DİJİTAL KÜTÜPHANE KANALI

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

https://rantey.org

Yedek ve Duyuru Kanallarımız
Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

• Telegram: https://t.me/birkitapbir

• WhatsApp Kanalımız : https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4IvMoc0Y

DÜNYA SANAT TARİHİ

ADNAN TURANİ

İKİNCİ BASKI

TÜRKİYE İŞ BANKASI KÜLTÜR YAYINLARI

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

TÜRKİYE İŞ BANKASI
KÜLTÜR YAYINLARI

Genel Yayın No : 99
Sanat Dizisi : 5

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Her hakkı saklıdır.

Kapak Düzeni : *Fahri Karagözoğlu*

İkinci baskı : 3000 adet

TÜRK TARİH KURUMU BASIMEVİ — ANKARA, 1979

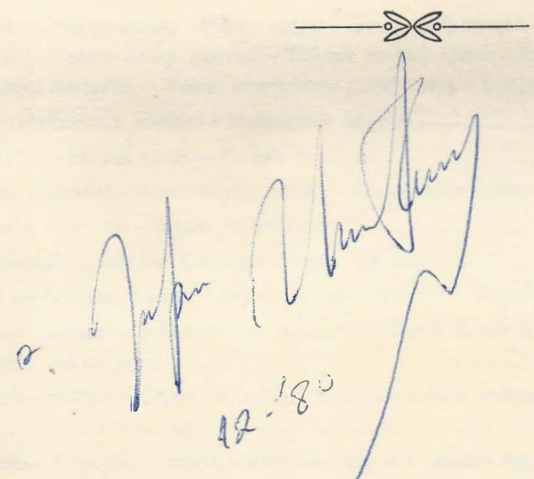
Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

DÜNYA SANAT TARİHİ

resim — heykel — mimarî

ADNAN TURANİ



TÜRKİYE İŞ BANKASI KÜLTÜR YAYINLARI

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

İÇİNDEKİLER

Önsöz 11

Giriş – Primitif halklarda resim sanatının özellikleri – Primitif halklarda heykel özellikleri – Primitif halklarda mimarlık özellikleri – Arkaik üslûplu mimari, heykel ve resim özellikleri – Klasik üslûp özellikleri – Klasik mimari özellikleri – Klasik resim özellikleri – Klasik heykel özellikleri – Barok üslûp dönemi – Barok mimari özellikleri – Barok resim özellikleri – Barok heykel özellikleri 13– 21

Buzul Çağı Sanatı – Buzul Çağın'da çevre – Buzul Çağı sanatı – Ortataş Çağı – Sanatta ilk soyutlaşma – Yenitaş Çağı Sanatı 24– 37

Primitif Halk Sanatları 38– 43

Mısır Sanatı – Mısır mimarisi – Orta İmparatorluk mimarisi – Yeni İmparatorluk Mimarisi – Amarna Çağı mimarisi – Restorasyon mimarisi – Mısır mimarisinin son çağı – Mısır sanatında heykel – Eski İmparatorluk'ta heykel ve resim – Yeni İmparatorluk'ta heykel ve resim – Mısır sanatında yumuşama ve gevşeme – Ramsesler Çağı – Mısır sanatının son çağı – Mısır heykelinin çağımız heykeline etkisi 43– 70

Mezopotamya Sanatı – Mezopotamya sanatının genel özellikleri – Mezopotamya sanatındaki biçimler – Tarihi gelişim içinde Mezopotamya sanatı – Mesilim Çağı – Cemdet Nasr kültüründe heykel ve mimari – Eski Sümer Çağı – Yeni Sümer sanatı – Hamurabi devri – Asur sanatı – Son Babil sanatı 71– 98

Pers Sanatı 98– 99

Etiler (Hititler) – Hatti sancaklarının anlamları – Eti (Hitit) kültürünün doğuşu – Etiler'de keramik ve heykel – Eski Eti Devleti – Büyük İmparatorluk devri – Etilerde din – Etilerin karakteri – Eti mimarisi – Etiler'de heykel – Etilerin sonu 99–111

Step Sanatı 112–115

Grek Sanatı – Minos ve Miken sanatı – Miken sanatı – Geometrik sanat – Doğu üslûplu sanat – Arkaik heykel sanatı – Dorik ve iyonik üslûp – Klasik üslûp devresi – Yüksek ve geç klasik – Parthenon mimarisi ve heykeli – IV. Yüzyıl heykel sanatı – IV. Yüzyıl mimarisi – Yunan mimarisine genel bakış – Yunan sütun düzenleri – Grek yapı tipleri 117–155

Hellenistik Sanat – Hellenistik mimari – Hellenistik heykel 156–165

İtalya'da İlk Kültürler – Etrüsk sanatı – Etrüsk mimarisi 165–168

Roma Sanatı – Roma mimarisi – Roma heykel sanatı – Roma resim sanatı – Roma İlk Hıristiyanlık sanatı 169–183

Bizans Sanatı – Bizans mimarisi – Bizans resim sanatı 184–190

Orta ve Kuzey Avrupa'da Göçler Çağında durum ve sanatlar 190–193

Karoliyn (Karolenj) ve **Roman Sanatı** – Erken Roman mimarisi – Olgun Roman mimarisi – Geç Roman mimarisi . 193–208

Gotik Sanatı – Gotik mimari – Erken Gotik mimarisi – Klasik Gotik katedraller – Gotik mimarinin son dönemi – Gotik heykeli – Gotik resim sanatı 208–223

İslâm Sanatı – Emevi camileri – Emevi sarayları – Endülüs Emevi mimarisi – Abbasi mimarisi – Abbasi sarayları – Fatımî mimarisi 224–237

Türk Selçuklu sanatı – Selçuklu mimarisi – Anadolu Selçuklu sanatı – Anadolu Selçuklu mimarisi – Anadolu Selçuklu camileri – Anadolu Selçuklularında medreseler – Selçuklu türbeleri 238–250

Beylikler Devri Mimarisi 250–253

Hint Sanatı – Hint mimarisi – Buda heykelleri – Greko budik heykel sanatı – Hint resim sanatı 257–265

Çin Sanatı – Çin resim sanatı – Çin resminde yazı karakteri – Çin mimarisi 266–275

Japon Sanatı 276–281

Eski Amerika Yerlilerinin Sanatları 282–288

Türk Sanatı – Ana özellikler – Türk mimari sanatının kaynaklarından bu yana gelişimi – Osmanlı klasik mimarisi ve Sinan – Sinanın eserleri 289–324

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Hindistan'da Babürlü Türk Sanatı 324–328

Rönesans – Avrupa'da Rönesans'ı hazırlayan etkenler – Rönesans'ın olgunluk çağı – Maniyerist sanat – Rönesans mimarisi 329–380

Rus Sanatı 381–389

Barok Sanat – Barok sanatı doğuran kültürel ve toplumsal ortam – Barok mimari – Barok resim sanatı – Rokoko – Rokoko resim sanatı 389–431

1789 dan sonra Avrupa – Romantik duygunun doğuşu – XIX. Yüzyılda manzara Resmi – Geçmişe yönelme – Fransız ve Alman Romantizmi – Gerçekçilik ve doğuş nedenleri – Gerçekçi ressamlar – XIX. Yüzyıl mimarisi 432–454

XX. Yüzyıl Mimarisi ve Heykeli – Betonun mimariye girişi – Ruskin ve Morris – Van de Velde – XIX. ve XX. Yüzyıl heykeli 455–471

Dramı olan sanatçılar – Van Gogh – Gauguin – Cézanne 471–478

Modern Çağın Sanat Görüşü – Modern teknoloji ve sanat – Modern sanatın soyutlaşma nedenleri – Yüzyılımız başındaki önemli sanat akımları – Fovizm – Dışa vurunculuk – Kübizm – Münih'teki sanat akımları – Fütürizm – Dada hareketi – Neoplastizm – Metafizik resim – Yeni gerçekçilik – Gerçek Üstücülük – Bauhaus sanatçıları – Soyut sanatta yeni akımlar – Lekecilik – Modern resim sanatının kendine özgü gelişimine genel bakış – Çağımız sanatı ve getirdiği sorunlar – 1900'lerden buyana Avrupa'daki mimari üslûp – Chicago Okulu 478–564

Osmanlı İmparatorluğunda Batı'ya Dönüş – 1700 lerden bu yana aydınlarımızın dünya görüşü – Batı kültürünün Türkiye'ye girişi – Türkiye'de Batı anlamında resim sanatı – Cumhuriyet döneminde mimarimiz – Çağımız ve sanatımız 565–600

Bibliyografya 601–604

İndeks 605–614

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

ÖNSÖZ

Gerçek bilim adamı, düşündüklerini söylemeden, yazmadan edemez. Bilim adamı ile sanatçı arasında bu bakımdan hiçbir ayrılık yoktur. Eseri olmayan sanatçı düşünülemiyeceği gibi, eseri olmayan bilim adamı da düşünülemez. Buna karşılık kişiliklerinde, bilim çalışmaları ile sanat çalışmalarını birlikte sürdürenler vardır.

Size, örnekleri çok olan Batı dünyasından değil, memleketimizden böyle bir örnek vereyim. Kendisi hem ressam, hem sanat tarihçisidir. Adnan Turani'den söz etmek istiyorum : O da birçok benzeri gibi ilk ve orta öğrenimini memlekette yapmış, bu sırada sanata büyük bir yakınlık duymuş, sonra girdiği Gazi Eğitim Enstitüsü'nde bu yakınlık tutkuya dönüşmüş, Enstitü'yü bitirip de bir yarışma sonunda Almanya'ya gidince (1953), Turani'nin yaşam çizgisi artık iyice belirmiştir. Güçlü bir ressam olmak için her türlü engeli yenmeğe kararlıdır. Bu engellerin başında bilgi boşlukları gelmektedir. Bir yandan resim çalışırken, bir yandan da geliştirdiği Almancasiyle kitap üzerine kitap okuyordu. Sıtmalı çalışma yılları başlamıştır. Yalnız şu var ki, bu yıllar onu sadece bir ressam olarak yetiştirmekle kalmadı, plâstik sanatların sorunlarına ve tarihine de yöneltiverdi. Bir yandan da üniversitede ve müzelerde sanat eğitimini tamamlayarak sanat tarihinde güç kazanmak, Adnan Turani için dayanılmaz bir amaç oldu. Bu amaca ulaşabildi mi?

Eğitim ve öğrenimini tamamlayıp memlekete döndükten sonra, başarılı öğretmenliğinin yanında yaratma, okuma ve inceleme ile geçen yıllar ona çok şeyler kazandırdı. Memlekette sık sık sergilenen eserleri, yalnız İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'ne girmekle kalmadı, dünyanın belli başlı bir kaç müzesine de girdi. Bu yaratış çabalarının yanıbaşında Almanya'da olgunlaşmaya başlayan sanat sorunları ve tarihi üzerindeki çalışmaları da meyvelerini vermeğe başladı. 1960'da yayımlanan *Modern Resim Sanatının Gerçek Çehresi*'ni 1965'de *Resim Üzerine* adlı kitabı izledi.

1965 – 1968 arasında sanat terimleri sözlüklerinden başka bir şey yayımlamadı. Bu dönemde çıkardığı, ancak iki yıl süren *Sanat ve Sanatçılar* dergisini burada anmak isterim.

Onun bu görünümdeki verimsizlik yıllarında, gevşemiyen bir inatla çalıştığını bilmiyor değildim. Ama doğrusu, gelmekte olan eserin, şimdi elinizde tuttuğunuz bu *Dünya Sanat Tarihi* olacağını hiç düşünmemiştim.

Çünkü böyle eserler, bir sanat tarihçisinin başkanlığında bir topluluk tarafından yapılır. Oysa Turani, bu işin tek başına üstesinden gelmiştir. Bu da onun sürekli çalışma gücünü ve kendine olan güvenini gösterir.

Tarihten önceki ilkel sanatlardan başlayarak Mezopotamya, Mısır, Çin, Hint, Japon sanatlarını da içine alan; eski Yunan, Roma, Hristiyan Ortaçağ, Rönesans, Barok gibi büyük sanat dönemlerinin yanısıra çağımızın sanatlarını da kapsayan bu *Sanat Tarihi*, aynı zamanda türlü bölgelerde ki Türk sanatlarına büyük bir yer ayırmış, ayrıca Amerika'nın eski yerli sanatları olan *Maya*, *Aztek* ve *Inka* sanatlarını da toplu olarak ele almıştır. Turani hangi dönemin sanatından sözederse etsin, kitabını mimarî, heykel ve resim alanlarından titizlikle seçtiği örneklerin fotoğraflarıyla açıklamıştır.

Demin Adnan Turani için, tek amacının hem sanatçı, hem sanat tarihçiliği olduğunu söylemiş, ardından bu amaca ulaşabildi mi? sorusunu kendime yöneltmiştim. Düşündüğümü söyliyeyim : Memleketimizde ilk defa olarak yayımlanan bu *Sanat Tarihi*, yazarının ressamlığı yanında yer alacak niteliktedir. Onun hangi yönü, ressamlığı mı, yoksa sanat tarihçiliği mi ağır basar? diye sormayınız bana! Adnan Turani sanat tarihine resim sanatından geçmişti; sanat tarihi de onu, başta resim sanatı olmak üzre, öbür sanatlara daha da yaklaştırdığına göre, her iki yönün de dengeli olarak sürüp gideceği söylenebilir.

İş Bankasının hiçbir fedakârlıktan kaçınmıyarak şimdiye kadar yayımladığı eserlere bu sanat tarihini katmakla, memleket kültürüne büyük bir hizmette bulunduğunu, burada özellikle belirtmek isterim.

Ord. Prof. Suut Kemal Yetkin

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

BAŞLARKEN

Vatan yaratmada sanat eseri onurlu yerini korumaktadır. Bir ülke kültürü, sanat eserinde kendi somut biçimini bulur. Bu bakımdan sanat eserleri, ulusların düşün hayatının görülür anıtları olduğu gibi, bir ülkede yaşayan toplum varlığının da inkâr edilmez delilleridir.

Biçim haline gelmemiş bir sanatın düşünülmesi mümkün değildir. Sanatsız bir toplumun da varlığı bu nedenle söz konusu olamıyor. Bu yüzden toplumların sanat tarihleri, onların var oluşlarının kanıtı olan anıtsal tasarımlarının bir muhasebesi oluyor. Filistin'de siyasal bir yolla kurulan Israil'in arkeolojiyi amatör olsun profesyonel olsun teşvik edişi, ve geçmişindeki anıtsal düşüncelerin somut biçimlerini araştırıp bulmaya çalışması, ulus olabilme zeminini derinliğine ispat durumunda kalmasındandır.

Tarihlerinde sanat eserlerinden yoksun toplumlar, egemen devlet olarak devamlı yaşama şansına sahip olamamaktadırlar. Sanat kültürü zengin bir geçmişi olan uluslar ise, kendi egemen devletlerine sahip oldukları gibi, egemen yaşama gücünü de kaybetmiyorlar. İşte böylesine yaşatıcı bir gücü bünyesinde taşıyan sanat eserine, çağımızın büyük önem vermesi bundandır. Ve "*sanatsız bir ulusun hayat damarlarından biri kopmuş demektir*" sözü bu gerçeğin ulusça bilinçli olmasını istemektedir. Demek ki, ulusların yaşama potansiyeli, onların sanatsal hayatıyle orantılı oluyor. Bu gerçek saptanınca, toplumların varlıklarını kanıtlayan sanat eserlerini çağımızda birbirlerine tanıtma yarışına girmelerinin nedenî, daha bir açıklık kazanmaktadır.

Ancak ulusların sanat alanında bir geçmişe sahip olmaları, yüzyıllar boyu çalışma gerektirmektedir. Bu nedenle bir sanatçı ve onun eseri, bir ulusun kültürü içinde zor kazanılan önemli bir değer olmaktadır, ve ancak bu değerlerin artması ile, uluslar onurlu bir yaşama gücünü bünyelerinde duymaktadırlar.

Sanat eserinin içinde doğduğu kültürün oluşmasında başka kültürlerin payı vardır. Bu açıdan yapılan gözlemler, sanatın sınırlar aşıcı karakterde olduğunu göstermektedir. Komşu, hattâ uzak kültürlerin bir ülke sanatındaki katgısı çok yönlüdür. Bunun tersine, lokal çalışmaların anıtsal sanat eserinin yaratılmasında yeterli olmadığını, eski kültürlerden bu yana izliyebiliyoruz. Primitif halk sanatlarının anıtsal çalışmalara gidememesinin nedeni budur. Bunun için, bir ulusun lokal olanaklarla yetinerek anıtsal biçimlere gittiğini göremiyoruz. Örneğin Hint ştupalarının doğuş yeri Hindistan değildir. Ancak Hindistan'da; bu yapı tipi anıtsal değerlere ulaşma zeminini bulmuştur. Ayrıca ştupların ya da pagodların bütün Güney-Doğu ve Uzak-Doğu'da yayılması ve lokal katgılarla zenginleşerek etkisini kuvvetlendirmesi bu nedenledir. Ayni biçimde, Roma Yunan'dan yararlandığı gibi, Ortaçağ Roman sanatı da Bizans ve eski Roma'dan esinlenmişti. İslâm mimarisi ve kültüründe de Hellenistik ve Roma unsurlarının katgısı kesindir. Bunun gibi Japon Çin'den, Çin Hint'ten, hattâ step halklarından çok yararlanmışlardır.

Bu gerçekler, sanat kültürünün uluslar arası bir dokudan oluştuğu görüşünü kanıtlar. Demek ki sanat, foklor gibi lokal değerlerle sınırlı kalamıyor. Kalırsa anıtsal niteliğe ulaşamıyor. Hint ştupa mimarisinin bütün Güney ve Uzak-Doğu'ya yayılmasına paralel olarak, Barok Avrupa sanatının da İtalya, İspanya ve Orta Avrupa'dan Rusya içerlerine ve hattâ Güney - Amerika'ya kadar uzanması, sanat kültürünün sınırlar aşan etki gücünü açıklar.

Bu nedenledir ki, sanat eserinin incelenmesi, hem genişliğine, hem derinliğine bir araştırma gerektirmektedir. Bu genişlik dünyanın bütün yüzeyi, derinliği de tarihin geçmiş yüzyıllarıdır.

Onun içindir ki, dünya sanat tarihine yönelme, sanat kültürünün tanınmasında tek yoldur. Bunu yapmadan yöresel değerlendirmelere gitmek, kimi egoist iddialar çerçevesi içinde kalmak olur. Bu bakımdan dünya sanat tarihi, sanat değerlerine eşit saygı anlamına da gelir.

Bu mütevazi çalışmayı sunarken, bana yardımcı olanların bulunduğuna değinmek isterim. Özellikle eserlerinin kitapta basılma hakkını bana bağışlayan değerli sanatçılarımıza, fotoğrafları çeken Hüseyin Tanboğa'ya, kitabı basan Türk Tarih Kurumu Basımevi'nin mensuplarına, ve bu basımevinde bana daima yardımcı olmuş olan Murat Gençer'e ve Mahmut İybar'a teşekkürümü belirtmek isterim.

Ayrıca kitabıma önsöz yazarak beni onurlandıran değerli hocamız Suut Kemal Yetkin'e, ve kitabımı değerlendirerek basılmasını sağlayan Türkiye İş Bankasına, burada teşekkürü borç bilirim.

A. T.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

GİRİŞ

İnsanlığın Eskitaş çağlarından bu yana eserleri ile çizdiği grafik izlendiğinde, küçük avcı topluluklarından köylere, köylerden site hayatına, site hayatından kent devletlerine ve daha sonraları, imparatorluklar ile diğer çeşitli devlet yönetimlerine varılır. Toplumun yapı ve kültürünü oluşturan sonsuz faktörlerin kışkırttığı sanatçının eseri, dolayısiyle toplum - sanatçı ikilisinin ortak malı olur. Ancak eser, sanatçıdan çok toplum malı olarak kabul edilir. Bu nedenle sanatçıları, çeşitli kavim ve milletlerin adına göre sıralıyoruz. Bu açıdan bakma, sanat eserinin kişisel bir fantezi olduğu görüşünü de reddeder. Bu yüzden sanat eseri, toplumsal yapıyı ve düşününü yansıttığı oranda, sanatçı kişiliğini ve fantezisini de ortaya koymaktadır.

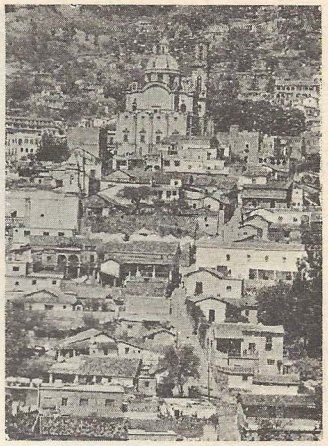
Benzer toplumların sanat eserleri sınıflandırıldığında, hangi toplum çeşidinde hangi çeşit eserlerin ortaya çıkacağı gerçeği saptanmaktadır. Örneğin, Ortataş Çağı eserlerinin değerlendirilmesinde, bugün ayni hayatı yaşayan kavimlerin eserlerinden yararlanılmaktadır. Toplumların kültürel gelişimleri içinde doğan sanat eserlerinin tanınması sırasında, devletlerin tarihine, sosyal yapılarına değinmek, sanat tarihi biliminin başvurduğu önemli bir aydınlatma yoludur. Bu bakımdan inançlarla, toplumsal yapı ve kültürünün, sanat eserinde nasıl yansıdığını da görecek ve her eseri, çağı içinde değerlendirmenin bize nasıl ışık tuttuğunu anlayacağız.

Réné Hygue'ün dediği gibi, sanat estetikle iç içedir. Bu doğrudur. Çünkü, çağların dünya görüşleri, ayni zamanda estetik görüşleri de yansıtır. Sanat eserinin bir dünya görüşü ürünü olduğu kabul edilince, Mısır mimarisirin neden bir Yunan mimarisinden farklı olduğu da anlaşılır. Gene ayni şekilde, Hıristiyan ve İslâm toplumlarının neden ayrı birer dünya görüşünü yansıtan sanat eserine ihtiyaç duydukları da ortaya çıkar. Bu bakımdan biz, devlet yapısının ve inançların, sanat eserinde payları olduğunu anlıyoruz. Sanatçıya, devlet ya da toplum tarafından sanat eserinin yapılması görevi verilince, iş bölümünün kendisine kazandırdığı olanaklar içinde o, eserinin çağına ve çağının düşüncelerine uymasını gerektirecek araştırmayı yapmak, biçimlerini bulmak ve belli bir atmosfer içinde senteze gitmek zorunluğunu duymaktadır.

Toplum kültürünün sanatçı için ne denli itici bir güç olduğunu biliyoruz. Örneğin, insan toplulukları site haline gelmeden önce, sanatçının teknik yönden geliştiğine tanık olmuyoruz. Site, sanatçı kabiliyetleri, devamlı olarak bu alanda çalışmaya sevketmiş ve sonunda anıtsal sanatların ilk dönemi olan arkaik üslûplu eserlerin ortaya çıkmasında başlıca rolü oynamıştır.

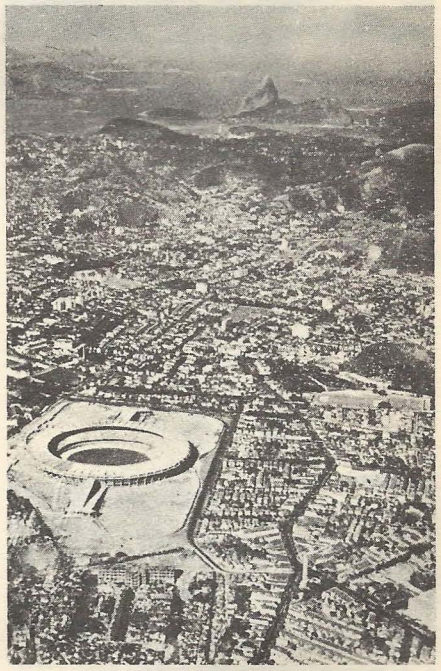
Üslûplar belli ortamlarda gelişirler. ve belli biçimleri talep ederler. Bu bakımdan, burada yer yer üslûplarla kültürlerin ilişkileri de incelenecektir.

İnsanlık tarihi, büyük bölümler halinde üç önemli kültür dönemine ayrılır. Bunlar, yağma kültürü, tarım kültürü ve bilimsel teknoloji kültürüdür. İnsanlar bu kültür aşamalarının birinden diğerine geçmek için, binlerce yıl çabalamak zorunda kalmışlar ve bu geçiş dönemleri büyük savaşlara, inanç değişikliklerine ve dolayısı ile büyük acılara sebep olmuştur. Örneğin, yağma kültüründen tarım kültürüne geçiş, yalnız kişisel ıstıraplarla atlatılmamış, ayni zamanda insanoğluna çok zor gelen, toplumsal yapılarının da tamamen değişmesine sebep olmuştur. Çünkü yağma kültürü içinde yaşayan insan, yiyeceğini doğada hazır olarak bulmağa alışmıştı. İşte bu hazıra alışmadan, kendi ürettiği ürün ile yaşama durumuna geçiş, yağma hayatının bütün gereklerini terketmesini zorunlu yapmıştı. Primitif



R. 1: Tarım kültürü döneminin bir kasabası. Yapılar arasında, şehircilik yönünden ilişkiler ve tüm planlama yok. İş hayatı da büyük şehirlerdeki kadar çeşitli değil.

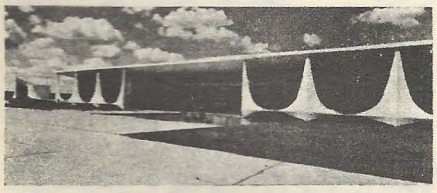
R. 2: Bu resimde ise modern teknoloji çağının ilk dönemlerinde, eski ile yeni mimari arasındaki çatışma ve modern şehircilik görüşünün eskiye hakim olmağa başladığı görülüyor. Kentlerin büyümesi ile meslekleşin çeşitlenmesi burada başlıca etkendir.



Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

R. 3: Tarım kültürünün şehir anlayışı ile, modern teknoloji kültürünün şehir anlayışı arasındaki fark belirgin olarak görülüyor ve birbirlerinden kuruluş bakımından ayrılıyorlar.

R. 4: Modern teknoloji çağının konut üniteleri bir bütün, bir birlik içinde yer almaktadır. Bu bir form içinde birleşme, üniteler arasında fonksiyonların sağlanmasından oluşmaktadır.



R. 5: Modern teknoloji döneminin bir yapısı.

halk sanatlarının doğuşu, site ile birlikte anıtsal mimarinin ortaya çıkışı, sanat eserinde kompozisyon fikrinin idrak edilmesi, büyük dinlerin belirmesi hep tarımsal kültür döneminde insanlığın malı olacaktı. Gene tarım kültürü ile birlikte insanoğlu, toplum içinde gerekli işleri bölüşecek ve meslekleşecekti. İşte bu ilk site kültürü ile ilgili ortamdır ki, insanlığın yağma kültürlü göçebe topluluklarından, toprağa yerleşmiş uygar topluluklar haline gelmesini temin etmiştir.

Elimizdeki kitapta, kaba bir sınıflandırma ile insanoğlunun bundan 600.000 yıl öncesinden itibaren bugüne doğru olan gelişimini, eserlerinden izleyeceğiz. Böylece insanoğlunun dimağen nasıl uyandığını, İ.Ö. 10.000 yıllarına doğru Buzul Çağı'ndan, dünyanın ısınması ile sıcak devreye nasıl girildiğini ve yeryüzünde toprağın ortaya çıkması ile bitki örtüsünün dünyayı nasıl sardığını ve aşağı yukarı İ.Ö. 7. ya da 6. bin yıllarında yağma kültüründen tarım kültürüne nasıl geçildiğini ve toprağa nasıl yerleşildiğini göreceğiz. Daha sonraları da toprağın insanlığa nasıl bir gelecek hazırladığını ve bu yeni hayata uygun eserlerin (mimarinin, heykelin ve resmin) hangi niteliklerle ortaya çıktığını inceleyeceğiz. Bu yoldan giderken Mısır, Mezopotamya, Hitit ve Yunan kültürlerinin toprağa yerleşmenin gerektirdiği gelişimler sonucu nasıl ortaya çıktığını saptayacağız.

Yağma kültürlerinden site'nin doğmasına kadar geçen zaman içinde, sanat eserlerinin üslûbunda anıtsal nitelikler olmadığından, bu devrenin eserlerine "*primitif halk sanatları*" diyoruz. Primitif halk sanatları, ancak sitenin kurulması ile niteliklerini değiştiriyor ve toplumlarda ilk kez anıtsal üslûplu arkaik eserler görüyoruz. Eğer primitif halk sanatlarının özelliklerini incelersek, site hayatının ilk üslûbu olan arkaikten hangi niteliklerle ayrıldığını da göreceğiz. Dolayısiyle sitenin insan ve sanat hayatındaki fonksiyonlarını anlayacağız. Primitif halk sanatları, yarı tarımcı ve çobanlıkla geçinen topluluklarda gözlemleniyor. Bu sanatların diğer bir özelliği, devlet kuramamış aşiret topluluklarının sanatı olmasıdır.

Primitif halklarda görülen resimlerin özellikleri :

● Buzul çağının mağara içlerinde yapılmış olan hayvan resimleri, bu halklarda açık havadaki kayaların üzerine çizilmeğe başlanmıştır. Ancak bu kez Buzul Çağı'ndaki gibi yalnız hayvan değil, insan resimlerinin yapılması da söz konusudur. Ayrıca bu resimler, Buzul Çağı'nın tek tek yapılmış olan hayvan resimleri de değildir. İnsan ve hayvan, bir konu çevresinde birarada resmedilmiştir. Yalnız konuya tahsis edilmiş belirli bir yüzey düşünülmemiş, konu herhangi bir yüzeyin, bir parçasına işlenmiştir.

● Buzul Çağı'ndaki hayvan resimlerinin karakteri, hayvanın göz önünde teşekkül eden optik görüntüsünde idi. İşte bu optik görüntü, hayvan resimleri için ayni kalmakta, fakat insan, şematik ve çizgi halinde gösterilmekte idi. Yani insan resmi, hayvan resmi gibi optik görüntünün gözdeki yansımasına göre değil, uzuvlarının idrak durumuna göre biçimlendiriliyordu. Demek ki insanın uzuvlarını idrak edip etmemesine göre, yapısal olarak uzuvlarının yanyana sıralandırılması söz konusu oluyordu.

● Mağara çağının birbirlerini kesen ve birbirleri üzerine resmedilmiş olan figürleri (ki bu her av için bir hayvan resminin yapılmasından doğmuştu) bu kez birbirlerini kesmeyen fakat birbirleri ile ilişkili olarak, bir konu çevresinde toplanıyorlardı.

● Cinsel uzuvların özellikle belirtilmesi, ilk kez bu primitif halklarda görülüyor.

● İnsan figürlerinin iç formları belirtilmiyor. Figürler bir gölge resim halinde gösteriliyor.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

● İnsan başı, önceleri gövde ve boya oranla, çok küçük resmediliyor. Sonraları ise başın oransız olarak büyüdüğü görülüyor. Bu dönem, Buzul Çağı'ndan sonra ilk köylerin doğduğu sıralarda gözlemleniyor.

● Resimlerde av ve savaş sahneleri, hayvan sürüleri, dinî danslar konu olarak ele alınıyor. Yer yer tek bir hayvanın da resmedildiği görülüyor.

Yukarıda belirtilen özellikler, Ortataş Çağ'ı ortalarından ilk büyük uygarlıkların başlamasına kadar gözlemlenmektedir.

Primitif halklarda görülen heykel sanatının özellikleri :

● Verimlilik tanrısı magna mater heykelleri, bu halklarda gittikçe çoğalıyor. Bunlar geniş kalçalı, iri göğüslü, taşkın karınlı, taştan, topraktan ve ağaçtan yapılmış heykellerdir.

● Heykel frontaldir ve kişisel özellikler taşımaz. Tamamen çıplak olanları bulunduğu gibi, giyinik ve süslü olanları da vardır.

● Baş oranı genellikle vücuda göre büyük olarak biçimlendirilmiştir. Vücutta eklem yerleri belirtilmemiştir.

● Gözler iri ve patlak, kaşlar gözün badem biçimine paralel, simetrik ve cephe istikametindedir.

● Baş, gövde, kollar ve bacaklar dikey olarak birbirlerine paralel ve tam karşıya bakar şekilde biçimlendirilmiştir, yani frontalite, biçimlendirmede esas olmuştur.

● El ve ayak parmakları normalden çok uzundur. Vücudun bütün parçaları yanyana getirilerek inşa edilmiştir. Optik bir izlenim, adalelerin biçimlendirilmesinde esas olmamıştır. Bu biçimlendirme, tamamen mantıkî bir uzuv kompozisyonudur.

● Hareket duruktur. Yani konuşurken, bir iş yaparken görünen hareketlerin anlatımı, biçimlendirilmesi söz konusu değildir. Anlatım, şematik ve temsil edici bir niteliktedir. Unsurlar, çocuk resimlerinde olduğu gibi fark edildikçe çoğalmaktadır.

● Süs önem kazanmakta ve heykel yüzeylerinde çizilerek gösterilmektedir. Yani plastik biçimlendirme değil, işaret ederek belirtme önem kazanmaktadır.

● Primitif halk sanatlarının kabartma heykellerindeki figürlerin ayaklarının altında, mekân çizgisi görülmez. Buradan, mekân kavramının henüz anlaşılmadığı saptanmaktadır.

● Birden çok figürün bir araya getirildiği grup heykelleri de yapılmıştır.

● Figüratif süs unsurları yanında, soyut süs unsurları da değerlendirilmiştir.

● Üç boyutlu heykellerde bile, vücud uzuvlarının çizilerek gösterildiği ve bu yüzden plastik biçimlendirme yerine, çizerek biçimlendirmenin kabartma dışında değerlendirildiği görülür.

Bu özellikler, gerek bugünün primitif halklarında, gerekse tarım kültürüne yeni başlamış tarih öncesi toplumlarında ortaktır. Demek ki, primitif halk sanatları ile Ortataş Çağ'ının sanatları ayni özelliklere sahiptirler.

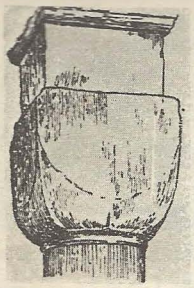
Primitif halk sanatlarında mimarlık özellikleri :

● Megalit kültürlerin taş yapıları (kurgan, menhir, tümülüs vb.), sitelerin kurulmasından öncedir. Bu bakımdan anıtsal mimarinin yer yüzünde görülmesi, tunçun bulunmasından çok sonradır. Bu nedenledir ki, primitif halk sanatlarında anıtsal mimarî gözlemlenmiyor. Yani sanat eseri nite-

R. 6 : Yunan'da arkaik öncesi fügür. Primitif halk sanatlarının özellikleri yüz ve vücudda gözlemleniyor.

R. 7 : Yunan'da arkaik öncesi heykel.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org



R. 8 : Arkaik sütün başlığı. Karoliyn döneminden IX. y.y. Hildesheim Dom'unun kriptasından.

R. 9: Kıbrıs'ta bulunmuş arkaik bir kuros başı.

R. 9/A : Arkaik bir kore başı.

liğini taşıyan taş yapılar, primitif halklarda görülmüyor. Anıtsal yapıların planlanmasında ölçü birimlerinin bulunması esas olduğu için, bu devredeki yapıların basit ağaç ya da kerpiç yapılardan ileri gitmediği görülüyor. Animist dinler dediğimiz atalara tapma dininin, primitif halklarda olduğunu biliyoruz. Tümülüs denilen mezarlar, işte bu ataların mezarları olmaktadır. Primitif halklarda anıtsal yapılar yoktur ama, bunların alacağı biçimlerin bu dönemlerde ortaya çıktığı bir gerçektir. Örneğin ata mezarları olan tümülüs adlı tepelerin sonraları taşlaşarak çeşitli konik, yarım küre ya da pramit biçimlerini alacağı gözlemlenecektir.

Primitif halklar, devlet kurar kurmaz, siteler halinde yaşamaya başlıyorlar. İşte tunç'un işlenmesi ve yazının keşfi de bu sıralara rastlıyor. Demek ki, site ile tarih başlıyor. Böylece insanlığın yeni ihtiyaçları sanatta anıtsal nitelikli taş yapılara, heykellere biçim veriyor. Bu önemli oluşum sonucu, sanatta arkaik dediğimiz üslûpta eserlerin doğması mümkün olmuştur. Arkaik üslûp, anıtsal sanatların ilk aşaması olarak kabul edilir. Arkaik üslûp özellikleri, her işi yapan köy insanı yerine, herkesin iş bölümü yüzünden ayrı bir meslek sahibi olduğu toplum ortamında oluşur. Bu nedenle belli bir teknik yetkinlik, arkaik üslûplu eserin önemli bir isteği olarak belirmiştir. Ölçü birimlerinin tesbiti de bu devrede görülür. Geometrik ve matematiksel ölçüler, yapıda geçerli olur. İş bölümü yüzünden sanatçı, kendi alanında yeterince çalışmış, sanat değerinin vasat el işinden farklarını anlamıştır. Daima kendi alanında çalıştığından, yeni gözlemlerini eskilerinin üzerine katmasını öğrenmiştir. Bu nedenlerle, arkaik üslûpta çalışan bir sanatçının kişiliğinde, primitif halk sanatlarının sanatçısına oranla, çok farklı bir sanatçı kültürü doğmuştur.

Arkaik heykellerin özellikleri: :

- İlk arkaik devrede, rölyef figürler, bir yüzey üzerine önce düzensiz, fakat boş yer kalmayacak şekilde yerleştirilmektedir. Ancak bu dönem kısa sürer ve figürlerin bastığı yere bir çizgi konur. Bu çizgi, insan oğlunun ifade ettiği mekân kavramının ilk biçimidir.
- Üç boyutlu heykeller, frontal olarak ya ayakta ya da oturur şekilde gösterilmişlerdir.
- Heykellerde tipler, pek az da olsa kişisel özellikler gösterir. Ve bu yönü ile de primitif halkların heykellerinden ayrılır.
- Oranlar insan ölçülerinin kaba, fakat gerçek boyutlarını yansıtır.
- Vücudun eklem yerleri belirmeğe başlar. Oysa primitiflerde bu eklem yerleri solucan kıvrımı gibidir. Arkaik devrenin sonunda eklem yerleri katı fakat anatomik olarak gösterilmiştir.
- Gözler patlak, yani çok açılmış biçimde gösterilmiştir. Primitif halk sanatlarında da gözler patlaktır. Fakat arkaik heykelin gözleri, korku veren ekspressif biçimde, yani çok mübalâğalı değildir.
- Gözler seyredene bakmaz. Bakış geneldir ve herşeyi görüyor gibidir.
- Heykellerde süs unsurundan çekinilir.
- Saçlar ile sakallardaki bukle ya da tarama biçimi, öğrenilmiş mantıkî bir biçimlendirmenin tekrarından ibarettir.
- Doğanın biçimlendirilmesi, doğa karşısında edinilmiş izlenimlere göre yapılmağa başlar. Ancak arkaik biçimlendirmede, doğa gözlemi ile mantıkî biçimlendirme yanyana yürür.
- Ayakta duran heykeller bir sütun gibidirler.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Arkaik mimarî özellikleri :

- Yapılar geometrik - matematiksel biçimlerde oluşur.
- Evin dışına bakan pencere fikri yoktur. Bu çağda yapılar, birer savunma yapısı niteliğini taşır. Mezar yapıları olsun, evler olsun bu özelliği taşırlar.
- Süs unsurundan taassupla kaçınılır.
- Yapılar yalnız dinle ve mezarla ilgilidir.
- Çatılar konik, piramit, düz, kırma ya da beşik çatı ile örtülür.
- İlkel toplumların aksine çok gözlü yapılar meydana gelir.
- Mezar ve tapınaklar taştandır. Taş kesme bilimi bu çağda gelişir.

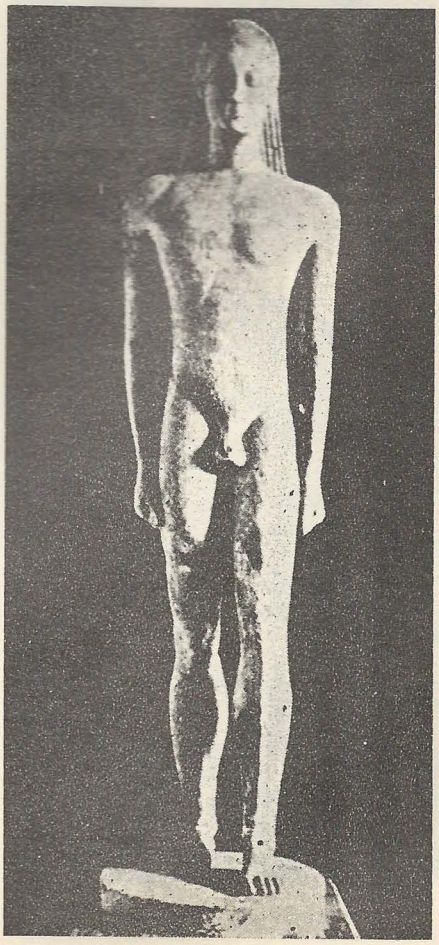
Arkaik resim sanatının özellikleri :

- Arkaik resim sanatı, arkaik rölyef biçimlendirmesinin özelliklerini taşır.
- Primitif halk sanatlarının resim anlayışı, arkaik resmin ilk döneminde aynen görülür. Yani, çeşitli olayların şematik figürlerle ifade edilmesi devam eder.
- Figürlerde, vücud cepheden, baş ve ayaklar yandan gösterilir. Vücud normal ölçülerinde gerçeğe yakın olarak gösterilir. Kompozisyon içindeki figürler birbirlerini kesmezler. Yani birbirleri üzerine gelecek sekilde resmedilmezler.
- Yüzlerde kişisel ifade yoktur. Figürler belli kişileri temsil ederler. Figürlerin büyüklükleri, toplumdaki mevki hiyerarşisine göre tesbit edilir.
- Figür resimleri daima yazı ile yanyana ve içiçedir. Resimler, dinlerin ya da devlet şeklinin yapısına göre temsil edici, ya da hikâye edici bir özellik taşır. Resimler süs niyeti ile yapılmazlar.
- Arkaik üslûplu resim, şematik, kaba ve katı biçimlerdedir. Bunlar, din ve devlet kurumlarındaki önemli kişilerin hayatlarını sembolik olarak yansıtırlar. Ya da o kişilerin bizzat kendisi olarak kabul edilirler.

Klasik üslûbun özellikleri :

Arkaik üslûp niteliklerinin giderek klâsik üslûba varması, toplum yapısında ve teknik buluşlarda önemli gelişmelerin yapılmasını gerektirir. Arkaik dönemde, yani tarımsal kültürlerin arkaik devresinde, sanatçının tamamen din ya da devlet adamının emrinde olduğunu görüyoruz. Devlet ve din adamı, bazan tek adamın kişiliğinde birleşir ki, biz bunlara tanrı-kral diyoruz. Bu tanrı-kral niteliği, arkaik dönemlerde yani eski Mısır'da olsun, Mezopotamya'da, Hint'te, Çin'de, Avrupa'da olsun değişmiyor. Eğer dikkatle gözlemlersek, eski Mısır'daki tanrı-kral ile, Avrupa'da Ortaçağ kilisesinin papaları ayni dinî ve yönetici nitelikleri gösterirler. Bu bakımdan da toplumdan talepleri birbirlerinin aynı oluyor ve sanatçıyı da aynı yönde görevlendiriyorlar. Arkaik devrede tanrı-kral olsun, din adamları olsun, çevreye kapalı büyük yapılar içinde yaşıyorlar. Fakat halk yığınlarının, sitelerin sınırları içinde henüz teşkilâtlanmamış olduğunu görülüyor. Yani siteler, devlet niteliğinin gerektirdiği kurumlar bakımından gereği kadar teşkilâtlanmadığı gibi, halk da site içinde hayatını devam ettiremiyor. Biz, devlet idaresinin dın adamları tara-

R. 10: Arkaik üslûp dönemine ait bir resim. Katı bir anlatım belirgindir.



R. 11: Arkaik bir

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

R. 12 : Melos Adasında bulunan "Milo Venüsü" adlı heykel. Bu eserde baş, vücudun boy ve kitlesine oranla küçük olarak alınmıştır. Vücut genel biçimleniş olarak klasik üslûpludur.

R. 13: Osmanlı klasik mimarisinin örneklerinden Mimar Sinan'ın Edirne'deki Selimiye Camii. Yapıda ölçü ve denge kesinliği en önemli özelliktir.

fından değil de, krallar tarafından yürütüldüğünü, yani dünyevî devletin kurulduğunu tanrı-kraldan sonra görüyoruz. İşte bu devletdir ki, sanatçıya başka bir görev yüklüyordu. Böylece ele alınan yapı dinî değil, birinci plânda saray ve devlet yapıları oluyor. Fakat devlet yapısında din kurumunun etkisi henüz çoktur. Kral dünyevî güçleri elinde tutmaktadır. Bu bakımdan biz sanat eserinde, bu yeni havaya göre bir mimarî, resim ve heykel sanatı görüyoruz. Bu yeni devlet şeklinde, arkaik devlet yapısını teşkil eden kurumlardan hemen hepsinin ya şekil değiştirdigi ya da ortadan kalktıkları görülüyor. Böylece, yeni bir sistem ve yeni bir dünya görüşünün ortaya çıktığı, eserlerin özelliklerinden anlaşılıyor. Eğitimden aile anlayışına, devlet kurumlarına, iş hayatına, devlet adamlarının yaşayış tarzlarına kadar her şey değişiyor. Dolayısıyla mimarî, resim ve heykel sanatının özellikleri yeni ortama uyuyor. Örneğin, insan yüzünün ifadesi, tanrısal nitelikleri haiz bir kral sembolünden uzaklaşarak, dünyevî egemenliğin ifadesi olan ve halkına bakan bir kişinin natüralist-heroik tavrında biçimleniyor. Yani sembol, itibarî bir insandan, kişi portresinin idealize edilmiş şekline gidiyor. Mimarî de, tapınak-mezardan, saray-tapınak ya da saraya yöneliyor. Bu durum, devlet kurumlarının sanata nasıl etki yaptığını da açıklamaktadır. Bu devrede, arkaik üslûptaki tanrı-kral'ın resmi karşısına, ideal dünya adamının tasviri çıkmaktadır. Yani artık biçimlendirilen tip, kendine hâkim bir insan tipidir. Demek ki, klâsik sanatın özellikleri, bu yeni toplumsal yapıya göre oluşmaktadır ve bunu biz, bu devrenin tüm hayatında saptamaktayız.

Klâsik mimarinin özellikleri :

Klâsik üslûplu mimariler, dünyanın neresinde olursa olsunlar, özellik bakımından değişmezler. Bu yapılar, büyük ülkeleri alan ve idare eden krallar gibi, kendilerine güvenen kişilerin kudretlerine uygun olarak şekillenir. Bu bakımdan bu devrede :

- Saray mimarisinin ortaya çıktığı görülür. Bu yapıların, arkaik mimarinin dışa kapalı formundan, dışa açık forma, yani beden duvarları üzerinde pencereleri olan bir biçime doğru gittiği, dolayısiyle dış dünyaya, temsil eder şekilde görünmeyi sağlayan bir şekilde düzenlendiği görülür. Osmanlı Devleti'nin Topkapı Sarayı, İtalya'da Rönesans'taki palazzo'lar, Hindistan'ın raca sarayları gibi.

  Yapılarda genellikle simetrik düzen önem kazanır. Hattâ, Yunan mimarisinde, büyüklük ve idealin simetri ile yapılması hususu özellikle belirtilmiştir. Bunun için klâsik yapı, plânlı geometrik düzenlere, sistemlere göre tanzim ediliyor. Yapı ekseni, plânı muntazam olarak ikiye bölüyor. Yapıda yön beliriyor. Ulaşılacak yere göre bütün yapı mekânları sıralanıyor, yapının tümü plânlanıyor. Sütun ve yapı sistemleri, modüller ortaya çıkıyor. Kare ve dikdörtgen plânlı yapılarda mekân düzeni önem kazanıyor. Bu mekân arkaik mimaride yoktur. Dışa kapalı formlar içinde kalan ve yapı dışı ile yapı içi mekânı arasında ilişki bulunmayan arkaik mimarinin aksine, klâsik üslûplu mimaride, iç mekân ile dış biçim arasında münasebetler kurulmuştur. Böylece iç mekân formunun dışa yansıması, yani iç mekânın, form olarak dışa aksi anlamına gelen stereometrik yapı biçimlendirmesinin ortaya çıktığı görülür. Demek ki, bu devrede yapı mekânı, fonksiyon ve dış biçim bakımından plânlanıyor. Buradaki fonksiyon, yapının temsil ediciliği

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

bakımından, dış ve iç biçimin gösterişli olmasıdır. Klâsik üslûp devresinde, tapınak da yapılsa, devlet orada kendinin temsil edildiğini biliyor. Klâsik devrede devlet hazinesinin ya da yönetim bürolarının tapınak yapısı içinde yer aldığını biliyoruz.

- Dikey ve yatay hatlar, klâsik mimarinin özelliğini temin ediyor.
- Yapıda arkaik blok etkisi kayboluyor. Yapı yüzeyleri, sütunlarla olsun, pencerelerle olsun ilk kez parçalanmağa başlıyor. Böylece dış ve iç duvar yüzeyleri biçimlenmeğe başlıyor. Fakat yüzey biçimlendirmesi, yapıda konstrüktif sağlamlığın ihmali olmuyor.
- Yapı ağır başlı, zevkli, güçlü ve mevzun bir endam kazanıyor
- Yapı katları birbirlerinden ayrılıyor. Ölçülerde, insanî birimler önem kazanıyor. Bu, Yunan mimarisinde olsun, Osmanlı mimarisinde olsun aynıdır. Böylece, tanrısal ölçüler yerine, insanî ölçüler mimariye giriyor.
- Arkaik üslûplu mimariye oranla beden duvarları inceliyor.

Klâsik üslûplu resmin özellikleri :

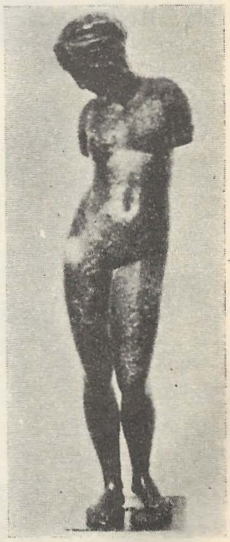
- Konu gene insandır. İnsan yapısı, doğa gözlemine göre biçimlendiriliyor. Anatomi, doğru ve optik bir gözleme dayanıyor.
- Resimde insan, bir mekân içinde gösteriliyor. Mekân ifadesi Batı'da bilimsel perspektifin uygulanması ile sağlanmıştır.
- Resimlerde, tek ve üçlü figürler dikkati çekiyor. Piramidal kompozisyon, tablo resminin biçimlendirilmesinde önemli bir düzen görüşü oluyor.
- Profan konular, dinî konuları ikinci plâna itiyor.
- Kapalı kompozisyon dediğimiz, bütün figürlerin tablo içinde yer aldığı resim düzeni, dikkatle uygulanıyor.
- Resimlerde, tek bir noktadan gelen ışık değil, tablonun her tarafını aydınlatan üniversal ışık önem kazanıyor. Yani ışık-gölge, vücutları ve mekânı şekillendirmiyor. Işık-gölge, resim sanatının olgun klâsik devresinde yavaş yavaş ortaya çıkıyor (Batı Sanatı'nda). Bu bakımdan ışık-gölge, barok üslûbun unsurları arasında yer alır.
- Vücut ve mekân, renk perspektifi ile değil, çizgi perspektifine göre hacimleştiriliyor.
- Yüzlerin ifadesi heykelde olduğu gibi iç duyguları yansıtmıyor.
- Arkaik resmin mantıkî ve yüzeysel vücut biçimi, tamamen ortadan kayboluyor.

Klâsik üslûplu heykelin özellikleri :

- Bu aşamada, arkaik heykeldeki tanrısal ifade, yerini dünyevî insan tipine bırakır. Bu insan, kendine hâkim, iç dünyasını dışa aksettirmeyen bir tiptir. Bu bakımdan, klâsik üslûplu insan yüzünde, iç duyguların yansımadığı görülür.
- İnsan vücudunun ve yüzünün ifadesinde daha ince bir işleme tekniği dikkati çeker. İnsan v.b. anatomisindeki büyük adale parçaları optik görüntüye göre biçimlendirilir. Yani, arkaik üslûptaki mantıkî-inşaî biçimlendirme yerine, optik görüntünün idealize edilmesi önem kazanır. Bu bakımdan klâsik üslûplu heykellerin vücut ve başları, doğal insan formunun, toplumca kabul edilmiş olan ideal biçiminde gösterilir.
- Yukarda belirtildiği gibi heykel yüzlerinde hiç bir duygusal ifade

R. 14: Klasik üslûplu bir resim. Burada klasik resim özellikleri gözlemlenmektedir. Ölçülü ve dengeli bir ifade ve kapalı kompozisyon anlayışı görülmektedir. (Leonardo, Mona Lisa.)

R. 15 : Klaşik üsluplu bir heykel. Beroia'lı banyo yapan bir kızın bronz statüsü. V. y.y.'ın sonu, Makedonya.



Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

R. 16: Mısır, klasik üslûplu heykel. İ.Ö. 1350. Büyük tanrı Amun.

görünmez. En zor vücut hareketleri yapan atletlerin ya da insanların yüzlerinde, durgun, tamamen kendine hâkim, rahat bir insanın görünüşü vardır.

- Vücut parçaları, son derece belirgin olup, anatominin doğal şeklinin ideal ölçülerini yansıtırlar.
- Ölçü, denge ve kompozisyon önem kazanır. Bu husus, klâsik eser kavramının başında gelir. Mübalâğaya hiçbir surette itibar edilmez.
- Arkaik heykelin simetrik kuruluşu yerine, asimetrik bir vücut kuruluşu dikkate alınır. Arkaik heykelin tek cepheli frontal duruşu tamamen terkedilir. Yani heykelin her cephesi, önemle başka yönlere baktırılır.
- Klâsik heykelde, vücudun doğasal biçimli ideal ifadesine karşılık, saçlar, doğa gözleminden elde edilmiş ve güzelleştirilmiş inşaî bir bukle düzeninde gösterilir. Yani optik-inşaî bir karakter taşır.
- Dudak, baş, saç, sakal gibi uzuvlar için, hemen her heykelde ortak biçimler uygulanır. Böylece kişiye özgü formlar değil, ortak ideal biçimler her sanatçının heykelinde gözlemlenir.
- Heykeller, tek figürlüdür. Yani gurup heykelleri itibar görmez.
- Belli vücut hareketleri sevildiğinden, sanatçılar bir hareketin nüansları üzerinde çalışırlar. Bu nedenle kişi değil, duruş özelliği değerli olur.

R. 16/A : Klasik üslûplu bir heykelin başı

Barok üslûp dönemi :

Klâsik üslûp döneminden sonra, sanat eserlerinde başka bir biçimlendirme tarzı görülür. Bu devrede krallıklar büyümüş, imparatorluk halini almıştır. Saray, olanca haşmetiyle gelişmiştir. Kentler büyümüştür. Hattâ, Antik çağlarda bile yüzbinleri aşan büyük kentler görülmüştür. Kurumlar çeşitlenmiş, mesleklerdeki uzmanlaşma klâsik devreye oranla çoğalmıştır. Sarayların kapladığı alanlar ve büyüklükleri, klâsik sarayları, minyatür ölçülerde bırakmıştır. İmparatorlukların malî güçleri ile klâsik dönemin zenginlikleri kıyaslanamaz bir durum gösterir. Arkaik devrin tanrı-kralından sonra, klâsik devrede krala sığınan sanatçı, bu kez imparatorun saray konuları yanında, halk tabakasının hayatını da resmetmeye başlamıştır. Bu bakımdan ressam, ya da heykelci, bir yanda saray mensuplarını konu edinirken, diğer yanda halkın içindeki önemsiz kişileri de tasvir etmeğe başladığından, kişilere özgü doğal güzelliğin keşfedildiği görülür. Böylece kral azameti gibi sunî bir tavır esprisi yanında, doğal güzelliklere ait bir esprinin ortaya çıkmağa başladığı gözlemlenir. Kişiye özgü karakterlerin değerlenmeğe başlaması, bu devirde, endüvidüalizm denen bireysel görüşlerin de ilgi görmesini sağlamıştır. Bu bakımdan, barok çağda kent ve saray hayatının çeşitli sosyal konuları yanında, basit halk insanlarına ait yaşantıların yansıdığı bir janr resminin doğduğu görülür. Barok sanatla, *arkaik-klâsik-barok* üslûp çemberi tamamlanıyor. Böylece primitif halk sanatları ile başlayan çalışmalar, anıtsal üslûp özelliklerine varıyor ve arkaik, klâsik, barok devreleri sırası ile birbirlerini izliyor.

Bu üslûp devrelerini yaratan toplumlarda, bir toplum yapısından diğerine geçiş, her seferinde çok ıstıraplı oluyor ve toplum büyük sancılara maruz kalıyor. Bu nedenle, dünya görüşlerinin değişimi, hem toplumu, hem sanatı yeni biçimlendirmelere zorluyor ve sonunda belirtilen aşamalardan sonra *barok-rokoko* devresine giriliyor. Bütün tarımsal kültürlerde

R. 17: Barok üslûplu bir yapı. Yapı yüzeylerinin parçalanması ve hatların dalgalanması bu üslûpda en önemli özelliktir.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

sanat üslûpları bu gelişimle son buluyor. Mezolitik, yani Ortataş Çağı'nın ortasından itibaren beliren tarımsal kültürle ilgili sanat üslûplarında bu noktalara değinilecektir.

Ancak üslûpların bu gelişimini her ülkede görmüyoruz. Eğer toplum, tanrı-kral, kral ve imparator düzenlerine sırası ile varmışsa, bu üslûp gelişimi gözlemlenebiliyor. Bazı ülkelerin uygarlıklarında ise örneğin Mezopotamya'da, sanatın yalnız arkaik üslûp devresinde kaldığı ve bir türlü klâsik üslûba varamadığı saptanmaktadır. Fakat Osmanlı İmparatorluğunda bütün üslûplar sırası ile yaşanıyor. Çünkü Osmanlı toplumu yukarıda belirtilen devlet aşamalarının hepsini yaşamıştır. Mısır, Yunan ve Avrupa sanatları da bu aşamaları gösterirler. Barok üslûplu eserler, imparatorluklar gibi çok karışık unsurların kompozisyonudur. Bir kere barok, son derece detaylı bir sanat niteliği taşır. Bu detaylılık, mimarî olsun, heykel ve resim olsun aynıdır. Yapılar, bir süs ve azamet hastalığına tutulmuş gibidir. Havsalayı almayan bir alâyiş ve azamet gösterisi dikkati çeker. Kısacası sanat, âdeta imparatoru sığdıracak yer bulamayan, onun aşırı gurur ve büyüklüğünü biçimlendirme hastalığına kapılmıştır. Bu hastalık çevredeki küçük devletlerin sanatlarını da etkisi altına alır ve üslûp bir devlet sınırı içinde kalmaz.

R. 18: Çin mimarisinin barok üslûplu örneklerinden biri. Yapının Gotik kiliseler gibi dantela haline geldiği görülüyor.

Barok mimarî üslûbunun özellikleri :

- Büyük seramonilere, resmî kabullere cevap verecek saraylar yapılır.
- Profan yapılarda olsun, dinî yapılarda olsun, saray havası ortaktır. Yani, dinî yapı da saray gibi süslenmiştir. Mermer, heykel, yaldız ve düzensiz süs, yapının yapısal kuruluşunu ortadan kaldıracak kadar fazladır.
- Barok yapıda, klâsikteki vazıh geometrik biçimler kalkar, beden duvarlarında girintili çıkıntılı bir plânlama belirir. Yapı yüzeyleri çeşitli silmeler, rozet ve kabaralar, yuvarlak, parçalı pencereler ve balkonlarla detaylanır. Yapı yüzeyi girintili, çıkıntılı fonksiyonsuz bir hal alır.
- Pencerelerin çoğalmasıyla yapı içi aydınlanır.
- Yapılarda balkon unsuru, kral gösterisi ile ilgili olarak ortaya çıkar.
- Merdivenlerin çift koldan gelişen şekilleri, ağır trabzanlarla donatılır. Yapı içi duvarları, ağır bir süsleme ile doldurulur. Tekne kubbeler ortaya çıkar. Yapı tavanı ya da kubbesi güya üst kısım göğe açılmış gibi hava, bulut ve uşuçan melek resimleri ile süslenir (Batı sanatında).
- Saray mimarisinde, ilk kez bahçe mimarisi önem kazanır. Simetrik düzenli ve çok parçalı bahçe düzeni ortaya çıkar.

Barok üslûplu resim sanatı :

Kompozisyon bakımından klâsik üslûplu resmin özellikleri bu devrede ortadan kalkmağa başlar. Kompozisyon dağılır. Pramidal ya da üçlü kompozisyon, yerini dağınık, diyagonal düzenlere bırakır. Kapalı kompozisyonun yerini açık kompozisyon alır.

- Resim yüzeyi, mimarî yüzeyler gibi parçalanır, ayrıntılaşır.
- Vücut anatomisi küçük adalelere, damarlara kadar gösterilir.
- Dolayısiyle sağlam duruşlu, klâsik vücut kuruluşu dağılır ve yerini âdeta bir adale yığını alır.

R. 19: Barok üslûpla ilgili Rembrandt'ın kendi portresi. Psikolojik iç ifade, çizginin kalkması, derinlik ve madde ifadesi, bu resimde gözlemlenilebilir.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

R. 20 : Afrika, Benin Kültürü. Bir kraliçe büstü. Heykel klâsik üslûpludur.

R. 21: Barok üslûplu Laokoon heykel grubu.

- Klâsik üslûbun durgun yüz ifadesi, yerini hisli, ıstıraplı ve neşeli tavırlara terkeder. Duruk yüzler ve sade vücut hareketleri yerlerini, teatral denilen mübalâğalı, hissî duruşlara, yüzlere, mimiklere, el, kol ve vücut hareketlerine bırakır. Figürler, âdeta tiyatro sahnesindeymiş gibi pozlar takınırlar. Sahte hareketli bir figür topluluğu, süslü saray, ev ve kır atmosferi içinde kompoze edilir.
- Lüks, süs, tantana, ipekli kumaşlar, boya, peruka, dans gibi dünyevî yaşamanın fantazi züppeliği, resimlerin konusu olur. Hayvanî arzuların hüküm sürdüğü sahneler ortaya çıkar. Günlük ve anlık *janr* resimleri ilk kez itibar görür.
- Manzara resmi, resim sanatında müstakil olarak kendini ilk kez göstermeğe başlar. Bu manzara ifadesi; klâsik üslûplu resimlerde görülen hayalî ve itibarî manzaralara benzemez. Bunlar doğa karşısında etüd edilmiş, figüre fon olmayan, müstakil açık hava resimleridir.
- Resimdeki hacim ifadesi ışık-gölge ile elde edilir. Klâsik resmin üniversal ışık anlayışı ortadan kalkar. Mevzii, tek noktadan gelen ışık, biçimlendirmede esas olur.
- Klâsik resimde görülmeyen etin ten rengi, ifade edilmeğe başlar. Şehvanî duyguları belirten resimler ortaya çıkar.
- Hikâye etme düşüncesi ile kompozisyonlar düzenlenir.
- Çizgisel desenle biçimlendirilen klâsik devre resminin objesi yanında, barok resim, boyanın resmedilen şeyin maddesini yansıtmasını amaç edinir. Boyanın madde güzelliği keşfedilir. Böylece tarihte ilk kez tuş resminin ortaya çıktığı görülür. Doğa güzelliği yanında resimde ilk kez beliren boya güzelliği, bir sanat değeri olarak kabul edilir.
- Barokun son aşaması olan rokoko ile üslûp gelişimi, süsleyici ve sahteci bir resim anlayışı içinde kendini tüketir.

Barok üslûplu heykel sanatı :

- Heykelde, resim sanatının rengi hariç bütün özellikleri görülür.
- Zarif ve uzun boylu vücutlar, detaylı olarak gösterilir. Adale gösterisi heykellerde tercih edilir. Erkek heykelleri bile kadınca hareketler içinde biçimlendirilir. Istıraplı çehreler yanında zarif, ince, kibar ve sunî hareketli kadın heykelleri çoğalır.
- El ve kol hareketleri barok resimdeki gibi fonksiyonsuzdur. Bir kol ya da bacak hareketi, bir iş yaptığı için değil, güzel olduğu kanısıyla biçimlendirilir.
- Heykelde de, resimdeki gibi madde ifadesine önem verilir. Örneğin taş ya da tunç, ifade ettiği şeyin âdeta maddesi olur.

İşte yukarıda belirtilen özellikler, barok dönemde görülen son derece ince bir işleme tekniği ile uygulanır. Biçimlendirme tekniği artık herşeyi yapmaya imkân verir. Ancak, bu bilgi ve tekniğe güven, sanatı sahte ifadelere yöneltir. Sonunda sanat alanında bu kadar detaya gidildikten sonra, sanatçı ne yapacağını şaşırır. Tekrarlama artar. Çeşitli kültürlerin eserleri gözden geçirilmeğe başlar. Sanatçı kitlesi, eski kültürlerden medet umar. Toplumsal yapı da buna paraleldir. Gerçek ile sahte arasında bir mücadele başlar. İmparatorluk yapısı, yemeden, oburluktan patlayan insanların durumundadır. İmparatorluklar çöker. Sanatçı, herşeyi bildiğini sanan insanların kanısıyla çevresine önem vermediğinden,

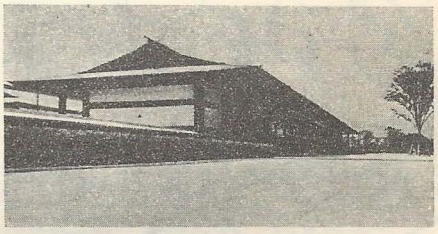
Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

gözlemi terketmiş ve vaktiyle edindiği beylik bilgilere göre bir eser imalâtına yönelmiştir. Biz buna sanatçının kendini tekrar etmesi diyoruz.

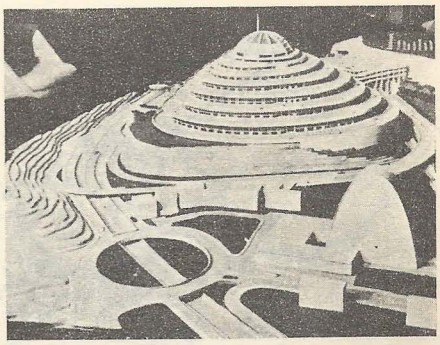
İşte tarımsal kültürlerin sanat üslûpları, bu özellikler ile binlerce yıl devam eder durur. Ama sonunda tarım kültürü ve ekonomisi, yerini başka bir dünya görüşüne, başka bir kültür ve ekonomiye bırakır. Öyle ki, XIX. yüzyılın başından itibaren Parlamenter-Bilimsel-Teknoloji Çağı diye yeni bir çağ başlar. Artık tarımsal kültürün bütün değerleri iflâs eder. Önce saray, sonra din ve kısa zamanda da tarımsal kültürle ilgili bütün kurumlar değişir. Askerî taktiklerden aileye ve millî eğitime kadar her şey yerini yeni kurulan dünyaya göre ayarlar. Bu yeni oluşum, insanlığın büyük ölçüde çarpıştığı, birbirini yediği yeni bir dönemi hazırlar. Bilimsel araştırmalar, teknoloji ve parlementer düzen, sanatçıyı da yeni bir ortam içinde bırakır. Sanatçı artık ona görev veren sarayı yanında bulamaz ve yalnız kalır. Böylece sanat ilk kez, din kurumları ve saray dışında sanatçının kendi kişisel görüşlerini yansıtır. Bu yüzdendir ki, biz XIX. yüzyılın başından itibaren kişisel görüşlerin kaynaştığı bir akımlar devrinin açıldığını görüyoruz. Kişisel sanat buluşlarının bilimsel buluşlarla âdeta yarış ettiği görülür. Mimaride de, heykelde de durum budur. Hattâ mimaride yapı sanatını değiştiren yeni buluşlar, mimarlardan değil, mühendislerden ve teknik inşacılardan gelir. Böylece bizim uslûpsal anlamda kabul ettiğimiz barok sanatın bütün değerleri tarihin derinliklerine gömülür. Bir müddet, geriye özlem içinde olanların mücadeleleri ile geçer. Bu harekete "*historizm*" diyoruz. Ancak nehir akar. Yeni dünya hızla kurulmaktadır. Bilimsel araştırmaları ve teknolojisi ile yeni dünya, tarımsal ekonomi döneminin bütün müesseselerine, geride kalmış ve artık fonksiyonu kalmamış değerler olarak bakar. Bu yüzdendir ki, belirtilen yeni çağın, yani Bilimsel Teknoloji Çağı'nın tarımsal kültürlerden ayrı, yeni bir arkaik, klâsik ve barok sanatı ortaya çıkar. Bu nedenle bu modern dünyanın çalışmalarında, eski kültürlerden çok farklı bir biçimlendirme mantığı gözlemlenmektedir.

Bu Bilimsel Teknoloji Çağı'nda teknik olanaklar, gerek klâsik, gerekse barok tekniğin olanaklarını çok geride bırakmıştır. Ayrıca modern teknolojideki uzmanlaşma, barok çağın imparatorluk devrinin uzmanlaşmasından da çok farklı bir gelişme içindedir. Öyle ki, barok çağın ihtisas konuları, teknoloji çağının daha başında bir çok bölümlere ayrılmıştır. Kişisel araştırmalar gün geçtikçe birer laboratuar araştırması haline gelmiştir. Bilim ve sanat alanındaki yeni çalışmalar, toplumsal yararlar için olduğu halde, artık halkın anlayacağı bir düzeyden ve basitlikten uzaklaşmıştır. Bu bakımdan herkes kendi mesleğinin dışında pek az alanı anlayabiliyor. İşte bu alanların, tekrar tekrar uzmanlık dallarına bölünmesi, insan oğlunu pek dar çerçeveler içinde harekete zorlamıştır. Bu yüzdendir ki biz, tarımsal kültürün barok üslûp devresinden sonra, sanatçı ile halkın sanat anlayışları arasında uçurumlar meydana geldiğini görüyoruz. Bu nedenle sanatın toplumdan koptuğu hususunda görüşler ortaya çıkmıştır. Böylece doğa gözlemine dayanan tarımsal kültürün resim ve heykel eserleri, bu yeni çağ için, çok gerilerdeki bir anlayışın ürünleri olarak geçmişin ufuklarında kalmıştır. Oysa, resim ve heykel sanatları, mimarî gibi, çağa paralel bir dünya görüşünü biçimlendiriyor ve çağın sanatı oluyorlar. Bu yüzdendir ki, modern estetik, şu çağın eseri çirkin, bu çağın eseri güzel diye bir sınıflandırmaya girmiyor ve sanatta bir gelişme fikrine iştirak etmiyor.

R. 22: Barok üslûplu baş heykeli.

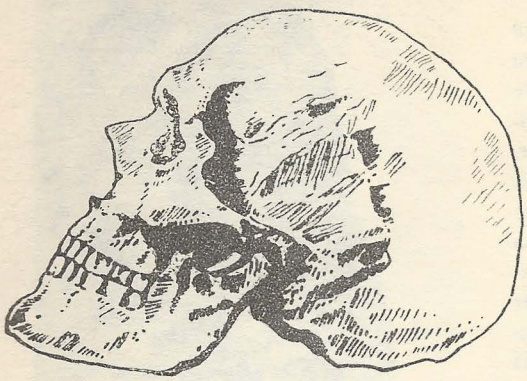


R. 22/A: Klâsik üslûplu Japon evi. Tokyo.

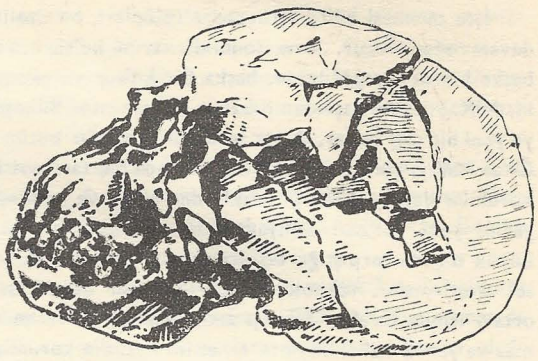


R. 23: Modern Teknoloji Çağı'mızda bir iş merkezinin planlanması. J. Romero Gutierrez'in bir projesi. Burada çağın çok ayrıntılı iş hayatına cevap verecek bir plânlama düşünülmüştür. Bu üniteler bütünü ve parçalar arasında fonksiyon bağlantısı vardır.

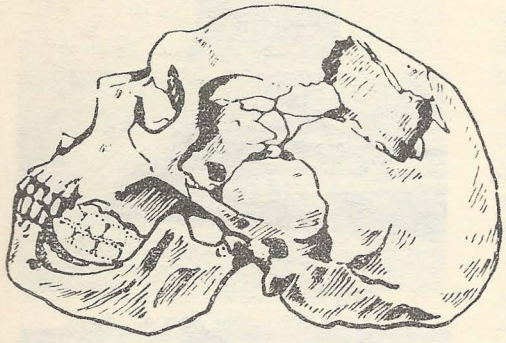
Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org



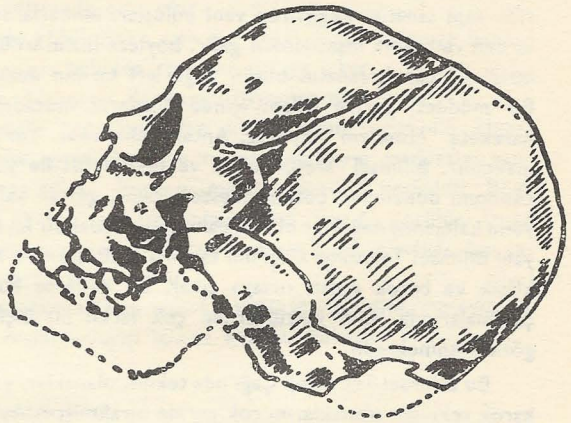
R. 24 : Neandertaler insanı, La Quino (Charent).



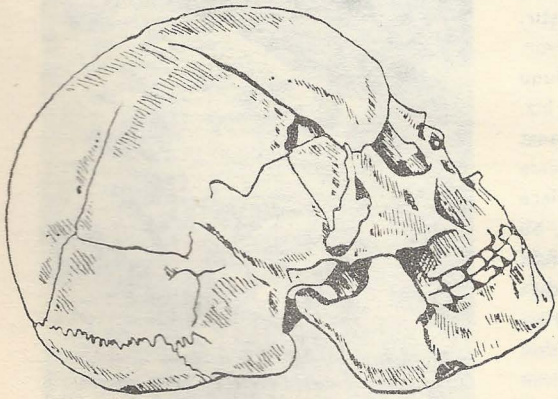
R. 27 : Neandertaler insanı. Le Moustier (Dordogne).



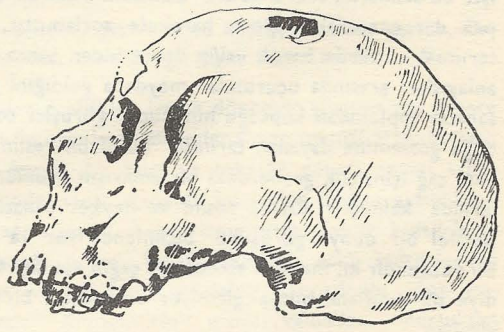
R. 25 : Neandertaler insanı. La Chapelle-aux Saints (Corrèze).



R. 28 : Oberkassel insanı (Bonn cıvarı). 50.000 yıllarında görülmeğe başlıyor.

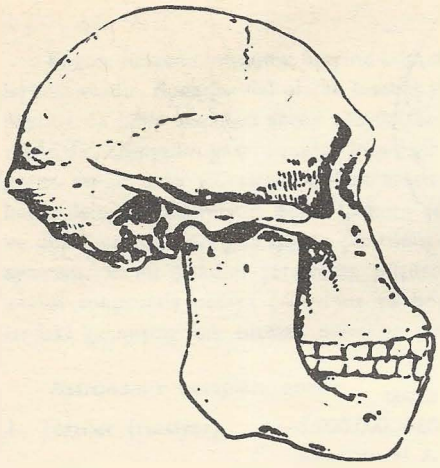


R. 26 : Neandertaler sonrası insan tipi.

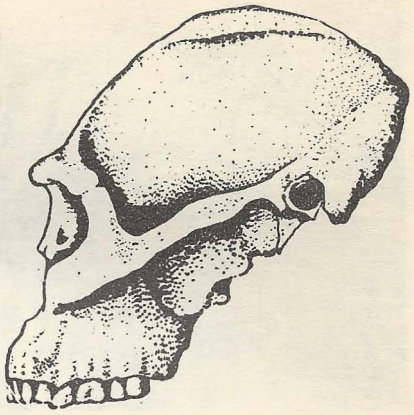


R. 29 : Neandertaler insanı. Saccopastore (Roma cıvarı).

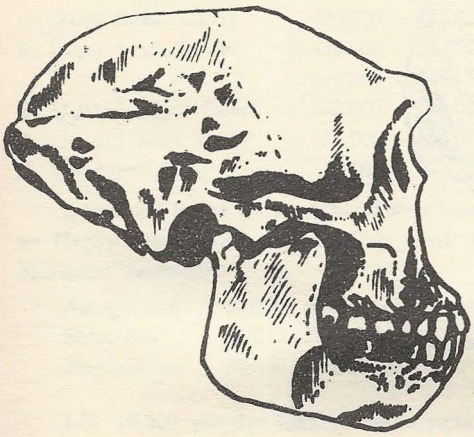
Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org



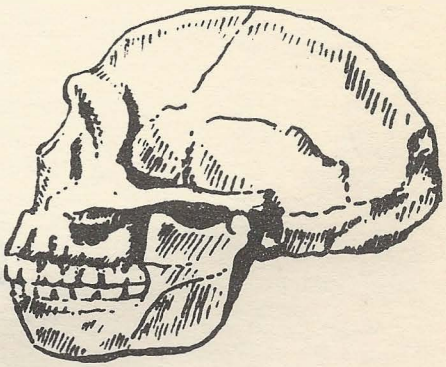
. 30 : Plesianthropus transvalensis (Güney Afrika).



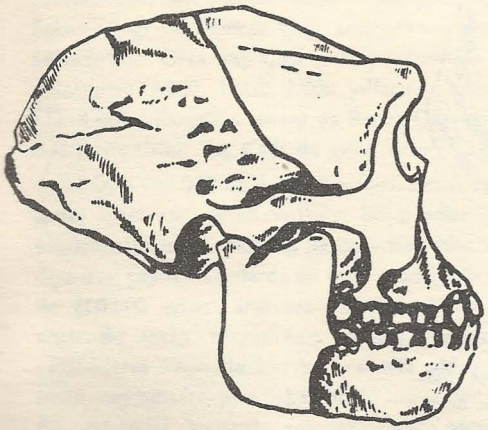
R. 33 : Paranthropus (Güney Afrika.).



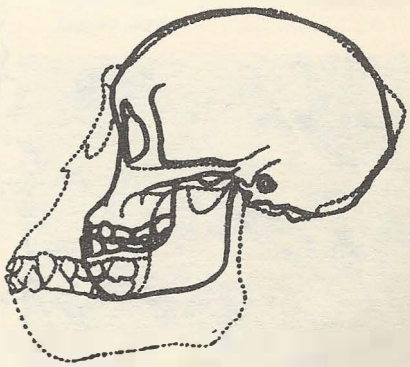
R. 31 : Pithecanthropus III ve IV (Java). Altıyüzbin ile beşyüz kırküçbin arası.



R. 34 : Sinanthropus pekinensis (Çin). Dörtyüzbin ile üçyüz otuzbin yılları arası.

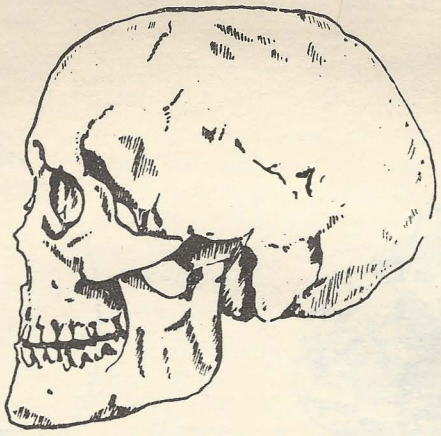


R. 32 : Pithecanthropus erectus I (Java). Üçyüz bin ile ikiyüz altmış bin yılları arası, iki nci sıcak çağ.

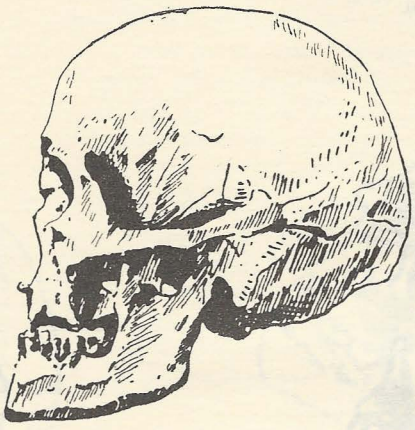


R. 35 : Australopithecus (Güney Afriko). Bir milyon ile altıyüzbin yılları arası. Noktalı yerler bir gorilin kafatasını vermektedir.

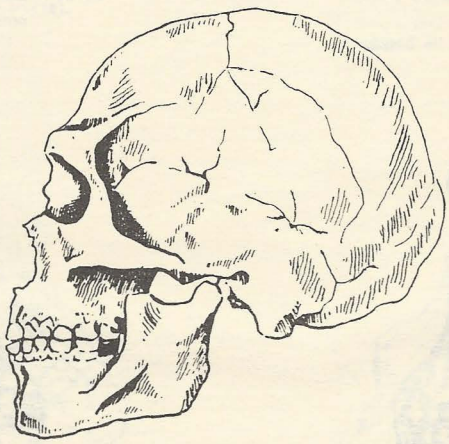
Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org



R. 36 : Grimaldi (Grotte des Enfants, Monoco). 50.000 yıllarında görülmeğe başlıyor.



R. 37 : Chancelade (Dordogne). 50.000 yıllarında görülmeğe başlıyor.



R. 38 : Piedmost (Maehren) 50.000. Yıllarından itibaren görülmeğe başlıyan insan tiplerinden. Bu tıpler bugünkü insanın ilk görülen örnekleridir.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

BUZUL ÇAĞI SANATI

Bugün dünyanın oluşumu üzerine bilimsel araştırmalara dayanan bilgilerimiz vardır. Buna paralel olarak insanın yeryüzünde doğuşu ve gelişimi üzerine de bilim adamları geçen yüzyılın başlarından bu yana ilgi ile eğilmişlerdir. Dünyanın yaratılışından insanlığın yeryüzünde görünüşüne dek geçen milyonlarca yıl, radyo-karbon araştırmaları ile çok az bir zaman hatası ile tesbit edilmiştir. Buzul Çağının çeşitli devirlerinde insan elinin ve dimağının eserleri gün ışığına çıkarılmış ve insanın kendini hayvandan ayırması, kendi kendini yaratması, düşünce ve inançları, bu eserlerin analizi sonucunda ortaya çıkarılmış ve böylece insanoğlunun ilkel çağlardaki geçmişine ışık tutmak mümkün olmuştur.

Astronomik hesaplara göre :

1– Tertiler (tersiyer) : 1.000.000 - 600.000 yılları arası 600.000'den biraz evvel Australopithecinen insanı yaşamıştır.
2– Birinci Buzul Çağı : 600.000 - 550.000 yılları arası Pithecanthropus ve Java Megantropus'u yaşamıştır.
3– Birinci Sıcak Devir : 550.000 - 480.000 yılları arası.
4– İkinci Buzul Devri : 480.000 - 420.000 yılları arası.
5– İkinci Sıcak Devir : 420.000 - 230.000 yılları arası Pekin Sinanthropus'u ve Java Pithecantropus'u yaşamıştır.
6– Üçüncü Buzul Devri : 230.000 - 180.000 yılları arası.
7– Üçüncü Sıcak Devir : 180.000 - 118.000 yılları arası.
8– Dördüncü Buzul Devri : 118.000 - 10.000 yılları arası.

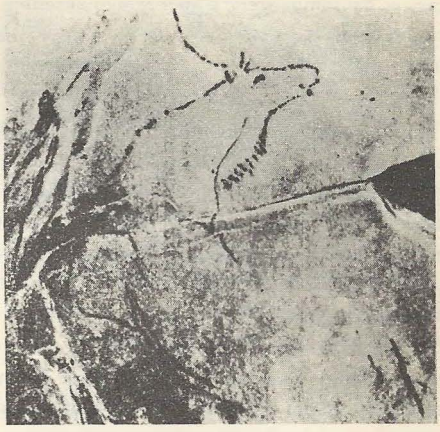
Dördüncü Buzul Çağı'nın Aurignacien devrinden itibaren Solutréen ve Magdalenien devirleri Buzul Çağı sanatı bakımından en ilgiye değer eserlerini vermiştir.

Aurignacien	60.000 - 40.000	yılları arası (İ.Ö.)
Solutréen	40.000 - 30.000	" " "
Magdalénien	30.000 - 10.000	" " "

İ.Ö. 10.000 yılından itibaren tekrar sıcak çağ başlamıştır. Bu nedenle halen Dördüncü Sıcak Çağ içinde bulunuyoruz.

Magdalénien'in sonuna dek, yani İ.Ö. 10.000 yıllarına kadar olan Çağa Eskitaş devridir. Yenitaş Çağıda aşağı yukarı Bronz Çağı ile başlamaktadır. Eskitaş çağı ile Yenitaş Çağı arasında son zamanlarda Mezolitik Çağ diye adlandırılan Orta taş Çağı yerleştirilmiştir. Mezolitik çağın İ.Ö. 7.000 yıllarından 4.000 hattâ 2.000 yıllarına kadar uzadığı görülmektedir. İ.Ö. 4.000 yıllarından sonra da Bronz Çağı başlamaktadır. Yeni Taş Çağı dediğimiz Cilâlı Taş Çağı da gene Bronz Çağı ile beraber gelişmektedir.

İ.Ö. 1.000.000 ile 150.000 yılları arasında yaşayan insanların iskeletlerini inceleme, geçen yüzyılın bilim adamlarını meşgul etmişti. Dünya yüzünde ilk insan izlerine, ilk defa Java adasında rastlanmıştır. Fakat şimdiye dek yapılan kazılarda en eski insan iskeleti Güney Afrika'da 1.000.000 ile 600.000 yılları arasında yaşayan Afrika Australopithecus grubuna aittir. Bu insan - maymunun kafatası yükseklikleri ve dimağ hacmi, ilk yaratıkların insan ile hayvan arasında olduğunu göstermektedir. Bu da, insan maymun farkının daha önceki zamanlarda başladığını göstermektedir. Bu yaratıklar bugünün şempanzelerini hatırlatmaktadırlar. Fakat şem-



R. 39 : Ren geyiği, Santanders, Las Monedas, 40 cm yüksekliğinde. Erken Magdalénien mağara resmi. Kahve rengi ile resmedilmiştir.

R. 40 : Yabanatı. Santander Las Monedas, 90 cm boyunda. Erken Magdalénien mağara resmi. Boyama siyah.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

panze değildirler ve şempanzedeki alışkanlıklar bunlarda yoktur. Kafatasları da şempanzelere benzememektedir. Şempanzelerin kaşları üzerindeki çıkıntı da bunlarda yoktur. Dişleri ise şempanzedeki gibi olmayıp insan dişlerinin aynıdır. Kalçaları bugünün insanınkine benzemekte ve iki ayağı üzerinde yürümektedirler.

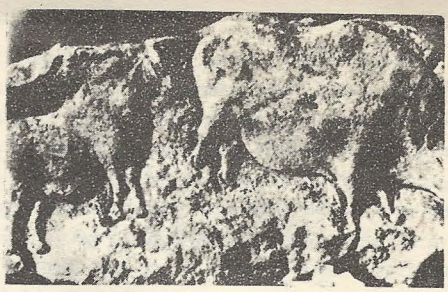
İlk insan iskeletlerine yeryüzünün değişik bölgelerinde rastlanmıştır. Java adasında, 600.000 ile 543.000 yıllarında yaşamış olan Meganthropus Paleojavanicus (eski Java insanı) ile 429.000 ile 236.000 yılları arasında yaşamış olan Pithecanthropus erectus ve Pithecanthropus robustus insan - hayvanının iskeletlerine rastlanmıştır. Bu insan maymunlar, ikinci Buzul çağı ile İkinci Sıcak Çağ arasında yaşamıştır. Gene 429.000 ile 236.000 arasında Asya'da, Pekin civarında Sinanthropus yaşamıştır.

Bütün bu ilkel insanlar, insan ile maymun arası bir kafatasına sahip idiler. Pekin civarında yaşamış olan Sinanthropus, Avrupa'da 150.000 ile 60.000 yılları arasında yaşamış olan Neandertaler insanına benzemektedir. Demek ki, bu ilk çağlarda değişik insan tipleri yaşamıştır. Sinanthropus'un ateş yaktığı, bulunan ateş yerlerinden bilinmektedir. Diğer yandan kemikten eşyaların, taştan el baltalarının, hançere benzeyen aletlerin bu ilkel insanlar tarafından yapıldığı tesbit edilmiştir. Antilop kafataslarını içme tasları olarak kullandığı ve böylece insanın hayvandan ayrıldığı ve bu nedenle dimağî bir çalışmanın başladığı anlaşılmaktadır. Bundan da biz, insan aklının 1.000.000 ile 600.000 yılları arasında uyandığını anlıyoruz. Ayrıca ilkel insanın kafatasında yukarı doğru bir kubbeleşme başlıyor. Ağzın teşekkül etmesi ile de lisanın doğması mümkün olmuştur. Beyin de yavaş yavaş büyümüştür.

Asya ve Afrika'dan sonra Avrupa'da Heidelberg civarında Birinci Sıcak Çağ'a ait insan iskeletleri bulunmuştur. Bu insana Homo Heidelbergensis adı verilmiştir. Bu insan tipinden başka Avrupa'da Pithecanthropus ve ondan evvel de Australopithecinen'ler yaşamıştır. Bu varlıklar ayakta yürümekte idiler. Taşı işleme, daha Birinci Buzul Çağı'ndan önce Tertier'de, Afrika'daki Australopithecinen'lerde görülmektedir. Kazılarda çakmak taşı ile diğer sert taşlardan yapılmış aletlerin 429.000 - 230.000 arası İkinci Sıcak Çağ'da yapıldıkları tesbit edilmiştir. Bundan da İkinci Sıcak Çağ'da tekniğin başladığını anlıyoruz. Bu aletlere düşünülerek bir form verilmesinden, gelişmiş dimağî bir faaliyetin olduğunu anlıyoruz. 429 ile 230 bin arası olan ikinci uzun Sıcak Çağ'da insanların taşı diğer bir taşla vurarak biçimlendirdikleri işleme yerleri bulunmuştur. Bundan sonradır ki, sapı olmayan baltalar yapılmıştır. Bu aletler Avrupa'da Java'dakinden başka türlü yapılmışlardır.

Bu gözlemin sonucu olarak insanın son buzul devrinden, yani İ.Ö. 118.000'den evvel alet yaptığını anlıyoruz. Bu aletlerden de biz, insan dimağının uyandığını tesbit ediyoruz. Bu aletler çeşitli amaçlara göre şekillendirilmişlerdir. Kemiklerden keskin uçlu mızraklar yapılmıştır. Demek ki, insan oğlu kemik ham maddesinin şekillendirilebileceğini düşünebilmiştir.

Avrupa'da Neandertaler 150.000 ile 60.000 yılları arasında yani Üçüncü Sıcak Çağ ile son Buzul Çağı'nın ilk yarısında yaşamıştır, Neandertaler'in alet tipi, Dordogne'da Le Moustier adlı kazı yerine göre isimlendirilmiştir. Bunun için bu devrenin bir bölümüne Mousterien denmiştir. Bu çağın aletleri dövülerek düzeltilmiş ve rötuş yapılmıştır. Bir kısım Neandertaler insanı, ölülerini derin çukurlara gömüyor, yanına da yiyecek ile kullandığı aletleri koyuyordu. Bu da, ölünün yaşamağa



R. 41 : Yaban atı ve dişi domuz. La Roe de Sers, Angouléme civarı. Solutréen mağara resmi.

R. 42 : Bir yaban atının kazınarak yapılmış resmi. Los Casares, (İspanya) Resimden bir bölüm.

R. 43 : Yaban atı. Niaux, Ariége (Fransa), Orta Magdalénien mağara resmi. Boya siyah.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

devam ettiği inancının bu insanlarda olduğunu göstermektedir. Ayrıca gayet kesin olarak bildiğimiz, Neandertalar insanının vücudunu boyadığıdır. Diğer bir özelliği de, Neandertalar insanının ayı kurban etmesidir. Kurban fikri olunca Tanrı tasavvuru da olduğu anlaşılıyor. (Herbert Kühn) Her ne kadar Neandertalar insanının çene teşekkülâtı yoksa da insan dişleri ve aklı vardır. Alet yapmak için sistemli olarak taşları işleyerek rendeler, el kamaları, bıçaklar yapmaktadır. Bu tip insanlar aletleri, taşları döverek ve rötuş yaparak güzelleştirmektedirler. Ateşi biliyor, vücutlarını boyuyor, ölülerini gömüyor ve yanına gereken aletleri koyuyorlardı. Tanrı tasavvurlarına kurban adıyorlar. Buna karşılık Neandertaler'in sanatı olmadığını H. Kühn "Der Aufstieg der Menschheit" adlı eserinde (S. 71) yazmaktadır. Bu insan neslinin tükendiği anlaşılmaktadır. Neandertaler'in bir yere göç edip etmediği de bilinmiyor.

İ.Ö. 60.000 - 10.000 yılları arası, yeni bir insan tipi, Neandertaler'in yerini almıştır. Prehistorik üzerinde çalışan bilim adamlarınca Cre-magnon (Homosapiens) adı verilen bu insan çeşidi, bugün Avrupa'da yaşayan insanların ilk asıllarıdır.

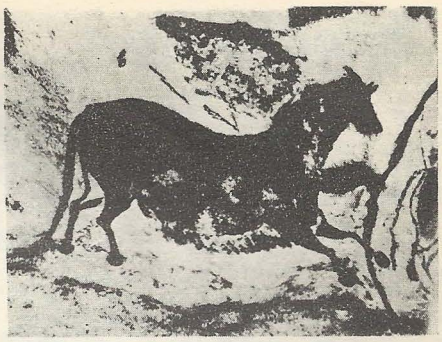
Aurignacien'den itibaren Magdalenien'e kadar Homosapiens tipi insan yaşıyor. Bu insan tipinin Buzul Çağı'nın ortasında buzulların erimesi sırasında doğudan Orta Avrupa'ya doğru göç ettiği ihtimali vardır. Homosapiens'in alnı kubbeleştiğinden dimağî faaliyetinin gelişmiş olduğunu anlıyoruz. Neandertaler'de olmayan çene teşekkülâtı, Homosapiens'de de vardır. Öne çıkıntılı olan ve hayvana ait ağız ve burnu hatırlatan kısım onda yoktur. Bu bakımdan Homosapiens'de bugün anladığımız anlamda bir insan tipini görüyoruz.

Homosapiens insanı, ölülerini dikkatle gömüyor. Yanına gerekli eşyalarını koyuyor. Üstelik yaşamasını sürdürmesi için yanına yiyecek de bırakıyor. Ölüleri, sarı renkleri kaybolsun diye kırmızı toprak renkleri ile boyuyorlar. Ölünün yanına ziynet eşyası da koyuyorlar ki, öteki dünyada da malı olsun. Homosapiens'in çeşitleri tesbit edilmiştir. Ve kişilik farkları da belli olmaktadır. Burada bir karışıklığa sebeb olmaması için Cremagnon ile Homosapiens'in aynı insan tipi olmadığını belirtmek gerekir. Bu insan tipi hayvan kemiklerinden kaval ve düdük de yapmaktadır. Neandertaler'in sanatı olmamasına rağmen, Cre-magnon'un sanatı vardır. Böylece dünya tarihinde ilk kez İ.Ö. 50.000 sıralarında sanat eseri ortaya çıkıyor. Cre-magnon, heykel ve resimler yapmıştır. Bu insanın eserleri Asya'da, Avrupa'da, Fransa ve İspanya'dadır. Bu ilkel insanların çağlarını tesbit için en önemli özellik, gereçlerin yapılış tekniklerindedir. Bu aletler ile bunların yapılış teknikleri, eski insanların dimağî gelişimini gösteren en kuvvetleri kanıtlardır.

Dünya yüzünde Buzul Çağına ait jeolojik tabakalarından alınan topraklar içinde araştırmalar yapılmıştır. Bu topraklar içindeki nebat sporları incelenerek o çağlardaki nebat örtüsü tesbit edilmiş, böylece iklim ve sıcaklık dereceleri anlaşılmıştır.

Buzul Çağında Çevre

Buzul çağı dünyası ile, bugünkü dünyanın jeolojik durumu arasında fark vardır. Buzullar bütün Avrupa'yı Berlin yakınlarına kadar kaplamıştı. Alpler ve Pirenelerden aşağı inen buzullar güney ülkelerinin içlerine kadar uzanmakta idi. Orta Avrupa'daki haziran-temmuz ısısı 10° ila 11° derece idi. Alplerde buzullar bugünkü seviyesinden 1200 metre daha aşağılarda bulunuyordu. Buzulların bulunduğu yerlerde bugünkü kutup manzarası

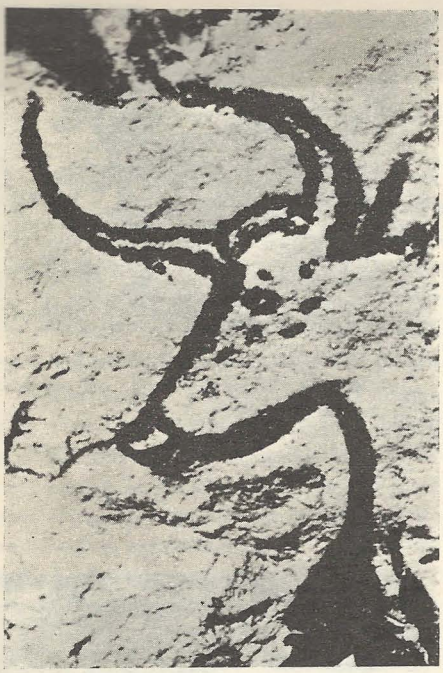


R. 44 : Yaban atı. Lascaux (Fransa). Orta Magdalénien. Resmin büyüklüğü 1.40 m. Boya siyah-kahverengi.

R. 45 : Yaban atı. Cabrerets (Fransa). Magdalénien. Resim 3 m büyüklüğünde.

R. 46 : O çağların sığırı, bir tuzak önünde. Lascaux (Fransa). Magdalénien mağara resmi. Uzunluk 1.70 m. Kırmızı üzerine siyah boyama.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org



R. 47 : O çağın sığırı. Resimden bir. bölüm. Genç - Magdalénien. Hayvanın resminin boyu 4.50 m. Boyama siyah.

mevcuttu. Yani tundra ve steplerle kaplı veya cüce nebatlar bulunmakta idi. Avrupa'nın masun kalmış mıntakalarında ise bodur huş ağaçları ve yosunlar vardı. Bu doğa içinde görülen hayvanlar: mamut, eski fil, gergedan, yaban atı, ren geyiği, in ayısı ve in arslanıdır. Av, genellikle tuzaklarla yapılıyordu. Bu tuzaklar, üstü örtülü çukurlardır. Mızraktan başka, hiçbir kesinlik olmamakla beraber, ok da kullanıldığı zannedilmektedir. Bu kanının sebebi, mağara duvarlarındaki ok desenleridir. Bu arada, bulunan birçok kemik ve taştan, sivri parçaların ok uçları olacağı sanılıyor. En büyük filler mızraklarla öldürülebiliyordu. Sürek avı biliniyordu. Tavşanlar, keçiler, hattâ kuşların okla avlandığını, mağara resimlerinden anlıyoruz. Balıklar da zıpkınla avlanıyordu.

Bu zamanın insanı, hayatın karşısına çıkardığı zorlukları bertaraf ediyordu. Hayvan bol, insan da azdı. Av da çok kolay oluyordu. Bu yüzden hayatın dertsiz olduğu anlaşılıyor. Buzul çağının resimlerinde korkuya, çekinmeye ve kedere rastlamıyoruz. Halbuki Bronz Çağında dev resimleri vardır. Buzul çağının insanları neşeli ve kendinden emindir. Bugünkü eskimolarda ve buşman'larda da bu kendinden emin tutum ve neşelilik görülmektedir. Buzul Çağı insanı toplayıcıdır. Fosilleri çıkmış eski eşyaları toplamakta idi. Ayrıca dikkate değer yön, tarih kitaplarında genellikle yazıldığı gibi, buzul çağı insanı mağaralarda yaşamamakta idi. Şimdiye kadar yapılan bütün kazılarda mağaralarda oturulduğuna dair en ufak bir ize rastlanmamıştır. Bu çağın insanı, üzerine hayvan postları ile örtülmüş (halen eskimoların yaptığı gibi) kulübelerde veya yere kazılmış ve gene üzeri hayvan postları ile örtülmüş çukurlarda oturuyordu. Bir de, mağaraların öne çıkıntı yaptığı yerlerin önünü kapatıyorlar ve bu kısımlarda oturuyorlardı. Ya da mağaraların giriş yerlerinden istifade ediyorlardı. Fakat mağaraların içinde oturulduğuna dair hiç bir kalıntı görülmemiştir.

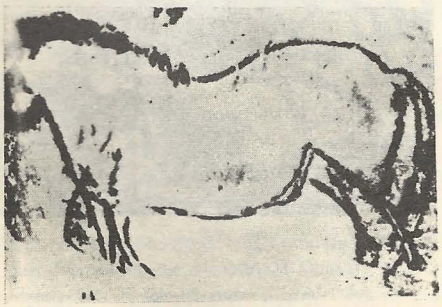
Ateş için, ağaç bulunmayan yerlerde hayvan kemikleri yakılmıştır. Buzul çağı insanı, mamut ve ren geyiği eti stok ediyor ve uzun zaman bir yerde oturuyordu. Ancak stoklar bittiği zaman göç ediyorlardı.

Buzul Devri Sanatı

Bugünkü bilim, insann yeryüzüne gelişine kadar araştırmaktadır. Böylece insanın bu ilk eserleri gün ışığına çıkmış ve bir buzul sanatı ile karşılaşılmıştır. Eskiden sanat deyince, Yunan sanatı akla gelirdi. Napolyon'un Mısır seferi ile de ilk olarak eski Mısır sanatı, görüş alanına girdi. XIX. yüzyıldan bu yana Layard'ın Mezopatamya'daki kazıları, bu memleketin geçmişteki büyük sanatına ilgiyi çekti. Ancak bundan geriye insan tasavvuru gitmiyordu. Bu yüzden de Buzul Çağı sanatı çabucak anlaşılmadı. Antropolojik araştırmalarda insanın dünya yüzünde doğuşu ve gelişimi sorusu, büyük bir anlayışsızlıkla karşılaştı. Çünkü Önasya'nın üç büyük dini de insanlığı, Adem ve Havva ile başlatırlar. Üç büyük dinin kitaplarında Adem'in iki oğlu vardır. Bunlardan biri çiftçi, diğeri çobandır. Tarımın başlangıcı, İ.Ö. 6000 yıllarında olduğuna göre, Adem-Havva oğullarının bu tarihlerden pek az önce dünyaya gelmiş olmaları gerekmektedir. Böyle olunca, Adem ve Havva'nın dünyaya ilk gelen insanlar olmadıkları gibi bir gerçek ortaya çıkmaktadır.

Bu nedenle, insanlığın ilkel şekilleri, birçok fanatik düşünen kimseleri ayaklandırmıştır. Bu hayvan-insan yaratıklar, araştırma sonuçlarının kabulünü reddetmek için önemli bir sebep oluyordu. Geçen yüzyılın önemli bilim adamları, bu ilkel yaratıkların insanın ilk örnekleri olduğunu kabul etmek istemiyorlardı.

R. 48 : Yaban atı. Asturias (İspanya). Orta Magdalénien. Resim koyu kırmızı. Resim boyu 75 cm.



Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Mağaralardaki resimler ilk olarak 1901 yılında bilimsel bir gözle incelenmiştir. Altamira 1879 da bulunmuştur. Altamira'daki resimlerin Paleolitik çağ insanları tarafından yapıldığı gerçeği, ancak çetin antropolojik ve prehistorik incelemeler sonucu anlaşılmıştır. Ancak Pair-non-Pair mağarasının 1881'de keşfi, Marsoulas mağarasının resimlerinin 1895'de bulunuşu, Lamouthe mağarasının yeniden tetkikini gerektirmiştir. Böylece mağara resimleri her yerde önem kazanmış, sonunda da büyük prehistorik alimi Breuil, bu resimlerin buzul çağına ait oluşunu kabul ettirmiştir.

Buzul çağında resimlenmiş mağaralardan Les Combarallas, Ariége de Trois Fréres; Santander civarındaki Covalanas, El Castille, Altamira, Fransa'daki Lascaux ve Niaux en önemlilerindendir.

Yüzyılımızın başından bu yana, toprak içinde olan yüzü aşkın mağara gün ışığına çıkarılmış ve incelenmiştir. Bu resimler ilkel insanın etrafını çeviren dünyayı, düşüncelerini, rüyalarını anlatmaktadır. Bunlar yanında gene bu çalışmalardan, onların artistik kudretlerini anlamamız mümkün olmuştur.

Aurignacien resimlerinin genel karakteri, bunların çizgiden ibaret oluşudur. Solutréen çağı, çizgiden ibaret desenden, renk lekeleri ile artistik olarak yapılmış ve büyük bir serbestliği bulunan resimlere geçiş devresidir. Stil gittikçe plastikleşmiş ve anlatım canlılaşmıştır. Formlarda hareket özelliği önem kazanmıştır. Solutréen sanatının kazı yeri Valencia ile Dordogne'dadır. Magdalenien'in ortasına doğru sanat, boya özelliği olarak değerlenir. Altamira, Lascaux ve Niaux, bu devrin resimlerinin en güzel örneklerini veren mağaralardır.

Orta Magdalénien'in konturu terkederek renk lekeleri ile yapılmış artistik resimlerinde, modern empressiyonizmin bütün problemleri görülmektedir (H. Kühn). Yani bu resimlerde an, bakış, arka ve ön yönler, hareket, gölge-ışık ve kitle problemleri, bu anlayışa uygun olarak ele alınmış gibi görülür. Magdalénien'in sonunda sanat, yeniden çizgi ile anlatıma döner. Şekillendirmenin plastik ifadesi terkedilir. Magdalénien'in son çağına ait tipik eserler Prene'lerde, Dordogne'da, İsviçre'de Schaffhausen'dedir. Lascaux'nun ilkel sığırları da bu zamanda yapılmıştır.

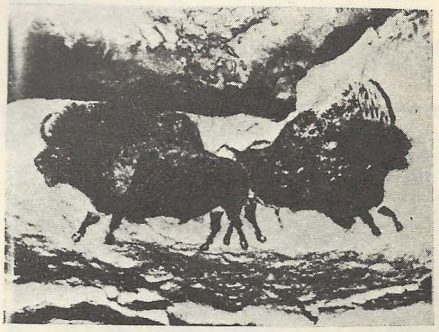
Sonuç olarak, sanatın çizgi ile başladığı ve formların çizgi ile ifade edildiği görülmektedir. Renk lekeleri ile çalışarak iç ve dış formları belirten ifade şekli de orta Magdalenien'de görülmektedir. Magdalénien'in sonunda da anlatım, yalnız kontur çizgilerine dönüyor. Öyle ki, bu dönemdeki çizgi ile anlatım, bir yaratma değil, inşadır ve artık, yalnız bilgiye dayanmaktadır. Yaratma heyecanı çalışmalarda yoktur. Bu, çizgiden başlayan gelişimin renk lekelerine gitmesi ve sonunda inşacılık, bütün sanat ekollerinde ve çağ üslûplarında açık olarak görülür. Öyle ki, bu gelişim olayını, bir kanun olarak bütün büyük uygarlık sanatlarının gelişiminde de izleyebildiğimiz gibi, Girit, Rönesans, Yunan ve çağımız sanat anlayışlarında da görüyoruz. Burada görülen, yeryüzündeki ilk sanat aşamalarıdır. İşte bu biçim gelişiminin sonunda Eski Taş Çağı biter ve Orta Taş Çağı başlar.

ORTATAŞ ÇAĞI (İ.Ö. 10.000 - 4.000)

Paleolitik Çağdan sonra Mezolitik Çağ başlamaktadır. Mesos=orta, lithos ise taş demektir. Ve Mesolithik, orta taş anlamına gelmektedir. Ancak bu çağ, son zamanlardaki bir sınıflandırmaya göredir. Paleolitik ile buzul çağının bittiği ve yeniden bir sıcak çağın başladığı görülmektedir. Böylece yeryüzündeki nebat örtüsü ile hayvanların değiştiğini, soğuk iklimle ilgili nebat ve hayvanların kaybolduklarını anlıyoruz. Mezolitik Çağın

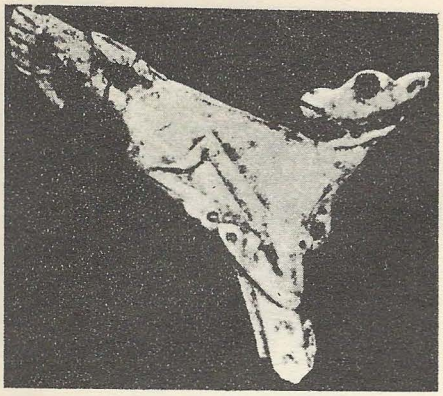
R. 49 : Hayvanın büyülenme sahnesi. Lascaux (Fransa). Magdalénien. Hayvanın resmi 1.80 m. Resim kırmızı ve siyah renklerle yapılmıştır.

R. 50 : İlkel sığır. Lascaux (Fransa). Magdalénien. Resim 2.80 m. Kahverengi ve siyah renklerle yapılmıştır.



R. 51 : İki bizon. Lascaux (Fransa). Magdalénien. Resim 2.40 m. boyunda esim kahverengi ve kırmızı renklerde yapılmıştır. Bizon. Taş üzerine kazıma. Les Eyzies (Fransa). Resim 10 cm. boyunda.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org



R. 52 : Kemikten biçimlendirilmiş mızrak parçası. Tarascon (Fransa). Resim 8 cm. boyunda.

R. 53 : Taş üzerine oyulmuş bir bizon resmi. (Les Eyzies, Dordogne)

tesbit edildiği toprak tabakalarında, üç köşeli sivri taşlar bulunmuştur. Bu taşlar, İngiltere, Belçika, Danimarka, Güney İsveç, Almanya ve Afrika ile Asya memleketlerinde bulunmuştur. Bu taşların ok uçlarına konuldukları tesbit edilmiştir. Bu çağda bulunan hayvanlar geyik, at, dağ keçisi, kurt, karaca, yaban domuzu, kunduz, porsuk ve yaban kedisidir. Kuşlardan da bugün görülen çeşitlerle, balıklardan alabalığı, turna balığı ve kurbağaya rastlanmaktadır. Bütün bu hayvanların fosilleri bulunmuştur. Ayrıca ateş yakılmış yerlerde fındık ağaçları, ceviz, erik çekirdekleri, buğday taneleri ve palamut ağacı bulunmuştur. İnsan henüz bu çağda tarımı bilmemektedir. Bu devirdeki yapılan eşyalar, *Maglemose kültürü* adı altında değerlendirilmiştir.

Toprağa yerleşmenin *Ancylus devri*'nde olduğu üzerinde bilim adamları hem fikirdirler. Ancylus ismi, Ancylus Gölü'ne (sonraki Baltık denizi) atfen verilmiştir. Bu gölde *ancylus fluviatis* denilen bir tatlı su sümüklü böceği yaşamakta idi (İ.Ö. 6.000). Bu devirde, Orta Avrupa'da buzullar tamamen erimişti. Ancylus gölü eskiden tatlı sulu bir göldü ve henüz Atlantik Okyanusu ile birleşmiş değildi. Atlantik Okyanusu bugünkü seviyesinden 90 metre aşağıda bulunuyordu. Ancak buzullar eridikten sonra Okyanus bugünkü seviyesini bulmuş ve Ancylus Gölü ile birleşmiştir. Buzulların erimesi, bu yörede iklimin değiştiğini göstermektedir. Kışlar ılık, yazlar ise sıcak geçmektedir. Buzullar Baltık memleketlerinde eridikten sonra, Ancylus gölünün meydana geldiği anlaşılmaktadır. İşte toprağa yerleşmenin bu sıralarda başladığı tahmin edilmektedir. İklimin değişmesi ile ormanlar çoğalınca, ağaç kesmek için saplı baltalar yapılmıştır. Kuzey Avrupa'da Ertebölle'de, bu çağın (Maglomese Kültürü) en önemli özelliği olan, kap kacak kalıntıları bulunmuştur. Toprak kaplar sivri diplidir. Bunlar kuma sokularak oturtulmakta idi. Toprak kap ile tarih öncesi Orta Taş Çağı başlar. Toprağa yerleşmenin bu tipik izlerini Danimarka'da, İngiltere'de, Almanya'da, İrlanda ve Fransa'da görüyoruz. Almanya'da Branderburg'da Maglemose üslubunda bir çeşit seramik inkişaf etmiştir. Bu seramik kaplar, örme sepetlerin içine ve dışına kil sıvanarak yapılmıştır.

Mezolitik devre ait kalıntılar araştırıldıkça, daha birçok memleketlerde bulunmuştur. Anadolu, Suriye, Mezopotamya, bu arada önemli kazı yerleri arasındadır. Toprağa yerleşmenin ilk izlerine Klikya'da Mersin civarında yapılan kazılarda rastlanmıştır. Genel olarak tarımın İ.Ö. 6.000 ile 4.000 yılları arasında başladığı kabul edilmektedir. Filistin'de bu tarihlerde kullanıldığı tesbit edilen biçici bıçaklar bulunmuştur. Irakta ve Kuzey Afrika'da toprağa yerleşme izleri Avrupa'dan daha eskidir. İnsanlar kulübelerde otururak hayvan evcilleştirmeye başlamıştır. Esasen Mesolitik devirde, insanlar ile bazı hayvanların birlikte yaşadığı, insan iskeletleri ile hayvan iskeletlerinin yanyana bulunmasından anlaşılmaktadır. Mesholitik devrin tüm kültürü olan Maglemose'de köpeğin evcilleştirildiği, balık avının yapıldığı tesbit etdilmiştir. Balık avlamak için ağzı delikli balık sepetleri bulunmuştur. Ağacın baltalar ile düzeltilip evlerin döşemelerinde kullanıldığını, bulunan ev kalıntılarında görüyoruz. Ağaçtan sepet yapımına ve balık ağı örülmesine başlanmıştı. Çanaklar kilden sucuklarla yapılıyordu. Değiş-tokuş ticareti başlamıştı. Örneğin çakmak taşları, Norveç'teki bir adadan getirilip bütün Avrupa'ya dağıtılıyordu. Ticaret için büyük kayıkların Mesolitikum'da yapıldığı kesindir. Esasen Ancylus devrine ait (İ.Ö. 6.000 yılları) bir kayık da bulunmuştur. Kar ayakkabıları da Mezolitikum'a aittir. Ortataş çağında başlayan tarım kültürünü yansıtan bu

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

sanatın örneklerini Doğu İspanya'da, İskandinavya'da, Rusya'da, Kuzey Afrika'da, Anadolu'da ve Mısır'da görüyoruz. Doğacı İskandinav sanatı Buzul Çağının devamıdır. Fransa ile İspanya'daki resimler son Magdalenien'in çizgilerle yapılmış formuna bağlanır. Ancak İskandinav sanatı, Buzul Devrinde esas olan vücut hacmini modle etmeyen çizgi karakterindedir. Bazan boya da kullanılmıştır. Bu resimler genel olarak kayalara derin çizgilerle yapılmıştır (Norveç ve İsveç'te). Bu resimlerin en eskileri doğacı olup, hayvanları tasvir eder. Kayalara dikkatle ve kuvvetli kontur çizgileri ile kazınmıştır. Konturlar da kaypak olarak kazınmış ve cilalanmıştır. Bu resimleri şematik hayvan figürleri izler. Bu bir intikal devridir. Üçüncü devirde ise, stilize edilmiş insan şekilleri görülmektedir. Artık hayvan biçimlemesinden uzaklaşılmaktadır. Böylece insan kendini konu olarak ele almağa başlamaktadır.

Genel olarak Mezolitik çağın resim özelliği, doğacı bir resimden kuvvetli bir stilizasyona giden anlayıştadır. İskandinav resimleri de zaman farkı ile güneydeki özellikleri taşırlar. Bu kuzey resimleri İ.Ö. 6.000 ile 5.000 yılları arasında yapılmıştır. Bu tarihler İskandinavya'daki buzulların erimesine göre hesaplanmıştır. Bazı kayalar üzerindeki resimlerin stilizasyona vardıkları görüldüğünden bunların bronz devrinde yapıldığı anlaşılmaktadır. Aslında bronz devri resimleri, İskandinavya'da tamamen stilize edilmiş bir biçim gösterir.

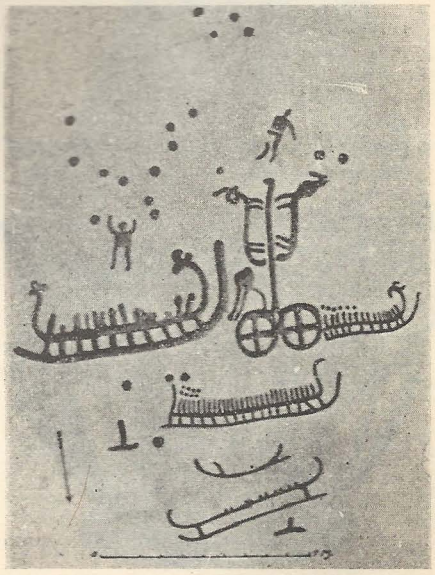
Hiç kuşku yoktur ki, İskandinavya'daki resimler de, büyü ile hayvanı cezbetme düşüncesine dayanır. Resimleri yapanlar büyücüdürler. Bugün bile Kuzey memleketlerinde oturan Lap'lar, aynı stilde ve anlayışta resim yapmaktadırlar. Hattâ Lap'lar bugün, eskiden kalma prehistorik resimlerin önünde kurban kesmektedirler. Bu resimler demir oksitli boyalar ile yapılmıştır.

Buzul devrinde olduğu gibi, Mezolitik devirde de büyücüler okullar kurmuşlardır. Çünkü aynı ekolden çıkmış resimler, ayrı ayrı yerlerde görülmektedir.

Genel olarak Mezolitik resimlerde hayvanların arka ayakları yoktur. Boynuzlar perspektif içinde görülmemiştir. Resimler, hacimli değil, yüzeysel biçimde düşünülmeğe başlanmıştır. Yavaş yavaş yüzeysel ifade kuvvetlenerek, yarı şematik, hayali ve gerçekten uzak formlara ulaşmıştır. Resimlerin dilinden, açık olarak avcılığın sürdüğünü anlıyoruz. Kuzey ülkelerinde Buzul Çağının şartları devam ettiğinden hayvan bol olup bunların avcılığı da kolaydı. Buna karşılık güneyde av hayvanları azaldığından, yeni bir yaşama şekli gerekiyordu. İskandinavya sanatı bütün olarak, avcı kültüründen hayvan evcilleştirmeye yönelir. Buna karşılık Doğu-İspanya sanatı, avcılıktan çiftçiliğe ve hayvan evcilleştirmeye olan geçişi gösterir. İskandinavya resimlerinde kayaya hâk daha derindir. Doğu-İspanya resimlerinde ise, bu kazıma çok yüzeyseldir. Ve bu güney mıntakaların sanatında canlı bir renk ve ifade kuvveti görülür. Doğacı olmakla beraber Buzul devrinin plastik ifadesine sahip değildir. Gerçeğin anlatımı da terkedilmiştir. Hayvanlar objektif bir gözle görülüyor, fakat gerideki ayakları resmedilmiyordu. Figürlerin kenarları konturla, ortası yani iç formları lekeyle ifade ediliyordu. Böylece resimlerde plastik ifade kayboluyor, bunun yerine yüzeyselleşme başlıyordu. Bu olay, yüzlıyımızın başında Empressiyonizm, Fovizim ve Ekspresyonizm ile aynen yeniden tekrar ediyor. Mezolitik çağda hayvan resimlerinin azaldığı ve bunun yerini insan figürlerinin almağa başladığı görülür. Buzul çağında da bazı insan figürlerine rastlanmaktaydı. Ançak Mezolitik Çağ'ın insan figürleri, stilize edilmiş resimlerdir. Bazı figürler gayet rakursi pozisyonlarda gösterilmiştir ve insana hayret vericidirler. İnşai tarzda yapılmışlardır. Resim

R. 54 : "Willendorf Venüsü". Viyana Naturhistorisches Museum.

Eskitaş Çağının hayvan figürleri yerini insan ve onun hayatına ait konulara bırakıyor. Böylece bir kenara yapılmış tek hayvan motifi kalkıyor. Resimde kompozisyon fikri ortaya çıkıyor. *R. 55*



Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

R. 56

Savaş, insanlık tarihine tarım kültürü ile girmiştir. Toprağa yerleşme, büyük toplulukların karşı karşıya gelmesinde en önemli etken olmuştu. Mağara resmindeki optik görüntü, yerini şemaya terkediyor.

R. 57 : *Derin kazıma-süslü keramik, "Güzel üslûp" denilen süsleme tarzında.*

unsurları gerçekçi olmayıp, tamamen artistik buluşa istinat ederler. Fakat bu doğadan uzaklaşma, kompozisyon bütünlüğünü sağlamak için gerekli olmuştur. Hayvan resimlerindeki iç form, düzenli bir leke tertibi gösterir. Leke tertibi yüzeydedir. Bu ifadenin, toprağa yerleşme ile abstraksiyona (soyutlaşma) yöneldiğini göreceğiz.

Sanatta ilk soyutlaşmanın başlama nedenleri

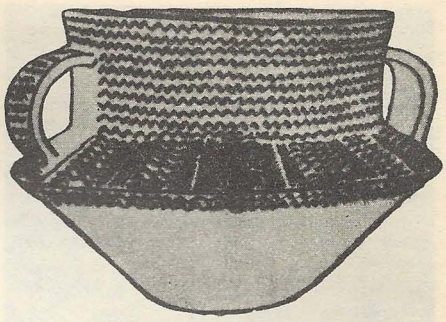
Buzul Çağının sonuna kadar insanların yiyeceklerini hazır olarak doğadan aldıklarını gördük. Yani insan yiyeceğini doğadan gasp suretiyle temin ediyordu. Fakat bu çağda insan avcıdır ve yabani meyveleri toplayarak geçinir. Taştan baltasını, ağaçtan yayını ve mızrağını, kafataslarından kap kacağını yapmaktadır. Avı için büyü yapar, tuzaklar kurar. Avını kayalara resmeder, resimde onu öldürür. Böylece avını yakalayacağına inanır. Buzul devrinde insan düşüncesi hayvanla ilgilidir. Kendini problem olarak ele almamıştır. Mezolitik çağda ise insanın kendini gözlemlediği görülüyor. Buzul çağında insan resimleri canavarca değildir. İnsanın içini ürperten bir anlatım yoktur. Henüz neyin iyi neyin kötü olduğunu bilmemektedir. Günah fikri henüz onda doğmamıştır. O aynen Eskimolar, Buşmanlar gibi neşeli, sağlıklı bir vahşidir. Kendisinin yaptığı işler canavarcadır. Fakat onda canavar tasavvuru yoktur. Bu devrin insanı, bol su, ağaç, av, meyve ve zengin bir doğa içindedir. Ölülerini, ölüye ilişkin eşyalarla birlikte ve yaşayan bir insanın neye ihtiyacı varsa onlarla beraber gömüyor. Bu tasavvuru ilerde, büyük uygarlıkların başladığı Mısır ve Mezopatamya'da da göreceğiz. Ayrıca Buzul Çağı insanları, ölünün rengini kaybettirmek için onları kırmızı toprak boyalarla boyuyorlardı. Görüyoruz ki, Buzul Çağı insanında öldükten sonra yaşanıldığı inancı vardır. Fakat bu dünya ve öteki dünya gibi bir tasavvurları yoktur. Bütün bu hususları bize Buzul Çağı sanatı açıklamaktadır.

Bu çağın resimlerinde birşey üzerinde kafa yormak olmadığı gibi, düşünülmüş, soyut anlamda ulvi bir tasarım da yoktur. Bu resimler, tamamen hali gösterirler ve içinde yaşanılan somut dünyanın birer aynasıdırlar. Demek ki, Buzul Çağı insanının dünyası, soyut olmayan bir bütünle ilgilidir. Bu devrin sonundaysa, insan tamamen bir başka ortamdadır. İnsan artık bizzat kendini gözlemlemektedir. Resimlerdeki hayvanın yerini insan almıştır. Hayvan resimleri tamamen kaybolmamakla birlikte azalmıştır. Bu olayı Mezolitik Çağ'da görüyoruz. Henüz tarım, hayvanları evcilleştirme ve çanak çömlek gibi tasarımlara ait buluşlar yoktur. Fakat bütün bu buluşların hazırlıkları görülmektedir. Bunların hazırlanma devri yani Ortataş Çağı İ.Ö. 10.000 - 4.000 arasıdır. Verilen bu tarihler Güney Avrupa içindir. Kuzey Avrupa'da ise İ.Ö. 10.000 ile 2.000 arasıdır. Mezopotamya ve Mısır'da tarımın ilk kez görülmesi gerek kazılardan ve gerek din kitaplarından bilinmektedir. Tarımla, insanoğlu tüketicilikten üreticiliğe geçiyor. Yani kendi ihtiyacını artık bizzat yaratan varlık durumuna geçiyor. Bu olay, insanlığın oluşunda büyük bir değişmeyi göstermektedir. Tarımla beraber toprağa yerleşme başlıyor. Tarım yapılan yerlerde köyler kuruluyor. Kalabalık bir insan topluluğunun çalışması, toprağın ürün vermesi fikri, bereket sırrı, ölüm ve doğum üzerinde düşünme, tohumun verimliliği üzerinde endişe, hava, güneş, yağmur gibi etmenler üzerinde endişeler ortaya çıkıyor. Mevsimlerin izlenmesi, bunların değerlendirilmesi, çiftçiliğe ait aletlerin gerektiği, hayvan kuvvetinden yararlanma gibi problemler doğuyor. Bitkileri gözlemlerken, yağmur ve özellikle rüzgâr gibi görünmeyen kuvvetlere hükmeden bir Tanrı fikri doğuyor. Tanrı'nın insanlara hâkim olduğu, onun yiyeceğini verdiği, bereket dü-

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

şüncesi ortaya çıkıyor. Böylece insan düşüncesi bereket, can ve kâinat tasavvuruna varıyor. İnsan kafasında, Buzul Çağının somut dünyası dışında, soyut bir tasarımlar dünyası doğuyor. Böylece insanda kendi bilinci doğuyor. Kişilik fikri, dünya yüzünde ilk defa insanın bilincine yerleşiyor. İnsan düşünür oluyor. İnsanoğlu hazır yiyici durumundan, kendi gücüyle yaşama durumuna geçiyor. Bundan ötürüdür ki, din kitaplarında Allah, Âdem'e ağaçtaki kendi kendine yetişmiş meyveyi yemeyi haram ediyor. Yani Allah, insanın hazırcı ve yağmacı olmasını istemiyor.

İnsan bu durumda dünyada görünmeyen şeyler üzerinde düşünmeye başlıyor. Düşündüğü şeylere ad veriyor ve Buzul Çağı insanının somut dünyası dışında, soyut bir dünya kuruyor. Bundan dolayı hayvan, artık resmin konusu olmuyor. Verimliliğin, büyümenin gelişmenin nedenleri görülebilir şeyler olmadığından, bunların sembollerle ifadesi başlıyor. Verimlilik, kadın ve su düşüncesiyle anlatılıyor. Bundan dolayı toprağa yerleşme ile kadın heykelcikleri çoğalıyor. Bir çemberin dörde bölümü, mevsimleri; yılan ve ay gene bereketi temsil ediyor. Bütün bu gerçekler, ilk olarak İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Mezopatamya, Mısır, Çin ve Avrupa'da yapılan kazılar sonucu anlaşılmıştır.



R. 58 : Derin kazıma tekniği ile süslenmiş "Büyük Üslûp" denen tarzda bir kap.

Yenitaş Çağı

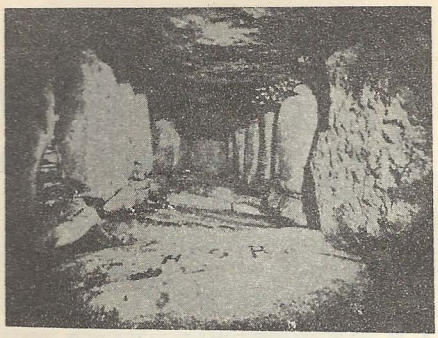
Tarihten önceki zamanlar için en önemli bir dönüm noktası Yenitaş Çağı'dır. Taşı delme, cilâlama, toprağı pişirerek kaplar yapma, hep bu çağın buluşlarıdır. Toprağın işlenmesi, ekip biçme, hayvan evcilleştirme de gene bu çağın buluşlarıdır. Yalnız doğadaki meyve ve çeşitli yiyecekleri toplayarak geçinen insan, bu çağda artık bizzat üretici olmuştur. Kişilere ve topluma ait mülkiyet de ilk kez bu çağda görülür. Toplumda iş bölümü, mesleklerin doğuşu, hep bu Yenitaş Çağındadır. Yeni bir din anlayışı da ortaya çıkmıştır. Eskitaş Çağı'nın av için yaptığı büyü, bu çağda yerini yağmur, güneş ve bereket tanrılarına bırakmıştır. Bugün edinilen bilgilere göre, tarım ve hayvan evcilleştirme, Asya ve Afrika'da çeşitli yerlerde birden başlıyor. Bilim adamları halen gerek tarımın, gerekse hayvan evcilleştirmenin ilk çıkış yerini aramaktadırlar. Ancak genel kanı, bu iki iktisadî buluşun, çeşitli yörelerde aynı zamanda başladığıdır. Önasya üzerinden bu iki kültür Balkanlara, buradan da kuzey-batıya ve güney Rusya'ya yayılıyor. Mısır'dan da, başka bir kol aynı kültürü Kuzey Afrika boyunca yayarak İspanya'ya, Batı Avrupa'ya ve hattâ İskandinav memleketlerine kadar uzanarak götürüyor ve burada iki kol birleşiyor. Bu iki kolun özellikleri tesbit edildiğinden, gittikleri yerler; bıraktıkları kalıntılar, bir çizgi ile harita üzerinde izlenmiş ve sonunda birleştikleri yerler de bulunmuştur. Balkanlar üzerinden giden kültürün belli başlı özelliği keramiklerde görülen bant biçimindeki bir süstür. Bunların yanında bereket idolleri olan kadın figürleriyle, boğa figürleri vardır. Mısır'dan çıkan koldaki özellikler ise, mağara mezarları, megalit mezarlar ve dikilen anıtsal taşlardır. Böylece bu kolda, tamamen başka bir dinsel anlayış görüyoruz.

R. 59 : Şeritler halindeki arabeskli, süslemeli ilk kaplardan biri.

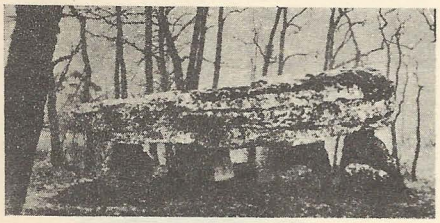
Asya'da Yenitaş Çağı İ. Ö. 5.000'den 3.000'nin sonuna kadar sürmüştür. Yani aşağı yukarı 2.000 yıl kadar. Ve biz, Avrupa'dan önce Önasya'da böyle büyük bir kültürün olduğunu anlıyoruz. Bu kanı, Türk görüşü değil, bütün Batı âleminin paylaştığı ortak bir görüştür. Örneğin, henüz Avrupa kavimleri avcı olup Ortataş Çağı'na ancak ulaştıkları zamanlarda, Önasya'da tarım ve hayvancılık en verimli zamanlarına ulaşmıştır.

Yenitaş Çağı'nın kültürü Bakır ve Bronz Çağı denilen zamanlarda da

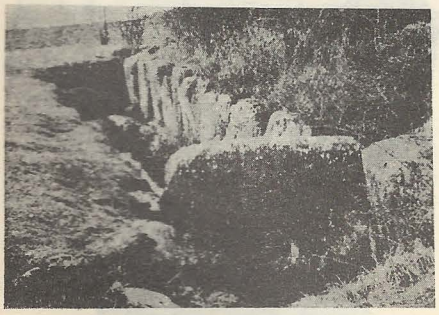
Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org



R. 60 : Viyana civarında bir dolmen. Neolitik. İ. Ö. 2. bin.



R. 61 : Viyana civarında bir dolmen. Neolitik İ. Ö. 2. bin. 39



R. 62 : Taştan bir sanduka. Waldeck. Neolitik. İ.Ö. 2. bin.

devam etmiştir. Ancak Yenitaş Çağı devam ederken, metal işlenmesi gittikçe gelişmiştir. Bu yüzden yüksek uygarlıklar, yani Mısır, Mezopotamya, ve Eti kültürlerinin hep taşın işlenmesiyle meydana geldiğini görürüz. Yenitaş Çağı öğeleri Ortataş Çağı'nda hazırlanmış olup, artistik anlatımda büyük bir değişiklik gösterir. Majik, yani büyü ile ilgili Eskitaş Çağı sanatından, konstrüktif bir düzende olan anlatıma yönelme, bu devrede önem kazanır. Bu yüzden mekân yaratıcı ve doğa süsleyici bir sanat ortaya çıkar. Bu mekân yaratma gücü, kaplardaki boşlukta, pişmiş topraktan yapılan ölü sandukalarında belli olur. Böylece Yenitaş Çağı'nda, keramik sanatının doğduğuna tanık oluyoruz. Özellikle Kuzey Avrupa'da çeşitli biçimlerde kaplara rastlıyoruz. Bu kapların, içi boş boynuzların ve hayvanların kafataslarının, içme tasları olarak kullanılmasından akla geldiği kabul edilmektedir. Ayrıca zamanla bu kaplar, artistik bir biçim gereksinmesinden doğan buluşlara sebep olmuş ve bir meslek alanının ortaya çıkmasını sağlamıştır. Yani bir artistik gereksinme de ortaya çıkmıştır. Ayrıca kapların süsleme sorunu iki biçimde çözümleniyor. Ve süslemeler ya çizgiyle ya da noktalamayla yapılıyor.

Bu süslemeler ve yüzeyde kalan bir inşai biçimlendirme, Eskitaş Çağının zengin hayvan resimlerinden daha zayıf ifadeli görülür. Ancak bu inşai biçimlendirme, yeni bir dünyanın kuruluşunu öngören bir anlayıştır. Ve bu görüş gerçek insan dimağının daha büyük, daha mantıklı ve yaratıcı bir çağını doğurur. Çünkü inşai mekân anlayışı, mimariyi, toplum düzenini toprağa yerleşmeyi, dili ve vb. birçok buluşların doğmasına sebep olmaktadır. Yenitaş Çağı'ndan bugüne kalmış yerler ve odalar, yaşayanlar için değil, ölüler içindir. Sanatta ilk idealizm ve amaçsızlık bu devrede görülür. Bu özellikler, ilk mimari ölçülerle biçimlendirme şeklidir. Bunun yanında ölüler için yapılan sandukalar, önceleri pişirilmiş topraktan, sonraları ise taştan oyularak hazırlanmağa başlanmıştır. Bu taştan sandukalara sarkofaj ya da lâhit diyoruz. Zamanla bu sarkofajlar büyümüş ve oda halini almıştır. İri taşlardan ve tek parça bir çatı taşından yapılan bu mezar odaları, dolmenlerdir. Bunların üzeri toprakla örtülüyordu. Böylece ibir tepe içinde mağara formu ortaya çıkıyordu *(Hamann, Geschicte der Europaischen Kunst Altertum S. 57)*. Eskitaş Çağındaki mağaralara ölü gömme âdetinin bir devamıdır bu. Ölüye böyle tahrip edilmesi zor mezarlar yapma düşüncesi, mimariyi anıtsal bir yönde gitmeye zorlamıştır.

Yenitaş Çağı Sanatı

Bu mimarilerin yanında külâh biçiminde, kubbeli, taştan mezar yapılarına da rastlanmıştır. Bu yapılar, merkezi mimarinin ilkel örneğidir. Bir çember biçimi üzerinde, büyük taşları aralıklı olarak dikerek yapılmış olan bayram yerleri de bu çağda görülmektedir. Bu meydanlar, mezarların bulunduğu yerlerin önüne yapılmıştır. Bunları Fransa'da Bertagne'da ve İngiltere'de Salisbury'de görüyoruz. Bir de gene büyük taşların aralıklı olarak obeliskler gibi dikildiği "*taş alle*" denilen yollar görüyoruz. Bu alleler kutsal caddelerdir. O çağlarda bunlara "*ruhlar caddesi*" denirdi.

Yukarıda sözü edilen mezar tepelerinin eteğine, yekpare yüksek taşlar, dikmek âdeti de vardı bu çağlarda. Bunlara "*menhir*" diyoruz. Bu menhirlere mezar ya da anı taşlarının formları verilmiştir. Bu yüksek taşların uçan ruhun konut olarak barınabilmesi için konulduğu sanılıyor.

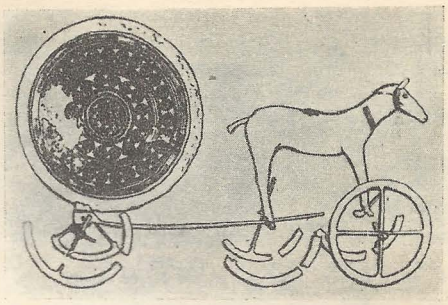
Neolitikum'daki bu yeni hayat düzeni, mimari ile biçimlenirken, insan formunun da mimarileştiği görülür. Yani insan şekli de inşai olarak resme-

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

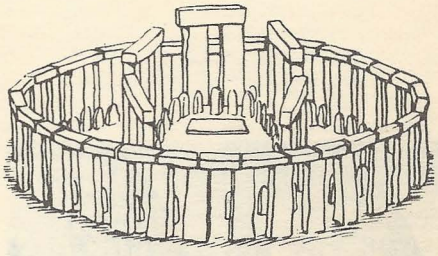
dilmeğe başlamıştır. Bu sanatda, figür anlatımının da mimari görüşe ayak uydurduğu ve bir çeşit soyut anlatımın belirdiği görülür. Bu soyuta giden basitleştirme, tasvirden çok form titizliğine ve süslemeğe götürdüğünden, mekân yaratma ve yüzey düzenleme mümkün olmuştur. Bu nedenle mimarinin gereğini o çağ insanlarının anlamış olduğu kabul edilmektedir.

Yenitaş Çağında baltalar, hançerler, bıçaklar ve çekiçler kaba yontmalarla değil, ince bir form verme ile birlikte fonksiyon ve estetik de düşünülerek meydana getirilmiştir. Bir kanıya göre, taşların cilâlanması, madeni aletlerin o pürüzsüz parlaklığının taşa verilmesi düşüncesinden doğmuştur [1].

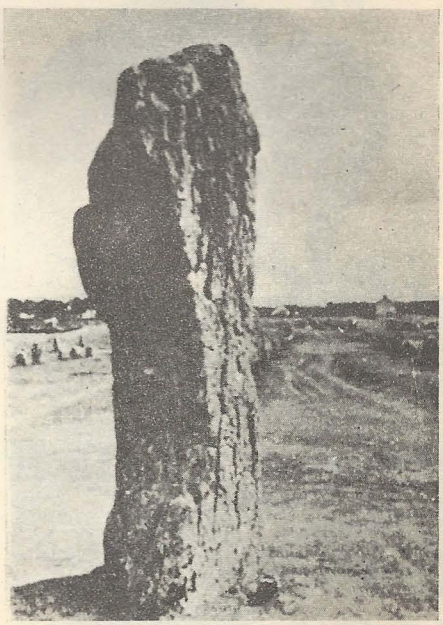
Yenitaş çağında mimari ve süsleme sanatlarının doğduğunu ve şematik anlatım ile sanatta abstraksiyona giden yolun açıldığını görüyoruz.



R. 63 : Trundholm'un Güneş Arabası. (I. O. 2.bin, Kuzey Avrupa Bronz Çağı).



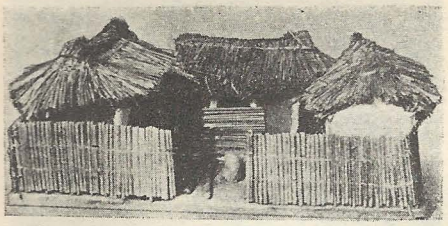
R. 64 : Salisbury (İngiltere)'de Stonehenge. Neolitik ile Bronz Çağı arası. İ.Ö. 2.binin başlangıcı.



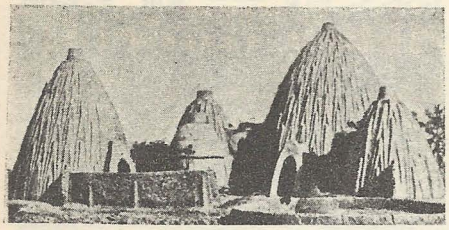
R. 65 : İngiltere'de Karnak Menhiri denen dikili taş. "Soyut taş ayak" da denilmektedir.

[1] Kühn, Herbert, der Aufstieg der Menschheit, Fischer Bücherei. Frankfurt/M., Hamburg, 1955. S. 64.

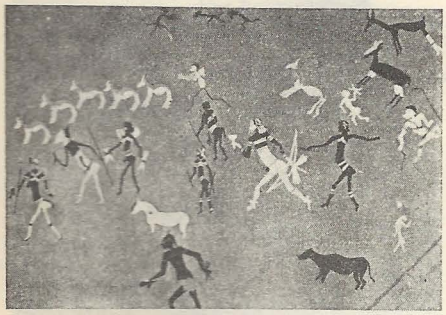
Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org



R. 66 : Güney - Togo'daki avlulu bir ev modeli (Köy evi).



R. 67 : Kuzey Kamerun'da Musgu kabilelerine ait bir köy.



R. 68 : Güney-Afrika'da Buşman'lara ait kaya resimleri. Figürler tamamen leke yani siluet olarak resmedilmişlerdir. Bunlar İsveç'teki Mezolitik Çağ kaya resimleri ile karşılaştırılabilirler.

Bu sanat, ilkel, toprağa yarı yerleşmiş ya da yerleşip devlet olamamış kavimlerin sanatıdır. Buzulların erimesinden sonra bitki örtüsünün doğması sonucunda insanoğlu, bitkilerin nasıl çoğaldığını keşfetmiş ve böylece yağma kültüründen tarım kültürüne geçmişti. Buzulların erimesinden sonraki insanoğlunun kültürü, Ortataş Çağı içinde değerlendirilmiştir. Çünkü, primitif halklar, köy niteliğini aşan topluluklar halinde yaşayacak duruma gelememiş ve devlet kuramamışlardır. Devlet, site örgütü ile birlikte görülmüştü. Bu nedenle primitif halklarda iş bölümü gelişmemiştir. Oysa, büyük kültürlerin doğmasında en büyük etkenin şehirleşme olduğu bilinmektedir. Çünkü mesleklerin gelişip ayrıntılı bir hale gelmesi, site ile oluyor. İşte primitif halkların sanatı, insanların toprağa yerleşmeleri ile şehirleşme arasındaki devrenin özelliklerini koruyor. İlkel kavimlerin toprağa yeni yerleşme durumunda olanları, bugün de görüldüğünden primitif halkların sanatlarına bugün de rastlanılmaktadır. Ortataş Çağı ile Yenitaş çağlarının başındaki kültürü yansıtan primitif halkların sanatlarına büyük kültürlerden önce temas edilmesinin sebebi, tarihten önceki bir kültürü yansıtmasından ötürüdür.

İşte, toprağa yeni yerleşmiş ve köyleşmiş topluluklar halinde oturan bu kavimlerin sanatı, son derece katı bir bütünlük arzeder. Bu kavimlerin hayat anlayışları ve açıklayışları toplumsal, kollektif tasavvurlara göredir. Yani toplumsal tasavvurlar kişilerin hayatına hükmederler ve kişilerin görüşleri yoktur.

Kollektif tasavvurlar, kitle psikolojisinin hükmettiği ortamlarda doğmaktadır. Levy Brühl "*Das Denken der Natürvölker*" adlı eserinde kollektif tasavvurların ilkel toplumlarda ortak olduğunu belirtiyor. Kollektif tasavvurlar kişiye nüfuz ediyor ve onda saygı, korku ve tapma duygusu uyandırıyor. İşte bu tasavvurları sembolleştiren eşyalar zamanla bulunmuş ve bunlara tapılmağa başlanmıştır. Nasıl dil, toplumsal bir etkiye sahipse ve toplumsal bir tasavvur üzerine oturmuşsa, bunun gibi kollektif tasavvurlar da kişiye aynen dil gibi nüfuz eder ve o şahısların hayatı ile kendi hayatını devam ettirir. İlkel kavimlerin kişilerinde irade, tamamen bu kollektif tasavvurlara tabidir.

Halbuki bizde yani bugünkü modern toplumlarda, kitle hayatı mantığa bağlıdır. Görülüyor ki, bu ilkel toplumlarda hayat, mantığa değil, zamanla doğup gelişen kollektif tasavvurlara göre değerleniyor. Böylece ilkel toplumlarda duygu, modern toplumlarda ise irade ve mantık hükmediyor.

Öyleyse formül şu oluyor : "Primitif halkların ruh hayatı statik (duruk), bugünkü toplumlarda ise dinamiktir (hareketli)". Buna göre primitif toplumların kişileri verilerle, bugünkü kitle kişileri ise istenmiş olan şeylere göre bir araya gelirler. Bu yüzdendir ki çağımızın, kişileri ayrı ayrı değerleri ortaya koyarlar. Primitifler ise kollektif tasavvurların sınırları içinde kalırlar.

Kollektif tasavvurlar soy ya da ata ruhuna dayanır. Primitif kişilerin hayat şartı, kafalarının düşünce sırrını da tayin etmektedir. Kişisel görüşle hareket etmeyen ve toplumsal tasavvurun dar sınırı içinde düşünen bu insanın estetik görüşü de dar ve katıdır. Bu yüzden onların eserleri, bu görüşün bir kristalizasyonu olarak son derece katı formlu ve basit temel renkler içinde kalmaktadır.

Buna karşılık dindışı modern toplumlarda resim, ara değerli renklerin yardımı ile yapılır.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Primitiflerde belli bir tek biçimde heykellerin yapılması da, bu katı kollektif tasavvurlara dayanır. Primitif halklar daima insanüstü kuvvetlere bağlı olarak yaşarlar. Bu yüzden sanatları da büyü ve dinleri ile tayin edilmektedir. Kısacası primitif sanat, bu iki etkenin yani büyü ve dinin hizmetindedir. Bu nedenle sanat, ana köklerini büyü ve din kültürü içine salmıştır.

Büyü, primitiflerde birtakım işlemlere bağlıdır. Örneğin, büyücüler Loanga kıyılarında putlar, Batan ülkesinde de büyü değnekleri yardımıyla büyük bir alan içinde bulunan ilkel insanların ruhlarını kendi hükümleri altında bulundururlar. Bir fenomenin [1] resmedilmesi ile, uzak bir mesafede bulunan bir ruh üzerinde etki kazanılacağı, ilkel kavimlerce kabul edilir. Kuzey-Batı Amerikalılar, rüyalarında gördükleri şeylerin resimlerini bu nedenle yapmaktadırlar. Bu bakımdan ilkel halklarda insanüstü kudreti olmayan tasvirler yoktur. Görülüyor ki, primitif insan, resmi, insanüstü bir kudreti nefsinde toplamak amacı ile yapıyor. Hattâ, kötü huylu tanrıları iyi huylu yapmanın bu suretle mümkün olduğuna inanıyor. Fakat tanrı resimlerinin yapıldığı yerler fazla değildir.

Kuzey-batı Kamerun bölgesinde maske sanatı, tanrılarla ilgilidir. Bu kanı İngiliz araştırıcısı Talbot'a aittir. İlginç olan yön, primitif halkların büyük uygarlıklarından önce yer ve gök tanrılarına inanmalarıdır. Verimlilik ve çocuk yapma tanrısı da bu halklarda görülmektedir. Savaş tanrısı, balık tanrısı, volkan tanrısı (Havai adalarında), hattâ dünyaya düzen veren tanrılar (Kuzey Afrika'da Rabe) bile bu primitif halklarda görülüyor ve bunların tasvirleri yapılıyor.

Yapılan araştırmalar bu tanrıların, primitiflerdeki atalar ile ilişkili olduğunu göstermiştir. Yani atalar, zamanla tanrısal bir nitelik kazanıyorlar. Hattâ bazan ataların, tanrılardan çok önem kazandığı da görülür. Manizm denilen atalara tapma dini, bazı bölgelerde tanrılara galebe çalar.

İşte primitiflerdeki ölü atalara olan bu bağlılık fikri, zamanla büyük bir saygı görmüş ve bundan da heykel yapma isteği doğmuştur. Bu nedenle ataların ruhu için bazı yerlerin hazırlandığı görülmektedir. Yapılan yerlerde ata ruhunun huzura kavuştuğuna inanılır. Ataların vücutlarını tasvir eden heykeller de yapılır ve bunlara ölü ruhlarının kolayca girebileceğine inanılır. Bu yüzden ata heykellerinde, ölüye benzetme önem kazanır. Bu inancın doğurduğu heykellerin yapımında çeşitli teknikler kullanılıyor. Örneğin, heykelin vücudu aynen işleniyor ve kafa kısmına da ölünün gövdeden ayrılan başı yerleştiriliyor. Bu nedenle ölünün başı hayatta imiş gibi boyanıyordu. Bazan da Yeni Gine'de olduğu gibi ata başı tahtadan yontuluyor.

Fakat bu çalışmalardan bir heykel sanatı doğamamıştır. Çünkü burada söz konusu olan, atanın sanatlı anlatımı değil, ata başının muhafazasıdır. Heykel başının aynen yapılmasında bir çeşit natüralizm önem kazanıyor. Biz buna benzer kukla örneği bir natüralizmaya, Avrupa'da tabutların üzerine konulan balmumundan yapılmış boyalı heykellerde görüyoruz. Bunlarda bir sanat heyecanı ve kaygısı olmadığı anlaşılıyor.

Primitiflerde heykel sanatının gelişimini, ata başının muhafazasına ait geleneklerin terkedilmesinden sonra görüyoruz. İşte bu yeni görüş, ataların ruhlarını taziz etme dini olan manizm ile başlıyor. Manizm ile birlikte doğa halklarının büyük heykeller yapmağa başladıkları anlaşılıyor.

Bunların dışında sanatsal çalışmalara olanak veren bir de Totemizm vardır. Totemizm, birçok doğa halklarına göre, bir insanın hayvan, bitki ya da eşyalara akraba olduğu inancıdır. Totemizm, bazı bitki, hayvan ya da

[1] *Fenomen, benzerine ender rastlanan olay anlamına gelir.*

R. 69 : Güney-Afrika'da Buşman'lara ait kaya resimleri. Yukarıdaki resim ile bu resim, mağara devri resimlerinden bir konuyu tesbit etme bakımından ayrılırlar. Çünkü mağara resimleri daima tek hayvanı gösteriyorlardı.

R. 70 : Bir dans maskesi.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

R. 71 : Maske

R. 72 : Dans maskesi.

eşyaların insanları koruduğu görüşüne dayandığından, bu inançı paylaşan halklarda sanatsal yaratmalara sebep oluyor. Bu inanç mensuplarının birbirleriyle evlenmeleri yasaktır. Totemlere tapanlar, organik ya da organik olmayan şeyler yanında son derece üstün sayılan hayvan çeşitlerinin tasvirleri ile doğanın açıklanmayan kuvvetlerine hakim olmak istemektedirler. Bu alanda en güçlü inançlar, Kuzey-Batı Amerika'da yaşayan doğa halklarında, önemli heykellerin yapılmasına sebep olmuştur. Ölüm okları denen heykeller de, totemlere tapanlar tarafından yapılmaktadır.

Doğa halklarında bir de şeytan fikri vardır. Şeytan fikri, dinlerin çözülememiş kavramlarından biridir. Şeytan, doğa halklarına göre insanüstü güce sahip, kötüye yönelmiş manevi varlıklardır. Herşeye hakimdirler. Şeytanlar manevi varlıklar olarak, ne gerçek tanrı, ne ata ruhu, ne de totem olarak kabul edilmektedirler. Yalnız şeytanların bunlarla ilişkileri olduğuna bu halklarda inanılır.

Doğa halkları, şeytan motifli maskelerle başka soplara korku verileceğine inanmaktadırlar. Maskeler bir sopu, diğer soptan ayırmak için de kullanılmaktadır. Şeytan tasavvurlarının en ilgi çekici olanları Kuzey-Batı Amerika yerlileri tarafından yapılmıştır. Bu mıntakalardaki şeytan heykellerinin, Alaska Eskimolarına da etki yaptığı kabul edilmektedir. Bu şeytan maskeleri yanında, insan heykelleri gelişme olanağı bulamamıştır.

Primitif halkların sanatları üzerine olan araştırmalar, avcı göçebelerde yer yer natüralist anlatımlı resimlerin yapıldığını göstermektedir. Mağara devri insanları ile Mezolitik çağın primitif halklarına ait sanatlar gözlem bakımından ayrılık göstermektedirler. Çünkü avcı göçebelerin, natüralist anlatım yanında, stilize eden bir anlatım tarzına da önem verdikleri görülüyor. Göçebe step kavimlerinin sanatları, bu farklı özellikleri yansıtmaktadır. Paleolitik Çağ insanının natüralist anlatımlı eseriyle, toprağa yerleşme çağlarının avcı insanına ait natüralizma arasında belirgin farklar vardır. Çünkü ortamlar ayrıdır. Buzul devri insanının karşılaştığı doğa durumu ve dolayısıyle konuları aynı olmuyor. Bu bakımdan halen Eskimoların yaşadığı buzul koşulları ile Buzul Çağı insanının yaşadığı koşullar arasında bile farklar olduğu kabul ediliyor. Çünkü Eskimoların çalışmaları arasında ekspresyonist anlatımlı resimler görülüyor. Bu nedenle Buzul devrinin avcı kavimleri ile Sıcak Çağın avcı kavimlerinin ayrı resimler yapmaları daha iyi değerlendirilebiliyor. Bu bakımdan, toprağa yerleşmiş halklarda şematik bazı anlatımlara gidilmesi, yeni ortamın gerekleri oluyor. Soyut renkli buşman resimleriyle, Eskimoların ekspresyonist resimleri de bu koşul farkları yüzünden ayrılık gösteriyor. Bu nedenle soyut anlatımlı ifadelere ulaşmış doğa kavimlerinin stilize heykelleri ile Buzul Çağındaki natüralist anlatımlı resimleri birbirlerine karıştırmamalıdır.

Avusturalya yerlilerinin fantastik kaya resimlerinde, sembolik fakat doğasal gözlemler olduğundan, Primitif kavimlerin hem natüralist, hem sembolik-stilize eserlerinin sınıflandırılamıyacağı tezi yanlış olmaktadır. Esasen bu doğa kavimlerinin toplumsal yapıları ile ilgili araştırmalar henüz yenidir.

Primitif kavimlerde ortak değer olan özellik cinsel duygudur. Fritz Graebner Primitiflerdeki dünya görüşlerini şöyle sıralıyor :

1 — Primitiflerin büyüye dayanan dünya görüşleri.

Bu görüşe inananlar Eski Avusturalya'lılar ve Buşmanlardır. Bunların tasvirlerinde doğacı desen ve boyama tekniği vardır. Konu olarak yalnız hayvan ve insan tasvirleri yapılıyor.

2 — Atalara tapma yani Animist görüşler.

Bunlar toprağa yerleşmiş eski kavimlerdir. Pederşahi (ataerkil) aile

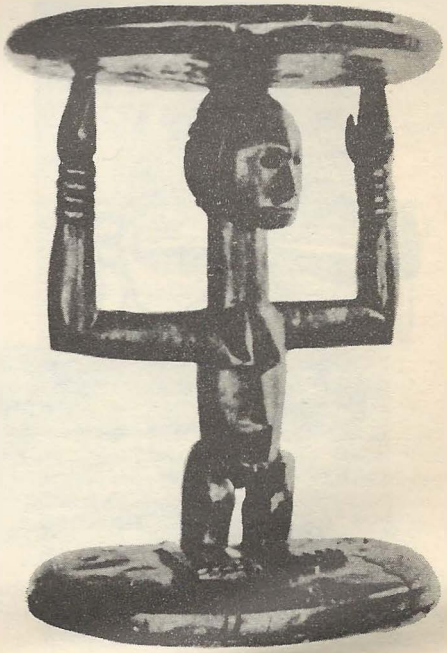
Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

R. 73 : Maskeler genellikle danslarda kullanılırdı. Materyal genellikle ağaçtır.

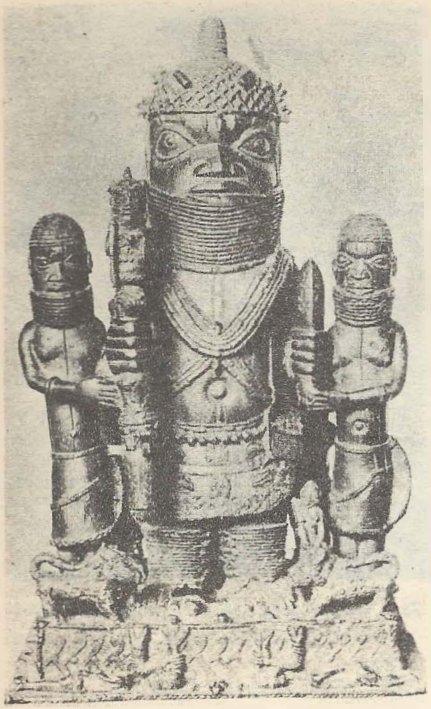
R. 74 : Primitif halklarda görülen dışavurucumcu (ekspressif) ifadeli maskelerden biri.

R. 75 : Primitif halklarda gördüğümüz dans maskelerinden biri.

R. 76 : Ağaç'tan oyulmuş kadın figürü.

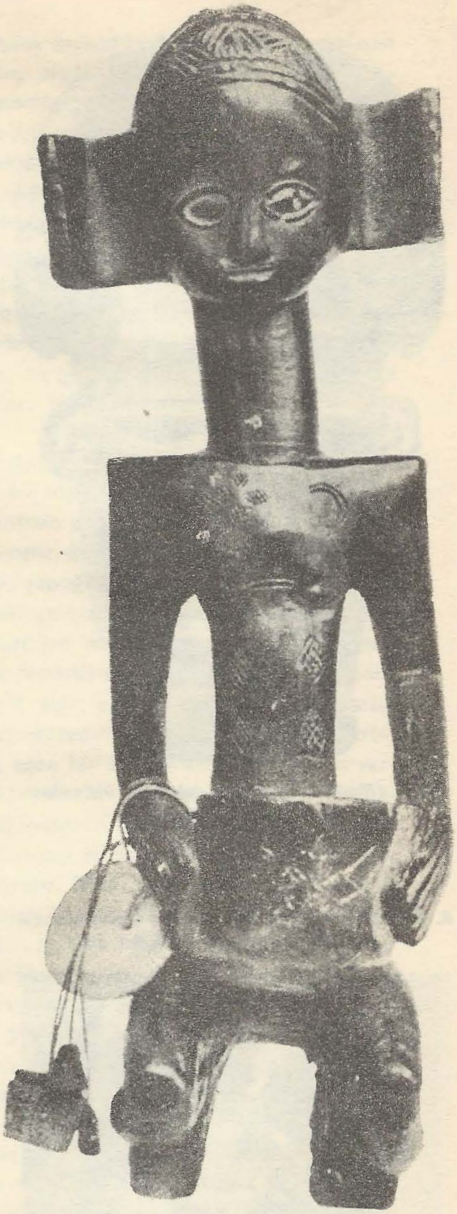


Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org



R. 77 : Primitif halklardoki hiyerarşik değerlendirme, arkoik dönemde de devam eder.

R. 78 : Maske.



R . 79 : Ağaçtan yontulmuş bir figür

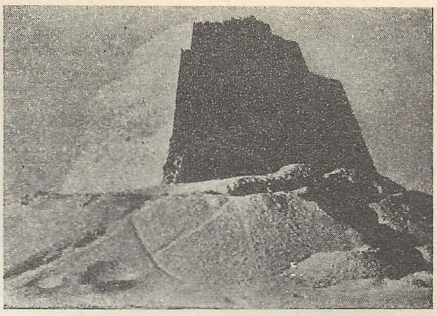
R. 80 : İki figürlü bir oturacak iskemle.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

kültürüne bağlıdırlar. Malenezya'lılar, Batı-Afrika'lılar ve Kuzey-Amerika'lılar da ölülere tapma yüzünden yapılan heykellerde, doğaya benzeme önemli değildir. Bu kavimlerde daha sonraları maskeler de yapılıyor. Ölü ve ruhların tasviri de bu halklarda ilgi çeken hususlardır.

3 — Kişilik dünya görüşü yani Ataerkil aile kültürüne inanma.

Polenezyalılar ve Orta-Asyalılar bu inanca bağlıdırlar. Bunların heykellerinde dikey bir uzuv sınıflandırılması söz konusudur. Oysa Primitif halkların diğer kültürlerinde yüzeysel bir anlatım vardır. Totem, tabu kavramı (yapılması haram olan şeyler telâkkisi) anlayışında, heykelin ayakta duracak şekilde gösterilmesi ana özelliklerdendir. Kullanılacak eşyalarda hayvan heykel ve rölyefi önem kazanır. El sanatları bu toplumlarda çok gelişmiştir. Maderşahi yani anaerkil aile sisteminde kişisel heykel sanatı gelişmiyor.



R. 81 : Medûm'da Fravun Snofru'nun Piramidi. İ.Ö. 2600 yılları.

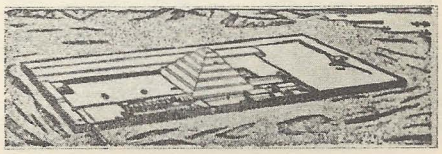
MISIR SANATI

Eski Mısır Tarihi :

Eski İmparatorluğun tarihinde ilk ilgiyi çeken Kral Diyozer'dir. Kendisinin büyük yardımcısı Imhotep'dir. Bu adam, rahip, mimar, doktor gibi değişik meziyetleriyle güçlü bir kişi olarak belirmiş ve sonradan kendisine tanrı diye tapılmıştır. 365 günlük takvimin kabulü bu çağdadır. 4. Sülale zamanında kuvvetli bir merkezi idare, yalnız prenslerin vezir olduğu bir hükümetin kurulması ile gerçekleştirilmişti. Mutlak idare çağı (Patriarkal monarşi). 5. Sülale zamanında patriyarkal monarşiden memur monarşisine geçiş. Güneşe tapma, devletin dini olarak kabul ediliyor. İçinde resim, heykel gibi tapılacak birşey olmayan Re güneş tapınağının kurulması.

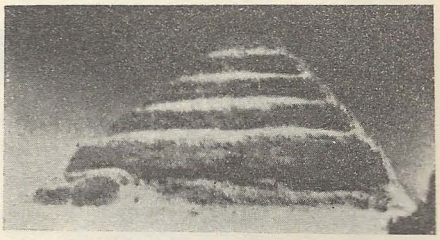
6. Sülale zamanında merkezi idarenin zayıflaması ve küçük merkezlerin kendi kendilerini idaresi. Derebeyliğin doğuşu. Birçok küçük devletlerin ortaya çıkışı, ve Mısır'da karanlık bir devrin başlaması (2190).

Orta İmparatorluğun Tarihçesi : Eski İmparatorluk ile Orta İmparatorluk arasında karanlık bir çağ (2190-2052) vardır. Karanlık çağda krallık kudretten düşer. Yaşayan sülâlelerin post kavgaları ve taşra prenslikleri bu devirdedir. Bu çağın edebiyatında şikâyetler, hayatın anlamı üzerinde tereddüt ve endişeler anlatılmaktadır. Herakleopolis'in kuvvetli prensleri ile yapılan savaşmayı, Teb yakınında Hermonthis kentinde oturan II. Sülale kazanır. Bu sülaleden Antef ve Mentuhotep bütün Mısır'a egemen olurlar (2052-1991). 12. Sülalenin kralları da Teb'den çıkar (1991-1778). Fakat bu sülâle zamanında krallığın merkezi Teb'den Menfis'e nakledilir. Devlet yönetimi yeniden düzenlenir. Memlekette huzur ve rahatlık görülür. Hayat seviyesi yükselir. Edebiyat önem kazanır ve gelişir. Dil klâsik olgunluğa erişir. Güneyde Sudanlı kavimlerin saldırılarına son verilir ve bölgeye hakim olunur. Bu imparatorluk sonunda kısa ömürlü kralların geldiği görülür.



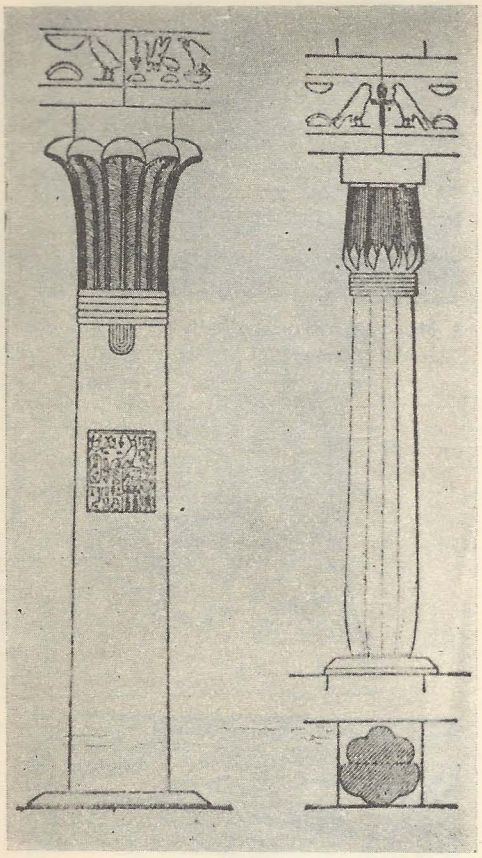
R. 82 : Basamaklı piramid ve çevresinin plânlanmış durumunu gösterir resim.

Yeni İmparatorluk : Ari halkların Önasya'ya nüfuz etmeleriyle ilgili olarak, muhtelif kavimlerle karışmış dan Hiksoslar Mısır'ı istilâ ederler. Hiksosların saltanatı (1670-1570) 15 ve 16. Sülâle zamanlarında devam eder. Teb'e hakim olanlar küçük bir krallık olmalarına rağmen yerli bir sülaledir ve Hiksosların 17. Sülaleleriyle mücadeleye başlarlar (1610-1570). Böylece Teb'lilerden Amosis (1570-1545), Hiksosları yener ve kaçan düşmanları Filistin'e kadar kovalar. Ve Yeni İmparatorluk başlar. Yeni İmparatorluk 17. den 24. Sülâleye kadar sürer (1610-715). Yeni İmparatorluk devrinin bilhassa 1500 ile 1000 arasında, Mısır büyük



R. 83 : Firavun Diyozer'in basamaklı piramidi. Sakkara, III. Sülâle. (İ.Ö. 2650)

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org



R. 84 : Palmiye ve papirus sütun. Kıral Sahure'nin ölüler mabedinden.

R. 85 : Dagsur'da kırık piramit. III. Sülâle (İ.Ö. 2630).

bir devlettir, kolonileri vardır, idare kralın memurları tarafından yapılır. Devletin hazır bir ordusu bulunur. Mısır'a devamlı yabancı muhacereti görülür ve bu yüzden yabancı etkisi fazladır. Saraya yabancı prensesler ve harem kadınları alınır. Yabancı ülkelerle diplomatik ilişkiler gelişir. İmparatorluk Tanrısı Amun'dur. Amun tapınağının ve rahiplerinin kudreti ülkede gittikçe artar.

Devrimci Üslûp Çağı :

4. Amenofis (*EHNATON*) çağı : 18. Sülâlenin son çağı Amarna devridir (1377-1358) Kral tek tanrı dinini kabul ettirmek ister. Yeni tanrı Aton, yani güneştir. Diğer tanrılara tapma yasak edilir. Bundan evvelki imparatorluk tanrısı olan Amun'a tapma, şiddetle cezalandırılır. İmparatorluğun bütün tapınak ve anıtlarından Amun'un resim ve yazıları kaldırılır. Bütün ülkede ve kolonilerde Aton için mabetler inşa ettirilir. Kral adı olan Amenhotep, Ehnaton olarak değiştirilir. Orta Mısır'da yeni bir başkent, Amarna kurulur. Yeni din, sanatı ve kültürü etkiler.

Restorasyon Çağı :

Ramsesler çağı (19. ve 20. Sülâleler zamanı) : İ.Ö. 14. ve 13. yüzyıllar büyük dış tehlikelere karşı imparatorluğun kendini savunduğu zamanlardır. Önasya'dan gelen saldırılara karşı savaşlar devam eder. İç durum sağlamdır. Başkent, Teb'den Delta'ya taşınır. Ancak Teb, devlet dininin merkezi ve kralların defnedildiği yer olarak önemini korur. Edebiyat halk dilinde söyleşilere önem verir. Konular, efsaneler ve büyük savaş olayları üzerinde toplanır. Dünya edebiyatında ilk olarak aşk şarkıları burada ve bu çağda görülür. Haremhab zamanında (1345-1318) Aton dinine karşı açılan savaş, Eski ve Orta İmparatorluk tanrısı olan Amun lehine sonuçlanır, ve Amun yeniden esas tanrı olur. 2. Ramses zamanında (1301 -1234) Etilerle olan Kadeş savaşından sonra andlaşma imzalanır. Marenptah zamanında (1234-1220) Akdeniz etrafında göçler başlar. Denizci ülkeler tarafından Mısır tehdit edilir. Marenptah Libya kralını yener. Fakat Marenptah'tan sonra Libyalılar Delta'ya girerler. III. Ramses zamanında (1197-1165) Libya'lılar Delta'dan sürülür. Savaşçı Akdeniz ülkelerini de III. Ramses yener. Fakat IV. Ramses'ten XI. Ramses'e kadar Mısır çökmeğe devam eder.

21. den 25. sülâleye kadar (1085-663) imparatorluk bütünlüğünü kaybetmekte devam eder. Teb'de rahipler bir devlet kurar. Libyalı ücretli askerlerin kumandanları şehir kralları olurlar. İmparatorluğun çökmesinden sonra küçük krallar, ülkenin yönetimini ele almak için birbirleriyle savaşırlar. Ordu esas olarak Libyalıların elindedir. 950 ile 752 arası Libyalı firavunlar 22. Sülale olarak Mısır'a hakim olurlar. Habeşistan ile Mısır arasında Nubya krallığı bulunmaktadır. Tanrıları da Mısır tanrısı olan Amun'dur. Nubya Kralı Şabaka. 25. Sülâleyi kurar. İ.Ö. 670'de Asurlular Mısır'ı yener ve böylece Mısır'a hakim olan Nubyalı 25. Sülâlenin egemenliği sona erer. 663 ile 525 arası 26. Sülâle Mısır'da yönetimi ele alır. Devletin başkentini Sais'e nakleder. Bu çağ, Mısır'ın milli rönesansını yaptığı zamandır. Ülkede yeniden yönetim bütünlüğü kurulur. Bu çağda eski Menfis firavunlarına tanrı olarak tapılır. Eski imparatorluk yönetimindeki idari sözcükler yeniden kullanılmağa başlar. Mezar ve abidelerde eski yazı ve dil kullanılır. Sandukaların üzerinde, piramitlerdeki metinler kullanılır. Sanatta bir çeşit arkaizm ve historizm akımı doğar.

Yunanlılar ile sıkı ilişkiler başlar. Kral I. Psammetih zamanında (663-609) ordudaki Karyalı ve Yunanlılar çoğalırlar. Ekonomik ve kültürel sağlamlık görülür. Yunanlı tüccarlar Delta'da yerleşirler. Büyük bir Mısır

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

donanması kurulur. Bu çağda Önasya'da Persler yayılır. III. Psammetih zamanında İ.Ö. 525'de Persler Mısır'ı istilâ ederler ve Mısır bir Pers eyaleti olur.

Mısır'da Ptoleme ve Roma Çağı : İskender Mısır'ı İ.Ö. 332'de istilâ eder. Ve halk tarafından kurtarıcı olarak karşılanır. Firavunun ve Amun'un oğlu olarak Siva vadisindeki Amun mabedinde taç giyer. İskenderiye kentini kurar. Mısır, III. yüzyılda Ptoleme zamanında yeniden gelişir. Ptoleme sülâlesine Mısırlılar tarafından tanrı diye tapılmıştır. Mısır dinine bu sülale büyük tolerans göstermiştir. Mısır dini, Yunanlıları da etkilemiştir. İskenderiye başkent olup ordunun, idari düzenin, saray ve donanmanın bulunduğu yerdir. Ticaret merkezi ve bilimsel araştırma merkezi de burasıdır. Ptoleme'nin mensupları öteki ülkelerle yoğun bir ticaret kurmuşlar ve bankalar tesis etmişlerdir. İ.Ö. II. yüzyılda artık tam çöküş başlar. İ.Ö. 31 yılında Romalılar Mısır'ı alırlar. Mısır bir Roma ülkesi olur. Böylece Mısır'ın büyük uygarlıklar zamanındaki rolü tamamen ortadan kalkar.

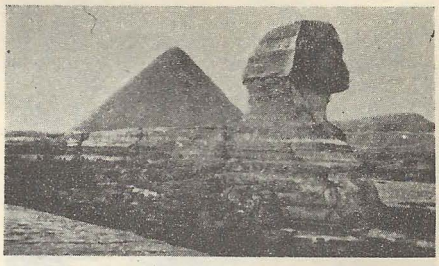
Mısır Mimarisi

Buzul sanatının açıklanması sırasında, insanlığın nasıl uyandığını, yaratma gücünün nereye vardığını ve insanın kendini daima anlatma zorunluğunda kaldığını anlamış bulunuyoruz. Buzul devri sanatı hazır yiyen insanların sanatı idi. Oysa büyük uygarlıkları içine alan sanat dönemi, bizzat üretici olan insanların sanatıdır. Geniş topraklar üzerine yayılan insanların bu durumunu tarım yaratmıştır. Böylece biz insanlığın ikinci bir yaşama ortamına girdiğini anlıyoruz. Tarımın yapıldığı alan, aynı zamanda bir yerleşme yeri olduğundan insanlığın alın yazısında şehirciliğin de olduğunu görüyoruz. Şehircilik, tarımın sonucu olduğu gibi, yazı da gene tarımın bir gereği idi. Böylece insanoğlu başkalarının fikirlerini de kendinden sonrakilere üzerinde işlenecek bir olanak olarak bırakmak kudretine sahip olmuştur. Denilebilir ki, insanoğlunun bugünkü anlamda uygar oluşunun başlıca nedeni tarımı bulmasıdır. İşte şimdi, insanoğlunun kendi giyecek ve yiyeceğini kendi ürettiği bir çağda, başından geçen sanat olaylarını tesbit edeceğiz.

Bu ilk büyük tarım dönemlerinde toprağa yerleşecek kimselerin, tarıma olanak veren sulak, yerleri sıcak ovaları seçtiklerini görüyoruz. Bu yerler Mısır'ın Nil Nehri ile sulanan geniş ovaları, Fırat ve Dicle'nin içinden geçtiği Mezopotamya'dır. İşte, dünya tarihinde insanların ilk olarak büyük uygarlıklar kurdukları buralarda görülüyor. Bu uygarlıklar tarihte öğrendiğimiz Cilâlı Taş Çağını da kısmen içine alıyor. Cilalı Taş Çağının, Neolitik = Yenitaş Çağı diye de adlandırıldığını biliyoruz.

Mısır ve Mezopotamya sanatları, sıcak iklimli ve nehirlerin tarıma elverişli ovalar meydana getirdiği yerlerde doğmuş ve Yenitaş devrinin kültür karakterine ilk ortamı hazırlamıştır. Şunu burada hemen belirtmek gerekir ki, Mısır'da Yenitaş Çağı'ndan önce de kültürler olmuştur. Yani Paleolitik Çağ denilen Eskitaş Çağının taş eserlerine de burada rastlanmıştır. Ayrıca Kuzey-Afrika'daki kaya resimleri ile avcı kavimlerin buzulçağındaki hayatlarına ait burada bazı kalıntılar bulunmuştur.

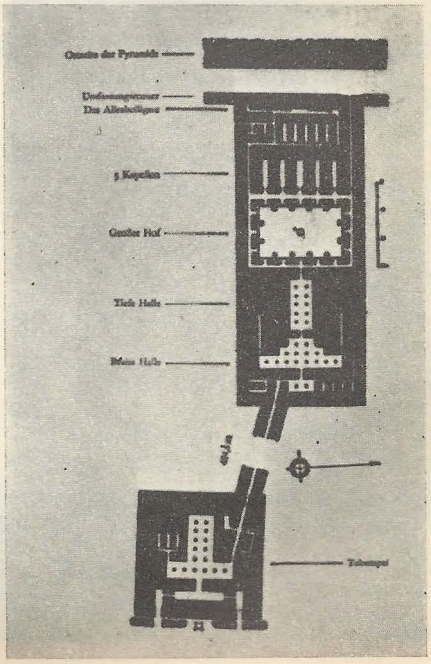
İ.Ö. 5. ve 4. bin yılları, Mısır'da *Negâde* I (3400-3100) ve *Negâde* II (3100-2800) çağları olarak adlandırılmıştır. Negâde I'de Bakır ilk kez görünüyor. Ev hayvanları çoğalıyor. II. Negâde'de Resimler sahneleri temsil ediyor. Keramik kırmızı boyalı ve cilalıdır. Keramik eşyalar deri torbalar biçimindedir. Ve iğne ile noktalanarak süslenmiştir. Bu kapların kenarları siyah bir band ile çevrili olduğu gibi, kabın üzerleri de cilalı olup koyu kırmızı boyanmıştır. Ayrıca kabın kenarlarında, köşeli çizgiler süs



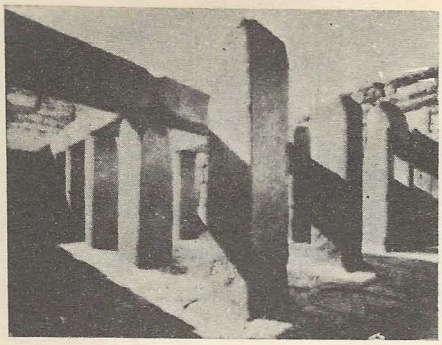
R. 86 : Fravun Kefren'in Sfenksi. Arkada Kefren'in piramidi. IV. Sülâle. (İ.Ö. 2600).

R. 87 : Sfenks ile pramit gene frontal olaark hesaplanmıştır.

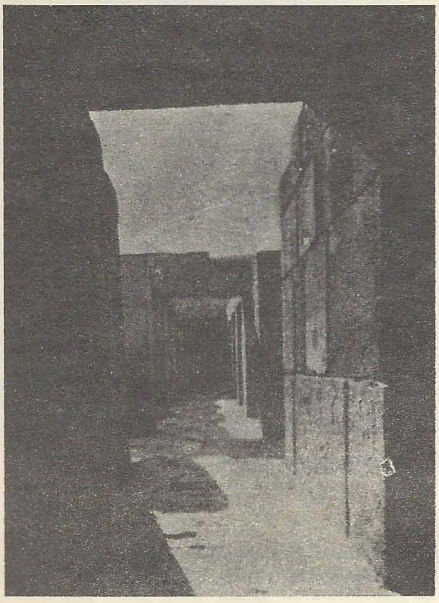
R. 88 : Plânın üst kısmındaki yapı, kefren piramidinin doğu- sundaki ölüler tapınağıdır. Alttaki yapı ise yukardakine bir tunelle bağlı olan "Vadi Tapınağı" dır.



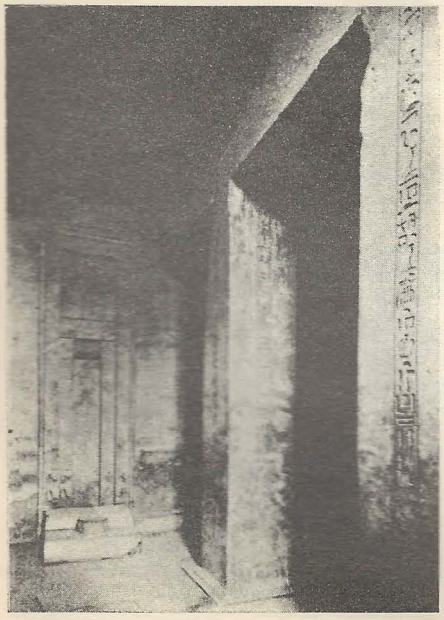
Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org



R. 89 : Kefren Piramidi'nin Vadi Tapınağı denilen binasında üç gemili esas salon ile bunu kesen iki gemili çapraz salon.



R. 90 : Kefren Piramidi'nin Vadi Tapınağı'nda uzun esas salonun orta gemisinde giriş yeri.



R. 91 : Gene Vadi Tapınağı'nın çindeki zahiri kapılardan biri.

olarak kullanılmıştır. Burada Neolitik çağ süs eşyalarında, geometrik bir anlayışın da ortaya çıktığını anlıyoruz. Ancak bu geometrik süs, düzenli değildir. Ayrıca bulunan vazoların üzerindeki süsler, vazoya uygun bir düzen izlemez. Ve çok kalabalık bir süsleme dikkati çeker. Örneğin : Kertenkeleler, avcıyla köpek gibi konuların ele alındığı görülür. Bunların yanında çakmak taşından av gereçlerinin resmedildiği de görülür.

Negâde II çağında, bu kap resimleri gelişir. Dalga biçiminde kulplar ile taş renginde boyama önem kazanır. Kaplar büyür. Ayak, boyun kalkar. Dar bir çember kabın ağzını çevirir. Kabın karnı büyür. Negâde I'deki cilâlı, kırmızı parlak boya kalkar ve yerine beyaz zemin ortaya çıkar. Helezon biçiminde çemberler, muntazam olmayan çizgilerle bağlanır. Fakat dalgalı çizgiler, birbirine paralel olarak dolanır. Negâde II'nin bıraktığı eserler "*Cebel el Arak bıçağı*" dır.

Negâde II çağında Mısır'da anıtsal sanatın belirtileri görülür. Ayrıca Mısır'a hakim kişinin ,bu anıtsal anlatımın unsurlarını kullanmayı da bildiği saptanır. Böylece, Mısır kültürünün sonradan sahip olacağı anıtsal mimariyi geliştirecek öğelerin, ilk çağlardan bu yana kullanılmağa başladığı anlaşılır. Bu ülke hakiminin mimari alanında gösterdiği güç, onu, halk nazarında tanrılığa yükseltmiştir. Mısır mimarisi, matematik bir titizlik ile inşa edilmiş, ölçülerinin muazzamlığı ve formlarının kapalılığı ile binlerce yıla dayanmış, gerçekten insanın yüceliğine ve ölmezliğine inandıran eserlerdir. İşte mimaride bu disiplin ve ölçü ile, Eski İmparatorluğun "*piramit çağı*" başlar.

Büyük mezar mimarilerinin neden ve niçin başladığı hususu uzun tartışma konusu olmuştur. Hamann, Geschichte der Kunst adlı kitabında, bunun, firavunun gücünü ya da devlet itibarını göstermediğini ve firavunun tanrı oluşu ile ilgili olmadığını açıklamaktadır. Bu mezarların aynen megalit mezarların görevlerini yaptıkları, yani ölülerin gömülmelerine yaradıkları yazılmaktadır. Kısacası, prehistorik mezar tepelerinin görevini yapmaktadırlar. Böylece bu piramitlerin bir kudret gösterisi için yapılmadıklarını anlamış bulunuyoruz. Piramitler, sağlam formlarının içe gömülen cepheleri ile ebediliğin sembolüdür. Ölü, piramidin içinde kalır, kendisini dışarıya göstermez. Ve rahatsız edilmek de istemez. Bu rahatsız edilmeme, ifadesini, muazzam taş blokların ayırdığı, dışarı çıkışı olmayan bir yere çekilmede gösteriyor. Böylece, içine nüfuz edilmeyen, esrarengiz, plastik vasıtalarla yapılmış sun'i bir dağ ortaya çıkmıştır. Ayrıca Eskitaş Çağı insanı, yaptığı eşya ya da statüye nasıl majik bir kuvvet yüklüyorsa, Mısırlı da sun'i olarak yaptığı ölüye ait dağa, bir kuvvet yüklemiş ve büyüye inanmıştır. Eskitaş Çağı insanı, gücünü benimsediği bir şeyin nasıl resmini yapmış ve bunda o hayvanın kudretini görmüşse, Mısırlı da dağın kudretini piramide yüklemiştir.

Piramitlerin bugünkü gördüğümüz biçimleriyle doğmadığını biliyoruz. Negâde kültürlerinde ölü bir yere gömülür ve üzerine bir tümsek yapılırdı. Bir kimsenin kudretine ve zenginliğine göre bu tümsekler yüksek olurdu. Odalardan başka, bir de kilerin bu mezarlarda bulunduğunu görüyoruz. Bu topraktan tepeler, önce kerpiç ve sonraları da taştan yapılmağa başlanmıştır. Tepelerin ilk biçimleri aynen mezar tümsekleri gibi olmuştur. Bunlara mastaba diyoruz. Mastabalar, yan duvarları meyilli kare prizmaya benzerler. Bunların ilk örnekleri Gize'de görülüyor. Firavunun aile yakınlarının mezarlarını, esas piramit yanındaki bir cadde üzerinde sıralanan mastabalarda görüyoruz. Gize, bu nedenle bir kent planı gibi düzenlenmiş ölüler şehridir.

İlk piramit, yukarda açıkladığımız mastabanın üzerine, bundan küçük

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

başka bir mastabanın konulmasıyla gerçekleşmiştir. Bu mastabalar zamanla üstüste arttıkça basamaklı piramit doğmuştur. Diyoser'in (III. Sülâle) Sakkara'daki beş basamaklı (mastabalı) piramidi böyle ortaya çıkmıştır. Bu piramit gerçekten bir dağ etkisi yapar. Etrafında da büyük inşaatlar görülmektedir. Bu piramidin kuzeyinde, avlusu, küçük odaları, dar girişleri olan bir mabet bulunur. Bu mabedin içinde firavunun bir heykeli olup duvarda açılan iki delikten içeri bakılır. Bu delik aracıyla, statünün dış dünyaya etki yapması değil, dışarıyla ilgisinin kesilmemesi düşünülmüştür. Bu piramitte herşey saklanılmak için yapılmış olduğunu telkin eder. Röprezantasyondan uzak bir atmosfer bina içine hakim olduğu gibi, tapınma hissi de girene hakim olmaz. Burada herşey, hayatta hizmet amacı ile inşa edilmiştir.

Bu piramidin yanında iki mastaba daha bulunur. Papirüs demet sütunlarınında ilk olarak burada ele alındığı görülür.

Piramitlerin bu ilk çağındaki özellikleri, çok değişik öğelerin bulunması ve bu öğelerin birbirine bağlı olmayışlarıdır. Ayrıca inşa parçaları da birbirine bağlı değildir. Yani bina bir bütün olarak birbirine bağlı parçalardan meydana gelmemiştir.

Kademeli mastabadan düzgün geometrik piramide aracı olan eser Dağşur piramididir. Dağşur dik kenar duvarları olan geometrik bir yapıdır. 4. Sülâlenin başında yapılan ve bitmemiş olarak bırakılan Medüm piramidi kademeli piramit olarak plânlanmıştı. Çöl üzerinde yükselen dik duvarlar bir piramitten çok obeliski hatırlatmaktadır. Burada tam piramidin özelliklerinden biri, bütün yüzeyin muntazam kaplanmasıdır.

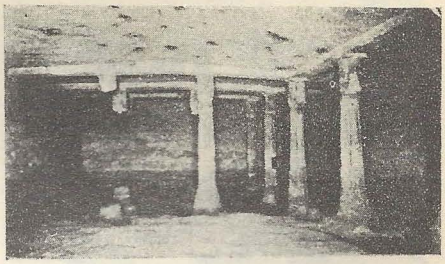
4. Sülâle zamanında piramitlerin dışında, prenslerin ve asillerin mastabaları içinde bulunan tapınak hücrelerinde, bir rölyef sanatının doğduğunu görüyoruz. Bu sanat, 5. Sülâle çağında Mısır'ın büyük adamlarının hayatlarını tasvir eden zengin bir rölyef serisinin doğmasını sağlamıştı. Diğer bir özellik de, mezarın girişine ölünün bir rölyefinin konmasıdır.

4. Sülâle zamanında piramitler esas matematik formunu bulur. Ve mabet formuna doğru gelişir. Büyük halk kitlelerinin tapınmalarına yarayan büyük salonların yapımı için bir eğilim belirir. Sakkara'nın piramitler bölgesindeki küçük tapınma odalarına karşı, büyük tapınma yerleri yapılmağa başlar.

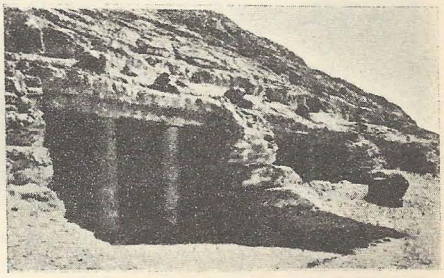
Gize'deki üç piramitten (Keops, Kefren, Mikerinos) Kefren piramidi civarı ile iyi bir şekilde bugüne kadar kalmıştır. Kefren piramidinde vazıh ve bir heykel anlayışındaki mantıki oluş, ilgiyi çeker. Kefren'in vadideki ön mabedi, esas piramide bir tünelle bağlıdır. Gerek piramidin, gerekse mabedin birer giriş salonu ve kiler odalarının sıralandığı birer esas avlusu vardır. Vadideki mabedin cepheleri muntazam düzenlenmemiştir. Yalnız cephenin her iki yanında girişi düzenleyen hücreler bulunur. Bu girişten, önce iki gemili geniş ve sonra üç gemili uzun bir salona girilir. Bu salonlarda bir ibadetin istediği mekân sırası yoktur. Üç gemili uzun salon, maksatsız olarak son bulur. Ayrıca hususi odalar da mantıki bir sıra izlemez. Fakat filpayeli taş blokla örtülü, matematik katiyette dikdörtgen şeklindeki kral odaları vardır. Bütün bu süssüz salon ve odalar, insana susma telkin eder, ebediyet duygusunu insanda uyandırır. Kefren'in yüksekliği 136 m. dir.

Mikerinos piramidi, en küçük olan piramittir. Muazzamlığa olan istek yavaş yavaş kaybolmaktadır. Öyle ki heykellerde vücut, madde ifadesine yöneldikçe, bu muazzamlığa olan düşkünlüğün azaldığı açıkça gözlemlenir.

Mikerinos'un heykellerinde bu madde ifadesine olan eğilimi, Mısır heykelini incelerken açıkça göreceğiz.

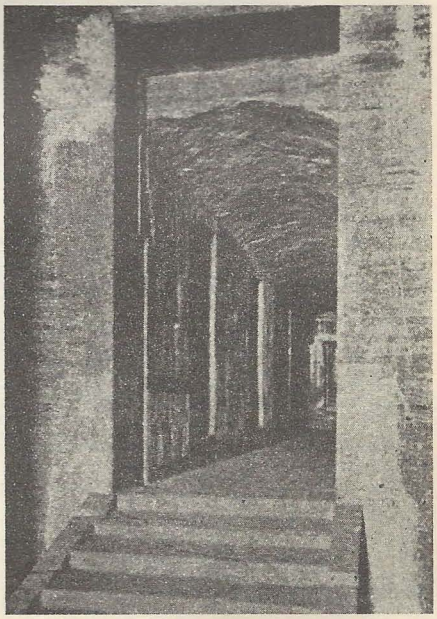


R. 92: 12. Sülâle zamanının bitirilmemiş bir kaya mezarı.

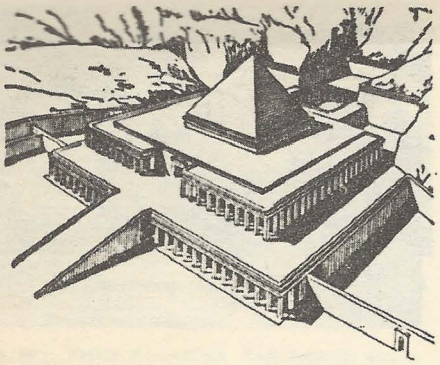


R. 93 : Beni-Hasan'da kaya mezarlarının giriş kısmı 12. Sülâle (İ.Ö. 1900).

R. 94 : II. Sirenpove'nin mezarında tapınma höcresine giriş. Güney duvarı yönü. 12. Sülâle. İ. Ö. 1200 Assuan.

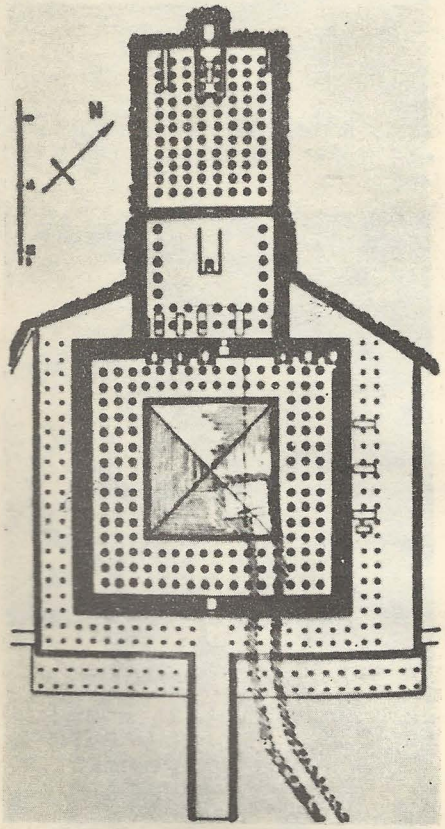


Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org



R. 95 : III. Mentuhotep'in Dêr el-Bahari'deki mezarı. (İ.Ö. 2020). Rökonstrüksiyon.

R. 96 : III. Mentuhotep'in mezarının plânı.



Keops'un bugünkü yüksekliği 139 m. dir. Aslının 150 m. olduğu hesap edilmektedir. Her taban kenarı 230 m. dir. İçinde boş kalan odalar ve girişler hariç massif bir yapıdır. Yapının önünde krala ait ölü tapınağı vardır. Tapınak üç kısımdır :

1 — Vadideki kapı-yapılar (pilon),

2 — Örtülü giriş,

3 — Dini yapı. Bu yapı granit duvarlara dayanır.

5. ve 6. sülâleler zamanında mezar odaları, giriş salonları, avlular, koridorlar, iç salonlar ve odalar bir karışıklık içinde gelişir. Ön odalar ile esas ölünün bulunduğu oda arasında hiçbir bağlılık sırası görülmez. Ayrıca mimarinin oda ve salonları bir eksen üzerinde de gelişmemiştir. Burada, ibadet ile ilgili, ve ölülere ait bir türbe değil, sanki oturulmak için yapılmış olan bir ev, bir saray atmosferi vardır.

5. sülâleden Ti'nin (İ.Ö. 2450) mezarı, cephesindeki iki yan duvar arasına yerleştirilmiş iki filpaye ile, bir Yunan peristilini hatırlatır. Ya da akla Ön-Asya sarayı biçimi gelir. Bu girişten itibaren başlayan koridor ile birbirleriyle mantiki bir bağlantısı olmayan tek tek odalara gidilir. Esas salona da bu koridor götürür. Salonda kapı taklidi yerler, hiyeroğliflerin içine dizildiği bandlar ve filpayeler sıralanır. Ayrıca büyük yüzeyler halindeki rölyefler, mimari ile bir ilgisi olmadan düzenlenmiştir.

6. Sülâlede Mererûka'nın mezarında ise odaların miktarı artar. Taklit kapılar daha geniş ve gösterişlidir. Heykele olan gereksinme artmış olduğu gibi, bu heykellerin odalara yerleştirilişinde de sanki seyirci düşünülmüş gibidir. Taklit kapılar içindeki heykeller, 4. sülâlede alçak rölyeftir. 5. sülâleden itibaren figürler tamamen bağımsız bir figüre doğru ya da yüksek rölyefe doğru yönelmiştir. Statülerde görünüş, yandan değil cepheden (frontal)dir. Tasvirin bu çağda mimariden daha çok önem kazandığını, ölünün zenginliğini, mal ve mülkünü, mevkiini, hayatını ve başından geçen önemli olayların resmedilmiş olduğununu burada görmek mümkündür. Böylece bu resimlerden, o zamanın önemli kişilerinin hayatları hakkında bir fikir de edinilmiş olunmaktadır.

Orta Imparatorluk Mimarisi

Daha Orta İmparatorluğun başından itibaren, dünya sanatında yeni öğelere sahip bir mimarinin kurulduğu görülüyor. İlk yeni öğe obelisk'tir. Aslında obelisk, Assuan'daki Menhu'nun mezarında bir mezar taşı olarak görülür. Fakat şimdi bu çağda obelisk, kule gibi yüksek ve yekpare bir taştır. Sesostris I.'in Heliopolis'deki obeliski, tam bir Orta İmparatorluk dikilitaşıdır. Obelisk'in kesiti, tam ve kesin bir kare olup, yukarıya doğru gitgide meyillenir ve en üstü de bir piramit biçimiyle biter. Her sathında, yukarıdan aşağıya bir yazı şeridi iner. Kralların mezarlarında, piramit gene tam formu ile görülmektedir. Eskiden bina tam piramit biçiminde iken, şimdi binanın üzerine oturtulmuş sembolik bir taç gibi biçimdedir. Ayrıca büyüklük bakımından, aynı ölçüde kalmadığı gibi materyal bakımından da ayni değildir. Çünkü bu inşaatlar artık taştan değil toprak tuğlalarla yapıldığından, zamanın tahribatına maruz kalıyorlardı. Orta İmparatorluk zamanında dört tarafı ayni, cephesiz piramit formu terkedilmişti. III. Mentuhotep ile IV. Mentuhotep'in mezarlarının kalıntılarından bir rökonstrüksiyon yapılmıştır. Bu rökonstrüksiyonda, Eski İmparatorluğun piramit motifi bu kez mezarın üzerinde görülmektedir. Burada piramit artık bir dağ anlamında değildir. Ancak bir taç gibi binanın üzerinde yer almıştır. Ve bu piramit sembolü filpayelerin üzerine yerleştirilmiş olan katın üzerindedir. Binanın önünde, geniş bir rampa yol, ikinci kata, kapıya çıkar. Bu çıkış rampası yön göstererek yukarı yükselir ve

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

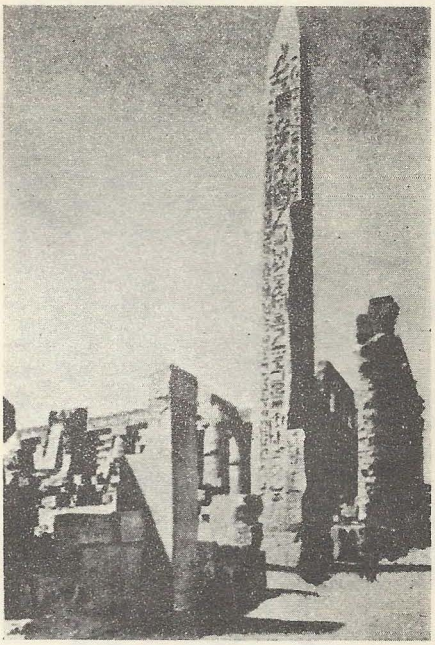
bütün mimariye hareket verir. Filpayeli cephe, binaya hareketlilik verdiği gibi, ikinci katta binanın üç tarafını da sarar. Filpayeler tam kare kesitlidir. Birbiri ile ilişkili bina öğeleri, gelenek olarak kullanılan Mısır mimarisi öğeleridir: Kutsal yol, filpayeli avlu, piramit. Ancak piramit motifi, Orta İmparatorluğun mimari düzeni içinde yabancı bir öğe olarak görülmektedir. İç bina düzeni, ananeden pek farklı değildir. Ancak mezarın iç odalarının, Eski İmparatorluk devrindeki birbirleriyle ilişkisi olmayan, birlik fikrinden uzak bir düzende olmadığını görüyoruz. İç mimari, bir mimari bütün olarak ele alınmıştır bu devirde. Bunun örneklerini, Beni Hasan'da Amenemhet'in yaptırdığı Sirenpovet'in mezarı ile Sirenpovet adına ayrıca I. Sesostris'in yaptırdığı Assuan'daki mezarda görüyoruz. I. Sesostris'in yaptırdığı Assuan'daki Sirenpovet mezarının kapısına, Nil nehrinin kenarından geniş bir merdivenle çıkılır. Kapı kenarında iki dikili taş cepheyi süsler. Bu iki taşın üzerinde ölünün rölyefi görülür. Buradan büyük avluya girilir. Oranlı, güzel bir ölçüsü olan geniş avludan merdivenle çıkılan kapının karşısında, filpayeli bir cephe görünür. Bu etkideki bir mimari düzen, III Mentuhoteb ile Mentuhoteb IV'ün mabedine benzemektedir. Ve duvar rölyefleriyle dışarıya, dıştan görünüşe önem verildiği anlaşılmaktadır. Hiç kuşkusuz bütün kısımların ritmik bir sıra ile birbirlerine bağlılıkları düşünülmüştür.

I. Sesostris'in yaptırdığı Sirenpovet mezarının içi, bir eksen üzerinde sıralanan salonlar, odalar ve hücrelerle sağlam bir mimari düzen ve bir bütün teşkil ettiğini gösterir. Eski İmparatorluk çağında piramit mezarlardaki salon ve odalar, amaçsız bir dolambaçlık içindedir. Sirenpovet mezarının Sakkara'daki karışık odalar ve koridorlarla artık ilgisi yoktur. Ayrıca Eski İmparatorluğun o karışık iç plânlaması ve az sütunlu salon anlayışı da bu mezarlarda yoktur. Ancak bu mimarinin sütunları kare şeklindedir. Sirenpovet'deki mimaride sağlam bir düzen ve ulaşılacak mekânı hazırlayan bir plânlama vardır. Yani mekân öğeleri, tapınmanın gayelerine uygun olarak düzenlenmiştir. Ancak henüz, düzenlenmiş tek bir ibadet salonu ortaya çıkmamıştır.

Beni-Hasan'daki Sirenpovet mezarları, Assuan'dakilerin mekân ritmine sahip değildir. Beni Hasan'dakilerin ekserisi, büyük kayalara oyulmuş geniş mağara odaları olup, gayet belirli bir düzendedirler. Duvarları da resimlenmiştir. Bir mağara mimarisi olmakla beraber, tahta inşaat tarzı içinde mutalâa edilen papirus başlıklı sütunların üzerine tavan gelir ve duvarlara destek olarak da tahta kullanılmıştır. Bir tapınma hücresi ya da ulaşılacak bir merkezi yeri yoktur.

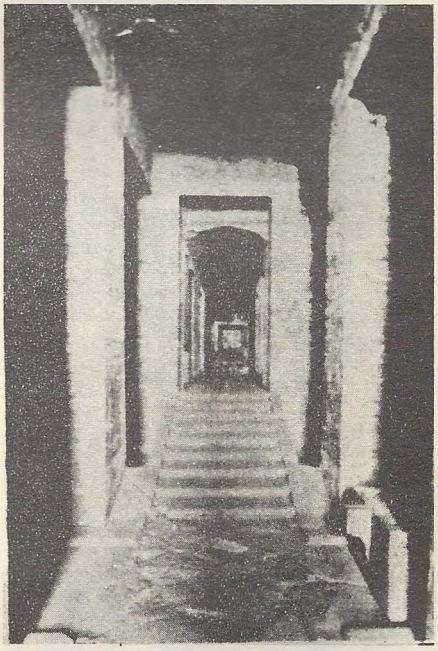
Orta İmparatorluk mimarisinde görülen diğer bir mimari öğe, tonoz kubbe ile kemer formudur.

Böylece Eski İmparatorluğun amaçsız dolambaçlı salonlar, odalar, koridorlar düzenine karşılık, Orta İmparatorluk mimarisinde bir amaca göre düzenlenmiş iç mimari vardır. Ancak Eski İmparatorluk devrinin cephesiz, geometrik, vazıh dış formuna karşılık Orta İmparatorluk çağındaki dış mimari form parçalıdır. Binanın dışını çeviren sütunlu koridorla, süslü bir motif arama çabası ve gösterişe önem veren bir anlayış görülür. Ayrıca Eski İmparatorluğun piramit formu, Orta İmparatorlukta sembolik olarak binanın üzerine taç şeklinde konulmuştur. Eski İmparatorlukta iç mimari, amaçsız bir düzen gösterdiği halde, Orta İmparatorlukta iç odaların ve koridorların bir amaca doğru yöneldiği görülür. Eski İmparatorlukta ölü, kendini dışa göstermeğe ihtiyaç duymaz. Herşey kendinin oradaki hayatına göre ayarlanmıştır. Ancak Orta İmparatorluk mezarında dışa göre (*seyirciye göre*) bir ayarlama ve gösteriş fikri hakimdir.

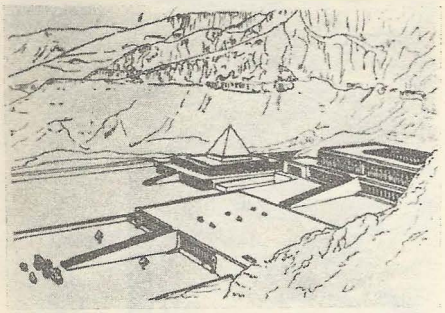


R. 97 : II. Sirenpove'nin mezarı. Orta gemiye giriş yeri ve dipte tapınma köşesi. 12. Sülâle. (İ.Ö. 1920). Assuan. Merdivenden sonra gelen koridorun tavanı hafif eğrili bir beşik tonoz'dur.

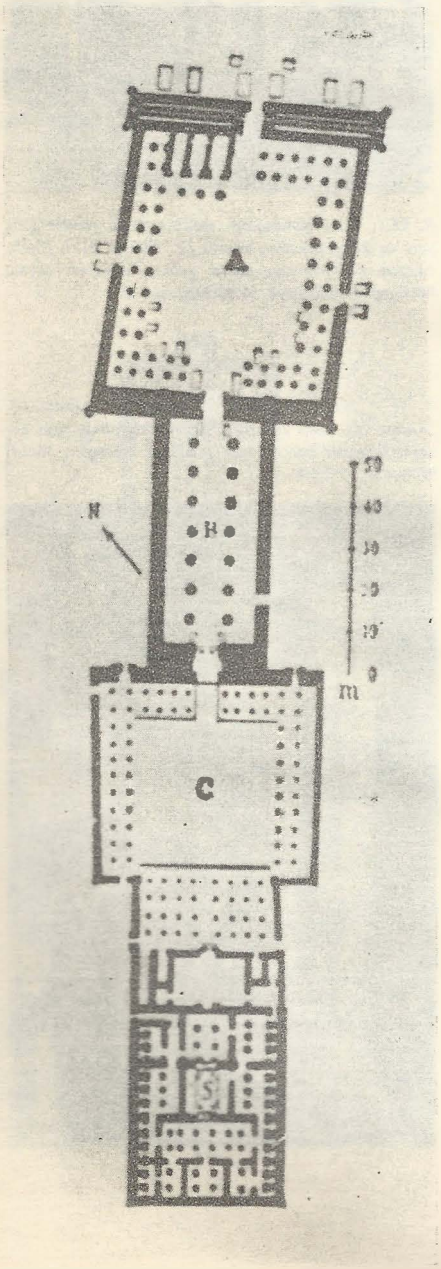
R. 98 : Haçepsut'un Dêr el-Bahari'deki mezarı. 18. Sülâle. İ.Ö. 1500 yılları. Mısır mimarisinde yapı yüzeylerinde bir parçalanma görülüyor. Piramit motifi tamamen kalkıyor.



Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org



R. 99 : Haçepsut'un mezarının planı. Dêr el-Bahari. Yapıda mekânlar belli bir noktaya doğru yön kazanıyorlar.



R. 100 : Luksor Tapınağı'nın planı.

Yeni İmparatorluk Mimarisi.

Yeni İmparatorluk sanatı başlangıçta Orta İmparatorluk sanatına bağlanır ve onun bir devamı olarak görülür. Oysa arada, politik bakımdan karanlık olarak kabul edilen Hiksos'ların hâkim olduğu çağ bulunur (1670-1570). Mimarî bakımdan bu çağın en önemli eseri, Dêr-El Bahari'deki Haçepsut'un teraslı mabedidir. Bu bina, Mentuhotep'e ait mabedin hemen yanında bulunur. Fakat bu yakınlık, ne mimarî ne de motif bakımından bir benzerlik taşımaz. Dış görünüş bakımından da bir benzerlik yoktur. Haçepsut'un mabedinde yeni bir mimarî gelişim göze çarpar. Bu mimaride yeni olan şey, Orta İmparatorluğun taç şeklindeki sembol piramidinden vazgeçiimesidir. Orta İmparatorlukta binanın üzerine konulan taç yerine bir avlu yapılmıştı. Ancak burada birinci kata çıkan rampa, geniş bir alana açıldıktan sonra yeniden yükselmeğe başlayarak ikinci katın üzerindeki bir terasa çıkar. Dêr-El Bahari'deki rampa, mimarî motif olarak Orta İmparatorlukta da vardı. Bu mimaride, Orta İmparatorluktaki sağlamlık yoktur. Ancak bu mimaride, Orta İmparatorluktan alınan ve ileride kullanılacak öğeler görülür. Binanın kayalara dayandığı arka duvarı üzerinde nişler ve bu nişlerde de heykeller bulunuyordu. Kayalara oyulu esas odaya iki taraflı bir yol gitmektedir. Teker teker bakılırsa, mimarî öğeler Orta İmparatorluk mimarisinde kullanılmışlardır. Örneğin: çok köşeli yuvarlak filpayeler ve üzerindeki kare prizma sütun başlıkları gibi. Bütün bunlar, mimarî bir bütünlük içinde kullanılmışlardır. Terasların önündeki salonlar çok gemili olup, geniş, rahat ve aydınlıktır. Kapıların iki tarafındaki taş direkler üzerine oturtulan kirişler ince ve düz kesilmiştir. Kapıların kenarlarına figür konulmamıştır. Bu figürlerin yerini hiyeroğlifler almıştır. Orta İmparatorluk çağında tanıdığımız obelikskler, mabetlerin cephe düzeninde sağlam bir öğedir. I. Tutmosis ile Haçepsut'un Karnak'taki mabetlerinde görülen obeliksler, hep Orta İmparatorluk öğeleridir. 4. ve 5. Ramses çağlarında yazılan yazılar, bu obelisk denen dikili taşın dikey etkisini bozarlar.

Karnak'taki obelisklerin, yapının bütünü önünde, nasıl bir etki yaptığını bugün bilmiyoruz. Çünkü, çeşitli çağlarda ilâve edilen yapıların birbirlerine girişi yüzünden, bugün ilk etkinin nasıl olduğu bilinmiyor. III. Tutmosis'in Karnak'taki tarihi salonunun önündeki filpayeler, girişin yan tarafında dikkati çekmektedir. Obelisklerin bina cephesinde yaptığı etkiye Haçepsut büyük önem vermişti. Burada ilk kez büyük kapılara iki pilon arasında yer verilmiştir. Pilon, girişin iki yanında üstleri yatay kesilmiş iki piramitten meydana gelir. Böylece piramitsiz olan mabette piramit motifi, başka bir biçimde kullanılmış olur. Bu pilonun üzerinde düşmanı perişan eden firavunun resimleri vardır.

Haçepsut ve III. Tutmosis'in zamanından kalan yapılardan o zamanki mimarî hakkında bir fikir edinebiliyoruz. Fakat bilhassa bunlardan biri, zamanın büyük gücü hakkında bize fikir verebilmektedir. Bu yapı, yukarıda adı geçen III. Tutmosis'in Karnak'taki mabedinin büyük bayram salonudur. Buna 5 gemili bir salon diyebileceğimiz gibi, orta gemisi üç kısma ayrılan üç gemili bir yapı da diyebiliriz. Binaya giriş 4. ve 5. gemilerin bulunduğu yerin önündendir. Girişin önü filpayeli olup, giriş duvarının üzerinde dörtgen biçiminde pencereler vardır. Üç gemili orta yerin yanlarındaki yan gemiler, orta gemi ile aynı yüksekliktedir. Bina genel görünüşü ile bazilika biçimindedir. Ve bazilikada olduğu gibi kutsal yere doğru ufkî bir gidiş yönü vardır. Ayrıca, yan gemilerden girilen odalar bulunmaktadır.

Bu çağın sanatı, süslü, dekoratif ve inşa bakımından da formeldir.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Çağın lüks gereksinmesi, görünmeğe değer olma düşüncesi ile, ihtişama önem veren bir biçimde binalar yapılmasını sağlamıştır. Bunun örneğini, Amenofis'in Lüksor mabedinde buluyoruz. Bugün Lüksor mabedinin cephesinin nasıl olduğu bilinmiyor. Ancak binanın temelinden çıkarılan plândan anlaşıldığına göre büyük yapı, ritmik ve unsurlar düşünülerek birbirleriyle bağlanmıştır. Bir mekândan diğerine açılan geçitlerle (*bu bağlantı diğer eski yapılarda da vardır*) bina gelişir. Buna ek olarak, sütunların altın yaldızlarla kaplandığını, döşemelerin gümüş kaplı olduğunu, duvarların renkli frekslerle düzenlendiğini düşünürsek, bu binaların aslında nasıl bir emek ve zevkle inşa edildiğini anlamış oluruz. Muhteşem sütunlu avlu, halen ayakta kalan sütunlarıyla eski halini yaşatmağa yetecek kudrettedir. Papirus şemsiye başlıklariyle sütunlar, ağır gövdelerini pek belli etmezler. Avludaki sütunlar, kabul salonunun sütunlarından kasıtlı olarak daha alçak yapılmıştır. Ayrıca kabul salonuna doğru bir yön veren sütunlu yol, insana önemli bir yere gidildiğini duyurur. Bu unsurların belli bir amaca göre düzeni, Yeni İmparatorluk çağında mimarinin önem verdiği bir hususdur.

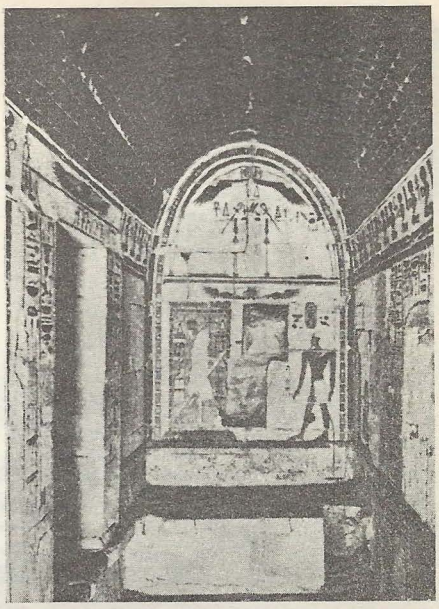
II. Ramses çağında bu mabedin önüne yeni bir avlu yapılmıştır. Bu avlu içinde ayni zamanda III. Tutmosis'in küçük mabedi bulunmaktadır.

İ.Ö. XVIII. yüzyılın bu ilginç yapılarında, Mısır mimarisinin Eski İmparatorluk devrinde bulduğu papirüs, lotus ve palmiye başlıklarını bol olarak kullanmıştır. Bu sütun başlığı stilleri, Mısır mimarının doğa motiflerini nasıl mimari motif haline getirdiğini göstermektedir.

Mısır mimarisinin bu çağdaki salonları ve avluları, sıra izleyen bir düzen içinde görünmelerine rağmen, tüm olarak bir birlik içinde değildirler. Genel olarak bakılırsa mimarî, bir sıra halinde açık avlular ile kapalı salon dizisinden ibarettir. Bütün bu yapı dizisini de bir dış duvarın çevirdiği anlaşılmaktadır.

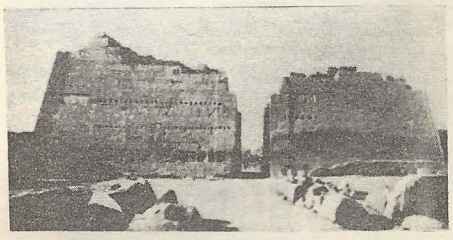
Amarna Çağı

18. sülâlenin sonu A m a r n a Ç a ğ ı'dır (1377-1358). Bu çağda yeni bir din ortaya atılmış ve adına Aton denilmiştir. Bu dini devrim, sanatı da etkilemiştir. Ancak kısa sürdüğünden, mimarî bakımdan inşaatlar bitirilememiş, fakat heykel alanında önemli eserler yapılmıştır. Bu hususa heykel bahsinde temas edilecektir. Ancak bu çağda yapılan heykellerde 18. sülâlenin ilk zamanlarında yapılan eserlerin inceliği yoktur. Genel olarak sanatta bir kabalık görülmektedir. IV. Amenofisi, yani Ehnaton'u yıkarak onu firavunluktan uzaklaştıran general Haremhab zamanında, sanat yeniden eski inceliğini kazanmağa başlar. Amarna çağında eski örneklere dönüş önem kazanmıştır. Fakat I. Setos zamanında bir evvelki çağa değil, eski ilkel katı öğelere gidildiği görülür. I. Setos, Abitos'ta çeşitli tanrıların adına bir mabet yaptırmıştı. İki avlulu olan mabette, iki sıra sütunlu iç salonun sonunda, tanrılara tahsis edilmiş iki oda vardı. Bu tapınak, Dêr-El Bahari'deki Haçepsut'un yaptırdığı avlulu tapınak tipine bağlanır. Hattâ ikinci avludaki rampa, Haçepsut'un muazzam yapı biçimine açıkça bir eğilim gösterir. Fakat arazi değişikliği nedeniyle I. Setos'un çabası zayıf etkili kalmaktadır. Tanrılara tahsis edilen odaların arkasındaki yatay hatlı bir kirişin altına yerleştirilmiş olan başlıksız sütun – filpayeler, Haçepsut'un yuvarlak, yivli filpayelerini hatırlatır. Fakat burada sütunların yivsiz oluşu yüzünden Dêr-El Bahari'dekine oranla daha kuvvetsiz ve kaba görünür. Papirüs demeti biçimindeki sütunlar da artık incedir, ve her papirus sapı ayrıntılı olarak gösterilmiyor. Bilâkis sütunlar geniş karınlı, ağır ve kaba olup üzerine de alçak rölyef işleniyor. Ayrıca başlıkların çanak yaprağı şekli, alçak rölyef şeklinde işleniyor. Rölyefler artık insanı ikna edici bir an-



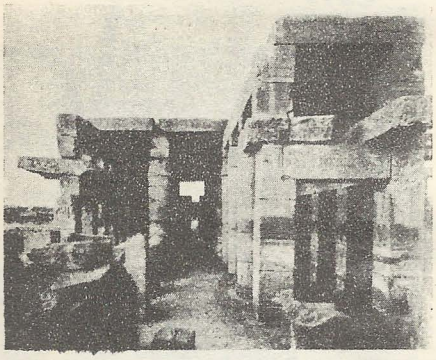
R. 101 : Haçepsut'un Dêr el-Bahari'deki mezarının saray bölümündeki kuzey tapınağı. 18. Sülâle. (İ.Ö. 1500). Burada beşik tonoz görülmektedir.

R. 102 : Karnak'taki Amûn mabedi. Tutmosis I. ile Haçepsut'un sütunları. 18. Sülâle. İ.Ö. XVI. yy .n sonu.

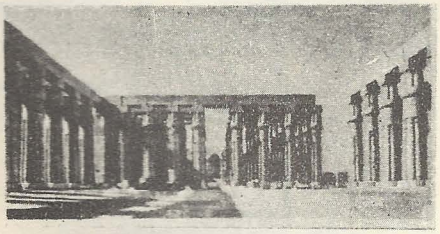


R. 103 : Karnakta Amun tapınağı. Haçepsut'un yaptırdığı pilon. İ.Ö. 1500 yılları.

R. 104 : Luksor Tapınağı. Sütunlu giriş yeri. III. Amenofis. (İ.Ö. 1400).



R. 105 : Karnak'ta Amun Tapınağı. Büyük sütunlu salon. Pencereli orta-çapraz giriş. 19. Sülâle. (İ.Ö. XVI. yy).



R. 106 : Luksor Tapınağı. Avludan sütunlu salona bakış. 18. Sülâle. İ.Ö. 1400 yılları. Bu çok sütunlu yapılara "hypostyl" denir.

latım gücüne sahip değildir. Başlıklar zayıf çizgilerle sınırlandırılmış ve sütunun kendisi gibi kaba ve parçalı biçimlendirilmiştir.

İşte bu sütunlarla Karnak'ta muazzam bir sütun ormanı, Amanofisin pilonlu cephesinin önüne inşa edilmiştir. Bu inşaatın I. Setos, Ramses ya da Ramses'ten sonra gelenler tarafından yaptırıldığı anlaşılmaktadır. Kuzey'de tapınağın dış avlu duvarı, I. Setos'un güzel rölyeflerini taşır.

I. Setos'un içinde gömülü olmadığı mezarının filpayeli salonu Kefren piramidinin ön mabedine benzemektedir. Bu form benzerliği eski mabetler mimarisine göre bilinçli bir geriye dönüş olarak değerlendirilmektedir.

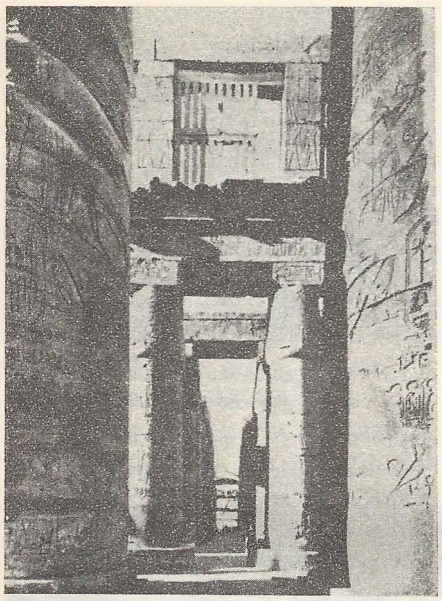
Restorasyon Mimarisi : Ramsesler Çağı

Ramsesler çağındaki yapıların pilonları, avluları, birbirini kesen salonları, sütunlu ya da sütunsuz odaları, taklit edilen bir sistemi bize açıklamaktadırlar. Sütunlar bodur olup, I. Setos çağındakilerden daha kabadırlar. Yenilik olarak yalnız filpayeler devasa figürler halini almışlardır.

Eski İmparatorluk çağındaki heykeller, normal ölçülerde olup, ya filpayelerin önüne ya da filpayeler arasına konulurdu. Fakat bu heykeller binanın mimari bütünlüğüne iştirak etmiyorlardı. Ancak bina mimarisine iştirakleri, kitle ve büyüklük bakımındandı. Restorasyon sanatı adı verilen bu Ramses'ler çağındaki heykeller, devasa ölçüleri ile binanın mimarisini bozmaktadırlar. Hattâ mimariden fazla önem kazanmak çabasındadırlar. Figür olarak da, kitle ve çehre anlatımı bakımından da, canlı bir ifadeden yoksundurlar. Dekoratif olarak da süsleyici bir özellikleri yoktur. İşte II. Ramses'in Nubya'daki mabedi bu anlayıştadır. Abu Simbel'deki Kaya Mabedi'nin cephesi de kayalara oyulmuştur. Burada görülen dağ örneği figürlere nazaran, kayaların içine oyulmuş olan iç kısım çok küçüktür. Heykeller de ölçülerine oranla daha az etkileyici görünürler.

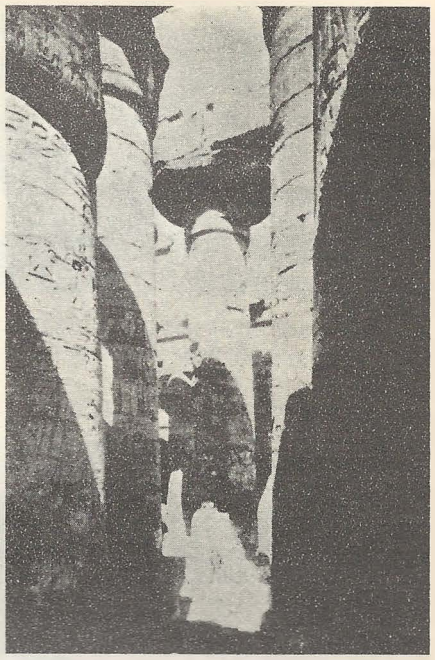
Mısır Mimarisinin Son Çağı

İmparatorluğun başkenti Sais'e taşındığı için, bu zamana Sais çağı da denmektedir. Sais çağı sanatı, Yunanlıların klasik öncesi sanatı ile çağdaş olmasına rağmen özelliği ayrıdır. Mısır sanatı bu çağda da binlerce yıllık eski kanunlarına uyar. Mısır sanatı, Yunanlılara sanat ihtirası bakımından örnek olduğu gibi, motif ve form bakımından da etki yapmıştır. Mısır sanatında fizyonomiye önem vermeden, gerek duruş, gerekse vücut hacmi bakımından bir iç form biçimlendirmesi vardır. Ve bu iç form biçimlendirmesinde kendine özgü bir gelişme görülmektedir. Mısır sanatının temel formları olan sağlam ifadeli cepheden duruşunu, simetriyi ve bu özelliğe bağlı olarak serbest figürün dosdoğru ileriye bakmasını, taşa düz ya da içe doğru oyulmuş rölyefin duvara titiz bir biçimde bağlanışını, bütün formların paralelliğini, buna rağmen duvar sathındaki hareketliliğini zaman ortadan kaldıramamıştır. Oysa İ.Ö. 332'de İskender'in Mısır'ı alışından ya da daha sonraları Romalılar tarafından işgalinden sonra, memleketi bu yabancılar kendi kültür çemberi içine aldıkları halde, Mısır'ın ananeden kalmış sanatına, kültürüne ve dinlerine mağlup olmuşlardı. Hattâ bu yabancılar Mısır tanrıları adına binalar, heykeller bile yaptırmışlardır. Ve Mısır kültürü içinde âdeta kaybolmuşlardır. İşte bu etki altında Kom-Ombo, Dendera, Edfu, Philea adasında ve Esna'da Mısır tanrıları adına mabetler yaptırmışlardır. Ve bu mabetler Ramsesler çağında yapılmış olan mabetlerden daha muhteşemdir. Bütün bu yapılardaki esas, Mısır mabet sisteminde oluşlarıdır. Yani pilonlu bir cephe, bu cephenin arkasında mabedi içine alan meyilli bir duvarın etrafını çevirdiği büyük avlu. Bu

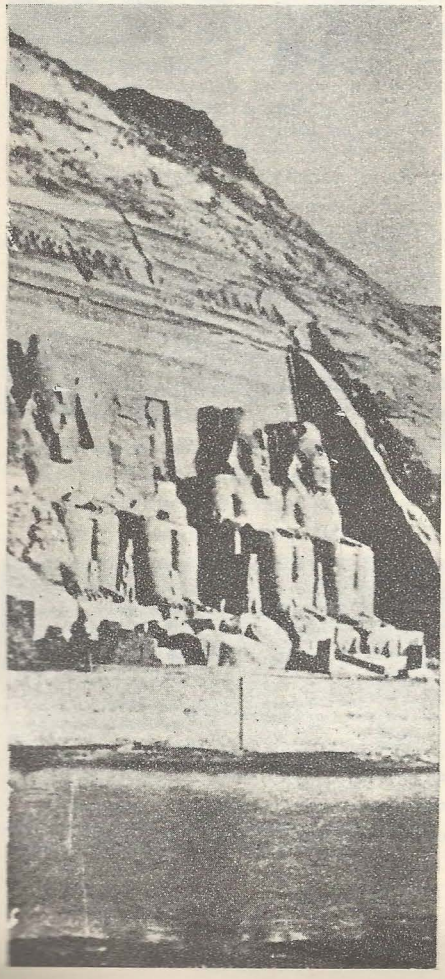


R. 107 : Karnakta Amûn Tapınağı. III. Tutmosis'in Bayram Tapınağı kısmı. 18. Sülâle. (İ.Ö. 1400 yılları).

R. 109 : Bir prensesin torsosu. Kumtaşından. Amarna. 18. Sülâle. 15 cm yüksekliğinde.

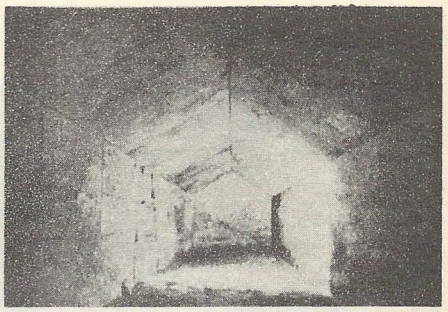


R. 111 : Karnakta Amûn Tapınağı. 19. Sülâle. (İ.Ö. XIII. yy.) Sütun yüzeyleri kabartma süslemelerle biçimlendiriliyor. Lotus başlıklı sütunlar yapıda yer almıştır.



R. 108 : Abu Simbel'de Kaya Tapınağı. 19. Sülâle. (İ.Ö. 1250).

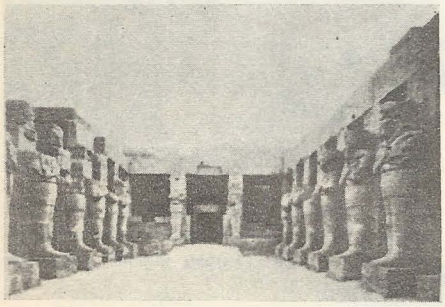
R. 110 : Teb. Ramesseum'un Osiris sütunları.



R. 112 : I. Setos'un Abydos'taki zahiri mezarı. Doğu çapraz salonu. 19. Sülâle. (İ.Ö. 1310).

R. 113 : I. Setos'un Abydos'taki zahiri mezarının filpayeli salonunun orta gemisi. 19. Sülâle. (İ.Ö. 1310).

R. 114 : Karnakta, Ay tanrısı Chonsu'nun tapınağındaki avlu. 20. Sülâle. (İ.Ö. 1190).

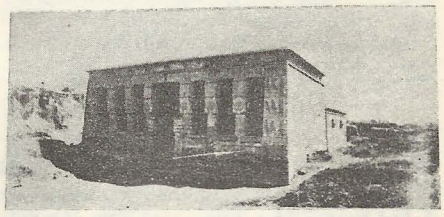


R. 115 : Karnakta Amûn Tapınağı. III. Ramses'in yaptırdığı avlu. 20. Sülâle. (İ.Ö. 1190).

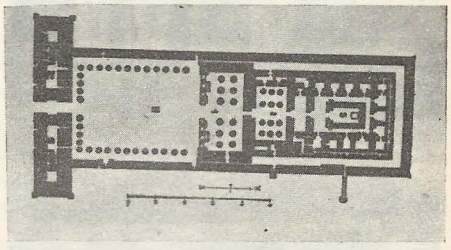
R. 116 : III. Ptolemeus'un Karnakta yaptırdığı Chonsu Tapınağı'nın önündeki giriş kapısı.

R. 117 : Filae Adası'ndaki İsis Tapınağı. Bugün "Köşk" deniyor. Romalılar zamanında yapılmıştır.

R. 118 : Kom Omba'da Haroeris ve Sobek tanrılarına ait tapınağın sütun başlıkları. Ptolemeus Çağı.



R. 119 : Dendera'da Tanrıça Hator Tapınağı. Ptolome ve Roma Çağı.



R. 120 : Edfu'da Horus Tapınağı. Pilon, avlu, ön salon, sütunlu salon ve kutsal oda. Yapı eksenlidir.

avludan da sütunsuz salonlara giden bir koridor devam ederek, esas tapınağa kadar uzanır. Bu çağda odalar çok küçülmüştür. Yeni olan özellik avluya bakan tarafı açık üstü örtülü giriş kısmıdır. Bu üstü örtülü giriş yerinden de iç odalara ulaşılır. Bu bölüm, Lüksor mabedinde gayet ilgi çekicidir. Sütunlar, Lüksor'da olduğu gibi düz bir gövde halinde olup, karınlılığını kaybetmişlerdir. Sütun başlıkları, tamamen açılmış papirüs çiçeği biçimindedirler. Ve zengin bir biçimde yaprak motifi ile süslenmişlerdir. Bu özellik, Yunan'ın korent başlığını hatırlatır. Genellikle yaprak ve nebat süsü, Mısır'da tasviri bir realizmin uygulanmasını verir, ve alçak bir rölyef anlayışındadır.

Genel olarak bir kelime ile özetlenecek olursa, Mısır mimarisinin fonksiyonu olmayan unsurlardan meydana gelmiş bir mimarî olduğunu açıklamak doğru olur.

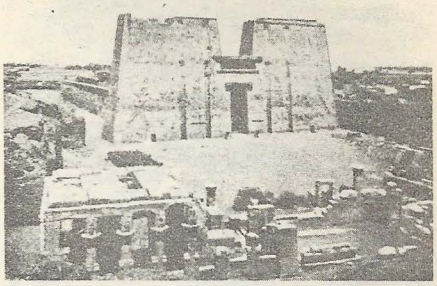
Mısır Sanatında Heykel

Tarihi çağlardan önceki Mısır sanatının resim ve heykeli, Kuzey İspanya ve Güney Fransa'nın Paleolitik (Eski Taş Çağı) yapıtları ile benzerlik taşır. Buzul çağına ait Paleolitik resimler, ilkel bir natüralizmadan doğmuşlardır. Mısır resimlerinde, rakursiler olmayıp profilden yapılmış siluetler vardır. Bu eserler ideoplasti denilen bir anlayıştadır. Yani nazariyeye dayanan bir şuurluluktadır. İdeoplasti anlamda çalışabilmek için insanın fizioplasti çalışmaları yapmış olması gereklidir. Güney Fransa ve Kuzey İspanya'nın resimleriyle olan bu benzerlik ya da akrabalık, bu resimlerin doğa formlarının artistik düşünülmesinden ileri geldiği düşüncesine bağlanmıştır. Resimlerde inşaî-dekoratif prensip görülmez. Bu resimlerde bir yerin belli edilmesine gayret yoktur. Oranlara dayanan bir figür de söz konusu değildir. Bu eserlerde yanyana ya da arka plâna konulan figürler de yoktur. Aynen Paleolitik resimlerde olduğu gibi. Eğer gereç süslemelerini etüd edersek, bu süslemelerin, gerecin biçimi ile bir ilgisi olmadığı derhal ayırdedilir. Böylece gerecin biçimine bağlı olmayan bir süslemenin Mısır'ın tarihten önceki rölyeflerinde görüldüğü tesbit edilmiş olur.

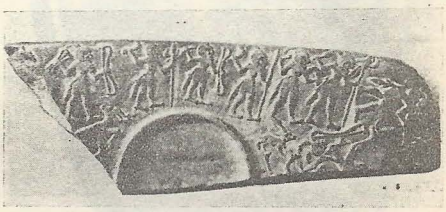
Mısır'ın tarihî çağlardan önceki resimlerinde, Paleolitik resimlerin özelliklerini bulduktan sonra, Mısır'ın belirli bir değişme ve gelişme izleyerek büyük uygarlıklar çağının olgun anlatım niteliğine ulaştığını görüyoruz.

Mısır'ın resim, rölyef ve heykeli, mimarisinden özgür olarak ortaya çıkmıştır. Mısır'da ilk bulunan resimlerden birinde bir gemi, bir sahil, kıyıda keçiler ve tekeler görünmektedirler. Bunların yanında kuvvetli geniş kalçalı kadınlar, stilize edilmiş şekilde ve dekoratif olarak anlatılmıştır. Negâde öncesi çağın kilden yapılmış kadın figürleri, Paleolitik çağın doğurmağa yetenekli kadınlarıdır. Ve Willendorf Venüsü anlayışındadır. Ayrıca kilden yapılmış heykelciklerle sahneler düzenlenmiştir. Bütün bu anlatım biçimleri ile Mısır'ın bu çağı Afrika kültürüne bağlanır. Bu anlatım yolundan da realist olarak fizyonomik anlatıma önem veren Mısır sanatına yol açılır. Yani arkaik-inşa edici Mısır sanatına. Bu hayattan alınmış figürler yanında, katı formlu ve arkaik karakterde taştan kaplar, taştan yontulmuş hayvan figürleri yapılmıştır. Bu sert materyaller çalışmada kat'iyet ister. Böylece tarihe yakın zamanlarda Mısır'da bu sert taşlardan insan figürlerinin yapılmış olduğunu ve Büyük Mısır kültürünün hazırlıklarının başladığına tanık oluyoruz.

Yukarı Mısır'da Hierakonpolis'de bulunan bir mezarda da tarihten önceki yapıtlar görülüyor. Freskler ve toprak kaplar, desenli ve süslü olduğundan, bunlardan önce, belli çalışmaların yapılmış olduğunu anlıyoruz. Bu yapıtlardaki figürler, birbirleriyle ilgili değildirler. Yani aynen



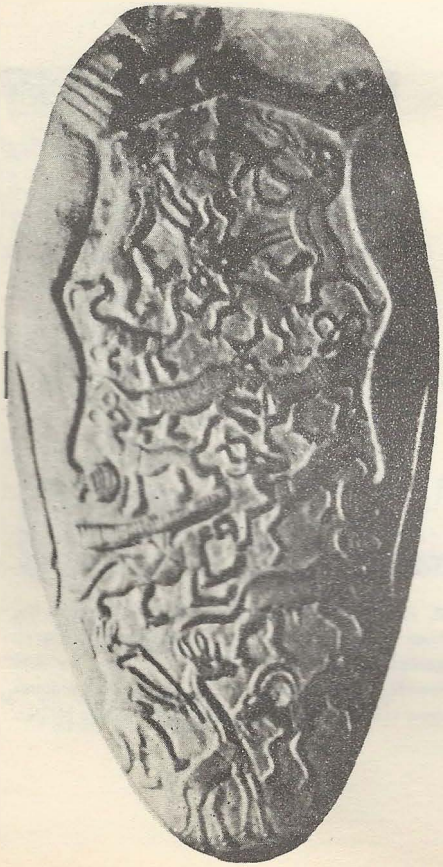
R. 121: Edfu'da Horus Tapınağı. Ön plânda doğumevi. Ptolome Çağı. (İ.Ö. 257-37).



R. 122 : Av sahnesi resmedilmiş tuvalet tablası. İlk sülâleden hemen önce. Paris, Louvre. Dikkat edilirse bu insan figürlerinin bastıkları yer işaret edilmemiştir. İnsanlar havada duruyorlar gibidir. Figürlerin görünüşü bir silüete benziyor. İlkel kültürlerin leke halindeki şematik resimlerini hatırlatmaktadır. Halbuki sonraları hem zemin çizgisinin teşekkül ettiğini, hem de figürlerin içformlarının şekillendiğini görüyoruz. Ayrıca figürler yalnız yüzeyi gelişigüzel doldurmak için kullanılmışlar gibidir.

R. 123 : Gebel el-Arak bıçağı. Fildişinden. Bıçak sapının ön ve arka yüzü. Bu tablolarda da yüzey figürlerle doldurulmuştur. Mısır sanatının bu devresinde, kompozisyon fikrinin, primitif halk sanatlarının seviyesini yeni yeni aşmak üzere olduğu görülür.

R. 124 : Hayvanlı tuvalet tablası. (İ.Ö. 2800 Ortada) Görülen yuvarlak çukur yerde boya karılmakta idi. Bu yüz tablanın üstüdür.



Paleolitik resimler gibi. Fakat Hierakonpolis'de bulunan yapıtlardaki bir özellik, onları Paleolitik resimlerden ayırır. O da, bu resimlerde bir Mısır üslûbunun bulunuşudur. Oysa Güney Fransa ya da Kuzey İspanya resimlerinde bir üslûp farkı yoktur. Paleolitik resimlerdeki hayvan figürlerinde, figürler arasında bir bağlantı bulunmaz. Oysa bu çağdaki Mısır resimlerinde bir sahne düzenlenmiştir. Böylece Mısır'ın resim ve heykellerinde figürlerin birbirleriyle olan ilgilerinin düşünüldüğü anlaşılmaktadır. Ayrıca insanlar ve hayvanlar, bir zemin hattı üzerinde sıralanmış ve tek tek ele alınmışlardır. Bütün figürler silüet olarak gösterilmiştir.

Mısır sanatının başlamasından evvel, katedilmesi gereken yol üzerinde *Gebel el-Arak bıçağı* ile İ.Ö. 2800'ün *Tuvalet Tablası* vardır.

Gebel el-Arak bıçağında bulunan özellikler şunlardır :

a) Titiz bir simetri.

b) Ayırdedici çizgilerin bulunmayışı.

c) Figürlerin, bir yığın halinde, üst üste, iç içe düzenlenmesi.

Mısır'ın tarihi çağlarına yakın olan bu zamanlardaki rölyef üslûbu, resim anlayışına uygun olup, göğüsler ve omuzlar cepheden, yüz profilden ve adımların yandan adım atmış durumda oluşu ve diz mafsalının çömelmede değerlendirilmesi, artık Mısır uygarlığının büyük anlatımının başlamak üzere olduğunu göstermektedir. Artık herşey somut olarak anlatılmaktadır. Konu bir olayla ilgili olup epiktir. Gebel el-Arak bıçağının yanında, İ.Ö. 2800 yıllarının tuvalet tablolarını görmek yerinde olur. Bu tuvalet tabloların en ilgiye değer parçası, kral "*Nar-Mer*" (I. Sülâle)'in *Tuvalet Tablası*dır. Bu eşya, prehistorik bir kalıntı değildir. Tablodaki rölyefte Libyalılara karşı bir savaşı görüyoruz. Figürler karışık olmakla beraber teker tekerdir. Yüzeyin olanak bulduğu kadar doldurulmasına çaba harcanmıştır. Hattâ figürler birbirlerine değmekte ve birbirlerini kesmektedir. Yürüme, ayakta durma hareketleri, henüz tam anlatımına ulaşmamıştır. Fakat esas niyet belli edilmiştir. Bu rölyef, Mısır sanatında kral röprezantasyonunun ilk anlatımıdır. Kral esas figürdür. Gebel el-Arak'taki anlatımdan farklı olarak, figürler karmakarışık gösterilmeyip, gruplar halinde ve olayla ilgilidirler. Ayrıca, figürler bir yer çizgisi üzerine durdurulmuştur. Tablanın yukarı tarafında da insan yüzlü, inek başlı bir tanrı anlatımı vardır.

Gebel el-Arak bıçağı ile Kral Nar-Mer'in tuvalet tablasını esas Mısır sanatının özelliklerinden ayıran üç nokta vardır :

1 — Hayvan resimlerinin gelişigüzel yüzey doldurucu biçimde düzenlenmesi.

2 — Karşı karşıya iki hayvanın (antitetik) olarak, kompozisyonun üzerinde bir devlet sembolü (*sancak*), işareti gibi kullanılması.

3 — Efsanevî hayvanların gösterilmesi.

Bu efsanevî hayvanların, Mezopotamya'daki (*Uruk*) silindir mühürler üzerindeki hayvanlarla yakınlığı vardır. Tuvalet tablasındaki boğa, bir boğayı değil, kralın kudret ve kuvvetini anlatmaktadır. O bizzat kralın kendisidir. Ve hiçbir zaman kralın resmi değildir. Yani prensip olarak kralın kendisi olarak kabul edilmektedir. Boğanın altındaki insan resmi ise düşmanı temsil etmektedir. Yani bir kavramı ifade etmektedir. Böylece bu resim bir hiyeroğlif gibi tasvir etmiyor yalnız sembolle anlatıyor. Mısır sanatına özgü yön, kralın tanrılaştırılmasıdır ve bunu bir hayvan sembolleştirmektedir. Nar-Mer'in Tuvalet Tablosunda ise kral, boğa sembolü ile değil, insan olarak gösterilmiştir. Buradaki ifade, kuvvet ve kitlede değil tavırdadır. Ve hatlarla gösterilmiştir.

I. Sülâleden kalma rölyeflerden en önemlisi ve ilginci, kuşkusuz *Atmacalı Mezar Taşı*'dır. Bu rölyefde altta bir sarayın sütunlu cephesi ve üze-

R. 125 : Hayvanlı tuvalet tablasının arka yüzü. Berlin Devlet Müzesi.

rinde de bir atmaca gösterilmektedir. Atmacanın ayakları altında bir yılan resmi görülmektedir. Rölyefte hiçbir süs yoktur. Atmaca burada koruyucu, tanrısal bir kuştur. Yılan ise kralın adıdır. Kuşun keskin hatlı, sakin, büyüklük içinde olan anlatımı, ebediyete hâkim bir tavır içindedir.

Eski İmparatorluk'ta Heykel ve Resim

Heykel sanatının önemli örneklerinden biri, 3. sülâle Krallarından Dyozer'in heykelidir. Baş, ayak ve vücut dikey bir duruştadır. Buna karşılık oturan kalçalar, yapıtın blok bir sütun olarak anlatımını sağlar. Bütün vücut anıtsal bir tavır içindedir. Bacak, kol ve kalçalar önemle gösterilmişlerdir. Gözler belirli bir yere bakmamaktadır. Herşeyi gören bir tanrı gibi, hiçbir ifade yüzde yoktur. Ebedî bir varoluş resmidir bu (Üçüncü Sülâle İ.Ö. 2650). Burada kitle anlatımı ve alttaki taht ile vücudun bir bütün olarak gösterilmesi önemlidir.

Prens Rahoteb ve Prenses Nofret'in statülerinde, Dyozer'in heykelinden ayrılan yönler vardır. Prens ve Prenses sade, kübik formlu ve vücudları tahttan ayrılmış olarak dururlar. Figürler cepheden, bacaklar birleşik ve massif bir kitle duruşu ile anlatılmıştır. Ancak buradaki duruş, tanrısal bir anlatım içinde değildir. Kalender, köylüce bir duruş tavırlara hâkim olduğu gibi, heykel göze batıcı biçimde boyanmıştır. Bu sanat naiv bir sanattır.

4. Sülâle'de, piramitlerden ayrı olarak, prenslerin ve asillerin mastabalarına ait duvarlarda oyulmuş bulunan tapınma hücrelerinde, bir rölyef sanatı gelişmiştir. Bu gelenek, 5. Sülâlede Mısır'ı yöneten zenginlerin mezar taşlarında zengin bir rölyef sanatının gelişmesine sebep olmuştur.

Yeni bir mimarî, ölünün bulunduğu odanın girişindeki düzende görülür. Bu yenilik, aldatıcı kapının üstüne ölüye ait bir tasvirinin getirilmesidir. Bu anlayış, resimde bilinçli bir simetri gösterir. Kapı taklitlerinin doğması 4. Sülâlededir ve ziyaretçiler için değil, ölünün yolunu şaşırması amacı ile yapılmıştır.

İ.Ö. 2550 de yapılmış 4. Sülâle zamanı firavunlarından Kefren'in büyük piramidindeki heykeli, blok anlatımının ve tam vücut formunun en güzel örneğidir. Cepheden duruş, arkaik dikey bir duruş düzeni gösterir. Sağ kol, bacak üzerinde tutulmuştur. Böylece kuvvetli bir simetri anlatımda önem kazanmıştır. Kefren zamanında, piramitler en son matematik formunu bulmuştur. Sakkara'daki küçük tapınma odalarının yerini de bu devirde büyük salonlar almıştır.

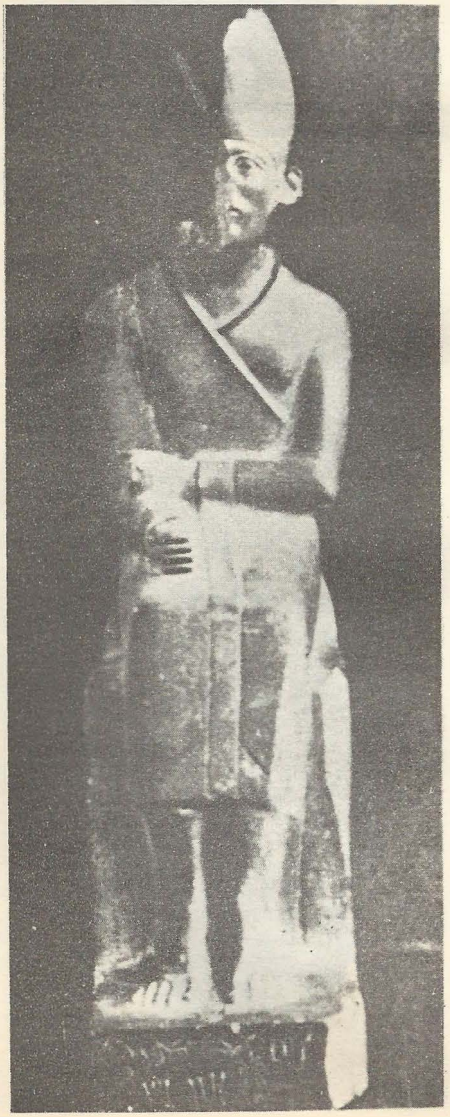
Mikerinos zamanında yeni bir anlayışın ortaya çıktığı görülür. Bu, piramitlerde büyüklüğe olan isteğin, heykellerde vücut uzuvlarına anlam vermek isteği oranında azalmasıdır. Bu, vücuda anlam verme isteğini Mikerinos'un ayakta duran heykellerinde görüyoruz. Mikerinos tanrılara özgü üstün bir eda ile yürüyor. Ancak heykelin etkisi Kefren'in sfenksinden daha az anıtsaldır. Uzun boylu firavunun yürüyüşünde, Keops ya da Kefren'in o sarsılmaz sükût telkin eden duruşu görülmüyor. Heykelde vücut parçaları tek tek işlenmiştir. Arkaik anlatım, yalnız titiz bir cepheden duruşta ve dikeylikte vardır.

İşte, vücut uzuvlarının gittikçe ayrı ayrı işlenmeye başlaması, canlı doğaya benzemeyi hedef alması ve heykelin, arkasında bulunan bloktan gittikçe ayrılması, 4. Sülâle çağının heykel sanatında görülmeğe başlayan özelliklerdendir. Bu özelliklerle 4. Sülâle sanatı 5. Sülâle'ye bağlanır. Örneğin Sakkara'daki 5. Sülâle (İ.Ö. 2450) krallarından Ranofer'in heykelleri, figür arkasındaki düz bloka, ancak bazı uçlarla bağlanmıştır. Bu uçlar, kollar ve bacaklar arasında görülür. Sağ bacak

R. 126 : Kayağan taşından tuvalet tabiası. Boğa olarak gösterilen kıral motifi, sonraları sfenksler için bir imkân yaratacaktır. Kıral böylece boğanın kudretine sahip olmaktadır.

R. 128 : Kâtip heykeli, gözleri cam olarak göz çukuruna yerleştirilmiştir. 5. Sülâle. (İ.Ö. 2400).

R. 129 : Kral Kasehem (Chasechem). 2. Sülâle. (İ.Ö. 2600). Kahire Müzesi. Mısır sanatının arkaik üslûp devresinin ilk örneklerinden.



henüz arkadaki bloka bağlıdır. Böylece arkaik özellikten tam ayrılmamış görülür. Ancak heykel, blok üzerinde bir rölyef özelliğini kaybetmiş olur. Gözler, çene ve yüz daha canlı ifadelidir. Vücuttaki yüzeyler, artık kübik formda değil, doğanın gözlemiyle yapılan anlatıma yakındır.

5. Sülâle zamanında önemli olan bir "*Kâtip*" heykeli vardır. Bu heykelde, firavun heykellerinin arkasındaki blok yoktur. Vücuddan ayrılan kollar, arkada, hiçbir yere bağlı değildir. Yalnız tekrar vücuda bağlanırlar. Boyun da omuzlardan ayrı ve serbesttir. Ağız, kişisel bir anlatıma sahiptir. Yüz, dikkatle dinleyen, efendisinin tek sözünü kaçırmayan, anlamlı bir yüzdür.

Bu çağa ait heykellerden önemli bir örnek olarak "*Köy Muhtarı*", öne atılmış sol ayağıyla ilgiyi çeker. Figür gerçekte yürüyor gibidir. Değneğe dayalı sol kolu serbest olarak havadadır. Heykel simetrik kuruluşta değildir. Fakat cepheden oluş özelliği henüz kaybolmamıştır. Köy Muhtarı, Per-her-Nofret ve 6. Sülâleden I. Pepi ile oğlunun bakırdan heykelinde cepheden duruş, dağınık uzuvlarda ancak hissedilebilir. İfadeli duruş kaybolmuştur. Firavunlar gelişi güzel duran insanlar gibidir. O sarsılmaz blok ifade, tanrısal duruş kaybolmuştur. Yüzler alışılmamış bir canlılıkta, fakat asaletsiz, âciz insanlar olmuşlardır.

6. Sülâle'den bu yana, tapınaklar ölülere mahsus bir mezar evi değil, sanki oturmak için inşa edilmiş birer saray gibidir. Heykellere, seyircinin bakışına uygun yön verilmiştir. 4. Sülâle'deki yalancı kapıların içlerine ya rölyef ya da arka zemin ile bağlantısı olmayan bir heykel konmaktadır. Ancak bu heykellerin duruşu profilden değil seyirciye dönüktür.

Rölyefler 5. Sülâle'de çoğalıyor. Mezar duvarlarındaki rölyeflerde ölünün hayatını ve zenginliğini anlatan şeylerle, olayları gösteren konulu rölyefler vardır. Böylece bu çağın resimlerinden, ölülerin hayatları hakkında birçok bilgilere sahip olabiliyoruz. Bu rölyef resimlerinde bir tarih ya da hikâye değil, ölünün sahip olduğu şeyleri ölümsüzlüğe intikal ettirmek amaç olmaktadır. Bu yüzden o çağda, bu resimlere bir tasvir olarak değil, hayatı olan bir varlık gözüyle bakılmıştır. Mısır sanatı bu resimlerle seyirciyi etkilemek ya da onu heyecanlandırmak istemez. Bugüne kalan bu yüksek kişilerin mezarlarındaki resimler ve heykeller ile ölü, hayattaki durumu ile ölümsüzlüğe ulaştırılmak istenmiştir. Bu yüzden heykel, kişi öldükten sonra ona hayatı garanti ettiğinden, Mısırlı için bir gereksinme olmuştur. Resimde omuzların cepheden gösterilişi, Mısır asilleri için kibar ve temsil edici bir görünüştür. Mısır rölyef ve resimlerinde çehreler profilden gösterilmekteydi. Ancak aşağı sınıflardaki halkın resimleri ile düşmanların resimlerinde ya da hizmetçilerin tasvirleri için, her yönden görünüş söz konusu oluyordu.

Bu çağdaki Mısır Rölyefinin Özellikleri:

Derinliği az olan görünüşler, anlatım için tercih edilmiştir. Bütün hareketlerin anlatımı yüzey boyuncadır. Hiçbir zaman arkadan öne doğru bir anlatım düzeni benimsenmemiştir. Örneğin : Bir masanın resmedilişi yandan görünüşte, yani tam bir yatay çizgi halindedir. Mekân anlatımı yoktur. Ayrıca bir masa üstten görünüş olarak, ya kare ya da yuvarlak olarak gösterilmiştir. Fakat hiçbir zaman bir eşya bir noktadan perspektif görünüş içinde gösterilmemiştir. Bu resimlerden çıkarılan özellik, bütün perspektifin bir yüzeyde sıralanarak icra edilmesidir. Resimlerde ölünün geçmişini anlatmak bu resimlerin amacı değildir. Resimlerde görülenler daima yaşanılan zamanı, yani şimdiki zamanı göstermektedir. Fakat bu resimlerde cereyan eden şey yalnız bir kez, ancak daimi olarak cereyan etmektedir. Bu resimlerde ölü şahsın figürü, herşeyin merkezi durumundadır. Yani o herşeyi yaşamaktadır.

Resimlerde ritmik bir düzen yoktur. 5. Sülâle'nin sonunda rölyef ve heykeller kalender bir anlatım içindedirler.

Orta İmparatorluk Heykeli (2052-1670)

Eski İmparatorluk ile Orta İmparatorluğun başlangıcı arasında, yani 2190 dan 2052 yılına kadar karanlık bir çağ vardır. Bu karanlık çağ sırasında Mısır'da 6.dan 11.ye kadar sülâleler gelir geçer. Orta İmpratorlukta Mısır dilinin klâsik bir olgunluğa ulaştığı ve edebiyatta olgun eserlerin verildiği görülür.

6. Sülâlede sanatta formun yumuşadığı ve rölyef yapma zorunluğunun ortadan kalkmağa başladığı anlaşılır. Röprezantatif gösterişin yerini, gelişigüzel kişi gösterişinin aldığı görülür. Bazı mezar rölyeflerinden 11. ve 12. Sülâle zamanlarının büyük iç kavgalarla geçtiği anlaşılmaktadır. Orta İmparatorluk çağının başındaki sanat, Eski İmparatorluk sanatının bir devamıdır. Yani arkaik formun yumuşamağa başladığını gördüğümüz Eski İmparatorluk sonundaki sanàt anlayışındadır. 6. Sülâle'nin heykel ifadesinde blok formu ve derinliği olmayan anlatım, artık önemini yitirmeğe başlamıştır. İşte Orta İmparatorluk çağının başındaki sanatın özelliği bu şekildeydi. Ancak Orta İmparatorluğun mezarlarında, kukla gibi figürlerden düzenlenmiş sahneler görülür. Örneğin; bir mumyanın nakli, ev konseri, içinde insanların bulunduğu bir gemi vb. Bu sahnelerdeki figürlerde Eski İmparatorluğun canlı hareketleri yoktur.

11. Sülâle firavunlarından Mentuhotep III'ün heykelinde kalender, kaba bir köylü ifadesi görülür. Fakat titiz tavrı ile Kefren'e benzemektedir. Göğüs üzerinde kavuşmuş olan kollarla, heykelin simetrik ifadesi kuvvetlendirilmiş ve böylece heykeldeki frontal ifade, daha belirli bir hale getirilmiştir. Fakat bu heykelde bir yenilik ortaya çıkmaktadır. Figürün üzerinde oturduğu blok halindeki sandık formu ile vücudun kalça ve bacakları, eski İmparatorlukta olduğu gibi bir bütün meydana getirmemektedir. Burada figürün üzerine oturduğu taht ayrı bir parçadır. Ve eski İmparatorlukta figürlerin arkasında gördüğümüz blok bu çağda yoktur. Bu özellikler, Sesostris'in heykelinde de görülür.

Orta İmparatorluk rölyeflerindeki önemli özelliklerden biri, rölyef yüzeyinin kesin, kenarları keskin dikdörtgenlere ayrılmasıdır. Diğer bir özellik de, rölyef resimlerde yiyeceklerin, hayvanların ve kap kacağın bir hiyeroğlif gibi kesin ve basit resmedilmesidir. Öyle ki biz bu resimleri bir hiyeroğliften zor ayırabilmekteyiz. Hiyeroğlifler de görülmemiş bir kesinlik içindedirler. Eğer Eski İmparatorluğun hiyeroğlifleri ile Orta İmparatorluğun hiyoroğliflerini yan yana koyarsak, Eski İmparatorlukdakilerin çok gelişigüzel düzenlendiğini ve bunlar kadar kesin olmadıklarını görürüz.

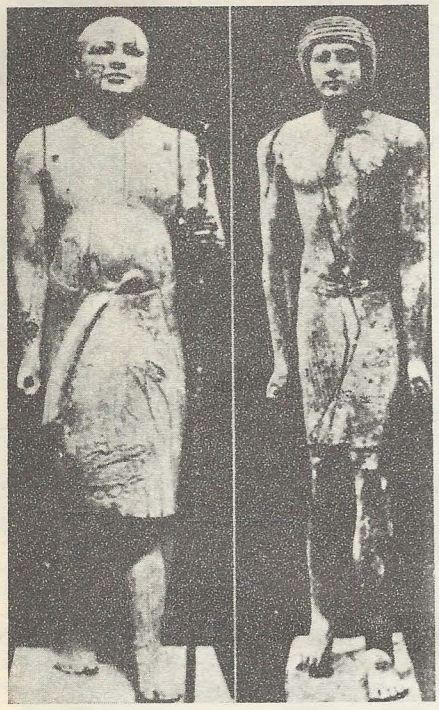
Orta İmparatorluk rölyeflerinin öteki özellikleri; inşaî bir sağlamlık, derinlik fikrinin önem kazanması, kompozisyonda büyük titizlik, her figür için belli bir yer ayırma ve her figürün başlı başına bir eser olması, son olarak da günlük olayların resmedilmesine önem verilmesidir.

Orta İmparatorluğun 12. Sülâle'sinde ilk kez güzel insan ülküsünün ortaya çıktığını görüyoruz. Bunun nedeni, artık dışa olan etkinin hesap edilmesidir.

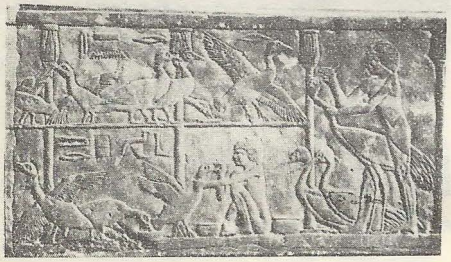
I. Sesostris ve III. Amenenhet'in statüleri ilgi çekicidir. Mentuhotep'in belden üstü, kısa bir elbise ile örtüldüğü halde, I. Sesostris'in eski İmparatorluğun âdetine uyularak belden üstünün çıplak bırakıldığını görürüz. I. Sesostris'in üzerinde yalnız ayıp yerlerini örten bir bez bulunduğunu görüyoruz. Bunun yanında bir omuz örtüsü ve sakal ilgimizi üzerinde topluyor. Sol el, düz baldır üzerine konulmuş. Vücut, Kefren'in vücudundan daha uzun. Vücut genç, kırışıksız ve yuvarlak formludur. Kefren'in heykeli ebediyet için tahta oturmuş olduğu halde, I. Sesostris'inki, sanki bir kabul merasiminde duruyor gibidir. Ve sanki kısa bir süre için orada

R. 130 : Kral Diyozer'in oturmuş heykeli. Sakkara. 3. Sülâle. (İ.Ö. 2650). Kahire Müzesi.

R. 131 : Kefren, başında Horus tanrısı, doğan kuşu şeklinde. Kırala kendi kudretini vermektedir.



R. 132 : 1. Ka-aper (Köy Muhtarı)'nın tahtadan heykeli. Eskiden boyalı idi. Sakkara. 5. Sülâle. 2. Perhernofret'ın tahta heykeli. Eskiden boyalı idi. 5. Sülâle.



R. 133 : Bir Mısır mezarından kabartma. 5. Sülâle. (İ.Ö. 2400). Berlin Devlet Müzesi.

oturuyor izlenimini bırakmaktadır. Yüz dar ve asil ifadelidir. Vücut büyük yüzeyler halinde modle edilmiştir.

III. Amenemhet'in heykeli, figür biçiminin armonisi bakımından I. Sesostris'inkinden daha doğacıdır. Modle, yumuşak bir anlatımdadır ve duruşu son derece rahattır. Figürün artık tehdit edici bir görünüşü de yoktur. Göğüs ve karın adelelerinin modle edilişi gerçekte doğacı bir heykel inceliğindedir. Boyun uzun, yüz yuvarlak formludur. Çehre uyanık ifadelidir. Eski İmparatorluğun o tanrısal ifadeli heykelleri yanında bu heykeller, bildiğimiz dünyevi yaratıklar olarak kalır. Hareketleri, günlük insanların hareketleri halindedir.

13. Sülâle'den I. Neferhotep'in baş heykeli Orta İmparatorluğun sonuna rastlar. Artık yüzde, insanın dışa vuran ruhi durumu yoktur. İrade ve enerji bu heykelde görülmüyor. Diğer heykellerdeki kişilerin de zayıf iradeli oldukları belli oluyor.

Orta İmparatorluk sanatı, erkeğin resmedilmesinde giyinik figürü benimsemiştir. Ancak bu çağın başı ile sonu arasında, enerji, irade ve giyim bakımından fark görülür. Örneğin, I. Sesostris'in birçok heykellerinde, Eski İmparatorluğun kübik ve blok anlatımı tercih edildiği halde, Osiris'in heykelleri bir mumya gibi tamamen elbise örtüleri arasında kaybolur. Orta İmparatorluk, Eski İmparatorluğun blok formundan değil, insan vücudundan hareket etmektedir. Ve elbise de bu insanın günlük halinden ortaya çıkıyor.

Orta İmparatorluk sanatı, erkek ifadesine önem verir. O kadar ki, kadınların ifadesinde bile erkek biçimi gözönünde bulundurulur. Kadınlarda kalçalar küçük ve enerjiktir. Gözler, burun ve ağız, kişinin karakterine göre, fakat yönsüz bir biçimde modle edilmiştir. III. Sesostris ile III. Amenemhet (12. *Sülâle*)'in heykellerinde ihtiyarlık ve tevekkül ifadesi görülmektedir. Yani Eski İmparatorluğun sonundaki firavun heykellerinde görülen yorgunluk ve tevekkül ifadesi vardır. Genel olarak Mısır sanatında, ne zaman ihtiyarlık ve tevekkül ifadesini görüyorsak, bu, Mısır tarihinin karanlık zamanlarının başladığını bize göstermektedir.

Orta İmparatorluk sanatında, önemle yer alan sfenks heykelleridir.

Orta İmparatorluğun form görüşü, figürü blok formun hakimiyetinden uzaklaştırırken, yüz ve vücut anlatımını, doğaya daha yaklaştırır ve titiz bir kanun içine sokar. Eski İmparatorluk, figürün tümünü mütalâa eden blok anlatıma geniş plânlı detayı ve vücut zerafetini sokmuştur. Ayrıca küp ve kare prisma biçiminde, oturan figürlerin anlatımını keşfetmiştir. Bu, Mısır arkaizminin, insan vücudunu piramit gibi anıtsal forma sokmasıdır. Bu blok heykeller ile sfenksler, Orta İmparatorluğun en önemli özelliklerindendir.

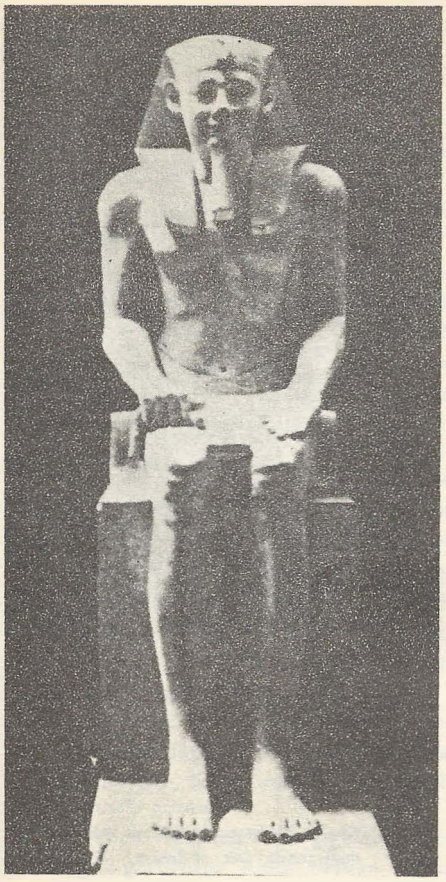
Yeni İmparatorluk Heykel ve Resmi

(1610-715, 17.den 24. Sülâleye Kadar) :

Yeni İmparatorluk sanatı, başlangıçta Orta İmparatorluk sanatına bağlanır. Bu çağın büyük mimari eserleri, Mısır mimarisini incelerken gördüğümüz gibi, Haçepsut'un Teb civarında Dêr-el Bahari'deki teraslı tapınağıdır. Bu mimaride piramit formundan vazgeçildiğini gördük. Bu eserin yanında, Karnak'taki Amun tapınağını ve bu eserlerde obeliskllerin yer aldığını gene öğrenmiş bulunuyoruz.

18. Sülâle firavunlarından Haçepsut'un heykelleri, I. Sesostris ya da III. Amenemhet'in heykellerine benzer. Bu sefer de Yeni İmparatorluğun Orta İmparatorluk çağının öğelerini benimsediğini görüyoruz. Eski İmparatorluğun, heykelin arkasına koymak gereğini duyduğu blok, Haçepsut'un heykellerinin arkasında yoktur. Ancak figür, sade bir dikdörtgen prisma

R. 134 : Rahotep ve Nofret'in heykelleri. Kireçtaşı. Vücutlar boyalı, gözler camdandır. 4. Sülâle.

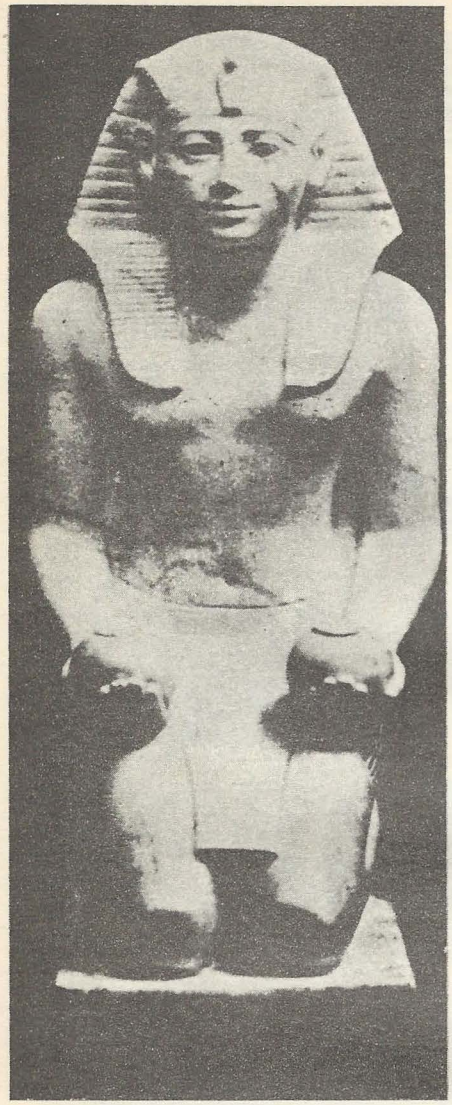


R. 135 : 1. Sesostris. 12. Sülâle. (İ.Ö. 1970). Kahire Müzesi. Heykellerde Eski İmparatorluk heykellerinin katılığı kaybolmuştur. İdeal vücut ifadesi dikkati çekiyor.

R. 136 : Sesostris II.nin karısı. 12. Sülâle.

R. 137 : Kefren'in heykeli. Koyu yeşil kayağan taşından. Gize. 4. Sülâle.

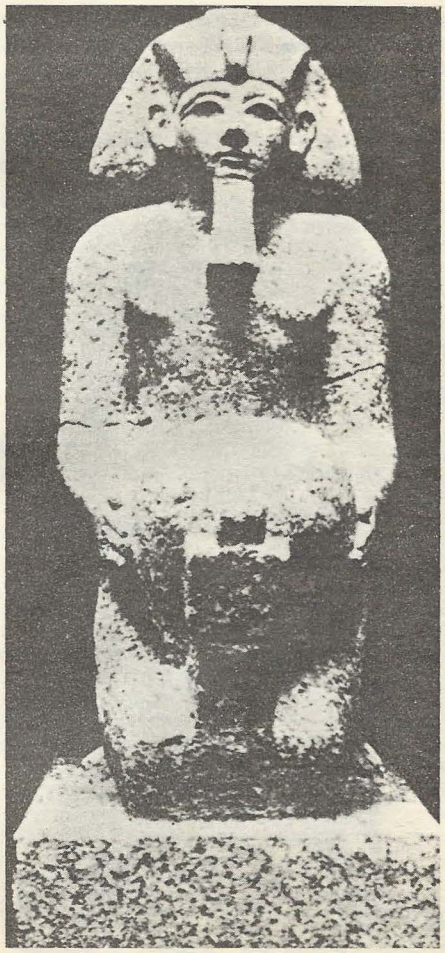
R. 138 : II. Ramses. Siyah granit. 19. Sülâle. İ.Ö. 1250 yılları. Turin, Mısır Müzesi.



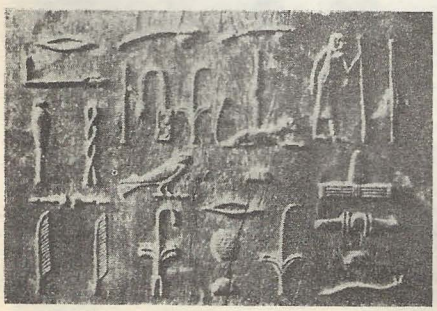
R. 139 : III. Tutmasie'in heykeli. Beyaz mermer. Dêr el-medine. 18. Sülâle. Yükseklik 19cm.

R. 141 : Derinliğine rölyef. Ters oyma. Kıraliçe Haçepsut. Karnak obelisklerinden biri üzerindedir. İ.Ö. XVI. yüzyıl.

R. 142 : Kraliçe Haçepsut, büyük su kabı ile. Kırmızı granit. Dêr el-Bahari. 18. Sülâle.



R. 140 : Hesire'nin mezarından bir yazı. 3. Sülâle. (İ.Ö. 2650).



taht üzerinde oturmaktadır. Heykel uzun olup, hafif modlelidir. Orta İmparatorluk heykellerinin ciddî duruşuna mukabil, Haçepsut'un bu heykelinde selâm vermeğe hazır bir yüz ifadesi görmekteyiz. Bu heykelde tarihte ilk defa olarak bir erkek figüründe bir kadın tavrı ve kibarlığının izlerini görmekteyiz. Tutmosis III'ün heykeli de bütün bu özelliklere sahiptir. Orta İmparatorlukta yüz ve vücutlarda görülen çökme ve ihtiyarlık belirtileri, bu çağın heykellerinde yoktur. Ancak şimdi çehrelerde, III. Tutmosis'in yüzünde, tuvalet boyaları ile yapılmış bir makyaj vardır. Ve yüzler tuvalet boyaları ile biçimlendirilmiştir. Formlar klâsik bir hat katılığı içindedir. Heykelin yapıldığı taş, kaypaklaştırılarak cilâlanmıştır. Heykelin bakışları canlıdır. Asillerin heykellerinde dış konturlar rahat ve zarif bir şekildedir.

Yeni İmparatorlukta Haçepsut'un kızı, blok halinde küp formunda yapılmıştır. Bu figürde, yerde oturmuş ve elleriyle dizlerini sarmış toplu bir hareket görüyoruz. Böylece bu hacim ve topluluk ile Mısır sanatı, piramit sağlamlığını ve anıtsallığını heykel formuna da vermiştir.

Haçepsut'un türbesinde görülen doğuş sahnesi, büyük bir efsane olarak resimlenmiştir. Bu mezardaki rölyef, düz ve zarif bir biçimde perdahlanmıştır. Ve rölyef çizgileri de keskin olmasına rağmen çok ahenklidir.

Bu çağın resim ve rölyeflerinde artık esirler değil, saygılı elçiler, konuklarını ağırlayan ev sahipleri; savaş ganimetleri değil, hediyeler; tehlikeler değil, renkli serüvenler anlatılmıştır. Figürler ikili olarak resmedilmişler, iki figürde de ayni adımlar atılmıştır. Figürler dimdik bir yürüyüş pozundadır.

Yeni İmparatorluk çağında tanrıların krallara nazaran kuvvetlendiğini görüyoruz. Ancak firavun, tanrıların ortasındaki yerini henüz muhafaza etmektedir. Ve Eski İmparatorluk çağında olduğu gibi, firavun bir büyüklük ve onur içinde değildir. Yalnız Orta İmparatorluk çağındaki tanrıların himayesinde ve tanrıların ellerinden tutup sevdiği kişiler olmakta devam ederler. Artık, Eski İmparatorluğun o tanrılardan güçlü ve büyük olarak gösterilen firavunlarını göremiyoruz. Eski İmparatorluktaki firavunlar bizzat tanrı durumunda idiler.

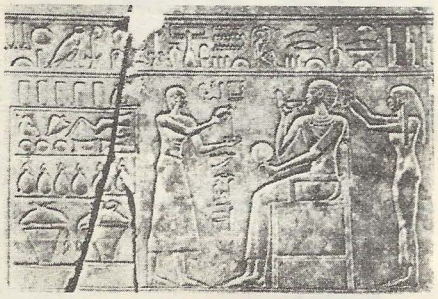
Mısır Sanatında Yumuşama Ve Gevşeme

18. Sülâlenin sonuna doğru, yani I. den itibaren IV. Tutmosis (1422-1413) ve III. Amenofis zamanlarını (1413-1377) içine alan çağlarda, Mısır'ın dış dünya ile olan kültür ve ticarî alışverişi artar. Barış politikası güdülür. Sanat ve kültür hayatı gelişir. Yeni İmparatorluğun birinci kısmı, Haçepsut ve III. Tutmosis zamanlarını içine alır. Sanat çalışmaları bakımından bu çağ, Orta İmparatorluğun sanatını biraz daha inceltmiş ve zarifleştirmiştir. Yani Orta İmparatorluğun sanatından farkı, kibar ve zarif formlarıdır. Bu esaslı özellik yanında, Yeni İmparatorluğun bu zamanını karakterleştiren özelliklerinden biri de, rölyef ve heykellerde kadınca zerafete önem verilmesidir. Örneğin, Orta İmparatorlukta kadınlarda bile bir erkekçe tavır ve vücut formu olmasına karşılık, bu çağda erkeklerde de kadınca bir tavır ve form vardır. Böylece Orta İmparatorluktaki erkekçe ciddiyet, yerini Yeni İmparatorlukta kadınca zerafete terkeder. Bu nedenle biz, Yeni İmparatorluk çağının eserlerinde, Orta ve Eski İmparatorluğun saygı esinleten ağırbaşlı blok ifadesini değil, hoşa gitmeyi amaç edinmiş figürlerin pozlarını buluyoruz. Bu nedenle kadınca pozların, erkeklerin hareketlerini de etkilediğini anlıyoruz. Heykellerin işlenişi Mısır'ın hiçbir çağında bu kadar incelik göstermemiştir. Şehevî bir zerafet vermek için, ince ve yüzeysel bir işleniş ile hatların akıcı oluşu önem kazanır, ve bu rölyef ve heykellerin başlıca özelliğini teşkil eder. IV. Amenofis devrinde-

R. 143 : Tahtadan bir duvar rölyefi. Sakkarada Hesire'nin mezarında. Hesire, bütün alâmetleri ile yemek masasında oturuyor. 3. Sülâle.

R. 144 : Ti'nin mezar odası. Kuzey duvarının bir rölyefi. Sakkara. 5. Sülâle.

R. 145 : Sakkara'da Ptahotep'in mezarından bir rölyef. 5. Sülâle. (İ.Ö. 2450).



R. 146 Sabah sahnesi. Prenses Kavit'in sandukasındaki rölyef. Dêr el-Bahari. 11. Sülâle. (İ.Ö. 2020). Kahire Müzesi.

R. 147 : III. Sesastris'in başı. 12. Sülâle. (İ.Ö. 1870). Berlin Devlet Müzesi. Kişisel-ideal ifade, bu devrenin özelliklerindendir.

ki bu ince işleme ile de Mısır sanatına bir dejenerasyonun girdiği görülür. Kadınların yanında erkeklerin de ziynet eşyası taktığını, vücutlarda yumuşak ve kuvvetten düşmüş formlar arandığını, zengin bir eşya gösterişinin önem kazandığını görüyoruz. Bu kadınca yumuşak ifadeli biçimlendirme, Eski İmparatorluğun sert blok anlatımı ile tam bir zıtlık gösterir. Örneğin, III. Amenofis'in aslan biçimindeki heykeli, bu değişik anlayışın belirgin bir örneğidir. Yani artık frontal (*cepheden*) figür ifadesi çözülmüştür. Aslan, başını vücudu yönünden, yani profilden ayırmış ve başını yana döndürmüştür. Böylece sağlam blok anlatımı bozulmuştur. Bu blok anlatımının terki, Mısır sanatına ilk kez, an'lık ifadeyi kazandırmıştır. İçinde bulunan anlık hareketin değerlenmesi, Mısır sanatında arkaik anlatımın da ortadan kalkmağa başladığını göstermektedir. III. Amenofis'in bu sfenks heykeli, Orta İmparatorluk çağının atlamağa hazır aslanı değil, uyuklayan bir aslandır.

Kadın heykellerinde de çehre ifadesi önem kazanmağa başlamış ve yüzün optik ten görüntüsü anlatımda ilgi görmüştür. Kadında göğüs düşük, çehreler ise bir maske gibi katıdır. Yüzlerde insanın iç hayatı artık sezilmeğe başlamıştır. Natüralizme doğru bir eğilim belirgindir. Peruka yaygın bir moda olur. Rölyef, gayet ince işlenmiş alçak bir çıkıntı halindedir. Bu özellikleri biz aynen Hacepsut'un rölyeflerinde görüyoruz. Ayrıca 18. Sülâleden (1400 yıllarında) Şemhet ve Ramose'nin Teb'deki mezarlarında görülen rölyefler gayet bir ince işlenişin örnekleridir.

Bu çağda, erkeklerdeki elbiseler, ayak bileklerine, kadınlarda ise ayak parmaklarına kadar inmektedir. Oysa Eski İmparatorluk zamanında vücudun üst kısmı çıplak olduğu gibi, eteklik de bir şort kadar kısadır. Orta İmparatorlukta etek boyu dizlerin üstündeydi. Eskiden çıplaklık moda iken, Yeni İmparatorlukda giyinme moda olmuştur. Erkeklerde vücudun üst kısmını çıplak göstermek de artık arzu edilmiyor. Kadın ve erkekte mücevher merakı başlıyor. Böylece Mısır sanatında, ağır, oturaklı, asil duruşlar, yerlerini ince, kadınca, zayıf ve iradesiz pozlara bırakmıştır.

IV. Amenofis Zamanı (Echnaton = Ehnaton)

18. Sülâle'nin sonunda, IV. Amenofis'in Armarna çağı başlıyor (1377 - 1358). Firavun, tek tanrılı bir din kabul ettirmek için büyük çaba gösteriyor. Yeni tanrının adı *Aton*, yani güneştir. Amenofis, yeni tanrıyı halk arasında kabul ettirmek için, eski tanrı *Amun*'a olan inancı ortadan kaldırmak istiyor. Fakat Amun tanrısının rahipleri, yeni dine karşı cephe alıyorlar. Firavun herşeye rağmen Amun'un resim ve heykellerini bütün tapınaklardan kaldırtıyor. Aton adına ülkenin her tarafında tapınaklar kuruluyor. IV. Amenofis, kral adı olan Amenhotep adını, Ehnaton olarak değiştiriyor. Yeni devlet merkezini Amarna'ya naklediyor. Fakat Ehnaton olan IV. Amenofis'ten sonra gelen kralların kurdukları egemenlik kısa ömürlü oluyor. Bu krallardan biri olan Tutankamun zamanında ülkede karışıklıklar başlıyor, ve eski tanrı taraftarı olan General Haremhab Aton dinini ortadan kaldırdığı gibi kendisi de firavun oluyor.

İşte bu Ehnatonlar zamanında, Mısır sanatında yeni bir sanat anlayışı görülüyor. Çehrelerde ciddi bir ifade belirdiği gibi, Mısır sanatında bu zamana kadar görülenlerden başka bir biçim ortaya çıkıyor. Böylece bu yeni sülâlenin yabancı uyruklu olduklarını anlıyoruz. Ehnaton zamanında hapishanelerden eski kralların hapsettirdikleri kimseler çıkarılıyor ve bunlara yeni hükümetin teşkilatında görevler verildiği görülüyor. Yüzleri kaba olmakla beraber, heykel sanatının en güzel örnekleri bu Amarna çağında yapılmıştır. Amarna çağının sanatına Hamann, "*Geschichte der Kunst*„ *Al-*

tertum" adlı kitabında Devrimci üslûp demektedir. Devrimci üslûp yukardan bir emirle uygulanmıştır. Emri veren kral çok genç olduğundan kraliçe olan annesi oğluna çok etki yapmıştır. Kraliçe annenin adı Teye idi, ve asil olmayan bir aileye mensuptu. Bu devirde zarif saray mensupları yerine halkın en aşağı tabakaları saraya alınmışlardır. Bundan dolayı resimlerde asil olmayan tipler görülmektedir. II. Amarna devri denen bu çağda, sanat, kaba ve kalender insanların tiplerini ifade etmektedir. Bizzat kral (*Ehnaton*) uzun zayıf bir çehreye, sinirli, güzel olmayan hatlara sahipti. Abartmalı ve natüraslit ifade, bu çağın kral ve kraliçe heykellerinde bir prensip olarak uygulanmıştır. Hareketli formlar eğrilerle stilize edilerek karikatürize edilmiştir. Bu özellikler, rölyef sanatında heykel sanatına oranla daha abartmalıdır. Nofretete'nin heykeli, kum taşından yapılmış olup çok tatlı bir modle içinde görülmekte ve gerçekten heykel sanatı bakımından Mısır sanatına bir yenilik getirmektedir. Ancak heykel, boyama suretiyle canlı bir görünüşe sokulmak istenmiştir (Bk. resim 157).

Ayrıca Amarna sanatının özelliklerinden biri, kral heykellerinde vücudun belden yukarı bölümün Eski ve Orta İmparatorlukta görüldüğü gibi çıplak gösterilmesidir. Sağlamlığı benimseme prensibi yanında, süslemelerin kullanılması ve yüzlerde hislerin belli olmamasını isteme gibi düşünceler, bu sanatın henüz oturmuş prensipleri olmadığını da gösterir. Örneğin sanatta bir tarafta gayet ince bir işleme ve ince sanat kültürü, diğer yanda isteyerek kaba yapılan samimî bir anlatım tarzı. Bu tam bir değer anarşisi içinde bulunmadır. Tut-ank-Amun'un Teb'deki mezarının (1390) sanatı, form ve muhteva bakımından Amarna üslûbundadır. Yüzdeki kırışıklıklar kibar olup hareketler yumuşaktır. Hatlar tatlılaştırılmış, kadın vücutları çıplak gösterilmiş ve hatlar daha rahat çizilmiştir. Böylece biz Ehnaton'lardan evvelki Yeni İmparatorluk sanatına yeniden dönüldüğüne tanık oluyoruz. Lüks tekrar itibar görmeğe başlamıştır. Zengin ve kaliteli kumaşlar, renkli taşlar, ziynet eşyaları rölyef ve resimlerde yeniden yerini almıştır. Sanatta üç boyutlu anlatım (*hacim*) en üstün seviyesini bulmuştur (Bk. 155, 156, 157, 158).

IV. Amenofis'in yaptığı devrim, Tut-ank-Amun zamanında eski tanrı Amun ve bu dinin rahipleri lehine ortadan kaldırılmıştı. Böylece Amenofis'in devrimci sanatının ortadan kalktığına tanık oluyoruz. Bu nedenle Yeni İmparatorluğun yeniden kadınca zarafet ve zenginliğe, döndüğünü süse önem veren sanatın hâkim olduğunu görüyoruz. General Haremhab, Tut-ank-Amun ve Teye'nin resmedildiği eserlerde kahramanca büyüklük ve sağlamlık yoktur (Bk. resim 170, 171, 172, 173).

Geleneği getiren ihtilâlin reisi General Haremhab, sonradan kral olmuştu. Böylece Mısır tarihinde 19. Sülâle'nin kurulduğunu görüyoruz. Artık rölyef sanatında gerçekçi ve ikna edici karakter görülüyor. Amarna çağının abartmalı şekillendirmesi heykellerden kalkar. Herşey ölçülüdür. Rölyefte hareketler bir birlik içindedir.

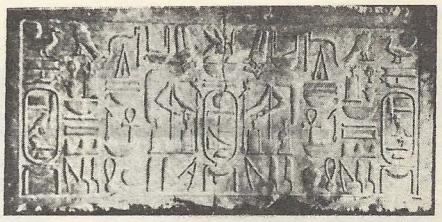
Haremhab zamanı, Tut-ank-Amun ile Restorasyon çağı arasıdır ve yeni bir gerçekçilik ve mekân ifadesi getirir. Peçeli gözler, şehvetli dudaklar, heykel ve rölyeflerin belli başlı özelliklerindendir.

Bu dönem heykellerinde son derece ince bir teknik olduğu gibi, zarif ve asil bir duruş da söz konusudur.

19. ve 20. sülâlelerin sanatı (Restorasyon sanatı) Ramseseler Çağı :

Haremhab, II. Ramses, I. Setos, Marenptah, ile III. ve IV. Ramses'ten XIV. Ramses'e kadar geçen zaman, 19. ve 20 sülâlelerin çağını içine alır.

R. 148 : III. Amenemhet'in siyah granitten sfenksi. 12. Sülâle. (İ.Ö. 1820). Kahire Müzesi.



R. 149 : III. Amenemhet'in Tanrı Sobek için yaptırdığı bir tapınaktan. 12. Sülâle. (İ.Ö. 1830). Berlin Devlet Müzesi.

R. 150 : I. Neferhotep'in heykeli. 13. Sülâle. (İ.Ö. 1770). Kahire Müzesi.

R. 151 : III. Sesostris'in Başı. 12. Sülâle. (İ.Ö. 1850). Kahire Müzesi. Başta arkaik ifade kaybolmuştur. Ölçülü titiz bir ifade görülüyor.

R. 152 : II. Amenemhêts'in sfenks biçimli başı (12. Sülâle), İ. Ö. 1820.

Haremhab zamanının ince teknikli sanatından sonra, biçimde monoton bir anlatım ilgiyi çekiyor; ve artık Mısır sanatına yeni bir yaratıcı buluş eklenmiyor. Karnak'taki Amun mabedi ile Abu-Simbel'in kaya mabedi 19. Sülâle zamanında yapılmışlardır. Gerek Karnak'taki Amun tapınağında, gerekse Abu-Simbel tapınağındaki heykellerde anıtsal ve kitle gösteren bir anlatım vardır. Ve filpayeler ile inşaî bir bütün teşkil ederler. Oysa Eski İmparatorluk çağındaki Firavunların heykellerinde biz normal insan ölçülerini görüyoruz. Ayrıca bu normal ölçülü heykeller, filpayelerin ya önüne ya da arasına konurdu. Bu çağın heykellerinde ise mimarî bir fonksiyona iştirak de yoktur. Bu dev gibi heykellerin bir sıra halinde dekoratif bir düzen içinde olmalarına rağmen, mimariyi süsleyen bir görevleri de görülmez. Bu anıtsal figürleri biz III. Amenofis'in tapınağında da görüyoruz. Abu-Simbel'de bir de zafer resimleri vardır. Bu resimlerin muhteva ve formları bu çağda bulunmamıştır. Esas konu, kralın düşmanın kafasına tokmakla vurmasıdır. Bu konu, Mısır sanatı kadar eski bir konudur (*Narmer tuvalet tablosunda olduğu gibi*). Abu-Simbel'de de bu konu işlenmiştir. Firavun normal ölçülerden iki kez daha büyük yapılmıştır. Ancak III. Tutmosis heykeli kadar ince işlenmemiştir. Yabancı kavimlere ait kişilerin karakterleri belirtilmiştir. Vücut uzuvları simetrik olarak gösterilmediklerinden, Yunan rölyefine yakın bir sanat anlayışının Mısır sanatına geldiğini görmek mümkün olmaktadır. Biz tarihte ilk defa olarak, tarihî hikâyelerin büyük ölçülerde ve üçlü resimler halinde anlatıldığına tanık oluyoruz. Örneğin I. Setos. yaptığı savaşların hatıralarını, Karnak'taki mabedinin sütunlu salonunun duvarlarına yaptırmıştı. Fakat bu savaş konulu rölyef, karışık kompozisyonu yüzünden hiç başarılı olmamıştır. Buna karşılık II. Ramses'in Abidos'taki tapınağında görülen rölyeflerde, gerçek izlenimlere rastlanır. Tarihe bağlanma bakımında burada zenginlik vardır. Fakat bu anlatımda, bütün övgüye lâyık meziyetlere rağmen gevşeyen bir klâsisizm de göze çarpar (Bk. resim 166).

Tarihî konulu rölyeflerde, artistik anlayışa olan ilgiden ziyade, somut bir gözlem itibar görür. Önasya etkisi de artık belirgin bir biçim alır. Örneğin arslan önden, serbest bir figür olarak göründüğü halde, yandan bir rölyef etkisi yapar. Ayrıca savaşların zafer şaşaasını anlatım, tarihî üslûb ve savaş gürültülerinin benimsenmesi, Mısır'ın kahramanlıkla ilgili olmayan kültür çevresine yabancı bir anlayıştır.

Ramsesler Çağında Tanrılar Ve Firavunlar

Kralların tanrılar katında itibarları çok zayıflamıştır. Eski İmparatorluk çağında, önceden de belirtildiği gibi, tahtlarına oturan krallara tanrılar hizmet ederlerdi. Buna karşılık Orta İmparatorlukta ve 18. Sülâle'nin başında kralların tanrılarla kucaklaştıklarını rölyef resimlerde görüyoruz. Oysa bu çağda Ramsesler zamanında, krallar tanrıların önünde diz çökmektedirler. Bundan da din adamlarının krallar karşısındaki tutumlarının çok kuvvetlendiğini anlamaktayız. Öyle ki, Ramsesler gittikçe din adamlarının hâkimiyeti altına girmişlerdir. İşte bu zamandan bol rahip heykelleri kalmıştır (Bk. resim 169, 175).

Mısır Sanatının Son Çağı (25. ve 26. Sülâleler)

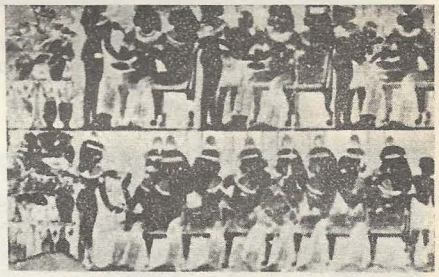
Mısır sanatı, son çağında, uzun tarihinin ve çalışmalarının geniş teknik olanaklarını bir araya toplamış görünür. Rahipler tarafından yaşatılmasına çalışılan eski gelenekler, gittikçe hayatiyetini kaybeder. Bu çağın eserleri

R. 153 : IV. Amenofis (Ehnaton). Kumtaşı. 4 metre boyundaki heykelin baş ve kolları. Heykel parçalanmıştır.

R. 157 : Teb'de Ramose'nin mezarı. "Kibar Mısırlılar". 18. Sülâle. İ.Ö. XIV. yüzyılın ilk çeyreği. Hatlarda bir zarafet ve kibarlık ilgiyi çekiyor.

R. 155 : Nofretete'nin başı. Boyalı kireç taşı. 18. Sülâle. İ.Ö. 1370 yılları. Berlin Devlet Müzesi.

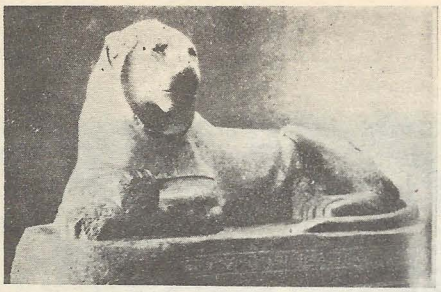
R. 154 : Yeni İmp. Dönemi fresklerinden.



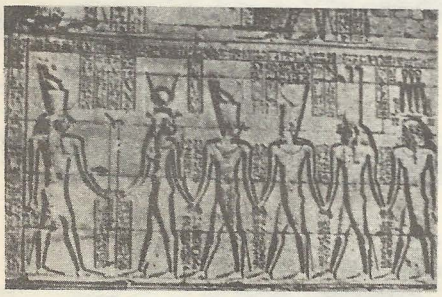
R. 158 : Yeni İmparatorluk fresklerinden biri.

R. 159 : Kraliçe Haçepsut'un Başvekili Senmut - Küpblok biçimi oturmuş formda, Prenses Nefrure ile. 18. Sülâle. (İ.Ö. 1500). Berlin Devlet Müzesi.

R. 156 : Teb, Ramose'nin mezarındaki bir duvar resmi. 18. Sülâle (İ. Ö. XIV. yy.'nin ilk çeyreği)

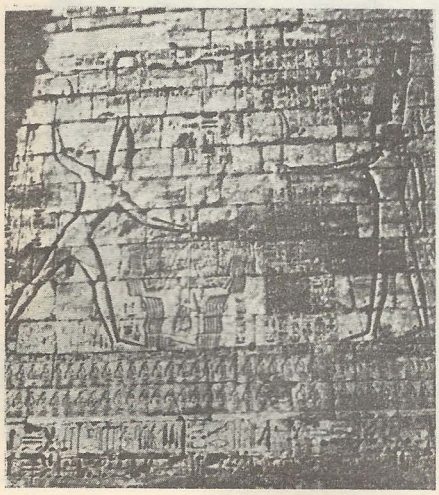


R. 160 : III. Amenofis aslan biçiminde. Kırmızı granitten. 18. Sülâle. İ.Ö. 1400 yılları. Londra. Brit. Museum.



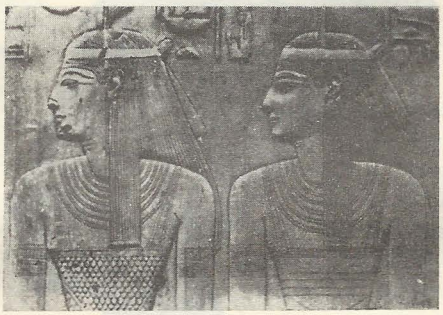
R. 161 : Üç genç, bir prensi emziren yılan başlı Tanrıça Renenute'e kurban adakları getiriyor. 18. Sülâle. İ.Ö. 1400 yılları.

R. 162 : Kıral Ptolome tanrılarla birlikte Tanrı Horus'un önünden geçiyor. Geç Çağ - Edfu.

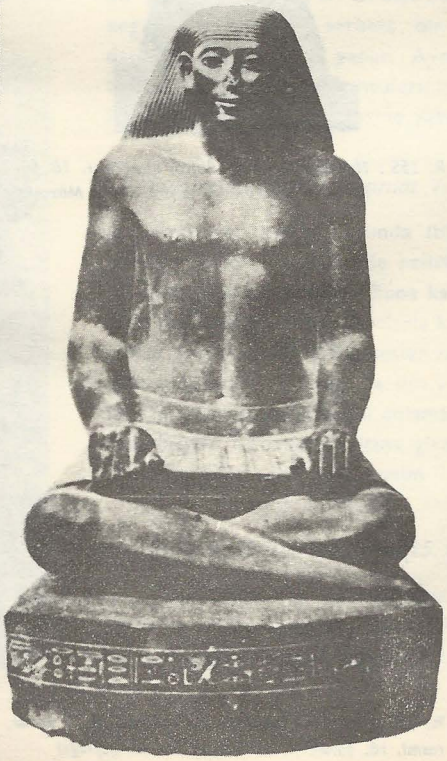


R. 163 : III. Ramses. İmparatorluk Tanrısı Amûn'un önünde muzaffer, kahraman kumandan pozunda. Anıtsal kabartma. Medinet Habu'da tapınak duvarında. 20. Sülâle.

R. 164 : 146 Çakal başlı Tanrı Anubis. Teb'te Haremhab'ın mezarındaki kabartmalardan bir parça. 18. Sülâle. İ.Ö. 1340 yılları.



R. 165 : Abidos'ta I. Setos'un tapınağının 2. sütunlu salonunda duvar kabartması. İki tanrıça. 19. Sülâle. (İ.Ö. 1310).



R. 166 : Nespekaşuti'nin oturmuş heykeli. Yeşil taş. Geç - Çağ. 26. Sülâle.

R. 167 : I. Kraliçe Haçepsut. 18. Sülâle. (İ.Ö. 1500). 2. III. Tutmosis. Karnak. 18. Sülâle. (İ.Ö. 1450).

R. 168 : Küp biçimli blok halinde oturan rahip heykeli. 26. sülâle, Sais dönemi (İ.Ö. VII. yy.)

yorgun bir klâsisizm görünüşündedir. Böylece Mısır'ın, resim ve heykel sanatlarının bütün zengin gelenek ve teknik olanaklarına rağmen zayıfladığı ve bozulduğu anlaşılır. Fakat bu durgnluku çağında ortaya yeni bir heykel sanatının çıktığı görülür. Bu, kuvvetli bir natüralizme yönelmiş büst sanatı idi. Bu çağ, Habeşlerin Mısır'a hakim olduğu zamanları kapsar. Bu canlanma ile, sanki Mısır'ın başlangıç zamanlarındaki kuvvetli ve kaba anlatımına dönülüyor gibidir. Mısır tarihi 25. Sülâle zamanını yaşadığı bu çağda, Motemhet'in heykellerinde en kuvvetli ve kaba anlatımını bulur. Bu sanat anlayışı, Ramsesler çağının sanat anlayışına benzemez. Eski çağların anlayışına bir hayranlığı yansıtır bu çağın sanatı. Yani hem doğaya yakınlık, hem de sanatın sadelik ve sağlamlığına olan bir özlem vardır. Bir ten görünüşünün anlatımına önem verilmiş ve bilhassa rahip büstlerinde sağlam bir doğa gözlemi ile sanatçı ele aldığı yüzleri dikkatle incelemiştir. Anatomik kesinliğe varan etüdler ile resmi yapılan kişilerin karakteri önemle belirtilmiştir. Bu realist,-doğacı anlatım yanında, geleneksel blok formu yeniden ele alınmıştır. Bol kadın figürleri, yazı sanatını keşfetmemiş kavimlerin kadın figürlerine benzer. Perdahlanmış yüzeylerdeki formlar gayet kesindir. Bu sanat çağı, Mısır sanatının önemli bölümlerinden biridir.

Rölyef biçimlendirmesi de alçak-kabartma olmayıp, heykel gibi, bir hayli yuvarlaklık kazanmıştır. Figürler birbirlerinden tamamen ayrı gösterilmiştir.

İskender Mısır'ı aldıktan sonra (İ.Ö. 332) Mısır'da sanat yaratıcılığı ustaların elinde artık geleneksel bir elişinden öteye geçemedi. Komombo ve Esna'daki tanrı Chnum (*Şnum*) adına mabetlerin yapıldığını görüyoruz. Komombo tapınağının duvar rölyeflerinde kral, bir tanrılar toplantısında, hiç de önemli bir durumda gösterilmemiştir. Kuvvetli bir kabartma dikkati çeker. Figürler dekoratif bir anlatım içindedir. Rölyeflerdeki vücutlar yuvarlaklaştırılmıştır. Formlar yumuşatılmış ve kıymetli bir taş gibi önem kazanmıştır. Aynen III. Tutmosis ile III. Amenofis'in zamanında olduğu gibi. Fakat bu çağın rölyefleri, kaba olduğu kadar şişirilmiş figürlerle doldurulmuştur. Kontur sertliği insanı rahatsız edecek kadar keskindir. Mücevherat biçimleri, elbiseler ve saç tuvaleti de kabacadır. Elbiselerin etekleri ayak uçlarına kadar inmiştir. Göze batan elbiseler, zengin görünüşlü ve bol tüylüdür. Kadınca formların belirtilmesi, Yunan sanatı ile ilgi kurulduğunu göstermektedir.

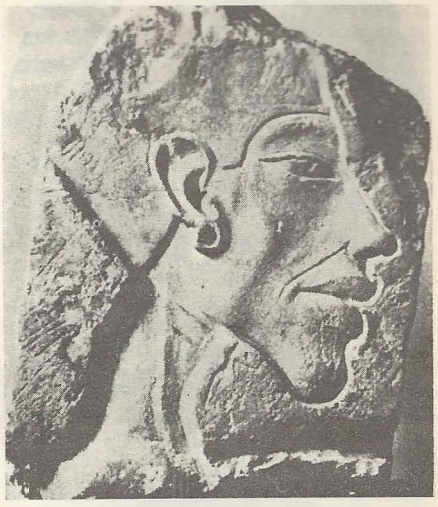
Mısır sanatı, yabancı etkiler yüzünden güçlü anıtsal anlatımını kaybetmekle kalmamış aynı zamanda ülke, bütünlüğünü ve siyasi bağımsızlığını yabancılara kaptırmış ve çağımız sanatını büyük ölçüde etkileyen yaratıcılığı böylece tarihe karışmıştır.

Mısır Heykelinin Çağımız Heykeline Etkisi

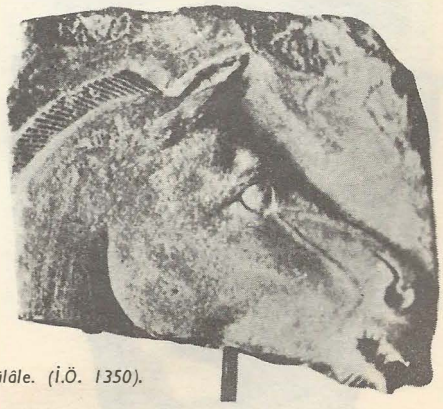
Mısır sanatı, Napolyon'un Mısır seferine kadar Batı dünyasınca bilinmiyordu. Napolyon 1788-89'da Mısır'a giderken, yanında o çağdaki Fransa'nın en tanınmış bilim adamlarını da birlikte götürmüş ve bunların yaptığı araştırmaların sonucu Egyptholegie denilen "*Mısır ilmi*" doğmuştu. Böylece bu zamana kadar en eski ve en güçlü sanat olarak kabul edilen Yunan sanatı, ilgi bakımından yerini Mısır sanatına terketmiş oluyordu.

Napolyon zamanında, Fransa İmparatorluk sanatı olarak, mobilyalara Mısır sanatındaki motiflerle, ve bazı eşyalara sfenksler işlenmeğe başlamıştı. Bütün XIX. yüzyıl, doğunun yazarlarına, mimarisine ve diğer sanatlarına büyük ilgi duymuşlardır. Goethe, Hegel ve Schopenhauer gibi ünlü filozoflar Doğu felsefesi ile meşgul olmuşlardır. Bütün bu ilgi, Doğu-

R. 169 : Ehnaton'un Annesi, Kraliçe Teye. 18. Sülâle. Ehnaton Çağı. Berlin Devlet Müzesi.



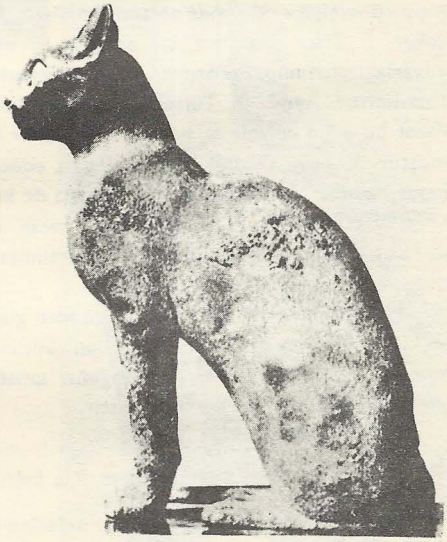
R. 170 : Ehnaton'un kabartma portresi. 18. Sülâle. (İ.Ö. 1370.) Berlin Devlet Müzesi.



R. 171 : At rölyefi. 18. Sülâle. (İ.Ö. 1350).

nun eserleri Avrupa'ya getirilip görülmeğe başladıktan sonra, doğmuştu. İranlı şair Hafız'ın eserleri Batı dillerine çevrilmiş, Hint felsefesi değer kazanmağa başlamıştı.

Ancak Mısır heykelinin sağlam arkaik karakteri, yani sağlam ve anıtsal anlatımı, bilhassa çağımızın başından itibaren Alman, Fransız ve İngiliz sanatçılarını etkilemiş bulunuyordu. Bu etki, Okyanusya adaları sanatları, İnkalar ve Afrika kavimlerinin o primitif sağlam anlatımları ile daha da güçlenmiş ve böylece Eski Yunan'ın o ince optik-doğa-idealizmi, yerini sağlam bir doğa-ekspressiyonizmine terketmiş ve sanatçılar artık tüketilmiş bir zarif-vücut anlatımından zevk almaz olmuşlardı. Bu bakımdan Mısır sanatı, Avrupa sanatının yeni anlatım olanakları bulmasına hizmet etmiştir. Bugün çağımızın büyük heykel sanatçıları, Mısır sanatını, anlatım gücü ve anıtsal anlatım bakımından Yunan sanatı ile kıyaslamak bile istememişlerdir. Gauguin'in Okyanusya adalarından getirdiği o kaba, fakat ekspressiyonist anlatımdaki heykelleri de, bu hava içinde değerlendirilmişti. Mailol, Despieau, Barlach, Zadkine gibi sanatçılar yanında çağımızın sanatçılarından Bernard Heiliger, Baum, Brancusi ve Moor hep bu arkaik-primitif anlatım yönünden eserlerini vermişlerdir. Mısır heykel sanatında kullanılan taş çok sert olduğundan, perdah bakımından yepyeni bir görüş getirmişti. Böylece bu değişik taştan heykeller, bilhassa çağımızda beyaz mermer yanında yeni heyecanlara sebep olmuştu. Üç bin yıllık büyük Mısır sanatının Batı sanatını etkileyen eserleri, bilhassa Eski İmparatorluk ile Orta ve Yeni İmparatorluk heykelleridir.



R. 172 : Bir Kraliçenin büstü. 18. Sülâle. İ.Ö. 1370 yılları. Berlin Devlet Müzesi.

R. 173 : Tutan Kamun'un altından yüz maskesi. Yarı asil taşlardan yapılmış olan gözler gözçukuruna yerleştirilmiştir. 18. Sülâle.

R. 174 : "Yesil Baş" denen heykel. 26. Sülâle, Berlin Devlet Müzesi.

R. 175 : Tunçtan dökülmüş Kedi. Geç - Çağ. Berlin Devlet Müzesi.

MEZOPOTAMYA SANATI

Yenitaş Çağında tarımın başlaması ile çiftçilerin kendilerine sulak yerler aradıklarını gördük. Tarıma dayanan büyük uygarlıkları kuranların, bu nedenle Nil ve Dicle-Fırat kenarlarına yerleştikleri görülüyor. Kuzey Afrika ve Küçük Asya denilen Anadolumuzun güney kıyıları, Yenitaş Çağında gittikçe kuraklaşmış ve buradaki çiftçiler hattâ hayvanlar verimli ovaların bulunduğu yerlere gitmişlerdi. Bu nedenledir ki, gerek Nil'in, gerekse Mezopotamya'nın ovalarında, alevüyonlar üzerinde köyler kurulmuştu. Bu bölgelerde yüksek papirüs ormanları yetişmiş, çeşitli hayvanların bulunması yüzünden de avın ve etin bol olması mümkün olmuştu. Ayrıca, evcilleştirilebilecek hayvan çeşitleri de buraya sığınmışlardı. Mısır'ın ve Mezopotamya'nın ilk zamanlarına ait kalıntıları veren kazılar yapılmıştır. Böylece İ.Ö. 5. ile 4. bin yıllarına ait olaylar gün ışığına çıkmıştır. Mezopotamya'da bu ilk kültür çağına *Sakçegözü* kültürü denir (5.000-3.700).

Sümerler, ne Hint-Avrupa kavimlerinden, ne de semit halklardandır. Sümerler İ.Ö. 3.000 başında Fırat ve Dicle nehirlerinin mecralarına yerleştiler. Bu insanların geldikleri yer yüksek İran yaylalarıdır. Bundan önceki yerleri bilinmiyor. Dicle ve Fırat'ın sularını kanallarla tarlalarına kadar getirmişler, suyun akışını düzenlemişlerdi. Aslan, yaban domuzu, balık ve kuş avı yapılıyordu. İlk inşaatlar kamış örgüden olup üzerine balçık çamuru sıvanıyordu. Bu yapı durumundan sonra, pişmiş toprak yani tuğla, mimarinin esas yapı malzemesi olmuştu. Bu ilk çağdan ,güzel formlu, pişmiş kaplar bulunmuştur. Ancak bu kaplarda önem kazanmış bir form ve süs yoktur. Kapların üzerine ilk süsler, kazınarak yapılmıştır. Sırasıyla testi ağızlarına açık renkte bir çember çizilmiştir. Zamanla desen, ince bir tekniğe sahip olmuş, motifler çoğalınca kapkacak süsleri, dokuma elbiselerin motifleri olmuştur. Bu ilk çağların Eskitaş Çağına bağlanmasına yarayacak izler kaybolduğundan aradaki dönemler karanlık kalmıştır.

Susa'daki en eskiye ait kalıntıların formları, tanınmayacak kadar stilizasyona gitmiştir. Hayvanların çok basitleştirilmiş silüetleri, vazoların üzerindeki teke resimleri gibi, tamamen dekoratif öğeler halindedir. Yani hayvan, görünüşünü tamamen kaybeden motifler haline gelmiştir. Vazoların üzerini süsleyen bu ilk ressamlar, bir gelişim basamağını böylece karakterize etmişlerdir. Bu süslemelerdeki açıklık, kesinlik, dekoratif biçimlendirme ve siluet anlatımı ile kuşlara ve diğer hayvanlara ait ilgi yüzünden İran'ın Prehistorik özellikleri ile bir paralellik içinde olduğu hususunda bazı tahminler yürütülmektedir.

Kapkacak kalıntılarından, gelişimi izlemek mümkün olduğu halde, figürlü heykellerde bu gelişimi izlemek kabil olmuyor. Pişirilmemiş topraklardan yapılan insan figürleri, sanatçı duyuşundan yoksun, ilginç olmayan şeylerdir. Bunların yanında dinî insan figürleri de görüyoruz. Ancak bu kalıntılar sembolik figürleri göstermektedir. Buraya kadar saydığımız şeyler *El-Obed* diye adlandırılan bir çağa aittir.

Mezopotamya Sanatının Mısır Sanatına Karşı Genel Özellikleri

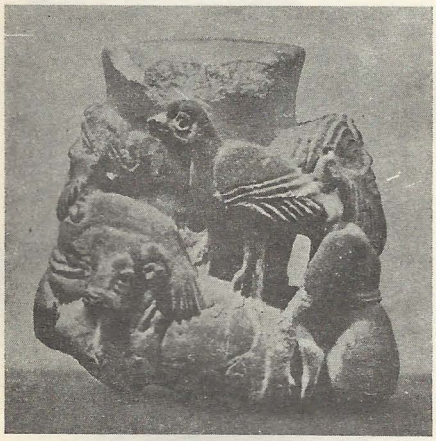
Bu çağ ile, Protolittéraire adı verilen yazıdan önceki çağlar arasında, Mısırda henüz kültürel bir gelişme görülmüyor. Burada yazı çok muhtemel olarak Mısır'dan önce bulunmuştu. Bu hususa gerek Herbert Kühn gerekse

R. 176 : Uruk'tan silindir biçimli mühür. Efsane hayvanları. Cemdet-Nasr Çağı. Paris Louvre. Birbirlerine başları dolanmış, bu karşılıklı ve simetrik duran hayvanlar Mezopotamya motifleri olarak kabul edilirler. Uzun boyunlu olan bu canavarların kuyrukları da karşılıklı olarak bir düzen içindedir. Bu efsane hayvanları, Mısır'ın Negâde devrindeki Kıral Narmer Tuvalet Tablasındaki iki hayvanla yakınlık gösterirler.

R. 177 : Uruk (Varka)'dan bir baş heykeli. Mermer. (İ.Ö. 2700). Bağdat. Irak Müzesi. Gözlerin içine yarı asil taşlardan göz yerleştirilmişti. Başın tam cepheden ve simetrik anlatımı arkaik üslûplu olduğunu göstermektedir. Yüzde natüralist bir ifade de görülmüyor. Karakter yerli, fakat kişisel değil.

R. 178 : Cemdet - Nasr Çağının taştan oyulmuş ve aslan motifleri ile biçimlendirilmiş kaplarından biri. Uruk. (İ.Ö. 2700).

R. 179: Cemdet-Nasr Çağının mitolojik figürlü kaplarından biri. Bu döneme Erken-Sümer dönemi de denir.



Seton Lloyd değiniyorlar (*Die Kunst des Alten Orients, s:* 25*; ve Der Aufstieg der Menschheit*, s. 66-67). Ancak bu iki ülkede de yazının amacı ayrı idi. Mezopotamya'da yazı idari kayıtlarda, Mısır'da ise firavun anıtlarında anı yazıları için kullanılıyordu.

Mezopotamya sanatı bir halkın, bir imparatorluğun, bir idare sisteminin karakter ve bütünlüğünü göstermez. Böyle özellikleri olan Mısır sanatıdır. Mezopotamya'nın coğrafi durumu yüzünden burada, Babil ve Asur'da ayrı ayrı uygarlıklar doğar. Bunlar tümüyle bir Önasya sanatı verirler. İ. Ö. ilk binlerde Mezopotamya'da küçük kent devletleri vardır. Bu kent devletleri aralarında durmadan savaşırlar. Ve böylece idare bir şehirden diğerine geçer. Ayrıca dıştan gelen göçler yüzünden bu bölge süresiz olarak bir çatışma alanı olmuştur. Bu nedenle de bu bölgede sanat gene süresiz olarak değişmiş ve gelişme olanağı bulmamuştur. Bu yüzdendir ki, Mezopotamya'da sanat, Mısır'da olduğu gibi gayet mantıki bir gelişim ve izlenebilir bir sıra takip etmez. Bu nehir boyu sanatı, arkaik yönü ile makul ve sağlamdır. Ancak Mısır'daki gibi portre anlayışlı ve insani değildir. Bu ülkenin insani olmayan ve hattâ insanüstü denilebilecek bir yönü vardır. Heykel sanatı Mısır'a göre daha inşaidir. *Yani tasvir etmiyor, buna karşılık öğeleri yanyana getirerek inşa ediyor. Bu bakımdan monoton ve dekoratiftir. Resimler aynen mimari gibi inşa ediliyor. Demek ki, yüz ve vücutlarda Mısırdakiler gibi bir anlatım zenginliği yoktur.* Buna karşılık mimari zengin buluşlar ve yaratıcılık içindedir. Mezopotamya'nın mimari sanatında, Mısır sanatında olduğu gibi sütun, filpaye gibi öğeler ile cepheden anlatım, simetrik oluş ve dikey kuruluş vardır. Rölyeflerde teknik bakımından derin bir kazıma yoktur. Geniş yüzeyler de kübik bir anlatım içindedir. *Bacaklar birbirlerine paralel ve vücut dar bir biçimde gösterilmiştir. Elbiseler bütün vücudu örtmektedir.*

Bu katı, cepheden anlatım, simetri ve paralellik, arkaik sanatların ortak özellikleridir. *Önasya heykeli, Mısır sanatına nazaran bir vücut heykelinden çok, bir elbise heykelidir.* Önasya sanatında figür, Mısır'da olduğu gibi bir blok içinde olmayıp, figür bizzat bir bloktur. *Yani Önasya'da form ve tasvir bir bütün içindedir.* Böylece figür temsil edici bir görünüş kazanmıştır. *Mezopotamya heykelinde insan, natüralist bir fizyonomik özellik bulamaz. Oysa Mısır, bu kişisel özelliği hiç ihmal etmez. Sümer sanatında, örneğin başlar, bir yumurta formu içinde verilmiştir.* Ve gözler ufki olarak yerleştirilmiş olup gözlerin yuvarlaklığı patlak olarak gösterilmiştir. Vücutla elbise bir kitle olarak görülür. Elbise vücut gibidir. Merhametsiz Asur hükümdarının iradesi, bu blok katılığı içinde temsil edici karakterini bulur. *Mısır'da ise elbise altında vücudun bütün form ve hatları, bütün çekiciliği içinde gösterilmiştir.*

Böylece Mısır heykelinde, hayatın ve onun formunun, elbise altında bile anlatıldığını ve hayat ifadesinden vazgeçilmediğini görüyoruz. *Örneğin Elam Kraliçesi Napirasu'nun heykeli, elbise altında vücut formunu göstermez. Öyle ki, figür, hayat anlatımından çok bir elbise formu içindedir.* Yani form ve tasvir, bir bütün olarak görülmüştür. Baş heykellerinde (büstlerde) de bir çehre anlatımı görülmez. *Oysa fizyonomi, Mısır heykelinin başlıca özelliğidir.*

Sümer başları yumurta biçiminde olup, kaşlar bir palmiye sapı ya da balık kılçığı görünüşündedir. Yüzdeki bütün uzuvların formları stilize edilmişlerdir. Saçlar ve sakallar da paralel taramalar halinde olup dalgalıdır. Bu ifade biçimi, bir şeyin görünüşünün resmi olmayıp, mantıki bir unsur yerleştirmesi ve düzenidir ve bir nevi gerçekçi ifade şeklidir. Bu anlatım çeşidi

Hint sanatında da aynidir. Bu biçimlendirme şekli, hükümdarların, kumandanların ve din adamlarının fizyonomi farklarının ifadesine olanak vermez. Bu yüzden Mezopotamya sanatı, hükmeden bir insan tipi anlatımı ile yetinmiştir. Saç ve sakal çeşidi de zengin ve gösterişli bir figürün ortaya çıkmasını sağlamıştır. Elbiseler de ayni şekilde bir düzen içindedir.

Önasya'da giyim, süs ile zenginleştirilir. *Duvarlardaki kral resimleri, onların kudretlerini ve şöhretlerini onaylayan işlerini gösterir. Mısır'da ise bütün resimler ebedî olma kaygısını taşırlar.*

Bu özellikler Önasya sanatını Mısır sanatından ayırır ve bize Önasya sanatının tasvir edici değil, inşacı olduğunu gösterir. Bu yönden inceleyince, Mezopotamya sanatının süsleme sanatlarında başarılı olacağını ve olduğunu anlatır. Süs ve ziynet merakı, kaplarda, mimaride, silahlarda ve mobilyalarda açık olarak gözlemlenir. Eşya ve mimarideki süsler bir düzey üzerinde gelişigüzel dağıtılmamış olup, ufkî ve dikey olarak düzenlenmiştir. *Önasya sanatının inşacı olduğuna değindik ve kübik formlarından söz ettik. Bu nedenle, bu süslerin de geometrik bir süs anlamında olduğu anlaşılıyor. Yani tasvirsiz motif, Mezopotamya sanatının başlıca özelliği oluyor.*

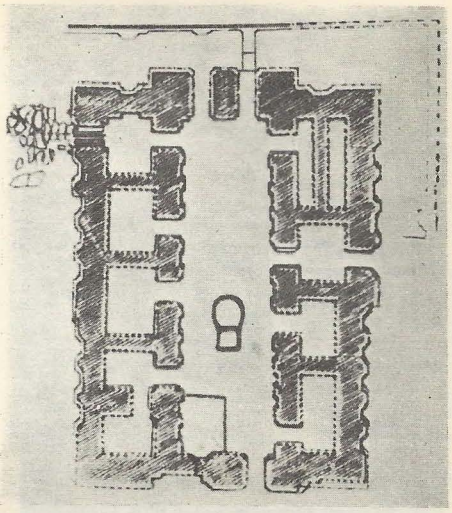
Mezopotamya sanatının ilk zamanlarında, organik biçimlerin geometrikleştirildiği ve süs öğesi haline getirildiği görülür. Örneğin Fara'da bulunmuş olan pişmiş topraktan bir levha üzerindeki yılanların, bir örgü motifi haline getirildiği görülmektedir. Bu şekil değiştirme, bizim kilimlerimizde olan durumdur. Germenlerin Göçler Çağı'ndaki hayvan süslerine de benzemektedir. Ancak bu özelliğin Avrupa'ya geçişi, Orta Asya'dan olmuştur. İskitlerin ve Orta Asya Türklerinin hayvanı stilize ederek onlardan süs unsuru yaptıkları, bugün Batılı kaynakların paylaştıkları bir görüştür.

Bitki sapları, sarmaşık yaprakları, çiçekler, güller ve palmiyelerin geometrik stilizasyonu, Önasya süslemelerini meydana getirir. Bütün bu öğeler, Asur dininin gösterişli tapınma sembolünde de vardır. Önasya sanatına hâkim olan bu inşacı anlayış, belki sanatta bir tasvirî anlatıma engel olduysa da, bu ülkelerin mimarî eserlerinde bir gerilemeye sebep olmamıştır.

Önasya sanatının mimarisi, doğa formlarının taklidinden doğan motifler olmadığı gibi, belli bir hayat durumunu anlatan motifler de değildir. Oysa Mısır mimarisinde doğa formlarının önemli bir yeri vardır (*Papirüs, palmiye ve lotus başlıkları gibi*).

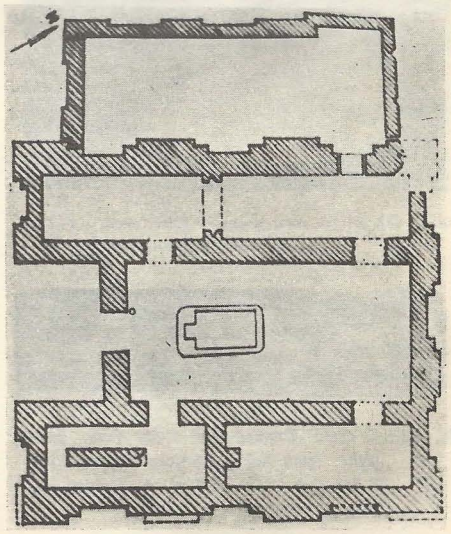
Önasya ülkelerinin mimarilerinde, akla dayanan matematik bir bütün anlayışından doğan düzen görülür. Örneğin, esas salon ve yan odalar düzenli olarak birbirine bağlanır. Bütün Önasya ülkelerinde olduğu gibi büyük salon önem taşır. Oysa Mısır mimarisinde en küçük ve en kapalı olana doğru gidiş önem kazanıyordu. Mezopotamya'daki *bu büyük salon anlayışı, dünyada yaşama, yani dünya nimetlerine önem verme ilkesine dayanır.* Aynen Mısır'da olduğu gibi ebedî yaşama, kralın kaygısı değildir. *Buradaki gösteriş ve ihtişam, hep bu dünya içindir. İşte bu anlayış anıtsal, muazzam kabul salonlarının mimarisine ve yüksek büyük kapılara gidilmesine başlıca sebep olmuştur. Babil'deki büyük İştar Kapısı, bize bütün bu anlatılanları saptar.* Böylece biz, bütün mimarî unsurların bir bütün halinde yapı içinde yer aldıklarını görürüz. Mimarî süsler de tamamen geometriktir. Dikey yüzeyler halinde yükselen duvarlara karşın, duvar bitimine yakın derin bir yatay çizgi, duvarda bir saçak etkisi yapar. Bu çizgi fonksiyonsuz olmakla birlikte matematiksel inşaî bir form meydana getirir.

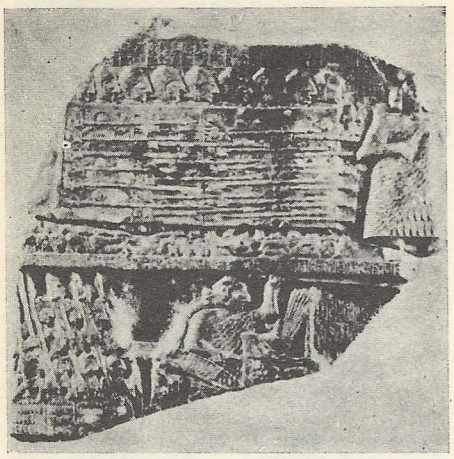
Yuvarlak filpayeler Önasya sanatında daha ilk çağlarda görülür. Duvarlar ve filpayeler renkli geometrik süslemelerle giydirilir. Bu süslerin üzerleri



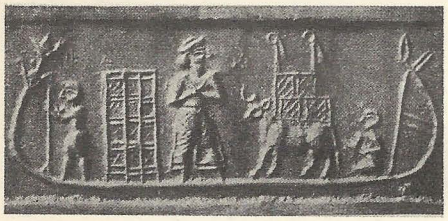
R. 180 : Uruk (Varka). Anu - Ziggurati'nin Beyaz Tapınak'ı. . Cemdet-Nasr Çağı. İ.Ö. 2700 yılları.

R. 181 : Tepe Gaura. Tapınak planı. IX. Tabakada çıkarılmıştır. Cemdet-Nasr Çağı. İ.Ö. 2700 yılları.





R. 182 : Kıtalarının başında Kıral Eannatum. Eannatum'un zafer taşının arka yüzü. Lagaş. I. Ur Çağı. İ.Ö. 2500 yılları.



R. 182a : Uruk'a ait silindir mühür. Tapılan boğa tasvirinin yer aldığı bir kayık ve insan. Cemdet - Nasr Çağı.

R. 183 : El Obed Tapınağından sütçü frizi. Bakır levha içine kakma taşlardan yapılmıştır. I. Ur Çağı. İ.Ö. 2500 yılları. Bağdat Irak Müzesi.

düz renkli çubuklar ve boncuk kakmalarla kaplanır. Öyle ki, sonunda bu süslemeler bir halı görünüşü kazanır. Bu süs motifleri geometrik bir düzen içindedir ve matematiksel düzen anlayışının bir sonucudur. Bu motifler doğadan esinlenmeden bulunmuştur. Bu doğadan ayrılan anlayış ilerde bütün İslâm sanatının da ruhunu teşkil edecektir. Kesinlik ve geometriye dayanan formlar, Mezopotamya sanatında önemli bir yer tutan sütunlarda da kendini gösterir. Bu mimarideki sütunları, Mısır mimarisinde olduğu gibi bitkisel motifli sütun başlıkları değil, tamamen geometrik kesinlikteki kübik bir sisteme dayanan başlıklar biçimlendirmiştir.

Önasya sanatında, matematiksel - geometrik süs dışında, doğadan alınmış süs motifleri de vardır. Bunun örneğini II. Nabukadnezar'ın (602-542) *Babil'deki taç giyme sarayının duvarında görüyoruz.* Bu doğadan alınmış fakat stilize edilmiş olan süs motifleri, salonun duvarını yatay ve dikey bir biçimde bölümlere ayıran saf bir çizginin geometrik düzen içine alınmıştır. Bu duvarlardaki doğa motifleri, güller ve palmiyelerden geliştirilmiştir. Duvarları bölmelere ayıran yatay ve dikey yüzey düzeni de, bir süs anlayışı içindedir. Burada da matematiksel bir düzen hâkim olup, *yüzeyin mimarî yararlılık bakımından fonksiyonu yoktur.* Görülüyor ki, Mezopotamya sanatında, Mısır mimarisinde olduğu gibi derin anlamları olan formlar, yani figüratif öğeler yoktur, ve *mimarî, optik görüntülü figüratif öğelerle süslenmez.* Mısır'daki mimarî resminde, dini bir istek olan majik anlayış vardır. Ölüler kendi etrafını çeviren ve kendini ilgilendiren resimlerle, tasavvurî şekilde yaşantılarına devam ederler. Önasya mimarisindeki resim ise, usa dayanan, belirli, tasvir bakımından fakir, fakat gerçekçilik yönünden daha kuvvetli ve dünyevî bir hayatı yansıtır. Bu özelliklerin, hayvan ve insan tasvirlerine biçim verdiği çok doğrudur. *Mezopotamya mimarisinin duvarlarında, örneğin İştar Mabedinin kapısında aslanlar, öküzler ve efsane yaratıkları bulunur. Bu hayvanların kapıyı korumak gibi bir fonksiyonları vardır.* Kapıyı koruma fonksiyonu dışında, bu figürlerin binaya düzen, seremoniyal bir temsil kudreti verdiğini de Mezopotamyalılar düşünmüşlerdir. *Bu süslemeler ve resimler, Mısır mimarisindeki süsleyici resimler ve heykeller gibi mimariye yabancı öğeler değildirler.* Bilâkis mimarinin bir parçasıdırlar. Öyle ki, bu resim ve heykellerin, sarayda oturan kralın kudretinde de hisseleri oluyor. Ayni şekilde duvarları resimli olan tapınaklardaki tanrıların kudretlerinde de hisseleri vardır. Demek ki, bu resim ve heykellerin, politik idare bakımından devlete biçim veren düzende hisseleri büyüktür.

Savaşçı heykellerinin de kapı, kale ve tapınak kenarlarına konuluşunda, koruyucu figür düşüncesinin yeri vardır. Böylece mimaride insan ve hayvan figürlerinin süs öğesi olma fonksiyonu yanında, hayatî bir yeri oluyor. Ve bu mimarinin ayrılmaz bir parçası olmasının nedenini de anlatıyor. Yani resim ve heykeller Mezopotamyalı için koruyucu bir güçtür. Bu bakımdan mimaride gerekli yerini almaktadır. Ayrıca bu doğa figürlerinin mimaride taşıyıcı bir fonksiyonu olanları da vardır. Fakat bu doğa motifleri, bir heykel biçiminde değil, ayni Hititlerdeki gibi doğa motifinin bir düzeye çizilmiş alçak rölyefleri halindedir. Bunların yanında Yunan karyatitlerinde olduğu gibi, sütun halinde taşıyıcı bünyeleri olan figürler de mimarlıkta kullanılmıştır.

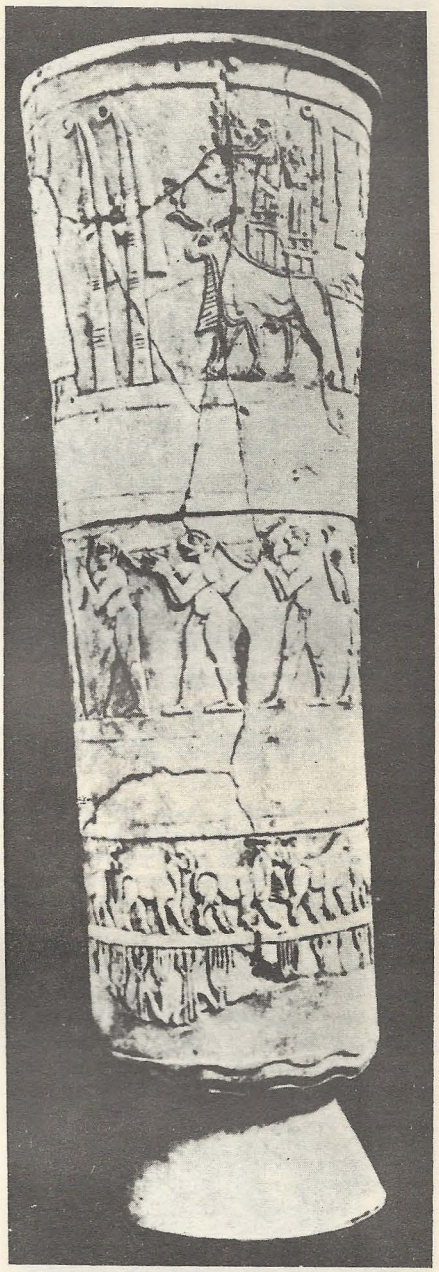
Mezopotamya sanatında doğa dışı, efsanevî yaratıklar da vardır ve tapınaklarda yerlerini almışlardır. Mısırlılar da hayvan ve insan birleşimi figürler yaratmışlardır. *Tanrılar, insan başıyla hayvan vücudunun birleşimi olarak ifade edilmiştir. Ayrıca insan vücudunun çeşitli uzuvları abartılmıştır. Bir motifin süsleme öğesi haline getirilebilmesi için, doğadaki benzerinden*

uzaklaştırılması esastır. Öyle ki, bu hayalî yaratıklar, boğa ayaklı, yılan ya da zürafa boyunlu, aslan başlı ya da tanınmayacak yaratıkların biçimine girer. İlk çağlardan bu zamanlara kalmış olan hayvan biçimli tanrılar, insan vücudunun yabancılaştırılmış şeklidir. *Krallar ise, hayvan vücudu ile kralın kendi başından teşekkül eder.*

Önasya sanatının özelliklerinden biri, kral ve yakınlarının tanrılarla birlikte sanatın konusunu teşkil etmeleridir. *Ayrıca krallar, sanatı bir hükmetme aracı olarak görmüşlerdir.* Bu yüzden resim ve heykel, hayata etki yapma olanağını bulmuştur. Böylece sanat, devletin kuvvetini ve politikasını temsil eder. Naramsin'in zafer taşı, Hamurabi'nin kanun levhası ve Asur krallarının resimleri, Önasya sanatının karakteristik çağlarını sırasıyla gösterirler. Mezopotamya'nın düzenleyici gücü, resimlerini de biçimlendirir. Bu nedenledir ki, bu sanat kendini tiranca, kudretli ve gaddarca gösterir. Oysa biz Mısır sanatında, tiranca va gaddarca bir özellik pek göremeyiz.

Mısır sanatında genellikle Eski, Orta ve bir süre Yeni İmparatorlukta kralın tanrıdan önce gelen bir yeri vardır, ve Mısır sanatındaki resimlerle, heykellerde hayat dolu bir anlatım görülür. İnsanı ebedileştirmek için canlı görünüşe uygun bir çalışma, heykel ve resim sanatlarının esasını teşkil eder. *Fakat Mezopotamya'daki sanatın dinî-politik bir görevi de vardır. Bu yüzden, askerî resmi geçitleri gösteren rölyefler ile dinî gösteriler, bu ülkenin sanatında önem kazanmıştır.*

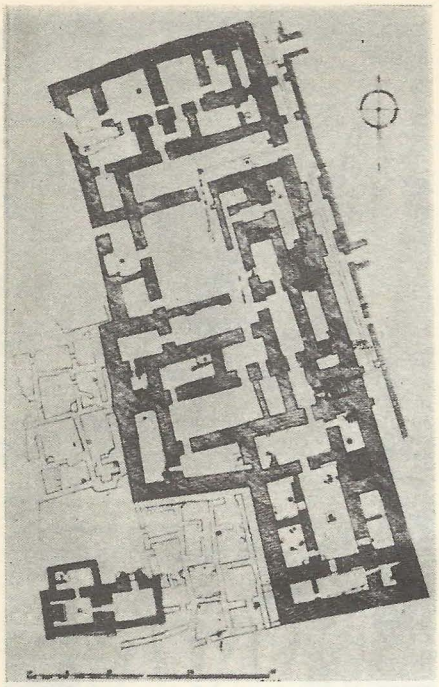
Sembolik resimlerin gösterdiği anlayış, kat'î talimatların izlenmesinin gerekli olduğunu gösteriyor. Esasen bu anlayış, Önasya sanatının soyut sembollerinin oluş nedenini de anlatır. *Buradan geometrik düzenli çivi yazısının da geliş yolu anlaşılır.* Bu kanuncu, biçimci anlayış, mührün önemini, anlamını ve sancak biçimli levhaların Yakın-Doğu'daki oluşlarını da ayrıca açıklar. Bu ülkenin mühürleri esasen bir kişinin emreden iradesini göstermektedirler ve bir güç ifadesidirler. Bu yüzden de hükümdar kudretini anlatım, Mezopotamya için önem kazanıyordu. Kahraman Gılgamış'ın bu ülkede görünmesi ve kudretli hayvanları yenmesi de fizik gücün anlatımını ve önemini göstermesi bakımından ilgiye değer. *Mezopotamya'da kral mutlak güce sahipti ve dolayısiyle ülke idaresi de merkeziydi. Bu merkezî katı yönetimi, bir arma şeması anlayışındaki mühürler, simetrik figürlü düzeniyle çok iyi yansıtmaktadır.*



R. 184 : Vazo. Uruk Cemdet-Nasr Çağı. İ.Ö. 2700 yılları. Bağdat Irak Müzesi.

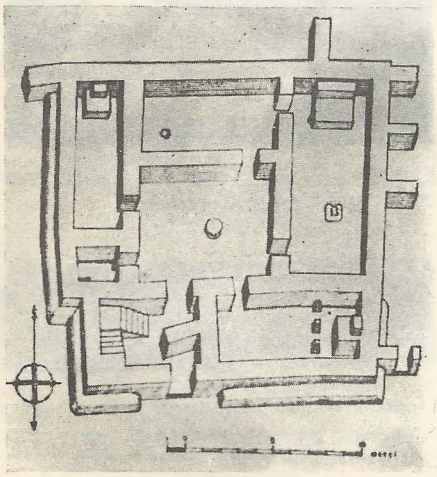
Mezopotamya Sanatındaki Biçimlerin Doğuş Nedenleri

Bu ülkelerin sanatlarını anlamak için, o çağ insanının görüşündeki büyük değişikliği bilmek gerekir. Biz, Mezolitik Çağı incelerken insanın evren görüşüne değinmiştik. Buzul çağı insanı somut düşünüyor ve ona gerçek, ön planda görünüyor. Yeni Taş Çağı, yani tarım başladıktan sonraki insan düşüncesi, soyut tasarıma yöneliyor. Günah, sevap, iyi, kötü, can, ruh kavramları ortaya çıkıyor ve önem kazanıyor. Öteki dünya ve ahret tasavvurları ilk kez insan düşüncesinde doğuyor. Bu düşünce insanın çiftçi olmasıyla değer buluyor. Avı yakalamak için avcı büyüye inanıyor. Çiftçi ise mevsimleri öğreniyor, hayat ve ölümü en büyük kanun sayıyor. Hayat ve ölüm konusundaki bilinmeyenleri efsaneler yaratarak çözümlemeye çalışıyor. Böylece, çiftçiliğin başlamasıyla mythos denilen efsanelerin doğuş nedenleri anlaşılıyor. Buradan da tarımın yapıldığı ve mitolojik çağlar diye bilinen büyük uygarlık dönemleri olan Mısır, Mezopotomya ve Eti'lerin eserlerini veren nedenleri daha iyi anlamış oluyoruz.



R. 185 : Yapıdaki eksensizlik, diğer Mezopotamya yapılarında olduğu gibi temel bir özelliktir.

R. 186 : Eşunnak (Tell Asmar). Akad Sarayı ve Anbu Tapıağı. İ.Ö. 2350-2150. Bu yapı, Cemdet-Nasr çağının teksifi yapısı ile bir yönde uzayan yapılarının geleneğindedir. Fakat titiz bir simetriye sahip değildir. Sarayın avlu çevresindeki oda kümelenmesi, sonraki çağların yapısını etkileyecektir.



Mitolojinin esas kaynağını mevsimler teşkil ediyor. İnsan hayatı da çocukluk, gençlik, olgunluk ve ihtiyarlığıyla bu mevsimlere paralel görülüyor. Meyve ağaçında doğuyor, büyüyor ve ölüyor. Fakat meyve, içinde yeni bir hayatın özünü taşıyor. Ve ölümün yeni bir hayatın doğuşu olduğu anlaşılıyor. Kış ölümün, bahar da hayatın sembolü oluyor. Bu düşünceye paralel olarak biz, hayat ve ölümün Yeni Taş Çağı'nda sembollerle anlatıldığını görüyoruz.

Çobanlıkla geçinen kavimlerde hayat sembolü, yani hayatı doğuran kuvvetler ay, su, ağaç, kadın, öküz boynuzu ve yılanla gösteriliyor. Hayvanı evcilleştirmiş olan göçebe kavimlerdeyse verimlilik sembolü, yani hayatı doğuran kuvvetlerin sembolü, boğa, at ve tekeyle gösterilmiştir. Biz böylece gerek Mısır, gerekse Mezopotamya gibi uygarlıkların bize kalmış olan rölyef ve resimlerinde bu sembolleri sık sık görüyoruz.

Fakat yarı göçebe ve çiftçi kavimlerde, bu sembollerden hepsinin erkek kaynaklı olduğunu görüyoruz. Henüz Büyük Ana, İştar, Demeter, Venüs ya da Diana gibi kadın vücutlu tanrıların konu olduğu görülmüyor. Yani kadın vücutları henüz efsaneleşmemiştir. Bunların yerine gök gürültüsü, şimşek, ışık, hükmetme ve kuvvet gibi güç kaynağı olan etkenler konu olmaktadır. *Böylece, bu çağlarda kuvveti temsil eden etmenlerin önem kazandığını anlıyoruz.* Bu kuvvet bağımsızdır ve kendi başına bir güçtür. Fakat istenildiği anda bu kuvvet herhangi bir eşyaya, cansız şeylere, taşlara, ağaçlara, evlere verilebilir ve bu yüzden o şey, insan tasavvurunda kutsallık kazanır. *Bir şeyin bünyesine kuvvet atfetme, (Mythique) efsane dünyasının başlıca özelliğidir.* Bu nedenle soyut kuvvet düşüncesinin insan için gerçek olarak addedildiğini anlıyoruz. İşte bu düşünceden doğan kuvvet, sembollerle gösterilmiştir. Bu nedenle, sanatta soyut anlatımın ilk kez nereden geldiği anlaşılıyor. Bu dünya görüşüdür ki, putperest inançların da kaynağıdır. Animisme denilen ve ilkel kavimlerde doğaya ve doğa kuvvetlerine can verme inancı ile Astralmythologie (*yıldızlar mitolojisi*) ortaya çıkmıştır.

Ruhlar ve atalara inanma da tarımla birlikte ortaya çıkmıştır. Atalar ve ruhlar, insanlara felâket ya da mutluluk getirirler. Felâketlere engel olmak için, ruhlar ve ataların adına yaşayan bir insanın adak olarak kurban edilmesi gerekli görülmüştür. Ruhlarla, ataların gazaplarını teskin etmenin ancak bu şekilde mümkün olacağı inancı doğmuştur. Bu adak düşüncesi yanında, gene ruhlar ve atalar adına, büyük taştan yapılar yapılır. İnsan da kulübede oturur. Bu ilk taştan yapıların örneklerini güney ülkelerinde piramitlerde ve kuzey ülkelerinde de dolmenlerde görüyoruz.

Bu ruh ve ataların insan bilincinde yer alması ile *politeizm* denilen çok tanrılı inançların ortaya çıktığını görüyoruz. Çitfçi olan toplumlarca en güçlü tanrı, dişi tanrıdır. Hayvan yetiştiren göçebe toplumlarda ise en güçlü olanı erkek tanrıdır.

Bu açıklama ile mitolojik dünya görüşünün neden majik dünya görüşünün yerine geçtiği daha iyi anlaşılıyor. Neden soyut sanat biçimleri, gerçekçi Buzul Çağı sanatına ait biçimlerin yerini almamıştı? Açıklandığı gibi, efsane yaratan soyut düşünce, buzul çağının gerçekçi görüşü yerine gelmiştir. Kısacası, soyut düşünce, gerçekçi düşüncenin yerini alıyor.

Bundan dolayı sanatta ruhlar, cinler, korkunç ve insanî olmayan şeyler önem kazanıyor. Büyük uygarlıklar adı altında incelediğimiz Mısır, Mezopotamya ve Hitit uygarlığının sanat eserlerinde gördüğümüz soyut biçimler ve sembollerin çıkış kaynaklarını, böylece daha iyi anlamış oluyoruz.

* * *

Önasya sanatı genel olarak sade bir görünüş gösteriyorsa da, tarihi gelişimi o oranda karışıktır. Yakın zamanlara kadar Mezopotamya tarihi hakkında verilen rakamlar, 100 yıl kadar fark göstermekte idiler. Son 10 yıla kadar yazılmış olan kitaplar, hemen ekseriyetle aynı çağlar için ayni tarihleri verdikleri halde, son yıllarda kazılarda bulunan eşyaların radyo-karbon incelemelerinden sonra varılan sonuçlar, gerçeğe daha uygun görülmektedir. Bu sebeple, birçok eski kaynakların hatalı olduğu anlaşılmaktadır. Çağımızın sanat tarihi otoritelerinden biri olarak görülen Herbert Kühn'ün "Der Aufstieg der Menschheit" adlı eserinde verilen tarihleri, genel olarak Mezopotamya için en uygun tarihler olarak aldık. Bunun en esaslı nedenini, gene çağımızın en tanınmış sanat tarihi otoritelerinden biri addedilen Hamann'ın "Geschihte der Kunst" adlı kitabındaki tarihlerin farkından anlıyoruz. En büyük sanat tarihi külliyatlarından biri olan "Propylaen Kunst Geschichte" de verilen tarihlerin eski kaldığı son yapılan araştırmaların ışığında anlaşılmaktadır. Ancak Hamann, kitabında verilen tarihlerin genel olarak tahmini olduğunu belirtmiştir. Bu bakımdan burada alınan tarihler, son araştırmaların ışığında bulunanlardır. Bütün bu esaslı çabalara rağmen elde edilen rakamlar genel olarak gene de kaba taslaktır.

TARİHİ GELİŞİM İÇİNDE MEZOPOTAMYA SANATI

Avcılıktan çobanlığa ve tarıma geçiş, 5. bin ile 4. bin yılları arasında Asya'nın geniş toprakları üzerinde cereyan etmiş olmalıdır (*Herbert Kühn, "Der Aufstieg der Menschheit*, S. 82). Bu kültür değişimi, Akdeniz ile Basra Körfezi arasındaki yörelerde ve İran'da görülüyor. Böylece avcılıktan çobanlığa ve tarıma geçişin yalnız bir yörede olduğunu düşünmek yanlıştır. Bu kültür değişiminin birçok çağları içine aldığı son incelemelerden anlaşılmaktadır.

Mezopotamya'nın genel görünüşünde *en eski olanı Sakçegözü kültürüdür. İ.Ö.* 5.000 *ile* 3.700 *yılları* arasında bu kültürün eserleri doğmuştur. Sakçegözü kültürünün eserlerine Suriye'de de rastlanmıştır. Daha 4.000 ile 3.000 yılları arasında yüksek bir kültürün ölçüsü olarak kabul edilen köyler, kentler ve kent devletlerinin kurulduğunu ve büyük buluşlar arasında sayılan sabanın yapıldığını, şimdiki Arabistan hurmasının ve hattâ üzüm bağlarının yetiştirildiğini yapılan kazılardan anlıyoruz.

İ.Ö. 3.700 *ile* 3.300 *arasında açık özellikleri olan Tell - Halaf kültürünün yer aldığını görüyoruz. Tell - Halaf kültürü erken bir taş-bakır çağıdır.* İ.Ö. 4.000 yıllarında bakır kullanılmış, fakat demir ve bronz görülmemiştir. Ayrıca bu çağdaki kazı eşyalarının üzerinde gamalı haç motifi de vardır.

Mezopotamya'nın bu çağdaki resimlerinde, avcılık kültürünün sembolleri kullanılmıştır. Oysa bu çağın süslemeleri tamamen soyuttur. Bu soyut biçimler arasında çift balta, boynuzlu boğa ve yatan sığırlar gibi motifler izlenebilmektedir. Kadın idoller de kare biçiminde stilize edilmiştir. Bu çağ içinde, tarım kültürünün en eski sembolleri de görülmektedir. Bunlar : Ana tanrıça, kutsal sığır olup bunların yanında ender olarak ilk silindir mühürler vardır. Bu silindir mühürler mülk damgaları, işaretli muskalar ve nazarlıklardır. Bu kültüre Mezopotamya'nın güneyinde hiç rastlanmamıştır.

Tell-Halaf kültürünü El Obeid kültürü izler. (3.300 - 3.100). *Bu çağda bakırdan yapılmış hayvan heykelleri* yanında, tarımın o sıralarda yapılmakta olduğunu iyice açıklayan kilden yapılmış orak, taştan balta, gene taştan yapılmış aletler, bakırdan iğneler ve düz baltalar görülmektedir. *Bu çalışmalar sırasında, toprak tanrısının sık sık yılan biçiminde sembolleştirildiğini görüyoruz. El Obeid kültürü içinde en ilgi çeken*

R. 187 : Kıral Naram-Sin'in zafer anı taşı. Susa, (İ.Ö. 2250). Paris, Louvre. Asurlar olsun, Akad'lar olsun, ya da Sümerler olsun, Mısırlılarda olduğu gibi bir mezar resmi ve heykeline gitmemişlerdir.

R. 188 : Bu baş heykeli, muhtemel olarak Sargon (2350) ya-da Naramsin (2233)'dir. Gözler bu heykelde de camdan yapılmıştır. Bu âdetin Mısırdan geldiği kabul ediliyor. Ninive'de bulunmuş bu baş heykelinin yüzünde bir kıral ya da din adamının inançlı tavrı var.

R. 189 : Kral Gudea'nın başı. Diyorit taşından. Lagaş'ta (Tello) bulunmuştur. (İ. Ö. 2000 yılları) Paris Louvre Müzesi.

yeni buluş, kapların turnike denilen dönen çömlekçi tezgâhlarında imal edilmesidir. Turnikede yapılan bu kapların biçim güzelliği ilgi çekmektedir. Bu çağın kültürel, politik ve dinî görüşleri üzerinde yeteri kadar bilgi mevcut değildir.

El Obeid kütürünü Uruk kültürü izler (3100-2900). Bu ad, kazı yeri olan Uruk'a atfen verilmiştir. Bugün buraya Varka denilmektedir. Yeri Mezopotamya'nın güneyindedir. Ur'a yakındır. Bu çağda evler, henüz güneşte kurutulmuş tuğlalar ile inşa ediliyordu. Evlerin döşemesi ise, balçık çamurunun yerlere yayılarak dövülmesi ve kurutulması ile sertleştirilerek yapılıyordu. Damlar, hasır ve kamıştandı. *Bu çağda toprak kapların pişirilmesi için, ayarlanabilen fırınlar imal edilmişti.*

Mezopotamya'nın yüksek kültürü, kent, ve yazının icadı ile ticaretin başladığı *Cemdet-Nasr çağıdır* (2900-2600). Yazılı levhalar ve turnikede imal edilerek pişirilmiş kaplar, hep bu çağın eserleri arasında görülür. Turnike'nin Avrupa'da Laténe kültürü (İ.Ö. 400-50) çağında görüldüğü dikkate alınırsa, hemen anlaşılır ki Asya, kültür bakımından ne kadar önce uygarlık yoluna girmiştir. *Cemdet-Nasr kültürünün en ilgi çekici özelliği, renkli keramiğin ilk olarak bu zamanda yapılmasıdır.* Madenlerden, altın, gümüş ve bakırdan döğme işleri de yapılmıştır. Çinko ve nikel bu çağda henüz görülmemektedir. Ticaret geliştiği gibi, ticarî kayıtların yapıldığı da yazılı levhalardan anlaşılmaktadır. İbadet, kurban adamakla yapılıyordu.

Mesilim Çağı (2600-2500 İ. Ö.)

Krallık ilk olarak 2600 *ile* 2350 *arasında görülüyor.* I. Sülâle Ur'da (2500-2400) yaşamıştır. Kralların listesi çivi yazısı ile yazılmış levhalarda okunmuştur. Sümer kültürü ilk olarak bu tarihlerde görülüyor. *Cemdet-Nasr kültüründe bütün sanat, doğanın ölümü ve dirilişi üzerine kurulmuştur.* Bu birbirine zıt iki kavram, ayrı ayrı sembollerle anlatılmıştır. Dinin esas figürü, *Ana Tanrıça İnnin* ile onun *kocası Tammuz*'dur. Bunların yanında sayısız denecek kadar çok *evren tanrıları* vardır. Mezopotamyalıya göre insan, büyük bir tanrının hizmetindedir. Ve bu tanrı, hayatı ve verimliliği temin eden evren tanrısıdır.

R. 190 : Yeni Sümer çağı erkek başı. Taş. (İ.Ö. 2000). Bazı kişisel özellikler gözlemlenmiş olmakla birlikte kaşların kılçık gibi biçimlendirilişi, inşacı-dekoratif bir üslûbun olduğunu gösteriyor.

Mezopotamya sanatı, Önasya sanatları içinde, yer alır. Bu bölgede çeşitli halklar yerleşmiş, birbirleriyle kültür ilişkilerinde bulunmuşlar, savaşmışlardır. Geniş zaman mesafeleri içinde, kültür önderliği birinden diğerine geçmiştir. Bu halklar içinde Sami ırkından olmayanlar Kassitler, Hurrî'ler, Mitanni'ler ve Sümer'lerdir. Bu kavimlerin nereden geldikleri de belli değildir. *Mezopotamya'nın ilk sanat hareketi,* muhtemel olarak *İ.Ö. 4000 yıllarında bir keramik özelliğinde açık olarak görülür.* Keramik kaplarda *geometrik motiflere olan derin sevgi açıkça belirir.* Bu çağın kaplarında değindiğimiz *geometrik süsleme yanında, hayvan ve bitkilerin geometrik bir biçimle modle edilerek kap yüzeyinde düzenlendiğini görüyoruz. Bu kaplar ayrıca renkli olarak yapılmış ve bu renkli keramiklere "Tell-Halaf kültürü renkli keramiği"* denmiştir. Yani bu keramikler bu adla sınıflandırılmıştır. Bu çeşit dekorasyonlu keramik, Samarra'da en olgun seviyesini bulur. Bitki motiflerinin stilize edilerek gayet açık ve kat'î formlar halinde, yüzey doldurucu bir karakterde, bilhassa dokuma motiflerinde görülmektedir. Samarra'daki motifler, buna karşılık, uzunluğuna, ip ya da band biçimindeki süslemelerdir. Bu çağın Susa'daki keramik motifleri de geometriktir.

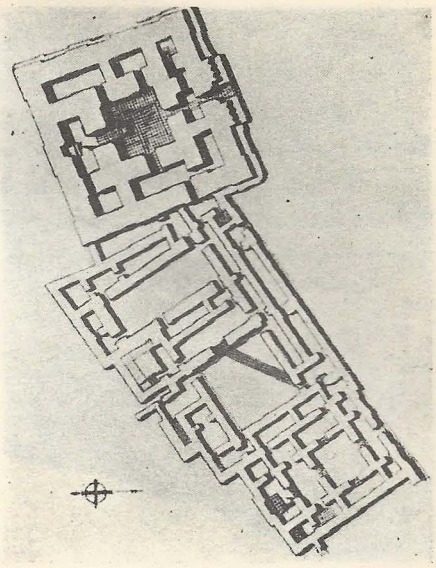
Cemdet - Nasr Kültüründe Heykel

Uruk ve Cemdet-Nasr kültüründe figüral öğeler ilgiyi çekmektedir. Bu, figüral öğelerle yüzeyi kesif biçimde dolduran bir heykel sanatıdır.

Stil bakımından gerek Uruk, gerekse Cemdet-Nasr arasında belirli bazı değişmeler varsa da, bunlar gene tek bir anlayışın sınırları içinde kalmaktadır. *Bu çağda yalnız keramik sanatı çalışmaları, tek alan olarak görülmez. Bunların yanında taş heykel çalışmaları da kendini gösterir.* Heykel çalışmalarında vücut formları yer alır ve çalışma alanı da silindir mühürlerdir. Ayrıca bu çalışmalar yanında bir de taştan kaplar vardır. Ancak bu çalışmaların yapıldığı sıralarda Mezopotamya'nın Mısır ile yakın ilişki kurduğunu görüyoruz. Bu taştan kaplar üzerinde, figürler, rölyefler ve resimler yer almaktadır. Bu kaplar üzerindeki figürlerin, Mısır'ın resimleri ile akraba olduğuna Hamann'ın "Geschicte der Kunst, Altertum" adlı kitabında S: 316'da değinilmiştir. Seramik ve taş kapların yanında gayet güzel parlatılmış ve düzeltilmiş madenî kaplar görüyoruz ki, bunların da biçimi bu çağdaki Mısır keramik kaplarına benzemektedir. Biçimleri karınlı ve gergin cidarlı bir görünüştedir. Uruk'da bulunan Cemdet-Nasr kültürü içinde önem kazanan öğelerden birisi de insan ve hayvandır. Bu insan ve hayvan biçimleri, süs gibi geometrik anlamda değil, tamamen tasviri anlamdadır. Yani tamamen doğa görünüşüne göre yapılmışlardır. Oranları da doğa ölçülerindedir. Figürler bir kitle bütünlüğü gösterdiklerinden arkaik bir karakter arzederler. Bu çalışmalar daha önce gördüğümüz ve yüzey üzerine yapılmış süs (*ornement*)lere nazaran şaşırtıcıdır, ve tam bir plâstik heykel anlamındadır. Vücut hareketleri doğaldır ve hareketler doğru olarak verilmiştir. Bu çalışmalar için en iyi örnekler silindir mühürlerdir. Mühürlerin yüzeyinde vücutlar, yuvarlak bir çıkıntı ile dışarı doğru taşmışlardır.

