilde geliştirmiş ve kendi amaçları için onları çok iyi kullanmasını bilmiştir. Buna benzer ciddi heves ve çabalara daha sonra da rastlandı, fakat Raphael'in şemasına dönüş mümkün olamadı. 17. yüzyılın Fransız klâsizmi ise başka bir optik temele dayanmaktadır ve yukardakine benzer niyetlerle hareket edildiği halde, her zaman ve mutlaka başka sonuçlara ulaşılmıştır. Herşeyi ifade unsuruna bağlamakla, her zaman aynı ifade türü ile aynı ruh halinin elde edilebileceği ön yargısına saplanmak gibi bir hâtâyâ düşüldür.

Bir çağın, tabiat görüntülerinin tasviri sanatına getirdiği yenilikten, yani taklit sanatından söz edecek olursak, burada da, yine önceden yerleşmiş tasvir biçimlerine dayanıldığını görürüz. 17. yüzyıla ait gözlemler, basitçe Cinquecento (16. Yüzyıl) sanatının şemalarına yerleştirilmiş değildir, aslında bütün temel değişmiştir. Sanat tarihi yazıcılarının, düşüncesiz bir şekilde, sanki gittikçe mükemmeleşen tek-cins bir gelişme varmış gibi, kısır bir kavram olan "tabiatı taklit" kavramından hareket etmeleri de bir hâtâdır. Gittikçe artan "tabiate teslim olma", Ruysdael'in bir manzarasının. Patenier'in bir manzarası ile aynı olmayışını açıklayamaz, ve gittikçe ilerleyen "gerçeği yenme" gücü de, Frans Hals'ın çizdiği bir baş ile Albrecht Dürer'in bir başı arasındaki farkı izah edemez. Taklit edilen obje ne kadar değişik olursa olsun, asıl önemli olan, şu ya da bu şekilde kavrayış tarzının temelinde değişik bir optik şema bulunmasıdır. Bu şema taklitçilik sorunlarından çok daha derinlere kök salmıştır ve mimariyi ne kadar şartlandırıyor, tasvirî sanatları da o kadar etkiler. Bir italyan barok cephe ile van Goyen'in bir manzarası, aynı optik ortak bölgenin üzerinde bulunmaktadır.

2. Biçimlerin, en genel şekilde, ortaya konusu

Yazımızın amacı, çok genel bir şekilde tasvir biçimleri üzerinde durmak, Leonardo'nun ya da Dürer'in güzellik anlayışını çözümlemekten çok, bu güzelliğin biçim kazandığı unsurları analiz etmektir. Yazımız taklit edilmiş objeler yoluyla tabiatın tasvirini ve söz gelişi, 16. yüzyılın natüralizmi ile 17. yüzyılın natüralizmi arasındaki ayrımı da tahlil etmeyip, değişik yüzyılların tasvirî sanatlarının temelini meydana getiren anlayış ve kavrayış tarzlarını araştırmaktadır.

Bu temel biçimleri, daha yakın zamanın sanatında tesbit etmeye çalışalım. Devirler, erken rönesans - yüksek rönesans - barok gibi isimlerle adlandırılırlar, öyle adlar ki, aslında pek çok şey ifade etmez ve güney ve kuzeydeki kullanılışlarına göre, mutlaka yanlış yoruma sebep olurlar. Ancak, artık bu adlandırmaları ortadan kaldırmak da imkânsızlaşmıştır. Yazık ki, diğer yandan, tomurcuklanma-olgunlaşma veya çiçek açma-çökme gibi bazı mecazî kavramlar da, daha az olmakla beraber, insana yanlış yargı verdiren bir rol oynarlar. 15. ve 16. yüzyıllar arasında nitelik yönünden gerçekten bir ayırım varsa, yani 15. yüzyılda önce tedricî bir çalışma sonucu, bazı tesirler elde edilmişse ve bu değerlere 16. yüzyıl sahip çıkmışsa, Cinquecento'nun (16. yy.) "klâsik" sanatı ile Seicento'nun (17. yy.) "barok" sanatı, değer skalası bakımından aynı basamaktadırlar. Klâsik sözcüğü burada bir değerlendirme sözcüğü olarak kullanılmamıştır, çünkü Barok'un da bir klâsizmi vardır. Barok ise, ne Klâsik'in bir çökmesi, ne de parlamasıdır, sadece genel anlamda ayrı bir sanattır. Bu daha yeni zamanların batı sanatını, yükselen, zirveye varan ve düşen basit bir eğri ile şematize etmek imkânsızdır, çünkü bu çizginin aslında iki doruk noktası vardır. Bu iki doruktan birine ya da ötekine sempati beslenebilir, ancak, bir yargıya varırken, tıpkı, bir gül ağacının çiçek açarken en parlak devrini yaşadığını, bir elma ağacının ise meyvalarını verirken doruğuna ulaştığını söylemek kadar ihtiyarî bir yargı ile, mümkün olduğu kadar içten, fakat bilinçli bir karara varmak gerekir.