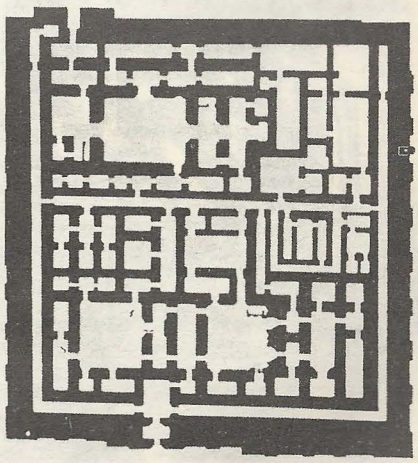
Bu mühürlerde daha çok giyinik erkek ve belden üstü çıplak olan figürler vardır. *Elbiseli figürlerde vücutların biçimleri, elbiselerin altından belli olmaktadır. Aynen Yunan heykellerinde olduğu gibi.* Bu doğal figürleri biz, taş kapların üzerinde de görüyoruz. Bunlardan biri, Uruk'ta bulunan bir taş kap üzerine yapılmış aslan figürleridir. Ve figürler kabın yüzeyinden bir hayli dışarı taşmış durumdadırlar. Yani rölyef durumundan farklı bir anlatım ve uygulama göze çarpar. Kapları bu aslan motifleri ile süsleme, bunların süs öğeleri olmasından değil, kentlerin kapılarını koruyan ve gelen tehlikeyi önleyen aslanların bir kuvvet ifadesi olarak kabul edildiği içindir. Aslanların koruyucu kuvveti temsil etmesi bu çağda önem kazanıyor. Bu anlayışta olan ve üzerinde boğa ve insan figürü bulunan taştan yapılmış vazolar da bulunmuştur. Figürler kabın karnına yüksek kabartma biçiminde işlenmiştir. Kapların üzerindeki aslan, boğa ve insanlar yanında, mühürlerde de keçi, koyun ve ev hayvanları önemli bir yer tutarlar. Mühürlerde aslan da ara sıra yer alır. *Mühürlerde aslan avı, avlanan aslan, mızrakla vurulmuş aslan, vahşi hayvan sürüleri, yaban keçileri, yaban domuzları, antiloplar görünürler. Elleri arkadan bağlı, sırt üstü yatırılmış esirlerin, muzaffer kumandanın önünde perişan şekilde gösterildiği konuların da ayrıca önemli bir yeri vardır. Bu konular, genellikle simetrik olarak anıtsal bir anlatım içinde değerlendirilmişlerdir.*

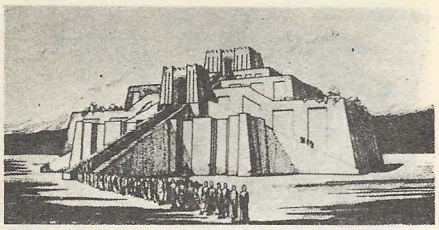
Boyutları küçük fakat anlatımı anıtsal olan bu rölyef mühürlerin yanında büyük heykellerin bulunup bulunmadığı bir konu olmuştu. Ancak Uruk'ta Cemdet-Nasr çağına ait bir baş, böyle büyük ölçüde çalışmaların da olduğunu açıklamıştır. Bu baş heykelinde mükemmel bir teknik ile kendine hâkim bir insanın ifadesi vardır. Bu baş heykeline ait gözlerin Mısır'daki "Kâtip" heykelinin gözleri gibi, camdan yapılarak göz çukuruna yerleştirildiği sanılıyor. Başın gövdesi de ayakta bir figür olarak tasavvur edilmektedir. Kaşlar, alına gayet derin olarak oyulmuştur. Yüzün bütünü inşaidir ve yüzde herhangi bir belirli iç hayat ifadesi yoktur.



R. 191 : Eşunnak (Tell Asmar). Kıral Şu-Sin'in saray ve tapınağı. İ.Ö. 2000.

R. 192 : Ur'da Ningal Mabedi. Ur III-Çağı. (İ.Ö. 2000).





R. 193 : Ur'da Urnanum Zikkurat'ı'nın bir rökonstrüksiyonu.

R. 194 : Güneş Tanrısı Samaş'ın önünde dua eden Hamurabi. Kanunlarının üzerinde yazılı olduğu dikilitaşın üzerin- deki rölyef. Susa'da bulunmuştur. İ.Ö. 1700 yılları.

Bu, Yunan sanatının ilk arkaik karakterini vermektedir. Saçların tuvalet biçiminden, biz bu figürün önemli bir kişiye ait olduğunu anlıyoruz. Bu arkaik biçimlendirme daha bu çağda en olgun anlatımını bulur.

Cemdet-Nasr Çağında Mimarî

Cemdet-Nasr çağına ait mimarinin de, yukarıda gördüğümüz baş heykeli gibi olgun mükemmelliğe vardığını görüyoruz. Bunlar tapınak yapılarıdır. Uruk'ta Gaura tepesinde mimari bütünlüğü olan bir yapı bulunmuştur. Bu yapı. bir esas salon ile yan odalardan ibarettir Temel plânlarından anlaşıldığı gibi bina matematik bir kat'iyettedir. Parçaların birbirine bağlanışı ve iç mekân formları da bir amaca göre biçimlendirilmiştir. Buradan Mezopotamya mimarisinin oldukça deneyler yaptığını ve bu plana ulaştığını anlıyoruz. Ortadaki uzunluğuna olan salondan, bu tapınağın ufki bir ayin sistemine uygun olarak yapıldığı anlaşılmaktadır. Esasen mühürler üzerindeki ayin resimlerinden ufki bir dini merasim düzeni olduğunu anlıyoruz. Mimari bütünlük ve anıtsal anlayış bakımından çağın en ilgi çekici eseri, gene Tepe Gaura'daki bir başka tapınakta görülür. Tapınağa giriş kapısı, binanın iki yanındaki çıkıntı arasına sıkıştırılmıştır. Giriş büyük bir salona açılıyor. Salonun ortasında mihrap olacak bir yer vardır. Orta salondan yanlardaki uzun salonlara giriş kapıları bulunuyor. Binanın tümünde oldukça simetrik bir inşa görülüyor. Ancak plâna dikkatla bakılacak olursa, bu binanın simetrik olmadığı anlaşılır. Yanlardaki uzun salonların, ortadaki esas salona göre daha yüksek oldukları sanılmaktadır. Çünkü Babil'daki kent kapılarının da ayni biçimde oldukları biliniyor.

Uruk-Cemdet-Nasr kültürünün araştırılmasında birçok tabakalar çıkarılmıştır. Bu kültürün eserleri arasında iki halk tabakasının eserleri bulunduğu anlaşılmaktadır. Bunlardan biri halka hükmeden tabaka, diğeri ise aşağı tabaka ya da yerli halk tabakasıdır. Sonradan buraya gelip de hakim olan halkın, esas yerlileri buradan çıkarmadıkları anlaşılıyor. Yerli halkın yaptıkları ile hükmeden halkın eserleri birbirinden tamamen farklıdır. Yerli halkın eserleri, mozaik gibi bir teknikle ve geometrik anlayıştaki süslemelerdir. Bu halkın eserleri Cemdet - Nasr zamanına değil, ondan önceki El - Obeid kültürüne aittir. Bugün Berlin'de bulunan mozaik bir duvar, bu ilk yerli halkın eserleri arasındadır. Böylece Uruk ve Cemdet-Nasr çağları incelendiğinde iki anlayışta eserler görülür. Bunlardan biri, yukarda açıkladığımız geometrik anlamda bir *süsleme-dekorasyon anlayışıdır. Diğeri ise tasviri rölyef ve heykel sanatıdır.* Yani biri soyut-dekoratif anlamda bir sanat, diğeri ise doğa gözleminden yararlanılarak yapılmış olan heykel ve rölyef sanatıdır. Mimaride de ufki bir ayinin icaplarına uygun bir uzun salon vardır.

Soyut-geometrik süsleme sanatının, bu ilk yerli halkın sanatı olduğu anlaşılmıştır. Tasvirî ve canlı, doğal ifadeli sanatın ise, sonradan gelip yerlilere hükmeden halk olduğu anlaşılmıştır. Bu sonuca götüren nedenler açıktır. Geometrik-soyut sanatın toprağa yerleşmiş halkın sanatı olduğuna değinmiştik. Oysa üretici olmadan önce doğaya bağlı olma dünya görüşüne sahip olan savaşçı kavim, henüz o Taş Çağı'nın avcı kültürüne sahip kavimler gibi hayvan vücutlarını çizen ve bunları doğadan aldığı izlenimlerine uygun olarak anlatan bir dünya görüşüne sahip. Bu noktadan hareket eden inceleyiciler, bu hakim sınıfın, göçebe avcı kültüründe iken buraları idareleri altına aldıklarını anlamışlardır.

Ancak Uruk-Cemdet-Nasr kültürünün sonuna doğru, birden geometrik-soyut anlatım yeniden çoğalıyor ve birinci plâna geçiyor. Buradan da eski

yerli halkın yeniden kendi yönetimlerini ellerine geçirdikleri sonucu çıkarılmaktadır. *İşte bu değişme sırasında biz tarihte ilk kez olarak yazının bulunduğunu görüyoruz.* Böylece bu çağda Mezopotamya, dünyada ilk kez yazıyı Mısır'dan da önce icat etmiş oluyor. Bu, dünya ve insanlık tarihinde önemli bir olaydır. Ve bu çağdan kalan yazılardan, yeni idarenin sahiplerinin Sümerler olduğu çıkarılıyor. Ya da bu devredeki dil unsurlarından bunların Sümerlerle akraba oldukları kanısı kuvvetleniyor.

Eski Sümer Çağı (İ.Ö. 2600-2500)

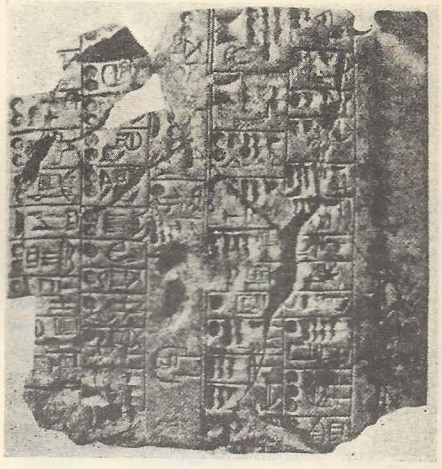
Bu çağa *Mesilim çağı* da denir ve Cemdet-Nasr ile Akad kültürü arasındaki zamanı kapsar. Bu çağda, Cemdet Nasr kültürüne ait geleneklerin yavaş yavaş kalkmağa başladığı görülür. Bundan önce, Cemdet Nasr'da savaşçı görüşte olan bir idarenin kültürü ilgimizi çekmişti. Oysa Mesilim kültürünün izlendiği bu devirde çiftlik hayatı görülüyor. Buna göre Cemdet Nasr kültürü, daha çok avcı ve savaşçı bir kültürdür. Cemdet-Nasr ile Mesilim arasındaki bu kültür ayrılığını, dağlı bir halkın bu bölgeye göçü ile ilgili gören sanat tarihçileri vardır. İlk saray yapılarının bu kültür çağında yapıldığı üzerinde tereddüt vardır. Ancak tapınak ile saray yapıları arasındaki ayrılığın bu çağ insanlarınca düşünüldüğü anlaşılıyor.

Ur'daki ilk sülâle aşağı yukarı İ.Ö. 2500 ile 2400 arasında görülüyor. Ve bu ilk sülâle zamanında ülkenin merkezi güneye Ur'a naklediliyor. Mesilim çağında, dini görüşe dayanan devlet yönetiminin zayıflaması dikkati çekiyor. Rahipler sınıfının bağımsız hareketi, tapınak ile saray arasındaki ayrılığı gösteriyor. İlk tarihi yazılar, büyük ölçüde Lagaş'ın rahip krallarından kalmıştır. *Cemdet Nasr kültüründe genellikle heykel alanındaki eserler, küçük işler idi.* Ancak bu kültür içinde bir baş heykelinin küçük el sanatlarında çok tekrar edildiği görülüyor. Bu eserdeki anıtsal anlatım, küçük el sanatlarındaki kopyalarında da aynen görülmektedir. Bu *plâstik ifade, Cemdet-Nasr kültürünün başlıca özelliğidir.* Bundan sonra dikkatimizi çeken ve Akad Çağına kadar devam eden bir kültür hamlesi görüyoruz. Cemdet-Nasr kültürünün Önasya sanatına kattığı bütün motiflerin bu çağdan sonra da devam ettiğini görüyoruz. Bu motifler dinî, kahramanlık ve devlet görüşünü açıklayan konuları içine alıyor. Örneğin *mühürlerde kahraman, kuvvetli adam, hayvan-insan ve vahşi hayvan motifleri, boğa, aslan, efsanevi hayvanlar, çağın üslûp anlayışı içinde yerlerini alıyorlar.* Kuvvetli insan motifi, zora gelince hayvanı bacaklarından yakalıyor ve ona hakim oluyor. *Bu motifin en güzel örneği "Tanrı Ningirsu"nun elinde topuzu ve ağlı-kartallı sancak"*ı ile görüldüğü kabartmadır. Bunun yanında *"Ur Sancağı"* vardır. Bu ikinci örnekte, yürüyüş halinde askerler, esirlerin getirilişi ve sayılması, malların yağma edilmesi, savaş meydanında ölülerin galipler tarafından parça parça edilmesi, ya da kartallar tarafından parçalanışı görülmektedir. (Bkz. R. 193, 200, 201)

Bu çağın eserlerinde kahraman motifleri, yarısı insan, yarısı hayvan figürleri yanında vahşi hayvanlar, boğalar, yırtıcı kuşlar ve bilhassa aslanlar yer alırlar. Aslanların üzerine atladığı ve parçaladığı antiloplar konusu, önceleri Cemdet-Nasr kültüründe de görülmüştü. Ancak, bu çağın eserlerinde de önemli konu olmakta devam eder. Bu konular yanında, Eski Sümer Çağı denilen bu zamanda *İmdugud adlı aslan başlı kuş, esas motif olmakta devam eder. Bu motif de Cemdet-Nasr çağının esas motifi idi.* Bu motiflerin işleniş durumundan bu çağda bazı hayvanların kutsallaştırıldıklarını anlıyoruz.

Lagaş'lı Entemena'nın vazosu ile El-Obed'de bulunan bakır rölyef

R. 193 : Tanrı Ningirsu bir elinde topuzu ve diğer elinde kartal kanatlı alâmeti olan ağı ile. Ağın içinde esirler görülmektedir. Kral Eannatum'un Zafer taşı (tello) dan. I. Ur-çağı (İ.Ö. 2500 yılları).



R. 194 : Cemdet-Nasr Çağından bir tablet.

R. 195 : Mesilim Çağı. (İ.Ö. 4-5 bin. Telo'da bulunmuştur.

R. 196 : II. Asurnasirpal'in sarayındaki bir kabartmadan koruyucu melek başı. Kalas (Nemrud)ta bulunmuştur.

R. 197 : Bir Asur Karargâhı, Ninive'de (Kuyuncuk) Asurnasirpal zamanı. İ.Ö. 668-628. Berlin Devlet Müzesi.
Resmin üst kenarı boyunca kale surları görülüyor. Ortada içi de gösterilmiş bir çadır var. Çadırda bulunan kumandana bir asker su veriyor. Bir diğer asker ise kumandanın yatağını hazırlıyor. Bu bir kale kuşatılmasını gösteren rölyef detayıdır. Koyunlar, develer ve sağda bir adam derisi yüzülmüş koyunu parçalara ayırıyor. Surlarla çadır arasında da bir deve güreşi yer almış. Mekân ile, figürlerin tek tek ifadesi ve yandan gösterilişi arkaik rölyef özellikleridir.

bu çağın en iyi eserlerindendir. Entemena'nın gümüş vazosu üzerinde yukarıda bahsettiğimiz aslan başlı kuş motifi yer almaktadır. Bu esas motif, birbirlerine arkalarını vermiş simetrik iki aslanın üst ortasında görülür. Motif tam cepheden gösterilmiştir. Aslan başlı bu kuş, iki ayağıyla simetrik olarak duran iki aslanı sırtlarından tutar. Arslanlar da ağızlarıyla iki dağ keçisini boğazlamış olarak gösterilmiştir. Vazo üzerindeki bu biçimlendirme tamamen çizgiye dayanan bir anlatımdır. *Bu çağın önemli* olan *tarzı, Cemdet Nasr'ın formlu üslûbuna karşılık tamamen çizgiye dayandığından ayrılır* (Bkz. R. 203).

El Obed'de bulunan diğer bir örnekte, yani bakır rölyefde, Aslan başlı İmdugud, iki yanında yer alan simetrik iki geyiği kuyruklarından yakalamıştır. Aslan başlı kuş ile iki geyiğin başı rölyefin çerçevesinden dışarı taşmıştır. Buradaki plastik anlatım ise, Cemdet Nasr üslûbunda bir anlatımdır. Kuşun, geyiklerin kuyruklarından tutan ayakları da bir insan eli biçimindedir. *Burada üzerinde durulacak nokta, Mesilim çağı denilen bu zamanda, dünya görüşü değiştiği halde ayni motifin yerini korumasıdır.*

Cemdet-Nasr'ın anlatım değerleri ile Mesilim çağının anlatımda değer verdiği özellikleri belirtmek, iki dünya görüşündeki farkı da ortaya koyacaktır.

Cemdet-Nasr kültüründe, vücut formlarına uygun biçimler çıkıntı bakımından yuvarlak formlar halindedir. Rölyeflerde bile vücut çıkıntılarının zeminden bir hayli serbest kaldığını görüyoruz. Bu anlatım kapkacak üzerindeki rölyeflerde de vardır. *Vücutların çıkıntılı form olarak şekillendirilmesi, Cemdet Nasr'dan sonra Mesilim çağında* görülmez. Mesilim çağında vücut formlarının yüzeyde bir çizgi ile gösterildiğini ve form endişesinden vazgeçildiğini görüyoruz. Bu anlayış farkı, iki çağı birbirinden ayırmaktadır. Mesilim çağında vücutlar, yavaş yavaş tahta gibi köşeli bir sertlik ve sathî, yüzeysel bir anlatım içinde gösterilmektedir. Böylece Cemdet Nasr'ın hacim endişesi, bu kültür anlayışında dekoratif bir süslemeye yerini bırakıyor. Mesilim kültüründe, rölyef içindeki figürler, silindirle ezilmiş bir biçimindedirler.

Ayrıca adalelerin ve mafsalların bağlantıları ve biçimleri genel olarak bir bütün içinde kaybolmağa başlamıştır. Oysa bundan önceki Cemdet Nasr kültüründe vücut adeleleri ve eklemleri açık bir vücut anlatımı içindedir ve herşey belirli doğal formlara sahiptir. İşte Mesilim'de, bu doğal formların açıklığı kaybolmuştur. Esasen dekoratif üslûba önem veren bütün çağlarda vazıh anlatım, yüklü süsleme endişesi ile barizliğini kaybetmiştir. Bu bakımdan Mezopotamya kültüründe bu iki üslûp, gelişen eser anlayışının bir devamı olarak görülür.

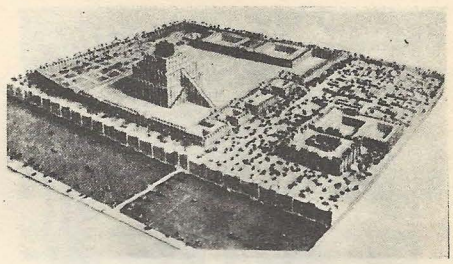
Böylece Cemdet-Nasr çağının taş vazolarındaki çıkıntılı ve hareketli heykel anlayışından silüet anlayışındaki desenlere dönülüyor. Ve Uruk çağının mimarisi içinde bir renkli halı gibi olan motiflerine ulaşılıyor. Bu suretle biz, geometrik-dekoratif figürlerin içinde yer alan bir şeridin, tavana kadar uzadığını görüyoruz. İnsan ve hayvanların, dekoratif motifler haline geldiği duvar yüzeyi üstünde, yazı desenlerinin de değerlendirildiği görülüyor. *Rölyef figürlerin çehrelerinde burun ve alın, bir çizgi ile geometrik üçgen halinde ifade edilmiştir.* Bu anlatım şeklinin, tarihten önceki zamanların tasvirine benzediğini görüyoruz. Buradan da anlaşıldığı gibi, klasik anlamda bir heykele doğru gelişen Cemdet Nasr çağından, tekrar saf bir arkaizme gidiliyor. Cemdet Nasr çağının ifadeli vücut formlarının Mesilim çağında silindir gibi bir vücuda döndüğünü, vücuda silindir bir mantonun sarıldığını ve şişkin göğüs adalelerinin de düz bir sandık gibi gösterildiğini görüyoruz. Baş da yuvarlak bir küre olarak, sandık biçimindeki şeklin üzerine yerleştiriliyor. (Bkz. R. 227)

Giriş bölümündeki açıklamada arkaizmi bir klasik, klasik'i bir maniyerizm ve bunu da bir barok anlayışın izlediğini söylemiştik. Ancak Cemdet-Nasr çağının klasik'e yaklaşan anlamdaki vücut ifadesinden sonra, Mesilim çağının tekrar arkaizme dönüşü, ancak bu bölgeye yeni bir halkın gelmesiyle açıklanıyor. Bunu açıklayan çok çeşitli kalıntılar vardır. Bunun bir diğer açık örneğini de Mısır sanatını okurken gördük. 18. Sülâle zamanında Ehnaton'un ortaya çıkardığı Aton dini ile, yeni bir sanat anlayışının, Mısır sanatını değiştirdiğini ve 18. Sülâle zamanındaki ince, kadınca zerafete tezat teşkil ettiğine değinmiştik. Aton dininin hüküm sürdüğü sıralarda yapılan sanat eserleri, kaba bir anlatım içinde idi. Böylece Aton dinini ortaya çıkaranların yabancı bir halk olduğu da açıkça ortaya çıkıyordu. Buradan da Mezopotamya'da Mesilim çağı insanlarının, Cemdet-Nasr zamanının insanları olmadığı anlaşılmış oluyor.

Mesilim çağında sakal, ufkî ve sert bir anlatım içinde gösteriliyor. *Gözlerin patlak ifadesi, saydam camlardan yapıldıkları için daha etkili oluyor. Gözlerin bu ifadesi, ayrıca renkli kaşlarla daha da kuvvetlendirilmişti. Bu çağın figürlerinde geniş, ağır ve küt formlar tercih edilmiş olup bilhassa oturan figürlerde, alt kısımlar bir kaide gibi blok biçiminde yontulmuştur.* Ayrıca, eski kapkacak keramiğindeki süsleme anlayışı, yeniden canlanır gibidir. Bu arada, bir önceki çağın temsilî heykel anlayışının yeniden benimsendiği görülür. Eski devirlerin ifadeli, dinamik sancak tasvirlerini gördüğümüz mühürleri, bu Mesilim çağına etki yapmış olmalı. Ters-simetrik ikili hayvan kompozisyonu ile kenarları süslemeli mühürler vardır. Uruk çağının başlangıcındaki gibi birbirlerine dolanmış efsane hayvanları ilgimizi çeker. Bu eski motifler yanında yeni motifler de görülür. Ancak dekoratif-simetri özelliği, bu çağda benimsenip değerlendirilmiş bir kompozisyon anlayışıdır. Ayrıca, yeni özellikler incelenince bunların, üslûp bakımından olduğu kadar, konu bakımından da değişik olduğu görülür. İnsan insana ya da hayvan hayvana olan savaş sahneleri bir süsleme haline getiriliyor ve en vahşi, hareketli figürler, sakin bir görünüşe sokuluyor. Efsanevî hayvanlar bile artık bir çeşit insanlaştırma işlemine tabidir. Bu zamanın resimlerinde, hayvanlar bile insan hareketleri ile iş yapmaktadırlar. Cemdet-Nasr'ın savaşçı figürleri de tamamen değişmiş olarak ortaya çıkmaktadır. Cemdet-Nasr çağında askerler ve esirler birbirleriyle teke tek döğüşürler. Örneğin Cemdet-Nasr'ın "*Esirlerin Götürülüşü*" ya da "Gebel-el Arak Bıçağı"nda bu açıkça görülür. Üstelik esirlerde anlatım hep ikilidir. Mesilim çağında ise insanlar kitle halinde gösterilirler. Başlarındaki kumandan bile hareketli bir insan olarak gösterilmemiştir. Resimde silâh, miğfer ve kalkan önemli bir şekilde belirtilmiştir. Figür yalnız üniformalıdır. İnsanlar kitle halinde ve bir duvar yüzeyi gibi gösterilmiştir. Ayrıca öldürülen düşman cesetleri askerlerin ayakları altında çiğnenmektedir.

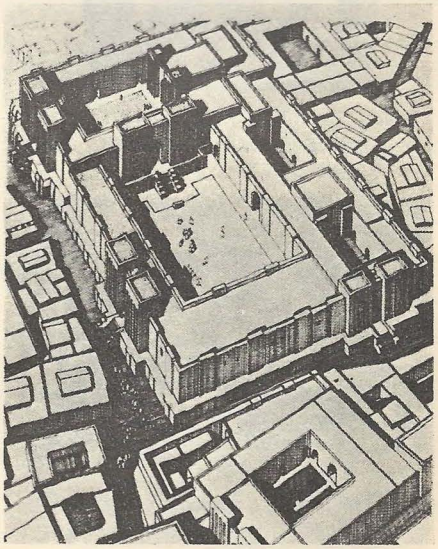
"Ur Sancağı" adlı eserde, yayaların altına çizilen bir band içinde, savaşçılar arabada gösterilmiştir. Dört at ya da eşek tarafından çekilen dört tekerlekli arabalarda, kendileri için yüksek bir yer yapılmış olan sürücüler ve onların arkasında da oklu savaşçılar görülür. Bu sancak üzerinde görülen yaya halk, hayvan postundan ağır bir manto giymiştir. Bunlar savaşa alışkın savaşçı bir halktan çok, savunma için örgütlenmiş topluluklardır. Görülen araba da yeni bir buluşu göstermektedir. Sancağın arka tarafında boğa, sığır, çuvallar ve sırtlarında ağır yükler taşıyan adamlar vardır (Bk. R. 200, 201).

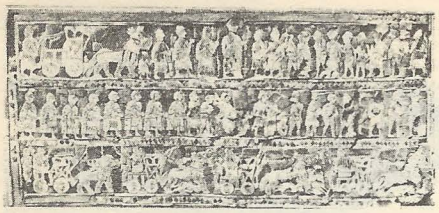
Lagaş'ta bulunan bir rölyefte kral Urnanşe, karısı ve çocuklarıyla birlikte resmedilmişlerdir. Rölyefte bir tapınağın kurucusu olarak kral,



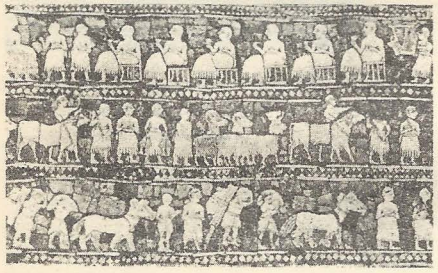
R. 198 : Babil'de Marduk Mabedinin maketi. II. Nabukadnezar tarafından inşa ettirilmiştir. İ.Ö. 570 yılları.

R. 199 : Bir Asur kentinin bir bölümünü gösterir rekonstrüksiyon. Asur evi daima bir avlu çevresinde toplanan odalar bütününden oluşmakta idi.





R- 200 : Ur'da bulunmuş mozayik sancaklardan biri İ.Ö. 2685 (?)–2645 (?). Yükseklik 23,5 cm. Ağaç üzerine, taş kakma işi. Mesilim Çağı.



R. 201 : Ur'da bulunmuş bir diğer sancak. Mesilim Çağı.

R. 202 : Ur I de kral mezarında yapılan bir gömme töreninin rokonstrüksiyonu.

başı üstünde bir sepetle toprak taşımaktadır. Rölyefin alt tarafında gene kralın elinde bir bardak vardır. Kralın arkasında da bir uşak emzikli bir güğüm tutmaktadır. Bunların dışında, rölyeflerde birbirlerini kucaklayan çiftlere de rastlıyoruz. Ayrıca örgütlenmiş, toprağa yerleşmiş, patriyarkal ilişkiler üzerine kurulmuş gelişkin bir kültürü göstermektedir. Bu kültürde çiftlik düzenini gösteren rölyeflerde görüyoruz. İneklerin sağıldığını, sütlerin nakledilmek üzere büyük kaplara konulduğunu ve arabalara yüklendiğini bu rölyeflerde gözlemliyoruz. Bu kültüre ait rölyefler, daha önceki El-Obed kültüründe de vardır. İneklerin boyunlarında çanlar bile El-Obed kültüründe yer alır (R. 201).

Uruk'ta bulunan alabaster taşından vazo üzerinde, geometrik olarak biçimlendirilmiş bir anlatım vardır. Uruk kültürünü izleyen Cemdet Nasr devri içinde kuvvetli bir doğa heykeli yer alıyor. Cemdet-Nasr'ı izleyen Mesilim çağında da yeniden geometrik anlatım dikkati çekiyor. Uruk kültüründe görülen geometrik resmedişi, Cemdet-Nasr'dan sonra yeniden görüyoruz. Cemdet Nasr'ı izleyen Mesilim çağında ise, yeniden Uruk geometrizmine benzeyen bir sanat anlayışı ilgiyi çekiyor. Buradan da arkeologlar, Uruk'un yerli halkına hükmeden Cemdet-Nasr insanlarının halk tarafından ülkeden atıldıklarını çıkarıyor. Ancak bu kat'i olarak bilinmiyor. Bilinen, Mesilim kültürü insanlarının Sümerler olduğudur. Ve bu halkın Cemdet-Nasr ya da Uruk çağından önce Mezopotamya'da bulunduğuna dair en ufak bir belge bugüne kadar bulunmamıştır. Her ne kadar Cemdet-Nasr çağında, egemen sınıf sanatın konusunu ve ruhunu saptıyor idiyse de, bu heykelleri taş üzerine işleyen kimseler kölelerdi. Yani yerli halk idi. Cemdet-Nasr çağında mükemmel bir heykel tekniği de görülür. Ve heykel yukarda açıkladığımız gibi mükemmel üç boyutlu bir heykel anlamındadır. Oysa bunların yerli köleler tarafından yapıldığı düşünülürse, Uruk'ta bulunan Alabaster Vazo'da olduğu gibi alçak bir rölyef anlayışında olması gerekmez miydi? Ne var ki, Cemdet Nasr'ın sanatındaki heykel anlayışı bunun tümüyle tersinedir. Ayrıca Mesilim çağında da rölyefin incelmediği, tersine kabalaştığı görülür. Ve formlar da kabalaşır. Öyle ki, biz bu eserlerde geçmişten bir iz göremeyiz. Görünen, bu eserlerin geçmişle bir ilişiği olmadığıdır. Mesilim çağı insanlarının, primitif ve geometrik formlar içinde düşünen ve bu halleri ile gelişmiş bir kültür içine girdikleri anlaşılır. İşte, bu insanlar, yüksek bir kültür içinde bulunan yerli halka kendilerini uyduruyorlar. Ve ilk durumlarındaki geometrik-primitif anlayıştan, yavaş yavaş daha olgun bir sanata doğru gidiyorlar.

Mesilim çağının ilk, kaba ve derinliği olmayan figürlü heykel üslubu, Kiş'li Mesilim kralının adına göre isimlendirilmiştir. İlk bakışta bu figürlerde bir Cemdet-Nasr örneği görülür. Öyle ki, Cemdet-Nasr kaplarındaki yüksek rölyefin çıkıntılı ifadesi içinde, boğa yerine aslan biçimlendirilmiştir. Ne var ki bu çıkıntıların yüzeyler halinde olduğu da dikkat edilince anlaşılır. Yüzler cepheden ve maske gibidir. Görülüyor ki, bu çağın biçimlendirmesi dekoratiftir (Bkz, R. 200, 201).

Bu çağ heykellerinin yüz ve vücutlarında geometrik bir düzen vardır. Dikdörtgen sakallar, sert mafsallı kollar ve üç köşe eteklikler ilgiyi çekmektedir. Kaplarda da ayni sert tekniği görüyoruz. Bunlar, düz cidarlı ve üç köşe formdadır. Bu üç köşe form üzerine de bir eğri halinde, kabın boynu oturur. Mesilim çağı bu kap formu ile Cemdet Nasr'ın şişkin karınlı kaplarından ayrılır.

Mesilim çağındaki insanların giyimleri de, kendilerinden önceki Cemdet-Nasr kültürü insanlarının giyimlerinden farklıdır. Öyle ki, savaşçı

bir kavim olan Cemdet-Nasr insanları, kendi vücut formlarını saklamayan ince dokunuşlu bir bezden elbise giymekteydiler. Ve bu elbiselerin de altından vücutlarının formları belli olmakta idi. Oysa, Mesilim çağındaki insanların üzerlerine giydikleri kalın bir posttur ve eteklik uzundur. Eteklik formunu, Cemdet-Nasr insanlarından aldıkları da anlaşılmak tadır. Üzerlerine aldıkları mantonun kalın bir dokuma ya da post olması ihtimali vardır. Londra'da British Museum'da bulunan "*Uruk Sancağı*" adı verilen rölyefte, insanların üzerinde kaba dokunuşlu bir manto görmekteyiz. Mezopotamya'daki iklim şartlarının kalın kumaştan elbise giymeğe uygun olmadığını biliyoruz. Bu nedenle, bu insanların sert iklimli bir yerden geldikleri düşünülüyor. Bu çağ insanlarının hayvan evcilleştirmesini bildiklerini, inekleri sağıp kentlere süt taşıdıklarını rölyeflerden öğreniyoruz. Giyim biçimlerinden, elbiselerinden, işlerinden, insanların yayla otlaklarında yaşadıklarını ve yağmacı bir Arap halkı olmadıkları sonucunu da çıkarıyoruz. Bu yeni halkın bir vatan aramak için Asya yaylalarından kente indikleri anlaşılıyor. Yani, yeni bir umutla göç etmiş bir halktır bunlar. Göçler, Mezopotamya tarihinde ilk kez olmamıştır. "Uruk Sancağı"nda gördüğümüz konuları, bu toplumun sanatçılarının eski vatanlarını hatırlayarak yaptıkları üzerinde düşünceler vardır.

Buradan önemli bir noktaya geliniyor. Arkeologlar ve sanat tarihçileri, (*Cemdet Nasr yazılarının tahmin ettirdiğine göre*) Cemdet-Nasr halkı Mezopotamya'ya geldikleri zaman, semit bir halkın, yerli halka egemen olduğunu ve bu yerlilerin Mezopotamya ovalarını tarımsal alanlar haline getiren ve bataklıkları kurutan Sümerler olabileceği üzerinde hem fikirdirler. Ayrıca Mesilim çağının dağlardan gelen yeni halkının Sümerler ile ayni eski vatana sahip oldukları üzerinde bir görüş de vardır.

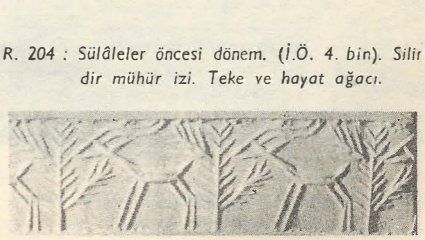
Yeni gelen kavmin mimarisi de değişiktir. Yapılarında kullandıkları tuğlaların bir tarafı düz, diğer tarafı hafif bombelidir. Tuğlalar, dikine bir balık kılçığı gibi dizilmekte ve böylece binanın yüzünde bir süsleme meydana getirilmektedir. Bu kavimden önceki Cemdet-Nasr halkının kullandığı tuğlalar ise, düzgün dikdörtgen prizma biçiminde idi. Bir tarafı bombeli tuğlaların tercihi, bu halkın eskiye ait bir inşaat alışkanlığını vermektedir. Esasen Cemdet-Nasr çağının kuvvetli kalın yapıları bu tuğla ile inşa edilemezdi. Örneğin Eşunnak'da, bugün Tell Asmar denilen bölgede, bir Mesilim çağı eseri olan Square Tapınağında, Cemdet-Nasr'ın katı, yönlü ve esas oda ile öteki odaların simetrik düzeni yoktur. Bu tapınağın plânı kare değildir. Binanın iç plânında tam bir geometrik düzen görülmez. Ortadaki esas salonun öteki odalar ile olan ilişkileri de belirsizdir. Binanın tümü bir ev gibidir. Bu yapının bir tapınak olduğu düşünülürse, Cemdet-Nasr çağının Tanrı sembolüne oranla burada Tanrının bir çeşit insanlaştırıldığı dikkati çeker.

Genel olarak, Mesilim çağında yeniden bir primitif arkaizme dönüldüğünü ve Eski Sümer zamanındaki arkaizmin gelişerek yeniden bir inceliğe yöneldiği görülür. Konular zenginleşmekte, tasvir etme gücü daha cesur ve bağımsız bir hal kazanmaktadır. Bu incelmeğe örnek, "*Ur Sancağı*" ile Lagaş'ın "*Akbaba Dikili Taşı*"dır.

Sanatta bir incelmenin cereyan ettiği Eski Sümer Çağı, Mesilim çağından sonra gelir. Malzeme bolluğunun ve gösteriş duygusunun önem kazandığını Ur kazıları ispat etmiştir. Bu çağda yapılan figürsüz işlerin güzelliği dikkati çekmektedir. Mesilim çağındaki figüral tasvirlerin tavır ve hareketleri, rölyeflerde devam ediyor. Rölyef daha yüksek, yani kabarıntılı olup, formlar ince bir şekilde yuvarlaklaştırılmıştır. Oranlar doğruya daha yakın ve daha az geometrik bir sertlik

R. 203 : I. Ur Çağında bir kakma resim. Lir çalar efsane hayvanı. İ.Ö. 2500 yılları.

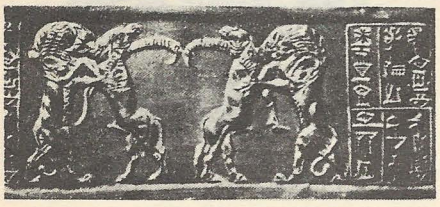
R. 204 : Sülâleler öncesi dönem. (İ.Ö. 4. bin). Silindir mühür izi. Teke ve hayat ağacı.



R. 205 : Ur III. Çağı. (İ.Ö. 2255 - 2040). Silindir mühür damgası.

R. 206 : Akad Çağının bir silindir mühürün baskısı (I.Ö, 2415-2290). Fırtına kuşu hâkim önünde.

R. 207 : Hayvanların boğuşmaları. Akad Çağının zafer tasviri (İ. Ö. 2150).



R. 208 : İndu - kültüründe, hayat ağacı ve boğanın efsane hayvanı ile döğüşü.

R. 209 : Cemdet - Nasr dönemi. (İ. Ö. 2800 yılları). Bir silindir mühür ve baskısı.

içindedir. Rölyef biçimlendirmesi bakımından, yuvarlak formlu bir düzen içinde olan mühürler bulunmuştur. Bunların bir işçi zümresi tarafından kullanıldığı üzerinde kanılar birleşmektedir.

Tell-Hariri'de bulunmuş olan o devrin yüksek memurlarından Ebih-il'in alabaster taşından yapılmış küçük heykelinde, vücudun parçaları detay bakımından değerlendirilmiştir. Vücut, kübik anlamda bir yuvarlaklık içindedir. Gayet büyük, yumurta gözlü ve kuvvetli, kartal gagalı burnu ile kıvırcık sakallı bu tipin, bir Sümerli olduğu üzerinde fikirler birleşmektedir. Vücut parçaları birbirine oranla ölçülü ve biyolojik yapıya uygun olarak bağlanmıştır. Heykelde, alt dudağın altından başlayan sakal, kıvırcık bir düzendedir. Çıkık yanaklar ve dudağın hafif olarak yanlara uzaması, ince bir tebessümü vermektedir. Bu formlara dayanan anlatım Cemdet Nasr'ın anatomili heykelleriyle karşılaştırılabilir. Burada, içine kapanık bir insanın karakterini görüyoruz. Heykel bu özelliğiyle, Cemdet Nasr'ın atak karakterli figürlerinden ayrılmaktadır. Ebih-İl'in karakteri, yalnız, bakan bir insanın sakin halini ifade etmektedir. Biz böylece, Önasya'nın tahakküm eden, güçlü kahramanları yerine, temsil edici, cepheden duruşlu (*frontal*) ve dışarı nüfuz eden tavırlı, yargıç ve kanun yapıcı tiplerinin ortaya çıktığını görüyoruz.

Önasya'nın esas özelliği, iki kültür anlayışında toplanmaktadır. Bunlardan birisi : savaşçı, kendine hâkim tutumlu, artistik görücü tipin yarattığı bir heykele sahip, istilâcı bir kültürdür. Öteki ise : düzenleyici, süsleyici-dekoratif, çiftçi olarak hayatlarını kazanan ve hayatın tadını bu düzen içinde bulan bir kültürdür. Her ikisi de hayata düşkün ve düzenleyici, kanun yapıcı bir tutum içindedirler. Bunun yanında sağlam, merkezi bir devlet politikası dikkati çekiyor. Yani zorbalık eden monarşik bir devlet politikası.

AKAD ÇAĞI (Tahminen İ.Ö. 2350 - 2150)

Mezopotamya'nın sanat hayatında, dağ kavimlerinin göçleri, her defasında kabarıntılı formlu, görüntüye uygun hareketli, anatomiye düşkün bir sanatın ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Bu sanat, derinliği olan bir heykel anlayışı olup, her yeni kavmin Mezopotamya'ya gelişi ile ortaya çıkan bir anlatım biçimi yaratmıştır.

İşte biz, Eski Sümer çağının üzerine Akad'ların gelmesi ile, kahramanlığı anlatan bir üslûbun, yeniden Mezopotamya sanatına girdiğine tanık oluyoruz. Bu çağ, Mısır'da Narmer'in tuvalet tablolarının realist heykel anlayışını izleyen 3. Sülâle'den Diyoser'in zamanıdır. Bu çağda Mısır'da büyük arazi sahiplerinin hayatlarını tasvir eden realist görüşlü heykeller yapılmıştır. İnsanlaştırılmış tanrılar, yemek yerken gösterilmişlerdir. Aile tasvirleri ile, üç boyutlu heykellerin Ur'da bulunmuş olan hayvan rölyeflerine etki yapmış olabileceği kabul edilmektedir.

Tarihî olarak tesbit edilmiş olan ilk Sami halkı Akkad'lardır. Akkad'lar, ülkenin yönetimini, bir Sümer kralı olan Lugalzagisi'ye karşı yaptıkları büyük bir savaş sonunda ele geçirirler. Lugalzagisi, Mezopotamya'daki kent devletlerini kendi yönetimi altında birleştirmeye çalışmıştı. Akkad'ların Mezopotamya'ya egemen oluşu ile Sümer yönetimi son bulmuştur. Akkad devletinin başında, tanrılaştırılmış mutlak bir kral bulunurdu. Bu çağda ilk kez, bütün kent devletleri Akkadların yönetimi altında birleştirilmiştir. Akkad kralları gene ilk kez "*dünyanın dört bir tarafına egemen kral*" ünvanını almışlardır. Bunun anlamı Sümer, Akkad, Elâm, Amurru ve Suhartu'ya egemen demektir. Sümer dili kullanılmamış, ancak Sümer kültürü olduğu gibi Akkad kültürü ile bir araya gelmiş ve

değerlendirilmiştir. Akkad dili bu çağda, önem kazanan ve bütün Önasya'da konuşulan dil olur. I. Sargon, Maniştusu ve Naram-sin zamanlarında Akkadların istilâ orduları Anadolu ve Mısır'a kadar uzanırlar. Naram-sin zamanı, Akkadların en yüksek dönemidir. Akkadlar zamanında ülkenin yönetim merkezi, kuzeye doğru kayar. I. Sargon ve Naram-sin, bütün Mezopotamya'yı yönetimlerinde birleştirirler. Başkent Akkad'dır. Sanat, süsleyici bir ihtişama önem verdiği gibi, insanı şaşırtan plastik anlatımıyla da dikkati çeker. Bu, Cemdet-Nasr'ın biçimlendirme şekline bağlanabilen ya da hiç olmazsa Cemdet-Nasr'a içten bir akrabalık gösteren bir sanattır. Heykel anlayışının, form ve heykel anlatımı bakımından da Cemdet Nasr'a benzeyen yanları vardır. Kahramanca konuları, bu akrabalığı akla getirmektedir. Üzerinde, daima karşı karşıya iki kişinin çarpışmasını gösteren fetih anıtları yapılmıştır. Anıtlardaki ikili çarpışmaların anlatım şekli, Gebel-el Arak Bıçağı'ndaki gibidir. Fetih anıtlarından biri, çok tanınmış "*Naramsin Dikili Taşı*"dır. Biz bu anlatıma benzeyen eserler arasında "*Akbaba Dikili Taşı*" ile "*Ur Sancağı*"nı sayabiliriz. Naramsin Dikili Taşı'ndaki askerler, bir kumandanın komutasında uygun adım ve birerle kolda yürürler. Bu merasim, dini bir kutlamayı göstermektedir. Bu anlatıma benzer bir eseri Cemdet Nasr'da da görüyoruz. Esasen bu şekildeki kutlamalar, Cemdet Nasr'da büyük rol oynuyordu. Naramsin Dikili Taşı'nda tanrılar ve prenslerin yemeğini değil, tanrılar oturumunun sembolik bir tasvirini görüyoruz. Tanrı huzuru, burada konu olup, bir tepe ve üzerindeki yıldızla anlatılmıştır. Bu tepe ve yıldızların önüne kral, kazanılmış bir zaferden sonra gelmektedir. Kral, yürüyen askerlerin başında ve tek olarak gösterilmiştir. Düz bir yüzey üzerinde görünen figürler, yuvarlaklaştırılmış vücutlar halindedir. Yani yüksek rölyef olarak şekillendirilmişlerdir. Komutanın vücudu hemen hemen çıplaktır. Üzerinde kısa bir eteklik vardır. Başındaki miğfer ile hakim bir tavır içinde yürümektedir. Aşağı doğru, dik ve katı olarak uzanan sakalı, elinde oku ve yayı ile kahraman kralın önünde bir düşman askeri, boynuna yediği okla sırt üstü yıkılırken gösterilmektedir. Rölyefte yer alan bütün askerlerde, kraldaki aynı asil tavırları ve savaşçıların disiplinli duruşu görülmektedir (Bk. R. 187).

Rölyefteki figürlerin vücutlarını belirten çıkıntılılık ve yuvarlaklık aynen Gebel-el Arak Bıçağı'nı hatırlatmaktadır. Ancak bu rölyefde Gebel-el Arak Bıçağı'ndaki figürlerin, üzerine bastığı zemin çizgisi yoktur, Askerlerin üzerine bastığı dalgalı bir arazi dikkati çekmektedir. Anlamı, Mezopotamya sanatçısının bu devirde mekân duygusuna yer verdiğini göstermesidir.

Akkad devrine ait bulunan bütün rölyeflerde, esirlere yapılan işkence, önem kazanan bir konu olmuştur. Savaş sahneleri, Mezopotamyalı için çok önemlidir. Bu eserlerin Sümer kültürü ile doğduğu, ancak Akkad çağında yapıldığı kabul edilmektedir. Savaş, zafer, esirler, şehit düşmüş askerler, hep iki kişi halinde karşı karşıya ve yan yana olarak anlatılmışlardır. Figürler üst üste getirilmediğinden, vücutlar bağımsız olarak ifade edilmişlerdir. Sanatın ilk gelişim basamağında rölyeflerdeki bu husus, hep böyle olmuştur. Eserlerdeki elbise kumaşının altından vücudun formları belli olmaktadır.

Ayak, bacak ve başın profilden, vücudun cepheden oluşu, bütün rölyeflerde korunan bir anlatım şeklidir. Arkaik heykellerin kukla sertliğine benzeyen anlatımı ile Mısır'ın alçak rölyeflerindeki biçimlendirme anlayışı, bu devir eserlerinde hiç görülmez. Figürlerin vücut anatomilerinin idraki sonucunda, sanatçının yaratabileceği heykel anlatımı, bu devre eserlerinin, arkaik bir anlatımdan klasik olgunluğa doğru yöneldiğini gösteriyor. Eserlerde, arka plandan ayrılmış, kuvvetli

R. 210 : Nippur'da bulunan bir mühür baskısı.

R, 211 :

R. 212 : Üstte Elâm Çağı öncesi bir silindir mühür, ve altta baskı sonucu elde edilmiş izi. (İ.Ö. 4. binin sonu). Londra, Brith. Museum.

R. 213 : Susa I'in "Ölüler Şehri" (Nekrepole)'nden bir kap. Susa I.'deki en derin kazı tabakasıdır. Bu kap renklidir. İ.Ö. 4. bin yılları.

R. 214 : Akad silindir mühür baskısı (İ. Ö. 25000 civarı).

R. 215 : Uruk'ta bulanmuş bir taş tekne. Cemdet - Nasr - Çağı (İ.Ö. 2709 yılları). Londra, Brith. Museum ve Berlin Staatliches Museum.

ifadeli, yüksek rölyef çıkıntılarına sahip bir anlatıma varıldığına tanık oluyoruz. Rölyeflerdeki figürlerin vücut ölçüleri, Grek sanatında görülen klasik, olgun, araştırılmış ölçülere doğru yönelmiştir. Grek sanatında göreceğimiz gibi, vücut anatomisi ve ölçüleri, doğa formlarına uygun olarak sağlam bir şekilde gözlemlenmiş ve ifade edilmiştir.

Figür olarak çevresiyle bağımsız, ayakta duran bir heykel, bu çağda Mezopotamya'da çok az görülmektedir. Ancak böyle, tam baş heykeli olarak kimi parçaların, bugüne dek kaldığını görüyoruz. Bu heykel ve başlar, yer yer klasik bir olgunluğa da varmışlardır. Ninive'de bulunmuş olan bir bronz baş, muhtemel olarak enerji dolu, kendinden emin bakışlı bir imparatoru ifade etmektedir. Halen Irak müzesinde olan bu baş, uzun sakallı, dar çehreli, yani uzun yüzlü bir adama aittir. Şehvetli, kuvvetli keskin hatlara sahip olan yüzde, bir din adamında görülen inanç dolu tavır vardır. Çehre, sağlam ve kesin bir kontura sahiptir. Mantıki ve inşai bir düzen içinde olan sakal yanında yüz, belirgin bir simetriye ve cepheden duruşa sahiptir. Bu duruş ve anlatım, tam arkaik bir görüşü yansıtmaktadır. Arkaik anlatım yanında klasik bir ölçü ve anatomi görüşü de dikkati çekiyor. Bu anlatım şeklinde, Asurlu kralların baş heykellerindeki ifade vardır. Ancak burada Asurlu kralların kabartmalı, vahşiyane ve iç dünyasını ifade için modle etme aşırılığı yoktur.

Akkadlar zamanında dikkati çeken özelliklerden biri, büyük anıt heykellerin azlığıdır. Bir Akkad eseri olan *Naram-sin Mezar Taşı*, Sus'a da bulunmuştur. Bunun anlamı, Akkad sülâlesinin devrilmesinden sonra, birçok sanat eserinin başka yere nakledildiği ya da tahrip edildiğidir. Büyük anıt heykellerin tahrip edilmesi ihtimali kuvvetliyse de, biz Mezopotamya'da taş yapıların çok az olduğunu ve yapıların ya pişmiş tuğladan ya da kerpiçten yapıldığını biliyoruz. Bütün bunları düşünürsek, büyük boyutlardaki heykel anıtların esasen az yapılabileceği gerçeği ortaya çıkar.

Akkad sanatının, Sümer sanatının bir devamı olduğunu düşünmek yanlıştır. Sümer sanatçılarının ulaştıkları plastik anlatım seviyesi üstüne Akkad sanatının kurulduğunu ve bu noktadan itibaren Akkad sanatının geliştiğini iddia etmek mümkün değildir. Sümer sanatında, herşey bir yüzey üzerinde dekoratif olarak biçimlendiriliyor. Kıvırcık sakal ve bıyık düzen içinde ve düz-alçak bir rölyef anlatımda görülüyorsa da, yüzdeki plastik ve yuvarlak anlatım, ayrı bir özelliktedir ve iç âlemin enerjik, monarşik kudretin sarsılmaz ifadesini vermektedir. İrade ve enerji, yüzden taştığı gibi, lokal ırk tipini de göstermektedir. Bu anıtsal anlatım, bu özellikleri içinde, ilk kez ancak Akkad çağında gözlemlenebilmektedir.

Zengin bir şekilde stilize edilmiş olan sakal ve saçın kıvırcık ifadesi, Akkadlar tarafından Sümerlerden alınmış bir biçimlendirme şeklidir. Fakat herşeye rağmen Akkad heykellerindeki ruh tamamen başkadır. Akkad sanatı, derinliğe, hacime ve forma önem veren, imparatorluk ihtişamını düşünen bir niteliğe sahiptir. Ninive'de bulunan başda, sakalın düzgün, kıvırcık ve birbirinden ayrı dalgalar halinde olduğu görülmektedir. Baştaki saç bölümü, önceki çağların küre halindeki başlarına oranla, başı uzuvlara ayırır ve zenginleştirir. Öteki zamanların patlak gözleri, bu başta gayet belirgin, optik ve enerjik bir anlatım içindedir. Bu başta dar, fakat asil bir ifade çehreye egemendir ve bundan önceki çağların o ablak şekillendirilişi yoktur.

Enerjik anlatımın bu yeni görünüşü, kitlenin içten dışa doğru can landırılışı, vücudun organik olarak teşkili ve uzuvlandırılması, bu çağ sanatını yeni bir anlatım düzeyine götürmekte gecikmedi. Arkaik sanatın, kitle halindeki "bütün" anlayışından, uzuvların anlamlandırılmasına yönelen Akkad sanatı, klasik bir anlatıma yaklaşıyordu.

Bu, yeni anlatım biçimi, bilhassa mühürlerde açık olarak görülmektedir. Hayvanların boğuşma sahneleri, adale zenginliği ile yüzeysel bir biçimlendirme içinde gösterilmektedir. Mühürlerin dışındaki heykellerde de biz, çizgi egemenliğini ve adale formlarının düz yüzeyler halinde biçimlendirildiğini görüyoruz. Yabancı egemenliğinden kurtulunca Sümer sanatının değişik bir biçimde geliştiğini, bilhassa Lagaş'ın valisi Gudea'nın zamanında görüyoruz. Bu devirdeki Sümer sanatı "*Yeni Sümer Sanatı*" adı altında değerlendirilmiştir.

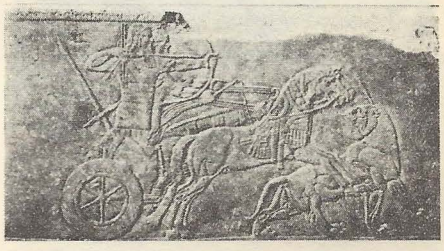
YENİ SÜMER SANATI (M.Ö. 2050 - 1950)

Bir İran halkı olan Guti'ler Mezopotamya'dan atıldıktan sonra, Akkad çağından önceki Sümer geleneklerinin canlanmağa başladığı görülür. Yeni Sümer çağında halk aslında Akkadlaşmış durumdadır. Dilleri de Akkadça'dır. Sümerce yalnız bilginlerin ve din adamlarının kullandıkları bir dil olmuştur. Guti'lerin zamanında Lağaş'ta din adamı ayni zamanda kral olmuştur : *Gudea*. Bu kralın yaptırdığı tapınaklar hakkında ayrıntılı bilgilere sahibiz. Ur'un 3. Sülâlesinin kralları, tanrılaşrılmış kişilerdir. Bütün Mezopotamya'da bir inşaat sevgisi başlamıştır. Krallar, barışçı ve tapınak yaptırıcısı olarak belirirler. Askerî hareketleri hakkında bilgimiz yoktur. Çalışmalar yaratıcı değildir. Bütün çalışmalar, Eski Sümer ve Akkad kültürünün buluşlarına dayanır. Yaratıcı fikir kıtlığına rağmen, bugüne dek kalan birçok yazılar hep bu *Yeni Sümer Çağı*'ndandır.

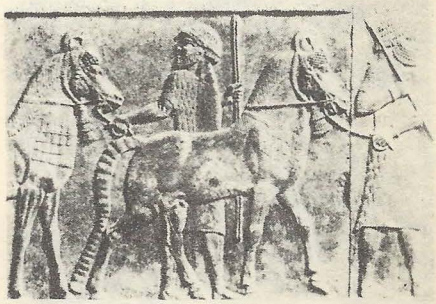
Akkad egemenliğinin sona erişi, aynen Cemdet-Nasr'ın sonuna benzemektedir. İmparatorluğa bağlı halkların daimi isyanlarıyla zayıflayan Akkadlar, aynı zamanda birçok savaşlarla askerî güçten düşmüşler ve barbar bir dağ halkı olan Guti'lerin saldırısına uğramışlardır. Cemdet-Nasr, Mezopotamya'ya gelen Sümer kavimlerinin istilâsiyle ortadan kalkmıştır. Guti'ler geldikleri zaman Mezopotamya'da Sümer ve Akkad kültürü kuvvetli olduğundan hiçbir kültürel varlık gösterememişlerdir. Yalnız bu devirden kalma beceriksizce yapılmış mühürlerin, Guti'lere ait olabileceği düşünülmektedir. Bu mühürlerdeki tasvirler kaba ve primitiftir. Guti'lerin ülkeden sürülüşünden sonra, Sümerlerin Mezopotamya'ya egemen olduklarını ve dolayısiyle onlara ait kültürlerin özelliklerini görüyoruz. Bu çağda Sümer sanatı belirli bir mükemmelliğe ulaşıyor. *Sümerlilere ait olan özellikler: ciddî, cepheden anlatım, elbisenin kitle halindeki vücut duruşunu, verişi, blok biçimlendiriliş (bilhassa belden aşağı kısımlar), sakin duruş, ifadesiz yüz, ve hiçbir saldırgan ifadenin heykellerde görülmeyişidir. Biz bütün bu özellikleri, Gudea'nın oturan ve ayakta duran heykellerinde görüyoruz.* Heykel anlatımında katılık, bilhassa yüz ve vücutda görülmektedir. Figürlerin diyorit taşından elde edilmiş olan cilalı yüzeyi, şişirilmiş form etkisi yapmaz. Ellerin göğsün altında kavuşturulmuş biçimde gösterilmesi, bir tapınma duruşunu temin için olduğu, kabul edilmektedir. Akkad heykel sanatına oranla bu figürler, tahta gibi hareketsiz olup kukla etkisi yapmaktadırlar. Rölyeflerde derinlik belli edilmemiştir. Ancak figürlerde üç buutlu heykel özellikleri vardır. Sakallar blok görünüşlü olup aşağı doğru uzamaktadır. Rölyef konuları da Akkad çağına oranla değişmektedir. Savaş ve zafer sahneleri, hemen hemen tamamen ortadan kalkmaktadır. Egemen konu, eski bir Sümer motifi olan, "*oturan tanrı*" tipidir. Lagaş'ta bulunmuş bir dikili taş üzerinde, Eski Sümer rölyeflerinde tanıdığımız, büyük bir harp (*müzik aleti*) çalan adam motifi görülmektedir. Elinde vazo tutan tanrıçalar da rölyeflerde konu olur.

Mühürlerde de Yeni Sümer çağına kadar çok sevilmiş olan kuvvetli insan ve boğuşan hayvan motifleri ortadan kalkar. Kahraman insan motifi benimsenmediğinden, çıplak vücut anatomisi ile uzuvların ayrıntısına inen

R. 216 : Kıral II. Asurnasirpal'in aslan avı. İ.Ö. 884-859. Kalaş (Nemrud).



R. 217 : Kıral bir kuşatma savaşında II. Asurnasirpal'in sarayında bir ortostat-rölyefi. İ.Ö. 884-859. Nemrud. Londra Brithish Museum.



R. 218 : Yenilgiye uğrayanlar haraç olarak verdikleri atları ile. Ninive (Kuyuncuk)'deki Kuzey Sarayından bir duvar rölyefi. Asurbanipal zamanı. (İ.Ö. 668-628). Louvre.

R. 219 : Sümer Çağı. (İ.Ö. 4. bin). Londra Brith. Museum. Bu dönemde alçak bir rölyef ile çizerek ifade hâkimdir.

R. 220 : Sümer Çağı (İ.Ö. 4. bin). Londra, Brith. Museum.

R. 221 : Babil Kıralı II. Mardukapalidin bir hediye sunuyor. Vesika taşı. Babil. (İ.Ö. 715). Berlin Devlet Müzesi.

parçalı görünüşü önemini kaybeder ve elbisenin blok formu ortaya çıkar. Elbise, vücudu boyuna kadar örter. Ve yalnız bir kol ile bir omuz açıkta kalır. Tanrılarda ve tanrıçalarda, gene eski bir Sümer geleneği olan hayvan postu, elbise ya da manto görülür. Plastik heykel anlatımı, kişisel karakter, heykellerde görülmez ve elbisenin altından vücut kendini göstermez. Eteklerde, aynen Mısır heykellerinde olduğu gibi yazı motifleri önem kazanır. Süslü ve dekoratif anlatım, Eski Sümer Çağında (*Ur'da*) görülmüştü. Yeni Sümer Çağı'nda da ayni değerler kullanılır. Mimarî çalışmalar hızlanır. Heykellerde normal figür ölçüleri araştırılır. Kralları mimar olarak gösteren heykeller ortaya çıkar. Gudea iki kez mimar olarak gösterilmiştir. Yapılan binaların duvarlarına, tesisin yapılışını gösteren rölyef plaklar yerleştirilmesi gelerek halini alır. İmar, hükümdarlara yakışan bir görev olarak kabul edilir. Yazıt plaklarında görülen figürlerin önündeki, üzeri yazılı çiviler, binaların temel atılışı ile ilgili olarak kabul edilmektedir. Bu çivilerin başları çeşitli motifler halinde gösterilmektedir. Örneğin, çivinin başı, bazı eserlerde iki kolu yukarda, başının üzerinde bir çanak taşıyan kızlar haline sokulmuş ve kızın etekleri aşağı doğru bu çivinin bünyesi ile kaynaştırılmıştır. Tanrılar, bu çiviyi önlerinde tutmaktadırlar.

Dekoratif bir anlayış ile yılanlar, canavarlar ve köpek başları işlenmiştir. Bütün bu özellikler, Sümer sanatının yeniden doğuşunu gösterir. Fakat biz Yeni Sümer Çağı'nda bazı yeni anlayışların da önem kazandığını görüyoruz. Arkaik duruş, bütün blok ifadesi ve sakin tavırların heykellerde aynen kalmasına karşılık, tüm figürün yapılışında yeni bir atılım yapılır. Bu, vücut oranlarında esas ölçülere olan önem veriştir. Bu özellik, aslında Akkad çağının gözleme dayanan buluşudur. Normal vücut ölçüsü görüşünü göz önünde tutarsak, Gudea'nın ayakta ve oturan heykellerinin Eski Sümer Sanatı anlayışı içinde yapıldıklarını kabul etmemiz gerekmektedir. Gudea'nın heykellerindeki kitle ve blok, tamamen bu heykel anlayışını yansıtır.

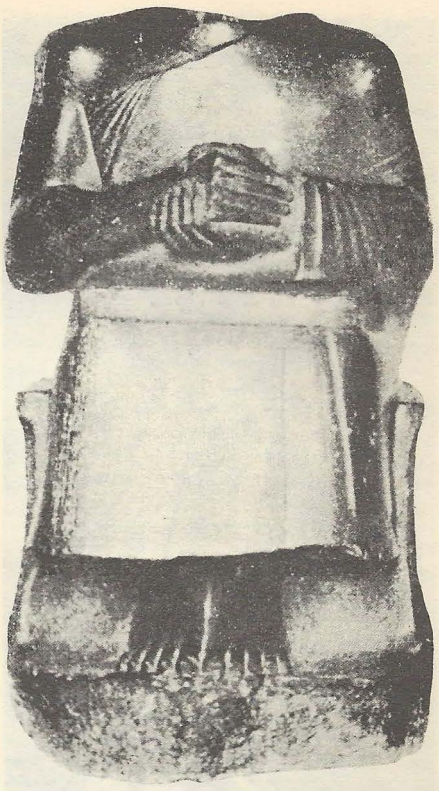
Fakat normal oran ve ölçülerde heykeller de yapılmıştır. Naram-sin zamanında yapılmış olan heykeller arasında *Urnungirsu'nun heykeli*, ellerin ve ayakların işlenişi bakımından, modelin iyice incelendiğini göstermektedir.

Gudea ve oğlu sakalsız şekillendirilmiştir. Saçları da kıvırcıktır. Bu devirde saçlar tamamen kazınmakta ve başa peruka takılmakta idi. Gudea'nın başı enerjik bir anlatım içindedir. Kaşlar stilize olmakla beraber, heykel genel havası içinde gözleme dayanan bir canlılık gösterir. Saçların süs durumuna ve bazı stilize unsurlara rağmen sert anlatım farkedilmektedir. Gudea'nın birkaç başı, bilhassa güzel şekillendirilmiştir. Gözlerin biçimlendirilişi, bombeli göz kapakları, ileri çıkıntılı ve güzelce taranmış kaşlar, etli şişkin dudaklar dikkati çekmektedir. Genel duruşu içinde hiçbir iç ifadesi görülmeyen başın üstünde, yuvarlak bir başlık vardır. Yüz cildi yumuşak bir anlatım içindedir. Bu yumuşak anlatım Akkad sanatının özelliğidir. Yeni Sümer Sanatının başındaki sert anlatım ile sonraki yumuşak anlatım dikkate alınınca, Yeni Sümer Çağında hem sert, hem de yumuşak heykel anlatımının ifade olanağı olarak değerlendirildiğini görürüz. Fakat bu genel gelişim üzerinde, kaba kitle anlatımından ince form anlatımına gidiş, ya da cansız ve ruhsuz kaba anlatımdan organik ayrıntıları veren optik görüntülü bir anlatıma gidildiği görülmez. Urnungirsu'nun heykellerinde, Akkad sanatının etkisi bilhassa görülmektedir. Urnungirsu'nun heykel (*Paris Louvre*) kaidesinin ön kenarında, *haraç getiren esirler* konusu işlenmiştir. Yeni Sümer Çağında muzaffer komutan motifi sevilmediğinden, Gudea'nın elinde silâh görül-

mez. Heykelin kaide kenarındaki esirlerin de elleri bağlı değildir. Esirler eziyet edilir durumda gösterilmemişlerdir. Bu bakımdan esirlerin düşman kralları olduğu düşünülebilir. Esirlerin yüzlerinde sakal vardır ve kısa eteklik giymektedirler. Esirlerin soylu insanlar olduklarını kabul ettirecek deliller görülmektedir. Örneğin adamların başlarında görülen dört çubuk, süs niteliğindedir. Bu baş süsü, Eski Sümer Çağı'nda da olduğuna göre, Akkadlar zamanını da aşarak bu çağa dek gelenek olarak gelmiştir. Aynı baş şeklini ve süsünü, Cemdet - Nasr'ın din adamlarında da görmüştük. Yalnız Cemdet - Nasr çağında gördüğümüz baştaki başlık, sucuk şeklindeki bir simittir. Buradaki ise, simit şeklinde bir başlık değil, saça verilmiş bir formdur. Biz bu biçimi, Ninive'de bulunan başta da gördük. Buradaki saçın şekli bir peruka formudur. Heykellerde gördüğümüz form, altından bir perukadır. Aynen Ur'un altın perukası gibi. "*Gudea'nın başı*"nda da saç tuvaleti ayni olup, yuvarlak formdan köşeliliğe, organik madde anlatımından kübik-blok anlatımına yönelmiştir.

Rölyeflerde Naram-sin sanatının etkisi görülüyor. Figürlerin fazla çıkıntı yapılmadan anlatımı, kukla duruşunda oluşları ve öne doğru uzanan sakallar, Sümer sanatının özelliklerini koruyor. Daha sonraları Babilon-Asur sanatında büyük rol oynayarak heykel kaidelerinin önünde şekillendirilen aslanlar, bu devirde yapılan tanrı heykellerinde de görülmektedir. Susa'da bulunmuş olan Tanrıça "*İnnin'in Oturan Heykeli*"nde Sümer-Akkad birleşimi bir hayvan motifi dikkati çekiyor. Bu hayvanların, bundan önceki devirlerde gördüğümüz gibi, koruyucu bir anlamları vardır ve düşmanın üzerine atlamağa hazır bir duruştadırlar.

Yeni Sümer mimarisinde Akkad'lara ait özellikler de vardır. Bunlar zengin bir düzeni yansıtırlar. Binanın bir yönde gelişen oda sistemi de Akkad'lardan geçmiştir. Avlu tarafında yapılan oda gruplanmaları ise Sümer anlayışına aittir. Ayrıca geometrik muntazam düzen de, Sümer mimarisinin özelliğidir. Binalarda dış duvar, kuvvetli ve kalın bir beden gösterir. Ur'daki *Ningal Tapınağı*'nda bu geometrik düzenin ve bina teşkilâtının karışık plânını görüyoruz. Bu binada da Akkad'ların bir yönde gelişen odalar sistemi ile Sümerlere ait salon etrafında toplanan oda düzeni vardır. Ayrıca binada genişliğine bir gelişim görülür. Genel olarak gerek Ur'daki Ningal Tapınağı'nda, gerekse Eşunnak'taki (*bugünkü Tell-Asmar*) kral III. Şu-Şin'in Ur devrindeki (M.Ö. 2.000) saray ve tapınağında iyi bir bütün olmakla birlikte ayni özellikleri görülür.



R. 222 : Gudea'nın bir mimar olarak gösterildiği oturmuş heykeli. Diyorit taşından. Lagaş. (İ.Ö. 2500). Louvre Müzesi.

R. 223 : Lagaş'ın rahip kıyafetli kral Gudea'sı. Diyorit taşından. (İ.Ö. 2275-2260,) Louvre. Paris). Arkaik özellikler görünmektedir.

HAMURABİ DEVRİ (BABİL'İN I. SÜLÂLESİ, İ. Ö. 1850-1550)

Ur'daki III. Sülâle'den sonra Sümer ve Akkad devleti küçük devletlere bölünmüştü. Örneğin Larsa, İsin, Uruk ve Eşunnak gibi. Ur'un III. Sülâle'si ile Babil'in, yani Hamurabi devrinin I. Sülâle'si arasındaki zamana, *İsin-Larsa* devri denir. Sümer devleti çöldeki Sami kavimlerinin saldırıları ile sarsılmıştı. Mezopotamya'yı da doğudan Elâmlar saldırıları ile zayıflatıyorlardı. Böylece çöl kavimleri olan Batı Sami kavimleri ile Elâm'lılar, Mezopotamya'da Sümer egemenliğini ortadan kaldırdılar. Tüm Mezopotamya egemenliği için bu iki kavim çarpışmaya başladılar. İ. Ö. 1700 yılında, Batı Sami kavminden bir kral olan Hamurabi, Elâm, Larsa ve Asur'a karşı yaptığı savaşlar sonucu Mezopotamya'yı egemenliği altına aldı. Babil kenti Mezopotamya'nın ve Marduk dininin merkezi oldu. Hamurabi, kendi adı altında ün yapan kanunlarını ortaya koydu.

Genel olarak Mezopotamya sanatının gelişimini göz önüne alırsak, Mezopotamya uygarlığı içinde Sümer kültürü, Yeni Sümer çağı'nda incelmiş ve mükemmel bir bütünlük göstermiştir. Yani Sümer çağından önceki

R. 224 : *II. Sargon savaşçı kıyafeti ile. Korsabad (Dur-Şarrukin). (İ.Ö. 722-705). Louvre.*

R, 225 : *Kıral Marduknadinabe, yıldız ve tanrıların sembolleri. Armağan vesikası. Siyah mermer. Nereden çıktığı bilinmiyor. (İ.Ö. 1100).*

Akkad sanat gelenekleri oturmuş ve Akkad kültüründen önceki devirlerin arkaik özellikleri de Mezopotamya kültürünün esaslı özelliği olarak devam etmiştir. Sami kavimlerinin Mezopotamya kültüründeki hisseleri, buluşların çoğaltılması ve eski geleneklerin daha canlandırılması idi. İhtişam sevgisi de Sami ırklarının bıraktıkları özelliklerdendir. Sami olmayan kavimlerin sanatları ise, dekoratif zenginlik ve arkakik eğilimlerin kuvvetlendirilmesini sağlamıştır.

Sümer egemenliği ile Babil egemenliği arasındaki İsin-Larsa devrini, göçebe bir kavim olan (*muhtemel olarak Batı Sami kavimlerinden*) Amurru'ların doldurduğu sanılmaktadır. Fakat Mezopotamya kültürü içinde bu kavim bir varlık gösterememiş ve Babil halkı içinde erimiştir.

Babil sülâlesi içinde tarih bakımdan büyük önemi olan ilk kişi Hamurabi'dir. Onun kanunlarını belirten ünlü dikili taş da bugüne kalmıştır. Dikili taşın en üstünde, tahta oturmuş güneş tanrısının önünde dua eden bir kral vardır. Bu motif bir Sümer konusudur. Kral, tanrıdan aldığı esinle taşın üzerinde yazılı kanunu meydana getirmektedir.

Güneş Tanrısı Şamaş'ın önünde bulunan Hamurabi, başı üstünde kenarları köşeli bir başlık ya da peruka taşımakta, üstünde de bir omuzunu açıkta bırakan bir elbise bulunmaktadır. Tanrının üstünde enlemesine pileli bir eteklik, belden yukarısında gene bir omuzunu açıkta bırakan bir elbise vardır. Başında da bir külâh üzerine sucuk biçiminde sargısı bulunan kavuk görülüyor. *Hamurabi Dikili Taş*'ı üzerinde görülen bu sahne, heykel icrası bakımından ifadeli ve yumuşak bir modleye sahiptir. Ancak bu rölyefte biz savaş ya da zafer sahnesi görmüyoruz. Fakat Hamurabi, Tanrı önünde tapınma hareketinde bulunan bir kral da değildir. Burada Hamurabi'nin Tanrı önündeki hali, krala bilgi veren bir başbakanın duruşu gibidir. Her iki figürün üzerindeki elbise, vücutlarına toplu bir bütünlük ifadesi veriyor. Kralın elbisesi, enerjik bir hareketin hatlarını kuvvetlendirmektedir. Yüzdeki ifade arkaik değil, ayrıntılara gidilmiş kişisel bir portre incelemesidir. Rölyefin bir çerçeve içine yerleştirilmemesi ve figürlerin serbest olarak düzenlenmesi, aynen Naram-Sin'in Dikili Taş'ındaki düzen ile Cemdet-Nasr'ın yüksek çıkıntılı anlatımını ansıtır. Hamurabi kanununun yazılı olduğu taşın üzerindeki bu rölyef, derinlik duygusuna, doğa gözlemine dayanılarak yapılmış bir çalışmadır ve kişisel bir anlatım içindedir. Sami istilâlarının anlatımı dışında kalan bu çalışma tarzı, gelenek ile bağlantılı görülmektedir. Bu gelenek yani arkaik olmayan çehre modlesi, bilhassa gözlerde, burunda ve aşağı doğru uzanan sakaldadır.

Hamurabi çağında, Sümer anlayışının alçak rölyef geleneğini, kasabalarda yapılan işlerde görüyoruz. Dahaçok kasabalarda yapılan işlerden büyük merkezler dışında kalan yerlerde Sümer geleneklerinin devam ettiğini anlaşılmaktadır..

Hamurabi çağından sonra, istilâlar devrinde oluşan karışıklıkların bu ülkeye huzur vermediği görülüyor. Bu bakımdan, Mezopotamya kültürünün bir parçası olan ve ihtişama önem veren Asur sanatı, ancak İ.Ö. 1363'den sonra Mezopotamya'daki uygarlıkta yenilik yapmayan, geleneksel bilgileri içinde hareket eden karışık bir devreye giriyor. Hamurabi zamanında Anadolu'ya yeni kavimlerin aktığını görülüyor.

ASUR SANATI

Asur sanatı, Mezopotamya sanatı içinde yer almıştır. Asurlular Dicle ile Zap arasında yerleşmişlerdi. Yani Asurluların ülkesi ovaların dağlara karıştığı bir bölgedir. Buralara daha 3.000 yıllarında Sümer kültürü gir-

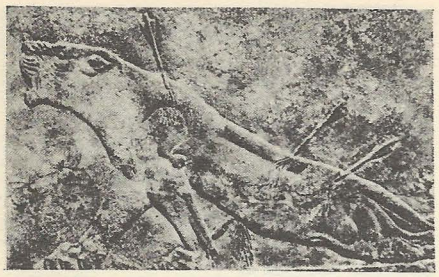
mişti. Bu bölge, Akkad'ların işgali altında uzun yıllar kaldığı için Akkad dili, konuşulan halk dili olmuştu ve Asurca, Akkad dilinin bir diyaleği oluyordu. Asurluların ilk bağımsız devleti İ.Ö. 1850-1750 yılları arasında kurulmuştu. Sonraları da Babil ve Mitanni krallığına bağlı bir devlet olarak 1390 yılına kadar yaşamıştır. Mitanni egemenliğinden 1390 da kurtuldular ve gittikçe kuvvetlenerek Elâm, Urartu, Babilonya, Suriye ve Pilistin ile sürekli savaş haline geldiler. Hattâ imparatorluklarını büyütmek için Mısır'la bile savaştılar. Asurlular, asker ve tüccar bir milletti. Hatti'ler zamanında ve Eti'lerin ilk zamanlarında Anadolu'da ticaret kolonileri kurduklarını görüyoruz. Yendikleri halkları daima bulundukları yerlerden başka yerlere nakletmişlerdir. Yalnız Babil, Asurlular için Marduk dininin merkezi ve bir tapınaklar şehri olması yüzünden dokunulmaz bir yer olarak kalmış ve onlar için de dinî merkez olmuştur. Esasen Babil bütün Önasya için bir kültür ve din merkezi idi. Ancak hiçbir Asur kralı, Babil'i idarî merkez yapmağa kalkmamıştır. Yalnız I. Tukulti-Nimurta (İ.Ö. 1243-1207) ve Sanherib (İ.Ö. 708-681) zamanında Babil yakılıp yıkılmış ve bütün kutsal eşyalar Asur'a getirildiği halde burası dinî bakımdan bir merkez yapılamamıştır. Bunların yanında I. Tiglatpilesar (İ.Ö. 1102-1079) ve Asurbanipal (İ.Ö. 668-628) kendilerini Babil kralı ilân etmişlerdir. Asur İ.Ö. 606 yılına kadar devlet olarak yaşamış ve bu tarihte Persler tarafından ortadan kaldırılmıştır.

Asurlular tarihte askerî teşebbüsleri ile savaşçı bir millet olarak görülmektedirler. İ.Ö. XIV. yüzyılda Asur İmparatorluğunun ve kültürünün geliştiği görülür. Öyle ki, Mısır uygarlığı yanında yer alacak eserler yapılmağa başlar. Büyük fetih teşebbüsleriyle ve geniş ticaretleriyle dünyaya egemen olma siyaseti gütmüşlerdir. Toprak bakımından bağımsız olma ve komşularına karşı yabancı tutumlarıyla Asurlular, aynen Cemdet-Nasr ve Naram-Sin zamanını hatırlatırlar. Hamurabi zamanında ve sonra gelen hükümdarlar, hep dünyaya egemen olma düşüncesindeydiler. Asurlular, Mısır'ı bile kendi yönetimleri altına almak istemişlerdir. Bu yüzden Asur sanatı, askerî ifadeyi esas olarak kabul etmiş görünür. Kahraman tipli asker motifi, aynen Cemdet-Nasr ve Naram-Sin zamanında olduğu gibi önem kazanır. Krallar erkek tipli, kuvvetli ve kudretli olarak gösterilirler. Şişkin adaleli, bir atlet vücuduna sahiptirler. Ninive'deki ideal kral başı, burada yeniden önem kazanır. Gene büyük gözler, kalın kaşlar, merhametsiz bir ağız, kuvvetli bir burun, omuzlara düşmüş saçlar ve uzun sakal anlatım konusu olur. Üstlerinde taşıdıkları silâhlar, uzun bir kılıç, balta ve ok'tan ibarettir. Bu asker-kral'ların işi savaş, istilâ, kale kuşatma, vahşi hayvan avı, zafer ziyafetleri ve tanrılara kurban adamaktır. Buyrukları altında silâhlı yüksek memurlar, müzisyenler tutan bu krallar gösteriş ve tantanayı sevmektedirler. Bu gösterişli, muhteşem hayata uygun saray ve duvarlarında gösterişli hayatı anlatan rölyefler yer alır. Konuları daha çok kralın savaşları ve av sahneleridir. Asurluların savaşları hakkında bu rölyeflerden çok şey öğreniyoruz. Ellerinde kalkanlar, mızraklar, müzik yaparak giden askerler, savaş arabaları, disiplinli asil kanlı atlar bu rölyeflerde dikkatle ifade edilmişlerdir. Atların koşumları bütün ayrıntılarıyla belli edilmiş olup, biçimlendirmede kesin bir çevre çizgisi dikkati çeker. Atlar zarif vücutları, güzel hareketli adaleleri ile dikkatle modle edilmiştir. At'ın, Küçük Asya'ya Şurri'ler tarafından sokulduğu tahmin edilmektedir. Şurriler rölyeflerde kalın kumaşlardan uzun elbiseleri ile bir dağ halkı olarak ayırdedilmektedir.

Asurbanipal'in bir kaleyi nasıl kuşattığını gösteren rölyefden, Asurluların savaş tekniklerini ayrıntıları ile anlıyoruz. Esirler ikişer ikişer bileklerinden bağlanıyor; esir kadın ve çocuklar erkeklerin yanında, fakat

R. 226 : Kıral Asurbanipal ve kıraliçe bahçede yemekte. Ninive'de (Kuyuncuk) bir yapının ortasında bulunan bir rölyefin parçası.

R. 227 : Oturan büyük kadın heykeli. Tell Halaf'ta bulunan bir mezardan çıkarılmıştır. Mısır'daki küb-blok figürlerin etkisi açık olarak görülmektedir.



R. 228 : Asurbanipal'in sarayında ölmek üzere olan bir dişi aslan rölyefi. (İ.Ö. 668-628). Nineve. Londra, Brith. Museum.

R. 229 : Asur Kıralı II. Asurnasirpal. (İ.Ö. 884-859). Kolas (Nemrut). Londra, Brith. Museum.

bağlanmamış olarak yürüyorlar. Kadın ve çocuklar bazan at üzerine bindiriliyorlar. Hemen bütün kadın ve erkek esirlerin ellerinde su tulumları görülüyor. Buradan, bunların çölden geçirilecek bir başka yere götürüldükleri anlaşılıyor.

Berlin'de Devlet Müzesi'nde bulunan rölyefte, bir Asur askerî karargâh tasvir edilmiş. Rölyefde yanyana kurulmuş olan iki çadırdan birinde genç bir uşak, içeri girmekte olan kumandanın, yüksek bir sedir üzerinde kurulmuş dinlenme yerini hazırlıyor. Bir başka hizmetçi, ayakta duran kumandana su veriyor. Kumandanın başında miğferi ve üzerinde silâhları görülmekte. Öteki çadırda ise, bir direğe asılı, henüz yeni kesilmiş bir sığırı parçalara ayıran bir adam görülüyor. Bu rölyef bir savaş sırasındaki durumu anlatıyor. Demek ki, bu konu o zamanlar büyük önem kazanmakta idi. Vücut adaleleri ve kemikleri dikkatle modle edilmiştir. Rölyef anlatımı alçak, yüzeysel bir modle ile yapılmıştır. Ayrıntılar, sağlam ve mantıkî bir görüş ile halledilmiştir. Bu biçimlendirme özelliklerinden, arkaik bir anlatımın söz konusu olduğu anlaşılıyor. İnsanların yüzleri durgun; fakat gerek atların, gerekse aslan gibi hayvanların yüzleri, içinde bulundukları durumla ilgili bir anlatımdadır.

İnsana heyecan veren av sahnelerinde, beynine ok yemiş, duyduğu acı ve vücudunun gerilmiş adalelerinden belli olan aslanlar gene önem kazanmış konulardandır. Sevilen diğer konulardan biri, kralın vurduğu aslanı kulağından tutarak arka ayakları üzerine kaldırmasıdır. Konular eski mühürlerdeki hayvan ve canavar motiflerinden alınmıştır. Bu rölyeflerdeki hayvan motifleri, arkaik üslûplu insan biçimlendirmesine oranla, plastik anlatım bakımından daha canlı ve optik hareketli olarak gösterilmiştir. Özellikle, atlı bir savaş arabasına karşı saldıran aslan, ayrıntılı çizgiye dayanan alçak rölyefli bir eserdir. Burada atların son derece dikkatli, temiz bir işçiliği vardır. Ava çıkmış kralın arabası da, bütün süslü ayrıntılarıyla görülmektedir.

Savaş yapan askerler ve bilhassa krallar, resmî ve savaş elbiseleriyle gösterilmişlerdir. Her halde savaş elbisesi içinde gösterilmek, bu ülkede çok önem kazanmakta idi. Ayrıca, rölyeflerde savaşların nasıl yapıldığı ve savaş tekniklerine verilen önem, dikkati çekmektedir. Savaşa ait aletlerin ve bunların kullanılışlarını gösteren sahneler, insanın ifadesinden fazla değer bulur. Demek ki, bu ülkede askerlik birinci plânda yer alıyordu. Savaş arabaları, kale kuşatma araçları, sudan geçmek için yüzdürme tulumları, çadırlar, sandalyeler, askerin yemek ihtiyacının karşılandığı pişirme fırınları, kapkacak, kral arabasının şemsiyeleri, hep belirgin karakterleri ile tasvir edilmişlerdir. Bu rölyeflerdeki anlatım, Akad anlatımında değil, Sümer biçimlendirilişindedir. Adalelerin anlatımında, vücut uzuvlarının yuvarlak bir çıkıntılılıkta gösterilmesi yerine, alçak ve düz yüzeyli bir rölyef biçimlendirmesi, çizgi egemenliği ile dikkati çekiyor. Rölyefte, yüzeyin boş kalan kısımlarına gayet iyi işçiliği olan çivi yazısı bloklar yapılmıştır. Bütün bu çalışmalarda plastik sanat anlatımı yerine, grafik görünüşlü bir anlatım kullanılmıştır. Grafik anlatım ile birlikte, kral elbiselerinin muhteşem süslemeleri çizgilerle belirtilmiştir. Bu grafik anlatımdaki süslemeler ile, Önasya sanatında ilk olarak bir bezeme zenginliğine önem verilmiş oluyor. Sanatta dekoratif anlayış, elbiseler, canavarların, efsanevî hayvanların kanatları, saç süslemeleri ve bukleleri, kıvrımlı sakallar, hep bezeme öğeleri olmuştur. Sakal ve saç motifi inşaî ve yüzeysel olarak gösteriliyor. Şeritler, güller, inci dizileri, kralın muhteşem elbisesinde daima yer alıyor. Ağaçlar, palmiyeler, bilhassa hayat ağacı, stilize edilmiş sarmaşık biçimini ve zengin

bezenmiş halini bu rölyeflerde kazanıyor. Bu motif, Hindu'larda Hititlerde ve Selçuklularda da görülecektir.

Asurluların sanatı daha çok halka hitap eden, yaşama telkin eden, örnek olucu, süsleyici bir fatih sanatıdır. Bu anlayıştaki eserler yanında, başka bir anlayışı gözlemliyoruz. Bu, bir çiftçi tabakasının anlayışıdır. İki anlayışın birbirlerine etkileri ile Asurda, donmuş kukla suniliği içinde biçimlendirilmiş figürlerin ortaya çıktığı görülür. Bu anlayıştaki eserlerde, gergin insan vücutlarını ve dört nala giden şaha kalkmış atları bir kuklanın hareketleri içinde görüyoruz. Bunlardaki çizgiler gayet kesin görünüştedir. Tanrılar ve şeytanlar da bu anlayışta ve atletik anlatım içinde, ancak bir çizgi kesinliği ile gösterilmişlerdir. İyi ve kötü ruhlar arasında geçen savaş, bu rölyeflerde anlatılmıştır. Rölyeflerdeki vücutlar sanki içleri boş, şişirilmiş gibidir. Böylece bir çeşit maniyerizm Asur sanatında yer almış oluyor. Bu sıralarda önem kazanan motif, tanrı tarafından bitkilerin bol ürünlü olmalarını sağlamasıdır. Elinde su bakracı olan kuş başlı, insan vücutlu ve kanatlı bir tanrıdır bu. Biz esasen Mezolitik Çağ ile Yeni Taş Çağının toprağa yerleşen insanlarının da, çiftçilikle birlikte iyi ürün almak, doğa felâketlerine karşı korumak için çeşitli şeytan, tanrı ve efsane yaratıklarını tasarlandığını biliyoruz.

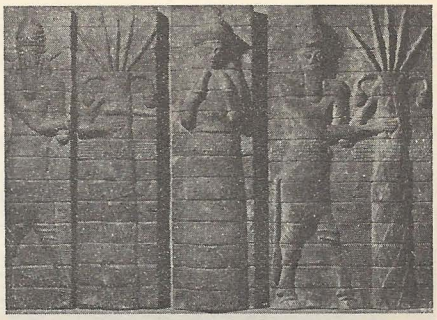
Gelenekçi Mezopotamya sanatı, yani Sümer sanat anlayışı, daha Naramsin ve ondan sonraki Hamurabi zamanında, etkisini devam ettirmiş ve Akad-Babil sanatının fizyonomisini Hamurabi'den sonra da tayin etmiştir. Asur sanatında da bu gelenek devam etmiştir. Asur, Sümer sanatı için çeşitli sebeplerle iyi bir zemin olmuştur. Tamamen samileşmesi ve Akad kültürü ile etkilenmesine rağmen ilk zamanlardan itibaren Sümer kültürü Asur'da yer edinmiş ve hattâ arasıra Sümer egemenliği altına girmiştir. En eski Asur kültürü, renkli keramikli ve saf dekoratif anlayıştadır. Dağlık bölgeye yakın oluşları ve dağ halklarının Sümer'e akraba olmaları, burada Sümer etkilerine uygun bir ortam hazırlamış olduğunu akla getiriyor. Burada, eğer geçmiş incelemelerimizi hatırlayacak olursak, Mezopotamya'ya gelen dağ halkları, her gelişlerinde sanata dekoratif bir anlayış değil, arkaik plastik bir biçimlendiriş getirmişlerdir. Şimdi Asur sanatının bu devresini geçmişteki Yeni Sümer sanatı ile karşılaştırırsak bunun, Yeni Sümer sanatının bir devamı olmadığını anlarız. Asur'un şimdiki rölyeflerinde düz bir rölyef biçimlendirilişi, çizgi halinde bir desen ve süs öğeleri vardır. Bu çizgi halindeki desen ve yüzeysel süslemelerinde yabancı kavimlerin etkileri olduğunu söyleyen ve bunları Hurri ve Mitanni'lere bağlayan sanat tarihçileri vardır. Ancak Hitit'lerden ve Mitanni'lerden, binaların dış alt yüzeyini rölyef plaklarla kaplamayı aldıkları kabul edilmektedir. Bunların yanında yapıların kapılarına konulan sfenksler ve kapı figürleri Boğazköy anlayışındadır.

Dağ kavimlerinden aldıkları öteki etkiler, rölyeflerde bulunan ortadaki figürlerin frontal gösterilmesi ve onların yanlarına gelenlerin birbirlerine simetrik olmalarıdır. Dağ halklarının Akad-Sümer sanatının devamı üzerine olan etkisi yüzünden, Asur sanatına, Mezopotamya sanatının gençleşmesi olarak bakılmaktadır. Esasen biz dağ halklarının Mezopotamya'ya her gelişlerinde, bura sanatını etkilediklerini ve sanatın bir çeşit arkaizme döndüğünü gözlemlemiştik.

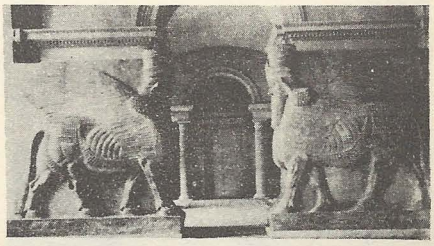
Fakat bundan kısa bir zaman sonra yeniden Akad ve Sümer'lerin gelişmiş, olgun sanatına bir bağlanma dikkatimizi çekiyor. Böylece teknik olarak en üstün eserlerin ortaya çıktığına tanık oluyoruz. Bütün etkilenmelere rağmen, arkaik öğelerin eserlerde yerlerini korudukları görülüyor. Bu görüş ve anlayış ile, Asur'un İ. Ö. 2.000 yıllarındaki savaşçı anlatımı olan sanatla ilgilendiği anlaşılıyor. Asurnasirpal'in zamanında, IX. yüzyılda, açıkladığımız anlamdaki eserler en yüksek ifadesini bulur.

R. 230 : Kan kusan Aslan. Asurbanipal'in sarayı. (İ.Ö. 668-628). Ninive. Londra. Brith. Museum.

Bu aslan motifi, yaralanmış ölmek üzere gösterilmektedir. Mezopotamya'da çok tekrar edildiği görülmektedir. Mısır'da da aslan avı vardır. Fakat avlayan değil, avlanan birinci plandadır.



R. 231 : Susa'da pişmiş toprak rölyefli duvar. (İ.Ö. 1170-1151). Yükseklik 1.37 m. En solda ve sağda at bacaklı insanlar görülüyor. Bu motif Yunanlılarda santor olacaktır.

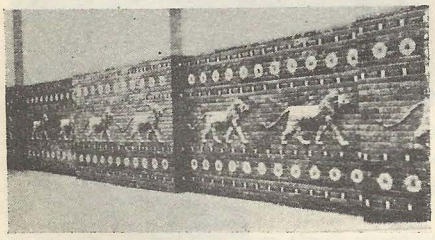


R. 232 : Kapı bekçisi ve koruyucusu olarak kale ve saray kapılarına konan boğa-insan heykelleri. Sargon sarayının kapısı. (İ.Ö. 722-705). Korsabad. Paris, Louvre.

Biz hayvan vücutlu, insan başlı heykelleri Mısır'da da gördük. Mezopotamya, kanatlı hayvan vücudunu ortaya çıkarmıştı.

R. 233 : Tell Halaf'da. Akrep kapısının akrep insanı. İ.Ö. 9. yüzyıl. Berlin Tell Halaf Müzesi. Bu motif bütün Mezopotamya ve Hitit heykel sanatında görülür. Yapıları koruyan bir niteliği olduğuna inanılıyordu.

R. 234 : III. Salmaneser'in (İ.Ö. 058-824) yapılarından birinini kapı rölyefinden parça bronz.



R. 235 : Babil, Nabukadnezar'ın merasim caddesinin aslanlı mozaikleri.

Asur sanatının son çağı olarak kabul edilen İ. Ö. VII. yüzyılda, Asurbanipal'in (*Sardanapal*) zamanında yaşanan çağı anlatan rölyeflerde, formlar kuvvetsiz geveze bir hikâyecilik içindedir. Bir çeşit janr (*genre*) resmi olan bu tasvirlerde askerî karargâhlar ile halkların nakledilişleri gösterilmiştir. Tasvirlerde peyzaj öğeleri çoğalıyor ve mekân belirten perspektif görünüşlü figürler ortaya çıkıyor. Rölyef yüzeyindeki figürler küçülüyor. Resimde olayı gösteren kısımlar fazla yer tutuyor. Lüks hayat anlatımı önem kazanıyor. Askerlik, savaş konuları, ciddilik ve titizlik kalkıyor. Giysilerin süslü dekoratif anlatımı itibar görüyor. Bu anlayışta yapılmış eserler arasında sürek avlarını, kralın avlanmalarında onun önüne sürülen vahşi hayvanların beslendiği hayvanat bahçelerini görüyoruz. İlk zamanların sembolik olarak resmedilmiş olan hayvanları, bu eserlerde daha gerçekçi bir gözleme dayanmaktadır. Buna örnek olarak Asurbanipal'in sarayındaki rölyefler arasında bir okla ağır *yaralanmış erkek aslan* ile gene *yaralı bir dişi arslanı* görüyoruz.

İşte Asur'un ünlü asma bahçeleri bu zamanlarda yapılmıştır. Asurbanipal'i bir asma bahçesinde, yüksek bir divan üzerinde uzanmış, içkisini içerken görüyoruz. Asma ve palmiyeler altında oturan kralın ayak ucunda da, kraliçe tahtına oturmuş içkisini içiyor. Kalabalık bir hizmetçi grubu yelpazeleri sallıyor. Bu eserde natüralist öğelere rağmen dekoratif, süslü, alçak rölyef ile dağ halklarının plastik, yüksek rölyef anlatımlı arkaizmi bir araya gelmiş görünüyor.

İ. Ö. VII. yüzyılda birçok yapıların yapıldığını görüyoruz. Fakat bu yapılarda yeni bir inşa tekniği görülmüyor. Zengin, geniş bir ülkenin muhteşem ve mutlak kralı için büyük sarayların yapılması gerektiği doğaldır. Hattâ bunlara zamanla yeni ihtiyaçlara göre yeni kısımların katıldığı görülmektedir. Bu, doğu anlamında bir yapı anlayışıdır. Ek inşaatlarla büyültme, Eti'lerde ve Osmanlılar'da da vardır. Kale inşaatlarında ayrıntılı bir şekilde düşünülmüş plan dikkati çekiyor. Tapınak plânlarında geleneğin bol olanaklarından yararlanılıyor. Geniş, fakat uzunlamasına bir salona yandan giriş yapılıyor. Binanın içine girenin böylece tapınma yerine doğru bir yarım dönüş yapması gerekiyor. Bu uzun salonlu tapınaklar, esas tanrılar olan İştar ve Asur'a aittir.

Naram-Sin zamanında kuzeyde ve Asur'da, Gaura tepesindeki tapınaklarda gördüğümüz, girişten altara doğru uzanan salonu, Anu ve Adad çifte tapınaklarında görüyoruz. Burada, her iki tapınak önünde de bir giriş yeri yapılmıştır. Ve bu giriş kapısından tapınağın içine girilmektedir. Tapınağın dış yüzleri plak rölyeflerle kaplanmıştır. Dış süslerin bu rölyeflerden ibaret olduğu kabul edilmektedir.

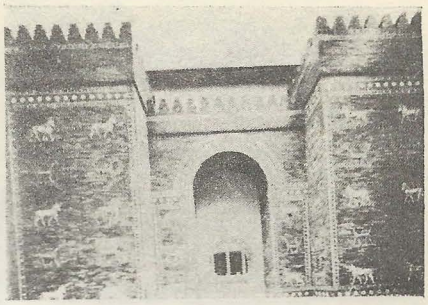
SON BABİL SANATI

İ.Ö. 1100 yıllarında Kassit egemenliğinin sonunda ve 600 yıllarında Asur İmparatorluğu'nun ortadan kalkması sırasında Babil, ikinci derecede bir rol oynamaktadır. Asur'la sürekli savaşlara girişir. İ.Ö. 1100 yıllarında ikinci bir Sami akını başlar. Bu Sami halkı, Aramî'ler olup Babilonya'yı istilâ ederler ve oraya yerleşirler. Halk, Aramice konuşmağa başlar. Bu dil, İsa zamanında konuşulmakta idi. Ancak sonra tümüyle unutulmuş ve ortadan kalkmıştır. Babil dili ise, yalnız bilim dili olarak bilim adamlarınca konuşulmağa devam eder. Asur devleti çöktükten kısa bir zaman sonra Babil, Arami krallarından Nabolpolassar (İ.Ö. 625-605) Nabonid (İ.Ö. 604-562) ve II. Nebukadnezar (İ.Ö. 555-538) zamanlarında bir kez daha siyasal bir önem kazanır. İ.Ö. 539'da Babilonya, Pers kralı Kyros tarafından tamamen ortadan kaldırılır.

Babil sanatında da dağ halklarının etkisi, Asur'da olduğu gibi kendini göstermiştir. Kral Marduknadişe'nin anıt taşında, Asur eserlerindeki ayni düz rölyefi, çizgilerle elde edilmiş ayni zengin süslemeyi, ayni kitleli figürü, çehrelerdeki patlak gözleri gözlemliyoruz. Fakat artık kol ve bacaklardaki o abartmalı adale anlatımını bulamıyoruz. Kol ve bacaklar daha yuvarlak çıkıntılarla ifade edilmiştir. Kitle, daha az sert görünüşlü, kral gene oku ve yayı ile resmedilmiştir. Fakat artık o, yayını tutup germiyor, yay elde bir değnek gibi tutuluyor. Bu Geç-Asur sanatında, henüz Asur etkileri devam etmektedir. Fakat bu etkiler yanında biz, dağ halklarının da etkilerini açık olarak görüyoruz. Asur sanatı ile Babil sanatı arasındaki fark da açık olarak görülmektedir. Babil sanatı zarif, sakin ve düşünceli bir anlatımdır. Eski ve zengin kültürleri yüzünden, Asurlular, Babil'e kıskançlıkla bakmışlardır. Bu yüzden bu kenti zaptettikleri zaman bile dikkatle korumuşlardır. Sanherib'in Babil'i zaptından ve tahribinden sonra bile yeniden inşa etmişler ve Babillileri yeniden eski artistik gelenekleri içinde bulmuşlardır. II. Mardunapalidin'in bilgi veren taşında, Hamurabi kanunun belirtildiği taşa olan benzetme eğilimi, ayni eser anlayışının benimsendiğini göstermektedir. Bu benzetme, yalnız motif benzerliği bakımından değil, ayni zamanda iki kişinin canlı diyaloğu, her ikisinin de uzun sakalı, zeki tavır ve el hareketlerindeki yapılış sıtilleri bakımından da ortaya çıkmaktadır. Rölyef artık alçak değildir. Uzuvların gittikçe yuvarlak olması yüzünden çıkıntılı bir kabartma olmaktadır. Bilhassa kollar kuvvetle modle edilmektedir. Vücutta frontal anlatım görülmektedir. Burada yandan biçimlendirilen figürlerde, bir noktadan görüşün perspektifi gözlemleniyor. Yüz de derinliğine modle edilmiştir. Gözler heyecansız, normal, kendine egemen insanlar gibi bakmaktadır. Eller de derinliğine gösterilmiştir. Bu yüzden figürler, Asur rölyeflerindeki modleden çok daha kuvvetle biçimlendirilmişlerdir. Bütün bu biçimlendirmelere göre, Hamurabi'nin anıt taşındaki ince anlatımdan, II. Marduknapalid'in in taşının, farklı bir görünüşü vardır. Bu fark, yüzeyin katılaşmış sert anlatımıdır. Örneğin Hamurabi'nin hareketli elbisesindeki doğasal yumuşaklığa oranla, buradaki anlatım katılaşmıştır.

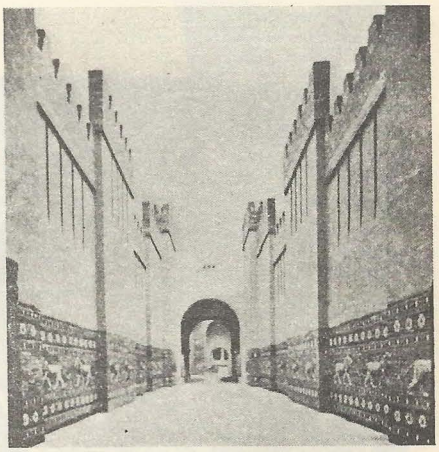
İlgi çeken noktalardan biri, bu çağdan bize çok az insan tasvirlerinin kalmasıdır. Bu, bu çağ eserlerinin bugüne dek kalanlarının az olmasından değil, Geç-Babil sanatındaki özelliğin insan figürüne önem vermemesidir. Çünkü bu sıralarda süsleme sanatı önem kazanmış ve figür hayranlığı azalmıştı.

Fakat bu zamanda şehircilik bakımından Babil'in en muhteşem binaları yapılmıştır. Babil'de II. Nabukadnezar'a ait sarayın önünden geçen caddenin her iki tarafındaki duvarların alt kısımları çini ile kaplanmıştır. Halen Berlin'de olan bu muazzam cadde, o devrin bütün inceliğini göstermektedir. Saray duvarlarının öteki kısımlarında çinko kaplı kuleler vardı. Bu caddedeki duvarlarda bir band halinde olan çiniler üzerine, aslan ve silâhlı askerler yapılmıştı. Bu caddelerden geçen yabancıların üzerinde bu muhteşem dekorların, korkutucu bir etki yapacağı düşünülüyordu. Koyu mavi üzerine açık mavi ve sarı renkte rölyefler yerleştirilmişti. Bu muhteşem dekorasyon, Sümer anlamında bir dekorasyondur. Renkli fayans-giyim üzerindeki figürlerin rölyefi, yuvarlak ve çıkıntılı olup kuvvetle modle edilmişlerdir. Kale kapıları ve yan bölümler, üst kısımlara kadar fayans ile kaplanmıştı. Bu kısımlara ayrıca gene renkli rölyefler halinde boğalar, efsane canavarları birer bekçi gibi yerleştirilmişlerdir. Renkli giydirmede kudret ve hak, kuvvet ve zevk yanyana ifadesini bulmaktadır. Bu nitelik, Geç-Babil sanatı için karakteristiktir.



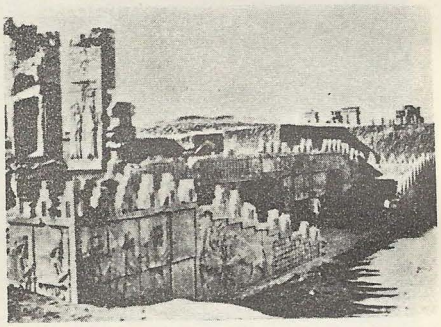
R. 236 : Babil'de İştar tapınağının kapısı. Sırçalı çini ile kaplanmıştır. II. Nabukadnezar zamanı. İ.Ö. 570 yılları. Berlin Devlet Müzesi.

R. 237 : Babil'de II. Nabukadnezar'ın merasim caddesi. Orijinal parçaların rökonstrüksiyonu. (İ.Ö. 570). Berlin Devlet Müzesi.



R. 238 : Pers Kıralı Kyros'un mezarı. (İ.Ö. 559 - 529). Pasargadae'de bulunmaktadır.

Dikkat edilirse Mısır kültürü içinde saray motifi yerine mezar ve tapınak inşa edilmiştir. Mezopotamya'da ise mezar ele alınmıyor. Yalnız tapınak ve saray önem kazanıyor. Persler'de ise Mezopotamya geleneğine bağlı olarak saray yapısı çok sütunlu yapı olarak gelişecektir. Bu çok sütunlu yapı ise Mezopotamya'da görülmüyor. İ.S. 750 tarihlerinden itibaren İslâm camileri çok sütunlu olarak bu mıntakalarda gelişecektir.



R. 239 : Pers kırallarının küçük saraylarından Persepolis'tekilerden biri. Arkada kabul salonu. (İ.Ö. 500).

R. 240 : II.Chosroes'in döneminde Sasni'lere ait gümüş plak. (Paris, Bibliotèque Naftionale)

Babil'deki İştar tapınağında, Akad'daki Hamurabi'nin planı aynen devam ediyor. Kare avludan, kule gibi içi olan bir iç bölüme giriliyor ve oradan da geniş tapınak salonuna geçiliyordu. Burada ki uzun salonun sonunda da bir tanrı tasviri vardı.

Son Babil Çağı, lüksün ve ihtişamın, zevk ve kuvvetin bir arada ifade edildiği bir sanatı meydana getirmiştir.

PERS SANATI

Pers'ler de, Med'ler gibi Hint-Avrupa kavimlerindendir. Asur'lular Elâm'ları tamamen ortadan kaldırdıktan sonra (İ.Ö. VII. yüzyılın ortası) Persler, Güney İran yaylasına yerleşirler ve oraya kendi adlarını verirler. Susa yakınında başkentleri olan Persepolis'i kurarlar. 200 yıl yaşayacak olan Pers devletinin kurucusu Ahamenid Kyros, (İ.Ö. 559-529) dur. Pers'ler, Med baskısından VI. yüzyıl ortasında kurtuldular. Böylece Persler, Babilonya'nın tahribinden sonra, ta Ege sahillerine kadar olan ülkeler ile III. Kambises (İ.Ö. 528-522) zamanında da Mısır'ı istilâ ettiler. Ve Pers İmparatorluğu Hint'ten Mısır'a ve Ege kıyılarına kadar büyüdü. I. Daryüs, Pers'lerin en büyük hükümdarıdır. Bütün İmparatorlukta mükemmel bir yönetim biçimi kurdu. Posta ve kurye örgütü (*elçinin postasını götürmek için yola çıkarılan kimse*) kuruldu. Geniş bir yol şebekesi, vergi ve para sistemi vardı. Aramice genel dil oldu. Daryüs'ten sonra, Kerkes zamanında (İ.Ö. 484-465) Yunanlılarla Yunanistan'da Maraton'da İ.Ö. 490 yılında ve Samaris'te 480 yılında çetin savaşlar oldu. Pers kralı sonsuz hak sahibiydi. Sanatta, kral merkez olmuş ve tanrılaştırılmıştı. Kral, yönetimi altında olan halklara karşı hoşgörülüydü.

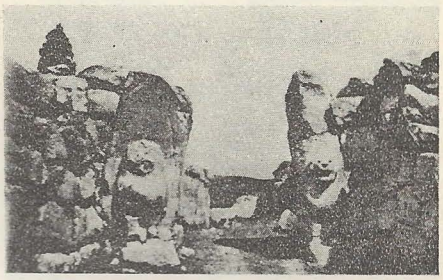
Pers'ler, Babilonya sanatının en canlı ve hareketli öğelerini alırlar. Sanatı askerî-politik bir düzenin hizmetinde kullanırlar. Hayata, mimarî ile bir kültürleştirme olanağı hazırlarlar. Ayni Asur'daki süs sevinci, saray ve merdivenlerini renkli çinilerle süsleme ve Mezopotamya sanatındaki bekçi rolü olan asker ve hayvan rölyefleri dikkati çeker. Fakat burada, hayvan motiflerinin, yerlerini yavaş yavaş asker motiflerine terkettiği görülür. Bu rölyeflerin bir plastisitesi vardır ve yuvarlaktır. Pers ruhu ile Babil ruhu arasındaki fark, rölyeflerde açık olarak görülür. Mezopotamya'daki arkaik sertlik yerine, Pers rölyeflerinde insanî bir yumuşaklık ilgiyi çeker. Rölyeflerdeki uygun adım giden askerlerde, öyle yumuşak bir anlatım, etraf çizgilerinde öyle rahat bir akıcılık, formlarda yumuşak görünüş ve renklerde gene tonlu bir yumuşaklık görülür ki, insan Mezopotamya sanatından farklı olanakları burada hemen tanır. Elbiselerin kıvrımları da sert bir arkaizm değil, yumuşak, natüralist bir dökülüş içindedir. Vücut bu natüralist elbise altından kendini hissettirir.

Pers sanatında yeni olan özelliklerden biri mimaride, Mezopotamya'da olmayan çok sütunlu salon anlayışıdır. Bu salon tipinde, Mısır Karnak mimarisinin etkisi olduğu düşünülmektedir. Yüksek, ince sütunların başlık yerlerinde hayvan başılı motifler yer alır. Bu çok sütunlu salonlara *apadana* denir.

Persepolis'teki bir sarayın giriş bölümü tam olarak, bugüne dek kalmıştır. Bu sarayın girişinde korku veren motifler, kale duvarlarındaki hayvan tasvirleri azalır. Babil'in aslan ve şeytanları yerine,

sarayın ön kısımlarına konulanlar, saray muhafızlarıyla, taşradan haraç getiren elçi resimleridir.

Bu arada Pers'lerde, Mezopotamya'da tanımadığımız bir mezar tipi ortaya çıkıyor. Bu, etrafı sütunlu bir avlu ile çevrili, kademeli bir kaide üzerinde dikdörtgen bir prizma ve üzerinde bir beşik çatıdan meydana gelmektedir. Bu yapı biçimini, Yunan sanatı ile bağlayan sanat tarihçileri görülüyor. Ancak Pers'lerin Yunanlılarla olan ilişkilerinin, bu yapıların ortaya çıkmasından önce olduğu anlaşılmaktadır.



R. 241 : Boğazköy'de Aslanlı Kapı'nın cephesi. (İ.Ö. 14.yy). Aslan motifleri, koruyucu bekçi anlamında bütün Mezopotamya kültüründe görülmektedir. Aslanlı kapı motifini Miken kültüründe de göreceğiz ve ayni yüzyılların kültürleri olma bakımından aralarındaki bağlantıyı anlayacağız.

ETİLER (HİTİTLER)

Önasya sanatları içinde Mezopotamya sanatı, Hamurabi'den sonra çeşitli istilâlar yüzünden durmuş ve ancak kasabalarda eski gelenek olanakları içinde etkinliklerini sürdürmüşlerdi. Aşağı yukarı İ.Ö. XVII yüzyılda, kuzey doğudan yeni kavimlerin Önasya'ya yürüdüklerini görüyoruz. Bu kavimlerden bir kısmı, Hamurabi'den sonra gelenleri yenerek Mezopotamya'ya egemen olmuşlardır. Bunlardan bazıları da, Karadeniz kıyılarından İran körfezine kadar uzanan topraklar üzerine yayılmışlardır. Mezopotamya'ya gelenler, Sümer ve Akad kültürünün etkisi altında hiçbir varlık gösterememişlerdir. Yalnız Hitit'ler, yani Eti'ler Anadolu'ya geliyorlar ve Kızılırmak yöreleri ile Güney-Doğu Anadolu bölgelerine yerleşiyorlardı. Önasya'ya gelen öteki halklar ise, Kassit'ler ve Mitanni'lerdir.

Kassit'ler, İran'da yaşamış bir dağ halkı idi. Bunlar Babil'e göç ettiler. Bütün Babilonya'yı ellerine geçirdiler. Babil gene ülkenin başkenti olarak kaldı. Ancak bu halk, Babil dışında, bugünkü Bağdat yöresinde İ.Ö. 1400 yıllarında ayrı bir başkent kurdu. Babil'deki Kassit egemenliği İ.Ö. 1200 yıllarında son bulur. Kassit dili hakkında pek az kelime çözülmüştür. Ancak Elâm dili ile bir akrabalığı olduğu kabul edilmektedir.

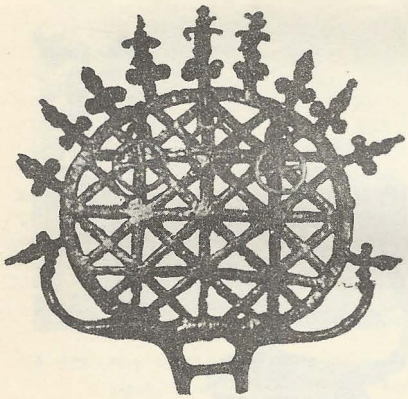
Kassit'lerin dışında diğer bir dağ halkı da Hurri-Mitanni'lerdir. Bunlar Mezopotamya'nın kuzey bölgelerine yerleştiler. Kralları tamamen Hint isimleri taşıyorlardi. Bu halklar, Asur ülkesine, Hitit kralı Suppiluliuma'ya karşı yenik kaldıkları savaşa kadar egemen oldular. Dilleri tam anlamı ile okunamamıştır. Dinleri, hava tanrısı Tesup ile karısına inhisar eder.

Mezopotamya genel olarak İ.Ö. 1700 ile 1200 yılları arasında, dağ halklarının istilâsına uğramış ve bunlar da birbirleriyle sürekli savaş halinde bulunduklarından ülkede huzur kalmamıştı. Huzursuz Mezopotamya devrinin geçmesine kadar, yukardaki tarihler arasında Anadolu'da büyük bir uygarlık kurmuş olan Hatti ve Hitit sanatı doğar, gelişir ve eserlerini verir. Asur'un, Mitanni'lerin boyunduruğundan kurtulması ise, ilk kez 1363 yıllarına düşer. Ve Asur uygarlığı da bu yıllardan sonra gelişmeğe başlar.

Anadolu'ya gelen Hitit'leri incelediğimizde, değişik bir uygarlığın bu ülkede doğup geliştiğine tanık oluyoruz. Eti'ler, diye adlandırdığımız Hitit'ler, ülkelerine "*Hatti Ülkesi*" diyorlardı. Anadolu'da, Eti'ler gelmeden önce Hatti'ler yaşıyordu. Etiler geldikten sonra ülkenin adını değiştirmemişler ve Hatti'lerle kaynaşmışlardır. Hatti dili, o zamana kadar Anadolu'da konuşulan dillerden farklı idi. Hatti'lerin Eti'ler üzerine olan etkileri büyüktür. Hitit tanrılarından Güneş Tanrısı Arinna'nın kocası Hava Tanrısı, Hatti asıllıdır. Eti'lerde saray seremonileri ve ef-

R. 242 : Hatti Sancaklarından. Gümüş kaplı Bronz. Yükseklik 57 cm.

R. 243 : Boğazköy'de bir kapının iç tarafında görülen savaşçı rölyefi. Bütün arkaik rölyeflerde olduğu gibi, frontol duruş ve sert anlatım burada da görülüyor. Bu heykellerde optik bir görüntü tesbiti söz konusu değildir.



R. 244 : Âyinlerde sancak olarak kullanılan güneş kursu. Bronz. Alacahöyük yüksekliği 34 cm.

saneler, hep Hatti'lerden alınmıştır. Hatti kelimesi ilk olarak Mezopotamya'da Akkad Sülâlesinden Sargon' (2400-2300) un yazılı levhalarında okunmuştur. Bu yazılarda Sargon'un, Küçük Asya sınırlarına kadar geldiği de okunmuştur. Esasen Akkad kralları, Küçük Asya'ya sürekli olarak gelmişlerdir. Bu yüzden Hatti'leri iyi tanımışlardı (İ.Ö. 2500).

Hatti'lerin Mezopotamya ile ticarî ilişkileri vardı. Saraylarında prensler okuma yazma biliyorlardı. Eldeki dökümanlara göre Orta ve Kuzey Anadolu'da en yaygın halk idiler (İ.Ö. 2500-2000). Hatti'lerin bulunduğu yerlerde ilk bronz eserler Hatti kültürüne aittir. Alişar ve Alaca höyük kazıları bunu açıkça ortaya koymuştur. Alacahöyük'ün madenden yapılmış eserleri, komşu kültürlerden farklı olup kendine özgü yönleri vardır ve son derece ince kalitelidir. Böylece biz Hatti kültürünü, tam bir Anadolu kültürü olarak görüyoruz. Oval oyukları olan Truva, Kiklat ve Kuzey Suriye kamaları, bu özelliklerini Hatti'lerden almışlardır. Alacahöyük'te bulunan hançerlerin ayni tipleri Tarsus'ta da bulunmuştur. Helezonî, iki kafalı ya da süslü başlı, altından iğnelerin Truva'ya Anadolu'dan gittiği tesbit edilmiştir. Alacahöyük ve Horoztepe'de aynalar da bulunmuştur. Bulunan geyik heykelleri de, Anadolu özellikleri taşımaktadır. Sancak olarak taşınan geyik heykelleri içinde, altından olanları da vardır. Altından geniş alın çemberi ve taçlar da bulunmuştur. Bunların hatları yatay ve diyagonal olup, dikey hatlı bağlantıları vardır. Böylece süs haline gelen bir parmaklık ortaya çıkar. Aynı parmaklık düzeni mühürlerde de vardır ve bir haç motifi parmaklığın ortasında yer alır. Bu motiflere ait örnekler, Alacahöyük, Alişar, Ahlatlıbel ve Eti yokşu mühürlerinde de görülür.

Bu çağa ait idoller de vardır. İdollerin üzerinde küçük, içe doğru oyuk derin noktalardan yapılmış süsler görülür. Gene bu süslemeye benzeyen, fakat dışa çıkıntısı olan küreler de süs öğesi olarak idollerin göğüs ifadesinde, gerdanlıklarda ve hükümdar asalarının saplarında kullanılmıştır. Boğa boynuzlarının uçları da ayni şekilde küre formları ile sonuçlandırılmıştır.

İç içe çizilmiş daireler, hayvan heykelciklerinin gövdelerini ve alfabeleri süsleyen motiflerdir. Gamalı haç da, Hatti uygarlığının kullandığı bir motiftir.

Merasimlerde elde taşınan sancaklar, saf madenlerden yapılmıştır. Sancakların üzerindeki hayvan heykellerinin vücutları, inceltilmiş ve uzatılmıştır. Bu anlamda bir heykel ve sancak anlayışını step halkalarından başkasında görmüyoruz. Hatti hayvan başlarının karakteristiği görülen bu figürlerde gagalar uzatılmıştır. Ayrıca vücut formları stilize edilmiş ve soyutlaştırılmıştır. Fakat hayvanlar, bu stilizasyona rağmen genel hatlarıyla doğaya uygun olarak gösterilmişlerdir. Heykellerdeki süsleyici öğeler onları, Mezopotamya sanatında görülen heykellerden ayırır. Alacahöyük ile Horoztepe eserleri stil bakımından ayrılıklar gösterir. Horoztepe'nin hayvan şekilleri, doğa gözlemine dayanır. Horoztepe'de bulunan eserler ile Kafkasya'da yapılan kazılarda bulunan eserler arasında da benzerlik vardır. Ancak Kafkasya eserleri çok sonraki bir tarihe aittir ve Horoztepe'deki eserlerin biraz daha geliştirilmişidir. Kafkasya'da bulunan eserlerde bir dejenerasyon da görülmüştür. Benzerlik hususu Ord. Prof. Ekrem Akurgal'ın belirttiği gibi, iktisadî ve ticarî ilişkiler ile etnik akrabalığa bağlanabilmektedir.

Miken, Kafkasya ve Alacahöyük eserlerinde de bir benzerlik gözlemlenmektedir. Ancak Mikenler ölülerini boylu boyunca yatırdıkları halde, Alacahöyük'lüler diz çöker duruşta gömmüşlerdir. Alacahöyük mezar-

R. 245 : Sancak. Bronz. Yükseklik 48 cm.. Alacahöyük.

ları İ.Ö. 2300 ile 2100 arasına aittir. Alacahöyük'de demir çok erken elde edilmiş ve süslü demir hançerin burada yapılmış olacağı kabul edilmektedir.

Anadolu'nun tarihten önceki çağlarının sonunda Hatti kültürü, Mezopotamya kültürü ile ilişkiler kuruyor ve bir hamle yapıyor. Bu hamle ilkin mühürlerde oluyor ve yazının doğduğunu gösteriyor. Hattiler'in çağında, sonraları Hitit'lerde olduğu gibi, hükümdarlar aynı zamanda ülkenin en yüksek rahipleri olmakta devam etmişlerdir.

Hatti Sancaklarının Anlamları

Hatti mezarlarında bulunan eşyaların çoğu dinî merasimlere aittir. Örneğin Horoztepe'de bulunan, zırıltı ve gürültü yapan âletler (*bu âletler, Ortodoks kiliselerinde ve zamanımızda çocuk oyuncakları olarak da görülmektedir*) bulunmuştur. Güneşi sembolize eden sancaklar, uzun bir sopa üzerinde ve merasim alayının önünde taşınıyordu. Uçlarında geyik ve boğa heykelleri bulunan bu sancaklar, taht biçimindeki mobilyalara takılıyordu. Hatti'lerde geyik kutsal idi ve Hava Tanrısının karısı olarak bir rölyefte gösterilmiştir. Bu sancaklardan anlaşıldığına göre öküz, Hava Tanrısının sembolüdür. Geyik de Hava Tanrısının karısıdır. Ayrıca geyik, daima öküzün arkasında gitmektedir.

Hatti çağını izleyen Hitit çağında aslan ya da panter, büyük tanrıçanın sembolü olduğu halde, geyik, koruyucu erkek tanrıların kutsal hayvanıdır.

Sümer tanrıçası İnnin ile Sami ırktan olan halkların İştar tanrıçalarının kadın biçiminde gösterilmesine ve savaşçı bir tanrıyı ifade etmelerine rağmen, öteki erkek tanrılar arasında da önemli yerleri vardır. Öküz boynuzları ve ışık saçan çelenk, Mezopotamya kültürünün dinsel tasarımları arasında yer alır. Ancak fikir Hatti'lerden alınmıştır.

Hatti'lerde küçük heykelciklerin önemli bir yeri vardı. Alacahöyük, Hasanoğlan ve Horoztepe'de bulunan heykelcikler natüralist tarzda biçimlendirilmiş olup, vücut ve baş idol tipindedir. Yapılan araştırmalardan heykelcilerin belli bir idol biçimine bağlı kalmak zorunluğunda oldukları anlaşılmıştır. Sanatçı, ilerleyen ve gelişen bir stili göstermek için bir yetkiye sahip değildi. Vücut hacimleri idol formunda olmamasına rağmen anlatım natüralist kalıyordu. İdolde kol şekli, uzun yüzyıllar aynı kalmıştır.

Figürlerin bu biçimleri, sonraları kurulan Kültepe ve Boğazköy'de de aynen görülecektir. Alacahöyük'teki heykellerde, idollerin şematik biçimleri görülmez. Yalnız göğüslerin küre formları aynen devam eder. Horoztepe'nin bronz heykelleri, Alacahöyük'ün heykellerinden daha hareketli ve canlı ifadelidir.

Eti (Hitit) Kültürünün Doğuşu

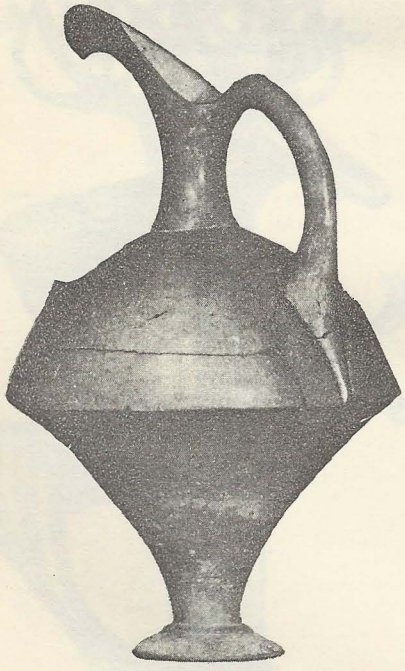
Ekrem Akurgal'ın "Die Kunst der Hititer" adlı kitabında İ.Ö. 2000 yıllarında, Anadolu'nun sakin hayatının merhametsiz bir halkın istilâsı ile son bulduğu yazılıdır. Alacahöyük ve Boğazköy'de bu yılların tabakası üstünde bir yangın izi görülmektedir. Yangın izleri, Karaoğlan, Dündartepe ve Konya'nın Karahöyük gibi o çağın kentlerinde vardır. Yangın izlerinden, istilânın o çağda bütün Orta Anadolu'yu içine aldığını anlıyoruz. Hititler ile ilgili incelemeleri yapanlar, bu halkın Hint-Avrupa kavimlerinden olduğunu tahmin ediyorlar. Hitit'lerin İ.Ö. 2000 yıllarında Güney ve Orta Anadolu'ya yerleştiklerini doğrulayan izler mevcuttur. İ. Ö. 2000 yıllarında Anadolu'da yarım düzine kadar kent devleti vardı.

R. 246 : Geyikli Sancak. Bronz. Alacahöyük.

R. 247 : Alacahöyük. Hatti Sancağı. Alttaki uca bir sopa takılarak taşınıyordu. Yüksekliği 52 cm. dir. Gümüşle kaplı bronz.

R. 248 : Mekân çizgisinin belli edildiği bu rölyefte bir savaş görülmektedir. Figürler birbirlerinin aralıklarını doldurmuşlardır. Ve optik değil, mantıkî bir biçimleme ile meydana getirilmişlerdir. Bu nedenle biçimlemede kişisel bir izlenim söz konusu değildir. Eti heykelcisi, unsurları çizerek göstermeyi yeğ tutar. Onda idealleştirme tutkusu yok gibidir.

R. 249 : Üstü cilâlanmış bir Hotti Keramiği. İ.Ö. XVIII. y.y. Kültepe.



Bunlar zamanla Hitit'lerin yönetimine girmişlerdir. Kent devletleri, Hatti'lerin kurdukları devletlerdi. Hitit kelimelerinin son ekleri ile Hatti kelimelerinin son ekleri birbirine çok yakındır. Buradan, bu iki halkın uzun zaman birlikte yaşadıklarını anlıyoruz. İ. Ö. 1700 yılında Hatti kenti olan Hatus'a, Hititçe Hattusa deniyordu. Anlaşıldığına göre Hatti'lerle Hitit'ler kaynaşmışlardır. Hititler yerli halkın gelenek ve göreneklerine saygı göstermişler ve üstelik aldıkları kentlerin adlarını bile aynen bırakmışlardır. Hititlerin Anadolu'ya gelmeden önce Hazer Denizi'nin batısına yerleşmiş olduklarını bir Hitit duasından öğreniyoruz. (Die Kunst der Hititer, S. 20).

Eti'lerde Keramik Ve Heykel Sanatı

Etiler, yani Hitit'ler, Anadolu'ya gelmeden önce bu ülkede yerleşmiş olan Hatti'lerin keramik kapları tek renkli idi. Eti'ler geldikten sonra bu yörede keramiğin çok renkli olduğuna tanık oluyoruz. Renkli keramiğin Eti'lerle birlikte geldiği hususunda arkeologlar birleşmektedirler. Renkli keramik İ. Ö. 4000 yıllarından bu yana kullanılmağa başlanmıştır. Renkli keramik, Eti'lerin Anadolu'ya gelmesi ile görülmektedir. İ. Ö. 3000'in sonunda çok renkli keramik, geometrik bir üslûp içindedir.

Kültepe'de bulunan keramiklerdeki dalgalı süsleme, çömlekçi tornasında yapılmıştır. Çömlekçi tornası (*turnike*) İ. Ö. 3000 yıllarında ilk kez Mezopotamya'da yapılmıştır. (Bk. H. Kühn, Der Aufstieg der Menschheit).

Eti'lerin yaptıkları keramikler çok renklidir. Salyongoz ya da çizme biçiminde içme kapları vardır. Miken'de bulunan salyongoz ve çizme biçimindeki keramik kapların Anadolu'dan bu ülkelere ihraç edildikleri tesbit edilmiştir. Frikya'lıların başkenti olan Gordion'da bulunan kaplar da tek renklidir. Ankara'daki Hitit Müzesi'nde gördüğümüz kuş gagalı testiler, İ. Ö. XVIII. yüzyılın eserlerindendir ve çok renklidir. Kuş gagalı kaplar Boğazköy, Karahöyük ve Alacahöyük'de bulunmuşlardır. Gayet iyi süzülmüş kilden yapılan ve iyice parlatılan bu kapların üzerinde çıkıntılar bulunur. Kapların ağızları da köşeli biçimdedir. Bu eserler İ. Ö. XVIII. yüzyılda yapılmışlardır. Sonraki yüzyıllarda bunların taklitleri görülür.

Anadolu'daki ilk bronz çağının gelenekleri, tek renkli hayvan figürleriyle süslenmiş kaplarda görülür. Bu kaplar üzerindeki süsler, kazınmış dairelerden ibarettir. Daire motifleriyle süsleme geleneği İ. Ö. 3000'in sanatında vardır.

Hatti'lerin yaptıkları rölyeflerde erkek tanrı, kadın tanrıdan biraz daha yüksek gösterilmektedir. Bu anlatım şekli Etiler'de de aynıdır. Eti'lerde erkek tanrı, Hava Tanrı'sıdır. Çıplak göğüslerini tutan tanrıça da, tanrıların tanrısı olarak tasvir edilmiştir.

Kurşundan dökülmüş olan tanrıça (*idol*), Mezopotamya etkisi ile yapılmış olan tanrıça değildir. Mezopotamya tanrıları, ya çıplak gösterilir ya da çıplak göğüslerini tutarlar. Tamamen giyinik gösterilmiş ve gene kurşundan dökülmüş olan kimi Eti tanrıçaları, göğüslerinde bir çocuk tutarlar. Öteki kimi eserlerde de tanrıçalar iki çocuklu olarak gösterilmişlerdir. Bu eserlerde bir çocuk tanrı ile tanrıça arasında, bir diğer çocuk ise tanrıçanın kucağında gösterilmiştir. Kurşundan yapılmış olan figürlerde, gözler yarık olarak ifade edilmişlerdir. Bu anlatım şekli, bir Anadolu özelliğidir ve küçük kent devletleri zamanından kalmadır.

Küçük kent devletleri zamanında büyük heykeller de yapılmıştır. Mezopotamya'da ise büyük heykel o sıralarda moda idi.

Kültepe'de yapılan kazılarda anıtsal binalar ortaya çıkmıştır. Bu yapıların duvarları Mezopotamya'daki gibi pişmiş tuğla değil, taştandır. Pişmiş tuğlanın mimaride önemle yer alması, Mezopotamya yapılarının keramikteki gelişmesiyle ilgilidir. Kültepe'de ise biz, yeni bir mimarî anlayışı görüyoruz. Karahöyük'teki alışılmamış büyüklükte olan kaleler ve hisarlar, kademeli bir şekilde inşa edilmiştir. Sonraları bunların Eti'ler tarafından ayni mimarî anlayış içinde devam ettirildiğine tanık oluyoruz. Kültepe'de temelleri taştan, duvarları pişmiş tuğladan olan altmış odalı evlerin yapılmış olduğunu görülüyor. Konya'da, Karahöyük'te yapılan kazılarda Megaron tipinde evler de çıkarılmıştır. Bu evlerde ocak ve fırında görülür. Ayrıca çeşitli yiyecek maddelerinin, içinde korunduğu büyük küpler, ayrı ayrı odalarda bulunduruluyordu. Karahöyük'te çok güzel dekore edilmiş ocaklar çıkarılmıştır. Gene aynı yerde meydana çıkarılan iki katlı bir sarayda, bir de banyo dairesi bulunmuştur. Biz buradan Hatti'ler zamanında yıkanmanın gelenek halinde olduğunu anlıyoruz.

Hatti halkının tek katlı evlerde oturduğu, yapılan kazılardan anlaşılmıştır. Hatti'lerin küçük şehir devletleri zamanında taş işçiliğinin çok gelişmiş olduğu ve Eti'lerin bu gelişmiş taş işçiliği tekniğini tamamen onlardan aldıkları görülüyor. Hatti'lerin küçük kent devletleri zamanında kullanılması gelenek haline gelen damga, mühür ve hayvan ıtasvirleri, sonradan Eti'lerde gelenek olmuştur. Kültepe, Boğazköy, Alişar ve Alacahöyük'te bulunan mühürlerin üslûp bakımından birbirlerine benzemeleri, bunların aynı taşçı ustası elinden çıkmış olduğu kanısını vermektedir. Mühürlerin altından olanları da bulunmuştur. Hatti'lerde iki başlı kartal, çok sevilen motiftir. Hayvanların birbirleriyle boğuşmalarını gösteren tasvirler de çok kullanılmıştır.

Hatti'ler yazıyı kullanmışlar, keramik işçiliğinin yani toprağı pişirme tekniğinin doruğuna varmışlar ve anıtsal mimarî eserleri yapmışlardır. İşte bu kültür, kendi ülkelerine sonradan gelen ve onlarla birlikte yaşayan Eti'lere aynen devredilmiştir. Bu bakımdan, Eti kültürünün esasını Hatti'lerin hazırladıkları, genellikle arkeologlar tarafından kabul edilmektedir.

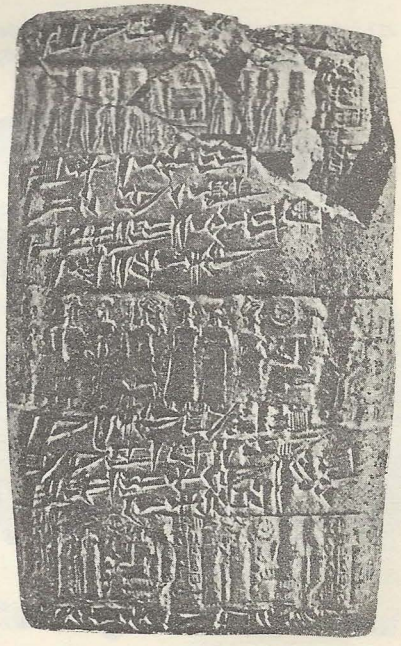
Eti'ler beraberlerinde, İran yaylalarında ve Mezopotamya'da kullanılmakta olan renkli keramiği getirmişlerdir. Bu getirilen teknik, kısa bir zamanda bütün Anadolu'ya yayılmıştır. Fakat İ.Ö. XVIII. yüzyılın ikinci yarısında Eti'lerin getirdikleri renkli keramik, bütün Orta Anadolu'ya yayılmasına rağmen, Hatti'lerin tek renkli keramiğinin üstün kalitesi karşısında kısa zamanda unutulmuş ve Hatti keramik sanatı böylece Anadolu'daki egemenliğini sürdürmüştür. Eti'ler yalnız keramik alanında Hatti'lerin buluşlarını almak durumunda kalmamışlardır. Bunun yanında gerek din ve gerekse dil geleneklerine kadar, Hatti kültürlerini benimsemişlerdir. Böylece Hatti kültürü ile Etilerin kendi getirdiklerinin kaynaşmasından Eti kültürü meydana çıkmıştır. Yeni kültürün gelişiminde, Orta Anadolu'ya göç eden ve başka dilleri konuşan kavimlerin de rolü olmuştur. Ancak Anadolu'nun esas halkı Eti'lerdir ve esas kültür artık onlara aittir.

Eski Eti (Hitit) Devleti (İ.Ö. 1700 - 6000 - 1450)

Tabarna ya da Labarna Telepinu (1680-1650) ilk Eti kralıdır. Tabarna adı sonradan bütün Hitit krallarına verilmiş olan addır. 1650 ile 1620

R. 250 : Bir Geç-devir Eti kabartması. Müzisyenler. (İ.Ö. VIII. y.y.), Karatepe.

R. 251 : Asur Kolonileri dönemindeki tabletlerden biri. Kültepe. R. 194 ile karşılaştır.



R. 252 : *Etiler hayvan heykellerinde büyük bir etki yapan anıtsallık duygusuna ulaşmışlardır. Basitlik, anatomi bilgisizliği ve orantısız oluş bu büyük anlatıma engel olamamıştır.*

R. 253 : *Bazalt taşından bir rölyef-Tanrı Kupaba. Kargamış. Geleneksel üslûp (İ.Ö. 1050-850).*

arasında ise Hattusuli, Hitit kralı olmuştu. Bu kral ülkesini Suriye'den Halep'e kadar genişletti, Antakya'yı yıktı. Bununla birlikte kendisine karşı birleşen düşmanları tarafından Hattusuli'nin ülkesi, Hattuşaş hariç, işgal edildi. Ancak Hattusuli'nin yerine geçen I. Mursili (1620-1590), önce Halep'i sonra Babil'i zaptetti. Fakat Babil'den dönerken kızkardeşinin kocası tarafından öldürüldü, ve Hitit ülkesi karışıklıklara sahne oldu. Ancak 1525-1500 arası Telepinu tarafından ülke huzura kavuşturuldu. Telepinu, kral sülâlesi içinde kral olacak kimseyi bir kanunla tesbit etmişti. Buna göre, kralın birinci evlenişinden olan erkek çocuğu kral olacaktı. Eğer erkek çocuk olmamış ise, ikinci evlendiği kadından olan erkek çocuk tahta oturacaktı. Ancak bu evlenmeden de bir erkek çocuk olmamış ise, o takdirde ilk evlendiği kadından olan kız çocuğun, yani prensesin kocası kral olacaktı. Bütün bu düzenleyici tedbirlere rağmen ülkede karışıklıklar azalmamış ve sonunda Etilerin bu ilk devleti yıkılmıştır.

Eti'lerin ilk başkenti Kussava idi. Hattuşaş'ın başkent oluşu İ.Ö. 1600 yıllarına rastlar. Eti kralları devletin yazışmalarında gerekli yazıları yazmaları için Kuzey Mezopotamya'dan yazıcı getirtiyorlardı. Bu yazıcılar Babil çivi yazısı üslûbunda yazıyorlardı.

Büyük İmparatorluk Devri :

Eti'lerin bu ilk devletinin yıkılmasından (İ.Ö. 1450) sonra, Büyük İmparatorluk devri başlar. 1450 yıllarında Tutalya ismindeki Eti kralı Hattusa'da yönetimi eline alır. Bu kralın sülâlesi, yönetimi 250 yıl elinde tutar. Tutalya'dan sonra, I. Arnuvanda, II. Hattusili, III. Tutalya Eti devletini gittikçe geliştirirler. Ancak güneydeki Mitanni devleti, Etilere oranla daha üstün kuvvete sahiptir. Öyle ki, III. Tutalya zamanında (İ.Ö. 1400-1380), düşman, Eti ülkesini zaptettiği gibi Hattusas'ı da ateşe verdi. Ancak Tutalya'nın oğlu I. Suppiluliuma (İ.Ö. 1380-1346), büyük bir güçle bütün Anadolu'ya egemen oldu, ve Mitanni kralı Tusratta'yı yendi. Mitanni ülkesini istilâ etti. Tusratta'nın oğlunu da Mitanni krallığına oturttu. Ona kızını da vererek Eti çıkarlarına bağladı. Suriye de andlaşmalarla Eti devletine bağlandı. Böylece Eti ile Mısır sınır komşusu oldular. Bu tarihten sonra Eti kralları bu sınırı değiştirmemek için çalıştılar. Eti İmparatorluğu güç ve kültür bakımından, Mısır ve Mezopotamya ile aynı seviyeye yükseldi. Bu arada Mısır Firavunu Tutanchamon'un karısı, Suppiluliuma'ya yazarak kendisi ile evlenecek bir oğlunu Mısır'a göndermesini ve bu şahsın Mısır'ın kralı olacağını bildirdi. Ancak gönderilen Eti prensinin orada öldürülmesi üzerine Eti İmparatoru Mısır'a hücum etti. Suppiluliuma 1345'de ölünce, yerine oğlu Arnuvanda geçti. Fakat o da babası gibi bir salgın sonunda öldü. Yerine kardeşi Mursili II geçti (İ.Ö. 1345-1315). Mursili de Eti devletinin en büyük krallarından biri oldu. Fakat onun zamanında da babası ve kardeşinin devrinde görülen büyük bir veba salgını ülkeyi kırdı geçirdi. Ve bir yıldırım çarpması sonunda II. Mursil'in dili tutuldu. Mısır'ın 18. sülâle krallarından III. ve IV. Amenofis zamanlarında dış siyaseti etkin değildi. İlk olarak Aton dinini ortadan kaldıran General Haremhab zamanında Mısır, Eti devletinin güney sınırları ile ilgilenmeğe başladı. Ve Mısır kralı I. Sethos (İ.Ö. 1317-1311), ordusu ile Kadeş'e kadar ilerledi. Bundan sonra Mısır ordularının başındaki II. Ramses Kadeş'te Eti kralı III. Mutavalli'nin arabalı orduları ile karşılaştı ve perişan oldu. Savaşın sonunda iki taraf ta yenilgiyi kabul etmemelerine karşılık, ilk kez Mutavalli'den sonra gelen III. Mursili'nin yerine geçen Mutavalli'nin kardeşi Hattusili (M.Ö. 1275-1250), büyük

politik zekâsı ile İ.Ö. 1269'da Mısır ile bir barış andlaşması imzaladığı gibi, Kadeş'deki Eti galibiyetini de resmen tanıttı. Bu andlaşmanın yazılı metni, bir gümüş levha üzerine kazınmış olarak bugün halen Mısır'daki Karnak tapınağında saklanmaktadır. Bu levhanın öteki örneği de Hattusa'ya getirilmişti. Hattusili, kızlarından birini de Ramses'e vermişti.

Biz ilk olarak anıtsal bir tasviri, Kadeş savaşını kazanan III. Mutavalli'nin bir heykelinde görüyoruz. II. Ramses'e kızını veren Hattusuli'nin mühründe, kendisi bir tanrı tarafından kucaklanırken gösterilmektedir. Bu zamanda önemli yazışmaları kralın yanında kraliçe de imzalıyordu. Hattusili'nin bir rölyefi Mısır'da Abu-Simbel Tapınağı'nda görülmektedir. Hattusili'nin oğlu Tutalya (İ.Ö. 1250-1220), Eti devletini ayakta tutmak için büyük çaba harcayan kral olarak görülür. İzmir'e kadar ordusunu disiplin altında tutarak getirmiştir.

Tutalya, tapınmayı da yeniden bir düzene soktu. Eti'ler, IV. Tutalya zamanında en kuvvetli eserlerini vermişlerdir. IV. Tutalya, *Yazılı Kaya Tapınağı*'nda ilk kez resmedilmiştir. Ayrıca bu devrin mühürlerinde figürler de kazınmıştır. Bu mühürlerin baskıları bulunmuştur. Bir mühürde IV. Tutalya, koruyucu tanrı Şarruma ile kucaklaşır şekilde gösterilmiştir.

Tutalya'nın oğlu III. Arnuvanda (İ.Ö. 1220-1190) da önemli bir Eti kralıdır. Fakat bu kral zamanında politik durum, Eti'ler için kötüleşiyor. Hattâ Madduvanda adında bir Eti İmparatorluğu memuru, Güney Anadolu'da başkaldırıyor, güçleniyor. Öyle ki, Kıbrıs adasını ele geçirmek için sefer bile düzenliyor. Bu tarihlerden itibaren de Eti'lere karşı İmparatorluğun batısında bazı düşmanlar birleşerek devleti zayıflatıyorlar.

III. Arnuvanda'dan sonra kardeşi II. Suppiluliuma Eti kralı oluyor. Kısa süren yönetiminden sonra Eti'lerin yönetim gücü kayboluyor. Etilerin yönetimdeki egemenliklerini yitirişleri hakkında Mısır ve Asur kaynakları kesin bilgi veriyorlar. III. Ramses, Medinet-Habu Tapınağı'ndaki yazılarında kuzeyli halkların Kargamış, Arzava ve Kıbrıs'ı istilâ edip tahrip ettiklerini anlatıyor. Ramses'in verdiği tarih 1190 dır. Tarihi kazılardan edinilen bilgilere göre de, Hattusa şehrinin ortadan kalkması 1180 olarak kabul edilmektedir. Ancak Eti'leri ortadan kaldıranların kimler olduğu kesin olarak saptanamamıştır.

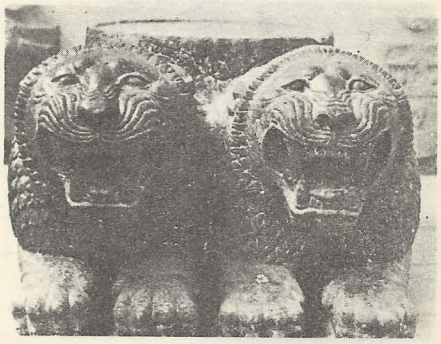
R. 254 : Etiler Heykelde, ancak büyük İmparatorluk yıkıldıktan sonra geleneksel ve Asur kaynaklı aslanların dekoratif etkilerini sürdürmüşlerdir.

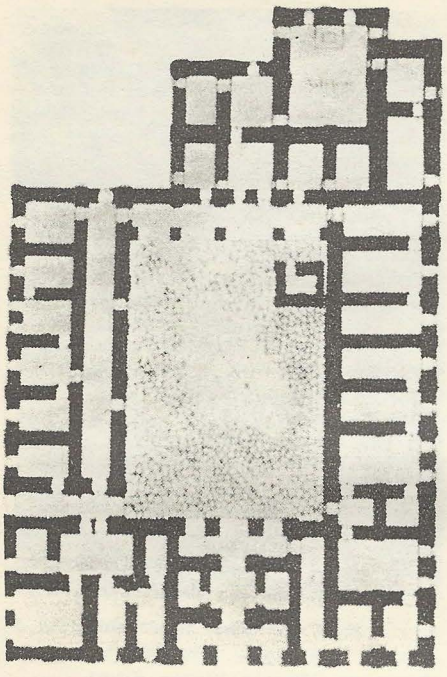
Eti'lerde Din

Eti'lerin rölyef ve heykellerini anlamak için onların dinlerini bilmek gerekir. Din anlayışları çok tanrıya tapınmaya dayanır. Tanrılarının uzun bir listesi vardır. Dinlerinin hoşgörü ve gerçekçilik yönünden tarihte eşine rastlanmaz yanları vardır. Eti'lerin yönetimleri federatif bir sisteme dayanıyor ve dinleri bölgelere göre değişiyordu. Böylece, İmparatorluk kendi yönetimi altında bulunan bölgelerin dinlerini hoşgörü ile karşılıyordu. Bu çok dinli olma, Romalılar zamanında da Anadolu'da vardı. Eti'lerin dinlere gösterdikleri hoşgörü gayet bilinçlidir.

Eti'lerin asıl tanrısı Hava Tanrısı'dır. Bunun yanında bir de tanrıça vardır. Fakat esas Hava Tanrısı yanında düzinelerle hava tanrıları yer alır. Örneğin Hattusa Hava Tanrısı, sarayın Hava Tanrısı, ordunun Hava Tanrısı gibi. Bütün bu tanrılar yazılarda ve resimlerde özel işaretlerle bilhassa gösterilmektedir. Yazılarda, hava tanrısı daima dağların üzerinde gösterilmektedir. Eti yazılarından anlaşıldığına göre, dağlar tapılacak şeydir, kutsaldır. Bunun içindir ki, Anadolu ve Suriye'de kimi dağlar kutsal olarak kabul edilmektedir.

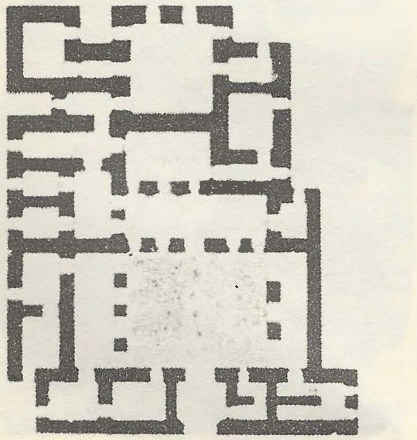
R. 255 : Kayseri, Güllüdağ'da bulunan çift aslan heykeli. (İ.Ö. 700. y.y.) Yükseklik 147 cm. Asur etkisi kabul edilmektedir.





R. 256 : Boğazköy'de I. Hitit Tapınağı. (İ.Ö.). XIII. Yüzyıl. Tapınak ortasında bir avlu görülüyor. En önemli özellik, tapınak beden duvarları üzerinde pencerelerin olmasıdır. Yapının eksensiz oluşu Hitit tapınaklarında ortak olan bir niteliktir.

R. 257 : Boğazköy'de II. Hitit Tapınağı. İ.Ö. XIII. yy. Yukarda belirtilen özellikler bu yapı için de geçerlidir.



Hava Tanrısı'nın asıl sembolü "*boğa*"dır. Tanrılara, hayvan şekilleri altında tapınma, Büyük İmparatorluk zamanında çok yaygındır. Ancak daha Hatti'ler zamanında da tanrılara hayvan şekilleri altında tapıldığını görüyoruz. Fakat Büyük İmparatorluk zamanında, hayvan şeklindeki tanrıların, insan şeklindeki tanrılara eşlik ettikleri görülüyor. Eti tanrıları, daima kutsal olan hayvanların sırtlarında gösterilmişlerdir. Bu biçimde anlatım, Kuzey Mezopotamya tasavvurudur. Büyük İmparatorluk zamanının esaslı bir özelliği, Hava Tanrısı'nın ifade edilmemiş olmasıdır. Bunun nedeni, boğanın Eti'lerde hâlâ kutsal addedilmesidir. Yazılarda, tanrı yalnız olarak gösterilmekte idi. Dişi tanrı, Eti'lerde en büyük önemi kazanmıştır. İki dişi tanrıya tapınma, anaerkil aile düzeni içinde Anadolu'da taş devrine kadar uzanır. Dişi tanrı, en yüksek devlet tanrısıdır. Kültepe'deki tarihi ilk zamanlarda tanrıça, tanrıdan daha aşağı gösterilmesine karşın, Eti'lerin zamanında tanrıça, tanrıdan daha önemli bir yer kazanmıştır.

Eti'lerin Karakteri

Eti'yi, Mezopotamya ile ilişki kurduran en önemli etken çivi yazısı idi. Çivi yazısı Eti'lerde Eski İmparatorluk'tan itibaren kullanılıyordu. Ve Eti'ler Mezopotamya yazı biçimlerinden çok yararlanmışlardı. Hattâ Boğazköy'de, Sümer, Akad ve Eti dillerinde pişirilmiş topraktan sözlükler bulunmuştur. Diplomatik dil, Akad diliydi. Gelecek hakkında kehanette bulunma çok geçerli olup, bir Babil geleneği idi. Babil'in etkisi bilhassa güzel sanatlarda kendini göstermiştir.

Eti'lerin kendilerinden emin insanlar olduklarını anlıyoruz. Şöyle ki, Eti'ler hem Hurri hem de Mitanni'lerin gelenek ve kültürlerinden yararlanmışlar, böylece türlü milletleri yönetimleri altında birleştirmişlerdir. Anadolu'da Hatti'ler, Hurri ve Mezopotamya'lıların etkileri altında kalmalarına karşın, kendilerine özgü bir kültür yaratmasını bilmişlerdir. Eti kralının, halkın rahatlık ve selâmetini düşünmek, savaşları yönetmek ve dinsel ibadeti yaptırmak görevi vardı. Eti krallarının hayattayken tanrı olarak kendilerini göstermek âdetleri değildi. Yalnız Büyük İmparatorluğun son krallarından IV. Tutalya kendini tanrı olarak ilân etmişti.

Eti'lerin en önemli özelliklerinden biri, insan hayatına, insanda kişiliğe büyük değer vermeleriydi. Bu belirgin karakterleriyle komşularından ayrılıyorlardı. Şeref ve onur kırıcı cezalardan hoşlanmıyor, esirlerine eziyet etmiyorlardı. Bildiğimiz gibi Asur'ların düşmanlarına işkence etmek, sakat bırakmak gibi insanı dehşete düşüren huyları vardı. Asur'larda katliâm yapmak, düşman kafalarından piramitler meydana getirmek, kazığa oturmak gibi işkenceler olağandı. Bu âdetlerini gösteren çeşitli rölyef tasvirleri de vardır. İşte bütün bu kötü alışkanlıkların hiçbiri yoktu Eti'lerde. Rölyeflerde bu hareketleri gösteren hiçbir tasvir yoktur. Eti kanunları bu bakımlardan gayet insancıl ölçülerde cezalar kabul etmiştir. Kardeşin kardeşle, yeğenle evlenmesi ölüm cezasıyla karşılanıyordu. Oysa bu alışkınlıklar doğu ülkelerinde sık sık görülüyordu. Eti'lerde kadına verilen yer yüksekti, aile ataerkildi. Çok kadınla evlilik yoktu.

Eti Mimarisi

Eti'lerin mimari alanda bıraktıkları eserlerin kalıntıları, bu uygarlığın yapı üzerine olan bilgilerini ortaya koymuştur. Eti'lerin bugüne kalan en iyi durumdaki mimari kalıntıları Hattusas'tadır. Hattusas'taki

kalede yapılan kazılar, buradaki binaların temel durumlarını iyice belli etmiştir. Bu binalar İ.Ö. XIII. ve XIV. yüzyıllardan kalmadır. Temelleri meydana çıkarılan yapılardan biri arşiv binası idi. Arşivler, pişmiş topraktan plaklar halinde ve kitaplıklardaki gibi raflarda saklanıyordu. Ayrıca hava tanrısına ait binanın da iki odası, arşiv yeri olarak kullanılmıştır. Bunlar tarihin en eski kitaplıklarıdır. Doğuda bulunan dünyanın ikinci eski kitaplığı ise, Asur kralı Tiglat Pileser (1112-1070), tarafından kurulmuştu. Öteki önemli bir eski kitaplık da, Asurbanipal'in (668-626) kurduğu kitaplıktır. Bu kitaplıkta 5-10.000 arasında yazı levhası bulunmaktaydı.

Bu yazıları yazan kimseler, imparatorluğun önemli kişileriydiler ve meslekleri babadan oğula geçiyordu. Bu yazılar, yalnız imparatorluk arşivlerinde değil özel kişilerin evlerinde de bulunmuştur.

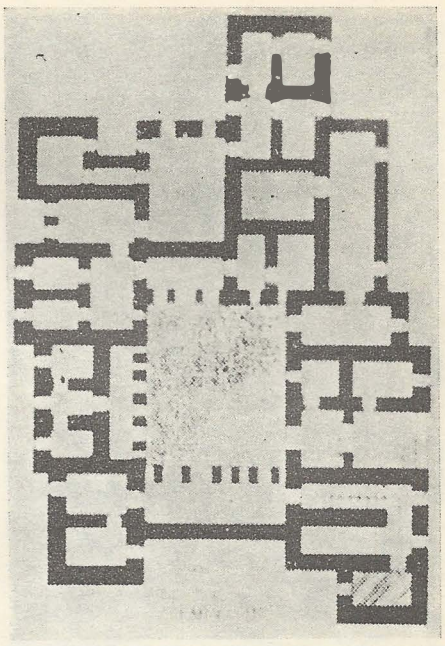
Hattusas (*Boğazköy*)'da yapılan kazılardan büyük kalede, kralların oturduğu anlaşılmıştır Ekrem Akurgal'ın kitabında belirtilen kayıtlara göre A, B, C binalarında muhtemel olarak saray muhafızlarının oturduğu, C binasının küçük bir tapınak olduğu, ayrıca A binası ve E binalarının da gene arşiv yeri olarak kullanıldığı belirtilmektedir. C binasının büyük bir ihtimalle küçük bir tapınak olduğu, bu yapının odasında bulunan uzun gagalı ağzı olan testiler, ibrikler, tabaklar, kâselerden anlaşılmaktadır. H binasının A binasına benzeyen bir temeli vardır. Bu binanın iki kat olduğu ve içinde terziler, dericiler ve kuyumcular gibi esnafın bulunduğu sanılmaktadır. D binasının 39×38 metre boyutunda bir yer kapladığı ve alt katın mağaza, üst katın da kabul salonu olduğu sanılmaktadır. E binasında 17×7 metre çapında bir salon vardır ve etrafında odalar sıralanmıştır. Bina iki katlıdır. F binası krala aittir ve Yazılıkaya'ya bakan geniş bir görüşü vardır. G binasının da 24×27 büyüklüğünde bir salonu olduğu, binanın önünde geniş taşlarla kaplı bir cadde bulunduğu ve bu binanın krala ait olduğu düşünülmektedir. Bütün bu binalar ve alanlarıyla büyük kalenin, imparatorluğun merkezi olduğu ve ülkenin buradan yönetildiği kabul edilmektedir.

Kalenin yapımında iki metre boyunda taşlar kullanılmıştır. Taşlar düzenli geometrik biçimlerde olmamakla birlikte, yan yana gelebilmeleri için yontulmuş ve birbirlerine kesinlikle uydurulmuştur. Kaledeki kuleler 6 metre yüksekliğindedir.

Başkentin en önemli binaları tapınaklardır. Bugüne dek 5 tapınak bulunmuştur. Bunların en büyüğü *Hattusas Hava Tanrısı'nın Tapanağı* idi. İyi bir durumda kalmıştır. Binanın yüzölçümü 160 × 135'dir. Ortasında bir avlu olup kaplama taşlarıyla kaplıdır. Binanın sağ ve solunda bulunan kapıcı odaları bugüne kadar kalmıştır. Binaya büyük bir kapıdan girilmektedir. Avlunun kuzey-doğu köşesinde, dinî yıkanmalarda kullanılan çeşmeli bir ev vardır. Tapınma odaları granitten, binanın öteki kısımları ise kireç taşındandır. Öteki bütün tapınaklar bu Hattusas tapınağı tipindedir.

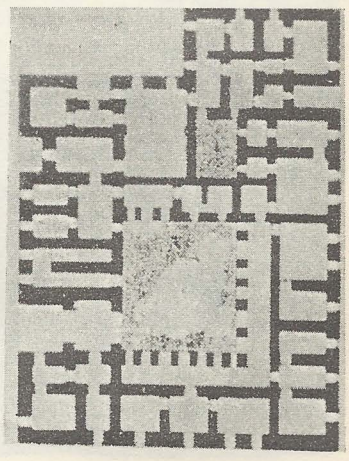
Büyük İmparatorluk devrinde yapılmış altıncı tapınak, Yazılıkaya'da olup, Hattusas'ın iki kilometre kuzey-doğusundadır. Bu tapınak doğal kayalardan ibaretttir. Dış dünyaya tamamen kapalıdır. Fakat buraya ek bir bina yapılmıştır. Tapınak çeşmeli bir ev, ve filpayeli bir salondan ibarettir. Yazılıkaya'nın açığındaki rölyefler, tanrıları tasvir ederler.

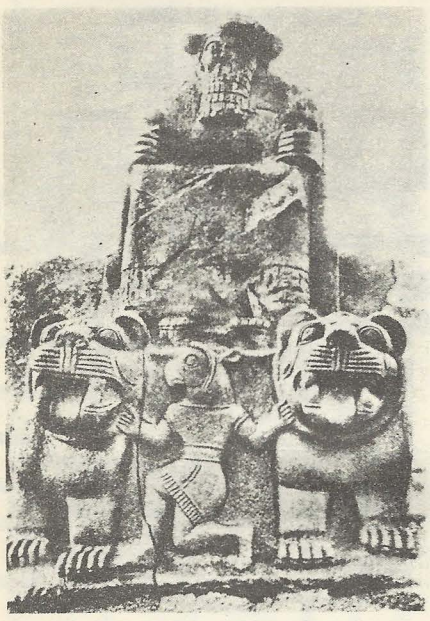
Alacahöyük'teki anıtsal binanın boyutları 18×20 m.dir. Karşılıklı filpayeli salonlarıyla saraydan çok tapınağı andırır. Eti'lerin en büyük yapıları tapınaklarıdır.



R. 258 : Boğazköy Hitit Tapınağı. III. İ.Ö. XIII. yy.

R. 259 : Boğazköy. Hitit Tapınağı IV. İ.Ö. XIII. yy.





R. 260 : Kargamış'da bazalt taşından yontulmuş tanrı tasviri. İ.Ö. IX. yy.

Eti'ler ölülerini yakıyorlar ve kalıntılarını da gömüyorlardı. Osmankaya'sında 3×20 m ölçüsünde mezarlar vardır. Bunların içinde fanuslar bulunmuştur. Ölü külleri ve kalıntıları için çömlekler de kullanılmıştır. Eti'lerin ölülerini yakmaları, büyük mezar yapılarının, yani türbelerin yapılmasına engel olmuştur. Oysa buna karşılık gerek Miken, gerekse Girit uygarlıklarında muazzam mezar yapıları vardır.

Eti mimarisinin başlıca özellikleri şunlardır : Binaların temel planlarında simetrik bir düzen yoktur. Şehir planlarında da biz aynı simetrik olmayan düzeni görüyoruz. Bu görüş, Osmanlı şehircilik düzeninde olduğu gibi, ev mimarisinde de vardır. İstanbul Topkapı Sarayının planı da bu düzendedir. Eti mimarisinde, binanın cephe kuruluşuna uymayan bir oda düzeni görülür.

Eti'ler yapılarında eğilimli duvarı tercih etmişlerdir. Mağazalar çoğunlukla ince uzun dikdörtgen biçimindedir. Bu nedenle Eti mimarisiyle Girit mimarısi arasında bir benzerlik vardır. Karşılıklı duvarlar arasındaki mesafe azlığı, inşa tekniği ve üst katların taşınması için kolaylık sağlamaktadır. Girit ve Hattusas'ın şehircilik bakımından planlarında büyük bir benzerlik dikkati çekmektedir. Eti'lerde bütün binalar tek tek yapılmaktadır. Yani yanyana bina düzeni Eti'lerde görülmez. Ayni görüş, VI. Truva'da da görülür. Böylece aynı sistemin Grek mimarisinde de önem kazandığını, benimsendiğini anlıyoruz. Eti'lerin yaptığı kalelerin duvar yüksekliği 8 metredir. İyi bir kale inşacısıdırlar. Bu yüzden mimarilerinde bol taş kullanmışlardır. Mezopotamya mimarisi ise pişmiş tuğlalardan yapılmıştı.

Eti'ler en eski taş kubbeleri yapmışlardır. Hattusas'taki taştan kubbeli tünel bugüne kadar kalmıştır.

Eti'lerde yuvarlak sütun yoktur. Yapılarında büyük pencereler kullanmışlardır. Ayrıca, Mezopotamya'da pencereler evlerin avlusuna baktığı halde, Eti'lerin pencereleri evin dış duvarına, yani geniş manzaraya bakan kısımlarına açılıyordu. Bu Türklerde de vardır. Osmanlı mimarisinde bunun çeşitli örneklerini görüyoruz. Ancak bu görüş, Uzak Doğu anlayışında da vardır. Tapınaklarda tanrı heykelinin bulunduğu duvar, önce inşa ediliyor, sonra heykele gün ışığı gelecek şekilde öteki üç duvarda pencereler inşa ediliyordu. Bu ışık sevgisinin Eti'leri açık hava tapınaklarına götürdüğü bugün arkeologlarca kabul edilmektedir.

R. 261 : Karkamış'taki Ortostad rölyefi, Bazalt. Yükseklik 123,5 cm. geleneksel uslûp İ.Ö. XI - IX. y.y. arası.

Eti'lerde Heykel:

Büyük ölçüleri olan heykelin Eti'lerde, Büyük İmparatorluk zamanında geliştiğini biliyoruz. Mısır'da Orta İmparatorluk devrinde mezar tapınaklarının küçüldüğü görülmüştü. Bunun yanında saray mimarisinin doğduğu, heykel ve rölyef yapımının arttığı gözlemlenmişti. Ayni durum, bu kez Eti'lerde görülüyor. Saray ve büyük tapınakların yapımı yanında, büyük ölçüleri olan heykel de gelişiyor ve olgun bir heykel sanatı ortaya çıkıyor. Böylece bir heykel stili doğuyor ve bu stil bütün Eti sınırları içine yayılıyor. Eski İmparatorluk devrinde her ne kadar bir heykel stili varsa da, Büyük İmparatorluk zamanındaki heykel stili başkadır. Bununla birlikte tarih öncesi ve Eski Eti zamanında işlenmiş motifler, Büyük İmparatorluk çağında yeniden itibar görmektedir. Tarihi çağların ilk zamanlarına kadar olan yüzyılların motifleri arasında, öküz üzerinde tanrı, geyik üzerinde kuşlu koruyucu tanrı, kağnı üzerinde tanrı gibi motifler vardır. Hava Tanrısının gök gürültüsü işareti olan külah, Kültepe'nin Glyptik'inde görülmektedir. Ancak Büyük İmparatorluk dev-

rinde bütün bunlar, yeni bir form içinde ifade edilmiştir. Kimi Eti devri eserlerinin, Eti özelliklerinden uzaklaştıkları görülmüştür. Biz bu eserlerin yabancı etkilerle yapıldıklarını anlıyoruz. Genel olarak belirgin bir özellik, Eti tanrılarının silâh ve sembollerini omuzlarına dayayarak tuttuklarıdır. Tunç ve taştan olan İmparatorluk heykellerinde adale stilizasyonu vardır. Bronz heykellerde, taş heykellerde yapılan stilizasyonu görmüyoruz.

Eski Eti İmparatorluğu devrinde, Eti'lerin kendilerine özgü bir tanrı tipini gözlemlemiyoruz. Tarihleri belli en eski tasvirler, Mutavalli'nin (İ. Ö. 1315-1382) hükümdarlığına rastlamaktadır. İ. Ö. 1400 tarihlerinde kurulan Hattusas surlarının üç kale kapısı vardır. Bu kapılardaki aslanlar, savaş tanrısı ve sfenskler, Eski Eti devrinin büyük heykelleri olarak görülmektedir ve en güzel eserleridir. Bu eserlerin bir atelyeden çıktıkları kanısı hakimdir. Kale girişinde görülen heykellerde bir bütünlük ifadesi vardır. Rölyefler, yüksek kabartma şeklindedir.

Eti heykellerinde kimi adamların başlarında boynuzlar görülmektedir. Bu boynuzlar tanrılık işaretleridir. Eğer bir tanrının başındaki boynuz, miğferinin üzerindeyse tanrının derecesi düşüktür. Başında miğferi, önünde kısa bir önlüğü tutan kemeri, belinin solunda yay biçiminde bir saldırması varsa, bu savaş tanrısıdır. Böyle bir tanrı kalenin kapısına resmedilir, böylece kale kapısının korunacağına inanılırdı. Hattusas'ta böyle bir heykel dikkatle yapılmış, önlüğün süsleri titizlikle işlenmiştir. Saçları sarmalı olarak gösterilmiştir. Çehre ve vücut formları, adaleler ustaca belirtilmiştir. Sağ bacak önden, sol bacak ise yandan gösterilmiş ve yürüyen bir hareket duruk olarak ifade edilmiştir. Bu eserlerin yanındaki aslan ve sfenskler de aynı üslup içinde ve ustaca işlenmişlerdir. Aslan heykelinin üzerindeki tüy esprisi, ince bir kazıma ile gösterilmiştir. Eserde ayrıntılar için sitilizasyon kullanılmıştır. Hattusas'ın kale kapılarındaki heykel stili, imparatorluğun yıkılmasına kadar devam etmiştir.

Eti heykeli, bütünüyle incelendiği zaman, heykelcilerin belli bir talimata göre çalıştıkları görülmektedir. Baş örtüsü, saç biçimi, elbise ve vücut uzuvlarında, belli bir şema dikkati çekiyor. Eğer, çeşitli sanat merkezlerinin Eti sanatına etkisi olsaydı, Eti heykelinde değişik stiller görülecekti. Bundan anlaşıldığına göre Eti sanatı, dış etkileri dikkate almamış ve Büyük İmparatorluk devrinde hiçbir stil değişmesi olmamıştır. Böylece Büyük İmparatorluk tek üslup içinde eserini vermiştir. Fakat Eti'lerin son devrinde, sanatda bir stil çoğalması ve değişik ifadeli eserler de görüyoruz.

Eti'ler baş tuvaletleri bakımından, öteki çağdaşları olan ülkelerden ayrılırlar. Kulaklarına büyük küpeler taktıkları, sakallı ya da sakalsız oldukları, fakat hiçbir zaman bıyık bırakmadıklarını biliyoruz. Erkekler saçlarını uzattıkları gibi, saçsız da oluyorlardı. Eğer uzatıyorlarsa, bunları örüyorlar ve kol dirseklerine kadar sarkıtıyorlardı. Bu özellikler heykellerde açık olarak görülüyor. İnsan tasvirlerinde, bir kol dirsekten kırık olup, göğse yapıştırılıyor, öteki ise tutuk olarak gösteriliyordu. Kadınlarda önde görülen sağ kol, dik açı biçiminde kırılmış ve el, boyun hizasına getirilmiş olarak gösteriliyordu.

Tanrılar, tasvirlerde boynuzlu külahlarıyla görülmektedirler. Büyük İmparatorluk devrinde bu külahların ucu sivridir. Ancak bunların uçlarının yuvarlak olanlarına da rastlanır. Hava tanrılarının külahları öne doğru eğiktir ve özel bir biçimi vardır. Külahların ön ve arkasında gös-

R. 262 : Karatepe'de Ortostad frizlerinden bir parça. (İ.Ö. 700). Geç-Eti dönemi.

R. 263 : Kuş biçimli şeytan. Bir Ortostad frizinden parça. (İ.Ö. 700) Karatepe.

R. 264 : Ortostad rölyef. Karakamış-Asur üslûbu. İ.Ö. 850-700. Yükseklik : 128,5 cm. Kral Katuvas'ın tasviri.

R. 265 : Karkamış'ta bulunan ortostad rölyeflerinden. Bazalt taşından Asur etkili İ.Ö. 850 - 700.

terilen boynuz sayısı tanrının derecesini göstermektedir. Boynuzlu külâh Mezopotamya'dan Eti'lere geçmiştir. Fakat külâh, büyük İmparatorluk zamanına özgü bir buluştur. Bir de külâhların üzerinde ortadan kesilmiş elips işareti vardır ki, bu büyük tanrılara özgü bir işarettir. Tanrıların, elbiseleri, dizlere kadar uzanan kısa kollu bir entaridir. Tanrılar, ay şeklinde bir pala taşırlar. Yazılıkaya'nın 12 tanrısı, özelliklerine göre mızrak, ok, balta ve topuz taşırlar. Dişi tanrılar, erkeklerden daha uzun saçlıdırlar. Bellerinde bir kemer taşırlar; etekleri uzun entari giyerler.

Krallar ölmüş ya da tanrılaştırılmış ise, boynuzlu külâh giymiş olarak resmedilirler. Kralların karakteristiği yalnız bir manto giymeleridir. Kral rölyeflerini sınırlayan çerçeve içinde bir güneş sembolü bulunur.

Eti'ler kalkık burunlu bir ayakkabı giyiyorlardı. Kadınların da aynı biçimde ayakkabı giydikleri anlaşılıyor. Bu ayakkabı biçimi Anadolu'da bronz çağından zamanımıza kadar aynı biçimi korumuştur.

Eti'ler, Büyük İmparatorluk zamanında, yalnız düğme biçimindeki mühürleri kullanmışlardır. Yalnız Eti'lere bağlı küçük devletler, Suriye ve Mezopotamya ile olan ilişkilerinden dolayı silindir, mühür kullanmışlardır. Eti'lerin kullandıkları mühürler arasında yüzük şeklinde olanları da vardır.

Eti'lerin Sonu

Büyük İmparatorluğun yıkılması üzerine, Eti kültürü devam edememiştir. Kazılarda Eti kültürünün bir yangın tabakası altında kaldığı tesbit edilmiştir. Eti'lerden sonra gelen Frikya egemenliğinde ise Eti kültüründen bir ize rastlanmıyor. Öyle ki, Yunanlıların Eti'lerden hiç haberi olmadığını, Heredot'un gezi notlarında okuyoruz. 1200-800 arası, Orta Anadolu'da Eti'lerden kalan bir kültür kalıntısına rastlamıyoruz. Kimi noktalar arkeologları düşündürmüş ve bu tarihler arasında Anadolu'da pek az insanın yaşadığı; bu yüzden şehirlerin kurulamadığı sonucu üzerinde durulmuştur. Demek ki, Eti'leri ortadan kaldıran kavimler, bütün Anadolu'yu yakmış yıkmış ve geniş katliâm yapmışlardır. Uzun yıllar Anadolu'da bir hayat işareti kalmamıştır. Bundan ötürü bu yıkılıştan 800 yıl kadar sonra Herodot (İ.Ö. 484-424), bu yerlerden geçtiği halde, bize Eti'ler hakkında hiçbir bilgi vermemiştir. Eti'leri ortadan kaldıranların Trakya'dan gelen kavimler oldukları üzerinde bir görüş vardır. Bunların bütün Orta Anadolu bölgesini tümüyle yakıp yıktıkları tahmin ediliyor. Eti'lerle ilişkin kültürü, az da olsa devam ettiren bölge, Güney-Doğu Anadolu bölgeleridir. Kuzey Suriye ve Güney Doğu Anadolu'daki kimi kentler, kısa bir karanlık devreden sonra Eti kültürünü sürdürmüşlerdir. Gerek Kargamış'ta, gerekse Malatya'da, Eti kültürünün 1200-800 arasında yaşamakta devam ettiğini görüyoruz.

Genel olarak Eti sanatını özetlersek; Eti'lerin mimarî bakımdan simetriden hoşlanmadıkları, mimarî yapıları zamanla ihtiyaca göre geliştirdikleri anlaşılmaktadır. Manzara düşkünü olduklarını, taş ve güneşte pişirilmiş kerpiç kullandıklarını biliyoruz. Heykel anlayışlarında, doğa izlenimlerinin optik görüntüsüne dayanan anlatıma yaklaşamamışlardır. Sanatta arkaik anlayışları, bütün uygarlıkları boyunca devam etmiş, dolayısıyla blok anlatımı yani figürlerin kitle görünüşleri önem kazanmıştır. Figürlerin cephe ve yanlarını yüzeyler halinde düzleştirerek ve yüzeylerin üzerini, kimi öğeleri stilizasyona tabi tutarak süslemişlerdir. Böylece heykel, düzenlenmiş yüzeylerle toplu hale getirilmiş ve anıtsal bir kitle etkisi kazandırılmıştır.

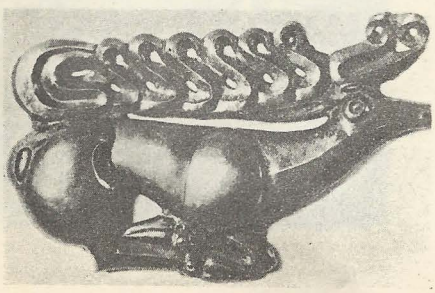
Bu arada Batı yazarlarından kimilerinin Eti sanatını kaba, Mısır ve Mezopotamya eserleri yanında düşük seviyeli saydıklarını görüyoruz. Bu alandaki en son yayımlarda ise, Hatti ve Eti sanatlarının, üç büyük uygarlık olan, Mısır, Mezopotamya ve Yunan sanatları düzeyinde olduğu belirtilmektedir. Ayrıca Eti sanatını, Mezopotamya sanatının bir bölümü olarak inceleyen sanat tarihçilerine de rastlamaktayız. Fakat son zamanlarda, Anadolu'da yapılan kazıların, ilk çağ uygarlıkları bakımından, Küçük Asya'nın da önemli eserlere sahip olduğunu açıklamaktadır. Ancak Hatti ve Eti uygarlıklarının gerek mimarî ve gerekse heykel alanında, Mısır ve Mezopotamya kadar devamlı ve eser miktarı bakımından da o kadar zengin olmadığı anlaşılmaktadır.

R. 266 : Karkamış'taki Ortostad rölyeflerinden. İnsan ve aslan karışımı bir sfenks. Geleneksel üslûplu. İ.Ö. 1050-850 arası.

STEP SANATI

R. 267 : Step halklarının hayvan sanatına ait bir örnek. İ.Ö. 250. Bu yaban eşeği figürü, aynen Hititlerde olduğu gibi sancak olarak bir sopanın ucunda taşınıyordu. Hitit geyiklerinin ayakları da ayni biçimde bir araya getiriliyordu. Bronz.

R. 268 : Yatan geyik. Plak biçiminde bir süs figür. İskitler'in Kuban civarındahi işlerinden. İ.Ö. VII. - VI. y.y.



Asya'da Çin, Japon, Hint Kültürleri gibi büyük uygarlıklar yanında, Moğolistan'dan Doğu-Avrupa'ya ve güneyde Tibet ve Türkistan'a kadar uzanan geniş topraklarda dolaşan atlı göçebe aşiretler, hattâ atlı imparatorluklar görülür. Evleri birer çadırdan ibaret olan bu halklar, eşyalarında hayvanı bir süsleme örgesi (*motif*) haline getirmişlerdir. Bu halkların bir *göçebe sanatı*'na sahip oldukları ve eşyalarında kullandıkları biçimle, büyük kültürleri bile etkiledikleri görülüyor. Dokumaları, pişmiş topraktan yaptıkları kapkacakları, ağaç oyma ve maden işlemeleri, Çin, Orta-Asya, Sibirya ve Kuzey Avrupa'dan Macaristan ve Slav ülkelerine kadar yayılmıştır. Özellikle Fransız araştırıcısı Réné Grousset ilk kez *Step Sanatı* ve alanını saptamıştır.

Bu step sanatlarında iki üslûp dikkati çekiyor. Bunlardan biri "*Hayvan üslubu*", diğeri "*Kıvrık dal üslûbu*"dur. Asya steplerinde yaşayan halklarda bu iki motif özellikle belirgindir.

Büyük steplerde yaşayan ilkel insan topluluklarının, avcılıktan çobanlığa ve tarıma geçişlerinde, hayvan, yağma kültürlerinde olduğu gibi en başta gelen bir yaşama unsurudur. Biz bu hususu, yağma kültürlerinde olduğu gibi, en başta gelen yaşatıcı bir öğe olarak görürüz. Bu noktaya yağma kültürlerinin eserleri olan Eskitaş Çağı'nın Altamira ve Font de Gaume (Dordogne)'da yapılmış olan hayvan resimlerinde de değindik. Mezolitik ve Neolitik kültürlerde de, hayvanlardan bazılarının verimlilik sembolü olarak Tanrı gücünde olduğu kabul edilmiştir. Bu sembol niteliğinin bulunduğu kültürlerde, hayvan biçiminin stilize edildiği de görülmektedir. Ve bunlarda bir "Hayvan Stil"i vardır. Bunun gibi, Asya steplerinde de bir çeşit hayvan üslûbu dikkati çekiyor. Bu "hayvan üslûbu", İ.Ö. ikinci bin ortasında Anadolu'da Hititler'de ve Minos kültüründe görülmektedir. Bu kültürlerin hayvan heykellerinde, adaleler iyice belirtildiği gibi, kaburga kemikleri de stilize edilmiş olarak biçimlendirilmiştir.

Hayvan üslûbu'nun Orta-Asya'da yaygın oluşu, bu motifin bu yörelerde doğduğu hususunda bazı Batı'lı araştırıcıları birleştirmektedir. Buna karşı olarak, Sümerler'deki silindir mühürlerde ve Mısır'da Eski İmparatorluk Çağı'nda görülen hayvan figürlerinde, yüzlercesinin bulunduğuna (V. Christian) değiniliyor. Bu nedenle, "hayvan üslûbu"nun çıktığı kaynağın Orta-Doğu olduğu sonucuna varılıyor.

Ancak bu görüşü çürüten veriler de yok değil. Örneğin Anadolu'da Hatti dönemindeki, keramiklerde hayvan motifi görülmediği halde, İ.Ö. 1700 tarihlerinde bu yöreye Hitit'lerin gelmesi ile keramik hem renkleniyor, hem de stilize hayvan figürlerinin başladığı görülüyor.

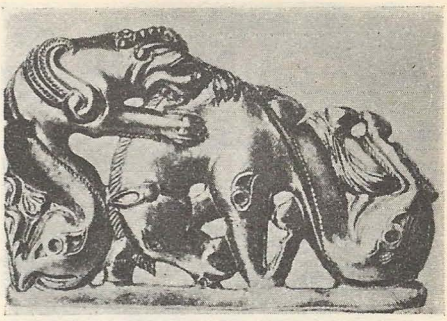
Ayrıca Orta-Doğu'da görülen hayvanlar, step kültürlerinde görülen stilize hayvan örgelerinden çok farklıdır. Bu bakımdan step halklarının bu motifleri, yüksek tarım kültürlerinden aldıkları hususu bir dökumana dayandırılmıyor ve iddia olarak kalıyor. Orta-Asya'nın kültür yöreleri olan Fergana, Sodiana, Baktria ve Kafkasya'da ki eşyaları, ille de yabancı bir kültüre bağlamaya çalışmak yersiz olmaktadır.

Hitit, Asur-Babilonya ve Pers-Ahemenid'lerdeki anıtsal ve küçük el sanatları ile, özellikle İskit halklarında İ.Ö. VI-IV. yüzyıllar arasında kemer tokaları görülmektedir. Bunların ardından, Hunlar'ın hayvan üslûbu ile karşılaşılır. Hunların hayvan figürleri, "*Savaşan Hayvan*" gurupları ile ilgilidir.

Ernst Diez, İskitlerin bakır ve altın plâkaları üzerinde görülen figürleri bizzat yapmadıklarına, bunların Grek, Ermeni ve Kafkaslı maden dövücülerin atelyelerinde yapıldığına değiniyor. Ancak bu iddiası için hiç bir kaynak vermiyor. İskitler'in çadırlarda yaşayan bir Hint-Avrupa kavmi olduğu ve Asya'nın geniş steplerinde İ.Ö. VII-IV. yy.larda yaşadıkları belirtiliyor. Onların bu üslûbunu devam ettirenlerin Sarmatlar olduklarına ve "hayvan üslûbu"nu Avrupa'ya getirdiklerine inanan arkeologlar vardır. Bu stilize "Hayvan üslûbu"nun Ortaçağ Avrupa sanatında yer aldığına da tanık olunuyor.

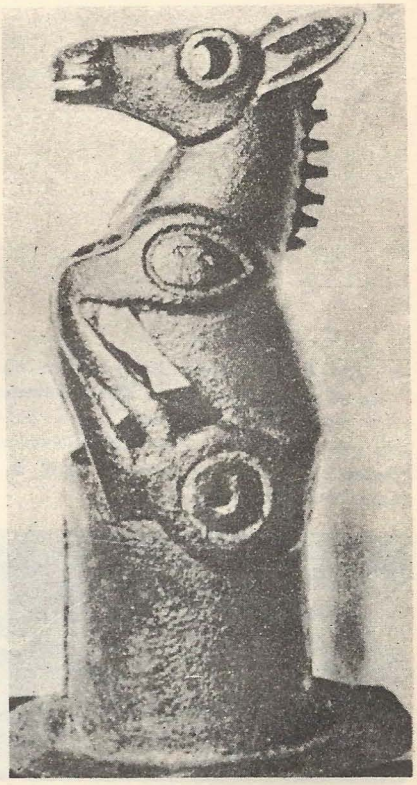
Kuban dolaylarında bulunan bronz eşyaların İ.Ö. 575-550 yıllarına ait olanlardan, Batı-Sibrirya'da bulunan altından, figürlü kemer tokaları, beşyüz yıl kadar sonra yapılmışlardır. Batı-Sibirya'daki "*hayvan üslûbu*" ile işlenmiş eşyaların üstün bir teknikte oldukları görülür. Altay dağlarının vadilerinde, Obi, Yenisei nehirleri boyunca, Pasirik, Krasnojarsk ve Minussinsk'e doğru bu hayvan üslûbu yayılır. Yayılma istikametleri ve tarihleri henüz araştırılmış değildir. Moğolistan'da Noin Ula'da açılan bir Hun kralının mezarında bulunan eşyalarda, keçeden yapılmış bir halı üzerinde bile, döğüşen iki hayvan motifi, bu "hayvan üslûbu"nun her türlü eşyada kullanıldığını göstermektedir. Gene Noin Ula'nın güneyinde, Gobi çölünün öbür yakasında, Hiung-nu'ların (*Hunlar*) geniş otlakları vardı. Çin kaynakları içinde, İ.Ö. III. yy.'da yaşamış Ssema-Tsian adlı bir Çin tarihçisine göre bu halk, birbirlerine kuvvetle bağlı bir milletti. Burada bronzlar, tokalar, bıçaklar v.b. bulunmuştur. Ancak bütün bu eşyalar, Ordos üslûbu adı altında Çin sanatı'na ve Han sülâlesi dönemine atfedilmiştir. Böylece Türklere ait bir tarih dönemi, eserleri ile başka halklara maledilmiştir, ve adına da Ordos Stili denmiştir. Ancak buradan da Hunların "*hayvan üslûbu*"nun Çin'i etkilediği açıklanmış oluyor. Hunların bu eşyalarında, son derece olgun bir bronz tekniği görülmektedir. Çin'de bu sıralarda biçimlendirilen canavarlara ait üslûp, "ordos üslûbu"ndan çok farklıdır.

Çin sanatında görülen hayvan motiflerinin, Asya steplerinin sanatlarından alındığı hususunda oldukça kesin bir kanı mevcuttur. Ancak Çin'de görülen motiflerden bazılarının Ortaçağ'da ve Kuzey Avrupa'da da görüldüğü bilinmektedir. Bütün bu stilize ve şematize edilmiş havan motifleri, dekoratif bir kompozisyon içinde kullanılmıştır. İ.Ö. 1500 ile 600 yılları arasında kullanılmış olan bu motiflerin, Orta-Asya - Rusya yolu ile Orta-Avrupa içlerine uzandığı ve yayıldığı anlaşılmaktadır. Orta Avrupa'da Göçler sırasında ve Roman mimarisindeki sütun başlıkları ve çeşitli işler üzerinde, gene bu motiflerin yer yer kullanıldığını biliyoruz. Bu motiflerin, Gotlar ve İskitler kanalı ile Batı'ya aktarıldığı üzerinde Batı kaynakları birleşmektedirler. Orta-Asya, Çin ve Kuzey Avrupa ile Orta-Avrupa'da yeralan bu hayvan süslemeleri, Doğu İran'da ve Luristan dolaylarında da vardır. Hindistan'da Mohencedaro mıntakasına da bu motifler gelmiştir. Çu hanedanı zamanında, bu motifler Çin'de de görülmektedir. Bu hayvan motiflerinde bütün şematizasyon ve stilizasyona rağmen, optik bir gerçekçilik görülmektedir. Ancak bu hayvan heykellerindeki vücut kompozisyonu, mantıksız bir hareketi vermektedir. Yenisei vadisinde bulu-



R. 269 : Ata saldıran bir canavar motifi. Bu plâk Sibirya'da bulunmuştur. Leningrad, Ermitaj Müzesi.

R. 270 : Yaban eşeği biçiminde bir kın çamurluğu. (İ.Ö. 250). Bronz.



R. 271 : Yeşim taşından bir plâk Kuş. (İ.Ö. XI.-IX. yy). Çin'de Çu Sülâlesi döneminin başında bulunmuştur. Collection David-Weill.

R. 272 : İki ayaklı ejderha. Yeşim taşından. Çu Sülâlesi döneminin başına aittir. Çin'de bulunmuştur. (İ.Ö. XI.-IX.yy). Musée Guimet. Göçebe halkların süs eşyaları Çin'de bu sıralarda çok taklit ediliyordu. Kuştan balığa kadar birçok hayvan motifi, bu step halklarında görülmektedir.

nan ve Ermitage Müzesinde olan "*Yabani bir hayvanın yere yıktığı at*" heykeli, hayvanların ekspressif ifadelerini acı bir gerçekçilikle gösterir. Bu heykelin üzerinde de, bir çoğundaki gibi "S" harfi biçiminde adale motifleri görülür.

Ayrıca Ermitage müzesinde altından, plâka biçiminde kemerler vardır. Bunlar Yenisei vadisinde bulunmuşlardır. Hazar Denizi ile Kafkaslar arasındaki Kuban mıntıkasında da bu altın kemerlerden çıkarılmıştır. Bunlar kurganlarda yer aldığı gibi, Hunların ve Avarların mezarlarında da rastlanmaktadır. Macaristan'da da bu altın plâkalardan bulunmuştur. Noin Ula'da (*Moğolistan*), Altay mıntıkasında, Yenisei ve Minusinsk'de de gene bu plâkalara rastlanıyor. Görülüyor ki, bu stile ait eşyalar, çok geniş bir alanda vardır ve bu nedenle hangi halklara mal edileceği hususunda bir tereddüt ortaya çıkmaktadır. Fakat bu motiflerin Göçlerden önce Avrupa'da görülmemesi ve Göçlerle bu yörelere girmesi, bunların İskitler, Hunlar gibi Batıya göçen halklar tarafından getirildiği hususunda oldukça ikna edici görüşleri paylaştırmaktadır. Bunları İ.Ö. VIII. yy.'den III. yüzyıla dek Karadeniz'in kuzeyinde yerleşmiş olan İskitlere ve Sarmatlara atfedenler de vardır. Ancak H. Glück, bunları Türklere maletmektedir. Bu sanata genellikle "*Step Sanatı*" ya da "*Göçebe Sanatı*" denmektedir. Kısacası geniş Asya steplerinin malı olarak kabul edilen bu şematize hayvan sanatında, üslûplaştırılmış ve yer yer gerçekçi hayvan motiflerinden başka şey yer almamıştır. Burada Perslerin bitkisel motifler üzerinde durduklarına değinmekte özellikle yarar vardır. Bu sanatta ise, yalnız hayvanlar yer almıştır. Genellikle, kırık hatlı ve mantıklı olarak biçimlendirilmiş olan bu heykellerde, anotomik fonksiyon da dikkate alınmamıştır. Görülen hayvanlar ehlî değildirler. Geyikler, yaban eşekleri, canavar görünüşlü kartallar, konu olarak ele alınmışlardır. Godard, bu hayvan şekillerinin menşelerini, Sümer kültüründe aranması gerektiğine inanmaktadır. Sibirya'da bulunmuş olan tasvirli altın plâkalar, oldukça gerçekçi bir anlatım gösterir. Bu tasvirlerde konu olarak ele alınan hayvandan başka, peyzaj ve insan motifleri de vardır. Bu yeni öğeler, Noin Ula'da bulunmuş olan eşyalar üzerinde görülürler ve Moğolistan'ın Çinle olan ticaretinin kesif olduğu bir döneme aittirler.

Step halklarının eşyaları arasında koşum takımları da vardır. Bunların Çin'de bulunmaları, ya değiş tokuş ticaretine, ya da bu halkların, fetih için Çin'e geldikleri sırada bıraktıklarına bağlanmaktadır. Kaldı ki, Han Sülâlesi döneminde bu halkların Çin'e geldiklerini biliyoruz. Ve Çin'de bulunan bu eşyalar Han dönemine aittirler. Çinliler bu eşyaları çok taklit etmişlerdir. Han'lar zamanında Çinlilerin, başka ülkelere ait olan acaip eşyalara karşı ilgi gösterdikleri ve taklit ettikleri biliniyor. Vahşi hayvan döğüşleri yanında, birbirlerine dolanmış efsanemsi hayvanların anatomik yapılarında, yer yer gerçekçi bir anlatımın söz konusu olduğu görülüyor. Hayvan biçimleri, sürüngenlerden dört ayaklılara, balıklardan kuşlara ve karışık bir yaratık fantazisine dayanıyor. Hayvan uzuvlarının düzeni, tamamen stilize bir anlayışa dayanıyor ve uzuvların keskin yerleri, pahlı hale getiriliyor. Bu, stilize edilmiş ve gerçekçi bir biçimde gözlemlenmiş geometrik uzuvlar, yer yer süs motifleri halinde, soyut biçimlerle sonuçlanırlar. Bu hayvanlar, karışık ve mantıksız formları ile ecinli bir orman yaratığını andırırlar. Bu canavarlarla devlerden ya da vahşi hayvanlardan meydana gelen yaratıklar, kapların yüzeylerinde süsleyici birer unsur da olmaktadırlar.

Step halklarının sanatlarında bir de dalgalı "*kıvrık dal*" motifi görül-

mektedir. Ernst Diez, Asya-Avrupa sanat çevresinde görülen bu motifin, Mikenler tarafından bulunduğuna inanıyor. Burada sözü edilen halklara ait kıvrık dal'ın dalgaları arasında, palmiye motifi görülüyor. Bu motif Macaristan'da Keszthely'de bulunmuştur. Bu bronz eşyaların, Macaristan'da bu yöreye Hunlarla birlikte gelen Avarlar tarafından getirildiğini düşünenler vardır. Avarlar, yüksek Asya yaylalarında ve Güney Rusya'da dolandıktan sonra, İ.S. 568 de Macaristan ovalarına gelmişlerdi. Bu tarihten sonra, bu motiflere sahip bronz eşyalar Tuna boylarında, Alp ülkelerinde, Dalmaçya ve Arnavutluğa kadar yayılmıştır. Kıvrık dal motifi böylece Avrupa içerlerine kadar girmiştir. Palmetli kıvrık dal motifi, ağaç, taş, alçı ve dokuma eşyalarında ve hattâ İ.S. X. yy.'dan sonra, *Roman minyatürlerinde* bile görülmektedir.

Kıvrık dal motifi Tarım havzasında, Turfan vahasının Mağara Tapınağı'ndaki Türk Uygurların yaptığı resimlerde görülmektedir. Aynı motif, Doğu-Türkistan'da Budist sanat çevrelerinde de vardır. Bu bakımdan bu motifin Doğudan Batı'ya geldiği kanısı kuvvetleniyor. Altay'ın altını bol "*Altındağ*" mıntıkasındaki eşyalar da bunu doğrulamaktadır.

Kıvrık dal üslûbu, "*Hayvan üslûbu*"ndan çok gençtir. Ayrıca Asya ve Avrupa steplerinde İ.Ö. 500 yılından önceleri görülen kıvrık dal motifi, Doğu Avrupa'da 1000 yıl sonra belirir.

R. 273 : Nagy Szent Miklos cıvarında (Macaristan) bulunmuş altından bir kap. İ.S. 920 sıraları. Viyana, Kunsthistorisches Museum.

GREK SANATI

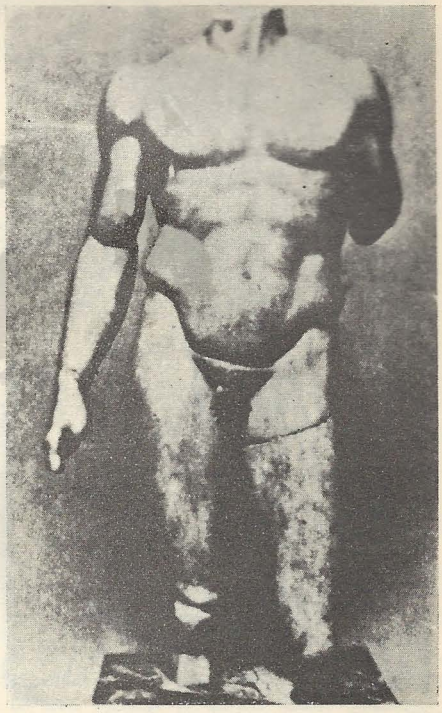
Yunan sanatının eski uygarlıklar karşısındaki durumu :

Yunan sanatı, Avrupa'da Rönesans'ta da biliniyordu. Ancak Batı, bilimsel olarak Yunan sanatının üzerine ilk olarak XIX. yüzyıldan itibaren eğilmeğe başlamıştır. Napolyon'un Mısır seferine kadar, Yunan sanatı bilinen en eski sanat olarak değerini korudu. İlk kez Mısır sanatının keşfi ile Yunan sanatından daha eski bir sanat olduğu düşünülmeğe başlandı. Ancak Yunan sanatı ve kültürü, Batı dünyasının sanat ve kültürüne temel olarak kabul edilmiştir. İlk büyük uygarlıklar arasında biz, sanatın doğuşundan bu yana bütün üslûp devirlerinin düzgün bir gelişim içinde yaşadığı bir ülke ararsak önce Eski Mısır'ı, bunu izleyerek de Grek sanatını görürüz. Mezopotamya ve Eti'de ise bu gelişim görülmez. Bilindiği gibi Mezopotamya'da sanat, dağ halklarının bu ülkeye gelmesiyle hep arkaik'e dönüşmüş, klasik üslûba bir türlü ulaşamamıştır.

Yunan sanatında mimarî, hiçbir kez Mısır ve Mezopotamya'da olduğu gibi görkemli ölçülere ulaşamamış, insancıl ölçüler içinde kendi anlayışını görmüştü. Ayrıca, Yunan'daki site anlayışı, oldukça plana uygundu. Mimarî içinde de heykel yerini almıştı. İncelediğimizde, dikkatimizi çekecek özelliklerden biri, Yunan'da heykel, mimarinin içinde yerini almakta ve mimarî de bunun yanında bir heykel, bir plastik olmaktadır. Mısır sanatını incelediğimizde de, dinsel bir esastan hareket edildiğini ve efsanenin yeri olmadığını görmüştük. Oysa Yunan sanatı, bir efsaneler sanatıdır. Mısır sanatının başkalarına örnek olması için yani başkalarının görmeleri için yapılmadığını, yapılan heykellerin bizzat o insanın yerini tuttuğunu gördük. Yani bir ideal olma durumu Mısır heykelinde yoktur.

Mısır sanatı seyirci için yapılmamıştır. Yunan sanatında ise, asıl ilke, seyircinin bakış noktasından hareket edilmesidir. Bu bakımdan heykel, başkalarının görmesi, onu değerlendirmesi noktasından ele alınmıştır. Mısır sanatında seyirci sorunu çok az düşünülmüştür. Heykel bir insanın hayatını bu dünyada temsil etmiyor, aynen onun yerini tutuyor. Böylece ölümü atlatmış olarak yaşamasına devam ediyor. Kısacası heykel bir eser değil, bir hayat olarak değerlenmiştir. Bu bakımdan Mısır sanatında bir idealizma söz konusu olmuyor. Dikkat edilirse burada ancak gerçekçilik dikkate alınabilirdi. Bu yüzden, bir insanın yerini tutacak heykelde o insanın fizyonomisini aynen yaşıyoruz. Bu noktadan bakılırsa, Mısır sanatı bir portreler sanatıdır da. Oysa Yunan sanatında belli bir kişi karakteristiğine rastlamıyoruz.

Yunanda ideal çehreler ve herkes için ideal olan birimlere uygun insan vücutları yer almaktadır. İşte bu husus, Yunan sanatını Mısır sanatından ayırır. Mısır sanatı, kişinin özelliklerine yönelme zorunluğunu bu dünyada ölümsüz olarak kalma düşüncesinden almıştır. Hattâ, Mısır sanatının 26. Sülâle zamanında, gerçekçi-natüralist portrelere, rahiplerin en sadık fizyonomilerini yakalayan büstlere rastlıyoruz. İşte bu özellik Yunan sanatında yoktur. Oysa Yunan sanatçısının insan vücudunu



R. 274 : Heykelci Polyklet'in mızrak taşıyan atlet heykelinden bir Roma kopyası.

R. 275 : Bronzdan. Genç bir atlet başı.

R. 276 : Akropolis'te bir rölyef. Athena, kendi tapınak hazinesinin alâmetlerini taşıyan bir taş'a bakıyor.

R. 277 : Akropolis Kore'lerinden biri. İ.Ö. 540 yılları. Ölçülü, simetrik ve dekoratif bir düzen yanında, vücudun biçimlendirilmesi yüzeysel değil, içtendışadır.

ne derece dikkatle gözlemlediğini biliyoruz ve bu noktayı eserlerde de kesinlikle görüyoruz. Ancak bir Apollon'da, Mısır'daki Kâtip heykelinin o canlı gözlerini göremiyoruz. Görülüyor ki, Mısır sanatında heykelin kime ait olduğu kesinlikle belirtilmek istenmiş, buna karşılık Yunan sanatının heykelinde kişi değil, ortak ideal insan tipi önem kazanmıştır. Yunan heykelinde vücut, genel ideal ölçüler, ortak insan tipi düşünülerek ortaya konulmuştur. Yunan sanatında, hal ve hareketin, sportif çalışmalardaki örnek olacak durumların başkalarına sunulması, gösterilmesi için, yani eğitsel yönden, halk eğitimi bakımından önem kazandığını görüyoruz. Demek ki, Yunan'da heykel, ulaşılacak bir birim olmaktadır. İnsan vücudunun ideal ölçüleri, halk gözünde önem kazandığından, Yunan'da çıplaklık cinsel yönden değil, örnek eğitim birimi olarak değerlendirilmiştir. Böylece Yunan sanatı, vücudun maddî görünüşünden çok formu yönünde eser vermiştir. Böyle olunca, eser, seyirciye seslenmek için değerlenmiş oluyor. Mısır sanatındaysa durum dinle ilgilidir. Seyirci hiç dikkate alınmamış, insanın formu değil, maddesel görünüşe bağlı fizik yapısı dikkate alınmıştır.

Ancak Mısır sanatında insanın fizyonomik ifadesi için, kübik blok görünüşleri de dikkate alınmıştır. Bir eser, ne kadar matematik-kübik bir forma sahipse, doğa ile olan ilişkisi o oranda kesilir. Fakat o oranda da anıtsal bir görünüşe sahip olur ve dış etkilere karşı dayanıklı bir duruş arzeder. Mısır piramitleri bu yönden binlerce yıl dış etkilere dayanmıştır. Heykelleri de bu blok formu dikkate aldığından aynı anıtsal dış görünüşe sahiptir. Mısır sanatında fizyonomik karakteristik yanında, blok sağlamlığına ve kitle anlayışına yer verildiğine tanık oluyoruz. Esasen fizyonomi belli bir kişi karakteristiğidir. Yunan sanatında ise belli bir kişi karakteristiğinin önemi olmuyor. Ve gene belli kişinin vücudu ifade edilmiyor. Bütün dikkat, vücudun görevi üzerine çekiliyor. Vücuda hareketi yaptıran iç niyet ve enerji, vücut formlarının ve uzuvlarının tümü üzerine dengeli bir şekilde dağıtılıyor. Yani iç enerjinin dış formlar üzerindeki değeri, içten dışa doğru bir biçimlendirmede önem kazanıyor. Mısır'da ise dış görünüş, bir hareket noktası oluyor.

Yunan heykelinde böylece önemli hareket noktaları ortaya çıkmış oluyor. Yani içten dışa olan enerjiyi, uyum içinde uzuv ve formlara dağıtmak ve bir bütün içinde bütün hareketin çizgilerini toplamak. Bunu yaparken her büyük parçayı bir ötekine zıtlık içinde gösterme önem kazanıyor. Dikkat edilirse, Yunan klasik heykelinde baş başka, vücut başka, kollar ve bacaklar başka yönlerdedir. Bunun ne denli bir hareket kaynağı olduğu da ortadadır.

Demek ki, vücud hareketinin nüansları, sürekli olarak Yunan heykelcisini uğraştırmıştır. Yunan heykel sanatına bunun için, vücut hareketlerinin varyasyonları olarak bakmak gerekir. Uzun yüzyıllar boyu devam eden Yunan sanatının bu noktadan hareket eden çalışmalarını değerlendirirsek, insan vücudundaki parçaların, matematiksel bir estetik içinde klasik bir görüşe varması gerekiyordu. Bu da gerçekleşmiştir. Ayakta duran, oturan, çömelen, yatan, disk atan insanlar, hep konu için hareket noktası olmuştur Ve aynı hareketin binlerce nüansı değerlendirilmek istenir. Yani çok ince nüanslar, aynı hareket içinde yakalanır. Bu çok küçük farkların yakalanması için, çalışmaların ne kadar dikkatli bir gözleme dayandığını dikkate almak gerekir. Demek ki, Yunan sanatında hem matematiksel bir ölçü, hem de dikkatli bir doğa gözlemi vardır. Bu nedenle, Yunan sanatının klâsik dönemi insan vücudunun bilinen birkaç hareketi-

nin nüanslarını yakalamak için geçirilmiş bir araştırma devri olarak kabul ediliyor.

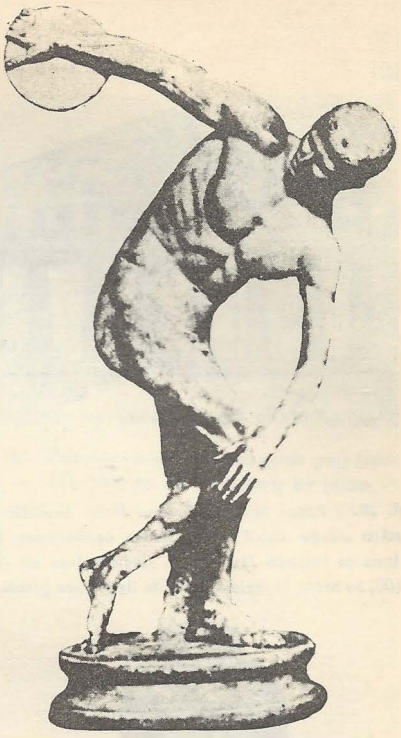
Ölçü ve güzel form, Greklerin önem verdiği değerlerdir. Bunun için genç erkek ve kadın vücutları, daima bir gözlem kaynağı olmuştur. Vücut ne kadar şiddetli hareket içinde olursa olsun, Yunanlı, heykelini pasif bir hareket içinde gösteriyor. Kadın ve erkek vücutları hep bir pasiflik içindedir. Hattâ disk atan atlet bile, aynı pasif duruş içinde değerlendirilmiştir. Yunan heykelcisinin bu pasif hareketleri seçmesinin nedeni, onda abartma endişesinin olmamasından ileri gelmektedir. Ayrıca Yunan heykelcisinin seksüel bir niyeti de heykellerde görülmez. Kadın heykellerinde en küçük cinsel bir belirtiye rastlamayız. Çünkü Yunanlı için cinsel hareket, form güzelliğini bozucu bir etkendir. Abartmalı bir duygudur bu. Bir şiddettir, ve formla ilgili değildir. Yani kısacası Yunanlı için, psikolojik iç niyetler, heykel için bir değer taşımıyor. Bu yüzdendir ki, Yunan heykellerinde en ufak bir yüz ifadesi görmüyoruz. Hattâ maddenin anlatımı da Yunan sanatında yoktur. Yani, bir madde natüralizması da Yunan heykelinde yoktur. Çünkü Yunan sanatçısına göre madde natüralizması, heykelin form uyumuna zarar vermektedir. Yunanlı madde natüralizmasına, forma zarar vermeyecek kadar yaklaşır. Demek ki, formu dağıtmak değil, onu en olgun durumda göstermek önem kazanıyor. Yani, sağlam ve uyumlu formlar içinde akıcı bir hareket.

Yunan heykelcisi, heykelde bir formu belirterek göstermenin büyük bir çekici değer olduğunu anlamıştır. Denilebilir ki, form belirtme isteği hiçbir ilk uygarlık sanatında bu anlamda görülmemiştir. Yunanlı ayrıca örtü altından gövdenin bir formunu belirtmekle, onu göstermekten çok ilgi çekeceğine inanıyordu. Bir örtünün kıvrımları arasından bir kadının vücut yapısını sezdirme ve gizleme, bu bakımdan Yunan heykelinde bir motif olmaktadır. Yani hem gizlemek, hem de hissettirmek gibi. Heykelde çok ince niyetler ilk kez o zamanki Yunan heykelinde yer alıyordu. Biz bunu bu zamana dek incelediğimiz uygarlıklarda göremedik. İşte bu ince düşünce, daha Yunan arkaik heykellerinde bile görülüyor.

Genel olarak Yunan heykellerinin gözleminden, eserlerin sevilmeğe değer şeyler olduğu ve bu şekilde anlaşılmalarının düşünüldüğünü biliyoruz. Bu görüş açısından bakınca, heykellerin bir çeşit gösteri için yapıldıkları, bir çeşit aktör oldukları, yani tiyatro artistleri gibi bir poz içinde olmaları hesaba katılmıştır. Öyle ki, "*Disk Atan Adam*"da disk atma değil, o adamın pozu ve gövdesi önem kazanıyor, herşey etki hesabına dayanıyor. Yunanlı için ne savaş, ne iş, ne utku, ne kumandanın kişiliği, ne onun yaşamı, ne politik olay, tasvir edilecek birşey olmuyor. Gerçekten, dikkat edilirse, bir olay tasvirine ya da portreye tanık olmuyoruz. Oysa, Mezopotamya'da, Mısır'da ya da Eti'de biz bütün dikkatin bu noktada olduğunu gördük. Bu nedenle Yunan sanatında tasvir edilen birimin, belli bir kişiye bağlı olmayan insan vücudu olduğu anlaşılmış oluyor.

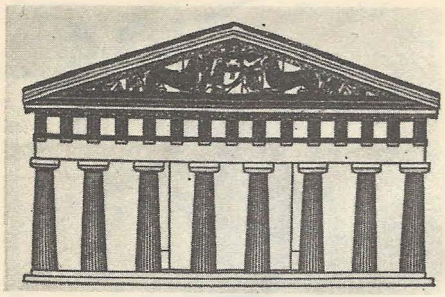
Olemp oyunları, sportif gösteriler, yarışmalar, hep Yunanlının vücudunu ve enerjisini göstermeyle ilgilidir. Nasıl bir atlet yarışmalarda değer kazanmış, kendini göstermişse, meydanlara dikilen heykeller de, Yunanlıya örnek vücutları gösteriyordu. Eğitimciler, yöneticiler, filozoflar da, eserlerinde hep insanı, yani vücut ve kafa düzenini işlemişlerdir. Demek ki, Yunanlı için önemli olan, ideal, güçlü bir vücut ve düşünce eğitimidir.

Yunan tapınağı da plastik değerleri olan bir heykel durumundadır. Aynen, kaidesi olan bir heykel gibidir tapınak. Fakat Yunan tapınağı,



R. 278 : Myron'un ünlü "Diskobol" disk atan atleti. Vücuttaki adale gerilimlerine rağmen, yüzde en küçük bir adale şişkinliği ya da yüz ifadesi görülmüyor. Klasik anlatımın bütün o ölçü, komposizyon titizliği ve armonisi açık olarak görülüyor.

R. 279 : Athena'nın bu küçük heykeli, Fidyas (Phidias)'ın altın kaplamalı Athena heykelinden yapılmış bir kopyadır. Orijinali İ.Ö. 438 de yapılmıştır, ve normalden büyüktür.



R. 280 : Korfu'da Artemis tapınağının cephesi.

R. 281 : Yunan heykel sanatına Mısır heykellerinin etkisi olduğu kabul edilir. Bunun delillerinden biri, Atina'da bulunan, Mısır'ın 25. Sülâle çağına ait (İ.Ö. 600) bu bronz heykeldir. Kore ile ilgili pozu görülüyor.

Mısır piramidi gibi kübik sağlamlıkta değildir. Bunun tersine, Yunan mimarisi, mekân duygusuna sahip ve iç formun dışa yansıması olan bir dış formdadır. Biz bu anlayışa *stereometrik* anlayış diyoruz. Aynen bizdeki cami içi formunun, iç kubbenin dışa yansıyan dış kubbe formu gibi. Yani Yunan mimarisinin iç mekânı, dış formunu vermektedir. Bundan ötürü dış form, iç enerjinin gerginliğini taşımaktadır. Yunan mimarisi uzuvlandırılmış bir bütündür. Oysa Mısır mimarisinde bu yoktur. Mısır mimarisinde bilhassa İlk İmparatorluk eserleri olan piramitler, yalnız bir geometrik biçimdir. Kısacası piramittir. Bu geometrik kübizm, Yunan mimarisinde yoktur. Mısır mimarisi bir kitle ve ağırlık telkin eder. Yunan mimarisinde ise sadece bir mekân ve onun dış düzenidir.

Yunan tapınağı, Yunan evi olan Megaron'dan gelmiştir. Megaron, methalinde iki tane sütunu olan dikdörtgen bir salondur. Başlangıçta bu sütunlar da yoktu; yani tek gözlü bir oda idi. İç salon gayet sade, geometrik matematik bir oylumdur. Örtüsü ise, bu dikdörtgenin üzerine getirilmiş beşik bir çatıdır. Yunan tapınağının çatısı, iki kısımda incelenebilir. Birinci kısım alt bölüm olup, sütunlar üzerinde binanın bütün etrafını dolaşan bir kiriştir. Öteki kısım ise, bu kirişin üzerinde yer almış olan metoplar ile trigliflerin meydana getirdiği frizdir. Bu frizin üzerinde saçak plağı yer alır. Bu plak da çatının bütün kenarını fırdolayı çevirir. Çatı, beşik çatı olduğundan, binanın ön ve arka cephelerinde üçgen biçiminde birer alınlık bulunur.

Yunan tapınaklarında gördüğümüz sütunların, ağaç direklerden oluştuğu sanılmaktadır. Çünkü Olemp'teki Heraion tapınağının ilk sütunları ağaçtandılar, zamanla taş sütunlarla değiştirilmişlerdi.

Yunan tapınağını çeviren sütunların alt kısımları kalın, üst kısımları ise incedir. Böylece Yunanlı, mimarî eserine yukarı doğru hafifleyen bir etki vermeyi sağlamıştır. Tapınak, kapalı bir bütün görünümündedir. Hiç penceresi yoktur. Yunan tapınağının bu dışa kapalılığı boşuna değildir. Onun içine, tapınmak üzere girilmez; tapınma binanın dışında olur. Böylece, tapınak dışının heykellerle donatılışının ve, altın kaplamayla süslenişinin ve boyanışının da nedeni anlaşılıyor.

Tapınağın saçak uçlarına konan heykeller ile, alınlığın içindeki kabartmalar bu süslemeyi kuvvetlendiriyor. Ancak bu, Yunan mimarisinde, heykelin mimariden ayrı bir nen olduğunu göstermiyor. Heykel burada, mimariye iştirak ederek, onu değerlendiriyor. Oysa Mısır mimarisinde heykel ayri bir organizmadır. Mimariye iştirak etmemektedir. Mısır tapınak ve saraylarındaki odaların duvarlarında, çerçeveler içine alınmış rölyeflerin ya da yapıların önlerindeki dev heykellerin, mimarinin ve iç mekân formuna iştirak etmediği ve yapının etkisini bozduğu bir gerçektir. Buna karşılık Grek tapınağında heykel, mimarî içinde yer almakta ve ona iştirak etmektedir. Oysa Mısır tapınağında heykel, yapıdan bağımsız olarak kalmaktadır.

Minos ve Miken Sanatı :

Girit adasında 3000-1200 yılları arasında Doğu uygarlıklarının etkilediği, fakat buna rağmen kendine özgü değerleri olan bir kültürün ve sanatın doğduğu görülür. Girit'in gerek Mısır, gerekse Asur'la sıkı ilişkileri vardı. Erken Minos kültürü İ.Ö. 3000-2000 yılları arasını kapsar. Orta Minos kültürü ise İ.Ö. 2000-1550 yılları arasındadır. Saray yapıları birçok kereler tahrip edilmiş ve yeniden yapılmıştır. Lüks bir hayat, modalar, ince düşünceler, aletler ve bol inşaatlar, bu uygarlığın genel

görünüşünü verir. Minos kültürünün bütün Ege bölgesine etkisi olmuştur. İ.Ö. 2000 yıllarından itibaren Yunanistan'a devamlı saldıran Aka'lar, İ.Ö. 1200 yıllarında Grit'i istilâ ederler ve bütün kültür eserlerini tahrib ederler.

Miken kültürü ise İ.Ö. 1600-1200 yılları arasında görülür. Aka'lar Yunanistan'da Argolis'te, Girit ve Ege kültürü çerçevesi içinde çalışmışlardır. 1200 yıllarında Doğu Akdeniz bölgesi, çeşitli halkların göçleri yüzünden bir çatışma yeri olmuştur.

Girit uygarlığı, Yunan sanatı için bir başlangıç değildir, hattâ bu sanatın Yunan sanatı ile ilgisi de yoktur. Bu konuda sanat tarihçileri aynı kanıdadırlar. Girit sanatının kaynağı Doğu'dur.

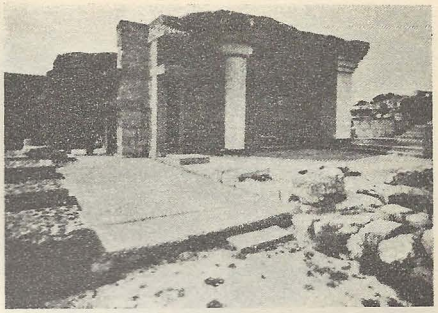
Yunan mimarisinin temeli, Megaron tipi eve dayanır, oysa, biz Girit'te bu biçimde bir yapı düzeni görmüyoruz. Girit'deki yapı düzeni, zamanla, ihtiyaca göre geliştirilen ve bir benzerinin de Boğazköy'de bulunduğu ekleme suretiyle yanyana gelişen oylumlar bütünüdür. Biz bu ihtiyaca göre yapı geliştirmesini Osmanlılarda da görüyoruz. Bu nokta, kitabımızın bazı yerlerinde açıklanmıştır. Oysa Yunan'da plâna göre yapı kuruluşunu görüyoruz.

Girit uygarlığının, Yunan'la bir ilgisinin olmadığının bir değer nedeni, Girit yazısının temelden başka bir esasa dayanması ve bugüne kadar okunmamış olmasıdır. Demek ki Girit yazısı, Yunan alfabesine ya da o aileden bir alfabeyle ilişkili değildir.

Knosos sarayının genel görünüşünde, önceden hazırlanmış bir plânlama görmüyoruz. Saray zamanla gelişmiştir. Ortada geniş bir avlu ve bu avlunun etrafında, birbiri arkasına ve içiçe sayısız odalar sıralanmıştır. Oda ve salonlardan hangisinin önemli olduğunu bulmak mümkün değildir. Önemli olana doğru da bir yönde belirtilmemiştir. Bundan dolayı bir mimarî bütünden söz etmek mümkün değildir. Demek ki, bir odaya ya da odalara ihtiyaç oldukça eklemeler yapılmıştır. Aynen Topkapı sarayının yapılış şekli gibi. Filpayeli salonlar, merdivenler, holler, yanyana, arka arkaya sıralanmıştır. Sarayın giriş kapısı yan tarafta görülüyor. Kapı muhteşem bir şekilde yapılmıştır. Knosos'ta taht salonuna gidiş de, önemine göre girişe karşı yapılmamıştır. Sütunlar ile merdivenleri taşıyan destekler ahşapdır. Sütunların altı dar, üstü geniş olarak yapılmıştır. Bunun nedeni taşıyıcı üst kısma, mümkün olduğu kadar geniş bir taşıyıcı tabla konması içindi.

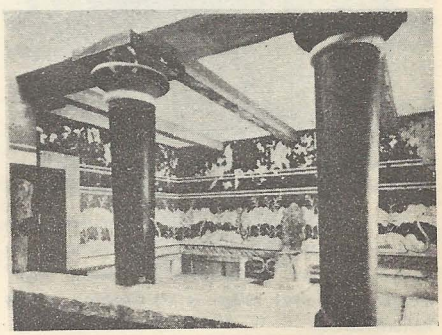
Odaların duvarları fresklerle süslenmişti. Mezopotamya'daki gibi, hayvanların simetrik olarak düzenlenip biçimlendirildiğini ve tahtın iki yanında bu şekilde koruyucu pozunda gösterildiğini görüyoruz. İki hayvanın başı da, tahta dönük olarak resmedilmiştir. Burada da, Mezopotamya'da olduğu gibi, hayvanların sancak ya da koruyucu, yani bekçi rolü vardır. Bu resimlerde hayata üstün bir anlam kazandırma çabası yoktur. Bunlar zevk içinde bir oluşu, doğa içinde yaşamayı, heyecan verici oyunları ve sürükleyici hareketleri gösteriyorlar.

Girit resim sanatında, kırlarda çiçek toplayan prens ve prensesler, dans eden kadın ve erkekler, genç kızların ve erkeklerin boynuzlarından yakalayarak sırtlarına atladıkları boğalarla yaptıkları oyunlar, kurban adayanlar, olaylar ve seyirciler gibi konuların işlendiği görülüyor. Yani Yunan sanatındaki gibi, belli ortak kişi idealizminin olmayışı dikkati çekiyor. Halbuki böyle olaylı konularla Yunan sanatı hiçbir kez ilgilenmemiştir. Bu resimler, yumuşak formlu, simetrik olmayan, anlık bir hareketi gösteren ve yer yer çırpıştırma tuşlarla yapılmıştır. Mısır sanatında gördü-

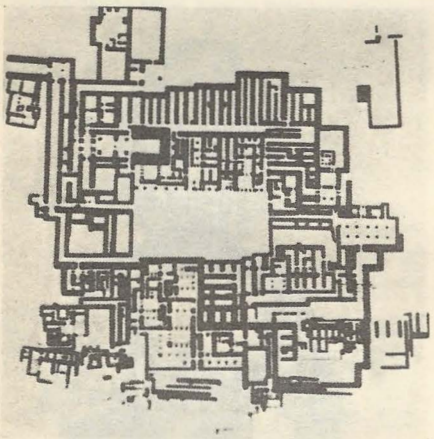


R. 282 : Grit Adası'nda Knosos sarayının giriş kısmı. İ.Ö. XVI. yy. Restore edilmiş bir bölüm.

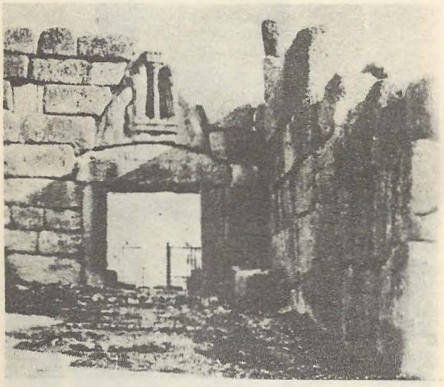
R. 283 : Knosos sarayının taht salonu. İ.Ö. XVI. yüzyıl.



R. 284 : Tiryne sarayında duvar resmi: "Vahşi domuz avı". İ.Ö. 1200 yılları.



R 285 : Knosos sarayının plânı, Sol taraftaki dar uzun salonlar Mısır yapılarında aynen gözlemlenir. İ.Ö. XVI. yüzyıl.



R. 286 : Miken'de "Aslanlı Kapı". Hayvanların koruyucu olarak telâkkisi, Mısır ve Mezopotamya'dan buraya gelmiştir. Boğazköy'de de "Aslanlı Kapı" olduğunu biliyoruz. Miken ve Eti kültürleri çağdaş kültürlerdir.

ğümüz katı konturlu rölyefler bu resimlerde yoktur. Bu resimlerde, tamamen stilize edilmiş ve reçeteye göre yapılmış bir görünüş vardır. Bu resimlerde ne bir kişinin karakteri, ne de bir bitkinin özelliği belirtilmemiştir. Öyle ki, herşey itibarî bir kanı ile yapılmış görülmektedir. Resimlerdeki tesadüfî etkiler ve sistemsizlikler, aynen mimarideki gelişigüzel gelişmeye benzemektedir. Bu resimler, ön Mısır sanatının primitif üslûbunu hatırlatmaktadır. İnsan resimlerinde de aynı primitif özellikleri görüyoruz. Bu özellikler, bilindiği gibi, vücudun göğüs ve kalça kısımlarının abartmalı bir şekilde gösterilmesidir. Aynen Willendorf Venüsü'nde gördüğümüz gibi. Ancak burada ilgi çekici bir zıtlıkla karşılaşıyoruz. Bu, primitif anlatım öğeleriyle nasıl oluyor da, bu lüks dekorasyon anlayışı yanyana gelebiliyor. Bu özellik, Girit sanatını daha çok Mezopotamya dekoratif anlayışına bağlamaktadır. Mısır'daki arkaik form dili burada yoktur. Girit resmi, hayatı seven insanların natüralist biçimlendirişini yansıtmaktadır. Gerçekten, resimler neşe ve hayat doludurlar.

Girit keramiğinde de bu dekoratif anlayış görülüyor. Erken Minos keramiğinde geometrik bir sağlamlık yok. Yalnız bazı geometrik öğeler çizgilerle belirtilmiştir.

Minos keramiğinin ikinci devresi renklidir. Ancak renklerle herhangi birşey resmedilmiyor. Kapların üzerine çemberler, helezonlar, akıcı formlar ve tekerlek şeklinde süsler getiriliyor. Burada ilgimizi çeken, süslemelerin kabın formu ile ilgili olmamasıdır. Kapların zemini siyahtır ve bu siyah zemin üzerinde de renkli çizgiler vardır. Bunların yanında, bitkisel formlar da arasıra yer alır. Ayrıca hayvanlar ve bitkiler, aynı üslûplu çizgilerle anlatılmağa çalışılmıştır. Bitkilerde natüralist bir biçimlendirme olmadığı gibi, herhangi belirli bir bitki de anlatılmak istenmemiştir.

İşte bu anlatımdaki bir sanattan sonra, Girit sanatında yeni bir anlayışı gözlemliyoruz. Bu, serbest, rahat bir şekilde anlatımı olan natüralizmdir. Son derece becerikli ve yüksek bir zevk ürünü eserlerdir bunlar. Keramiklerin formları geniş karınlıdır. Üzerlerindeki hayvanlar ve bitkiler, bu kez büyük bir gözlem gücü ile resmedilmişlerdir. Etrafındaki manzara da dikkatle gözlemlenmiş, fakat katı çizgilerle değil, serbest bir çizgi ile âdeta yazı yazar gibi çizilmişlerdir.

Minos sanatının son dönemine "*Saray Üslûbu*" denir. Bu üslûpta, madenlere verilen formlar, kapkacak sanatını etkilemiştir. Kapkacakların boyları uzamıştır. Üzerlerine yapılmış olan bitki ve hayvan bezemeleri, bu kez, kabın formuna daha bir sağlamlık vermeğe başlamıştır. Bir önceki çağda gördüğümüz kabın bünyesine uygun olmayan süslemeden sonra, bu dönemdeki kap bünyesine uygun süslemenin, yabancı bir etki ile olduğu ihtimalini ortaya çıkarmıştır. İşte bu yüzden, dikkatler Yunan yarımadasında, o sıralardaki kültürün ne olduğuna çevrilmiştir. Bunun için Tryne ve Miken uygarlığını incelemek gerekir.

Miken Sanatı

Girit'te Minos uygarlığı doruğuna ulaştığı sırada, Miken sanatı da Yunan yarımadasında gelişmeğe başlar. Miken sanatı yerli bir kültür üzerine gelişir. Miken keramiğinde kap yüzeyi, geometrik bir karakterde ve şeritlerle parçalara bölünür, matematik bir düzendeki motifler kabı çevreler. Bu süs düzeni, gördüğümüz gibi Minos kültüründe yoktu. Bu ilk devreden sonra, Miken hâkimlerinin Girit'i zaptettikleri ve bundan sonra da Miken'in, Minos'un "*Saray Üslûbu*"ndan etkilendiği görülüyor.

Fakat bu etkiler arkaik anlamdadır. Miken sanatında genel olarak matematiksel bir soyutluluk görürüz. Mimarisinde de aynı karakteri gözlemleriz. Bu özellik, hem çizgilerde, hem de inşaatlarda bir form sağlamlığı olarak erkekçe bir anlatım halinde, savaşçı ve istilâcı bir halkın sanatı olarak belirir. Bu sanat, Aka'ların sanatıdır.

Aka'ların sanatı, yapı sevgisi ve duyuşu olan bir halkın sanatıdır. Miken'e yerleşmiş olan Aka'ların, dış etkilere karşı kendilerini koruyacak bir inşa tekniğine sahip olduklarını, bugüne kadar kalan Miken'deki bir kaleden anlıyoruz. Bu kaledeki odaların, avluların ve girişlerin mantıkî bir sıra ve yön izlediğini; temsil edici bir kralın bütün gücünü belirten nitelikte olduğunu görüyoruz. Bu mekânların, önemine göre yer alması ve sıralanması gibi özelliklerini, incelediğimiz Girit'in Knosos sarayında görememiştik.

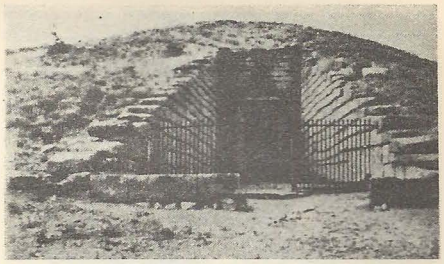
Bugün gerek Tryne'de, gerekse Miken'de megalit mezarları hatırlatan kubbeli mezarlar görüyoruz. Bunlara "*Hazine Evleri*" deniyor.

İ.Ö. XIV. yüzyılda yapılmış olan kalenin kapısı üzerinde, simetrik bir şekilde birbirine dönük iki aslan, bir bekçi gibi koruyucu anlamda tasvir edilmiştir. Bu bekçi anlamında, kapıların her iki yanına hayvanların konulması, bilindiği gibi Mezopotamya ve Eti kale kapısı düzenidir. Bu bakımdan Aka'ların Eti'lerle ya da Mezopotamya ile ilişkileri olduğu kabul ediliyor. Kalenin duvarları, büyük taşlardan yapılmış bir tuğla örümüne benzemektedir. Bu kaba ve kalın taşların kullanılmasında, Girit anlayışından çok farklı bir inşa tekniği de görülüyor.

Miken tarzı, mimarî bakımdan kendine özgü bir katılıktadır. Bu özelliği, Girit sanatına bile etki yapmıştır. Buna karşılık, Mikenlerin duvarlara, silâhlara ve aletlerin üzerine yaptıkları süslerde Girit etkisi vardır. Fakat bu süslemelerde de Miken'in kendine özgü katı anlatımı dikkati çeker. Esasen bu sert anlatım, insanda hayranlık yaratan bir hususturu. Örneğin Tryne sarayının bir duvarında, bir duvar resmi kalıntısı vardır. Bu, ilk bakışta Girit sanatının canlı anlatımına benzer. Ve anlık bir duruşu, kesin bir gözlemle yakalayarak gösterir. Köpeklerin canavarca kovaladıkları yaban domuzu, avcının önden soktuğu mızrağı boynuna yemiştir. Bu arada da bir köpek, domuzun sırtına dişlerini geçirmiştir. Burada, Girit resimlerinin tersine, mağara resimlerinin ilk devirlerindeki ilkel ve yüzeysel, profilden görünüşlerin tesbit edildiğini görürüz. Hayvanın şematik olarak biçimlendirilmiş tüyleri, formel bir anlatımdaki hayvanların dört nala koşuşu, gözlem bakımından daha olgun bir tasvir özelliği kazanmış olan Mısır rölyefleri ile karşılaştırılırsa, içerik ve kompozisyon bakımından daha bir derli toplulukta olduğu görülür. Sağlam ve titiz hatlar, büyük yüzeyler halindeki düz saf renkler, ve son derece rahat ifade edilmiş olan hareket, Girit saraylarının duvarlarındaki biraz sinirli yapılmış olan tasvirlerden daha temsilî ve örnek nitelikte görülür. Resmin her yerinde bir düzen vardır ki, bu niteliği, ilerde Yunan sanatının olgun dönemlerinde başlıca özellik olarak göreceğiz.

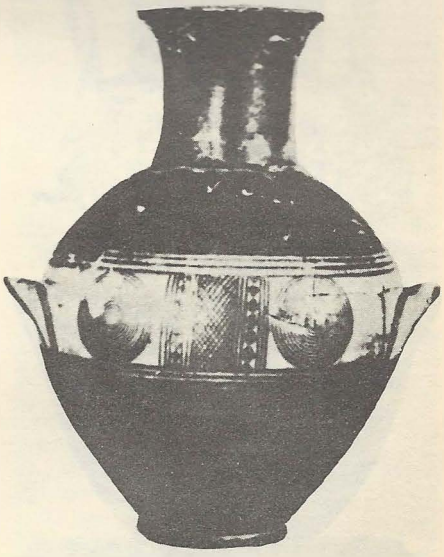
Vafio (*vaphio*) adı verilen kaplardaki naturalist anlatım, en eski Kuzey Afrika mağara resimlerinin canlılığını taşımaktadır.

Miken'de bulunan bir mezar taşının üzerindeki rölyefde, elinde mızrak, çıplak bir adamın üstüne bindiği bir savaş arabasını, elinde yalnız kılıç olan bir adama doğru sürdüğü görülüyor. Resmin zemini düz bir çizgi halinde gösterilmiştir ve bu zemin üzerinde de bir helezon görülür. Buradan da biz, yerli halkın geometrik biçimli, süs-



R. 287 : "Atreus Hazine evi" denen Miken mezarı. Bu yapının içinde bir kubbe vardır. Blok taşlarının dıştan içe kaydırılmasıyla düzenlenmiş olan bu kubbeye "yalancı kubbe" denir. Avrupalılar Romalıların, kubbe yapısını buradan aldıklarını iddia ederler.

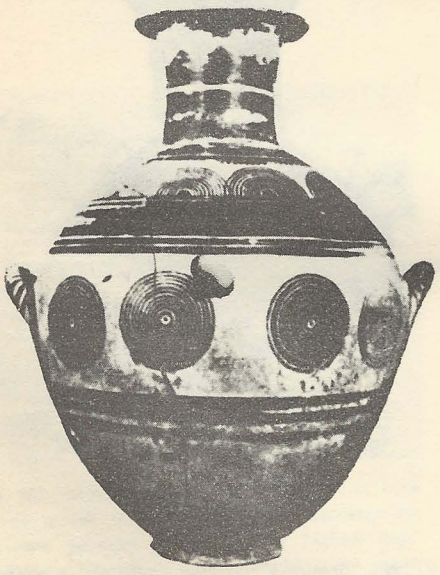
R. 288 : Erken geometrik devir hayvanlı kapları (Pyxis) İ.Ö. IX. yüzyıl.



R. 289 : "Geometrik" vazoların ilk devresinde yalnız geometrik süsler yer alıyor. Görüldüğü gibi geometrik süsler, vazo çevresini dolanan kuşaklar içine yerleştirilmiştir.

R. 290 : Erken Geometrik devir amfora'sı. İ.Ö. IX. yüzyıl.

R. 291 : Erken Geometrik Devir.



lerle yüzey doldurmaya olan eğilimini anlıyoruz. Hiç kuşkusuz bunların birçok başka örnekleri de vardır.

Bulunan altından yapılmış bir maskeden, Aka'lı insanın sert tavırlı, kararlı, köylü gibi ilkel halli karakterini çıkarabiliyoruz. Üstelik onların doğa öğelerini nasıl süs öğesi haline getirdiklerini de çıkarabiliyoruz. İşte yukarda açıkladığımız katı anlatım ile süsleme eğilimi, Girit sanatına yabancıdır. Bu halkın denizci ve tüccar oluşu, onların sanatına Mısır ve Önasya ülkelerinin sanatlarındaki birçok öğeleri getirmiştir. İşte bu eski ve yeninin birleşmesinden yepyeni bir dünya görüşü doğacağını saptayacağız.

GEOMETRİK SANAT

(1150-905) Geometrik Öncesi

Dor'ların gelişi İ.Ö. 1200 yıllarına rastlar. Yunanistan'ın kuzeyinden gelen halklar, Girit-Miken kültürünü tahrip ederler. Dorlar, Yunanistan kıt'asından başka Melos, Thera, Girit ve Rodos'u da zaptettiler. Bu arada Knisos, Kilikya ve Halikarnas kıyılarına kadar geldiler. Aka'lar Kuzey Pelepones'de, İyonlar da Aki yarımadasına yerleştiler. İyonlular Naxos, Paros, Delos, Chios ve Samos'a nüfuz ettiler, Millet ile Efes'i kurdular. İzmir, Kyma ve Mytilen'e yerleştiler. Böylece bu bölgelerde, eski Miken kralları yerine yönetimi bu yeni halkların kralları aldılar. Bu yeni gelen halkların kralları basit bir hayat yaşıyorlardı. Aristokratik bir soyluluğa sahip değillerdi. İşte bu yeni halkların gelmesi ile buralarda kent devletlerinin kurulduğunu görüyoruz.

Erken Geometrik Üslûp (950-900)

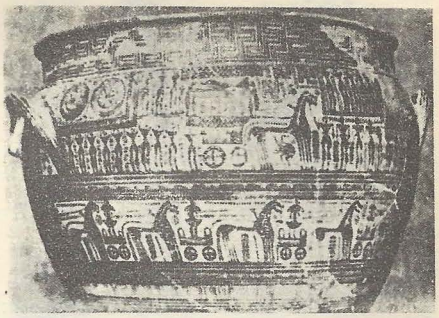
Geometrik üslup, Yunan sanatının, içinden doğduğu, bir vazo süsleme tarzıdır. Minos sanatında görülen geometrik üslûpla bu üslûbun hiçbir ilgisi yoktur. Çünkü Minos kültüründeki geometrik üslûp, bundan birkaç yüzyıl eskidir. Bu yeni geometrik üslûpta karakteristik olan, düz hatlar ve dik açılardır. Figür resmi bu üslûpa tamamen yabancıdır. Fakat zamanla çok ölçülü bir şekilde figür de görünmeğe başlar. Ancak bu figür bile önceleri katı bir geometrizm içindedir. Figürün gövdesi üçgen biçiminde, kollar da düz birer çizgi halindedir. Dorlar geldikten sonra, Minos ve Miken kültürünü bir kenara bıraktıklarını ve bu kültürleri benimsememiş olan yerli halkın kaba sanatlarını, kendi ihtiyaçları için daha uygun bulduklarını saptıyoruz.

Elde edilen eserlere göre, geometrik üslûbun, keramik eserlere ve bazı basit heykelciklere inhisar ettiği anlaşılıyor. Geometrik üslûp çağında, büyük mimarlık eserlerinin olup olmadığı konusunda elde edilen bir kalıntı yoktur. Belki de döşeme olarak geometrik üslûpta bazı yer kilimlerinin olması, ihtimal olarak düşünülmektedir.

Geometrik üslûp üzerinde fazla durulmuyorsa da, aslında bu üslûbun Yunan sanatının gelişiminde önemli bir yeri olduğu ve kendine özgü bir eser getirdiği saptanmıştır. Geometrik üslûptaki vazolar, yalnız süslerde değil, aynı zamanda formlarında da bir gelişimi göstermektedir. İşte bu form ve süs gelişimi, Yunan sanatının doğmasını etkilemiştir.

Geometrik üslûplu kabların çevresini meandr'lar dolanır. Zikzaklar, "S" biçiminde iç içe girip çıkan meandr'lar, geometrik biçime getirilmiş ahtapotlar, band biçiminde bütün kap boynunu dolanan çizgiler, dikkati çeken özelliklerdendir.

En erken geometrik üslûbu biz, bir P y x i s'de görüyoruz. Pyxis denilen kabın kapağı üstünde, geometrik ve stilize edilmiş bir hayvan heykeli de görülüyor. Bu heykelin üzerine de, kabın üzerindeki gibi geometrik süsler yapılmış. Bu basit çizgili süsler, kabın biçimine tümüyle uyarlar ve kabın organik yapısına bir açıklık getirirler. Mavi ya da kırmızı üzerine beyaz çizgiler halindedirler. Süslerde simetri de vardır. "T" biçimli süsler, birbirine paralel ve yatay olarak bütün kabı dolanırlar. Geometrik üslûbun ilk devresinde kapların siyah zeminli olduğunu görülüyor. Fakat zamanla kapların yüzeyi zenginleşiyor. Siyah zemin yavaş yavaş kayboluyor. Çünkü süs öğeleri artık kabın bütün yüzeyini kaplamış ve siyah zemin gittikçe kendini az hissettirmeğe başlamıştır. Bu sırada kafanın bir nokta, burnun da bir virgül olarak biçimlendirildiği insan figürleri görünmeğe başlar. (Bk. R : 288)



R. 292 : "Krater" denilen kap üzerindeki resim, bir defin merasimini tasvir ediyor. İ.Ö. VIII. yüzyıl. Bu kap, mezar yani sarkofaj idi. Bu kabın altı yoktur. Geometrik üslûbun figürlü bir örneğidir.

SERT ÜSLÛBUN YUMUŞAMASI

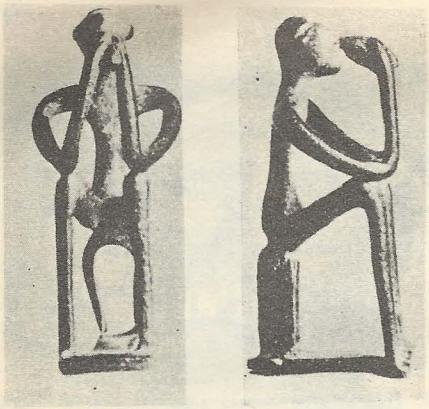
Olgun Geometrik Dönem (900-800)

Büyük mezar kaplarının üzerindeki figürler, geometrik düzenli motifler arasına bir şerit içinde yerleştirilmişlerdir. Böylece titiz ve katı geometrik üslûbun yumuşadığı, resmi verilen kapta görülüyor. Bundan önceki döneme ait olan ve üzerinde gördüğümüz geometrik, katı süslemenin yerini, figüratif bir kompozisyon almağa başlar. Fakat figürler geometrik yapıdadır. Vücudun belden yukarısı üçgen biçiminde, kollar ise yukarı doğru bir dik açı yaparak başın üzerine gelirler. Figürler normalin üstünde uzun, fakat doğaya uygundur. Burada önemli olan, kişinin temsil edilmesini sağlayan röprezantasyon duygusu ile anıtsal anlatımdır. Mısır'ın, Negâde II devresindeki vazolarda, buna benzer özellikler görülür. Fakat önemli olan nokta, bu vazonun ölünün mezarına konulması ve ölünün kullanması amacı ile yapılmamış olmasıdır. Vazo, artık mezardan ayrı bir şeydir, ve vazo üzerindeki süs, Mısır mezar resimlerinde olduğu gibi ölünün hayatı ile ilişkili değildir. Kap üzerindeki ölü, ya düz bir tahta ya da atların çektiği bir arabanın taşıdığı tabut üzerindedir. Bu defin töreninde, savaşçılar, ve yaslı kişiler sıra ile resmedilmişlerdir. Figürler arasında "M" biçiminde hasır örgüsüne benzeyen bir motif göze çarpar. Bu yüzeysel ve simetrik düzen içindeki ölü figür, merkezi olarak yerleştirilmiştir. İnsan ve hayvanların ayakları soyut bir biçimde inceltilerek uzatılmıştır. İnce çizgilerle meydana getirilmiş süslerle, bu figürlerin çizgisel dokusu, birbirlerine iyice girmiş bir durum gösterir. (R : 292)

R. 293 : İ.Ö. 500 yılları. Kuşaklar meandr ve figürlerle ayrı ayrı sıralanmıştır. İnsan ve hayvan figürleri leke olarak boyanmıştır.

Geç Geometrik Üslûp (800-700)

Bu dönemde figürler, soyut-geometrik süs motifleri ile birlikte resmedilmez. Ölü temasında olduğu gibi, figürlü kompozisyonda da merkezî anlatım terkedilir. Bu gelişim daha sonra, geometrik ve plastik ifadesi olmayan, yüzey örtücü çizgisel anlatımdan, Yunan sanatındaki klasik devrin anıtsal vücut modlesine giden bir yola girer. Böylece yeni bir anlayış Grek plastik sanatına yerleşir. Henüz ilk defa figür resmi yapan ve daha bu biçimlendirmeye egemen olmamış bir çocukta olduğu gibi, yeni bir hayat formu, Yunan sanatçısı için ilginç olmaya başlar. Mısır ve Önasya sanatlarında olduğu gibi, Grek sanatı da, kendi bünyesine uygun bir ortamda açılıp gelişir. Ve önceki dönemde görülen geometrik süslemelerin ilkelliği, bu figürlerin ilkelliği ile bir bağlantı kazanır. Bu geometrizmin ilkelliği, figürün ilkelliği ile bir ilişki içinde ise de, anıtsal kültürlerin



R. 294 : *Geometrik bronz heykel. İ.Ö. IX.-VIII. yy. Bu heykellerde erken-arkaik üslûbun bütün frontalite özelliği vardır.*

R. 295 : *IX. - VIII. yüzyıl arkaik heykeli. Dirsekler ve dizlerde mafsal karakteri henüz belirmemiştir. Burada kişinin değil, hareketin gösterilmesi söz konusudur.*

R. 296 : *VIII. Yüzyıl. Geometrik at. Bronz. Bütün arkaik bu devir eserleri gibi figür sembolleştirilmiştir.*

R. 297 : *İ.Ö. 500 yılları. Bir tabak içi resmi. Artık arkaik devrin katı şeması yerine doğasal bir gözlem görülüyor,*

başlangıcındaki arkaik üslûba, tam bir uygunluk gösterir. Biz Grek sanatının figür alanındaki ilk eserleri ile ilk kez böyle karşılaşıyoruz.

Geç geometrik üslûp dönemindeki kapların üzerine resmedilmiş olan atların hareketleri ile, binicilerin dizginleri tutuşlarında öyle bir optik gözlem vardır ki, bu artık, geometrik üslûplu kaplardaki figürlerin, o kabartmalı ve soyutlamalı arkaik resmetme biçimini vermez. Fakat geometrik anlatımdaki kesinlik, artık arkaik gözleme dayanmağa başlamıştır. Buradan da, arkaik inşalı bir figür biçimlendirmesine giden yolun, geometrik anlatımdan geçtiği açık olarak görülür.

Bu dönemin eserleri arasında bazı bronz heykeller de vardır. Ancak bunlar, kaplara oranla daha azdır. Anıtsal büyük heykeller ise, bu devrede yoktur. Bir süs anlatımının hafifliği yerine, heykel sanatının olgun plastik anlatımı artık önem kazanır. Biz böylece Grek heykel sanatında hareketlerin plastik biçimlenmesini gözlemliyoruz. Bütün arkaik heykellerde olduğu gibi, figürlerin mafsal bağlantıları doğasal optik gözlem içinde değildir ve kitle parçaları da bir bütün halinde gösterilmiştir. Figürlerin kişisel karakterleri yoktur. Bunlar, anonim ve genel karakterde insan tasvirleridir. Figürlerin, basitliğine rağmen bir karakterleştirme, sistemli bir biçimlendirme, yani üslûplaştırma vardır. Bu çağdaki figürlerin çıplak oldukları ve bu çıplaklığın tercih edildiği görülür. Bir üslûp birliği de bilhassa dikkati çeker. (R. 294, 295)

Kentor (*santor*) denilen ve bele kadar insan, aşağı tarafı hayvan olan karışık varlık tasavvuru, ilk olarak bu dönemde görülüyor. Kentor motifinin sonraları Yunan sanatının önemli bir konusu olduğunu anlıyoruz.

Arkitektonik (*yapısal*) kuruluşun heykel sanatındaki önemi, bu halkın sanatçılarınca anlaşılıyor. Çıplaklık, mafsalları belirtme, uzuvların şişirilmesi, adaleli vücut ifadesi, ortak özellikler oluyor. Bu anlatım şekli, gerek Mısır, gerekse Mezopotamya ve Hitit sanatlarında görülmüyor. Bu, arkaik üslûbun bir başka türlü biçimlendirilişidir. Uzuvlar, doğasal ölçülerinde olmamakla birlikte, doğanın yeni bir gözlemine dayandığı ve doğa gözleminden de ideal ölçü birimlerinin çıkarılmak istendiği anlaşılıyor.

Doğu Üslûbuna Eğilimli Sanat

Sert üslûbun yumuşamasından sonra Doğu üslûbuna eğilimli bir sanat dönemi başlıyor.

Bu devrede, Greklerin bütün Akdeniz sahillerine yayıldıklarını görüyoruz. Kırım'dan İspanya'ya kadar yayılan kolonizasyonun, Delf'den başladığı biliniyor. Kralların, asillerin egemenliği altında oldukları ve diktatörlerin önce kolonilerde, sonraları ise Yunanistan'da yönetici oldukları anlaşılıyor. Finike, Mısır, Kıbrıs ve Asur'la önemli ticarî ilişkiler bu yüzyılda kuruluyor. Homer adındaki büyük Yunan şairi bu devirde şiirlerini yazıyor (İ.Ö. VIII. yüzyıl). Efes'li Kallinos, şiir halindeki mersiyelerini; Terpanter lirik koro şarkılarını; Alkaios ve Safo lirik şiirlerini yazıyorlar (VII.-VI. yy). Zeus şerefine her dört yılda bir Olemp'de; Apollo şerefine her üç yılda bir Delf'te; Possedion şerefine her iki yılda bir gene Zeus için her iki yılda bir Neme'de millî spor yarışmaları yapılıyor.

Biz, Atik yarımadasında VIII. yüzyılın son zamanlarından 700 yıllarına kadar olan devre içinde, düz hatlı ve dik açılı biçimlere tezat teşkil eden motifler görüyoruz. Eğrilerin, dalların, örgü ve şerit motiflerinin geometrik olarak düzenlenmesine rağmen, vazo yüzeyine yeni bir hareket geliyor. Doğaya bir yakınlaşma başlıyor. Dal motifleri ile yapılan düzende, yer yer kesiklikler ortaya çıkıyor. Bu yeni anlayış, bir Doğu etkisi olarak niteleniyor ve buna "*doğululaşma*" deniyor.

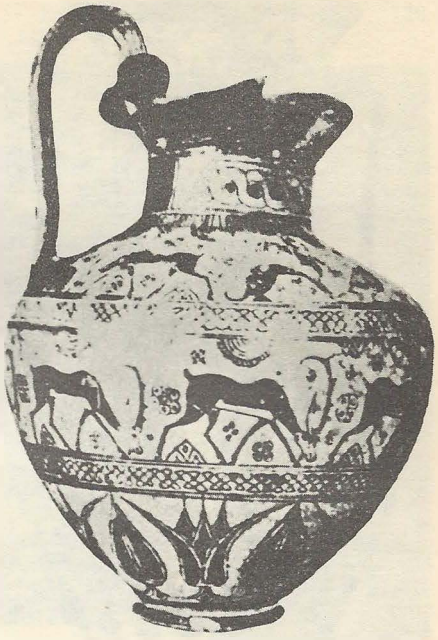
Biz bu devrede, geometrik üslûplu vazoların o geniş oturağı yerine daha daralmış bir dip kısmı görüyoruz. Geniş karınlı bodur kaplar, biraz daha zayıflayıp incelmişlerdir. Gene vazonun çevresini dolanan düz hatlar olmakla birlikte, geniş bir band içinde dallar, efsane hayvanları ve kuş başlı sfenksler yer alıyor. Figürlerin artık rahatlıkla çizildiği anlaşılıyor. *İşte 800 tarihlerinde boyunları uzamış dipli kaplar, amfora biçimini böyle almağa başlıyor.* (R. 298, 299, 300)

Bu tarihten itibaren geometrik süs öğelerinin azaldığı ve bunların yerini figürlerin almağa başladığı görülüyor. Geometrik düzen, yalnız figür dizisini birbirlerinden ayıran bandlardan ibaret kalıyor. Bundan önce siluet halinde görülen figürlerde, iç formlar çizilmeğe başlanıyor. Figür düz bir leke, yani gölge-resim olmaktan çıkıyor ve iç ayrıntıları gösterilmiş, serbest hareket eden, doğru ölçülü, doğa gözlemi ile çizilmiş figürler haline geliyor. Figürler ayrıntılaşıyor. VII. yüzyılın sonuna doğru insan ve hayvan figürleri, anatomik yapıları belirgin ve rahatça çizilmiş bir durum alıyor. Delos, Melos ve Rodos adalarında, hayvan figürlerinden meydana getirilmiş bandlara çok itibar ediliyor, Korent'de ise geometrik üslûptaki bandlara devam edilmesine rağmen, Doğulaşma etkisinde oluş devam ediyor. Böylece geometrik, süsleyici öğeler bütün kap yüzeyini kaplıyor. Geometrik düzenleme X. yüzyıldan VIII. yüzyıla dek sürüyor. VIII. yüzyılın sonunda geometrinin yerini plastik ifadeli figürler alıyor.

VIII. Yüzyılda "*Doğu üslûbu*"na yönelmiş heykeller de vardır. Bu devrede Grek sanatının ilk büyük anıtsal heykelini Prinias'da bir yapının cephesinde insan figürleri olarak görüyoruz. Bu heykel eserleri bir portalin kirişi üzerinde bulunan rölyeflerdir. Kirişin iki tarafında direklere dayanmış iki tanrıça heykeli konulmuştur. Kiriş üzerinde yürüyen panter ve hayvanların elbise süsü olarak kullanılmaları, Asur ve Mısır portal düzeninde de vardır. Figürlerin sütuna benzeyen kitle etkisi, arkaik blok formlu, filpayeli mimarî ile bir bütünlük gösteriyor. Vücudun arkaik blok formuna karşılık yüz, büyük bir canlılık taşımaktadır. Bu canlılık özellikle göze çarpıyor. Vücut üstündeki gergin elbise altından kadın göğsü ayrıntılarıyla belli edilmiştir. Bu Doğu'ya bağlı Minos heykellerinde gördüğümüz canlılığı, natüralist ifade olarak VII. yüzyılda tekrar görürüz. Buna *Dadal üslûbu* da deniyor. Bu nedenle en eski Grek heykel geleneğinin Girit'de doğmuş olduğu kabul ediliyor.

Dadal sanatının en önemli anıtları, Yunan toprağında Miken'de, Minos kültürü anlayışında yapılmış bir heykelin kalıntılarıdır. Bu kalıntılarda, yüksek kabartma bir anlatım ve bitki karakteristiği vardır. Ayrıca baş kısmında kişisel bir özelliği olan kadın da görülür. Doğaya yakınlığı ölçüsünde, Mısır'lıların perukalı baş motifi benimsenmiş gibidir. Perukanın dalgaları yatay olarak ifade edilmiştir. Başın ölçüleri, ağız ve bakış, anlık bir ifadeyi gösterir. Bütün bu anlatımda, Mısır üslûbunun yansıdığını görüyoruz. Bu heykelde, etki bakımından hangi kısmın Girit'ten, hangi kısmın Doğu kaynaklarından ya da Minos kültüründen alındığı da anlaşılıyor.

İ.Ö. 600-500 arasında, genel olarak ekonomik ve politik bir gelişme görülür. Atina'nın gelişiminde önemli yerleri olan Drakon, Solon, Peisistratos ve Hippias gibi önemli siyaset adamları vardır. Atik yarımadasında yapılan kaplar, bütün Akdeniz bölgesine dağılır. Sparta'da, Atina'dan ayrı, egemen bir devlet kurulur. İ.Ö. 500'de Pelepones kent devletlerinden Argos ve Achaia (*Ahaiya*) hariç hepsi Sparta'nın egemenliği altına girer. O çağlarda Batı Anadolu'da bulunan Grek kent devletleri, önce Lidya



R. 298 : Rodos şarap testisi. İ.Ö. VII. yy. Geometrik unsurlar azalıyor. Hayvanların gözleminde ve çiziminde bir kesinlik ve düzen beliriyor. Figür düzeni henüz arkaarkaya yapılıyor.

R. 299 : VII. yüzyılın 2. çeyreği. Dal motiflerinin kıvrılarak dekoratif unsurlar haline getirilmesi Doğu etkisi olarak kabul edilmektedir. Onun için "Doğu etkili sanat" deyimi Grek Sanatı'nın birçok devresinde tekrarlanmaktadır.

R. 300 : İ.Ö. VII. yy. ikinci çeyreği. Dikkat edilirse figürler leke halinde iç formlar da çizgiler gösterilmiştir.

R. 301 : Bir Kore başı. Her kentin genç kız ya da erkeği, o kentin ismi ile anılıyordu. Bu heykel Akropolis Koresi'dir. (İ.Ö. 500-490). Saçlarda şematik bir buklenin tekrarı ile mantıkî bir düzen, arkaik hattâ klasik devrelerin içine kadar gözlemlenir. Ancak gözler, gözkapakları, ağız ve burun, optik bir gözlemin biçimlendirilmeğe başladığını gösteriyor. Bu optik gözlem, arkaik simetriyi dağıtacaktır. Gözlemin bu kadar dikkatli oluşu icrada yani teknikte de bir fark yaratacaktır.

(*Krezüs*)nın, sonraları Pers'lerin egemenliği altına girer. Persler, Kıbrıs, Chios, Lesbos ve Samos adalarını da ele geçirdiği için, Yunanistan kara kıtası için Pers tehlikesi görünmeğe başlar.

ARKAİK HEYKEL SANATI

Grek sanatının önemli heykellerinin ilk örnekleri, arkaik üslûp devresinde görülür. Heykeller, normalin üstünde bir büyüklüğe ve Mısır heykelinin frontal (*cepheden*) duruşu ile bir ayağın öne atılmış pozuna sahiptir. Gözlerin büyük, kaşların onlara paralel oluşu, saçlardaki inşaî bukle düzeni, blok anlatım ve, erkeklerde vücudun çıplak gösterilmesi gibi özellikler dikkati çeker. Kadın heykelleri giyiniktir. Mafsallar, geometrik üslûplu devredeki eklemsiz mafsal biçiminden ayrılır. Fakat bu eklem yerlerinde, bazı adalelerin önemle belirtildiği görülür.

Bu heykellerin önemli özellikleri şunlardır : Figürler belli bir kişiye ait değildir. Heykelde baş, fizyonomik bir özellik taşımaz. Oysa Mısır heykelinin doğuş nedeninde, bir insanı sonsuz hayata kavuşturma amacı olduğundan, kişinin özelliklerini yansıtması gerekiyordu. Yunan arkaik devre heykelleri ise, bir insanın ideal tipini biçimlendirir. Geniş omuzları, şişkin göğüsü, yağlanmamış ince beli, düz kalçası ve koşucu bacakları ile bu çevik insan tipinin özellikleri, Mısır heykellerinde görülmez.

Yunanlılar, tanrılarını da bu ideal vücut güzelliğinin özellikleri içinde görmeğe başlarlar. Bu yüzden de heykellerin tanrı haline geldiğini anlıyoruz. Apollo, güzel vücut biçimine bu yoldan ulaşmıştır.

Eski Mısır'da heykel, belli karakteri olan taştan yontulmuş bir kişidir. Oysa Yunanistan'da heykel, toplumca benimsenmiş ortak birimlere uygun, yani toplumca kabul edilmiş değerlerin belirtildiği, kanunsal bir tiptir. Yunan arkaik heykellerinde her parça, kişi özeliğinden uzaklaştırılmıştır. Başın detaylandırılmamış olması, arkaik bir özelliktir. Sanatçı tarafından belli bir yüz ifadesinin ele alınmamış olması da, bir ilke olarak uygulanan ortak bir hususdur. Bu arkaik dönemde, küçük halk sanatlarının özellikleri ortadan kalkar ve saf plastik değerlere ulaşılır. Dikkat edilirse, arkaik üslûpta vücudun blok halinde, geometrik bir kitle olarak biçimlendirilişi, geometrik üslûbun bir devamı gibi görülür. (Bk. R: 281)

Bazan ince ve uzun olarak yapılmış olan heykeller bile, arkaik özelliklerin dışına çıkamazlar. Bu dönemdeki Yunan heykellerinin sütun gibi oluşu, bir Mısır heykelinde görülmez. Yunan arkaik heykellerinde bacaklar ve kollar, birbirlerinden ayrılmış uzuvlar halindedir. Bu yüzden, vücut ağırlığı bacaklara dengeli olarak dağıtılmıştır. Vücut duruşu ile iç niyet birbirlerine uyar. İşte bu özellik, yani iradî olarak istenen ile vücut hareketinin uygunluğu, klasik üslûba gidişin belirtileridir. Taşı işleme zorluğu, artık vücudun haraketlerini biçimlendirmeye engel olmaz. Bundan çıkarılan anlam, sanatçının vücut hareketini taşta canlandırabilecek, doğasal görünüşü yaşayabilecek tasarım ile teknik bakımdan işleme gücünü kazandığını göstermesidir. İşte buraya kadar genel hatları ile belirtilmesine çalışılan arkaik Yunan üslûbu, vücut hareketinin uzuvlandırılması, mafsalların gösterilişi ve adale durumuna göre 3 bölümde açıklanabilir :

I. Devre'de, erken arkaik'in ilk biçimine, Dipylon'un başında rastlarız. Uzuvların tamamlanmış biçiminde, mafsalların belirtilmesinde tavrın gerginliğinde ve tam çıplaklığında, uzuvların simetrik düzeninde, streometrik, abstrak anlamda bir arkaik üslûp görürüz. Kafa kübik bir

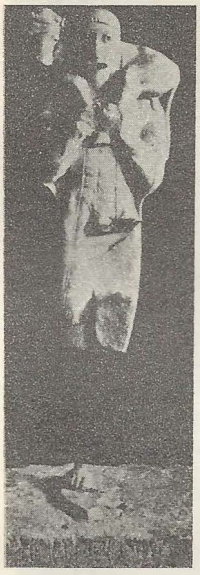
biçimlendirme ile meydana getirilmiştir. Ayrıca gözler, ve kulaklar biçim bakımından düz olmakla birlikte, sanki bir testinin kulpları gibi, sonradan takılmıştır. Bu stereometrik bir biçimdir.

2. Devre'de, birinci devrenin stereometrik biçimi, yerini bazı hareketle ilgili doğasal yapıya bırakır. Birinci devrede uzuvların ele alınışı, yalnız mantıkî bir insan yapısını meydana getirmek içindi. Burada ise, plastik (*üç boyutlu*) form, doğasal bir yapı içinde yani figürü tasvir eder. Bu yüzden birinci devrenin kübik inşa şekli, burada görülmüyor ve böylece stereometrik görüş, yerini terkediyor. Bu nedenle, kübik formdan blok adaleli forma geçiliyor ve yer yer iskelet yapısını veren noktaların gözlemi ortaya çıkıyor. Artık uzuvların mafsallardan ayrıldığını ve yapının, mantıkî kompozisyona göre değil, gözleme göre değerlendirildiğini görüyoruz.

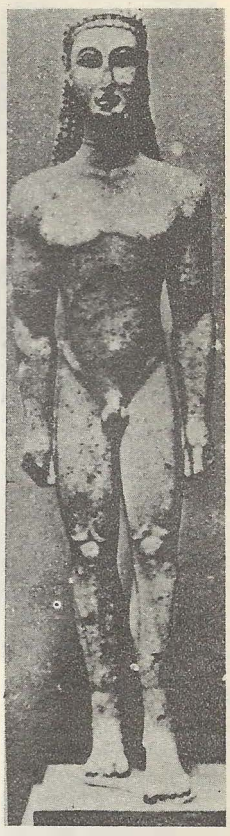
Böylece kitlesel bir form sağlamlığı yanında, plastik anlatım yolu da açılmış oluyor. Kübik-blok biçimlendirmeden, gözleme dayanan doğaya yaklaşma yolu açılmış oluyor.

3. Devrede, içten dışa bir form oluşumu önem kazanıyor. İnsan iç iradesinin dışa yansımasının görünüşü gözlemlenmeğe başlıyor. Ve adaleler, plastik olarak hareketin enerjisine sahip oluyor. Yüzde, ikinci devrenin gözlere paralel kaşları, nüanslandırılmış adale biçimleri yoktur. Hareketin enerjisi, çevikliği, burada figürün hatlarından, duruşun bütün halindeki kompozisyonundan hissedilmektedir. İkinci devrede, kalçanın karın kısmıyla olan bağlanışında, genel bir konstrüksiyon olmasına rağmen yüzeyler daha çok detaylandırılmıştır. Böylece ilk devrenin, sütun gibi taş blok ifadesi kaybolmuş, taş blok yerine, taş vücut yer almıştır. Sanatçı, demek ki, vücut yapısına nüfuz etmiştir. Bütün bu organik parçalamalara rağmen, figürün bütünlüğü sağlanmıştır. Böylece ikinci devrenin duruk duruşu, üçüncü devrede hareketli bir poz biçimini almıştır. Hareketin adaleye verdiği biçim, ten dokusundan çok, adale formunun modlesine yönelmiştir. Bu nedenle, Yunan heykelcisinin, ölçü içinde titiz bir vücut düzeni ve modlesine önem verdiği görülür. Desende katılığı giderilmiş vücud parçaları, uyum içinde birbirine bağlanmıştır. Eller, birinci ve ikinci devredeki gibi bacaklara bağlı değildir. Artık iki kol da bağımsız olarak boşlukta bulunmakta ve vücuttan uzaklaşmaktadır. Ayrıca, Mısır heykellerinde de görülen peruka, bağımsız olarak sarkmakta ve başı vücuda bağlayan bir öğe olmaktan uzaklaşmaktadır. Sonraları ise peruka ortadan kalkmaktadır. Uzuvların, yukarıda değinilen yalnız bırakılışı, vücudu katı hareket biçimlendirilişinden uzaklaştırmaktadır.

Bütün bu hareketler biçiminin, genç vücutlarda arandığı görülüyor. Arkaik devrede Yunan sanatçılarının adları bilinmiyor. Yunan sanatında erkek heykellerine k o u r o s ya da kouroi, kadın heykellerine de k o r e deniyor. Kore'lerden Akropolis'te çok miktarda bulunmuştur. Bu heykellerde ele alınan form, gençlik formlarıdır. Ve vücutları, çekici bir biçimde gösterilmiştir. Fakat bu vücutlar çıplak değil, tümüyle giyiniktir. Yani elbise ile vücut sarılmış ve bir blok haline getirilmiştir. Bu kore serisinden en güzel örnek, tanrıça Artemis'in heykelidir (VII. yüzyıl). Bu heykelde elbise, vücuda oturmuş ve elbiseye verilen form vücut tarafından tayin edilmiştir. Yani biçimlendirme, içten dışa yansıyan forma (*stereometrik*) uygundur. Bu biçimlendirme Mısır heykellerinde yoktur. Artemis heykelindeki stereometrik anlatımla, yüzün blok olarak gösterilişi ve inşasındaki titizlik ile Doğu etkili heykel anlatımından kurtulunmağa başlandığı anlaşılmaktadır. Ve geometrik kanunlara uygun yapı, kısacası frontalite, yerini vücut hareketinin nüanslarına terketmeğe başlamaktadır.



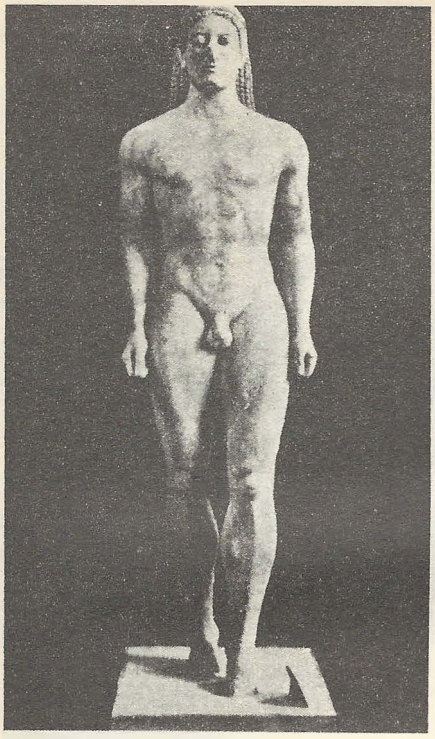
R. 302 : Buzağı taşıyan adam. (İ.Ö. 570). Bu motif ilk olarak Mezopotamya da görülür. Daha sonraları Bizans heykelinde de göreceğiz.



R. 303 : Bir kuros heykeli

R. 304 : Mısır. 25. Sülale heykeli. Atina müzesi. Yunan koresine model olduğu sanılıyor.

R. 305 : Bir kore heykeli. Elbise kıvrımları ilgi çekicidir.



R. 306 : Heykelde iç iradenin, hareketi tayin etmesi ve uzuvların bu harekete göre biçimlenmesi, sahte bir adale sıralamasına engel olur. Bu iradenin vücudda biçimlenmesi için, Yunan sanatçısı, doğasal gözlemi heykel sanatına getirecektir.

R. 307 : Bu sütun-vücutlar, arkaik üslûbun bir örneğidir. Hera heykeli Samos adasında bulunmuştur.

Artık bundan önceki heykellerin, o sütun halindeki vücutları görülmez. Ve vücut hareketi elbisenin kıvrım dağıtımını etkilemeğe başlar.

Yunan sanatında buraya kadar hep abartmalı kadın ve erkek heykelleri gördük. Yani heykellerde uzun bir boyun, düşük omuz, ve bodur figür, başlıca özellik olmuştu. Ayrıca hareket, dikey bir katılık içindeydi. Bütün bu özellikler, bir kanun olarak uygulanıyordu. Ne var ki, şimdi bu devrede Doğu kaynaklı anlayışın doğasal insan biçimi ve katılaşmamış, serbest hareketli bir biçimlendirmesi, dikkati çekiyor. Ancak bu Doğu etkisindeki sanat eserlerinde, aynı zamanda VII. yüzyılın geometrik, katı anlatımlı esprisi devam eder. Diz biçimi, karın şişkinliği, ve bacaklar, açık bir anlatıma ulaşır. Kollar vücuttan ayrılır. Eller belirgin bir biçim kazanır. Böylece vücuda erkekçe ve atletik bir anlatımın egemen olduğunu görülür.

Bu eserlerdeki erkekçe ve kahramanca tavır, dorik ruhun bir görünümü olarak kabul edilir. Bu heykeller, bir Asur ya da Gılgamış kahramanına benzerler. Ve bu husus, Attik ruhuna tümüyle karşıtdır. Bununla birlikte Pelepones, Miken'in merkezi olur ve doğa incelemesine dayanan canlılıkla geometrizme olan bağlılık, bilhassa önem kazanır. Korent, Doğu'ya yönelmiş vazo resim üslûbunun esas merkezidir. Attika yarımadasındaki Atina'da, geometrik üslûp en olgun devrini yaşarken, Doğu etkisine bağlanmamış olmakla birlikte, doğulu yönelişe sırtını da çeviremiştir. Geniş yüz, kuvvetli gövde ve öteki uzuvlar, hep bu Doğu etkileridir. Üstelik "*Buzağı Taşıyan Adam*, Ejderha" gibi motifler de hep Doğu konularıdır. Doğu etkisini Korfu'daki, Artemis tapınağının VI. yüzyıl alınlığındaki rölyeflerde de görüyoruz. Burada Doğunun hayvan insanına ve saf plastiğe dönüldüğü anlaşılır. Kore heykelindeki arkaik blok anlatımında, bir menhir'in dikeyliğini ve anıtsallığını buluruz. Ayni zamanda kore heykellerinde gerek saçlarda, gerekse elbise kıvrımlarında görüntüye dayanan maddesel bir anlatım değil, inşaî, mantıkî, bir gözlemin tekrarını buluruz. Vücut tümüyle gergin, düz anlatımlıdır. Ve bütün vücut, simetrik bir düzende kompoze edilmiştir. Bu blok ve cepheden anlatım, genel olarak arkaik heykellerin özellikleridir. Titiz olarak dış hatların işlenişi, vücuda bir kesinlik ve sağlamlık kazandırır. Bunların ince vücutları ile formların azaltılması ve kalçaların hemen hemen düz olarak bağlanışı, esere bir ciddiyet ve ağırbaşlılık kazandırmaktadır. Bu anlatım içinde kadın vücudunun çekiciliği de yerini alır. Ayrıca elbiseye karşın, vücudun çıplak biçimi hissettirilmeğe çalışılmıştır. Ve elbise dökümü içinde vücut gergin bir biçimde gösterilmiştir. Fakat elbiseli vücut duruşu, dikey duruş olarak saptanır. Kıvrımlar, birbirlerine paralel dökülüş içinde gösterilir. Elbise, ayakları örtecek kadar yere iner ve blok halindeki sütun-vücut, simetrik bir kitle haline girer. Kısacası, arkaik anlatım ile kadın çekiciliği birleşir.

Son Arkaik Devre

Çoğunlukla Akropol'de bulunmuş olan kadın heykellerinde (*Kore'ler*) ve bu devrenin çeşitli örneklerinde devam eden frontalite'ye karşın kollar ve kıvrımlar, bu cepheden görünüşü bozmağa başlarlar. Kol dirseği artık katı bir dik açı meydana getirir. Ve kol, arkadan öne doğru bir hareket yaparak boşlukta vücuttan ayrılır ve ayrı bir yön gösterir. Böylece arkaik üslûbun blok hareketi, aynen Mısır'da görüldüğü gibi dağılmağa başlar. Ve elbise kıvrımları da aşağı doğru parelel, silme şekli gösteren biçimlemeden uzaklaşır. Saçlarda da, yüzün frontalitesine rağmen simetri bozulmağa başlar. Göğüslerin yerleştirilişi bakımından da simetri bozulur. Ayrıca öyküleyici Doğu biçimi de hatırlanır. Bir

rinde bütün bunlar, yeni bir form içinde ifade edilmiştir. Kimi Eti devri eserlerinin, Eti özelliklerinden uzaklaştıkları görülmüştür. Biz bu eserlerin yabancı etkilerle yapıldıklarını anlıyoruz. Genel olarak belirgin bir özellik, Eti tanrılarının silâh ve sembollerini omuzlarına dayayarak tuttuklarıdır. Tunç ve taştan olan İmparatorluk heykellerinde adale stilizasyonu vardır. Bronz heykellerde, taş heykellerde yapılan stilizasyonu görmüyoruz.

Eski Eti İmparatorluğu devrinde, Eti'lerin kendilerine özgü bir tanrı tipini gözlemlemiyoruz. Tarihleri belli en eski tasvirler, Mutavalli'nin (İ. Ö. 1315-1382) hükümdarlığına rastlamaktadır. İ. Ö. 1400 tarihlerinde kurulan Hattusas surlarının üç kale kapısı vardır. Bu kapılardaki aslanlar, savaş tanrısı ve sfenskler, Eski Eti devrinin büyük heykelleri olarak görülmektedir ve en güzel eserleridir. Bu eserlerin bir atelyeden çıktıkları kanısı hakimdir. Kale girişinde görülen heykellerde bir bütünlük ifadesi vardır. Rölyefler, yüksek kabartma şeklindedir.

Eti heykellerinde kimi adamların başlarında boynuzlar görülmektedir. Bu boynuzlar tanrılık işaretleridir. Eğer bir tanrının başındaki boynuz, miğferinin üzerindeyse tanrının derecesi düşüktür. Başında miğferi, önünde kısa bir önlüğü tutan kemeri, belinin solunda yay biçiminde bir saldırması varsa, bu savaş tanrısıdır. Böyle bir tanrı kalenin kapısına resmedilir, böylece kale kapısının korunacağına inanılırdı. Hattusas'ta böyle bir heykel dikkatle yapılmış, önlüğün süsleri titizlikle işlenmiştir. Saçları sarmalı olarak gösterilmiştir. Çehre ve vücut formları, adaleler ustaca belirtilmiştir. Sağ bacak önden, sol bacak ise yandan gösterilmiş ve yürüyen bir hareket duruk olarak ifade edilmiştir. Bu eserlerin yanındaki aslan ve sfenskler de aynı üslup içinde ve ustaca işlenmişlerdir. Aslan heykelinin üzerindeki tüy esprisi, ince bir kazıma ile gösterilmiştir. Eserde ayrıntılar için sitilizasyon kullanılmıştır. Hattusas'ın kale kapılarındaki heykel stili, imparatorluğun yıkılmasına kadar devam etmiştir.

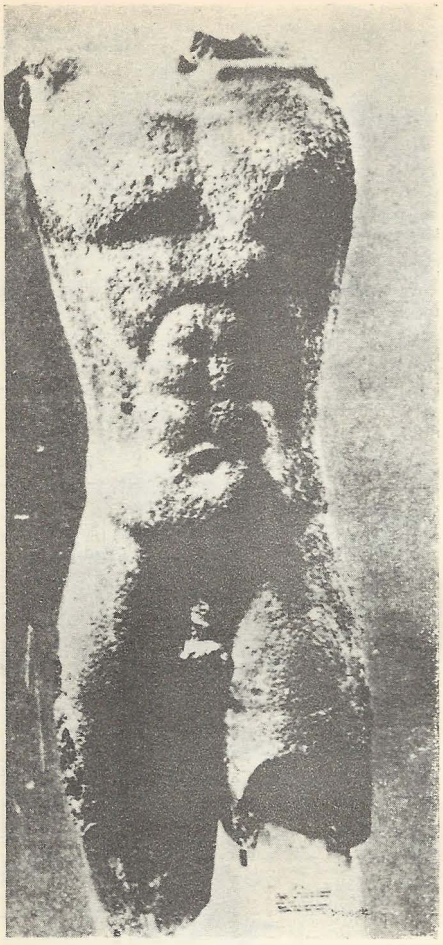
Eti heykeli, bütünüyle incelendiği zaman, heykelcilerin belli bir talimata göre çalıştıkları görülmektedir. Baş örtüsü, saç biçimi, elbise ve vücut uzuvlarında, belli bir şema dikkati çekiyor. Eğer, çeşitli sanat merkezlerinin Eti sanatına etkisi olsaydı, Eti heykelinde değişik stiller görülecekti. Bundan anlaşıldığına göre Eti sanatı, dış etkileri dikkate almamış ve Büyük İmparatorluk devrinde hiçbir stil değişmesi olmamıştır. Böylece Büyük İmparatorluk tek üslup içinde eserini vermiştir. Fakat Eti'lerin son devrinde, sanatda bir stil çoğalması ve değişik ifadeli eserler de görüyoruz.

Eti'ler baş tuvaletleri bakımından, öteki çağdaşları olan ülkelerden ayrılırlar. Kulaklarına büyük küpeler taktıkları, sakallı ya da sakalsız oldukları, fakat hiçbir zaman bıyık bırakmadıklarını biliyoruz. Erkekler saçlarını uzattıkları gibi, saçsız da oluyorlardı. Eğer uzatıyorlarsa, bunları örüyorlar ve kol dirseklerine kadar sarkıtıyorlardı. Bu özellikler heykellerde açık olarak görülüyor. İnsan tasvirlerinde, bir kol dirsekten kırık olup, göğse yapıştırılıyor, öteki ise tutuk olarak gösteriliyordu. Kadınlarda önde görülen sağ kol, dik açı biçiminde kırılmış ve el, boyun hizasına getirilmiş olarak gösteriliyordu.

Tanrılar, tasvirlerde boynuzlu külahlarıyla görülmektedirler. Büyük İmparatorluk devrinde bu külahların ucu sivridir. Ancak bunların uçlarının yuvarlak olanlarına da rastlanır. Hava tanrılarının külahları öne doğru eğiktir ve özel bir biçimi vardır. Külahların ön ve arkasında gös-

R. 262 : Karatepe'de Ortostad frizlerinden bir parça. (İ.Ö. 700). Geç-Eti dönemi.

R. 263 : Kuş biçimli şeytan. Bir Ortostad frizinden parça. (İ.Ö. 700) Karatepe.



R. 311 : Bir Kouros torso'su. Vücutta yapılan dikkatli bir anatomi gözlemi, arkaik üslûbun simetrik kuruluşunu temin eden mantıki düzeni ortadan kaldırmağa başlıyor.

R. 312 : Kırmızı figürlü amfora. Tesöz (Theseus)'ün bir kızı kaçırması.

önemli bir özelliği olan doğa gözlemindeki optik yetkinlik, burada artık görülmeğe başlar. Tapınak heykelleri dışında bu arkaik özellikler, mezar heykellerinde de görülür.

Arkaik Vazo Resmi

Ressam ve heykelci için vücut hacimlerinin ifadesinde "*ışık-gölge*" önemli bir öğedir. Fakat eğer bunlar bilinmiyorsa, o takdirde elbise kıvrımları, biçim için yararlananılacak bir olanak olur. Kaldı ki, perspektif bu devrede henüz bilinmiyor. Bu yüzden de elbise kıvrımları birbirlerine paralel çizgilerle gösteriliyordu.

Arkaik üslup devresinde vücuda sarılan harmaniye (*elbise*)'nin kıvrımları, vücut hatlarını akıcı bir ifade içinde gösterir. Geometrik üslup devresinin açık zemin üzerine yapılan o süs ve figür düzenini, bu devrede görmüyoruz. Ve gene geometrik devrenin silüet anlatımı, yerini, plastik bir anlatıma ve figüral kompozisyona bırakıyor. Elbise kıvrımları ile çıplak vücut biçimi de, artık geometrik devrenin o katı ve şematik anlatımından kurtulmuşlardır. Yüz ve vücut oranları, saç ve baş düzeni, konuların ele alınışı, bu devre desencisi tarafından büyük bir rahatlıkla çizilmektedir. Anatomi ve kompozisyon bir zarafet anlatımına, güzel vücutlara yöneliyor. Santorlar, güzel atlar, savaşçılar, müzikli ziyafetler kompoze ediliyor. Mantıki bir biçimlendirme olmakla birlikte, anatomik, optik gözlem dikkati çekiyor. Çizgisel bir perspektif ile desen disiplini, bu devre sanatçısının meziyetleri oluyor.

Biz arkaik kaplarda ve amfora'larda, Dadal sanatının keramik anlatım tarzını görmüyoruz. Çünkü Dadal sanatındaki keramiklerin üzerindeki zemin, açık renkli, üzerindeki süsler de geometrik stilize motiflerdir. Kompozisyon da formeldir. Oysa bu arkaik devrenin sonunda, kompozisyonda bir enformel anlayış dikkati çekmektedir. VI. yüzyıl Yunan vazolarından bugüne kalanlar, sayısız denecek kadar çoktur. Yunan resmi için elimize pek birşey kalmadığı için, bu vazo resimlerinin yapılış tarzından ve kompozisyon anlayışından, arkaik Yunan resim sanatı hakkında bir fikir ediniyoruz. Bu devrenin en önemli özelliklerinden biri; *çizgisel esprinin yerini, hacim esprisinin almasıdır. Ara tonların da bu devre resim sanatında görüldüğünü, keramik kaplarda kullanılan plastik değerlerden anlıyoruz.* Demek ki, bu devrede, Yunan klasik üslubunun doğması için bütün koşul ve öğelerin tamamlandığı anlaşılıyor. Figürler doğasal gözleme göre resmediliyor. *Dadal sanatının geometrik süsleri, Doğu etkili Dadal sanatının arabeskleri ortadan kayboluyor.* 530-520-510 *yıllarının keramiklerinde, santorların bilhassa çoğaldığı ve bu motifin halk tarafından çok tutulduğu anlaşılıyor.* Ele alınan konuların o günün hayatını yansıtan bir havada olduğu görülüyor. Santorlar, yarı hayvan, yarı insan yaratıklardır ve, daima kızlarla ilgili bir hayatları vardır. Kaçırdıkları kızlarla, ormanlarda gezinmeleri, gölde ve denizde yıkanmaları üzerine ilgi çekici öyküler uydurulmuştur.

Arkaik Mimarlık Sanatında "Dorik ve İyonik Üslup"

Attik yarımadasında, çeşitli sanat okullarının kurulduğunu ve bunların arasında özellikle Atina'nın önemli bir yeri olduğunu, tarihi eserlerde okuyoruz. Grek felsefesi ile sanatının ait olduğu toplumsal yapı içindeki gelişme nedenlerini, sırası ile saptarken, birden doğu etkisinin azaldığını ve kendine özgü bir biçimlendirilmeye gidildiğini görüyoruz. İşte bu noktada, dorik ve iyonik üslubun Yunan sanatı içinde doğup geliştiğine tanık olunuyor. İyon eserleri, Samos adası ile Batı Anadolu'da; dorik üsluplu eserler de Yunan kara kıtasında toplanıyor. Dor üslubu, daha

çok Pelepones'de etkisini göstermektedir. Bazı sanat tarihçileri bu birbirine zıt iki üslubun, Grek sanatında bir arada nasıl geliştiği üzerinde fikir yürütürler. Ancak İyon ve Dor halklarının aslında ayrı ayrı ve kent devletleri halinde yaşadıkları, dünya görüşleri aynı olmakla birlikte, toplum yapılarının onları başka başka biçimlendirmelere sürüklediği anlaşılabilir. Fakat bu farklı üslupların, kent devletleri arasında yer yer benimsendiği ve karışık olarak kullanıldığı görülen bir olaydır.

Doğu uygarlıklarının eserlerinde, düz yüzeyli, kaba; fakat ince düşünceli mantıkî bir biçimlendirmenin yanında, saydam elbiselerin vücudu belli ya da ima eden bir şekilde gösterildiğini gördük. Halbuki, doğanın optik olmayan mantıkî biçimlendirilmesinden, Yunan sanatının gittikçe uzaklaştığı ve Doğu etkisinden kurtulduğu görülür. Böylece vücudun optik gözlemi yanında, enerjik hatlı hareketin figürde uygulanması, Grek sanatının görüşü olarak sanat tarihinde değerleniyor. Vücudun ten ve form yapısına bağlı maddesel anlatımı, Doğu'nun yüzeysel, akli anlatımından ayrılmasıyla optik görüntülü biçimlenmiş vücutlara gitme olanağı kazanılmıştır. Aslında bu gidişi, Attik yarımadasındaki erkek (*kuros*) heykellerinde gözlemlemiştik. Demek ki, daha arkaik üslup devresinden itibaren, Grek sanatının Doğu etkisinden yavaş yavaş ayrıldığı anlaşılmaktadır. Bu ifade tarzında, kahramanca bir görüşün de yeri vardır. Eroik konu seçiminde, vücut güzelliğinin, onun idealleştirilmesinin ve destanlaşmış güzel vücutlu insanların yeri vardır. Üstelik Delos, Samos, Taşos adasına ait Kuros denen erkek heykellerin 8 metre yüksekliğe ulaştıkları görülüyor. Her ne kadar Mısır sanatında bu ölçülerden daha büyüklerine (*Kolos'larda*) rastlıyorsak da, burada figürün yapılma amacı çok değişiktir.

Yunan sanatında efsanelerin anlatılmasında ilgi çekici bir espri, bir neş'e dikkati çekmektedir. Yunan arkaik sanatının sonunda, Doğu etkili devler ve şeytanlar dünyasının ya da karışık vücutlu hayvanların (*Santorlar hariç*) gittikçe azaldığına ve klasik üslupla birlikte zarif bir vücut idealizmine yönelindiğine tanık oluyoruz. Bir yaşama üslubu, bir incelik, zarif ve enerjik hareketler bilhassa ilgiyi çekiyor.

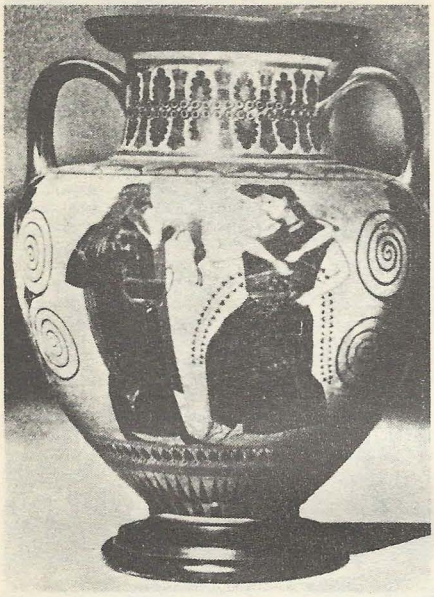
Yunan mimarisinde arkaik ve klasik üslup, birbirlerinden belirli bir şekilde ayrılmazlar. Yani arkaik ile klasik üsluplarda, keramik ve heykelde görülen farklar, Yunan tapınağının klâsik örneğinde çok farklı değildir. VII. yüzyılda, Grek tapınaklarının dar cephelerine oranla uzun kenarlarının çok büyük olduğunu görüyoruz. Örneğin Olympia'daki *Heraion* tapınağının dar ön cephelerinde yalnız altı sütun olduğu halde, ayni sütun aralıklarına rağmen uzun yan cephelerinde, onaltışar sütunun yer aldığını görüyoruz. Oysa VI. yüzyıldan itibaren yan cephelerdeki sütun miktarının azaldığını, böylece bir toparlanmanın yapıda önem kazandığını anlıyoruz. Ayrıca, gerek Egina adasındaki, gerekse Korent'deki Dorik tapınaklarda yapıların bodur olduğunu, en ve boylarının birbirlerinden fazla farkları olmadığını, sütunların da kalın ve bodur kaldıklarını gözlemliyoruz. Bu yüzden, klâsik tapınaklarda bir sağlamlık, oturaklılık dikkati çekmektedir. Fakat hiç kuşkusuz Aegina'daki Afaia (*Aphaia*) tapınağının sütunları daha uzunca ve zarif görünür.

Grek tapınak biçiminin, *megaron* denilen Orta-Avrupa kaynaklı ahşap bir ev tipinden geliştiğini, kazıların bize verdiği kalıntılardan biliyoruz. Bu ev tipi zamanla arkaik devirde taşa nakledildiyor. Megaron'un Aka mimarlığı ile sıkı ilişkileri olduğu biliniyor. Megaron'un üzeri taş plak ya da kiremit ile beşik çatı olarak örtülüyor. Miken yapılarının da bu megaron tapınaktan geliştirildiğini biliyoruz. Megaron, bir giriş ve bir de "*cella*" denen tek odadan ibarettir. Verilen çizimlerde, Yunan tapınak gelişimini açık olarak görüyoruz. Yunan mimarisinde, kerpiç ve ağaç

R. 313 : Sayfa 132 deki amforanın bir parçası. Kırmızı figürlü bir amfora. "Theseus'ün bir kızı kaçırması". Amforadaki resimlerden bir bölüm.

R. 314 : Bir Sparta kabı. (İ.Ö. 560).

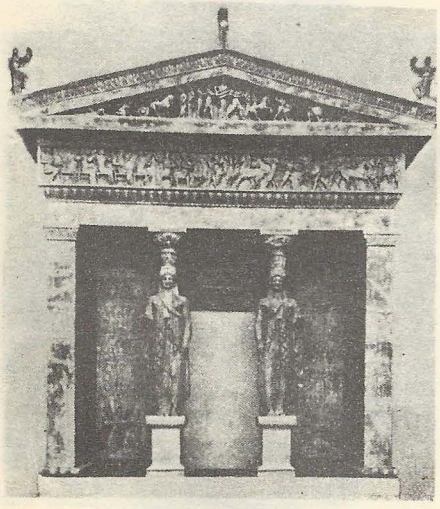
R. 315 : Krater denilen büyük ağızlı bir kap. Üst. kuşak: Delos'ta bayrama gidiş: 2. Kuşakta: Kentaur'ların Lapith'lerle dövüşmesi. 3. Kuşakta: Peleus ve Tetis'in düğün olayı (İ. Ö. 560).



R. 316 : Anfora'nın üzerindeki resimde Diyanizos ve iki Menad görülüyor.

Diyonizos (Dionysos), Yunanlılarda şarap tanrısıdır. Nereden çıktığı bilinmiyor. Yunan sanatında Diyonizos ya çocuk ya da sakallı bir adam olarak gösterilmiştir.

R. 317 : (Delf'de Siphnoslular - Hazine Dairesi İ. Ö. 525. Alçıdan rekonstrüksiyon. Delfi Müzesi.



inşaattan taş yapıya geçiş İ.Ö. VII. yüzyılda olmuştur. (*Bk. Ullstein Kunstgeschicte.* S. 45).

Arkaik üslûplu mimarinin, iyonik ve dorik üslûplu örneklerinden olan Korint'teki tapınak ile Aegina'daki Dorik tapınağın VII. yüzyıldaki uzun salonlu tapınaklardan farklı olduklarını belirtmiştik. VII. yüzyıldaki tapınaklarda dikkatimizi çeken özellik, tapınak'ın boylamasına çok uzun olduğu ve arka cephe üzerinde de yuvarlak bir apsis bulunduğu biliniyor. Dorik tapınaklar, oran bakımından iyonik tapınaklardan daha küçük ebattadırlar. Örneğin VI. yüzyılda yapılmış olan İyon tapınakları, Aegina ve Korent'teki Dor tapınaklarıyla inşa tarihi bakımından ayni olmalarına rağmen, iyonik tapınaklar çok büyüktürler. Ancak temel ilkeler bakımından dorik yapılarla ayni düzendeydiler. Fakat dorik tapınaklar, çevresinde bir sıra sütun ile yetinmesine rağmen, iyonik tapınaklar iki sıra sütun ile çevrelenmişlerdir. Ayrıca cephe ortasında bulunan iki sütun arası, öteki sütun aralarından daha genişçedir. Bu suretle tapınak girişi işaret edilmiş oluyor. Ayrıca iyonik tapınak'ın ön cephesindeki giriş kısmı, yani pronaos denilen bölüm, dorik tapınağa oranla daha derindir. Yani iki anten arası içeri doğru daha derindir. Ve yapı çevresindeki sütunlar, yapıyı, yani cellayı örtecek duruma gelmiştir. Biz bu durumda Mısır'daki bol sütunlu Lüksor ya da Karnak tapınaklarının bir ormanı andıran sütunlu ve fonksiyonsuz yapılarını ansıyoruz. Mısır tapınaklarında da orta sütunlar arası geniştir.

Burada üzerinde durulan nokta, Yunan tapınaklarında pencerelerin olmayışıdır. Bu nedenle ışık tapınağın içine yalnız kapıdan girmektedir. İyonik yapılarda rölyef, dorik yapılara oranla daha fazla yer alır. İyonik sütunlar, dorik sütunlarda olduğu gibi yukardan aşağı yivlidir ve daha ince uzundur. İyonik sütun ince, dört köşe bir tablo üzerine oturur ki, bu Dorik sütunda yoktur. Dorik sütun doğrudan doğruya zemin üzerine oturur. İyonik sütun başlığı, iki yandan kıvrılan bir helezon motifine sahiptir ve başlık üzerine abakus denilen bir plak oturur. Buna karşılık dorik sütun başlığı bir kaşar peyniri kalıbına benzer ve onun üzerinde de bir abakus bulunur. İyonik tapınakta sütunların üzerindeki Arşitrav'da, birbirlerine bağlı palmiye motifinden meydana gelen bir friz yer alır. Kitle ve ağırlık ifadesi, Yunan tapınağının önemli bir özelliğidir. Dorik tapınakta, sütunun ağırlık taşıma görevini başlık sağlar. Buna karşılık İyonik tapınakta, ağırlık taşıyan sütun ifadesini ve biçimini görmüyoruz. Büyük bir kitle olan saçak ve dam, yatay olarak üst üste yer alan arşitrav, friz ve *geison*'dan meydana gelir ve "*damlalık*" kitleyi bölücü ve hafifletici bir etki yapar. Böylece Yunan mimarının kitleyi oluşturan öğelerle, bir çeşit etki oyunu hazırlamak için çalıştığını görülür. Dorik tapınağın arşitravı üzerinde yer alan metop-triglif sıralanmasında, triglifler, sütunların yukarı doğru dikey olarak hizasına gelir. Böylece sütunlar, sanki görevlerini sürdürür gibi bir görünüş kazanır. Frizin üzerinde yer alan damlalık çıkıntısı, yanlardaki saçak kenarının devamı olur ve cephedeki alınlık, bunun ortasına üçgen olarak oturur. Bu düzen dikkat edilirse, bir ışık-gölge oyununa da olanak verir. Ve bütün bu unsur kompozisyonda, dikey sütun görünüşüne rağmen yatay anlatım ağır basar. Ve Yunanlı, dorik üslûplu tapınağında, *yük ve taşıma fikrinin dengesini ve ilginç ifadesini arar.* Bu horizontal düzenleme, Dorik tapınaklarda daha belirgindir. Dorik tapınaklarda rölyef, iyonik tapınaklara oranla daha az yer alır. O da ancak dorik mimarinin gerektirdiği yerlerdedir. Dorik tapınak, sütun ve saçak sistemine dayanır. Oysa iyonik'de, arkitektonik titizlik ve bağlılık bakımından öğeler, bir çözülme durumundadırlar. İyonik mimaride arki-

tektonik bütünün, dorik ciddiyette olmadığına değindik. Örneğin; zemin platformunun kenarlarında (*Efes'teki Artemis tapınağında*) boydan boya bir friz dolanır ve zeminin mimarî ağırlığını hafifletir, ortadan kaldırır. Bu süsleme öğesinin ne sütunlar, ne mimarî, ne de bir uyum yönünden önemi vardır. Bu zemin platformunun yanlarındaki rölyef âdetinin, Anadolu'nun eski Doğu mimarî geleneklerinden iyonik mimariye geçtiğini kabul eden sanat tarihçileri vardır (*Hamann, Geschichte der Kunst*, S. 542).

Bu devirde ayrıca hazine evleri'nin geliştiği görülür. Bunlar, ilke olarak, önünde iki sütun bulunan Delf'teki Atena tapınağı tipindedir. Gene Delf'te bulunan hazine evinin girişinde, sütun yerine iki karyatid taşıyıcı görevi yapar.

VI. yüzyılda, Batı Anadolu bölgesindeki İyonya'nın iyonik üslûbu, Atena'nın dorik üslûplu mimarisinden daha çok sevilmişti. Bundan dolayı birçok tapınakların İyonik üslûpla yapılmasından, Atina'da devletin bu üslûbu benimsediğini ve İyon üslûbunun Grek kara kıtasında önem kazandığını anlıyoruz. VI. yüzyılda yapılan kuros ve kore'ler, ideal insan vücudunun doğasal yapısına sahip olmağa başlamışlardır. Bu kadın ve erkek heykelleri, vücudun ayakta duruş halinin birbirlerinden çok az farklı nüanslarına sahiptir. Böyle bir hareketin ince nüanslarını yakalamak için heykelcinin, vücudun optik görüntüsünü iyice gözlemlemesi ve desen olarak çizebilmesi gerekmekte idi. İşte bu ince gözlem, klasik üslûplu heykellerin yapımında önemli bir aşamadır. Arkaik üslûbun kaybolması için, sanatçının bu ince nüanslı heykelleri yapabilmesi ve ayrıca vücudun maddesel yapısını ifadeye yeterli bir tekniğe ulaşabilmesi gerekmektedir. Fakat bu maddesel vücut dokusu, anatomik özelliklere sahip olduğu halde, bir adale abartmasına bu heykellerde rastlamıyoruz. İşte İ.Ö. 500 yıllarında yapılan kadın ve erkek heykellerinde, bu saydığımız özellikler vardır. Artık ideal insan vücudu, Grek sanatının önem verdiği bir değer olmağa ve insan vücudu Yunan sanatının ifade birimi haline gelmeğe başlamıştır.

R. 318 : Delfi'de bulunan bir araba sürücüsü heykeli. Renkli kakmalı bir bronz heykel (İ.Ö. 470). Delfi Müzesi.

YUNAN KLASİK ÜSLÛP DEVRESİ

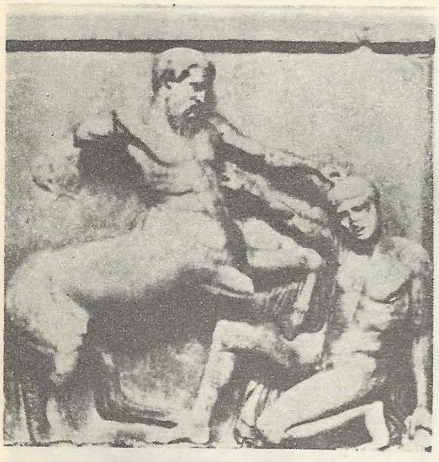
Yunan kara kıtası, İ.Ö. V. yüzyılda Perslerin saldırılarına uğrar. Yunanlılar ile Spartalıların yönetimindeki Yunan kentleri, İ.Ö. 490'da Marathon'da, 480'de Salamis'de, 479'da da Platee ve Mykale'de Perslere karşı savaşırlar. Persleri ülkelerinden atarlar. Bu savaşlardan sonra Sparta'nın kuvvetlî durumu zayıflar ve Atina denizcileri Yunan kentleri arasında egemen bir duruma yükselir. Böylece Ege denizindeki adalar ve sahil kentleriyle sürekli bir birlik kurarlar. Atina'da tiranlık sona erer ve demokrasi yönetimi kurulur. Ve bu olay, "Tiranları Öldürme" konusu altında bir anıt haline gelir. Bu anıt, Antenor tarafından yapılmıştır. Bu devirde ülke 10 coğrafî bölgeye ayrılır. Her bölgenin kent yönetiminde 50 üye vardır. Halk meclisi, kanunlar, andlaşmalar ile barış ve savaş konusunda kararlar verir. Aristides, Themistokles ve Kimon gibi iyi devlet adamları yönetimin başına getirilir. Pelepones'e egemen olan Sparta ile düşmanlık güdülür. 445'de 30 yıllık bir barış andlaşması yapılır.

R. 319 : Olympia'da Zeus Tapınağının batı alınlığındaki bir gelin başı heykeli.

Yunan sanatında klasik üslûbun ilk devresi, genel havası itibariyle titiz bir üsluptadır. Grek sanatının arkaik üslup devresinde, vücut hareketinin insan iradesine göre şekillendirilmediğine tanık olduk. İncelediğimiz Mısır, Mezopotamya arkaik heykellerinde ise, insan iradesine göre hareketlerin biçimlendirilmediğini görmüştük. Örneğin, bütün Mısır ve Mezopotamya heykel ve rölyefleri dış görünüşe dayanan bir

R. 320 : Bronzdan, yürüyen at heykeli.

R. 321 : Parthenon'un güney kanadındaki 7. Metop. Santor ve Lapit. Atina, Akrepolis Müzesi.



R. 321 : Parthenon'un güney kanadındaki 30. Metop. Santor ve Lapit.

uzuvlar konstrüksiyonu olarak gösterilmekte idi. İşte Yunan sanatının en ilgi çeken özelliklerinden biri, heykel sanatında insan iradesinin vücud hareketinde belirmesidir.

Klasik Yunan heykeli, bu yoldan giderek optik doğa yapısını esas olarak ele almıştır. Oysa arkaik heykelde vücutlar bir ağaç kütüğü, gövdesi gibidir. Klasik heykelde iradeye dayanan bir enerji, vücudu içten doldurur. Bu anlamda klasiğin gerçek örneklerinin doğuşu İ.Ö. 490 – 480 tarihleri, yani Pers savaşları sırasındadır. Klasiğin bu ilk devresinde, geç arkaik'in enerjik anlatımına karşılık. *uyumlu bir durgunluk dikkati çeker.* Ayrıca kendine egemen bir insanın rahat duruşu, arkaik'in anlamsız vücuduna tezat teşkil eder. Oysa burada insan vücudu rahat, kendine egemen duruştadır ve iç durumu ile *mükemmel bir uyum içinde* gösterilmiştir. Bu anlatım türü, klasiğin önemli bir özelliği olarak bu devrede belirir. Bu içten dışa ifadeye, biz *stereometrik biçimlendirme* diyoruz. Klasik anlatımda vücudun bütün uzuvları, insan iradesini yansıtır. Bütün adaleler iradenin istediği hareketin hizmetine girer, ve bu hizmete göre biçimlenir. Ancak erken klasikte, iradenin yüzdeki ifadesi yoktur. İrade ve iç niyet, hareketlerde, sakin ve sıhhatli vücudda kendini gösterir. Bu vücut unsurlarının uyumlu bütünü yanında, kadın ve erkek heykellerinde, yer yer zarif ve zengin dökük elbise kıvrımlarıda görülür.

Klasik üslubun erken devresinden bize çok az heykel örneği kalmıştır. Bu eserlerde teknik mükemmelliği, arkaik üslubun ve katı etkinin ölü dalgalarını, rölyefvari duruşların kesinliğini, kıvrımların paralel biçimlenişini, duruştaki dikey tavrı görürüz. Bu heykellerde gençlik çekingenliğini; klasik olan kendine egemenliği ve gururluluğu; arkaik üslup kurallarını terketmenin muzaffer duygusunu, ifade edilmiş gibi görürüz. Bu pozlar, tiranlığı kaldıranların kendine egemen o mağrur duruşlarına benzer. Canlı bir adale durumu, vücudun yumuşak, rahat hali, bu kahramanların tiranları öldürdüğünün bir sembolü olurlar. Konular da esasen bu mahiyettedirler.

Bu devirde yapılmış olan çanak, anfora ve kâse gibi çömlekçilik eserlerinin üzerlerinde görülen figürler, gerek vücut, gerekse elbiselerin kıvrımları, tümüyle hatlarla belli edilmiştir. Belirgin bir dış ve iç çizgi, burada anlatımın başlıca öğesi olur. Figürlerin dışında kalan kısımlar, genellikle son derece az bir süsleme ile, bilhassa meandrlarla süslenmiştir. Süsler bir şerit içinde kabı dolanır. Vazo ressamları arasında Duris ve Brygos gibi sanatçılar yetişir. Bu seramik ressamları, ikili figürleri dramatik duruşlar içinde gösterirler. Kapta, resmin dışındaki kısımlar, siyah zemin olarak değerlendirilir. Kadınların elbiseleri, topuklara kadar inik halde gösterilir. Vücut üzerindeki elbise kıvrımları, arkaik dönemde görülen paralel düşüşten uzaklaşır. Buna karşılık, erkeklerin elbiselerinde etek ucu, diz ile topukların ortasına kadar iner. Resimlerdeki kollar, zarif ve rahat bir hareketle doğal bir poz içinde gösterilir. Biz bu anlatımın özelliklerini, yukarıda sözünü ettiğimiz Duris ve Brygos'un kaplarında görüyoruz. Ayrıca perspektif çizim de desende görülüyor. Yalnız, yer yer şematik ve sembolik ifade şekilleri, bilhassa diz anatomilerinde dikkati çekiyor. Figürler üst üste gösteriliyor. "*Santorların Mücadelesi*" adlı bir resmin süslediği vazo'da (*Münih, Antik Sanat Müzesi İ.Ö.* 480) iki konu, üç boyutlu plastik heykelin gerek sakin ruh durumuna, gerekse titiz üslubun heykeline özgü o heybet ve ağırbaşlılığına tezat teşkil eder. Bu konulardan biri, figür ve motif zenginliği içinde olan bir anlatım ile, "*Bakant'ların resmi geçidi*"dir. Bu gibi konuların hareket gerektirdiği açıktır. Bu çağın ressam sanatçıları, Homer ile ilgili efsaneleri, Hektor ve Achill'le ilgili konuları resmetmişlerdir.

Heykel : Klasik üslûbun ilk devresi, İ.Ö. V. yüzyılı kapsar. Bu üslûp devresinde heykel figürleri, birbirleriyle dengeli olarak hareket ederler. Satirlerin oyunu, büyük bir ciddilik içinde, anıtsal bir kompozisyon haline getirilir. Bu konular tapınak alınlıklarında biçimlenmeğe başlar. Örneğin V. yüzyılda, Aegina'daki Afaia tapınağının alınlığında gelişen grup heykelinde, tek tek figürlerin mükemmel bir belirginlik içinde, anatomik bir güzelliğe sahip vücutlar halinde biçimlendiği görülür. İşte bu heykellerin büyüklük bakımından birbirini aşmadığı kompozisyonlar, ilerde Parthenon'u hazırlayan geleneği ortaya koyacaktır. Bu çağın tapınak alınlıklarında, henüz figürlerin tek tek heykeller halinde kompoze edildiklerini görmüyoruz. Örneğin Afaia tapınağındaki alınlıkta, ikili bir döğüşü seyrediyoruz. Afaia tapınağının batı alınlığında, ölmek üzere olan bir savaşçı tek olarak konulmuştur. Gene Afaia'nın batı alınlığında, Athena ile iki savaşçı, üçlü grup olarak biçimlendirilmiştir. Ve Athena diğer figürlerden büyük değildir. İşte bu ölçü birliği, anıtsal klasik heykelin esası olacaktır. Ölmek üzere olan savaşçı ile muzaffer savaşçı, önemli bir motif olarak defalarca etüd edilmiştir. Vücud seyirciye bütün açıklığı ile sunulmuştur. Gerek muzaffer savaşçıya ve gerekse yenilene, ya da tanrıçaya bir bakış önceliği, seyirci için verilmiyor. Burada her figüre ayni önem verilmiştir. Vücutlar kendi eksenleri etrafında bir parça dönmeğe başlamışlardır. Aegina'daki Afaia tapınağının heykellerinde, biz bu özellikleri görüyoruz. Ayrıca Athena'nın bazı uzuvlarının ve elbiselerinin yer yer arkaik frontalite ve rölyef anlatım ile işaret edildiğine tanık oluyoruz. Baştaki saç düzenleri de, henüz belli bir motifin tekrarı olarak ifade ediliyor. Demek ki bu devrede birçok arkaik unsurlar, klasik özelliklerin yanında yer almaktadır.

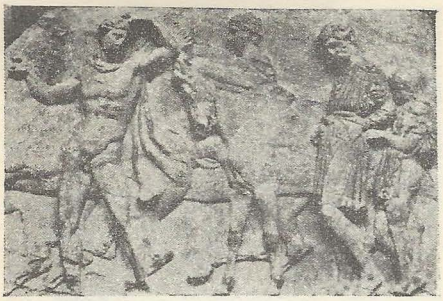
Buna karşılık Zeus tapınağının heykelleri, Grek heykelinin en anıtsal örneklerini teşkil eder. Formların titizliği ve iç iradenin hareketteki yansıması ile bu heykeller, ideal bir vücut yapısını, hareket nüansları içinde gösterirler. Tapınağın tamamlanma tarihi 456'dır. Aegina tapınağı ise 480'de yapılmıştı. Bu tapınağın birçok heykelleri kaybolmuştur. Phidias'ın yaptığı devasa Zeus heykeli de henüz ele geçirilmemiştir. Fakat bu eserlerden bazıları, olgun klasik devrin bu büyük sanatçısı Phidias'ın eserleri ile karşılaştırılabilir. Zeus tapınağının batı alınlığında Lapith'lerin Santor'lara karşı savaşı tasvir ediliyor. Bu savaşla birlikte, bir de kadınların kaçırılışı resmedilmiştir. Her iki olay, bu iki sahne ortasında yer almış olan Tanrı Apollo'nun gözleri önünde geçiyor. Apollo, büyüleyici bir gençlik güzelliğine, ölçülü bir yüz ve vücuda sahiptir. Ayaktaki vücudu cepheden ve başı yana bakar biçimde gösterilmiştir. Kadın figürleri ise giyiniktir. Yalnız Santor'ların saldırıları sırasında kimilerinin göğüsleri ortaya çıkmıştır. Burada elbiseli kadınların hareketlerinde, arkaik üslûplu kadın heykellerinin o kabartmalı vücut yuvarlakları olmadığı gibi, elbisenin vücuda yapışması suretiyle elde edilen cinsel çekicilik de görülmez. Fakat gençliğin uzun boylu mevzun hali önem kazanır.

Buradaki hareketliliğin ve dramatiğin, klasik üslûpla ilgili olup olmadığı hususunda bazı tereddütler olmuştur. Fakat bütün hareketlerin birbirlerine ölçülü bir şekilde bağlanması ve figürlerin dengeli olarak bir araya getirilmesi yüzünden, burada klasik ölçünün egemen olduğunu kabul edilir. Figürler arasındaki bağlantıların, barok üslûpla ilişkili olduğu düşüncesi de yanlıştır. Bu ifade şekli, arkaik heykelin bir devamı olarak kabul edilir. Çünkü figür gruplarındaki uzuvlar, plastik ifade-kuvvetine ve yer yer yuvarlaklığına rağmen, rölyef gibi biçimlendirilmişlerdir. Elbise, saç, sakal gibi bazı uzuvların birbirine bağlanması ve biçim-

R. 323 : Olympia'daki Zeus Tapınağı'nın metoplarından birinde Athena'nın başı.

R. 324 : Parthenon'un güney kanadındaki 27. Metop, Londra British Museum.

R. 325 : Parthenon'un güney kanadındaki 31. Metop. Santor ve Lapit.



R. 326 : Parthenon kuzey frizi.

R. 327 : Kuzey frizi: At götüren delikanlı ve çocuklar.

R. 328 : Kuzey frizi: Yaşlı Atinalılar.

lendirilmeleri de hemen hemen yalnız süs ve hatlarla olmuştur. Demek ki, Attik yarımadasında rastladığımız, elbisenin altından vücut gösterilmesi burada yoktur. Bu yüzden bu grup heykellerinde iyonik anlatım esas olarak benimsenmiştir. Ve bu özellik dorik anlatımda yoktur. Yunan sanatında Batı Anadolu etkisini açık olarak bu nedenle görüyoruz. Delf'teki hazine evinin firizi de, gene doğu kaynaklı iyonik bir eserdir.

Ayrıca heykellerin yüz ifadelerinde, arkaikteki anlamsızlık yerine, insan içinin duygusal durumu değil, için iradî olarak yüze yansıması belli edilmiştir. Bu ifade şekli, arkaik dönemde söz konusu değildir. Zeus tapınağının doğu alınlığında hem değişik bir konu, hem de değişik bir artistik tutuma tanık oluyoruz. Burada batı alınlığına oranla, bütün figürlerin üç boyutlu ve belirgin olarak gösterildiğini, yani mekân içinde bağlantısız olarak biçimlendirildiğini görüyoruz. Konu, Pelops ve Oinomaos yarışı hakkında bir destanı canlandırıyor. Buradaki teknik farklara karşın, bunu sanatçının yaptığı bir gelişime bağlamak doğru olmaktadır.

Olympia tapınağının metop rölyeflerinde de, el ve ayakların doğasal optik etüdünü görüyoruz. Bunlar yalnız doğasal gözlem değil, ayni zamanda ideal bir zerafetin ve ölçünün örnekleri olmaktadır. Fakat bu doğa gözlemi, doğasal bir natüralizma içinde değildir. Gene burada gözlemin mantıkî, fakat optik anlatıma bağlandığına tanık oluyoruz. Demek ki, bu devre heykelleri, gittikçe gözlemle birlikte ideal ve gerçekçi bir anlatıma doğru yönelmişlerdir. Yani, Helenistik devrin madde yapısı ile ilgili ifadeciliğini, bu eserlerde görmüyoruz. Yüzler donuk ve kendine egemendir. Ve vücutlar artık yuvarlaklaşmağa yönelmiştir. Yani gerek arkaiğin, gerekse klasiğin ilk devresinde gözlemlediğimiz rölyef ve çizgisel anlatım, yerini bu yuvarlak formlara bırakmağa başlıyor. Fakat bu yuvarlaklaştırma henüz klasik üslûbun yuvarlak biçimlerine sahip değildir.

Olympia Tapınağın Mimarisi : Bu tapınak cephede 6, yanlarda da 13 sütunu olan büyük ebatta bir tapınaktır. Sütunları doriktir ve cephelerdeki pronaos ve opisthodom'da antenler arasına 2 sütun konulmuştur. Cella üç gemilidir. Orta gemi, yanlardakinden daha geniştir. Ağır, yuvarlak dış sütunlar, kısa ve kalın gövdelidir. Yani Aegina'daki geç arkaik tapınak, bundan daha uzun boylu sütunlara sahiptir. Biz Parthenon'da da geç-arkaikin o uzun boylu gövdeli sütunlarını bulamayız. Ancak klasik devrin tapınaklarındaki sütunlar, arkaik üslûplulardan daha uzundur. Esasen bu denge de, tapınağa o güçlü ve ayni zamanda zarif durumunu kazandırmaktadır. Bu bakımdan, Korent'teki bodur sütunlu Apollo tapınağı, bu devrenin mimarisine daha bir yakındır. Olympia tapınağının en önemli özelliği, cephesinde metopların yer almasıdır. Bu yapı, Peloponez üslûbundadır. Olympia'nın mimarı, Pelepones'de bulunan Elis mıntıkasından doğmuştur.

Yüksek ve Geç - Klasik :

Atina, İ.Ö. 444 yıllarında Attik Deniz Birliği'nin merkezi olur, ve gelişir. Politika, ticaret ve sanat bakımından da Yunan kültürünün merkezi haline gelir. Akropol'da büyük ve muhteşem yapılar meydana getirilir. Phidias, Kalamis, Myron, Polyklet ve Alkamenes gibi heykelciler yetişir. Achilos, Sofokles ve Euripid, zaferleri kutlayan eserler yazarlar. Aristophanes, güldürüleri ile ün yapar. Heredot ve Tuklides çağın büyük tarihçileri olurlar. Anaksagoras, Protagoras ve Sokrat, sofistlerin karşısına çıkarak idealist felsefeyi kurarlar. Perikles (İ.Ö. 444-429), büyük bir devlet adamı olarak ülkeye sağlam bir düzen kazandırır.

Mimarî

Olgun klasik üslûp devresinin en önemli eserleri, Atina Akropol'-ündeki Parthenon ve çevresindeki yapılardır. *Parthenon* (İ.Ö. 448-432) yıllarında inşa edilmiştir. Bu yapı, dorik ve iyonik mimarlık öğelerinin birleştirilmesinden meydana gelmiştir. Kanon olarak kabul edilmiş olan altı sütunlu cephe yerine, 8 sütunlu cephe yer almıştır. Sütunları Olympia'nın sütunlarından daha uzuncadır. Kuşkusuz, arkaik tapınaklardan daha yüksektir. Böylece binanın ağırlığı daha bir hafifletilmiş ve yapı hareketi yukarıya yöneltilmiş olur. Sütunlar yarıdan yukarı doğru incelmeğe başlar. Sütunlardaki bu incelme çok az olmasına rağmen, binanın yukarı doğru yükselişinde önemli bir hafiflik meydana getirir. Doğu cephesindeki friz, dorik ve iyonik üslûpludur. Partenon'da kanon, yani ölçüler biliminin kullanılması önemlidir. İnsan yapısının ölçü birimini saptamak ve düzen için birimler bulmak, Yunan sanatında önemli olmuştur. İşte Yunan klasik mimarî ve heykelinde bu kanonların saptanması çok önemlidir. Esasen modül denen ölçü birimleri de kanonlardan çıkmıştır. Keza mimaride altın kesit oranı da, eski Yunan'da bu devrede bulunmuştur. Yunan mimarisinin en önemli özelliklerinden biri, yapıların şehircilik esasına uygun olarak yerleştirilmemesidir. Ancak manzara zevkinin Yunanlılarda ele alındığı görülür.

Tapınma işlemi, tapınakların içinde yapılmaz. Tapınak önünde bulundurulan sunak çevresinde tören yapılır ve tapınağın çevresinde dolaşılır. Bu tapınma şekli, tanrı evi içinin, önemli olmamasını temin eder. Tapınağın içine yalnız bir rahibe girer. Cella içinde bulundurulan yalnız tanrı heykelidir. İşte tapınaktaki bu dış ve iç düzen, her devirde tekrar edilmiştir. Yalnız klasik devirde farklı olan Yunan yapı özelliği, tapınak çevresindeki ve içindeki sütun düzenidir. Bu düzendeki üslûbun örnekleri, verilen çizimlerde görülmektedir. Yunan tapınaklarının bütün örnekleri, incelememize bir değişiklik getirmeyeceği için ele alınmamıştır.

Yunan mimarisinde Parthenon'u takiben yapılan ilk eser, Parthenon mimarlarından İktinos'un eseri olan *Kap Sunion* tapınağıdır. Bu tapınak da Parthenon gibi, yapısı bakımından tamamen dorik bir üslûptadır. Kap Sunion'un sütunları alışılmamış şekilde uzundur. Parthenon'dan da uzundur. Biz bu uzunluğu yalnız, iyonik yapılardan olan Erechteion (*Erecteion*) da görüyoruz. Sütunlar arası da oldukça aralıklıdır. Bu bakımdan çok hafif görünen bir yapı oluyor. Bu çağın Akropolis'teki bir diğer yapısı *Propylen*'dir. Bu yapı, bir giriş kapısının bulunduğu bina olarak, Akropolis'in girişinde ve yokuşun başında yer almıştır. Dış taraftan, iki kuleli ve kale gibi bir yapı bloku dikkati çeker. Her şey müdafaa ve kutsal bir yere girişin imkânlarını verir. Şeref salonu misali bir giriş yeri, bir çeşit parmaklık gibi duran dorik sütunlarla cephelenmiştir. Bu girişin sonunda, kutsal tapınakların bulunduğu yere çıkan açıklıkta, iyonik sütunlar bulunur. Girişin ciddî kapalılığına rağmen, yapı içinin, tapınakların bulunduğu avluya çıkış kısmı, zarif bir kabul yeri etkisi yapar.

Güneye bakan tarafta da Nike tapınağı bulunur. Bu küçük tapınağın pronaos'unun önünde, dört zarif iyonik sütun bulunur. Bu sütunlar biraz kısa boylu sayılır. Sütunlar üzerindeki arşitrav, üç ayrı taştan meydana gelir. Bunların üzerinde figürlü friz yer alır. Doğu cephesinin üzerinde de, oturan figürlerin sıralandığı bir friz vardır ve birbirlerinden kuvvetle ayrı olarak ifade edilmiştir. Öndeki sütunların altında, yuvarlak ve boğumlu birer kaide bulunur. Böylece dorik klasiğin egemenliğinden, bu Attik-iyonik üslûbun kendini yavaş yavaş kurtardığı anlaşılıyor.

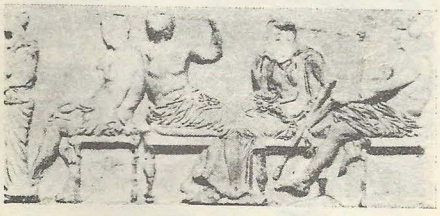
R. 329 : Kuzey frizi. Delikanlı ve kurbanlık sığır.

R. 330 : Partehenon'un güney kanadındaki metopu. Santor ve Lapit.

R. 331 : Parthenon'un güney kanadındaki 1. metop. Santor ve Lapit (Kentaur ve Lapith).

R. 332 : Parthenon, doğu frizi: Posseidon, Apollon, Artemis.

R. 333 : Parthenon doğu frizi: Athena tarafından takdis edilmiş peplosun teslimi.



R. 334 : Parthenon doğu frizi : Çevrelerine bakan tanrılar. Hermes, Dionysos, Demeter ve Ares.

Erechteion (İ.Ö. 420-406) şimdiye kadar gördüğümüz yapı tipinden ayrılmış bir tapınaktır. Ve bütünlüğü olan bir heykel görünüşündedir. Açık bir giriş cephesi ve diğer cephesi kapalı olan bir yapıdır. Kuzey tarafında tapınak yüksekliğinde, bir yan salonu bulunur. Diğer yan tarafında ise, gömme sütunların kapattığı kapalı bir yüzey bulunur. Güney yanında, binaya iliştirilmiş, üç tarafı açık, esas binaya girişi olmayan, karyatid sütunlu bir ek kısmı bulunur. Bu ek yapıya yandan girilir. Esas tapınaktan bu bölüme bir giriş yoktur. Bu yapı, şimdiye kadar görülen tapınaklardan çok, bir eve benzemektedir. Görülüyor ki, Grek mimarisinde, bir yapı kompleksini andıran yeni tiplerle karşılaşıyoruz. Kuzey tarafındaki sütunlar, iyonik üslûpta ince ve uzundur. Başlıkların altında geniş, süslü bir bilezik yer alır. Bu yapı, Parthenon'un yanında bir mücevherat kutusu gibidir. Klasik sonrası süslülüğün, ihtişamın ve enerjisizliğin, ortaya çıkmağa başladığının bir örneği, bir delili gibidir.

Klasik Heykel :

Biz, Yunan olgun klasiğinde, arkaik unsurların hiçbirini görmüyoruz. Yunan klasik heykeli bir düşünce arılığına sahiptir. Ölçü, denge, kompozisyon ve uyum, bir disiplin içinde yürütülmüştür. Teknik, malzemenin bütün olanaklarından yararlanabilir duruma gelmiştir. Sadelik ve büyüklük Yunan heykelcisinin dikkatle incelediği özelliklerdir. Arkaik'in çıplak kuros'ları (*erkek heykelleri*), tanrı heykelleri olduğu zaman da, çıplaklıklarını korurlar. Kore'ler de (*kadın heykelleri*) arkaik devredeki giyinik durumlarını klasik devrede muhafaza ederler. Ancak bütün bunlara rağmen kuroslar, yerlerini bir oranda da olsa, giyinik erkek tanrılara ve atletlere bırakmağa bağlamışlardır. Fakat klasik heykeldeki önemli fark, arkaikteki mantıkî unsur sıralamasının tamamen ortadan kalkması ve bunun yerine sanatçının, heykelini optik bir gözleme göre biçimlendirmeğe başlamasıdır. Böylece arkaik heykeldeki inşacı gözlem yerine, optik bir gözlem dikkati çekmeğe başlamıştır. Kadın heykellerindeki elbiselerin, arkaikteki aşağı doğru düşmüş, dikey ve birbirlerine paralel kıvrımları, daha gerçekçi ve optik doğasal görünüşüne göre biçimlendirilmiştir.

Bunların yanında, Yunan klasik heykelinde, figürlerde mânalı yüzlere rastlamayız. Yüzlerde, psikolojik iç duygu hiç bir suretle belli olmaz. Bunun nedenleri, esasen o devrin ideal insan tipi üzerindeki genel kanıdan gelmektedir. Çünkü olgun insanın, hiç bir şekilde hissiyatını belli etmemesi fikri, bu devrede Yunanlının inandığı bir hususdur. Phidyas'ın heykellerine ya da Myron'un Diskopol'üne bakacak olursak, hareket eden, savaşan kimselerin yüzlerinde en küçük bir gerilme, bir sıkıntı, kendini zorlama görmeyiz. Ancak vücutlarda, gerilmeleri ve anatomik biçimlenmeleri görürüz. İşte bu hususlar, tamamen Yunan klasik heykelinde görülen özelliklerdir. Halbuki, Yunan barok çağı sanatını temsil eden Hellenistik devrin eserlerinde, yüzlerde iç duyguların biçimlendirildiğini, hareketlerin anatomiye tamamen fonksiyonsuz olarak intikal ettiğini gözlemliyeceğiz. İşte bu anatomi fonksiyonsuzluğu, Yunan klasik heykelinde görülmez. Bunun aksine Yunan klasik heykeli, son derece ölçülü, ağır başlı formlar ve fevkalâde bir insan vücudunun ölçüleri içinde biçimlendirilmiştir. Yunan klasik heykelinde, barok üslûplu figürlerdeki, o rol yapıyormuş gibi hal de yoktur. Vücutlar son derece normal rahat bir duruş içindedirler. Arkaikin o sütuna benzeyen vücutları artık kaybolmuştur. Kompozisyonlarda her vücut bir bütün olarak yerini almıştır. Sonra, heykeller tek figürler halinde ve mümtaz bir kompozisyon olarak ele alınmıştır. Bunlar, gerçekten Yunan heykelcisinin önem verdiği ve ulaşmak istediği hususlar olmuştur.

Yunan heykelcisinin, arkaik'in o katı vücutlarını artık ele almadığı belirtilmişti. Ancak Yunan sanatının büyüklüğü, ve anıtsallığı yeni bir gözlemin sonucu olmuştur. Örneğin, arkaik'in iki bacak üzerine oturan vücudu yüklendiğini görüyoruz. Buna karşılık klasikte, bacaklardan biri sağlam olarak yere basıyor, diğeri ise yalnız yere konuyor. Böylece kalçanın bir tarafı yukarda, bir tarafı aşağıda kalıyor. İşte, ayakta, tek bacak üzerindeki bu vücut duruşu, bir çok klasik sanatçının çeşitli nüanslarını denediği bir hareket oluyor. Hareketin bu ince nüanslarını yakalamak için, hiç kuşkusuz dikkatli bir gözlem gerekir. Bu rahat duruş içinde, Yunan sanatı anıtsal, değerli, büyük, ideal insan niteliğini ortaya koymuştur.

Ayrıca Yunan klasik heykelinde, kadın heykellerinden çok, erkek heykellerinin ifade bakımından değer kazandığı görülüyor. Yani Yunan sanatında erkek heykelinin, kadın heykelinden çok yeri oluyor. Dikkat edilirse, erkek tanrıların kadın tanrılardan daha çok olduğu bir gerçektir. Yunan klasik devresinde, idealize etme yanında, optik gözlem ile akılcılık da vardır. Yani çağın mantığı, optik gözlemi bir çeşit arıtmaya tabi tutmuştur.

Parthenon heykeli :

Yunan klasik heykelini incelerken bizim karşımıza çok güçlü heykelciler çıkıyor. Parthenon'un bütün heykel planlamasını yaptığı belirtilen Phidias bunlardan biridir. "*Genç kız dairesi*" anlamına gelen Parthenon, Yunanlının Tanrıça Athena'ya verdiği önemi belirtiyor. İşte bu genç tanrı kız için Yunanlı, en güzel tapınağın yapılmasında ve bir kuyumcu işi gibi şekillendirilmesinde, çağının bu büyük heykelcisini görevlendiriyor.

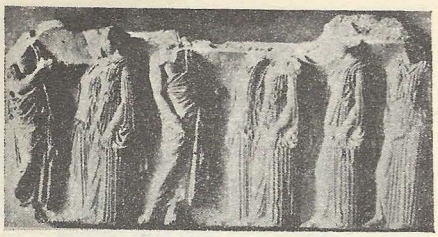
Parthenon'un heykelleri, doğu ve batı alınlıklarını, metopları, zemin duvarlarını ve tapınak içindeki büyük Athena heykelini kapsamaktadır. Fakat bugün bu heykellerden büyük bir çoğu ortadan kalktığı gibi, bir çoğu da çeşitli müzelerde bulunmaktadır. Bu bakımdan Athena'ya tahsis edilen bu büyük tapınağın heykellerle süslü, gerçeğe uygun hâlini bilmiyoruz. Bu tapınakta bulunan 92 metop'un tümü ve 12 metre yüksekliğinde dev bir anıt olan Athena'ya ait heykelin yapılması, bir heykelcinin bütün hayatını kapsayabilir. Bu bakımdan bu tapınağın yapılma müddeti olan (İ.Ö. 448-432) yılları içinde, bir heykelcinin bu eserlerin tümünü yapması mümkün değildir. Yalnız 92 metopta bulunan 180 den fazla figürün o büyük ebadları ile icrası, akıllara durgunluk vermeye yeter. Bu bakımdan Phydias'in bu eserlerden büyük çoğunluğunu, belki kendi kontrolü altında çağının bazı büyük sanatçılarına vermiş olması mümkündür. Fakat bunlardan hangisinin kendisine, hangisinin başka sanatçılara ait olduğunu çıkarmak önemli bir çalışmayı gerektirir.

Biz, Yunan olgun klasiğinde arkaik bir unsur görmüyoruz. Phydias literatürde bu çağın en büyük heykelcisi olarak gösteriliyor. Onun yaptığı tanrı heykellerini gören Yunanlı, tanrıyı başka biçimde tasavvur edemiyordu. Onun tanrıları, mülâyim tavırlı ve iyi kalpli görünüştedirler. Olimpia tapınağındaki heykellerin, Phydias'ın ortaya çıkmasında bir aşama olduklarını düşünmek zordur. Çünkü bu tapınaktaki heykelleri yapan atelyenin çalışmalarını biliyoruz. Bunlar ile Phydias'ın eseri arasındaki farkı da biliyoruz. Esasen Parthenon heykellerini aşağıda incelerken bu farklara ayrıca değineceğiz.

Parthenon frizi üzerindeki figürler, metopların üzerindeki figür sayısından fazladır. Bu kadar kalabalık bir figür kompozisyonunda yapı özelliğinin dikkate alınması gerekir. Fakat bu friz üzerindeki temalardan

R. 335 : Parthenon kuzey frizi: Sığır güden yeniyetme bir çocuk.

R. 336 : Parthenon'un doğu alınlığı: Peitha heykeli.



R. 337 : Parthenon'un doğu frizi: Kızlar ve bayramı düzenleyenlerin geçişi.

R. 338 : Parthenon'un güney frizi: Bayramı düzenleyen, delikanlı ve kurbanlık sığır.

R. 339 : Parthenon'un batı frizi: Atlılar gurubu.

bazıları, örneğin tören alayı motifi, İyon çıkışlıdır. Ve frizde çeşitli sanatçı ellerinin izleri vardır. Zaten bu kadar geniş bir heykel çalışmasının bir tek adamın elinden çıkamayacağına değinmiştik. Parthenon'un her alınlığındaki heykel çalışması, Michelangelo'nun Medici mezarındakinden fazladır. Bunlara, zemin platformunun kenarını, baştan başa süsleyen rölyef-frizi de katarsak, bu yapının yüklendiği heykel hacmi, daha iyi tasavvur edilebilir.

Doğu alınlığında, Olympte diğer tanrıların da bulunduğu bir sırada Zeus'ün kendi başından, tanrıça Athena'yı yaratması sahnesini görülüyor. Batı alınlığında ise, Athena'nın Posseidon ile, Attik yarımadası ülkesi üzerinde kimin egemenlik kuracağı hususunda, iddiaya tutuşma konusu gösteriliyor.

Metoplar :

Parthenon metoplarında, Greklerin, Barbarlar ve diğer uygar olmayan halklarla olan savaşları ile, devler, Amazonlar, Asyalılar ve santorlar resmedilmişlerdir. Bu tapınağın üzerinde görülen olaylar ve halklar, kültür ve barbarlık konuları, mitolojik varlıklar ve tanrılar, konu ve heykel programı olarak Perikles tarafından verilmiş olabileceği, sanat tarihçileri arasında ortak kanıdır.

Doğu metoplarında ise Zeus ve Hera, bir araba içinde araba sürücüsü olarak görünüyorlar. Posseidon ve Apoilo, Anfirit ile Artemis'in araba içinde gösterilmeleri, Olympia tapınağının rölyefleri ile bir bağlantı içindedirler. Fakat doğu alınlığı ile çatı tepesindeki heykelin Phydias tarafından yapıldığı düşüncesi genellikle hâkim bir görüştür.

Metopların büyük kısmı ya tahrip olmuş, ya da kaybolmuştur. Bu yüzden bunların meydana getirdiği genel kompozisyon hususunda, bir görüş tesbit edilememiştir. Ancak, birbirlerinden trigliflerle ayrılmış olan metop heykelleri arasında, plastik değerler ve konu bakımından bir bağlantı olduğunu düşünmek mümkün olmadığından, metopların ayrı ayrı sanatçılara verilmiş olmasında bir mahzur görülmemiş olabilir. Kaldı ki biz, elde kalan metopların çoğunda bu görüşü kuvvetlendiren üslûp ve kompozisyon farkları görebiliyoruz. Genel olarak Parthenon'un santorlarla ilgili olan metoplarında, konu ve kompozisyon bakımından Olympia tapınağının rölyefleri ile bir bağlantı olduğuna değindik. Hattâ bu bağlantı, yalnız metoplarda değil, batı alınlığında da vardır. Parthenon'daki santorlar savaşının, Olimpia'nın batı alınlığı ile olan ilişkisi, bir kaç noktadan ele alınabilir. Bir kere bu iki tapınağın da metoplarında, figürlerin hep ikili olarak kompoze edilmesi, ilk benzerlik olarak ele alınabilir. Ayrıca kompozisyon benzerliği de vardır. Bunlara, her iki tapınaktaki dramatik hava da eklenebilir. Santorlarla Lapit'lerin mücadelesinde, bu dramatik havayı açıkça görüyoruz. Nasıl Olimpia'da bir santorlar mücadelesi varsa ve ifadede bir ağırlık görülüyorsa, burada da figürlere bir ağırlık verildiğine tanık oluyoruz. Santorların başları da birbirlerinden farklıdır. Bu tip farklılığını, sanatçıların ayni atelyeden olmalarına rağmen, kişiliklerinin farklı olmasına bağlamak genel bir görüştür. Hiç şüphesiz buradan, ayni atelyedeki değişik sanatçıların, ayni düşünce ve kompozisyon endişelerini hissediyoruz. Ayrıca Olympia'nın rölyeflerini yapan atölye, bu alanda şöhret yapmış olabilir ve bu yüzden de Phydias, bu atölyenin sanatçısına metopların yapımını bırakmakta fayda görmüş olabilir.

Yukarda belirtilen endişelerden ötürü, metopların Phydias tarafından yapılmamış olduğu sonucunu çıkarıyoruz. Ancak kimi hususlar vardır ki, bunlardan bir kaçı Partenon frizlerinden bazılarını Phydias'a affettirmeğe yetmektedir.

Parthenon Frizi :

Parthenon'da cella çevresini fırdolayı dolanan friz, metoplarda da görülen sert anlatımın izlerini hiçbir surette taşımaz. Gerek form, gerekse hareket, artık bir zorlanma içinde gösterilmez. Figür modlesinde bir canlılık, bir hayatiyet emaresi görülmeğe başlar. İç ve dış formlar, birbirlerine karşılıklı olarak ve uyumlu bir şekilde bağlanırlar. Friz, arkitektonik bakımdan dorik üslûbun bir buluşu olarak kabul edilmiyor. Friz, menşe bakımdan bir iyonik üslûp unsuru olarak kabul edilmektedir. Çünkü iyonik üslûp, süslülüğü, yapısal unsurlara tercih etmektedir.

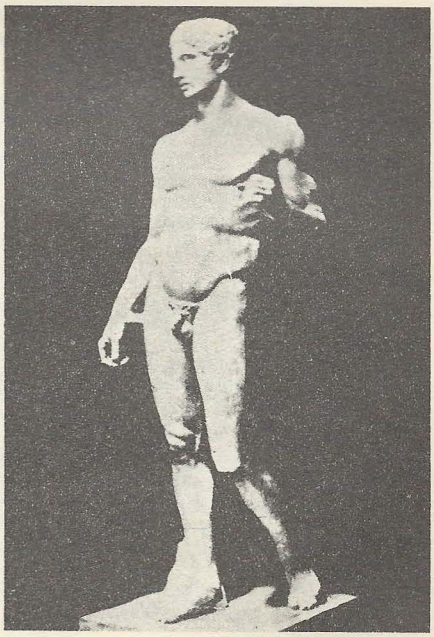
Parthenon'un frizi, metoplara oranla daha alçak kabartma olarak işlenmiştir. İyonik rölyefler, genellikle yüksek kabartma olarak işlendiğine göre, buradakilerin nisbeten alçak olarak işlenmesi, bunların dorik heykel üslûbuna göre yapıldığını göstermektedir. Alçak rölyeflerin, biçimlenmede mekân yaratması için, perspektif görüntülü olması gerekir. Bura dan Yunan sanatçısının optik ve perspektif gözleme sahip olduğunu çıkarmaktayız. Ancak bu heykellerde, derinlemesine bir mekân endişesinin ve perspektifin olduğunu görmüyoruz. Yani yüzeyden derine doğru perspektif azdır. Bu yapının metoplarında düz bir zemin olmasına rağmen, figürlerin arkasındaki zemin biçimlenmesi, plastik bir değerlendirme ve hacim gösterir. Ancak gene de düz zemin mevcuttur ve figürleri toplayıcı bir etki yapar. Her halde, heykelci bu düzlüğü, yapının yüzeyleri ile bir bağlantı kurması için kasıtlı olarak yapmıştı. Fakat bu zemin üzerindeki figürler, yüksek çıkıntılı olmadıkları için, yapıdan ayrı, kopuk bir etki yapmazlar. Bu ince rölyefe rağmen, figürler ve uzuvlar, belirgin biçimde ince ve zarif bir ışık-gölge biçimlendirilmesiyle ortaya çıkarlar. Figürlerin hareketleri hiçbir zaman derinlemesine değildir. Yani figürlerin hareketleri, derine doğru perspektif etki yapmazlar. Esasen bu derine giden perspektif özellik, tamamen barok bir özelliktir ve bu, rölyefde söz konusu değildir.

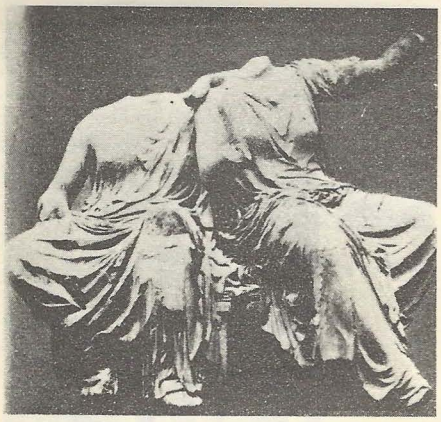
Friz üzerinde yer alan Atinalıların Parthenon'a gidişleri, bir tören alayı olarak rölyef haline getirilmiştir. Bu tören alayları konusunu işlemek, bir İyon buluşu idi. Yola koyulan ve dörtnala giden çift çift atlılar, Parthenon'a doğru gitmek üzere fırlayan arabalar, kurban edilecek hayvanları taşıyanlar, geçit alayını bekleyen kibar Atinalılar ve en sonda da peplos denilen elbisenin tanrıça Athena'ya verilmesi sahnesi, bu resmi geçidin son sahnesi olur. Bu sahne ayni zamanda tarihî bir konudur. Yani gerçekte tekrar edilecek konulardan birisidir. Biz böylece Parthenon'un çevresinde ilerde olacak bir töreni, daha yapının inşaatı ile birlikte tasvir edilmek istendiğini görüyoruz.

Parthenon'un batı cephesine bakan tarafındaki frizde, geçit resmi için hazırlık yapan insanları, ayaklarına sandallarını bağlayanları, peploslarını toparlayanları, görüyoruz. Bu friz üzerinde yeni yetmelik çağında bir çocuk, bir delikanlı, bir de atını tutan bir süvari vardır. Buradaki at, figürleri, profilden duruşu ile birbirlerine bağlıyor. Kişiler konuşurken, suvarinin atı zaptediş hareketi, anlık bir enerjinin vücuda verdiği gerginlik içinde ifade edilmiş. Batı frizi üzerindeki şaha kalkmış atın sola hamlesine, süvarinin sağa doğru uçan peplosu bu harekete bir denge sağlıyor. Bu sahne, barok hareketli bir konu gibi görünüyor ilk bakışta. Ancak biz burada klasik üslûbun mübalâğadan kaçan bütün özelliklerini buluyoruz. Atın şahlanması konusu, gene Olympia tapınağında işlenmiş bir motifti. Fakat buradaki işlenişi ve figürle atın dengeli anlatımını Olym-

R. 340 : Olympia, Zeus Tapınağının metop'u. Atlas, Herakles'e Hesperid elmasını getirirken. Ancak burada Atlas'ın arkasındaki Athena kadın figürü görülüyor.

R. 341 : Polyklet: Mızrak taşıyan atlet. (İ.Ö. V. yy.).





R. 342 : Parthenon'un doğu alınlığında Kore ve Demeter.

R. 343 : Parthenon'un doğu alınlığında Dionysos'un uzanmış insan pozundaki figürü.

R. 344 : Parthenon'un doğu alınlığındaki Tanrı İris'in Torsosu. Londra Brith. Museum.

pia'da boşuna ararız. Frizin çepeçevre işlenişinde de değişik ellerin üslûplarına rastlıyoruz. Bu bakımdan bu frizin Phydias'ın eseri olduğu üzerinde de kuşkuya düşüyoruz. Ancak frizdeki klasik anlatım hiç kuşkusuz metoplardan çok daha değişiktir.

Tapınağın uzun kenarlarındaki frizler, değişik üslupdadır. Atlılar biçim olarak büyük bir hareketlilik içindedir. Büyük bir gürültü içinde hareket eden bu atlılar, frizin yapı etrafında akıcı bir şekilde dolaşmasını temin ederler. Atlılar gurubunun geçişi, kuzey ve güney frizlerinin yarısını kaplar. Bu güney ve kuzey frizlerinin diğer yarılarını ise, araba sürücüleri, kibar Atinalılar, müzisyenler, kurban taşıyanlar, gençler ve kurban edilecek hayvanlar kaplar. Kuzey cephesindeki uzun frizde ise atlılar, müzisyenlerden daha çok yer kaplamışlardır. Desti taşıyanlarla koyunları sürenler ise burada hiç yokturlar.

Atlılar ile araba motifleri, bize gene Oliympia'nın rölyeflerini hatırlatırlar. Fakat bu motiflerin kompozisyonları, Oliympia'dakilerden farklıdır. Oliympia'da, kompozisyon bakımından bunlardaki gibi geliştirilmiş bir durum yoktur. Bir kere, Oliympia'daki figürlerin birbirlerini kesmeme durumu, burada görülmez. Parthenon'un güney frizindeki arabayı çeken 4 atın birbirlerini kesmeleri, Oliympia'da görülmez ve bu figür kesişleri, Parthenon frizinde ortak bir özellik olarak ortaya çıkar. Yalnız Parthenon frizlerinde ortak olmayan husus, elbiselerin yani peplosların işlenişindeki sanatçı özellikleridir. Kuzey frizindeki peploslar ile batı frizindeki insan ve hayvan anatomileri birbirlerinden farklıdırlar. Hattâ kuzey frizindeki kabartma yükseklikleri, batı frizine oranla daha alçaktır. Kuzey frizindeki kibar Atinalılar gurubunda görülen figürler, birbirlerini yarı yarıya kapatacak şekilde yapılmışlardır. Kuzey frizindeki desti taşıyanlar gurubu, peplosları içinde vücut özelliklerini hiç göstermezler.

Kuzey frizinde yer alan guruplar, müzisyenler, hediye götürenler ve hayvan sürücüleri, Parthenon frizlerinin tümü içinde en güzel ve başarılı rölyeflerdir. Bunların rölyef olarak kalitesi, kuzey frizindeki diğer rölyeflerden ayrılır. Batı frizindeki rölyefler de bu kalitede değildir. Kuzey frizinin bu yukarda belirtilen gurupları, biçimlendirme bakımından diğer gruplardan çok farklıdır. Kuzey frizinin bu başarılı kısmındaki figürlerin yüzlerinde yer yer portre özelliklerine bile rastlanır. Peplosların son derece vazıh modlesi ve anatomik biçimlendirmenin gözlemi, hareketlerin bünyesini açıklayan bir şekildedir.

Güney frizinde birliği tema değil, kuzey frizinde olduğu gibi, sanatçının kişiliği yani üslûp sağlamıştır. Doğu frizinde ise durum büsbütün başkadır. Güney ve kuzey frizlerinden, yani iki koldan gelen guruplar burada durur. Hareketler sakinleşir. Bunun nedeni, esasen konu olan tören alayı burada durmuştur. Dolayısıyle doğu frizi, bütün frizin merkezi olur. Esasen yukarıda da bahsedildiği gibi friz üzerindeki hareketler, hep doğu frizine yönelmektedirler. Bu frizin ortasında, tören alayı yani Atinalılar Parthenon'a gelmişlerdir. Burada Tanrıça Athena'ya bir din adamı tarafından, verilecek olan peplos, onu oraya getirmiş ve henüz çocukluğunu terketmiş bir yaştaki delikanlıdan alınır. Bu iki figürün yanında, kızların bir rahibeye yastık ve sandalye getirdikleri görülür. Bu iki grubun iki tarafına gelecek şekilde tanrılar oturmuşlardır. İki yanda oturan tanrılardan sağdakiler sağa, soldakiler sol tarafa bakarlar. Böylece bu kısım, friz ortasında merkezileştirilmiştir. Tanrılar kendi etraflarındaki insanlardan daha büyük olarak resmedilmişlerdir.

Partenon Alınlıkları :

Partenon alınlıklarındaki figürler, kabartma değil, üç boyutlu heykeller olarak ele alınmışlardır. Ancak figürlerin düzeni, bir heykel gös-

terişinden çok, dramatik bir hava yaratacak şekilde yapılmıştır. Heykellerdeki hareketler, ortadan kenarlara doğrudur. Örneğin, doğu alınlığında, ortadaki kadın habercinin hareketinden bu düzen anlaşılıyor. Ayrıca alınlığın düzeninde, simetriden mümkün mertebe kaçıldığı görülüyor.

Solda çıplak olarak yere uzanmış duran Diyonizos'un hareketine, sağda bir karşılık olarak, Afrodit giyinik şekilde, anası Dione'nin kucağına yaslanmıştır. İki figür birbirine kaynaşmıştır. Böylece tanrı Diyonizos yalnız, Afrodit ise ikili figür olarak, karşılıklı yer almışlardır.

Bu nedenle simetri dağılmış ve klâsik düzen bozulmuştur. Ayrıca figürlerde canlı bir biçimlendirme dikkati çekmektedir. Heykelci, taşa iyice hâkimdir. Ayrıca yer yer heykele, et ile kumaşın madde özelliklerinin verilmeğe başladığı görülür. Kısacası, burada taşın yalnız biçim almış şekli değil, aynı zamanda maddeleşmesi söz konusu olmuştur. Biz, doğu alınlığında, giyinik zarif kadın anlatımının kısmen doğasal (*natüralist*) ifadeye vardığını görüyoruz. Bu kadın zarafeti, aslında iyonik biçimle Attik biçiminin birleştiğini gösterir. Bu alınlıkta, atları süren süvarileri hariç tutarsak, yalnız üç çıplak erkek figürü görürüz. Hattâ Zeus'ün bile üst kısmının çıplak olduğu sanılıyor.

Yalnız Diyonizos ile Hefaistos'un tamamen çıplak oldukları anlaşılmaktadır. Burada Hermes ile Posseidon yokturlar. Bu erkeklere karşılık yedi kadın figürü alınlığa hâkim olmaktadır. Bunlardan da Demeter, Kore, Afrodit, Dione ve Peitho görülmektedirler.

Diyonizos'un figürü, mantosunun üzerine uzanmış olarak gösterilmiştir. Vücudunda yer yer, bazı göğüs kemikleri gözlemlenmektedir. Fakat vücutta hiçbir yığılma ya da gevşeklik görülmemektedir. Hareketin hafiflik içindeki etkisi, genel bir klâsik üslûp özelliğidir.

Aslında Parthenon alınlıklarının heykel düzeni hakkında gerçek bir fikrimiz yok. Yalnız 1674 yılındaki durumu hakkında Carrey'in desenine dayanan bir tahmin vardır ki, bu da aslında heykellerin tüm durumunu göstermez. Heykellerinin, dünyanın çeşitli müzelerine taşınması yüzünden bu alınlığın kompozisyonunu kat'î olarak tasnif etmek mümkün olmamıştır. Hamann'ın eserinde yer alan açıklamalar da, Carrey'in tahminine dayanıyor. Ancak müzelerde bulunan alınlık parçalarından, bu heykellerin barok anlayışa doğru yöneldiğini ve artık madde anlatımına ulaştığını, elbiseler içinde olan tanrıçaların ve erkeklerin, gerçekten, vücut diriliğinin et anlatımına dayanan görünüşlerini ifade ettiğini anlıyoruz.

Parthenon'un batı alınlığında, tanrıça Athena ile Posseidon'un Attika ülkesi için birbirlerile olan kavgasını görüyoruz. Doğu alınlığında ise, Zeus'un başından, tanrıça Athena'nın doğuş sahnesi tasvir ediliyor. Hamann'ın açıklamasına göre (*H., Geschichte der Kunst, Altertum, S.* 636-637) doğu alınlığının, klâsik üslûptan eylemli hareketlere ve özelliklere yönelmiş çok olgun bir sanatçı tarafından biçimlendirildiği, dolayısiyle ancak Phydias'ın bu heykelleri şekillendirebileceği belirtiliyor. Buradan da anlaşılıyor ki, bu iddia da kat'î değildir. Ancak bu alınlık heykellerinin, metop ve frizlerdeki anlayışdan çok farklı bir heykel üslûbunda olduğu anlaşılmaktadır.

Batı alınlığı, simetri ve yapı bakımından çok daha titizdir. Figürlerin ifadesinde, tek tek herşeyi gösterme niyeti vardır. Heykellere, merkezî bir düzen içinde yer verilmiştir. Possidon ve Athena gurubu, batı alınlığına, ortada durduklarından hâkimdirler. Ve bu alınlıktaki figürler, ortadan kenarlara doğru küçülürler. Bu da, gene Olympia alınlığını hatırlatır. Bu yüzdendir ki, Hamann bu alınlığı Phydias'a atfetmez. Fakat, heykel gurubu,

R. 345 : Olympia tapınağının batı alınlığında bulunan Apollon heykeli. Heykelde arkaik katılık görülmüyor.

R. 346 : Olympia'daki Zeus Tapınağı'nın doğu alınlığındaki bir delikanlı heykeli.

R. 347 : Praxitelles : "Knidos Afroditi" denilen heykelin kopyası. (İ.Ö. 350). Heykelin çıplak oluşu Yunan klasik üslûp devresi için önemlidir. Çünkü arkaik üslûp devresinde kore heykellerinin hep giyinik olarak biçimlendirildiği görülmüştü.

R. 348 : Parthenon'un kuzey-batıdan görünüşü. (İ.Ö. 448 - 432). Mimar İktinos tarafından yapılmıştır.

büyük bir hareketlilik içindedir. Ve bu hareketlilik de Olimpia alınlığında görülmez.

Batı alınlığında görülen figürler şunlardır : Athena, Posseidon, İris gibi kadınlar; Kekrops ve Aglauros'un torsoları; İlisos Nehir tanrısı gibi erkek figürleri ve ayrıca şaha kalkmış at motifi v.b. Bu figürlerde Oliympia ile karşılaştırılabilecek bazı kompozisyon hatırlatmaları varsa da, anlatım tamamen barok ya da geç klasik özellikleri gösterir. İşte bu hususlar da Oliympia'da olmayan özelliklerdir.

Kuvvetle tahmin edildiğine göre Parthenon Tapınağının alınlıkları, yapının diğer bölümlerinde yer alan heykellerden daha sonra yapılmıştır. Çünkü açıklandığı üzere, klasik üslûbun dışında görülebilen özellikler bu heykellerde vardır. Bu nedenle artık barok heykellerde gözlemlenebilen bazı özellikler daha da sık görülecektir.

Parthenon Heykellerinden Sonraki Gelişme :

Parthenon yapısının bitmesinden hemen sonra, Yunan yarımadasının kent devletleri arasında, hemen hemen 30 yıl süren savaşlar görüyoruz. Bunlara *Pelepones Savaşları* deniyor. Bu savaşlar sırasında bütün sanatçı çalışmaları hemen hemen duruyor. Ancak 408 yıllarından bu yana, yeniden bir sanat faaliyetinin çiçeklendiği görülüyor. Ve Parthenon üslûbu, kasabalara kadar yayılıyor. Parthenon'u izleyen devrede, heykellerin sanki çalak bir fırça ile resmedilmiş bir tablo gibi etki yaptığını görüyoruz. Bu rahat çalışılmış doku yüzünden hareketler birbirlerine bağlandığından bir etki ve kompozisyon bütünlüğü dikkati çekiyor. İnsan figürleri birbirlerine dolanıyor. Mekân yaratan bir perspektif dikkatimizi çekiyor. İşte bu husus, Parthenon'daki heykel anlayışının dışına çıkar. Biz bu özelliği genellikle rölyef biçimlendirilmesinde görüyoruz. Bildiğimiz gibi Parthenon rölyeflerinde derinliğine bir perspektif yoktu. Halbuki şimdi bu derinliğine anlatım ortaya çıkmıştır ve barok anlatımın önemli özelliklerinden biridir. Figürlerin hareketlerinde bir ihtiras, bir hamle, bir dram açık olarak görülür. Hayvanların yer aldığı kompozisyonlar düzenleniyor. Av konuları, aslanlar, atlar, efsane hayvanları, sfenksler ortaya çıkıyor. Böylece, aynı zamanda dekoratif bir anlatım doğmağa başlıyor. Bu özelliklerin görüldüğü eserlerden biri, V. yüzyılın sonunda yapılmış olan "*Sandallarını Çözen Nike*" heykelidir. Bu heykelde, dengeyi ve oylumda düzenli olarak dağıtılmış olan unsurların armonili biçimlendirilişini görüyoruz. Başka heykellerde, elbise kıvrımlarının altından vücudun bütün unsurları, Parthenon'daki gibi yer yer ortaya konuyor. Ve rölyef de artık mimariden tamamen ayrı bir anlayışta, yani mimarî unsurlarla ilgisiz olarak biçimlendiriliyor. Kabartma, Parthenon'dakinden daha yüksek olarak modle ediliyor. Hareketler anlık anlatımı veriyor. Kıvranan kolları ve bacakları ile her yöne büyük bir serbestlik içinde hamleler yapan figürler yer almağa başlıyor. Elbise kıvrımlarında yön değişikliği görülüyor. Kabartmalarda peplos kıvrımları, çoğalıyor ve kabarıklaşıyor. Elbise kumaşı, vücudda ıslak bezin yapıştığı gibi gösteriliyor. Böylece kadın uzuvları çekicilik kazanıyor. Bunun bir zarafet, bir güzellik olduğu görüşü, bu devrin önemli bir özelliği olarak beliriyor. (R. 391)

IV. Yüzyıl Heykel Sanatı :

Yunan yarımadasında bu çağda politik alanda büyük bir gelişim ve değişim görülür. Sokrat'ın öldürülmesi (399). Akademinin kuruluşu (387). Ispartalıların Perslere karşı savaşı (399-394). Makedonyalı Filip'in Yunanistan'a hâkim oluşu (338). İskender'in (366-323) Grekleri yeniden idaresi altına alması. Pers ülkesinin alınması ve devletinin ortadan kal-

dırılması (330). Hint seferi (327-325). İskender'in Sus'ta (*Mezopotamya*) bir merkez kurarak buradan bütün doğuyu helenleştirmek istemesi. Babil'deki sarayından bütün Önasya ve Balkanlara kadar büyüyen imparatorluğu idare etmesi. Afrika'dan İspanya'ya kadar birçok ülkeden gelen elçilerin kabulü (*Ölümü* 323). Bu devirde Platos'un ve İskender'in öğretmeni Aristoteles'in büyük etkileri görüldüğü gibi, Yunanistan'da da Domesten'-in sonuç vermeyen bağımsızlık hareketinin başlaması. Atinalı Xenophon ve Theopomp'un çağın önemli tarihçileri arasında görülmesi.

* * *

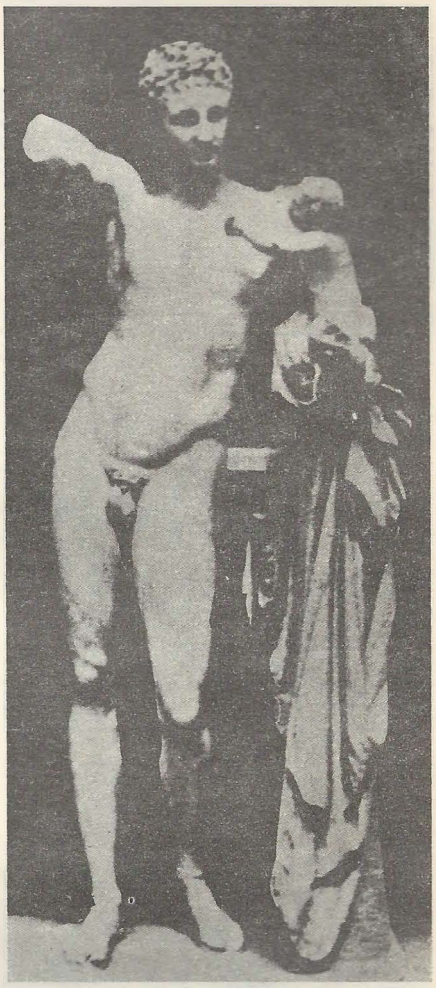
IV. Yüzyıl heykel sanatı, Parthenon'un açtığı yolda gelişir. Atılımlı hareketler, bol elbise kıvrımı abartması, et-deri anlatımına olan eğilim, bu yüzyılın heykellerinde devam eder. Fakat gittikçe barok anlatımın geliştiği görülür. Rölyeflerin mekân ifadesinde, yüzeyden derine doğru bir perspektif kullanılarak kesif bir figür kompozisyonu elde edilir. Adaleler şişmeğe başlar. Yumuşak kadın vücutları ile ilgili olarak, mermere etin optik etkisi verilmeğe başlanır. Bu biçim verme alanında, Praxitel önemli bir heykelci olarak belirir. Skopas daha değişik bir heyecan içinde heykellerini ortaya koyar. Yüzde, iç ifadesi yansır ve kişisel özellikler de heykelde görünmeğe başlar. Bundan ötürü vücut yanında, yüz de önem kazanır.

Klasik'in olgun çağına kadar, yüzlerde hiçbir iç anlatımı görülmemişti. Oysa şimdi, yüz de portre anlatımına yönelinir. Heykeldeki ideal vücut anlatımlarının yerine, kişinin ilgi çekici özellikleri belirir. Bu nedenle, toplumsal ortak ideal, yerini, kişi karakteristiğine terkedince bütünün armonisi, ideal ölçülerin birbirleriyle ilişkili bağlılığı ortadan kalkar. Böylece kişi ile birlikte hikâyeci bir tasvir, gelişme olanağını bulur.

Mimarlıkta da tapınaklar, yerlerini kişilere ait mezar yapılarına terkeder; kişi anıtlaşır. Klasik üslûbun ortak ideal-örnek insanı yerine, tek tek, herkesin değerine önem veren yeni bir sanat belirir. Buradan da kişiye ait mezar yanında, kişiyle ilgili mezar rölyefi doğar. Bu rölyeflerde yüzleri seyirciye dönük insanlar ve onların hayatları ile ilgili sahneler ortaya çıkar. Bu yüzden heykel, politik-dinî görevden, kişilerle ilgili bir göreve yönelir. Bunun yanında, vücut güzelliğine önem verilmekte devam eder. Fakat vücutlarda zarif ve kibar hareketler bilhassa gösterilir. Hiç kuşkusuz klasik anlayış henüz devam etmektedir. Ancak barok özellikler de bu arada yer almağa başlar. Bu bakımdan IV. yüzyıl, Partheon'un değerlerinin de dışında gelişerek devam eder.

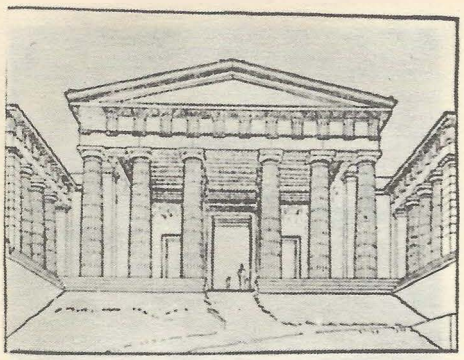
Skopas :

IV. yüzyılın önemli heykelcilerinden olan Skopas, duygulu heykel anlatımı ile ün kazanmıştı. Halikarnas Mozole'sinin frizlerini ve Tegea (*Güney Yunanistan*)'daki Athena tapınağının alınlık heykellerini yapmıştı. Şimdi Londra'da bulunan "*Genç Herakles*" heykeli de onun bir gençlik eseridir. Eserlerinden ancak bazılarının kopyaları günümüze kalmıştır. Skopas'ın heykellerinde, vücudun maddesiyle ilgili biçimlendirme ile kadınlık etkisini, abartılı bir şekilde görmüyoruz. Yalnız kuvvetli ve enerjik üslûp, eserinde belirgindir. Vücut güzelliğine ait anlayışı da, *Halikarnas Mozolesi*'ndeki rölyeflerinde görülür. Bu kabartmalarda özellikle savaş sahneleri tasvir edilmiştir. Halikarnas Mozolesi'nin doğu tarafındaki frizde Amazonların savaşı görülüyor. Bu friz figürlerinde, vücutların yaptıkları hamle içinde uzadıkları ve elbise kıvrımlarının kıvrılıp uçuştuğu görülür. Biz bu anlatımı aynen XVII. yüzyıl Avrupa barok kiliselerinin heykellerinde gözlemliyoruz. Fakat Skopas'ın heykellerinde görülen vücutlar, barokun o çok dağınık form düzeyine henüz varmamış-



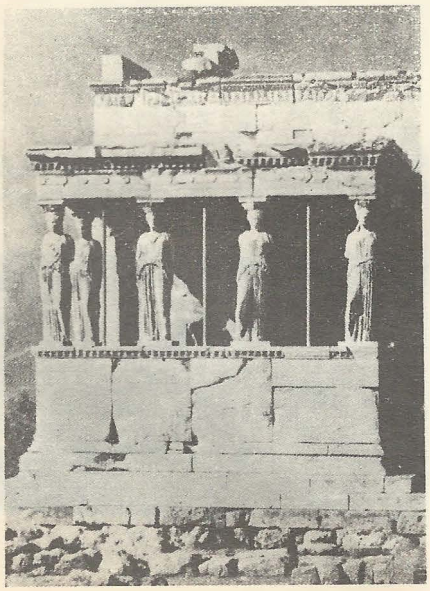
R. 349 : Praxiteles'in Dionisos ile Hermes heykeli. (İ.Ö. 350).

R. 350 : Atina Akropolisi, Güney-batıdan propylaen'in görünüşü. (İ.Ö. 438 - 432). Mimar Mnesikles tarafından inşa edilmiştir.



R. 351 : Atina Akropolü'ndeki Propylaen'in batı cephesi.

R. 352 : Atina, Akropolis. Propylaen'in kuzey taraftan görünüşü.



R. 353 : Erechtheion tapınağının karyatidli bölümü.

tır. Skopas, klasik sanatın vücutta aradığı o güzel, mütenasip, zarif hatlardan vazgeçmez. Fakat yüzlerde, yapılan mücadelenin şiddeti, klasik eserlerdekinin aksine okunmağa başlamıştır. Böylece, savaşın o şiddetli hareketlerinin fevkalâde ataklığı, bilgili bir gözlemle ifade edilmiş olur. Halikarnas Mozole'sindeki Skopas'a atfedilen heykeller, yalnız doğu cephesindeki kabartmalardır. Mozoledeki diğer rölyefler, onun çağdaşı olan başka sanatçılar tarafından yapılmıştır. Skopas'ın baş heykellerinde klasiğin o ifadesiz çehreleri henüz görünmekte devam eder.

Praxiteles :

Dikkat edilirse, IV. yüzyılda, Skopas ile Praxiteles, Batı Anadolu'daki eserlerin sanatçılarıdır. Praxiteles Atina'lıdır. Partheonon'uda etkileyen İyonya, artık büyük sanatçıları bile bünyesine çeken bir uygulama yeridir. Esasen Hellenistik çağın hazırlığını, eserlerini incelediğimiz IV. yüzyıldan itibaren görüyoruz. Halikarnas'taki büyük Mozole'nin heykellerini, Skopas ile çağdaşı heykelciler yaparlarken, bu kez Efes'te Artemision'da Praksiteles çalışmaktadır. Bu yapının, IV. yüzyılın ortalarında meydana geldiğini biliyoruz. Praxiteles Artemision'un zemin çevresindeki rölyeflerinden bazılarını yontmuştur. Bu rölyeflerdeki kabartma çok derin olarak ele alınmış, böylece klasik ananeden uzaklaşılmıştır. burada Praxitelesin, babası heykeltraş Kephisodot'la çalıştığı kabul edilir. Praxiteles, yumuşak stili ile babasının Pelepones üslûbundan ayrılır. Fakat babasının sütun biçimindeki figürleri ile ilişkisi kabul edilir. Zarif el hareketleri, Praxiteles'e ait üslûp özelliklerdendir.

Praxiteles'in önemli eserlerinden biri "*Çocuk Dionisos ile Hermes*" heykelidir (İ.Ö. 350). Bu, ayakta duran bir genç ile, kolunda tuttuğu çocuktan meydana gelmiştir. Gencin elbisesi (*peplosu*), vücudun tamamen dışında tututlmuştur. Heykeldeki özellikler, vücudun kaygan bir şekilde modlesiyle anatomide mübalâğa yapılmaması, yapısal özelliklere varıncaya kadar optik gözleme bağlı kalınmasıdır. Bu yüzden eserde, anatominin çok dikkatli bir gözlemi görülür. Ve bu gözlem, anatominin bütün özelliklerini fevkalâde bir incelikle aksettirir. Çok hafif şekilde, yukardan aşağı dönerek değişen cephe hareketine uyan vücut uzuvları, rahatlık içinde ve hiç bir kasılmaya ve katılığa yer verilmeden yontulmuştur. Harekette baş, gövde ve bacaklar, bir dönüşün farklı cephelerini gösterirler. Ve duruş, sükûn içinde biçimlendirilmiştir. Elbise, uzun etüdlerden sonra ezberlenmiş, inşa edilerek yapılan kıvrımlardan değildir. Burada elbise kıvrımları tamamen natüralist bir görünüştedir. İşte bu özelliklerdir ki, heykelin artık barok üslûp öğeleriyle dolmağa başladığını gösterir. Ancak bu barok özellikler, henüz heykelde çoğunlukta değildir (Bk. R. 349).

Praxiteles'in vücut ağırlığını tek ayak üzerine verdirerek biçimlendirdiği duruş, çağında çok sevilmiş ve bu hareketin bir çok nüansları uygulanmıştır. Öyle ki, bir ağaç kütüğüne, bir vazoya dayalı olarak yapılmış çeşitli Afrodit, Apollo heykelleri yontulmuştur. Bu çağda aynı zamanda bronzdan statülerin de çoğaldığını görülür. Sonraları, Romalılar bu heykellerin birçok kopyalarını yaptırmışlardır. Bu çağın heykellerinde dikkatimizi çeken bir diğer özellik, saçların bir virtüozite içinde biçimlendirilmesidir. (Bk. 347).

Praxiteles'in açtığı bu yeni yolda, birçok sanatçının portre özellikleri taşıyan heykeller yaptığını anlıyoruz. Bu arada Praxiteles'in, bir kız başını, bu portre özellikleri içinde, bir Afrodit teması gibi işlediği görülür. Biz bu çağın Afrodit heykellerinden hiç birine sahip değiliz. Artık tanrılar, ideal anonim çehrelerde gösterilmiyor. Tanrıların çehreleri insanlaştırılıyor ve dolayısıyle yeni bir üslûp çağının başlamakta

olduğu görülüyor. Öyle ki bundan sonra gelen Hellenistik çağda, toplumun insan şeklindeki tanrılara artık itibar etmemeğe başladığı gözlemleniyor.

Buna paralel olarak, kadınların da, bir ev kadını pozunda ve tiyatro sahnesinde imişler gibi ifade edileceklerini göreceğiz. Knidos Demeteri'ndeki kadın figürü, evinin bahçesinde, günlük haliyle oturan bir kadın figürü olacaktır. Bu kadının yüzü ve duruşu, ilerdeki hıristiyanlık madonnasının âdeta erken şekillenmiş bir örneği gibi görünmektedir.

Lisippos :

Lisippos'un hiç bir orijinal eseri elimizde yoktur. Ancak bunlardan bazılarının kopyaları, günümüze kadar gelmiştir. Bu heykelcinin eserleri, klasik üslûp içinde, klasik olmayan bir anlayışın önemli özelliklerini taşır. Artık yapısal kuruluş yerine, optik gözleme bağlı bir organik kuruluşun bu heykellerde ağır bastığı görülür. Lisippos'taki barok üslûba özgü özelliklerden biri, vücudun ve bacakların uzamasıdır. Öyle ki, baş, vücuda oranla daha küçük olarak biçimlendirilmiştir. Böylece, daha hafif görünen bir figür ve hareket motifi bulunmuş olur. Biz buna "*Lisipposvarî hareket*" diyoruz. Vücutta tek bir bacağın üzerine vücudun tüm ağırlığı verilmiş, diğer ayak da geriye doğru parmakların ucuyla basmıştır. Sol kol rahat olarak yere doğru salınmış, diğer kol ise havada tutulmuştur. Bu hareketler aslında barok heykel sanatında görülür. Karın adaleleri çıkıntılı, fakat düzen içinde ve harekete uygun olarak biçimlendirilmiştir. Baş, vücudun üstünde, küçük fakat yuvarlaklaştırılmış olarak yer almıştır. Genel olarak bakıldığında, vücudun atletik diriliğinin sakin bir hareket içinde ifadesi söz konusudur. Dikkat edilirse, vücutta hep gençlik ifadesi ele alınmaktadır. Yüzde henüz klasik, çekingen ve sakin biçimleme devam etmektedir. Ağız, kuvvetle kapatılmış şekilde yontulmamıştır. Esasen biz ağızın bu keskin ifadesini klasik üslûplu Yunan heykellerinde görmüyoruz. Bu dudaklar, etli ve hafif açık gibidir. Ayrıca V. yüzyılın heykellerinde, kendi halinde olan figürler yer aldığı halde, artık seyirci ile ilgilenen tavırda heykellerin yapıldığını görüyoruz. Böylece Lissippos, Praxiteles'den daha değişik bir adım atmış oluyor. Ve tanrıdan insana doğru bir anlatım başlamış oluyor. (Bk. R. 354)

Lissippos ve onu izleyenlerin motifleri bellidir. Bunlar sakin, hareketli ve kuvvetli atlet tipleridir.

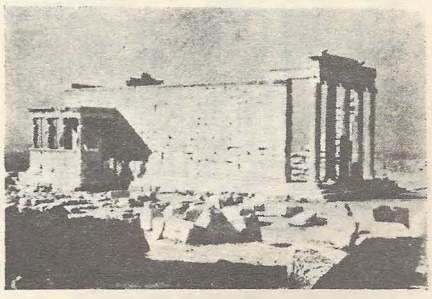
IV. Yüzyıl Mimarisi :

IV. yüzyıl heykel figürlerinde, genel bir gözlemle, kişiye özgü portrede, tanrısal, ideal ve toplumca ortak bir yüz biçiminin yer aldığını gördük. Bu, insan-tanrı'ya olan inancın yitirildiği anlamına geliyor. Esasen bu çağ, bu alanda yapılan tartışmalar ile doludur. Buna paralel olarak kişiye özgü mezar inşaatının IV. yüzyılda çoğaldığı ve mezarla ilgili bir rölyef sanatının geliştiği görülüyor. Böylece, sarkofaj sanatının, bir ev ve tapınak motifi olarak mezar mimarisine neden girdiği de anlaşılıyor. Bu gelenek, ilerde bütün Hellenistik ve Roma sarkofajlarının şekillenmesini etkileyecektir.

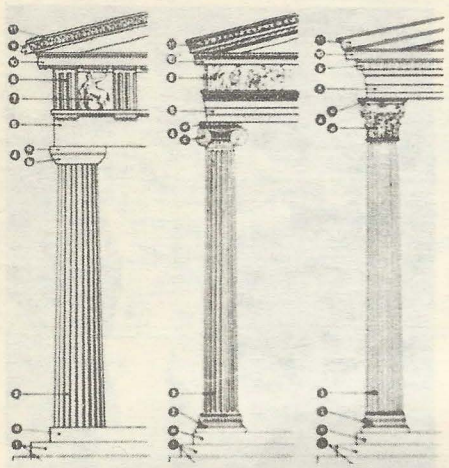
Bu dönemde çok az tapınak inşa edilmiştir. Bunlar, Tegaa'daki Athena ile Delphi'deki Apollo tapınağıdır. Fakat bu tapınaklar hiç bir zaman ne Olympia, ne de Parthenon gibi büyük ölçülerde eserler değildir. Bunlar, eski eserlerin temelleri üzerine yapılmış küçük tapınaklarla, yangında harap olup onarılanlardır. Yalnız kurtarıcı tanrı Asklepies adına Epidauros'da yeni bir yapı dikilmiştir. Fakat bu, tamamen klasik anlamda bir yapıdır. Cephesinde altı dorik sütun yer almıştır. Hey-

R. 354 : Lysippos'un heykellerinden biri. Bronz orijinalinden mermer kopya.

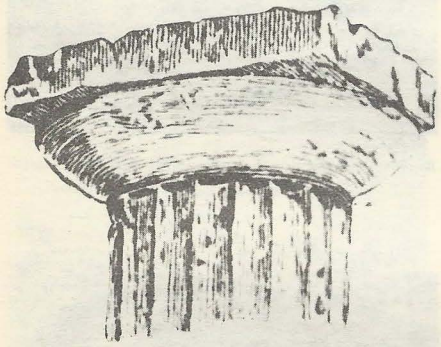
R. 355 : Atina, Akropolisi. Nike tapınağı. (İ.Ö. 420). Mimar Kallikrates tarafından yapılmıştır.



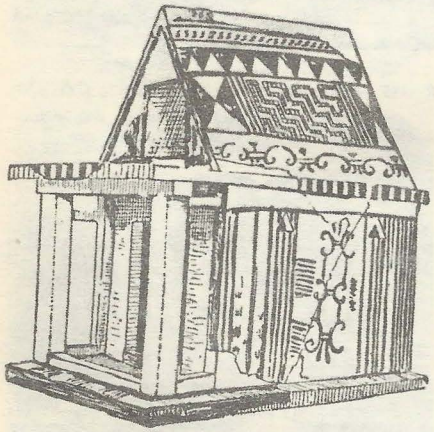
R. 356 : Atina Akropolisi. Erechtheion. Kore'lerden yapılmış karyatidli bölüm yanda görülmektedir. Bu yapı ile Yunan mimarisi eksenli tapınak sisteminden ayrılmağa başlar.



R. 357 : Dorik, İyon ve Korent düzenleri.



R. 358 : Bir dorik sütun, başlığı ve üzerindeki taş plak (Abakus).



R. 359 : Pişmiş topraktan yapılmış ev modeli. Argos'taki Hera tapınağında bulunmuştur.

kelleri de tamamen klasik geleneğe uygun olarak meydana getirilmiştir. Sütunları da V. yüzyılda görüldüğü gibi uzun boyludur. Bu da, bir çeşit geçmiş çağın eserlerine olan özlemin ifadesidir.

Bunun yanında, Ephesus'taki muazzam Arthemis Tapınağı da, bu devrin eserleri arasında yer alır. Fakat arkaik bazı özellikleri yüzünden bu yapı XIX. yüzyıl historismînde olduğu gibi, bir çeşit geriye dönüş olarak görülür. İyonik sütun düzeninin altındaki taban kenarları, eski geleneğe uyularak rölyefle süslenmiştir. (R. 373).

Bundan başka Priene'deki Athene-tapınağı da, bu çağdan kalan yazılara göre, mimar Pytheos tarafından inşa edilmiştir. Planında özellikle bir düzenlilik dikkati çeker. Zeminin kare taş plaklarla baştan başa düzenli şekilde kaplandığı görülür. Bu geometri ve koordinat sistemini Halikarnas'daki mozole'de de görüyoruz. IV. yüzyılın kişiye özgü mezar mimarisine paralel olarak inşa edilen bu yapı, şahısların adına dikilmiş ilk büyük mezar yapısı olarak İyon sanatında yer alır. (R. 377, 378).

Bu mozole, aslında Doğu mezar geleneğine bağlıdır. Bu geleneği yaratan ilk eserler, Pers'lerle, Mısırlı'ların piramitleri ve Beni-Hasan'daki mezar-tapınak yapılarıdır. Halikarnas Mozolesi'nin üzerindeki piramidal çatı da, esasen bu etkiyi bize gösterir. Fakat çatı tepesindeki dört atlı *Nike Arabası* yeni bir motiftir. Bu mozole, yüksek bir taban üzerine kurulmuştur. Beden duvarları üstünde ince sütunlu iyonik sistemde bir yapı yer alır. Yapının alınlığı yoktur. Arşitrav üzerine de piramidal bir çatı oturtulmuştur. Böylece klasik anıtsal yapı üslûbunun tamamen tarihe karıştığı görülüyor. Bu mozolenin bazı heykellerini Skopas'ın yaptığına değinmiştik. Bu heykellerdeki enerjik anlatımı, yapının iyonik zarafetine aykırı bulan sanat tarihçileri vardır. Yalnız ilk kez bu yapıda, merkezî yapı düzeninin ele alındığına da tanık olunuyor. Yüksek bir kare prizma üzerine bir heykel gibi inşa edilen bu yapı, IV. yüzyıl yapı sanatında yeni bir form olarak ilgiyi çeker. Ayrıca yapının, yalnız büyük kenarlarının sütunlu bulunduğu bir avlu içine yerleştirildiğini düşünürsek, Önasya sanatında önemli bir yeni yapı düzeninin ortaya çıktığı anlaşılır.

Yenilik bakımından bir diğer yapı daha vardır. Bu da Tegea'daki *Athene-Alea* tapınağıdır. Tapınağın ön ve arka giriş kısımları, yani pronaosları çok derin olarak antenlerden içeri girer. Cella içindeki sütunlar, iç duvarlara gömme yarım sütunlar olarak yerleştiğinden, Cella tek gemili bir hal almış ve yapı içi aydınlık olmak imkânını kazanmıştır. Bu yapının dışını çevreleyen yan cephe sütunları, korent başlıklıdır. Demek ki yapılarda yeni bir iç mekân düzeni görülüyor. V. yüzyıl yapılarının içindeki orta ve yan gemiler düzeni, IV. yüzyılda tek gemili hale geliyor ve dikdörtgen Cella, süslü kare biçimli bir oturma odası oluyor. Böylece merkezî yapı tipi ortaya çıkıyor. Ayrıca Cella içinde, V. yüzyılda gördüğümüz tanrı tasviri de ortadan kayboluyor. Yapılar yer yer merkezî yuvarlak planlı hale geliyor. Delphi ve Epidauros'taki yuvarlak yapılar gibi. Demek ki, yeni bir kutsal yapı şekli biçimleniyor. İşte bu merkezî sistemli yapı düzeni, eski düzenli tapınağın yerini alıyor. Ancak bu merkezî yapılarda korent sütunları gene yerlerini koruyorlar. Böylece Yunan sanatında dorik ve iyonik üslûp düzeni kaybolmağa başlıyor. Bu çember plânlı yapı düzeni, özellikle bir mezar yapı sistemi olarak gelişiyor.

Önemli olan husus şudur: Bu yüzyılın heykellerinde natüralist bir anlatım nasıl önem kazandıysa, sütun başlıklarında da natüralist bir yaprak-dal süslemesi gelişiyor. Bu natüralizmde bitki öğelerinin uzaması ve stilize edilmesi dikkati çekiyor. Böylece, sütunlarda bitkisel motif olarak görünen rozetler, akantus ve çeşitli yaprak motifleri, mimarinin arkitektonik bünyesini bozuyorlar. Mısır mimarisini, 19. sülâleden sonra özel

likle bitkisel motifli süsleri olan sütunlar sarmış ve süs mimariyi boğmuştu. Bu devrede de aynı sonuç, Grek sanatını o anıtsal bütünlüğünden uzaklaştırmıştır. Demek ki, doğasal motiflerin, mimarinin bünyesine uymayan unsurlar olduğu bir kez daha anlaşılıyor. Ve barok üslûbun mimarî içini bir süslenme devresi olduğu da ayrıca bir kez daha karşımıza çıkıyor. Bu nedenle, bu çağ mimarisi, süslü ve gösterişli bir aşamaya girmiştir. Fakat o oranda da mimariyi inşaî fonksiyondan uzaklaştırmıştır. İşte bu devrenin süslemeleri arasında yer alan yaprak dalları, örgü motifleri, arslan başları, palmiye, lotus frizleri, yumurta dizisini hatırlatan bezeme biçimi, inci dizileri, dalgalı dallar, koşan at ve meandr gibi motifler görülürler.

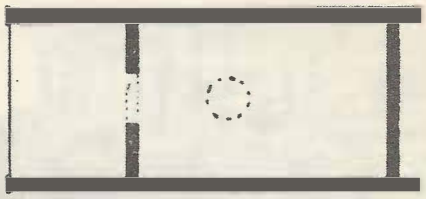
Bütün bu yüklü süs unsurlarına rağmen, yapı henüz klâsik vazıh formunu kaybetmemiştir. Biz mimarinin klasik üslûbunu kaybedip barok unsurları benimsediğini Hellenistik Çağ'da göreceğiz.

Yunan Mimarisine Genel Bakış :

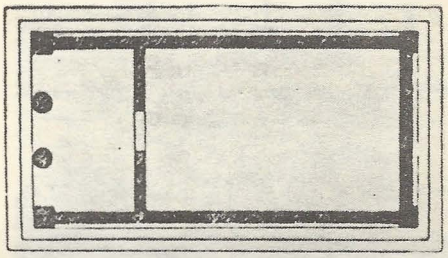
Yunan mimarisinin ilk çağı Miken devridir (İ.Ö. 1800-1200). Bu devrede yapı bütününde bir mekân bölünmesi görülür. Bu çok parçalılık Mısır mimarisinin yapı düzenine benzer. İ.Ö. 1600 yıllarındaki Knosos sarayı bu biçimdedir. Yani büyük merkezî bir avlu çevresinde yer alan bir sürü oda düzeni. Bu sistemde karmakarışık, düzensiz bir mekânlar yığını enine boyuna sıralanır ve plan bir labirent etkisi yapar. Böylece, istikametsiz, eksensiz bir yapı sistemi gelişir. Bu bize aşağı yukarı ihtiyaca göre gelişmiş bir mekânlar düzeninin zamanla ortaya çıkan biçimini tayin eder. Bu plansız gelişim, eski uygarlıklardaki şehirlerin oluşunu da açıklar.

Miken-Minos uygarlığının merkezi Giritte, bir lüks merakının önem kazandığı ve bu yüzden önemli oda duvarlarının dekoratif bir resim sanatı ile değerlendirildiği görülür. Giritli, bazı buluşlarla hayatını kolaylaştırmasını bilir. Merkezî teshin sisteminin ilk kez bu adada görüldüğü ve buradan da alınarak Roma yapılarında kullanıldığını görülür. Aynı şekilde kanalizasyon da ilk kez Giritte icat edilmiş, sonra gene Roma sarayları ve evlerinde kullanılmıştır.

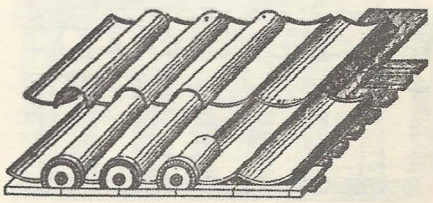
Tiryns kalesi de Knosos sarayı gibi, Miken kale mimarisi hakkında bir fikir verir. Blok taşlarından meydana getirilmiş bir yapının önünde, iki ayak üzerine oturtulmuş tek bir kiriş üzerine konulan üçgen rölyef, Miken kalesinin kapısını meydana getirir. Ancak bu, İ.Ö. XIV. yy. kapısının benzerine, Hitit'lerin merkezi Hattusas'da rastlıyoruz. Bu benzerliğin nedeni bilinmemekle birlikte, ayni yüzyıllara rastlayışı da dikkati çekmektedir. Kapı üzerindeki üçgen blokta, iki simetrik aslan rölyefi yer alır. Bu da Hitit'lerin bir kapı motifidir. Miken mimarisinde kemer ve sivri kemer unsurlarının kaba taşla yapıldığı görülür. Ayni şekilde Hititlerde de bu unsurlar vardır. Bu kemer unsuru, Mezopotamya'da daha önceleri yapılmıştı. Ancak Miken'de görülen kemerlerle yapı duvarlarının diğerlerinden daha kaba olduğu da biliniyor. İ.Ö. XIV. yüzyılda *Atreus Hazine Evi*, kubbeli bir yapı olarak dikkati çeker. Fakat bu kubbe, yalancı kubbe denilen biçimdedir. Ancak yalancı kubbe, gittikçe içe doğru kaydırılan taşların yuvarlak bir kesite göre sıralanması ile elde edilmiştir. Diğer bir yapı da, en eski Yunan ev tipi olarak bilinen Megaron'dur. Megaron'un iki dar cephesinin iki yan duvarı (*Anten*) öne çıkarak pronaos (*Grekçe pronaon*)'u meydana getirir. İ.Ö. 1000 yıllarında Dor'lar buraya geldiğinde Miken kültürü ortadan kalkıyor. Fakat Dor'lar, bilindiği gibi, burada yeni ve yüksek bir kültür meydana getireceklerdir.



R. 361 : Truva II. Megaron.

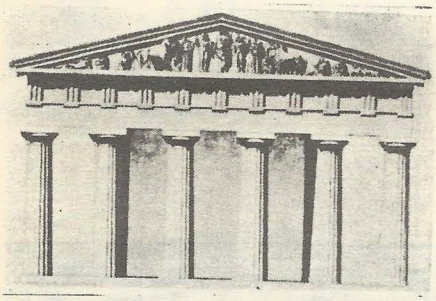


R. 362 : Anten Tapınağı.

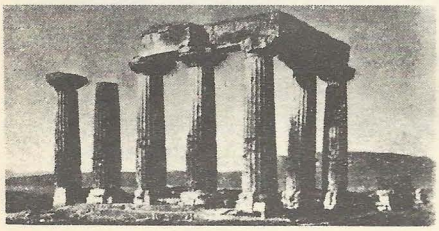


R. 363 : Grek tapınağında çatı örtüsü. Oluklu kiremit.

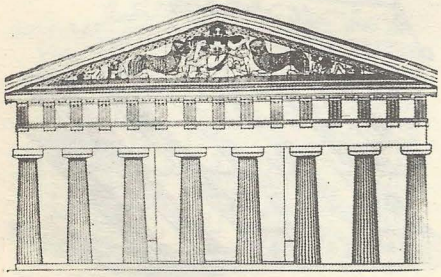
R. 363 : Aegina (Egina)adasındaki Apollo tapınağı. İ.Ö. 500 yılları.



R. 364 : Olympia, Zeus Tapınağının doğu cephesindeki giriş kısmının kesiti.



R. 365 : Korent'te Apollo tapınağı. İ.Ö. VI. yy.'ın yarısı.



R. 366 : Korfu'da Artemis Tapınağı. İ.Ö. VI. yy.'ın ilk yarısı.

Yunan Tapınak Mimarisi :

Yunan sanatının esas yapısı tapınaktır ve Megaron ev tipinden gelişmiştir. Bu yapı *Stylobat* denen bir zemin üzerine oturur. Tapınak, ortada bir mekân (*Cella*) ve onun önünde de bir sütun sisteminin üzerine gelen alınlıklı bir beşik çatıdan meydana gelir. Yunan mimarisi bir taşıma ve yük esasına dayanır. Yapı, katı bir blok etkisinde (*Mısır mezar mimarisi gibi*) değildir. Arşitrav ve alınlık, sütunların üzerindeki başlıklar üzerine oturur. Yivli sütunlar, yukarıdan aşağı dinamik bir etki sağlar ve üstüste konulmuş silindirlerden meydana getirilir. Yapı baştan başa, üstüste yerleştirme esasına dayanır. Ve unsurlar bir bütünün uyumlu ve planlı düzenine bağlanır. Kısacası,Grek yapısı plana dayanır. Önceden, bütün parçalar katiyetle hesaplanır. Grekli, yalnız tek bir yapının düzeni üzerine planını yapmıştır. Romalı ise yapı değil büyük bir alanın genel planlamasını düşünmüştür. Bunun için Romalı bir şehirci olarak karşımıza çıkar ve ayni zamanda yapıların birbirleriyle münasebetlerini hesaba katar. Bunun için Romalının bir alanı (*Fora*) planlamayı kendine görev edindiği görülür.

Greklinin tapınağı, plan bakımından çok basittir. Tapınak, hıristiyanlıkta ya da islâmiyette olduğu gibi cemaatin toplandığı bir yapı değildir. Orası yalnız tanrının oturduğu bir evdir. En basit tapınak, anten tapınağıdır. Pronaon (*pronaos*) ön ve arkada karşılıklı yer alırsa, buna *ikili anten tapınağı* denir. "*Prostylos*" tapınağında ise Cella antensiz olur ve önüne dört sütun gelir. Yapının ön ve arkasına bu şekilde sütunlar gelirse "*Amphiprostilos*" tapınağı olur. Amphiprostilos'un çevresinde bir sıra sütun daha teşkil edilince "*Peripteros*" 'un planı ortaya çıkar. Eğer tapınak çevresi, iki sıra halinde sütunlanırsa, "*dipteros*" tapınağı ortaya çıkar. Birçok tapınağın Cella'ya bitişik olan bir odası bulunur. Bu odaya "*adyton*" adı verilir. Fakat adyton ile cella arasında kapı yoktur. Adyton, hazine odasıdır. Bütün Grek tapınakları toprak üzerinde bir alt yapıya "*Krepidomo*"ya sahiptir. Krepidoma'nın üst tabakasına stylobat denir. Cella, genellikle üç gemili olarak düşünülmüş olup, ortasında ya da dip tarafında tanrı heykeli yer alır.

Tapınak'ın diğer biçimleri "*tolos*" ile "*monopteros*" denilen yapı tipleridir. Tolos yuvarlak planlıdır. Çevresinde çember biçimi üzerine sıralanmış sütunlar vardır. Dolayısıyle yuvarlak bir cellaya sahiptir. Tolos'un en eski örneği, Delphi'deki geç klasik devirden kalma (İ.Ö. 400 yılları) tapınaktır. Bundan sonraki diğer örnek ise, (İ.Ö. 330) Polyklet tarafından yapılmış Epidauros'taki tapınaktır. Tolos fikrinin gelişmesi sonunda ortaya çıkan *monopteros*'ta ise, cella kaybolur ve çatı çember bir plân üzerine sıralanmış sütunların üzerine oturur. Bunun örneği de, Atina Akropolisindeki Roma ve Augustus tapınağıdır. Bu tip yapı, "*bahçe tapınağı*" olarak Avrupa'nın XVIII. yüzyıl rokoko devri ile XIX. yüzyılın başında taklit edilmiştir. Almanya'da Schwetzinger Saray Parkındaki Apollo Tapınağı gibi. Roma'daki yuvarlak planlı yapı için bu tolos'ları öncü bir yapı tipi olarak görmek mümkün değildir. Çünkü tam tolos, Roma'da da sık sık görülmektedir.

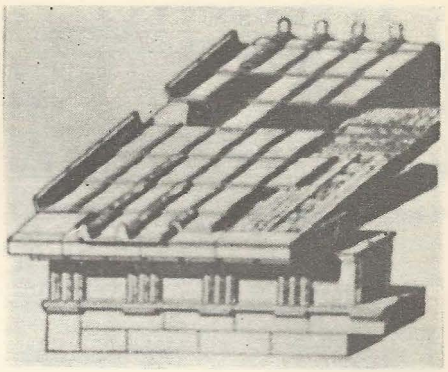
Yunan Sütun Düzenleri :

Grek sanatı olarak tanıdığımız, Yunan yarımadası ve adaları ile batı-İyonya mıntıkasındaki eserler, çeşitli kent devletlerinin edindikleri koloniler vasıtası ile belirtilen ülkelere yayılmıştı. Hattâ Güney-İtalya, İspanya ve Güney-Fransa sahillerinde de koloniler vardı. Güney-İtalya'daki kolonilere "*Magna Graecia*" deniyordu. Massilia kolonisi de bugünkü Marsilya'nın bulunduğu yerde idi. Fakat bu koloni kentleri, sağlam bir devlet düzeni ile idare edilmediklerinden mimarî üslûplarında bir bütün-

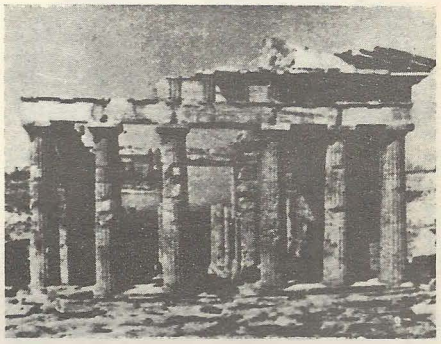
lük görülmemektedir. Bu nedenle yapılarında dorik ve iyonik üslûplar yer yer birarada kullanılmıştır. Örneğin, iyonik üslûp, Yunan adaları ile bizim Batı Anadolumuzdaki kent devletlerinde görülüyordu. Fakat bu kent devletlerinin arada sırada birleştiklerini, ancak idarelerinde müstakil kaldıklarını biliyoruz. Yalnız İskender zamanında kent devletleri arasında bu birleşme görülüyor. Kaldı ki, bu birleşmeler çok kısa ömürlü olmuştur. Sağlam devlet niteliğini taşımamaları dolayısıyledir ki, Romalılar tarafından kısa zamanda bütün Grek kentleri egemenliklerini yitirmişlerdir. İyonik üslûbun karşısında olan dorik üslûp da, Yunan yarımadasının büyük kısmında, yani Pelepones ve Attika mıntıkasında itibar görmüştü. Bunun içindir ki, sanat tarihçileri genellikle Attika'nın sanatını, Yunan sanatı olarak, İyonik sanatı da doğu çıkışlı sanat olarak nitelerler. Atina'yı da dorik anlayışın merkezi olarak gösterirler. Yunan fikir dünyasının merkezi de esasen Atina olarak görülür. Bu yüzden dorik üslûp, bu mıntıka ile Güney-İtalya'da kuvvetle tutunmuştur. İyonik sanat da, doğu kolonilerinin üslûbu olarak belirir. Antikiteden sonraki Batı mimarisinde, Grek sütun üslûpları oldukça büyük bir etki yapmıştır. Ve bazı değişikliklerle gerek Karolenj, gerekse Romanik mimaride, bu antikite mimarisinden bazı izler hissedilir. Ancak Rönesansta, özellikle korent üslûplu yapı düzeninin yeniden ihya edilmesi söz konusu olmuştur. İngiltere'deki klassisizm ile ondan önceki klâsik stil de, özellikle İyon düzenlerini benimsemişti. Bununla birlikte biz bu üslûplara karşıt bazı öğelerin yapılarda karışık olarak kullanıldıklarını tesbit ediyoruz. Örneğin Berlin'deki Brandenburger Tor'un bünyesinde, dorik üslûplu başlıklarla iyonik sütunlar kullanılmıştır. XIX. yüzyıl mimarisinde rolü olduğunu göreceğimiz Ernst Gilly'nin talebesi Schinkel'in, Grek üslûplu yapılar inşa ettiğine tanık olacağız.

Dorik sütun düzeni :

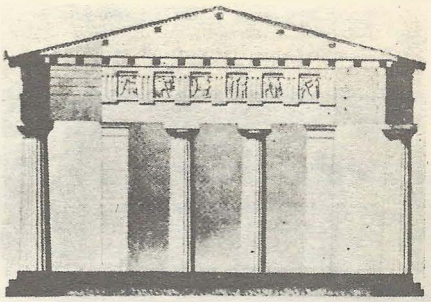
Styobat üzerinde, zeminden itibaren 16 ile 20 kadar keskin yivli sütun yükselir. Sütun gövdesi ya parça halinde silindir taş bloklarından meydana gelir, ya da tek taş halindedir. Başlık altındaki sütun gövdesi boyuna kadar farkedilmeyecek şekilde incelir (*Entasis*). Sütun gövdesi üzerine başlık oturur. Başlık iki kısımdan ibarettir. Bunlar, yuvarlatılmış bir taş tabla (*echinus "ekinus"*) ile onun üzerine gelen dörtköşe bir taş tabladır (*abacus "abakus"*). Başlıktan sonra çatı bloku, sütunların üzerine oturur; ve üç tabakadan meydana gelir. Ancak friz, dorik tapınakta metop ve triglif dizisine yerini bırakır. Bu metop ve triglif düzeni, megaronun ilk şekli olan ağaç yapının çatı kirişleri ile kirişler arasındaki boşlukların doldurulmasından ortaya çıkmıştır. Trigliflerin altında da damla biçimindeki süsler dikkati çeker. Bunlar da gene eski ağaç yapı devrinden intikal etmiş olan çivi başlarının işaretleridir. Triglifler üzerinde eşit aralıklarla yukardan aşağı birbirlerine paralel, keskin kenarlı dikdörtgen profilli derin oluklar vardır. Bazı tapınaklarda (*Posseidon* ve *Paestum*) metoplar düz olduğu halde, bazılarında (*Parthenon* ve *Olympia*) rölyefler yapılır. Bu rölyef durumundaki metop-triglif sırasının üzerinde, yatay olarak bütün saçağı dolanan "*geison*" denilen bir çıkıntılı silme vardır, ve bütün çatıyı dolanır. Ancak bu çıkıntının hemen altında, eskiden ağaç yapının çivi başlarının sembolleri olarak "*mutulus*" denen üç sıra silindir biçimindeki bir süs sıralanır (*Johannes Jahn, Wörter buch der Kunst*, s. 144 ve 672). Geison üzerine de alınlık denen, üçgen biçimi bir bölüm gelir. Beşik çatının üçgen kısımları Grek tapınağında önemli bir heykel gösterisine olanak verir. Yapı, doğu-batı yönünde uzandığından, dar cephelerin üçgen alınlıkları da tapınağın doğu ve batısında yer alır.



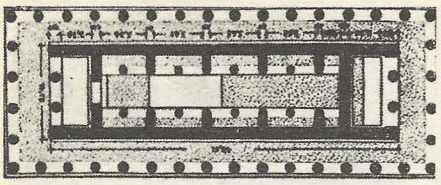
R. 367 : Grek tapınağında triglif ve metoplar ile çatı konstrüksiyonu.



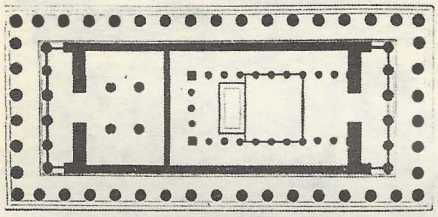
R. 368 : Propylaen'in bugünkü hali.



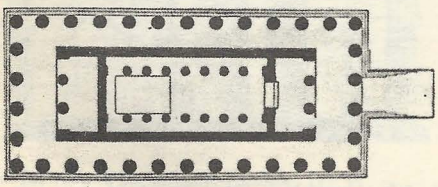
R. 369 : Olympia'daki Zeus Tapınağı'nın doğu cephesi.



R. 378 : Olimpia'da çevresi sütunlu Hera tapınağının planı. Hera, Grek tanrıçası olup sonraları Zeus'un karısı olmuştur. Hera'ya inanmak, Argos adasından yayılmıştır. Yapı tipi arkaiktir.



R. 371 : Parthenon'un planı.



R. 372 : Olympia'daki Zeus Tapınağının plânı.

Dorik üslûbun önemli örneklerinden, metop ve alınlık heykelleriyle ün yapan Olympia tapınağı, mimar Libon tarafından İ.Ö. 470 yıllarından itibaren inşa edilmeye başlanmıştır. 64 metre uzunluğu olan bu yapının katî yüksekliği 21 m. olup sütun yüksekliği de 10.5 metre idi. Diğer dorik yapıların en ünlüsü de Akropolis'teki "Parthenon" tapınağıdır. Güney Sicilya'daki dorik tapınaklar, başka özellikler gösterirler. Aşağı İtalya'nın dorik sütunları (*Posseidon ve Paestum tapınakları*) kalın ve bodurdurlar ve boyları Yunanistan'dakilerden daha kısadır. Bu yüzden Magna Graecia'daki, yani Güney - İtalya'daki yapılar, ikinci derecede önemi olan kasaba yapıları olarak görülür. Bu yapılar, Etrüsk geleneği ile Roma sanatına önemli yapı unsurları temin edecekti.

İyonik Sütun Düzeni :

Bu düzen, dorik sütun sistemine oranla, hafif duruşu ve karışık biçimi bakımından daha zayıftır. Dorik'te bulunmayan sütun kaidesi, burada üç yuvarlak silme ile bunların aralarına gelen iki oyuk çemberden meydana gelmiştir. İyonik sütun gövdesi, dorik'e nazaran daha uzundur. Dorik sütunun uzunluğu, sütun alt çapının 8-12 mislidir. Buna karşılık İyon sütun, sütun alt çapının yirmi misline kadar çıkar. Böylece sütun gövdesi, dorik sütun gövdesine oranla bir hayli uzun ve ince görünür. Sütun gövdesi, dorikteki gibi yarım daire biçiminde içe oyuk değil, yarım daire biçiminde dışa kabarık silmeler halindedir. Sütun başlığı da ortadan başlayıp yanlara çıkarak, içe kıvrılan birer helezondan biçimlenirler. Bu iki yandaki içe kıvrılı helezonların arasına da, yumurta dizisi denilen bir süs yerleşir. Başlık üzerinde de yatay olarak üç ince tabaka halinde çıkıntılı silmeler yer alır. Bunun üzerine de, çatıyı fırdolayı dolanan arşitrav ile onun üzerine friz gelir. Bunların üstüne gelen Geison ve alınlık ise, dorik düzende tanıdığımızın aynıdır.

Korent Sütun Düzeni :

Sütün kaidesi ve gövdesi, aynen İyon sütun sistemindeki biçimdedir. Yeni olan, akantus yapraklarından biçimlendirilmiş olan başlıktır. Bu taş olmuş doğa fôrmu, daha erken devirlerde soyutlaştırılmış ve bir süs olarak kullanılmıştı. Bir bitki biçiminden yararlanılarak yapılmış olan bu sütun başlığının, ilk olarak İ.Ö. IV. yüzyılın başlarında kullanıldığı anlaşılmaktadır (*Phigalia tapınağında*). Bu sütun başlığının üslûbu tamamen "barok"tur ve gösteriş fikrinden doğmuştur. Korent üslûplu sütunların üzerindeki dört köşe plak da, kenarlardan taşkın biçimde yer almıştır. Yalnız korent başlıklar, akantus kompozisyonu bakımından çok değişiktir. Yani iyonik ve dorik üslûptaki gibi, korent başlığı bir düzen içinde değildir.

Grek Yapı Tipleri :

Grek yapıları, önceden hesaplanmış yapı unsurlarından meydana gelir. Yapılar kanunî ölçülere ve birimlere dayanır. Örneğin alınlık cephesi, yüksekliğin genişliğe olan 3 : 2 oranına göre ayarlanır. Cephe ile yanlardaki sütun sayıları da önde 8 yanlarda 12; ya da önde 6, yanlarda 13 olarak düzenlenir. Korent'teki dorik Apollon tapınağının önünde 6, yanlarda 15 er, Siraküze'deki Apollon tapınağı önde 6, yanlarda 17 şer, Paestumdaki bazilikada ise cephede 8, yanlarda 18 er sütuna göre ayarlanmıştır. 1 : 2 oranındaki cephe ve derinlik ölçüleri, Agina'daki Aphaia tapınağında sütun sayısını 6-12 düzenine götürmüştür. Samos adasındaki iyonik tapınağın sütun oranı ise 8-24, yani cephe derinlik oranı 1: 3 olmuştur.

Ayrıca taştan Yunan tapınaklarının boyandığını da biliyoruz. Elde kalan vesikalara göre, metopların mavi ve metopların arka planı ise genellikle kırmızıya boyanırdı.

Akropolün girişindeki Propylaen (*propülen*) adı verilen giriş yapısını Perikles (İ.Ö. 437-432) tarihlerinde Mnesikles adındaki bir mimara yaptırmıştı. Bu yapı, Yunan sanatında sivil mimarlık eseri olarak görülür. Altı dorik sütun, metoplu ve triglifli bir çatı taşırlar. C.G. Langhans, Berlin'deki Brandenburger Tor'u bu yapıdan örnek alarak yaptığını belirtir.

Grek Tiyatrosu:

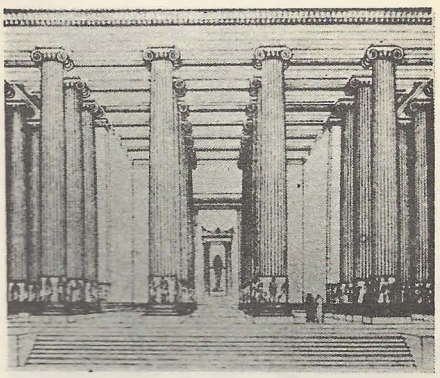
Yunan tiyatrosu, yarım çember biçiminde kademeli bir seyirci bölümü ile bu yarım çemberin ortasında ikinci bir yarım çember biçimi yerden meydana geliyordu. Orta yerde bir altar ile orkestra yeri vardı. Bu kısmın arkasına da sahne ile artistler için bir yapı getiriliyordu. Hellenistik çağda ortadaki sahne kısmı (*Proskenion*) yerden biraz yükseltildi. Sahne arkası da kapatıldı. İlk olarak Romalılar, bugün bizim bildiğimiz yüksek sahne problemini ele aldılar. Yunan tiyatroları, açık hava tiyatroları idiler ve vadiler içine yerleştirilmişlerdi. Yani yapıların cepheleri yoktu. Kısacası bunlar, arazinin meyli içine yerleştirilmiş tesislerdi. İlk kez Romalılar, tiyatroyu beden duvarları olan bir yapı haline getirdiler.

Bu yapıların yanında, Yunan mimarisinde anıt yapı motifinin ele alındığını görüyoruz. Bu yapılarda Yunan tapınak formunun unsurları çok nadir olarak ele alınmıştır. Bu anıt yapıya örnek, İ.Ö. 333'te Atina'da yapılmış olan Lysikrates Anıtıdır. Yuvarlak planlı olan bu yapının duvarlarına, yarım gömme korent sütunları yerleştirilmiştir.

Yunan kültürünün son döneminde, yapı hevesinin azaldığı görülür. Klasik üslûp döneminin sonundan itibaren, esasen çok az yapı ortaya çıkmıştır. Bu dönemin yapıları arasında, Tegea'daki Athena tapınağı ile Delphi'deki Apollon tapınağı vardır. Fakat bu yapılar, genellikle yanan ya da tahrip edilen eski tapınakların yerlerinden yararlanılarak yapıldıklarından, eski yapıların üslûplarına, yani bir çeşit klasisizmaya dönülmüştür. Bu dönemden sonra da, kişilere ait değerler söz konusu olmuştur. Böylece Yunan mimarisinde, anıt ve mezar yapıları ortaya çıkmıştır. Yapıları dekoratif öğeler sarmağa başlar. Dallar, meandr'lar, palmiye motifleri, aslan başları, yüzeyleri doldurur. Tekne motifi denen kare oyukların tavanlarda v.s. de yer almaya başlaması da bu sıralardadır.

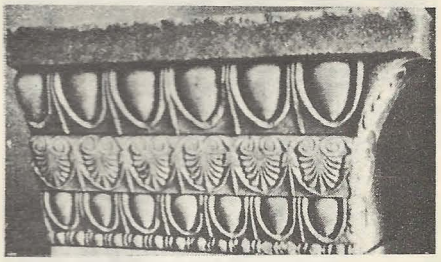
Roma orduları Yunan yarımadasını istilâ etmeğe başladığı zaman, Geç Hellenistik devrin Bergama'daki (İ.Ö. 180) Zeus tapınağı, henüz inşa ediliyordu. Bu yapı, katıksız bir iyonik yapı olarak dikkatimizi çekmektedir. Yapının zemin cephesi ile yanlarına, Geç-barok üslûplu heykeller konulmuş ve böylece sütunların etkisi zayıflamıştır. Geç - Hellenistik devirde yeni bir mekân anlayışı ile tapınak düzenlemesi yanında, şehircilik esasına uygun planlamaların ortaya çıktığı görülür. Kos'taki Asklepieion ile Pazar meydanının planlanması gibi. Fakat bu şehircilik anlayışı, çok geç ortaya çıkmıştır. Bu bakımdan Eski Mısır'da bir mıntıkanın planlaması yer aldığı halde, bu hususun Yunan mimarisinde geç kaldığı görülür. Esasen şehircilik çalışmaları, ilk kez büyük ölçüde Romalı mimarlarca uygulanmıştır. Grekli ise çok kişisel kalmış ve organizatör olarak şehircilik düzenini bir bütün olarak planlayamamıştır.

* * *

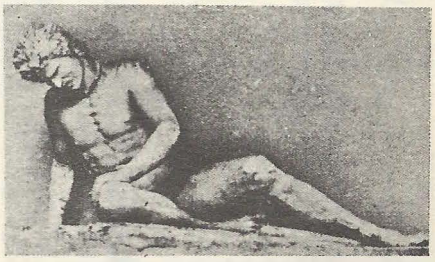


R. 373 : Efesus (Ephesos)daki Artemision tapınağı, Bu yapı dorik yapılardan çok büyük olup, Mısır'ın çok sutunlu yapılarını (Luxor) andırmaktadır.

R. 374 : İyonik sütun başlığı. Akropolis, Atina. İ.Ö. VI. y.y.'ın ikinci yarısı.

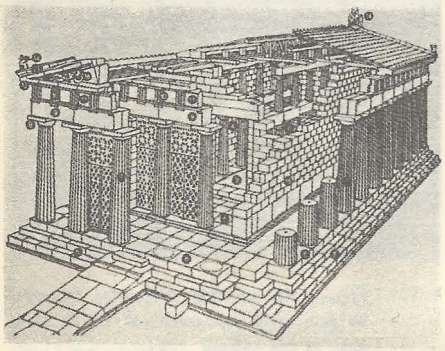


R. 375 : Anten sütun başlığı. Didyma. Berlin Bergama Müzesi. İ.Ö. V. yy.'ın başı.



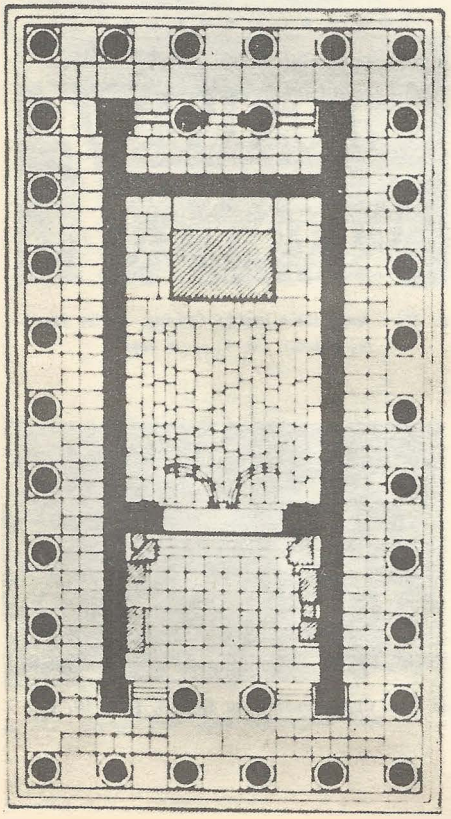
R. 376 : Ölmek üzere olan Galyalı. (İ.Ö. III. yy).

HELLENİSTİK SANAT



R. 377 : Priene'de Athena tapınağı. Mimar Pytheos tarafından İskender zamanında yapılmıştır. Yapı, klasik devrenin özelliklerini taşımaktadır.

R. 378 : Priene'de Athena Tapınağının plânı. İ.Ö. 334 de tamamlanmıştır.



Bu dönem, İ.Ö. III. ile I. yüzyıl arasını kapsar. Bu çağda, Büyük İskender'in parçalanmış olan imparatorluğunun yerinde doğan devletler, yeni kültürün temsilcileri olurlar. Böylece Yunan kültürü, Önasya'dan Mısır'a kadar olan ülkeleri etkiler. Hattâ İran ve Hindistan'da bile Grek kültürünün izleri görülür. Klasik üslûbun yerinde, çok süslü, gösterişli bir imparatorluk sanatı doğar. Kentlerin plânlandığı görülür. Büyük kitaplıklar, müzeler kurulur. Eski kültürün eserleri toplanır. Dolayısiyle bir çeşit historizm doğar. Çeşitli görüşleri savunan akademiler kurulur. 270 tarihlerinde ölen Epikür'ün felsefe ekolü, önemli etkiler yapar. Stoacı Zenon adlı (300 tarihlerinde ölmüştür) filozofun felsefî görüşü, bir ekol olarak yaygınlaşır. Eski tanrılara olan inançlar yavaş yavaş çözülür. Sanatçılar, şairler saraylarda yer alır. Kralları öven eserler görülmeğe başlar ve saray sanatı doğar. Büyük kentler gelişir. Öklit, Arşimet gibi matematikçiler; Kalimahos, Teokrit, Apollonios gibi şairler yetişir. İkinci yüzyılın ortalarından itibaren Romalılar, eski Yunan kolonilerini ve Akdeniz ülkelerini fethetmeğe başlarlar. Korent İ.Ö. 146, Mısır İ.Ö. 30, Suriye İ.Ö. 64, Bergama (*Pergamon*) İ.Ö. 133, Pelepones, Orta-Yunanistan ve Teselya İ.Ö. 27 tarihlerinde Romalıların topraklarına katılır.

Hellenistik devirde ticarî ve kültürel ilişkiler, Akdeniz ülkelerinde gelişir. Bu çağda kralların kişiliğine dayalı devletlerde, hep mutlak idare düzeni gözlemlenir.

Hellenistik çağ, Grek sanatının dağılması çağıdır. Tanrılara olan itibar kaybolur. Krallıkla birlikte XVII. yüzyılda Avrupa'da görüldüğü gibi gelişen saray kültürü, sarayın gereklerine göre eserlerin ortaya çıkmasını sağlar. Bunun yanında endüvidüalist yani kişiye özgü görüşler önem kazanmağa ve değerlendirilmeğe başlar. Bu kişisel görüşle, insanın kral ve tanrı karşısındaki değeri ortaya çıkar. Ayrıca kişisel felsefî görüşlerin halk arasında önem kazanması, kişi ile ilgili olan değerlerin sanat eserinde yansımasını sağlar. Bu yüzden toplumun itibar ettiği ideal, tanrısal değerler, dolayısiyle tapınak, önemini yitirir. İnsanlara ait büyük mezar yapıları (*mosole*) ile Attik mezarları ortaya çıkar. Mezar sarkofajların bütün Önasya'ya yayıldığı görülür. Kişilere ait portre heykeller, muhteşem kral sarayları, şehir hayatının organizasyonunu mümkün kılan planlanmış kentler kurulmağa başlar.

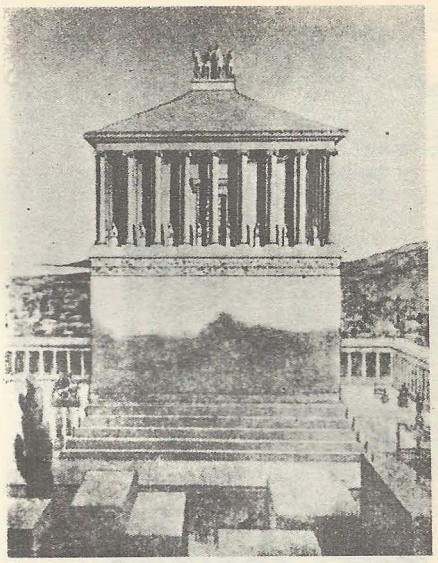
Görülüyor ki, toplum için örnek olan bütün klasik değerler, itibarını yitirmiştir. İşte bu ilginç gelişim, yeni bir dünyayı biçimlendirecektir. Klasik değerlere olan inançsızlık, yeni bir toplum yapısını gerektirdiği gibi, bu toplum yapısı da, yeni bir felsefe ve sanatı ortaya çıkaracaktır. Dolayısiyle resim, heykel mimarî sanatları, edebiyat ve bilim, yeni bir yön alacaktır ve bu da, sonraki yüzyılların dünyasına bazı ışıklar tutacaktır. Bu bakımdan, Hellenistik devrin, dünya sanatına, sonraki yüzyıllarda etki yapacak yeni eserler getirdiğini göreceğiz.

Hellenistik Çağ Mimarisi :

Hellenistik mimarî, bu dönemin heykeli gibi, klasik üslûbun özelliklerini taşımaz. Bir imparatorluk ve krallık sanatı için, saray ve onun

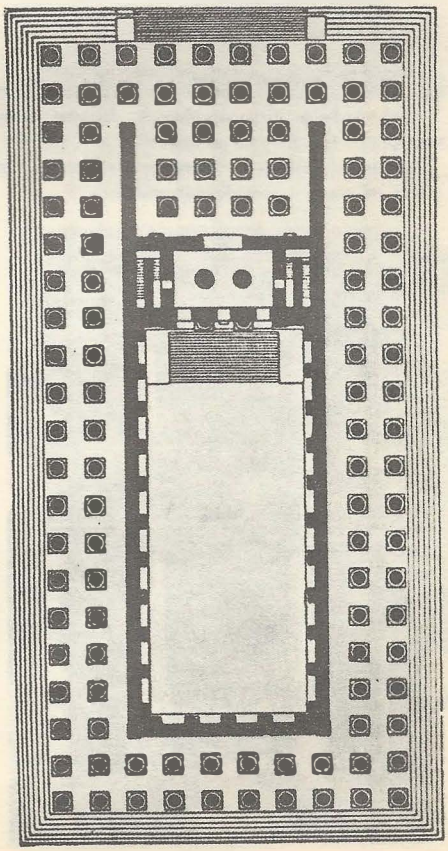
gerekleri, hiç kuşkusuz anıtsal yapıları gerektirmişti. Ancak imparatorun kitleye karşı aynı zamanda büyüklüğünü göstermek istemesi, bazı ölçüsüzlüklere sebep olmuştur. Esasen krallık idaresinin, daha IV. yüzyılda yapılmış olan Parthenon yapısında bazı baroksu rölyef anlatımlara sebep olduğunu görmüştük. Kral iradesinin büyüklüğü, aslında bazı katı kalıpların ölçüleri içinde kalmamıştır. Esasen kral, anlaşılacağı üzere artık tanrı-kral niteliğinde değildir. Tamamen dünyevî-devletin niteliğine haizdir. Kralın dünyevî açıdan kendini büyük göstermek istemesi yüzünden, Hellenistik mimarî aşırı taleplerle karşı karşıya kalmış ve ölçüsüzlüklere sürüklenmiştir. Bu nedenle de Hellenistik çağın bir yapısında hem dorik stilin ağırlığına, anıtsallığına, hem de iyonik stilin zarafetine tanık oluyoruz. Örneğin, Bergama'daki Atina Salonunun kapısı, iki katlı bir yapıdır. Birinci katın sütunları dorik, ikinci katın sütun düzeni ise iyoniktir. Bu yüzden yapıda "arkitektonik" anlayışın olmadığını ve plâstik heykel gibi duran bir Parthenon'dan ne kadar uzaklaşıldığını anlarız. Bu nedenle Hellenistik yapı sanatında, plâstik değil, dekoratif bir yapı biçimlendirmesinin olduğu görülür. Bir hafiflik, bir gevşeme, yapının genel etkisinde gözlemlenir ve yapıdaki sütunların neden dekoratif bir anlayışta olduğu anlaşılır. Ayrıca dorik yapı üslûbunda, iki sütun arasında yalnız bir triglifin yer aldığını biliyoruz. Oysa burada üç adet triglifin geldiği görülüyor. Bu yüzden yapıda dorik düzendeki sütun formunun ve düzeninin değiştirilerek kullanıldığını anlıyoruz. Sütunlar arasındaki metop-triglif çoğaltılması ile geniş sütun aralıkları, bu dorik-iyonik klasizması için çok karakteristiktir. Bu klasizma da esasen barok çağlara özgedir. Ayrıca yapının iki katlı ve iki karışık stilde biçimlendirilmesi, bir kararsızlığı da açıklıyor. İkinci katın sütunları arasını birbirlerine bağlayan korkuluk cephesi, bir natürmort düzeni içinde çeşitli silâhları bir araya getirmiştir. Dikkat edilirse korkuluk yüzünden sütunların altı, gömme sütun haline getirilmiş ve sütunlar arasında kalan bölümler de dekoratif bir yüzey olarak biçimlendirilmişlerdir. Balkon yüzeyindeki bu dekoratif hafiflik, dikkat edilirse şimdiye kadar incelediğimiz klâsik Grek sanatı içinde hiç görülmemişti. İşte bu hususlar, Hellenistik mimaride bir saray dekorasyonu olarak göreceğimiz karışık üslûbun nasıl doğup gelişmeğe başladığını bize açık olarak anlatır. Bu dekoratif süs anlayışının, dolayısiyle yapıda arkitektonik bir sağlamlık bırakmayacağı anlaşılır. Ayrıca sütunların arkasındaki yapı duvarının tamamen sağır olması, cepheyi anlamsız kılmaktadır. Bu bakımdan Hellenistik mimarinin, rölyefte görüldüğü gibi, dekorasyon amacına hizmet ettiği anlaşılır. Ayrıca ikinci katın arşitravı üzerinde yer alan friz bölümü, askı çelenk (*girland*) motifi ile doldurulmuştur. Bu çeşit süslemeler, öküz başları ve rozetlerle bezenmiş yapılar da görülür (*Samothrake'nin kapı binasında*). Bergama'daki Demeter Tapınağı ile Delphi Altar'ında da gene süsleyici mimariye bağlanmış askı çelenkler (*girland*) görüyoruz. Bu ölçüsüz ve gösterişli barok duygunun en iyi örneklerini büyük altar'larda, büyük tapınaklarda, kısacası bu devrin büyük yapılarında görürüz (*Milet'de Didyma ve Apollo Tapınağı gibi*). Ayrıca kent yapıları, bir bütün halinde ve birbirleri ile ilişkili olarak plânlanmağa başlar (*Bergama, Priene ve Magnesia'da*).

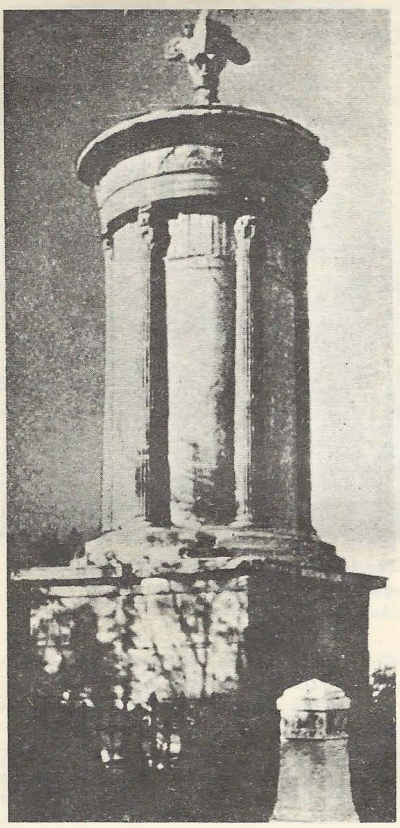
Yapı plâstiğini göstermesi bakımından, Hellenistik çağın büyük yapıları yaratıcı olmamıştır. Bu yapılar, IV. yüzyılda inşa edilen Efes'teki Artemision tapınağı ile VI. yüzyılda yapılan Samos'taki Heraion'dur. Atina'daki Olympieion, genel olarak korent üslûbunda fakat arkaik-iyonik unsurlarla donatılmış bir tapınaktır ve İ.Ö. II. yüzyılda yapılmıştır. Propylon, avlu, salon ve mukaddes yer bölümlerinin düzenini,



R. 379 : Halikarnos Mozolesi ya da Mausoleum'u. Mimarları Pytheos ve Satyros'dur. İ.Ö. IV. yüzyılın ortası. Rekonstrüktion.

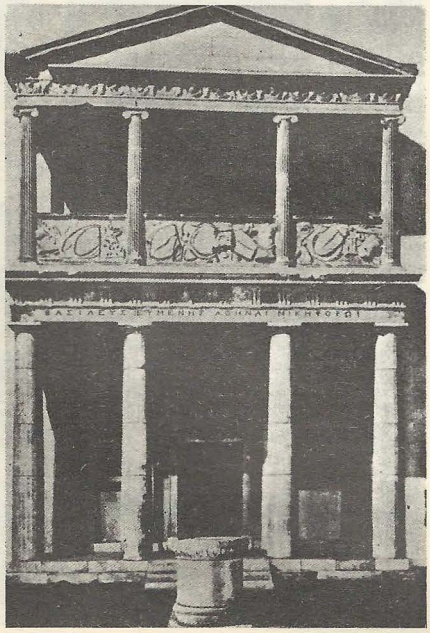
R. 380 : Milet'de Didyma mevkiinde Apollo tapınağının planı. İ.Ö. III. yy.'da başlanmıştır. Dipteros tipi tapınak. Dikkat edilirse sella (Cella) üç gemili değildir. İç duvarları plasterlerle hücreli duruma getirilmiştir. Yani iç duvarlar parçalanmıştır. Yapı iç yüzeyinin parçalanmasına karşılık, dış yüzeyi de sütun ormanı haline getirilmiştir. Biz böylece yapıda barok özelliklerin çoğunlukta olduğunu görüyoruz. Ayrıca cephedeki klasik devir rampasını da görmüyoruz. Bunun yerine geniş bir merdiven getirilmiştir.





R. 381 : Atina'da Lysikrates anıtı. İ.Ö. 334 yılında yapılmıştır. Bu yuvarlak planlı merkezî yapı ile, ufki sistemli tapınak yapısı terkedilmeğe başlar.

R. 382 : Bergama'da Athena salonu. İ.Ö. II. yy.'ın ortası. Berlin'de Pergamon-Museum. Aslından alınan parçalarla yeniden inşa edilmiştir.
Yapının alt katı ince gövdeli dorik sütunlarla, üst katı ise iyonik sütunlarla düzenlenmiştir.



daha önce Mısır'da, muazzam plânlı avlular serisi, sütun ormanları ve salonlar külliyesinde görüyoruz. Hiç kuşkusuz, Hellenistik çağın geniş ticaret ve kültür ilişkileri, bu yapılarda, çeşitli ülkelerin yerli buluşlarını da birbirlerine aktarmış oluyordu. Esasen Hellenistik çağ sanatının Doğulu etkilerle oluştuğu hususu, bir çok sanat tarihçisinin paylaştıkları bir görüştür. Bu kanının nedenleri çoktur. Bir kere, kralları tanrılaştıran Mısır dinleri (*boğa, serapis, Zeus, Amon gibi*) ile tanrı sembollerinin Grek sanatına girmesi bunu gösterir. Aynı zamanda Greklerden aldığı unsurlar dolayısiyle Doğuda yer yer helenleşmiştir. Doğululaşan Grek mimarisindeki unsurları, Bergama'da bulunan Athena Salonundaki palmiye sütunlarda ve Arak el-Emire'deki sarayın giriş propylon'undaki aslanlı friz'de görürüz. Bu son yapının tüm plânı, esasen bir Grek propylon'u ile bir Önasya kuleli-kapı yapısından teşekkül etmiştir. Bu kapı yapısı, Babil'deki anakapı (*portal*) yapısı ile kıyaslanabilir. Bunların yanına daha birçok Önasya unsurları konulabilir : Delos ve Ege'deki boğa kafası motifli triglifler, Delos'taki Boğa Salonu'nda görülen aslan başlı konsollar ve Efes'teki Odeion'un sütunlu salonundaki iyonik başlıkların boğa motifleri gibi. Bunlardan başka, bir de mimarî yapı kompozisyonunda görülen Önasya yapı unsurları vardır. Kos'taki Asklepieion'un, sıra ile yükselen teras halindeki yapı bölümlerinin ekseni üzerinde yer alan rampaları, (*Dêr el-Bahari'deki tapınaklarda olduğu gibi*) en sonunda revaklarla çevrili bir avlu içinde yer alan sütunlu salona varır ki, biz bunu Mısır'ın Orta ve Yeni İmparatorluk devrinin yapılarını incelerken görmüştük.

Hellenistik çağın mimarisinde, cella içindeki sütünların kaldırılmasına devam ediliyor, ve yapı içi bölünmemiş tek salon haline geliyor. Buna karşılık cellanın dış çevresinde sütunlar çoğalıyor. Sütunlu iç avlu motifi, özellikle bu çağda önem kazanıyor. Dipteros ve psödo-dipteros, Helenistik çağın yapı tipleri oluyor. Psödodipteros tapınak düzeninde, çevre gezinti yerinde bulunan çift sıra sütunlardan iç sıradakiler olmadığı için, gezi yeri (*dolanmalık*) genişler (Magnesia Artemision'unda olduğu gibi). Dipteroslarda ise, yapının çevresini iki sıra sütun çevirir ve yapının doğu bölümündeki antenler arasına da birkaç sıra sütun dizilir. Böylece yapı önü, bol sütunlu bir görünüş kazanır.

Hellenistik çağda, İ.Ö. IV. yüzyılda ortaya çıktığını gördüğümüz yuvarlak plânlı yapılara devam edildiğini görüyoruz. Samothrake'deki Arsinoe'nin yuvarlak plânlı yapısının beden duvarlarında, kapı üstünü aşan bir seviyede sütunlu kör bir galeri bütün yapıyı fırdolayı çevirir. Kubbenin içi de, kubbe kilit taşına doğru küçülen teknelerle süslenmiştir. Şehir plânlamasında da büyük meydanlar, özellikle pazar yerleri ve tiyatrolar yer alır. Yarım çember plânlı olan amfiteatr'ların sahne arkası, bir yapı ile kapanır. Bu, Atina Akropolisindeki tiyatrodan farklı bir yapıdır. Ayrıca yeni olan, kapılı ve dikdörtgen mekânlı tiyatro salonlarıdır (*Milet'teki Bouleuterion gibi*).

Hellenistik şehir plânları, yapılar arasındaki ilişkileri kuran cadde bağlantılarını henüz düzenliyemiyor. Yani Romalılar'da göreceğimiz yapılar arası düzeni, bu çağda da görmüyoruz. Hellenistik devrin özellikle zengin evleri, önü sütunlu, avlu çevresine sıralanmış mekânları içine almakta idi. Bu plân da esasen bütün Yakın-Doğu'da ortak bir ev tipi idi.

Görülüyor ki, Hellenistik Çağ, Yunan klâsik dönemine ait bütün yapı unsurlarının dağıldığı bir dönemdir. Yunan'a ait unsurların yerine, yeni mimarî unsurları ve biçimler ortaya çıkıyor. Öyle ki, Romalıların yararlanacağı mimarî unsurların bu devrede âdeta hazırlandığı görülür. Aynen Osmanlı yapı unsurlarının, Beylikler devrinde hazırlandığı gibi.

Hellenistik Çağ Heykel Sanatı :

Hellenistik mimarinin saray gereklerine cevap verdiği, dolayısiyle kişisel ve dünyevî yapıların önem kazandığı belirtilmişti. Bu yüzden heykel sanatında ideal birimlerin yerine, kişi karakterini belirten özelliklerin yer aldığını görülüyor. Bu kişi karakteri, aynı zamanda krala ait özelliklerin, tanrısal değerlerden ayrı olarak ifade edileceğini göstermektedir. Böylece, heykellerde ideal ve tanrısal ortak birimden, kişi karakterlerine yönelen ve kişinin karakterine göre çoğalan birimlere yönelindiğini anlıyoruz. Hellenistik çağın III. II. ve I. yüzyıllarındaki kişisel ifadelerin nedeni budur.

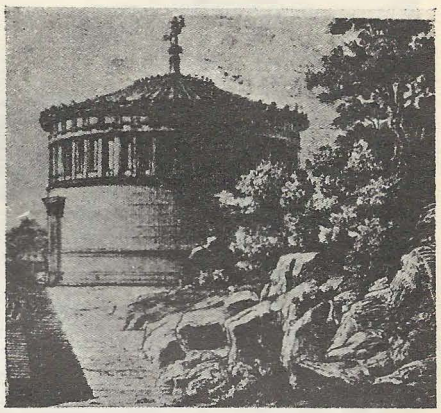
Ayrıca kralın gösteriş ve tantana temayülüdür ki, heykellerin mübalâğalı anlatımına sebep olmuştur. Büyük İskender imparatorluğunun gösterişli seremoni gereği, giderek, tapınak mimarisinden saray mimarisine olan gereksinmeyi de açıklıyor. Böylece süs ve abartmalı insan vücutları ortaya çıkıyor. Hareketli, muhteşem duruşlu erkek ve kadın statüleri, tanrıların sakin anlatımlarının yerini alıyor. IV. yüzyıldaki yumuşak ten ifadesini Skopas, Praxiteles ve Lisippos'da gördük. İşte bu anlayış, Hellenistik heykelde, bir de adale mübalâğası ile pekiştiriliyor. Vücuttaki hareket ve adale mübalâğasının ele alınmasiyle, Bergama Asklepieion'undaki yüksek rölyeflerin nasıl ortaya çıktığı da anlaşılıyor. Böylece barok stilin kendiliğinden doğup geliştiği de görülüyor.

Heykel sanatının figürleri, gösterişli, kitleli, parçalı, atletik, adaleli ve kuvvetli görünecekti. Çünkü klâsiğin tanrısal, sakin hareketli, kuvvetli insanı değil, bütün hırçınlığını, asabiyetini, şiddetini ve ihtirasını gösteren kişi önem kazanacaktı. Ayrıca bu özellikler, anlık hareketlerde gösterilecekti. Bu anlayıştaki heykeller, âdeta tiyatro artistlerinin hareketlerine benziyordu. Böylece kahramanca hamleler yapan atletler, şaha kalkan atlar, gürültülü olaylar, eski sükûn içindeki hareketlerin tamamen zıttı olarak karşımıza çıkıyordu.

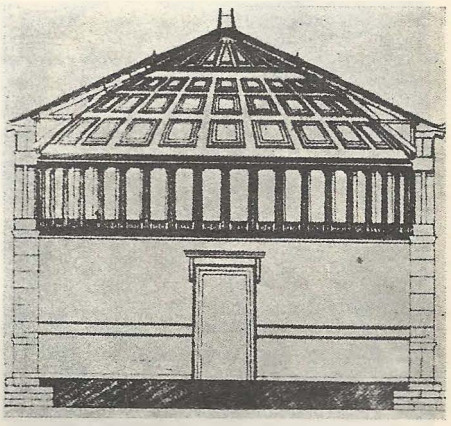
Hellenistik heykelde, önceleri, insan figürlerinin tek tek anlatımını görüyoruz. "*Melos'lu Posseidon*"., "*Milo Venüsü*", "*Bronzdan atlı Çocuk*" heykelleri hep bu özellikleri taşırlar. Ancak "*Milo Venüsü*"nde biz Praxiteles'in yumuşak anlatımlı vücudunun bir geleneğini hissediyoruz. Fakat bu aşırı boylu gösterme ve vücudun dolgun ifadesi, esasen barok özellikleri yeterince taşımaktadır. Bununla birlikte, ağır, vakur duruş ve vücut güzelliğini teşhir eden heykel, asil bir pozu olan klâsik kadın duruşunun etkisini yapıyor. Ancak heykelde portre özelliği de görülüyor (Bk. R. 12).

"Ölen Galyalı" figürü de, İ.Ö. III. yüzyılın belirtilen bütün özelliklerini ortaya koyuyor. Dikkat edilirse, biz bu anlatımda şimdiye kadar bir heykel görmedik. Bu heykelde natüralist ifadenin artık önem kazandığını görüyoruz. "*Sandalını çözen kadın*" figüründe de, anlık bir işin zarafet içinde yapıldığı görülüyor. Kolun, denge için yukarı kalkışı ve sol ayağın yukarı gelişi, hiç kuşkusuz güzel. Fakat gerek kadının vücudu, gerekse hareketi, vakur bir tanrıçanın hareketi değil, günlük hayatın bir pozu olarak heykelin konusu olmuştur. Aynen "*Atlı Çocuk*" figüründe, ya da "*Ölen Galyalı*"nın (R. 376) biçiminde olduğu gibi. (Bk. R. 388, 389)

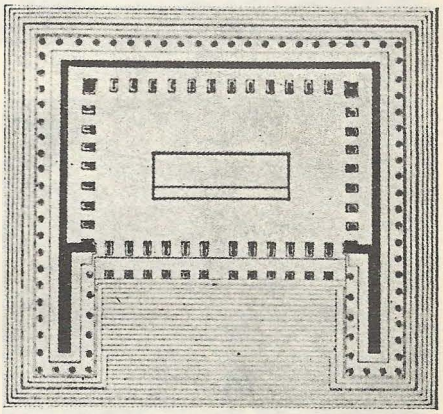
Ayrıca, "*Uyuyan Satir*" heykelinde de, hareketin gene tanrısal nitelikler içinde ele alınmadığını görüyoruz. Adalelerin, bir sirk atletinin detaylılığı içinde ele alınışı, bayağı pozu, eldeki natüralist detay, hattâ vücuttaki bazı damarların bile gösterilişi, artık IV. yüzyıldaki heykel anlayışının tamamen gerilerde kaldığını göstermektedir. Ayrıca heykellerde insan dramının da başladığı görülmektedir. Gayri muntazam bloklar üzerine oturuş, heykel uzuvlarının mekân içinde dağılışı ve vücut



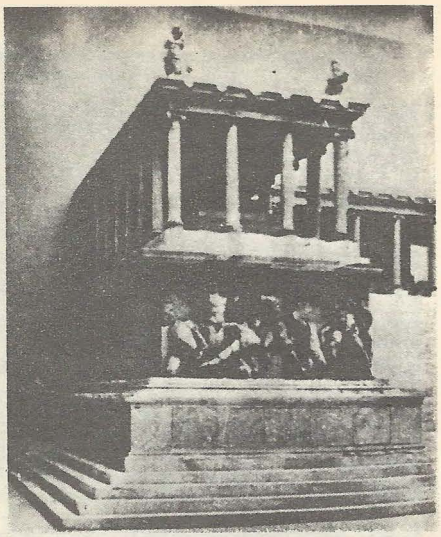
R. 383 : Samothrake'de Arsinoe'nin yuvarlak planlı yapısı. Yapının başlama tarihi İ.Ö. III. yy.



R. 384 : Samothrake'deki Arsinoe'nin rekonstrüksiyon deseni (Niemann tarafından).



R. 385 : Bergama veya Zeus Altarı'nın planı (İ. Ö. 180 yılları).



R. 386 : Bergama Altarı. Sütunların altındaki yan kuşak, boydan boya rölyeflerle doldurulmuştur. Yapı yüzeyinde rölyef, mimarî kadar önem kazanmıştır.

R. 387 : İ.Ö. IV. yüzyılda yapılmış olan bir kız başı.

yönlerinin çok değişik oluşu dikkati çekiyor. Yani klâsik heykelin, tek ayak üzerine basarken, duruşun nüanslarını verme endişesi görülmüyor.

Bunların yanında, dans eder gibi olan hareketler dikkati çekiyor. İki ayağın üzerinde yükselişler, hamleler, yüzlerdeki iç ifadesi, insan iç dramının portreler halinde gösterilişi, Hellenistik-barok ifadeler olarak önemli gözlemlerdir. Ayrıca ayakta duran çift figürler de yontulmağa başlar. "*Delos Afroditi ve Pan*" bu hususu gösteren bir heykeldir. Böylece mitolojik konulu Parthenon metoplarında gördüğümüz rölyefler bu kez statüler haline geliyor. Fakat bu heykelde, yeni olan bir özellik vardır. O da, heykelde bir çeşit ezbere anlatımın yani ezberlenmiş bir anonim tipin yer aldığıdır. Bunun anlamı, gözlemin yerini, sanatçının tecrübeleriyle telâfi etmek istediğidir. Biz, gözlemin ihmal edildiği hususunu vücut uzuvlarının simetrik gösterilmesinden de çıkarıyoruz. Hellenistik çağda sanatçıların büyük atölyelerde birlikte çalıştığını; çünkü, zengin halk tabakalarının büstlerini yapmakta yarış içinde olduklarını, bu yüzden bir büst endüstrisinin doğduğunu görüyoruz.

Klâsik heykel sanatında görmediğimiz diğer bir husus da, çıplak çocuk heykellerinin ortaya çıkmasıdır. "*Ayağından Diken Çıkaran Çocuk*" motifi bu dönemde özellikle ilgi görüyor. Ayrıca "*İhtiyar Pazarcı Kadın*" gibi motifler de, heykelcinin yalnız zengin insanların değil, fakir halk tabakalarına ait konuları da ifade ettiğini gösteriyor. Portre, böylece daha doğacı anlatımlara olanak veriyor. Bu ilgi çekici aşamanın benzerini, Avrupa Barok resim sanatında da görüyoruz. Özellikle İ.Ö. birinci yüzyıl içinde heykel, tamamen kişisel alana yöneliyor. Bu nedenle bu çağda bir çeşit Roma büst sanatının ilk örneklerini görür gibi oluyoruz. Artık muntazam, düzenli bukleli saçı olan erkek heykelleri de görülmüyor. Dağınık halli, doğal duruşlar, yeni bir estetiğin hareketleri olarak kabul ediliyor. Böylece kişinin kendine özgü yeni güzelliğinin keşfedilmesi söz konusu oluyor. Esasen bu çağda, Epikür felsefesinin kişinin mutluluğu ile ilgili bir görüşü aksettirdiğini de biliyoruz. Yani artık birey mutluluğunu temin eden unsurların ne olduğu araştırılmaktadır. Görülüyor ki, o çağın benimsenen felsefesi de bireyle ilgilidir. Demek ki, epikürosçuluk, çağca benimsenen felsefî görüş olarak, Eflâtun'un klasik felsefesinden farklıdır.

Ayrıca, Hellenistik felsefenin karakteristiği olan stoa görüşünde, insanın bağımsızlığı esastır. Stoa felsefesinde "*doğaya uygun yaşama*" ya da "*tabiî olma*" önemlidir. Biz buradan kişisel ifadelerin neden bu derece bilinçli olduğunu daha iyi anlıyoruz. Büstlerde, günlük tavrı içinde görünen insanı göstermenin, heykelin önemli bir görevi olduğu hususu, sanatçılarca bu felsefî görüşler yüzünden benimsenmişti. Gözlerde insanın içine nüfuz eden bakışlar, kişiye özgü hatların özellikleri, artık sanatçının yeni keşfettiği motifler oluyordu. Filozoflar, kumandanlar, ihtiyar kadınlar ve çocuklar, o hayat dolu hareket ve bakışları ile ihtiyarlığın kişiye özgü karakterleri, atletik olmayan yapıdaki filozoflar, vücudun dinamizmi ile bağıntılı olmayan elbise yığınları, krallarla karıları, hep dünyevî tavırları içinde ifade edilmişlerdir.

Bu arada "*Samothrake'li Nike*" (R. 390) üzerinde durmak gerekir. Âdeta uçar gibi hamleli, kanatlı bir kadın pozunda biçimlendirilmiş olan bu heykel, genç ve güzel vücutlu bir kızın uzuvlarını, elbisenin altından yer yer belirten ve ima eden bir şekilde göstermiştir. Göğüslerinin kalkıklığı, bu uçar gibi ifadenin önemli bir unsuru oluyor. Ayrıca bütün barok sanatçıların yaptığı gibi, ışık-gölgenin önemli kontrastlarını kullanmak için bu heykelin biçimlendirildiği anlaşılıyor. Bu bakımdan, İ.Ö.

R. 387: Polyklet: Amazon başı.

180 yıllarında yapıldığı tahmin edilen bu eser, çağa özgü önemli hususları açıklıyor. Bu heykeldeki elbise kıvrımları, XVII. yüzyıl sanatçısı olan Lorenzo Bernini'nin heykellerindeki özelliklere benzeyen kumaş anlatımını aynen yansıtır. Göğüslerin ileri çıkıntısı, açık kanatların uçma yönü, bu esere hür ve zarif bir hareket veriyor. Böylesine güzel pozlar, Avrupa Barok heykelinin âdeta tarihe gömülü eserleri gibi görünür. Bu heykel, bir geminin baş ucunda yer almak için yapılmış gibidir. Islanan yerleri vücuda yapışmış olan elbisesi içindeki figürün, o hür ve nemli deniz havasında, dalgalarla kalkan geminin güvertesindeki yükselişinde, belli bir atmosferin yarattığı havayı yansıtması bakımından o zamana dek görülmemiş bir ifade gücü taşır. Bu nedenle, Hellenistik barokta, natüralist ve atmosfer yaratıcı bir tasvir gücü görüyoruz. Yani heykelin hareketi, aynı zamanda bulunduğu yerin özelliklerini yansıtmaktadır.

Hellenistik mimarinin önemli eserlerinden biri olan Bergama'daki Zeus-Altar-ı ya da Asklepieion'u diye bilinen ve çevresi ile merdivenlerindeki frizleri ile tanınan büyük yapı, sanat tarihlerinin üzerinde önemle durdukları heykelli bir eserdir. Altar, iki tabakalı bir platform üzerine yapılmış, "U" biçiminde plânı olan sütunlu bir galeridir. Yapı, bütün rölyefleri ile birlikte Bergama'dan sökülerek Berlin'e parça parça götürülmüş ve orada yeniden kurulmuştur. "U" biçimindeki yapının ön ve arkası, sütunlar üzerine oturmuş, ancak cephesi açık bir galeridir. Yapı çepeçevre merdivenlerle yükselen bir zemin üzerindedir. Ve bu platformun üstüne gelen ikinci bir setin duvarlarında, bir friz boydan boya uzanır. (U) nun kapalı olan duvarındaki frizin biçimlendirme üslûbu ve işlenişi, daha az yüksek kabartmalı sakin ve huzurlu hareketlerden düzenlenmiştir.

Diğer rölyef gurubu ise, zemin platformunun ikinci tabakası üzerinde ve "U" planın iki kolunun kenarlarında içli ve dışlı olarak yer almıştır. İşte bu rölyefler, bizim şimdiye kadar Yunan sanatında gördüğümüz rölyeflerden farklıdır. Çünkü bunların zeminden itibaren dışarı olan kabarıklığı, Yunan yarımadasında gördüğümüz yüksek kabartmalardan çok daha derindir. Konu olarak tanrılarla devlerin savaşı ele alınmıştır. Bundan önce özellikle Parthenon'da gördüğümüz, daima iki kişinin savaşı idi. Burada ise figürler çoğalmıştır. Bu savaşta bir düzen isteyen kuvvetler, devlere galip gelirler. Bu hareketli konunun, zeminin üstünde yer alan, sakin hareketli iyonik yapı düzeni ile uyumsuz olduğu mütalâa edilir. Yani mimarî ile heykel üslûplarının birbirleri ile bir çelişki içinde olduğu kabul edilir. Ayrıca, "U" biçimli yapının iki kolu ortasını merdivenler kaplar, ve "U"nun açık ağzından yukarı doğru, bütün yapı cephesince yukarı çıkar. Yapının içine doğru çıkarken merdivenlerin kenarlarını da büyük ebattaki rölyefler kaplar. (Bk. R. 385, 396).

Burada incelenecek olan rölyeflerdeki guruplar, vazıh olarak ele alınmamış ve birbirlerinden ayrılmamıştır. Guruplar birbirlerine karıştığı gibi, bir amaç da figürlere yön vermemiştir. Yani bu savaşın bir başlangıç noktası, gelişmesi ve en yüksek noktası yoktur. Ayrıca savaşın bitmesiyle ilgili bir sükûnet noktası da rölyeflerde yer almamıştır. Halbuki Parthenon frizlerinde, doğu cephesine doğru bütün hareketlerin belli bir noktaya getirildiğini görmüştük. İşte burada, o amaç noktası yoktur. Kavga, gürültü, heyecan, ihtiras ve boğuşma içinde friz tükenir. Bir adale yığını, uçuşan peplos'lar, ve hiç bir Grek rölyefinde görmediğimiz normalden büyük figürler, bu eserin özellikleridir. Kabarık göğüsler, karınlar ve sırt adaleleri, âdeta yığınlar halindedir. Bu adale yığınlarının yeni bir ifadesini Felemenk Barok resim sanatının büyük sanatçısı Rubens'te de göreceğiz. Ancak İ.S. XVII. yüzyılda.

R. 388 : Artemision burnunda denizden çıkarılan at koşturan çocuk heykelinden parça. At kısmı yoktur. Heykelde yüzün kişisel ve natüralist ifadesi Hellenistik devir barok üslûbunun önemli özelliğidir. İ.Ö. II. yy.'ın sonu.

R. 389 : Uyuyan Satir. (İ.Ö. III. yy). Vücut parçalarının birbirlerinden böyle abartmalı şekilde ayrıldığı, klâsik üslûp devresinde hiç görülmemişti.

R. 390 : Grek barok sanatının önemli örneklerinden Samothrake Nike'si İ.Ö. 180 yılları.
Bu heykelde rüzgârın etkisini uçuşan elbisede ve kanatlarda hissediyoruz. Dış etkilerin bir atmosfer için kullanılmasını gene barok üslûp devresinde göreceğiz. XVII. ve XVIII. yüzyıl Avrupa barok üslûp devresinde de aynı özelliklerin heykelde olsun, resimde olsun yansıdığını göreceğiz.

Rölyefteki bütün hareketler, birbirlerine hamle yapar şekilde yer almışlardır. Yaralı olarak yere çökenler, aman dileyenler, boğa yılanı vücutlu ihtiyar, insan başlı canavarlar ve deniz ejderleri arasında, dimdik güzel, ideal ölçülü vücutlarıyla Klytios ya da Apollo birer anıt gibi dururlar. Bu tanrılar, erken klasik devrenin heykellerini hatırlatırlar. Bunun yanında, dekoratif üslûplu aslan başları da görülür. Gene dekoratif bir unsur olarak işlenen saçlar, Moira'nın başında olduğu gibi, yer yer dekoratif olarak sırt üzerine serpiştirilmiştir. Böylece, bu heykelin dekoratif anlatımlarla düzenlendiği görülür. Hattâ elbiselerinde, büyük ölçüde natüralist anlatımlara rağmen, kıvrımlar yer yer birbirlerine paralel dalgalar halinde gösterilmiştir. Bu anlatım tarzı, geç-barok üslûbun bozulma devresi olarak mütalâa edilir. Artık ezbere yapılan bu natüralizma, sanatçıları mübalâğalı bir biçimlendirmeye götürüyor. Bu, dekoratif unsurlarıyla, arada bir yer alan heykeller kompozisyonu, Bergama Altar'ının ana üslûbunu gösterir. İşte bu dekorasyon ve aşırı adale mubalâğası içindeki biçimlendirmeyi, Batılı sanat tarihçileri, bir Doğu anlatımı, yani Asur ya da Mısır unsuru olarak görürler ve Bergama heykellerini, Grek sanatının Yunan yarımadasındaki heykel üslûbundan ayrı bir anlayış olarak mütalâa ederler. Çünkü dekorasyonun ve aşırı abartmanın plâstik değerlere zarar verdiği kanısını, Yunan yarımadası sanatının görüşü olarak benimserler. Ayrıca heykellerdeki hayvanî ve vahşiyane hareketleri de, Asur ve Önasya mizacı olarak kabul ederler. Bunun yanında olayları hikâye edici heykel gösterisi de, klâsik bir anlayış olarak kabul edilmez. Bu tiyatro havası, bu vahşi sahneler, bu gösteri merakı, bildiğimiz gibi gerek Olympia Tapınağında, gerekse Parthenon'da yoktur. Esasen bundan önce, Parthenon'daki hikâye edici friz geleneğinin, iyonik bir konu olduğuna değinilmişti.

Vücutlar üzerindeki elbise kıvrımlarının ifade şeklinde de, bazı yenilikler vardır. Örneğin, peplos kıvrımlarının, vücudun vazıh uzuvları üzerinde, hareketin hamlesi istikametinde çizgi şeklinde kolonlar haline geldikleri görülür. Ayrıca doğu frizinde, Zeus'un ya da Athena'nın devlerle çarpışmasında, bu kıvrım biçimlerinin yeni anlatımları açık olarak dikkati çeker. (Bk. R, 396, 397).

İşte Bergama'daki Zeus Altarında incelediğimiz bu abartmalı anlatım tarzının, gittikçe bir Bergama üslûbu olarak İyonyada yayıldığı görülür.

Yukarıda kısaca değindiğimiz "U" plânın alt tarafında bulunan duvar frizindeki figürler, tek tek ve sakin duruşludur. Figürlerin formlarında daha az abartma görülür. Bu rölyef, dekoratif anlamda modle edilmemiştir. Burada, plâstik değerlerin hâkim olduğu ve daha vazıh, sade formların hüküm sürdüğü gözlemlenir. Bu frizin konusu da ilgi çekicidir. Athena'nın rahibesi olan kral kızı Auge'nin, Herakles tarafından ırzına geçilir. Zamanla, Auge'nin oğlu Telefos, kardeşlerini öldürür ve tanımadığı annesi ile evlenir. Fakat bir yılan, evliliğin gereği olan çiftleşmeyi önler. İşte frizi, bu konu ile ilgili sahneler süsler. Fakat bu frizden çok az şey, bugüne kaldığı için, kompozisyonun tümü hakkında tam bir şey bilinmiyor. Bu frize "*Telefos Frizi*" de denir. Fakat bu rölyefde de plâstik değerlerine rağmen bir hikâyecilik devam eder.

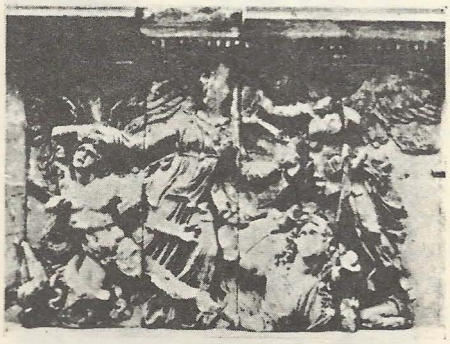
Yukarıda, Bergama Altar'ında gördüğümüz devler savaşının bir benzeri, "*Laokoon Gurubu*" dur. (Bk. R. 403). Bu heykel, Helenistik - barok sanatın en önemli örneği olarak gösterilir. Konusu şöyledir : Truvalı bir papaz olan Laokoon, vatandaşlarına, düşmanların kale duvarının dışına bıraktıkları tahta atı, şehrin içine getirmekten sakınmalarını söyler. Bunun üzerine tanrılar Laokoon'la oğullarını öldürürler. İşte heykelin işlediği

R. 391 : Sandallarını bağlayan Afrodit'in bronz statüsü. İ.Ö. II. yy. Barok üslûplu olan bu heykelde kol ve bacaklar, klâsik üslûplu heykellerin aksine gövdeden ayrı, dağınık bir şekildedirler.

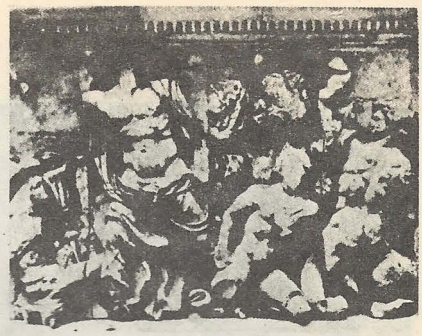
R. 392 : Halikarnas Mausoleum'unda Amazonların döğüşünü gösteren frizin bölümlerinden biri.

R. 393 : Halikarnas Mausoleum'undaki doğu cephesinde görülen Amazonlar savaşı.

R. 394 : Halikarnas Mausoleum'unda Amazonların döğüşünü gösteren frizin bir diğer bölümü.



R. 395 : Bergama Altarı'nın doğu frizi. Athena devlerle savaşıyor. Rölyef yüzeyi tamamen parçalanmıştır.



R. 396 : Bergama Altar'ının doğu frizinden bir parça. Zeus devlerle çarpışıyor.

R. 397 : Efes'teki Artemision'un sütun zeminindeki kabartmalardan. Alkestis'in anne ve babası. (İ.S. 356). Londra Brit. Museum.

R. 398 : İhtiyar pazarcı kadın. Hellenistik çağ. (İ.Ö. I. yy). Lâlettayin insanların heykel konusu olması Arkaik ve Klasik devrede görülmemişti. Barok üslûp devresinin önemli özelliği, adi kişiyi de konu edinmesidir.

R. 399 : Rhamnus'dan mezar rölyefi.

R. 400 : Atina'dan Mnesarete mezar rölyefi. İ. Ö. 380 yılları. Biz arkaik devirde mezar rölyefi görmüyoruz. Klâsik üslûp devresinde de görülmüyor. Ancak Helenistik devrede kişiye özgü mezar rölyefleri çoğalıyor.

R. 401 : Yunan sanatı kişisel özelliklerden çok, toplumun ortak ideallerini yansıtan heykeli benimsemiştir. Sıhhatli ve güzel insan, Greklerin düşündüğü tek şey olmuştur.

R. 402 : Ampharete'nin Mezar rölyefi.

konu budur. Rodos'lu Hagesandras Polydoros ve Athanadorus adlı heykeltraşlar tarafından Laokoon heykel gurubu yontulmuştur (İ.Ö. 50). Bugün Roma'da bulunan heykel, aslında orjinalin bir kopyası olarak kabul edilmektedir. Dikkat edilirse heykelin, kompozisyon bakımından, oylumu uyumlu bir biçimde parçaladığı ve vücutların birbirlerine bağlanışı da barok eserlerdeki kompozisyon yapısına uygun olarak biçimlendirildiği görülür. Bu heykel gurubundaki yüzlerde, asabî gerginlik ve ıstırap, bütün açıklığı ile gösterilmiştir. İşte, iç duyguların bu denli açık olarak gösterilişi klasik sanatta hiç düşünülmemişti. Bu nedenle, Laokoon heykeli, Hellenistik barok sanatın bütün özelliklerini taşıyan bir örnek olarak görülür.

R. 403 : Laokoon Heykel gurubu. Hellenistik Çağ. Laokoon. Rodoslu Hagesandros, Polydoros ve Romalı Athanadoros adlı heykeltraşların eseri. İ.Ö. 25 yılları Eser Roma'da Vatikan'dadır.
Klasik devirde görmediğimiz yeni bir özellik, üç boyutlu heykellerde ilgimizi çekmektedir. örneğin klasik devrede biz birkaç figürün yer aldığı gurup figürleri görmemiştik. İşte burada ilk kez gurup heykelleri görüyoruz. Eğer barok üslûp özelliklerini hatırlarsak, ancak bu devrede gurup heykellerinin yapıldığı açık olarak anlaşılır.

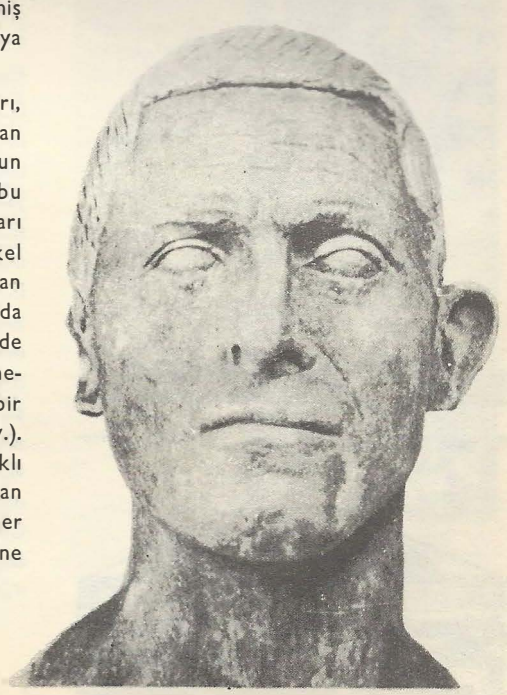
İTALYA'DAKİ İLK KÜLTÜRLER

Roma'nın ilk kuruluşu, bugünkü Roma'nın tepelerinden biri olan *Palatine*'deki bir köyde görülür. İtalya'nın ilk halkları Ombriler, Sabinler ve Samnitlerdir. Latinler ise, bugünkü Tiber nehrinin bulunduğu yerlere yerleşmişlerdir. Bu halkların İtalya yarımadasına İ.Ö. 2000 yıllarında geldikleri sanılıyor. İ.Ö. 1000 yıllarında da, Etrüsklerin İtalya'ya Önasya'dan gelerek yerleştikleri kabul edilir. Roma'nın kuruluşu, bir efsaneye göre, İ.Ö. 754 yılında Romus-Romulus tarafından gerçekleştirilmiştir. Fakat Roma'da ilk kırallığı (753-509) Etrüskler kurmuşlardır. Sonra kurulan Cumhuriyet idaresi (509) Romalılara aittir.

Romalılar daha imparatorluklarını kurmadan önce, gerek aşağı İtalya'da, gerekse Sicilya'da, Grek kolonileri (*Magna Grecia*) yüzünden Grek sanatının eserlerini görmüşlerdi. Ayrıca Etrüsk sanatının Önasya unsurlarından da yararlanmışlardı. Kısa zamanda büyüyen imparatorlukları ve ticaretleri dolayısıyle, Asya ve Afrika'nın zengin kültürleri ile temasa gelmişlerdir. Böylece çeşitli kültürler içinde yetişmiş, geniş düşünen, her şeyden yararlanmasını bilen bir halk olarak ortaya çıkmışlardır.

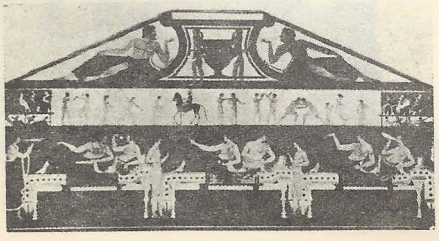
Greklerin Güney-İtalya'daki kolonilerinde bıraktıkları eser miktarı, ticarî menfaatleri dolayısıyle, kendi yarımadalarındaki eserlerin sayısından fazladır. Bununla beraber, bu mıntıkadaki eserlerin, Yunan üslûbunun dışına çıkan özelliklere sahip olduğu da açık olarak görülür. Ayrıca bu mıntıkada Etrüsklerin Önasya'dan getirdikleri yer altı mezar-odaları geleneği vardır ki, bu Yunanistan'da yoktu. Güney İtalya'daki heykel sanatı, ilk devirlerde tamamen bir taşra sanatı niteliğinde idi. Yunan yarımadasındaki sanat olgunluğu da burada görülmüyor. İ.Ö. VI. yüzyılda İtalya'da görülen rölyef, gayet alçak kabartmalıdır. Metop rölyeflerinde ise, Persös'ün Medüs'ü öldürmesi gibi, Yunanistan'da görülmeyen sahneler yer almıştır. Palermo'da Selinus'taki (C) tapınağında dört atın bir arabaya koşulması konusu da gene bir metopta görülür (İ.Ö. VI. yy.). Ancak bu rölyeflerde anıtsal bir ifade görülmez. Ayrıca Asur kaynaklı kanatlı sfenksler de VI. yüzyılda İtalya'da yapılmıştır. V. yüzyıldan itibaren insan anatomisinin optik ve doğru anlatımı, rölyeflerde yer almağa başlar. Bu bakımdan İtalya'da, Yunan kolonilerinin etkilerine rağmen, gene de İtalya'ya özgü bir biçimlendirme görülür.

R. 404 : Etrüskler'in doğacı (natüralist) anlatımda biçimlendirilmiş baş heykellerinden biri.



R. 405 : Bronzdan Etrüsk savaşcı heykeli. (İ.Ö. V. yy).

R. 406 : Büyük boyutta bir savaşçı heykeli (Terrakotta).



R. 407 : Chiusi'de bir mezar duvarındaki bir spor yarışmasını gösteren resim.

Bu İtalya'ya özgü biçimlendirme mimarlıkta da bulunur. Selinus'ta, Akragas'ta ve Paestum'da bazı yapı kalıntıları vardır. Yalnız Selinus'ta yarım düzine dorik tapınak olduğu biliniyor. Fakat Sicilya'da ağaç yapıdan taş yapıya geçişin daha önceki yüzyıllarda olduğu tahmin ediliyor. Sicilya'daki taş tapınakların yapılışında bir köylü kalenderliği görülmektedir. Bu tapınakların derinlikleri, cepheye oranla çok fazladır. Bu bakımdan bu yapıların Yunan arkaik yapı karakterini de taşıdıkları anlaşılıyor. Bu yapıların sütunları, Paestum örneğindeki gibi, bodur ve kalındır.

İtalya'daki sanatları incelerken bu kültürlerin derin etkilerini göreceğiz. Ayrıca Roma sanatını etkileyen Yunan kültürünün yanında, buraya Önasya'dan geldiğini belirttiğimiz Etrüsklerin kültürlerini de incelememiz gerekir.

* * *

ETRÜSK SANATI

Etrüskler'in 1000-800 yılları arasında iki kol halinde Önasya'dan İtalya'ya göç ettikleri kesindir. Ve beraberlerinde, Önasya yapı unsurları olan kubbeli ve oda mezarlarını o zamana kadar ölülerini yakan İtalya yarımadasına getirdikleri kabul edilir. İ.Ö. 750-450 yılları arasında Orta-İtalya'ya hâkim olan Etrüskler, 540 tarihlerinde bir deniz savaşında Yunanlıları yenerler. Ancak İ.Ö. V.-III. yüzyıllar arasında politik bakımdan itibarlarını yitirirler. İ.Ö. 295 tarihlerinde Sentinum'da, yeni yeni kuvvetlenmekte olan Romalılara karşı yenilirler. Fakat Romalılar bütün egemen halklara verdikleri Roma vatandaşlığı hakkını, Etrüsklere de bağışlarlar. Ancak İ.Ö. 89-79 tarihlerinde Etrürya denilen Etrüsk ülkesi tamamen tahrip edilir. Etrüskler, politik bakımdan ortadan silinirler. Etrüsklerin büyük kısmının bu sıralarda katledildikleri bilinmektedir. Etrüsklere ait olan ve adına gizli din denilen inançların, antikitenin sonuna kadar etki yaptığı ve ayrıca ilk Hıristiyanlık mimarisine de önemli bazı yapı unsurları getirdikleri sanılmaktadır.

Etrüsk Heykeli

Etrüsklerin Yunanlılarla olan sıkı ticarî ilişkilerine rağmen, kendilerine özgü bir heykel anlayışları vardır. Etrüsk heykellerinde, özellikle kadın-erkek çifti birlikte görülmektedir. Bunlarda, güzel ya da çirkin ifadesi söz konusu değildir. Burada önemli olan, doğrudan doğruya yapılan heykelin yaşamasıdır. Yani, öldükten sonra bir hatıra olarak kalması için yapılmıştır. Heykelde, hayattaki evlilik durumunun tesbiti ile, öldükten sonra yaşamak istenildiği anlaşılıyor. Heykelleri yapılan insanların, kahramanca, gösterişli pozlarda gözükmek ve örnek olmak iddiaları yoktur. Etrüsk heykelleri, genellikle sarkofajlar üzerinde yer almışlardır. Bu bakımdan bir Etrüsklü için sarkofaj, ölümden sonra gelen hayat için önem kazanmıştır. İ.Ö. 500 yıllarındaki Etrüsk heykellerinin, üslûp bakımından özellikleri, Yunan geleneğine bağlanamaz. Bu heykellerden birini, bir divan üzerinde uzanmış bir karı-koca olarak görüyoruz. Fakat, karı ve kocanın üzerine uzandığı divan, aslında bir sarkofajdır. Çok samimî ve doğal hareketlerle seyirciye dönük olarak kendilerini gösteren çift, o zamanki görüşe göre ideal olan bir pozu yansıtır. Ancak bu tipler, Greklerin arkaik üslûp dönemindeki kore ve kouros'lara da benzemektedir. Uzuvların kitle olarak, yani anatomik ayrıntılar ele alınmadan ifadesi, Etrüsklerin sanatında bir arkaik üslûp devresini işaret etmektedir.

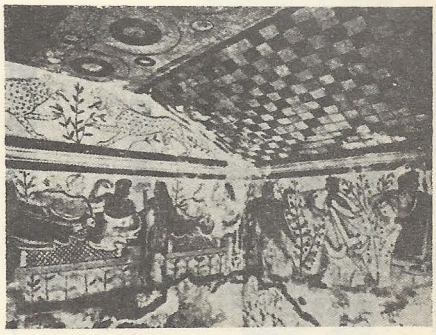
Fakat yüzlerde ve tavırlarda kişisel özellikler vardır. Ayrıca naiv bir anlatım da söz konusudur. Başka bir sarkofajda da, gene bir çiftin yatağa uzanmış olarak gösterildiği görülür. Karı-koca, çok ince bir örtünün altında birbirlerine sarılmışlardır. Çıplak vücutlarının bütün hatları, örtü altından belli olmaktadır. Ancak bu rölyefde, bazı klâsik eserlerin anlatım tekniğine olan özenti de yok değildir. Heykelcinin, vücutları ve başları, bir örneğe göre, güzelleştirme hevesine kapıldığı görülüyor. Bu klasisist özenti, daima olduğu gibi, katı bir etüdün sonucunu vermiş ve sanatçının vaktinden önce bir natüralizmaya yönelmesine sebep olmuştur. Etrüsklerin bu gibi sanat eserlerinde, Grek ve Mısır sanat geleneklerinin etkileri içinde oldukları anlaşılıyor. Yalnız sarkofajların üzerindeki figürler, Yunan mezar taşları üzerinde görülen, ölen insana ait heykeller değildir. Bu heykeller, Mısır mezarlarındaki ölünün yanına konulan eşyalar gibidir. Yani bunlar, ölünün kendi hayatı ile ilgilidir. Kısacası, kişisel hayata ait zevk ve mutluluğun ölümsüz olması için yontumuş eserlerdir. Ayrıca, eski Mısır kültüründe gördüğümüz, mezar odalarında, ölünün iştirak ettiği ziyafet ve yemek resimleri de burada vardır. Bu heykellerdede karı koca, yemekte birbirlerine yine sevgi ile hizmet ederlerken gösterilmektedirler. Bu çiftlerin günlük hayatlarında yer alan hizmetçiler, müzisyenler vb., gene her zamanki gibi hizmetlerini yaparlar. Ayrıca kümes ve kiler gibi yerlerin resimleri de, Mısır'daki gibi gösterilmiştir. Bunlarla birlikte resimlerde, gene Mısırlılarda olduğu gibi av, su kuşları ve balıklar yer almıştır.

Etrüsklerdeki mezar odaları, dikkat edilirse Yunan kültürüne tamamen yabancıdır. Fakat Etrüsklerin mezar tepeleri, Mısırlıların mastabalarına ya da Beni-Hasan'daki mağara-mezarlarına benzemez. Bunlar ya tek bir oda ya da üç bölümlü bir evden ibarettir. Benzeyen nokta, yalnız mezar-odalarının duvarlarındaki Mısır kültürüne özgü resimlerdir. Resimlerin konuları, günlük eğlenceler ve gösterilerdir. Mezar resimlerinde görülen şeytan tasvirleri ile efsane hayvanlarının, doğu çıkışlı olduklarını biliyoruz. Esasen bu resim unsurları, Yunan kültüründe hiç yoktu.

Etrüsk heykelinde, kahraman ve efsanevî insan tipi de yoktur. Etrüsk heykelleri arasında gördüğümüz savaşçı heykelleri, Yunan kültürüne tamamen yabancı bir savaşçı tipini gösterir. Bu heykellerde, Yunan'da gördüğümüz organik hayat da yansımaz. Bunlar, zırhlar giyinmiş bir kukla etkisini yaparlar. Ayrıca silâhlanmış bir köylü heykeli de, gene bir çeşit naiv ifade içindedir. Adamın yüzü âdeta bir kukla garipliği içinde tasvir edilmiştir. Başında, tarlada çalışan insanların büyük şapkalarını hatırlatan bir başlık vardır. Görülüyor ki, Etrüsk sanatı, arkaik bir naivite sınırları içinde figürlerini tasvir etmiştir. Heykeller genellikle terrakotta, yani toprak pişirme tekniği ile yapılmışlardır.

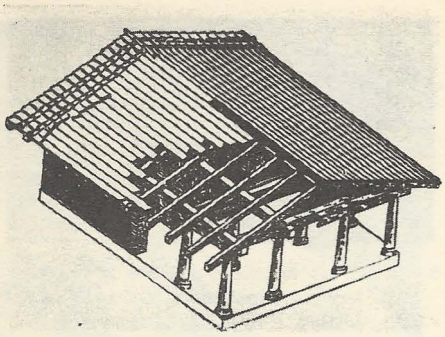
Bu arada bazı natüralist anlatımlı baş heykelleri de, Etrüsk sanat eserleri arasında gösterilmektedir. Fakat büyük bir ihtimalle bu heykellerin bir Yunanlı sanatçı tarafından Etrürya'da yapılmış olabilecekleri düşünülmektedir. Yunan sanatında görmediğimiz bu portre natüralizması, bunların Roma baş heykellerinin üslûplarıyla aynı olduklarını göstermektedir. Bu başlardaki ifadelerin, insanın bütün enerjisini natüralist bir ten anlatımı içinde vermesi, o zamana kadar görülen dünya sanatında tamamen yenidir. Ayrıca *Sakallı Erkek Heykeli*'nde, adamın iç dünyası tam olarak yansımaktadır. Buna benzeyen *Küçük Çocuk Başı* da aynı mânâyı ve stili taşımaktadır. Belki de bu iki baş heykeli, aynı sanatçının eser-

R. 408 : Etrüsk sarkofajları üzerinde görülen karı-koca heykellerinden biri. Ölü küllerinin konulduğu pişmiş kap kilden yapılmıştır. (İ.Ö. 2. yy).

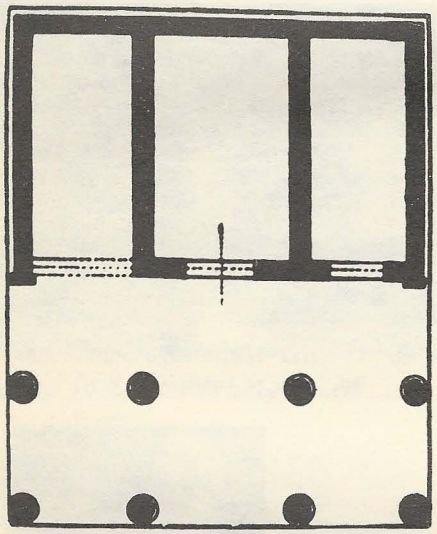


R. 409 : Corneto'da Leoparlı mezar'ın duvar resimleri, "Dans ve Ziyafet. (İ.Ö. V. yy).

R. 410 : Veji'de bir tapınak alınlığındaki Apollo heykeli. (Terrakota) Bir gurup heykelinin parçası. İ.Ö. 500 yılları.



R. 411 : Bir Etrüsk tapınağının rökonsrüksiyonu.



R. 412 : Etrüsk tapınak planı.

R. 413 : Bronzdan çocuk büstü. (İ.Ö. IV. yy). Bu natüralist biçimlendirme Yunan sanatında görülmez.

leridir. Etrüsk sanatının buraya kadar incelediğimiz heykellerinin genel karakteri, hep seyirciye hitap etmesidir. Demek ki, Etrüsklerde heykel, bir çeşit gösteri, bir çeşit dünyevî, natüralist sanattır. Etrüsk sanatındaki sarkofaj, Roma sanatında önemli bir gelişim gösterecektir. Romalılar, bu heykelli sarkofaj yanında, Etrüsklerin natüralist ifadeli heykellerini de benimsiyeceklerdir. (Bk. R. 404-410, 413, 414, 415).

Etrüsk Mimarisi :

Etrüsk mimarisindeki ilk yapılar, Önasya'dan birlikte getirdikleri yuvarlak planlı mezarlardır. Bunların örneklerine Cervetri'de rastlanıyor. Bunun yanında, Etrüsklerin hemen her devrinde görülen oda mezarları vardır ki, bunların örneklerinden bugüne kadar kalan pek çoktur. Etrüsklerin VI. yüzyılda kendilerine özgü bir tapınak formunu geliştirdikleri de görülür. Bu yapılarda, yüksek bir podium (set) üzerine, Greklerdeki ön giriş cephesi ile cella'nın yerini tutan tapınak kısmı getirilmiştir. Giriş kısmının alanı ile cella'nın alanı birbirlerine eşittir. Bu yapı tipi ahşaptı ve üzerleri de pişmiş kiremitlerle kaplı idi. İşte bu tapınak tipinin ancak III. yüzyıldan itibaren taş yapı haline getirildiği görülür. Yapının aslı, kare plana yakındır. Cella kısmı, üçlü bir tanrıya taptıkları için, üç bölümden meydana geliyordu. Podium kısmının cephesini merdivenler kaplıyordu. Tapınağı, peribol diye adlandırılan bir çevre duvarı kuşatıyordu. Yapı boyutu 6 : 5 oranında idi. Tapınağın cepheden itibaren yarısını sütunlu giriş kısmı, diğer yarısını da bu girişe kapıları olan üç oda kaplar. Yapının yan ve arka duvarları, Grek tapınakları gibi penceresizdir. tapınağın konumu, kuzey-güney yönündedir. Cephede, dörderden iki sıra sütun sıralanır. (Bk. R. 411, 412).

Roma'da, Capitolinum tepesindeki *Jupiter Tapınağı* (İ.Ö. 83), yukarıda açıklanan Etrüsk tapınak tipini aynen yansıtır. Ancak burada, Etrüsk planının önüne ve yanlarına, bir sıra sütun daha gelir. Fakat bu yapı Romalılara aittir. Demek ki, Romalılar Etrüsk tapınağını, tapınak tipi olarak, Yunan tapınak tipinin yanında benimsemişlerdir.

Etrüsklere ait yeraltı mezarlarına "*nekropol*" denir. Anlamı "*ölüler şehri*" demektir. Bunun en güzel örnekleri Cervetri denen Etrüsk şehrindedir. Nekropoller, yer altına kazılan bir koridorun her iki yanına açılan mezar odalarından ibarettir. Bir de, kayaların içine oyulmuş olanları vardır. Bu mezarlar, yer altına oda halinde kazılıp, üzerine toprak yığılır ve tepe haline getirilirdi. Bunlara ait bir örnek gene Cervetri'de vardır ve bir tümülüs biçimindedir. Bu tip mezarları Önasya'da ve hattâ Hindistan'da da görüyoruz. Fakat bu tümülüslerin çevreleri, bir taş duvarla çember plânlı olarak yükseltilmiştir. Yukarıda sözünü ettiğimiz nekropollerde, Greklerde görmediğimiz bir kemer ve sütun konstrüksiyonu görülür.

Tümülüs biçimindeki bu mezarların tavanları, yalancı kubbe ile örtülmüştür. İşte, bu yalancı kubbenin Roma kubbelerine öncülük ettiği tezi, sanat tarihçilerinin bugün üzerinde önemle durdukları bir hususdur

* * *

ROMA SANATI

Roma, "*Romulus ve Romus*" efsanesine göre İ. Ö. 753 yılında kurulmuş ve 753-509 yılları arası Etrüsk kıralları tarafından idare edilmiştir. Roma tarihi "*Cumhuriyet*" ve "*Kayzer dönemleri*" olmak üzere iki kısma ayrılır.

Cumhuriyet devri (İ.Ö. 509-31) :

İ.Ö. V. yüzyıldan III. yüzyıla kadar, Orta ve Güney-İtalya'nın fethi ile ilgili savaşlar ve anayasa mücadeleleri olur. İ.Ö. 509 da, Cumhuriyet idaresi kurulur. Her yıl iki konsülün seçilmesi bu sıralardadır. V. yüzyılda Lâtin ülkesi için savaşılır. Etrüsklerle savaşlar başlar. Asiller (*patrissia*) ile halk (*plepler*) arasında da iç savaşlar olur. 494'de plepler Kutsal Dağ'a çekilir ve halk meclislerine veto hakkı tanınır. 451'de 12 levha kanunları resmen ilân edilir. Roma hukukunda kişi hukuku ile ilgili haklar tesbit ve kabul edilir. İ.Ö. 350 ile 272 arası Orta ve Güney İtalya'nın alınması için savaşılır. 295'de Etrüsklerin ülkesi zaptedilir. 282 ile 272 arasında Yunanlılara karşı savaşılır. 264-201 arasıda Batı-Akdeniz ülkelerinin alınması için savaşlar yapılır. 264-241 de Kartaca savaşları olur. 218-201 ise Anibal ile savaşılır. Afrika ve İspanya'nın alınması 212-197 tarihleri arasını kapsar.

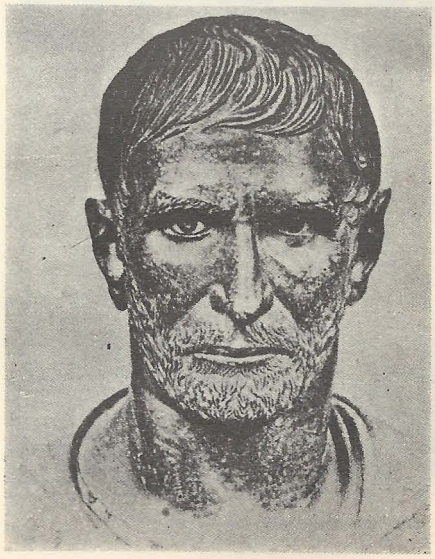
İ.Ö. II. yüzyıl, Doğu-Akdeniz ülkelerinin Roma İmparatorluğuna katılması için savaşlarla geçer. Roma devletinin bünyesi sağlamlaştırılır. 215-168 arası Makedonyalılara karşı savaşılır. Bütün Yunanistan, Roma devletine katılır. 146'da Korent tamamen tahrip edilir. 133'de de Bergama miras suretiyle Roma'ya geçer. 146'da Kartaca tahrip edilir. 154-133 arası bütün İspanya alınır. Yunan kültürünün önemli sanat eserleri ile kitaplıkları Roma'ya nakledilir. 133-31 tarihleri arasında imparatorluk batıda İngiltere adalarına, Asya'da Mezopotamya'ya kadar yayılır. 135-132 yılları arası, Sicilya'da kölelerin ilk ayaklanması olur. İ.Ö.71' de kölelerin ikinci kez ayaklandığı görülür. 87-79 terörist idare Roma'ya hâkim olur. 59'da Cezar konsül olur ve 44'de öldürülür. 31'de İmparator Oktav bütün idareyi ele alır. Hellenist kültür Roma kültürüne aktarılır. Ve Yunan'ın peristyl ev tipi benimsenir.

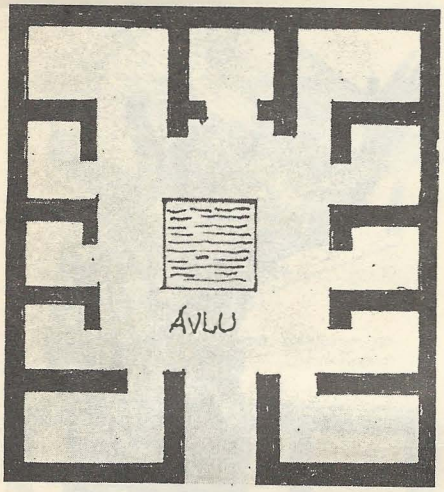
Kayser devri (İ. Ö. 31-İ.S. 476)

İ.Ö. 31-193 yılları arası imparatorluk büyür. İ.Ö. 30'da Mısır, Roma'ya geçer. Ogüst uzun bir sulh devresi temin eder. V. ve IV. yüzyıllarda Grek klasik sanatı, klassisist üslûp olarak imparatorlukça kabul edilir ve özellikle şiir, heykel ve resim eserlerinin kopyaları, Romalılarca bol miktarda yapılır. Roma edebiyatı en olgun eserlerini verir. Virjil, Horas, Tibull, Ovid, Livius ve Vitruv gibi yazarlar yetişir. Mitras ve İsis dinleri, filozofik görüşlerle karıştırılarak yumuşak müeyyideli bir din anlayışı tesbit edilir ve devlet dini olarak kabul edilir. Daha kayzerler hayatta iken tanrılaştırılır. Bu tanrılaştırılan krallar Kaligula ve Neron'dur. Bunlar "*çılgın krallar*" adı ile tarihe de geçmiştir. İ.Ö. 64'de ilk kez Hıristiyanlara zulüm. Ogüst klassisizmine ilk tepki bu sıralarda başlar. İtalya-Roma öğeleri ile kompoze edilen ilk yapı stili, "*Flavia üslûbu*" ortaya çıkar. 79'da Vezüv yanardağı patlamağa başlar. Pompei ortadan kalkar. Trajan kayzer olur, 98-117. Adrian'ın kayzerliği 117-138, Mark Aurel'in 161-180 yılları

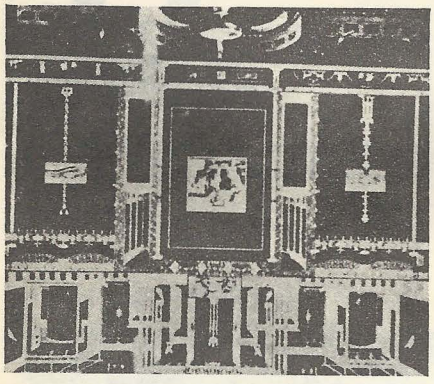
R. 414 : Bir konuşmacı (Bronzdan). İ.Ö. 100 yılları. Floransa, Arkeoloji Müzesi.

R. 415 : Yaşlı bir adam büstü. (İ.Ö. III - I yy).

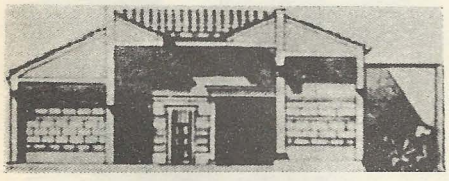




R. 416 : Etrüsk ev plânı.



R. 417 : Pompei'de Fronto Lucretius'un evinin duvarı. İ.S. I. I. yy. ın ilk yarısı.



R. 418 : Bir Roma evinin dikey kesiti.

arasını kapsar. 107'de Trajan sütunu yapılır. Yunan felsefesine yeniden önem veren krallar : Adrian, Antenınus Pius ve Mark Aurel çıkar. Sanat yeniden klassisizme döner. Roma edebiyatında yeni hamleler yapan Martial, Petron ve Juvenal gibi yazarlar yetişir. İmparatorluk mensubu halklara ayni haklar verilir. Hıristiyanlık gittikçe yayılır. Ateist tanrı inanışına karşı şüpheler başlar. 313'de de Hıristiyanlık resmî din olarak kabul edilir. 323-476 arası Hıristiyan kayzerlik devridir. Putperest inanışlara son verilir, tapınaklar kapatılır. Olimpiyat oyunlarından sonuncusu 392 yılında yapılır. 340'da İmparatorluk başkenti Konstantinopl'a yani Bizans'a nakledilir. 396'da ise Roma toprakları iki ayrı imparatorluğa bölünür. Ve 476 Batı Roma İmparatorluğu çöker.

Roma Mimarisi

Roma mimarisi, bir röprezantasyon ve kudret gösterisinin biçimlendirilişidir. Romalılar tarihte mümtaz plânlayıcı ve teşkilâtçı olarak görünürler. "*İmperium Romanum*" denen Roma İmparatorluğu, Akdeniz çevresinde, Roma merkez olarak plânlanmıştır. Bu plânlamada, devlet, kültür ve teşkilât gücü önemli rol oynar. Bu yüzden, Roma sanatı, politik güçle birlikte, sınırları içine giren ülkelere plânlı olarak yayılmıştır. Roma mimarisi. Roma kültürünü bütün ayrıntıları ile içine alır. Kültür, anıtsal mimariye bağlanınca, devlet kişilerin başarılarına bağlı devletlerden ayrılır. Biz buna benzer teşkilât ve devleti Osmanlılarda göreceğiz.

Roma sanatının temeli mimari'de yatar. Heykel alanındaki sanatçıların aksine, mimarlar genellikle Romalı idiler. Bu bakımdan Roma mimarisi, Romalıların görüş ve iradesini tipik bir şekilde biçimlendirir. Roma mimarisinde klasik ve barok üslûplu yapılar, yer yer, ayni zamanlarda görülür. Roma mimarisine Etrüsklerin rustik unsurları geçmiştir. Bu, Romalıların askerî görüşlerine tamamen uygundu. Rustik zevk, Yunanlılarda görülmez.

Ancak Ogüst devrinde Roma edebiyatının, Hellenistik sanatın etkisinde olduğu görülür. Roma heykeli ise, Hellenistik ifadenin yanında, kendine hâkim bir hükümdarın ölçülü ve sağlam duruşuna sahiptir. Fakat bu duruş, bir adale mübalâğası ile biçimlendirilmemiştir. Hiç kuşkusuz Roma'nın barok heykel sanatı da vardır. Ancak barokun natüralist değerleri, bu heykellerde yansır.

Roma mimarisi, bütün genişleyen imparotorlukların başlangıç çağlarında görüldüğü gibi toplayıcı bir karakter gösterir. Ancak Roma, kendine özgü bir üslûp gösterdiği gibi, IV. ve V. yüzyıllardaki Yunan klasik sanatına hayran bir klassisizmaya da düşmüştür. Roma mimarisini, önce birçok ülkelerin sahibi olarak, çeşitli unsurlardan meydana gelmiş yapı tiplerinde görüyoruz. Bunun için Romalılarda, Yunanlılarda olduğu gibi belli bir üslûp gelişimi yoktur. Romalı, bütün Akdeniz çevresinden, dolayısıyla Asya, Afrika ve Avrupa ülkelerinden çeşitli mimarlık biçimlerini benimsemiştir. Fakat Romalı, mimarî unsurlarını toplamış olmakla beraber, yapısına Roma damgasını da vurmuştur. Örneğin, Batılı bilginlerin iddia ettiği gibi kubbeyi Etrüsklerden almış olsun, Önasya ülkelerinden almış olsun, Romalı bunu kendi kullanabileceği bir yapı biçimine sokmuştur. Bu bakımdan, birçok mimarî unsuru yabancı ülkelerden toplanmasına rağmen, bunları kendi dünya görüşünün gereklerine göre biçimlendirdiği gerçektir. Bu unsur toplanmasına paralel olarak Romalı, kendi imparatorluğunun ve imparatorunun haşmetine uyacak biçimi

hangi ülkede bulmuşsa oradan almakta tereddüt etmemiştir. Bu yüzden de, kâh Yunanın klassisizmasının, kâh Asya Helenistik barokunun, kâh Mısır unsurlarının bir arada biçimlendikleri görülür. Fakat Roma mimarisinde, genellikle rustik bir kabalığa varan işleme tarzına rastlarız. İşte, Roma yapıları bu nedenlerle sağlam, kaba ve ağır göründüğü gibi çok çeşitlidir de. Esasen bu özellikleri yüzünden Yunanlıdan ayrılır. Romalılar şehir plânlamalarına gitmiş ilk uygarlık olarak da tarihte yer alır. Ya da daha gerçekçi bir deyişle, Mısır-Mezopotamya şehirciliğini dünyevî ve fonksiyonel hale getirmişlerdir denebilir. Romalıların ilk yapıları, Etrüsk tapınakları biçimindedir. Bunları, Cumhuriyet devrindeki bazilikalar, forum ve peristilli evler izler. Bu yapılarla Roma mimarisinin ilk devresi belirir. Bu döneme "*Ara Pacis Augustae*" denir. Mimarî karakteri, dengeli Etrüsk-Roma unsurlarından teşekkül etmiş bir yapıdır.

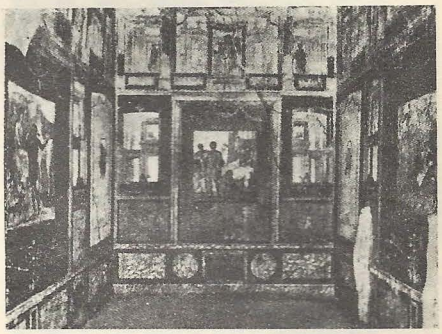
İkinci döneme "*Flavius*" devresi denir (İ.S. 69-96). Bu devrede muazzam ölçülerdeki yapılar görülür. *Colosseum* ve *Titus Kemeri* gibi. Bunlar âdeta Roma'nın kudretini dokumante ederler. Flavius barok'u denen bu devreyi, Adoptiv kayzer egemenliği devresi (100-180) izler. Bu dönemde Trajan, Hadrien ve Mark Aurelius adlı filozof hükümdarlar gelirler. Bir çeşit Rönesans olarak kabul edilen bu dönemde, Hadrian'ın dünya seyahati yer alır. Bu seyahatinde imparator, Akdeniz ülkelerinin kültürleri ile yakından ilgilenme olanağını bulur. Trajan sütunu ile Pantheon'un inşası bu dönemdedir.

192 yılına kadar devam eden ve adına "*Asker kayzerler devresi*" denen çağda, yeniden bir barok üslûp görülür. Ve Septimius Severus adındaki hükümdar, Roma'nın en yapı düşkünü kayzeri olur. *Forum Romanum*'daki zafer takının, sonradan Constantin Takı adı verilen Titus Takına oranla bir parça huzur telkin etmeyen mimarisi, ancak aralıksız bir çalışma ile tamamlanabilmişti. Septimius Severus'dan sonra kayzer olan oğlu Caracalla, kendi adını taşıyan, muazzam çevresi ve çeşitli tesisleri ile Caracalla hamamına başlamıştı. Bu kolossal yapı, Roma klâsik üslûbunun son yumuşaması olarak görülür. Üslûp bakımından da Konstantin zamanına kadar yerini korur.

Roma mimarlığında çığır açıcı en önemli yapı unsuru, yuvarlak kemerdir. Hiç kuşkusuz Mısır, Mezopotamya ve Mikenlerde de kemer vardı. Ancak onu standardize eden ve parçalarını hesaba oturtan Romalılar olmuştur. Özellikle içme sularının kentlere naklinde bu mimarî unsurun değerlendirilmesi gerekmişti. Yuvarlak kemerin mimariye girmesi ile taş arşivolt'un gelişimi mümkün olmuştur. Böylece arşitrav, yani sütun üzerine gelen, taşıma gücü sınırlı taş kiriş terkedilmişti. Biz, Mısır ve Grek mimarisinin, bu yüzden başka bir mimarî tarzına yönelemediğini biliyoruz. Ancak şu da bir gerçektir ki, Mısır'ın Orta İmparatorluk çağı tapınağı ile Yeni İmparatorluğun Haçepsut devrine ait Beni-Hasan'daki tapınağında Mısırlıların kemer ve tonozu kullandıklarını biliyoruz. Ancak Mısırlılar, bu yapı unsurunu Romalılar gibi değerlendirememişlerdir.

İşte bu kemer ile kubbe, Roma mimarisine yeni biçimler kazandırmıştır. Roma su kemerlerinden bugüne dek en iyi biçimde kalmış olanı Fransa'nın Nîmes şehri civarındaki *Pont du Gard*'dır. Bu Akuadukt, yani su kemeri, "*taşıma ve yük*" prensibine göre inşa edilmiştir. Romalılar zafer takı adı verilen geçit yapılarını da, bu kemer unsuru ile inşa etmişlerdir. Roma zafer takları, röprezantasyon ve anı amacı ile kurulmuş, yuvarlak kemer ve tonozlu, anıtsal geçit resmi yapıları idi.

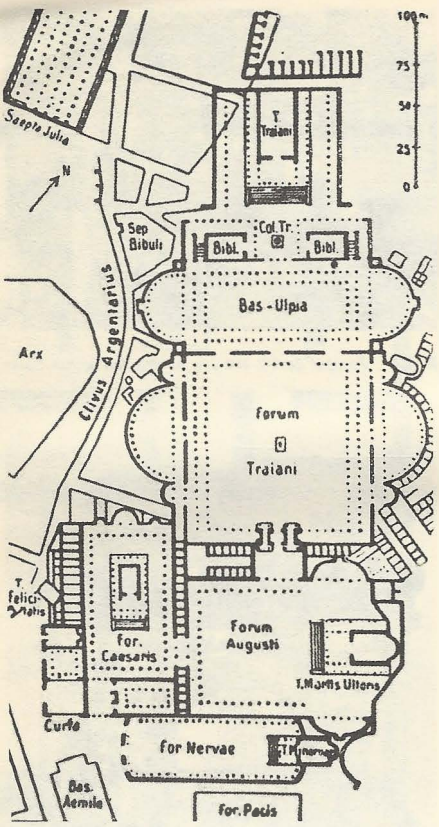
Romalılar, kitlenin ihtiyaçları ile doğmuş kanunlara önem veriyorlardı. İmparatorluk büyüdüğünde, Roma'nın nüfusu bir milyonun üzerinde



R. 419 : Pompei'de İ.S. III. y.y. evlerinden birinin odası

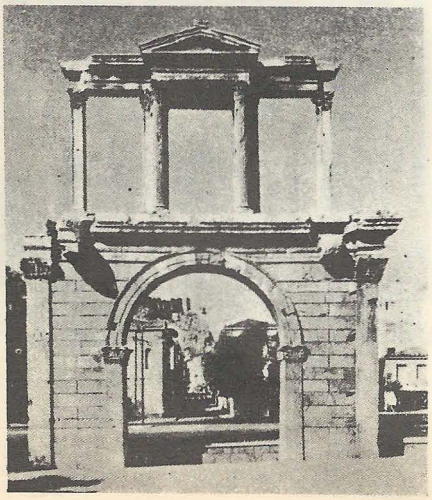
R. 420 : Titus zafer takı ya da kemeri (İ.S. 81).

R. 421 : Septimus Severus zafer takı. Roma, Forum. Romanum (İ.S. 203).



R. 422 : Roma'da Trajan forumu İ.S. II. yüzyılın başı. Büyük alanların şehircilik esaslarına göre düzenlenmesi ilk kez Romalılarda görülür. Bu plânlama organik olarak gelişmeye tamamen zıt bir görüştür. Büyük avluların iç kenarlarına sütun dizilmesi (revaklama) Helenistik devrede Halikarnas Mozolesi'nde görülür. Ancak bu sütunlu avluların geniş forumlar haline getirilmesi Romalılara aittir.

Hiç kuşkusuz Eski Mısır'da III. Ramses'in tapınak mıntakası olan Medinet Habu'da büyük alanlar plânlanmıştır. Medinet Habu'nun alanı, 200 × 320 m.dir. Luksor tapınağında 250 m.den fazla uzunluğu olan bir yer değerlendirilmiştir. Bu bakımdan Roma, Eski Mısır şehirciliğinden çok yararlanmıştır. Bir Atina Akropolisi'nde ise bu anlamda şehircilik görüşü gözlemlenmez.



idi. Arena'lar, Hamamlar (*therme*), tiyatrolar ve tapınaklar, muazzam halk kitlelerinin ihtiyaçlarına cevap verecek durumda idi. Kolosseum 50.000 kişi alıyordu. Caracalla hamamı ise 120.000 m² üzerine kurulmuştu.

Roma yapı tipleri ve üslûp unsurları :

Yunanlıların üç sütun üslûbuna, Romalılar *kompozit başlık*'ı kattılar. İmparatorluğun ihtişam fikrine, bu süslü sütun başlığı uygun geliyordu. Akantus yaprakları ile İyon başlığının, yana dışarı taşan kıvrık unsurundan yapılmıştı. Yüklü, ağır bir etkisi vardı.

Romalı kendine özgü yapıyı, Grek ve Etrüsk tapınak biçiminden sonra, yani Cumhuriyet Devrinin bitmesinden sonra (İ.Ö. 31) bulmuştur. Etrüsk ve Hellenistik etkiler'den sonra, Ogüst devrinde Mimar Frontinus halka yararlı yapıyı, yani fonksiyonel yapı çeşidini buldu. Bu yeni yapı anlayışı, Roma devlet politikasına ve halkın ihtiyaçlarına cevap veriyordu. Ogüst devrinde yapılan yapılar, çevrenin ihtiyaçlarına ve Roma devlet fikrine uyularak plânlanıyordu. Bu çağın yapıları arasında, Marcellus Tiyatrosu ve August Forum'u ile Mars Ultor tapınağı vardır. Pantheon'a da başlanmıştır. Bundan sonraki yıllarda Neron'un Altın Evi, Flavius Tiyatrosu, Titus Kemeri, Hadrian Mozolesi, Septimius Severus'un Zafer Takı (*Kemeri*), ve Konstantin'in Caracalla Hamamı, Trier (*Almanya*)'daki Porta Nigra, Split'teki Diklotian Sarayı, ve Maxentius Bazilika gibi önemli anıtsal yapılar kurulmuştur.

Dekoratif özellikli Grek yapı sanatına mukabil, Romalılar fonksiyonel ve strüktif yapılar ortaya koydular. Bu yapı çeşitleri şunlardır :

- Zafer Tak'ı
- Zafer Dikilitaşları,
- Tiyatrolar,
- Hamamlar,
- Podium Tapınağı,
- Merkezî kubbeli yapılar,
- Tonoz ve kemerli yapılar,
- Yuvarlak plânlı mezar yapıları,
- Şehir kapıları,
- Köprüler,
- Bazilika'lar.

En ünlü zafer takı, Romada bulunan *Titus Kemeri*'dir. Bu yapı, altından, geçilmek üzere tek kemeri bulunan bir yapıdır. Kapının iki tarafında gömme olarak birer kompozit başlıklı sütun yer alır (İ. S. 81). *Septimius Severus Zafer Kemeri* ise Forum Romanum'dadır (İ. S. 203). Bir de İ. S. 312 de yapılmış olan Konstantin Kemeri vardır. Bu zafer kemerlerinin gelişimi önemlidir. İ. S. ki ilk yüzyıl içinde yapılmış zafer taklarının geçit için yalnız bir kemeri vardır. Halbuki sonra yapılanların ortadakinden başka yanlarında da birer tane olmak üzere üç kemeri vardır. İlk yapılan Titus Zafer Takı'nın hemen hiçbir süsü yoktur. Yalnız kemerin iç tarafında iki rölyef yer almıştır. Diğerlerinde ise, cepheler barok bir yüklülük içinde, rölyefler ve heykellerle süslenmiştir. Bu zafer taklarının fasat kesitleri, bize iki katlı olarak yapıldıklarını gösterir. Cephenin üstünde saçak kısmını göstermeyen ve adına "*attika*" denen alçak bir duvar kısmı vardır. Bu duvarın orta yerine konulan bir kitabede, ne için ve kimin tarafından dikildiği belirtilmiştir. Zafer taklarının üzerine ayni zamanda tunçtan dökülmüş bir kuadriga (*dört koşumlu araba heykeli*) dikmek âdeti

R. 423 : Hadrian Kapısı (Atina). 130 yılları.

vardı. Dört atlı araba heykelinin, Artemis Mozolesi'nden mülhem olduğu tahmin ediliyor. (Bk. R. 420, 421).

Bu yapı tarzı, özellikle XIX. yüzyılda Avrupalılar tarafından yeniden ihya edilmiştir. Bunlardan en ünlüleri, Paris'te Etoile meydanındaki "*Arc de Triomphe*" diğeri de Berlin'deki "*Brandenburgertor*"dur. Fakat bunlardan önce 1615 de "*Heidelberger Elisabethentor*", 1672 "*Porte St. Denis*" v.b. tak'lar yapılmıştır.

Bunlardan başka Trajan ve Marcus Aurelius dikili taşları, Roma'nın etkili yapılarıdır. Bu anı taşları da, gene bazı Avrupa ülkelerinde etkili olmuş ve dolayısıyle zafer takları gibi, çeşitli şekilde olanları yapılmıştır. Bu da, daha 1500 tarihlerinden itibaren, özellikle İtalya, Fransa, İngiltere ve Almanya'da taklit edilmiştir.

Roma mimarî çeşitlerinden biri de amfiteatrdır ve Roma imparatorları tarafından yapılmıştır. Bunlardan en ünlüsü Roma'daki Kolosseum (*Colosseum*)dur (İ.S. 72-80). Romalıların taşrada yaptıkları en önemli amfiteatr, Veroda'daki Kayzer Diocletian'un yaptırdığıdır. Yunanlılar bilindiği gibi tiyatrolarını yarım çember biçiminde yapıyorlardı. Romalılar ise bunu Elips biçiminde inşa ettiler. Ayrıca Yunanlıların amfiteatrları vadiler içine yerleştirildiklerinden yapı olarak cepheleri yoktu. Halbuki Romalıların amfiteatrları, genellikle dört katlı, yüksek yapılardı. Bu amfitiyatro tipinin ilk örneği, İ.Ö. 80 yılında Pompei'de yapılmıştır.

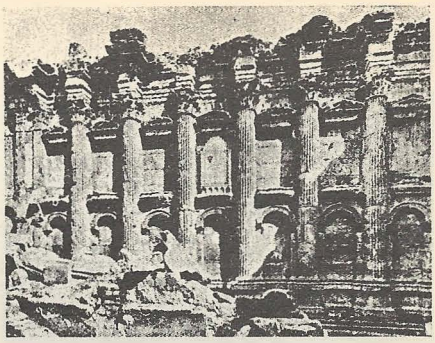
Sonraları, bu çok katlı amfitiyatroların "*Roma stili*" adını alan taklitleri yapıldı. Roma'daki Colosseum adlı amfiteatrın, dış cephesindeki alt ayaklarında gömme olarak dorik stilinde sütunlar, ikinci katında iyonik, üçüncü katında korent, son katında da plasterler getirilmiştir. Bu düzen hemen hemen bir sistem olarak bütün amfiteatrlarda taklit edilmiştir.

Amfitiyatrolara benzemeyen başka tiyatro yapıları da görülür. Ancak Romalılar, tiyatrolarda Yunanlıların yarım çember biçimlerini korudular. Fakat bunu da bir düzene soktular. Ve sahne ortasındaki altar'ı kaldırdılar. "*Proskenion*" denilen sahne yerini de yükselttiler. Orkestranın bulunduğu yere mermer koltuklar koyarak, burasını Romanın itibarlı kişilerine ayırdılar.

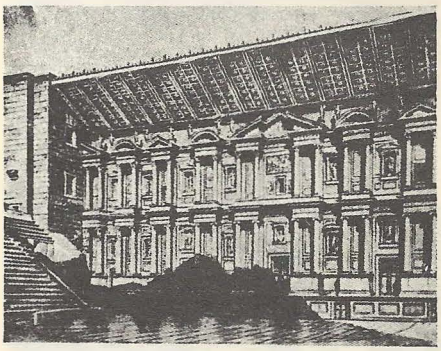
Romalılar, özellikle hamam yapılarını geliştirdiler. O zamana kadar bilinmeyen bir şekilde düzenlenen Roma hamamları için, yeni bir yapı geliştirdiler. Bugün harabe halinde olan bu anıt yapılar, imparatorluğun birçok yerlerinde görülmektedir. Yunanlılar, hamamı yalnız spor tesislerinin bulundukları yerlere yapmışlardı. Romalılar ise hamam plânında, birçok saray benzeri yapıları bir araya getirdiler ve "*Laconicum*" adı verilen sauna teşkilâtını da belki ilk olarak ortaya koydular. Roma hamamlarının en ünlüsü Caracalla Hamamıdır (206-217). Diocletian Hamamı ise 302-305 tarihlerinde inşa edilmiştir. Bunlardan bir diğeri de Ankara'dadır. Bu hamamların 3.000 civarında müşteri aldığı biliniyor. Diocletian hamamı, 112.000 m²'nin üzerinde bir alanı kaplıyordu. Bu muazzam yapıları ısıtmak için bir çeşit kalorifer teşkilâtı yapılmıştı. Sıcak hava kanalları, yapının duvarları içinde ve zemini altında dolaştırılarak bu muazzam oylumlar ısıtılıyordu. Saray ve bazilikaların da ısıtılması ayni şekilde idi. Bu hamamların fonksiyonları, yıkanmadan başka halk hizmetlerini de karşılıyordu. Öyle ki, bunlar, kitaplıklar, sohbet ve konferans salonları gibi ek tesislerle, bir çeşit kültür merkezleri idiler.

Caracalla hamamı :

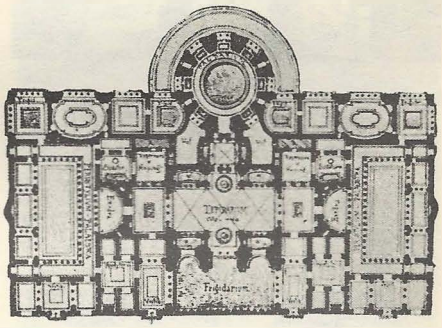
Bu hamam (212-217) Caracalla tarafından inşa ettirilmiştir. 120.000 m²'lik bir arazi üzerinde kurulan bu tesisin esas yapısı 228.60 X 116.80



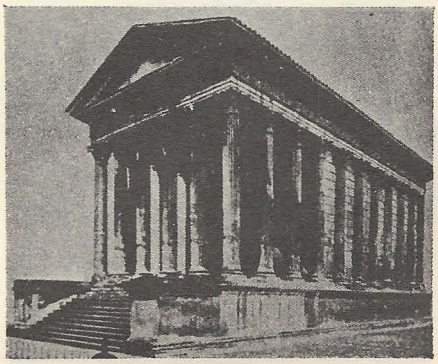
R. 424 : Baalbek, Bacchus Tapınağı. Kuzey Cella duvarı. (İ.S. II. yy.). Romalı, Grek tanrılarını benimsemekle birlikte tapınak şeklini değiştirmiştir.



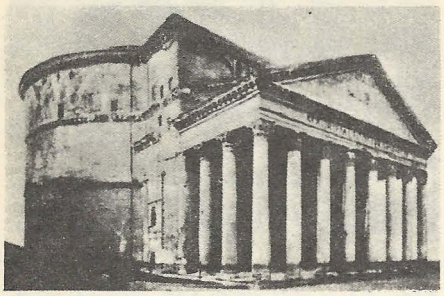
R. 425 : Roma tiyatrosunda sahne duvarı. Aspendos tiyatrosu. Mimar Zenon tarafından Marc Aurel zamanında yapılmıştır. (İ.S. 161-180).



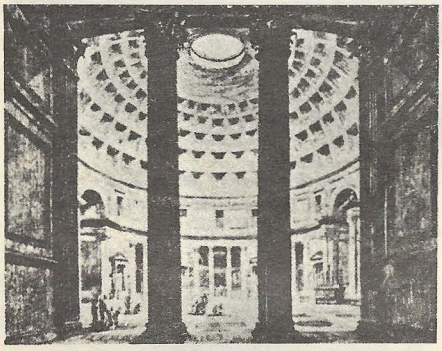
R. 426 : Roma'da Caracalla hamamı. (İ.S. 211-216). Hamamın ana binasına ait plân. Bunun dışında çeşitli tesisleri içine alan yapılar büyük binanın kenarlarında yer alır.



R. 427 : Nimes'de (Fransa) Maison Carree denilen Roma tapınağı. Mimar Agrippa tarafından yapıya başlanmıştır. (İ.S. I. yy.).



R. 428 : Pantheon, Roma. İ.S. 118-125 yılları arasında yapılmıştır. Yapıya Mimar M. Agrippa tarafından başlanmıştır.



R. 429 : Pantheon'un giriş kısmından ana mekâna bakış.

R. 430 : Baalbek, yuvarlak planlı tapınak. İ.S. III. yüzyılın ortası.

m².lik bir alanı kaplıyordu. Yapının ekseni üzerinde frigidaryum denilen soğukluğu, tepidaryum denilen ılıklık'ı ve kaldaryum denilen sıcaklığından başka, sudaterium denilen saunaları ve iki yanlarda da açık peristilleri bulunmakta idi. Hamama girişler yapı ekseninin her iki yanında yer alıyordu. Yapıyı çevreleyen geniş, kare biçimli parkın kenarlarında okuma salonları ve diğer hizmet yerleri vardı. Yapı bugün bile görülmeyen, muazzam bir tesis olarak ilgiyi çekmektedir. Ayrıca şunu hesap etmek gerekir ki, bütün bu muazzam yapı kitlesi, yerden 6.15 m gibi yüksek bir podium, yani setin üzerine yerleştirilmişti. (Bk. R. 426).

Yapının kaldarium denen sıcaklığının altında, yapıyı ısıtan ve adına hipokost denilen bir cehennemliği vardı. Bizim Osmanlı hamamları da aşağı yukarı ayni sistemle ısıtılmakta idi.

Roma Tapınakları :

Roma tapınakları, Yunan tapınaklarından ayrılır. Yunan tapınakları basamaklar halinde, dört bir yandan yükselen bir alt zemin üzerinde yükselir. Halbuki Roma tapınağı, Etrüsk tapınakları gibi bir podium üzerine konulmuş ve giriş basamakları yalnız cephede yer almıştır. Giriş kısmı yani "*pronaos*" ise, Yunan tapınaklarına göre daha derindir. Yani daha fazla yer kaplar. Bu biçim de gene Etrüsklerden alınmıştır. Pantheon'un girişi Hadrian zamanında yapılmış olup, cephesi Hellenistik tapınağın giriş özelliklerini taşır. Ancak girişin arkasında, Yunan tapınaklarında görülmeyen uzun bir antre, çember plânlı, kubbeli bir mekâna gider. Sütunlu portal kısmına, İ.Ö. 27 yılında Mimar M. Agrippa tarafından başlanmıştır. Çevre yapıları ise, İ. S. II. yüzyılda yapılmıştır. Yapının yuvarlak biçiminin, eski çember plânlı mezar yapılarından alındığı düşünülmektedir. Esasen daha önce, İ.Ö. 50 yılında, çember plânlı ve cellası olan Roma'daki Vesta Tapınağı inşa edilmiştir.

Genellikle Batı yazarları tonoz buluşunu Romalılara atfederler. Romalıların bu yapı unsurunun gelişimindeki rolleri inkâr edilemez. Ancak biz, Romalılardan çok önce gerek Mezopotamya'da, gerekse bugün halen mevcut olan Dêr el Bahari'deki III. Mentuhotep'in ve Haçepsutun mezar yapılarında beşik tonoz unsurunu vazıh bir şekilde ve bütün detayı ile görüyoruz. Ayrıca bu tonoz, yalancı bir tonoz özelliği de taşımamaktadır. Bu bakımdan Batı yazarları bu iddialarını vesikalandıramamışlardır. Batının bu alanda gösterdikleri ilk tonoz, Miken'lere aittir ve, bunların yalancı tonoz olduğunu esasen kendileri de belirtmektedirler. Kaldı ki Mezopotamya'nın, kemer, kubbe ve tonozun ilk görülen yer olduğu kendilerince de yer yer belirtilir. Batılılar, bu yapı unsurlarını özellikle Avrupa kültürü içinde görmeğe büyük değer vermektedirler.

Ancak Romalıların tonoz kubbeyi geliştirdikleri ve bununla büyük mekânları örtme olanaklarını aradıkları bir gerçektir. O çağa kadar hiçbir mimaride, bu denli geniş tonozların, özellikle beşik tonozun kullanıldığını görmüyoruz. Esasen tonoz kullanılmadan Caracalla Hamamı gibi büyük tesislerin, Villa Hadrian adlı pavyonun çevresi ve Roma'daki Maxentius Bazilikası gibi yapıların yapılması mümkün değildi.

Haç tonoz, önceden belirttiğimiz gibi, Mısır'da 12. sülâle Firavunlarından olan Amenemhet'in Dêr el-Bâharî'deki mezarında görülmüştür (İ.Ö. 1950). Sonra da bu yapı unsuru Romalılar tarafından geliştirilmiştir. Romalılar, bu yapı unsurunu özellikle devlet yapılarında kullanmışlardır. Ayrıca Tivoli'deki Hadrian Villa'sının hamamlarında da haç tonoz kullanılmıştır. Esasen bu mimarî unsurdan, genellikle hamam yapılarında

yararlanılmıştır. Tonozların, ayak ya da sütunlar üzerine yerleştirilmesinin ise, ilk kez Romalılarca yapıldığı sanılmaktadır. Yüzme salonlarının düz tavanları, bakır ya da demir kirişlerle örtülüyordu. Bu tarz demir çatı örtüsü, sonradan ilk kez XIX. yüzyılın demir konstrüksiyonlarında ele alınmıştır.

Sayısı çok olan kemer formlarından yalnız iki çeşidinin, Romalılar tarafından çok kullandığı görülmüştür. Bunlardan biri yuvarlak kemerdir ve bütün yapılarında vardır. Yuvarlak kemer, Roma mimarisinden sonra da çok kullanılmıştır. Diğeri ise, bizim Bursa ya da Osmanlı kemeri dediğimiz eğrisi hafif olan kemer biçimidir ve bunu Romalılar özellikle askerî yapılarında kullanmışlardır. Ayrıca Roma'da Ponta Molle adlı yapıda, sivri kemerin de ele alındığı görülmektedir. Fakat fazla tekrar edilmemiştir.

Roma mimarisinde kullanılan diğer bir biçim, çember plânlı Mezar yapılarıdır. Batı kaynakları, genel olarak bu çember planlı yapının menşeini Miken'lerdeki *Atreus'un Hazine Evi*'ne bağlamaktadırlar. (*R. Pfefferkorn, Stilkunde des Abendlandes*, s. 44). Fakat ilgi çeken husus, Hunların mezarları, daha Avrupa'ya gelmeden önce çember plânlı ve taş kubbeli idi. Bu da bize bilâhare Doğu Got'ları kıralı'nın Ravenna'daki mezarında aksetmiştir. Bu husus da, Batı kaynakları tarafından belirtilmektedir (*Bk. Weigert, Geschicte der Europischen Kunst* S. 10 ve 65). Romalıların ilk çember plânlı ve kubbeli mezar yapısı İ.Ö. 27 yılında yapılmış olan Roma'daki Ogüst mezarıdır. Bu yapıyı da Batılı araştırıcılar, Mikenlerin "*Atreus Hazine*" evine bağlarlar. Fakat şu da önemli bir noktadır ki, Etrüsklerin kubbeli mezarları ile konik kubbeli mezarları yanında, Miken'in yalancı kubbeleri, Romalılara inşa tekniği bakımından bu kadar geniş yapıları yapmak için bir imkân sağlıyamazdı. Kaldı ki, Romalıların Miken kültürü ile değil, Yunan klasik ve Hellenistik yapıları ile temasa geldikleri gene Batı kaynaklarınca açıklanır. Etrüsklerin, çember plânlı, kubbeli mezar yapılarını, Önasya'dan birlikte getirdikleri belirtilir. Bu bakımdan buradaki çelişki, açık olarak görülmektedir. Ancak şu da bir gerçektir ki, Romalılar, kubbe yapısını en büyük bir çapta inşa etmeyi becermişlerdir. Ve bu büyük uygulamalar ilkkez Romalılarda görülmektedir. Örneğin Hadrian'a ait olan mozole, İ.S. 135 yıllarında inşa edimiştir. 84 *m* yan kenarları olan bir platform üzerinde, 50 *m* yüksekliği ve 64 *m* çapında yuvarlak beden duvarları olan bu muazzam yapı, biçim bakımından yenidir. Bu yapıda kenar duvarlarının içinden, helezonî biçimde, yapı bedenini dolanarak imparatorların odalarına çıkan bir merdiven vardır.

Hadrian Mozolesi :

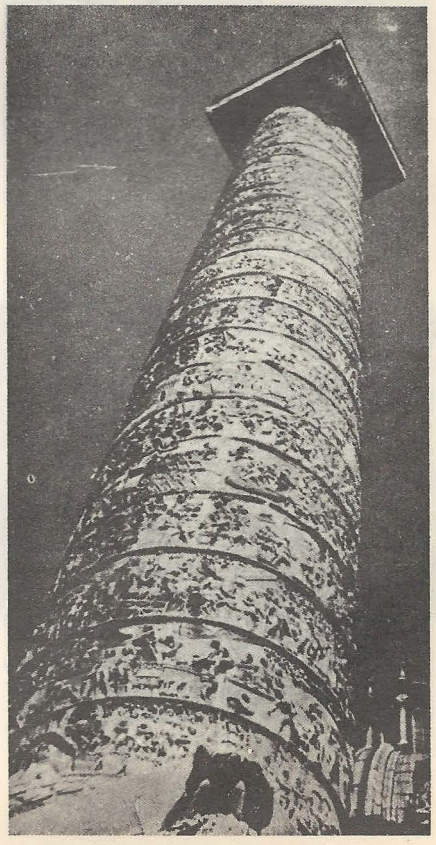
Kenarları 91.45 *m*, yüksekliği 21.50 *m* olan bir platform üzerine inşa edilen bu muazzam mozolenin çember plânı, 73 *m* çaplı ve 46 *m* yüksekliğinde idi. Bunun üzerini de kademeli bir tümülüs örtüyordu. Yapının Etrüsklerin konik mezar tümülüsleri ile ilişkisi olabileceği düşünülebildiği gibi, bu kadar muazzam yapıların Mısır piramitlerinin ilhamı ile yapıldığı görüşü de genellikle hâkimdir. Yapının yuvarlak gövdesinin mermer sütunlarla çevrildiği ve bunların arasına da heykeller geldiği tahmin edilmektedir.

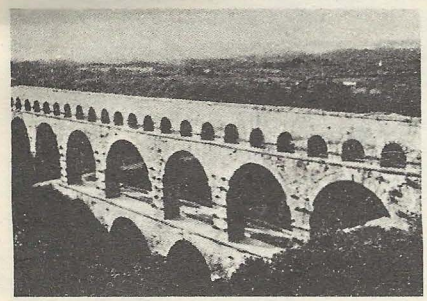
Roma mozolesi yuvarlak plânlıdır. Metalla Anıtı olsun, Ogüst Mozolesi olsun, hep yuvarlak plânlı yapılardır.

Romalıların kent surları da ilgi çekicidir ve bu alanda birçok yenilikler getirmişlerdir. Trier'deki Porta Nigra, Roma'daki Porta Ostiense ve Porta Maggiore, konstrüksiyon bakımından sağlamlıklarını bugün

R. 431 : Primaporta'da Livianın bir villasında Ogüst'ün zırhlar giyinmiş heykeli. İ.S. 20 yılları. Roma, Vatikan.

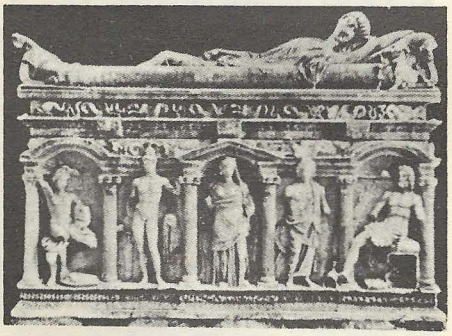
R. 432 : Trajan, sütunu, Dakka seferinin anısı için dikilen bu taşın çevresine savaş sahneleri doldurulmuştur.





R. 433 : Roma Aquadukt'u. Nimes'de (Güney Fransa) "Pont du Gard" su yolu.

R. 434 : Marc Aurel'in bronz heykeli. İ.S. 170 yılları. Dünyada ilk kez hükümdarlarını at üzerinde gösterenler Romalılardır.



R. 435 : Anadolu'da bulunup Almanya'ya Meftiye götürülen sarkofa'lardan. "Sütunlu Sarkofaj" diye tanınmıştır.84

bile göstermektedirler. Almanya'daki Porta Nigra adlı kent kapısının inşası, muntazam blok taşlarından, fakat harçsız olarak yapılmış ve taşlar da birbirlerine kurşun kaplı demir çengellerle bağlanmışlardır.

Romalılar, köprü inşası bakımından önemli örnekler vermişlerdir. Nehir sularını arkadlarla aşma fikri, daha önceki uygarlıklarda görülmüyor. Kemerli ilk köprü örneği Roma'da bulunuyor. Bu yapı, İtalyanlar tarafından Ponto Rotto denilen ve İ.Ö. 140 yıllarında inşası yapılan köprüdür. Aeli Köprüsü (*bugünkü Melek Köprüsü*) Hadrian tarafından İ.S. 136 tarihinde inşa ettirilmiştir. Fabricius köprüsü İ.Ö. 62. ve Cestius Köprüsü ise İ.Ö. 46 yıllarında inşa edilmiştir.

Bu açıklanan yapılardan başka, Roma mühendislerinin buldukları diğer bir yapı çeşidi de Akuadukt denilen ve tatlı su akıtan kanal-köprülerdir. Bunlar, uzak yerlerden şehirlere su naklinde kullanılmakta idi. Akuadukt'lar bodur ve kalın ayaklar üzerine oturtulan muallâk kemerlerden meydana getirilmiştir. Bu akuadukt'ların yer yer sular ve vadiler üzerinden geçirildiği düşünülecek olursa, yüksekliklerinin bazan bir hayli olacağı tahmin edilebilir. Bunun için, gövdeleri geniş ayak ve kemer konstrüksiyonunun üzerine, diğer ayak ve kemerlerin oturtulduğu anlaşılır. Bunlar, Fransa'da Nîmes'de ve Segovia'da görülür. Bizim de Güney-Anadolumuzun Akdeniz şeridi üzerinde Romalılardan kalmış olan akuadükt kalıntıları vardır.

Hıristiyanlığın önemli yapısı olan kilise de, esas biçimini Romalılarda bulmuştur. Bilindiği gibi, Romalılardaki bazilika dinî bir yapı olmayıp, bir hal ve mahkeme salonu olarak kullanılıyordu. Yapının plânı, üç gemili bir salon ile, sonunda absidial bir mekândan meydana geliyordu. İşte bu biçimdeki ilk yapı, İ.Ö. 306-312 yıllarında yapılan Maxentius Bazilikasıdır. Bu, ilk Hıristiyanlığın ilk yapılarından hem en önemlisi, hem de Romalıların son yapılarından biri olarak kabul edilir. Uzunluğu 100 m. olan ve üzeri haç tonozla örtülmüş orta geminin genişliği 25 *m*, beşik tonozlu yan gemilerin genişliği de 20 m. idi. Yan gemilerin tonoz içleri, kasetler halinde süslenmişti. Avrupada ilk Hıristiyan devletinin Romalılar olduğunu biliyoruz. Bu nedenle Romalıların kendi bazikasını kiliseye çevirmesi kadar doğal bir şey olamazdı. Maxentius Bazilikası'ndan önce yapılmış olan bazilikalar, Basilica Porcia (İ.Ö. 184), Basilica Aemilia (İ.Ö. 179) ve kayzer Diocletian tarafından yenilenmiş olan Basilica Lulia (İ.Ö. 54-46) dır. Maxentius Bazilikasının bunlardan farkı, yan gemilerin esas gemiye çapraz olarak biçimlendirilmesidir. Yani, Roman mimarisindeki çapraz gemi motifi de Romalılarca geliştirilmiştir.

Roma bazilikalarında, Ortaçağda göreceğimiz gibi, ortadaki geniş ve yüksek gemi, yan gemilere hâkimdir. Fakat bunlar, doğu-batı yönünde değil, güney-kuzey istikametinde yapılmış bazilikalardır.

* * *

Roma yapı biçimlerinden ve süsleme unsurlarından, özellikle Batı Avrupanın yararlandığı bir gerçektir. Duvar biçimlendirilmesinde önemli bir yer alan niş ile, üçgen ve çember kesitli pencere üstü alınlıkları, Roma asıllıdır ve sonradan Rönesans ve Barok yapılarında kullanılmıştır. Üzeri yivsiz olan sütun formunu da, gene ilk olarak kullanan Romalılardır. Antoninus ve Faustina Tapınağı (İ.Ö. 141), Pantheon'un girişi (İ.Ö. 27), Forum Romanum'daki Satürn Tapınağı (İ.S. V. yüzyılın başı), hep düz yuvarlak sütunlarla yapılmışlardır. Bu sütunlar ya taş silindir parçalarından meydana getirilmiş, ya da tek parça taştan yontulmuşlardır. Ayrıca içi tuğla örgülü, dışı mermer giyimle örtülü sütunlar da Romalılarındır.

Yarım gömme sütun ve plaster ise, ilk kez Yunanlılar tarafından kullanılmıştır. (*Lysikrates Tapınağı* İ.Ö. 333). Bu yapı unsurunu, Romalılar da çok kullanmışlardır. Sonradan Avrupa mimarisinin, Rönesans'dan itibaren çok kullandığı duvar biçimlendirmesi ile ilgili bir unsur olmuştur.

Roma sanatının, özellikle Avrupa mimarisindeki etkisi, küçümsenemeyecek kadar büyüktür. Özellikle Rönesans'ta, Roma mimarisi büyük bir hayranlık uyandırmıştır. Rönesans'ta, Ogüst devrinin mimarı olan Vitruvius Pollio'nun adı, herkesin ağzında idi. Bu mimarın "*De Architectura*" adlı teorik bir el yazma eseri 1415'de keşfedilmişti. Bu kitapta yapı sanatının temel prensipleri, yapı tipleri ve kullanılacak malzemeler ile bunların nasıl kullanıldıkları, sistematik bir şekilde açıklanmakta idi. Ayrıca, yapılarda kullanılması gereken yardımcı makinalar belirtildiği gibi, mekanik sorunların cevapları da veriliyordu. Bu bilgileri gören Rönesans mimarları, Roma mimarî sanatının hayranı olmuşlardı. Rönesans mimarlarından Andrea Palladio'nun mimarî anlayışı da, sonradan İngilizlerin "*Classic Style*" dedikleri İngiliz barokunu önemli bir şekilde etkilemişti. Bunun yanında, Alman klassisist mimarisinin temsilcilerini ve Goethe'yi, "*palladionizm*" denilen Geç-Rönesans mimarisinin hayranı olduklarını ilerde inceleyeceğiz.

Bu nedenlerle, Roma antikitesinin, Hıristiyanlıktan itibaren Avrupa sanatını etkilediğini anlıyoruz.

Roma Heykel Sanatı :

İ.Ö. IV. yüzyıldan itibaren Grek heykel sanatında, açık bir şekilde, portre unsurlarının göründüğü rölyef örnekleri ile karşılaşıyoruz. Bunların yanında, Doğu çıkışlı olduğu kabul edilen janr resmi, hikâyecilik ve historizm görülmektedir. Böylece sanatın, Tanrıya özgü tapınak heykelinden, kişiye özgü eve ait sanata yöneldiği görülüyordu. Bu nedenle de, dekorasyon yani süsleyici öğeler ortaya çıkıyordu. Bu görüş, Hellenistik sanatın bir özelliği olarak Roma'ya gelmişti. Ayrıca Etrüsklerin, Mısırdaki din anlayışına paralel olan sarkofaj heykellerinde, karı koca ile ilgili kişisel bir tasvire bağlandıklarını gördük. İşte bu anlayışlar, Roma'da daha Yunan kolonilerinin kurulduğu sıralarda, yerli bir köylü kültürü ile birleşiyordu. Doğa ve hayat birleşerek, Romalının hayat görüşünü sağlayacaktı. (Bak. R. 436, 437, 438).

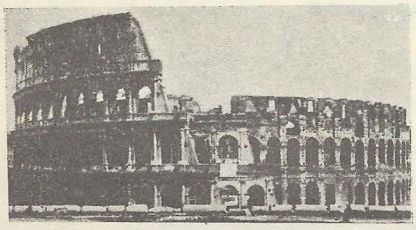
Bu açıdan bakınca, Roma sanatının bir portre heykelinde karar kılacağını anlıyoruz. Bunun içindir ki, Romalı ister kıral, ister özel hayatını yaşayan bir vatandaş olsun, hiç bir şekilde, kendini üstün olarak göstermeğe gitmiyor. O, açık bir şekilde, kendi karakterinin yansımasına önem veriyor. Yüzünün bütün çirkinliği, zekâsı ya da saflığıyla gösterilmesini istiyordu.

Roma sanatı, genellikle belirli bir üslûp gelişimi göstermiyor. Romalı, mimaride, heykelde ya da resimde olsun, antikitenin değerli bulduğu sanat anlayışlarını benimsemekten çekinmez. Bu bakımdan, Roma mimarisinde, Yunan'daki üslûp gelişimi görülmez. O, kâh Yunan tapınağının unsurlarını, kâh Etrüsk tapınaklarının şeklini, kâh Doğu mahreçli kubbeli yapıyı, kâh Yunan evini, kâh Mısır obelisklerini benimsemiştir. Buna paralel olarak Romalıların dinleri de öyledir. Yunanlıların putperest inanışlarını aldıkları gibi, Doğu kaynaklı esrarengiz dinleri (*Mysterien kulte*), Mısır tanrılarını, Hıristiyanlığı da benimsemişlerdir. Bu inanışlara paralel olarak, yapıları, evleri, heykel ve resimleri de değişik karakterler gösterir. Ancak Roma idaresi, vatandaşlarını Hıristiyanlığa kadar belli bir dini kabul ettirmek için zorlamamışdır.

R. 436 : Vespasian. Mermer. İ.S. 70 yılları. Romalı, Yunanlı gibi heykelde ideal vücut ve çehreyi aramaz. O kendinin her zamanki görünüşünü tercih eder.

R. 437 : Julius Sezar'ın mermer heykeli.(İ. S. 40-30). Roma Museo Torlonia.

R. 438 : Kayzer Caracalla İ.S. 211-217. Mermer.



R. 439 : Colosseum (Flavis Amfiteatr). Roma. İ.S. 80 yılında tamamlanmıştır.

R. 440 : Tiberius ve ailesi. Caligula devri. Paris Cabinet des Médailles.

Biz Romalıları pratik zekâlı, teşkilâtçı ve mimar olarak görüyoruz. Savaş ve mücadele, onlar için kudret ve zenginliği arttırmak bakımından bir araçtı. Askerlik de, Yunanlıların atletizmi gibi bir yaşayış biçimi değil, bir meslekti. Bu bakımdan, Roma heykellerinde, insan vücudunun ideal güzelliği hususunda bir endişeye rastlanmıyor.

Romalı, normal günlük yaşantısı içinde görünen yüz ve vücut hareketlerinin tasvirinde, bir sakınca görmüyordu. Bu yüzden, Romalı kendi portresini ya da kıralları olan Pompejus Magnus ya da Sezar'ı biçimlendirirken, onların bütün normal günlük hallerini benimsiyor ve bütün yüz kırışıklıklarına, iri ve çirkin burunlarıyla iç dünyalarına kadar her ayrıntıyı yansıtıyordu. Bu yüzden, Yunanlının kendine hâkim ideal insan tipini, Romalı sevmedi. Ne saray geleneği, ne de yaşayışları yüzünden, muhteşem ve ideal yüzlü kral ifadelerine, Roma sanatında gidilmediğini görüyoruz. Fakat Romalı, ideal ifadeleri de ihmal etmemiş ve Grek klasik heykellerinin kopyalarını, Yunanlı sanatçılara yaptırmıştır. Bu ideal ifadeler ile, Romalıların natüralist görüşü arasında, zaman zaman çatışmalar bile olmuştur. Böylece Yunanın ebedî vücut formu ile Roma natüralizmi halledilmemiş, ve ayrı ayrı yerlerde değerlendirilmiştir. Ancak Roma, bu ideal heykeli, resmî gücü için kullanmıştır. Bu yüzden de zaman zaman, Yunan'ın IV. ya da V. yüzyıl klasisizmasının Roma'ya aktarıldığına tanık olunulur. Bu klasisizma, sonradan gerek İtalyan Rönesansında, gerekse XVIII. ve XIX. yüzyıllarda Fransa, Almanya, ve İngiltere'de, bir çeşit historizme sebep olmuştur.

Romalının, yüz anlatımı yanında ele aldığı, ve adına "*Toga*" dediği Yunanlının peplos'u, burada tamamen değişir. Yunanlıdaki peplos, vücudu örter. Ancak, vücut uzuvlarını gizlemez, yalnız yer yer ima eder. Vücudun zarafetini her vesile ile hissettirir. Yunanlının, elbiseyi saydam bir unsur olarak telâkki edişi ve vücut güzelliğini her vesile ile ortaya koymak isteyişi Romalıda görülmez. Romalının Toga'sı, çok bol kıvrımlıdır. Vücut ile seyredici arasında bir ilgi unsuru bırakmaz. Yani togayı tamamen örtücü bir fonksiyonda kabul eder Romalı. Romalının Toga anlatımı serttir. Yunanlınınki gibi yumuşak görünüşlü bir biçimlendirme değildir onunki. Garip bir anlatım şekli de şudur : Romalı, yüzü natüralist olarak gösterdiği halde, elbiseyi natüralist olmaktan çok bir kıvrımlar yığını halinde biçimlendirir. Ogüst'ün din adamı kıyafetindeki heykeli ile, Titüs'ün heykelleri de bu nitelikleri taşırlar.

Fakat kadın rölyeflerinde, Toga'nın yani elbisenin, vücut biçimini pek saklamadığı görülür. Göğüsler, karın adaleleri, hep güzel ölçüler ve formlar halinde ifade edilirler. Vücut parçaları ile elbise kıvrımları, optik bir izlenimle değil, âdeta inşa edilmişlerdir. Rölyeflerde, stilize edilmiş şekilde gösterilen nebat ve ağaçlar, kaz, inek ve kuzular, kompozisyonlarda ayrı plânda olmalarına rağmen, perspektif görüşe tâbi olmamışlardır. Bu yüzden, maniyere olmuş bir klassisizmin bütün Roma rölyef sanatını etkilediği anlaşılır. İşte bu maniyerizme "*bürokratik klassisizm*" denmektedir.

Bir de, kayzerlerin ayakta duran boy heykelleri vardır. Ogüst'ün Villa Livia'daki heykeli âdeta bir hatip pozundadır. Bir eli havada ve diğer eli elbisesinin eteklerini ve mızrağını tutar şekilde gösterilmiştir. Biz bu heykelde de hayran olunacak ve sevilecek bir vücut görmüyoruz. Bu, kısaca, poz olarak tasvir edilmiş bir heykeldir. Halka bir görünme pozudur. Fakat bütün süslü giyinişine rağmen, normal tavrında olan bir insandır. Bir de, Romalıların meydan savaşlarını gösteren rölyefler vardır. Bunlarda, kayzer, at üzerinde ve çevresi düşmanlarla çevrili olarak derin-

liğine bir perspektif içinde gösterilir ve kayzerin bu rölyeflerde ilk kez kahramanlaştırıldığı görülür. Roma ordusunun kahramanca hareketleri konu olur. Fakat bu anlatımda başlar ve ayaklar, yer yer, rölyefin sathından dışarı üç boyutlu olarak çıkarlar ve heykel zemininde sert gölgeler ve konturlar yaparlar. Bu yüzden rölyefte, üç boyutlu heykelde olduğu gibi, figürün mekân içindeki ifadesinden meydana gelmiş, sert desenli bir şekillendirme ortaya çıkar. İşte bu ifade şekli içinde, bir savaşın oluşunu, cereyanını anlatan Trajan sütunu, Roma'da dikilen ve Trajan'ın Daker savaşını anlatan rölyeflerle, helezonî bir şekilde yukarı doğru, dönerek yükselen bir şerit içinde anlatıldığı, yüksek bir anı taşıdır. Bu, 3.80 çapında, 40 m. yüksekliğinde bir dikili taştır ve içinde, yukarı doğru taşın üstüne çıkmak için merdiven vardır. Bu taşın tepesinde vaktiyle Trajan'ın bir heykeli varmış. Dikili taşın açılış tarihi 114 olarak gösterilmekle birlikte katî değildir. Bu şekilde bir anı taşının bu çağa kadar bir benzeri yoktur. At üzerinde kral heykeli motifi de dünya yüzünde ilk kez Romalılarda görülmektedir.

Yunanlılardaki insanı tanrılaştırma görüşü, Romalıya yabancıdır. Bu bakımdan Romalılar, önceleri tanrılarının, efsanelerinin ve şehirlerinin kişiliğini ifade edebilmek için gerekli gördükleri biçimleri Yunanlılardan aldılar. Bu yüzden, idare merkezi Roma, silâhlı, kuvvetli ve güzel vücutlu Minerva'ya benzetildi. Böylece Romalı, tanrı ve çevresini, kendi idare âmiri ve çevresi ile bir tutuyor ve bu nedenle Ogüst'ü, Minerva ile bir bank üzerinde birlikte oturtuyordu. Ogüst, bir kayzer olduğu halde, aynı zamanda tanrı olarak ifade ediliyorsa, Roma imparatorluğunun beyni olarak bir tanrıça, ya da kent tanrısı olarak da kabul ve tasvir ediliyordu. Bu nedenle bakıyorsunuz Ogüst, Jüpiter; yani Yunanlının Zeus'ü oluyor ve rölyefin altında bir kartal da onun bekçisi olarak gösteriliyordu. Böylece tahtlar, kartallar ve silâhların yığıldığı bir rölyefte, savaş tanrısı pozu içinde ifade edilmiş Roma kralları, tanrısal kuvvetleri almış melekler gibi gösterilmeğe başlıyordu. Bu tasvir şeklinin, sonradan XVIII. yüzyılın sonunda, Fransız klassisizmine önemli bir konu olacağını ve 14. Louis'nin bu belirtilen sahne içinde gösterileceğini göreceğiz. Böylece, hayalî bir resmiyet içinde, kral ve tanrıların tasvir edildiği görülüyor. Demek ki, artık kayzer, sembolik olarak efsanevî tanrıya eşittir. Hiç kuşkusuz Yunanlı da, başarılı atletini yarı tanrı mertebesine çıkarmıştır. Ancak onun atletinin ifadesi, bu şekilde muzaffer kumandan biçiminde olmadığı gibi, tanrılarla birlikte de değildi.

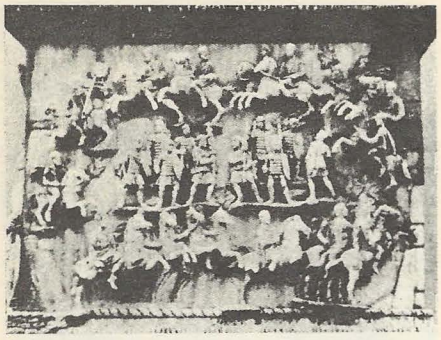
İşte, Roma'nın natüralist ifadeli insanı, böyle maniyerist bir anlatım içine düşünce, neticede sunî bir ifade için, imparatorluk ihtişamının bir süsü olmuştu. Bu anlatım şekli, sarkofajların biçimlenmesinde de aynen benimsenmiştir. Ancak figürlerle birlikte, meyve ve yapraklardan meydana gelen askı çelenkler, bir ritim içinde sarkofajın çevresini dolanır.

Roma Resim Sanatı :

Roma resim sanatının, Hellenistik sanatın bir devamı olduğu tezi, genellikle kabul edilen bir görüştür. Helenistik anlayışın gelişerek Roma sanatında kendine özgü bir resim anlayışına vardığı da gene kabul edilen bir hususdur. Demek ki bu benimseme, Hellenistik anlayışın kopya edilmesi anlamına gelmiyor. Yani Romalı, Hellenistik kompozisyonu ve ifade tarzını zamanla kendine mal etmiştir. Bu nedenle biz, bir Roma duvar resmi anlayışından söz edebiliyoruz. Hiç kuşkusuz, Romalılar, Yunanistan'dan sanatçılar ve sanat eserleri getirmişlerdir. Nasıl Yunanlılardan alınan tanrılar, zamanla hem isim hem, de biçim değiştirmişlerse, Roma resim-

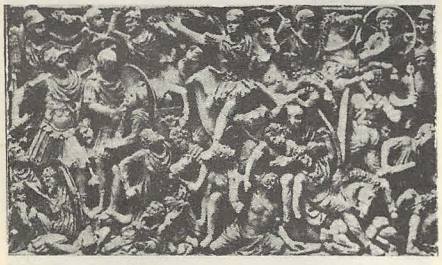
R. 441 : Ölmek üzere olan Niobide. Mermer. İ.S. II. yy.'ın 2. yarısı. Roma Thermen Museum.

R. 442 : Sakallı bir adam büstü. Mermer. İ.S. III. yy. Bu heykeldeki ifade artık Yunan ve Roma'nın fizik güzelliğine değil, insanın fazilet gibi manevî değerlere önem verdiğini göstermektedir.



R. 443 : Pius (Antoninus)'un şerefine dikilmiş olan taşın kaidesi. (İ.S. 160-170). Roma, Vatikan.

R. 444 : Pompei'de bulunmuş bir duvar resmi. İ.S. 60 yılları.



R. 445 : Roma'nın figür yığını halindeki rölyeflerinden biri.

lerinde de bu değişme oluyor ve illüziyonist-klassisizt bir resim anlayışı ortaya çıkıyor. Böylece, zarif endamların yer aldığı, renkli ve hacimli bir kompozisyon şekli, Roma duvarlarında beliriyor. Bu resimler, bir friz anlamında değil, bir odanın tüm duvarlarını bölüm bölüm kaplayan ve ev içi hayatının samimiyetini yansıtan konularıyle, Roma-Helenistik karışımı bir resim kompozisyonudur. Bu konu ve tasvir tekniği, hem kutsal yerler, hem de evler için aynıdır. Biz bu anlayışı, Herculanum'daki "*Villa Misteriöz*"ün duvarlarında aynen görüyoruz. Fakat dikkatimizi çeken şey, bu resimlerdeki kimi figürlerin, genellikle mitolojik konulu olmasıdır. Ancak günlük hayat sahneleri de Romalı için çekicidir.

Bu çeşit konuları olan duvar resimlerini, Romalılar duvar suluboyası (*fresk*) ve mozayik teknikleri ile uygulamışlardır. Bu teknikler yanında, Mısırda uygulanmış olan balmumu boyalarla yapılmış portreler de vardır. Bu portrelerde optik bir biçimlendirme görülüyor. Bu resim anlayışı, sonraları özellikle Bizans'ta, ortodoks olan Hıristiyanların ikonnalarında kullanılacaktır. Hıristiyanlığın büyük çapta yayılmasına doğru, yani III. yüzyılın ortalarından itibaren, resimde ve heykelde, insan vücuduna ait gözlemin, dinin yorumuna göre önemini kaybettiği; dolayısıyle plâstik sanatların, anlatım tekniği bakımından, doğasal görünüş özelliğini kaybettiği ve natüralist anlatımın bir çeşit şematizme ve katılığa yerini bıraktığı görülüyor. İnsan fizik yapısının ve güzelliğinin itibarını kaybetmesi, ve antikitenin ideal vücut kavramının ortadan silinmesi, yeni bir biçimleme ve resim anlayışını doğuracaktır. Bu da, katı, dekoratif ve süslü bir duvar resmine sebep olacaktır. Bizans resminde bu özellikleri yakından inceleyeceğiz.

ROMA İLK HIRİSTİYANLIK SANATI

Antikitenin, Helenistik sanatı ve düşünüşü ile yavaş yavaş klasik Yunan anlayışını yitirdiğini ve dünyevî değerler yanında manevî değerlere, fazilete doğru yöneldiğini, bu çağ filozoflarının görüşlerinden anlıyoruz. Dikkat edilirse, Yunan klasik görüşü ile Hıristiyan dünya görüşü, tamamen birbirlerine zıt görüşlerdir ve birden bire ortaya çıkmaları söz konusu olamaz. Biz aşağı yukarı, Yunan klasik çağının üzerinden geçen 300 yıl içinde, Hıristiyanlık dünya görüşünün hazırlandığını biliyoruz. Yunan toplumunun dünya görüşü ile Hıristiyanlık dünya görüşlerinin kısa bir karşılaştırılması, bu iki dünya görüşünün kendi bünyelerine uygun ayrı ayrı sanatları gerektireceğini açıklar.

Yunanlı, bu dünyada yaşıyan ve insanlarla teması olduklarına inandığı tanrılara tapıyordu. Bu tanrılar, bütün dünyevî, cinsel duygularına rağmen kendilerini tanrı olarak kabul ettiriyorlar. Antikiteli için dünyevî değerler, tanrısal nitelik olabiliyor. Bütün hareketleri ve yaşayışı ile dünyevî olan Yunan tanrıları, maddî güzelliğe, ve insanî fizik yapıya sahiptirler. Hıristiyanlık ise, maddî bütün dünyevî değerleri, aldatıcı değerler olarak kabul ediyor. İlk Hıristiyanlar için dünyevî bütün değerler hakikî değerlere ulaşabilmek için birer engeldir. İlk Hıristiyanlık öbür dünyanın, Yunanlı ise bu dünyanın değerlerine bağlı idi. Yunanlı, Hıristiyan gibi, öbür dünyanın gerçek kurtuluş yeri olduğunu düşünmüyordu. Yunanlı, taptığı tanrıyı insanlaştırıyordu. Hıristiyan ise, Tanrısını kâinatın şekillendiricisi ve tasavvuru bile günah olan bir varlık olarak kabul ediyordu, Evangelist Johannes : "*Sen, Tanrıya zihnen ve onun gerçeğine tapmalısın*" diyordu. İ.S. 250 yıllarında İskenderiyedeki bir din adamı : "*Sen yukarda gökte, aşağıda yerde, ya da suda, herhangi bir Tanrı benzeri arama-*

malısın ve bunlara tapmamalısın ve onlara hizmet etmemelisin" diye yazıyordu. Bunun için ilk Hıristiyanlar, Yunan tapınaklarına nefretle bakıyorlar, altarlardan, resimlerden kaçıyorlar ve bir Tanrı tasavvuruna kapılmaktansa ölmeği tercih ediyorlardı. Bu yüzden Afrikalı ilk Hıristiyanlardan Rhetor Arnobius adında biri, İ.S. IV. yüzyılın başında Yahudilere karşı şöyle yazıyordu : "*Biz ne dini tebcil için kutsal yapılar yapmalıyız, ne de tanrılarından birinin resmini ya da heykelini dikmeliyiz...*" (*Weigert, Geschichte der Kunst* S. 2).

Gerçekten, İlk Hıristiyanların Tanrı evleri olmadığını biliyoruz. Cemaat gelişi güzel evlerde toplanıyordu. Örneğin : özel bir evin üst odalarından birinde, ya da bazilikalarda (*Bazilikaları zengin Hıristiyanlar kabul salonu olarak kullanıyorlardı*). Ekseriyetle cemaate hediye edilen salonlar ve özel evler kilise olarak kullanılıyordu. Romadaki Santa Maria Maggiore ve Lateran Bazilika, böyle evlerin bulunduğu yerlerin üzerine sonradan inşa edilmişlerdi.

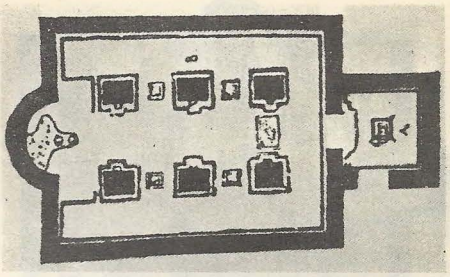
Daha Helenizmin başlaması, yani İskender'in Yakın - Doğuyu fethi ile birlikte, insanların tanrılaştırılması düşüncesi, filozofik düşünceler, fazilet ve saadete ulaşmak için oluşan görüşler sonucu, iflâs etmeğe başlamıştı. Böylece antik felsefe, etik görüşten dinî görüşlere doğru yönelmişti. Stoa felsefesi, daha Seneca ve Kayzer Marc Aurel tarafından bir çeşit tek Tanrı dinine doğru götürülmüştü ve bu görüşe göre Tanrı, transandant yani ulvî bir kudret olarak tasavvur edilmeğe başlanmıştı.

Hıristiyanlığın katolik kilisesi, Helenizmden "*gerçeği, günahı ve fazileti*" almıştı. Biz bu nedenle Hıristiyanlığın Hellenizmden bazı görüşleri benimsediğini biliyoruz. Hıristiyanlık, Romadaki memur giyimini, din adamı elbisesi, bazilika yapısını da kendine ilk kilise olarak benimsemiştir.

Yunanda insanın vücudu değerli olurken, Hıristiyanlıkta insan ruhu ve onun arıtılması görüşü önem kazanıyordu. Böylece Yunanın dünyevî güzellikteki insan vücudu, ifadesini, Hıristiyan sanatının neden benimsemediğini daha iyi anlıyoruz.

Hıristiyanlık 313 yılına kadar Romalılar tarafından devamlı olarak zülum altında tutuldu. Ve bu tarihte, Kostantin tarafından resmî din olarak benimsendi. Bu yüzden ilk kez Roma'da St. Peter kilisesi inşa edildi. Ve Hıristiyanlığın ilk kilisesi addedildi. Sen Peter bazilikası, Hıristiyanlara kilise örneği olmuştur.

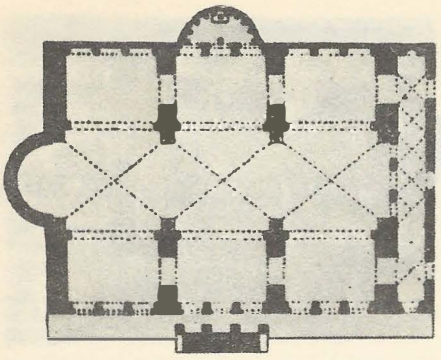
Eski Hıristiyanlık sanatı, stil bakımından ne bir başlangıç, ne de katı bir üslûp olarak karşımıza çıkar. Biz eski Hıristiyanların, Roma ve Yunan değerlerini reddetmediklerini ve ilk İsa heykelleri ile resimlerini antikitenin icra teknikleri ve bilgilerinden yararlanarak yaptıklarını görüyoruz. İnşa tekniği ve biçimi olarak da, ayni mimarlık bilgi ve unsurlarının benimsendiği görülüyor. İşin ilgi çeken yönü, İlk Hıristiyanlık sanatında, Roma sanatı esprisi, bu sanatın muhtevasında görülüyor. Artistik anlayış bakımından, İlk Hıristiyanlık eserleri, Hıristiyanlığın resmî din haline gelişinden sonra meydana getirilenlerden büyük ölçüde farklıdır. İ.S. 312 ye kadar olan zamana "*İlk Hıristiyanlık dönemi*" deniyor. Bu devrede tanrısal tasvirler görülmüyor. Sanat bir çeşit sembol, bir çeşit resim-yazı anlamındadır. Katakomplarda bu yüzden kıvrık dal süslemeleri, maskeler, güvercin resimleri, tavus kuşları, üzüm çotakları ve balık resimleri yapılmıştır. Arada sırada da vaiz veren filozoflar, "*iyi kalbli çoban*" resimleri (*bu motif İsa'yı temsil eder*) görülüyor. Tanrı ve İsa, yüce tasavvurlar olarak kabul ediliyor ve resimde birlikte gösteriliyorlar. Bu devrede bir İlk Hıristiyanlık mimarlığından söz etmek mümkün değildir. Katakomptlar,



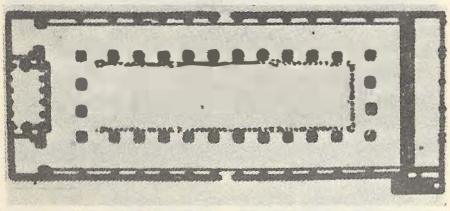
R. 446 : Roma'da Porta Maggiore kilisesi.

R. 447 : Dalgalı dal. Erken Roman süs motifi. Bu süs şeklinin Roma'dan alınıp benimsendiği anlaşılıyor.

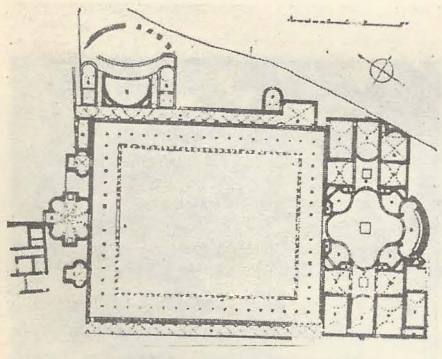
R. 448 : Reims'da St Nicaise adında bir hıristiyan evliyasının sarkofajı üzerindeki rölyef. Figürler yığınlar halinde ve naturalist biçimde modle edilmiş. Rölyefden çok üç boyutlu heykel haline gelmiş.



R. 449 : Roma'da Maxentius bazilikası. (İ.S. 310).



R. 450 : Pompei'de bir bazilika. İ.Ö. I. yy. Bazilikaya girişin yanlardanda yapıldığı görülüyor.



R. 451 : Hadrian'ın Villası, Tivoli. İ.S. 130 yılında yapılmıştır.

yeraltı mezar mağaraları ve nişleri, bir yapı sanatı özelliği taşımazlar. Bu dönemin heykel sanatında ise Roma sanatının atletik vücutları tamamen ortadan kalkar. İnsan başının faziletli ve fedakâr ifadesi yanında, vücut ifadesi çok fakir, çirkinleştirilmiş olarak kalır. Fakir ve perişan köylüler ile dilenci kişilerin resimleri, dünyevî değerleri reddeder görünüştedir.

Hıristiyan dini ile ilgili en eski yapı, Mezopotamyada "*Dura-Europos*" gösterilir. III. yy.'ın ilk yarısına aittir ve bir vaftiz odası ile bir akşam yemeği odasından ibarettir. 303 yılından itibaren Roma imparatoru Diocletian tarafından Hıristiyanların takibi başlar ve Hıristiyanlıkla ilgili yapılar tahrip edilir. Kilise kelimesi "ecclesia" sözcüğünden çıkmıştır ve "*seçkin*", "mümtaz" anlamına gelir. 313 yılında Kayzer Konstantin tarafından Hıristiyanlık, resmî din haline getirilir.

Eski bazilikalar arasında en önemlisi, Romadaki St. Peter kilisesidir. Bu kilise, Hıristiyanlığın ana yapısı olarak kabul edilmiş ve Batı dünyası, bu yapı formunu kendilerine Tanrı evi olarak örnek almışdır. Bu St. Peter, Rönesans'ta 1450-1585 yılları arasında inşa edilen bugünkü yapı için yıkılmıştır. Sözü edilen ilk yapı, Kayzer Konstantin tarafından IV. yüzyılın ortasında inşa edilmiştir. St. Peter Kilisesi, İsa'nın havarilerinden Petri (*Petrus*)'nin adına inşa edilmiştir. Yapının uzun kısmı, ortada bir geniş gemi ile bunun yanındaki ikişer yan gemiden ibarettir. Orta-gemi, yan gemilerin iki misli genişliğinde ve yüksekliğindedir. 5 gemili olan esas bazilikanın kapı tarafında bir narteks vardır. Apsis ile esas gemi arasında da bir çapraz gemi bulunur. Çapraz geminin orta duvarında apsis yer almıştır. Yapının iç sütunları, yan gemileri birbirlerinden ayırır. Bunlar, eski yapılardan alınmıştır. Gemileri birbirinden ayıran sütunların üzerinde düz bir kiriş, yani arşitrav bağlantıları üzerine çatı sistemi getirilmiştir. Orta-gemi, yan gemilerden yüksektir. Yan gemilerin üzeri birer sundurma çatı, orta-geminin üzeri ise beşik çatı ile örtülmüştür. Ayrıca orta geminin üzerindeki çatı kirişleri, tavan kaplaması ile kapatılmamıştır. Yani, çatı konstrüksiyonu olduğu gibi gösterilmiştir. Resimde görüldüğü gibi, orta geminin yan sütunları üzerindeki duvarlara açılan pencerelerden, ışık temin edilmiştir. İşte yapının bu şekli Hıristiyanlığın "*bazilika*" tipini tayin etmiştir. (R. 456, 457).

St. Peter kilisesi, batı-doğu istikametindeki bütün kiliselerin aksine doğu-batı yönlü idi. Bu yüzden doğuda kilisenin girişinde, bir kapı binası yer almıştı. Propülen denen bu kapı yapısından içeri girilince, bir atrium, yani avlu yer alıyordu. Bizdeki klasik camilerde olduğu gibi avlu çevresi, kemerli sütunlarla çevrilmişti. Girişin tam karşısında, avlunun kiliseye giriş kısmında nartex bulunuyordu. Narteks, bizdeki son cemaat yeri karşılığı olmakla birlikte, fonksiyonları aynı değildir. Yapı içine girilince, apsise doğru, orta gemi boyunca yürünür. İşte bu yol "*dünyadan İsa'ya giden yol*" anlamına gelir. İlk Hıristiyanlıktan itibaren bu "*yol*" düşüncesi, kiliseye bazilikal, kanunsal esprisini vermiştir. Demek ki, kilisenin ekseni boyunca, bir yürüme yolu tesbit edilmiştir. Esasen orta-gemi boyunca sıralanan sütunlar da, bu yolu işaret ederler. Yapıda hiç bir süs yer almamıştır. Yapı ancak dört tarafı kapatan duvarlar ile gerekli yapı unsurlarından teşekkül etmiştir. Demek ki, ilk Hıristiyanlar, süsü dünyevî addediyorlardı. Esasen bu özellikleri ile, Yunan tapınağındaki süslülükten ayrılmışlardı.

Bazilika, Helenistik devirde kral salonu olarak kullanılıyordu. Ve kralın adına atfen bazileüs (*basileus*) deniyordu. Kral salonundan, zengin Romalılar kendilerine bir kabul salonu geliştirdiler. Bundan da, Romada hâkimlere ait bir salon ile bir çarşı hal'i gelişti. Bunlara ait bazı örnekler

Pompei kazılarında ortaya çıkarılmıştır. Bu bazilikalarla İlk Hıristiyanlık bazilikasının farkı, giriş ve apsis taraflarında yan gemilerin bulunması idi. Bu açıklama ile Roma bazilikasında yol fikrinin olmadığı anlaşılmış oluyor.

Bazilikalardaki yol fikri, aslında esrarengiz dinler adı verilen inançlardan gelir. Yani Hıristiyanlığa, bu dinlerin yapılarından intikal etmiştir. Bu iki kökten, yani Roma bazilikası ile esrarengiz dinlerden alınan yol ve yapı fikri, 312 yılında ölen Kayzer Konstantin tarafından inşa ettirilmiş olan Maxentius kilisesinde (*Roma*) uygulanmıştır. Bu yapının yan gemileri apsise kadar uzanır. Orta-gemi, üç haç tonoz ile kapatılmıştır. Demek ki St. Peter kilisesinin düz çatı, Maxentius'un ise haç tonozla kapatıldığı görülüyor. Bu fark, ilerde Roman yapı sanatının gelişiminde önemli bir etki sağlayacaktır. Maxentius'da haç tonoz, orta-gemiyi üç ana bölüme böldüğünden, gidiş yolunu duraklatır gibi bir etki içindedir. İşte, erken Ortaçağda yapılan kiliseler, genellikle St. Peter'in düz çatısı biçiminde ele alındığından, bu haç tonoz sistemi unutulmuş ve ancak Roman sanatı ile tekrar ortaya çıkmıştır. Demek ki St. Peter'deki tahta çatı, hem ekonomik, hem de ilk Hıristiyanlık estetiği bakımından o çağlarda önem kazanmıştı. Esasen bu süssüzlüğü ve sadeliği, İlk Hıristiyanlığın gerek yaşayışında, gerekse dindeki riyazet fikrinde görüyoruz. (Bk. R. 449).

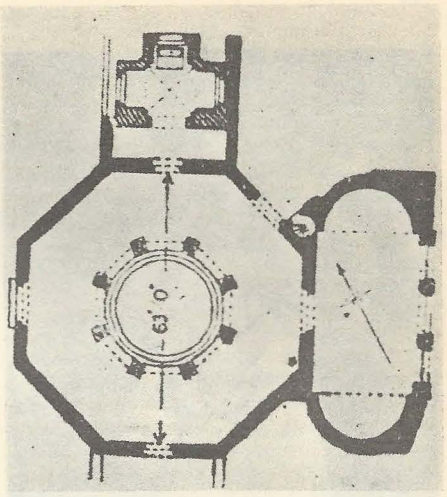
Bu ilk kiliseler içinde değişmemiş olarak kalanlar, Ravenna'da Apollinare Nuovo ile Romada San Sabina adlı kilise yapılarıdır. Birinci kilise, Got'ların kralı Teodorih tarafından 500 yıllarında inşa ettirilmiş ve Hıristiyan bazilikasının esas örneği olmuştur.

Doğu-Roma İmparatoru Jüstinyen, Gotların elinden, Ravenna'yı aldıktan sonra, burada 534-549 yılları arasında St. Apollinare in Classe adı verilen yapıyı kurdurdu. Bundan önceki kilise yapıları kulesiz oldukları halde, bu yapı, *campanile* denilen çan kulesi ile birlikte inşa edilmişti. Çan kulesi fikrinin, aslında savunma yapılarındaki kulelerden intikal ettiği düşünülüyor. (Bk. R. 459).

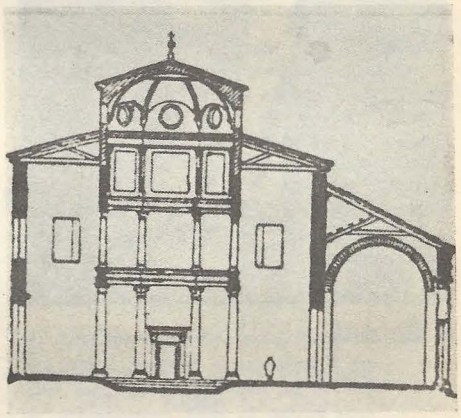
Hıristiyan bazilikası İslâmiyetten önce Arabistan'da, Habeşistan'da, Mısır'da, Suriye'de, Mezopotamya'da, Fas'ta ve Tunus'ta ayrı ayrı yerli unsurlardan da yararlanılarak gelişti. Örneğin Kuzey Afrika'da bir kiliseye ikinci bir kor kısmının ilâve edildiği görülüyor. Ayrıca Suriye, Hitit mirası olan iki kuleli cepheleri bazilikalarına ilâve etmiştir.

İlk Hıristiyanlıkta ortaya çıkan diğer bir dinî yapı biçimi, baptisterium denilen vaftiz evidir. Vaftiz edilen çocuğun çevresinde, oraya gelenlerin toplanması için vaftiz yapısı, Pantheon'dan mülhem olarak merkezî tipte gelişmiştir. Ve bu tip yapı, sonradan benimsenmiş ve yayılmıştı. Bunun için, bütün vaftiz kiliseleri yuvarlak planlı olarak yapılmıştır. Bütün şehirlerde birçok kilise olmasına rağmen, yalnız bir baptisterium inşa edilmiştir. En eski baptisteriumlarından biri, 430-440 tarihlerinde inşa edilen Roma'daki *Konstantin Babtisteriumu*'dur. (Bk. R. 452).

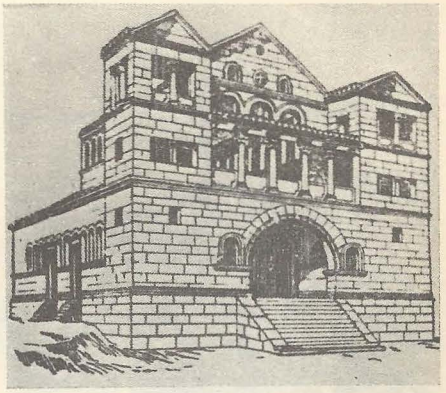
İlk Hıristiyanlığın diğer yapıları arasında, Mezar kiliseleri denen Mausoleum'lar vardır. Bu yapı, aynen baptisteriumun merkezî tipi olmakla birlikte, ortada vaftiz-suyu-taşı yerine sarkofaj yer alıyordu. Bu mezar yapıları arasında en önemlileri, Got kralı Teodorih'in kubbeli mezarıdır. Mezarın üzerindeki 470 ton ağırlığında, tek bir taştan yontulmuş kubbe, muhtemel olarak Kuzey Avrupa'da örnekleri bulunan tarih öncesi, Hun mezarlarından alınmıştır. (Bk. R. 460).



R. 452 : İtalya'da Konstantin Baptisterium'u.



R. 453 : Roma'daki Konstantin Baptisterium'un yan cephe kesiti.

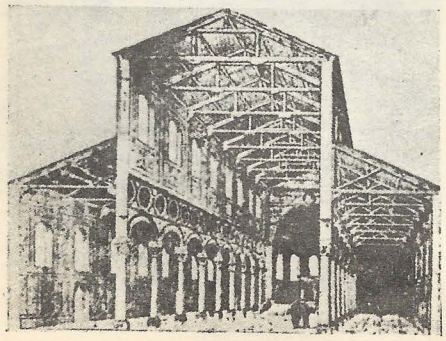


R. 454 : Düz tavanlı ilk hıristiyanlık bazilikası olan S. Apollinare in Klasse'nin cephesi.

BİZANS SANATI

R. 455 : İyi kalpli Çoban. Mermer heykel. (İ.S. III. yy). Sırtında kuzu ya da buzağı taşıyan heykel motifini, Mezopotamya ve Yunan sanatında gördük. Bu motif, Hıristiyanlıkta "İyi Kalpli Çoban" yani İsa'yı temsil eder. (Bk. Mezopotamya'ya ve Yunan Sanatı).

R. 456 : Ravenna'da S. Apollinare in Klasse'nin esas ve yan gemileri ile çatı yapısı.



Antikiteden, yani Yunan-Roma kültüründen sonra, ruhanî ve politik hareketler Batıdan Doğuya yönelmişti. İyonyalılar Batı Anadolu, İstanbul Boğazı ve Karadeniz'de koloniler kurmuşlardı. İskender Yunan kültürünü, Mısır'a, İran'a ve Hindistan'a kadar götürmüştü. Sonraları da Romalılar bütün Ön-Asyaya hâkim olmuşlardı. Hellenizm'den sonra Batıya olan akım, böylece Doğuya da yönelmişti. Romalılar zamanında Atina'dan başka, Alexandria (İskenderiye) ve Antiochia (İskenderun, Hatay) yeni Roma kolonileri olarak Geç - Antik kültürün merkezleri haline gelmişlerdi. Bütün manevî dinler Ön-Asya'da ortaya çıkmıştı. Mithras, İsis (gizli dinler), Musevilik ve Hıristiyanlık gibi dinler, hep Önasyanın ortaya koyduğu manevî değerlerdi.

Hıristiyanlık dini, Geç-Antik dünya görüşünün içinde doğmuş, onun çok tanrılı dünya görüşü içinde, kendi doğuş nedenlerini bulmuş ve zıt bir dünya görüşü olarak gelişmişti. Esasen Hellenizm içinde, çok tanrılı Yunan dünya görüşüne tezat teşkil eden, ebedî ölmez Tanrıyı düşünen filozoflar olduğunu görüyoruz. Dikkat edilirse Sofistler, her şeyden şüphe ettikleri gibi, Yunan tanrılarının da uydurma tanrılar olduğunu anlamağa başlamışlardı. Yunan tanrıları, o çağ insanlarının antropomorfist görüşleri dolayısı ile insan biçiminde gösterilmişlerdi. İşte bu tanrı anlayışı, Yunanın Hellenistik devrinde gücünü yitirmeğe başlamıştı. Yunan klasik felsefesinin, mutlak gerçeği ve doğruyu arayan filozofları, tek Tanrı değerlerini bulmağa başlamışlardı. İşte Hıristiyanlık bu ortam içinde doğdu. Fakat Hıristiyan ibadet şekli, bu antik din geleneklerinden bazılarını kendi ibadet şekline uygun bulmuştu. Bu nedenle, Roma'nın bazı giyim şekillerinin, sonraları rahipler tarafından benimsendiği görülür. İşte bu nedenledir ki Hıristiyanlık, müziği olsun, litürjisi olsun, Doğu Akdenizde hazır bulduklarını aynen benimsemişti.

Konstantin'in, devlet merkezini Doğu ile Batının birleştiği Bizans'a getirmesi (İ. S. 330), Doğu mahreçli olan bu dinin, işlenebilmesine imkân sağlamıştı. Bu nedenledir ki, Konstantin'in ölümünden sonra oğlu Theodosius, kendi hissesine düşen Doğu - Roma İmparatorluğunun merkezini Yeni-Roma, ya da Konstantinopolis adını verdiği Bizans'a nakletmişti.

Bizans, askerî icraatı yanında, sanat faaliyeti için de antik mirası benimsemiş, fakat onu kendi ihtiyaçlarına göre değiştirmiştir. Antik mirasın eserleri, Batı-Roma imparatorluğunda büyük göçler sırasında yakılıp yıkılmıştı. Hattâ, kuzey halklarının güneye doğru yaptığı akınlar sırasında, bütün Orta-Avrupada Roma mimarî ve diğer sanat geleneğinden hemen hemen hiç bir şey kalmadığı gibi, bu kültürün okulları da ortadan kalkmış ve sekizinci yüzyıla kadar bir tek inşaat Orta Avrupa ülkelerinde yapılmamıştı. Çünkü, yüzyıllar boyu süren savaşlar ve hastalıklar, iskân merkezlerini ortadan kaldırmış, yapı ve meslek geleneklerini unutturmuştu.

İşte bu olayların kesif bir şekilde devam ettiği yüzyıllar sırasında Bizans, Yunan-Roma kültürünü muhafaza ediyordu. Ve 393 yılında son Olimpik oyunlar düzenlenmişti. 529 yılında da Atina'daki son felsefe okulu kapatılmıştı. Fakat bu okulun tedrisatı, Olymp dinlerinin bu dünyadaki icraatlarının ifası için değil, İsa'nın ortaya koyduğu esasları öğreten bir anlamda idi. Görülüyor ki Bizans, Yunan kültürünün sahibi olmakla beraber, yeni dinin amaçlarını ve dünya görüşünü işleyen bir eğitim sistemine ve dolayısiyle sanatına yönelecekti.

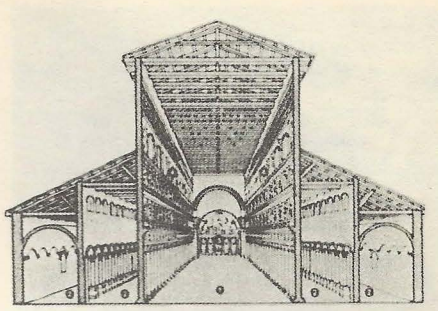
Mimarî :

Bizans sanatının tarihi, İlk Hıristiyanlık sanatının çerçevesi içinde başlamıştı. Kayzer Konstantin'in, eskiden üzerinde bir Atena tapınağının bulunduğu yere kendi sarayını kurmasıyla, Bizans sanatı Doğuda ilk eserini kuruyordu. Bu yapı, onun bir çok yere kurdurduğu sütunlu bazilikalardan biri idi. "*Chiritus*" diye takdis edilen bu yapıya özelliklerine uygun olarak "*Hagia Sofia*" (*Kutsal Hikmet*) adı verilmişti. Yapı, 415 tarihinde III. Theodosius tarafından yeniden inşa edilmişti. 532-537 tarihleri arasında Jüstinyen tarafından yıktırılan bu yapının yerine, bugünkü büyük Aya-Sofya inşa edildi. Birçok felâketleri atlatan bu kilise, Osmanlılar zamanında çeşitli onarımlar ve ilâvelerle bugüne dek yaşadı. Aya-Sofya, Bizans'ın gerek sanat, gerekse ruhanî gücünün bir sembolü olarak çeşitli ülkelerin sanatlarına etki yapmıştır. Çağdaş tarihçi Prokop, Jüstinyan için : "*İnsandan çok bir şeytan*" diye bahsetmektedir. Jüstinyen, son bir defa Roma İmparatorluğuna İtalya'yı, Güney İspanya'yı ve Afrika'yı Doğu Gotları ile Vandallar'dan, Doğu Anadolu'yu da Perslerden geri almıştı. İşte Prokop'un Jüstinyen hakkındaki kanaatı, bu olumlu faaliyetlerinden ileri geliyordu. Batı'daki Roman ve Gotik katedrallerinin yüzyıllar zarfında yapılabildikleri düşünülürse, Jüstinyen'in başarısı daha iyi ortaya çıkmaktadır. Roma geleneklerinin gerek materyal, gerekse mimarî sanatı yönünden burada ne denli yaşadığı da ortaya çıkmaktadır.

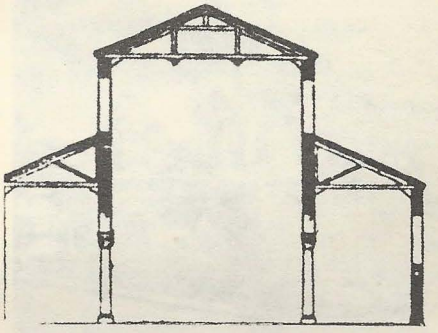
Biz, büyük Roma imparatorluğunda, Yunan yapı kütürü dışında birçok yeni mimarî unsurların kullanıldığını biliyoruz. Kubbe, tonoz, kemer, mozaik gibi unsurların Yunan kültüründe olmadığı düşünülürse, Roma mimarlığının Yunanlılardan aldığı uzun salon sistemine neler getirdiği daha iyi anlaşılır. İşte Aya-Sofya, Yunan kültürüne bu unsurların da katılması ve kaynaştırılması ile ortaya çıkmıştı. Daha doğru bir deyişle, Bizans sanatı, Doğu ile Batı mimarisinin ve diğer sanat unsurlarının bir potada erimesinden ortaya çıkmıştı. Aya-Sofya'yı yapan mimarların, bu büyük anıt için çağrılmadan önce, İran'da bir yapı ile meşgul olduklarını, tarihî vesikalardan biliyoruz (Bk. *Ernst Egli, Sinan* S. 20).

Aya-Sofya, Bizans sanatının ana örneğidir. Mimarları olan Tralles'li Anthemios ve Milet'li İsidor bu yapıyı, bir esas kubbenin iki yarım kubbeye bağlanması ile elde edilen bazilika olarak planlamışlardı. Yani kubbeli bir bazilika. İşte bu yapı şekli, Bizans mimarisinin bir buluşudur. Ancak İlk Hıristiyanlığa ait uzun salonun ve yuvarlak apsisin yürüme ve oturma evi olarak meydana gelmesinde, Sasani ve Roma unsurları önemli bir hisseye sahiptir.

Burada kubbenin menşei üzerinde durmuyoruz. Bunun önemli ip uçlarını ilerde Osmanlı klâsik mimarisini incelerken bulacağız. Fakat şu bir gerçektir ki, Mezopotamyalıların yalancı kerpiç kubbesinden sonra, ağaç bakımından fakir mıntıkalarda, taş kubbenin önemli bir örtücü unsur olarak geliştiği biliniyor. Asur rölyeflerinde de kubbe yapısına ait bazı tasvirler vardır. Ancak bazı sanat tarihçileri, Bizanslıların kubbeyi Doğudan değil, Etrüsk kubbelerinden alıp geliştirdiklerini yazmaktadırlar. Bu husus doğru olsa bile, Etrüsklerin mimarilerini ve geleneklerini, Anadoludan göç ettikleri zaman birlikte götürdükleri kabul edilmektedir. Bu bakımdan, bu hususlar sıhhatli iddialar olmamıştır. Bu iddialarına dayanak olarak, İ.S. 120 tarihinde kayzer Hadriyan'ın Roma'da inşa ettirdiği Pantheon'u gösterirler. Doğu'yu çürütmek için, Pers'lerin yerine geçen Sasanilerin, kubbeyi belki bulduklarını ya da Romalılardan aldıklarını da öne sürerler ve kubbeyi bir kare planda dört beden duvarı üzerine

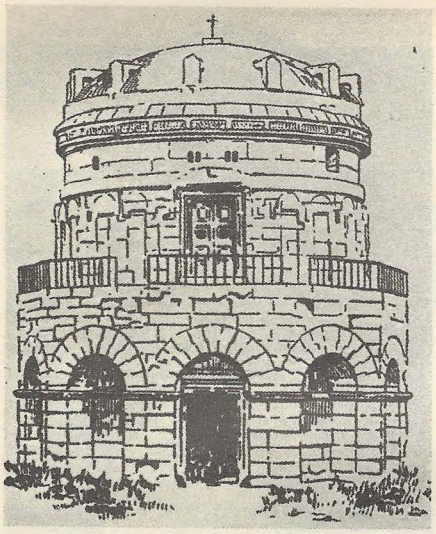


R. 457 : IV. Yüzyılın ortalarında yapılmış olan ilk St. Peter kilisesinin konstrüksiyonu. Orta geminin genişlik ve yüksekliğinin yan gemilerin iki katı olduğu görülmektedir.



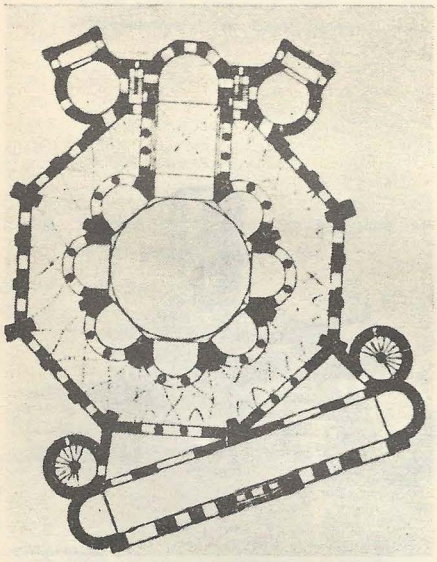
R. 458 : Düz tavanlı İlk hıristiyan bazilikası. Ravenna'da S. Apollinare in Classe. Yükseklik 22,5 m.dir.

R. 459 : S. Apollinare in Classe'nin dıştan görüşü.



R. 460 : Got Kralı Teodorih'in Ravenna'daki Mezarı.

R. 461 : Geç Bizans yapı örneklerinden.



R. 462 : Ravenna (İtalya)'da S. Vitale kilisesi. 526-547.

koyduklarını, buna da yarım kubbeleri ilâve ettiklerini belirtirler. Bundan başka, beden duvarları ile yuvarlak kubbe arasını da pandantifle örttüklerini kabul ederler. Batılı araştırıcıların bu çelişkilere düşmeleri anlaşılmaz. Ktesiphon'daki Taq-i-Kısra sarayı bile, bir dikdörtgen üzerine kubbelerin sıralanmasından meydana gelmiştir ve bu yapı, Roma taş yapılarının aksine, tuğladan inşa edilmiş ve sonra mozaiklerle kaplanmıştı. Taq-i-Kisra'nın unsurlarından çıkarılan anlam, Romalıların bu unsurları ilk kez buradan gördükleri mahiyetindedir. Aya-Sofya'daki ayaklar da tuğladan inşa edilmiş ve üzeri taşla kaplanmıştır. Kaldı ki, tuğla mimarisi tarihte ilk kez zaten Mezopotamya'da görülmektedir. Ve Mezopotamya'dan önce gerek Yunan'da gerekse Önasya'da tuğla mimarî söz konusu değildir. Bu bakımdan, Roma'nın bu tuğla mimarisini Mezopotamya'dan aldığı gerçeği ortaya çıkmaktadır.

Aya-Sofya dikdörtgen plan üzerine oturur. Bu dikdörtgenin batı tarafında, yerleştirilmiş bir narteks vardır. Bu narteksin önüne de bir atrium yani iç avlu gelmiştir. Yapının girişi, ekseni üzerindedir.

Yapı üç gemilidir. Orta gemi üzerini, bir esas kubbe ve iki yarım kubbe örter. Yarım kubbelere çeyrek küre parçaları yani eksedralar ilâve edilmiştir. Böylece orta gemi büyütülmüştür. Yan gemiler ise tonozlar ile örtülmüştür. Tonozlar arasında, kubbe ayaklarını ana beden duvarlarına bağlayan kemerler bulunur. Bu kemerler, kubbe ağırlığının yanlara olan itme kuvvetini, beden duvarlarına aktarır. Apsis, yarım çember biçimi ile, doğudaki beden duvarından dışarı taşmıştır.

Ayasofya'nın kubbe ölçüsü, çeşitli kaynaklara göre değişmektedir. Batılı kaynaklara göre 32 ile 36 metre arasında değişen bu ölçüler, hep uydurma olarak nitelendirmeğe değer. Çünkü, Ayasofyanın esas kubbesi elips şeklindedir ve büyük çapı 33.81, küçük çapı ise 32.58 metre olarak gösterilmiştir. Ancak bu ölçü de tam değildir. Çünkü 1847 tarihinde Fossati kardeşler bu yapıyı restore ederlerken, Salgenberg adında birinin aldığı ölçülere göre çapı 32.65 metreye çıkmıştır. Fakat genel literatürde kubbe çapı hep 31 m. olarak geçmektedir. Kısacası kubbe ölçüsü bilinmiyor. Dolayısiyle Koca Sinan'ın iddiası da tesbit edilemiyor. Orta kubbenin eteği üzerine, içeri ışık veren 40 adet pencere sıralanmıştır. Yapıda 107 sütun vardır. Bu sütunlar, Efes'teki Artemis tapınağı ile Baalbek'teki büyük tapınaktan buraya nakledilmişlerdir. Böylece, Doğu çıkışlı tuğla inşaası ile, Antikitenin sütunları, Bizans'a has bir birleşim meydana getirmiştir. Bu da, Doğu-Batı kaynaşmasının Ayasofya'da sembolleşmesini sağlamıştır. Aya Sofya pencerelerinin kubbe eteğinde yer alması, gerek Osmanlı mimarisinde, gerekse Avrupa mimarisinde yoktur. Çünkü, Osmanlı mimarisinde kasnak üzerinde yer alan pencereler, yapı içini aydınlatmaktadır. (Bk. R. 466, 467, 468).

Yapının ana oylumu 70 x 75 m. boyutunda bir zemin üzerine oturur. Yüksekliği 59.99 dur. Batı kaynakları bunu da mübalâğalı olarak 65 m. olarak gösterirler. Yapı kubbeleri ve tonozlar mozaikle süslenmiştir. Yan - gemiler orta - gemi kadar yüksek değildir. Bu bakımdan yapı ortası merkezî yani piramidal bir düzen içinde sivrilmiştir. Yapı üç kat halindedir. Genel olarak silüeti, ağır bir oturaklılık gösterir. Avludan içeri, üç kapı ile girilir. Yan - gemiler, yapının çevresini dolanır, ve orta - gemi ile ilişkileri sütunlarla kesilmiştir. Bizim camilerimizde olduğu gibi yan - gemiler orta mekâna, bağlanmamıştır. Bu husus, Ayasofya'nın mimarları tarafından bazilikal biçimin bozulmaması için yapılmıştır. Bütün bunlara rağmen yapı oylumu, çok muazzam bir boşluk etkisi yapar ve kubbe boşlukta duruyor gibidir. Bu hususu, Jüstinyen devrinin tarihçisi Prokop (*Weigert*,

Geschichte der Kunst S. 23) bir yazmasında: "*Kubbe temel üzerine değil de, sanki havaya, altından bir iple asılmış gibi durmakta ve mekânı örtmekte*" demektedir.

Batı bazilikalarında insan, yapı içine girince durmak değil, yürümek gereğini duyar. Burada ise, durma hissi içinde kalır. Bu nokta Batılılarca çok değişik şekilde yorumlanıyor. Batılı ile Doğulunun, benimsedikleri bazilikal ya da merkezi yapıya göre bir mizaça sahip oldukları, yani Batılının aktif, Doğulunun ise pasif olması bundan dolayıdır, denilmektedir. Bazilika, öbür dünyanın Tanrı yolunu biçimlendirdiği halde, kubbeli yani merkezi yapı, Tanrı evi olarak değerlendirilmiştir. Hellenistik devrin Mysterion denilen gizli dinlerinin (*İsis* ve *Mithras*) amacı Tanrıya ulaşmak ve ölümsüz olmak idi. İşte Bizans, antik tapınak kavramını yani "*Tanrı evi*"ni benimsemiştir.

Aya - Sofya'da bazilikal etki, merkezî yani kubbeli yapı prensibine rağmen vardır. Ancak bu bazilikal form, sonraki Bizans yapılarında gittikçe zayıflar. Bunun örneği, gene Jüstinyen'in yaptırdığı ve 1463 de yıkılmış olan Apostol Kilisesidir. Haç biçimli yapıya, birinin merkezi ve dördünün de yan kolları örttüğü 5 kubbe oturtulmuştur. Bu yapıya Yunan haçı biçimi denilmiştir. Bugün, yerinde olmayan bu yapının benzerleri, Venedikteki San Marco (1063–1085), Padua'daki San Antonio ve Fransa'da Periqueux'-deki Saint Front (1120) kiliseleridir. (Bk. R. 473, 474, 475).

San Marco'nun cephe ilâveleri, XV. yüzyılda yapılmıştır. Kubbeleri, kare biçiminde ince ayaklar üzerinde oturtulmuştur. Ebat küçüktür. Bugünkü Kariye camii adı altında bildiğimiz Hora kilisesi de ayni plânda küçük bir yapıdır.

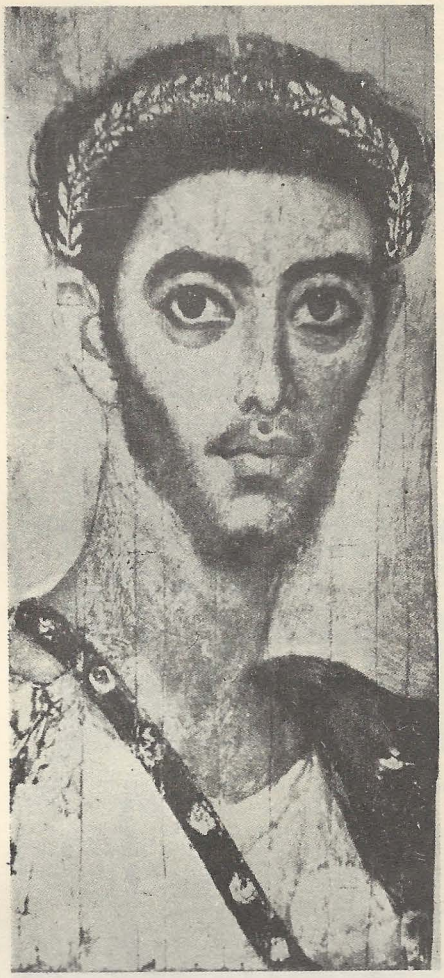
Ayasofya'nın yapımından sonra 1453 e kadar olan zaman içinde, Bizanslıların yaratıcı çalışmaları gevşemiş, ve kilise yapılarında uzun kenarın 10 metreyi geçmediği, kubbelerin de 4 metre civarında kaldığı görülmüştür. Böylece haç planlı kubbeli yapı tipi ortaya çıkmıştır. Bu biçimdeki kubbeli kiliselerin benimsenmesinin bir sebebi, kubbelerin yapı beden duvarlarına kolaylıkla oturtulabilmesidir. Kubbenin yayılma kuvveti de, yapının haç biçimi üzerine daha sağlam ve kolaylıkla dağıtılabilmektedir.

Bizans mimarisinin etkisi, bilhassa Ortodoks ülkelerinde, yani Yunanistan, Bulgaristan, Yugoslavya ve Rusya'da olmuştur. Ve bu haçvarî yapı tarzı, sonradan barok etkilere rağmen şeklini muhafaza etmiştir.

Bizans Resim Sanatı :

Hıristiyanlık devlet dini olduktan sonra, ilk Hıristiyanlara ait sanat katakomplardan yer yüzüne çıktı. İnşa edilen kiliseler devletin ve dinin gücüne yakışır bir şekilde süslenmeğe başladı. Kilise ve devlet birleşince, Hıristiyanlığın savaş halinde olduğu putperestlik ile esrarengiz dinler (*Mysterienkulte*) güçlerini kaybettiler. Ancak Hıristiyanlık, putperest antikitenin içinde doğduğu için, antikite-dünyasının süsleme ve yapı biçimlerini aynen kullanmağa devam ediyordu. Bunun yanında, kilise mensuplarının elbiselerini bile bu antik dünyadan aldıkları görülüyordu. Dini seremonilerde kullanılan eşyaların, bu eski dünyadan intikal ettiğine daha önce değinilmişti.

Mozaikin, kimi kaynaklara göre Hellenistik çağda geliştiği iddia edilir. Ancak bu tekniğin daha önceleri Mezopotamya ve Mısır'da kullanıldığı tesbit ediliyor. Bu nedenle Batılıların, bir çok buluşları kendi kültürlerinin köku addettikleri antikiteye bağlamaları, duygusal bir taraflılık olmaktadır. Bu bakımdan bu iddiaları bir tarafa bırakmanın gerçeği

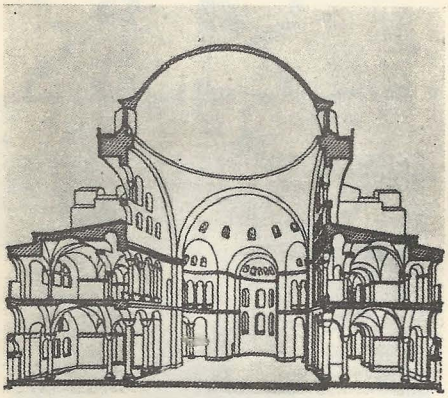


R. 463 : Eritilmiş bal mumuna boya karıştırılarak resim yapma eski Mısırlılardan bu yana devam etmiştir. Hıristiyanlar ve Romalılar Portre için bu tekniği çok kullanmışlardır.

R. 464 : Mimaride yer alan Bizans mozaiklerinden biri.

R. 465: Ayasofya mozaiklerinden biri. Kraliçe Teodora.

R. 466 : Ayasofya'nın dış görünüşü



R. 467 : Ayasofya'nın orta ve yan gemilerinin durumunu ve yüksekliklerini gösterir kesit.

bulmak için gerekli olduğu anlaşılır. Ancak Heleneistik çağın yapı zeminlerinde yer alan mozaikin duvarlara aktarılışı, İ. S. birinci yüzyılda görülmektedir. Antakya ve Herculaneum'da av sahneleri, güvercinler, Neptun ve Amphirite gibi konular, mozaik tekniğinde işlenmişlerdir. İşte Hıristiyanlık bu konuları yerden kaldırıp bazilika duvarlarına uyguluyordu. Antikite'de beyaz zemin üzerine dallar çiçekler ve av sahnelerini belirten konular, cam ve taş küpçüklerle işlenmişti. Hıristiyanlık buna gümüş ve altın kaplı camlar ile cilâlanmış porfür, çeşitli renkli mermerleri ilâve etmiştir. Ancak bu cam ve mermer parçaları, hep küp biçiminde idi ve bir sıva içine gömülüyordu. Ayrıca antikite beyaz zemini tercih etmiş, Bizans ise altın zeminin daha etkili olacağını peşin olarak kabul etmiştir. Bu bakımdan Bizans mozaiği, parlak, ışıklı, soyut ve kutsal bir dünya yaratmıştı.

Tasvir sanatlarının kullanılıp kullanılmaması, Bizans'ta uzun zaman tartışma konusu olmuştur. Hattâ Ortodoks kilisesi, üç boyutlu heykeli tamamen yasak etmişti. Bu bakımdan Bizans'a bağlı Ortodoks dünyasında heykel sanatlarının gelişmediğini görüyoruz. Yunanlılardaki tanrı tasavvurunun vücutlaştırılması fikri ile, Doğudaki soyut Tanrı tasavvuru görüşü, daima çatışan iki anlayış olmuştur. Esasen soyut Tanrı tasavvurunu Musevilik ile İslâmlık da benimsemiştir. İslâmiyetten önce Araplar da tasvirlere tapıyorlardı. Bizans'ın ileri gelen din adamları ile saray, soyut bir Tanrı tasavvuruna eğilimli olmalarına rağmen, halk, tapacağı Tanrı hususunda somut bir biçime ihtiyaç duyuyordu. Kayszer III. Leo, 725 yılında tasvirlere tapınmağı yasakladı. Bir çok ikonnalar bu sıralarda tahrip edildi. "*İkonodul*" adı verilen tasvir taraftarları, "*ikonoklast*" adı verilen tasvir düşmanları tarafından katledildiler. İlk kez, 842 yılında İmparatoriçe Teodora tasvir düşmanlığına son verdi. Bu nedenle bu tarih, Ortodokslar tarafından bugün bile bayram günü olarak kutlanır. Tasvir düşmanlığı sırasında ikonodul'ların bir çoğu, Büyük Karl'ın Aachen'deki sarayına gitmiş ve oraya Bizans sanatının geleneğini götürmüşlerdi. İtalya'daki Bizans etkisinde ise, Doğu-Roma imparatorluğunun bu ülkeyi işgal etmesi, önemli bir paya sahipti. Böylece Ravenna'ya gelen Bizans sanatı, buradan tekrar Orta-Avrupaya etki yapıyordu. Bildiğimiz gibi Ravenna, Bizanslılar tarafından 540 tarihinde işgal edilmişti. İşte bu tarihlerde Doğu Got'ları tarafından yani Theodorich zamanında yapılmış olan kiliselerin, işgalci Bizanslılar tarafından mozaiklerle süslendiğini görüyoruz.

Bizans sanatı, plastik sanatlarda doğa etüdünü terketmiş ve Helenistik gelenekleri usta çırak kaideleri ile uygulanmıştır. Bu bakımdan Bizans sanatı, üslûpsal bir gelişim göstermemiştir. Ravenna sanatının da Bizans etkisi içinde geleneğe bağlı kaideler içinde biçimlendirmeğe yönelişi, onu doğa etüdünden uzaklaştırmış ve dolayısı ile katı bir ifade tarzına götürmüştür. Bu katılık, arkaik bir biçimlendirme olarak kabul edilir. Bu kendine özgü katılığın, Bizans sanatına bir çeşit anıtsal ifade kazandırdığı da kabul edilebilir.

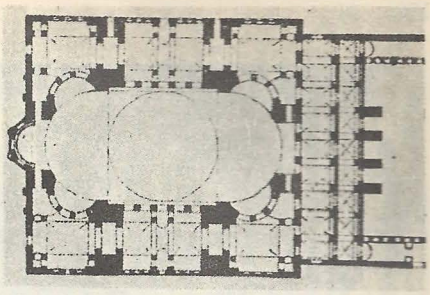
Bu geleneksel sanat, usta çırak mirasına uygun olarak soyut bir etki yaratmıştır. Ve bu soyut dünyanın tasviri için mozaik seçilmiştir. Küp biçimi taşlardan oluşan bu resimler, parça parça renklerden meydana geldiklerinden, çizimde sınırlı bir detay tesbiti gerekiyordu. Ancak bütün bu sınırlılığa rağmen, her rengin kesin sınırı, unsur tesbitinde kolaylık da temin ediyordu. Bu bakımdan Bizans mozaik resimlerinde belirgin bir açıklık, ve renk kompozisyonu tesbit edebiliyoruz. Bunun yanında bütün desen katılığına rağmen, neo - empressiyonistlerin renk tuşlarına benzeyen renkli taş parçalarının etkisi, bu katı deseni tablonun

her tarafına dağılan bir renk kompozisyonu haline getirebiliyordu. Gayet kültürlü olan bu renk anlayışı, ancak barok kültürlerde görülüyor. Desendeki patlak gözlü figürlerden, bunların arkaik karakterli olduklarına hükmedilebilir. Fakat bu yönden düşünmek yanlış olur. Çünkü, Hellenistik çağın barokunu benimsemiş olan Bizans sanatı, bu üslûbun geleneklerini tekrar etmekle doğadan uzaklaşmış, bu nedenle de, çizim kabiliyetini kaybederek, satıhlaşmış desenlerle iktifa etmek durumunda kalmıştı. Ancak kalın konturlar ve katı hareketler, gayet zengin bir renk klavyesi ile örtülmek imkânını bulmuştu.

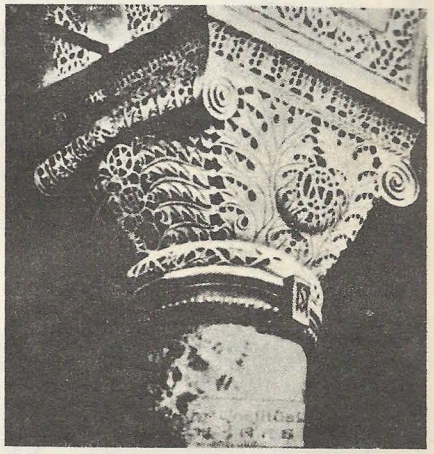
Bizans sanatı genel olarak 300-1453 yılları arasını kapsar. Büyük Roma imparatorluğunun ikiye ayrılması ile ayni kültürel mirasa konmasına rağmen, Bizans sanatı bir Roma sanatı değildir. Bizans sanatı, Hıristiyanlık dinini resmi din olarak kabul edince, Roma kültüründen bu yeni dünya görüşüne uygun unsurları almış, geri kalan, putperestlikle ilgili kültürü terketmişti. Bu bakımdan Bizans, kendine özgü yeni bir dünyanın sanatsal sentezini de yapmak zorunluğunu anlamıştı. Bu nedenle Bizans'ın saray ve kiliselerinde, önceleri daha çok frekslerin yer aldığı görülmektedir.

404 tarihinden itibaren, Batı-Roma İmparatorluğunun merkezi olan Ravenna, Bizans sanatı ile ilgili tasvirlerin üçte birini muhafaza etmiştir. Buna karşılık diğer İmparatorluk merkezlerinde bugüne kalan Bizans eseri 1:10 dur. V. Yüzyılın ilk yarısında yapılmış olan Galla Placidia Mozolesi'ndeki mozaikler, Roma-Helenistik anlayışını sürdürür. Bu mozaiklerde hayvan, bitki ve hıristiyanlığa ait figürlü tasvirler yer alır. Tasvirlerde "*iyi kalpli çoban*", "*Apostol*" ve "*haç*" motifi vardır. Mozaik, duvarı bir halı gibi kaplar. Halbuki hemen ayni sıralarda yapılmış olan Santa Maria Maggiore'nin mozaikleri (*Roma*), duvara uygulanmış el yazması kitaplardaki minyatürleri hatırlatmaktadır. V. yüzyılın ikinci yarısında yapılmış olan Ortodoks bapristeriyumlarında bu konular yeniden işlenmiş, fakat orjinalitesinden çok kaybetmiştir. Arius mezhebine inananların baptisteriyumunda (VI. yüzyılın başı), genellikle arka plânda yer almakta olan figürlerin yerlerini, ziynet eşyasını andıran bir süslemeye bıraktığı görülür. S. Apollinare in Nuovo adlı kilisede, kutsal bakire kadınlar ve din kurbanlarının resmi geçitlerini gösteren tasvirler üzerinde, İsa'nın hayatını açıklayan, bölümlü resimler vardır. 547 den sonra, San Vitale kilisesinde mozaik ve mimarinin bir bütün haline geldiği görülür. Beşeri âlem, sembollerle ifade edilmeğe başlar. Görünmeyen dünya, kutsal kitaptaki sahnelerin tasviri ile, insanî bir biçim alır. İmparator ve İmparatoriçe bütün maiyeti ile beraber gözlerimizin önüne canlı bir şekilde konur. Evliya Apollinaris'in, muazzam bir haçın altında, çökmüş, tanrıya dua ederken gösterildiği San Apollinare in Classe kilisesinde, ölümlünün ölümsüzlüğe ulaştırılmak istendiği görülür. Bu tasvire bağlı olarak kompozisyon içine, İsa'nın tanrılaştırılmış olarak gösterilmesi için 12 kuzu resmedilmiştir. Bu kuzular, havarîleri sembolize ederler. Fakat bu tasvirlerin yapıldığı tek yer Ravenna değildir. Roma'da Santa Maggiore ve Santa Agnese kiliselerinde de, bu konular sık sık ele alınmışlardır. Ayrıca Selânik'teki Demetrius kilisesinde de, bu konular mozaik tekniğinde işlenmiştir.

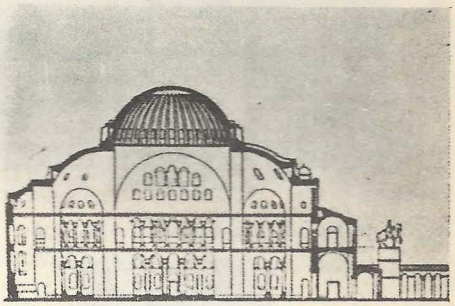
Bizans'ta, kutsal kişilere ait tasvirlerin yapılmasına taraftar olanlar, duruma hâkim olunca, tasvir yeniden çoğalır. Hattâ kutsal kişilerin resimlerinin kiliselerde nerelere yapılacağı bir program halinde tesbit edilir. Örneğin : İsa'nın kubbede, Meryem'in absid'de yer alması gibi. Bu kompozisyonların gayet açık bir kuruluşu vardır. Kompozisyonlarda figürlerin dışında kalan kısımlar, onları birbirleriniden tamamen ayırırlar. Renkler



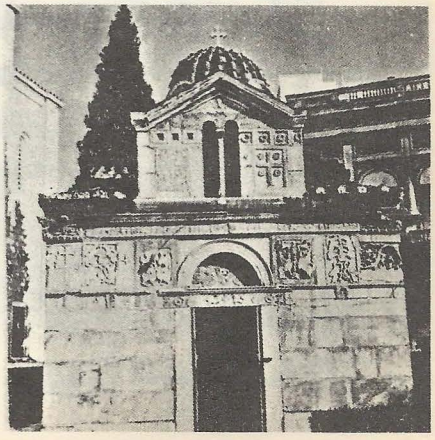
R. 468 : Ayasofya'nın Plânı.



R. 469 : Ayasofya'nın sütun başlıklarından biri. Bu başlık çeşidine "sepet başlık" denir.

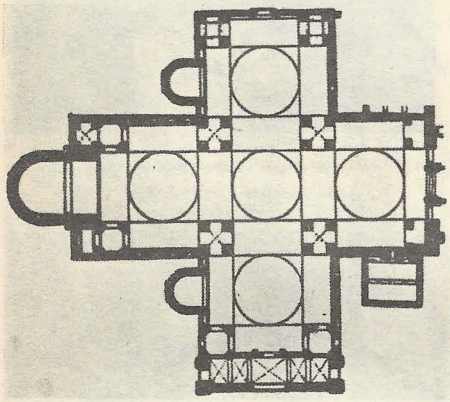


R. 470 : Ayasofya'nın bazilikal durumunu gösterir, eksene paralel yan cepheden bir kesit.

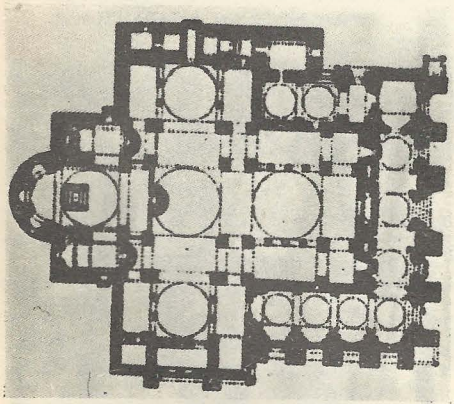


R. 471 : Geç Bizans yapı örneklerinden.

R. 472 : San Marco Kilisesi'nin iç görünüşü.



R. 473 : St. Front, Périgueux. Başlama tarihi 1122.



R. 474 : San Marko Kilisesi. Venedik. 1063-1085.

de kompozisyon içinde dengeli bir şekilde dağılırlar. Ortaçağ Bizans sanatının en önemli örnekleri, İstanbul'da Ayasofya kilisesinde ve bugün Kariye camii adı altında bilinen Edirnekapı'daki Hora kilisesindedir. Chios'taki Katholikon der Nea Moni ile Yunanistan'daki Daphni manastır kilisesinde de, Bizans mozaiklerinden önemli örnekler bugüne kalmıştır. İtalya'da Palermo'da *Capella Palatina* ile, Venedig'de S. *Marcus* kilisesinde de Bizans mozaikleri önemli bir yer tutar.

Ancak Bizans dışındaki mozaiklerde lokal özellikler vardır. Bizans sanatının etkisi, Yunan, Bulgar, Yugoslav, Romen, Ermeni Gregorien ve Rus kiliselerinde, önemli bir yere sahiptir.

Bizans sanatında, bir de mumlu boyalarla uygulanmış İkonna'lar vardır. Bu mumlu boya resimler, Bizans sanatının tablo resimleridirler. Helenistik, Roma ve Mısır'ın son zamanlarında, önemle kullanılmış olan bu teknik, natüralist bir portre sanatının gelişmesine sebep olmuştu. Bu bakımdan, Avrupa tablo resminin kitap resminden doğduğu üzerindeki kanıyı, bu mumlu boya tablolar yalanlar mahiyettedir. XII. yüzyıldan bu yana, kilise duvarlarında bir çeşit hikâye edici resimler meydana gelmişti. Ancak İkonna'larda, tek tek portreler halindeki kutsal kişilerin resimlerinin yapıldığı görülüyor. Yalnız bunların arasında arka planda bazı peyzajların yer aldığı ve bir kaç figürün bir araya getirildiği kompozisyonlar da görülüyor. İkonnalar özellikle XII. ile XV. yüzyıl arası çoğalıyor. Hattâ, İtalyan Rönesansından önce, tabloda peyzaj unsurlarının kullanıldığı ilk resimler bu ikonnalardır. İkonnalarda kullanılan renkler itibarî olmakla birlikte, XII. yüzyıldan itibaren doğa gözleminin bu resimlerde de yer aldığı anlaşılıyor. Bu bakımdan, Batı Rönesansında ikonnaların yeri önemlidir. Çünkü Batı'da, kitap resminin geleneği olarak tablolar arkasındaki fonun, altın yaldızla kaplanmasının, bütün Gotik sanat boyunca devam ettiği görülüyor. İşte bu figür arkasındaki zeminin, altın yaldız yerine peyzajla doldurulması, Bizans sanatının önemli özelliklerinden biri olarak karşımıza çıkıyor.

ORTA ve KUZEY AVRUPADA GÖÇLER ÇAĞINDA DURUM ve SANATLAR

Tarımsal bir toplum ortamında yaşayan Mısırlılar, Mezopotamyalılar, Grekler ve Romalılar, yüksek bir kültür yaratırlarken, Avrupa'nın kuzeyindeki halklar, henüz tarihin karanlıkları içinde idiler. Bu halklar Keltler, Slavlar ve Germenler idi. Bunların, pirimitif halklar olarak, ne anıtsal mimariden, ne de diğer büyük sanatlardan haberleri yoktu. Yani henüz iş bölümünü ve yazıyı bilmiyorlardı. Ülkeleri güneşsiz olan bu toplumlar, topraklarını vahşi ormanlardan zorla kazandıklarından, kolay bir hayat için güneye yönelmek arzusunu tarihlerinin her devresinde duymuşlardır. Bu alanda ilk teşebbüsü Kelt'ler yapmışlar ve Orta Fransa'ya, Belçika'ya, Güney Almanya'ya ve Avusturya'ya kadar gelmişler hattâ İ.Ö. 600 yıllarında İngiltere, İrlanda ve İspanya'ya kadar inmişlerdi. Kralları Brennus'un zamanında, İ.Ö. 387 tarihinde Romayı bile aldılar. İ.Ö. 287 tarihinde de Anadolu'ya kadar geldiler ve burada Galata (*Galya*) Devletini kurdular. Bergama'daki Asklepieion'un duvarlarında yer alan

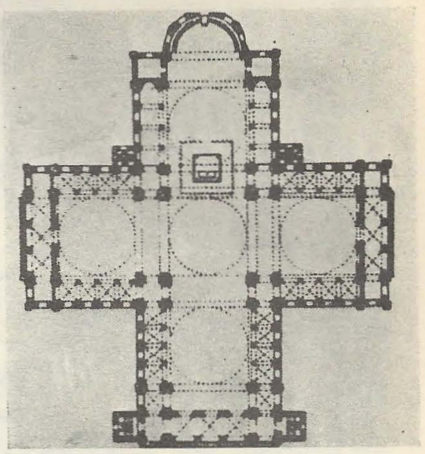
"*Galata'lılar Savaşı*"nın aktuel konusu, İyonya'ya kadar bu şekilde gelmişti. Romalılar, Sezar'ın kumandası altında İ.Ö. 58-51 yıllarında Galyalı'ların ülkesini işgal ettikleri zaman, bu ülkedeki toplum yapısı henüz yeni yeni şehir kültürüne yaklaşıyordu. İş bölümü de henüz gelişiyor ve yazı'dan da yeni yeni yararlanıyorlardı. Avrupa kıtasındaki Keltler ise, güneyden Romalılar ve kuzeyden de barbar halkların sıkıştırması sonucunda ancak İrlanda'da kendilerine sağlam bir yurt edinebilmişlerdi. İşte İrlanda'da yerleşen bu keltler, İ.S. 463'de Hıristiyanlığı kabul etmişler ve İrlanda'dan Avrupa içerlerine misyonerler göndererek halkları yeni dine çağırmaya başlamışlardı.

Germenler bronz devrinde, yani İ.Ö. 2000 yıllarında, bugünkü güney İskandinavyada yaşıyorlar, ve 1000 yıllarına doğru Tuna nehrine kadar iniyorlardı. İ.S. 375 yıllarında ise, Doğudan bir fırtına kopmuş ve atlı göçebe bir halk olan Hunlar, bütün Avrupayı harekete getiren, Batıya doğru göçlerine başlamışlardı. Daha önce Baltık denizi ve Karadenize kadar yayılmış olan Got'lar, İ.S. 375 yıllarında batıya göçmeğe başladılar ve böylece "*Büyük Göçler*" Avrupayı yüzyıllar boyunca karmakarışık etti. Bu göç sırasında Doğu Got'ları İtalya'yı, Batı Got'ları ise güney Fransa ve İspanya'ya yerleştiler. Vandallar da Kuzey Afrikaya çıktılar. Göçenler yerli halklarla karıştılar ve bugün kendi adları ile anılan bir çok Avrupa ulusları meydana geldi. Yalnız kendi başlarına İngiltere adalarına yerleşen Angeller ve Saksonlar oldular. Burgund'lar Fransa'daki Burgundiya'ya, Langobard'lar Kuzey İtalya'ya yerleşmişlerdi. Loire'a kadar inen Franklar da orada yerleşmiş olan bir kısım Romalılaşmış Keltlerle birleşerek Latin dilini benimsediler. Slavlar da doğu Avrupa ile Balkanlara doğru indiler.

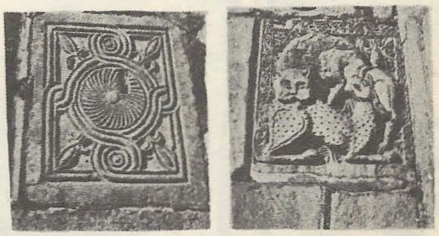
VII. yüzyılda İslâm dini ile Doğu kültürü İspanya'ya ve Fransa'ya kadar götürülmüş ve burada Frankların kıralı olan Karl Martel tarafından Avrupa içlerine girmesi durdurulmuştur.

Avrupanın Hıristiyanlığa girmesi genellikle V. yüzyıldan XI. yüzyıla kadar sürmüştür. Hıristiyanlık önce İ.S. II. yüzyıl içinde, Suriye tüccarları vasıtasıyla Galya'ya geldi. III. yüzyılda Toulouse ve Paris'e getirilen Hıristiyanlığın, IV. yüzyılda bu kentlerde hâkim bir din olduğunu biliyoruz. IV. yüzyıldan itibaren İrlanda'ya da Hıristiyanlığı getiren gene Suriyeli tüccarlardı. Batı Gotları, Vandallar, Burgundlar ve Langobard'lar da IV. yüzyılda Hıristiyanlığa girmeğe başladılar. İ.S. 597 tarihlerinden itibaren Britanya adası, IX. yüzyılda Danimarka, XI. yüzyılda da İsveç ve Norveç Hıristiyanlığı kabul ettiler.

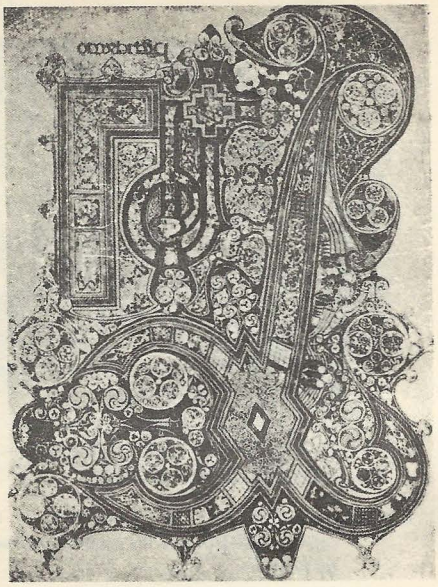
Kuzey halklarının sanatları putperest zamanlarının sonuna ve Hıristiyanlık devrelerinin ilk yüzyıllarına kadar, yalnız soyut bir süs motifinden ibaretti. Yapı için de yalnız ağaçtan yararlanmasını biliyorlardı. Keltlerin sanatları, aşağı yukarı 1500 yıllarına kadar devam etmiştir. İlk korunmalı köyleri İsviçre'dedir. Bu kültüre *La-Tene-Kültürü* denir. Bundan başka Kelt sanatının önemli bir gelişimini İrlanda'da İ.S. ilk bininci yılın sonlarına doğru görüyoruz. Kelt sanatında önemli motif, virgül biçimli bir süs öğesidir. Bu motif bir çember içine çizilen (S) harfinin biçiminden meydana gelmekte ve bütün kuzey halklarında görülmektedir. Bu motifle "*La-tene*" kültüründe bir çok soyut süsün yapıldığı görülüyor. Keltlerin çok kullandığı bu motif, bütün Kuzey ve Orta Avrupa'ya yayılmıştır. Keltler, sonradan yerleştikleri İrlanda'da da, bu virgül motifini incil'in süslenmesinde kullanmışlardır. İ.S. 700 yıllarında yazılıp resimlenmiş olan "*Book of Durrow*" ve 802 tarihlerinde meydana getirilen "*Book of Kelts*" adlı kitaplarında, yukarıda sözü edilen virgül motifleri görülür. Bu süs unsuru ile Meryem, İsa ve melek motifi, İrlanda'nın yakın ilişkisi



R. 475 : İstanbul'da 1463 de yıkılan, Jüstinyen tarafından 527-565 yıllarında yaptırılmış Apostol kilisesi.



R. 476 : Roman kiliselerinde görülen rölyeflerden birkaçı. 188



R. 477 : Karoliyn devrinden önce (VIII. yüzyıl başı) yapılmış olan bir kitap sayfasının baş harfi (inisiyal). "Book of Kells"den.

R. 478 : Aslana hükmeden Adamın konulduğu bir sütun başlığı.

R. 479 : Atina Akropolisi'ndeki Erechteion'dan bir karyatid. İnsan figürü, sütun işini üzerine almıştır. Soldaki resim: Kelt menhiri. St. Goar. Balık hava kabarcığı ve maske motifi ile biçimlendirilmiştir.

yüzünden Suriye'den geldiği tahmin ediliyor. Bu Kelt süslemeleri, tamamen yüzeysel bir anlamda kitaplarda yer almıştır. Böylece, Kelt'lere ait incil kitaplarında, insan figürleriyle soyut süslerin bir araya getirildiği görülüyor.

Germenlerin süslemeleri ise, bronz devrinden bu yana çember ve helezon motifinden geliştirilmiştir. İ.S. 400 yıllarında, Germenlerin ilk demir çağını yaşadıklarını ve gene ayni motifleri işlediklerini görüyoruz. Özellikle palto ve elbiselerde, "*fibel*" denilen bir çengel, sözü edilen çember ve helezon motifleriyle süsleniyordu. Bu fibellere renkli mine yapılmasını, Gotlar daha Karadeniz yöresinde iken biliyorlardı. Bu yüzden fibellerin üzerindeki tomurcuk biçimindeki yuvarlak motif, Gotların Orta Avrupaya inmesinden sonra göz motifi haline gelmiş ve içi, almandin denen purpur rengi ile doldurulmuştur. Sonra da kakma suretiyle bu fibellere çam parçaları yerleştirilmiştir. İşte bu kakma ve mine tekniğinin, İskitlerden Gotlar'a geçtiği anlaşılıyor (Bk. *Atlantisbuch der Kunst, Herbert Kühn, die Kunst der Vorzeit Europas.* s. 380). Esasen İskitlerin kuş başı motifi İ.S. 500 yıllarında Germenlerde, Franklarda ve İngiltere adalarında bile görülüyor. Demek ki, Göçler zamanında Doğu kaynaklı hayvan motifleri, bütün Avrupa kıtasını sarmıştır. Böylece Orta - Asya motiflerinin İskitler, Keltler ve Gotlar vasıtasıyle yayıldığı anlaşılıyor. (*Weigert Geschicte der Europäischen Kunst* s. 49) Örgü motifi de gene bu sıralarda Orta Avrupa kıtasında görülüyor (*Hamann* II. Cilt. s. 122). Böylece Avrupa İncil kitaplarının süslenmelerinde ele alınan motiflerin, Suriye ile Kuzey, Orta ve Doğu - Asyadan geldikleri anlaşılmış oluyor.

Kuzey Avrupanın primitif halklarında gördüğümüz motiflerin, bir çemberin içinde meydana getirilen virgül motifi ile güneş tanrısının temsil edildiği kabul ediliyor. Çinde de, çember ve içindeki virgül motifinin bir evren oluşunu açıkladığı, ayrıca hayatın oluşunu belirten bir verimlilik büyüsünü temsil ettiği biliniyor. Çember motifinin verimliliği temsil etmesi yanında, Göçler devrinde ortaya çıkan ve İskitlerle Avrupaya kadar gelen hayvan ve kuş başı motiflerinin, kötülükten koruyucu bir muska oldukları düşünülmektedir. Esasen, bu husus bugün bile bütün primitif haklarda vardır. Germenlerin şeytanlara taptıkları, bazı ilk halk şiirlerinden anlaşılmaktadır. Bu yüzden, şeytanların kötülüklerine karşı muska kullandıkları, benzeri primitif halkların hayatlarının incelenmesinden anlaşılmaktadır. Şeytanlardan, muska yapmak suretiyle kurtulunacağı, Kuzey halklarının hepsinde ortak bir kanıdır. Bu şeytan motifleri sonradan Roman mimarisinin sütun başlıklarında yeniden biçimlenecekti. Kuzey - ve Orta - Avrupada, bu şeytan-canavar motiflerinin Göçler devrinde ortaya çıktığı ve arabalar ile kayıklarda birbirlerine dolanmış yılan motifleri ile birlikte soyutlaştırılmış süsleme halinde kullanıldığı görülür. Gene aynı sıralarda, iki canavar tarafından tehdit edilen insan motifi de dikkati çekiyor. Bu motifi, Almanlar kendilerine maletmek isterler. Ancak bu motif, Göçlerden önce Germenlerde görülmüyor. Demek ki bu da, Kuzey kavimleri tarafından Orta ve Kuzey - Avrupaya yayılmıştır. Bu canavar motiflerinin gerçekten Doğu tasavvuruna ait olduğunu, Çin ve Orta - Asya kültürlerinde görüyoruz (Bk. *Celâl Esat Arseven L'art decoratifs Turc*, S. 24-28), (*Hamann Geschichte der Kunst*, C. I, S. 127).

Batı kaynakları, tanrı tasvirlerini de Kuzey - Avrupa sanatına malederler. Bunların da menşeini menhir denen taş sütunlara bağlarlar. Menhirler insanı temsil etmektedir. Anlamının "*kâinatı taşıyan dünya sütunu*" anlamına geldiği (*Weigert Geschichte der Kunst* S. 58) belirtiliyor. Bu menhirler üzerine, insan yüzü ile kollarını ima etmek için çizilip biçimlendirildiği

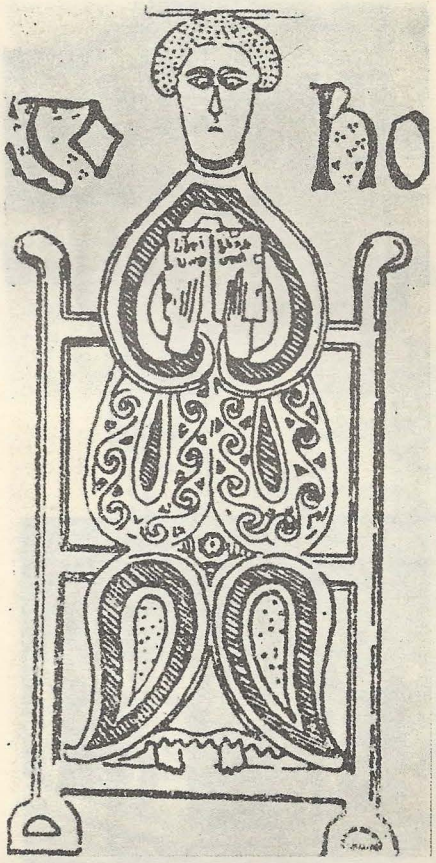
biliniyor. Menhirlerden bazılarının, IX. yüzyılda Büyük Karl tarafından put oldukları inancı ile tahrip edildiklerini de biliyoruz. Bu menhir denilen taşların, Eski Yunanın VI. yüzyılında bir tanrıça haline getirildiği ve sonra da Yunanistan'da kadın biçimindeki sütuna (*Karyatid*) dönüştüğü görülüyor. Daha önceleri ise Ukrayna'da muhtemel olarak "*magna mater*" anlamında yol kavşaklarına "*Babuşka*" (büyük ana) olarak dikildiği biliniyor.

Kuzey halklarının ev tipi, basit dik dörtgen bir yapıdan meydana gelmektedir. Fakat bu ahşap ev tipinden bugüne kalmış bir örnek yoktur. Bu dikdörtgen ev tipinin, Homer'in Odyseus adlı eserinde domuz çobanı Eumaios'un evine benzetildiği görülüyor. Bu halkların, VI. yüzyılda yazılan halk şiirlerinden taş yapıyı sevmediklerini ve ahşap yapıyı tercih ettiklerini anlıyoruz. Taş yapının ilk kez Romalılar tarafından Orta ve Kuzey Avrupaya getirildiği, ancak yüzyıllar boyu süren Göçler sırasında bu yapı geleneğinin unutulduğu anlaşılıyor. Demek ki bu halklar, ilk taş anıtsal yapıyı Romalılarda görmüşlerdi.

Kutsal yapıların Kuzey-Avrupada ilk kez Hıristiyanlığın kabulünden sonra inşa edildiği anlaşılıyor. Bu halkların Hıristiyanlıktan önceki dinleri güneş, gökgürültüsü ve diğer doğa kudretleri idi. Kuzey - Germenleri tanrılarına dağlarda, Keltler ise ormanlarda tapıyorlardı. İlk tapınakları üç gemili bir salondan ibaretti.

Norveç halkı, Hıristiyanlığı kabul ettikten kısa bir süre sonra, "*stavverk*" yani değnek ya da çubuk kilise dedikleri bir yapı geliştirdiler. Bu yapının üzerinde üst üste beşik çatılar ve yanlarında da sundurma çatı yer alıyordu (İ.S. 1000 yılları). Fakat bu yapılar taştan değildi. Ancak sonraları bu yapı şeklinin, Roman ve Gotik kilisesinde önemli etkiler yapacağı görülecektir.

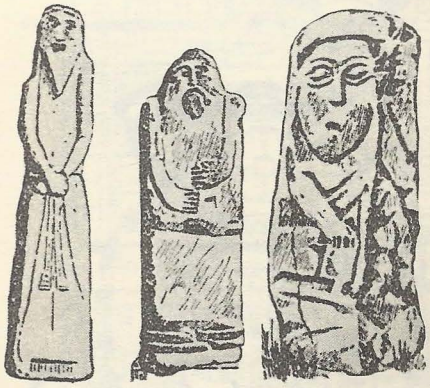
Bu açıklama ile Avrupa'nın, V. yüzyılın sonundan IV. yüzyılın başına kadar hiçbir anıtsal mimariye sahne olmadığı anlaşılıyor. Avrupa, "*Göçler*" le büyük bir karışıklık içinde iken, İslâm'lığın Doğuda yeni bir inanç ve kudret olarak geliştiği görülüyor. Böylece Akdeniz çevresi, iki ayrı dünyanın gelişmesine sahne oluyor. Ancak bu iki ayrı dünya görüşü kendilerine özgü birer sanat geliştireceklerdir.



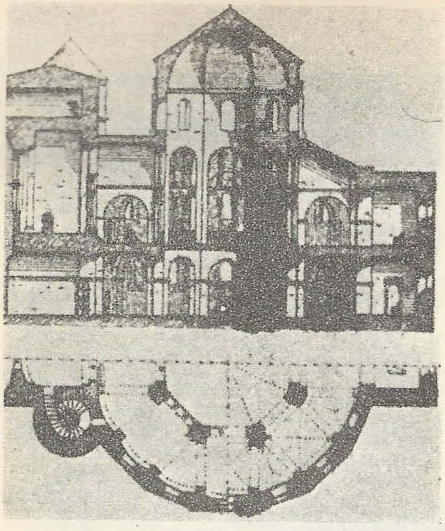
R. 480 : İncil yazarı Matthaeus. VIII. y.y. ın ortası.

KAROLENJ (KAROLİNGER) MİMARİSİ

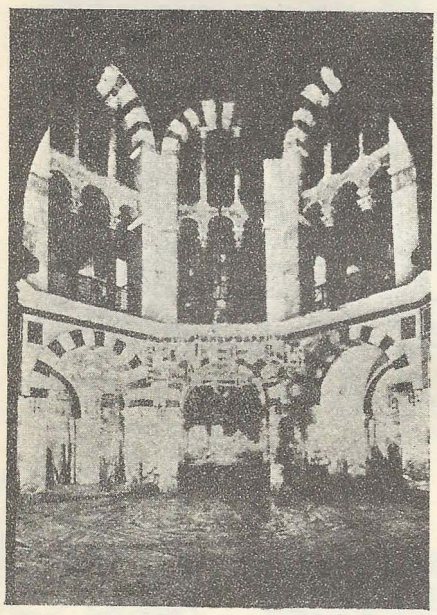
Alman İmparatoru Büyük Karl, Doğu Roma kayzerlerinde, Roma imparatorlarının kişiliğini ve temsilciliğini bulduğu için, kendi krallığının kabulünde onun tasdikini önemli görmüştür. Resim sanatında Bizans sanatçılarına nasıl yer vermişse, Bizans'ın yapı biçimini de imparatorluğunun resmî mimarisi olarak kabul etmişti. Bugün "*Münster*" adı verilen ve inşaatı 15 yıl süren Aachen (*Ahın*) kentindeki Büyük Karl'ın saray kilisesi, Bizansın merkezî yapılarına bağlanır. Bu yapı, ayni zamanda bir röprezantasyon ve mezar yapısıdır ve Ravennadaki S. Vitale kilisesi'nin plan biçimine bağlanır. Aachen Münsterinde, ortada üstü kubbeli sekizgen bir orta mekân, bunun çevresinde de 16 genli bir dış plân ve üzeri münavebe ile sıralanmış üçgen ve haç biçimli tonozlarla örtülü bir galeri vardır. Orta mekân üç katı da katederek kubbeye kadar yükselir. Üçüncü katın sekiz kenarının beherinde, birer pencere yer alır. Yapının mimarı *Otto von Metz*'in taş yapının bütün problemlerine vâkıf olduğu anlaşılıyor. (Bk. R. 482, 484).



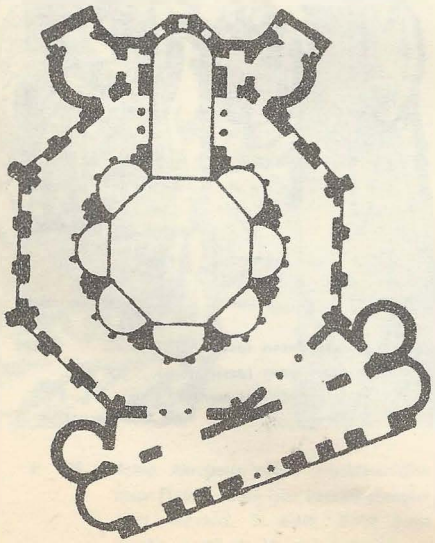
R. 481 : 1 - Kelt insan tasviri (taş).
2 - Slav insan tasviri (taş).
3 - İrlandada bir menhir.



R. 482 : Aachen pfalz Kapelle'nin kesiti.



R. 483 : Aachen pfalz Kapelle'de orta sahının görünüşü. Yapımı: 798-805.



Yapının giriş kısmı, o zamana dek bilinmeyen bir şekilde şekillendiriliyordu. Yapı cephesinin her iki tarafına birer kule konmuştu. Bu cephe düzeni, Bizans yapılarında yoktur. İtalyan bazilikalarından *S. Apollianare in Nuovo* (Ravenna 493-525) ve *S. Giorgio in Valetro* (Roma 682), yapıdan ayrı çan kulelerine sahiptir. Burada Aachen Münster'inde ise kule, yapıya bağlı olarak inşa edilmiştir. Bu suretle biz Roman yapılarının cephelerinde kule yapısının gelişeceğini göreceğiz. (Bk. R. 482, 483).

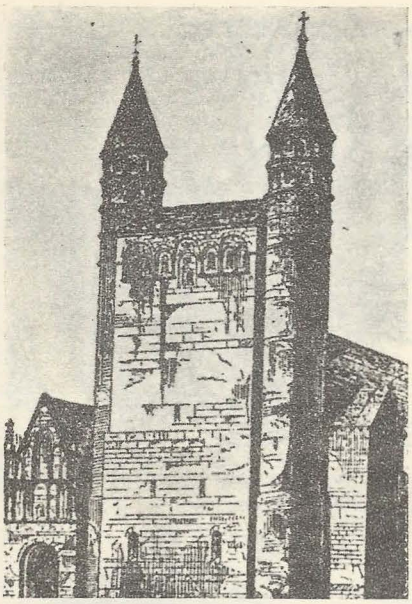
Aachen Pfalzkapelle denen bu merkezî yapının açtığı yolda, Nymwegen'deki Palatina (*Saray*), Essen'deki Münster'in Batı bölümü ve Ottmarsheim'deki Nonnenstieft kilisesi devam ederler. Batı Franklarının da bu yapı düzeninde olan 806 yılında yapılmış *St. Germigny des Prés* adlı bir kiliseleri vardır. Fakat iki ya da üç katlı yapı, ilk olarak daha sonra Roman mimarisi devrinde, saray ve kale kilisesi olarak Aachen'deki gibi bir forma ulaşmış ve Aachen'deki gibi üst kat kırala, alt kat da maiyetine ayrılmıştı. Bu yapı tipi yanında, manastır ve kardinal kiliseleri de Roma bazilikaları tipine bağlanır. Fakat bunların tipleri, Karoliyn çağında büyük değişikliklere uğrar. Bu manastır kiliseleri arasında bilhassa St. Riquier, Angilbert adında Büyük Karl'ın saray adamlarından biri tarafından 790-799 yılları arasında Amien'de Centula'da inşa edilmiştir. Bu yapı, kilise mimarisine önemli bir etki yapmıştır ve sonradan bir Geç-gotik yapısı haline getirilmiştir. Eski yapı planında, uzunluğuna olan bazilikanın sahınlarını, biri kor tarafında, diğeri de batı cephesinde olmak üzere iki çapraz-gemi keser. Bu kesişen yerlerin üzerinde, ağaçtan, konik birer kule yer alır ve bu kulelere çıkan merdivenler, aynı zamanda kilisenin ikinci katlarına uğrar. Batı cephesindeki kulelerin arasına giriş holü, yani nartex sıkıştırılmış, böylece kilisede ilk kez doğu ve batı bölümleri teşekkül etmiştir. Bu iki kısım, yani kor ve kiliseye giriş kısımları, birbirlerini karşılayan ve dengeleyen iki bölüm halinde gelişir. Bunlara *doğu ve batı yapıları* denir. Apsis ile çapraz gemi arasına bir de kor karesi getirilmiştir. Böylece Konstantin zamanında ele alınan bazilika tipi, yeni bir gelişim göstermiş ve temelden bir değişikliğe uğramıştır. Yani kilisenin bir batı, bir de doğu yapısının geliştiğini ve bu dünya ile öbür dünyanın bu şekilde karşı karşıya temsil edildiğini görüyoruz. Bu iki ayrı dünyaya, kendilerine ait kulelerle bir güç ve anlam kazandırılmıştır. İlk Hıristiyanlık bazilikasının ufkî yapısına, buradaki kulelerle bir de dikey yön verilmiştir. Fakat bu yapı, merkezi yapının tek dikey sistemine sahip değildir. Centula ile, Karl'ın Frankları aynı zamanda bu dünyanın (*dünyevî*) imparatorluğunu kilise yapısında da temsil etmek istemişlerdir. (Bk. 504).

Kule motifi, Romanik kilisenin yapı bünyesine hâkim bir unsur olarak, Doğu Frankları tarafından, kendilerine özgü bir şekilde geliştirildi. Bu kule, batı yapısında idi. Centula'da çapraz-gemiler, üç katlı olarak inşa edilmişlerdi. Bu yüzden bu yapıda, çapraz-gemi düzeninin, son biçimini aldığı da görülür. Öyle ki Orta Rhein'daki Lorsch Manastır kilisesi, son şeklini bu yapı ile aşağı yukarı aynı zamanlarda almıştır. Lorsch, Almanya'nın en büyük bazilikası olmuştu (763-774). Batıdaki ilâveleri ise 784-804 yılları arasında yapılmıştı. Bu yapı da üç katlı idi ve kulelerinden ikisi girişin iki yanında, diğer biri de, esas geminin batı çapraz-gemisi ile kesişip meydana getirdiği karenin üzerinde idi.

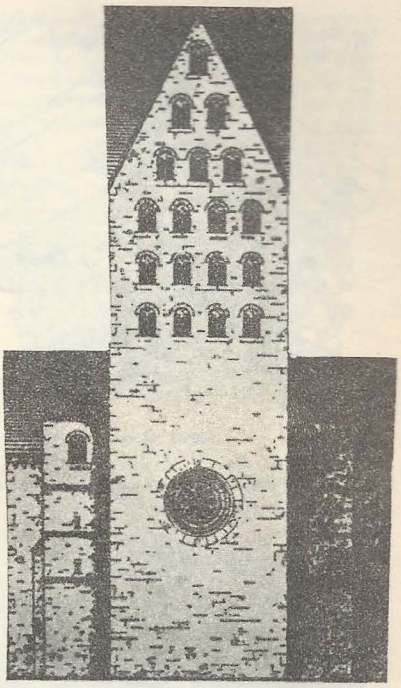
Aynı biçimde üç kuleli batı yapısına sahip kiliseler, İsviçre'de St. Gallen şehrinde IX. yüzyılda yapılmış olan manastır kilisesi, Hildesheim Dom'u ve manastır kilisesi olan Corvey ile Werden'dir.

Karoliyn yapılarının çapraz-karesini (*transept*) örten çatılar, ahşaptan yapılıyordu. Halbuki Roman mimarisinde transept kuleleri tamamen

R. 484 : İtalya'da (Ravenna) S. Vitale Kilisesinin planı 526-547

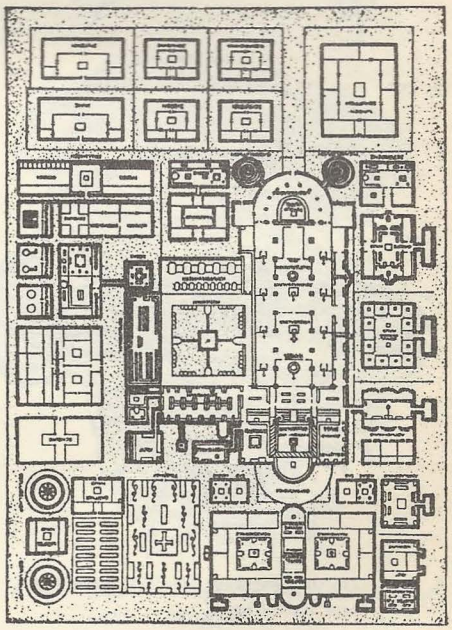


R. 485 : Maestricht Liebfrauen kirche XII. yüz yıl.İnşaya başlama tarihi. XI. yy.

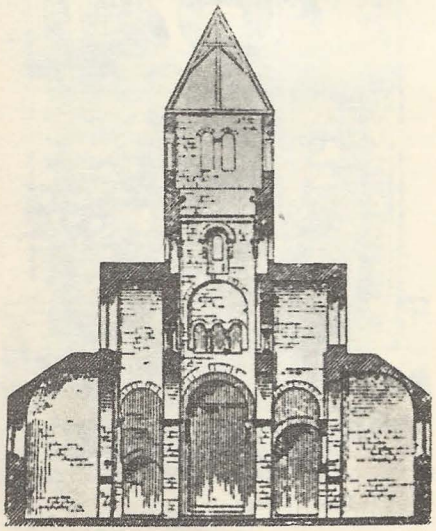


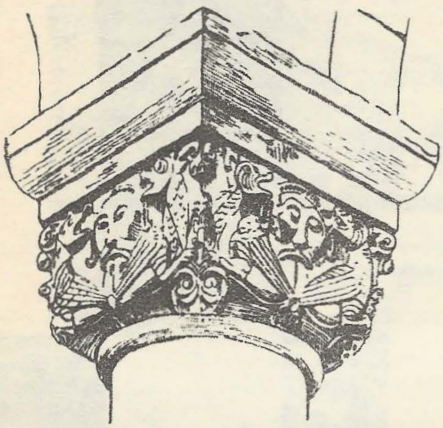
R. 486 : Paderborn Domu, batı yapısı. Kule gurubu XI. yüzyılda, yuvarlak pencere XIII. yüzyılda yapılmıştır. Bu Roman yapılarındaki kaba duvar örgüsü başlıca özelliktir.

R. 488 : St. Gallen manastırının plânı. 820 yılında yapılmıştır.



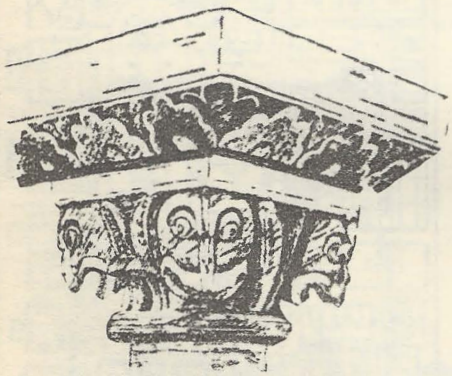
R. 487 : St. Germigny-des Prés. 806 da inşa edilmiştir.



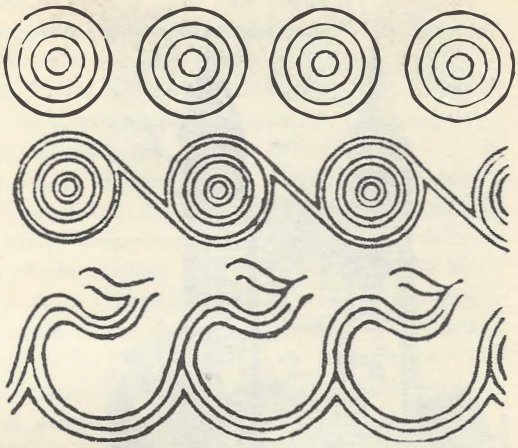


R. 489 : 1120 yıllarında Alpirsbach'ta bir manastırdaki tehdid motifli başlık.

R. 490 : Laon'da tehdit motifli bir başlık VII. yy.



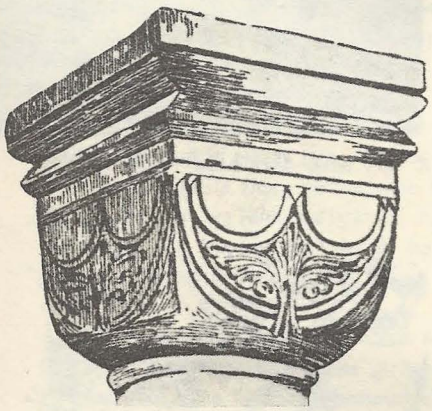
R. 491 : 1175 Orta Avrupada (soest) St. Peter'de bir korku motifli başlık.



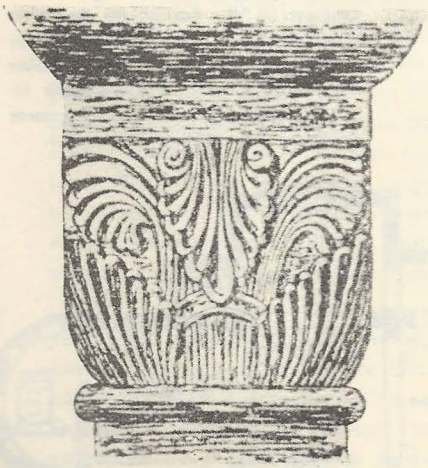
R. 492 : Avrupa'da Bronz çağında (2000 - 800) görülen süs motifleri.

R. 493 : Book of Kells'deki kitap resminden biri. Meryem ve çocuk İsa. İrlanda resim sanatının 700 yıllarındaki durumu. Doublin, Trinity College.

R. 494 : Bizans sepet başlığı. IV. yüzyıl.



R. 495 : Çift plâklı başlık. Yüzeylerinde palmiye motifleri yer almış. Roman sütun başlıkları ilk dönemde süssüz, sonraları yavaş yavaş yüzeyler parçalanmaktadır.



496 : Palmiye motifli başlık. 1140.

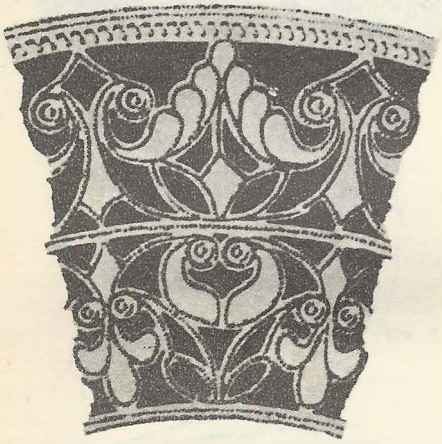
R. 497 : Palmiye motifli başlık.

R. 498 : Palmiye motifli başlık. 1170.

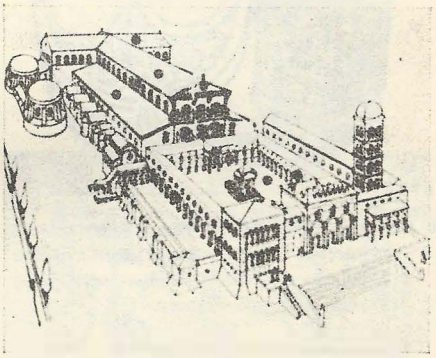
R. 499 : Kupa biçimli denilen İngiliz Gotiği sütun başlığı. 1200 yılları.

R. 500 : Atina Oympieion'undan bir korent başlığı İ. Ö. III. yy.

R. 502 : Bizans duvar resmi.

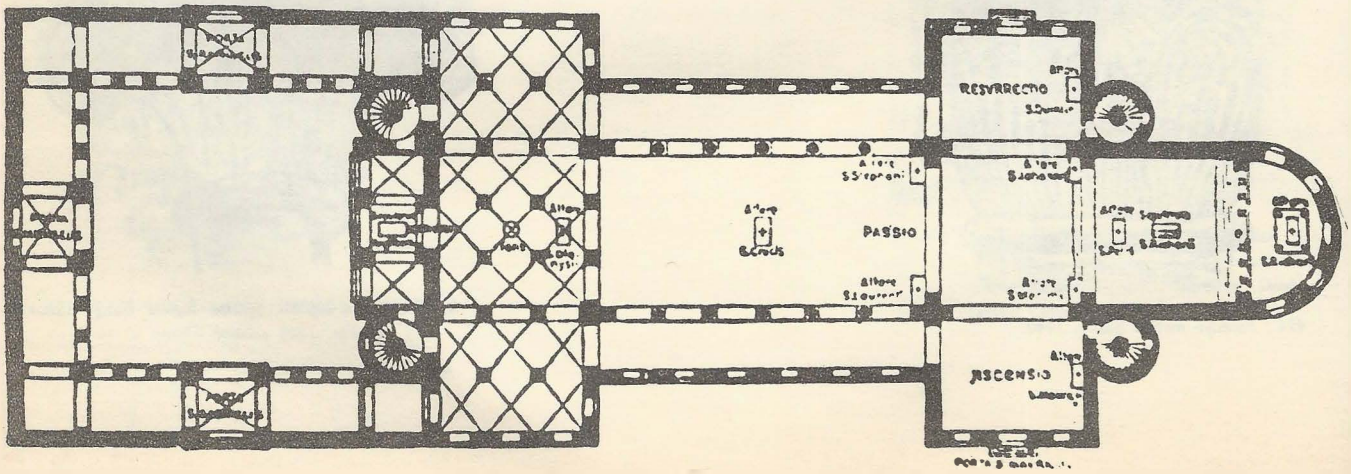


R. 501 : Latene - Çağı'ndan balık hava kabarcığı motifi. İ. Ö. IV. yy. Kırılmış bir altın plak.



R. 503 : Roma'daki St. Peter Bazilikasının Konstantin tarafından İ.S. IV. yüzyılın ortasında yaptırılmış olan ilk şekli. 1450-1485 yılları arasında bu kilisenin yerine bugünkü St. Peter Bazilikası, Rönesans Mimarı Bramante tarafından inşa edilmeğe başlanmıştır.

R. 504 : Centula'daki St. Riquier kilisesinin plânı.



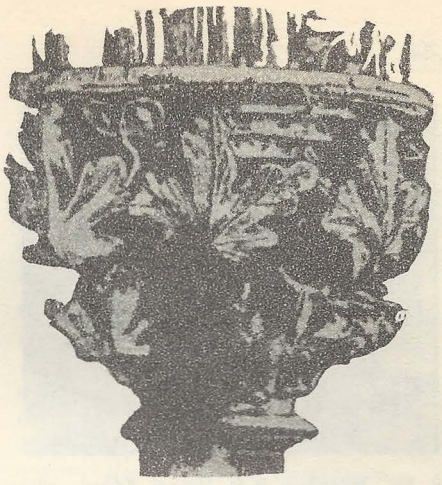
taştandı. İşte Karoliyn yapıları, bu ahşap inşa ile, Roman kiliselerinden ayrılıyor ve çapraz, kare plânlı bölüm, ayaklar üzerine oturuyor ve diğer kısımlarından ayrı bir bölüm olarak henüz inşa edilmiyordu. Bunun için bu bölüm, yapı içinde ayrı bir bünye olarak yükselip gelişememişti. Bu yüzden de kuleleri yapıya bağlı olarak geliştirmek, Karoliyn devrinde mümkün olmamıştı. Bu dönemde, ancak batı çapraz-gemisinin her iki tarafına, batı cephesinin inşasından sonra birer kule yerleştiriliyordu. Yani kule yapıya dayalı, fakat ayrı bir yapı bünyesi olarak inşa ediliyordu. Bu yüzden bu kulelerin yapı bünyesine bağlı halde inşaasını, bu devrede görmüyoruz. Bu tip yapı, XI. yüzyılda, çapraz-gemi karesi üzerinde kule inşası halledilinceye kadar devam etti. (Bk. R. 518, 522).

Lorsch kilisesindeki yeni kilise bölümü, "*ecclesia varia*" denen ve renkli kilise anlamına gelip içine Hıristiyan evliyalarının gömüldüğü yerdir. Bu yer, korun doğu arkasına, bundan biraz yüksek olarak yerleştirilen bir mezar mekânıdır. Bu mekân, sonraları kripta denilen ve evliyaların kemikleri ile küçük bir kilisenin yerleştirileceği bölümü meydana getirecektir. Yani kripta'nın ön formu, böylece ilk kez Karoliyn sanatında ortaya çıkıyor. Bu kısım, Karoliyn döneminde önce apsis'in arkasında ayrı fakat bitişik olarak inşa edildiği halde, sonraları Roman kiliselerinde kor'un altına da bir bodrum katı olarak yapılacaktır. Kriptanın diğer bir ön formu, konfessio (*confessio*) denilen ve S. Apollinare in Classe'de (*Ravenna*) apsisin altında yerleştirilen bir odadır. Fakat sonraları Roman kilisesinde altarın altına isabet eden yerde, Hıristiyan evliyalarının kemiklerinin bulunduğu bir mekân olarak inşa edilecek ve bir bodrum kilise olarak genişletilecektir. Apsisin altına yerleştirilen konfessio'lara örnek olan diğer ilk yapılar, Regensburg (*Almanya*)'daki St. Emmeran'dır. Bunlar, yarım çember biçiminde olup gene apsisin altında bulunmaktadır. Roman mimarisi çağında bu konfessio ile bazilikal kısmın bir bütün haline gelmesi sağlanmıştır.

Ayrıca kral salonu denilen bir yapı Karoliyn devrinde yer alır. Bu yapı, Fulda ve Mainz'da avluda kilise girişinin tam karşısına yerleştirilmiştir. Halbuki daha önce Lorsch kilisesinin avlusu içinde ve ortada yer almıştı. Bu kral salonu yapısına "*Regia*" deniyor ve krala röprezantasyon ve mahkeme salonu olarak hizmet ediyordu. Böylece devletle kilise birleşmesinin manâlı bir kompozisyonu açıkça görülüyor. Bunun bizde de örneği vardır. Aynen Bursa'da Murat Hüdavendigâr camiindeki odaların devlet idaresinde kullanıldığı gibi.

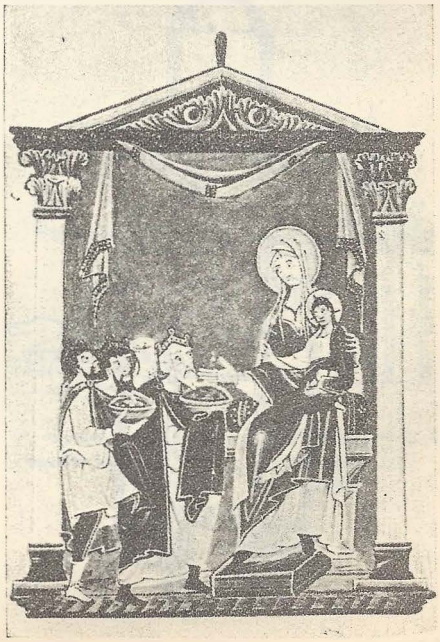
Bu çağdaki manastır kiliselerinin en tipik örneği St. Gallen manastır kilisesidir. Bu yapıda da kor kısmı, henüz ayaklar üzerinde örtülmemiştir. Yani transept üzerinde bir kule yükselmesi hususu açık değildir. Fakat doğu çapraz-gemisi üç kare halindedir. Yani doğu taraftaki çapraz-geminin orta karesi, kısacası transept bariz biçimde değildir. Transeptin tam olarak ayaklar üzerinde teşekkülü, Roman mimarisinde görülüyor. Ancak bunun ne zaman ve hangi yapıda olduğu hususu kesin olarak bilinmiyor. Ayrıca St. Gallen'da altarlar bütün kilise iç sathına dağıtılmıştır. Ancak ilk kez Roman yapılarında, altarların kor girişi ile kilise duvarlarına açılacak kapellalar içine yerleştirileceğini göreceğiz.

St. Gallen manastırı, çeşitli iş atelyeleri, yemekhaneler, keşişlerin iş yerleri gibi bölümleri de ihtiva etmesi bakımından, Karoliyn çağının örnek bir yapısı olarak görülür. Böylece Ortaçağ içinde manastır teşkilâtlarının büyük bir dikkatle organize edildiği anlaşılıyor. St. Gallen'da kütüphane, Skriptorium (*hattâtlar ve minyatür ressamlarının çalıştığı atölye*), kilisenin güneyinde bir peristil (*bu yapı unsuru antikitenin sütunlarla çevrili avlu-*

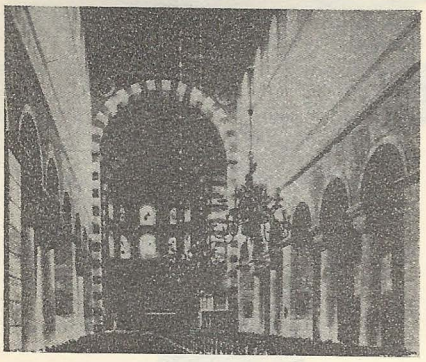


R. 505 : İngiliz Gotiğinin natüralist sütun başlığı.

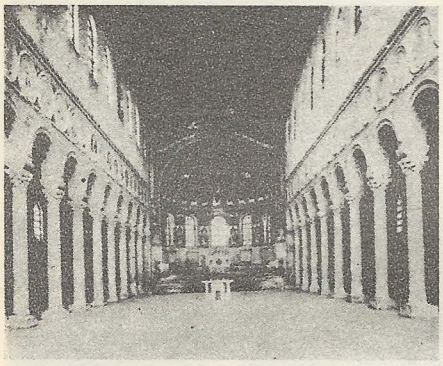
R. 506 : Bir incil yazarını gösteren Minyatür. Resim Okulu. IX. yüzyıl.



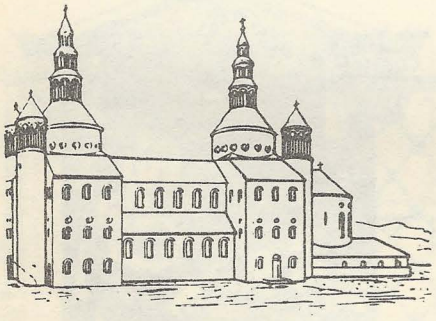
R. 507 : Reichenau minyatürlerinden biri. 1000 yılları. Konu: "Kralların secdesi".



R. 508 : Hildesheim'da St. Michael Kilisesi. 1010-1033.



R. 509 : Ravenna'da S. Apollinare in Classe. 535-549. Hildeheim Domu ile arasındaki benzerlik görülmektedir.



R. 510 : Centula'daki (Fransa) St. Riquier'nin rekonstrüksiyonu. 790-799 arası inşa edilmiştir. (Bk. R. 504)

sunda doğmuştur), evler, ahır ve ağıllar, Dormitorium denilen yatakhaneler, kısacası dünyevî hizmetlerin hepsi için gerekli bütün tesisler, misafir odaları, okul binaları, hastaneler, o çağda tam bir teşkilâtı olan St. Gallen manastırında yer alıyordu. İşte bu manastır teşkilâtında, Batı kültürünün ilk biçimlenme şekli ilk kez görülmektedir. Okuma-yazma ve çeşitli meslek okulları da ilk kez burada yer almıştı. Bu okullarda okuma Latince, felsefe, resim, kuyumculuk, meyve tarımı, bağcılık öğreniliyordu. Tarım da, bilimsel olarak araştırılmağa başlanmıştı. Keşişlik, tutucu bir anlayışa sahip olduğu için, bugüne kadar bu teşkilâtların devam ettiği de görülmektedir (Bk, R. 488).

Karoliyn sanatı, insan tasvirini ve doğa formlarını benimsediği gibi, yapı malzemesi olarak da taşı ele almıştı. Öyle ki, Batı mimarlığı böylece antikite kültüründen sonra yeniden canlanma olanağı buluyordu. Fakat gerek resim, gerekse heykel, mimariden tamamen başka anlayışta idi. Yani mimarinin geçmişte bulduğu biçimler üzerine gelişmesi, resim ve heykel alanında yoktu. Bu iki sanat tamamen dinsel ihtiyaçlardan doğuyordu.

Fakat mimar, bir yönden Konstantin bazilikasından hareket ettiği halde, (T) biçiminden (T) nin üstü ile apsis arasına bir kor karesi getirerek lâtin haçı (✝) biçimine ulaşmıştır. Böylece Roman mimarisinin önemli bir unsuru olan transept'in ortaya çıktığı görülür. Bu yüzden kor ve transept, doğu yönünde, birbirini izleyen iki kare meydana getirmiştir. Bu gelişim, Centula'da ve Köln Domunun ilk yapısında görülmektedir. Ayrıca kulelerin doğuşu (*Centula ve Fulda*) eski Hıristiyanlık bazilikasından ne kadar ayrılındığını gösterdiği gibi, Roman mimarisinin alacağı bazilikal biçimi de bize açıklamaktadır (R. 511, 512).

ERKEN - ROMAN MİMARİSİ :

Karoliyn sanatında, geçmiş çağların çeşitli yapı formlarının önem kazandığı görülüyor. Çünkü bu çağın toplayıcı bir karakterde olduğu anlaşılıyor. İşte Roman mimarisi, bu toplanan unsurlardan bir sentez yapıldığı dönemdir. Karoliyn ve ondan önceki Merowing sanatları'nın merkezî sistemli yapılarını bu dönemde görmüyoruz. Yalnız ufkî düzenli bazilikal yapıların bu devrede geliştirildiğine ve bir bütün haline getirildiğine tanık oluyoruz. Roman yapıları, Avrupa'da Fransa, Almanya, Kuzey-İtalya ve İngiltere'de görülüyor.

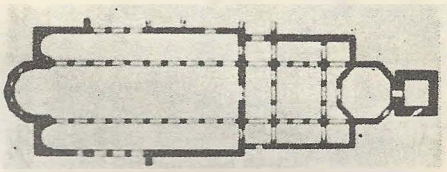
Biz daha İlk Hıristiyanlık kiliselerinde, doğu-batı yönündeki esas bazilika ile, bunu kesen çapraz gemiyi görüyoruz. Fakat bu kesişmede ortadaki transept ya da vierung denilen "kare bölüm" meydana gelmiyordu. Bu kesişme noktasında meydana gelen "*kare bölüm*", yapının bir kristalizasyon noktası oluyor ve bütün yapı bu nokta etrafında toplanıyordu. İşte bu husus, Roman kilise yapısında önemli bir özellik ve yapı unsuru oluyordu. Bu unsura bağlı olarak uzun bir "*kor*", apsis ile bu "kare bölüm" arasına giriyordu. Böylece, "T" planlı yapı, lâtin haçı "✝" biçimine giriyordu. Buna uzman diliyle "crux commissa" dan "crux immissa" ya geçiş denir. Bu açıklamadan anlaşıldığı üzere, kare-bölüm yapının bir merkezi haline geliyor ve bütün yapı uzuvları buradan itibaren dağılıyor. Her ne kadar Erken Roman döneminde görülmüyorsa da, Olgun-Roman döneminde tanık olunan orta-gemi ile çapraz-gemi aynı uzunluğa sahip oluyor. Böylece, matematiksel bir düzen, Roman mimarisinde ele alınmış oluyor. Aynı zamanda orta-gemi ile çapraz-gemi'nin ayni genişlikte olduğu görülüyor. Bundan sonra "kare-bölüm" bir

ölçü birimi oluyor ve gerek "*uzun kor*"un, gerekse çapraz sahının yan kollarının aynı büyüklükte olması benimseniyor. Yani kare ölçü birimi, yapı düzenini temin ediyor. Biz bu kare'ler düzenini, Karoliyn yapıları arasında yer alan S. Gallen manastırının kilisesinde görüyoruz. Demek ki, bir oylum ölçü biriminin ortaya çıkması, Roman mimarisinin önemli özelliği oluyor. Fakat bu ölçü biriminin bilinçli olarak ele alındığını ilk kez XI. yüzyıldan itibaren görüyoruz. Hiç kuşkusuz bu gelişim arasında, bir çok denemelerin yer aldığı, Fransa ve Almanya'daki bazı yapılarda görülüyor. Önce kare-bölümün köşelerindeki ayakların araları, kemerlerle bağlanarak diğer bölümlerden ayrılıyor. Bu, kare-bölümün bir ölçü birimi olarak belirmesi için, atılması gereken adımdır. Zamanla, kare-bölümün üzerine ayrıca bir kule gelecektir. Esasen bunun için ayakların arası kemerlerle bağlanmalıdır ki, bunun da üzerine kule duvarları yükselebilsin. İşte bu unsurların açık olarak görüldüğü ilk yapı, Almanya'da "Gernrode" adlı kilisedir (961). Bundan başka bir diğer unsur gelişimi daha görülür. Bu da, ayaklar arasına giren "*sütun-ayak*" ritmidir. Yani *ayak-sütun-ayak* ya da *ayak sütun-sütun ayak* ritmi gibi. Bunun yanında yapıdaki giriş bölümünün, yan sahınlara alınışı da, yapıya ufkî yapı sistemi yerine, bunu durduran, yani yolun yönünü değiştiren bir anlayış olarak karşımaza çıkıyor. (R. 515).

Yapıdaki olgun biçimlendirme, planın karelerden meydana gelmesi ile tamamlanmış oluyor. Buna "*bağlayıcı sistem*" deniyor. Bu sistemle yapılmış olan kilise yapılarını, ilk kez XII. yüzyılda Fransa ve Almanya'da görüyoruz. Bu nedenle çapraz sahının yan kanatları ve uzun kor, ayni kare birimi ile meydana getiriliyor. Böylece ufkî sistemli yapı, bölümler halinde ve her bir bölüm kendine özgü modüle tabi olarak biçimleniyor. Ve ortaya sistemli bir yapı düzeni çıkmış oluyor. Bu suretle, Roman yapısının planında bir sistemleştirmenin önem kazandığını görüyoruz.

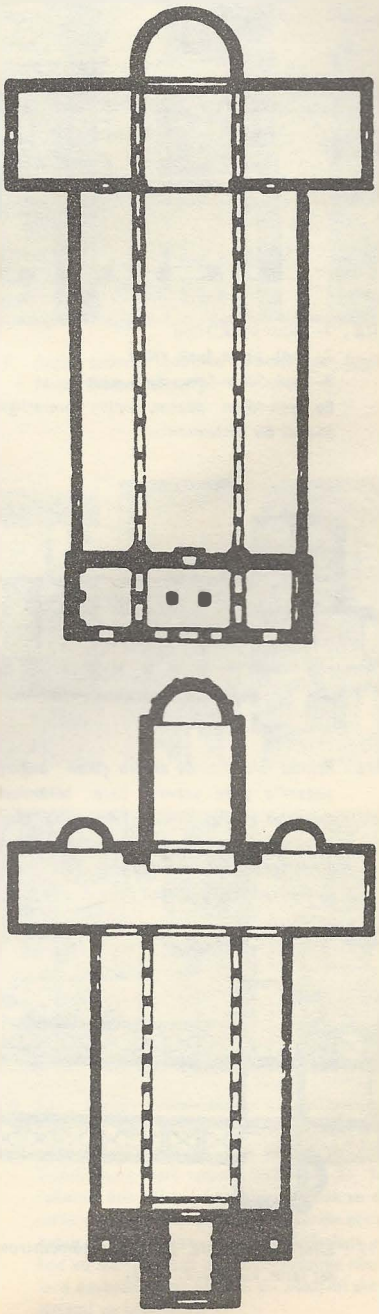
Yapıda yeni unsurlardan birinin, çok daha önce ortaya çıktığı görülür. Katolik mezhebi her papazın günde bir defa ayin yapmasını gerekli gördüğünden, kilise içinde altarların çoğalması gerekiyordu. Bu nedenle daha Karoliyn devrinde, S. Gallen manastırına ait kilisede, altarların çoğaltıldığı görülüyor. Sonraları, Roman yapılarında bu gelenek devam ediyor ve altarlar çoğalıyor. Verilen planlarda da bu yüzden çoğaltılan altarlar görülmektedir. Altarların çoğaltılması için, uzun kor ile apsisin çevresine "*deambülatorium*" denilen bir galeri yapılmış ve bu galerinin beden duvarlarına yeni altarlar için apsisler yapılmıştır. Altarlar için esas apsisin çevresine koridor yapma fikri, kilise altına "*confessio*"ların yerleştirilmesi sırasında görülüyor, (Bak. *Karoliyn mimarisi*). Altarların apsisin çevresinde yapılmasının 997 yılı ile 1020 yılları arasında olduğunu biliyoruz. (R. 524).

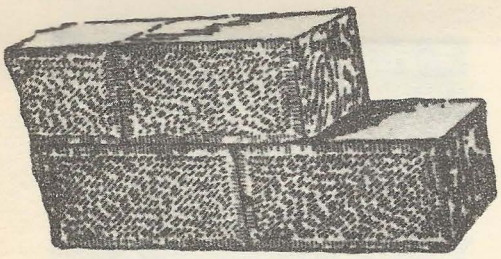
Karoliyn yapılarında yer yer mozaik ile kaplanmış duvarlar görüldüğü ve bu tekniğin bu mıntıkalara Bizanstan yayıldığı biliniyor. Fakat Roman mimarisi devrinde mozaik'in kullanılmadığını ve hattâ tekniğinin unutulduğunu görüyoruz. Bunun yerine fresk tekniğinin az da olsa kullanıldığını ve yapıların yer yer bu şekilde süslendiğini biliyoruz. Genellikle süslemelere itibar edilmemekte ve taş duvarın çıplak görünüşü tercih edilmektedir. Böylece, sağlam, vazıh ve sınırlı bir mekân ortaya çıkmaktadır. Yapıda, vazıh mekân sınırının tercih edilmesi yüzünden, yan sahınların üzerinde yükselen katın, triforium'larla iç gemiye bakmasından ve yukarı katın duvar yüzeyindeki parçalanmadan da vazgeçiliyor. Böylece kare mekânlarla düzenleme daha açık bir şekil alıyordu. Buna "*mekânların toplanması*" deniyor. (R. 516).



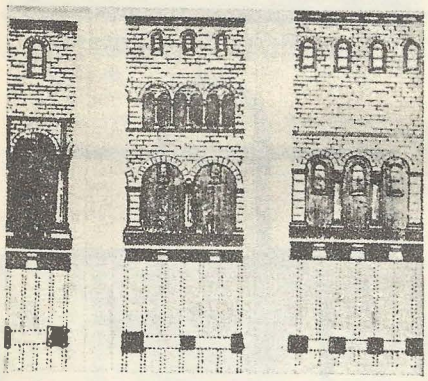
R. 511 : İtalya'da Parenzo Kilisesi ve Babtisterium'u. VI. yüzyıl.

R. 512 - 513 : Üstte 1015 de başlanan Strassburg Katedrali. Altta 1038-1144 arası yapılan Hersfeld manastır kilisesi. R. 510 ile Erken-Roman kiliseleri arasındaki plan düzeni farkını karşılaştırınız.

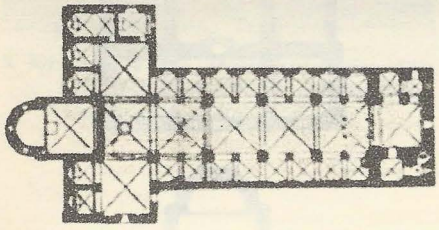




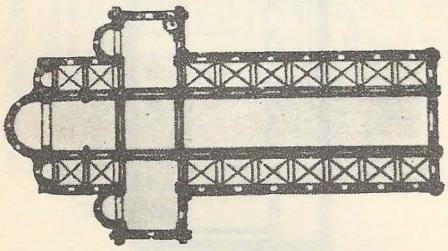
R. 514 : İ.S. 1000 yıllarında Orta - Avrupa'da görülen kesme taş duvar örgüsü.



R. 515 : 1– Sütun-ayak ritmi
2– Ayak-Sütun-Ayak ritmi.
3– Ayak-Sütun-Sütun-Ayak ritmi.
Bu ayak-sütun düzeni, Roman mimarlığının önemli bir sistemidir.



R. 516 : Roman mimarisinde ortaya çıkan "bağlayıcı sistem"e göre yapının kare bölümlerden meydana geldiği görülür. Ancak bu planda ortagemi ile çapraz geminin orta bölümleri dikdörtgenlerden oluşmaktadır. Bu dikdörtgenler, Gotik mimarlıkta daha da önem kazanacaktır.



R. 517 : Eifel'de Steinfeld. Bu yapı Prämonstratenser'lerin kilisesidir. 1141.

Erken-Roman kiliselerinde önemli bir özellik daha vardır. Bu da İlk Hıristiyanlık yapılarında 1000 yıllarına dek devam eden, dış duvarın kaba taş ve bol harç ile örülmesi yerine, dikdörtgen prizma biçimindeki kesme taş blokları ile yapılan muntazam duvar örgüsüne gidilmesi idi. Bu taş kesme tekniği Romalılara atfedilmekte ve XI. yüzyılda Batı dünyasında yeniden bulunduğuna ve geliştirildiğine inanılmaktadır. Buna göre taş muntazam işleniyor ve dikdörtgen prizma biçimindeki taşın kenarları düzleştiriliyor, taş yüzeyi de tamamen tesviye ediliyordu. Böylece taşların örülmesinde çok az bir bağlayıcı maddeye gerek duyuluyordu. Sütun yerine de ayak kullanılmasına başlanıyordu. Bu yüzden Karoliyn ve sonrasının küp biçimindeki sütun başlıkları ortadan kalkıyordu. Ayrıca, İlk Hıristiyanlıkta önemli olan mekân yerine, yapı gövdesi önem kazanıyordu. Kitle halindeki yapı gövdesi, ağır bir heykel gibi durma olanağı kazanıyordu. Böylece yapı gövdesi bir bütün, bir kitle haline geliyordu. Bu ağır yapıda, aynı zamanda dinin dünyaya yerleşmesi ve dinin karşısında dünyaya önem verilmesi manâsı vardı. Bu nedenle kral-papa birleşmesi anlamının, yapıda temsil edildiği görüşü kabul ediliyordu.

Erken - Roman yapılarının özellikleri :

- Kare bölüm açık olarak ortaya çıkıyor ve kemerlerle çapraz ve esas gemilerden ayrılıyor. Ayaklarla kare - bölüm sınırlandırıyor ve kare - bölümün üzerine bir kule getiriliyor.
- Üzeri tonoz ile örtülü "bağlayıcı sistem" ortaya çıkıyor. Böylece XII. yüzyıldan itibaren, çapraz geminin kuzey ve güney kanatları, uzun kor ve kare-bölüm ayni büyüklükleri alıyor. Kare-bölüm ölçü birimi oluyor.
- Yeni altarlar için apsisler çoğalıyor.
- Kor ve apsis çevresinde koridor (*deambulatorium*) teşkil ediliyor.
- İç duvarlar karoliyn yapılarında olduğu gibi mozaiklerle değil, frekslerle süsleniyor, ya da tamamen çıplak taş olarak bırakılıyor.
- İlk Hıristiyanlıktan 1000 yıllarına dek devam eden gayri muntazam taş, bol harç ve sıva ile yapılan duvarlar yerine, kesme taşlarla duvar yapımı ortaya çıkıyor.
- İnce sütunlar yerine, kitle etkisi yapan, kalın, sütün-ayak ya da ayakların kullanılması görülüyor.
- Yapı, kale gibi ağır kitleli bir manzara alıyor.
- Özellikle kriptalarda kare prizma biçimli sütun başlıkları kullanılıyor.

OLGUN - ROMAN MİMARİSİ :

Erken arkaik'in kuru ve basit mimarisini, "*taş olmuş susma*" diye niteleyen sanat tarihçileri vardır. Fakat bu devre çok kısa sürmüştür. Daha XI. yüzyılın sonunda, o hareketsiz taşın birden konuşmaya başladığı görülür. Yapı yüzeyi, soyut olarak biçimlenmeye başlar. Yapı içinin düz duvarlarında aşağıdan yukarı doğru, dikey silmeler yükselir ve bunların üzerine de kaburga haç tonozlar gelir. Böylece yapı içi, aşağıdan yukarı bir yön kazanır ve mekâna bir hareket gelir. İşte bu hareket, erken arkaikte görülmeyen bir özelliktir. Aşağıdan yukarıya doğru olan hareket, âdeta "*Tanrıya doğru*" bir yönelme olarak kabul edilir. İşte bu yukarı doğru hareket, ilerde Gotik mimarlığın bir özelliği olarak gelişmiştir.

XI. yüzyıldan önce, kral ve papalık arasındaki birliğin ahenk içinde olduğuna değinmiştik. Fakat XI. yüzyılıdan itibaren bu politik birliğin

parçalandığı ve "*Sacrum İmperium*" denilen "kral-papa" birliğinin tarihe karıştığı görülür Bu savaş XIII. yüzyıla kadar devam eder. Bu savaşın nedeni şu idi: Benediktin tarikatı, riyazet ve dünyevî kültürün, bir ahenk içinde birleştirilmesi anlamına geliyordu. Oysa bu tarikatın karşısına, 1098 tarihinde kurulan Zisterzienser ve 1120 de kurulan Premonstratenser tarikatları çıkıyordu. Bunların amaçları, dünyevî zevk ve eğlence hayatından uzaklaşma olarak saptanıyordu. Bu nedenle, "*Sacrum İmperium*"un anlayışına taraftar olan Almanya'daki sanat hareketi, Lâtin ülkelerine kayıyordu. Kuzey ülkelerine ait olan erken arkaikin amacı basitlik ve ilkellik idi. Oysa Güneyde, yapının zenginleştirilmesi söz konusu oluyordu. Lâtin halkları olarak bilinen Kuzey-İtalya ve Güney-Fransa esasen Romalıların beşik tonozu ile kubbeli yapılarının mirasına konmuşlardı. Buna karşılık Kuzey, düz tavanı haç tonoz ile yeniliyecek ve bundan da Gotik'in filizlenmesi mümkün olacaktı. (R. 534, 535)

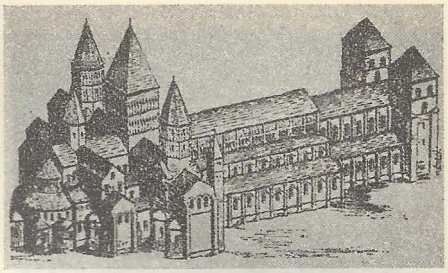
Fransa'da Poitou mıntıkası, Roman yapısı olarak en eski tonoza sahiptir. Bu yapının orta gemisi, kalın sütun-ayaklar üzerine duruyor; orta gemiden pek az yükseklik farkı olan yan gemiler ise, haç tonoz ile örtülüyordu. Orta ve yan gemilerin birbirlerinden pek az olan yükseklik farkları dolayısiyle, ortaya "*salon kilise*" çıkıyordu. Bu yapı biçimi, tamamen Poitou ekolüne aittir. Yapılış tarihi 1080 dir. Bu ekolün esas eseri ise *Norte Dame la Grande*'dır (1100).

Buna benzer diğer bir ekol de Auvergne'de doğdu Bu ekolde, salonkilise (*Hallenkirche*) inşa ediliyordu. Fakat yan gemilerin üzerine bir kat daha geliyor ve böylece orta geminin yan duvarlarında triforium'lar teşekkül ediyordu. Bu yapı şekli, ilk olarak Burgung'da 1063 yılında St. Etienne'de uygulanmıştı. Poitou ekolünde kullanılan tonozlar, orta geminin kare ayakları üzerine getiriliyordu. Bu tonoz uygulamasını, 1105 tarihinde yapılan Angoulême Katedrali'nde görüyoruz. Roman mimarisinin kompozisyon prensibi olan, küplerin yanyana, üst üste getirilmesi bu yapıda açık bir şekilde uygulanıyordu. (R. 549)

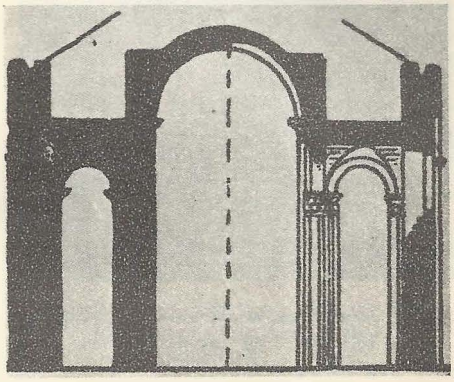
Burgund ekolü, daha 981 yılında inşa edilen *Cluny kilisesi* ile diğer mıntakalara etki yapmağa başladı. Bu yapı, 1089 yılında muazzam ölçüler içinde yeniden yapıldı. Roma'daki St. Peter kilisesi gibi beş gemili olan bu yapının doğusunda, iki tane çapraz gemi vardı. Bu nedenle absidli kapellaları çoğalmıştı. Cluniazenser tarikatı, bu muazzam yapı ile dünyaya hükmetmiş olduğu inancını yayıyordu. Cluny'de yeni olarak kemerli arkadlar vardı.

Yapının orta gemisi beşik tonoz ile örtülmüştü. Tonozun baş ve son tarafı da sivri kemerlerle kapatılmıştı. Bu kemerlerin içleri, aşağıdan yukarıya doğru, birbirine paralel silmelerle yivlendirilmişti. Yapıya getirilen diğer yeni bir unsur triforium'dur. Yan gemilerde her bölümün duvara isabet eden kısmında birer pencere yer almakta ve pencereler plasterler arasında kalmaktaydı. Bu duvar biçimlendirmesi, Roma mimarlığında görüldü. Duvar yüzeyinin parçalanması, aynı zamanda klasik üslûbun başladığını da gösterir. İşte bu yapının önüne, kenarlarında iki kulesi bulunan bir kilise bölümü yerleştiriliyor. Esasen Clunia papazlarının zengin bir şekilde düzenlenen resmi geçitleri için, bu ön bölüm önemli idi. Almanya'daki Hirsauer ekolü tarafından, bu tip devamlı olarak tekrar edilmişti. Cluny yapısını yaptıranlar, önce Cluniazenser Keşişi Hildebrand sonra da muhteşem papa VII. Gregor oldu. Tarihte, kırallarla büyük bir savaşa girişen ilk papa, bu kişi idi. Bu bakımdan Cluny, dünya nimetlerini temsil eden kırallara karşı bir zafer anıtı olarak görülüyordu.

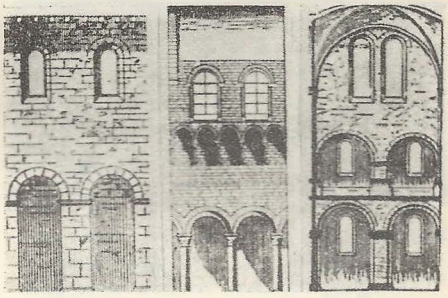
Burgund yapıları, ikinci aşamada, orta-gemiyi beşik-tonoz ile değil

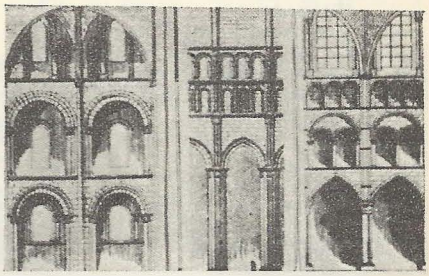


R. 518 : Bu yapıda da, Roman yapılarının, ayrı ayrı birimlerin bitiştirilerek bir araya getirilmesinden oluşturulduğu anlaşılıyor.

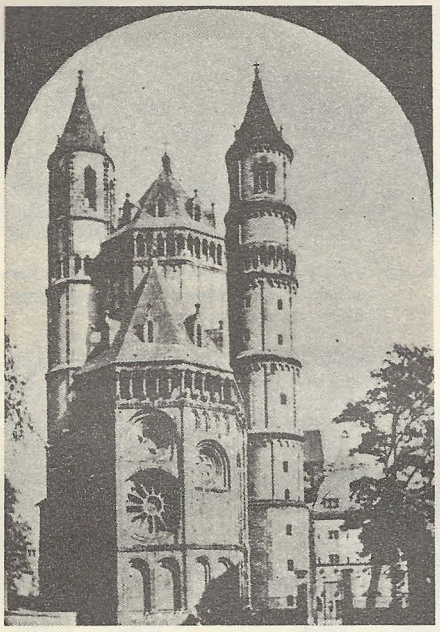


R. 519 : Beşik tonozlu bazilika (Poitiers'de Büyük Notre Dame Kilisesi).

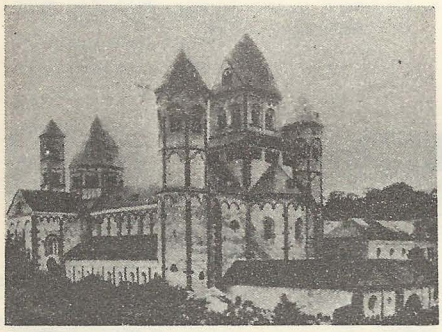




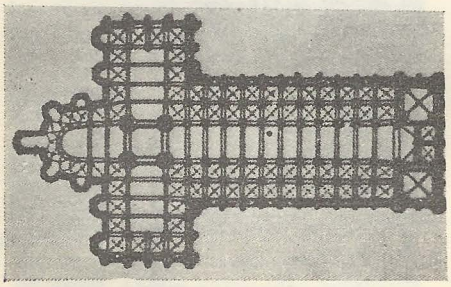
R. 520, 521 : Roman kiliselerindeki duvar uzuvlanması. 1– Düz tavanlı bazilika. Yangemileri orta gemiden ayıran ayak ve kemerler. 2– Triforium ve beşik tonozlu bazilika. 3– Yan sahının üzerindeki mahfiller ve ayak ve duvarlara gömülü yarım sütunlar üzerine oturan kaburgalı haç tonuz. Altta: 4– Triforium, arkad ve sivri kemerli tonoz. 5– Gömme sütunlara dayanan tonoz kemeri. 6– Mahfilli duvar sistemi ve triforium.



R. 522 : Almanya'daki Worms Domu (1170-1220)'nun batı koru. Kor sâçağının altında cüce galeriler görünüyor.



R. 523 : Almanya'daki Roman yapılarından Maria-Laach adlı kilise. 1156 yılında bitirilmiştir. Yapı bölümleri ve yatay hatları görülüyor. Gotik'de bu yatay hatlar dikey hatlara dönüşecektir.



R. 524 : Toulouse'da St. Sernin Katedrali. Kor'un çevresindeki galeri ve kapellalar görülmektedir.

haç - tonoz ile örtmeğe başladı. Fakat haç - tonoz kubbe gelişimi, Norman ekolüne aittir. Norman ekolü, Fransa'nın beş yapı ekolünden biridir.

Norman ekolünde ayakların, yarım sütunlarla şekillendirildiği görülüyor. Fakat çatı, Norman ekolünde henüz ahşap olduğundan, bu yarım sütun-ayaklar, henüz üzerlerine yerleştirilecek olan kaburgalı tonozdan yoksundular. Bu bakımdan, bir Gotik yapı unsuru olan kaburgalı haç - tonoz, henüz icad edilmediğinden, bu ayaklardaki yarım sütunların bir görevi yoktu ve yalnız dekoratif bir unsur olarak kullanılıyordu. Halbuki Gotik kiliselerde bu yarım sütunlar, silmeler haline geliyor ve tonozun kaburgaları, bunların üzerine oturtuluyordu. Bu yeni yapı unsurunu yaratanlar, İskandinavya'da eski yurtları olan Vikinglerdi. Bu halk, bütün Avrupayı istilâ ederek Sicilya'ya kadar indikleri gibi, Bizans'a da hücum etmişlerdi (IX. yüzyıl). (R. 535).

Avrupada haç - tonozun son olarak kullanıldığı yapı, Roma'da 310 tarihinde yapılmış olan Maxentius Bazilikası idi. Çünkü Konstantin'in bazilikaları ahşap tavanlı idiler ve bu haç tonoz tekniğine cesaret edilememişti. Sonra, Göçler sırasında bu tonoz teknikleri tamamen unutulmuştu (*Weigert, Geschichte der Europäischen Kunst*, S. 109). Haç-tonoz Roman mimarisinde kriptalarda ve kilise cephesindeki kulelerin altında küçük görevlerde kullanılmıştı. 1013 tarihinden sonra, kor'un yanlarındaki küçük kare planlı kısımların da, haç - tonozlarla örtüldüğü görülüyor. Yan - gemiler de 1030 tarihinden itibaren haç - tonozlarla örtülmeğe başladı (*Bernay, Speyer ve Piza Kiliseleri*).

Orta - gemisi haç - tonozla ilk kez örtülen kilise, Vezelay'daki (Fransa) St. Madeleine ve Ancy - le - Duc'tür. Bunlar, Burgund yapıları idi. Bu yapılar sonrakilere öncü oldular. Fakat tonozları sistemli değildi. Avrupada orta - gemileri ilk kez sistemli olarak haç - tonozla örtülen yapılar, Almanya'daki Speyer Dom ile Caen'daki (Normandiya) St. Etienne (1064-1077) dir. Kaburgalı haç - tonoz ise, ilk kez 1090 tarihlerinde Avrupa mimarisinde görüldü. Bu yapı unsuru yeni idi ve ilk kez Caen'da St. Etinne kilisesinde uygulanmıştı. Ondan sonra İngiltere'de 1113 tarihinde Durham kilisesinde kullanıldığı anlaşılıyor. Almanya ise XII. yüzyılın ortalarına kadar yalnız haç - tonoz kullanmıştır. Kaburgalı haç - tonoz Almanya'da uygulanmamıştı. Ancak 1128 tarihlerinden itibaren İtalya'da Lombordiya yapılarında kullanılmağa başlar. Bu nedenle Fransa Gotik mimarlığın öncüsü olarak görülür. Fransa'da kaburgalı haç - tonozun bir gereği olan yarım çember kesitli silmelerin, hem duvarlarda, hem de ayaklar üzerinde yukarı doğru yükseldiği görülür. Ancak bu silmeler önceleri kaburgalı haç - tonoz için değil, dekoratif amaçlarla kullanılmıştır. Sonradan bu silmeler, haç - tonozun kaburgalarına bağlanmıştır. Tonoz kaburgalarının, duvara gömülü ayak silmelerine konstrüktif amaçlarla bağlandığı, ancak kaburgalı tonozun tamamen duvarlar üzerine oturtulduğu görülüyor. Oysa, Gotikdeki kaburgaların bütün tonozu taşıdığını ve kaburgaların da ayaklar üzerindeki silmeler üzerine oturduğunu görüyoruz. Bu bakımdan, Roman mimarisindeki kaburgalı haç - tonoz ile Gotik haç tonozu arasındaki fark, anlaşılmış oluyor. Yukarıda belirtilen fonksiyonları düşünülerek yapılan ilk kaburgalı haç - tonozun, Fransa'daki Chartres katedralinde uygulandığı kabul edilir.

Erken-Roman sanatında çıplak, düz, uzuvlandırılmamış, hareketsiz boş yüzeylere karşı bir sevgi olduğunu biliyoruz. Halbuki Olgun - Roman yapılarında, yüzeylerin yavaş yavaş bölündüğü, yukarı doğru yönlendiği görülür. Bu nedenle, Erken-Roman mimarisinin statik, bir kuruluşta olduğu halde, Olgun - Roman dinamik bir biçime yönelmektedir. Bu yüzey parça-

lanması, önce küp biçimindeki süssüz sütun başlıklarında görülür. Sonra başlık gibi, dış yapı cephelerinin de canlanmağa başladığı gözlemlenir. Bu dağılma, bütün romanik yapılarda hemen hemen ayni sıralarda oluşur. Yapı yüzeyleriyle, duvarlardaki dikey çıkıntılı kuşaklar, kaidesiz ve başlıksızdır. Yapının dış üst kısımlarında, kör arkad biçiminde frizler belirir. Fakat bu arkadlar, fonksiyonsuz bir süsten ileri gitmez. Kuleler de yukarı doğru yükseldikçe, arkad ve firizlerle dekoratif bir hal alır ve şekillerini gördüğümüz form ortaya çıkar. Bu süs unsurlarından dişli friz, Normandiya'da çıkmış, İngiltere ve Almanya'da yayılmıştır.

Olgun - Roman mimarlığında beliren diğer bir yapı unsuru "*cüce galeri*" dir ve ilk önce kor'un dış cephesinde görülür. Bunlar arkadlı kör galerilerdir. Fonksiyonları yoktur. İlk cüce galeri 1037 yılında yapılmıştır. 1080 yılında galeri içeri doğru daha derinleştirilmiştir, *(Biz bu şekildeki bir kör galeriyi, Hellenistik devirde Samothrake'de Arsinoe adlı yuvarlak planlı yapıda gördük)*. 1099 dan itibaren de kiliselerin yan sahınlarının dışında ve ön cephesinde kullanıldığı görülür (1099, *Modena Dom'u*). Sonraları İtalya'da da cüce galeriler gelenekleşir (R. 522).

Yapı dışı cephelerinin uzuvlandırılmasına paralel olarak, yapı içi duvarlarının da biçimlendiği görülür. Yapının iç duvarlarının silmelerle parçalanmağa başlaması, ilk kez 1030 da Speyer Dom'u ile 1040 da Jumièges Dom'unda görülür. Bunun yanında, triforium da, orta - gemiye bakan bir bölüm olarak yapı iç duvarını parçalar (R. 537).

Triforium denen yapı unsuru, Gotikte dört parçalı bir duvar sistemine dönüşecektir. Özellikle İtalya'da, kiliselerde yapı içi ve dışının ya kakma ya da mermer giyimle kaplandığı görülür. Böylece yapıda çıplak taş yüzeyi zevki, yerini süslenmiş yüzeylere terkeder.

Bu süsleme niyeti, İtalya'da inşaî unsurları belirgin yapıdan, optik etkili yapıya doğru bir gidiş gösterir. Ayrıca yapı dış yüzeylerindeki çıkıntılı biçimlendirme dolayısiyle meydana gelen ışık - gölge etkisi de, yapının optik değerlere doğru yöneldiğini açıklar. İlerde bu yüzey biçimlendirilmesi daha detaylanacaktır.

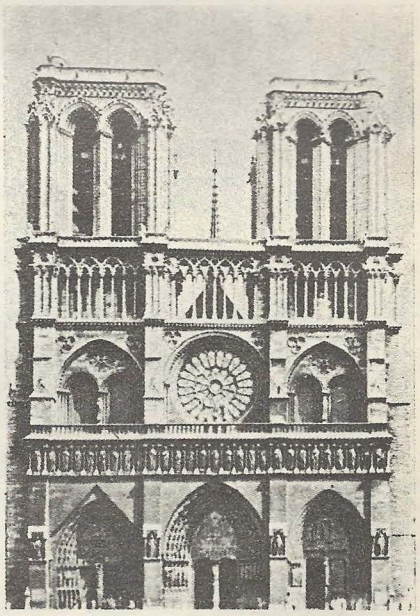
Bu arada, Roman mimarisindeki ilk sütun başlıklarının tamamen soyut süslemeli olduğu, XII. yüzyıldan sonra, antikitenin malı olan akantus yapraklı sütun başlıklarının da kullanılmağa başlandığı görülür. Duvar süslemesinde ise rölyefler önem kazanır. Bu rölyeflerde, insan ve hayvan motifleri yer alır. Güney - Fransa'da, özellikle figür plastiği doğar. Daha 1100 tarihinde Güney - Fransa'da, Toulouse okulunda, bu figür plastiğinin duvarda yer almağa başladığı görülür. Halbuki bu tarihlere kadar duvarlar Roman mimarisinde düz ve çıplaktı (R. 485, 486).

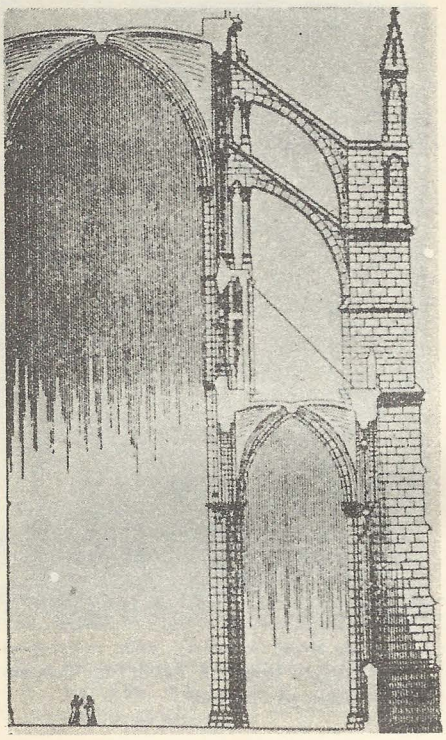
Portaller artık rölyeflerle, kör kemer içleri de heykellerle doldurulуyor. Böylece arkadlı pencereler, frizler, heykeller, cüce galeriler, dikey silmeler, şebekeler, yapının iç ve dış yüzeylerini tamamen doldurmağa başlıyor. Dikkat edilirse, çıplak yüzeyler sevilmiyor artık (Bk. R. 528).

Heykelin özellikle yer almağa başladığı ve ortaya yeni bir biçim çıkardığı bölüm portal oluyor. Bu gelişme ilk kez Lombardiya ekolünde ortaya çıkıyor (*Ferrara ve Verona Dom'ları*, 1135). Portalin doğuşunda, kemer gözü ile, kapı üst kirişi arasındaki kısmın düz olarak kapatılması önemlidir. Böylece meydana gelen yüzey (*tympanon*), rölyef yerleştirmek için önemli bir yer oluyor. Portal kenarları da duvara bağlı sütunlarla donatılıyor. Arşivolt çevresini, birbirlerine paralel kademeli silmeler dolanıyor. Portalin iki kenarındaki sütunlar, yerlerini sonraları sütun halindeki figürlere terkedeceklerdir. Bu sütun biçimli vücutlar, eski Yunanda VI. yüzyılda görülmüştü. Kemer içini dolanan silmeler arasında da, bir rölyef

R. 525 : Bu Roman kilisesinde İslâm mimarlığının etkileri, kemerlerin dekoratif taş sıralamasında görülmektedir.

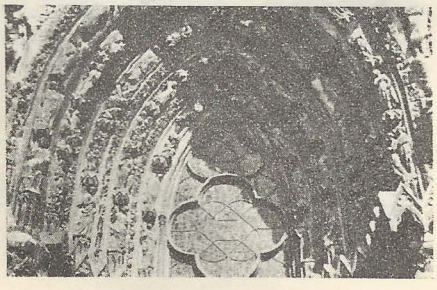
R. 526 : Paris'te Notre Dame Katedralinin ön yüzü. Strassburg katedraline oranla daha sade olduğu ve vimperg'ler ile rizalitlerin henüz gelişmediği görülmektedir.





R. 527 : Amiens Katedrali'nin dayanma duvar sistemi. Yan gemi üzerinden orta-gemi duvarına uzanan, üst üste iki dayanma kemeri.

R. 528 : Notre Dames de Paris'nin Portal gözlerinden birindeki barok üslûplu rölyef süslemeler.



sanatı gelişecektir. Böylece portal arşivoltları içinde beliren rölyef sanatı, zamanla üç boyutlu heykele kadar gelişecektir. Biz rölyef sanatının, Yunan alınlıkları içinde de bu şekilde geliştiğini gördük. Bunların yanında bitkisel süslemeler de portal kenarlarında yer alıyor. Önemli nokta, bütün bu rölyef, süsleme ve yapı unsurlarının, portal içinde bir bütün haline gelip kaynaşmasıdır. Bu yoğrulma, barok üslûp özelliklerinden biridir. Dolayısiyle, Gotik yapı üslûbu yaklaşmaktadır.

Erken ve Olgun - Roman mimarisi, birbirlerine bağlanmış yapı bölümleri halindedir. Parçalar âdeta tek tek ayrılabilecek gibidir. Kiliselerin kuleleri de, ayni şekilde kare prisma bloklardan meydana getirilmiştir. Katlar, yatay çıkıntılarla belirgin hale getirilmiştir. XIII. yüzyıldan itibaren, bu yatay kat çıkıntıları yukarı doğru, dikey hatlara oranla belirginliklerini kaybederler. Roman yapılarının olgun devresinde, tek tek blokların toplanmasından meydana gelen bir "*bütün*" prensibinin önem kazandığına değinilmişti. Kulelerin sayısı da, bu hususta önemli bir özelliktir. Çünkü Roman yapılarının merkezi, transeptin ortasındaki "*kare bölüm*" dür. Kuleler de, bu merkezi transept karesinin üzerindeki kule çevresinde toplanır. Bu kule, ayni zamanda kilisenin en yüksek olan bölümüdür. Halbuki Gotik kulelerin ağır bastığı nokta, cephenin iki yanıdır. Bu nedenle önden arkaya doğru bir akış, Gotik'in özelliğidir. Oysa Roman yapısında, bu akış yerine, kendi içlerine gömülü bölümler görülür. Esasen bu duruk ifade, Romanik yapının klasik üslûbuna da uyar. Oysa Gotik, barok üslûpludur ve hareketli bir akış, biçimlendirmenin esasını teşkil eder. Roman kiliselerindeki duruk biçimlendirmeyi, kare-bölüm çevresindeki 3, 4, 5, 6 hattâ 7 adet kule kuvvetlendirir. Böylece yapı, dikey unsurlar topluluğundan teşekkül eden bir bütün manzarası gösterir.

Roman mimarisinin geç - devre'sine doğru bazilika kısmı küçülür. Kullanılan kemer çeşidi yalnız yuvarlak kemerdir. Bütün portaller, arkadlar, cüce galeriler ve kör kemer dizileri hep yuvarlak kemerlidir.

Roman mimari üslûbunun ortak bir çok özelliklerine rağmen, uluslara göre değişik ayrıntılarda oldukları görülür. XII. yüzyılın ortalarından itibaren Gotik mimari doğuyor. Derinliğine ve yüksekliğine ölçüsüzlükler beliriyor. 1261 ile 1270 yılları arasında Fransa'da Gotik mimarinin, muhteşem cepheli katedralleri ortaya çıkmağa başlıyor.

Olgun - Roman Mimarisinin Özellikleri :

● Tonozun yapıya girmesi ile "*orta*" ya da "*olgun*" diye nitelenen Roman mimarisi ortaya çıkıyor. Bu devrede Fransa'da, orta - gemi, beşik - tonozla, Almanya'da haç - tonoz ile örtülmüştür.

● Yapıların alanları büyümüştür.

● Sivri kemer ilk kez görünür. Ancak yuvarlak kemer, esas unsur olarak kullanılmakta devam eder.

● Triforium biçimlenir.

● Yivli plasterler, duvar yüzlerinde dikey olarak yer alır.

● Bu devrede Fransa'daki kilise yapıları iki çeşittir :

a) III. Cluny gibi orta - gemisi beşik - tonozla kaplı olanlar,

b) Vezelay'daki St. Madelaine ve Ancy-le-Duc gibi orta - gemisi haç - tonozla kaplı olanlar.

● Orta - gemi 1090 tarihinde Caen'da St. Trinite adlı kilisede kaburgalı tonoz ile örtülür. Almanya'da ilk kaburgalı haç - tonozun kullanılışı 1159 tarihindedir. Kaburgalı haç - tonoz Gotik mimarinin önemli bir unsuru olarak bu dönemde ortaya çıkar.

● Dış duvar önce kat çıkıntıları ile parçalanır. Bunun yanında yapı

yüzeyini yukardan aşağıya parçalayan çıkıntılı silmeler vardır. Ancak bunlar plaster şeklinde değildir.

● Yapı yüzeylerini, sütuncuk ve yuvarlak kemerlerin meydana getirdiği kör arkadlar biçimlendirir. Erken - Roman yapısının düz yüzeyi kaybolur. Çeşitli friz biçimleri bu sıralarda yapıda yerlerini alırlar ve gelişirler.

● Cüce galeriler, önce kor-absid yuvarlağının dış duvarı üzerinde, sonra yapının yan ve ön cephelerinde kullanılır.

● İç duvar yüzeyi düzenlemesi, dikey bir gelişim ve biçimlendirme gösterir.

● Pencere ile arkadlar arası, yarım yuvarlak kesitli silmelerle ayrılır.

● Yan gemilerin üstünde, orta-gemiye triforiumlardan bakan bir üst kat doğar.

● Triforium gelişir.

● Sütun başlıkları, XII. yüzyıla kadar yalnız soyut motiflerle biçimlendirilmiştir. Bu tarihten sonra insan ve hayvan motifleri yer edinmeğe başlar. Antik korent başlığı da sütun başlığı olarak yer alır.

● Yapı, birbirlerine açık bir şekilde bağlanmış parçalardan meydana gelir. Buna "*toplayıcı ya da bağlayıcı sistem*" denir.

● Kuleler küplerden teşekkül eder ve birbirleri üzerinde yükselir.

● Olgun Roman kiliselerinde kuleler, merkezi "*kare bölüm*" çevresinde toplanır ve en yüksek olanı da bu kare bölümün üzerindeki kuledir. Gotikte ise yalnız giriş cephesinde kule vardır.

Geç - Roman Yapı Sanatı

Olgun-Roman yapılarının klasik bir üslûpta olduğu belirtildi. Klasik üslûptan barok üslûba geçiş için, nasıl gerekli unsurların doğması gerekiyorsa, Olgun-Roman mimarisi döneminde de, baroka olan hazırlığı görüyoruz. İşte klasik ile barok arasını kapsayan devreye "*Geç Roman*" dönemi deniyor. Fakat bu Geç-Roman mimarisi, Fransa ve İngiltere'de görülmüyor. Bu ülkede, Olgun-Roman çağından sonra, "*Erken Gotik*" mimarî eserlerinin yer aldığı görülüyor. Fransa'da Zisterzienser ve Premonstratenser tarikatlarının yarattığı büyük dinî heyecan, yapıda bir hareketlilik ve dikeyliğe sebep olmuştu (Bk. *Weigert Geschichte der Kunst*, S. 123). Bu nedenle biz Fransa'daki Roman mimarisinde, olgun devre içinde, barok'un gerektirdiği atmosferin hazırlandığını görüyoruz. Bunun anlamı, yeni yapı unsurlarının Gotik'in ilk örneklerinin doğabilmesine imkân vermesi idi.

Bu bakımdan burada incelenen Geç-Roman mimarisi, yalnız Almanya'yı ilgilendirmektedir. Alman Geç-Roman mimarisi, Fransız Erken Gotik'i gibi bir dağılma halindedir. Ancak, yapı yüzlerinde, yukarıya doğru dikey hatlı bir hareket görülmez. Alman yapılarının iç bölümleri, özellikle triforiumlarla ve emporlarla (mahfil) parçalanır. Bu devrenin özelliklerini kısaca şöyle özetliyebiliriz :

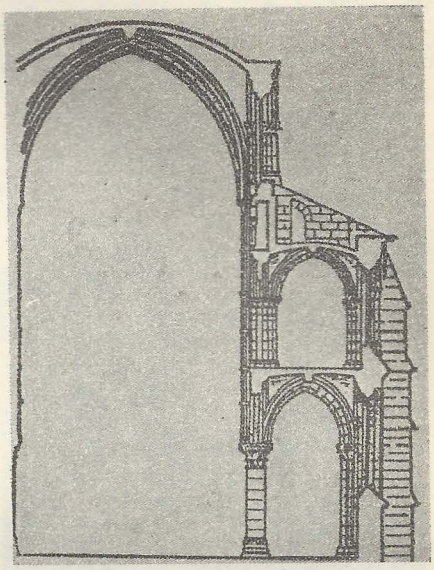
● Duvarların yukarı doğru yükselişi (*Limburg an der Lahn Dom'unda*) altı kata kadar yükselir.

● Kule çatısı, köşeli şekilli bir külâh biçimini alır.

● Yuvarlak kemer firizi, yapı çatılarının iniş ve çıkışına göre tırmanır ya da iner.

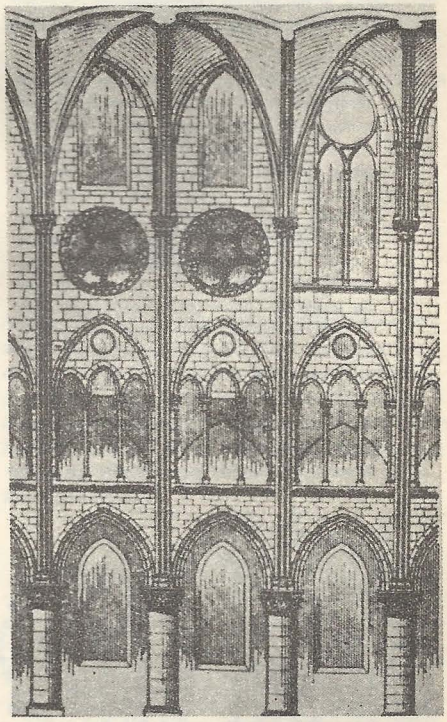
● 1239 da inşaatı biten *Mainz Dom'u*, Roma üslûbu ile bir akrabalık gösterdiği gibi, barok özelliklere de sahiptir.

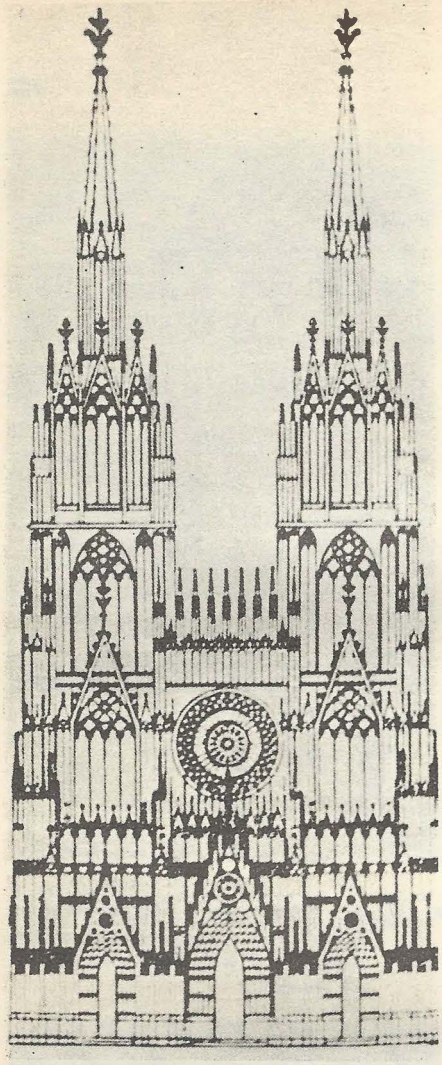
● Erken ve Olgun - Roman mimarisinde pencereler, yalnız yuvarlak kemerlidir. Geç - Roman pencereleri ise "*anahtar deliği*", "*dört yapraklı*



R. 529 : Yan - geminin üstünde mahfilin de kesiti görülüyor.

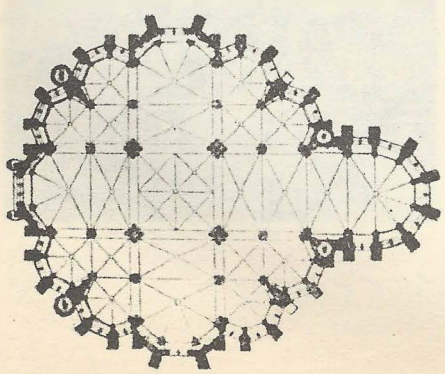
R. 530 : Paris Notre Dame'ının "dört bölümlü duvar sistemi". Altta arkadlar, onun üstünde empor (Mahfil) daha üstte rozas'lar ve yukarıda ışık pencereleri.





R. 531 : Strassburg Katedrali. Erwins von Steinbach tarafından yapılan ilk planın cephesi. Roman mimarisinde yapıda yatay hatlar hâkimdi. Gotik'de ise burada görüldüğü gibi dikey hatlar hâkimdir. Bunlara "risalit" denmektedir. Orta ve yan kapıların üzerinde de sivri üçgenler görülüyor. Bunlara "Vimperg" deniyor. Orta Vimperg'in üzerinde ise yuvarlak "rozas" yer alıyor. Rozas'lar apsis ile yan portallerin üzerinde de bulunur. Vimperg'ler ise genellikle bütün Gotik yapılarda kapı ve pencere üzerlerinde bulunur. İki yandaki kulelerin çevresindeki pencere üzerlerinde de "haç çiçek"ler yer alır.

R. 532 : Trier'deki (Almanya) Liebfrauen Kilisesi'nin plânı. Yapıda beden duvarlarındaki girintililik ve tonoz düzenindeki çeşitlilik görülmektedir.



yonca", "zambak", "çan" adlarını taşıyan şekiller alır. Worm Domu'nda da çember pencere ortaya çıkıyor.

— Roman mimarisinde figüral heykelin bir ahenk içinde yer alması ilk kez Güney-Fransa'da görülür. Figüral heykelin duvarlarda yer alışı 1100 tarihlerinde oluşur. Portal plastiği de Lombardiya'da doğup gelişir.

Dikkat edilirse, Gotik mimarî unsurlarının hemen hemen hepsi ortaya çıkmıştır. Yapılacak şey, yalnız sentezdir artık. Bu unsurlar sentezinin ilk göründüğü yer, Fransa olmuştur. Almanya, Fransa'nın ardından Gotik üslûbu ele alacaktır.

GOTİK SANAT

Yüksek - Ortaçağın Tarihçesi :

Yüksek-Ortaçağı içine alan Gotik devir, papalık ile krallık arasında bir kudret gösterisi olarak geçer. Papa VII. Gregor (Ölümü 1085), kendini dünyanın en yüksek hâkimi, onu takip edenlerden III. Innozenz (Ölümü 1216) ise, kendini dünyada İsa'nın temsilcisi olarak ilân ettiler. Halbuki krallar kendilerini hem dünyevî, hem de manevî dünyanın hâkimi olarak kabul ettirmek istiyorlardı. Bu nedenle aralarındaki mücadele, hem politika, hem kuvvet, hem de manevî güç alanlarında yapılmıştır. Kayzer II. Friedrich'in ölümünden (1250) ve Stauf hanedanının ortadan kalkmasından sonra, papalık yalnız kalmıştı. Batıda kudretli bir örgüte sahip devlet bulunmadığı için, Bizans gibi kilisenin dünyevî ve manevî kudretini kabul ettirecek birliğin sağlanmadığı anlaşılır. Demek ki, Ortaçağın politik durumu, sağlam bir temele oturtulmamıştı. Ortaçağ, kayzer-kral ve prenslik kademelerinde, tanrısal bir düzen olduğunu zamanla kabul etmeğe başlıyordu. Ve bu inanç, XIII. yüzyıldan itibaren gittikçe daha süratle yerleşiyordu. Orta-Avrupa'da birçok küçük devletin ortaya çıktığı sıralarda Fransa, İngiltere, İskandinavya devletleri, Polonya ve Macaristan egemenlikleri için çarpışıyorlardı.

Fransız topraklarına hâkim kimselerin saraylarında, bu sıralarda bir şövalye kültürü doğdu, ve çabucak Hıristiyan âlemine yayıldı. Hıristiyanlığa hizmet şuurundan da bir namus fikri gelişti. Öyle ki, efendisine sadık olma, ceṣaret, namuslu ve ölçülü olma, asalet ve yiğitlik gibi meziyetler önemli değerler olarak kabul edilmeğe; ve şövalye hayatının bütün hususiyetleri, devrin anlamlı sembolleri ile ifade edilmeğe başlandı. Özellikle lirik şarkılarda bunların en saf ifadesi görülür. Bu şövalyelik ideali, XIII. yüzyılın ortalarından itibaren zayıflamağa başladı ve bunun ilk etkileri güzel sanatlarda kendini gösterdi. Özellikle heykelde bu etki daha belirgindir.

O sıradalarda herşeye hâkim üçüncü bir kudret ortaya çıktı. Bu, her şeyi araştırma düşüncesi idi. Din bilimi (*Theologie*), filozofi, tabiî bilimler ve hukuk, yüksek okullarda ayrı bölümler halinde ele alınmış ve tartışılmağa başlanmıştı. Paris üniversitesinde teoloji ve filozofi alanlarında işbirliği yapıldı (1202). Bir çok fransiskan ve dominikan papazının üniversiteye girmeleri ile skolastik en olgun şeklini aldı. Fakat bu skolastik yanında, Tanrı ile birleşme özleminden bir de mistik görüş ortaya çıktı. Bu mistik, İsa, Meryem ve Passion düşüncesi yüzünden güzel sanatlara etki yapmış, bu nedenle de sayısız Madonna ve ibadet resimleri ortaya çıkmıştı. Mistik hayat, insanı âdeta kendinden geçmeye kadar götürmüş, dini sözleri dikkate almama ya da inkâr etme söz konusu olmuştu. Papalık ise, bu

öğretilere engel olacak kudrete sahip değildi. Hattâ 1309 ile 1378 tarihleri arasında, Papa Avignon'a sürgüne gönderilmişti. Kralların kendi menfaatlerine göre seçtikleri papalar yüzünden, bazan üç papa (1378 ve 1417) karşı karşıya gelmiştir.

Bütün bu olaylar, kiliseyi bölmüş ve devletlerle olan ilişkilerini zayıflatmıştı. Kilise, muvakkat bir zaman için, papaz toplantıları ve reform heyetleri tarafından idare edilmiştir. Böylece Hıristiyan dünyasında önemli kişiler ortaya çıkmıştır. Bu önemli kişiler, istendiği gibi yaşamaya, kilisenin parçalanmasına engel olmaya ve Hıristiyanlık ruhunun yeniden doğmasına çalışmışlardır. XIII. yüzyıldan itibaren Ortaçağ Batı dünyasında, halkların ekonomik durumları ile burjuvazinin ihtiraslı bir şekilde yükselmesine rağmen parçalanma görülmeğe başlamıştı. Fakat dünyadaki Tanrı devleti fikri ile Hıristiyanlık bütünlüğünün bozulmaması, dine inanan ortamın kendini gene manevî âlemde sağlam hissetmesinden ileri gelmişti.

Batının Ortaçağ taassubu içinde, dinî bir inancın sürüklediği şehirler dolusu insanın, sefil, perişan bir halde katedrallerin yapılması için kayadan dağları nasıl kırarak taşıdıklarını ve inşaat yerlerine gelinceyedek aç ve susuz nasıl sabrettiklerini, çeşitli hatıralardan okuyoruz. Bu kayaların yontulup inşaattaki yerlerini alabilmesi için, yüzyılların nasıl harcandığını da biliyoruz. Bu eserlerin, dinî bir inançla, Tanrıya ulaşmak için yapıldığını ve âdeta insanların kendilerini Tanrıya adadıklarını görüyoruz. Bu katedrallerin yapılması için gereken toplumsal dinî ortam, Hint, Aztek ve Maya kültürleri ile Mısır'daki piramitlerin yapılması için de gerekli olmuştu.

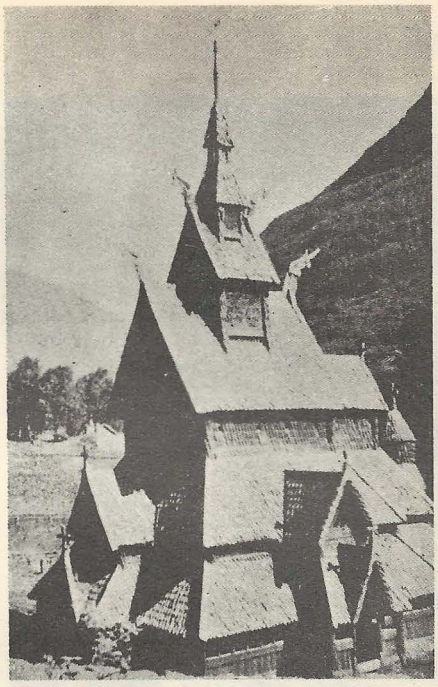
Gotik Mimarinin Unsurları :

Gotik çağın klasik katedralleri, Avrupa mimarisinin ilgi çekici bir bölümünü teşkil eder. Çünkü Gotik'de, Yunan ve Roma mimarisinin etkisi olmamıştır. Demek ki bu mimarî, kendi bünyesini gerektiren bir ortamda doğup gelişmiştir.