İşimizi kolaylaştırmak için, 16. ve 17 yüzyıllar tek-cins (homojen) eserler vermedikleri ve Seicento'nun fizyonomisinin ana çizgileri, 1600 lerden çok önce çizilmeye başlandığı ve diğer yandan, 18. yüzyılı bile şartladığı halde, bu iki yüzyılın birer üslûp birliği gösterdiğini kabul etmek serbestliğini göstereceğiz. Amacımız, tipleri ve meydana getirilmiş, tamamlanmış eserleri birbirleriyle kıyaslamaktır. Tabii, kesin anlamında "bitmiş" şey yoktur, tarih olan her şey sürüp giden bir değişime bağlıdır, ancak, farkları verimli taraflarından yakalamak

ve kontrastları birbirleriyle konuşurmak için kararlı olmalıdır, aksi halde bütün gelişimin parmaklarımızın arasında akıp gittiğini görürüz. Rönensans devrinin ilk safhalarını bilmemezlikten gelmemeli; ancak, bu safhalarda, arkaik bir eskiçağ sanatı görülür, henüz oturmuş, sağlam bir resim biçimine ulaşmamış, ilkel bir sanat. 16. yüzyıldan 17. yüzyıl üslûbuna götüren yolları tek tek tesbit etmek ise, ancak elinde bazı ayırıcı ölçüler olduğu takdirde hakkıyla başarılı olabilecek özel tarihî araştırmalarla mümkündür.

Eğer yanlıs düşünmüyorsak, bu gelişimi, beş çift kavramla, geçici olarak açıklayabiliriz:

1. Çizgicilikten renkçiliğe geçiş, çizginin bakışa bir yol çizecek ve göze rehberlik edecek şekilde gelişimi, ve, diğer yanda ise, yavaş yavaş değerini yitirmesi. Daha genel bir deyişle: bir yanda, maddeyi-gerek konturlarda, gerek satırlarında-dokunulur, elle tutulur karakteriyle kavramak, ve diğer yanda, salt optik görüntüye kendini kapıtırabilen ve "elle tutulurluğu" terkeden bir anlayış. Birinde vurgu, eşyanın sınırlarındadır, diğerinde ise görüntü sınırsızlaşmıştır. Hacimlerle ve konturlarla bakmaya alışık bir göz için. eşya ve maddeler ayrı ayrı (izole) görüntülerdir; renkçi bir göz ise bunları birleşik olarak görür. Birinde önemli olan, tek tek objelerin elle tutulur bir bütün olarak kavranması, diğerinde ise genel görünüşün tek bir titreşen görüntü halinde anlaşılmasıdır.

2. Yüzeyden derinliğe geçiş. Klâsik sanat, bütünü tek tek parçalarını yüzeyde yanyana plânlarda ortaya koyar, barok sanat ise, parçaları arka arkaya sıralayıp derinliği vurgular. Yüzeycilik, çizgiciliğin bir ögesidir, biçimlerin yüzeyde yanyana sıralanması ile en açık seçik görünümleri elde etmek mümkündür; konturun değerinin azalması ile yüzeyin de değeri düşer ve göz objelerin öne ve arkaya doğru hareketlerini görmeye başlar. Bu, bir kalite ayırımı değildir, bu yenilik, doğrudan doğruya derinliği tasvir etme gibi daha yüksek bir yetenek de demek değildir; bu yenilik, daha çok, temelden değişik bir tasvir tarzı demektir, tıpkı "yüzey üslûbunun", bizim anladığımız anlamda, ilkel bir sanat üslûbu olmayıp, aksine kısaltmalara ve perspektife tam anlamıyla bir hâkimiyet gösterdiği gibi.