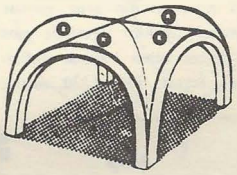
Katedral "*cathedra*" dan yani "*kardinal makamı*" anlamına gelen bir sözcükten türetilmiştir. Gotik kilise, mimarından yeni taleplerine cevaplar istemiştir. Bu taleplerden, orta- geminin yükseltilerek kubbeleştirilmesi problemi, haç - tonoza kaburgaların ilâvesi ile sağlanmıştır. Böylece tonoz ağırlığı, kaburgalara yüklenmiştir. Ayrıca kaburgaların kullanılması ile kare *travée* dışında, dikdörtgen travée'nin de uygulanması imkân dahiline girmiştir. Hattâ kaburgalar ile yamuk biçimindeki travée'ler yanında, ağ ve yıldız-tonozların yapılabilmesi de mümkün olmuştur. Bu çeşit tonozlarda önce kaburgalar inşa ediliyor, sonra da araları dolduruluyordu. Bu nedenle kaburgalar, sonradan konulan kısımların ağırlığını yükleniyorlardı. Kaburgalar tonozun ağırlığını yüklendikleri halde, tonozun yanlara açılma gücüne karşı koyamazlar. Bu yanlara olan tazyik, dayanma duvarlarına, dayanma kemeri ile nakledilmektedir. Tonozun bu yanlara olan açılışına karşı koyan sisteme "*dayanma sistemi*" denir. (Bk. 527, 548)

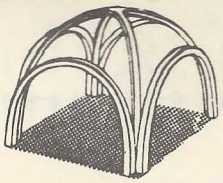
Dayanma ayakları, bazilikanın yan beden duvarlarında eşit aralıklarla sıralanır ve yan - gemilerin yüksekliğini aşağıda bırakarak yükselir. Orta geminin yükselen yan duvarları ile bu ayaklar arası, kemerlerle bağlanır. Böylece orta - gemi üzerindeki kaburgalı haç - tonozların yanlara olan tazyikleri, dayanma ayaklarına bağlı kemerlerle karşılanır.

Gotik kilisenin gerekleri yüzünden, bölümler, yapı birliği içinde halledilmiştir. Ayrıca, yan - gemilerin dış duvarları üzerinde, her travée'ye, isabet eden bölümde yer alan yüksek pencereler, yapı ağırlığının temele indirilmesi için, yeni imkânların araştırılmasını gerekli kılmıştır. Bu nedenle Gotik kiliselerde, yüksek pencereler dolayısiyle, Roman yapı-

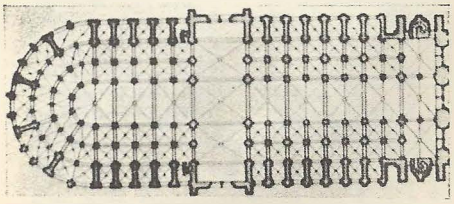


R. 533 : Kuzey halklarının daha Fransa'ya yerleşmeden önce kendilerine özgü bir ahşap yapı anlayışları vardı. XIII. yy.'da yapılmış olan bu Norveç Kilisesi'nde görülen yapı tarzının, Burgund ve Normandiya'da gelişen Gotik mimari'ye etki yaptığı kabul edilmektedir.

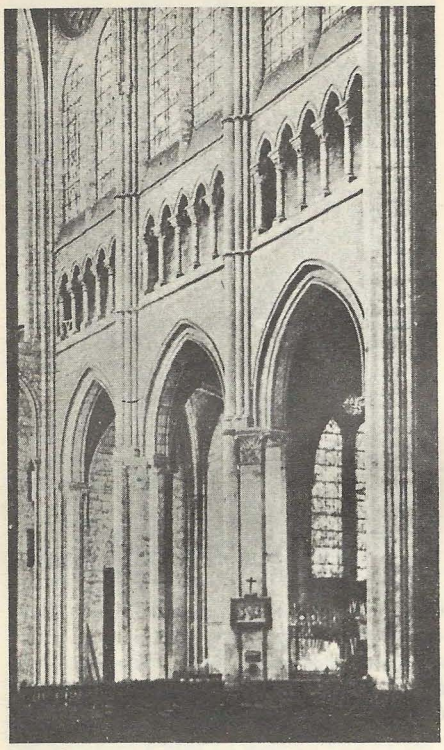




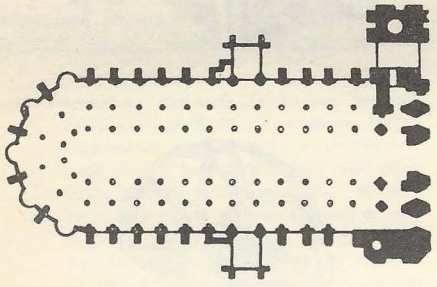
R. 534-335 : 1–Haç tonoz, birbirini dikey olarak kesen iki beşik tonozdan, ya da yarım silindirden meydana gelir. 2– Kaburgalı haç tonoz. Bunun inşasında önce, kemer gibi kaburgalar örülmekte sonra da araları kesme taşla doldurulmaktadır. Bu nedenle kaburgalar tonozun bütün ağırlığını taşımaktadır. Kaburganın aşağı inen kolları ayaklara gömülü silmelere oturmaktadır.



8. 536 : Notre Dame Katedrali. Roman kilisesinin bir birinden ayrı mekânlara sahip olduğu, Notre Dame'da ise mekânların bir bütün haline getirildiği görülür.

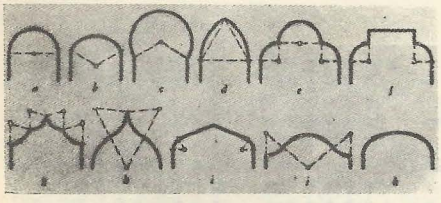


R. 537 : Chartres Katedrali'nin orta - gemisi ve üst triforyumları. Ayaklar üzerinde gömme sütunlar, demet sütun halinde yukarı doğru yükseliyor. İnşası: 1194-1220. arasıdır.



R. 538 : Bourges katedrali. Gotik katedrallerdeki mekân bütünlügü burada da vardır.

R. 539 : Kemer biçimleri ve çizimleri: a) yuvarlak kemer. b) Osmanlı kemeri. c) Yuvarlak atnalı kemer. d) Sivri kemer. e) Yonca yaprağı kemer. f) Omuz kemer. g) Perde kemer. h) kaş kemer. i) Tudor kemeri. j) Konveks kemer. k) Elips kemer.



larından farklı bir duvar bedeninin yer aldığını görüyoruz. Beden duvarlarına biçim veren ve tonozları taşıyan dayanma sistemini, hep yeni ögeler olarak gözlemliyoruz.

Gotik kiliselerde yüksek pencerelerin olması, bir ışık probleminin çözümlenmesini de getirir. Bunlardan az ışık gelmesi için, vitray tekniği geliştirilmiştir. Işık böylece, dinî atmosfere uygun bir renk problemi halinde çözümlenmiştir. Bu nedenle vitray, yeni bir sanat olarak gelişmiştir. Özellikle Paris civarında bu sanat alanı ile ilgili atölyeler kurulmuş ve önemli bir meslek haline gelmiştir.

Gotik yapıda, Roman mimarisinden farklı olarak, mekânın bir bütün olarak halli gerekmiştir. Yapı bölümleri birbirlerine kaynaştırılmıştır. Yani yapı, Roman mimarisinde olduğu gibi, mekânların yanyana getirilmesinden meydana gelmez. Kısacası, parçalar ayrı üniteler halinde yanyana getirilmemiştir Burada parçalar, birbirlerine yedirilmiş ve planda görüleceği gibi bir bütün olarak biçimlendirilmiştir. Bu husus, hem iç mekânda, hem dışta açık olarak gözlemlenir. (R. 538, 545).

Ayrıca şu hususlar, Roman kilisesinden Gotik kiliseyi ayırır : Orta gemiyi yan - gemilerden ayıran *ayak-sütun* nöbetleşe sıralanması ortadan kalkar. Ayaklar, silme ve gömme sütunlarla kalınlaşır ve yükselir. Roman kilisesindeki kare bölüm de ortadan kalkar. Çapraz gemi, esas bazilika gibi ekseriyetle üç gemili bir hal alır ve bazilikanın genişliğini fazla geçmez. Kilisenin doğu bloku, yani çapraz gemi ile, koro ve apsis, ayrı kompartımanlar olmaktan çıkar. Kripta, Gotik kiliselerde genellikle yoktur. Roman kiliselerinden de bu yüzden ayrılır. (R. 547, 548).

Gotik mimarî, Fransa'da doğmuş ve gelişmiştir. Bu yapılarda, Roman kiliselerindeki yatay hatlar yerine, dikey hatlara önem verilmiştir. Kor ve apsis ayırımı, mekân birliği düşüncesi ile terkedilmiştir. Roman kilisesinde, doğu bölümünün absidle bitirilmesi geleneği bırakılmış, bunun yerine kor ile bitirme fikri önem kazanmıştır.

XII. yüzyılın başlangıcında, Fransa'da Normandiya, Burgund ve İle de France'da, Gotik yapıda kullanılacak olan yapı unsurları belirir. 1140'da St. Denis kilisesinde, Gotik yapının bazı unsurları görülür. XII. yüzyılın son yarısı ve XIII. yüzyılda Gotik yapının en önemli eserleri yapılır. Büyük katedraller, ülkenin hemen bütün duvarcı ve ustalarını bir araya getirmiştir. Fransa'da ve Almanya'da bir yapı ekolünün bütün gereklerini icra edebilecek inşaat birlikleri doğar. Bu birliklerde meslekler, babadan oğula geçerek geleneksel teknik bir meslek halini alır. Bu birlikler arasında, devamlı ve sıkı bir ilişki de vardır.

Fransız katedrallerinde, Gotiğin sonuna kadar, kaburgalı haç - tonoz yerini korur. Gotiğin sonuna doğru katedraller ağır, karmaşık bir süs ile kaplanır ve yapı, dantela gibi delik deşik bir hal alır. Bu husus, XVI. yüzyılın başında Geç-gotik ile Rönesans formlarının birbirlerine karışmağa başladığı sıralarda görülür. Süsleme biçimleri Almanya'da, İngiltere'de ve Fransa'da üslûp birliğine rağmen değişik biçimler gösterir. İspanya'da da mudéjar üslûbun etkileri Gotik yapılarda görülür. Özellikle İngiltere'de süslü tonoz kaburgaları (*Lierne vault*) ile çok gözlü tonoz (*fan vaulting*) ortaya çıkar. İngiliz Gotik'inde portal, cephede önem bakımından ikinci derece yer alır. Heykel ağırlığı da portalden çok cephe üzerinde görülür (*Wells katedrali gibi*). Dikey olarak, yapı yüzeyinde yükselen risalitler arasında yer alan nişlerde, Gotik heykelin bütün programı uygulanmıştır. Bu program, İngiliz Gotik'ine hastır ve adı "*İhtiyar Adamın İncili*" (*The Poor Man's Bible*)dir. Ayrıca mezar heykelleri de, Norman devrine bağlı olarak, Gotik'in sonuna kadar gelişmekte devam eder.

Roman mimarları, yapıların massif duvarlarını frizler, cüce galeriler kör kemerler gibi mimarî fonksiyonları olmayan, fakat ağır görünüşlü unsurlarla süslemişlerdir. Gotik mimarlar ise, duvarları parçalayarak asgariye indirdiklerinden, bu çeşit süsleyici unsurlara itibar etmemişlerdir. Esasen, bütün duvarları aşağıdan yukarıya katederek yükselen pencereler, duvar yüzeyinde yer bırakmıyorlardı. Gotik mimaride görülen sütun başlıkları, bitkisel karakterlidir. Roman yapılarının son devresinde görülen Bizans'a ait "*trapez sütun*" başlığının, o çok nüanslı soyut biçimlendirilmesi de yoktur. Çapraz geminin dış cephelerinde rozaslar yer alır. Portal ve pencerelerin üzerinde de, "*fiale*" denilen üçgen biçimli, üç boyutlu süs halinde küçük kuleler yerleştirilir. Pencere alınlığı ve arşivolt tympanon'u, çeşitli süs unsurları ile yüklü bir hale getirilir. Pencere üstü zirvelerinde ise "*haç çiçek*" denilen istavroz biçimli süsler, yapı bedenine bağlı olmayarak fiale üstünde yükselirler. (R. 531)

Gotik yapı süslemeleri, pergelle yapılan çizimlerden çıkarılır ve geometrik kanunlara uygun bir konstrüksiyondadır. Almanların "*Masswerk*" dedikleri bu süsleme şekli, özellikle pencere kemeri içine gelen kısmın biçimlendirilmesinde kullanılır. Bu "*ölçü-işi*" (R. 542, 543) Gotikin sonuna kadar önemini kaybetmez. Pencere kemerlerinin içindeki "ölçü-işi", kemer bölümünden aşağı doğru, dikey kolonlar halinde iner. Bu ölçü işinin ilk görüldüğü yer, Reims katedralidir ve kor çevresindeki kapellalarda uygulanmıştır (1211-1227). Pencere kemerleri içinde gelişen ölçü-işi ise, Almanların "*Sechspassform*" (*Altıdelik formu*) dedikleri çok değişik şekillerde, Gotik'in sonuna kadar devam etmiştir. "*Balık hava kabarcığı*" adı verilen (*Fischblasenmusster*) ölçü işi, üç boyutlu süslemeyi, "*style flamboyant*" denilen "*alev üslûbuna*" çevirir. Ölçü-işi, Fransa'da simetrik bir düzende uygulanırken, Almanya'da karışık düzende yapılır. İngiltere'deki ise, Fransa ve Almanya'daki hal çarelerinden değişiktir. "*Rozas*" adı verilen gülbezek biçimli pencereler, Roman kiliselerinden esinlenmiş olmakla birlikte, Gotik ölçü-işinin gereklerine göre biçimlendirilmiştir. Rozaslar, katedrallerin ön, yan ve arka cephelerinde yer alır.

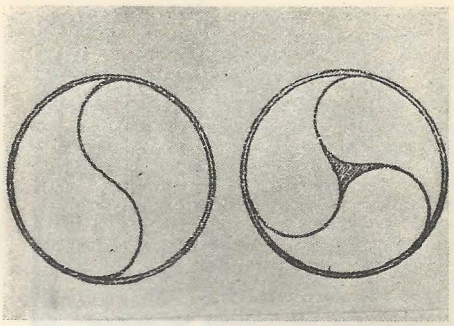
Gotikteki portal'in, Roman kiliselerinden itibaren geliştirildiğini ve Roman'da yuvarlak kemerli olan arşivolt'un, sivri kemerli olarak yapıldığı görülür. Ayrıca, sivri kemerlerin gözlerinde yer alan "*tympanon*" içinde, İsa ile ilgili bir konuyu işleyen kabartma yer alır. Pencere ve kapı kemerlerinin üzerlerine, üçgen biçimli, dantela gibi oyulmuş bir tepelik (*Wimperg*) konulmuştur. Bunlar, pencere ve kapı unsurlarını yukarı doğru yükselten bir etki yapmaktadırlar. Ayrıca gözü, yapı yüzeylerinden göğe kaydıran ve yukarıya doğru yönü kuvvetlendiren *risalit*'ler vardır. Bu risalitlerin içindeki nişlere de heykeller yerleştirilmiştir. Arşivoltların da her tarafı heykel ve süslerle iyice tezyin edilmiştir. (R. 528)

Erken - Gotik'in yan - gemileri, orta - geminin yarısı kadar genişlik ve yüksekliktedir. Klasik Gotik'in dayanma kemerleri, üst üste ve ikişerli halde dayanma ayaklarına bağlı olarak orta - gemiyi dıştan kuşatır. Geç - gotikte ise yan - gemiler, orta - gemi yüksekliğindedir.

Erken - Gotik Mimarisi

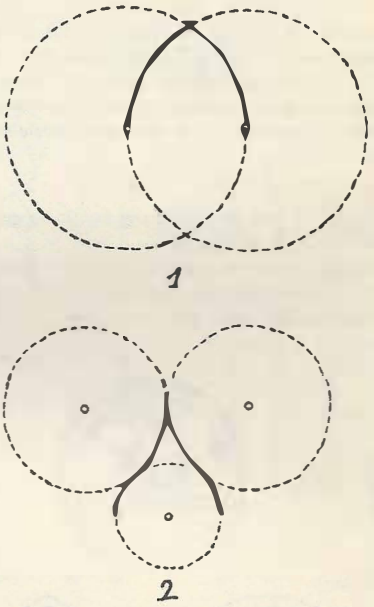
Mimarî sanatında üç gemisi de aynı yükseklikte olan salon kiliseyi, Poitou ortaya koydu. Fakat bu kilise, beşik - tonoz ile örtülü idi. XIII. yüzyıldan XV. yüzyıla kadar ise, kiliseler haç tonozlarla örtülmüştür. Bu yeni kilise tipi Normandiyada ortaya çıktı. Fakat Gotik katedral haline gelmesi Orta Fransa'da olmuştur.

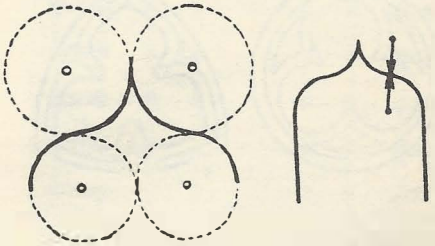
İlk sanat tarihçisi olarak tanınan İtalyan Vasari, XVI. yüzyılda Geç Ortaçağ formlarını "*stile gotice*" diye adlandırmıştı. 1460 tarihinde

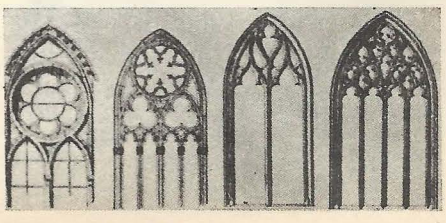


R. 540 : İkili ve üçlü "balık hava kabarcığı" motifi. Bu motif daha önceleri Çin'e kadar uzanan ülkelerde görülmektedir.

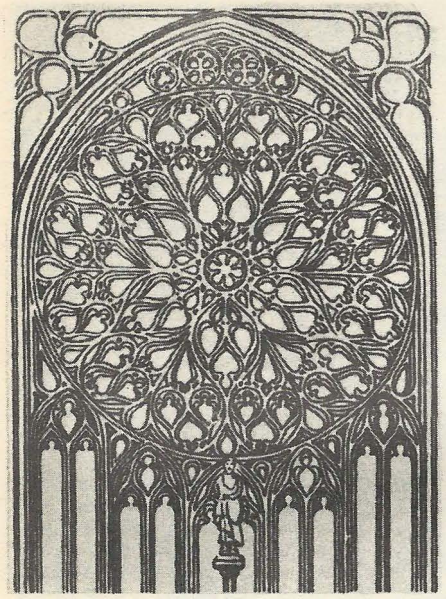
R. 541 : 1– Sivri kemer çizimi
2– Üç merkezli sivri kemer
3– Dört merkezli eşek sırtı (Kaşkemer) kemer. Bu dört merkezli kemer çiziminde çemberlerin çapları değiştirilerek at nalı kemer biçimine gidilir.
4– Dört merkezli kemerde merkezlerin durumuna göre plân değişir.





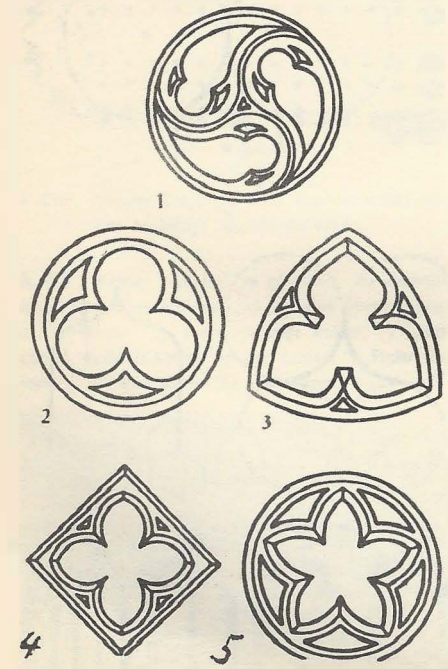


R. 542 : Ölçü işi pencerlerden örnekler:
1– 1200 tarihinde ölçü işi
2– 1300 tarihlerindeki bir ölçü işi
3– 1400 sıralarında bir ölçü işi
4– 1500 sıralarında bir ölçü işi.
Bütün pencere içi taştan yontulmuştur



R. 543 : Fransa'daki Sens Katedralinin flamboyant stilindeki bir ölçü işi. Bir rozas motifi çevresinde düzenlenen bu "ölçü işi" içinde, "balık hava kabarcığı" motifinin orta çember çevresi ile, ortadan dış çembere doğru tekrarlandığı görülür. Bu ölçü işleri, pencerelerde, Vimperg ve rozaslarda kullanılmıştır.

R. 544 : 1– Balık hava kabarcığı motifinden geliştirilmiş "ölçü işi" bir pencere.
2– Yonca yaprağı biçiminde üç delikli bir ölçü işi.
3– Üç delikli köşeli bir ölçü işi.
4– Dört delikli köşeli ölçü işi.
5– Yıldız ölçü işi.



Filaretes "*Bu kötü işi bulan kahrolsun. Öyle sanıyorum ki, bunu ancak barbar bir halk İtalya'ya getirebilir*" diyordu. Gotik diye adlandırılan bu sanatı, Got'lara atfetmek hiç kuşkusuz bir hata idi. Çünkü Gotik, Normandiyada doğduğu zaman, Gotların ortadan kalkalı 600 yıl olmuştu.

Gotik, orta-gemi duvarının hareketlenmesi ile başlamıştı. Bu harekette dikey unsurlar, duvarlarda ve ayaklarda yarım çember kesitli silmeler halinde, haç-tonoza doğru yükselir. Bu gömme sütun biçimindeki silmeler, ilk kez Normanların XI. yüzyıldaki Jumiége ve Mont-St.-Michèle kiliselerinde kullanılmışdır. Caen'da 1100 tarihlerinde, silmelerin kaburgalar halinde haç-tonozun kilit taşına, yani tepesine kadar çıkarıldığı görülmüştür.

Gotik mimaride, kaburga, dayanma kemeri ve sivri kemer vardır. Bunlardan ilk ikisi, Romalılarca da biliniyordu. Sivri kemer ise özellikle Türklerde ve İranlılarda görülmüştü. Burgund'da 1100 yıllarında Cluny'nin üçüncü inşasında ve 1130 yılında da Autun'da orta-gemide, arkad ve sivri kemerli tonoz kullanılmıştı. Bunların yanında dayanma sistemi de yer almıştı. Bunun için duvar çıkıntıları, dayanma durvarları haline getirilerek kuvvetlendirilmiştir. Bunun örneği, Caen'daki St. Etienne'nin cephesinde görülür. Orta-gemi üzerindeki kaburgalı tonozların yanlara açılmasına karşı, yan-geminin beden duvarları ile orta-geminin yan duvarları arasında dayanma kemerleri yer almıştı.

Kaburga, dayanma sistemi ve sivri kemerler, "Île de France" denilen Paris civarında doğmuştur. Bu üç unsurun yaratıcı bir şekilde birbirlerine kaynaştırılması da gene Fransa'da olmuştur.

Politik bakımdan kral VII. Louis (1137-1180), ülkede idareyi sağlamlaştırmıştı. Pariste üniversitesi 1255 tarihinde Sorbonne adını almıştı. Böylece Fransa, bilimde Bologna ve Padua üniversitelerinin elindeki önderliği aldığı gibi, Gotik mimarî ile de sanatta öne geçmişti.

Norman yapı unsurları olan yuvarlak dikey silmelerle, kaburga ve dayanma sisteminin Île de France'a getirilmesi ve Burgund'da ortaya çıkan sivri kemerle birleştirilmesi, Beauvais'deki St. Etienne kilisesinde görülür. Fakat ilk gerçek Gotik yapı, Karoliyn devrine ait Fransız krallarının mezar kilisesi olan St. Denis ile Oise'daki St. Germer kilisesidir. St. Denis'in mimarı Papaz Suger'dir. Bu zat terbiyeci olduğu gibi, kral VII. Louis'in müşaviri ve temsilcisi idi. 1137 ile 1151 tarihleri arasında gayretle yapı faaliyetine girişmiş ve farkında olmadan yeni bir üslûp çığırı açmıştır. Fakat o, bunların hepsinin Tanrı kuvveti ile olduğunu yazmıştır.

Yapının batı cephesinde üç portalli bölüm, heykellerle donatılmıştır. Bu heykelli portal, ilk kez Güney-batı Fransa'da ve Burgund'da görülmüştür. Papaz Suger, bu işi yapan mimarın ismini zikretmiyor. İsmi bilinmeyen bir başka mimar da kor ile yeni Gotik mimariyi geliştirmiştir. Gotik, ışıklı bir geniş mekân için, duvar kitlesinin ve taş ağırlığının yenilenmesi ile temin edilmişti. Bu husus, kaburgaların ve sivri kemerin imkânları ile oluşmuştu. Halbuki yarım daire biçimindeki yuvarlak kemerin açıklığı, belli bir ölçüyü aşamıyordu. Buna karşılık, sivri kemerin açısını açarak, istenildiği kadar genişletmek mümkün oluyordu. Roman kiliselerindeki haç tonozun ağırlığı, bilindiği gibi duvarların üzerine aktarılıyordu. Halbuki kaburgalı haç-tonozda, tonoz dağılma kuvveti, kaburgalar suretiyle tabana ve dayanma kemerlerine indiriliyordu. Böylece, kalın duvarlar yerine, daha ince bir yapı bünyesi ve dolayısı ile daha havalı ve ışıklı bir mekân geliştiriliyordu. Gotik, Roman kiliseleri gibi, parçaların yanyana toplanmalarından meydana gelmiyordu. Bu ilgi çekici yapı tipinde, parçalar bir bütün içinde eriyor, her parça, egemen unsurlar halinde görünmüyordu. Bu özellik Roman yapısı ile Gotik yapıların aralarındaki farkı belirtir.

St. Denis'in uzun ve çapraz gemileri, bu devirde yenilendi. St. Denis, Erken-Gotik'in tipik bir yapısı olarak görünür. Bu yapıdaki sayısız kişisel buluşlar, klasik katedrallerde tam olarak bir araya gelir. Erken-Gotik unsurlarının bütün Avrupaya yayılma nedeni, Zisterzienser tarikatının 1200 tarihlerinde, 2000 civarında manastıra sahip olması idi. Bu tarikat, keşişliğin politika, ilim ve ziraatle uğraşmasını yasaklıyordu. Bunun gibi dünyevî hayatı, kiliselerin kule ile teçhiz edilmesini, yapıya heykeller konulmasını da istemiyordu. Bu tarikata ait kiliselerin kor'ları, artık yuvarlak değil köşeli idi. Bu ilişkiler yüzünden Gotik, sonradan bütün Avrupaya kolayca yayılabilmiştir. Bu tarikatın kiliselerinde duvarlar mümkün mertebe çıplak olduğu gibi, empore'lerden ve triforium'lardan da vazgeçilmişti. Yuvarlak dikey silmeler, duvar ve ayaklarda her katın bulunduğu hizada konsollar ile kesiliyordu. Bu ilk katı durumu ile Gotik, Zisterzienser tarikatı ile İngiltere'ye 1135 de, 1186 da Almanya'ya, 1187 de Avusturya'ya da yayılıyordu. XIII. yüzyılda riyazet titizliği son buluyor ve kilise yapılarındaki sadelik, yerini zengin Gotik katedrallere bırakıyordu. Ve 1160 tarihinde İngiltere Kralı II. Henri'in vakfettiği Poiter katedralinin (*bu katedralin yan gemileri, orta-gemi ile ayni yükseklikte idi*) tavanı da altı parçalı kaburgalı tonoz ile örtülmüştü. İlk Gotik katedral örneği bu kilisede görülür.

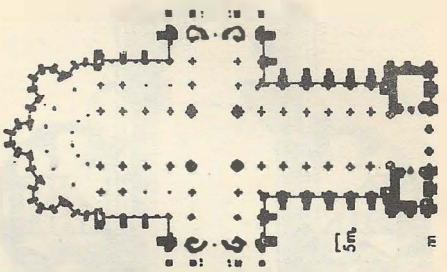
St. Denis kilisesinden ayrı olarak, 1130 da başlanıp yapılan ve sonraları yanan Chartres katedrali inşa edildi (1194). 1175 de Wilhelm von Sens, Cantrebury katedralini inşa etmek üzere İngiltere'ye çağrıldı. Böylece Fransız Gotiki İngiltere'ye aktarılıyordu.

Erken-Gotik yapıları arasında Paris'te, *göklerin kraliçesi* adı verilen Notre Dame yapılmağa başlandı (1163). Yapı, doğuya doğru yatay olarak, akıcı bir düzende inşa edilmiştir. Fakat, dikey olarak yükselen yapıda, Roman mimarisine ait parçaların egemen bölümler halinde toplanması prensibi açık olarak görülür. Notre Dame, bir putperest yapının temelleri üzerine inşa edilmiştir. Yapı, doğu travée'leri, arkadlar, empore'lar, rozet ve orta gemi pencereleri ile bir bütündür. Pencerelerin düzenlenmesi için Notre Dame katedralinde "*dört bölümlü sistem*" denilen bir duvar uygulanmıştır (*Çizimde gösterilmiştir*). 1250 tarihinde de yapının iç kenarları Kapella'lar ile çevrilmiştir. Bu nedenle yapı duvarları dışarı doğru itilmiştir. Buna uygun olarak çapraz gemi de, bu kapella'ların derinliği kadar, yani bir travée boyu genişletilmiştir. Bu nedenle, yapı beş gemili olduğu halde, plan bakımından 8 gemili gibi görünür. Böylece 1258 de, yapıda, Yüksek-Gotik heykellerinin konulacağı yerler kazanılmıştır.

Paris katedrali gibi, aşağı yukarı ayni sıralarda 1160 tarihinde Laon Katedralinin yapılmasına başlanmıştır. Bu katedral daha önce, Geç-Roman kiliseleri arasında da zikredilmişti. Fakat o yapıda, henüz tam bir göğe doğru yükselme söz konusu değildi. Ancak bu yapının yeni ilâvelerle yukarı doğru hafifleyerek yükseldiğini Gotik devirde görüyoruz.

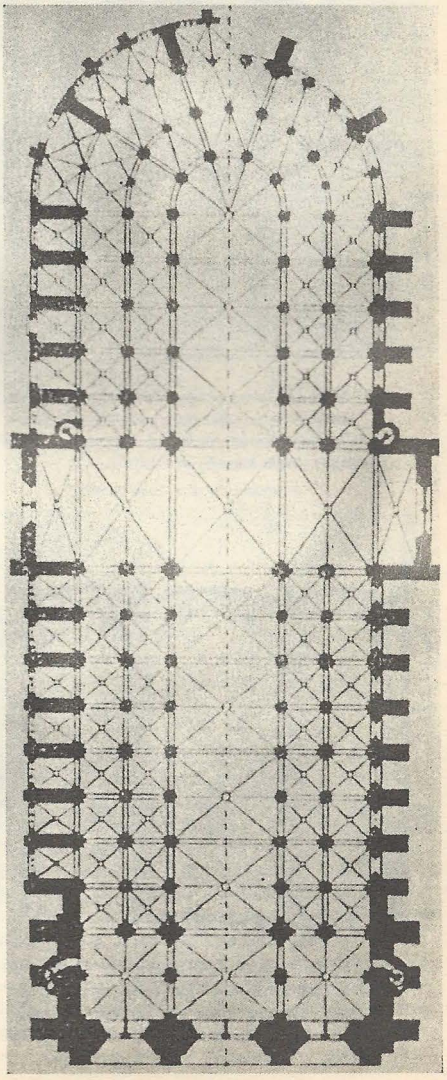
Klâsik-Gotik Katedraller:

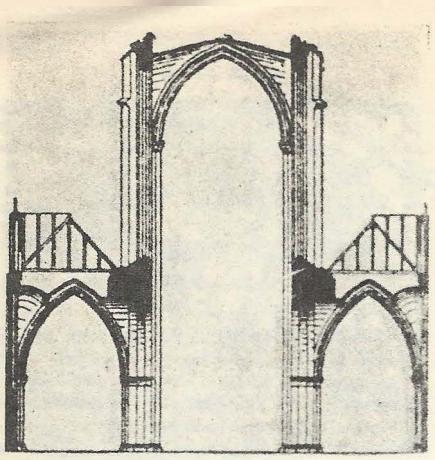
Fransa'daki en önemli klasik-Gotik katedraller Chartres, Reims ve Amiens'dir. Chartres katedralinin geçmişi, putperest çağlara kadar uzanır. Bu yapının kor'u altında, magna mater devirlerinden kalma bir putperest heykel muhafaza ediliyordu. Buna "*virgo paritura*" denirdi. Esasen Hıristiyanlık, "*büyük ana*" denilen Meryem anayı bu fikir temeli üzerine oturtmuştur. IV. yüzyıldan kalan bu yapının harap olması yüzünden, yerine Karoliyn çağında kriptalı bir kilise yapılmıştı. Bugünkü yapının altında bu kripta halen muhafaza edilmektedir. 1020 de yenilenen katedrale 1134 ve 1145 de iki kule ilâve edildmiştir. Batı tarafına 1194 deki bir yangından sonra, bugünkü cephesi ilâve edilmiştir.



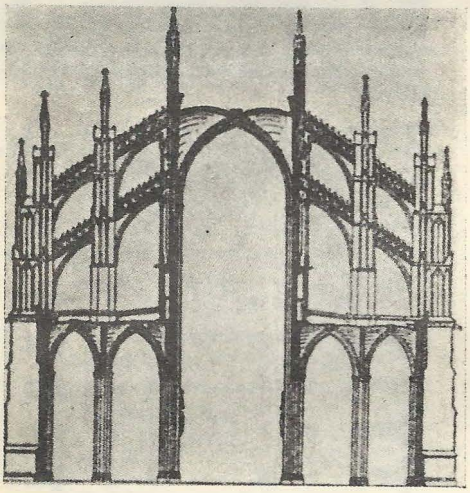
R. 545 : Chartres Katedrali. Kilise'nin kor bölümü 5 gemili, bazilika bölümü ise 3 gemilidir. Her bölüm trave haçtonoz ile örülüdür. Apsis çevresinde deambulatorium denilen galeri yer alır. Bu galerinin dış beden duvarında da yuvarlak nişli altarlar sıralanmaktadır. Apsis ve kor, çevrelerini dolanan galeriden ayrılmıştır. Cephede ve çapraz geminin girişlerinde portaller yer almıştır. Bütün Gotik katedralleri gibi Chartres (Fransa) katedrali de plân bakımından tek mekân etkisi yapar.

R. 546 : Paris'teki Notre Dame Katedrali'nin Plânı. İnşası 1163-1258 arasındadır. Dikkat edilirse bazilika, çapraz gemi ve kor bir bütün haline getirilmiştir.

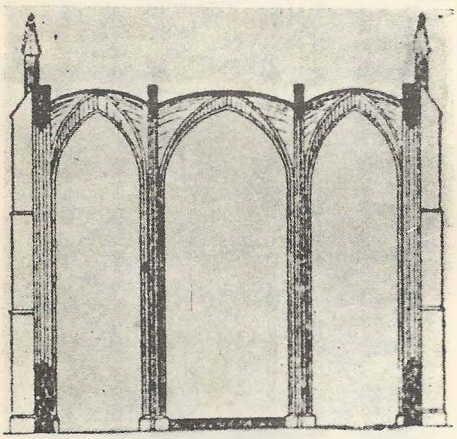




R. 547 : Sivri kemerli tonoz ile örtülmüş bir katedral. Erken Gotik'e örnek olan bu yapının yan gemileri ile orta gemisi aynı genişliktedir (Magdaburg katedrali).



R. 548 : Klâsik bir katedral tipi. Köln katedrali. Yangemilerin genişliği orta geminin yarısı kadar. Gemiler dar ve yüksektir. Dayanma sistemi ilkkez önem kazanıyor.



R. 549 : Geç-Gotik salon kilise tipi. Gene yangemiler orta gemiye oranla dar, fakat ayni yükseklikte. Burada dayanma kemerleri ortadan kalkıyor. Fakat dayanma duvarları yan gemilerin kenarlarında yerlerini gene alıyorlar.

Reims'ın Notre Dame adlı katedrali, kardinal makamı olduğu gibi, Fransa krallarının taç giyme yeri olarak da tanınmıştır. Bu yapıda, yanan birçok ön yapılardan sonra, 1210 da inşa edilmiştir. Yapının mimarı Jean d'Orbais'dir. Bazilika kısmı çok yavaş inşa edilmiş, batı cephesi ile heykellerine ise 1210 da başlanmıştır. Fakat diğer bir çok heykelleri, 1240 tarihinde yapılmıştır. 1280 de ikinci kat, büyük rozası ile birlikte inşa edilebilmiştir. XV. yüzyılda da, üst kat galerileri yapılmıştır. Amiens katedralinin son, Roman üslûbundaki yapısı, 1218 de bir yangınla tamamen ortadan kalkınca, Mimar Robert de Luzarches 1236 da bazilikayı, batı cephesindeki rozas'ın altına kadar inşa etmişti. Bunu kor takip etmiş ve XV. yüzyılda da kulelerin inşaasına devam edilmişti..

Bu üç katedral, klasik olarak adlandırılır. Çünkü bu yapılar, gelişmeden sonraki "*olgunluk devrini*" temsil ederler. Laon, Paris, Poitiers ve Zisterzienzer kiliseleri, başka başka unsurları ortaya koymalarına rağmen, bu klasik devrenin katedralleri, hemen bütün Avrupada birbirlerinden çok az farklılık gösterir. Chartes, Reims ve Amiens katedralleri, İspanya'daki Leon, Almanya'daki Köln, İngiltere'deki Westminster-Abbey katedralleri ile kardeş gibidir. Nasıl Rönesans'ta bütün Avrupa'da yeni sanatı öğrenmek için İtalya'ya gidildiyse, Gotik sanatın esaslarını öğrenmek için de Fransa'ya gidiliyordu. Bu nedenle XIII. yüzyılın ilk yarılarından itibaren Fransa, öğretici durumda idi. Buraya gelenler, katedrallerin mucizevî eserler olduklarına inanıyorlardı. Katedraller, Hıristiyanlığın Tanrı devletine olan özlemin anıtsal bir ifadesi olarak kabul ediliyordu. Katedraller Ortaçağın toplumsal psikolojisini ifade eden en güzel örnekler oldular.

İngiliz filozofu John Ruskin, Amiens katedrali için "*Amiens'in İncili*" adlı kitabını "*Babalarımız Bize Anlattılar*" diye bir başlıkla yazıyordu. Başka düşünürler de bu yapıyı "*Gotik'in Parthenon*"u olarak kabul ettiler. Fakat antik devrin Parthenon'u ile Ortaçağın bu yapısı karşılaştırılınca tamamen birbirlerine zıt iki anlayış karşımıza çıkar. Bir tarafta - tektonik bir kuruluşta olan Yunan tapınağı; diğer tarafta ise yukarı doğru akan hatları ile sivri kemerler, sütun demeti halinde ayaklar, silmeler ve kaburgalardan meydana gelmiş, dinamik *hareketli* bir yapı vardır. Oysa Yunan tapınağı, taşıyan ve taşınan unsurlar olan sütun ve çatının, statik (*duruk*) bir sentezi idi. Gotik yapı, ince, zarif bünyesi ile muazzam tonozları taşır görünmekte ve büyük ışıklı pencereleri yüzünden, dayanıksızmış hissini vermektedir. Bu bakımdan, katedrallerin mucizevî bir etkide olduğu kabul edilmektedir. Bu anlamı doğrulayan diğer bir nokta, taşın sanki taşıma fonksiyonu olmadığı ve havaya doğru yükseliyor hissini vermesidir. Böylece, doğa kanunlarının bütün kaidelerine zıt bir yükselme fikri, sanki burada icra edilmiştir. Papaz Suger adlı bir mimar, Gotik yapı için "*ruh, madde vasıtasıyla gerçek haline geliyor*" diyordu. Bu söz, Gotikin sırrını açıklar. Bizans sanatında da bu olay, bu transposition söz konusudur. Ancak Bizans mimarlığında yapı, mozaik giyimle, âdeta uhrevî bir devletin varlığını telkin eder gibidir. Burada ise taş çıplaktır ve taşa verilen form ile bu havayı yaratmaktadır.

Gotik katedralin iç mekânındaki ayaklar, silmeler ve tonozlardan sonra kaburgalarla, da yukarı yükselen bir hareket temin edilir. Dışarda da risalitler, pencereler, dayanma ayakları ve dayanma kemerleri ile gene yukarı doğru tırmanan bir hareket görülür. Ancak yapıda, kaburgaların taşıdığı ağırlık ayak silmeleriyle aşağıya zemine intikal ettirilirken, dışarda haç tonozların dışarı açılma kuvvetlerini, dayanma kemerleri ve dayanma ayakları dıştan toprağa iletir. Böylece yukarı giden hareketlerin ayni zamanda aşağı doğru fonksiyonları olduğu anlaşılır. Ancak bu taşıyıcı unsurlar, yukarı doğru hareket eden biçimlerinden dolayı ağırlık

taşıdığını hissettirmez. Chartres'da, iç mekân aksına engel olan hiçbir bölüm görülmez. Bu nedenle yapıda empore'lara, yani yan gemilerin üzerindeki ikinci katlara itibar edilmemiştir. Ayrıca Chartres'da, travée'lerin kare bölümü ikiye ayrılmıştır. Böylece altara doğru gidiş hızlandırılmıştır. Buna "*durmadan giden travée'ler*" denmektedir.

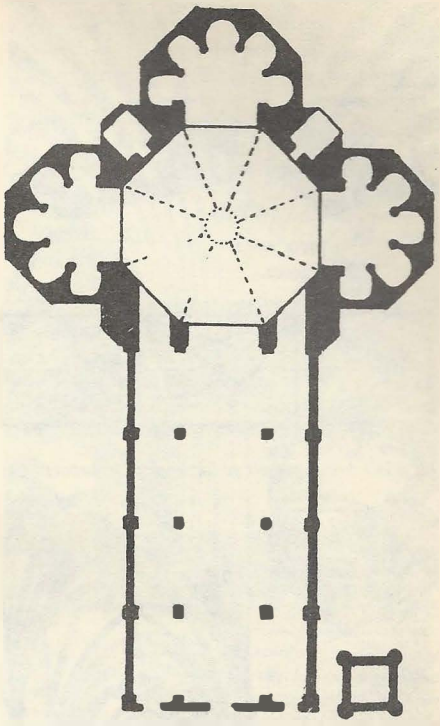
Fransız katedralleri, Fransızlar için millî bir sembol olmuştur. Rodin "*Katedraller*" adlı eserinde, "*katedraller memleketin sentezidir... Nasıl Parthenon Yunanistan'ı sembolleştiriyorsa, katedraller de bizim bütün Fransa'mızı bir madde haline getirmiştir*" diyor. Bu yüzden Gotik mimarî için Fransızların millî üslûpları deniyor

Bazı sanat tarihçileri, Gotik'in ortaya çıkmasında, kaburganın önemli bir yeri olduğu üzerinde dururlar. Ancak bu unsurun bulunduğu sıradaki durumu, Gotikdeki taşıyıcı fonksiyona sahip değildi. Bu bakımdan Gotik mimarinin gelişiminde bu unsurun önemi büyük olmakla birlikte, yukarı yükselen silmeler ormanının esası olamaz. Burada teknik, büyük önem taşımaktadır. Fakat o çağın mimarını bu tekniğe Gotik fikir götürmektedir. Bu, dinsel tutumun ifadesidir. Daha 1842 de, Fransız Kugler adında bir sanat tarihçisi, "*Handbuch der Kunstgeschichte*" adlı kitabında şöyle yazıyor : "*Sanat kavramı, her yerde maddesel bir biçim halinde, manevî hayatı tasvir eder*" diyor. Bir başkası da "*eğer manevî şuur, değişik bir içerik talep ederse yeni bir stil doğar*" demektedir. Buradan da unsurlardan çok, fikrin önemi olduğuna değiniliyor. Ancak burada, bunların hepsinin fonksiyonları olduğunu peşin olarak kabul etmek gerekir.

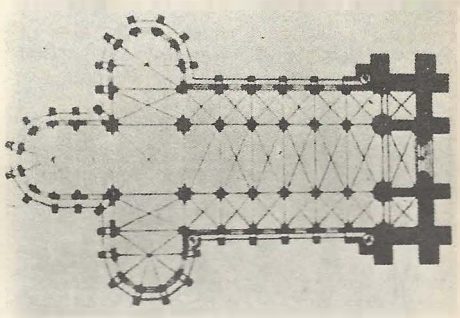
Gotik'in ulusal bir üslûp haline gelmesi, Fransa'da ilk kez XIV. yüzyılda meydana gelmişti. 1373 de Amiens katedralinde "*style flamboyant*"ı görüyoruz. 1300 tarihinden itibaren bir fakirleşme Fransa'da hâkim olur. 1306 tarihinde Yahudilerin takibi, 1336 da yüzyıl savaşları bu ülkeyi sarsar. Böylece, yapı faaliyetinin zayıflamasının nedeni açıkça görülür. Hayat gibi tarihi gelişim de devamlı olmaz. Klâsik katedrallerle Fransa, gelişimini tamamlamış ve tarikatların sebep olduğu yapı sanatı, XIV. yüzyılda hemen hemen tamamen durmuştu. Kuzey Fransa'da Poitou'ya *salon kilise* girmişti. Yani yan-gemileri ile orta-gemisi ayni yükseklikte olan kilise şekli. Bu yapı şekline, İngiltere'nin Gotik mimarisi hizmet etmiştir. İngiltere, Gotik mimariyi Fransa'dan 1175 de Canterbury katedrali ile almış, bunlarla 1245 de klasik devreli Westminster-Abbey'i (*Londra*) inşa etmişti. 1500 tarihinde tamamlanan kilisenin 1740 da da kuleleri inşa edilmişti. Bu katedral, İngiliz krallarının taç giydiği bir yapıdır. Bir plana göre, değiştirilmeden inşa edilen Salisbury katedrali (1220-1226) tek olarak kalır. Çünkü diğerleri, çok değişik zamanlarda inşa edilmiştir. Salisbury'nin portali küçük olup heykelsizdir. Fakat zengin bir süsleme, portal arşivoltlarını sarar. İngiliz katedralleri ayni zamanda manastır görevini de üzerlerine aldıklarından, külliye halini almışlardır.

İngiliz Gotik'inde mekân gelişimi olmamıştır. Yalnız salon-kilise mekânı, kor tarafından görülür (*Londra tapınak kilisesi*). "Ölçü-işi" de İngiltere'de bambaşka bir yönde gelişmiştir. Üslûp devirleri de bu ölçü işine göre ayarlanmıştır. Örneğin "*Early English*" üslûbu, 1175-1250 yılları arasını alır. Bunu, bütün süsleme formlarının zenginleştirilmesi olan "*Decorated Style*" (1250-1340) izler. Sonra "*alev*" ya da "*balık hava habbeciği*" formundan geliştirilmiş bir ölçü-işi *Curvilinear-Style* gelir. Bunu da *Perpendicular-Style* = (*Dikey stil*) izler. XV. yüzyılın sonunda da "*Tudor-style*"i ortaya çıkar.

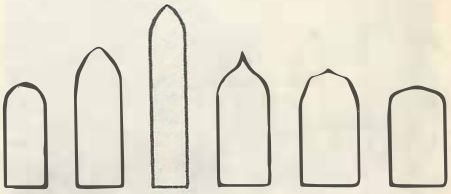
İngiltere'deki ölçü işi, süs tonozda da etkisini gösterir. Olgun ve Geç-Gotik eserinde böylece İngilizlere özgü bir tonoz biçimi ortaya çıkar.



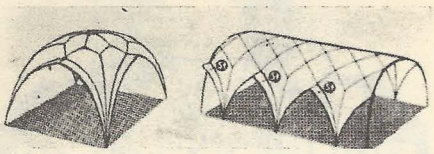
R. 550 : Floransa Kilisesi (1296 - 1434).



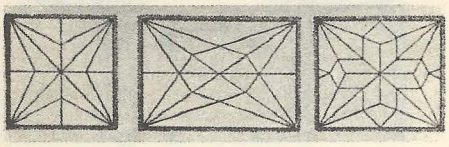
R. 551 : Marburg Katedrali (Almanya) Burada Fransız katedrallerinden farklı olarak "Lâtin haçı" plânda esas olarak alınmıştır.



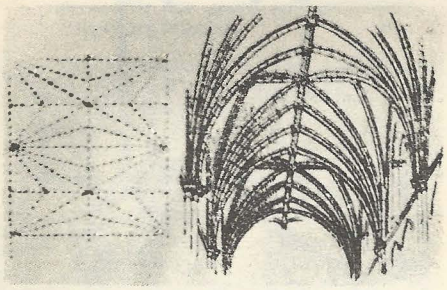
R. 552 : 1– Yuvarlak kemerli pencere
2– Sivri kemerli pencere
3– Mızrak kemerli pencere
4– Eşek sırtı kemerli pencere
5– Perde kemerli pencere
6– Tudor kemerli pencere.
Burada sırasıyla Roman mimarisinin başından Gotik mimarinin sonuna kadar kullanılmış olan kemer biçimleri görülüyor. Dikkat edilirse, yuvarlak kemer ile başlayan kemer biçimi, sonunda gene yuvarlağa dönüyor. Aslında bu düz kirişle başlamakta ve gene düz kirişte bitmektedir. Böylece üslûpların bir noktadan hareket edip gene ayni noktaya döndüğü anlaşılmaktadır.



R. 553 : 1– Yıldız tonoz.
2– Ağ tonoz.



R. 554 : İngilizlere ait yıldız tonozların kaburga sistemleri.



R. 555 : İngiliz Geç - Gotik tonozu. XV. yy. Buna mahyalı tonoz denir.

R. 556 : Mahyalı tonozlu St. Mary Kilisesi. 1192-1233.

Bu tonoz biçimine *millî üslûp* adı verilir. Ölçü-işine uygun olarak düzenlenen bu tonoz üslûp biçimi, 1258 tarihinden itibaren Westminster-Abbey katedralinde, kor tarafından görülür. Ancak Salisbury katedralinde, Fransızların kaburgalı haç tonozu daha devam eder. İngiliz Gotik'inde, kendine özgü kaburgalı tonozlar, apsis yönünde bir üst kaburga ile birleştirilerek yapılmıştır. Westminster'in orta-gemisindeki tonozlar inşaî değil, dekoratif bir kaburga sistemi üzerine kurulmuştur. *XIV.* yüzyılda kaburgalar daha çoğalmış ve "*yıldız tonoz*" (R. 553, 554) biçimi ortaya çıkmıştır. Ancak biz ilk "*yıldız tonoz*"u 1268 de Amiens'in transept'inde görüyoruz. Her halde bu tarz tonozun yayılması, İngiltere'deki uygulamadan sonra olmuştur. Yıldız tonozdan başka, İngiltere'de "*yelpaze tonoz*" da ortaya çıkmıştı. Hattâ daire biçimli "*çember tonoz*" da gene ilk olarak İngiltere'de görülür. Anlaşıldığı üzere İngiltere'de çok zengin bir tonoz çeşidi doğmuş, ancak bunlar inşaî olmaktan çok, dekoratif amaçlıdır.

Almanya toprakları üzerindeki Gotik de Fransa'dan gelmiştir. Kaburga ve dayanma sistemi de Fransa'dan alınmıştı. Fakat biçim bakımından Alman katedralleri Fransızlarınkinden biraz değişiktir. Trier'deki Liebfrauen Kirche'nin (1235-1253) çember biçimli planı vardı. Marburg'daki Elisabethkirche ise bir Yunan haçı biçiminde idi (1235-1300). 1248'de de Fransız klâsik katedralleri örneğindeki Köln katedrali Mimar Gerhard tarafından yapılmağa başlandı. Dikkat edilirse Alman katedralleri, Fransız ya da İngilizlerinki, gibi Gotik yapı anlayışına yenilik getirmemiştir. Ancak bu yapılarda mıntakalara özgü bazı yeni hal çareleri bulunduğu görülür. Örneğin Amiens'deki ayaklar, çember biçimli olup köşelerinde de dörder silme bulunduğu halde, Köln katedralinde bu ayaklar "*sütün demeti*" haline geliyor ve silmeler tonoz eteğine kadar kesilmeden yükseliyordu. 1332 de kor'u yapılan Köln katedrali'nin bitirilmesine 1842 tarihinde başlanmıştı. (R. 556, 557)

Strassbourg katedrali de bir Alman yapısı sayılır. Çünkü mimarı Alman asıllı olan Erwins von Steinbach idi. Hiç kuşkusuz Erwins'in planı rozas seviyesine kadar devam etmiş, sonradan plan değiştirilmişti. Bu yapının kuleleri 122.74 m. olarak plânlanmıştı.

Katedrallerin ölçüsüz olarak yükseltilmesi, Yüksek-Gotik dönemini teşkil eder. Bu Yüksek-Gotik'in ilk örneği Fransa'daki Beauvais Katedralidir. Teknik imkânlar düşünülmeden yapılan bu kilise, Gotikin en cüretli yapısı idi. Esasen kor tonozu da bu nedenle çökmüştü. 153 m. olan kulesinin de 1573 de çöktüğü görülür. Ayrıca Fransız Gotik'inde, taş duvarların, yerlerini tamamen pencerelere terketmesi de önemli bir özelliktir. Ste. Chapelle (*Paris'de*) de duvarlar ortadan kalkmış, yerlerini pencereler kaplamıştı. Böylece "*Yüksek-Gotik*" yapısının yüzeylerinde, duvar unsurunun mekânı sınırlamadığı, bunun yerini yanyana, dar, fakat yüksek pencerelerin aldığı görülür. Fransa, Beauvais Katedrali ile Botik'in en son imkânlarını denemiştir.

İtalya'nın Gotik'e itibar etmediği belirtilmişti. Fakat önemli bir üslûp hareketi olan Gotik, İtalya'da da etkisini göstermiştir. Bu nedenle, Gotikteki detayı benimseyen yapıları burada da görürüz. Ancak XIII. ve XIV. yüzyıllarda, bazı Gotik detayların kuzey Gotik'inden değil, Güney Fransa-Gotiğinden İtalya'ya girmiştir. Zisterzienser tarikatı tarafından Erken-Gotik üslûbu İtalya'ya getirilmiştir. Bu eserlerden en önemlisi Floransa'daki kilisedir. Bu yapının esas gemi kısmına 1296 tarihinden itibaren başlanmış, doğu kısmı ise 1357-1434 tarihlerinde yapılmıştır. Bu yapıda üslûp farkları açık olarak görülür. İtalya'daki yapılar arasında, başından sonuna kadar Gotik plana göre yapılan tek eser, Milano'daki katedral'dir (1387-1418). Buna Sta. Maria a del Fiore de denir.

Floransa Katedralinin yapılması 1301 tarihinde durmuş, sonra 1334 tarihinde yeniden yapılmasına Giotto memur edilmişti. 1357' de de kilisenin eski plana göre yapılmasından vazgeçilmiş ve yapının bazilika kısmı yani orta-gemi kare travée'ler ile, yanlar ise dikdörtgen travee'lerle kapatılmıştı. Fakat buna rağmen yapının esas gemisi ile doğu kısımları farklı bir yapı anlayışı ile bitirilmişti.

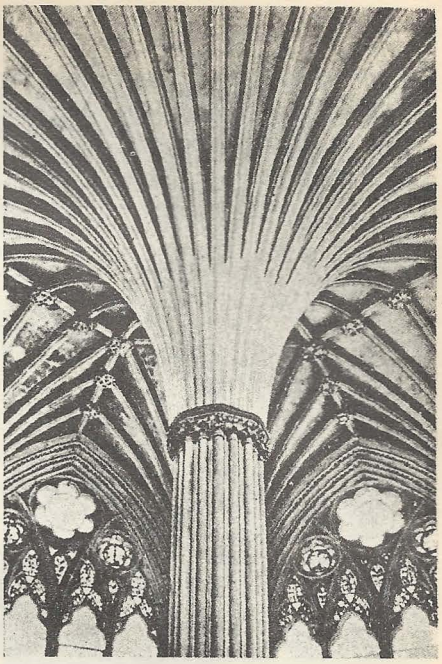
İtalyan Gotik yapılarından olan Milano Katedrali, Sevilla'daki katedralden çok daha büyüktür. Bu yapının mimarları önceleri Lombardiyalılardı. Bunlar yapının Kuzey Gotiğine göre yapılmasına girişmişlerdi. Lombardiyalılardan sonra, Ulm Katedrali ile Strassburg katedralinin kuzey kulesini yapan Alman mimarı Ulrich von Ensingen yapıya devam etti. Yapı, Köln Katedrali gibi beş gemili idi. Bunu da üç gemili bir çapraz gemi kesiyordu. Buradaki İtalyan üslûbu, katedralin cephesinde kulelerin yer almasıdır. Bu Katedral beyaz mermerle kaplı olduğu gibi, ölçü-işi denen taş oymacılığı ile bütün yapı âdeta dantelâ haline getirilmiştir. Bunun yanında yapıda 6000 den fazla heykel olduğu düşünülürse, katedralin ne denli yüklü olduğu anlaşılır.

Gotik Mimarisinin Son Dönemi :

Bütün üslûplarda olduğu gibi, Gotik sanat da sonunda kendi kendini tüketmişti. Yüksek-Gotiğin ortaya çıkmasından itibaren Fransa'yı veba salgını, iç savaşlar ve İngiltere ile olan yüzyıl savaşları perişan etmişti. Bu sefil durum, 1444 de, memleketin kaybolan üçte biri yeniden kazanılıncaya kadar devam etti. Tekrar inşaat başladığı zaman, Fransa'daki mevcut katedral tipi yeniden ele alındı. Güney Fransa, yapıda dikdörtgen salonu tercih etti. Doğu ve Kuzey mıntakalarda ise, mütevazi yapılar olarak üç gemisi ayni yükseklikte olan bazilika tipi ele alındı. Yaratıcı çalışmalar mimaride değil, yalnız süsleme alanında kaldı. İngilizlerin "*Flowing üslûbu*" da benimsenerek bundan "*style flamboyant*" geliştirildi. Bu flamboyant üslûp, yanan alevlerin bir helezon olarak çıkışını andırıyordu. Bu nedenle bu dönem yapıları, tektonik iskeletin her tarafını kaplıyan "*balık hava habbeciği*" motifinden meydana getirilen ölçü işi ile, taştan bir dantel gibi kaplanmıştı. Böylece yapıda, pencerelerden duvarlara ve pencere üzerlerindeki Wimperglere kadar her şey, taş dantel ile kaplandı. Buna "*Gotik'in rokokosu*" da denir. Bu stil, Amiens katedralinde 1373 de yapılan bir kapellayı da etkiledi. XV. yüzyılın ortasında, bu "*alev üslûbu* (*Style flamboyant*), hemen her tarafa yayıldı. Özellikle küçük ve son derece süslü olan St. Maclou (*Rouen*) kilisesi (1434-1470), pencereleri, wimperg'leri ve üç yönlü giriş kısmı ile yukarı doğru uzanan sivri uçlarıyla, bir diken tarlası halini aldı. Böylece Gotiğin sonunda, bu üslûpla ilgili formun çözüldüğü ve delik deşik bir dantelâ yüzünden yapıda biçim kalmadığı saptanır.

Bu özelliği İspanya Gotiği de gösterir. İspanya'da İslâm kültürünün etkisi altında doğmuş olan *Mudéjar üslûbu*'nun yüzeyleri parçalayan sistemi, Hıristiyanlık tarafından alınınca, küçük parçalı bir süsleme, form bütünlüğünü ortadan kaldırmıştı. Mudèjar üslûbunun, Hıristiyan katedrali ile birleştirilmesi, İspanyol Gotik sanatını kendiliğinden bir form çözülmesine götürmüştü. Böylece Fransa, İngiltere ve İspanya'da Gotik'in sonunda bir parçalama hırsının mimariyi ortadan kaldırdığı gözlemlenir.

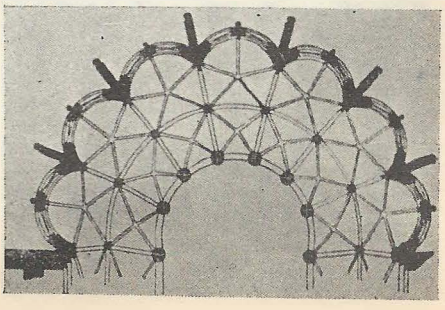
Mudèjar üslûbunun Fransız Gotiği ile birleşmesi, "*Estilo florido*" denilen bu parçalayıcı üslûbu doğurdu. Bu, "*flowing*" ve "*flamboyant*" üslûplarına tamamen uyuyordu. Mudèjar üslûbu, mekân resmini de etkisi altında bırakmıştı. Araplardan kalma İslâm stilinin İspanya barokunu ne denli etkilendiğini anlamak için, Toledo Katedralinin durumunu incelemek

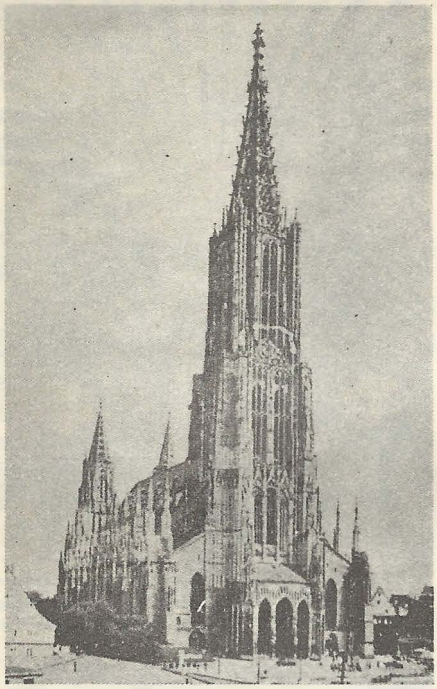


R. 557 : İngiliz "Geç-Gotik" eserlerinden Gloucester Katedrali. Tonoz burada taşıyıcı değil, daha çok dekoratif bir yapı unsuru olarak kullanılmıştır.

R. 558 : İle de France'daki St. Denis Katedralinin kor'u. (1137-1151).

R. 559 : İle de France'da St. Denis Katedrali'nin koru.





R. 560 : Almanya'da Ulm Katedrali (1377-1543). Yükseklik : 162 m. dir.

R. 561 : Büyük Karl'ı at üzerinde gösteren bir heykel (800 yılları cıvarı). Bu heykel, Romalılar ile Rönsans'ta gördüklerimiz gibi büyük boyutta değildir.

yeter. Bu yapı ilk kez 587 de yapılmıştı. 1085 de İspanyollar bu mıntakayı aldıktan sonra, tekrar kilise haline sokulmuş fakat sonunda yıkılmıştı. Bunun yerine, 1227 de beş gemili bir katedral olarak kurulan yeni yapı, Bourges Katedrali örnek alınarak yapılmıştı. Ancak 1493 den önce yapılmış olan bölümleri, politik bakımdan tamamen ortadan kalkmış bir kültürün sanat etkisini nasıl devam ettirdiğini açık olarak gösterir. Yapıda istalaktitler yer aldığı gibi, eşek sırtı kemer denilen üç ya da dört merkezli kaş kemer kullanılmıştı. Bundan başka Saragossa katedralinde de İslâm yapılarının mavi çinileri, ağ - tonozlarda kaplama olarak kullanılmıştı. Bu yapıların beş gemili salon kilisesi, Geç Gotik ile yönsüz bir sütun ormanına dönüşüyordu (R. 557, 558).

İngiltere'de de Gotikin sonunda yapıların âdeta mekân için değil dekor için yapıldığı sanılır. Flamboyant üslûp, yapılara tamamen hâkim olur. XVI. yüzyılın başından ortalarına kadar, yani aşağı yukarı 50 yıl, üstünden basılmış bir kemer biçimi olan "*tudor kemeri*" hâkim olur. Bu bize, sivri kemerli Gotikin yerini, yavaş yavaş düze, yani yatay hatlara bıraktığını gösterir. Ayrıca ayni yükseklikteki üç gemili bazilika (*salon-kilise*), İngiltere, Almanya ve Fransa'da benimsenen yapı tipi olur. Böylece Rönesans'ın benimseyeceği salon kilise tipine varıldığı hayretle görülür. Demek ki *üslûp, önce yatay hatlı yapı ve unsurlarından hareket etmiş, sivrilmiş, heyecan söndükten sanra yeniden yatay hatlara dönmüştür.*

Bu husus kemer gelişiminde de görülür. Örneğin yuvarlak kemerle başlayan Roman sanatı, Gotik başlangıcında sivri kemer haline gelmiş, Olgun Gotikte daha da sivrilmiş ve uzamıştır. Heyecan durmaya başlayınca, kemer sivriliği inmeğe başlamış ve eşek sırtı kemer, tudor kemeri ile gene yataya doğru inmiştir. Bu ilginç gelişim, yapı sanatının 400 yıl içinde bir çember çizip, ayni noktaya geldiğini ayrıca açıklar.

Roman Heykeli

Erken Roman kiliseleri tamamen heykelsiz ve resimsizdir. Yapı yüzeyleri çıplak, düz bir görünüştedir. Çünkü, bu çağın din adamları için dünyevî değerlerin kıymeti yoktur. Nefs ile ilgili herşey, onlar için önemsizdir. Bu nedenle, Roman yapılarında heykelin sonradan yer aldığını görüyoruz. Özellikle tunç döküm kapılar yapıldıktan sonra, heykel bu kapı yüzeylerinde yer alıyor. İlk kez XII. yüzyıl başladıktan sonra, heykel yapı içine giriyor. IV. ve V. yüzyılda İlk Hıristiyanlık kiliselerinde, İtalya'da bazı ağaç kapıların üzerinde rölyefler görülüyor. Bunların tunç dökümü ise ancak 1000 yıllarından sonradır. Bu çağlardan yani 1000 yıllarından itibaren, heykel sanatı ile asillerin bile meşgul olduğu görülüyor. Çünkü bu sıralarda heykel sanatı kutsal, sırlı bir meslek olarak telâkki edilmektedir. Öyle ki, ilk kez Geç-Gotikten, sonra heykel sanatının el sanatları arasında kabul edildiği görülüyor.

Fakat heykel için bir gelenek olmadığından, kompozisyonlar minyatüre bağlanıyordu. İlk heykel - rölyef konuları, günah, Cennetten kovulma gibi dinseldir. Altarlar, çeşitli kıymetli taşlarla da süslenir. Antependium denilen, altar masasının ön tarafı da heykel - rölyef süslemelerine yer verir. Bunların yanında "*Crucifixe*" denilen çarmıhlar da, rölyef sanatı için çalışma alanı olur. Bu çarmıhlarda İsa, bütün ıstırabı ile belirtilir. Fakat vücut, fizik güzellikle ifade edilmez. Ayrıca kapı ve portaller canavar konuları, pelikan kuşları, allegoriler, bakire, meyva topluyan çiftçiler gibi resimlerle doldurulur, Aylar, sembolik olarak tasvir edilir. Aslan motifleri, vaftiz yalağının çevresini biçimlendiren primitif halk sanatları üslûbundaki rölyefler, kapı tokmakları ve sütun başlıklarında, gene efsanevî canavarların simetrik motifli rölyefleri yer

alır. Bu başlıklarda süs unsurlarıyla figüratif unsurlar yanyana gelir. Hayvan ve insan başlı konsollarla, Roman yapılarının içine heykel sanatının girdiği görülür. Özellikle 1100 tarihinden sonra bu motifler çoğalır.

Gotik Heykeli

1150 tarihinden itibaren, Chartres kilisesinde portal kenarlarına ve arşivoltun iç taraflarına, arkaik üslûplu figürler sıralanır. Bu heykeller, bütün arkaik heykellerde olduğu gibi insanı sütun biçiminde almıştır. Heykellerin yüzleri, durgun ve ifadesiz olmasına rağmen, gene de bir doğa gözlemine sahiptir. Ancak bütün vücudu kaplayan elbisenin kıvrımları, bir sütunun yivleri gibi birbirlerine paraleldir. Bunlar bir kumaş kıvrımın optik ifadesinde değildirler. Chartres'ın arşivoltu içindeki sütunların dikeyliğinde olan bu heykeller, İsa'nın atalarını temsil ederler. 1150 ile 1200 tarihleri arasında, insanın fizik ifadesini benimsemeyen Karoliyn ve hattâ ondan önceki devir sanatlarının aksine, bu insanların yüzlerinde ideal, fizik vücut anlatımlarının hattâ yer yer barok anlatımların başladığını görülür. Böylece Avrupa sanatında antik çağa ait değerlerin yeniden ihya edilmeğe başladığı anlaşılır. İnsan yüzlerinde her ne kadar natüralist bir gözlem görülmemekle beraber, gene de yüzde optik görüntünün taşa nakledilmeğe başladığına tanık olunulur. Strassburg Münsterindeki Synagoge'u temsil eden kadın heykelinde, kadın vücudunun idealize edildiğini, hattâ böylece klâsik bir anlatıma doğru gidildiğini ve bunda başarı da gösterildiğini görüyoruz. Vücudun gerginliğini gösteren elbise kıvrımları, Rönesans'ın bir heykeltraşı gibi fizik güzelliğe önem vermiş ve bunda başarı göstermiştir. Ellerdeki natürel ifade de, fizik gözlemin ne dereceye geldiğini bize gösterir. Böylece Chartres'ın batı portalindeki heykelle, 1220 tarihlerinde Strassburg Münster'inin çapraz sahın portalinde yer alan Sinagog heykeli arasındaki üslûp farkını anlıyoruz. Bu Strassburg heykeli, klâsik üslûbun olgun bir örneğidir. Reims katedralindeki Marien adındaki kadının heykeli de, aynı Sinagoge heykelindeki klâsik ifade yumuşaklığını ve kıvrımlardaki doğasal düşüşü gösterir. Biz artık Chartres'daki o sütun vücutları, o frontal biçimlendirmeyi görmüyoruz. Hattâ 1220 yıllarından itibaren yüzlerde, barok üslûbun özelliklerinden biri olan psikolojik iç ifadesini görüyoruz. Reims katedralindeki bol kıvrımlı elbiselere sahip olan kadın ve erkek heykellerinde, gerek yüz ifadeleri, gerekse ellerin havaya kalkmaları, bize barok üslûplu Gotik heykelinin görülmeğe başladığını açıklıyor. Bu nedenle, aşağı yukarı 1250 tarihlerinden itibaren, Gotik heykel sanatında, barok üslûp aşamasının başladığı anlaşılıyor. 1150 tarihlerinde arkaik özellikler gösteren Gotik heykeli, böylece, aşağı yukarı bir yüzyıl içinde arkaik-klâsik-barok üslûp çemberini tamamlamış oluyor.

İşte 1300 tarihlerinden itibaren kuzeydeki bu yaratıcı çalışmalara paralel olarak güneyde İtalya'da da, yeni bir hareketin sürdürülmekte olduğuna tanık oluyoruz. Gotik'i barbar sanatı olarak kabul eden İtalya, Gotik üslûba ilgi göstermemişti. İtalya'da Gotik yapı geleneği de yoktu (*Milano katedrali hariç*). Bu bakımdan Kuzey ve Orta Avrupadaki Gotik sanat anlayışına bir tepki olarak, İtalya'da âdeta bir proto-Rönesans hareketi başlıyor. Bu hareketin ayrıntıları Proto-Rönesans incelenirken görülecektir.

Gotik mimaride yer alan heykel de, "*île de France*" denilen Paris cıvarında ilk örneğini verdi. Portal kenarlarındaki sütunları, insan biçimine getiren görüş, heykeli bir süs unsuru olarak değerlendirmemiştir. Gotik katedrallerde yer alan heykeller, Gotik üslûbun özelliklerini paylaşırlar. Dolayısiyle yapı ve heykel bir bütün teşkil eder. Çok parçalı

R. 562 : Chartres Katedrali'nin batı portalindeki elbiseli dört figür (1140).

R. 563 : Strassburg Katedrali'nde "Ekklesia" adı verilen figür (1220-1230 yılları arası).

R. 564 : Naumburg Domu'ndaki "Akşam yemeği" adlı heykel gurubu. Yüksek rölyefin yer yer zeminden ayrılan çıkıntıları ve yüzlerde ruhi ifadenin belirtilmesi, tipik bir barok üslûbu gösterir. Dikkat edilirse, optik gözlemin çok sıhhatli olarak yapıldığı görülür.

R. 565 : Bamberg Domu'nda bulunan atlı heykeli. Katedralin içinde bulunan bu heykel, Alman Gotik heykelinin en güzel klâsik örneklerinden biridir.

yapı yüzeylerinde, binlerce heykelin yer alması, Hint pagoda ve ştupaları ile bir benzerlik gösterir. Chartres kilisesinde 8000 den fazla heykel olduğu düşünülürse, bu yapıların ne denli bir heykel giyimi içinde oldukları anlaşılır. Arşivoltların da ne şekilde bir heykel israfı içinde oldukları, resimlerde açık olarak görülmektedir. Fransız katedrallerinin iç mekânlarında (*Reims hariç*) heykel yoktur. Fakat Alman katedrallerinde bu tam tersinedir. Yani heykeller yapı içinde, dış yüzeylerdekinden daha çoktur. Gemiler arasındaki ayakların gövdeleri üzerinde, baldahinlerle taçlandırılmış olarak heykeller, yer alır ve yapı içini süsler. Gotik'in başlangıcında, portallerdeki heykeller karyatid'lere benzerler ve arkaik ifadeleri vardır. Elbiseler, yukardan aşağı, sütun yivleri gibi birbirlerine paralel kıvrımlarla biçimlendirilmişlerdir. Bu ilk devreden sonra, heykellerdeki frontal ve katı ifade kaybolur. Heykellerin vücutları, sütuna benzeyen kitlesel ifadesini kaybeder ve vücut hafif bir şekilde sağa, sola, baş ve gövdesi ile dönmeğe başlar. Chartes katedralinin portali içindeki heykeller Gotik'in arkaik üslûplu heykelleridir. Bunun yanında gene bu katedralin çapraz gemisi ile narteks'inde, 1220-1240 arası yapılmış olan klâsik üslûplu heykeller vardır. Ayni şekilde, 1210-1220 arasında, Paris'teki Notre Dame kilisesinde yapılmış heykeller ile Amiens'in batı portalindeki heykeller de klâsik üslûpludurlar.

Gotik-klâsik heykel ile, antik-klâsik heykel arasında, farklı görünüşler vardır. Gotik-klâsikte, elbise kıvrımları bir (S) hareketi yapar. Elbiseli figür, Gotik heykelin yeni bir buluşudur. Ancak Gotik heykelin sütun biçimli figürleri ile, eski Yunanın sütun görevi yapan heykelleri (*Karyatid'ler*) arasında üslûp benzerliği de açık olarak görülür. Ancak, Yunan ile Gotik arasındaki önemli ayrılık, Yunanın dünyevî-fizik yapıya ve tektonik kuruluşa, Gotik'in ise manevî güzelliğe ve dekora önem vermesidir. Bunun yanında Gotik heykelde önemli bir özellik daha vardır. Strassbourg'daki Synagoge heykeli, bütün manevî değerlerine rağmen, klâsik ölçüleri yansıtan kadının fizik güzelliğini ifade etmeği amaç edinmiştir. Esasen bu husus, fizik güzelliğin Gotikle birlikte bir bakıma incelendiğini de gösteriyor.

Gotik kilise sanatı, diğer taraftan ağaç heykelciliğini de geliştirmiştir. Gotik dönemin ağaç heykelleri boyandığından, kukla etkisi yaparlar. Hattâ bunlara tabiî saç ve camdan göz bile takılmıştır.

Ayrıca, Gotik heykelin bir diğer özelliği, özellikle XIII. yüzyıldan itibaren insan psikolojisini yüzde yansıtmasıdır. Bu yüz ifadesi, bildiğimiz gibi barok üslûplu heykellerde görülür.

XIV. yüzyılda bir mezar heykeli de gelişir. Bu heykeller, ölen kimsenin portresini canlandırmak için yapılmıştır. Böylece, kişiye özgü ifadenin yansıması söz konusu olunca, barok üslûbun bu çağa hâkim olduğu ortaya çıkar. Tahta heykellerde olduğu gibi, bu mezar heykelleri de boyanır. İspanya'daki Tarragona Katedralinin heykellerini yapanlar yabancılardır ve özellikle Alman heykelcilerdir. Felemenkli ve Almanyalı heykelciler, İspanyol mezar heykelciliğini etkilemişlerdir. İspanya heykelini ayrıca mudéjar üslûbunun formları da etkilemiştir.

İngiliz Gotik katedrallerinde, Fransızlarınkine oranla daha az heykel vardır. İtalyan Gotik heykelinde ise doğa gözlemine çok önem verilmiştir. Pisano'nun (XIV. yüzyılın başı) Gotik özellikli heykeller yaptığı görülür. Rönesansın hazırlayıcılarından olan ve 1455 de ölen Leronzo Ghiberti ise gene Gotik özellikli heykelleri ile ün yapmıştır. Yukarı İtalya'daki katedrallerin cephelerini süsleyen Matteo da Campione ile Bonino Campione, atlı figür temasını Roma heykelinden sonra ilk uygulayan heykelcilerdir. Milano Katedrali ile heykel sanatı hareket kazanmış ve Rönesan-

R. 566 : Almanya'da Naumburg Domu'nu yaptıranların heykelleri (1249).

R. 567 : Reims Katedrali'nin batı portalinde bulunan "felâket gurubu" adı verilen iki kadın figürü (1230).

sın heykel çalışmalarına önemli katkılarda bulunmuştur. Bu katkıların nedenleri üzerinde durulacaktır.

Alman Gotik heykeli, yapı dışında, içinde olduğu kadar gelişmemiştir. Bu yönüyle de Fransız Gotik mimarisinden bir ayrılık gösterir. Alman Gotik heykelinin gelişmesi 1220 tarihinden sonradır. Bamberg, Paderborn, Freiburg ve Strassbourg katedrallerinde klâsik üslûplu heykeller yer alır.

1400 tarihlerinden itibaren Gotik heykelde yumuşama görülür. Güzel madonnalar biçimlendirilir. Realizmadan çok bir idealizma ve güzelleştirme yanında ruhsal ifade önem kazanır. Gotik heykelin en önemli eserleri Geç-Gotik döneminde yapılır. Heykeller çoğalır. Kanatlı altarlar, mezar heykelleri, "*kutsal ev*" teması, sanatçıların çalışma konuları olur. Gotik'in en önemli ağaç heykellerini yontan Alman heykelcisi Riemenschneider, bu çağın önemli bir sanatçısı olarak belirir.

Gotik, heykel olsun, resim olsun, Rönesansın sanat ve bilim alanlarının gelişmesine önemli katkıda bulunmuştur. Gotik, manevî inancın, sanatını verdiği halde, insanın tasvirinde doğa etüdünü ele almıştır. Bu gözleme önem veriş, incelemeyi gerekli kılmıştır. Karoliyn sanatının başında, insan hareketlerinin çizilmesinin doğa etüdü ile kolaylaşacağı, Büyük Karl tarafından açıklanmıştı. Ancak, XIV. yüzyıldan itibaren insan etüdünün optik ifadesine, ressam ve heykelciler gittikçe daha büyük bir hırsla sarılmışlardı. Bu ilginin sonuçları, antik sanatın eserlerini anlamayı kolaylaştırmış ve antikite idealizmi, Rönesansın amacı olmuştu. Bu bakımdan, büyük bir tezat olmakla birlikte, Gotik'in manevî dünyası içinde, dünyevî bir sanatın esasları hazırlanmıştı.

Gotik Resim Sanatı :

Gotikte yapı duvarları parçalandığı için, Roman mimarisindeki fresk gibi, duvar resimlerine yer kalmamıştır. Bunun yerine, duvarları boydan boya parçalayan pencerelerde, renkli bir vitray sanatı gelişmiştir. Chartres, Reims, Amiens ve St. Chapelle gibi katedrallerin vitrayları, büyük atölyelerin kurulmasını gerektirmiştir.

Tablo resmi XIV. yüzyıldan itibaren de, Burgund ve Hollanda topraklarında doğar. 1400 tarihinde Melchior Broederlam adlı bir ressam, bir prensin resmini bir kilisenin altarına boyuyordu. Sonra da Tours ekolünün ustası olan *Jean Fouquet* (1420-1480 arası) ile Rönesans kapısı zorlanıyordu.

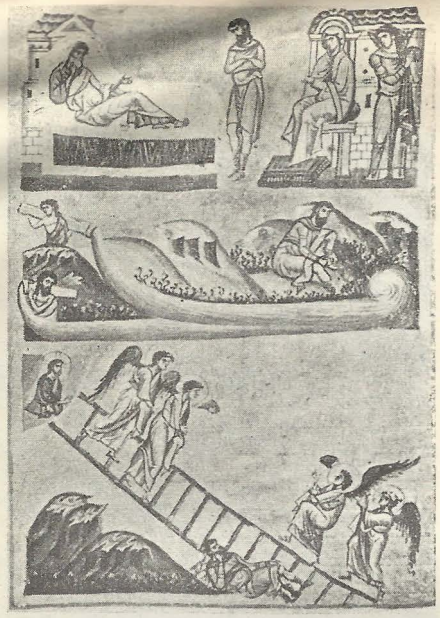
Kitap resmi, üniversite şehri olan Paris'te, gelişmek için önemli bir toprak bulmuştur. XIII - XIV. yüzyılın ilk yarısında, yüzeysel - dekoratif minyatürler yapıldı. Bunlarda mekânın üç boyutlu ifadesi ile vücudun hacimli biçimi denenmeğe başlandı. 1440 den itibaren Felemenk ressamları ile kitap resmi, tekrar bir hız kazandı. Fransa'da da Jean Fouquet ile Gotik minyatürün, dolayısı ile yaldızlı fonu olan resimlerin son bulduğu ve dekoratif Gotik minyatürün sona erdiği görülür.

İtalya'da XIII. yüzyılın sonuna kadar "*Maniera Greca*" denilen Bizans üslûbu hâkimdi. Bu gelenekten kurtuluş, özellikle 1302 tarihinde ölen Floransalı Usta *Cimabue* ile başlar. Bu geleneği geride bırakan ilk çalışma Meryem'in tahta oturmuş resmidir.

Giotto'nun, Assisi ve Padua'daki fresklerinde, vücut hacimlerini modle etmeğe başladığı ve bunda başarıya ulaştığı, dolayısiyle yüzeysel resimden üç boyutlu ifadeye yönelindiği görülür. Fakat bu fresklerde görülen doğa biçimleri, figür yüzleri ve hareketleri, optik gözleme rağmen, kişiye özgü değil, itibarî bir biçimlendirme içindedir. Bu bakımdan, Gotik gelenekten kurtulma sıralarında yapılan doğa gözlemlerinin, ancak itibarî yüzler ve figürler yapılmasına olanak verdiği tesbit edilir.

R. 568 : Giovanni Pisano. Madonna. Padua. (1305)

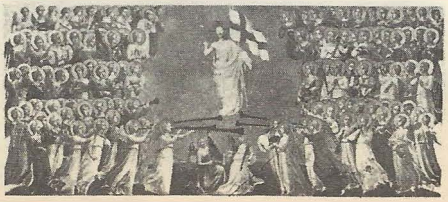
R. 569 : Cimabue, peygamberlerin üzerinde bir tahta oturmuş Meryem resmi. Floransa Uffizi Müzesi. (1280 yılları civarı)



R. 570 : Roman sanatının resim örneklerinden.

R. 571 : Simone Martini. Meryeme gebe kalacağı, melek tarafından bildiriliyor. Floransa, Uffizi Müzesi. (1333)

R. 572 : Giotto: "Mısır'a kaçış". Bu resimde Gotik resim sanatının özelliklerini tesbit edemeyiz. Çünkü en başta altın yaldız bu resimde yoktur.



R. 473 : Fra Angelico: İsa ve melekler.

Giotto'nun bu yeni biçimlendirme anlayışı, onu izleyenlerce ve talebeleri tarafından devam ettirildi. Gene o sıralarda, *Simone Martini* (1284-1344) Siena'da Floransa anlayışından çok, Gotik ressam olarak görevlendirilmişti. Fakat Giotto olsun, Simone Martini olsun, itibarî renk ve belirli özellikleri olmayan figürler resmetmişlerdir. Konuları dinî olan bu resimlerde Martini, süsleme unsurlarının etkisinden kendini kurtaramadığı gibi, altın yaldızı da bırakmamıştır. Bu bakımdan Giotto ile arasında açık bir fark görülür.

Giotto'nun yolunda gidenlerden *Lorenzetti Kardeşler*, ayni zamanda onun seviyesine de ulaşmak istiyorlardı. Her iki kardeş, hacimli biçimlendirmeye önem verdiklerinden, mekân ve derinlik ifadesinde Giotto'dan daha fazla başarı göstermişlerdir. *Gentile da Fabriano* da çizim bakımından doğa gözlemine önem vermiştir. Ancak Fabriano, Gotik resmin önemli özelliklerinden biri olan yaldızı kullanmağa devam etmiş ve süslemeğe, Gotik'te olduğu gibi önem vermiştir. Bunun yanında figürlerin güzelleştirilmelerini ihmal etmemiştir.

Görülüyor ki, İtalya'da hem doğa gözleminin önemi gittikçe artıyor, hem de eski geleneği geride bırakan çalışmalar yapılıyor. Bu resimlerin Kuzey ve Orta-Avrupadaki özelliklerinin ortak noktası, doğa gözlemidir. Lokal bazı özelliklere rağmen, genellikle Giotto'nun mekân ifadesi ile Fransa'daki "*yumuşak üslûp*"un, Kuzey ve Orta Avrupa'ya etki yaptığını ve bu ülkelere sanatçıların Güneyden getirildiklerini görüyoruz. Kuzey Avrupadaki sanatçıların, kitap resminin geleneklerini tablo resminde sürdürdüklerini ve yaldızın XIV. yüzyılın sonuna kadar devam ettirildiğine tanık oluyoruz. Fransız saraylarında, ihtiraslı bir koleksiyon merakının başladığı ve mesenliğin bu devrelerde Avrupada'ki sanat hareketlerinin gelişmesine ve yayılmasına yardım ettiği anlaşılıyor.

Resim sanatının Gotik çağda önem kazanmasının nedenlerinden biri de, kiliselerde altar resimlerine önem verilmesidir. Bunlar paravana gibi iki ya da üç kanatlıdır ve kanatlar birbirlerine menteşelerle bağlanmıştır. İki kanatlı olanına "*diptychon*", üç kanatlı olanına "*triptychon*" denilir. Yalnız St. Veits-Dom'unda 60 tane altar resmi olduğu düşünülürse bu sıralarda Avrupada ne denli bir resim çalışmasının yapıldığı anlaşılır. Kiliselerin bulunduğu Prag, Hamburg, Londra, Böhme gibi şehirler, bu nedenle hep sanat merkezleri olmuştu. Bu şehirlerin arasında karşılıklı sanatçı ilişkisi olduğu gibi, İtalyan şehirlerinin de bu mıntıkalar ile bağlantıları vardır. Bu ülkelerin resimlerinde çizgi karakteri, daima ortak özellik idi. Bütün resimler, kitap resminin geleneğine bağlı olarak guvaj tekniği ile yapılıyordu. Yüzeysel lekeler ve üniversal-ışık bu resimlerin biçimlendirme imkânları olarak kullanılmaktaydı. Renkler itibarî idi. Bu itibarilik, renklerin model karşısında uygulanmamasından ileri geliyordu.

Köln resim ekolünün hem mistik, hem de Meryemin kutsallaştırılmasında önemli bir yeri vardır. Konular Meryem ve İsa'dır. Köln ekolünün önemli ressamı *Stefan Lochner*'dir (XV. yüzyılın ikinci yarısında çalışmıştır).

İtalyan Gotik'ini, Siena ekolünün dışında, Umbria ekolünün ustası *Gentile da Fabriano* da temsil eder. XVI. yüzyılın ilk sanat tarihçisi Vasari, ondan "*Onun eli ismi gibi yumuşaktır*" diye bahsediyordu. Bu sanatçı, Venedik ve Floransa resim sanatına önemli etkiler yapmıştır. Fabriano, Kuzey-İtalya'da yerleşmiştir. Verona ve Padua ona Gotik sanatı, Venedik de, Bizans sanatının altın renginin zenginliğini telkin etmiştir. Bu Gotik ve Bizans sentezi, Fabriano'yu büyüleyici bir ifadeye ulaştırmıştır. Bu nedenle onun resmi bir cennet, bir efsane havasındadır. Deseninde Gentile da Fabriano, küçük detayların tesbitine önem verdiğinden, derinlikten

yoksun bir ifadeye düşmüştü. Ayrıca resim yüzeyi, detay tesbiti yüzünden bütünden uzaklaşmış ve minyatür esprisinde kalmıştı. Bu bakımdan Fabriano, plastik anlatımdan uzaklaşan ve Rönesansı geciktiren bir sanatçı olarak görülür. Fabriano minyatürümsü ve dekoratif ifadesine rağmen, etüd yönü ile gene de inceleyici bir sanatçı olarak dikkati çeker. *Kralların secdesi* (1423), *Madonna* ve bir de *Triptychon*'u, ilgi çeken eserleri arasındadır.

Umbria'nın bu Gotik sanatçısı karşısında, Giotto'nun resminde yeni bir dünya gören Siena ekolü, önceleri pek sessiz kaldı. Hattâ Massaccio bile bir müddet hareketsiz olarak çalışmalarını sürdürdü. Hattâ ün sahibi olduktan sonra bile onun bu süslü ve yüklü eseri, ölü dalgalarını bir süre devam ettirdi. Gotik ve Bizans eserlerinin bir sentezi olarak kabul edilen Fabriano'nun eseri, Venedikte, bu şehir için yaratılmış bir sanat olarak büyük itibar kazandı. Venedik'in Gotik saraylarına resimlerinin uygun bir havası da vardı. Jacopo Bellini ve bazı ressamlar, pek önemli kişiler olmamakla birlikte onun üslûbunu sürdürdüler. Ancak Fabriano kendi yolundan giden önemli bir sanatçı buldu. Bu *Pisanello* (1395-1455/56) idi. Pisa'lı olan bu sanatçı, Veronada büyüdü. Fabriano ve diğer saray Gotik'inin ressamları gibi, bir çok seyahat yaptı. Venedik'te Fabriano ile birlikte (1425) çalıştı. Roma, Milano ve diğer birçok İtalyan kentinde önemli çalışmalar yaptı. Fabriano gibi eserlerinde süslü eşyaları, bütün detayları ile belirtmeğe çalıştı. Elbise kıvrımları ve süslerini itibarî biçim ve renklerde boyadı. Pisanello, doğa etüdünü ihmal ediyor ve ezbere, kendi hayal gücüne dayanarak tamamen itibarî sahneler boyuyordu. "*Evliya Eustachius'e görünen hayal*", "*Prenses ile Evliya Georg*" gibi eserleri bugüne kalmıştır. İyi bir desenci olmasına rağmen, belirtildiği gibi, hayali zengin olduğundan, acaip elbiseler resimlerinde yer alır. Fabriano gibi önemli bir portretist olarak dikkati çeker. Pisano antik sarkofajların motiflerini kopya ediyor, geometrik, bilimsel perspektif ve madalyon sanatı üzerinde çalışıyordu. Boya resim olarak bugüne kalan, iki portre, iki fresk ve iki tablodur. Portreleri dolayısıyle, kişi ile ilgili hümanist görüşlerin kendisine etki yaptığı kabul edilir. Onu, Gotik yolda giden önceki sanatçılardan ayıran önemli özelliği, resim inşaasında gösterdiği niteliklerdir. Tablo yüzeyinde, figürler dışında kalan boş yerlerin etüdüne önem vermesi, yaptığı madalyon çalışmalarının sonunda vardığı bir görüş olarak kabul edilir. Resimlerinde, Fabriano'nun çok yüklü süslemesini bulmak mümkün değildir. Desenlerinde kendine özgü bir stilin olanaklarını sezdirir. Ancak Pisanello, Fabriano gibi satıhta kalmamış ve 1441 yıllarındaki portrelerinde, kişisel bazı özellikleri tesbit etmeği başarmıştır.

İtalya'da Gotik resmin heyecanı Pisanello ile biter. Ondan sonra da XVI. yüzyılın ortalarına kadar, Gotikle ilgili bazı ölü dalgalar taşra resim sanatında devam eder. Fakat Gotik resmin yüzeysellik, süslülük ve katılıklarına rağmen, doğa etüdünü sürdürmesi, Rönesansın oluşmasına önemli katkıda bulunmuştur. Bu etüdün Gotik heykelde de önemli yeri olduğunu gördük. İşte bu niteliklerle Gotik resim ve heykel sanatının, Rönesans araştırmalarına yardımcı olduğunu ve bu nedenle Gotik'e "*Gotik Rönesans*" denildiğini saptıyoruz. İlerde inceleyeceğimiz Rönesans sanatında, bu çalışmaların ne denli rolü olduğunu daha iyi anlayacağız.

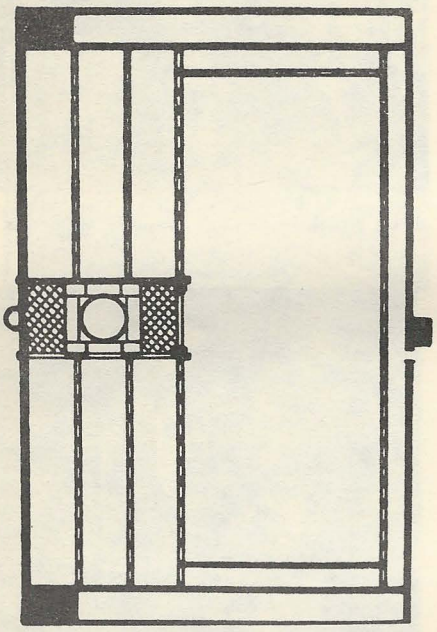
R. 574 : Stephan Lochner, Tapınakta çocuk İsa.

R. 575 : Wittingau Altarı. Yeniden doğuş. 1380. Prag, National Galerie.

R. 577 : Stephan Lochner, Meryem ve Gül Çardağı. 1440.

R. 576 : İngiliz Gotik resimlerinden biri. "Wilton - Diptychon". 1415, Resimde zemin düz altın yaldızdır.

İSLÂM SANATI



R. 578 : Ümeyye Camiinin plânı. Şam.

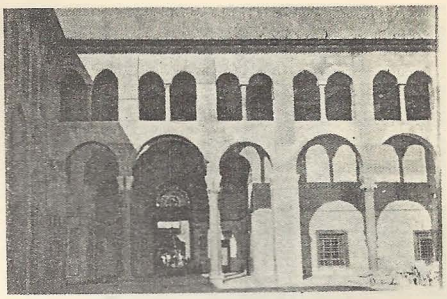
Arap plastik sanatlarının kısa zamanda bütün Akdeniz çevresine yayılmasını basit bir ordu başarısına bağlamak yanlıştır. İslâm sanatının yaratıcıları yalnız Araplar değildi. Arabistan yarımadasında doğan bu inancın yayılmasında, Araplardan başka Önasya, İran, Afganistan, Türkistan ve bütün Kuzey ile Orta-Afrika halkları büyük çaba harcamışlardır. Demek ki, değişik halklar İslâm kültürünü geliştirmişler ve bu muazzam İslâm devletinin meydana gelmesinde yardımcı olmuşlardır. Bu bakımdan Arap sanatı yerine, Suut Kemal Yetkin'in dediği gibi "*İslâm ülkeleri sanatı*" demek yerinde olur. İslâmlık kısa zamanda, yukarıda sayılan ülkeleri egemenliği altına almıştır. Araplar sami ırktandır. Önce Mezopotamya'da Akadlar zamanında görülüyorlar. İ.Ö. 1000 yıllarında Arabistan'da bir çok krallıklar yaşıyor. Hıristiyanlığın Arabistana, girmesinden sonra bir çok savaşlar görülüyor. VI. yüzyılda Arabistan, Habeşilerin istilâsına uğruyor. 575 yıllarında İranlıların saldırısı ile Habeşistan egemenliği sona eriyor. Arap yarımadasının kuzeyinde, Petre cıvarında kurulan Nabat krallığı, İ. S. ilk yüzyıl içinde Romalıların idaresine giriyor. Mısır'da Romalılardan önce Ptolome'nin bir devleti vardı. Romalılara kadar Arap yarımadasında hep küçük devletler görülüyor. İlk kez İslâmlık ile Araplar büyük bir devlet kuruyorlar. Muhammed 17 Nisan 571, de doğar, 610 da peygamber olur. 622 de Mekke'den Medine'ye hicret eder, 632 de ölür. 636 Suriye, 639 Mısır, 641 Mezopotamya, Kuzey Afrika 647-709, İran 651, İspanya 711-712 zaptedilir. 661'de Emevi Devleti kurulur, 714 Kaşgar alınır. 732 Fransa'da Poitiers Meydan Savaşı olur. 673-678 arası İstanbul kuşatılır. 717-720 Bizans 2. kez kuşatılır. 750'de Emevi devleti yıkılır ve Abbasi devleti kurulur. 751'de Araplarla Çinliler arasında Talas Savaşı yapılır. 756'da Endülüs Emevi Devleti kurulur. 800 tarihlerinden itibaren Türkler toplu halde Abbasi hizmetine girerler. Abbasi İmparatorluğu'nun yavaş yavaş çözülmesiyle imparatorluk topraklarında çeşitli devletler kurulur ve sahneye Türkler çıkar. Selçuklar Anadolu'ya inerler. 1492 de Endülüs Emevi Devleti yıkılır.

Araplar, VIII. yüzyıldan XII. yüzyıla kadar Yunan felsefe ve biliminin mirasına konmuşlar ve bu alanları geliştirmişlerdir. Bağdat ve Kurtuba'da üniversiteler, okullar kurulur, bütün Yunan yazar ve filozoflarının eserleri Arapçaya çevrilir. Matematik bilgini El-Harizmi cebiri ilk kez ortaya koyar. Ebülvefa, sinüs ve kosinüs cetvellerini düzenler. İbni Sina geometri, kimya ve tıp alanında araştırmalar yapar. XVII. yüzyıla kadar Avrupa üniversitelerinde İbni Sina'nın tıp eserleri okutulmuştur. Ebülvefa, ayrıca trigonometrik çizimleri bulmuş ve bunları küresel trigonometriye uygulamıştır. El Hazin, optik, yansıma ve kırılma üzerine ilk kez deneyler yapar. Bilimsel alanlar yanında, Arap felsefesi de Eski Yunanın bütün mirasına sahip olur. El-Kindî (Öl. 872), El Aş-ari (876-935), Farabi (Öl. 951), El-Gazali gibi filozoflar Arap felsefesini tamamen Yunan felsefesi üzerine inşa ettikleri gibi, Yunan filozoflarının esaslı bir kritiğini de yaparlar. Eğer gerçekten Araplar, Yunan eserlerini Arapçaya tercüme etmeselerdi, bugün bu kitapların ortadan tamamen kalkacağını hesaba katmak yanlış olmaz.

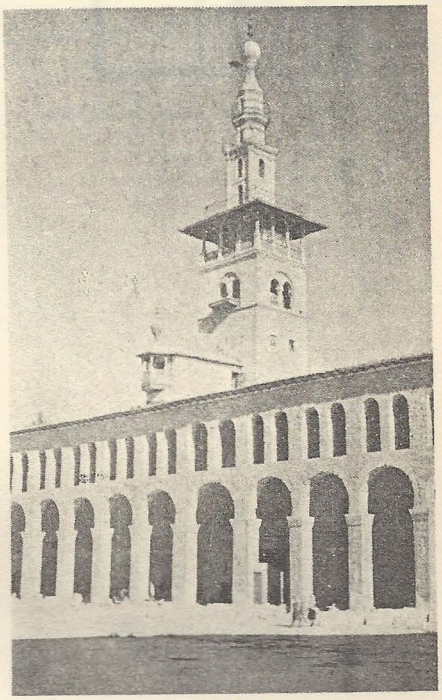
İslâm mimarisinin yaratıcıları olan ulusların, ayni litürjik taleplere rağmen birbirlerinden farklı biçimlere gitmeleri, herbirinin, litürji dışında başka başka taleplere cevap verme zorunluğunda olmalarından ileri gelmiştir. Hiç kuşkusuz, dokusu çok zor çözümlenebilen bu yapı bünyelerini ayırıp sınıflandırmak, özelliklerini saptamak, burada ancak ana hatları ile olacaktır. İslâm mimarisinin ana konusu camidir. Fakat islâm ülkelerinde yalnız bu motif bile çok çeşitli halledilmiştir. Bir Arap camii ile bir İran camii, aynı fonksiyonu gördükleri halde, biçim bakımından ayrı kompozisyondadır. Bunlar gibi Türk cami formunun da ayrı bir gelişim yaptığını görüyoruz.

Bir mimariyi biçim ve konstrüksiyon bakımından etkileyen unsurlar arasında, iklim ve coğrafî durum da vardır. Bunlara toplum geleneklerivle, yerli yapı geleneklerini de katmak gerekir. Biz bugün İran mimarisinin Sasani geleneklerinin etkisinde kalarak geliştiğini gördüğümüz gibi, Mezopotamya mimarlık unsurlarını da benimsediğini biliyoruz. Bunun yanında Arapların çok sütunlu camilerinin altında, Eski Mısır'ın Lüksor ve Karnak gibi hypostyl'leri (*çok sütunlu yapılar*) bulunur. Bu çok sütunluluk, neden Mezopotamya mimarlığında yoktur da, birden Sasani hükümdarlarının taht salonları olan apadana'larda ortaya çıkar? Burada Mısır etkisi var mıdır? Bu hususlar henüz bilinmemektedir. Ancak Arap-İslâm mimarisi, bu çok sütunlu salonlar tipinde gelişip büyümüştür.

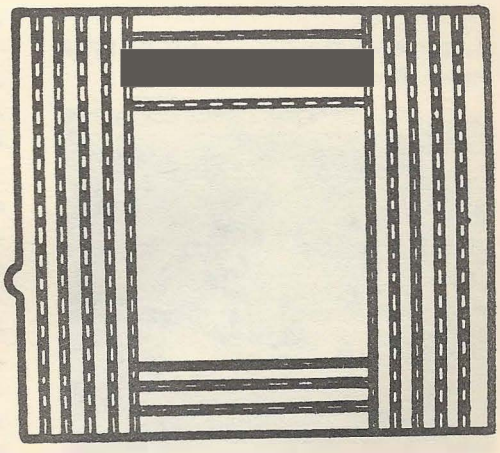
Ayrıca, Arap-İslâm mimarisini belli bir yönde geliştiren nedenler arasında, iklim koşulları önemli bir yer alır. Suriye, Arabistan yarımadası, Libya, Mısır, Tunus, Cezayir, Fas ve İspanya gibi ülkelerde, İslâm yapı sanatının geliştiğini düşünürsek, bütün bu mıntıkaları aynı iklim şartlarının etkilediğini görürüz. Bu doğu-batı arz boyu, dikkat edilirse, güneşin belli bir harekette olduğu yerlerdir ve aynı iklim kuşağını verir. İşte bu iklim kuşağının aşıldığı yerleri ele alırsak, Arap-İslâm mimarlık eserlerinin derhal değiştiği görülür. Bengal Körfezi'nden Atlantik'e kadar uzanan iklim şeridi üzerinde, yağmurların azlığı, taşın bolluğu, çöllerin sonsuzluğu, yakıcı güneş, bu toprakların mimarisinden bazı özellikler talep edecektir. Arap, bu muazzam mesafeleri Müslüman olan milletlerin de yardımı ile 100 yıl gibi kısa zamanda eline geçirmiştir. Arap, hırslı, inatçı, zeki, mutaassıp, katiyete önem veren mizaca sahiptir. Bu mizaç, onun ilerde bağlanacağı formlara da etki yapacaktır. İklim, coğrafî durum ve bir ülke toplumunun içinde bulunduğu psikolojik koşullar, bir çeşit manevî suhunet yaratırlar. Koşulların temin ettiği genel hava, bir milletin yalnız yapılarını değil bütün sanatlarının ortaya çıkmasında doğurucu etken olur. İşte yukarıda saydığımız nedenlerin oluşturduğu manevî suhunetler içinde doğan İslâmlık, belirtilen koşullara göre kendi sanatını, ilerde inceleyeceğimiz özellikleri ile yaratacaktı. İslâm yapılarının duvarlarını, tavanlarını kaplayan geometrik-soyut ve bitkisel süslemeler, paralel, simetrik, diyagonal, içiçe, şeritler halinde dolaşan, sonu olmayan bir doku arzetmektedir. Göz, süsleme yüzeyinde bir çizgiye takılır ve sonsuzluk içinde döner dolaşır. İnsan böylece sonsuz bir bütün içinde olduğunu hisseder. Bu ebedilik içindeki dolaşış, Arabın Tanrı düşüncesine paralel görünür. Duvarlardan tavanlara, kubbelere, sütunlara bir monotonluk içinde tırmanan göz, mistik dokunun ancak bu şekilde olabileceğini düşünebilir. Aynı zamanda ebedî oluşun, ölümsüzlüğün bir formülü gibi gelir insana. Fakat aynı zamanda, Tanrının her yerde ve mekânsız olduğu görüşünü de açıklar. Her altıgen, her arabesk, her kıvrılıp uzayan yazı, bu anlama hizmet eder. Ve Arap süslemesi, mütevekkil bir monotonluk, keskin hatlı



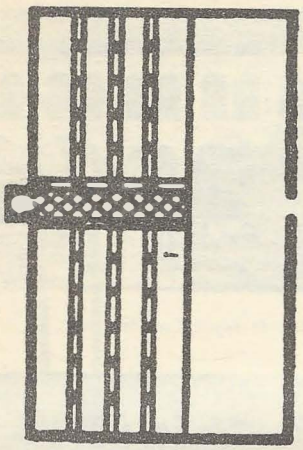
R. 579 : Şam'da Büyük Cami'in avlusu.



R. 580 : Şam'da Büyük Cami'in avlusu ve minaresi.



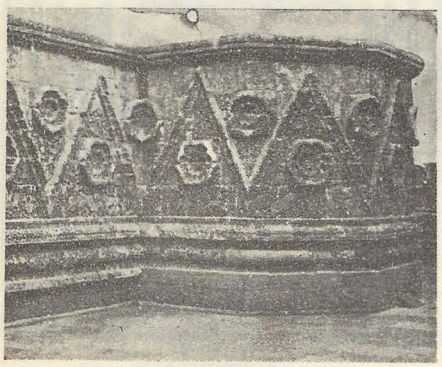
R. 581 : Medine'deki "Büyük Cami"in planı.



R. 582 : Fas'ta Kayravan Camii'nin ilk plânı.

matematiksel bir kesinlik içinde, İslâm mistisizminin ölümsüz bir şarkısı gibidir. Arabın cami formu içindeki sütunları, mekânı öylesine parçalar ki, burada bir mekân bütünlüğünden söz etmek mümkün olmaz. Kordoba'daki *Büyük Cami*, yüzlerce sütunu ile bir sütun ormanını andırır. Dikkat edilirse, önceden de değindiğimiz gibi bu sütun ormanı, Eski Mısır yapılarında da vardı. Arap yapılarının genellikle üzerleri düzdür. Kubbe, Arap mimarisinde olmakla birlikte, yapının toplayıcı unsuru değildir. Havanın sıcak olması yüzünden avluya açılan kısımlarda bütün cephelerin açık, duvarsız olduğu görülür. Gölgelik, serin ve havadar büyük mekânlar yaratmak, Arap mimarisinde iklim koşullarına göre esas olmuştur. Arap mimarisini, özellikle Emevi devri eserlerini incelersek, bunlardan *Ümeyye camii*'nin, Kudüs'teki *Mescidü-l-Aksa*'nın, Kayravan'da *Camiü'l-Kebir*'in, Kudüs'te *Kubbetü's-Sakhra*'nın, *Kusayr'ı-Amra*'nın ve saray yapılarından olan *Kasru'l-Hayri'l-Garbî*'nin, *Mışatta*'nın, *Kasru't-Tûba*'nın, *Kasru'l Harâna*'nın yapı ana duvarları üzerinde pencereleri yoktur. Bunlar üzerinde mazgal delikleri yer almıştır. Bu yapılar ayni zamanda savunmalı yapılar olarak inşa edilmiştir. Bu özellikler, genellikle Emevi ve kısmen Abbasi devirlerinde görülürler. Pencereler yalnız avlu içine bakan taraflarda yeralır. Emevi devri eserleri arasında biz yalnız Kurtuba'daki *Camiü'l-Kebir*'de, yapı dışına bakan pencerelere rastlıyoruz. Dikkati çeken başka bir özellik ise genellikle eksensizliktir. Arap saraylarında, camilerinin aksine çok sütünluluk görülmez. Özellikle İspanya'daki Arap yapılarında, örneğin Kurtuba'daki *Camiü'l-Kebir*'de, ana plan, bir dörtgen olmasına rağmen, bir mekân bütünlüğüne sahip değildir. Eksensizlik de genel olarak cami planlarında dikkati çeker. Buna karşılık Emevi devri saraylarında eksensizlik görülmez. Hattâ sağlam bir simetri, özellikle dikkati çeker. Ayrıca, Arap yapılarının tavan yüksekliği, kubbe sistemini geliştiremedikleri için alçak kalmıştır. Çünkü ayakla birlikte kemer yükseklikleri, yapının tavan yüksekliğini temin etmektedir. Araplar, at nalı, dilimli ya da sivri kemer kullanmışlardır. Ayrıca Arap kubbeleri, damarlı ya da kaburgalıdır. Yapılar genellikle tüm olarak çok süslüdür. Arap, İranlı gibi kubbelerin içine de, dışına da aynı süsleri koyar. Bu yapı yüzeylerinin içte ve dışta süslenmesi, mimarî bağlantıların ahenklerini zayıflatır. Ayrıca Araplar, Romalılar gibi, sütunlar arasını üst üste gelen kemerlerle bağlayarak ayakları pekiştirmek ve böylece tavan yüksekliğini yükseltmek olanağını aramışlardır. Bu nedenle yapı içi mekânı, daha çok parçalanmıştır.

R. 583 : Mışatta Sarayı'nın ön cephesinden bir bölüm (720)



Emevi Camileri :

İslâm mimarlığının ilk camii, bilindiği gibi Hazreti Peygamberin Medine'de yaptırdığı ilk namazgâh düzeninden geliştirilmiştir. Ancak bu caminin yönü Mekke'ye değil Kudüs'e bakıyordu. İlk kez 624 tarihinden sonra camilerin kıble yönü Mekke'ye tevcih edilmiştir. Medine'deki ilk cami yapısının duvarları kerpiçten, damı da hurma dalları ile örtülmüştü. Çatı, hurma ağaçlarından yapılmış direkler üstüne çatılmıştı (Bk. Suut Kemal Yetkin S. 9). Bu ilk cami hiç kuşkusuz bugüne kadar kalmamıştır. 642 yılında Amr İbnü'l-As'ın Fustat'ta yaptırdığı cami de, bir çok değişikliklere uğradığı için, ilk biçimi üzerinde bir bilgiye sahip değiliz. Bunun için, bugüne dek pek az değişikliğe uğrayan Ümeyye Camii'ni (706-714) : incelemek, ilk cami hakkında bir fikir verebilmektedir (Bk. R. 581)

Kıbleye bakan kenarı 136 m, diğeri 37 m. olan esas cami, yani harem kısmı, kuzey-güney yönünde kıbleye paralel üç sahın'dan meydana gelir. Kıbleye paralel bir sahın da, bu kuzey-güney yönde uzanan üç sahını ikiye böler. Orta sahın, yanlardaki kıbleye paralel sahınlardan 8 m. yüksektir. Yan sahınlar, sütunlar üzerinde yükselen çift kemerlerle birbirlerine bağlanmıştır. Alttakilerin üstüne gelen 2. kemerlerin üzerini düz bir çatı örter. Merkez sahının ortası da, bir kubbe ile kapatılmıştır. Kubbe, ayaklar üzerine getirilen kasnak üzerine oturduğundan, kemerler ile kubbe kasnağı arasında tromplar yer almıştır. Avlu, kapalı cami bölümünden yani haremden daha geniş bir yer kaplar ve kenarları revaklarla çevrilidir. Caminin güney-batı kanadı üzerinde iki minare yer alır. Bu minarelerden başka, kuzey-doğu kanadı üzerinde de bir minare görülür.

Romalılara ait bir Jüpiter tapınağının duvarlarından yararlanılarak yapılmış olan Hagios Johannes adlı bazilika, Halife Velid tarafından yıktırılmış ve yerine bu cami inşa ettirilmiştir. Minarelerin yapımı, daha sonraki tarihlerdedir. Kuzey kenarındaki minare biçiminin, sonradan Arap mimarisine örnek olduğu görülüyor.

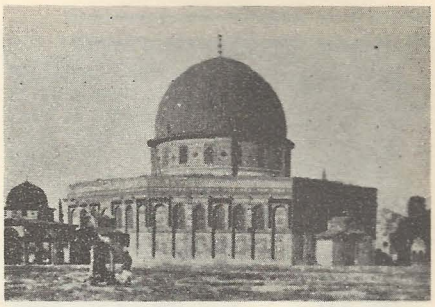
Bu caminin, Medine'deki ilk cami planına uygun olarak yapıldığı tahmin edilmektedir. Elie Lambert'in (*L'Art Musulman d'Occident*, S. 48) tahminî olarak çizdiği planda, Medine camiinin aşağı yukarı kare bir alan üzerinde, kıble duvarına paralel 5, avlu duvarına paralel gene 5 sahından oluştuğunu görüyoruz. Bu karşılıklı beşer sahınlı oyumların arasında da, bir avlunun bulunduğu görülmektedir. Avluda, kıble yönünde uzanan, kuzey ve güney kenarlarda, üçer sıra sütunun meydana getirdiği üçer sahın yer almaktadır. İşte bu kıbleye paralel sahınları, Ümeyye Camiinde görüyoruz (Bk. R. 581).

Ümeyye camiindeki sütunların yüksekliği, birinci kemere kadar 10.35 m, ikinci kemerin sonuna kadar ise 15,35 m.dir. Camide orta sahın'ın yüksekliği 23,35 m.dir. Camideki sütunlar korent başlıklıdır. Eski bir bazilikadan alınıp kullanılmışlardır.

Cami mozaikle giydirilmiştir. Demek ki, Hellenistik-Roma mozaikleri bu mıntıkada kullanılan bir teknik olarak İslâm camiine intikal etmiştir. Dikkat edilirse Hıristiyanlık, putperest Romalılardan bazilikayı aldığı gibi, Roma süsleme sanatlarına da sahip olmak istemiştir. Fakat İslâm dini, Roma bazilikasını benimsememiştir. Hiç kuşkusuz Romalılar da buraları aldıkları zaman, bu mıntılakarın mimarî unsurlarından yararlandılar. Fakat aldıklarını da geliştirmesini bildiler. Ümeyye Camii'ndeki süslemelerde bereket boynuzları, bitki dalları, vazolar, akantus yaprakları, ayrıca natüralist olmayan mimarili manzaralar, saraylar, evler, ve akar sular görülüyor. Bu süsleme düzeninin, duvarlarda şebekeler halinde yer alması, aynen Pompei'de de görülmektedir. Demek ki, daha bu ilk yapılarda bile, yapı biçiminin Roma biçimi ile ilgili olmadığı görülüyor. Fakat Antik süsleme gelenekleri İslâm camiine giriyor.

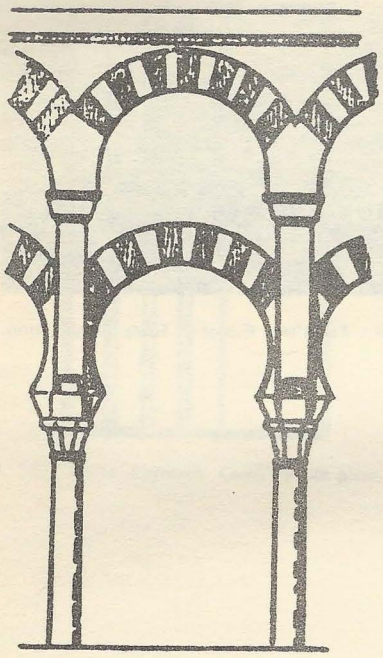
Bu mıntıkadaki İslâm yapılarını yapan ve süsleyenlerin müslüman olmadan evvel, Hellenistik-Roma süsleme geleneğini devam ettiren sanatçılar olmaları mümkündür. Ümeyye Camii, Halife Velid tarafından yaptırılmıştı.

İslâm mimarisinin ilk devirlerinde, Medine geleneğine bağlanamayan Cami, *Mescidü'l Aksa* dır. Kudüs'te, Haremü'ş-Şerif denilen bir tepede Jüstinyen tarafından (527-565) inşa edilmiş olan Meryem bazilikasının yerine yaptırılan bu yapı, Medine cami geleneğinden ayrılan bir özelliktedir. Çünkü orta kısmı tipik bir şekilde, kıble yönünde uzanan



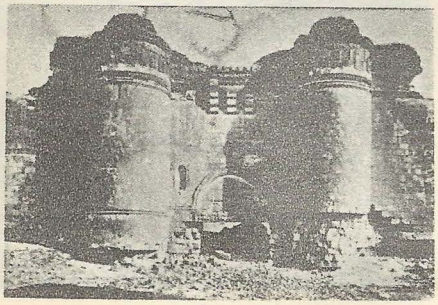
R. 584 : Kudüs'teki Kubbet'üs Sakra Camii. (Arra),

R. 585 : Mışatta Sarayı'na benzeyen Khirbat al-Mefcer Sarayının banyo dairesinde mozayik zemin.



R. 586 : Kordoba'da Cami'ül Kebîr'in çatısını taşıyan çift kemerli bindirme sütunlar.

R. 587 : Kasru'l-Hayri'l-Garbî Sarayı'nın cephesi (728)



üç gemili bir bazilika formundadır. Bu yapı, Halife Abdu'l-Melik ya da Velid tarafından yaptırılmış, depremde yıkıldıktan sonra da 757 de Abbasilerden Mansur tarafından yeniden inşa edilmiştir. Haçlılar yapıda kilise olarak değişiklik yapmışlar, ancak Salâhattin Eyyubî 1187 tarihinde yeniden onartmıştır. Yapının planından, ortada görülen üç gemili bazilika formuna sonradan, kıble istikametinde 9 adet sahın ilâve edilmiştir. Böylece kıble cephesi uzamış ve bol sütunlu Arap camii tipine uydurulmuştur. Bu yapı da altın mozaiklerle kaplı idi. Georges Marçais bu yapının Hıristiyan bazilikaları tipinde olduğunu belirtir. Bu husus esasen yapı planından da anlaşılmaktadır. Mozaikleri de Bizans atelyelerinde yapılmış işler olarak belirtilmektedir.

*Kubbetü's Sakhra: Buna "Ömer camii"*de denir (691-692): Düzgün bir sekizgen üzerine inşa edilen esas cami, Hacer-i Muallâk (*Muallâk taş*) denilen taşın bulunduğu yerdedir. Yapı, ortada çember planlı bir esas sahın ile çevresindeki iç içe iki çemberin meydana getirdiği iki galeriden ibarettir. İç sahını çevreleyen dört ayak arasında, üçer sütun yer alır. Bu orta bölüm, yandaki galerilerin seviyesinden yüksek olup, dışarda yuvarlak bir beden duvarı üzerinde yükselir ve çevresinde 16 pencere bulunan bir kasnağa varır. Bunun üzerine de yarım küreden biraz sivrice bir kubbe oturur. Kubbe çapı 20.44 m.dir. Kubbe ahşap olup üstü kurşun kaplıdır.

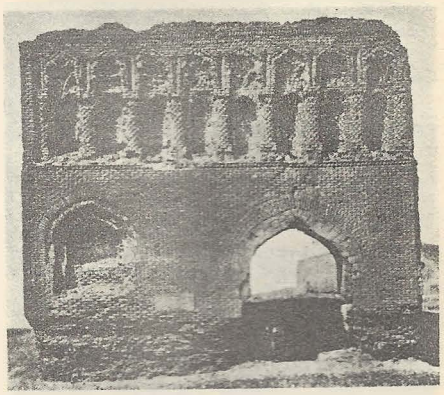
İç içe iki galeriden meydana gelen yan sahın'ların üstü, sekizgen beden duvarlarına doğru yükselen bir sundurma çatı ile örtülüdür. Fakat beden duvarları sundurma çatıdan bir miktar yüksek olduğu için, bu meyilli çatı dışardan görülmez. Yapı, sekiz kenarlı olup 1., 3., 5. ve 7. kenarlarında birer giriş kapısı bulunur. Bu kapılardan galerilere girilir. Bu yapı Suriye'nin merkezî kilise yapılarının geleneğine bağlanır. Basra ve Kudüsteki Ascension kiliseleri de merkezî planlıdır. Dikkat edilirse merkezî planlı kilise yapımı önce S. Vitale (*Ravenna*), sonra da Aachen'daki Aachener Münster'de görülmüştü. Büyük bir ihtimalle bu yapı geleneği, Suriye mıntıkasına özgü bir inşaata dayanıyordu. Demek ki, bu yapı, kuruluş itibariyle Medine cami geleneğinden ayrılmakta ve bu mıntıkadaki merkezî planlı Roma yapılarının geleneğinde bir deneme oluyordu. Kubbenin ahşap ve üstünün kurşun kaplı oluşu, bunun Bizans geleneği ile ilgili olduğunu ayrıca göstermektedir. Esasen bu yapı, tipi itibariyle de Emevi camileri arasında tek olarak kalır. Georges Marçais de, bu yapının içindeki mozaikleri, Hellenistik mozaik geleneğine bağlar. Süslemedeki bitki unsurları, yani akantus ve asma yaprakları ile, üzüm salkımları, gene bu Hellenistik geleneğin ölü dalgalarıdır. Bunların yanında Sasanilere ait simetrik kanatlı hayvanlar, bazı süsleme kartonlarının Sasani sanatçılarınca yapıldığını göstermektedir (Bk. *G. Marçais, L'art İslâm*, S. 31).

Fustat'da Amr Camii : 642 yılında Fustat'da (*Eski Kahire*) Arap kumandanlarından Amr'ın yaptırdığı ilkel bir camiin, sonradan Emeviler zamanında bir saray camii haline getirildiği görülüyor. Bu camide de, gene eski Antik tapınaklardan alınan yapı unsurları toplanmıştı. 827 de Abbasiler zamanında, yani Samarra'nın yapılışından 21 yıl önce, cami bugünkü haline konulmuştu. Bu yüzden de Samarra'dan herhangi bir iz yoktur. Yapı 110 X 125 m. boyutludur. Beden duvarları tuğladır. Bu camide de, aynen Şam'daki gibi kıble duvarına paralel sahınlar görülür. Yapıda yeni olarak sivri kemerler kullanılmıştır. Bu unsurun doğudan geldiği sanılıyor. Cami değişiklik geçirdiği için, Emevi camii olarak kabulü mümkün değildir. Bu bakımdan S. K. Yetkin, bu eseri Emevi yapıları

arasında saymamıştır. Ernst Diez (*Propylaen Kunst Geschinchte*, S. 23) bu yapıyı Emevi yapıları arasında sayar.

Kayravan Camii (670-726): Bu yapı, Endülüs camilerinin esasını teşkil etmesi bakımından önemlidir. Cami düzensiz bir dikdörtgen alanı kaplamaktadır. Esas cami kısmı 135 m. X 80 m., avlu ise 56 X 67 m.dir. Avlunun kuzey ve güney kanatları revaklıdır. Batı kanadı ise düzenli olmayan bir plan gösterir. Harem'in avlu tarafı ile kıble önünde, sahınların kesiştikleri yerlerde birer kubbe bulunmaktadır. Avludan esas camiye giriş yeri ile kıble arasında, geniş bir sahın vardır. Bir diğer sahın da, kıble duvarına paralel olarak hiç kesilmeden uzanır. İşte bu kıbleye paralel sahın ile avlu arasında, kıbleye dikey olarak, ortadaki sahınla birlikte 17 sahın uzanır. Avlunun kuzey ve güney kanatlarında da iki sahınlı galeriler vardır. Mihrab, kıble duvarında oyuk bir niş olarak yer alır. Yani kıbleye, diğer Emevi camilerinde olduğu gibi, duvar kalınlığı içinde yer verilmiştir. Bütün sütunlar, gene diğer Emevi camilerinde olduğu gibi, eski Antik yapılardan toplanmıştır. Camiye giriş düzensiz olup 7 tane kapıdan yapılır. Kayravan camiinin kuzey-batı kenarındaki minare, alttan itibaren yukarı doğru küçülen, üst üste üç dikdörtgen prizmadan meydana gelmiştir. Biz bu minare tipini, hemen hemen bütün Arap ve Kuzey-Afrika ülkelerinde görüyoruz. Bu minare tipinin Suriye kulelerinden esinlenerek yapıldığı görüşü kabul edilmektedir. (*S. K. Yetkin, İslâm Mimarisi*, S. 16). (Bk. R. 582).

Georges Marçais, L'Art İslam adlı kitabında bu yapının 836 da tesis edildiğini yazmaktadır. Elie Lambert (*L'Art Musulman d'Occident des Origines à la fin du XV e siècle*. S. 58) Kayravan camiine 836'da Ziyadetullah I. tarafından başlatıldığını, sonra da 862 ve 875 tarihlerinde genişletildiğini belirtiyor.



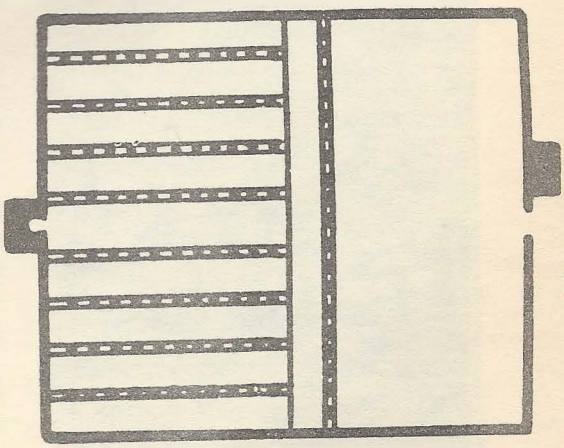
R. 588 : Rakka'da Bağdat Yapısı (VIII. yy.)

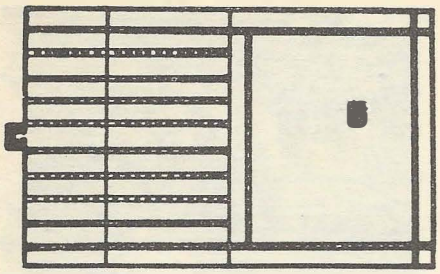
Emevi Sarayları :

Araplar devlet kurduktan sonra, saraylarını çölde yapmışlardır. Bunun başlıca nedeni olarak onların çöl sevgisi gösterilmektedir. Emeviler zamanında bütün saraylar şehir dışında kurulmuştur. Araplar hakkında kaleme alınan eserlerde, hemen bütün yazarlar, bu çöl sevgisine değiniyorlar. Ayrıca av sevgisi de bu hususta önem kazanıyor. Arap halifeleri hem çöl aşiretleri ile temaslarını kaybetmemek, hem de çocuklarını çölün şartlarına göre eğitmek için saraylarını daima kentlerin dışına yaptırmışlardır. Bunun ilk örneklerinden biri, Kusayr-ı Amra sarayıdır. Bu saray Lut gölünün kuzey ucundadır. Hemen hemen tam olarak bugüne kadar kalmış ve hattâ içindeki duvar ve tavan resimleri ile kitabesi de pek bozulmamıştır. Ernst Diez, (*Propylaen Kunst Geschichte* S. 23) bu yapının İslâm çağı öncesi ilk Hıristiyanlık hamamlarının şemasında olduğunu yazmaktadır. Yapı, sur içine alınmış 8.75 × 7.58 m. boyutunda üç beşik tonozlu bir salon ile, gene buna bağlı hamam bölmelerinden ibarettir. Yapıda haç tonoz, kubbe ve beşik tonoz görülmektedir. Planından da anlaşılacağı üzere, Roma hamamları ile bir bağlantı kurmak mümkün değildir. Bu da, burada, İslâm öncesi bir hamam yapısı geleneğinin olduğunu göstermektedir. Fakat eldeki kalıntılara göre, sauna teşkilâtına benzeyen yapı düzeni Romalılarda görülmüştür. Ancak eksensiz olan bu yapının yerli bir karakterde olduğu da anlaşılmaktadır. Kusayr-ı Amra, diğer önemli Emevi saraylarından da ayrılır.

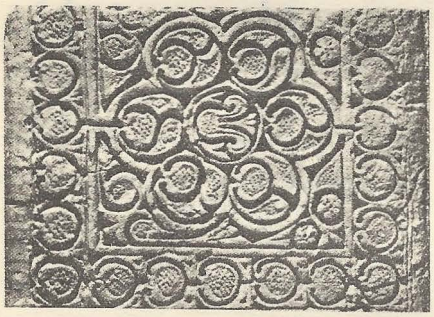
Kasru'l - Hayri'l - Garbî (728). Halife Hişam b. Abdu'l-Melik tarafından yaptırılmıştır. Bugün harabe halindedir. Büyük bir kanalizasyon

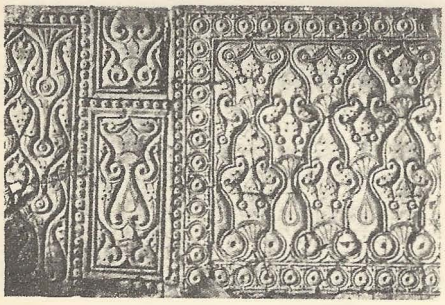
R. 589 : 788 de yapılan Kordoba Büyük Camii'nin ilk planı.



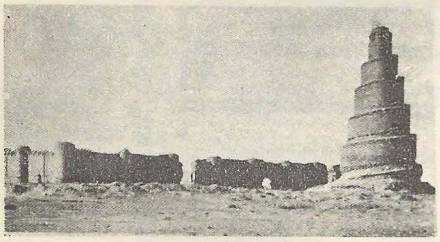


R. 590 : 847 deki Kordoba Büyük Camiinin plânı.





R, 591 : Samarra'da alçıdan duvar süsleri (IX. yy.)



R. 592 : Samarra'da büyük cami ve minaresi (847-848)

buraya uzaklardan su getiriyordu. Yapı Şam cıvarındadır. Kare planlı olan yapı, ortada büyük revaklı bir avlu ile, bu avlunun kenarlarına, birbirlerinden ayrı girişleri olan altı daireden meydana gelmiştir. Sarayın bir ikinci katı olduğu tahmin edilmektedir. Kusayr-ı Amr'a ile arasındaki fark, bunun eksenli oluşudur. Yapı bölümleri, planda simetrik olarak yerleştirilmiştir. Avluya bakan taraflarda pencerelerin olduğu, beden duvarları üzerinde ise, mazgal delikleri gibi dar aralıkların bırakıldıkları tahmin edilmektedir. Dekorasyonun gene ştuk denilen alçı kabartmalarla yapıldığı ve allegorik figürlerin de süslemede yer aldığı görülmektedir. Çiçekler, tomurcuklar ve asma dalları, Antik saraylarda gördüğümüz süslerin ayni olduğunu göstermektedir.

Mışatta Sarayı (743-744) : (*S. K. Yetkin ve G. Marçais ayni tarihleri veriyorlar*). Şam'ın 200 km güneyindedir. Bir kenarı 144 m. olan kare bir yapıdır. Ortasında büyük bir avlu vardır. Bu sarayın ekseni üzerinde bazilikal bir bölümün oluşu, sarayın bir İslâm yapısı olduğu hususunda tereddütler yaratmıştır. Beden duvarları 1.70 m. kalınlığındadır. II. Velid tarafından yaptırılmıştır. Yapı, bir eksen ile ikiye bölünmüş olup, simetrik bir plan göstermektedir. Avlunun tam karşısındaki bölümün halifeye ait olduğu tesbit edilmiştir. Georges Marçais ile S. K. Yetkin'in verdikleri planlar, detay bakımından birbirlerinden farklıdır. Anlaşıldığına göre yapı, eksene göre simetrik bir çok daireden meydana gelmekte idi. Yapının kullanılış şekli üzerinde bir bilgi yoktur. Ayrıca Kasrü'l-Hayri'l-Garbi'den önemli farkı, avlunun revaksız oluşudur. Sarayın beden duvarlarında muntazam aralıklarla yarım çember kesitli surlar yer almıştır.

Endülüs Emevi Mimarisi (756-1031) :

Kısa zamanda bütün Kuzey-Afrikayı zapteden Emeviler, 711 tarihlerinde bir Berberî kumandanını İspanya'ya göndermişlerdir. Bu kumandanın Türk olduğu tarihlerimizde belirtilir. 750 tarihinde Abbasiler Şam Emevilerini ortadan kaldırınca, bu takipten zorla kurtulan prenslerden I. Abdurrahman, 756 tarihinde İspanya'da, Kordoba'da yerleşti. Böylece kısa zamanda Bağdat Abbasilerinden ayrı bir hükümet, yeni bir Emevi kültürünün gelişmesini sağladı. X. yüzyıldın başına kadar geçen zaman arasında, burası Endülüs Müslümanlarının en gelişmiş uygarlığına sahip oldu. 1009 tarihlerinde halife devrildi ve "*Taife Reya'ları*" adı altında 20 küçük Arap devleti meydana geldi. Bundan, İspanya Hıristiyanları yararlanarak Arapları bu ülkeden kovmak istediler. Bunun üzerine Sevil sultanı Berberileri yardıma çağırdı. İki ayrı guruba ait olan Berberiler, iki ayrı ordu halinde geldiler ve burasını İspanyollardan kurtardılar. Ve iki ayrı devlet kurdular. Bu Berberiler, Almoravid'ler ile Almohad'lar idi.

Dikkat edilirse, Tunus'taki Kayravan camiini Emeviler zamanında yapılmış bir yapı olarak belirtmiştik. Emevi geleneğine bağlı olan Endülüs Emevileri, Kayravan camiinin planında Kordoba'daki Büyük Camii, I. Abdurrahman zamanında inşa ettiler (785). Yapının yerinde bir kilise olduğunu George Marçais, (*L'Art de L'islam*, S. 91) belirtiyor. Bütün Emevi camilerinin, çabuk bitirilmeleri için daima eski yapıların temellerinden ve kalıntılarından yararlanıldığını gördük. Bu cami, avlu cephesine bir minare yerleştirilmiş ilk yapı idi. Çatı ağaçtandı. Üzeri kiremit ile örtülmüştü. Orta sahın, diğer 8 sahından daha geniş olarak planlanmıştı. Yapıya I. Abdurrahman 755 de başlamıştı. İkinci ilâve II. Abdurrahman zamanında 835 de, III. ilâve II. El-Hakem zamanında 967 de yapılmıştır. 987' de de, El Mansur zamanında 4. ilâve yapılmış, böylece yapı, çift kemerli sütunlarla

bir ormanı andırmıştır. Mihrap, altın zeminli mozaiklerle süslü idi. Bu yapının süslenmesi için Halife El-Hakem, Bizans kıralına mozaikçi göndermesi için yazmıştı. Gelen mozaikçiler orada öğrenciler de yetiştirdiler. (Bk. *Georges Marçais, L'Art de L'islam*, S. 94) (Bk. R. 586, 589, 59à, 593, 596).

Kordoba'daki "*Büyük Cami*" dışında, İspanya Emevileri başka büyük camiler inşa etmediler. Yalnız Berberilerden olan Almoravid'ler ve Almohad'lar büyük inşaatçı olarak İslâm sanatında yer aldılar. Bunlardan Cezayirdeki "*Büyük Cami*" (1096), 1136 da Ali bin Yusuf tarafından yaptırılan ve Kordoba Camii'nin benzerini veren *Tiemcen Büyük Camii* vardır.

Emevi sanatında, Samarra'nın etkisi görülmüyor. Buna karşılık Yunan ve Roma Antikitesinin etkileri, sütun başlıklarında ve süslemelerinde devam ediyor. Ancak bu sütunlar, gerek ölçü, gerek kompozisyon bakımından bir Arap sanatının yeni özelliklerini gösterirler.

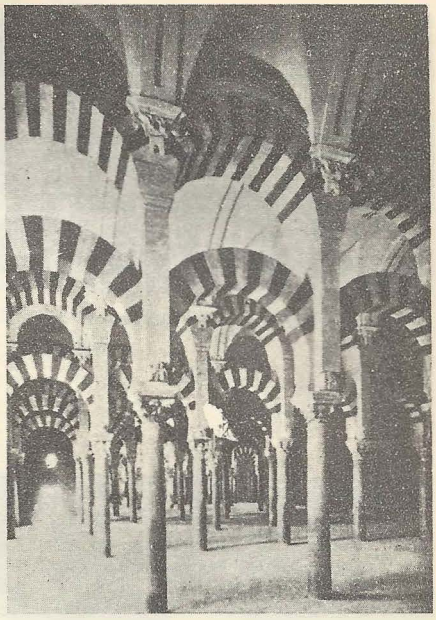
Endülüs Devletinin sivil yapıları için, bir eser üzerinde özellikle durmak gerekir. Bu, I. Yusuf (1334-1353) ile oğlu V. Muhammed (1353-1391) zamanında bugün bile gördüğümüz Elhamra sarayı'dır. Bu hükümdarlar Nasırid sülâlesindendi. Her iki sultan'ın yaptırdıkları, iki ayrı yapı gurubu halindedir. Bu iki gurup, iki uzun avlu çevresine sıralanmıştır. I. Yusuf, bugün de, rampa ile çıkıntılı surları, *Adalet Kapısı*'nı, *Hanımlar Kulesi*'ni, *Küçük Partal Sarayı*'nı, *Alberca Avlusu*'nu ve çevresindeki yapıları, Comares denilen ve içinde *Elçiler Salonu* bulunan kuleyi, toplantı salonunu ve saray hamamını inşa ettirdi. Oğlu V. Muhammed ise, bunlara *Aslanlı Avlu*"yu ve onu çevreleyen salonları, özellikle Kral ya da Adalet Salonu denilen kısmı, *İki Kız Kardeş Salonu*'nu ve bir başka salonu yaptırdı. Bunların yanında harem dairelerini de saymak gerekir (Bk. R, 598).

Bu komplex tümü ile, Güney-İspanya'da Granada'da, Darro vadisine hâkim bir tepenin üzerine taç gibi oturmuştur. Yapı ve bahçe, kırmızı kale duvarları içinde büyük bir alanı kaplar. Bu tepede, eskiden bulunan Büyük Cami ile bir çok yapı, bir kilise için İspanyollar tarafından tamamen yıktırıldılar. Bu bakımdan bugünkü kale duvarlarının içindeki saray yalnız başına kalmaktadır.

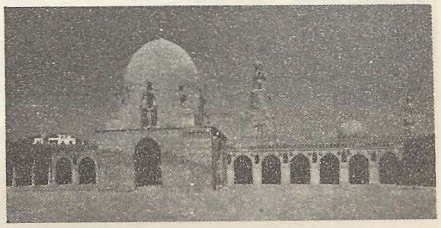
Saraya bağlı olarak "*Généralife*" denen ünlü bir bahçe ve çevresinde yer alan pavyonlar vardır. Bu bahçe içinde, dikdörtgen bir avlunun ortasında uzunlamasına bir havuz bulunur. Ve gene dikdörtgen biçimindedir. Meyilli dikdörtgen avlunun alçak tarafını, sütunlu cephesi olan bir pavyon kapatmaktadır. Buradaki ölçüler ve parkın hazırlanışı, Berberî-Arap zevkinin mümtaz bir örneğini verir. Bodur serviler. havuzu iki yandan kuşatır. O iklimin seçkin çiçekleri, ince bir renk kompozisyonu halinde, huzur verici, serinletici bir hava yaratırlar. Généralife ile Elhamra sarayı, dünya kültürünün ender eserlerinden biridir. Dekorasyonu da İspanya-İslâm kültürünün seçkin bir örneğidir. Sarayın her tarafı mermer ve alçıdan soyut süslemelerle kaplıdır. Ancak bu işlemeler, Hellenistik ya da Roma unsurlarını yansıtmaz. Geçen uzun yüzyıllar zarfında, İslâm kültürü kendine özgü yapı ve süsleme unsurlarını bulmuştur. Bu yapılarda zengin bir sütun ve başlık çeşidi görülür. Georges Marçais, (*L'Art de L'islam*, S. 143) bu çağ yapılarında, şaşırtıcı bir sütun başlığı çeşitlemesi olduğuna değinir. Fakat bunların Antik üslûplu korent ve kompozit başlıklardan esinlenilerek yapıldığını yazar.

Abbasî Mimarisi :

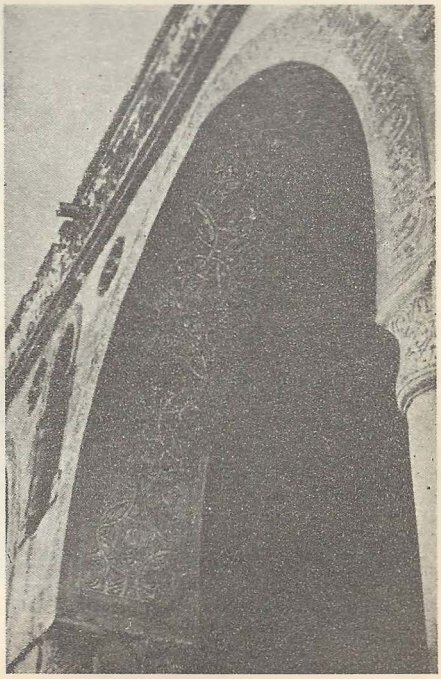
Eğer ana çizgileri ile inceleyecek olursak, Abbasî cami yapıları, Emevi camileri yanında daha bir birlik gösterir. Yapılar daha sağlam geo-



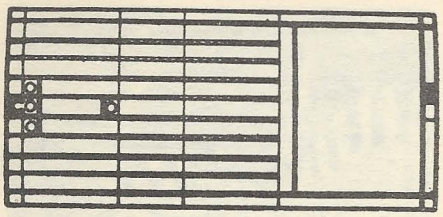
R. 593 : Kordoba'daki Büyük Cami'in iç görünüşü (961-966).



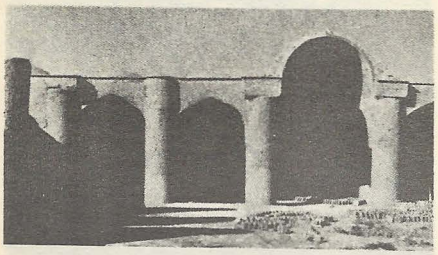
R. 594 : Kahire'de İbn-i Tulun Camisi (876-879)



R. 595 ; Kahire'de İbn-i Tulun Camisinin alçı süslü bir kemeri (876-879)



R. 596 ; Kordoba'daki Büyük Camii'in 961-966 arası II. El Hakem zamanındaki durumunu gösterir plân.



R. 597 : Damghan'da Büyük Cami'den bir görünüş (750-786)

R. 597/A : Samarra'da Cavsak'ul Hakani Sarayının Harem duvarlarındaki figürlü resimleriden. Araplar camilerine insan resmi yapmamışlardır. 833-841.

metrik biçimler üzerine oturur. Ancak sütunlar, yapının geniş olması için gene ana unsur olarak kullanılır. Her ne kadar, camilerin ana duvarları üzerinde pencereler yer almağa başlarsa da, ana beden duvarları bir kale manzarası arzetmekte devam ederler. Fakat bu pencereler, beden duvarlarının üst tarafında yer alır. Samarra'daki *Camiü'l-Kebîr*'in dayanak kuleleri, yapı beden duvarlarını bir kale manzarasına sokmağa yetmektedir. Ayrıca, gene Samarra'daki Camiü'l-Kebîr, helezon biçiminde yukarıya dıştan dolanarak çıkılan bir minareye sahiptir. Mezopotamya zigguratlarına benzeyen bu yapı da, camii gibi tuğladan inşa edilmiştir. Bu cami de, iklim özelliklerine uyar ve avluya bakan yapı cephesi, içeri tamamen açıktır. Samarra'daki *Ebu Dulef Camii* olsun, Kahire'deki *Tolunoğlu Camii* olsun, genellikle aynı biçimleri korurlar. Kahiredeki Tolunoğlu camii'nin çatısı da diğerleri gibi düzdür. Kuzey-doğu cephesinde yer alan pencereler de, kapı yüksekliğinin çok üzerinde olup, bir küçük, bir büyük pencere olarak nöbetleşe yapı boyunca sıralanırlar.

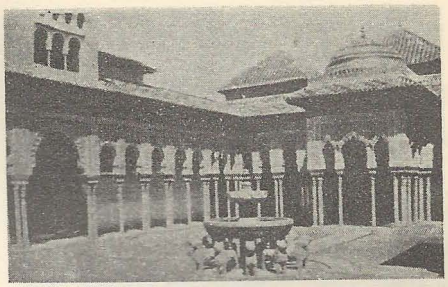
Abbasi sarayları Emevi saraylarına oranla daha büyük alanları içine alır. Yapı, müstakil bölümler halindedir, ve her bölüm birbirinden ayrılır. Ayrıca her bölüm kendine mahsus birer avluya sahiptir. Emevi saraylarında, sütunun fazla yeri olmamasına karşın, Abbasi saraylarının sütunları, o ince ve zarif olarak bilinen Arap sütunları haline gelir. Saraylarda, camilerde olduğu gibi, dışa bakan pencere pek yer almaz. Alanlar da küçüktürler. Emevi yapılarında Roma ve Hellenistik unsurlar çok kullanılmıştır. Abbasi yapılarında ise bu unsurlar, yerlerini Sasani, Türk ve kendilerine özgü yeni unsurlara terketmişlerdir. Ayrıca, Abbasi camilerinde geometrik ve bitkisel süslemeler, saraylarında ise figüratif resim kompozisyonları yer alır. Arap, tefsir ettiği Kuran'a göre, resim sanatının sarayda yasak olmadığını kabullenir. Sarayın duvarlarındaki resimlerde canavarca ya da kahramanlıkla ilgili bir tasvire ihtiyaç duymaz. Av sahneleri, harem hayatının kadınları ve stilize edilmiş yaprak, çiçek motifleri, geometrik bir düzen içinde değerlendirilir. Çıplak kadınlar, hamam sahneleri, dalları helezonî kıvrımlar haline getirilmiş bitkisel süslemeler, Emevi ve Abbasi saraylarını süslerler. Saray olsun, cami olsun ya da başka yapılar olsun, Arap, eserini muhakkak süse boğar. Bu haddinden fazla süs yüklülüğü, Arap sanatının özelliği olmakla birlikte, vazıh şebekeler mimarî bölümler içine yerleştirildiklerinden ciddî bir etkiye sahiptirler.

Abbasiler, Mezopotamya geleneğine uyarak, tuğla yapıları benimsemişlerdir. Sütunlar bazan başlıklardan da mahrumdur. Fakat çok çeşitli başlıklar da kullanılmıştır. *Taq-i Kesra* denen saray, Abbasi yapıları arasında ihtişamı ile önemli bir yere sahiptir. Kemerleri de çok çeşitlidir. Yuvarlak, sivri ve at nalı kemerler, gerek sütun, gerekse kapı üstlerinde yer alırlar. Yapı süslemeleri arasında, resim yanında, ştuk denilen kabartma alçı motifler de yer alır. Abbasilerin dinî yapıları arasında önemli olan iki cami, Samarra'daki *Büyük Cami* ile *Ebu-Dulef*'dir. Fakat bunlar da Suriye'de bulunan Emevi camilerinin bazı özelliklerini devam ettirirler. Samarra Büyük Camii'nden bugüne fazla bir şey ayakta kalmamıştır. Abbasi sarayları da Emevi sarayları gibi daima şehirlerin dışında, mutena manzarası olan yerlere kurulmuştur. Bağdat'tan 100 km. kadar uzakta inşa edilen bu saraylar, Samarra Camii gibi büyük ölçülerdedir ve büyük alanları içine alırlar. Denilebilir ki, Abbasi camileri, çok büyük alanları kaplayan dünyanın en yayılmış yapılarıdır. Samarra yapılarında, Abbasilerin Mezopotamya çinilerini benimsediklerini göstermektedir. Samarra Camii tipinin bir diğer benzeri Ebu Dulef camii'dir. Ebu Dulef'in ebadı 213 × 135'dir.

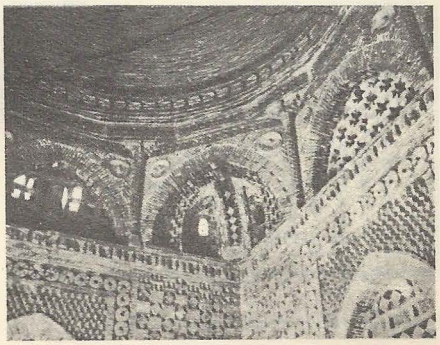
Yapı, çok büyük bir alanı kaplamasına rağmen, çatı yüksekliği 8 m.dir. Emevi ve Abbasi minareleri de genellikle yüksek değildir. Samarra caminin 33, Ebu Dulef'in ise 16 m.'dir. Samarra Camii'nin bir diğer örneği, eski Kahire (*Fustat*)'deki Tolonoğlu Camii'nde görülür. Camiin ebatları 122.26 × 140.33'dür.

Arap sanatının ilk ikibuçuk yüzyılı, önce Emevi devletinin merkezi olan Şam'a, sonra da Abbasi saltanatının merkezi olan Bağdat'a göre şekillenmiştir. Emevi sanatı, Suriye ve Akdeniz çevresindeki sanat unsurlarından yararlanmıştır. Akdeniz mıntakası, Hellenistik ve Roma Antikitesinin sanatına tevarüs etmişti. Bu mıntaka halklarından Müslüman olanlar, dolayısiyle bu kültürlerin mesleklerini icra etmeye devam ettiler. Bu bakımdan, Emeviler İslâm dininin litürjisini uygulamalarına rağmen, sanat gelenekleri bakımından Antikiteye bağlı kalmışlardır. Biz İlk Hıristiyanların da aynı durumda kaldıklarını biliyoruz. Bu nedenle, Emevi yapılarında antik unsurlar, mozayik tekniklerine varıncaya kadar kullanılmıştır. Şam'dan sonra Bağdat'ta kurulan Abbasi merkezinde de, Mezopotamya ve İran sanatının unsur ve gelenekleri sürmüştür. Hiç kuşkusuz, imparatorluk merkezini Şam'dan Bağdat'a nakleden Abbasiler, bu mıntakaların gerek iklimsel, gerekse geleneksel yapı unsurlarını kullanacaklardı. Tuğla, kubbe, sivri kemer ve çiniler gibi. Dikkat edilirse eyvan da Sasani çıkışlıdır ve Abbasi yapılarında kullanılmıştır. Bunların yanında Mısır, Suriye, Kopt ve Berberî sanat gelenekleri de, İslâm yapı sanatına bazı esinler ve yeni unsurlar katmışlardır. Ancak, bütün lokal etkilere rağmen, Arap sanatının kendi kişiliğini kabul ettirecek bir özelliğe sahip olmakta gecikmediğinin burada belirtilmesi gerekir. Çünkü, bir Helenistik Çağ yapısının giyim biçimi ile, bir Emevi yapısının duvar giyimi arasında, bütün bu müşterek unsurlara rağmen fark vardır. Çünkü, Hellenistik sanatta olsun, Roma sanatında olsun, Arap mistisizminden en ufak bir ize rastlamayız. Ayrıca Arap-İslâm mimarisindeki mihrap, bir Hıristiyan apsisi anlamında değildir. İslâm yapısında mihrap, yalnız imamın yeridir. Bu bakımdan apsisden farklıdır. İslâm sanatı Emevi, Abbasi, Mısır, Tunus, İspanya ve Mağribî diye devletlere göre isimlendirilmesi hususu benimsenmiştir.

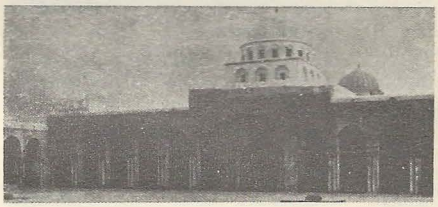
Emeviler, Arap olmayan kavimleri hor görmüşler ve İmparatorluğun yalnız batı kesimine önem vermişlerdir. Bu husus doğu-batı problemini ortaya çıkarmış ve doğu illeri, batıdakileri kıskanmışlardır. Bu nedenle doğulular, mezhep problemlerinden yararlanmışlar ve Ali tarafını halife olarak kabul eden Şiîliği, Suriye Emevilerinin tuttuğu Sünnîliğin karşısına çıkarmışlardır. Böylece, imparatorluğun doğu mıntakasında kaynaşmalar başlamış ve Şiîlik taraftarları, Hazreti Muhammed'in amcası olan Abbas'ın soyundan Ebu'l-Abbas'ı halifeliğe getirmek için ayaklanmışlardır. 747'den 750 tarihine kadar süren ayaklanma ve savaşlar sonunda, Emevi idaresi tutunamamış, yıkılmış ve yerine Abbasi idaresi kurulmuştu. Böylece Emevilerin devlet merkezi olan Şam terkedilmiş ve Abbasiler kendi kurdukları Bağdat'ı yeni devletin merkezi yapmışlardı. Ayaklanma sırasında önemli rolleri olan İran ve Türk boylarına da, yeni idarede önemli görevlerin verildiği görülmüştü. Bu nedenle yeni devletin sanatında, bu yeni kavimlerin getirdikleri Doğu kaynaklı unsurlar görülür. Cami formunda pek değişiklik olmamasına rağmen, özellikle Saray formunda Sasanilerin etkisi büyüktür. Emevi sanatında gördüğümüz Hellenistik ve Roma-Bizans unsurları, yerlerini böylece Doğu öğelerine bırakacaktır. Bu arada, Abbasi devletinde büyük nüfuz sahibi olan Türkler, yeni devletin idaresinde



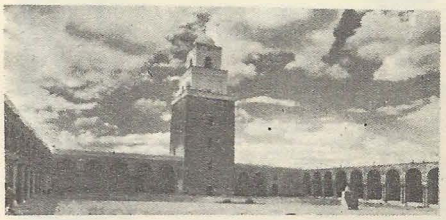
R. 598 : Granada'daki Elhamra Sarayı'nın "Aslanlı Avlusu".



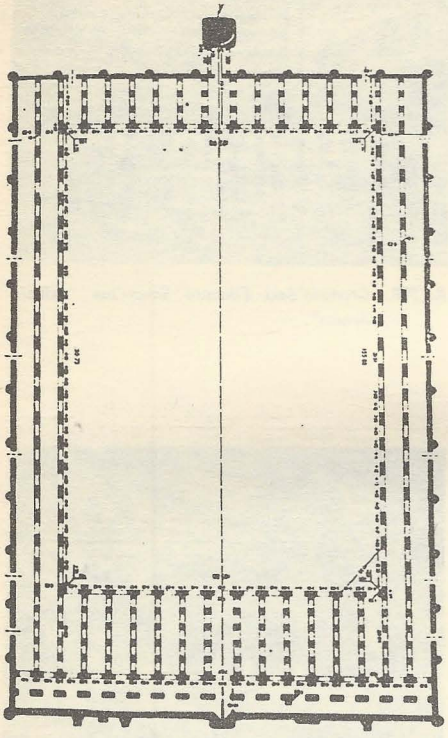
R. 599 : Samanoğlu İsmail'in türbesinin iç görünüşü (907)



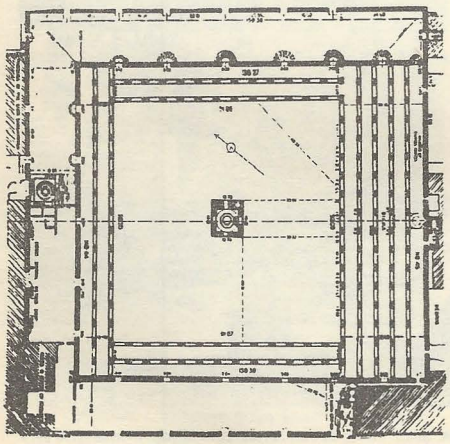
R. 600 : Tunus'ta Kayravan Camii'nin ön cephesi (IX yy.)



R. 601 : Tunus'ta Kayravan Camisi'nin avlusu (IX yy.)



R 602 : Samarra'da Ebu Dulef Camii.



R. 603 : Kahire. Tolunoğlu Camii.

önemli mevkiler almışlardır. Örneğin, Abbasi Halifelerinden Hârunu'r-Reşid'in zamanında başvezir, Türk soyundan Cafer idi. Fakat bu parlak Abbasi çağı, ancak 100 yıl kendini koruyabilmiş, sonra çökmeye başlamıştı. IX. yüzyıldan itibaren de bu mıntıkalara Türk soyundan olan devletlerin hâkim olmaya başladığı görüldü. Orta-Asya kavimlerinin kurduğu devletler, İslâmiyeti kabul ettikten sonra, bu mıntıkaları kontrolları altına almışlardır. Bunlar, Fatımîler, İlhanlılar, Gazneliler ve Selçuklular gibi Türk devletleridir.

Abbasi devletinin merkezi Bağdat'a nakledilince (750), yapı çalışmaları başlar. Halife Mansur 762 tarihinde Bağdat şehrine esas olan 2638 m. çapında, çember biçiminde surları olan bir planı bizzat çizer. Ve şehrin inşaatı dört yılda bitirilir. Ancak bu şehirden bugün bir tek kalıntı yoktur. Moğollar Bağdat'ı yakıp yıkmışlardır. Gene Abbasilerin bugünkü Bağdat'ın 90 km. kuzeyinde kurdukları Samarra şehrinin de ancak harabeleri kalmıştır. Samarra, Halife Mu'tasım tarafından sırf kendi güvenliğini korumak üzere kurulmuştur. 836'dan 883 yılına kadar Samarra, Abbasi Halifelerinin oturdukları bir merkez olmuş, sonra Halife Mu'temid 870 ile 892 arasında Samarra'yı terkedip Bağdat'a yerleşmiştir. Böylece Samarra unutulmuş ve bir harabe haline gelmeye başlamıştır.

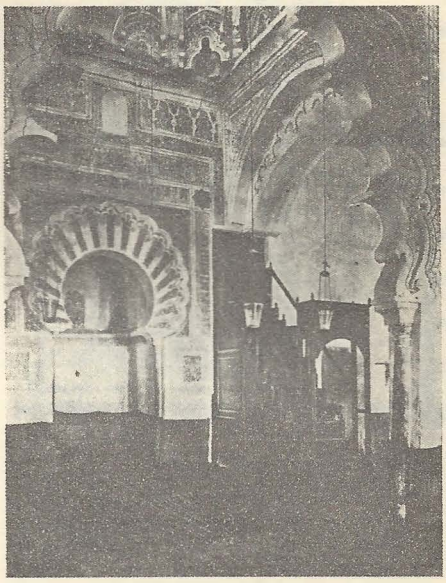
Abbasi yapılarının, eskiden beri Mezopotamya'da olduğu gibi kerpiç ve tuğladan yapılması, bunların uzun yüzyılların tahribatına karşı koymalarına engel olmuştur. Bu nedenle, Samarra Camiü'l-Kebîri denilen Büyük Cami ile, Ebu Dulef Camii'nin bugün ancak harabelerini inceleyebiliyoruz. Samarra'nın muhteşem çağı, uzun yüzyıllar akıllarda yerini muhafaza etmiş, Mısır, İran ve İmparatorluğun başka yerlerinde ayni üslûpta çeşitli camiler yapılmıştır.

Abbasi camilerinden bugüne kalan önemli bir kalıntı yoktur. Özellikle Samarra kentinin terkedilmesiyle bir yıkıntı halini alması, Abbasi halifelerinin muhteşem yaşantıları ile ilgili yapıların tam bir rökonstrüksiyonunun yapılmasına imkân vermemiştir. Ancak etüdü yapılan eserler arasında *Samarra Camiü'l-Kebîri* (848-852), *Ebu Dulef Camii* (861-862), *Tolunoğlu Ahmet Camii* (*Fustat* = "*Kahire*") (879), *Tarı Hane* (tahminî olarak 750-786) ve *Nayin Camii* (960) örnek gösterilir.

Samarra Camiü'l Kebîri : Yapı 180 × 240 m. gibi çok büyük boyuttadır. Yanlarda dörder, kuzey tarafında üçer sahının çevrelediği bir avlu ile kıble duvarına dikey 25 sahından meydana gelen bir harem bölümünden ibarettir. Tavan yüksekliği 15 m.'dir. Çatıyı üzerinde taşıyan ayaklar kare biçiminde olup, her bir kenarı 2.07 m.'dir. Yapı tam dikdörtgen biçiminde ve muntazam bir eksene sahiptir. Minaresi, cami alanının dışında, kuzeyde dış kapının karşısında ve yapı ekseni üzerindedir. Minare, herbir kenarı 33 m. olan ve 3 m. yüksekliği bulunan kare bir zemin üzerindedir ve çember planlıdır. Minareye helezon şeklinde bir rampa ile çıkılmaktadır. Camiin dış duvarları 15 m. yüksekliğinde ve 2.65 m. kalınlığındadır. Dış duvarlar yuvarlak kule biçimli çıkmaları ile bir kale manzarasındadır.

Ebu Dulef Camii : 213 × 135 m. boyutunda bir haremi olan camiin, 155.80 × 103.93 m. çapında bir avlusu vardır. Yapının dış duvarları hemen hemen hiç kalmamıştır. Camiin, kıbleye paralel 2 sahınına dikey olarak dayanan 17 sahını vardır. Yapı, muntazam bir dikdörtgen teşkil etmektedir. Yapı ekseni üzerinde olmakla birlikte, yapı alanı dışında kalan ve aynen Samarra Camii gibi helezonî bir rampa ile çıkılan minaresi bulunur. Bu planı, Mısır'daki Tolunoğlu Camii'nde de görüyoruz (R. 602).

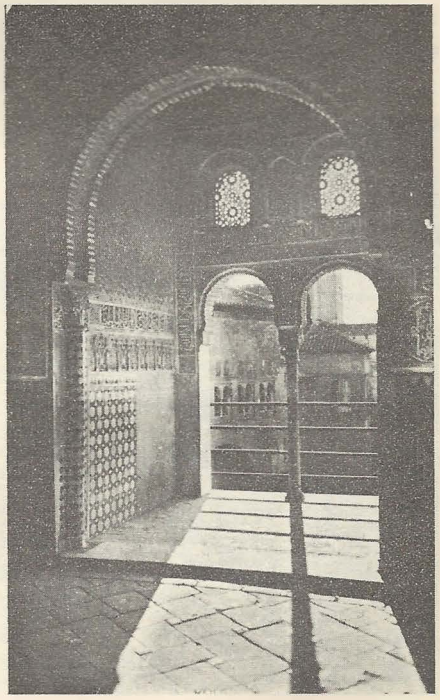
Tolunoğlu Ahmet Camii : Abbasi mimarlığının Mısır ve İran yapılarını da etkilediği belirtilmişti. Bu etkiler, Abbasi valisi olarak Mısır'a gitmiş olan Tolunoğlu Ahmed'in Fustat'da yaptırdığı Tolunoğlu camiinde de görülür. Abbasilerin hizmetinde Samarra'da görevli bir Türk kumandanının oğlu olan Tolunoğlu Ahmet, vali olarak Mısır'a geldiğinde, içinde doğup büyüdüğü ve yetiştiği Samarra'nın hatıralarını Fustat'da canlandırmağa çalışmış ve burada kendi adı ile anılan camii yaptırmıştı. Yapı, 122.26 m.'ye 35 m. boyutunda olan harem kısmı ile, üç kenarı revaklı bir avludan ibarettir. Bu cami, planı ile, Samarra cami tipinin tipik benzeri olarak kabul edilir. Cami, ziyadeleri ile birlikte 162 × 162 m. boyutunda olan kare bir plan içinde uygulanmıştır. Camiin tavanını taşıyan ayaklar kare kesitlidir ve köşelerine gömme sütunlar yerleştirilmiştir. Sütunların taşıyıcı fonksiyonları yoktur. Esas camiin ayakları, kıbleye paralel beş sahını meydana getirirler. Cami tam eksenli olmakla beraber, minaresi Samarra Büyük Camii'nde olduğu gibi kapının ve eksenin dışında yer alır. Ve gene yuvarlak planlı olup helezonî bir çıkışı vardır. Minarenin, esas yapının dışında bırakılması ile Samarra Büyük Camii'nin planına sadakat gösterildiği anlaşılır. Sütunları tuğladandır. Yapı da, Mezopotamya yapıları gibi tamamen tuğladan inşa edilmiştir. Bu, taş mimarî geleneği olan bir yere, tuğla yapı geleneğinin getirilebildiğine güzel bir örnektir. Bu camiin de, diğer bütün Arap camilerindeki gibi düz tavana sahip olmasına, kubbenin ya kıble önüne, ya da kıble duvarının köşelerine getirilmesine dikkat edilirse, sonuç olarak Abbasi yapılarının da Emevilerin tabi olduğu ilk cami motifinin izinde oldukları anlaşılır. Yalnız Abbasi camilerinin eksenli oluşu, Emevi camilerinden farklı olan özelliğidir (Bk. R. 603).



R. 604 : Tunus'ta Tlemcen Büyük Camii'nin mihrap bölümü (1082)

Abbasi camilerinden bir diğeri, İran toprakları üzerinde kurulmuştur. *Tarı Hâne* yani "*Allahın Evi*" anlamına gelen bu cami, Hazer denizi kıyısındaki Damgan şehrinde bulunmaktadır. Harem kısmı 35.25 × 45.70 m. avlusu ise 25.5 × 27 m.'dir. Ayakların yüksekliği 5.60 m.'dir. Yapı tam eksenli değildir. Harem kısmı, kıbleye dikey 7 sahından meydana gelmiştir. Minaresi de camiin kuzeyinde değil güneyindedir. Avlunun çevresini tek sıra sütunlu revaklar çevirir. Giriş kapıları, camiin ekseni üzerinde değil, avlunun iki yanındadır. Ayaklar yuvarlaktır. Kemerleri sivri kemerlidir.

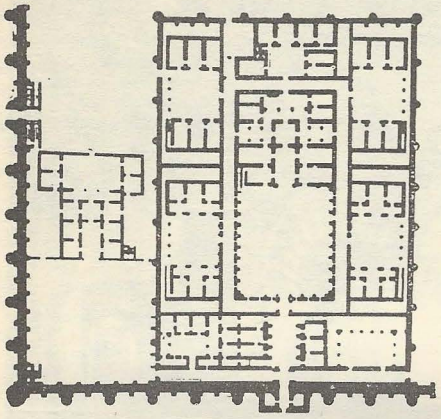
R. 604/A : Elhamra Sarayı'nın bir pencere bölümü.



Abbasi Sarayları :

Abbasi sarayları arasında, önemli olanlar, *Ukhaydir* ve *Cevsaku'l-Hakanî* saraylarıdır. Ukhaydir Sarayı, Kerbelâ'nın 48 km. kadar batısında bulunan Vadi-i Ubeyd'dedir. Bu camiin Emevi saraylarından farkı, yarım daire ve atnalı kemerlerinden başka, ilk kez sivri kemerlere de sahip olmasıdır. Ukhaydir, 778 tarihinde Halife el-Mansûr tarafından yaptırılmıştır. Saray, esas kapıdan girdikten sonra bir dehliz, bir büyük avlu, bu avluya açık bir eyvan ve bu eyvanın arkasından da bir kabul salonu ve müştemilâtı esasına göre yapılmıştır. Yapı ekseninin sağ ve solunda da karşılıklı ve simetrik daireler yer almıştır. Bu esas, aslında Abbasi saraylarının önemli bir özelliğidir. Salonlar beşik tonozludur. Mışatta'ya benzer tarafı, yapının güneybatı kenarında bir de camiin bulunmasıdır (R. 605).

Cevsaku'l Hakanî, Halife Harunu'r Reşid'in oğlu Mutacim tarafından 836 tarihinde yaptırılmıştır. Cephesinde üç eyvan bulunan bu saraya Arapların Kıtesifon'u (*Ctesifon*) denir. Ortadaki eyvan, halifenin kabullerine tahsis edilmiştir. Bu eyvanın genişliği 8 m, derinliği 17 m.'dir. Yanlarında başka salonlar yer alır. Büyük avluyu, halife kabul salonunu ve dairelerinin teşkil ettiği bölümü, bir koridor dolanır. Bu koridora



R. 605 : Samarra, Ukhaydir Sarayı.

açılan her dairenin bir müstakil avlusu ve çevresinde sıralanmış odaları vardır. Bunlar halifenin yakınlarına ait dairelerdir. Yapı planı, dikkat edilirse, diğer Emevi saraylarına prensip bakımından benzerlikler içindedir. Ayrıca yapının altında *serdap* denilen yer altı odaları vardır ki, buraları sıcak yaz günlerinin geçirilmesine yaramaktadır. Saray, Dicle'nin sol kenarı üzerinde bulunmaktadır. Ve tatlı bir meyil üzerindedir.

Bu sarayların bezemeleri çok zengindir. Zenginlere ait evler de çok zengin şekilde süslenmiştir. Samarra'daki evler içinde, elli odalı olanları bile tesbit edilmiştir. Yapılarda, mermer parçalarından kakma olarak yapılanlar dışında, mozaik ve ştuk denilen süslemeler de yer alır. Özellikle mermer kakmalar, sonradan İslâm sanatında önemli bir özellik olarak devam edecektir.

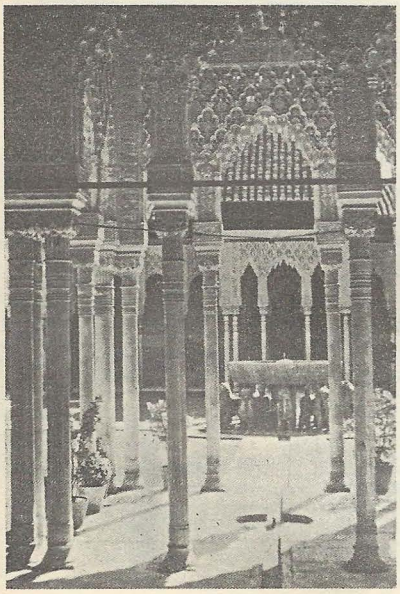
Abbasi mimarlığındaki önemli bir özellik, kabul salonu olarak kullanılan, eyvan ile iki yanındaki birer odanın "T" planı teşkil etmesidir. Bu plan özelliğini hemen bütün saray ve büyük evlerde görüyoruz.

Abbasi askeri mimarlığında *Ribat* adı verilen korunmalı yapılar da vardır. İlk ribat'lar 8. yüzyılda yapılmağa başlar. Bu yapılar, Arap imparatorluğunun kara ve deniz sınırlarının önemli noktalarında askerî kuvvetlerin barınabilmeleri için kurulmuşlardır. Ribatların en çok yapıldığı zaman IX. yüzyıldır. Sonraları kervansaray hattâ tekkeler haline gelen bu yapıların çevresi, surlarla kuşatılmıştır. Ribat'ın ortasında bir avlusu ve çevresinde konaklama odaları, ambarları, ahırları, sarnıçları, ve minareli bir mescidi vardır. Manastır ve beşik tonozların örttüğü bu ribatlar, sonraki kervansaraylar için örnek olmuştur. Ribat'lara sonraları *hankâh* adı verilmiştir.

FATIMÎ'LERE AİT MİMARÎ ESERLERİ (910-1171) :

Fatimiler, Mısır'da 200 yıl kadar yaşamış bir devlet kuran Şiî mezhepli bir hanedandır. Önceleri Tunus'ta küçük bir devlet kuran Fatimîler, mıntaka tamamen sünnî mezhebinden olduğundan Şiîliği kılıç kuvvetiyle yaymak istemişlerdir. Hz. Ali ile Peygamberin kızı Fâtıma'nın torunlarından oldukları hakkındaki iddiaları, hiçbir gerçeğe dayanmaz. Bütün Tunus'u egemenlikleri altına aldıktan sonra Libya'yı (913-915), Sicilya'yı (919-921) ellerine geçirdiler. 935'de üç defa Mısır'a girdilerse de Abbasilerin Mısır'a Vali olarak gönderdikleri Türk kumandanı ve Valisi Mehmet Akşit tarafından geri püskürtüldüler (933). 935'de Sardinya, Korsika ve Cenova'yı bile ele geçirdiler. 958'de Cezayir ile Fas'ı da alan Fatımîler, 969'da Fustat'a da girdiler. Ve 973'de başkentlerini Mısır'a naklettiler. Mısır'da sünnî olan halk, 200 yıl gibi uzun bir zaman Şiî görünmeye mecbur oldu. İşte, Kahire'deki *El Ezher* (970-972), *Mehdiye* (916), *El-Hâkim* (990-1003), *El Akmer* (1125), *Talayi* (1160) ve *El-Cuyuşi* (1085) gibi camiler bu Şiî mezhepli Fatımî'ler zamanında yapıldı.

R. 606 : Granada'da Elhamra Sarayı'nın Aslanlı Avlu'suna bir bakış (1354)



Fatımîler Hicaz'ı da aldıklarından, Abbasi idaresi iyice nüfuzunu yitirmişti. İşte bu durumda, Sünnî İslâm dünyasını kurtaran Selçuklu Türkleri olmuşlardır.

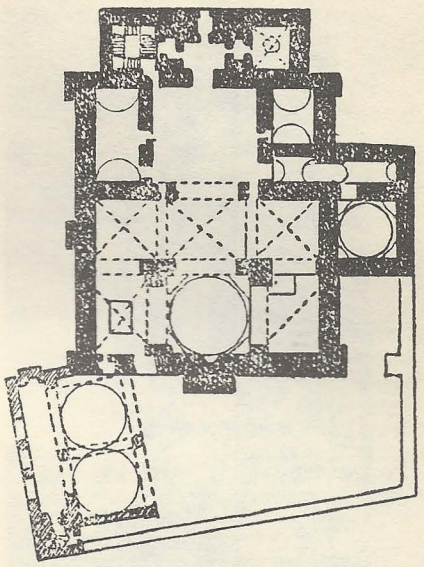
Fatımîlerin Tunus'daki hâkimiyetleri zamanından bir şey kalmamıştır. Kalanlara da, bir çok yeni kısımlar ilâve edildiğinden esas planlarını kaybetmişlerdir. Fatımîler, cami planı olarak, Abbasilerin çok sütunlu cami tipini genellikle benimsemişlerdir. Ancak, Kahire'deki *El-Cüyûşi* adlı cami bu tipten ayrılır. Bu yapıyla İslâm mimarlığında ilk kez yepyeni bir cami tipi doğmuştur. Bu cami, çok sütunlu tipten değildir. Plânı da

yeni bir düzendedir. Plânda görüldüğü gibi bütün cephe, kapısı dışında tamamen kapalıdır. El-Cüyûşi'nin, iki yanında beşik tonoz ile örtülü birer salonun girişi bulunan avlusu, ve kıble istikametinde ikişer bölümlü üç sahını olan bir haremi vardır. Orta sahının kıble önündeki bölümü kubbelidir. Diğer kısımları ise haç tonoz ile örtülmüştür. Bu unsurların cami inşasında ilk kez kullanıldığını görüyoruz. Ayrıca, cami avlusunun revaksız oluşu da dikkati çeker. Harem'in ortasındaki iki ayak, yapı beden duvarlarına kemerlerle bağlanmıştır. Eksenliymiş gibi görünen bu yapıda, simetriyi bozan, kubbeli bir oda ve onu cami avlusuna bağlayan koridordur.

El-Cuyuşi Camii, Halife el-Mustansır'ın kumandanlarından Emirü'l-Cuyûş Bedrü'l Cemalî tarafından 1085 tarihinde yaptırılmıştır. Fatımilerin diğer eserleri olan *Mehdiye Camii*, *El-Ezher Camii*, *El-Hâkim Camii*, *El-Akmer Camii* ve *Talayı Camii* gibi yapıları, hep geleneksel Abbasî yapı tipleri arasında yer alırlar. Yani hepsi çok sütunlu Arap camilerindendir. Farklı bir ayrılık da göstermezler (Bk .R. 607).

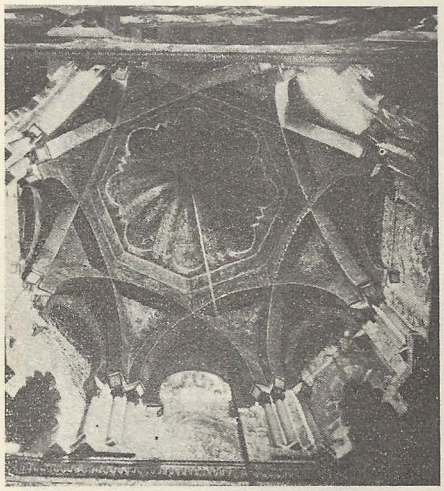
Bu camiler arasında, önemli özellikler gösteren bir diğeri de, İstanbul'daki Rüstem Paşa Camii gibi, altında dükkânlar bulunan ve dükkânların üzerinde, yerden 3.80 m. kadar bir yükseklikte bir platform üzerine inşa edilen Talayi Camiidir.

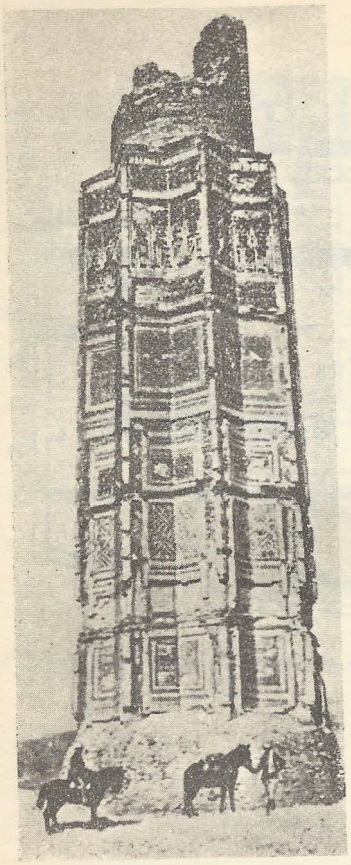
Fatımilerin bir diğer yeniliği de, Mısır'da ilk kez kubbeli türbeler inşa etmeleridir. Dikkati çeken özellik, bu türbelerin kare planlı oluşu ve kasnakla duvar köşeleri arasına pandantifler yerleştirilmesidir. Bu türbelerde ayni zamanda mihrapların oluşu, bunların mescit olarak kullanılmalarını temin etmiştir ki, biz bu özelliği Selçuklu türbelerini incelerken göreceğiz.



R. 607 : Kahire'de Fatımi'lere ait El-Cüyûşi Camii.

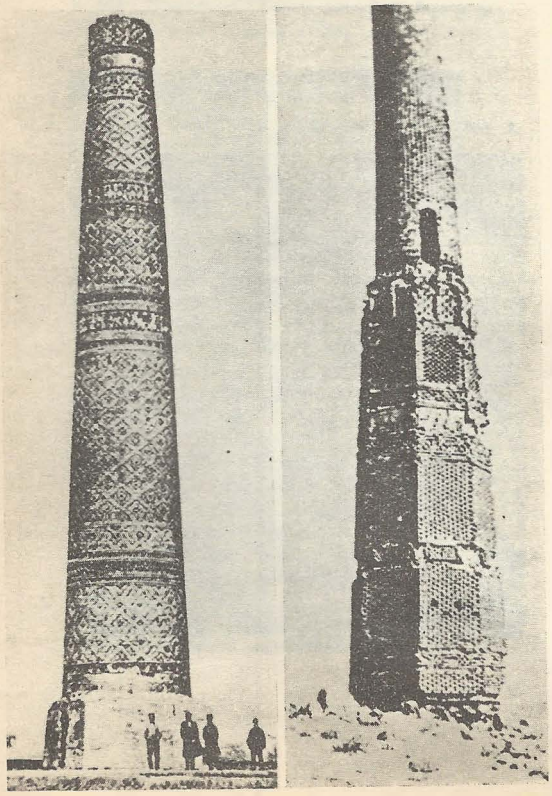
R, 608 : Kordoba'daki Büyük Cami'in orta kubbesi.





R. 609: Gazne'de III. Mesud'un diktirdiği Zafer Kulesi.

R. 610 - 611 : Kule türbelerden ikisi (Horasan Selçuklularının eserlerinden).



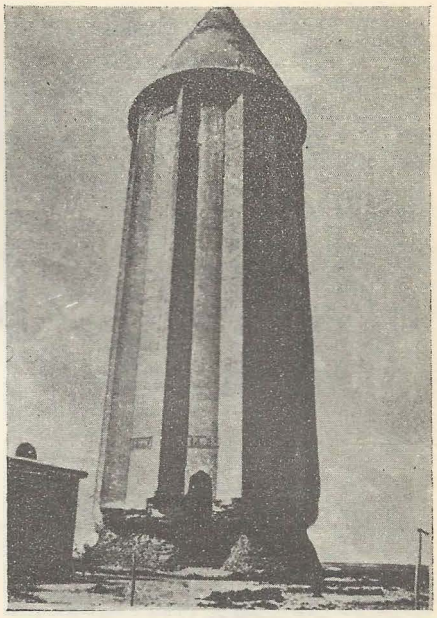
İran'daki Horasan Selçuklularının, ya da Anadolu Selçuklularının sanatlarını incelemek için, onların geldikleri Orta-Asya steplerinin genel karakterini ve oradaki, tarihçe bilinen aşağı yukarı iki bin yıllık geçmişi, sanat eseri bakımından iyi bir tasnife tabi tutmak gerekir. Bu husus, eldeki son dökümanlara göre henüz karanlıktır. Yani, Türklerle ilgili eserlere ait araştırmalar ile bu eserlerin dağılımı ve gelişiminin saptanması henüz mümkün olmamıştır. Ancak biz, steplerde yaşayan çoban-göçebe kavimlere ait sanatların genel karakterini tesbit edebiliyoruz. Büyük Orta-Asya steplerinde dolaşan kavimlerin yalnız Türkler olmadığı düşünülürse, eldeki kalıntıların tasnifinde ne derece zorluk çekildiği saptanabilir. Bu bakımdan, sanat tarihçilerimiz ve yabancı araştırıcılar, Türklerle ilgili eser tasnifini kesin olarak IX. ve X. yüzyıldan itibaren ele almaktadırlar. Tarihler, İ.S. daha IV. yüzyılda Kuzey-Çin ile Moğolistan arasında yaşayan Hiung-nu'ların muazzam bir imparatorluk kurduklarını ve hattâ bunlardan Güney-Hiung-nu'larının Çin'i işgal ettiklerini kaydeder. "*Eski Sogd Mektupları*" adı verilen vesikalarda (*Gavin Hambly, Zentralasien*, S. 65) bu halkın Çin'deki durumu belirtilmektedir. Bunların dışında Hunların da Hiung-nu'lar ile ayni soydan oldukları hususu genellikle Batı kaynaklarınca kabul edilmektedir. V. ve VI. yüzyıllarda Hindistanın büyük bir kısmını alan ve Hunas adı verilen halkın gene Hunlar olduğu üzerinde Batı kaynakları birleşmektedirler (Ayni eser S. 68). Sasani Hükümdarı Chosrau'ın (531-579) Türklerle Eftalitler'e karşı bir anlaşma yaptığı ayni kaynaklarca tevsik edilmektedir (Ayni eser S. 68). Türklerin Orta-Asya'da çok çeşitli isimler altında çeşitli mıntıkalarda, çeşitli devletler halinde yaşamaları ve hattâ birbirleri ile savaşmaları, halkların tesbiti bakımından bir çok güçlükler ortaya koymaktadır. Ayrıca Hambly'nin "Zentralasien" adlı eserinde, Hunların İran dilini, idarî gereklerle kullanmaları (*paralar üzerinde bile*) Ghirsman ve Enoki'nin iddia ettikleri gibi bunların İran ile ilgili oldukları tezini tamamen çürütmüştür (Ayni eser S. 69). Biz 552 tarihinden itibaren Gök-Türk İmparatorluğunun kurulduğunu ve böylece Türklerin daha yakın bir tarih olarak bize bazı yazılı vesikalar da bıraktıklarını görüyoruz. Çinli ve Batılı kaynakların kaydettiği gibi, Türklerin gerçekten Orta-Asya bozkırlarının önemli bir halkı oldukları anlaşılıyor. Primitif halkların devlet haline gelmeleri ile, primitif halk sanatlarından arkaik nitelikte bazı eserlere gittiğini kabul edersek, Göktürk İmparatorluğu zamanında bazı lokal gelenekli anıtsal eserlerin yapılmış olması gerekir. Bu bakımdan, göçebelere ait primitif halk sanatlarından sonra, devlet ile birlikte ortaya çıkan meslekler ve iş bölümleri dolayısı ile anıtsal yapı çalışmalarının olduğunu kabul etmek gerekir. Çünkü biz, yazının da bu sıralarda anıtsal eserlerde kullanıldığını, Orhun anıtları ile saptıyoruz. Ancak bu dönemin yapı örnekleri hususunda bir araştırma ortada yoktur. Doğan Kuban, Hiung-nu ile Göktürk İmparatorluğu dışında Türklere mal edilebilecek bir kültür ortaya konmadığını anlatırken "*Göçebe kavimlerin içinde, sonraki tarihî devirlerde büyük varlık gösteren, en kuvvetli politik organizasyonları kuran ve aşağı yukarı bütün bu bölgeleri Türkleştiren bir kavmin, bu kültür ve sanat eserlerinin ortaya çıkışında önemli rol oynamaması imkânsızdır*" demektedir (*Anadolu Türk Mimarisinin kaynak ve sorunları*, S. 44). Ayrıca gene Kuban da, Türk-

lerin bu imparatorluk devirlerinde mutlak bir göçebeliğin söz konusu olmadığını belirtmektedir. Kaldı ki, kurganların Neolitik devirlerde bile toprağa yerleşmiş kavimlere ait olduğunu tevsik eden malzeme, insanı kuşkuya düşürmeyecek kadar fazladır. Bu bakımdan bu devirlerde yarı göçebe topluluklarda önemli bir yerleşme olduğu kabul edilmektedir. Ancak bunların hangilerinin çeşitli adlar altında yaşayan Türklere ait olduklarını tesbit etmek mümkün olmamıştır.

Bu arada bir kısım Türklerin, İslâm olmadan önce Batı - Türkistan'ında yerleşmiş olduklarını tarihler doğruluyor. Mezopotamya gibi ayni ova kültürlerini yansıtan bu mıntıkanın, gene Mezopotamya gibi kubbe, kemer, tonoz ve tromplu yapıları hallettiklerini gösteren eser kalıntıları vardır. Bu hususlar gerek Rus bilginleri, gerekse diğer heyetler tarafından tesbit edilmişlerdir. Bu yapıların çıkış kaynakları ile ilgili bir bilgi elimizde yoktur. Fakat genellikle kubbeli yapıların bir nazariye olarak, göçebe çadırlardan intikal ettiği hususunda oldukça paylaşılan bir kanı mevcuttur. Ancak bazı yapı motiflerinin bu görüşü doğruladığı da gözden kaçmıyor. Şurası doğrudur : Biz Göktürk imparatorluğunun muazzam alanları içine alan bir devlet olduğunu ve bu imparatorluğun yaşatılması için kale ve benzeri tesislerin gerektiğini ve bunların bazı örneklerinin de Türkistanda tesbit edildiğini biliyoruz.

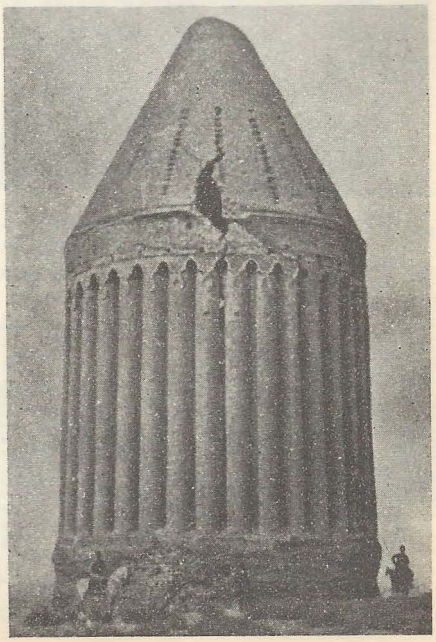
Sanat tarihlerinde genellikle Selçuklular ile başlatılan Türk sanatının âdeta kopuk bir çizgiden itibaren kabul edildiğini, dökümanlar incelendiğinde anlaşılmaktadır. Türklerin, yarı göçebe zamanlarında ortaya koydukları eserlerin, bütün dünyadaki göçebe halklarda olduğu gibi, ayni ortamın sanat ürünleri olarak benzer özellikleri taşıması gerekir. Yani bu eserler primitif halk sanatları olmalıdır. Primitif halklarda anıtsal sanatlar görülmüyor. Bu bakımdan Türklerin, devlet olarak ortaya çıktığı devirlerin eserlerini ele almak, hem gelenek olan, hem sonradan yaratılan unsurların neler olduğunu bize açıklamaktadır. Genel olarak Göktürk İmparatorluğu ile, Türklerin ilk tarihi vesikalarını bıraktıklarını görüyoruz. Bunlara, daha önceleri Orta-Asya steplerinde önemli olaylara sebep olmuş Hiung-nu'ları dahil etmek gerekir. Ancak, bütün bu devletlerin sanat unsuru olarak geriye neler intikal ettirdiklerini bilmek mümkün olamıyor. Orhun kitabeleri üzerine yapılmış araştırmalar vardır. Fakat Türk mimarisi ile ilgili ilk yapıların tesbiti için, tarafsız yapılmış ve doğru tesbit edilmiş eserler elimizde yoktur. 18 milyon km² lik büyük ülkeleri içine alan devletler kurmuş bu kavmin, devlet teşkilâtları ve çeşitli korunma ve yerleşme olanakları olmaması mümkün değildir. Bu bakımdan, Türk tarihinin karanlık çağlarına ait eserlerin özellikleri, ilk aydınlık dönemlere geçildiği sıralardaki eserlerde, gelenekler dolayısı ile yansıdığı kabul edilirse, bunların tesbiti mümkün olabilir. Bu bakımdan, devletlerin anıtsal yapıları gerektiren bir dünya görüşü olduğunu bilmek, önemli bir başlangıç noktasıdır. Bu noktadan hareket eden bir çok sanat tarihçisi Türk mimarî unsurlarının tesbitine IX. ve X. yüzyıllardan başlamaktadırlar.

Özellikle İran, Pers, Sasani yapı geleneklerini, Türkler için tek çıkış noktası olarak gösteren Batı bilginlerinin, bir halkın kendi geleneklerini bir anda bıraktıkları görüşüne bağlanabilmeleri mantıkî değildir. Örneğin Sasani mimarisinde minare motifi olmadığı ve özellikle Abbasi-Emevi mimarilerindeki minare tipinin, Türkistan mezar kuleleri, dikili anı taşları ve gözetleme kuleleri ile bir benzerliği olmadığını dikkate almak bile, bu tezi çürütür. Bunlar oldukça açık noktalardır. Ayrıca Diez'in, Türk kule mezarlarını Hindistan stupalarına bağlaması da, önemli bir gerekçeye

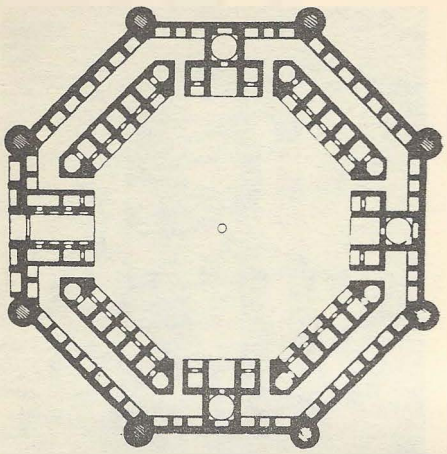


R. 612 : Nahçıvan Mü'mine Hatun Türbesi. Kule biçimli Türbe

R. 613 : Harran'da (Urfa) konik kubbeli köy evleri.



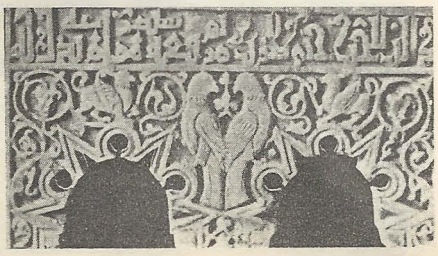
R. 614 : Radkan Kümbedi.



R. 615 : İsfahan-Şiraz yolu üzerindeki Dehbid kervansarayı. İran Selçukluları'nın kervansaraylarına oranla daha geniş alanları kaplar. Plânları da değişiktir.

R. 616 : Çifte Minareli Medresesi (Erzurum) nin ön yüzündeki rölyeflerden biri. Hayat ağacının iki yanında hayvanlar antitetik bir biçimdedir.

R. 617 : Aksaray'da (Konya) Ak Han'ın ön yüzündeki motiflerden biri.



sahip değildir. Pugaçenkova'nın ele aldığı Türkistandaki kubbeli konutlar, ne Mezopotamya'da ne de İran'da, Türkler buralara gelmeden önce görülmüyor. Bu merkezî planlı yapılar, IX. ve X. yüzyıl Türkistan yapıları arasında zikredilmektedir. Dikkat edilirse, Mısır'daki çok sütunlu geleneksel Arap camii tipinin kubbeli tonozlu yapı tipine intikali, Türk kumandanlarının buraya vali olarak gönderilmelerinden sonra başlamaktadır. Türbe motifi de gene ayni zamanlarda Mısır'da Fatımî'ler ve Memlûklarla başlıyor.

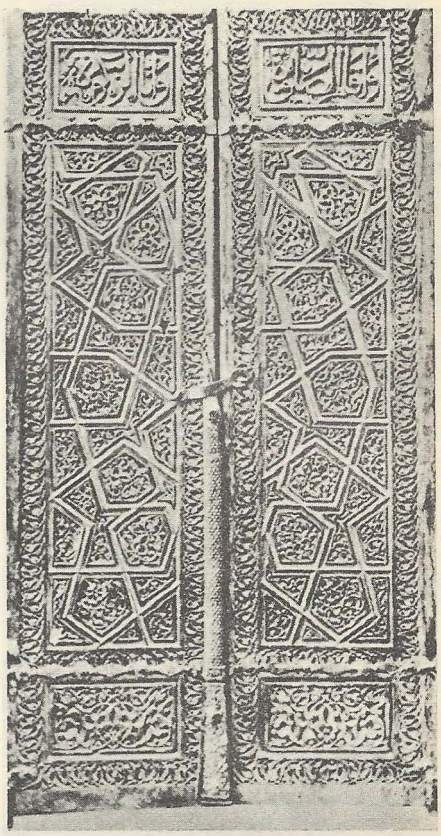
İran kaynaklı olan eyvanın, Samarra'daki Ukhaydir ve Cevsaku'l Hakani'de kullanıldıklarını biliyoruz. Fakat dört eyvanlı avlu motifinin Gazne'de, Gazne sarayında kullanılması, Türklere ait bir kompozisyon olduğunu doğruluyor. Ayrıca. merkezî planlı yapı tiplerini, önce Eski Merv'de görüyoruz. Gene, mihrap önünde kubbe ve iki yanında birer sahını bulunan "*Talhatan Baba Camii*" bu tipte ilk denemelerdir. Bu basit planlı, vazıh mimarili yapılar, mekân bütünlüğü bakımından ilk olarak gene bu mıntıkalarda bulunmaktadır. Maveraünnehir mıntıkasında gelişen bu yeni mimarî bütünlük, Uygur kubbeli yapılarındaki basitlikle kardeş bir anlam içindedir. Dikkat edilirse, Türklerin İran'a girişlerinden sonra, İran'da önceleri gözükmeyen bir türbe motifi ortaya çıkmaktadır. Ve biz bu özelliği, Emevî ve Abbasî yapıları içinde de görmüyoruz. Bunlar dikkat çekici yeni bir gelişmeyi bize açıklamaktadır. Doğan Kuban'ın eserinde belirttiği, "*saf Türk unsurlarına dayanan bir açıdan bir araştırmaya gitmek, kültür kompleksinin çözülmesi kadar zordur*" düşüncesi yanlış değildir. Bu bakımdan, unsur tasnifinden çok, kompozisyon özellikleri üzerinde çalışmak, aynen Roma mimarisinde olduğu gibi, yeni kompozisyonları kabul etmek, doğru sınıflandırmaları sağlar.

Tarihi bilinen ve en eski türbe olarak nitelenen Buhara'daki Samanoğlu İsmail'in türbesidir (İ.S. 907). Önemli olan bir diğeri de, Selçuk Hükümdarı olan Sancar'ın (1117-1157) Merv'deki türbesidir. İran Selçuklularının türbe yapıları, kendine özgü çeşitlilikler göstermektedir. Ayrıca Anadolu'da Hıristiyanlık çağlarında yapılmış olan eserlerin, mimarî bakımından, Müslüman Selçuklularla bir ilişkisini bulmak da bugüne kadar mümkün olmamıştır. Ermenilere ait kilise ve manastır yapılarından kubbeli örneklerin, bu mıntıkalardaki Selçuklu yapılarını etkilediği görüşü yanlıştır. Bu etki belki tezyinatla ilgili olabilir. Bu bakımlardan bu yapı geleneklerini getiren ve bunları bol miktarda kullanan kavimlerin problemlerini ve etkilerini dikkate almak, prensip bakımından doğru olmaktadır . Esasen devamlı politik hâkimiyetin sanat eserlerini sistemleştirdiği ve üslûplaştırdığı bir gerçek olarak bilinmektedir. Bu bakımdan Selçukluların Maveraünnehir'den itibaren kudretli merkezi-hükümetlerle, kendi geleneklerine uygun bir cami, medrese ve türbe motifi ile Anadolu'ya kadar geldikleri, bir gerçektir. Ancak, Maveraünnehir'in tuğla mimarisinin, yöre imkânları ile Anadolu'da taşa intikal ettiği, gözden kaçmaması gereken önemli bir husustur.

SELÇUKLU MİMARİSİ

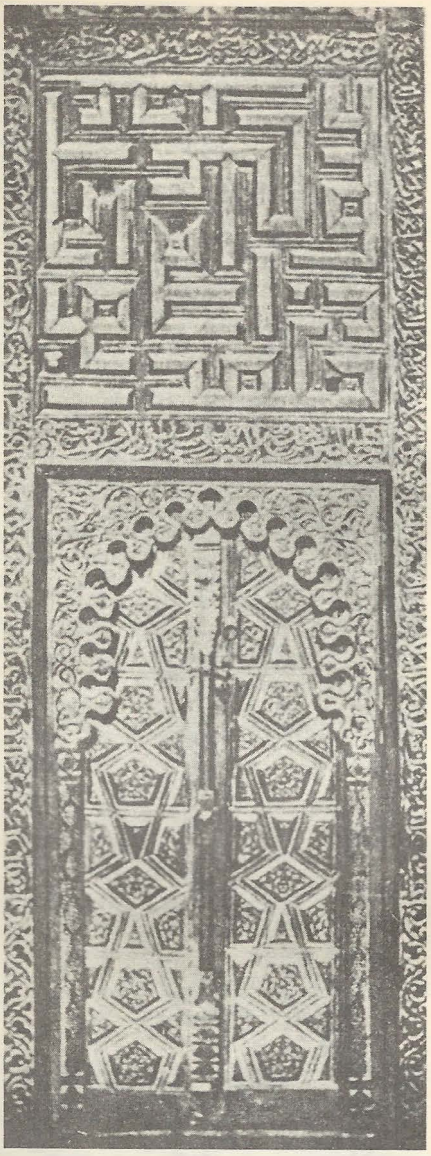
Selçuklu mimarisini iki bölümde incelemek gelenek olmuştur. Bu bölümler, İran Selçukluları ile Anadolu Selçuklularına aittir. Bunlar yanında başka Selçuklu devletleri de bu arada olmakla beraber, üzerlerinde fazla durulmaz. Abbasi halifeliğine bağlı olmayan Asya'daki ilk Türk devletini kuran Gaznelilerin mimarisi hakkında, fazla bir şey bilinmiyor. Ancak 962 ile 1186 yılları arasında egemenliklerini sürdürmüş olan Gazneliler, İran, Afganistan, Kuzey-Batı-Hindistan ve Batı-Türkistan'ı ele geçirerek önemli bir devlet kurmuşlardır. *Leşker-i Bazar* adlı sarayın bulunduğu Gazne şehri, Gaznelilerin merkezi idi. Abbasi halifesi tarafından "*sultan*" olarak nitelenen Gazneli Mahmut zamanında gelişen bu şehirden bugün bir şey kalmamıştır. Gazne şehri, muhteşem sarayları, sanatçıları ve devlet adamlarını bünyesinde toplayan önemli bir merkez olmuştu. Leşker-i Bazar adlı saray, tip bakımından Abbasi saraylarını hatırlatmakla birlikte, avlu çevresinde, her kenar üzerinde birerden dört eyvanın bulunması ile onlardan ayrılır. Biz bunun dışında iki de zafer kulesinin Gaznelilere ait olduğunu biliyoruz. Elimizde Gazneli sanatına has bazı süsleme örneklerinden başka ayrıca, bir şey yoktur. Bu bakımdan, Gaznelilerin sanatı üzerinde fazla durmayacağız. Ancak Selçuklulara bazı yapı unsurları veren Gazneli mimarisindeki en önemli yenilik, yukarıda değindiğimiz dört eyvanlı avludur. Bu eyvan motifi, Selçukluların medrese ve kervansaraylarında tekrar tekrar denenmiş ve yepyeni bir mimari kompozisyonun doğmasına sebep olmuştur.

Selçuk Bey'in idaresi altındaki Selçuklular, Oğuz Türklerindendir. Aral gölü ile Hazar denizi arasında "*Üst Yurt*" adını taşıyan mıntakada yerleşmişlerdi. Çok çeşitli kolları olan Oğuzların başkenti Kaşgar'dı. "*Dokuz Oğuz-On Uygur*" hanedanından Türk imparatorluk tacını almış olan Karahanlılar, Türklerin kaderinde önemli olan Güney-Batı yolunu açmışlardı. Bu sıralarda İran'da karşı karşıya olan siyasi kuvvetler, Gazneliler ile Karahanlılardı. Gazneliler 955'de İslâmiyeti resmen kabul etmişlerdi. Küçük-Oğuz Krallığı üzerinde, bir taraftan Karahanlılar, bir yandan da Gazneliler egemenlik iddiasında idiler. Selçuklu boyları, XI. yüzyılın ilk yıllarında, daha çok Gazneliler'e ait olan Horasana doğru göçmeğe başladılar. 1037 tarihinde Gazneliler'den Nişapur'u aldılar. Bu münasebetle Tuğrul Bey, sultan ilân edildi. Horasan gibi bir ülkenin alınmasını kendilerine yediremeyen Gazneliler, o çağların en kudretli orduları ile Selçuklular'ın üzerine yürüdüler. Fakat bu muazzam güç karşısında, küçük Selçuk ordusu galip çıktı *(Dandanakan savaşı 1040)*. Böylece Gazneliler Hindistan'a sürüldüğü gibi, Karahanlılar da doğuya atıldı. Ve Selçuklular Yakın-Doğuda yerlerini edinmiş oldular. Bundan sonra Sultan Tuğrul 1040-1063, Alp Arslan 1063-1072, I. Melik Şah 1072-1092, Sultan Mahmut 1092-1094, Sultan Berkyaruk 1094-1104, II. Melik Şah 1104-1105, Sultan Mehmet Tapar 1105-1117, Sultan Sencer 1117-1157 gibi Selçuklu Sultanları İran'da egemenliklerini korudular. Melikşah'ın ölümü ile Selçuklular dağılmışlardır. Sultan Sencer'den sonra ise, 1157 de Harezmşahlar tarafından hâkimiyetlerine son verilmiştir. Harezmşahlar, 1220 tarihine, yani İran'a Moğolların gelişine kadar hâkim olmuşlardır.



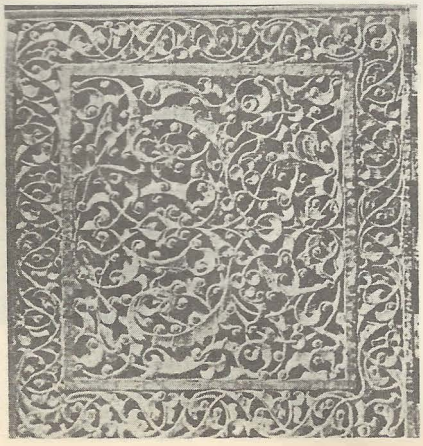
R. 618 : Bir Selçuklu kapısı.

R. 619 : Erzurum'da Çifte Minareli Medrese'nin portalindeki bir kabartma.



R. 620 : Beyşehir, Eşrefoğlu Camii'nin geometrik motifli kapısı.

R. 621 : Konya, Mevlâna Müzesi'ndeki bir Kuran Cilt Kapağı'ndan parça. Tam boyut: (94,5 — 42,5 cm.).



İran'a gelen Selçuklular, hiç kuşkusuz burada bir Sasani mimarisi ve geleneğini hazır olarak bulmuşlardır. Ancak, Selçuklular bu yapı geleneklerinden yararlanmakla birlikte, bunlara yeni bir şekil vermekte ve Selçuklu mimarisi stilini ortaya koymakta gecikmediler. İlk kez yepyeni bir medrese tipi de yarattılar. Bunlar Sünni mezhebini, Şiilik karşısında geliştirmek için kurulan okullar idi. Bu medreselerde kullanılan nişler, sonradan İran ve Türkistan'da nişli duvarlarla çevrili, avlulu medrese-cami yapılarında kullanmıştır. Medrese tipinin ilk örnekleri, Melikşah'ın Veziri Nizamülmülk tarafından (1064-1092) devlet medreseleri olarak Nişapur, Tus ve Bağdat'ta inşa edilmiştir. Bu medrese tipi, yatılı öğrenci odaları ile dersanelerin birleşmesinden meydana gelmiştir. Horasan'da Hargirt kentinde Nizamülmülk'ün yaptırdığı bir medresenin harabesi mevcuttur. Evlerde de mevcut olan eyvan unsurunun, medrese mimarisine sokulması ile yeni bir yapı tipi ortaya çıkmıştır.

Medrese planında ortaya konulan yeni tip, sonradan camiye de uygulanmıştır. Melikşah'ın 1092'de Bağdat'ta yaptırdığı Camiü'l Sultan bunlardan biridir. Bu medrese inşası, sonradan Suriye ve Mısır'da da uygulanmıştır. Selçuklu medreseleri dört eyvanlıdır.

İran Selçuklularının yaptırdıkları camilerden de bugüne birşey kalmamıştır. Camiler içinde en önemli olanlar, *İsfahan'daki Mescid-i Cuma* (1121), *Zevare'deki Mescid-i Cuma* (1136), ve *Ardistan'daki Mescid-i Cuma*'dır.

İsfahan'daki Mescid-i Cuma Camii, Nizamülmülk tarafından 1121 yılında (Hicrî 515) yaptırılmıştır. Cami birçok değişikliklere uğramıştır. Eyvanlı avlusu ve medrese odaları ile meydana getirdiği plan, bütün Türkistan ve İran'da tekrar edilmiştir. Bu bakımdan, bu yeni cami tipi sonraki İran camilerine de örnek olmuştur. Avlunun ana planında dikkatimizi çeken, dört kenarın ortalarında birer eyvan ve kıble tarafındaki eyvanın arkasında bir kubbenin bulunmasıdır. Bu form, dikkat edilirse Samarra ve Şam camilerinden tamamen ayrılmaktadır. Sonra, camiin okulla birleştirilmesi fikrinin de burada bir sonuca bağlandığı dikkati çekiyor. Camiin boyutları 170 × 140'dır. *Zevâre'deki Mescidi Cuma* ise Melikşah'tan biraz sonra yapılmakla birlikte, dört eyvanlı avlu ve mihrap önündeki kubbe motifini aynen muhafaza etmektedir. Yani plan bakımından aynıdır. Yalnız bu Mescid-i Cuma'da olan yenilik, mihrap önündeki kubbe kasnağının köşelerinde yer alan trompların kavsaralı olmasıdır. Kavsara iç tarafı dolu kemer gözüdür.

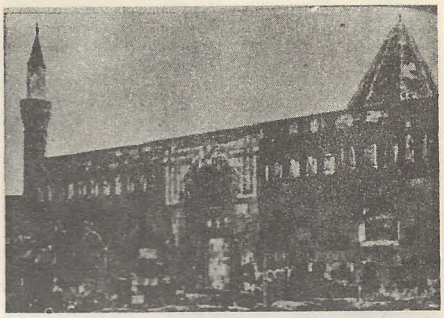
İran Selçuklularına ait Türbeler : Türklerin İran'da meydana getirdikleri en önemli yapı tiplerinden biri de türbelerdir. Bunların, eski Türk çadırlarından esinlenilerek planlandığı hususunda oldukça yaygın bir görüş vardır. Bu çadır biçiminin yapıya intikal ettiğini gösteren kanıt bizzat taştan yapılmış olan çadırdır. Ayrıca bu noktaya hemen bütün İslâm mimarisi uzmanları da değinmişlerdir. Türklerin göçebelik devirlerinde, içinde yaşadıkları kümbet biçimindeki çadırlarını, büyüklerine ebedî istirahat yeri olarak taştan inşa etmeleri sebepsiz de olmaz. Biz, İran ve Türkistanda, çadır biçiminden mülhem kümbetler yanında, bir de kule biçimi türbeler görüyoruz. Bu kule biçimindeki türbe geleneğinin, Türklerin İslâmlığı kabul etmeden çok daha önceki zamanlara ait olduğu tahmin edilmektedir. Bu iki tip türbe örneklerini Horasan'dan Anadolu içlerine kadar izliyoruz. Böyle bir kalıntı haritası, türbe yapı formunun nereden geldiğini oldukça makul bir şekilde göstermektedir.

Biz, İran'daki Selçuklu türbelerinin kare, çokgen ve yuvarlak planlı olmak üzere üç tipte olduklarını görüyoruz. Bunların üzerleri kubbe,

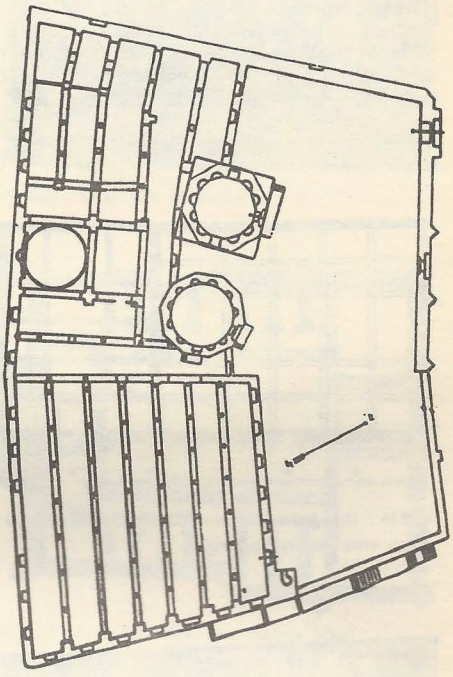
çokgenli piramit ya da konik bir çatı ile örtülüdür. Ancak türbelerin içleri genellikle kubbe örtülüdür. İran'daki Selçuklu türbelerinin büyük çoğunluğu yuvarlak planlıdır. Bu türbelerin bodrumunda bir mezar yeri, üstünde de bir mescit bulunmaktadır. Türbeler içten kubbeli, dıştan konik biçimlidir. Yapı örtüsünün kubbesi ile piramit çatı arası boştur. Bu çift kubbe örtüsünün ilk kez örneklerini veren İran Selçuklularında birçok türbeler vardır. Bu türbeler daima çinilerle zengin bir şekilde süslenmişlerdir.

Kule biçimi türbeler ise Buhara, Semerkant, Kirman ve Şam dışında Mısır'a kadar yayılmışlardır. Mısır'dakiler, Memlükler tarafından yapılmıştır. Böylece Selçuklu buluşu olan bu türbe motifinin bütün Ön-Asya'ya yayıldığı anlaşılır. Kule türbeye en güzel örnek, Timur'un Semerkant'taki "*Gûr Mir*" adıyle bilinen türbesidir. Kare biçimli türbenin en güzel örneği de 1157'de ölen Selçuklu Sultanı Sencer'in Merv'deki türbesidir. Bu yapı, Muhammet Adsız adındaki bir Türk mimarı tarafından yapılmıştır. Her kenarı 27 m. olan kare beden duvarları üzerinde, 17 m. çapında bir kubbe yükselmektedir. Türbenin yerden yüksekliği 36 metredir. Yapı çevresindeki bir galeri, orta sahını çepeçevre dolanır. Kubbe, nervür tabir edilen kaburgalarla örülmüştür. Bunlar, kubbenin sağlamlığını temin ederler (Bk. 609, 610, 611, 612, 614, 615).

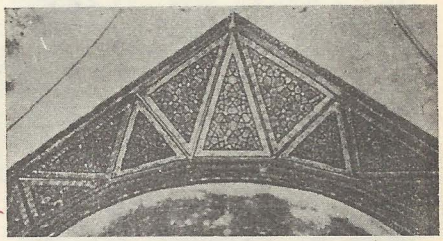
İran'daki Selçuklulara ait Nişapur ve Merv'deki saraylardan incelenecek fazla bir şey kalmamıştır. Ancak Türklerin kale mimarisine çok itibar ettiklerini gösteren önemli kalıntılar vardır.



R. 622 : Konya. Alâeddin Camii.



R. 623 : Konya Alâeddin Camii'nin planı.



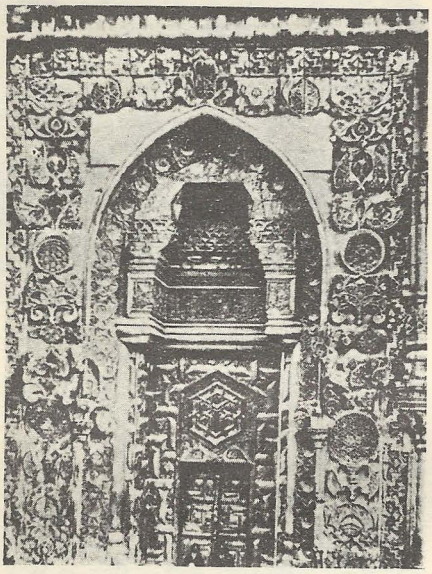
R. 624 : Konya Alâeddin Camii'nde köşelerde üçgenlerle kubbeye geçiş.

ANADOLU SELÇUKLU SANATI

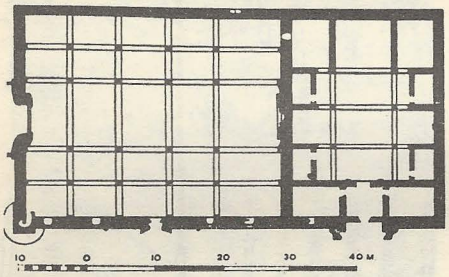
Anadolu Selçuklu Devleti'nin Kısa Tarihi :

Anadolu Selçukluları, askerlik esasına dayanan bir devlet kurmuşlardır. Sultanların yanında, maaşlı bir hassa ordusundan başka, ordunun temelini meydana getiren tımarlı sipahiler vardı. Ayrıca, biri Sinop'ta, diğeri Antalya'da olmak üzere iki tersane donanmayı yapıyordu. Halk, devlete vergi veren göçebe, şehirli ve köylü olmak üzere üç kısma ayrılmıştı. Selçuklular, İslâmlığın Sünnî kolundan olan Hanefî mezhebinden idiler. Doğuda yaşayanlar arasında Şafiiler ile biraz da Aleviler vardı. Sünni mezheplere aykırı bazı inanışlar da ortaya çıkmıştı. Konya'da Mevlâna'nın temsil ettiği Mevlevilik de kısa zamanda yayılmıştı. Bunlardan başka Rüfailik, Nakşibendilik ve Kadirilik gibi mezhepler de kısa zamanda bütün Anadoluda taraftar kazanmıştı. Anadolu Selçukluları divan, tasavvuf ve halk edebiyatında önemli eserler verdiler. Tasavvuf edebiyatında özellikle *Mevlâna* ile oğlu *Sultan Veled* büyük bir üne ulaştılar. *Yunus Emre*, halk edebiyatının önemli bir temsilcisi oldu. Bunun yanında *Nesimi* ve *Dehhani* gibi büyük halk şairleri yetişti. Kahramanlıkla ilgili önemli destanlar doğdu : "*Seyit Battal Gazi*", "*Ebu Müslim*" ve "*Cengizname*" gibi.

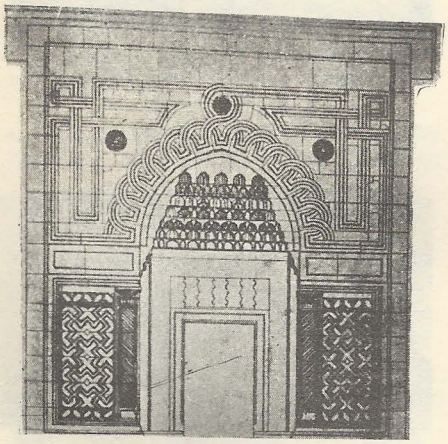
Anadolu Selçuklu Devleti 1077 yılından 1308 yılına kadar sürmüştür. Alpaslan'ın oğlu Melikşah, Kızılırmağın batısındaki yerler kendisine ait olmak üzere, Anadolu Sultanlığını 1077 tarihinde Kutulmuş oğlu Süley-



R. 625 : Divriği Ulu Camii'nin ana kapısı.



R. 626 : Divriği Ulu Camii ve Darüşşifası. 1228-1229 yılları arasında inşa edilmiştir.



R. 627 : Konya, Karatay Medresesi'nin ön yüzü. Kapı üstünde süs kemer görülmektedir.

man Bey'e vermesi ile Anadolu Selçuklu Devleti kurulmuş oluyordu. Selçuklu devleti 1077 den 1204 yılına kadar kuruluş devrini, 1204-1243 arası genişleme devrini ve 1243 den 1308 yılına kadar da zayıflama devirlerini yaşamıştır. I. Kılıç Arslan (1092-1106) devletin başında bulunduğu sıralarda, haçlı ordularını yalnız başına karşılamıştı. 1116-1126 yılları arasında hüküm süren I. Mesut da, ikinci Haçlı Orduları ile savaşmıştır. II. Kılıç Arslan zamanında da gene Haçlı Seferlerinin üçüncüsü Anadolu'da karşılandı. 1204-1211 yılları arasında I. Gıyaseddin Keyhüsrev, Selçuklu sultanı olarak iyi bir siyaset adamı ve savaşçı meziyetleri gösterdi. 1211-1219 yılları arasında hüküm süren I. İzzettin Keykavus ise, gene başarılı bir sultan olarak görülür. 1219-1236 yılları arasında devleti yöneten Alâeddin Keykubat'tan sonra sahnede Moğolların belirmesi ile devlet, İlhanlılara tabi olur. Ve sonunda Selçuklu devleti yıkılır, Anadolu bir çok Türk beyliklerinin yönetimine girer.

Anadolu Selçuklu Mimarisi :

İran'daki çıplak tuğla mimarisinin, Selçuklular devrinde, XI. yüzyıldan itibaren Maveraünnehir ve Horezm'den gelip burada geliştiği tahmin ediliyor. Çünkü, İran'daki Sasani yapılarının kalıntılarından, bunların taş yapılar olduğunu biliyoruz. Böylece Selçuklular devrinde İran'da, değişik bir anıtsal yapı geleneği kuruluyor. Eyvan, eskiden beri İran'da bilinmekle birlikte, Abbasi devirlerinde bu yapı unsurunun camide kullanıldığı görülmüyor. Türkler; eyvanı, cami kompozisyonuna sokmuşlardır. Böylece Selçuklular, Abbasi mimari gelenekleri dışında yeni bir cami tipi kompoze etmişlerdir. Dört eyvanlı, avlulu cami tipini, İran'da medrese tipine sokan gene Selçuklulardır. Çünkü, Selçuklulardan önce, eyvanı, sarayda ilk kullananların Gazneliler olduğu saptanmıştır. İran Selçuklu türbelerinin dört çeşidini saptamıştık. Ancak İran ve Maveraünnehir'deki daha çok tuğladan olan yapıların, Anadolu'da taşa çevrildiği görülmektedir. Ayrıca Anadolu'da silindir biçimli yüksek minareler ortaya çıkıyor. Bunların da ne Anadolu'da, ne İslâm ülkelerinde benzeri yoktur. Böylece yeni bir mıntıkaya gelen Selçukluların yeni mimari unsurlarına gittikleri görülüyor. Ayrıca bu minarelerin, caminin beden duvarlarına bağlı olmadıkları da görülüyor. Ancak bunların, Gazne'deki saray kuleleri ve Türkistandaki kule mezarların geleneğinden doğduğunu kabul eden sanat tarihçileri görülmektedir. Sivas Ulu Camii'nin cephesinde yer alan simetrik minare kompozisyonu, İran Selçuklularına bağlanmaktadır. İran'da, Selçuklular zamanında gördüğümüz eyvanlı, avlulu cami tipi, Anadolu Selçuklularında terkediliyor. Anadolu Selçuklularının eserlerinde gelişen taş oymacılığı da özellikle dikkati çekiyor. Anadolu Selçuklularının cami, medrese ve kervansaraylarının yapı özelliklerini, Suriye ve Mısır'da da bulmak mümkün olmuyor. Bu bakımdan, Anadolu'da gelişen mimari sanatının, bu mıntıkaların yapılarından esinlendiğini gösterecek bir kaynak bulmak zordur. Halbuki politik bakımdan Selçukluların, Suriye, Mısır ve diğer komşu devletlerle yakın ilişkileri olduğunu biliyoruz. Hattâ tarihte Selçukluların Abbasi halifelerine daima saygılı olduklarını saptıyoruz. Örneğin, Anadolu Selçuklularının medrese ve camilerinin portal zenginliğini, bu sıralardaki komşu ülkelerde bulmak mümkün değildir. Bu portal süslemelerini, bu sıralardaki Hıristiyan mimarisinde de bulmak mümkün değildir. Orta Anadolu'nun Kapados mimari gelenekleri de anıtsal özellikler taşımaz. Ayrıca Anadolu taş mimarisini Ermeni taş işçiliğine bağlamak da zaman bakımından isabetli değildir. Ermeni mimarisinin anıtsal

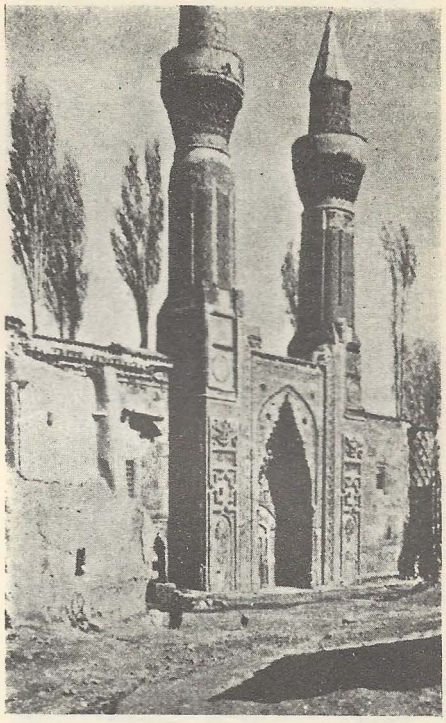
niteliklerini saptamak için, egemen devlet niteliğinin tesbiti gerekir. Bu bakımdan, yöresel geleneklerin devlet karakteri ile nasıl değiştiğini gösteren tarihi örnekler az değildir. Birçok karanlık noktaları olan ve hiçbir zaman devamlı devlet niteliği gösterememiş bir kavmin, kimlerin idaresinde, ne gibi etkiler altında kaldığını ve ne gibi unsurları benimsediğini bilmeden, Selçuklular gibi büyük politik ve askerî bakımdan sağlam merkezi devletler kurmuş bir halka, etki yapacağını düşünmek doğru olmaz. Kaldı ki, Selçukluların toplumsal ihtiyaçlarını medrese, türbe, kervansaray ve cami gibi yapılarla, bir üslûp bütünlüğü içinde kurdukları gözden kaçmaz. Bu hususa başka noktaları da bağlamak gerekir. Bir üslûp devresinde olan bir ülkenin, kendi yapı gelişimi içinde, başka kültürlere bağlanmadığını gösteren ilginç örnekler vardır. Buna en yakın örnek Bursa mimarisidir. Biz, Osmanlı devletinde, Orhan zamanında, İstanbul'a gidip Ayasofyayı bile tamir eden mimarlar görüyoruz. Fakat Bursa mimarisinde bir Bizans yapı düzeni aramanın yeri olmadığını biliyoruz. Bu bakımdan yabancılarla basit yapı ilişkileri kurmak mümkün değildir. Yani, bir ülke halkının, başka kültürlere ait eserleri hemen benimseyip uygulamadığı, fakat ancak kendine uygun kompozisyona unsur topladığı ve yeni kompozisyonlara gittiği, gözlemlenen bir gerçektir. Ayrıca bir ülke halkının, yabancı bir sanat kültürünü kritiksiz benimsediği de görülmemiştir. Bu bakımdan hayali yargılarla, ya da basit benzetmelerle, yanlış sonuçlara gidildiğine burada değinmek yararlı olur.

Anadolu Selçuklu mimarisinde dikkati çeken önemli özelliklerden biri, İran Selçuklularıyla Araplarda görülen büyük cami avlularına itibar edilmemesidir. Yalnız Sivas Ulu Camiinde avlulu ilk örnek görülür. XII. yüzyıl yapıları olan Kayseri Ulu Cami ile Erzurum Ulu Camilerinin (1179) de avluları yoktur. Selçuklular, avlu motifini kervansaraylarda ve medreselerin bir kısmında uygulamışlardır. Anadolu'da da, İran ve Araplarda görülen çok sütunlu cami tipini benimsemişlerdir. Fakat bu camiler eksenli değildir.

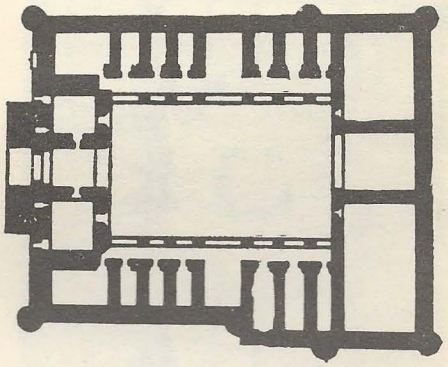
İran Selçuklularının yapıları ile Anadolu Selçuklularının yapılarındaki portaller önemli ayrılıklar gösterir. İran'daki portallerin eyvan misali derin bir niş içinde bulunan kapısı, Anadolu Selçuklularında bir kemer derinliğindeki girintinin içinde yer almıştır ve cepheler renkli çini kaplama yerine taştan yontulmuş bir kabartma ile şebekeler halinde süslenmiştir.

Anadolu Selçukluları'nın Camileri :

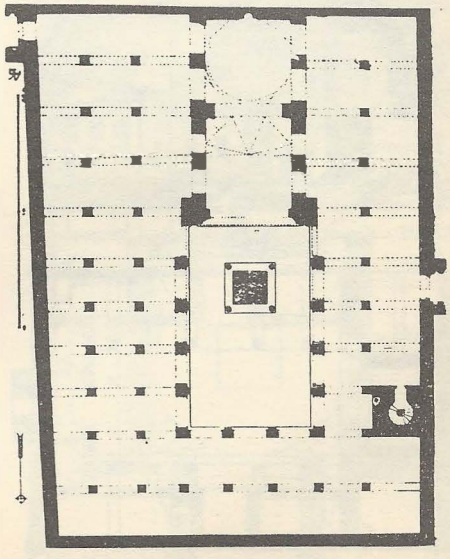
Anadolu Selçuklularının camilerini iki bölümde eleştirmek mümkündür. Bunlardan biri, çok sütunlu ve mihrap önüne konan tek kubbe motifine bağlı olanlar; ikincisi de çok kubbeli olan camilerdir. Genellikle Anadolu'da XII. ve XIII. yüzyılda yapılmış olan camilerde avlu yoktur. Arap camilerinde sık sık gördüğümüz Antik yapıların sütunlarından yararlanma durumu da, Selçuklu yapılarında görülür. Ancak bu hususa fazla örnek gösterilemez. Bu camilerde, Emevi ve Abbasi camilerinde görüldüğü gibi mihrap, kıble duvarı içine oyulmuştur. Ayrıca çatıyı taşıyan sütunlar, yerlerini daha çok ayak unsuruna terk ederler. Bir de, camileri tonoz çeşitleri ile örtme temayülü görülür. Selçuklular, çeşitli yapı unsurlarıyla kompozisyon denemelerine önem vermişlerdir. Bu denemelerden dolayı, yapılarda sık sık simetriden uzaklaşıldığı görülür. Hattâ



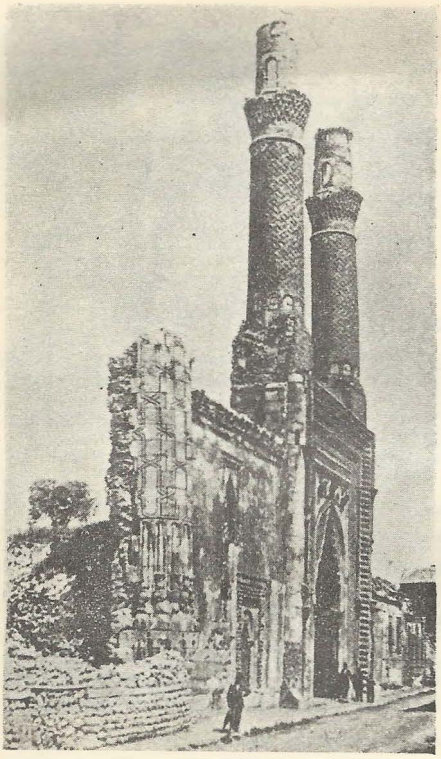
R. 628 : Sivas. Gök Medrese.



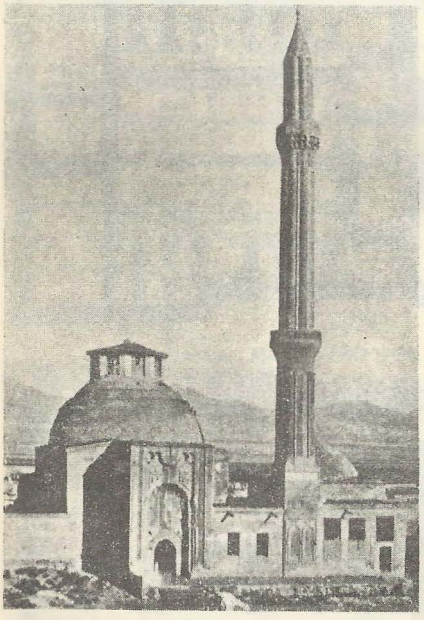
R. 629 : Sivas'taki Gök Medrese'nin planı.



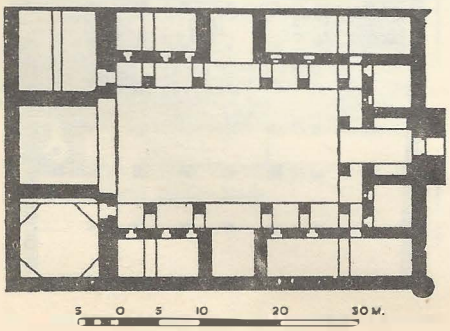
R. 630 : Malatya'da Ulu Cami. Bu camide çok sütunlu Arap geleneği görülmekle birlikte, avlu motifi yoktur. Yalnız mihrap önünde kubbe motifi burada da devam etmektedir.



R. 631 : Sivas. Çifte Medrese'nin kapısı.



R. 632 : Konya. İnce Minareli'nin genel görünüşü.



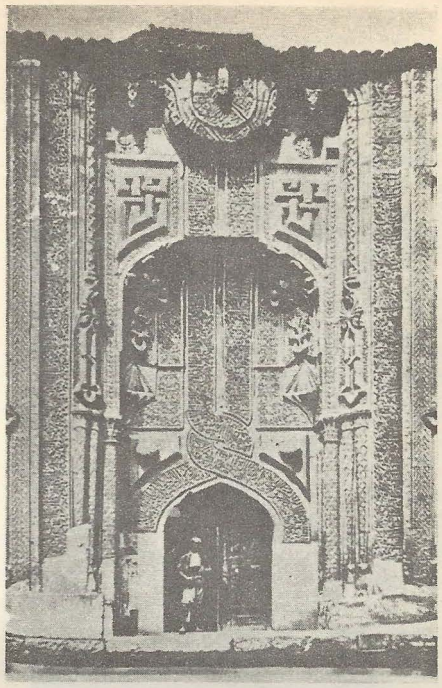
R. 633 : Kayseri'de Sahibiye Medresesi'nin plânı. 1267 yılında inşa edilmiştir.

ayak aralıklarının bile, eşit olmayan bir planda uygulandıklarını saptıyoruz. Özellikle mihrap önünde kubbe motifi, terkedilmeyen bir motif olmakta devam eder. Emevi ve Abbasi yapılarının düz çatı motifi, Selçuklularda az itibar görüyor. Düz çatı yerine, kubbe ve çeşitli tonoz örtülerinin kullanıldığı ve bu tonozlarda, yıldız tonoz denen komplike çeşitlere kadar varan yeni denemelere gidildiği görülüyor. Bu denemelerin yalnız İngiliz Gotik mimarisinde disiplin içinde uygulandığını görmüştük. Ancak bu uygulamalar, İngiliz Gotik'inden önce yapıldığından ilgi çekicidir. *Niksar Ulu Camii (1145)*, dikdörtgen bir alan üzerine inşa edilmiştir. Ayrıca avlusuz olup kıble duvarına dik, beş sahından meydana gelir. Mihrap önüne gelen bölüm, kubbeli, diğerleri haç tonoz ile örtülmüştür. Yapı, bu tonozlu bölümleri ile Arap sütunlu camilerinden tamamen ayrılır. Mihrap, kıble duvarına oyulmuştur.

Konya Alâeddin Camii (1220): Çok değişik yapı bölümlerini ihtiva etmekte ve muntazam bir plan göstermemektedir. Sultan Mesut zamanında yapıldığı kabul edilir. Ancak yapının bir çok ilâvelerle geliştirildiği, bugünkü asimetrik planından anlaşılmaktadır. Suut Kemal Yetkin, "İslâm Sanatı" adlı eserinde, yapının Alâeddin Keykubat zamanında yapıldığını belirtmektedir. Ortadaki kubbeli bölüm, ilk yapılan cami olarak kabul edilmektedir ki, bu da akla yakın bir kuruluş olarak gelmektedir. Camiin, Alâeddin tepesindeki I. Sultan Mesut'un sarayının yanına yapıldığı ve 1220 tarihinde tamamlandığı, kubbeli bölümdeki kitabeden tesbit edilmektedir. Bu orta bölümdeki kısım, Arap camilerindeki kıble önündeki kubbe motifine uymaktadır. Kubbeli orta kısmın iki tarafındaki sütunlu ve muntazam olmayan bölümlerin, sonradan yapılan ilâveleri gösterdiği tahmin edilmektedir. Esasen akla uygun olan da budur. Yapıda Antik sütunlar üzerine oturtulmuş bir düz çatı, eski Arap geleneğini sürdürmektedir. Planda simetri yoktur ve ihtiyaca göre yapılan ilâvelerle bugünkü biçimini aldığı anlaşılmaktadır. Z. Oral, *Konya'da Alâ-üd-din Camii ve türbeleri, Yıllık Araştırmalar Bülteni I, 1956, S. 45-62*'de bu yapının Ahlatlı Üstad Mengüberti tarafından tamamlandığını kitabelere göre belirtiyor. Sarayın bünyesi içinde yer alan bu yapının, sarayın kuzey tarafı ile cami arasında kalan kısmın avlu olduğunu gösteren bir delil de yoktur. Bu bakımdan camiin avlulu cami olarak zikredilmesi pek mantıkî olmamaktadır. Burada II. Kılıçaslan'ın yaptırdığı dıştan çokgen, içten çember plânlı; içten kubbeli dıştan külâhlı bir türbe vardır. Cami kapısının solunda üstü tamamlanmamış diğer bir Selçuklu türbesi yer almıştır. Camiin büyüklüğü Suut Kemal Yetkin'in verdiği ölçülere göre ortalama 86 X 57 m. dir (Bk. R. 622, 623, 624).

Kayseri Ulu Camii; Yapının yapılma tarihi belli değildir. 1205 tarihinde bir tamir geçirdiği üzerindeki yazıttan anlaşılmaktadır. Bu yapı, plan bakımından muntazam olmayan 5 sahınlıdır. Kıbleye dikey olan sahınlardan ortadakinin 3. bölümünde, aydınlık için, bir ahşap kubbeye sahip olduğu düşünülmektedir. Kıble önündeki bölüm de kubbelidir. Bu bölüm'deki ayaklar arasının kemerlerle birleştirilmesinden, tromplu kubbe motifinin ele alınması ihtimali mevcuttur. Ancak tromplu kubbenin Selçuklularca bilindiği üzerine, bir bilgimiz mevcut değildir. Ayaklar arası kemerlerle bağlanmıştır ve bölümlerin büyüklükleri birbirlerine eşit değildir.

Bu cami de, tipik bir Selçuklu camii olarak dikkati çeker. Yapı basit bir dikdörtgenden müteşekkildir. Ancak, esas camiin önündeki birbirini izleyen iki sahının sonradan ilâve edildiği kabul ediliyor. Yapının

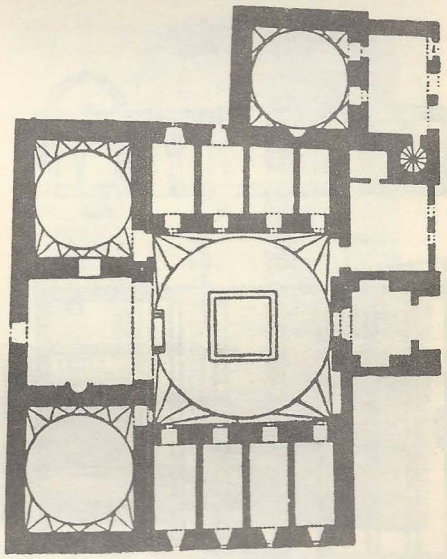


R. 634 : Konya, İnce Minareli'nin kapısı.

minaresi yoktu. Bu günkü minaresi sonradan ilâve edilmiştir. Kubbesinin, moloz taşından olması, Danişment kubbeleri ile ilişkili görülür.

Niğde Alâeddin Camii'nin *(1224)* muntazam olmayan dikdörtgen planı, 20.90 X 25.90 m.lik bir alanı kaplamaktadır. 1224 tarihinde yapılmıştır. Kıbleye dikey üç sahını vardır. Kıbleye paralel olan üç bölümün üzeri, birer kubbe ile örtülmüştür. Güney-batı tarafındaki üçüncü kubbe, sekiz parçalı piramit biçiminde bir tonoz ile örtülmüştür. Diğer kısımlar düz bir çatılıdır. Orta sahının üçüncü bölümüne, ahşap bir aydınlık feneri getirilmiştir. Mihrap, minber yüzünden ekseninden biraz sola kaydırılmıştır. Bu yapının portali, yapının ekseni üzerinde değildir ve kuzey-doğu kenarı üzerinde yer almaktadır. Minaresi de yapının kuzey-batı köşesine yerleştirilmiştir. Yapı tek minareden ibarettir. Selçukluların cami beden duvarlarından ayrı yaptıkları minarelerden ayrılmaktadır.

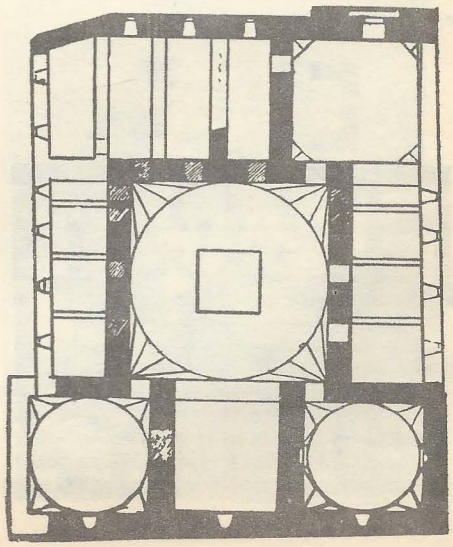
Divriği Ulu Camii, (1128-1229): Selçuklu yapıları arasında önemi olan bir yapıdır. Bu yapıya ilişik olarak bir de darüşşifa denilen hastane vardır. Cami ile darüşşifa birlikte, muntazam bir dikdörtgen teşkil ederler. Cami, ortadaki diğerlerinden geniş olmak üzere, kıbleye dikey beş sahından ibarettir. Orta sahının iki yanına gelen yan sahınlar, uzun kenarları kıble istikametinde bulunan dikdörtgen bölümlerden meydana gelmiştir. Yapı oldukça muntazam bir dikdörtgen vermekle birlikte, ekseni kesin değildir. Camiin ekseni üzerinde batı tarafında bir kapısı olduğu gibi, güney-batı ve kuzey-doğu kenarında da kapıları bulunur. Önemli olan portali batı cephesindedir. Yapı, gelişmiş bir barok etkisi yapar. Üstünün, çok değişik tonoz çeşitleri ile örtüldüğü, âdeta bir tonoz kolleksiyonunun denendiği gözlemlenir. Denilebilir ki, dünya yüzünde bu denli çeşitli tonozları bir araya getiren yapı görülmemiştir. Selçuklu cami özelliğini veren kıble önündeki kubbe, gene olmakla birlikte, bunun, 12 dilimli üçgenlere bölünmüş parçalı bir kubbe olduğu görülür. Kubbenin batısındaki bölümün nasıl örtüldüğü bilinmemektedir. Giriş kapısından itibaren üçüncü bölümde, havuz yer alır. Camiin güney batı köşesinde minare yer almıştır. Minare tabanındaki berkitme duvarının XVII. yüzyıla ait olduğu biliniyor (Bk. R. 625, 626).



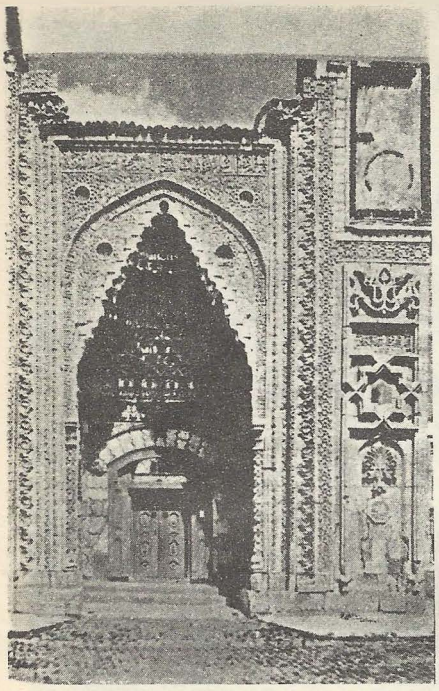
R. 635 : Konya, İnce Minareli Medrese'nin plânı.

Medreseler :

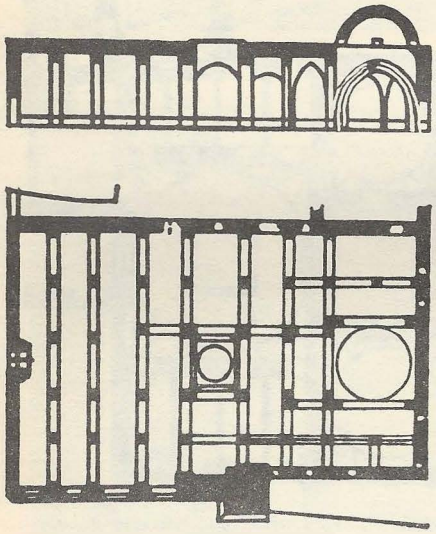
İran topraklarında eserlerini vermiş olan Büyük Selçuklulardan zamanımıza dek ayakta kalmış bir medrese yoktur. Ancak bunların planları hakkında, yıkıntı ve kalıntılardan bir sonuç çıkarılmıştır. Fakat Anadolu Selçuklularının medreseleri günümüze kadar kalmıştır. Bu bakımdan bu medreselerin tasnifleri yapıldığı gibi, incelemek için elde yeterli malzeme de bulunmaktadır. Genellikle kabul edildiği gibi, Anadolu Selçuklularının medreseleri, avlulu ve kubbeli olmak üzere iki bölümde incelenmektedir. Bu medreselerin boyutları, İran'dakiler gibi büyük ölçülerde olmamakla birlikte, çok daha derli toplu bir plan göstermektedirler. Medrese yapıları dikdörtgen planlıdır. Medreselerin içine, cephede çok iyi işlenmiş bir portalden girilen dehliz yolu ile varılır. Dehlizin iki yanında genellikle birer oda bulunur. Bunlardan biri, türbe olarak da değerlendirilir. Dehliz, avlulu medreselerde bir avluya açılır. Bu avluda, girişin tam karşısında bir eyvan yer alır. Denilebilir ki, İran'dan Anadolu'ya gelmiş tek mimari unsur bu eyvandır. Eyvanın iki yanında da, gene birer oda, ya da dersane bulunur. Avlunun girişe paralel olan kenarlarında, öğrenci odaları yer alır. Kubbeli medreselerde, orta avlunun üzerini bir



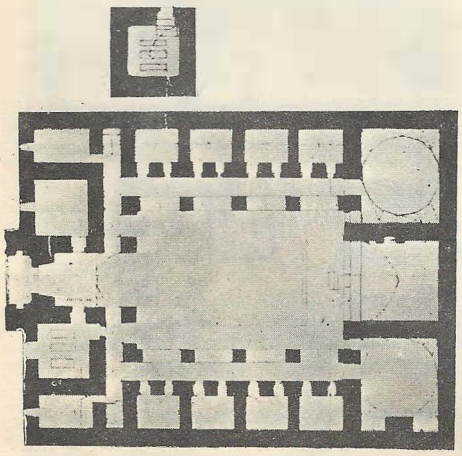
R. 636 : Konya, Karatay Medresesi'nin Plânı.



R. 637 : Sivas Gök Medrese'nin kapısı.



R. 638 : Kayseri Ulu Camii'nin plânı. 1135-1205. Üstte yandan kesit; altta plân.



kubbe örter. Bu kubbeli bölümün ortasında da bir havuz yer alır. Kubbeli medreselere örnek olarak Konya'daki Karatay ile İnce Minareliyi; avlulu tipe ise, Konya'daki Sırçalı Medreseyi, Sıvas'taki Gök Medreseyi ve Erzurum'daki Çifte Minareli Medrese'leri gösterebiliriz.

1242 tarihinde inşa edilmiş olan *Sırçalı Medrese*, II. Gıyaseddin Keyhüsrev zamanında Tus'lu Mehmed bin Osman tarafından yaptırılmıştır. Sırçalı çinilerle kaplı olduğundan medreseye bu ad verilmiştir. Yapı, kabarık rölyefli, muhteşem bir portal ile süslenmiş olduğundan barok etkilidir. Girişin sağında, yapının sahibi Bedreddin Muslih'in türbesi vardır. Türbenin tavanı, tuğladan, hafif bombeli bir tonozla örtülüdür. Medresenin avlusunda bulunan eyvan, sivri kemerlidir ve lacivert ile türkiz mavisi renklerin hâkim olduğu, ilgiye değer bir çini ile kaplanmıştır. Avlunun her iki tarafında öğrenci odaları yer almıştır (Bk. R. 639).

Erzurum'daki *Çifte Minareli Medrese*'ye, *Hatuniye Medresesi* de denir. Bu yapı avlulu medreselerdendir. 1253 de tamamlandığı tahmin edilmektedir. Muazzam portalinin sağında ve solunda birer minare yer alır. Avlunun giriş tarafı ile iki yanı revaklıdır ve iki yanında öğrenci odaları sıralanır. Girişin tam karşısında bir eyvan ve eyvanın nihayetinde de kapısı olan bir türbe bulunur. Ayrıca, avlunun dört kenarının ortalarında birer eyvan yer alır. Bu düzen, Gazneli sarayından bu yana devam eden bir düzendir. Ancak İran'daki mescitli camilerde görülen bu eyvanlı avlu, Anadolu Selçuklularında yalnız medreselerde kullanılmıştır. Bu yapı, en büyük avlulu medrese olarak bilinir.

Avlulu medreselerden olan Sivas'taki *Gök Medrese* de, Erzurum'dakinden farklı bir plan gösterir. Avlu, gene dört eyvanlı plana sahiptir. Yapıda muntazam bir simetri yoktur. Girişin iki yanındaki odalar kubbelidir. Diğer odalar ve eyvanların hepsi, sivri kemerli tonozla örtülmüşlerdir. Avlunun iki yanı revaklıdır. Giriş dehlizinin üzeri ise, ilgi çekici bir yıldız tonoz ile örtülüdür. Avlu ortasında bir havuz vardır. 1271 tarihinde yapılmış olan bu yapının içi, baştan başa çini ile kaplıdır. Yapıdaki kubbeleri, üçgenli pandantifler kasnağa bağlarlar. Bu üçgen pantantiflerin Selçuklu menşeli olduğu kabul edilmektedir. Yapı beden duvarları, yarım çember biçimi berkitme duvarları ile sağlamlaştırılmıştır. Bunlar, tonozların açılma kuvvetlerine karşı yapılmışlardır. Portal baştan başa mermerdir. Minareleri cephenin iki yanında değil, portalin iki yanındadır.

Kubbeli medreselerden, *Karatay* ile *Sahip Ata* diye bilinen *İnce Minareli* medrese vardır. Bu tip medreseler o kadar yaygın değildir. İki yapıda da avlunun bulunduğu kısmın üzeri, kubbe ile örtülüdür. Bu medreselerin ilk örnekleri, XII. yüzyıl medreseleri arasında sayılan Niksar'daki *Yağıbasan* ile Diyarbakır'daki *Zinciriye* medreseleridir.

Karatay medresesi, 1251-1252 yıllarında Emir Celâüddin tarafından yaptırılmıştır. Muntazam bir dikdörtgen planı yoktur. Eksensizdir. Giriş portali yapı ekseni üzerinde değildir. Selçukluların eksensiz medreselerinden biridir. İçte, ortası havuzlu salonun köşelerinde, üçgenlerin açılarak kasnağına bağlandığı bir kubbe vardır (Bk. R. 627, 636).

Bu medresenin portal kapısı üzerinde bulunan süs-kemer-frizi, işleme şekli ile dikkati çeker. Kapı, karakterli bir şekilde düzenlenmiştir. Portalin her iki yanında, gamalı haç motifi ile düzenlenmiş birer şebeke vardır. Ayrıca kapı kemerinin üzerinde üç tane kabara yer almıştır. Bu yapıda, İnce Minaredeki bitki motifleri ile düzenlenmiş süs unsurları yoktur. Ayrıca kapının üstü, düz kirişlidir ve kemer ele alınmamıştır. Yapıdaki ağırbaşlılık dikkate alınırsa, klâsik bir mimari üslûpta olduğu ve dolayısıyle yatay ve dikey düzenleme fikriyle medresenin biçimlendirildiği görülür.

R. 639 : Konya'daki Sırçalı Medrese'nin plânı.

Konya'daki *İnce Minareli Medrese*, Karatay medresesi dikkate alınırsa, ağır bir barok üslûbu içinde görülür. Kapısı üstündeki kemer, üstten basık bir at nalı biçimini verir. Kapının içinde bulunduğu niş, kendine özgüdür. Kapı nişi ve silmelerinin bütün hatları dikey şeritler halindedir. Kapı çerçevesinin üst ortasında yarım yuvarlak bir çıkıntı (*rozas değil*) vardır. Enginar bitkisinin süs unsuru olarak kullanıldığı portalde, kûfî yazısından köşe motifleri, baroka dönük klâsik bir düzen gösterir. Bu yapıların üslûpsal sınıflandırması yapılmamıştır. Bu bakımdan Selçuklu yapılarının üslûp gelişimi hakkında bir şey bilmiyoruz. İnce Minareli de eksensiz ve düzenli olmayan bir plana sahiptir.

Selçuklu medreselerinin tip olarak kuruluşları incelenirse, Sivas ve Erzurum yapıları, Konya ve Kayseri mıntıkasına oranla daha düzenli bir plana sahiptirler. Büyük bir ihtimalle bu yapıların zamanla bazı ilâvelerle ana biçimlerini değiştirdiği de kabul edilebilir. Ancak, portallerin belli bir plana göre biçimlendirildiği görüşü ortak bir kanıdır. Bu bakımdan Sivas ve Erzurum medreselerinde, dikey ve yatay hatların sade, ölçülü düzeni, bunların klâsik üslûplu olduklarını göstermektedir. Konya yapıları ise henüz tam barok özelliklere sahip olmamakla birlikte, klâsikten baroka dönüldüğünü göstermektedir. Bu nedenle, Anadolu Selçukluları'nın arkaik klâsik ve barok üslûplarını yaşamış oldukları açıktır. Böylece, Avrupa Barok ve Gotik sanatlarının izlediği grafiğin burada da bir paraleli görülür. Bu bakımdan, Selçuklu Rönesansından söz eden yabancı yazarlar bile vardır. Esasen, Hümanist kişisel görüşler, dinden sıyrılan mistik anlayış, bu devrede de Selçuklu yazar ve düşünürlerin eserlerinde yer almıştır.

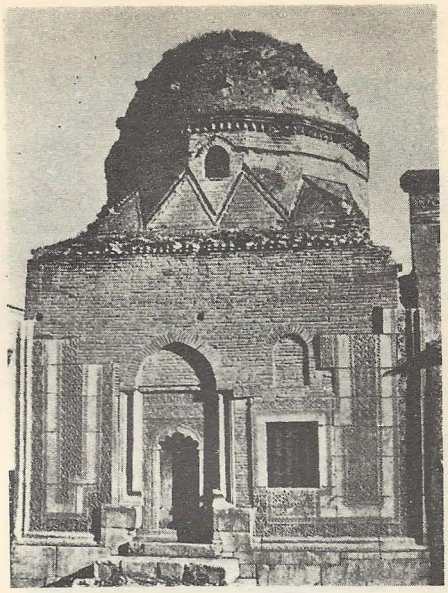
Selçuklu Türbeleri :

Selçuklu türbelerine, Horasan Selçukluları'na ait türbelerin İran'da ve Maveraünnehir'deki örnekleri açıklanırken kısaca değinilmişti. İran'daki dört çeşit türbe yanında, Anadolu türbelerinin, daha ziyade çok kenarlı kümbetler olduğu görülür. Yani kare planlı ve orta sahını üzerinde kubbesi bulunan türbe tipi, Anadolu'da tamamen terkedilmiştir. Yuvarlak planlı türbeler ise, Ahlat'taki *Ulu Kümbet* dışında yer almaz. Görülüyor ki Anadolu, kendine özgü bazı formları benimsemiştir. Ayrıca Anadolu kümbetleri, Türkistan türbeleri gibi büyük hacimlerde değildir. Ortak yönleri, bu yapıların da biçim bakımından basit bir görünüşte olmalarıdır. Yuvarlak planlı türbelerin, Moğol istilâsından sonra ortaya çıktıkları gözlemleniyor. Anadolu Selçukluları'nın türbelerine daha çok Erzurum, Kayseri, Ahlat, Tokat, Sivas, Konya ve Niğde'de rastlıyoruz. Erzurum ve Konya'da görüldüğü gibi, bu türbelerden bazıları medreselere bitişik olarak inşa edilmiştir. Cami ile ilişkili olanlar da az değildir. Diğerleri ise, müstakil olarak yalnız bulunurlar.

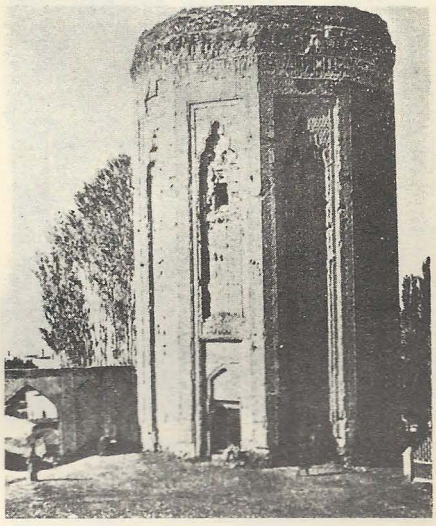
Bu türbelerden Kayseri'de bulunan *Döner Kümbet*'in, 1279 yıllarında yapıldığı tahmin ediliyor. Bu türbenin, iç tarafta yarım küre bir kubbesi, dışarda ise konik bir çatısı vardır. Yapının dış duvar biçimlendirmesinden, çok çıkıntılı rölyeflere itibar edilmediği görülür. Yapının diğer kümbetlerde görüldüğü üzere, bodrumunda mezar yeri, üstünde de mescit yer almıştır (Bk. R. 643, 644).

Ahlat'taki Ulu Kümbet de çokgenli bir plan gösterir. Yapı dış duvarları, sade ve ağır başlı bir etki yapar. Bu süsü ölçülü kullanma ve dengeli biçim, klâsik üslûplu bir yapı anlayışını yansıtıyor.

Konya'daki *Gümaç Hatun Türbesi* ise daha değişik bir yapı arzeder. Bu yapının portali, eyvanlı bir İran-Selçuklu kapısını gösterir. Bu arada ilgi çeken yapılardan biri Erzurum'daki *Saltuklu Türbesi*'dir. Çokgenli olan yapıda minber kenarının üstü bir üçgen ile sonuçlanmıştır. Yapı, kırmızı

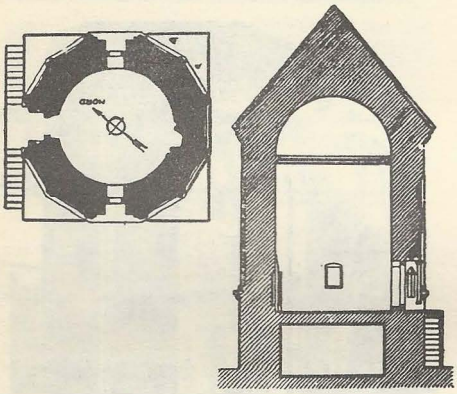


R. 640 : Konya, Darül - Hüffaz.

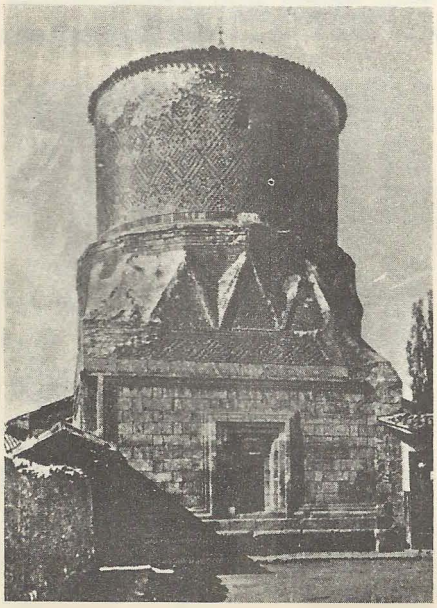


R. 641 : Mümine Hatun Türbesi (1186).

R. 642 : Van-Tatvan yolu üzerinde Prenses Halime türbesi. 1322 de yapılmıştır.



R. 643 - 644 : 1. 2. 3. Kayseri'de Döner Kümbet'in planı, kesiti ve üstte görünüşü.



beyaz mermerlerin renk kontrastları ile dekore edilmekle birlikte, rölyef bir dış süslemeye sahip değildir. Yapının her kenarının ortasında. ikiz kemerli pencereler yer almış, üstü de konik bir çatı ile örtülmüştür.

Tercan'daki *Mamahatun Türbesi* Erzurum civarındadır. Bu türbenin değişik bir planı vardır. Bazı yazarların iddiaları aksine, yapının Saltuklulara ait olduğu anlaşılmaktadır. Bu türbenin süsleme düzeninden ve üslûp tarzından, bir türbe geleneğine sahip olmayan Ermeni mimarisine bağlanması mümkün değildir. Doğan Kuban, Brosset'nin bir açıklamasına göre, bu türbeyi bir Ermeni menşeine bağlamaktadır (Bk. R. 646).

Selçuklu Kervansarayları :

Selçuklu kervansarayları, medrese ve camilerine oranla, düzenli bir simetri gösteren eksenli yapılardır. Genellikle, ortada bir avlu ve kenarlarında önü revaklı odaları bulunan bu kervansaraylar, sağlam korunmalı yapılardır. Bertkimeli duvarlar taşıyan bu dikdörtgen planlı yapılar, Selçuklu ticaretinin belkemiğini teşkil etmekte idi. Bir de mescidin yer aldığı bu kervansaraylarda, mihrap önünde kubbe düzenli Selçuklu cami geleneği devam eder. Ancak, bazılarında mescit yer almamıştır. Bu yapılar arasında, Ankara-Konya yolu üzerindeki *Zazadin Hanı*, Kayseri-Sivas yolu üzerindeki *Sultan Hanı*, Konya-Aksaray yolu üzerindeki *Sultan Hanı*, Sivas-Amasya yolu üzerindeki *Çiftlik Hanı*, Antalya-Korkuteli yolu üzerindeki *Evdir Hanı* gibi kervansaraylar, Selçuklu profan mimarisinin önemli örnekleridir (Bk. R, 647, 648, 649).

Kervansaraylar dışında, Selçuklulara ait önemli profan yapılardan darüşşifa denilen hastaneler dikkati çeker. Su yolları bakımından Selçuklularda bazı çalışmaların olması mümkündür. Ancak, bu hususta yeterli bir araştırma yoktur.

BEYLİKLER DEVRİ MİMARİSİ

XIV. yüzyılın başında Selçuklu devleti yıkılınca, Anadolu'da "*Tevâfi-i Mülûk*" adı verilen küçük devletlerin kendi egemenliklerini kurdukları görüldü. Bu devletlerin çoğunluğu, fırsatlardan yararlanıp Anadolu'da Selçukluların yerine iktidarı ele almak için mücadeleye giriştiler. Fakat bu devletler, mimarî biçim olarak Selçuklu yapılarının, yer yer barok üslûba varan detaylılığını ve yapı biçimini benimsemediler. Bunlar, buldukları yeni mimarî öğelerle, yeni ihtiyaçlara cevap vermek durumunda kaldılar. İşte, bu yeni mimarî unsurlarla meydana gelen biçimlerin, sonradan Osmanlı İmparatorluğu mimarisine ilham kaynağı oldukları görülür. Bu yeni denemeler, yeni bir mimarinin uygulamaları olarak, arkaik karakter göstermektedir. Bu arkaik üslûp nedeni ile, Anadolu'da sıhhatli bir yapı gelişimi başlamakta ve Osmanlı imparatorluğundaki mimarî gelişimin temel unsurları hazırlanmakta idi. Böylece mekân sorunlarına dönük bir mimarî anlayışı doğmağa başladı.

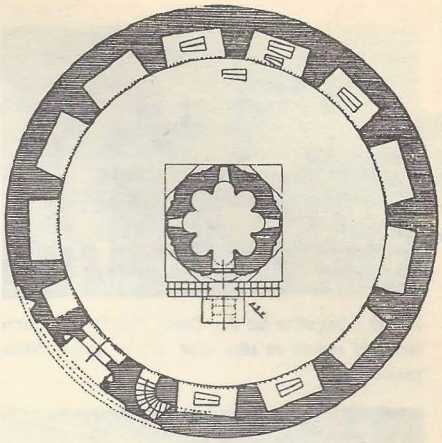
Bu yeni mimarî denemelerini yapan beylikler: Aydın Beyliği (1300-1403), Saruhan Beyliği (1300-1410), Germiyan Beyliği (1300-1428), Menteşe Beyliği (1300-1425), 1300 tarihlerinden çok daha önce kurulmuş olan Karaman beyliği (1256-1483), Osman Oğulları (1299-1923) ve Eşref Oğulları'dır (? -1327). Bunlardan Karaman Beyliği ile Eşref Oğulları'nın Selçuklu yapı sanatının özellikle medrese mimarisini devam ettirdikleri görülmektedir. Diğer Beylik devletlerinin ise, yer yer, yeni yapı unsurları

R. 645 : Sivas, "Güdük Minare" denilen Hasan Bey türbesi.

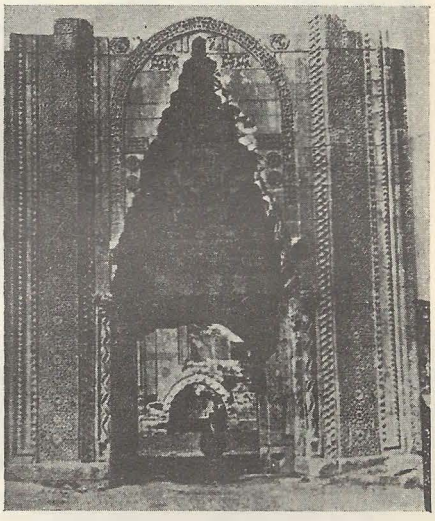
bulduklarını ve mimaride basitlik ile toplu mekân biçimine önem verdiklerini görüyoruz. Eğer bu çağın camilerini dikkate alırsak, Selçukluların çok sütun üzerine oturtulmuş, alçak ve geniş salonunu, bu yeni yapıların toplu mekânında bulamayız. Genel bir özetlemeye gidersek Beylikler Devri'ndeki mimarî özellikleri, Suut Kemal Yetkin'in tasnifine göre sıralamak mümkündür. Bu özelliklerden biri, Selçuklularda gördüğümüz mihrabın önüne yerleştirilen kubbenin büyültülmesi ile temin edilen, toplu, geniş mekân fikridir. Saruhan Oğulları ndan İshak Çelebi nin Manisa'da yaptırdığı *Ulu Cami* (1366)'de, mihrap önündeki kubbenin büyüdüğü görülür. Bursa'daki *Ulu Cami*'de de, düz çatı yerine yirmi bölüme ayrılan cami alanının, 20 kubbe ile örtüldüğü görülür. Dikkat edilirse, Selçuklu mimarisi incelenirken, düz çatıların yavaş yavaş kubbe ve tonoz çeşitleri ile örtülmeğe başladığına dikkati çekmiştik. İşte, cami alanının yeni bir gelişim gösteren, önce çok kubbeli bir düzene gittiği görülür ki bu husus şimdiye kadarki İslâm mimarisi içinde ele alınmamıştı Hattâ çok kubbeli cami tipi, Türkistandaki merkezî yapılı konut mimarisinden de tamamen ayrı bir özellik taşır. Bu çok kubbeli mekân, Edirne'deki *Eski Cami*'de (1403), bu kez 9 kubbeli bir mekân anlayışına yönelir Demek ki, Beylikler Devri'nde gelişen yeni bir mekân anlayışı vardır Ve bu, *toplu ve geniş bir mekân*'' dır. Bu toplu mekân fikrinin ilk uygulanması, aslında Konya daki Karatay ile İnce Minareli medreselerin ortasında denenmiştir. Ancak bunun camideki ilk uygulaması, Bursa daki *Orhan Bey Camii*'nde görülür Bu camide arka arkaya sıralanmış iki kubbe ile büyük mekân denemesine girişilmiştir. Bu camiden sonra dikkati çeken diğer bir yapı Aydın Oğullarının Selçuk'ta yaptırdığı *İsa Bey Camii*'dir (1375). Bu yapıda iki kubbenin örttüğü hacim, birbirlerine iyi bağlanamadığından, istenilen mekân birliğine varılamamıştır. Ancak, bu camiin de ilk toplu mekân denemelerinden biri olduğu kabul edilmektedir. Biz bu toplu mekân fikrinin ilk kez başarı ile uygulandığını 1447 tarihinde inşa edilmiş olan Edirne'deki *Üçşerefeli Cami*'de görüyoruz (Bk. R. 650, 651, 652, 656).

Dikkat edilirse, Selçuklu yapılarının düz duvarlarla kaplı olduğu ve yalnız portallerde bir süsleme endişesinin önem kazandığı görülür. Beylikler, yapı beden duvarlarına pencere unsurunu getirmişlerdir. Ancak yapı gene beden duvarları bakımından son derece sade ve düzdür. Duvarlarda açılan pencerelerin bir düzen içinde yerleştirilmediği dikkati çeker. Camilerin kubbe kasnaklarında da pencereler yer alır. Bu bakımdan da, Selçuklu camilerinden belirgin bir ayrılık gösterir. Selçuklu camileri ile medreselerinde beden duvarları düzdür. Yalnız cephede portale önem verilmiştir. İşte bu tek cephe önemliliği, Beylikler mimarisinde itibarını yitirir ve yapı, dört bir yönden biçimlendirilen bir heykel gibi ele alınır. Duvarlar yer yer delinir. Böylece, yapı bir bütün halinde, iç ve dışı ile ilişkili olarak biçimlendirilir. Hiç kuşkusuz, henüz duvar düzeni, bir ritm içinde değildir. Sonradan pencere düzeni bir uyuma gidecektir. Yapının tüm biçimlenmesi söz konusu olunca, Selçukluların tek cepheye önem veren portal zevki de doğal olarak terkedilmiştir.

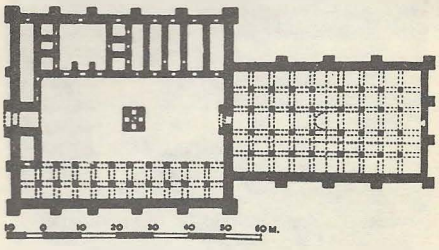
Beylikler Devri'nde önem kazanan diğer bir nokta, revaklı avlunun gelişmesidir. *Sivas Ulu Camii*, avlulu olmakla birlikte revaklı değildir. Yani Selçukluların medreselerinde görülen revaklı avlu düzeni, camilerinde kullanılmamıştır. İşte bu revaklı avlu düzeni, ilk kez Beylikler Devri'nde Manisa'da *İshak Bey* (1366) ve ondan sonra Selçuk'taki *İsa Bey* camilerinde avlunun yalnız doğu, batı ve kuzey yönlerine getirilmiştir. Son cemaat yerinin bulunacağı yerde ise, bu revaklı kısım yer almamıştır. Ancak Beylikler Devri'nde, "*son cemaat yeri*"nin başka camilerde uygulandığı dikkati çeker. Demek ki, Beylikler Devri'nde ortaya çıkan önemli



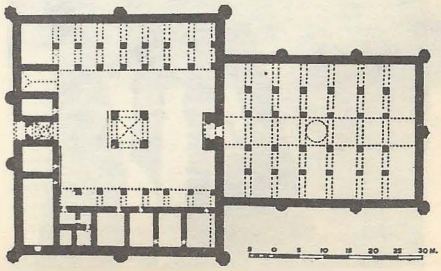
R. 646 : Tercan. Mama Hatun Türbesi'nin planı. Planda diğer Selçuklu türbeleri ile olan ayrılık görülmektedir.



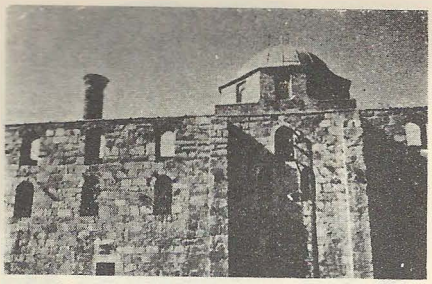
R. 647 : Kayseri'deki Sultan Han'ın portali. 1230 yılında inşa edilmiştir.



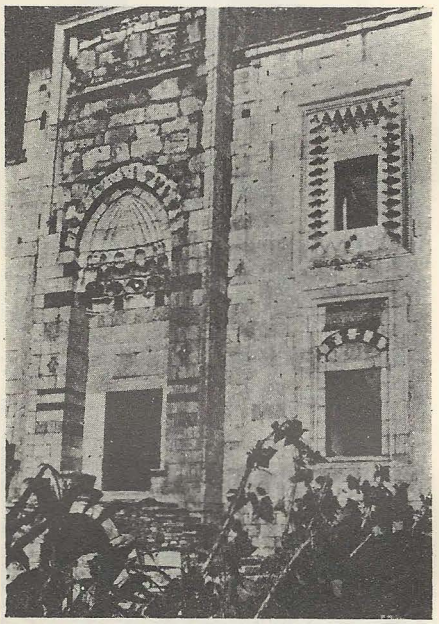
R. 648 : Konya Aksarayı'ndaki Sultan Han'ın planı.



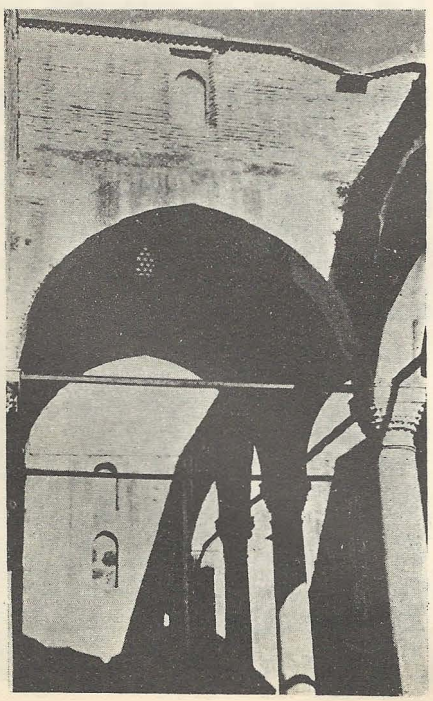
R. 649 : Kayseri'deki Sultan Han'ın planı



R. 650 : Selçuk'ta İsa Bey Camii (1375). Yapı yüzeylerindeki sadelik ve süse olan ölçülü tutum dikkati çekmektedir.



R. 651 : İsa Bey Camii'nin cephesi. Selçuk'ta bulunan bu cami, ilk büyük tek mekân denemelerinden biridir.



R. 652 : Selçuk. İsa Bey Camii'nin harem kısmı.

bir yeni unsur da bu "*son cemaat yeri*"dir. Son cemaat yeri, camiin batısındaki giriş cephesinde yer alan, üstü kubbeli, revaklı bölümdür. Son cemaat yerinin, ilk göründüğü yapı, Karaman oğulları devrinde Ermenek'te yapılmış olan *Ulu Cami*'dir (1302). Fakat son cemaat yeri motifi, bu camiin batıdaki giriş cephesinde değil, güney batı tarafındadır. Son cemaat yeri motifinin, giriş üzerinde yer aldığı, yani batı-kuzey kenarında olduğu ilk cami, Aydın Oğullarının Birgi'deki *Ulu Cami*'dir (1312). Bu yapı planının, o sıralarda çok beğenilmiş olması gerekir. Çünkü, son cemaat yeri, bundan sonra Osman Oğullarının Bursa'da yaptırdıkları *Orhan Bey Cami*'inde (1339), daha sonra da Germiyan Oğullarının 1300-1328 tarihlerinde tamamladıkları Uşak'taki *Ulu Cami*'de benimsenir. Son cemaat yeri özellikle, XIV. yüzyılın ikinci yarısından sonra yaygınlaşır. Sonraları, son cemaat yerinin önüne gelecek olan (U) biçimli revaklı avlu ile, cami girişinin önünde, dört yanı çevrili bir avlu teşekkül edecektir.

Beylikler Devri'nin önemli bir yapı özelliği de, portalin sadeleştirilmesidir. Dikkat edilirse, Selçuklularda portal, cami, türbe ve medreselerde en önemli unsurdur. Hattâ yapı sanki yalnız bu unsurun uygulanması için ele alınmış bir bahane gibi gelir insana. Bu bakımdan, Beylikler Devri'nin önemli özelliklerinden biri, bu süslü portallere itibar etmemesidir. Yalnız Karaman'daki *Hâtuniye Medresesi* (1382) ile Niğde'deki *Ak Medrese*'de (1409), Selçukluların o gösterişli portal geleneği devam eder. Ancak, Batı Anadolu'daki cami ve medreselerde, bu süslü portal geleneği görülmez. Bursa'daki Orhan Bey Camii ile Selçuk'taki İsa Bey Camilerinin portallerinde bir sadeleştirilmeye gidildiği ve süslülüğün mimari sınırı aşmadığı gözlemlenir. İşte Beylikler Devri, önemli bir sadeleştirme ile mekân birliğine doğru gidişin, açık bir gelişim grafiğini çizer.

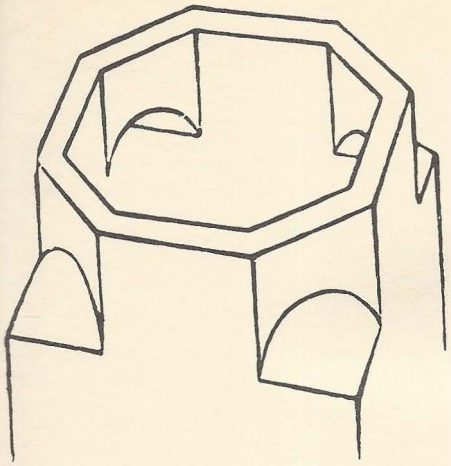
Beylikler Devri mimarisi, tümü ile ele alındığı zaman, arkaik özellikli bir yapı üslûbunun doğduğu gözlemlenir. Avrupa'daki arkaik Roman mimarisinin arkasından nasıl bir üslûp gelişimi görüldüyse, bizde de bu sade yapılar, arkaik üslûplu bir mimari olarak yeni gelişimleri müjdeler. Demek ki, Beylikler Devri'nin arkaik üslûplu eserlerinden, yani 1500 tarihlerinden sonra, Osmanlı İmparatorluğunun muhteşem klâsik üslûplu eserleri göklere yükselecektir.

Beylikler Devri'nin önemli özelliklerinden biri de, kare prizma ve üzerine yerleştirilen kubbe motifidir. Bu motif, tek bir kubbenin altında bütün mekânı birleştirme girişimidir. Bu nedenle, çok kubbeli camilerde, kubbelerin, ayaklar arasını bağlayan kemerler üzerine konulması için, tromp unsurunun uygulanması gerekmişti. Tromp, kubbelerin birbirlerine bağlanması için gerektiği gibi, ilerde yarım kubbelerin esas kubbeye bağlanması için de önemli bir unsur idi.

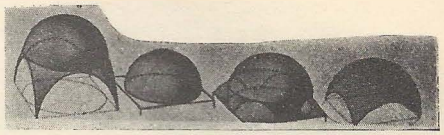
Beylikler Devrin'deki yapıların önemli diğer bir özelliği de, yapı beden duvarlarının kalınlaşması idi. Bunun nedeni, berkitme duvarlarının yapıda beden duvarlarında henüz yer almamasıdır. Bu nedenle, kubbelerin yanlara olan açılma kuvvetlerini karşılamak için, yapı duvarlarının kalın olması gerekmekte idi. Ve bu, akla gelen ilk hal çaresi oluyordu.

Beylikler Devri'nin türbeleri, Selçuklu türbelerinin, kare yuvarlak ve çok kenarlı tiplerini devam ettirir.

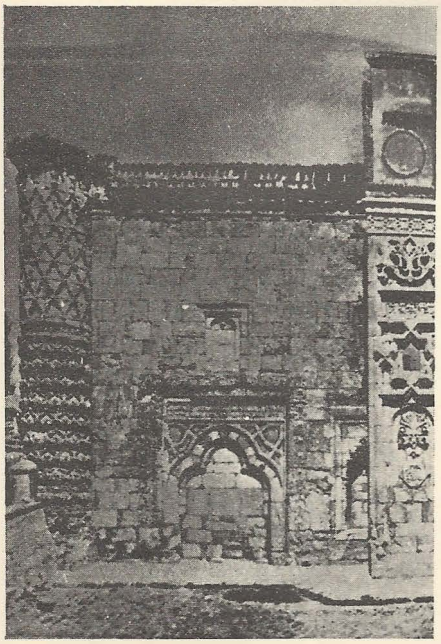
Osmanlı Devleti'nin Beylikler Devri'ne ait mimarisinin özellikleri, XV. yüzyılın ortalarına kadar devam eder. Bu bakımdan, aşağı yukarı 1450 yıllarına dek süren Osmanlıların Bursa Devri yapıları, Beylikler Devri mimarisi içinde incelenir. Ancak Osmanlı İmparatorluğu, sonradan idaresi altına alacağı bu Beyliklerin mimarilerinden çok daha zengin özellikler gösterir.



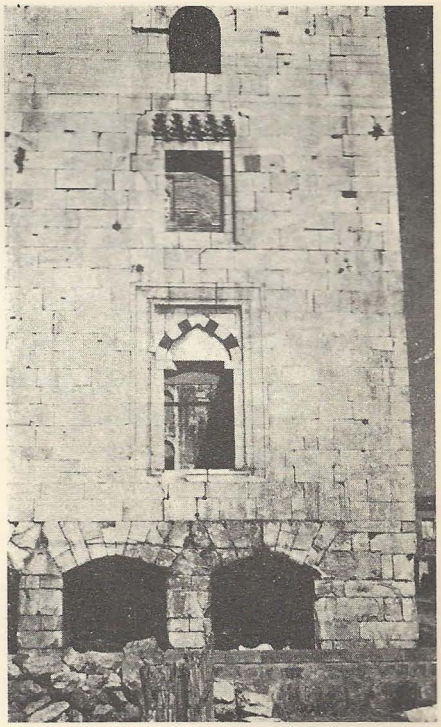
R. 653 : Kare prizmanın üzerine kasnak getirilmesini ve bingileri gösterir şema.



R. 654 : Kubbe kuruluşlarını ve oturuşunu gösterir çizim.



R. 655 : Sivas'taki Gökmedrese. Vezir Sahip Atâ tarafından 1271-72 Yılında yaptırılmıştır.



R. 656 : Selçuk, İsa bey Camii'nin cephe pencere düzeni ve çeşitliliği.

GÜNEY-ASYA VE UZAK-DOĞU VE ESKİ AMERİKA SANATLARI

HİNT SANATI

Hindistan'ın ilk halkı Dravit'lerdir. Arya'ların beyaz tenli ve Dravitler'in de kara tenli oldukları biliniyor. Aryalar gelince, Dravitler güneye çekildiler. Aryalar Hindistan'da, ilk bin yıllık zaman içinde Sanskritçe'yi geliştirdiler. Avrupalılar Arya'lara, Hint-Avrupa Kavimleri demektedirler. Bu halkın eserleri üzerine bildiğimiz pek fazla bir şey yoktur. Yalnız heykelleri ile ilgili bazı kalıntılar bulunmuştur ve bu halkın sanatçı bir yaratılışta oldukları kabul edilmektedir. Onlar anlayışlarını özellikle lotus, rizom, kutsal ağaç ve bolluk kabı ile ifade ediyorlardı. Bu halkın, İ.Ö. 2500 ile 800 yılları arasında, kuzey-doğudan Hindistan'a girdikleri tahmin ediliyor. Sonradan Ganj vadisine inmişlerdir. Aryalar, doğa kuvvetlerine tapıyorlar ve ahlâk kurallarına önem veriyorlardı. *Rigveda* denilen şarkılarından, sanatçı ve düşünen insanlar oldukları anlaşılıyor. Brahmanlar, ayinlerinin eksiksiz olarak tamamlanmasında büyük bir titizlik gösteriyorlardı. Filozofları, ahlâk ilmini rasyonel ve metafizik temeller üzerine kurmak istiyorlar, asiller sınıfı ise, topluma uymayan mezhepler ortaya çıkarıyorlardı. Örneğin Mahavira (*fatih*), kendi adını "Jeinizm" denilen bir mezhebe veriyordu.

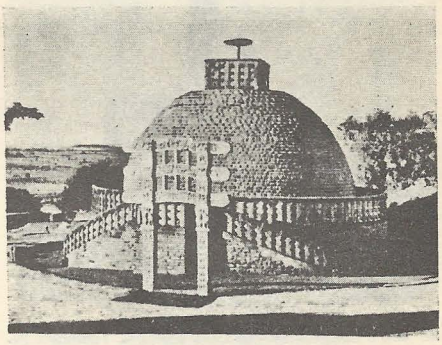
Buda'nın ölmeden önce, tilmizlerine kendini bir tümülüs'e (*stupa*) gömmelerini istediği, rivayet olarak bugüne kadar gelmiştir. Büyük krallar için o zamanlar öyle yapılıyordu. Ancak Kuzey-Asya'da yaşayan göçebe kavimlerin şefleri bu şekilde gömülüyordu. Ne "*Veda*" geleneğinde, ne Hind'in bir başka yerinde Stupa daha önce hiç bilinmiyordu. Bu husus ilgi çekicidir. Ve Kuzey'deki kule mezarlarla bir ilişkisi olsa gerektir.

Hint Sanatının Biçimlenmesinde Etkisi Olan Dinler ve Mezhepler :

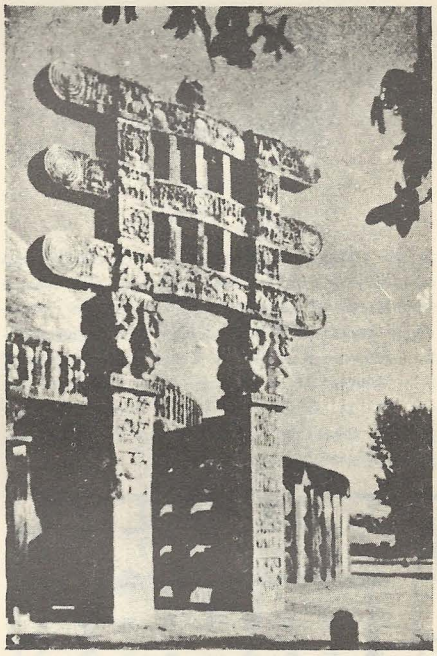
İ.Ö. 2. binin sonlarında, en geç bin yılları dolaylarında İran'dan Hindistan'a geldikleri kabul edilen Aryalar'ın, tanrılarını da birlikte getirdikleri sanılıyor. Getirilen dinin Veda dini olduğu, İran'da ortaya çıktığı tahmin edilmektedir. Veda'lar, doğa tanrılarına dayanır. Bu doğa tanrıları, ateş tanrısı *Agni*, güneş tanrısı *Surya*, fırtına tanrısı *Indra* vb.dir. Indra, özellikle Buda heykel ve resimlerinde yer almıştır. Ayrıca *Mitra*, Aryaman adlı tanrılar da vardır. Veda dininde *Rta* tanrısı, merkez tanrıdır. Gene İran'da doğan bu tanrı'nın, oradaki adı *Asa* ya da *Aveşta* idi.

Veda tanrılarının tasvirleri, Buda gibi, doğduklarından çok sonraları tasvir edilmeğe başlamışlardır. Tasvir edilmeden önceleri de, semboller ile belirtilmişlerdir. Veda tanrılarının tasvir edilmiş olan en eski örnekleri, Karli'deki Buda'ya ait tapınakta İ.S. I. yy.'larda görülmektedir. Ancak bunlar sembol halindedir, ve bir sütun üzerine oturtulmuş taç olarak gösterilmiştir. Buda da, önceleri Stupa ile sembolleştirilmiştir.

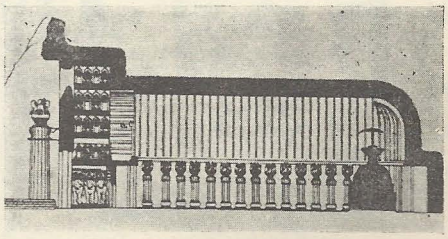
Hindistan'daki ilk heykel ve resimler, önce Budizmin hizmetinde olarak ortaya çıkmıştır. Diğer tanrıların tasvirleri ise, ilk kez IV. yy.'dan itibaren yapılmağa başlanmıştır. Popüler bir tanrı olan Brahma ise, üçlü (*Trimurti*) tanrı gurubunun başında sayılan bir yaratıcı olarak gösterilmiştir. Bu üçlü tanrılardan diğerleri, "*Visnu*" ve "*Siva*" dır. Siva tanrısı, tahrip edici bir tanrıdır. Brahma, ayakta bir erkek figür olarak tasarlanmıştır. Ancak dört başlı insan figürü olarak gösterilenleri bile vardır. Böylece her başın, ayrı bir şeyi temsil ettiği anlatılmak istenmiştir. Brahma'nın sembolü, ya da amblemi lotus çiçeğidir.



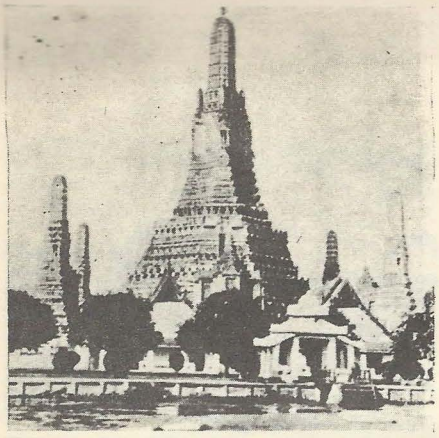
R. 657 : Sançi'de 3 No.lu Stupa.



R. 658 : Sançi'de büyük Stupa'nın kapılarından biri.

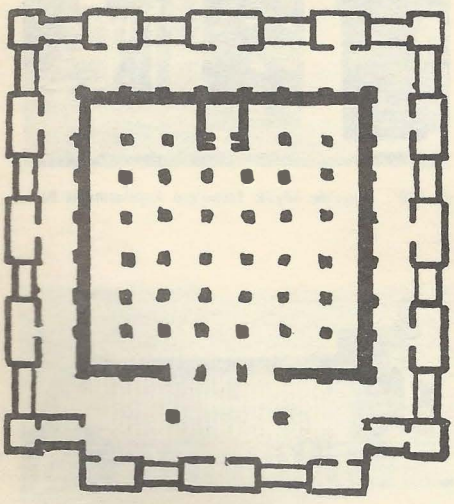


R. 659 : Karli'deki mağara tapınağı Chaitya'nın (Ketya) salonunun kesiti.



R. 660 : Bangkok'da Vat Çeng tapınağı. Tapınağın genel görünüşü.

R. 661 : Güneydeki Şiva tapınaklarından biri. Bu yapıların her katı, sütunlu salon biçimindedir. Orta salonun kenarlarında da keşiş odaları bulunur. Katlar yükseldikçe. kademeli piramitte olduğu gibi ebatlar küçülür. Yapının en üstüne de Stupa gelir. Bu tahmini plân "Darmaraşa Rat" adlı tapınaktır. Bu tapınakların İ.S. VII. yy. ortalarında Pallava kralı tarafından yapıldığı tahmin ediliyor. Bu yapıları Dravid geleneğine bağlayan araştırıcılar var.



Visnu, trimurti denilen üçlünün ikincisidir; ve gök kubbeye hâkimdir. göğün rengi olan maviye boyandığı ve evrenin üzerinde durduğu bir ayak olarak kabul edilir. Ayrıca insanlığın atası olarak görülür. Balık, kaplumbağa ve cüceyken büyüyerek dev benzeri biçimlere ulaşan ve çeşitli tanrısal güçleri bünyesinde toplayan bir tanrı olarak da ortaya çıkar

Bu üç tanrıdan başka, mitolojik kimi kahramanlar da vardır: *Krisna* ve *Rama* gibi. Bu iki kahraman, resim ve minyatürler için önemli konular olurlar. Rama, Rayana kahramanı olarak, bütün Hindistan'da, oğul, kardeş ve evliler için örnek olarak kabul edilmiştir. Krisna'nın hayatı da, *Rajputen-Resim-Sanatı* için önemli bir konu olur.

Üçüncü tanrı olan *Şiva*, büyük tanrıdır. Edebiyatta iki biçimde kozmik ve efsanevi insan gösterilir. Kozmik görünüşlü olarak Güney - Hindistan'da dört kollu, dans eden bir erkek halinde gösterilir. Heykel bronzdandır. Ellerde de yaratma ve temizlik sembolleri olan davul ve meşale vardır. Diğer iki koldan biri yukarı, öbürü aşağı doğru kıvrılmıştır. Böylece bir kol korkusuzluğu, diğeri ruhların tahribini sembolleştirir. Saçında sembol olarak bir kobra yılanı, bir ay, ve bir de tanrılığı temsil eden yaprak vardır. Şiva, genellikle dört kollu olarak tasvir edilmiştir.

Bu üç esas tanrı yanında, bir de doğa tanrıları vardır. Bunlar animist, yani ata dinleri ile ilgili bitkisel tanrılarıdır. Bu bitkisel tanrılarla ilgili bir çok mezhepler de vardır. Doğa tanrıları, Arya'larden önceki dönemlerde ortaya çıkmıştır. Bunlar, *Yakshas*, *Nagas* (*bitki*, *verimlilik*) ve su ile ilgili kötü ruhlardır. Bütün bu kutsal varlıklar, sonradan özellikle Budist sanatı zenginleştirmişlerdir. Yakshas'lar Budist sanatında, iyi ve kötü ruhlar ile koruyucu ve kapı koruyucuları olarak değerlendirilmişlerdir. Bu anlamda, Stupaların çevresini kuşatan çitlerin sütunları üzerinde biçimlendirilmişlerdir. Bir de dişi Yakshas (*Yakshis*)lar vardır. Budist sanatta bir çok ikonografik tipler, bu Yakshas ve Yakshisler yüzünden gelişmiştir. Bu tiplerden biri Maya'dır, ve Buda'nın doğumunda görülür.

İşte yukarıda belirtilen bu inanışların, Hint sanatının zengin figürlerinin tasvirinde önemli rolleri vardır. En ilgi çeken nokta, bütün bu kutsal tasavvurların Buda'nın tasvirinde yeri olmasıdır. Böylece Hintlinin eski tanrılarını, Budayı tasvir ederken de unutmadığı anlaşılmaktadır. Hint heykeli, genel gelişimi içinde, unsurların inşai bir kompozisyonunu verir. Optik görüntülü heykellerin Hellenistik etkilerden sonra yer yer oluştuğu görüşü, Batılı sanat tarihçilerince kabul edilir.

Hint Mimarisi

Hindistan'ın ilk yazılı kaynakları, İ.Ö. III.yy.'la, *Asoka Dönemi*'ne aittir. 1920 de Hindus yöresinde yapılan kazılarda, Prehistorik dönemde Hindistan'da Asya'nın en önemli kültürlerinin yaşadığı saptanmıştır. Sind'de Mohanjedaro'da ve Pencap'da Harappa'da ve gene bu yörelerin dolaylarında, tarih öncesi, kalkolitik bir kent kültürü olduğu anlaşılmıştır. Düzenli kentler, tuğladan yapılmış evler, Sümerler'inkinden daha gelişmiş bir kanalizasyon düzeni, görülmüştür. Ayrıca bu kanalizasyon düzeninin ancak Romalılar'ınki ile karşılaştırılabilecek bir teknik ve kalitede olduğu anlaşılmıştır. Bu nedenle, Ön-Asya'daki büyük uygarlıklar yanında, İ.Ö. 3000-2500 yılları arasında yaşamış önemli bir kültürün, bu topraklarda eserini verdiği anlaşılmıştır. Ve dolayısıyle Ur ve Susa kültürü ile çağdaş olduğu arkeologlarca saptanmıştır. Ayrıca elde edilen tuğlaların Ur ve Susa ile ilişkili olduğu düşünülmektedir. Bütün Hindus kesiminden Bülûcistan'a kadar uzanan yol üzerindeki 50 yerde yapılan kazılar, bu iki ülke arasında ticari ilişkilerin olduğunu kesinleştirmiştir.

Tuğla yapılar, Hint kültürünün Arya'larla ilgili olmadığını göstermiştir. Çünkü Arya'lar tuğla inşaatı bilmiyorlardı ve ağaç yapıdan taş yapıya geçmeyi ancak çok sonraları becermişlerdi.

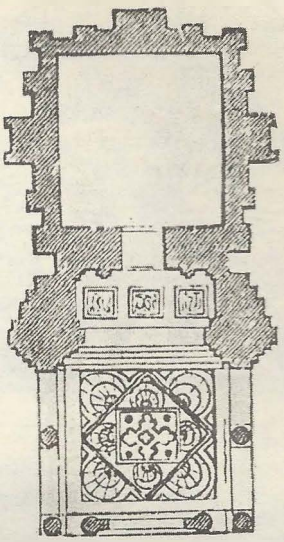
Buda ile ilgili ilk taş yapılar, yani taştan çitleri olan ştupalar ve mağara tapınaklar (*Chaityas*), ağaçtan yapılma biçimler göstermekte ve hattâ gelenekler halinde Moğollar'ın zamanına değin devam etmektedir. Arya'lar kent'in de ne olduğunu bilmiyorlardı.

Bu nedenle Hint kültürünün kimlere ait olduğu hususu, bugün henüz karanlıktır. Ayrıca Hindus kültürünün kimlere ait olduğu da bilinmemektedir. Ancak Arya'ların İ.Ö. 1000 yıllarında bu yöreye geldikleri tahmin edilmektedir. Hindus kültürünün ve din yapılarının tahrip edilmelerine rağmen, Hindus halklarının kültürü, gelenekler halinde devam etmiştir. Hindus kültüründeki dinî tasarımlarda *Fallus* sembolleri vardır. Halbuki Veda dini bu fallus sembollerini tanımamakta idi. Buradan da Veda dininin daha eski olduğu ve daha eski bir dünya görüşünü yansıttığı çıkarılmaktadır.

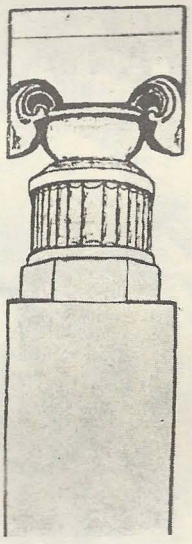
Hint mimarisi üzerinde ilk dönemler için fazla bir şey bilinmediği anlaşılıyor. Bilinen tek şey, Maurya Kralı Asoka'nın (274-237) sarayına ait subasmanlar olduğu sanılan bir yapı kalıntısıdır. Bu yapıda, Hint, Pers ve Ahemenid geleneklerinin olduğu fikri hâkimdir. Hindistan'da anıtsal yapıların ilk göründüğü tarihler, İ.Ö. II. ile I. yüzyıllar arasıdır. Budizmi resmî din olarak kabul eden Asoka'nın, tuğla ve ağaçtan bir çok stupa yaptırdığı hususu, rivayet olarak bugüne değin gelmiştir. Hiç kuşkusuz bunlardan bugüne hiçbir şey kalmamıştır. İ.Ö. II. yüzyıldan itibaren yaptırılmağa başlanan bu ilk stupa'ların kazık çitlerle çevrildiği, kazılardan anlaşılmaktadır. Örneğin Barhut adlı stupa'nın çitlerinden kimi parçaları, bugüne dek kalmıştır. Bu çitlerin üzerinde, rozas ya da yarım rozasların, süs öğesi olarak kullanıldığı görülür. Bu rozaslar içinde, stilize edilmiş lotus çiçekleri, başı türbanlı *yakshas*=(peri) başları ve Buda'ya ait efsanevi sahneler vardır. Lotus girlandlarının dolambaçlılığı içinde, bir "*makara*"nın ağzından krokodile benzeyen, suda yaşayan bir canavarın çıktığı görülüyor. Ayrıca Buda'nın doğuşu da bu çitler üzerinde temsil ediliyor. Ancak Buda, çeşitli hayvan biçimlerinde yani tavşan, fil, Brahman, prens vb. biçimlerde sembolik olarak canlandırılmıştır. Ancak Buda, kendi fazileti sayesinde, bütün dünyevi ve kişisel çirkinliklerden arındığı için, bu biçimde sembolik olarak tasvir edilmiştir. Bu Barhut adlı stupanın kalıntılarındaki heykellerde, çok hafif çıkıntılı rölyefler, taslak halinde ve duygusal bir dekoratif anlatım içindedir. Bu stupanın diğer önemli heykelleri, çember biçimli çitin güney tarafındadır. Bu rölyefler yüksek çıkıntılıdır ve Yakshas'ları yani Hint mitolojisinin peri'lerini temsil ederler. Buda dininde önemli olan ve Boghgaya denilen, Buda'ya vahiy gelen yerdir. Bu yer, taştan yontulmuş ve çevresi kutsal ağaçla çevrilmiştir (Bk. R. 657, 658). (İ.Ö. 100 yıllarına doğru).

Sanchi'de de Asoka'nın yaptırdığı bir çok yapıların harabeleri bugüne kalmıştır. En büyük stupa'lardan biri, halen yarım küre biçimindeki bir tümülüstür. Bu tümülüs biçimli stupanın çevre çiti 40 m.dir ve dekorsuzdur. Bu çit üzerinde bulunan 4 Toranas (*kapı*), İ.Ö. 75-18 yılları arası heykelle süslenmiştir. Toranas'ların tepelerinde bu inancın sembolü olan tekerlek motifi vardır (Bk. R. 657, 658).

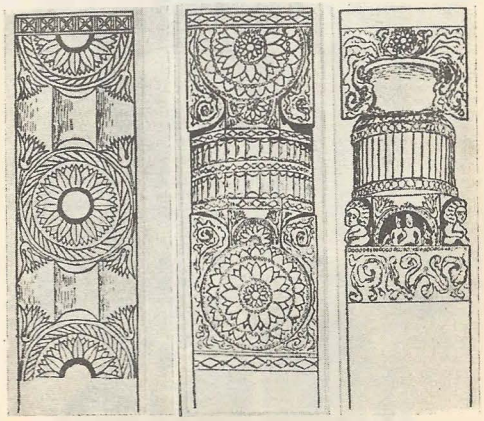
Kaya tapınakları : Ganj vadisini batıya bağlayan yörelerde tapınaklar yapılmıştır. Bunların en önemlileri Udayagiri, Nasik, Karli ve Ellora vb.dir. Budaya inananlar, özellikle bu dolaylardaki mağaralara yerleşmişlerdi. İ.Ö. II. yy.'dan İ.S. VIII. yy.'la değin aşağı yukarı bin yıl, bu



R. 662 : Bir Hint tapınağı plânı. Önde giriş bölümü, arkada salon.



R. 663 : Kuzey Hint Sütunu.



R. 664 : Kuzey Hint sütun gelişiminden 3 örnek.

R. 665 : Bir Hint tapınağında tavuskuşu rölyefi

mağaralarda, Hint sanatı kendine özgü gelişmi için önemli bir toprak bulmuştu. Özellikle mimarlık, heykel ve sonraları da resim, bu mağaralarda gelişmişti. Böylece kayalar içine çok ilgi çekici tapınaklar oyuldu.

Bu kayalara oyulan tapınaklar içinde, stupa'lar da yapıldı. Sanki açık havada yapılan tapınaklar gibi, kayaların içinde aynı oylumlar meydana getiriliyordu. Kaya tapınakları, geniş bir salon ve bir de giriş (*vestibul*) bölümünden ibaretti. Esas salon, kayanın içine beşik tonozlu bir oylum biçiminde oyuluyor ve tonoz da, iki yanda sanki ayaklar üzerine oturuyor gibi idi. Bu kaya tapınakları içinde en önemli olanlarından biri, Karli'deki Ketya'dır. Ve İ.Ö. I. yy.'a aittir. İç salonun boyu 39 m., genişliği ve yüksekliği ise 14 er m.dir. Salonun yanlarında sıralanan sütunlar, sekizer köşeli, kaideli ve başlıklıdır. Başlıklar Ahemenid başlıklarını hatırlatmaktadır. Tonoz, yanlardan en üst mahya çizgisine değin, yuvarlak kesitli silmelerle yol yol oyulmuştu. Bundan sonra X ve XII. yy.'larda yapılan Ajantâ'daki Ketyalar (*caitya*), basit görünüşlü olmakla birlikte, mantıklı ve daha rahat ettirici bir etki yaparlar. Bu salonların içine, salonun geniş kenarı üzerine açılan bir vestibül'den, yani bir holden girilir. Bu hol, daha açık bir deyimle narteks, kayanın dışına ahşap olarak yapıldığı gibi, salon bölümü olarak gene kayaların içine de oyulmakta idi. Vestibül yani hol, giriş kapısı üstüne açılan bir pencereden aydınlatılıyordu. Büyük tapınak salonu ise, tonoz üzerine açılan bir ışık penceresinden aydınlatılmaktaydı. Bu ışık penceresi motifi, tonozda tekrar edilerek sevilen bir süs öğesi haline getirilmişti. Kimi hollerde de bu motif tekrarlanmıştır (Bk. R. 659).

Bu tapınaklar, bugüne değin yetkin bir biçimde kendilerini korumuşlardır. Bu avantaj, bunların doğrudan doğruya kaya içlerine oyulmaları yüzünden olmuştur. Oysa, açık havada yapılan tapınaklardan çoğu, dış etkilerle ortadan kalkmışlar ya da harabe haline gelmişlerdir.

Karli tapınağının içi, tamamen barok bir anlatıma sahiptir. Örneğin salon kenarlarına sıralanan sütunlar ve başlıkları ile, başlık üzerindeki heykeller, son derece abartmalı bir biçimlendirme içindedir. Holde de tam girişin karşısında, ortada Buda, yanlarda da çıplak vücutlu kadın-erkek çiftler yer almaktadır. Bu figürler, yağlı, dolgun vücutlar halindedir ve kalın şişkin kalçalar ile iri kadın göğüsleri dikkati çekmektedir. Böylece bütün duvar, bir Gotik kilise portali gibi, bir yığın figürle rölyef halinde doldurulmuştur.

Her çağda olduğu gibi plastik sanatlar ile edebiyat, birbirlerine paralel bir anlatım içindedir.

Sangharama denilen manastırlar, açık havadakiler gibi, kare planlı bir toplantı salonu ve *vihara* denilen hücrelerden ibarettir.

Bir de Hindistan'ın güney-doğusunda, *Amaravati* denilen, ve XVIII. yy.'da kaliteli tuğlaları yüzünden parçalanan büyük bir stupa vardır. Bu stupa'nın, 4 m. yüksekliğindeki çitli bölmelerinde yer alan rölyefler görülür. Heykelden insan yığınları, bütün yüzeyleri kaplar. Figürler çıplak ve alçak rölyefler halindedir. Ancak alçak rölyefler, çeşitli üslûplar gösterirler. Ve bunlardan bazı bölümler İsa'nın doğumuna yakın, bazıları *Greko-Budik* bazıları Hint geleneklerine göre yapılmışlardır. II. ve III. yy.'lardakiler ise, *Amaravati* üslûbuna göre yapılmışlardır. Bu üslûp, pittoresk, derinlik belirtili, yapı resimlerinde perspektif görünüşlü, bir plastik anlayıştadır. Dekoratif motifler ise zarif, uyumlu ve zengin bir motif yüklülüğü içindedir. Ayrıca zarif hareketli figürler de yer almaktadır. Amaravati heykelcilerinin kentli oldukları ve zarif saray sahnelerini tercih ettikleri anlaşılmaktadır.

R. 665 : "Bodhi Ağacı". Stupaların çitleri üzerinde görülen heykellerden biri.

Amaravati stupalarının üslûbuna "*Madura üslûbu*" benzemektedir. Ancak Madura'da Greko-Budik anlatımdan daha çok ayrılık görülür ve Hint anlatımı ağırlık kazanır. Madura okulunda, gerçekçi bir anlatımın kolaylıkla uygulanmış oduğu görülür. Yalnız Hint sanatçılarının, ne Yunan elbise kıvrımlarına, ne de Hellenistik çağın vücuda yapışan ıslak örtülerin kıvrımlarına bir yakınlıkları görülür. Ancak vücuda sarılı elbiseyi, derinlik içinde biçimlendirmeyi becermişlerdir. Hattâ kişisel ifadelere bile yakınlaşmağa başlamışlardır.

İ.S. III. ile VI. yüzyıllar arasını kapsayan döneme *Gupta çağı* denir. Bu dönemde Madura ve Sarmath tapınaklarının yapıldığı görülüyor. Buda ile ilgili heykellerde frontalite devam ediyor. Ancak rölyeflerde ilgi çekici bir barok anlatım, gerek yüksek kabartmalı heykellerde, gerekse birbirine giren figürler yığınında gözlemleniyor. Bu rölyeflerde Avrupa'daki Gotik kilise kapılarının heykel yığılmalarını da aynen gözlemliyoruz.

Ortaçağ'da Hint Mimarisi : Taşın kullanılmağa başlaması ile Hint mimarisi yeni bir döneme giriyor. Ve çeşitli yörelerde kendine özgü gelişme gösteriyor. Güneyde üstü kapalı, salonlu, sundurmalı geniş kapılı, çevresi havuzlu, küçük boyutlarda yapılar görülür. Bu yapılar XII. yy.'dan bu yana gittikçe büyürler ve yüksek piramitler haline gelirler, karşıdan da konkav bir siluet gösterirler. Bunun örneği, Madura tapınağıdır. Bu tapınağın 1700 yıllarında yapıldığı, tepesinde iki meyilli bir çatısı olduğu, dıştan belirtilmiş kat çıkıntıları bulunduğu, ancak bu katların yapı içinde görülmediği, yani sahte oldukları ve silmelerin yalnız bir heykel sıralamasına olanak verdiği anlaşılmaktadır. Yapı yüksekliği 40-50 m. arasında değişmektedir. Bu yapı çevresinde ayrıca bir yığın pavyon sıralanmıştır. Bu pavyonlar zamanla çoğalmışlardır.

Hindistan'ın kuzeyinde Vişnu mezhebi, Siva mezhebinden daha yaygındı. Bu mezhepte bir çeşit sella, tapınak olarak değerlendirilmiştir. Ancak bu dine inananlar, tapınak içinde toplanmadığından tapınak içi bir mekân olarak fazla büyümemiştir. Yalnız yükseklik önem kazanmış ve yapı, bir çeşit katlı piramit haline gelmiştir. Bu katlar, Madura'daki gibi bir heykel sıralaması, bir heykel düzeni için yapılmış gibidir. Orissa'daki Puri, Konarak ve Buvanesvar adlı kare planlı *Sikharal* denilen tapınaklar, Vişnu mezhebinin tapınaklarıdır. Hepsi aynı üslûpta olan bu yapılar çevrelerindeki sık orman ile büyük bir uyum içindedirler ve doğanın sık bitki örtüsü ile kaynaşmış gibidirler.

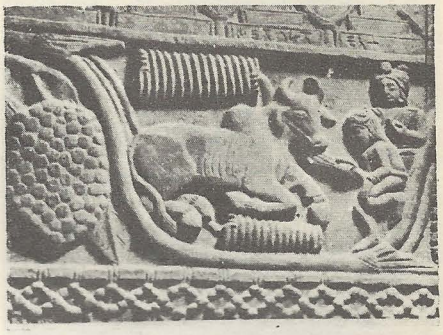
Ülkenin doğusunda Dekhan'da, VI.-XI. yy. arda, "*Hoysala*" adlı yörede XII. ve XIII. yy.'larda bu üslûp aynı biçimde devam eder. Ve yapılar yüksekliği az olan bir piramit biçimindedirler. Çıkıntılı kat silmeleri, her dönemde olduğu gibi bu yapılarda da devam eder. XIV. yy.'da yıldız biçimli bir poligon plan üzerinde, yapı yükselmeğe başlar. (Bk. R. 669)

Bodhgaya'da VII. yy.'da yedi katlı bir piramit yükselir. Bu da Sikhara'nın bir çeşididir. Ve Peşaver'deki yalnız subasmanı 40 m. yüksekliğinde olan ve tepe noktası 160 m. yüksekliğe varan "*Kanişka stupası*" na benzeyen bir yapı biçimi ortaya çıkar.

Kuzeyde XVI. yy.'dan sonra Hint mimarisi, İslâm etkisine maruz kalmağa başlar. Ve Hint ülkesinin sanatı yaratmadan uzaklaşır.

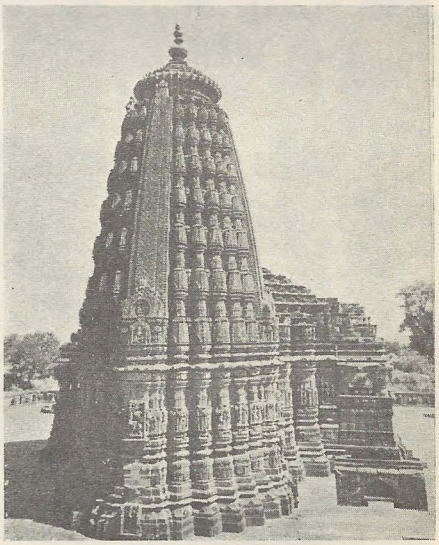
Hint mimarisini genel olarak özetlemek gerekirse, bir mekân mimarisi değildir. Ve yapı içleri ile dışlarının birbirleri ile ilişkili olmadığı anlaşılır. Bu yüksek taş yığınlarının, bir mimariden çok bir heykel bahanesi ile yapıldığı akla gelebilir. Bu bakımdan Hint mimarisinin heykel olmuş bir çeşit yapı sanatı olduğu söylenebilir.

Hint sanatı ve özellikle mimarisi, Seylon, Burma, Siam, Java ve Kamboçya gibi ülkelerde prensip bakımından yukarıda belirtilen özellikleri



R. 667 - 668 ; İ.Ö. II. yy.'da Barhut'da Maurya sonrası sanat. Bir Buda balustradının rölyefleri.

R. 669 : Udayapur, Orta-Hindistan. Şiva Tapınağı'nın Kulesi, (İ.S. XI-XIII. yy.). Yapının fonksiyonsuz barok üslûplu yüzey parçalaması dikkati çekmektedir.



R. 670 : Bir diğer Buda heykeli. Yüz ve vücut optik bir idealizmayı yansıtıyor.

yansıtan bir sanat çeşidinin yayılmasına etki yapmıştır. Genel olarak *çungal* denilen büyük ormanlara sahip olan bu ülkelerdeki yapılar, âdeta doğanın taş olmuş bir bitkisi gibi doğup büyümüşlerdir (Bk. R. 660, 661).

Buda heykelleri : İsa'nın hayatı, Hıristiyanlık sanatının anlaşılmasında nasıl önemli ise, Buda'nın hayatı da Budist sanatın anlaşılmasında bir paya sahiptir. Buda'nın esas adı Gautama'dır. Buda, uyanık, aydın anlamındadır. Sakya ailesindendir. Babası Raja Suddhodana, anası ise Maya idi. Doğumu İ.Ö. 560, ölümü 483 dür. Doğum sahnesi, resimlerde, bir ağaca tutunan annenin kalçasında gösterilir. Buda beş esas biçimde gösterilmiştir. Bunlar : doğum sahnesi, anne ve babasının ebeveynlerinin evinden vahşi ormanlara kaçışı, Gautama'nın uzun zaman riyazet ve inziva içinde yaşadıktan sonra hayatını tamamen yalnız olarak sürdürmesi, bir incir ağacının altında uzun zaman oturup düşünerek ermiş bir insan oluşu, ve Buda adını alması gibi önemli konulardır. Buda ermiş anlamına da gelir. Gautama "Buda" olduktan sonra, fikirlerini halka anlatmağa başlar. Benares kentine gelir. Burada bir hayvanat bahçesinde beş kişiye yeni inancını açıklar. Bu olay, Hint edebiyatı ve plastik sanatlarına konu olmuştur. Buna "*Benares Vaazı*" denir. Buda'nın hayatının bir diğer sahnesi de "*Parinirvana*" = "*hayatın sönüşü*" dür. Buda, bu sahnede, yatar biçimde ve uyur halde heykelleştirilmiştir. Buda'nın hem küçük, hem de normalden çok büyük olarak yontulmuş heykelleri vardır.

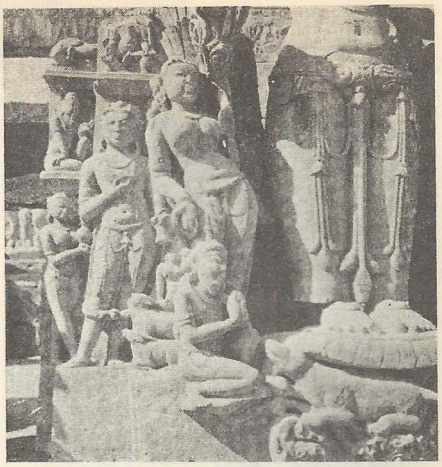
Ölümünden ancak beşyüz yıl sonra tasvir edilmeğe başlayan Buda'nın, heykelleri için, onun meditasyon dönemleri seçilmiştir. Bu meditasyon durumlarının biçimlendirilmesi için, "*mudras*" denilen el hareketleri kullanılmıştır. Esas duruş yogi oturuşudur. Ve ideal vücut biçimi, değişmez motif olarak ele alınmıştır. Elin aşağı ya da yukarı oluşu, el ayasının yere ya da havaya bakması, çeşitli anlamlar taşır.

Maurya Kralı Asoka (İ.Ö. 274-232) kral olunca, Buda dinini resmî din haline getirmiş ve Buda'nın bulunduğu yerleri ziyaret etmişti. Stupa'lar inşa ettirmiş ve anı taşları diktirmişti. Bu anı sütunlarının üzerinde sembolik anlamlı hayvan figürleri vardır. Bu dönemden kalma normal büyüklükte fil heykelleri de görülür. Hayvan heykelleri arasında aslan da yapılmıştır. Ancak bu hayvanın Hindistan'a yabancı olduğunu savunan bilim adamları vardır. Aslan heykeli ile ilgili motifin İran'dan Hindistan'a geldiği hususundaki bir görüş, sanat tarihlerinde yer almıştır. Bu heykellerde optik bir görüntünün mantıkî biçimlendirilişi söz konusudur (R.665).

Bu hayvanlarla ifade edilen Buda sembolleri, ilk kez Greko-budik sanat ile, yani Hellenistik sanatın Hindistan'a gelmesinden sonra değiştiği görüşü vardır. Böylece *Maurya dönemi*'nde (İ.Ö. 320-185) statik figür biçiminden, hatların ritmine dayanan dinamik bir biçime dönülmüştür. Bu yeni plastik anlayış *Sunga, Andbra* ve *Kshatrapa* dönemlerinde (İ.Ö. II. ve I. yüzyıllarda) görülür. Böylece arkaik üslûp anlayışı yani iki boyutlu yüzey üslûbundan perspektive göre oylum anlayışına yönelinir. Bu özelliği Batılı'lar Hellenistik sanat etkisine bağlıyorlar. Bu nedenle oylum anlatımlı plastik biçimlemenin, Hint sanatçıları tarafından kabul edildiği Batılı'larca belirtiliyor. İç, yani ruhi hayatın ve maddî fizik yapının Buda heykelinde değer kazandığı kabul ediliyor.

Sanchî'deki büyük Stupa'nın çevresindeki dört kapısı, yukardan aşağı tek tek figürler, Buda sembolleri ve hayvanlarla süslenmiştir. Bunların yanında Buda, kanun ve toplumu sembolleştiren "*Tripatna = üç cevher*" ile süslenmiştir. Çapraz krişin uçlarında, Sakya'nın sancak hayvanlarını gösteren aslanlar dururlar. Başlıklarda sırt sırta veren antitetik aslanlar ve diğer hayvanlarla, filler ve cüceler, taşıyıcı sütun unsurları gibi gösterilmişlerdir (Bk. R 658).

R. 671 : Buda. Madura'nın eski tipi. Greko-Budik tipte, figür-halinde. 400 yılları. Gupta devri.



R. 672 : Khajuraho'da bulunmuş heykellerden. Museum Khajuraho. Hint barok heykel sanatı örneklerinden.

Önemli olan, Buda'ya ait primitif heykellerde, Budanın et ve kemikten bir varlık olarak resmedilmeyişidir. Onun varlığı, çeşitli sembollerle gösterilmiştir. "*Bodhi ağacı*" ve "*pırlanta iskemle*" ile onun meditasyonu, kemiklerini ihtiva eden "stupa" ile de, Buda tasvir edilmek istenmiştir. Demek ki Buda'nın fizik yapısının gösterilmesinden çekinilmiştir. Bunun nedeni, bir çeşit Buda'ya olan saygıdır. Buda'nın "*Büyük Bütün*"ü ifade etmesi, onun tasvir edilmesini zorlaştırmıştır. Bu nedenle Hintli, fil ile *kapilavastu* anlayışını, Tekerlek ile Benares civarındaki "*ilk vaaz*"ı temsil ediliyordu. Stupada daha çok Buda'nın Kuçinagara'daki ölümünü temsil ediyordu. Onun bütün sembolleri, öylesine üniversal idiler ki, bunlara kimi saf dekorlar ve figürler ilâve etmekle, kutsal efsanelerin en kompleks sahnelerini anlatmanın mümkün olduğu kabul edilmişti. Önemli olan diğer husus, başka kutsal kişilerin de tasvir edilmesidir. Bunun nedeni bunların Buda ile karıştırılmak istenmemesidir (Bk. R. 666).

Sanchi'de görülen ve "*toranas*" adı verilen kapıların üzerinde de Buda doktrinini temsil eden bir "*tekerlek*" motifi vardır. Sütun başlıkları üzerinde, de Pers sütunlarında görülen sırt sırta vermiş aslan motifleri görülmektedir. Sanchi'deki Hint heykelcileri, bütün Hint dehasını yansıtırlar. Hintli heykelci, özellikle destani anlatıma önem verir. Hiçbir hayat biçimi ve insan hareketi ile bu ilk dönemlerde ilgilenmez. Cinsel bir anlatım da bu heykellerde yer yer görülür. Heykelci doğayı, onun değişikliği içinde sever. Doğanın kutsal birliğine nüfuz eder. Tropikal bitki dünyasının zenginliğini, heykellerinde yansıtır. Bu heykel kalabalığı daima taze bir esini yansıtır. Çitlerin frizlerinde görülen insanlar, hayvanlar ve bitkiler, tüm hayatın felsefesini yansıtır. Filler, devler, ceylanlar, tavus kuşları kendilerine özgü bir dünyanın hayvanlarıdır. Efsanevi *Boghi* ağacı, dekoratif bir duygu içinde stilize edilmiştir (Bk. R. 665, 666).

Hindistan'daki tanrı tasvirleri, özellikle heykel sanatında kendini gösterir. Hindistan'da görülen meditasyon olayı, heykelde kişisel olmayan bir ifadeye yöneliktir, ve ölümsüz kozmik bir olaydır. Bu nedenle insan figürü, heykel ve resimde insan biçimi için bir abstraksiyonu zorunlu kılmıştır (Bk. R. 675).

Tanrı tasviri yapma, Hint sanatçısı için en küçük ayrıntısına değin kayıtlara bağlanmıştır. Öyle ki, bir Şiva dansı için bulunan form, yetkinliğini bulunca, artık bir ikon gibi durmadan taklit edilmiştir. Ancak bütün bu kayıtlara rağmen Hint sanatçısı, plastik anlatıma ulaşmıştır.

Hint sanatında genel olarak Buda için, bir kemik ve uzuv gözlemi yoktur. Figür, yuvarlaklar, kaygan yüzeylerle biçimlendirilmiştir. Baş, belli yüz ifadesinin dışına çıkılmadan gösterilmiştir. Ve bir kadın edasına sahiptir. Bu kadın ifadesi, bir hat zerafeti ile birleştirilmiş ve böylece bir hat soyutlaması söz konusu olmuştur. Bu, doğrudan doğruya meditasyonun ulvileştirilmesi idealize edilmesi için yapılmıştır. Bu nedenle Hint sanatında heykelde kişisel anlatım yoktur. Buda'nın fizik yapısı da bu görüş yüzünden genel insan tipi ile yetinilerek biçimlendirilmiştir.

R. 673 : Greko-Budik Buda heykellerinden biri.

Greko-Budik Heykel Sanatı :

Asoka tarafından savunulmuş olan budizm, bir çok yörelerde yayılma göstermiştir. Önce Ganj vadisine ve Jamna'ya yayılan bu din, sonraları Kabul vadisini sarmıştı. Böylece bir çok kutsal anıtların bu yörelere dikilmesi mümkün olmuş ve hattâ güneyde Seylân adasına değin bu dinin tapınak anlayışı girmişti. Ancak İ.Ö. IV. yy.'da Hindistan'ın kuzey kesiminde bir yabancı kültürün rüzgârı esmiş ve buralara Yunan kültürünün yayılmasına sebep olmuştu. Bu yüzden Hindistan'ın kuzeyinde *Takshasila* ve Peşaver'i incelemek gerekir. Buradaki Gandara adlı ülkenin toprakla-

R. 674 : Buda'nın heykellerinden bir diğeri. Baş, Greko-Budik bir biçimlendirmededir. İdealize edilmiş bir biçimde olan bu Buda, başları özellikle I. yüzyıldan itibaren çoğalmaktadır.

R. 675 : Lakshmî, Eski Dravid Bronzu. Lakshimi, Siva ailesindendir.

R. 676 : Madura Okulu. İ.S. 100 yılları cıvarı. Yılan Kıral. Musée Guimet.

rında, bir Grek heykel sanatının etkilerini görmek mümkündür. Grek-Hellenistik bir formüle göre, optik görüntü, Hint sanatına girmesine rağmen, gene de genel hava, bir Hint sanatının devamı olarak kabul edilir. Bu bakımdan da *Greko-budik Hint* sanatı adı altında bu dönem incelenmektedir. Bu sanatta Buda, gene temel konudur. Ancak "*Sânşi*" ve "*Boghgaya*" rölyeflerindeki naiv gözlemler, şefkatli bir çehre ifadesi, şiir örneği anlatımlar, Gandara'da, yerini soğuk bir Yunan sanatı formuna terketmiş gibidir. Bu bakımdan Batılılar'ın Gandara sanatında aradıkları yüksek Yunan kültürü, gerçekte Hint sanatının ölümünü hazırlamıştı. En pitoresk konular, Gandara sanatında soğuk figür kompozisyonlarına, klasik elbise kıvrımlarına, düzenli jestlere ve Greko-Romen sarkofajlarındaki frontalite ve simetriye bürünmüştü. (Bk. R. 673, 676).

Hindistan'a gelen İskender ordularının artıkları, buralarda eski tanrılarının biçimlerini, yeni kabul ettikleri Buda dinine vermeğe başlamışlardı. Etten ve kemikten uzaklaştırılmış Buda'ya, böylece fizik bir vücuda dönüşüyordu. Bu ilk çalışmaların, Hintli sanatçılar tarafından yapılan kopyalarında, kimi ayrılıklar görülür. Bir kez Grek saç anlayışı, Hintli sanatçı için anlaşılır bir şey olmamıştır. Asya'da biçimlendirilen Buda, bilgin, düşünür ve şefkatli bir tiptir. Ve bu tip, Buda için ele alınan tek figürdür. Ancak Grek sanatçıları başka tipleri de ele almışlardır. Jüpiter, Herkül gibi Yunan Antikitesinin tanrıları, bu kez *Çakra*, ya da *Indra* giysileri içinde eski Veda tanrıları olarak Buda'nın maiyeti olmuşlardır. Yani Buda'yı koruyan bir çeşit bekçi olmuşlardır (Bk. R. 676).

Greko-budik Hint sanatçıları, hayvan tasvirleri yapmak hususunda kendilerini pek rahat hissetmemişlerdir. Buna karşılık insan tasvirleri, onlar için daha ele alınır bir konu olmuştur. Bu bakımdan, bütün Akdeniz-Yunan uygarlığının tiplerini, Hindistan'da yeniden hatırlama olanağını bulmuşlardır. Böylece Hint dünyasına yarı insan, yarı balık, akantus yaprakları, iyon ve korent başlıkları burada yeniden bir yansıma olanağı bulmuştur.

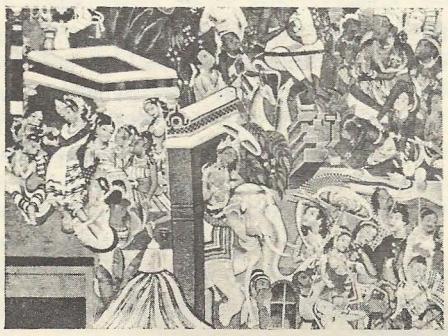
Çağımızın başına değin, Akdeniz kültürünün Hindistan'daki bu yansıması bilinmiyordu. 1907 de Pamir'in öbür tarafında Tumsuk'ta kimi pişmiş keramikler bulundu ve bundan önce Peşaver'de bulunan bir iki parça heykelle birleştirildi. Hattâ Çin'de de bu pişmiş keramikler araştırıldı ve bulundu. Bunlar, Batılılarca Batı kültürünün önemi olarak kabul edildi ve önemle araştırıldı. M. Pelliot, M. Foucher ve M. Goddard gibi araştırıcılar Greko-budik sanatın etkisini Orta-Asya'da ihtirasla aradılar. Böylece, Akdeniz kültürünün Orta-Asya step halklarını bile etkiledikleri hususunu ispatlamak istemişlerdir.

Hint Resim Sanatı : Heykel sanatında, insan figürü için yapılan genelleştirme, resim sanatında görülmez. Hint resmi, süslemeden zevk alan, rengi seven bir anlayıştır. En eski yazılı kayıtlar, tasvirlerden ve dekoratif süsten söz etmektedirler. Özellikle "*Jatakas*" denilen Buda'nın vücut buluşunun tarihi, evlerde, saraylarda ve resmi geçitlerde artistik bir rahatlık içinde duran biçimlendirilmelere olanak veriyordu. Bu sanat alanında en eski anıtlar, *kaya* içlerine oyulan manastırlarda, meskûn yerlerden uzak "*Ajanta*" ve "*Badami*" adlı manastırlarda bulunmaktadır. Buda ile ilgili mağara tapınaklarında figüratif resimler, bir milimetre kalınlığındaki bir alçı zemin üzerine yapılmıştır. Alçı zemin üzerine resimler, kırmızı bir boya ile çizilmiştir. Kenarları konturlu, içi silüet biçiminde boyalı olan ilk resimler, uzun süre resim sanatına hâkim olmuştur. Gupta döneminde ise, resme rengin egemen olduğu görülüyor. Sahneler için belirli bir alan ele alınmamış, her konu bir diğer konunun

içine sokulur biçimde tasvir edilmiştir. Hint sanatında groteskler de görülür. Groteskler kısmen kare biçiminde panolar, bazan çiçekler, meyveler ve halkın sevdiği hayvanlar ile süslenmiştir. Lotus çiçekleri de pembe, mavi ve beyaz olmak üzere üç renkte gösterilmiştir. Bunun yanında Mango denilen hintkirazı, tropikal bitkiler ile çeşitli hayvanlar resmedilmiştir. Cüceler ve acaip insanların da resimlere girdiği görülür (Bk. R. 677).

Hint resminde ilgi çekici şey, Bademi'deki "*Visnu*" tapınağında (578) görülen duvar resimleri yanında, Buda ve Brahman dinleri ile ilgili resimlerde biçim bakımından bir ayrılık olmadığıdır. Figürlerin üslûbu tamamen birbirinin aynıdır (Bk. R. 678).

Buda ve Brahman resmi dışında, bir de profan resim vardır. Rajputana'daki saray ve zengin evlerinde I. yy.'a değin devam etmiş olan bir resim geleneği, duvar resmi ve kâğıt üzerine yapılmış olan resimlerde devam etmiştir. Bu resimlerde tercih edilmiş olan konu "*Krişna*"dır. Bunun yanında "*Siva*" ve karısı "*Parvati*" hakkındaki hikâyeler de, resim sanatına önemli konu olmuşlardır. Bu hikâyeler, kır hayatının pastoral atmosferi içinde gösterilmişlerdir. Yer yer yüzlerde kişisel özellikler de vardır. Ancak bunlarda genel olarak üslûplaştırılmış bir anlatım şekli de söz konusudur.

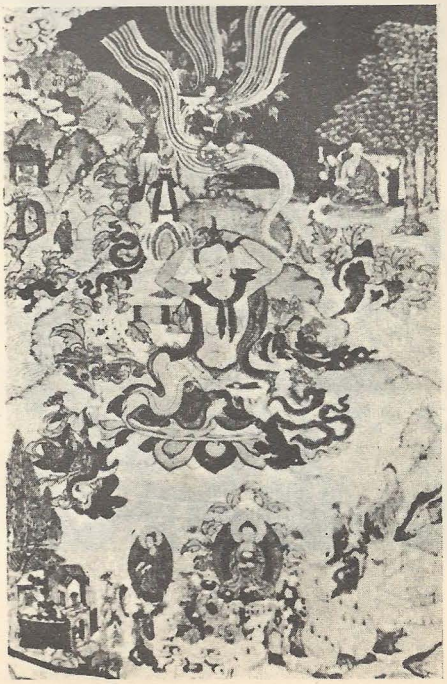


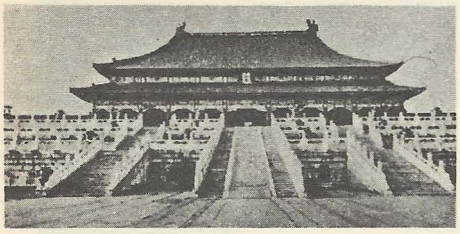
R. 677 : Ajanta'da Kaya Salonu'nun duvar resminden bir parça VII. yy.'ın ilk yarısı.

R. 679 : Dschaipur'da bir duvar freskinde Krişna.

R. 678 : Buda efsanesini canlandıran, tuval üzerine yapılmış boya resimlerden biri. Tibet (XVIII. yy).

R. 680 : Dünya nimetlerinden vazgeçen Buda'nın saçlarını kesmesi olayı.





R. 681 : T'ai Ho Tien Tapınağı'nın güney yüzü. Tek katlı tapınak tipi.

R. 682 : Hia Kouei. Song dönemi." Sağnak", (XII. yüzyıl). 10-4

ÇİN SANATI

Çin'in Tarihi :

Çin de, Eski Mısır gibi, kapalı bir bölgedir. Ancak bu ülkedeki uygarlık yalnız kendi olanakları ile değil, yabancı halkların da önemli siyasal ve kültürel etkileri ile gelişmiştir. Eski Çin yazarları, tarihlerini İ.Ö. 3000 yıllarına kadar uzatırlar ve efsanevi Çin krallarından söz ederler. Ayrıca bu ilk eski kralları teşkilâtlar kurmuş, buluşlar yapmış bilgin insanlar olarak görürler. Çin'in bilinen ilk sülâlesi *"Hsia"* adını taşımaktadır. Fakat ne zaman gelip, ne zaman gittikleri üzerinde bir bilgi yoktur. Bu sülâleden sonra, *Şang* sülâlesi (İ.Ö. 1450-1050) Çin tarihinde yer alır. Fakat Şang'ların da hüküm sürdükleri çağ hakkında kesin bir bilgi yoktur. İ.Ö. 1050-256 arası hüküm sürmüş olan *Şu* sülâlesi, Tibetli ve Türk karışımı bir halktır [1]. Yalnız, oldukça kesin olarak bilinen İ.Ö. 770'de göçebe bir halkın, Çin'i kuzey taraftan işgale başladığıdır. İ.Ö. 722-481 arasını kapsayan dönemde Konfüçyüsçülük yayılır. Esasen, Çin'in kronolojik dönemi de bu sıralarda başlar. Kimi derebeylerin step ve dağ halkları ile, Çin'in hâkim devleti olan *Tien-Hsia* ülkesine karşı birleştikleri görülür. Krallık zayıflar. Bu dönemde Çin'e dört sülâle hâkim olur. Bunlar, Şensi'de *"Çin"*, Şansi'de *"Cin"*, Hu-Bey'de *"Çi"* ve *"Çu"*, Honan'ın kuzeyinde de *"Sung"* Sülâleleridir. Bu hükümdar aileleri beş ülkeyi yönettiklerinden bunlara "Beş Hâkimler" denmiştir. Ynagdzı vadisinde yer alan Çu kralarına ait uygarlık, yavaş yavaş bir üstünlük kazanır. *"Savaşçı Krallıklar"*ın hüküm sürdüğü İ.Ö. IV-III. yüzyıllar arasında büyük savaşlar olur. Çin'de iki sülâle diğerlerine üstün gelirler. Bunlar: Çu ve Çin Sülâleleridir. İ.Ö. 300 yılında, Çin'i kuzeyden hırpalamağa başlayan *Hsiung-Nu*'lar (Hunlar) sahnede belirir.

İ.Ö. 249-206 arasında ise, Çin sülâlesi, Çin'in yönetimini ele alır. Prens Çin, kendini İmparator ilân eder. İ.Ö. II. yüzyılda, Hunlar (Hsiung-Nu'lar) Moğolistanda büyük bir göçebe imparatorluğu kurarlar. Bu, muazzam atlı bir imparatorluktur. Hunlar yavaş yavaş Çin'i tehdit etmeğe başlarlar. Bu sıralarda, Çin'in büyük devletini kurmuş olan Prens Çin (*Şı-Huang-Di*), bu tehlike karşısında 2000 km.den fazla uzunluğu olan büyük *"Çin Seddi"*nin kurulmasını emreder. Merkezî bir devlet haline getirilen imparatorluk toprakları 36 eyalete bölünür. Aristokrasi kaldırılır. Eskiden toprağı kiralayan köylüler, belirli bir vergi karşılığı toprak sahibi olurlar. Büyük ulaşım yolları yapılır. Şı-Huang-Di ölünce (İ.Ö. 210), oğlu onun beceriğini gösteremez ve idareyi Han Sülâlesinin kurucusu Liu Pang'a kaptırır.

Han Sülâlesi (İ.Ö. 206 - İ.S. 220) zamanında, yeniden derebeylik sınıflarının doğduğu görülür. Önemli bir imparator olan Vu (İ.Ö. 140-87) Çin'de çeşitli reformlar yapar. Bu sülâleden önemli bir diğer imparator Hsiûen (73-49)dir. İ.S. 8 yılında *Vang Mang* adlı bir bakan, idareyi ele geçirir ve kendi sülâlesinin imparator sülâlesi olduğunu ilân eder. Toprakları devlete bağlar ve sosyalizme benzeyen hükümler getirir. İ.S. 25 yılında bir ayaklanma sonunda Han Sülâlesi yeniden idareyi ele alır. İ.S. I. ve II. yüzyılda, Han Sülâlesinin entrikaları yüzünden, atlı Hun İmparatorluğu ikiye

(1) Das Atlantis Buch der Kunst. S. 577.

bölünür; ve Çinliler I.yy.'da Turfan'dan Kaşgar'a kadar bütün Tarım Havzası'nı işgal ederler. Ve Çin tüccarları tarafından Çin âdetleri buralara kadar girer. Ancak Çinliler Türklerden de Buda dinini öğrenirler. Kâğıdın Çin'de keşfi de bu sıralarda olur. İ.Ö. 184'de bir köylü ayaklanması ile Han sülâlesi sona erer.

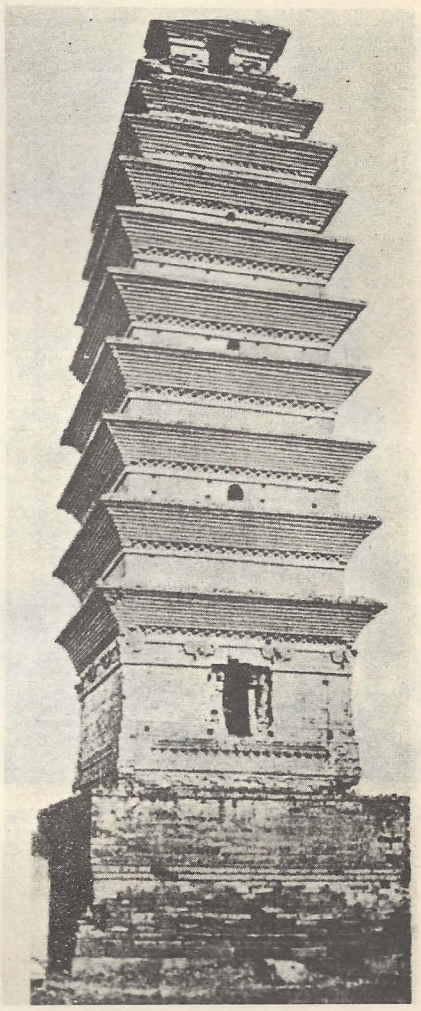
Han'ların yıkılması ile ülkede üç krallık kurulur. Hsiung'nu krallığının kuzeyinde, Çinlilerin *Tu-Pa* (Topa) dedikleri *Tapgaç*'lar Şansi'nin kuzeyine yerleşirler. Ve burada *Vey* Sülâlesi adı ile anılan bir idare kurarlar (386-556). Bu sülâle, Çin'de Buda'cı inancıyla önemli bir kültürün doğmasına sebep olur. VI. yy.'da, merkezi Karakurum olan *Doğu-Türk-İmparatorluğu* ile Batı-Türkistan'daki *Batı-Türk-İmparatorluğu* arasındaki anlaşmazlıktan yararlanan Çinliler, sınırlarını genişletirler ve üstünlüklerini sağlarlar.

Çin'de *Tang Sülâlesi* (618-907) ve ondan sonra gelen beş Sülâle de 907-959 arasında Çin'e hâkim olur. Tang sülâlesinin kurucusu *Li Şımin*'dir. Bu çağ, Çin için büyük lüks, ihtişam ve refah dönemi olur. Matbaanın icadı da bu Tang Sülâlesinin sonlarına rastlar. Bu dönemde, Budacılığa kuşku ile bakılmağa başlanır. 712-727 yılları arasında imparator olan *Hsuûen-Dzung* zamanında edebiyat ve güzel sanatlar gelişir. *An Lu-Şan Ayaklanması* ile imparatorluk karışır. İsyan, Uygur Türklerinin Çinlilere yardımı ile bastırılır. İşte bu dönemde Çin uygarlığı Tibet'e girer. Hattâ Hint ile İran sınırına dek Çin kültürü etki yapar. Uygur Türkleri, VIII. yy.'da Çin ile birleşirler ve Moğolları yenerler. 715 tarihlerinden bu yana da Çinliler, Uygurları Araplara karşı korurlar. Çin ordusu da bu sıralarda, Fergana, Semerkant ve Baktrian kralları tarafından Arap istilâsına karşı yardıma çağrılır. Ancak Çin ordusu 751'de Araplara yenilir. "*Beş Sülâle*" döneminde büyük bir karışıklık içinde yaşayan Çin, 920 yılında da bazı devletler arasında bölünür.

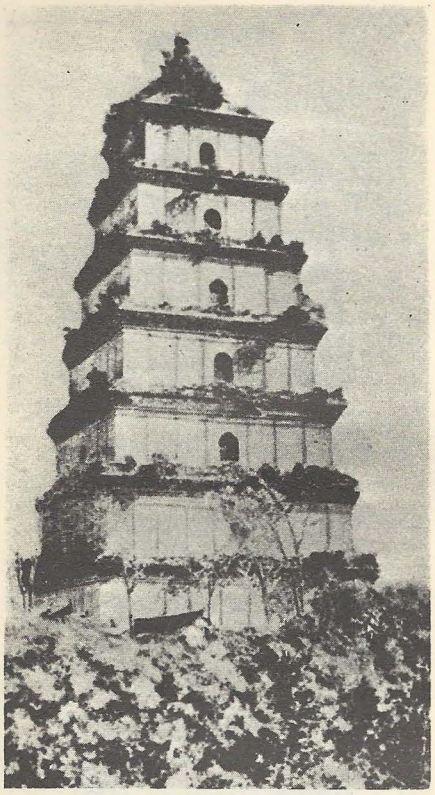
Sung Sülâlesi (960-1280), Çin'i kendi yönetimi altında yeniden toplamayı başarır. Geleneksel değerler yeniden önem kazanır. Sung'lar, Han ve Tang'lar gibi yabancı ülkelerin alınmasına girişmezler. Önceleri ülkeye hâkim olmakla birlikte *Çurşi*'lerin saldırılarına uğrarlar ve başkentlerini güneye taşırlar. Kuzey-Çin Tatarların idaresine geçer. Sung'ların döneminde büyük sanatçı ve yazarların yetiştiği görülür.

1280-1368 yılları arasında *Yûen*'ler (Yuan), yani Cengiz Han'ın Moğolları, Çin'e hâkim olurlar. Cengiz Han'ın 1209'dan 1279'a kadar sürdürdüğü savaşlar sonunda Çin, Moğol Yönetimine girer. *Cengiz*'in torunu *Kubilây Han*, Çin İmparatoru olur. Savaşlar sonucu Çin'deki nüfus 100 milyondan 60 milyona iner. Çin yazarları halkın anlayabileceği kitaplar yazarlar. İlk halk romanlarının ve tiyatrosunun ortaya çıkışı bu dönemdedir. Ming Sülâlesi'ni kuran *Çu Yûen-cang*'ın yönettiği ayaklanmalar sonunda, Yûen Sülâlesi'nin egemenliği sona erer. Ming Sülâlesi 1368 yılında 1644 yıllarına dek Çin'i yönetir. Pekin'in gelişmesi, bu gün bile hayranlık uyandıran sarayların yapımı, hep bu döneme rastlar. Bu sülâlenin sonuna doğru Avrupalılar Çin'e sızmağa başlarlar. 1514'de Portekizliler Çin'e gelirler. O tarihten bu yana Çin'e, Avrupalı kurumlar ve misyonerler iyice yerleşirler ve *Mançu*'ların idareyi ellerine almaları ile *Ming* Sülâlesi ortadan kalkar.

Mançu'ların egemenliği Çin'de 1840 yılına kadar sürer. 1659'da Çin, Mançu yönetimini kabul eder. Bu dönemde Hıristiyanlık da Çin'de yayılmağa başlar. Ancak 1715'de bu din Çin'de yasaklanır. Bu sülâle döneminde aristokratların büyük arazilerine el konur. Köylülere dağıtılır. Saraylar, *Ming*'lerin plânlarına göre yapılmağa başlar. Yabancı mimar ve sanatçıların



R. 683 : Pei-Ma Ssəu'de onüç katlı bir Pagod. Honanfu dolayında. Song dönemi.



R. 684 : 652 yılında kurulmuş Ta Yen Ta Tuğla Pagod. T'ang dönemi.

Çin'e geldikleri ve büyük itibar kazandıkları görülür. 1840'dan sonra Avrupa etkisi gittikçe kuvvetlenir. Batılı'lar, Çin'in sömürülmesi için çeşitli entrikalar çevirirler. 1894-1911 arasındaki Çin-Japon savaşından sonra, Çin'in Japonlara müstemleke olmasını önlemek amacı ile Batı devletleri kendi çıkarları açısından çaba harcarlar. 1911 ile 1949 yılları arasında Çin'de halk eylemleri teşkilâtlandırılmaya başlar.

Çin Sanatı :

Çin Sanatı, Mısır ve Mezopotamya gibi uzun ömürlüdür. Hattâ geleneklere bağlı bir ülke olduğundan, Çin, sanatlarını çağımıza kadar getirebilmiştir. Çin tarihi, kaynaklara göre, İsa'dan 1500 yıl öncesine dek az çok aydınlık bir durum gösterir. Pekin Sinantropus'unun Prehistorik çağlarda, Çin'de yaşadığına değinilmişti. Honan yöresinde jeolojik kazılar yapılırken, İ.Ö. 3000 yıllarına ait olduğu üzerinde bazı tahminler yapılan renkli kapkacaklar bulunmuştur. Honan'ın Chang-to-fu kesiminde, İ.Ö. XIV. ile XII. yy. arasında Çin'in *Çang* ve *Yin* sülâlelerinin ikamet ettiği tahmin edilmektedir. Burada kaplumbağa kabuğu ve üzeri yazılı kemikler bulunmuştur. Bu kemikler, kâhinlik için kullanılmakta idi ve bu yüzden de üzerlerinde Çin krallarının adları yazılmıştı. Bu kemikler yanında bulunmuş olan seramik kapların, ince ve beyaz çamurdan yapıldığı, fakat sırsız olduğu görülmektedir. Bu kaplar üzerinde görülen süslemeler, Çin'in kutsal olan ilk bronz kaplarındaki süslemelerle büyük bir benzerlik göstermektedir. Bu bronz kapların, Çin'in 3. Sülâlesi olan *Çu*'lara ait olduğu kabul edilmektedir. *Çu* sülâlesinden önceki aile hakkında, tarihi bir kaynak elde yok. Kaynaklar ilk kez bu *Çu* sülâlesi zamanında çoğalmaktadır.

Çin, tarihinin karanlıklarından bu yana, hep işgaller ve tahripler yaşamıştır. Buna paralel olarak devamlı yabancı istilâlarına sahne olmuş ve tahrip edilmiştir. Bu güne kadar, Çin sanat eserlerinin bir tasnifi yapılamadığından, üslûpsal aşamaları üzerinde güvenilir bir çalışma yoktur. Çu dönemindeki bronz eşyalardan bazılarının, *Sarmat İskitleri* ile *Sibirya İskitleri*'ne ait oldukları ve "*barbarca*" biçimlendirildikleri gerek Çin, gerekse Batı kaynaklarınca kabul edilmektedir [1].

Çin sanatının geçmişi ile iglilenme, J. G. Anderson'un yaptığı Kuzey Çin'deki kazılardan sonra başlamıştır (1921-24). Anderson'un Çin'in Neolithique ve Éneolithique çağlarına ait bulduğu bazı kaplar, Mezopotamya'daki Susa II keramikleri ile bağlantıları olduğunu düşündürmektedir. Ayrıca Türkistandaki Anau seramiklerini de hatırlatmaktadır. Bu renkli kaplar, geniş karınlıdır ve üzerlerinde gayet zarif çizgiler vardır. Bu süsler bir helezon motifinden meydana getirilmişlerdir. Kahverengi ve siyah helezonlu desenler, kırmızı bir fon üzerine yapılmışlardır. Bu süs desenlerinde bir dinamizm de vardır. Bunların yanında Kan-su yörelerindeki kaplar üç ayaklıdır. Bu bronzların yapıldıkları tarihler henüz kesin olarak saptanamamıştır. Eldeki tarihler de kaba bir sınıflandırmadan elde edilmiştir.

Yin Sanati : Çin sanatının karanlık noktaları, yukarıda da belirtildiği gibi "*Yin*" ya da "*Çang*" çağına aittir. İ.Ö. 1200 yıllarında beyaz kaolinli kaplar ile bronzlar görülmektedir. Bu bronz kaplar üzerinde helezonî ve şematik süslemeler bulunmaktadır. Bu kare ve "S" biçimi helezonlu süslerin karakterleri, Meksikada'ki Prêcolombien sanatın tarzını hatırlatmaktadır. Bu iki uygarlık arasında bir çok bağlantıların

[1] (*O. Kümmel, Handbuch der Kunstwissenchaft, Die Kunst Chinas und Japans*, s. 7)

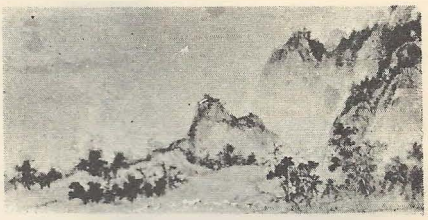
olduğu düşünülmektedir. İ. Ö. 1050-249 tarihleri arasında hüküm sürmüş olan Çu sülâlesi döneminde, ilgi çekici bronzlar ortaya çıkıyor. Bu kaplarla ataların ruhuna tahammür ettirilmiş içkiler, et vb. şeyler adanıyordu. Bu vazoların miktarları adak yapan şahsın önemine göre artıyordu. Genellikle Çinliler bu bronz kapların "*Üç Sülâle devri*" denilen *Hia* (İ.Ö. 1989-1559), *Çang (Chang)* (1558-1123) ve *Çu* (1122-255)lara ait olduklarını iddia ederler. Ancak Batılı araştırıcılar, bu kapların yapımının büyük çoğunlukla Çu Sülâlesi devrine ait olduklarını kabul ederler ve hattâ bu sülâlenin bin yıllık egemenliğinin süresi içine dağıtırlar. Bunlardan bazılarının da *Yin* ve *Şang* Sülâlesi dönemine ait olduklarını iddia ederler. Ancak bilginler, bu bronzların Çinlilerin iddia ettikleri gibi, çok eski kültürlere ait olmadıkları inancındadırlar. Bunların değişik biçimde olanları vardır. Ancak bunların önemlileri, üç ayaklı ve silindir biçimindedirler. Fakat bu kapların içinde, hayvan biçiminde olanları da vardır. Hattâ tamamen soyut biçimlerde olanları bile görülür. Ancak fonksiyonlarının ne olduğu hususunda bir şey bilinmemektedir. Baykuş biçimlerinde olanları yanında, ayakları hayvan ayağı şeklinde olan kaplar da vardır. Bu hayvan biçimli kapların üzerindeki süsler, tüm olarak soyuttur. Bu arada koca gözlü *mascaron*'lar da yapılmıştır ki, bunlara *t'ao-t'ie* denir. Bu *t'ao-t'ie*'ler uzun yüzyıllar gelenek olarak biçim ve önemini korumuştur. Bu motifin, ataları sembolize ettiği, bazı bilginlerce kabul edilmektedir. Diğer süslemelerde, "S" helezonunun birbirlerine dolanarak meydana getirdiği motifler vardır (Bk. *Ortaçağ'da Kuzey ve Orta Avrupa sanatları*). Genel olarak uzmanlar bu motiflerin hayvanları, canavarları, ejderhaları ve masal kuşlarını temsil ettiklerini kabul ederler. Bir de hayvanların bünyelerini örten, gayet ince helezon desenleri vardır. Bu desenler "*yıldırım*" ve "*yağmur*" bulutlarının yerini tutarlar ve münbitlik, verimlilik sembolüdürler.

Çu bronzları oldukça büyük bir çeşitlilik gösterir. Ancak bu çeşitli oluşun, zaman farkı ya da bölgelerle ilgili olması yüzünden meydana geldiği hususunda hiç bir kaynak yoktur. Bu kapların mum dökümü ile yapıldıkları, bazı uzmanlarca iddia edilmektedir. Yer yer bu kaplardan bazılarının üzerinde emaylar da görülmektedir. Kırmızı, kahverengi, türkuaz renginde kalın ve sert emaylara rastlanmaktadır. Bu kapların son derece ince bir işlenişi vardır (Bk. R. 687).

İ.Ö. 206-İ.S. 220 yılları arası, yani Han sülâlesi döneminden sonra *Ts'in* sülâlesinin hüküm sürdüğü dönem gelir (256-206). Bu dönemin eserlerinde tam bir birlik vardır. Sentetik bir espride biçimlendirilmiş değişik hayvan uzuvları, oldukça realist bir çizgi kompozisyonu gösterir. Vazolarda son derece geliştirilmiş bir biçim görülür. Fakat süsleri, figürlerin genel yapılarını bozmazlar. Bu dönemin bütün küçük el sanatlarında Ts'in üslûbu etkisini sürdürür.

Aynı dönemde (İ.Ö. 300 yıllarında) bronzdan yapılmış çember biçimi aynalar görülür. Bu aynaların bir yüzü düz ve parlak, diğer yüzü ise rölyef bir süsleme ile örtülüdür. Bu aynaların Uzak-Doğu'da bir büyü aleti olarak kullanıldığı bilinir. Rölyefle süslü yüzlerindeki motiflerin, bugün anlayamadığımız anlamları olduğu kabul edilmektedir. Süs motifleri, merkezî bir düzende guruplandırılmıştır. VII., VIII. ve IX. yy.'larda, yani *Tang* sülâlesinin hüküm sürdüğü dönemlerde, motiflerin ortasında yer alan desenlerin, Yakın-Doğu'dan geldiği üzerinde Batı kaynakları birleşmektedirler. Merkezî olmayan motif düzenleri, Song ya da daha sonraki çağlarda biçimlendirilmişlerdir.

Han döneminde yapılmış olan eşyalarda, bu hayvan motifleri geleneğinin devam ettiği hususu biraz kuşkuludur. Çünkü kaplar (vazolar) bir kere



R. 685 : Tong Yuan, Manzara. Çini mürekkebi. (X. yy).

R. 686 : Wen Tchen-Ming. Ming dönemi. Kayalıklar ve çiçekler.

çok basit bir görünüştedir. Ayrıca Han döneminin sonuna doğru, bronz sanatı yeni tekniklerle zenginleşir ve Çin'de *emay tekniği* görülür. Bronz kapların üstü emayla kaplanır. Emay, altın ve gümüşten yuvalar içinde eritilir. Böylece, yarı geometrik zengin bir motif kompozisyonu ortaya çıkar. Bu kompozisyon içinde hayvan ve peyzaj unsurları belirir. Dalgalar halinde gösterilen dağ silsileleri de birer resim unsuru olur. Türkiz mavisi, kırmızılar ve yeşiller, altın ve gümüş tellerin sınırladığı yuvalar içinde ayrı bir renk olarak zenginlik kazanır. Bu yeni teknik, uzun süs iğnelerinde kaşık saplarında ve bronz kaplar üzerinde görülmüştür. Mine, *Han* sülâlesi (İ.Ö. 206 - İ.S. 220) döneminde görüldüğüne göre, Avrupada *Keltler*'le birlikte görülen (İ.S. I. yy. - III. yy.) emaydan daha öncedir.

Çin'de Çu Sülâlesinin egemenliği sırasında, Şensi eyaletinin Wei kesiminde, piramid biçimli tümülüsler yapılmıştır. Han Sülâlesi zamanında ise, tümülüslerin çevresinde çeşitli anıtlar yükselmeğe başlar. Tümülüslerin özellikle güney yönünde yeralan pilonlu kapıdan itibaren ağaçlıklı bir yol düzenlenmiştir. Bu yolun her iki yanında, koruyucu anlamda hayvan heykelleri yerleştirilmiştir. Yol boyunca ilerledikçe, hayvan figürlerinin yerini insan figürleri almağa başlar. Tümülüslerin içinde yer alan tuğla duvarlı odalar, kaliteli bir işçilik gösterir. Gene sözü edilen yol üzerinde, adakların muhafazası için bir de kulübe yapılmıştır. Bu yapıların iç duvarlarında yer alan rölyeflerdeki konular, çizgi ile biçimlendirilmiştir. Yani bunlar, Mısır'daki gibi resim rölyeflerdir. Han Sülâlesinden *Wei* zamanında (İ.S. I. yy.), bu rölyef resimlerin çevre çizgileri son derece sadedir. Usta desenci eli, bu işlerde kendini hissettirir. Resim-rölyeflerde gösterilen binaların deseninde, perspektife uygun bir biçimlendirme dikkati çeker. İnsan figürlerinin pozları rahat bir optik görüntüye sahiptir. Bu nedenle yer yer rakursi bir anlatım, kişilerin biçimlendirilmesinde önem kazanmıştır. Anlaşıldığı üzere, oylumcu biçimlendirme, ile kişilerin duruşlarındaki arkaik-frontal kompozisyondan uzaklaşılmaktadır. Ayrıca, figür resmedilmesinde ölçülü bir hareketliliğin başlaması ve dolayısiyle portre resminin ortaya çıkması ilgiyi çeker. İnsan tasvirinde ölçülü bir hareket frontaliteyi bozunca, optik görüntülere uygun figürlerin ortaya neden çıktığı izlenebilmektedir.

Vu-Leang Ts'ö döneminin taşa oyma resimleri, heykelciden çok bir ressam işine benzerler. Resimdeki gibi, heykelde de üçüncü boyut bu dönemde terkedilir. "*Çin Gölgesi*" denen dekoratif bir biçimlendirme ortaya çıkar. Tasvirlerin konuları eski efsanelerden alınır.

Han sülâlesi dönemine atfedilen, kimi anıtsal hayvan heykelleri de vardır. Ancak bu heykellerin kesin sınıflandırılması yapılmadığından, burada ayrıntılara gitmenin mümkün olamayacağı anlaşılır. Aşağı yukarı gene bu dönemlere ait kimi sfenksler, Mısır ya da Mezopotamya'dakiler kadar ilgi çekicidirler ve anıtsal bir biçimlendirmeye sahiptirler. Bu sfenksler at, aslan gibi hayvan şeklindedirler. Sfenkslerin duruşlarında arkaik bir frontalite ve teknik yoktur. Baş ve vücut kımıldanışı, sağa sola hareket ile, hayvan yapısının tek yönlülüğünü bozmuştur. Bu özellik klâsik üslûp dönemlerinde izlenebilmektedir. Bu nedenle, Han Sülâlesi döneminde, Çin sanatında klâsik bir anlatımdan söz edilebilmektedir.

Çin Boya - Resim Sanatı :

Çin resim sanatının eserlerini tarihsel akışı içinde sıralamak, eldeki eserlerin yetersizliği yüzünden olanaklı değildir. Örneğin *Song* dönemine ait olduğu kesin olarak bilinen resimler olduğu halde, *T'ang* dönemine ait bir resim bulmak zorlaşmaktadır. Ancak biz, Japon, Amerika ve bir

miktar da Çin'de bulunan eserlerle, genel olarak bir kanıya sahip olabiliyoruz. Eski üstatlara ait kimi kaynaklar varsa da, bunlar hikâyelerden ibarettir. Örneğin VI. yy.'da yaşayan *Sie Ho*, VIII. yy.'da yaşamış olan *Wang Wei* ve XI. yy.'da yaşadığı hikâye edilen *Kouo Hi* gibi sanatçılar ismi bilinip te eseri tanınmayan ressamlardır (Bk. R. 689).

Daha yakın zamanlara kadar, VI. yy.'dan ancak *Kou K'ai-Çe*'nin resimlerine sahip olunduğu ve bu ressamın da yalnız kendi zamanına ya da kendi döneminden önceki hayata ait küçük eserler yaptığına inanılıyordu. Bu eserler, eski deyimle küçük risaleler halinde idi. Bu eserlerden en önemlisi "*Saray kadınlarına tavsiyeler*" adını taşımaktadır (Halen British Museum'da). Ancak bugün bunların VI. ya da VII. yy.'dan kopyalar olduğuna inanılıyor. Fakat bu resimlerde en ufak bir arkaizm görmek mümkün değildir. Ve Çin sanatının bilinen özellikleri bu resimlerde vardır. Çin ressamı, bu resimlerdeki doğa motifine çok uzaklardan bakmıştır. Öyle ki, bu resimlerde yukardan aşağıya doğru yer almış olan figürler, uzaklıklara göre çok az fark göstermişlerdir. Bu resimler rule halinde olup, sağdan sola doğru gösterilerek açılmaktadır. Böylece, resimdeki sahneler birbirlerine bağlı olarak, bir kısmı kaybolmadan, diğer kısım gözönüne gelmektedir. Bu resim şekli, Uzak-Doğu sanatının en ilgi çeken buluşlarından biridir. Böylece resim seyretmek zamanla kayıtlı olmaktadır. Bu ilgi çekici olay başka hiç bir kültürde yoktur. Bu resim rulelerine Japonca "*makimono*" deniyor. VI. yy.'da yaşamış olan Kore krallarının mezarlarında, cilalı granit üzerine doğrudan doğruya yapılmış resimlerde, zamanının kostümleri içinde gösterilmiş kişiler, sembolik çiçekler ve kıvrık dal biçiminde bezemeler görülmektedir.

Biz bugün *T'ang* döneminde yaşamış bir çok ressamın isimlerini ve hayatlarını biliyoruz. Ancak bunlara hangi eserlerin ait olduğuna dair çok az bilgimiz bulunmaktadır. T'ang döneminde, sonraları ilgilenilecek olan bir çok konular işlendiği gibi, bir çok da tarz ortaya çıkmıştır. Bu dönem ressamlarından *Yen Li-Pen* tarihsel kişileri; *Han Kan* adlı ressam ise, kudurmuş atları tasvir ediyordu. Koyu mavi ve yeşiller içinde boyanmış peyzajları ile *Li Ssû-hsün* büyük bir ün kazanmıştı. *Wang Wei* adlı ressam, son derece detaylı peyzajlar boyuyordu. *Wou Tao-tsi* ise, kimi zaman son derece ince çizgilerle resim yaptığı gibi, kalın fırça vuruşları ile de çalışıyordu. Bu ilgi çekici sanatçı, Çin sanatının önemli, etkili kişilerinden biri idi. Hattâ kendinden sonraki bir çok eser, yanlış olarak ona atfedilmişti.

Song sülâlesi dönemine ait resimler, bu sülâlenin Çin'e hâkim olmasından sonra görülmektedir. 907 yıllarına doğru, Tang sülâlesinin devrildiği anlaşılmaktadır. *Song* Sülâlesi Çin'e, *Çeli* (*Tche-li*) mıntakası dışında hâkim olmuştu. Bu mıntaka, *Ki-t'an* Tatarlarının elinde idi. Moğollar, 1126'da Song sülâlesi hükümdarlarından *Houei-tsong*'u esir alınca, Song sülâlesi Güney-Çin'e göç etti ve kuzeyde "*Altın krallar*" adı altında Moğollar *Kin* sülâlesini kurdular. Buradan da, Moğolların Çin'de Kin ailesini kurdukları ve Kuzey-Çin'i bu sülâlenin yönettiği anlaşılmaktadır. Güney'e yerleşen *Song* sülâlesi ise, bu mıntakada 1130'dan 1280 yıllarına kadar 150 yıl hüküm sürmüştür. İşte bu Song sülâlesinin zayıf döneminde, sanat alanında sanat kabiliyetli devlet adamları, şairler, filozoflar, hattatlar yetişmiştir. Çincede yazı üstadı ile ressam, ayni sözcük altında ifade edilmiştir. Bu bakımdan Çin yazısına fırça resmi gibi önem verildiğini görüyoruz. Denilebilir ki, Çin kültürü resimde el yazısı karakterini ilk keşfeden bir görüşe sahiptir. Avrupa sanatı ise resimde, el yazısı karakterine ancak Barok dönemde ulaşmağa başlamıştır. Ve boyanın fırça

R. 687 : Hayvan biçimli bir kap. Bronz. Geç-Çu (Chou) dönemi.

R. 688 : Siyah jad taşından at heykeli. IX. yy.

darbeleri ile kendine özgü niteliğe kavuştuğunu anlamışlardır. Ancak Avrupanın en erken XVII. yy.'dan sonra anlamağa başladığı bu sanat kalitesinin, Çin'de büyük bir ihtimalle 1000 tarihlerinden çok önce anlaşıldığı da sanılmaktadır. Batı bilginleri, bu hususu Çin lehine geç değerlendirmişlerdir. Çin'deki yazı, yazarken elde edilen fırça darbeleri ile uçtuğundan, kişisel karakteri ve heyacanı da yansıtmaktadır (Bk. 682, 686, R. 690).

Song sülâlesi prenslerinden bir çoğu, ressam olarak ün yapmışlardır. Bu sülâlenin resim kolleksiyonunda 6000 dolayında resim olduğu, fakat savaşlar sonucu tahrip edildiği sanılmaktadır. İmparator *Mi Fei*'nin, ilgi çekici bir kişi ve önemli ressam olduğu kadar, bir sanat kritikçisi olduğu da kabul edilmektedir. *Kouo Hi* adlı sanatçıda, ağaçlı dağların uzaklardan görünen şiiri okunur. *Pien-Leang* döneminde yaşamış bir sanatçı olan *Fan K'ouan*'ın resimlerinde, *Orta-Song devri*'nin karakteristiği olan unsur azlığı içinde bir şiir havası duyulur (Bk. R. 685).

Çin'de, geçmişe özlem ve millî efsanelere bağlı görüşler de bu Song sülâlesi zamanındadır. Bu dönemde geçmişe olan eğilim, Taoist görüşte kendine uygun bir güç bulur. *Çu Hi* (*Tchou Hi*) adlı filozof, kendi görüşlerini bir çeşit *Yeni-Konfüçyüsçülük*'te canlandırır. *Tao*'nun doktrinlerini bir çeşit "*Yeni-Konfüçyüsçülük*" ya da *Tch'an* (*Çan*) *Budizmi* ile birleştiriyordu. Bu Budizm, Japonlarda "*Zen*" adı altında Batı dünyasınca tanınmış ve Çin'e VI. yy.'da getirilmişti. *Zen*, büyük mezheplere karşı yararlı bir tepki idi. Riyazete ve inzivaya düşman olan Zen mezhebi, "*gerçek ortama*" dönüş olarak kabul ediliyordu. Zen, herşeyden önce bir tasavvur ve irade disiplini idi. Zen'e göre ruhun, doğa içinde yaşaması isteniyordu. Dolayısı ile bu düşüncenin sanata ne kadar yararlı olduğu anlaşılabilir. Böylece Çin sanatına, büyük mesafeler, vahşi dağlar, akşam karanlığında göl suları, çağlayanlar, uçurum kenarından aşağı sarkmış çamlar, rüzgârda titreşen kamışlar, hep düşüncenin keşfettiği ve insan ruhunun dinlendiği, huzur duyduğu keşfedilmiş yeni doğa konuları giriyordu. Burada yeni konular içinde temsil edilmek istenen, üniversal insan ruhu idi. İşte bu konulara uygun olarak, çini mürekkeple yeni bir resim anlatımı doğuyordu. Çini mürekkebi lekeleri ile yapılan resim, ayrıntılara fazla olanak vermiyordu. Bu lekeler, açık-koyu değerlerin çeşitli derecelerini, doğanın optik izlenimlerine göre yansıtıyordu. Bu tarz resimlerde Çin'in zengin, kontrastlı peyzajı, sisli atmosferi arasından yer yer kendini gösteriyordu. Bu nedenle Buda'ya ait eski "*boşluk*" teorisi, yeniden değer buluyordu. Değerli en önemli şey, "*boşluk*" idi. Bundan dolayı Zen anlayışındaki peyzajlar, aydınlık ve sınırı belli olmayan bir alanı gösteriyorlardı. Bu boşluk içinde görülmeyenlerin de, seyirci tarafından tasarlanması ve tamamlanması gerekiyordu.

Doğanın geniş alanlarını, hayvanlarını, nebatlarını resmeden *Song* ressamları, ayrıca Zen din adamlarını, onların manyetizmacı gözlü bakışlarını ve Hintlilerin büyük gözlerine sahip olan Bodhisdharma'yı resmediyorlardı.

Song sülâlesinin *Hang-Çeu* (*Hang Tcheou*) çağında, *Ma* adlı bir ressam ailesinin efsaneleştiği görülür. Bu ressam ailesinde büyük *Ma Yuan*, kardeşi *Ma Kouei*, oğlu *Ma Lin* önemli sanatçılardır. Onlara maledilen eserler, bugün bile bize büyük heyecan vermektedirler. Özellikle *Ma Lin*'in imzasını taşıyanlar, en ilgi çeken eserlerdir (*Guimet Müzesi, Amerika*). Bu eserlerin *Song* sülâlesinden hemen sonra yapılmış olması gerekiyor. Çünkü bunlar, henüz *Song Ekolü*'nün sahip olduğu özellikleri taşımaktadır.

XIII. yy.'ın büyük ressamlarından olan *Hia Kouei* ile *Mou K'i* özellikle Japonlar üzerinde büyük etki icra etmişlerdir. *Hia Kouei*'in eserlerinde

iradeli bir anlatım vardır, *Mou K'i*'nin kompozisyonlarında ise, yumuşak ve tatlı bir biçimlendirme vardır. *Mou K'i*'nin 1250 tarihlerinde çok faal olduğunu eserleri göstermektedir.

1280 - 1367 arasındaki Yuan dönemi : XIII. yy.'ın ortalarına doğru *Cengiz Han* sülâlesinin Çin'de yönetimi ele aldığı görülür, ve Çin'de Yûen ya da Yuan adı ile anılan bir sülâle kurdukları gözlemlenir. *Marco Polo*'nun anılarında Moğolların Çin'de ticareti nasıl geliştirdikleri liberal bir yönetim kurdukları ve Çin uygarlığının parlak bir dönem yaşadığı anlatılır. Özellikle *Kubilay Han*'ın dönemi, bu uygarlığın en ilgi çekici zamanıdır. Bu çağ'da resim sanatında, Song döneminin resim gelenekleri devam eder. Bu dönemin özelliği, Song döneminde olduğu gibi resimlerin tek renkli oluşudur. Moğollar özellikle av sahnelerinin, binicilliğin ve popüler halk hayatına ait sahnelerin zevkini yaymışlardı. *Çao Mong-Fu* (*Tchao Mong-Fou*) adlı ressam bu özelliklerin temsilcisidir. Ve birçok tarzda başarılı olmuştur. Fakat özellikle at resimleri yapmakla büyük ün kazanmıştır. Bu resimlerde hem atın hareketli hali, hem anatomik konstrüksiyonun süratle ve inanılmaz bir başarı ile uygulandığı görülmektedir. Ancak, bu sanatçının eserleri çok kopya edildiğinden, hangilerinin kendisine ait olduğu bilinmemektedir.

1368-1643 *Min* Sülâlesi döneminde, resim alanında yeni gelişmeler görülür. Bu dönemde bir çeşit "*edebi resim*" anlayışı ilgiyi çeker. Ağaçlar, kayalar vb. birçok konuların resimlenmesi, bir tarz olarak kaidelere bağlanmıştı. Böylece, 16 çeşit fırça darbesi yalnız dağların tasviri için saptanmıştı. Bu nedenle artık yaratıcı izlenimler yerine, reçete bazı buluşların tekrarı çoğalıyor ve Çin resmi ölü bir akademizmin içine giriyordu.

1643-1911 arası *Ts'ın* sülâlesi döneminde resim sanatı bakımından Çin'de bir yenilik görülür. Bu da Batı etkisidir. Ancak biz bu sülâlenin Batı etkisine karşı koymak istediğini görüyoruz. XVIII. yy.'da ise, Batı etkisinin gittikçe kuvvetlediği ve Avrupalıların ülkeye iyice nüfuz etmeğe başladıkları görülür. Böylece binlerce yılda kendi üslûbunu bulmuş olan büyük Çin sanatı, özelliklerini yitirmeğe başlar ve kendi üslûp çemberinden çıkarak Batı üslûp çemberine girer. Buna karşı, Çin sanatı da Batı sanatını etkisi altına alır ve yazı karakterli bir Batı resim sanatı *(lekecilik)* ortaya çıkar. Fırça ile dile getirilmiş bir *fırça izlenimciliği* yanında Avrupa sanatındaki izlenimci (*Empressiyonist*) ve post-empressiyonist sanatçılar, hep bu Uzak-Doğu sanatından etkilenmişlerdir.

Çin Resim Sanatında Fırça Yazısı Karakteri

Çin kadar hiçbir ülke, fırça ile ilgili resim sanatını erkenden benimsememiş ve fırça eserlerini bu denli halk tabakalarına indirmemiştir. Bu yüzden, daha İsa'dan çok önce Çin'de birçok resim okulları doğmuş, onbinlerce ressam yetişmiştir. Halkça büyük bir ilgi gören resim sanatı, hem ressama saygı, hem de resme karşı kolleksiyon meraki ile kendini göstermiştir. Çin'de resim yapmak ve yazı yazmak ayni sözcük ile belirtilmektedir. Çin'de edebiyat, dans ve heykel son derece ilgi görmüş, resim sanatı ile edebiyat da Çin sanatında özel bir ilgi alanı olmuştur. İmparatorlar'dan yalnız meslekten ressam değil, akademi yönetenler bile çıkmıştır. Burada önemle üzerinde durulması gereken noktalardan biri, Çin ressamları dünya tarihinde ilk olarak fırçanın *tuş güzelliği*'ni anlayarak çalışmalarını ona göre değerlendirmişlerdir.

Çin resmi, doğayı ve doğa içinde insanı anlatmıştır. Çin ressamı, bir insanı bir hayvandan ya da bir ağaç parçasından daha dikkatle resimlendirmemiştir. Onun resmi, doğayı incelemekten ve fırçanın içgüdüsel kulla-

R. 689 : Atlılar. Kâğıt üzerine guvaj tekniğinde resim. T'ang dönemi. Musée Guimet.

R. 690 : Li T'ang. XII. yy.'ın ilk yarısı. "İlkbahar bayramına götürülen sarhoş köylü" Li T'ang, Song dönemi ortasında yaşamıştır. Ressam ihtiyarlığında Hang-Tcheou'da bu resmi yapmıştır. Köylü ve öküzü ile ilgili Taoist allegori, Song dönemi artistlerini bir çok kez ilgilendirmiştir.

nılışından doğar. Çin ressamı kâğıdı örselemeden, rahat fırça vuruşları ile çalışır. Suluboya resimlerinde fırça, nesne görüntüsü üzerinde dolaşır. Bu yüzden de anlatım, fırça dilindedir. Çin resminde, Avrupa'da bilinen anlamda resim yapısı görülmez. İnsan, orman, deniz, bulut, ve hayvanlar, o kadar birbirine girift bir biçimde resimlenmiştir ki, bunlar ilk bakışta görünmezler. Ancak göz, resim yüzeyi üzerinde dolaştıkça, bunları farkeder. Balık avlayanlar, ormanda odun toplayan keşişler, eşek üzerinde bir yere giden kimseler, askerler vb. yavaş yavaş insanın gözüne görünmeye başlarlar. Böylece küçük parçalar, elbise ayrıntılarına, hayvanların bütün anatomik özelliklerine varıncaya kadar fark edilir. Bir Çin ressamının deseni ile Holbein'in bir deseni arasında, büyük bir kesinlik benzerliği vardır. Bu bilenmiş dikkat, yüzyılların geleneğinde gizlidir. Çinli ressam, Batı'da olduğu gibi, doğanın ışık-gölge altındaki durumunu resmine koymamıştır. O, doğanın tipik ve ebedî oluşunu açık olarak görmeği tercih etmiştir. Çin ressamının çizgileri içgüdüseldir. Fakat ezbere değildir. Ancak Avrupada olduğu gibi Çinde de akademik çalışmalar olmuş, hayvan, çiçek, ördek, kuğu ve maymun gibi konular, katı bir maniyerizm içinde resimlenmişlerdir. Çinde, uzun incelemeler sonunda ressam yapacağı nesneyi iyice tanır. Bu çalışma tarzı Çin'de bütün çağların esaslı bir özelliğidir. Esasen yüzyılımızın otomatik elyazısı dediğimiz içgüdüsel resmi, bilinmeyen sonuçlu fırça resmi olarak Çin resminden çok şeyler almıştır. Batı'nın otomatik el yazısı, kişisel bir iç otomatizmine dayanır. Fakat Çin'deki otomatizm, görülen ya da gözönüne getirilen bir nesne yaşantısını, etüde ve sezişe dayanarak saptayan, kendinden emin ressamın fırça otomatizmidir. Batı ile birleştikleri nokta, ikisinin de fırça tuşu karakterini muhafaza etmeleridir. Bu arada fırçanın sürülüşü sırasında birçok fırça sürprizleri olmaktadır ki, bu özellik üstad Çin ressamında ilgiye değer sonuçlar verir. Çin ressamı, açık hava resmini yani manzarayı, Batıdan 1100 yıl önce keşfetmiştir. Ressam *Ku Kai-chih*'in British Museum'daki yegâne eserinde, saray hayatı ile ilgili bir peyzajı, fon olarak kullanmıştır. Bu elde kalan, biricik resimdir. Kuşkusuz *Ku Kai-Chih*, zamanında yalnız değildi. Bu bakımdan bunun bir öncesi olması gerekir. Buna karşılık Batı, ilk optik görüntülü peyzajı XVI. yüzyılda resmine almıştır. Çin ressamları denizi de dünya tarihinde sanatsal olarak ilkkez resimleyenlerdir. Mısır'da her ne kadar Nil nehri primitif bir biçimde resimlenmişse de bu anlatım biçimi, bugünkü primitif Buşman halk resimlerinden farksızdır. Bu bakımdan Çinli ressamın, peyzajı optik bir görüntüden yararlanarak yaptığı, bu nedenle de yaratıcı bir sanatçı gözlemine sahip olduğu anlaşılır.

Çin resminde perspektif de Batı'dan başka bir biçimde ele alınmıştır. Batıda anlaşıldığı anlamda perspektif kaidesine tabi tutulmamış olan Çin resmi, kendiliğinden doğan bir derinliğe sahiptir. Ancak Çinli, resmi katı bir kompozisyon halinde düzenlemez. Ressam resminde doğanın sonsuzluğunu bilir. Ve doğa onun resminde devam eder. Bundan dolayı dikey bir perspektifin uygulanması zorunlu olur. Çin resimleri daha çok yukarıdan aşağıya doğru asıldığından, aşağıya doğru uzunlamasına yapılmışlardır. Esasen Çin yazısı da yukarıdan aşağıya doğru yazılmaktadır.

Çin Mimarisi :

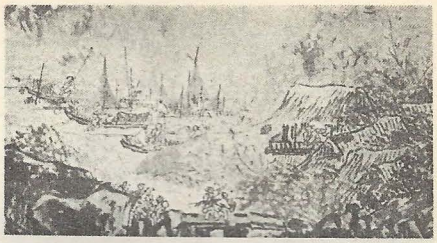
Çin mimarlığının yapıtları, genel olarak ahşap olduğundan, bu eserlerin büyük çoğunluğu çağımıza dek dayanmamışlardır. Bunlardan ancak taştan olanları bugün elimizdedir. Bu nedenle, eski ahşap anıtsal mimarlığı bu ülkede görmüyoruz. Ahşap yapıların galeri ve kâğıttan olan pencere-

lerini hava şartlarından korumak için, saçaklar beden duvarlarından abartılı bir şekilde dışarı taşırılmıştı. Bu nedenle çatı büyümüş ve hafifletilmişti. Çin yapılarında çatı, iki kısımda incelenmektedir. Bunlardan birinci bölüm, iç direkler tarafından taşınan zirve kısmı olup, kırma çatı biçiminde idi. Diğer bölüm ise her katta görülen ve dışarı taşan ara saçaklardı. Bunlar da sundurma çatı biçiminde idiler. T'ang döneminden bu yana, çatıların uçlarını yukarı doğru kıvrık olarak yapmak gelenek olmuştu. Çatıların uçlarını kıvırma geleneği, Güney-Çin'de Kuzeye oranla daha abartılıdır. Çatı uçlarını kıvırmanın, Çin'de revaçta olan büyü ile ilgili olduğunu savunan sanat tarihçileri vardır. Çin yapılarında kullanılan kiremitler de bu ülkeye özgüdür. Dam, üçgen biçiminde bir çatı makası ile taşınmamaktadır. Yapı çatısı, daha çok dikey ve yatay çatmalar üzerine oturtulmuş tur. Beden duvarlarından çok fazla dışarı taşan saçakların ağırlığını beden duvarlarına aktarmak için, arşitrav ile çatı kuşağı arasına bir sıra halinde konsollar yerleştirilmiştir. Bu nedenle, çatı kuşağı ile arşitrav arasındaki konsollar, kendine özgü bir yapı süsü teşkil etmektedir. Ancak bu süs, saçağın karanlığı içinde kendini fazla göstermez. Yapının beden duvarları ile iç dikdörtgen arasında, bir koridor teşekkül etmiştir.

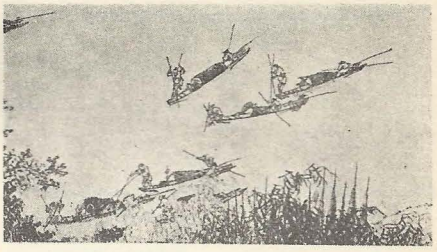
Çin sütunları da kendine özgüdür. Kaide ile başlıkları yoktur. Çin'de sütunların taş kaidelere oturtulduğu ender olarak görülür. Çatı kuşağı da arşitravı ve kolonları bir kare üzerinde birbirlerine bağlar. Çatı kuşağı, sahte konsollar ve yontularak modle edilip işlenmiş payandalarla süslenmiştir. Çin'in bu yapıları, genellikle az ya da çok yüksek tepeler üzerine kurulmuşlardır. Yapının üzerine kurulduğu zemin de, yüksekçe bir taş platform üzerine kurulmuştur. Bu platform, taştan massif bir kitledir. Bu massif ve biraz yüksekçe platforma, ya geniş merdivenle ya da bir rampa ile çıkılır. Yapıların her katında bulunan sütunlar arasında balüstradlar yer alır ve yapıya kendine özgü bir hafiflik kazandırır.

Karakteristik bir Çin yapısının çok fazla öğesi yoktur. Çin yapısı genellikle dikdörtgen planlı bir pavyondur. Genişliğine olan yüzü, daima güneye bakar. Yapıya eğer çok katlı ise "*Ko*", her tarafı açık bir köşk tipinde ise "T'ing" adı verilir. Yüksek bir teras üzerine kurulmuş olanına da "T'e" denir. Çin yapıları arasında kare, çokgen ve daire planlı olanları da vardır. Yapının alt katlarında çatılar kırık ve piramidal, en üst katında ise koniktir. Çin mimarisinin en önemli özelliği, inşaat prensiplerinin yüzyıllar boyunca değişmemesidir (Bk. R. 681).

Çin yapılarına çıkan rampa öğesi, çok tekrar edilmiş bir motiftir. Bu rampaların çoğu tuğla ile döşelidir. Çinliler, muntazam kesme taşlarla düzenlenen kubbe mimarisini de biliyorlardı. İ.S. V. yy.'da dört kapılı bir pagodda bu unsurun kullanıldığı görülür. Pagod'lar, Çin'de Buda dini ile ilgilidir. Bunlar, Hint stupları gibi Buda dininin ulularına bir çeşit mezar görevini görür ve bu yapıların içlerinde onların kemikleri muhafaza edilir. İlk pagodlar ahşap idiler. Ancak ahşap yapının özelliklerini sonraki tuğla pagodlar uzun zaman taşımışlardır. T'ang'lardan bu yana, bütün pagod çesitleri uygulanmıştır. Pagod çeşitlerinin basamaklı kuleli, az katlı kuleli ve tek katlı olanları vardır. Bu tek katlı pagodlar, genellikle konik bir zemin üzerine yerleştirilmiştir. Bunların planları kare, sekizgen, altıgen biçimindedirler. Daire planlı bir pagod görülmez. Pagodların yükseklikleri 40 ile 99. m. arasındadır. Song sülâlesinden sonra yapılar renkli keramik ile kaplanmıştır (Bk. R. 683).



R. 691 : Vu Vay (Wau Wei) (1469 - 1508) "Av Zevki", Çini mürekkebi. Ming Dönemi. Resimden Parça. Bu serbest tuş resmi, Avrupa'da daha sonraları görülecektir.



R. 691/a : Tai Tsin (XV. yy.). Nehir üzerinde balıkçılar. Resimden bir parça.

JAPON SANATI

R. 692 : *Kitagawa Utamaro (1753-1806).*

Tarihi : Japonların eski bir Moğol kolundan geldiklerine değgin görüşler vardır. Japonya'da zaman başlangıcı, "*Amaterasu*" denilen güneş tanrısının ahfadından Mikado Jimmu Tenno ile İ.Ö. 660 yılında başlar. Japonlar İ.S. 400 yıllarında Kore üzerinden Çin yazısını benimsemişlerdir. 552 yılında da Buda dinini gene Çin yolu ile almışlardır. Bunun yanında Çin kültürünün geniş etkisi altında kaldılar. Yönetim bakımından İ.S. VII. yy.'da tamamen bir memur devleti belirir. Bu dönemde memuriyetlerin babadan oğula geçen bir görev olduğu saptanmaktadır. Krallığı yüzlerce yıl *Şogun* denilen kral naipleri yönetmiştir. Bu naipler, asillerin kral üzerindeki nüfuzlarını tamamen kaldırmışlardır. 1281 yılında gene kral naiplerinden biri, Kubilay Han'ın yönettiği bir Moğol akınını durdurduğundan, naipliğin prestiji ülkede kuvvetlenmiştir. Batı'ya Japonya (*bu ülkeye Japonca "Zipangu" denir*) hakkında ilk bilgileri Marco Polo getirmiştir. 1543'de ilk olarak Portekizler bu ülkeye deniz yolu ile ayak basmışlardır. Ancak ülkenin dışa kapalılığı buna rağmen devam etmiştir. "*Şintoizm*" denilen, Japonyadaki ilk halk dini yanında, Budizm ile Çin asıllı Konfüçyüz dini, ülkede çok yayılmıştır. Japonyada özellikle güzel sanatların XVI., XVII. ve XVIII. yy.da çok geliştiği ve resim alanında büyük üstatların yetiştiği görülür. 1853'de Amerikalı Amiral Perry, Japonya'nın dışa kapalılığını istememiş, Avrupa ve Amerika ülkeleri ile ticari ve siyasal anlaşmalar yapmasını zorlamıştır. 1861'de yabancıların ülkeden çıkarılması taraftarı olanlarla, olmayanlar arasında bir iç savaş başlamıştı. 1877'den sonra Japonya'da geniş reform hareketleri başlamış, anayasasından ordu ve endüstri kurumlarına kadar her şey, Batı normlarına göre değiştirilmeğe çalışılmıştı. Böylece Japonya kendi geleneklerini değiştirmeden Batı dünyasının karşısına çıkmıştı.

Japonya'nın geçmişi, Çin kadar geriye doğru bir aydınlık içinde değildir. Çin ile ilişkileri de Han sülâlesinin başlarına rastlar. Ondan önce de Japonların Kore ve Tonguzlar'la ilişkileri olduğu üzerine kimi yazılara rastlanır. Ancak Japon sanatında, bu kültürlerden hiçbir yansıma görülmez. Hasır örgüsü desenli kaplar, geometrik süsler, çiçekli salkımlar ve rölyef figürler görülmektedir. Son derece şematize edilmiş üç köşeli yüzlü küçük insan figürleri, Polenezyalılarda gördüğümüz zevk ve estetiği hatırlatırlar.

Japon klasik sanatını doğadan ayırarak anlamak mümkün değildir. Japonlar, Çin koloni sanatı ile temasa geçince, bunların mezarlarında görülen kapkacakların üslûplarını beceriksizce taklit etmişlerdir. Bu kaplara Japonlar "*Hanibeşiki*" demektedirler. Bu dönemde görülen vazoların süslendiği görülür. Gene bu çağlarda Japonya'daki bronz işçiliği son derece ilkel bilgilere dayandığından, bu sıralarda Çin kara kıtasında gördüğümüz kapların taştan kopyalarının yapıldığına tanık oluyoruz. Bu genel görünümden Japonya'nın bu sıralardaki sakinlerinin son derece ilkel bir hayat sürdüğünü anlıyoruz. Bu hususu, Japonya'da o sıralarda görülen "*Şinto*" adı verilen son derece ilkel tapınaklardan da anlamak mümkündür. Şinto'lar, bizde *izbe* ya da Fransızcada *Isba* denilen odundan evlere benzer. Bu Şinto'lar, temel kazıklar üzerinde kurulmuş, altı boş, etrafı açık ve üst katın çevresini tamamen bir balkonun çevirdiği Japon

evinin karakteristiğini taşır. Bu Şinto'lar "*şintoizm*" denilen dinin tapınaklarıdır. Şintoizm yüzünden, sonraları Çin mimarisinin benimsenmesi gerekecekti. Japonların "*Miya*" adı verilen büyük tapınakları, sundurma ve revakları ile yeni bir biçimde gelişecekti. Japonların bir de "*Torii*" adı verilen tapınakları vardır. Bunların Hindistan'daki "*Torana*" adı verilen tapınaklarla benzerlikleri olmakla birlikte, bir bağlantıları yoktur.

Japonya'daki Budist tapınakları ise, İ.S. III. yy.'ın sonlarından bu yana görülmeğe başlar. Budizmin Çin'den bu ülkeye gelmesine karşın, yerleşmesine Kore'li Budist keşiş heykelciler, doktorlar, ressamlar ve elsanatçıları sebep olmuşlardır. İşte Budizmin Japonya'ya girişinden sonra, bu ülkede yeni bir sanat ve kültürün doğmağa başladığı görülür. Bu gelişim, Japonya'nın 710 tarihlerinde başkenti olan Nara'da *(Japonya'nın en büyük adasının güneyinde bir kent)* olmuş ve bir çok Budist tapınak yapılmıştı. Bu tapınaklarla, "*Şinto*" tapınaklarını karşılaştırırsak, bu yeni tapınakların, Çin tapınaklarına oranla kopya olmalarına rağmen ne kadar sanatlı oldukları anlaşılır. Eski Şinto tapınakları bunların yanında gerçekten çok ilkel kalır. Bu nedenle, Japon mimarisinin ve diğer sanatların, Buda dininin ülkeye girmesinden sonra kendi karakterini bulduğu söylenebilir.

Biz Kore'nin de Japonya ile sıkı kültürel ilişkileri olduğunu saptıyoruz. Buna rağmen Kore sanatının bir orijinaliteye sahip olmadığı üzerinde tarihçilerin ortak görüşleri vardır. Kore, ancak geleneksel buda heykellerinden kopyalar bırakmıştır. Bu heykellerin içinde en ilgi çekici olanı "*Merhametli büyük insan*" denilen heykel tipidir ve Yunkang'da bulunmaktadır. Kore'deki Buda dini ile ilgili kurumlar, Japonlara Buda heykellerinin kopya edilmesinde büyük yardımcı olmuşlardır. Şuguji (*Chûguji*) adı verilen "*Merhametli büyük insan heykeli*", diğer kopyalardan daha olgun bir eser görünüşü vermektedir. Fakat bu farklılık bir Japon sanatı orjinalitesi olarak kabul edilmemektedir.

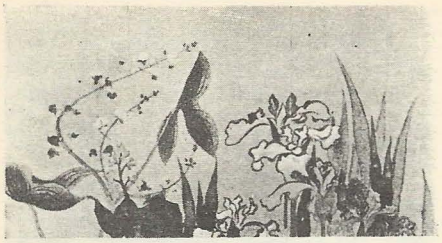
Nara Dönemi diye adlandırılan sürede, Buda heykellerinde acaip bir zarafet ve saf bir duygu gözlemlenir. Topa'lara ait üslûbun karakteristiği olan uçan melek tasvirleri, VIII. yüzyıl ile XII. yüzyıllar arası Kore'de gözlemlenmektedir. Bu motiflerin ve üslûbun Japonya'da etkileri olduğu hususunda kimi görüşler de vardır. Örneğin Japonya'da plak ve resimli panolarda çeşitli unsurların bir araya getirildiği ve Kuzey-Asya ile ilişkili olduğu düşünülen peyzajlar görülmektedir.

Çin'de T'ang döneminde sanatın süratli bir gelişme gösterdiği görülmüştür. T'ang dönemine ait bu sanatsal gelişimin etkilerini Kore'de de görüyoruz. VIII. yy.'ın ortasında Silla'nın merkezi olan Kyöng-su yakınında *Pul-kuk-Sa* tapınağı, granitten bir teras üzerinde yükselir. Bu tapınağın ek bir yapısı olan *Sök-Kul-Am* adlı mağarada normalin çok büyüğü olan dev boyutlu bir Buda heykeli bulunmaktadır. İşte bu heykelin bulunduğu mağaranın duvarlarında, dekoratif rölyeflerde Buda ile ilgili kişiler tasvir edilmiştir. Rölyeflerdeki kişilerin giysileri Çin'in T'ang dönemindeki bezemelerinin üslûbundadır. Ancak bunlarda, XI-XII. yüzyılların teatral etkileri yoktur.

Kore'de görülen Çin etkilerine paralel olarak, Japonya'da da ayni ilerleme görülür. T'ang sülâlesi çağındaki dekoratif fakat şehvani özelikli heykeller, Japonya'da da görülür. Japonlar bronz eserlerinde, Çindeki üstadlarını yavaş yavaş geçmeğe başlarlar ve kendilerine özgü bir üslûp ortaya koyarlar. İşin ilginç yönü, Çin'de bu dönemden Japonlardakine oranla pek eser kalmamıştır ve kalanlar da Japon sanatının bronz heykelleri ile kalite bakımından yarışamazlar. Bu heykellerde görülen

R. 693 : Horyuji Tapınağı (Nara yakınında). VII. Yüzyıl.

R. 694 : Ogata Kôrin (1653 - 1716) "36 Şair" adlı Kompozisyon.



R. 695 : Ogata Kôrin. Bir paravana. Çiçekler, sanki sanatçının atölyesinden görünüyor gibi resimlenmişlerdir.

R. 696 : Keishoki, XV. Yüzyıl sonu. Ashikaga çağı. Kâğıt üzerine tuşe mürekkebi. Sanatçı son derece serbest olarak fırça ile karakteri yakalamayı başarmış. Bu yazı yazar gibi rahat çiziş, Japan resminin önemli bir özelliğidir.

proporsiyon ve zarafetin, Japonların efsanevi tradisyonlarından geldiği üzerinde durulmaktadır.

Japonya'da bu dönemden kalan dini resimler arasında anıtsal panolar vardır. Bunlara "*Kondo panoları*" denir. Bu panolardaki renkler, kırmızı ve siyah olmasına rağmen, bugüne yalnız siyah konturları kalmıştır. Bu panolarda, Hint resimlerine benzerlik görülmekle birlikte, bunun onlarla olan ilişkileri yüzünden olmadığı kabul edilmektedir. Guimet müzesi, bu eserlerden bir çoğunu biraraya getirmiştir. Fakat bu resimlerde görülen papazlara değgin özellik, Hint resimlerindeki gerçekçilik duygusundan çok uzaktır. Ancak bu resimler, kesin olarak bir artist eseridir ve sarı ırka özgü özellikler taşır.

IX. ile XII. yüzyıllar arasında görülen sanat "*Heian*" ya da "*Fujivara*" dönemi içinde açıklanır. 794 tarihinde, ülkenin idare merkezi, bugün *Kyoto* denilen o günkü *Hei-an-kyo*'ya nakledilmiştir. Bu çağda sanatın hemen her kolunda eserler çoğalır. Bu dönemde din adamı *Eshin*'e (942-1017) atfedilen boya resimler yer alır. Bunlardan en önemlileri üç yaprak halinde bir komposisyon olan Japonca Amida' (*Hintçe Amitabha*)ya atfedilen resimlerdir. Buda'nın bu mezhebi, özellikle Japonya'da zamanımıza kadar çok itibar görmüştür. Fakat bundan önce iki mezhep vardır ki, sıkı sıkıya Hint ile bağlantılıdır. Bunlardan biri "*Tendaiç*" mezhebi olup, ortaya atan düşünür *Dengyo*'dur (767-822). Diğeri ise "*Şingon*" olup bunun da mümessili *Kobodaişi*'dir. Her ikisi de, fakat özellikle Şingon, Japonya'ya dair bir yığın çok kollu tanrı sokmuştur. Bu tanrıların korkunç görünüşleri vardır. Bunların yanında, guruplar halinde heybetli görünüşleri olan gövdeli heykeller olduğu gibi, resimleri de Japonya'da çok ilgi görmüştür. Bu konuların uygulama güçlüklerine rağmen Japon heykelcileri bunları güçlü bir biçimlendirme ile uygulayabilmişlerdir. Toba'lı (Topa) olan ve Tande (*Tendai*) adında bir din adamı (*Japonca bu din adamlarına "Sojo" denilmekte idi*) tarafından süratle, fırça ile çizilmiş rule halinde hayvan karikatürleri kalmıştır. Bu efsanevi hayvanlardan Avrupa Ortaçağının rölyef heykellerinde paraleli vardır ve bunların Batıyla ne biçim ilişkileri olduğu Roman mimarisi açıklanırken anlatılmıştır.

Japon profan sanatının geliştiği en önemli dönem, VII. ile XI. yy.'lar arasında Japonya'yı idare etmiş olan Füjivara (*Fujiwara*) zamanıdır. Bu aile, sanatın son derece gelişmesine sebep olmuş ve bizzat aile mensupları arasında çok mümtaz ressam ve şairler yetişmiştir. Özellikle sarayda son derece büyük bir uygarlık gelişmiş ve bu sanatsal çalışmalar üzerine bugüne bilgi veren tarihçiler de olmuştur (*Sei Shonagon, Notes de l'Oreiller*). Bu dönemde özellikle "*Yamato*" denilen bir kasabadaki "*Yamato Okulu*" Japon kültürünün merkezi olmuştu. Bu ekolün resimlerinde hikâye edici bir gerçekçilik dikkati çeker. Resim sahneleri dikine bir görünüş içindedir. Bir evin içi, sanki tavanı kaldırılmış gibi her şey görülür şekilde ele alınmıştır. Az ya da çok uzun olan bu sahneler, birbirlerine peyzaj parçaları ya da itibarî olarak biçimlendirilmiş bulutlarla birleştirilmiştir. Biz bu dönemde Japon resimlerinin ruleler halinde resmedildiğini görüyoruz. En önemli ressamlardan biri *Toba Sojo* maşlahlı *Kuruyu*'dur. Bu sanatçı, özellikle hayvanları üstün bir optik gözlem ile resmetmiştir. Yukarıda sözü edilen hayvan karikatürlerini yapan ressam budur ve 1053 ile 1140 arasında yaşamıştır.

Japonya'da, 1192-1333 arasında *Kamakura dönemi* denilen ve Amitabha mezhebinin son derece yayıldığı bir çağ vardır. Ülkenin idare merkezinin Kamkura olması yüzünden, bu dönem böyle adlandırılmıştır. Bu sıralarda, muazzam büyüklüklerdeki Amitabha heykelleri 20 cm. kalın-

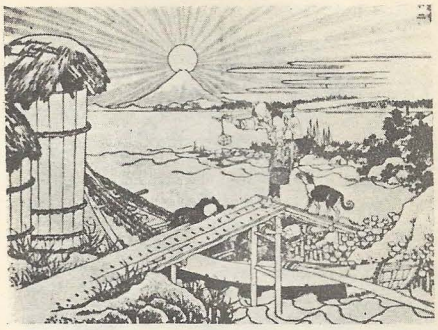
lığında bronz parçalar halinde dökülmüş ve sonra birleştirilmiştir. Bu çeşit bronz heykeller, yalnız Japonya'da görülmektedir. Amitabha'ya *Kamakura Daibutsu'su* denir ve Ono Goraemon'a atfedilir. 15. m. 30 cm. yüksekliğindedir ve Asya'da oldukça çok olan bu kolossal heykellerin en güzel örneklerinden biridir. Bu dönemden kalma, Japon heykelciliğinin en güzel örneklerinden olan, lâkeli ağaç heykelleri de vardır. Bu Buda heykelleri, Buda'nın keşişleri olan *Bodhisattvas*, Kwannon (*Kvannon*) ve Seishi her iki yanında durur biçimde gösterilmişlerdir.

1200 yılları sırasında, Japonya'da orijinalliği olan bir okul ortaya çıkar. Ve bir çok sanatçı *Jokei* ve *Unkei* adlı sanatçıların anlayışını yaşatırlar. Bu okulun heykelleri dinî olmakla birlikte ilgi çekici bir doğacı incelemesine sahiptirler. Bu natüralizma, özellikle Budist tapınaklarındaki doktorların heykellerinde, büyük bir başarı ile uygulanmıştır. Öyle ki, tipik bir barok üslûp, Avrupadaki XVII. ve XVIII. yy. doğacılığı ile karşılaştırılabilir. Optik görüntüye sadık bir anlatım tarzını heykellere uygulayan bu anlayış, Batı sanatından çok önce olmakla birlikte, ayni onlara benzer. Genellikle ağaçtan yapılmış olan bu heykeller, Japonya'nın bu dönem sanatçılarının ağaç işlemesine ne derece hâkim olduklarını da gösterir.

Bu heykeller dışında, Japon plastik sanatlarının en ilginç örneklerini teşkil eden ve her hareketinin bir anlamı olan danslarının figürlerini tasvir eden ağaç heykeller de vardır. Bu heykeller, Gingaku, Dengaku ve Gigaku diye adlandırılan dini bayramlarda yapılan danslardır. Bir de "*No*" denilen ve *Aşikaga* döneminde (1336-1573) yapılan iki perdelik manzum, danslı, ve türkülü dramlar vardır. Bu dramlarda, milli efsanelerle, Buda fikirlerinin karışımı bir hava vardır. Bu temsil eserlerinde, iki aktör ve onları izleyen refakatçiler yer alır. Baş rol, genellikle birinci perdededir ve adına (*Shite*) denen metamorfos'u temsil eder. İşte bu baş rolü, yani metamorfozu temsil eden kişi, muhakkak maskelidir ve bu nedenle Japonyada bir maske sanatı gelişmiştir. Bu maskeler bazı tipleri canlandırır. Örneğin: genç adam, ihtiyar, genç kız, ve şeytanlar gibi. Bunlar dışavurumcu (*ekspressiyonist*), güçlü bir modle ile icra edilmiş önemli heykel eserleridir. Bu "*no*"ların miktarı birkaç eseri bulur ve bugüne kadar muhafaza edilmektedir. Bu "*no*"lar, diğer sanatlar üzerine de büyük etki yapmıştır.

Japon sanatı üzerine, Zen Budizmi denilen bir mezheb ile, çay toplantılarının önemli etkisi vardır. Hattâ Japon sanatını iyi anlamak için bu "*Zen*" in ne olduğunu iyi bilmek gerekir. Zen anlayışı üzerinde Çin sanatında da bir açıklama yapılmıştı. *Zen*, Orta-Song döneminde Çin resim sanatına da etki yapmıştı. Zen, Moğolların Japonya'yı tehdidi sırasında Çin'den Japonya'ya gelmiş ve felsefesi olmayan "*Şinto*" dini yanında bu ülkede yayılmıştı. Hattâ Çinden daha çok bu ülkede tutunmuştu. Moğol yönetiminin zayıflamasiyle Çin ile olan ilişkileri yeniden kuvvetlenmişti. Ve Çin'den Japonya'nın merkezi olan Kyoto'ya, Çin'in Song ve Yuan döneminden bir resim anlayışı getirilir. Böylece Japon tasarımları Çin resim konularına ilâve edilmeğe başlar. Örneğin "*Tong t'ing gölünden sekiz görünüş*", "*Siao ve Siang üzerinden güneşin batışı*" gibi. Bu dönemin büyük ressamı *Sesshû* (1420-1505) Çin'de uzun zaman kalmış dindar, bir şair ve ressamdır. Bu ressam süratli fırça tuşları ile, ipek üzerine bazan bir peyzaj, bazan seyircinin tasavvurunda açılacak tomurcuklu bir dalı resmeder. O, bazan Zen dininin saygı değer ihtiyarlarını ve çoğunlukla büyük *Bodhidharma*'yı resmeder (Bk. R. 698).

Bu resimler, Japonya'da karı kocanın yattığı yatak bölmesinde tek olarak, bazanda ikili olarak asılır. Bu bölmeler hemen bütün Japon evlerin-

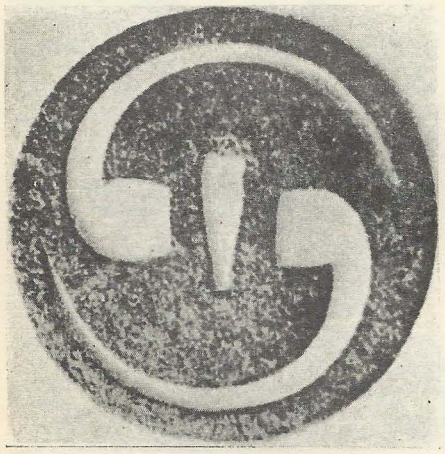


R. 697 : Hokusai (1760-1849). "Fuji'nin Yüz Görünüşü" adlı albümden bir yaprak.

R. 698 : Sesshû, "Yaz". Tek renkli boya-resim. XV. yy.

R. 699 : Ogata Kôrin (1653-1716), Kôrin. "Karga". Lavi. Fırça tuşunun üstadı olan sanatçının yazısı ile resmi aynı karakterdedir.

R. 700 : Japon kılıç saplarının koruyucu parçalarından biri. Tokugawa Çağı. Demir.



de bulunan bir yerdir, ve kutsal sayılır. Buraya genel olarak çiçekli bir kompozisyon asılır. Ayrıca Japonya'da çay hazırlama, yaygın bir sanat idi ve çay aşkına yapılan toplantılarda bu resim eserlerinin gösterilmesi ve bunlar üzerinde konuşma, önemli bir zevk kaynağı olarak kabul edilmekteydi. Bu geleneğe Zen mezhebinin sebep olduğu ve Japon estetiği üzerine büyük etki yaptığı kabul edilir. Çayhanelerin bahçeleri ve düzenlenişi son derece titiz bir düşünceye dayanıyordu. Çay bahçelerinde her şey çay üstadı tarafından düzenlenmekte idi. Böylece Japonya'da bir sanat disiplini ve eğitimi, felsefî bir düşünceye oturtulmuştu. Bu bahçelerde doğa görünüşü, yere düşen yaprakların miktarı ve yerleri, bizzat çay üstadlarınca düzenleniyordu. Öyle ki, hiç bir şey iki kez tekrarlanmıyordu. Bu seçkin atmosfer içinde hiç bir şey ihmal edilmiyor ve bir ressamın tablosunu düzenlediği gibi ele alınıyordu. Çaydan sonra, çayhanelerin yatak kısmına konulan resimlere bakılıyordu. Bu çay toplantıları hiç kuşkusuz her zaman yapılmıyordu. Yüksek bir kültür, zarafet ve kibarlık bu toplantılara iştirak edenlerin en belirgin nitelikleri oluyordu. Bu nedenle çay toplantılarına herkes katılamıyordu. İşte Japonya'da bugün hâlâ görülen ince zevkin kaynağı bu çayhanelerdir. Böylece üstün nitelikli Japon sanatçısının yetiştiği ortam ve mümtaz Japon sanatının doğuş nedeni anlaşılmış oluyor.

XV. yy. sonuna doğru ressam *Masanobu* (1453-1490) *Kano Okulu*'nu kurmuştur. Bu adı bir çok Japon sanatçısı almıştır. Öyle ki, bu ad altında görülen sanatçıların hiçbir ailevi bağları yoktur. Bu aslında tamamen bir Çin geleneğidir. *Kano okulu*'nun sanatçıları, birbirlerine esin kaynağı olmuşlardır. Bu dönemde, evlerde bulunan paravanaların üzerinde görülen resimler yapılmıştır. Ayrıca Kyoto yakınında "*altın pavyon*" denilen bir evin duvarları Masanobu adlı ressam tarafından dekore edilmişti. "*Asikaga*" (1336-1576) zamanında, Tokugava sülâlesi döneminin çizgileri izler. *Tokugava*'lar 1867'de Amerikalıların Japonya'ya gelişine kadar Japonya'ya hâkim olurlar. 1605'den bu yana Tokugava'lar Japonya'da burjuva sınıfının ve tüccarların zenginliğini artırırlar. Böylece resme yeni bir tarz, bir okul hâkim olur (*Ukiyo-rex ekolü*). Bu okul dünyevi bir modayı ortaya koymakla birlikte, tamamen Budist bir anlayıştadır. "*Ukiyo*" okulu, zarif formları ve Ming dönemi resminin soğuk ifadesini benimser ve Japonya'da büyük bir ilgi görür.

Japon sanatında en ilginç şey, XVII. yy.'da görülen son derece serbest ve orjinal olan büyük dekoratörlerin resimleridir. Bu sanatçıların içinde *Ogata Korin* (1652-1716), son derece duygulu bir anlatıma ve Japon dehasının büyük bir özelliğini temsil eder. Bu sanatçı inanılmaz bir süratle en ilginç, en kaçıcı hayvan ve insan hareketlerini yakalamıştır. Fırçası ilerde bütün Avrupa sanatını da etkileyecektir. Fırça izlenimciliğinin en önemli özelliklerini verir. Kendiliğinden, rahat ve dengeli kompozisyonları, suluboyanın izlenimi en kuvvetli örneklerini vermiştir (Bk. R. 694, 695, 699).

Japon sanatının bir diğer alanı da renkli ağaç baskılarıdır. Ağaç baskısı alanında hiçbir ülke, Japonların bu alandaki başarılarına yaklaşamamıştır. XVII. yy.'ın sonunda ağaç baskı sanatı büyük bir ekol haline gelir, ve halk arasına yayılır. Ağaç baskı sanatının XX. yy. Avrupa grafik ve resim sanatı üzerine büyük etkisi olmuştur. Japon ressamları tahta üzerine fırça ile yaptıkları çizimleri, son derece basit aletlerle oyuyorlar ve oyulan yüzeyi mürekkepleyerek, pirinç kepeği hamurundan bir kâğıt üzerine basıyorlardı. Baskı, Batı'da gördüğümüz presle değil, bir bambunun yardımı ile, ağaç yüzeyi üzerindeki mürekkebi, kâğıt üzerine oğuşturmak

suretiyle geçiriyorlardı. Ancak bu alandaki bilgileri, onları Batının vasat çalışmalarından çok daha yetkin sonuçlara götürüyordu. Japonlar ağaç baskıları, yalnız siyah-beyaz değil, renkli olarak da uygulamışlardı. XVIII. yy.'da *Harunobu* tarafından yapılmış baskılarda genç kadınların son derece zarif ve baştan çıkartıcı hareketleri resmedilmiştir. Ayrıca *Koryûsai* gibi sanatçılar, kırmızı yeşil ve sarı armonili baskılar yapmışlardır. Bunları izleyen sanatçılar, son derece cazip olan tiyatro ve Tokyo'nun eğlence semti olan Yoshiwara ile ilgili konularla ilgilenmişlerdir. Bu dönemin önemli sanatçılarından *Utamaro* (1754-1806), kadın ressamı ve "*Yeşil Ev*" adlı yerin hayatı ile ilgili kompozisyonlarla tanınmıştır. Bu sanatçının eni dar, boyu büyük baskıların da, büyük siyah ve gri lekelerle anıtsal etkili bir stile ulaştığını görüyoruz. Bunların yanında *Hokusai* (1760-1849) kuvvetli ve orijinal kişiliği ile Japonyanın bu olgun çağında kendini gösterir. Bu sanatçı ancak doksan yaşında çizmeği öğreneceğini söylüyordu. "*Çağında desen delisi ihtiyar*" diye adlandırılan bu sanatçının, baskı eserleri arasında "*Fuji'nin (Fuji Yama dağı) yüz görünüşü*" adlı eseri iki cilt halindedir. Ayrıca "*Acaip yüz rıhtım*" adlı başka eserleri de vardır. Hokusai, fantazisi geniş ve dekoratif kompozisyon duygusu son derece büyük bir ressam idi. Tek konunun hiç bir sanatçıda bu kadar değişiklik kazanabildiği bu güne kadar görülmemiştir (Bk. R. 692, 697).

R. 701 : Harunobu (1718 - 1770), "Genç çift santranç oynarken"

Japon sanatçılarından *Hiroshige* (1793-1858) Batılı manzaracıların çalışmalarına göre, fakat daima Japon kalarak çok verimli bir eser bırakmıştır. Hiroshige, görüş açısını değiştirmiş ve ufku çok alta koymağı denemiştir. "*Kyoto sokaklarının 53 görünüşü*"nde, insanlar ve doğayı kaynaştırmıştır. Bu eserlerde görülen Janr, Meisho denilen kitaplarda görülememektedir. Batılılar, sanatçının "*Yoshiwara'da çiçekli kirazlar*" adlı eserindeki derinliğe varan bir perspektifin, Avrupadan esinlendiğini kabul ederler. Fakat bu eserde gördüğümüz desen ve gölgesiz biçimlendirmenin Van Gogh'da görülen çizgi anlatımına çok benzediği bir gerçektir. Çünkü Van Gogh'un Japon sanatından ne denli etkilendiğini biliyoruz. Bu sanatçı da, çizgilerle doğadaki optik inşayı aynen yansıtır.

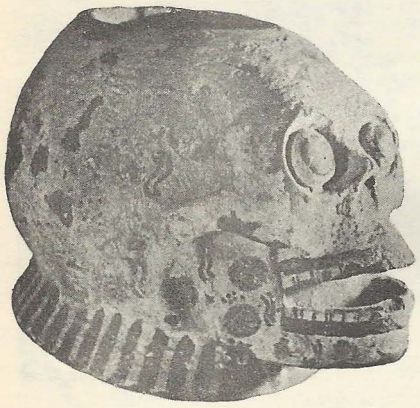
R. 702 : Sharaku, XVII. yy. sonu. "İki Aktör"

Japon seramiği de büyük önem taşımakla birlikte, bu sanatın Japonya'da derinliğine bir tarihi yoktur. Bu sanatın Kore'den yapılan ticaret sonunda Japonya'ya geçtiği sanılmaktadır. Böylece bir Çin buluşu olan kaolin-fayans işleri, Çinden Kore aracılığıyla Japonya'ya gelmiştir. İlk kez 1618'de kaolin Japonya'da da bulunmuş ve bu tarihlerden sonra bu ülke, Çin seramiği ile yarışabilmiştir.

Bunlardan başka Japonya'da kılıç saplarının başları, güzel bir motif olarak geliştirilmiştir. Bunlardan bir örneği, Resim 700 de görüyoruz.

Japon sanatı, özellikle gerçekçi ve gözlemci özellikler gösterir. Japonlar, doğayı resim sanatına Çinlilerden sonra, fakat Avrupalılardan daha önce aktarmasını bilmişlerdir. Ayrıca resimde fırça tuş güzelliğini yazı sanatından resme aktarmışlardır. Bu ilgi çekici husus, özellikle bir fırça izlenimciliğinin doğmasına neden olmuş ve bu özelliği de Batılılar izlenimcilerle birlikte benimsemişlerdir. Bunun, kişisel fırça damgası olarak kabul edilmesi, Japon fırça ressamlarının kendi mizaçlarını yansıtmasına da neden olmuştur.

R. 703 : Teotihuacan kalesi. Meksika'daki Toltek uygarlığı eserlerinden.



R. 704 : Kafatası biçiminde bir Aztek kabı.

R. 705 : Pişmiş topraktan kap, vazo. Peru'da Trocadéro'da bulunmuştur. Bu heykel biçimli kapta, insan, optik bir gözleme göre biçimlendirilmiştir. Hiç bir idealizasyona tabi tutulmadan yapılmış olan bu heykelde kişisel özellikler isabetle yakalanmıştır. Bu nedenle Amerika yerli kültüründe heykelcilik, yetkin bir gözlem gücü ile geliştirilmiştir.

XVI. yüzyılda İspanyollar, "*Yeni Dünya*"yı kendilerine koloni yapmak için gittiklerinde, bu ülke halklarının devletleşmiş büyük uygarlıklar düzeyinde olduklarını görmüşlerdi. Bu halklar, aslında burada belirtilenlerden çoktur. Ancak bunların içinde büyük devletler kuran ve büyük eserler bırakanlar Meksikadaki Aztek'ler, Perudaki İnka'lar ve Maya'lar idi. Bu halkların kültürleri incelendiğinde, büyük uygarlıklar düzeyinde oldukları ve önemli bilimsel çalışmalar yaptıkları görülmüştür. Kurdukları kentler, mimarlık eserleri ve diğer çalışmaları, İspanyollar tarafından çoğunlukla tahrip edilmişlerdi. Bugün elde edilen eserler, yalnız kazılardan çıkarılanlardır. Diğer taraftan, ortaya çıkarılanları da, zaman bakımından saptamak gerekiyordu. Tarihleri hakkında elde edilen bilgiler, arta kalan Amerika yerlilerinin belleklerinde gelenek olarak babadan oğula birbirlerine naklettikleri efsanelerden ileri gitmemektedir.

Aztek Sanatı : Meksika ve Guatamala'da iki halk yaşıyordu. Bunlardan biri, ülkenin büyük bölümünü içine alan Aztek'ler ülkesi; diğeri, Yucatan denilen ve bugünkü Guatamala'yı ve Orta Meksika'yı içine alan Maya'ların ülkesi idi.

Aztek ülkesi'nin bilinen en önemli kenti, İ.S. 1325 de kurulmuş olan Tenochtitlan'dır. Ve en eski kentleri olduğu tahmin edilmektedir. Azteklerin efsanelerine göre, bu ülkeye XII. yüzyılın ortalarında kuzeyden gelmişler ve oranın Toltek (*Toltèque*) denilen karışık bir halk tarafından iskân edildiğini görmüşlerdi. Toltek'ler karışık bir halk olarak saptanmıştır. Ancak Tolteklere ait dilin, kendilerinkine benzediğini görmüşlerdi. Bu yerli halkın uygarlıklarını çok gelişmiş gördüklerinden, kültürlerini tamamen benimsemişler ve yalnız politik yönden egemen olarak kalmakla yetinmişlerdi. Aztek'lerin açıklamalarına göre, her şeyi bunlardan öğrenmişlerdi. Örneğin takvimi, yıldızlar bilimini, hiyoroglif yazısını, heykelciliği, alçı üzerine resim yapmayı, taş mozaik ve diğer bilimleri, hep Toltek'lerden öğrenmişlerdi. Toltek uygarlığı, efsanevi bir varlıktan yaratılmıştı. Bu varlık, kahraman, uygar bir insan ve din adamı idi. Adı "*Ketzalkoatl*" (*Quetzalcoatl*) olan bu kişinin efsanevi varlığı ve ay'la ilgili ifadesi, Toltek'lerin tarihsel gerçeğinden şüphe ettirmişti. Ancak onların uygarlıklarından kalan bol kalıntı, bu kuşkuyu ortadan kaldırmıştır. Ayrıca Aztek'lerin açıklamaları da Toltek'ler'in varlıklarını ortaya koyuyordu. Gene kazılardan edinilen bilgilere göre, Toltek'ler de bu ülkeye geldiklerinde burada "*Otomis*" adlı bir halkla karşılaşmışlardı. Otomis'ler, Avrupa Yenitaş Çağı'na paralel bir uygarlığa sahiptiler. Otomis'ler, Meksika'nın güneyi ile Güney Amerika'nın bir bölümünü kaplıyorlardı. Çok değişik formlu, renkli, süslü pişmiş keramikler ve gene pişmiş topraktan heykeller bırakmışlardır. Bu heykeller, bazan düz, bazan da renklidir. Michoacan devletinde, ilkel bir halk olan Tarask'lar da, çağdaşları diğer uygarlıklara paralel olarak devam etmişler ve gelişmiş bir arkaik kültüre sahip olmuşlardı (Bk. R. 703, 704).

Toltek mimarlığına örnek olarak San Juan Teotihuacan harabeleri kalmıştır. Bu kalıntılar da güneş ve ay piramitleridir. İki piramit de kademeli kesin bir kare plana sahiptirler. Dış yüzeyler kalın duvarlar

halindedir; ve destek duvarları ile yukardan yanlara doğru takviye edilmişlerdir.

Bu piramitlerin biraz uzağında, dikdörtgen biçimli bir alan bulunmaktadır ve ortasında da güneş ve ay piramitlerinden daha alçak, gene teraslı piramitler bulunmaktadır. Dıştan bir merdiven, tek meyil halinde piramitlerin üzerine çıkmaktadır. Bunlardan birinin dış duvarında görülen büyük rölyefler, allegorik acaip canavar başları biçiminde, duvardan dışarı üç boyutlu heykel olarak taşmaktadırlar. Tüylü yılanlar ve yağmur tanrısı Tlaloc'un maskları, bu duvarlarda biçimlenmiştir. Toltek'lerin heykelleri, eski Amerika uygarlığında görülenlerin en büyükleridir (Bk. R. 715, 716, 717, 718).

Toltek'lerin pişmiş kapları arasında üç ayaklı vazolar, karınlı testiler ve küvetler bulunmaktadır. Bu kapların üzeri bazan düz, bazan kesme suretiyle yapılmış süslemelidir. Bazan da süslemeler, kabarık olarak biçimlendirilmiştir. Seramikler arasında, pişmiş topraktan biçimlendirilmiş baş heykelleri de vardır. Ve portre gibi, kişisel özellik yansıtan bir etki yapmaktadırlar. Ancak üslûp bakımından arkaik özellikleri yansıtmaktadırlar.

Toltek'lerin sanatlarında görülen özelliklerden biri de, alçı üzerine yaptıkları resimlerdir. Bu duvar resimlerinde yer alan konu ve biçimlendirmeler, el yazmalarında ve kapkacak süslemelerinde de yer alır. Bu resimlerde genellikle işlenmiş olan konu, din adamlarına ait içki sunma ayininin temsilidir. Resimlerde görülen önemli renk, emarod yeşili denilen bir çeşit neftî renktir.

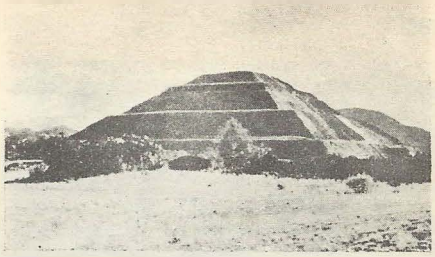
Aztek sanatı, Toltek'lerinkinden büyük ayrılık göstermez. Onların mimarlık yapıları da ayni piramit biçimine sahiptir. Ancak dik basamaklıdır. Ve Toltek'lerinki gibi tatlı bir meyle sahip değildir (Bk. R. 707).

Aztek'ler bazan hiyeroglif biçiminde hayalî, ağır, kutsal heykeller yapmışlardır. Bazan da, heykellerinde tam bir doğa gözlemi dikkati çeker ve hayat doludurlar.

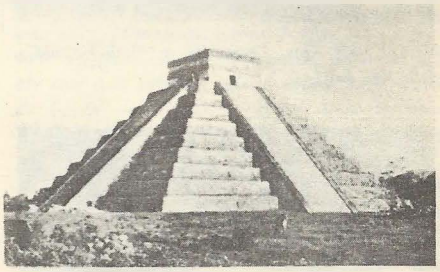
Seramiklerinden *Cholu'la (Şolu'la)* denenleri arasında kuşlar, çiçekler ve meyve biçimleri vardır. Aztekler de pişmiş topraktan eşyalar yapmağa devam ettiler. Örneğin maskeler, insan heykelleri, kutsal eşyalar, hayvanlar ve özellikle Tolteklerden öğrendikleri asil ya da yarı asil taşlardan yapılan işçiliğe devam ettiler. Bu kıymetli taşlar, heykelde, insan kafataslarında, ağaçtan ve taştan yapılan masklarda ve aletler üzerinde kakma olarak kullanılmıştı. Böylece, vaktiyle Meksikalıların büyük önem verdikleri bir mozaik tekniği doğmuştu. (Bk. R. 704, 708, 720)

Meksika uygarlığına Zapotek (*Zapoteques*) ve Totonak (*Totonaques*)-ların eserleri de eklenir. Bu halklar, Meksika körfezinin kenarında Vera Cruz devletinde oturuyorlardı. Bunların piramitlerinin temel özelliği, piramit duvarlarının kenarlarında nişlerin bulunması idi. Heykellerinde, ifade ettiği şeyin meçhul olduğu bir stilizasyon görülmektedir. Üslûplaştırma biçimi de, bize tamamen yabancıdır. Ancak bu ifadelerin ölülerle ilişkili olduğu sanılıyor. Bu heykellerde son derece ince bir işleme vardır. "*Gülen başlar*" adı takılan heykellerde bir çeşit simetri olmakla birlikte, bir ilkel barok anlatım da söz konusudur. Kapkacakları Toltek'lerinkine benzemektedir. Bunların üzerinde bitkisel ve geometrik süsler ile, insanın da süs unsuru haline getirildiği bazı biçimlemeler dikkati çekmektedir (Bk. R. 710, 721).

Zapoteklerin uygarlığına Mikstek'lerin (*Mixtéques*) uygarlığını da katmak ve onlardan ayırmamak gerekir. Bunlar Oaksaka (*Oaxaca*) devletindendiler. Ve Pasifik Okyanusu kenarında oturuyorlardı. Bunların takvim-

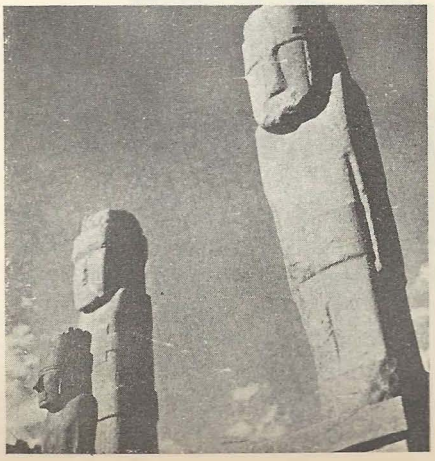


R. 706 : Meksika'da Teotihuacan'da tatlı bir meyilde olan Toltek basamaklı piramidi. Bu basamaklı piramidin, Mısır Eski İmparatorluk döneminin kademeli piramitleri ile büyük bir benzerlik içinde olduğu görülebilir.

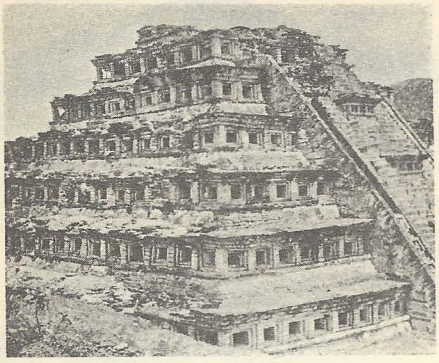


R. 707 : Bir Maya tapınağı. Yucatan'da inşa edilmiş olan bu piramidin üzerinde bir de tapınak bulunmaktadır. Dikkat edilirse bir Toltek piramidi'nin yanında bu piramitin meyli daha diktir, ve basamakları daha çoktur. Ayrıca tapınağa geniş bir merdiven, rampa gibi yükselmektedir.

R. 708 : Maymun biçiminde bir Aztek küpü.



R. 709 : La Paz Stadyumunun önüne dikilen bir Tiawuanacu dikilitaş biçimi heykellerden. İnka Kültürü.



R. 710 : Vera Cruz. Totonak'ların "Nişli Piramid"i, (İ. S. XII. yy.).

R. 711 : Polenque'de "Yazıtlar Tapınağı".

R. 712 : Yucatan'da "El Caracol" denilen eski Maya rasathanesi.

leri de Maya'ların ve Meksikalılarınkine benziyordu. Mikstekler'in mimarilerinin en ilgi çekici yönü, kral mezarlarının bulunduğu "*Mitta*" harabeleridir. Geniş sarayların yer aldığı arazi, teraslar halindedir. Sarayların duvarları çeşitlilik gösteren geometrik süslerle kaplanmıştır. Ve her süs, şebekeler halinde çerçevelenmiştir. Bu süsler dikey açılıdırlar ve kilimlerin üzerindeki motiflerin karakterini andırmaktadırlar. Bu süsleri meydana getiren taş parçaları, mozaik olarak harcın içine gömülmüşlerdir. Altı sıra halindeki sütun dizisinin, tavanını tuttuğu uzun bir salonu vardır.

Zapotek'lerin elde kalan taştan heykelleri azdır. Buna karşılık bol olan keramik kapları, üstün bir teknik ile icra edilmişlerdir. Bu kapların üzerinde bazan alçak rölyefler de görülür. Bazıları ise çok renklidir. Bazan da, bu kapların üzerinde son derece yumuşak biçimlendirmeli ve canlı ifadeli bir yılan motifi yer almaktadır.

Zapoteklerin coğrafi bakımdan bulundukları yer, Meksika ve Maya ülkeleri arasında bulunduğundan, sanatları da bu iki ülke sanatının bir karışımını yansıtmaktadır. Zapotek ve Totonak'ların heykelleri tamamen arkaik özellikler gösterir. Ancak primitif halk sanatlarında görülen fazla parçalılık ve unsurların optik gözleme dayanmayan, katı bir biçimleme halinde yanyana getirildiği gözlemlenir. Ve çok fazla ayrıntı, heykel yüzeylerini parçalar. Figürlü heykellerin başlarında bir yılan resmi, aynen Mısır kültüründe görüldüğü gibi biçimlendirilmiştir. Totonak heykel sanatını, ilgi çekici bir üslûplaştırma karakterize eder.

Maya'lar : Meksikalılar, Maya'lara barbar gözü ile bakıyorlardı. Esasen Maya'ların dilleri de Meksika dilinden farklı idi. Meksikalılar, Maya'ların yalnız dokumalarını beğeniyorlardı. Mayalar'dan güneye göçedenler ise gelişmemişlerdi.

Huaksteks (*Huaxtèques*)ler, Mayalar'ın soyundan addedilir. Bunlarda görülen heykel, resim ve süslemeler özellikle ilgiyi çekmektedirler. Kapkacak genellikle çok enderdir ve ender olarak da süslenmiş olanları vardır. Heykeller normal büyüklükte ve genellikle geometrik biçimlerdedirler.

Maya halkının geri kalanı, homojen bir uygarlık göstermekte ve Orta Amerika ile Guatamala'yı kaplamaktadır. Bunlardan kalan anıtlar da Hiyeroglif karakterlidir. Tarihlerinde kronolojik bir sıra görülür. Ancak bugüne kadar diğer Amerika kültürleri ile bu tarihler arasında bir ilişki kurulamamıştır. Arkeologlar, Maya anıtlarında belirli iki dönemin olduğu kanısındadırlar. Bunlardan birincisi Yucatandaki yeni dönemdir. İkincisi ise, eski olan ve Güney-doğu yöresindeki eserleri kapsamaktadır.

Maya'larda da Meksika'da olduğu gibi, mimarinin belirli özelliği setli piramitlerdir. Fakat burada kutsal olan yer, geniş bir tapınak olarak gelişir ve cephesi ayaklı bir galeri haline gelir. Yalancı kubbe örtüsü modası, salonları dar galeri formunda geliştirmiş ve uzunluğuna bir salon meydana gelmiştir. Damları yüksektir; yüksek bir alınlığı vardır. Ve ajure denen bir süslemeye sahiptir. Duvarlar alçı üzerine resimlerle, ayaklar da rölyefler ile biçimlendirilmiştir. Bu resimlerde insan figürü canlı bir biçimde ifade edilmiştir. Kafaların kesilip muhafaza edildiği dönemlerde, Maya'lar çehrenin eksilen kısımlarını sun'i olarak tamamlıyorlardı. Yukarıda belirtilen bu canlı ifade, pişmiş topraktan yapılan heykellerde de vardır. Pişmiş topraktan yapılan kaplar, bir çeşit kaval olan okarina'ya benzemektedirler.

Maya sanatı, Yucatan'daki sanattan daha yenidir. Mimari formlar ve alçı üzerine olan resimler bol olmakla birlikte, büyüklükleri fazla değildir (Bk. R. 707, 712).

Tanrı motifleri, masklar halinde üstüste konmakta ve bir sütun haline getirilmekteydi. Bu tanrı maskları, geometrik motifli olarak biçimlendirilmişlerdir. Bandlar, kafes biçimi ve mendrları ansıtan motifler, dikkati çeker. Kapı bazan tek bir hayvan maskesi halindedir ve büyüklüğü bir kapı görevini görecek biçimde ayarlanmıştır. Giriş böylece bu hayvan ağzından olur. Maya sanatında adak maskları, yarı asil taşlardan yontularak yapılmıştır ve yetkin bir tekniği yansıtmaktadır. Bunların yanında, doğal cam taşından son derece üstün bir teknikle yapılmış hayvan silüetleri vardır. Seramikler ise genellikle basit biçimlerle, ya da içe doğru keserek oyulmuş birkaç motifle süslenmişlerdir. Maya heykel ve resim sanatında, genellikle optik görüntülü biçimlendirme görülmez. Bu biçimlendirmeler tamamen keserek yapılan oyma tekniğine uygun bir katılıktadır. Bunun için, Maya sanatında Toltek etkisi kabul edilmektedir.

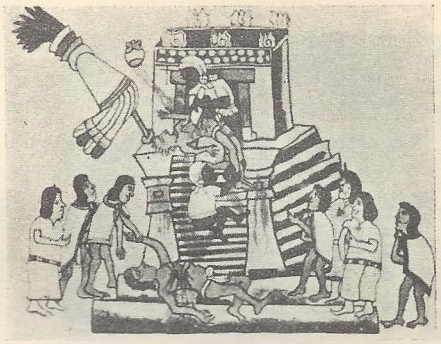
Yucatan'daki Maya tapınakları, yeni cephe biçimleri almışlardır. Bunların zengin süslemeleri, esas motif olarak, sabah yıldızı biçiminde Quetzalcoatl'ın maskesinin biçimini alır. Bu maskenin yüzü, duvarlardaki resim ve rölyeflerde de bulunur. "*Jaguar*" adı altında bilinen, yatan tanrı heykelleri, gerçekte *Tlaloc* adlı tanrının ta kendisidir. Bu nedenle Mayaların, Meksika halkları ve Totonak'larla ilgisi vardır. Heykellerdeki kişilerin başları da, Maya halkının tiplerine benzemez. Özellikle yassı çehreleri ile bu farkedilir.

Toltek etkisi eski Maya'lardan beri devam etmiştir. Palenk (*Palenque*) denilen yerde Maya'lara ait yetkin freskler, acaip bir biçimde üslûplaştırılmış bitki ve insan figürleri gösterirler. Bunların, Teotihuacan'da görülen fresklerle büyük bir akrabalık içinde oldukları kabul edilmektedir (Bk. R. 713).

Maya tarihinin saptanmasında Alman ve Amerikan araştırıcılarına göre farklılıklar görülür. Almanlar en eski Maya tarihini İ.S. VIII. yüzyılda, Amerikan araştırıcıları ise İ.S. I. yüzyılda başlatmaktadırlar.

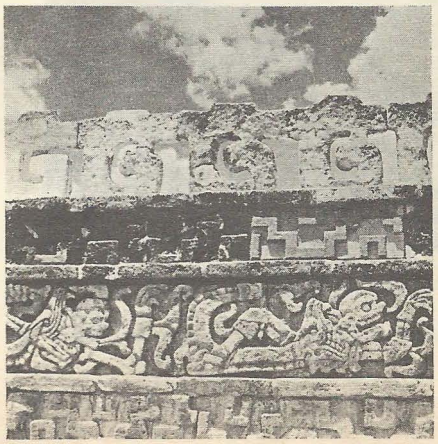
İnka'lar : Bugünkü Peru'yu İspanyollar almağa geldiklerinde, burada İnka'lar oturmaktaydılar. İnka'ların toplum düzeni, katı bir sosyalist anlayışı yansıtmaktadır. Halkın kendisine ait mülkiyeti yoktu. Herkes ayni yemeği yemek ve düzene göre ayni elbiseyi giymek zorunda idi. Eğitim, gözde insan yetiştirme üzerine dayanıyor ve eğitimden geçenler İnka oluyorlardı. Ancak böyle yetişmiş olanlar, halk guruplarının başına lider ve yönetici olarak geçebiliyorlardı.

İnka'lar, Peru'nun doğu bölgesi ile Bolivya'nın bir kısmını kaplıyorlardı. Ayrıca bir kısım halk pasifik kıyısında, diğer bir kısım da sahilden içerlerde olan yüksek dağlık bölgede oturuyorlardı. Bu dağlık bölgedeki Titicaca gölünün güneyinde (denizden yüksekliği 4000 m.dir) *Tiahuanaco* harabeleri bulunmaktadır. Burada Peru'nun en antik anlamdaki harabeleri bulunmaktadır. İşte burada "*Akapana*" adlı sun'i bir dağ meydana getirilmiş ve üzerindeki bir hektarı aşan bir alana, kare biçimli bir kale yapılmıştır. Bu kaleden bugün bize ancak duvarlarını ayakta tutan istinat duvarları kalmıştır. "*Calasaya*" adlı surun batı bölümünde, daha eski olduğu sanılan duvarları arkaik üslûplu başlarla süslenmişlerdi. Ve bazı yerlerinde de halen resimler görülmektedir. Tiahuanaco denilen bu kent, volkanik taşlarla döşenmiştir. Bu kentin kapılarından birine "*güneş kapısı*" denmektedir. Kapının üstünde bir tapınma sahnesini gösteren rölyef vardır. Buna yakın bir diğer kapı da "*Aslanlı Kapı*"dır. Bu kapının, yapı harabelerinden kalan kapılardan değil, sonradan uygulanmasından vazgeçilen inşaatlar olduğu kabul edilmektedir.

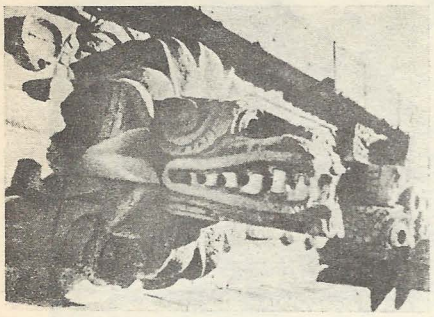


R. 713 : Meksika kültüründe 1885 yılında keşfedilmiş olan bir el yazmasında, insanın kurban edilişini gösteren bir resim. Bu resmin İspanyol işgalinden kısa bir süre önce yapıldığı tahmin edilmektedir. Resimde figürler itibari kişiler olarak saptanmaktadır. Mekânda bir perspektif gözlem vardır.
Meksika'da Maya'ların fresklerinde (Chiapas) çıplak ve giyinik insan vücutlarının doğadan etüdle meydana getirildiği anlaşılmaktadır. Tiplerin isabetle belirtilmesi, her kişideki ağız, burun, çene, göz, saç, özelliklerinin gösterilmesi, ressamın model kullandığını açıkça gösteren hususlardır. Eller, yüzlerdeki hayret ifadeleri, yer yer Japon ustaların çalışmalarını hatırlatmaktadır. Özellikle Maya fresklerinde bu başarı dikkati çekmektedir.

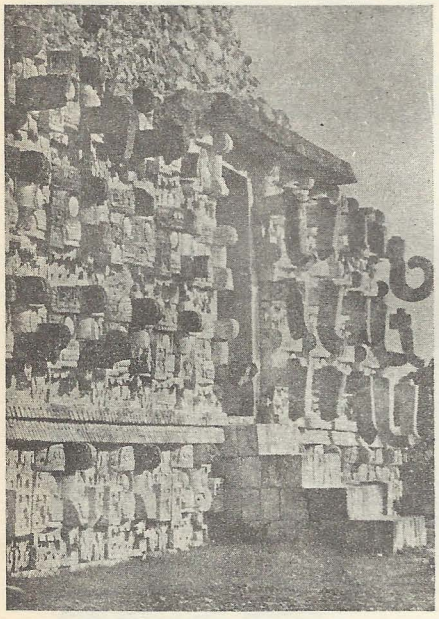
R. 714 : Tula'da Quetzalcoatl Piramidi'nin karyatidleri, Teltek dönemi. İ. S. IX-X. yy. Mısır kolosları ile benzerliği dikkati çekiyor.



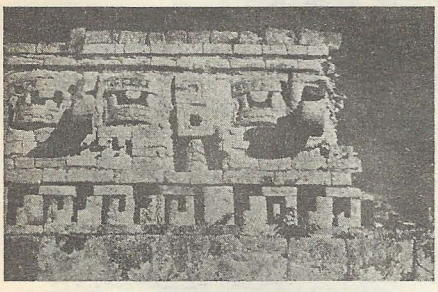
R. 715 : Tula'da Quetzalcoatl Piramidi'nin önündeki "Yılanlı Duvar"dan bölüm. Bu heykelli friz, yılanlar ve iskeletleri sarılmış şekilde göstermektedir.



R. 716 : Ketzalkoatl (Quetzalcoatl) tapınağının bir duvarı. Meksika'da Teotihuacan'da bulunan tapınakda görülen bu heykeller, ekspressif bir biçimlendirme içindedirler. Bu tapınakta görülen heykellerin Toltek uygarlığının efsanevi yaratıcısı Ketzalkoatl'ın sembolik tasvirleri olduğu sanılmaktadır. Bu heykeller arasında son derece soyut biçimlendirilmiş figürler bulunmaktadır.



R. 717 : Yucatan'da "Maskeler Evi". Maya barok sanatından.



R. 718 : Yucatan'da bir duvar kalıntısı.

Titicaca gölü kesiminde, özellikle gölün doğu yönünde bulunan Umayo gölüne doğru, yuvarlak ya da kare planlı mezar kuleleri görülmektedir. Bunlara "*şulpas*" (Chulpas) denmektedir. Bu mezar kuleleri kesme taşlardan yapılmışlardır. Tepesine doğru gittikçe genişleyen bu şulpas'ların, beden duvarının üst bitiminde bir duvar saçağı vardır.

Tiahuanaco üslûbu, dikdörtgen biçime bir eğilim gösterir. Çokgen biçim Maya'larca bilinmiyordu. Tiahuanaco uygarlığının, Aymaras'a İnkalar tarafından götürüldüğü sanılıyor. Ancak bunun ne zaman olduğu bilinmiyor. Bu kültürün, ülkenin sahil kesimlerine de götürüldüğü görülüyor.

İnka kültürüne atfedilen en önemli eser, Titicaca gölü dolayında olan *Huiracocho* (türkçe olarak *hüvirakoşo*) denilen efsanevi bir tanrı adına yapılmış olan tapınaktır. Bu tapınağın kalıntılarına göre, uzun planlı ve iki akıntılı bir çatısı olduğu anlaşılıyor. Duvarlarının her kenarında yuvarlak sütunlar sıralanmıştır. Duvar ve sütunlar tuğladandır. Ve sütunlar dikdörtgen bir kaideye oturmuşlardır. İnka'ların diğer yapıları taştandır. Bu taştan yapıların taşşekilleri, poligon ya da dikdörtgen biçimindedir. Birincisine örnek olarak Cuzco'ya hâkim olan *Sacsahuaman* müstahkem mevkiidir. Cuzco'da "*İnka Rocca*" sarayında ise düzgün dik açı kendini gösterir. Poligonal biçim daha çok subasmanlarda görülür. Dik açı ayrıca Coricancha'da Manco-Capac'ın evinde ve gene Cuzco'da güneş tapınağı denen "*Altın Saray*" da vardır. İnka yapıları duvarlarının çıplaklığı ile Meksika ve Maya yapılarından ayrılır. Öyle ki, bu yapıların duvarlarında hiç bir heykel ya da rölyef yer almaz. Bu yapıların içleri halı ve altından bir friz ile dekore edilir. Bu yapılarda taşlar muntazam kesilmiş olmamakla birlikte her konulan taş, diğerleri ile o şekilde uydurulmuştur ki, bir taşın bütün çevresindekilere tamamen intibak ettikleri görülür. Taş bloklar arasında harç bulunmaz. Bu duvar tekniği aynen Hititler'de de görülmüştü.

Küçük boyutlardaki eşyalar üzerinde kendine özgü bir süsleme görülür. Çevresi yılanla ve lama figürleri ile donatılmış kupalar vardır. Seramikler geometrik motiflidir. Natüralist motifler ise, uzun boyunlu amforalarda yer alır. Bu motiflerde çiçekler, böcekler ve insan figürleri ele alınmıştır.

İnka'larda ayrıca, monolit olarak, yüksek, antromorf haline getirilmiş hayvan ve insan figürlerinin biçimlendirildiği tek taştan yapılmış dikili anıtlar vardır. Bunlar dikili taşlar olarak alçak kabartmalar halinde biçimlendirilmişlerdir. Ancak bunların neden yapıldığı hususunda elde yeterli bilgi yoktur (Bk. R. 709).

Pasifik kıyısındaki seramikler, genellikle sahil boyunca uzanan birkaç ülke bölümüne göre incelenir. Bazı lokal özellikler, bu sahil ülkelerinin kaplarında görülmekle birlikte, natüralist anlatımlı heykeller, stilize edilmiş gagalı hayvanlar, ekspressif ifadeli koca gözlü insan başları ve meyve tasvirleri, ortak bir görüşte resimlenmişlerdir. Ayrıca hastalar ve sakat insan resimleri beyaz, kırmızı ve siyah vazolarda yer almışlardır. Bunlar *Chimuv* ülkesine atfedilir. Bu ülke 1450 yılında İnka Tupac Yupanki'ler tarafından işgal edilmiştir (Bk. R. 705).

Güney kıyısı seramiği, Chinchas'lara atfedilir. Buranın keramikleri gayet ince, dayanıklı, çok pişirilmiş ve vernikli bir engobe ile boyanmıştır. Bunlar, koyu kırmızı ve süt beyazı renktedirler. Palet bunlarda son derece zengindir. Yalnız mavi renk yoktur. Çizgiler sepya ve siyah renktedir. Biçimleri basit fakat muntazamdır. Boyalı süslemesi de ilkel bir primitifliktedir. Kalın bir kontur çizgisi dikkati çeker. Bunların dışın-

da, daha bir çok karışık biçimli meyveler, balıklar ve insanlar resmedilmiştir. Biçimlendirme pek iyi değildir. Seramikte, geometrik motiflerle hayalî hayvan resimleri de vardır. İdoller, resimlerinde de kesik bir insan başını tutarlar.

Güney ile kuzey sahili arasındaki fark, güney sahili çok renkli tekniği ve üslûplaştırmayı benimsemiştir. Kuzey sahilinde ise, gerçekçi ve plastik anlatımlı bir teknik vardır.

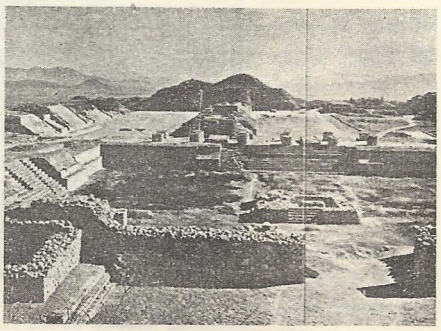
Kuzey kıyısının orta bölgesindeki Lima kentinde bulunan *Pachaca* tapınağı, özellikle çok ziyaret edilen bir yerdi. Seramikleri çok karışık bir üslûp göstermektedir. Öyle ki, Kuzey'in gerçekçi biçimlendirişi ile, Güneyin dekoratif üslûbu âdeta birleştirilmiştir. Vazolar renklidir. Tabiî zemin üzerine, doğal sarı boya sürülmüştür. Dekoratif motifler, lokal bitkilerden alınmıştır. Chimu üslûbunda gerçekçilik yoktur. Ancak Chinkacha'nın stilizasyonuna sahiptir. Pachacamac sanatında özellik olarak tahta üzerine yapılan kakmalar vardır. Kakmalar için, yarı asil taşlar ile gümüş parçaları da kullanılmıştır.

Bütün kıyı bölgelerindeki yapılar, pişmiş tuğladandır. Kuzey kıyısında *Moch* adı verilen güneş ve ay tapınakları, yüksek bir teras üzerinde ve kademeli piramit biçimindedir. Üzerinde alçı üstüne yapılmış resim rölyefler yer almıştır. Bunların motifleri halı tezyinatından esinlenmiş gibidir.

İnka'larda en yaygın el sanatları dokumadır. Seramikçiler çömlekçi tornasını bilmiyorlardı. Örme teknikleri son derece ince idi. Seramikte kullanılmamış olan yeşil ve mavi, dokumalarda görülmektedir. Motifler, seramiklerde görülen motiflere benzemekte, geometrik kuşlar ve çiçeklerin stilize edilmiş biçimlerini andırmaktadır. Bunların ilk baharı sembolize ettikleri ve muhtemel olarak bitki, zenginlik ve hayatı çekmek için yapıldıkları sanılıyor. Geometrik motifler yanında ender olarak hayvan stilizasyonu uygulanmıştır.

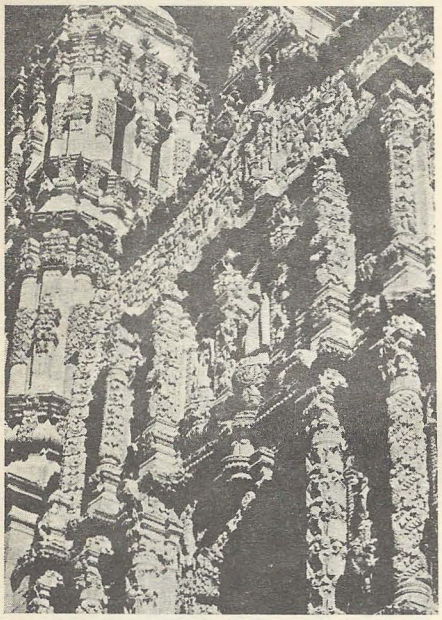
Genel olarak, İnka imparatorluğunun kentleri son derece kederli idi. Sefil kulübeler, lüks tapınaklar ve sarayların hemen yanında bulunuyordu. Mimarlık ve heykel pratik amaçlı idi. İnka'larda güneş tapınağı çok önem kazanmıştı. Duvarların bezenmesi için hiç bir süslemeye ihtiyaç duyulmuyordu. Çünkü duvarları altın ve gümüş kaplı idi. Bahçede de, her şey altından idi. Bu da, altının güneşi temsil etmesindendi. Güneş tanrısının dünyada görünen maddesi, altın olarak kabul ediliyordu.

R. 719 : Ölülere ait heykel. Toltek uygarlığı. Teotihuacan'da bulunmuştur. O. Le Corneur kolleksiyonu.



R. 720/A : Oaxaca harabelerinin genel görünüşü İ. S. 100 yılları. Mikstek'lerin (Mixteques) kültürü.

R. 720 : Aztek Sanatı. Toprak tanrısı Coatlicue.



R. 721 : Kuzey - Meksika'da XVII. yy. katedrallerinden birinin cephesi. Buradaki barok üslûp bir Hint tapınağının cephesinden farksızdır.

R. 723 : Tlatilco'dan Eski Meksika üslûbunda keramikten bir heykel. (İ. Ö. I. yy.).

R. 724 : Totonak'lı kadın figürü. Cilâlı Keramik.

R. 722 : Totanak halkından bir kadın figürü. Cilâlı keramik. Kiremit kırmızısı dışında, sarı ve beyaz renklerle boyanmıştır.

R. 725 : Batı-Kültürü ile ilgili alabaster taşından yontulmuş maymun biçimli testi.

TÜRK SANATININ ANA ÖZELLİKLERİ

Türk sanatının kendine özgü söyleyiş ve biçimleme tarzını belirtmek için bazı açıklamalarda bulunmak gerekir. İslâm sanatını inceleyenler, kuzey yarım küresinden ekvatora kadar, çeşitli iklimleri içine alan bölgelerdeki ülkelerde, iklim ve çevre materyaliyle koşullarına uyan yapıların geliştiğini izlerler. Bu bakımdan bir Arap mimarisinin geniş alanları içine alan sütunlu salonunu, İranlının yüksek kapılı camisinin yanına koymak mümkün değildir. Biz Arapları yalnız iklime uygun yapıları yönünden değil, mizaç bakımından da İranlının yanına koyamayız. Araplar bir kere karakter itibariyle inandıkları şeylere taassup derecesinde bağlıdırlar. İslâm dinini kabul etmeleri, nasıl çok çetin mücadelelerden sonra olmuşsa, kabul ettikten sonra da ayni inançla onu savunmuşlardır. Araplar Kur'an'ı harfi harfine kabulleşmişler ve Kur'an'da ne denmişse aynen uygulamayı mantıklı bir görüş saymışlardır. Onlarca doğru olan, yalnız Kur'an'da yazılı olandır. Bunun dışında kalan her görüş yanlıştır, şüphelidir. Yalnız, her İslâm ulusu, dinî sözleri kendi mizacına göre yorumlamıştır. Bu gerçek, gerek İranlı, gerek Arap ve gerekse Türkler'de açık olarak görülür. Bu mizaç farkları, kuşkusuz bir dünya görüşü olan sanatlarını da etkileyecekti. Örnek olarak, Arapların süslemede taassup derecesine vardırdıkları inançlarını, büyük bir kesinlik içinde ifade ettiklerini görüyoruz. Gerek arabeskleri ve gerekse mukarnasları, onların kendilerini geometrik kesinlik içinde ifade etmek istediklerini gösteriyor. Süslemeleri de bir çizgi oyununun, geometrik bir düzen içine alınmasıdır. Bu mimarî süslemelerin, onların halılarına kadar etkilediğini açık olarak biliyoruz. Arabesklerinde olsun, mukarnaslarında olsun doğa motifine yer verilmemiştir. Hattâ doğa motifine ima yoluyla bile işaret edilmemiştir. Bu geometrik hat düzeni, heyecandan yoksun olup, amaçsız dolaşan çizgilerin kompozisyonudur. Demek ki burada, doğanın dikkate alınmadığı, geometrik bir abstraksiyon söz konusudur.

Arap mimarisinde cemaatin toplanması için ele alınan yer, yanları açık, üstü örtülü, havadar, gölgeli ve bol direkli bir salondur. Avludan kapalı kısma ya da üstü örtülü kısımdan avluya geçişte, her hangi bir engel yoktur. İlk Arap mimarisinin durumu bu idi. Arap evi de ayni özelliktedir. Arap mimarisindeki ayakların arası, zamanla kemerle bağlanmış, tavan da, düz çatı ile örtülmüştür. Araplar yarım küre biçimindeki kubbenin problemlerini çözemediklerinden, çatıyı yalnız kemerli sütunlarla tutturmak zorunda kalmışlardır. Bu yüzden Arap camiinin yüksekliği 15,5 m.'yi aşamamıştır. Bunun yanında geniş alanları örten çatı da, yüzlerce hattâ binlerce sütun ile tutturulduğundan, Arap camilerinde mekân parçalanmış ve halk kitlesi, Osmanlı camilerinde olduğu gibi tek bir mekân altına getirilememiştir.

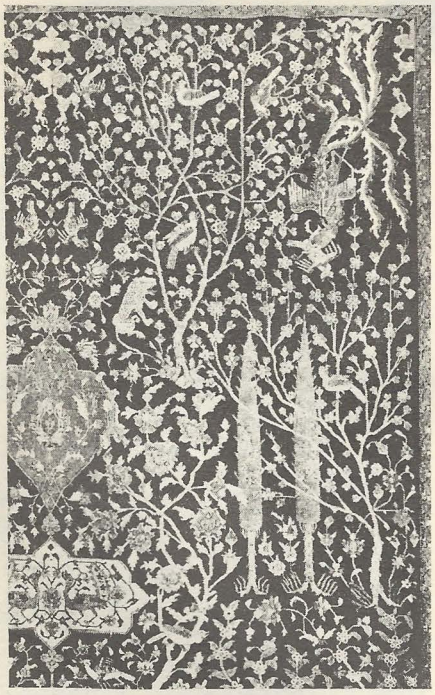
Bunun yanında Arapların Kur'an'ı ne dereceye kadar doğru tefsir ettikleri hususunda kuşkuya düşmemek mümkün değildir. Mâide Suresi'nin 93. âyetinde, canlıların resmedilmelerinin yasak edildiği yazılıdır (S. K. Yetkin "*İslâm Sanatı Tarihi*", s. 7). İ.S. 629 yılının aralık ayında, Hazreti Muhammed'in Mekke'ye giderek Kâbe'yi ziyaret ettiği ve elini, çocuk

R. 726: XV. yy. Türk minyatürlerinden biri. Savaşçı Türk Suvarisi.

R. 727: XVI. yy. Türk-Osmanlı dokumalarından bir örnek. Üslûplaştırılmış doğa motiflerinin düzeni, Türk sanatının uzun ömürlü bir özelliğidir.

R. 228: Konya Karatay Medresesi Çinilerinden.

R. 729: Bir İran halısı. XVI. yy. Bitki ve hayvanlar İran halısındaki şiirin konusunu teşkil ederler.



İsa'yı, Meryem'in dizinde oturmuş gösteren resmin üzerine koyarak : "*Elimin altındaki hariç bütün resimleri siliniz*" emrini vermişti. Bu tutumun, Arap ve diğer İslâm ülkelerinin plâstik sanatlarında kendine özgü bir tarzda gelişmeye sebep olduğuna inanmak gerekir. Biz bu bakımdan gerek Abbasî saraylarında, gerekse İran ve Osmanlı dünyasında bir dereceye kadar resim sanatının bu ülkelere özgü eserlerini verdiğini görüyoruz[1,2]. Arap resim sanatında, bütün İslâm ülkelerinin resimlerinde olduğu gibi hacım endişesi yoktur. Esasen Doğu ile Batı resminin birbirlerinden ayrıldığı nokta, bu hacım endişesi ile ışık-gölge anlatımının olmamasıdır[3].

Biz, dünya görüşlerinin kendine özgü sanatlarını da birlikte getirdiklerini biliyoruz. Ancak dünya görüşlerinin sanatları, bütün unsurları ile yeni olarak ortaya çıkmaz. Nasıl Hıristiyanlık sanatı, Yunan-Roma sanatının öğelerinden yararlanmış, fakat kendine özgü bir bütüne gitmişse, İslâm sanatı da temeldeki görüşe uygun esasları muhafaza ederek, çevrenin kendine peşin olarak sağladığı teknik, bölgesel malzeme ve mimarî öğelerden yararlanmıştır. Dinî merasimin çeşitli ülkelerdeki yorumu ve o ülkelerdeki olanaklara göre beliren çeşitli karakter ve gelişimler, mimarisinin oluşmasında da görülür. İslâm dünya görüşünün, her ülkede değişik olarak yorumlandığını ve yalnız Yakın-Doğu'nun üç ülkesi olan Arabistan, İran ve Türkiye'de değişik anlamalar yüzünden, değişik mezhepler doğduğunu ve bunların sanata etki yapacağını düşünmemek kabil değildir. Bu hususa en iyi örnek, Şiî mezhebine karşı İran Selçuklularının bir okul olarak geliştirdikleri medrese formudur[4].

Osmanlıların, problemlerini diğer İslâm ülkelerinden ne kadar değişik ele aldıklarını göstermek için, İran-İslâm sanatının ana hatlarına değinmekte yarar vardır. İranlıların, Arapların zorlu hareketleri sonunda İslâm dinini kabul ettiklerini biliyoruz. Fakat İranlıların kendi iklimlerinin ve mizaçlarının bir sonucu olarak kazandıkları bazı hasletleri vardır. Hattâ bu hasletler o kadar eskidir ki, âdeta her İranlının kanında vardır diye düşünülebilir. Bu husus onun panteist görüşüdür. Yani Tanrının mevcudiyetini onun yarattıklarında görmek. Bundan dolayı İranlı, yaradan ile yaratık arasındaki sınırı birbirine karıştırır. Bundan ötürü de o, İslâm dininin kaidelerini uygularken bu panteist görüşünden ayrılamaz. Ve eserinde yaradanı ele almışken, bakarsınız yaratıkla yaradan birbirine karışmış. Bir İran halısına bakalım! Orada nebatlar, kuşlar, bir çiçekler âlemi, hayvan motifleri görürüz. Burada, Araplardaki o kat'î *Kuran* mantığı değil, neşeli bir yaşama iradesi vardır. Arab o katı kurallı dünya görüşünde, âdeta Tanrıyı teşhis edemez haldedir. Biz ayni espiriyi İranlının mimarisinde de görürüz. O, mimariyi değil de, süs şiirini birinci plâna alıyor gibidir. Halılarındaki o çiçekli, neşeli atmosferi, bir eyvan gibi derin nişli yapı cephelerinin süslemesinde kullanır. İran mimarisinin muazzam

[1] Richard Ettinghausen, Peinture Arabe.

[2] Suut Kemal Yetkin, İslâm Sanatı Tarihi.

[3] Rene Hyge, Dil Tarih ve Coğrafya Fakültesin'de 1963 yılında verilen "Doğu ve Batı resim sanatlarının karşılaştırılması" adlı kofneranstan.

[4] Suut Kemal Yetkin, İslâm Sanatı Tarihi, (s.282-287). Medrese fikri, Batı kaynaklarınca İranlılara mal edilmek istenmekte ve bu fikri İranlılar benimsemektedirler. Halbuki İranlıların Şiî mezhebinde olduklarını ve medreselerin sünnî mektepleri olduğunu artık bilmeyen kalmamıştır.

kapısı, işte bu cephe üzerinde yer alır. Ve bu kapı gerçekten İranlı mimarın sanki özenip ortaya koyduğu esas unsur gibidir. Şimdi dikkat edilirse, İranlının nazarında mimarî önemli değilmiş de, sanki süsleme için çok büyük satıhlar gerektiğinden, bu büyük yapıları kurma gereğini duymuş olduğu sanılır.

Görülüyor ki, Arap ve İranlı, ayni dine inandıkları halde ne kadar ayrı karakterler gösteriyorlar. Türkler ise, tamamen başka bir mizaca sahiptirler. Egli'nin dediği gibi, Türklerin kilimlerinde, ne Arapların matamatik geometrik motifleri, ne de İranlının panteist görüşlü neşeli doğası vardır. Türklerde görülen, Arap fanatizmi de değildir. Türkler, etraflarında gördüklerini açık, stilize edilmiş ve hemen hemen doğadan uzaklaşmış motiflere çevirmişlerdir. Motifler daima tek hayvanın, tek çiçeğin stilize edilmiş, nerdeyse soyut biçimleridir. Böylece bu biçim değiştirmiş doğa öğeleri, Türkün süs öğeleri olmuştur. Bizde doğa görüntüsünden nefret yoktur. Hattâ doğa ve manzara, mimarimizin sevgi ile değerlendirdiği başlıca öğedir. Türk, doğayı kendi görüşü içinde inceler ve onu kendi dünyasına yakışacak süs motifleri haline getirir. Görülüyor ki, Türkün yapısında bir değiştirme ve kendine mal etme mizacı vardır. Mimarimizi bütünü ile gözden geçirirsek, kullandığımız mimarlık öğelerinin tamamen İslâm ülkelerinden gelmediğini anlarız. Osmanlı mimarisindeki öğelerin, Arap, İran ve diğer İslâm ülkelerindeki mekân anlayışından ayrı kompozisyonlara gittiğini anlamak zor değildir. Türkler hiç kuşkusuz bazı yabancı öğeleri benimsemişlerdir. Fakat bu öğeler örneğin bir mimarî form değil, daha çok dinî bazı litürji gereklerinin unsurlarıdır. Fakat kendi formlarının bütün özellikleri ile Mısır'da, Suriye'de, Tunus'ta, hattâ Cezayir gibi uzak ellerde bile esas alındığı İstanbul geleneğinin eserlerine rastlamak zor olmaz.

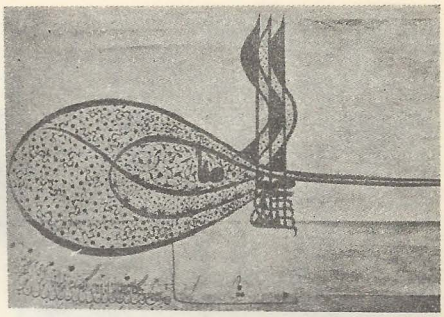
Türk Mimarî Sanatının Kaynaklarından Bu Yana Gelişimi

Buraya kadar yaptığımız karşılaştırma ile Türklerin karakter itibari ile, diğer İslâm ülkelerinden değişik bir mizaç yapısına sahip olduklarını ve bu mizacın yansımasını eserlerinde işaret ettik. Şimdi Türklerin anayurtları olan Ortaasya'dan itibaren nasıl bir yapı karakterine önem verdikleri üzerinde duralım.

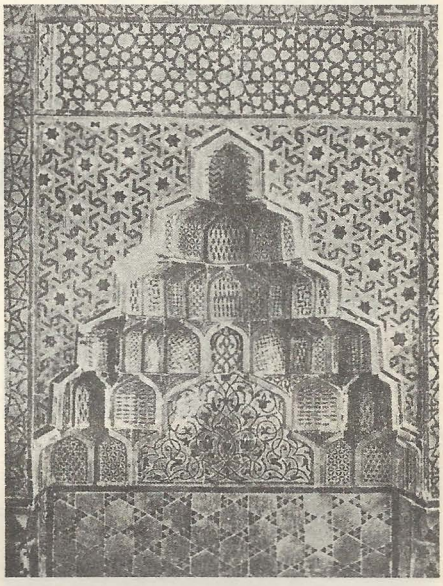
Türkler Ortaasya'da "*yurt*" adını verdikleri keçeden çadırlar içinde otururlardı. Büyük bir ihtimalle bugün vatan anlamına gelen yurt sözcüğünün menşei, bu içinde oturulan yurttan gelmektedir. Yurt yuvarlak bir çadır olup, alçak kubbeli bir tepesi vardır. Yurt'un iç çatısı ağaç iskeletlidir. Bugün bile Ortaasya Türkleri bu tip çadırlarda oturmaktadırlar[1]. Yurt'un iç ve dış biçimi, Türkler toprağa yerleştikten sonra binalarının aldıkları biçimlerde, önemli bir etki yapmıştır. Türklerin mekân duygusuna bu yurt'un etkisi olduğu genellikle kabul edilmektedir[2]. İlkel

[1] Celâl Esat Arseven, Türk Sanatı Tarihi, s. 5.

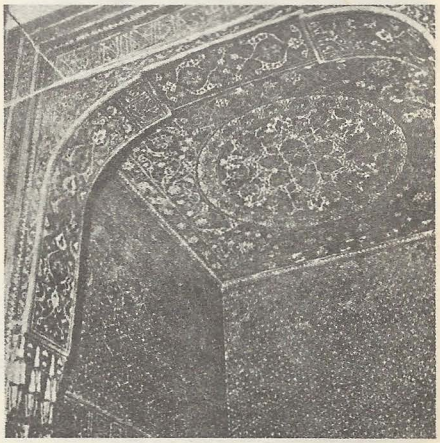
[2] Ernst Diez-Oktay Aslanapa, Türk Sanatı s. 14. İst. Üniv. Edebiyat Fak. Ya. "Avrupa ve Asya'da göçebelik devrinde kullanılmış basit çadırlar, yukarıda zikredilen Türk çadırlarına nazaran âdeta sarayın yanında bir kulube gibi kalır. Millî çadırlar arasında yukarıda tasvir edilen Türkmen çadırı en başta gelmektedir. Bu muazzam çadırların tuğladan yapılmış örnekleri zamanımıza kadar gelmiştir."



R. 730: Muhteşem Süleyman'ın Tuğrası.

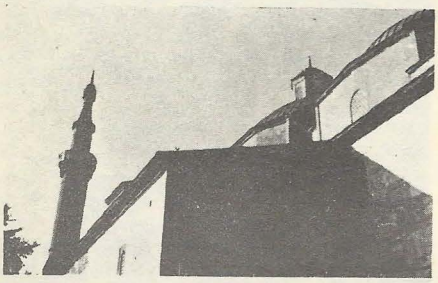


R. 731: Konya'da Sahip Ata'nın mihrap nişi ve çini süslemeleri.

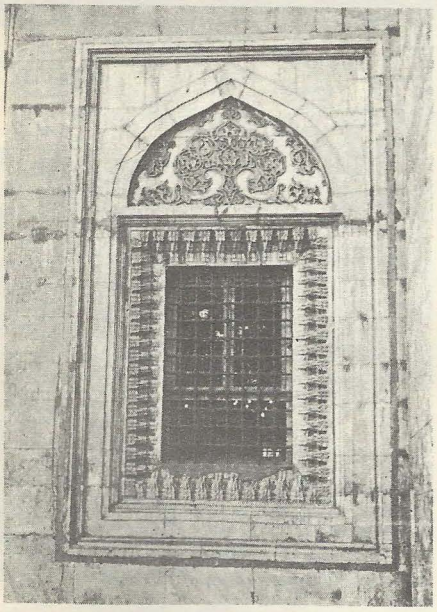


R. 732: Bursa, Yeşil Cami'in süslemelerini gösterir bir bölüm.

R. 733: Bursa, Ulu Cami.



R. 734: Yeşil Cami. Bursa. Bursa dönemi yapılarının dış yüzeyleri sadelik içindedir.



R. 735: Yeşil Cami'in pencerelerinden biri.

konut biçimlerinin, sonraları anıtsal mimarilerine etki yaptığı hususunda bazı sağlam gözlemlere sahibiz[3].

Kubbeli-tromplu ya da tonozlu yapıların gelişimini izlerken Mezopotamya'dan hareket ederek Sasanileri, Partları, incelemiş ve bunların Önasya'da anıtsal kubbe ve tonoz yapılarına yöneldiklerini tesbit etmiştik. Türklerin ilk kez İran'daki Sasanilerle temas ettikleri sırada, bu kubbe mimarisini benimsedikleri görüşü doğru olmuyor. Çünkü, Uygurlar'da kubbeli tonozların oluşu nedeni ile, bu yapıların Oğuz Türklerince çok önceden bilindikleri gerçeği ortaya çıkmaktadır. Ayrıca Hellenistik çağda, İskender'in Sasanî mimarisi ile ilişkisi olmasına rağmen, biz ilk Roma-Yunan ilişkileriyle kubbeli yapıların Romalılara geçmediğini, yapı kalıntılarından anlıyoruz. İlk kez İ.S. yüz yıllardan itibaren Greko-romen yapılarında da bazı tonozların ve kubbeli inşaatın görüldüğüne tanık olunuyor. Mısır'a da kubbeli türbelerin Türkler tarafından getirildiğini biliyoruz.

İslâmiyetten çok önce, Oğuz Türklerinin, daha Asya steplerinde iken, Uygur kültürü ile ilişki içinde olduklarını biliyoruz. Bilindiği gibi Uygur ülkelerinde tonoz ve kubbeli yapılar olduğu gibi, kubbeli yapıların köşelerinde tromp yerine üçgenler olduğu ve bunun İran'da bilinmediğini tesbit etmiş bulunuyoruz (*Ernst Diez, Oktay Aslanapa, Türk Sanatı*, s. 5-6). Ayrıca Türkler, daha Doğu İran'da iken çadırların biçimlerini taş mimarî haline de koymuşlardı.

Bizim mimarimizde de bu hususu doğrulayan örnekler vardır. Selçuklu türbelerinin biçimi, Osmanlı türbe mimarisinin başlangıcında önemli bir ilham kaynağı olmuştur. Böylece gerek Selçuklularda, gerekse Osmanlılardaki türbe biçimleri eski Türk çadırı biçiminde olup, âdeta taşlanmış bir yurttur. Denebilir ki, Türkler atalarından kalma çadır biçimini, toprağa yerleştikten sonra kendilerine ebedî ev yapmak için türbe biçimine sokmuşlardır. Ayrıca yurt'un gergin kubbesi, kapısının açılış şekli ve kordonları, taş mimarimizin önemli özelliklerini meydana getirmişlerdir. Konya'da 1250-1270 yılları arasında insa edilen İnce Minareli Medrese'nin girişi, çadır kapısının biçiminde olduğu gibi, kapının yanlarında, çadır kapısının püsküllerinin taşlaşmış şekilleri de görülür. Türbe ya da camilerimizin kapıları, açıldıktan sonra kordonları ile yanlara bağlanmış bir çadırın giriş yerinin görünüşüne sahiptir. Yerli ve yabancı birçok yazarlar bu hususta, bu ortak görüşü tekrarlamaktadırlar. İşte İnce Minareli Medrese'de de bu giriş biçimi aynen vardır ve Sinan çağının cami kapılarında da benimsenmiş bir motif olmuştur.

Biz, Türklerin Anadolu'ya gelmeden önce 200 yıl İran'da kaldıklarını oranın yönetimini ellerinde tuttuklarını, İran kültür ve sanatı ile ilişki içinde olduklarını biliyoruz. Buna rağmen Konya'nın İnce Minareli Medresesi'nde ya da Erzurum'da ve Sivas'taki medreselerde, İranlının derin eyvan karakterindeki nişli kapılarını bulamıyoruz. İşte Türk kapısı, yukarıda açıklaması yapılan "yurt" kapısının özelliklerini taşımaktadır. İçinde kapının bulunduğu niş çerçevesinin üst ortasından aşağı doğru, bir çift yazı bandı iner ve tam kapının üzerinde bir ilmik yapıp, çadır kapısı gibi yazı bandları ikiye ayrılır ve ortaya da kapı yerleşir. Böylece yazı

[3] Biz, bazı ilkel ahşap (ağaçtan) ev biçimlerinin sonraları taş mimarîye aktarıldığını gerek eski Yunandaki Megaron'un doğmasında, gerekse Normanların ağaç kulelerinin Romanik mimarî ile taşlaştığını biliyoruz. Bk. Weigert, Geschichte der Europaischen Kunst. s. 61.

bandının bir kolu, kapının bir tarafına, diğer kolu öbür tarafından aşağı iner ve ucundan aşağı bir püsküllü kordon sallanır. İşte burada, Türkün toprağa yerleştikten sonra eski yurt'una ilân özlemini duyar gibi oluruz. Demek ki Türk, burada bir özlemini heykelleştirmiştir. Türklerde büyük mimarî yapıtlara doğru yönelme, geçmişlerine olan özlemi de yansıtır. Bu nedenle Selçuklu ve Osmanlı Türklerinin çadır ve kapısı, taş mimarileri için âdeta bir sembol olmuş gibidir.

Görülüyor ki, Türkler çadırının içini, mekân birimi olarak ele almış ve bunu kendine anıtsal yapı için bir problem edinmiştir. Böylece çadırından türbesini ve camisini yapma, belli bir mekân biriminden hareketle olmuştur. Türklerin kubbeli mimarî gelişimine esas olan örnekleri, bugünkü bilimsel araştırmalarla tesbit etmiş bulunuyoruz. Fakat bu gelişmeyi Bizans Ayasofyası için izlemiyoruz. Yani Ayasofyanın evvelinde ve sonrasında devamı yoktur (*Semavi Eyice, V. Türk Tarih Kongresi, Tebliğler*, s. 298-302).

Mimarî gelişimde, sanat hareketlerindeki organik aşamaların aranmasını istemek, bilimsel araştırmalarda baş vurulan bir yoldur. Bu bakımdan mimarimizde bu aşamaları aramak, kendimizi tanımak hususunda önemli bir yol olarak burada kabul edilmiştir.

Biz, mimarî unsurların gelişimini incelerken, toplumsal yapı ile yapı teknikleri arasında büyük bir ilişki olduğunu görüyoruz. Örneğin primitif halk sanatlarını incelerken, yapıların ancak kerpiçten yapılabildiğini ve genellikle az mekânlı olduklarını gözlemliyoruz. Yani primitif halk sanatları devresinde taş mimariye, yani anıtsal mimariye geçilmediğini görüyoruz. Halbuki kavimlerin devletleştiği dönemlerden itibaren toplum içinde iş bölümünün geliştiğini ve teknik olanakların fazlalaştığına tanık oluyoruz. Demek ki, mesleklerin kaliteleşmesiyle, ilk kez arkaik sanat üslûbundaki eserlerin doğduğu gözlemlenebiliyor. Böylece küçük köyler halinde yaşayan kavimlerin primitif sanatları, devletlerin kuruluşu ile yerlerini arkaikin sağlam, anıtsal sanatlarına bırakıyor. İşte Söğüt'te yerleşmiş olan Oğuz boyunun, basit halk sanatları, Bursa'nın işgali ve Osmanlı devletinin kurulması ile arkaik, anıtsal, taş yapılara başlamak imkânını bulmuş oluyor. Bütün arkaik üslûplu mimarîlerde olduğu gibi Bursa Osmanlı mimarisinde de şu arkaik özellikleri saptıyoruz :

a) Vazıh bir geometrik biçim,

b) Kalın beden duvarları,

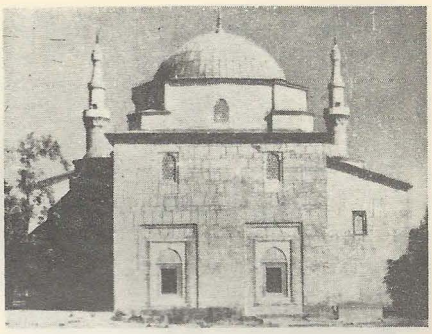
c) Korunmalı yapı karakteri yanında pencerelerin küçük ve az oluşu. (Pencereler bir mazgal deliği gibidir. Devlet kuvvetlendikçe ve genişledikçe bu özellik kaybolur. Aynen Roman kiliselerinde, ve bütün ilk büyük uygarlık yapılarında görüldüğü gibi.)

d) Süs unsurunun az oluşu ve daha çok iç oylumda yer alması,

e) Kesme taşların yapıda kullanılması,

f) Yapıda fonksiyon fikrinin oluşu. Duvar yüzeylerinin estetik düşüncelerle henüz parçalanmaması.

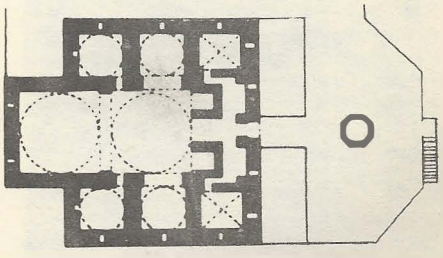
Bu özelliklerin değişmesi ve yapı kalitesinin artması, toplumun kent hayatına girişi ile olduğunu biliyoruz. Yani Osmanlı devletinin kurulması sırasında ele alınan bazı yapılarla, elli yıl sonra ele alınan yapıların kalite özellikleri arasında bir değişmenin olduğuna tanık oluyoruz. Bu yapı kalitesinin, toplumsal ihtiyaçların detaylanmasına paralel olarak geliştiğini biliyoruz. İşte bu toplum yapısının, siteleşme gereğiyle doğan çeşitli ihtiyaçlara teknikleşme ile cevap vermesi dolayısiyle, sanatlarda bir ince-



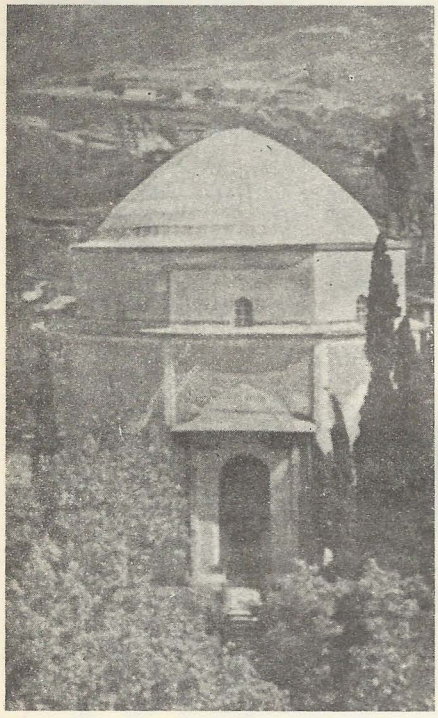
R. 736: Yeşil Cami'in kıble cephesi. Bursa.

R. 737: Yeşil Cami'in ön cephesi.

R. 739: Orhanbey Camii. Bursa.

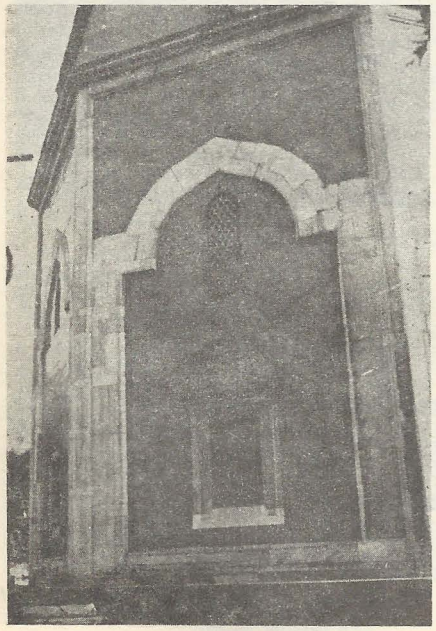


R. 739: Bursa'da Yıldırım Camii'nin Plânı: Mekâna göre duvarlar kalındır.



R. 740: Bursa'da Yeşil Türbe'nin dış görünüşü.

R. 741: Bursa'da Yeşil Türbe'nin cephelerinden biri.



lik, bir teknik kalite söz konusu oluyor. Böylece, uzman gurupları doğduğu gibi, yapının her bölümü ayrı ayrı uzmanlara verilmeğe başlanıyor.

Şimdi tekrar Bursa yapılarına dönelim. Bursa ve İznik yapılarının beden duvarlarının, mekân büyüklüğüne oranla çok kalın olduğu gözlemleniyor. Pencerelerin küçük ve az olduğu, yapı yüzeylerinin parçalara ayrılmadığı ve yanlız duvar olarak değerlendirildiği ve Selçuklu yapılarındaki zengin süslemelere pek yanaşılmadığı gözlemleniyor. Yapı yüzeylerinin parçalanmasına,. üslûp yönünden değinmek istediğimiz için ayrıntıya girmiyoruz. Burada prensip olarak belirtilmesi gereken nokta, süs unsurlarının yapıda mimarlık yönünden bir fonksiyonu olmadığıdır. Bu bakımdan süsün, mimarî gelişmedeki yerini ayrı olarak belirtmek gerekir. Yapıdaki süs unsurlarının yapısal dokuyu örttüğünü de biliyoruz. Süs çoğaldıkça yapı estetiğinin kaybolduğunu, mimarî tarihi bize esasen açıklamaktadır. Burada şimdilik yararlı olan nokta, klasik üslûp süslemesinin derinliği az, barok süslemenin ise yüksek bir kabartma niteliğinde olmasıdır.

Bu bakımdan arkaik üslûp çerçevesi içinde kalan Bursa üslûbunda, Selçuklu üslûbundaki yüksek kabartmalı barok süslemeye de bir özlem göremiyoruz. Bursa üslûbu, genel özellikleri ile tipik bir arkaik yapı karakterini yansıtmaktadır.

Bursa yapılarında kubbe ağırlıklarının statik hesapları için, gerekli yeterli tecrübe edinilmediğinden, duvarlarının haddinden fazla kalın olduğu görülüyor. Kubbe ağırlıklarının yanlara olan açılma gücünü, ancak bu kalın duvarların karşılayacağı düşünülmüştü. Halbuki bu az pencereli Bursa yapılarına oranla, Osmanlı klâsik mimarisinin yapılarındaki duvarların, yapı mekânının büyüklüğüne oranla çok inceldiği ve beden duvarları üzerindeki pencere v.b. açıklıkların çoğaldığı görülmektedir. Hattâ insan, görkemli kubbe kitlesinin ağırlığını, bu ince duvarların nasıl çektiği hususunda bir endişe içine düşmektedir. Klâsik mimarimizde büyük kubbe ağırlıklarının ve açılma güçlerinin ne şekilde karşılanacağı artık iyi hesap edilebilmekteydi. Bu yapı yüzeylerinin parçalanmağa başlanması ile, klâsik mimarideki estetik problemlerin geliştiğini ve çözümlendiğini, yapı hatları ve kitle bağlantılarıyla ulaşılan estetik bütünlüğün sağlandığını görüyoruz. Dikey ve yatay hatlı şebekelerle parçalanan yapı yüzeylerinin klâsik mimarili özellikleri, bütün dünyada değişmiyor. Bu bakımdan biz, Osmanlı klâsik mimarisinin problemlerinin ortaya çıkmağa başladığı sıralarda, yapı yüzeyleri açıtlarının bir ahenkle parçalanmağa başladığına tanık oluyoruz. Daha Bursa Ulu Camii'nde başlayan pencere ritmi, Edirne Üç Şerefeli Camii'nde, duvarların incelmesi ile çoğalan pencerelerin, daha bir uyum içinde düzen kazandığını görüyoruz. İşte yapı yüzeylerinin uyumlu biçimde parçalanarak detaylanması ve yapının katlar haline gelmesi, ilk kez Edirne yapılarının son zamanlarında gözlemlenmektedir. Bu gelişim yatay ve dikey hatlar yönünde olmaktadır ve bu husus bütün klâsik mimarilerde esas bir özellik olarak karşımıza çıkmaktadır.

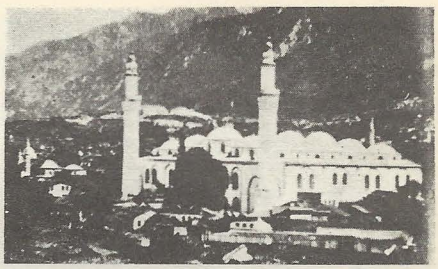
Bu yüzey parçalamaları yanında, arkaik yapıların mekânları ile klâsik yapıların oylumları arasında sanatsal bir aşama da vardır. Arkaik yapı oylumlarının ihtiyaca cevap verecek teknik sorunların halliyle çözümlenmeğe çalışıldığına ve bazı teknik hususlarda gerekli gelişimin yapıldığına tanık oluyoruz. İşte klâsik mimarinin gerek oylum problemlerinin, gerekse teknik problemlerin çözüldüğü dönemlere rastladığını görüyoruz. Ve klâsik üslûplu yapıların plânlandığı zamanların, devlet gücünün en imkânlı dönemlerine rastladığını ve yapı örgütlerinin en yetkin şekilde işlendiği

bir sıraya rastladığına tanık olunuyor. Bu husus bütün Asya, Avrupa ve eski Amerika ülkelerindeki uygarlıklarda aynen gözlemlenmektedir. Bu klâsik çağ özelliği, Osmanlı İmparatorluğunun XVI. yüzyılında da aynen görülmektedir.

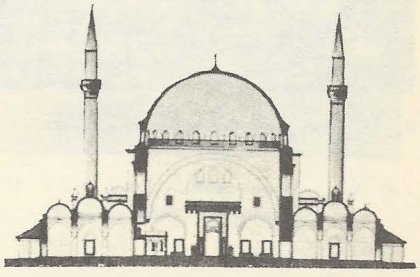
Görülüyor ki, Osmanlı imparatorluğunun Sinan'ı yaratması için bir şahsın Ağırnas Köyü'nde doğması yeterli değildir. Sinan, Ağırnas köyünde kalsa idi ve Osmanlı imparatorluğunun XVI. yüzyıl kültürü ortada olmasaydı, bir Mimar Sinan beklemek kimsenin hatırına gelmeyecekti. Bu nedenle, yukarda açıklanmasına gayret edilen yapı yüzeyleri, mekân ve bunlarla ilgili teknik gelişimin sağlanması gereği açık olarak anlaşılmaktadır.

Türklerin kubbeyi ilk kez Ayasofyada gördükleri ve ondan sonra kubbeli minareye yöneldikleri şeklindeki Batı tezi savunulamayacak sığ bir görüştür. Böyle bir görüş, Türk mimarisinin kaynaklarını incelemeden benimsenmiş kilise taraftarı fanatik bir görüştür.

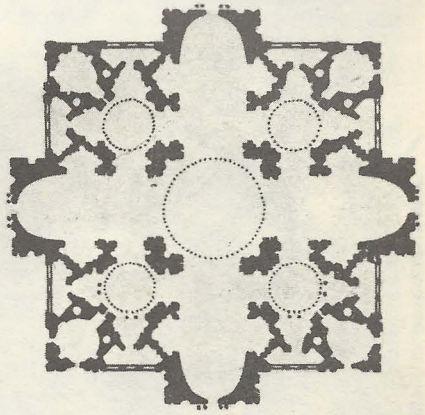
Hiç kuşkusuz Türkler İstanbul'u aldıkları zaman Ayasofya'ya hayranlık duymuşlardır. Fakat estetikteki etki ve taklit kavramlarının birbirine karıştırılması, bu gayretkeşliği haklı gösterecek bir güç değildir. Ayrıca Batı yazarlarından çoğunun iddia ettiği gibi kubbe, bir Batı buluşu ya da Batı mimarî öğesi değildir[1]. Etrüskler dışında, Batıda Romalılar devrinde yapılmış kubbeli bina olarak yalnız Pantheon (İ.S. 118-125) görülüyor. Gerek Ayasofya, gerekse Pantheon büyük çaplı kubbeleri taşımaktadırlar. Bazı araştırıcılar Romalıların kubbeyi Etrüsklerden aldıklarını, bazıları da Doğu'dan gelen mimarlar tarafından bu eserlerin yapıldıklarını belirtmektedirler[1]. Bu arada Pantheon'u Küçükasya'lı mimarların yaptığını belirten ya da tahmin eden yazarlar da vardır. Hattâ Apollodorus'a atfedenler de yok değildir. Bildiğimiz gibi Ayasofyayı inşa eden Milet'li (*Balatköyü*) İsidorus ile Tralles'li (*Sultanhisar*) Anthemios Anadolulu'durlar. Her iki mimar da bize kalan yazılardan anladığımıza göre, Ayasofya'yı yapmadan önce İran hududunda bir Bizans siparişi ile uğraşıyorlarmış. Demek ki, gerek Pantheon, gerekse Ayasofya'nın Asyalı mimarların eserleri oldu-



R. 742: Bursa'da Ulu Cami. Çok kubbe yapılardan.



R. 743: Osmanlı klâsik mimarisinde merkezî kubbe sidemi esas yapı karakteri olarak gelişir.



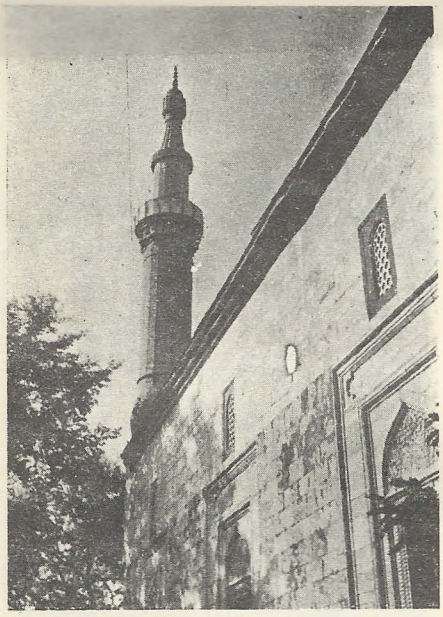
R. 744: Bizdeki klâsik mimarî döneminde, Batı'da da merkezî sistemli dini yapılar ele alınır. St. Peter Kilisesi (Roma) İçin Plân.

[1] Josef Fink, "Die Kuppel über dem Viereck, Ursprung und Gestalt" (Dört köşe mekân üstünde kubbe, menşei ve biçimi). Karl Alber Verlag Freiburg. München 1958, s. 80 (Belleten cilt XXIII 1959. s. 646-654). Bu eserde Karadağda bulunan Mikhael Kilisesi harabesi ve İstanbul'daki Büyük Ayasofya incelenmektedir. Bu eser J. Strzygowski'nin "*Orient oder Rom*" adlı eserinden beri sürüp giden "*Doğu-Batı*" mücadelesinde Doğu cephesini kuvvetlendirmektedir. Ancak tesirlerin yönünü tayinde J. Fink'in görüşü bir çoklarından daha esaslı temellere oturmaktadır. Ona göre, Doğu'dan Batı'ya bir etki akışına inanmak yersizdir. Kubbenin küb üzerine oturuşu hususundaki gelişimini yeter derecede inandırıcı bulmayan Josef Fink, 2. defa Batı'ya hicret eden dört duvar üstüne kubbe sisteminin, Doğu'nun malı olduğu neticesine vardı. "Als künstlerische Erfindung gehört die Kuppel über dem Viereck allein dem Osten..."

J. Fink ayrıca kubbe yapısını ve tarihteki gelişimini şöyle tesbit etmektedir :

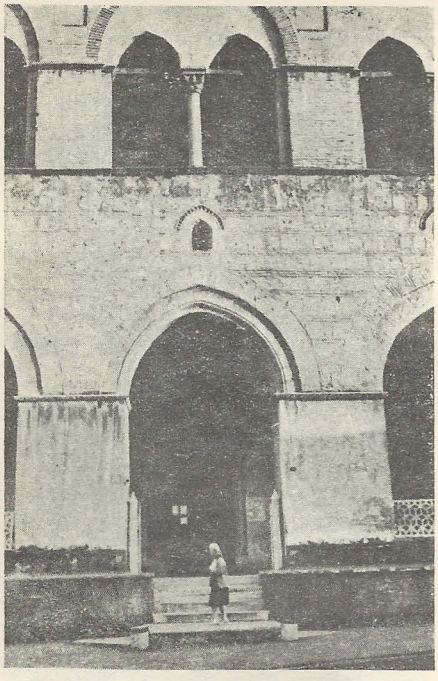
1- Dış daire kubbesi (Aussenkreiskuppel) olarak yazarın adlandırdığı bu şekilde, kubbe eteğinin tersim ettiği daire, kapattığı dairenin dışındadır. Görünüşü basit olan bu kubbenin özelliği, köşelerdeki basık üçgenlerle bir bütün teşkil etmesidir. Burada taşıyıcı unsurlar köşelerde olduğundan intikal probleminin bir zorluğu yoktur. Kerç, Girit, Etrüsk mezarlarında görüldüğüne göre bu usul İtalya'ya Doğu'dan geçmiş olmalıdır. Bu gözlem J. Fink e göre Etrüsklerin yurdunun tayininde de bir ip ucu olabilir.

2-İç daire kubbesi (İnnenkreiskuppel), kapattığı karenin içinde ve onun kenarlarının ortalarına teğettir. Burada kubbenin intikali ancak hakikî pandantifler ya da tromplar ile mümkündür. Bu da J. Fink'e göre Doğu'dan gelmiştir. Bu tip kubbelerde bir geçiş çeşidi olarak kullanılan köşe trompları, İran'dan Hellenistik sanata, Roma mimarîsine atlamış, Sasanilerin III. yüzyılda tatbik ettikleri bu usul Mezopotamya, Suriye, Anadolu ve Mısır'ın II. yüzyılda Hıristiyan mimarîlerinde bilinmektedir. J. Fink'e göre tamamen yabancı bir unsur olan tromp, dış daire kubbe tatbik edilmemiş, Doğu'dan gelerek Hellenistik Roma sayesinde Batı'ya intikal etmiştir.



R. 745: Yeşil Cami. Bursa. Camiin yan yüzü.

R. 746: Murad I. Hüdavendigâr Camii'nin önyüzü. Bursa, Çekirge. Alt ve üst revaklar. Dış yüzeylerin sadeliği ilgi çekicidir.



ğu üzerinde genel bir görüş vardır. Ayrıca burada bariz olarak belirtmek gerekir ki, eğer kanaatlerin toplamına bakılacak olursa, kubbe Batı'nın yarattığı bir unsur değildir. Kubbenin bir Türk mimarî öğesi olduğu iddia edilemez. Fakat muhakkak ki kubbeli yapı, daha çok Türklerin bulunduğu ülkelerde yayılmış, gelişmesi görülmüştür.

Kubbe gelişimiyle ilgili, doğuşundan bu yana saptanan bir iki not almak faydalı olur. Bize tarihin verdiği dökümanlara göre, ilk izlere Mezopotamya'da rastlıyoruz. Asurlular'ın yapılarında kemerli kapılar, arı kovanı biçiminde yalancı ilkel kubbeler (*Koyuncuk'ta ele geçen ve halen British Museum'da bulunan bir kabartmada*)[1] görülmektedir. Sasaniler'de de kare plân üzerinde tromplu kubbe oturtulduğu bilinmektedir. Yapıların avlular içine alınması hususu gene Mezopotamyalılardadır. Behçet Ünsal, (*Mimarî Tarihi kitabında s. 79 da*) Asurlular'da kemerli kapıların olduğuna değindikten sonra (ayni kitabın 215. s.da) kemerli kapı Sasani mimarlığının malıdır, demektedir. Buradan, Sasanilerin kemerli kapı öğesini Asurlular'dan aldıklarını çıkarabiliriz. Part (İ. Ö. 247 - M.S. 225) yapılarının yabancı kaynaklı olduğunu Behçet Ünsal (Aynı eser, s. 201 de) belirtiyor ve yapılarında kemer, tonoz, eyvan ve kubbe görülmektedir[2,3] diyor.

Sasaniler (İ.S. 225-642) gene kemerli tonozlu ve kubbeli saray yapılarına sahiptirler. Bunun yanında Sasanilerde mezar mimarisi gelişmemiştir. Çünkü Mazdeizm dininde, insanların gömülmesi âdeti yoktu. Cesetlerin vahşi kuşlara yedirilmesi esastı. Bu bakımdan Selçuklu kümbetlerini İran yerli mimarisine bağlamak mümkün değildir. İran'daki yapı gelişimi hakkında bildiklerimiz, Perslerin kubbeli, kemerli yapıları olmadığını göstermektedir. Bu gelişim üzerinde[4] bazı nirengi noktalarını dikkate almakta fayda vardır. "*Samanoğlu Türbesi, Isfahan'da Sultan Melikşah'ın Mescid-i Cuma'ya ilâve ettirdiği muhteşem Maksure, Dunaysir'de Ulu Cami, veya Manisa Ulu Camii Türklerin hâkim bir büyük kubbeye olan sevgilerinin açık delilleridir*"[5].

Buraya kadar izlenilen yolda, Batı ülkelerinde, kubbe ve bununla ilgili unsurlar kompozisyonu tek tek kalmış durumdadır. Ancak Mezopotamya ve İran üzerinden Anadolu'ya doğru önemli bir yol üzerinde bu yapıların geliştiği görülüyor. Böylece bu mimarî yapı gelişimi bazı karanlık noktalarla birlikte, Önasya ülkelerinde kümelenmiş oluyor. Hiç kuşkusuz, kubbe ile ilgili mimarimize, bu denli millî bir nazarla bakmamızın nedeni, Batı araştırıcılarının tekelci tutumlarından ileri gelmektedir. Bu arada Türk mimarisinin yerini saptayan değerli bilim adamları da yok değildir. Bir Batı'lı sanat tarihçisi olan A. Gabriel'in yaptığı araştırmalarda da gerçeğin ortaya çıkarılmasına büyük çaba harcandığı görülmektedir.

Prof. Albert Gabriel, Vakıflar dergisi, 1942 II. sayı s. 43'de : "*Sözlerimden Bizans sanatının bu sahadaki etkilerini inkâr etmek istediğim anlaşılmasın. Fakat müesses nizamlarda olduğu gibi, fethedilen memleketlerin hissesi kat'iyen faik değildir. Bu hisse hiç bir zaman âbidelerin heyeti mecmuası ile olduğu gibi kaynaşan mükemmel bir tip vermez. Hakikatte, daima bir*

[1] Behçet Ünsal, Mimarî Tarihi, s. 79.

[2,3] Behçet Ünsal, Mimarî Tarihi, s. 198, Partya Hazer Denizi güneyinde bir eyalet. Ahalisi İranlı değil. İskit kolundandır. Bunlar iyi süvari akıncı ve okçu idiler. İskitler gibi pantolon giyiyorlardı. Halbuki Önasya halkı eteklik giyiyorlardı.

[4] Kemerli tonoz (beşik tonoz) Mısır'da Haçepsut'un mabedinde görülmektedir. (Hamann, Geschichte der Kunst, s. 209, Dêr el Bahari, Haçepsut'un ölüler mezarı, 18. Sülâle devri (M.Ö. 1500 yılları sırası).

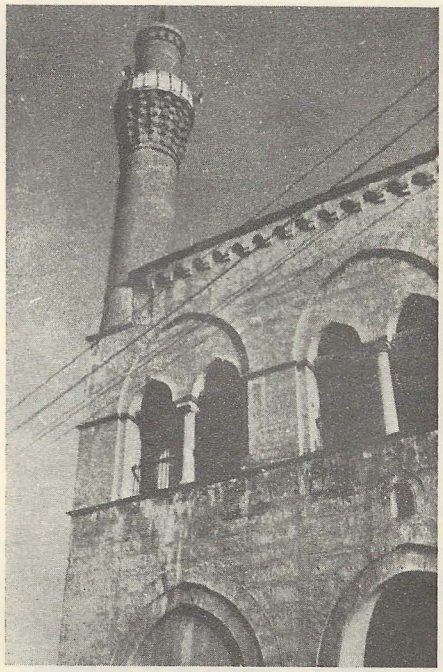
[5] Semavi Eyice, V. Tarih Kongresi, Tebliğler, s. 298-302.

benzeyiş ve adaptation vardır." diyor. Görülüyor ki ilim adamı Gabriel, bir ülkenin eserleri arasındaki organik gelişimde, yabancı ülkelerin etkisi katiyen faik değildir, demektedir. Ve esasen bunun aksi, insan ve toplum psikolojisine aykırıdır. Semavi İyice'nin (*V. Tarih Kongresi, Tebliğler*, s. 302) de belirttiği gibi, Osmanlı mimarisinin bir Bizans Ayasofyasının devamı olduğu görüşüne karşı olan en sağlam kanıtın, Osmanlıların gördükleri birçok Bizans eserinin temeli üzerine tamamen değişik düzende bir mimarî yükselttikleridir. Burada gerçekten ilgi çekici bir nokta daha vardır ki, bu da biçim bakımından Ayasofyanın, bütün Bizans mimarisine yabancı bir yapı gibi, diğer eserler arasında karşımıza çıkmasıdır[1].

Kaldı ki, Sinan'dan çok önce, Osmanlı mimarları Bizans yapıları ile karşı karşıya gelmişler, fakat onların etkileri altında kalmamışlardır. Hattâ tarihî vesikalardan öğrendiğimize göre, daha İstanbul'un zaptından çok önce Türk mimarları Ayasofyayı tamir için Bizanslılar tarafından çağrılmıştır. Bizans ustaları böyle bir işi başaramamışlardı. Bu olay, kubbe mimarisinin Bizanslı mimarlara o sıralar yabancı olduğunu gösteren delillerdendir. Ancak bütün bunlara rağmen Batı'nın sıhhatsiz iddiaları devam etmektedir. Hattâ Spencer Corbett adındaki bir yazarın Sinan-ı Atik'e ait olan Fatih Camii'ni bir Rum mimarı olan Christodulos'a yakıştırdığını biliyoruz[2]. Ancak yazar bu iddiasına hiç bir kaynak göstermiyor. Bu açıklamaları yapmanın faydası, Batı yazarlarından bazılarının ne kadar uydurma yazılarla okuyucularını baştan çıkardıklarını belirtmek içindir.

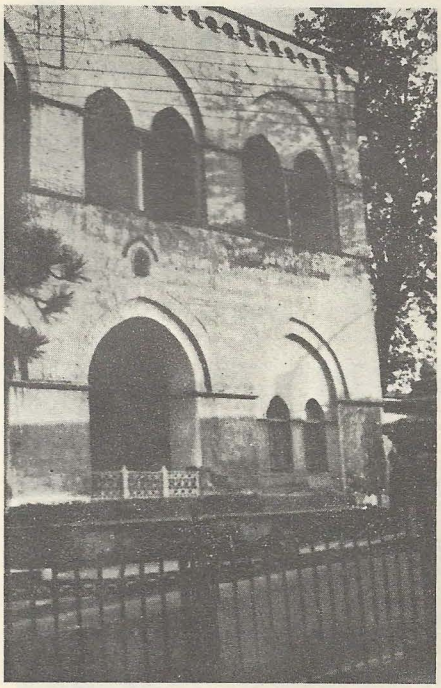
Kubbeli yapı sisteminin bir gelenek olarak doğudan batıya doğru nasıl geliştiğini ve Selçuklulardan sonra Beylikler devrinde işlendiğini, burada bu zincirin halkalarını belirtmek için açıklamaya devam etmek gerekir. Beylikler XIII. yüzyılın sonundan XVI. yüzyılın başına kadar devam eder. Selçuklular'ın yapı ve süsleme sanatı dışında, Beylikler'in önemli yenilikler getirdiklerini biliyoruz. Ve Beylikler'in Türk mimarisinin gelişme yolundaki mimarî unsurlarından bazılarını ortaya koyduklarını, bunlardan bazılarının ilerde Osmanlı mimarlarının sentezinde yer aldıklarını göreceğiz. Gerçekten Osmanlı klâsik mimarisini anlamak ve değerlendirmek için, bu halkaları sıralamanın, gerçekleri bulmak yönünde faydası vardır.

Anadolu Selçukluları'nın camileri, bazı bölgesel özellikler taşımalarına rağmen, genellikle İslâm ülkelerinde görülen çok sütunlu cami tipindedir. Bu yapılarda, esas oylumu sağlayan sütun yükseltme fikri de henüz ele alınmamıştır. Selçuklu medreselerinde ise, camilerindeki çok sütunluluk yerine toplu mekân fikrine önem verilmitşir. İlk olarak, sütunlu cami tipinde, mihrap önündeki kubbenin büyümeğe başlaması ve gerek *Bursa Ulucamii*'nde (1399), gerekse *Edirne Eski Camii*'nde (1403) sütunlar bırakılıp ayaklara önem verilmesi, ve iç mekânın bir bütün haline getirilmesi çabaları dikkati çekmektedir. Cami içini geniş ve toplu mekân tipine



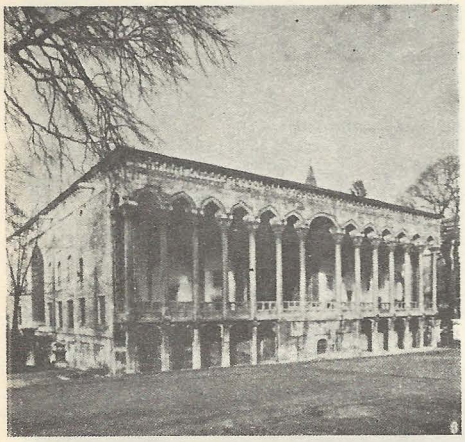
R. 747: Bursa. Murat I. Hüdavendigâr Camii. Ön yüzden sol bölüm ve minaresi.

R. 748: Murat I. Hüdavendigâr Camii'nin ön yüz sağ bölümü.

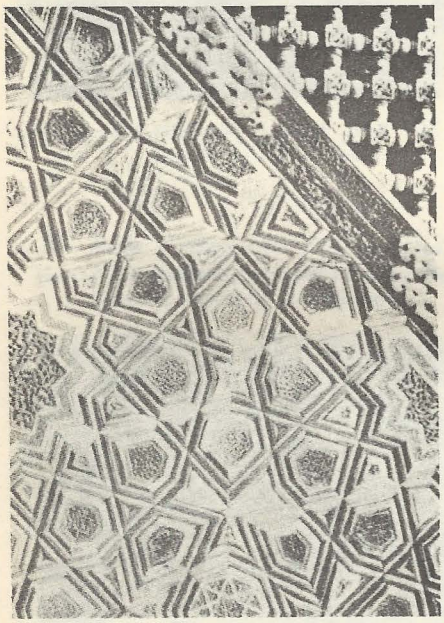


[1] Prof. Albert Gabriel, "Bursa'da I. Murat Camii ve Osmanlı mimarîsinin menşei meselesi", Vakıflar Dergisi, sayı II. Ankara 1942. s. 37-43. Bu makalede yabancıların Osmanlı yapısını Batıya mal etmek için nasıl çalıştıklarını belirten yazar : "Hulâsa, ileri sürülen faraziyeler şunlardır : 1– I. Murat Camii eski bir Bizans sarayıdır. 2– Camiye tahvil ve İslâm dinine tahsis edilmiş bir Bizans kilisesidir. 3– Bir cami olarak yapıldığı teslim olunur; fakat bu halde de : a) Bir Yunanlı Mimar tarafından; b) garptan gelen ve Murat I.'in seferlerinden birinde esir edildiği sarahatle ilâve olunan hir Frank mimar tarafından inşa edildiği iddia edilir. Bu iddiaları ispat için istinat edilecek mevsuk bir metin, bir kayıt ufacık bir ipucu bile yoktur."

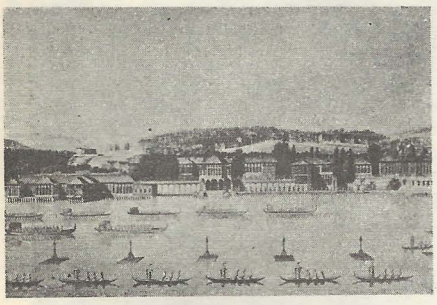
[2] Vakıflar dergisi, Sayı V. s. 194. 2. kolon. Spencer Corbett, çeviren Nermin Sinemoğlu "Sinan, Kanunî Süleyman'ın başmimarı".



R. 749: İstanbul'da Çinili Köşk'ün doğu yüzü. Bu taş yapının bir benzer örneğini Osmanlı sivil mimarisi içinde bulmak zordur.



R. 750: Geometrik düzenli kabartma bir süsleme



R. 751: Beşiktaş Sarayı.

sürükleyen çaba, Bursa'daki *Orhan Bey Camii*'nde (1339) görülüyor. Aydın Oğullarında *İsa Bey Camii*'nin (1375) iki kubbe ile genişletildiği, ancak bu iki kubbenin kaynaştırılamadığı bilinmektedir. Demek ki, Selçuklu camiinin çok sütunlu mekânları yerine, Beylikler devrindeki kubbe kompozisyonu ile, büyük mekân fikrine gidilmiştir. Böylece *Edirne Üç Şerefeli Camii*'nin tek oylumuna ulaşılacaktır.

Selçuklu medreselerinde görülen revaklı avlu problemi, Selçuklu camilerinde uygulanmamıştır. *Sivas Ulu Camii*'nde görülen avlu, bilindiği gibi revaklı değildir. İlk revaklı avlu *Manisa İshak Bey* (1366) *Camii* ile, *Selçukta İsa Bey Camii*'nde (1375) görülmektedir. Ancak bu camilerde avluların doğu, batı ve kuzey yönleri revaklandırılmıştır. Son cemaat yeri ise ilk olarak Aydın Oğulları'nın *Birgi Camii*'nde (1312) görülür. Son cemaat yeri düzeni, XIV.yy.ın ikinci yarısından sonra, son cemaat yerinin revakı ile avlu revaklarının bir bütün halinde cami önünde bir avlu meydana getirmeleri, ilk olarak *Üç Şerefeli Cami*'de uygulanacaktır. Son cemaat yerini, Bizans kiliselerindeki narteks ile bir tutmak imkânsızdır. Çünkü son cemaat yerinin fonksiyonu ile narteksin fonksiyonları tamamen başka başkadır.

Selçuklu sanatında portalin (anakapı) kazandığı önemi biliyoruz. Fakat Beylikler'in, süslü Selçuklu portalini yer yer terkettiği görülmektedir. Orta-Anadolu'daki Beylikler'de, Selçuklular'ın süslü portal ananesi devam ederken, Batı-Anadolu'da bu gösterişli anakapı itibarını yitirmektedir.

Dikkat edilirse Selçuklu yapılarında yalnız ön cephe bir süslemeye tabi tutulmuştur. Diğer beden duvarları ise düzdür, ve hiç bir duvar şekillendirmesi görülmez. Bu düz duvarlar ile yapı içi süsü (çinilerle süsleme) bir tezat teşkil eder. Selçuklu, yapı içinde süslemeye önem vermiştir. İlk olarak yapı ana duvarlarının düzenlenmesinin, pencere düzeninin kurulması ile İsa Bey Camii'nde sağlandığına tanık olunmaktadır. Böylece Selçuklular'ın tek cephe şekillendirilmesine karşılık, Beylikler devrinde bütün beden duvarlarının şekillendirilmeğe çalışıldığı görülmektedir.

Görülüyor ki, panoramik bir bakış bize Selçuklu yapıları ile Beylikler mimarisi arasındaki farkı açık olarak ortaya çıkarıyor. Böylece biz Selçuklu yapı unsurlarından ve kompozisyonundan uzaklaşıldığını saptayabiliyoruz. Elbette Edirne'deki Üç Şerefeli Cami ile Selçuklular'ın çok sütunlu cami tipi arasındaki mesafenin organik olarak kapatılması için, gereken bu denemelerin yapılmasına 100 yıldan fazla bir zaman gerekecekti. (*Bak. Suut Kemal Yetkin, İslâm Mimarisi*, s. 167-257).

Bir kubbenin çevresinde yarım kubbelerin guruplanması ve bununla ilgili denemeler, yeni bir mekân gelişimine olanak veriyordu. Bu yoldan giderek Üç Şerefeli'ye (kubbe çapı 24.10) ulaşıyoruz ve bunun devamını Mehmet Ağaoğlu'nun yaptığı araştırma sonunda eski plânı meydana çıkan Sinanı Atik'in *Fatih Camii*'ne (1471) (kubbe çapı 26 m.) ve buradan da Beyazıt Camii'ne giden yolun nasıl hazırlandığını daha iyi anlıyoruz.

Burada Ernst Diez' (Türk Sanatı, s. 164) in şu açıklamasını verelim : "*Eğer Sinan İran seferinde (İrakeyn) yeniçerilerle Tebriz'den daha ileriye Herata kadar gitmiş olsaydı, hiç süphesiz oradan kübik bir mekândan sferik bir mekâna doğrudan doğruya intikal şeklini alarak İstanbul camilerinde tatbik ederdi. Fakat Sinan Tebriz'de ve diğer Batı-İran ülkelerinde her adımda Sasaniler devrinden beri kullanılan tromplu kubbeyi görmüş ve küçük camilerde bunu tercihan kullanmıştır.*" Bu düşüncenin yanlışlığı şu bakımdan ortaya çıkıyor. Çünkü Türkler ilk kez Sinan vasıtasiyle İran mimarisini

tanımamışlardır. Orada 200 yıl süren idareleri sırasında yalnız Herat'ı değil bütün İran'ın mimarî problemlerini incelemişlerdir. Kaldı ki, bizde bütün Beylikler devrinde küb ve tromp üzerine kubbe tatbik edilmiştir. Türk sanatı üzerine inceleme yapan bir araştırıcının böyle tezatlara düşmesi dikkate değer.

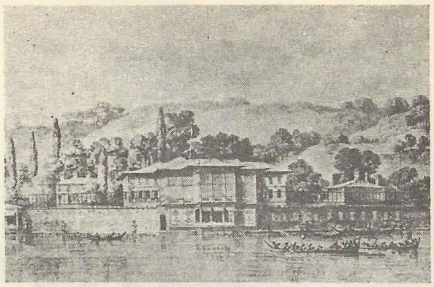
Rıfkı Melûl Meriç'in (*Türk Tezyini Sanatları*, s. 23-24) de temas ettiği *Türk mimarisini Batı üslûp çemberine bağlama gayretleri*[1], Ernst Diez'in Türk Sanatı adlı eserinde görülüyor. Biz bütün bu tek görüşlü fikirlerin yapılan açıklama ile gerçekten, temel olacak vesikalara oturmadığını anlıyoruz. Çünkü kubbe ve bununla ilgili organların kullanılmasıyla, gelişimini Batı'da görmüyoruz. Ayrıca yaptığımız açıklamada ve verdiğimiz dökümanlarda, kubbenin menşeinin ve gelişiminin izlendiği toprakları da burada belirttik. Bu bakımdan bu nokta üzerine tekrar tekrar değinmenin artık gereksiz olduğu kanısındayız. Kaldı ki bu alanda araştırma yapan J. Fink, Albert Gabriel, Ernst Egli, Babinger ve Glück gibi problemleri derinine izlemiş yazarların ortaya koyduğu esaslar, burada belirttiğimiz ve her hangi bir etnik peşin kanıya itibar etmediğimiz görüşüne tamamen paraleldir. Kaldı ki, kilise taraftarı görüşlerin sahipleri bile, sonunda kanılarını değiştirmeğe başlamışlardır. Richard Ettinghausen, Ernst Kühnel ve Rênê Grosset bunlardan birkaçıdır.

Şimdi burada önemli sayılabilecek bir antitezi açıklamak da mümkündür. Selçuklu ve Osmanlılar'ın önceleri Anadolu'da, sonraları Avrupa kıtasında sayısız kubbeli bina yaptıklarını biliyoruz. İtalya'da ise Ön-Rönesans ile ilgisiz olarak Rönesans'ın olgun döneminde birdenbire kubbeli yapılara bir ilgi başlıyor. Bu ilgi Pantheon'un Roma'da oluşu kadar yalnız başına kalmaktadır. Çünkü Hıristiyan dininde yatay (horizontal) yapı sistemi, bu dinin litürjisindeki apsise doğru olan hareketten doğmuştur. Demek ki, bazilika biçiminin Hıristiyan litürjisine uyg'un gelişi yüzünden ilk Hıristiyanlarca seçilmesi boşuna değildir. Ve biz bu formu, Doğu etkisinde olan Bizans mimarisi dışında görmeyiz. Bu bakımdan Rönesans'ın birden bire kubbeli mimariyi kendisine seçmeye kalkması, bir dış etkiyi doğrular görünmektedir. İşte bu etkinin Osmanlıların büyük tek mekân problemini halletmelerindeki büyük ustalığa dayanmasını düşünmek pek yersiz mi olur?[2] Kaldı ki, Saint Pierre kilisesinde haçvarî kilise biçimi içindeki kubbenin yarattığı mekân dağılmaktadır. Ve bazilikal yapı biçimine ne denli yabancı kaldığı da bilinmektedir. Düşünmeli ki Osmanlı mimarları, koca kubbeli yapılarını kolaylıkla otur-

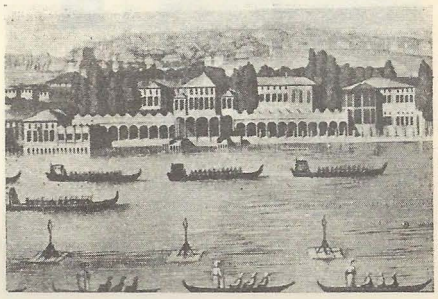
[1] Rıfkı Melûl Meriç'in "*Türk Tezyinî Sanatları*" adlı eserinin 23-24. sayfalarında şöyle diyor : "*İstiklâli hattâ mevcudiyeti kabul edilmeyip İslâm sanatı içinde mütalâa alunan muahhar Türk sanatının umumî heykeli mevzuubahis olunca da, Arapların sütunlu cami tipi, İlk Hıristiyan Roma ile Yunan sanatı zincirine bağlandığı gibi, Selçuk mimarisi de, bir taraftan Bizans mimarisine, diğer taraftan da (Acem medresesi, Selçuk medresesinin örneği olduğundan, Acem-İslâm sanatı da Sasani sanatından çıktığından ve bu sanat da Helen san'atı dairesine mensup olduğundan dolayı) Kudîm Yunan mimarisine; büyük kubbeli Osmanlı cami tipi, Türklerin kendi kendilerine iktibas ve tatbik etme kabiliyetinden mahrum oldukları kanaatı sebebiyle, zanlarına göre, Rum mimarlar tarafından Ayasofya kubbesi örnek ittihaz edilerek ibda edildiğinden Osmanlı mimarisi de, Yunan mimarisinin tâlî bir kolu olarak kabul edilen Bizans mimarisine bağlanmakta, bu suretle de Türk sanatı Avrupa şemasına idhal olunmaktadır.*"

Glück'e göre, bu yanlış görüş ve hüküm, tercih principe'inden doğmuştur."

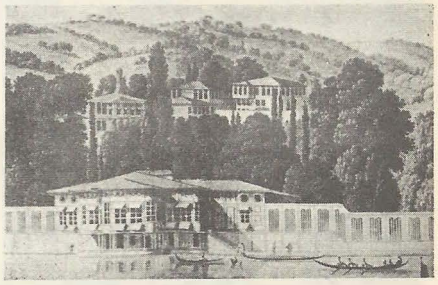
[2] Johannes Jahn, Wörterbuch der Kunst, s. 571 : Der Kirchenbau bedeutet im 16. Jh.in den sog. Laendern wenig, in İtalien bedeutet er im 15. und 16. Jh. sehr viel. Dabei tritt hier eine Neigung zum Zentralbau hervor, wie sie dem Mittelalter fremd gewesen var. Zu reinen Zentralbauten ist es jedoch nur in wenigen Fallen gekommen.."



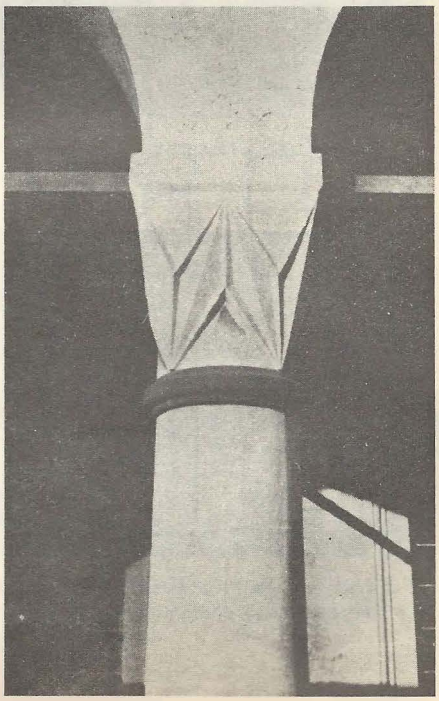
R. 752: İstanbul, Boğazı'nda eski yalılardan.



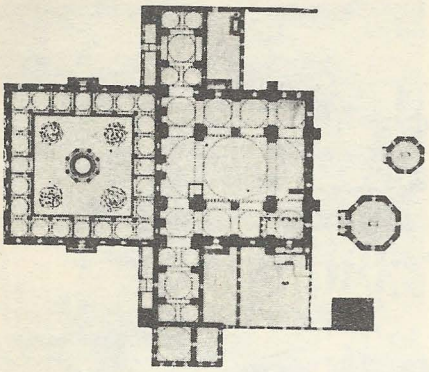
R. 753: Beşiktaş Sarayı.



R. 754: İstanbul'da eski Osmanlı yalıları.

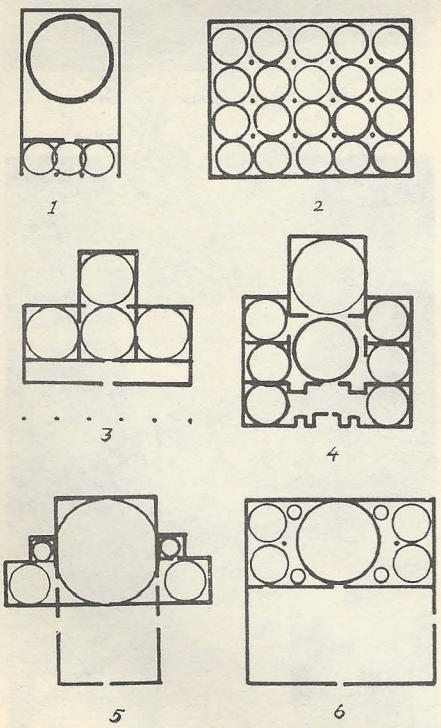


R. 755: Sinan. Üsküdar İskele Camii'nin son cemaat yerindeki sütün başlıklarından.



R. 756: Bayazıd Camii'nin Plânı.

R. 757: Osmanlı Mimarisinde Kubbe, Gelişimi :
1 – İznikte Yeşil Cami
2 – Bursa'da Ulu Cami
3– Bursa'da Orhan Camii
4 – Bursa'da Yeşil Cami
5 – İstanbul'da Sultan Selim Cami
6 – Edirne'de Üç şerefeli.



tabildikleri halde, yalnız Saint Pierre'in inşası birbuçuk yüzyıl sürmüştür. Ve bir kubbenin oturtulmasında kaç Rönesans sanatçısının hayatını tüketttiği de tarih kitaplarında kayıtlıdır.

Brunellesco'nun küp ve üzerine kubbe düzenini denediği Sagrestia Vecchia kilisesinin yapısı, bir yenilik olarak görülmüştür[1]. Sonra Bramante'ın St. Peter kilisesi için yaptığı ilk plânı incelediğimiz zaman bu plânın tamamen merkezî plânlı olduğunu görüyoruz. Ancak yüzyılı aşan yapının inşası sırasında kilise, kubbeli bir bazilika formu almıştır. Johannes Jahn, St. Peter kilisesinin kubbeli merkezî plânlı yapısını, Rönesans'ın ideal formu olarak gösteriyor[2], ve kubbenin bir kudret ve büyüklük ifadesi olduğuna temas ediyor ve buna erişme İtalyan Rönesansının bir özelliğidir diyor. St. Peter kilisesinin yapılışı 1506-1669.

İtalya'da kubbeli Rönesans mimarisinin üstadlarının hayat yılları Brunellesco 1377-1446, Bramante 1444-1514, Michel-Ange 1475-1564. Bu mimarlardan St. Peter'in inşasında hissesi olanlar bu yapıya şu tarihler arasındaki hayatlarını bağlamışlardır. Bramante : 1506-1514; Raffael 1515-1520; Antonio da San Gallo 1520-1546; Michelangelo 1547-1564. Görülüyor ki St. Peter bu kadar mimarı eskitmekle de bitmemiş ve kubbe inşası çok büyük zorluklar doğurmuştur. Michelangelo'dan sonra bir çok mimar birlikte çalışmışlardır : Vignola, Giac. della Porta, Dom. Fontana ve Maderna hep beraber 1603-1629 arasında; Bernini 1629-1669[3]. Görülüyor ki Osmanlı mimarisinin en yaygın şekilde kubbeli yapı inşa ettiği sıralarda, birden, (J. Jahn'ın da belirttiği gibi), kubbeli merkezî binaya bir eğilim belirmiştir. Yani Osmanlı klâsik mimarisinin bütün unsurları ortaya çıktıktan ve büyük bir heyecanla bu eserler yaratılırken ve İtalya ile sıkı ilişkiler ortada iken, Rönesans mimarisinin kubbeye yönelmesinde bizden bir etki olabileceğini kabul etmek yanlış olmaz.

* * *

Sanat eserinde unsurların önemi, sentez parçalarından olması dolayısıyledir. Fakat sanat eserine damga vuran unsur değil, sentezdir. Bu bakımdan unsurları birinci plânda tutmak mümkün değildir. Kaldı ki aynı unsurlar biçim değiştirebilirler. Örneğin kemer bir şekilli değildir. Bir Hint kemeri ile bir Bursa kemeri ya da bir sivri kemer ayni değildir. Bu husus yanında hemen belirtmek gereken şey, sentez basit bir teknik birleştirme değildir. Sentez sanat eserine yaşayıcı havasını verir. Bu çok önemlidir. Örneğin bugün geçmişin eserlerini taklit eden bir eser yapılsa, yapma ve sahte hava derhal farkedilecektir. Kaldı ki, bugün eski mimarî unsurlarla çok kötü, hattâ bayağı etki yapan yapılar vardır. Bunların bugün bir çoğu Ankara'da ve diğer taşra kentlerimizde gözlemlenebilmektedir.

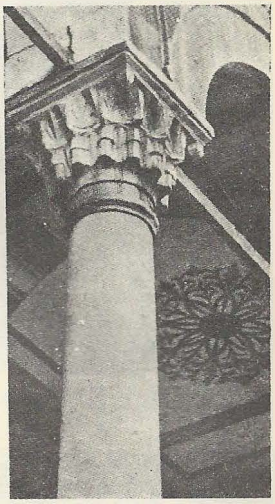
Bu bakımdan yabancı unsurların bir mimarî eserinde yer alması yaratıcılığın olmadığı anlamına gelmez. Yoksa Roma sanatı gibi toplanmış unsurların sentezine dayanan bir sanatın varlığına da inanmamamız gerekir. Edirne'deki Üç Şerefeli, prensip olarak avlulu, şadırvanlı ve merkezî kubbe

[1] Wilhelm Worringer, Probleme der Gotik adlı eserinde açıklamaları ile bu noktaya değiniyor.

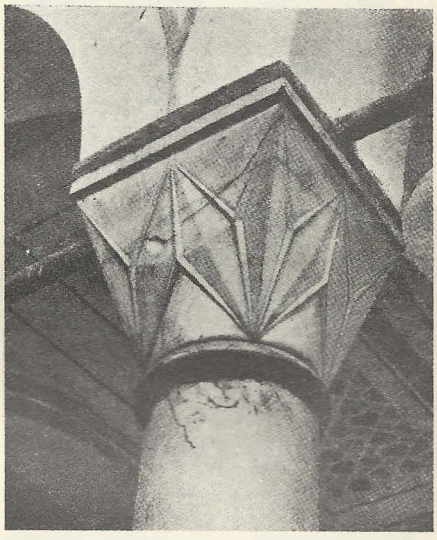
[2] Johannes Jahn, Wörterbuch der Kunst, s. 572. "Der Zentralbau entsprach eben dem ideal vollkommener Harmonie und vollkommenem Spannungsausgleich am besten. Weithin sichtbarer Ausdruck von Macht und Grösse (diesen zu erstreben ist ein Merkmal der İtal. Renaissance) wurde die Kuppel..." diye açıklamada bulunuyor.

[3] Bk. Johannes Jahn, Wörterbuch der Kunst. s. 526-527.; Bu eser yanında A. Raichle u. R. Kempter, St. Peter zu Rom, 1955.

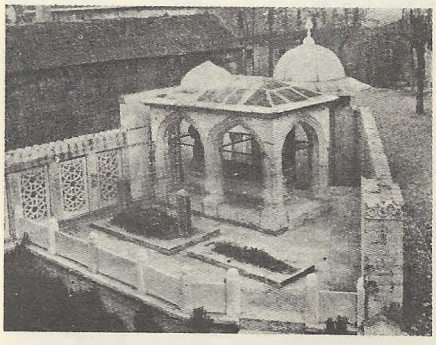
prensibinden hareket edilerek inşa edilmiştir. Mimar bu eserin teknik problemlerini halletmiş görünmektedir. Dikkat edilirse, Üç Şerefeli'de yapı beden duvarları Bursa ve İznik yapıları ile kıyaslanamayacak kadar incedir. Esasen bu husus, mimarın kubbe ağırlığını nasıl yere indireceğini iyi hesapladığını göstermektedir. Bunu, esas camiin karşılıklı ön ve arka duvarlarına yapışık olarak koyduğu karşılıklı dört yer ile, yan sahınların ortalarına da koyduğu birer ayağa dağıtarak halletmiştir. Böylece altıgen teşkil eden altı ayak üzerine esas kubbeyi oturtmuştur. Fakat esas kubbenin dört ayağı, karşılıklı olarak camiin ön ve arka beden duvarlarına yapışık olduğundan, camiin derinliği esas kubbe genişliğini aşmamış, buna karşılık eni, yan sahınlarla birlikte derinliğinin iki katını asmıştır. Yan sahınlar da, esas kubbe kemerlerine bağlı ikişer yarım kubbenin örttüğü mekânlardan meydana getirilmiştir. Bu eser, bilindiği gibi merkezî bir yapı olmasına rağmen, henüz bir mekân birliğini temin edememiş bulunmaktadır. Çünkü esas kubbeyi taşıyan ayakların yüksekliği yeter derecede yüksek olmadığından, yan sahınlar esas kubbeden ayrı hissini vermektedir. İşte mekân büyüklüklerinin birbirleriyle bağlılıkları, Edirne devresinde henüz yeterli derecede düşünülememiştir. Bu nedenle, mimarî yapılarda mekân kurma ile mekân ilişkilerini tasarlama, tarihte daima uzun yılları içine alan çalışma ve denemeler sonunda olmaktadır. Yapıların mekânlarını oranlı bir şekilde birbirine bağlamak, esere bir birlik vermektedir. Biz bu birliği mekân bakımından, ne Arap ne de İran yapılarında göremiyoruz. Esasen bu ülkelerin yapılarında mekân parçalamaları, Osmanlı mimarlığının özelliklerine tamamen tezat teşkil etmektedir. İşte Osmanlı Bursa mimarisinde bile, bu mekânı bir bütün haline getirme çabalarını hissediyoruz. Dikkat edilirse Bursa yapıları, Selçuklu geleneğini hiç dikkate almamış görünmektedir. İşte gelişimin bu noktasında klâsik mekân tipi yer alıyor.



R. 758: Osmanlı klâsik mimarisinin sütun ve başlıklarından.



R. 759: Osmanlı klâsik mimarisinin sütun başlıklarından.



R. 760: Osmanlı Klâsik Mimarisi'nin yaratıcısı Koca Sinan'ın Süleymaniye Camii yakınındaki küçük türbesi.

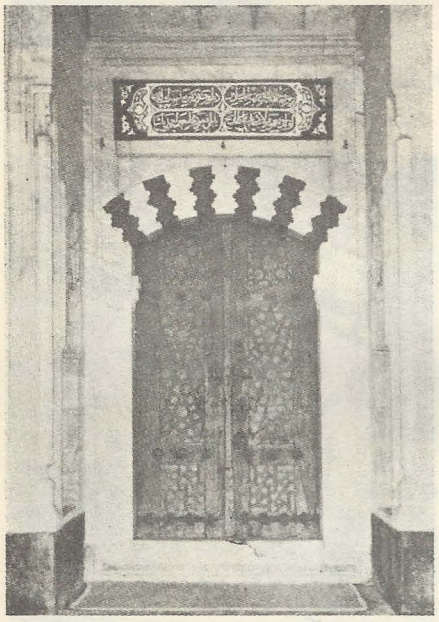
OSMANLI KLASİK MİMARİSİ VE SİNAN

"Dünya durdukça bunları görecek zevk ehillerinin çabamın ciddiyetini gözönünde bulundurarak insaf ile bakacakları ve hayırlı dualarla anacaklarını umarım."

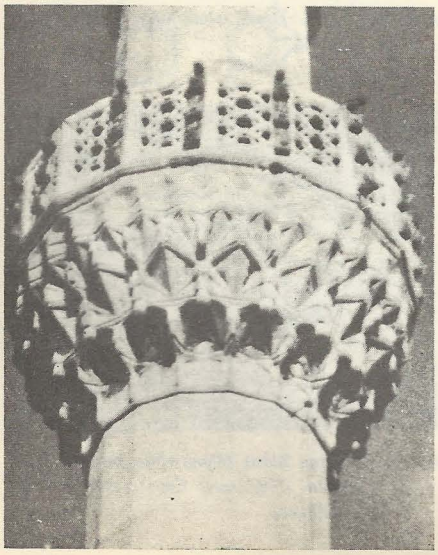
Mimar Sinan
(Tezkeret-ül Ebniye'den)

Osmanlı İmparatorluğunun, XVI. yüzyıldaki mimarî yönünden şekillenmesini başaran, ender doğuşlu ve ender doğuşlu olduğu kadar da zamanında yetişmiş olan mimarı Sinan, tek başına çağının büyük şekillendiricisidir. Daha yaşarken, yarattığı eserler onu halkının gözünde büyültmüş ve çağı ona "*Koca Sinan*", "*Büyük Sinan*", "*Ser Mimaran-ı Koca Sinan*" ve "*Mühendishane-i Devran*" gibi ancak ölümsüz addedilenlere verilen büyük, şaşaalı isimleri lâyık görmüşltür. Tarihte ender görülen bir mucize olmuş ve Tanrının inanılmaz bir lûtfu olarak yalnız başına o, Bizans'ın muhteşem, unutulmaz biçimini, kendi başına ve kendi ömrü içinde, "kubbeler şehri" İstanbul'a çevirmiştir. Böylece o, ufuktan Bizans silüetini

R. 761: Kanunî Süleyman. Nigârî'nin minyatürü.



R. 762: Osmanlı klâsik mimarisinin kapılarından biri.



R. 763: Osmanlı Klâsik Mimarisi'nde Şerefe stalaktitleri (Üsküdar İskele Camii).

silmiş ve Osmanlı Türk İstanbul'unun şimdiki panoramasını bütün ağırlığı ve zarifliği ile çizmiştir.

Türk ve İslâm dünyasınca ismi çok iyi bilinen Sinan, tek başına Türk-Osmanlı klâsik mimarisinin biçimlendiricisidir. Eserinin bütünü, Osmanlı Klâsik Çağı mimarlık eserlerinin tümünü teşkil eder. Böylece onun çalışkanlığı, yaratıcılığı derhal ortaya çıkar. Sinan'ı biraz anlamağa başladığımız zaman, onun Michel-Ange, Rembrandt, Göthe, Bach, Leonardo gibi ölmez büyük sanatçılar serisinden olduğunu görürüz. Sinan, değişik olduğu kadar da miktar bakımından çok eserleriyle, Türk Osmanlı mimarisini anlatım ve biçim olarak zenginleştirmiş, imrenilecek ve örnek alınacak seviyeye çıkarmıştır.

Onun çağında devlet büyükleri kendi hayratlarını yaptırmak için sıraya girmişlerdir. İnanılmayacak bir alınyazısıdır ki, Sinan bu istekleri yerine getirecek kadar uzun ömürlü olmuş, ve yüzyıllık çabası karşılığı diktiği anıtsal yapıları ile ölümsüz olmak mutluluğuna ermiştir.

Sinan tahminen 100 yıla yakın bir ömre sahip olmuştur. Bu uzun ömre karşılık çeşitli kaynaklara göre değişen 81 cami, 50 mescit, 55 medrese, 7 kuran okulu, 19 türbe, 17 imaret, 3 şifahane (hastane), 7 su kemeri (muhtemelen 9), 8 köprü, 17 kervansaray, 32 saray, 6 mağaza, 33 hamam inşa etmiştir. Ancak bu yapıların büyük bir kısmının yapılma tarihleri bilinmediği gibi yerleri üzerinde de tereddüt vardır. Bazı yapıları da zamanla ortadan kalkmışlardır. Sinan'ın tezkere'lerde belirtilen eserleri dışında yaptığı eserleri de olması gerekir. Hiç şüphesiz Sinan, bazı dostlarına, hiç olmazsa kendine de zikredilecek evler yapmış olmalıdır. Bu gibi eserler ise yapı listelerine girmemiştir. Ayrıca Sinan'ın yaptığı saraylardan bugüne hiç kalıntı intikal etmemiştir [1]. Saraylar genellikle ahşap yapılması yüzünden, çıkan yangınlar sonucu ortadan kalkmışlardır. Bu yüzden Sinan'ın saray yapıları hakkında hiçbir fikre sahip değiliz.

Bu, milletimize ait gururun nedenlerinden biri olmuş olan büyük yaratıcının yapılarını inceleyerek onun ölmezliğinin nedenlerini çıkarmak, ona olan saygımızı duygusal nedenler üzerine değil, bilinçli kanılarımıza dayamak, burada sunulan çalışmanın amacı olmuştur. Bu gerçekten saygıya lâyık sanatçının yapılarını inceleyerek onun kişiliğini ortaya çıkarmak, üslûbunun tahlilini yapmak, ve Osmanlı mimarisi içindeki yerini belirtmek bir ödevdir.

Sinan'ın eserleri ile karşılaşan herkes onun büyük bir mimar olduğu hususunda tereddüde düşmez. Ancak bir mimarın hakikî yerini tesbit etmek için yapılacak şey, onun çağını bulmak ve kendinden öncekiler ile kendinden sonrakiler arasında, onun kapattığı yeri tesbit etmektir. Bu yolu takip etmek gerekince, Türklerin yaptıkları eserlerin gelişimini büyük çizgilerle tesbit etmek gerekir. Kaldı ki, şimdiye kadar yabancılar Türk sanatını daima İslâm sanatının bütünü içinde görmeğe alışmışlardır. Ancak son zamanlarda bu görüş terkedilmeğe başlanmıştır [2].

[1] Sedat Çetintaş, "Sinan'ın eseri olan Atmeydanı Sarayı yıkılamaz", 1 Haziran 1938 tarihli Cumhuriyet gazetesi : "Sultanahmet yakınındaki Hapishane, Tapu Dairesi, Maliye Evrak Hazinesi ve Dikimhane ambarı arasında paylaşıldığına inandığı binanın İbrahim Paşa'nın Atmeydanı sarayı olduğu" yazar tarafından iddia edilmektedir.

[2] Kurt Erdmann, İslamische Kunst, Atlantisbuch der Kunst, s. 534-551. Yazar, XIV. yy. dan itibaren Osmanlıların kendilerine özgü bir anlatım gücüne ulaşmağa başladığını, ancak yeni çağın başına kadar bir Arap, İran, Türk sanatından bahsedilemeyeceğini belirtiyor (s. 536, p. 3).

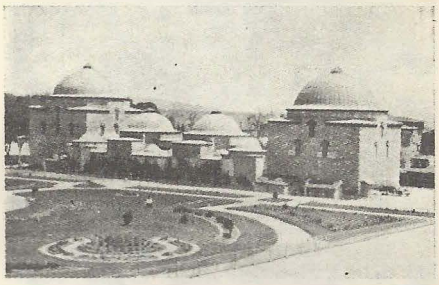
Sinan Çağının Toplum Yapısı Ve Ekonomik Durum

Sinan'ın doğum yılını tesbit etmek, eldeki kaynaklara göre tam olarak mümkün olmamıştır. Ancak Sinan'ın çağdaşı ve arkadaşı şair, nakkaş *Mustafa Saî*'nin onun ağzından kaleme aldığı "*Tezkeret-ül Bünyan*" adlı yazmasında 895 hicrî Recep ayının 9. günü doğduğu yazılmaktadır. Buradan Sinan'ın 1490'da doğduğunu anlıyoruz. Gene ayni kaynaktan öğrendiğimize göre Sinan 986 hicrî yılında yani 1578'de ölmüştür. Ahmet Rifat Efendi "*Lugat-ı Tarihi ve Coğrafya*" adlı kitabında Sinan'ın 1588'de (hicrî 996'da) öldüğünü yazmaktadır. Sinanın mezar taşındaki tarih ise, gene hicrî 996 yani 1588'dir. Sinan'ın 1512 yılında 22 yaşında askere alındığı ve o devrin kayıtlarında yazıldığı için onun 1490 ile 1491 yılları arasında doğduğunu çıkarabiliriz. Ancak bu tarihlerin araştırılması gerekir. Ayrıca Ahmet Rifat, Sinan'ın 1595'de öldüğünü ve yüz yaşından fazla yaşadığını yazmaktadır. Bununla beraber biz, mezar taşındaki kaydı doğru kabul ederek esas tutuyoruz. Yani hesabımızca Sinan 1588'de ölmüştür. Şu halde Sinan 1490-1588 arasında 98 yıl kadar uzun bir ömür sürmüştür.

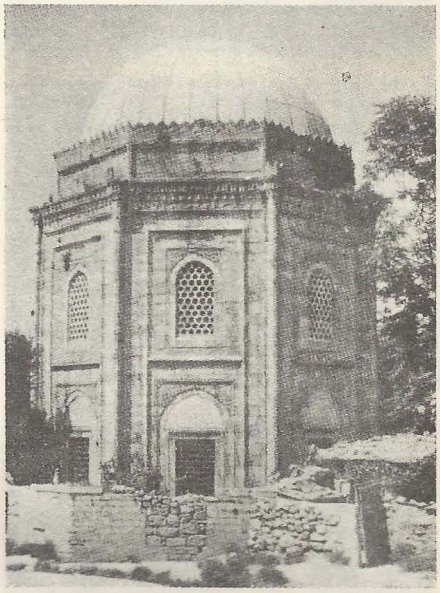
Sinan, yüz yıla yakın hayatı boyunca II. Bayazıt (1476-1512), Yavuz Sultan Selim (1512-1520), Kanunî Sultan Süleyman (1520-1566), II. Selim (1566-1574), ve III. Murat (1574-1595) gibi beş sultan devrini yaşamıştır. Fatih Sultan Mehmet'ten itibaren Osmanlı Devleti, toprakları içine birçok yeni milletleri alarak büyümüş, özellikle Kanunî devrinde bir dünya imparatorluğu haline gelmişti. Bu çağlarda imparatorluğun sınırları Bağdat'a, Kafkaslar'a, Kırım, Polonya ve Viyana üzerinden bütün Balkanlar ve Sırbistan'a, güneyde Arabistan yarımadasından Afrika içlerindeki Sudan'a ve bütün Kuzey-Afrika kıyılarını içine alarak Atlas Okyanusu'na kadar uzanmıştı. Bu geniş toprakların idaresi için kuvvetli bir düzen kurulmuştu. İmparatorluğun askerî ve idarî bünyesine azınlığın çocukları da kabul edildiğinden devletin mukadderatında rol alma olanağı bütün imparatorluk mensubu ülkelerin kişilerine sağlanmış oluyordu. Yabancı doğumlu gençler İstanbul ve Edirne saraylarında eğitiliyorlar, askerî eğitim yanında sanat öğreniyorlardı. Devşirme oğlanlarının aldıkları eğitim hakkında bugün kesin bir bilgiye sahibiz. Türkçe okuma ve yazma, İslâmlık ve Türk âdetleri ile askerî eğitim için 7-8 yıllık bir çalışma gerekiyordu. Bu bilgilerle Enderun'dan mezun olmaya "*Kapudan çıkma*" deniyordu. Koca Sinan'ın 1520'de Enderun'dan çıktığı anlaşılıyor. Gençler Acemioğlan adı altında Yeniçeri Ocağı'na alınıyorlardı. 1512 yılında Yavuz Sultan Selim tahta geçince, Anadolu'dan da devşirme oğlanları toplatılmasını emretti. Halbuki o zamana kadar yalnız Rumeli ve Osmanlı Avrupasından devşirme oğlanları toplanıyordu. Devşirmelerin sağlam, zeki, onurlu, anneli ve babalı yabancılardan olmaları şartti. Ayrıca devşirme olacakların Rus, Acem, Çingene, Harputlu, Diyarbakırlı ve Malatyalı Hıristiyanların çocukları olmamaları gerekiyordu[1]. Topkapı Müzesi arşivinde bulunan Saî'nin "*Tühfet-ül-mimariyye*" adlı yazma yapıtında, Sinan'ın devşirmeliği için "*Karaman Vilâyeti ve bilâdı Yunanda*" devşirme oğlanları ile beraber İstanbul'a getirildiği yazılıdır. Böylece ilk defa Anadolu'dan devşirme oğlanları toplanması ile Kayseri'nin Ağırnas köyünden Sinan[2], (o zaman Kesi ve Ağırnas, Karaman Vilâyetine bağlı idi) İstanbul'da İbrahim

[1] İbrahim Hakkı Konyalı, Mimar Koca Sinan, s. 46.

[2] Risalet-ül mimariyye'de: "filhakika Abdullah oğlu olmağla sinîni sabıkada kanun-u Osmaniyye ve âyini Hakaniyye üzere Vilâyeti Karaman ve bilâdı Yunanın devşirme oğlanları ile deri Devlete gelüp ve andan birkaç zaman taşrada bazı hıdematta kullanılup tâ ki acemi oğlanlığı payesin kat idüp yeniçeri olmak.."

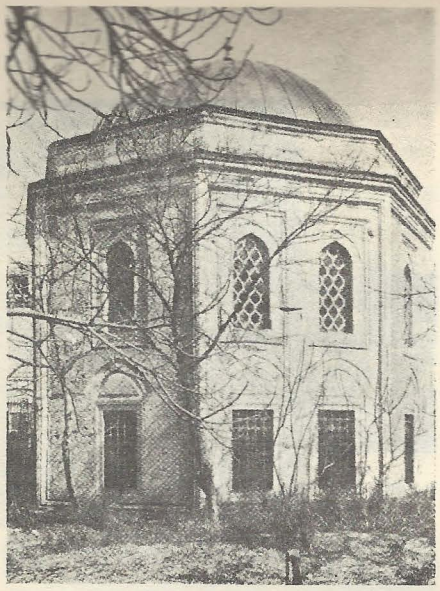


R. 764: Sinan'ın Sultan Ahmet'teki Haseki Hamamı.



R. 765: Sinan. Hüsrev Paşa'nın türbesi.

R. 766: Sinan. Barbaros Hayreddin Paşa'nın Beşiktaş'taki Türbesi.



R. 767: Sinan. Kılıç Ali Paşa Türbesi.

R. 768: Sinan. Sokullu'nun Türbesi.

Paşa'nın Atmeydanı'ndaki sarayına getirilmişti. *Tezkeret-ül Ebniye*'de Sinan : "*Ben, Abdülmennan oğlu baş mimar Sinan, Sultan Bayazıd'ın oğlu Sultan Selim Han'ın padişahlığı esnasında devşirme olarak İstanbul'a geldim*" demektedir. Âfet İnan, *Mimar Koca Sinan* adlı kitabında kaynak vermeden Sinan'ın dedesinin Dülger Doğan Yusuf Ağa olduğunu belirtiyor. Ahmet Refik'in kitabında belirttiği üzere, devşirme oğlanları ya Atmeydanı'ndaki saraya, ya Enderun-u Hümayun'a, ya da Edirne Sarayı ile Topkapı Sarayı'na gönderiliyorlardı.

Devşirme oğlanları, yukarıda sözü edilen eğitim yanında gene saraylara alınmış çağın önemli ozanlarını, filozoflarını, bilginlerini tanımak olanağını buluyorlardı. Bu devirlerde sultana veya devlet büyüklerinden birine yazdığı bir medhiye yüzünden hayatlarının sonuna kadar geçimini sağlamış şairler vardı. Ayrıca hattatlar, din âlimleri, minyatür ressamları, bu saraylarda devrin sanat ve kültürünü temsil ediyorlardı. Yavuz Sultan Selim ile Kanunî Süleyman'ın kendileri de şairdiler. Lâtifî, Baki, Molla Abdüllâtif, Necati, Zati, Sinan devrinin el üstünde tutulan şairleri idiler. Bunların yanında tarikatlerin şeyhleri, dervişleri, halkı aydınlatan kişiler idiler. Tarikatlerin Osmanlı kültüründeki yerinin önemli olduğunu burada belirtmek yerinde olur. Devşirme oğlanları yaş günlerinde Hacı Bektaş tarikatına alınıyorlardı. Sinan'ın da Hacıbektaş tarikatında yetiştiği Tezkeret-ül Ebniye'de yazılıdır. Bu kültürle yetişen Sinan'ın, çevresinde vezirler ile Anadolu ve Rumeli beylerbeyleri, kazaskerler, sancakbeyleri, ağalar, prens ve prensesler gibi devrin büyükleri vardı. Bu son zikredilenler, sonraları Sinan'a sipariş verecek kimseler olacaklardı. Osmanlı İmparatorluğu Sinan devrinde en zengin çağını yaşamakta idi. Felsefe, edebiyat, müzik Osmanlı İmparatorluğu'nun bir karakteristiği idi. Devrin müzisyenleri, kompozitörleri büyük bir yekûn tutuyordu (*Yılmaz Öztuna, Türkiye Tarihi* c. 6, s. 256-260). Çağın Antolojilerinde 500 kadar şairin adı vardır (Ayni eser, S. 241-256).

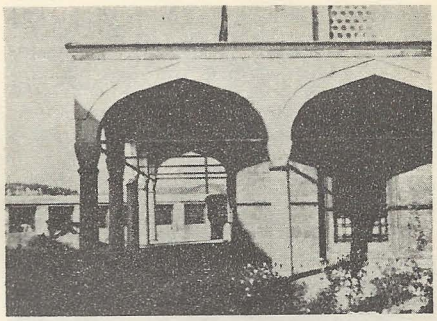
Burada devşirme olarak saraya alınanların geleceklerine biraz değinmek yararlı olur. Osmanlı İmparatorluğu'nun uzun yıllar boyunca ayakta kalmasının nedenlerinden biri, yabancı doğumlu azınlık çocuklarına memleketin idaresine katılma olanağının verilmesidir. Azınlığın seçkin çocukları toplanıyor, İstanbul ve Edirne saraylarına getirilerek Türk-İslâm kültürü içinde yetiştirilip Türk toplumuna kazandırılıyordu. Bu sistem içinde yetişip devletin mukadderatını eline almış nice sadrazamlar, paşalar sancak beyleri, hattâ padişaha damat olanlar vardı. Şimdi, dar bir çevresi olan Ağırnas köyünde, Sinan gibi bir dehâ ne olabilirdi? Hiç. Ancak bu dar çevrenin dışına çıktıktan ve Sinanı Sinan yapan çevreye girdikten sonradır ki, Türk mimarisi üstadını kazanmıştır. Bu nedenle Sinan'ın yabancı doğumlu olmasının ya da olmamasının hiçbir önemi olmayacağı anlaşılır. Bunun yanında, devşirme olarak alınanların sonraları kendi yakınlarını da İslâm dinine soktuklarını biliyoruz. Sinan da daha sonra kardeşinin oğlunu İstanbul'a getirterek İslâm dinine sokmuştur. Sinan'ın 1512'de İstanbul'a getirildiğini, devşirme eğitimi aldığını biliyoruz. Fakat Acemioğlan olarak Yeniçeri Ocağı'na alındığı tarih hakkında kesin bir bilgimiz yoktur. Ancak eğitim 3-7 yıl sürdüğüne göre, 1515 ile 1518 arasında yeniçeriliği olağan görülüyor. Bunun için Sinan'ın 1514 Çaldıran Seferi ile 1517 Mısır Seferi'ne katıldığı şüphelidir. Saray eğitiminin üç ilâ sekiz yıl devam ettiğini gözönüne alırsak, Sinan'ın yeniçeri oluşu en az 1515 yılına doğrudur. *Tezkeret-ül Bünyan*'da da Saî'nin yazdığına bakılırsa Sinan 1522 Rodos, Belgrad seferlerine, 1526'da Viyana seferine ve 1534'de Bağdat seferine katılmıştır. Ahmet Refik'in Mimar Sinan adlı kitabında

R. 769: Sinan. Zal Mahmut Paşa Türbesi.

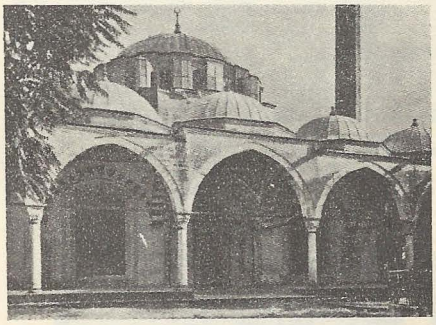
(s. 10) yazdığı gibi İran ve Mısır seferlerinin sözüne Saî hiç değinmemiştir. Tezkeret-ül Ebniye'ye göre Sinan 1526'da atlı sekban, bunu izliyerek yayabaşı (piyade yüzbaşısı), zemberekçibaşı (başmakinist), 1534 de Bağdat seferinden döndükten sonra haseki olmuştur. Bundan sonra padişahla birlikte Korfu ve Balya seferlerine (1537), daha sonra da Karabuğdan seferine katılmıştır. Sinan'ın 1537 yılından sonra mimarlıkla meşgul olduğunu katî olarak biliyoruz. Ancak Halep'deki Hüsreviye Camii'nin 1534 İran seferinden dönüşte yapılmış olması mümkün görülmektedir. Sinan'ı, bu başarılı askerî hizmetlerinden sonra Lütfü Paşa, Padişaha usta bir mimar olarak takdim etmiş ve "*Mimar, haseki olan subaşı Sinan olmak gerekir. Bu kâra kadir kimesnedir*" demiştir. Sinan böylece 1539'da 48 veya 49 yaşında hassa mimarlığına getirilmiştir. Sinan'ın baş mimarlığa getirildiği tarih hakkında da katî bir bilgimiz yoktur. Ancak hassa mimarlığına getirilişi ile mimar başılığa tayini arasında uzun bir zaman olmaması gerekir. Ayaz Paşa'nın ölümü üzerine (1539) bir türbe yapılması istendiğinde bu işi görecek bir kimsenin olmadığı görülmüş olmalıdır. Hassa Mimarı Acem İsa'nın ölümü 1536 yılındadır. İşte bu sıralarda Ayaz Paşa'nın yerine Sadrazam olan Lütfü Paşa'nın Sinan'ı eskiden tanıması ve onu üstad bir mimar olarak Padişaha takdim etmesi bu sırada olmuştur. Eğer Sinan 1539'dan önce hassa mimarı olsa idi, Ayaz Paşa'nın türbesi için bir mimar aranması akla gelmezdi. Bu bakımdan Sinan'ın 1539'dan önce hassa mimarı tayin edilmiş olması mümkün değildir. Ancak 1536 ile 1539 arasında sarayda bir hassa mimarının olmaması da mümkün değildir. Belki kıfayetsiz olması ve bunun için de Ayaz Paşa'nın türbesini yapamayacak kapasitede mimarların olduğu kabul edilebilir. Burada Sinan'ın hassa mimarlığına getirildiği tarih söz konusudur. Tezkeret-ül Bünyan'da Lütfü Paşa'nın sadrazamlığa getirildikten sonra (1539) Sinan'ı Padişaha üstad bir mimar olarak takdim ettiği yazılıdır.

Hiç kuşkusuz Sinan asker iken birden başmimarlığa getirilmiş olamaz. O zamana kadar onun mimarlık alanında bir hayli çalışmış, çeşitli mimarî yapıtlar yapmış olması gerekir. Bu bakımdan Sinan'ın askerî ödevini yaparken köprülerle, kalelerle, kuşatma yapıları ile, ele geçirilen ülkelerdeki kiliselerin cami haline getirilmesiyle, gemi yapımı ile, kaldırma aletleriyle uğraşmış ve bu gibi işleri başarı ile sonuçlandırmış olması akla gelmektedir ki, bu işler büyük teşkilât ve yetişmiş teknik elemanlarla olur. Gerçekten 1534'de Sultan Süleyman ile Bağdat Seferi'nden dönerlerken, Sinan'ın Van Gölü'nde üç gemi yaptığı Ahmet Refik'in "Mimar Sinan" adlı kitabında (s. 16) anlatılmakta; ayrıca 1538'de (s. 17-18) on üç günde Sinan'ın Prut üzerinde bir köprü yaptığı yazılmaktadır.

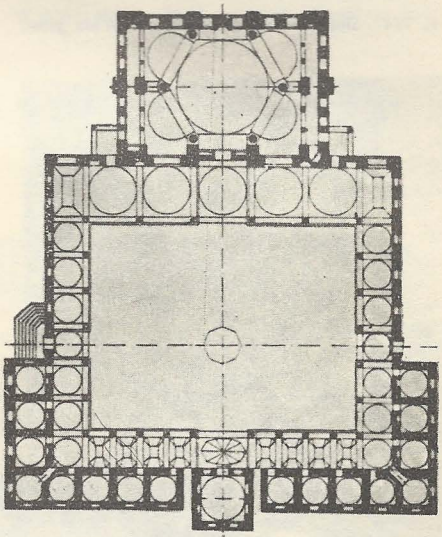
Sinan'ın 1539'da başmimarlığa getirilmesi ile Osmanlı İmparatorluğu üçyüzü aşkın sanat yapıtı kazanmıştır. Onun bildiğimiz ilk yapıtı daha başmimarlığa getirilmeden önce başladığı Halep'deki *Hüsreviye Camii*'dir. Cami, Sinan'ın ilk yapısı olmasına rağmen onun kişiliğini taşımaktadır. Camiin etrafında medrese, hamam ve diğer iki yapı vardır. Bu yapılar camiin avlusunu çevreler. Yapıya 1535'de Bağdat seferi dönüşü başlandığı tahmin edilmektedir. Gene tahminen cami bir yıl sonra yani 1537'de bitirilmiştir. Cami ile medrese karşı karşıyadır. Medresenin (U) biçimi camiin önünde bir avlu meydana getirmiştir. Fakat medresenin (U) formu, cami önünün kenarlarına bağlanamamıştır. Camiin esas kubbesi, şadırvan ve medresenin orta kubbesi, camiin tam eksen üzerinde bulunur. Son cemaat yerinin üzerindeki bu kubbe yükseklikleri üzerinde



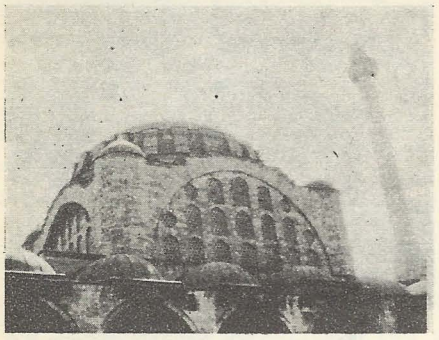
R. 770: Sinan. Şemsi Paşa Camii'nin revakları.



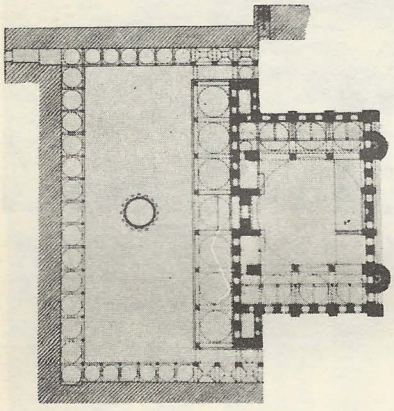
R. 771: Sinan. Kara Ahmed Paşa Camii'nin son cemaat yeri.



R. 772: Sinan. Topkapı'da Kara Ahmed Paşa Camii. Plân.



R. 773: Sinan. Mihrimah Sultan Camii. Askı kemerler ve aralarındaki pencere düzeni.



R. 774: Sinan. Mihrimah Sultan Camii'nin plânı.

R. 774a: Sinan. Mihrimah Sultan Camii.

beş kubbe ile camiin esas kubbesi birbirleriyle bağlanmıştır. Bütün camiin kaba fakat sağlam minaresi yükselir. Minare bodur ve kalındır. Camiin önüne gelen ve beş kubbenin örttüğü son cemaat yeri, esas kubbenin oturduğu kare prismanın kenarından taşar. Bu taşan kısımların arka tarafına düşen yere birer oda sıkıştırılmış, üstüne de sekiz köşeli bir kubbe oturtulmuştur. Bu son cemaat yerinin arkasında yerleştirilen odalar, Bursa cami mimarisinin bir özelliğidir. Süs çok azdır. Bu, süse karşı bir çeşit riyazet titizliği gibi görünür.

Sinan'ın ciddiyetini, süsten ziyade yapısal biçime önem verişinden sezeriz. Bu onun askerî ciddiyetine de yakışır. Medrese ve iki bina, camiin arka hizasına kadar uzandıklarından, cami avlusuna giriş, arka tarafın her iki yanından yapılıyor. Camiin etrafındaki binalar geniş ve basıktır. Buna karşılık camiin son cemaat yerinin üstündeki beş kubbenin yüksekliği, etrafındaki binaların kubbelerinden daha yüksektir. Cami simetrik bir düzene göre kurulmuş, esas kubbeye doğru diğer kubbe yükseklikleri derecelendirilmiş ve camiin diğer unsurları bir bütün olarak kompoze edilmiştir. Buradan şu sonuç çıkıyor : Sinan o zamanki bütün Osmanlı mimarisinin özelliklerini tanıyor ve bunları kullanmada ustalık gösteriyor. Bursa mimarisini, yapı unsurlarını ve bunların birleştirilmesini biliyor. Bina süslerle boğulmadığından, esas mimarlık biçimleri açık olarak görülmektedir. Ve iç mekân formu tamamen dışa aksettiğinden binanın inşası stereometriktir. Dışa akseden içmekân formuna dıştan, başka bir ek yapılmamıştır.

Burada değinmek istediğimiz şudur : Bir Osmanlı cami formu vardır. Bu, bir kareprisma ile üstünde kubbe, ve bir de kareprisma önünde yer alan ve kubbelerle örtülü olan son cemaat yeridir. Buna ilâve olarak caminin yanında bir de minare yer alır. Bu formu, Sinan ve Sinan'dan sonra pek çok Osmanlı mimarı benimsemiş ve sanatları için esas biçim olarak almışlardır.

Sinan'ın yapılarından *Mihriman Sultan* (Kanunî'nin Hurrem Sultan'dan olan kızı) *Camii*'nin başlama ve bitme tarihleri üzerinde çeşitli kaynaklar birbirleriyle çelişmektedir. Celâl Esat Arseven "*L'Art Turc*" adlı kitabında binanın inşa edildiği tarihi 1555 olarak gösteriyor. Bunun yanında 1945'de çıkan *Mimarlık dergisi*nin 2-3 sayılarında "*Sinan ve sanatı*" adlı yazıda bu yapıtın 1552 yılında yapıldığına değinilmektedir. Diğer kaynaklar bu cami inşaatının başlangıcı ve bitimi hakkında hiçbir bilgi vermemektedirler. Tezkerelerde de bu hususta her hangi bir bilgi yoktur. Bununla beraber Mihrimah Sultan'ın ölüm tarihi 1558 olduğuna göre camiinin yapımının bu tarihten evvel olması gerekir. Ernst Egli "Sinan" adlı kitabında camiin inşaat tarihini çeşitli tarihlere bakarak 1540 ile 1550 arasında gösterir.

Cami genel formu ile şöyledir : Esas cami kubbesi dört büyük kemer ve dört ayak üzerine oturtulmuştur. Bu kemerlerin içi duvarlarla örülmüş ve bu duvarlara da birçok pencere açılmıştır. Sinan hiç bir eserinde böyle muazzam bir kemer gösterisine girişmemiştir. Dikdörtgen prismanın köşelerinde bulunan ayaklar, cami dışına kuleler halinde yükseltilmiş üzeri de kubbe biçiminde örtülmüştür. Camiin dikdörtgen prismasının önüne getirilmiş olan son cemaat yerinin üstünde yedi kubbe sıralanmıştır. Bu son cemaat yerini, medresenin (U) formu iki yandan sarar ve esas cami kısmının yan duvarlarını bir kaç metre geçer. Bu yüzden camiin avlusuna bu kısımdan öne doğru yürünerek girilir. Camiin şadırvanı cami ekseni üzerinde bulunur.

Esas kubbenin yanlarında yarım kubbeler yoktur. Fakat camiin içini yanlara doğru büyültmek için camiin her iki yanına üçer kubbe konulmuştur. Bu kubbelerin esas kubbe altı prismasına bağlanışı ikişer sütunla yapılmıştır. Bu sütunlar ayni zamanda camiin esas kubbesini taşıyan ve içi doldurularak dış duvarlar haline getirilen ve üzerlerine pencereler açılan duvarları taşır. Ayrıca camiin esas kubbesinin ön tarafı, yani girişin iki yanı nişlerle genişletilmiştir.

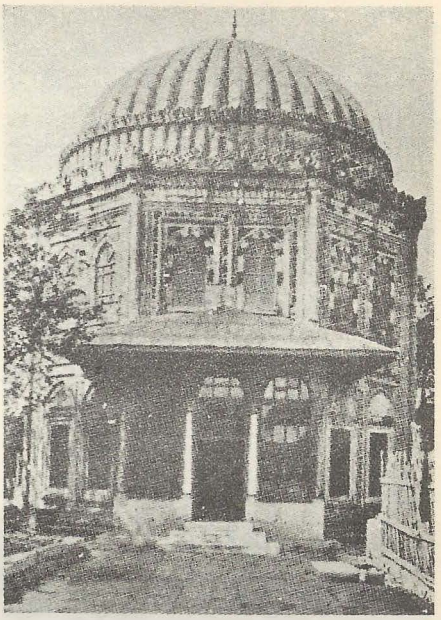
Camiin ön güney tarafındaki ince, yivli ve yüksek bir minare, bütün camiin silüetini güzelleştirir. Tek şerefesi kubbeye hâkimdir. Camiin yan duvarları sütunlu bir koridorla camiin arka sağ tarafındaki bir başka binaya bağlanmıştır. Cami her taraftan görülsün diye, İstanbul'un en hâkim tepelerinden biri olan Edirnekapı'da yapılmıştır. Kubbenin çapı 19 metredir. Bu yapı, İstanbul üzerinde gerçekten zarif bir silüete sahiptir. Camiin cephesi surlara baktığından girişi yol üzerine almanın gerektiği anlaşılmaktadır.

Dikkat edilirse, Hüsreviye Camii'nden itibaren Sinan'ın camilerinde, camiin medrese ile bütünlüğü düşünülmüş, yani eskiden ayrı ayrı bütünler halinde olan bu iki öğe, (cami ve medrese) tek bir bütün olarak kaynaştırılmıştır.

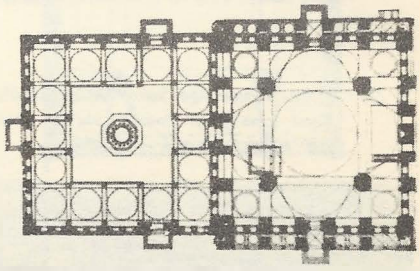
Sinan'ın mimaride kısa zamanda yaptığı üstün buluşları, kendisine olan siparişleri arttırmıştı. 1543 yılında Kanunî Sultan Süleyman'ın sevgili oğlu Şehzade Mehmet[1] ölünce (6 kasım 1543) Sinan'a bu genç sultanın hatırasına bir cami inşa etmesi emredildi.

İnşaata derhal başlanıldı. 1458 yılında biten cami, bir kubbeler kompozisyonu gibi görünür. Camiin planı gayet açıktır. Esas kubbe, dört ayak üzerine oturtulmuş ve ayakların arasındaki ağırlık da kemerlere bindirilmiştir. Esas kubbenin altı, dört bir taraftan kemerlere ilâve edilen yarım kubbelerde genişletilmiş ve yarım kubbeler arasına da birer küçük kubbe yerleştirilmiştir. Giriş cephesi yani son cemaat yeri, iç nişlere paralel olarak tekrar kubbelerle kapatılmış ve revaklı bir koridorla da medresenin (U) formuna bağlanmıştır. Sinan'ın şimdiye kadar gördüğümüz cami avlusuna girişleri, yanda veya arkadadır. Şehzade Camii'nde, cami avlusuna giriş, hem avlunun iki yanında, hem de medresenin (U) formunun cami ekseni ile kesiştiği nokta üzerindedir. Bu eksen, camiin esas kubbesi, cami içine açılan kapı, şadırvan ve medresenin (U) formunu iki eşit bölüme ayıran düz bir çizgi üzerindedir. Medresenin (U) formunun camiye bağlandığı ve giriş kapılarının bulunduğu bölümlerin üstüne, yani camiin ön cephesinin iki yanına bir kubbe oturtulmuştur. Son cemaat yerinin iki yanlarında iki şerefeli iki minare bulunur. Cami esas kubbesi, diğer kubbelerin hepsinden yüksektir ve medrese kubbelerinin en alçakta olduğu bir kubbeler sırası teşkil eder. Son cemaat yerinin kubbeleri, medrese kubbelerinden daha yüksektedir. Ancak son cemaat yerinin orta kubbesi (bu kubbenin altında camiin içine açılan kapı bulunur) son cemaat yerinin diğer kubbelerinden daha yüksektir. Görülüyor ki, Sinan medresenin kubbelerinden itibaren esas kubbeye doğru cami öğelerini gittikçe yükseltmektedir. Son cemaat yerinin orta kubbesinden sonra, ondan daha yüksek olan ve camiin avlu tarafına bakan yarım-kubbe gelmektedir. Yarım-kubbeden sonra da göz esas-kubbeye doğru yönelir. Bu

[1] Sultan Süleyman, Hürrem Sultan'dan olan ilk oğlu Şehzade Mehmed'in mezarının üzerine tahtadan bir taht koydurtmuştur. Kanunî, çok sevdiği oğlu Mehmed'in ölüm tarihini bir mısra ile tesbit etmiştir:
"Şehzadeler Güzidesi Sultan Mehmedim" (6 Kasım 1543).

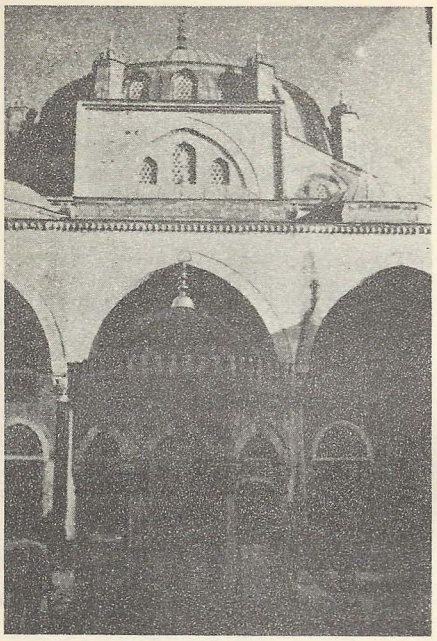


R. 775: Sultan Süleyman'ın oğlu Şehzade Mehmed'in süslü türbesi.



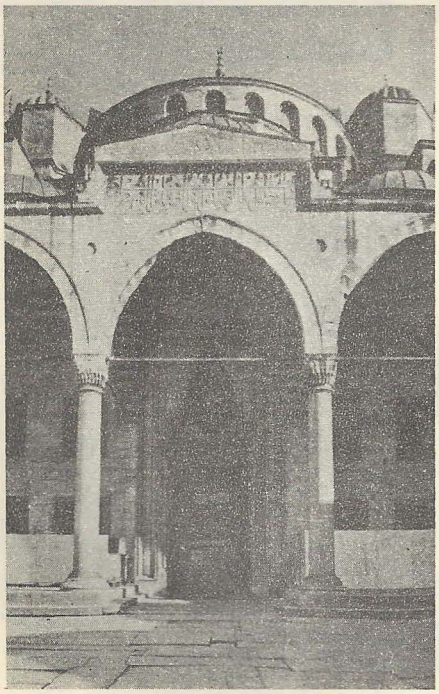
R. 776: Mimar Sinan. Şehzade Camii'nin planı.

R. 777: Mimar Sinan. Şehzade Camii'nin güney-batı yüzü ve işlemeli minaresi.



R. 778: *Mimar Sinan. Üsküdar Valde Sultan Camii avlusundan. Cami ekseni üzerindeki, şadırvan, camiye giriş ve esas kubbeye doğru.*

R. 779: *Mimar Mehmet Ağa. Sultan Ahmed Camii'nde Cami içine giriş. Sinan Okulu'nun eksenli yapı geleneği devam etmektedir.*



kademeleme, gözün aşağıdan yukarıya kolayca kaymasını sağlamaktadır. Bu kubbeler kompozisyonunun dış görünüşü, insana hüzün telkin eden bir hava yaratır ve biz bu atmosfer yaratıcı gücü hissederiz. Ağır kitleleriyle esas kubbenin etrafında çevrelenen kubbeler, kendi içine kapanık düşünceli bir insanın ifadesini taşırlar. Medresenin dış duvarlarının ikinci katı, kör pencerelerle kaplıdır. Bunlarda da kendi içine kapanmış insanların o hüzünlü ifadesi vardır. Bu kör pencereler, altlarındaki açık pencerelerle beraber, dikdörtgen çerçeveler içine alınmıştır.

Camiin içteki mekân formu aynen dışa aksetmiştir. Yani iç mekânın sınırları, camiin dış formlarını vermektedir. Demek ki, Sinan'ın bu mimarisi de stereometrik konstrüksiyona sahiptir. Onun bu anlayışı mantıkî, (rasyonel)dir. Binanın iç atmosferi ince duygulu ve soyludur. Camiye her giren zarif bir düzenin rahatlık ve huzurunu duyar. Binanın dışı ne kadar oturaklı ve ağır başlı ise, içi de o kadar rahatlık vericidir. Medrese ve avlunun bütün mimarî öğeleri (*sütun, kemer, niş, kubbe, saçak seviyesi*) son cemaat yerinin mimarî öğelerinden, son cemaat yerinin mimarî öğeleri ise, esas cami prismasi içindeki mimarî öğelerden daha aşağıda ve ölçü olarak daha küçük tutulmuştur. Camiin esas büyük kubbesi altına kadar görünen bu ufkî gelişimi, büyük kubbe altında birden dikey bir karakter gösterir, ve âdeta Tanrıya yönelir. İnanılmayacak bir mekân her taraftan yukarıya, kubbeye yönelir. Camiin mekân formu, kapalı bir dikdörtgen prismadır. Avlunun kapalı (U) formu, camiin kapalı dikdörtgen (kareye çok yakın) prismasi ile birleştirilmiştir. Avlunun medrese ile çevrili olması burasını dar göstermektedir. Bu dar avludan camiin geniş içine küçücük bir kapıdan girilmesi, camiin iç tesirini büyültmektedir. İşte Sinan'ın gerçekten kendinden evvelki ve sonraki mimarlara üstün olan tarafı, onun yapıtlarının bu türlü artistik fikirlere sahip oluşudur. Gerçekten Sinan'ın fikirlerini yapıtlarından okumak mümkün olmaktadır.

Şehzade Camii, Sinan'ın ikinci üslûp çağına aittir. Bu üslûp çağında Sinan, yapıtlarına süsleme unsurları da katmıştır. Şehzadebaşı Camii, Sinan'ın en süslü camiidir. Bunun sebebi, bir şehzade camii oluşu mudur? Bu zayıf bir ihtimaldir. Çünkü Sinan, daha sonra padişahların camilerini de yapmıştır. Bu camiler çok büyük oldukları kadar görkemlidirler de. Fakat süslü değildirler. Bundan dolayı bu süslemenin mimarın hayatında bir çağ teşkil ettiğini kabul etmeliyiz. Sinan bu süsleme öğelerini çok kısa bir süre kullanmıştır. Sinan'ı, süslemeden hangi düşüncenin vazgeçirdiğini hiçbir yazı bize bildirmemekle beraber, onun gibi, mimarî öğelerin usta bir kompozitörü için, bunu anlamak zor olmaz. Mimarî öğelerin, süslemelerin kapatması, Sinan'ı bu gösterişten vazgeçirmiş olabilir. Bu düşünceyi onun Şehzade Camii'nden sonra yaptığı eserleri doğrulamaktadır. Anlıyoruz ki Sinan, süslemede mimarî bir güç görememektedir. Buradan da Sinan'ın saf mimarî öğeleri aradığını ve bunların kompozisyonunda mimarînin amacını gördüğü sonucuna varırız.

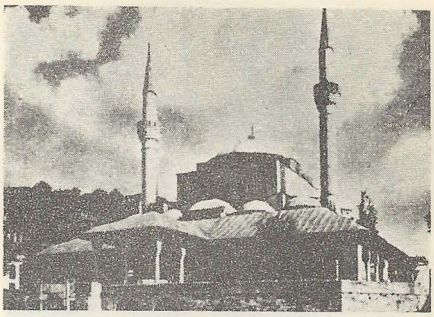
Bu süs üzerinde biraz durmak gerekir. Çünkü Sinan, bir taş süslemesine, örneğin bir Gotik taşçılığına itibar etmemiştir. Kaldı ki biz Selçuklular'da barok kabartmalı portalleri gayet bol görüyoruz. Ve Sinan bu eserleri daha iyi durumda iken görmüştü. Fakat o, bu süslü kapılara itibar etmemiştir[1]. Sinan ayrıca Bizanslıların dantel gibi olan sütun başlıklarını da benimsememiştir.

[1] Türklerin, güzelliği aşırı süste değil, biçim ve sadelikte aradıkları hususunda, Türk sanatı üzerinde araştırma yapmış olan yazarlar birleşirler. Suut Kemal Yetkin (İslâm Sanatı s. 266), Ernst Egl Sinan. s. 19.

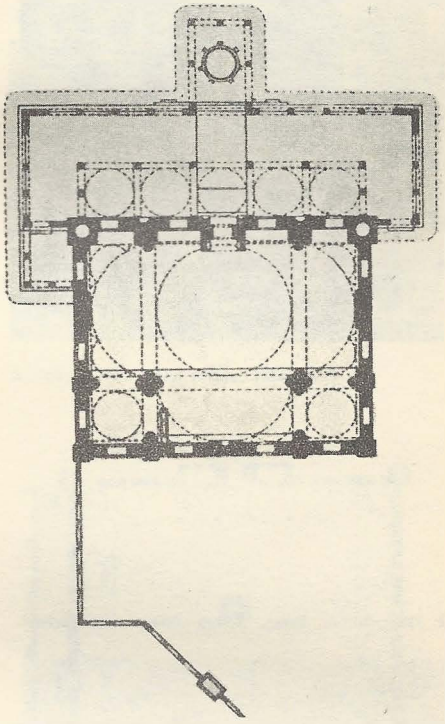
Sinan, yapılarında mimarî değerleri ne kadar düşünüyorsa, bir yapıtın yeri ile de o kadar ilgileniyor. Eğer yaptırılmak istenen yapıt için verilen yer bir tepe, bir deniz kenarı veya bir meyil üzerinde ise Sinan planına, araziye uygun bir form arıyordu. Bu da onun arazi durumuna yapı yerleştirmeyi en önemli bir problem addetmesindendir. Sinan'ın simetrik düzene her eserinde yer vermemesinin nedenini de böylece daha iyi anlıyoruz. Çünkü ona göre arazi ve silüet bir bütün teşkil etmelidir. Ve bu her seferinde yeni biçimler verecektir. Sinan'ın buraya kadar gördüğümüz Mihrimah ve Şehzade Camileri birer tepe üzerinde idiler. Şimdi de Sinan'ın deniz kenarında bir yapıtına hangi biçimi verdiğini görelim.

Üsküdar İskele Camii : Camiye 1546 veya 1547'de başlanmış ve ayni yıl içinde bitirilmiştir. Bu cami de Mihrimah Sultan'ın bir vakfıdır. Sinan bu cami ile süsleme unsurlarını terketmiştir. Böylece ikinci üslûp devrinin kapandığını görüyoruz. Cami İstanbul Boğazı'nın Anadolu yakasındadır. İlk yapıldığında tam deniz kenarında imiş. Sonraları kıyıya rıhtım yapıldığından cami 100 metre kadar içerde kalmıştır. Sinan bu yapıtı ile mimarî inancına, mimarîde esas olan mekân formu buluşuna yeniden dönmüştür. Yani Sinan'ın mimarî inancı bir mekân plastiğidir. Bunun içindir ki, İskele Camii'nde Sinan'ın üslûbundaki önemli buluş ve değişikliği izleyebiliyoruz. Ayrıca bu eseri ile Sinan, Türke özgü cami-öğeleri sayılan cami, son cemaat yeri, camiye giriş kapısı, avlu ve ortasındaki şadırvan ile nasıl yeni bir kompozisyona gittiğini göstermektedir. Örneğin kitabın başında da değinildiği gibi, son cemaat yerine medresenin (U) biçiminin açık kısmı kapatılınca avlu ortaya çıkmaktadır. Burada Bursa camilerinde avlu olmadığını hatırlamak doğru olur. Bunun yerine hepsinin cami önündeki revaklı koridoru, yani son cemaat yeri vardır. Daha sonraları avlu, camiin önüne getirildiği halde, avlu ile camiin önündeki revaklı kısım birbirleriyle kaynaştırılamamıştır. Böylece cami ile avlu birbirlerinden ayrı iki unsur olarak kalmışlardır. Yani avlunun (U) biçimi cami ile birleştirilememiştir. Avlunun (U) biçiminin uçları, sonraları son cemaat yerine yaklaştırıldığında, buraya avlunun giriş kapıları konulmuştur. Bütün bu gelişmeye rağmen, esas cami prisması ile avlu birbirleriyle birleştirilememiş ve ayrı öğeler halinde kalmışlardır. İşte bu hususlarda, Osmanlı-Türk mimarisinde Sinan'ın büyük yeri kendiliğinden ortaya çıkar. Sinan yukarda açıklanan camiin öğelerini, kendi yapı fikri etrafında birleştirerek bir sentez yapmış ve bütün bu öğeler birbirlerinden ayrı parçalar olmaktan çıkmış, camiin genel planı içinde yerlerini almışlardır. Böylece bu öğelerin yepyeni kompozisyonları ortaya çıkmıştır. İşte, Sinan'ın Üsküdar-İskele Camii, bu mimarî öğelerle yepyeni bir kompozisyon yaptığını göstermesi bakımından önem taşır.

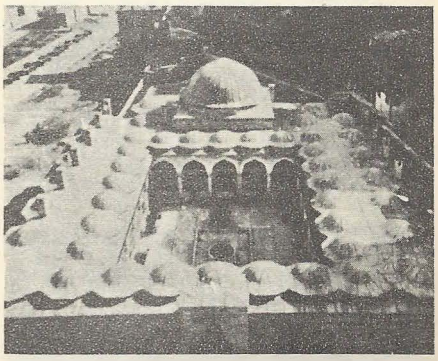
Sinan, Üsküdar-İskele Camii'nde avlu öğesini kullanmamıştır. Son cemaat yerinden itibaren avlunun bir kısmı meyilli bir çatı ile örtülmüş ve bu çatının orta kısmı şadırvana doğru uzatılarak, şadırvanda ters (T) şeklini alan (⊥) çatının altına sokulmuştur. Ancak bu saçak altına alınan kısmın etrafı açıktır. Bir taraftan, camiin ön kısmının deniz tarafına verilmesi ile şadırvana yürüyen bir kimsenin denize doğru ilerlemesi ve şadırvanda abdest alırken Boğazı seyredebilmesi temin edilmiştir. Cami girişinin deniz tarafına alınmasıyla, Sinan gerçekten üstad bir mimar olduğunu göstermektedir. Yani Sinan cami ile, fevkalâde manzarası olan İstanbul Boğazı arasına kapalı bir avlu koyarak camii kör bir hale getirmek istememiş, bilâkis Tanrının güzel bir doğa kompozisyonu olan Boğazın man-



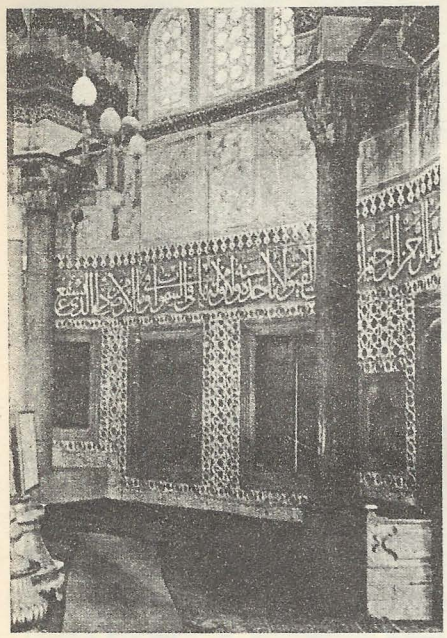
R. 780: Mimar Sinan. Üsküdar İskele Camii. Ön yüzünden görünüş.



R. 781: Mimar Sinan. Üsküdar İskele Camii'nin planı.

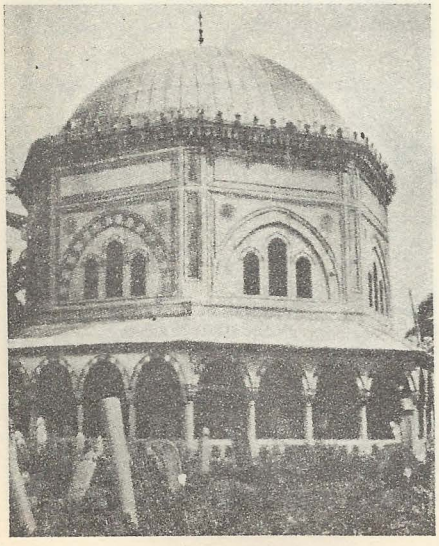


R. 782: Mimar Sinan. Üsküdar İskele Camii (Mihrimah Sultan)'nin medresesi.



R. 783: Mimar Sinan. Sultan Süleyman'ın Türbesi'nin içinden bir görünüş.

R. 784: Mimar Sinan. Sultan Süleyman'ın Türbesi.



zarasını, insan oğlunun güzel bir kompozisyonu olan camiye katmak istemiştir. İşte Sinan'ın camiin önüne medresenin (U) formunu kapalı olarak koymamasının sebebi budur. Buradan Sinan'ın, yapıtını değerlendirecek doğa öğelerini görebilen ve bu öğelerden yararlanmasını bilen bir mimar olduğunu açıkça görüyoruz.

Camiin son cemaat yeri ile, şadırvanın ne şekilde birleştirildiğini gördükten sonra, camiin iç kısmına gelelim : Camiin esas kubbesi gene bir kare prisma üzerine oturtulmuştur. Bu kare prismanın cephesi hariç üç tarafına birer yarım kubbe konulmuştur. Prismanın ön tarafına bir yarım kubbe konmadığından cepheden camiin içine giren bir kimse, esas kubbenin ve yanlardaki yarım kubbelerin altını bir anda görebilmektedir. Böylece Sinan, camiden içeri girene, mabedin bütün içini bir anda görebilme olanağını sağlamaktadır. Ayrıca camiye giriş, yepyeni bir şekilde ele alınmıştır. Giriş, daha önce gördüğümüz cami formlarında olduğu gibi ne cephede, ne de avlunun iki yanındadır. Burada giriş, camiin yalnız bir yerindedir. Şöyle ki, önce bir merdivenle camiin batısından, deniz istikametinde üstü meyilli bir saçakla örtülü kısma girilir. Buradan camiin ekseni üzerinde bulunan şadırvana doğru yürünür, üstü meyilli saçakla örtülü şadırvandan, giderek bir revaklar sistemine varılır. Bu revaklar sistemi, son cemaat yerinin kubbelerini bir görünüş olarak toplayan ve iki yandaki minarelerini gene bir görünüş olarak birbirlerine bağlayan ön cephe saçağını üstünde taşır. Estetik olarak bu meyilli saçağın düz üst hattı, arkasındaki kubbelerin eğriler devinimini bu çizgi üstünde ortaya çıkarır. Cephedeki bu meyilli geniş saçağın gölgesi, üzerinde kubbenin ve minarelerin aydınlık çehresiyle bir ışık-gölge kontrastı meydana getirir. Sinan'ın bu ışık-gölge oyunlarıyla yapıtlarını değerlendirdiğini daima göreceğiz. Sinan'ın bu yapıtında süs öğesini terkettiğini yazmıştık. Bu yapıda süs unsuru, yalnız minarelerin şerefelerindeki stalaktitler ile sütun başlıklarının sade plastiğidir.

Sinan'ın Türk-İslâm mimarî unsurlarını kullanırken, binanın yerini ve siparişi veren kimsenin karakterini daima gözönünde tuttuğunu burada belirtmek gerekir. Bu, onu daima yeni mimarî kompozisyonlara doğru götürmüştür. Bina sahiplerinin, binanın alacağı iç ve dış formda önemli rolleri olduğunu görüyoruz. Örneğin Sokullu Mehmet Paşa'nın türbesi ile Şehzade Mehmed'in, veya Barbaros'un türbelerini karşı karşıya getirdiğimizde, bu yapıların biçimlerinin, sahiplerinin karakterlerini de yansıttığını görüyoruz. Ayni şekilde Mihrimah camii ile Rüstem Paşa camilerini, bu yönden kısaca gözden geçirirsek, kişi karakterlerine Sinan'ın yapıtlarında nasıl yer verdiğini anlamış oluruz.

Sinan'ın en önemli yapıtlarından biri olan Süleymaniye Camii'nin yapımına kadar, ne kadar bina yaptığı kesin olarak bilinmiyor. Çünkü yapıtlarının yapılma tarihleri tam olarak elde yoktur. Bu tarihlerin araştırılması gerekiyor. Ancak bu arada Sinan'ın Süleymaniye gibi bir yapıtı başarabilecek kadar kendini yetiştirmiş olduğu apaçık bir gerçektir.

Osmanlı-Türk klâsik mimarîsinin övülmeğe değer en büyük yapıtlarından biri olan *Süleymaniye Camii*, Bizanslılar'ın Kapitol Tepesi adını verdikleri bir yere, üzerinde eski bir sarayın bulunduğu, Halice ve İstanbul Boğazı'na bakan bir tepe üzerine kurulmuştur. Haliç tarafından cami yandan, profil bir siluet olarak görülmektedir. Bu cami de, Şehzade Camii gibi revaklı bir iç avlu ile, camiin tümünü içine alan bir dış avluya sahiptir. Cami, iç ve dış avluları ile bir dikdörtgen üzerine yerleştirilmiştir. Camiin temeli 1550 yılında törenle atılmıştır. Temel atma törenine gelen muhte-

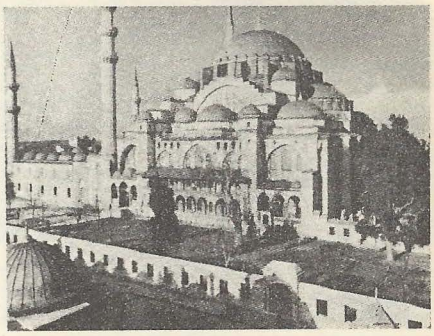
şem Süleyman, açılışında da bulunmuştur. Kanunî, camiinin anahtarı elinde etrafındakilere sorar. Bu camiin kapısını ilk olarak kim açmalıdır. Bu soruya mabeyinci (teşrifat nazırı) : "*Padişahım, bana kalırsa, mimarı, kıymetli ve aziz bir üstadtır. Buna lâyık olan da odur*" diye karşılık verir. Sultan Süleyman bunun üzerine Sinan'a döner : "*Bu bina eylediğin Beytullahı, sıtk-u safa ve dua ile sen açmak evlâdır*" der. (Mufassal Osmanlı Tarihi, s. 1272).

Camiin dış avlusunun içinde kalan bölüm 225 X 150 m. ölçüsündedir. Camiin çevresini bir ilkokul, dört akademi, peygamberin eşyalarının saklanması için bir salon, Kur'an okunması için bir başka salon, bir eczacı okulu, bir hastane, bir imaret, bir han, bir kitaplık, bir sebilhane, yabancıların yiyip içip yatmaları için bir bina ile, bir de hamam çevirmiştir. Camiin çevresindeki bu yapılar, camii sıkmayacak ve birbirlerini değerlendirecek düzende yerleştirilmişlerdir. Bu düzen, bir eksen üzerinde karşılıklı ağırlıklara yer vermez. Gerçekten de bu eksen üzerindeki dış yapılarda, camiin kendi ritmine uygun başka bir ritme rasgelinmez.

Camiin avlusu, bir avlu duvarı ile çevrilmiştir. Bu engel, camii çevresinden ayırır. Ona saygı sağlar. Engel derken, içindeki Tanrı evini, çevresindeki her şeyden ayıran, ona bir dokunulmazlık, bir ulaşılmazlık, bir ağırbaşlılık ve yücelik sağlayan avlu duvarını kastediyoruz.

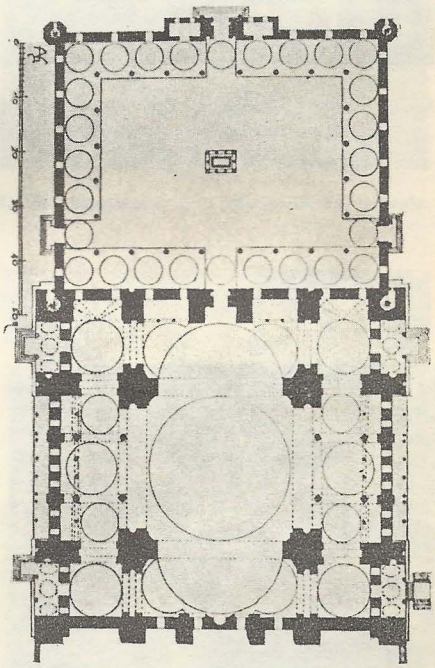
Duvarın üzerine sıra ile pencereler açılmıştır. Pencereler demir parmaklıklıdır. Bu pencereli duvara gayet sade yapılı, kemerli bir kapı yeri açılmıştır. Camiin batısında akademilerin bulunduğu tarafta üç kapı, eczacı okulu ve imaretin bulunduğu tarafta ise tam cami ekseni üzerine rastlayan ve diğerlerinden daha büyükçe bir kapı daha vardır. Bu kapıdan girilince camiin (U) biçimindeki iç medresesinin ekseni üzerinde bulunan kapısı ile karşılaşıyoruz. Bu kapı anıtsal bir kapıdır ve bir binanın çephesine açılmıştır. Kapı yüksek, sade ve asil görünüşlü binanın cephesinin ortasındadır. Sinan böyle bir giriş kapısı ile muhteşem Süleyman'ın camiine girildiğine dikkati çekmek ister gibidir. Sinan, bu kapıya medresenin (U) formunun son cemaat yerine bitiştiği yerde açılan diğer iki yan kapıdan daha fazla önem vermiştir. Onun bu kapıyı bir bina cephesine açmakla değerlendirmek istediği anlaşılıyor. Çıkıntılı bir dikdörtgen çerçeve, kapının yerini binanın cephesinde daha bir belirtiyor ve binayı iki bölüme ayırıyor. Kapı çerçevesinin her iki yanında ikişer sıra, üç kat pencere sıralanmış olup, bu pencereler de birer çerçeve içine alınmışlardır. Bunun dışında bina cephesinde hiçbir süs yoktur. Yalnız kapı çerçevesinin üstü bir taçla süslenmiştir. Kapı çerçevesi içinde bir yazı bloku ve bu blokun da tam ortasından yanlara doğru çadır kapısı gibi açılan bir niş vardır. Nişin içi stalaktitlerle kubbeleştirilmiştir. Küçük çapta bir giriş yeri, nişin loşluğu içine sokulmuştur. Nişin her iki yanında, bir çadırın yanlara bağlanan giriş yeri kordonları, taş kesilmiş halde aşağı sarkmaktadır. Bütün bu mimarî ve süs unsurları, kapıya alımlı bir biçim vermektedir. Binaya bu türlü bir kapı yerleştirmek ne o zamana kadar, ne de ondan sonra yapılmıştır. Bir kapıya bir bina ayırmak, eski Mısırlıların plonlu yapılarında görülmüştü. İçeriye girilen kapı boyutu, insan ölçüsüne uygundur. Osmanlı kapılarının tipik özelliğidir bu.

İç avlu dört taraftan kapatılmıştır. Avlu düzeni sadedir. Sivri kemerli medrese revakları ile camiin son cemaat yerinin revakları, birbirleriyle iyice kaynaştırılmıştır. Fakat son cemaat yerinin revakları, medresenin yani avlunun revaklarından bir hayli yüksek tutulmuştur. Böylece camiye doğru yaklaşırken, bütün mimarî unsurlarının yükseldiği

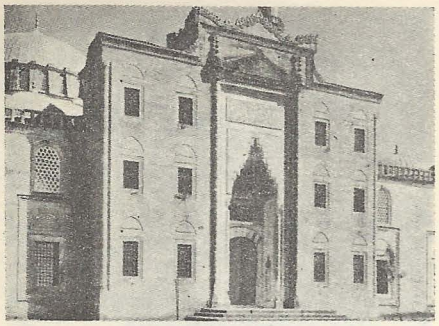


R. 785: Mimar Sinan. Süleymaniye Camii'nin kıble tarafından görünüşü.

R. 786: Sinan. Süleymaniye. Kıble yönü.



R. 787: Mimar Sinan. Süleymaniye Camii (1550-1556)'nin planı.



R. 788: Sinan. Süleymaniye Camii'nin dış avlusuna bakan, yapı haline getirilmiş giriş kapısı.

R. 789: Sinan. Süleymaniye Camii, Son Cemaat Yeri'nin görünüşü.

R. 790: İznik Çinilerinden bir örnek. XVI.-XVII.yy.

görülmekte ve avluya göre esas camiye, daha fazla önem verildiği belli olmaktadır. Önce, medresenin revakları son cemaat yerinin revaklarından daha alçaktır. Demek ki, son cemaat yeri ve revakları, avlunun revak ve zemininden daha yüksektedir. Özellikle son cemaat yerinin orta kemeri daha geniş olup, burada camiln içine açılan kapı bulunur. Buna paralel olarak son cemaat yerinin kubbeleri, medresenin kubbelerinden, son cemaat yerinin ortasındaki kubbe ise yandakilerden yüksektir. Göz bu kademelenmeyi takip ederek ön cephedeki büyük yarım kubbeye, oradan da esas büyük kubbeye yönelir. Anlaşılan, Sinan öyle bir düzen kurmuştur ki, bu düzen içinde bütün mimarî öğeler önce ufkî bir gelişime ayak uydurmakta, sonra da camiin içine girildiğinde, birden bir şahlanmayla, camiin asıl görkemli kubbesine ve Tanrıya yönelmektedir. Bu düzen, hiç kuşkusuz Mimar Hayrettin'in Bayazıt camiinde de vardır. Ancak burada mimarî öğelerin birbirlerine olan nispetleri daha bir ahenklilik sağlamaktadır. Camiin avlu ve son cemaat yeri revaklarının yüksekliklerini, Sinan insan ölçülerini gözönünde tutarak tesbit etmiştir. Şadırvan da incelenecek olursa, insan ölçülerinin burada da ele alındığı görülür. Şadırvanın önünde abdest alırken veya orada dikilmiş dururken, insan, avlunun etrafını yüksekten çevreleyen medrese revakları ortasında, kendi küçüklüğünü ve hiçliğini iyice duyar. Ayrıca burada abdest alma, temizlenme işi de, saygının artmasına diğer bir sebeptir.

Bu mimarî düzen, bir yandan dinî ihtiyaçlara karşılık verirken, bir yandan da kompozisyonda görüldüğü gibi Tanrıya ait olanların tanrısal, insana ait olanların insanî ölçülerde ele alınmış olmasından, ayrı bir anlam, ayrı bir izlenim kazanır.

İçeriye, camiin ekseni üzerindeki son cemaat yerinin ortasındaki kapıdan girilir. Kapı ve iki yanındaki pencereler birer dikdörtgen çerçeve içine alınmıştır. Kapı çerçevesinin içinde bulunan kapı nişinin her iki yanına, motif olarak ince bir sütun şeklinde, Türk çadırının kapı kordonları sarkıtılmıştır. Bu, klasik bir Osmanlı kapısıdır. Osmanlı kapılarının ebatları şöyledir : en 2,50 veya 2.60 m., yükseklik ise 4.50 veya en çok 4.00 m.'dir. Görülüyorki, Osmanlı-Türk klâsik mimarîsinin kapısı insan ölçülerini iyice benimsemiştir. Rönesans kapıları gibi gereksiz olarak 8-10 metre değildir.

İşte bu kapı yerini hazırlayan nişin üstü, stalaktitlerle kubbeleştirilmiştir. Bu stalaktitler üzerinde batıdan gelen akşam güneşi, ilginç ışık-gölge oyunları yapar. Giriş yeri bu türlü hazırlandıktan sonra, insan ölçüsünde olan alçak kapıdan, gözün kapsayamayacağı kadar geniş bir mekâna girilir. Bu büyüklük, etrafı revaklarla sınırlanmış, avludan sonra özellikle kendini hissettirir. Ve bu görkemli boşluk, insanı dilsiz kılar. İçeri giren insan, sessiz bir hayranlık içinde başını esas kubbeye kaldırdığında, boşlukta yüzermiş hissini veren büyük kubbeyi görür.

Camiin iç formu kendini hemen veren sadeliktedir. Dört büyük ayak bir karenin köşelerine konmuş, bu ayakların arası da, dört büyük kemer ile bağlanmıştır. Camiin giriş tarafındaki kemerle, bunun tam karşısına rastlayan mihrap, yani kıble tarafındaki niş, birer yarım kubbe eklenerek bu istikamette genişletilmiştir. Buna rağmen cami, bu istikamette uzunlamasına değil, genişlemesine bir salon gibi görünür. Planı ile Ayasofyaya benzer gibidir. Ancak kilisenin iç mekânı, apsis (mihrap) istikametinde uzunlamasına bir salon etkisi yapar. Bunu, Hıristiyan bazilikasının kubbeli mimariye etkisi olarak gören araştırmacılar vardır. Halbuki Süleymaniye'nin iç

mekânı, enlemesine bir genişlik göstermektedir ve Ayasofyayı taklit eden kimsenin böyle bir iç hacme varmasını akıl gerçekten kabul etmez.

Esas kubbenin, cepheye göre iki yanında bulunan büyük kemerlerin içi doldurularak duvar haline gitirilmiş ve bu duvar ağırlığı da cami zeminine, fil ayakları arasında kalan üç kemer ve iki sütun ile indirilmiştir. Ortadaki kubbe altının iki yanında, camiin yan galerileri bulunur. Camiin esas kitlesi bir kare prisma üzerine oturtulmuştur. Bu karenin dört köşesine, kubbelerin açılma ağırlıklarını karşılamak üzere istinat kuleleri yerleştirilmiştir. Bu kuleler Bayazıt camiinde de vardır. Ancak Sinan bu kuleleri, binanın muazzam yükünü taşıdığı halde, bunu hissettirmeyen bir zarafet içinde göstermeyi başarmıştır. Bu istinat kulelerinin camiin dört köşesine oturtulması, bir yandan kubbenin ağırlığını taşırken, bir yandan da, yarım kubbeler ve esas kubbe kompozisyonunu oluşturur. Böylece bu kubbelerden esas kubbeye doğru yükseliş, gayet ahenkli bir silüet çizer.

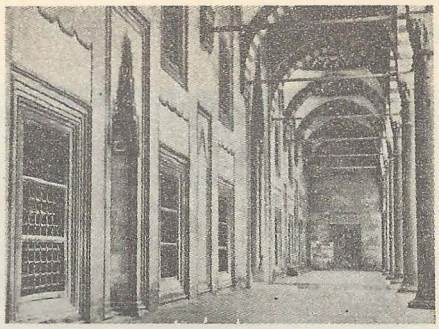
Camide mihraba önemli bir yer verilmiştir. Titiz ve iyi bir işçilik yanında zengin bir malzeme, buraya değer verildiğini göstermektedir. Mihrabın dört bir yanı mermerden olup içi çini döşenmiştir. Mihrab çerçevesinin üstünde olan üç pencere, zengin bir renk kompozisyonuna sahip vitraylarla süslenmiştir. Bu vitraylar Gotik kiliselerin vitrayları kadar tok ve ağır renklerle yapılmıştır. Ayrıca devrin büyük hattatlarından Karahisarlı Hasan Efendi camiin yazılarını yazmıştır (Ahmet Refik, Mimar Sinan s. 30). Camiin dış formu, Sinan'ın bütün yapıtlarında olduğu gibi, iç mekân formunu aynen yansıtır. Sinan binanın hiçbir yerinde tekrarlara yer vermemiştir. Ayrıca yapısında karşıt öğeleri yanyana getirerek, mimarî öğelerin birbirlerini değerlendirmesini düşünmüştür. Böylece bütün mimarî öğeler değerlenme olanağı bulmuşlardır. Avlunun dört köşesine dört minare konmuştur. Bu minarelerden son cemaat yerinin iki tarafında olanlar, öte yandakilerden daha yüksek olup üçer şerefelidirler.

Mimar Sinan'ın camiye dört minare yapmasının anlamı Kanunî Sultan Süleyman'ın İstanbul'un alınışından sonra dördüncü padişah olduğunu, şerefelerinin on adet oluşu da, onuncu Osmanlı hükümdarı olduğunu göstermektedir.

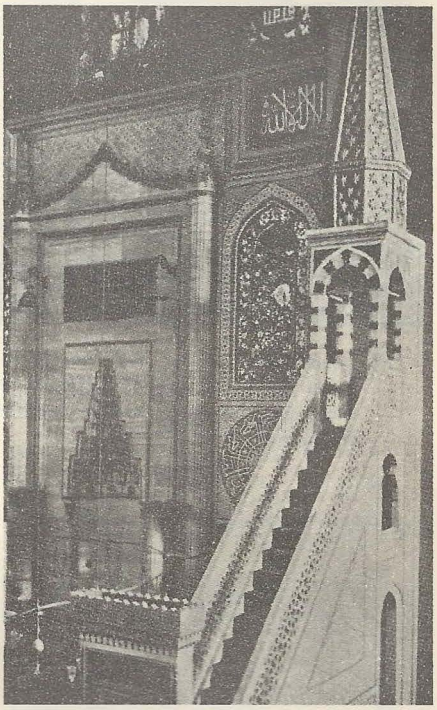
Bu camiye sarfedilen parayı (*Peçevi Tarihi, c. I, s.* 424) 537 yük akça olarak göstermekte, Hammer Purgstall ise 760.000 düka altınına mal olduğunu yazmaktadır. 1549'da başlanan cami, 1556 veya 1557 tarihlerinde bitmiştir. Gerçekten bu camiin bitimini bazı kaynaklar 1556, bazı kaynaklar ise 1557 olarak göstermektedirler. Bunun için buraya bu iki tarih de alınmıştır. Sinan, Süleymaniye Camii'ni yaparken, büyüyen İstanbul'un su derdini halletmek için, Sultan Süleyman, Kâğıthanedeki su kaynaklarının sularını toplayarak şehre getirecek bentlerin ve su kemerlerinin yapılmasınıda emretmişti. Bunun için Sinan, 1554 yılından itibaren hem bu su işleri ile, hem de Süleymaniye camii ile uğraşmak zorunda kalmıştır. Su bend ve kemerlerinin bitimi 1563'tür[1].

[1] Ekrem Akurgal'ın D.T.C.F.D., 1944, II. cilt s. de "Sanat tarihi bakımından Sinan" adlı incelemesinde şöyle denilmektedir : "İstanbul'un en güzel, monumental ifadesi ile en büyük eserlerinden ikisi olan Eğri Kemer ile Muallâk Kemer'i Türk tezkereleri Mimar Sinan'a, Avrupalı bilginler ise sırası ile Konstantin ve Justinyene atfediyorlar. Genç yaşta ölen Alman arkeleogu Mimar Olof Dalman tarihî vesikalara dayanarak Bizans devrinde bu kemerlerin mevcut bulunmadığını, stil ve teknik mülâhazalar bakımından da onların ancak Sinan tarafından yapılmış olacaklarını isbat etmiş bulunuyor.

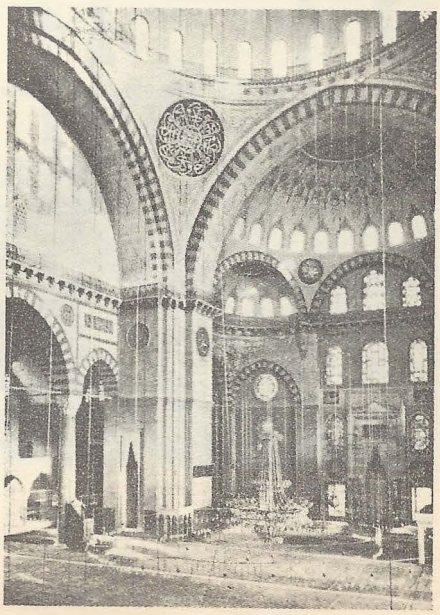
Tarihçi Hammer tarafından Justinyen aquadukte'ü olarak göklere çıkarılan ve Strzygowski'nin "*Bizans mühendisliğinin şaheseri, Ayasofyanın bir eşiti*" medihlerine nail olan Muallâk Kemer, böylece burada adını hürmet ve sevgi ile anmayı bir borç bildiğim Alman



R. 791: Süleymaniye Camii'nin son cemaat mahalli.



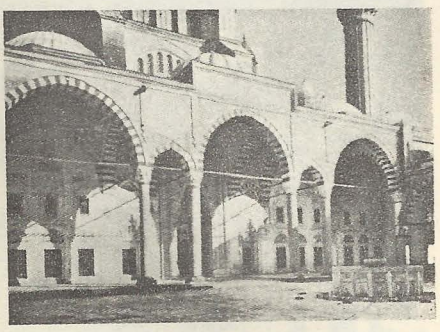
R. 792: Süleymaniye Camii'nin mimber ve mihrabı.



R. 793: Süleymaniye Camii'nin içinden bir görünüş.

R. 794: *Mimar Sinan. Selimiye Camii. Yapıdaki biçimsel kuruluş ve mimarlık öğelerini bir bütün fikri çevresinde toplama, Sinan'ın büyük meziyetidir.*

R. 795: *Mimar Sinan. Selimiye Camii'nin iç avlusundan son cemaat yerine bakış.*



Süleymaniye Camii'nin esas ibadet edilen kısmının eni 69, boyu 63 m.'dir. Esas kubbenin üzerine oturduğu ayakların dört adet oluşu Sinan, tarafından dinin dört direği olan Ebubekir, Ömer, Ali ve Osman'a bir rumuz olarak bağlanmıştır. (*Celâl Esat Arseven, Türk Sanatı Tarihi*, s. 330). Süleymaniye'nin kubbe ölçüleri evkaf kayıtlarına göre 27, 25 m. çapında, zeminden kilit taşına kadar yüksekliği ise 47,75 m.'dir. Ayasofya kilisesinin geniş çapı 31,82, dar çapı 30,90 m.'dir. Görülüyor ki, Ayasofya'nın kubbesi elips şeklinde bir kubbedir. Zeminden kilit taşına kadar yüksekliği ise 59,99 m.'dir. Bu rakamlardan anlaşıldığına göre, Ayasofya'nın kubbesi, Süleymaniyenin kubbesinden daha büyük ve daha yüksektir. Ancak Sinan, Ayasofyadaki istinat duvarlarının kabalığını görerek, Mimar Hayrettin'in daha önce kullanmış olduğu istinat kulelerini Süleymaniye'nin dört köşesine koymuştur. Bu kulelere Şehzade Camiinde de değinilmişti.

Sinan, bütün yapıtlarında olduğu gibi Süleymaniye Camii'ne de bir silüet güzelliği vermiştir. O, bir heykeltraş gibi yapıtlarının silüet görünüşünü dört bir taraftan tasarlamıştır. Yapıtının yeri ile uyuşmasını temin için gereken bütün ön hazırlığı yapmıştır. Süleymaniye Camii'nin etrafında yer alan imaret, hastane, okul ve saire gibi diğer binalara, öyle bir seviye vermiştir ki, bu binalar esas camiin görüşüne hiçbir şekilde zarar vermemiş, bilâkis onu değerlendirmiştir. Bu yer düşüncesi yanında Sinan, bugünkü modern mimarîde görüldüğü gibi, ağaçlandırma yoluyla mimarî yapıtını değerlendirmek kaygusunu da duymuştur. Bu bakımdan Ziya Kocainan, Sinan'ı, modern bir mimar olarak görür.

Sinan'ın bu büyük çalışmalarının gerek mimarî niteliği, gerekse çokluğu, Batıdaki birçok sanat tarihçisini, ya da buraya gelip onun yapıtlarını görenleri, gerçekten büyük şaşkınlığa düşürmüştür. Dikkat edilirse, Sinan, tarihin bir cilvesi olarak Osmanlı İmparatorluğu'nun en zengin bir çağında doğmuş ve yetişmiştir. Düşünmek gerekir ki, Sinan'ın yaptığı yapılar, bugünün parası ile milyarları bulmaktadır. Bu kadar çok yapıtın Batı memleketlerinde bir insan ömrü içinde yapıldığı görülmemiştir. Bu bakımdan Sinan'ın yetişmesinde nasıl bir malî gücün rol oynadığını anlamak mümkündür. Ulusların zayıf ve yoksul zamanlarında büyük mimarî yapıtlarına rastlanmadığı bir gerçek olarak kabul edilirse, Sinan'ın içinde yetiştiği toplumun, ona kültür yanında, nasıl bir olanak da sağladığı daha açık olarak anlaşılır. Yoksa bir mimar iyi olarak yetişse bile, bu kadar deneye olanak bulamadıktan sonra yapıtlarının sonuçlarından elde ettiği geniş tecrübeliliği ve kişiliği[1] de kazanamayacaktı. Bu geniş malî gücün sağladığı yapıtlardan biri, belki en pahalısı Edirne'deki Selimiye Camii'dir. Yapıtlarıyla çağına biçim veren Sinan, kendi adını ancak başkalarının adına diktiği anıtlarla heykelleştirmiştir.

Selimiye Camii : Sultan Süleyman'ın oğlu II. Sultan Selim'in camiini neden İstanbul'da yaptırmadığını bilmiyoruz. Zigetvarda şehit olan babasının yerine 1566'da tahta çıktıktan bir buçuk yıl sonra, ihtiyar Mimar Sinan'a derhal camiine başlamasını emretmişti (1567). Babası Kanunî ise kendi camii olan Süleymaniye'ye, tahta çıktıktan tam otuz yıl sonra başlatmıştı. Selim II'nin, camiinin inşası için gösterdiği sabırsızlık kayıtlardan

---

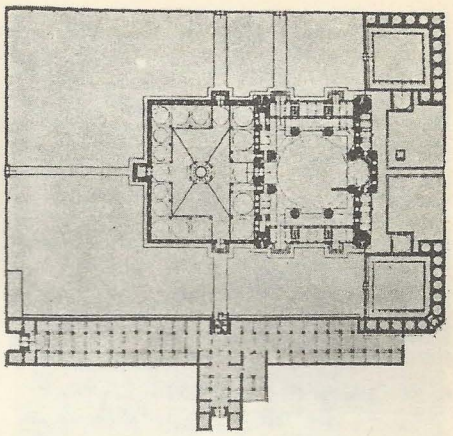
mimar ve arkeologu Dalman'ın araştırmaları sonunda millî sanatımıza âdeta yeniden kazandırılmış oluyor."

Dalman diyor ki : "*Böylece Bizans sanatına yapılan metihlerin hepsini Türklerin hesabına geçirmek lâzımdır*".

[1] Heinrich Lüzzeler, Welt Geschichte der Kunst, Bertelsmann Lexikon-Verlag. s. 581. Sinan'ın Süleymaniye kubbesini şahsiyetsiz bulmaktadır.

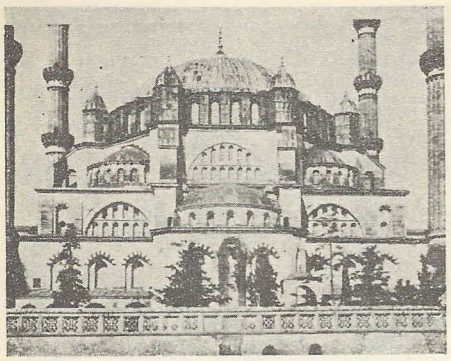
anlaşılmaktadır. Edirne'de yaptırmasının esas sebebi bilinmemekle beraber, Selim II olsun, veziri (devşirme) Sokulu Mehmet Paşa olsun, Trakyada bir çok binalar inşa ettirmişlerdir. Sokullu Mehmet Paşa, Sinan'a Hafza, Lüleburgaz ve Burgaz'da camiler ve çeşitli binalar yaptırmıştı. Ayni tarihlerde Sultan II. Selim de Sinan'a Trakya'da Çorlu ve Karapınar'da kendi adına cami ve diğer binaları kurdurmuştur. Esasen Türklerin, Avrupaya geçişlerinden itibaren, çeşitli yapı çalışmalarına rastlıyoruz. II. Selim, camiini neden Edirne'de yaptırmıştır?. İstanbul merkez olduktan sonra ihmale uğrayan Edirne'ye esaslı bir yapı kazandırmak fikri akla geldiği gibi, bu arada dinî yapıların gittikçe Batı'ya kaydırılması ve böylelikle dinin yayılması fikri düşünülebilir. Ancak bütün bu ileri sürülenlerden hangisinin esas sebep olabileceği kestirilemiyor. Ayrıca Selim II.'nin Edirne'yi çok sevdiği ve buraya sık sık geldiğini biliyoruz. Hattâ buraya bir de saray inşa ettirilmiştir. Ayrıca İstanbul tepelerinin dolması da II. Selim'in, camiini Edirne'de yaptırmasına sebep olabilir. Camiin etrafını çevreleyen dış avlunun duvarları, muntazam bir dikdörtgen teşkil eder. Bu dikdörtgenin ebadı 186 X 135 m.'dir. Selimiye Camii'nin bahçesine açılan dış kapı, gösterişli olmayan profilli bir çerçeve içindedir. Çerçevenin iki yanı sütun biçimindedir. Kapının üstü kemerlidir. Camii çevreleyen bahçe duvarına, dizi halinde profilli pencereler açılmıştır. Bu pencereler, duvarı monotonluktan kurtarmıştır. Ancak pencereler dizisi, duvarın sağlam ve oturaklı görünüşünü bozmamıştır. Camiin arkasında, kıbleye doğru ve iki yanda olmak üzere, iki okul ile güney batısında bir yapı daha vardır. Bu binalar bir külliye teşkil ederler. Cami, dış avlunun ortasına yerleştirilmiştir. Cami ve iç avlu, birbirlerine bitişik iki dikdörtgen halindedir. Camiin iç avlusu klâsik Türk avlusudur. (U) biçimindeki medresenin ortasında kalan avlunun yer seviyesi, son cemaat yerinin tabanından aşağıda kalır. Bu yer seviyesinin asıl camiye doğru gittikçe yükselmesi, bütün Osmanlı-Türk klâsik mimarisinde aynıdır. Medresenin (U) formu ile son cemaat yerinin birleştikleri yerlere yan giriş kapıları konulmuştur. Medresenin kemerlerine göre son cemaat yerinin kemerleri daha yüksektir. Böylece Sinan bu yapıtında da esas camiye yaklaşıldıkça bütün mimarîyi yükseltmektedir. Son cemaat yerinin avluya bakan cephesi, ortada yüksek ve geniş bir kemer, bunun iki yanında dar ve alçak birer kemer, bu dar ve alçak kemerlerin de ötesinde geniş ve yüksek birer kemer, yani bir a, b, a, b, a dizisi. Böylece Sinan son cemaat yeri için yeni bir kemer ve sütun sırası bulmuştur. Demekki cephe, bir büyük, bir küçük, bir büyük kemer ritmine tabi tutulmuştur. Sütunlar da ikili bir ritim düzeni içine girmişlerdir. Son cemaat yerinin orta kubbesi klâsik Osmanlı mimarisinin diğer camilerinde olduğu gibi, iki yanındaki kubbelerden daha yüksektir. Son cemaat yerinin üstü beş kubbe ile örtülmüştür. Son cemaat yerinin kemer araları da yüzey farkları ile derinliğine şekillendirilmiştir. Bu yüzey farkları, ışık gölge olanakları ile cepheyi zenginleştirirler. Alçaklı yüksekli yüzey şekillendirmesi, ufkî ve dikey silmelerle yapılmıştır.

Camiin içine açılan kapı, diğer camilerde olduğu gibi eksen üzerindedir. Sinan burada da avlu giriş kapısını, şadırvanı, hareme giriş kapısını cami ekseni üzerine yerleştirmiştir. Böylece camiin içine giriş belli bir yön almıştır. Camiin içine açılan kapı, klâsik Osmanlı kapısıdır. Boyutları : 3 X 3,5 - 8 m. dir. Yani ayni altın kesit oranları. Çok ilginçtir ki, Sinan'ın mimarî öğelerinin ölçüleri, hep altın kesite uymaktadır. Sinan'ın altın kesit hakkında bilgisi olup olmadığını bilmiyoruz. Ancak onun bu ölçü oranını kendi sezgisi ile bulmuş olması mümkündür.



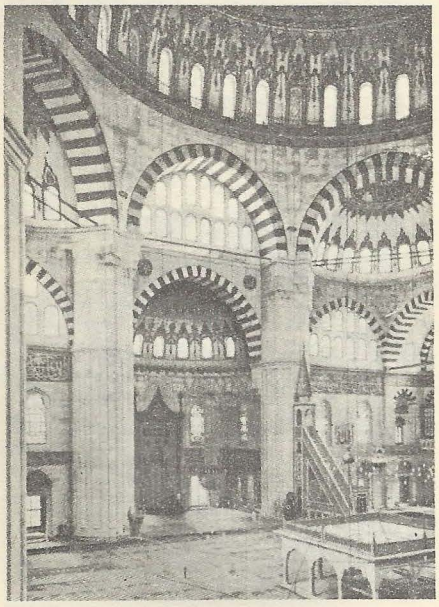
R. 796: Mimar Sinan. Edirne Selimiye Camii nin' plânı. (1567).

R. 797: Mimar Sinan. Selimiye Camii'nin genel görünüşü.



R. 798: *Sinan'ın Edirne'deki Selimiye Camii'nin Güney yüzü. Yapı, uyumlu katlar halinde düzenlenmiştir.*

R. 799: *Sinan. Edirne'de Selimiye Camii'nin mihrap ve mimberine bir bakış.*



Giriş kapısı, ışık-gölge oyunlarına olanak veren üstü stalaktitli bir nişin içine yerleştirilmiştir. Bu niş de, profilli bir dikdörtgen çerçeve içine yerleştirilmiştir. Çerçevenin üzerinde de bir tâk vardır. Tekrar bir çerçeve, bütün bu kapı unsurlarını bir defa daha içine alır. İşte bu kapı, klâsik Türk-Osmanlı kapısıdır ve düzeni, klâsik Osmanlı mimarîsinde daima karşımıza çıkacaktır. Bu kapı çerçevesi üstünde üç pencere görülür. Göz böylece kapıdan yukarı gitmek olanağını bulmaktadır. Kapıdan içeriye doğru kapı nişinin üstü stalaktitlerle kubbeleştirilmiştir. Bu kubbeleşen stalaktitlerin dış cephesi üçgen biçimindedir. Üçgenin iki yandan başlayan kenarları, kapının üst ortasında birleşir ve açık bir çadır girişi biçimini alır. Bu çadır kapısı motifine kitabımızın başında değinmiştik. Bu giriş kapısının iki yanında, üzerleri stalaktitlerle şekillendirilmiş ve etrafı profilli çerçeve ile çevrelenmiş pencereler yer alır. Yalnız bu pencereler, kapı nişinin ve çerçevesinin seviyesinden alçaktadır. Bu da Sinan'ın kapıya verdiği önemi göstermektedir. Fakat camiin ön duvarlarındaki diğer pencereler, üstü stalaktitli bir niş içine alınmamıştır. Sinan binanın öğelerini böylece önemlerine göre biçimlendiriyor ve tüm detayları, esas bütün etrafında topluyor. Camiin içine giriş bu şekilde hazırlanmıştır.

Şimdi camiin içini inceleyelim. Camiin içi, merkezî bir düzene göre kurulmuştur. Esas cami kısmı, ortada bir kare, iki yanlarda da birer galeriye ayrılmıştır. Esas kubbeyi taşıyan ayaklar, bu kare içinde çizilen eşkenar bir sekizgenin köşelerine oturtulmuştur. Kemerler üzerine de kubbenin oturtulduğu kasnak yerleştirilmiştir. Kasnağın etrafına pencereler açılmıştır. İşte bu kasnağın iç kutru 31 metre 30 cm.'dir. Ayasofyanın kubbesi ise 30 metre 90 cm.'dir. Demek ki, Selimiye kubbesinin iç çapı, Ayasofyanınkinden 40 cm daha büyüktür. İşte Selimiyenin bütün özelliği bu sekiz ayak ile üzerindeki kasnağın üzerine oturtulmuş olan kubbedir. Diğer mimarî öğeler bu kitleyi tutan yardımcı öğelerdir. Bu kadar büyük ölçüleri bu türlü bir mimarî kombinezon içinde bir araya getirebilmek için sağlam bir inşaat bilgisi, teknik ve uygulama gücü gerekir. Bunların yanında bir de yapıtın mimarî estetiğini gözden uzak tutmamak gerekir. Bütün bunların üstünde, çağ kültürünün üstüne çıkmış, yeni bir mimarî dünyasının yaratıcısı olma durumunu kazanmış olmak gerekmektedir. İşte Selimiyenin mimarîsinden biz bunları okuyoruz.

Selimiyenin küçük yarım kubbeleri, esas kubbenin dört bir yanındadır. Bir de mihrabın üzeri bir yarım kubbe ile örtülmüştür. Esas cami kısmında ayrıca, örneğin Süelymaniyede olduğu gibi istinat kuleleri ve küçük kubbeler yoktur. Yalnız son cemaat yerinin üzerinde beş kubbe vardır. Esas kubbenin ve bu kubbeyi taşıyan ayakların itilmesine karşı gelecek tarzda, bu ayaklarla arkalarındaki dayanak duvarlarının arası kemerlerle bağlanmıştır. Bunların aralarında kalan kısımlara da Sinan yarım kubbeleri yerleştirmiştir. Ayakların zarif görünmeleri için, üzerleri dikey panolara bölünmüştür.

Bina tam bir merkezî düzendedir. Esas kubbealtı, dört yarım-kubbe ile her ne kadar genişletilmiş ise de, mekân olarak yine gözü dolduran burasıdır. Böylece camiin bütün mimarî öğelerinin, bu görkemli kubbe ile altını hazırlamak için bir araya geldikleri anlaşılır. Bütün hareket camiin esas kubbesi altında toplanmakta, buradan da bakış yukarıya görkemli kubbeye doğru yönelmektedir. 43 m. 28 cm. yükseklikte duran bu baş döndürücü kubbe, tüm cami mekânının tacı durumundadır. Bu, muazzam sekiz ayağın üzerinde duran kubbe, sanki boşlukta yüzer gibidir. Böyle bir kubbe altında tüm cemaati toplamak, ancak 300 yıllık mimarî

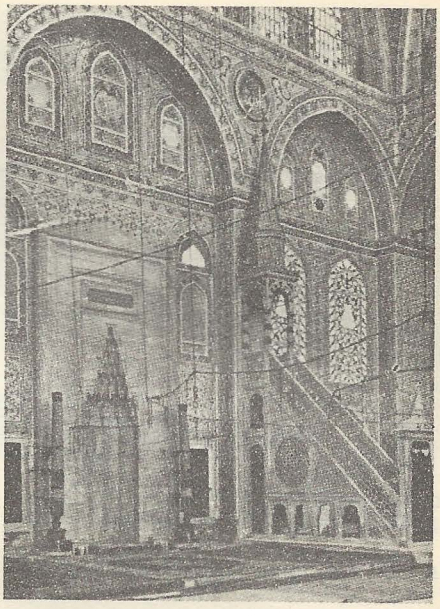
bir çabanın sonunda mümkün olmuştur. Ne Arapların çok sütunlu, ne de İranlıların büyük avlulu geniş camileri böyle bir mimarî bütün gösterirler.

Selimiye'de kubbe ağırlığını sekiz ayağa bölmekle, ayakların zarif bir incelikte yapılmaları mümkün olmuştur.

Mihrap, camide son derece zevkli bir işçilikle yapıldığı halde, hareket mihraba doğru yönelmemektedir. Bununla beraber mihrap, plan bakımından camiin giriş kısmının iç tarafındaki nişe karşılık konulmuş bir denge unsurudur.

Camiin dış görünüşü şöyledir : Esas kubbe, camiin dört minaresi arasına alınmıştır. Minareler yivli olup üçer şerefelidirler. Yurdumuzdaki en yüksek minareler, Selimiye camiinin minareleridir. Camiin kitlesine göre ince ve gayet yüksek görünürler. Minarelerdeki her üç şerefeye ayrı ayrı merdivenlerden çıkılır. Camiin cephesi dört katlı bir yapı etkisi yapar. Ve bina, piramit biçiminde bir yükseliş gösterir. Bu yükseliş, katların ufkî hatları ile yukarı doğru kademelidir ve gökte de bu kademelenmeyi minarelerin şerefeleri devam ettirir. Böylece Sinan, Edirne'nin en yüksek tepesinde göklere doğru yükselen, taştan, mimarî bir kitleye, hafifletici rahat bir ritim vermeği başarmıştır.

Selimiye'ye 1567'de başlanmış ve 1574 yılında bitirilmiştir. Selim II tahta çıktıkdan bir yıl sonra camiine başlatmış ve camii biter bitmez de ölmüştür. Selim'in, camiine derhal başlatması, sanki dahi mimarın çok ihtiyar oluşu değil de, kendi erken ölümünü sezinlemiş olmasıdır. Sultan Selim'in camiinin bitirilmesi için Sinan'a başka inşaatla meşgul olmamasını emretmişti. Selim II, işçilerin durumu, aldıkları gündelik, ve camii süsleyecek sanatçılar için sık sık Sinan'la yazışmıştır. Bu arada ihtiyar mimarın her arzusu padişah tarafından yerine getirilmiştir. Kıbrıs alındıktan sonra Karaman eyaletindeki Zımmîlerle, Kayseri civarındaki Zımmîlerin adaya sürülmesi II. Sultan Selim tarafından emredilmişti. Sürülecekler arasında Sinan'ın akrabaları da vardı. Sinan Sultan Selim'e akrabalarının sürgünden affedilmelerini dilemiş, padişah da arzusunu derhal yerine getirmişti [1,2,3]. Selimiye camilerinin yazılarını Molla Hasan yazmıştır [4]. Ernst Diez, "Türk Sanatı" adlı kitabında (s. 132) camiin minarelerinin kubbeye göre çok yüksek bulduğunu yazıyor. Bu minarelerin, öyle bir kubbeyi aralarına alarak bir taç güzelliği ile Edirne'nin tepesinde oturmasını, bizzat Diez anlayamamıştır. Ancak ibret için, bu kişinin Türk sanatı hakkındaki bir iki cümlesini yazalım. Diez, Beyazıt Camii'ni, Şehzade'yi, Süleymaniye'yi, Sultanahmet ve Edirne'deki Selimiye'yi, Ayasofya'nın çocukları olduğunu yazıyor ve Süleymaniye için "*program itibariyle enteresan olan yapı, toplu tesir bakımından her türlü sanat inceliklerinden uzak, gündelik ihtiyaçları karşılayan fakat tatmin etmeyen bir abidedir*" diyor. Ancak 1955'de basılan diğer "Türk Sanatı" adlı kitabında ise, Selimiye hakkında şöyle demektedir : "*Burada mekân tesiri fevkalbeşer yüksekliği ve büyüklüğü ile, Hindistan'da Bicapur'da 44 metre çapındaki daha büyük kubbesiyle Gol Gumbaz (Adil Şah Türbesi), Romada Pantheon ve Sen Piyer Kilisesi dahil yer yüzündeki bütün diğer yapıları gölgede bırakmaktadır*" [5]. Gurlitt ise "*Die Bauten*



R. 800: Bir Camii'n iç süs giyimini gösterir resim. Mihrimah Sultan Camii. Kıble duvarı.

R. 801: XVI.yy.'ın çini panolardan biri. İznik'te yapılmıştır.

[1] İbrahim Hakkı Konyalı, Mimar Koca Sinan, 1948 s. 40.

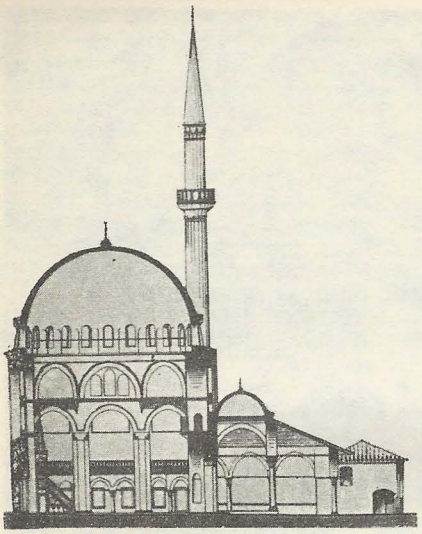
[2] Ahmet Refik, Mimar Sinan.

[3] Ahmet Refik, Âlimler ve Sanatkârlar.

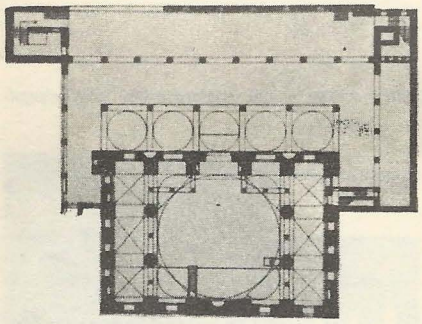
[4] Ahmet Refik, Osmanlı Mimarları.

İbrahim Hakkı Konyalı ve Ahmet Refik, Başbakanlık Arşivi, 23 No.lu Mühimme defterinin 238. sayfasındaki II. Selim zamanında yazılmış bir hüküm'e dayanarak bu bilgiyi vermektedir.

5 Ernst Diez bu fikirlerini 1946'da İstanbul Üniversitesi Edebiyat fakültesi yayınları arasında çıkan "Türk Sanatı" adlı kitabında yazmıştır. Ancak Oktay Aslanapa ile birlikte hazırladığı ve 1955'de yayınladığı "Türk Sanatı" adlı kitapta eski birçok fikirlerini terkettiği görülmektedir.



R. 802: Sinan. Rüstem Paşa Camii'nin yandan kesiti.



R. 803: Sinan. Rüstem Paşa Camii'nin plânı.

R. 804: Sinan. Rüstem Paşa Camii'nin dışardan görünüşü.

Adrianopolis'' adlı yapıtında Selimiye hakkında şunları yazmaktadır : ''*Kompozisyonun büyüklüğü, konstrüktif bilgiye dayanmaktadır. 31,50 metre genişliğindeki kubbenin ağırlığı, sekiz paye (ayak) ve bunların arkasına yerleştirilen payandalar üzerine taksim edilmiştir. Böylece 45 X 36 metre karelik bir alanı kaplayan bütün iç mekânı toplu bir tesir altında birleştirmek ve muazzam boşluğa şaşılacak bir vuzuhla ideal bir İslâm mabedinin ana hatlarını vermek olanağı kazanılmıştır.*'' Gurlitt gene Selimiye için : ''*Sütun ve kemerlerin mimarisi, Türk mimarî sanatının yarattığı yapıtların gerçekten en asil ve en mükemmelidir*'' demektedir.

Genel hatları ile Selimiyenin mimarî kompozisyonunu inceledikten sonra camiin genel görünüşüne bakalım. Sinan'ın bu yapıtında da iç mekân tamamen dışa aksetmiştir. Bu bakımdan stereometrik bir inşa tarzındadır. Cami, zarif silüeti ile eski serhat kentimiz Edirne'nin bir sembolü olmuştur. Camiin yarım kubbeleri ve istinat kuleleri olmadığını yazmıştık. Sinan kubbenin büyük ağırlığını sekiz ayağa ve yan istinat duvarlarına yüklemiştir. Böylece Gurlitt'in dediği gibi, bir tek kubbe altında muazzam bir boşluğu örtmek inceliği ve buluşu Sinan'a aittir. Sinan bu camiye kadar meydana getirdiği yapıların çoğunda, örneğin Mihrimah Sultan Camiinde, Kadırgadaki *Sokullu Mehmet Paşa Camii*'nde (1571), *Üsküdar'daki Valde Camii*'nde (1583) ve daha önceleri tamamladığı Beşiktaş'taki *Sinan Paşa Camii*'nde (1555) yaptığı denemelerde edindiği sağlam bilgi ve geliştirdiği teknik ile Selimiyeyi kurmuştur. Görülüyor ki, Sinan kendine özgü bir buluşu zaman zaman denemiş ve sonunda en büyük yapıtına, bu sağlam uygulamalı estetik ve teknikle başlamıştır.

Sinanın dile düşmüş bir sözü var. ''*Şehzade Camii çıraklığımın, Süleymaniye kalfalığımın, Selimiye ise ustalığımın eseridir*''. Bu sözü esas olarak alırsak, Sinan'ın asıl mimarî buluşlarını ve yaratıcılığını anlamadan geçmiş oluruz. Sinan'ı genel olarak anlamamız için, onun birkaç küçük yapıtını da incelemek yerinde olur. Bu camilerden biri *Rüstem Paşa Camii*'dir. Rüstem Paşa bilindiği gibi Sultan Süleyman'ın kızı Mihrimah Sultan'ın kocasıdır. Rüstem Paşa devşirme olarak yetişmiş, sonunda Muhteşem Süleyman'ın damatlığına ve sadrazamlığına yükselmişti. Diyarbakır'da vali olduktan sonra devlet hazinesini zenginleştiren tedbirleri ile dikkati çekmişti. Cimri, haris, sanattan anlamayan bir kimse idi. Öldüğünde 2000 at, 1150 deve, 5000 dikilmiş elbise, 2000 zırh, 600 gümüş eğer, 1500 gümüş tulga, 1000 gümüş şeşper, 780 000 altın sikke, 80 000 tülbent, 33 kıymetli taş, Anadolu ve Rumeli'de 1000 çiftlik, 476 değirmen (*Mufassal Osmanlı Tarihi, C. II*, s. 1107). Bunların arasında diğer binaları da ayrıca sayabiliriz. Tarihler rüşvet aldığının sözünü ederler.

İşte bu adamın camii, İstanbul'da Eminönü ile Unkapanı arasındaki Nalburlar civarında, Haliç'e yakın bir yerde yapılmıştır.

Camiin inşaat alanı, genişliğine 55, kıble istikametine de 40 metre derinliktedir. Şehrin en kalabalık bir semtinde bir cami yapılması emriyle birlikte, Sinan'a aynı arsa içinde bir takım dükkânların da bulunması arzusu belirtilmiş olmalıdır. Rüstem Paşa 1561 yılında ölmüştü. Camiin inşa tarihi de 1560 veya 1561'dir (Celâl Esat Arseven bu tarihi 1560 olarak göstermektedir). Sinan, Rüstem Paşa'nın bu arzusunu yerine getirebilmek için, camiin zeminini yerden yükseltmiş ve dükkânları camiin altına yerleştirmiştir. Cami cephesinin iki yanında bulunan merdivenlerin yüksekliği 6 metredir. Bu merdivenler üstü açık, dar ve uzun bir terasa çıkar. Bu teras motifi Sinan'da yenidir. Sütunlu ve kemerli bir avlu, camii iki yandan gene bir (U) biçiminde sarar. İskele-Üsküdar Camii'nde olduğu gibi.

Bu avlunun üstü, meyilli bir saçakla örtülmüştür. Burada, İskele Camii'nde olduğu gibi son cemaat yerinden veya bu üstü örtülü galeriden denizi seyretmek mümkündür. Sinan'ın burada yaptığı buluş gerçekten ilginçtir. Cami zeminini yerden yükseltmekle, Sinan hem camii şehrin gürültüsünden kurtarmış, hem camiye gelene etrafını görme olanağını hazırlamış, hem de Rüstem Paşa'nın dükkânlarına yer temin etmiştir. Bunların dışında da yepyeni bir cami girişi düzenlemiş bulunmaktadır. Sinan, insanı sokağın gürültüsü içinden alıp, şehrin hayhuyundan kurtulmuş bir mabede götürmeyi becermiştir. Bu buluşa Mısır'da Kahire'de Tallâl Camii'nde de rastlıyoruz. Bu cami de şehrin gürültülü bir semtindedir ve ayni şekilde gürültüden kurtulmak için zemini yerden bir hayli yukarıya alınmıştır.

Camiin terasına çıktıktan sonra, önce üstü meyilli damla kapalı galeriyi, sonra da son cemaat yerinden geçerek camiye açılan kapıya varırız. Bu nişsiz bir kapı olup, yalnız üstü kemerlidir. Bu sadelik ile, camiin zengin çini elbisesi bir tezat teşkil etmektedir. Cami içinin kapı karşısı tarafı nişlidir. Dikdörtgen bir planı vardır. Kubbe, bir kare prismanın üstüne oturtulmuştur. Yanlarındaki iki galeri, salonu iki yana uzatır. Ortadaki kare kısmın köşelerine birer yarım kubbe konularak bir sekizgen meydana getirilmiştir. Bu sekizgenin üzeri de çembere çevrilerek kubbe oturtulmuştur. Yan galeriler kare şeklindeki orta kısımdan, sekiz köşeli ikişer ayak ile ayrılmıştır. Galeriler alçak kubbelerle örtülmüştür. Cami içinin ışık durumu, duvarların renkleri, yerden kubbeye doğru ışığın çoğalması, bir mabet havası yaratmak isteyen Sinan'ın dehâsını gösteren öğelerdir. Bu cami genel havası ile insanı gürültüden alıp tanrısal sükûta, çirkinlikten kurtarıp erinç verici bir güzelliğe, karanlıktan kurtarıp aydınlığa götürmektedir. Sinan bu yapıtı ile de bir mekân yaratıcısı olduğunu göstermiştir. Camiin dikdörtgen planı üzerinde yükselen duvarları, saçak kornişine kadar yükselir. Bu duvarlar ile meyilli dam arasında, son cemaat yerinin beş kubbesi sıralanır. Bu damın ufkî çizgisi, beş kubbeyi birbirine bağlar. Esas cami kitlesinin ortasındada sekizgen prisma yükselir. Bu prisma bir tambur şeklini almış olup bunun üstünde de zarif bir yay şeklinde olan geniş kubbe yerini alır. Minare, cephenin sağ taraftan son cemaat yerinin camiye bağlandığı köşe üzerindedir. İnce, yüksek ve dik yivli minare göğe doğru olanca zerafeti ile uzanır.

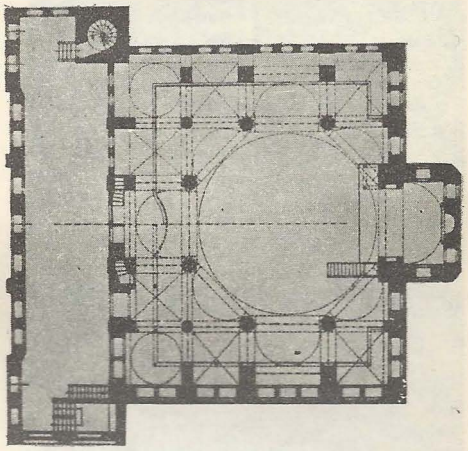
Sinan'ın yepyeni buluşlarla kendini gösterdiği bir diğer cami de Azapkapı'daki *Sokullu Mehmet Paşa Camii*'dir. Bu cami, Üsküdar-İskele Camii gibi deniz kenarındadır. Yeri, Unkapanı Köprüsünün Kasımpaşa yönünde, Azapkapı denilen yerde, Haliç'in hemen kenarındadır. Camiin temelleri denizin içindedir. Ancak camide bugüne kadar en ufak bir çatlama veya kayma olmamıştır[1].

Bu cami Sokullu'nun Sinan'a yaptırdığı camilerden biridir. 1577-1578 yıllarında cami inşa edilirken Sinan 87 yaşında idi. Mimarîsi o zamana değin görülmemiş bir kompozisyondadır. Anıt, Galata sırtlarının denize olan meyli üzerine yerleştirilmiştir.. Bu meylin deniz tarafı bir duvarla yükseltilmiş ve binanın zemini, bu yükseltilen set üzerine getirilmiştir. Bu set haline getirilen kısmın altına, camiin zeminine çıkılan

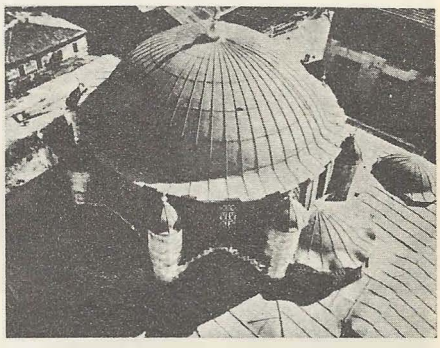
[1] İbrahim Hakkı Konyalı, "*Mimar Koca Sinan*" 1948, s. 32'de Mustafa Sai'nin Topkapı Müzesinde 1461 numarada kayıtlı "Tuhfet-ül Mimariyye" adlı yazmasından aldığını bildirdiği notta, Mimar Sinan'ın temel atmayı, mimarînin temeli saydığı yazılmaktadır.

Eminönü'ndeki Valde Sultan Camii'nin de temelleri kayaya oturmamış olup çamur içindedir. Böyle bir yerde, bir cami ağırlığını taşıyabilecek temelin atılması kolay değildir. Bu işin zorluğu, Venedik'te sahilde yapılmış, fakat eğri ve çatlak duvarlı kiliseleri görünce daha iyi anlaşılır. Kaldı ki, Venedik'teki kiliseler küçüktür.

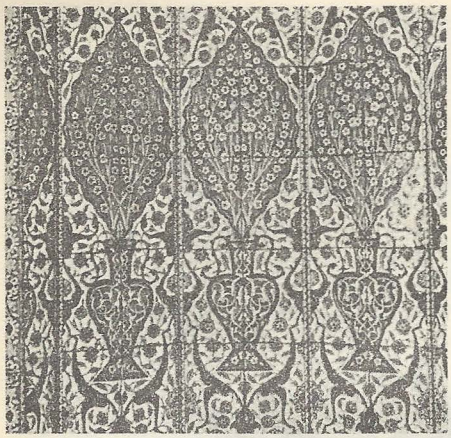
R. 805: Sinan. Azapkapı Camii'nin dıştan görünüşü. Sokullu Mehmed Paşa tarafından yaptırılmıştır. (1577-1578)



R. 806: Sinan. Azapkapı Camii'nin planı.



R. 807: Sinan. Azapkapı Camii'nin kubbesi.



R. 808: Sinan'ın eseri Rüstem Paşa Camii'nin çinilerinden.

R. 809: XVI.yy.'a ait Çini panolardan biri.

R. 810: Sinan'ın eseri Rüstem Paşa Camii'nin çinilerinden.

merdivenler konulmuştur. Camiye giriş alt katın her iki köşesinde bulunan bu merdivenlerle yapılır. Camiin dış ve iç avluları yanında, son cemaat yeri de yoktur. Bu özelliklerle, Sinan'ın Türk-Osmanlı mimarisinde yepyeni bir düzene gittiği açıkça görülmektedir. Ancak son cemaat yerini alan bir galeri, camiin bütün cephesini, yani son cemaat yerinin bulunduğu kısmı kaplamaktadır. İşte yukarıda bahsettiğimiz alt katın iki tarafındaki merdivenlerden bu galerinin iki yanına çıkılır. Bu galerinin üzeri kubbeli değildir (Son cemaat yerinin kubbesiz olduğu o zamana dek görülmemişti). Cephede revakları da yoktur. Revakların yerini, yüzünü pencerelerin kapladığı bir duvar tamamen örtmüştür. Camiin içine açılan kapı da tek olmadığı gibi (halbuki şimdiye kadar gördüklerimiz hep tek kapılı idiler), cami ekseni üzerinde de değildir (o zamana kadar görülen klâsik Osmanlı kapıları bilindiği gibi hep cami ekseni üzerinde idiler).

Camiin içine açılan kapılar sözü edilen galerinin iki yanındadır. Bu kapılar üzerinde, çerçeve içine alınmış ikişer pencere vardır. Kapılar arasında, kapıdan yana, önce tavana kadar erişen bir çerçeve içinde, üstü stalaktitli birer niş bulunur. Bu iki nişin de arasında, gene çıkıntılı bir dikdörtgen çerçeve içine alınmış, üst üste iki sıra ikişer pencere vardır. Camiin içine açılan kapıların üzerlerinde de, çerçeve içine yerleştirilmiş ikişer pencere bulunur.

Camiin içi son derece basit bir kompozisyondadır. Esas kubbesi sekiz ayak üzerine oturtulmuştur. Demek ki kubbe, arası kemerlerle bağlı olan ayakların üzerindeki kasnağa yerleştirilmiştir. Camiin yarım kubbeleri, sekizgenin aralarındaki kemerlere bağlanmıştır. Bu yarım kubbeler, mihrabın üzerindeki ile diğer yarım kubbelerden büyüktür. Mihrabın yeri, camiin esas dikdörtgeninden dışarda ayrı bir dikdörtgen halindedir. Kubbelerden, camiin iki yanındaki galerilerin üzerinde olanlar, büyükçe; camiin köşelerinde olan dört tanesi ise birbirlerine eşit olup daha küçüktür. Cami kubbesini taşıyan büyük ayaklar, kemerlerle cami duvarlarına bağlanmışlardır. Camiin giriş tarafındaki yarım kubbe, mihrabın üstündekinden küçüktür. Cephe tarafındaki iç galerinin iki köşesinde, iki küçük kubbe vardır. Camiin diğer kısımları, dört parçalı kubbelerle örtülmüştür. Mabedin tek minaresi sol tarafta, camiin gövdesine bağlı olarak fakat ayrı bir kare üzerine oturtulmuştur.

Kubbenin bulunduğu karenin çevresi, üç taraftan, yani giriş tarafı ile her iki yandan galerilerle çevrilmiştir. Son cemaat yerini tutan galerinin cami içine açılan kapıları, Osmanlı klâsik mimarîsinin kapı ölçüleri ile yapılmıştır. Cami çok aydınlıktır. Dört bir tarafındaki birçok pencere camiye bu ışıklılığı sağlar. Ernst Egli "*Sinan*" adlı kitabında bu camii, Sokullu'nun divanına ya da kabul salonuna benzetmektedir. Cami akustik bakımından incelenmeğe değer. İbrahim Hakkı Konyalı (*Mimar Koca Sinan'ın Eserleri*, s. 36), cami duvarlarının içine Sinan'ın boş küpler koydurduğunu, zeminin içinde de boş yerler bıraktığını yazmaktadır.

Sık bir pencereler dizisi, kubbenin oturduğu kasnağın etrafını çevirir. Bu yüzden kubbenin derin boşluğu içinde, pencerelerden giren ışık sütunları kesişerek görülmeğe değer bir ışık oyunu meydana getirir.

Sinan'ın bu camii, 1941'de yapılan tamir ile tamamen eski halini almıştır. Çünkü Unkapanı Köprüsü yaptırılırken son cemaat yeri "*galeri*" yıktırılmıştı. Şimdi ise tam orjinal halindedir.

Sinan, burada bir kısmını incelediğimiz camileri yanında, Tezkeret-ül Ebniye'ye göre mescitler, medreseler, türbeler, imaretler,

hastaneler, su yolları, köprüler, kervansaraylar, saraylar, mahzenler (mağaza, ambar manasına) ve hamamlar yapmıştır. Yalnız 300'ü aşan ve her biri birer abide olan Sinan'ın yapıtlarının henüz monoğrafisi yapılmadığından, bu büyük mimarımızın karanlıkta kalan buluşları çoktur. Sinan'ın büyük gücünü gözümüzde canlandırabilmek için, İstanbul panoramasındaki camilerin bir kaçı dışında hepsinin ona ait olduğunu bilmek gerekir. Sinana, bu nedenle "*Kubbeler şehri İstanbul*"un yaratıcısı denmektedir. İnanılmayacak bir enerji, bilgi ve mekân esini ile, İstanbul'u gerek içten, gerekse dıştan şekillendiren bu dev mimarımız, bu büyük işi başarmak için kendisinin teşkilâtlandırdığı bir mimarlar, kalfalar, marangozlar, duvarcılar, taşçılar, lâğımcılar, nakkaşlar, hattatlar gurubuna sahipti. Ayrıca ağır işlerde çalıştırılan yörükler vardı (*Ahmet Refik, Türk Mimarları, s.* 11).

Sinan, mimarbaşı olarak İstanbul'un inşaatına, caddelerine, kaldırımlarına, su yollarına, lağımlarına, evlerin inşa biçimlerine, inşaat malzemesinin kalitesine bakmak gibi ödevleri vardı. Bunların yanında İstanbul dışında diğer Osmanlı eyaletlerindeki kale, köprü, cami, medrese v.b. gibi inşaatlar için divanla yazışır ve onay aldıktan sonra, oralara mimar gönderirdi. Bu gibi işleri büyük bir becerikle yapacak mimarlar vardı emrinde. Emrindeki hassa mimarlarını kendisi yetiştirmişti. Kendinden sonra Sinan ekolünü devam ettiren bu güçlü mimarlar şunlardır :

1– Mimar Mehmet Ağa (Sultan Ahmet Cami'ini inşa eden)

2– Mimar Davut Ağa (Eminönü'ndeki Yeni Cami'i inşa eden)

3– Dalgıç Ahmet Çavuş (Mimar Davut Ağa'dan sonra Yenicami'in inşaatına devam eden).

4– Mimar Mustafa Ağa (Azak kalesini inşa eden, sonraları başmimar).

5– Mimar Süleyman Ağa.

6– Mimar Kara Şaban Ağa (Navarin kalesini inşa eden).

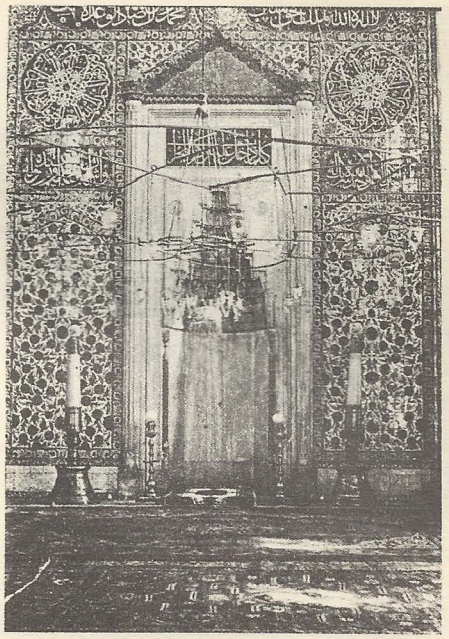
7– Mimar Hayrettin Ağa (Bosna'nın batısında Maarişka kalesini ve Mostar köprüsünü inşa eden).

8– Mimar Muslihiddin Ağa.

9– Mimar Hüseyin Ağa.

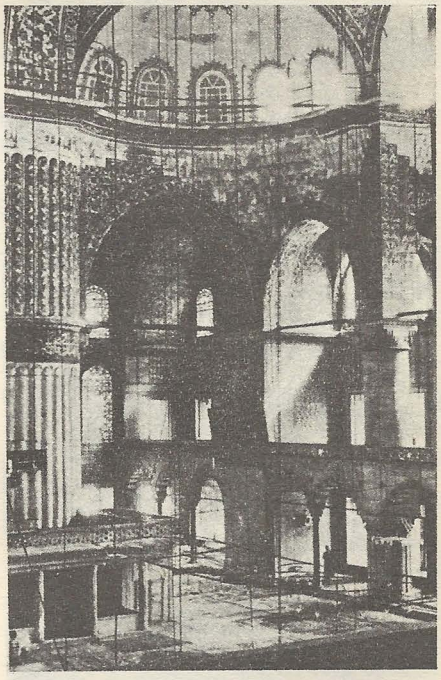
Bu mimarların hepsi güçlü, yaratıcı kişilerdi. Sinan hassa mimarlığına getirilmeden evvel, sarayın mimar bakımından ne kadar zayıf olduğunu biliyoruz. 1538'de ölen hassa mimarı Acem İsa da güçlü bir mimar değildi. Sinan ölmeden evvel, arkasında nasıl bir mimar kitlesini bıraktığına bakılırsa, yapılan çalışmanın büyüklüğü anlaşılır. Bunun yanında Sultanahmet Camii, Yenicami gibi yapıların Sinan'ın ekolüne dahil olduğu düşünülürse, 1718 tarihlerine, yani Lâle devrine kadar, klâsik üslûbun hâkim olduğunu görürüz. Böyle uzun bir süre imparatorluğun en ücra köşelerine kadar giren bir mimarî ekolü devam ettirmek, ancak ayni eğitimi almakla olabilir. Şöyle bir soru akla gelebilir. Sinan'ın öğrencileri olmamış mıydı? Hiç kuşkusuz, saraylarda toplanılan gençler nasıl yetiştiriliyor idiyse, bu gençlerden Sinan'ın payına düşenler de oluyordu ki, biz onun öğrencilerinden bazılarının isimlerini İbrahim Hakkı Konyalı'nın bulup çıkardığı Sinan'ın vasiyetnamesinden öğreniyoruz. Sinan'ın emrinde her beş yılda bir asgarî elli mimar yetiştiğini hesaplarsak, onun elli yıllık başmimarlık ödevi sırasında 500'ü bulan bir mimar kitlesinin yetiştiğini ve imparatorluğun muhtelif yerlerine dağıldığını tahmin edebiliriz.

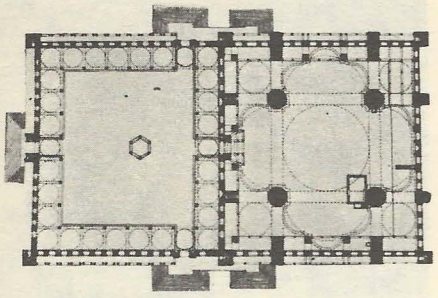
Sinan'la ilgili bölümün bu kadar geniş alınmasının nedeni, bu mimarın yalnız başına Osmanlı klasik mimarisini yaratmasından ve XVIII.yy.'a, değin kurduğu okula hâkim olmasındandır.



R. 811: Sinan. Sokollu Mehmet Paşa Camii'nin mihrabı ve çini kaplı duvarlarından bir bölüm. (1571-1572).

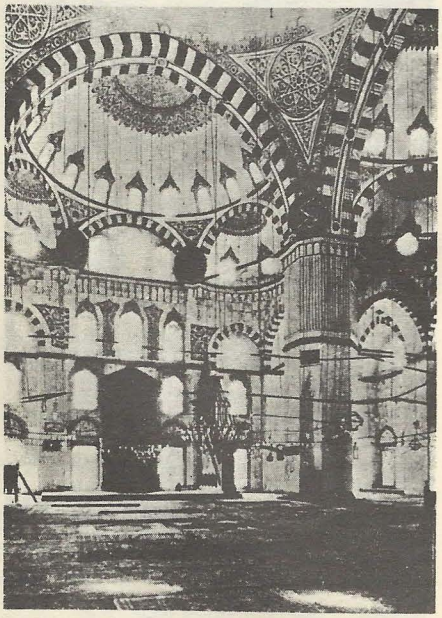
R. 812: Mimar Mehmet Ağa. Sultan Ahmet Camii'nin içinden bir bölüm. (1609-1616).





R. 813: Mimar Mehmet Ağa. Sultan Ahmet Camii'nin plânı.

R. 814: Mimar Mehmet Ağa. Sultan Ahmet Camii'nin içi.



Osmanlı Klasik Mimarisinin Durgunluk Dönemi ve Batı Etkisi:

Sinan 1588 yılında öldüğü zaman, Osmanlı klasik mimarisinin tüm eserlerini vermiş ve kendi mimarî okulunu devam ettirecek mimarları da yetiştirmişti. Bu nedenle Sinan'ın bıraktığı miras, daha ondan sonraki yüz yıldan fazla bir zamanı kurtarmış ve XVII. yy., Sinan'ın yarattığı yapı anlayışı içinde devam etmişti. Onun ölümünden sonra baş mimarlığa getirilen Mimar Mehmet Ağa, I. Ahmed'in camiini Sultanahmet diye bildiğimiz bugünkü yere, tam Ayasofyanın karşısına getirip oturtmuştur. Sinan bu meydanı kullanmadığına göre. bunun bir nedeni olması gerekir. İşte bu bakımdan Mimar Mehmet Ağa'nın Ayasofya'nın karşısına büyük bir iddia ile çıkmak istediğine şüphe yoktur.

Sultan I. Ahmed'in bu cami için her türlü kolaylığı mimara gösterdiği biliniyor. Mimar Mehmet Ağa'nın camiin zeminini yer seviyesinden yükselttiğine bakılırsa, onu belli bir seviyeden itibaren çevreye göstermek istediğine kuşku yoktur. Ayasofya'nın karşısına yapacağı binanın, daha yüksek görünmesini istediği anlaşılabilir. Bunun için, camiin yalnız iç avlu ve haremi için bir set yapmıştır. Ayrıca Ayasofya'nın civarında duran bir insana, camiin nasıl görüneceği de çok iyi hesaplanmıştır. Çünkü Ayasofya'nın Sultan Ahmet Camii'nden görünüşü, kitleli, oturaklı, massif bir etki yapmasına rağmen, Sultanahmet, harem ve avlu kesimi ile panoramik pramidal bir siluet vermekte ve silueti de altı minare yere raptetmektedir. Böylece Ayasofya yönünden Sultanahmet'e ince, zarif bir siluet kazandırılmak istenmiştir. Mimar Mehmet Ağa'nın mümtaz bir mimar olduğunu söylemeğe gerek yoktur. Egli'nin dediği gibi Mimar Mehmet Ağa da, dahî bir mimardır. Bu bakımdan eserini Ayasofyanın karşısına koyduğu anlaşılabilir. Sinan, dikkat edilirse Ayasofyayı kendi başına bırakmıştır.

Sultan Ahmet Camii, bir esas kubbe ile dört yarım kubbeden ibarettir. Yarım kubbeler de eksedralarla tekrar genişletilmiştir. Esas kubbe, 5 metre çapında, yuvarlak dört ayak üzerine oturtulmuştur. Camiin haremine adım atar atmaz, ilk yarım kubbenin yukarı çıkan meyli, gittikçe esas kubbeye doğru yükselir. Böylece göz kayar ve yerden 43 m. yükseklikte ve 24 m. çapında olan kubbeye varır. Aslında Mimar, son cemaat yerinin 9 küçük kubbesini, diğer klasik dönem camilerinden daha küçük alarak, harem içinin muazzamlığına bir kontrast sağlamak istemişti. Bu ilgi çekici mekânın muazzam boşluğunu sınırlayan duvarlarını ince bir çininin kapladığı ve vitrayların da renk renk ayrı bir yansıma yaptığı düşünülürse, yapı içinin irrasyonel bir hava yaratacağı ve bunun da dinî bir yer için ne derece gerekli olduğu anlaşılır.

Sultan Ahmed'in iç mekânı, neresinde bulunursa bulunulsun, her yerden bütün mekâna hâkim bir görüş sağlayabilmektedir. Bu bakımdan, kubbe küçük olmasına rağmen, mekân yukardan aşağı gittikçe yayılmaktadır. Bu piramidal yükselme ve yayılma, mekânda aynen yaşanmakta ve göz, yanlara olsun, yukarı olsun ayni mesafelere ulaşmaktadır.

Sultan Ahmed Camii'nden (1609-1616) sonra, Osmanlı İmparatorluğunun yavaş yavaş dış gaileleri artmış, malî zorluklar başlamıştır. Bu durum yüzünden daha Sultan Ahmet Camii'nin inşasından önce başlanmış olan Yeni Cami, (1597) ancak 1663 yılında bitirilebilmişti. Yapının planı Mimar Davud Ağa'ya ait idi. Yapıyı devam ettirenler Ahmet Çavuş ile Mimar Mustafa Ağa oldular. Yapının plânında Şehzade Camii örnek alınmıştı.

Yeni Cami, Osmanlı mimarlığının sönmekte olan klasik üslûbunun son camiidir. Ancak bu camiin deniz kenarında yapılışı, temel sorunlarına

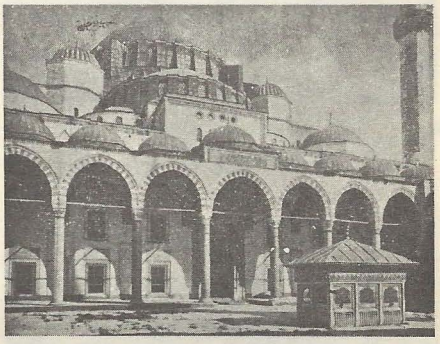
Osmanlı mimarlarının ne denli hâkim olduklarını açık olarak gösteriyor. Çünkü deniz kenarında çok sonraları yapılan Dolmabahçe ve Ortaköy gibi camilerin, kaymalar ve oturmalar yüzünden çökme durumları ile karşılaştıkları düşünülürse, ve Venedik'te sahilde yer alan küçük kiliselerin bile bütün çatlamalar içinde olduğu dikkate alınırsa, Yeni Cami'in yerinde hâlâ sağlam olarak duruşunu, bu temel nedenlerine bağlamanın yerinde olduğu anlaşılır.

Camiin harem bölümü, her kenarı 36 m. olan bir kareden meydana gelmiştir. 17,5 m. çapında orta kubbesine, ayaklar arasından dört yarım kubbe bağlanmaktadır. Orta kubbenin yüksekliği 36 m.'dir. Dört yarım kubbenin araları da, küçük kubbelerle kapatılmıştı. Esas kubbe ise dört ayak üzerine oturtulmuş ve kemerleri ile kasnak arası, pandantiflerle kapatılmıştır. Her yarım kubbenin kenarlarına da eksedralar getirilerek genişletilmiştir. Mihrab, kıble duvarı içinde yeralmıştır. Ayakların cami dışındaki yükseltileri, istinat kuleleri haline getirilmiş ve biraz yüksekçe tutulmuştur. Camiin dış cephesi de, Sinan'ın büyük camileri gibi detaylandırılmıştır. Yapının cepheleri düz kesme taştan olup, diğer Osmanlı klâsik camileri gibi süssüzdür.

Bu camide kubbenin ne kadar küçüldüğü dikkati çekiyor. Son cemaat yerinin köşelerine iki minare getirilmiştir. Avlu, klasik camilerin eksenli ve simetrik girişlerini aynen korumuştur. İç avlu içinde, eksen üzerinde gene bir şadırvan yerini almıştır. Ayrıca camiin güneyindeki beden duvarının altında abdest almak için, sıra ile musluklar konmuştur.

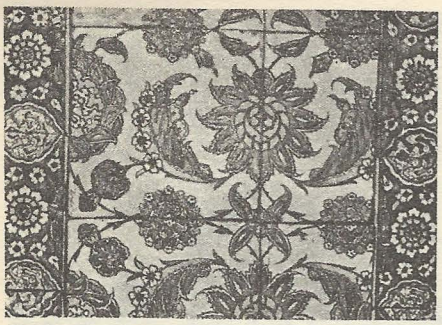
Bu cami ile Osmanlı klasik mimarîsi son bulur ve artık tekrarlanmaz. Cami yapımı da durur. 1718 yılından itibaren başlayan *Lâle Devri*'nin, kasırları, köşkleri özellikle Kâğıthane kasırları, Patrona Halil İsyanı'yla yakılıp yıkılmıştır. Bu bakımdan sivil mimarîden örnek olarak bugüne bir şey kalmamıştır. Muhteşem Osmanlı klasik düşüncesi ve mimarîsi 1700 tarihlerinden itibaren ilerleyen Batı kültürü karşısında eskimiş ve devletin ilgisi Batı'ya bağlanmıştır. Bu Batı'ya dönüşten sonra İstanbul'da dikkati çeken tek yapı olan *Nuruosmaniye Camii*, 1748-1756 yılları arasında Barok etkiler içinde inşa edilmiştir. Tek bir esas kubbeden ibaret olan harem bölümü ile, yuvarlak planlı küçük bir avludan ibarettir. Son cemaat yeri ise beş kubbelidir. Avrupa'nın barok yapılarındaki gibi, avlunun dış duvarları, girintili çıkıntılı bir plandadır. Yüzeyler parçalanmıştır. Sağlam beden duvarı anlayışı da, süslü bir giyimle dejenere edilmiştir. Camiin Mimarı Mustafa Ağa olmakla birlikte, Simon Kalfa adlı bir azınlık mimarı da kalfalık yapmıştır. Bu husus dikkat çekicidir ve artık Türk mimarları yetişmemektedir. Mimarî gelenek ölmüştür. Camiin iki minaresi son cemaat yerinin iki köşesine yerleştirilmiştir. Mihrap da Selimiye'de olduğu gibi, kıble duvarının dışına taşırılmış ve üzeri bir yarım kubbe ile örtülmüştür. Kubbe kasnağı üzerinde 32 pencere yer almış, ancak bunlardan bazıları körleştirilmiştir. Pencereleri Avrupa barok yapılarında olduğu gibi süslü ve parçalıdır. Esas kubbe kasnağının, üzerine oturduğu ayaklar, askı kemerlerle birbirlerine bağlanmış ve kemer gözü de pencerelerle donatılmıştır. Minareler ise daha incelmiş, külâh yeri de boğmaklı bir biçimde yapılmıştır. Yüzeylerin parçalanışı ile, avlu ve harem yüksekliklerinin tezat teşkil edecek şekilde birbirlerinden ayrılması, Batı barok mimarîsindeki tezatların âdeta bir yansıması gibidir. Hiç kuşkusuz bu yapı, bir Türk mimarîsidir. Ancak etkinin Fransa'dan ithal edildiğini gösteren, kemerli pencere şekilleri ile duvar parçalamaları dikkati çekicidir. Ve artık Osmanlı klasik mimarisinin o ciddî, ağırbaşlı ritmik unsurlar düzenide kaybolmuştur.

R. 815: Mimar Mehmet Ağa. Sultan Ahmet Camii.

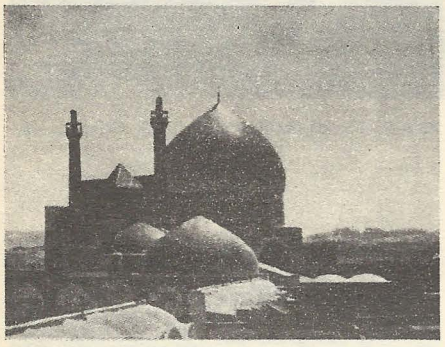


R. 816: Süleymaniye Camii'nin avlusundan son cemaat yeri ile kubbelerine bir bakış.

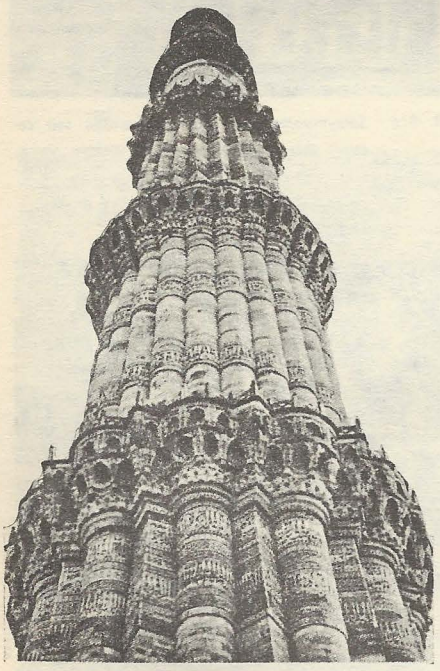
R. 817: Sinan'ın eseri Sultan Süleyman'ın Türbesi içindeki çinilerden bir bölüm. Bu çiniler o dönemde İznik'te yapılıyordu.



R. 818: Sinan. Rüstem Paşa Camii'nin içindeki çinilerden bir bölüm.



R. 819 : İran, İslâm Mimari örneklerini XVI. yy.'dan itibaren vermiştir. Isfahan Camii bunlardan biridir.



R. 820 : Delhi'de Kutup Minâr. (1226).

XIX. yüzyılda da bazı yapıların ele alındığını biliyoruz. Ancak bu yapılardan, Batı mimarlarının memleketimize âdeta yerleştiğini, Ampir üslûbundan, rokoko bozması süslemelere kadar birçok etkilerin bize geleneklerimizi unutturduğunu; İstanbul'daki Dolmabahçe ve Ortaköy Camileri ile Dolmabahçe Sarayı'nın, tamamen azınlık mimarlarının eserler iolduğunu anlıyoruz. Batı kültürünün, Osmanlı imparatorluğunun son yüzyılı içinde, ne denli kültür ve toplum hayatımıza etki yaptığını açık olarak saptayabiliyoruz. Esasen savaşlarda sık sık yenilmemiz topraklarımızın küçülmesi, Batı'da olan bitenle ilgilenmemizi zorunlu kılmış, okullarından idare sistemlerine değin her şeyi benimsememize sebep olmuştu. Bu konuya ilerde değinilecektir.

HİNDİSTAN'DA BABÜRLÜ TÜRK SANATI

Ortaçağ'dan çağımıza değin, Batı sanatı tarihçileri Hindistan mimarî eserlerini, *Hint sanatı* başlığı altında incelemişlerdir. Ortaçağ'la ilgili din ve feodalite savaşları ile, son zamanlarda Hindistan'a gelmeğe başlayan yabancılar yüzünden, kale biçimli bir şato inşası doğmuştur. VI. yy.'da ki Hint şatoları, Raca Man Singh'in sarayının biçimine benzemektedir. Bu yapılar, Çunga ve Andhra dönemlerinde, Sanşi (Sanchî) ve başka yerlerde gördüğümüz, yüksek duvarlar üzerine kurulan hafif pavyon biçiminde idi. Bu yapılar teraslı katlar halindedir. Kapılar kemerli ve geniş bir tek giriş biçimindedir.

Bu prensip göz önüne alınınca Hint mimarisi, Pers ve Hindistan'daki Türk mimarlığından tüm olarak ayrılır. Bunun yanında, Hindistan'a gelen Türklerin resim sanatları da, Hint resim anlayışından farklıdır.

Bir kez Hint mimarisi, esas olarak bir mekân mimarisi değildir. Yapı dışı da esasen bu durumu açık olarak yansıtır. Bu mimarî, genel görünüşü bakımından doğasal bir heykel etkisi yapar. Batılılar, Hindistan'a egemen olan Timur Sülâlesinden Türk hanedanını, Moğol olarak gösterirler ve Moğolların Pers mimarîsini Hindistan'a getirerek yeni bir mimarlık yarattıklarını yazarlar.

Oysa, Moğolların, Selçuklu mimarîsini ele alarak plan bakımından ancak daha büyük boyutlarda uyguladıkları bir gerçektir. Bu bakımdan Hint-Türk mimarîsini Moğollara bağlamak mümkün değildir.

Hindistan'a gelen Türkler, Hint mimarîsine ilgi göstermediler. Ancak eski tapınakların taşlarından yararlandılar. Onlar daha çok Osmanlı İmparatorluğu'nun mimarlık çalışmaları ile İran yapı unsurlarından kendilerine kimi olanaklar aradılar. Türk mimarları, yeni ülkelerinin sanatında birinci derecede bir rol oynadılar. İran ve Osmanlı sanatından ayrılan yepyeni bir sanat ortaya koydular. Bu yeni ortaya çıkan sanatın unsurlarını toplamakla birlikte, yeni bir komposizyon biçimine vardılar. Bu nedenle Hint-Türklerinin mimarlık yapıları, yeni bir anlayışı yansıtmış ve çok renklilikten kaçınan saf biçim anlayışı onun özelliği olmuştur. Bu ülke gre taşı, kalkerli taşlar ve mermer bakımından çok zengindi. Bu taş zenginliği yüzünden İran'ın tuğla mimarîsi, bir iki istisnası ile fazla ilgi görmedi. Sivri kemer yanında, dört merkezli kaş kemer, geniş bir kulla-

nılma olanağı buldu. Hintlilerin galeri ve localarıyle çok katlı teraslarını yeni biçime soktular. Ve en önemlisi, Hint mimarlığında olmayan manzarayı, kendi mimarîlerinin görüş açısı içine getirdiler.

Türklerin bu ülkeye getirdikleri yeni mimarîde kubbe yer alır. 1806-1857 yılları arasındaki egemenlikleri boyunca Türk mimarîsi, Hint geleneklerine tamamen zıt bir anlayışta gelişir ve büyür. Bunun anlamı, Türk mimarîsinin, gerek dış, gerekse iç biçimlendirme bakımından Hint mimarlığından ayrılmasıdır. Genel olarak Hindistan'daki Türk mimarîsi iki bölümde incelenir. Bunlardan biri Hindistan'daki *Delhi Sultanları Mimarîsi* (1206-1412), diğeri ise 1526-1707 yılları arasındaki *Babürlü imparatorlarının* mimarîsidir.

Aslında İslâmlık Hindistan'a çok daha önce, 712 yıllarında girmiştir. Türk egemenliği kısmen, Gaznelilerin bu ülkeye X. yy.'lın sonlarına doğru yaptıkları akınlarla gerçekleşir. İlk Türk egemenliği tam olarak 1206 tarihinde Kutbeddin Aybek zamanında görülür ve Türklerin Hindistan'da idare merkezini Delhi olarak seçmeleri, bu ilk dönem Türk idaresine "*Delhi Sultanları İdaresi*" denmesine neden olmuştur.

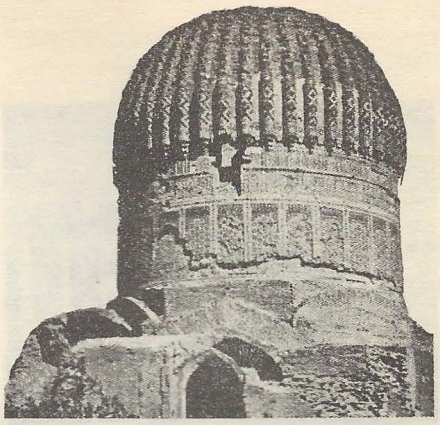
Bu sultanların mimarîlerinin genel özellikleri ve eserleri şöyledir : Kudbeddin Aybek'in valiliği sırasında yaptırdığı *Kuvvetü'l İslâm* adlı Camiidir (1199). Bu camiin *Kutp Minar* adlı minaresinin kendine özgü özellikleri vardır. Yüksekliği 73 m.'dir. Camiin ancak harabeleri kalmıştır. Yapının geniş avlusu ve sivri kemerleri vardır. Derin olmayan haremi batıya bakar. Bu yapıda Hindu etkileri, özellikle fazla kabarık olan süslemelerde görülür. Ayrıca kubbe yapımında henüz gerekli teknik olgunluk görülmez. Bu dönem, bir çeşit Hint-İslâm yapı unsurlarının hazırlandığı dönem olarak belirir. Bu nedenle, Aybekî'lerin, Hindu etkilerini alan mimarlık eserleri bıraktığı görülür.

Hindistan'da bu dönemde ayrıca Türk türbeleri de yer alır. XV. yy.'da yapılan türbeler sekizgen planlıdır.

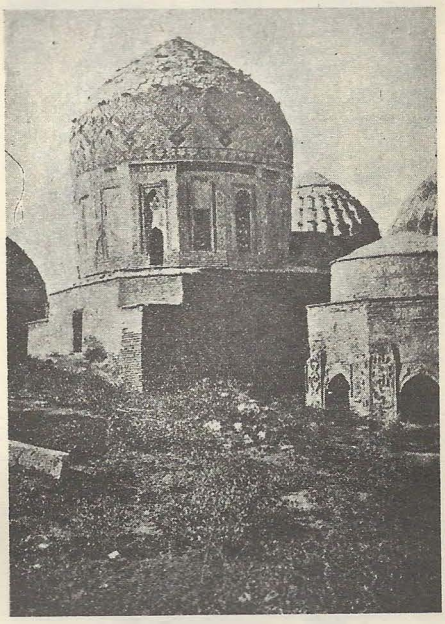
Timurun üçüncü oğlu Celâlüddin Miran Şah'ın sülâlesinden gelen Babür Şah, 1526'da Hindistan'da büyük Türk-İslâm devletini kurmuştu. Bu imparatorluk 1707 yılına dek devam etti. Babür Şah'ın kısa süren saltanatı sırasında mimarlık eserlerinin yapılamadığı görülür. İlk kez Ekber Şah zamanında başlatılan ve oğlu Cihangîr'in bitirdiği *Fethpûr Cami Mescidi*'dir. Yapı 143 × 168 boyutlarında bir alanı kaplar. Yapıya güney yönünden büyük bir merdivenden çıkılır ve bir anakapıya varılır. Avlunun batısında kıble yönünde üç salonlu harem bölümü bulunur. Her bölümde birer mihrap vardır. Ve ayrı ayrı her kıble önünde birer kubbe yer alır. Ortadaki salonun kubbesi diğerlerinden daha büyüktür.

Babürlü camileri, genel olarak büyük boyutlarda birer set üzerine yapılmıştır. Avluya olan giriş, yapı boyunca uzanan geniş basamaklar sonundaki derin eyvanlı bir kapıdan yapılır. Bu kapı, haremden çok daha büyük bir avluya açılır. Tam girişin karşısında ortada bir eyvanlı kapı ile hareme girilir. Bu kapının iki yanı, avlu içinin dört bir çevresi gibi revaklıdır. Bu kapıdan üç sahınlı hareme girilir ve her sahındaki mihrap önlerinde birer sovan başı kubbe bulunur. Minareler, haremin avluya bakan cephesinin iki köşesinde yer alır.

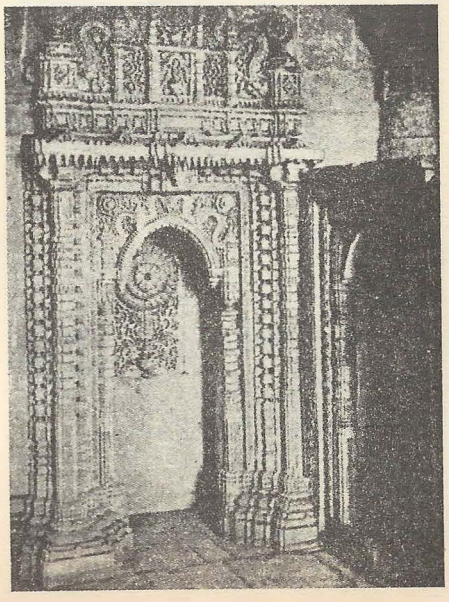
Genel olarak bu cami planı, Delhi cami mescidinde olsun, diğerlerinde olsun, çok az farklarla değişirler. Ancak bazılarında ana kapı (portal) yeri değişiktir. Bazılarının da avlu köşelerinde birer pavyonu bulunur. Ayrıca camilerin bulunduğu alan, özellikle çok büyük olduğu halde, harem kısımları bu ölçüye oranla oldukça küçük olur. Ve avlunun nihayetinde



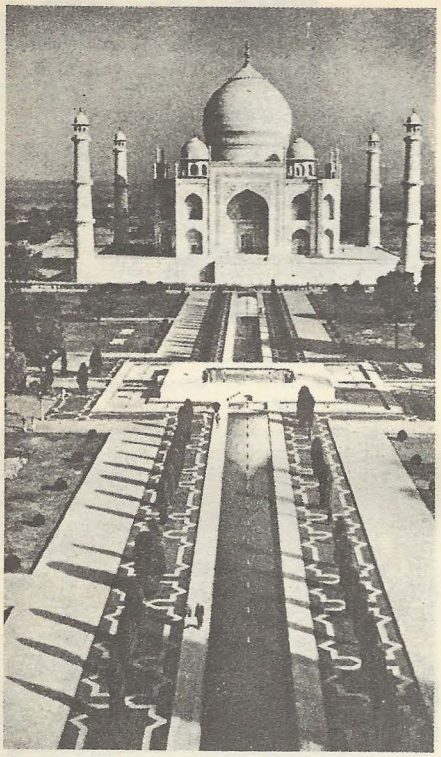
R. 821: Timur'un Gelini Gauhar Şah'ın Herat'daki türbesi. Semerkant'taki Gur Emîr'in benzeridir. (1457).



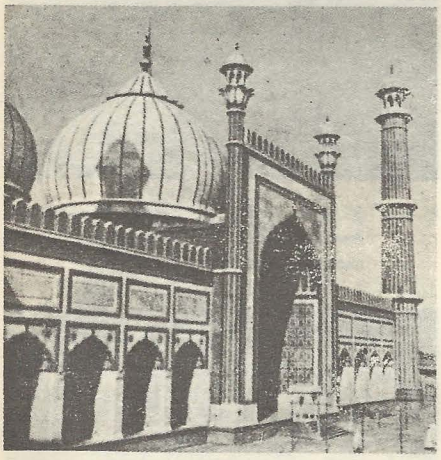
R. 822: Şirinbika Türbesi, Semerkant. Hindistan'da, İran ve Türkistan'dan egemen bir türbe mimarisi gelişmiştir.



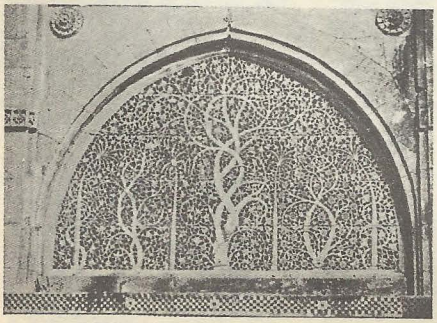
R. 823: Dwarka'da bir cami mihrabı. Hint etkisi, özellikle süslemelerde görülüyor.



R. 824: Tac Mahal'in Türbesi. Agra. Şah Cihan, eşi Mümtaz Mahal için inşa ettirmiştir. (1646-1653).



R. 825: Delhi'de Cami Mescidi. XVII.yy.



üç salonlu kapalı bir mekân olarak kalır. Hindistan'daki Türk camileri, saraylarına oranla daha büyük ölçülerdedir. Örneğin *Fethpûr Cami Mescidi* 143 × 168 m, boyutlarındadır. *Delhi Cami Mescidi* 108 × 108 m. boyutlu bir avluya ve 68 × 30 m. boyutunda da bir hareme sahiptir. Camilerin avluları, haremleri yanlardan kuşatırlar. Ana kapılar, eyvanlı İran-Selçuklu camilerinin portalleri tipindedir.

Hindistan'daki türbeler, kare planlıdır. Ortada büyük kubbe ve yanlarda da birer küçük kubbe görülür. Ortadaki kubbe genellikle büyüktür. Kare planlı türbelerin kenar ölçüleri oldukça büyüktür ve kubbeler iç ve üst kubbe olarak iki örtü halinde inşa edilmiştir. Türbeler bir kaç katlı olarak ele alınmışlardır. Bu yapıların hafif ve zarif bir etkisi vardır. Türbelerde kullanılan ak ve kırmızı mermerler, genellikle sade bir işçilik gösterirler. Ancak süslemelerde bir Hindu etkisi genellikle ilgiyi çeker. Bu türbelerden *Hümayun'un türbesi* (1569), *Ekber'in türbesi* (1614), *İtimadü'd-Devle'nin türbesi* (1630) ve bunların en önemlisi *Tac Mahal* (1646-1653) tarihlerinde inşa edilmişlerdir. Bu yapılar Batı-Türkistan'daki türbe mimarîsine bağlanır.

Türk-İslâm mimarlık eserleri arasında, Hindistan'da en önemli yapı hiç kuşkusuz Şah Cihan'ın 1658'de 38 yaşında ölen eşi *Mümtaz Mahal* için yaptırdığı türbedir. 1653 yılında tamamlanan bu yapı, bahçesi ve kapısı ile mümtaz bir planlamayı yansıtır. Yapı 95 × 95 m. ölçüsünde köşeleri kesik bir kare teşkil eder. Yapının ortasında bir salon, planın köşegenlerinde ise gene sekizgen biçimli salonları vardır. Yapı, dört tarafından girişi olacak şekilde planlanmıştır. Ve girişler, geniş eyvanlı taç kapılar halindedir. Orta salon da gene sekizgen biçimindedir. Avlunun dört köşesinde de, dört tane minare yer almıştır. İki katlı olan yapının her penceresi, derin bir hücre içindedir ve sivri kemerlidir. Türbenin orta salonunun üzerinde, sovanbaşı biçimli bir kubbe yer almıştır. Bu orta kubbenin dört tarafında da, birer küçük kubbe bulunmaktadır. Bu küçük kubbeler, sanki sütunlar üzerinde duruyor gibidirler. Son derece sade ve ince bir işçiliği yansıtan bu yapının cepheleri, beyaz mermerle kaplanmıştır. Ana kapı istikametinde uzun bir havuz bahçeyi kat eder ve bu havuzda, yapının dış yüzü, bütün ak ve temiz yüzü ile yansır. Yeşil bir doğa örtüsü içindeki yapının bu ak giysisinin ne denli nurlu bir etki yaptığı anlaşılır. Galiba dünya mimarlığı içinde, taşın bir manaya büründüğü ender yapılardan biri Tac Mahal Türbesidir. Bu yapıya Fransızlar "*İnci Saray*" demektedirler. Yapının beyaz mermer kitlesi, son derece hafif bir etki yapmaktadır. Yapı merkezî planlıdır. Tac Mahal, Şah Cihan'ın mimarı Ahmed tarafından yapılmıştır. Bu mimar, Sinan'ın yetiştirmesi olan Mimar Yusuf'un öğrencisidir (*S. K. Yetkin, İslâm Sanatı*, s. 209).

Hint mimarîsinin bitkisel etkisi karşısında, bu mimarlık yapıları tamamen soyut unsurlardan düzenlenmiş bir bütündür. Ve Hint mimarîsinin barok etkili, figüratif heykel süslemelerinden burada hiç bir biçim yer almaz.

Ekber'in Agra'daki "*Kırmızı Saray*"ı da Hint mimarlığı ile ilişkili değildir. Cephenin dikey ve yatay hatları, klasik bir denge unsuru olmuştur. Eyvanlı taç kapısı da, Türk-Hint mimarlığının tipik karakterindedir.

Türk-Babürlü türbe mimarîsinde ilgi çeken önemli özellik, yapının bir bahçe içinde yer almasıdır. Kompozisyon bakımından bu bahçe zevkinin Doğu çıkışlı olması gerekir. Çünkü biz Rönesansta bahçe mimarlığı görmüyoruz. Ancak Barok saraylarla birlikte Avrupa'da ortaya çıkmağa başlayan bahçe zevki, Doğu'da Japon ve Çin'de daha önceden görülüyor.

R. 826: Ajurlu bir pencere kafesi. Sidi Sayid Camii. Ahmedâbad (Gujarat).

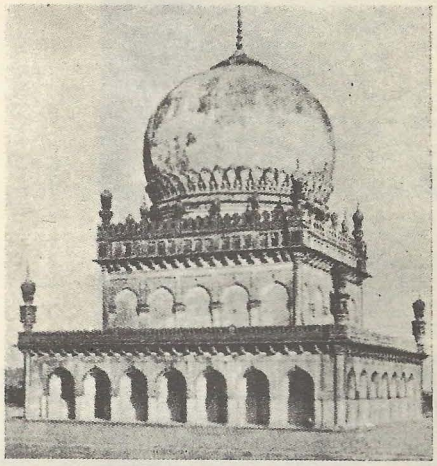
Ayrıca Endülüs'de Gırnada'daki Elhamra sarayının *Generalife* adlı bahçesi de, o ince mimarî düzeni ile Batıda gene tek olarak kalmaktadır.

Buna karşılık Hint mimarîsinde Türklerden önce bahçe görülmüyor ve Hindistan'daki Türk mimarlığında görülen bahçe anlayışı, bu ülkeye yeni bir zevki getirmiş oluyor.

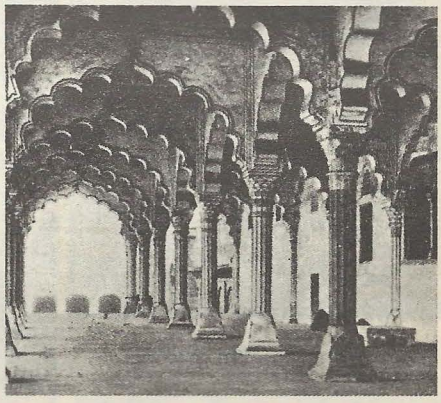
Ekber'in zamanında Agra'da beş yüzden fazla saray ve köşk yapıldığı bildirilmektedir. *Divân'ı Âm* ve *Cihangir-i Mahal* bunların önemlilerindendir. *Divân-ı Âm* (1566) 22 × 66 m. boyutunda *Cihângir-i Mahal* ise 87 × 96 m.'dir. Ve gene kum taşındadır. Şah Cihan'ın Dehli'de yaptırdığı Divân-ı Âm adlı salon 33 × 67 m.'dir ve diğer sarayların salonları gibi içi ve dışı kıymetli kakma taşlarla süslenmiştir. Bütün bu ince süs giyimine rağmen, bu yapılar yatay ve dikey çizgileri ile sade ve enerji dolu gerginlik gösterir. Dış biçimleri de süsleri ile değil, mekânlarının dışa yansıması ile kazanılmıştır.

Hindistan'daki Türk Resim Sanatı: Hint resim sanatı yanında, Türklerin bu ülkede yaptıkları resimler incelenirse, yeni bir resim anlayışının söz konusu olduğu anlaşılır. Babürlü İmparatorları çağında resim sanatında çeşitli resim üslûpları görülür. Hümayun (1530-1556), İran Şahı Şah Tahmasp'ın yanında sürgünde bulunduğu ve sonra Kâbil'de kaldığı sıralarda, *Mir Seyyid Ali* ve *Abd us-Samad* adlı sanatçılara rastlamıştı. Hümayun 1555'de Tahta oturunca bu iki ressamı sarayına getirtmişti. Bu sanatçıların yanına yardımcı olarak yerli 50 sanatçı daha vermiş ve bunlardan "*Hamza-Nâme*" adlı bir eserin resimlenmesini istemişti. Böylece Hümayun'dan sonra gelen Ekber'in (1556-1605) "*Ekber Nâme*" adlı eserini resimleyecek yedi kişilik bir sanatçılar gurubunun yetişmesi sağlanmıştı. Ancak bu sanatçıların kimler oldukları bilinmiyor. Bu el yazmalarında yapılan çalışmalarla, kollektif eserler meydana getirilmiştir. Resimlerde, üç boyutlu derinliği olan bir resim anlayışına gidildiği görülür. Bundan önceki iki boyutlu dekoratif minyatür resim ifadesinden uzaklaşılır. Böylece artık İran minyatürü'nün etkisinden söz edilemez. Tek renkli ağır bir gök, mavi ve pembe atlar, servi ve akça ağaçları bu resimlerde yer alır. Doğanın incelenmesine ve en güç insan hareketlerinin çizilmesine başlanır. Cihangir Şah (1605-1628) zamanında Babürlü Türk resmi, henüz kendi geleneksel estetiğine devam eder. Cihangir'in evini gösteren resimler de yapılmıştır. Cihangir'in ailesi ile ilgili bazı kişilerin de portreleri yapılmıştır. Eğer biz Hint sanatında portre sanatının olduğunu, özellikle racaların saraylarında gelenek olarak görürsek de, bu resimlerin biçimlendirme anlayışı tamamen başkadır. Cihangir, hayvan resimlerine de meraklı bir devlet adamı idi. Ressam *Manohar*, *Marsur* ve *Bishndas* gibi sanatçılara yaban eşeği, maymun, hindi ve şahin resimleri yaptırmıştır. Yapılan portrelerde belli bir biçimcilik dikkati çeker. Kişiler profilden, oturaklı ve omuzları cepheden resmedilmiştir. Bu portrelerde zemin, ya beyaz ya da tek, düz bir renktedir.

Şah Cihan'ın saltanatı sırasında (1628-1666), Türk sanatı artık yüksek yaratıcı dönemini doldurmuş görülür. Çünkü bundan önceki dönemin sanatçıları artık iş başında değildir. Şah Cihan'ın oğlu olan Aurengzep (1659-1807) fanatik dindar bir insandı ve güzel sanatlara önem vermiyordu. Bu nedenle resimli el sanatları ortadan kalkmağa başladı. Yalnız portre geleneği asiller tarafından daha ilgi görüyordu. XVIII. yy.'dan XIX. yy.'la değin Mohammed Şah, II. Şah Alem, II. Bahâdır Şah önemsiz sanatçılarla yetindiler. Esasen bu şahların saltanatları da kısa süreli idi.



R. 827: Haydarâbad'da bir türbe.



R. 828: Agra'da Divan-ı Âm. XVII.yy.

R. 829: Delhi'de Kutp Camii'nin Hint etkili sütünları.

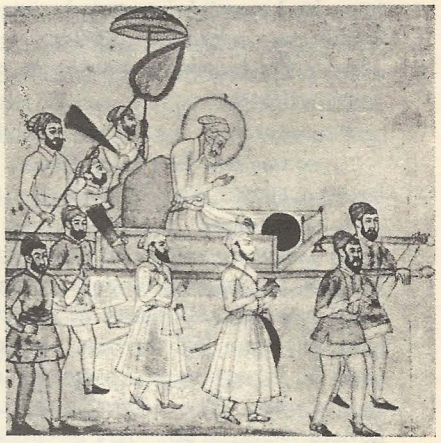
Türk-Hint egemenliğinin son zamanlarında görülen resimlerde gök, bulutlar, sisli dağlar gibi unsurlar yer almağa başladı. Bu biçimlendirme tarzını Batılılar Avrupa resim sanatının etkisine bağlarlar. Ancak bunun ne derece kesin olduğu üzerine hiçbir kaynak verilmemiştir. Yalnız Venedik'li Jeronimo Veroneo adlı bir ressamın Hindistan'a Türk mimarı Yusuf'un yanında süsleme işlerinde çalıştığı iddia edilmektedir (*Bk. René Grousset L'Inde, Paris* 1949, *s.* 137).

R. 830: Şah Cihan, Babası Ekber'in Portresini Elinde Tutarken. Minyatür. XVII.yy. başı. Louvre, Paris.

R. 831: Türk-Hint resmi. XVIII.yy. Geyikler.

R. 832: Kuşlar. İkhlas tarafından yapılmıştır. Şah Cihan Dönemi. Musée Guimet.

R. 833: Şah Cihangir Arslan Avında. XVII.yy. Indian Museum Kalküta.



R. 834: Şah Aurengzeb Tahtravan'da Götürülürken. Minyatür. Louvre, Paris.

R. 835: Prens Humay ve Prenses Hümayun Bahçede. Timurî dönemi. Herat Okulu. 1430 yılları.

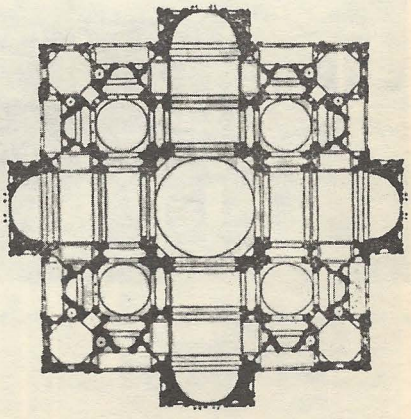
RÖNESANS

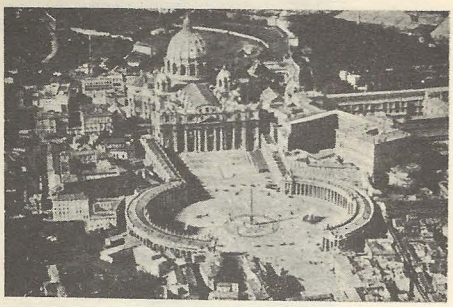
Avrupa'da Rönesans'ı Hazırlayan Etkenler:

Ortaçağ sanat dünyası içinde tohumu atılan ve çeşitli etkenlerle büyüyen yeni dünya görüşü, birden ortaya çıkmamıştır. Bu oluşuma, toplumsal yapı içinde gelişen olayların ve düşüncelerin önemli yardımı olmuştur. Sanat hareketlerinin de, bu toplumsal gelişime tamamen paralel olarak belirip gelişmeğe başladığı anlaşılır. Yeni dünya görüşünün bir başka özelliği, insanın kendi dünyevî güçlerini anlamasıdır. Biz bu dönemde Ortaçağ'dan farklı bir görüşün de ortaya çıktığını anlıyoruz. Bilindiği gibi bu dönemde halk, sanatçı, ilim ve din adamı, aynı kilise inancına paralel bir Tanrı görüşüne sahipti ve ona tapıyordu. Halbuki, Ortaçağı özellikle Gotik sanatı incelerken, mistik inançların, kilisenin birliğini bile bozduğu gözlemlenmişti. Böylece daha Ortaçağ içinde Avrupa'da, kilise ile aynı görüşte olmayan insanların ortaya çıkmağa başladığı saptanmıştı. Ayrıca, daha Ortaçağ içinde bile, din kurumlarının ortaya koydukları dünya görüşüne paralel olmayan bazı anlayışların ortaya çıktığı görülmüştü. İşte bu aynı din görüşünü paylaşmayış, dinin insan dimağı terazisinde ölçülüp değerlendirildiğini göstermektedir. Demek ki, dünya görüşünün bütün olarak, tüm toplum kişileri tarafından paylaşılan birliği sarsılmış oluyordu. Bu hareket durmamış, gittikçe büyümüş ve insanın, kendi eleştirisine önem vermesiyle sonuçlanmıştı. Bu eleştiri, Ortaçağ anlayışını da ele alacak ve dinin, Rönesans çağında yıkılmasına sebep olacaktı. Esasen bir dünya görüşünün, toplumlar arasında yıkılmasına, o dünya görüşünün eleştirilmesi ile başlandığını biliyoruz. Örneğin Paris'te XIII. yy.'da "*Averoist*" denilen felsefe okulu ortaya çıkmıştı. Bunun yanında Hıristiyanlığı benimsemeyen filozof kralların bile belirmeye başladığı saptanmıştı. Bu kralların merkezî sistemli birer memur devleti kurmağa başladıkları, İngiltere'de ve Almanya'da papalığa karşı kimi hareketlerin doğduğunu ve kimi kralların bazı papaları istedikleri gibi değiştirip, hattâ sürgünde tuttukları görülmeğe başlıyordu. İşte bunlar, din kurumunun, dünyevî ilişkilerden gittikçe uzaklaştırıldığını göstermektedir. Biz esasen Roman kiliselerindeki Tanrıyı temsil eden apsis tarafındaki kulelerin, Gotik dönemde kralların tarafını sembolleştiren batı tarafındaki kulelerden daha alçak yapılmağa başladığına tanık olmuştuk. Bu yeni görüşleri yansıtan biçimlemelerin, insanın kendi yorum ve düşüncelerine, doğmalardan daha fazla önem verdiğini yansıtmaktadır. Bu, düşüncenin din görüşünü yeniden ele alması ile, Ortaçağ'dan Rönesans'a geçişte önemli etken olmaktadır. Ve bir önceki çağın görüşüne zıt bir anlayışın bir kutup olarak doğduğu anlaşılmış olmaktadır. Bu yeni görüş, Ortaçağ'ın Gotik katedrali karşısında, Rönesans'ın merkezî yapısı ile de biçimlenmiş olmaktadır. 1400 yıllarında Regensburg'da yapılan ve kulesi âdeta sonsuzluğa yükselir gibi inşa edilmek istenen Dom ile, bundan 100 yıl sonra 1502 yılında İtalyan Mimarı Bramante tarafından Montoria'da inşa edilen S. Pietro kilisesinin orta gemisi, bir yarım küre ile örtülüyordu. Ve ön cephesi de yarım daire bir plana göre biçimlendiriliyordu. Böylece yapı düzeninde hareketlilikten, kendi içine dönük bir yapı anlayışına

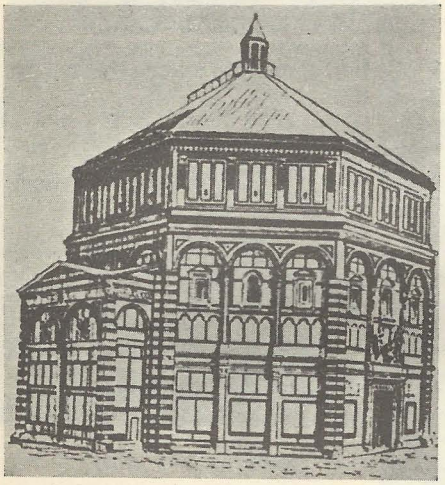
R. 836: Brünellesco. Ospedale değil İnnocenti. Floransa

R. 837: Bromante (1444-1514). St. Peter Kilisesi'nin Planı. Vatikan, Roma. (1505)

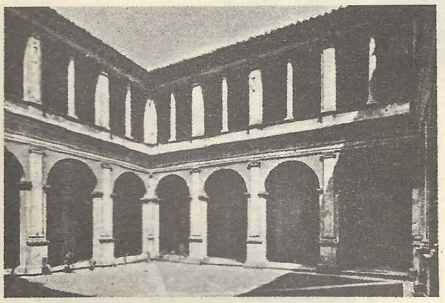




R. 838: St. Peter Kilisesi ve Meydanı. Roma, Vatikan, Öndeki Kolonlu Meydan Lorenzo Bernini'ye aittir.



R. 839: Floransa Baptisterium'u



R. 840: Bramante (1444-1514). Santa Maria della Pace Kilisesi'nin Avlusu.

dönülüyordu. Kısacası, ufkî sistemli bazilikal Gotik yapı, Rönesans'ta merkezî sistemli yapıya dönüşüyordu.

Çember ve küre, Antik Çağ'da mutluluk sembolü addediliyordu. Ortaçağ, öbür dünyadaki kurtuluşa, Rönesans ise dünyevî yetkinliğe ve bu dünyadaki kurtuluşa önem veriyordu. Bunun anlamı, insanın öbür dünya nimetlerinden vazgeçmesi ve bu dünyanın nimetlerine önem vermesi oluyordu. Ortaçağ doğmalarının yerini Yeniçağ'da bilgi, dünyevî güzellik, kişisel başarı, mal ve mülk alıyordu. Ortaçağ'da eserlerine imzasını atmayan sanatçı, artık kendi yaratış gücüne inandığından eserinin altına imzasını da atacaktı.

Yeniçağın biçim sembolü, merkezî bir görüş piramidine bağlanıyordu. Bu görüşün alanı da resim yüzeyi oluyordu. Öbür dünyanın mekânsız, temsilî biçimlenmesine, mekân anlatımında kullanılacak olan perspektifin gereği yoktu. Oysa Yeniçağ'da bakış, insanın görüş açısı idi ve bu bir noktadan bakış, optik görüntüyü zorlayan perspektife gereksinme duyuruyordu. Böylece doğa görüntüsü, biçimlenecek nesne oluyordu. Bu nedenle Rönesans, Yeni dünya görüşüne paralel olarak perspektifi ortaya koyacaktı. Ortaçağ'ın dikey Gotik hattı yerine, yatay hat geliyordu. Sonsuzluk yerine ölçü, çok parçalılık yerine sakin ve dünyevî yapı tarzı ortaya çıkıyordu. Yeniçağın hayat amacı, bu dünya sorunlarının çözümlenmesi idi. Bu görüşle doğa bilginleri, denizlerin keşfine çıkan cesur kaptanlar ve mucitler, hep bu dünyanın kazanılması görüşünde idiler. Demek ki bu çağda görülen keşifler tesadüfen başlamıyordu. Din adamlarının hayatlarını karikatürize eden, onların ikiyüzlülüklerini ortaya koyan yazarlar, hep bu dönemde görülmeğe başlıyordu. Bu konular Ortaçağ'da, bırakın yazılması, akla bile gelmiyordu. İnsan anatomisinin keşfedilmeğe başlaması, yeni bilim dallarının ortaya çıkması, gene bu döneme rastlamaktadır. İncil'in yeniden ele alınıp yorumlanması ve Lâtinceden diğer dillere çevrilmesi de gene bu Yeniçağ'da görülüyor. Mimar-heykelci *Brunellesco* (1377-1446) ilk kez bilimsel olarak tek bakış noktasına göre perspektif bilimini ortaya koyuyordu. Hiç kuşkusuz perspektifin Antik çağda da hissedildiği ve bu alanda kimi çalışmaların yapıldığını görmüyor değiliz. Ancak bunlar bizim Pompei'de gördüğümüz gibi "*paralel perspektif*" idi. Ayrıca Romalı Mimar Vitruvius ile Lucretius Carus'un "kaçış noktası"nı ele aldıklarını biliyoruz. Ancak bu buluşun resimde kullanılmadığı anlaşılmaktadır. Bu nedenle o dönemdeki mekân tespitinin, diğer gözlemlerde olduğu gibi, duygusal alanda kaldığı görülmektedir. Buradan da Antikite'nin bilimsel bir sistem aramadığını, bu arama iradesinin Yeniçağ'a özgü olduğunu saptıyoruz. Yeniçağ'da, resim yapısının, göz önünde tutulan eşyaya göre ele alındığı, Ortaçağ'da ise her şeyin kutsal önemi açısından görülüp saptandığı anlaşılıyor. XIV. yy.'da matematikte de bir hamle yapılıyor ve *bakış noktası*, araştırmanın merkezi oluyordu. Resimde *kaçış noktası*'nı ilk bulan ressam *Ambrogio Lorenzetti*, Antik dönemde yaşamış olan Ptolomeus'un optik anlayışını incelemişti. Lorenzetti "*Tebliğ*" adlı resminde (1344), zemini, kaçış noktasına göre tespit ediyordu. Ondan önce de 1300 tarihlerinde Giotto, Bizanslıların yüzeysel biçimlemesine ve İtalyanların "*maniera greca*", Grek tarzına göre, mekân biçimlemesinin resimde kazanılması için ilk adımı atmıştı. Çünkü üç boyutlu figürlerin üzerinde durduğu zeminin tespitini, Giotto daha o zamanlar hissetmişti. Giotto'dan sonra gelen ressamlar da mekânı gene tamamen duygusal olarak saptamağa devam etmişlerdi. İlk olarak Brunellesco, bu tahmini ve duygusal mekân biçimlemesini, bilimsel bir temel üzerine oturtuyordu. Bu yeni bilimsel biçimlendirme üzerine,

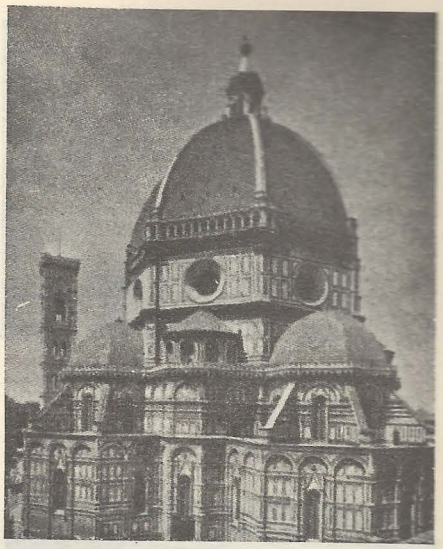
Floransalı ressam Paolo Uccello, karısını uyurken resmediyor ve bu hususlaki görüşünü "*perspektif ne kadar tatlı*" sözleriyle belirtiyordu. 1480 yılında da İtalyan ressamı Pierro della Françesca Euklid'e dayanarak perspektif üzerine üç ciltlik bir eser meydana getiriyordu. Leonardo da ünlü resim hakkındaki kitabında perspektif için "*resmi idare eden dümen*" diye yazıyordu. Bunlara paralel olarak, İtalya dışında 1441'de ölen Hollandalı ressam Jan van Eyck da, matematik ve doğa gözlemi ile bu işin altından kalkacağını anlamış ve bu yolda çalışmağa başlamıştı. Ancak Eyck, bu işi, kahverengi bir ön yeşil renk içinde bir orta ve mavi bir arka plan ile yani kısacası bir çeşit havai perspektif yoluyle halledeceğini düşünmüş ve buna göre hareket etmişti. Bilimsel çizgi perspektifi, Hollanda'da Eyck'tan tam 120 yıl sonra uygulanmağa başlanabilmişti. Ancak bu da Amabrogio Lorenzetti'nin eserlerine göre uygulanmıştı. Kuzey Avrupa'da ilk kez 1500 tarihlerinden sonra, İtalya'nın etkisi ile perspektif yapılmaya başlamıştı. Dürer bile resimde mekân hatasını ortadan kaldırmak için İtalya'ya bu ilmi gizlice öğrenmek için gitmişti. Bu hususlar onun yazılarından anlaşılmaktadır. (*J. Beer und Worte aus Dürers Schriften, Albrecht Dürer als Maler, Karl Robert Lange Werlag*, s. 15). Bu sıralarda perspektifin dilden dile gizli bir ilim olarak dolaştığı ve bir sır olarak saklandığı anlaşılıyor. Gerçekten, doğa gözlemine dayanarak figürün optik hacmini yakalama, Rönesans sanatçılarının bir çoğunda görülmektedir. Ve dünyada ilk kez insan figürü, optik bir görünüşü yansıtan mekân içinde saptanabilmişti. Yani Ortaçağ'ın kutsal öbür dünyası yerine, sanatçı bu dünyanın gözlemine dayalı bir mekân dünyası ele alınmaktadır. Ortaçağ gerçeği deduction (*istidlâl*) yoluyle, Yeniçağ ise induction (*istikra*) yani tümevarım yoluyle bulmağa çalışıyordu. Daha açık bir deyimle Yeniçağ, rasyonel olarak bireylerin algılanması ile tüme varmağa çalışıyordu. Buna göre Yeniçağ yönteminin "*deney*" olduğu açık olarak anlaşılmaktadır. Ortaçağ'ın gerçeği "*vahy-i ilâhî*"ye dayanıyordu. Yeniçağ'ın yöntemi ise "*bilgi*" idi. Görülüyor ki, birbirini izleyen bu iki çağ, birbirlerine birer kutup teşkil etmektedir. Böylece insanı tanıma felsefesinde gerçekçilik[1] ve nominalizm[2] birbirleriyle çatışma halindedirler.

Ortaçağ dünya görüşünün yıkılışını biz özellikle resim sanatında görüyoruz. Ortaçağ felsefesi *nominalist* görüşe dayanır. Bu bakımdan Ortaçağ, Antik kavramlardan Hıristiyanlığın işine gelen görüşleri sürdürmüştür. Ortaçağ'daki "*realizm*", felsefî görüş açısından Platos'a dayanır. Ve bu realizm, kavramları fikirler olarak kabul eder. Buna karşılık nominalizm ise kavramları yalnız isimler olarak kabullenir. Bu görüş ilk olarak XIII. yy.'da mantikî olarak incelendi. XIV. yy.'da ise, İngilizler bunu gerçeklere dayalı bir düşünce ile geliştirdiler.

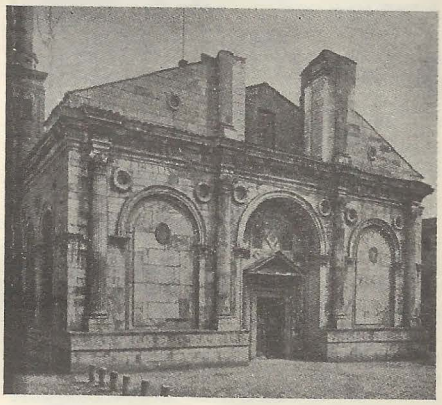
Ortaçağ'ın bu felsefesine uygun olarak biz, açıkhava resmini (manzarayı) görmüyoruz. Fakat manzara artık düşünülmektedir. Çünkü, açıkhava resminde doğanın gözlemi ile değil, doğanın işaretleriyle yetiniliyordu. Yani manzara doğanın mantıkî bir tasavvurundan ibaretti. Bu nedenle Ortaçağ'ın açıkhava resmi, belli bir yerin gözleminden değil, itibarî bir manzara tasarımından ibarettir. Kısacası bir kavramlar toplamından ibarettir. Bu nedenle biz, Ortaçağ'ın ele aldığı manzaranın, optik bir gözlem sonucu

[1] Felsefede realizm yani gerçekçilik, bilinç dışı bir gerçek olduğunu kabul eder. İnsanı tanıma felsefesinde ise realizm, tanınan kişiden müstakil bir dış dünyanın olduğunun kabulü anlamına gelir.

[2] Nominalizm, bir felsefî görüş olup, buna göre genel kavramlar sırf isimlerden ibarettir, ve hiç bir anlamı yoktur.

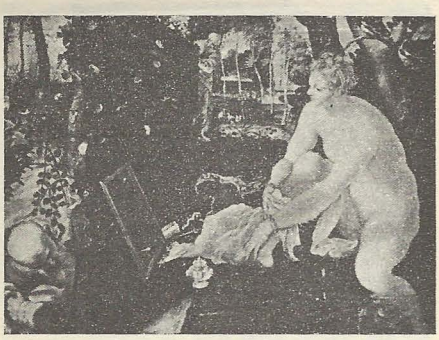


R. 842: Brunellesco (1377-1446). Floransa Klisesi.



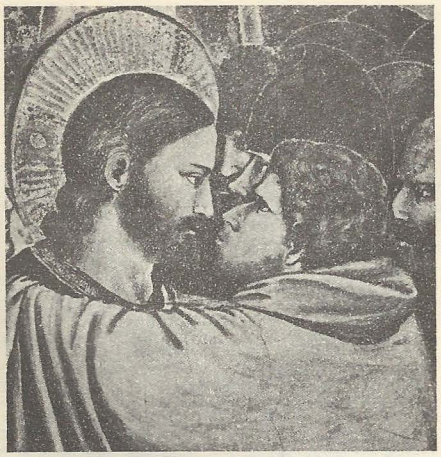
R. 843: L. B. Alberti ve Matteo de' Pasti. Malatesta Tapınağı (1446-1455). Rimini.

R. 844: Bramante (1444-1514). Montorio'da San Pietro Tapınağı. (1503).



R. 844: Tintoretto (1518-1576). Suzan Banyoda. (1560).

R. 845: Tintoretto (1518-1576). Suzan Banyoda (1560). Parça.



R. 846: Giotto (1266-1337). Arena adlı freskten bir parça. Judas'ın Busesi. Padua. (1303-1305).

elde edilen yansıtma olamayacağını anlıyoruz. Buna paralel olarak Ortaçağ resminin renkleri de itibarîdir. Bütün unsurlar, doğal yapılarına göre ele alınmıyordu. Örneğin bir ağacın gövdesi, dalları ve yaprakları bir araya getirilerek inşaî olarak resmediliyordu. Bu inşailik yüzünden unsurlar vazıh çizgiler halindedir. Unsurların kompozisyon içindeki oranları, birbirleri ile ilişkili değildir. Kısacası bu resimlerde ağaç, bulut, dağ, insan ve ev fikirleri yalnız temsil edilmişlerdir. Ve her unsur, kutsal kavramların yerini tutar. Örneğin kadın, Meryemi; çocuk İsa'yı ve ev, İsa'nın içinde doğduğu bir ağılı temsil eder. Bu kompozisyonlarda görülen kule de Kudüs'ü temsil eder.