3. Kapalı biçim'den açık biçim'e geçiş. Her sanat eseri kapalı bir bütün olmalıdır, herhangi bir eserin kendi içinde kapalı bir bütün teşkil etmemesi bir eksikliktir. Ancak, bu şartın, 16. ve 17. yüzyıllardaki yorumu o kadar değişik olmuştur ki, barok sanatın çözülmüş biçimleri karşısında klâsik sanatı, kapalı biçimler sanatı diye tanımlamak

bile mümkündür. Kuralların gevşemesi, tektonik sertliğin yumuşaması, nasıl adlandıırırsak adlandıralım, bu yenilik, yalnızca ilgiyi artırmak için kullanılan bir tarz değildir, kural ve ilkelere bağlı olarak uygulanan yeni bir tasvir şeklidir ve bunun içindir ki, bu kapalı ve açık biçim motifini de ana tasvir biçimleri arasında düşünüyoruz.

4. Çokluktan birliğe geçiş. Klâsik sanat anlayışında, tek tek parçalar, bütüne ne kadar sıkı bağlı olurlarsa olsunlar, yine de bağımsızdırlar. Bu, ilkel sanatın anarşisi, hiçbir otorite tanımayan bağımsızlığıdır. Her parça, her öge bütünün hâkimiyeti altındadır, bütün tarafından şartlanmıştır, ama yine de başına buyruk olmaktan tam vazgeçmemiştir. Bu seyircinin ayrı ayrı parçaları birleştirmesi zorunluluğunu doğurur, bir öğeden diğerine geçişlerle, bütünün kavranması kesintiye uğrar, ve bu, 17. yüzyılda istenerek uygulanan, bütünün bir anda kavranması anlayışı yanında çok değişik bir yoldur. Her iki üslûpta da esas, bu kavramı henüz asıl anlamıyla kavnyamamış olan klâsik öncesi sanata tamamen aykırı olarak, bir birliğe, bir bütüne varmaktır; ancak, bu, birinde serbest parçalar arasındaki uyum yoluyla sağlanır, diğerinde ise öğelerin tek bir motif etrafında toplanması ya da tek bir öğenin üstünlük ve önderliği altında, diğer öğelerin önemlerini kaybetmeleri ile gerçekleşir.

5. Tam açıklık ve görelî açıklık. Bu karşılıklı iki kavram, başta, çizgici ve renkli kavram-çiftine yakındır: objelerin, gerçekte oldukları gibi, tek tek ele alınıp elle tutulurluklarıyla tasvirlerine karşılık, objelerin göründükleri gibi ve bir bütün olarak kavranarak, daha çok plâstik olmyan nitelikleri ile tasvir edilmeleri. Dikkati çeken, klâsik çağın tam bir açıklık ideali yaratmış olmasıdır. 15. yüzyılda bu husus kesin olmyan bir şekilde sadece sezinlenmişti. 17. yüzyılda ise istenerek feda edildi. Bu, biçim açıklığını kaybetti demek değildir, böyle olsaydı pek hoş olmyan bir etki yaratırdı, yalnız, artık tasvirin tek amacı motiflerin açıklığı değildir, artık biçimlerin bütünüyle gözler önüne serilmesi gerekmemektedir. En önemli belli başlı noktaların verilmesi yeterlidir. Kompozisyon, ışık ve renk, artık biçimin açık-seçik olmasına hizmet eden öğeler olmayıp, kendi başlarına varlıklarını sürdürmektedirler. Tam açıklığın sırf ilgi ve etkiyi artırmak gibi bir amaçla, böyle kısmen gölgenerek kullanıldığı gerçi görülmüştür, fakat bu görelî açıklığın yaygın bir tasvir üslûbu olarak sanat tarihine girmesi, ancak gerçeklerin genel olarak bambaşka bir görünüm kazanmasıyla olmuştur. Yine bu da bir kalite ayırımı değildir, eğer barok sanatta Dürer ve Raphael'in ideallerinden uzaklaşmışsa, bu sadece başka bir dünya görüşünün doğmuş olmasındandır.

3. Taklit ve süsleme

Burada tanımlanmış olan tasvir biçimleri o kadar geniş anlamda tutulmuştur ki, -daha önce aldığımız bir örneği tekrarlıyacak olursak-birbirlerine Terboch ve Bernini gibi uzak iki ayrı kişiliği bile tek bir tip altında incelememiz mümkün olabilir. Bu iki sanatçının ortak üslûbu, canlı şeylere ait izlenimlerle, bu izlenimlerin daha kesin ifade değerleri olmaksızın, sıkı sıkıya bağlı olan 17. yüzyıl insanı için pek tabii bir düşünüş tarzını, onların da tabii olarak temel ilke kabul etmiş olmalarındandır.