Demek ki Ortaçağ resim sanatında işaretler nesnelerin yerini tutarlar. Ve bu işaretler, gerçek görüntüleri yansıtmazlar. Buna rağmen Ortaçağın formüle edilmiş biçimleri, Antikite döneminin sadeleştirilmiş unsurlarına dayanır.

İşte bu kavramlara dayalı unsurların mantıkî inşaları, Yeniçağ'da ortadan kalkar. Böylece Ortaçağ'ın itibarî formları, yerini optik görüntülü doğa karşısında, bir noktadan bakışa göre edinilmiş biçimlere terketmeğe başlar. Bu ilgi çekici durum, Ortaçağ anlayışı gibi, yeni bir dünya görüşünün ortaya çıktığını gösterir. İnsan kendini tanımağa ve çevresini incelemeğe başlar. Ortaçağ resimlerinin fonunu teşkil eden altın yaldızlı yüzey ortadan kalkar. İki boyutlu Ortaçağ resminin karşısında, insanı hacimli olarak ifade eden bir anlayış ortaya çıkar. 1450 yıllarında Domenico Veneziano'nun bir resminde, insan ve çevre gözlemine önem verildiği ve optik bir gözlemin sanatçının amacı olduğu anlaşılır. Bu yeni anlayış her ne kadar resimde tam bir yansıma göstermiyorsa da, Ortaçağ'ın yan yana ve yüzeysel anlatımına oranla, derinliğine bir perspektif ister. Bu hususlar, sanatçının artık geleneksel itibarî reçetelere değil, optik gözlemlerine bağlı olduğunu kanıtlar. Bu optik gözlemler, Ortaçağ'da akla bile gelmemiştir ve bu nedenle de yoktur. Ortaçağ'da unsurlar *Juxtaposé* denilen bir yan yana sıralamadan ibarettir. Bu nedenledir ki, Ortaçağ resimlerinde bütün arkaik resimlerde olduğu gibi, figürler üst üste getirilmez. Oysa Yeniçağ'da derinliğine bir anlatım söz konusu olduğundan *superposé* denilen bir anlatımın olduğunu görürüz. Esasen perspektif olarak tek noktadan görüş, bunu gerekli kılmıştır. Bu yan yana, ya da üst üste değerlendirme, Batı ile Doğu sanatlarını birbirlerinden ayıran özellikler olarak Batılılarca kabul edilmiştir. Hiç kuşkusuz bu, tamamen yanlış bir görüştür. Ve, Ortaçağ anlayışına bağlı bir hususdan ileri gelmektedir.

İşte Batı, Rönensans'tan itibaren bu oylumlu mekâna yönelmiştir. Doğu ise yer yer iki boyutlulukta kalmıştır. Ancak bunun dışına çıkan birçok ülke Asya'da yok değildir.

Bu doğasallığa yöneliş, doğanın gözlemine gidiş, kutsal oluşa tam zıt bir resim anlayışı ortaya çıkarmıştır. Böylece bir Hıristiyan görüşü, bilimsel bir deyimle "*theisme*" yerini "*panteism*"e bırakmaktadır. Filozoflar bu değişmeyi daha sonra bilinçli olarak anlamışlardır. Örneğin Spinoza'dan (1632-1677) itibaren bu görüş daha iyi anlaşılır. Çünkü Domenico Veneziano, optik olarak bu dünyanın resmini yapmasına rağmen, kilise ile ilgili bir resim yaptığını sanıyordu. Demek ki gözlemde olan değişme, artık bu dünyayı objektifi altına almıştı. Ve kilisenin kavramlara bağlı tasvir şeklini terketmişti.

Kavramların mantıkî tasarımlarının tasviri yerine, doğanın değerlerine önem veriş, insan ve manzaranın resmedilmesini sağlamıştı. Bu gözlem, kendine özgü estetiği de birlikte getiriyordu. Manzaranın önem

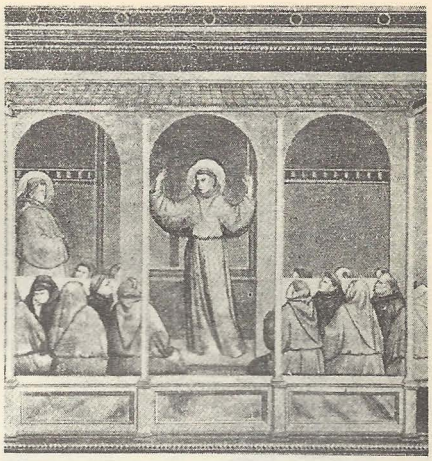
kazanmasının esas nedeni, gene dinde bulunmaktadır. Buna göre, insan ruhu da tanrısal olarak kabul edilmekte, doğanın şeytanlarla sakin olduğu, ve Tanrının iyileştirme planında, doğanın istisna olarak tutulduğu kabul edilmekteydi. Bu nedenle doğanın aslında bir sanat objesi olmaması gerekirdi. Fakat Hıristiyanlığın bir şeytandan arınma yerine, bir sevgi dini olmağa başlaması, Tanrının bir yaratığı olan doğaya da geniş bir sevgi ile bakılmasına sebep oluyordu. Tanrıyı, gene onun yarattığında görme fikri, eğer izlenecek olursa, Hıristiyanlığın doğa sevgisinde saptanmış olur. Bu nedenlerle Batı'da özellikle kilise mensupları arasında, doğayla ilgili şiirler, aşk şarkıları ve kuş cıvıltılarının yazıldığını görüyoruz. Örneğin Hıristiyan evliyalarından Assisi'li Fransız Franciscus, güneş ritmini ve kırları şiir türünde anlatmıştır.

Doğanın değerlendirilmesi ve resim konusu olmasına yardım eden dünyevî etkenler de vardı. Bu da, doğada Tanrıya yakın olmak düşüncesi idi. Ayrıca Ortaçağ'da kentler büyümeğe başlamıştı. Ve kırlar yani doğa, insan eseri olan kentlerin karşısında bir Tanrı eseri olarak görülmeğe başlanmıştı. Esasen kentlerin büyümesi, manzaraya karşı bir özlemi de kendiliğinden doğuruyordu. Bu duyguyu ilk dile getirenler, İtalyan şairlerinden *Dante* ve *Petrarca* oldular. Böylece *Dante*'nin şiirleriyle, doğadaki ışığın, ormanlardaki derinliğin, fırtınalı denizlerin edebiyata girdiğini görüyoruz. Petrarca'nın da dağlara çıktığını ve geniş bir manzara temaşasının şiirini kaleme aldığını gözlemliyoruz.

Görülüyor ki, Yeniçağ doğanın şiirini keşfetmişti. Hattâ *Petrarca*'nın kent hayatından nefret ettiğini de biliyoruz. Leonardo da, Monte Rosa dağına çıkarak ilk kar sınırını aşan Yeniçağ sanatçısı oluyordu. Hiç kuşkusuz Leonardo ile Dante ve Petrarca arasındaki zaman farkı yüzünden şairlerin doğayı ressamlardan önce keşfettiği anlaşılıyor. Çünkü Dante zamanının ressamlarından olan Giotto, ancak resimde mekân biçimlendirilmesi ile meşgul oluyordu. Siena ekolünden *Simon Martini* de, ancak geleneksel doğa görüntüleri ile, 1328 tarihinde yaptığı bir eserinin arka planını düzenlemişti. Ambrogio Lorenzetti de, Simon Martini'den az sonra Toscana'nın tepelerinden, akılda kalan bir görüntüyü yansıtıyordu. İlk kez 1400 tarihlerinden sonra Burgund'lu Limburg kardeşler, derinliğine olarak peyzaj içindeki insanı ele alıyorlar ve manzarada derinliğine bir perspektif gösteriyorlardı. Ayrıca Jan van Eyck da ufkun sonsuzluğuna uzanan fırtınalı bir denizin atmosferini yansıtıyor ve bununla ilgili gözlemlerini saptıyordu.

Dikkat edilirse bir kez daha resimde konu yenileniyor ve Gotik dönemin kitap resminden kalan altın yaldız da ortadan kalkıyordu. XV. yy.'ın başından itibaren geleneksel gözlem biçimlerinin devam ettiği, ancak doğanın hem makrokozmozu hem de mikrokozmozu önem kazanıyordu. Bu doğa anlayışının tasvirinde doğa parçalarının sentez biçimi, daha mantıkî biçimlendirilme nitelikleri taşıyordu. Öyle ki, bir kaya parçasının kademelenmesi bir manzara anlamına geliyordu. İşte 1500 tarihinden itibaren manzara, resme yeni giren kişi özellikleri karşısında sahneden çekiliyordu.

Fakat Kuzey'de 1530 tarihlerinden itibaren Alman *Altdoerfer* ile Hollandalı *Patimir* manzarayı esas konu olarak resimlemeye başladılar. İtalya'da ise saf manzara, ilk kez 1550 tarihinde Venedikli *Andrea Chiavone* tarafından yapılıyordu. XVII. yy.'da İtalya ve Fransa'da manzaranın klasik fakat aynı zamanda heroik bir atmosfere büründüğünü, böylece bir insanın tutumu ile eş bir havayı yansıttığını, buna karşılık Hollanda'da, açık havanın tam bir gözlemini ve yansımasını bulacağız.



R. 847: Giotto. Evliya Franz'ın Bondi Kilisesi'nde Görünmesi. Floransa.

R. 848: Jan van Eyck. Jodocus'un Potresi. 1430.

R. 849: Botticelli. Pallas ve Santor Uffizi, Floransa.

R. 852: Benvenuto Cellini. Zalim.

Doğanın tasvirine paralel olarak, XV.yy.'ın başından itibaren insanın kişi özelliklerinin ele alındığı görülüyor. Bu kişi özelliklerinin gözlemlemeğe başlaması ile, portre sanatının da sahnede belireceği anlaşılıyor. Demek ki, önce insan vücudu gözlem altına alınıyor; ve böylece anatomi biliminin, sanatçıların gözlemleriyle başladığı ilgimizi çekiyor. Bu dönemde tasvirleri yapılan ve oklarla vücutları delik deşik edilen Hıristiyan evliyalarıyla ilgili resimlerin ele alınması, ve sanatçılarca sevilen bir konu olması, bunların putperestlikten bu yana ilk kez çıplak resim yapabilme olanağını vermesi yüzündendi. 1470 tarihinde *Antonio Pallioolo*'nun ilk ressam olarak insan cesedi üzerinde anatomi çalışması yaptığını görüyoruz. Bu ressam anatomi incelemeleri sonucu, on çıplak adamın yaptıkları dövüşü canlandıran bir tablo yapmıştır. Bu eserdeki adale gözlemi, Antik dönemden bu yana ilk olarak görülmekteydi.

Açıkhava resmi ve anatomi yanında, Yeniçağ'da önem kazanan bir diğer özellik, insan fizyonomisinin tablo yüzünde belirmesi idi. Ortaçağ'da yapılan resimlerde bir portre resmi görülmemişti. Esasen Ortaçağda resmin objektifi kişi üzerinde değildi. Kişi yok, kutsal, kimselerin sembolleri vardı. Ve bu resimlerdekilerle, tasvir edilmek istenen kişilerin fizik görünüşleri arasında hiç bir ilişki yoktu. Örneğin İsa'nın tasviri, Yeniçağın 33 yaşındaki ideal bir tipi idi. Kral ve saray insanları da, gene kişilikten yoksun, Tanrıyı arayan birer insan oluyorlardı. Kişi portresinde kişisel özelliklere yönelme, başlı başına bir sorun idi ve sanatçının da kişiyle ilgilenebilmesi için, gerekli özgürlüğü kazanması gerekli idi. Dikkat edilirse, Ortaçağ dogmalarının biçim olmuş geleneklerinden, sanatçının yavaş yavaş kurtulduğu anlaşılmaktadır. Daha Gotik dönemde, kilise heykellerinde, doğa gözlemine dayanan kişisel özellikli portrelerin yapıldığını görüyoruz. Ancak kişisel özellikli portre, ilk olarak İtalya'da *Simone Martini* ile Paris saray sanatında görülüyor. Bugün halen elde kalan en eski portre, 1350-1366 yılları arasında Fransız kralı olan *Jean le Bonu* gösteren bir resimdir.

Benozzo Gozzoli ve *Botticelli* "*Kralların Secdesi*" adlı resimlerinde *Medici*'leri resmetmeye çalışmışlardır. *Ghirlandajo*, Roma'daki *Sixtine* Kilisesi'nde Floransa kolonisinin 23 üyesinin portrelerini yapmak üzere görevlendirilmişti. Floransa'daki *Campanile* adlı yapıda yonttuğu *peygamberleri* kendi çağında yaşayan ünlülerin çehrelerini yansıtmakta idi. Fransa'da ressam *Jean Fouquet*, bir tarihçinin anlattığına göre *Antwerpen'li Madonna* diye bilinen eserinde, Madonna için kral ailesinden *Anges Sorel*'in tipini yansıtmıştı. Görülüyor ki, ressamlar farkında olmadan kutsal din kişilerini dünyevîleştirmeğe başlamışlardı.

Portre gibi ölüden alınan mask yapımı da, Antikite ile birlikte Avrupa'dan uzaklaşmıştı. İlk kez Fransa Kralı *VI. Charles*'ın ölümünde (1422), yüz kalıbı alınmış ve cenaze merasiminde tabutun üzerine konmuştu. Ölü tasvirinin tabut üzerinde taşınması çok eskidir. Ancak Antikite'den uzun bir zaman sonra, Avrupa'da tekrar ölü maskı kişinin çehresini yansıtması bakımından önemli oluyor ve portre sanatının gelişiminde etkisi görülüyordu. Burada aslında kişinin biçimsel dünyevî halinin elde kalması istendiği açıkça anlaşılmaktadır.

Bu maskelere paralel olarak büstler de görülüyordu. Örneğin Viyanalı *Peter Parler* tarafından ilk büstler yapılıyordu. *Jean van Eyck*, portre olarak önce kralların, 1425'ten bu yana da burjuva kişilerinin resimlerini yapmağa başlıyordu. Bu burjuva portreleri, gittikçe kutsal kişilerin itibarî resimlerinden ayrılıyor ve itibar görmeğe başlıyordu. Bu burjuva portre-

lerinin, İtalya'da Kuzey'e oranla 1450 yıllarına doğru başladığı görülüyor. Hollanda'daki tuval üzerine yağlıboya sanatını İtalya'ya ilk getiren İtalyan ressamı *Antonnello da Messina*'dır. Ve bu ressamla asil ve yönetici önemli kişilerin resimlerinin duvara asılma geleneği başlıyordu.

Gelenek ve miras olarak, geçmişten kalan resim anlayışından doğaya yani gözlemlerimize bağlı olan biçime gidişin, çeşitli nedenleri vardır. Bir kere kollektivist bir dünya görüşünden, kişisel bir dünya görüşüne doğru gidiş, açık olarak ortaya çıkmaktadır. Bu kollektif görüş, devlet, kilise ve lonca teşkilâtlarınca ortak olarak kabul edilmekteydi. İdare ve kilise, ayni inancı şüphe götürmez bir tek inanç olarak paylaşıyorlardı. Halbuki Yeniçağ, bu tek dinî inanç bütününde kimi çatlamalar meydana getirmişti. Ve bu inanç bütününün ihtiva ettiği fikirler, artık incelenmeğe başlanmıştı. Roman kilisesinde inançlar, halkça tartışılmaz bir biçimde paylaşılıyordu. Bunun kanıtı da Roman kilisesinde kilise yapısındaki silmeler olsun, diğer yapı parçaları olsun, hep altar istikametinde yöneldiği halde, Gotik'te bütün istikametler yukarıya yani Tanrıya doğru yönelmişti. Esasen biz Hıristiyanlıkta ilk mistik düşünceleri de Gotik çağda görüyoruz. Bu anlayış, insanı dikey olarak Tanrıya bağlıyordu. Böylece, XIV. ve XV. yy.'da, yukarı doğru uzanan silmeli ayaklar arasında kişilere ait altarların da doğduğu görülmekteydi. *Luther*'in bir yazısı da "*Hıristiyan insanın hürriyeti*" adını taşımaktaydı.

Dikkat edilirse, Gotik'deki mistik düşünce, kilise dışında yeni bir anlayış olarak karşımıza çıkmaktadır. Orta ve Kuzey-Avrupa'da kişinin Ortaçağ düşüncesinden ayrıldığı görülmektedir. Bunun yanında İtalya'da ilk düşünürler, İslâm dünyasının Yunancadan çevirdiği Antik eserleri ve putperest dünyanın yeni bir dünya görüşü olduğunu anlamağa başlamışlardı. Böylece İslâm dünyasının Batıya, Antik kültürü tanıtmada rolü olduğu anlaşılmaktadır. Bunlar *Burckhardt*'ın dediği gibi "*Dünyanın ve insanın keşfi*"ni sağlıyordu. Böylece görünen dünya, görünmeyen dünyanın yerini alıyordu. Ve tasvir, sanatın konusu oluyordu. Tasavvur yerine yani spiritüalizm yerine, gözlem ve doğasıyla, doğacı optik görünüş ortaya çıkıyordu. Ve çağın eserinde nesneler, doğadan öğrenilmeğe başlıyordu.

Hiç kuşkusuz Yeniçağ'ın konusunu ortaya çıkaran ve gözlem nedenlerini oluşturan daha birçok neden vardır. Ancak burada temel görüş olarak her dünya görüşünün belli bir doyma noktasına varıldıktan sonra yerini oluşan başka bir görüşe bıraktığını hatırlamakta yarar vardır.

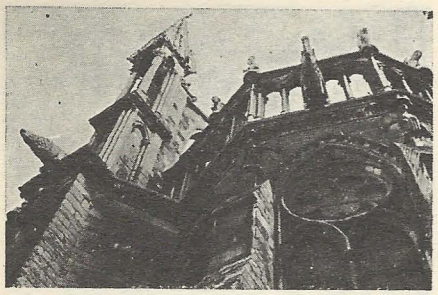
Bu fikri gelişim yanında, bir de toplumsal yapıda görülen değişmeler vardı. Bu da, orta halkın, yani burjuva tabakasının, asil tabaka yanında kendini kabul ettirmesi ve zenginleşmesidir. Hattâ yönetim de, kilise ve asillerin yanında burjuva tabakasının eline geçmeğe başlamıştı. Daha XIV. yy.'dan itibaren politika da burjuva sınıfının menfaatlerine göre ayarlanmağa başlamıştı. Ve politika, kiliseye göre değil, realiteye, bütçeye ve ticarî ilişkilere göre ayarlanıyordu. Burjuva, kendi iş hayatında hesaba dayanarak gelişmiş ve büyümüştü. Yani artık o, ticarî hayatda gelişmeyi kiliseden beklemiyordu. Bu nedenle, burjuvanın istediği sanatın, başka bir dünya ile değil, içinde yaşadığı dünya ile ilgili olmasını istiyordu. Böylece kişi iradesinin göründüğü endüvidüalist bir anlayış, dikkati çekmeğe başlamıştı.

Burjuva sözcüğü, Lâtince "*burgensis*"den türetilmiştir. Ve burjuva Yeniçağ'da fikri gelişimin en önemli yaratıcısı idi. Yeniçağ'ın büyükleri arasında olan Leonardo, Raphael, Voltaire, Goethe ve Beethowen vb. hep

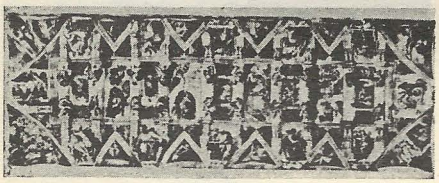
R. 853: Raphael, Bakire Meryem'in Evlenişi Milano. (1504).

R. 854: Raphael. Atina Okulu. Vatikan. (1509-1511).

R. 855: Jean Dominique Ingres. Portre. XIX. Fransız Klasisizminin şefi olan sanatçı Raphael'i örnek almıştı.



R. 856: XIII.yy.'ın sonundan bu yana bu büyük katedrallerin inşasını burjuva tabakası üzerine almağa başlıyordu.



R. 857: Michelangelo. Vatikan'daki Sixtine Kilisesi'nin Tavanı. Bu eser ilerde Barok Avrupa resmine tavan figürlerini getirecektir.

R. 858: Peter-Paul-Rubens. Son Hüküm. Münih. (1620). Sanatçı'nın eserine Michelangelo'nun abartılı figürleri etkili olacaktır.

burjuva idiler. Burjuvanın kilise ve asillerle çatışmağa başlaması ise daha Yüksek-Ortaçağ'da başlamıştı. Daha ilgi çekici nokta, doğasal ekonomi yerini para ekonomisine terketmeğe başlamıştı.

1295'te ilk kez İngiltere'de bir burjuva parlemontaya giriyordu. 1295'te ise bu hak bütün burjuvalara tanındı. Gene bu sıralarda Köln ve Strassbourg katedrallerinin yapımını, burjuva tabakası, kardinallerin elinden almış ve kendi hesaplarına inşaatları yürütmeğe başlamışlardı. Böylece XIV. yy.'dan sonra burjuva idareyi ele almağa başlamış ve serbest ticaretle ilk kapitalizmin belirtileri görülmüştü. Bu kapitalizm, Yukarı-İtalya'da ticarete, Hollanda'da ise dokuma imalâtına dayanıyordu. Böylece bu iki ülke, hem ekonomi yönünden, hem sanat alanında elebaşı oldular.

Yeni sanat alanında sanatçıya verilen ilk ödevler bu burjuva tabakasından gelmeğe başlamıştı. Örneğin Hollanda'da *mesen*'lerin hep bu burjuvalardan olduğu görülmekte idi. Fransa'da ise yönetim, henüz derebeyler ile prenslerin elinde idi. Siparişler de bunlar tarafından sanatçılara veriliyordu. Ancak bu ülkede bile, Ortaçağ artık son demlerini yaşıyordu. İtalya'da Ortaçağ'dan Yeniçağ'a geçiş döneminde tiranlar hüküm sürüyordu. Fakat sanatçılar, şairler ve bilim adamları ile yarattıkları kültürel ortamla, kendi meşruluklarını bir süre daha devam ettirdiler. Bu tiranlardan Milano'da *Sforza*, Mantua'da *Gonzaga*, Ferrara'da *Este*, hep asil sülâlelerdendiler. Bunların en ünlüsü olan Floransa'daki *Medici*, kendi durumunu zenginliğine ve bankacılığına borçlu idi. Bu aile kişileri kentin idaresini ele almış, akademiler kurmuş ve *X. Leo* (1513-1521) ile *VII. Clemens* (1523-1534) papa olmuşlardı.

İtalya'daki yönetici aristokrasi ve İtalyan kentleri, sanatçılara büyük önem vermişler ve onlara sosyal bir mevki temin etmişlerdi. Bu durum Orta-Avrupa'da yoktu. Çünkü sanatçılar henüz esnaf loncasına bağlı idiler. *Dürer*, Venedik'ten Nürnberg'e yazdığı mektupta, kendisinin orada bey gibi yaşadığını, oysa memleketinde lâlettayin bir insan durumunda kaldığından yakınarak bahsediyordu. İtalya'da *Ghiberti*, daha o zamanlar sanatçı biyografilerini topluyordu.

Yeniçağ döneminde kişisel görüşlerin, bu portre sanatı ile aynı sıralarda ortaya çıktığını açık olarak saptıyoruz. Bu, egemen bir kişiliğin ortaya çıkarılması çabasıdır ve çok yönlü bir öğrenim ile gelişmeğe başlamıştır. Bu sıralarda yazılmış olan biyografiler incelendiğinde, bu Yeniçağ İtalya'sındaki bir tüccarın Yunanca ve Latince konuştuğunu, kızını hümanist bir görüşle yetiştirdiğini görüyoruz. Örneğin, Rönesans'ın ilk mimarlarından *Leon Battista Alberti* (1404-1472)'nin spor alanındaki başarıları ile çevresini şaşkına döndürdüğünü, geniş bilgili bir hukuk bilgini ve fizikçi olarak çalıştığını ve ayrıca şair olduğunu görüyoruz. Onun bu çok yönlülüğü, daha sonra bir dehâ derecesinde olan Leonardo'da da görülmektedir.

Genel olarak sanat eserinin sosyolojisinden söz etmek mümkündür. Örneğin Ortaçağ'ın bütün eserleri, müşterek ibadet için idi. Altar tasvirleri, yapıların cephelerindeki heykeller, vitraylar ve dinin bütün eserleri hep kilise ile ilgiliydi.

Oysa Yeniçağ'da sanat eseri kendi kişiliğini kazanıyor ve kiliseden yakasını kurtarıyordu. Ve Yeniçağ'ın sonunda "*l'art pour l'art*" düşüncesi ortaya çıkacaktı. Yeniçağ'da bunun yanında tuval, yani bez üzerine yapılan resim de keşfediliyordu. Jan van Eyck'ın ilk boyadığı banyo odaları, hep tuval üzerine idi. İtalya'da da *Giorgione* (1478-1510) serbest olarak tuval üzerine resim yapıyordu. Ayrıca evinde dükkân açıyor ve

yaptığı resimleri müşterisine arzediyordu. Yani kilise dışında kendisine müşteri arıyordu. Buna paralel olarak *Quinten Massys* Antwerpen'de, *Lucas van Leiden*'de Hollanda'da günlük hayatın yansıdığı resim boyuyorlardı. Konular da böylece kilise ibadetinin gerektirdiği resimler dışına çıkıyordu. Tuval resmine dünyevî konuların geçmesi, gelişmesi ve orta halli halkın evlerini süslemeğe başlaması, Hollanda'da XVII.yy.'da yaygınlaşır. XIX.yy.'da ise bütün Avrupa bu dünyevî resimleri odalarına asarlar.

Tuval üzerine yapılan resimler, konu bakımından hürriyetlerini kazandıktan sonra, boya resimlerin ön hazırlıkları olan desen ve kompozisyon taslakları da bizzat değer görmeğe ve mustakil resimler gibi kolleksiyonlarda yer almağa başlar. Ağaç baskı, bakır üzerine oyma-baskı resimler XV.yy.'dan itibaren aranmağa başladı. Önce oyun kartlarının yapılmasında işe yarayan bu teknik gittikçe önem kazanmış, sonunda ev altarları için ucuz resimlerin yapılmasında kullanılmıştı. Böylece baskı resim, minyatür resminin yerini alıyordu. Ayrıca tuval resminin gittikçe yayılması ve gravürün ucuz resim sağlaması, eski duvar resimleri ile cam boyama vitraylarının ortadan kalkmasına neden olmuştu. Bu olanaklar yanında, kitap baskı sanatının da gelişmesi, bilim çalışmalarının geniş halk kitlelerine yayılmasını sağlıyordu. Bu nedenle de kitlelerin uyanması kolaylaşmıştı. Dolayısıyle sanat olsun, ilim olsun, yaygınlık kazanıyordu.

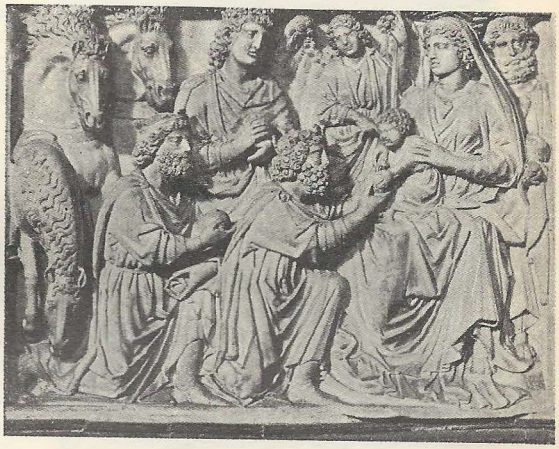
Özellikle ağaç baskı sanatı Orta-Avrupadan diğer ülkelere yayılma olanağı bulmuştu. Fransa'da Lyon kenti, grafik resimleriyle ün yapmıştı. İngiltere'de de 1423 yılından sonra grafik çalışmaları yayılmıştı.

Bakır-oyma baskı üzerine ilk sanatsal çalışmaları ele alan ressam *Martin Schongauer* olmuştur. İtalyan *Jacopo da Barbari* de mitolojik konuları ilk kez ele alarak baskı-resim haline getiren sanatçı olmuştu.

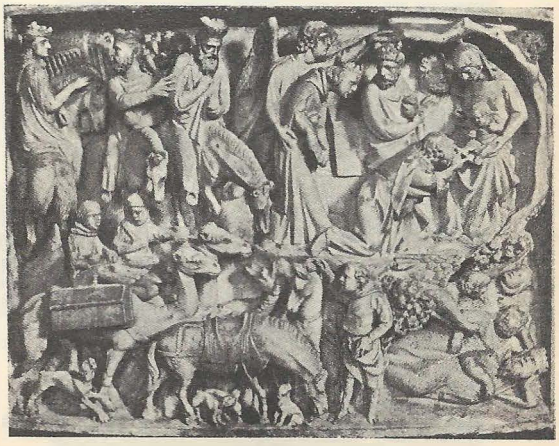
Ayrıca bir diğer önemli nokta, sanatın din konuları dışına çıkışı, estetik değerlerin birinci plana alınması idi. Demek ki, güzellik duygusu ayrı bir kavram, bir dünya görüşü olarak kilise değerleri dışında önem kazanıyordu. Leonardo, ünlü resim hakkındaki kitabında şunları yazıyor : "*Kim bilgisiz kitle için resim yapıyorsa, onun resimlerinde az hareket, rölyef ve rakursi bulunur*" diyordu. Demek ki Leonardo, kültürlü ve estetik yönde eğitim görmüş kimseler nezdinde kabul edilmeye değer veriyordu. Böylece sanatçı konuyu, artistik muhtevadan ayırıyor ve neye önem verdiğini belli ediyordu. Michelangello 1504 yılında Leonardo'nun ünlü "*Suvarilerin Savaşı*" adlı eserinin karşısına, bir diğer savaş resmi yapma siparişini almıştı. Fakat resim, bir savaş sahnesi yerine bir kısım askerin yıkandıkları sırada alarma geçirilişini yansıtıyordu. Aslında ressam, bir savaş resmi yapmak değil, yalnız çıplak erkek figürlerinin resmi için bir bahane arıyordu. Bu tablonun ünü İtalya'da dalga dalga yayıldığı sırada, bunun savaş konusu olduğu hususu kimsenin aklına gelmiyordu.

Burada önemli olan nokta şudur: Sanat dine hizmet ettiği sıralarda herkes sırf dini anlattığı için resimle ilgileniyordu. Böylece en cahilinden en kültürlüsüne kadar herkes, sanatla dolayısıyle ilgilenmiş oluyordu. Ancak sanat dinle ilişkisini kesince, bu kez din yüzünden sanatla karşı karşıya gelen vasat insanın, sanatla olan ilişkisi de kopmuş oluyordu. Bu nedenle artık sanatsal problemlerin anlaşılması için, sanat alanında kültürlü insanların olması gerekiyordu. Böylece sanat artık dar bir zümreye hitap etmeğe başlıyor ve sanat çevresinde spekülatif bir durum yaratılmış oluyordu. Yani ancak fikren eğitim görmüş, zevki olanlar renk ve formdan hazzetmek durumunda kalmaktaydılar. Ancak primitif insan

R. 859 : Giovanni Pisano. Pistoja'da St. Andrea kilisesinde. 1298-1301. Daha Gotik'te doğa gözleminin ne denli optik görüntüye bağlandığı açık olarak görülmektedir.



R. 860 : Niccolo Pisano. Üç kutsal kralın secde etmesi. Pisa Baptisterium'u (1260).



R. 861 : Giovanni Pisano. Üç kralın secdesi. Pisa Kilisesi. (1301-1311).

R. 862 : Ambrogio Lorenzetti. Modonna. Siena (1330).

R. 863 : Limburg kardeşler takvim resimlerinden. Chantilly, Musée Condé. (1416).

yalnız konu ile ilgilenmektedir. Bu nedenle sanat eserinin seyircisi, Yeniçağ'da dar bir zümreye, yani ancak burjuvaziye inhisar ediyor ve esas geniş halk kitlesi, sanat eserlerinden uzaklaştırılmış oluyordu. Ve ilk kez sanat eseri toplumdan uzaklaştırılmış oluyordu. Bu durum Batı sanatında çok önemli bir dönem olarak kabul edilir. Çünkü halkın sanattan kopması olayının XX. yy.'da olduğunu iddia edenlerin bu kanılarında yanıldıkları böylece anlaşılmış olmaktadır. Gene Yeniçağ ile birlikte, sanat eseri uzmanlığı da ortaya çıkıyordu. Ayrıca hümanist eğitim alanlar okumaktan yoksun kalanlardan tamamen ayrılmış oluyordu.

Buraya kadar olan açıklamada, yalnız Ortaçağdan Yeniçağa geçiş faktörleri sıralandı. Buna bir de Antikite'nin yeniden doğuşu ekleniyordu ki, biz buna yanlış olarak Rönesans diyoruz. Eğer Antikite bir Rönesans getirseydi, XIX. yy.'daki klassisizm önemli bir değer taşırdı. Bilindiği gibi 1500 tarihlerinde *Laokoon grubu, Herkül* ile *Belvedere Torsosu* topraktan çıkarılmıştı. XIX. yy.'da ise yalnız Roma cıvarında topraktan 60.000 cıvarında heykel çıkarılmıştı (*bkz. H. Taine, Philosophie de l'art* s. 7, 13. *baskı.* 1909). Dolayısıyle bu kadar heykelin XIX. yy.'da da bir Rönesans yarartması gerekirdi. Bunun yanında ayrıca Rönesansta çıkarılan eserler klasik üslûplu değil, barok özellikli eserler idi. Bu nedenle bu heykellerin Avrupa'da klasik üslûplu eserleri ortaya çıkartmayacağına önemli birer kanıt olmaktadır. İşte bu ilgi çekici durum Antikite'nin klasik bir Rönesans eserini ortaya çıkarmayacağını açık olarak göstermektedir.

Bu nedenlerle aslında Antik çağ, Rönesans'ta bilinmeyen değerler olarak devam ediyordu. Herkes Antik dönem eserinin ne olduğunu bilmeden kopya yapıyordu. 1800-1825 tarihlerinin klassisizması ise, Antikite sırlarının yeniden ele geçirilmesi ile sıkı sıkıya ilişkili idi. Rönesans sıralarında Orta-Avrupa'da, İtalyan sanatçıların sanatın sırlarını Antik eserlerden öğrendiklerine dair sarsılmaz bir kanı vardı. Bu yüzden Antik güzelliğe ait sırrın kanun olduğuna sanatçılar inanıyorlardı. Örneğin Dürer, Nürnberg'de gelip yerleşmiş olan İtalyan sanatçısı *Jacopo de Barbari*'yi (1450-1515) bu sırları öğrenmek için sıkıstırıyordu. İtalya'daki sanat tarihi yazarı Floransalı *Giorgio Vasari* (1511-1574) "*rinascita*"nın "*Maniera antica*"nın yeniden ihyası ile olduğunu yazıyordu. Bunun yanında *Pierre Bayle* "*Dictinnaire historique et Critique*" adlı eserinde Rönesans ve Yeniçağın 1453'te Türklerin İstanbul'u almaları ile buradaki Yunanlıların İtalya'ya göçlerine bağlıyordu. *J. Michelet* de Rönesans'ın oluşunu yer yuvarlağının keşfine ve insanın kendini keşfetme gerçeğine bağlıyordu. *Jacop Burckhardt*'ın (1818-1897) da 1860'ta yazdığı "*Rönesans kültürü*" (Cultur de Renaissance) adlı eserinde Rönesans'ın başlaması gene *J. Michelet*'nin fikirlerine bağlanıyordu. Buna, Yunan klasiklerinin İtalyancaya çevrilmesinin de etki yaptığı görüşü katılıyordu. *L. Courajod* "*Les veritable origines de la Renaissance*" adlı kitabında Rönesans'ın önemli sebeplerini, Antik dünyanın keşfine değil, Gotik'ten natüralizmaya geçiş olduğunu yazmaktadır.

Bu fikirler aslında sağlam kabul edilmemektedir. Çünkü, Gotik, Orta Avrupa sanatı idi ve İtalya'yı etkilememişti. Kaldı ki, İtalya'da gerek Rönesans öncesinde, gerekse Rönesans'ta natüralizma görülmüyor. Bu nedenle Belçikalı *Fierens-Gevaert*'in de yanıldığı anlaşılmaktadır.

Öyle ise burada gerçek nedir? Rönesans'ın oluşmasına ne sebep olmuştur? Endivüdüalizm ve natüralizm ilk önce Hollanda'da görülüyordu. Genellikle sanat tarihçileri insanın kendi aklını keşfetmesini, Rönesans'ın önemli nedeni olarak görmektedirler. Biz üslûpların değişmelerinde, insanın dünyayı görme şeklinin etki yaptığını kabul ediyoruz.

R. 864 : Roger van der Weyden. Çarmıhtan indirilişi. Madrid Escorial. (1440).

Bu nedenle, insan dimağının görüş gelişimi ele alınınca, Rönesans'ın, Antikite'nin yeniden ihyası söz konusu olmadan da ortaya çıkacağını kabul etmek gerekir. Wölfflin de bu paralelde düşünerek, İtalyan sanatının gelişim rayına girmesi yüzünden sonuca nasıl olsa gideceğini belirtiyor. Kısacası insan dimağının ve fizik yapısının keşfi söz konusu idi. Daha doğru bir deyimle, Yunan Antikitesi'nin doğuş nedenleri, bu kez İtalya'da oluşuyordu. Esasen bu yeni anlayış dolayısıyledir ki, bu çağ Yeniçağ oluyordu. Raphael, Leonardo ve Michelangello dikkat edilirse insan anatomisinin optik görüntüsünü veriyorlardı. İnsan dimağı, karşısında duran şeyin gerçeğini yakalamak için onun etüdünün gerektiğini anlıyordu.

Orta-Avrupa'da ise, Rönesans'a karşılık reformasyon hareketi vardı. Dikkat edilirse aslında bu da insan dimağının uyanışı ile ilgili idi. Bu bakımdan Rönesans, oluşan ve gelişen insan dimağının önemli bir sonucudur ve bütün Hıristiyan dünyası ile eski düşünce sisteminin çöküşü ile ilgili bir sorundur. Bu nedenle yeni ortaya çıkmaya başlayan bu görüşün getireceği bir sanatı olacaktı ve ortaya çıkan da işte bu görüşle ilgili idi. Konu da dolayısıyle insan ve onun gerçeği ile ilgili idi. Bütün bilimsel alanların çoğalması da dikkat edilirse hep bu görüş ile ilgilidir.

Orta Avrupadaki reformasyon hareketi ve İngiltere'deki kalvinizm, aslında kilisenin bir çeşit restorasyonu anlamına geliyordu. *Calvin*, sanatı tamamen reddediyordu. Luther ise, sanata karşı son derece ilgisizdi. Hattâ "*sanata sahip olsak da, olmasak da bir, hattâ ona sahip olmasak ne kadar iyi olurdu*" diyordu. Protestanlık optik olmayan sanatlara önem veriyordu. Örneğin müzik gibi. *Johann Sebastian Bach* (1685-1750) bu anlayışın en önemli kompozitörü oluyordu.

Bütün bu belirtilen nedenlerle, 1500 tarihlerinden bu yana İtalya'da klâsik üslûplu bir sanat belirmeğe başlıyor ve kişi gözlemine dayanıyordu. Böylece insan dimağının yeni görüşüne paralel olarak gözlemle keşfedilen yeni bir dünyanın bulunması söz konusu oluyor ve Batı ile Orta-Avrupa'da bu anlayışın kıvılcımları parıldamağa başlıyordu. Dikkat edilirse Orta ve Kuzey-Avrupa'da da Gotik anlayış bu yeni görüşle beraber ateşini kaybetmişti. Dolayısıyle bu ülkelerde de yeni anlayış bir çimlenme zeminine sahipti. Hattâ Gotik sanatçılar bile son zamanlarında tamamen optik görüntünün tesbitiyle kendi sanatlarını uyguluyorlardı. Bu dönemin Kuzey sanatçıları olan *Schongauer*, *Memling* ve *Dürer*, bu hususları doğrularlar.

Sanat tarihçileri 1350 ile 1500 yılları arasını, Proto-Rönesans olarak nitelerler. 1500-1550 arasını olgun Rönesans ve 1550-1600 yılları arasını da Geç-Rönesans olarak nitelerler. Bu son döneme *maniyerist* dönem de denir.

Yeniçağ, insan bakışını öbür dünyadan bu dünyaya çevirmişti. Bu yeni anlayışa göre bütün kurumların da değişmesi gerekmişti. Biz böylece Rönesans'tan bu yana tüm toplum hayatının, eğitimin, askerliğin, politikanın kısacası hayattaki bütün kurumların yeni anlayışa uygun olarak değiştirilmeğe başladığına tanık oluyoruz. Böylece mimarîden başlayarak möbleye değin her şey, değiştirilme durumunda kalıyordu.

Giotto ile İtalya'da yeni hareketin başladığına tanık oluyoruz. Resimdeki yenilik hem figürün resmedilmesinde, hem de açıkhava resminin ele alınmasında görülüyor. Burada tek etken, optik gözlem oluyordu. *Giotto*'da optik bir figür ve heroik bir tutum dikkati çekiyor. Floransalı bu ressamdan sonra İtalya'da Siena kenti de, yeni harekette öncü oluyor. Siena'da da lirik, ancak optik görüntülü doğanın sezilmesine bağlanır.

R. 865 : Gotik heykel örneklerinden biri. Regensburg. Tebliğ sahnesinde Meryem. 1300 yılları. Gotik'te portre yoktu.

R. 866 : Jan van Eyck. Akademie-Museum'daki Madonna resmini vakfeden kişinin postresi. Brügge. (1416).

R. 867 : Luca della Robia Meryem İsa ile (fayans).

R. 868 : Donatello. Tebliğ. Sta. Croce. Floransa (1435).

Siena'nın Ambrogio Lorenzetti adlı sanatçısı, *Simone Martini* gibi Gotik anlayışı tamamen terketmemiştir. Floransalı *Massaccio* ile başlayan doğa biçimlerinin siyah beyaz kontrastlı anlatımına, bu sanatçı çok sonra katıldı. Bu, Siena'nın kendi egemen görüşünden ileri geliyordu. Asıl adı *Stefano di Giovanni* olan *İl Sasetta* (1392-1450), eserlerinde bu Siena üslûbunu en saf biçimde gösteriyordu. XIV. ve XV. yüzyıllarda Siena'da birbirlerinden çok farklı üslûplar görülür. Örneğin *Ambrogio Lorenzetti* ile *İl Sasetta* ve *Sano di Pietri* (1406-1481) arasında önemli fark, bu son ikisinde kişilik özelliklerinin, etüd suretiyle resme girişidir. Demek ki bu sanatçı da, kişi özelliklerini etüd ediyordu. Bir diğer özellik de, Gotik resmin özelliklerinden olan *altın yaldızın* resimlerinden tamamen kaybolmasıydı. Buna rağmen, Siena resmindeki oylum anlatımı, oyuncak bir minyatür niteliğinden kurtulamamıştır. İl Sasetta'nın eserlerinde, resim yüzeyinde son derece hafif bir hareket ve kapalı kompozisyon dikkati çeker. Siena okulundan *Sano di Pietri*'de ise, figürlerin resim yüzeyine şablon gibi yapışık bir hal vardır. Ancak elbise kıvrımları ile yüz, parça parça doğadan kesin bir etüd ile meydana getirilmişlerdir.

Siena okulunda altın yaldızın resimden uzaklaşması ile, kompozisyonlarda profan konular ortaya çıkmağa başlar. Bunlar : satıcılarla dolu sokaklar, atlılar, danseden kızlar gibi.

Kuzey ülkelerinde de bu İtalyan özellikleri görülmeğe başlar. Bu etki, hem Fransa'daki Avignon üzerinden, hem de bir Alman kenti olan Böhme üzerinden yayılır.

Bilindiği gibi 1309-1375 arası, Fransız krallarının sıkıştırması sonucu Roma'daki papalar Avignon'da oturmağa zorlanmıştı. Bu papalar, adı geçen Fransız kasabasında büyük bir şato-saray inşa ettirdiler. Ve yapının süslenmesinde Fransız İtalyan ve Alman sanatçılar çalıştılar. Bunların arasında, 1339 dan itibaren *Simone Martini* de vardı. Sonradan bu Avignon çalışması, Fransız saraylarının süslenmesinde önemli bir etki yapacaktı (Burgund ve Paris'teki Dijon sarayları gibi). Bu saraylardaki çalışmalar sonunda, mimarlar, taş yontucuları, heykelciler, ressamlar, vitraycılar, kuyumculardan meydana gelen bir inşaat ordusu doğmağa başlıyordu. Venedik, Floransa ve Limoge, özellikle kuyumcu işleri ile ün yapıyorlardı.

Fransız kıralları 1328'den itibaren Valois hanedanından idiler. Ancak bunların çoğu ruh hastası idi. Yalnız *Cesur Philipp* sağlam bir sülâle kurmuş ve sanat eserine önem veren *mesen* olmuştu. Philipp gibi başka krallar da sonradan sanatı desteklediler. Bunlar, sanat eserinin profan görevini kabul ediyorlar ve saraylarına ressam alıyorlardı. Görülüyor ki, Yeniçağ anlayışı, kıral saraylarına ressamı sokuyordu. Örneğin *Claus Sluter* (muhtemel olarak Hollandalı) Philipp'in heykelcisi oluyor ve eserlerini burada veriyordu. Efendisinin taş süslemeli mezarı ile "*Musa Çeşmesi*" adlı altı köşeli, figürlü çeşmesi için çalışmıştı. 1386 yılında *Jean de Marville*'in yanında başladığı bu eseri Sluter'in yeğeni 1411 yılında bitirmişti. Sluter'in önemi, portre özellikli yüzleri Fransız heykelline sokmasıdır.

Bu sıralarda *Limburg kardeşler* 1416'dan önce, *Kont von Berry* için resim yapıyorlardı. Kutsal sahneleri Limburg'lar, Giotto'nun geleneğinde, kent kapılarını Simone Martini'nin, fakat sokak ve evleri bir Fransız kentinin özelliklerine göre yansıtıyorlardı. Buradan da sanatçıların gelenek dışında çözümlemek durumunda oldukları resim unsurlarının olduğu anlaşılmaktadır. Böylece sanatçıların İtalya'dan aldıkları şemaların, Fransızların ihtiyaçlarını resmetmeğe yeterli olmadığı ve eksik olan şeylerin doğa gözlemi ile Fransa'da halletmenin gerektiği anlaşılmaktadır.

Bu dönemde katedrallerde, ayların tasviri bir insanın yaptığı çeşitli iş şekilleriyle ifade ediliyordu. İşte Limburg kardeşler sembolik insan figürleriyle, ilk kez doğa gözlemine dayanarak ay mefhumunu anlatıyorlardı. Bu gerçeğin gözlemini *Hubert ve Jan van Eyck Kardeşler*'de de görüyoruz. Bu iki ressam Hollanda resminin kurucuları olarak görülür. Önemli eserleri, birlikte yaptıkları St. Bavo Kilisesi'nin iki kanatlı altarıdır (1432). Tablonun konusu, incildeki *Apokalypse suresi*'dir. Dinsiz halklardan meydana gelmiş bir kalabalık bu resimde tasvir ediliyor. Tanrı, Meryem ve Yohannes, müzik yapan melekler ve Havva ile Âdem'in arasında oturmaktadır. Panonun alt tarafında ise Hıristiyan ordusu gidiyor. Soldaki kanatta atlılar ve hâkimler, sağdakinde ise halk ve hacılar, hayat çeşmesi ve altarda İsa'nın sembolü ışık saçmaktadır. Altarın kanatları kapandığı zaman, dış yüzde altarı yaptıranın, altarın ve orada bulunanların önünde diz çöktüğü görülüyor. Fakat bütün bu konuya rağmen, dünyevî ifadeler uhrevî ifadelerden daha inandırıcıdır. Melekler de gökten inmiş mahlûklar değil, kilise konserini yapanlara benzemektedir. Âdem ve Havva ise birer çıplak vücut etüdüdür. Yalnız Havva, kişisel olmayan bir güzellik idealini yansıtmaktadır. Bu tabloda yalnız kişisel zenginliğe ve gösterişe önem verildiği görülüyor. Bu eserde manzaranın da keşfedildiği anlaşılıyor. Ağaçlar ve kuleler yeni bir sevgiyi işaret ediyor. Bu esere *Hubert van Eyck* başlamış *Jan van Eyck* bitirmiştir. Van Eyck'in bir çağdaşı onun için "*Çağımızın ressamları arasında bir prens*" demektedir. Jan ayrıca kimi minyatürler yapmıştır. *İyi Philipp* namındaki bir kontun ressamı olmuştur. Jan'ın karısından yaptığı portreler onun profan resimlerinin en güzelleridir. Bu iki sanatçı, Hollandalı ressamlar arasında ilk büyük portreciler oldular. Kişisel bir yüz anlatımını ilk olarak onlar keşfettiler. İtalyan sanatçıları içinde kişisel anlatımı o sıralarda hiçbir sanatçı onlar gibi yansıtamamıştır. Sonradan da Hollanda resim sanatında, kişisel özellikleri daha da yansıtma eğilimi gelişecektir. İlk karı koca resmi, samimî bir dünyevî hayat içinde, gene bu sanatçılarca ele alınıyordu.

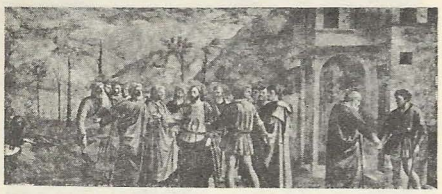
XIV. yy.la değin bütün Fransız kralları hep profilden gösterildiler. Bu gelenek, İtalyan resim sanatında da XV. yy.'ın ortalarına değin bir gelenek olarak devam etti. Halbuki Jan van Eyck yarım yandan bir görünüşü ilk kez portreye getiriyordu. Ayrıca Jan van Eyck, karısı ile kendini ilk kez bir kompozisyonda tasvir ediyordu. Bu karı koca resminde de Avrupada ışık-gölge'nin resme sokulduğu görülüyordu. Bu keşif, Leonardo'dan önce yapılmış olan buluştur. Kaçış noktası da resimde gayet açık olarak pencere ve yatak ile elde edilmiştir. Arka duvardaki zemin üzerinde, ressam karısı ile görülmektedir.

Jan van Eyck ayrıca denizi de anlatan ilk sanatçıdır. Denizin sonsuzluğunu, fırtınalı havasını *Van Goyen* ve *Ruisdael*'den de önce yapmıştır. Ayrıca *Vermeer van Delft* ve *Pieter de Hoch*'dan önce, bir ev içinin samimiyetini resim sanatına sokmuştur. Bu düşsel sessizliği, böylece dünyevî hayatın bir nüansı olarak gene bu sanatçı keşfetmiştir. Bu ressamın konuları dikkat edilirse İtalyan ressamının konuları ile hiç ilişkili değildir. Onda hiçbir dramatik yoktur. Kısacası o, rasyonel olarak inşa edilmiş bir mekân ve figür ressamıdır. Bunun için onda Antikiteden hiçbir iz ve yansıma görülmez. Jan'ın resmi Kuzey'de Yeniçağ'ın ilk resmidir. Gayet objektif olarak bilimsel bir sadakatle eşyayı incelemektedir. Bu inceleyici görüş ayrıca bir diğer Kuzeyliye, *Dürer*'e aittir.

Van Eyck'ın bir diğer özelliği, yağlıboya resmini yetkinleştirmesidir. Yağlıboyayı bulan o değildir. Vasari her ne kadar yağlıboya resminin

R. 869 : Stephan Lochner. Meryem Güllü Çardak altında. Köln, Wallraf-Richartz-Museum. (1440).

R. 870 : Flémalle Ustası diye bilinen ve asıl adı bulunamayan bir ressamın "Genç adam portresi".



R. 871 : Masaccio. Gümrük Parası. Floransa. (1427).

R. 872 : Fra Filippo Lippi. Meryem Çocuk İsa'ya Taparken. Medici'nin evinde altar resmi. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum. (1435).

bulunmasını ona atfediyorsa da, Fransa'da XIV. yy.'da yağlıboya bazı çalışmaların olduğu görülmektedir. Fakat o, yağlıboya renge bir ışıklılık, renk değerlerine dayanan bir uyum, bir hayat sıcaklığı vermiştir ki, işte bu onu büyük sanatçılar arasına sokmuştur.

Optik anlatımın gerçekleştirilmesinde biz, bir sanatçı daha görüyoruz. Bu, *Tournai*'de yetişmiş von *Flémalle Üstadı* denen bir ressamdır. Bu sanatçının *Rogers van der Weyden*'in öğretmeni *Robert Campin* ile bir ilişkisi olduğu sanılıyor. Felemenk toprağının bir sanatçısı olan Flémalle'de Roman dramatiği olup Kuzey gerçekçiliği görülmüyor. Bunun yanında bir duygululuk göze çarpıyor. Aynen *Rubens*'teki gibi. Ancak bu sanatçıda da bir açık hava resmi sevgisi vardır. Ve arka planı ile ön planı birleştirmeğe çalışmaktadır. Ancak bu bağlantı henüz tam oluşmamıştır ve esasen *Brueghel*'de bile henüz yoktur. Yani arka plan ile ön plan arasındaki orta-plan bu dönemde henüz görülmüyor.

Hollanda ve Burgund, İtalya'dan önce dünyevî âlemi keşfetmiştir. Ayrıca bu yeni güzelliği İtalya'ya duyurmağa başlamıştır. Örneğin *Gentile da Fabriano* (1370-1428) "*Kralların Secdesi*" adlı eserinde yaptığı çiçekleri, Burgund minyatürlerinden esinlenmiştir. Hattâ Antikite'den beri ilk kez Kont von Berry'nin yaptırdığı madalyonlar, sonradan Veronalı *Pisanello* (1397/98 - 1450)'nun yapacağı madalyonlara örnek olmuştur.

Ancak İtalya, Yeniçağın buluşu olarak, perspektife uygun mekânı çizme bilimini keşfetmişti. Bu nedenle, bilimsel perspektifin bulunuşuna değin İtalyan ressamları, daima Giotto'nun mekân anlayışına dönmüşlerdi. Giotto, kendi anlayışının dışına çıkan her adımda ressamlara ışık olmuştur. Küçük formlara ya da süse düşen sanatçılar, tekrar tekrar Giotto'nun o açık mekân anlatımına başvurmuşlardır. Giotto'dan sonra parçalanmamış ilk mekân anlayışına *Massaccio* (1401-1428) varmıştı. Massaccio, Rönesans için en önemli bir basamak olmuştur. Böylece, Olgun Rönesansın mekân anlatımına bu son basamaktan atlayarak varılmıştır. Massaccio'dan sonra *Verrocchio* ve *Filippino Lippi* tekrar küçük parçalara düşmüşler ve gelişmeyi durdurmuşlardır. Son olarak Michelangelo, Floransa'daki *Sta. Maria del Carmine* kilisesinde, Massaccio'nun yaptığı freskleri örnek alarak çalışmağa başlamıştı. Michelangelo gibi *Raphael* de, Massaccio'nun anıtsallığını örnek almıştı. Hiç kuşkusuz Michelangelo XV. yy.'ın sağladığı mekân ve figür olanaklarından da yararlanmıştır.

Massaccio, 27 yıllık kısa hayatında, önce altın zeminli tuvaller üzeri ince ve zarif figürler yapmıştır. Ancak kısa zamanda büyük bir gelişme göstermiş ve 1425'de Roma'daki *S. Clemente*'deki freskleriyle, hayatının son üç yılında yaptığı eserleri arasında büyük bir gelişme kaydetmiştir. Bizans'taki kademeli, merdiven biçimi doğa anlatımını tamamen terketmiş ve dağlar yuvarlaklaşmıştır.

Ayrıca Massaccio, figürlerinde serbest hareketin doğal ifadesini de yakalamıştır. Modaya uygun elbiselerin kıvrımları, ilk olarak onun resimlerinde sevilmiştir. Böylece İtalyan resminde görülen gerçekçi insan ve eşyanın kişiliği yanında, dünyevî mekânın yakalanması görülmektedir. Oysa biz bu döneme kadar, oylumun sembolik ve figürlerle orantısız bir tasvirini görüyoruz.

Gene bu dönemde "*melek yüzlü*" anlamına gelen "*Angelico*" takma adlı *Fra Giovanni* (1387-1455) vardır. Bu sanatçı Gotik anlayış içinde mistik bir akımın temsilcisidir. 20 yaşında iken bir Dominikan manastırına giren Angelico, orada bir mistik olan *Fra Giovanni Dominici*'nin etkisinde kalır. Bu sanatçı, 1435'den sonra Floransa'da *S. Marco* manastırındaki hücre-

lerin, manastırın bahçe revaklarının duvarlarındaki resimleri yaptı. 1447-1450 arasında da, Vatikan'da *Laurentius* kilisesinin resimlerini boyadı. Angelico, perspektifle oylum derinliğini, Toskana'nın dağlık manzarasını ve güneşli, çiçekli doğasını saptayarak, bunlara ruhî, duygulu hali kaynaştırmasını bildi. Onun en güzel eseri, "*Meryemin Taç Giymesi*" adlı eseridir. Bu eserde başlar, doğadan çizilmiş ve elbiselerin kıvrımları da doğasal yapıya uygun olarak düzenlenmiştir. Yüzler, yumuşak itibarî ve tasarımsal bir oylum vererek yapılmıştır. Öndeki tek tek figürlerin arkasında her baş ayrı ayrı sıralanmıştır. Saf dinî bir duygu kişi yüzlerinde okunur. Sert bir anlatım, onun resimlerinin hiçbir yerinde yoktur. Esasen bir papaz olan Angelico, kendi zayıf ve ince mizacını bu mistik hava ile bağdaştırmıştır. Bu dinî saf duygu, XIX. yy.'ın romantik "Preraffealit"lerine örnek olmuş ve Raphael'in yumuşak fakat sağlam inşası için bir hazırlık olmuştur.

Dikkat edilirse bu yüz yıl içinde, XIV. yy.'da olduğu gibi, biri Gotik'in, diğeri Yeniçağ'ın oylum ve figür biçimlendirmesi görülür. İşte biri bu dünyaya, diğeri öbür dünyaya yönelik resim anlayışına paralel olarak, heykelde de ayni durum söz konusudur. Bu bakımdan Gotik miras, heykelci *Jacopo della Quercia* (1374-1438) ve *Leronzo Ghiberti* (1381-1455)'de de vardır. Massaccio'nun temsil ettiği anlayış, *Nanni di Banco* (1375-1420) ve *Donatello* da görülür.

Ghiberti'nin esas eseri, *Floransa Baptisteriyumu*'nun bronz kapılarıdır. 1330-1336 arası, *Andrea Pisano* bu baptisteryumun güney kapılarını bronzdan yapmıştı. Ghiberti'nin ilk kapısı, insanın hayatını canlandırır. 1425-1452 arası çalıştığı ikinci kapı ise dikdörtgen bölümler içinde Tevrat'tan sahneleri gösterir. Bu rölyef alanı, bir oylum ve manzara görüntüsüne bürünmüştür. Birinci dikdörtgende melekler arasında Âdem hayata sokulurken görülmektedir. Ayni resimde altta, Âdem'in yaratılışı gösterilmektedir. Çıplaklar ve manzara, ayrıntısız fakat doğa gözlemine dayanılarak modelden yapılmıştır. Bir çizgi akışı, bütün hepsinde kendini gösterir. Çizgiler ve hareketler üslûplaştırılmış bir zarafet içindedir. Her figür ve unsur, bir uyum ve simetriye dayanmıştır. Ayrıca bütün figürler, derine doğru bir mekân perspektifinde göründüğü gibi küçülürler. Ghiberti'ye, muhteşem gösterişli güzel hareketler, vücut oranlarından daha önemli görülmüştür. Figürlerin boyları normalden çok uzundur. Âdeta, Gotik üslûptaki uzatmalar ve (S) biçimli hareketler, burada yer almış gibidir. Demek ki gerçekten çok ideal, gözlemden çok itibarî ve buluşa önem vermiştir.

XV. yy. İtalyan heykelinin en önemli yaratıcısı olan *Donatello* (1386-1466), Ghiberti'nin öğrencisi olup ondan beş yaş küçüktür. O, Ghiberti gibi rölyefte ve heykelde bir hat zarafeti değil, gayet iyi algılanmış, görülen karakteri yansıtmak istemişti. *Floransa Domu*'nun çan kulesinde yer alan heykellerinde, Massaccio'nun yolunda gittiği görülür. Heykellerin başları çağdaşlarından tanınmış kişilere aittir. Donatello, ilk dönemlerindeki heykellerinin niteliklerini, Geç-Antikitenin sarkofajlarından aldı. Bu dünya ile ilgili motifler onu Antikiteye sürüklemişti. Bu arayışı, onun dostu *Brunellechie* ile Romayı ziyaretine sebep oldu. Bazı hikâyelerden anlaşıldığına göre, bu iki sanatçı harabeler arasında kazıp ölçerken, hazine aradıkları şüphesini uyandırmışlardı. Halbuki, bu düşüncelerin aksine başka şeyler bulmuşlardı. Ve Floransa'ya döndüğünde "*Bargello David*"i adlı heykel ile *Sta. Croce* için yaptığı "*Tebliğ*" adlı eserini meydana getiriyordu. "*Bargello David*"i Antikite'den bu yana yapılmış ilk çıplak heykel oluyordu.

R. 873 : Lorenzo Ghiberti. Âdem ve Havva'nın Yaratılışı. Floransa Baptisterium'unun cennet kapısındaki kabartmalardan biri.

R. 874 : Donatello. Condottiere Gattamelata. Padua'da S. Antonio önündeki bronz anıt. (1446-1453).

R. 875 : *Desiderio da Settignano. Marietta Strozzi'-nin mermer büstü. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum. (1450).*

R. 876 : *Domenico Veneziano (?). Kutsal Üç Kral'ın ibadeti. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum. (1450).*

Sta. Croce'deki "*Tebliğ*" adlı eserinde, figürlerin arkasında görülen çift kanatlı kapı ve çevresindeki süsler, tamamen Antikiteden alınıyordu. Böylece masklar, plasterler, boncuk ve yumurta dizileri, dişli süslemeler, rozetler ve çiçekli bezekleri kullanıyordu. Tüm olarak Antikitede böyle bir eser görmek mümkün değildir. Böyle bir kompozisyon da gene yoktur. Bu toplanmış unsurlara rağmen eserindeki hava çok değişiktir.

Yukarıda sözü edilen geziden dönüşte, bir atlı heykeli anıt olarak yapıldı. Venedikli muzaffer bir kumandanın heykeli olan bu eser, sanatçının Padua'daki on yıllık bir ikameti sırasında yaptığı bir çalışma idi. Bu tip heykellerin ilk örneklerinden Roma sanatında bahsedilmişti. Ve Antik Roma dönemine aitti. Bu atlı heykellerinin ilk örnekleri, Marc Aurel ve Doğu Gotları Kralı Theodorich'e aitti. Sonraları ise Aachen'da Büyük Karl'ın küçük bir atlı heykeli yapılabilmişti. Bundan sonra ise Avrupada bazı kiliselerde atlı heykelleri yontulmuştu. Ancak bu motif Rönesansta, tekrar dünyevî heykel olarak ele alınacaktı.

Donatello'nun yetiştirdiği *Desiderio da Settignano (*1428-1464*)* ustasının fanatik gerçekçi ifadesini, sevimli ve zarif biçimleme ile değiştirmişti. Vasari, Settignano'yu zarif çocuk heykellerinin ustası olarak görüyordu. Settignano'nun Floransalı bir bankacının kızına ait heykeli, gözlem biçimlen dirmenin en olgun ve açık anıtsal anlatımını bulmuştu. Bu 17 yaşındaki kızın, geniş alnı, duruşundaki düzen, saçlarının biçimi, göğüs ve elbise ile kıvrımlarında hiçbir abartma ve üslûplaştırmaya yer verilmemiştir. Burada, ilk kez, hayat sevincinin sanat eserine geçtiği görülüyor. Ve eser dinle ilgili en ufak duygu telkin etmiyor.

Donatello ve öğrencisi Settignano'dan sonra XV. yy.'ın ikinci yarısında lirik bir biçimlendirmeye ulaşan *Luca della Robbia (*1399-1482) vardır. 1442'den sonra o, kilden yapılmış rölyefin pişirilip sırlandığı bir teknik üzerinde çalışmıştı. Bu teknik doğrudan Arapların İslâm istilâsı ile İtalya'-ya geçmişti. Buna majolika da deniyor. Robbia, bu heykelleri sarı, yeşil, mor ve siyah sırlı boyuyordu, Fakat sonraları, mavi zemin üzerine beyaz figürler boyadı. Bu da neşeli bir hayatın yansımasını sağlamıştı.

Görülüyor ki, XV. yy.'da bütün İtalya'da, Donatello'nun gerçek duygusu alıp yürümüştür. Bu gerçekçilik ve hayata yakın olma duygusu, önemli bir özellik olarak artık vaktiyle dindar olan ustaların yanında çalışanlarda bile görülmüyor. Örneğin bir keşiş olan *Fra Filippo* Lippi *(*1408-1469*)* de öğretmeni Fra Angelico'dan hiçbir iz yoktur. Lippi'nin eserlerinde görülen kişilerde canavar çirkinliği, olduğu gibi yansır. Onun madonnalarında bile aptal bir kasaba kızının tavrı vardır. Lippi'nin dışında *Domenico Veneziano*'da bir renkçi anlatım dikkati çeker ve Floransalı ressamlar arasında ilk renkçi olarak belirir. Soyadından, muhtemel olarak Venedikli olduğu kabul edilmektedir. Veneziano'nun eserlerinde bir atmosfer tabakası ve ışık, başlıca özellik olarak belirir. Ayrıca kişinin karakterini olduğu gibi yakalamağı kendine görev edinmiştir. *Desiderios* adı verilen büst, Veneziano'nun doğacı ve natüralist gücünü yansıtır.

Kendisine atfedilen iki ya da üç eseri, Floransalı genç kızları göstermektedir. Profilden saptanmış olan bu figürler, Desiderios'un büstlerine benzerler ve genç kadınların çekici güzelliğini yakalamak için yapılmış gibidirler.

Domenico'nun öğrencisi Umbria'lı *Piero della Francesca*'dır. Ve XV. yy. ortasının en dikkati çeken sanatçısıdır. Rimini, Ferrara ve Urbino prensleri adına eserler vermiş ve Arezzo'da *S. Francesco Kilisesi*'nin haç üzerine yatırılmış İsa eserlerini boyamıştı. *Saba Kıralı*'nı izleyen kadın-

ların Domenico ile hiç ilişkisi olmadıkları görülür. O geniş yüzeylerle ifade ettiği figürlerini kendisinden başka kimsede bulamamıştır. Son derece açık renkli bir paleti vardır. Renkleri beyazla karıştırılmış soğuk etkilidir. Yüzlerde olsun, elbiselerde olsun sadelik dikkati çeker. Figürlerin iç ve dış çizgileri ritmik bir dolaşma içindedir. Eserinin son döneminde, yer yer fırça lekelerine varan değişik bir anlatımı vardır. Işık problemine büyük önem verdiği de görülür. Hattâ "*Konstantin'in Rüyası*" adlı eserinde, bir melek sanki ışık saçan merkez haline gelmiştir. Biz bu anlayışı çok sonra Rembrandt'da göreceğiz. Daha ilgi çekici olanı, modern sanat onda kendi öncülerinden birini bulmuştur. Bunun nedeni, Quatracento'nun ve çağımızın arkaik'e olan eğilimidir. Ayrıca her iki çağ da, sanatta anıtsal form ifadesine önem verdiğinden bir çok sanatçı Francesca'yı kendi anlayışının öncüsü sayar. Bu sanatçıda ışık varsa da, gölge kontrastı yoktur. Bu nedenle Francesca çizgi'ye dayanan bir anlatıma önem vermiş olarak görülür. Ve yüzeyler belirli olarak sınırlandırılmış olur. Bu nedenle yüzler maske gibi, katı ve sütun gibi bir anlatımda görünürler Dikey ve yatay bir düzen, kompozisyonlarını karakterize eder. Ve figürlerinde, yakalanmış bir biçimin tekrar edildiği görülür. Onun büyüklüğü, buna rağmen büyük formlar içindeki figürlerinin anıtsal biçimlendirilmesinde gözlemlenebilmektedir. Ve onun kişisel anlatımı da esasen budur. Görülüyor ki o, bu anıtsal anlatımla bir çeşit soyutlamaya da gitmiştir. Bu özellikleri ile biz Francesca'yı, Jan van Eyck'ten ayırabiliyoruz. Onda ayrıntı yoktur. Bu nedenle Quatrocento ressamları Piero della Francesca'yı izlememişlerdir. Denilebilir ki, o, bu dönemde yalnız kalmış bir sanatçıdır. Fakat edebî yönden, gelecekteki kuşakları, etkileyecekti.

Kuzey Avrupalı Jan van Eyck'ın, XV. yy.'ın ilk kuşağından önce gözlem yönünden yeni buluşlar yaptığına değinmiştik. Ancak o, ikinci kuşağı da gene geride bırakmıştı. Ancak şunu da belirtmek yerindedir ki, Kuzeydeki hiç bir sanatçı Donatello ve Piero della Francesca'nın yolundan gitmemiştir. Çünkü bu İtalyan sanatçıları, Antik değerleri bir ölçüde olsun değerlendirebilmişlerdir. Kuzeyde bu geçmişle olan ilişki yoktu. Bu nedenle Kuzey, yalnız doğa gözleminin unsurlarına bağlı kalmıştı. Ve Jan van Eyck hem konu, hem gözlem yönünden yaşadığı dünya ile ilişkili kalmıştı. Bu nedenledir ki XV.yy. Proto-Rönesansı, yalnız İtalya sınırları içinde kalmıştı. Kuzey de ise Geç-Gotik XV. yy.'ı kapsıyordu. Yalnız gözlem, Kuzeyde olsun Güneyde olsun ortak inceleme yöntemi idi. Ve XV.yy.'ın ilk kuşağı yumuşak, ikinci kuşağı ise sert çizgiye bağlı bir anlatıma gitmişti. Yani figürün arkaik-blok anlatımına. Bu sert çizgisel anlatımı, İtalya'da Francesca, Almanya'da *Konrad Witz* ve Fransada'da *Jean Fouquet* temsil ediyorlardı.

Kuzeyde Jan van Eyck'tan kısa bir süre sonra, 1400 yılında doğan *Roger van der Weyden* 1464'de ölünceye kadar yaptığı çalışma ile, bütün Kuzey Avrupa'yı ve İspanya'yı etkisi altında bırakmıştı. Alman ressamlarından *Schongauer* ve *Memling*, bu sanatı öğrenmek için ona koştular. Schongauer, Dürer'e değin Alman heykel ve resim sanatını önemli bir şekilde etkilemişti. Ancak Memling, Roger van der Weyden'in yanında kalmış ve Hollanda tabiiyetine geçmişti.

Roger van der Weyden (asıl adı *Rogelet de la Pasture*) *Robert Campin*'in öğrencisi idi. Ve sonra Bruxelles'de kent ressamı olmuştu (1435). 1449 da İtalya'ya gitmiş ve orada *Fra Angelico*'nun "*İsa İçin Ağlayanlar*" adlı eserini kopya etmişti. 1462'de *Francesco Sforza*, Milano'lu bir ressamı ona çırak olarak göndermişti.

R. 877 : Domenico Veneziano. Portre. Milano, Museo Poldi-Pezzoli. (1440-1450 orası).

R. 878 : Hugo van der Goes. Çocuk İsa'ya Tapan Çobanlar. Floransa Uffizi Müzesi, (1473-1475).

R. 879 : Joachim Patimir, Evliya Antonius'un baştan çıkarılması (1520). Modrid, Prado Müzesi.

R. 880 : Pierro della Francesca. Saba Kralının Maiyetindeki Kadınlar.

R. 881 : Jean Fouquet. Elinde Şarap Bardağı Tutan Adam. (Parça) Paris, Louvre (1470).

R. van der Weyden'in önemli eserlerinden biri, Köln'deki "*Columba Altarı*"dır. Bu resimde Meryem, bir sedir üzerindeki yatağın önünde diz çökmüştür. Put pencereden bir figür halinde *Ruhü-l Kudüs* içeri süzlümektedir. Bu eserde herşey açık hatlıdır ve sağlam bir yapıya sahiptir. Hiç bir ışık-gölge yoktur. Esrarengiz bir atmosfer düşünülmemiştir. Bu resim 1500 tarihine kadar bütün Orta-Avrupa'da yapılmış olan "*Tebliğ*" resimlerine örnek olmuştur.

Onun "*Çarmıhtan İndiriliş*" adlı eserinde daha açık bir anlatım görülür. Bu resim, önce Löwen kasabası için yapılmış, sonra kral II. Philipp için İspanya'ya götürülmüştü. Bu resimde Roger yeniden Gotik'in altın yıldızına başvurmuştur. Fransızlar Roger'i, bir Fransız yanında yetiştiği için Lâtin sanatçısı olarak görmüşlerdir. Bununla beraber o, bilinçli doğasal bir gözlemin yansımasını ön plâna almıştır. Kompozisyonları son derece açık yapılı olduğundan anlaşılması kolay olmuştur. Arka fonda geriye doğru bir perspektif, ona özgü bir özellik olmuştur.

Roger'in önemli öğrencisi *Dirk Bouts* idi. Haarlem'li olmasına rağmen daha henüz seviyeli bir Hollanda resim sanatı olmadığından bir Flaman sanatçısı olarak kabul ediliyor ve Löwen'in kent ressamı oluyordu. 1464-67 arasında Löwen'deki Pater kilisesi için kanatlı bir altar resmi yapmıştı. Bu eserinde, şömine önüne oturmuş olan İsa'nın çevresini müridleri almışlar. Salonun penceresinden bir Ortaçağ kenti görünüyor. Çatının tahtaları, masanın köşeleri ve döşemelerin parkeleri, paralel çizgiler halinde yukarı çıkıyorlar. Fakat gerek duvarları, gerekse masa perspektifi, ayrı ayrı kaçış noktaları gösteriyorlar. Demek ki, merkezî bir perspektife göre düzenlenen pramidal kompozisyon bu sanatçı tarafından bilinmemektedir.

Kuzey'de, sanatçılara sipariş veren esnaf loncalarıyla belediye meclisleri idi. Buna karşılık İtalya'da, sanatçıya mesenler iş veriyordu. Bu tezat, İtalyan sarayları ile Kuzey'in burjuva evlerinde de görülür. İsa'nın Akşam Yemeği, Güneyde büyük sanat eserinin doğmasına sebep olurken Güneyde bu tasvirler, küçük el sanatları çerçevesinde burjuva tabakasına intikal ediyordu. İşte Jan van Eyck ve Dirk Bouts, bu el sanatları ile ilgili küçük eseri, ilk kez büyük sanat eserine yükseltiyorlardı. Ve böylece ibadetin sessiz atmosferini yaratan kutsal sahneleri yaratıyorlardı. Bu dönemde bu Kuzey ülkesinde görülen hastalık ve savaşlar yanında, birbirlerini yiyen ayrı görüşteki insanların çarpışmaları sırasında bu eserlerin ortaya çıkması, bilinmeyen bir sır olarak karşımıza çıkmaktadır. Yani bu huzur telkin eden sahnelerin yaratılması, bu eserlerdeki kutsal huzur ile âdeta tezat teşkil etmektedir. Ve gene böyle huzursuz bir ortamda bu el sanatlarında anıtsal sanata geçiş de büyük bir olay olarak görülmektedir.

Fransız resmi, Felemenk ve Hollanda ülkelerinde gelişen gözleme dayalı din sahneleri yolunda gelişiyor. XV.yy.'ın ortasında bu ülkede Jean Fouquet "*Tour Okulu*"nun başı olarak, Jan van Eyck'ın portre sanatını geliştiriyor. Ancak Fouquet bir saray ressamı olduğu halde, acaip göz çukurları, kulakları, dudakları olan çirkin çehrelerin rassamı olmaktadır. Ayrıca fizyonominin bütün iç duygusunu, çok hafif nüanslarına kadar ifade edebilmektedir. Fouquet güzel minyatürleri olmasına rağmen, bütün ününü bu birkaç portresine borçludur. Minyatürlerinde ise, Bocaccio'nun hikâyelerinde görülen "*erkek ve kadınları*" yanında, eski yahudi tapınakları ile ilgili sahneler resimlemişti. 1443-1447 yılları arası bulunduğu İtalya'dan Rönesans dekorunu ilk olarak Kuzey-Avrupa resim sanatına sokuyordu.

R. 882 : Jean Clouet. I. François'nin Portresi. Paris, Musée du Louvre (1540).

Bu arada Hollanda ya da Felemenk topraklarında doğmuş olan Hugo van der Goes'ün, 1465'den itibaren Gent ve Brüksel'de çalıştığını biliyoruz. Onun resimlerinin bir öğretmenle ilgili olmadığını anlıyoruz. Bu gün Floransa'da St. Maria Nüovo adlı kilisede bulunan bir altar resminde "*Çobanların İsa'ya Secde Etmeleri*" sahnesi, bu sanatçıya Medici ailesinin bir temsilcisi tarafından sipariş edilmişti. Bu eserde Hugo van der Goes'e değgin görünmeyen bir gözlem vardır. Çobanların yüzleri, gözleme dayanan izlenimlerin açık bir şekilde saptanmasına dayanıyor. Bu yüzlerde aslında en küçük bir dinî duygu ifadesi görülmüyor. İşte bu tamamen kişisel bir gözleme dayanan ve gelenekle hiç ilgisi olmayan resim tarzı, Floransa'da büyük bir etki yapmıştı. Örneğin *Ghirlandajo*, boyadığı ayni konulu resimde (1485 yılı) baş ve elleri bu resme göre yapmıştı. Goes'ün çehrelerinde görünen o iyi duygular içindeki tavır, İtalyanları vaktiyle hayrete düşürmüş olmalıdır.

Bazı sanat tarihçileri, Goes'de görülen bu figür hareketliliğini barok bir özellik olarak görmektedirler. Gerçekten de XVII.yy., bu anlık tavır ve halleri bilhassa tekrar edecekti. Hayatının sonuna doğru bir melânkoli içine düşen Goes, 1482'de bir manastıra çekilip orada öldüğünde, onun hakkında bilgi veren bir arkadaşı, birçok eserini yarım bıraktığını ve bir çeşit delilik ve dehanın bu adamda yanyana olduğunu açıklıyor.

İtalya'da *Antonello Messina*, gerçekçi bir gözlemci olarak görülür. 1450 yıllarında, Sicilya'dan Hollanda'ya giden bu İtalyan ressamı 1475 yıllarından itibaren sanatını Venedik'te geliştiriyordu. Bu sanatçının renk kültüründen Jan van Eyck çok yararlanmıştı.

Goes ve Messina, Gotik sanatın barok geleneği içinde eserlerini vermiş olarak kabul edilirler.

Hieronymus Bosch din dışı tutumu ile kiliseyi hicvetmeyi resimde deniyordu. Onun resimlerinde bir domuzun rahip baş örtüsü taktığı, bir bankacının büyük bir sıçana benzeyen şeytana eziyet ettiği, kısacası olmayan bir âlemi tasavvur ederek âdeta kiliseyi hicvettiği görülür. Ressamın, Geç-Gotik rölyeflerinde görülen üst üste yığılmayı, resimde âdeta devam ettirdiği görülür. Bosch, çevresinde gördüğü aletleri ve eşyaları birbirlerine ekliyerek bilinmeyen kendi dünyasını oluşturur. Onun eserlerinde perspektif olarak büyüyen ya da küçülen figür ve eşyalar yoktur. Onda, resim yüzeyindeki sahneler âdeta iç içedir ve birbirleriyle ilişkili değildirler. Ancak eserin biçim yönünden atmosferi, surrealist *(gerçeküstücü)* bir dünyanın tasvirini yansıtır. Tek tek figürler ve yüzler bütün kesin biçimlenmeye rağmen, sanki başka bir dünyanın modellerinden resmedilmiş gibidir. Onun "*İncil Yazarı Johannes*" adlı eserinde, Patnos adasına sürülmüş Johannes'in figürüne ait elbiseler, tamamen itibarî kıvrımlardan meydana gelmiştir. Hemen arkasındaki, üzerinde bir meleğin durduğu tepe ve daha arkadaki şehir ve nehir manzarası da, itibarî bir manzaradan ibarettir. Tablonun üst sol kenarında da dolunayın üzerinde taçlı, siyah elbiseli Meryem ana gösterilmiştir. Gene bu tablonun hemen sağ alt köşesinde insan başlı akrep vücutlu bir mahlûk görülmektedir. İşte Bosch kiliseyi hicvederken, gene öbür dünya tasavvuru ile hareket ediyor. Ve şeytan Bosch'ta esas motif oluyor. Biz şeytan tasavvurunun bütün - Orta ve Geç-Ortaçağ'da Batı dünyasına hâkim olduğunu biliyoruz. İşte, cehennem, şeytan vb. öbür dünya tasavvurları üzerine oturan bu çağı, sembolik olarak Bosch bu şekilde anlatmıştır.

Şeytan fikri, *Martin Schongauer* tarafından da işlenmiştir. Genellikle onun bakır oyma baskılarında hayvan ve insan dünyasını parçalayıp birleş-

R. 883 : Martin Schongauer. Evliya Antonius'un Baştan Çıkarılması. Bakır oyma-baskı. (1480).

R. 884 : Hieronymus Bosch. Cehennem adlı 3 bölümlü tablonun sağ kanadı: Bin Yıllık İmparatorluk. Madrid, Prado. (1500).

R. 885 : Andrea Mantegna. İsa'ya ağlayanlardan bir bölüm. Milano, Brera. (1470).

R. 886 : Jean Cousin. Eva Prima Pandora. Louvre. (1548).

tirerek bir "*Karışık Mahlûk*" dünyası yaratmıştır. Onun eserleri putperest doğa şeytanlarını değil, günahkâr fikirleri, ahlâkî düşünceleri yansıtır. Schongauer 1445'de Kolmar'da doğmuş Leipzig üniversitesinde okumuş ve Brüksel'de Roger van der Weyden'in yanında mesleğini öğrenmiştir. Ve o sıralarda 1946'da bir teknik olarak geliştirilen oyma baskı, bu sanatçı tarafından dinî konuların illüstrasyonu için kullanılmıştır. Böylece ağaç baskı yanında bu teknik de büyük bir yayılma göstermiştir. Onun yağlıboya eserleri, küçük bir burjuva denemesi olarak kaldığı halde grafikleri bütün Avrupayı etkilemişlerdir. Hattâ genç Michelangelo onun Evliya Antonius'unu kopya ettiği gibi, Raphael de Schongauer'in İsa'nın haç taşıma motifini benimseyerek işlemiştir. Dikkat edilirse, Felemenk-Hollanda ülkesi, daha çok doğanın gözlemine, ışık-gölgeye ve dünyevî bir ifadeye önem verirken, Almanya sanatçıları grafik alanda eserlerini çoğaltıyorlardı. Özellikle ağaç ve bakır oyma baskılar bu ülkede gelişiyordu. Güneyde İtalya'da ise model'in etüdü devam etmekle birlikte gene de bir portre sanatı ortaya çıkmıyor ve itibarî figürlerden meydana gelen bir kompozisyona yöneliyorlardı. Çıplak vücudun anatomik yapısı en çok İtalya'da ele alınıyor ve yer yer barok bir anlatıma varan değerlendirmelere gidiliyordu.

Andrea Mantegna (1431-1506) Quatrocento denilen XV.yy.'ın önemli bir sanatçısıdır. Rönesans'ın âdeta çıkış kaynaklarından biri olan *Mantegna* ile-Kuzey İtalya'da Rönesans, sanat hareketinde yerini alıyordu. Floransa, Padua, Venedik gibi şehirler, önemli çalışmalar yapan sanatçılara sahiptiler. Padua Venedik'ten önce elebaşılığı kazanıyordu. Bu kentte Venedikli Jacopo Bellini, kendi ressam oğulları ile büyük öncü gurubu teşkil etmişti. *Jacopo Bellini*'den önce de *Francesco Squarcione* (1394-1474) Padua resim okulunu kurmuştu. İşte bu sanatçı Mantegna'yı daha on yaşında iken yanına almış ve yetiştirmişti.

Mantegna için gerçek, uyumlu bir güzellikten daha önemli idi. Sanatçının problemi, hareketli bir modelin tesbiti, parçaların oranları, optik görüntü, mekân'ın derinliği, Antik sahnelerin kazanılması ve kulisleri idi. O bu unsurların gerçekleştirilmesi ile ölümsüz bir güzelliği yakalayacağına inanıyordu.

Mantegna'nın gençliğinde, Mantua sarayındaki resim üslûbu, arkaik bir titizliğe, elbiselerde katı kıvrım köşelerine ve buna rağmen vücudlarda bir blok ifadesine dayanıyordu. Bu ifade tarzı 1450 yıllarında da aşağı yukarı ayni karakteri muhafaza ediyordu. Sanatçının "*Evliya Sebastian*" adlı halen Viyana Müzesi'nde bulunan eseri, çıplak vücudun etüdü için ona olanak sağlıyordu. Ancak vücudun duruşunda Gotik'in (S) biçimi halen devam etmektedir. Sebastian konusu, Quatrocento döneminde çok seviliyordu. Çünkü bu tema, çıplak vücud resmi için bir bahane olabiliyordu.

Ayrıca bu kutsal tema, Antik bir tapınak önünde gösteriliyor. Roma kalıntıları arasında bulunan bu tapınak parçaları, böylece sanatçının arka zemin için kullandığı unsurlar oluyor.

Mantegne'nın "*İsa'ya Ağlayanlar*" adlı eserinde, İsa, tablonun derinliğine doğru uzanmış sırt üstü yatıyor. Böylece derine uzanan bir rakursi hareket, eseri hacimlendiriyor. Eserde vücudu bele kadar örten örtü eskiye oranla daha yumuşak anlatımlıdır. Adaleler, hacimleşmiş biçimleri ile gösterilmiş ve böylece yuvarlaklaşan formlar haline getirilmiş. Gerek İsa'nın, gerekse ağlayanların yüzleri, ekspressif bir ıstırap içinde görünüyorlar. Bu eser, çıplak vücut etüdü ve bunun rakursi olarak kompoze

edilişi yönünden bir yenilik idi. Ayrıca vücutlardaki aşırı şişirme ve oylum duygusunu, barok bir eğilim olarak değerlendiren sanat tarihçileri vardır. İşte bu abartmalar, Floransa'da *Filippino Lippi* (1457-1504) tarafından yapılıyordu. Ayrıca *Antonio Pollajuolo* (1429-1498) ile *Andrea del Verrocchio* (1435-1488) da heykelci sanatçılar olarak bu abartmalara önem verdiler. Bunlardan birinci olan Pollajuolo, Rubens gibi savaş motiflerini sevmişti. Verrocchio da Medici için 15 eser yapıyordu. 1480 yılında Venedik, Verrocchio'yu çağırarak ona bir atlı heykeli sipariş ediyordu. *Condottiere Colleoni* adlı bir kahramanın at üzerinde gösterilmesi ile ilgili olan bu eser, Romalılardan kalan bir heykel geleneğinde idi.

Verrocchio ayni zamanda ressam olarak "*İsanın Vaftizi*" adlı eserinde vücut etüdü ile de Quatrocento resminde yerini alıyordu. Ancak kendi öğrencisi olan Leonardo'nun verdiği melek figürü, klasik üslûbu getirecek kuşağın anlayışını, yani idealleştirilmiş vücut etüdünü gösterecekti. Böylece biz Quatrocento ile 1500 yıllarından itibaren gelişecek resim sanatının özelliklerini birbirinden ayırd edebiliyoruz.

Demek ki Quatrocento sanatçılarında doğa etüdü, barok bir abartma içinde olduğu gibi, buna Gotik geleneğin etkileri de karışıyordu.

Filippino Lippi'nin öğrencisi olan *Sandro Botticelli* (1445/1445-1510) hem öğretmeninin gerçekçiliğini, hem Quatrocento'nun biçim problemlerini almıştı. O Medici ailesinin sipariş ettiği resimler için hümanist etüdler yapıyordu.

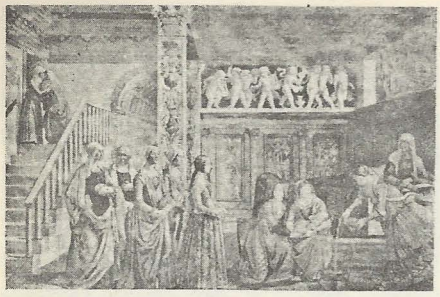
Botticelli, *Lorenco Medici*'nin sevdiği şair olan Poizian'ın bir şiirinden esinlediği "*Venüs'ün Doğusu*" adlı eseri için, bu kez Trecento yani XIV. yy.'ın yalın çizgisine başvuruyordu. Venüs için model olarak Simonetta Vespucci'yi alıyordu ki, bu güzel kadın Şair Lorenzo tarafından seçilmişti. Resimde Rüzgâr Tanrısı sol taraftan üflüyor ve bir midye kabuğu içinde Venüs doğuyordu. Bu aleve benzeyen midye içinde yükselen figür motifi uçarcasına yüzen bir figür gibi, Gotik gelenekten bir yansıma alıyordu. Ancak figür de Antik bir vücut biçimlendirmesi içinde oluşuyordu. Ayrıca zarif ince bir lirizm, figürün çiziminde ve havasında meydana getiriliyordu. Dikkat edilirse bu anlatım, bu döneme kadar İtalyan Quatrocento'sunda görülmüyordu. Böylece Botticelli'nin Antik değerleri kendi döneminin anlayışı ile birleştirdiği ve lirik, efsanevî bir konu işlediğini görüyoruz. Neşe ve dünyevî etüd de, sanatçının önem verdiği değerler oluyor. Sanatçı gerek XV. yy.'ın, gerekse XVI. yy.'ın sevilen bir ressamı olmasına rağmen, hayatının sonunda bu yaşama sevincini ve neşesini kaybetmiş, son eserlerinde ağır bir melânkoli içine düşmüştü. Çünkü *Savonarola* adlı bir Hıristiyan Dominikan papazının vaazlarının etkisinde kalmış ve hattâ bu papaz XV. yy.'ın sonunda Gotik unsurlarına Floransa'da yeniden dönülmesine sebep olmuştu. Bu vaiz, güzel şeylerin yakılmasını gerekli görmüş ve çevresini çok etkilemişti. Bu etki altında Botticelli, o Antik güzellikteki çıplakları gösteren eserlerini toparlayarak yakılmak üzere odun yığınlarının üzerine atmıştı. Böylece Botticelli son eserlerinde Fra Angelico anlayışında bir biçimlendirmeye gitmişti. Yukarıda adı geçen papaz Savonarola da 1498 yılında yakılmıştı.

XV.yy.'ın son döneminde klasiği hazırlayan son bir eğilim vardır. Bu da problemcilerin anlayışları olan gerçekçi, perspektifçi ve anatomi ile ilgili görüştür. Fakat bu problemler gene kilise temalarının işlenmesine yarıyordu. Böylece büyük anlatımlı bir güzlelik formuna gitme durdurulamıyordu.

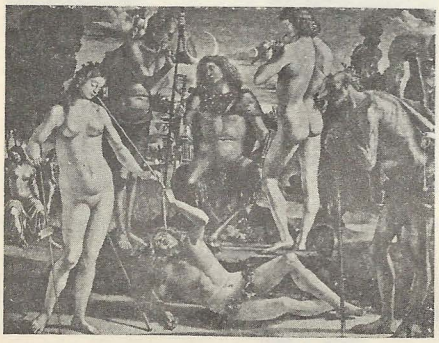
Floransa, incil konularını, çok figürlü ve detaylı biçimde anlat-

R. 887: Botticelli. Meryem, Çocuk İsa ve Johannes adlı tablodan bir bölüm. Dresden.

R. 888: Botticelli. Venüs'ün doğuşu. Floransa, Akademie (1480).



R. 889 : Domenico Ghirlandajo. Meryem'in Doğuruşu. Floransa. (1486-90).



R. 890 : Luca Signorelli, Pan'ların Okulu. (1945 te yanmıştır.) (1490).

R. 891 : Pietà, Villeneuve-les-Avignons (Güney-Fransa). Paris, Louvre. (1490).

maya devam etti. *Benozzo Gozzoli* (1420-1498), Medici sarayında (Şimdi Riccardi deniyor) "*Üç Kutsal Kralın Gidişi*" adlı eserini resimliyordu. Bu eserde Medici'lerden bir çoğunun portresi yer alıyordu.

Domenico Ghirlandajo (1449-1494) kendinden öncekilerinden kalan bütün sanat bilgilerini değerlendirerek bunlara Giotto'da ve Masaccio'da görülen anıtsal biçimlendirmeyi katmasını bildi. "*Meryem'in Doğuruşu*" adlı eserinde Antik frizleri ve groteskleri de kullandı. Eserde yatay ve dikey bir biçimleme görülmektedir. Öyle ki, merdivenli salon ve tavan çizgileri yanında friz ve kadınlar, yatay bir düzende sıralanmışlardır. Loğusa olan Meryem'i ziyaret eden kadınlar, tek tek portreler halinde anıtsal pozlar içinde görünmektedirler ve yavaş yavaş Meryem'e doğru ilerlemektedirler. Bu eserdeki figürlerin ele alınışları, Raphael'in sanatının unsurlarını hazırlamaktadır.

Raphael'in ustası olan *Pietro Perugino (1446-1523)* da, figürlerine yumuşak, sessizlik içinde büyüklük telkin eden geniş biçimler veriyordu. Perugino, aldığı en büyük sipariş olan Vatikan'daki Sixtine Kilisesi'nin duvar resmini, Botticelli, Ghirlandajo, Cosimo Roselli, Luca Signorelli ile paylaşmıştı.

Bu sonuncu yani *Luca Signorelli (1445-1523)* Umbria okulunun Piero della Francesca'dan sonra en büyük sanatçılarından biri olarak ortaya çıkar. Bu sanatçı, bir anatomi hastası olarak İtalyan resminde yerini alır. Ancak anatominin ayrıntıları arasında kendini kaybetmez. Öyle ki, onda anatomi hareketin anlatımında uzuvlara ayrıca bir enerji ve anlatım kazandırır. "*Pan'ların Okulu*" adlı eserinde Signorelli, vücutları bir ışık-gölge içine de sokar. Bu eserinde, vücutların uzuvları, açık bir keskinlik içinde, çizgili konturlarla gösterilir. Ancak bu uzuvların gövdeleri, âdeta şişirilmiş gibi bir etki yaparlar. Buradan da kompozisyonun, temadan çok bu çizim şeklinden oluştuğu anlaşılır. Ayrıca kaval çalan Pan'ın, Antik bir konu olarak resim sanatına girdiği görülür. Arka plandaki zafer takı da bize Antik etkinin resme sokulduğunu ayrıca kanıtlar. Signorelli'deki anatomi sevgisinin kendinden sonra gelen sanatçılar üzerinde de etki yaptığı, özellikle Michelangelo'yu etkilediği anlaşılacaktır.

Venedik, ancak Quatrocento'nun sonlarına doğru İtalya'da bir sanat kenti olarak belirmeğe başlar. Çünkü Venedik, ne araştırmacı, ne de gerçekçi bir sanat görüşü ile ilgilenmemişti. Bu kent sanatçılarının mizacı, daha çok tok renkleri, ve zarif bir anlatımı dile getiriyorlardı. Yüz yılın başında Gentile da Fabriano (1370-1428), Umbria'nın lirik, yumuşak üslûbunu Venedik'e getirmişti. *Sicilyalı Antonella da Messina (1430-1479)* bu kentte on aylık bir zaman kalmıştı. Messina, Hollanda'da yağlıboya ve portre sanatını öğrenmiş ve zengin bir renkçi görüşü Kuzeyden bu kente aktarmıştı. Burada verimli bir sanatçı gurubu olarak Bellini ailesi de önemli bir etki yapmıştı. *Jacopo Bellini (1400-1470)* Padua'ya gitmiş ve orada Mantegna ile çalışmağa başlamıştı. Onun oğlu *Gentile Bellini*, 1479/80 yıllarında İstanbul'da *Fatih Sultan Mehmed*'in yanına Signoria tarafından gönderildi. Jacopo'nun ikinci oğlu olan *Giovanni Bellini (1430-1516)* kayın biraderi olan Mantegna'nın madenî, sert hatlı ifadesini yumuşatıyordu. *Giovanni* ayni zamanda *Giorgione* ve *Tiziano*'nun öğretmeni olmuş ve onları renk yönünden etkilemişti. Böylece Venedik, XVII. yy. ressamlarına yani *Guardi*'ye kadar, bir renk ülkesi haline geliyordu. Buna karşılık Roma, tamamen çizgisel bir anlatımın kompozisyonu içinde kalıyordu. Bu renkçiliği, bir sis ve deniz ülkesi olan bu kentin atmosferi buğulu durumu ile telkin ediyordu. Hattâ bu durumu ile, Hollanda'nın

renkçiliğine paralel bir anlatıma ulaşabiliyordu. 1505/6 yıllarında Venedik'e gelen *Albrecht Dürer* de renk bakımından buranın sanatçılarından yararlanmıştı. Dürer, *Giovanni Bellini* için : "*Giovanni çok yaşlı olduğu halde boya sanatında gene iyisi*" diyordu. Giovanni güneşin doğuşunu ilk ifade eden bir sanatçı olarak, atmosferi renkli olarak anlatmayı deniyordu. Giovanni'nin "*Dört Evliya Arasında Meryem*" adlı eseri, İtalyan resmindeki büyük aşamayı derhal belli eder. Önce oylum, tamamen doğal bir ölçüdedir ve figürler, anıtsal pozlar içindedir ve, ışık-gölgenin temin ettiği karşıt siyah-beyaz etkisinin çarpıcı görünüşünü kazanmıştır. Bir podium üzerine oturmuş olan Meryem, kucağında İsa ile, kompozisyonun merkezini teşkil eder. Merkezdeki podiumun iki tarafında da ikişer figür yer alır. Meryemin ayaklarının dibinde, elinde yaylı bir çalgıyla bir kız oturmuştur. Yerin karo çizgileri, perspektif olarak tablonun merkezinde birleşmektedir. Ve bütün bu figürler, çeyrek kubbeli bir nişin içine yerleştirilmiştir. Ancak bu kompozisyon, Roma ya da Floransa resimleri gibi, çizginin hâkim olduğu bir kompozisyon değildir. Elbiselerin kıvrımları yumuşak, doğal bir anlatımdadır. Böylece Venedik, İtalyan resminde yeni bir anlatımın öncüsü olmaktadır.

Bu klâsik anlatıma yönelen kuşaklara, Fransa'da bazı sanatçılar katılır. Ancak bu dönemdeki sanatçılar, büyük bir eser bırakmamışlardır. Bunların içinde bazıları, Felemenk'te yetişmişlerdir.

Bu sıralarda Almanya'da da klâsik biçimin geliştiği görülür. Örneğin Martin Schongauer'de görüldüğü gibi.

Haarlem'de çalışan önemli bir Hollanda'lı sanatçı *Geertgen tot Sint Jans* idi. Bu arada Almanya'da Mainz'da doğup ta Hollanda'ya göçen bir sanatçı olan *Hans Memling* (1435-1494), Brüge'de yerleşmiş ve bu kentteki resim okulunun başı olmuştu. Roger van der Weyden'in öğrencisi olan Memling, klâsik anlayışı bir çeşit romantik anlatıma ulaştırmış ve XIX. yy.'da en sevilen ressam olmuştu. Onun yüz kadar tablosu arasında, Martin van Nieuwenhove'nin portresi onun gözlem ve icradaki büyük başarısını gösterir. Büyük biçimler içindeki bu eser, diyagonal bir perspektifle merkezî piramidal kompozisyonun dışına çıkmış görülür. Esasen pencerenin yandan perspektifi de merkezî anlayışı geride bırakmıştır. Klâsik anlatımda olan bu portre, ölçülü bir duygululuğu, açık biçimleri göstermektedir. Ayrıca gözlemde, özellikle yüz adalelerinin ten görüntüsüne varmağa başladığı da hissedilir. Biz bu yolun, Kuzey sanatçılarını Van Dyck'a ve Rubens'e götüreceğini göreceğiz.

R. 892 : Hans Memling. Martin von Nieuwenhove'nin Portresi. Brügge (Belçika)'de Johannishospital (1487).

R. 893 : Giovanni Bellini. Dört Evliya Arasında Meryem. Venedik'te Sta. Zaccaria'nın altar resmi (1505).

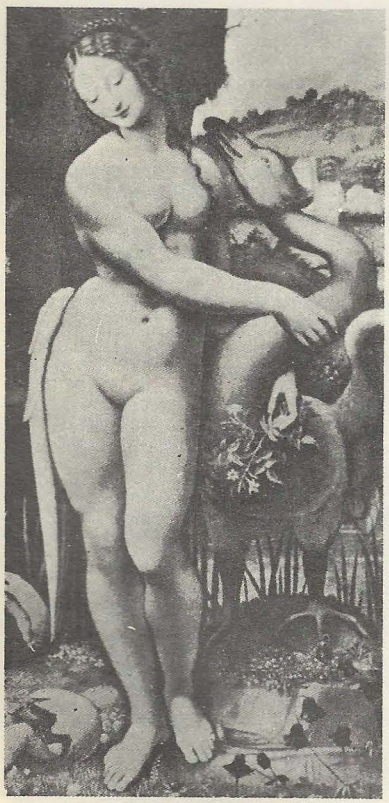
RÖNESANS'IN OLGUNLUK ÇAĞI :

XVI. yy.lın ilk yarısı Rönesans'ın olgunluk dönemi olarak kabul edilmiştir. Bu çağın, güzel sanatlar alanında bulduğu değerler, XIX. yy.'ın ortalarına kadar devam eder. Bu dönemin büyük sanatçıları Leonardo, Raphael, Michelangelo ve Tiziano'dur. Raphael, tanrısal güzelliğin en yüksek temsilcisi addedilir. Onun eserlerinin sayısız kopyaları, dünyanın birçok ülkelerine yayılmıştır. Estetikçi, onun olgun formlarını zevkle seyrettiği gibi, dindar olan kişi de onun eserinde kendi ulvî duygularını bulur. Katolik kilisesi, Raphael'in eserindeki bu dünya ile ilgili güzelliğe rağmen, din ile ilgili ifadeye de son derece büyük değer vermişti. Kendi çağdaşlarına, onun eseri, bütün çağların en büyük sanatı olarak görünmüştü.

Ancak, 1900 yıllarından itibaren, klasik eserin savunulmasının gerek-

R. 894 : Leonardo da Vinci. Evliya Anna. Paris Louvre. 1501 de başlanmıştır.

R. 895 : Leonardo da Vinci. Léda ve Kuğu (parça).



tiği kabul edilir. Gerçekçilik ve izlenimcilik, güzellik yerine gerçeği; ve her zaman için güzel addedilen değerler yerine, günlük ya da anlık tesadüfiliği getiriyordu. Böylece bu iki akımın getirdiği sayısız izlenimler yanında, klasik'in son derece fakir ve hattâ boş pozlardan ibaret olduğu kabul ediliyordu.

Dikkat edilirse, çağlar değiştikçe değer hükümleri de değişiyor. Bu bakımdan, güzel sanatlarda en olgun değerlerin bile başka çağların dünya görüşü karşısında temsil edici niteliklerini, ancak kendi çağları içinde korudukları anlaşılıyor. Ve başka çağlar, kendi değer hükümlerine göre kendine uygun eserler talep ediyor.

İşte Rönesans'ın olgun dönemi, klâsik görüşe uygun olarak en az üçyüz yıl itibarını yitirmeyen bir *Leonardo* (1452-1519) yetiştirir. Floransalı bir noterin meşru olmayan bir çocuğu olarak dünyaya gelen bu büyük araştırıcı, baba evinde büyüdükten sonra 1566 yılında Andrea del Verrocchio adlı ressam ve heyekelcinin atölyesine çırak olarak girer. 1472'de Usta olarak esnaf loncasına alınır. Onun ilk eseri Verrocchio'nun "*İsa'nın Vaftizi*" adlı eserindeki iki melek figürüdür. Vasari'nin sözünü ettiği ilk eserleri ise, bugün kaybolmuştur. 1482 de Floransa'da tamamlanmayan birçok eserini yarım bırakarak Milânoya gider. Ve bu kentin hâkimi olan Lodovico Sforza'nın hizmetine girer. Kendini kale mühendisi, çeşitli savaş aletlerinin, bombaların, tankların, kurşun geçirmeyen gemilerin mucidi olarak takdim eder. Hattâ sulama kanallarının mükemmelleştirilmesi için çeşitli planlar yapar. Ayrıca *Lodovico Sforza*'nın babası için, bir atlı heykelinin modelini biçimlendirir. Hattâ yaptığı yepyeni bir müzik aleti ile, o zamana dek işitilmemiş müzik kompozisyonları çalar. Vasari, ondaki bu "*güzellik, zarafet ve kuvvet*"in herkesin üstünde bir güce vardığından söz eder.

Leonardo'nun yaptığı atlı heykel taslağı, antik bir mezar rölyefinden mülhem olmuştu. Ve konu, yere düşen bir düşmanın üzerinde şaha kalkan atlı olarak tesbit edilmişti. Bu motif, sonradan XVII. yy.'da yere düşmüş insan olarak Madrid'de IV. Filip için yapılmıştı.

Sanatçının bu eserinden çok, bütün Avrupa'da ününü yayan eser "*Akşam Yemeği*" adlı bir duvar resmidir. Bu resmin fresk tekniğinde yapıldığı genellikle yazılırsa da, bu gerçek değildir. 1495-1498 yılları arasında Milano'da *Sta. Maria delle Grazie* kilisesine yaptığı bu eser, klâsik'in en önemli resmi olarak kabul edilmiştir. Yatay uzunluğuna bir pano olarak değerlendirilen eserde, İsa, tablonun tam merkezine ve kaçış noktasının bulunduğu yere oturtulmuştur. Ve iki tarafına da havarileri altışar altışar iki gurup halinde yerleştirilmişlerdir. Konu, İsa'nın "*İçinizden biri bana ihanet edecek*" sözünün resimlenmesidir. Bu söz üzerine havariler, birbirlerinin yüzüne bakmakta ve birbirleri ile tartışmaktadırlar. İsa dışındaki 12 figür, üç guruplar halinde kompoze edilmiştir. O çağa kadar böylesine bir dramatik tezat, hiç bir eserde yer almamıştır. Figürlerin bu hareketliliğine karşılık, İsa, sakin, iki elini masanın üzerine uzatmış olarak gösterilir. Ayrıca yemek salonunun perspektif çizgileri, İsa'nın arkasındaki açık pencereye doğru, yani merkezdeki derinliğe doğru uzanmaktadır. İsa, kompozisyonun ortasında, sanki kendi kaderini bekler gibi bir poz içinde sakin durmaktadır.

Leonardo'nun bu eseri, fresko (*Duvar suluboyası*) olarak değil, kuru sıva üzerine yağlı tempera olarak boyandığından kısa zamanda bozuldu. Ve duvarda kabuklanarak dökülmeğe başladı. Bu resimde İsa figürü de aslında bitirilmemiş olarak bırakılmıştı.

R. 896 : Leonardo. Kayalıklarda Meryem'den melek başı.

Leonardo çok az eserini tamamlayabilmişti. Bazı eserlerinde de öğrencileri çalışmışlardır. Kendi elinden çıktığı bilinen üç eseri "*Kayalıklarda Meryem*", "*Evliya Anna*" ve "*Mona Misa*" dır. "*Evliya Anna*"ya muhtemel olarak 1501 yılında Floransa'ya döndüğü zaman başlamıştı. Bu eserin taslağı, Annunziata Manastırında sergilendiği zaman, bütün Floransa'nın seçkin tabakası hayran kalmıştı. Bu eser, Leonardo'nun Milano'daki bir başka seferki ikameti sırasında tamamlanmıştı. Bu eserde klasik üslûbun oluşumunu ve tarzını açık olarak görüyoruz. Bu kompozisyonda Meryem, annesi Anna'nın kucağında oturur şekilde gösterilmiştir. Anna dik oturmakta, Meryem ise, kollarının altından tuttuğu İsa'ya doğru, sağ tarafa eğilmiştir. Bu harekete rağmen üç figür piramidal bir kompozisyon meydana getirmektedir. Bu da, klasik üslûp prensibinin burada uygulandığını ve bir denge için sanatçının figürleri topladığını gösteriyor. L. B. Alberti, "*Yetkin, bütünü bozmadan en küçük bir parçanın değiştirilememesi durumuna denir*" demektedir. İşte bu ölçülü ve hesaplı çalışma, Rönesans'ın problemi olmuştur.

Bu resimde görülen bütün resimsel değerler, Quatrocento denilen XV. yy.'lın ortaya koyduğu resim öğeleri üzerine tesis edilmiştir. Ancak bu değerlerin dışında başka yenilikler de getirmiştir. Figürler önce, daha büyük olarak resimlenmeğe başlanmıştır. Pozlar daha rahat ve tavırlar daha bir onurluluk içindedirler. Ayrıca XV. yy.'ın tapınma sahnelerinin katı elbiseli, kendinden geçmiş insan tavırları ortadan kaybolmuştur. Hareketler rahat ve yumuşak olmuştur. Yeni bir tavır idealinin 1500 yıllarından itibaren İtalya'da ortaya çıkmış olduğu sanılıyor. Bu tavır dünyevî bir tavırdır ayni zamanda. Hattâ Costiglione Kontu, "*Mükemmel Kavalyenin Kitabcığı*" adlı eserinde büyüklük ve vakarlılık üzerine bilgi vermektedir.

R. 897 : Leonardo. Desen el etüdü. Windsor Castle, Royal Library. (1478).

Bir diğer yenilik ise resmin ışık unsurunu kazanmasıdır. Quatrocento sanatçıları, resim yüzeyini her yönden gelen bir ışığa göre değerlendirdiler. Oysa Leonardo, bir hareketi karşı bir hareketle dengelediği gibi, ışıklı görünecek yeri, gölge bir yerin yanına getirmektedir. Böylece XV. yy.'ın değerlendirmediği bir ışık unsurunun, çehreleri, elleri, vücutları buğulu bir gölge içinde aydınlattığı görülür. Tatlı gölgeler içine yerleştirilen yüzler, Rönesans'ın bu döneminin getirdiği gene tatlı ve yumuşak bir ışıkla aydınlanır.

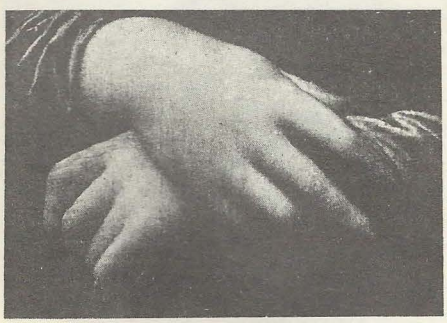
Bir başka yenilik ise gerçeğin gözlemidir. Quatrocento'da gerçek yeni bulunmuş bir görüş idi. Bu bakımdan XV. yy. sanatçısı, gözünün altındaki her şeyi tesbit ediyordu. Kısacası bir nesnenin bütün ayrıntıları, bir Quatrocento ressamınca saptanacak unsurlar olduğu gibi, kendini "*doğanın bir hizmetkârı*"da addediyorlardı. Oysa Leonardo "*Doğanın Egemeni*" olmak istiyordu. O gözünün altındaki herşeyi almak yerine, esas olanı, büyük formu olanı alıyordu. XV. yy., birşeyin ne olduğu ile XVI. yy. ise değerli olanla ilgileniyordu. Leonardo, kendinden öncekilerin sürdürdüğü yüz etüdlerini geliştiriyor ve lâlettayin çehrelerden ilk karikatürleri, olmayan tipleri, ideal güzelliği ortaya koyuyordu. Böylece her zaman değerli olacak zamansız güzelliğe ulaşıyordu.

Olgun-klasiğin Quatrocento'dan ayrılan en önemli özelliklerinden biri, arka plandaki manzarada belli oluyordu. XV. yy.'da gerek Hollanda ve Felemenkte, gerekse İtalya'da portrelerin fonlarında, doğadan gözlemlenmiş açık kır ve kasaba-şehir görünüşleri saptanmıştır. İşte doğadan alınan bu optik görüntülü kent ve kır resimleri, olgun-klasik dönemde görülmez. Örneğin Leonardo'nun gerek "*Kutsal Anna*" da ya da

R. 898 : Leonardo. Kendi portresi (desen). Turin, Library (1512).

R. 899 : *Leonardo da Vinci. Mona Lisa. (La Gioconda). Sanatçı bu eserinde Rönesans'ın çevre çizgilerini âdeta bir buğu örtmeğe çalışmıştır.*

R. 900 : *Leonardo da Vinci. Mona Lisa'nın ellerini gösterir parça. Ellerin rahat ve ideal formu sanatçının biçim endişesini göstermektedir. (1503-1507).*



Mona Lisa'da görülen arka fon resmi, her hangi bir yerden yapılmış açık hava resmi değildir. Leonardo resimlerinin zeminini meydana getiren o kayalıklı açık hava resimlerini, kendi hayalinde bulmuştur. Bu çağın sanatı her ne kadar görüneni yansıtıyorsa da, tamamen yaratıcı hayal gücünden bulup çıkarılmış bir görüntü kompozisyonudur. Bu yeni anlayış eğer bir formüle indirgenmek istenirse, Quatrocento'nun gerçekçiliği bir idealizme dönüşmüştür.

Mona Lisa, Napolili olup, Floransalı *Francesco Gioconda*'nun karısı idi. Leonardo 1503 yılında resme başladığı zaman, Mona Lisa 26 yaşında idi. Vasari'nin belirttiğine göre, Leonardo bu eserine dört yıl çalışmış, ancak ona son çalışmasını yapamadan bırakmıştı. Portrenin yüzünde gözler ve dudaklarda ölçülü bir tebessüm ilgiyi çekmektedir. Gioconda, süssüz bir elbise ve bir tül ile örtünmüş. Arkada, mavi-yeşil bir kayalık arazi görünüyor. Bu tebessümün Mona Lisa'ya ait olup olmadığı hususunda tereddütler vardır. Çünkü Anne Anna'nın dudaklarında gene ayni tebessüm vardır. Hattâ "*Kayalıklarda Meryem*" adlı eserde de biz bu esrarlı tebessümü görüyoruz. Demek ki, Leonardo, aynen Yunan klasik heykelinde gözlemlediğimiz bir dudak biçimi gibi, kendine özgü bir tebessüm bulmuştur. Bunun yanında Leonardo, inik bir perde gibi olan göz kapakların güzelliğine varmış. Ayrıca bu bilgin ressam, insanlarına anıtsal, âdeta sarsılmayan bir büyüklük kazandırmış, iç duygunun en ince nüanslarını hissettirebilecek bir fizyonomi biçimlendirmiş ve bu duyguyu en sade bir yüz biçiminde yansıtmayı başarmıştır. Böylece biz Leonardo'yu üstün bir iç tahliline varmayı başarmış, bilgin bir ressam olarak görüyoruz.

Gene 1503 yılında, Floransalıların Milanolıları Anghiari'de yenmelerini gösteren bir kompozisyon siparişi aldı. Palazzo Vecchio adlı belediye sarayına yapılan bu eserin karşısına, Michelangelo da "*Banyo Yapan Askerlerin Alarma Geçişi*" adlı eserini boyuyordu. 1506'da Leonardo, tekrar Milano'ya gittiği zaman bu eserini henüz tamamlamamıştı. Ve Floransalılar üstaddan resmini tamamlamasını boşuna rica ediyorlardı. Bu eserin kartonu kaybolmuştur. Ancak elimizde Rubens'in yaptığı bir karton vardır. Ve bu eserin çağını nasıl aştığını, üslûbundan anlıyoruz. Bu kartonda birbirine giren dört suvarinin hamlesi görülüyor. Biz bu hareketliliği ancak barok eserlerde görüyoruz. Öyle ki Rubens'in kompozisyonlarında bu eserden yansıyan bazı izlenimleri izleyebiliriz.

1507'de Leonardo, Milano'da bu kenti işgal eden Fransa Kıralı XII. Louis'in hizmetine girer. Ve anatomi, hidrolik, kanatla uçuş ve uçak yapımı üzerinde çalışır. 1513-1516 arasında da Roma'da Vatikan'da çalışır. 1517 yılından itibaren de Fransa'ya gider. Ve Amboise'da Cloux Sarayı'nda kalır. 1519'da da orada ölür.

Çalışmaları hakkında tuttuğu notlar, öğrencileri için önemli bir öğretim sistemi düşündüğünü gösterir. Özellikle resimle ilgili kitabında "*Ressam inziva içinde yaşamalıdır, zira sen ancak yalnız olduğun takdirde kendine ait olabilirsin*" demektedir. Leonardo hayatında ne kadına bağlanmış, ne evlenmiş, ne bir dosta, ne de bir yere bağlı kalmıştır. Hattâ kendini bir esere bile bağlı ya da yükümlü hissetmemiştir. Hayatında ne üne ne de bir kentin kendine sağladığı olanaklara önem vermiştir. Vasari onun vicdanlı olduğunu, bir işe çok esaslı etüdlerden sonra başladığını yazıyor. Ancak bu nitelikleri yanında onun güvenilir olmadığını, işini sonuna kadar getirmediğini belirtiyor. Büyük sanatçılardan hemen hiçbiri onun kadar az eseri bitirmiş durumda bırakmamışlardır. Ondaki ihtiras eser vermek değil, araştırmak ve taslaklar yapmaktır.

Ortaçağ, sanatı ibadet için alet saymıştır. Aynen Buzul Çağı sanatçısının resmi, av için bir araç addetmesi gibi. Yeniçağ sanatı ise, din sahneleri yerine, insan ve onun çevresinin en ideal şekilde ifadesini ele almıştır. Ve en önemlisi, bir sanat eseri bilincinin ve sanatçı değerinin, bu sıralarda önem kazanmasıdır. İşte Olgun-Rönesans'ın bu havası içinde yetişen bir diğer sanatçı, Michelangelo'dur. Bütün dünyası yalnız sanatı olan bu insan, gerçekten ölümsüz biçimlere varma mutluluğuna ulaşmış, resim, mimarlık alanında büyük eserler vermiştir. Fakat Michelangelo, her şeyden önce bir heykelci olarak kalmıştır. O kadar ki, onun Sixtine tavanındaki muazzam freskinin figürleri, heykelleşmiş insanların görüntülerinden ibarettir. Bu nedenle Michelangelo, resimdeki ilk baroku yaratmasına ve hattâ desenle perspektif derinliği yansıtmasına rağmen, adale şişkinlikleri ve hareketlerindeki tutumuyla bir heykelci nitelikleri gösterir.

Onun figürleri dev insanlardır. Hattâ biz ne İtalya'da ne başka bir yerde onun o devâsa insanlarına rastlamayız. Michelangelo, o muazzam insanları aynen Leonardo gibi kendi dünyasında bulmuştur ve ona özgü figürlerdir. Michelangelo, denilebilir ki, bu onurlu, düşünceli dev insan tiplerini çağının büyük haksızlıklarına, gaddarlıklarına karşı yaratmıştır. Hattâ bu nedenle biz onun, kalbinde yaşayan ümidi, ölümsüzleştirmek gereğini duyduğunu anlıyoruz. Medici'nin Floransa'daki mezarında, karşılıklı uzanan heykellerinin altına şu sözünü yazdığını görüyoruz : "*Uyumak tatlıdır ve sefalet ile utanç verici bu durumlar devam ettikçe, taştan olmak daha iyidir. Hiç bir şeyi görmemek ve duymamak benim mutluluğumdur. Bu yüzden beni uyandırma. Ah! Alçak sesle konuş.*" Bu sözlerden Michelangelo'nun içini ve duygularını anlayabiliyoruz. Bu heykellerinde o dev insanları görünce, bunları ona esinleten duygunun ne olduğunu anlıyoruz. Sanatçının, iç dünyasında oluşan, bu kabına sığamayan hiddetini anlatabilmek için, onun bu dev insanlarla toplumun karşısına kuvvetlenmiş olarak çıkmak istediğini anlıyoruz.

Görülüyor ki Michelangelo, çağının ona temin ettiği görüşle, İtalya'daki hayata tepkisini gösteriyordu.

Floransalı Buonaretti ailesinden gelen bu sanatçı, 1488'de ressam Domenico Ghirlandajo'nun yanına çırak olarak girdi. Fakat heykelci olarak da Lorenzo Magnifico'nun kendi villasının bahçesinde açtığı Akademi'de yetişiyordu. Bu villada, mermerden bir çok Antik heykel bulunuyordu.

1496'da 21 yaşında iken tesadüfler onu Roma'ya sürükledi. Floransa'da Quatrocento sanatının araştırıcı, vazıh formunu öğrenmişti. Roma'da ihtiraslı hareketlerin büyük formlarında aranan detayların öncülüğünü yapacaktı. Bu şehirde Raphael ve Michelangelo *Papa Julius II (1503-1513)* ve *Leo X.*'nun *(1513-1521)* hizmetine gireceklerdi.

1497'de Michelangelo bir Fransız kardinalinden St. Peter için *Pieta* heykelinin siparişini aldı. Bu, Meryem için halka merhamet duygusu aşılayan bir eserdi. Bu heykel, gayet az nüanslı bir figür olmakla birlikte vücut uzuvlarında bir yön zıtlığı dikkati çekiyordu. Ve Quatrocento'dan klasik üslûba yönelmiş bir eserdi.

Muvakkat bir zaman için yeniden Floransa'ya döndü. Burada bir "*David*" heykeli, Brügge kenti için bir "*Madonna*" ve sevmediği Leonardo ile bir yarışma sonucu aldığı "*Banyo Yapan Askerler*" konulu kartonu yaptı. Tekrar Roma'ya döndü. Papa Julius'dan 1505 yılında mezarı, 1508'de Sixtine kilisesinin tavan fresklerinin siparişlerini aldı. Sixtine, Papa Sixtus IV.'ün yaptırdığı dikdörtgen tavanlı bir salon idi. Ve orta duvarları

R. 901 : Michelangelo. Vatikan, Sixtin Kilisesi'nin tavanındaki freskten tanrı başı.

R. 902 : Michelangelo. Davud. Floransa. 1501.

R. 903 : *Michelangelo. Âdem'in yaratılışı sahnesinde Âdem. Vatikan'da Sixtin Kilisesi tavanındaki fresklerden. (1508-1512).*

R. 904 : *Michelangelo. Pietà. Roma'da St. Peter Kilisesi'nde. (1498-1500).*

önemli Quatrocento sanatçıları tarafından resimlenmişti. Tavana, Michelangelo tarafından tevrat konuları resmedilmişti. Bütün tavan yüzeyini zahirî bir mimarî bölüyordu. Ve simetrik olarak bölünen parçaların içine 343 figür getiriliyordu. Koca fresk, dört yılda bitirilmişti. İşin başında yanına aldığı altı yardımcıyı da savmıştı. Orta yerde Âdem'e can verilmesi sahnesinde, yere bir dirseğini dayamış çıplak vücutlu ilk insan, âdeta uyur gibidir. Tanrıyı temsil eden bir sakallı adam ise, elini uzatıyor ve işaret parmağını Âdem'in eline değdirmeğe çalışıyor. Âdem'in eli son derece rahat bir şekilde havada duruyor. Vücut anatomisi son derece rahat ve belirgin. Bu normalden büyük resmedilmiş figürler, hacimli biçimlendirilme ve bütün olarak ifade edilme ile, büyük anıtsal klasik anlatımın en güzel örneği oluyorlardı.

Michelangelo Sixtine tavanında fresk tekniğini üstün bir beceri ile uygulamıştı. Bugün bile başarılı bir freskin yapılması çok zor olduğuna göre, sanatçının tavana yaptığı bu eserin, nasıl bir dayanıklılık istediği açıktır. Ayrıca yakın mesafeden yapılan bu normalden büyük figürlerin uygulanması ve plastisinin halledilmesi de önemli bir sanatçı problemidir.

Michelangelo tavanda yer alan bütün kompozisyonlarında, bir anatomi meşheri sunmuştur ve Luca Signorelli'den sonra İtalya'da görülen en büyük anatomi ustasıdır. Sonra bu resimlerinde gene heykel olmuş figürler yer almaktadır. Bu figürlere biraz renklendirilmiş çok başarılı desen gözüyle bakan kimseler de yok değildir. Michelangelo Rönesans'ın en büyük desencisi olarak görülmüştür. Tavanda görülen bütün figürlerin öne ve arkaya uzayan uzuvları, başarılı rakursilerle derinlikler yaratır. Biz bu rakursileri, ondan önce yalnız Mantegna'da gördük. Michelangelo'dan sonra da, Barok sanatçılarda gözlemlenir. Fakat bu aşırı rakursilere rağmen, sanatçı kompozisyonlarda, dengeyi sıhhatli bir sezişle korumasını bilmiştir.

Papa II. Julius'un mezarı, 3 katlı muazzam bir mozole olarak planlanmıştı. İçinde elli kadar heykel ile, eski Peter kilisesinin yerine inşa edilecekti. Bu yapı ile Papa'nın ünü ölümsüzleşecekti. Hattâ bu anıt, politik yönle de birleştirilecek bir çaba olacaktı. Fakat Papa'nın ölümünden uzun zaman geçtiği halde eser yapılamamış ve yalnız Michelangelo'nun yonttuğu "*Rahel ve Lea*", "*Musa*", "*Tutuklular*" ve "*Esir*" heykelleri kalmıştı. Bu esir heykellerinden ikisi bitirilmiş olarak Louvre Müzesi'nde, bitirilmemiş dört esir heykeli ise Floransa'dadır. Ruh ve vücud arasındaki ifade birliği ki biz bu hususu özellikle Hellenistik ve Gotikte görüyoruz. Michelangelo'da yoktur.

Ayrıca Michelangelo'da portre ve büst de görülmemektedir. Onun konuları, dikkat edilirse hep bazı ölümsüz insanlarla ilgilidir. Örneğin "*Musa*", kanun yapan bir kişi, bir peygamber, halkına biçim veren bir kişi idi ve Michelangelo, ihtiyar bir insandan bir deve doğru gelişip büyüyen bir tip yaratmıştır. Sanki Papa'ya örnek bir sembol. Kısacası, sanatçı kişisel anlatımın ifadesine önem vermemiştir. Sluter'de ideal olan bir kişisel karakter, Michelangelo için hiç bir şey ifade etmemektedir. Esasen Michelangelo bir kere modelden çalıştıktan sonra, figürüne istediği şekli verebilmektedir. Böylece o kafasında kendine ait olan tipler yaratmaktadır. Bu görüşü doğrulayan onun bir şiiri şöyle diyor : "*Sanat, gerçekte olan şey değildir. Aksine, ölümsüz evrensel forma ulaşma ve yaratma hususunda Tanrı ile rekabet etmektir*". Bu fikir onun sonnette'lerinde birkaç defa tekrar edilmektedir. Bu nedenle o, "Musa" sında bir portre değil, içinde Papa Julius'un bulunduğu bir dev yontmuştur. Bu adam

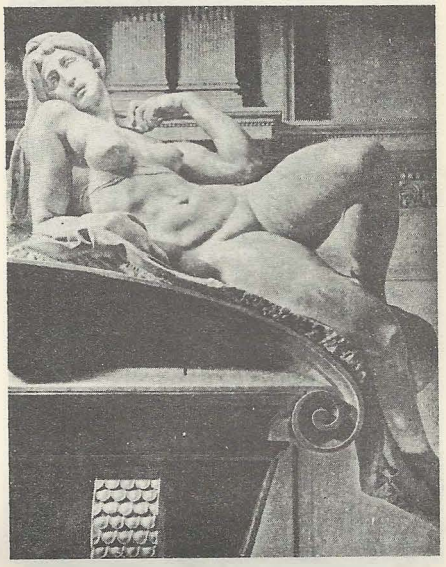
çağdaşları tarafından "*müthiş*", "*korkunç*" lâkapları ile anılırdı. Musa'nın kaşları ve alnında, müthiş bir asabiyeti gösteren ifade tercih edilmiştir. Sakin bir duruş içinde fırtınalar olacağını ifade eden bir biçimlendirmedir bu.

Papa II. Julius'u, Medici ailesinden olan *Papa II. Leo (1513-1521)* ile *VII. Clemens (1523-1534)*, Michelangelo'ya bazı siparişlerde bulundular. Ailesi için Leo X.'un verdiği mezar siparişi, neticede bir duvar mezarı olarak kaldı. Ayrıca Sagrestia Nuova Kilisesi'ni de inşa etti.

Floransa'daki Medici aile mezarında, karşılıklı, ikişer heykel gurubu (1534) ancak Michelangelo'nun yardımcıları tarafından bitirildi. Karşılıklı iki Sarkofajın üzerine, temsilî olarak günün dört zamanını tesmil eden iki kadın ve iki erkek figürü konulmuştur. *Giuliano*'nun üstünde *Gece ve Gündüz*, *Lorenzo*'nun üstünde de *akşam ve sabah*'ı temsil eden figürler vardır. Bu figürlerin değişik duruşları, çıplak olarak bu zamanlar temsil edilmiştir. Vücutların inanılmaz biçimdeki ağır ve güçlü etkisi, oranları bakımından o zamana kadar görülmemiş bir boyutta idiler.

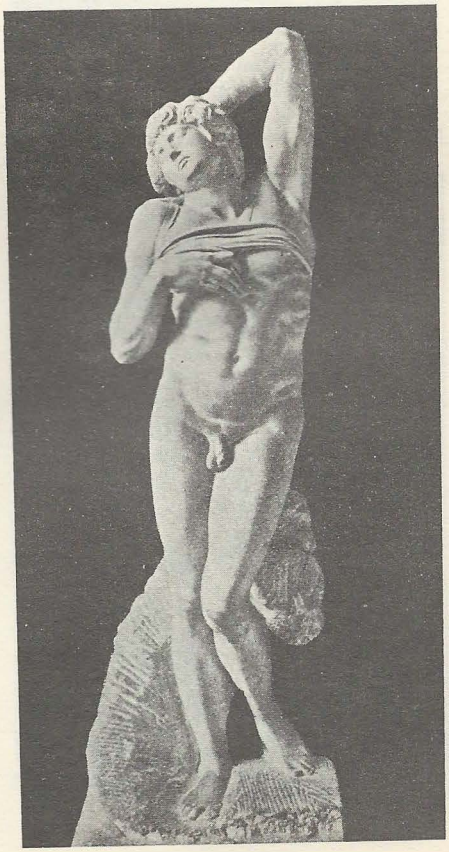
1534'de Michelangelo, *Alessandros de Medici*, Floransa hâkimi olunca tamamen Roma'ya gitti ve eserini bitmemiş olarak bıraktı. Roma'da "*Son Hüküm*" ve "*Capella Paolina*"nın fresklerini yaptı. Klasik-Antikite ile Hıristiyanlığı bir arada değerlendirmek isteyen sanatçıda, günah duygusundan arınmış bir iyilik görüşü vardı. Artık sanatçıyı güzellik ve yetkinlik fikri tatmin etmiyor ve ona bir huzur vermiyordu. Sanatçı hayattan usanmış bir ruh içinde idi. Ve bu yüzden Hıristiyanlıkta kurtuluşu aradı. Böylece Pièta *(Rondamini)* adlı figürlü kompozisyonunu yonttu. Bu eserde, onun artık fizik yapıyı ihmal ettiğini görüyoruz. Ve sanatçı son günlerini bu eserini yontarak geçirdi. Bu eserinde eski vücutlarının ağırlığı kalmadı. "*Artık beni kurtar*" sözleri, yaşlı sanatçının kendini tamamen Tanrıya vakfettiğini gösteriyor. Ve ihtiyar dev, 1564 Şubatının 18. günü, güneşin batışına doğru hayata gözlerini yumdu.

Rönesans'ın 3. büyük sanatçısı, 1483'de Urbino'da doğan Raphael oldu. Babası ressam Giovanni Santi idi. Bu sanatçı resimleri ile ün de yapmıştı. Raphael 17 yaşında Perugia'da Perigino'nun atölyesine girdi. Bu atölyede yumuşak bir anlatım tarzı vardı. Bazı altar resimlerini müstakil olarak yaptıktan sonra, bu atölyedeki yumuşak anlatımı zayıf bularak, 1504'de Floransa'ya gitti ve burada Leonardo, Fra Bartolommeo ve Michelangelo'nun eserlerinden yararlandı. Fakat gene eski yumuşak anlatımına döndü. 1506 yılında, önünde iki çocuğu tutan Madonna resmini boyadı. Bu eseri ile erken-klasik üslûptaki ilk resmini meydana getirmiş oldu. Raphael üç figürü bir üçgen içine yerleştirdi. Leonardo'nun *Kutsal Anna*'da yaptığı gibi, figürleri yatay ve dikey olarak kompoze etti. Fakat burada Leonardo'daki figürlerin iç içe oluşu yoktur. Arkadaki manzarada Meryem'in iki yanına gelecek şekilde, iki ince ağaç simetrik olarak konulmuştur. Arka planda da uzak tepeler yer almaktadır. Kompozisyonda hareketli duruşlar görülmez. Fakat klasiğin bütün denge ve ölçülülüğü vardır. *Sixtine Madonna*'sı (1515) adlı eserinde, hareketler değişmiştir. Kompozisyonda ortada Meryem, kucağında İsa ile bulutların üzerinde ayakta durmaktadır. Meryemin ayakları çıplaktır. Vücudunu da başından itibaren örten bir kumaş, doğal elbise kıvrımları ile aşağı iner. Başından itibaren de bu kumaş biraz sağa doğru kabarır. Bu uçuş erken barok özelliklerin ilk belirtileridir. Çocuk İsa ise, başını annesinin yanağına dayamıştır. Sakin bir çocuk edası ile bakan yavrunun vücudu ve kol ile bacakları, doğal bir hareketi yansıtır. Meryem'in sağ ve solunda ise



R. 905 : Michelangelo. Lorenzo de' Medici'nin sarkofajı üzerindeki "Sabah" adlı heykel. Floransa (1524-1531).

R. 906 : Michelangelo. Papa II. Julius'un mezarı için yapılmış esir heykeli. Paris Louvre (1513-1516).



R. 907 : Raphael. Sixtin Madannası (1516). 1753 de Dresden'e, 1945 de Rusya'ya kaçırıldı.

R. 908 : Raphael, Madonna. Floransa. Uffizi (1506).

Papa Sixtus ile Evliya Barbara yer almıştır. Kompozisyonun alt çerçeve kenarına dayalı, 2 çocuk melek yer almıştır. Bu figürlerde çocuklar son derece sevimli pozlardadır. Barbara aşağı doğru bakarken; Papa, yukarı Meryem'e yönelmiştir. Bu ifade ve kompozisyon biçimi ile Raphael, yeni bir altar resmi meydana getirmiştir. Ve bu kompozisyon biçimi üzerine sonradan bütün barok sanat oturacaktır.

Raphael kendinden öncekilerin bütün fizyonomik, anatomik ve perspektif bilgilerine sahipti ve bunların sentezini başarı ile yapmıştı. Fakat o dünyevî değerleri, kutsalın emrinde kullanıyordu. O gerçeğin üstünde olanı, gerçeği inkâr etmeden oluşturuyordu. Kendi bulduğu formlar ve güzellik için 1516'da Kont Castiglione'e şöyle yazıyordu : "*Güzel bir kadın resmi yapmak için, bana yardımcı olmaları bakımından, mümkün mertebe fazla güzel kadın görmem lâzım. Böylece aklıma belli bir fikir gelmesi mümkün oluyor.*" diyordu. Onun için model, yeri belli bir fikir, hareket noktası olmakta idi. Fikir ve ideal, gerçekten daha fazla önem kazanıyordu. Ve realizm idealizme dönüşüyordu. İdealin doğuşu hususunda Raphael kafasını yormamıştı. Esasen Antik-klasik de, bir seçme düşüncesine dayanıyordu. Burada önemli olan, birçok izlenimin sentezi ve sonuç olarak sanatçının hayal gücü idi. Bunun bir diğer anlamı, gerçek ve denge fikri idi. Bu anlayış vaktiyle Antik-klasik sanatı yarattığı halde, Rönesans'ta kilise sanatını biçimlendiriyordu. 1754 bu resim Dresden'e getirildiği zaman, kral tahtını bir kenara iterek "*Büyük Raphael'e yer açın*" diyordu. *Sixtine Madonna*'sı Roma'da meydana getirilmişti. Ve Rönesans bu kentte olgunluğunu bulmuştu. Papa Julius II, ona Vatikan'ın odalarını resimlemesini sipariş etti. Sonra ünlü "*Disputa*" adlı eseri boyamağa başladı. Bu freske "*Atina Okulu*" da denir. Roma hamamlarından esinlenilmiş olan muazzam bir mekân içinde, önde büyük bir kemer altında merdivenlerin üzerine ve zemine oturmuş ya da ayakta duran Antikitenin ünlü filozofları, Eflâtun ve Aristo çevresinde, bir çok büyükler toplanmışlar. Merdivenin üstünde Sokrat'ın çevresini sual soranlar almışlar. Diyojen de gene orada. Onların altında geometriciler, astronomlar, aritmetikçiler ve müzisyenler yer almış. Üstte geniş bir salonda, birçok figür var. Bu salonların üzerini beşik tonozlar örtmüş. Figürlerin hareketleri, son derece zengin, rahat bağlantılar halinde. Mimarînin silmeleri, bu hareketlerin dağınık elbiseleri üzerine inmektedir. Bu hareketlilik, ilerde ancak barok eserlerde görülecektir. Çağdaşları, doğanın ifadesinden, gerçek üstü ideale varan bu resme "*maniera grande*" diyorlardı.

İdeal, kişisel olmayan güzelliğin üstadı, ayni zamanda bir portre yaratıcısı idi. II. Julius ve X. Leo'nun portrelerini yapan Raphael bir de Kardinal portresi boyamıştı. Bu son resimde Quatrocento'nun o keskin konturlu portrelerinin biçimlenişi artık yoktur. Ve fonun koyuluğu, bazan yumuşak bir gölge halinde sarmaktadır. Biz bu ışık-gölge biçimlenmesini Leonardo'da bile görmedik. Çünkü bu Kardinal tipik olarak doğadan alınan gözlemin keskin çizgilerini taşımaktadır ve Evliya Barbara'nın pozundaki idealleştirmeden uzaktır. Bir diğer önemli özellik, elbise üzerinde ışık ve parıltıların ortaya çıkmasıdır. Bunlar elbise üzerindeki pırıltılardır, zahirî görüntülerle ilgili olan özelliklerdir. Bu nedenle Avrupa resminde natüralist izlerin ilk belirtileri olmaktadır. Ancak Quantrocento'da gördüğümüz kişisel detaylar, burada yeniden ortaya çıkmaktadır. Bundan başka manastır hayatının yüzde yansıttığı, titiz dinî ruh, başarı ile biçimlendirilmiştir. Biz burada fizyonominin özelliklerine nüfuz eden mahir bir portretist görüyoruz.

Raphael mimar olarak da çalıştı. Olgun-Rönesans'ın Leonardo ve Michelangelo'su yanında, o da bu alanda çalıştı. Kiliseler, Villa Farnesina ve saraylar inşa etti. Hayatının son yıllarında bir ressam gibi değil, bir kıral gibi yaşadı. Ve 37 yıllık hayatı içinde şöhretin ve zenginliğin zirvesine ulaştı. Rahat ve üzüntüsüz yarattığı eserleri, yetkin bir uyum ve saf bir mutluluğu yansıtırlar. Fakat Ferrara elçisi onu sarayında ziyaret ettiği zaman, üstadı mutlu değil, melânkoli içinde bulduğunu yazar.

Olgun-Rönesans'ın bu üç büyük dehası evlenmemişlerdir. Ve Rönesans sanatının zirveleridirler. Onlardan sonra gelenler arasında da bazı kabiliyetlere rastlanır. Bunların arasında Floransalı *Fra Bartolommeo (1472-1517)* adlı papaz, görülenden seremoniyel ve patetik hareketlere varan bir ifadeye ulaşmıştı. *Andrea del Satro (1486-1531)* renkli bir ışık-gölge anlatımında kendi ifadesini bulmuştu. Onun "*Arpie Madonnası*"nın teatral hareketleri ve zarif elbise kıvrımları, ahenkli olarak figürleri birbirlerine bağlamaktadır. Ve barok anlatımın kıvrımı bol elbise zevki, artık kendini hissettirmektedir.

Biz özellikle Raphael ve Michelangelo'da, maniyerizm denilen ilk Barok dönemin özelliklerini hissetmeğe başlamıştık. Kuzey-İtalya'da Antonio Allegri, ki ona memleketinde *Correggio (1489-1534)* deniyordu, 1518 ile 1530 arasında Parma'da tamamen yalnız olarak çalışmıştı. Üç büyüklerin mirasını öğrenen bu sanatçıda Rönesans resmi, başka yöne doğru hızlanıyordu. İlk büyük eseri olan "*Madonna ve Evliya Sebastiyan*" adlı eserinde, dört evliyanın tepesinde Meryem, İsa ile birlikte pramidi teşkil etmektedir. Ancak bu eserde sanatçı, hareketleri mübalâğalandırmış, el ve kol hareketlerinde mantıksızlığa doğru gitmiştir ve kompozisyon'da figürler tamamen birbirlerine girmiştir. İşte Rönesans'ın olgun klasiğinde gördüğümüz kapalı kompozisyonun, yavaş yavaş tablonun dışına taşmağa başladığını gözlemliyoruz. Hattâ biraz dikkat edilirse, tabloda hareketlerin birer (S) biçimli eğrilere doğru gittiği de açıkça görülür. Bu eseri gibi "*Kutsal Gece*" adlı kompozisyonunun diyagonal bir düzene girdiğini gözlemleriz. Demek ki sanatçı, biçimleme yönünden barok özelliklerinin içine kendiliğinden girmiştir. Ayrıca Meryem ve kucağındaki İsa, sanki Rembrandt'ın eserlerindeki ışık saçan birer unsur olmağa başlamıştır. Denilebilir ki, bu sanatçı barokun bir çok özelliklerini ortaya koymuştur. 1530'da yaptığı bu eseri, tezatlı ışık-gölgesi ile, Rönesans-Çağı içinde önemli bir aşamadır. Ve bu anlatım şekli, Leonardo-Raphael ikilisinde hiç yoktur. Çizgi, hüviyetini tamamen kaybetmiştir. Yüzlerde yavaş yavaş iç ifadesi yansımağa başlamıştır. Rembrandt'ta gördüğümüz ışık öylesine ifade edilmiştir ki, kompozisyonda bir figürün gözleri kamaşmış ve başını başka yöne çevirmiştir.

Ayrıca ışık ve gölgenin resme getirdiği bir atmosfer perspektifi vardır. Parma'da S. Giovanni'deki Correggio'nun freskleri, İsa'nın göğe yükselişini gösteriyor. Ve figür sanki kubbeden göğe yükselmektedir. Bu anlatım, sanki barok kiliselerin, kubbelerindeki figür uçuşuna âdeta öncülük etmektedir. Bu eserdeki espri, 1474'de Mantegna'nın Mantua'da yaptığı fresklerden esinlenmiş gibidir. Correggio'da mekân dönüşü kubbede âdeta hızlanır. Correggio'nun bu hayali, barokun ideali olacaktır.

İtalya'da Venedik kenti de, önemli bir sanat merkezi olarak 1500 yıllarından buyana gelişir. XV. yüzyılın problemleri, Floransa ve Hollanda tarafından çözülmüştü. Özellikle Floransa'nın inşaî başları, bu çağın form sorunlarının çözülüşünü göstermektedir. Ancak renk sorunları, ikinci derecede rol oynuyordu. İşte İtalyan Rönesans'ında rengin resme girişini

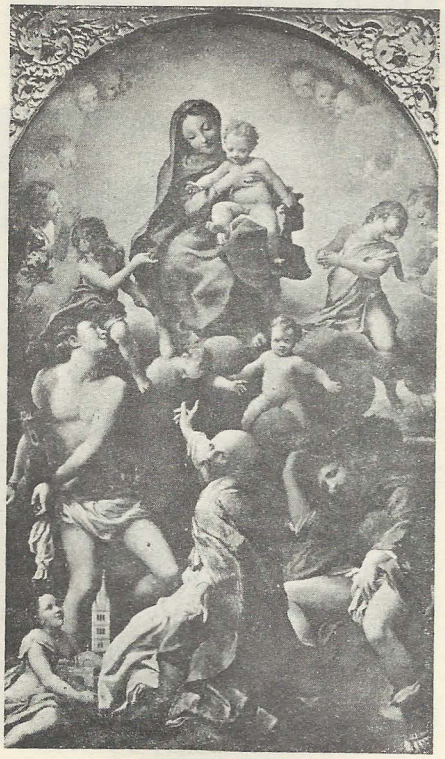
R. 909 : Raphael. Atina Okulu. Vatikan, Roma (1508-1510).

R. 910 : Fra Bartolommeo. İsa için ağlayanlar. Palazzo Pitti. Floransa. (1514).

R. 911 : Andrea del Sarto. Madonna della Arpie. Floransa. Uffizi Müzesi. (1517).

R. 912 : Correggio, Kutsal gece. 1945 e kadar Dresden'de Gemöldegalerie' de. 1530.

R. 913 : Correggio. Evliya Sebastiyan ile Madonna. 1945 e kadar Dresden'de Gemäl'de galerie'-de idi (1525).



1500 tarihlerinden itibaren Venedik sağladı. Böylece resmin bütününde uyum ve atmosferle ilgili yeni problemleri getiren bir unsur, heyecanları tazeledi. Bu ada halindeki, sisli, kanallardan meydana gelmiş şehir, doğuyla ilişkiler kurmuş ve dünyayı kendi izlenimlerine göre renkli gören bir mizaca sahipti. Böylece nasıl üstad Disegno, Floransa'da çizgi deseni temsil ediyor idiyse, Venedik'te de Carpaccio ve Giorgione, yavaş yavaş hayatı renklendirmeğe başlıyordu. Bunlardan sonra da Tiziano ve Tintoretto bu kenti renkçi sanatçılar diyarı olarak tanıtıyorlardı. Esasen bu kentin özelliği olan renk. Tiepolo ve Guardi ile Barok sanatın içinde en güzel eserlerini verecektir. Bu sanatçılarda resim yüzeyi, uzuvlandırılmış olmaktan çok, birbirleriyle ilişkili bir bütün teşkil eder. Ve her renk sınırı, diğer renk ile ılımlandırılmıştır. Venedikli sanatçılar, ışık ve gölgeyi de renk olarak görmeğe başladılar. Ve her renk parçası, resimde yandakilerle ilişkisi bakımından değil, tablo yüzeyinin tümü ile ilişkili olarak düzenlenmişti. Böylece resim, ilk kez figürler dengesinin üzerine yükseltilmiştir. Bu, İtalyan ve dünya resminde yeni bir problem olarak karşımıza çıkmaktadır. Japon resmi bu sorunla ilgilenmemiştir. Bu bakımdan dikkat edilirse, Avrupa resminde yeni bir anlatım biçimi bulunmuştur.

Venedik resmini, Quatrocento anlayışından klasik anlayışa yol aldıran *Giorgione olmuştur. 1478*'de doğan bu sanatçı, Giovanni Bellini'nin öğrencisi olmuş ve 1510'da vebadan ölmüştür. Çağdaşları onu Leonardo'nun yanında en büyük sanatçı olarak görmüşlerdir. XIX. yy.'da kritikçiler bu sanatçının eserlerinin tarihsiz ve imzasız oluşu, ve hayatı hakkında bilinenlerin de yalnız aşk hikâyelerinden ibaret olması yüzünden, onun hayatından şüphelenmişlerdir. İlk kez Ludwig Justi adında bir sanat araştırıcısı, onun monografisini yeniden yazma olanağı buldu. Giorgione'nun yaptığı büyük eser, doğum şehri olan *Castelfranco kilisesinin Madonna*'sı (1504) oldu. Bunun yanında da yalnız portre ve tuval üzerine bazı resimler yaptı ve bir de altar boyadı. Böylece onun sanatı, kilise konuları ile değil, çevresi ve kendisi ile ilgili atmosferi yansıtıyordu. Eserleri kiliseyi bir yana bırakan, bir atölye havasının ürünleri oldular. Böylece kültürlü mesenler ve diğer müşterilerin ilgilerini çelen yeni bir dünya ortaya koydu. Örneğin "*Uyuklayan Venüs*" adlı eseri, hiç bir dinî atmosferi olmayan ilk resim olarak İtalya'da görülür. Bu, güzel duruşu ile bir yamacın eteğindeki gölgeliğe uzanmış, şahane, olgun bir kız vücududur. Üzerine yattığı çarşaf fevkalâde güzel düzenlenmiş, akıcı bir kıvrım kompozisyonudur. Dikkat edilirse böyle bir kompozisyonu, bu tarihe kadar hiç görmedik. Yatan çıplağın arkasında, yatay biçimli manzara da değişiktir. Hava tabakası gümüşî bir ışık içindedir ve hava, ince, hafif ışıklanmış bulutlarla kaplıdır. Manzarada belirli bir yönden gelen ışık yok. Fakat bu, sanatçının, kompozisyonun geniş ahengini, nasıl bir yatay hatlar düzeni üzerine inşa ettiğini göstermektedir. Yalnız figür diyagonal olarak yerleştirilmiştir. Böylece hem konu, hem kompozisyon düzeni bakımından, yepyeni bir dünyevî havayı resme sokmuştur. Bu atmosfer Venedik'te olmuştur. Esasen Giorgione'nin "*Kırda Konser*" adlı eseri de, gene dünyevî atmosferli resim anlayışının tesadüfî olmadığını kanıtlamaktadır. "*Uyuyan Venüs*" adlı eserin ayak ucunda, resim bitirilmeden önce bir *cupidon* olduğunu, fakat sanatçının sonradan bu figürden vazgeçtiğini anlıyoruz. Figürün sağ bacağı, ileriye doğru uzanan sol bacağın altında kalmış. Figür, henüz blok etkisi yapıyor. Venüs, doğal yaratık olarak, saf bir hale getirilmiştir. Venüs burada, Antik bir konu olarak ele alındığı halde, ondan sonra Tiziano, Rembrandt, Velasquez ve giderek Goya, İngres Manet ve hattâ Gauguin onu dünyevî bir figür olarak işleyeceklerdir. Fakat Giorgione'nun Venüs'ü,

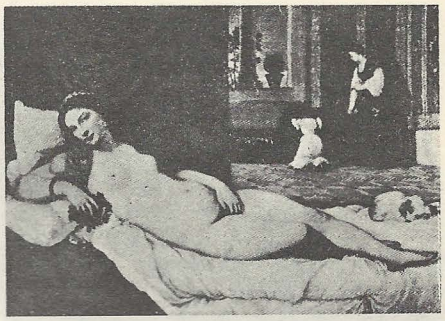
kendi güzelliğinin teşhir edildiğinin farkında değildir. Oysa Giorgione'den sonrakilerin Venüs'leri, güzelliklerini bilhassa teşhir edeceklerdir. Giorgione'nun Venüsü, ilk olarak şahane bir dünyevî güzelliği, taze bir genç kız vücudunun diriliği ve zarifliği içinde, sanatçı tarafından bulunup ortaya çıkarıldığını göstermektedir. Hemen hiçbir yerde böyle bir güzelliği biz bu döneme değin görmedik. Ayrıca kırda bir uyku sahnesini konu alışı ve güzel insanların yakıldığı bir dönemde teşhir etmesi, sanatçının cür'et ettiği önemli durumlardan biridir. Diğer bir özelliği de olgun Rönesans'ta görmeğe alıştığımız hayalî manzaraların söz konusu olmamasıdır.

Giorgione, 1508'de o zamanlar Venedik'in en zenginlerinden biri olan Alman Ticaret Evi'nin cephesine bir fresk yapmıştı. Bu fresk sonraları rutubetli kanal kentinin havası ile bozulmuştu. İşte bu resim, daha 1760'larda bozulmamışken, onun ışıklı renkleri, ve kan kırmızılarını öven kimselerin yazılarını okuyoruz.

Fakat sanatçının, hayatının sonuna doğru yaptığı en önemli eserlerinden olan "*Kırda Konser*" adlı tablosu, gene İtalya tarihinde en büyük yenilik getiren resimler olarak görüyoruz. Kırda iki delikanlı ile iki çıplak genç kız görülüyor. İnsan resimde sanki Boccaccio'nun hikâyelerinden birinin bir sahnesini görüyor gibidir. Bu figürlü eser, tam anlamı ile diyagonal bir kompozisyon olarak düzenlenmiştir. İki delikanlı yere oturmuşlar, birinin elinde bizim uta benzeyen bir çalgı, diğerinin elinde bir başka müzik aleti görülmüyor. Yerde bir kumaşın üzerine oturmuş olan sırtı dönük genç kız ise flüt çalıyor. Sol tarafta ağacın altında ayakta duran kadın ise, elinde bir kapla duruyor. Eserde, hareketinin güzel bir poz olarak değerlendirildiği bu genç kız vücudu, bize dönük ve çıplak. Yalnız bir örtü, bir parça sol kalçasını ve pek az da bacağını örtüyor. Kumaş daha çok dizlerden altta toplanarak bacakları bir kitle içinde örtüyor. Manzara gene hayalî değil. Hattâ atmosfer tabakasındaki yüksek bulutlar, Venedik ve civar kırların havasının tam bir gözlemine dayanıyor. Yazın sıcak ve ıssız günlerinden birinde, kırda bir kuytuda eğlenen iki genç ve kızı gösteriyor. Sanatçı manzarayı ufka kadar figürlerin üzerinden bize aksettiriyor. Biz Giorgione'nun o zamanın sosyetesinde aranan bir şarkıcı ve lavta çalan bir müzisyen olduğunu da düşünürsek, bu konuların onun tarafından işlenmesini pek yadırgamayız. Böylece sevgi, müzik ve güneşin, bu resimde arzu ile neden bir araya getirilmiş olduğunu anlarız. İnsan düşüncesinin yaşama sevincine doğru bir yön aldığı da anlaşılıyor. Ve daha ilgi çeken nokta, artık insanların profil ya da cepheden değil, çeyrek görünen yüzler ile, detaydan uzaklaşmış saç vesaire içinde gösterilmesidir. Giorgione'nun hayat dolu dünyasını çevresine sunmaya başlayabildiği de anlaşılıyor. Dikkat edilirse din duygusu da, artık resimlerden gittikçe elini ayağını sessizce çekmektedir.

Giovanni Bellini ve Giorgione'nun etkisi altında *Tiziano Vecelli (1476/77-1576)* yetişti. Aşağı yukarı yüz yaşına varan bu çok büyük sanatçının hayatını ancak bir veba salgını durdurabilmişti. Tiziano'nun "*Kirazlı Madonna*"sı Giovanni Bellini'nin "*Santa Konuşması*" adlı bir eserinden esinlenmiş olduğu belirtilir. Ve ayrıca, ayni klasik duruşlar bu eserinde gözlemlenir. Resmin kuruluşu belirgin bir geometrik kompozisyon üzerine yapılmıştır. Ve her figür müstakil kapalı formlar halindedir. Meryem ve iki yanındaki çocuklar, bir üçgen meydana getirirler. İki yandaki sakallı ihtiyar ise, koyu değerleri ile bu üçgeni daha belirgin hale getirirler.

Her gelişimde, basitten detaya doğru bir hareket vardır. Biz her ne



R. 914 : Tiziano. Urbinc Venüsü. Floransa, Musée des Offices. (1538).

R. 915 : Giorgione. Kırda Konser. Paris, Louvre. (1509).

R. 916 : Tiziano. Kirazlı Madonna. Viyana, Kunsthistorisches Museum. (1504).

R. 917 : Tiziano. Meryem'in göğe çıkışı. Venedik. (1518).

R. 918 : Tiziano. İsa'ya dikenli taç giydirilişi. Alte Pinakothek. (1573).

kadar Raphael'in kompozisyonlarında çok figürlülüğü gördükse de, bu figürler makul ölçülü hareketler içinde idiler. İşte Tiziano'nun "*Meryem'in Göğe Çıkışı*" adlı eserinde, âdeta mantıksız hareketlerin kompozisyonuna gidildiği görülür. Sanki her hareket bir kompozisyon bağlantısı için bahane olarak yerleştirilmiştir. Yerden, bir bulutun üstünde Cupidonlarla göğe çıkarılan Meryem'e yukardan Tanrı yaklaşmaktadır. Ve burada, Tanrıdan çok Meryem'in önem kazandığı açık olarak görülür. Kompozisyon 3 bölüm halinde düzenlenmiştir. Meryem'in, elleri açık olarak göğe bakışı, figüre merkezî bir yer temin etmiştir. Ve genel olarak bütün figürlere ikinci derecede bir büyüklük verilmiştir. Renkler alt bölümdeki Apostollarda ağır ve toktur. Ve yukarda sarı bir ışık herşeyi hafifletmektedir. Bu gene bir Ortaçağ konusudur. Fakat figürler, o çağın anlayışı içinde değil, doğal yapının doğalüstü hale getirilmesi ile meydana getirilmiştir. Doğayı inkâr etmeden doğanın üstüne çıkmıştır. Ve böylece Tiziano kendinden sonraki üçyüz yıllık kutsal kilise resminin prototipini vermiş gibidir. Bu eser Venedik'te Frari Kilisesi'ndeki altar için yapılmıştı.

Tiziano uzun yaşamı boyunca bir hayli eser vermiştir. Bunların içinde Papa III. Paul'ün Alessandro ve Ottavio ile olan kompozisyonu ilgi çekicidir. Burada vücutlar, âdeta sağa sola hamleler yapar durumda gösterilmiştir. Ayrıca kişiler dikkatle gözlemlenerek boyanmışlardır. Bu da bize sanatçının, çağının bütün gözlemi ile ilgili hususlar içinde yetiştiğini göstermektedir. Tiziano, Giorgione gibi yatan kadın motifini işlemiştir. Onun çıplak kadını "*İgnuda*" aynı zamanda onun üstün tekniğini de yansıtmaktadır.

Burada güzel sanatların resim dalında oluşan bir yeniliğine de değinmek gerekir. Floransa ve Roma, çıplak form güzelliğini bulmuşlardı. Venedik resmi ise rengi, ışık gölge içinde değerlendirilmesini dünya sanatına getirmişti. Ancak Tiziano büyük bir yeniliğin öncüsü olmuştur. Bu, Rembrandt ve Greco'dan önce resimde fırça tuşlarındaki güzelliğin keşfidir. İşte bu buluş, doğa unsurlarının dışında olan yeni bir unsurdur ve daha önceleri Çin sanatında örnekleri bilinçli olarak verilmişti. Bu ilgi çekici buluş, Tiziano'nun olgun çağlarında değil, ölümüne yakın 1573 de yaptığı "*İsa'nın Dikenli Bir Çalı İle Taçlandırılması*" adlı eserinde görülür. Burada bütün figürler, elbiseler ve yüzler o harikulâde fırça darbeleri ile biçimlendirilmiştir. Bu olgunluğa Rembrandt'da ancak hayatının sonuna doğru varmıştır. Daha ilgi çeken noktalardan biri de, eserde el ve ayak gibi uzuvların parmakları, hemen hemen âdeta izlenim halinde karalanmışlardır. Böylece Rönesans'ın bu olgun döneminde yetişen sanatçının, Barok'un en önemli özelliklerinden birine vardığı görülür. Eserinde kontura bağlı kalan Tiziano, bu resmi ile kontur çizgisini parçalamış ve dağıtmıştır. Demek ki, ilk kez konturların dağılması olayı Tiziano'da görülmüş oluyor. Bu nedenle sanatçı çağının en önemli bir nirengi noktasını teşkil eder. Ayrıca Tiziano ile ayakta kıral portresi ve tüm figürlü portre sanatı İtalya'da görünmüştü. 1545'de Tiziano, Roma'da kıral seviyesinde serenomisi ile karşılandı ve *Papa III. Paul*'ü, *Alessandro* ve *Ottovio Farnese* ile bir arada boyadı. Bu portre kompozisyonunda, yeğenleri tarafından Papa'ya nasıl dalkavukluk yapıldığı daha iyi anlaşılıyor. Böylece psikolojik bir atmosfer ile birlikte Papa ilk kez ifade ediliyordu.

Tiziano belki bir noktada kalmamış, devamlı kendini yenileyen bir sanatçı olmuştur. Kırk yaşından itibaren ölünceye değin, çevre çizgisine bağlı olan renkli hayatının sonunda çizgiyi parçalamıştı. Ayrıca o Floransalılar gibi desen olarak ayrıntılı etüdlerle değil, süratli fırça darbeleri ile

yapılmış taslaklara göre çalışıyordu. Bu hususta resim sanatında gene önemli bir yeniliktir. Böylece resim, desenden değil, renkten oluşma olanağına kavuşuyordu. Resim sanatı, doğanın çizgi formu yerine, fırça darbelerinden meydana gelen bir yola gidiyordu. Ayrıca onun renkleri XIX. yy.'da olduğu gibi, görülen eşyanın renginden değil, yaratıcı hayal gücünden oluşan renklere dayanıyordu. Tiziano'nun kompozisyonu, mavi ve kırmızı kontrastından oluşuyordu. Kırmızı, dünyevî olanı, mavi ise özlemi ve öbür dünyayı sembolize ediyordu.

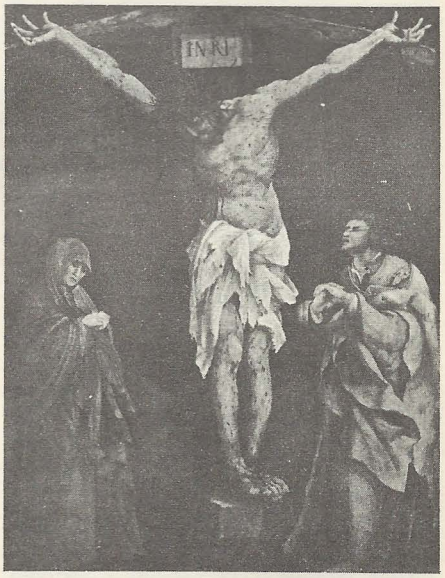
1500 tarihlerinden itibaren, Almanya'da da bir değişme oluyor. Bu değişme hem burjuva portrelerinde, hem de kutsal kişilerin resimlerinde görülüyor. Fakat bunun nedeni, İtalya'da olduğu gibi Rönesans değil, reformasyon hareketi idi. Bu eylem 1517'de *Lüther*'in Wittenberg saray kilisesinde kendi görüşünü açıkladığı zaman oluşuyordu. Bu harekete Dürer, Cranach ve Mathis Gothardt adlı ressamlar katıldılar. Dikkat edilirse, kilisenin katı doğmalarının kırılması ile birlikte, resimde de ilginç bir değişme oluşmaktadır. Bu, sanki katı formun renkle birlikte kırılması gibi bir şeydi. Bakış yönü de değişiyordu. Ancak bu düşünce bütününün parçalanması, her ülkede ayrı özellikler gösteriyor. Bu olay Almanya'da ayrı bir biçimde görülüyor. Almanya'da, İtalya'daki ressamların problemlerinden tamamen başka hususlar dikkati çekiyor. 1471 doğumlu Dürer, 1472 doğumlu Cranach, 1473 Burgkmair ve biri 10 diğeri 20 yıl sonra doğan Mathis Gothardt ve genç Holbein hep birbirinden ayrı yönlerde çalışmışlardı. İtalya'da form ve renk sorunları vardı. Dikkat edilirse bu sorunlar, aslında resmin unsurları ile ilgilidir. Alman sanatçılarından olan Dürer, sağlam, klasik belirgin bir anlatıma varıyordu. Mathis Gothardt, vecd içinde bir mistisizme yönelmişti. Holbein ise tarafsız gerçekçi bir anlatıma önem veriyordu. Alman ressamlarından Aldörfer ise, romantik bir şiiri, muazzam göklerin altına yerleştirdiği dağ ve ovalarda cereyan eden savaşlarda gösteriyordu. İşte bu düşünce dünyası ile ilgili tasvirler, İtalya'daki form ve kompozisyon bütününden onları uzaklaştırıyor, ve dolayısıyle formun gelişiminden onları yoksun bırakıyordu.

Daha 1450 yıllarında Ghiberti, Floransa'da sanatçı biyografileri yazarken, Almanya'daki sanatçılar anonim olarak Tanrı hizmetini yapıyorlardı. Bu nedenle Altar resimlerinin yaratıcıları, tamamen unutulup gitmişti. Hattâ bu nedenle Mathis Gothardt'a 1675'de bir Alman sanat tarihçisi yanlışlıkla *Grünewald* adını vermişti. Esas adı bu yüzden ilk kez 1938'de bulunmuştu. *Mathis Gothardt 1460*'da Würzburg'da doğmuş, önce Aschaffenburg sarayının heykelcisi ve mimarı, sonra da Brandenburg sarayına ressam olmuştu. Fakat 1525'de isyan eden köylülerin tarafını tutunca, Halle kentine kaçmış ve 1528'de orada ölmüştü. Yaptığı *İsenheimer Altar*'ı adlı resminde, *Dante* büyük rol oynamıştır. Bu sanatçının resimlerinde, İtalyanların o geniş planlı vazıh formları yoktur. Vücut bütünlüklerinin çevre ile olan ilişkileri de henüz bir açıklağa kavuşmamıştır. Ve gözlemler de parça parça saptanmıştır. Ayrıca, İsa'nın yeniden doğuşunu belirten eserinde ise, hemen kompozisyonun tümü mistik bir atmosferi yansıtmaktadır. Öyle ki İsa, göğe yükselirken daire biçimli bir ışık içinde görünür. Bu sanatçıda herşey çirkin bir katılığı yansıtmaktadır.

Albrecht Dürer, dünyevî güzelliğin konularını araştırır. Bu nedenle o, toplumdan, kendi "*Ben*"inden hareket eder. Böylece bizzat kendini bir problem olarak ele alır. Onun kendi portreleri, esasen bu görüşünü belirtir. Böylece Dürer kendi resmini ilk veren sanatçı oluyor. Yalnız

R. 919 : Tiziano. Papa Paul III. Farnese yeğenleri ile. Napoli. Museo Nazionale (1545).

R. 920 Mathis Gothardt (Grünnewald). Çarmıhta İsa, Altta: Meryem, Johannes, Magdalena ve Vaftizci Johannes'in arasında çarmıhta İsa. (1512-16).



R. 921 : Albrecht Dürer. Bir portre. Madrid, Prado. (1521).

R. 922 : Hans Holbein d. J. Sanatçının karısı ve çocukları. Basel. Öffentliche Kunstsammlung. (1530).

Rembrandt onu bu yolda aşabilmiştir. Ayrıca onun otobiyografisine ait yazıları da dikkate değer. İtalya'dan mektupları, ailesi ile ilgili tarihî yazıları, Hollanda seyyahatinde tuttuğu günlüğü, bu çağın en önemli kişisel izlenimlerini verirler. Babası Macaristan'daki Alman kolonisine mensup biri olup, sonradan Nürnberg'e yerleşmiş bir kuyumcu idi. Albrecht, önce babasının yanında çalışmış ve heykelden resme dönmüştü. Kolmar'da yanında çalışmak istediği ressam *Schongauer*, Dürer oraya geldiği zaman ölmüş bulunuyordu. Strassbourg ve Basel'de kitap resmi ile meşgul olmuş, ağaç-baskıları yapmıştı. 1494'de Venedik'e gitmişti. Oradan Mantegna'nın yaptığı bakır oyma baskılardan kopyalar getirmişti. Nürnberg'de Hümanist'lerle olan dostluğu onun düşünce şeklini oluşturmuştu. 1505-1507 arasında yeniden Venedik'te yaşayan Dürer, burada İtalyanlar tarafından son derece büyük ilgi görmüştü. 1520'de Hollanda'ya gitmiş, Antwerpen'de sanatçılar onu bir kral gibi karşılamışlardı. Raphael, Roma'dan ona bir desenini gönderiyordu. Avrupa'nın o sıralardaki en büyük düşünürü Erasmus onun için : "*Resim sanatında ilk şöhret*" diyordu. 1528'de Nürnberg'de ölen Dürer, konstrüktif teknik resmin bütün hesaplarını ve esaslarını da ortaya koymuştu.

Onun grafik eseri, ağaç-baskı serisi olan 1498'de yaptığı "*Johannes'in Vahyi İlâhisi*" adlı resimleridir. Bu baskı resimlerinde bütün formların birbirlerine bağlandığı, bütün yüzeylerin ayrıntılardan oluştuğu gözlemlenir. Bu nedenle bu seride klasik güzellik, vuzuh ve bütün anlatımı söz konusu değildir. Bu resimlerde Antik güzellik anlayışı da yoktur. Fakat bunlara rağmen o Wölfflin'in dediği gibi, sanatına vuzuhu ve klasik güzelliği getirecektir. 1500 tarihinde yaptığı kendi portresi onun klasik anlatıma gittiğini gösterir. Bu gidiş Orta-Avrupa'nın klasik anlatımının başlangıcı olmaktadır. Dürer'in klasik anlatıma varmasında yardımcı olan en önemli çalışmalar portreleri ve portre desenleri olmuştur.

Dürer'in önemli buluşlarından biri, doğa görünüşlerini ve hayvanları incelemek ve çizmektir. Doğa karşısında Avrupa'da yapılan ilk suluboyalar da ona aittir. Ona göre bu peyzajlar doğa etüdü idiler. Grafiklerinin esas özelliği, çizgi formları belirgin hale getirmesidir. Ancak anlatımda katılık ve titizlik yansır. Bakır oymanın, iğne ile ilk kazıma baskı-resimlerini de o yapmıştır. Bu da gene önemli bir buluştur. Ve derin baskı tekniğinin ilk örnekleri olmuştur. Dürer'in ağaç ve bakır oyma-resimleri bütün Avrupaya yayılmış, ona servet ve ün getirmişti. Bakır oyma-baskı eserlerinden "*Süvari, Ölüm ve Şeytan*" adlı eseri, bunların içinde en tanınmış olanlarından biridir. Bu resim, Dürer'in çok sevdiği Lüther'in sözünden esinlenerek yapılmıştır. "*İnsanın şeytandan korkmamasını, Tanrı muhakkak çok sever*". Bu sözün yukarıdaki resme esin kaynağı olduğu düşünülmektedir. Ve gene Dürer'in : "*Ben kendim yetkin bir insan olmadığımı biliyorum*" sözü, sanatçının kendi iç dünyası ile karşı karşıya olduğunu bize hissettirmektedir.

Dürer'in, Leonardo gibi savaş mühendisi olarak bazı çalışmalarını yazdığını görüyoruz. 1527'de "*Şehirlerin, sarayların, kasabaların tahkimatı üzerine birkaç ders*" adı altında düşündüklerini yazdı.

Hans Holbein d. j. (1497-1543) Dürer'den 15 yıl sonra, klasiğin bütün mirası içinde yetişti. Babası gene önemli bir ressam olan İhtiyar Holbein idi. Augsburg'da önce babasının yanında yetişti. İtalya'da kimi İtalyan ressamlarının eserlerini görmüştü. Holbein 1517'de Luzern'e, 1518'de yukarı İtalya'ya, 1519'da Basel'e, 1526 da da İngiltere'ye Erasmus'un bir mektubu ile gitti. Mektupta Hümanistlerin şefi olan bu önemli kişi

şöyle yazıyordu : "*Burada Basel'de sanat ölmüş durumda. Sanatçı İngiltere'ye bir melek bulmak için geliyor*". Burada Holbein birkaç Alman tüccarın portresini yaptı. "*Utopia*" adlı eserin yazarı Thomas Morus, onu saraya soktu. O sıralarda İngiliz sosyetesi bir portre ressamına sahip olmadığından, sanatçı burada çalışma olanağı buldu.

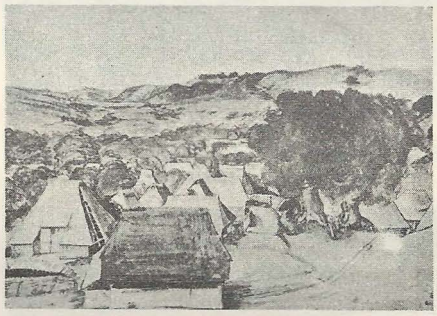
Anıtsal bir anlatımın bütün özelliklerine ulaşmış olan Holbein'in İngiltere'de yaptığı portre ve desenler, onun mümtaz bir biçim anlayışına sahip olduğunu gösterir. Ayrıca Rönesans'ta göremediğimiz natüralist izlenimleri saptamada başarı gösterdiği de anlaşılmaktadır. Saptadığı çehrelerde kişilerin bütün iç dünyaları da yansımaktadır. Bu resimlerde, anıtsal büyük formları görmekle birlikte, bunların İtalyan portrelerinden çok farklı olduğunu saptıyoruz. Bu natüralist-gerçekçi anlatım, İtalyan ressamlarında hiç görülmüyor. Bu resimlerde yalnız bir form düzeni olmadığı da açıkça tanınıyor. Holbein, Dürer'den daha çok bir form ve portre sanatçısı olduğunu göstermektedir. Onun özellikle portre desenleri sonraları İngres'i ve bir çok XIX. ve XX. yüzyıl sanatçısına yol göstermişti. Bu bakımdan Holbein'in, İngres gibi, eğer önünde bir model olmazsa çalışamadığını anlayabiliriz. Bu yüzden de Holbein, hiç bir zaman kendini tekrar eder duruma düşmemiştir. Onun desenleri genellikle kısa süreli poze edişlerle meydana getirilmişti. İngiltere'de Windsor, onun bu desenlerinden 87 sini ve bazı boya resimlerini zamanımıza değin korumuştur. İnsan karakterinin yumuşaklığını, zayıflığını, enerjisini, haşinliğini onun desenlerinde saptanmış görürüz.

Oysa o, aynen Dürer gibi grafik sanatlara önem vermiştir. Ve özellikle ağaç baskılar üzerinde çalışmış, incilden ve tevrattan birçok konuları işlemiştir. Bu baskı resimlerde, ne pramidal kompozisyon, ne kapalı düzen vardır. Figür ve nesneler birbirlerine karışmış olarak gösterilmişlerdir. Ancak her nesne son derece belirgin ve kesin kontur çizgileriyle gösterilmiştir. "*Şeytan ve Ölüm*" adlı eseri, sanatçının sembolik tasarımları da ele aldığını göstermektedir. Böylece onun modelden çalışma ihtirası, sanki bu baskı resimlerde unutulmuş gibidir.

Her ne kadar Holbein, mistik konulara girmişse de, gene bu dönemlerin önemli bir sanatçısı olan *Albrecht Altdorfer* gibi romantik insan hiç görülmemiştir. Onda her şeyden önce bir manzara sevgisi vardır. Belirttiğimiz gibi Dürer, manzarayı bizzat doğa karşısında incelemişti. Ancak Altdorfer'in manzarası, doğa gözlemine dayanan bir resim değildir. O,kendi romantik ruhunun manzarasını, kendi yaratıcı muhayyelesinde görüyor, irticalen resmediyordu. Onun dünyası şairane bir dünya idi.

Altdorfer 1480'den önce doğmuş, 1505'de Regensburg kentinin hemşehrilik hakkını kazanmıştı. 1526 bu kentin mimarı olmuş. 1528'de de kendisine teklif edilen kentin belediye reisliğini, kendisince çok önemli olan "*İskender Meydan Savaşı*" adlı eserini tamamlayabilmek için kabul etmemişti. Ölümü 1538'dir. O, figürlerini görkemli ufuklara değin uzanan büyük atmosferli manzaralar içine yerleştiriyordu. Boyadığı altar resimlerinde kutsal hava çok az yer alıyordu. Ayrıca köy uşakları, sevgili çiftler, Antik mitolojiler, bazı satir konuları, vahşi erkekler, cadılar ve Kuzey'in efsane dünyası. 1526'da yaptığı Berlin'deki "*Haça Germe Sahnesi*"nde Güney-Almanya'nın dağlık arazisinin yansıdığı görülür. Altdorfer'de bir doğa mistizmi, eserlerinin karakteristiği olur. Ayrıca Altdorfer ilk kez manzara resmini kutsal konularla bağıntılı olmadan mustakil olarak yapmıştır. Bu nedenle onun "*Regensburg'da Tuna Vadisi*" adlı eseri, Batının ilk manzara resmi olarak kabul edilir (1522). Ancak bu resim, bir doğa

R. 923 : Albrecht Dürer. Otlar. Viyana, Albertina. (1505).



R. 924 : Albrecht Dürer. Nürnberg civarında bir köy resmi. Suluboya. Bremen, Kunsthalle. (1510).

R. 925 : Albrecht Dürer. Şövalye, Ölüm ve Şeytan. Bakır oyma-baskı. (1513).

R. 926 : Albrecht Dürer. Portre.

R. 927 : Albrecht Altdorfer. Güneşin batışı. "İskender'in Meydan Savaşı" adlı eserinden parça. Münih, Alte Pinakothek (1528-1529).

gözlemine uyuyorsa da, hayalî, optik bir resim olarak değerlendirilir. Yani hayalden boyanmış bir manzara niteliğindedir.

Onun "*İskender'in Meydan Savaşı*" (1529) Bavyera kıralının bir siparişi idi. Bu resimde İskender'in ve Daryüs'ün ordularının büyük bir gök altında savaştığı görülür. Figürler son derece küçük olarak ele alınmış olmasına rağmen, çarpışmanın insana bütün gerginliğini ve patlayıcı atmosferini, ve canlılığını yansıttığı gözlemlenir. Böyle bir kompozisyon, o zamana değin hiç bir yerde görülmüş, işitilmiş şey değildi. Batan güneşin sarı ışıkları, ağır bulutların arasından, orduların, dağların üzerinde yer yer pırıltılar saçar. Ve savaş, bu gök ve dramatik atmosfer altında, bütün gürültüsü ile devam eder.

Altdorfer'in öğrencilerinden *Wold Huber (?-1553)* ve *Hans Sebald Lautensack (1524-1563)* özellikle manzara ressamı oldular. Mürekkeple yaptıkları manzara desenleri, müstakil resim olarak değerlendirildiler. Bu çağın Alman sanatçıları arasında önemli yer edinenlerden biri *Luca Cranach* (1472-1553)dır. Onun önemli resmi "*Mısır'a Kaçış Sırasında Dinlenme*"dir. Bu resimde görülen manzara, bir Almanya arazisidir. Melek çocuklar, çocuk İsa'ya şarıl şarıl akan bir kaynaktan su ve oynaması için bir kuş getiriyor. Resmin genel havası bir tebrik kartının ilkelliği içindedir. Çiçekler, çam ağaçları, bir huş ağacı ve uzaklara doğru mavileşen bir dağ. İşte bu atmosfer, sanat tarihinde "*Tuna Okulu*" denen bir sanatçılar gurubunun resim anlayışını yansıtmaktadır. 1504'den itibaren Cranach Saksonya sarayının ressamı olur. 1508'de Hollanda'ya yaptığı seyahatte, İtalyan Rönesans'ının bazı resimlerini görmüştür. Sanatçının rahat hayata kavuştuğu oranda, eserinin daha yüzeysel bir biçimlemeye gittiği gözlemlenir.

Rönesans çağında Fransızlar ne yapmışlardır? 1500 yıllarında bu ülkenin resmi Hollanda'ya bağlı idi. Jean Clouet bu dönemin önemli sanatçılarındandır. Portre anlayışında Holbein'e benzer. Oğlu François Clouet ise (1510-1572) I. François'nın ressamı olmuştu. François Clouet özellikle portre sanatında titiz bir teknikle, gözünün altındaki her şeyi saptayan bir gözleme maliktir. Onda hayalî en küçük bir ayrıntıya rastlanmaz. Bu bakımdan İtalya'daki geniş form düzenlemesi, onda söz konusu olmaz. O yalnız gözünün altındaki saray kişilerini başarı ile boyamıştır.

Hollanda'da XVI. yy. da ekonomik güç gittikçe artmış ve Bruxelles endüstri merkezi, Antwerpen de önemli bir kent olmuştu. Brügge ise bütün deniz yollarının uğrağı olan bir yerdir. Antwerpen'de yapılan Altar'lar (bunlar özellikle ağaç oyma ile süslemeli idi), İspanya'ya değin bütün komşu ülkelere ihraç ediliyordu. Bu nedenle bu kentin atölyeleri devamlı çalışıyordu.

Bu ülkenin sanatçılarından *Quinten Massys (1466-1560)* ve *Joos van Cleve* (1485-1540), iki yoldan kendilerini bulmuşlardı. Bunlardan biri Hollanda'daki *Roger van der Weyden* geleneği, diğeri ise İtalya'dan edinilen bilgilerdi. Örneğin 1517'de Raphael'in kartonları Bruxelles'e gelince (Bu kartonlar Vatikan'daki Sixtine için halı olarak dokunmuştu) bu resimlerden önemli şekilde etkilenen sanatçılar olmuştu.. Böylece Raphael'in geç-üslûbu bu ülkede derhal bir etki yaratmıştı. *Mabuse* diye ad takılan *Jan Gossaert* ise (1478-1533/34), Leonardo'nun etkisi altında kalmıştı.

Hollanda'da *Janr resmi* olarak *Joachim de Patinir* (1475-1524) manzara resimleri ile kendini göstermiştir. Onun resimlerinde bir dramatik görüldüğü gibi, figürleri de manzara içinde küçülmüşlerdir. Fakat o, figürden tamamen vazgeçmiş değildir. Resimlerini aynen Altdorfer gibi, dağları,

ağaçları, tepeleri ve şehir görünüşlerini hayalî olarak kompoze ediyordu. Mümkün oranda fazla şey gösterebilmek için de, ufuk hattını tablonun üst çizgisine yakın alıyordu.

Halk hayatını yansıtan resimleri, özellikle Quinten Massys ve *Luca van Leyden* yaptılar. Ve bunlar, XVII. yy.'ın janr resmi için önemli birer ön çalışma oldu. Bu janr resmi konuları arasında Quinten Massys "*Sarraf ve Karısı*"nı, Luca van Leyden de "*Satranç Partisi*" ve "*İskambil Oynayanlar*" adlı eserlerini, Kuzeye özgü bir objektif ile saptadılar. Hiç kuşkusuz bu eserler, Giorgione'nin "*Kırda Konser*" adlı eserinden farklıdır.

Bu dönemin sanatçıları arasında, dünyevî yani profan resmin esas üstadı *Pieter Brueghel d. Ä.* (1528-1569) dir. Bir köylü olan sanatçı, üstün bir gözlem ile, çağının bütün hayatını sahne sahne gözümüzün önüne yaymaktadır. Sanatın doğrudan doğruya doğanın bir gözlemi olmadığını, sanatçının gözleme gereksinme duydukça başvurduğunu biliyoruz. O, dünyayı yaşanması gereken bir kader olarak kabul ediyordu. O zamanlar Limburg, bugün ise Brueghel denen bir Hollanda köyünde doğan sanatçı, Antwerpen'e geldiğinde, Bosch'un eserlerinden kopyalar yaparak geçiniyordu. Bakır üzerine yaptığı kazıma resimlerde, bu tekniğe hâkim olduğu görülmektedir. İtalya'ya yaptığı seyahattan birçok manzara resimleri getirmişti. Fakat o İtalya'da kendi dili için hiç bir şey bulmamış ve kendi dünyasını gene kendi ülkesinde resmetmeğe başlamıştı. Böylece Jan van Eyck'ten sonra memleketini insanları ile resmeden ikinci ressam olmuştu.

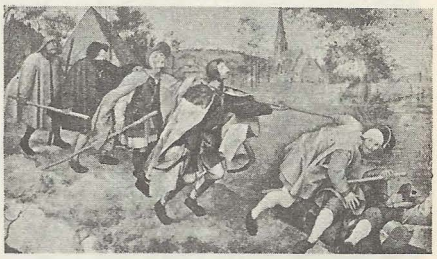
Ele aldığı konular, "*Faşing ve Oruç*" ve "*Müthiş Grete*" denilen korkunç bir cadı ile Ortaçağın kuzey ülkesindeki hayatını mükemmel bir şekilde yansıtmıştı. O, toplumu, kent ve hayatını basit bir olaydan yakalamayı ve yansıtmayı beceriyordu. Ondan başka hiç kimse çağının karakteristiğini ve hayatını yakalayamamıştı. "*Avcıların Köye Dönüşü*" adlı eserinde, Kuzey'in soğuk, buzlu, fakat berrak havasını manzaranın perspektifi içinde gösteriyor ve Hollanda kışının bir köydeki hayatını bütün dramıyla yansıtıyordu. Bu kompozisyon, ilerde Barok resmin önemli gözlemleri için sağlam bir dayanak olacaktı. Çünkü bundan önce de değinildiği gibi burada da kompozisyon diyagonal düzen üzerine oturuyordu. Bu kompozisyon anlayışını, onun bütün eserlerinde bulmak mümkündür. Örneğin, "*Köyde Bayram*", "*Köyde Düğün*" ve "*Köyde Dans*" adlı eserlerinde, ayni diyagonel düzeni görüyoruz. Brueghel'in resimlerinin önemli özelliği, ışık-gölge unsurundan yararlanmayışıdır. Bunun yanında, konunun karikatürize edilmesi için, figürlerin keskin çizgilerle poz poz tesbit edilmesidir. Hareketin, önemli bir özellik olarak benimsendiği bu resimlerde, katı bir çevre çizgisi dikkati çeker. Ayrıca figürleri güzelleştirmek için hiç bir çaba görülmez. Hollanda hayatının hemen bütün ayrıntılarının yansıdığı bu eserlerde, büyük form anlayışı vardır. Ağaçlarda, evlerde, insanların elbiselerinde hiç bir itibarilik yoktur. Biz o hayatı âdeta yaşarız. Dikkat edilirse, İtalya'daki hayallerde yaşatılan ne o Antik mimarîye, ne o güzel kadınlara, ne de süslü, ideal hayatın izlenimine rastlarız. Buna karşılık bir masa çevresinde birasını içen köy kadın ve erkeklerini, kabaca danseden köylü kadın ve erkekleri, öpüşen kaba suratlı çiftleri görürüz.

Hayatının son yıllarında "*Körler*"i resmetti (1568). Arka arkaya, her biri bir öndekinin bir tarafını tutmuş olan bu körlerden en öndeki, flütünü çalarak giderken bir çukura düşüyor. Arkasından gelen de, onun üzerine kapaklanıyor. 3. kör ise sopasını uzatarak ne olduğunu anlamak istiyor. Olay bir köy kenarında oluyor. Her taraf sakindir. Hemen arkada

R. 928 : Hans Holbein d, J., Grossadmiral Fitzwilliam. Füzen desen. Windsor. (1527).

R. 929 : Pieter Brueghel d. Ä., Köyde Düğün . Kunsthistorisches Museum, Viyana. (1566).

R. 930 : Pieter Brueghel d. Ä., Avcıların Dönüşü. Ay resimleri dizisinden Şubat. Kunsthistorisches Museum. Viyana. (1565).



R. 931 : Pieter Brueghel d. Ä., Körler. Napoli. Museo Nazionale. (1568).

R. 932 : *Luca Cranach d. Ä., Mısır'a Kaçışta Mola. Berlin, Deutsches Museum. (1504).*

köyün evleri ve kilise görülüyor. Tiplerin dikkati çeken çehreleri, trajik bir kör iç dünyasının acı komedisini veriyor. Belki bu konu, Matthaus'un bir sözünden esinlenmiştir. Çünkü bu incil yazarının : "*Eğer bir kör bir diğerine klavuz olursa, ikisi de çukura düşer*" diye bir sözünün sanatçı için esin kaynağı olabileceği düşünülmektedir.

Dikkat edilirse, kuzey ülkeleri güneye oranla Antik dünya ile daha az ilgilidirler. Kuzey, hayata, onun gözlemine ve günlük atmosferine bağlıdır. Biz ilerdeki çağlarda da bu eğilimin devam edeceğini gözlemekte devam edeceğiz.

Böylece Kuzey-Avrupa ile Güney arasında, belirgin görüş farkı burada açıklanmış oluyor. Sanatın da bu görüşlere paralel olarak eserini verdiği gözlemlenecektir. Ancak Kuzeyde olsun Güneyde olsun sanat eserinin gözlemle ve doğanın optik görüntüsüne paralel olarak geliştiği anlaşılmakta ve Ortaçağın fizik yapıdan uzak anlatışından tamamen ayrılındığı resimlerde de gözlemlenmektedir.

MANİYERİST SANAT

Klasik, tarihin akışı içinde çok kısa bir dönem, âdeta bir andır. İnsan bir şeyin tepesinde uzun zaman tutunamadığı gibi, klasik de İtalya'da uzun sürmemiş, en çok 20 yıl kadar dayanmıştır. Bu müddet sonunda Olgun-klasiğin o dengeli, ölçülü durumu birden kayboluvermiş ve gelişim çeşitli yönler göstermeğe başlamıştır. Daha klasiğin bünyesi içinde bile hareketli form, baroğun bir özelliği olarak belirmeğe başlamıştı. Bunun gibi heyecanlı, daha doğrusu teatral hareketler, barok özellikler olarak birkaç büyük ve öncü sanatçıda gözlemlenmişti. Bunlar Raphael, Leonardo, Michelangelo, Correggio ve Baroccio gibi sanatçılardır. Bunlardan sonra çoğunlukla klasik anlayışta sanatçılar, küçük zenginleştirmelerle biraz değişik yolda yürüdüler.

R. 933 : *Angelo Bronzino, Elenora di Toledo. Floransa, Uffizi Müzesi. (1547).*

Cinquecento'nun son döneminde, birkaç usta sanatçı, Veronese ve Andrea Palladio, klasiği, onun armonisi içinde zenginleştirmişlerdir. İşte bu dönem, "*Geç-Rönesans*" diye adlandırılmıştır. Başkaları da bu *Geç-Rönesans* hareketini devam ettirmişlerdir. Ancak Rönesans'ın armonisini yitirmişler, hareket ve adaleleri şişirmişlerdir. Böylece, içi boş bir form imalâtı, onların eserlerine hâkim olmuştur.

Bu dönemde Antikite'nin unsurlarına karşı bir tepki başlamıştır. Gotik'in o yükseltici mistik duygusu sanki yeniden görülür. Bu duygu ile klasik anlayış âdeta kaynaşır. Böylece Hıristiyanlığın yücelme duygusu, reformasyona bir tepki gibi yer yer dirilmeğe başlar. Bu hareket dolayısıyle Rönesans'ın üzerine loş bir karanlık gibi çöker. Ve figürler yer yer gölgelerin içine gömülürler. İşte bu iki hareket, "*Maniyerizm*" başlığı altında sanat tarihinde incelenir.

Genellikle Fransızlar, bu dönemi barok anlayış içinde incelerler. Alman ve İngilizler ise "*maniyerizm*"i bilhassa değerlendirirler. Maniyerizm, sözlük anlamı ile aşağılayıcıdır. Ancak buradaki anlamın, sözlükteki tanımı ile ilgisi yoktur. Ve bu dönemde, göreceğimiz gibi büyük sanatçılar yer alır.

Ayrıca "*artistik maniyerizm*" ve "*transandan maniyerizm*" sözcükleri altında belirtilen açıklamalara da rastlanmaktadır.

Maniyerizm tanımı, İtalyanca "*üslûp*" anlamına gelen "*maniera*"dan türetilmiştir. Örneğin Vasari, Giotto'dan önceki sanata "*maniera greca*" yani Yunan, daha doğrusu Bizans üslûbuna demiştir. Maniyerizm'e aşağılayıcı anlamını *Lodovico Dolce* 1557 yılında vermiştir. Bu yazar : "*Bizim modern ressamlarımızın, figür ve yüzlerin hemen hemen hep birbirlerine benzer şekilde yapılmasına dedikleri "manier", kötü bir alışkanlıktan ibarettir.*" demektedir.

1564'de Giovanni Andrea Gilio, sanatçıların yeniden objeye dönmelerini istemekte ve bunun, sanatı eski sıhhatliliğine götüreceğini belirtmektedir. 1672'de Giovanni Pietro Bellori, durumun nedenlerini araştırmış, Raphael'deki çiçeklenmenin, Yunanlıların yaptıklarına eşit bir başarı olduğunu belirtmişti. Klasikte doğa ve sanat, bir denge halindeydi. Maniyerizm, manzarayı ihmal etmiş, geniş mekâna son vermiş, insanı birinci plana almıştı. Ancak insanın doğasal hareketini inkâr etmişti.

Geçen yüzyılda, Yeni-Rönesans denen klasisizmin sözcüsü olan Jacop Burckhardt ile gerçekçi akımın sanatçıları ve sanat tarihçileri, Maniyerizm'i aşağı görmüşlerdir. Ancak 1910 yılında sanatın maniyerist özellikler gösterdiği kanısı ile Voss ve Dvorak, Rönesans'tan gelen maniyerizmi olumlu olarak değerlendirmiştir. Dvorak, İtalya'da Michelangelo ve Bernini arasında, Tintoretto dışında hiçbir büyük sanatçı olmadığını kabul etmektedir. Bernini'nin esas eseri 1625 yılından sonra yapılmıştır.

1530'dan sonra süsleme sanatı, Doğu'dan arabeski almıştı. Bu unsur V. yy.'dan itibaren Bizans'ta ve Mısır'da ve sonra da İslâm sanatında akantus yapraklarından soyut bir bezemeye doğru gitmişti. Bu kıvrık süs motifi sonraları (S) biçiminde hamleli hareket göstermişti. Bu süs, doğanın bir çeşit yabancılaştırılmışı idi. 1000 yıl kadar bir zaman Batı, bu süs öğesine yabancı kalmıştı. Klasik sanat kuvvetini kaybedince, bu (S) biçimli motif yeniden ilgiyi üzerine çekti. Ve bitkiyi kendine esas nesne olarak aldı. İnsan figürü de çizgiye has bir hareketlilik kazandı. Klasikte çizgi, bildiğimiz gibi tamamen duruk bir anlatımda idi. Barok ise, çizgiye duygulu bir hareket getirdi. Ve figür, mekânda dağılan bir bütün haline geldi. Böylece Rönesans, Maniyerizm ve Barok'un değişik birer karakter gösterdiği de anlaşılır. Klasik çizgisel duruk, maniyerizm çizgisel dinamik, Barok ise kitlesel dinamik birer özellik gösterir.

Maniyerist heykel özellikleri, hemen bütün Avrupa'da Giovanni Bologna tarafından saptanmıştır. Bologna 1524'de Felemenk'te Douai'de doğdu. 33 yaşında Roma'ya gitmiş ve Bologna'da bir *Neptun Çeşmesi* ile "*Sabinlerin Kaçırılışı*" adlı eserlerini yapmıştı (1583). Bu konu Hellenistik Çağ'da da işlenmişti. Heykel üç figürlüydü. Bir ihtiyar yere düşmüş, onun üzerine yürüyen bir adam da, gencecik bir kadını kalçalarından yakalayarak havaya kaldırmıştır. Genç kadın ise, kollarını iki yanına açarak avazı çıktığı kadar bağırıyor. Ancak haydutlara karşı kendini savunduğu görülmüyor. Bu figürler, genel kompozisyona mekân içinde (S) formunu vermektedir. Buna "*figura Serpentinata*" denir. Bu yılan gibi kıvrak figür üç boyut içinde uygulanmıştır. Bu hareket, yere düşmüş ihtiyar ile, kollarını yanlara açan kadının el ucuna kadar devam eder. Biz Rönesans'ta böyle bir gurup heykeli görmüyoruz. Ayrıca bu şekilde kurulan bir hareket de sanatçılar tarafından benimsenmemiştir.

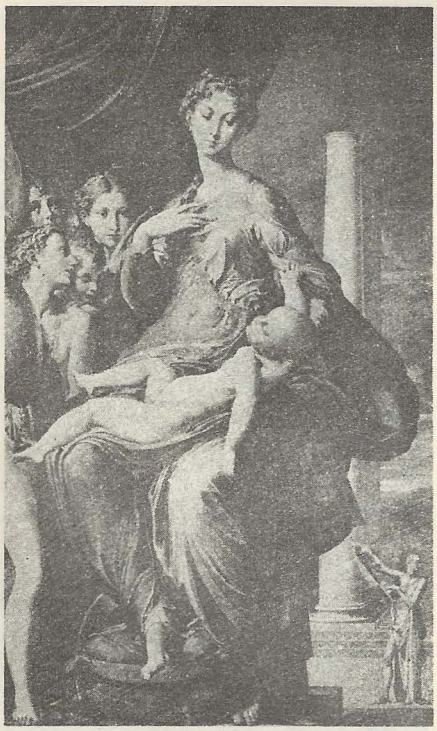
Floransa'nın ilk Maniyerist heykeltraşı olarak Benvenuto Cellini tanınır. Onun ünlü sözü : "*Heykelin sekiz görünüşü olmalıdır ve her görüşün*

R. 934 : Giorgione. Venüs. Dresden. Gemälde Galerie. Arka manzara Tiziano tarafından yapılmıştır. (1508-1510).

R. 935 : Giovanni da Bologna, Sabin'in Kaçırılışı. Floransa, Loggia dei Lanzi. (1583).

R. 936 : *Daniele da Volterra, Çarmıhtan İndirme. Roma, S. S. Trinita dei Monti. (1541).*

R. 937 : *Parmeggianino, Madonna Meleklerle. Floransa, Palazzo Pitti (1534-40).*



ayni şekilde iyi olması gerekir". Giovanni da Bologna, mekân içinde ilk hareketli heykeli yapmakla birlikte, bunu virtüyoz bir şekilde halletmişti. Esasen onun için önemli olan biçim sorunuydu. Konu ise ikinci derecede önemli oluyordu. I. Cosimo'ya yazdığı bir mektupta, Antikite'deki kız kaçırma konulu bir heykelden söz ediyor ve bu heykel gibi bir kompozisyon yapabileceğini belirtiyordu. Bologna, "*l'art pour l'art*" yani *sanat için sanat* prensibini ilk kez gerçekleştirmiştir. Yani sanatçının kişisel ve ruhî durumuna cevap veren bir formu ele almıştır. Hiç kuşkusuz bu, Floransa'da estetik eğitim görmüş geniş bir halk kitlesi olduğundan, sanatta bir düşüş anlamına gelmiyordu. Çünkü halk, bu sanat hareketini gıpta ile izliyordu. Hattâ kentin göbeğine dikilen "*Sabinlerin Kaçırılışı*" adlı eser, hayranlık uyandırmış ve hakkında güzel şiirler yazılmıştı. Avrupa'nın sanat meraklısı kralları, Giovanni Bologna'dan sarayları için küçük bronz heykeller satın almışlar, Avrupa'nın birçok ülkelerindeki heykelciler, bu sanatçının buluşunu tekrar etmeğe başlamışlardı.

Resim sanatında da İtalya, bu hareketin önde gelen temsilcisi oldu. Ancak bu alanda daha çok form sorunu söz konusu olmuştu. Raphael'in öğrencileri ile Michelangelo'un kopyacıları, papalık salonlarının duvarlarında, figürlerle mimarî unsurları karıştırarak bir çeşit dekorasyona gidiyorlardı. Böylece mekân, bu mimarî görüntülerle karışıyor ve Barok resim hazırlanıyordu.

Maniyerist resim anlayışını temsil eden en önemli altar resimlerinden biri, *Daniele da Volterra*'nındır (1509-1566). Onun kompozisyonundaki haç ve merdiven, henüz katı ve duruk biçimde gösterilmesine rağmen, son derece mübalâğalı biçimler ile heyecan verici bir etki dikkati çekmektedir. Bu dönemde, Michelangelo'nun Sixtine kilisesindeki "*Son Hüküm*" adlı eseri, hem Danniele Volterra'nın okulu, hem Michelangelo'nun hayranları tarafından üzerinde önemle durulan bir eserdi. Büyük Rönesans sanatçısı için bu eser kutsal bir konu olarak heyecan verici idi. Fakat maniyerist dönemin sanatçıları artık, Michelangelo'yu bu kompozisyondaki hareketleri, heyecan verici pozları için seviyorlardı. Biz bu dönemde tiyatrovari hareketlerin, heyecanın önem kazandığını görüyoruz. Böylece Volterra'da bir çeşit sunî hareketlerin kompozisyonu söz konusu olmuştu. Bu sanatçının "*İsa'nın Haçtan İndirilişi*" adlı eserinde, figürlerin mekân içinde makul ve doğa kanunlarına uygun bir yerleştirilişi görülmez. Vücutlar üzerindeki kumaşların uçuşu, kıvrımları, adamların el ve kollarının yaptıkları işler, makul bir nedene dayanmaz. İnsanların birbirlerini tutmaları, adamların bastıkları yerler, konuda bir fonksiyona sahip değildir. Kadınların modaya uygun süslenmeleri, Meryem'in bayılması olayı ile tezat içindedir. Kısacası maniyerist bir resim, mantıktan yoksun hareketlerin ve kişilerin tiyatrovari bir kompozisyonudur.

Maniyerizm'in bir kolu da, Parma üstadı Correggio Okulu'ndan çıkıp gelişiyordu. Bu kentin adına dayanılarak *Parmeggianino (1504-1540)* denilen *Francesco Mazzuola*, Correggio'nun öğrencisi idi. Bu anlayışa uygun esas eseri olan uzun boyunlu "*Madonna*"sı, Maniyerizmin en önemli eserlerinden biridir (1534-1540). Meryem'in bir kuğu gibi uzanan boynu, fonksiyonsuz elleri, haddinden fazla uzatılmış vücudu, Rönesans'ın doğa gözlemine dayalı kanunsal figürlerinden ne kadar uzaklaşıldığını açık olarak göstermektedir. Böylece piramidal figür kompozisyonundan ayrılınarak, figura serpentinata'nın (S) formlu hareketli figürlerine geçiliyor. Ve figürlerin kompozisyonu birçok (S) lerden meydana geliyordu. Ayrıca figürler, bir uzuvlar kompozisyonundan oluşmakla birlikte, bunların bir

bütün halinde harekete bağlanması söz konusu olmuyordu. Vücut uzuvlarının oranları değişiyor, baş, boya oranla küçülüyordu. Parmeggianino'nun "*Melekli Madonnası*"nda bu özellikler görülür. Hiç kuşkusuz bu eser, doğadan yapılmış bir portre niteliğinde değildir. Fakat *Angelo Bronzino*'nun (1502-1572) yaptığı *Elenora di Toledo*'nun portresi de bize yukarıda belirtilen özellikleri yansıtmaktadır. Ayni şekilde, baş küçük, kollar uzundur.

Katı bir anlatım, yani biçimlendirme sertliği dikkati çekiyor. Elbise de arabeskli kıvrımları olan bir süsleme içindedir. Eğer Bronzino'nun bu resmine kadar İtalya'daki resimler incelenirse, böyle bir arabesk süsünün görülmediği dikkati çeker. Ayrıca bu resimde yüzde melânkolik bir duygu da gözlemlenir. Bu melânkoli, yüzlerde boşuna yer almaz. Bu sıralarda Floransa'da özellikle intihar olaylarının çoğaldığı, okunan haberlerden anlaşılmaktadır. "*Hamlet*" tipinin de bu çağda sembol figür olduğunu biliyoruz. Bu sıralarda duygularda bir değişme oluyor. Yeniden bu dünyadan bir vazgeçme, yeniden bir öbür dünya özlemi, kişi benliğinden nefret duygusu, kasıp kavuran bir rüzgâr gibi İtalya'yı, İspanya'yı, Orta-Avrupa'yı dolaşmaktadır. Bu duygusal yeni ortam, klasik, araştırıcı yeni dünyaya bir tepkidir. Klasik hürlüğe, doğmaların kuvvetlenmesi ile verilen bir cevaptır. Engizisyon tekrar kuvvetlenir. Formlarda, bir şişkinlik, figürlerde bir yükselme, uzama eğilimi başlar. Bu hareket, Rönesansla başlayan dindeki reformasyon eylemine bir cevap gibidir. Daha sonra Otuz ve Yüzyıl Din Savaşları bütün Avrupayı kasıp kavuracaktır.

İşte bu yeniden dine aşırı bağlanma duygusu, aslında çeşitli menfaat guruplarının, gerçeği gören çevrelere karşı uyandırdığı bir eylem oluyordu. Demek ki, klasiğin ölçülülüğü, yeni bir duygu ile karşı karşıyadır. Resim ve heykel sanatlarında doğa gözlemi, gene bu dünyaya bağlı kalıyor. Ancak yeni yücelme duygusu içinde figürler, öbür dünya özlemi ile manevileştirilmeğe başlıyordu.

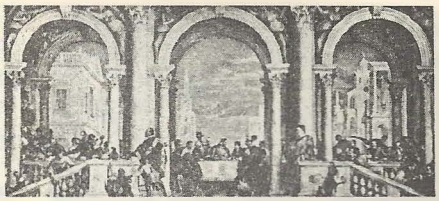
İşte Bronzino'nun ve Parmeggianino'nun resimlerini inceltip uzatan, sahteleştiren, duygululaştıran anlayışın nedeni bu idi.

Bu reforma karşı olan durumu Burckhardt "*Hümanistlerin düşüşü*" olarak niteler. Bu hareket aslında, hümanizmanın henüz kendini devam ettirecek esas kuvveti ve araştırmayı yapamadığı gerekçesine bağlayanlar vardır. 1530'da Gyraldus adında biri, bilimin olmadığı çağı "*Altın çağ*" olarak nitelemektedir.

Bir başkası *Sacco di Roma*, 1527 yılında kralın uşakları isyan edip Roma'yı yağma ettikleri zaman, bunun, Hümanizma'nın ve Rönesans'ın putperestliğine Tanrının bir cevabı olduğunu yazıyordu. Papalıkta çeşitli toplantıların yapıldığını, bir çok katolik mezheplerinin doğduğunu, *Papa Paul'ün (1555-1559)* yasak kitapları bir liste halinde bildirdiğini görüyoruz. Böylece yeni bir dinî disiplinin doğduğunu İspanya'da da bir mistik görüşün oluşduğunu, ve yeniden mucize yaratan din adamlarının ve evliyaların yaratıldığını görüyoruz.

Bu hava içinde El Greco'nun eserlerini yarattığına tanık olacağız. Daha 1522'de *Jacopo Pontormo (1494-1556)*, Rönesans'ın değerlerine karşı olan ve ölçülülüğü terkeden resimler yaptığı zaman Vasari, Pontormo'yu yermiş, Alman ve Hollandalıların sanatı öğrenmek için İtalya'ya geldikleri sırada, bu adamın Rönesans değerlerini bir tarafa bırakmasını kınamıştı.

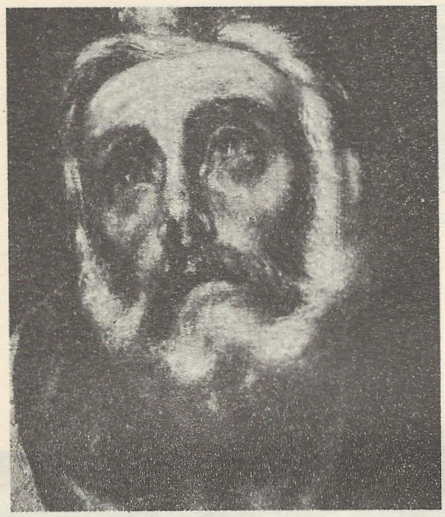
Bu mistik dinî resim, Orta-İtalya'da *Federigo Barocci'de (1535-1612)* esas ve ilk temsilcisini buluyordu. Milano'lu bir heykelcinin oğlu olan bu



R. 938 : Paolo Veronese, Levi'nın Evinde ziyafet. Venedik, Akademi. (1573).

R. 939 : Jacopo Tintoretto, son yemek. Venedik, S. Giorrgio Maggiore. (1593-1594).

R. 940 : El Greco. Yeniden Doğuş. Madrid. Prado. (1600).



R. 941 : El Greco. Sen Piyer'in Gözyaşları (Parça). Toledo.

R. 942 : El Greco. İsa'nın Elbiselerinin Çıkarılması.

sanatçı, Urbino'ya çekilmiş, Cenova, Milano ve diğer İtalyan kiliselerine eserler yapıyordu. Floransa, Madrid ve Prag'a gelmesini isteyen davetleri reddetmişti. Ve din duygusu içinde kendinden geçmiş insanları, kendi içine çekilmiş dindarları resmediyordu. Kişi ile ilgili resimler yerine, İsa, Meryem ve Havarilerle ilgili, kişisel olmayan tiplerle dolu resimler ortaya çıkıyordu. Tatlı yüzlü melekler, dünyevî güzelliğiyle öbür dünya güzelliğini sunmak istiyordu. Böylece mübalâğalı içi boş formlu maddeden uzaklaşmış vücutlar, resim kompozisyonlarında yer edinmeğe başlamıştı.

Bu Reformasyon hareketine karşı olan sanat eserleri, klasik ile Ortaçağ dünya görüşünün bir çeşit mezcedilmesinden oluşuyordu. Bu alandaki en önemli eserleri, Venedik sanatçıları yapıyordu. Bu kentte, yaşama sevincinin mübalâğasını, boyadığı ziyafet resimleriyle gösteren *Paolo Veronese* ile kutsal öbür dünyayı tasvir eden *Tintoretto* önemli maniyerist sanatçılar olarak görülür.

Esas adı *Paolo Galiari* olan ve doğduğu kent Verona'ya atfen *Veronese (1528-1588)* diye tanınan ressam, maniyerist dönem sırasında yetişmiş bir sanatçıdır. Onun sanatı, klasik yani Rönesans sonrası bir anlayışı yansıtır. 1554'de Verona'dan Venedik'e gelir. Burada ünlü eseri "*Levi'nin Evinde Ziyafet*" kompozisyonunu boyar. Üç kemerli bir geçitte büyük bir ziyafet sahnesi görülür. Geçitin açık olan öbür tarafından saraylar, kuleler ve akşamın kızıllaştırdığı bulutların göründüğü bir manzara uzanır. Resim, satıhsal bir dekorasyondur. Figürlerin bir friz halinde sıralanması, kemerlerin tam karşıdan görünmesi ve renklerin sınıflandırılması, bu dekor etkisini kuvvetlendirir. Özellikle renkleri ile çok renkli sanatçılar arasında yer alır. Gümüş grisinden sütunlar, inciler takılı sarı saçlı kadınlar görülür. Sarılar, sinabr kırmızıları, erguvan renkleri, elbiseler arasında dolaşır. Veronese'den sonra ancak Tiepolo bu ışıklı renklere ulaşmıştır.

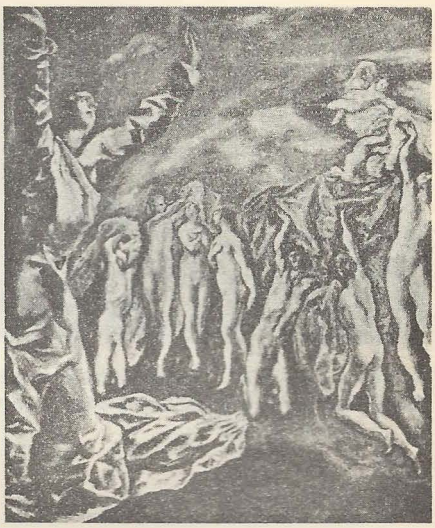
Veronese özellikle Fransızlar tarafından çok beğenilmiştir. *Tintoretto (1518-1594)* ipekli kumaşlar boyayan bir esnafın oğlu idi. Ve bu yüzden kendisine küçük boyacı anlamına gelen Tintoretto denmişti. Venedik'te doğmuş ve ancak bir gün Tiziano'nun öğrencisi olmuştu. Otuz yaşlarında iken Michelangelo'nun Roma'daki etkisini duymuştu. Bu tarihten sonra yaptığı resimlerinde, Michelangelo'nun plastik görünüşlerine önem vermişti. Ona atfedilen söze göre o, Michelangelo'nun deseni ile Tiziano'nun renklerini kaynaştırmak istiyordu. Böylece resimlerinde ışıldayan, kaynayan renkler yer alıyordu. Ancak o, perspektife dayanan bir mekân anlatımına da önem vermişti. Eserleri arasında "*Evliya Markus'un Mucizesi*" adlı eserinde ilgi çekici, hayrette kalmış bakışlı figürler, çıplak vücut rakursileri görülür. Konu, esasen Reformasyon eylemine tam karşı olan bir görüşü, yani mucizeyi göstermektedir. Klasikte, tanrısal olan şey, dünyevî olanla gösterilmişti. Burada ise, insanların ruhen dünyevî olmayan bir olay içinde yaşadıkları gösteriliyordu. Bu yüzden burada, dünyevî olanın büyüklüğünü inceleyen etüd yoktur. Rönesans incelemesinin elde edilen sonuçlarıyla yetindiği, ancak bu bilgilerle dünyevî olmayan olayları yarattığı görülüyordu. Bu nedenle de doğa etüdünden uzaklaşıyordu. Böylece Tintoretto'nun efsane dünyası, hayalinden çıkıyordu. Ve Hıristiyan mitolojisi, Rönesans'ın Antik mitolojisinin yerini alıyordu. Demek ki Tintoretto, figürlerini doğadan değil kendi muhayyilesinden alıyordu. Vasari onu, resimde en acayip, en orijinal, en görülmemiş bir tip olarak nitelemiş ve resim sanatındaki önemini âdeta göklere çıkar-

mıştır. Bu sanatçı taslak yapmadan çalışmıştır. Tintoretto "*Scuola di san Rocco*" adlı bir dinî cemiyete, kendi ruhunun selâmeti için girmiş ve çok küçük bir yıllık gelir için, her sene üç resmini bu kuruma vermeyi taahhüt etmiştir. Çok mütevazi bir evde, kendi kabuğuna çekilmiş olarak yaşamış ve kendisinin Tanrıya hizmet için yaratıldığına inanmış, Tevrat ve İncil sahnelerini boyamıştı.

Dikkat edilirse, Olgun-Rönesans sanatçılarının resimlerinde mimarî yapılar, merkezde bir kaçış noktasında toplanırlar ve figürler de merkezde bir araya gelirler. İşte, Maniyerist dönem resimlerinde, biz bu merkezî kaçış noktasını bulamayız. Cepheden olan mimarî anlayış ortadan kalkmıştır. Örneğin Leonardo'nun "Son Akşam Yemeği" resminde olduğu gibi. Oysa Tintoretto'nun "*Son Akşam Yemeği*" adlı resminde, masa tabloya diyagonal olarak yerleştirilmiş ve kaçış noktası da merkeze değil tablonun sağ üst köşesine kaydırılmıştır. Böylece Maniyerist Dönem'de barokun diyagonal kompozisyon anlayışı ortaya çıkmış oluyor. Figürler resim yüzeyine diyagonal olarak dağıtılmıştır. Zemin karanlıklaşmış ve belirgin diyagonal kompozisyon anlayışı ortaya çıkmıştır. Figürler, resim yüzeyinde diyagonal olarak dağıtılmıştır. Karanlık bir zemin üzerinde belirgin olmayan bir nesneler kompozisyonu, resimde önemli olmuştur. İşte bu ilgi çekici gelişim, klasikten sonra kazanılması gereken aşamalardan biridir. Figürlerin hareketleri mübalâğa içinde gösterilmeğe başlanmıştır. Yüzlerde gerilmeler, haşin tavırlar, kendini kontrol edemeyen tipler, sevilen motifler olmuştur. İşte bütün bu özellikler, sanatçının yakıştırdığı ihtiraslı renklere bürünmüştür. Kompozisyonda kederli, üzüntülü mistik bir hava için yanan, ağır, boş renkler kullanılmıştır. Böylece doğadan çok, insanın dinle yanan iç dünyasının bir resmi yapılmağa başlanmıştır. Tintoretto, Ortaçağda kaybedilmiş olan dinî duyguyu, Rönesans'la kazanılmış olan resim bilgisiyle yeniden ele almış; ve sanat, renklerinde olsun, deseninde olsun yeni bir anlatım biçimine varmıştır. Böylece resimde, dünyevî mekân ve figürün kullanıldığı, yeni optik bir öbür dünya tasavvuru doğmuştur.

Bu vecd içindeki kendinden geçmiş dindar sanatçı tipine, Girit'te doğması ve Yunanlı olması nedeniyle *El Greco* denilen *Domenico Theotocopuli (1574-1614)* de katılır. Greco, ihtiyar Tiziano'nun öğrencisi olmuştur. 1570'-de Roma'da Michelangelo'nun ihtiyarlık eserlerini görmüştü. Bu sıralarda yaptığı kendi portresi, ressamlar arasında heyecan yaratmıştı. Sonra Roma'dan İspanya'ya gitmişti. Bu ülkede Hıristiyanlık taassup halinde idi. Koyu bir dogmatizm ve engizisyon, en hararetli dönemini yaşıyordu. El Greco'nun böyle bir ülkeye neden gittiğini bilmiyoruz. Madrid'de Kıral II. Philipp, onun bir Hıristiyan evliyasının şehadeti ile ilgili resmini reddetti. 1577'de Toledo kentinden ilk siparişini aldı ve buraya yerleşti. İtibar gördü ve birçok yardımcı edindi. 1586'da ünlü eseri "*Kont Orgaz'ın Defni*" adlı büyük kompozisyonunu boyadı. Eser iki bölümden meydana gelmişti. Altta bir portreler dizisi, üstte de tamamen öbür dünya ile ilgili bir sahne vardır. Bu eserde hiç bir mimarlık öğesi yer almamıştır. Alttaki portrelerde fanatik bir inanç ciddiyeti, tam bir doğa etüdüne dayanır. Üst bölümdeki sahnede ise, tamamen maniyerist, sahte bir boya çalışması dikkati çeker. Böylece alt ve üst bölümler, âdeta birbirlerinden kasten ayrı yapılmışlar gibi görünür.

El Greco'nun resimlerinde, aynen Tintoretto'da görüldüğü gibi, figürler uzarlar. Fakat Tintoretto'da çizime dayanan belirginlik, Greco'dan başkadır. Tintoretto henüz klasiğin desenci yönünü kay-



R. 943 : El Greco, Beşinci Mührün Açılışı. Paris, İgnatio Zuloaga'nın kolleksiyonu. (1600).

R. 944 : El Greco, Orgaz'ın Gömülme Merasimi. Toledo, Santo Tomé. (1586).

R. 945 : J. Goujon. Orta-Fransa'da Anet Sarayı'ndaki bir çeşmenin Diana heykeli. Paris, Louvre (1550).

R. 946 : J. Goujon. Loggia Lescot'da bulunan iki kaynak superisi (Nymphe). Paris, Louvre, (1549).

betmemiştir. Yüzlerde et anlatımı yoktur. Halbuki El Greco'da, form değil madde haline gelmiş yüzler, vücutlar boyanmıştır. Böylece barokun önemli özelliklerinden biri olan maddesel yapıya, daha bir yaklaşma oluyor.

Dikkat edilirse Rönesans, doğa etüdü ve mistik bir dünya görüşü içinde olmamasına rağmen insan formuna, form güzelliğine önem vermiştir. Fakat ten anlatımına yani etin maddesel görüntüsüne gitmemiştir. Halbuki mistik duyguya ve dünyevî oluşa en uzak olan İspanya'da, insan maddesinin anlatımında en çok yaklaşan bir resim sanatı ortaya çıkıyor. Bu husus en önemli paradokslardan biridir. Öyle ise bu nasıl oluyor. Bir yönden gerçek üstü, diğer yönden doğanın en yakından gözlemine dayanan bir portre sanatı poradoksunu sanat tarihinin birçok dönemlerinde daha göreceğiz.

El Greco'nun "*Beşinci Mührün Açılışı*" adlı kompozisyonunda, âdeta göğe yükselircesine uçan kadın ve erkek çıplak figürler görüyoruz. Bu insanların vücutlarıyla elleri ve kolları, sanki Gotikin alev etkisinde hatları olan pencerelerini ansıtıyor. Doğa üstü bu yaratıklar, sanki yere basmıyorlar. Onlar için mekânın önemi yokmuş gibidir. Gerçekten, Rönesans resimlerinde, ne denli mimarîye dayanan bir mekân görüyorsak, Greco'da da o kadar mekân fikrinden uzak bir anlayış resimlerinde hâkimdir. Bu bakımdan o, daima bir ahret özlemi içinde yaşamıştır. El Greco, hareketi resme sokmuş ve Maniyerizmi en yüksek noktasına getirmiştir. İspanyollar ona "*ruhları gören kişi*" diyorlardı.

El Greco'nun "*Toledo manzarası*", onun mistik, karanlık ruhunu manzarada yansıtan en önemli bir eseridir. Böylece manzaranın, insanın ruh durumunu yansıtan bir eser çeşidi olduğunu daha iyi anlıyoruz. Toledo üzerine çökmüş meş'um bulut, onun resminde bir su buharından başka bir şeydir. İşte bu duygulu anlatım, El Greco'nun ruhsal durumunun biçimlere nasıl büründüğünü göstermektedir. Bu yönden bakılırsa Greco bir ekspressiyonisttir. Ve bu nedenle, çağımızda büyük önem kazanmıştır. Sanatçı bu resminde arkada kalesi ve katedrali ile görünen Toledo şehri üzerindeki bu melankolik, felâket öncesi beliren sessiz atmosferi kendi ruh durumunu yansıtması, için kullanmıştır. Bu sanki bir kâbus, aklındaki tasavvurun optik bir görüntüsü gibidir.

Bu Maniyerist dönemde Avrupa sanatı değişir. Çeşitli çehrelere bürünmeğe başlar. Ve bir bütün halinde olan klasik, her ülkede değişik bir şekilde dağılmağa başlar. Orta – İtalya'da Michelangelo'nun şişkin adaleli vücutları çoğalmağa başlarken, Kuzey – İtalya'da zarif bir hareket ifadesi moda olur. Bu moda Corregio'dan yaygınlaşmıştı. Almanya'da ise Rönesans sanatçılarından sonra bir sertlik hâkim olur. Fransa ise yüksek Gotik'ten fazla ayrılmadığından tutucu bir manzara gösterir. Ancak yavaş yavaş İtalya'dan klasik öğeleri alacaktır. Esasen Fransa'ya I. François tarafından Leonardo (1516) ve Andrea del Sarto (1518) çağrılmışlar ve klasik üslûbun eserlerini bırakmışlardır. Ancak fazla bir etki yaratamamışlardır. Yeni Fontainbleau sarayının süslenmesi için çağrılan *Primaticcio (1504-1574)* 1531'de sipariş alıp gelince, burada geniş etkisi olan bir okul kurmuştu. Böylece Fransa'ya Maniyerist dekorasyon üslûbu girmişti. 1541'de Primaticcio, Roma'dan 133 sandık heykel ya da kopyalar getirtmişti. Bunların etkileriyle yetişen ve kendisine vatandaşları tarafından "*Modern heykelin kurucusu*" diye ad verilen Jean Gaujon'da (1510-1568) heykelci ve mimar idi, ve *Vitruv*'un eserini Fransızcaya tercüme etmişti.

RÖNESANS MİMARİSİ

Geç-Gotik, Orta – Avrupa'da XIV. yy.'da eserlerini vermeğe başladığı sıralarda, İtalya'da Floransa'da *Erken – Rönesans* eserleri yapılıyordu. İtalyanlar, Gotik'i bir barbar sanatı olarak kabul etmişlerdir. Floransa'nın Gotike karşı yarattığı sanatı, Roma 1500 yıllarından itibaren en yüksek düzeyine çıkarmıştı. Biz bu yeni sanata Rönesans sanatı diyoruz. Rönesans mimarîsinin, İtalyanların varisi oldukları Roma mimarîsinden yararlandığı kabul edilir.

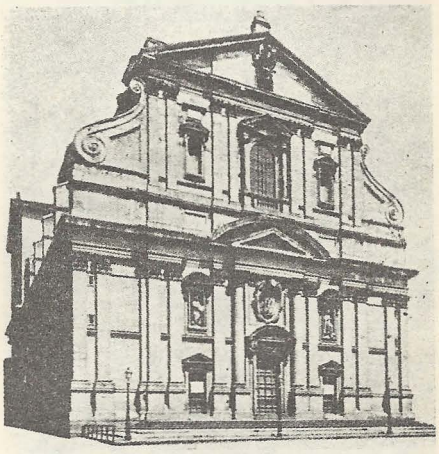
Gotik'e karşı Rönesans mimarîsinin kurucusu, Floransalı *Filippo Brunellesco* (1377-1446)'dur. Bu mimar yeni üslûplu ilk yapısını kırk yaşından sonra yaptı. O yaşa kadar heykelci olarak çalışmış ve Ghiberti ile kâh karşı karşıya, kâh birlikte çalışmışlardı. Brunellesco'nun ilk yapısı, henüz Gotik buluşa dayanan kaburgalı bir kubbesi olan Floransa Dom'udur. 1421'de S. Leronzo adlı kilisenin siparişini aldı. Burada Gotik unsurlardan kurtulunmuş ve İlk Hıristiyanlığın çarpraz gemili, düz tavanlı bazilikası ele alınmış ve transeptin üzerine bir kubbe getirilmişti. Yan gemilerin de üzeri küçük kubbelerle örtülmüştü. Yan gemilerin her kubbeli bölümü, kemerlerle kendi içine kapalı bir bölüm haline getirilmişti. S. Leronzo Kilise'si sonradan Michelangelo'nun yapacağı Medici mezar kilisesi için bir örnek olacaktır. Bu yapı, çevresi dehlizli bir kare mekân üzerine gelen kaburgalı bir kubbeden ibarettir. Dehlizlerin girişleri, kenarlarda plasterler ve üzerinde de kabartma üçgen alınlıklarla biçimlendirilmiştir. Beden duvarlarının köşeleri, pandantiflerle kasnağa ulaştırılmış ve kasnak üzerine de kaburgalı bir kubbe getirilmiştir. Brunellesco'nun 1430'da yaptığı Pazzi ailesinin Floransa'daki kilisesi de bu plandadır.

Bu yapılardaki süslemeler, Gotik öncesi biçimleri bir araya getirdiği halde, merkezî yapı heyecanını Bizans'tan alıyordu. Bizans'la olan ilişkiler, ticaret yüzünden son derece canlı idi. Ve Gotik'e olan düşmanlık, Bizans mimarî anlayışına bir yakınlık temin ediyordu. Fakat İtalya bu sıralarda henüz altın mozaik resme yabancı idi. Çünkü onlar, sağlam formlar istiyorlardı. Bu bakımdan İtalyanların sağlam formlu merkezî yapıya yöneldiklerini, Batılı sanat tarihçiler benimsemişlerdir. Rönesans mimarîsinde merkezî yapı, önemli bir yaygınlık gösterir. Leonardo, da Bizans mekân fikrine uyarak çeşitli kilise eskizleri çizmişti. Bu yapılarda yatay bir sistem değil, dikey bir eksene göre bir kubbe düzeni ele alınmıştı. Onun çağdaşları, merkezî yapıyı, Bramante ve Michelangelo Roma'da St. Peter'i inşa edinceye kadar çeşitli şekillerde icra etmişlerdir.

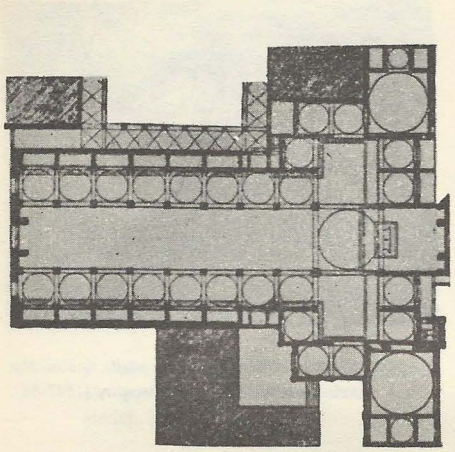
Yeni yapı sanatının ilk aşamasını Brunellesco, Roman ve İlk Hıristiyanlık eserlerinden yararlanarak biçimlendirmişti. İkinci aşamada ise Antik kaynaklara yönelinmişti. Bu hareketin temsilcisi *Leon Battista Alberti (1404-1472)*, şaşırtıcı bir sportmen, kompozitör, hukukçu, fizikçi ve şair idi. Aslen Floransalı olan, fakat Cenova'da sürgünde yaşayan bir ailenin oğlu idi. Bologna üniversitesini bitirmiş ve papaz olmuştu. Ancak din üzerine değil, sanat, matamatik ve felsefe üzerine yazılar yazmıştır. 1435'de "*Resim Üzerine Üç Kitap*" adlı eserini bastırdı. Mimar olarak, Kayzer Augustus zamanının sanat nazariyecisi *Vitruv*'un yapı sanatı üzerine yazdığı bir kitaptan çok yararlanmıştı. Vitruv'un eserinin bir nüshası St-Gallen manastırında 1415 yılında bulunmuştu. Bu kitaptaki Roma yapı aletlerini bizzat imal etmiş ve bu araştırmalara dayanarak yapı sanatı üzerine bir kitap yazmıştı. Bu kitap birçok dile çevrilmiştir. Oysa, Ortaçağda yapı birliklerinde bütün bilgiler sözlü olarak öğretilir, yazılmaz ve sır olarak kalırdı.

R. 947 : St. Peter Kilisesi'nin arka yüzü. Kubbe Michelangelo tarafından yapılmıştır. (1547-64).

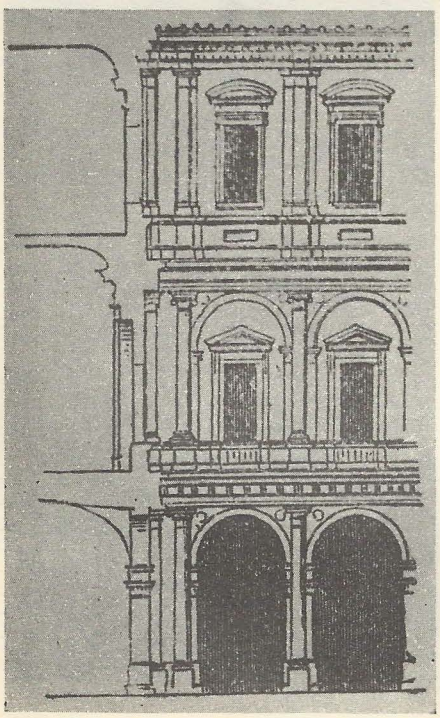
R. 948 : St. Peter Kilisesi. Orta-gemi.



R. 949 : Vignola. Gesu Kilisesi. Roma. (1568–1584)



R. 950 : F. Brunellesco Floransa'da S. Lorenzo Kilisesi'nin plânı. (1421).



R. 951 : Michelangelo, Roma'da Palazzo Farnese'nin avlusu. (1534).

Alberti, Hıristiyan kutsal yapısı ile Roma yapısını birleştirmek yolunu tuttu. Bu sentezi S. Francesco (Rimini'de) Kilisesi'nde uygulamak istemiş, esere başlamış fakat yarım kalmıştı. Bu, ahşap tonozlu bir orta-gemisi olan bazilikadan ibaretti. Orta-geminin sonunda bir kubbe planlanmıştı. Yan beden duvarlarında ise, sarkofajların konulması için nişler yer alıyordu.

Alberti'nin bir diğer yapısı, Mantua'daki S. Andrea kilisesi idi. Bu yapı bir uzun salon ve iki yanda birbirlerinden ayrılmış kapella nişlerinin yer aldığı bölmelerden ibaretti. Çapraz sahının kesiştiği yeri de, bir kubbe kapatıyordu. Uzun salonu taştan, kasetli bir tonoz örtüyordu. Bu yapı Gotik plandan ayrılıyordu. Gotik'te her yöneliş derine ve yukarı doğru hareket halinde olduğu halde, burada mekân hareketsiz, yerinde duran bir etkide idi. Yan gemilerdeki kapella yerleri, birbirlerinden ayrı olarak orta salona açılıyordu. Gotik'te duvarlar, ayaklar ve tonozlar silme ve kaburgalarla hareket eden ve bir yöne yönelen etki içinde düzenlenmişlerdi. Rönesans, kaburgayı ve kaburgalı haç tonozu, onların dinamik hareketleri dolayısıyle reddediyordu. Bunun yerine klasik tonoz ile kubbeyi ele alıyordu. Çünkü bu unsurlarda hareket özelliği bulunmuyordu. Bu unsurlar, kasetlerle daha duruk hale getirilmişti. Çatı örtüsü şekli için, eski Roma'nın saray ve hamamları örnek alınmıştı. Burada Gotik'in tonozlarını ayakta tutan, fakat birbirlerine paralel silmeler ve kaburgalarla dünyevî taşın ağırlığını hissettirmeyen ve inkâr eden ve hattâ doğa üstü bir mucize gibi muazzam blokları havada tutan ve ayak olduğunu hissettirmeyen anlayış, Rönesans mimarîsinde görülmez. Burada sütunlar, plasterler, ayaklar, yapı çatısı, aynen Antikite'de olduğu gibi dünyevî bir ağırlık ve gücü aynen hissettirirler. Daha doğrusu, ağırlık ve onu tutan kuvvet fonksiyonu, tamamen yapısal ilişkilerin gerekleri olarak çözümlenmiştir. İnsan, Antikite'de olduğu gibi yeniden yapının ölçüsü olmuştur. Duygusal bir ölçüsüzlük karşısına, sakin bir ağırbaşlılık, denge olarak konulmuş gibidir, Kısacası insan ruhu, yatışmış kendi çevresini gene ağırbaşlı gerçekçi asil bir ruhla seyretmeğe başlamıştır. Rönesans yapısı bu nedenle mantıklı, matematiksel bir düşünce üzerine oturur ve Gotikteki gibi mantıkî olmayan dinî bir düşünce ile tamamen ilişkisini keser. Böylece geometrik açık biçimli ve sade süslü bir görünüş kazanır ve tamamen insanî ve dünyevî bir yapı olur. Yükseklikleri ve mekân büyüklükleri de insanı şaşırtıcı olmaktan uzaklaşır.

Bu klasik anlayışta, Floransa dışında yalnız Alberti yapılar kurar. XVI. yy.'a kadar Yukarı-İtalya'da karışık bir üslûp hâkim olur. Bu karışık üslûp, Geç-Gotik ile Antik unsurları birleştirmeğe çalışmıştır. Yukarı-İtalya'da Rönesans'ın klasik üslûbuna dönüşü, bir fresk ressamı olan *Donato Bramante* (1444-1514) ile başlamıştır. Ressamlık ettiği Milano'da *Sta. Maria della Grazie* adlı kilisenin doğu bölümünü transept orta kulesi çevresinde üç çeşit apsis şeklinde biçimlendirmişti. Bu form bilindiği gibi Ortaçağ formu idi. Ancak Bramante bu biçimi, koro çevresinde bir merkezî yapı anlayışı içinde düzenlemişti. Bu merkezî yapı düzeni, ilk olarak Roma'da gerçekleştirildi. Bu merkezî plan, Antik miras ile zenginleştirildi. 1499'da Bramante, Papa VI. Alessandra Borgia'nın hizmetine girdi ve 1500-1502'de Antikitenin yuvarlak planlı tapınağından esinlenmiş Tempietto'de S. Pietro'yu inşa etmişti. (*J. Burckhard, Geschichte der Renaissance in İtalien, s. 273*)'de bu yapının kompozisyon ve biçimlendirme bakımından 1200 yıllık bir aradan sonra, tamamen Antik anlayış içinde kurulduğunu belirtiyor. Bramante'ın bundan sonraki görevi, papaların Avignon'daki sürgün sonrasından beri yaşadıkları Vatikan'ın

yeniden planlanıp inşa edilmesi oldu. Bu iş, Antikite'den sonra İtalya'da ilk şehircilik anlayışına göre bir çalışma oluyordu. Vatikan şehrinin orta noktasında ve eksenin başladığı yerde St. Peter kilisesi inşa ediliyordu. O zamana kadar Katolikliğin ana kilisesi hâlâ, Kayzer Konstantin'in yaptırdığı bir İlk Hıristiyanlık yapısı idi. Bazı Kuzey-Ülkeleri bu tarihlere kadar ana katedrallerini defalarca yenilemelerine rağmen, bu yapı böyle kalmıştı. İşte bu iş, bu sırada ele alındı. Yapılacak yapının bütün Hıristiyanlığa örnek olması istendi. Papa II. Julius, Bramante'ı yapı işlerinin başına getirdi. Bramante, yapıyı bir Yunan haçı biçiminde, merkezde bir esas kubbe, haç kolları arasında da birerden dört adet küçük kubbe ile düzenledi. Ve haçın her ucu birer absid ile sonuçlandırıldı. Yapının düzeni eski Bizans yapılarında uygulanmıştı. Ve yapı karesinin her kenarı 140 m.'yi aşıyordu. Köşelerine de birer kule düşünülen bu yapıya 1506'da başlandı.

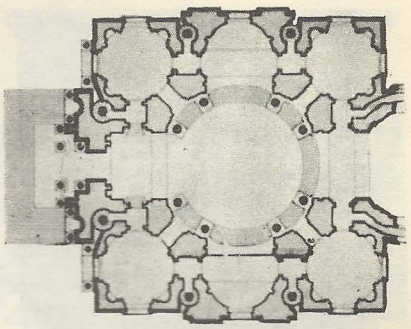
Bu tam merkezî yapı sistemi, aslında Hıristiyan litürjisine aykırı idi. Altara doğru gidiş kaybolmuş, hareket dört bir yana dağılmıştı. Bu yapı düzeni aslında Antikiteden değil, Bizans'dan yani Doğudan geliyordu. Ve merkeze de muazzam bir kubbe oturtuluyordu. İşte bu kubbenin altına Michelangelo, Papa Julius II. için muazzam bir katafalk hazırlamak istiyordu ki, bu da, Bramante'ı, yapının akışını bozacağı düşüncesiyle endişelendiriyordu.

Yapı, klasik mantıkî bir merkezî plana sahipti. Ancak bu yapı, klasik bir Osmanlı yapısı ile de plan bakımından önemli benzerlikler gösteriyordu.

1514'de Bramante ölünce inşaatın başına Raphael getirildi. Bu sanatçı ise yapıyı bir Lâtin haçı biçimine göre planladı ve bazilikal uzun salonu yapıya ekledi. 1547'de de yapının başına Michelangelo getirildi. Sanatçı 72 yaşında idi. Michelangelo orta kubbeyi taşıyacak ayakları, Bramante'ın planının aksine kalınlaştırdı. Kuleleri kaldırdı ve haçın kolları arasına gelen küçük kubbeleri de tam köşelere getirdi. Yapı, Bramante'ın çok parçalı mekânları yerine basitleşti ve daha vazıh bir hal aldı. Aynen onun kitleli heykelleri gibi. Michelangelo, yapıyı kubbe kasnağına kadar inşa etti. Kubbeyi onun planına göre, Giacomo della Porta 1588–1590 yılları arasında inşa etti. Bu kubbe de Bramante'ın yarım küresinden farklı idi ve yukarı doğru yükselen bir papa başlığına benziyordu. Bramante'ın ölçülü kubbesi, yerini Michelangelo'nun şişkin mübalâğalı adalelerine benzeyen ve yukarı doğru yönelen bir biçime terkediyordu. Yani Rönesans'ın ideali olan ölçülülük yerine, ölçüsüzlük yapıya giriyordu. Böylece de Barok, klasik bir Rönesans sanatçısının biçim anlayışı ile geliştirilmiş oluyordu. Bu yüzden sükûn, yerini harekete terketmiş oluyordu. Dünyevî ölçülülüğü benimseyen Rönesans, Michelangelo'nun son yıllarında gördüğümüz dine dönüşünü âdeta yansıtıyor ve öbür dünya duygusu içinde bu dünyayı terkediyordu.

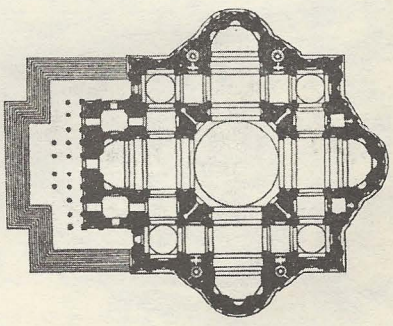
Bu yapının içi, dışından daha çok Roma mirasını yansıtır. Tonozlar ve kubbeler, Roma hamamları ile saraylarından alınmıştır. Ayrıca sütunlar, plasterler ve kasetler de gene Roma unsurlarıdır. Burckhardt, bu yapının Antikite'yi gerek ölçüler, gerekse kompozisyon birliği bakımından aştığını yazar.

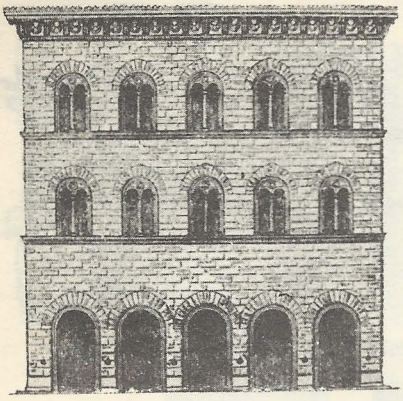
Michelangelo'nun ölümünden sonra (1564), reforma karşı bir hareket klasik'i mekân formu yönünden terketmeğe başlar. Ve merkezî yapı yerine, gene bazilikal, yatay eksenli bir yapı hâkim olur. Ve 1607 yılında Maderna, St. Peter kilisesine uzun bir salon inşa etmeye başlar ve 1612'de bitirir. Litürjik nedenlerin yapıyı bu şekilde değiştirdiği anlaşılıyor. Bernini bu uzun salonu daha da uzatmış ve yapının cephe planını değiştirerek ay biçiminde kolonlu bir avluya açmıştı.



R. 952 : Bramante. St. Peter Kilisesi için plân.

R. 953 : Michelangelo. St. Peter Kilisesi için plân (1547).





R. 954 : Siena'da Palazzo Spannocchi. Giuliano tarafından yapılmıştır. (1460).

Bu reforma karşı hareket, İtalya dışında yeniden Gotik'e dönüşü sağlar (İspanya, Almanya ve Belçika'daki Cezvit kiliseleri gibi). Rönesans'ın, kutsal bir yapı tarzı getirmediği gibi bir görüş, bu sıralarda dilde dolaşıyordu. Fakat İtalyanlar, Rönesans'ın gerek hayattan, gerekse mimarlıktan uzak tutulamıyacağını, bu nedenle de Hıristiyanlığın çağdaş gerekler ile bağdaştırmanın da şart olduğunu anlıyorlardı. Bu sentez de, sanatı, doğal olarak bir barok üslûba sürüklüyordu (1554). Bir Cezvit büyüğü olan İgnatius, Michelangelo'nun bütün Hıristiyanlığın en büyük sanatçısı olduğunu bildiriyordu. 1568'de Michelangelo'nun ölümünden dört yıl sonra, başlanmış ve 1584'de bitirilmiş olan İl Gesù kilisesi, uzun bir salonla, merkezî Rönesans yapısını meczediyordu. Yapıdaki uzun salon gayet az ışık alıyor, merkezî yapı tarafı ise, kasnak üzerindeki pencerelerden bol bol aydınlanıyordu. Yapı unsurları, Ortaçağ ile Rönesans öğelerini bir araya getiriyordu. Uzun bazilikal orta-gemi, bir beşik-tonoz ile örtülmüştü. Yan-gemiler ise kapellalara ayrılmıştı. Bütün Ortaçağ unsurlarının yapıya girmesinde Cezvit teşkilâtının rolü vardı. Vignola'nın İl Gesù Kilisesi'nin yan cephelerinde, kapellaların üst kat hizasından bir arşitrav gibi saçak geliyor. ve bu saçak ta, kapellalar arasına yerleştirilmiş ikişer plaster üzerine oturmuş görünüyordu. Unsurlar, yapıya yatay ve dikey hatların egemenliğini kazandırıyordu. Cephede de saçaklar ve kat çıkıntıları, aynı özellikleri gösteriyor, tam ortada üstte, bir Yunan alınlığı yer alıyordu. Alınlıklar, pencere ve kapılar üzerinde kullanılmağa başlıyordu.

Rönesans'ta sivil mimarî:

Rönesans'ın dinî ve sivil yapıları ayni unsur ve özellikleri göstermektedir. Ancak Rönesans'ın sivil mimarisi, Patricia sülâlesine bir saray kazandırıyordu: "*Palazzo*". Bu terim Roma'daki Kayzer sarayı *Palatinum*'dan alınmıştı. Ortaçağda saray yerine şato vardı. Şimdi Yeniçağ, kral için sarayı uygun görüyordu.

Bu yapıda, toplum içinde kendini kabul ettirmiş, tüccar, bankacı zihniyeti olan bir kral oturuyor, kudreti ve hümanist kültürü ile çevresindekilerden üstün olduğu kabul ediliyordu. Palazzo'da (Palas = saray) Hellenistik sütunlu avlu (peristyl) önemli bir unsurdu. Muhteşem bir temsil gücü olması gereken yapının, özellikle cephesi gösterişli idi. Konsollu friz ve rustik tarzı yer yer heroik bir etki yaratıyordu. Siena'daki Palazzo Spannocchi (1460) vazıh bir yapı düzenini, rustik bir sadelik içinde yansıtıyordu. L. B. Alberti'nin 1466'da Floransa'da yaptığı *Palazzo Ruccellai* de ayni özellikleri yansıtıyor. Yalnız kat silmelerinin yatay çizgisini, dikey plasterler yere indiriyordu. Böylece yatay ve dikey hatlar burada hâkim oluyordu. Bu iki saray yapısında, Roma'nın kemerli pencereleri yer alıyordu. Katlar birbirinden açık olarak ayrılıyor ve her unsur gayet belirgin olarak yanyana geliyordu. Bu nedenle yapı, unsurların ve mekânların yan yana ve üst üste getirilmesinden oluşuyordu.

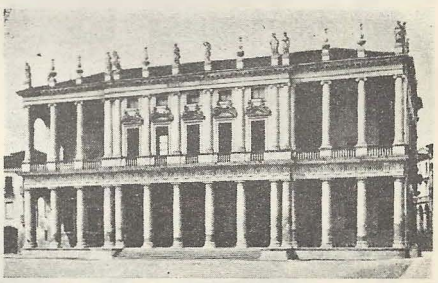
R. 955 : Antonio Sangallo. Palazzo Farnese. Saçak Michelangelo'nun eseridir.

Rönesans yapıları arasında yanyana, üstüste getirilmiş mekânlar ve unsurlar sisteminin en güzel örneği, Michelangelo'nun Roma'da inşa ettiği Palazzo Farnese'dir (1534). *Palazzo Farnese*'in alt katındaki kör arkadlar dorik, ikinci katta iyonik ve üçüncü katta ise korent sütün başlıkları ile süslenmiştir. Katları belli eden çıkıntılar fazla taşkındır. Bütün yapı cephesi, dikey silmeler, ve kör kemerlerle biçimlendirilmiştir. Yapının cephe planlamasını *Antonio da Sangallo (1482/83-1546)* planlamıştır. Yapı cephesinde görüldüğü üzere bir Antik sütunlar kompozisyonu söz konusudur.

Rönesans yapı anlayışının kısa bir zaman içinde son bulması ve bizzat Yüksek-Rönesans sanatçılarından Michelangelo tarafından barok'a yöneltilmesi dikkat çekicidir. Roma'nın Kapitol tepesindeki alan çevresinde, birbirleriyle bağlantılı olarak kurulan yapılar düzeni, Rönesans'ın tek tek yapı planlaması yerine bir şehirciliğin başladığını göstermektedir. Ayni durumu, büyük bir benzerlikle, Yunan-Hellenistik sanat döneminden hemen önce ve Roma'ya esin verecek önemli şehir planlamalarının yapıldığını görmüştük. Dikkat edilirse, tam bir şehircilik düşüncesinin ilk kez barok üslûpla birlikte sanatta söz konusu olduğu anlaşılıyor. İşte Kapitol tepesinde, verilen resme göre, sağda *Palazzo dei Conservatori*, solda *Palazzo dei Senatori* ve tam karşıda da 1650 yılında yapılan *Kapitol Müzesi* yapıları, 1540 yılında Michelangelo tarafından düzenlenmiştir.

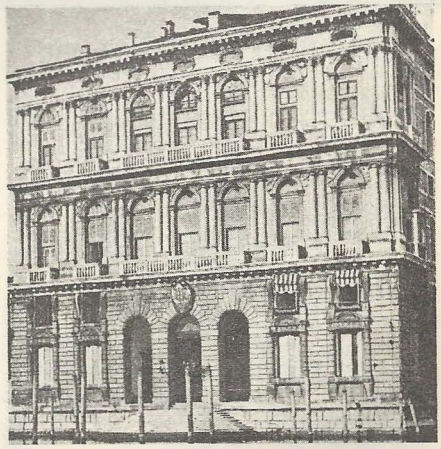
R. 956 : Kapitol Meydanı, Roma. Solda senatörler, sağda konservatörler sarayı. Cephede Kapitol Müzesi (Michelangelo tarafından). Plan 1534, uygulama 1650.

Klasik mimarî düzenini Geç-Rönesans anlayışına yönelten Venedik okulu mimarları arasında *Jacopo Sansovino (1486-1570)* ve Vicenzalı *Andrea Palladio (1518-1580)* vardır. Sansovino, Bramante'ın öğrencisi idi ve 1527'de isyan eden sefil köy ırgatlarının Roma'yı yağma etmeleri üzerine Venedik'e gelmişti. Venedik, XV. yy. süresince Geç-Gotik süsleyici unsurlarını kullanmış, dekoratif olanı, fonksiyonel olana tercih etmişti. Sansovino'nun 1532'de inşa ettiği *Palozzo Corner* (Venedik), rustik zemin katı ve kemerli pencereler arasına çifter olarak sıraladığı gömme sütunları, ağır balkon mermer parmaklıkları *(balüstrad'lar)* ve belirgin kat çıkıntıları ile henüz Rönesans'ın klasik belirginliğini korumakla birlikte, barok unsurları da kullanmağa başladığı görülür. Bu anlayış, aslında XV. yy. Venedik ressamlarının eklektik görüşlerinin aynını yansıtmaktadır. Böylece süs, yavaş yavaş, klasik yapı unsurlarının titiz ve ölçülü fonksiyonluluğunu örtmeğe başlar. 1536'dan bu yana, bütün devlet yapılarının mes'ulü olduğu sırada inşa ettiği "*kütüphane*" (1536-1548) de, bu süslülük ve fonksiyonsuzluk daha da artmıştır. Girland'lar, fonksiyonsuz gömme sütun ve plasterler, silmeli kemerler, cephe galerileri, arkadlar, ağır balüstradlar ve yeni başlayan balkon gösterisi, cephelerin ne denli parçalanmağa başladığını gösterir. Özellikle yapının saçak altındaki süs gösterisi, barok mimarîsinin Venedik'te doğmuş olduğunu açıklar. Bu neşeli fakat ağır yapı kitleleri, Geç-Rönesans'ın yeni mimarî anlayışıdır.

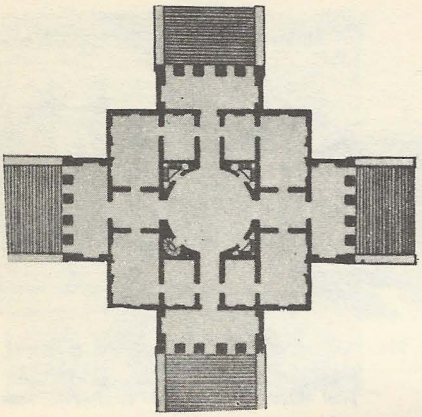


R. 957 : Andrea Palladio. Palazzo Chieregati. Vicenza, (1560).

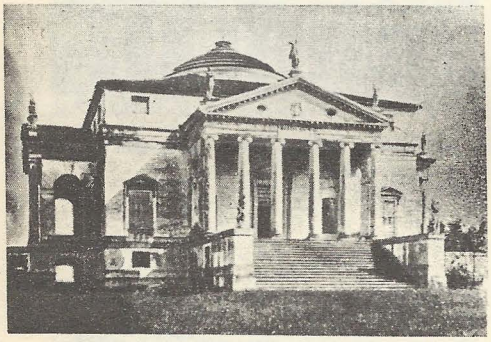
Andrea Palladio ise, Sansovino'ya oranla daha klasik anlayıştadır. Vicenza kentinde bir bazilika, bir tiyatro *(Teatro Olimpico)* ve bir saray *(Palazzo Chieregati)* inşa ederek yeni mimarînin temellerini atarken, burasını bir sanat kenti haline getiriyordu. Venedik'te *S. Giorgio Maggiore*'yi inşa ederken, Vitruv'u ve Antik yapıları dikkate alıyordu. Vicenza'daki sarayı, üst saçaklardaki heykel donatımına ve üst kat cephesindeki ağır pencere alınlıklarına rağmen, yapıda yatay ve dikey mimarî hatların belirginliği içinde fonksiyonluluk kaybolmamıştır. Alt katın sütunlu galerisinin kat kornişi üzerinde, dorik düzenin triglifleri, üst kat sütunları arasındaki balkon balüstradları, ve üst katın ince uzun iyonik sütun düzeni, dekoratif niyetleri açıklar. Bu titiz ve ölçülü süslemeye karşılık, gene Vicenza'da inşa ettiği *Villa Rotonda*'sı (1567-91) iyonik düzenli altı sütunlu dört cephesiyle son derece sade yapı yüzeylerini gösterir. Bu ciddiyet ve sadelik, XIX. yy.'daki birçok mimarı, geriye döndürerek, eserlerinden esinlenilmesine sebep olacaktır. Palladio'nun 20 kadar villası genellikle yukarıda belirtilen özellikleri taşır. Bunlar dünyevî bir toplum kişisinin neşeli ve davet edici sakin havasını telkin ederler. Ancak Villa Rotonda'yı Goethe 1786'da gördüğü zaman, iç yapısı bakımından içinde kalınabileceğini, fakat oturulamıyacağını yazar. Bu ilgi çekici husus, yapının fonksi-



R. 958 : Jacopo Sasovino, Palazzo Corner. Venedik, (1532).



R. 959 : A. Palladio. Vicenza'da Villa Rotonda plânı. XVI. y.y.'ın ikinci yarısı.



R. 960 : A. Palladio. Villa Rotonda'nın görünüşü.

yonel olmadığının en güzel delilidir. Villanın, dışın bütün sadeliğine rağmen, fonksiyonel olmayan bir güzellik için yapılmış estetik bir deneme olduğu anlaşılıyordu. Villa Rotonda, dört bir taraftan aynı biçimciliği koruyan ve her taraftan görülen bir heykel gibi idi. Aynen Yunan klasik heykeli ya da Parthenon'u gibi, çevresinde dolanılacak bir yapı olarak düşünülmüştü. Palladio, İngiltere'de çok itibar görmüştü ve bu yüzden, onun eskizleri İngiltere'de Kraliyet Mimarlık Akademisi'nde saklanmakta dır. Palladio, Maniyerist dönemin en önemli bir temsilcisidir.

Rönesans mimarîsi, İtalya dışında bir varlık gösteremedi. Dış ülkelerde daha çok dekoratif anlayışta kaldı. Fransız kralları özellikle I. François bir çok İtalyan ressam ve heykelcisini, çağırmıştı. Bu bakımdan Rönesans mimarîsinin İtalya'dan bu ülkeye intikal etmediği ve Fransa'nın daha çok Geç-Gotik yapı ve Ortaçağ gelenekleri içinde kaldığı görülüyor. Ancak XVI. yy.'ın ortalarından itibaren, Ortaçağın anlayışından kendini kurtaran Fransa, kralı için Louvre'u yeniden inşa ediyordu. Bu yapı, İtalyan unsurları ile Fransız millî Rönesans'ını meydana getiriyordu. İlk Louvre yapıları, Kral *Philippe Auguste (1180-1223)* tarafından kurulmuş, zamanla çeşitli ilâveler olmuş ve 1546 yılında Mimar *Pierre Lescot*, yeni Louvre yapısı için görevlendirilmişti. Korent tarzı çatı kirişleri ve yarım sütunları ile belirgin yapı bölümleri, klasik statiğe uygundur. Fakat, İtalya'daki yaşama ve biçim sevinci bu yapıda görülmez. Yapı, Jean Goujon'un heykelleri ile kaplanmıştı. Ancak bu heykeller yapı yüzeyinde gayet ölçülü olarak yer almıştır. Yuvarlak pencere alınlıkları ve nişler içine heykeller yerleştirilmiştir. Portalin üzerindeki yuvarlak alınlık üzerine de Kral *II. Henri'nin (1547-1559)* bir amblemi konmuştur. Bu kral, Louvre'un ilk biçimini tamamlatmıştır. Karısı Katharina de Medici de, Mimar *Philibert de L'Orme*'a (1515-1570) Tuillerie Sarayı'nı başlatmıştı.

Bu saray inşaatındaki Rönesans çalışmalarına rağmen, Fransa'da kilise yapıları, Geç-Gotik geleneğinde devam ediyordu. Almanya ise, klasik Rönesans yapılarına bir katkıda bulunmadı.

Dikkat edilirse, Avrupa'daki Rönesans mimarlığı, hemen hemen yalnız İtalya hudutları içinde kalmıştır. Buna karşılık resim Rönesans'ı daha yaygın bir anlayış olmuştur. Bu nedenle, Avrupa sanatı, barok anlayışa girdiği zaman, Geç-Gotiğin barok ifadelerine daha çabuk intibak edecekti. Biz her ne kadar 1600 yıllarında Almanya'da belediye yapılarında yer yer Rönesans unsurlarını görüyorsak da, bu unsurlar bir süslemeden ibaret kalmışlardır.

RUS SANATI

M i m a r î : Bugünkü Rusya topraklarında X. yy.'larda küçük devletlerin yaşadığı biliniyor. Ancak sanatları hakkında fazla bir bilgi yoktur. Bu geniş topraklarda, primitif halk sanatları çerçevesinde ahşap bir mimarînin yaygın olduğu anlaşılmaktadır. Hıristiyanlık yayılmağa başladıktan sonra, ilk kez anıtsal sanatların yer edinmeğe başladığı saptanıyor. 988 yılında Viladimir yöresinin halkı, Bizans'ın Ortodoks mezhebini kabul ederler. Bizans'tan gelen bir metropolit, bu kentte Bizans dinî mimarîsini ve resmini yayar. Hıristiyanlıktan önce ise, bu yöre halkının dikey olarak uzuvlandırılmış ve içinde putperest heykeller bulunan tapınakları olduğu anlaşılmaktadır. Rusya'nın hemen her tarafında halkın itibar ettiği mimarî, ahşap bir yapı idi. Bu yapılar, fakir kulübeler olarak zamanımıza değin gelenek olarak devam etmiştir.

Hıristiyanlıktan sonra 988'de Rus kiliseleri önceleri geleneksel mimarîye göre ahşap olarak inşa edilmişti. Nowgorod'daki 13 kubbeli bazilika da ahşaptı. İlk taş yapı olan, *Desjatinnaja Kilisesi*, Kiew'de inşa edildi. Kiew'deki *Sophia Kilisesi*, haç biçimli, merkezî ve kubbeli idi. Nowgorod'daki Sophia kilisesi de ayni geleneksel tipe bağlı kalmıştı. Bu kubbeli haç biçimli kilise motifi, XX. yüzyıla değin aynen devam edecektir. Nowgorod ile Kiew'deki kutsal Sophia kiliseleri beşer gemilidirler ve Bizans geleneğindedirler. Kiew'de kutsal ilk Sophia kilisesi inşa edildiği (1017-1037) için, bu kent *"Rus kentlerinin anası"* addedilmiştir.

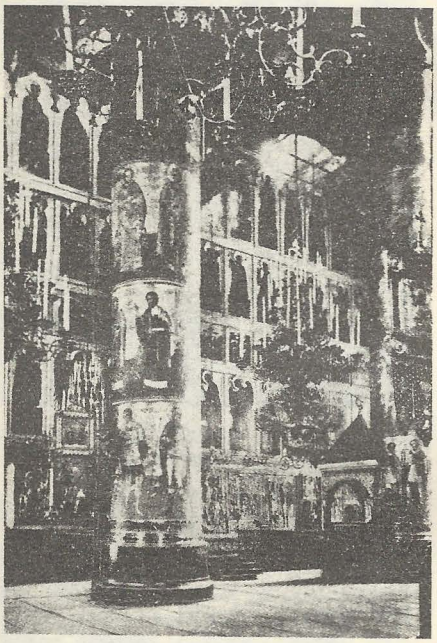
Rusya'da diğer ilk taş yapılar, *Vladimir-Susdal* adlı küçük bir Rus devletinin kralı tarafından, din ve devlet adına bütün ülkelerden ustalar çağrılarak yaptırıldı. Bunlar, özellikle İtalyan ve Kafkas ustaları idi. Bu ilk dinî yapıların hep yabancı mimarlar tarafından yapıldığı saptanmıştır. Bu nedenle, yerli Rus mimarîsinin ikinci dereceye düştüğü anlaşılmaktadır. Ancak gerek İtalyanlar, gerekse Bizans kanalı ile, ülkede bir Bizans mimarî geleneği kurulmuştur. Çünkü o sıralarda İtalya da da Bizans mimarîsinin eserleri itibarda idi. 1238 yılında Viladimir, Tatarlar tarafından istilâ edildi. Ve 250 yıl onların elinde kaldı. Yalnız Nowgorod kenti, bu istilâdan kurtulmuştu. Tatarlarla yapılan mücadele sonunda Moskova yeni bir kent olarak gelişti. Burada kimi Rus küçük krailları birleştiler ve XV. yy. da Moskova da Kreml adlı tepede, ilk ahşap saray inşa edildi. Kreml *"kutsal tepe"* anlamına geliyordu. Bir Rus atasözü şöyle der : *"Moskova'nın üzerinde yalnız Kreml, Kreml'in üzerinde de yalnız gök vardır"* 1453 yılında, Türkler Bizans ı alınca, Moskova, üçüncü Roma sıfatını benimseyerek Ortodoksların koruyucusu oldu. Bu hami rolü, III. İvan ın (1462-1505) Bizans'ın son kral sülâlesi olan Paleoalog'ların kızı Sophia ile evlenmesiyle gerekçe buldu ve kendini meşru Roma varisi saydı.

III. İwan, 1326'da Kreml de inşa edilmiş olan *"Meryem'in göğe çıkışı"* adına gelen *Koimesis kilisesi'ni* tamir ettirdi. Ancak iki Moskovalı inşaatçının yaptığı kilise çöktü. Bunun üzerine, Bolognalı Mimar *Aristotele Fioravanti*'den, İtalya'da örneği olan Koimesis katedralinin benzerini yapması istendi. O da (1475-1479) arasında, ayni yükseklikte üç gemiden meydana gelen ve üzeri de beş kubbe ile örtülü bir kilise inşa etti. Yapının batısına bir de nartex ilâve edildi ve içi Rus ve İtalyan motifleri ile süslendi.

R. 961 : Moskova'da Kremlin'de Koimesis Katedrali. 1475-1479 arasında inşa edilmiştir.

R. 962 : Moskova'da Pokrov Katedrali (1555-1560). Sovanbaşı kubbeler, çan kulesi ve ek kilise XVII. y.y. da inşa edilmiştir.

R. 963 : Putinkovskaja–Kilisesi. Moskova. (1649-1652).



R. 964 : İkonostasis denen "Resim Duvarı" Moskova, Tebliğ Kilisesi'nde. XV. – XVII. y.y.

R. 965 : Ustjug'un Tebliği. (Parça). XII. y.y.

Bu yapı ile Batıdan haç tonoz, yuvarlak ayaklar, kare prisma biçimli Roman sütun başlıkları, kademeli portal ve kör arkadlar Rusya'ya girdi. Yani İtalyan, Roman, Venedik ve Bizans yapı unsurları Rusya'ya aktarıldı. Bu sırada, Çarlar için Kreml'e bir mezar kilisesi de Alvise adında Milanolu bir mimar tarafından 1505-1509 yılları arası inşa edildi. Bu kilise, İtalyan Rönesans'ının St. Peter kilisesi formunda ele alınmış, ancak Bizans formunda beş kubbe ile örtülmüştü.

Rusya'daki ilk taştan sivil yapı, Kreml'deki *Taht Salonu*'dur. Bu yapı da İtalyanlar tarafından toskan ve rustik üslûpta yapıldı. XVI. yy.'da Batı-Avrupa ülkeleri, İtalyan sanatçılarını Rönesans mimarîsi için çağırdıkları halde, Rusya, taş işçiliğini bilmediği için bu mimarlara ihtiyaç duyuyordu.

İlk kez XVI. ve XVII. yy.'larda, Rusya'da millî yapı karakteri söz konusu olmağa başladı. Sovanbaşı kubbe denilen karnı geniş acaip bir kubbe, Rus mimarîsinde görünmeğe başladı. Bu kubbe formunun menşei bilinmemekle birlikte, İran ve Hindistan'dan, daha doğrusu Doğu'dan getirildiği sanılmaktadır. Ancak bu kubbeler ahşap olup, haç planın ortası ile kanat köşelerine yerleştiriliyor ve biçimi de bir aleve benzetiliyordu. Halk ağzında : "*Kilise kubbeleri ateş gibi yanıyor*" deniyordu. Kilise üzerinde yer alan kubbe sayılarının mecazî anlamları vardı. Örneğin : Üç kubbe teslis'i; beş kubbe İsa ve İncil yazarlarını; onüç kubbe ise, İsa ve Havarileri simgeliyordu.

Kubbenin ahşap yapıya ne şekilde geçtiği bilinmiyor. Çünkü bunların ilk örnekleri ortadan kalkmıştır. Ancak yuvarlak planlı ahşap kiliseler, Kuzey halklarında menşelerini bulan Gotik kulelere benzemektedir. Eşek sırtı kemer (bir çeşit kaş kemer) lerin üstüste bindirilmesi ile oluşturulan yapı yüzeyleri, Rus mimarlığının karakterini biçimlendirmiştir. Bu yuvarlak planlı kule yapıların, bir diğer yönden İran Selçuklularının yuvarlak türbelerinden intikal ettiğini belirten Batılı yazarlar vardır. Daha ilginç yön, bu kule kiliselere Rusya'da "*çadır kilise*" denmesidir. Bilindiği gibi Orta-Asyanın atlı göçebe kavimleri, ahşap iskeletten kubbesi olan yuvarlak çadırlar içinde yaşıyorlardı.

Dolayısıyla Rusların steple ilişkisi düşünülebiliyor. Kule kilise çevresine bir (deambulatorium) getirilmektedir. Böyle bir yapı olan *Kolomenskoje* Kilisesine, (1532) Moskova kilisesinin temsilcileri karşı çıktıkları için, yapı çevresine yukarıda sözü edilen galeriyi koymuşlardı. Galerisinin üzeri sekiz adet sovanbaşı kubbe ile örtülmüş olan *Pokrow-Katedrali* ise (buna Vassilij Blazenny'de denir), IV. Korkunç İwan'ın, Tatarlardan Kazan şehrini alması üzerine, Tanrıya şükran ifadesi olarak 1555-1560 yıllarında inşa edilmişti. Bu yapı, kendine özgü mimarîsi ile Rus karakterini yansıtmaktadır. Yapı, Barma ve Postnik adlı Rus mimarları tarafından inşa edilmiştir. Halk arasındaki söze göre İwan, bu iki mimarı yapı bittikten sonra, bunun kadar güzel bir yapı yapmamaları için öldürtmüştür. Yapıdaki Bizans geleneği, Rus mimarîsine dönüştüğü için, Rus mimarlığının bir karakteri olarak görülür. Bu yapıda Bizans mimarîsinin toplayıcı büyük oylumunu bulmak mümkün değildir. Yapı dışına, renkli Rönesans sütunları getirilmiş ve dış cepheleri ile iç oylumu sırlı çinilerle kaplanmıştır. Bu gelenek, Batıda olmadığına göre, gene İran-Selçuklu yapılarında görülen çinilerin buraları etkilediği tahmin edilmiştir. Yapı içi oylumları, birbirlerine dar geçitlerle bağlanmıştır. XVII. yy.'da sovan başı kubbeler, burmalı yivli, damarlı biçimler almıştır. Bunların da güzel örnekleri, Timurilerin Semerkant'ta ve Türkistan'daki diğer türbelerinde görülmektedir.

Ancak Rusların mekândan yoksun mimarîlerinin üzerine gelen bu kubbeler, acaip, korkunç, devâsa bir etki yapmaktadırlar. Kısacası kasvet verici bir etki içindedirler. Bu yapı tarzı, Rönesans'ın insanî ölçülerinden ve modül araştırmalarından uzak olup, kendine özgü bir barok üslûp meydana getirtir.

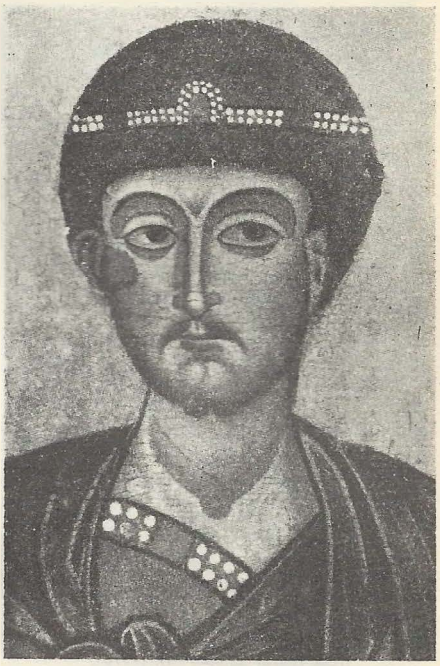
1598'de iç savaşlar yüzünden Rusya'da yapı çalışmaları durmuş, ancak Romanov ailesi tahta geçince yeniden başlamıştı. Büyük Petro'nun babası Çar Alexej Michailoviç (1645-1676) zamanında, yapı çalışmaları hızlanmış, zenginleşen kilise cemaatleri ve tüccarlar, bugünkü Rus kentlerinin çehresini veren evler ve kiliseler inşa etmeğe başlamışlardı. XVI. yy.'ın merkezî biçimli geleneksel katedralleri, gittikçe bollaşan ahşap mimarlığın etkisi ile, renkli ve tasarımı güç yeni biçimler içinde, zengin bir şekilde inşa edilmişti. Bu yeni yapılar, Batıdaki barok yapılardan ayrı, fakat barok üslûptadırlar. Moskova'da 1649-1652 yılları arasında inşa edilmiş olan cemaat kiliselerinin en güzel örneği *Putinkovskaja*'dır. Bunların planları da değişiktir. Ve iki karenin birbirlerine köşelerinden birleştirilmeleriyle düzenlenmişlerdir. Zemin katta iç duvarlar düz bir hale getirilmiş, Rönesans'ın üç köşe pencere alınlıkları kullanılmış, Geç-Gotikte görülen eşek sırtı kemerler üstüste bindirilerek değişik bir yapı unsuru kullanılmış, ve yapıya giriş bölümü getirilmiştir. Yapının üstü de bir kümbet şeklinde örtülmüş ve kümbet üstlerine de dışardan sovanbaşı kubbeler geçirilmiştir. Böylece yüklü, fonksiyonsuz, fantastik bir yapı tipi ortaya çıkmıştır.

Ancak bu cemaat yapıları, Rus halk mimarlığının bir dalını meydana getirir. XVII. yy.'da primitif ahşap köy kiliseleri, cemaatlerin barok etkili, süslü yapılarına karşılık, daha tutucu ve sadedir. Ayni şekilde metropolitler ile çarlara ait kiliseler de tutucu ve süsten arınmış bir havada idiler. Örneğin Patrik Nikon, Ortodoks kilisesinden ayrılmak için bir reform yaptığı zaman, Bizans'ın beş kubbeli titiz biçimini, kendi kilisesi olan "*12 Apostol Kilisesi*"ne vermişti.

Büyük Petro (1672-1725), Rus mimarîsinde ve sanatında temelden bir reform yapmağa girişti. O, Rusya'nın Batı kültürüne girmesinde yarar görmüş, hattâ ordu ve devlet yönetimini bile, Batıda gelişen yeni biçimlere bağlamak istemişti. Bu görüşünde israr eden Petro, reform düşmanı olan oğlunu bile sonradan ölüme mahkûm etmişti. Böylece büyük katliamlara malolan yeniliklere girişmişti. Önce üvey kardeşiyle hükümet etmiş olan Petro, 1689 yılında yönetimi bizzat kendi eline almıştı. 1697 ile 1698 yılları arası, Prusya, Hollanda ve İngiltere'yi görmüş, 1709'da İsveç'i yenip Baltık kıyılarını ele geçirmiş ve Baltık sahilinde "*Batıya açılan kapı*" anlamına gelen *St. Petersburg* kentini kurmuştu. Ülkesini Avrupalılaştırmaya çalışan Petro, klassisist sanatı uygulayan ülkelerden, özellikle Fransa'dan sanatçılar çağırmıştı. Sonradan XIX. yy.'da *Pan-slavistler*, eski geleneklerini canlandırmak istedikleri zaman, Büyük Petro'yu, Rus kültürüne ihanetle suçlamışlardır.

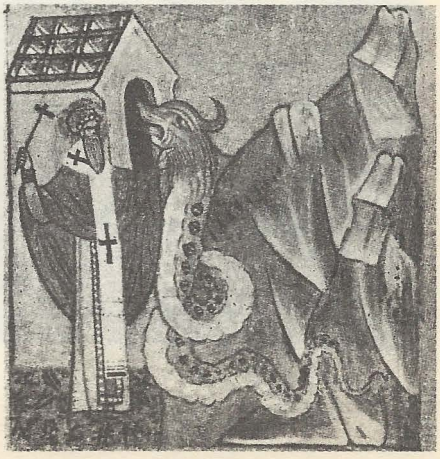
XVII. yy.'ın son çeyreği içinde, yapı kitlesinin kutsallaştırılması, detaylandırılması söz konusu olmuş, ve yapı yeniden yükseltilmişti. Petro zamanında Batı ile ilişkiler yüzünden, Batı barok sanatının etkileri de Rusya'ya gelmiş, özellikle Gotik'le karışık bir Hollanda Baroku itibar görmüştü. Rusya'da geniş ovalar yüzünden taş bulmak zor olduğundan tuğla mimarîye önem verilmiş ve Hollanda yapıları örnek alınmıştır.

Dikkat edilirse, Rusya'da mekân mimarîsi gelişmemiş ve bir gösteriden ibaret, karışık bir detay kompozisyonundan ileri gidememiştir. Ve



R. 966 : Selânik Demetrios'u XII. yy.

R. 967 : Evliya Katharina ve onun hayatı. Novgorod. XV. ve XVI. yy.



R. 968 : Gangra'lı Ignatius ve onun hayatı (parça). XV. yy.

R. 969 : Melchisedek. Nowgorod Katedrali'nde bir fresk (duvar suluboyası). (1378).

R. 970 : Andrej Rublev. Teslis. Moskova'da bir manastırda bulunmaktadır. XV. yy. başı.

genellikle Batı ile Bizans'a bağımlı olan Rusya'da Türkistan ve Selçuklu yapı unsurları da ele alınarak bir kompozisyon meydana getirilmiştir.

XIX. yüzyılda ise, Batının Klassisist ve Barok unsurları da girmiş ve hattâ rustik cepheler, gösterişli ağır mimarîsinin unsurları arasına karışmıştır. Çağımızda ise Rusya modern mimarîsi, Batı normlarının geleneklerine bağlı kalmakta, ancak öncü olamamaktadır.

Rus Heykel Sanatı : Ortodoks kilisesi, Bizans'ta heykeli yasaklamıştı. Tahammül ettiği rölyef de, Bizans'ın fildişi kabartmalarının ancak boyut bakımından biraz büyükleri idi. Bu nedenlerle Rusya'da rölyef sanatı ancak pek sınırlı olarak değerlendirilmiştir. Viladimir-Susdal kenti, doğmalara bağlı metropolitlerden uzakta kaldığı için, zengin bir yapı heykeli yaratabilmişti. Bu kentteki *Demetrius Kilisesi*'nin bir kapellasında, 1197'de yontulan "*Melekler Arasında Davud*" heykeli yer almıştı. Dikkat çekici husus, bu sıralar, Batıda heykel sanatının geliştiği yıllardır ve Rusya'da heykel geleneği de yoktur. Bu bakımdan, Demetrius heykellerinin yerli bir menşei olduğu sanılmamaktadır. Esasen Viladimir-Susdal'e gelen mimarlar da yabancı idiler. Tatarların Viladimir'e gelişleri ile heykel sanatının kalktığı anlaşılmaktadır.

Heykel sanatı ancak XIX. yy.'da Fransız klassisist eğilimine paralel ölü bir sanat olarak Rusya'da saraylarda yer almıştır.

Rus Resim Sanatı, Bizans resminin kaide ve gelenekleri ile başlamış ve ancak XIII. yy.'dan itibaren bir özellik göstermeğe başlamıştır. Rusların ülkesine gelen ilk sanatçılar, Bizanslılar oldular ve mozaik tekniği kullandılar. Bu teknikte çalışan ilk Rus ressamı, Kiew civarında bir mağara-manastırda yaşayan ve 1114 tarihinde ölen *Alysios* adında bir keşiştir. 1344'de Rus ressamlarının bir lonca kurdukları biliniyor.

Rus resmi de, mimarîsi gibi Hıristiyanlıkla başlamış ve önce Kiew'deki Sophia kilisesinde ilk örneği saptanabilmiştir. İlk kilise resimlerinin mozaikle yapıldığı ve halkın üzerinde büyüleyici etki yaptığı kroniklerde okunmaktadır. Bu kilisedeki resimde, Bizans'ın "*Dört melek*" resmi yer almıştır. Bunlar kanatlı melek değildir. Ayrıca apostol ve incil yazarlarının resimleri de Sophia kilisesi mozaiklerinde yer almıştır. Bunların içinde, Meryem resminin, diğerlerinden büyük resmedildiği görülmektedir. Bu sıralardaki Rus kralı Bizanslı din adamına : "*Cennete gidenler kimbilir ne denli mutludurlar*" der. Din adamı ona şöyle cevap verir : "*Sen de ayni kaderi paylaşmak istersen, Bizans'ın doğmalarını tanımak zorundasın*". Bizans din adamlarının Rusya'daki etki derecesini bu kayıt açık olarak saptamaktadır. Bu etkiler altında, Bizans'taki resim sanatının, bir Tanrı ibadeti olarak Rusya'ya aynen intikal ettiği görülmektedir. 1511'de bir konsül : "*Para kazanmak için resim yapılmamalıdır*" diyordu. Hattâ sanatçının beceriksizliği ya da kabiliyetsizliği, Tanrıya hakaret sayıldığından, kötü resim yapılması affedilmiyordu. Eğer sanatçı, çok becerikli ise ve kendine fazla güveniyorsa, bu takdirde de resim yapmasına müsaade edilmiyordu. Sanatçının çok dindar bir hayat sürmemesi de resim yapmasına engel olacak bir sebepti. Bu nedenlerle Bizans sanatçıları, büyük bir disiplinle doğmalara bağlanıyor ve belirli reçetelerin dışına çıkmalarına müsaade edilmiyordu. Bu doğmalar 1700 tarihlerinde, yani Petro'nun Batı kültürüne önem verişine değin devam etmişti.

Rus mozaiklerinde, Bizanslılardan farklı olan özellikler, yalnız renkli mermerlerle, altın mozaikin telâfi edilmeğe çalışılması idi. Ayrıca Bizans'da

mozaikler, yalnız duvar ve sütunları örttüğü halde, Ruslarda mozaikler zemine kadar uzanıyordu. Mozaik tekniği, önce gene Kiew ve civarında ele alınmış, diğer yörelerde ise mermer bulmak zor olduğu için, fresk resmi önem kazanmıştı. Kiew yanında Rus resminde önem kazanan yer Nowgorod idi.

Fresk resmi alanında ilk eser, 1194 tarihlerinde ve Nereditza denilen bir yerin kilisesinde görülmektedir. Burada Bizans etkisi azalmış ve desen disiplini zayıflamıştı. Bu fresk etkisi yüzünden disiplinin zayıflaması, XIII. yy.'dan itibaren Kiew'de de görülmeğe başlıyordu. Mozaiklerin uyumlu renk armonisi de sert lokal renklere dönüşüyordu. Ancak Bizans'tan gelen yeni bir akım, bu primitif fresk eğilimine son vermişti. XIV. yy.'da, Yunanlı bir ressam olan Theophanes, Kiew'de üç kilise, Nowgorod'de ise bir kilisenin resimlerini yapınca, yeniden Bizans hayranlığı başlamıştı. Yunanlı ressam Rusya'ya gelmeden önce, Bizans ve Thedosien'de çalışmıştı. Tarihler bu ressamı ayni zamanda filozof olarak kaydederler. Theophanes, özellikle Ortodoks dünyasının kutsal kahramanlarını resmetmiştir. Renkli, pittoresk bir tekniği ve fanatik bir ciddiyette olan katı bir deseni vardı. Mağara hayatı yaşayan keşişleri korkunç bir biçimde göstermiştir. Bu anlatım Batı dünyasının fresklerinde görülmez.

Bizans'ın Rus sanatı üzerine olan ikinci bir etkisi, Palaeolog'ların üslûbudur. Bu yeni akım, eski motiflerin yeniden zenginlik kazanmasını sağlamıştır. Bu dönemde İkonnaların tuval üzerine yapılmaları sağlanmış ve eski motifler resimlerde daha çok yer almıştır. En ünlü resim, "*Vladimir'in Tanrıça Anası*" dır. "*Rus Topraklarının Anası*" diye de adlandırılan bu resim Moskova'ya götürülmüştü. Bunu izleyen İkonnalar ile ibadet resimleri yanında, XIV. yy.'dan sonra da tarihi resimler yapılmıştır. İkonnalar, bütün Rusya'da köy evlerine değin yayılmıştır. Köy evlerinde bu İkonnalar için "*güzel köşe*" denilen bir yer, kentlerde ise orta halli halk, bu İkonna resimleri için evinde bir oda ayırıyordu.

Rusya'da Ortodoks kilisesinin düşkünlüğüne uyarak, Batıda dinî resimlere oranla, soyut dogmatik temalar işlenmiştir. Ortodoks kilisesi, kilisede tek kişinin sakin bir köşede yalnız başına ibadet etmesine müsaade etmiyordu. Rusya'da bireycilik zayıftı ve ancak kollektif ayinler gerekli görülüyordu. Bu bakımdan resimler kiliselerde *İkonostaisis* denilen bir yere, halk tarafından görülmesi için konuyordu.

Rus ressamları, Batı etkisine kapıldıkları zaman onlara : "*Siz evliyaların resimlerini değiştirdiniz ve kendiniz nasılsanız öyle resmettiniz*" denildi ve itham edildiler. Ancak bireyci Batı etkisi, resimlere girmeğe başlamış ve doğa gözleminin getirdiği yuvarlak ve yumuşak hatlar, normal ölçüler yüzünden ifade katılığını yumuşatmağa başlamıştı. Bu nedenle resimler, kutsal niteliklerini yitirmeğe ve daha insanî bir karakter kazanmağa başlamışlardı. Batı'da, Bizans etkilerinden kurtulup doğa gözlemine geçiş, 1200 yıllarında başlamıştı. Rusya'da ise ilk kez 1400 yıllarından itibaren Palaeologların resim akımından sonra görülüyordu. Bütün bu etkilere rağmen Rusya, Ortaçağ anlayışı ve katılığına bağlı kalmış ve konu olarak da, evliyalar ve dogmatik konuların dışına çıkmamıştır. Bu konulara eski ünlü Rus ressamı *Andre Rubljow* da bağlı kalmıştır. Bu sanatçı, XV. yy.'ın en büyük Rus ressamı idi. Kiew'de, *Koimeisis Katedrali'nin* resimlerini, 1408 yılında ressam Daniel ile birlikte yapmıştı. Ayrıca Moskova'daki *Teslis kilisesi* için "*Teslis*" ikonnasını boyamıştır. Rubljow'un resimlerinde İtalyan Rönesans'ının illüstratif karakteri olmakla birlikte, mahalli etkilerin de olduğu anlaşılmaktadır. Bütün katı ve kaideci karak-

R. 971 : Vladimir'in Tanrıça Anası. XII. yy.'ın Bizans işi. Moskova, Tarih Müzesi.

R. 972 : *Dörtlü İkonna. Nowgorod (parça). XV. yy.*

terine rağmen, gene kişisel bazı biçimler resimlerinde hissedilmektedir. Ancak Avrupadaki her şeyi canlı görmek isteyen Batı düşüncesi, bu resimlerde yoktur. Rubljow'un teslis resminde, elbiselerin itibarî renklerinden ayrılındığı görülmektedir. Bu da, sanatçının resimlerinde tonları sezinlediğini göstermektedir. *Teslis*'de resmedilen üç kişiyi, Hazreti İbrahim'e görünen "*üç melek*" sembolize etmektedir. Ortadaki melek Tanrıyı temsil ediyor.

Rubljow'un kurduğu okulun, ismi bilinmeyen kimi ustaların yanında, *Dionisios* adlı bir ressam da 1500 tarihlerinde kimi freskler yapmıştı.

Nowgorod kenti, Tatarların istilâsına bu yüzden uğramamış, Moskova'dan daha tutucu kalmış ve XIII. yy. geleneğini korumuştur. Moskova ile *Vladimir Susdalj* ise, 1380'de Rus egemenliği karşısında Palaeologların Bizans etkisine kapılmışlardır. Nowgorod resim sanatı, zengin tüccarların ilgisi ile devam ettirilmiş ve anıtsal bir anlatım yerine, cemaate hitap eden freskler, kişisel tablolar ve ikonna resimlerine ilgi göstermiştir.

XVI. yy.'da Rusya'da, Batı-Avrupanın tam zıddı bir anlayış görülür. Batıda, Yüksek-Rönesans kişinin ve dünyanın keşfi ile önem kazanmış, büyük sanatçı kişilikleri yaratmış, ve objeyi sanatın inceleme konusu almıştı. Rusya'da ise, konular sabit olduğu gibi, anonim ve kollektif bir sanat üzerine çalışmalar yapılmıştır. 1554'de şüpheci ve kâfirlere karşı Konsül Sobor, dogmaları son derece katı bir şekilde saptamıştı. İkonnalar, yalnız dinî dünyanın resimleri olacaktı. Hattâ Bizans resimleri, Antik vücut geleneğinden bünyesinde kimi unsurlar muhafaza ettiğinden, dogmaları yeniden saptamak gerekmişti.

R. 973 : *Evliya Elias. Nowgorod. XIV. yy.'ın sonu.*

Moskova'daki resmî ve temsilî sanat yerine, taşralarda daha samimî (intime) bir resim anlayışı devam etti. *Soljvycegodsk*'da, 1613'de Polonyalıların talanından sonra, zengin tüccarlar, gayet usta ressamları çalıştırmışlar ve küçük boyutlarda ikonnalar yaptırmışlardı. Bu ressamların okuluna tüccar sözcüğüne atfen "*Stroganov Okulu*" denilir. Eski Rus resmi olarak bu okul, bugün büyük önem kazanmıştır. Bu okulun resimlerinde İran minyatürleri ile Batı resim etkileri birbirlerine kaynaşmıştır. Bir diğer resim okulu ise, Çar Boris Godunow'un mensup olduğu Godunow ailesi tarafından Kostroma'da kurulmuştur. Bu her iki okulun ikonnaları, minyatür resimlerine benzerler ve özellikle ev köşeleri için yapılmışlardır. Bu ikonnaların çoğunun altında Bizans geleneklerinin aksine, imza bile vardır. Buradan da sanatçı kişiliğinin artık değerli addedildiği anlaşılmaktadır.

Bu okulların ikonnalarından birinin konusu, İsa'nın mezara konulması sahnesidir. Sarkofaj'ın perspektifi terstir. Ölü İsa'ya, Johannes ile Yusuf, candan bir şekilde veda etmektedirler. Arka plandaki kişiler ise duydukları üzüntüyü kollarını havaya kaldırarak belli ederler. Buradaki, kademe şeklindeki kaya, Bizansın geleneksel manzara resmi sembolüdür. Bu resimlerde Rus kadın ruhu, lirik bir içtenlik içinde yansıtılmıştır. Bu melankolik ve dokunaklı figürler, Rus halk şarkılarının karanlık ruhlu melodilerinde de yansır. Rus insanının kutsal dünyaya kendini vakfedişi, Rus sanatının ifade etmek istediği biricik arzusu olmuştur.

XVI. yy.'da resim sanatında bir kabalaşma görülür. Bu kabalaşmayı gidermek için Büyük Petro'nun Babası, Çar Alexej Michailiovic, bir çeşit devlet sanat akademisi kurar. En iyi ressamları devlet hesabına burada çalıştırmaya başlatır. Bu ressamlar, bu okula ait bir üslûp yaratırlar ve yayarlar. Okulun en iyi ressamı olan Simon Usakow, Batı motiflerini benimseyenlerden biridir. Batıcılar, resim sanatına yeni bir hava getirmek

R. 974 : *Tebliğ. Bir Bizans ustasının Moskova'da yaptığı bir eserden (parça). XIV. yy.'ın sonu.*

için çalışırlar. Ancak bu sanatçılar, o sıralarda Avrupadaki Barok üslûbuna değil, Batı Ortaçağ anlayışı içinde bir resim sanatına yöneldiler. Böylece Rus resminde, Batı-Ortaçağı, Bizans-Ortaçağı resminin yerini almağa başladı. "*İsa'nın Mezardan Kalkışı*", "*Meryem'in Ölümü*" gibi konular işlendi. Bu konular yanında bir de perspektif gelişti. Ancak bu, Batıdaki kaçış noktası olan ve seyirci açısından konuyu biçimleyen perspektif değil, paralel perspektifti. Esasen Rus resmi, XIX. yy.'la kadar hiçbir kez, kaçış noktalı perspektife varamadı. Ayrıca XV. yy.'da Hollanda'da olduğu gibi şehir görünüşleri resimlerin fonunda yer almış ve karo döşeli yerler resimde mekân içinde kullanılmağa başlamıştı. Bu dünyevî mekân, bundan önce yoktu. Ve yalnız Bizanslıların itibarî kaya resimleri manzarayı temsil ediyordu. Hiç kuşkusuz bunlar, doğa gözlemiyle değil, resim biçimi olarak benimsenmişti. Ayrıca yüzlerde üç boyutluluk ve kişisel karakterler de yer almağa başlamıştı. Bu sıralarda tablolarda Van Eyck'ın örnek olduğu, Dürer'in *Apokalypse* adlı eserinin kopya edildiği biliniyor. Ayrıca Batı'daki bakır üzerine yapılan kazıma gravür de, büyük ilgi uyandırmıştı.

Rusya'da barok üsluplu resim, yalnız Volga kenarındaki *Jaroslavlj* kasabasında görülmektedir. Bu kentte kardinal olmadığı için, zengin tüccarlar, yeni resimlere ilgi gösteriyorlardı. Kentin Johannes kilisesinin kubbesi, sütunları, iç ve dış yüzleri tamamen boyanmıştı. Burada dinî kişilerin, seremonilerin ve dinî konuların resmedilmesine bir eğilim belirmişti. Ayrıca, bu kentte, çok figürlü resim kaliteli addediliyor ve Bizans etkisinin zayıflamasına yol açtığından Batı etkisinin kuvvetlenmesi sağlanıyordu.

XVIII. yy.'da Büyük Petro, Batıdan Fransız ressamlarını ve mimarlarını çağırarak yeni Rus sanatının Batı anlayışına yönelmesini istemişti. Hattâ IV. İwan, XVI. yy.'da Kayzer V. Karl'a Rus sanatçılarının yetersizliğinden yakınmıştı. XVII. yy.'da saray çevreleri, kendi resimlerini Batılı ressamlara yaptırıyorlardı. Çünkü Rusya'da portre ressamı yetişmemişti. Hattâ Rus sanatçıları yetişmek için Batıya gidiyorlardı.

Petro, Batılı sanata önem vermekle birlikte, kişisel ifadeyi değil, kendi merkeziyetçi idaresinin temsil edilmesine yarayacak ideal resme müsaade ediyordu. Ne olursa olsun, Petro'nun bu anlayışı, öbür dünyanın değil, bu dünyanın kişileri ile ilgili idi. Petro, kişisel ifadeye olduğu gibi yeni kiliseler yapımına da müsaade etmiyordu. Rusya'da, XVII. yy.'da portre resmi yaptırılmadığı gibi, duvara ayna asmak bile yasaklanmıştı. Rus bulunduğu anı yaşıyor ve ne tarihi, ne de gelecek için bir endişe duyuyordu. Rus için zaman ve mekân da bir mana ifade etmiyordu. O, hali hazırı, kutsal kişileri ifade etmekle tesbit etmiş olduğunu kabul ediyordu. Ancak dinî kişileri, tarihi bir sıra içinde ifade etmiyordu. Onun resimleri, zaman dışı olan tanrısal lütfu ifade ediyordu. Kutsal kişiler, altın bir zeminle sembolize edilen, ruhanî bir devlette yaşıyorlardı. Bu nedenle Rus ressamı, dünyevî mekânın tasvirine gözlem yolu ile gerek duymuyordu. Onun işi, dünyevî mekân ile ilgili olmadığı için, Rönesans'ın perspektifine de ihtiyaç duymuyordu. O, gördüğünden çok, kilisenin ona verdiği dinî, sübjektif gerçeklerin yorumunu yapıyordu ve bunlarda da mekân ve zaman söz konusu değildi.

Bu resim, belirli bir kompozisyon şemasına göre yapıldığı için, monoton bir anlatımdan uzaklaşmamıştır. Rusya'da Protestanlık yoktu. Bu bakımdan dinî görüşün parçalanması söz konusu değildi. Batıdan sızan kimi şüpheci görüşler ise, kâfirlik telâkki ediliyor ve şiddetle cezalandırılıyordu. Rusya böylece, hep Ortaçağ görüşünün sınırları içinde kaldı ve

R. 975 : Andrei Rubljow. Teslis'den (parça). XV. yy. başı.

R. 976 : Selânikli Demetrios. Rubljow Okulu. XV. yy.

R. 977 : Akşam Yemeği. (parça) Rubljow Okulu. XV. yy.

R. 978 : Evliya Barbara. Nowgorod (?). XV. yy.

sanatı da Ortaçağ dininin ve gözleme dayanmayan anlayışın içinde görevini yaptı. Bu Ortaçağ zihniyeti içinde kalış, Rusya'yı Rönesans anlayışından da dolayısıyle uzak tuttu. Ayrıca, Rusya'da sanatta üslûpsal bir gelişim de söz konusu olmamıştır. Katı bir anlatım, kilisenin doğmalarına uyularak icra edildiğinden, arkaik bir üslûp ile ahıtsal seviyede kalmıştır.

Rusya'da halk belli inancın kalıbı içinde yaşamış, bunun dışına çıkması söz konusu olmamıştır. Bu anlayışta Rusya nın ve Rusun karakteri de söz konusudur. Rusya'da iklim ya çok sıcak ya da acı bir soğuğa sahiptir. Alabildiğine geniş ovaların üzerinde uzanan gök, Rusu ya dondurur ya yakar. Issız bir step havası, ağaçsız ufuklara değin gider de gider. Ya da balta girmemiş ormanlar içinde insan kendini hapsolmuş hisseder. İngiltere'de ya da Avrupada olduğu gibi orada parklar yoktur. Rus yemede ve içmede de ifratlıdır. Ya ölünceye kadar içer, ya da Tanrının ona hissettirdiği hiçliğini duyarak bir riyazete koyulur. Bunun ikisinin ortasını o bilmez. Ya inanılmaz bir şekilde tembel, ya da çılgınca bir dansın hareketliliği içindedir. İsa'nın ve Meryem'in resimleri karşısında duygulanarak ya hıçkırırcasına ağlar, ya da inanılmaz bir şekilde gaddar ve merhametsiz olur. Resimlerinde de ya son derece çıplak ve sade, ya da ikonostatlarda görüldüğü gibi, bir unsur yığını, eseri kalabalık, yüklü ve ağır bir hale getirir. XVII. yy.'daki kilise resimleri de bu hususları doğrular. Bu nedenle Rusya'da ideal insan güzelliği, örnek insan anlatımı söz konusu olmamıştır. Çünkü Rus, kendini değil, inancının tezatları içinde yaşar.

XIX. yy. da Rusya'da geniş fikir hareketlerinin dinî kalıpları kırmağa başladığı görülür. Tolstoi, Dostoyevski, Turganiew, Maxim Gorky ve Puşkin gibi büyük yazar-düşünürler Rusya'yı, yönetimi, Batıyı eleştirmeğe başlarlar. Rusya'da asiller arasında bu yüzyılda Fransız dilini öğrenme bir moda olmuştur. Batılı yazarlar ihtirasla okunur. Kilise etkisini kaybetmeğe başlar. Yeni bir aydın kuşağı yetişir. Eski sanat, kültür ve din anlayışı eleştirilir. Güzel sanat akademileri kurulur ve Batıda olduğu gibi insan vücudu incelenmeğe başlar. Fransız klassisist resim anlayışı ülkede hayranlıkla izlenir ve uygulanır. Romantik, natüralist bir portre resmi gelişir. İtibarî resim yerine doğa gözlemi birinci plana çıkar. *Şişko, Ayvazowsky* gibi manzara ressamları yetişir. *Wereschtschagin* (1842-1904) ile *Repin* (1844-1930) gibi tarihi resimler yapanlarla, natüralist bir gerçekçilik alır yürür. Bu son iki ressam özellikle Rus hayatından sahneleri, heroik bir gerçekçilikle biçimlendirirler. Bunlar janr ressamlarıdır.

Bu anlatım tarzı, yani heroik-gerçekçilik, ihtilalden sonra aynen korundu. Sosyalist devlet de bu anlayışı sanatçıya empoze etti. Lenin şöyle diyordu : "*Bir şey yalnız yeni olduğu için ona neden tapmalıdır? Bu anlamsız bir şeydir. Peşinen anlamsızdır. Ben kendimi barbar olarak ilan edecek kadar cesurum. Ekspressiyonizmin, fütürizmin, kübizmin ve diğer bütün (izm)lerin yarattıklarını, artistik dehânın en yüksek yaratmaları olarak telâkki etmiyorum. Onları anlamıyorum ve onlar bana hiç bir zevk vermiyorlar.*"

Büyük Sovyet ansiklopedisinin 1501. sayfasında şöyle yazılıyor : "*Stalin, resimde sosyalist gerçekçilik fikrini gerçekleştirdi.*" Adı geçen sosyalist gerçekçilik 1920'lerden sonra, daha belirgin bir hale gelmiş ve nesneler oldukları gibi değil, olmaları lâzım geldiği şekilde biçimlendirilmeğe başlanmıştı. Bu da aslında bir çeşit *akademik-idealizmadan* başka birşey olmuyordu. Doğu-Berlin gazetelerinden "*Täglichen Rundschau*"da 1951 yılında, Sovyet yazarları derneği başkanı, sanat üzerine şunları yazıyordu : "*Sanat, kendi kurtuluş savaşını yapan halkların bir silâhıdır. Sanatta, geniş halk kitlelerince anlaşılabilecek biçimde, bilgi ışığını*

ve yeni, ilerici fikirleri anlatacak kuvvet vardır." Buna paralel olarak Macaristan'ın merkezi Budapeşte'de ressamlara resmetmeleri için şu konular veriliyordu : "*Bir casusu yakalayan sınır askerleri*", "*Bir vatan hainine savcı tarafından ceza teklif edilirken*", "*Ekonomi Bakanı, Stalin'e Bulgar işçilerinin minnetini arzederken*".

Bunlar, Rusya ve peyk ülkelerdeki toplumcu ressamların konuları oldu. Burada kalite değil, konu önemli idi ve dolayısıyle halkın anlayacağı sorunların sanatçılarca da bir kez söylenmesi söz konusuydu. Böylece, Batıdaki halk ile teması kopmuş bir sanat yerine, halkın ilgilenebileceği bir anlayış tercih ediliyordu. Ekspressiyonizm, kübizm, fütürizm ve soyut sanat akımlarıyla Batılı demokrasiler, halka yabancı bir anlayışa doğru gitmişlerdi. Bu nedenle, Rus sanat nazariyecileri, Batı dünyasının sanatını, bireyci bir snobizm ve burjuva dekadansı olarak göstermişlerdir. Ayrıca Batı dünyasının, bireyci bir parçalanma ve amaçsızlık yüzünden felâket içine düştüğünü yazan sosyalist yazarları, Batının içine düştüğü tehlikeyi, sanatta olduğu kadar hiç bir şey, daha açık olarak göstermemektedir diye açıklamaktadırlar. Buna karşılık Doğu'da, kitle insanının ölçülerine ve ihtiyacına uygun bir sanatın ele alındığını, ve bunun çarpıcı gücünün daha büyük olduğunu kabul etmektedirler.

Ancak teknolojinin geniş haber alma olanakları yüzünden, kübizm ve diğer biçimleyici anlayışların bu ülkeyi de etkilediği, ve bu nedenle çağın üslûp gelişiminin akıntısından kurtulan ülke kalmadığı gerçeği doğrulanmaktadır. Esasen barok ya da Rönesans anlayışının sınır tanımadığı ve hemen bütün kıtaları etkilediği de görülmüştü.

R. 979 : Flor ve Laurus. Nowgorod. XV. yy.

BAROK SANAT

Barok sanatı doğuran kültürel ve toplumsal ortam.

Sanat tarihlerinde Avrupadaki Rönesans ve Maniyerist dönemi izleyen ve 1580-1750 yılları arasında oluşan bir barok sanat anlayışından söz edilir. Barok sözcüğü Portekizce "*barocco*" ya da İspanyolca "*barucca*"dan gelmiştir. Esas anlamı "*düzgün olmayan inci*"dir. Bu sözcük, önceleri Rönesans ve Maniyerist dönemden sonra beliren barok üslûptaki eserleri aşağılama amacı ile kullanılmıştır. Ancak XIX. yy.'da, barok sözcüğü 1580-1750 arası ortaya çıkan barok eserleri aşağılama anlamına kullanılmamağa başlandı. Barokun bu anlamı, sınırlı bir zamanı kapsar ve biz buna XVII. ve XVIII. yy. "*Avrupa Baroku*" diyoruz.

Diğer taraftan barok, Avrupa'nın belli bir döneminin sanatı olmaktan uzak bir anlamı da bünyesinde taşır. Bu, barok üslûbudur. Örneğin İ.Ö. III. yy. ile İ.Ö. I. yy. arasındaki *Hellenistik-Antik sanat*, *Geç-Gotik* sanatı, Hindistan'daki V. yy.'dan XV. yy.'lara değin devam eden ve bütün pagodları delik deşik eden sanat. Ayrıca Osmanlı İmparatorluğunda XVIII ve XIX. yy.'lardaki sanat anlayışı ile Rusya ve Çin'de gördüğümüz çok şişkin kubbeler ve süslü saçaklı mimarîli sanatlar, hep barok üslûbunu yansıtırlar.

Barok anlayış, bir üslûp aşaması olarak, her klasik dönemi izleyen zamanlarda, sanatların bir biçimi olarak görülür. Bu üslûp, klasiğin

R. 980 : Bernini. Fransa Kralı XIV. Louis. Versailles, (1665).

R. 981 : Schlüter, Kral heykeli. Berlin, Lange Brücke. (1698-1703).

R. 982 : Bernini. Evliya Therese'nin Rüyası. Roma (1644-47).

sağlam, açık ve kesin hatlı formlarının gevşemesi ve biçimlerin bir kompozisyon içinde erimesi ve birbirleriyle kaynaşmasıdır. Klasiğin sakin ve duruk figürü, barokta hareketlenmekte ve sükûn, gürültüye dönüşmektedir. Formların doğması, büyümesi ve dağılmaya başlaması, aslında bir doğa kanunu olarak bütün hayatı kapsar. Kesin hatlı formun çözülmesi yanında tipik ve ortak ideal-klasik özellik, kişisel güzelliğe dönüşür. Klasik eser, bazı prensiplere ve kaidelere bağlıdır. Barok ise, bu kaide ve prensipleri reddeder. O, kişisel ve acaip biçimlere, bir defalık olana, insanı şaşırtan şeylere ve etkilere önem verir. Barok sanatçı, orijinal buluşu, yeni ve moderni, kaprisli, acaip ve son derece cüretli olanı konu olarak ele alır. Avrupa-Barok'u döneminde ünlü bir İtalyan şairi olan Marino: "*Şaşırtıcı eser veremeyen bir sanatçı, ancak ahır uşağı olabilir*" diyordu. Bu sübjektivizm ve bu acaip ilhamlardan hoşlanma, sanatçıyı Rönesans'tan, Antikite'den ve özellikle Romalı Vitruv'un titiz kaidelerinden tamamen uzaklaştırıyordu. Bu nedenle barok, örnekleri ve kaideleri bırakıyor, bunların yerine sanatçının keyif ve mizacını esas alıyordu.

Sübjektife, kişinin kapris ve keyfine dönüş, heyecanın önem kazanmasını sağlamıştır. Klasik sanat, sakin figürü amaç edinmişti. Barok ise herşeye hükmeden bir heyecandan hareket ediyordu. Vecd içinde kendiden geçen bir hareket, figürün takınacağı rol oluyordu. Böylece sanatçı ortak sabit biçim yerine, keyfi hareketi gösteren bir heyecanı formlaştırıyordu. Bu keyfi heyecan, hiç kuşkusuz zamanla gelişiyor ve sanatçı politik, toplumsal ve dinsel gereklere uyan kişisel bir tepki gösteriyordu.

Avrupa'da barok sanatın ortaya çıkmasında rolü olan etkenler arasında, bu sıralarda oluşan yönetim değişikliği de vardır. Rönesans'ta hümanist kültürün içinde doğan burjuvazinin, zamanla gelişip bir çeşit kültür ve zenginlik aristokrasisi haline geldiğini görmüştük. Ancak bu sıralarda beliren büyük krallıklar, kendi idare mekanizmalarına eski toprak sahipleri olan, fakat şehirlerde araziye dayalı tarımsal ekonominin yerini para ekonomisinin alması yüzünden güçten düşen asilleri, yüksek memur olarak almağa başladıklarından, burjuva gene değerini kaybetmişti. Böylece asiller kral çevresinde önemli, politik bir mevki elde etmişler ve kralın temsilcileri durumuna gelmişlerdi. Fransa'da "*Güneşin Kralı*" diye adlandırılan XIV. Louis "*devlet benim*" diyordu. Bu monarşinin asillere nasıl bir kuvvet olduğu açıktır. Habsburgların da ayni kuvvette bir aristokrasiye merkez oldukları görülüyor. Richlieu : "*Krallar, Tanrının yeryüzünde vücut bulmuş şeklidir*" diyordu. Böylece kral, bir yandan politik, diğer yandan dinsel bir temsil gücünü de kazanıyordu. Aynı şekilde krallığa özlem içinde Almanya'da da 350 kadar kont, büyük bir dünyevî devlet kurma hayali ile birbirleriyle savaşıyorlardı.

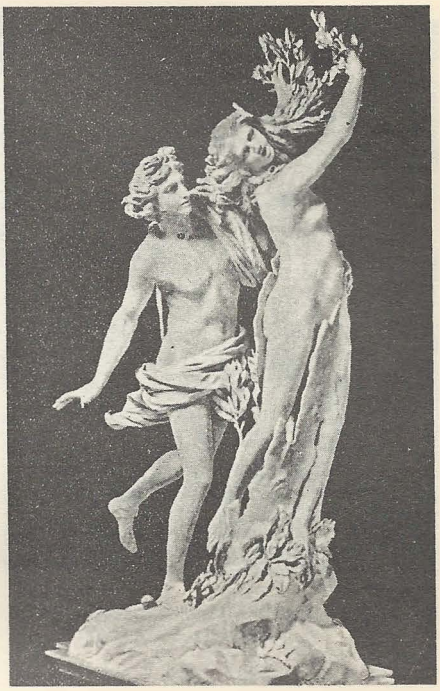
Fransa ve Avurturya'daki bu monarşik ve asillere dayalı merkezî devlet yerine, İngiltere ve Hollanda'da başka bir yönetim şekli ortaya çıkmağa başladı. Örneğin İngiltere Kralı Birinci Charles, bu sıralarda mutlak bir idare kurmak istiyordu. Ancak Cromwell, Charles'i ordusu ile yenince, 1649 da Commonwealth adı verilen bir cumhuriyet idaresi kurmuştu. Hollanda da ekonomik ve dinsel gerekler yüzünden, İspanyollara karşı seksen yıl savaşmış, sonunda egemenliğini kurtarmış (1609) ve büyük burjuvanın önderliği ile mutlak idareli bir cumhuriyet kurmuştu. Böylece Hollanda, politika ve ticaret alanında Avrupa'da zengin olmuş ve buna paralel olarak, yeni egemen idaresi sayesinde burjuvaya dayalı bir sanat doğmuştu.

Vaktiyle Kalvinist görüşlü Püritanlar yüzünden, İngiltere'de hemen

hemen hiç bir sanat eseri meydana getirilememişti. Hollanda ise, egemenliğini kazandıktan sonra, Avrupa'daki aristokratik mutlak yönetime karşılık, hem kıtanın en güçlü denizci ülkesi olmuş, hem de dünyevî gerçekleri ifade eden bir sanatı ortaya koymuştu. Buna karşılık aristokratik-monarşik idareli devletler, gerçeği ele alıp, onu ululaştıran ve idealize eden bir sanata yönelmişlerdi. İşte bu aristokratik idealizme karşılık her burjuva kültürü, gerçekçi anlayışla objenin durumunu doğal ortamı içinde samimi olarak anlatmaya koyulmuşlardı. Aristokrat, resminde temsili bir tavrı gerekli görürken, burjuva kendi haliyle yetiniyordu. Çünkü burjuva birey olarak herkesin bir değeri olduğunu biliyordu. Bu bakımdan Hollanda'da görülen burjuva portreleri, günlük hayatın bir parçası içinde gösteriliyordu. Rembrandt ve Franz Hals gibi sanatçılar, çingenelere kadar herkesin resmini yapıyorlar ve şehirli ile köylülerin hayatına kadar her şeyi ifade ediyorlardı.

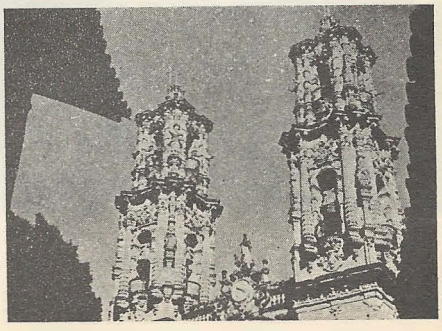
Gotik hareketin, Kuzey, Orta ve Batı-Avrupa halkları tarafından yaratıldığını, İtalyanların ise Rönesans'la, Avrupa sanat ve kültür dünyasında önder duruma geldiklerini biliyoruz. Barok hareketin nereden, çıktığı hususu, şu ülke mizaçları ile ilişkili görülüyor : Biz, Güney-Avrupa halklarının daha hareketli, daha jestli konuştuklarını, duygularını daha kolay açığa vurduklarını ve Güneyli ressamların İsa'nın çarmıha gerilişi sahnesinde ağlayan insanları daha haykırışlı ağlamalar içinde ifade ettiklerini biliyoruz. Ayrıca opera gibi hayatı hiç olmayacak şekilde ifade eden bir sanat tarzının İtalya'da doğduğunu ve bu sanatın jestlerle müziği birleştirmek istediği de bilinıyor. İşte Güneyin bu tiyatroya düşkün tutumu, teatral güzelliğe sahip figürleri resme sokmağa yetiyordu. Güneylilerin bu mizacına karşılık, Kuzey halkları duygularını Güneye nazaran daha çok içlerine atıyorlardı.

Barok bir anlatım, daha Rönesans'ta Michelangelo'nun hem resimlerinde, hem heykellerinde görülmüş ve buna değinilmişti. Barok duygunun Güneye doğru kuvvetlendiğini belirten kimi kanıtlar da yok değildir. Örneğin Proto-Rönesans'ın Floransa'da, klasiğin Roma'da ve barokun da daha güneyde, Napoli'de doğduğunu da saptayabiliyoruz. Ayrıca Bernini'nin Napoli'li olduğunu da görüyoruz. Buna karşılık İngiltere'nin Hollanda'nın ve Kuzey-Avrupa ülkelerinin baroku reddettiklerini ve Palladio'nun kendilerine getirdiği sakin ve düz yüzeyli mimarîyi tercih ettiklerini saptıyoruz. Böylece Kuzeyin, klassisist bir görüşle yetindiğini ve Güneyden ayrıldığını anlıyoruz. Hattâ XIV. Louis'nin, Louvre'a yapılacak yeni ilâve için çağırdığı Bernini'nin yaptığı planı, Parisli mimarların eleştirilerine uyarak uygulatmadığını ve Bernini'nin planı için tiyatrovari diyen bir eleştiriye önem verdiğini anlıyoruz. Aslında bu eleştiri gayet gerçekçi idi ve İtalyan Barokunun en esaslı özelliği idi. Güneyin tiyatrovari anlatıma verdiği önemi de açıklıyordu. Gerçekte olmayan bir hayale, bir düşünceye bağlanma, gerçekçi bir duyguya dayanmaz. İşte Kuzey ile Güney bu noktalarda birbirlerinden ayrılıyorlardı. İtalya'da gerçekten çok, bir hayalin önem kazanması ve barokun abartmalarına önem veriş, bundan ileri geliyordu. İtalya'da bu dönemde, birçok mimarın ayni zamanda sahne dekorcusu oluşu, *(Guarini, Juvara, Pozzo vb. gibi)* ve bizzat Bernini'nin mimarlık yanında ünlü bir heykelci, bayramlarda kent süsleyicisi, sahne ressamı ve dram yazarı olduğu ilgi çekiyor. Barok mimarın, sonsuzluğa giden mekân tasavvurunu, ressam, tavan ve duvarlara yaptığı göz aldatıcı resimlerle genişletiyordu. Böylece gerçek olmayan mekânlar, gerçekte olana ilâve ediliyor ve hayal ile gerçek birbirine



R. 983 : Leronzo Bernini. Apollo ve Dophne. Roma. Galeria Borghese (1616-1625).

R. 984 : Bernini. Evliya Therese'in baş heykeli (parça).



R. 985 : İspanyol Barok Kiliselerinden biri. Yapıdaki süsün mimari kuruluşu ortadan kaldırdığı görülmektedir.

R. 986 : Montanez. Mater Dolorosa. Camdan bir gözyaşı damlasının yüze yerleştirildiği boyalı heykel.

R. 987 : R. Caravaggio (1565-1609), St. Sebastian.

karışıyordu. 1650'lere doğru, bu zâhiri mekân kavramının, kiliselere de girdiğini görüyoruz. Böylece kilise, saray ve, tiyatro, zâhiri görüntülerin toplandığı birer yer oluyordu. Tanrı dünyası, dindarın gözüne bir tiyatro sahnesi gibi sunulmak olanağına kavuşuyordu. Barok kilise de saraylardaki gibi, dev sütunlar, ağır saçaklar, kornişler, cilalı mermerler, altın yaldızlı girlandlar, uçuşan puttolar, evliyalar ve melekler, boya ve yaldız karışıklığı içinde dindarın önüne çıkarılıyordu. Figürlerin, tiyatrovari hareketlerle göğe yükselmelerinin tasvir edildiği kubbelerin, artık mekân sınırlılığından uzaklaştıkları görülür. Böylece kilise, barokun aydınlık saray atmosferini de benimseyince, kilise içlerinin, dünyevî fakat hayal edilen cennete açılan birer pencere olarak görüldükleri saptanır.

Protestan dünyasında ise, ahlakî değerleri izleyerek, metafizik bir dünya görüşüne de önem verildiği anlaşılıyor. Rembrandt, herkesin kendine yakın bulduğu, sonsuz insan sevgisiyle dolu bir İsa'yı, sefil ve perişan, fakat iç zenginliğiyle görülür hale getiriyordu. Maniyerist dönemin Greco'su ise, esrarengiz gücü olan bir İsa'yı, majik bir varlık olarak gösteriyordu. Böylece Kuzeyin genel mizacı, hayata uygun bir tipi, tanrısal güç olarak kabul ediyordu. Hollandalı bir düşünür olan *Spinoza (1632-1677)* panteist bir düşünce ile doğayı kutsallaştırıyordu. Esasen panteist dindarlık, Hollanda açık hava ressamlarının XVII. yy.'da buldukları yeni bir doğa anlayışı idi. Hollandalı, dünyevî olan şeylerin sonsuzluğunu, panteist bir görüşle keşfediyordu. Böylece doğa artistik yönden, Rembrandt, Ruisdael ve van Goyen gibi Kuzeyli ressamlarca; dünyevî değerlerin sonsuzluğu da bilim adamlarınca keşfediliyordu. Örneğin matematik, differantial ve integral hesabı buluyordu. Astronomide ise, eski düşünceler iflas ediyor ve daha XVI. yy.'da Leonardo : "*Dünya kâinatın merkezi değil, bir yıldızdır*" diyordu. 1543'de *Kopernik (1473-1543)* güneş sistemini bilimsel olarak ispatlıyordu. *Giodano Bruno (1578-1607)*'da evrenin sayısız dünyalardan meydana geldiğini açıkladığından Roma'da yakılıyordu. Kilise artık kendi evren kavramının yıkılmakla tedhit edildiğini görüyor ve bunu engizisyonla cezalandırmak yoluna giderek önleyeceğini umuyordu. *Descartes (1596-1650)*, teoloji yerine ortaya attığı yeni görüşle, doğayı ve evreni ölçüye göre tanımak istiyordu. Descartes, teolojinin yerini matematiğin aldığını açıklıyor; *Galilei (1564-1642)* de doğa bilimlerinin deney yöntemini ortaya koyuyordu. 1590'da mikroskop, 1608'de de teleskop icat ediliyordu.

Hiç kuşkusuz bu yeni objektif düşünceler ve buluşlar, dünya ve evreni hayal üzre değil, gözlem ve ölçülere göre tanımayı istemekten ortaya çıkıyordu. Bu nedenle, Ortaçağın kafalarda kurduğu gerçek olmayan âlem, kendini koruyacak durumdan uzaklaştığını anlıyordu. Eski parçalanıyor, bir çok yeni görüşler birbirini izliyordu. Böylece Ortaçağın düşünceleri, gittikçe geçmişin hurafeleri haline geliyordu. Fakat bu yeni inançların ve görüşlerin oluştuğu dünya, daha çok Kuzeyde kuruluyordu. Esasen dikkat edilirse, Güneyin barok mekânı, Kuzeyin panteist görüşü ile bir karşıtlık içinde idi.

Gotiğin hareketi, öbür dünyanın sonsuzluğuna, barok hareket ise, bu dünya ve evrenin gizli sonsuzluğuna yönelmişti. Barok sanat, kuvvetlerin dramatik çarpışmasını temel motif olarak ele alıyordu. Örneğin mimarîde kullanılan atlantlar, atletik bir güçle saçağın ağırlığına karşı koymaktadır. Kolossal plasterler, şişkin saçakların ağırlığına karşı çıkmaktadır. Rubens'in resimlerinde, savaşçılar arslanlarla döğüşürler. Aynen Hellenistik-barok'taki Laookon gurup heykelinde, üç kişinin yılana karşı savaştığı gibi. Rembrandt'ta ise, manevî kuvvetli bir ışık, âdeta karan-

lıkla boğuşur gibidir. Bu boğuşma, kuvvetli, dramatik bir inançla Ortaçağ ile Rönesans'ın aydın fikirlerinin boğuşması gibidir. Barok, hareket halindeki figürlerle, âdeta devamlı bir boğuşma ve olay sahnesini canlandırır. Bütün figürler, dinî, politik toplumsal, sanatsal unsurların birbirleriyle bir ölüm kalım savaşına girdiği bir hercümerç, birbirine girmiş bir bütün gibidir. Her şey bütün detayları ile, kendini gösteren bütün abartmasıyle ortaya çıkmış gibidir. Barok, bütün değerlerin eleştirildiği bir ortamdır. Ancak barok, bu eleştiriyi bir sentez için yapıyordu. Örneğin : Hıristiyanlığın ve Antikite değerlerinin bir senteze tabi tutulduğu gibi.

Antikite'nin mitolojik tanrı, yarı tanrı ve tarihi kahramanlarının, Virgil ve Ovid'in, Roma Cumhuriyeti ve kayzerlik dönemlerindeki önemli insanların, bu barok dönemde, Hıristiyan evliyaları yanında incelendiği ve eleştirildiği ve bir arada gösterildiği gözlemlenir. Ancak bu eski değerler, yeni değerleri sembolize etmek bakımından bir çeşit alegori olarak kullanılmıştır. Kralın ayni zamanda Tanrının yerde gölgesi addedilmesi, bu saray öğelerini kiliseye de sokmuş ve böylece kilise, kral saraylarının, putperest Olymp tanrılarını, mitolójinin konularını, tavan ve duvarlarında Hıristiyan evliyaları ile bir arada tasvir etmişti.

Dikkat edilirse Barok, gerçekçi görüşler yanında, mitolojiyi, geçmişi, Hıristiyanlığı bir araya getiriyor ve kaynaştırıyordu. Bu, aslında Barok kültürün tüm manzarasını vermektedir. Bu dönemde bir kilise bayramı, aynen bir resmi geçit, bir düğün, muhteşem bir kabul resmi gibi, eğlenceli, tantanalı bir temaşa oluyordu. Amaca uygun, rahat döşenmiş bir mekân, Barok dönemde kavranılması olanaksız bir şeydi. Yalnız, gösteriş, tantana, debdebe, süs, Barok'un havası idi. Bizans'ın ve bütün Batı dünyasının saray âdetleri, bir düzen içinde sistematize edilmiş ve XIV. Louis döneminin o tantanalı konuşma ve aristokratik saray adabı muaşereti doğmuştu. Bu yapmacık gösteri, bu zarafet ve nezaket atmosferi, Barok saray ve kiliselerin, boyalı, yüklü, süslü ve ışıklı bir göğün resmedildiği kubbeleri altında cereyan ediyordu.

Barok mimarîsi, resmi ve heykeli ile, mutlak hakim olan gösterişli bir krala lâyık görülen bir saray ve kilise sanatıdır. Kuzey'de ise, müreffeh ve hayatından memnun bir burjuvazinin sanatı olarak görülmektedir.

1700 yıllarından itibaren Osmanlı İmparatorluğu, çöküş devrinde, Batı'daki bu abartmalı sanatı görecek ve çöküş içinde olmasına rağmen, kendine lâyık bir sanat olarak benimseyecektir.

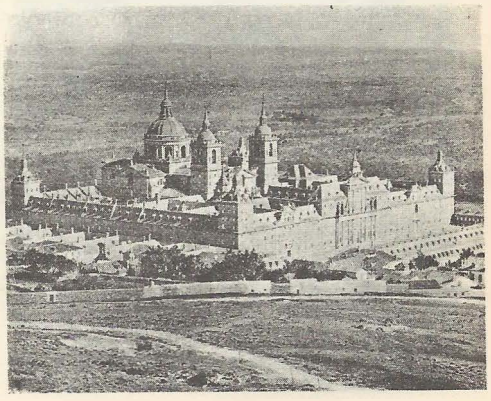
BAROK MİMARİSİ

Michelangelo, gerek heykelci, gerek mimar olarak, Ön-Barok'un ilk temsilcisidir. Ancak sanatçının ortaya koyduğu yeni doğa yorumu şekli, kendisinden sonra gelenlerce geliştirilmedi. Bir kez İtalya'nın kuzey kentlerinde, klasik ihtişamlı bir Geç-Rönesans eseri ortaya konuyordu. Örneğin Vicenza'da Palladio; Cenova'da Galeazzo Alessi; Venedik'te Sansovino gibi. Fransa'da 1594'e kadar Louvre ve Tuillerie sarayları, Olgun ve Yüksek Rönesans eserleri idi. İngiltere'de ise XVI. yy.'lın sonlarında, Geç-Gotik anlayışında *(Tudor-üslûbu)* eserini veriyordu. Geç-Gotik anlayışı, İspanya'da Arap unsurları ile birleşerek, plateresk denilen bir üslûba karıştı. Bütün bu üslûplar maniyerist özelliklere sahipti.

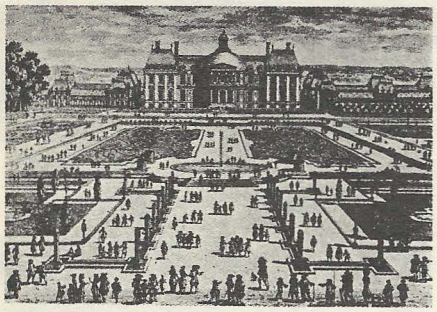
Maniyerist yapı üslûbuna olan israr ediş, İspanya Kralı II. Philipp'in *"Escorial"* adlı Erken-barok saray yapısı ile 1580 yılında durdu. Bu Erken-barok, Gotikin süslemeli yapı anlayışı yerine daha büyük yüzeylerin hakim

R. 988 : Caravaggio. Evliya Mathäus. 1590. Berlin, Kaiser-Friedrich Museum.

R. 989 : Zurbaran. Bonaventura ve Thomas von Aquino. Berlin, Kaiser-Friedrich Museum.



R. 990 : Escorial Sarayı (İspanya). Juan Baptista de Toledo ve Juan de Herrera tarafından yapılmıştır.



R. 991 : Louis Le Vau. Bakan Fouquet'nin sarayı Vaux-le-Vicomte. (1656-1660).

olduğu bir bina idi. Orta-İspanya'nın yüksek platosunda yer alan bu büyük ebatlardaki gri granitten yapının dört bir tarafında kuleler vardı. Ayrıca bir manastır ve kiliseyi içine alıyordu. Philipp bu yapıda bir kral olarak değil, bir keşiş olarak ikamet etmek istiyordu. Bu yapı esasen devlet ve kilisenin bir bütün halinde olduğunu gösteriyordu. Bütün mimari, Michelangelo'nun öğrencisi olan *Juan Baptista de Toledo* tarafından 1559'da çizilmişti. 1567 yılında ölünce, yerine *Juan de Herrera* (1530-1597) yapı yöneticisi olarak getirildi. Herrera, ayni zamanda kralın mimarı olarak hem Escorial'e bugünkü çehresini kazandırmış, hem de ülkesinde bir yapının mimarı olmuştu. Bruxelles'de üç yıl mimarî tahsil etmiş, bilhassa Vitruv'u incelemişti. Yapılarında dorik düzeni benimsemiş, düz hatlı, çıplak yüzlü titiz düzeni tercih etmişti. Süs unsurlarından kaçmış, cephe zenginleştiren heykelleri de bir tarafa bırakmıştı.

Escorial'ın kuzey cephesi saray, güneyi ise manastır idi. Manastırın revaklı iç avlusu, dünyadaki benzerlerinin en büyüğü olarak görülür. Son derece çıplak bir yapısı vardır. Sarayla manastır arasında da kilise bulunur. Yunan haçı biçimli bir planda olan kolların birleştiği orta yerde, bir kubbe yer almıştır. Giriş kısmı, bir narteks olarak düzenlenmiş ve üst kat, bir tribün halinde bütün yapı çevresini dolamıştır. Bu kısımda kralın yatak odası da vardır. Bu yapının burada açıklanmasının nedeni, bu saray kilisesinin örnek olarak sonradan Versailles'da, Barcelona'da ve Dresden'de tekrarlanmasıdır. Kordaki yüksek altarın altı, kral mezarı idi. Bu saray kilisenin kitaplığının kubbe resimlerinde *Pellegrino Tibaldi (1522-1592)*, Michelangelo'nun Sixtin tavanı ile yarışıyordu.

Bu muazzam yapının 2673 penceresi vardır. Ve koridorlarının uzunluğu da 16 kilometredir. Eski ve yeni dünyanın gayet soğuk kanlı ve duygularını hiç belli etmeyen kralı Philipp II.'nin mizacına, Herrera'nın soğuk titizliği uygun geliyordu. Herrara, bu yapıdan başka, özellikle İspanya iç harbinde ünü duyulan Toledo'daki *Alcazar'ı* ve Sevilla'da da dünyanın ilk borsa binasını yaptı. 1570'den itibaren de İtalyan *Filippo Terzi*, Herrera'nın üslûbuna Portekiz'de devam etti. Bütün bu yapılar, Maniyerizm'in Gotik sonrası üslûbuna karşı birer devrim teşkil ediyordu. Herrera'nın dorik üslûpta israr etmesi, kuvvet ve soyluluğu, bu yapı tarzının ağırlığında bulması idi.

R. 992 : Wren. St. Paul Katedrali. Londra (1675-1710)

Bu süsten uzaklaşışı biz, *Elias Holl*'ün Augsburg'da inşa ettiği Belediye binasında da görüyoruz. Bu çok katlı ve düz cepheleri olan yapı (1615-1520) ölçüleri ile de asil bir etki yapıyordu. Bunun yanında *Paderborn (1612)*, *Nürnberg (1612-1622)* ve *Aschaffenburg sarayı* (1604-1615) da vardır. Bütün bu yapılarda, Herrera'nınki gibi titiz hatlar ve düz duvarlar tercih edilmişti. Almanya'da Maniyerist yapılar, Gotik sonrası ölü dalga olarak henüz devam ederken, bu yapılar Barok için birer temel oldular. Holl'ün belediye binası inşaatı devam ederken, Otuzyıl Savaşları başlamıştı. Böylece Alman yapı sanatı XVII. yy.'ın sonuna kadar durmuştu. Halk da bu savaştan çok kırılmıştı.

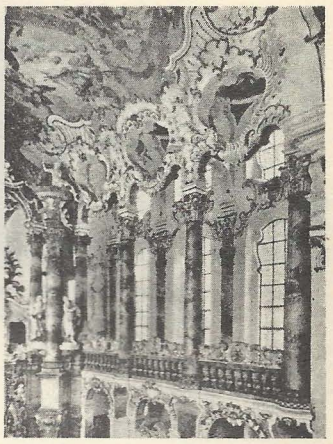
Hollanda ve Felemenk, Erken-barok eserlerine en geç başlayan bir ülke oldu. Maniyerist süslere düşkünlüğü, bu ülkenin Erken-barok biçimlendirmede gecikmesine sebep olmuştur. İngiltere'de Gotik gelenek, ilk kez 1600 yıllarında gücünü yitirmeğe başladı. Bilindiği gibi, bu İngiliz Gotiği, Tudor-üslûbu adı altında incelenmişti. Tudorüslûbundan sonra Maniyerist süslerin biçimlenmeğe başlaması, İngiltere'ye göç eden Hollandalı ve Almanlar tarafından sağlanmıştı. *Inigo Jones (1572-1671)* onbir yıl, Serlio, Vignola ve Palladio anlayışında çalışmış ve İngiltere'de bilhassa

Palladio klasiğinin temelini atmıştı. 1639'da Greenwich parkında kraliçenin villasını inşa etmişti. Bu yapı, Palladio'nun Chierigati sarayının klasik anlayışındadır. Ancak cephelerdeki heykel sayısı Palladio sarayına oranla daha azdır. Palladio'nun zemin katının arkadlı kısmı, burada rustik bir duvarla kaplı olduğu gibi, cephesi de daha sade idi. Jones, formların kurallara uygun, erkekçe ve suni olmaması gerektiğini söylüyordu. Bir araya getirilen süslerin böyle bir mimarîde iyi olmadığını belirtiyordu.

I. Charles'ın idamı yüzünden Londra'daki Whitehall sarayının planından ancak Banqueting-House bölümü uygulanabilmişti. Ve dünya nimetlerine önem vermeyen Puritanların zamanında da sanat eseri yapılmamıştı. İlk kez II. Charles'in 1660'da idarenin başına geri dönmesiyle sanat hayatı yeniden canlanmıştı. Ve *Christopher Wren* (1632-1723) özellikle 1666 yılında, Londra'da 89 kilise ve 13200 ev yandığı zaman, büyük mimarlık görevleri yüklenmişti. Wren'in Londra için yaptığı plan uygulanamamış, ancak Londra'ya son derece değişik buluşların yer aldığı 53 kilise inşa etmişti. Ayrıca *St. Paul Katedrali*'ni (1675-1710) dünyanın en büyük kiliselerinden biri olarak inşa etmişti. Bu yapı, geleneksel bir Gotik bazilikası anlamında yapıldı. Transept karesi üzerine de bir kubbe getirildi. Ancak bu kubbe, St. Peter (Roma) kubbesi gibi değil, bir yarım küre biçimindedir. Esas bazilika bölümü kısalmış, kor büyümüş, pencereler gelişmiştir. Kubbenin üzerindeki aydınlık feneri ve cephenin yanlarındaki sütunlu, acaip, karışık üslûplu iki kule, plasterler, yunani üçgen alınlıklar, bu yapının Olgun-Barok özellikleri taşıdığını göstermekte fakat İtalya'da gelişen barok'a benzememektedir. Burada, İngiliz soğuk kanlılığının, İtalyan heyecanını tasvip etmediği anlaşılıyor. Esasen Wren, İtalya'ya gitmemiş, Fransa'da yetişmişti. Ve orada, soğuk ve vazıh çizgileri olan klassisizmayı benimsemişti. Fransız yapıları yanında, matematik öğrenimi de yapmıştı. Esasen İngiltereye döndükten sonra, mimar olarak çalışmadan önce, Oxford üniversitesinde Newton'un yanında astronomi dersi veriyordu. Wren'in matematikçi gücü, St. Paul Kilisesi'nde ve diğer binalarında görülür. Wren, birçok sivil yapı da inşa etti. Bu profan yapı geleneğini devam ettiren *John Vanbrugh* (1666-1726) yüksek asillere saraylar (Blenheim-Palace (1715) gibi) planladı ve uyguladı.

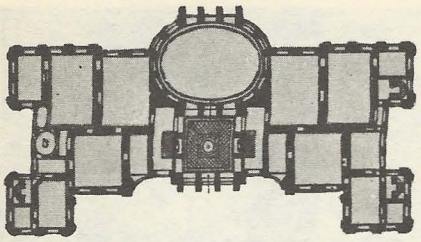
Bu mimarlar yanında, İngiltere'nin yüksek asillerinden olan ve mimarîyi zevk edinen âlim mimarlar görülür-Lord Pembroke ve Lord Burlington gibi. 1715 yıllarında Barok'a dayanan kimi yapılar oimasına rağmen, daha çok Palladio'nun Klassisizmi, bu sıralardaki İngiliz saray yapılarının üslûbunu tayin etmiştir.

Fransa, İngiltere'ye oranla, İtalyan üslûbundaki bir baroka daha çok tepki göstermiştir. Buna karşılık, soğuk etkili, sakin klassisist bir mimarîyi benimsemiş ve geliştirmiştir. Yalnız kilise süslemelerinde, bazı hareketli biçimlendirmeler gösterilmiş, ancak bunların yabancı unsurlár olduğunu belirtmek için "*à l'İtalienne*" denmiştir. Düşünürler dinsizliğe yönelmişler; keyfî hareketi ve düşünceyi öne sürmüşlerdir. Esasen Michelangeloda olgun yaşlarında dinden şüphelenmiş ve kuşkusunu ortaya atmıştı. Teorisyenler akla önem vermişler ve mimarîde aklî klasiği, düzende kanunsal olmayı önermişlerdir. Esasen bu esaslar, Fransız Rönesansında ele alınmıştı. Bu bakımdan Fransa'da XVI. ve XVII. yy., birbirinden pek büyük fark göstermemişti. Ve bu anlayış XIV. Louis'nin sarayı çevresinde gittikçe gelişmek olanağını da bulmuştu. Ancak bu muhteşem kralın sarayındaki mimarî, muazzam biçimleri ile çok ağır bir etki yapıyordu.

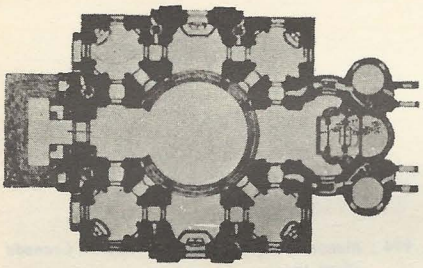


R. 993 : Yukarı-Bavyera'da bir kilisenin barok üslûplu duvar dekoru.

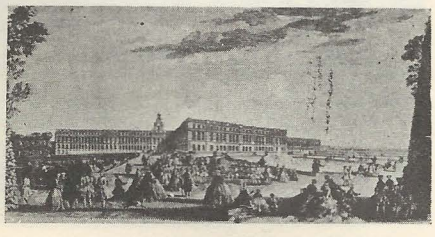
R. 994 : Manuel Vazquez. Sakristei Kilisesi. Granada (1727-1764).



R. 995 : Vaux-le-Vicomte Sarayı'nın plânı. Louis Le Vau tarafından 1656-1660 arası, Melun'da inşa edilmiştir.



R. 996 : Jules Hardouin Mansard'ın Paris'te Dôme des İnvalides'nin plânı. 1706'da tamamlanmıştır.



R. 997 : Versailles Sarayı'nın park yönünden görünüşü. Hardouin Mansard'ın eseridir.

Fransa XVII. yy.'da Edebiyatta *Molière, Racine* ve *Corneille* ile büyük dönemini yaşıyor ve Avrupalılar tarafından insanlığın en büyük uygarlık ülkesi olarak görülmeğe başlıyordu. Fransız saray modası Avrupa'da taklit ediliyor ve Fransızca diplomasi dili oluyordu. *Güneş Kralı* zamanındaki kadar hiç bir dönemde sanat böylesine istenmemiş ve devlet tarafından yönetilmemişti. Bu sanatın merkezi *Colbert* tarafından kurulan ve ressam *Lebrun* tarafından sert bir şekilde idare edilen *Sanat Akademisi* idi. Yapılar, heykeller, tablolar, möbleler, içdekorasyonlar, goblenler ve diğer değerli eşyalar, devlet tekelinde resmi olarak imal ediliyor ve ülke içi ile, ihraç için hazırlanıyordu.

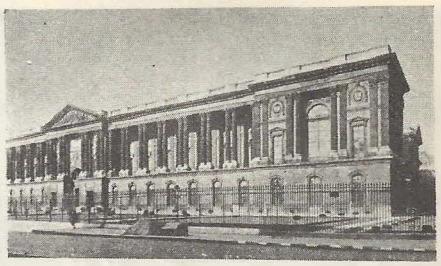
Avrupa'da XVII. yy.'da Fransa'nın yaptığı en büyük etki, saray yapılarında oldu. Bu yapı biçimi, gerek İtalyan palazzo'larının, gerek Ortaçağ şatolarının ve hattâ Louvre'da değiştirilerek yapılan kapalı, ortası avlu biçimli yapı tarzını, önü açık bir (U) şekline sokuyor ve bu temel plana diğer gerekli pavyonları ilave ediliyordu. İç mekânlarda röprezantasyon, rahatlık birinci plana alınıyordu. Ancak bütün mekânların birbirlerine bağlı olması ve koridor mefhumunun henüz teşekkül etmemiş bulunması, bu yapıların önemli özellikleri arasında görülür. Bu saraylar arasında önder olan yapı, *Melun*'daki *Vaux-le-Vicomte* adlı saray idi. Devrin Maliye Bakanı Nicolas Fouquet vergi ödemelerinden büyük bir servet toplamış ve mesen olarak Corneille, Molière ve Lafontaine gibi yazarlara sarayında yer vermişti. Hattâ sonradan Louvre'un inşaatına devam eden *Louis Le Vau (1612-1670)*'yu, ressam *Le Brun* ve *Mignard* ile bahçe mimarı *Lenotre*'u da sarayına almıştı.

Vaux-le-Vicomte, saray röprezantasyonunda önemli görülen bir eksen üzerinde mekân sıralanmasını ve eksenin ortasındaki, iki kat boyu yüksekliğinde üstü kubbeli eğlence salonunu başka bir kompozisyona sokmuştur. Buna göre ortadaki salon gene kalıyor, ancak yan odalarda eksen kalkıyor ve iki yanda birer daire teşekkül ediyordu. Ayrıca iki yandaki daireler simetrik oluyorlardı. Yapı cephesindeki giriş salonunun iki yanındaki birer kapıdan dairelere giriliyordu. İşte bu saray formu Versailles'ın yapılmasına önemli bir etken oluyordu. Gene Vaux-le-Vicomte'un vestibul'ü Alman Geç-barokunun merdivenli evleri için de, birer esin kaynağı oluyordu. Ancak bu saray, XIV. Louis'yi kıskandırmış ve Fouquet'nin azledilmesine sebep olmuştu.

Bu dönemin merkeziyetçi mutlak idaresinde *Versailles Sarayı* daima örnek alınan bir plân olmuştu. Ancak Versailles, XIII. Louis tarafından 1671'de yaptırılmış bir ön yapıya sahipti. Le Vau, bu yapının genişlemesi görevini almıştı. Bahçeye bakan cephe, İtalyan palazzo'larından esinlenilmişti. Le Vau tarafından planlanan bu yapı, *Jules Hardouin Mansard (1646-1708)* tarafından 1682'ye kadar inşa edilmiştir. Bina, iki km. uzunluğunda bir park ile çevrilmiş ve birbirlerine su aktaran aquaduktların bağladığı iki mermer havuzda fıskiyeler yer almıştı. Bu park, çağın büyük eğlencelerine sahne olmuş ve bahçede labirent biçimi yollar ve gizli köşelerde, aşk sahnelerinin oluştuğu yerler düzenlenmişti. Mermerden bir heykel ordusu, bütün park içine dağıtılmış ve birçok vazolar da değişik yerlere yerleştirilmişti. *André Le Nôtre* da *(1613-1700)* 1663'den itibaren İtalyan bahçe üslûbundan bir bahçe mimarîsi geliştirmiştir.

Bu sıralarda Louvre'un doğu cephesi de tamamlanmıştı. Bu yapı için açılan yarışmaya, Fransa'nın bütün önemli mimarları katılmıştı. Hattâ Bernini'de kendi projesi ile gelmişti. Kral, alim bir doktor olan *Claude Perrault (1613-1688)* nun planını seçmişti. Perrault'nun kardeşi olan Charles

(1626-1703) yapının inşasını idare etmişti. Yapının cephesine 1667'de başlanmış, ancak Versailles bütün hazineyi kuruttuğundan 1679'da inşaat durmuş ve ilk olarak I. Napolyon zamanında yeniden devam edilmeğe başlanmış ve bitirilmişti. Bu yapılar önce Avrupa'da, sonraları da Osmanlı İmparatorluğu'nda bile kimi yansımalara neden olmuştu. Hattâ Petersburg'u bile etkilemişti. Çünkü Paris'teki Concorde meydanının ortaya çıkması ile bu genel plan, mimarî bir okul haline gelmişti. Perrault'un yapısında XVII. yy.'ın, XVI. yy.'dan ayrılığı belli olur. Perrault, zemin katını, boydan boya aynı klasik sadelikte, kemerli ince uzun pencerelerin sıralandığı düz bir duvar ile göstermiştir. Cephenin, kenarları ile ortası biraz çıkıntılı yapılmış ve üst katın çifter sütunları, saçağın boydan boya uzanan silmeli klasik arşitravına bağlanmıştı. Cephe alınlığı, çifter sütunların sıralandığı bir tapınak formunda ele alınmıştı. Yan çıkmalarda ise duvar, çifter plasterle düzenlenmiş ve ortalarına kemerli birer pencere konulmuştur. Bu cephede, Bernini'nin Palazzo'su ile Antik yapıların sentezinden disiplinli vazıh bir sadelik ve temsil edici bir büyüklük etkisi ediniyoruz. Bu yapı, üstün Fransız dehâsının bir eseri olarak kabul edilmiş ve yüzyıllar boyu hayranlık uyandırmıştır. Bu yapıda Fransız olan özellik gerçekçi bir kaidecilik ve yapı disiplinidir. Bütün ölçüler bir modülden geliştirilmiştir. Ve bu modül, sütun çapından elde edilmiştir. Her sütun, kaide ve başlığı ile birlikte, on sütun çapı olarak düzenlenmişti. Saçak ise, iki modül ölçüsü kalın idi. Michelangelo, Barromini ve Guarini'de duygunun bu modül sayılarına tezat teşkil ettiği görülür. Perrault, yapı sanatında Rönesans nazariyelerini ve Fransız akılcılığını dikkate almış ve yeniden matematik temeller üzerine oturtmuştu. Onun fikri, "*akla dayalı güzellik*" idi. Ancak bu görüşü sanatçının kendi kişisel sanat anlayışına bağlaması bir "*beauté arbitraire*" (keyfi güzellik) fikrine dayanıyordu. Biz böylece Corneille ya da Racine'in dramlarındaki hesaplı ve açık anlatımını, yapı sanatında da gözlemliyoruz. Perrault, Fransız klasik anlayışını bu eseri ile zirveye ulaştırıyordu.

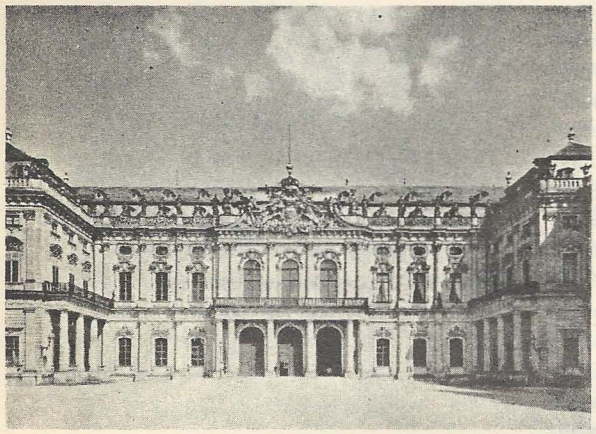


R. 998 : Paris. Louvre Sarayı'nın doğu cephesi. Claude Perrault'un eseri (1665-1680).

Bu açık hatlı, ölçülü sivil yapı anlayışı, dinî yapılarda da izleniyor. *Jules Hardouin Mansard (1646-1708)*, St. Louis des Invalides adlı kilise ile (1706), merkezî planlı bir yapı ortaya koyuyordu. Kubbeli bir orta mekândan gelişen bir Yunan haçı planı geliştirilmiş, haç kolları arasına da dört köşede birer kubbeli mekân sıkıştırılmıştı. Bu yapı ile, Rönesans mimarlarının kubbeli St. Pierre planları arasında bir yakınlık görülür. Burada da yapı, haçvarî bir kare plan içinde düzenlenmiştir. Ve kollar arasındaki birleştirme, Michelangelo'nun St. Pierre kilisesi için yaptığı plana benzer bir düzende çözümlenmiştir. Bu yapı ortasına, sonradan 1850 yılında I. Napolyon'un Mozele'si konulmuştur.

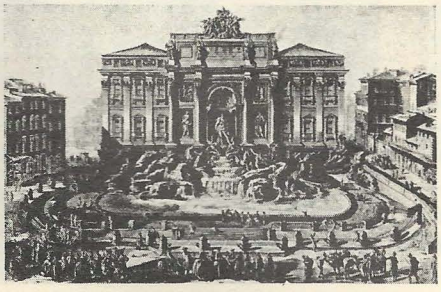
R. 999 : J. B. Fischer von Erlach. St. Karl Borromäus, Viyana (1716-1725).

Fransa, İngiltere ve Hollanda'da XVI. ve XVII. yy.'larda titiz bir klassisizm, yapı sanatında esas özellik olurken, İtalya'da 1630 yıllarından itibaren yüksek-barok üslûbunda eserler veriliyordu. Öyle ki, yapı yüzeyi objektif, kaideci ve akılcı düzenleri terkediyor, bir sübjektivizm bütün yapı yüzeyini girintili çıkıntılı hale getiriyor ve bir ışık-gölge oyunu mimarîde değerlendirilmeğe başlıyordu. Böylece İtalyan mimarîsi, akılcı düzeni terkediyor ve kişisel heyecanlara uygun keyfi hareketlilik, her tarafı kaplayan bir unsur parçalamasına yöneliyordu. Bu üslûbun yaratıcıları *Leronzo Bernini (1598-1680)* ile *Francesco Borromini (1599-1667)* idi. Her ikisi de çağdaşları tarafından çok beğenildiği halde, sanat tarihçilerince XIX. yy.'lın sonlarına kadar, klasik sanatı bozdukları gerekçesi ile çok tahkir edilmişlerdi. Bernini, S. Pierre kilisesinin cephesinin önüne gelen elips biçimli, ve her iki kenarı kolonlu *Piezza di san Puierro Alanı*'nı



R. 1000 : Würzburg'da Kardinal Sarayı. J. Baltasar Neumann tarafından yapılmıştır.

R. 1001 : Roma'da "Fontana di Trevi" adlı havuzlu çeşme. Nicolo Salvi'nin eseri. (1735-1762).



düzenlemiştir. Barokta gözlemlenilen sübjektivizm, sütunlarla perspektif bir görüntü kazanmıştır. Bu meydan, Vatikan'ın cephesinden uzakta olduğundan, ona önem ve büyüklük verdiren bir etki kazandırmıştır.

Lorenzo Bernini *Palazzo Odescalchi* ile XVII. yy.'ın örnek saray yapısını vermişti Bu yapının zemini üstünde olan iki katın, cephe ortasında, plasterler boydan boya, aralarına birer pencere olarak sıralanmıştı. Bu düzenin ilk örneği, Kapitol Meydanı'ndaki Michelangelo yapılarında verilmişti. Zemin katını birinci kattan belirgin bir korniş ayırmış cephe ortası ise hafif dışarı çıkıntılı olarak planlanmıştır. Kapı üstüne de bir balkon getirilmiş ve balkona açılan kapı, iki yanında birer sütun ile gösterişli bir hale getirilmiştir. Ve ortadaki çıkıntılı cephenin çatısı üzeri de balustradlarla çevrilmişti. Pencere üzerleri ise ya üçgen ya da alçak kemerli alınlıklarla donatılmıştı. Cephenin orta saçaklarının altında da konsollar yer almıştı.

Barokun bu döneminde henüz doğa formları görülmez ve klasiğin sade cepheleri halâ hakimdir. Doğa formları ilk kez, Bernini'nin çeşmelerinde ortaya çıkmaktadır. Ancak bu doğa formları, daha önceleri başka çağın barok üslûblarında, Hellenizmde ve Roma mimarîsinde, Nympheler halinde ortaya çıkmıştı. Ortaçağın küçük sarayları (palatina) ve manastırları, bunları Antikite'den almışlardı. Bunlar şehir kültürünün toplandığı meydanlarda da görülüyordu. Bu doğa formları Nürnberg'deki çeşmelerde de vardır. Bu çeşmeler, form bakımından ya bir tasa ya da güzel dörtlü bir yonca yaprağına benzerler. Çeşme havuzlarının kenarlarında (örneğin Augsburg'da) nehir tanrıları yer almışlardır. Ve havuzun ortasına dikilen bir sütun üzerine de Neptün oturtulmuştur.

Ancak bu çeşmelerde bu döneme kadar vazıh bir mimarlık görülür. Su, fıskiyelerden düzenli bir şekilde fışkırır ve sütun kenarlarını dolanan yalağa ve oradan da alttaki yalaklara dökülür İşte XVII. yy. da bu çeşmelerde bir dağılma görülür. Bernini, 1640'da Piazza Barberini deki *Triton Çeşmesi*'ni, hareketli midye, Delphine; daha sonraları Piazza Navona'daki çeşmeyi de doğadan çıkarıldığı gibi çatlak kayalarla düzenledi. Rönesans, biçimlendirilmemiş kayaları reddetmişti Barok ise bu şekillendirilmemiş tabii kayaları sevmiş ve bunları sanata lâyık bir sevgi ile kullanmıştı. Bernini tarafından projesi yapılan, ancak 1735-62 yılları arasında Salvi ve Benaglia tarafından uygulanan *Fontana di Trevi* bu anlayışın zirvesinde bir eser olmuştur. Birbirlerine girmiş kayaların zirvelendiği bir kompozisyon içinde, sular kademe kademe havuzcuklardan taşarak aşağı doğru, bir havuz içine dökülür. Barok'un uğultuyu, gürültüyü ve doğayı sevdiğini bu çeşmeler çok güzel açıklarlar.

Önce çeşmelerde görülen derli toplu doğa biçiminin çözülmesi, sonra kilise ve saraylara da sirayet etti. Yapısal biçim, doğa materyalinin doğal hali ile ele alınmak isteniyordu. Bernini'nin *Palazzo di Monte Citorio* adlı sarayında pilasterler, kayaların içinden çıkıyor gibiydiler. Orta anakapı, onun projesine göre, atlantlar tarafından taşınıyordu. Soyut biçimli yuvarlak sütunlar yerine, insan vücudlarının bu görevi yapmaları, sonraları Viyana saraylarındaki portallerde ve cepheleri merdivenli evlerde, bol bol kullanılacaktı. İspanya'da Churrihueras'ın okulunda, bu doğacılık, pencerelerin üstlerindeki taçlandırılmaya kadar kullanıldı.

Doğacılık eğiliminin yapıları, tüm olarak, birbirleri ile anlaşmazlık içinde idiler. Çünkü mekânların duvarlarla kapatılması gerekiyordu. Hareketlerin dağılmasını sağlayan düşünce, bu nedenle soyut biçimler gösteriyordu. Örneğin duvarlar, amacı itibariyle soyut bir buluştur ve

dikey, yatay hatları dolayısıyle, duruk bir biçime sahiptirler. İşte bu yüzeyler, amacın hilâfına, dinamik, çıkan, inen, savrulan hareketler haline getiriliyordu. Cephelerin hareketliliği yanında, saçakların ondüleleştirilmesi, süslenmesi ve ağırlaştırılması da bunu izliyor. Cephelerin ve oylumların sınırlı olması artık söz konusu olmuyor. Önceden tasavvur edilemeyen, mantıktan uzak bir anlamda, kavranılamayacak şekilde olması düşünülüyor; fikir sonsuza doğru bir eğilim gösteriyordu.

Görülüyor ki, barok dönem, dünyevî gerçeklerin sınırsız sonsuzlukta olduğuna inanma ile de ilişkilidir. Böylece hareket ve sonsuzluk, barok anlayışta esas düşünce oluyordu. Ve statik, çember, elips ve düz hatlarla, dalgalar haline geliyordu. Dinsel mimarînin yüksek-barok ile ilgili örneğini *Francesco Barromini (1559-1667)*, Roma'da *S. Carlo Alle Quatro Fontane* adlı kilisesi ile veriyordu (1640-67). Bu kilise yapısında, haç biçimin oval biçime nasıl dönüştüğü görülür. Oval aslında, çember gibi tek merkezden ayni uzaklıkta bulunan noktalardan oluşmayan iki merkezli, hareketli bir biçimdir. Borromini, oval biçimi daha da değiştirmiş ve ovalî haça uydurmak için eğri hatları kullanmıştı. Böylece yapıda iç ve dış bükeyli eğriler meydana getirilmişti. Bu iç ve dış bükey hatlar, yapının dış yüzeylerinde de yer alıyordu. Bu nedenle bir iç, bir dış bükey hareket, yapı duvarlarını bir içe, bir dışa sokuyor ve böylece devam ettiriyor. Rönesans'ın ve hattâ Maniyerist Dönem'in düz cepheleri, böylece hareketleniyor ve yapı yüzeyleri durmadan devam eden bir hareketin sonsuzluğuna kendini kaptırmış oluyordu.

Yüksek-barokun İtalyan mimarları arasında *Guarino Guarini (1624-1685)* en barok olan bir sanatçıdır. Çember planını konveks ve konkav eğrilerin hareketlendirdiği S. Lorenzo kilisesi, oval bir kora ve duvarlarında yer alan konkav ve düz kapellalara sahiptir. Onun gene Turin'deki *Palazzo Carignano* adlı saray yapısının cephesi, bu konkav ve konveks hareketleri sürdürür ve pencereleri, hareketli rölyef süslerle dikdörtgen biçimlerini kaybederler. Ana kapısı da derin loşluğu temin eden bir niş içine yerleştirilmiştir. Yapı içinde dikdörtgen, oval ve altıgen planlı oylumlar yer alır. Katlar da âdeta egemenliği birbirlerinden almak için çarpışır durumdadır. Pencereler amaçtan uzaklaşıp, hayal gücüne dayanan biçimler alırlar.

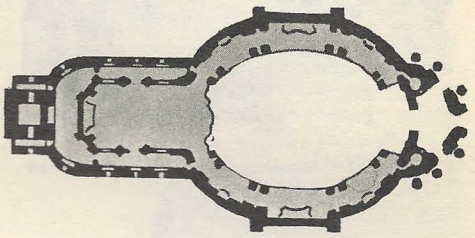
Rönesans'ta, pencereler dikdörtgen yani dikey ve yatay hatları yansıtırlar. Ve pencere üzerinde de üçgen ya da basık kemerli bir alınlık taşırlar. Maniyerist dönemde pencereler dikdörtgen biçimini korumakla beraber, alınlıkların zirveleri kesilir ve açık bir biçim alırlar. Barokta ise bu alınlık ortadan kalkar ve dalgalı bir biçim olarak pencere üzerine yerleşir. Onunla tek bir vücut haline gelir.

Bu nedenle Guarini'deki basık kemerli alınlık, artık tanınacak biçimde değildir. Guarini'nin eserleri Lizbon, Prag ve Paris'te de uygulandığından Avrupa'da Barok'un yayılmasını sağlamıştır. "*Architettura Civile*" adlı Turin'de yayımlanmış bir de kitabı vardır. Bu kitabında mimarînin matematikle olan ilişkisi ile, eğrilerin konstrüksiyonu üzerinde durur.

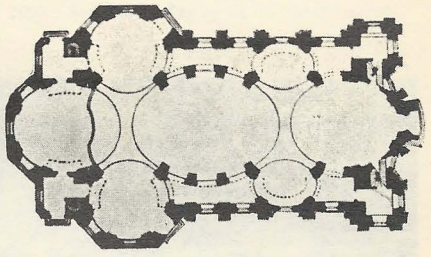
Guarini ile İtalyan-barok mimarlığı, en had derecede sübjektivizme ve mantıksız kompozisyonlara ulaşır. Bu anlayışı, XVIII. yüzyıl başında Güney-Almanya'nın benimsemesine karşın, İtalya'da *Filippo Juvara (1685-1736)*, Palladio ile Fransızların klassisizmasına benzeyen kaidelere bağlı hareketsiz bir mimarîye geri dönmüştü.

Almanya'da yalnız Olgun-barok, Otuzyıl savaşları yüzünden hiç bir yansıma bulmadı. XVII. yy.'ın sonlarında sefalet ortadan kalkınca, yabancı-

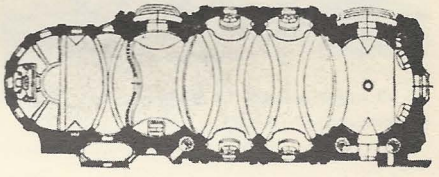
Barok üsluplu elips biçimli kubbeleri olan kilise plânları:



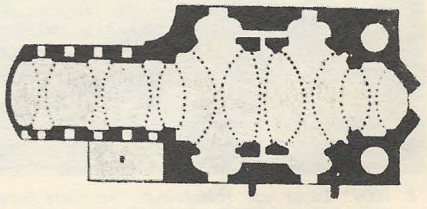
R. 1002 : D. Zimmerman. Steingaden, Wallfahrtskirche denilen kilisenin plânı (1746-1754).



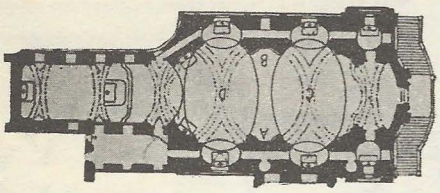
R. 1003 : B. Neumann. Vierzehnheiligen adlı Wallfahrtskirche'nin plânı.



R. 1004 : Chr. Dientzenhofer. Margareten Kilisesi'nin plânı. Prag. (1715).



R. 1005 : Barok üslûplu bir diğer kilise plânı.

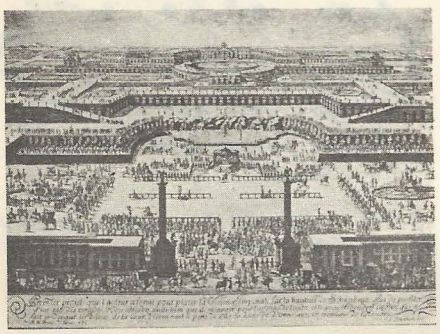


R. 1006 : Plânı elipslerden meydana getirilen bir Barok kilise plânı.

lar tarafından yapı sanatı yeniden canlandırılmağa başladı. Aşağı yukarı 1680 yıllarına değin bütün mimarlar, ya İtalyan ya da Hollandalı idiler. 1700 tarihlerinden itibaren, birçok Alman mimar yetişmiş ve Geç-barok mimarîsini zengin bir süsleme ile her tarafa yaymışlardı. Aynen Fransızlardan aldıkları Gotik mimarîyi süse boğdukları gibi, bunu da son derece abarttılar. Bir yapı ihtirası bütün Almanya'yı sardı. Kilise, asiller, burjuva ve kontlar yarışa girdiler, bir mekân fantazisi aldı yürüdü. Ve XVIII. yy.'lın ortasında barok bütün olanakları ile tüketildi. 1750'lerden sonra da, bir klassisist eğilim, yani yatay ve dikey hatların sükûneti özlenmeğe başladı.

Bu Geç-Barok döneminde, büyük kiliseler inşa edilmedi. Yalnız Salzburg'daki Dom tamamlandı. Hildesheim, Würzburg, Fresing ve Passau'daki kardinal kiliselerinin içine barok dekorasyon yapıldı. Ancak Benediktin, Augustin, Prämonstratenser ve Zisterzienser tarikatlarının keşişlerinde yeniden bir sanat ihtirası uyandı ve barok üslûplu muazzam manastırlar inşa edildi. Hiç bir çağda keşişler bu derece dünyevî hayatı yansıtan, süse ve dünyevî mekâna düşkün olmadılar ve bu dönemdeki kadar önem vermediler. Bu keşiş manastırlarının içinde en önemlisi 1702-1738 arasında Tuna kenarında inşa edilmiş olan Benediktin manastırı "*Melk*" dir.

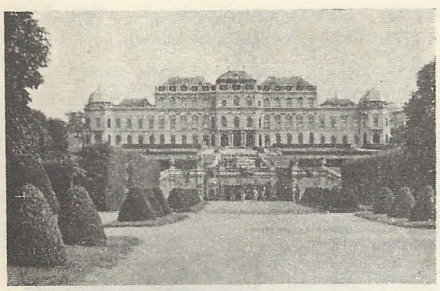
Orta - Avrupa'daki manastır kiliselerinin planları, birbirini kesen ovallerden meydana getirilmiştir. Bu nedenle de yan-gemiler fonksiyonlarını yitirmişlerdir. Elipslerin birbirlerine girmesi nedeni ile mekânlar birbirine kaynaşmışlardır. Ayrıca transept ve kor da belirginliğini yitirmiştir.



R. 1007 : J. B. Fischer von Erlach. Schönbrunn Sarayı'nın eskizi (1690).

Sivil-barok mimarî, genellikle saray yapılarında görülür. Almanya topraklarında yer alan 350 kadar küçük ve büyük devletçik, aristokrat bir devlet olarak Paris'teki "*Güneş Kral*"ın yapılarını kopye etmek istiyorlardı. Versailles'da yetişmiş olan Prens Eugéne, kanatlı saray yapılarının devlet yapıları olarak Berlin, Münih kentlerinde yapılmasında rol oynamıştı. Ancak Almanya'da, Versailles yapılarının 1682'de ele alınmasından önce, Hannover'de 1665'de ve 1663'den itibaren de Münih'te, *Nymphenburg* sarayları, İtalyan mimarları tarafından yapılmıştı.

Bu ülkedeki saray yapılarından Alman mimarları tarafından yapılmış olan ilk örnek, Viyana'daki *Schönbrunn* sarayıdır. *Johann Bernhart Fischer (1656-1723)* tarafından 1700 yıllarında Kıral I. Josef için inşa edilmiştir. Bu sarayda, İtalyan Yüksek-baroku ile Fransız Klassisizması'nın bir sentezi yapılmıştı. Bunun yanısıra Viyanalı *Lucas von Hildebrandt (1668-1745)* tarafından, Türklere karşı başarı kazanan Prens Eugéne için 1714-1723 yıllarında bahçeli bir saray olan "*Belvedere*" inşa edilmişti. Fischer'in Schönbrunn Sarayı'ndaki yüksek-barok-klasik karışımına karşılık burada, saçaklarda bir hareketliliğe, pencerelerde dalgalı süslemelere dönüşen alınlık parçaları yer almıştı. Bu yapıdan başka *Johann Balthasar Neumann (1687-1753)* Würzburg'da kral sarayını inşa etmiştir. Üç kanatlı olan bu yapının ortası, yan kanatlardaki pavyonlar ile çevrelenmişti. Neumann'ın esprisi, mekân sıralaması yanında bir ön salon ile eğlence salonundan ibaretti. Bunun yanında, bir de helezoni merdiven düzenini ele almıştı. 1750'den sonra büyük İtalyan barok ressamı Venedikli Giovanni Battista Tiepolo ve oğlu Domenico tarafından tavan freskleri yapılmıştı. Böylece Avrupa Barok saray mimarîsi, Orta - Avrupa'da tam biçimini bulmuştur.



R. 1008 : Lucas von Hildebrandt. Belvedere Sarayı Viyana (1721-1723).

Dresden ile, Berlin'deki sarayları, asker Kral I. Friedrich zevk için

değil, gereğinden dolayı istemişti. Bu gerek, kral röprezantasyonundan ileri geliyordu. Yeni Postdam Sarayı da ayni gereklilikten doğuyordu. Ancak bu saray yapılarında, bir klassisizma yeniden doğuyordu. Prusya krallarının asker mizaçları, titiz, disiplinli bir yapı zevkine daha çok yatıyordu. Bu nedenle *Andreas Schlüter (1660-1714)* 1696'da Büyük Friedrich tarafından İtalya'ya gönderildiği zaman, Yüksek-Barok ile değil, Michelangelo'nun yapılarıyla ilgilendi. Böylece Roma ve Prusya zevki karışımı, klassisist bir yapı ortaya çıkmıştı. II. Friedrich de Postdam'da "*Yeni Saray*"ı Palladio'nun sarayları esprisinde inşa ettirdi. Dostu Voltaire için de, kendi çizdiği plana göre Weinberg'de bir eğlence evi "*Sans souci*" yi (1745-1747) inşa ettirdi. *J. B. Fischer von Erlach*'ın bahçe-sarayları Palladio'nun villalarından mülhemdi ve kralların eğlencesi için değil, sakin bir hayat yaşamak için yapılmıştı. XVII. yy.'ın sonlarına doğru çoğalan bu yapılar, "*mon repos*" *(dinlenmem)* adını taşıyordu. Ve kendi özel hayatını yaşamak isteyen krala ait idiler.

Böylece kişinin kendi hayatını yaşamak istemesi ile röprezantasyon ve gösteriş hayatına da doyulduğu görülüyor ve kişinin hürlüğü önem kazanmağa başlıyordu.

Geç-barok üslûbunda İspanya'nın da rolü vardır. İspanya da dekoru bütün ağırlığı ile kullanmış ve İtalyan Yüksek-barokunun matematik-konstrüktif prensiplerinden uzaklaşmıştı. *Salamanca Okulu*'nun başı olan Mimar *Jose Churriguera (1650-1723)*'nın adına göre bu okula ayni zamanda *Churriguerism* de deniyordu. Bu okulun fazla yapısı yoktur. Daha çok kilise içlerini *tabernakel* denilen baldahinler ve kor duvarları ile süslemişlerdir. Önemli bir yapı Granada'daki Cartuja'dır. Bu yapı mekânı da, ovallerin kesişmesinden oluşmuştur. Bir diğer Geç-barok yapısı da Valencia'daki *Casa del Marqués de Dos Aguas* adlı sivil binadır. Yapıda bol süs, şişkin biçimler ve abartılı eğriler yer alır. Heykel, rölyef, mantıksız bitkisel unsurlar kompozisyonu, duvarlarla, kapı çevrelerini kaplar. Fransız Bourbone hanedanı İspanya'ya gelince, *Filippe Juvara*'ya yaptırılan Madrid'deki saray 1734'de yandığından, bunun yerine Juvara'nın öğrencisi *Sacchati* dört kanatlı, Fransız klasisist anlayışında ve Herrera'nın üslûbunda titiz kurallı bir saray inşa etti. XVIII. yy.'ın sonuna doğru 1752'de kurulmuş olan *San Fernando Sanat Akademisi*'nin etkisi ile Erken-baroka yani bir çeşit Hellenist-klâssisizm'e dönüldü.

Böylece Avrupa'da Yeniçağın yapı sanatı, başladığı noktaya dönüyordu. Rönesans'ta mimari klasik kurallardan hareketle gittikçe zenginleşmiş, Barok'ta düz hatlar hareketlenmiş ve dalgalı eğriler haline gelmiş, Barok'un sonunda gene başladığı noktaya, yani yatay ve dikey hatların dengesine özlem duymağa başlanmıştı.

BAROK RESİM SANATI

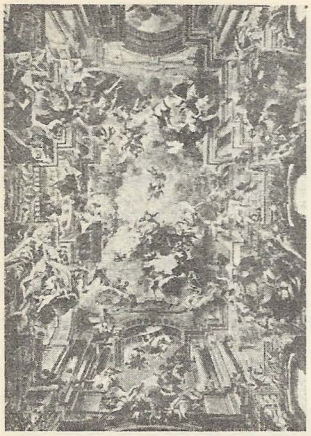
Batı dünyasının sanatında, Yeniçağın fikrî, politik ve toplumsal hayatının gelişmesine paralel tam bir yansıma oluyor. Maniyerist ve Barok sanatın incelenmesinde bu ilgi çekici yansıma, açık olarak görülmüştü. İşte Barok resim sanatı da Yeniçağın gelişimine paralel bir biçimlenme gösterir.

Maniyerizm doğadan değil, insanın kişisel hayal gücünden hareket etmişti. Ancak bu hayal gücü, doğanın hayalî-optik görüntüsünü hedef alan bir resim sanatı yarattı. Barok mimarîde gördüğümüz girinti-çıkıntılılık ve dolayısıyle ışık-gölge, resimde de aynen yansıyor. Yüzey-

R. 1009 : Rembrandt. Tüy uç ile mürekkepli desen.

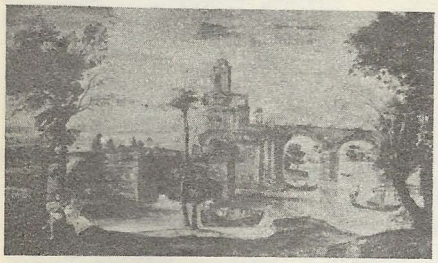
R. 1010 : Poussin. Medor ve Angelica. Sepya ile desen (1640). Stockholm. Nationalmuseum.

R. 1011 : Nicolas Poussin. Bacchanal'lerin dansı.



R. 1012 : Andrea del Pozzo. St. Ignazio'nun tavan resmi (fresk). Roma, (1685).

R. 1013 : Le Guide. Şafak. Bologna resmi. Roma (1613 -1614).



R. 1014 : Annibale Carracci. İdeal Manzara. Berlin Kasier-Friedrich-Museum (1600).

ierin parçalanması, yani yüzeylerin üzerinde yer alan ayrıntı düşüncesi, aynen resimde de yansıyor. Ancak resimde, yüzeylerin değerlendirilmesinde doğa incelemesi esas olarak kalıyor. Sonra da edinilen unsurların hayali bir kompozisyonu söz konusu oluyor. Bu nedenle Maniyerist sanatçı, hem doğa karşısında, hem kendi hayal gücüyle çalışıyor. Maniyerist anlatımı da amaç ediniyor. Fakat, Kuzey-Avrupa'da oluşan Barok resim ile, Güney'de oluşan arasında, bu iki kaynağa önem verme bakımından bazı farklar görülür.

Barok mimarînin çıkışı İtalya'dır. Barok resim de gene bu ülkede doğmuştur. Ön-barok öğeli eserlerin Michelangelo'da belirdiğine esasen değinilmiş ve Venedik'in Rönesans resminde de bazı barok eğilimlerden söz edilmişti.

Doğa taklidi ile ulaşılacak bir çeşit gerçekçi anlatımın (verisme) mümessili olan Michelangelo Merisi adı ile tanınan *Caravaggio* (1574-1610), Barok sanatın ilk büyük temsilcisidir. Ancak yirmi yıl devam eden sanat hayatında, Avrupa resmi önemli bir devrimcisini bulur. XVII. yy.'ın bütün ressamları ondan etkilenmişlerdir. Aldığı ilk büyük siparişi, Kardinal Matteo Contarelli, S. Luigi de Francesi (Roma) kilisesindeki bir kapellaya, kendi ruhunun ahrette kurtuluşu için vermişti. "*Evliya Matthäus*" adını taşıyan eserde, Matthäus incil yazarken bir melek ona ilham vermektedir. Matthäus ihtiyar, çirkin kafalı, âdeta düşünceden yoksun bir adam olarak tasvir edilmiştir. Melek, onun elini bizzat tutarak yazdırmaktadır. Ve adam sanki hiç bir şey bilmeyen beceriksiz bir ihtiyar pozundadır. Melek pozu ile güzel, fakat yaptığı işe göre mantıksız duruşludur. Işık-gölge ve planların siyah-beyaz değerlendirilişi bilgili, gözlem de tam doğacı bir biçime dayanmaktadır. Anatomi, ideal Rönesans anlatımından uzaklaşmış, tenin ve damarların âdeta optik bir saptanmasını göstermektedir. Çıplak bacakların kirliliğine kadar varan bir doğa gözlemi ve bunun saptanması, yaşlılığın tendeki izleri, ressam tarafından ifade edilecek yeni öğeler olmuştur. Görülüyor ki, nesnenin optik, biçimsel durumu, ışık-gölge ile sanatçıyı natüralist bir anlatıma, doğacılığa götürmüştür. Böylece kutsal bir kişi, dünyevî görüntünün içine oturtulmuş oluyor. Ve uhrevî olanı dünyevîleştiriyor. Renkler de lokal izlenimlere dayanıyor.

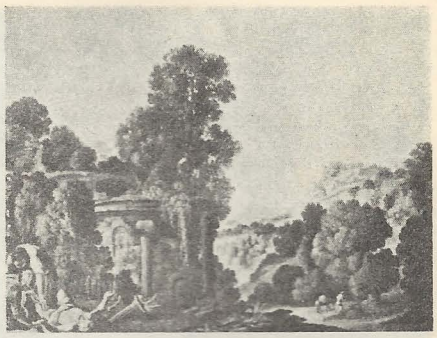
Caravaggio, hiddetli bir tip olsa gerek. Birine vurup yaralamış, polis ve adliye tarafından hakkında koğuşturma yapılmıştır. 1606'da da bir katil olayı yüzünden Roma'yı terketmiş; Napoli, Malta ve Palermo'da yaşamıştır.

Erken-barok sanatçılarından bir diğeri *Annibale Carraci' (1560-1609)* dir. Bu sanatçının çalışması, Maniyerizm'den Erken-Baroka dönüş sırasını kapsar. Eserleri ile ekol etkisi yapmıştır. *Fasulye Yiyen Adam, Kasap Dükkânı, Bologna'da Bir Dar Sokak* gibi resimler yanında, bazı freskler de yapmıştı. Carraci'nin eserlerinde Raphael, Tiziano ve Correggio'nun iyi tarafları ile, toparlanmış eklektik bir sanat anlayışı gözlemlenir ve Caravaggio ona nazaran plastik sağlamlığı, Rönesans'ın vazıh konturuna yakınlığı ve Giorgione'nin yarım figür motifi ile daha geriye bağlı gibi görülür. Carraci, model incelemesi ve hayat dolu oluşu ile, Maniyerist ifadeden bir bakıma uzaklaşmıştır. Aslında bu tutum hiç kuşkusuz Rönesans'ta da vardı. İşte Maniyeristler'de ihmal edilen bu doğa etüdü, Erken-barokta yeniden ele alınıyor, dünya ve insan güzelliği yeniden keşfediliyordu. Dikkat edilirse, Maniyerist dönemde ihmal edilen etüde, yeniden dönülüyordu. Yani keşişliğe özgü her şeyden feragat eden Maniyerist dönem düşüncesine karşı bir anlayış, yeniden yer edinmeğe başlamış ve bu, Annibal

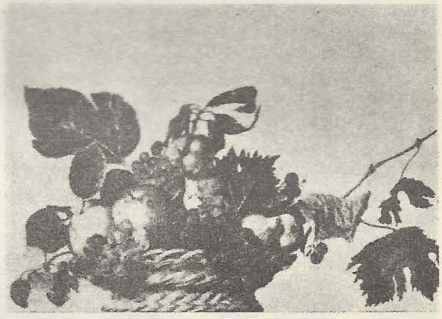
Carraci'nin eserlerinde, bilhassa Roma'daki Palazzo Farnese'deki galerinin fresklerinde, yansımıştı. Bu eserde, Yunan tanrılarının aşk serüvenleri de boyanmıştı. 1595 yıllarından sonra yapılan bu eserde, kendileriyle birlikte Bologna'da bir atelye kurduğu kardeşi Agostino ve büyük yeğeni Lodovico Carraci'nin yardımları pek az olmuştu. Bu sözü edilen atölye, genç ressamların bir toplantı yeri idi ve akademi diye ad takılmıştı.

Annibale Carraci'nin esas eseri, ideal manzara, resmidir. Buna klasik ya da heroik manzara da denmektedir. İdeal manzara, doğa ile geleneği bir potada eritiyordu. Aslında Giorgione ve Raphael daha önce bunun erken bir formunu geliştirmişlerdi. Tiziano, bu manzaraya heroik bir hava kazandırmış, ancak XVI. yüzyılın sonunda bu manzara, ezbere taklit edilen bir şablon olmuştur. Carraci, gerçekten kırı ve Roma civarını yeniden keşfetmişti. Ancak bu işi doğada gördüğü gibi ele almıyor, gördüğü tepeleri, harabeleri, akuaduktları, yüksek ağaçları, sarmaşıkları sınırlıyor ve yeniden düzenliyordu. Köprü kulelerinin dikey hatlarını, resmin merkezine alıyor, hatların sağlamlığını benimsiyordu. Aslında bu klâsik üslûplu bir manzara düzeni idi. Çünkü bu resim, unsurların sınırlılığını tanıyordu. Hollanda manzaracılarının sonsuz ve sınırsız optik gözlemi değildi. Doğayı ele alıyor, ayıklıyor ve onu idealize edip yükseltiyordu. Yani güzel bir ülkenin, arzu edilen resmini yapıyordu. Kısacası, yetkin bir doğa resmi ortaya çıkıyordu. Ayrıca resmin içine müzik yapan çoban figürleri gibi öğeler koyarak, ideal manzaranın derinliğini ve atmosferini de sağlıyordu. Böylece resim, arkadlar, Pan tanrıları ve türkü çağıran çobanlarla Antik bir atmosfere bağlanıyordu. XVIII. yy.'la değin bu Antikite havasında, arkadlı manzaraların çeşitli görünüşleri yapıldı. Poussin ve Claude Lorrain, bu havada bir çok eserler boyadılar. İşte Annibale Carraci ile Caravaggio arasındaki fark bu şekilde belirleniyor. Annibale, Rönesans'a yakın bir idealizmaya dönüyordu. Yani Caravaggio gördüğünü bütün hata ve doğruları ile alırken, Carraci resimlerinin öğelerini seçerek buluyor ve kafasındaki fikri izliyordu. Onun aldığı doğa ayıklanmış, soylulaştırılmış bir gözlem oluyordu.

Bu paralelde Kuzey'de ideal manzarayı resmine konu edinen *Adam Elsheimer (1578 - 1610)* dir. Bu ressam, doğanın huzur verici parçalarını ideal bir resim haline getirmiştir. Frankfurt'ta doğan sanatçı, Frankenthal'de orman ressamı Hollandalı *Gillis van Coninxloo*'nun atelyesinde öğrenimini yapmıştı. Elsheimer, Roma'da bir müddet kalmış ve kırların cazibesini keşfetmişti. Arnavutluk dağları ve Tivoli, onun ideal manzara resmi için sevdiği motifler (örge) olmuştu. Resimlerinde diyagonal kuruluşlarla Olgun-barok anlayışına yönelmiş ancak, aynen Breughel gibi, sonsuzluk fikrine varamamıştı. Bu yüzden sanatçı klasik anlayışta kaldı. Ve objeleri tek tek yakalanacak şekilde belirgin hatlarla ifade etti. Açık biçimli nesnelerin plastik anlatımla ele alınması, Güney ülkelerinin sanatında vardı. Esasen Elsheimer de bu anlatımı İtalya'da Caravaggio'dan öğrenmişti. Gene Caravaggio'dan, gece manzaralarının ay ışığını, ateşi, meşaleyi ve mum ışığını boyamasını öğrendi. Ayrıca ışıklı göğün yansıması da, onun eserinde Antik bir manzaranın arkasında transparant bir atmosfer yaratır. Onun "*Merhametli Samarit*" (1600) adlı figürlü peyzajı, Antik bir kır manzarasını göstermektedir. Bu peyzajda ele alınan ağaçlar ve diğer öğeler, manzara için düzenlenmiş bir kompozisyondadır. Ağaçlar itibarî, gözleme dayanmayan, fakat optik görüntüye benzetilen tasarımsal olarak derlenmiş bir bünyededir. Konu da tamamen Antikite'den alınmıştır. Işık resminin Rembrandt'a, Elsheimer'in resminden Lastmann aracılığıyle benimsenip aktarıldığı saptanmıştır. Ayrıca ışık resminin ev içine akta-



R. 1015 : Elsheimer. Merhametli Samarit. (1600). Leipzig, Museum der bildenden Künste.

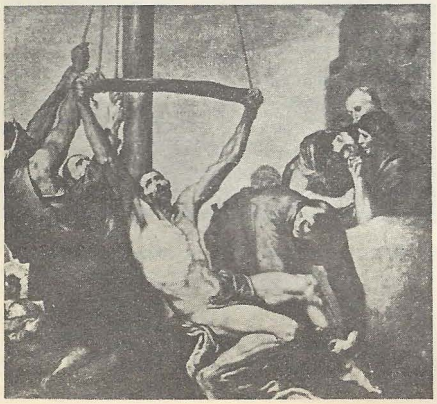


R. 1016 : Caravaggio. Çiçekler ve Meyvalar. Galerie Ambrosienne, Milano.

R. 1017 : Caravaggio. Evliya Matthäus'un Ödeve Çağrısı.

R. 1018 : Zurbaran, Çarmıha Gerili Saint Pierre'in Saint Pierre Nolasque'a Gözükmesi, (1629.) Madrid, Musée du Prado.

R. 1019 : Jusepe de Ribera. Kutsal aile ve Evliya Katarina.



rılışı, gene Elsheimer'in resimlerinden Hollandalı *Brouwer* ve *van Ostade* tarafından yapılmıştır. *Poussin* ve *Claude Lorrain* de bu Antik konulu ışıklı, ideal peyzajı ondan öğrendiler. Elsheimer, Roma'da en itibarda olan bir sanatçı idi. *Rubens*, onunla dost olmuş ve öldüğü zaman onun için yazdığı mektupta, ne denli üzüldüğünü açıklamış ve eserleri üzerine de : "*küçük figür ve manzara alanında üzerine kimse yoktur*" diye yazmıştı. Sanatçı el içi kadar küçük bir resimde, en uzak etkileri bile yaratabiliyordu.

Barok resim sanatının yaratıcıları, bu üç sanatçıdan, yani Caravaggio, Annibale Carraci ve Elsheimer'den ibarettir. Bu üç sanatçının yarattıkları yeni anlayış, diğer ülkelere İtalya'dan yayılmıştı. İtalyanlar arasında özellikle Caravaggio'nun ortaya koyduğu gerçekçi anlayış önem kazandı. Carraci'nin eklektizmi, *Guido Reni (1575-1642)*'de XVIII. yy.'a kadar son derece itibar görmüş, renk ve duygu bakımından gittikçe incelmiştir. Reni'deki İtalyanlara özgü hareketli mizaç, onu boş ve etkisiz, sahte tavırlı figürlere götürmüştür.

Yüksek ya da Olgun-barok döneminde İtalyan ressamları özellikle tavan kişi resmi alanında yaratıcı oldular. Bu resimler, Barok kiliselerini bir dramın oynandığı sahneler haline getirmişti. Yerde duran dindar, tavanda açılmış bir göğe doğru sütunların, yükseldiğini ve bu gök içinde, uçuşan melekleri, evliyaları, Antik yapıların sütun ve eşyalarını, bulutları ve ilâhi ışıkları görüyordu. Duvarlarda yer alan gömme sütun, sütun ya da plasterler tavana yükselirken, stuklar ve heykeller, ressamın yaptığı görüntü-sütun ve plasterlere dönüşüyor, ve taş mimarî, hayalî bir mimarî haline geliyordu. Böylece gerçek, hayal içinde kayboluyor ve sonunda kilise kubbesi, barok ressamın fantezisi yardımı ile göğe açılmış bir boşluk haline geliyordu. Yapı ve onun öğeleri, ştuk ile bezeniyor, hakikî kumaşlar, boya, mermer ve yaldız ile kilise bir bayram yerine döndürülüyordu. Ştuktan heykeller, dekoratif mimarînin sütunları ile korniş ve köşeleri arasına serpiştiriliyordu. Tavan taş değil, genellikle ahşap olarak inşa ediliyordu. Öğelerin tümü yukarı göğe doğru yöneliyor, sonunda resim olarak uçuşmağa başlıyorlardı.

İlk olarak Corregio, Barok öncesi dönemin bir ressamı olarak, Parma'daki kubbe freskleriyle, dindarların gözlerini semavi âleme çevirtmişti. Ondan bu anlayışı Parma'lı *Giovanni Lanfranco* gelenek olarak almış Roma ve Napoli'de seyirciye, göğe yükselen bir perspektif içinde bir başka dünya halinde göstermişti. *Pietro da Cortona (1596-1669)* ressam ve mimar olarak, tavandaki bu hayale, heykel ve mimarîyi de soktu. O, Roma'daki Barberini adındaki sarayda yaptığı devasa tavan freskinde, Papa III. Urban'ı kutsallaştırdı. Bu Papa, mitolojik ve sembolik figürlerle, Antikite ve Hıristiyanlığı, kilisenin başı, politikacı, alim ve şair olarak, dünya ve ahret çevrelerinde birleştirmekte öncü oldu. Cortona, ateşli bir renkçi, kuvvetli bir sanatçı idi. Bu, duvardan kubbeye yükselen resim ihtiyacı, *Andrea del Pozzo* gibi bir sanatçıda daha da kuvvetlendi. Roma'da ve Güney Almanya'da birçok tavan boyadı. Böylece bir tavan boyama geleneği, Antik ve Hıristiyanlık konularına karışmış olarak Avrupa'ya yayıldı.

İspanya'da da, Fransa, Hollanda ve Felemenk'te olduğu gibi, ulusal bir resim sanatı çiçeklendi. Bu ulusal sanat anlayışı, İspanya'da keskin bir doğa gözlemi ile dinî fanatizmin kaynaşmasından meydana geliyordu. Ve bu kaynaşma, İspanya'da yeni ve kuvvetli bir barok resmin doğmasına neden oldu. Ön-Barok dönemi içinde, İspanya'da Maniyerizm yeniden Olgun-Rönesans'ın değerlerine bir dönüş yapmıştı. İşte bu sıralarda *Francisco Zurbaran (1598-1664)* ilk eserlerini veriyordu. Onun resminde Greco

R. 1020 : Ribera. Evliya Bartholomäus'un İşkence İle Öldürülmesi (1630). Madrid. Prado.

maniyerizmine karşılık, aşırı bir doğaya bağlılık görülür. Buna rağmen ele aldığı konular, Hıristiyan evliyalarıdır. Ancak bu kişiler, mekân içinde sağlam bir şekilde yere basarlar ve Rönesans'ın sağlam yere basan figürlerini hatırlatırlar.

Zurbaran'ın bu dinsel konulardaki gerçekçi gözlemini, Barok'un kurucusu Caravaggio'nun etkisi ile yaptığı ve böylece Olgun-barok anlayışı içinde olan bir yola girdiği kabul edilir. *Jusepe de Ribera (1588-1653)* da Caravaggio'dan etkilenerek barok resim anlayışı içine girmiştir. Çünkü önce öğretmeni olan *Ribalta (1551-1628)* bu anlayışı ona öğretmişti. Ayrıca öğrenimden hemen sonra Napoli'ye giderek orada *Küçük İspanyol* adıyle 40 yıl çalışmış ve öğretmiştir. Ribera "*parlak ışıklı ve koyu fonlu bir tenebrosi*" olarak, Tiziano'nun da etkisi ile renge yönelmişti. O, Olgun-barok üslûbunda, dinsizlerin vahşetini ve evliyaların kendilerini ölüme nasıl terkettiklerini ve çektikleri ıstırabı mubalâğalandırarak anlatır. Prado Müzesi'ndeki "*Evliya Bartholomäus'un Şehadeti*" gibi. Bu eserde evliyanın vücudu, parçalanırcasına gerilmiş olarak biçimlendirilmiştir. Eserde ifadeyi kuvvetlendiren ışık ve loş karanlık, Olgun-Barokta sevilen bir atmosfer olmuştu.

"*Sevilla Raffaellosu*" diye ün kazanan *Bartolomé Esteban Murillo*, 1617'de doğmuş ve 1682'de resim yaparken iskeleden düşerek ölmüştür. Caravaggio'nun, gözönünde olan adi gerçeğin anlatımına tutkun bu sanatçı, dilenci çocuklarını kirli ayakları, pis tırnakları ve lime lime elbiseleri içinde zar atarken yakalar. Onların birbirlerine para sayışlarındaki çekici tutumları keşfeder. Buna rağmen sevimli, kıvırcık saçlı koca gözlü bu çocuklar, o kadar da gerçek değildirler. Sanki tiyatro sahnesinde imişler gibi bir etki yapmaktadırlar. Ve fakir bir semtin çocukları inancını insanda uyandırmazlar. Adeta sahne için idealize edilmiş tiplerdir. Böylece sefalet bir salon gösterisi haline gelmiş gibidir. Bu, Andaluzia'ya özgü dilenci romantizmi, duygulu halkın sevgi ve sempatisine mazhar olmuştur. Meryem'in günahkâr olmadan gebe kalmasını tasvir eden "*Concepsion*" adlı eserinde de, gene teatral bir genç kız figürü, uçuşan çocukların içinde beyaz bir elbise ile ifade edilmektedir. Burada tatlı yapmacık bir güzellik gösterilmektedir.

Bu dinî atmosfer, İspanyol resminde Murillo'da kalır. Ve *Diego de Silva Velasquez (1599-1660)* dinî hayatın emrindeki bir realizmadan hoşlanmaz. Kendini tamamen doğanın etüdüne ve onun yansımasına verir. Ustası olan *Francisco Herrara el Vièjo'dan (1576-1656)* öğrendiği Ribera ve Caravaggio'nun üslûbunda mutfak ve dükkân içleri boyar. Meryem ve Martha ile İsa bir dükkân içinde, yemek pişiren kadın ve yemeklerden daha az önemle ele alınmış gibidirler. İspanya Kralı IV. Philipp onu sarayına ressam olarak alır ve 18 yaşından altmışına değin kendi portrelerini yaptırır. Kral ve asiller bu dönemde sanatsız yapamıyorlardı. Philipp, sanatının zirvesinde olan yazar Calderon'u ve tiyatroyu seviyordu. Bu arada Velasquez saray mabeyincisi olmuş ve İtalya'ya gönderilmişti. Ülkede mutlak idarenin sarsıldığı Velasquez'in yaptığı Philipp'in bir portresinden anlaşılmaktadır. Çünkü Velasquez, Philipp'i, Bernini'nin XIV. Louis'si gibi efsanevî bir ifade içinde değil, kendi halinde bir insan olarak resmetmişti. Bu ifadeden ressamın artık, kralı efsanevî, mutlak bir hakim olarak görmediğini anlıyoruz. Bu görüş biçiminden, mutlakiyetçiliğin halk üzerinde itibarını yitirmeğe başladığı çıkarılmaktadır.

1628'de Velasquez, Rubens'i Madrid'de gezdirir. Felemenkli, büyük bir ressam ve diplomat olarak İspanya'ya gelmiştir. Velasquez'e bazı tavsi-

R. 1021 : Murillo. Meryemin Kirletilmeden Gebe Bırakılması. (1665). Paris, Louvre.

R. 1022 : Murillo. Zar Atan Sokak Çocukları. (1650). Münih, Altere Pinakothek.

R. 1023 : Murillo. Üzüm Satan Çocuk.

R. 1024 : Velasquez. Breda'nın Teslimi (1639-1641). Madrid, Prado.

R. 1025 : Velasquez. Halı Dokuyanlor (1655). Madrid, Prado.

yeleri olur. Her halde Velasquez'i İtalya'ya da teşvik etmiş olacak ki bir yıl sonra 1629'da Velasquez, ilk kez İtalya'ya gider. Orada Caravaggio'nun ilk barok eserlerini görür ve Tiziano'nun eserlerini tanır. Ve ikisinin sentezi içinde Tintoretto'yu kopya eder. İtalya'yı ikinci ziyaretinde (1649) Papa X. İnnozenz'in portresini yapar. Ve onu da göründüğü gibi boyar. Oysa, Raphael, Papa X. Leo ve II. Julius'u yüksek bir din adamının onurlu, ağır havasıyla resmetmişti. İşte Velasquez, Papayı bu gözle görmemektedir. Bu aslında çağın Velasquez'e telkin ettiği bir görüştür. Bu nedenle Innozenz'in portresi, tutum bakımından temsil edici bir anlatımda olmasına rağmen, dikkat edilirse bu, gerçekçi bir karakter etüdü ortaya koymuştur. Bu resim, aslında basit bir karakter etüdünün de dışında yenilikler getirmektedir. Örneğin, kumaşın üzerindeki ışık oyununu, geniş fırça ve boya çırpıştırmaları ile anlatır. Bu yenidir ve taze bir boya zevkini sanatçı keşfetmiştir. Yani obje değil, anlatma önemlidir ve vasıtanın güzelliği birinci plana konulmuştur. Velasquez, böylece kırmızı, gri ve beyazla bir şiirin yapıldığını belirtir. Bu resimde, ressam büyüleyici yeni bir dünyanın olduğunu göstermektedir. Kısacası, sanatçı konuyu değil, boya güzelliğini keşfetmiştir.

Velasquez, "*Breda'nın Teslimi*" adlı tarihi bir sahneyi, gerçekçi bir biçimde gösteren büyük, figürlü kompozisyonunda; dinî, hayalî konuların doğa etüdünden yararlanılarak yapılan resminden de uzaklaşmıştır. Dikkat edilirse bu da yeni bir anlayıştır. Hollanda sınır kalesi olan Breda'nın, 1625'de birçok kez el değiştirdiği egemenlik savaşı sırasında, yeniden İspanyolların eline düşüşünü belirten bir sahneyi göstermektedir. İspanyol ordu kumandanına kale anahtarının verilişi sahnesi canlandırılmaktadır. Bu sahnede İspanyol kumandanı Spinola, yenilen Hollanda kumandanına : "*Yenilenin kahramanlığı, yenenin şerefidir*" derken görülmektedir. Ispanyol kumandanı, olgun bir büyüklük içinde gösterilmiştir. Solgun yüzünde acımsı bir tebessüm ve kibar bir ifadenin yansıdığı muzaffer kumandanın aksine, yenilenin yüzünde perişanlık bütün gerçeğiyle görülmektedir. Solda iki Hollandalı askerle, sağdaki at, derinliğine bir perspektifle savaş meydanının dumanı tüten manzarası üzerine gözü kaydırmaktadır. Kumandanların arkasında da kıtalardan bazı guruplar görülüyorlar. Yenilen kıtaların mızrakları eğik, yenenlerin ise dimdik tutulmaktadır. Bu mızraklara atfen, kompozisyonun bir adı da "*Las Lanzas*" (Mızraklar) dır. Bu resim, Ispanyol ordusunun temsil edildiği bir tasvirdir. Sarayı temsil eden resim ise, "*Meninas*" yani "*Soylu Hanımlar*" dır. Bu eserde İspanyol Prensesi Marguerita, çevresini alan, cüceler, saray memurları ve nedimeler arasında gösterilmektedir. Eğer prenses bir şey içmek isterse, cüceler hemen istenileni getiriyor. Ve bir nedime diz çökerek ona birşey sunuyor. Sarayın ağır havası ile orantılı olarak, sağ altta azametli, kocabaşlı bir köpek yere oturmuş. Cücelerin bodurluğu ve ablak yüzleri arasında, ortadaki küçük prenses âdeta ışık saçıyor. Bunların arkasında gene asil bir kadın ve bir yüksek saray memuru var. Solda da büyük tuvalin arkaplanında ressam Velasquez, kral ve kraliçenin portrelerini yapıyor. Kral ve kraliçe, karşı duvarda asılı olan ayna içinde yer almışlar. Ancak tabloda bizzat görünmüyorlar. Tavanın ve arka duvarın düz loşluğu içindeki figürler, yer yer ışıklanıyorlar. Sahne zekice düzenlenmiş ve büyük tuval, renkli ve siyah-beyaz olarak, optik, sevimli, karakteristik bir biçimde ele alınmış.

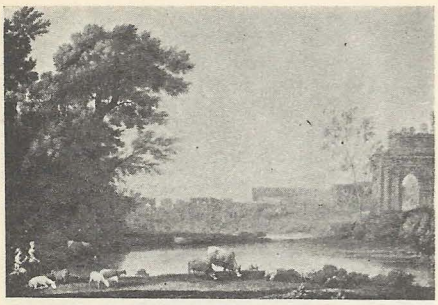
Velasquez'in "*Halı Dokuyan Kadınlar*" *(Hilanderas)* adlı eseri de olgun bir barok resimdir. Önde çarkın başında ip eğirenler yer almış, arkada ise ışıklı bir yerde, dokuma sahnesi izleniyor. Bu tablo, en eski fabrika resmi

olarak kabul edilir. Velasquez, bir yanda saray, diğer yanda fabrika hayatını tasvir ediyor. Bu iki tablo da ayni yılda yapılmış. Bu resimde imalât çalışmalarının akıcı havası ve çalışanların anlık hareketlerinin yansıması, XIX. yy.'da Realistleri ve İzlenimcileri çok etkilemiş ve Velasquez'i ilk İzlenimci olarak saymışlardır. Sağda arkadan görünen kadının güzel sırtı, kırışmış beyaz buluzu ve dağınık saçları, sanatçının düzenli-klasik pozlardan ne denli uzaklaştığını ve doğayı olduğu gibi sevdiğini bize gösteriyor. İşte bu anlatım, Rönesans ve Maniyerizm'de yoktu. Kaçıcı, anlık hareketler, böylece ilk kez ele alınıyordu. Keskin hatlı çevre çizgileri de ortadan kalkmıştı. Velasquez, yapacağı resmin ön etüdünü doğrudan doğruya fırça ile tuvaline yapıyordu. Rönesans'ın, ön doğa etüdlerinin tuvale aktarılması onda yoktu. Velasquez'in ışıklı resimleri, birden ortaya çıkmadı. Zamanla gelişti. Bu ışığa önem veriş nedeninin "*tenebrosi*" ressamları olduğu belirtilir. Eski resimlerin kahverengi tonları içindeki ışığı zamanla değerlenmiştir. "*İçenler*" adlı eserinde, kesif bir öğle güneşi tepeden, "*Breda'nın Teslimi*"nde ise güneş arkadan gelir. Bu nedenle Velasquez'in güneş ışığını resme soktuğu bir gerçektir. Sanatçı, İzlenimciler'den farklı olarak, doğayı izlenimlerine göre düzenler. İzlenimciler'de doğa, sevilen motif olarak yansıtılır. Velasquez, bu izlenimciliği dolayısıyle, fırçasını süratle kullanmakta, böylece tabloda beliren boya tuşları, eserine bir tazelik temin etmektedir. İşte bu taze boya sürüşü, Velasquez'in boya sanatına getirdiği en büyük yeniliklerden biridir. Sanatçının eserlerinde görülen bu izlenimcilik, fırça ile elde edilen bir izlenimciliktir. Yani çizgide, doğa biçimi esas şekline göre değil, gözün retina tabakasında teşekkül eden izleniminin fırçadan çıkan lekesine göre karalanmış, işaret edilmiş bir durumu olmaktadır. Bu duruma göre, Rönesans'ın optik, mantıkî, vazıh çizimi ortadan kalkmakta ve fırçayla karalanıveren işaretler meydana gelmektedir. Bu husus, aslında sanatçının, kendini, modeline teksif etmesinden ve vecd içinde çalışmasından oluşmaktadır. İşte bu aklî olmaktan uzaklaşma, sanatçıları barok anlayışın içine sokmaktadır. Bu yeni durum, sanatçının eskiyi nasıl değiştirdiğini de göstermektedir. Ayrıca Velasquez, patetik duyguları da sevimli izlenimler olarak eserine nakletmiştir. Ve hayatın canlılığı ile hareketi, barok üslûbun değerleri olarak kendiliğinden onun eserine girmiştir. Velasquez'in yaptığı, insan ve eşyanın optik doğacı olarak keşfidir. Ve dolayısı ile o Erken- ve Olgun-Barok resmin yaratıcısı olmuştur. Bu yüzden Velasquez'i, o zamana değin nesnenin emrinde ve onun gösterilmesinde alet olan boya ve fırça esprisinin, kendi güzelliğini belirten yeni değerlerin kımıldamasını, hareketlenmesini sağlayan bir sanatçı olarak görmek gerekir. Kısacası o, nesnenin poz güzelliği yanında, malzemenin kullanılışından meydana gelen estetiği bulmuştur. Buna, *Klasik-Barok*, *Patetik-Klasik* gibi ad verenler de olmuştur. Ancak bu, barokun klasiği diyebileceğimiz yolda, Hollandalılar, Velasquez'in yanında yer alacaklar ve bu yeni olanakları zenginleştireceklerdir. Fransa, Olgun-Barok'un resim alanında, mimarîde olduğu kadar eser vermedi. Yalnız Roma'da çalışan heykelci *Pierre Puget (1622-1694)* bunun dışında kaldı. Fransa, XVII. yy. boyunca resim ve mimarlık alanında yalnız klasik üslûplu eserler verdi. Esasen *Descartes*'ın felsefesi, *Corneille (1606-1684)* ve *Racine (1636-1671)*'in şiirleri de ayni klasik ifade içinde kalmışlardır. Ancak *Boileau (1636-1671)*'nun şiirleri, ressam Poussin ve Claude Lorrain'i millî bir Fransız resmine yöneltmişlerdir.

Fransa'da Normandiya'da doğan *Nicolas Poussin (1593-1665)*, bu yörenin manzaralarını Latin anlayışında tuvaline geçirdi. Antik havayı,

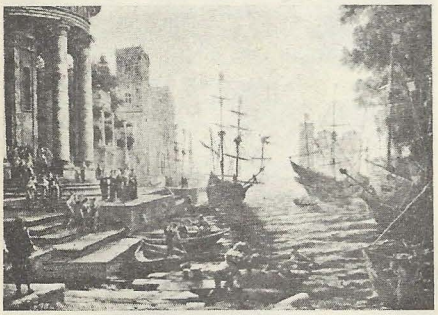
R. 1026 : Velasquez. Las Meninas (Saray Kadınları) (1655). Madrid, Prado.

R. 1027 : Velasquez. Papa X. Innozenz. (1650). Roma, Galeria Doria.



R. 1028 : Claude Lorrain. Roma İmparatorluğu'nun Çöküşü. Londra (1661).

R. 1029 : Claude Lorrain. Sabah Manzarası.



R. 1030 : Claude Lorrain. Evliya Ursula'nın Gemiye Binişi.

Roma'da (1624) benimseyen sanatçı, tekrar Paris'e döndüğünde Richlieu tarafından çağrılmış ve XIV. Louis'nin saray ressamı olmuştu. Poussin'in eski Yunan ressamlarının resimleri üzerine okudukları, onu kendi fikirlerinin tasvirine götürmüştü. Ele aldığı konularında, Antik rölyeflerin yüzeyde anlatımlarını benimsemiş ve resmine almıştır. Onun eserlerinde Barok'un o loş, kara lekelerini bulamayız. O, Antikite'nin aydınlık peyzajlarını benimsedi. uɐʎlɐʇ Klassisistlerini tanımış ve Annibale Carraci'nin bir öğrencisi aracılığıyla bu sanatçısının üslûbunu öğrenmişti. Tiziano'dan da Bacchanal'ları benimsemiş, bu konuların ruha sükûnet veren havasını sevmişti. Kirlarda, doğanın güzel, tatlı etkilerini incelemiş, ancak doğayı klasik bir üslûpta kompoze etmişti. Bu nedenle Bernini, Poussin için : "*O, (kafasını işaret ederek) buradan resim yapıyor*" diyordu. Böylece Poussin, doğayı kendi Antik fikrinin biçimine sokuyor, onu değiştiriyordu. Onun kompozisyonunda dikey ve yatay hareketler, klasik düzenin uygulaması olarak görülmektedir. Öyle ki, dağların yatay hattını, ağaçların dikeyliği kesiyordu. Onun tam bitirilmemiş bulunan, *Apollo ve Daphne*'nin yer aldığı resminde (1665), yapısal bir kuruluş görülür. Resmin ortasındaki bir çember plan üzerine, efsanevî kişilerin kompoze edildiği görülür. Bu eserde doğa, ışık ve hayat, bir ritm içinde biçimlenir. Resim, günün en parlak öğle ışığını, efsanevî, ideal bir hayatın kişileri ve doğası üzerine serper. Bu pastoral, Antik hayat, yeşil ağaçlı, koca baş hayvanların dolandığı bir doğa içinde yansıtılmıştır. Poussin bu Antikite peyzajlarında eski Yunan ve Roma'nın putperest dünyasını, Hıristiyanlığın vadettiği cennetten daha güzel olarak yansıtmıştır. Eserinde, Hıristiyan dünyasından en ufak bir izlenime rastlamak mümkün değildir. Poussin, efsanevî kahramanların yaşadığı Antik manzarayı keşfetmiş ve bu ifadeyi zirvesine ulaştırmıştır.

İdeal-Antik peyzajın ikinci temsilcisi *Claude Lorrain* (1600-1682) dir. Bu sanatçı da aynen Poussin gibi klasik, dengeli ve sağlam yapılı peyzajı düzenlemiştir. Ancak Lorrain, Poussin'e oranla eserlerinde, görünmeyen, sisli, fakat göz kamaştırıcı bir ışığı keşfetmiş ve bunun ifadesini başarmıştır. Ayrıca Antik yapıların akıldan kompoze edilmiş biçimlerini, Antik şehirler olarak bize sunmuştur. Büyük ağaçlar altında küçük insan ve hayvanların arkasına, Antik kalıntıları ve düz mavi renkte hayal olmuş dağları yerleştirmiştir. Önceleri doğadan renkli birer taslak yapan sanatçı, bunlara kattığı figürlerle hayal ettiği havayı vermiştir. Poussin'in öğle ışığına karşın o, sabah ve akşamın sisli ışıklarını tercih etmiştir. Büyük ağaçların dalları, sis içinde yer yer erimiş ve böylece rüya gibi etkiler, silûetler meydana gelmiştir. Ağaçların loş gölgelerinde dolaşan çobanlar, genç kadınlar, âdeta eski dünyada hayal edilen bir doğa parçasını verir gibidirler. Elsheimer'den sonra ortaya çıkan bu peyzajlar, optik görüntülü doğa resminin yeni olanaklarını vermektedir. Yalnız 1625-1627 yıllarında döndüğü vatanı Fransa'ya, bir daha hiç gelmemiş ve hep Roma'da yaşamıştır. Bu da onun, Antik dünyanın kırlarına, hikâyelerine kendini ne denli verdiğini göstermektedir. Zamanla sevilmeye başlayan ve ün kazanan Lorrain'den, Papa dört resim almıştır. Eserleri çok sevildiğinden kopyalarının yapılmasına engel olmağa çalışmıştır. "*Roma İmparatorluğu'nun Çöküşü*" (1661) ve "*Evliya Ursula'nın Gemiye Binişi*" (1646) onun seçkin eserleri arasındadır.

Güneyin klasikte bulduğu mutluluk, uzağın özlemine olan romantik duygu, Roma dünyasının kırları ve Fransızların vazıh düzen isteği, bir Lorrain dimağında erimiş ve bu klasik-ideal peyzaj doğmuştu. XVIII. yy.'ın İngiltere'si, Claude Lorrain'in resimlerini sevgiyle topladı. Goethe,

Lorrain için : "*Orada siz önce, güzel düşünmüş ve duymuş yetkin insanları görürsünüz; ve resmin rahatlığı içinde, dışarda başka hiç bir yerde rastlanmayan bir dünya bulursunuz... Resimlerde en yüksek doğruyu bulursunuz fakat onda gerçeklikten en küçük bir ize rastlamazsınız.*" diyordu. Lorrain'in duygusu, ilerde XIX. yy.'da, Corot'nun resimlerinde devam edecektir.

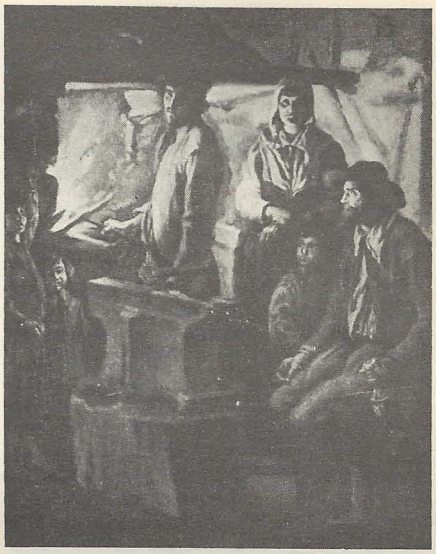
Nicolas Poussin ile Claude Lorrain'in resimleri, merkeziyetçi bir idarenin ideal olarak temsil edildiği anlatımlardır. Daha I. François, sanat biçimini tayin etmişti. Ancak o, klasiğin ideal ifadesini Fransa'da bulamadığı için ülkesine İtalyan sanatçılarını davet etmek zorunda kalmıştı. Hattâ 1622'de Maria de Medici, Fransa'ya kıraliçe olarak geldiğinde, kalitesi olan bir, sanatçı bulamadığından Luxembourg Sarayı'nın süslenmesi için Rubens'e büyük boyutlu yirmi iki resim sipariş etmişti. İlk kez Richlieu, XIII. Louis'nin saltanatını yansıtması için bir okul kurmak gereğini duymuştu. 1627'de Roma'dan *Simon Vouet'yi (1590-1649)* çağırmıştı. XIV. Louis zamanında da, Bakan Colbert, *Académie Royale de Peinture et de Sculptur*'ü kurdu. Ve bu okulun başına da Poussin ya da Lorrain'i değil, itaatli bir dekoratör olan *Charles Lebrun (1619-1690)*'ü getirdi. Lebrun, Bakan Fouquet'nin Vaux-le-Vicomte adlı sarayını döşeyip süsledikten sonra, XIV. Louis'nin şiirlerini Versailles sarayının *Aynalı Galeri*'sine resimledi. Böylece tarihi konularla alegorileri resme soktu. Bu dekoratör, bir ömür boyu, Colbert'in aleti olarak mimarlık eserlerini, resim ve heykel sanatını idare etti. Ayrıca goblen fabrikalarının müdürü olarak bu tesislerde yapılacak olan eserleri de tayin etti. Lebrun'ün kitle imalâtı ve büyük boyutlardaki eserleri, sanatsal yönden değil, politik yönden önemlidir. Kralın tasvirlerine gösterişli bir onur ifadesi vererek, halkın gözünde imparatorlarını büyütmek istemiştir. Burada devlet eliyle sanatın vasat bir düzeye nasıl düştüğü açık olarak görülür.

Ancak kurulan bu akademinin etkileri Avrupa'da büyük olmuştur. Böylece ödüller, tahsil ve seyahat bursları, devlet eliyle sanatçılara sağlanmıştır. Ancak konu, kompozisyon, desen tarzı ve renk tayininde otoriter bir rejimin istekleri birer kaide olarak belirtildiğinden ve ortaya çıkan eserlerin kurallara dayalı bir bütün teşkil etmesi istendiğinden, "*akademik*" kavramı, Lebrun'ün akademisine izafeten doğmuş ve bugüne kadar aşağılayıcı bir kavram olarak kalmıştır.

Ancak Fransa'da, kral iradesinin istediği bu biçimci anlayış, her sanatçıyı bağlamamış, *Poussin*, *Lorrain* ve Laon'lu *Le Nain kardeşler*, yaşayan Fransız sanatını temin etmişlerdir.

Kuzey-Fransa'da gerçekçi bir anlatımın doğması da gene bu sıralardadır. Ancak anlaşılacağı gibi Fransız sanatçıları, tek bir yolda değil, çeşitli görüşlerde çalışmışlardır. Le Nain kardeşlerden *Louis Le Nain (1593-1648)* köy hayatı ile ilgili resimlerini özellikle "*Demirci*" adlı eserini (1640) gerçekçi bir anlatımla, ancak bir tiyatro sahnesi gibi ifade etmiştir. Âdeta bir Hollanda mizacı, resimleri biçimlendirmiş gibidir. Bu arada *Jacques Collot (1592-1635)*, groteskleri ve şeytani ifadeleri benimsemiştir. Floransa'da grafik tekniklerini öğrenmiş ve metal üzerine kazı-baskı sanatını mükemmelleştirerek, egemen bir sanat haline getirmişti. 18 parçadan mürekkep "*Savaşın Sefalet ve Felâketleri*" adlı grafikleri, Otuzyıl Savaşları sırasındaki asker hayatını efsaneleştirmek istemiştir.

Felemenk toprakları, önceleri kabul etmediği bir babanın evlâdı ile resim sanatının aniden zirvesine çıkar. *Peter Paul Rubens (1577-1640)* Barok sanatın dev altarlarını yapmış, krallardan çeşitli kimselerin portrelerine



R. 1031 : Louis Le Nain. Demirci. Paris, Louvre (1640)

R. 1032 : Rubens. Sanatçı, karısı İsabella Brant ile.

R. 1033 : Rubens. Suzanne Furment, Tüylü Şapkası ile Londra, National Gallery. (1625).

R. 1034 : Rubens. Sanatçının Steen Çiftliği ve solda Sarayı. Londra, National Gallery (1636).

R. 1035 : Rubens. Amazonların Savaşı. Münih. Alte Pinakothek (1615).

değin bol eser bırakmıştır. Babası Antwerpenli bir hukukçu idi. Calvinist inancı benimsediğinden önce Köln'e gelmiş, sonra da Siegen'e göç etmişti. Rubens'in doğumu buradadır. Ancak sonradan katolik olan annesi tarafından gene katolik olarak yetiştirilmişti. 10 yaşında iken ailesi tekrar Antwerpen'e döndü. Öğretmenleri İtalyan resmini bilen üç usta oldu. 1600 yıllarında İtalya'ya gönderilmiş, orada Gonzaga kontu onu hizmetine almıştı. Venedik'i ziyaret etmiş, Tiziano'dan etkilenmişti. Sonradan bu ressamın eserlerini Madrid'de, Prado'da görmüş ve kopya etmişti. Roma'da altar resimleri boyadığı sıralarda Michelangelo, Elsheimer ve Caravaggio'nun resimlerini de incelemişti. Caravaggio gibi o da Maniyerist anlayışın boş formlarını sevmemiş ve Yüksek-Rönesans'ın sağlam biçimlerinden Olgun-barok anlayışa yönelmişti.

1609 yılında vatanına dönünce İsabella Brant ile evlenir ve portresini yapar. Zengin elbiseler, sakin bir mutluluk, İtalyan klasik ifadesi içinde yer alır.

Antwerpen Katedrali için yaptığı "*Çarmıhtan İndirme*" adlı eserinde, Daniele da Volterra'nın kompozisyon anlayışını ele almış, ancak natüralist biçimlendirmeyi değerlendirmişti. Voltarra'nın Maniyerist üslûbunu benimsememişti. Bu tablonun dramatik muhtevası, ışık-gölge zıtlaşması ile kuvvetlendirilmiş ve ihtiraslı bir anlatım elde edilmişti. Bu heyecan ifadesini, ışık-gölge gibi çeşitli kontrastların çarpışması olanaklarıyle kuvvetlendirerek. Yüksek-Barok biçimlerine varan Rubens, 1615 ile 1620 yılları arasında büyük bir heyecanın biçimlendirilmesini başardı. Böylece çarpışan büyük kitlelerin zıtlıklarını belirtmesini bildi. Işıklı ve loş bölümlerin renklendirilmesini araştırdı. Vücutlarda kuvvet gösterisini sağlayan erkek adalelerini abarttı. Kadın vücutlarında derinin inceliğini, âdeta nefes alan tenin deri durumunu ve etin bütün canlılığını, madde olmuş bir boya sürüşü ile tuvale yansıtmayı başardı. Bu anlatımda, fırça sürüşünün inanılmaz bir duygululuğu görülebilir hale getirmesi, rahat desenin olanağı oluyordu. Ancak bu, yalnız optik görüntünün duygulu bir anlatılışı değildi. Sanatçı, ışıklı yerleri mat renkler, gölge yerleri ise saydam soğuk renklerle ince olarak boyayarak, ışıklı yerlerin resim yüzeyinde sağlam madde olarak ifadesini temin ediyordu. Rubens, soğuk renkli gölgeli bölümlerde kızıl ve kahve renkleri çizerek değerlendiriyor ve böylece maddenin devamını, gölgeli olan bölümlerde devam ettirebiliyordu. Görülüyor ki Rubens, yalnız duygulu olarak kalmıyor, izlenimlerini yansıtmak için tekniğini de birlikte getiriyordu. Optik izlenimlerini süratle yazabilecek duruma gelen ressam, kompozisyon taslaklarını süratli notlar halinde hazırlıyordu. Bu süratli izlenim saptaması, onu, anlık görüntüleri gösteren natüralist bir gerçekçiliğe götürmüştü. Böylece Velasquez ile arasındaki benzerlik de ortaya çıkmaktadır. Sedef ciltli, sarışın Kuzey kadınlarının beyaz vücutları, bütün etliliği, şehvaniliği, sırma saçları ve hareketliliği, rahat ve canlı bir fırça ile ifade olanağını Rubens'de bulmuştu. Onun deseni de bir Rönesans sanatçısından ayrılır. Deseninde, mantıkî, ideal, inşacı ve soğuk bir güzelleştirme söz konusu değildir. Heyecanla izlenimlerini saptayan, fakat rahatlığı, sertliklere varmayan deseninde, Rubens, yeni oluşmakta olan Barok resmin ilk etkili örneklerini veriyordu.

Onun eserlerini, portreler, peyzajlar, allegoriler ve altar resimleri olarak ayrı ayrı incelemek gerekir.

Sanatçı çok figürlü eserlerini uygulayabilmek için geniş bir atölye kurmuş ve sonradan çağının önemli ressamları olan *Jan Brueghel (1568-1625), Franz Snyders (1579-1657), Van Dyck (1599-1641), Teniers, Jordaens*

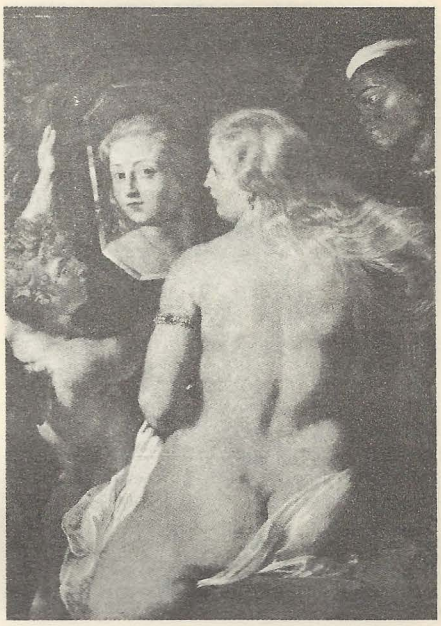
vb. gibi sanatçılar yetiştirmişti. Rubens'in savaş sahneleri, Leonardo'nun "*Anghiari*" savaşından esinlenmişti; onun arslan, kurt ve yaban domuzu avları ile ilgili sahnelerinin buradan çıktığı sanılmaktadır. Çünkü o, yukarıda adı geçen Leonardo'nun eserini kopya da etmişti. Esasen bu konular, Barok'un temel motifleri idi. Böylece, kapalı biçimler parçalanıyor, birbirlerine dolanıyor, resim yüzeyinde kaynaşıyor ve derinliğine bir perspektif içinde düzenleniyorlardı. Bir mekân içindeki hayaller, diyagonal olarak hareketleniyorlar ve figür kitleleri bir bütün halinde kaynaşıyorlardı. Rubens, büyük bir olasılıkla, Elsheimer'den figürün manzara ile kaynaşmasını öğrenmiş ve resmin mekân içinde devam etmesini kabul ettirmişti. Biz bu anlayışın Fransız klassisizmine kadar devam edeceğini göreceğiz. Rubens bu kaynaşmayı, eşyaların itibarî renklerini parçalayarak ve gölgeleri de renklendirerek elde etti. Bu görüş, Rönesans'ın bütünlerin parçalarını vazıh belirtmesine karşın, kaynaştırıcı ve bütünü mütalâa edici bir anlayıştır.

Bu karışık bütün, Yüksek-barokta, düzenleniyor, parçalar kaynaştırılıyordu. Rubens'in "*Amazonların Savaşı*" adlı eserinde, bu durumu görüyoruz. Köprü ile üzerindeki insan ve hayvan hareketleri, manzara ile bir kitle haline getirilmiştir. Ayrıca savaşın bütün şiddeti içinde, çıplak vücutların teşhiri için bazı bahaneler aranmış, kadın ve erkek vücudları, su kenarında ve içinde biçimlendirilerek gösterilmiştir.

İkinci karısı Helene Fourment'nın, onun eserlerine büyük etkisi olduğu, özellikle Helene'nin vücuduna ait şeffaf tenin ifadesinde sanatçının kimi yeni renk ve anlatım olanakları bulduğu kabul edilir. Bu tesadüfler, ve hayatın çeşitli yönlerden incelenerek resmedilmesi, sanatçıyı zamanla kendi çalışmalarına hayran bırakmış ve sonunda kendini tekrar eder duruma düşmüştür. Ancak Rubens, özellikle karısının portrelerinde ve bizzat yaptığı eserlerinde olgunluğunu yitirmemiştir. Çalışması kolay ve huzurlu olan bu sanatçı, büyük siparişleri öğrencileri ile birlikte yaptığından, son çalışmayı "bağlayıcı tuşlar" *(rappel de ton)* olarak kendi uygulamıştır.

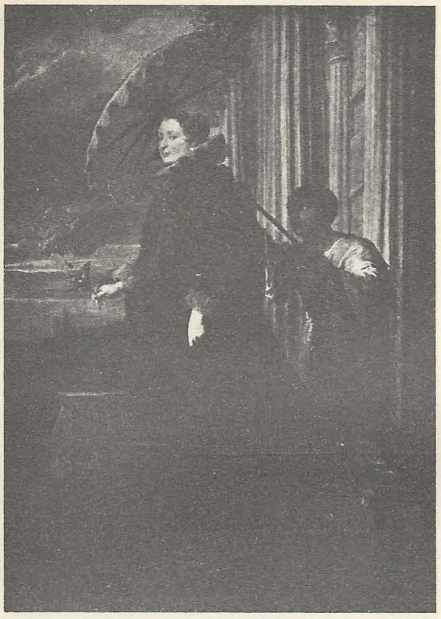
Aşağı yukarı 3000 eser onun imzası altında görülür. Ancak bunların pek azı bizzat onun elinden çıkmıştır. Danimarkalı bir doktor, Rubens'in kendisine sarayını gezdirdiğini, Yunan ve Roma'nın Antik heykellerini ona gösterdiğini anlatır.

1626'da karısı İsabella Brant ölür. Tahmin edildiğine göre, onun ölümü ile Rubens, diplomatik görevle dış ülkelere gitmeği kabul etmiş ve Londra ile Madrid'i barıştırma olanağını aramıştı. Çünkü bu ülkelerin arasındaki savaş, Felemenk'i perişan ediyordu. Bu seyahatlerde Rubens, ilim adamına yakışır ilgileri ile o çağ dünyasındaki diplomatik çevrelerin dikkatini çekti. Rubens, özellikle Antikite'yi araştıranları çok takdir etti. Hattâ bu alandaki tartışmalara, yazdığı bir yazı ile *(De imitatione statuarum)* de girdi. 1630'da 53 yaşında iken, genç bir kız olan Helene Fourment ile evlendi. Rubens'in bu kadına o ışıklı renklerini borçlu olduğu kabul edilir. Bu kadın ona daima portre konusu olmuş ve mitolojik figürleri için model durmuştur. Bu kadının vücudundan yararlanan Rubens, ten ifadesinin zirvesine varır. Helene'nin kız kardeşi Suzanne da, bu ihtiyarlık yaşlarındaki olgun sanatçının, geniş fırça ile çalışabilmesine sebep olmuştur. Boyanın madde olduğu ve plastik tonların en ince değerlerine vardığı Suzanne'ın portresi gibi eş değerde olan birçok çalışma yapmıştır. Suzanne'ın bu resminde sanatçı, 1620 yıllarında ilk olarak "*pitoresk klasik*" in vazıh formlarını parçalamış ve Yüksek-barokun ilk eserlerine öncülük etmişti.



R. 1036 : Rubens. Venüs'ün Tuvaleti. Vaduz Şatosu (1615-1618).

R. 1037 : Rubens. Çarmıhtan İndirme. Medici Galerisi için sipariş edilen resimlerden. Louvre, (1610).



R. 1038 : Van Dyck. Kontes Elana Grimaldi. Philadelphia. Widener kolleksiyonu.

R. 1039 : Van Dyck. Lord John ve Bernhard Stuart. Cobham Hall, Earl of Darnley (1636).

1635 yılında Antwerpen civarında "*Steen Çiftliği*" ni satın almış ve orada, açık hava resimleri (manzara) yapmağa başlamıştı. Bu eserlerinde toprak, bitki, hayvan ve insan hayatını, hareketli bir doğa atmosferi içinde birleştirmeyi denemişti. Steen Sarayı ve civarını gösteren resminde, gene diyagonal bir kompozisyon açık olarak görülür. Bu manzarasında bütün öğeler, kozmik bir bütünün uyumuna tabi tutulur. Bu kozmik uyum, onun köylü dansı, ya da "*Kermess*" adını taşıyan eserinde de görülür. Bütün bir köyün kadını, çoluğu, çocuğu, emzikte olanı, olmayanı, genci, ihtiyarı, evlisi, bekârı, içkili bir kır eğlencesinde bir araya getirilmiştir. Dans, eğlence, içki, bolluk, yaşama sevinci, zengin verimli bir doğa içinde ifade edilmiştir. Muazzam bir ağacın altında yapılan dans, bir (S) hareketinin planı üzerine düzenlenmiştir. Bu resmin konusu, Pieter Brueghel'in "*Kirmes*" adlı eserinden esinlenmiş olmalıdır. Ancak burada, Brueghel'in Dionysos bayramına karşılık bir köy eğlencesi söz konusudur. İnsan enerjisinin bütün vücuda yayıldığı hareketlerin ifadesi arzusu, önce Brueghel'de başlamış, Rubens'de en yüksek, en barok ifadesini bulmuştu. Daha sonraları Rokoko döneminde, ayni bayram eğlencesi ifadesinin devamı, daha sakin daha cici jestler içinde Antoine Watteau'da görülecekti.

Rubens, ülkesindeki sanat hayatının odak noktası idi. Halkı ve onun hayatına ait atmosferi yakalıyan ve onunla uyum halinde olan ender bir tipti. Rembrandt gibi münzevî değildi. Yazardı. Ciltlerle günlük yazmıştı. Eseri, çağını güzel bir biçimde yansıtmıştır. Topluma hitap eden bir atmosferi, virtüöz ve gözlemci kabiliyeti ile yakalamıştı. Büyük sıhhatli formlar, ışığın madde üzerindeki durumları, rengin mekân içindeki yeri, hareketli yaşantının ateşli ve enerjik ifadesi, daima sıhhatliliğin övgüsü, Felemenk'in sanat hayatı için ideal değerler olmuştur. Onun Dionysos'vari Antikite'si, sanki çağın içinde yaşar gibidir. Onun İsa'sı bile bir Herkules gibidir. O, klasik-Antik'i, barok yapmıştı. Doğanın acı gerçekleri, onun eserinde hayal edilen güzellikler olmuştur. Rubens, resmin bütün dallarında yaratıcı olmuş, asillerin ihtişamını yansıttığı gibi, put-perest-humanist değerleri de ele almış, çağının Yüksek-klasik-resmini olgun bir düzeye getirmiştir.

Rubens'e, hasım olmak isteyen öğrencisi *Anton van Dyck (1599-1641)* üç yıl kadar onun ev arkadaşı ve yardımcısı idi. İyi yetişmişti. 1621'de İtalya'ya gitti ve orada kendi kişiliğini bulmak için çalıştı. O da Tiziano'yu kendine örnek aldı. Ancak önce, Tiziano'nun yaşlılık yıllarında yaptığı rahat, yumuşak, renkli anlatımı benimsedi. Sonra da Tiziano'nun ilk klasik dönemini keşfetti. Rubens'in kuvvetli hareketli mizacına karşın o, daha sakin, duygulu ve sinirli bir yapıya sahipti. Bu nedenle olsa gerek, daha çok Madonnaları ve ağlıyan figürleri seçmişti. Hiç kuşkusuz o, Rubens'in bir çığ gibi büyüyen buluş gücüne sahip değildi. Ancak yetkin bir portreci olarak çevresini büyülemesini bilmişti. Yaptığı her portre, kişinin arzu ettiği, kendinden büyük bir ifadeye sahipti. Portrelerinde daima, hassas, soluk yüzlü, yorgun fakat çekingen bir tavrı seyirciye sunuyordu. Bu tavır, kişiyi ve portresini biraz esrarengiz yaptığı gibi, daha büyüleyici oluyordu. Çekingenlik aslında bir çeşit kendine hükmetmedir, dolayısıyle başkasına hükmetme duygusunu da insanda uyandırır. Böylece Cenova aristokrasisinde terbiyesi ve ağır bağlılığı ile aranılan genç bir portreci olmuştur. Sonra da İngiltere sarayında bu meziyetlerini göstermekte devam etmiştir. Cenova saraylarının gururlu sakinlerini resimlemişti. Ayni çevrelerde, Rubens, Raphael ve Tiziano da eser vermişti. Kadınlara erkeklerden fazla nüfuz etmesini bilmiştir.

1632'den itibaren İngiliz Kralı I. Charles'ın saray ressamı olduğunu, sayısız portre siparişleri aldığını ve bir çok öğrenci ile büyük bir atölye idare ettiğini görüyoruz. Eserlerinde İngiliz aristokrasisinin bütün kibirli tutumları yansımıştır. Van Dyck, renkçi bir portretist olarak değerlendirilmiş ve manzara ile figür, bir bütün haline getirilmiştir. Onda da Rubens'in ince renklerini daha sakin formlar içinde görmek mümkündür. Rubens ve Van Dyck, aristokrat hayatın zenginliğini ve gösterişliğilini yansıtmışlardır. Ancak gene Rubens'in bir öğrencisi olan *Jacob Jordaens (1593-1678)* Felemenk'in orta sınıf halkını resmediyordu. Ele aldığı konular gibi, tamamen kalender, kendinden emin, hiçbir şeye aldırmayan, yemeği, eğlenmeyi seven, gürültücü, şamatacı bir tipti. Asillerin takındığı sun'î tavırlara karşılık o, aslında sağlam ve enerjik olan günlük hayatın insanlarını seçiyordu. Yabancıların anlayışına, konularına aldırmıyor, kendini tamamen halkın yansıdığı motiflere veriyordu. Ancak Jordaens da ara sıra halk konularını Yunan mitilojisi ile karıştırıyordu. Örneğin; köylülerin yanında Satir gibi. Ancak daha çok "*Fasulya Bayramı*" gibi halkla ilgili konuları ele alıyor, onun kalabalıklarını yansıtıyor, lâletteyin insanların kişilere özgü değişikliklerini bütün samimiyetleri içinde ifade ediyordu. Fasulya bayramı, Üç Kırallar Günü'nde baklagiller bitkisi şeytanlardan kurtarılmıştı ve eskiden Batı-Avrupa'da her yıl kutlanıyordu. Bu bayramda pasta, içinde bir fasulye tanesi ile pişiriliyor, ve fasulya tanesi kimin pastası içinden çıkarsa o kıral oluyordu. Bu bayram münasebetiyle de yıkılıncaya kadar içki içiliyordu. Bu halk bayramlarının ifadesi, Brueghel ve Rubens'ten sonra, Jordaens'da da görülüyor. Ondan'da *Adrian Brouwer (1605/06-1638)* alarak devam ettiriyordu. Brouwer, o zamanların fakir halkını, sefil köylülerin yaşantılarını, onların basit eğlencelerini, kart oynayanları, meyhaneleri, yıkananları, döğüşlerini, samimiyetle tasvir ediyordu. Hollanda'da Frans Hals'in yanında yetişmiş, sonra köylü Brueghel'in resimleri ile Elsheimer'in enteriyörlerini benimsemiş ve bunlardan, bu sefil halkı ifade edecek bir anlatım tarzı çıkarmıştı. 32 yaşında bir dilenci kadar fakir olarak ölen sanatçı, Antwerpen Kalesi'nde hapsedildiği zaman, akıllara durgunluk verecek bir yiyecek içecek hesabı yapmıştı. Onun hakkındaki bilgiler, hep dindarlarla yaptığı tartışmalarla ilgilidir. Bir vesika, onun çamaşır olarak yalnız bir yaka ile bir çift manşete sahip olduğunu yazar. Serseri olarak dolaşan ve ilk bohem hayatı yaşayan ressam olarak kabul edilir. Böylece onun tam bir meyhane hayatı ile ömrünü tükettiği anlaşılır. Bu hayata karşılık, resimleri kaba satırlar olmasına rağmen, ziynet eşyası gibi pırıl pırıl, duygulu, ışıldayan renklere sahiptir. Bu da onun, boyanın yanan değerlerine ulaşabilmiş ender sanatçılarından biri olduğunu gösterir. Rubens bu problem mizacı yanına almak için boşuna uğraşmıştı. Ancak Rubens, kolleksiyonu için ondan 17 resim almıştı.

Brouwer'in köylü resimlerini *David Teniers d. J. (1610-1690)* taklit etmişti. Felemenk'te en sevilen küçük resim ustalarından biriydi.

Felemenk'in komşusu Hollanda da, ülkenin en büyük sanatçısını kendi topraklarında yetiştirdi. *Harmensz van Rijn Rembrandt (1606-1669)* yalnız çağının değil, belki bütün çağların en üstün resim kalitesine ulaşmış bir sanatçı oldu. İtalya'ya gitmedi. Doğum yeri olan Leyden'de önemsiz bir ressam olan *Swanenburgh*'un yanında bir müddet çalıştı. Sonra altı ay kadar Amsterdam'da *Pieter Lastmann*'ın yanına girdi. Lastmann, Roma'da Elsheimer'in klasik kompozisyonlarını görmüştü. Rembrandt'ın, çağının sanat bilgilerini aldığı muhakkaktır. Çünkü o, son derece sağlam bir gözlemciydi ve o sıralardaki bütün resim tarzlarını öğrenmişti. İncil tarihini,

R. 1040 : Jordaens. S. Pierre'in Kayıkla Kaçışı. Kopenhagen Müzesi (1635-1640).

R. 1041 : Jordaens. S. Pierre'in Kayıkla Kaçışı (parça)

R. 1042 : Brouwer. Birahanede Sohbet. Kopenhagen Müzesi (1635-1640).

R. 1043 : Rembrandt. Sanatçı eşi Saskia ile. Dresden Gemäldegalerie. (1636)

R. 1044 : Rembrandt. Dr. Tulp'un Anatomi Dersi. Museum des Haag. (1632)

Antik mitolojiyi, portreyi ve diğer resim çeşitlerini yakından biliyordu. Açık hava resmini (manzara) ise sonraları halletti. Ayrıca Güney'in ideal çizgiye dayanan sanatının, kendi gerçeği için yeterli olmadığını anlamış olmalı idi. Rembrandt, 1631'de Leyden'den Amsterdam'a gitti ve ölünceye kadar kaldı. Orada, portre ressamı olarak ün yaptı. Bir tablo tacirinin kuzini olan Saskia ile evlendi. Rembrandt'ın bu gençlik yıllarındaki resimleri ve bakır üzerine yaptığı oyma-baskılar, Olgun-Barok anlayışını tam anlamı ile yansıtır. Bu döneminde yaptığı "*Simon'un Kör Edilmesi*" adlı eserinde, göze batan, çarpıcı etkileri kullanır. Yani klasiğin duruk ölçülerini alıp bir tarafa atar. İlgi çekici bir uzak yakın etkisini canlandırır. İnsanı şaşırtan bir derinlik ve hacim, klasiğin plastisitesini yüzeyde bırakır. Figürün bir atmosfer tabakası ile çevrildiği âdeta hayretle görülür. İşte bu husus, yani Rönesans'ın tek cepheliliğinden bu derine gidiş, Yüksek-barokun önemli özelliği olur. Rembrandt'ın Rubens'den farklı olarak tam bir Yüksek-barok resmin temsilcisi olmasının nedeni budur.

Rembrandt, derinliğine kavradığı doğayı, karakter yakalayıcı gözlemleriyle zenginleştirdi. Kendine özgü, madde olmuş bir boya buldu. Bu boya, Rubens'in maddesi gibi zarif, hafif bir madde değildi. Daha inandırıcı, gerçek, canın, maddenin ta kendisi idi. İşte onun özellikle kendi portrelerinde bu inanılmaz boya durumunu görürüz. Bu sağlam, düşündürücü, madde olmuş boya, ondan evvel ve sonra artık kimsede görülmedi. Yalnız bazen Goya'da bir iki kez gözlemlendi. Bu boya durumu, bir sabır, bir işçilik değildir. Bu, onun gözlemine dayalı, inanılmaz bir fırça oğuşturması, fırça dolaştırması, bir büyü ve boyanın ışıklılığa, maddeye ve plastik değerlendirmeye gidişi idi. Bu nedenle Rembrandt, sır gibi, yaratıcılığını kendi iç dehasına, münzevi, düşünceli dimağına borçlu idi. Bu iç dünyanın en yetkin yansıması, yalnız kendine ait portrelerinde vardır. Ünlü sanatçılar içinde, kendini model olarak ondan çok değerlendiren sanatçı yoktur. Onun kendini yansıtan her portresi, olgun bir iç dolgunluğuna ve yetkinliğine sahiptir. Ayrıca bu portreler, bizi onun ruhsal durumuna yakınlaştırır. Kendine özgü yazısı ile o, kendine ait birçok hususu samimi bir dille bütün ayrıntılarına değin anlatır. Ancak yaptığı bu anlatıma rağmen, o bir hikâyeci değildir. Resminde, kendi bulduğu yüksek plastik değerlerle konuşur. Daha açık dille, resim diliyle anlatır. Ve sözle anlatılacak şeylere önem vermez. Renkleri yakar, ışıklandırır, ve en önemlisi, Rembrandt'ın boyası, yüzeyleri resmin belli derinliklerinde tutar ve onların öne ve derine gidişlerini, dikkat çekici bir şekilde yakalar ve devam ettirir.

Hollanda'da portre siparişleri, İtalya, Fransa ve İspanya'dakinden başka türlü kuruluşlarca verilirdi. Görüldüğü gibi, bu Latin ülkelerinde merkeziyetçi idarelerin hakimleri, sanatçıları saraylarına alıyorlardı. Halbuki burada durum değişiktir. Siparişler esnaf loncaları ve zengin burjuvalar tarafından sanatçılara yöneltilmiştir. Bu bakımdan Hollanda'da bu çağda burjuva ve daha aşağı tabakanın gerçek durumları, resimlerinde yansımıştır. Örneğin Rembrandt, yaptığı burjuva portreleri olsun, loncalar tarafından verilen gurup resimlerinde olsun, bu devrin insanlarını bize tanıtmaktadır. "*Dr. Tulp'un Anatomi Dersi*" buna bir örnektir. Birçok portreyi resimde bir araya getirmek için yapılan bu kompozisyonda profesörün eli, tablonun merkezini teşkil eder. Ortada, ölü renkli bir cesed ve çevresinde öğrenciler yer almıştır. Resimde piramidal figür yığını, diyagonal bir yerleştirme içindedir. Resimde bütün figürlerin dikkatleri bir noktada toplanmıştır. Bu titiz ve ölçülü kompozisyon ile Rembrandt, kendinden öncekileri aşmıştır ve ayrıca burada siyah-beyaz

zıtlaştırma (kontrast), o zamana değin hiçbir ressamın varamadığı bir açıklığa kavuşmuştur.

1642'de bir büyük portre kompozisyonu daha yapar. Bu eser, o zamana değin yapılmış olanlar içinde gene tek kalan ünlü "*Gece Bekçileri*"dir. Yüzbaşı le Cocq'un kumandasındaki bir muhafız kıtası, sun'î bir ışık içinde, yer yer loş karanlığın içinden belirir. XVIII. yy.'dan beri yanlış olarak resme *Gece Bekçileri* denmiştir. Figürlerin loş bir karanlık içinde ışıklı olarak gösterilmesi, bu adın ona yakıştırılmasına sebep olmuştur. 1947 yılında yapılan restorasyon sonunda, resmin arka planında görülen buluşma yerinin ortaya çıkması sağlanmıştı. Böylece muhafızların bayrakları altında, silâh şakırtıları ve davul sesleri ile yapılan toplanma sahnesinin resim konusu olarak ele alındığı anlaşılmıştı. Portresi yapılan bekçilerden 16 ya da 17'sinin ücretini ödediği bu resimdeki kişileri, sonra 29'a çıkardı. Ancak bu resmin kenarları kesilmeden önce, muhtemel olarak kompozisyonda 32 kişi olduğu sanılmaktadır. Bu resimde önemli olan, askerlerin arasına ışık saçan beyaz elbiseli bir kızın sokulmasıdır. Bunun nedeni, o zamandan kalan bir bilgiye istinat etmemekle birlikte, C. Neumann'ın açıkladığına göre, ışık dağılımının gereği olmasıdır. Bu, esasen Rembrandt'vari ifadeye de uygundur. Bu eserde sanatçı, boyayı, el gibi kalın fırçalar kullanarak halletmiştir. Karalar, yarı-değerler ve ışıkların kompozisyonu, derinliklerin düzenlenmesinde önemli olmuştur ve bu biçimlendirme tam bir Kuzey ülkesi anlatımıdır. Çünkü Güneyin belirgin formlu kişileri burada yoktur. Herşey, henüz Ortaçağ'ın yer yer devam ettiği bu ülkede, âdeta resmin üzerindeki ışıklarla kendini zar zor belli eder duruma gelmiştir.

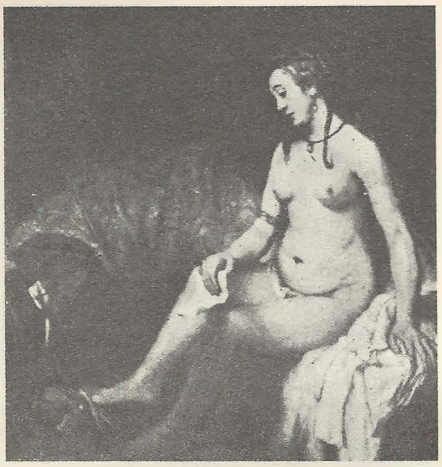
R. 1045 : Rembrandt. Gece Bekçileri. 1947 de restore edilmiştir. Amsterdam. Rijks-Museum (1642).

Bugünkü değerlenmeye göre, çağın resim anlayışını en iyi yansıtan bu eser, o zamanlar değerlendirilememiştir. Kendilerinden sonrakilere, bir hatıra olarak bırakılmak istenen bu portreler kompozisyonunun, bazı resim değerleri ile kompoze edilmek istenmesi, sipariş sahiplerini kızdırmış ve Rembrandt'ın durumunu da sarsmıştı. *Gece Bekçileri*, onun çağdaşlarınca değerlendirilememişti. Portre ressamı olarak ünü sarsılmıştı. Sipariş verenlerin bazıları, kompozisyonda geride kaldıklarından tanınacak durumda değildiler. Sipariş verenlerin arzularına tamamen zıt durumlar ortaya çıkmıştı. Bu kader, Amsterdam belediyesinin yaptığı siparişin de başına geldi. Ve bu resim yüzünden, büyük sanatçının belediye meclisi ile arası açıldı, çevresi ile ilgisi koptu ve yalnız kaldı.

R. 1046 : Rembrandt. 2. Karısı Hendrickje Stoffels.

Siparişlerin azaldığı 1642 yılında bir felâket daha sanatçıyı perişan etti. Sevdiği karısı Saskia ölmüştü. Rembrandt'ın kolleksiyon meraklı ve paraya karşı ilgisizliği, servetinin kısa zamanda erimesine sebep oldu. 1656'dan sonraki üç yıl, üstadın kolleksiyonu da açık artırmaya çıkarıldı. Bu sıralarda yanına aldığı iyi kalbli *Hendrickje Stoffels*, evin masraflarını tablo ticareti yaparak ayakta tutmağa çalışıyor ve Saskia'dan olan oğlu Titus de ona yardımcı oluyordu. Bu sırada Hendrickje'den, Rembrandt'ın bir kız çocuğu oldu. Ancak Rembrandt, hayatını ayakta tutan bu kadınla evliliğini meşru bir hale sokmağa gerek duymadı. O artık burjuva hayatının dışında kalmıştı.

Hayatının maddi yönü çökmüştü. Ancak sanatçı, bu dönemden sonra açıldı. Değişiklik, resimlerinde de oldu. Teatral hareketler, heyecanlı, etkili detaylar ve kimi romantik ilaveler, eserlerinden tamamen kalktı. Artık gereksiz addettiği şeyleri resminden atıyordu. Boya, daha geniş fırçalarla sürülmeğe başlanmış, renkler altın gibi âdeta ışıldamış ve resmine daha sıcak bir atmosfer girmişti. Diyagonal olarak derine



R. 1047 : Rembrandt. Hendrickje Stoffels Bethsabée Pozunda. Louvre (1654).

R. 1048 : Rembrandt. Yüz Guldenlik Baskı Resim. Oyma-baskı. (1640-1650).

R. 1049 : Rembrandt. Evliya Matthäus'a Melek Esin Verirken. Louvre. (1661).

doğru giden parçalar ortadan kalkmış, bir sadelik ve basitlik, sanatçının olgunluk dönemini biçimlendirmeğe yetmeğe başlamıştı. Tablo ekseni sağlam bir yapı göstermiş, dikey, yatay ya da çember biçimi bir kuruluşla kapalı bir kompozisyon olarak değerlenmişti. Sanatçının bu sağlama, bu oturaklılığa gitmesi, gereksizden arınması nedendi? Bu her halde dünyevî gösterişlere sanatçının itibar etmemesi, gerçek inancını olgun bir sanatçı olarak değerlendirmesi idi. Onda artık, en ufak bir gösteriş heyecanı kalmadığı, resmin gerçek değerleri ile çalışmak istediği anlaşılıyor ve tam kişisel bir ifadeye ulaşıyordu. Rembrandt'ın artık çağını aştığı, 1650 yıllarından itibaren yaptığı gravür ve boyalarında da görülür. Örneğin "*İsa, Hastaları İyileştirirken*" adlı kazıma gravürü *(bu resim, 100 gulden olan fiyatına göre, "Yüz Guldenlik Baskı" adını taşıyordu)*, piramidal sağlam bir kuruluş göstermektedir. İsa, ortada önemli bir yerde, hastaların arasında ayakta dimdik durmakta. Bir kadın kollarını açarak İsa'ya : "*Yavrucuğumu yeniden bana getir*" diye yalvarıyor. İsa'nın sol eli, hastaya değiyor. Herkes İsa'nın yapacağı ile meraktadır. Bu merak, gravürü (baskı resim) pramidal olarak bir düşünce çevresinde de topluyor. Kompozisyon buradan oluşmuş. Rembrandt'ın birçok desen ve kazıma baskı resimleri, hep sefil halkla perişan Yahudilere aittir. Bu baskı resmi ile sanatçı, hayatın perişan ettiği çehreleri, merhameti, hemcins sevgisini, herşeyi seven gücün hayat verici kuvvetini anlatır. Hiçbir güzelleştirici, idealize edici niyet sanatçıda görülmüyor. Esasen bu özellikler, Katolik kilisesinin Antikite'den benimsediği ve dinî değeri halk gözünde kuvvetlendirmek için kullandığı öğelerdi. O, reform yapmış olan kilise tarafındandı. Bu nedenle bu baskı resim, Protestan kilisesinin gösterişten uzak anlayışının tam bir ifadesi oluyordu. Resim gerçek, dramatik bir durumu yansıtıyordu.

Bu dram, onun açık hava resimlerinde de vardır. Bundan önceki dönemlerinde, daha çok fırtınalı bir atmosferi olan manzaraları ele almıştı. Hareketli barok doğa esprisi, olgunluk döneminde bir sükûna kavuşmuştu. Yatay ve dikey hatları olan ideal Güney manzarası ile, kendi vatanının az kontrastlı atmosferini sevmeğe başlamıştı. Artık olgun yaşında olan sanatçı, dramatik etkilerden hoşlanmıyordu. Düşünceli bir sadelik, bir çeşit heyecansız ve hareketsiz anlatım eserlerinde yansıyordu. 1662'de, Amsterdam Dokuma Loncası'nın verdiği gurup resmi siparişi için, son derece sakin bir biçimlendirme şekli kullandı. Bu sıralardaki eserlerinde, genellikle bir çeşit klasik ağırbaşlılığı görmek mümkündür. Ancak Rembrandt'ın hayatının bu son yıllarının eserlerini, olgun bir Rönesans eseri olarak telakki etmek mümkün değildir. Bu sıralarda Rembrandt'ın, Leonardo'ya ait "*Son Akşam Yemeği*" adlı eserini birçok kez çizdiğini biliyoruz. Her halde sanatçı, Leonardo'nun bu eserini, yetkin bir örnek olarak görmüş olmalıdır. Dokuma Loncası'nın sipariş ettiği "*Staalmeesters*" adlı kompozisyonun, Leonardo'nun *Son Akşam Yemeği* ile kimi ilişkiler içinde olması yüzünden, sanatçının bir çeşit klassisizma'ya gittiğini iddia eden sanat tarihçileri varsa da, onun hacimli figürleri, duruk bir pozda da olsa, derinlik içinde hareketlidirler. Bu bakımdan Rembrandt, Barok üslûbun özelliklerini gene taşır. Ve ondaki klasik yön, ancak ağırbaşlı, dengeli düzeni ile ölümsüz anlatımıdır. Yüzlerdeki kişiye özgü karakteri yakalaması, zaten onun klasikten ayrıldığını gösterir.

1658 yılında yaptığı Hendrickje'nin resminde sanatçı, karısına olan derin sevgisini de portreledi. Bu iyi kalpli kadının tek düşüncesi, Rembrandt'a ihtimam etmek, ona sevgi ile yardımcı olmaktı. İşte bu kadınca şefkat, Hendrickje'nin her portresinde yansır. Kulağında küpeler, sırtında parlayan kırmızı renkte bir manto görülür. Kompozisyon, sakin

bir insan ifadesine uygundur. Durgun, şefkatli ve merhametli hali gözlerinden, yüzünün hatlarından okunur. Portre sıcak renkler içinde, ruhsal bir iç dünyanın resmi gibidir. Rembrandt, Saskia'dan olan oğlu Titus'u da resmetti. Işığın çeşitli yüzeylerde yansımasının, karışık etkilerini ele almış böylece kompleks bir renk kombinezonu sağlamıştı. Bu arada Rembrandt'ın gözlemi ve anlatışındaki sanatsal nitelikler, o çağa kadar görülmemiş bir şekilde yoğunlaşmış ve ifade şekli, basit olduğu oranda anlaşılması güç bir hal almıştır. Kalın bir boya hamuru tabakası haline gelen resim yüzeyi, yoğrulmuş darbeler haline geldiği gibi, bazı spontane darbeler, elde edilmesi çok güç biçimleri de meydana getirmiştir. Bu nedenle Rembrandt'ın yazma tekniğinin, doğanın biçimlenişini, izlenime bağladığı anlaşılır. İzlenimi fırça ile üst üste saptayarak, anlatımı için bir önceki boya yüzeylerinden yararlanması, onun çalışma tekniğini biraz anlaşılır hale getirmektedir. Bu kuruması kolay reçineli boyaları neden seçtiğini belirtmektedir.

1664'de Hendrickje, 1668'de Titüs ölüyor. Sanatçı artık tamamen yalnızdır. Son resimlerinden biri, "*Kaybolan Oğlun Eve Dönüşü*" adını taşıyor. Sefil duruma düşen bir oğlan, yere diz çökmüş, babasının göğsüne âdeta başını gömmüş. Baba da ellerini çocuğun omuzlarına koymuş. Bu göz yaşartıcı mutluluk ve affediş sahnesi, Rembrandt'ın dilinde anlatılmış. Sessiz, sözsüz bir sahne, dram olduğu kadar, bir kompozisyon, bir anlatış olayı. Aynı kesif boya anlatımı burada da var. 1668 yılında yaptığı kendi portresi, natüralist bir heykel gibi. Acaip, çocuk olmuş bir ihtiyarın gülüşü var sanatçıda. Sefil ama, üzgün değil. Hayatın bütün çilesini çekmiş, ama yıkılmamış.

Resminde kontur yok. Rönesans'ın, Maniyerist dönemin, ya da Rubens'in portrelerindeki vazıh çizgi kaybolmuş. Tiziano'nun yaşlılık resmindeki boya olayı var yalnız. Rembrandt, aslında birkaç yıldır böyle çalışıyor. Bu, her şeyi yaşamış, sanatının inceliklerini tatmış, dünyevî hayatın gözleminden, sanat değerlerinin gözlemine geçmiş bir insanın eseri. Onun bu eserleri, madde ve ruhun birlikte biçimlenişidir. Artık kendinin ve çevresinin hayatını tanıyan ve anlatan bu insan, değerlerin muhasebesini yapmış, ölümsüz değerlere ulaşmış ve dolayısıyla Hollanda'nın dışında, insanlığın malı olmuştu. Rembrandt'ın arkasından, resmin bu değerlerine kimse varamadı. Hollanda'da onun seviyesinde başka ressam çıkmadı. Hiç kuşkusuz bazı kişisel yakalamaları ile, dahî birkaç büyük ressamı vardır bu ülkenin. Ama o, yalnız başına Hollanda'yı büyük yapmağa yetmişti.

Rembrandt'ın desen kavramı, Rönesans'tan bu yana devam eden desen anlayışını da ortadan kaldırdı. Rembrandt, mantıkî optik bir ideal biçimle ilgilenmedi. Onun deseni, doğa izleniminin karalanması ile ilgilidir. Bu bakımdan çağımızın sanatçıları, onun büyüklüğünü ve devrimciliğini daha iyi anlamışlardır.

Rembrandt XVII. yy.'ın ikinci yarısında, sefalet içinde ölmesine rağmen onun okulu Hollanda'da sür'atle yayıldı. Ancak çoğu ressam, ince bir fırça ve son derece titiz bir teknikle, duygulu ve renkçi bir kaliteye ulaştılar. Bu ressamlar, mimarîli resim, deniz resmi, köylü hayatı, hayvan resimleri, natürmort, ve portreler yaptılar. Natürmort resimleri yapan ressamlardan bazıları yalnız çiçek, pek azı da yalnız balık resimleri boyadılar. Bunlarda görülmeyen şey, ideale, örnek olana ilgi idi. Gerçek üstü olan şeyi, Hollandalılar bilmiyorlardı. Örneğin Belçika'da Katolik kilisesi, bu idealizmi uyandırmak için büyük çaba sarfediyordu. Dinî kurumlara uzun

R. 1050 : Rembrandt. Kaybolan Oğlun Eve Dönüşü.

R. 1051 : Rembrandt. Kendi Portresi. Köln, Wallraf-Richartz-Museum (1668).

R. 1052 : Vermeer v. Delft. Gitar Çalan Kadın.

R. 1053 : Franz Hals. İhtiyarlar Evinin İdareci Kadınları.

R. 1054 : Pieter de Hooch. Beşiği Sallayan Anne. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum (1956-60).

zaman hizmet eden gerçekçi anlayış, Hollanda'da şimdi bizzat resmin amacı olmuştu.

Ancak bu Hollanda gerçekçiliği, İtalya'da görülen resim nesnesinin inceleme aracı değildi. Hollandalı sanatçının bu gerçekçiliği, burjuvanın, hayatını, çevresini gerçekçi bir gözle görmesinden ortaya çıkıyordu. Hollandalı, hayatının devamının, gerçekçi olmasına bağlı olduğunu anlamıştı. Hollandalı bu gerçekçiliği yüzünden, Okyanus denizciliğini başarmış, Avrupa'nın en tüccar ülkesine sahip olmuştu. Yoksa Hollandalı, gerçekçi resim kaynağını başka bir hayat anlayışından edinemezdi.

Hollanda'nın XVII. yy. içinde Rembrandt'ın çağdaşı olan bir diğer ressamı, *Franz Hals (Doğumu 1580-1584 arasında, ölümü 1666)*'dir. Bu sanatçı, yalnız portre resimleri yaptı. Maniyerist bir anlayışta olan ustası Mander'e karşın, kişisel ve karakteristik olanı bir defada yakalamak istiyordu. Portrelerini, ince, geniş fırça darbeleri ile, formu değil, izlenimi yansıtacak şekilde çalışmıştı. İzlenimini süratle saptaması yüzünden İzlenimciler onu 1890'da öncüleri arasında ilân ettiler. Ancak Hals, İzlenimciler gibi, tesadüfi olanı değil, gözlemlenen izlenimler arasından önemli, karakteristik olanların, geometrik ve düzenli bir kompozisyonunu yapıyordu. Bu nitelikler, onun omuzunda bir baykuşun durduğu "*Falcı Kadın*" ında *(Harlemli Falcı)* vardır. Hals, eserlerinde gülme olayını, kahkahalara kadar götürmüş ve bu hali başarı ile boyamıştır. Hals'de bu ifadenin, sembolik olmayıp optik bir gözleme dayatıldığı düşünülürse, onun gözlemini kesinlikle, izlenimci bir yakalama ile saptadığı anlaşılır. Bu anlatım dikkate alındığında, Rönesans'ın ideal güzelliğe ihtiyaç duyan ortamından ne denli uzaklaşıldığı da anlaşılır. Böylece Barok'un, idealden uzaklaşmış, hayata yönelmiş, onun gerçek durum ve hareketler ne olursa olsun sevilecek yönleri olduğunu kabul eden bir dünya görüşüne sahip toplumun sanat üslûbu olduğunu anlarız. Hals de, Rembrandt gibi bazı kurumların resimlerini yaptı. Fakat resimleri Rembrandt'ınki gibi değildir. "*İhtiyarlar Evinin İdareci Kadınları*" adlı eseri klasik bir vuzuha sahiptir. Ayrıca bu ihtiyar kadınların, yüzlerinden ellerine kadar bütün özellikleri saptanmıştır. Ve idealize etmek gibi bir güzelleştirme çabası yoktur. Tek tek duruşlar, müstakil hareketler halindedir. Hepsinin ellerinin bilhassa belirtildiği ve belirgin bir biçimde ele alındığı görülmektedir. Klassisist bir durgunluğa rağmen, hepsi jest yaparak poz vermektedirler. Yüzlerde disiplinli idareci kadınların soğukluğu vardır. Kadınların oturuşlarındaki kompozisyon düzeni, iyi bir perspektif içinde değildir, daha doğrusu, Rembrandt'ın bu tarz resimlerindeki kompozisyon sağlamlığına ve ritmine sahip değildir. Frans Hals de, Rembrandt gibi borç altında kalıp sefalet içine düşmüş ve yalnız olarak 1666 da ölmüştür.

Hals, kaçıcı anlık hareketleri ve anlık yüz mimiklerini, süratli bir kaç fırça darbesi ile saptayabilen ender bir ressamdı. Onun "*Çingene Kızı*" adlı eseri gibi diğerleri de, daima hayat dolu ifadeler içindedir.

Hollanda'nın üçüncü büyük sanatçısı *Jan Vermeer van Delft (1632-1675)*'dir. Rembrandt'ın son zamanlarında olsun, Hals'de olsun, anti-barok bir eğilimin içinde olunduğu görülür. Ancak bu eğilim, pitoresk bir klasik etkisindedir. Yani Rönesans'ın, çizgiye dayanan desen resmine karşın, Vermeer'de bir renk klassisizması dikkati çeker. Işıldayan renklerle yumuşak bir uyum içinde örülmüş bir dokudur onun resmi. Hollandalıların, eşyalarını natürmort olarak görmek istemeleri, Vermeer tarafından keşfedildimiştir. Figürleri, sakin ev hallerini yansıtır. Örneğin iki kadın bir avluda sessiz sedasız meşgul olurken, bir kız para tartarken,

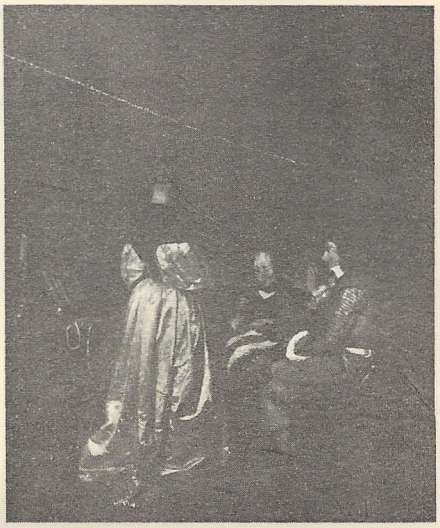
bir başka kadın mektup okurken gibi konular, genellikle ev içleri ile birlikte canlandırılmıştır. Ayrıca bir kızın süt güğümünü doldurması, bir çiftin masada oturup gevezelik etmeleri, bir kadının ayna karşısında tuvalet yapışı gibi konular, daima bir ev sıcaklığının insana huzur ve sükûn veren havası ile anlatılmıştır. Geniş duvarlar üzerinde bazan bir ayna ya da resim, bazan bir kumaş yığını, resmin can aldığı renklere olanak vermiştir. Vermeer bir Venedik ressamı gibi renkçidir. Ancak o, tipik bir Kuzeyli olarak, gerçekçi, içli ve duygulu bir renk uyumunu bu gerçekçiliğine bağlamıştır. Figürleri hep sakindir. Onda İtalyan Barok'unun hareketli figürleri yoktur. Bu ressam hep ölçülü figürlerin, özellikle ev kadınlarının ressamı olarak kalmıştır. Ayrıca Delft şehrinin kanalları kenarında yer almış eski ev dizilerini, onların eski hüzünlü, fakat bir ihtiyar gibi sevimli hallerini canlandırmıştır. Resimlerinde inciler, ipekliler, kadifeler, kürkler, camdan ev eşyaları, özellikle aynalar, müzik aletleri, renk ısıtıcı olanaklar olmuş ve bir resim şiirine dönüşmüşlerdir.

Konuları genellikle ev içlerine ve bir de birkaç peyzajına dayanan hepsi hepsi 39 eserinde, tekrar edilmiş bir tek adî anlatım görülmez. O, ev hayatının daima zengin, şiir dolu bir tarafını bulmuştur. Daima küçük bir burjuva hayatı yaşamış, çekingen ve dış dünya ile oldukça ilişkisiz kalmıştır. Hattâ eserlerinin ticaretinde de fazla bir olanak bulamamıştır. Daha çok XIX. yy.'dan sonra, eserlerine gittikçe fazlalaşan bir ilgi gösterilmiştir. Vermeer XVII. yy. Hollandasının lokal renklerini en iyi yansıtan bir ressamdır. Hayatı kavrayan ve ona anlam veren ince bir teknik, bu resme uygun olarak saptanmıştır.

Vermeer'in konularına yakın bir hayatı benimseyen ressamlardan biri de *Pieter de Hoch (1629-1684)*'dur. Bu ressam, Vermeer'in yanında Delft'de yıllarca çalıştı. Vermeer gibi o da sakin ev içlerini, evin kadınını ve sevimli çocuğunu konu edindi. Klasik bir yapı, heyecansız huzur verici, müzik gibi tatlı bir atmosfer, onun eserlerine hakim olmuştur. Bu sanatçılarda, Rembrandt'ın ya da Hals'in o süratli, geniş sürülmüş fırça darbeleri yoktur. Bunlar, galeri tonları içinde sıcak kırmızıları, kahverengileri, altın sarılarını, öncelikle bir işçilik göstererek değerlendirmişlerdir. Ev içlerinin perspektiflerini, aydınlık köşelerini, pencerelerini ele almışlar, ancak ışık kaynağını göstermemişlerdir.

Hollanda'nın bir diğer adı geçen sanatçısı *Gerard Terborch (1617-1681)* çok seyahat eden bir vergi tahsildarının oğludur. Birçok Avrupa ülkesini ziyaret etmiş ve özellikle İngiltere'de van Dyck'ın kibar hareketli figürlerine hayran olmuştur. Münster'de kongre ziyaretçilerinin portrelerini yapmış, ancak Hollanda burjuvazisinin bir ressamı olarak kalmıştır. Genellikle subay kadınlarını, onların şakalaşmalarını ve çapkınlıklarını ifade etmiştir. İpeklerin, atlas kumaşların, kadifelerin sıcak pırıltılarını, virtüöz bir fırça ile yansıtmıştır. Pieter de Hoch ve Vermeer gibi, o da Hollanda burjuva evlerinin sıcak atmosferi içinde, güzel kızları müzik yaparlarken ele almakta, müzik aletlerini, kızların güzel taranmış saçlarını, çıplak sevimli enselerini, kısacası gençliği sevdirmektedir.

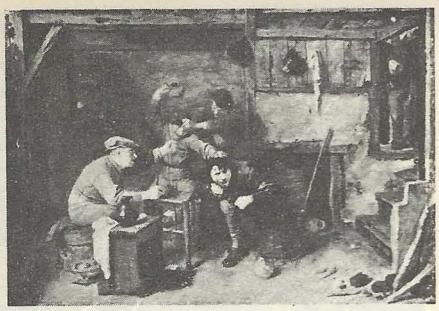
Dikkat edilirse, Rembrandt, Hals, Vermeer, Hoch ve Terborch gibi ressamların hepsi, daha çok ev hayatı içinde çalışan kadınların günlük, anlık hareketlerini yansıtmışlardır. Bunlardan son üçü, özellikle bu anlık ve belli hayatın tipik özelliklerini yansıtmışlardır. İşte bu günlük ve belli bir devrin tipik hayatına ait resimlerine, Janr *(Genre)* resmi denilmektedir. Hollanda, bu resim türünün en güzel örneklerini vermiştir. Bu guruba



R. 1055 : Gerard Terborch. Babaca İhtar.

R. 1056 : Jan Steen. Çocuk Kemancı. Floransa. Uffizi (1660).

R. 1057 : Terborch. Konser. Berlin Kaiser-Friedrich-Museum (1655).



R. 1058 : Brouver. Oyunda Hile.

R. 1059 : Jan van Goyen. Breilter Fluss. Frankfurt a. M., Stadelsches Institut (1640).

R. 1060 : Ruysdael: Değirmenli Manzara. Galerie de Dulwich.

başka ustalar da katılır. Bunlardan biri de *Jan Steen (1626-1679)* dir. Esas mesleği biracılık ve hancılık idi. Bu işi yanında, yaptığı 500 kadar eserinde küçük burjuvanın, özellikle köylülerin hayatını yansıtmıştı. Neşeli ve hikâye edici bir anlatımı dikkati çeker. Hollanda hayatının hemen her türlü sahnesi eserlerinde yer almıştır.

Han hayatı, aile toplantıları, köy bayramları, doktor ziyaretleri gibi konuların bütün insanı güldüren, neşeli esprisi, eserlerinde yansıtılmış, âdeta canlı bir tablo haline getirilmiştir. Şair bir ressam özelliği, onun bütün eserlerinde görülür. Ona *"Hollanda Molière'i"* bu nedenle denmiştir. *"Genç Kemancı"* adlı eserinde onun bütün mizacı yansır.

Adrian ve *Isaak van Ostade (1610-1685 ve 1621-1649)* kardeşler de gene Hollanda janr ressamları arasında yer alırlar. Haarlem'de kaldıkları bir sırada, Brauwer'in resimlerinden heyecanlanmışlar ve bu tarzda köy hayatının çeşitli sahnelerini yansıtan küçük ebadlı eserler yapmışlardır.

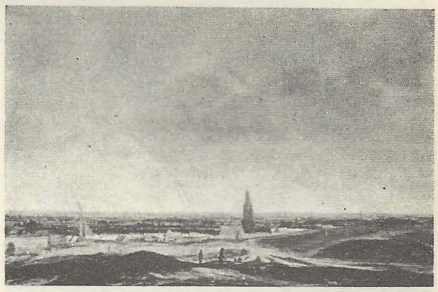
Hollanda resim sanatı, Avrupa kültürünün en zengin bölümlerinden birini teşkil eder. Bu ressamı bol ülke, özellikle açıkhava resmine birçok yenilikler getirmiş ve İtalya'nın itibari manzara sanatına karşılık, doğanın gerçekçi-optik bir anlatımını bulmuştur. 1609'da Ispanyollarla bir anlaşma ile egemenliğini kurtaran bu ülke, yalnız burjuva ve köy hayatının çeşitli sahnelerini değil, ayni zamanda düz ovalarının daima sisli ve bulutlarla kaplı nemli havasını, bütün şiiri ve sevimliliği ile gözlerimizin önüne sermiştir. Denizi, meşe ormanları, yol kenarlarına sıralanan ağaçları, yeldeğirmenleri ve balıkçı kayıkları da sanatçılarınca keşfedilmiştir. Hiç bir ülke, kendi sanatçılarınca bütün değerleri ile bu denli anlatılmamış ve değerlendirilmemiştir. Kendine özgü konuları ile bir *Jacop van Ruysdael* ortaya çıkmış, şelâleleri, destanî yabancı dağları, üzerlerindeki şatoları ifade etmiştir. Ressam, Hollanda'da bir doğa sevgisi içindedir. Kendini karşısındaki konusuna verir, onu objektif bir gözle inceler, ona kendi sevgisini katar, böylece manzara resmi, ayni zamanda ressamının ruhsal durumunu yansıtan bir ayna olur.

Hollanda, ilk büyük manzara resmini, *Herkules Seghers (1590-1645)* ile kazanır. Sanatın yalnız doğadan edinilecek izlenimler, doğa etüdü ve sanatçı katkısı ile elde edildiğini sananlar, daima yanılmışlardır. Sanatın gelenekten gelen temeller üzerinde ve daima geleneklerdeki unsurların işlenmesi ve zamanla yenilenmeleri suretiyle yaratıcı olunabildiği, yapılan açıklamalar ve verilen örneklerin gelişim sırası içinde gösterilmesinden anlaşılabilir. İşte Hollanda sanatı, bu geleneği kurmuştur. Örneğin Orta Rhein kasabalarından Frankenthal'de, Elsheimer'in hocası olan *Gillis van Coninxloo' (1544 - 1607)* dan manzara geleneğini Herkules Seghers getirmişti. Bu gelenek, anlaşıldığına göre Felemenkte daha eski idi. Bu Coninxloo, sonradan Amsterdam'da yerleşmiş ve Seghersde onun yanında yetişmişti. Seghers, Alpler'e yaptığı bir seyyahatte dağ ve orman resimleri yapmıştı. Onun esas keşfi, kendi ülkesinin düz ovaları olmuştur. *"Rhenen Kentine Bakış"* adlı eserinde, biz bu ova sevgisini görürüz. Kıvrılarak giden ve ön planı kaplayan yolun ucunda kilise ve kulesi, yel değirmeni, ovanın yatay hatlarına bir kontrast teşkil eder. Sonsuza doğru giden paraleller, Hollanda ovasının ufka yönelen kayboluşunu ifade eder. Rembrandt'ın da Seghers tarafından peyzaj resmine tahrik edildiği ve sonra da Ruysdael'in benimsediği saptanmıştır. Seghers'in çalışmaları genellikle çinko üzerine kazıma - baskı resimlerdir. Bu baskı resimlerinde, açık ve koyulukları çeşitli plaklarla temin eden tek ressam olarak kaldı. İlk kez gene onda,

melankolik mizacının bir ruh hali olarak çıplak biçimlerinde yansıdığı görüldü.

Onun hakkındaki vesikalar, hep borçlu durumunu yansıtırlar. Bu sanatçı, sonraları tamamen unutulmuş ve eserleri *Rijksmuseum*'a çok sonra keşfedilip sokulmuştur.

Seghers'den sonra gelen Hollanda'nın önemli manzara ressamı *Jan van Goyen' (1596-1656)* dir. Bu sanatçı daha çok yağlı boya ile çalışmış ve ton resmini benimsemiştir. Eserinde gri bir toprak sarısı içinde bütün lokal renkler, kaybolmuş gibidir. Bu gri ocr sarısı ile, Hollanda göklerini de boyamıştır. Goyen, Haag Kentinde yerleşmiş ve orada denizi, yelkenli gemileri ve onların berrak liman sularındaki yansımalarını anlatmıştır. Ya da bütün ülkeyi dolanan kanalları resmetmiştir. Hollandalıların daha o yıllarda kendi ülke topraklarını denizden nasıl kazandıklarını bu resimlerde görüyoruz. Tablonun alt kenarına yakın alınan yatay ufuk çizgisinin üstünde, görkemli bir atmosfer, şişkin bulutları ile ova üzerine bütün ağırlığı ile çökmüş gibidir. Sonra bu ağır gök altında, yayılıp ufukta kaybolan ovalar, yeldeğirmenleri ile, dikey-yatay bir kompozisyon dengesiyle kurulmuştur. Diğer Hollanda sanatçılarında gördüğümüz gibi, diyagonal kompozisyonu, değirmenlerin kanatlarında ve yelkenlilerde barok bir anlayış için kullanmıştır. Böylece, Hollanda açık havasından alınan izlenimler Barok'un diyagonal kompozisyon prensibine bağlanmıştır. Jan van Goyen yumuşak renk tonları ile, *Salomon van Ruysdael (1600-1672)*'i etkilemiştir. Bu ressamın yeğeni olan *Jacop van Ruysdael (1628/29-1682)* de Hollanda peyzajını geliştirmiş sanatçılardandır. Bu sonuncu, Rembrandt'a yakın bir olgunluğa ulaşmış ve Hollanda ovalarını, görkemli ağaçlar altında geviş getiren kocabaş hayvanları konu edinmiştir. Motif ve kontrast bakımından zengin bir renkçi, duygulu bir ressamdır. Önceleri ovaları, sahilleri, dalgalı denizi; yaşlılık döneminde de muazzam meşe ormanlarını, büyük sarayları, çağlayanları resmetmiştir.



R. 1061 : Herkules Seghers. Rhenen Kentine Bakış. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum (1630-1635).

Ruysdael'in "*Yahudi Mezarlığı*" (1680) adlı son eserlerinden birinde, eski harabelerin ve ağaçların fon olduğu zemin üzerinde yer alan kuru bir ağaç ile mezar taşları, fırtınalı bir gece atmosferi içinde gösterilmiştir. Bir dere çağlayanı, mezar taşlarını yıkayarak akmaktadır. Goethe, bu nedenle ressam için "*Şair Ruysdael*" demektedir. Bu gerçek doğa ressamı, eseri ile hayatı sembolize etmektedir.

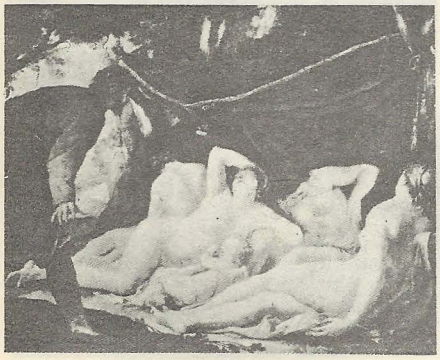
Bu dönemin bütün sanatçıları, ayni zamanda gök ressamıdırlar. Greco'nun "*Toledo Manzarası*"ndaki gök dramatik, dinî bir atmosfere sahipti. Hollandalılarda ise bu dinsel atmosfer görünmez. Ancak onlar hayatın anlamını ve ülkenin bütününde bu havanın da payı olduğunu anlamışlardır.

R. 1062 : Ruysdael: Yahudi Mezarlığı. Dresden, Gemälde Galerie.

Ruysdael'in hem hocası, hem dostu olan *Meindert Hobbema (1638-1709)* da Hollanda manzaracıları arasında yer alır. Ancak çok yönlü bir sanatçı olan *Aelbert Cuyp (1620-1691)* bir portre ressamının oğlu idi ve janr resmi, kilise içleri, hayvanlar ve deniz resimleri yapmıştır. Göğün fazla yer kapladığı eserlerinde, sessiz bir atmosfer içinde tembel tembel dolaşan kocabaş hayvanlarını resmetmiştir. Onun yetkin bir hayvan portrecisi olduğu söylenebilir. "*Nehirde İnekler*" adlı eserinde, onun yatay hatlarla huzurlu bir doğa resmini temin ettiği görülür. Atmosferin ışık oyunlarında Claude Lorrain'i hatırlattığı olur. Fakat Lorrain'deki itibari doğa resmi onda yoktur. Ancak, Cuyp'daki nesnel gerçekçilik, onun sevimliliğine hiçbir zarar getirmemiştir.

R. 1063 : Bernini. Dr. Fonseca. Roma (1663).

R. 1064 : Jacques Blanchard (1600-1638). Cimon ve Ephigene. Louvre.



Hayvan ressamı olan ve genç yaşında ölen *Paulus Potter (1625-1653)* olgun bir desinatör idi. Kocabaş hayvanları bir portreci gibi kesinlikle resmetmiştir. Gene hayvanları resmeden *Adrian van de Velde (1636-1672)* ailesindeki altı ressam arasında en seçkinidir. Avcı atlılar, köy hayatı, sahil resimleri ve hayvanlar, onun önemli bulduğu konulardır.

Hollanda resim sanatı, özellikle XVII. yy.'da süratle gelişmiş, büyük sanatçılar yetişmiştir. Ancak bu süratli gelişme gibi çöküş de çabuk olmuştur. İspanyol boyunduruğundan kurtulduktan sonra görülen bu gelişme ve yaratıcılığın çöküş nedenini bilmek zordur. Ancak, kurtuluştan sonra, koloniler kuran bu ülkenin müteşebbisleri, biriktirdikleri ile faizci olmuşlardı. Böylece, ekonomik hareket ve güç İngiltere'ye geçmişti. Kültür ve politikada, Fransa elebaşı olmuş ve bu yeni durum *Rokoko* sanatını talep etmişti. İşte bu yeni Rokoko kültürü yüzünden süslü, sahte, sert bir anlatım Avrupa'yı sarmıştı. Hollanda'da, bu etki altında gerçekçi resim unutuldu gitti. İşte Hollanda, çekildiği bu sanat sahnesinde, ancak XIX. yy.'ın ikinci yarısında yeniden görünecektir.

Barok Heykel Sanatı : Barok sanat, gerçek ile hayalin birleştiği bir sentezdir. Bu bakımdan, ressamlar gibi heykelciler de doğayı öğrendiler; ancak ona hayallerindeki anlamı verdiler. Bu gerçek ve hayal, Barok heykeli de tayin eder.

Barok heykelin İtalya'daki en önemli heykelcisi *Lorenzo Bernini (1598-1680)* dir. İtalyan Barok mimarîsinde tanıdığımız bu sanatçı, "*Apollo ve Daphne*" (1616-1625) adlı eserinde, gözleme dayanan vücutların hayali hareketlerini kompoze etmiştir. Bu heykele yabancı konu, Barok hayale dayanarak, taşı delik deşik etmiş ve heykelin devamlılık istemesine âdeta bir paradoks teşkil etmiştir. Hareketin uçuculuğu, mermere ağır karakterini kaybettirmiştir. Yapraklar, Daphne'nin saçları haline gelen taflan dalı ve yaprakları, hareketin ritmine uyarak yukarı savrulmaktadır. Vücutların birbirlerine uyarak uçar gibi kompoze edilişi, kol ve bacakların hareketi .devam ettiren biçimlenişi ve kompozisyonu, Rönesans'ta görülmemişti. Vücutları teşkil eden mermerin parlatılması, zarif fakat manasız hareketler, düzenleyici diyagonal kompozisyonu oluştururlar. Kumaşlar ve anatomi ilk defa çok parçalılık gösterir. Michelangelo'nun fikrine göre heykel, dağdan aşağı yuvarlanan bir statüden kalan şeydir. Ve yuvarlandığında heykel bütününe, zarar gelmemelidir. Dikkat edilirse, Barok heykelde bu durumu söylemek zordur. Ve Bernini'nin anlayışı, Rönesans'tan ne denli uzaklaşıldığını gösterir.

Bernini eserini kilise emrinde verdi. Ancak o da taşı maddeleştirdi. "*Evliya Theresa'nın Vecd İçinde Kalışı*" (1646) adlı eserinde, kadın, bulutlardan bir yer üzerine oturtulmuş ve dalgalanan elbise yığını içinden yalnız örtülü başı çıkmış gibidir. Bir çocuk melek, elinde altından bir okla diz çöker gibi ayakta durmuştur. Bu eserin konusu, 1515-1581 yıllarında yaşamış Theresa adlı bir İspanyol dindar kadın, gene evliya addedilmiş olan İgnatius'un dostu idi. Theresa, rûyasında, elinde altından bir ok olan güzel bir melek gördüğünü ve meleğin, oku kalbine sokup burduğunu ve sonra barsaklarına kadar soktuğunu, sonra oku tekrar çıkardığını ve kendini Tanrı ateşi ile sanki yaktığını yazıyor. Konu bu dinî hikâyeden çıkmıştı. Bernini bu konuyu işlemiş ve görülebilir hale getirmişti. Bu hikâye, bu dünya ile öbür dünya arasında efsanevî bir köprü gibi kabul edilmişti. Bernini'nin yonttuğu papalık doktoru *Fonseca* da, dünyevî bir gözlemle, öbür dünyaya kendini adamış bir insan olarak gösterilmiştir. XIV. Louis'nin heykeli de, gerçekçi, fakat idealize edilmiş bir yüzü bize verir.

Yüksek İtalyan Barok'unda, Bernini dışında önemli bir sanatçı görülmez. Felemenk'te *François Duquesnoy (1594-1643)*, İspanya'da *Alonso Cano (1601-1667)*, Almanya'da *Andreas Schlüter* heykelci olarak tamamen kilise emrinde eserler verdiler. Aşağı Bavyera'da da insan anotomisini, kumaş kıvrımlarını öğrenmiş birçok vasat heykelci, kilise ve saraylar için bir yığın heykel imal ettiler. Ancak bunlar yaratıcı olmadılar ve yeni bir şey getirmediler.

Fransa'da XIV. ve XV. Louis'lerin Barok döneminde, klassisist bir sanat anlayışının olduğu görülmüştü. XVIII. yy.'ın sonuna doğru bu eğilim zayıflar. Fransız heykelcisi Marsilyalı *Pierre Puget (1622-1694)* Bernini'nin hareketli barok sanatını izler. Kroton'lu bir atlet olan Milon'a saldıran arslan konusu, onu cezbeder. Ünlü Fransız idarecisi Colbert, onun sanatını kabul etmekle birlikte, Le Brun tarafından idare edilen saray sanatında yer verdirmez. Fransa'daki resmi sanatın katılığını, biraz yumuşatan heykelciler arasında *François Girardon (1628-1715)* ile *Antoine Caysevox (1640-1720)* yer alır. Bu iki sanatçı, Versailles sarayının parkında keskin gözlemli bir natüralizmaya sahip barok hareketli heykeller yonttular. Puget'nin barok anlayışında olan kimi heykelleri de *Guillauma Coustou (1677-1748)* yaptı. Şaha kalkmış bir atı zaptetmeğe çalışan süvariyi gösteren heykeli, bugün Champs Elyses'nin başında durmaktadır. Bu tip kompozisyon Phidias devrine kadar uzanır, ve rölyefler halinde Parthenon'da yer almıştır. Böyle bir zaptedilmiş hareket motifi, Fransız mizacına uygun bir karakterdir. Esasen ölçülü hareket, Fransız Barok'u için en önemli özelliklerdir. Böylece belirgin hareket, vazıh formlara dönüştürülür ve gene idealize edilmiş hale getirilir.

R. 1065 : Coustou. At Ehlileştiricisi. Paris (1740-1745).

Bu idealize edilmiş formlara dönüş, ince figürlerin zarif pozlarını arama, Fransız Rokokosunun heykel motiflerini saptar. *Etienne-Maurice Falconet (1716-1791)* "*Banyo Yapan Kadın*" adlı eserinde, suya adımını atmayı deneyen bir genç kızın hafif öne eğilmiş çıplak vücudunu gösterir. Bu zarafet, bu sun'i incelik Rokoko'nun başlıca özelliğidir. Falconet'nin bu heykeli, Sévres'deki porselen fabrikalarının tatlı, küçük, minyon tipli zarif, züppe hareketli bibloları için örnek oldu. Bunlara hisli Barok *(pathétique Barock)* da denir. Falconet, Petersburg'da Katerina'nın II. Petro için diktirdiği atlı heykeli de yaptı. Falconet'den sonra Fransız Rokoko eserleri ortaya çıkar.

R. 1066 : Falconet. Banyo Yapan Kadın. Louvre (1757).

Üslûpsal gelişimde, Yunan'da izlenilen klasik-barok yol, Avrupa'da çeşitli çatışmalara rağmen aynen oluşmuştur. Bir çeşit akademizm de Barok'u bir süre izlemiştir. Bu eğilim, gene tarihe dönük bir akademizm idi. Çünkü Roma civarında "*Forum Romanum*" ortaya çıkarılmağa başlanmış ve eserler Batı dünyasında hayranlık uyandırmıştı. Bu akademik anlayış, temsilcisini Fransız *Jean-Antoine Houdon (1741-1828)*'da bulmuştur. Houdon, akademik portre-büstler yapmış ve bu heykellerde, Barok'un aristokrat dünyasına karşılık, yeni bireyci insan tipini, yani burjuvazinin bireysel özelliklerini hedef almıştı. Bu hareket, burjuva ihtilali ile ilişkiliydi ve yeni bir dünyanın, parlementer, teknolojik ve bilimsel bir çağın geleceğini hissettiriyordu.

Almanya'da Rokoko: Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), bir sanat tarihçisi ve ilim adamı olarak, Avrupa'da Roma ve Yunan sanatının önemli bir kâşifi oldu ve Batı sanatının klassisizmaya dönüşünde önemli bir yer edindi. 1755'de özellikle Dresden'de, resim ve heykel alanında Yunan eserlerinin kopya edilmesini önermiş ve Almanya'da klassisist bir hareketin başlamasını sağlamıştı. Aslında bu hareket, daha Goethe zamanında önem kazanmıştı.

R. 1067 : Johann Tobias v. Sergel. Venüs. Stockholm, Nationalmuseum, (1776).

R. 1068 : Rokoko Döneminde mimarî dekorasyonu için J. A. Meissonnier tarafından yapılmış bir taslak.

İşte XVIII. yy.'ın özellikle ilk yarısında başlayan bu Antikite hayranlığı yanında, bir de Çin'den gelen porselenler ilgi uyandırmıştı. Hoşgörü ve felsefe ülkesi olarak keşfedilen bu eski dünyanın eserleri, yüksek bir uygarlık olarak Avrupa'da geniş yankılar uyandırdı. Çok pahalı olan Çin porselenlerinin yeri, Avrupa'da yapılacak imalât ile telâfi edilmek istendi. Bu hareket, Almanya'da porselenden imal edilen bir biblo sanayiinin gelişmesini sağladı. Oysa XVII. yy.'da Hollandalılar Çin ticaretini elinde tutuyorlardı. Saksonya'da ilk porselen imal edilmeğe başlayınca (1709) bütün Batı dünyası bu porselenleri almağa başladı. 1718'de Viyana, 1750 Berlin, 1753 Baden ve, Frankenthal ve 1758'de de Münih'te Nymphenburg'da porselen fabrikaları kuruldu. Daha sonra da Kopenhagen, Petersburg ve Fransa'da Sévres fabrikaları porselen imal etmeğe başladı. Ancak Almanya'da Meissen imalâtı önder oldu ve burada ressam *Grogor Herold (1696-1775)* tarafından parlak porselenler üzerine, Rokoko'nun duygulu figürlü kır sahneleri resmedilmeğe başladı. 1730 yılında da porselen heykeller (biblolar), *Johann Joachim Kaendler (1706-1775)* tarafından yapılmağa başlanmıştı. Ayni sanatçı, porselenden, tam büyüklükte hayvan heykelleri biçimlendirmişti. Ancak bu büyük çalışmalar yayılmamış, aristokrak rejimin zarif, maniyerist-klasik ifadelerindeki teatral hareketli figürlerine, bibloların süslü, cicili bicili havası uymuştu.

ROKOKO :

Rokoko bir üslûp değildir. Çünkü mimarîyi kapsamaz. Yalnız bir dekorasyon anlayışı olarak kalmıştır. 1720-1760 yıllarında yaygınlaşmış olan bu süs anlayışı, Avrupa'nın merkezî idare olarak en zengin ve müsrif olduğu bir dönemi kapsar. Bu çağda Avrupa'da birçok karşıt görüşler çarpışıyordu. Rokoko sanatını tutan merkezî yönetimin asilleri, neşeli bir zarafeti, aşk hayatının heyecanını konu edinen biçimlendirmeyi seviyorlardı. Asiller yanında gittikçe gelişmeğe başlayan ve çalışma iradesini herşeyden üstün tutan bir burjuva vardı. Burjuva titiz bir disipline, akla ve keşfe önem veriyordu. Bunlarla birlikte akla önem veren Deist'ler (*Deisme—yaradancılık*) ve ateistler de vardı. Ayrıca mistik bir dindarlık da gittikçe yayılıyordu. Çağ bu fikirlere paralel olarak, Voltaire'in hür düşüncesini, Bach'ın dinî müziğini, Watteau'nun aşk bayramlarıyla ilgili resimlerini, Magnascos'un insana korku veren keşiş resimlerini, porselenden çıplak kadın heykellerini, Gainsborough'un tablolarındaki İngiliz leydilerinin kibar ve zarif hareketlerini benimsiyor, paylaşıyordu.

Her ne kadar Rokoko, bir süsleme anlayışını anlatıyorsa da, özellikle Fransa'da başka adlar altında tanınmakta ve *Louis üslûpları* olarak gösterilmektedir. Hattâ bundan önceki sanatı da, XIV. Louis üslûbu adı altında sanat tarihine geçmiştir. Bunun gibi "*Régence*" devri denilen döneme, *XV. Louis Üslûbu (1723-1774)* denir. Sonra *XVI. Louis Üslûbu (1774-1792)* ve Napolyon döneminin "*Empire*" sanatı gelir.

XIV. Louis zamanındaki süslemede, özellikle tavan dekorasyonunda bir akantus yaprağı kompozisyonu hüküm sürer. Bu, Yüksek-barok'a paralel dalgalı bir hareketin heyecanını yansıtır. Regence döneminde kalabalık, dalgalı süsleme zayıflar, ve soyut şeritler bunların yerlerini alırlar. XV. Louis döneminde ise, bütün bu unsurlar yerine "*rocaille*" denilen yeni bir öğe ortaya çıkar. Bu öğe, palmiye'den çıkmış ve sonra üç boyutlu biçimde midye kabuğuna dönüşmüştür. *Rocaille* sözcüğünün (Fransızca "*roc*" — kaya) bahçelerde yapılan sun'i mağaralara atfen türe-

tilmiş olduğu sanılmaktadır. Bu anlamda XVI. Louis üslûbunda kullanılmıştır. Alman Rokoko'su da, bu rocaille motifini benimsemiştir. Ancak buna çiçekler, hayvanlar, Çinvarî unsurlar katarak, bütün duvarları kaplamışlardır. Böylece bütün düzenler, sistemler dağılmış ve mantıksız bir süs ihtirası, bütün akli ölçüleri ve mimarî espriyi yıkmıştır.

Rokoko'nun resimle ilgili olan özellikleri ise, Barok'un ağır, kitleli, dev resimlerine karşılık, zarif, dalgalı, neşeli ve küçük figürlerle ilgilidir. Zarif hareketli danslara uygun menuett ve gawotte'lar'a katılan çiftler, aşıkane kadınca bir havayı yaratıyorlardı. Artık Barok'un muhteşem salonlarındaki büyük balolar değil, özel hayatın, kırlardaki başbaşa, aşkla ilgili anları tercih ediliyordu. Kırların yalnızlığı seviliyordu.

Barok'un saray ihtişamından, kırın yalnızlığına dönüşte, XIV. Louis'nin ölümü ile devleti idare eden Regent Philipp d'Orleans'ın saraya aşk hayatını sokmasının büyük rolü vardı. Rokoko döneminde, sosyete hayatında kimi ilginç değişiklikler de görülür. Buna, sanat tarihçisi Hildebrandt da değiniyor. Şöyle ki, XIV. Louis döneminde çağ, erkekçe ve kahramanca idi. Rokoko'da ise kadınca bir ifade dikkati çekiyor. Fransız ihtilalinden sonra Napolyon döneminde ise, gene erkekçe ve kahramanca bir ifade önem kazanıyor. 1720-1750 yılları arası kadınlar her şeye hakimdirler. XV. Louis'nin sarayında, asiller arasında metres tutmak moda halinde idi ve bu metresler her şeye hakim durumdaydılar. XV. Louis'nin metresi de ünlü Marquise de Pompadour idi. Zarafet, bayramlar ve serüven, resim sanatının başlıca konularıdır. Watteau, Boucher ve Fragonard Rokoko ressamlarıdır. Bütün bu sanatçılar aşık çiftlerin kırlarda, kuş sesleri arasında, gizli köşelerdeki aşklarını resimlemişlerdir. Bu çağın ahlâkçıları ahlakî çöküntüyü, çapkınlıkları şiddetle yermişlerdir. Herhalde her çağda insanlar birbirlerini sevmişler, aşık olmuşlardır. Ancak bu dönemde aşk, ilk kez sanatın konusu olmuştur. Ünlü Fransız politikacısı ve din adamı Tayllerand : "*Yalnız 1789'dan önce yaşayan insan, hayatın ne olduğunu bilir*" diyordu. Bu hayatın bir diğer anlamı, "*Apres nous le déluge*" "*bizden sonra tufan*" idi. Zevk ve hayatın tadını çıkarma, esas idi ve hiç bir dönemde böyle bir şey görülmemişti. İşte bu hayatın gerekli süsünü Rokoko sanatçıları yapıyordu. Duvarlar, tavanlar, bahçeler, eğlenceyi, sevişmeyi, zevki, kışkırtan bir renkliliğe bürünüyordu.

R. 1069 : Watteau. Delikanlı.

Rokoko Resim Sanatı

Fransa'da Rokoko döneminden önce, Poussin taraftarları ile, Luxembourg sarayına büyük boyutlarda tablolar yapmış olan Rubens taraftarları arasında, büyük bir çatışma vardı. Rubens'i tutanlar, Régence döneminde verdikleri eserlerle Watteau'nun açacağı yola, hazırlığı temin etmişlerdi. *Antoine Watteau (1684-1721)*, *Claude Gillot* ve dekorasyon ressamı *Claude Audran*'ın yanlarında yetişmiş, Flaman okulunun etkisinde kalmıştı. Hollanda'nın gerçekçi anlatımına yaklaşmıştı. "*Kıbrıs'a Gitmek İçin Gemiye Biniş*" (1717) adlı eseri ile Fransız akademisine üye olmuştu. Bu eserle "*Çapkınlık bayramlarının üstadı*" ünvanını da kazanmıştı. Tabloda flört eden çiftler bir aşağı yukarı geziniyorlar. Manzara içindeki ağaçlar, deniz ve dağlar, birbirlerine kaynaştırılmış ve dağlar, sıcak bir yaz gününün atmosferi içinde kaybolmuş. Bir aşk tanrıçası heykeli de, ağaçların yeşilliği içinde yer almış. Bu aşk manzarası içindeki insanlar, cennette yaşar gibidirler. Kompozisyonun diyagonal hatları üzerine figürler ve diğer doğa öğeleri dizilmiştir. Rubens'in manzaralarından önce Tiziano'nun Bacchanales'lerinde, bu diyagonal kuruluş uygulanmıştı.

R. 1070 : Watteau. Kırda müzik.

R. 1071: Watteau. Kıbrıs'a Gitmek İçin Gemiye Biniş. Paris, Louvre. (1717).

Biz Rubens'in *Kermess*'inde de bu figürlü açıkhava resmini görmüştük. Ancak Rubens'in insanları bütün kabalıkları içinde, hayvani bir iştahla birbirlerine sarılmaktadırlar. Oysa Watteau'da, bir Fransız inceliği, figürleri yanında doğayı da bir zarafete bürümüştür. Böylece Dionysos'vari aşk, sosyetik bir oyun haline geliyordu. Bu doğa ve sosyeteyi birleştiren ve bunlardan bir aşk cenneti yaratan Watteau, aslında bir veremli, kendi içine gömülmüş münzevi bir kişi idi. Hiç bir olanağı olmayan, perişan gençlik yıllarından sonra, bazan Paris'te, bazan köylerde dolaşan bu duygulu insan, kendini ister istemez okumağa ve resme veriyordu. Uzun süre *Croçat* adlı bir antikacının evinde kalmıştı. Bu tüccarın evinde, en çok sevdiği Rubens ve Veronese'in eserlerini görmek ve incelemek olanağını bulmuştu. Antikacının sarayında muhteşem balolar, eğlenceler görmüş ve bunları resimlerine konu edinmişti. Ve gördüklerine ışık, tatlılık ve zarafet katarak, hiç bilmediği ve görmediği XIV. Louis'nin büyük zevkini hayal etmişti. Böylece Fransızların "*Grand siècle*" dedikleri güneş kralı XIV. Louis dönemini, ilk kez Watteau ifade edebiliyordu. Ancak görerek değil, hayal kurarak.

Watteau'nun diğer bir esin kaynağı, bu dönemde çok gelişmiş olan Comédie Française'in temsilleri idi. Klasik repertuarlı bu tiyotro, İtalyan tiyatroları ile yarışma halinde idi. Bir reklâm resmi olarak Watteau, İtalyanların ünlü komedyeni Pierro için, tam boyda "*Gilles*" adlı soytarı resmini yaptı. Bu eser, tipik bir sahne havasındadır.

Watteau'nun doğa parçaları itibaridir ve dolayısiyle hayalidir. Ancak portre olarak işlenmiş kişiler, dikkatli bir gözleme dayanır. Çizgileri ayni sevimliliğe, çizginin içli bir ifadesine sahiptir ve üslûplaştırılmıştır. Sanguin (bir çeşit kırmızı kalem) ile yapılmış desenleri, bizzat bir eser kişiliğine sahiptir. Yağlıboya resimleri ince bir boya tabakası gösterirler. Gölge hemen hemen yok gibidir. Barok'un ağır ve sert ışık-gölge kontrastları bu bakımdan hiç görünmezler. Ancak, ışık, eserlerin genel karakterini ve havasını kurar.

Watteau, Raphael gibi genç yaşta ölmesine rağmen, arkasında geniş bir hayranlar gurubu bırakı. Sanatçının aşk bayramlarını benimseyen *Nicolas Lancret (1690-1743)* ile öğrencisi *Jean Baptiste Pater (1696-1736)*, onun o uçucu bir atmosfer haline gelen, ipek gibi ışıklı peyzajlarına ulaşamadılar. Şeffaf ve zarif renkleri, kendi mizacının bir aynası olarak eserlerinde saklı kaldı. Bu son iki sanatçının eserlerini, Alman Prusya Kıralı Büyük Friedrich toplamış ve Rheinsberg'deki sarayında "*Watteau Bayramları*"nı düzenlemişti.

R. 1072 : Watteau. Gilles. Paris, Louvre (1717-1720).

Rokoko'nun önemli sanatçılarından bir diğeri, *François Boucher (1703-1770)* idi. Paris'te doğup gene orada ölen ressam, bu kenti ancak İtalya seyahati yüzünden terketmiş ve orada Tiepolo'yu sevmişti. Boucher'nin ayrıca halı eskizi yapmak için Beauvais'de çalıştığını ve "*Dans le guût de Chinoiserie*" Çin zevkinde bazı taslaklar yaptığını görüyoruz. 1755 yılından sonra da Paris'teki Goblen fabrikaları için eskizler yapmıştır. Onun konuları, tanrıça ve tanrıların aşkları idi. Bu konularla, arzu ve zevkini düşünen aristokrat sosyeteye, kendi gül-gülistan hayatını yansıtarak veriyordu. Marquise de Pompadour'un sevgisini de kazanan Boucher'yi ahlakçı Diderot kınamıştı. Ancak hayatını yazan genç biyografler tarafından Fransa'nın üstadı olarak gösterilmişti. O, sosyeteyi Watteau gibi, rüya gibi bir bahçe içinde göstermiyor, ona itibari bir dünyada yaşayan güzel Yunan tanrıçalarını sunuyordu. Olgun kadın vücudlarına çocuk yüzlü çehreleri yakıştırıyordu. "*Diana'nın Banyosu*" (1742)

adlı eserinde bu vücud kompozisyonunu görüyoruz. Onun tuvaletli vücudları, zarif bol kumaşların çevrelediği, çağlayanların aktığı itibarî zengin bir doğa içinde gösterilmiştir. Doğanın en güzel gizli köşeleridir, onun figürlerini yakaladığı yerler. Bu hayali pitoresk atmosfer ile, sanatçılar atölyeden çıkarlar; Ancak Barok resimde yalnız Hollanda'da gördüğümüz gerçekçi peyzajın, Fransa'da itibarî bir dekor olarak yerleştiği görülür. Boucher'nin hayalî, pitoresk peyzajı içinde gösterdiği hafif figürlerini, Tiepolo'nun üslûbundan aldığı düşünülür. "*Venüsün Doğuşu*" (1740) adlı eserinde, biz ayni tipleri, ayni itibari manzaraları değerlendirdiğini görürüz. Bu itibariliğin Rokoko resminde neden benimsendiği bilinemez. Ancak Fransa'nın, klassisist döneminde de ideal bir itibarilik içinde kaldığı görülmüştü. Boucher, örnek aldığı sun'i bir dünyayı ince bir teknikle Tiepolo hafifliğinde, ancak kendine özgü bir üslûpla boyamıştı. Bu dekoratif, hafif, zarif etkili resim anlayışına oranla daha az itibari bir gözleme sahip olan *Jean Honoré Fragonard (1732-1806)*, zevki olan, rahat, taze bir boya süren ve XVI. Louis zamanının ünü olan bir ressamı idi. Troubadours'ların memleketindeki bir kasabada doğmuş olan bu sanatçı, neşeli bir mizaca sahipti. Boucher, Fragonard'ı keşfetmiş ve onun beş yıl için akademinin pansiyoneri olarak İtalya'da kalmasını temin etmişti. Tivoli'deki Villa d'Este'de klasik manzaranın büyük etkisini bizzat yaşadı ve üzerinde çalıştı. Ancak bu yapısı sağlam manzara esprisinde, kendini mutlu duymadı ve Baroccio ile Tiepolo'nun barok hareketliliği ve form ile rengin çözülüşüyle ilgilendi. Fransa'ya dönünce bir taslak etkisindeki, gizli aşk anılarını eserinde yorumlayan sanatçı, Boucher'in akademik pozlarının dışına çıktı ve Paris'te süratle ün sağladı. Ebeveynlerinin gevezelikleri sırasında gizlice sevgilisini öpen delikanlı; çalıların arkasından, salıncakta sallanan sevgilisine gizlice işaret veren aşık genç; mutaassıp ve sert ailesinin tutumundan çekinen ve bu yüzden dostunu dolaba sokan aşık kız, gibi konuları resmeden Fragonard, aslında namuslu bir ailesi reisi olarak bu konuları tamamen kendi yaratıcı dimağında bulmuş ve şiirlendirmişti.

R. 1073 : François Bucher. Diana'nın Banyosu. Paris, Louvre (1742).

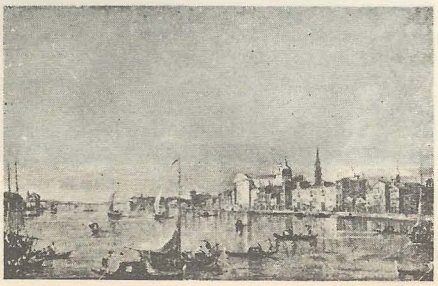
Fragonard olgun kadın vücudlarına, Watteau gibi çocuk-kız yüzlerini yakıştırmış ve olgun, sıhhatli kadın vücudlarını daha şehvani bir biçime sokmuştu. "*Zorla Alınan Örtü*" adlı resminde, kanatlı bir çocuk melek tarafından, yatağa uzanmış dolgun vücutlu, çıplak bir kızın üzerinden alınan örtü sahnesi canlandırılıyor. Bu resim, Giorgione'den sonra, Venüs serisinden bir konunun, Rokoko'da, sakin bir pozdan anlık bir poza, tesadüfi bir izlenime, nasıl götürüldüğünü ve bunun nasıl bir serbest boya sürüşüyle biçimlendiriliverdiğini açık olarak gösterir. Bu sanatçının bir taslak esprisindeki boya sürüşü, resim sanatının yeni bir aşamasını göstermekte ve artık uzun zaman alan resimlerden ne denli uzaklaşıldığını göstermektedir. Fragonard'ın tatlı, sevimli, şehvani vücud biçimlendirmelerini daha sonraları izlenimci Fransız ressamlarından Renoir miras olarak alacaktır. Bu çekici, tatlı konular, renkli gravür ve kitap resimleri ile daha da yaygınlık kazanacaktır.

R. 1074 : Jean Baptiste Siméon Chardin. Pancar Soyan Kadın.

Fransız Rokoko resminde, aristokrasinin ihtiyaç duyduğu bu duygusal, sevimli ve mahrem hayatın gizli anlarını tatlı sahneler halinde canlandırışın yerini, burjuva hayatı ile ilgili sahnelerin resmine terketmeğe başlaması, Fransız ihtilâlinden çok önce örneklerini vermeğe başlar. Fragonard'dan bir nesil daha yaşlı olan ressamlardan *Jean Baptiste Chardin* (1699-1779), burjuva ile ilgili konularla eserlerini biçimlendirmiştir. Konu olarak samimi natürmortlar, insanı yükseltmeyen ve olduğu gibi gösteren portreler yapıyordu. Chardin, namuslu, düzenli ev kadınlarını, son derece

R. 1075 : Quentin de la Tour. Ressam Dupeuch. Musée St. Quentin. (1739).

R. 1076 : Carriera. Dansöz Barberina Campan. Dresden, Gemäldesammlung. (1740).



R. 1077 : Guardi. Venedik'ten Bir Görünüş. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum. (1770).

titiz bir burjuva hayatının yansıdığını gösteren sahneleri, yemekten önce Tanrıya şükreden çocukları, konu olarak ele alıyordu. Chardin'in örnek aldığı Hollanda resimleri de, burjuva hayatı ile ilgili idi. Onun kadınları Pieter de Hooch ve bilhassa Vermeer van Delft ile ilgilidir. Ayrıca Hollanda resminden, ev eşyaları ile ilgili gözlemleri de almıştı. Bir cam bardak yanında soğan, basit bir bakır kap ya da elma ve bir de sürahi, aynen bir portre gibi bütün yılların izlerini taşıyacak biçimde, natüralist bir gerçekçilikle ele alınıyordu. Chardin, gerçekten ilk bakışta, Hollandalı bir burjuva sanatçısı gibi görünür. Ancak o, Hollandalı meslekdaşlarından daha şairdir. Ve eserlerinde bu basit ev eşyaları, olgun bir renk uyumuna sahiptir. Boya sürülüşü de bir hamur etkisi içindedir. Diderot, Chardin için : "*Un des premiers coloriste de la peinture*" (Boya resim sanatının ilk renkçilerinden biri) demektedir. O, konuları iddiasız olduğu halde, Akademiye üye yapılmıştır. Manet'nin natürmortları, leylakları ve kuşkonmazları, Chardin'in açtığı Fransız natürmortlar yolunda yapılabilmiş çalışmalardır. Chardin, Fransız Barok resminin renk kültürünü oluşturan önemli sanatçılardan biri olmuştur. Resimde, rengin plastik değerlerinin önem kazanmasını, sert konturlu çizginin önemini kaybetmesini sağlamıştır.

Fransa'da Le Brun zamanında özellikle tarihi resimler önemli addediliyordu. Bu nedenle Chardin'in natürmortlarının birden değerlenmesi dikkati çekmişti. Bu dönemde portre ve manzara resmi ilgi görmüyordu. Jacques Louis David bile, o sıralarda, tarihi resimlerini portrelerinden daha değerli addetmekte idi. Oysa biz bugünkü yargılarımıza göre, onun portrelerini önemli görmekteyiz. Ancak bu resim türü de değerlenecek ve yerini alacaktı. XVIII. yy., XIV. Louis dönemindeki gibi ideal ortak güzele değil, gözleme dayanan kişi özelliklerine önem vermeğe başlayınca, kişi ile ilgili portre resmi de önem kazanıyordu. Rokoko devri, fizyonomi ile ilgili olarak pastel boya tekniğini keşfetmişti. Pastel'in pudra gibi uçucu hafif etkisi, zarif, okşayıcı kadın ifadeleri için çok uygun düşmüştü. Venedik'li kadın ressam *Rosalba Carriera (1675-1757)* ilk kez pastel boyası ile portreler yapmış ilgi toplamıştı. İtalya sarayları ile Viyana ve Dresden'de galerilere eserleri konulmuş olan Carriera, Paris'te Fransa kralının pastel ile bir portresini yapmıştı. Bu kentte, sosyete tarafından da ilgi görmüştü. İşte bu yeni teknik, büyük portre sanatçısı addedilen *Maurice Quentin de la Tour (1704 1788)* tarafından benimsenmişti. De la Tour, pastel ile yaptığı portrelerinde bu tekniği başarı ile kullanmış ve zarif kadınların bütün çekiciliklerini, kadınca hareketleri içinde, yüz karakterlerini de tatlılaştırarak biçimlendirmiştir. Dikkat edilirse, Rokoko dönemi, kendi suni zarafet ihtiyacına gerekli bulduğu tekniği de keşfetmiş ve kullanmıştır.

XVII. yy.'da manzara, Watteau ve Fragonard ile Rokoko anlayışında bir cennet havasına bürünerek devam etmiş, ancak buna ilâve olarak bir de, mimarî resim ortaya çıkmıştı. Bu mimarî resmi, aslında Giotta'dan bu yana devam etmektedir. Masaccio, Venedik'li Carpaccio ve Gentile Bellini de, gerçeğe uygun bir gözlemle mimarî resimler yapmışlardı. Gerçekçi manzara resmi ise, esas olarak Kuzey'de görülmüştü. Manzara resmi güneyde İtalya'da, eski çağların rüyası içinde, harabe romantizmi ile ilgili bir peyzaj sanatı doğurmuştu. Aslında Fransız olup İtalya'da yaşayan *Hubert Robert (1733-1808)*, bu yeni eğilimin ressamı idi. Bunun yanında *Giovanni Battista Piranesi (1720-1778)*, sahne resminden kazanılan bir mimarî resmini Roma'da yansıtmakta idi. XVIII. yy.'ın Venedik ressamları, mimarî resmi renklendirmişler ve bütün Avrupa'ya yaymışlardı. *Luca Carlevaris (1663-1731)* bu mimarî resmi, Roma'dan Venedik'e aktar-

mış, burada *Canaletto* adı ile tanınan *Antonio Canale (1697-1768)*, sahne resminin ışıklı esprisini ve pitoresk ifadesini, mimarî resme katmasını bilmişti. Binaları, derin perspektifleri içinde keşfeden bu sanatçı, Venedik'in kanal ve sahillerini, kayıklarını ve insanlarını, günlük güneşlik bir atmosfer içinde boyamıştır. 1746'da İngiltere'ye gitmiş ve orada sarayların resimlerini ayni espride canlandırmıştır.

Şehir mimarîlerini canlandıran bir diğer sanatçı *Francesco de Guardi (1712-1793)* resmini bir elyazısı rahatlığı içinde düzenledi. Ve bu güzellik anlayışıyla mimarî resme pitoresk bir ifade getirmiştir. Önce figürlü resimle işe başlamış, sonra kentlerin resimlerini kendi şair mizacına daha uygun bulmuştur. Onun pitoresk boya anlatımı, Venedik'i bir efsane kenti halinde gösterdiğinden, büyük ilgi uyandırmıştır.

O, Venedik'in *Marcus* ve *Piezetta Meydan*'larının sevimli taraflarını bulmuş, suların berrak, ayna gibi yüzlerini keşfetmişti. Böylece Watteau'nun kır resmi yanında mimarînin katı halini, rengin boya olanakları ile kırmış ve yeni bir resim konusunu Barok'a kazandırmıştı. Çevre çizgilerinin katılığını kaldırmış, İzlenimcilerin o titreyen sisli atmosferini, mimarî gibi katı unsurların yorumunda kullanmıştı.

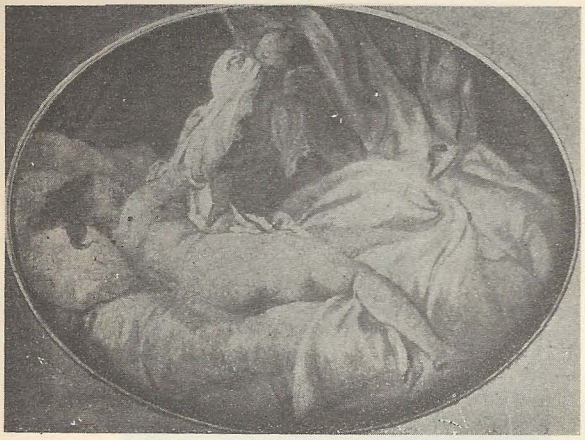
İtalya'da Barok resmin yeni bir anlatımını bulup Avrupa'ya yayan *Giovanni Battista Tiepolo'dur (1696-1770)*. Özellikle Veronese'den etkilenmiş olan bu sanatçı, rahat, akıcı, nerdeyse suluboya hafifliği içinde bir anlatımı kendine maledinmiş ve yalnız Kuzey İtalya'da değil, bütün Orta ve Batı Avrupa saraylarının tavan ve duvarlarına, Barok resmin o sıralarda en ilgi gören fresk ve diğer teknikteki resimlerini yapmıştır. 1750-1753 Würzburg'da, 1762'den itibaren de Madrid'de çalışmıştır. Bir bayram atmosferinde olan saray ve kiliselerdeki resimleri, yer yer gerçekçi bir gözleme dayanarak hayal ettiği hareketlerle kompoze etmiştir. Bir mavi atmosfer içinde yüzdürdüğü figürleri, rahat çizilmiş hareketler gösterirler. Renk ve ışıktan oluşan freskleri, Hıristiyan evliyalarını, Virgil ve Homer gibi Antik mitolojinin konularını, Floransa'nın muzaffer kumandanlarını, kahramanlık efsanelerini, aşk sahnelerini resimlemiş ve yer yer karma karışık olarak bu konuları birleştirmiştir. Tiepolo Yüksek-Barok'un koyu kahverengi fon rengini açık bir arka plan haline getirmiştir. 1696'da Venedik'te doğan Tiepolo, son İtalyan resim hareketinin başlamasını sağlayan *Giovanni Battista Piazetta (1682-1754)*'dan hareket etmiştir. Tiepolo'nun resimlerinde kullandığı ışık, XIX. yy.'da görülen doğa içinde gözlemlenmiş bir ışık değildir. Rengi de, zengin yaratıcı gücünün sanki gözleme dayanıyormuş gibi gösterdiği hayalleri idi. Renkleri karıştırılmamıştır. Doğada da, böyle ışıldayan renkler görülmez. Kobalt mavileri ile nefti yeşilini (Emaraud yeşili) aldatıcı bir güçle kullanmıştır. Kırmızı, sarı, turuncu, yeşil ve mavi gibi birçok renkler saf olarak görülmektedir. Ve büyük bir aydınlık sağlamaktadır. Tiepolo, Rokoko-Çağı içinde kolay yapılmış açık ve parlak renklerin değerlendirildiği bir resim tarzı ortaya çıkarmıştır.

Bu yeni anlatımlar, Rönesans'dan bu yana resim sanatında olan değişiklikleri, Batı resim sanatındaki çizgiden renge gidişi, açık olarak göstermektedir. Ayrıca bu oynar gibi resim yapmanın sağladığı çekicilik de birçok sanatçı tarafından benimsenecektir. Tiepolo, daha Madrid'de iken şöhreti yavaş yavaş *Anton Raphael Mengs (1728-1779)* tarafından gölgelenmeğe başlamıştı. Bu sanatçı, Raphael'e hayran ve Winckelmann'ın da dostu idi. Roma'da yaptığı Villa Albani'deki tavan resminde, tuval kullanarak resmi sıvadan uzaklaştırmış ve tablo resmi olarak boyamıştı. Böy-

R. 1078 : Antonio Canale (Canaletto). Venedik. Kütüphane ve Doge'lar Sarayı görülmektedir.

R. 1079 : Francesco Guardi. Venedik.

R. 1080 : Tiepolo. Würzburg Residenz'inin Freskelerinden bir parça.



R. 1081 : Jean-Honore Fragonard. Zorla Alınan Örtü. Paris, Louvre (1760-70).

R. 1082 : Thomas Gainborough. Mavi Elbiseli Çocuk. San Marino. California (1770).

lece Barok'ta, resim zemini olan büyük duvarlara veda edilmeğe başlanmıştı. Madrid Sarayı, Tiepolo'nun resimlerini kaldırıp, Mengs'in resimleriyle süsleme kararı almıştı. Görülüyor ki Venedik, daha Tiepolo zamanında itibarını kaybetmeğe başlamış, Akdeniz'deki ekonomik ve politik yerini başka ülkelere devretmişti. Böylece, Fransa yanında İtalya'da da bayram, ışık, renk ve gösteri ile ilgili aristokrat kültür çökmeğe ve yerine burjuvazinin yeni değerleri yayılmağa başlamıştı.

Rokoko sanatçıları Güney-Almanya'da da eser vermişlerdi. Saray ve kiliselerde, İtalyanlar yanında bazı Bavyera sanatçıları da yer almışlardı. Fakat bunların sanat tarihinde nirengi noktası olabilecek durumları yoktu. Ancak İngiltere'de durum başkadır. İngiliz saraylarında bu döneme değin yabancı uyruklu sanatçılar yer aldığı halde, artık kaliteli yerli ressamların yetiştiği görülür. Dengeli ve akılcı Püritan'ların İngiltere'de sanat düşmanı olduklarına değinilmişti. Buna rağmen İngiltere'de ilk büyük İngiliz sanatçısı olan *William Hogarth (1697-1764)* yetişti. Bu sanatçı, bir ahlakçı gibi, toplumsal bazı değerleri kendine konu edinmişti. İçki alışkanlığı, şehvet düşkünlüğü, tamahkârlık, dolandırıcılık gibi kötü hareketleri konu almış baskı resimleri bütün Avrupa'ya yayıldı. O bu fikirleri ile esasen tipik bir Püritan'dır. Bu gibi hareketlerin öbür dünyada değil, bizzat bu dünyada cezalandırılmasını istiyordu. Ünlü resimleri arasında "*Bir Fahişenin Hayatı*", "*Bir Hovardanın Hayatı*", "*Modaya Göre Evlenme*" gibi resimleri ile, aristokrasinin rezil hayatını gözler önüne seriyordu. Hiç kuşkusuz, o bu resimleri ile halk nezdinde aristokrat büyüklük ve asaleti yıkıyordu. Yaptığı resimlerin bir tiyatro sahnesi gibi olmasının arzusu olduğunu belirten Hogarth'ın, böylece İngiliz resminin Janr resimlerini yaptığı anlaşılır. Hollandalı Franz Hals'ın tekniğine benzer bir fırça kullanışı ve bol boya hamurunun yoğunlaştığı bir resim anlayışı vardı. Boya etkisi, biçimleri daha da kuvvetlendiriyordu. Sanatçı bir okul kurarak bir çeşit güzellik sanat öğretimini de ele almıştı.

Hogarth'ın rakibi, 1768'de kurulan *Royal Academy of Arts*'ın başkanı olan *Sir Joshua Reynolds (1723-1792)* idi. İtalya'da öğrenimini yapmıştı. Janr resimleri, mitoloji ve dinsel resim, onun konuları idi. İki bin kadar portre yapmış ve genellikle sosyete kişilerini resmetmişti. Bir kont hayatı sürüyor ve büyük toplantılar düzenliyordu. Sosyete hayatını resimlemekte yeri olan bir diğer İngiliz sanatçısı, *Thomas Gainsborough (1727-1788)* idi. Asalet, zarafet ve kibarlık, bu sanatçının resimlerindeki insanların belirgin nitelikleri idi. Ele aldığı insanların ifadesini, kendi arzu ettiği bir rolde gösteriyordu. Reynold'un üslûbu, uluslararası diplomaside özellikle portre için ortak bir formül olmuştu. Onun son derece dikkatle eğitilmiş İngiliz çocukları ile ilgili resimleri, ipekliler içindeki dimdik, asil duruşlu güzel kadınları, özellikle Amerika'da XIX. yy.'da zengin olan burjuvazinin portrelerine örnek olmuştu. Bu resimlerin gösterişi tamamen itibari idi. Ve bir reçete gibi ressamlarca mübalağaya kadar götürüldüğünden İngiliz resmini adî bir taklide düşürmüşlerdi. Bu resimler İngiltere'deki zenginleşen burjuvazinin, aristokrat bir hayata olan özlemini açıkça gösterirler. Örneğin "*Nelly O'Brien*", portresinde âdeta bir Lady gibidir.

Aslında İngiltere'de gerçek anlamda bir rokoko görülmez. Mimarîsi için de durum aynidir.

Thomas Gainsborough, zenginlerin taşradaki malikânelerinde ve uzun zaman oturduğu Modebat Bath'da müşterilerini buluyordu. Portrelerinde sosyete kadınları ve sahne artisleri büyük tuvaletler içinde kendi-

R. 1083 : Joshua Reynolds. Mrs. Nellie O'Brien. Londra. Wallace Collection 1760.

lerini gösterirler. Ve doğaya tutkun bir duygululuk içindedirler. Böylece İngiltere'de gösterişlilikden, bir doğa hayranlığına geçildiği de anlaşılır. İnsanlar, renkli ve çekici bir kır içindedir. Bu hava, ünü olan "*Mavi Elbiseli Çocuk*" *(Blue Boy)* adlı resminde de vardır. Mavi ipekten bir elbise içindeki bu yeni delikanlı olan çocuğun resminde, rokoko formlarındaki dağıtılmış renk lekeler ve büyüleyici etkiler elde edilmiştir. Rengin formu dağıtmasında Fragorard ile Gainborough arasında bir ilişki var gidibir. Böylece renk güzelliğinin kompozisyonuna varıldığı ve bunda Barok-Rokoko sanat anlayışının rolü olduğu anlaşılır. Reynold, bu resim ile Rokoko'nun dağıltılmış renk anlayışı için şöyle diyor : "*Bütün bu garip lekeler ve çizgiler, kasıtla değil de tesadüfün bir eseri gibi görülür. Bu kaos, bu formsuz kitle, belli bir uzaklıktan bakılırsa, büyüleyici bir form'a bürünürler*". Böylece Rokoko formunun, çizgiyle değil, renklerin etkisinden oluşturulduğu anlaşılmış olur. Ayrıca, insanın tasarım gücünün sanatçı tarafından hesaba katıldığı da anlaşılır. Renkler yumuşak fırça darbeleri ile tuvale aktarılıyor ve boyayı sürüş, yeni bir anlayış olarak Avrupa resim sanatında gelişmeğe başlıyor. Bu serbest boya sürüş, resimde "*el yazısı*" olarak gittikçe itibar görecek ve 1850'lerden sonra Modern Teknoloji Çağı'nın resim estetiği olacaktır.

Bu arada İskoçya sosyetesinin ressamı olan *Henry Raeburn (1756-1823)*, İtalya ve Londra da çalışmış ve Edinbourgh Academy'sinin başkanı olmuştu. Bunun yanında *Georg Rommey (1734-1802)*, Lord Nelson'un son sevgilisi olan Lady Hamilton'u model olarak kazanmıştı. Bu sanatçı dışında *Thomas Lawrence (1769-1830)*, İngiltere'nin Avrupa merkezlerindeki resmî portre ressamı idi.

İngilizlerin özellikle zengin kesimleri, taşradaki kır malikânelerinde oturduklarından, onlarda kendiliğinden bir kır sevgisinin var olduğunu kabul etmek gerekir. Bu sevginin, manzara resminin doğmasında yeri olabilirdi. Ancak İngiltere'de peyzaj sanatı diğer Avrupa ülkelerine oranla geç başlamıştı. İlk İngiliz ressamı olarak manzarayı ülkede uygulayan *Richard Wilson (1713-1782)* idi. O, Claude Lorrain anlayışındaki ideal manzarayı planlar halinde ve Antik duygu içinde görüyordu. Gainsborough'un manzara resimleri, portrelerinden daha az ilgi görmüştü. Bu peyzajlarda Hollandalı ressamlardan bilhassa Ruysdael ve Cuyp'un ağaç ve hayvanları vardı.

Buna rağmen bu dönemde İngilizler peyzaj sanatına bir yenilik getirmediler. Ancak XIX. yy.'da romantik Turner ile gerçekçi John Crome ve John Constable, resim sanatında yeni ufuklar açacak bir doğa gözlemi yapacaklardır.

R. 1084 : Thomas Gainsborough. Sığırların Sulanması. Londra, Tate Gallery, 1777.

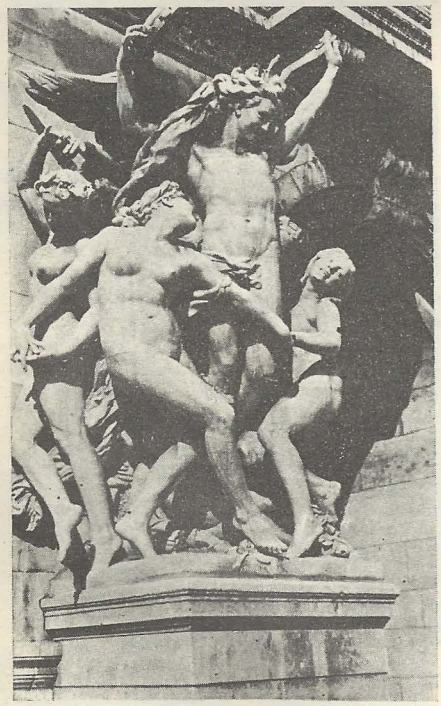
R. 1085 : William Hogarth. Bir Hovardanın Hayatı.

R. 1086 : Joshua Reynolds. Lady Cockburn ve Üç Çocuğu.

1789 İHTİLÂLİNDEN SONRA AVRUPA

Sanatın toplumsal yapıdan ve yönetimden etkilendiği kabul edilmektedir. Esasen buraya kadar ele alınan ülkelerde yönetimlerin, sanatçılara ya doğrudan doğruya ya da dolaylı olarak etki yaparak bazı taleplerde bulunduğuna tanık olduk. Tarihin karanlık çağlarından, tarım kültürlerine, tarım kültürlerinden bu döneme değin sanatın, aristokrat zümrelerin ve din kurumlarının hizmetinde ve değişen dünya görüşlerine paralel olarak yeni biçimlere girdiği görüldü. Ekonominin tarıma dayandığı binlerce yıl süresince, anıtsal sanatlar, yönetici ve din adamlarının hizmetinde ve istifadesinde olduğu halde (Hollanda'daki burjuva kesimi bir istisna olarak görülür), Avrupa'da özellikle 1789 ihtilâlini izleyen yıllardan sonra, genel olarak burjuva kesiminin hayatıyla ilgilenmeğe yönelir. İlgi çekici olay, bu önemli değişiklikte, milletin oyuna dayanan halk yönetiminin büyük rolü olmasıdır. Esasen 1789 Fransız ihtilaline benzer hareketler, İngiltere'de parlementonun daha önceleri kurulmasını sağlamıştı. Hollanda'da ise 1606 da İspanyol egemenliği sona erince, büyük burjuva yönetimine dayanan bir devlet düzeni kurulmuştu. Ancak Fransız İhtilâli, bütün dünyada parlementer, yani halkın oyuyla kurulan yönetimlerin, burjuva sınıfının eline geçmesiyle sonuçlanmıştı. Bu bakımdan güzel sanatların, aristokrat sınıfın hizmetinden çıktığı ve orta sınıf halkın bünyesinde yer aldığı görülür. Ancak bu durum birden olmaz.

R. 1087 : Carpeaux. Paris Operası'nın cephesini süsleyen heykel grubu.



1789 ihtilâli, aslında onu yaratan düşüncelerin ortaya çıktığı olay değil, bu hareketi sağlayan fikirlerin halk kesiminde yayıldıktan sonra oluşan patlama tarihidir. XVIII. yy.'da yetişen filozoflar, İngiltere'de yetişen ekonomi nazariyecileri, insan hakları hususunda yeni fikirler ortaya atmışlar, insan topluluklarının yüzyıllardan bu yana süre gelen düzeni hakkında şüphe tohumları ekmişlerdi. İngiltere'deki parlementer rejimin başarısı ile Amerikan ihtilâli, ayni paralelde hareketlerdi ve Avrupa uluslarının uyanmalarında önemli birer etken olmuşlardı. Fransa'da *J. J. Rousseau (1712-1778)* ve *Voltaire (1694-1779)* fikirleri ile büyük etki yapan düşünürlerdi. Aydın dünya, artık Tanrıyı yalnız evreni yaratan olarak kabul ediyor, fakat insan hayatının hakimi olarak görmüyordu.

Ancak Fransa'daki bu ihtilâl birden sonuç vermedi. Kırallık yönetimi eski idi ve yerleşmişti. Buna rağmen yönetim değişikliği Fransa'nın alınyazısında vardı. Ve Aristokrasi ancak 1793'de çökertildi. Kilise ve asiller tutucu idiler. Bunların hakimiyeti altında insanlık tarihi, yüzyıllar boyunca pek az değişmişti. Ancak burjuvazi, fikrî ve yönetim hayatı ile ekonomide yerini alır almaz, bütün dünyada büyük bir devrim olmuştur. Buhar ve elektriğin keşfi ile, endüstriyel bir ekonomi ve teknik söz konusu olmuş ve bütün toplum hayatını kapsayan bir devrime yol açılmıştır. Tıp ise sağlık alanında başka bir devrim yapmıştır. 1800 yıllarındaki 187 milyonluk Avrupa nüfusu 150 yıl içinde üç misli artmıştır. Manevi değerlerin yerini menfaat ve sürat almıştır. XX. yy.'lın başına değin, aristokratik dünyanın kültürü, ölü dalgalar halinde devam etmiş, ancak XX. yy.'ın başından itibaren eski mimarînin üslûpları, akademik ve dogmatik eğitimler terkedilmeğe başlanmış, tarım kültürlerinin monarşik

yönetimleri ile dinî, tamamen ölü, zamanını doldurmuş kurumlar haline gelmişti. Bu kültürün sanatı da, kimi yaratıcı dönemlerine rağmen, kendini tekrar ederek tüketmiştir. İşte 1789 ihtilâli, yeni bir çağın açılması olduğu kadar, eski değerlerin iflâsının ilân edildiği bir tarihtir. Bu tarihten sonra her şey, yeni değerlerle yer değiştirmek zorunda kalmıştır.

Biz bu değişimi sanatta da izliyoruz. Watteau, Boucher ve Fragonard'ın aristokrat isteklere cevap veren konuları ve yansıttıkları atmosfer değişmek durumunda idi. Esasen Rokoko'nun benimsediği çapkın hayat felsefesi *Diderot (1713-1784)* tarafından sert bir şekilde eleştirilmişti. Ayrıca gene Diderot, 1741-1766 arası yayımladığı Ansiklopedi'de, kiliseye saldırmanın gerektiğini belirtiyordu. *Jean Baptiste Greuze (1725-1805)* Rokoko'nun, ahlâksızlığı sevimli yapan sanatına karşı, namusluluğu savunan ve ahlâkî fikirleri telkin eden konuları işliyordu. Örneğin, çocuk ve torunları ortasında incil okuyan dede, namuslu geline babanın yaptığı hayır duası, ya da islâh olmaz oğula babanın lânet okuması gibi konular edinmişti. Bu ahlâk dersleri ile ilgili resimler yanında, Fransız İhtilâli'nin ressamı *Jacques-Louis David* de, görevin kutsallığını belirten anıtsal resimler yapıyordu. Bu resimlerin halk ve aydınlar üzerine de unutulmaz etkileri vardı. Örneğin David'in "*Horace'ların Yemini*" adlı kompozisyonu halka teşhir edildiği zaman, büyük bir heyecan yaratmıştı. Johann Heinrich W. Tischbein adlı bir ressam, bu hususta verdiği bir haberde, adı geçen resmin büyük heyecan yarattığını ve günlerce kardinallerin, senyörlerin, rahiplerin, vatandaşların ve işçilerin, bu resmi görmek için yollara düştüklerini yazıyor. Bugün bu soğuk renkli resmin, bu heyecanı neden yarattığını anlıyamıyoruz. Ancak o zaman, bu bir devrim olarak görülüyor, her hususta örnek olarak gösteriliyordu. Ve vatana hizmetin ancak bu resmin konusundaki gibi olacağı kabul ediliyordu.

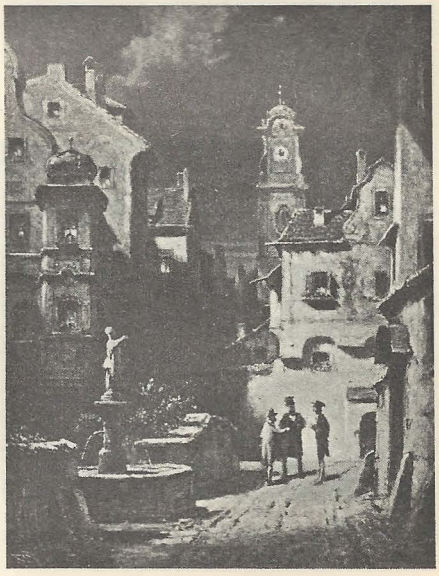
Bu ahlâk ve görev kutsallığı ve erkekçe kahramanlık, artık aristokratlar tarafından krala değil, aksine vatandaşlarca, Fransız Cumhuriyetine atfediliyordu. Bu yeni kavramlar, artık bu dünyadaki hayatın amacı idi; ve devlet, Tanrı devletinden daha önemli tutuluyordu. Ulusallaşma (nasyonalizm), Hıristiyanlık karşısında bir çeşit din oluyordu. Böylece İhtilâl, ahlâkta, politikada ve dinde bir değişik getiriyordu. Bu kadar görüş değişikliği getiren İhtilâlin sanatta bir değişiklik getirmeyeceği düşünülemezdi. Bu nedenle sanatta sağlam bir form gerekmişti ve eski Antik dönemin klasik değerleri gözde büyümüştü. J. Louis David, ihtilâlin parlementer yönetimi sırasında atölyesinde tam bir diktatör idi. Ve kendi fikirleri şu sözlerinde iyice yansır : "*Antikite'yi etüd ederek, ahlâkı olduğu kadar edebiyatı ve sanatı da yeniden yaratmak*". Onun bu icraatına "*revolution Davidienne*" deniyordu. Ancak öğrencileri üstadlarına hayrandılar ve atölyesini bir demokrasi yeri addediyorlardı.

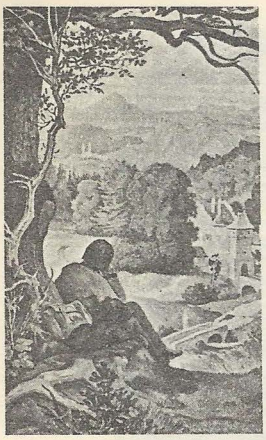
XIX. Yüzyılda Bahçe Düzeni ve Romantik Duygunun Doğuşu:

Tarihte 1453'de başladığı kabul edilen Yeniçağ'ın sanatı, Antikite'den de yararlanarak çeşitli görüşlerin etkileri ile gelişmiş, eserini vermiş ve Ortaçağ'ın sanatı gibi kendini tüketmişti. Kuşkusuz bu durum, Yeniçağ'ın mimarîsi için de geçerli idi. Sağlam ve sade formlarla başlayan Yeniçağ mimarîsi, Barok üslûba doğru gelişmiş, yatay ve dikey hatları parçalamış, süse boğulmuş ve sonunda fonksiyondan uzaklaşmıştı. Bu durumda zaten, fonksiyon, mimariyi esas görevine yeniden çağıracak ve XIX. yy.'ın gereklerine cevap vermesini isteyecekti. Barok'un tanzim ve tezyin edilmiş parkları, daha Rokoko döneminde açık kırın hür havasına bir özlem yaratmağa başlamıştı. Böylece XIX. yy.'da Kuzey ülkelerinde doğal olarak

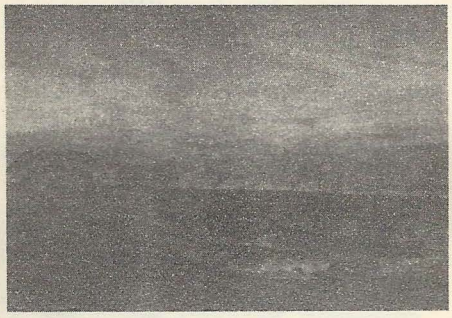
R. 1088 : Jean Antoine Houdon. Voltaire'in baş heykeli. Paris, Louvre, (1778).

R. 1089 : Carl Spitzweg. Ay Işığında Tartışma (1850).





R. 1090 : Moritz von Schwind, Düşünceli Yolcu. 1860'dan sonra yapılmıştır. Tablo 1931 de Münih'deki Galerie Schack'tan kaybolmuştur.



R. 1091 : Caspar David Friedrich. Akşam Manzarası.

R. 1092 : Caspar David Friedrich. Mehtabı Seyrediş. 1819, Musée de Dresde.

büyümüş, yetişmiş ağaçların vahşi, gürbüz atmosferi sevilmeğe başlamıştı. Bu doğal bahçeler, aslında İngiltere'de doğmuş ve Avrupa'ya "*İngiliz Bahçeleri*" adı ile yayılmıştı. Barok'taki Fransız parkı, bir devlet anlayışı ve fikrinin formu olarak resmî mimarlarca düzenlenmişti. İngiliz bahçesi ise, hür kişinin zevkine uygun idi. Fransız parkı, sosyete için, İngiliz bahçesi ise, münzevi, kendi hayatını yaşayan insana ait idi ve kendi kendine yetişmiş, hür kişinin liberal idealine paralel bir biçim almağa başlamıştı.

Görülüyor ki, Avrupa'da sanat hayatı, belli bir biçim ve renge doydukça yenisini arıyordu. Politika'da İngiltere ekonomik gücü ile artık Batı'da, önder olacaktır. Merkeziyetçi mutlak idare çökmüştü. İngiltere bu yoldaki girişimini 1649'da I. Charles'in idamı ile gerçekleştirmiş ve 1689'da Fransa'dan 100 yıl önce parlementer yönetime geçmişti. Burjuvanın, bireyin mutluluğu, hürlüğü, söz sahibi oluşu kabul edilmişti. Böylece İngiltere liberal ekonominin doğuşuna zemin hazırlamıştı. XVIII. yy.'ın ortasında politik ve askeri gücü artan İngiltere'de, hürriyet fikri çiçeklenmiş, fikrî alanda da eserler görülmeğe başlamıştı. Bireyin mutluluğu ve hürlüğü, kişinin mesut olduğu iç ve dış doğaya yönelmişti. Bu kişi hayalî, münzevi doğa'da kendi mutluluğunu görmüştü. Edward Young 1742-44 yıllarında "*the Complaint or Night Thoughts*" ayın akıp gittiği gecelerdeki romantik ruh durumlarını yazıyordu. 1739'da Thomas Gray, Alplere yaptığı bir gezide dağ âlemini keşfediyordu. Ayrıca Eski Galya şairi Ossian'ın şiirleri İngilizceye çevriliyordu. İngiltere'nin bu yeni dünya görüşü, Fransa'yı da etkiliyor, Voltaire, 1731'de yaptığı İngiltere seyahatinden sonra, "*Lettres sur Les Anglais*" (İngilizler Hakkında Mektuplar)'ı yazıyordu. J. J. Rousseau'nun fikirleri de doğacı bir zemin üzerine kuruluyordu. Bu arada Çin bahçelerinin Avrupa'daki etkileri yayılıyordu. Böylece saray parkı, yerini doğal manzaralı parklara bırakıyordu. Bu sıralarda şiirler saf, insan elinin bozmadığı doğayı anlatıyorlardı. Bahçe sanatı, bütün sanatların üzerinde görülmeğe başlamıştı. Ressam *William Kent (1684-1748)* ilk olarak, manzarayı doğal özelliği içinde anlatıyor ve doğal parklar içinde köşk zevki gelişiyordu. Ancak bu köşk yapıları, Antik biçimli küçük binalardı.

XIX. Yüzyılda Manzara Resmi:

1800 yıllarından itibaren, mimarî ve heykelde antik-klassisist akım, kuvvetli bir hayranlıkla izlenirken, özellikle manzara resminde doğacı bir eğilim Avrupa'ya yayıldı. Ancak kişinin münzevi zevkine uygun gelen bu doğa hayranlığı, bir romantik duygu ile bağımlıdır. Schelling : "*Doğa kendini insanda, insan da kendini doğada bulur*" diyordu. O dönemden kalan mektuplarda, insanın ruh halinin, bir doğa parçasında kendini yansıtacağı belirtilmektedir. Böylece manzara, ayni zamanda bizzat insanın iç resmi olmaktadır.

Bu çağın manzara resimleri, gerçekçi ressamların, ya da izlenimcilerin resimleri gibi doğayı göstermiyorlar. Âdeta doğayı şiirleştiriyorlar. Alman romantik manzara ressamı Caspar David Friedrich : "*Gözünü kapa, manevî gözünle önce kendi resmini gör*" diyordu. Ayrıca şu söz de onundur : "*Ressam önünde gördüğünü değil, içinde gördüğünü resmetmelidir*" Bu görüş aynı zamanda Alman idealizmine de uygundur. Sanatçı herkesten çok müstakil olarak biçimlendirir. Bu görüş özellikle bu dönemin sanatçıya verdiği değeri gösterir. Bu ideale, dayanan kişisel iç dünyanın ifadesi, Alman romantik ressamlarının eserlerinde yansır. *Caspar David Friedrich (1774-1840)* romantik-ideal manzaranın Alman temsilcisidir. "*Deniz Kenarındaki Keşiş*" adlı eserinde, aşağıda kalan bir ufka değin uzanan deniz kenarında, tek başına bir insan gösterilmiştir. Büyük gök altındaki

bir insanın doğanın muazzamlığı karşısında olan küçüklüğü, dikkati çekmektedir. Böylece Tanrının büyüklüğü duyurulmakta, Hıristiyan mistiği, patetik bir doğa mistiği haline gelmektedir. *Joseph Anton Koch (1768-1839)*'da Almanların romantik ressamlarındandır. Ve hep *ebedilik* fikrini işlemişlerdir. Friedrich'de insanlar, geçmişe özlem duygusu içinde resmedilmişlerdir. Herşey çıplak, vazıh çizgiler içindedir. Hep uzaklara doğru bir perspektif Friedrich'te gösterilmiştir. Bu sonsuzluğa özlem, Alman romantik peyzajının dikkat çekici bir özelliğidir.

İngiltere'de de dünyevî ıstırap, âdeta bir moda hastalığı halinde idi. Ve romantik resimde, ayni duygululuk gösteriliyordu. Sonsuzluk duygusu, bilinmeyen ülkelere ve duygulara özlem İngiliz romantik ressamlarının da özellikleri idi. Bu âdeta insanın hayattan uzaklaşması idi. Almanya'daki, idealizm felsefesi, şiiri ve resmi, ayni paralelde bir hayatı değerlendiriyordu. Ve biz Alman Romantik ressamlarının akıldan resim yaptıklarını, onların yazılarından biliyoruz. Ancak Rokoko'nun dağınık formları burada keskin konturlar kazanmaktadır.

İngiliz Romantik ressamlarından en önemlisi *William Turner(1775-1851)* Hollanda manzaracılarından Ruysdael ve Cuyp'dan ilk resimleri için çok yararlanmıştır. Sonraları Avrupa'da yaptığı seyahatlerde kent resimleri toplamıştı. Ancak bunlar, Canaletto gibi şehirleri sadık bir fırça ile saptayan değil, şiir gibi bir hayal kurmağa olanak veren resimlerdi. Onun, resimlerinde ele aldığı tema, ışığın boğduğu manzaralar idi. Bu ışık, Claude Lorrain'de olduğu zaman eşyanın biçimini dağıtıyordu. Denizin sisi içinde geçmişin büyük dönemlerini yansıtan kadırga siluetleri, batan güneşin ışıkları altında romantik bir atmosferin şiirini söylüyor gibidir. Sisin, tren dumanlarının, ışığın dağıttığı görünüşler, onun hayalinde, bir denizcinin uzaklardaki görünmeyen dünyalara olan hasreti içinde resmedilmiştir. Bu romantik şiir dünyasının, silik görünüşlerde kendini buluşu, Alman Romantik peyzajcılarından tamamen ayrılır. Çünkü Alman Romantikleri'nin keskin konturlarına karşın Turner'de bir sis, her şeyi ince bir tülle örtmektedir.

Turner'in doğa görünüşlerini saklayan bu romantik duygusu, *John Constable (1776-1837)*'de hiç görülmez. Aksine o, doğayı gizlemek yerine onu yeniden keşfetmeğe yönelir. Turner'in bir Anglo-sakson, Constable'in Kelt asıllı olması, bu farklı dünya görüşüne bir neden olması gerekir diye düşünülebilir. Onu bu gerçekçi duygu Hollanda'ya da sürüklemişti. Ancak o, kendi amacının doğada olduğunu saptamıştı. Constable şöyle yazıyor : "*Eski ressamların gördükleri tarla, çimen, güneş, daima galeri'lerdir ve yaratma değildir. Dünya büyüktür, iki gün birbirine benzemez, hattâ iki saat bile. Dünyanın yaratılışından bu yana, birbirine benzeyen iki yaprak bile yoktur. Hakikî sanat eserleri, doğanın eserleri gibi, tamamen birbirlerinden farklıdır.*"

Constable programında yaptığı devrimin yeni bir yönünü açıklıyor : "*Sanatımın gerçekten bana özgü olduğunu biliyorum; doktrinler ve sistemler ben ihiç ilgilendirmiyor.*" Ya da şöyle diyor : "*Eğer doğa önüne bir taslak yapmak için otururbut, yaptığım ilk şey, eskiden gördüğüm resimleri unutmaktır.*" Bunun anlamı bir eserin, tamamen kendine özgü, kişisel ve şartsız bir iş olmasıdır. Ortaçağda sanat eseri, geleneğin izlenmesi idi. XV. yy.'dan sonra, doğa gözlemlerinin gelenekle kaynaştırılması idi. Şimdi ise, gelenekten hiç bir öğe bulunmaması ve direkt olarak gözlemlerden oluşturulması isteniyordu. Sanatçı, artık yalnız egemen olmak istemiyor, ayni zamanda toplumdan da, tarihte birikmiş olan biçim

R. 1093 : William Turner. Ressam Wilkie İçin Cebelitarık'ta Yapılan Cenaze Merasimi. Londra, National Gallery. (1842).

R. 1094 : William Turner. Sahilde Bir Gemi.

R. 1095 : John Constable. Manzara. Londra, Tate Gallery. (1817).

R. 1096 : Jacques Louis David. Üç Kadın. Paris, Louvre (1820).

R. 1097 : Jacques Louis David. Madame de Veninac. Biarritz (1799).

ve bilgilerden de egemen olmak istiyordu. Bu, modern, orijinal dehâ kavramını da belirtiyordu. İzlenimciler, Contable'in fikirlerini beğenecekler ve yalnız doğa izlenimlerini not edeceklerdir. Bu şartsız egemen olma talebi, modern, parlementer çağın en derin devrimi oluyor ve sanat için de isteniyordu. Bu yeni görüş bireycilik (endüvidualizm), ile ilişkilidir ve hem toplum, hem politik yönden kendini kabul ettiriyordu. Hiç kuşkusuz bunun, hayatın bütün olanaklarını içine alması bir hayal, bir ütopya idi. Bir kez hiçbir sanatçı, yüzyıllar boyu birikmiş olan bilgilerden ve tecrübelerden kendini egemen kılamaz. Constable de aslında Hollanda peyzaj sanatına bağlı kalmıştı. Daha ilginç, modern izlenimcilik bile Constable'den çok yararlanmasına rağmen, geleneğe bağlı olarak kuvvet bulmuştu. Hattâ izlenimciler Velasquez ve Hals'i bile kendi öncüleri arasında saymışlardı. Constable'in taslakları, fikirlerini en iyi yansıtmasına rağmen, kompozisyon şemaları bakımından Rubens ya da Roussin gibi sanatçılarda görülen diyagonal ya da klassisist anlayışta idi. Ancak resim parçaları, XVII. yüzyıl fırça darbelerine oranla daha raslantılıdır. Resim artık kosmos'un yetkin bir görüntüsü değildir. Ve ayrıca objektif görülenin mantıkî analizi de değildir. Tam aksine, resimde verilen sübjektif, estetik bir çekiciliktedir. Esasen Constable'de fırça ya da ispatül darbeleri ile elde edilen etkiler, onu kendiliğinden bir sübjektivizme sürüklüyordu. Gerek İngiliz Turner, gerekse C. D. Friedrich, kendi iç dünyalarının özlemlerini, yani bir çeşit sübjektif ruhsal durumları saptıyorlardı. Constable ise, doğadan gözü ile elde ettiği yaşantıları yazıyordu. Dikkat edilirse çağın sanatçıları, bir sübjektiflik noktasında birleşiyorlardı. Ancak C. D. Friedrich romantik, Constanble gerçekçi olarak görülüyor. Friedrich'in izleyicileri yok. Ancak diğeri, bütün XIX. yüzyıl sanatını etkiliyor, ve 1824 yılında, Paris'in *Salon*'unda eserleri sergilendiği zaman, Fransız sanatını kökünden değiştiriyordu. Fransız izlenimcileri de onu ataları olarak gördüler. Constable'in, Modern Teknoloji Çağı sanatının oluşmasındaki yeri, gerçekçi gözlemi bulmasından ötürü olmuştur.

Dikkat edilirse, İngiltere ve Almanya'daki romantik peyzaj anlayışı birbirlerinden farklıdır. Fransa'da ise romantik peyzaj görülmüyor. Fransız Romantik sanatının bambaşka nitelikleri vardır.

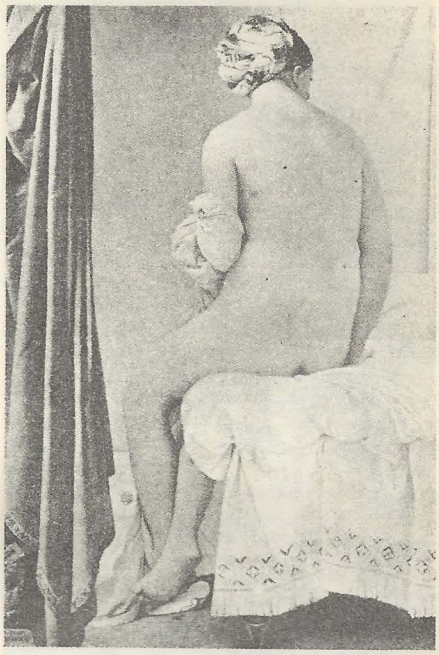
Fransa'da Klassisizm ve Romantizm : İhtilâl yıllarından sonra, Fransa kendi büyüklüğünün Napolyon'da temsil edilmesini kabul etmiş, o da Fransa'nın, üzerine kan döktüğü fikirlerin aksine, kendini imparator ilân etmişti. Bu büyük mutlak güç, kendini temsil edecek sanatın klasik, anıtsal, ölçülü olmasını gerekli görmüştü. Bu klassisist eğilim büyük temsilcisini, ihtilâlin ressamı Jacques-Louis David'de görmüştü. Bizzat İmparatorun dostu olan bu sanatçı ressam, bütün Fransa'daki sanat hayatının diktatörü olmuştu. Üslûbu, çağ zevkini tesbit ediyor, yapılacak eserleri sanatçılara dağıtıyor, bayram şenliklerini düzenliyordu. Tarihî sahneler olarak "*Horace'ların Yemini*"ni, "*Marat'nın Öldürülüşü*"nü, ve "*Napolyon'un Taç Giyme Merasimi*"ni resmetmişti. David bu tarihî resimlerini bütün eserlerinden üstün tutmasına rağmen, onun en kuvvetli eseri portreleri idi. Gözü altındakini gerçekçi olarak resmeden sanatçının, çok yüzeysel bir çalışması vardı. Başlayıp bitirmediği Napolyon'un bir resminden, onun doğrudan doğruya sonuca gider biçimde çalıştığını görüyoruz. Portrelerinde katı bir desen ve soğuk renkleri olan bu sanatçı, Roma'ya resmen gönderildiği zaman, oradaş Eski Yunan'a değil, Roma'ya hayran kalmıştı. En kuvvetli iradeye sahip, boyun eğmez bir fazileti olan ilk cumhuriyetçi halk olarak Romalıları görüyordu. "*Horace'ların Yemini*" adlı kompo-

zisyonunda, Cesare'ı öldürerek cumhuriyeti kurtaran Brutus'ü konu edinmişti. Klasik olduğunu iddia eden ve klassisist okulun şefi olan bu sanatçı, aslında tarihî konuları ve bizzat sözleri ile bir romantiktir. Hattâ, saçları bakımsız ve alnına dökülmüş, boyun atkısı kaba bir şekilde düğümlenmiş ve bol ceketin oturmamış dağınık hali ile göründüğü portresinde romantik bir pozda görünmektedir. Ayni durumu, öğrencisi *Jean-Dominique Ingres*'de de göreceğiz.

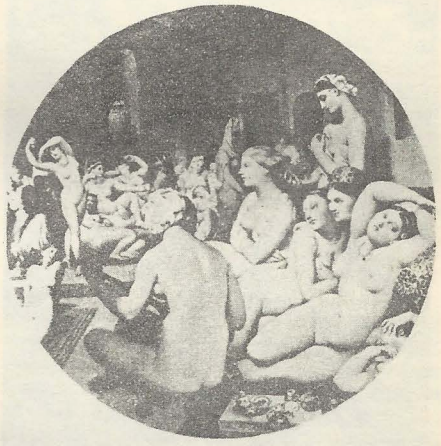
Ancak, Fransa'da Napolyon tarafından monarşik idare kurulunca, Avrupa'ya bir düzen verilmek istenmiş, bu yüzden milliyetçilik sönmüştü. İşte David'in resminde, Napolyon'un merkeziyetçiliği ile birlikte, yumuşak uyumlu çizgilerin dengeli düzeni görülmeğe başladı. 1800 yıllarında Fransa'nın en güzel kadınlarından biri olan Madame Recamier'in ve Madame de Verninac'ın portrelerini yaptı. Bu resimlerde yeniden eski imparatorluk dönemlerinin salon kadını onurluluğu ve zarafeti yer aldı. Her iki kadın da, günahkâr olmayışı ifade eden beyaz uzun elbiseler içinde ve saray kadınlarının asil ifadeli duruşlarında biçimlendirildi. Kaldırılmış göğüsler ve uzun vücut esprisi, onlara asil bir hava kazandırmaktadır. Çıplak arka plan, vücut hatlarının belirgin ifadesi için gerekli görülmüş. "*Eldivenli Üç Kadın*" tablosunda, David yeniden eski gerçekçi, gözlemci anlayışına döner. 1800 yıllarının Mme. de Verninac'ında görülen akıcı hatlar, artık ele alınmamıştır. Üç kadında da onların kendi halleri yansımıştır. Samimî, gösterişli giyinişe rağmen, yüzlerde hiç bir gösterişli ifade yoktur.

David'in Louvre'deki atölyesinde yetişen *Jean-Dominique Ingres (1780-1867)*, hocasına daima saygılı kalmıştı. 16 yaşında iken David'in en sevdiği öğrencisi idi. Daima modelden çalışarak, gözü altındakini ifade etmesini bilen ve doğadaki her şeyi aynen Cézanne gibi geometrik biçimler üzerine kuran bu sanatçı, David'den sonra Académie'nin müdürü olmuş ve aynen üstadı gibi, öğrencileri üzerinde mutlak diktatörlüğünü kurmuştu. O da aynen David gibi, tarihî resimlerini portrelerinden üstün tutmuştu. Hattâ portrelerini, boş vakitlerini doldurmak için yaptığını belirtiyordu. Ingres uyumlu hatların vücut konturlarını belirtmesi için, vücut çizgilerinde abartmalar bile yapıyordu. Böylece klasik bir ölçü ve denge, eserinin kurulmasında yer alıyordu. Roma ödülünü kazanmadan önce, Paris'in ileri gelen kadınlarının kurşun kalem ile desenlerini yapmıştı. Desenine son derece hâkim olan Ingres, "*Mme Rivière*" ile kızının ve arkasından "*M. Granet*" nin portrelerini resmetmişti. Bu eserlerinde renkler soğuk olmakla beraber, son derece çizgiyle ilişkili oldukları görülür. Âdeta her şey çizgi ile sınırlanmış gibidir. Ancak Ingres'de romantik aşırılıklara da rastlanır. Örneğin, onun daha 1814 tarihli "*Odalisque*" (Odalık) adlı eserinde, İstanbul haremindeki bir zarif kadın değil, Venedik sarayının bir kadını gösterilmiştir. Bu resimde Ingres'in "*Arabesk*"leri de artık görülür. Arabeskler, vücut hatlarındaki uyumlu eğrilerdir. O, eğrilerin uyumu için vücutta deformasyonlar yapmayı gerekli bulmuştur. 1829 yılında yaptığı "*Odalık*"ta ve "*Türk Hamamları*" adlı eserlerinde, bu deformasyonlar daha belirgin olduğundan, vücudlarda bazı yığılmalar olmuştur. Uzak diyarların bilinmeyen hayatına duyduğu ilgi, aslında onun romantik duygularını yansıtır. Ancak o, Klassisist anlayışın ahenkli hatlarına daima bağlı kalmıştır.

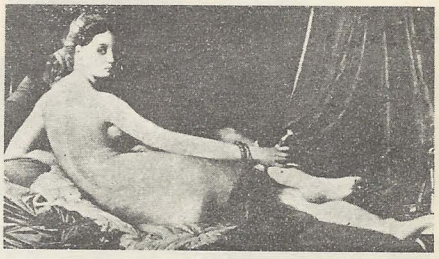
1846 yılında, Paris Fuarı'nda Ingres'e ve rakibi Delacroix'ya eserlerinin teşhiri için birer salon tahsis edildiği zaman, Şair Baudelaire ikisini de eleştirmiş, Romantik okulun şefi Delacroix'yı medhederken, onun yalnız ahenkli arabesklerinden söz etmişti. Ingres'in Quatrocento ressamlarının



R. 1098 : Ingres: Banyo Yapan Kadın (1808).



R. 1099 : İngres: Türk Hamamı.



R. 1100 : İngres: Odalık (1814).

R. 1101 : Gottfried Schadow. Prenses Luise ve Friedrike. Berlin (1797).

R. 1102 : Bertel Thorwaldsen. Ganymed Kartala Su İçiriyor. Kapenhagen, 1817.

R. 1103 : Francisco de Goya. Çıplak Maya (Desnuda). Madrid, Prado.

kuru çizgilerine olan hayranlığı, üstün desen disiplini, modern sanatın birçok büyüğünü etkilemiştir. Özellikle tablo kuruluşundaki geometrik düzeni, Picasso'ya değin birçok sanatçıya yol göstermiştir. Ve bu bakımdan, sonraları, Delacroix'dan daha üstün addedilmiştir.

Almanya'da klassisist anlayışta olan *Philipp Otto Runge (1777-1810)* boş ve soğuk çizgilerin esprisi içinde kalmış, kuru ifadenin dışına çıkamamıştır. Akademik bir biçimlendirişin öldürdüğü bu sanatçı, Alman sanatında bu dönemde kuvvetli bir sanat anlayışının olmadığını da gösterir. Alman resmi, 1905 yıllarına değin, plastik sanatlarda söz sahibi olamayacaktır. Aynı anlayışta bir heykelci olan *Gottfried Schadow (1764-1850)* Prusya realizmini temsil eder. "*Ne doğada, ne de sanatta soyut yoktur ve olmayacaktır. Böylece güzel, ideal insanlık da yoktur. Aksine seçkin güzel insanlar vardır*" sözü onundur. Bu gerçekçi söze rağmen Schadow, Klasisist anlatımın sınırları içinde kalmıştır.

İspanya, XVIII. yüzyıl sonu ile XIX. yy.'ın ilk çeyreği arasında, ender bir kabiliyetini ortaya koydu : *Francisco José de Goya Lucientes (1746-1828).* Zaragoza'da küçük bir köyde, fakir bir ailenin oğlu olarak doğdu. Bir keşiş onu yanına aldı. Bir inek ahırında yaptığı desenler keşişi hayrette bırakmış ve onun yetişmesini üzerine almıştı. 13 yaşında iken Zaragoza'ya geldiği kabul ediliyor. Zaragoza'da bir Donjuan hayatı yaşadığı gibi, bir hançerle dolaşması ve Madrid'de bir bıçaklama olayına adı karışması yüzünden İtalya'ya kaçmıştı. 1771'de dönüşünden sonra kiliselere freskler yapmağa başlamış, doğayı kendi öğretmeni olarak kabul etmişti. Ayrıca Velasquez ve Rembrandt'ı da kendine örnek almıştı. Ancak Venedik'li Tiepolo'nun Madrid saraylarındaki ışıklı paletine de hayrandı. Madrid'deki kraliyet Goblen fabrikalarını idare eden ve klassisizmin kurucusu olan Mengs, yapılacak duvar halılarından 45 inin taslağını ona sipariş etmişti. Mengs ve diğer klassisist'lerin ideal değerleri aradıkları bir dönemde o, İspanyol halk hayatını, boğa güreşlerini, karnavalları, maskaradları, haydutları, bayram alaylarını, engizisyon sahnelerini, renkli, dramatik ve karakterleştirerek resmetti. Başarı kazandı. 1875 de sanat akademisinin müdürü oldu. Bir yıl sonra da Kral *Charles III*'in saray ressamlığına getirildi. Bu yeri *Charles IV (1789-1808)*'in tembelliği, entrikaları zamanında korudu. Kralın bu sıralarda yaptığı portresinde temsilî onurluluğu gösterdiği halde, Kraliçe Marie Luise de Parma'yı son derece dekolte olarak ifade etmişti. Sun'î kıvırcık saçları, vahşi bakışları, süslü elbiseleri ile bu kadın, diri ve yeni bir anlatımı gösteriyordu. Burada artık ideal yoktu. Gerçek, bütün süslü elbiselere rağmen görünüyordu. Serbest anlatımı acı bir şekilde karakter yakalayışı, doğanın yorumu yoluyla kazanılmıştı. Yaptığı yorum, onun konusu üzerindeki düşüncesini yansıtıyordu. Bu yorum düşüncesi, onda doğa dışında kalan değerli şeydi. Gözlem ve yorumun bu gücü, Goya'nın dev kişiliğini oluşturdu. Gerçeği söyleyiş biçimi, onun ünlü çıplak ve giyinik "*Maya*"larında da görülür. Bu çıplaklar, Tiziano ve Velsquez'in Venüs'leri serisindendir. Ancak onun *Maya* resimlerinde, Antik dönemin efsanevî tanrıça kadını değil, yaşayan, çağdaşı güzel bir kadın idi.

1808 yılında Napolyon'un kardeşi Joseph, İspanyol tahtına oturunca, Ispanyollar gerilla savaşları ile çarpışmaya devam ettiler. Ve fanatik bir hınçla katliamlara giriştiler. Buna karşılık Fransızlar da kurşuna dizme yoluyla bu olayların önüne geçmeğe çalıştılar. Bu olaylar, Goya'ya "*Sokak Savaşçılarının Kurşuna Dizilmesi*" (1814) kompozisyonunu yaptırdı. Buna paralel olarak "*Los Desastres de la Guerra*" (Savaşın Felâketleri) adlı,

85 kazıma resimden meydana gelen grafikleri hazırladı. Bu ifade ile Rembrandt'a paralel ifade gücüne yöneldi. Anlatımı Hollandalı ustadan daha sert, ancak dramatik anlatım yönünden daha anlamlı idi. Ayrıca Goya, aquatinta ile gravürlerine yumuşak bir karanlık da sağladı. 1794-1798 arası, 83 yapraktan meydana gelen "*Caprichos*" albümünü hazırladı. Boğa güreşi tarihi ile ilgili "*Tauromaquia*" adlı gravürlerini oydu. Son olarak da şeytanî bir anlatım olan "*Suenos*" (Rüyalar)ını oyup bastı.

Aile yönünden sanatçı perişan idi. Karısı öldükten sonra da, yirmi çocuğundan yalnız bir erkek evlâdı kalmıştı. Madrid civarındaki bir kır evine çekilip münzevi bir hayat yaşamağa başladı. Bu yalnız hayatı içinde, yalnız cadılar, şeytanlar gibi hayalleri ona arkadaş oldu. Evin bütün duvarlarını devler, öldürülen erkekler, cadılar ile boyadı. Ümitsizlik onu perişan ediyordu. Ümitsizlik içinde sembolleri konuşturması, onun deli addedilmesine sebep oldu. İsteyerek Bordeaux'ya gitti. İnsanlığın geleceğini herkesten daha iyi görüyordu. Ne dinî kurtuluş, ne gelecek için bir inanca sahip olmadı ve orada hayata gözlerini yumdu.

İhtilâl döneminin bu büyük sanatçısı, kralların ideal tipine, asilzadelere önem vermedi. Onları bütün çirkinlikleri ile boyadı. Eli hançerli genç bir donjuan namzedi, fakir bir köy delikanlısından, çağının bütün felâketlerinin nedenlerine inen, düşünür bir ressam doğmuştu. İhtilâl dönemi klasisizmasının sert çizgili, ideal tiplerine karşın o, hayatın biçimlendirdiği insanların anlatımında, boyanın hamur şeklini seçmiştir. O da Rembrandt gibi yaşı ilerledikçe boyanın maddesel anlatımına yönelmiş ve madde, boyanın biçimlendirme sorunları karşısında dağılmağa başlamıştı.

Goya, çağının gerçeklerinin anlatımında, doğa görüntüsünün yeterli olmadığını anlamış ve sembollerle resim dilini kuvvetlendirmek istemişti. Bu nedenle gerçeklerin, görülenin dışında olduğunu anlayan sanatçı, çağın bir bakıma romantik anlatımına da iştirak etmişti.

Barok üslûpla birlikte çizgiye veda eden resim sanatı, önce rengi, sonra da boyanın madde olanaklarını değerlendirmişti. Dikkat edilirse krallıklarda mutlak idare, ideal-antik, çizgisel anlatıma önem vermiş, burjuvanın hâkim olduğu parlementer rejimlerde ise, hayatı gerçeği ile yansıtmak yoluna gidilmeğe başlanmıştı. Avrupa'da parlementer idareler çöktükçe ve sanatçılar saray çevrelerinden uzaklaştıkça, rengin hayat ile birleşmesine önem verilmeğe başlanmıştı. Bu nedenle romantik resim dönemi, renk sorunlarının incelenip değerlendirilmesine yol açmıştı.

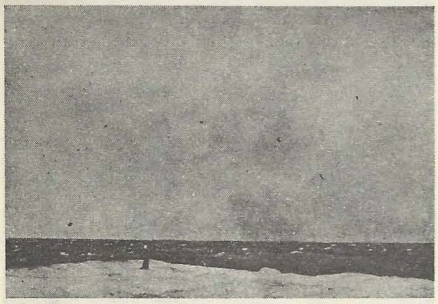
XIX. Yüzyılda Yeniden Geçmişe Yönelme:

1830 ve 1848 ihtilâlleri, Fransa'da halk yönünden olan istekleri gittikçe birinci plana koymuş ve parlementer rejim kendini kabul ettirmişti. İngiltere'de ekonomik ve politik bakımdan yönetimde burjuvazinin yerini kabul etmişti. Ancak Almanya, bu yönde bir kıpırdamaya sahne olmadı. Ve monarşik, disiplinli bir Prusya haline geldi. Bu nedenle, Goethe ve Hegel'in idealizmasına önem verdi. Dolayısıyle, estetik yönden aristokrat ideale yakışan Yunan sanatının, yeniden değerlendirilmesine önem verildi. İtalyan Rönesans'ı, esas kaynak olarak Roma'yı ele almıştı. Oysa, *Johann Joachim Winckelmann (1717-1468)* adlı bir arkeolog, Yunan sanatını incelemiş ve onu "*asil sadelik, yüce büyüklük*" diye nitelemişti. Winckelmann Barok sanat'ı suçlamış, onu formsuz ve ölçüsüz addetmişti. İşte bu ilim adamı'nın Barok sanata karşı, Grek sanatını ortaya atması, XIX. yy.'da Almanya'nın içine düştüğü, geriye doğru bir akım haline gelmişti. Winckelmann, derin denizlerin dış yüzeyinin hareketli, içinin ise sakin

R. 1104 : Francisco de Goya. İspanya kraliçesi Marie Luise. Münih. Pinakothek. (1790).

R. 1105 : Francisco de Goya : Sokak Savaşçılarının Kurşuna Dizilmesi. Madrid. Prado (1814).

R. 1106 : Francisco de Goya. Dona İsabel'in Portresi. (1806).



R. 1107 : Caspar David Friedrich. Deniz Kenarındaki Keşiş. Berlin (1809).

R. 1108 : Caspar David Friedrich. Riesengebirge'de Haç. Berlin (1812).

R. 1109 : Josef Anton Koch. Şelâle. Leipzig, Museum der bildenden Künste (1811).

olduğunu söylüyor, sathî sanatın hareketliliğini, asil sanatını ise sakin, olgun değerlere önem verdiğini, Yunan klasik sanatını örnek göstererek açıklıyordu. 1764'de "*Geschichte der Kunst des Altertums*" adlı eserinde Vasari'nin, van Mander'in ve Sandrart'ın bol hikâyeli biyografilerini yayınladı. Bu yazıları ile Winckelmann, XIX. yy.'ın içine değin sanatın gösterdiği grafiği çizdi. Ancak o, özellikle historizme dayanan bir kopyacılığı savunuyordu. Roma Antikitesi'nin değil, Yunan eserlerinin ele alınmasını istiyordu. 1766'da Lessing "*Laokoon*" adlı eserinde, bu hareketi bir bakıma kuvvetlendiriyordu. Winckelmmann, Apollonvari sakin bir ideal güzelliği önerirken, Nietzsche "*Geburt der Tragödie*" adlı eserinde Dionysosvari bir hareketin önemine değiniyordu. Bu hareket, aristokratik, ideal, tarihî bir sanatın çalışmalarını ortaya çıkardı. Renksiz, çizgiye dayanan, Barok'un aksi anlamda bir anlatış tarzı doğdu. Çevre çizgilerinin eğrilerle ilgili çıplak anlatımı, bir çeşit soyutlama geliştirdi. Winckelmann, gerçekçileri, "*bayağı doğanın maymunları*" diye niteliyordu. Ancak bu çizgisel anlatım, yalnız kartonlar üzerinde kaldı. Hattâ İngiltere ve Almanya'da resim, renge gittikçe daha çok bağlanıyordu. Desenle ilgili çizimlerini, David'in atölyesinde çalışmış olan *John Flaxman (1755-1826)*, "Aischylos ve Homer" adlı kitabıyla bütün Avrupa'ya yaydı. "*Güneş Arabası Üzerinde Apollo*" adlı baskı resmi, adaleleri boş, içsiz, bayağı bir Yunan tanrı tasviri oldu. Ve o oranda da Antik anlayıştan uzak bir çizimi yansıttı. Ayni anlatım güçsüzlüğüne, İsviçreli *Johann Heinrich Füssli (1748-1825)* de düştü. Bu, Grek sanatının yenilenmesi hareketi, diğer yönden politik olarak Yunan bağımsızlığını da amaç ediniyordu. 1830'da gerçekleşen Yunan devletinin kuruluşu, Bavyera krallığının sarayından yönetiliyordu.

Yunan sanatının bu özenti taklidinin, XVIII. yy.'ın sonu ile XIX. yy.'ın başı sıralarında, heykel alanında da yansımaları görüldü. İtalyan *Antonio Canova* (1757-1822) ile Danimarkalı *Bertel Thorvaldsen* (1770-1844) Yunan klasik sanatının savunucuları tarafından göklere çıkarıldılar. Tarihî resmin tekniği kuvvetli konu ressamları gibi, heykelciler de, taklidi, tatlı sakin ifadeler olarak anladılar. Canova, Napolyon'u heroik bir çıplaklık, kız kardeşi Pauline'i de Venüs tipinde yonttu.

Thorvaldsen ise, Barok anlayışa bir protesto olarak *Doryphoros* ve *Belvedere Apollonu* tipinde eserler yaptı. Barok heykelin her taraftan görünüşünün aksine, tek cephe güzelliğine önem verildi.

Stockholm doğumlu *Johann Tobias Sergel*, naiv bir şehvet duygululuğu ile antik örneklere paralel eğilim gösterdi. Klassisist Rokoko anlayışı ile Venüs'ler yonttu. Figura serpentita denilen (S) formu, Sergel'in figürlerinde yer aldı. Heykel değerlerinden çok, güzel bir kadın vücudunun amaç olduğu bu heykellerde, dolayısıyle, doğa gözleminin yorumu değil, itibarî değerler ele alınmış ve ortak bir güzelliğe özenilmişti.

Barok, klasik, maniyerist ve Yunan idealizması anlayışlarının birbirine karıştığı bu heykellerde, sonraları, ince bir heykel tekniği ile sahte bir duygululuktan başka bir şey görülmedi.

Fransız ve Alman Romantizmi:

Bu iki ülkenin Romantizmi, birbirlerinden tamamen farklı bir anlayış gösterirler. İngiliz Romantizmi de Alman Romantizmi'nden ayrılır. Ancak İngiliz ve Alman romantik eserleri manzara ile ilgilidirler. Turner ve C. D. Friedrich'te görüldüğü üzere, manzara resminde bir uzak diyarlar özlemi, ortak duygu idi. Fransa'da klassisist peyzaj, hâkim bir görüş olarak devam etmektedir. Fransız Romantizmi, David ve Ingres'in kuru

akademizmine bir protesto olarak görünür. Ancak Fransız Romantizmi'nde, neşe, heyecan, yabancı egzotizmi, yanan bir renkçilik, bariz özellikler olmaktadır. Bu nedenle, Fransız Romantizminde barok özellikler, aslında devam etmektedir. Ve bir *Yeni-Barok* sözcüğü, bu anlayış biçimini daha iyi nitelemektedir. Napolyon savaşları, 1830'da işgal edilen Cezayir'in yabancı âlemi, Türk savaşları, banyoları, hayatı, Fransız romantik ressamlarının konuları olmuştu. Soğuk renkler ve katı biçimler, Alman romantik ressamlarında değerlenirken; Fransız romantik ressamları sıcak, parlak renkleri ve renkle dağıtılmış, yumuşak formları tercih ettiler. Oysa, Fransız romantiklerinde egzotizm vardır ama, yabancı ülke özlemi görülmez.

Fransız, romantik resminin yaratıcısı, *Théodore Géricault (1791-1824)* heyecanlı konulara özendi. Şaha kalkmış, ağızlarından salyalar akarak kükreyen atlar, sürek avları, kahraman subaylar, onun resimlerinde biçimlendiler. Onun "*Avcı Muhafızı*" (1812) bir barok figür hareketini yansıtır. 1820'de "Salon"da sergilenen ve büyük heyecan uyandıran "*Meduse'in Salı*" adlı eseri, fırtınalı havada, açık denizde batmış bir gemiden sağ kalanları, sal üzerinde gösterir. Salda sağ kalanların meydana getirdikleri pramidal kompozisyonun zirvesindeki adam, uzaktan geçen bir gemiye bez sallamaktadır. Eserdeki hareketler ve vücutlar yığını, o zamana dek görülen Klassisist ve Barok eserlerde görülmüş şey değildi. Bu eser, Delacroix'nın ilgisini çekmiş ve onu heyecanlandırmıştı. Bu tablo Balzac'ın barok'una paraleldir. Géricault, bu tablo için bir ruh doktorunun teklifi ile, deliler ve katiller üzerinde etüdler yapmıştı. Géricault ayni zamanda litografiyi (taşbaskı) sanat alanında ilk kullananlardan biridir.

Géricault'un Fransa'da açtığı bu yolda, *Eugène Delacroix (1798-1863)* en ilgi çekici eserleri verdi. Tarihî olaylar, tiyatro sahneleri, Cezayir haremleri, Türk savaşları ve hamamları onun konuları oldu. Guérin'in yanında yetişmiş, ancak Géricault'un dışında ona Constable ve Rubens de büyük etki yapmışlardı. Seçtiği ressamlar hep renkçi idiler. Renk ve heyecan, onu Klassisizm'in karşısına çıkarmıştı. Şair ruhlu, olgun, hoşgörülü, bir kişiliği vardı. Ingres, onu kendisine rakip edinmiş ve düşmanı olmuştu. Ancak Delacroix, Klassisizmin şefi olan Ingres'i, XIX. yy.'ın ortalarına doğru bertaraf etmiş, hattâ Akademiye, Ingres'den sonra müdür olmuştu. Dante, Shakespeare, Byron ve Scott, sevdiği konularını edindiği yazarlar oldu. Atlar, aslanlar, kaplanlar da çizip resmettiği konulardı. 1832'de Cezayir'e yaptığı seyahatten yığınla taslakla döndü. Ve Doğunun renkli bir dünyası olduğunu keşfetti. Egzotik, yabancı ülkelerin hayatları ile ilgili birçok anıtsal resimler yaptı. Gelişen Yeni-Barok akımının büyük temsilcisi oldu. "*Cezayir Kadınları*", "*Sakız Adası Halkının Kılıçtan Geçirilişi*", "*Halka Önderlik Eden Hürriyet*" (Barikat), "*Haçlılar*" gibi büyük boyutlardaki eserleri yanında, bilhassa değerli olan portreleri vardır. Bütün bu eserlerinde akılda kalan hareketli, fakat son derece dengeli bir anlatım dikkati çeker. Yazı yazar gibi, konuşur gibi bir anlatıma ve fırça kullanılışına sahip olan Delaoroix, bu kendiliğinden yazışın diriliğini resimlerine kazandırmıştır. "*Büyük sanatçılarda yaratış denilen şey, doğayı kendilerince görmek düzenlemek ve biçimlemektir.*" Bu nedenle o gözünün altındakini, kendi düşüncesine göre değiştirmeyi doğru buluyordu. Ona göre sanatın esası hürlüğe dayanıyordu. Ressam, doğaya ve gerçeğe bağlandı mı gücünü yitirir. Sanat bir dildir. Anlaşılır şeyler konuşmak için de, doğa gibi ortak şeylerden söz etmek zorundadır. Ona göre portre, nesneye bağıntılı olduğu için, sanatçının hür yaşantısına engel

R. 1110 : Théodore Géricault. Meduse'in Salı.

R. 1111 : Théodore Géricault. Süvari Subayı. Paris, Louvre (1812).

R. 1112 : Eugène Delacroix. Halka Önderlik Eden Hürriyet. Paris, Louvre (1830).

R. 1113 : Eugène Delacroix. Peruklu Kadın.

R. 1114 : Eugène Delacroix. Cezayir Kadınları.

R. 1115 : Eugène Delacroix. Kaplan Etüdü.

olur. Bu nedenle o portrelerini ikinci planda görür. Bu kanıları bile onun ne denli hür ve coşkun bir iç dünyası olduğunu yansıtır. Delacroix, her şeyden önce renge bağlıdır. Onun anılarını yazdığı *Günlük*'ü, sanat üzerine görüşlerini yansıtması bakımından ilgi çekicidir. "*Bir tablonun ilk değeri, göz için bayram olmasıdır*" sözü, onun sanatı mutluluk için bir araç gibi düşündüğünü gösterir. Rengi, rahat, coşkun hareketlerle tuvale aktarır. Ancak gene de o düzenlidir. Bu düzen, kompozisyon öğelerinin birbirleri ile sıkı bir ilişki içinde olmasını sağlamıştır. Örneğin, onun "*Barikat*" adı ile de bilinen *Hürriyet* kompozisyonunda, unsurların griler içindeki dokusu, havada dalgalanan bayrağın renkleri ile canlanır, hayat bulur. Böylece o, can alıcı noktaların gerektiğini anladığını gösterir. Bu onun düzen fikrine ne denli önem verdiğini de açıklar. Bunun yanında "*sanattan söz eden, şiirden söz eder, şiire yönelmeyen sanat yoktur*" der.

Onun "*Sardanapal'ın Ölümü*" adlı çok figürlü kompozisyonu, Byron'un bir şiirinden alınmıştır. Asur hükümdarı, düşmanı olan Perslerin eline bir şey geçmesin diye, bütün karılarını ve değerli atlarını boğazlattırır. Ve sarayını ateşe vermeden önce bu işi yaptırır. Hükümdar büyük bir döşek üzerinde kurulmuştur ve adamlarının karılarını öldürmelerini seyreder. Dikkat edilirse, sanatçı, onu renge götürecek, yaratıcı hayalini işletecek konular seçmektedir. "*Cezayir Kadınları*" adlı eserinde, kafesler arasından giren sıcak Cezayir güneşinin kısmen aydınlattığı loş haremde oturan renkli giyinişli, siyah saçlı, kömür gözlü, beyaz tenli kadınları gösterir. Ancak sanatçının yaptığı kompozisyon, unutulmayacak bir motif haline getirilmiştir. "*Barikat*" da, motif olarak âdeta hürriyetin simgesi olmuştur. Delacroix'nin coşkun renkleri, bu kompozisyon buluşları da dikkate alınırsa, onun ne denli disiplinli olduğu anlaşılır.

Ingres'de ve hattâ ustası David'de bile romantik duygular görülmüştü. Ancak, onlar klasik çizgiden, çizgi ritminden vazgeçmediler. Delacroix ise çizgiyi bile renklendirdi. Ingres, Antikite'nin uyumlu, ölçülü figürlerini ve figürlerdeki çizgilerin kompozisyonunu ele almıştı. Delacroix ise, renk ve siyah-beyaz etkilerin kompozisyonunu benimsedi. Bu renk etkilerinin, boya heyecanı ile birlikte figüre aktarılması, yeni bir olay olmamakla birlikte, Tiziano, Rembrandt, Tiepolo, Rubens, Velasquez, Constable gibi sayıları çok az olan renkçi ressamlarda görülmüştü. Gerçekten, desenin egemenliği içindeki klasik anlatımın, renge önem vermediği, ancak Geç-Klasikle birlikte renk sorunlarının çıktığını, Barok'la renk tonlarının zenginleştiğini ve yarım - tonların önem kazandığını, siyah beyaz kompozisyonun, deseni geriye, arka plana ittiğini ve konstrüktif desen yerine, izlenime dayanan desenin önem kazandığını görüyoruz. İşte siyah-beyaz değerlerin ve renk tonlarının zenginleştiği bu dönemde resim sanatında dramatik, şiirsel, heyecanlı, tarihî, kişilerle ilgili, günlük hayata değgin özellik ve konuların önem kazandığı görülür. Oysa biz Olgun-Rönesans'ta ancak Leonardo'nun bir savaş sahnesi çizdiğini görüyoruz. İşte o zamandan bu yana, resim sanatında böyle bir aşamalar dizisi oluşur. Abartmalar karakteristik bir hal alır. Leonardo ile birlikte ortaya çıkan karikatür, Carracci, Leronzo Bernini'de tekrar kendini gösterir. Esprinin, belirgin hale getirilmesi için motifte gerekli abartmalar yapılır. *Honoré Daumier (1808-1879)* karikatürü ironik siyasî bir amaçla ele alarak resimde yeni bir anlatım alanı geliştirdi. Aslında ilk karikatürler, Mısır'da. İskenderiye'de yapılmıştı. Yalnız Daumier, kendinden öncekiler gibi onu bir eğlence olarak değil, önemli bir değer olarak geliştirdi. Ve esas alan olarak, güzel sanatlara soktu. Böylece kişi karakterlerinin optik

olarak görülenden farklı bir görünüşü olacağı, karakteri temin eden egemen unsuru bulmak gerektiği anlaşılıyordu. Ayrıca, konuların karakterini belirtecek espriyi yakalamanın önemi anlaşıldı. Siyasî bir hiciv resmi yapmak, ona nasiboldu.

Bu durumda, Daumier'nin doğadan yaptığı optik gözlemleri yorumlayarak, düşüncesini âdeta bağıran kompozisyonlarını 1831 den 1835'e kadar yayımlamış olan "*La Caricature*" ile 1832 den sonra "*Le Charivari*" büyük heyecan uyandırdı. Bu çalışmaları, 3400 kadar taş-baskı (Lithographie) ile çok sayıda ağaç-baskıdan ibarettir. 1862'den 1865'e kadar da, geçici olarak kendini boya resim sanatına verdi. Bunun dışında ayni espride heykel çalışmaları da yaptı.

Daumier, taşbaskı'nın XIX. yy.'da yetişen en büyük ustası oldu. 60 yaşından sonra, politik hicvin en ilgi çekici örneklerini verdi. Burjuva hayatı ile günlük hayatın olayları onun konuları oldu.

Honoré Daumier, bir bakıma zamanının *insanlık komedisini* kendine konu edinmiştir. Politik hicivlerini Louis Philipp'e, "*Ventre Législatif*" (kanun yapan karın) diye ad takılan millet meclisine, hâkimlere ve avukatlara atfen yapıyordu. Ayrıca *Don Kişat* ile ilgili karikatür ve boya resimleri, "*Çamaşır Yıkayan Kadınlar*"ı onun keşfettiği yeni konular oldu. Daumier'nin boya resimleri, özellikle Cézanne ve Rouault üzerine etki yapmış ve modern sanatın oluşmasında önemli bir yeri olmuştu. Resimde mimiklerin, psikolojik iç dünyayı yansıtmasındaki rolünü, kendi tasarım gücüne dayanarak yakalamıştır. Hayatın bütün sefaletini, trajiğini ve dramını o keşfetmiştir. Tiyatronun heyecanını, merak duygusunun yüzdeki ifadesini, onun kadar insanî bir zaaf olarak canlı şekilde yakalıyan sanatçı olmamıştır. Bir gerçek daha vardır: Daumier'nin insanları, ne Klassisizm'in ne Barok'un ne de Romantizmin rol yapan ve poz veren insanları değildir. Onlar birer insanî sorunu canlandıran durumlardır. Daumier bir mimik ressamıdır. Yüzlerdeki çizgilerin her parçası psikolojik iç durumun bir manasını, çıplak şekilde acı bir gerçek olarak biçimlendirir.

Bütün dram sanatçıları gibi Daumier de boyayı, hamur olarak kullanmıştır. Çizgileri, keskin, acı, bağırıcı ve itham edici dramatik bir hava yaratır. Bazı sanat tarihçileri, onu bir romantik saymışlardır. Ancak insanlığın durumunu, gerçeklerini acı bir dille yorumlaması, onun bir realist olduğunu gösterir. Ancak konularını kuvvetlendirmek için bazan tarihî figür ve olayları da birer teşbih olarak kullanmıştır.

Sanatçının, din kurumlarından kral ve imparatorların saraylarına ve Burjuvanın millet meclislerine girmesi ile, halka yöneldiği görülüyor. Napolyon'un, Fransa'yı Avrupa'da önder yapmak için milliyetçi duyguları kışkırtarak *Nasyonalizmi* uyandırması, geçmişteki düşünce gelişimine oturuyordu. Romantizm'in, Rasyonalizm'in gelişmesindeki yeri, bu bakımdan önemlidir. Ancak Romantizmin ve milliyetçiliğin XIX. yy.'ın tarihî resim sanatının doğmasında önemli bir yeri vardır. Bu husus, milliyetçiliğin romantik duygulara ve romantik anlatımlara ihtiyaç duyduğunu göstermektedir. Tarihî resmin Avrupa'daki ilk temsilcileri İngiltere'de görülür. Aslen Amerikalı *Benjamin West (1738-1820)* Quebec Meydan Savaşı'nda General Wolfe'in Ölümü'nü (1780); gene bir Amerikalı olana William Pitt, ana vatanı ile ilgili tarihî konuları işlediler. İsviçreli *Johann Heinrich Füssli (1748-1826)* ve *Alfred Rethel (1816-1859)*, tarih ve halkla ilgili konuları ele aldılar. Fransa'da da İhtilâl'in ressamı J. Louis David gene böyle tarihî konuları, millî şuurda heyecan yaratacak olayları resmetti. Alman

R. 1116 : Honoré Daumier. Pyg. Taşbaskı (1842).

R. 1117 : Honoré Daumier. Çamaşırcı Kadın. New York, Modern Art Gallery.

R. 1118 : Jean François Millet. Başak Toplayanlar. Louvre, Paris. (1857).

R. 1119 : Anselm Feuerbach. İphigenie. Stuttgart, Staatsgalerie. (1871).

R. 1120 : Hans Thoma. Karaormanlar Manzarası. Bremen, Kunsthalle. (1867).

R. 1121 : Théodore Rousseau. Nehir Manzarası.

Adolf Menzel (1815-1905) de Büyük Friedrich ile ilgili bir halk kitabı için 400 adet tarihî kitap resmi yaptı. Ancak Menzel, keskin hatlarla ilgili ağaç oyma resimler yerine, pitoresk bir anlatıma önem verdi. Ve eski üstadların aksine, ağaç baskıya ışık ve gölge öğelerini soktu. O, tarihin "*gerçekte olduğu gibi*" anlatılmasını öneriyordu. Menzel'in ağaç baskıları tüm halka hitap ediyordu. Bunun yanında gerçekçi bir resimle anlatım tarzına, dünyanın estetik olarak keşfine kendini verdi. Halk ise, bir resmin estetik değerinden çok, onun anlattığı hisli olaylar ile ilgileniyordu. İşte burjuvalar arasında yayılan bu anlamda tarihî bir gerçekçilik için, Belçikalı *Gustav Wappers*'in *(1803-1874)*, *Edouard de Bièfre (1809-1882)* ve *Louis Gallet (1810-1887)*'ün resimleri Avrupa'da örnek oldu. Bu resimler halkın merhamet hislerine, heyecan duygusuna, ahlâkına hitap ediyordu.

Fransa'da ise *Thomas Couture (1815-1879)* sön derece teknik ve bilgili tarihî resimleri ile dikkati çekti. Onun "*Çöküş Döneminde Romalılar*" adlı eseri, bu tarihî resimlerin en parlak örneği oldu. Almanya'da da *Karl von Ploty (1826-1886)* ile *Hans Makart (1840-1884)* bu resim tarzının temsilcileri oldular. Veronese'in renk ihtişamı içinde, güzel kadınları ifade eden bu son sanatçının anlatım tarzına "*makart üslûbu*" denildi. Son Hohenzollern hanedanı'nın saray ressamı olan *Anton von Werner (1843-1913)*'in resimleri ise, tarihî resmi, boyanmış fotoğrafa kadar götürdü.

Gerçekçilik (Realizm) ve Doğuş Nedenleri :

Barok anlatım, krallıkla birlikte gücünü yitirmiş, burjuva yönetiminin başlaması ile birlikte de gerçekçi biçimlendirme kendini göstermeğe başlamıştı. Almanya'da bile Klassisist-ideal ile ilgili fikirler ve Romantizm gücünü yitirmişti. Hattâ, Nazarener adı altında tanınan Ortaçağ resmi ile dinî heyecanı yenilemek isteyen *Kiliseci Ressamlar* bile, değerlerini kaybetmişlerdi. Roma'nın kahramanca ahlâkını ve cumhuriyetini yenilemek isteyen görüş de iflâs etmiş; memur, endüstrici ve maliyecilerden meydana gelen gerçek bir devlet idaresi kurulmuştu. Esasen bütün Avrupa'da burjuva, yönetimde yerini almıştı. İngiltere'de de aristokrasi, büyük endüstri sahibi olmağa yönelmiş ve büyük burjuva haline gelmişti. İdealizmin büyük filozofları ile klasik şiirin temsilcileri yavaş yavaş sahneden çekiliyorlardı. 1831'de *Hegel*, 1832 de de *Goethe* ölmüştü. Hegel'in öğrencisi olan *Ludwig Feuerbach* ile *Karl Marx*, yeni bir felsefenin yaratıcısı idiler. Feuerbach, ateizm ile materyalizmin mümessili olmuş; Karl Marx ise Hegel'in görüşü olan fikir mücadelesi yerine, sınıf mücadelesini savunmuş ve 1847'de Komünist manifesto'yu kaleme almıştı. 1839 yılında iki büyük olay dünyanın yeni bir anlayışa yöneldiğini gösteriyordu. Auguste Comte'un "*Cour de la philosophie positive*" yayımlanıyordu. Comte, metafiziği tamamen reddediyor, yalnız aklî olarak kavranabilen şeyleri kabul ediyor ve doğa bilimleri ile yöntemlerini öneriyordu.

Pozitif ilimlere olan yönelmenin belirtileri aslında daha önceleri başlamıştı. Örneğin 1783'de Mongolfier sıcak hava dolu bir balon ile yer yüzünden göğe yükseliyordu. 1802 de ilk buharlı gemi, 1803'de ilk buharlı lokomotif, 1809'da ilk telegraf ve 1839'da da Daguerre fotoğrafide resmi positif kâğıda geçiriyordu. Her buluş, zamanı ona ihtiyaç duyunca ortaya çıkıyordu. Fotoğraf, sanatçının subjektif tasarımından doğan resim yerine, objektifi ile önündekini saptıyordu. Fotoğrafın keşfi ile Courbet'nin Paris'e gelip kendini "ilk Realist" olarak ilân etmesi aynı tarihtedir. Fotoğraf gibi gerçekçi anlayış da, idealistler gibi gerçeği arıtmak ve kuvvetlendirmek değil, doğayı sadık olarak aynen yansıtmak, spekülasyon yapmak

değil, pozitif olarak göstermek istiyordu. Manzara da, C. D. Friedrich'te olduğu gibi, bir ruh halini değil, görünen ne ise onu belirtmeli idi. Artık madde, şiir gibi değil, kendi durumu ile gösterilmeli idi. Böylece gözleme uyan bir gerçek ele alınacaktı. Alman gerçekçi ressamı Hans Thoma : "*Sanat, Tanrının yarattıkları ile yetinme ve memnun olmanın anlatımıdır*" diyordu.

Hayatın neşe ile, inançla ve eleştirisiz olduğu gibi kabulü, bundan önce hiç bir dönemde görülmemişti. Hayat dertsizdi. Hattâ 1815 ile 1914 arasındaki savaşlar bile kısa, ve dertsiz olarak sonuçlanmıştı. Bu dönemde kazanç da kolay oluyordu. Burjuva'nın parolası "zengin olunuz" idi. Endüstrinin tehlikeleri de henüz kendini göstermemişti. Yani işçi sınıflarının teşkilâtlanmaları ve makinanın insanları sınırlaması belirmemişti. Böylece problemsiz güzel bir dünyanın yansımasını sağlayan gerçekçilik, dertsiz burjuvanın durumuna da uyuyordu. Ancak burjuva, kendi olduğu gibi değil, yıllarca kölesi olduğu aristokrat bir kişi gibi görünmek istiyordu. Doğanın göründüğü gibi eleştirisiz anlatımı, burjuvayı bu özlem yüzünden tatmin etmedi. O, yükseltici, insana göz yaşı döktürücü, öğretici, yani kendi yüzeyselliğini göstermeyen bir resim istiyor, ancak onun sanat eseri ve saire oluşu ile ilgilenmiyordu. Böylece halkın arzusu ile gerçek sanatçı çalışması arasında ilk çatışma oluşuyordu. Bu uçurum tarihte önemli ve yeni bir olaydı.

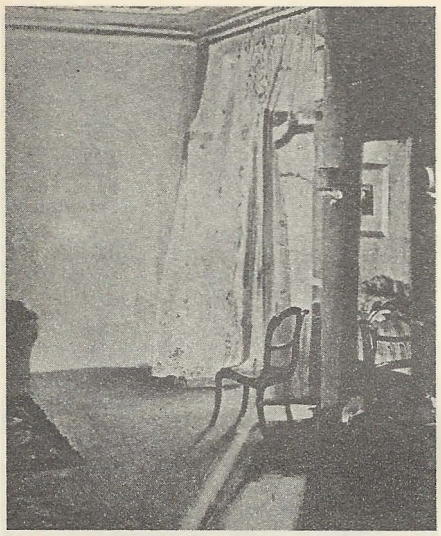
Bu uçurum gerçek yaratıcı ile ihtiyaç giderici rutin işler yapan insanın ayrılmasına sebep oldu. İhtiyaç giderici, işini sahte ve yalana dayamıştı. Böylece ortaya Fransızların "*Croûte*", Almanların "*Kitsch*" dedikleri *değersiz eser* ortaya çıktı.

Bu uçurum, gerçek sanatçı yanında adi işler yapan bir tipin doğmasına sebep oldu. Bu çağa kadar sanatı ya da işçiliği olan eserler vardı. Ancak sahte ve yalana dayanan bir iş söz konusu olmamıştı. Sahte eser yapan ayrıca utanmaz bir kişi oluyordu. Ve yaptığı işe bir toplum kesimi bağlanıyordu. Anlaşıldığı üzere, Kiç (kitsch) yalnız estetik'e değil, ayni zamanda ahlâka da aykırı idi. Kiç'in doğmasının nedeni, el ile eser arasına makinanın girmesi idi. Diğer bir neden de, realizme yönelen sanat anlayışı oldu. Gerçekçilik, günlük olanın ifadesini ele aldığından, insanın yükseltecek değerlere, katharsis denilen temizliğe ve islâha, bir idealle yükselmeğe, örnek sanata özlemi amaç edinmiyordu. Kaybedilen gerçek ideal yerine, sahte, hakikî olmayan eserlerle, güzele olan ihtiyacı gidermek yoluna gidildi. Ve günlük ihtiyacın üstüne çıkma amacı giderilmek istendi. Böylece sergilerde, oturma odalarında salonlarda iç gıcıklayıcı, az ya da çok çıplak, tatlı bakışlı kızlar, Nymphe'ler, çıplak, güzel vücutlu evliyalarda ilgili resimler, Apollon kadar güzel İsalar, güzel delikanlılar, gözleri baygın bakan yaralı askerin başında, insanı baştan çıkaracak kadar güzel kadınları gösteren kompozisyonlar yapıldı. Bu çeşit resimler sergilerde büyük başarı kazandı. Bu dönemdeki Paris Akademisi'nin büyük ödüllerle kutladığı eserlerden bir tanesinin bile değeri olmadığı sonradan anlaşıldı. Louvre'daki XIX. yy. resim ve heykelleri de ilk kez 1900 yıllarından sonra yeniden değerlendirilip satın alındı. Esas değerli eserler ise, sanatçıları tarafından cesaret edilip sergilenemiyordu. Courbet jüri tarafından reddedilmiş olan resimlerini 1855 ve 1867 yıllarında açılan Paris Dünya Fuarlarında özel bir pavyon tutarak kapısına "*Realisme*" gerçekçilik diye yazıyordu. Alman gerçekçi ressamı Menzel, gerçekçi yağlı boya eserlerini hiç sergilemedi. Hans von Marées ise, bütün eserlerini ancak birkaç dostuna gösterdi. Courbet'nın "*Banyo Yapanlar*" adlı tablosunu III. Napolyon kırbaçlamıştı.

R. 1122 : Wilhelm Leibl. Kilisede Üç Kadın. Hamburg, Kunsthalle. (1881).

R. 1123 : Wilhelm Leibl. Kilisede Üç Kadın resminden bir parça.

R. 1124 : Hans von Marées. Hesperid'ler. Münih, Neue Staatsgalerie. (1885).



R. 1125 : *Adolf Menzel. Balkonlu Oda. Berlin. Nationalgalerie, (1845).*

O sıralarda baston ve şemsiye gibi şeylerin sergilere sokulmasını yasak eden bir kanun bile çıkarılmıştı. Hans Thoma, toplumla hem anlaşmazlık içinde olunduğunu, hem de para temin etmenin mümkün olmadığını, hattâ bir resmin o devirdeki insanları bu denli hiddetlendirebileceği bugün akla bile gelemez diye yazıyordu. Manet için annesinin bir arkadaşı : "*Öyle cana yakın bir çocuk ki. Ama yaptığı şey, hergün gördüğümüz şeyler*". İzlenimciler de aynen gerçekçiler gibi çok çektiler ve aç kaldılar. Bir sanat eleştirmeni Manet'den 80 franka satın aldığı bir resim için sonradan otuzbin kazanmıştı.

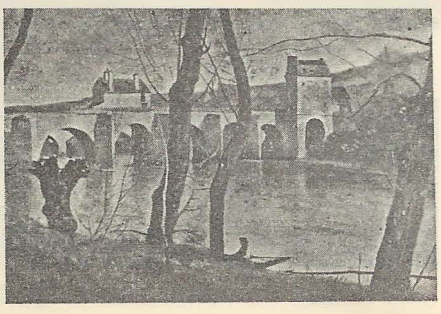
Görülüyor ki, halk ile gerçek sanat arasındaki kopmanın nedenini saptamak kolay değil. Çünkü sanat inanıldığı kadar devrimci görülmüyordu. Ayrıca bu kopmanın bir başka nedeni, halkın eskisi gibi mütecanis bir fikir ortamında olmaması idi. İlim ile halkın kültür seviyesi arasındaki fark da, XIX. yy.'ın II. yarısından sonra çok büyümeğe başlamıştı.

Ayrıca gerçekçi bir sanatçı ile Barok sanat arasında da fark vardı. Barok çağda izlenimlerin, gözlemlerin seçilmesi ve titiz kompozisyonu söz konusu olurken, gerçekçiler ve izlenimciler tesadüfî bir parçayı ele alıp değerlendiriyorlardı. XIX. yy. ressamları için bu, estetik bir yaşantı oluyordu. Ve görülen şeylerin hepsinin estetik bir yönü olabileceği kabul ediliyordu. Aynen bütün toplum kişilerine, parlamenter çağda eşit değer verildiği gibi.

R. 1126 : *Adolf Menzel: Koiser I. Wilhelm'in Çevresinde. Worms (1879).*

Gerçekçi ressamlar: Gerçekçi ressamların öncüleri arasında İngiliz *Constable* vardır. Almanya'da *Ferdinand Kolbe (1740-1790)*, ve *Karl Blechen* de öncü gerçekçilerdir. Ayrıca Münih ve Marburg'da küçük gerçekçi ustaların olduğu kabul edilmektedir. Örneğin Viyanalı *Georg Waldmüller*, Alpleri ve Salzburg'u, gerçekçi anlatımlarında konu olarak keşfetmişti. Gündüz ışığı ve güneş de bu ressamda izlenimcilerden önce bulunmuştu. *Adolf Menzel (1815-1905)*, ışığı ve güneşi gerçekçi ve izlenimci bir anlatımda kullanmıştı. Bu sanatçıyı, 1839'da Paris'te sergilenmiş olan Courbet'nin gerçekçi resimleri de çekmişti. Ancak o resimde ev içlerinin sıkıcı havasının, balkona açılan bir kapıdan giren ışıkla nasıl neşelendirildiğini ve hayat kazandırıldığını anlamıştı. Dikkat edilirse böyle bir konuda önemli olan oda ya da ev içi değil, orasını canlandıran ışık olmaktadır. Ve bu ışık tesadüfî ve anlık bir izlenimi ortaya çıkarmaktadır. Böylece Barok'un, konstrüktif sağlam düzeni ortadan kalkmaktadır.

Fransızların resim mizacı, gözleme ve dünyevî, neşeli hayata yönelmiştir. Almanlar ise fikrî yöne önem vermişlerdir. Bu bakımdan birbirlerinden ayrılmaktadırlar. Fransızlar yanıcı renkleri sevmişlerdir. *Camille Corot (1796-1875)* gerçeği yakından gözlemleyen, ancak yer yer gördüğüne, ideali yansıtan Nymph'leri de katan bir ressam oldu. Corot, "*samimî peyzaj*"ın da keşfedicisi idi. O, Poussin ve Claude Lorrain'in ideal manzara şemasından gerçekçi doğa resmini ayırdı ve onu gerçeğin gözlemine ve tesadüfiliğine bağladı. Üzüntüsüz ve sorumsuz dünyanın doğasını lirik bir duygu ile anlattı.



Corot, uzun seyahat yıllarından sonra Paris'te Fontainebleau yakınındaki Barbizon köyüne yerleşti. Bu köyde, 1830 larda yerleşip mahrem ve samimî peyzajların ustası olan ressamların meydana getirdiği "*Barbizon Okulu*" kurulmuştu.

Bu sanatçılar, Romantizm'in patetik konuları ile ideal manzaradan kaçıp, kendi halinde olan doğa köşelerini ele alıyorlardı. Örnek aldıkları ressamlar ise Ruysdael, Hobbema ve İngiliz Constable gibi sanatçılardı.

R. 1127 : *Camille Corot : Mantes Köprüsü. Louvre, Paris. (1870).*

Resimlerini doğrudan doğruya boyuyorlar, ancak galeri tonları ile çalıştıklarından, izlenimcilerden ayrılıyorlardı. Bu sanatçılar kolonisinin şefi *Theodore Rousseau (1812-1867)* idi. Onun yanında *Jules Dupre*, *Charles Daubigny*, hayvan ressamı *Contanstin Troyon*, İspanyol *Narzisse Diaz* ve 1849'dan sonra da *Jean François Millet (1818-1875)* gibi sonradan önem kazanan gerçekçi ressamlar vardı. Millet bir köylü ailesindendi. Kır hayatını seviyor, kahramanlarını da köylüler ve çobanlar arasından seçiyordu. "*Yüce olana ulaşmak gerekir*" diyen Millet, "*Cri de la terre*" (toprağın haykırışı)'i ifade ediyordu. Bu, XIX. yy.'daki sosyal eğilimin, yani alnının teri ile yaşıyanların resme girişini gösteriyordu.

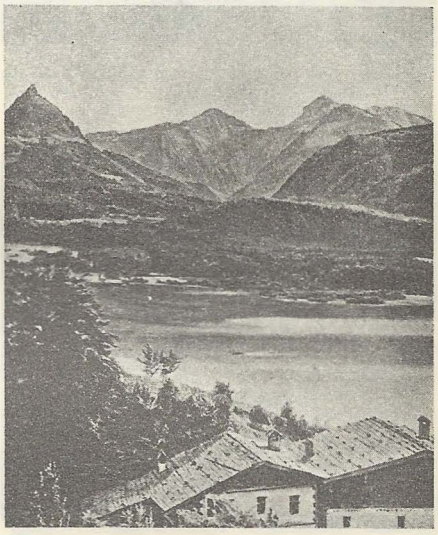
Gerçekçi, daha doğrusu doğacı (natüralist) akımın önemli temsilcisi *Gustav Courbet (1819-1877)* oldu. Gerçekçi anlatım kavramı, aslında natüralist gözlemin yanlış değerlendirilmesinden oluşmuştu. Çünkü doğanın göründüğü gibi ifade edilmesi, doğanın gerçeğini vermiyordu. Ve gerçekle, zahirî görüntünün karıştırılması, resmi gerçekten uzaklaştırıyordu. Bu ilgi çekici durum, gerek Barbizon Okulu'nun, gerekse Courbet'nin gerçekçi olmadıklarını ve natüralist bir anlatımla resimlerini yaptıklarını gösterir. Bu nedenle gerçekçilik, aslında gerçeği zahirî görüntüden ayırmakla mümkün olmakta idi ve çok sonraları bu husus anlaşılacaktı.

Courbet, ihtilâlci bir ressam olarak sanat tarihinde yer alır. 1871 "*Commune Ayaklanması*"na katılmış, politik bir manifesto yayınlamış ve I. Napolyon adına dikilmiş *Vendôme Sütunu*'nun yıkılması için yapılan harekete iştirak ettiğinden, kaçtığı İsviçre'de ölmüştür. 1851'de yaptığı "*Taşkıranlar*" ile "*Ornan'da Defin Merasimi*" (1850) adlı kompozisyonları, hep sosyalist görüşü yansıtan resimler olarak kabul edildiler. Courbet'nin kabul edilişi, Almanya'da açılan sergileri (Münih, 1869) ile oldu. Onun eserleri arasında figürlü kompozisyonlar, manzaralar, hayvan, orman ve deniz resimleri, form ve lokal renk bakımından sağlam bir gözleme dayanır. Ve bu gözlemde ışık-gölge yer yer görülmekle birlikte, nesneler detaylılıkları içinde gösterilmekten çekinilmemiştir. Fakat boya sürülüşü XVII. yy. Hollanda ve XIX. yy. Fransız Romantiklerinin renkli boya hamurunu aynen benimsemiştir. Bu bakımdan bir subjektivizm, bütün doğacı gerçekçiliğe rağmen, Courbet'nin resimlerine girmiştir.

O, Delacroix'nın heyecanlı, şiddetli, bağıran Romantik figürlerine karşın, örneğin *Ornan'da Defin Merasimi*'nde sükûn içinde duran insanları resme sokmuştu. Eleştirmenler bu yüzden Courbet'nin resimlerini, duygusuz ve aptalca olarak niteleidiler. Ayni döneme rastlayan Flaubert'in "*Madam Bovary*" adlı natüralist romanı da aynı eleştiriyi almıştı. Courbet, "*Gerçek, işte güzel olan şey*" diyordu. Bu anlatım, halkın pudrasız, boyanmamış gerçek yüzünü yansıtabilirdi. Ayrıca Courbet'nin resimlerinde eski ustaların, titiz düzenli kompozisyonu da yoktu. Courbet bu anlatımı İspanya'nın gerçek gözlemcileri olan Zurbaran ve Velasquez'den yararlanarak çıkarmasına rağmen, onlarla "*Messieurs du Louvre*" diye alay ediyordu. Fransız sanatçılarının belki en güçlü yönü, devrimlerini gelenek üzerine oturtabilmeleridir. Courbet de boya kültürünü tamamen eski ustalardan edindiği sonuçlara bağlamış, ancak kendi gözlemini değerlendirmişti.

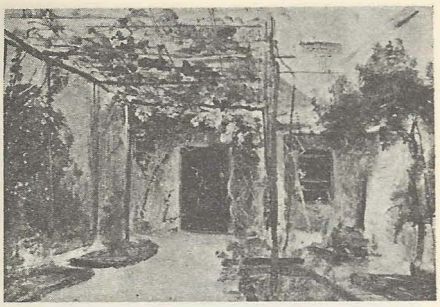
Alman Natüralist sanatçıları arasında da *Hans Thoma (1839-1924)* görülür. Ancak o bir romantiktir de. Onun şair tarafı sonradan ressam yönüne ağır basmış ve bir çeşit romantik duygulu resimler de yapmıştı. Aslında Almanların tek gerçekçi Natüralist ressamı *Wilhelm Leibl (1844-*

R. 1128 : Camille Corot. Manzara.

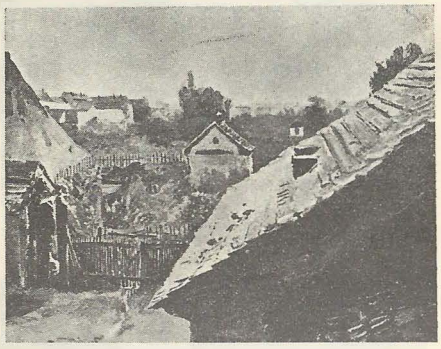


R. 1129 : Waldmüller. Wolfgangsee. XIX. yy. Galerisi. Viyana (1835).

R. 1130 : Gustave Gourbet. Fırtınalı Deniz. Louvre, Paris. (1870).



R. 1131 : Karl Blechen. Schadow'un Atelyesi. Bremen, Kunsthalle. (1829).



R. 1132 : Karl Blechen. Evler ve bahçeler arasından bakış. Berlin. (1835).

R. 1133 : Richard Wilson, Alplerde Göl ve Balıkçılar.

1900) idi. Bavyera Alplerinde köylerde yaşayan bu sanatçı, daha çok köylü figürlerini ele alan karakterci bir ressamdı. Hiç bir duygusal katkıda bulunmadan gördüğünü saptıyordu. "*Kilisede Üç Kadın*" adlı resmi bu tarafsız, gördüğünü boyayan sanatçının fikrini belli eder. "*İnsanları olduğu gibi resmedince, ruh da esasen orada olur*" diyordu. Gene "*Doğanın bana sunduğu incelikleri, mümkün olduğu kadar kesin yansıtmak*" onun tek amacı idi. Resimde becerikli oluşun, gerçekleri yansıtmada zararlı olduğunu söylüyordu. Hiç bir akademi Leibl'i bünyesine almadı. Ancak o bu hususta şöyle diyordu : "*Ben hiç bir zaman profesör olmadım ve olmayacağım, fakat benim resimlerim profesör olacaklardır*" diyordu.

Bir fikirden hareket eden Klasik ve Romantikler, 1830 yıllarında güçlerini yitirmeğe başlamışlardı. Fransa'da Courbet tarafından öncülüğü yapılan Realizm (daha doğrusu doğacılık) görülenden hareket etmiş ve resme sanatçı fikrinin sokulmasından uzaklaşmıştı. Ancak bu doğacılara itibar edilmemişti. Buna karşın 1870 yıllarında, sanat eleştirmenlerinin tuttukları idealist bir anlatımı sürdüren sanatçılar ortaya çıktı.

Fransa'da *Puvis de Chavannes (1824-1897)* doğacı anlatıma karşı çıkmakla birlikte ondan yararlandı. Ve rengin şehevî çekiciliğini de reddetmedi. Ancak bunlara geleneksel Fransız mizacının isteği olan vazıh ve titiz kompozisyonu kattı. Bu titiz kompozisyonu o büyük duvar resimlerinde değerlendirdi. Resmî yapılar için bir çeşit duvar resmi geliştirdi. Ancak bunları fresko olarak değil tuval üzerine yaptı. Chavannes'ın resimleri gerçekçi anlatımı ideal kompozisyonla birleştirdiği gibi, naiv bir saflığa da önem verdi. Formları sadeleştirdi ve dekoratif anıtsal bir duyguyu XIX. yy.'ın resmine soktu.

Almanya'da da ayni yönde bir anlatım dikkati çekti. *Anselm Feuerbach (1829-1880)* gerçekçi ressam Leibl'i detaya gömülmüş bir ressam olmakla itham etmiş ve "*eğer sanat hayatı yalnız kopya ederse, bizim ona ihtiyacımız olmaz*" demişti. Bu nedenle Antikite'nin tiplerini kendine yükseltici konular olarak almıştı. *Hans von Marées (1837-1887)*'de ideal yetkin bir anlatım tarzı aradı. Ve insan vücuduna mimarî bir yapı gibi anıtsal ifade vermeğe çalıştı. Form, onun sanatı için amaç oldu. Kendine özgü konular olarak da Yunan mitolojisinin tiplerini aldı. İsviçreli *Arnold Böcklin (1827-1901)*, İtalya'da görüp benimsediği Homervarî yaşantısını doğacı bir gözlemle canlandırdı. Böylece efsanevî bir hava eserine girdi. "*Dalgaların Oyunu*" adlı (1885) kompozisyonunda efsanevî yaratıkların neşeli, dramatik, ideal havasını yansıtır. Böcklin, tanrısız yeni dünyanın katı atmosferine sanatçının heyecan verici duygusuyla müzelere lâyık eserler yapıyordu. Kompozitör *Richard Wagner* de Almanların tarihten önceki tanrılar ve kahramanlarla ilgili mitolojik havasını sunuyordu.

Böcklin'de romantik akımın boya sorunları, Klassisizm'in yalama düz fırça sürüşleri ile uygulanmıştı. Ayrıca konuları da Romantikler'inki gibi geçmişin ya da tiyatronun sahneleri idi. Demek ki ideal akım, Ingres ya da David döneminin ideal resmi değildir. Bu arada oluşan boya kültüründen yeni yansımalar ideal resimde yerini almıştı. Bu nedenle her geriye dönüşte, eski idealin aynen alındığı görülmüyor ve yeni kültür gelişimlerinin yansımalarına engel olunamadığı anlaşılıyor. Bu husus Eski Mısır uygarlığından bugüne değin daima gözlemlenmiştir. Ve eski, her geçen gün, yenilerin etkileri ile bünyesine kimi unsurlar almakta ve kimi unsurları da terketmektedir.

R. 1134 : Arnold Böcklin. Dalgaların Oyunu. 1885. Münih, Neue Pinakothek.

İZLENİMCİLERİN DOĞACILIĞI

Empressiyonistler (izlenimciler) doğayı biçim olarak değil, edinilen izlenimin fırça ile karalanması olarak aldılar. Bu bakımdan izlenim form değil, biçimin gözde bıraktığı etkisidir. Biz bu gözle edinilen etkinin tuvale aktarılmasını aslında çok daha önceleri Hals'de görmüştük. Ancak bu görsel etki, izlenim olarak bir gerçektir. Ve herkese göre bir gerçek. Boudin'in genç Monet ile çalışmalar yaptığını biliyoruz. Boudin, Monet'ye: "*Doğrudan doğruya doğa karşısında boyanan tuvaller, canlı fırça sürüşlerine yol açar ki, bunlar atelyede elde edilemez*" demiş. Hiç kuşkusuz Boudin'in söyledikleri bundan ibaret değildir. Çünkü o, bu optik görüntünün izlenimini kastediyordu. Biz doğa karşısında olmayınca, bu optik görüntü meydana gelemeyeceğinden "*canlı fırça sürüşleri*" elde edilemez. Courbet, bir natüralist-gerçekçi idi ve bu bakımdan o, gerçeğin formla ilgili görüntüsünü atelyede tamamlıyordu. Biz Barbizon okulu sanatçılarının, doğa karşısında çalıştıktan sonra izlenimlerini tashih ettiklerini biliyoruz.

İşte, İzlenimciler ile 1830 peyzajcıları arasındaki fark budur. Görülüyor ki, İzlenimcilerin kendilerinden kattığı fazla bir şey yoktur. Bu bakımdan okul olma yönünden daha büyük avantajları vardır. Ayrıca izlenimciler kullandıkları renkleri de belirtmişlerdir. Soğuk ve sıcak renklerin nerede kullanılacakları bellidir. Bir diğer nokta, gerçekçi-natüralistlerin gölgelerinde *galeri tonu* hâkimdir. İzlenimciler bu karanlık değerleri morlarla, mavilerle gösterdiler. Öyle ise bir bakıma doğadan da ayrıldılar.

İzlenimciler, eşyanın ışık altındaki ve atmosfer içindeki görüntüsünü ele aldıklarından zahirî görünüşleri değerlendirmek durumunda idiler. Bu yönden bakılırsa, objenin gerçeği, ya da gerçek formu ile hiç ilgilenmemişlerdir. Ve formu yanlış gösteren ışık-gölge gibi olmayan şeyleri resimlerine aktardılar. Bunun yanında, görüntü dolayısıyla desen de ortadan kalktı ve forma bağlı çizgi yerine, izlenime bağlı bir desen şekli resim dünyasında doğdu. Dolayısiyle Rönesans'ın biçimle ilgili perspektifi ortadan kalktı. Dikkat edilirse, bir biçimin ihmali ve görüntünün ele alınması, resim sanatının baştan başa değişmesine sebep olabiliyor. Bu yüzden, ortaya çıkan, renklere dayanan bir perspektif oldu. Japonların eşyaları yanyana sıralayarak meydana getirdikleri bir perspektif vardır. Bu da bir çeşit hava perspektifidir.

İzlenimcilerin kullandığı renkler, güneşin 7 rengidir. Bu yedi renk ile resim yapma yeni bir olaydır. Ancak resmin konusunun ışık oyunları olduğunu ilk kez Delacroix anlamıştır. O, Constable ve Turner'in resimleriyle İzlenimciler'den önce ilgilenmişti. Delacroix *Günlük*'ünde : "*Constable, tablolarındaki çayırların cana yakın olmasının, çeşitli yeşillikleri kullanmaktan ileri geldiğini söylüyor. Birçok manzara resimlerinin cansız görünmesinin nedeni, ressamların onları hep ayni tonlarla boyamasındanmış. Constable'ın çayırların yeşili için söylediği şey, bütün renkler için düşünülebilir.*" diye yazıyor. Böylece renk problemlerinin çözümünde İzlenimciler'den önce önemli aşamaların yapıldığı anlaşılıyor.

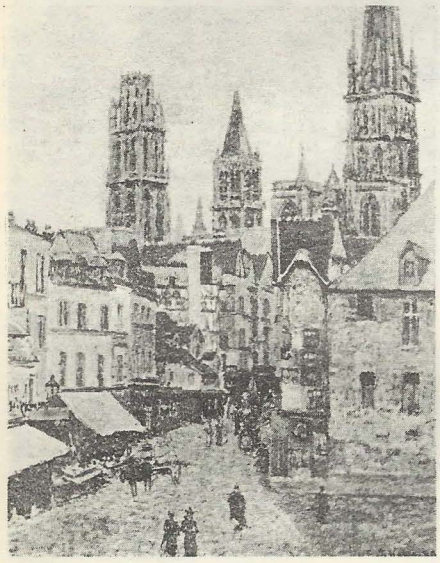
Ancak renk ile izlenimin karalanmasıdır ki, izlenimci sanatı meydana getirmiştir. Bu izlenimin karalanması hem Batı resminin boya sürüş gelişiminde, hem de Japon suluboya resimlerinde vardı. Barok resimdeki ışık-gölge anlatımı, izlenim karalanmasına dayanıyordu. Bu bakımdan Velasquez, Rembrandt, Rubens, Goya, Delacroix, bu yoldaki gelişimde önemli roller oynamışlardı. Japon etkisi, ancak bu izlenim karalamasının

R. 1135: Claude Monet. Argenteuil'de Seine Nehri (1875).

R. 1136: Renoir. Piyano Başında (1892).

R. 1137 Edouard Manet. Baba Lathouille'in Kahvesi'nde. Tournay, Musee des Beaux - Arts. (1879).

R. 1138: Edouard Manet. Folies Bergeres Barı. (1882).



R. 1139: Pisarro. Rouen'de Bir Cadde.

R. 1140: Claude Monet. Dalgalı Deniz. Ottawa. Nat. Gallery. (1884).

önemi anlaşıldıktan sonra, Avrupa'da değerlenmiştir. Öyle ise bir dış etki de, zamanı gelince resimde de görülmektedir.

İzlenimci sanatçılar 1874'de Fotoğrafçı *Nadar*'ın atelyesinde ilk sergilerini açtılar. Ancak İzlenimciliğin ne zaman doğduğu kesin olarak bilinmiyor. Yalnız Renoir'ın "*Bir gün Monet'nin paletinde siyah yoktu, onun yerine mavi kullandı. İzlenimcilik de doğmuş oldu*" sözü dikkati çeker. Hiç kuşkusuz, bu bir görüştür. Ancak hazırlanış nasıl olmuştur, bu bilinmiyor. Kuşkusuz Turner ve Boudin'in atmosfer oyunları, 1830 peyzajcılarının doğa izlenimleri, Eugène Chevreul'ün renkler üzerindeki araştırmaları bu oluşumda önemli katkılara sahiptir. Işık ile ışık renklerinin önem kazanması ve eşya biçimlerinin sorun olmaktan çıkışı, İzlenimciliğin atmosferle ilgilendiğini gösterir. Esasen İzlenimciler'in manzara ressamları olarak görülmesi, atmosfere verdikleri önemi belirtir. Bu nedenle İzlenimcilik, eşyaların analizine değil, izlenimlerin toplanmasına önem verir. Böylece izlenimlerden bir bütüne varılır ve bu bütün, sübjektif görüntü karalamalarıyla ilgilidir. Demek ki İzlenimcilik, soyut karalamalardır. Ve bildiğimiz mantıkî eşya biçimleri ile ilgisi yoktur.

İzlenimci ressamlar yanında, izlenimci şairler ve müzikçiler de eser vermişlerdir. Demek ki çağ, bir akımı birçok sanat alanında uyguluyordu. Ancak izlenimcilik bir üslûp değildi. Çünkü bünyesi itibariyle mimarî bu akımın dışında kalıyordu.

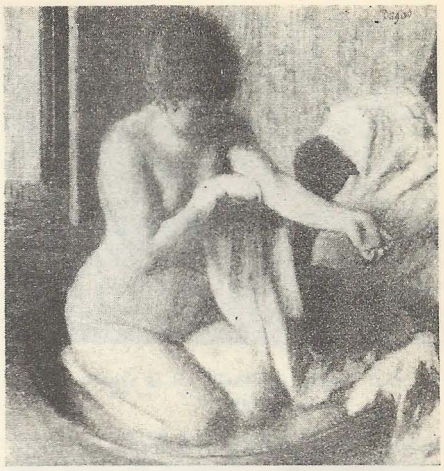
Gerçekçi-Natüralizm'den İzlenimciliğe yönelen ilk sanatçı *Edouard Manet (1832-1883)* oldu, tarihî resmin temsilcisi olan Couture'ün atelyesinde resim öğrenimine başladı. Ancak onunla geçinemedi. Bu yüzden açıkladığı sanat anlayışı dikkat çekicidir. "*Ben, başkalarının görüp sevdiğini değil, gördüğümü resmediyorum.*" Bunun yanında "*Biz Romada değiliz ve oraya gitmek de istemiyoruz*" diyordu. Buna rağmen o, gelenekten ayrılmadığı halde, 1863'de "*Kırda Kahvaltı*" adlı resmini, Giorgione anlamında boyamıyordu. Kırdaki adamlar ve çıplak kadın da eski dönemin tanrı ve tanrıçası değil, Paris bulvarlarının insanıdır. 1865'de yaptığı "*Olympia*" adlı tablosundaki çıplak kız da öyledir. 1867'de Prado'da Velasquez'i ve Goya'nın çıplaklarını görmüştü. Demek ki, çağ onu yeni bir gözleme sürüklüyor ve o, izlenimci oluyordu. 1874 yazında Claude Monet ile birlikte Argenteuil'de resim yapıyor, onun açık renkli paletini benimsiyordu. Böylece *Olympia*'da, ya da "*Monet'nin Atelyesinde*" adlı resimlerindeki koyu asfalt renklerinden vazgeçiyor, gölgeleri de renklendiriyordu. Karanlık arka fon aydınlanıyor ve derinlikler geniş yüzeyler haline geliyordu. "*Baba Lathauille'in Kahvesinde*" adlı resmi, bu anlayışı yansıtır. Ayrıca atölye resminin doğa-figür kaynaşması, burada problem olmaktan çıkar. Örneğin, onun "*Kırda Öğle Yemeği*" adlı ilk dönem eserinde, bu kaynaşmayı göremiyoruz. Esasen bu resmi, bu birliğin sağlanamaması nedeni ile yarım kalmıştı. İşte bir gazinoda, birbirlerine aşk dolu gözlerle bakan çiftin, doğa ile olan kaynaşması bu resimde sağlanmıştır. "*Bar aux Folies Bergères*" adlı eserinde, burjuva eğlence hayatının en güzel izlenimini tesbit etti. Son derece isabetli renk lekeleri, büyüleyici bir taze boya görünüşü, onun resimlerinin egemen özelliğini gösterir. Üzgün yüzlü bar kadınının arkasındaki, büyük aynadan, salonun perspektifini de yakalayan Manet, izlenimci tuşlarla anıtsal bir anlatıma ulaşmıştır. Manet'nin yaptığını anlayan Charles Baudelaire, ona eserinin büyüklüğünü belirten haberler gönderiyordu. Bu talihsiz adamın, ölüm töreninden dönerken, Degas : "*İl était plus grand, que nous le croyons*" *(O, bizim sandığımızdan daha büyüktü)* diyordu.

Manet, daha çok bir figür ressamı idi. Fakat o izlenimini anıtsal biçim. lere ulaştırmıştı. Bu nedenle ayni zamanda bir portre sanatçısı olması normaldir. Ancak forma değil, karakter gösteren izlenimlere bağlı bir portre sanatçısı oldu. O, karakteri bir karalama ile yakalayıncaya kadar çalışıyordu. Bu nedenle izlenimlerin tashihine de önem veriyordu. Manet'nin resmi, Louvre'da öğrenilmiş bir kültüre dayanmakla birlikte yazış tekniği izlenimci gözleme uygundu. Manet'nin figüre düşkünlüğüne karşılık, *Claude Monet (1840.1926)* manzara izlenimlerini saptıyordu. Avrupa resmi, hiç bir dönemde manzarayı Monet kadar sevimli resmetmedi. Onun resmi bu yüzden Avrupa'da yayıldı. Güneş ışınlarının titreşen pırıltısını, aydınlığını, ışıklı bulutlarını, titreşen, gelincikli buğday tarlalarını, öğle sıcağının yakıcı atmosferini ilk olarak o keşfetti. Atmosferin bu baygın havasını yakalamak için, biçimin ne denli dağılması gerektiği açıktır. Bilinçsiz de olsa o, izlenimlerini kompoze etme yeteneğini de kullanmıştır. Resim düzeni, Barok'ta olduğu gibi gene diyagonaldir. Monet izlenimciliğin programını yapan ressamdır. Bu bakımdan izlenimci anlayışı bir boya tekniği haline getiren de odur. Form yaratan görüş, onunla kuvvetini kaybederken, biçim dağılıyor ve ilk olarak teori resme giriyordu.

İzlenimci ressamlar arasında görülüp, Manet gibi figüre bağlı bir diğer sanatçı *Edgar Degas (1834-1917)* idi. İngres'in değerlerine önem vererek yetişen, asil bir aileye mensup bu ressam, anlık hareketleri başarı ile yakalayıp resme sokan bir sanatçı oldu. Bu bakımdan o ayni zamanda belleği kuvvetli bir desenci meziyetine sahipti. Balelerinler, at koşuları, sokak görünüşleri onun konuları oldu. "*Operada*" adlı eseri için ışığın, dekorasyonun, balerinlerin saç tuvaletlerinin kısacası her şeyin yanlış olduğunu ancak yalnız etkilerin doğru ve her şeyin bir arabesk olduğunu belirtiyordu. Watteau'da olduğu gibi onda da her şey, bir neşeyi yansıtır. Balerinlerindeki figürler tatlı bir atmosfere bürünürler. Gerçekte kadınları çirkin bir görüntüye sahiptirler. 1880'den itibaren kadınlarını pastel ile boyamağa başladı. Yani Rokoko'da sevilen teknikle. Degas'nın ilk resimleri geleneğe, Louvre'a bağlı idi. Ancak sağlam zemin üzerine kurduğu desenini, renklendirerek dağıtmış, sert konturlardan uzaklaşmıştı. Sahne ile ilgili resimlerinde bu uzaklaşış hızlanmış, etüd desenlerden, şiir haline gelen bir boya desenine varmıştı. Gözleri zayıflamağa başladığı zaman, kendini heykele vermiş ve bu alandaki eserleri ancak ölümünden sonra tanınmıştı. Degas, XIX. yy.'ın Klassisist ekolü içinde yetişmesine rağmen, ideal formu dağıtan önemli bir sanatçıdır.

İzlenimci resmin diğer bir önemli figür ressamı. *Auguste Renoir (1841-1919)*'dır. Resimde programa, teorilere aklı ermeyen, bu kendi içine dönük duygulu ressam, insan teni çevresindeki atmosferi şiirleştirmiştir. Kadınların çekiciliğini, kendi keşfettiği cazip bir atmosfere bağlayan Renoir, bu meziyetini belki gençliğinde yaptığı porselen ressamlığına borçlu idi. Üzüntüsüz bir dünyayı yaşamayı ve yaşatmayı beceren ve içi dışı resminde yansıyan ressam, bir bakıma Watteau, Boucher ve Lancret'nin izlenimci torunu oluyordu. "*Benim endişem insan vücudunu bir meyve gibi resmetmektir*" diyordu. Onun geriyle olan ilişkisi "*İnsan, resim yapmayı doğadan değil, Louvre'da öğrenir*" sözünden anlaşılmaktadır. Ancak o, doğaya âşık mizacı ile, geriyle olan ilişkisini kesmemiş ve insan vücudunu İzlenimci paletle yeni bir şekilde ifade etmiştir. Genç kız vücutlarını, tatlı yumuşak eğrilerle gösteren sanatçı, bu forma yönelik anlatımı ile İzlenimci atmosfer oyunlarının saptanmasından uzaklaşmış görünür.

Onun bütün resimlerinde, renklerin uyumu ve şaşırtıcı açık-koyu kontrastlarının tatlı bağdaştırılışı, kadife gibi okşayıcı bir etki yaparlar.

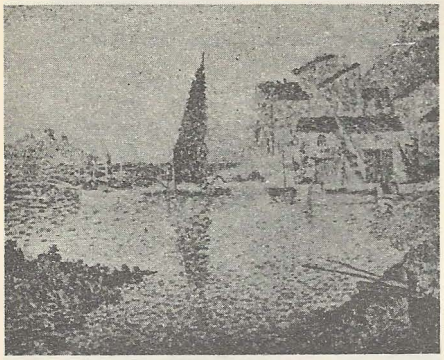


R. 1141: Edgar Degas. Banyo Yapan Kadın.

R. 1142: Edgar Degas. Saçlarını Tarayan Kadın. Paris, Louvre (1880-85).

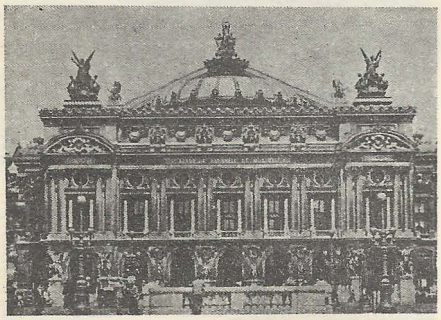
R. 1143: Renoir. Banyo Yapan Kadınlar. Paris, Louvre (1918).

R. 1144: Renoir. Le Moulin de la Galaette. Paris, Louvre. (1876).



R. 1145: Signoc. Manzara.

R. 1146: Georges Seurat. Seine'de Banyo. Londra, Tate Gallery. (1883-84).



R. 1147: Charles Garnier. Paris Opera 1874).

Güzel çekik gözler, boyalı, pudralı fakat genç, pastel vücutlu kızlar, onun çok figürlü kompozisyonlarının hepsinde görülür. "*Banyo Yapan Kadınlar*"ı. Ingres'in banyo yapanlarına bağlanır. Bu resimlerinde doğa gözlemi olmakla birlikte, hayalde kompoze edildiği de doğrudur. Böylece İzlenimcilerin tesadüfî olandan, tesadüfî güzel etkilerin toplanmasına gittikleri anlaşılmaktadır. Bu nedenledir ki, onun çıplaklarında itibarî bazı ortak değerlere gidildiği de anlaşılır. Hayatının sonuna doğru izlenimcilerden bir başka yola, sağlam konstrüksiyona doğru gittiği ve hattâ güneşin yedi renginin de dışına çıktığı anlaşılır.

Renoir'ın portrelerinde ise, başından sonuna kadar izlenimden ayrılınmadığı gözlemlenir. "*Loge*", "*M. Gachet*" gibi portrelerinde ten değerleri yansır. "*Moulin de la Galette*" adlı kompozisyonda ağaçlıklı bir gazinoda oturan ve dans edenler gösterilmiştir. Sivri bir fırça ile küçük lekeler halinde ifade edilmiş bu resimde, itibarî bazı figürler de yer almıştır. İzlenimci palet ve anlayış kendini yitirmeğe başlayınca, Louvre geleneğine dönen Renoir, Rubens, Veronese, Delacroix gibi renkçilerin biçime değgin anlayışına kendini bağlar.

İzlenimciler'in ortaya attıkları program, aslında sanatsal esasları içine almıyordu. Çünkü onlar, güneş ışığının doğadaki uçucu anlık etkilerini ve tesadüfî görüntülerini kompozisyon düşünmeden saptamak istiyorlardı. Ancak bunun yanlış olduğu, çünkü sanatın her şeyden önce kompozisyon ve sentez olduğu anlaşılıyordu. İzlenimciler'in iddialarında başarılı olmaları, onların izlenimlerini kompoze etmelerinden anlaşılıyordu. Renksiz güneş ışığının, saf ışık renklerinin yanyana konulması ile oluşacağı görüşü *Paul Signac (1863-1935)* ve *George Seurat (1859-1891)* tarafından resme uygulandı. Ve resim gözlemi sağlam bir konstrüksiyon üzerine kurulmak istendi. Renklerin saf olarak nokta nokta yanyana getirilmesi yüzünden bu akıma "*Pointillisme*" denildi. Bu şekilde İzlenimcilik bilimsel esasa oturtulmak isteniyordu. Dolayısı ile biçimler izlenimden uzaklaştırılıyor ve daha sağlam bir konstrüksiyona varmayı amaç edinen renk düzeni de İzlenimcilik'in yerini alıyordu.

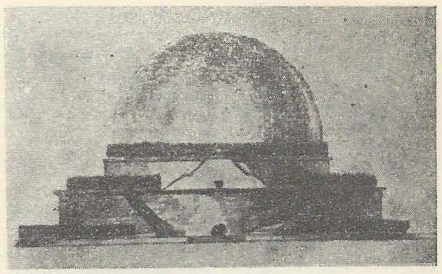
XIX. Yüzyıl Mimarisi

XIX. yüzyıl mimarîsi, Ortaçağ mimarîsi gibi kendi kendini tüketmiştir. Her iki mimarî de, statik ve sade formlarla başlamıştır. Ortaçağ, Roman; XIX. yüzyıl ise Rönesans üslûbu ile işe girişmiş, sonra da kuvvetli ve dinamik formlara gitme çabası göstermiştir. Fakat Gotik, Roman yapılarının basitliğinden uzaklaşmış. Barok da heroik bir zaferi sembolize etmişti. Gotik kendi -geç- devresinde kuvvetsiz fonksiyonsuz bir yapı sistemine dönüşmüş ve sonunda Rokoko'nun kuvvetsiz süslemeleri ile son bulmuştu. Her iki stil de kendi doğal sonlarına gelince, yerlerini bir restorasyona terketmişler ve katettikleri yolun başlarına dönme durumunda kalmışlardır. Böylece XV. yüzyıl, İtalya'da İlk-Hıristiyanlık sanatına ve Kuzey-Avrupa'da, Romanik formlara dönmüştü. XVIII. yüzyıl ise, Rönesans formlarına yöneldi. Yani Palladio'nun ortaya koyduğu mimarî formlara İtalya'da *Filippo Juvara* bu dönüşü, Turin'deki Superga Kilisesi ile yaptı (1717 1731). Bu mimar İspanya'ya çağrıldığı zaman da orada Klasisist titiz formları gene tekrar etmişti. İngiltere'de *Robert Adam (1728-1792)* bu düşüncenin babası olarak "*classical revival*" cereyanını ortaya koymuştu. Bu görüş Almanya'ya da sirayet etmiş ve Alman Kralı Büyük Friedrich politik ilişkileri dolayısı ile İngiltere'deki bu sanat Klassisizm'ini aynen uygulamağa başlamıştı. İtalya'nın Palladio'cu mimarî anlayışını

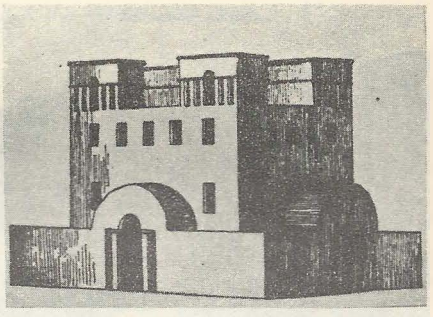
Almanya'ya ithal ederek (1741-1742) Berlin'de bir Opera Binası yaptırdı. Sonradan Fransa'da da bu Palladionizm, Fransız Barok'unu tamamen sildi süpürdü ve son olarak Rokoko üslûbunda yapılmış olan Sanssouci'nin modası da böylece tarihe karıştı. Bu ülkede de Vitruv ve Palladio'nun Antik biçimlerine dönülmüş oldu. Bu Klassisit anlayışta *Ange Jacques Gabriel* 1762-1764 arası, XV. Louis'in metresi Madame Dubarry'nin Versailles Parkındaki eğlence evi olan *Petit Trianon*'u inşa etti. 1726 yılında *Meissonier* tarafından Barok ve Rokoko süslemeli bir yapı olan *St. Soulpice kilisesi* planlanmıştı. Biz bu yapıda sonradan plan değişikliği yapılarak tamamen klassisist bir şekilde inşa edildiğini görüyoruz. Bu da çağın üslûp değişikliğinin nasıl etki yaptığını gösteriyor. 1855 de de *St. Geneviève* adlı kilise, klassisist üslûpta inşa edilmiştir. Sonradan ise bu yapı ünlü Paris Pantheon'u olarak değiştirilmiştir. Demek ki bu kez de ilk Hıristiyanlık kilisesi formuna dönülmüştü. Pantheon'un mimarı *Jean François Chalgrin*'di. Ve yapının yapılmasına o zamanki Akademi tarafından müsaade edilmişti.

Bütün büyük dönüş noktalarında olduğu gibi, restorasyonu daima bir devrim izlemiştir. Bu çalışmalar sırasında bu kez daha da geriye dönüldü ve Rönesans yerine daha geriye gidilerek saf çıplak duvarlı yapıya özenildi. Böylece Barok ve Rokoko üslûbunda parça parça olmuş duvarlar ve yüzeyler daha sadeleşecek ve gözler dinlenecekti. Taş, sade, sessiz ve yalnız anorganik bir madde olarak yapıda yerini alacaktı. Ve yapı yüzeylerindeki bitkisel süslemeler ile insan figürleri, gösterişli unsurlar olarak tamamen reddedilerek terkediliyordu. Basite dönülüyor ve yapı sanatının gençleştirilmesi prensip olarak kabul ediliyordu. Fransa'da bu yenilik hareketinin başında *Claude Nicolas Ledoux (1736-1806)* ve *Etienne Louis Boullée (1728-1799)* vardı. Bunlarla ilgili olmamakla beraber Almanya'da da *Friedrich Gilly* adında bir mimar, bu alanda çalışıyordu. Bu kişinin sonradan Batı yapı sanatının gelişiminde bir yeri olacağını göreceğiz. Bütün bu mimarların hepsi stereometrik temel formlardan hareket ediyorlardı. Yani, küp, piramit ve küre gibi formlardan. Böylece ebedî anıtların sembollerini ortaya koymak istiyorlardı. Boullée bu prensiplere bağlı olarak Newton'a yakışacak bir mezar yapısı olarak "*Kenotaph*'ı" planladı. Şekilde bu yapı görülüyor. Gilly ise küp formunda bir tiyatro binası çizdi. Bu yapı da iki yarım silindir arasına yerleştirilmiş bir küpten meydana geliyordu. Ledoux ise "*Chaux*" adlı mezarlık için katakomp girişlerini hatırlatan bir yolla, 80 metre çapında bir küre planlamıştı.

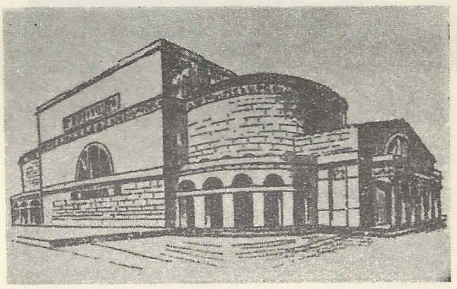
Fakat bütün bu yapı planları, hayalî biçimler olarak uygulanma kabiliyetine sahip değildi ve gerçekleştirilememişlerdi. Dolayısiyle bu hayalî yol boşuboşuna kat edilmiş ve sonuçsuz kalmıştı. Bu çalışmalar olurken yeni yeni gelişmekte olan endüstrinin esas sahibi olan orta halli halk tabakası, makinalaşmanın yeni ihtiyaçlarını halletmekle uğraşıp duruyordu. Bu nedenle bazı yeni yapı araştırmalarına gidilmesi gerekiyordu. İşte bu yeni çalışmalarla ilgili yeni isimlerin ortaya çıktığı görülüyordu. Yeni mimar kuşağı içinde Fransa'da *Percier* ve *Fontaine*, Almanya'da *Schinkel* ve İngiltere'de de *Soane* adlı mimarlar vardı. Fakat bunlar da, işin garip yönü Antikite mimarîsine ve Gotik'e döndüler. Yani bir çeşit historizm mimarîyi gene geriye götürüyordu. Bu mimarîyi yenileme teşebbüsleri, eskide yeniyi arayınca, her seferinde esasen imkânları tüketilmiş formüllere doğru yönelindi. Öyle ki, bu mimarlar, aslında her çağ için geçerli büyük üslûpta eserler meydana getirmek istiyorlardı. İşin dikkate değer tarafı, yeniliği, çağın gerekleriyle hiç ilgisi bulunmayan dünya görüşlerine sahip İlk-Hıristiyanlığın ve Antikitenin yapı sistemlerinde arıyorlardı. Bu historizm'in en heyecanlı devresinde L. V. Ranke isminde biri



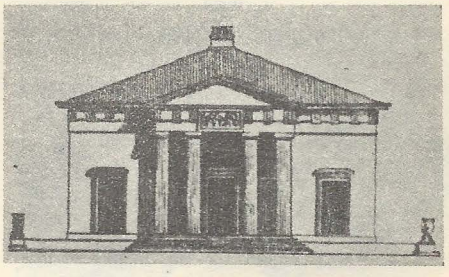
R. 1148: Boullée. Newton için bir Kenotaph taslağı.



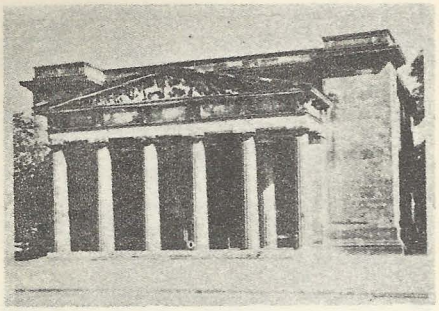
R. 1149: Ledoux. Küp biçimli ev. (1780).



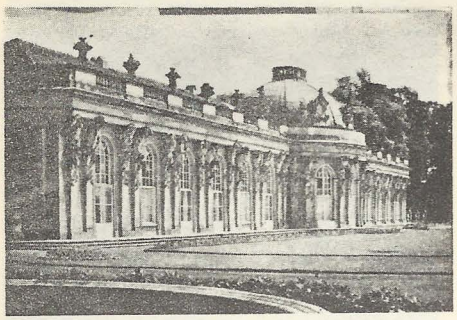
R. 1150: Friedrich Gilly. Bir tiyatro taslağı.



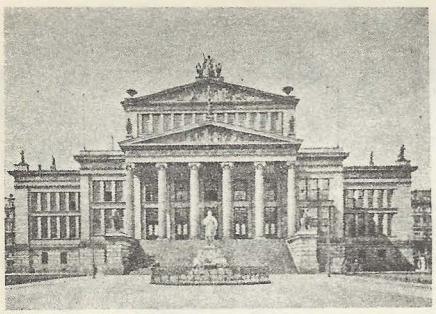
R. 1151: Sir John Soane. Bir villa taslağı.



R. 1152: Schinkel. Berlin'de Yeni Karakol binası. Dorik-Yunan üslûbunda.



R. 1153: Knobelsdorf. Potsdam'da Sanssouci Sarayı. (1745-1747).



R. 1154: Schinkel. Berlin tiyatro binası. (1819-1820).

R. 1155: Jean François Chalgrin. Etoile Zafer Takı. Paris. (1806-1837).

"*her çağ direkt olarak Tanrıya yönelir*" diyordu. Ve biz, tarih biliminin XIX. yüzyılda çok önem kazandığını ve tarihe ait olanın, yürütücü bir pozda olduğunu görüyoruz.

Sanat eserlerinin analizinde bu tutum, örnek bir estetik'in itibar kazanmasını temin etti. Böylece XIX. yüzyıl, yalnız bir tek estetiğin değil, çeşitli çağların estetiklerinin ayni haklara sahip olduklarını ve hepsinin bir stil olarak itibar kazanabileceğini ortaya koydu. Örneğin genç Goethe, Strassburg katedralinin Gotik estetiğine hayran olduğu gibi, putperest Antik sanatı da örnek olarak kabul ediyordu. Böylece yalnız Yunan Antikitesine değil, ayni zamanda Gotik'e, Hellenist anlayışa, Palladio'nun süslü Rönesans eserlerinin anlayışına itibar edildiğini görüyoruz. Schinkel'in *Berlin Tiyatrosu* (1818-1821), Garnier'nin *Paris Operası* (1861-1874) gibi. Kısacası XIX. yüzyılın sonuna doğru, bütün Avrupa'da yalancı, sahte bir gelişim içine girildiğini ve tarihin bir çeşit kaosu içinde çağ mimarîsine ait ihtiyaçların tamamen bir tarafa atıldığını görüyoruz. Böylece şehirler bir çeşit müze mimarîsi havasına girmeğe başlamıştı.

Antik eserlerin incelenmesi, bilindiği gibi Rönesans'ta olumlu sonuçlar vermişti. İşte bu ümit, XIX. yüzyılda İngiltere'de, Taşçağı eserlerinin, Mısır mezarlarının, Antik tapınakların ve akuaduktların, Ayasofyanın incelenmesini temin etti. 1748 den itibaren Pompei kazılarına başlanmıştı. 1751 de İskoçyalı Adam Kardeşler Roma'da kazılar yaptılar. İngiltere'de kurulan bir arkeoloji sosyetesi, Antikite üzerine geniş yayınlar yapmağa başladı. İşte bu sıralardadır ki, Almanya'da Winckelmann : "*sanatın kaynakları açıldı ve bunun esası Atina'ya seyahat etmektir*" diyordu. Bu yüzdendir ki, yeni mimarînin ortaya çıkarılması için gittikçe geriye doğru bir gidiş başlamıştı. Karoliyn sanatı, kendi üslûbunu bulmak için Hıristiyan-Roma yapılarını araştırmıştı. İtalyan Rönesansı da, putperest Roma'yı ele almıştı. Şimdi ise, yani 1750 den sonra, Antik sanatın Yunan eserleri araştırılmağa başlandı.

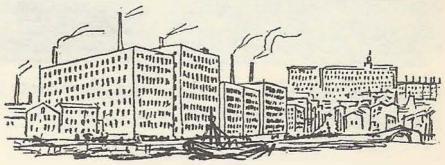
Böylece İngiltere'de *Robert Adam (1728-1792)*'ın, Roma sanatının incelenmesinden çıkardığı Stuk dekorasyonu, bütün Avrupa kıtasında benimsenmeğe başladı. *Sir John Soane (1753-1837)* dorik üslûbun kuru ve fakir ağırlığını benimsedi. Bu, Palladio taraftarlarınca barbarlık olarak addedilmişti. Fakat kısa zamanda bu historizmin bir revolution mimarîsine dönüştüğünü, İngilteredeki 1788 de başlanan İngiltere Bankasının yapısında görüyoruz. Bu yapı, parçalanmamış duvarlardan ve önünde de korint stilinde bir cepheden ibaretti. Özellikle möble alanında Yunan vazolarının taklitleri moda halinde hemen hemen bütün Kuzey-Avrupa'yı sarmıştı.

Klassisizmin Fransa'da daha Barok üslûbun sonlarında görüldüğünü biliyoruz. Ve eski Romalıların burjuva titizliği gösteren yapılarına tedbirli, fazilet eserleri olarak bakıldığını görüyoruz. Bu anlayış yüzünden, Napolyon'un Mısır'a kadar yayıldığı zamanlarda, "*Ampir*" dediğimiz bir üslûp tarzı ortaya çıkmıştı. Napolyon'un saray sanatçıları olan *Charles Percier (1764-1838)* ve *Pierre L. Fontaine (1762-1853)* Louvre ve Tuilerie saraylarının inşaatlarını bitirmişlerdi.

İşte bu geçmişe yönelik historizme bağlılığın 1830 yıllarına doğru iflâs ettiğini ve Klasisist anlayışın "*yalan üslûbu*" olduğu hususunda görüşlerin belirdiğini görüyoruz. Gottfried Semper 1834 de : "*Yeni endüstrinin ortaya çıkardığı yeni malzemeler, eğer kullanılırsa yeni bir mimarî doğacaktır*" diyordu.

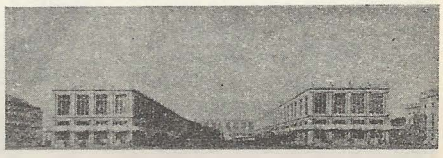
XX. YÜZYIL MİMARİSİ

XIX. Yüzyılın yapı sanatı, geçmiş yüzyılların bünyesinde hazırlanmıştır. Fakat büyük yaratıcı devirlerin mirasına sahip olma şuuru, bizzat ondan sonraki yüzyılların ekseriyetle yeni unsurlarının ve ifadelerinin şekillenmelerine engel olmaktadır. Örneğin daha 1775 te Johann Joachim Winckelmann, "*resim ve heykelcilikte Grek eserlerinin kopyaları üzerine fikirlerini*" bir program olarak ortaya atıyordu. Ve hattâ bundan 80 yıl sonra bizzat Schopenhauer mimarlık için; "*Mimarlık, eski Yunanın olgunluk devrinde esasen en son mükemmeliyetini bulmuştur ve bundan başka önemli zenginleştirilmeye de kudreti yoktur. Bunun için mimara yalnız bir tek yol açık kalmaktadır. O da, eskilerden miras kalan sanatı kullanmak ve onun kaidelerini mümkün olduğu kadar devam ettirmektir. Zira bu sanatta, heykelcilikte olduğu gibi, ideali aramak, eskilerin kopyaları karşısında tamamen çökmekte*" demektedir.



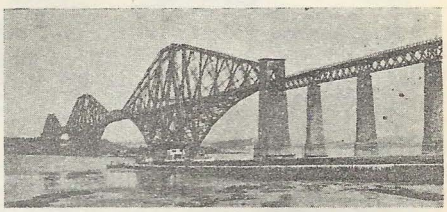
R. 1156: Schinkel. Manchester'de fabrika çevresi. (1826).

Bu nedenle XIX. yüzyılda, Yunanlılar tarafından bulunmuş olan biçimler ve ölçüler, Klassisist yapıların şeklini tayin ediyordu. Kısacası sanat bilimi ve arkeoloji, mimarînin öğretmenleri durumuna geliyordu. Tarihî araştırmaların derinleştirilmesi ve geçmişin incelenmesi XIX. yüzyılda, Antikitenin kaybolmuş olan eserlerinin kopyalarını yapmak hususunda bütün Avrupa'da ortak bir eğilim doğurdu. Romantikler, Gotik Ortaçağda bir ideal görüyorlardı. Fakat bu ideal geçmişe ait eserlere olan hayranlıktan ileri geliyordu. Klassisistler ve Romantikler bu eski çağların eserlerine ideal anlamda hayrandılar. Bu eserlerden başka bir tasavvura ihtiyaç duymuyorlardı. Hattâ çağın ihtiyaçlarını bile hesap etmiyorlardı. Fakat Klassisistler ile Romantikleri izleyen devirlerde bu ideal değişti ve basit bir dekoratif görüş olmaya başladı. Ve XIX. yüzyıldan itibaren geçmiş çağların üslûp formları; moda biçimleri gibi daha çabuklaşan bir süratte kullanılıp harcandı. Yeni-Gotik, Yeni-Rönesans, Yeni-Barok, Yeni-Rokoko, Yeni-Klassisizm birbirlerini izlediler. XIX. yüzyılın sonuna doğru, üslûp karışıklığı, dekoratif formüllerin karışmasından meydana gelmiş kaotik bir durum yarattı. Öyle ki bu dekoratif formüller, bütün eski çağlardan ve çok değişik devirlerden toplanmıştı. Öyle ki sonunda bir çeşit eklektik bir kompozisyon ortaya çıkmaya başladı. Tabiî, mimarî gibi möble ve dekorasyon sanatları da yüklü formüller haline gelmişti.

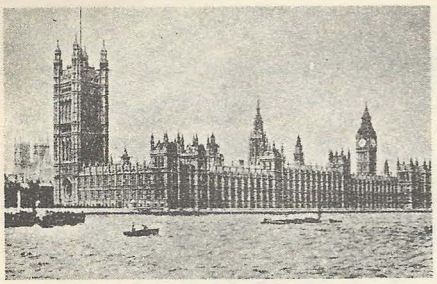


R. 1157: Schinkel. Bir satış mağazası için taslak.

Bu nedenlerle XIX. yüzyılın mimarları yeni bazı küçük buluşları ancak eski formların üzerinde küçük değişikliklerle icra ediyorlardı. Ve işin çok ilginç tarafı bu yapılar ekseriyetle de kâğıt üzerinde kalıyorlardı. Çünkü bu yapılar çağın gerektirdiği talepleri gerçekten karşılayacak yapı özelliklerine sahip değillerdi. Çünkü yirminci yüzyılın gerektirdiği buluşlar geçmiş yüzyıllara âşık bu mimarlarda yoktu. Ve işin ilginç yönü, bu buluşu mühendisler ve inşaatçılar ilk kez ortaya atacaklardı. Çağın gerektirdiği buluşları teknik ve endüstri ortaya koyuyordu. XIX. yüzyılın teknik ve endüstri alanında yaptığı büyük hamle, eski çağların fikri durumundan, tartışmalarından, eski stil ve zevk problemlerinin tamamen dışında gelişiyordu. Böylece mimariyi kökünden değiştiren yeni bir alanın unsurları ortaya çıkıyordu. Bu unsurlar demir, cam ve beton idi ve

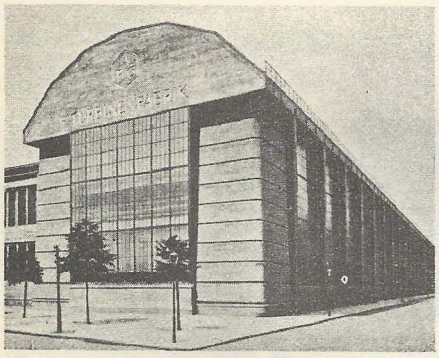


R. 1158: Fowler ve Baker. Firth of Forth Nehri üzerindeki köprü. (1888).



R. 1159: Charles Barry ve W Pugin. Parlamento binası. Londra. (1840).

R. 1160: Sullivan. Carson Mağazası. Pirie Scott. Chicago.



R. 1161: Behrens. Türbin Fabrikası. Berlin.

yapıya inşa bakımından yepyeni imkânlar getiriyordu. Bu yüzden arkeolojinin ortaya çıkardığı eski yapı zevkinin hiçbir etkisi olmayan, yeni bir inşaat tarzı ve olanakları gelişiyordu. Bu yapı tarzı eski tarımsal devrin taş mimarlığı ile ilgili değil, bilimsel teknolojinin yeni olanaklarına bağlı oluyordu ve geleceğin yapı sanatının yeni formlarına imkân hazırlanıyordu. Böylece Yüzyılımızın başında mühendislik ile mimarlık birbirini tamamlayan meslekler haline geldi ve sanat ile teknik, form ile konstrüksiyon birbirlerine muhtaç alanlar oldu. Biz böylece konstrüksiyonun madde olanaklarına göre değiştiğini ve fonksiyonun formu tayin ettiği hususunda görüşlerin ortaya çıkacağını anlayacağız.

Alman mimarlarından *Karl Fredrich Schinkel*, eskiyi kopya hususunda, Antik yapı anlayışı ile XIX. yüzyıl anlayışını birleştirip, bir çeşit senteze gitmeyi denedi. Schinkel'in bu alandaki çalışmalarında, biz, eski Yunan prensiplerini çağının gerekleri ile birleştirmeğe ve dolayısı ile nasıl bir eklektik eser yapmağa çalıştığını görüyoruz. Fakat Schinkel'in, bu eskiye bağlanışı yanında, çağının problemlerinin, eski ile pek bağdaşamayacağı hususunda önsezilerinin de olduğu anlaşılıyor. Çünkü 1826 da İngiltere'ye yaptığı seyahat sırasında, teknik ve endüstri dünyasının yeni yapılarının nasıl ortaya çıktığını gördü. Manchester'deki fabrika ve işçi evlerinde, Almanya'nın bu Klasisist ve resmî ve kültürel devlet yapılarının mimarı, yeni kudretin yeni formlar getireceği hususunda bir düşünceye de kapıldı. Bu muazzam fabrikalar, fonksiyondan başka hiçbir estetik gaye güdülmeden yapılan son derece sade ve işçinin içine girebileceği dev apartman blokları, tuğladan yapılmış çıplak yapılardı. Fakat bu yapılar, yeni endüstri dünyasının fonksiyona bağlı konstrüksiyon esasına uyuyordu. Esasen bunları çizen ve yapanlar, hiçbir estetik amaç gütmeden bu yapıları inşa etmişlerdi. İlginç yön, bunları yapan mimarlar olsun, yaptıranlar olsun, bu yapıların bir mimarî sanatı olduğunu kabul etmeden inşa etmişlerdi. Esasen Schinkel tarafından Manchester'de çizilmiş olan desende, sekiz katlı işçi mahallesinin apartman bloklarını görüyoruz. Schinkel'in hatıra defterinde, onun eskinin taklidinden nasıl kuşkulanmağa başladığını anlıyoruz. "*İnsan nerede yeni yaratırsa, o canlı oluyor*" "*Niçin biz daima eski bir çağın stilinde inşa edelim?*" Görülüyor ki, bu işçi sitelerinin ilk yapılışı İngiltere'dedir. Ancak bunun, yeni bir çağın yapı sanatı olacağı hususundaki görüşler Schinkel'e ait oluyor. Schinkel İngiltere'den döndükten altı ay sonra, büyük bir satış mağazası planı çizdi. Fakat bu eski stilde değildi. Ve bu plan başkaları tarafından 10 yıl sonra yapı haline sokuldu. Bu eser, ayaklar ve taşıyıcılar üzerine inşa edilmiş yatay (U) biçiminde iki katlı, aydınlık dikdörtgen pencereleri olan bir yapı idi.

Böylece mimarın görevi, yalnız saray, kilise, belediye binası, tiyatro ve müze gibi yapılar değil, teknik ve endüstriye hizmet eden, yani yeni gelişen bir alana da hizmet etmekti. Esasen 1800 yıllarından itibaren tarımsal kültüre dayanan bir ekonomi değil; teknolojiye, bilime ve parlemento çağına dayanan bir ekonomi başlıyordu. Hiç kuşkusuz, eski çağın nasıl kendine özgü bir ekonomisi, kültürü ve sanatı oldu ise, modern teknoloji ve bilim çağının da gene kendine özgü kültürü, ekonomi çeşidi, sanatı ve dolayısıyle bir mimarisi olacaktı. İşte Schinkel'in Manchester'de işçi bloklarını gördüğü zaman eski çağın taklitlerinin bu çağın mimarisi olamayacağını anlaması, onu XIX. yüzyılda yeni bir çağın yapı sanatına öncü yapmıştır.

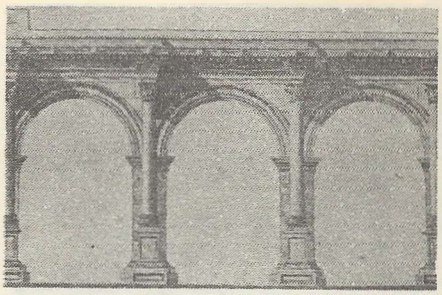
Demek ki, modern teknoloji çağının yapı sanatı, endüstri mıntıkalarında doğacaktı ve öyle oldu. Demir, cam ve beton yeni mimarinin yapı

unsurları oldular. Böylece yeni konstrüksiyon metotları ortaya çıkacaktı ve XIX. yüzyılın ikinci yarısında daha yenileri geniş şekilde mühendisler ve inşaatçılar tarafından araştırılacaktı.

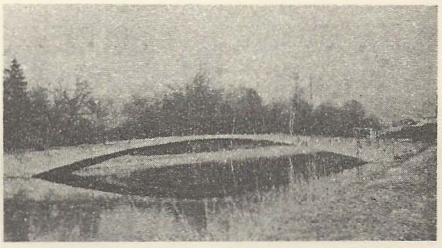
Daha 1779 da İngiliz mühendisi *John Wilkinson,* kendi çağdaşlarının "*i r o n m a d*" yani "*demir - acaiplik*" dedikleri ilk demir köprüyü yaptı. Severn nehri üzerindeki bu köprü, Schinkel üzerinde çok olumlu bir etki yaptı. Ve bu köprüyü, insanı şaşırtıcı ve güzel olarak niteledi. Schinkel'in bu yeni güzeli farkedişinden ancak iki nesil geçtikten sonra onun bu kanısı "*tekniğin güzelliği*" olarak yeni bir ad buldu ve bu yeni köprü estetiği, esasen geçmişin Gotik yapılarında vardı. Hem de taşın karakterine uymadığı halde. 31 m. açıklığı birleştiren bu köprü 23 m.'lik çeyrek çember demirlerden yapılmıştı. Köprünün eğrileri döküm yolu ile elde edilmişti. Bu inşaat sonucu demirin ne denli bir taşıyıcı olduğu da anlaşılıyordu.

Bundan 110 yıl sonra mühendis *John Fowler* ve *Benjamin Baker* Edinburgh'da *Firth of Forth* nehri üzerinde 1888 de bir köprü inşa ettiler. Köprü demirden iki kemer ile 520 m.'lik bir mesafeyi birbirlerine bağlıyordu. Bu mesafe arasındaki kemerlerin ağırlığını, 100 er m. yüksekliğinde ayaklar grubu taşıyordu. Bu ölçüdeki mesafeleri kapatabilecek gücü demir konstrüksiyonlar kendi bünyelerinde taşıyorlardı. Demirin bu gücünü, bünyesindeki karbon maddesinin azaltılması ve çelik haline getirilmesi temin ediyordu. Böylece çelik, demirden çok daha güçlü bir inşaat maddesi oluyordu. Çeliğin bu şekilde işe yarayacağı 1855 yılında *Henry Bessemer* adında biri tarafından bulunmuştu. Bu bakımdan 1779 da John Wilkinson'un döküm olarak meydana getirdiği köprü eğrileri böylece soğuk halde yapılabiliyordu ve demirle inşaat tekniğinde bir ufuk açılıyordu. Her konstrüksiyon parçası doğrudan doğruya bağlayıcı ve taşıyıcı fonksiyona sahip oluyordu. Böylece tamamen saydam, yapı bakımından birbirleri ile münasebetli, fonksiyonel yeni bir yapı tipi ortaya çıkmış oluyordu.

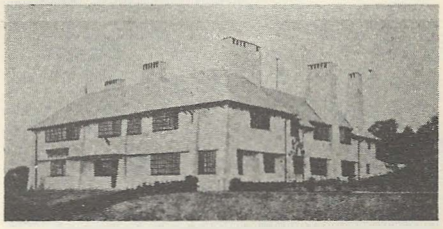
Çeliğin taşıyıcı ve ayak olarak kullanıldığı bu konstrüksiyonlar, sağlam ve mekân tâyin edici durumunda da oluyorlardı. Duvara ihtiyacı olmadan, taşıma görevini üzerine alan yeni bir yapı sistemi idi bu. Taş inşaatta duvar sistemi, mekân tahdit edici ve taşıyıcı bir fonksiyona sahip olmasına rağmen, demir ile cam ayni fonksiyonları daha hafif ve daha ince şekilde yapabiliyordu. Camın ağırlık taşıma olanağı yoktur. Ancak mekân tahdit etme özelliği vardır. Bu özelliği dolayısiyle cam, demirin ideal inşaat arkadaşı oluyordu. Böylece çeliğin dantela gibi olan delikli ve açık durumu, cam ile mekân haline geldiği gibi, yeni dünyanın güneşe olan açıklığı da temin edilmiş oluyordu. Bu nokta, bahçıvan *Joseph Paxton*'un aklına sebze yetiştirmek için limonluklar kurmayı getirdi. Ve sonra bizzat böyle limonluklar inşa etmeğe devam etti. Ve bu inşaat unsurları ile yeni yapı çeşitlerine gidilebileceği fikrine ulaştı. 1850 yılında Londra'da ilk *Dünya Fuarı*'nda yapılması gereken bir sergi sarayının planlanması için açılan bir yarışmaya 245 proje gelmesine rağmen, hiçbiri jürice beğenilmemişti. İşte bu sırada Joseph Paxton sergi komitesine gitmiş ve küçük bir kâğıt üzerine bir eskiz çizmişti. Komite bu taslağın proje haline getirilmesi için Paxton'a 8 gün mühlet verdi. Böylece Paxton büyük bir görevi üzerine alıyordu. Altı ay içinde Paxton Londra'daki Hyde-Park'da büyük "*Kristal Palas*"ını kurdu. 600 m. uzunluk, 120 m. genişlik ve 37 m. yüksekliği olan bu yapı, cam ve demirden inşa edilmişti. Çağdaşları üzerinde bu yapı inanılmayacak muazzam bir etki yaptı.



R. 1162: Betonun bulunmasından önceki olanaklar, büyük açıklıklar arasında köprü yapmağa olanak vermiyordu.



R. 1163: Schnyder. Wildberg'de demir-beton köprü.



R. 1164: Voysey. Perrycrofft'un evi.

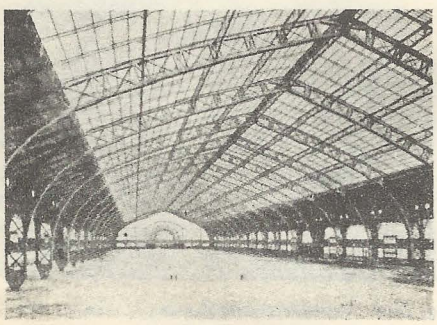
R. 1165: Jean Eiffel. Eiffel Kulesi. Paris.

Bu yapı geleneksel anlamda değildi. Burada taş mimaride olduğu gibi, ayaklar, kirişler, duvarlar, tavanlar yoktu. Dış ve iç mekân birbirlerinden çok ince saydam bir deri ile ayrılıyor gibi idi. Sanki maddeden uzaklaştırılmış bir yapıydı bu. Böylece ışık, yapıda kazanılmış yeni bir unsur oluyordu. Yapı, taşın ağır kitlesiyle mekân bakımından sınırlayıcı şartlarından kurtulmuştu. Kristal Palas tarihte ilk kez önceden hazırlanmış fabrikasyon inşaat parçalarından kurulmuş bir yapı oluyordu. İngiliz endüstrisi yeni bir yapı elemanı imal etmeğe başlamıştı. Ve biz tarihte ilk kez önceden hazırlanmış yapı unsurlarının bir yerde imal edilip her tarafa dağıtılma olanağı bulduğunu görüyoruz. Bu yeni standardizasyon yalnız yapıların yapılmasını çabuklaştırmıyor, ayni zamanda daha rasyonel ve ekonomik olmasını temin ediyordu.

İngiltere'de bu çalışmalar yapılırken, Fransa'da da mühendisler çalışmağa başlamışlardı. Demir, cam ve yeni inşa olanakları ile uğraşıyorlardı. Her nekadar bu çalışmalarda bir uygulama yoktu ama, yapılacak çalışmalara ön hazırlıklardı bunlar. *Henry Labrouste* Paris'te Ste. Geneviève'de 1850 de bir kütüphane yapıyordu. Demir ve cam bir konstrüksiyon olan bu yapı gelenekten pek kopamamış ve çevresi duvarlarla örtülmüştü. Fakat bu duvarlar hiç bir surette taşıyıcı bir fonksiyona sahip değildi. Ve gene yalnız demir konstrüksiyon bütün yapıyı taşıyordu. Labrouste, ayrıca öğretmen olarak kendi kurduğu bir desinatör okulunda çalışıyor ve o devrin École des Beaux-Arts'ında öğretilen akademik eklektizmin karşısına çıkıyordu. Öğrencilerine; "*bir form, hizmet ettiği fonksiyona uygun olmalıdır*" diyordu. Böylece ilk kez, "*fonksiyonel*" biçimlendirme temel prensip olarak mimaride yerini alıyordu.

1889 da inşaatçı *Cottancin*, mimar *Dutert* ile birlikte Paris Dünya Fuarında büyük ebatta bir "*makina teşhir salonu*" inşa etti. Bu yapı, rasyonel ve form bakımından çok anlamlı biçimlendiği gibi, kendinden sonra da bu mahiyetteki birçok yapıya örnek olmuştu. Burada esas, yükü taşıyan ayak prensibinden, ayağın yükselirken eğrilerek kiriş haline getirilmesi prensip olarak kabul edilmişti. Böylece o zamana kadar bilinmeyen bir mekân ortaya çıkmıştı. Yapı, 420 m. × 115 m.'yi, 45 m. yükseklikte örten muazzam bir mekânı kapsıyordu. Ayakların eğri çizerek eksende karşı taraftan gelen ayak-kirişle birleşmesi, yeni bir mekân çeşidi ortaya çıkarıyordu. Bu yapıda yeni olan prensip, eskiden temelden itibaren yükselen kalın duvarlar üzerine yapılan inşaat prensibinin burada tamamen itibarını kaybettiği ve tamamen tersi bir prensiple inşa edilmesi idi. Örneğin bu yapıda her taşıyıcı, yukarda çatı ekseninden itibaren, büyük vinçlerle yerde belli noktaya oturtuluyordu. Ve bu oturma noktası, taşıyıcının gövdesine oranla bir nokta gibi idi. Bu ilginç inşa tarzı, tarihte ilk kez görülüyordu.

R. 1166: Cottacin ve Dutert. Makina teşhir salonu. Paris.



Dikkat edilirse, yapılar artık demir çubukların dokuduğu bir mekân anlayışına gidiyordu. Bu mekân anlayışı esasen sonradan heykel sanatını da etkileyen bir husus olacaktı. İşte bu anlayıştaki çelik konstrüksiyondan anıtsal bir kule inşasına ilk defa *Jean Eiffel*, 1889 da Paris'teki Dünya Fuarına *Eiffel Kulesi*'ni dikmesi ile gerçekleşti. Eserin amacı, o tarihe kadar dünyada hiç bir yapının ulaşamadığı bir yüksekliğe ulaşması idi. O çağa kadar sergi salonları ve kütüphaneler gibi yapılar, yani mantıkî, fonksiyonel yapılar inşa edilmişti. Bu yapı ilk defa kule olarak mantıksız görülüyordu. Fakat bu hususta Eiffel; "*Katiyetle inanıyorum ki, benim kulem kendine özgü bir güzelliğe sahip olacak*" diyordu. Aslında bu kule tekniğin gücünü ortaya koyacaktı. Kule 300 m. gibi muazzam bir yükseklikte idi.

Cottancin ve Dutert, *Makine Salonu* ile inanılmayacak bir mekân elde ederlerken, Eiffel'in ortaya koyduğu kapalı mekân değil, sırt sırta gelen dört eğrinin, bir karenin köşelerinden hareket edip yükselerek dikleşmesi ve karenin merkezi üzerinde 300 m.de birleşmesinden meydana gelen bir biçimden teşekkül ediyordu. Bu yapının özelliği, iç demir konstrüksiyonundan ileri geliyordu. Böylece minimum bir yapı malzemesiyle en büyük yükseklik elde ediliyordu. Tabiî, kulenin büyük önemi yalnız konstrüksiyonundan ileri gelmiyordu. Aynı zamanda burada yeni bir mekân görüşü ortaya çıkıyordu. Bir kere yapıda sınırlanmış bir mekân yoktu. Birçok mekân durumları yaratılıyor ve yatay, dikey, diyagonal olarak birbirlerini tutan çubuklarla bunlar birbirlerine bağlanarak çeşitli istikametlerde hareket eden ve bağlanan bir mekânlar silsilesi meydana getiriyordu. Bu yeni bir mekân biçimlendirilmesi idi. Eiffel yapının konstrüksiyonunu hallederken, bilmeden ve ancak bundan on yıl sonra anlaşılacak yeni mekân biçimlendirilmesine ulaşmıştı. Öyle ki, bu yeni mekân fikrine ressamlar, ilk kez, Picasso ve Braque'ın birlikte çalışmasından çıkmış olan *analitik kübizm*'in ortaya çıkmasından sonra ulaşacaklardı. Robert Delaunay'ın Eiffel Kulesi resimleri bu hususta oldukça açık bir fikir vermektedir.

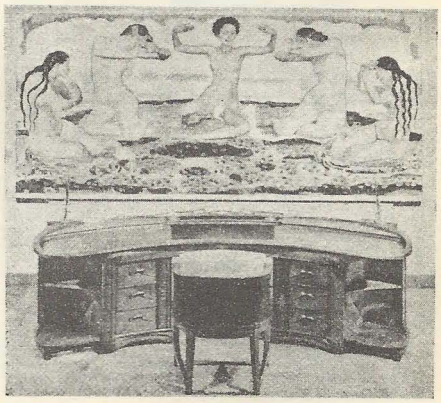
Betonun Mimariye Girişi

XIX. yüzyılın sonunda demir ve camın yanında mimariye üçüncü bir yapı unsuru daha girdi : Beton. Betonun XX. yüzyıl mimarî sanatında önemli bir yeri olacaktı. Beton, İngiliz duvarcı ustası *Joseph Aspdin*, tarafından bulundu. 1824 de yanmış kil ile kirecin muamelesinden elde ettiği bu yeni madde'ye *Portland Cement* demişti. Kum ve su ile karıştırılan bu madde, bir kaç saat içinde sertleşmeğe başlıyor ve üç hafta içinde de taşlaşıp inanılmayacak bir taşıma gücüne sahip oluyordu. Beton önce yalnız ağırlığı fazla olan yapı temellerinde kullanılmıştı. Ayrıca ufkî kirişler ve tavan için kullanılmağa başlanmıştı. Nihayet demir-beton konstrüksiyonuna gidildi. Bu demir-beton karışımını kullanmayı da gene bir bahçıvan olan *Joseph Monier* buldu. Bu suretle silindirik künkler, plaklar, merdivenler ve köprüler yapılabileceğini ortaya koydu. 1867 de bir beton-demir sistemini buldu ve bunun patentini aldı. İşte bu zamandan itibaren Monier demir-beton mucidi olarak tanındı, fakat Monier yanında gene onun memleketlisi *Lambot* ile *Coignet* ve Amerikalı *Hyatt* aşağı yukarı ayni zamanlarda demir-beton üzerine ayni konstrüksiyonlara varmışlardı. Fakat Monier demir-beton çalışmalarına devam etti ve 1878 de bir köprünün iç yapı konstrüksiyonunu planladı. Fakat bu çalışmada betonun dayanak noktaları kalın bir betonla ayakla değil, blok olarak ele alınıyordu ki, bugün bu hususun beton kırılmalarında önemli bir sebep olduğunu biliyoruz.

Belçikalı konstrüktör *François Hennebique*, Monier'in sistemini mükemmelleştirmeğe çalıştı. Basınç ve basıncı karşılamaya yetecek demir beton hesaplarını katî olarak yaparak bugünkü statik beton hesaplarının esasını ortaya koydu. 1890 da demirlerin bağlanması sistemini geliştirdi. Böylece ayak, kiriş ve tavanı bir bütün olarak meydana getirmeyi başardı. Ve eklemsiz yapıyı bir bütün olarak döküp çıkarmak mümkün oldu. Bu sisteme göre demir-beton dökümlü ilk yapı İsviçre'de 1890 da *Schnyder* tarafından planlanıp yapılan bir köprü oldu. 42 m. genişliği olan bu köprü, düze yakın bir kemer eğrisine sahipti. Bu kadar yeni materyal ile böylesine zarif ve sade hatlı bir yapının ortaya çıkışı, bir materyalin bu

R. 1167: Van de Welde. "Bloemen-werf" adlı ev. Uccle.

R. 1168: Van de Velde. Yazı masası. Masanın üstünde Ferdinand Hodler'in "Gün" adlı eseri görülüyor.



R. 1169: Van de Velde. "Tropon" ilâç afişi.

R. 1170: Morris ve Webb. "Kırmızı Ev". Bexley Heath.

kadar erken devrinde şaşırtıcı idi. Bugün bu yapı bir anıt olarak kabul edildiğinden ve kullanılmamakta ve böylece ilk örnek olarak muhafazasına çalışılmaktadır.

Betonun bu plastitesi ve döküm olarak her şekli alabilmesi, onu çağımız mimarının bütün formlarını tatbike imkân veriyordu. Bu nedenle çağımız mimarının eserleri, bu zamana kadar bilinmeyen biçimlendirme olanağına sahip oluyor ve onun fantazisi, biçim alanında yepyeni bir plastisiteye yöneliyordu.

Ruskin, Morris ve Voysey'in Yapı ve Ev Eşyasına Getirdiği Yenilikler :

XIX. yüzyılın mühendislik yapıları, geçmiş yüzyılların üslûplarına bağlı resmî yapıların dışında ve anıtsal yapı yaptıklarını iddia eden mimarların rolü olmadan inşa edilmişti. Bu yeni yapıların XIX. yüzyıl mimarisinde yepyeni bir ufuk açtığını bundan önceki açıklamamızda görmüştük.

Diğer bir yenilik hareketi, gene bambaşka bir alandan geldi. Bu yenilik bundan öncekinden daha az önemli olmadığı gibi, teknik ve endüstri alanı ile de ilişiği yoktu. Hattâ teknik ve endüstriye düşman olduğu gibi, tamamen zıt ve hattâ onlarla savaşmayı kendine amaç edinmişti. Çünkü teknik ve endüstri, kendi elinden bir çok olanakları almıştı. Endüstrinin ele aldığı formları beğenmeyip onlara yeni bir biçim vermeğe çalışan bu alan, sanat ve zanaatlardı.

Endüstri ve teknoloji yanında, sanat ve el sanatları, çıkış noktaları bakımından birbirleriyle çok farklı olmalarına rağmen, neticede birbirleriyle ayni noktaya varıyorlar ve birbirlerini tamamlıyorlardı. Ancak bu husus, sonradan anlaşılacaktı ve eseri ile olsun, öğretimi ile olsun bu gerçeği *Henry van de Velde* açıklayacaktı (1890).

İngiliz *John Ruskin* ve *William Morris*, yeni anlayışın heyecanlı öncüleri oldular. Sanata, mimarîye, el sanatlarına ve makinaya çirkin ve biçimsiz prodüksiyon yüzünden, gerçek ve işe uygun bir şekillendirme talebiyle muhalefet ediyorlardı. Çok ilgi çekicidir ki, ilk kez iki İngiliz, zamanın ruhsuzluğuna karşı çıkıyorlar ve bunun düzelmesi için sanatı yardıma çağırıyorlardı. İngilizler o çağda teknik ve endüstri yönünden bütün diğer ülkelerin başında gittiklerinden, endüstrinin yıkıcı güçlerine karşı tedbir almak istemişlerdir. *Ruskin* ve *Morris* süratle gelişen ve yalnız kazanca bakan endüstrinin, düşüncesiz bir şekilde imal ettiği uygunsuz ve faydasız biçimlerini; endüstrinin gerektirdiği işçi toplulukları dolayısiyle biçimsiz bir şekilde büyüyen işçi mahallelerini; seviyesiz bir şekilde yaşayan işçi topluluklarını; fonksiyonsuz ve sıhhate zararlı fabrika yapılarını; insanlığı, kısaca insanlığın gittikçe bozulan zevkini dikkate alarak, yaklaşmakta olan tehlikeyi işaret ediyorlardı. Bu iki adamın ihtiraslı bir şekilde, dünyanın çirkinleştirilmesine doğru giden harekete, estetik ve ahlâk yönünden karşı koymaları, yeni problemlere ışık tutuyordu. Morris'e göre "*Çirkinlik yalnız ahlâkî çöküntünün zâhirî bir görünüşü*" idi. Başka bir şekilde ifade edilirse Ruskin'e göre; "*İyi zevk, ahlâkî bir karakterdir ve ahlâkın yalnız bir parçası değil, onun çekirdeğidir.*" Ruskin ve Morris, çirkinliğin ve bozulmanın sebebini, prodüksiyonun teknikleştirilmesinde ve işin mekanize edilerek çoğaltılması ile, onu imal eden insan ve eşyanın ruhsuzlaştırılmasında buluyorlardı. Yeni ve daha iyi bir dünya idealinin halledilmesinin, teknik ve endüstri ile ilişkili olması, fakat bunlara olan düşmanlık dolayısıyle önemli bir sorun olarak ortaya çıkıyordu. Yeni eşyalar yaratma özlemi, her ikisinin de hâkim ihtirası idi ve hattâ bu husus onların teknik uygarlığa düşmanlık beslemelerine sebep olu-

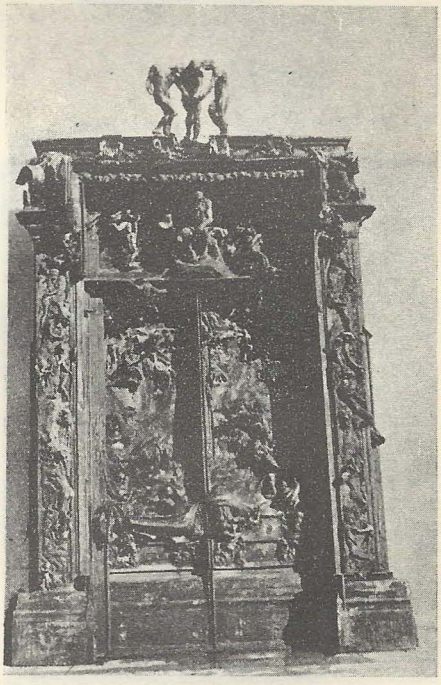
yordu. Bu yüzden Ruskin ve Morris, fikrî bir yoldan amaçlarına ulaşmak istiyorlardı. Ve bu fikrî yolun, artistik, ahlâk ve toplumsal yenilenme olduğuna inanmışlardı. Öyle ki, geçmişi geri çevirmek, makineyi tahrip etmek ve el sanatlarına geri dönmek istiyorlardı. Fakat geçmişi geri getirmek mümkün olmadığından, bu bir deli düşüncesi idi. Makinenin insanlığa getirdiği felâket, makineyi tahrip etmekle değil, bilâkis onun manası olan bir hizmeti düzenine sokmak, insan hayatına yararlı olabilecek hale getirmekle mümkün olabilirdi. Uygarlığa karşı olmak hata idi. Fakat tedavi edilebilecek, düzeltilebilecek bir hata idi. Ancak onların diğer hususlardaki görüşleri yani, kötü mal imal eden endüstri ve onun sömürdüğü insanlığa yararlı olma fikirleri, aslında iyi bir niyeti gösteriyordu. Bu nedenle düşündükleri bir "*el sanatları atelyesi*" fikrini ortaya attılar. Öyle ki, bu görüş endüstri prodüksiyonuna olumlu bir etki yapacaktı.

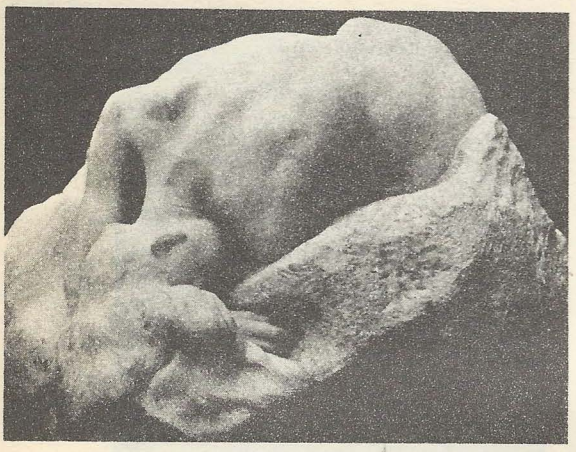
John Ruskin (1819-1900), kelimenin tam manasıyle bir vaiz ve bir kritikçi idi. Bu düşüncelerini uygulama alanına getirmek için işçi mıntıkalarına gidiyor ve fabrikaları terkedip el sanatları atelyelerine dönmelerini söylüyordu. Onun kafasında, Gotik Çağın el sanatları atelyeleri vardı. Böylece sanatta kaybedilen bütünlüğün bulunacağına, dolayısıyle hayatın ve işin, ahlâklı seviyesine geleceğine inanıyordu. Kendisinden 15 yaş küçük olan ve kendi fikirlerine iman etmiş olan William Morris'de fikirlerini benimseyen en yakın arkadaşı buldu. Morris, gerçekten yorulmak bilmez, pratik bir adamdı. Böylece onun reform fikirlerini pratik yönden uygulamaya başladı. Ressam, şair, el sanatçısı ve nihayet fikir gücü olan ve hattâ teşkilâtçı ve satıcı olarak William Morris, gerçekten ilgi çekici ve kabiliyetli bir adamdı.

Güzel sanatlarla el sanatlarını yenileştirmek için en önemli bahane, William Morris için önce kendi evini inşa etmek ve döşemek oldu. "*Kırmızı Ev*" diye ad verilen ev, sonradan büyük ün yaptı. Morris o zamanlar dost olduğu ve kendine inandırdığı Mimar *Philip Webb (1831-1915)* ile işe başladığı zaman henüz 25 yaşında idi. "Kırmızı Ev", o devirde, yapılmağa alışılmış olan İtalyan Rönesans'ının muhteşem villalarıyla öylesine tezat teşkil ediyordu ki, çağdaşları Morris'in evini görünce şaşkına döndüler. Herkes bu yapıyı "*üslûpsuz, sanatsız ve zevksiz*" perişan bir yapı olarak görüyordu. Zira çağdaşları, üslûplu ve "artistik" mimarinin, yalnız tarihî bir üslûbu taklit etmekle mümkün olabileceğine inanıyorlardı. Fakat Morris ve Webb, her türlü taklit-üslûbu, bilinçli olarak reddediyorlardı. Diyordu ki, Morris, "*Sanatçı bir ilhamı, akademik itibariliklerden değil, doğal kaynaklardan çıkarmalıdır.*" Eski köy evlerinin basit güzelliği Morris ve Webb'e örnek oldu. Bir evin fasad şeklinin aksiyal ve simetrik olması, onlara manasız olarak görünüyordu. Bu plan şekli, yani aksiyal ve simetrik şema bilindiği gibi, geçmiş devrin Antik asil yapılarında geliştirilmişti. Morris ile Webb ise, oturma gereklerine göre yapıyı mekânlaştırıyorlardı. Bu nedenle amaca uygun ve manalı bir mekân düzenine ulaşıyorlardı. Öyle ki, bu amaca uygun mekân düzeni, ayni zamanda yapının fasadlarını da tayin ediyordu. Kısacası, içten dışa, yani mekândan dış forma ulaşılıyordu. Morris ve Webb köy evlerinin sade ve basit kırmızı tuğlasını, ağaçların ve çayırların yeşilliğine uygun bir renk olarak, güzel ve manalı bir malzeme diye kabul ediyorlardı. Ayrıca kırmızı tuğlayı, sıva ve alçı süsü altında saklamayı da gereksiz ve güzelliği örten bir israf olarak görüyorlardı. Bu yüzdendir ki o devirde "*Red House*" adı verilen kırmızı tuğlalı bu yapının, ne denli bir hayret uyandırdığını tasavvur etmek zor olmaz.

R. 1171: Obrist. İşleme. Kırbaç hareketi. Bu hareketli eğri düzeni "Jugendstil" denilen üslûbun getirdiği bir anlayış idi.

R. 1172: Auguste Rodin. Louvre'un Dekoratif Sanatlar Müzesi için kapı. Musée de Rodin. Paris.





R. 1173: Auguste Rodin. Donaide. (1885). Mermer.

R. 1174: Auguste Rodin. Balzac Anıtı. Paris.

Bunun yanında Morris, evinin içini döşemek gereğini duyunca, o çağın möble, kumaş, duvar kâğıtları ve ev eşyalarının kendisi için kullanılamayacak nitelikte olduğunu tesbit etti. Endüstrinin bu devirde imal ettiği şeyler bayağı ve çirkindi. El sanatları ustalarınca imal edilenler ise çok daha dayanıklı ve sağlam olmalarına rağmen, tarihî süslemeler ile haddinden fazla yüklü olduğundan çok zevksiz idiler. Bunun için Morris, o zamana kadar yalnız resim yapmış ve şiir yazmış bir insan olmasına ve el sanatları hakkında hiç bir bilgisi olmamasına rağmen, bütün mobilyalarını ve evinde gerekecek bütün eşyaların biçimlerini ve süslerini bizzat yapmaya karar verdi. Böylece, marangoz, demirci, bakırcı ve cam eşyası yapan atelyeleri ziyaret etti. Hattâ dokumacıları ve kumaş boyayıcılarını işbaşında gördü. Bu meslekler hakkında geniş bilgi edinmeye çalıştı. Sandalyeler, masalar, kapkacak, çatal, kaşık, bıçak, kumaşlar ve halılar çizdi. Bunları bu çeşitli el sanatları ustaları ile birlikte imal etti. Bu şekilde ortaya çıkan eşyalar, o devrin iddialı, süslü, ağır, yüklü ve biçimsiz eşyalarından çok farklı olduğu gibi, onlara tam bir kutup teşkil ediyordu. Yaptığı bu eşyalarda Morris, Ortaçağ'ın form karakterine meyilli idi. Ancak Ortaçağa bir köle gibi bağlı kalmamış ve o çağın eşyalarını kopya etmemişti.

Gotik üslûp, Morris için biçim bakımından önemli değildi. O, Gotik Çağ'ın el sanatları atelyelerinin geleneğini tekrar yaşatmak ve bu atelye anlayışından yeni bir form çıkartmak istiyordu. Daha doğrusu, kaybolmuş olan el sanatları-inşa mantığının ve malzemeye hakkını veren bir işletmenin yeniden canlandırılmasını istiyordu.

Böylece Morris'in "*Red House*"u yani Kırmızı Ev'i, İngiliz el sanatlarının ve İngiliz mimarisinin yenilenmesinde sürgün verecek bir tohum olacaktı.

Morris'in, evinin çeşitli ihtiyaçları için el sanatları ustaları ile yaptığı önemli çalışma, onun çevresinde bir ustalar çemberinin yaratılmasına sebep oldu. Yalnız el sanatları ustaları değil, ayni zamanda ressam ve mimar topluluklarının da bu çembere dahil oldukları görüldü. Bu topluluk içinde bir müddet sonra el sanatçıları ve sanatçıların müşterek iş yapacağı bir dernek tesisi fikri doğru. Bu dernek, iyi biçimlendirilmiş, işçiliği iyi olan eşyaları yapmak için, el sanatları alanında bir reform yapacak, halkın zevkini eğitecek ve endüstrinin bayağı kitle prodüksiyonunu durduracak ve hattâ onun iyi biçimli eşya yapmasını temin edecekti. İşte bu amaçla işe başlanıldı. Atelyeler kuruldu. Fakat bu atelyeler, Ortaçağ atelyelerinin düzeninde teçhiz edildi ve lonca kaideleri için de araştırmalar yapıldı; ve dernek Londra'nın merkezinde bir mağaza açtı. Firmanın adını da "*Morris & Co.*" koydular. Gerçekten el sanatları ustaları tarafından yapılan eşyalar, kısa zamanda süratle alıcı buldu.

İşte Morris ve dostlarının kendi atelyelerinde yaptıkları bu imalâtlar yeni bir gelişme kaydetti ve bu hareket İngiltere adalarının dışına taştı. Kısa zamanda bütün Avrupa'yı saran bir hareket halini aldı. Biz böylece XIX. yüzyılın sonuna doğru "*Art Nouveau*", "*New Art*" ve "*Jugendstil*" denen hareketin bu şekilde gelişerek büyüyeceğini ve bütün dünyayı etkileyeceğini göreceğiz.

Morris'in çizdiği ve dokuduğu bir ipekli dokumada, çağın yeni unsurları görüldü. Bu dokumada geçmişten örnekleri alınan eski stilin motiflerini görmüyoruz. Morris'in bu dokuması bir hat süslemesi idi ve geçmişten hiç bir iz taşımıyordu. Dallar, yapraklar ve çiçekler, bu yüzeysel motifin bir bezeme kompozisyonu haline gelmesinde rol oynuyorlardı ve uzun zamandır geçmiş yüzyılların motiflerine bir esir gibi bağlanan Avru-

pa'yı, yeni bir fantazi, yani tasavvur ve duygu çizgisine getiriyordu. Morris'i izleyen bir çok sanatçı, mimar ve usta arasında, önemli kişiliği olanlardan biri *Charles F. Annesley Voysey* (1857 - 1941) dir. *Voysey*, Morris ve dostlarının taraftarı oldukları Ortaçağ atelyeleri çevresinden olup zamanının biçimle ilgili çalışmalarını, bu çağın gerekleri ve fikirleri çerçevesinde halletmeyi deniyordu. O, gerçeğe ve işe uygun biçimlendirmeyi prensip olarak kabul ediyordu. Fakat sonraları Ortaçağ atelyelerinin örnek alınması fikrinin dışına çıktı ve böylece Morris'in fikirlerini aştı. Morris'in doğal kaynaklardan yararlanmak ve biçimlendirmek görüşünün de dışına çıktı.

Bu yeni görüşüne uyarak *Voysey* de 1893 yılında "*Perrycroft*" adı verilen bir yapı inşa etti. Bu yapı "*doğasal*" bir tazelik ve vuzuh'a sahipti ve tarafsız, doğmalara bağlanmamış gerçeği karakterize ediyordu. Voysey bu gerçeğe intibakı, halledilecek bir problem olarak benimsiyordu. Yani, tarihte önceden biçimlenmiş bir formu değil, tedbirli, pratik ve her türlü taleplere cevap veren bir ev inşa etmek iradesi, binanın şeklini tayin edecekti. Yani Voysey, binanın yapılmasını gerektiren programı eski çağlara ve alışılmış doğmalara bağlı olmadan inşa etmek istiyordu.

Bu taleplere uyarak, Voysey yalnız her türlü süsten vazgeçmedi. Ayni zamanda alışılmış pencere düzeni, antre şeması ve duvar yüzeyini beylik bir şekilde biçimlendirme geleneğinden de vazgeçti. Böylece gayet bilinçli olarak Voysey, yapının bütün detaylarının biçimlendirilmesinde, oturma ihtiyaçlarını, malzemenin ve yapı konstrüksiyonunun şartlarını gözden uzak tutmadan bitirmek ve her türlü eski fikirden uzaklaşmak gereğini gördü. Böylece yeni unsurlar bir bütün çevresinde, titiz bir şekilde biçimlenmeğe başladı ve proporsiyonlar hayata ve ihtiyaçlara cevap veren bir denge içinde, manalı ve yepyeni bir şekilde ortaya çıktı.

Morris'in ilk müracaat ettiği ev eşyaları yapma fikrine, Voysey de girişti. Fakat tamamen yukarıda belirtilen kendi biçimlendirme prensiplerine göre. Burada, Morris'in aksine, tamamen süssüz, dekorsuz, son derece vazıh ve yalnız yapacağı işin gereklerini dikkate alan bir biçimlendirmeye, yani yapacağı işe göre bir konstrüksiyona ve basite yöneldi. Ayni şekilde, camdan yaptığı eşyalar da hiç bir süse sahip olmayacak ve yalnız gördüğü iş ve elle tutuş olanaklarına cevap verecekti. Voysey işe uygunluğun ve kullanma şeklinin konstrüksiyonda yer almasının eşyanın biçimini meydana getireceğine inanıyordu. Kısacası yapacağı işe göre ve kullanmaya uygun bir form Voysey'in amacı oldu.

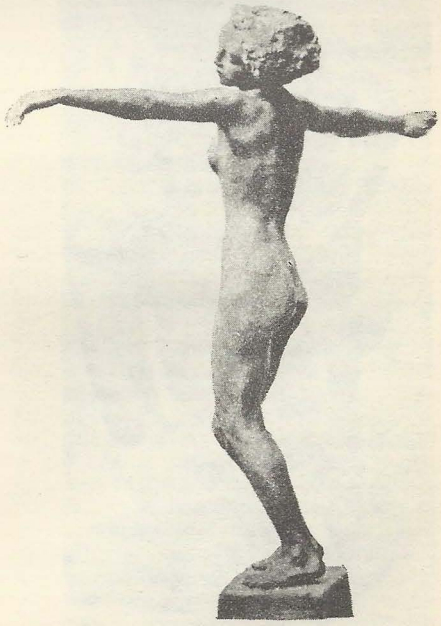
Görülüyor ki, Voysey eski çağların üslûplarına sırt çevirdiği gibi, Morris'in doğal motiflerden yararlanma prensibini de bir tarafa bırakıyor ve yeni çağın şekillenmesini, yaşadığı çağın gereklerinde arıyordu. "*The Studies*" denen ve İngiliz yenileme hareketinin Avrupa'daki en etkili organı olan dergide, Voysey şöyle yazıyordu : "*Biz doğadan esinlenerek hareket etmek zorundayız. Ancak bundan sonra, bütün çağların ve üslûpların zincirlerinden kendimizi kurtarabiliriz ve kendi çağımızın kanunlarına ve bu kanunların bize sunduğu olanaklara göre yaşayabiliriz ve çalışabiliriz*".

Van de Velde'nin Getirdikleri :

Morris ve Ruskin'in açtığı yenilik hareketi, yalnız İngiltere'de kalmadı. Fransa, Belçika ve Almanya'dan gelen turistler memleketlerine döndüklerinde, İngiltere'de gördükleri yenilik hareketlerinden, yeni yapılardan ve yeni ev eşyalarından bahsediyorlardı. Bu haberler ayni zamanda matbuatta da yansıyordu. Fakat İngiltereden dış piyasalara gön-

R. 1175: Auguste Rodin. Öpüş. (1886.) Mermer.

R. 1176: Georg Kolbe. Dans Eden Kadın. Berlin, Nationalgalerie. (1912).



R. 1177: Chinard. Mme. Recamier'nin Büstü. Musée de Lyon. (1802).

R. 1178: Constantin Meunier. Demir Eritici. Musée de Bruxelles.

derilen bu yeni görüşün malları, dışarıda halk arasında hiçbir ilgi uyandırmıyordu. Ancak dış ülkelerdeki bazı sanatçıların, İngiltere'deki yenilik hareketlerine yeni bir dünyanın müjdecisi olarak baktıkları gözden kaçmıyor. Geçmiş yüzyılların eserlerini ve eşyalarını tekrarlamaktan bıkan yeniliğe susamış sanatçı guruplarının, özellikle Almanya ve Belçika'da çoğunlukta oldukları görülüyor. Belçikalı Van de Velde, İngiltere'deki bu harekete, yeni dünyanın kurulmasına yardımcı olacak görüş ve ilk ışık olarak bakıyordu.

İngiltere'deki bu harekete dışarda ilk katılan ülke, Van de Velde yüzünden 1880 yıllarında Belçika'da kurulmuş olan ve adına "*Yirmiler*" *(Les Vingt)* denilen bir sanatçı gurubu oldu; ve bu hareketin Belçika'da tutunması için gerekli zemini hazırladı. Bu sanatçılar gurubunun sergilerine o zamanlar henüz hiç tanınmamış olan Fransız sanatçılarından Seurat, Gauguin, Van Gogh ve Cézanne gibi ressamlar katılıyorlardı. Mallarmé ve Verlaine gibi sembolist şiirin temsilcileri, şiirlerini okumak üzere Belçika'ya davet edildikleri gibi, düzenledikleri konserlere o zaman yeni isim yapmış Debussy ve Richard Strauss gibi müzisyenler de eserlerini çalmak üzere çağrılıyorlardı. İşte bu sanatçı gurubuna 1889 yılında Van de Velde kabul edildi. Van de Velde, doğduğu şehir olan Antwerpen'deki Güzel Sanatlar Akademisinde tahsil etmiş, sonra iki yıl Paris'te "*Sembolist*" sanatçılarla çalışmış ve Mallarmé'nin ünlü "*Salı Akşamları*" toplantılarına katılmıştı.

Velde'nin ilk resimleri Millet'in kaba köylü hayatından bazı sahneleri yansıtıyordu. Sonraları da Gauguin, Seurat ve Neo-İmpressiyonist'lerin etkisi altında .konstrüktif anlayışta, geniş lekeli "*Saman Toplayanlar*" gibi resimler yaptı. Velde bu çalışmaları ile arkadaşları arasında temayüz ettiği halde, zamanla bu çalışmalarından kuşkulanmağa başladı. Yaptıkları üzerinde düşünmesi, onu, resmin çok dışından hareket etmeye zorladı. Ruskin ve Morris'in yazılarını okudu. Nietsche, Tolstoi ve Bakunin gibi düşünürlerin fikirlerini eleştirdi. Sonunda, kendini çağına ait bazı sorunların karşısında gördü ve bu sorunları ressam olarak çözmenin mümkün olmadığı kanısına vardı. Savaşacağı konunun, çevresini dolduran çirkinliklerden çağını kurtarmak olabileceğini tesbit etti. Böylece çok dar çerçeveli olan resim çalışmasını, dolayısiyle atelyesini terketti ve çağının çehresini değiştirecek bir çevreye girdi.

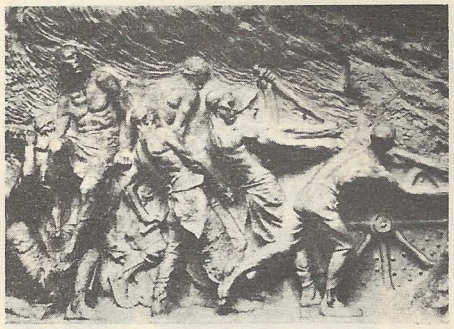
Velde'nin kendine özgü düşüncelerinden biri, resim, heykel ve anıtların tek bir örnek için yapıldığı, dolayısiyle bunun bir ahlâksızlık olduğu ve egoizm sayılması gerektiğidir. Bu nedenle halkın karşısına daha çok örnekle çıkmak gerektiği kanısına vardı. Bu fikirler üzerinde kafasını yorarken, İngiltere'deki yeni el sanatlarının ürünlerini görmek fırsatını elde etti. Ona bu yeni işleri görmek olanağını sağlayan Lüttich'de (Belçika) Marangoz *Sarrurier-Bovy (1856-1910)* ile onunla birlikte çalışan *A. W. Finch* adlı bir ressam oldu. Bovy ve Finch kendi imalâtları yanında orijinal İngiliz möbleleri de satıyorlardı. İngiltere'deki yenilik hareketini Belçika'da ilk anlayıp benimseyenler bu iki kişi idi. Fakat Finch sonraları kendini tamamen seramiğe vermişti. Testiler, vazolar ve çeşitli kaplar biçimlendiriyordu. Bu seramik sade, süssüz, halk sanatlarının basitliğine yönelmiş eşyalardı. Biçimleri de "*zamansız*" denilen üslûpsuzluk içinde idiler.

İşte İngiltere'deki hareketler ile Belçika'da bu yeni dostlara rastlaması onu, yapacağı hususunda çabuk karar vermeye zorladı. Kararı şu idi : "*Daha geniş bir halk kitlesine etki yapmak*". Bu düşüncesi ile harekete geçen Velde, XIX. yüzyıl Historizm'ini yenen hareketin önemli savaşçılarından biri oldu.

Bütün artistik sezgisini, eleştiri anlayışını, hayal gücünü ve mantığını bu ihtirası üzerinde topladı. Çağın tarihinde kendine düşen bir görev olduğunu kabul ediyordu. Her şeyi ile çözülüp halledilecek ve biçimlendirilecek yeni bir dünyanın önünde olduğunu görüyordu. Bu nedenle arkadaşlarına önündeki görevin, yalnız bir biçimlendirme ile değil, ayni zamanda sosyal ve ahlâkî problemlerin de halledilmesi ile gerçekleştirilebileceğini açıkladı. Bu noktada Velde ile Morris arasında bir düşünce benzerliği görülüyor. Fakat Morris'den ayrıldığı nokta şudur : Velde, teknik çağa, mühendislik eserlerine ve endüstrinin kitle prodüksiyonunun yararlarına inanıyordu. Buna karşılık Morris, bir endüstri ürünü olan trene bile binmeği reddetmişti. Velde, trenin, makinanın ve vapurun güzelliğinden söz ediyor, önceden bilinmeyen bu makina güzelliğinin kendine özgü karakterini inceliyordu. Yeni güzelliğin, eşya formunun konstrüksiyon mantığına göre biçimlendirilmesinden oluştuğunu kabul ediyordu. Velde bir şeyin, bir eşyanın güzel olabilmesi için, o şeyin yararı ve yapacağı işin ilk kez biri tarafından düşünülmesi gerektiğine, ayrıca da yararı ve fonksiyonu dışında hiçbir hususun dikkate alınmaması gerektiğine inanıyordu. Bu mantıkî ve inşaî biçimlendirmenin güzelliği yaratacağını ve buna da en güzel örneğin elektrik ampulu olduğunu söylüyordu. XIX. yüzyılın gelenekçi ortamında bu görüşleri ortaya atması, Velde'nin hangi noktada olduğunu belirtir. Ampulü güzel bulmasının nedeni, o zamana kadar bu formun böyle bir fonksiyonda hiç kullanılmaması ve ilk kez düşünülmesi idi.

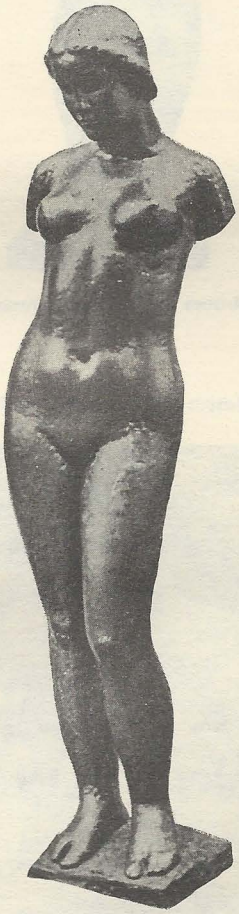
Sırf teknik ihtiyaç için ortaya konulan bu yeni güzel yanında, henüz XIX. yüzyılın anlayışı içinde çalışan mimarlar ve el sanatçılarının eserleri Velde'ye o derece çirkin, anlamsız ve mantığa aykırı idi ki, bunlara bir son vermeye, neden bu kadar önem verdiğini daha iyi anlıyoruz. Velde: "*Biz, herşeye yeniden başlamak zorundayız. Çünkü çevremizdeki her şey çirkinlik, yalan ve budalalıktan ibaret*" diyordu. İngiliz Morris de onun gibi düşünmekle beraber, Gotik çağın usta-çırak geleneğini prensip edinen atelyeleri benimsemesiyle geriye dönük bir anlayışta idi. Buna karşılık Velde, çağının imkân ve araçları içinde bir başlangıç aramış ve bulmuştu.

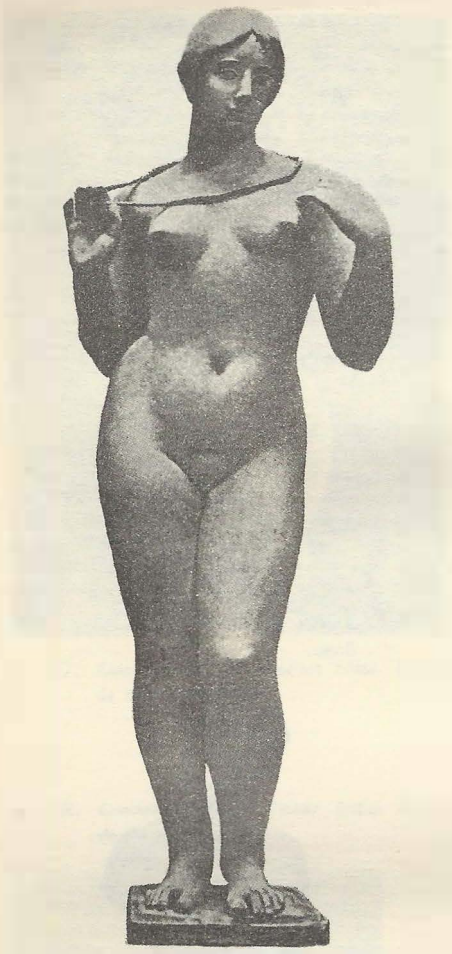
1895 de aynen Morris gibi, kendi evini bizzat yapmakla işe başladı. "*Haus Bloemenwerf*" adı verilen evini inşa etti. Bu yapı bugünkü görüşle "modern" bir yapı değildir. Basit, mütevazi, mantıkî ve süssüz bir evdir. O çağın süslü, debdebeli, Barok çıkıntılar içindeki heykelli, kabartmalı villaları yanında bu yapının ne denli fakir olduğunu düşünmek, Velde'nin neyi getirdiğini daha iyi belirtir. Gerçekten o çağın süslü ve gösterişli evlerinin arasında inşa edilmiş olan bu ev halk tarafından alaya alınmıştı. Velde, her detayın etüd edilmesine ne kadar önem veriyorsa, bu detayların bir bütün içinde kalmasına ve bir bütün teşkil etmesine de o kadar önem veriyordu. Bu nedenle, evinin iç dekorasyonunu ve eşyasını da bizzat yapmak gereğini duydu. Bunun için möblelerini v.b. eşyalar yanında sandalyelarını bile akla uygun bir biçimde yapmayı düşündü. Möblelerin yapısını saklayan her türlü süsten de kaçındı. Bu bakımdan sandalye ve diğer möbleleri, İngilizlerin yeni eşyalarına benziyordu. Fakat onların kopyaları değildi. Velde yaptığı bu möblelerde süs unsurunu kullanmaktan titiz bir şekilde kaçındı. Eşyanın çıplaklığı onu cezbediyordu. Öyle ki, sonraki çalışmalarının özellikleri olan "*inşaî unsurların fonksiyonları*" ile ortaya çıkan enerji ve gerilim, eşya formunda kendini ifade etmeye başlıyordu. Örneğin sandalyalarının, zemini yakalayan sağlam duruşlu ayaklarının eğrileri, sanki oturma tablasını yukarı kaldırıyor gibi bir gerginlik



R. 1179: Meunier. "Endüstri" Çalışma Anıtı. Brüksel.

R. 1180: Aristide Maillol. Uyum. Düsseldorf (1949). Bronz.





R. 1181: Aristide Maillol. Kolyeli Venüs. (1930.)

R. 1182: Aristide Maillol. Akdeniz. (1901). Taş.

içinde idiler. Demek ki, bu sandalyalar oturma fonksiyonları dışında enerjik bir ifade de taşıyorlardı. Bu nedenle insan, yalnız bunların üzerinde iyi oturmakla kalmıyor ayni zamanda neden iyi oturduğunu da düşünüyor ve anlıyordu. Öyle ise işe uygun konstrüksiyon, kendine özgü bir ifadeye de sahip oluyordu. Bu da, karakteristik bir güzelliği doğuruyordu. Hem de her hangi bir süse sahip olmadan. Bu eşya ve sandalyelerin "*süs*"leri, onların konstrüksiyonlarını açıklayan formlarından ileri geliyordu. Kısacası onların formları, ayni zamanda süsleri oluyordu.

Van de Velde'ye göre "*süs*"ün kendine özgü bir hayatı yoktu. Süs, üzerine geldiği eşyaya bağlıdır. Form ve hatları ile de eşyaya bağlıdır. O, bir organizmadır ve bir yere yapıştırılmış olmayı reddeder, diyordu. Bu bakımdan Velde, süs'ün kanunlarıyla, mühendisin çalışmalarını idare eden kanunların ayni hususlar olduğu görüşüne ulaşıyordu. Van de Velde'nin kabul ettiği, eşyanın yapısına bağlı "*organik*" süsün gelişimini, 1898 de çizdiği yazı masası gösterir. Bu masadaki hatların akışı, daha hareketli ve gergindir. Uzun ve enerjik bir eğri, masanın üst kenarında boydan boya uzanır ve dar kenarında kıvrılarak durur ve öbür kenara doğru yeniden hızlanarak tekrar öbür köşeye kadar bir hız kazanır. Göz böylece masanın uzun hatlarında akar, köşe yuvarlağında yavaşlar ve dar kenarda yeniden harekete geçer. Böylece masanın hatlarında birbirlerinden farklı bir akış, bir dinlenme temposu tutturur. Yapının bünyesine uygun bir hat akışı, çağın çizgilerini meydana getirir. Bu hususlar hep Velde'nin fikirleridir. Velde, dinamik şekilde hareket eden hat "*yeni bir süslemenin temelidir*" diyor. Gene Velde "*bir hat bir kuvvete sahiptir ve bütün aslî kuvvetlerin yaptığı gibi, topladığı enerjiyi dışarı verir*" diyor.

Eğer biz yazı masasını, bundan 4 yıl önce yaptığı sandalyalarla karşılaştırırsak, burada hatların kendine özgü bir ifadeye sahip olduklarını görürüz. Bu ifadenin yalnız eşyanın yapısına ve amacına bağlı olmadığını da ayrıca anlarız. Yani tam aksine, hattın eşyanın konstrüksiyonunu etkilediğini görürüz. Çünkü hat, bünyesinde topladığı enerjiyi dışarı verir. Demek ki, sanatçının form iradesi,. burada önemli bir etkiye sahiptir. Buradan hat'tın titiz "*mantıkı*" biçimlendirmeyi ortadan kaldırdığı, ancak kendine özgü formlar meydana getirdiği anlaşılıyor. Demek ki, masada gördüğümüz gibi, bu formların, eşyanın konstrüksiyonundan meydana gelmediği, fakat bu formların sanatçının mevcudiyetinden ortaya çıktığı anlaşılıyor.

Öyle ise, eşyanın biçim ve ifade güzelliği, onları yaratan insana bağlıdır. Bundan dolayı eşyayı planlıyan insan, kendi kişiliğini eserinde yansıtmak için çaba harcamalıdır. Böylece bir eşyanın biçiminde, onu planlayanın tarzı da yansır. Süs unsurunun, yalnız eşyanın amaç ve fonksiyonunu gösteren inşasına değil, fakat aynı zamanda onu planlayan insanın kişiliğine de bağlı olduğu anlaşılmış oluyor. Bu yüzden eşyaya ve kişiye ait hususların, eşyanın formunda armonili bir biçimde birleşmesi gerekiyor. Esasen biçimlendirmenin amaç ve görevi de budur. İşte Velde'nin süs hakkındaki görüşü budur.

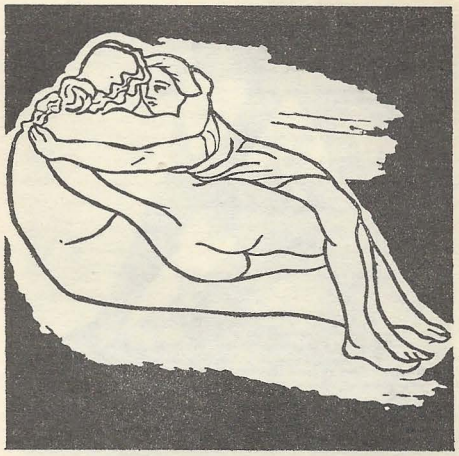
Van de Velde'nin hat'tın meydana getirdiği süsü gösteren 1898 de yaptığı "*Tropon*" adlı bir afişi vardır. Bu afişteki hatların herhangi bir obje ile ilgili olmadığını görüyoruz. Yani bu hatların bir objenin konstrüksiyonu ile hiçbir ilgisi yoktur. Bu nedenle hat, Velde'nin "Tropon" adlı afişinde, yüzey üzerinde serbest şekildeki eğriler halinde birbirlerini keserek dolaşır. Akıcı bir şekilde birden hızlanıp giden ve bir ritm içinde dolaşan bu hat dolaşmaları, bir çeşit süs teşkil eder. Bu hat biçimlenmesi

kendiliğinden ortaya çıkan bir organizma meydana getirir ve bunun bir doğa biçimi ile ilgisi yoktur. Fakat doğaya paralel bir biçim meydana getirir.

Bu afişteki hat süslemesi yeni bir üslûbun alâmeti olmuştur. Fransa ile Belçika'da "*Art-Nouveau*", Almanya'da "*Jugendstil*" denen bu yeni üslûp XIX. yüzyıl Historizmine galebe çalmış ve yeni çağın gereklerine uygun bir biçim dünyasının doğmasını sağlamıştır. Demek ki, ilk kez bir eşyanın formu üzerine yapılmış figürler, çiçekler ve hayvanlar gibi, eski dekoratif biçimci unsurlar (bu unsurların eşyanın yapısına uyup uymaması söz konusu değildir) yerine eşyanın organik yapısına uyan bir hat süslemesi getiriliyordu. Bu süsleme eşyanın organik yapısına bir uygunluk gösterdiği gibi, şahısların zevklerine göre de değişiyordu. Bu yeni bezeme genellikle bitkisel bir kıvrımlar düzeni gösterdiği halde, Van de Velde'nin bezemelerinde, bitkisel biçimler yerine soyut bir biçimlendirmenin doğduğunu görüyoruz.

1896 da Henry Van de Velde kendi çalışmalarından meydana getirilmiş küçük el sanatlarına ait bir odanın döşemesi ile ilgili bütün eşyaları toplayan bir sergi ile Paris'te Sanat eserleri ticareti yapan S. Bing'in "*Art Nouveau*" adlı galerisinde halkın karşısına çıktı. Van de Velde'yi bu galeriye takdim eden *Julius Meier-Grafe* adlı bir sanat eleştirmeni idi. Grafe Almanya'da bu yenilik hareketinin organı olan "*Pan*" adlı bir dergi çıkarıyordu. Velde'yi "*Bloemen-werf*" adlı evinde ziyaret etmiş ve "Art Nouveau" adlı galeride herşeyi ile bir oda takımını teşhir etmek üzere sipariş vermişti. İşte bu sergi açıldığında Paris'te tutucu çevreler büyük tepki gösterdiler.