İster tasvir biçimleri ister görüş veya anlayış biçimleri olarak tanımlıyalım, bu biçimler içinde tabiatı görmekteyiz, ve bu biçimlerle sanat, özünü göz önüne sermektedir. Fakat sadece belli "optik durumlar" dan söz etmek de tehlikelidir, sanki bir sanat anlayışı yalnızca bu optik koşullara bağlıymış gibi. Her sanat anlayışı belli zevklere dayanır. Bunun içindir ki, bizim beş kavram çiftimizin hem taklidi hem de dekoratif anlamları vardır. Her çeşit tabiat taklitçiliği zaten belli bir dekoratif şema içinde biçimlenir. Çizgici görüş, tıpkı renkçi görüş gibi, yalnız kendine öz, belli bir güzellik anlayışına sürekli olarak bağlıdır. İşte onun için, ileri bir sanat, çizgiden kurtulur ve onun yerine hareketli kütleyi sokarsa, bu, sadece tabiatte yeni gerçekler bulunmuş olmasından değil, yeni bir güzellik anlayışının doğmuş olmasındandır. Aynı şekilde, yüzeyci tasvir şeklinin, sanat anlayışının belli bir basamağına ait olduğu da söylenmelidir. Ancak, tasvir biçiminin burada da dekoratif bir yönü olduğu açıkça bellidir. Burada şema henüz bir şey vermemektedir, fakat bir yüzeyci düzenin güzelliklerini geliştirmek imkânına da sahiptir. Buna karşılık derinlik üslûbunda bu imkân artık yoktur ve artık istenmemektedir. Bunu bütün kavram sınıflandırmalarımız boyunca sürdürebiliriz.

Fakat nasıl? Eğer kavram çiftlerimizde ikinci sırada adı geçen kavramlar da belli bir güzelliğe yöneliyorlarsa, üslûbun ister bir çağa ait bir mizacın, ister bir millete ya da bir kişiye ait mizacların direkt birer ifadesi olarak ele alınmış olduğu başlangıca dönülmüş olmuyor mu? Ve böylece yeni olan tek şey, kesir çizgimizin çok daha aşağıdan çizilmiş ve olguların bir bakıma daha büyük bir ortak bölün üstünde yer almış olmaları değil midir?

Böyle düşünenler, ikinci sırada adı geçen kavramların ancak kendi içlerinden gelen bir ihtiyaçla değiştiklerini sanır ve aslında bunların tamamen değişik bir türe sahip olduklarını farketmez. Bu kavramlar akılcı ve psikolojik bir gelişmeyi temsil etmektedirler. Elle tutulabilir,

plâstik bir anlayıştan optik-renkçiliğe gidiş mantıkîdir, bunun tersi olamazdı. Aynı şekilde. tektonikten atektoniğe, sert kuralcılıktan, kural-dışıya ve çokluktan birliğe gelişmeler hep mantikî yönelmelerdir.

Bir örnekle açıklamak isterim (ancak bu örnek mekanik anlamda anlaşılmalıdır): bir yamaçtan aşağı yuvarlanan bir taş, düşüşü sırasında çeşitli hareketlerde bulunacaktır, bu, yamacın dikliğine ya da toprağın sert veya yumuşak oluşu vs. ye göre değişecektir, ama bütün bu ihtimaller tek ve mutlak bir kurala, yerçekimine bağlıdır. İnsanların psikolojik yapıları da belli gelişimler geçirir, tıpkı fizyolojik gelişmeler gibi; bu gelişmeler de kurallara bağlıdır, pek çok değişiklikler gösterebilir, kısmen veya tamamen frenlenebilir, ama zamanı gelip de bir kere hareket başlayınca belli bir kural ve ona uyma zorunluluğu her yerde izlenebilir.

“Göz”ün de tek başına bazı gelişmelere bağlı olduğunu kimse iddia edemez. Göz, her zaman ve mutlaka, başka manevî alanlarla karşılaşacaktır. Sadece kendi koşullarından hareket ederek ortaya çıkmış, dünyaya cansız bir kalıpmış gibi uyabilen optik bir şema yoktur. Fakat, her zaman “istenilen şekilde görme” mümkünse, bu, bütün değişimler içinde tek bir kuralın etkili olduğu ihtimalini ortadan kaldırmaz. İşte, bu kuralı tanımak ve tanımlamak, ilmî bir sanat tarihinin esas sorunu olmalıdır.

Bu incelememizin sonunda tekrar bu konuya döneceğiz.