Velde, bir yıl sonra, yani 1897 de Almanya'da Dresden şehrinde aşağı yukarı aynı çalışmalarını teşhir ettiği zaman büyük bir ilgi gördü. Historizmin ölü biçimlerinden bıkmış olan Almanya'daki aktif güçler, onun bu hareketine katılarak birlikte bir gösteri yapma olanağını buldular ve birleştiler. Böylece Paris'te ilgi uyandırmayan oda takımı, Almanya'da yeni bir akımın başlamasına sebep oldu. El sanatçıları ile sanatçıların bu hareketin çevresinde toplanması 1899 da Velde'nin Belçika'dan Berlin'e taşınıp yerleşmesine sebep oldu. 1900 tarihinde Velde, sanat koleksiyoncusu *Karl Ernst Osthaus*'a Hagen'da bugünkü ünlü *Folkvan Museum* binasını inşa etti. 1901'de de Weimar sanat okuluna davet edildi. Burada "*Tatbikî Güzel Sanatlar Deneme Okulu*"nu kurdu ve yön etti. Bu okul iki yıl sonra Gropius'un gene Weimar'da kurduğu "*Bauhaus*" adlı devrimci güzel sanatlar okulunun çekirdeğini teşkil edecekti. Bauhaus'un önemi bugün bütün dünyaca biliniyor. Bu okul yalnız el sanatlarını değil, özellikle mimarinin bütün dünyada çehresini değiştirecek önemli çalışmaları ilk kez ortaya çıkaracaktı.

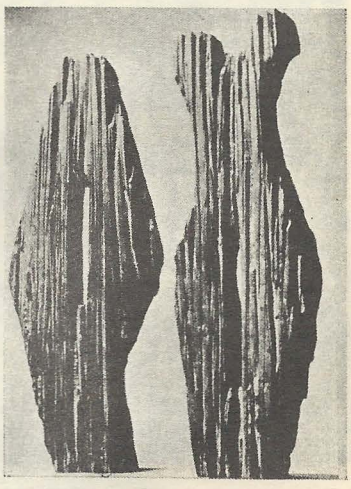


R. 1183: Aristide Maillol. Sevişenler. Ağaç Baskı.

XIX. ve XX. Yüzyıl Heykeli

XIX. yüzyılda heykel, halk arasında yer alan bir sanattı, ve bünyesi bakımından daha çok halka açık olan meydanlarda ve büyük aristokratik yapılarda yer alabiliyordu. Bu yüzden gerek kilise, gerekse devlet, sanatçının yanında değildi. Fakat henüz çağın ve milletlerin önemli kişileriyle ilgili heykellerin meydana konulması, bir devlet görevi olarak benimseniyordu. Esasen bunun dışında heykele bir görev verilmesi düşünülemiyordu. Bu anlamdaki heykellere, eski Antikite'ye bağlı Klassisist anlayış, bir yol gösterme durumunda idi. Bu ölü Klassisizm'i, patetik bir duygu izledi. Bu anlamda duygulu biçimlendiriş, hem Yunan klasik

R. 1184: Karl Hartung. Heykel. (1956). Bronz.



R. 1185: Wilhelm Lehmbruck (1881-1919). Oturmuş Delikanlı. Kunstmuseum, Duisburg. (1918?).

R. 1186: Constantin Brancusi. Öpüş. Museum of Philadelphia. (1908).

üslûbundan sonraki Hellenistik devirde, hem de Rönesans'tan sonraki Barok'ta görüyoruz. Avrupa Barok'unun Bernini'sinden sonra ortaya çıkan *François Rude (1784-1855)*, kendine özgü bir anlayış ile rölyefi yeniledi. Rude, Paris'te, Etoile Meydanı'ndaki Arc de Triomphe'un yan cephesine "*Gönüllülerin Gidişi*" adlı eserinde Marseilles'i söyleyerek giden bir gurubu biçimlendirdi. Rude'ün talebesi ise *Jean Baptiste Carpeaux* (1827-1875), Bernini'nin geleneği ile işe başlamış ve Opera'nın cephesindeki "*Dans*" kompozisyonunu modle etmişti. Tazeliği ve hayatiyeti ile danseden bu kadınlar gurubu, o devirdeki Fransa kraliyet hayatına önemli kuvvet katmıştı. Biz buna paralel bazı sanatçı faaliyetlerini Almanya'da da Kayzer I. Wilhelm'in Berlin'deki dekoratif sarayının teatral dekorasyonlarında görüyoruz.

Heykel alanında kadınların tatlı, zarif ve duygulu hareketlerini yansıtma yönünde de çalışmalara devam ediliyordu. Bu hoş kadın pozlarını biçimlendiren heykelciler arasında *Auguste Rodin* (1849-1917) gibi bir sanatçının çıktığı görüldü. Böylece heykel alanında banal hareketler ve pozlar eğilimi içinde, bazı yeni anlatımda eserler ortaya çıktı. 14-21 yaşları arasında, yalancı bir Rokoko anlayışı içinde büstler, figür grupları, hayvan kompozisyonları ve süsler yaparak geçinen Auguste Rodin, Bruxelles'de büyük kiralık evlerin cephelerine yerleştirilmek üzere kartyatidler ve atlantlar yaptı. Ancak bu küçük el sanatları seviyesi içinden, birden büyük bir heykel anlayışının doğduğu görüldü. 1864'de ilk eserini yaptı. Bu, "*Kırık Burunlu Adam*" heykeli idi. Fakat bu eser, o zamanki ünlü "Salon" da reddedildi. 1875'de İtalya'da Michel-Ange'ın "*Mahkûm*" adlı heykelini gördü. Bu heykeli kendi "*Tunç Çağı*" adlı eserinde yeniledi. Rodin "*Tunç Çağı*"nı "*Derin ve ağır rüyadan uyanış, yavaş yavaş eve dönüş*" diye nitelendirdi. Bu eser, Brüksel'de ve 1877'de de Paris Salon'unda sergilendi. Fakat bu eserin, bir insan vücudundan alınmış bir döküm olduğu şüphesi ortaya çıktı. Bu alandaki mücadelesi, onu birden üne ulaştırdı. Çünkü o her defasında kendi kabulü için savaşmak zorunda kalıyordu. Kendine gösterilen ilk hayranlığı 1884'de Londra'da gördü. Rodin'e, o zamanın güzel sanatlar bakanlığındaki bir memur yardım etmek istemiş, Rodin de ona, Dante'nin *Cehennem*'inden esinlenilmiş bir eserin yapılmasını konu olarak teklif etmişti. Bu eser Giberti'nin "*Porta del Paradiso*" adlı eserinden esinlenmiş bir rölyef olacak ve Louvre'un Dekoratif Sanatlar Müzesi'nin kapısına uygulanacak ve bronzdan dökülecekti. Rodin 1880'de bu kapı için ilk eskizi verdi. Fakat bu eser Rodin öldüğü zaman bile bitirilmemişti. Önce, rölyef olarak düşünülen bu kapı üzerinde, bazı üç boyutlu heykellerin de olması gibi, yanlış çalışmalara kadar gidildi. Rodin heykeli, bir "*çıkıntılar ve oyuklar sanatı*" olarak telâkki ediyordu o sıralar. Ve : "*Sanat, formları bir ışık ve gölge içinde tasvir etmek*" idi, ona göre. Bu prensibe göre o büstlerini biçimlendiriyordu.

XIX. Yüzyılda heykelin görevi, ayakta duran anıt idi. Rodin de bu görüşe uydu ve Victor Hugo anıtını, ressam Bastien-Lepage'ı, Claude Lorrain'i, bir Arjantin reisicumhurunun ve Amerikalı bir generalin heykellerini yaptı. 1884'de Calais belediye reisinden, bu kentin tarihinde olan bir olayın anıt haline getirilmesi siparişini aldı. Tarihçi Froissatt'ın bildirdiğine göre hikâye şu idi : İngiltere Kralı III. Eduard, Calais şehrini ancak kendisine altı önemli kişinin ne isterse yapılması şartı ile teslim edilirse, affedeceğini bildirmişti (1347). Cellat altı kişiyi bekliyordu. Fakat kral, kraliçenin ricası üzerine onları affetmişti. Bu altı figür, Rodin'in anıtında, sessiz, başları öne eğik olarak ele alınmıştı. Rodin zaten Normandiyalı Kuzey-Fransızları gibi, bütün mübalâğalı hareketlerden kaçınmıştı. Gerçek

duygusu onu bir çeşit ekspressiyonizme götürdü. Fakat burada o zamana kadar bilinen sanat üslûpları yoktu. Böylece anıt tarihinde yeni bir anlatım ortaya çıkıyordu. Bu heykel gurubu, siparişi veren belediyenin arzusu hilâfına 25 cm.'lik bir tunç zemin üzerine oturuyordu. Bu haliyle de Pazar meydanının ortasına konulacaktı. Pazar yerinin havası içinde yer alacak ve halk arasına karışacaktı. Burada tarihî olay, âdeta bütün tabiiliği içinde canlı bir şekilde duracaktı.

Binlerce yıldır devam eden heykel sanatı içinde, ilk kez anı yaşatan bir anıt, halkın içinde, yer alacaktı. Yani herhangi bir şeyin tasviri değildi, bu anıt. Doğrudan doğruya bir hayat olayının dökümü gibi idi.

1892'de Fransız Yazarlar Cemiyeti, Zola'nın gayreti ile Rodin'e Balzac'ın bir heykelini sipariş etti. O da Balzac'ı bir keşiş pelerini içinde : "*Dehâ gururuyle, haz ânında insan kalplerini harcayan kişi olarak*" tasvir etti. Yazarlar cemiyeti, heykeli Balzac'a benzetmediği için başka bir sanatçının yaptığı büstü mezarın üzerine diktirmişti. Rodin tam bir Fransız mizacına sahipti. Onda Gotik katedrallerin heykelcilerinde görülen heyecan vardı. Bu heyecan, gözlemlerinin yetkin bir sentezine dayanıyordu. Bu nedenle Rodin'in eserlerinde hayat dolu, madde olmuş bir biçimlendirme dikkati çekmektedir. İzlenimci heykel anlayışı, hayat gerçeğinin, insan vücudunun her noktasında olduğunu âdeta ispatlamaktadır. Bu anlatım için Rodin aynen izlenimciler gibi ışık-gölgeyi kullandı ve gene izlenimciler gibi heykelin çevresinde bir atmosfer olayı yarattı.

İzlenimciler, nesnelerin formundan uzaklaşmışlar, ve nesnenin çevresindeki atmosfer oyunlarına yönelmişlerdi. Rodin de, heykelde ayrıntıya inmiş ve heykel bütününü parçalamıştı. İşte heykelin böylece çözülmesine karşı bir akım başladı. *Aristide Maillol (1861-1944)*, Rodin'in anlık vücud formlarına, ölümsüz bir sükûn'un vücuddaki sağlam formlarını yeniden kazandırmak istedi. John Rewald : "*Maillol, Hıristiyanlıktan önce doğmuştu*" diye mecazî bir anlamda onun biyografisini yazmıştı. Rewald, bu şekilde onun, Antikite'nin anıtsal klasik olgunluğu ile form bütünlüğünü geri getirmek istediğini açıklamak istemiştir. Bu bakımdan, Rodin, insan ruhunun vücuddaki izlenimlerini saptamak isterken, Maillol, insan vücudunun ölümsüz, anıtsal fizik güzelliğine yöneliyordu. Böylece Rodin'in ruhî etkiler, Maillol'ün fizik formlarla ilgilendiği anlaşılmış olur. Bu husus ayrıca Rodin'in enduvidualist portreyi, Maillol'un ise anıtsal, form'u arayan, klasik değerleri yeniden getirmek isteyen birer sanatçı olduklarını gösterir. Bu nedenle Maillol tanrı Venüs'e, Rodin, kişiye yönelmiştir. İzlenimci ressamlara Gauguin nasıl karşı çıkmışsa, Maillol de izlenimci, natüralist heykele karşı çıkmıştı. Esasen o, : *Gauguin'in resmi beni uyandırdı*" diyordu.

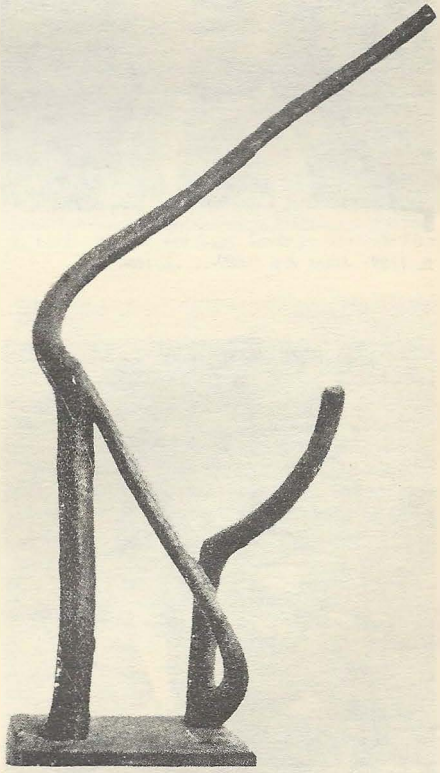
Maillol'un sağlam formlarından hareket *Charles Despiau* (1874-...) sakin, duruk figür anlatımını büstlerde uyguladı. Onda formlar basit ve içi dolu, ağır, inandırıcı bir etki yapmaktadır. Rodin'in evinde 1907'den 1909'a kadar çalışan sanatçı, doğanın olgunluğunu, büyük formu, portre niteliklerinden uzaklaştırmadan biçimlendirmeğe çalışıyordu.

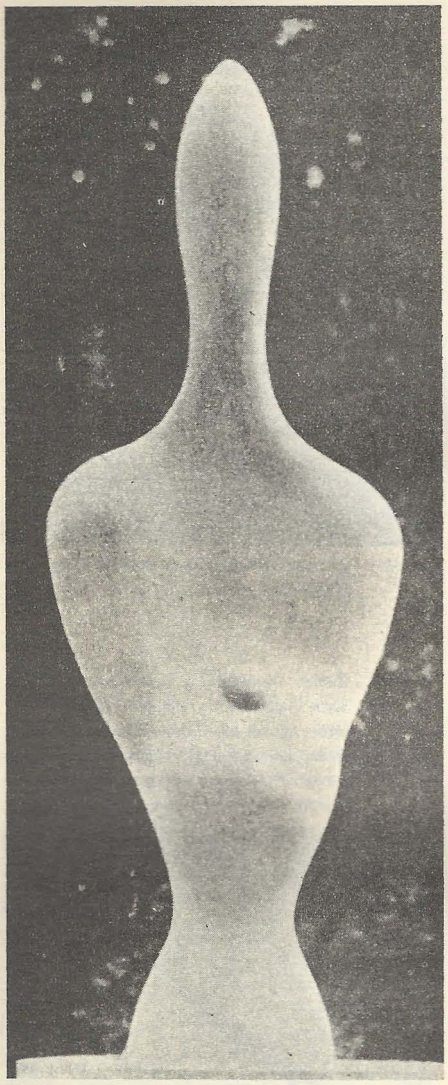
Alman heykelcisi *George Kolbe (1877-1948)* ise, önce Rodin anlayışına bağlı kalmış ve ünlü "*Dansöz*" adlı heykelini müzik ritmiyle hareket eder şekilde yontmuştu. Ancak sonra Rodin'in izlenimci gözlemlerini terketmiş ve Maillol'un anıtsal, kapalı formlarına dönmüştü.

Alman heykelcileri içinde büyük form kitlelerini kudret ve kuvvet kaynağı haline getiren ilk orijinal sanatçı *Ernst Barlach* (1870-1938) oldu.

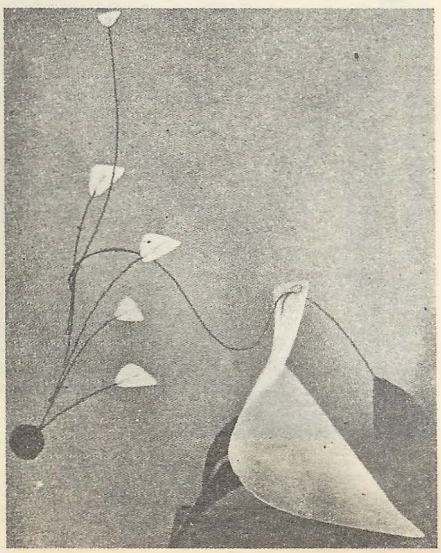
R. 1187: Zadkine. Kalpsiz Kent. Rotterdam'da Anıt. (1952-1953). Bronz.

R. 1188: Zühtü Müridoğlu. Oylum İçinde Dal. Soyut figür. Demir çubuğun, hayat verilircesine eğrilip bükülmesi, dövülmesi, aslında tarihin karanlık çağlarından bu yana devam etmektedir. Ancak soyut kavramının sanatta bilinçli hale gelmesi yenidir.





R. 1189: Hans Arp (1889-....). Idol.



Zarif formları tamamen terkeden bu büyük sanatçı, kibar hareketli, ince, kadın figürlerine hiç itibar etmedi. Hattâ blok anlatımı için vücut formlarını kapalı kitleler haline getirdi. Bunun için hoşa giden formlardan kaçarak ağır, güçlü konular aradı. Çirkini anıtsal formlar haline getirdi. Her türlü itibarilikten kaçtı. Haykıran, ıstırap çeken, ölümsüz, beşerî konuları ele aldı. İnsanın ıstırabını anıtsallaştırdı. Halkının hiç bir ferdi, onun kadar Alman milletinin isyanını bağıran, haykıran bir şekilde ifade etmedi. Ağır ağaç kütükleri heykel olunca, yaşlı, içi dolu tomruk ağırlığını kaybetmedi. Barclach, ayrıca grafikler de yaptı. Baskı resimleri de küçük boyutlarına rağmen anıtsal bir etki yapmaktadırlar.

Rodin'e karşı Maillol gibi, Almanya'ya da, Kolbe'nin zarif kadın formlarına karşı Barlach çıkmıştı. Paris ve Roma onun için anlamsızdı. Kendine uygun anlatımı ilk kez 1906 yılında buldu. Bu tarihte Güney Rusya'ya yaptığı bir gezide karşılaştığı sefil köylüler, keşişler, dilenciler ve kadınlar, geniş yüzlerinde sefaleti, ıstırabı, fakirliliği, kaderi âdeta bağırıyorlardı. Bu tipler, hayatı temsil ediyorlardı ve canlı anıtlardı. Barlach bu figürlere tutuldu. Ve yonttuğu heykeller bu gezinin canlandırılmış notları oldu. "*Şarkı söyleyen adam*" heykelinde bir insanı, onun içinin dramını okuyoruz.

Bu büyük forma, İngiliz Adalarında doğan klasik görkemli anıtları yapan *Henry Moore (1898-....)* katıldı. Kitlenin büyüklüğünü, anıtın oluşunu, doğa formundan uzaklaştıkça yakalayan bu heykelci, yepyeni bir anıt biçimi buldu. Anıtsal, soyut, kapalı formları, önce insanı detaylarından arıtarak buldu. Kabına sığmayan, dalgın, ağır dramatik anlamlar esinleten soyut biçimler buldu. Hiç bir şeyi hatırlatmadan büyük soyut değerlere vardı. Ve heykeli, yüzyıllardır kendine bağlayan fizik insan vücudu şeklinden uzaklaştırdı. Böylece Moore, ne kadar ileri vardıysa o denli, primitif halkların, Sümerlerin, Mısırlıların, arkaik dünyalarına yaklaştı. O, heykelin anıtsal form diline yaklaşmış ve böylece heykel sanatının ilkel kaynaklarına varmıştı.

Plastik sanatlarda heykel alanında Rodin'le figür parçalanmış, Maillol'da yeniden formun figür çevresindeki toplanmasına gidilmişti. Moore ise, formu soyut değerlerine ulaştırmış ve insan fantazisinin figür dışında anıtsal biçimlere gidebileceğini göstermişti. Böylece XX. yy., formun soyut değerleri üzerinde kişisel araştırmalara yöneldi. *Alexander Archipenko (1887-....)* kübizmden hareket ederek soyut biçimler buldu. Ayni şekilde *Hans Arp (1887-....)* de silûetten hareket ederek, toplu kitlelere vardı. O heykel kitlesinde hatların oynadığı rolü anladı. 1872 doğumlu Constantin Brancusi ise Sümer, Hitit geleneğine bağlandı ve yüzeyler üzerine çizdiği çizgilerle, kitleyi parçalamadan figüre gitti. Ve sonunda tamamen soyuta vardı. Yaldızlanmış çelik sütunların heykel değerini dünyaya ilân etti. Heykel alanında soyutlamanın değerini ilk anlayanlardan biri oldu.

Heykel, doğanın tasvirinden kurtulunca, önce form denemelerine, sonra da resimde olduğu gibi materyalin bünyesine, yani onun strüktürel etkilerine yöneldi. Ve yer yer resimle paralel anlatımlara vardı. Bu, heykelin saf formu ile maddenin yapısal esprisine gidiş, heykelin soyut olanaklarının tüketilmesine değin denenmeğe başladı. Kişisel laboratuvar çalışmaları, her türlü madde olanaklarını heykele soktu. Çağımız madde olanaklarının denenmesini çeşitli endüstriyel alanlara da yönelterek, resimde olduğu gibi topluma intikal ettirdi. Ayrıca heykelin duruk durumunu, resimdeki op-art gibi, hareketli bir hale getirdi ve hareket eden

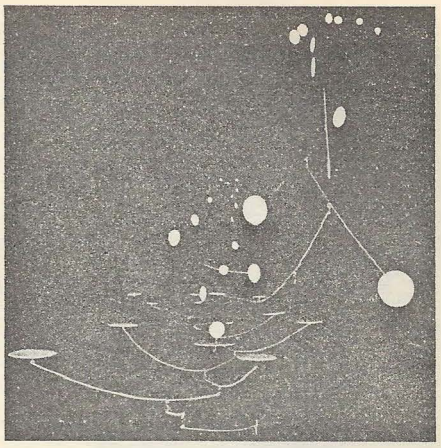
R. 1190: Alexandre Calder. Sarı Şişe (Mobile). (1898).

formların anlık, değişen durumlarına yöneldi. Heykelciler halen doğa formlarından, hareket eden soyut formlara değin çalışmalarına devam etmektedirler.

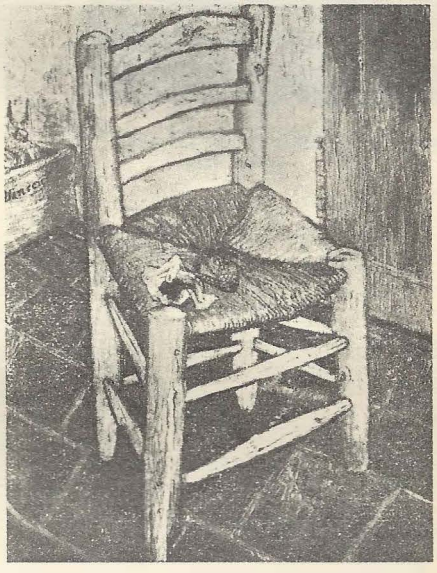
DRAMI OLAN SANATÇILAR

1800 tarihlerinden itibaren Avrupa'da saray ve aristokrasi hem güçlerini, hem sanatçıları yitirmişlerdi. Örneğin Fransız-Klasisizm'inin sanatçıları olan David ve Ingres, sarayın olanaklarından yararlanmışlar, mümtaz bir hayat yaşamışlardı. Ancak biz, Fransız ihtilâlinin getirdiği halk oyu ile birlikte, parlementer hayatın Avrupa'ya yeni bir toplum düzeni getirdiğini biliyoruz. Artık saray yıkılmış, sanatçılar saray için değil halk arasında kendi geçimlerini aramak zorunda kalmışlardı. Sanatçı yalnız kalınca, kendileri için yeni bir konu aramak zorunluğunu görmüşlerdi. Böylece yeni sanatçı kuşakları doğa ile karşı karşıya kalmışlardı. Bu gerçek, onları manzara resmine ve toplumcu resimlere sevketmişti. Empressiyonistler ile birlikte sanatçıların sonsuz bir sefalet içine düştüklerine tanık oluyoruz. Öyle ki, bir süre sonra aristokrat burjuvazinin ihtiyaçlarına cevap verme de tükenince, Cézanne, Van Gogh ve Gauguin gibi sanatçıların bir dram içinde kendileri ve çevreleriyle mücadeleye başladıklarını ve bir sanatçı olarak kendilerini kabul ettirinceye kadar büyük zorluklar içinde yaşadıklarını görüyoruz. Bu yol, sanatçılar için kurtuluş yolu oluncaya kadar birçok sanatçı sıkıntı içinde yaşamış, sonuçta sanatçı ile halk arasında mutavassıt rolü oynayan galeriler ortaya çıkmıştı.

Van Gogh (1853-1890): Bir protestan papazının oğlu olan Van Gogh ressam olarak 1885-1890 yılları arasında ancak 5 yıl çalışma olanağı bulmuştur. Bu kadar kısa bir zaman içinde çalışıp büyük eser veren bir insanın 1885'e kadar olan hayatını incelemek, bize bazı ip uçları vermektedir. Van Gogh'un iki amcası tablo ticareti yapıyorlardı. O, Haag'daki galeriye genç yaşta çırak olarak girer. Buradan Paris'te bulunan ve duygulu resimler satan bir galeri olan Goupil'in galerisine gider. 20 yaşında ayni galerinin Londra'daki bir şubesine gönderilir. Galeri sahibinin kızına aşık olur. Fakat kız, Van Gogh'u nişanlı olduğu bahanesi ile atlatır. Bu olay, manevî hayatını altüst eder. Ruhî hayatı ilk kez böyle bozulur. Son derece sinirli, çok ciddî ve dengesiz bir durum gösterir. Şefine : "*Ticaretin teşkilâtlanmış bir hırsızlık*" olduğunu söyler. 1875'de tekrar Groupil galerisinde çalışmak üzere Paris'e gelir. Okuma devresi böyle başlar. Müze ve kiliseleri gezer. Toplumcu yazar ve ressamlarla ilgilenir. Montmartre'daki odasında yalnız saatlerini incil okuyarak geçirir. 1876'da Londra'ya Fransızca öğretmenliği için gider. Ancak bu işten derhal atarlar. Bu kez serbest İncil vaizi olarak bir görev alır. Konuşması çok kötü olmasına rağmen, dünyada kötü hayatı olanlara teselli vereceğine inanır. 1877'de riyazet yapmağa başlar. Yemeden içmeden iyice kesilir. İskelet gibi zayıflar, çalışacak halden çıkar. Zamanla kendisinin dinî bir göreve davet edildiğine inanır. İyi bir vaiz olabilmek için Brüksel'e vaiz okuluna girer. Üç ay sonra ayrılır. Belçika'da sefil maden işçilerinin semti olan Borivage'a gider. Sefil bir barakada, tahta bir peyke üzerinde yatar. Hemen hemen



R. 1191: Calder. Metal ve telden yapılmış mobile.

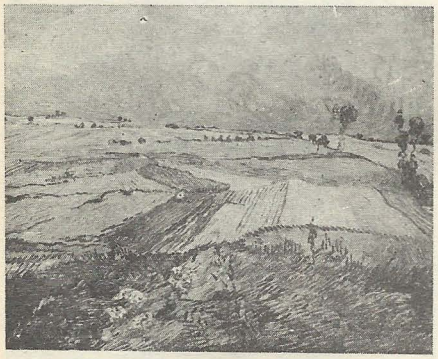


R. 1192: Vincent Van Gogh. Sandalye Üzerinde Pipo.

R. 1193: Vincent Van Gogh. Köylü Portresi

R. 1194: Vincent Van Gogh. Arles. Münih. Neue Staatsgalerie. (1889).

R. 1195: Vincent Van Gogh. Anvers Ovası. (1890).



hiç bir şey yemez. Sarı bir yüz, kan çanağına dönmüş gözler, perişan bir üst baş içinde yaşar. Konuşma kabiliyeti de olmadığından, bu hali ile etrafını rahatsız eder. Çocuk ve kadınlar onu görünce kaçarlar. Nihayet onu bu görevden atarlar (1879). Aylarca süren karanlık bir hayat sürer. İnanılmaz bir sefalet içine düşer. Oradan oraya başıboş dolaşır. Nihayet eve, ana ve babasının yanına döner. Amatör olarak çiçek resimleri yapar. Din ve sanat arasında bir tercih yapmak için düşünür durur. Sonunda Brüksel'de desen çizmek ve boya çalışmaları yapmak için Millet Müzesine gider. Ressam olan bir yeğeni ona bazı tavsiyelerde bulunur. 1882'de sokakta bir fahişe ile tanışır. 20 ay birlikte yaşarlar. Bu kadının bazı çıplak resimlerini yapar. Sonunda kadın Van Gogh'u kovunca, o da eve döner. Babasına ressam olmak istediğini anlatır. Babası razı olmaz. Ancak babasını dinlemez. İhtirasla resme dalar. Dokumacılar ve çiftçilerden etüdler yapar. "*Papuçlar*", "*Yer Elması Yiyenler*" adlı kara renkli resimleri bu sırada ortaya çıkar. İşte bu kara renkli çalışmalar birden nasıl olur da parlak, o yanan renklere dönüşür? Hangi doğa üstü kuvvet bu perişan hasta ruhlu insanın içine girer? 1885 yılında babası ölür. Kardeşi Theo ona çok cüzî bir parayı her ay yollamağa başlar. Yaşı 31'dir. Antwerpen'e yerleşir. Rubens'in resimlerini keşfeder. İlk kez Japon tahta baskı resimlerini görür. Bunlardan birkaç tane alarak odasının duvarlarına asar. İçine ne doğdu ise, birden Paris'e yollanır. Kardeşi Theo oradadır ve onu karşılar. İzlenimci ressamlarla ilgilenir. Onları şahsen tanımak ister. Tartışmalarına katılır. 1886'da Cormon'un atölyesine kaydolur. Orada Toulouse-Lautrec'i tanır. Caddeler, çiçekler, portreler resmeder. Büyülenmiş gibi ihtirasla kendini resme verir. Tanguy Baba'nın dükkânında birkaç resmini sergiler. Monet, Guillaumine ve Signac'ın eserleri de orada sergilenmiştir. Bu sırada Theo, Galeri Groupil'in müdürü olur. Onu resme teşvik eder. Japon ressamı Hirosighes'in "*Yağmurda Köprü*" adlı tahta baskı eserinin yağlı boya bir kopyasını yapar. Renkleri birden açılmağa, aydınlanmağa başlar. Neo-Empressiyonistlerin noktalama tekniğini benimser. Tanguy Baba'nın portresini bu sırada boyar. Japonların tuş resminden etkilenir. Paris'te 20 ay içinde 200 resim yapar. Ancak bu kentin kirli grisi canını sıkar. Paris'teki ressamlardan artık bir şey öğrenemiyeceğine inanır. 1888'de Toulouse-Lautrec'in tavsiyesine uyar. Arles'e yerleşir. Çiçek ve meyve bahçeleri, Arles'li kızlar onu çeker. Ne görürse resmeder. Rahat, süratli ve tashih etmeden, fırça ile isabetle boyar ve çizer. Boyayı taptaze sürer. Artık kendi tekniğini bulmuştur. Neşelidir. İzlenimcilerle hiç bir ilişiği kalmamıştır. Noktacılar gibi renk lekelerini de parçalamaktan vazgeçer. Boyasını çizer gibi sürer. Bu renkli çizgileri, biçimleri çıkarmak için kullanır. Nesnelerin yapısını isabetli çizgilerle yakalar. 15 ayda 200'den fazla resim yapar. Genellikle bir örgeden üç dört çalışma yapar. Kısa bir süre için gittiği Saintes-de-la-Mer'den tipik eserlerle döner. Emil Bernard'a : "*desende esas olanı yakalamağa çalışıyorum.*" diye yazar. Konturlarla sınırlı yüzeyleri, saf lokal renklerle boyadığını bir mektubunda belirtir.

Bu sırada malî durumu çok bozulur. Kimse resimlerini satın almaz. Aç kalır. Sayıklamalar ve krizler içinde yaşar. Ölüm korkusuna kapılır. Sonunun geldiğine inanır. Çalışmasına daha bir hız verir. Vahşi bir hırsla çalışmağa koyulması onu birçok ümitsizliklerinden kurtarır. Fakat ruhen bir iç huzursuzluğun, insanı kahreden ateşi içinde yanar. Ayrıen resimlerinde yanan turuncular, krom sarıları, vermiyyonlar gibi. Krizler çoğalır. Sanatçılar için kafasında bir koloni fikri doğar. Bu sanatçılar kolonisine "*Atelier du Midi*" adını verir. 1888 Eylülünde birlikte çalışmak üzere

Gauguin'i çağırır. Fakat kısa bir müddet sonra bozuşur. Bir gün Gauguin'i sokakta ustura ile takip eder, Gauguin'in geriye dönüp onu görmesi ile bu kez hırsından kendi kulağını ani bir hareketle keser. Sonra elinde kesik kulakla bir geneleve gider. Kendisini hastaneye yatırırlar. Bu devrede "*Hastane bahçesi*", kesik kulaklı portrelerini boyar. Saint - Remy hastanesinde 35 yağlı boya ve yüzlerce desen yapar. Gene korkunç bir çalışma devresine girer. "*Servili Buğday Tarlası*" (1889), içinde çember çember ışıklı güneşlerin bulunduğu açık hava resimleri, alev alev göğe yükselen serviler, zeytin ağaçları, yanan dağların etkisindeki resimleri, hep bu sıralarda doğar. Rüzgârda hareketlenen buğday tarlalarının etkisiyle yanan renkli çizgiler, insanı meşum bir sona götürür gibidir. Maviler, kırmızılar, turuncular ve sarılar, bir alacalık yapmadan âdeta bir yoğrulma ile esere mal edilmişlerdir. Krizler çoğalır, çalışmalarını köstekler. Emil Bernard'a yazdığı bu sıralardaki mektuplar, renk üzerine edindiği gözlemleriyle doludur. Röprodüksiyonlardan Rembrandt'ı, Delacroix'yı, Daumier'i, Millet'i kopya eder. Bu eserler kopya değil, onun açısından yapılmış Rembrandt, Delacroix, Daumier ve Millet yorumlarıdır. Fırça tuşları, Rembrandt'ın tuş ve renkleri değil, tamamen Van Gogh'dur. Bu sırada içinde, büyük sanatçıların yanında yer alıp alamayacağı hususunda bir şüphe belirir. Tam o günlerde eleştirmen Ayrier" *Mercure de France*"da onun kişiliğini kabul eden bir yazı yayınlar. Bu, sinirleri üzerinde iyi bir etki yapar. Kardeşi Theo onu Dr. Gachet'nin kontrolü altına verir. Gachet ona şefkatle bakar. Ona model durur. Gene yaratıcı bir devre başlar. Artık içindeki şeytan hayatına tamamen hükmeder. Karga avlamak bahanesi ile bir tabanca kiralar. Bir kaç gün önce boyadığı "*Kargalı Buğday Tarlası*"na gider. Sırtını bir kütüğe dayar, göğsüne ateş eder. Kaldırıldığı hastanede birkaç gün sonra hayata gözlerini yumar (1890).

Eseri gibi hayatı da ilgi çekici olan Van Gogh, daima korku içinde yaşayan, dengesini bulmak için meczup gibi kendini çalışmaya veren, geçen yüz yılın dramatik yaşamlı sanatçılardan biridir. Bu ruh durumu Rousseau ve Baudelaire'de aynen görülür. İç dünyasının, çevresindeki insanlarla olan anlaşmazlığı, onu kendini ispata sürüklemiştir. Çalışması, kendini içine soktuğu disiplini, kültürü ve düşüncesi onu ortaya koyduğu eserine sürüklemiştir.

Van Gogh'un eserini, bir psikopatın eseri olarak görmek yanlıştır. Tamamen bilinçli bir kişiliğin, kendini çıkmazdan kurtarmağa çalışan bir sanatçının eseridir. Durmadan yetkin bir güzelliği arayan O : "*Gelecekte öyle genç ve güzel bir sanat olacak ki*" demişti. Eseri, çağımız sanatının esaslarını hazırlamıştır. Mektuplarında, çağımız sanatı hakkındaki düşüncelerini büyük bir kesinlikle belirtmiştir. Ancak bu düşüncelerini gerçekleştirmek o zamanlar mümkün olmamıştı. Van Gogh'ta esin gücü vardı. Ancak bu esinini yakalayan isabetli çizim kudretine de sahip olmuştu. Çizgilerinde ve fırça tuşlarında tashih yapmıyordu. İsabetle arka arkaya fırçası ile yazmağa devam ediyordu. Picasso'nun "*ben aramıyorum buluyorum*" sözü onun için söylenmiş gibidir. Sevdiği Japon sanatçıları gibi, doğruca amaca gidiyordu. "*İnsan eğer kendini heyecanlarına kaptırırsa, büyüklüğe ulaşamıyor*" diye yazıyordu. "*Bilâkis, hissettiğini çelik duvardan sabırla yontarak, ayırarak ulaşır*" diyordu. Böylece iç kuvvetini, düşünce dünyasını nereden kazandığını da bilerek açıklıyabiliyordu.

Van Gogh, rengi derinlik için değil, çizgi ve ifade öğesi olarak kullanıyordu. Böyle olunca, eserlerinde hacım değil, çizgi unsurları hâkim oluyordu. Ayrıca Van Gogh'un renkleri de, doğa biçimlerini gerçekçi gözle incelemek için kullanılmamıştır. Bu resimlerde renk, onun içinin

R. 1196: Vincent Van Gogh. Ay Çiçekleri. Arles. (1888). Londra.

R. 1197: Vincent Van Gogh. Arles'den Manzara - Eski Ev. Jeux-de-Paume, Paris.

R. 1198: Paul Gauguin. Kendi Portresi. (1893-1894).

R. 1199: Paul Gauguin. Barbar Prensler. Essen, Folkwang Museum. (1902).

doğa karşısında bağırışını ifade etmek için kullanılmıştır. Bu yüzden renk akorları da, uyumdan çok bağırıcıdır. "Ben" diyordu "*İnsan ihtiraslarının korkunçluğunu kırmızı ve yeşillerle ifade etmek istedim*". Fakat o, bununla birlikte biçimci olarak kalmıştır. Bu biçim o zamana kadar gelmiş ressamların hiç birinin ele almadığı bir biçimdir. Bu biçim, onun biçimidir ve kimseden miras olarak almamıştır.

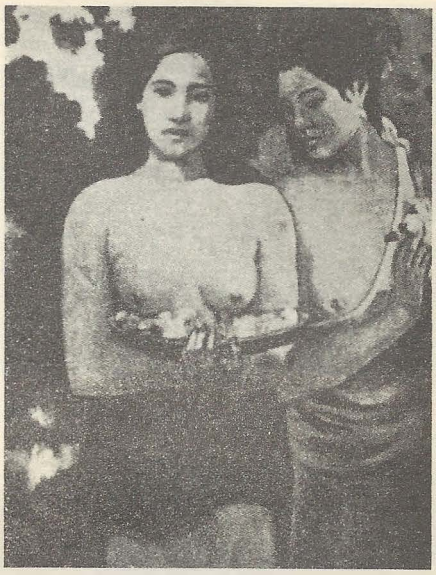
Paul Gauguin (1868-1906)

Doğanın yapısını ihmal eden Fransız izlenimci ressamların karşısına yeni bir dünya görüşü ile çıkan, dramatik hayatlı üç büyük sanatçıdan biridir. Bergson'un da iddia ettiği "*çürümüş Avrupa uygarlığı*"nın yeniden ihyası için kültürün ilkel kaynaklarına gitmenin gerekli olduğuna inanan sanatçıların ilkidir. Önce amatör ve izlenimci görüşte çalışır. Genç yaşında ödünç para veren bir tasarruf sandığına memur olarak girer. Bankanın idaresini ele alır. Sağlam yapılı, dikkatli, parasına hasis bir karakter gösterir. Babası cumhuriyetçi bir gazetecidir. Resim yapmak için içinde büyük bir güç bulunduğuna inanır. Pissarro ona izlenimci resim için ilk bilgileri verir. Çalışmaları ilerleyince artık dönüşü olmayan bir yolda olduğunu anlar. 1883'de müdür olduğu bankayı terkeder. Bu sırada evli bulunduğunu Danimarkalı eşinden beş çocuğu vardır. Kısa zamanda, birikmiş olan serveti tükenir. Karısı çocuklarını alarak Danimarka'ya gider. 1886'da Bretagne (Fransa)'da bir köye yerleşir. Çalışmaları bir özellik kazanır. Renkleri saf değerlere ulaşır. Artık sanat çevreleri onun üstün yaratıcılığına inanmıştır. Avrupa'dan ayrılıp ilkel toplumların bozulmamış ortamı içinde, sanatın ilkel kaynaklarından yararlanacağı kanısına varır. Panama için yola çıkar. Tesadüfler onu, Pasifik Okyanusu'nda Martiniques Adaları'na sürükler. Avrupa sosyetesinin yapmacıklı, samimiyetten uzak hayatı onu Paris'ten iğrendirmiştir. Dostu Daniel de Manfreid: "*O, arkaik âdetlerin henüz yaşadığını ümit ettiği ülkelerde, bizim son derece uygarlaşmış ortamımızdan farklı bir çevre ve atmosfer bulunduğuna inanıyordu.*" diyor. 1887'de Monet ve Pissarro'nun izlenimci doğa görüşünü tamamen terketmiştir. Artık kendi "*sentez*"ini formüle eder. Pont-Aven Okulu'nun bu kuvvetli lideri "*La Vision apres le sermon*" adlı eseriyle yeni boyama görüşü olan "*Sentetizm*"ini açıklar. Ara değerlerin olmaması, renklerin saf olarak yüzeyler halinde sürülmesi, ve her renk alanının çevre çizgileri ile sınırlanması, perspektif ve hava perspektifinden kaçınılmasını gerektirir. Saf renklerin kullanılması, ara tonlara müsaade ettirmez. Dolayısıyla saf renkler, dekoratif yüzeysel bir çalışmaya sürükler. Bu büyük sadeleştirme, sanatçıyı doğa karşısında kendi iç dünyasına götürür. Gauguin'in kudretli ve hâkim kişiliği, *Pont-Aven Okulu*'nu ayakta tutmuş, fakat Martiniques'e gidince Serusier'in çabalarına rağmen sanatçılar dağılmışlardı. Sentez ile ilgili prensiplerin, ona ilk kez Emile Bernard tarafından söylenmiş olması mümkündür. Ancak, bu prensipleri yaşatacak güç, onun eserlerinde görülür. Bu prensipler şunlardır : *Kitle halinde basitleştirilmiş biçimler, düz boya sürme, biçimleri birbirinden katı konturlarla ayırma, gölgesiz ışık, desende ve renkte soyutlama, doğa karşısında hür hareket.*

1888'de Van Gogh ile birlikte çalışır. Van Gogh ona Japon baskılarını tanıtır. 1889-1890 arasında "*Sarı İsa*", "*Domuz çobanı*" ve "*Bretagne'nın Genç Kızları*" adlı eserlerini boyar. Martiniques Adaları'ndan döndükten sonra Bretagne'da 8 ressam onun etrafında toplanıp *Pont-Aven Okulu*'nu meydana getiririler. Nabis'ler de Sérusier'in klavuzluğu ile ona

bağlanırlar. Paris'te şair *Stephane Mallarmé* ve *Octave Mirabeau* onların hakkında olumlu yazılar yazarlar. 1891'de Otel Drouot'da Gauguin 30 eserini sergiler. Eline oldukça önemli bir para geçer ve Tahitiye gider. Oradan Mataiea adasına geçer. Uygarlıkla ilgisini keser. Parası bitinceye kadar orada kalır. Nihayet tekrar Fransa'ya döner. Sergilenen eserleri başarı elde edemez. Ancak Nabis'ler ona tamamen bağlanırlar. Yeni bir açık arttırma yaparsa da başarılı olmaz, fakat eline ne geçti ise öylece Tahitiye döner. 1897 yılında ölmez eserlerini verir: "*Nereden Geliyoruz*", "*Biz Kimiz*". Sonra ünlü kitabı "*Noa-Noa*" "*Revue Blanche*"da yayınlanır. Bir yıl sonra intihara teşebbüs eder. 1901'de Fatu-İva Adası'na taşınır. Kalbi hasta olduğu gibi cüzzama da yakalanır. Çalışmasına inatla devam eder. 1903'de Pasifiğin bu ıssız adasında hayata gözlerini yumar. Gauguin'in Pasifik adalarının yerlileri arasında aradığı şey, pittoresk, yabancı bir tarz ya da ucuz bir acaiplik değildi. Eserinde bu özelliklerin yerine ilkel saflık, kendi benliğini unutma ile sanatın sağlamlığını ve üniversalliğini, esinin ilkel kaynaklarını aradı. Sanatın ilkel kaynaklarında Batı resmini yenileyecek yeni unsurlar bulacağını ümit ediyordu. Figürlerindeki heyecansızlık, çehrelerindeki katılık ve ciddiyet ile arkaik, primitif sanata yöneliyordu. Eseri, eski Girit ve Mısır sanatlarına arkaba olmuştur. Kompozisyonlarına anıtsal bir çehre verebilmek için, ışık ve gölge ile modle etmekten çekindi. Kademeli ton değerleri sıralamaktan, çizgi perspektifinden, kademeli yüzeylerden ve diğer yardımcı unsurlardan kendini uzak tuttu. Figür anlatımında rölyefi, şehvet duygusunu resmi için önemli görmedi. Paris'te herkes eski usulleri, örneğin silik çizgileri, kalın ya da yalama boya hamurunu kullandığı sırada, o, teksif edilmiş biçimleri, yeni bir kompozisyonu ele aldı. Bu, klasik kompozisyon anlayışından tamamen uzaklaşmak demekti. Hiç kuşkusuz onun gibi başka öncüler de, dünyanın ilk çağlarının figür ve kompozisyon biçimlerine inmenin önemini anlamışlardı. Ancak Gauguin gibi cesaretle bunun gereklerini yapamamışlardı. İlk kez onun heykel ve resimleri, ilkel kavimlerin totem ve putlarının zevkine varılmasını sağladı. Gauguin böylece çağımız sanat görüşünü yeni ufuklara yöneltti.

Gauguin, sanat hayatında Pissarro'nun, Cézanne'ın, Puvis de Chavannes'ın ve ona Van Gogh'un tanıttığı Japon tahta baskılarının etkilerinde kaldı. 1888'de Pont-Aven'de çalışırken kendi üslûbunu buldu. Bu sırada "*La vision après la sermon*" *(Vaızdan Sonra Hayal)* adlı resmini boyadı. Bu eser, onun estetiğinin ilk eseri oldu. İzlenimcilerden aldığı paleti, uçucu hava olaylarını tesbit için kullanmadı. O, Cézanne gibi bu palete başka renkleri de kattı. Böylece Gauguin'in doğada kendi düşüncelerine uygun parçalar aradığını ve bunları da yeni bir estetik ile ifade etmek istediğini anlıyoruz. Bu bakımdan onu, dışa vurumculuğun öncüsü olarak kabul etmeleri isabetsiz olmamıştır. Yani onca görüntü dünyası değil, iç dünyası önemli olmuştur. Ve gene görüntü dünyası, ona bilimsel bir analiz için malzeme değil, sanatı için bir çıkış noktası oldu. "*Vaızdan Sonra Hayal*" adlı eserinde, alanı kırmızı boyuyordu. Bu da Yakub'un melekle olan mücadelesinin hayalde cereyan ettiğini gösteriyordu. Bu eseri izleyen zaman içinde Gauguin, eserinde her türlü gerçekçiliğe son verdi. Renkler artık bir derinlik anlatımı için değil, yüzeysel bir anlatım için kullanıyordu. Modle yoktu. Renkler objelerin renkleri değildi. Yalnız nesneleri belli eden çevre çizgileri vardı. Oylum duygusu, hava perspektifi denilen renklerin yan yana yarattıkları derinlik ile de belli edilmiyor. Demek ki Gauguin, resmi eski Mısırlıların freskleri gibi yüzeyde bir anlatıma doğru götürüyordu. Onun resimlerine yakın anlatımları biz Ortaçağ ile halk



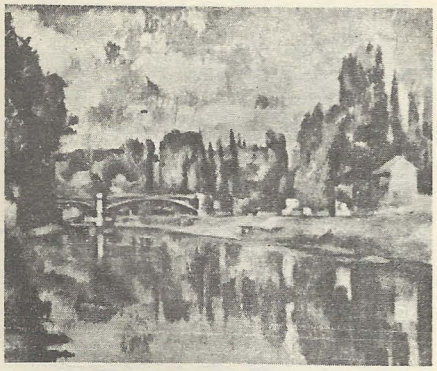
R. 1200: Paul Gaugin. Kırmızı Çiçekli Göğüsler. Metropolitan Museum. New York. (1899).

R. 1201: Emil Bernad. (1868-1941). Breton Geleneği.

R. 1202: Paul Gauguin. Tahitili Çift.

R. 1203: Paul Cézanne. Yamaçtaki Ev. Paris, Louvre. (1873).

R. 1204: Paul Cézanne. Sainte-Victoire Dağı.



R. 1205: Paul Cézanne. Creteil'de Marne Köprüsü. Moskova Müzesi. (1888-1889).

sanatının resimlerinde bulabiliyoruz. Gerçekten o, halk sanatını ilk kez takdir eden bir sanatçı olmuştu. Ve "*Halk sanatından büyük sanat yapmağa kalkan sanatçıların ilki oluyordu*". O, X. yy. sanatçılarına dönmeği "*kaydak*"a dönmek olarak niteliyordu. Onca "*en büyük hata, Yunan sanatının en güzel olduğu*" kanısı idi. Diyordu ki: "*Ben Partenon atlarından çok daha geriye, çocukluğumun oyuncağı tahta ata kadar gittim.*"

Bretagne'da bulduğu üslûp, Tahiti'de gelişti. Deseni daha kuvvetlendi. Renkleri semboller haline geldi. Yabancı, acaip, doğanın etkisinde, zengin bir çekicilik ışıldamağa başladı. Fakat hiçbir kez ucuz bir egzotizme düşmedi. Resimde etkiden çok, problemler üzerinde durdu. Ve biçimlerin ifade dolu basitliğine önem vermenin gerektiğine inandı. Gauguin, Cézanne ve Van Gogh, Rönesans ve Barok'un getirdiği bütün resim öğelerini ortadan kaldıran XIX. yy. Avrupa ve dünya sanatına yeni bir ufuk açan sanatçılardır.

Paul Cézanne (1839-1906)

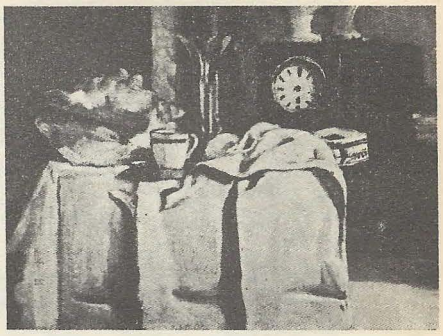
Liseden sonra önce, 2 yıl hukuk fakültesine gider. Sonra Aix'de bir desen okuluna devam eder. Çalışkan, duygulu fakat kabiliyetsiz bir kişilik gösterir. Zola ile birlikte ayni liseyi bitirirler. 1861'de resim tahsili yapmak için Paris'e gider. Başarı gösteremez. Tekrar Aix'e döner. École des Beaux-Arts'a, "*Renkçi bir kabiliyet, fakat renge hâkim değil*" gerekçesi ile kabul edilmez. 1862'de tekrar Paris'e gider. Monet, Degas ve Renoir ile dost olur. Gerçekçi Courbert ile Romantik Delacroix'ya hayranlık duyar. Zola, onun kabiliyetli bir ressam olamayacağına inanır. Dostlukları bozulur. *1867 Salonu* resmini kabul etmez. Ayni yıl Hortense Fiquet ile tanışır. Birlikte yaşarlar. Çocuğu olmasına rağmen bu kadınla ancak 1884 yılında evlenir.

İlk çalışmaları romantik. Renkleri kara ve griler içinde. Bilhassa Pisarro ve diğer izlenimci arkadaşlarının etkisi ile, izlenimci akımın renklerini inceler. 1872'de Piassarro ile Auver-sur-Oise'a giderler: Resimleri biraz daha renklenir. Henüz biraz korkak, fakat ağırbağlıdır. Disiplinli bir çalışma yapmaktadır. Blok etkili evleri, ağaçları, izlenimcilerden daha o zamandan itibaren ayrılır. Guillaumine de dostu olur. Fırçaları daha emniyetli sürüş gösterir. "*La Maison du Pendu*" (Louvre), "*La Maison du Dr. Gachet*" Basel, bu yılların eserleridir. Dr. Gachet ona Van Gogh'u tanıtır ve teşvik eder. 1874'de Fotoğrafçı Nadar'ın atölyesinde diğer izlenimci arkadaşları ile çalışmalarını sergiler. Hakkındaki eleştiri kötüdür. Fakat "*La Maison du Pendu*" satılır. Henüz fırça darbeleri küçük, renkler dağınık ve kalın boya hamuru halindedir. Manet'nin Guillemet'ye : "*Böyle kirli bir resmi nasıl sevebilirsin*" gibi birkaç yıl önce söylediği sözü haklı çıkaracak kirlilik artık resimlerinde yoktur. 1874 - 1877 devresi, onun eserlerine kendi kişisel anlayışını getirdiği yıllar olur. "*La Mer à L'Estaque*" 1876, Natürmortlar, Karısının portreleri, Banyo yapan kadınlar, yeni bir gelişimi gösterir. Ciddî bir tablo düzeni kurma peşindedir. Geometrik bir tablo yüzeyi inşası, artık eserlerinde görülür. İnatla eserinin her noktasını bir bütün etrafında toplar. Tablo yapısını, izlenimcilerin renklerinin yanına kattığı siyah ve diğer renklerle kurar. İlk eserlerindeki o romantik hava artık kalmaz. Portrelerinde hiç bir hislilik, hiç bir iç ifadesi yoktur. Katı, yapısal düzenli, kuru bir anlatım, anıtsal bir resme götürür. Resim için, paletinde hemen hemen 35 kadar renk kullanmaktadır. Nesnelerin oylumsal formlarını, renklerle ifade etmek ister. Yüzeyleri bir renk dokusu ile vermek amacını güder,

Bir biçimden diğer bir biçime atlarken, arada ihmal ettiği oylumsal hiçbir mekân kalmaz. Bu çalışma derleyici, âdeta bir müzik eserinde olduğu gibi, birbirlerine bağlı bir nokta akışı gibi devam eder. Renklerinde çok saf değerlere kadar gider. Fakat bağıran, düzeni bozan hiçbir renk yoktur. Renge renk ile cevap verir. Şair Reiner Maria Rilke onun için : "*O, liman ve elmalarında krom sarıları, yanan lak renklerinin bağırıcılığını dizginlemesini biliyor.*" diyordu. Natürmortlarında kullandığı örtüler, beyaz etkisi yapmasına rağmen, çeşitli renkleri yanyana aksettirir. Renkleri müzikal bir arpej gibi sıralar. Bütün bu disiplin ve yeni görüşlerine rağmen, eserleri Salon'dan muntazam reddedilir. 1883'de, Van Gogh'un resimleri karşısında ağladığı Moticelli'yi tanır. 1886'da babası ölür. Kendisine büyük bir servet kalır. 1888'de Paris'e kızkardeşi, karısı ve çocuğu ile gider. Orada Gauguin, Van Gogh ve Emil Bernard ile çalışır. Bir yıl kalır. Aix'e döner. Huzursuz ve dostsuz, hattâ geçimsiz, inatla doğayı yeniden gerçekleştirme düşüncesi içinde çalışır. Bu gerçekleştirme'nin (Réalisation) yalnız Venedik ressamlarında olduğunu söyler. Cézanne. Artık eserleri son derece açık bir kuruluşa sahiptir. İzlenimcilerin doğa anlayışlarından eserlerinde tek iz yoktur. Müzeler için kalıcı resim yapmak ister o yalnız.

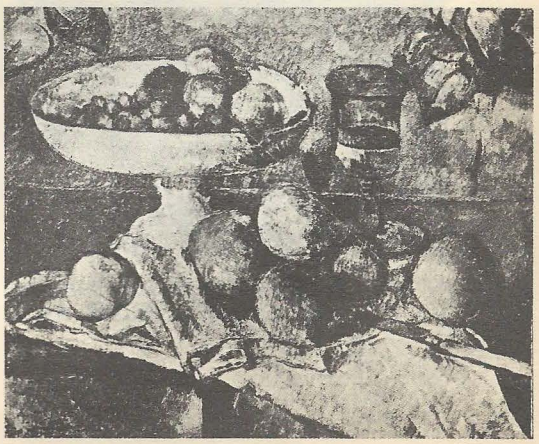
1885-1895 arası onun en olgun devresi olur. Geometrik kuruluş, koni üstüvane, küre gibi geometrik biçimlere irca etme fikri bir parça daha gelişmiştir. Bütün biçimler açıktır. "*Komodin (Münih)*", "*Mavi Vazo (Louvre)*", "*Le Mardi-Gras (Moskova),*" "*Gustave Geffroy'un Portresi*" ile "*Kırmızı Yelekli Çocuk*", "*Banyo Yapan Erkekler*", "*Banyo Yapan Kadınlar*" onun "*modulation cadencée*" adını verdiği bir yüzeyin anlatımındaki renk sıralanmasını bütün açıklığı ile ortaya koyarlar. "*Marsilya Körfezi*" ve "*Sainte Victoire*" dağını gösteren eserleri hep bu devrede yaptığı 250 eserin içinde yer alır. Eserlerin yapımında yeni prensipler bulur. Ve problemini çözmek için ortaya koyduğu prensiplerin, yarının resminin yapılmasında önemli esaslar olacağına inanır. Doğa öğelerinin, resim yüzeyininin düzeni için sanatçı bir araç olduğunu ve doğayı, sanatçının bir lûgat gibi müracaat edeceği kitap olarak görür. Doğa unsurlarını, resmin yüzey düzeni için değiştirir. Fırça darbelerini yukardan aşağı ve ufkî olarak sürer. Peyzajlarında ya da ölü doğa resimlerinde, uzaktaki bir dağ ile yakındaki bir ağacın renk şiddetleri arasında değişiklik yapmaz. Yukardan aşağı, sağdan sola renkler, bir hacim etrafında toplanmaz. Hacımların mantıkî sıralanması eserinde yoktur, artık. Hacımlar parça parça ve yan yana tek tek çıkıntılı yüzeyler halindedir. Natürmortları da ilginçleşir. Bilimsel perspektif eserlerinde tamamen kaybolmuş haldedir. Rönesans'ın getirdiği perspektif esasen böylece tarihe karışmıştır. Ayrıca ilk kez siyah-beyaz değerlerle yapılmış olan hacım yerine, renklerin frekanslarına, ahenkli geçiş *(modulation cadencee)*'e dayanan bir hacım ilk kez tarihte yeni bir aşamada görülür. Eserlerinde nesnelerin yapısal düzeni söz konusu olunca, nesnelerin görüntü izlenimine dayanan eserlerin anlayışı, yerini Cezanne'ın bir çeşit soyutlamasına bırakır.

1899'da Choquet'nin yardımı ile bir eseri Dünya Sergisi'nde yer alır. Tablo tüccarı Vollard işte bu sırada onun 150 eserini birden sergiler. Resmî ağızlar ve matbuat hakkında kötü yazmalarına rağmen halk ve gençlik onun dostu olur. 1899'da dostu Choquet'nin öldüğü yıl, 7 tablosu için 17600 fr. gibi önemli bir para ödenir. 1904'de Salon d'Automne'da onun şerefine büyük bir salon ayrılır. "*Sur le motif*" üzerine çalışan Cézanne izlenimci akımı durdurmuş, yeni bir dünya görüşü getirmişti. Artık son yılları idi bunlar. Kübizmin temelini atmış,



R. 1206: Paul Cézanne. Kara Dolaplı Saat. California. (1869-1870).

R. 1207: Paul Cézanne. Kırmızı Yelekli Delikanlı. Zürih. (1890-1895).



R. 1208: Paul Cézanne, Meyva Tabağı. Paris. (1879-1882).

R. 1209: Paul Cézanne. Kırdaki Ev.

Picasso ve Braque'a yeni modern dünyanın biçimleme prensiplerini veren fikirlerini açıklamıştır. Emil Zola'nın "*raté*" dediği o, çağa damgasını vurmuştu. "*Resim yaparak öleceğime yemin ettim*" diyordu. Ve öyle oldu (15 Eylül 1906).

Cézanne'nın peyzajlarında sulara akseden pırıltılar, ışıldayan renkler yoktu. O, görüntülerle resmin yapısına zarar vermemek için ilgilenmiyordu. Ve doğanın esasen karışık olan yapısını açıklığa kavuşturmak için geometriye müracaat ediyordu. Böylece o doğanın esas bünyesine ulaşıyordu ki, işte onun "*Réalisation*" dediği şey bu idi. Onun portrelerinde bir sevimlilik, bir iç ifadesi yoktur. Hemen hemen kişisel hiçbir özellik bu portrelerde yer almaz. Çıplak vücutlarında hiçbir duygusal biçim ve renk yoktur. Natürmortlarında da kıvrımlar, katı katı örtüler, meyveler, hiç bir hayat izi taşımazlar. Fakat onların bu kuru fakat sağlam, basit yapıları, insana anıtsal bir duygu telkin ederler. Ciddî bir hava yaratırlar. Onun resimlerindeki hayat, resmedilen nesnelerde değil, düzenin renklerle olan ilişkilerindedir. O, çağımızı kuran fikir dokusunun ilk yaratıcısı olarak kabul edilmiştir.

R. 1210: Paul Cézanne. Yıkanan Kadınlar. Museum of Philadelphia. (1895-1905).

MODERN ÇAĞIN SANAT GÖRÜŞÜ

Teknoloji çağının modern sanatı yüzyıllar boyunca edinilmiş olan görüş alışkanlıklarının tersine bir anlayıştadır. Eski eserlerin estetiğinde direnenleri ve eşyaların somut görünüşlerinden sanat eserine giden yolu benimseyenleri, bu sanat öfkelendirmiş ve tatmin etmemiştir. Bu yüzden yarım yüzyıldan bu yana modern sanat için iyi ve kötü fikirler söylenmiş ve hattâ kimi ülkelerde devlet gücü bu anlayışı anlamadan onu yasaklamak bile istemiştir.

Alışılmış sanatı, içinde bulunulan çağın sanatına tercih ederek bir sanat soysuzlaşmasından söz etmek yeni bir şey değildir. Her yeni olan şeye karşı, geleneğe ve eskiye bağlı olanlar itiraz etmişlerdir. Bu yeniye karşı olma insanlık kadar eskidir. Düne kadar itiraz edilen Picasso'nun bugün modern sanatın klâsikleri arasına karıştığı düşünülürse, her yeni şeye karşı itirazın yerinde olmayan bir reaksiyon olduğu anlaşılır.

R. 1211: Paul Cézanne. Provence Dağları. National Museum of Wales, Cardiff. (1878-1880).

Modern sanatın en kesin karşı koyma ile karşılaştığı ülkeler, Hitler rejiminin Almanyası ile, halen Sovyet Rusya ve peyk memleketlerin rejimleridir. Bu rejimler, sanatçıları memleketlerinden çıkarıp atmakta yahut çalışma yasağı ile sanatçının faaliyetine meydan vermemektedirler. Bu rejimlerle idare edilen memleketlerde sanat, devletin bir propaganda vasıtasıdır ve sanatın hakikî gayesi olan beşerin iç ifadesi değildir.

İkinci harpten sonra Avrupa'da intişar eden bir kaç kitap, modern sanatın, yüzyılımızın ruhanilikten lâyikleşmeğe ve dinsizliğe dönüşünden doğan bir prodüksiyon olduğunu yazıyorlardı. Bu arada itibarda olan Karl Hofer ve Oskar Kokoschka gibi modern sanatçılar "*abstrait*" soyut sanatın aleyhinde bulunmuşlar ve modern resmin muarızları tarafından hararetle alkışlanmışlardır. Modern sanatın aleyhinde konuşmağı âdet edinenlerin lûgatlerinde anlaşılmaz, mânasız, çirkin, tahrip edici, bar-

barca, karmakarışık, formsuz, fakat ayni zamanda biçimci, çocukça, hasta, insanı sıkan, gayri-hümanist sözcükleri daima göze çarpmaktadır. Hattâ bir Amerikan yazarı, modern sanatçıları dünya suikastçıları olarak itham etmekte idi. Daha hâlâ sanat ölüyor nakaratı her tarafta duyulmaktadır. Buna rağmen, bütün dünyada modern evler eski evlerin yerini almakta, modern müzik eskiye tercih edilmekte, modern mobilyalar oda ve salonlarda yeralmaktadır.

Genel olarak resim sanatı, duvarları süsleyen bir tasvir unsuru olarak görülür. Fakat resim sanatında araştırılıp bulunan birçok buluşların bilâhare mimarî ve iç mimaride uygulama alanı bulduklarını düşünürsek, bu sanat janrının bir başka yönü ortaya çıkar. Jugendstil'in, Kübizm'in ve Mondrian'ın Neoplastizmi'nin, zamanımızın mimarî ve iç mimarisinde oynadığı rolü burada hatırlamak yerinde olur.

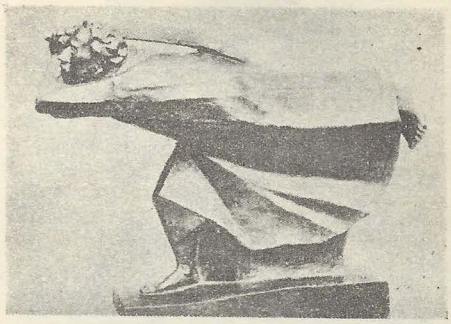
İnkâr edilemeyecek husus : Modern sanatın hiç bir sosyeteye, hiç bir topluma müteveccih olmadığıdır. Bu sanat, bir kişi yahut birçok kişiler içindir. Bu hal Paul Klee'ye de ünlü şikâyet edici sözünü söyletmişti : "*Halk bize tahammül edemiyor*".

Şimdi sanatçıyı "*herkes için bir sanat*" boyunduruğu altına sokmalı mıdır? Bu sorunun cevabı, Thomas Mann'ın Dr. Faustus adlı kitabından alınacak bir parça ile verilebilir : "*... Halkın istediği yönde giden bir sanat, kitlenin ihtiyacını, küçük adamının, adi ruhlu topluluğun ihtiyacını benimserse sefil olur ve bunu devlet kuvvetine güvenerek kendine görev edinmek ve küçük, adamın anlıyacağı bir sanata müsaade etmek en kötü bir bilgiçlik olur ve fikrin ölümü demektir.*"

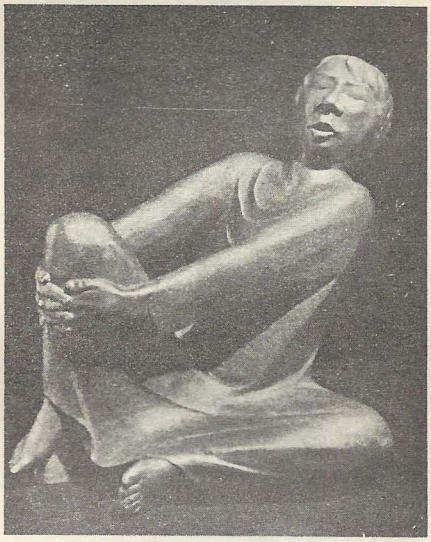
"*Herkes için bir sanatın*" diğer bir mânası da "*insan iç âleminin zarurî kıldığı*" bir sanattan, kendiliğinden, içinde bulunulan çağın icaplarına uyan bir sanattan feragat etmedisir. Hiç şüphesizdir ki bunu inkâr edenler kalıplaşmış insanlardır.

MODERN TEKNOLOJİ VE SANAT YARATICILIĞI

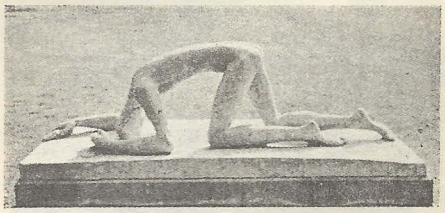
Bugün çağımızın çehresini biçimlendiren endüstridir. Endüstrinin toplumsal çevreyi, dolayısiyle insan hayatını, dünya politikasını, felsefî dünya görüşlerini etkilediğini biliyoruz. Bu kadar güçlü bir faktörün etkilediği ortam içinde olan sanatçının, artistik çalışmasına da bu faktörün biçim verdiği açık olarak anlaşılmıştır. Endüstrinin, arka arkaya yapılan icatlarla geliştiği ve bilim dünyasında atomun parçalanması problem olduğu yüzyılımız başlangıcında, plâstik sanatlarda objeyi parçalama eğilimi belirmiştir. Bu eğilimi, yüzyılımızın iktisadî savaşları, krizleri, sosyal sarsılmaları ve dolayısiyle materyalizme olan güvensizlikle ilgili görmek ortak bir kanıdır. Endüstri, insanı iç huzursuzluklarına götürmüş ve hattâ kişiliği tehdit eden en önemli etken olmuştur. Böylece materyalizmin sebep olduğu devamlı endişelere ve huzursuzluklara sanatçı tepki göstermiş ve objeyi resminde parçalayıp yok etmişti. Esasen sanatçı, ya bu ortamı terkedip organizmasının gerektirdiği bozulmamış doğa içinde yaşayacak ve yapıtını verecekti; ya da bu ortamın rahatsız edici etkenlerine karşı yeni bir ortam yaratacaktı. İlk ihtimal olarak Gauguin, bozulmamış doğayı ve endüstriyel ortamın bozmadığı saf insanı aramak için Tahiti adalarına gitmişti. Kübist ve Empressiyonistler ise, eşyanın reel görünüş formunu parçalamakla ilk tepkiyi göstermişlerdir. Bunu, eşyanın dış görünüşünü anlatım konusu olarak reddedip tuvalinden tamamen atmakla materyalist düşünüşe, materyalizme olan düşmanlığı gösteren soyut akımlar izlemişti.



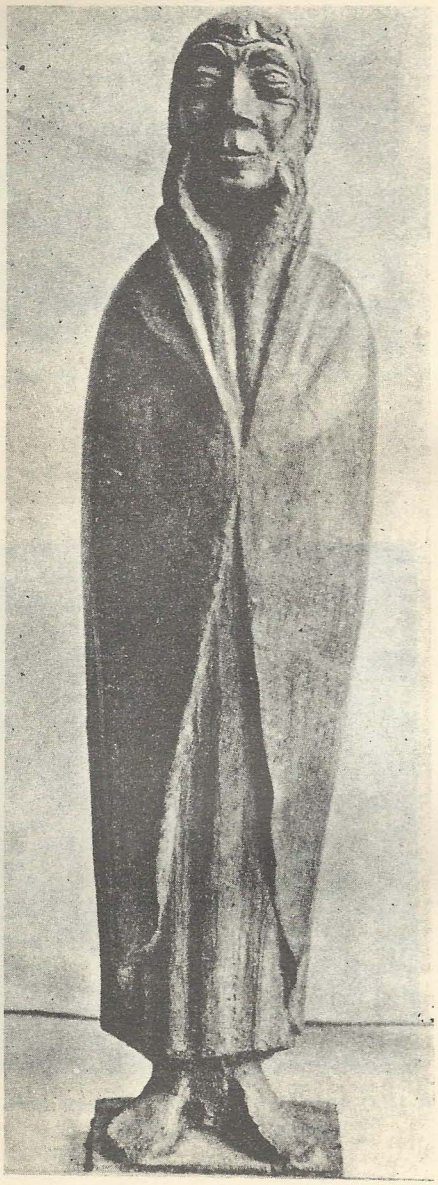
R. 1212: Ernst Barlach. İntikamcı (1923). Bronz.



R. 1213: Ernst Barlach. Şarkı Söyleyen Adam. Hamburg. Kunsthalle. (1930).

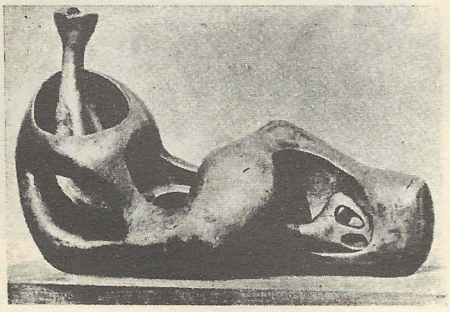


R. 1214: Wilhelm Lehmbruck. Yere Düşmüş Adam. Taş. (1915-1916).



R. 1215: Ernst Barlach. Bir Şeye Kulak Veren Adam.

R. 1216: Henry Moore. Uzanmış Kadın.



Bugün çağımız toplumunun kurtarıcısı endüstri göründüğü gibi, onu ümitsiz yarınlara sürükleyen gene endüstri olmaktadır. Endüstri, kentleri kendi gereksinmelerine göre biçimlendirmiş, insanı ise otomat olarak kabullenmiştir. Endüstri insanı, endüstriden yılgın ve yorgundur. Bu otomatik düzenin mamulâtı da kişilikten yoksun bir biçimdedir. Büyük bir prodüksiyon, bütün değerleri değiştirmekte ve değerli şeyleri ucuzlatmaktadır. Bu yüzden kişiliği olan orijinal esere ve el işine özlem, endüstrisi bol olan ülkelerde ortak bir eğilimdir. Endüstri eşyası ne kadar parlak, düzgün, kaygan ise, sanatçının eseri o oranda ilkel, kaba ve insan elinin izlerine sahiptir. Bu karşıtlık, sanatçının makina imalâtına ilk tepkisidir. Ayrıca kent hayatı ne kadar karışık, yorucu ve gürültülü ise, mimar yaptığı evi o kadar detaysız, sade ve huzur verici inşa etmektedir. Dekoratör ise, iç dekorasyonu o oranda insana, kent hayatının üzen, kafa patlatan, gürültülü mücadelesini unutturan, huzur verici, sade möblelerle döşemektedir. Bunun yanında kent ve endüstri gürültüsünden kaçan insanlar, yaz aylarında en ilkel biçimde yaşamakta ve hattâ uygarlığın bütün avantajlarından uzaklaşmak istemektedirler. Bugün uygarlığı artık fazla yorucu ve insanın yapısına aykırı bulan geniş bir kitle vardır. Ve endüstri hayatının yarattığı disiplinli otomatlığın sonunda, caz büyük bir çılgınlığın uyanmasına yetmektedir. Hiçbir çağda bir zevkin bu kadar çabuk ortak bir zevk haline geldiği, böylesine görülmemiştir. Ayrıca ortak bir zevkin bu kadar çabuk itibarını yitirdiği başka hiçbir çağ da görülmemiştir.

İşte bugün, sanatçının çalışmalarını içinde yaptığı toplum budur. Böyle bir toplum içindeki sanatçı-eserinin çehresini incelersek, onun kendisi için keşfettiği, kendi dünyasında yaşamak istediğini görürüz. Bu dünya, sanatçıların objeyi tüm olarak terketmeleriyle, kendi iç dünyalarına uygun bir biçim ve renk dünyası bulmalarıyla mümkün olmuştur. Bu renk ve formu, onlar tamamen çalışma sırasında bulmuş ve benimsemişlerdir. Esasen plâstik sanatlardaki yenilikler, eserlerin maddesini teşkil eden malzeme kullanıldığı sırada ortaya çıkmaktadırlar. Bütün plâstik sanatların yüzyıllar boyunca ortaya çıkardığı değişik karakterler ve buluşlar, işlem sırasında akla gelmişlerdir. Bilindiği gibi plâstik sanat eseri işe başlamadan önce tasarlanamamaktadır. Yani eserin bitmiş hali akla gelemiyor. Çünkü plâstik sanat eseri bir tasarı değil bir iştir. Ve sentezi sağlayan sezgi de, çalışma sırasında oluşmaktadır. Bundan dolayı son biçimini almış bir eser, işin başında tasarlanamaz. Bu yüzden sanat akımları da önceden düşünülememektedir. Bu yönü, bazı sanatçılar da itiraf etmişlerdir. Örneğin: Picasso ile Braque, Kübizm'i önceden tasarlamadıklarını, ilk Kübist çalışmalarının tamamen çalışırken oluştuğunu söylemişlerdir. Buradan da işlemin sanatçı düşüncesini oluşturduğunu anlamaktayız.

Şimdi, zamanımızın sanat düşüncesini dokuyan işlemlerin görünüşlerini inceleyelim. Bugün genel olarak doğa motifi resimde ve hattâ heykelde terkedilmiştir. Doğa motifi sanatçılarca itibar görmemektedir. Hattâ sanatçı ilk resim öğelerini, doğadan alsa bile, bu öğeleri resminden gittikçe atarak sonunda, ya pek az ya da hiçbir şey bırakmamaktadır. Resim işleminde en önemli yön, sanatçının resminde değerlendirdiği öğeler, daha önceleri hiçbir yerde görülmeyen ve çalışma sırasında doğan yeni boya ve biçim görüşleridir. Gerçekten yeni resmin öğeleri, bazan kimi hücrelere, mikroskobik şeylere, derinliği olan feza görünüşlerine benzemektedir. Ancak sanatçı çalışırken (bilhassa soyut çalışmalarda) doğa ile ilgili hiçbir motifin aklına gelmediğine inanılmıyor. Yani aklına bazı

Velasquez (1590-1660). Kendi Portresi. "Saraylı Hanımlar" (Meninas) adlı eserden parça.

Velasquez (1590-1660). Demirciler. 1630 Madrid, Prado.

Peter Paul Rubens (1577-1640). Mezara Konuş. Lavi uçla yapılmış desen, Amsterdam.

Anton Van Dyck. İngiltere Kralı I. Charles Avda. Paris, Louvre →

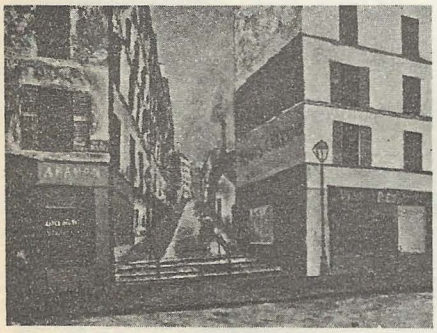
Delacroix. Sakız Katliâmı →

Francisca Goya. IV. Charles'in Ailesi. Madrid, Prado (1799-1800). →

Girodet (1767-1824). Atala'nın Toprağa Verilmesi (1808). →

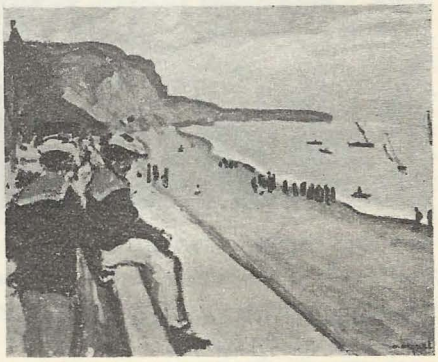
Puis de Chavannes (1824-1898). Antik Hayal (Taslak) Carnegie Institute, Pittsburgh. (1884-85).

Susanne Valadon. (1867-1938). Çizgili Örtüye Oturmuş Çıplak. Museé d'Art Moderne. Paris. (1922).

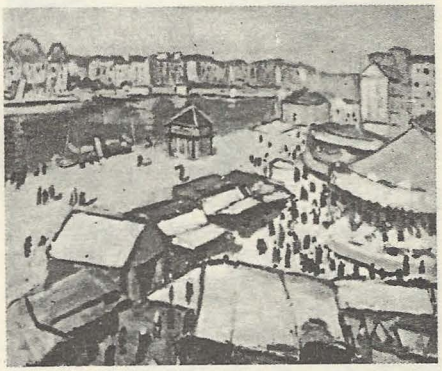


Maurice Utrillo. Chevalier de la Barre Sokağı. (1910-1912).

Odion Redon. Venüs'ün Doğuşu. Petit Palais, Paris. (1912).



Albert Marquet. Fécamp Plajı. Musée d'Art Moderne, Paris. (1906).



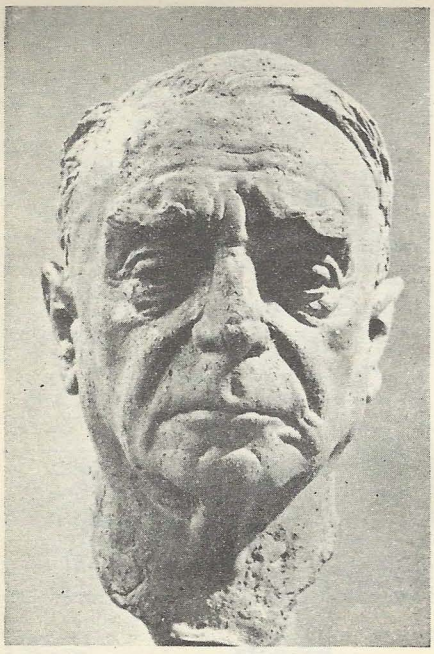
Albert Marquet. (1875-1947). Havre'da Bayram. Musee des Beaux Arts, Bordeaux. (1906).

doğa motifleri gelebilir demek isteniyor. Sanatçının, doğa taklitçisi olmadığı ve fakat doğaya paralel çalıştığı doğrudur. Fakat eserin doğa ile hiçbir ilişiği yoktur. Bu hususta ortak bir fikir, kanı vardır. Doğaya benzer motiflerin soyut çalışmalarda ortaya çıkışı, sanat eserinin yapı maddesinin işlenmesi sırasında doğmaktadır. Örneğin : Sonderborg'un çalışmalarında ortaya çıkan derin ve sür'at telkin eden motifler, bir feza olayı gibi görünen lekeler ve çizgiler, tüm olarak çalışma sırasında gelişmektedir. Bunlar da ortak bir kanıyı gösterir. Ancak bugün işlenen resim maddesinin kullanılışından doğan bir özellik, bütün ülkelerin sanatında ortak bir itibar görmektedir. Bu, işlenilen maddenin strüktür değerlerine eserde fazla yer verilmesidir. Halbuki yüzyılımızın başına değin sanat eserinin maddesi, doğa görünüşlerinin biçim ve renklerine aynen uydurulmuştu. Ve konu, sanat eserinin yaratılmasında önemli bir etkendi. Bu bakımdan boya, yaşanılmış bir olayın görünüşünü temin için araç idi. Bu yüzden bütün Rönesans sanatında, Maniyerist Çağda, Barok'da, Rokoko ve Empressiyonizm'de boya gözlemi yapılan şeyin resmedilmesine gereç olmuştu. Kandinsky'de boyayı kendi iç hayatının psikolojik orkestrasyonunu tesbit için kullanıyordu. Dikkat edilirse burada bir boya olayı henüz sorun olmamıştı. Halbuki Soulage, Mannessier, Bissière ya da Taşist'ler ile Paris'teki Japon ressamları, boya strüktürlerinin olanaklarını göstermektedirler. Yani boya bizzat kendi materyal görünüşleriyle bir şey anlatma yolundadır. Kısacası boya malzemesi, kendi boya güzelliğini anlatmaktadır. Burada sanatçının boyayı kendi iç dünyasının anlatımına alet ettiği de akla gelebilir. Ancak, örneğin Jean du Buffet'de materyal kendi kendine oluşmaktadır. Maddenin kendi elyafı ve onu işleyen aletin izleriyle görünüşü, sanatçının eserini teknik olanaklara fazla bağladığı düşüncesini bize göstermektedir. Bundan dolayı, insan sanatçının, sanat eseri değil de, keyfî bir prodüksiyona gittiği düşüncesine kapılabilmektedir. Burada şu yön akla geliyor. Malzeme elyafının ve işleniş izlerinin sanat eserinde bu kadar kullanıldığı hiçbir çağ görülmemiştir. Buradan da sanatın bir malzeme strüktürü *maniyerizm*'ine[1] düşeceği ihtimali düşünülebilir. Maniyerizme düşme ihtimalinin, bir tepki ile sanatçılar tarafından giderildiği daima görüldüğünden, buna fazla önem vermek yerinde olmadığı düşüncesi vardır. Bu çeşitli malzeme strüktürünün günden güne zenginleşmesinin faydası vardır. Şöyle ki, bu zengin strüktür klavyesi üzerinde, sanatçılar yeni sentezlere gitme olanağı bulabilmektedirler. Bugün plâstik sanatlarda kullanılan maddelerin elyaf ve işlenişlerinden doğan strüktürler, çağımız plâstik sanatlarının, özellikle resim sanatının çok önemli bir niteliğidir. Kısacası, günümüz sanatçısı, maddenin strüktüral görünüşünde, kendi iç anlatımını bulmuştur. Bu sebeple günümüz sanatına "*Strüktür Çağı*" denilebilir. Hiç kuşkusuz madde strüktürüne bu kadar değer verilmesi, bir strüktür teknolojisinin de doğmasına sebep olmuştur. Sanat eserindeki madde strüktürü, modern dünyamızı, yani toplumun endüstriyel imalâtını da etkilemeğe başlamıştır. Sanat eseri ile doğan strüktür teknolojisi, bugün endüstrinin hizmetine girmiştir. Esasen sanat eserlerinin getirdiği zevkin çeşnisi etki alanını büyültünce, endüstri derhal işe girişip zevki geniş kitlelere yaymaktadır. Buradan, strüktür estetiğinin maniyerist bir prodüksiyona sebep olabileceğini düşünmek

[1] Büyük harfle belirtilen "*Maniyerizm*" Rönesans'dan sonra Avrupa sanatında görülen Ön-Barok üslûbun bir diğer adıdır. Küçük harfle yazılan "*maniyerizm*" ise, sanatta yaratıcılıktan uzak ölü tekrarlardan doğan akademizmin bir diğer adıdır ve özellikle XIX. yy.'dan itibaren resim, heykel ve mimaride çok görülür.

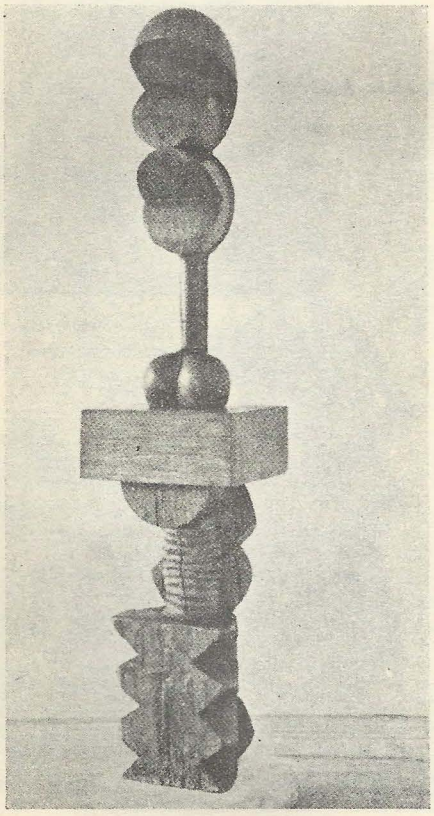
R. 1217: Henry Moore. Aile Grubu. Küçük bronz. (1945).

R. 1218: Alexandre Archipenko. Kadın figürü.



R. 1219: Arno Breker. Bronz Büst. Düsseldorf. (1950).

R. 1220: Constantine Brancusi. Âdem ile Havva. (1921). Ağaç.



yerinde olabilir. Ancak endüstri de, toplum bir zevk çeşnisine doyduğu zaman, yeni zevklerin prodüksiyonuna girişmektedir.

Sanat tarihinin bize sağladığı bilgilere göre, mağara resimleri çağından yani Aurignacien'den Mésolitique Çağın ortalarına dek bütün dünyada somut (figüratif) sanat vardır. Toprağa yerleşildikten, yani tarım başladıktan sonra, sanatta soyut'un (abstraktion'un) başladığını görüyoruz. Bu çağda toprağa yerleşen ve tarıma başlayan insanlar, henüz bilmedikleri problemlerle karşılaşıyorlar. Örneğin : Can, ruh, doğum, ölüm, tohum, nebatın büyümesi, meyvesini vermesi, güneş, ay, mevsimler v.b. gibi. Bu bilinmeyenler karşısında insan düşünüyor. Efsaneler buluyor. Böylece sanatta ilk kez soyut eserler yapılıyor. Büyük uygarlıklar olan Mısır ve Mezopotamya, Cilâltaş çağından zamanımıza dek yeniden uzun bir figüratif (somut) sanat çağı başlıyor. Bu çağ, aşağı yukarı beş bin yıl sürmüştür.

Yüzyılımızın başından bu yana mucizevî icatlar ve endüstri, insanlığı yeniden bilinmeyen yarınlara sürüklemeğe başlamıştır. Yeni feza sorunu ile toplumları ne gibi tehlikelere götüreceği bilinmeyen icatlar serisi, insanları şaşırtmaktadır.

İnsanı yeniden kaygılara sürükleyen bu bilinmeyenlerin, sanatta ikinci bir soyut anlatıma sebep olduğu anlaşılmaktadır. Bu bilinmeyenler ne zaman bilinir olacaktır, bu kestirilemez. Bunun için sanattaki soyut anlatım, bu bilinmeyenler devam ettikçe ilgi görecektir.

Ancak insan biyolojisine aykırı olan bu dünyada yaşıyanların, yazları yaşadıkları basit tatil hayatı gibi, sanatçı da zaman zaman doğaya dönüş yapmak, onun tabiî ve kendini mesut eden ortamında yaşamak istemektedir. Bu bakımdan çağın zıtlıkları, sanatçıların eserlerinde de yansımaktadır. Bugün dünyanın bütün ülkelerinde endüstri olduğu gibi, ona paralel olarak soyut sanat da vardır. Ancak bugünün endüstriyel hayatında bunalanlar ve hattâ bütün kalıpları kırıp "*natüralist*" yaşamak isteyenler de vardır. Bu bakımdan XX., en çok buluşlar yapmış, renkli, zengin, değişik bir çağdır. Fakat bugün insanoğluna ne gösterilse şaşmıyor. Onun için olmayacak şey yoktur.

MODERN SANATIN SOYUTLAŞMA NEDENLERİ

İçinde yaşamakta olduğumuz yüzyılımızın, sosyal, kültürel ve artistik gelişimini temsil eden modern sanatçıları anlamak için, bakışlarımızı yalnız onların eserleri üzerine yöneltmek yetmez. Bu eserleri sanatçıların düşündüğü anlamda inceliyebilmemiz için, eserleri meydana getiren nedenlerin ortaya çıktığı yalnız XX. yüzyıl değil, daha gerilere giderek XIX. yüzyıla da çeşitli yönlerde sondajlar yapmak gerekecektir. "*Abstrait*" soyut sanat, yalnız bir tek ressamın keyfî bir anlatım tarzı olmadığından XIX. yüzyılı sosyal, politik, kültürel, filozofik ve endüstriel yönlerden incelemek zorunluluğundayız. Böyle bir incelemeden sonra, bu sanat anlayışının, dünyamızın sosyal dengesizliklerine yabancı kalamayan sanatçının, büyük kuvvetler karşısında hiçliğini anlayarak kendi içine kapanması sonucu, bakışlarını doğadan uzaklaştırarak kendi içine çevirmesi ile ortaya çıkmış bir iç muhasebesi, kişisel bir dünya görüşü olduğunu görürüz. Beckman : "*Ben, endişeme, üzüntüme hâkim olmak için resim yapıyorum.*" Franz Marc : "*Ben kendimi korkumdan kurtarmak için resim yapıyorum.*" diyordu.

Burada üzerinde önemle durulması gereken şey, sanatçıların resmin bu tarzlarına bilerekten gitmemiş olmalarıdır. Bu noktaya hem

Picasso ve hem de Braque önemle değinmişlerdir. Picasso, Braque'la birlikte Kübizm'i ortaya bir fikir olarak atmak için düşünüp taşınmadıklarını, bu tarzın çalışırken ortaya çıktığını belirtmişlerdir. Bu nedenle sanatın çeşitli çehrelerde oluşu, bilinçaltı hayatımızdaki olayların boya kompozisyonlarına bürünerek, âdeta medyum hale gelen sanatçıyı vasıta ederek ortaya çıkışından başka bir şey değildir. Esasen soyut sanatın keyfî bir iddia olmadığı yukarda belirtilmişti. Şimdi soyut sanatın doğup ortaya çıktığı yüzyılımızın başlangıcında sanat metropollerine dikkatimizi toplarsak, Münih, Paris, Moskova, Zürih ve Amsterdanm'da sanatçıların birbirlerinden habersiz soyut çalışmalar ortaya koyduklarını görürüz. Örneğin Kandinsky Münih'te 1910'da ilk soyut suluboyasını boyadığı zaman, hemen hemen aynı tarihlerde, Moskova'da Larionow ve Natalie Gontschorowa tarafından 1910'da "*Rayonist*" (ışıkçı) resimler, Malewitsch tarafından 1913'de "*suprematist*", Delaunay 1912'de "Orphist" resimlerini yapmış, Fütüristler manifestolarını 1909'da, ilk sergilerini 1912'de açmışlardı. Ayni şekilde Arp ve Magnelli, biri Zürih'te diğeri Floransa'da birbirlerinden habersiz soyut resimler yapıyorlardı.

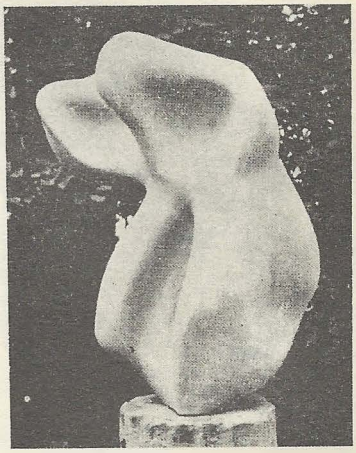
Görüyoruz ki, sanatçıları dürtükleyen bir illet onları şaşmaz bir biçimde ayni yöne itiyordu. İşte bu illeti bulmak için XIX. yüzyılda Avrupa'da meydana gelen endüstriyel gelişimin sosyal hayatta yaptığı tepkiyi yakından incelemek gerekir.

XIX. yüzyılın ortalarına doğru, büyük bir hızla el sanatlarından ve onun üretiminden endüstri üretimine geçiş ve köy hayatından kent hayatına varma, toplumların huzursuzluğunu doğuran sosyal krizleri oluşturmuştur. Endüstrinin meydana getirdiği büyük ürünü, ticarî olarak değerlendirme gereğiyle pazar arama karşısında doğan yarışma sonucu iktisadî savaşların başlaması, militarizmin kuvvetlenmesini sağlamış ve millî devletlerin kurulmasını gerektirmiştir.

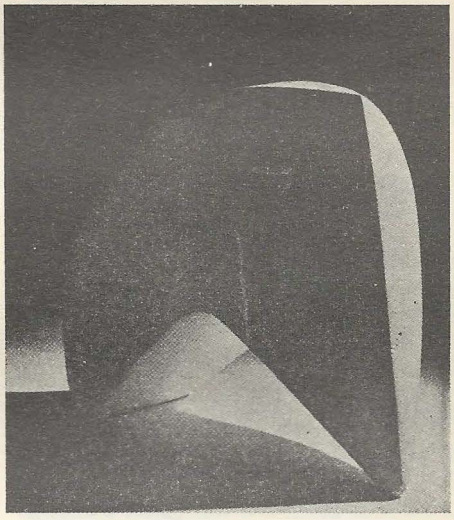
Çok kısa bir zamanda oluşan bu sosyal değişiklik, Avrupa uluslar topluluğunu kökünden sarsmıştı. Toplumun bir parçası olan sanatçı da bu sarsıntıyı birlikte yaşamış ve endüstriel, iktisadî ve sosyal fırtınalar içinden kendini kurtarmağa çabalamıştı. İşte daha makinenin icadından bu yana, bu hususiaki endişelerini açıklayan filozoflar, makineyi insan formasyonuna engel olan esas etken olarak göstermişlerdir. Daha Goethe, makinenin hem sosyal, hem eğitsel zararları üzerinde gayet açık bir şekilde durmuştu. Alexis Carrel de ünlü yapıtı "*L'homme c'est inconnue*" de endüstrinin insan biyolojisinde meydana getirdiği etkilere, insan bünyesinin verdiği tepkiden söz eder.

İşte endüstrinin seri icatlar halinde endişe verici bir hızla geliştiği yüzyılımız başlangıcında, plâstik sanatlarda bir biçim parçalama eğilimi belirdi. Erich Fromm bu parçalama iç-güdüsünü şöyle açıklıyor : "Parçalayarak yok etme içgüdüsü, yaşanmamış bir hayatın tepkisidir." Yüzyılın iktisadî savaşları, krizleri, sosyal değişiklikleri, toplumu olduğu gibi, sanatçıyı da iç huzursuzluklarına götürmüş ve hürriyetini sınırlamıştı. Materyalizmin sebep olduğu bu devamlı endişe ve huzursuzluklara, ruhî bir tepki olarak sanatçı, resminde onu parçalayıp yok etmekle cevap vermişti. Kübist ve Ekspressiyonist (dışavurumcu) akımlar, eşyanın gerçek görünüş biçimini parçalamakla ilk tepkiyi göstermişler; bunu, eşyanın dış görünüşünü anlatım aracı olarak reddedip tuvalinden tüm olarak atmakla materyalist düşünüşe, materyalizme karşı olan bıkkınlığı belirten soyut resim akımları izlemişti.

Almanya'da kimi pessimistler Batı dünyasının çöküntüye gittiğini

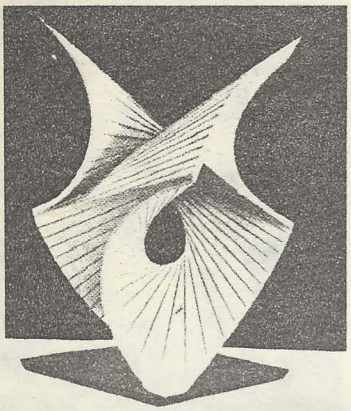


R. 1221: Chadwick. Alabama'da Ay. (1957). Demir.



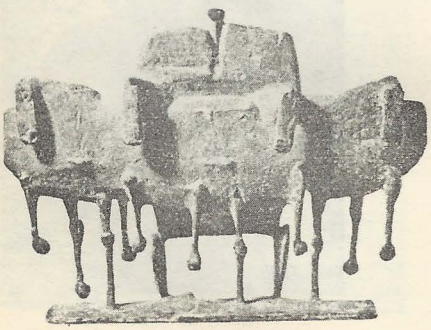
R. 1222: İlhan Koman. Heykel.

R. 1223: Hans Arp. İnsanî, Ay gibi, Ruh gibi. (1930). Çimento döküm.



R. 1224: Pevsner. Sola dönerken tanjant olan bir yüzey. (1938-1939). Pleksiglas.

R. 1225: Kenneth Ermitage. Atlılar. Bronz.



görüyorlardı. Fransa'da pozitif görüşlü düşünürler, materyalizmin biçimlendirdiği sosyal yönün değiştirilmesi gerektiğine değiniyorlardı. Henri Bergson "*Évolution Créatrice*" adlı kitabında materyalizmi kesin olarak reddediyor ve sanat eserini doğuran sezgi'yi "*Intuition*" esas değer olarak ortaya atıyordu. Soyut sanatın bugünkü bilinçaltı dünyamızın bir aynası olduğu kuşku götürmez bir gerçektir. Yüzyılımızın başında daha soyut resimler ortaya çıkmadan, resmin kesin olarak soyutlamaya gideceğini açık bir dille söyleyenlerin sayısı az değildi. 1907'de Wilhelm Worringer "*Abstraktion und Einfühlung*" adlı kitabında bu noktaya açık olarak değinmişti. Ayrıca Marianne von Werefkin de resmin kesin olarak soyuta gideceğini 1906 yılında Münihte ısrarla söylemişti.

Her ne kadar soyutlama sanatta bünye bakımından daima varsa da, sanat akımlarının birbirlerine olan tepkileri yüzünden oluşan gelişimde soyutlama ancak yüzyılımızın başında dünya yüzünde resim alanında oluşmuştur.

Ingres'in biçim değiştirmeleri (deformasyon); Delacroix'nın yeni renk olanaklarını göstermesi; Degas'nın "*sanat hesaplı operasyonlardan ibarettir*" sonucuna varması; izlenimciliğin belirmesi ile güneş renklerinin çözümlenmesi ve resmin bu akımın prensiplerine uyarak objeyi değil, obje üzerindeki ışığı prisma renkleriyle biçimlendirmeye gidip doğa biçiminden uzaklaşması ve perspektifin kaybolmağa başlaması: Cézanne'ın resminde objeyi geometrik biçimler üzerine konstrüktif olarak oturtması ve bilimsel perspektifi resimden uzaklaştırması; Gauguin'in resmin müzikal bir aşamaya gittiğini önceden haber vermesi ve resmi ilkel arkaik sağlamlığına geri götürmesi; Picasso ve Braque'ın doğa biçimlerini parçalayarak analitik kübizm anlayışına varmaları ve böylece doğa biçimlerinin resimde renk ve biçimin hürriyetine engel olduğu sonucuna gidilmesi; Delaunay'nin "*renk yalnız başına biçim ve ob'edir ve resim kendini ob'jeden kurtaramadığı müddetçe tasvir ve edebiyattır*" kanısına varması ve sonuç olarak Kandinsky'nin "*doğa kendi biçimini kendi amaçları için, sanat da kendi biçimini kendi amaçları için yaratır*" inancı ile mutlak bir resme gitmesi, sanatın durup dururken soyutlamaya gitmediğini oldukça kesin olarak açıklarlar.

XIX. Yüzyıldan Bu Yana Resim Sanatının Genel Gelişimi

Güzel sanatların kilisenin boyunduruğundan kurtulması, henüz geçen yüzyılda, bilim ve tekniğin doğa kuvvetlerine egemen olmağa başladığı ve endüstrinin topluma refah bakımından yeni olanaklar sağlaması ile kilisenin zayıfladığı ve makineleşmenin zenginleştirdiği burjuva sınıfının aristokrat zümre karşısında kuvvetlendiği döneme rastlar. Beethoven (1770-1827) müzik sanatının hürriyetini resimden önce ortaya atmış olmasına karşın, resim sanatı, hem kilisenin hem de aristokrat sınıfın arzusuna bağlı olmadan müstakil eserler vermeğe ancak realizmle başlamıştı. Resmin doğa imajından kurtulması ise, ancak yüzyılımız başında mümkün olabilmiştir.

Burada XIX. yüzyıldaki boya-resim sanatının genel gelişimini inceleceğimizden, bu yüzyılın başından bu yana resim sanatının çeşitli görünüşlerine karşılaştırmalı olarak değinilecektir.

Resim ve heykel sanatlarının merkezi, geçen yüzyılın ortalarına dek İtalya idi. Yalnız Fransa ve Almanya değil bütün diğer Avrupa ülkelerinde sanatçılar bilgilerini artırmak için Roma'ya, Floransa'ya, ya da Venedik'e gidiyorlardı. Esasen Rönesans'dan beri sanatçılar için sanat metropolü

İtalya idi. Rubens (1577-1640), Poussin (1593-1665), Claude Lorrain (1600-1682), David (1748-1825), Ingres (1780-1867) v.b. hepsi İtalya'da sanatlarını olgunlaştırmışlardı. Hepsinin resimlerinde Antik nitelikler karakteristiktir.

Ancak XVIII. yüzyılın ilk çeyreği içinde, David ve Ingres'in Klasisizmi karşısına Delacroix'nın (1748-1863) Romantizm'i kendine özgü anti-klasik konuları (egzotik, oryental, savaş, tiyatro sahneleri) ve ilgi çekici bir renk klaviyesi ile çıkmıştı. 1855'de "*Exposition international, Paris*" Enternasyonal Paris Sergisi'nde, gittikçe ünü artan Delacroix'nın karşısına, klasik okulun şefi Ingres, en kuvvetli resimleriyle çıktığı zaman, çağın tanınmış yazarı Baudelaire, her iki sanatçıyı da eserleri ile karşılaştırmıştı. Delacroix'nın renkçi tarzını çok iyi anlayan Baudelaire, onun hakkında en iyi satırlarını yazarken, Ingres'in yalnız "*saf arabesk*"lerinden söz ediyordu. Fakat Ingres'in sonraları resim sanatında ortaya çıkan akımlar ve sanatçılar üzerindeki etkisi büyük olmuştu. *Roger de la Fresnaye* (1886-1925), *August Renoir* (1841-1919) *(Les grandes baigneuses* 1885) resminde Ingres'in etkisi açıktır. *Georges Seurat* (1859-1891) Ingres'in *Le nu d'Angelique*'ini kopya ediyordu. Özellikle Picasso üzerine Ingres'in yaptığı büyük etki bilinmektedir. *Maurice Denis* ve *André Lhote*, Ingres'i bağımsız resmin haber vericisi olarak görmektedirler. Delacroix'nın da modern resimdeki özellikle renk bakımından oynadığı rol büyük olmuştur. Cézanne : "*Biz hepimiz ondan geliyoruz*" demişti.

1830 ve 1848 ihtilâli idealizm ve klasisizm yerine gerçekçiliği getirdi. XVIII. yüzyılın ilk yarısı ortalarından ikinci yarısının ortalarına kadar gerçekçiliği içine alan bir natüralizm (doğacılık) resim sanatına egemen olmuştu. Sanattaki bu anlayış değişikliğinin nedenlerini araştırmak, sonraları karşılaşacağımız sanat akımlarının açıklanmasına yardım edeceğinden, geçen yüzyılın iktisadî ve endüstriyel durumunu gözönüne getirmek gerekecektir.

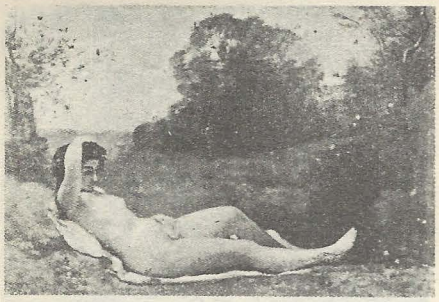
İngiltere, Fransa, İtalya ve Almanya'da devlet idaresini imtiyazlı aristokrat sınıfı yerine endüstrinin zenginleştirdiği burjuva sınıfı almağa başlamıştı. Mutlak idarenin yerini de parlementolar alıyordu. Endüstri, rasyonel yöntemleri ve bilimsel araştırmaları gerekli kıldığından, bu sahalarda yeni araştırmalar gerekiyor ve böylece yeni bilim dalları doğuyordu. Devlet yönetiminin keyfî ellerle değil, maliye, iktisat gibi alanlarda uzman kimseler tarafından yönetilmesi gereği ortaya çıkıyordu.

Ayrıca ülkücü felsefenin temsilcileri de, Hegel 1831 ve Goethe 1832'de ölmüşlerdi. Ülkücü felsefenin yerine ateist ve materyalist düşünce egemen olmakta idi. 1839'daki önemli olaylardan biri : August Comte'un "*Cours de la philosophie positive*"i yayınlanıyor ve "*Positivisme*" doğuyordu. Bu suretle metafizik reddediliyor ve yerine rasyonel kavramlara ve bilimde uzmanlığa değer verilmeğe başlıyor, doğa bilimleri ve metodlarına yer verilmesi isteniyordu. Gene 1839 yılında Daguerre, fotoğrafçılık alanında yapılan ilerlemeyi yayınlıyordu. Bu suretle objenin resmi, sanatçının subjektif yaratıcı fantazisine gerek kalmadan elde edilebiliyordu. Her icat eğer ona zaman ihtiyaç duyarsa yapılır. Courbet'nuin Paris'e gelip kendini "İlk Realist" olarak empoze etmesi, gene 1839 yılına rastlar. Gerçekçilerin o zamanlar ortaya attıkları esas, fotoğrafiyle dayanıyordu : "*İdealistler gibi gerçeği ayıklayıp, kuvvetlendirmek değil, bilâkis doğaya sadık olarak yansıtmak, nazariyelere boğmak değil, pozitif olarak biçimlendirmek*". Artık resim şairane öğeleri değil, malzeme olarak objeyi gösterecekti.

R. 1226: Max Liebermann. Papağanlar Alle'si.

R. 1227: Eugène Delacroix. Ölüler Kervanı.

R. 1228: John Constable. Weymuth Koyu.



R. 1229: Camille Corot. Dinlenme. Musée de Genéve. (1855). Alttaki resimde olduğu gibi burada romantik bir duygu esas olmuştur.

R. 1230: Eugène Delacroix. "Halka Önderlik Eden Hürriyet" adlı tablodan bir bölüm.

R. 1231: Gustave Courbet. Taş Kıranlar. Dresden Müzesi. (1850).

Courbet, Leibl ve Hans Thoma, devrin gerçekçi resimlerini boyadılar. Courbet ve Thoma'nın hayranlarından biri : "*Sanat, Allahın yarattığı ile memnun olmanın bir ifadesidir*" diyordu.

Bu doğaya dönüş, 1830 Peyzajcılarını da ortaya çıkarmıştı. Fontainbleau okulu ile *Barbizon Sanatçıları'nı* da bu dizide belirtmek gerekir.

1830 Peyzajcıları arasında : Corot, Theodore Rousseau, J. F. Millet, Daubigny ve İngiliz Constabe sayılırlar.

Artık sanatçı doğa karşısına eleştirici gözlerle çıkmıyor, onu daha yüksek değerlere ulaştırmayı düşünmüyordu. Her şey olduğu gibi kabul ediliyor ve çözümlenmesi gereken bir sorun olarak ele alınmıyordu. Burjuvanın parolası : "*Enrichissez-vous*" (zengin olunuz) idi. Ve müziğin bu sıralarda yarattığı "*vals*"lerin temposuna uyularak çılgınca eğleniliyordu.

Hiç bir şeyi kendine sorun yapmadan doğayı yansıtan gerçekçi sanatçı ile kaygısız burjuva, birbirlerine o kadar uymalarına rağmen, birbirlerini tutmadılar. Doğanın yüzeysel kopyesi topluma yetmiyordu. Halk sanattan kendisine etki yapan heyecana getiren, öğreten ve kendi kültürsüzlüğüne değinmeyen eserler istiyordu ki, bu hususlar ne basit realizm'de, ne de 1870 yılında ortaya çıkan "*Nouveau-Renaissance*"'ın ülkücü sanatında mevcuttu. Bu suretle halk ile gerçek sanat arasında bir uçurum meydana geldi ve gittikçe büyüdü.

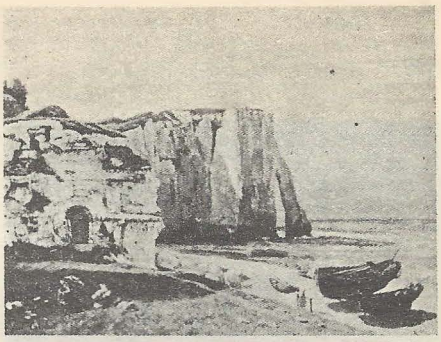
XIX. yüzyılın ikinci yarısında dünya tarihinde ilk kez olarak "*croûte*" *(adi eser)* ortaya çıktı. Fakat bu bayağılık yalnız sanat alanında değil bütün meydana getirilen işlerde vardı. Bunun nedeni makinanın elle, elişi arasına girerek elişi ahlâkını yok etmesi idi. Diğer bir nedeni de, sanatın gerçekçi anlayışı içindeki çabası olmuştu. Gerçekçilik, insanın hergün karşısında gördüğünü yansıtmak demektir. İnsanı ruhen yükseltecek ülkücü değerlere ulaşmağı kendine amaç edinen bir sanat anlayışı değildi. Bu suretle halkın ülküye olan özlemini giderecek yüzeysel eserler görülmeğe başladı. Öyle ki büyük devlet adamının evinden, en küçük adamın oturma odasına kadar her yere insanın içini buran, parlak, sahte, şatafata yer veren anlayışta eserler girmeğe başladı. Sergilerde ancak bu gibi eserler başarı kazanıyorlardı. O zamanlar Fransız akademisinin altın madalyalarla ödüllendirdikleri sanatçıların hiç biri, bugün müzelerde yer almamıştır.

Romantik akımı izleyen gerçekçilikten sonra, Fransa ve Almanya'da, dekoratif-idealist bir duvar resmi Puvis de Chavannes, Hans von Marées de Arnold Böcklin'in çalışmaları ile antikiteye yönelmişti.

Resim sanatının çeşitli çehrelerini incelerken görüyoruz ki ideal insan vücudunu esas olarak alan, Antikiyete yönelmiş soğuk renkli klasisizmi, efsanevî, egzotik konulara yönelen Romantizm, zengin bir renk klavyesi ile izlemişti. Ve sonraları atölye havası içinde yaratılan Klasisizm ve Romantizm yerine, doğa karşısında objenin gerçeğini güzel olarak kabul eden Realizm, çağı temsil eden sanat olmuştu. Realizm, XVIII. yüzyılın ikinci yarısı ortalarına doğru yeni bir cereyanın temellerini hazırlamağa başlamıştı : "*Impressionisme*" izlenimciliği Claude Monet'nin "*Impression*" adlı resmi ile başlatmak sanat tarihinin bize empoze ettiği gerçekleri tanımamak olur. İzlenimciler'den evvel doğa karşısına sehpalarını kuran bir hayli ressam vardır ki, bunların bize bıraktığı yazılı anıları çok çekicidir. Courbet "*Taş kıranlarını*" resmederken ne yaptığını soranlara : "*Henüz bilmiyorum, resim bitsin ondan sonra söyleyebilirim*" demişti. Bu ressamın yanında Constable (1776-1837) programında şöyle diyordu : "*Ben sanatımın kişiliğime özgü olduğunu biliyorum. Doktrinler ve*

sistemler beni ilgilendirmez". Yahut şöyle diyordu : "*Doğa karşısına bir taslak yapmak için otururken, sanki hayatımda hiç bir resim görmemiş gibi hareket ederim. Bu suretle her resim tüm olarak kişisel ve hiçbir şeye bağlı olmamış olur.*" XV. yüzyıldan bu yana geleneklere ve bu yüzden geçmişten kalmış biçimlere bağlı olan resim, şimdi tam olarak gözlemlere dayanıyordu. Böylece sanat artık geleneklerden ve eskiden beri edinilen bilgilerden kendini kurtarmağa başlıyordu. Romantizmin gayesi : "*gerçekten kurtulmaktı*" (Novalis). Gerçekçilik ise doğa gözlemlerine dayanarak doğayı keşfetmeyi amaç edinmişti. Alman romantiği C. D. Friedrich : "Ressam önünde gördüğünü değil, kendi ruhî halini resmetmelidir" diyordu. Böylece Romantizmin ve Realizmin amaçlarını saptayınca, İzlenimciliğin, Realizmin bir devamı olduğu, fakat gerçeğin yalnız ışığa inhisar edenini anlamak ve ifade etmek istediği anlaşılır. Esasen, sanat tarihçileri İzlenimciliği Gerçekçilik'in bir devamı olarak kabul etmektedirler. Hattâ İzlenimcilik Gerçekçilik'ten daha gerçek bir yol izlemekte idi. Çünkü izlenimciler rengi, geçen çağın ressamları gibi "*araştırarak bulmak değil, bilâkis doğa karşısında öğrenmek*" istiyorlardı. Monet doğabilimlerinin deneysel metodunu resme uygulamış ve bir seri resimle, saatten saate değişen ekin yığınları üzerindeki ışığa, ya da sise gömülmüş Londra parlâmento binasını resmediyordu. Doğa karşısında yapılan etüd, eskiden atelye resmi için malzeme olmasına karşın, İzlenimciler'de amaç olmuştu. Bu gerçekçi düşünce, resimde doğadaki ışık renkleriyle ilgili olduğu halde, Gerçekçilik doğa nesnesini sadık bir şekilde göstermek istiyordu. İzlenimciliğin atmosfer oyunlarını anlatan karakteri, bu sanat akımının doğmasından önce Fransız ressamı *Eugene Boudin* (1824-1898) ve Hollandalı *Jongkind (1819-1891)*'in resimlerinde gösterilmeğe başlamıştı. Esasen bu iki ressamı İzlenimciler kendilerinden saymışlardır. İzlenimciler prisma renkleriyle atmosfer oyunlarını saptamak istemişlerdi. Bu akım resmen 1874 yılında fotoğrafçı Nadar'ın eski atelyesinde, o zamanın genç ressamları resimlerini sergilediklerinde, bu ressamlardan biri olan Claude Monet'nin "*İmpression, soleil levant*" adlı tablosuna alay anlamında "Impressionisme" ismi verildiği zaman ortaya çıkmıştı. Claude Monet, esasen resmine verdiği isimle, resminin karakterini açık olarak belirtmişti. O, doğa karşısında aldığı izlenimleri saptamıştı ki, bu o zaman için bir devrim idi. Bu subjektivizm, modern sanat ile eski yüzyılların sanatı arasındaki ayrılığı gösterir. Görünüşü, kendine biçimlendirilecek konu olarak seçen İzlenimcilik ışık ve gölgenin obje üzerinde meydana getirdiği oyunları saptamak istediğinden, gerekli olarak objenin "*dokunulacak gibi biçimi oylumlaştırma değerini*" ihmal etmek zorunda kalmıştı ki, bu da resmi yüzeyde biçimlendirmeğe zorlamış ve böylece bütün modern resim sanatının esas bir karakteri olan "*Satıhlaştırma*" doğmuştu. Işığın tesadüfiliğine, manzaranın o andaki görünüşüne, ressam kendini tüm olarak bırakıyordu, ve kompozisyon endişesi de ancak ikinci derecede kalıyordu. Bu yüzden resmin yapı bakımından zayıf oluşu, Cézanne ve Degas gibi ressamların bu akımdan ayrılmalarını sonuçlandırmıştı. Manet ve Renoir da resimlerinin mimarisini düşünerek, tam izlenimci sayılmayan çalışmalar yapmağa başlamışlardı.

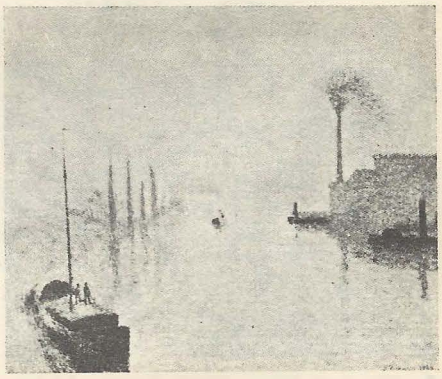
Peyzaj çalışmalarında, uygulaması kolay olan İzlenimci renk sisteminin, insan vücudunu resmine konu olarak alan Cézanne, Manet, Degas ve Renoir'da, yapıyı mümkünleştiren bir renk anlayışı ile değiştirileceği doğal idi. Bundan dolayı bu ressamların resimleri, sonraları işaret edildiği gibi izlenimciliğin dışına çıkmışlardı. "*Plein-airisme*" *(açık havacılık)* diye başka bir deyim de İzlenimcilik için kullanılıyordu. Burada önemle işaret



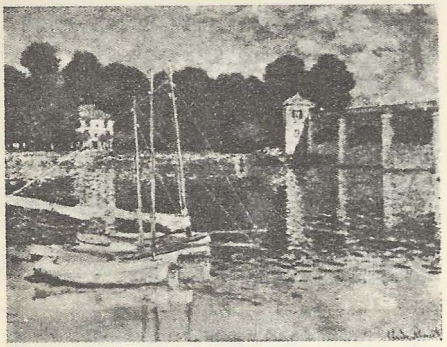
R. 1232: Gustave Courbet. Etretat Koyu, Aval Kapısı. Louvre, Paris. (1860).

R. 1233: Jean-François Millet. Çapacı. California. (1862).

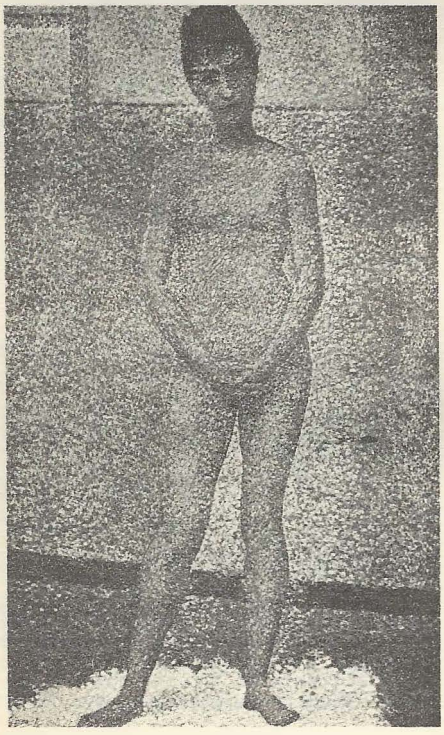
R. 1234: Claude Monet. Saint-Lazare Garı. (1877).



R. 1235: Camille Pisarro. Rouen'de Lacroix Adası, Sis Etkisi. (1888).



R. 1236: Claude Monet. Argenteuil'de Tren Köprüsü. Louvre, Paris. (1873).



R. 1237: Goreges Seurat. Model. Louvre, Paris. (1887).

R. 1238: Paul Signac. Olonne Kıyıları. Suluboya. Petit Palais, Paris. (1912).

edilecek bir nokta, İzlenimciliğin Rönesans'tan bu yana resmin yapısında büyük bir değeri olan bilimsel perspektifin zayıflamasına yol açması idi.

Daima izlenimcilerle birlikte resimlerini sergilemiş olan Cézanne, resim sanatının yarım yüzyıla varan bir zaman meşgul edecek yeni eserler ortaya atmıştı. İzlenimciliğin resmin yapısal sağlamlığını tehlikeye soktuğu yukarıda belirtilmişti. İşte Cézanne "*modulation cadencé*" adını verdiği yeni birbiçimlendirme sistemi ile, resmi sağlam bir yapıya götürmeği istemişti. Işık ve gölgenin var olmadığını söyleyen Cézanne, renk ile biçimlendiriyordu. Ve böylece biçim, onun için yapıya göre bir renk dizisinin sonucu oluyordu. O, "*La plein connaissance de l'objet*" objenin iyice tanınmasını şart koşuyordu. Cézanne'ın istediği, resmin yeniden meydana getirilmesi idi. Cézanne : "*Biz doğada ne görüyorsak gerçek değildir, dağınık ve uçucudur. Doğa daima aynıdır ve ondan bize görünen şeyde, ona ait bir şey mevcut değildir. Bizim sanatımız doğaya değişmezlik vermelidir*". Cézanne, resme biçimlerin ve değerlerin sağlam bir mimarisini vermek istiyordu. Bunun için de doğayı "*küre, koni, silindir*" gibi geometrik biçimlere dönüştürüyordu. Kendisinin sık sık tekrar ettiği "*ben doğayı yeniden kuruyorum*" sözü, onun, objenin görünüşünü değil, objenin kendisini resmetmek istediğini açıklıyor. Cézanne, bu gerçekleştirmenin eski Venedik ressamlarında olduğunu söylüyordu. Doğadaki kaçıcı olmayan noktaları bulmak için, daima gözleri altında tutabileceği elmaları ele almıştı. Cézanne'la beraber bilimsel perspektif tarihe karışmıştı. Peyzaj ve natürmortlarında kontur kullanmayı kendisi için utanılacak bir beceriksizlik olduğunu söyleyen Cézanne, resminde en uzaklarda görünen şeyleri, resminin en önünde olan şeylerle ayni renk değerlerinde ve yatay ve dikey olarak düzenlenmiştir.

Cézanne, eserinin, yüzyılımızı meşgul edeceğini bizzat söylemiştir.

Objeyi geometrik biçimlere dönüştürme prensibini benimseyen Gauguin, Cézanne'ı kendi üstadı olarak kabul etmesine karşın, Cézanne, Gauguin'in kendisini yanlış anlamakla itham etmişti. Aix'li üstad, Gauguin için "Çince" resimler yapıyor diyordu. Sanat tarihçileri Gauguin'i dışa vurumculuğun *(Ekspressiyonizmin)* yaratıcısı olarak gösterirler. O, resminde, renk lekelerinden vazgeçmiş ve rengi yüzeyler halinde resmine sokmuştu. Ayrıca yaptığı bir yenilik de, rengi saf olarak kullanmış ve böylece esasen Cézanne ile, derinlikten yoksun kalmış olan resim, tüm olarak yüzeysel anlatıma dönüşmüştü. Dışavurumculuğun bir özelliği olan primitiflik, kabalık ve sağlamlık, Gauguin tarafından resme sokulmuştur.

Gauguin'in kaba, haşin, ilkel, dekoratif resimlerini anlamak için, Gauguin'e kadar, Avrupa sanat aleminin yaptığı sanat çalışmaları incelenirse görülür ki, bütün bu uygar dünya, gayetle incelmiş bir teknik ile sahte bir zarafete düşmüş ve Gotik kiliseler gibi artık işlenmesi ve bir şey katılması olanaklı olmayan bir mata haline gelmişti. Bu incelmiş, ve hayal gücü olmayan sanat yönlerinden, gürbüz, sağlam, özlü bir içi olan, yani yaşayan bir sanata derin bir özlem, bazı sanatçılarda kendini duyurmağa başlamıştı. Avrupa uygar dünyasından kaçıp, Afrika içerlerinde uygarlıkla ilişkilerini tüm olarak kesmek isteyen yaşama eğilimleri belirmeğe başlamıştı. Artık uygar dünya, kendi yarattığı uygarlıktan kaçıyordu. Bu duyguyu, halkın nabzı olan sanatçının bizzat duyması doğal idi. Gauguin'in dostu Daniel de Monfreid : "*O, henüz ilkel gelenekleri içinde yaşayan ülkelerde, bizim son derece uygarlaşmış toplumumuzdan tamamen farklı bir çevre ve atmosfer bulacağına inanıyordu*" demişti. İlk gezisi olan Antill Adaları'nda, kendi aradıklarını bulmuştu : Cennet gibi yerler, man-

zaraları belirleyen hatların sadeliği, büyük kapalı kitleler, sert renk kontrastları. Fakat üstadın oğlu Pola Gauguin'in "*Mein Vater Gauguin*" (Babam Gauguin) adlı kitabında kaydettiği gibi, Tahiti ressamı, bu adaları Avrupalıların dejenere ettiğini görmüş ve buna değgin üzüntüsünü mektuplarında yazmıştı. Gauguin, ilk Antill Adaları'na gezisinden sonra, Monet ve Pissarro'nun natüralist İzlenimciliğine son veriyordu (1887). Gene bu tarihte kendi "*Synthèse*"ini formülleştirmeğe başlamış ve 1888 de bu alanda bir makale yazmıştı : Kitle halinde ve sadeleştirilmiş biçimler, yüzeyde kalan bir renk sürme, biçimleri birbirlerinden sert konturlarla ayırma, ışıksızlık ve gölgesizlik, çizgi ve renkte soyutlama, doğa karşısında hürriyet. Bu listeyi o, Arles'de Van Gogh ile buluştuğu zaman tamamlamıştı. Van Gogh da ona Japon renkli ağaç baskılarını tanıtmıştı.

Gauguin, Okyanus adalarında pittoresk, yabancı ve ucuz bir egzotizm aramadı. Bilâkis resimde ilkel safiyeti, bilinçli olmayanı, üniversalliği ve açık anlatımı arıyordu. Pont-Aven Okulu'nun üstadı, işinin kaynağına girmek ve dilin ilkel olanaklarına ulaşmak istiyordu. Figürlerinin hareketsizliği ve jestlerinin ciddiyetiyle, arkaik ve primitif sanatın büyüklüğüne ulaşan Gauguin'in sanatı, eski Girit ve Mısır sanatlarına akraba olmaktadır.

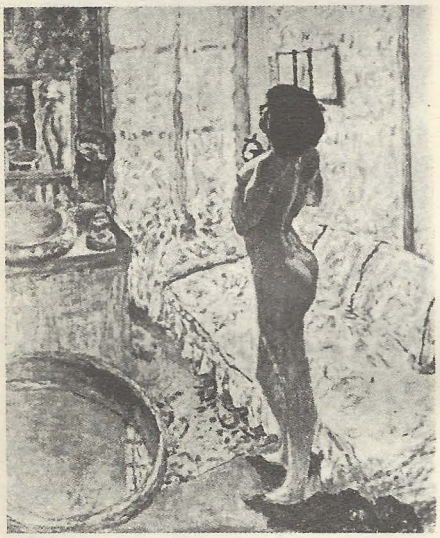
"*Sanat, kendini semboller ile anlatan üniversal bir dildir*" diyen Gauguin'in müridi *Sérusier (1863-1927)* etrafında toplanan "*Nabis*"ler *(peygamberler)*, Tahitiye giden üstatlarının geleneklerini devam ettirmek istiyorlar ve izlenimci geleneği reddeden bütün üstadları, Van Gogh, Cézanne, yapısal anlayışı olan Seurat ve Odilon Redon'u, kendilerine yol gösterici olarak benimsiyorlardı. Esasen Gauguin, İzlenimcilik hakkındaki görüşünü şu biçimde belirtmişti : "*Bunun anlamı ne yani. Hiç bir tasarım gücü olmayan, yüzeysel, koketçe, maddî olan bir sanat*"

Burjuva hayatının sanatçıları olan Nabis'ler, yani *Ker Xavier Roussel (1867-1944), Edouard Vuillard (1860-1940), Pierre Bonnard (1867-1947),* ve *Maurice Denis (1870-1943)* yüzyılımızın başındaki Paris atmosferinin kokusunu, rengini en güzel biçimde yakalayan ressamlardır. Bu ressamların İzlenimciler'den ayrılıkları, bunların konuşmalarında sembolik, sentetik, dekoratif sözcükleri geçiyordu. Ayrıca dinsel ve felsefî konuları da tartışıyorlardı. Schaupenhauer'in "*İrade ve tasarım dünyası*", Blavatzky'nin tasavvufu ve Sar Peladan'ın "*Güllü Haç Cemiyeti*", onların konuşmalarında önemli bir yer alıyordu. İzlenimciler'in eşyanın sadece optik görünüşleriyle yetinmelerine karşın, Nabisler natüralist yalandan utandıklarından, sanatın esrarengiz yönünü eşyaların arkasında hissedebilir bir duruma getirmeğe çalışıyorlardı. Sérusier ve Denis'in doğaya ve sanata olan ilişkisi dinsel olarak belirmişti. "*Sanat, doğanın tanrılaştırılmasıdır*" diyen Denis, Georges Desvallières ile, Fransız kilise sanatının yenileştirilmesi için önemli olan "*Kilise sanatı için atölyeler*"i kurdu. Yirmi yaşında ressam ve yazar olarak mesleğe atılan Denis, resimlerinden çok sanatla ilgili yazılarıyla etkili olmuştu. Resim eserinin özelliklerini saptayan yazısı, ününü sağlamıştır : "*Bir savaş alanı, bir çıplak kadın, ya da herhangi bir hikâye bir resim olmadan önce esaslı bir plân, tayin edilmiş bir düzen içinde renklerle örtülmüş bir yüzey olduğunu hatırlayınız.*" Bu cümle bir dereceye kadar kendisine bütün modern teorilerin bağlanacağı bir kuraldır. "*Gaucherie*" *(beceriksizlik)* üzerine Denis o kadar değer atfetmişti ki, bu anlayış bir okul (école) yapmıştı. "*1890 yıllarında Bağımsızlar'ın (Independants) sergilerinde, hissedilir büyük bir etki yapan İzlenimciler'in ve Diviziyonistler'in cüretkârlıklarına biz beceriksizler, icrada safça basitliği ve hemen hemen karikatüre varan formun sadeliğini kattık. Ve işte bu sembolizm idi.*" Gau-

R. 1239: Pierre Bonnard. Pencere Önünde.

R. 1240: Gustav Klimt (1862-1918). İki Kadın. Tüğ uçla desen.

R. 1241: Edouard Vuillard, Ressamın Atelyesi.



R. 1242: Pierre Bonnard. Işığa Karşı Duran Çıplak. Musée Royaux des Beaux-Arts, Brüksel.

R. 1243: Henri de Toulouse - Lautrec. Salonda. (1894).

guin'de kabalığa ve inceliğe rastlanıldığı gibi, Denis'de çocukça saflık ve dinî manevileşme kendini gösteriyordu.

İzlenimci akımın eksik yönlerini görerek ona cephe alanlar, Cézanne, Van Gogh, Gauguin, Seurat ve Norveçli Munch idi. Bütün bu ressamlar sanat tarihinde "Post-Impressionistes" adı altında incelenirler.

Van Gogh, resim sanatında ilgi çekici bir konudur. Hollandalı ressam, resim sanatının kuvvetini yitirdiği, kısır bir dönemde ortaya çıktı. Cézanne ve Gauguin ile birlikte akademik, yalama resmin ortadan kalkmasına çalışmıştır. Van Gogh, doğanın aldatıcı görünüşünü taklit etmek ya da entellektüel sosyeteye hoş görünmek için değil, bilâkis kendi zekâ ve duygusuna uygun ikinci bir dünya yaratmak için çalıştı. Sanatta hürriyetin neleri yaratacağını görmek isteyenlerin, Van Gogh'un kişiliğine özgü olan ve beş yıl gibi kısa bir zamanda ortaya koyduğu hayal tesirini görmeleri yeter. Van Gogh resimlerinde rengi yoğunlaştırarak kullanmış ve renge insan içinin duygusal kuvvetini vermiştir. Onun resimlerinde biçimi çizen ve biçimlendiren, ritimleri tanzim eden, oran ve derinliği belirleyen renktir. Renklerin sembol olma gücü, ruha olduğu kadar göze de konuşur. Vincent, renkleri anti-realist (gerçekçi olmayan kişi) ve anti-natüralist *(doğacı olmayan kişi)* olarak kullanıyor ve bu biçimde renklerin telkin kuvvetini artırıyor. Armoniler ciddî, göze batıcı, hattâ bazan insana acı vericidir. "*Ben, kırmızı ve yeşille insana dehşet veren insanî ihtirasları tasfir etmek istedim*" diyordu. Fakat o, hiçbir zaman biçimden vazgeçmedi. Desenleri de boya resimleri kadar kuvvetli, özlü, yırtıcıdır. Onun resimleri bazılarının iddia ettikleri gibi bir ruh hastasının çalışmaları değildir. O, zamanını ninsan içine hitap etmeyen, yüzeysel, sahte sanat görünüşlerine cephe alan bir sanatçıdır. Van Gogh direk olarak hiç bir sanat geleneğini miras edinmemiş, fakat bütün modern sanatı etkisi altında bırakmıştır.

Sembolistlerin ve Nabis'lerin organı olarak (1891-1903) Natason Kardeşler tarafından kurulan "*Revue Blanche*" mecmuası, 1893'de kurulmuş olan "*Theatre de l'Oevre*"ü de destekliyordu. Bu tiyatroda Kuzeyli modern şairlerin eserleri temsil ediliyor, dekorlar, kostümler ve programlar Vuillard, Bonnard ve Denis tarafından yapılıyordu. Revue Blanche çevresine Norveçli Edvard Munch da katılmış ve onun hakkında kendi memleketlisi Strinberg, bu mecmuada bir makale yazmıştı. 1863 doğumlu olan Munch, kuşak bakımından Nabislere bağlı idi. Onun kişiliğinde sembolist sanat da temsilcisini bulmuştu. Fransız Post-empressiyonistleri sayılan Gauguin, Toulouse-Lautrec, Seurat ve Van Gogh'un gayretli çalışmalarının sonucu elde ettikleri yeni boya-resim olanaklarını, Munch İskandinav ülkelerinde yaymıştı. Post-empressiyonizm, bu ülkelerde veremli ve insana kasvet veren bir hava halinde gelişmişti. O, sembolik resimlerine ilkel kuvvetler olan, korku, ölüm ve şehveti sokuyordu. "*Munch'un ruhu, modern çağın ahenksizliğinden doğdu*" diye onun dostu ve meseni Alman Dr. Max Lin'de yazıyordu. Munch'un eserinde "*Jugendstill*" *(L'art nouveau)* Yeni sanat, Ekspressiyonizm ve Sürealizm açık bir şekilde yer alırlar.

Almanların "*Jugendstil*" Fransızların "*art nouveau*" dedikleri Gençlik üslûbu (ki buna İngilizler "*Modern Style*" diyorlar) bu yüzyılın başlangıcında New-York'tan Türkiye'ye kadar bütün uygar dünyayı sarmıştı. Bu üslûbun manevî kökleri, "*Preraffaelites*"lerin dostu ve savunucusu John Ruskin'e (1819-1907) kadar ulaşır. Modern fikirler onda romantik fikirlerle çarpışma halinde idiler. O, taklidin bütün sanatlara zararlı olacağını kabul ediyordu. Makineleşmenin son derece karşısında bulunuyordu. Hayat

için ortaya attığı programda, estetik, ahlâk ve sosyal istekler yanyana bulunuyordu. "*Zevk tam bir ahlâktadır*" diye onun ifratlı bir sözü vardır. Kendi müridi *William Morris de (1834-1898)* makine tekniğinden öylesine nefret ediyordu ki trenle seyahattan bile kaçınıyordu. O, endüstri ile bozulmuş elsanatlarını, Ortaçağ elsanatlarının şartlarına geri götürmek istiyordu. İçinde kendi sosyalist görüşlerini belirttiği yazılarını Londra'nın sokak başlarında kendisi dağıtıyordu.

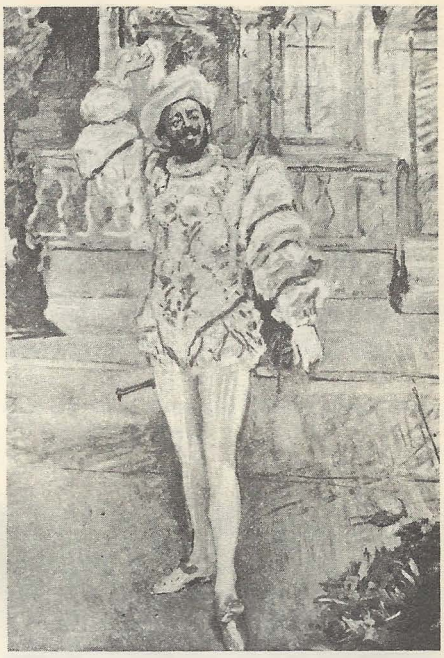
1861'de kurulmuş olan firma "*Morris, Marshall and Co.*" ucuz ve sanatlı işler yapmağı programlaştırmıştı (Duvar kâğıtları, kumaşlar, mobilyalar, halılar, goblenler v.b.). Bu işlerde esas tutulan Morris'in iki esas cümlesi idi. Birincisi : "*Evine gerekli olmayan ve güzel bulmadığın hiçbir şeyi alma*", ikincisi : "*Kullanılacak eşyaların sanatlı karakteri doğal ve sıkıntısız olarak malzemeden çıkmış olması gerekir. Öyle ki sonuç olarak elde edilen etki hiçbir malzeme ile elde edilemez olsun.*"

Morris'in çalışması Avrupa'da örnek olarak etki yapmış ve geçen yüzyılın son on yılı içindeki bu akıma ilk hızını vermişti. Bu akım, Almanya'da "*Jugenstil*" ismi ile birleşmiş ve ismi bu cereyana Münih'te çıkan "*Jugend*" adlı bir gazete vermişti. Bu gazete ile birlikte "*Simplizismus*" mecmuası da yayınlanmıştı. Bu çağda, modern eğilimli dergilerin doğmasına uygun bir ortam vardı. İngiltere'deki "*The Studio*", Fransa'da "*Revue Blanche*", Darmstadt'da çıkan "*Kunst und Dekoration*" dergileri modern eğilimlerin yayılmasında büyük bir etki yapmıştı.

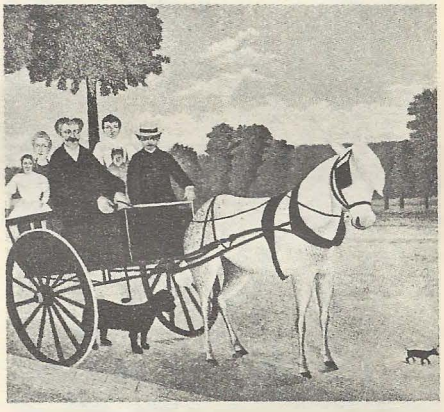
Ressam Prens Franz Lenbach, zamanın büyüklerini eski üstadların tarzında, fakat fotoğrafa yaklaşarak resmettiği Münih'te, genç sanatçılardan *Otto Eckmann, August Endell, Hermann Obrist, Peter Behrens, Bruno Paul, Richard Riemerschiemid* 1890 yılında "*saeculum historicum*" doğmasına yani müzelerin büyük üstadlarından başka ve daha iyi yapılmıyacağı fikrine karşı savaş açtılar. Onlar çağın, ruhundan, bilinçli bir üslûp geliştirmek, kendi dünyaları için yeni biçimler yaratmak ve günlük ihtiyaç duyulan eşyaları ölü biçimlerden kurtarmak ve yeni güzellik öğeleri ile soylaştırmak, canlandırmak istiyorlardı. "*Ruh*" ve "*güzellik*" çağın esas sözcükleri idiler. Sanat ve zanaat arasında hiç bir ayrılık olmayacaktı. Bir kapı mandalına, bir sandalya, bir duvar resmi veya anıtsal bir heykele gereken önem veriliyordu. Çağa uygun olan üslûba olan istek, bütün hayatta duyuluyordu.

Hessen'in büyük dükü Ernst Ludwig, "art nouveau" (Jugendstil) fikirlerini gerçekleştirerek yardım etmek istiyordu. Bunun için Darmstadt'da Mathildenhöhe'de bir sanatçılar kolonisi kurmuştu. Bu koloninin en önemli üyeleri Avusturyalı *J. M. Olbrich*, Wiener Sezession binasının ve Mathildenhöhe'deki Hochzeitsturm'un mimarı ve Hamburglu *Peter Behrens* (önce ressam sonra mimar) idiler.

İngiltere'den çıkan yeni reform fikirleri, özellikle Belçika'da uygun bir ortam ve Henri van de Welde gibi bir yaratıcıda parlak bir yorumcu buluyordu. Kont Harry Kessler'in tavsiyesi üzerine, Weimar'a çağrıldı. Burada elsanatları seminerini kurdu ve bu kurumu 1914 yılına dek yönetti. Ruskin ve Morris'e oranla o, kullanılan eşyaların biçim yönünden ruhsuzlaşması yeni gelişen makineleşmede olmayıp bilâkis, kurumu yöneten ruhda olduğu kanısında idi. Fransız post-impressionist) resminden gelen hat'tın "*ligne*" onun için çok büyük önemi vardı. Hattâ ona göre "*bir kuvvet*" idi, "*hat, kuvvetini, kendini çeken enerjiden alır.*" Fonksiyon kavramının onun ve Amerikalı *Sullivan (1850-1924)* için büyük bir önemi vardı. Onun önemli sözü "*Form, fonksiyonu izler.*" Van de Velde, Nabislere

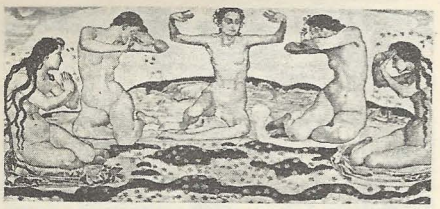


R. 1244: Max Slevogt. Beyaz Andrade. Bir tiyatro sahnesi. (Champagner Şarkısı).

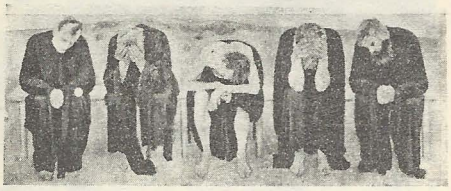


R. 1245: Henri Rousseau. Baba Juniet'nin Arabası. (Le Douanier). Paris. (1908.)

R. 1245a: Henri Rousseau. Yılan Büyüleyen Adam. Louvre, Paris. (1907).



R. 1246: Ferdinand Hodler. "Gün". Landes-Mueeum, Bern. (1898-1900).



R. 1247: Ferdinand Hodler. Küskün Ruhlar. (1892).

R. 1248: Edouard Vuillard. Dr. Vaquez için dekorasyon. Paris. (1896). Tutkallı boya.

yakın bir anlayışta idi. 1899'da Van de Velde, Buolevard des İtaliens'de "*Revue Blanche*"ın yeni bürolarını kuruyordu.

Nabis'lerde bulunan kimi üslûp özellikleri Jugendstil'de de vardı. Örneğin: Kesin hatlı biçimler, yüzeylere verilen önem, süsleyici renklerin ve yüzeylerin kendilerine özgü kanunları. Bu nedenlerden, yalnız Nabis'ler değil, ayni zamanda van Gogh, Gauguin ve *Toulouse-Lautrec*'inde Jugendstil içinde incelenmesi istendi.

İsviçreli *Ferdinand Hodler*'i Jugendstil tarafına ayırmak gerekir. Bu ressam daha 1890 yılında yüzeylerle çevre çizgilerine önem veren bir anlatım tarzına varmış ve çevre çizgisini yalnız arka planla hiçbir ilişkisi bulunmayan biçimlerin çevrilmesi için değil, aynı zamanda bu biçimlerin hareketi için de kullanmıştı. Hodler, fikrî önemi olan içeriği benimsiyordu.

Leipzigli ressam ve grafikçi *Max Klinger* ve süslemeyi seven Viyanalı *Gustav Klimt* (Viyana üniversitesinin tavan resminin taslaklarını yapmıştır) Hodler'e benzerler. Klimt Jugendstil'in esas temsilcisidir. Bu üslûbun diğer otoriteleri Almanya'da *Walter Leistikow*, *Ludwig von Hoffmann* ile Münihli "*Scholle*"nin üyeleridir. *Franz von Stuck*'un ve Hans *Thoma*'nın sembolik tarza ve Jugendstill'e kaçan resimleri, Jugendstil devrinde ünü ışık saçan *Arnold Böcklin* ile birlikte incelenebilir.

Jugendstil, süs biçimine takılı kalmış ve sembolik boya sanatı, şiir gibi estetizm içine düşmüştü. Memleketimize de Jugendstil'in ölü dalgaları gelmiş, konsol ve komedinlerimizin süslerine kadar bu anlayış içinde süslenmişti. Jugendstil'de gelişmeye gücü olan *yön*, soyut biçime olan ilgisidir. Bu soyut biçim hususunda Jugendstil anlayışı içinde Van de Velde, Hermann Obrist verimli çalışmalar yapmışlardır.

Bu suretle ondokuzuncu yüzyılın başından sonuna kadar, resim sanatı alanında olan olaylara genel olarak değinilmiş ve bu akımların sosyal gelişmeyle olan ilişkileri belirtilmiştir.

YÜZYILIMIZ BAŞINDAKİ ÖNEMLİ SANAT AKIMLARI

XIX. yüzyılın ikinci yarısından sonra XX. yüzyılın resim sanatına yön verecek İzlenimcilik *(Impressionisme)* ve Yeni İzlenimcilik *(Neo-İmpressiyonisme)*, Cézanne'ın resmini renkle biçimlendirmesi ve doğa biçimlerini "*küre, koni, silindir*" gibi geometrik biçimlere dönüştürmesi, Gauguin'in, resmi ilkel sağlamlığa götürerek tüm olarak yüzeyleştirmesi ve rengi, doğa biçimlerine bağlı olmadan kullanma, bize yeni sanat olaylarının belireceğini haber vermektedir. Yüzyılımız başlangıcındaki önemli sanat olayları 1905 yılında başlamaktadır. Bu olaylar Yabanıllık *(Fauvisme)*, *Dışavurumculuk* (Expressionnisme), *kübikçilik* (Cubisme), Gelecekçilik *(Futurisme)*, İnşacılık *(Constructivisme)*, *Suprematisme*, *Metafizik Sanat* ve halen içinde bulunduğumuz çağı karakterize eden *Non-Figuratif* soyut sanattır.

Yabanıllık (Fovizm) Fauvisme :

"*Bir tabloya bakarken onun neyi göstermek istediğini unutmak gerekir*" diyen Matisse, 1905'de daha henüz tanınmamış bir kaç ressam ile Paris'te Sonbahar Salonu'nda resimlerini sergiliyordu. Bu resimler, kendi renkleri ve çizgileri ile bütün alışılmış kurallara aykırı idiler ve İzlenimci yeniliklere henüz alışmamış olan toplum, bunları barbarlık ve terbiyesizce olaylar olarak kabul ediyordu. Bu sergide XV.'dan yüzyıl İtalyan heykeltraşlığına uygun yapılmış bir bronz figüre hayran kalan sanat eleştiricisi Vauxcelles, tanınmamış ressamların resimlerine şöyle yan yan bakmış :

"*Donatello au milieu des fauves*" *(Donatello vahşilerin ortasında)* demişti. Bundan dolayı bu üslûp "*Fauves*" adı altında sınıflandırılmıştı.

En fena etki bırakan resim, Henri Matisse'in "*Luxe, calm, volupté*" adlı boya-resmi idi. Bu sırada ressam, otuzbeş yaşında bulunuyordu. Kaçıcı izlenimlerin zevksiz çizilişi ile, heyecanının toplanmasına çaba gösteriyordu. Kendine yol gösterenler Cézanne, Gauguin ve Van Gogh idiler.

Matisse, Fauves'ların şefi sayılıyor ve bunlara *Derain*, *Vlaminck*, *Dufy*, *Marquet*, *Friesz*, *Van Dongen*, *Manguin*, *Puy* ve genç *Braque* katılıyordu.

Fauves'lar kendilerini "*Hayatta yakalanıp klişelere benzeyen her şeye*" (Derain) uzak tutuyorlar ve resmi, her türlü taklitten ve itibarî bağlardan kurtarıyorlardı. Bu ressamlar perspektife ve siyah beyaza, derinliğe ve göz aldanmalarına "*trompe l'oeil*" karşı idiler. Resimlerinin unsurları : Yüzey, kontur ve renk, bilhassa renk idi. "*Renkler bizim için dinamit lokumları idiler, biz resme derhal renk ile başlıyorduk*" (Derain). Doğa biçimi, esas yapılması gereken, insanı duygulandıran soyut "*abstrait affectiv*" yanında ikinci derecede bir rol oynuyor ve kompozisyon bakımından gerekli olan biçim bozmalara müsaade ediyor, fakat resimden tamamen kalkmıyordu.

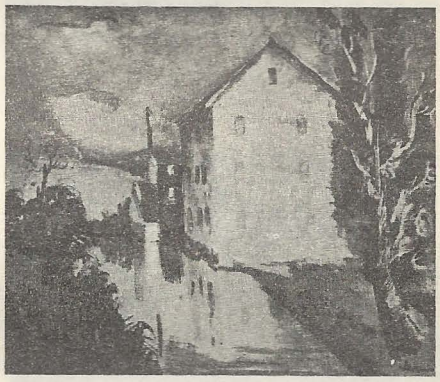
Fauves denilen resim anlayışı, eşyanın biçim ve rengi yanında optik görüntüsü ile de ilgilenmiyordu. Bu nedenle Fov'larda biçimlerin resim içindeki yer alışlarından doğan derinlik ortadan kalkıyordu. İşte bu anlayış ile Almanya'daki Dışa-vurumcu (Expressionist) anlayış arasında, bu yönden bir bağlantı görülür. Ancak Dışa-vurumcu resim sanatı, Çiğ renkçilik de denilen Fauvisme'in ara renklerini bir yana bırakarak, daha çok göze batan renkleri ele alır. Böylece doğa biçimleri resimden atılmadan, görünüşleri yabancılaşmıştır. Buradan giderek ilerde rengin etki gücü, eşyanın yerini de alacaktır.

Matisse : "*Ben resme tamamen bir tesadüf sonucu başladım. Annem ve babam beni Kuzey-Fransa'dan (ben Cateau da doğdum) Paris'e hukuk tahsili için gönderdiler. Bir apandisit yüzünden hastaneye düştüm. Yatak komşum resim yapıyordu ve ben kendi kendime sordum: Belki sen de bu işi yapabilirsin.*" diye anılarında yazıyor.

Daha hastanede iken kendi kendine bir kaç deneme yapar. Ve bu deneyler onun geleceğini gösterir. Tamamen pratik düşünen bir zahire tüccarı olan babası ile, Paris'teki Julien Resim Akademisi'ne devam etmek için kimi tartışmaları olur. Bu okula girdiğinde hocası, akademik salon resmi anlayışında olan Bouguereau idi. Buradan École des Beaux - Arts'a gitti. Orada *Chasseriau*, Puvis de Chavannes ve İngiliz Pre-raffaelites'lerinin etkisinde olan simgeci (sembolist) *Gustave Moreau* ders veriyordu. Degas onunla, yaldızlı gösterişinden dolayı alay ediyordu. Fakat bu ressamın öğretmenliğinin fevkaledeliği hususunda, bütün öğrencileri aynı görüştedirler. En iyi öğrencileri arasında Matisse'den başka Rouault ve Marquet gösterilebilir. Matisse'e : "*Siz resim sanatını basitleştirmek tasavvurundasınız*" demesi, gerçekten peygamberce söylenmiş bir sözdü.

Matisse Louvre'da renkte usta olan iki Fransız ressamı Poussin ve Chardin'i kopye ediyor ve ihtirasla çıplak etüdleri yapıyordu. 1898'de Londra'ya gitti. Burada Turner'in suluboyaları onu etki altında bıraktı. Ve İzlenimciler gibi o da renkli yüzey düzeninde usta olan Japonlardan yararlandı. Yeni-izlenimcilerin bilimsel olarak esaslara bağladıkları sanat teorisi, onun yöntem anlayışına uygun geliyordu. Onun bu yöntem anlayışına, kendisine "*doktor*" ünvanını veren sınıf arkadaşları ve sonraları kendisi bizzat ders verdiği zaman öğrencileri hayran kalıyorlardı. Onun

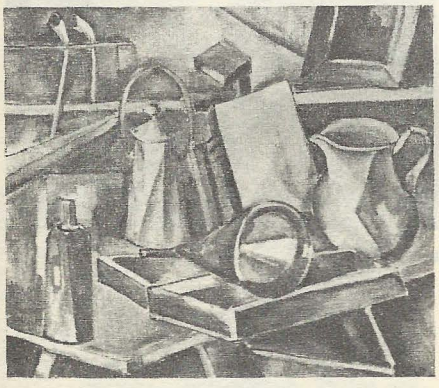
R. 1249: Othon Friesz. La Côte de Grace. Paris (1930). Füzen.



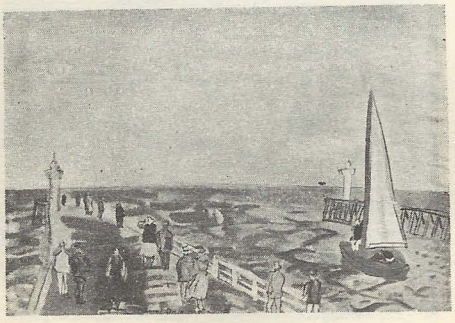
R. 1250: Maurice de Vlaminck. Beyaz Ev. New York. (1920).

R. 1251: Maurice Vlaminck. Chassis. Barnes Foundation, Philadelphia.

R. 1252: Henri Matisse. Kara Masa. Bern.



R. 1253: Maurice de Vlaminck. Natürmort, Kübist Formlar. New York. (1910).



R. 1254: Raoul Dufy. Deauville'de Deniz.

sanat anlayışını belirleyen Cézanne, Van Gogh ve Gauguin, özellikle rengi düz yüzeyler halinde toplayan ve çizgiyi kontura dönüştürüp bırakan Gauguin idi.

Kendine özgü üslûbu Matisse 1903'de buldu. Bu üslûptaki öğeleri : Renk, biçim, çizgi'dir. Fauvisme'in çıkış noktası, Matisse'in sözüne göre : *"aracın saflığını yeniden bulmak için cesarettir."* Renk onun esas arzusu idi. *"Renk, ressam tarafından duyulmuş olan görünüşü, seyredene nakletmekle zorunludur."* Matisse, bütün Fauves'lar gibi yoğunlaştırılmış renkleri seviyor ve çeşitli renk değerlerini öylesine dengeye getiriyordu ki, hiç bir renk değeri diğerine zarar vermiyordu. Bu değerlerin birbirleriyle çarpışmak değil, bilâkis birbirleriyle karşılıklı olarak anlaşmaları gerekiyordu. Matisse'in renk fantazisi tükenecek çapta değildi. Renk duygusu ise, son derece gelişmişti. Yoğunlaştırılmış renge tahammül edemeyen biçim ve derinlik ortadan kaldırılmıştı. Bu nedenle Matisse'in resimleri, *"duvarda bir delik"* izlenimini vermezler. Onca önemli olan yalnız kendine özgü bir organizması olan resimdir.

Matisse'in tahayyül ettiği *"aşağı yukarı, rahat bir koltuğa yakışan bir şey"* di.

Doğulular için pahalı olan mutlak huzur, onun ideali idi. Bu nedenle birçok kez Doğu'ya seyahat etmişti. Çoğunlukla arabesk zenginliği içinde olan resimleri, doğu halılarına benzerler. Matisse, yaratıcı tazeliğini, ihtiyarlayıncaya kadar yitirmedi ve ihtiyar yaşında insanı büyüleyici caz kitabını ve Vence kilisesindeki eserini meydana getirdi.

Onun caz resimleri, kesilmiş renkli kâğıtlardan meydana geldi. *"Renkli bir kâğıt kesmek, renge biçim vermek demektir". "Bu, taşa biçim veren heykeltraşın uğraşına benzer."*

Tüm eserinin taçlanması olarak, Matisse Dominiken rahibelerinin Vence'daki küçük kilisesi *"Notre-Dame du Rosaire"*'i kabul ediyordu. Bu kilise daha çok *"Matisse Kilisesi"* diye de anılır. Mimarisi *Auguste Perret* tarafından yapılan bu kiliseyi, 1947'den 1951 yılına kadar seksen yaşında olmasına rağmen yarattı. *"Bu eser bana dört yıla ve sıkı bir çalışmaya mal oldu. Bu, benim bütün hayattaki çabamın sonucudur. Bu eserimi, iyi olmayan bütün yönlerine rağmen, en iyi eserim olarak kabul ediyorum."* Kilisenin hiçbir dinî hava yaratmadığını söyleyen sanat eleştiricileri, bu neşeli aydınlık salonun kalbin çocukça saflığına hitap etmediğini belirtmektedirler.

Neşe, ferahlık ve renk, onun çoğu eserlerini karakterize eder. *"İnsanın, gökte, ağaçlarda ve çiçeklerde neşe bulmayı bilmesi gerekir. Çiçekler, her tarafta kendilerini görmek isteyenler için açarlar."*

1954'de Nice'de seksen beş yaşında ölen Matisse'in resim üzerine inancı : *"Bir resimde, kelime ile belirtilebilen ya da daha önceden belleğimizde kalan hiçbir şey olmamalıdır. Bir resim kendine özgü bir organizmadır, ben onun tasvir ettiğ işeyi unuturum. Önemli olan hatlar, biçimler, ve renklerdir".*

Raoul Dufy : "Sanat bir düşünce değildir. Bir iştir. Ressam için probleminin çözümlenmesi renk kutusunun içindedir..." diyen Dufy, Matisse gibi yaşama sevincini biçimleyen bir sanatçıdır. 1877'de doğduğu Le Havre'da boya sanatının ilkel bilgilerini öğrendi. 1900'-de Paris'e geldi ve École des Beaux-Arts'da öğrenimine devam etti. Yirmibeş yaşında, iken Degas'nın etkisi altında resim yapıyordu. Matisse'in *"Luxe, calme et volupté"* adlı yağlıboya eseri önünde *"boya sanatının bütün yeni nedenlerini"* kavrıyordu. İzlenimci-gerçekçilik onun gözünde büyüsünü yitirmişti : *"Ben araştırmaları İzlenimciler'den daha ileri götürmek istiyorum. İzlenimciler renk lekelerinin birbirleri ile olan*

ilişkilerini aradılar. Bu iyi bir şey idi. Bizim sadece görmekten daha gerçek olan bir şeye ihtiyacımız var. İnsan, gözleri ile göremediği enerji dünyasını yaratmalıdır." Bu biçimde, deneyciliğin içine düştü ve kendi huyuna uymayan bir keşiş disiplinine gereksinme duyuran Kübizm'i inceleme ve çözümlemeye koyuldu. İlk eserlerini kolayca satan sanat tüccarlarını, yeni denemeleriyle öyle şaşırttı ki, Kübizm tarzında ve Cézanne'ca denemeleri satılmayıp rafta kaldı. Sanat ticaretinden eline bir şey geçmeyince, ekmek parası kazanmak için Poiret hesabına keramikçilik ve kumaş desenleri yaparak geçindi.

Süsleyici niyet, kitap resmi ve müzikal anlayış gibi Dufy'nin resminde vardır. O, kendine bizzat "*peintre de vacance*" *(tatil ressamı)* diye ad takmıştı. Dünyayı, içinde deney laboratuvarının bulunmadığı bir dinlenme yeri olarak görüyordu. Kayık yarışları, plâj hayatı, at yarışı sporları, ona bir yığın motif *(örge)* temin ediyordu. *Côte d'Azur*'da Güney'deki sosyete hayatının lirizmini keşfetti. Sayısız hasat resimlerinde, tarla hayatının Virjil'ce şiirine vardı.

Dufy'nin neşeliliği yalnız örgeye değil, ayni zamanda biçime, kendi "*Notes*" notlarına dayanır. "*Suggerer, c'est creer et nommer c'est détruire*" *(telkin etmek yaratmaktır ve isim vermek ise parçalayıp yok etmektir)* sözü onundur.

Zarafeti ve çocukça şefkati içinde Mozart'ı yansıtan sanatı, gerçeği telkin edici arabesk havasındaki çizgiye ve renkli benzerlerine dönüştürür. "*Monsieur, doğa bir hipotezdir*" diyordu Dufy. Ölümünden pek az önce : "*Beni şimdi en çok çeken şey, bütün tamamlayıcı renk kanunları dışında, renk kompozisyonlarıdır. Ben, o ısırıyor denilen renkleri birbirlerinin karşısına koymak ya da onları birleştirmeyi çok isterdim.*" Dufy, objeleri kendine göre hiyerogliflerle işaret ederek resmetme düşüncesini uygulamıştır.

R. 1255: Raul Dufy. Fuar Tiyatrosu. Zürih. (1906).

André Derain : Onbeş yaşında resme başlayan Derain, mühendislik mesleğine ısınamamış ve 1898'de *Académie Carrière*'e gitmeğe başlamıştı. Doğum yeri olan Chatou'da aslında bisiklet yarışçısı olan Maurice Vlaminck ile "*Ècole de Chatou*" da karşılaştı. Fauves'larda olduğu gibi, van Gogh'un etkisi ile renkle biçimlendirmeğe önem veriyordu. Onun "*renklerin dinamit lokumları olarak kullanılması gerektiği*" sözü, daha, önce resimde konu olmuştu. Sonraları bütün doğadaki şeylerin geometrik biçimlere dönüştürülmesini isteyen Cézanne'ın eseri, ona *Yeni-İzlenimcilik (Néo-Impressiyonisme)* denilebilecek bir yön göstermişti. Paris'te sonraları Sienna'nın (İtalya) ve Floransa'nın XV. yüzyıl sanatçılarından esinlenen Amadeo Modigliani ile tanışmış ve bu sanatçı, onun bakışlarını İtalya'ya çevirmişti. Derain, Pierra della Francesca'yı ve Raphael'i keşfetmişti : "*Raphael, anlaşılmamış olan ressamların en büyüğü*" diye heyecanla bağırıyordu. "*Öğrenim görenler için, o hiç bir okul yapmaz. İnsan onun yanına ancak uzun öğrenim yıllarından sonra yaklaşabilir. Eğer o, resimde bir başlangıç noktası olarak alınırsa, sonuç bir felâket olur. Raphael, büyük sanatçıları bile bozmağa gücü olan bir dehâdır... Rahpael, Leonardo'dan üstündür. Raphael yalnız başına Allah gibidir.*"

R. 1256: André Derain. Pencere Önünde Natürmort. Museum of Modern Art, New York. (1914).

O, Poussin'in doğa önünde yenilenmesi gerekir, dediği zaman, Cezanne'ın daha önce düşündüğü bir yolu, İtalyanlara yakışan bir tavırla benimsiyordu. İtalyanlar, Poussin ve Corot ona yol gösterenlerdi. Resimde, yapısal bir kuruluşa olan eğilimini doğa biçimlerinin lehine, rengi ise üç boyutlu için reddediyor ve klasik bir dengeye ulaşmak için deneyler

R. 1257: Georges Rouault. M. ve Mme. Poulot. (Fakir Kadın). (1905). Suluboya.

R. 1258: Georges Rouault. Palyaço. (1906). Guaj.

yapıyordu. Derain, hiçbir zaman Louvre'u yakmak isteyenlerden olmadığını, bilâkis tevarüs edilen kanunlara boyun eğmek lâzım geldiğine inananlardan olduğunu itiraf ediyordu. "*Eğer insan alfabenin doğruluğu hususunda devamlı olarak kuşkuya düşerse, okumak, yazmak ve düşünmek için hiçbir araç kalmaz*"dı. O, geleneklere, içinde bulunduğu yüzyılın anlayışı içinde devam etmek ve akıl ile duyguyu birleştirmek istiyordu. "*Vahşice gençlik yıllarından sonra, orta yolu prensip edindi.*" diye, dostu Şair Guillaume Apollinaire onun hakkında yazıyordu. "*Bu didinmeler sonucu hemen hemen, içinde bazı arkaik çehrelerin tanınabildiği, dinî anlayışta eserler meydana geldi. Derain'in sanatı bugün ifadenin, hemen hemen Antikite çapında bir etkisine sahiptir.*" André Derain her şeyden önce Fovizm'in baş aktörlerinden olan dostu Vlaminck gibi, çiğ renkleri dağıtılmış lekeler halinde, çabuk uygulanmış fırça darbeleri ile tuvaline yerleştirmiştir. Ancak onun renkleri ve renk sürüş tarzı, daha az kaba ve daha uyumludur. Resimlerinde yeşil, mavi ve bütün mor nüansları, bağıran pembelerden erguvan kırmızısına yaklaşan morlara dek yer alır. Ayrıca resimlerinde hiçbir biçimde iç güdünün egemenliğini gösteren kaba bir disiplinsizlik kendini göstermez.

Ölümüne dek sessiz ve hayatından memnun olmadan herkestden uzak yaşadı (1954). *Apollinaire* onun hakkında şöyle yazıyor : "*Derain ihtirasla eski ustaları inceledi. Derain'in eski ustalardan yaptığı kopyeler, onun bu sanatçıları tanımak için ne kadar güç harcadığını gösterir. Aynı zamanda o, eşsiz bir cesaretle bu çağın sunduğu sanatı ihmal etti. Böylece sanatta basitliği, tazeliği ve sanat prensiplerini öğrenmek ve disiplini tekrar bulmak istiyordu.*"

Bu nedenle Derain, biçime bağlı yapıyı ihmal etmedi. Ancak yer yer biçim parçalama bakımından hür hareket ettiği söylenebilir. Bu biçimle ilgili çalışmalar onu Fov'ların çiğ renklerinden uzaklaştırmış ve resmine daha çok kahverengi ve toprak yeşillerinin egemen olduğu bir kompozisyon esinletmiştir.

Georges Rouault : Rouault için, hemen hemen hiçbir resim bitirilmiş değildir. Bu nedenle o, bir resmi tekrar tekrar ele alıyor ve memnun olmaksızın çalışıyordu. Hayatının sonunda da memnun olmadığı 315 tablosunu yakmıştı. Bu sanatçının eseri, bir diğer yönden çağdaş dini sanatın içinde incelenmektedir.

27 Mayıs 1871'de, Paris'te doğdu. Ondört yaşına geldiğinde bir vitray sanatçısının yanına çırak girdi. Burada aklında yer eden parlak camların renkleri, eserinde yer alacaktı. Dört yıl sonra École de Beaux-Arts'a girdi. Hocası Moreau : "*Siz, sıcak kanlı, çıplak, dinî bir sanatı seviyorsunuz*" diyerek onun kişisel biçimlendirme tarzını, Matisse'in tarzı gibi kesin olarak anlamıştı. Moreau 1897'de öldüğü zaman, ona kendini çok bağlı hisseden Rouault, az kalsın hayatına kıyıyordu.

1913'de Rouault'yu tablo tüccarı Ambroise Vollard keşfetti. Ondan pek az bir para karşılığı bütün resimlerini satın aldı ve ona evinde bir oda verdi. Rouault bu suretle yalnız *Vollard* için çalışmağı kabul etmişti.

Daha başlangıçta, Moreau'nun öğrencisi olarak Rouault, daha çok konularını İncilden aldı. Sonraları Goya, Daumier, Degas ve Toulouse-Lautrec'in etkisi altında kaldı. Bu sıralardaki resimlerinde, içinde toplumsal vicdanın titrediği, sirk ve genel ev hayatının tip ve sahnelerini resimledi.

Dostu Leon Bloy gibi çağın burjuvalaştırılan Katolisizm'inden iğreniyordu. Bretagne'lı ecdadının ateşli bir şekilde dine bağlılığı ve kırmızı,

mavi, yeşilleri ile resimlerinin renkli ateşi, vitrayların kurşunla yapılmış bağlantılarını ansıtan çizgileriyle, Ortaçağın kilise vitraylarına benzemektedir.

"*Renouveau Catholique*", onun yağlıboya resimleriyle vitray ve grafiklerinde en kuvvetli artistçe anlatıma ulaşır.

Birinci Dünya Şavaşı'nın onda bıraktığı izlenim ile, kendi grafik eseri "*Misèrerie et Guerre*" için bir çok taslaklar yaptı. Bu eser ilk olarak Vollard'ın ölümünden sonra ortaya çıktı (1946). Eser, dinsel ve dünyasal unsurları birleştirerek kendi hayallerinin özetini yansıtıyordu. Çarmığa gerilenlerin resimlendiği kâğıdın altına, Pascal'ın bir cümlesini yazmıştı : "*İsa dünyanın sonuna dek ölümle savaşacaktır.*"

Rouault, modelini duygulu bir olay içinde boyuyor ve koyu tonlar üzerine açık renkleri sürüyordu. Pembe, gök mavisi ve yanan kırmızılar. Onun figürlerinin yüzlerinde aptallık ve vahşet okunur. Bu yüzler siyah çizgilerle kabaca fondan ayrılmış ve fizik çirkinlik özellikle belirtilmiştir. Rouault, köylüleri, işçileri ya da çeşitli kişileri ya kendi çevreleri içinde ya da yalnız olarak boyadı. Fakat hepsi, kendi benlikleri üstünde bir biçime ulaşarak efsanemsi bir canlılık gücüne sahip oldular. Rouault kendi tekniğini tüm olarak yenilemiş ve çizgisini son derece basitleştirerek yalnız gerekli bir kaç çizgiye dönüştürmüştü. Bu "gösteriş" ve her çeşit perspektif ve oylum anlatımlarından vaz geçerek modeli, doğrudan doğruya insanı büyüleyen gücü içinde kavramak istiyordu. Onun bütün renkleri, anlatım değerlerine göre seçilmişlerdir. Esas olanı çabucak biçimlendirebilmek için figürlerini büyük, vahşi çizgilerle yerleştiriyor ve şiddetli renklerle arka plâna alıyordu. Rouault'nun resimlerinde insanı dolduran bir güç vardır. Yağlıboya eserlerinin yanında gravürleri "*Les Reincarnations du Père Ubu*" ve bitirilmemiş eseri "*Misererie et Guerre*" yer alır. 1932'den bu yana onun boya-resim eserlerinde eski çalışmalarındaki şiddet yerine, bir acıma anlatımı yer almıştır. Artık resimlerinin mevzuları cambazhane palyaçoları ve hâkimlerdir. Çehrelerinin ortasına yerleştirdiği kocaman gözler, insan içinin boşluğunu anlatırlar. Bu tarihten sonra çeşitli dinsel temalar, eserlerinde yer alır. 1958'de olgun bir eserin arkasından göçüp gitmiştir.

R. 1259: Mois Kisling. Kırmızı Şallı Kadın. Musée d'Art Moderne, Paris. (1920).

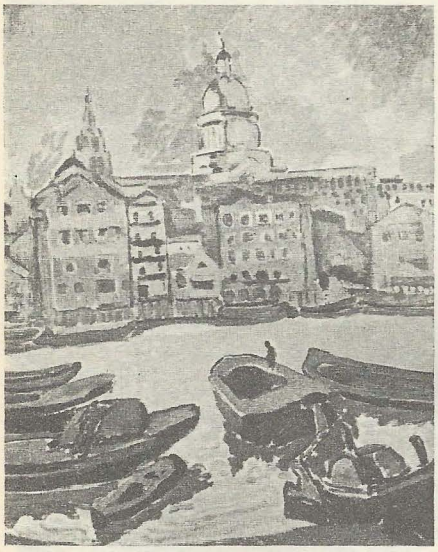
Dışavurumculuk (*Expressionisme*) : Dışa-vurumculuk, İzlenimcilik, Çiğrenkçilik (fovizm), Kübikçilik, Fütürizm, ya da Sürrealizm gibi yalnız bir sanat cereyanına ve sanatçılar gurubuna verilmiş bir ad değildir. Bu bir sanat akımı olmakla birlikte, özellikle Cermen ülkelerinin sosyal krizler ve düşünsel gelişme çağlarında ortaya çıkmış bir hayat anlayışıdır. "*Ekspresiyonizm*" tabirini, Herwarth Walden "*Der Sturm*" dergisinde 1911'de kullanmıştır.

Modern sanat akımları, akademik - gerçekçilik ve ışık-gölge anlayışına son verdi. Dışa-vurumculuk bir hayat anlayışı, bir dünya görüşüdür. Fakat bu görüş insanın içine yönelmiştir.

Kübikçiler ve Fütüristler daha önceden gözlerini doğadan ayırmışlardır. Ancak Dışa-vurumcular gözlerini doğa karşısında kapadılar ve tüm olarak akıldan boyadılar. Dışa-vurumcular kendilerini doğanın etkisine bırakmıyorlar ve duyduklarını resimlemek istiyorlardı. Psikolojik hayal, obtik hayale tercih ediliyordu. Her şey, tekrar sanatçının mizaç ve iradesine göre düşünülmüş, yaratılmış ve canlandırılmıştı. Ölü doğa *(natürmort)* olsun, manzara resmi *(peyzage)* olsun ya da figür olsun, ne anlatılmışsa, resimlenen, şey herşeyden önce sanatçının tam olarak kişisel bir

R. 1260: Henry de Waroquier (1881-....). Figür (1927).

R. 1261: Raoul Dufy (1877-1953). Çiçekler Ortasında. Paris. (1907).



R. 1262: André Derain. Londra'da Saint Paul Kate drali. New York.

görüşü idi. Bunun içindir ki, sanatçı sayısı kadar Dışa-vurumcu tarz vardır. Fakat her şeye rağmen, bilinçaltı bir kanun vardır ki bu, sanatçıların eserlerini birbirlerine benzetir.

Dışa-vurumcu kendini içgüdülerine ve içdürtülerine terkeder ve kendini ruhunun uyumuna uydurur. Böylece fenomenal kuvvetlerin etkisi altında doğaya girer ve ortaya dramatik bir eser çıkar. Heyecan içinde olan sanatçının son derece duygulu oluşu ile doğup gelişen sanat eseri bir nevi medyum olur. Bundan dolayı Dışa-vurumcu sanat eseri doğrudan doğruya, kendiliğinden, şiddetli ve vecd içinde yapılmış etkisini verir. Bir taslağın bile etkisi anıtsaldır. Çünkü, bütün adi ifadeler, küçüklükler onun iptidaî hamlesine yabancıdır.

Dışa-vurumcu çizgi, kaprisli, disiplin altına alınmamış sakin, neşeli fakat çoğunlukla gazaplı, sinirli ve dramatikdir. Renkler son derece yoğunlaştırılmış koyu siyah, koyu kahverengi, sarı, mor, kırmızı, yeşil ve turuncudan oluşur. Dışa-vurumcunun paleti, Fovlardaki gibi cüretlidir. Dışa-vurumculuk "*Brücke*" gurubun'ca ortaya atılmış, "*Der Blaue Reiter*" gurubu tarafından geliştirilmiş, Kuzey melânkoliği Slav coşkunluğu, Felemenk sağlamlığı ve Yahudi endişesi ile kaynaşarak bütün dünyaya yayılmış ve etkileri halen devam eden bir sanat akımıdır.

Bu anlayış, Dresden Teknik Üniversitesine mühendislik öğrenimi yapmağa gelen *E. L. Kirchner*, *Erich Heckel* ve *Karl Schmidt - Rottluff* tarafından kurulmuştu. Kirchner dışında (o, Aschaffenburg'da doğmuştu) hepsi Saksonyalı idiler. Bu yüzden Dışa-vurumculuk, Kuzey-Almanyalı bir mizactan doğmuştur denebilir. Birlik 1906'da Dresden'de kurulmuştur.

Brücke Gurubu, bütün devrimci ve heyecan verici unsurları bünyesine almağı kendine görev edinmişti. Daha Van Gogh'un bile gözünde tüten "*Birlik*" sözcüğü, Brücke ressamları için büyük bir anlam taşıyordu. Kış aylarında kentin bir uç mahallesinde, içini fresklerle, kendilerinin yaptıkları tahta heykellerle ve batik usulü ile boyanmış kumaşlarla süsledikleri bir dükkânda, çıplak modelden desenler çalışıyorlardı. Yaz ayları Moritzburger See'ye peyzaj ve ilkel yaşamağı sevdiklerinden çıplaklık kültürü yapmak için gidiyorlardı. 1911'de Brücke gurubu Berlin'e göçetti. 1913'de Kirchner'in Brücke'nin tarihçesi üzerine yazıdığı bir yazıdan çıkan anlaşmazlıktan dolayı dağıldı. Gauguin, Yeni-izlenimciler, Nabis'ler, zenci heykelleri, Okyanus adalarındaki yerlilerin tahta oymaları, fakat hepsinden önce Van Gogh ve Munch'un "*Kuzeyli modern eserleri*", Brücke üslûbunun meydana gelmesine yardımcı oldu. Çiğ-renkçilerin (Fovların) biçime değgin özelliklerini Brücke ressamlarında da bulmak mümkündür. Bunlar, yüzeysel biçimlendirme üzerinde önemle durmak, renkleri yoğunlaştırılmak, konstrüksiyon, biçim parçalamaktı, Fovlar gibi simgecilerden (Sembolistlerden) ve Jugendstil ressamlarından, eskiden düşünülmüş edebî konulardan kaçma özellikleriyle ayrılırlar. Jugendstil ressamlarındaki romantik anlatımın yerine onlarda bizzat yaşama, Fovların bezeyici amaçları yerine heybet ve heyecan veren Dışa-vurumcu bir biçimlendirme tarzı yer aldı. Brücke'nin eserinde grafik önemli bir rol oynamıştır. Özellikle ağaç oymada Dışa-vurumcu baskı-resim, kendine en uygun anlatım aracını bulmuştur.

Dışa-vurumcularda önemli olan İzlenimcilerde olduğu gibi aldatıcı görünüş değil, bilâkis Kirchner'in dediği gibi "*çevremizde olan olay ile bizi çeviren eşyaların arkasında bulunan sırdır*". Dışa-vurumcular'da duygu, kendini ölçüsüz bir biçimde gösterir. Onlar bakmıyorlar, yorumluyorlardı. Onların kendilerine özgü yüzleri vardı.

Obje ile ilgili olan Dışa-vurumculuk Dresden'de Brücke gurubunun üslûbu olarak ortaya çıktığı gibi, başka yerlerde tek tek kişilerde de kendini gösteriyordu : Viyana'da Oskar Kokoschka'da ve genç yaşında ölen Egor Schiele'de, Reinland'da Heinrich Nauen'de olduğu gibi. Dışa-vurumcu üslûp en kişisel anlatımını, kendilerine özgü yolda giden Kokoschka, Beckmann ve Karl Hofer'de bulur. Fakat Brücke ressamlarının anladığı anlamda Dışa-vurumcu anlayışının bu üç ressam dışına çıkar : Bu üslûp Kokoschka'da Post - ekspressiyonizm, Beckmann'da *Yeni gerçekçilik*, Hofer'de Gerçek-üstücülük anlamındadır.

1918 başlangıcında Dışa-vurumculuk ilk şiddetini ve kuvvetini yitirmeğe başlamıştı. Dışa-vurumculuk'u gerçekçi bir Dışa-vurumculuk (post-ekspressiyonizm) diyebileceğimiz bir anlayış izliyordu. Fakat bu anlayış, Dışa-vurumculuk gibi bir olay olmamıştı.

Almanya'nın dışında en başta Felemenklilerin, doğa biçimlerinin görünüşlerine önem veren bir Dışa-vurumcu boya-resim sanatı alanında payları vardır : *Constant Permeke* (1886-1952), *Gustave de Smet* (1887-1943), Fritz van den Berghe ve Albert Servaes bunların önemlileri arasındadır. Fransa'da Dışa-vurumculuk anlayışına yakın bir anlayışta olan Georges Rouault'dan başka Maurice Vlaminck vardır. Orphist Le Fauconnier, hayaller içinde gömülmüş olan Edouard Georg ve Marcel Grommaire'in çalışış tarzları hep bu anlayıştadır. Çalışma tarzı ile Kokoschka'yı ansıtan ve Lituvanyadan Paris'e gelip yerleşerek kendinden geçercesine çalışmalar yapan *G. B. Scipione*'u (1904-1933) ve Chaim Soutine, burada Rus Dışa-vurumcuları olarak belirtilebilir. İngiltere'de ve Amerika'da da bir kaç ressamda Dışa-vurumculuk'un etkilerini görmek mümkündür.

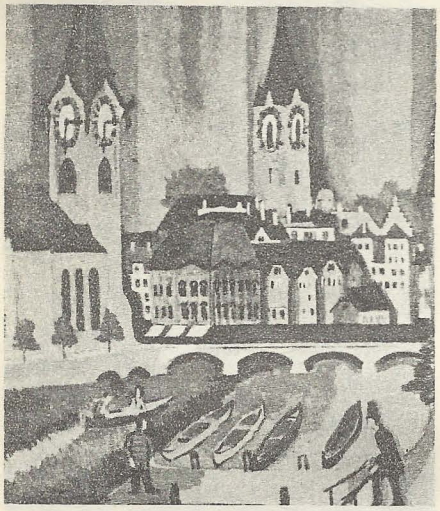
Son olarak Dışa-vurumculuk üzerine söylenecek şey, bu akım için tarihî saatın çalmış olduğu ve bu gün her ne kadar bu anlayışla ilgili çalışmalar görülüyorsa da Dışa-vurumculuğun yeniden canlanması söz konusu değildir.

R. 1263: Ludwig Kirchner. Artist ve Modeli. (1907).

E. L. Kirchner (1880-1938) : Kirchner, kendisine kadar hiçbir sanat akımı ile modern sanat hareketlerine iştirak etmemiş olan Alman sanatına yeni bir yön verme şerefini en çok kazanmış kişidir. Kirchner'e kadar İtalyan ve Fransız resim sanatının etkisinde kalmış olan Alman resmi, onun kurulmasında baş rolü oynadığı "Brücke" ile güçlü bir biçimlendirme olanağı bulmuştu.

Kirchner ressam olmak istemişti. Büyükbabası ise Antik eşya topluyordu. Frankfurtta desen için lüzumlu temel bilgiler edinmiş ve Nürnberg'de onsekiz yaşında bir genç olarak eski Alman grafik eserlerine hayran olmuştu. 1901'de mimarî tahsili için Dresden Teknik Üniversitesine girdi. Bunun yanında resim kurslarını izledi. 1902'de *Fritz Bley*'i tanıdı. Gene o sıralarda Japon estamplarını görmüş ve hayran olmuştu. 1903 yılından sonra iki sömestre Münih'te *W. Debschnitz* ve *Hermann Obrist*'in resim kurslarını izledikten sonra 1904'de mimarî tahsilini bitirmek için Dresden'e döndü. Ayni yıl *Erich Heckel* ile dost oldu. Kendini doğacı renkten kurtarmak için, Goethe'nin renk kuralları, Newton, Helmholz ve Roads'ın sanat teorileriyle ilgilendi. Eski Alman ressamlarından Beheim ve Cranach ile Seurat'nın resimleri, zenci heykelleri ve Okyanus adalarındaki ağaç-oyma heykellerle ilgilendi. 1905'de Heckel dostlarına mimarlık öğrencisi *Karl Schmidt - Rottluff*'u tanıştırdı. O zamanlar Kirchner mimarlık diplomasını almış, fakat ressam olmağa karar vermişti ve Bley, Heckel ve Schmidt-Rottluff ile "Brücke" adını verdikleri

R. 1264: Ludwig Kirchner. Sokakta Beş Kadın (1913).



R. 1265: Ludwig Kirchner. Zürih'ten görünüş. Minneapolis. (1926)

R. 1266: Ludwig Kirchner. İnekler. Ağaç baskı.

bir dernek kurmuşlardı. 1911'de Berlin'e gidip yerleşen Kirchner, Max Pechtein ile Wilmersdorf'da bir resim okulu açmağı denedi. Fakat okula hiçbir öğrenci gelmediğinden okul kendiliğinden kapandı. 1912'de Heckel ile Köln'deki Sonderbundausstellung için duvar resimleri yaptı. Birinci Dünya Savaşı'ndaki askerlik hizmeti, onu vücutca ve ruhça bitirmişti. Taunus'un Königstein kentinde Doktor Kohnstamm'ın sanatoryumunda sağlığını arayan Kirchner, orada (1915-1916) İkinci Dünya Savaşı'nda ortadan kalkan freskler yapmıştı. 1917 Mayısında Davos'a gitti. Sonraları onunla dost olan Van de Velde'nin tavsiyesi üzerine Kreuzlingen'deki bir sanatoryuma gitmiş ve oradan bir yıl sonra Davos'a geri dönmüştü. 1930 yılının başlangıcında Folkwang - Museum'un dekorasyonları için şevkle eskizler yapmağa başladı. Fakat çıkarılan düşmanca zorluklar yüzünden taslakların uygulanması mümkün olmadı. Artık Kirchner'in yıldızı kararmağa başlamıştı. Almanya'da sanatın her türlü haklardan yoksun kalması, malî zorlukların başlaması ve eski hastalığının tekrar belirmesi ile 15 Haziran 1938'de hayatına kendi eliyle son verdi.

Kirchner'de sinirli haller ve fikrî hayat her şeyin üstünde idi. Duygululuğu en kuvvetli yönü idi. Bununla birlikte bütün ciğer hastaiarında olduğu gibi kendisinde bir yaşama açlığı vardı. Çoğu Dışavurumcular gibi, ateşli bir Nietzsche okuyucusu olarak, filozofun yaşamağa olan arzusunu kabul ediyor ve "*hayatın zenginliğini ve sevincini*" anlatmak istiyordu. Onu ilgilendiren somut resim değil, insan içini anlatan, yansıtan resimdi. Kirchner bunu işaretler, hiyeroglifler ile görülür bir hale koyuyordu. Hiyeroglifleri doğadan alıyor ve hayata olan derin sevgisi ile onları düzenliyordu. "*Hiyeroglifler, aldatıcı dünyanın iç yönüne ait, doğasal olmayan biçimdeki resmidir*" diyordu. Brücke ressamları arasında soyut biçime en çok yaklaşan o idi.

Onun, büyük kentlerin veremli havasına olan tutkunluğu, gene kendindeki ilkele, ilkel hayata olan duygu ile tezat teşkil etmekteydi. İlk önceleri çok hoşlandığı Berlin'de, Kurfürstendamm'ın kokotlarını ve gece lokallerinin gürültülü hayatını, sonraları İsviçre köylülerini ve dağ hayvanlarını resimledi.

Onun biçim, fikir ve teknik gücünü, ikibindörtyüzü bulan grafik eserleri ayrıntılı olarak gösterir.

Emil Nolde (1867-1955) : 7 Ağustos 1867'de Kuzey Şilezya'da doğdu. Sanatçı olmak isteyen çocuğa babası, "*sanatkârlar kendilerini besliyemezler*" diye karşı koymuş ve onu tarımcı yapmak istemişti. Sonunda Flensburg'da ağaç gravür üzerine öğrenim yapan bir sanat okuluna gitmesine izin verildi (1884-1888). 1889 Karlsruhe'de öğrenimine devam etti. 1892'den 1898'e kadar St. Gallen'de sanat okulunda ders verdi. İsviçre Alplerinin bütün yüksek tepelerine çıkmış ve bu dağlara çıkışı sırasında başından ne geçmiş ise resimle anlatmayı denemişti. Kendisinin okulda öğrendiği süsleyici çizgi, resimde ona yetmiyordu. O, sanatçı-ressam olmak istiyordu. Almanya'da, yardımı ile bir burs elde edebileceğini sandığı yüksek mevkili bir kişiye, "*halk sanatı çerçevesinde bir şeyler yapabileceğimi zannediyorum*", diye yazıyordu. Fakat bu adamdan ümit ettiği bursu elde edemedi. Bununla birlikte artistik-ticarî bir teşebbüs ile, öğrenimine devam olanağını buldu. Birkaç posta kartını suluboya ile yaptı. Bunların içinde dağlar, komik ve kaba şekilde insana benzetilerek resimlenmişti. Bunlardan ikisi basılmış ve başarılı olmuştu. Bunun üzerine Emil Jansen, bu posta kartları serisinden kendi hesabına bastırıp satmağa karar

verdi. Düşündüğünü uygulayınca, sonuç olarak on gün içinde yüzbin adet satılmıştı. Bu suretle kendi sanat öğrenimini finanse edecek parayı bulmuştu.

Münih'teki ressam Stuck, atelyesine kabul etmeyince, özel bir okul olan *Friedrich - Fehr - Schule* ile yetinmek zorunda kaldı. Yazın Dachau'da Adolf Hölzel'in yönetiminde çalıştı. 1900 Sergisi için Paris'e gitti. Fransızca konuşamıyordu. Académie Julien'deki öğrenim de onun hoşuna gitmedi. İzlenimciler için de o hiçbir ilgi duymadı. Paris kenti ve insanı, ona yabancı kaldı. Kopenhang'lı sahne sanatçısı Ada Viestrup'u tanımış ve onunla evlenmişti. Bundan sonradır ki adını Nolde olarak değiştirmiştir.

Hayatının ikinci bölümü böyle başladı : Onun sanatçı hayatı "*acı-tatlı ve kan ve gül gibi güzel*" idi. 1901'den 1905'e kadar Berlin'de kaldı. Sonra Dresden'e gidip orada "*Brücke*" birliğine girdi. Arkadaşları içinde ona en yakın Karl Schmidt - Rottluff oldu. Onunla bir süre Alsen'de birlikte çalıştı. Brücke'deki genç sanatçıların gelişen çalışma benzerliği, onun bu topluluktan ayrılmasını sonuçlandırdı. 1910'da "*Pfingsten*" adlı resmini kabul etmeyen "*Berliner Sezession*" ile anlaşmazlığa düştü. Bir mektup ile Max Liebermann'ı Sezession başkanlığını terke çağırdı. Bunun üzerine Sezession'dan çıkarıldı. 1910 - 1914 arası bir heyetle büyük bir geziye çıktı ve Büyük Okyanusa kadar gitmek olanağını buldu. Döndükten sonra kâh Berlin'de, kâh kendine bir ev inşa ettiği Sebüll'de oturdu. Milliyetçilik ve Musevi düşmanlığı, daha onu 1933'den önce Nazi partisine sürükledi. Fakat Hitler modern sanatın ortadan kaldırılmasını emrettiği zaman, onu partide kayıtlı oluşu kurtaramadı. Alfred Rosenberg, onun yaptığı portreler için: "*zenci melezi, sevgisiz, kaba ve her türlü iç-biçim kuvvetinden yoksun*" diyordu. 1941'de resim yapması yasaklandı. 1946'da karısı Ada öldü ve bir sene sonra kendisinden elli yaş küçük Jolante Erdmann ile evlendi.

Kendisinin taban tabana zıddı olan Paul Klee onun için "*Nolde, eski çağ insanı*" diyordu.

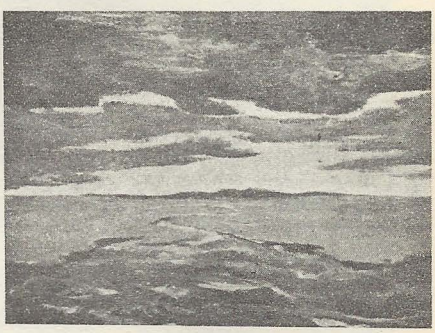
Nolde'de insanlar ve eşyalar, kaba bir maskaralık içinde ve renk bakımından mübalâğalı görünürler. M. Sauerlandt, Nolde'nin hayatının yazarı, "*Göze batan parlak renkler, gayet etkili jestler*" ile "*sıcak renklerin egemenliği*"nden söz etmektedir. Nolde'de her şey, son derece yoğunlaştırılmış, âdeta mayiden bir ateş gibi, yanan renklerle biçimlendirilmişti. Ondaki renk, kendi başına güzel olan ve doğa biçimine bağlı olmayan niteliktedir. Doğa biçimini o hiç bir zaman terketmemiş, fakat buna rağmen, ondan kendini çoğu zaman uzak tutmuştu. "*İnsan kendini doğadan ne kadar uzak tutarsa ve buna rağmen ne kadar doğal kalırsa, sanatı o oranda büyük olur*" diyordu.

1909'dan 1915 yıllarına dek, Rouault ile karşılaştırılabilecek dinsel resimler de yaptı. Bu dinsel resimler serisinde Berliner Sezession tarafından reddedilen "*Pfingsbild*" (1909), ile Brüksel Dünya Sergisi'nden 1912 yılında katolik kilisesinin delâleti ile uzaklaştırılan dokuz kısımlı "*İnsanın hayatı*" eserlerini boyadı. Figürlü resimlerin dışında Nolde, ölü doğa resimleri, açık hava ve çiçek resimleri yaptı. En mutlu biçimde suluboyada başarı göstermiştir. Hiç bir Alman ressamı, onun kadar bu tekniğe ustaca hâkim olmamıştır. Tahta ve çinko üzerine gravürler ile taş-baskıları için, 1952 Venedik Biennale'inde kendisine bir ödül verilmiştir.

Nolde her şeyden önce renk ressamı idi. Bu renk, süsleyici anlamda olmayıp, alışılmamış, göz kamaştıran, donuk, ışıklı, ecinli bir hava yaratacak biçimde karanlık, kontraslı ve renk değerleri bakımından

R. 1267: Emil Nolde. Balıkçı Gemisi.

R. 1268: Emil Nolde. Akşam Vakti. Kunstmuseum, Basel. (1916).



R. 1269: Oskar Kokoschka. Dr. Forel. Stadt. Kunsthalle, Mannheim. (1908).

zengin idi. Renk, hamur halinde ve kitle olarak sürülmüş olduğundan büyük etkiye sahipti. Resminde renk, ince bir anlatımda biçimlendirilmemiş, kaba, hoyratça psikolojik bir araç ve resim inşası için bir olanak olarak tuvale aktarılmıştır. Resimde hatların rolü, onu hiç ilgilendirmemiştir. Bunun içinde resimlerinde kontur yoktur. Nolde'nin resmi, renklerin bütün ışıklılığı ve aydınlığına rağmen dramatik, ağırbaşlı, güçlü bir havaya bürünmüştür.

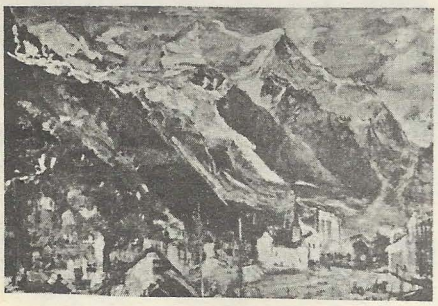
Otto Müller : 1874'de Şilezya'da doğdu ve 1930'da Breslau'da öldü. 1910'da Brücke Gurubu'na giren Müller, Brücke'yi kuran diğerlerine oranla daha yaşlı idi. Anne tarafından çingene kanı taşır. Çingenelerin hayatı ile ilgilenmesi ve resimlerindeki sarı ve yeşil uyumu, onu figürlü peyzajlara sürüklemişti.

Akademinin doğmatik öğreniminden memnun olmayan Otto Müller kendi kabuğuna çekilmiş ve ilk olarak 1907 yılında Berlin'e gelerek heykeltraş Lehmbruck ile dost olmuştu. Lehmbruck'un uzatılmış Gotik figürlerinde Otto Müller'in köşeli, zayıf figürlerinin yansıması vardır. Nadir bir kitap olan ve hiç bir zaman yayımlanmamış bulunan E. L. Kirchner'in "*Chronik der Brücke*" adlı yazısında : "*Neue Sezession*"un ilk sergilerinde *Brücke üyeleri*, Müller'i tanıdılar. Hayatının, eseriyle olan cinsel uyumu, onu Brücke'nin doğal bir üyesi yaptı. O, bize tutkallı boyaların çekiciliğini getirdi" diyor.

"*Hayattan yaratma heyecanını almak ve kendini yaşadığı şeyin hükmüne bağlamak*" duygusu, Brücke ressamlarını bir araya getiriyordu. Diğer Brücke üyeleri arasında onun özel bir yeri vardı. Çünkü o, Pechstein ve Nolde'nin Güney denizlerinde aradığı daha yetkin bir dünyayı, onlardan evvel öğrenmişti. Müller kendi Tahiti'sini kanında taşıyordu. Onun mat tutkal renkleri olan *kükürt sarısı, saz yeşili, gri, siyah ve tuğla kırmızıları*, Çingenelerin hayat ve tiplerini resimlemede isabetli olmuştu. Hattâ 1924 ve 1925 yıllarını Macaristan'da çingeneler arasında geçirmişti. Onun ağaçlar içinde yahut sazlık manzaralar arasında çocuk çehreli çıplak kızları, Dresden Akademisi'ndeki profesörlüğü sırasında gene orada öğretim üyesi olan Ludwig Hoffmann'ın idealist Jugenstil üslûbundaki resimlerini ansıtırlar.

Müller, diğer Dışavurumcu *(Ekspressiyonist)* Alman ressamlarının yanında, biraz hayale kapılmış gibi görünür.

R. 1270: Oskar Kokoschka. Alplerden Manzara.



Oskar Kokoschka : 1 Mart 1886'da Tuna kıyısındaki Pöchların köyünde doğmuş, Viyana sanat okulunda 1904'den 1907'e kadar öğrenim yapmıştı. Gustav Klimt, Arnold Schönberg, Adolf Loos, Karl Kraus ve Sigmund Freud'un etkisinde kalmış ve Viyana Modernleri'nin havasında çalışan Viyana İş Atelyelerin'de *(Wiener Werkstaette)* memur olarak çalışmıştı.

1904'de Wiener Sezession, Hodler ve Munch'u sergiledi. Kokoschka, kendinden bir yaş küçük olan Egon Schiele ve Hodler'den önemli izlenimler edindiği halde, Munch'un bir medyumun ruh durumu içinde yapılmış resimlerine kendini yakın hissediyordu. Ölüm ve cinsiyet ona da erkenden heyecan vermişti. Bununla birlikte o, kent delikanlıları gibi, var olma bilmecesini gözle kaş arasında kavrayacaklardan değildi. Bunun için bakışlarını o yöne çevirmişti. Kendi ilk "*Bilderbuch*" adlı Resim Kitabında "*Rüya Gören Çocuk*"u çekingen ve kaba bir biçimde göstermiş ve acaip bir anlatım ile insan varlığının sırlarına yaklaşmıştı.

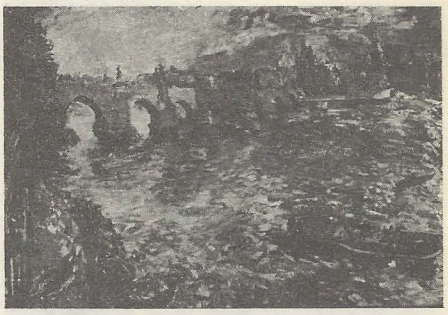
Beş yaşında yitirdiği kardeşinin ölümü, onu psikolojik bir çıkmaza sürüklemiş ve ölüm olayı, onu daima meşgul eden bir kavram olmuştu. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra, ilk zamanlarının geleceği belli eden portresine, bir sergide, kendisi ile birlikte bakan bir kadın dostuna : "*Bu kadın mahvoldu, yok edildi*" diye söylendi. Kadın dostu Danimarkalı Karin Michaelis, Kokoschka'nın tanıdığı bir genç kızı gayetle kabiliyetli bin insan olarak boyadığını ve portredeki yüzün üzerine ince noktalar serpiştirmiş olduğunu yazıyor. Kokoschka bu portreyi neden böyle boyamıştı? Bu hususta : "*Kız öylesine dalgın, kafası o kadar meşguldü ki, bana iç yüzünü böyle göstermişti*" diyor. Bu kız sonraları delirmişti. Portreci Kokoschka'nın medyum gücünü gösteren daha bir çok vesikalar vardır. "*Benim resimlerim bir çok kimseler hakkında edindiğim stenogramlardır*" ve "*ben, çehrelerimle yaşarım*" diyordu.

Grafikçi ve şair olarak, kendisindeki cinsiyet sevgisi, onu ilkel sorunlara sürüklüyordu. Bu ilkelliği, Viyana modernlerinin estetikçileri nüktedan ve ciddî olmayan bir şekilde, Kokoschka ise ciddî olarak işliyordu. Şair olarak âdeta kekeleyerek, desen sanatçısı olarak ise zarafetten yoksun biçimde, sevginin cennet ve cehenneminde başına geleni resimliyordu.

Kokoschka İzlenimciler'in açık hava resmini kabul etmiyordu. "*Açık hava resmi ne demektir yani? Hakikî büyüklükte bir yapma bebek açık havaya konuluyor ve kopya ediliyor. Ve sonra bu çalışmanın doğal olarak yapıldığı söyleniyor. Fakat doğa bu resimlerin neresindedir.*"

Theodor Daubler, Kokoschka'yı "*en gerçek Dışa-vurumcu*" olarak niteliyor. Kokoschka, ruh dünyasının ressamıdır. Kokoschka'daki ruhsal anlatıma olan kuvvetli arzu, biçime ait olan disiplini arka plâna itiyordu. Modern resim sanatının esas karakteristiği olan renk hususunda, ilk önceleri Kokoschka lâkayt idi. Anlatım aracı olarak o, önceleri yalnız siyah beyaz *değerleri* ve *hat*'ları kullanıyordu. İsviçreli bilim adamı Forel'in portresini yaparken, seanslarda bulunup sanatçının çalışışını bizzat izleyen Forel'in kızı, ilgi çekici bilgiler vermektedir. Forel'in kızının yaptığı açıklamada, Kokoschka'nın, bütün resmi fırçasız olarak yalnız parmakları ile boyadığı ve portredeki saçları, tuvali tırnakları ile kazıyarak yaptığı bildiriliyor. Kokoschka rengi ince sürerek yaptığı çalışma tarzına, 1914'den önce son vererek kalın boya hamuru ile çalışmağa başladı. 1920'de ona Dresden Akademisi'nde bir profesörlük verildi. Fakat 1924'de hiç haber vermeden görevini terketti. Bu tarihten itibaren Kokoschka'nın gezileri başladı. Şehir peyzajlarını esas konu olarak aldı. Paris'i, Venedik'i, Floransa'yı, Amsterdam'ı, Madrid'i, Viyana'yı, Londra'yı ve diğer birçok Avrupa kentinin görünüşlerini resimledi. O, canlı, hareketli her şeye kendini verir, özellikle içinde hayat bulduğu her şeye kendini bağlı duyar. Kendi canlılığı içinde, fikren inandığı biçim düşüncesini Dışa-vurumcu renkçilik yüzünden terketmez.

Nasyonel Sosyalist Partisi, onu da Almanya'dan sürmüştü. Kokoschka ilk önce Viyana'da, sonraları Prag'da kalmağı denedi. Mümkün olmayınca İngiltere'ye gitti. Ve orada savaş allegorileri boyadı : "*Biz niçin savaşıyoruz*", "*İlhak*" gibi. Bu resimler moral niyetler bakımından iyi karşılanmalarına rağmen, onun iyi resimleri arasında yer almazlar. Esasen o da sonraları bu tarz çalışmalardan vazgeçmişti. Kokoschka'nın temsili konulu duvar resimleri, tüm eseri içinde baş rolü oynarlar. Hamburg Üniversitesi için yaptığı üç kısımlı duvar resminin (1954) burada sözü edilebilir. Kokoschka'nın halen yaptığı resimler, ilk çağlarının psikolojik resimleriyle ilgili değildir. Yazdığı piyesler ise hep Dışa-vurumcu literatür ile ilişkilidir.



R. 1271: Oskar Kokoschka. Karl Köprüsü. Prag.

R. 1272: Max Beckmann. Kendi Portresi.

R. 1273: Carl Hofer (1895-1955). Alarm. (1935).

R. 1274: Emil Nolde. Kâhinlerin sevgi gösterisi. Essen.

R. 1275: Carl Hofer. Nöbetçi. (1943).

Max Beckmann (1884-1950)'ın Dışa-vurumculuğu, ise onun iç dünyasının tam bir yansımasıdır. Gençlik yıllarındaki çalışmalarında, Hans von Marées'nin kompozisyon anlayışı ile izlenimci renk hâkim olmuş, ancak akademik bir görüş içinde boyanmışlardır. Akademi öğrenimini 1900-1903 yılları arasında Weimar Akademisi'nde yapmıştır. Hans von Marées'nin anıtsal, gururlu Rönesans tipleri, plâstik biçimde eserlerinde yer almıştır. Ayrıca insan betilerinin birbirleriyle olan ilişkileri ile, insanın doğayla olan ilişkilerini simgeleştirmiştir. Weimar'daki öğreniminden sonra Paris'e gitmiş ve onu Louvre'da özellikle Rembrandt, Pierra della Francesca ve Luca Signorelli etkilemişti. Rembrandt'da insanın derinliğine incelenişi, Francesca'da anıtsallık ve oylum serbestliği ve Signorelli'deki çizgi tekniği ile gerçekçilik onu çekmişti. Bütün bunlar, Beckmann'ın olgun sanatını geliştiren öğelerdir. Beckmann, Paris'te Cézanne ve Van Gogh'un eserlerini görmüş olmalıdır. Fakat bu ressamların etkisi onda daha sonra görülmektedir. Sonraki İtalya seyahatinde ise onu özellikle Luca Signorelli çekmişti. 1905'de Berlin'e geldiğinde, burada İzlenimciler ile onları izleyenler, tutucu doğacılara karşı savaşıyorlardı. "*Berliner Sezession*"un bu çekişmelerine o da katıldı. 1905'de "*Denizde genç delikanlılar*" adlı resmini boyadı. Bu çalışmasında, kuvvetli adaleler, İzlenimcilik'in ışıklı renkleri ve filozofça bir düşünce sezilmektedir. Bu resmiyle "*Villa-Romana-Preis*" Villa-Romana-Ödülü'nü kazandı. Bu ilk başarısından sonra, tekrar eski ustaları incelemeye koyuldu. Onu özellikle ilgilendiren El Greco idi. Bu sırada "*Yeniden dirilme*"yi boyadı ve I. Dünya Savaşı'nın başlangıcına dek dinî konular üzerinde çalıştı. Klasik-dinî resimleri olan "*Kleopatra*" ve "*Amazonların savaşı*" ında daha hâlâ Lovis Corinth'ten alınmış vücutların dolgunluğu kendini gösterir. Fakat bütün bunlara rağmen kişisel bir anlayış ve soyut oylum fantazisi açık olarak görülür. 1911 ve 1912 yıllarında "*Messina'nın Batışı*" ve "*Titanik'in Batışı*" gibi büyük ebattaki çalışmaları, doğacı-psikolojik bir araştırmaya yer verir. Birinci Dünya Savaşından önce yapılmış bütün çalışmaları, hat ve boya sembolizmi bakımından Brücke ve Der Blaue Reiter'in eserinden çok geridedir. Hattâ 1912'de Franz Marc'ın Anti-empressiyonizm üzerine yazdığı makalesine şiddetle karşı koymuş, fakat kısa bir zaman sonra "*aldatıcı görünüşün altında saklı olan gerçeği aramak*"dan bahsetmişti.

Birinci Dünya Savaşı'na sıhhıye askeri olarak girmiş, 1915'de hastalandığından çürüğe çıkarılmıştı. 1917 ile 1923 arasında yaptığı çalışmalarında ısrarla "*kendi korkusuna hâkim olmak için*" zamanın ıstıraplarını resimlemiştir. Duygularını ilk önce gerçekçi olarak, sonraları simgeci biçimlerle göstermiştir. Huzursuzluk ve kuşku, 1920 yıllarında yaptığı çalışmalar için karakteristiktir. "*Familienbild*" *(Aile resmi)*, "*Traum*" *(Rüya)* gibi resimlerinde *simgeci-gerçekçilik* vardır ve dikey bir oylum tasarımı içinde düzenlemiştir. Dışa-vurumcu gerilmeler, oran kısaltmaları, bir figür çevresinde düzenleme, çeşitli yönlerden perspektif kullanma, aşağıdan ya da yukarıdan bakış, objelerin teker teker ve ayrı ayrı oylum düzeni içinde belirtme, resimlerinin özellikleridir. Bu yeni anlatım biçimi, Ortaçağ resimlerinin esaslı bir incelemesinden çıkarılmıştı, ve çağın ıstırabını belirtmeye uygun gelmekte idi. 1918'de yaptığı "*Gece*" (*Nacht*) adlı resmi, Birinci Dünya Savaşı'nın korkularını, yenilginin sebep olduğu açlık ve yokluğu, onda her şeyden fazla etki yapmış olaylar olarak gösterirler. "*Cehennem*" adlı litografileri de, onun gene ıstıraba olan duygululuğunu işaret etmektedir. Resimlerinin adları : *Gece, Rüya, Cehennem, Hareket* gibi tamamen psikolojik hayatın görünmesine olanak vermektedir. 1930 yıllarından bu yana, daha gerçekçi bir oylum düzeni ile Fovist denecek bir renk anlayışı

resimlerini aydınlatmıştı. Ayrıca resimlerinin sembolik konuları, Antik Yunan efsaneleri ile ilgili olmağa başlamıştı. Renkler daha yumuşak ve rahat sürülmeğe başlamış ve açık koyu kontrasları zenginleşmiştir. "*Vier Manner um einen Fisch*" *(Dört adam bir balık etrafında)* 1943, işgal edilmiş Hollanda'da yeraltı savaşı ordusunun bir toplantısını sembolize etmektedir. Beckmann, kendi hayatfelsefesini anlatan "*Triptyschen*" *(Üç bölümlü resim)*'ni boyadı. "*Die Argonauten*" bunların arasında en önemlisidir. Bu resmi, ölümünden bir gün önce bitirmiştir. 1947'de Amerika'ya St. Louis Üniversitesine profesör olarak çağrıldı. 1949'da Broocklyn Müzesi'nde ders vermek için New york'a davet edildi. Ölüm yılı olan 1950 yılı ödüller ile zengin bir yıldı. (Carnegie-Mükâfatı, Biennale-Mükâfatı, Waşington Üniversitesi şeref doktorluğu gibi).

Beckmann, resim üzerine düşüncesini şöyle açıklamaktadır : "*Bana bu görevimde en çok yardım eden, oyluma nüfuz etmektir. Yükseklik, genişlik ve derinlik üç fenomen olup, ben onları resmin soyut yüzeyini tanzim edebilmek için bir yüzeye dönüştürmek zorundayım. Bu suretle kendimi oylumun sonsuzluğundan korumuş oluyorum. Önemli olan konu değil, konunun boya ile yüzey soyutlaştırılmasına dönüştürülmesidir, Bundan dolayı soyut biçimlere hemen hemen hiç ihtiyaç duymuyorum. Zira her obje, yeter derecede hakikî olmayan, öylesine gerçek dışı bir biçimde bize sunulmuştur ki, ben onu ancak resim ile gerçek yapabiliyorum.*"

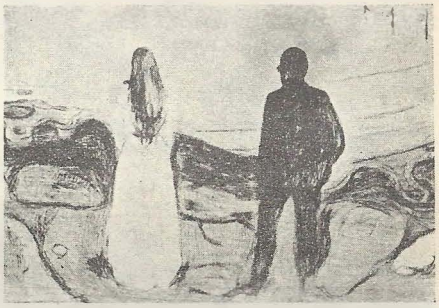
Beckmann'ın son resimleri Amerika'da yaptığı peyzajlardır. Bu resimlerinde, eski resimlerindeki dünyadan elini ayağını çekmiş insanların kederli karakteri yoktur.

Carl Hofer : 1878'de Karlsruhe'de doğdu ve 1955'de Berlin'de öldü. Karlsruhe'deki akademi öğrenimi sırasında onu en çok Hans Thoma ve Böcklin etki altında bıraktılar. İsviçreli kolleksiyoncu Theodor Reinhardt ona Roma'da uzun bir süre kalmak olanağı ile Hindistan'a iki gezi sağladı. Hindistan'a olan gezi onun üzerinde hiç bir etki yapmadı ve resimlerinde de en ufak bir iz bırakmadı. 1899'da bir yıl için Paris'e gitti. Sonra gene Karlsruhe'de Thoma'nın öğrencisi oldu. 1903'de Roma'ya gitti ve beş yıl kaldı. Dr. Reinhardt onun malî bütün sıkıntılarını ortadan kaldırdı. 1908'de Paris'e yerleşti. Orada onu en çok etki altında bırakan Cézanne oldu. Fakat Cézanne'ın, üzerine yaptığı etkiyi ilk önceleri kabul etmedi. Esasen Cézanne'ın zihniyetini o çok sonra kavradı. 1909 ve 1911'de yukarıda sözü edilen Hindistan gezilerini yaptı ve 1913'de Berlin'e yerleşti. 1914'de Cassirer'in galerisinde eserlerini sergilediği zaman büyük başarı kazandı.

Kendi kişisel biçimlendirme tarzını ilk olarak 1918 yılında buldu. Bu anlatım biçiminde, Dışa-vurumcu, sonra Sürrealist ve Cézanne'ın konstrüktif öğeleri bir araya toplanır. Dışa-vurumcular'la ilgilenmedi. Çünkü ona "*Alman iç âlemini ve herkes tarafından sevilen şehvet resimlerini resmetmek*" uygun geliyordu.

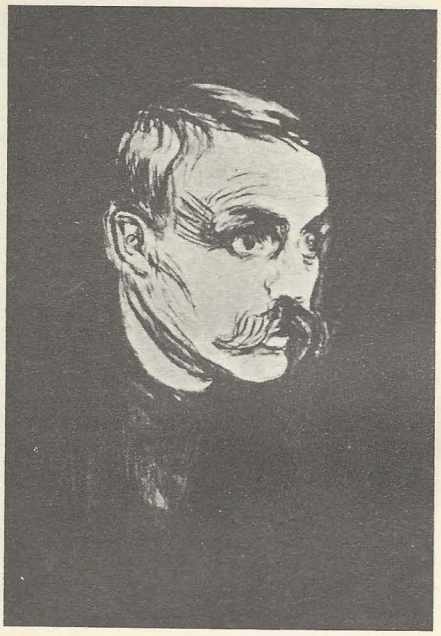
Hofer'in resim motifleri, birbirlerine zıt olan dünyalardan doğar. Bir tarafta genç ve güzel kızların neşe veren resimleri, şefkatli çiftler, Güney ülkelerinin manzaraları, diğer yanda dehşet ve korku atmosferine bürünmüş maskeli sahneler, hayaletler ve cadılar vardır. Elli yaşındaki Hofer, 1928 yılında Berlin ve Manheim'da Alman toplumunun karşısına iki kollektif sergi ile çıktığı zaman mesleğinin zirvesinde idi. Aynı yıl Almanya'yı Uluslararası Carnegie-Enstitüsünde temsil eden kişi olarak, Amerika'ya gitmiş ve bu enstitünün birinci ödülünü almıştı. Bu arada

R. 1276: Käthe Kollwitz (1867-1945). Aç Alman Çocukları (1924). Litografi.



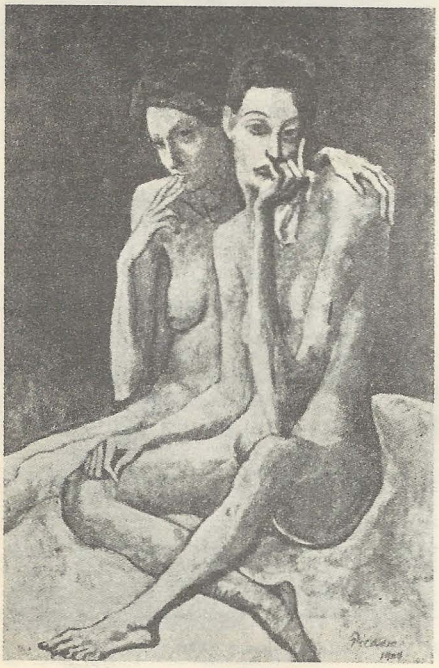
R. 1277: Edouard Munch. İki Kişi. (1896). Soğuk kazıma

R. 1278: Edouard Munch. Köprüde Dört Kız.



R. 1279: Edouard Munch. Müzikçi Sigbjorn. Obsfelder. Litografi. (1896-1897).

R. 1280: Pablo Picasso. İki Dost. (1907). Paris.



bütün Amerika kentlerinde dolaştı. Nevyork onu özellikle sardı. Bununla birlikte bir Avrupalı sanatçının orada gelişemiyeceğini hissetti.

1930'da ünlü "*Kara Oda*"sını boyadı. Bu resim bir tımarhaneyi, ortada bir borazancı ile tasvir eder. Peygamberlere yakışan bir eser olarak 1934'de boyadığı "*Harabeler içindeki adam*"ı vardır. Hofer psikolojik Dışa-vurumculuk ile klasik duruşları birbirine kaynaştırır. Boyayı tuval üzerine aktarışı kurudur ve katı bir etki bırakır. İsviçre'den yaptığı manzaraları, onun en başarılı resimleri arasında yer alır. Betili resimleri sağlam bir yapıya sahiptir. 1937'ye kadar, resimlerini Berlin'de sergilemeye olanak buldu. Fakat bütün modern ressamlar gibi arzu edilmeyenlerden sayıldığından, "*soysuz*" olarak damgalandı ve üçyüz resmi müsadere edildi. Fakat o çalışmağa devam etti. Mart 1943'de bir gece bombardımanında atelyesi ateş almış ve yüzelli kadar eseri yanmıştı. Fakat dört gün sonra, tekrar sehpasının başına geçmiş ve belleği ile elindeki fotoğraflara dayanarak mahvolan resimlerinin hiç olmazsa bir kısmını tekrar boyamayı denemişti. Fakat bu çalışmalarında ilk eserlerinin kendiliğinden oluşan rahatlığı ve tazeliği yoktur. 1945'de Rus işgal kumandanlığı Berlin Güzel Sanatlar Akademisi'nin yönetimini ona vermişti. Kısa bir süre içinde yeni iktidar sahiplerinin sanatta gerekli olan hürriyete izin vermediklerini anlar anlamaz, hürriyeti seçmekte tereddüt etmedi.

Boya sanatının hiçbir alanı yoktur ki, Hofer uğraşmamış olsun. Natürmort, peyzaj dışında portre, çıplak ve kompozisyonlar da boyadı. Saflık ve samimiyet ile soyutluk ve karikatürleştirme onun eserinde yanyanadırlar. Resimleri her ne kadar değişik iseler de, çoğunlukla katılığa gidecek kadar sertleştirilmiş bir renk mimarisi ve konturların köşeli oluşu, bütün eserlerinde bulunan özelliklerdir. Onun neşeli konularında bile, kederin insanda bıraktığı burukluk vardır. Kokoschka ve Beckmann gibi, o da, 1931-1932 yıllarında çeşitli deneyler yaptığı soyut sanatın bir karşıkoyanı idi.

Kübizm :

1906 yılında ölen ve "*doğada ne varsa küreye, koniye ve silindire göre biçimlenir*" diyen Cézanne'ın hatırasına hürmeten 1907 yılında Paris'te büyük bir sergi açıldı. Bu sergide onun olgun döneminde yaptığı eserlerini sanatçı gençlik dikkatle inceledi, ve çözümledi. Bu inceleme ve çözümlemeler, İspanyol Pablo Picasso ve Fransız Georges Braque'da modern sanatın gelişimi bakımından ilgi çekici sonuçlar verdi. 1908 yazında Braque, Cézanne'ın etkisi altında eleştirmen Vauxelles'in "*bizzarrerie cubique*" diye isimlendirdiği açık hava resimleri (peyzajlar) boyuyordu. Ayni yaz Picasso da, Cézanne'dan esinlenmiş kübik biçimlerin belirtildiği resimler yapmıştı. Bu resimlerde eşyalar, kuyumcuların kıymetli taşları traş ettikleri gibi, köşeli yüzeyler halinde idiler.

1908 kışında Braque ve Picasso birlikte çalışıyorlardı. Montmartre'ın bir meyhanesinde Braque ve Picasso'nun sanat problemleri üzerinde konuştukları görülüyordu. 1909 yazını Picasso Hotra'da (İspanya) geçiriyor ve oradaki bir fabrikayı resmediyordu. Braque ise La Roche Buyon'da (Nante'da Seine nehri kenarında) yazını geçiriyor ve La Roche Guyon sarayını boyuyordu. Bu çalışmalarda her iki ressam, üç boyutun biçimlendirilmesinde resme birlik vermek için Cézanne'ın yaptığı gibi, Rönesans perspektifindeki kaçış noktasına veda etmişlerdi. Bu iki genç ressamda her nesne, kendine has bir kaçış noktasına sahipti. Onlar Cézanne'dan, renkten tam manası ile vazgeçmeleriyle ayrılırlar. Onlarda renklerin yerini si-

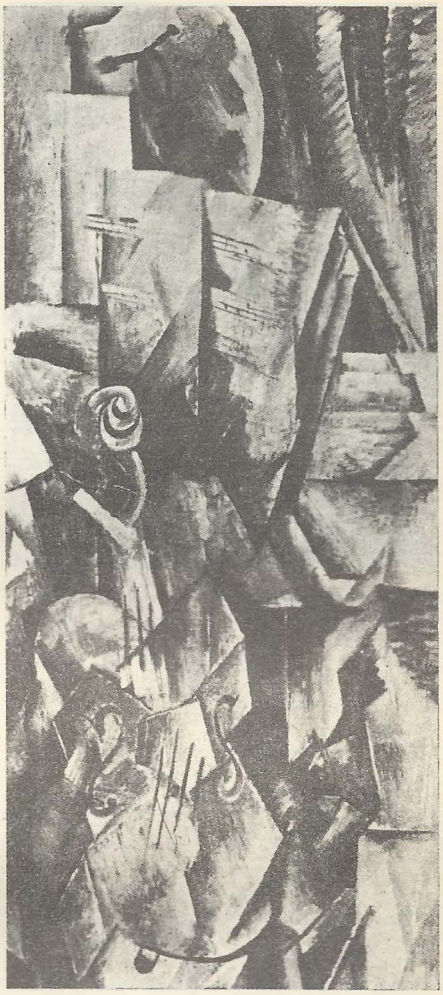
yah beyaz değerler alır. Bu sebeple de Fovlar'dan kesin olarak ayrılırlar. Vakıa Picasso, rengi resmine sokmak için çeşitli deneyler yaptı. Fakat karıştırılmamış renk, yüzeysel bir biçimlendirmeye mecbur ettiğinden bütün bu çalışmalar başarılı olmadılar. Yani renk, resimdeki kübik vücutlaşmağa karşı koyuyordu. Kübizm'in ilk dönemi, 1909 da sona erdi. Kübizm'in ikinci aşaması olan "*Analitik-kübizm*", kapalı doğa biçimine son verdi. Analitik-kübizm, 1909'dan 1911'e kadar devam etti. Bu anlayışta, doğa biçimi resim yüzeyinin düzeni için çeşitli parçalara ayrılır. Bundan dolayı Analitik-kübizm, doğa resminin kesin reddidir. Bu sistem, eşyayı elden geldiğince tam olarak, fakat gözü aldatan unsurları bir yana bırakarak resimlemek ister. Bunun için gerçekçi bir tarafı vardır. Gözü yalnız bir yönden gören profilden bakış ona yetmez. Analitik-kübizm, akıldan eşyanın çevresinde dolanır ve görülen kimi biçimleri, akla gelen formlarla birleştirir. Bir taraftan objeyi elden geldiğince objektif olarak biçimlendirmek ister; diğer yönden resmi bağımsız bir organizma olarak görür. Bu organizma, doğadaki biçim izleniminden, sübjektif olarak bir seçme ile ortaya çıkar. Böylece objektiflik ve subjektiflik, organizmanın karakterini biçimlendirir ve eşya ile resimden birini tercih etmek gereği ortaya çıkınca, resim lehine karar veren sanatçı, bu seçme ile Kübizm'in üçüncü dönemi olan "*Sentetik-kübizm*" içine girmiş olur. Sentetik-kübizm'le, resimde kâğıt yapıştırmalar ve "*collages*"lar başlar. Ayrıca "*plans superposés*" denilen birbiri üzerine düzenlenmiş plânlar da, bu dönemdedir. Yapıştırma kâğıt olarak, gazete parçaları, varyete ve benzeri programlarla ilgili afişler, kumaşlar, metal parçaları, oyun kartları, hattâ ayna parçaları kullanılmıştır. Bu gerçek malzemeler, yalnız resmin yüzey strüktürünü zenginleştirmek için değil, ayni zamanda gerçek materyal ile soyut form arasında bir gerginlik elde etmek için resme sokuldular. Fakat bunlardan önce, Kübistler resimlerine gazete kâğıtlarını, tahta strüktürünü ve mermer taklitlerini soktular. Resim sathına canlılık vermek için, bazan kumla karıştırılmış renklerden de yararlandılar.

Sentetik-kübist tablolarla, resim sanatı, önceden sahip olmadığı bir bağımsızlığa ulaşır. "*La nature existe mais ma toile aussi*" *(doğa vardır ama benim tuvalim de)* diyen Picasso, resmin doğadan tamamen ayrı bir organizma olduğunu bu suretle kesin olarak belirtir.

Kübizm anlayışı, Cézanne'ın görüşünü de geliştirmiştir. Çünkü Cézanne'ın, resmin her noktasının hesaplanması düşüncesi, özellikle kendinden sonra Kübistler'de renkten vazgeçilerek yapılır.

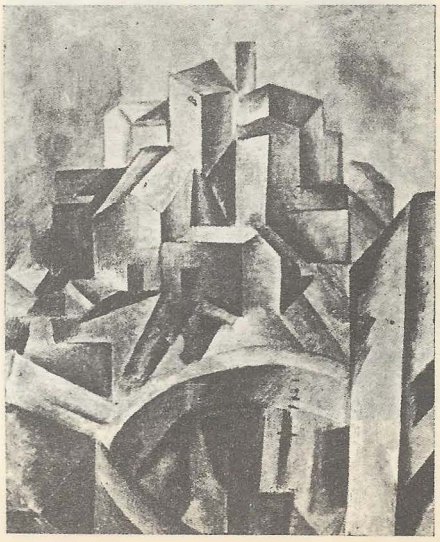
Pablo Picasso: "*Kübizm, diğer resim okullarından farklı değildir. Ayni prensipler, ayni unsurlar hepsinde birdir. Kübizm'in uzun zaman anlaşılmamış olarak kalması, hattâ bugün bile onun içinde görülecek bir şey bulamıyan insanların bulunması gerçeği, hiç bir öneme haiz değildir. Ben İngilizce anlamam. İngilizce kitap benim için boştur. Bununla birlikte bu, İngilizce dilinin olmadığı anlamına gelmez. Öyle ise ben tanımadığım bir şeyi anlamazsam, suçu başkasının üzerine yüklemek neden*"*? (Picasso, 1923).*

"*Güney İspanyalı Pablo Picasso'nun kişiliğnide bütün dünya, çağımızın en büyük sanatçı dehâsını görmek hususunda hemfikirdir*" *(L. Zahn).* Pablo Picasso 25 Ekim 1881 de Malaga'da doğdu. Babası, José Luis Blasco resim öğretmeni olarak ilk önce Malaga'da, sonra Barcelona'da bulundu. Çoğunlukla her türlü hayvanlarla birlikte keklikler, güvercinler, tavşanlar ile yemek odası resimleri yapıyordu. Küçük Pablo, hümanist bir eğitim aldı. Desen ve boyada insanı hayrette bırakan bir erken olgunluk gösterdi. Daha küçük yaşta olmasına rağmen Greco'ya hayranlık duymuştu. Bar-



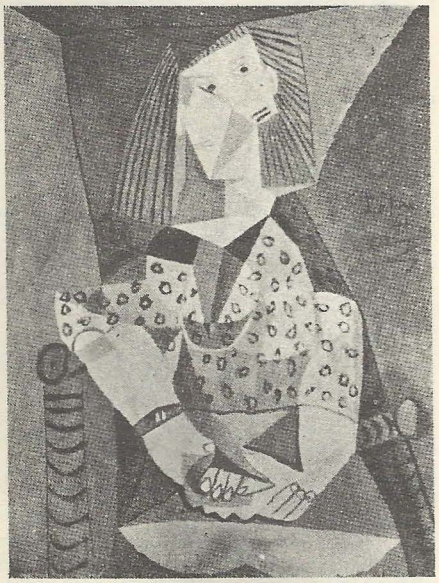
R. 1281: Georges Braque Keman ve Palet (1909-1910). Museum of Guggenheim, New York.

R. 1282: Pablo Picasso (1881-....) Horta'da Su Deposu (1909). Paris.



R. 1283: Pablo Picasso. Avignon Kızları (1907). Museum of Modern Art, New York.

R. 1284: Pablo Picasso. Mavi Bluzlu Kadın (1941).



celona'daki sanatçılar kahvesi olan "*Els quatre gats*" *(Dört kedi)* de, aşağı yukarı her akşam Montmartre'a olan özlemleri içinde kafayı çeken kendinden yaşlı arkadaşları ile buluşuyordu. 1900'de ilk kez Paris'e geldi. Bu sırada onu en çok etki altında bırakan, Toulouse-Lautrec ile sosyal durumu eleştiren desenler yapan Steinlen oldu. Bunu izleyen iki yıl içinde, Fransız baş kentinde uzun zamandır bulunan ve kendisine "*Allahın sirk maskarası*" diye ad takılan ressam-şair Max Jacop'un dostu olmuştu. Ününün oluşumunda katkısı olan şair Guillome Apollinaire ile tanışması da önemlidir. Apollinaire, artistik değerler için gayet ince bir önseziye sahipti. Henri Rousseau'nun da herkesten evvel önemini kavrayan odur. Picasso'nun "*Mavi devre*"sinin resimlerini "*nemli bir uçurum gibi mavi, göz yaşı ıslaklığına sahip bir sanat*" olarak niteliyordu. 1913 de kendi "*Méditations ésthétiques - Les Peintres cubistes*" adlı yazısını yayımladı. Bu yazı özellikle Kübist ressamlar için çok önemlidir. Apollinaire, 2 Mayıs 1918'de Jacqueline Kolb ile evlenirken Picasso yanında idi. Aynı yılın 13 Kasımında Apollinaire defnedilmeğe götürülürken de tabutu izleyenler arasında gene Picasso vardı.

Ünlü "*Saltimbanques*" larının döneminde olsun, "*mavi*" ve "*pembe*" devrelerde olsun, o, renge büyük bir değer vermedi. Fauves'lar İzlenimci (impressionist) renklerini teksif ederlerken, Picasso perhize benzeyen tek renklilik içinde çalıştı. Kendini hiçbir zaman disiplinle uygulanmış bir kompozisyon altına sokmadı. "*Körler*" kompozisyonunda, Arkaik-Yunan ya da Mısır sanatı atmosferi olduğu söylenebilir. Ayrıca "*Çorba*" adlı eser, klasik üslûptadır denebilir. 1905 yılında Picasso'nun ilk klasik üslûbu ilkel majik örneklerin etkisi altındadır. Bu ilkel örnekler, İberik yarımadasındaki arkaik resimlerle, zenci heykelleridir. Bu sıralarda Cézanne'ın etkisi de gittikçe kuvvetlenir. 1907'de yaptığı "*Madmoiselle d'Avignon*", Cézanne'ın son banyo resimlerinin kuvvetli etkisi altındadır ve resmin sağındaki her iki kadın başında, Afrika'nın ilkel heykellerinin izi vardır. Gene 1907 yılından olan "*Dansöz*", Kübizm'den önceki aşamanın eserlerindendir ve bu aşamada doğa biçimleri geometrik bir tarzda sadeleştirilmiş olup, eşyanın tanınılır görünüşü ihmal edilmemiştir.

1908'de birlikte çalışan Picasso ve Braque, yeni biçim dilini tamamlamak için, meyva tabaklarını, şişeleri, cam bardaklarını, müzik aletlerini natürmort olarak resme sokuyorlardı. 1910'da Braque, insanı altatıcı biçimde boyanmış eşyayı ve harfleri resmine alırken, Picasso kapalı biçimi kırıyordu. Bu suretle ilk defa doğa biçimi ile sanat biçimi, birbirlerinden kesin olarak ayrılıyordu. 1912 ile 1914 arasında Picasso resim kâğıdını ve odun parçalarını ve diğer gerçek "*reel*" eşyaları resme sokuyordu. Bu sıralardaki resimlerini fırçadan ziyade çekiçle yapıyordu. Çekiç darbelerinden rahatsız olan komşuları, ondan gürültüyü kesmesi için rica ettikleri zaman Picasso özür dileyerek : "*Que voules vous, c'est la peinture*" *(ne istiyorsunuz, bu resimdir.)* diyordu. Bu suretle Picasso en saf gerçeğe ulaşıyor ve kendi heyecanını araya hiç bir vasıta sokmadan somut bir hale getiriyordu.

1918'de Picasso'da *Yeni-Klasikçilik (Neo-Classicisme)* olarak nitelenen ve müze ananelerine dönüş yapan bir eğilim görüldü. Bu tarihte yaptığı karısının resmi, bu anlayıştadır. Bu yeni anlayışa rağmen, onun doğa biçimine bağlı eserleri yanında, Kübist anlayış içinde yapılmış resimleri de yer alır. Picasso'da, insanı hayrette bırakan bir hayal gücü ile çeşitli üslûp değiştirmeleri kendini gösterir. Örneğin : Yeni Klasikçi dönemini bir *Yeni-romantikçilik* (1926-1939), bunu da "*ıstıraplı ve lânetli*" diye ad takılan üslûp (1941-1949) ile "*Fantezileri*" (1949-1950) izlemiştir.

Picasso'nun desenleri belirgin ve rahat olup, arkaik ve klasik karakter taşır. Gravürleri, litografileri ve tuşe ile yaptığı çalışmalar, insan konusunu kendine esas olarak almıştır. Yüzyılımızın başından bu yana yaptığı desenler, ilk önceleri doğacı, sonraları yağlı boya çalışmalarına paralel olarak çeşitli üslûplara bürünürler. Picasso : "*Değişiklik, gelişme manasına gelmez. Eğer bir sanatçı kendi anlatım biçimini değiştirirse bunun manası, onun düşünce tarzını değiştirdiği anlamına gelir...*" diyordu. Gençliğinde yaptığı bir kadın portresi için, Matisse'in dekoratif öğelerini hiç çekinmeden aldığı gibi, Modigliani gibi kadın *boynunu gereğinden çok uzatabiliyordu.* O, Moliere gibi çekinmeden : "*Je prends mon bien où je le trouve*" *Beğendiğimi bulduğum yerde alıyorum)* diyebilir. "*Biz işimiz için ne iyi ise almağa mecburuz. Hem de aradığımızı yalnız kendi çalışmamızda değil, her tarafta aramamız gerekir. Ben bizzat kendimi kopye etmekten korkarım. Bununla birlikte bana eski desenlerden derlenmiş bir dosya gösterilse, neye ihtiyacım varsa almakta zerre kadar tereddüt etmem.*" *(Picasso'dan Zervos'a yazılan mektuptan).* Başkalarının eserleri, çoğunlukla ona kişisel yaratmalar için heyecan verirler.

Picasso 1937'de tarihî resmi "*Gernica*"yı boyadı. Bu resim, yaratıcılığının önemli bir dönüm noktasıdır. 1950 de "*Kore katliamı*"nı, "*Savaş*"ı ve sonra "*Sulh*"u resmetti. Bütün bu çalışmalar temsilî anlamdadır ve "*Sanat sanat içindir*" görüşüne aykırıdır. Fakat bu çalışmalarının yanında diğer eserleri "*sanat sanat içindir*" düşüncesine uyar. Picasso. Zervos'a yaptığı itiraflarından birinde şöyle demektedir : "*Bu yağlıboya resmin iki kişiyi tasvir etmesinin beni ilgilendirdiğini mi zannediyorsunuz? onlar, bir defa mevcut oldular ve artık yokturlar... Bunlar benim için artık iki kişi değildirler anlıyor musunuz, aksine onlar yalnız renktir ve bu insanların hayatlarının hareketlerini yansıtmışlardır.*" Bu düşüncesiyle Picasso bu kez "*sanat sanat içindir*" düşüncesini benimsemektedir.

Picasso ayrıca : "*Modern resme karşılık olmak üzere doğacılıktan söz edilmektedir. Kim hayatında doğal bir sanat eseri görmüştür? Doğa ve sanat birbirinden tamamen ayrı iki şeydir.*" Bu sözleriyle Picasso resimle doğa eserini tamamen birbirinden ayırıyor. Bu da yüzyılımız resminin bilinçli bir şekilde hangi yönde gittiğini göstermektedir. Picasso, ayrıca soyut sanatta bulamadığı bir "*dram*"dan söz etmektedir. Bu dram onun trajik-şeytanî insanlığının dramı olup, bizim temelinden sarsılmış yüzyılımızın Egzistansiyelist durumunu temsil eder anlamdadır.

"*Ben, resim yapmak için ne kendimi üzüyor, ne de denemeler yapıyorum. Eğer söyleyecek bir şeyim varsa onu, yapmağa zorunlu olduğuma inandığımdan öylece söylüyorum. Sanatın ne olduğunu söylemek gerekirse, ben bilseydim kendime saklardım. Ben aramıyorum, buluyorum*".

Georges Braque: "Boya-Resim sanatının görevi, hikâye edilecek bir olayı anlatmak değil, yalnız resme uygun bir olay yaratmaktır. İnsan, doğanın bir kez yetkin olarak yarattığı şeyi, tekrar yapmak istememeli. İnsan yaratmak isterse, taklit etmemelidir. İnsanı kışkırtmayan bir ressam, ne yapmak ister yani? Sanatta değerli olan tek şey, insanın ne olduğunu açıklayamadığı şeydir.

Başladığım resmin ne olacağını önceden bilmem. Her seferinde bu iş bir serüvendir. Gerçi, bir başlangıç fikri vardır. Fakat bu, yalnız bir başlangıç noktası olarak işe yarar. Bu başlangıç fikrinden geriye, elden geldiği kadar az şey kalmalıdır. Başlangıç fikri, ancak yarım canlı şeydir. Fakat ben,

R. 1285: Paul Cézanne. Mardi Gras. (1888). Bu eserden Picasso'nun etkilendiği kabul edilmektedir.

R. 1286: Pablo Picasso. (1881-....). Ağlayan Kadın. Londra. (1937).

R. 1287: Pablo Picasso. Manzara.

R. 1288: Jean Dominique Ingres. Mm. Devauçay. Ingres, modern resim sanatını en çok etkilemiş bir ressamdır. Özellikle Picasso'nun Neo-klâsik eserleri ondan esinlenmiştir.

eğer doğrusunu söylemek gerekirse, devrimci bir ressam değilim. Çaba göstermek bana yetiyor.

İnsanın kolayca içine düştüğü tekrarlama, bütün gerçek biçimlendirmenin ölümü demektir. Benim boya resmim için, genellikle bütün resim için bence önemli olan, yeni olanakları verimli yapmaktır. Ne zaman kendimi ihtiraslarıma kaptırsam, daima en iyi buluşlar aklıma gelir. Ben, bir nesnenin, kendiyle ilgili fonksiyonunu yitirmeği denedim. Nesnenin kullanılma sınırı bir son bulup da, artık çöp tenekesine atılmak gerekeceği zaman onu resmime alırım.

Ancak o zaman eşya bir sanat öğesi olur ve üniversal bir kaliteye ulaşır. İnsan, biçim ve rengi birbirine karıştırmamalıdır. Bunlar bir arada bulunurlar. Yeni araçlar, yeni biçimler ortaya koyarlar ve içimizde yaratıcılığı uyandırarak yeni bir üslûp çıkarırlar. Sanatta ilerleme, bir şeyin sınırlarını genişletme değildir. Bilâkis o şeyi daha iyi tanımaktır. Ben resmi boyamadan önce kesin olarak tasarlamam. Diğer taraftan resim, kendi ile ilgili fikri tamamen biçimlendirince bittiğine inanırım.

Gerçekte resimde renk yoktur, yalnız ilişkiler vardır. Ben bir resim gördüysem, onun rengini hemen hemen hiç hatırlamam. Hatırladığım yalnız, o resmin ilişkileridir. Eğer resimlerimden birini, bir kolleksiyonda görsem, bazan resmin bana ait olmadığını sanırım.

İnsanın sanatçıdan, onun verebileceğinden fazlasını beklemeğe hakkı yoktur. Eleştirmenlerden de onların vermeğe gücü olduklarından fazlası istenemez. Eğer biz, halkı düşündürmeğe başlatabilirsek memnun olmalıyız. Halkı ikna etmeği denemiyelim. Sanat heyecan vermek içindir, yalnız ilim, dökümana dayama kabiliyetine sahiptir." ('Die Kunst und das schöne Heim', 51. Jahrgang, Heft I. Oktober 1952).

Yukarıda verilen Braque'ın makalesinden bir parça, onun sanat anlayışını bize açık olarak göstermektedir. Braque, yüzyılımızın Kübizmi'ni ortaya koyan Picasso ile birlikte belirli bir zaman için dost idi. Buna rağmen Fransız ve İspanyol huyu gibi, lirik ve dramatik biçimlendirmeleriyle birbirlerine tamamen zıt bir karakterde idiler. Onların dost oluşları, ayni yaşta olmaları ve zamanın biçim sorunları ile ilişkilidir.

Braque, 13 Mayıs 1882'de Argenteuil'de (Paris dolayı) doğdu. Boya işleri yapan bir ustanın oğlu olan sanatçı, Le Havre'da büyüdü. Sonraları babasının işine çırak olarak girdi. Babasının dükkânında, bütün Le Havre için mermer taklidi ocaklar ve tahta taklidi boyama işleri yapılıyordu. Askerlik görevini bitirdikten sonra, Paris'te Humbert Akademisi'nde ve École des Beaux-Arts'da öğrenimini yaptı. Bir ara Othon Friesz ile birlikte çalıştı. Fovist anlayıştaki peyzajlarını satın alan tablo tüccarı *Wilhelm Uhde*, anılarını yazdığı *"Bismarktan Picasso'ya kadar"* adlı kitabında, Braque'ın kendi üzerinde yaptığı etkiden hayranlıkla sözetmektedir : *"Onun Salon d'Automne'da sergilediği, yanan kırmızılar içindeki Güney manzaralarını gördüğüm zaman, daha ilk bakışta bu resimlere içimde bir sevgi doldu. Bütün resimlerini satın aldım ve böylece ilk müşterisi oldum. Ve onun gelişimini zevkle izledim. Braque, gelişimi sırasında daima yetkin ve bilinçli olarak Chardi'nin ve Corot'nun mirasına yaklaştı. Daha ilk andan itibaren kesinlikle bildiğim şey, bu resimlerde, ölmez bir geleneğin kalitesi ile, çağa uygun yetkin anlatımın birbirlerine kaynaşması idi."*

Braque 1914'de cepheye gidince, Picasso ile çalışması sona erdi. 1915'de ağır yaralandı ve ilk olarak 1917'de tekrar resim yapmağa başladı. Kısa, disiplinli bir geometrik çalışmadan sonra, kendini 1920 senesine doğru Kübizm'den kurtardı. *"Benim için Kübizm ya da daha çok benim*

yaptığım Kübizm, işime yaraması için yarattığım bir araç idi. Bu aracın amacı, boya sanatını benim kabiliyetimin etki alanına götürmekti. Bunun dışında Kübizm, beni hemen hemen hiç ilgilendirmez. Ben her şeyden çok boya resmi seviyorum.''

Bu arada Braque'ın sanatında kullandığı biçim, doğa biçimine yaklaştı. Buna rağmen arada, belirli bir açıklık kaldı. Boya-resim, Braque için, yüzeyin resim olarak değiştirilmesidir. Yani Braque için resmin amacı, bir eşyanın kopyesi, ya da bir eşyanın yerini tutacak bir remiz ya da bir işaret değil; aksine ressamın görüşüne ve anlayışına göre bir *''resim-objesi''* yaratmasıdır. Resim objesinde eşya, kendi geleneksel itibarını ve geleneğini yitirir. Esasen bunun için Braque : *''Ben resimde eşyanın bilinen karakterini yitirmesini istiyorum''* diyordu. Daha İzlenimcilik'le biçimden ayrılan eşya, Braque'da hemen hemen mistik anlamda yok edilir. *''Ben hiçliğe ulaşmak, yani bir şeyin zarfını yok ettikten sonra, esasa varmağa çabalıyorum.''*

Yaşlandıkça *''penture pure''*e olan sevgisi ve inancı arttı. Bir kez daha Braque'ın kişiliğinde Chardin'in, Corot'nun ve Cézanne'ın geleneği devam eder. II. Henry'nin Louvre'daki salonuna, dekorasyon yapılması işinin ona verilmesi, Fransız otoritelerinin Braque'ı Fransız klasikleri arasına aldıklarını açıklar.

Hayatının yetmişbeşinci yılında resmi bırakan sanatçı, sanat üzerine görüşlerini açık bir dille yazan ender ressamlardan biridir.

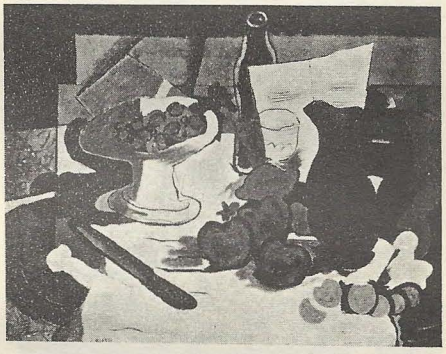
Onun *''Objeyi unutalım. Esas olan yalnız bağıntılardır.''* sözü çağın resmini nasıl anladığını açıklar.

Kübizm Anlayışı İçinde Çalışan Diğer Ressamlar :

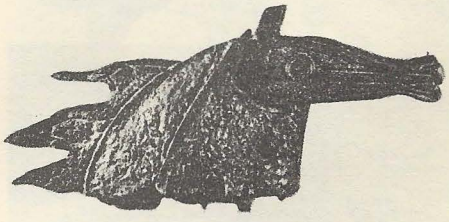
Genç yaşında ölen *Juan Gris* (esas adı José Gonzalez) *(1887-1927)* resimde geometrik düzeni bütün saflığı ve titizliği ile kullanmıştır. *''Kim bir şişeyi resimlerken, bir biçimler kompozisyonu yerine, şişenin maddesini boyamak yönüne giderse, o kimsenin ressam olmak yerine şişe imalcisi olması yerinde olur. Resimde yalnız yapısal öğeler vardır ve onlar kalıcıdır.''* Juan Gris, gerçeğe ulaşmak için, yapısal bir anlayıştan hareket ediyordu. Oysa, Cézanne, Gris'nin dediği gibi yapısal, yani konstrüktif yöne doğru gidiyordu. Bu nedenle Gris, Cézanne'ın gitmek istediği yeri, başlangıç noktası olarak kabul ediyordu. O, Sentetik-kübizm'de kesin bir rol oynayacaktı. Picasso; *''Gris, Chardin'nin yaptığını Kübizm ile yaptı''* diyordu. Gris, 1919 yazında kendisini durmadan teşvik eden Picasso ile birlikte oturuyordu. Bu sıralarda Kübizm'i açık, kuvvetli ve tartışılmaz bir duruma getirmek çabasını yoğunlaştırmıştı. Fakat Kübizm'in anlamının yanlış anlaşıldığını hayretle gördü. Böylece yalnız başına, modern çağın *''Büyük Stil''*ini arama yolundaki çabalarına devam etti.

Juan Gris'nin anladığı anlamda *''Sentetik Kübizm''* neden ibarettir? Şimdiye dek resmin yapısı ile renk arasında kesin bir ayrılık vardı. Renk şimdiye dek hemen hemen hiç yama şeklinde kullanılmamıştı. Kâğıt yapıştırma *(collage)* resimlerinde kesik parçalar, değiştirilebilir biçimde resmin yapısına zarar vermeden kullanılabiliyordu. İşte Juan Gris'nin hareket noktası buradadır. Kahnweiler bu hususta Gris'nin 1920'de yaptığı bir açıklamadan söz eder : *''Ben resmimi düzenlemekle işe başlıyorum. Sonra eşyayı işaret ediyorum.''* Bir başka açıklamasında da : *''Ben fikir unsurları ile, hayal ile çalışıyorum. Soyut bir somutlaştırmayı deniyorum. Nesnenin yeni bir tanımına varmak istiyorum. Genel bir tipten hareket ederek, kendime özgü bir kişi yaratmak istiyorum. Cézanne bir şişeden bir silindir*

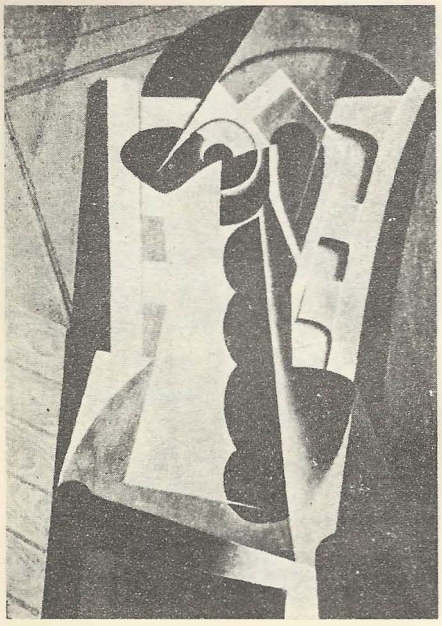
R. 1289: Pablo Picasso. Lithographie. (1947).



R. 1290: Georges Braque. Natürmort.



R. 1291 : Georges Braque. At Başı. Musée d'Art Moderne. Paris.



R. 1292: *Juan Gris (1887-1927). Sandalye Üzerinde. Natürmort. Musée d'Art Moderne, Paris,*

R. 1293: *Fernand Léger. Kahvaltı. Eserin sol bölümünden parça. (1921). Paris.*

yaptı. Ben bir silindirden bir şişe yapıyorum." Gris'nin ölü doğası (natürmortu) klasik bir düzeye ulaşmıştır.

Fernand Léger'de *(1881 - 1955)* Geometri fikri değil, makina, teknik ve konstrüksiyon hâkimdir. "*Diğerleri resimlerine nasıl çıplak vücudu ve ölü doğayı (natürmortu) aldılarsa, ben de makinayı resmime soktum.*" Léger, afiş, tipografi ve film sanatını balet mécanique'i ile çok etkilemiştir. O, sert renk armonilerini, kırmızıyı, maviyi, yeşili, ve bu renkleri düz yüzeyler halinde kullanmayı seviyordu. İhtiyarlık eserinde, robotlar yerlerini sessizliği seven gezginlere, sirk mensuplarına ya da köylülere terkettiler. Ona vaktiyle alay makamında "*tubiste*" adı verilmesine sebep olan silindir ve borular da, yerlerini ağaç ve çiçeklere bıraktılar. İdeal olarak o, doğal yeri duvar olan popüler bir resim sanatı tasarlıyordu. Léger, resim sanatının yeni olanaklarını aramıştır. "*Obje bugünkü resimde baş rolü oynamalıdır ve mevzuun yerini almalıdır. Eğer kişiler, figürler ve insan vücudu, obje olursa, modern sanatkârlar için büyük bir bağımsızlık sağlanır. Sanatçı için zıtlıklar kanununa başvurmak mümkündür. Demek ki inşaî kanun, bütün genişliği ile, emre bağlı oluyor. Fakat eğer insan vücudu, resimde gene duygusal ve ifadî değer olarak telâkkki edilirse, figürlü resimlerde hiçbir gelişim mümkün değildir. Şimdi, modern sanatçıların aklında bulutlar, makinalar, ağaçlar, aynen figürler gibi ayni öneme sahiptir. Böylece yeni boy-resim eserleri ve büyük kompozisyonlar tamamen başka şartlar altında doğabilirler.*"

Sanatını kilisenin hizmetine de hasreden Léger, Assy Kilisesi'nin girişindeki resimlerile, Audincourt Kilisesi'nin vitraylarını yapmıştır.

1911'de Salon d'Automne'da Picasso, Braque, Gris ve Léger'den başka *Gleizes, Metzinger, Duchamps, Villon, Marcoussis, Le Fauconnier, Laurencin* ve *Delaunay* resimlerini sergilediler. *Albert Gleizes (1881-1953)* ve *Jean Metzinger* (1883 doğumlu), ikisi de yapısal anlayıştan çok, dekoratif yönlü kabiliyetler olup, Kübizm üzerinde teorik yazılar yayımladılar. Bu kitaplar arasında "*Du Cubisme*" adlı kitap (1912), aynı zamanda Almanya'da "*Bauhaus*" okulunun kitabı olarak yayımlanmıştır. Gleizes'in ressam olarak sonraları yaptığı gelişim, kilise duvar resminin özelliklerini taşır. *Jacques Villon*'un (1871 doğumlu) lirik kabiliyeti yavaş yavaş olgunlaştı. Doğa biçimi onun eserinde kübik biçimlerde traş edilmiş ve daima tanınacak haldedir. Bu özellikleri ve diğer başka yönlerinin yanında, *Lyonel Feininger*'i (1871 doğumlu) ansıtır. Diğer Kübistler'den farklı olarak o, renkten vazgeçmez. Renk, "*Eiffel Kulesi*" ressamı *Robert Delaunay (1885-1941)* de de kesin rol oynar. Onun Appollinaire tarafından "*Cubisme orphique*" diye ad verilen resmi, İtalyan *Fütürizm*'i ile büyük bir akrabalık gösterir. Renk nazariyecisi olarak, Münih'teki "*Der Blaue Reiter*" ressamları üzerine büyük etkisi olmuştur.

Yüzyılımızın Başında Münihte'ki Sanat Akımları :

1900'lerin başında, Roma ve Paris'in dışında, Güney-Bavyera'nın merkezi Münih'te, Jugendstil — *(Gençlik-Üslûbu)* bütün canlılığı ile uyanıyor, ve akademinin öğreniminde de modern bir sanat olarak yer almış bulunuyordu. Gençlik-Üslûbunun bu kuvveti, her ne kadar canlılıktan yoksun ölü eğrilere ve arabesklere dönüşmeğe başlamış ve endüstri ile ilgili süslemede önemli rol oynayan bir üslûp haline gelmişse de, gelecek dolu bir fikri geliştirmişti. Bu, insan ruhunu, bilinen hiç bir şeye benzemeyen, yalnız bağımsız olarak bulunmuş biçim ve değerlerle etkileyen ve heyecana sevkeden, tüm olarak saf bir biçim sanatı idi.

R. 1294: *Fernand Leger. Bsikletliler. Paris (1944) Çini mürekkebi.*

Yalnız biçim ve renk öğeleri ile etki yapan bir sanat daha yokken onun düşüncesi ortada dolaşıyordu. *Baudelaire (1821-1867)*, Delacroix hakkındaki "*Essay*" sinde şöyle yazıyordu : "*Bir kompozisyonun renkli armonileri ve çizgi uyumları, bize doğrudan doğruya etki yaparlar ve bizim resimlenen konudan daha haberimiz olmadan, bizi dünyadan uzaklaştırmağa güçleri vardır.*" Ayni şekilde modern şiirin gerçek kurucusu ve ileriyi gayet iyi gören *Arthur Rimbaud (1854-1891)*, şöyle kehanette bulunuyordu : "*Artık objeler oldukları gibi resmedilmeyecekler, dış dünyadan alınmış, fakat basitleştirilmiş ve disiplin altına alınmış hatlar, renkler ve şemalar yoluyla duygular biçimlendirilecektir: Yani gerçek bir büyü.*"

1908'de sanat tarihçisi Wilhelm Worringer'in "*Abstraktion und Einfühlung*" adlı eserinde sanat güzelliği, doğa güzelliğinden gayet keskin hatlarla ayırdediliyor ve soyutlaştırma baskısı, insanın anlama ihtiyacının karşı kutbu olarak gösteriliyordu.

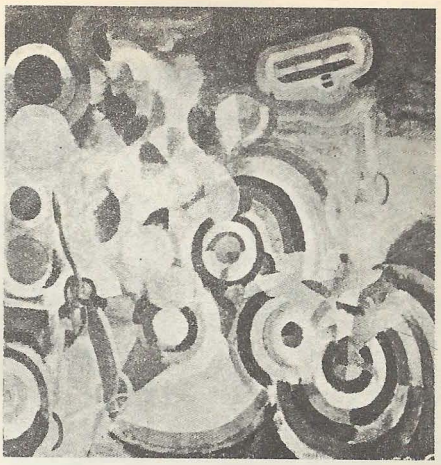
Kandisky ilk soyut akvarelini boyadığı zaman (1910), soyut sanat eseri dünyaya geldi. Wassilij Kandinsky, modern Alman resim sanatının gelişiminde önemli bir yeri olan "*Der Blaue Reiter*" adlı Münih'teki sanatçılar grubunun şefi idi. Sanatın doğa biçimlerinden vazgeçip geçmiyeceği sorunu, Dresden'li "*Brücke*" ressamları tarafından, onların bakışları insanın içine dönmesine rağmen sorulmadı. Münih'te "*Der Blaue Reiter*" çevresinde ise, bu husus esas sorun oldu.

1909'da, İzlenimciler'in ve ressam Stuck'un borusunun öttüğü, Fritz von Uhde tarafından kurulmuş olan "*Münchner Sezession*"u bazı sanatçılar terkettiler ve "*Die Neue Künstler Vereinigung München*"i kurdular. Başlarına da Kandinsky'yi başkan yaptılar. 1911 yılında bu topluluğun üçüncü sergisinde Kandinsky'nin bir resmi kabul edilmeyince, Kandinsky de, yakın arkadaşları olan Marc, Kubin ve Gabriele Münter ile beraber cemiyeti terkettiler. Ve 18 Aralık 1911'de özel bir sergi açıp ismine "*Der Blaue Reiter'in Sergisi*" dediler. "*Der Blaue Reiter*", Kandinsky'nin bir resmine verilmiş olan bir isimdi. Bu yeni sanatçı topluluğunun kataloğu olan ve Kandinsky ile Marc tarafından kaleme alınan "*Sanat Almanağı*" *(Kunst Almanach)*'nda, içinde Kandinsky'nin, Marc'ın Macke'nin ve vs.nin yazıları ile beraber halk sanatlarına, zenci heykellerine ve çocuk sanatları ile ilgili örnekler bulunuyordu.

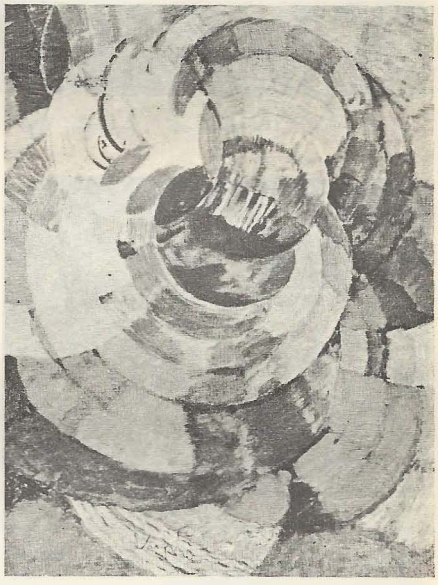
Halk ve çocuk sanatlarından hoşlanmada, Gauguin'den beri ilkele olan bir eğilim kendini gösteriyordu : "*Der Blaue Reiter*"in ilk sergisinde temsil edilen sanatçılar : Henri Rousseau, Delaunay, Kandinsky, Marc, Kahler, Macke, Schönberg, Gabriele Münter ve Campendok idiler. 1912'de Münih'te Hans Holz'un galerisinde açılan ikinci sergi, desenler ve tahta gravürlerden meydana geliyordu.

Der Blaue Reiter'in düşünsel ve sanatsal davranışlarında etkisi olan, Kandinsky, Franz Marc ve Robert Delaunay idiler. Özellikle Delaunay'nin etkisi büyüktü. 1912 Sonbaharında iki dost ressam, Macke ve Franz Marc, Paris'te Delaunay'ı ziyaret ettiler. Bunu izleyen yıl Delaunay, Apollinaire ile birlikte Macke'nin ziyaretini iade etmek için Bonn'a geldiler. Delaunay bir çok eserini Köln'de sergiledi. Bu eserlerden özellikle "*Fenêtres*" (Pencereler), Macke'yi kuvvetle etkisi altında bıraktı. Sonbahar Salonu için Delaunay, Macke ile Berlin'e gittiler. Bu iki ressamın dostluğu, Alman Fransız karakterine çok karşıt bir durum olarak görülmüştür.

Paul Klee, Paris'te kalışı sırasında, Kandinsky'nin bir tanıtma mektubu ile bir yıl önce Münih'te resimlerini gördüğü Delaunay ile görüştü. 1913'de "*Der Sturm*" mecmuasında yayınlanan Delaunay'nin "*Işık Üze-*

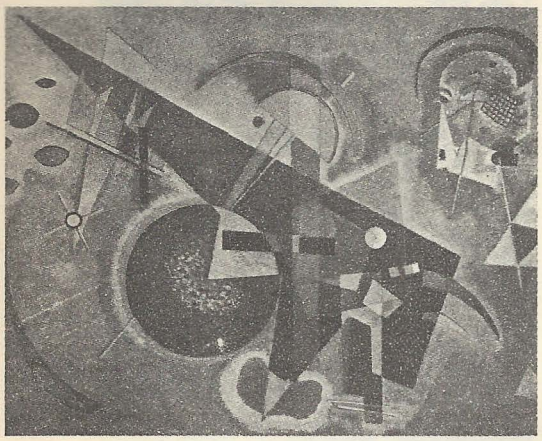


R. 1295: Robert Delaunay (1885-1941). Louis Bleriot'ya Saygı. (1914).

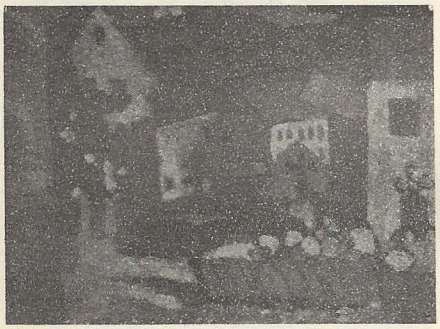


R. 1296: François Kupka. Çemberler. Fug için etüd. (1911).

R. 1297: Marcel Gromaire (1892-....). Oturan Kadın (1929).



R. 1298: Wassily Kandinsky. Mavi İçinde. (1925).



R. 1299: Wassily Kandinsky. Murnau'da Sokak. (1909).

R. 1300: Wassily Kandinsky. Kompozisyon 2.

rine" adlı makalesini Almancaya çevirdi. Klee'nin 1914'deki suluboyalarında "*Orphist-cubisme*"in etkisi görülür. Esasen Delaunay'nin "*Disques*" ve "*Fenêtres simultanées*" adlı resimlerinin Münih'li genç sanatçılar üzerindeki etkisi büyüktü. Genç ressamlar ona, kendilerine renk sırlarını verecek üstad gözü ile bakıyorlardı.

"*Der Blaue Reiter*"in dar kadrosu içinde fikir bakımından şef olan Kandinsky ve Marc'dan başka, Auguste Macke, Alexey Jawlensky, Gabriele Münter, Paul Klee, Henri Campendok ve desen sanatçısı Alfred Kubin bulunuyorlardı. Yalnız sanatçılık değil, ayni zamanda dostluk ilişkileri onları birbirlerine bağlıyordu. Bu ressamlar, akla gelmeyen mizaçlar olup, yeni bir renk ve biçim dili için çabalıyorlardı.

Wassily Kandinsky:

Kandinsky'nin, eserlerinin, doğa biçimleri diline alışmış biri için, anlaşılacak yönü yoktur. Otuz yaşını aştıktan sonra sanat öğrenimine başlayan bu ressam mizaçlı ilim adamı, 4 Aralık 1866'da Moskova'da, aslen Moğol olan zengin bir tüccarın oğlu olarak dünyaya geldi. Annesi doğuştan Moskovalı idi. Hukuk ve iktisat öğrenimini bitirdikten sonra Dorpad Üniversitesine profesör olarak tayin edildiği halde, 1896'da ilim kuvvetine ve pozitif metotların kesin doğruluklarına olan inancı kaybolduğundan bilimsel mesleğine son verdi ve Münih'e resim öğrenimi için gitti. Münih Akademisi'nde Franz von Stuck'un yanında çalıştı. 1902'de bir sanatçılar derneği olan "*Phalanx*"ı ve sonra aynı adı taşıyan sanat okulunu kurdu. Münih'te sanat çevresinde gittikçe artan bir üne sahip oldu. Kendisinin "*Neue Künstler-Vereinigung*" *(Yeni Sanatçılar Derneği)*ne başkan olarak seçilişi bunu ispat eder. Gençlik arasında olan otoritesi, onun biraz geçkin olan yaşına dayanmaz. Her şeyden önce onun olgun kişiliği bu itibarı sağlamıştır. Paul Klee, Kandinsky hakkında şunları yazıyor : "*Ben onunla daha ilk tanışmamda, kendisine karşı derin bir itimat besledim. Kandinsky ilgi çekici, açık düşünen bir kafaya sahip.*"

İzlenimcilik ve Jugendstil, onun ilk çalışmalarını Rus halk sanatı ile birlikte etkilediler. 1906'da Paris'e gittiği zaman, Fovizmin etkisi altında kaldı. 1908'de Murnau (Münih dolayında bir köy)'da yaptığı peyzajlar, o zamanki hayat arkadaşı Gabriele Münter'in resimleri ile bir akrabalık gösterirler. Bu akrabalığa Alexej Jawlensky'nin resimlerini de katabiliriz. Bu üçünün renkleri ve renk ahenkleri, Fovlar'ın renklerini, Slavların ana renklere olan eski zevklerine dayanarak yoğunlaşıyordu. Daha ilk resimleri, Kandinsky'nin renge karşı olan köklü bir bağlılığını gösterirler.

Kandinsky, renge karşı etkilenen bir ruha sahiptir. Bu renk duygusu, onun Ekspressiyonist sanatta rol oynamasına olanak verdiği gibi, renklerin sağladığı soyut biçimlendirmeye ulaşmasına da yardım etmişti. Bundan dolayı, konusuz ve yalın renklerin resmine giden bu olanak, onun aklına Monet'nin "*Ekin Yığınları*" önünde geldi. "*Ben, bu resimde konunun yitirildiğini seziyor ve resmin insanı yalnız fethettiğini değil, ayni zamanda insanda silinmeyen bir izlenim bıraktığını şaşkınlıkla görüyordum. Bu, bana göre, o zamana kadar hiç aklıma gelmeyen her türlü rüyanın hududunu aşan paletin gizli gücü idi. Boya sanatı efsanevî bir kuvvet ve ihtişam kazanıyordu.*"

Kandinsky, konuyu, rengin resim yüzeyini kaplamasına karşı koyan bir engel olarak görüyordu. Bununla birlikte İzlenimciler'in konuyu sisli bir hale getirişleri ve küçümsemeleri, onu Dışa-vurumcular'ın (Expressionistler) yaptıkları biçim bozmaları kadar az tatmin ediyordu. "*Prinzip der inneren Notwendigkeit*" *insanın içi ile ilgili gereklilik prensibi*

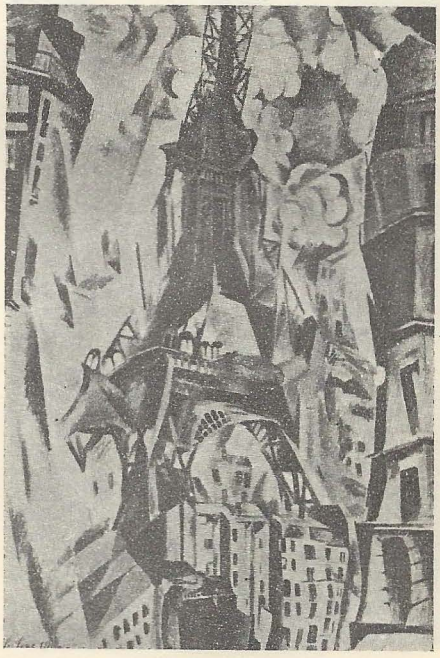
onu telif yollu bir hal çaresine zorladı. Kandinsky 1910 yılında kendi ilk "*soyut*" sulu boyasını yaptığı zaman hal çaresini buldu.

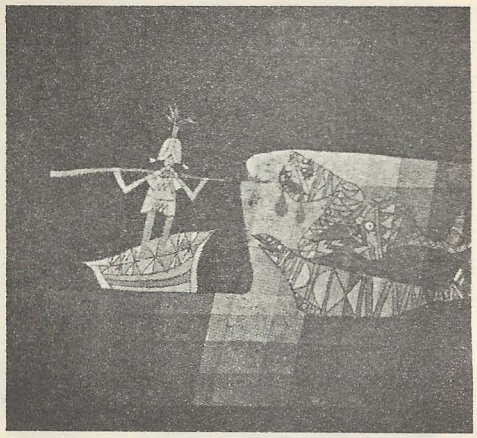
Daha Jugenstil sanatçılarını bile, bundan önce belirtildiği gibi, konuyu terkeden saf bir biçim sanatı olanağı meşgul etmişti. Bu "*poèsie pure*" saf şiire benzer bir anlayış idi. Flaubert, bunu ilk olarak kavrayanlardandı. Şiirde bütün estetik dış etkenlerden uzaklaşılmasını ve kendini "*sözcüklerin istifine*" bırakmasını isteyen Mallarmé, bu anlayışa yakın bulunuyordu. Henri van de Velde'nin gravürleri ve İsviçreli Hermann Obrist'in işlemelerine soyut sanatın ilk eserleri gözü ile bakabiliriz. Kandinsky'nin 1911'de ölen Lituvanyalı sembolist *Ciurlionist*'i tanıyıp tanımadığı ve ondan bir şeyler alıp almadığı tartışılacak bir konudur. Şüphe edilmemesi gereken şudur ki, konusuz sanat fikri, uzun zamandır etrafta dolaşıyor ve ilk soyut deneyler, Jugenstil anlayışı içinde yapılıyordu. Buna rağmen Brancusi'nin soyut heykelin kurucusu sayıldığı gibi, Kandinsky de soyut resmin kurucusudur. Kandinsky'nin 1908'de kadar olan zamanı, Doğu havasında resimler yapmakla ve gezilerle geçmiştir. 1908'de geziden döndükten sonra, ikinci kez Münih'e yerleşti. Ayni yılın yazı, Münih dolayındaki Murnau köyünde bir ev tutarak çalışmağa başladı. Bu köyde yaptığı çalışmalar, boya resmi bakımından gittikçe rahatlık kazanmış ve renk bakımından zenginleşmişti 1910 senelerine doğruise, içinde doğa öğelerinden bazılarının tanındığı, hemen hemen soyut resimler doğmağa başlamıştı. Nihayet Kandinsky, bir gün eve döndüğü zaman atelyesinde çok güzel bir resim gördü. Sonra farketti ki, resim kendisine aittir ve resim başaşağı duvara dayalıdır. Buradan, konunun resimlerine zarar verdiğini anlamış ve resmin her şeyden önce bir renk kompozisyonu olduğu sonucuna varmıştı. Kandinsky'nin 1902'den bu yana yaptığı tahta gravürlerinde de figürlerin saklı olduğu görülür. 1900'den 1908 tarihine kadar yaptığı çalışmalarında, genellikle doğduğu ülkedeki anılarını resmetmiştir. Bu resimlerde romantik bir hava vardır. Doğu kentleri, renkli giysileriyle yerli halk, ata binmiş nişanlılar, gösterişli bir hava içinde resimlenmişlerdir. Süvari resimleri, Kandinsky'nin bu dönemi için bir özellik verir. Gene bu dönemde, resim teknikleri üzerinde büyük bir çabayla çalışmaktadır. "*Der Blaue Reiter*" adlı eseri, işte bu sıralarda yapılmış bir resimdir.

Fakat 1908'de ikinci kez Münih'te yerleşince, bütün cesaretini toplayarak eski yurduyla ilgili anı resimlerini terketti. Esasen bu sıralarda yeni resme karşı genel kanı da yumuşamağa başlamıştı. Yani, resmi yenileyen van Gogh, Gauguin, Fovlar, Kübistler ve Almanya'daki Brücke Grubu'na karşı genel inanç, olumlu olarak gelişiyordu. Bundan dolayı cesaretini toplayarak şimdiye dek gittiği yolu terketmeğe karar verdi. Böylece onun "*Murnau dönem*"i başlamış oldu. Artık eserlerinde, ilk resimlerinin küçük renk lekeleri ve romantik özelliği yerine, Dışa-vurumcu bir karakter egemen olmağa başladı. 1908 yılında Murnau'daki evinde onu Jawlensky, Marianne von Werefkin ile birlikte ziyaret etti. Javlensky bu sıralarda oldukça tanınmış olup, 1905'de Gauguin'in çok sevdiği Bretagne'da kır resimleri yapmış, Matisse ve Seruisier'le tanışmıştı. Kandinsky'ye Matisse'in çalışmalarından, Gauguin'in "*Pont-Aven*" okulundan ve Tahiti Ressamı'nın sentetizminden söz etmişti. Ancak Kandinsky kendi yolundan şaşmadı. Kandinsky'nin resimlerinde, artık kuvvetle yanan renkler, pembe, mavi, emarot yeşili, vişne çürüğü renkleri Dışa-vurumcu anlamda kullanılmağa başlamışlardı. Ayni zamanda Fovist denilebilecek bu renkler, siyah çizgili konturlarla çevrelenmeye başlamıştı. Bavyera Alpleri, Murnau sokaklarında kadınlar, Murnau kilisesi, kulesi ile bu

R. 1301: Alexej von Jawlensky. Mavi Şapkalı Kadın.

R. 1302: Robert Delaunay. Eiffel Kulesi (1910).





R. 1303: Paul Klee. Sindbad. (1923).

R. 1304: Paul Klee. Aktör (1923).

resimlerinde yer alıyorlardı, 1910 yılında ilk soyut resmini boyamasına rağmen, kimi doğadan alınan öğeler resimlerinde tanınmaktadır. 1910'dan bu yana yapılan resimleri, Kandinsky'nin isimlendirdiği gibi üç guruba ayrılırlar : "*İzlenimler*" *(Impressionen)*, "*İrticaller*" *(improvisationen)* ve "*Kompozisyonlar*" *(Kompositionen)*. Kandinsky, izlenimleri için "*doğrudan doğruya doğa karşısında aldığı ruhsal izlenimlerdir*" diye yazıyor. "*İrticaller*" ise, doğrudan doğruya bilinçsiz olarak meydana gelmişlerdir ve her hangi bir taslağa dayanmazlar. Kandinsky, bu resimleri seyircinin, bir ruh durumunun grafik resmi olarak anlaması ve her hangi bir şeyin resmi olmadığını bilmesi gerekir, diyordu. "*Kompozisyonlar*" ise, önce yapılmış etüdlere, taslaklara dayanarak meydana getirilmişlerdir. Fakat resim bitirilirken bilinçli olarak kimi imalar yapılmıştır.

İlgi çekici bir kesinlikle fikirlerini belirtmesini bilen Kandinsky, resimlerini "*kendi ruh haline intibak*" ederek boyadığını yazmaktadır.

Kandinsky, 1910 tarihinde Avrupa'da büyük etki yapan ünlü kitabı "*Über das Geistige in der Kunst*"u yazmış ve 1912'de Münih'te yayınlamıştı. Bu kitap, soyut resmin estetik bakımdan haklı çıkarılması için ortaya konular delilleri ve yeni fikirleri kapsıyordu.

Kandinsky, müziği resimle saptadığını yazıyor ve şöyle diyor : "*Eğer bir ressam kendi iç dünyasını kesin olarak biçimlendirmek ister ve buna kendini zorunlu duyarsa, haset ile görür ki, müzisyen kendi iç dünyasını, hiçbir doğa öğesini araya sokmaksızın kolay ve doğal olarak yapar: Böylece ressam da aynı aracı kendi resminde arıyor ve bundan dolayı da bugünkü resim ritmik, matematik ve yapısal bir anlam gösteriyor.*" Esasen daha önce Gauguin, resmin müzikal bir döneme gittiğini söylemişti.

Kandinsky ayrıca, serbest renk ve biçimlerle her türlü "*instrumentation*"un olanak içinde olduğunu yazıyor. O, seyredenin ruhuna elden geldiği kadar fazla değinmek istiyordu. Yani kendi ruhsal titreşimlerini nakletmek istiyordu. Bunun için, seyircide biçim ve rengin his potansiyelini, ruhî titreşimlere dönüştüren çeşitli soğuk-sıcak, sert, yumuşak bünyeli renk strüktürleri kullanıyordu.

Kandinsky, sanat eserinin doğuşunu, "*heyecan-his-sanat eseri*" şeklinde sıralıyordu. Seyircinin sanat eserini anlaması ise "*sanat eseri-his-heyecan*" sırasına göre olacaktır, diyordu. Ayrıca, sanat eserinin doğuşunun, bilinmeyen, bilinçsiz ve kendiliğinden olduğunu yazıyor. Sanat eseri bir kez sanatçının elinden çıktı mı, artık kendine özgü çevresine etki yapar. O, ayrıca üzerinde önemle durarak, soyut sanatın tüm olarak bilinçsiz meydana geldiğini belirtiyor. Esasen kitabın başında da Picasso ve Braque'ın Kübizm'i bilerek ortaya atmadıklarını söyledikleri belirtilmişti.

1910 ile 1914 arasında Kandinsky'nin eserleri lirik bir hava gösterir. 1914'de bu lirik yön resimlerinde kaybolur. Esasen savaş patladığında, Almanya'yı terketmiş ve Balkanlar üzerinden geçerek Rusya'ya döndüğünde, yeni rejim kendisini ve sanatını istemediğinden Rusya'dan kaçmış ve Almanya'ya gelince, Paul Klee'nin yardımı ile Weimar'daki "*Bauhaus*"a profesör olarak atanmıştı. Hitler Almanya'sının kurulmasına dek Bauhaus'da öğretmenliğine devam etmiş ve resim tarihinde büyük bir önem kazanan "*Punk, Linie zu Fläche*" adlı kitabını yayınlamıştı. 1924-1933 arasındaki resimleri, büyük bir dikkatle kompoze edilmiş ve taze, açık renklerle boyanmıştır. Bu dönemin resim öğeleri mekanik bir bünye gösterir. Bu sıralardaki resimlerde çember biçimleri yer almış ve çizgiler birbirlerini kesmişlerdi. Geometrik biçimler düz yüzeyler halinde değil, nüanslı olarak boyanmıştır. 1930 yıllarına doğru resimlerinde hücre biçimleri yer

almağa başlar. Renkleri, gayet yoğunlaştırılmış olup zengindir. Resmin yüzeyi halı gibi düzenlenmiştir. Müzikal, yoğunlaştırılmış renkler ve yılan biçimindeki nesneler, resimlerinin karakterini yapmağa başlar.

Onun son aşaması olan ve 1933'den 1944'e kadar devam eden üçüncü soyut döneminde, tüm gerçekçi bir anlayış vardır. O, bu son resimlerinde bir şeyin kopyesini değil, yani hayat formlarının kopyesini değil, kendisi bizzat hayat olan resimler boyuyordu, bir mektubunda şöyle yazıyor : *"soyut sanatın saf gerçekçiliği, objeyi amaç edinen resmin gerçekçiliğinden çok ilerdedir ve Yeni-Gerçekçilik zaman ve oylumun dışında kalır."*

Kandinsky, Hitler Rejiminin kendisini tutuklamasına ramak kala Paris'e kaçmış ve orada yerleşerek 1944'de ölümüne kadar yaşamıştır. Kandinsky'nin resim sanatındaki rolü gayetle büyük olmuş, etkisi altında bugünkü soyut sanatın büyükleri Miro; Max Bill, Fritz Winter kendi yeni yollarını bulmuşlardır.

Kandinsky'nin eserini eleştiren *Will Grohmann*, onun bir düalist olduğunu yazıyor. Onun için madde ve ruh, vücut ve can vardır. Sanat eseri Kandinsky'ye göre, konstrüksiyon ve içe doğmadan, mantık ve histen, içe doğma ve yazma tekniğinden meydana gelmektedir.

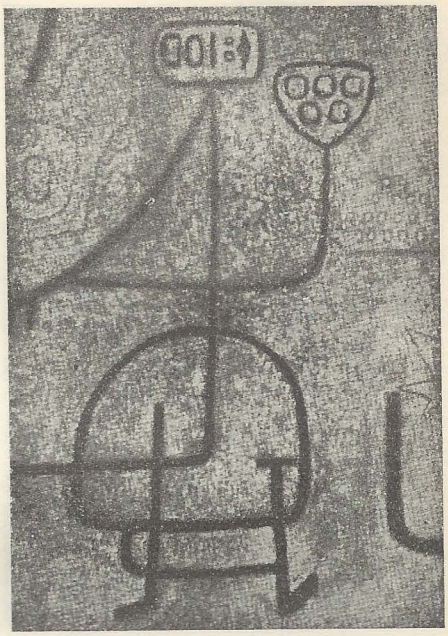
Onun 1922 ile 1933 arasındaki resimlerinde üçgen, dörtgen ve çember biçimleri vardır. Kandinsky, çemberlerin kozmik bir dünyayı ima etmediklerini, bunların her şeyden önce çember olarak görülmelerini istemektedir. Gene Kandinsky, evrenin yaratılmasının, önceden meydana gelen felâketlere balğı olduğunu söylüyor ve : *"Werkschöpfung Weltschöpfung" (sanat eserinin yaratılması, dünyanın yaratılmasına benzer)* diyordu.

"Doğa, kendi biçimini kendi amaçları için, sanat kendi biçimini kendi amaçları için yaratır" diye yazan Kandinsky, yüzyılımızın sanat alanında yetiştirdiği en ilgi çeken çehrelerden biridir.

Paul Klee (1879-1940) : Klee, resim sanatında yeni bir dünyadır. Onun bize gösterdiği saf çocuk kabiliyeti arkasında, Rönesans Leonardo'su gibi çok cepheli bir ilim adamı kişiliği çıkar. Will Grohmann'ın Klee hakkındaki büyük eserinde, onun, dünya olaylarına yabancı kalmayan ve yalnız resim alanında değil, müzik alanında da bir otorite olduğu yazılmaktadır. Gene Grohmann, onun resim ve müzik alanındaki bilgisi kadar, matematik ve fizik alanlarında da bilgisi olduğunu, en zor geometri problemlerini çözebildiğini, en yeni fizik keşifleri ile yakından ilgilendiğini, Einstein'ın relativite teorisi üzerine çalıştığını ve atom araştırmaları üzerinde ilgi çekici bir bilgiye sahip bulunduğunu yazmaktadır. Klee, Kandinsky'nin en yakın bir arkadaşı idi. Ve burada Klee'nin gelişiminde Kandinsky'nin, etkisi olduğuna değinmek yerinde olur.

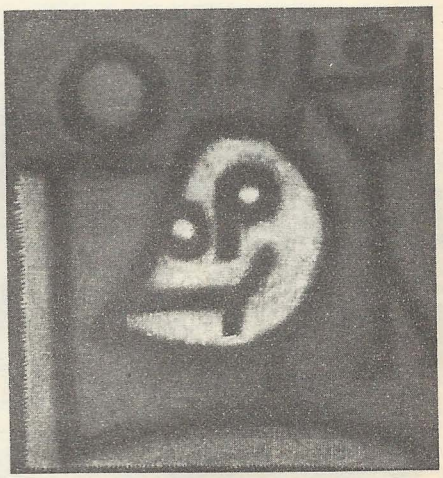
"Eskiden, yeryüzünde görülmekte olan ve insanın severek gördüğü ya da görmek istediği şeyler resimlenirdi. Şimdi ise, görülen şeyin gerçeği belirli bir hale getirildi ve şu sırada görülebilenlerin, bütün dünyadakilere oranla, yalnız izole edilmiş birer örnek oldukları ve diğer gerçeklerin çoğunlukta olduğu inancı ifade edildi. Objeler geniş ve değişik anlamlarda, dünün rasyonel bilgilerine çoğunlukla zıt olacak biçimde görünüyorlar. Şimdi tesadüfî olanın önemli hale getirilmesine çaba harcanıyor. Sanat, evrenin yaradılışına benzeyen bir biçimde hareket ediyor. O, her defasında dünyevî bir örneğe benzeyen kozmik bir olaydır."

Sanatla doğa ilişkilerine değinen Klee : *"Sanat, objeden hem gerçek, hem tasarım bakımından üstündür. Sanat, objeler ile bilmiyerek oynar. Aynen bir çocuğun oyunda bizi taklit ettiği gibi, biz oyunda, dünyayı yaratan ve yaratmakta olan güçleri taklit ederiz."*

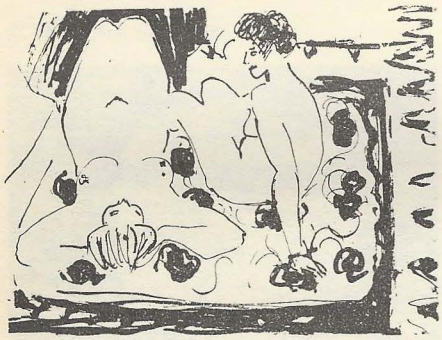


R. 1305: Paul Klee. Güzel Bahçıvan Kız. (1939).

R. 1306: Paul Klee. Ölüm ve Ateş.



R. 1307: Otto Müller. Ay Çiçekli Çingene.



R. 1308: Ludwig Kirchner. İki Çıplak Kadın. Folkwang Museum, Essen. 1905. Desen.

R. 1309: Franz Marc. Çiçek Tarlasında Dişi Geyik, (1913).

18 Aralık 1879 da Münchenbuchsee'de, yani Bern'de (İsviçre) doğdu. Babası öğretmen olup Bavyera'da müzik okulu müdürü, annesi ise İsviçreli idi. Esaslı bir müzik eğitimi almıştı. Bunun için resme karar vermesi zor oldu. Resim öğrenimi için Münih'e gitti (1898). Öğretmenleri Knirr ve Franz Stuck idiler. 1901'de Hermann Haller (İsviçreli heykeltraş) ile İtalya'ya gitti. Fakat onu Rönesans sanatından çok İlk Hıristiyanlığın spiritüel sanatı etki altında bıraktı. Napoli'deki Hayvanat Bahçesi'nin akvaryumu, ondaki biçim fantazisini uyandırdı. 1902'den 1906'ya kadar çoğunlukla ana ve babasının yanında kaldı. 1906'da evlendi ve Münih'e gidip yerleşti. Münih'teki Sezession, Klee'nin 1903 ile 1906 yılları arasında meydana getirilmiş acı hicivli figürleri (*Ağaçtaki Bakire, Monarşist, Kanatlı Kahraman*, vb.) olan eserlerini sergiledi. Ençok sevdiği sanatçılar eskilerden Goya, Blake, Modernler'den de Odilon Redon ve hepsinden çok James Ensore idi. Kesin olarak onu etkileyenler, resimlerini 1908'de tanıdığı van Gogh ve Cézanne oldu. Cézanne'da büyük okul olanakları görüyordu. Fakat van Gogh onu daha kuvvetle kendine çekiyordu. 1910'da boyadığı "*Testili Kız*" onun Matisse ile tanıştığını tahmin ettirir. 1911'den 1913 yılına kadar Voltaire'in "*Candide*" adlı eserini, mürekkepli kalem ucu ile resimledi. Bu resimlerde Giacometti'nin gereğinden çok uzatılmış figürlerine benzeyen vücutlar vardır. Fakat Klee'nin bu çalışmaları, Giacometti'den öncedir. Bu ilk çalışmalarında grafik, boya resimden daha çoktu. Zamanla renge yaklaştı. Delaunay'nin etkisi ile ayrıntılı olarak renk, kalite ve adet arasındaki ilişkilerle uğraştı. Kandinsky ile ilişkisi de, gelişmesinde önemli bir rol oynuyordu. Doğa biçiminin soyut resmin hizmetinde olması düşüncesi, onu kuvvetle etki altında bırakmıştı.

1914'de Auguste Macke ile birlikte Tunus'a, Kairuan'a gitmişlerdi. Orada Macke, ilgi çekici renklilikte olan suluboyalarını yaparken, Klee'nin de renge karşı duygululuğu uyanmıştı.

Klee'nin 1914 yılı sonunda yaptığı "*soyut bitki*" adlı suluboyası, onun, Kübizm'in biçim sorunları ile uğraştığını göstermektedir.

1912'de "Der Blaue Reiter"in ikinci sergisinde eserleri sergilenen Klee, 1920 yılında resimlerine genel bir göz atılmasına olanak veren ikinci bir sergi açıyordu. Klee, artık tanınmış ve itibarlı bir sanatçı olmuştu. Bauhaus'a profesör olarak tayini gene bu yıla rastlar. *Leopold Zahn*'ın, *Weddekop*'un ve *Wilhelm Hausenstein*'ın Klee biyografileri, onun ününü Almanya dışına aktarmıştı.

Yaratıcı öğelerle konu öğeleri arasındaki ilişkiler, Klee'yi düşündürüyordu. O, bir eserin sırf öğelerden meydana geldiği kanısında değildi. Ona göre, öğeler kendilerini feda etmeden, biçim vermelidirler. Yani objeler kendilerini muhafaza ederek yeni biçimler vermelidirler. Biçimin onun nazarında anlamı çoktu, fakat her şey değildi. O, biçimsel konudan hareket ediyor, bununla beraber temayı, doğa biçimlerinin ortaklığı ile zenginleştiriyordu. Klee bir gerçekçi idi. Onun gerçeği, gelecek dünyaları, dünya yüzündeki, yıldızlardaki ve denizlerin diplerindeki hayatı içine alıyordu. "*Sanatın oluşu, evrenin yaratılışına benzer. Yaratılan her sanat örneği, dünya'nın ve kozmik evrenin yaratılışına benzer.*" Klee, her göze görünen gerçek arkasında, genetik problemlerin olduğunu duyar. O, büyümenin bünyevî yapılışı ile ilgilenmiştir. "*Uyuyan bir insanın kanının deveranı, ciğerlerin ölçülü nefes alışı, böbreklerin hassas işleyişi, bir baş, kadere hükmeden kudretlerle ilgili rüyalar âlemi.*" Klee "*Evrenin ta kalbine, alışılmış olandan daha yakın*" olduğunu, kendi çocuk ruhu ile ve ayni zamanda entellektüel bir adamın dünyası ve gerçeği ile yaşayarak

görüyordu. Bunun için onun eserinde, bir şairin hayal gücü, bir müzisyenin duygululuğu ve saf resimle ilgili öğelerin yer aldığı kozmik resimleri karakteristiktir.

Klee 1930'da Bauhaus'u terketmiş ve Düsseldorf Akademisi'nde bir profesörlük almıştı. Fakat 1933'de Nazi rejiminin yöneticileri tarafından kabaca görevinden atıldı. 29 Haziran 1940'da İsviçre'de Lucarno civarında Muralto'da öldü. Son senelerde resmi bırakmıştı. Klee büyük boyutta resimler boyamamıştır. Hepsi küçük boyutludur.

Oscar Schlemmer "*Klee'nin yaptığı iş harikulâdedir. En küçük bir çizgide bile o kendi bütün bilimini gösterebilir...*" diyor.

Franz Marc (1880-1916) : 8 Şubat 1880'de Münih'te doğan Marc, Birinci Dünya Savaşı'nda Verdun'da vurulmuştu. Münih'te Diez ve Heckel'-in yanında doğacı anlayışta resim yapmağı öğrendi. 1905 yılında boyadığı "*Ölü Serçe*"si, onun Leibl'in etkisinde yaptığı bir resim idi. Hattâ bu resim yüzünden, kendine "*ölü serçelerin üstadı*" diye ad takmıştı. Hem İzlenimci hem de Yeni-İzlenimci denemeler yaptı. İzlenimciler'i Paris'te yakından gördüğü zaman : "*... Onlar, insanın aklında kasırgalar yaratacak gibi kat'iyen değiller. Hattâ Manet bile değil*" diyordu.

Maddeye bağlı doğacılık, onu tatmin etmedi. Artistçe bulunmuş biçimler yanında, duyguların kaba ve kör olduğuna işaret eden Marc, dimağın düşünmeğe karşı tembel olduğunu ve kitlenin taklit içgüdüsünü sanat içgüdüsünden ayıramadığını söylüyor: Franz Marc, ruha inanan bir insan olarak gelişti. "*Leibniz daha vaktiyle maddenin ruh olduğunu anlıyordu. Fakat materyalizm üzerinden geçen gayetle uzun bir yol, dünyanın yalnız bir ruh olduğunu anlamak için gerekli olmuştur. Madde, insanın en tahammül ettiği, fakat tanımadığı bir şeydir.*" Burada değinilmesi gerekli olan şey, "Blauer Reiter"in üç güçlü kişisi olan Kandinsky, Klee ve Marc'ın psikolojik duruma büyük değer vermeleridir.

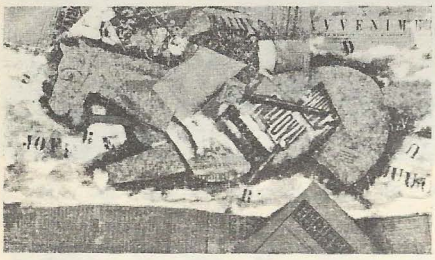
Marc için sanat : "*insanın içine bir bakış*"tır. "*Hakikî sanat, biçimleri, mehtemel olarak tipik olan şeyleri, medyumun ruh durumu içinde görmekten başka bir şey değildir. Bu, bütün Uzak-Doğu sanatında vardır ve Ortaçağ'ın sanatında geçerli olan şeydir.*" Doğunun bazı sanatçılarında olduğu gibi (Klee, Kandinsky ve Marc'da da) sanat eseri tasarımların ve duyguların sonucu idi. "*Ben çiçekleri değil, çiçekler gibi boyamak istiyorum.*" Klee, çocukların ve ruh hastalarının ruhsal durumlarına inmek isterken, Marc, hayvanı anlamak istiyor ve ilca ettiği obje olarak ele alıyordu. "*Daha çok küçükken, insanı çirkin olarak görüyordum. Hayvan bana daha güzel ve daha saf geliyordu. Fakat sonraları onda da öyle çirkinlikler ve duyguları yaralayan yönler keşfettim ki, resimlerim bu yüzden gittikçe iç güdüsel ve içimden gelen bir zor ile şematik ve soyut oldular*" Marc doğadan alınan hayvan resimlerinden simgeci resimlere gitti. (*"Mavi ve Kırmızı Atlar"* adlı resimlerinde olduğu gibi). Sonraları Kübist-Fütürist hayvan biçimleri resimlerinde yer aldı *(Turm der blauen Pferde)*. 1914 ve 1915 yıllarında da objesiz lirik duygular, resimlerinin karakterini oluşturdu. Marc ilk eserlerinde, insanları manzara içinde de resmetti. O, hayvanlar dünyasını ya da manzaraları, bir hayvanın gözü ile görmek istiyordu. "*Bir at, bir kartal, bir ceylân, ya da bir köpek dünyayı nasıl görüyor.*" İnsan, çok kez Marc'ın bir rüya dünyasında yaşadığını sanır. Bu rüya dünyasını o bütün derinliği ile soyut hayvan sembolleri ile göstermek istiyordu. Anılarında yazdığı bütün çevresini o, resim yaparken unutuyordu. Hayvanlar için kullandığı sembol renkleri, kırmızı, mavi ve altın sarısı idi. Hayvanları

R. 1310: Franz Marc. Mavi At.

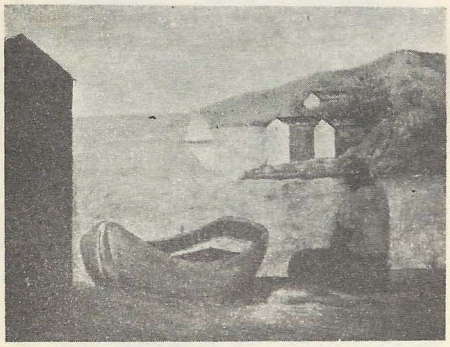
R. 1311: Franz Marc. Biçimlerin Çarpışması. Bayerisches Museum Münih. (1914).

R. 1312: Karl Schmidt Rottluff. Orman. (1921).

R. 1313: Umberto Boccioni. Bir Bisikletlinin Hareketliği (1913).



R. 1314: Carlo Carrà. Atlı. Milano. (1915).



R. 1315: Carlo Carrà. Kayıkçı.

R. 1316: Gino Severini. Kuzey-Güney (1912).

ritmik çizgilerle bellirttiğinden, birbirlerini izleyen çizgiler devamlı bir hareket yaratırlar. Renklerin sembolik olarak kullanılmasını Kandinsky'den öğrenmişti. Her ne kadar Marc'ın renkleri, Fovların renk yoğunlaştırmasını hatırlatıyorsa da, onda renk büyük bir anlatım gücüne sahiptir. O soyut renkleri hiç bir zaman süsleyici amaçlarla kullanmamıştır. Eğer o bir atı, kırmızı ya da mavi boyuyorsa, bunun arkasında Dışa-vurumcu "*doğadan kendini kurtar*" prensibi saklıdır.

1909'da bir sergide Kandinsky'nin, Jawlensky'nin ve Marianne von Werefkin'in resimlerini gördü ve ilk olarak renkleri sembolik anlamda kullanmanın ne olduğunu öğrendi. Gene bu tarihte Macke'yi tanıdı. 1910'da da Kandinsky ile bizzat tanıştı. Aynı yıl Marianne von Werefkin ona ışık ve gölgenin modle etmeğe yaradığını, duygu anlatımının ise yalnız renk ile olanaklı olabileceğini söylemişti. Artık soyut biçimler için kullandığı doğal renkleri terkedebiliyordu. Böylece renklerin kuvvetlerini Dışa-vurumcu bir duygu ile arttırabiliyordu. "*Kırmızı Atlar*"ını 1911'de bu anlayış içinde boyadı. Bu resminde gök kuşağının bütün renkleri kullanılıyordu. Kırmızı, mor, turuncu renkleri içinde atlar; turuncu, mavi, sarı ve yeşil renklerde de arkadaki doğa parçası boyanmıştı.

1912'de, hayvan ruhuna girerek, onların ruh durumu içinde yaptığı resimleri gelir. Örneğin: "*Köpek Dünyası*" gibi. Marc : "*Ben, köpeklerin bir manzara karşısına geçip otururarak ne düşündüklerini bilmek isterim.*" "*Tavşanların Korkusu*"nda da bir hayvanın bilincine girme düşüncesi vardır. Bütün bu resimler, çizgilerin ritmi içinde düzenlenmiştir. Kısa bir zaman sonra biçimleri basitleştirip sıklaştırdı. Artık Marc, simgeci renklerle çalışmağa tamamen hâkimdi. "*Sarı Atlar*"da da çizgileri belirtmek yerine, blok etkisi olan geometrik biçimler boyamaktadır "*Tiger, 1912*", (*Kaplan*, 1912).

Bu son eseriyle Marc'ın, Picasso ve Braque'ın Kübizm öncesi dönemini ansıtır bir anlayış içinde olduğu anlaşılmaktadır. Fakat yanan parlak renkleri ve anıtsal plâstik biçimleriyle gene Kübizm öncesi anlayıştan farklı bir durumdadır.

"*Pan*" dergisinde Marc şöyle yazıyordu : "*Biz bugün aldatıcı görünüş altında, bize İzlenimciler'in yaptıkları keşiften daha önemli görünen doğadaki saklı şeyleri arıyoruz... Doğanın bu iç ve manevî yönünü, başkalarının arzu ve huyu için değil, bilâkis bu yönü gördüğümüzden, eskiden daima mor gölgeler ve her şeyin üzerinde gökyüzünü gördüğü gibi, arıyor ve boyuyoruz.*"

Auguste Macke ile 1912 yılında Paris'e yaptığı gezide Robert Delaunay'i tanıdı. Böylece "*Kaplan*" resminin Prismatik-Kübizm'inden vaktiyle Paris'te en hararetli dönemini yaşıyan Analitik-Kübizm'e akılcı bir adım attı. Delaunay'nin etkisi altında Kübist gelişimin bir kolu "*simulneité*" denilen ve Apollinaire tarafından "*Orphisme*" adı altında incelenen bir üslûp anlayışına ilgi gösterdi. Apollinaire'in Orfizm'inin renkçiliğini, müzikal bir lirizm olarak nitelendirmesi bir tesadüf değildir. Delaunay'nin "*Trois fenêtres*"i ve "*Équipe Cardiff*"inin incelenmesi ile bu noktalar anlaşılır.

Orfizm'in saydam renkleri ve hareketliliği, Marc'a resimlerinde hayvan biçimlerinin, resmin arka plânı ile kaynaşmasını sağlamıştı. Bundan dolayı, resmin çeşitli öğeleri birbirlerine giriyor fakat renk sembolizmi yitirilmiyordu. Bu parçalama işlemi biçimin materyal kılıfını kırıyor ve "*esatirî iç yapı*"ya nüfuz ediyordu. Bu, abstraksiyona olan eğilimdir.

Marc, dünyanın yeni bir çağa gebe olduğunu söylüyor : "*Biz, XX. yüzyılda yabancı çehreler, yeni resimler ve işitilmemiş armoniler arasında yaşayacağız.*" diyordu.

1913'de yaptığı resimlerde, yaklaşmakta olan savaş felâketini duymağa başladığı görülür. "*Tierschichksale*" *(Hayvan kaderi)*, "*Turm der blauen Pferde*" *(Mavi Atlar Kulesi)* ve "*Armes Land Tirol*" *(Yoksul Ülke Tirol)* onun baş eserleridir.

1914'de kendini tüm olarak, kristalize biçim öğelerinin kompozisyonuna verebilmek için konuyu tamamen bıraktı. Yazdığı bir mektupta, resimlerini içgüdülerine uyarak yaptığını ve içten gelen bir zorlama ile gittikçe şematik bir durum alarak soyutlaştırdığına değinmektedir. Bu soyutlaştırma, yeni doğa bilimlerine tam olarak uyumlu düşüyordu. Bu olay çağın, diğer büyük sanatçılarında da ayni biçimde görülmektedir. Buna değgin olarak Marc : "*Sanat, bizim bilim inancımızın biçime girmesidir*" diyordu.

Marc, son çalışmalarında, doğanın yok edici kuvvetlerinin resimlenmesinden, nesnenin yaratıcı kökenine gitti. "*Kämpfenden Formen*" *(Savaşan Formlar)* bir deniz altı dünyasına benzer.

O, ilk önce, doğayı terketmek için, doğaya daldı; fakat en sonunda onun özlemi, eski çağlara, ilkele yöneldi.

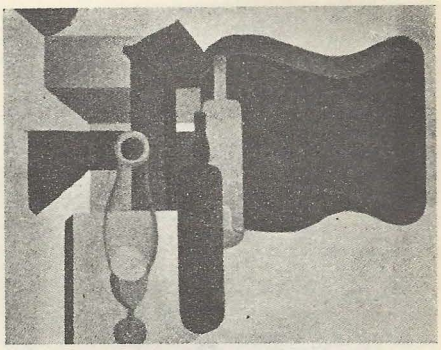
Fütürizm (Gelecekçilik) :

Milanolu *F. J. Marinetti (1876-1944)*, 20 Şubat 1909'da Paris'te "*Figaro*" gazetesinde "*Le Futurisme*" adlı manifestosunu yayımladığı zaman İtalyan şair ve ressamları arasında yeni bir anlayış için yarış başlamıştı. Bu manifesto, arkeologların, profesörlerin, eski sanat meraklılarının göklere çıkardıkları Eski Yunan ve Roma sanatı aşıklarına karşı bir protesto idi. Bu anlayış, modern hayatı, modern hayatın sür'atliliğini, makinanın modern hayata getirdiği hareketi göklere çıkarıyor ve "*sür'atin güzelliği*"ni övüyordu. Bu anlayış için : "*Bir yarış arabası, Samothrake Adası'ndaki Nike heykelinden daha güzel*" idi. Savaş, isyan, hayatın sıhhatli adaletsizliği göklere çıkarılıyordu.

Fütürizm'in temelleri, *Nietzsche*'nin "*der immoralische Übermensch*" *(ahlâksız üstün insan)*ına "*Der Ville zur Macht*" *(İktidar hakkındaki irade)*ye, "*Lebe gefährlich*" *(Tehlikeli yaşa)* sözüne, Bergson'un zaman anlayışı ile gene onun "*élan vital*" *(yaşamlı atılım)*a ve Geoges Sorel'in "*zorlu gücün teorisi*" ve "*action directe*"e dayandırılıyordu. Esasen Nietsche. Bergson ve Sorel'in bu düşüncelerini, emperyalist Mussolini faşizmi, kendine prensip edinmiş olduğundan, Fütürizm'i Faşist Partisi'nin sanatı olarak ilân etmişii. İşte Fütürizm'in parti sanatı olarak kabul edilmesidir ki, bu sanat anlayışının Avrupa için önemini yitirmesine neden olmuştu. Avrupa sanatı için önemli yön, Fütürizm'in Birinci Dünya Savaşı'na dek olan heroik dönemidir. Avrupa'nın tanınmış sanat tarihçileri, bu genel kanıyı benimsemektedirler.

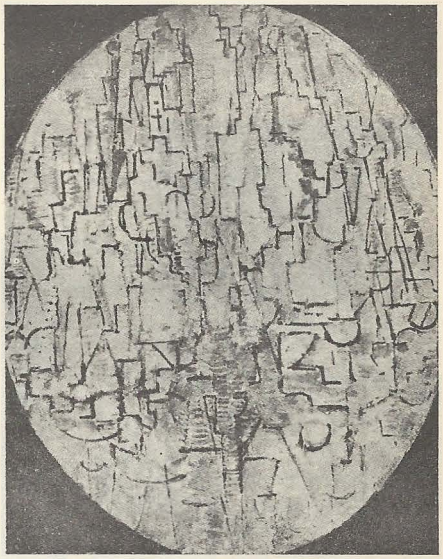
Marinetti, ilk olarak ortaya attığı bu anlayış için, Avrupa'nın birçok kentinde konferanslar vermiş ve yüzyılı sarsan bir sanat anlayışı olmasına çalışmıştı. Fakat bu akımın ömrü kısa süreli olmuştur.

11 Şubat 1911'de ressam *Umberto Boccioni (1882-1916)*, *Luigi Severini* (1883 doğumlu) ve *Carlo Carra*'nın imzaları ile Fütürist resim sanatının ilk manifestosu yayınlanmıştı. Daha 3 Mart 1910'da bu manifesto Turin'de Chiarella tiyatrosunda ilân edildiğinde, Fütüristler'le, bunun karşısındaki-

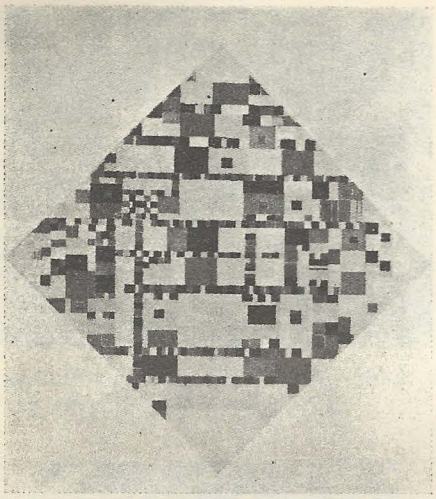


R. 1317: Amedée Ozenfant. (1886-....) Natürmort (1921). Museum of Guggenheim, New York,

R. 1318: Piet Mondrian. Mavi Ağaç. Stedelijk Museum La Haye. (1911).



R. 1319: Piet Mondrian. Oval Kompozisyon (Ağaçlar), (1913).



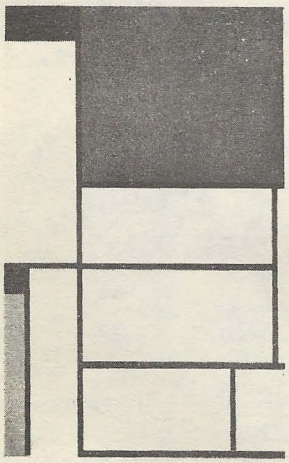
R. 1320: Piet Mondrian. Victory Boogie - Wogie (1943-44).

ler arasında büyük bir savaş başlamıştı. 11 Nisan 1912'de Fütürist heykelin manifestosu da yayınlanmıştı. İtalya'nın entellektüel tabakası ile sanatçı gençliği, bu akımdan sarsılmış görünüyordu. Mitingler, kavgalar birbirini izliyordu. Fütürist ressamların en yaşlıları olan Balla, Boccioni ile Severini'ye Yeni-İzlenimcilik'i tanıtmıştı. "*Bizim, rengi çözümleyen Seurat, Signac ve Gros'nun divizyonizmini bir araya getirmemiz gerekir*" diyen Boccioni, arkadaşları arasında en kabiliyetlisi olarak görünüyordu. Bununla birlikte Boccioni, sonraları heykel yapmağa başlamış ve "*Oylum içinde devam eden biçimler*" adını taşıyan heykeli ile (1913) Konstrüktivistler'i etkilemişti. Severini, zarif biçimler ve zevkli renkler kullanıyordu. Eserlerinde hareket karakteristiktir *(Pan Pan Dansı)*. Önceleri Fütürist olan Russolo, akustik ve müzikal problemlere döndü ve "*Bruitisme*" *(Gürültücülük)* akımı buldu.

"*Koşan bir atın dört değil yirmi ayağı vardır*" diyen Fütüristler, her şeyden çok büyük kent hayatının heyecanları ile sarhoş oluyorlardı. "*Bir oda içinden bakarak balkondaki bir kişiyi resmederken, ancak pencere çerçevesinin bize izin verdiği kadarı ile görüş alanımızı sınırlamıyoruz. Bilâkis balkondaki adamın görüp yaşadığı duygularını, çevresiyle vermek istiyoruz. Caddenin gürültüsü, sağda ve solda derinliğine giden evlerin sırası...*" Görülüyor ki Fütürizm, kendine amaç olarak objeyi değil, insanın iç yaşantısını ele alıyordu. Yani ruh durumu resme giriyordu.

Fütüristler'e göre bütün müzeler, kitaplıklar ve her çeşit akademilerin yok edilmeleri, yakılmaları gerekiyordu.

Fütürizm, modern hayatı resimlemekten, heyecanlı bir denemeden ya da bir doktrinden daha fazla birşeydir. Bu akımın en mutlu niyetlerinden biri, "*simultaneité*" (ayni anda olma) ve oylum kavramı idi. Apollinaire'in 1913'de sözünü ettiği "*simultaneité*", son bilimsel keşiflere parelel olarak yalnız görüş tarzını ve obtik kanunları ilgilendirdiği halde, Fütürist "*intuition*" (içe doğma), ressamın ruh haline dayanır ve "*simultaneité*"yi, sanatçının kafasındaki anıların ve çeşitli heyecanların birbirlerine girdiği anda, yaratıcı hareket çıkış noktası olarak kabul eder. Ayrıca Fütüristler'den Boccioni, bir dördüncü buut'tan söz etmektedir. Fakat bu nokta, yeter derecede tanımlanmamıştır. Bu da oylum fikridir. Yani seyircinin de resme dahil olduğu fikri. Bu suretle o zamana kadar, yepyeni bir düşünce ortaya atılmış oluyordu. Bütün bu fikirlere rağmen, Birinci Dünya Savaşı bu anlayışa ânî olarak son vermiştir.



R. 1321: Piet Mondrian. Tablo I. (1921). Basel.

Dada Hareketi (Dadaizm) :

Dada hareketi sahte itibariliğe, çoktan içi boşalmış, ömrünü doldurmuş kanılara karşı, entellektüel bir isyan ve savaş idi. Ancak Dada akımı, bir kalite kavramından yoksun olduğundan, savaşını paradokslar, blöfler ve lâtifeler ile kuvvetlendirmek istiyordu. Dadaizm'in anlamı, sanat eseri, yücelik, ebedilik değeri değil; şüphe, protesto ve benliğin kurtuluşu idi.

Dada hareketi, 1915 ile 1922 arasında süren ve Gerçek-üstücülük'ten daha yaşlı bir akımdır. Kübikçilik'ten "*kâğıt yapıştırma*" tekniğini alan *Dadaizm*, Zürih, Paris ve Nevyork'ta hemen hemen ayni anda başlamıştı. 9 Şubat 1916'da *Hans Arp*, *Hugo Ball*, (her ikisi de Alman), Romanyalı *Tristan Tzara* ve *Marcel Janco*, eski Zürih'in göbeğinde "*Cabaret Voltaire*"i kurdular. Açtıkları savaşa "*Dada*" dediler. Bu ismi, Hugo Ball ve *Richard Huelsenbeck* Fransızca bir sözlükten aldılar. Dada "*tahta at*" anlamına gelir. Huelsenbeck, 1920 de yazdığı "*En avant Dada*" adlı bir yazıda "*Bu sözcük, kısalığı ve telkin edici yönü ile kendini saydırıyor*" diye yazıyordu.

Dada, oğulları babalara köpürten en şiddetli bir başkaldırma idi. Bu akım içinde, İkinci Savaş'ta alevlenen Avrupa'nın şüpheci bilinci kendini gösteriyordu. Bütün Dadacılar savaşın karşısında idiler ve Jugendstil üslûbunun sanatçıları gibi, estetik fenomenlerden, moral fenomenler yapmak istiyorlardı. Hugo Ball "*Die Flucht aus der Zeit*" adlı eserinde (1927) : "*Dadacı, zamanın ölüm sarhoşluğuna karşı savaşır... Bizim tartışmalarımız, zamanımızın saklı yüzünü her gün etkisi artan bir heyecanla aramak üzerinedir...*" Sanat, bu aramaya yalnız bir neden olur. Gerçekte Dadacılar için, söz konusu olan sanat değildi. Nazarî olarak Dada, sanatın tüm olarak karşısında idi. Fakat buna rağmen, Zürih'teki galerilerinde resim sergileri açıyorlardı. Bu sergilerde, en önemli kişi olarak Hans Arp görünüyordu. 1887'de Strassbourg'da doğan Arp, Weimar Akademisi'nde ve Paris'te Academie Julian'da öğrenimini yapmıştı. 1912'de Münih'te Kandinsky'yi arayıp buldu. 1914'de Paris'e gitti, Şair-ressam *Max Jacop*'u, "*Uzun boyunlu Üstad*" Amadeo Modigliani'yi, şair ve sanat eleştiricisi Apollinaire'i ve Orfist-kübist Delaunay'i tanıdı. Savaş patlayınca İsviçre'ye gitti.

Hans Arp, objeleri tesadüf kanunlarına göre düzenleyerek ve muhtelif renkli kâğıtları birbirlerine yapıştırarak resimler yapıyordu. Romanyalı şair Tristan Tzara da şapkasının içine attığı, içinde sözcükler yazılı kâğıtları çekerek şiirler derliyordu. Bu iki tarz çalışma, yani "*papiers Collés*" ve objeleri tesadüflere göre düzenleme, Dünya Savaşı'nda insanlığı kitle cinayetlerine sürükleyen, dünyanın akılcı ve ülkücü şarlatanlıklarına karşı bir protestodan ileri geliyordu. Renklendirilmiş, birbirleri üzerine tutturulan tahtalardan yapılan biçimlerle meydana getirilmiş röliyeflelerinde, Arp 1917'de heykel sanatına yaklaşıyordu.

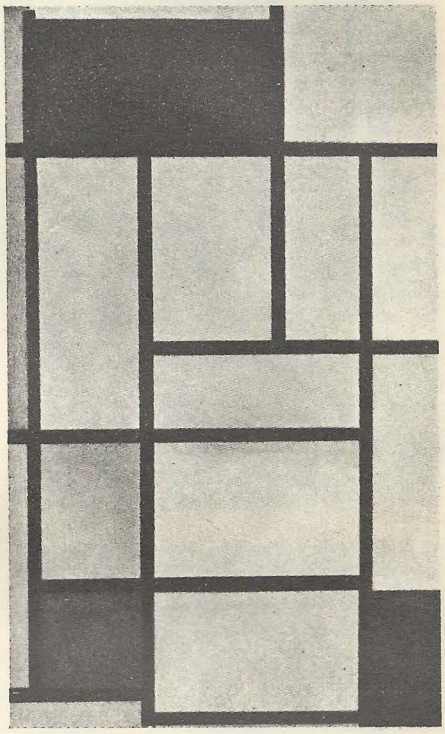
İlk Dada'cı deneyleri yapan ve estetiği kökünden reddeden *Marcel Duchamp*, yaptığı "*Ready-mades*" ler (kullanılan eşyaları amaçlarından uzaklaştırıp yeni bir ilişki için bir araya getirerek sanat eserine ulaştırmak) ile heyecan yaratıyordu. *Picabia* da, Dunchamp gibi 1915'den beri New-York'ta ikamet ediyor ve "*Dada*" adlı dergiyi çıkarıyordu. Paris'teki *Dada* Grubu'nda *Breton, Aragon, Soupault, Eluard* gibi şairler, aktif rol oynuyorlardı.

Dada, en güçlü kabiliyetini *Max Ernst*'in kişiliğinde bulmuştur. Bu sanatçı, sonraları önemli eserlerini vereceğinden üzerinde tekrar durulacaktır.

Neoplastizm - Stılj — Grubu :

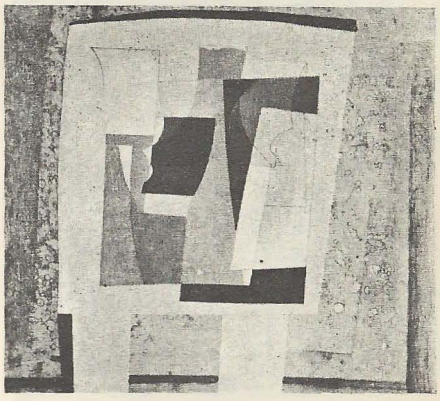
Neo-plâstizm, plâstik sanatların yeni bir doktrinidir. Bu anlayış, *Piet Mondrian (1872-1944)* tarafından Kübizm'den yararlanılarak bulunan bir görüş olup, dikey ve yatay çizgilerin dengelerini arayan ve ana renkler olan sarı, kırmızı ve maviyi kullanan bir sanat akımdır. Bu görüş tarzı, Mondrian tarafından beş yıllık bir çalışmadan sonra ortaya çıkarılmıştı. O, resimdeki çabası kadar "*Stiljl*" adındaki dergide bir sanat yazarı olarak da çalışıyordu. Kendi erken gelişimi içinde Doğacılık'ı, İzlenimcilik'i ve simgeci akımı izledikten sonra 1910'da Paris'te Kübikçi akımı tanımıştı. Kübikçilik'in incelenme ve çözümlenmesi, onu, doğayı kopya eden resim anlayışından ayırdı. Burada Mondrian'ın Hint felsefesi ve tasavvuf bilimi ile uğraştığına değinmek doğru olur. Hattâ o, bir Hint düşünürü olan Krishnamurti'ye ait bir konferansının yazılı metnini ölümüne kadar yanından ayırmamıştı.

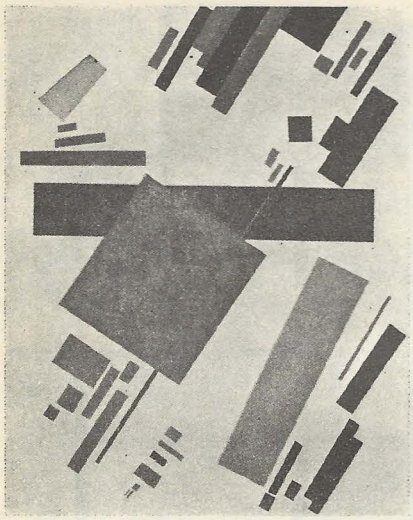
Mondrian'nın kübikçi resimleri 1911 ile 1914 arasında yapılmışlardır. Bu resimlerde ağaç ve evler resimlenmiştir ve Picasso'dan çok *Jacques*



R. 1322: Piet Mondrian. Kırmızı, Sarı ve Mavi ile Kompozisyon. (1921).

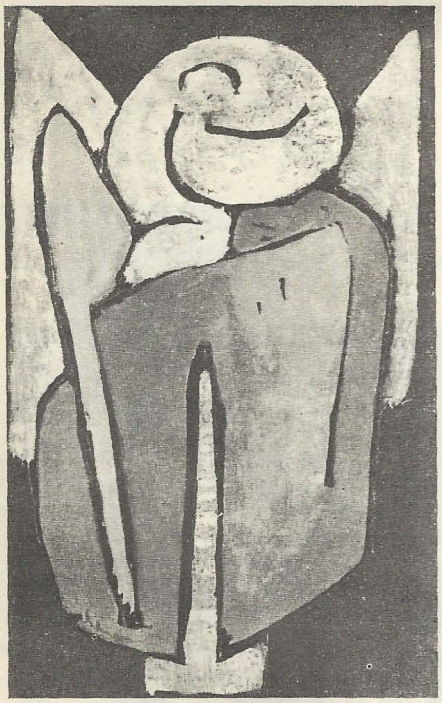
R. 1323: Ben Nicholson. Masa Üzerinde Natürmort. City Art Gallery, Alberdeen. Britantya.





R. 1324: Kasimir Malevitch. Süprematist Kompozisyon (1915).

R. 1325: Paul Klee. Kompozisyon (1935).



Villon'u ansıtırlar. Bu resimlerde eşyalar, çeşitli yönlerden bakılarak resimlenmemiştir. Bundan dolayı, doğaya daha yakın bir etki yaparlar. Bununla birlikte Mondrian'ın bütün amacı, doğayı resminden atmaktı. Sanat, doğadan egemen bir dünya idi ona göre. 1917'de yazdığı bir yazısında şöyle diyordu : "*Artistlerle ilişkili kültürde, gittikçe beliren ve kesinleşen kanunlar, doğanın gizli kanunlarıdır ve sanatın kendilerine özgü tarzları ile devam ederler. Bu kanunların, doğanın yüzeysel görünüşünde az çok saklı olduklarını burada belirtmek gereklidir. Bunun için soyut sanat, eşyaların doğal tasvirine zıt olur. Fakat genel olarak iddia edildiği gibi, doğaya zıt değildir. Bu sanat, insanın ham, ilkel ve hayvansal doğasına tezat halinde bulunur. Fakat o, gerçek insan yapısı ile ayni şeydir. Eşyanın yapısını değiştiren kanun, esaslı bir öneme sahiptir. Resim yaparken, mümkün olduğu kadar saf olan ilkel renkler, doğal renklerin soyutlaştırılmasını, gerçekleştirirler. Objeye bağlı olmayan sanat gösteriyor ki, sanat ne bizim tasarladığımız gibi haricî görünüşün ifadesidir, ne de bizim yaşadığımız hayatın ifadesidir. Sanat daha çok tam gerçeğin ve gerçek hayatın tayin edilmeyen, fakat plâstik sanatlarda gerçekleştirilebilen ifadesidir. Bundan dolayı, bizim iki çeşit gerçeği birbirinden ayırdetmemiz gerekir. Birincisi, kişisel bir özelliği olan gerçek, diğeri evrensel olan gerçek*"dir.

"*Benim, resimde değiştirmeğe zorunlu olduğum ilk şey renkti. Saf renk lehine olarak doğa rengine son verdim. Doğa renginin tuval üzerinde gösterilemiyeceğini hissetmiye başladım. İçgüdüsel olarak duymağa başladığım şey, resmin doğa güzelliklerini anlatabilmesi için, yeni bir yol bulmanın zorunlu olduğu idi.*" Mondrian yazısına şöyle devam ediyor : "*Benim, içinde iki şeyi kavradığım problem aydınlanmıştı. Birincisi: Tasvir eden sanatta, gerçeğin, yalnız renk ve biçimin dinamik hareketlerinin dengesi ile anlatılabileceği, ikincisi: saf araçların, amaca ulaşmak için en etkili yolu garanti ettiği... Gittikçe, kompozisyonun sonunda bütün eğik çizgileri, dikey ve yatay hatlardan ibaret kalıncaya kadar çıkardım. Bu yatay ve dikey çizgiler, birbirinden ayrık ve serbest haç şekilleri meydana getirdiler. Denizi, göğü ve yıldızları gözlemleyerek, bunların fonksiyonlarını, birbirini kesen birçok dikey ve yatay çizgilerle biçimlendirmeyi denedim.*

Doğanın inanılmaz büyüklüğü karşısında etki altında kalmış, onun yaygınlığını, sükûnunu ve birliğini tekrar anlatabilmek istiyordum. Ayni zamanda doğanın görünebilen yaygınlığının, gene onun sınırlanması olduğunu tamamen biliyordum. Dikey ve yatay çizgiler, birbirlerine zıt olan iki kuvvetin anlatımıdır. Bunlar her yerde vardır ve her şeye hâkimdirler. Onların çok yönlü etkileri hayatı yok ederler. Her çeşit özelliği olan doğanın görünüş dengesinin, kendi zıt kuvvetleri üzerine dayandığını anladım. Trajiğin dengesizlikten doğduğunu hissediyordum. Trajiği, geniş bir ufukta ya da yüksek bir katedralde görüyordum.

Bu anda gerçeğin biçim ve oylum olduğunu anladım. Doğa, oylumda biçimler meydana getirir. Gerçekte her şey oylumdur. Bizim boş oylum olarak baktığımız biçim de bunun gibidir. Bir birlik meydana getirmek için, sanatın, doğanın dış görünüşünü değil, aksine doğanın gerçeğini izlemesi gerekir. Tezatlarda beliren doğa birliği şudur: Biçim, sınırlandırılmış oylum olup, yalnız sınırlılığı ile kavranabilir. Sanat, oylumu, aynen biçimi olduğu gibi belli etmeğe ve bu iki etkenin dengesini yaratmakla zorunludur.

Bu prensipler benim çalışmalarımla geliştiler. İlk resimlerimde oylum daima arka plânda idi. Biçimleri tayin etmeğe başladım: Dikeyler ve yataylar dörtgen oldular. Daha hâlâ bunlar bir arka plâna mukabil dağınık biçimler halinde görünüyorlardı ve renkleri hâlâ kirli idi.

Resimde birliğin eksikliğini anladığımdan dörtgenleri birleştirdim: Mekân beyaz, siyah ya da gri; biçim kırmızı, mavi ya da sarı oldu. Dörtgenlerin birleşmesi, önceki çağın dikey ve yatayların bütün kompozisyona dağıtılması ile ayni öneme sahipti. Dörtgenler, bütün önemli biçimler gibi birbirlerine sıkıştıklarından, kompozisyon düzeniyle tarafsız bir duruma getirilmeleri gerekir. Gerçekte dörtgenler, kendi özellikleri içinde hiç bir zaman amaç değildirler, bilâkis onlar, oylumda uzayıp giden sınırlı hatların mantıklı bir sonucudur. Bu dörtgenler, yatay ve dikey çizgilerin birbirlerini kesmeleri ile kendiliğinden ortaya çıkarlar. Diğer biçimler olmaksızın, dörtgenler kesin şekilde özel bir öğe olarak görünmezler. Çünkü, diğer biçimlerde olan zıtlık bunları ayırdetmeyi imkân dahiline koyar. Sonra, dörtgen olarak ortaya çıkan yüzeye egemen olmak için renkleri zayıflattım ve birini diğeri ile kestirerek sınırlayan çizgileri kuvvetlendirdim. Böylece yüzeyler, yalnız kesilmiş ve onlara egemen olunmuş olmuyorlar, ayni zamanda birbirlerine olan ilişkileri bakımından daha aktif oluyorlardı. Sonuç, düşünülmeden, daha kuvvetli, dinamik bir anlatıma sahip oldu. Ben burada tekrar biçimin bütün özelliklerinin atılmasını denedim. Ve bu, daha yaygın bir kompozisyona götüren yolu açtı.

Birlik, zıtlıkların ayni değerde oluşları ile sağlanınca, açık ve kuvvetli bir biçimde ifade edilmesinin gerçekleştiğini hissettim. Zamanımızın fikri ile uyumlu olarak, bu birliğin, geçmişin sanatında bir kez bile mevcut olmamış olan daha gerçek bir yolda yaratılacağını anladım. Benim biçimlendirme hususunda edindiğim bilgiler sonucu anladığım, her önemli biçimden vazgeçmek o biçime ulaşmak için biricik esas olduğudur.

1915 yılında Hollandalı bir ressam ve yazar olan Theo van Doesburg buna benzer denemeler yapıyordu. Beraberce bir sanatçılar ve mimarlar derneği kurduk: "Stijl-Gurubu" Stijl'in organı van Doesburg'un yayınladığı ayni adı taşıyan dergi aracıyla bu gurup bütün Avrupaya yayılan bir etki yaptı. Biz sanatımıza "Yeni Biçim Verme" ya da "Neo-Plâstisme" adını verdik. O sıralarda Almanya ve Rusya'da Malewitsch, Lissitzky, Pevsner, Gabo vb.nin kurduğu "Konstrüktivizm" doğdu. Sonraları Konstrüktivizm Paris'te devam etti ve Londra'da Neo-plastizm ile ayni anlamda anlaşıldı. Buna rağmen görüşler arasında bazı farklar vardır.

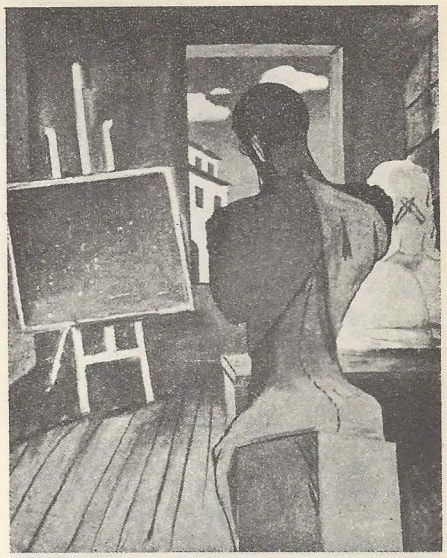
Mimarlık ve endüstri bizim etkimiz altında kaldığı halde, resim ile heykele etkimiz az oldu. Ressam ve heykelcilerin korkusu, neoplastizmin onları dekorasyona sürükleyeceği idi. Gerçekte bu korku için Neo-plastizm'de, diğer sanatlardakinden daha çok bir neden varolmamıştır. Bütün sanat, eğer ifade derinliğinden yoksun ise "dekorasyon" olur. Resimde ve heykelde eklektizmden sakınılması gerekir."

Mondrian, bu görüşlerini yalnız "Stijl" dergisinde değil, diğer Avrupa dergilerinde de yayınladığını yazıyor. Hattâ 1920'de Paris'te sokaklarda dağıtmak için "*Neoplâstizm*"i açıklayan kâğıtlar bastırıp dağıtmıştı.

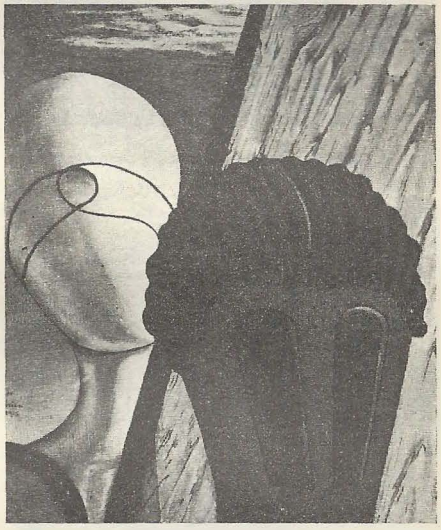
"Neoplâstizm, kişisel bir görüş olarak anlaşılmamalıdır. Neoplâstizm eski ve yeni bütün sanatın mantıklı bir aşamasıdır. Onun yolu herkes için açık olup, bir prensip olarak kullanılması gerekir."

"Bizim halen, içinde bulunduğumuz hayatın zıt kuvvetlerinin keskin çizgilerle belirdiği makinalaşmış dünyamızda, gerçeği keyfî hislerle öğrenmeyi denemenin, bizi bir hal çaresine götürebileceğini düşünmek mantıksızdır. Sanatın halen, sadece görüntülere, olaylara ve geleneklere dayanarak (değişici bir gerçek) yaratmasına hiçbir gerek yoktur.

Hattâ bu karışık anda, gerçeği, gerçekten görmeği gerçek yaptığımız takdirde dengeye yaklaşabiliriz. Modern hayat ve modern kültür bize bu hususta yardım eder. Bilim ve teknik, çağın sebep olduğu baskıya galebe çalar.

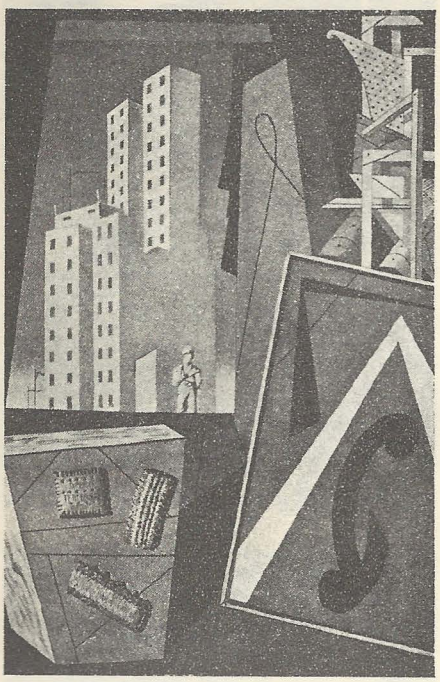


R. 1326: Giorgio de Chirico. Şair ve Filozof. (1914).



R. 1327: Giorgio De Chirico. Yahudi Melek. Londra (1916).

R. 1328: Max Ernst. İmparator Ubu. Medon. (1923).



R. 1329: Giorgio de Chirico. İncil'le İlgili Natürmort. (1917).

R. 1330: Rene Magritte. Kâhin. Brüksel (1937).

Fakat bu ilerleme yanlış biçimde kullanılırsa, gittikçe büyüyen karışıklıklara sebep olur. Bizim yolumuz bizi, hayatın eşit olmayan zıtlıklarının dengesini aramağa götürüyor. (Yeni Biçimlendirme) faydayı mümkün kılan tahditlerden egemen olduğundan, yalnız insanlığın ilerlemesine paralel değil, ayni zamanda bu ilerlemenin başında gitmeğe zorunludur.

Sanatın amacı, gerçeğin açık bir algısını söylemektir."

Yukarıda, Mondrian'ın çeşitli yazılarından alınan parçalar, onun sanatı ile ne demek istediğini anlatmaktadır. Onun Kübizm'den neden ayrıldığı hususunda dostu (Sweeney)e yazdığı mektup önemlidir : "*Biliyorsunuz ki, Kübizm'in niyeti —başlangıçta kesin olarak— oylumları ifade etmekti. Üç boyutlu oylum (doğal olanı) demek ki mevcuttu. Bu gene gösteriyordu ki, Kübizm gerçekte doğasal kalıyor ve soyutlaşmaya gidiyordu, fakat soyut değildi. Bu benim soyutlaştırma anlayışıma zıttı. Benim soyut anlayışıma göre oylumun yok edilmesi gerekiyordu. Bundan ötürü ben satıh'a hizmet ile hacmi tahrip etmeğe vardım. Bundan sonraki sorun, yüzeyi de tahrip etmekti. Ben bunu, yüzeyleri boydan boya kesen hatların yardımı ile yaptım. Fakat yüzeylere pek o kadar dokunulmuş olmadı.*

Nihayet yalnız çizgiler yaptım ve bunları renklendirdim. Şimdi biricik problem bu çizgileri ayni şekilde karşılıklı kontrastlarla yok etmekti.

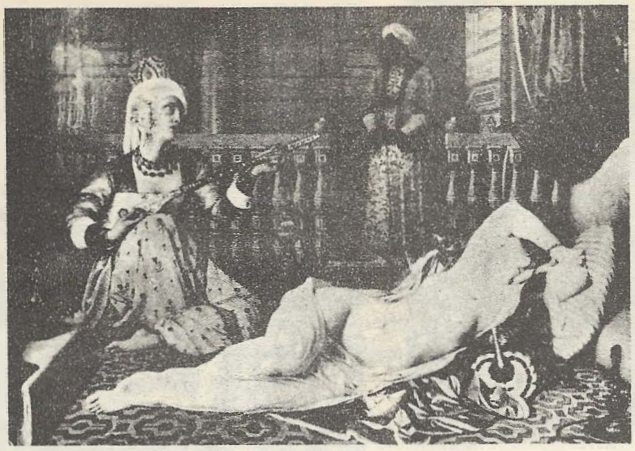
Belki kendimi açık olarak anlatamadım, fakat bu size benim için kübist etkiye nasıl son verdiğimi açıklar."

Resmin kendisi, Mondrian'da, van Gogh'da olduğu gibi mutlak amaç değildir, Estetik amaçların dışında onun resmi manevî görevleri yapmak isterler. Seyredene, Schopenhauer-Hint felsefesi anlamında, evrensel uyumu aracı yaparak, resmi keyif ve tesadüften kurtarmak ister.

Mondrian'ın resimleri meditasyon olaylarının sonuçlarıdır. Onun resimleri, düşünen bir seyirci ister. Yalnız böyle bir seyirciye resimlerinin evrensel uyumu kendini duyurur.

Stijl ideolojisinin katı saflığında, yalnız, kendisine "*calvin abstrait*" *(Soyut Kalvinist)* denilen Mondrian ısrar etti. Bu ideoloji grubundaki diğer üyeler, Mondrianın biçim sistemini zenginleştirmek istiyorlardı. Bu yönde *Theo van Doesburg (1883-1931)*'da gelişiyordu. Onun keşfettiği üslûp biçimlemesine "*Elementtarisme*" deniyordu. Almanya'da verdiği konferanslarla (1920), Gropius, Mies van der Rohe, Mendelsohn, Taut gibi mimarların kişiliğinde Doesburg, "*Stijl*" ideolojisi için taraftarlar buldu. *Le Corbusier* (Jeanneret) de onlardan olduğunu bildirdi ve kendisi ile Amadeo Ozenfant tarafından temel olarak Kübizm eğilimleri ile kurulmuş "*Purisme*" içinde Stijl fikirlerini kaynaştırdı. Theo van Doesburg ile Stijl fikirleri, Bauhaus'a da girdi.

New World of Space (New York 1948) adlı dergide, Le Corbusier yazdığı bir yazıda, Mondrian'ı "*kahraman bir hacı*" olarak nitelemektedir. Bunun yanında Le Corbusier yazdığı, kimi yazılarda edebî bakımdan Neoplâstizm'e yakın bir anlayışta bulunuyor. Örneğin "*Cercle et Carré*" *(Nr. 3, 30 Haziran 1930)* adlı sanat dergisinde Le Corbusier şunları yazmaktadır: "*Bretagne'da (Fransa'da) bulunuyorum. Belirgin bir çizgi, gökle deniz arasında sınır teşkil etmekte. Geniş bir yatay yüzey önümde durmakta. Bu şahane huzurdan zevk duyuyorum... Sağda bir kaç kaya parçası, Sahilden içeri giriş yapan küçük körfezler, yatay yüzey üzerinde tatlı bir değişiklik yapmakta. Yürümeğe devam ediyorum. Fakat birdenbire duraklıyorum. Ufukla gözlerim arasında insana biraz şaşkınlık veren bir şey ortaya çıkıyor: Dik bir kaya, granit bir blok, ilerde bir menhir gibi durmakta. Bu menhirin dikey çizgisi denizin yatay çizgisi ile bir dik açı meydana getiriyor. Bu bir krista-*



R. 1331: Jean Dominique Ingres. Odalık (1839). Yüz yıl içinde sanatta figür anlayışının ne denli değiştiği bu sayfadaki resimlerle açık olarak karşılaştırılabilir.

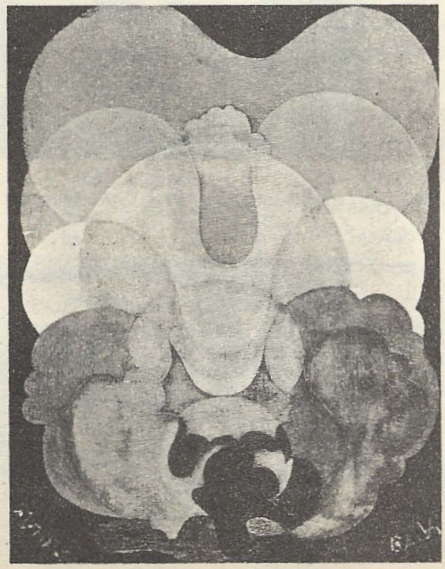
R. 1334: Maurice Brianchen. Muhafızlar Longchamps'ı Terkediyor. Musée des Beaux-Arts. Cezayir.

R. 1335: Mario Prassinos. Desen. Galerie de France. Paris (1958).

R. 1332: Wassilly Kandinsky. Kompozisyon. Museum of Guggenheim, New York (1914).

R. 1336: Nicolas De Staël. Manzara. New York (1959).

R. 1333: Giacomo Balla. Çiçeklerin Kuvvetli Hatları Milano (1914).



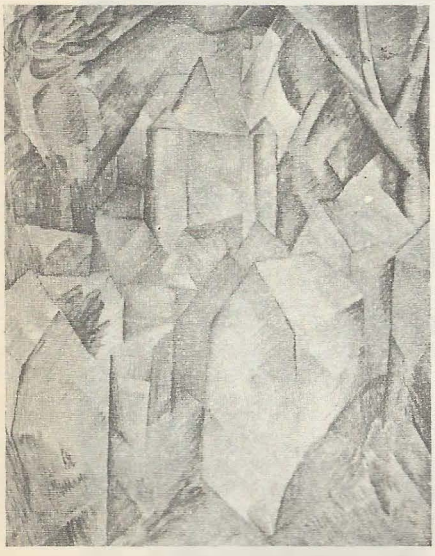
R. 1337: Dunoyer de Segonzac. Antilop. Paris (1912). Çini mürekkebi.

R. 1338: Jean Dubuffet. İki Çocuk. Florida (1944).

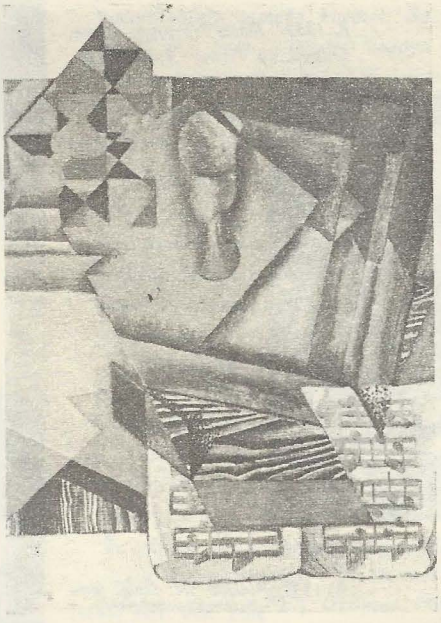
R. 1339: Pablo Picasso. Oturan Kadın. Londra (1909).

R. 1342: Francis Picabia. Udnie. Musee National d'Art Moderne. Paris (1913).

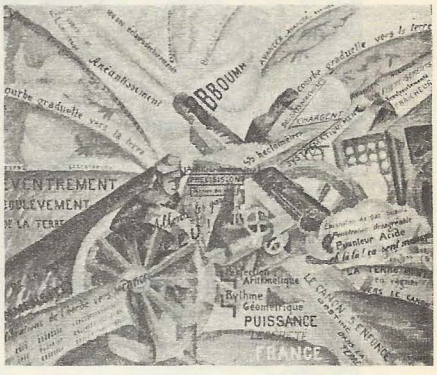
R. 1345: Fernand Léger. Kelebekli Natürmort. New York (1951).



R. 1340: Georges Braque. L'Estaque. Bern (1908).



R. 1343: Juan Gris. Natürmort. (1917).



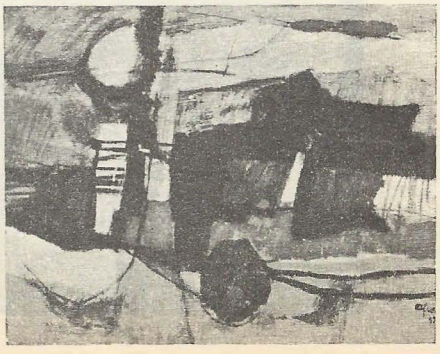
R. 1346: Gino Severini. Patlayan Top. Milano (1915).

R. 1347: Georges Braque. Kırmızı Örtülü Natürmort. Norton Gallery. West Palm - Beach. ABD. (1925). →

R. 1348: Basalldella Afro. Gece Manzarası. Musee d'Art Moderne. Turin (1953).

R. 1341: August Macke. Rıhtımda Gezinti. Berlin. (1913).

R. 1944: Roger De La Fresnaye. 14 Temmuz. Paris (1915).



lizasyon, durumun saptanmasıdır. Bu noktada insan durmak zorundadır, zira, burada muazzam ilişkilerin yetkin uyumunu buluyor. Dikey çizgi aracılığıyla burada yatay çizgi saptanıyor. Her iki çizgi, yalnız birbirleriyle karışmış ve birbirlerinden ayrı olarak bulunuyorlar. Bunun üzerine düşünüyorum. Neden ben bu kadar sarsıldım? Hangi durumlar ve biçimler benim hayatımda buna benzer bir sarsılmaya neden oldular? Aklıma, ağır saçağı ile Parthenon ve sonra, tekrar, tamamen başka şeyler, bitirilmemiş gibi etkisi olan zarif ve ifade dolu eserler geliyor: Akşam ışığında, yapılmasına büyük deha harcanmış olan çatısı ile, Akropolis'teki Parthenon gibi dev bir etki yapmayan Rouen'deki Tour de Beurre.

Fakat ben bütün ölçülerin yerini, iki çizgi ile saptıyor ve şöyle diyordum: Bu yeterlidir. Ne azla kanaat, ne ulvi sınırlanma. Genişlik ve yükseklik. Her şey bunun içinde, bu şiir ve mimarî anahtarı içinde sonuca ulaştırılmış. Ve bu her şeye yeter."

Görülüyor ki Neoplâstizm, dikey ve yatay çizgileri, bir doğa görünüşünün değil, bir doğa gerçeğinin anlatımı olarak almaktadır.

Metafizik Resim (Pittura metaphisica):

Metafizik resim, 1910 ile 1915 arasında çağını yaşayarak, Fütürizm'in dinamizmine bir tepki olarak doğdu. Antik'e karşı büyük bir özlem ile dolu olarak düş dünyasına nüfuz edip, bilinçaltı tezahürlerin sırlarını keşfetti. Bu akımın kurucusu *Giorgio de Chirico* (1880 doğumlu) : *"Çevremde modern ressamlardan uluslararası bir topluluk tam aptalca, artık tamamen eskimiş ve kısır sistemlerle eser yapmağı prensip edinmişlerdi. Ben yalnız başıma, Rue Campagne - Premiere'deki kederli atelyemde dört başı mamur bir sanatı, eskilerinden daha karışık ve bir sözcük ile bütün tehlikeye rağmen, bir Fransız sanat eleştiricisini böbrek sancısına uğratacak: Metafizik sanat'ı keşfettim."*

Gene Chirico *"Biz metafizik ressamlar, metafizik dünyanın işaretlerini tanıyoruz. Hangi neşelerin ve hangi acıların bir kemerin içinde, bir sokak köşesinde, bir odanın duvarları arasında ya da bir sandığın içinde kapalı olduğunu biliyoruz... Biz metafizik ressamlar, gerçeği kutsallaştırdık."* diyordu.

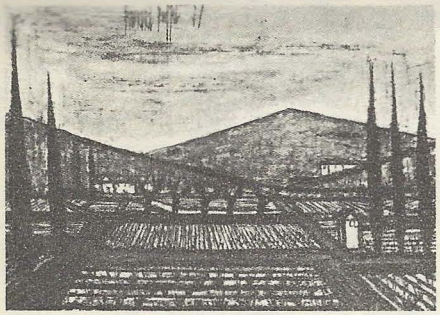
1917'de Ferrara'nın askerî bir hastahanesinde yatan iki ressam, *Carlo Carra* ve *Giorgio de Chirico*, bu anlayışın başlıca temsilcileridir. Carra daha 1915'den önce Fütürizm'i bıraktı ve arkaik anlayışa eğilimli olarak, Giotto ve Paolo Ucello'ya yönelmiş bir resim biçimine döndü.

Giorgio de Chirico, 1880'de Yunanistan'da İtalyan bir ana babadan dünyaya geldi. Münih'te ikibuçuk yıl öğrenim yaptı ve orada Arnold Böcklin'in resimlerini gördü. Bu resimler onu devamlı etki altında bıraktılar. Schopenhauer ve Nietzeche ona *"hayat hiçliğinin önemini"* ve bu hiç olmanın sanata nasıl dönüştürüleceğini öğrettiler. Nietzsche'nin *"Ecce omo"* adlı eserindeki Turin'in, boş, muazzam meydanlarının tasviri, heybetli melânkolizmi ile Chirico'nun hayal gücünü heyecana getirdiler. 1911'de Paris'e gitti ve orada 1915'e kadar kaldı. Burada Guillome Apollinaire ile olan ahbaplığı onun için önemli olmuştur.

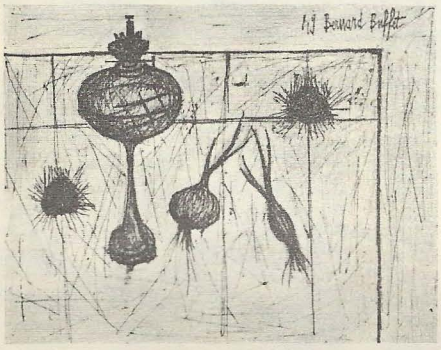
Chirico, kendisine etki yapan izlenimlerinden birini şöyle anlatıyordu: *"Bir kış, öğleden sonra idi. Hava berraktı. Versailles Sarayı'nın avlusunda bulunuyordum. Her şey sakin ve sessizdi. Her şey bana soru soran bir yüzle bakıyordu. O anda, sarayın her köşesinin, her sütununun, her penceresinin bir muamma olan ruhu vardı. Etrafımda açık sema altında, kederli şarkılar gibi*

R. 1349: Otto Dix. Kendi Portresi. (1942).

R. 1350: Georges Grosz. Oskar Panizza'ya Saygı. (1917-1918).

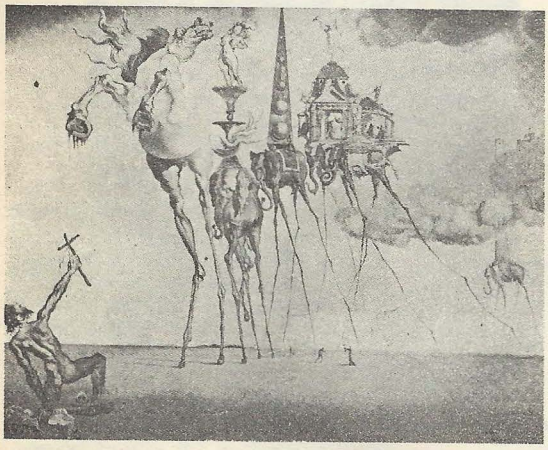


R. 1351: Bernard Buffet (1928-....). Provence'dan Manzara (1957).



R. 1352: Bernard Buffet. Lambalı Natürmort. Mürekkeple.

R. 1353: Salvador Dali. Evliya Antoine'ın Tehdidi. (1946).



sevimsiz görünen kış güneşinin soğuk ışıkları altında taştan, hareketsiz kahramanlar görüyordum. Bir pencerenin önünde asılı bir kafes içinde bir kuş ötüyordu. İşte o zaman insanı gerçek şeyleri yaratmağa götüren bütün sırları hissettim. Ve yaratma, bana, yaratandan daha esrarengiz göründü."

De Chirico vaktiyle düş gibi karakteri olan bir yabancılık içinde vücutlar, ismi akla gelmeyen şeyler, manzaralar gördü. O, sanat eserinin tamamen insan mantığının sınırları dışına çıkması ve kendini tüm olarak düşe ve çocukça gerçeğe yaklaştırmak zorunda olduğu, sıhhatli insan anlayışının ve mantığının sanat eserine zarar vereceği fikrini ortaya atmıştı. Carra, Giotto'da "*formun büyüleyici sessizliğini*", Ucello'da "*eşyalardaki kardeşlik*"i bulur. Ve bu iki ressamı, Metafizik-Resim'in babaları sayması, kendi resimlerindeki mistik havayı onlarda da bulması yüzündendir. Chirico da, Carra'nın bu fikrini paylaşır.

Metafizik-resim, kübist ve arkaik öğeler kullanıyordu. Renkçi ve biçime değgin bir yaratma bu sanat için sözkonusu değildir.

Metafizik-resim, 1910 ile 1915 yılları arasında Chirico ve Carra'da kendi yaratıcılarını bulmuş olup kısa bir süre içinde rolünü bitirmiştir. Fakat Chirico, ortaya koyduğu resim anlayışının yaşaması için 1919 Kasımında "*Valori Plâstici*" dergisinde "*El işçiliğine dönüş*" adlı yazısı ile akademik gelenekler namına modern resme ateş püskürüyor ve Carra da yazıları ile Chirico'yu destekliyordu.

Yeni - Gerçekçilik :

Chirico ve Carra'nın Avrupa'nın modern ressamlarının soyut resmi yapmakta biribirleriyle yarış ettikleri bir dönemde Antik atmosferi tuvallerine sokmaları insanı şaşırtır. Fakat hemen hemen 1919 yıllarına doğru Picasso'nun Ingres'i hatırlatan resimler yaptığı, André Derain'in klasik bir gerçekçilik karakteri olan resimler boyadığı bilinir. Bu sıralarda bir kısım Alman ressamının "*pozitif gerçeğe*" döndüğünü görüyoruz. Bir kaç Alman ressamı : *Georges Schrimf* (1889-1938), *George Grosz* (1893 doğumlu), *Otto Dix* (1891 doğumlu), *Alexander Kanoldt* (1881-1938), vb. yeni "*pozitif anlaşılabilen bir gerçeğe*" döndüler. Bu anlayışa "*Neue Sachlichkeit*" *(Yeni-Gerçekçilik)* denildi. Ayrıca "*Büyüleyici Gerçekçilik*" de denir. Yeni-gerçekçilik eşyayı temsili olarak gerçeğinden çok açık bir kesinlik ile tekrar değerlendirir. Bu bakımdan Yeni-gerçekçilik hem Dışa-vurumculuk'a, hem de İzlenimcilik'e karşı bir tepki sayılır. "*Büyüleyici Gerçekçilik*"in amacı, burjuva gerçekçiliğinden uzak, gerçek bir resme ulaşmak için çalışmaktır. Bu anlayış, insana dehşet veren bir gerçekçilik kaygusu ile mümkündü ve aldatıcı görünüşün arkasında kalan gerçeklere ulaşabildiğinden, büyüleyici bir karaktere de sahipti.

Birinci Dünya Savaşı sonrasının sosyal durumu üzerinde saldırgan eleştiri yapan yeni gerçekçilik ressamları hiç bir açıklıktan, çekinmeden bir gerçek-üstücülük yapıyorlardı ve doğa biçimini reddetmediklerinden Nazi Almanyası'nda da ilgi görebiliyorlardı.

1920 ve 1930 yılları arası, Birleşik Amerika'da da nesnenin eski itibarını reddetmeyen "*Régionalisme*" ve "*Précisionisme*" akımları, olumlu yakınlık görüyorlardı.

Gerçekçi resmin yeniden eski geçerliğini alması için, kendilerine "*L'homme témoin*" diye ad takan genç bir Fransız sanatçılar gurubu tarafından bir deneme de yapıldı. Bunların en kabiliyetlisi (1928 doğumlu) *Bernard Buffet* idi ve varoluşçu bir felsefe ile Hıristiyanlık heyecanı onların

kuvveti oluyordu. Bernard Buffet, serbest deseni ve boyası ile ânî olarak parlamış, "*Jeanne d'Arc*" adlı kompozisyonları ile kişisel bir anlatım tarzı bulmuştur. Son resimlerinde ilk çalışmalarının ince duygululuğu yoktur. Bu sanatçının resimlerinde bir iç burukluğu ve melânkoli ilgiyi çeker.

Gerçek - Üstücülük "Surrealisme" :

Yüzyılımızın başından bu yana resim sanatı, yeni atılımlara tanık oluyordu. Doğaya bakmakta devam eden, fakat doğa renklerini taklit etmeyip Dışa-vurumcu olarak rengi kullanan Fovlar, Alman Dışa-vurumcularının yanında yer alırlar. Ancak yazıldığı gibi Dışa-vurumcular gözlerini doğadan ayırmışlardı. Bu iki akım da, renk bakımından birer atılım yaptılar. Kübikçilik'e doğa nesnesini parçalamak onuru düştü. Kübikçilik renk sorunları ile uğraşmamıştı. Fakat objenin soyutlaştırılmasına başlamıştı. Fransız ve İspanyolların bu ortak buluşu, bütün Avrupa sanat çevrelerinin ilgisini çekmişti. Bu yüzyılın başından buyana, önemli bir sanat merkezi olmağa başlayan Münih'te "Der · Blaue Reiter"in Dışa-vurumculuk'u, Kandinsky'nin kişiliğinde objeyi resimden tamamen çıkartacak kuvveti bulmuş ve nesne, ilk kez resim sanatından atılmıştı. Bu suretle Avrupa'da çeşitli sanat başkentlerinde, soyut sanat kuvvetlenmeğe ve yayılmağa başlamıştı. Fakat İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra tanınmış sanatçılarda, doğaya dönüldüğü gözlemlendi. Esasen Fütürizm, doğa biçimini reddetmiyordu. Bunun yanında "*Yeni-Gerçekçilik*" ve Picasso'nun 1920 yılına doğru yaptığı çalışmalarda, nesne anıtsal bir kuvvet kazanıyordu. 1924 yılında Gerçek-üstücülük de, bilinçaltındaki olaylar sırasını keşfetti. Bu, ruh âleminin gerçek anlatımına götüren bir yolu gösteriyordu.

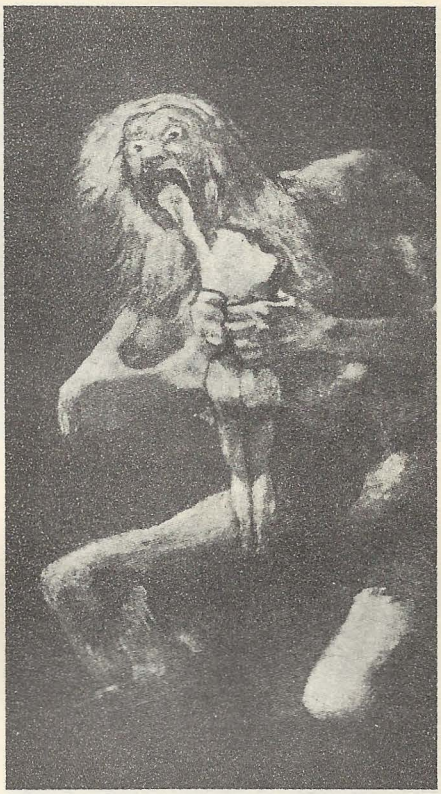
Geçmişte, bilinçaltından tesadüfe, düşe, sayıklamağa, cinnete giden alışılmamış ruhsal durumlardan artistik hayaller meydana getiren sanatçılar görüyoruz. Leonardo da Vinci, Botticelli, Bosch, Breugel, Blake, Goya bu arada söylenebilir.

Edebiyat alanında da Markizde Sade, Lautrement, Rimbaud gibi sanatçıları, Gerçek-üstücüler kendi ataları olarak göstermişlerdir.

Dadaizm, Metafizik-resim, Yeni-gerçekçilik gibi sanat anlayışıları, bu akıma öncü oldular. Dada olayı, tahrip etme kuşkusu içinde kendini tükettiği halde, Gerçek-üstücülük hemen hemen bilimsel biçimde bilinçaltının sırlı gücünü incelemeğe ve yeni bir artistik duygululuğa yol açmayı deniyordu.

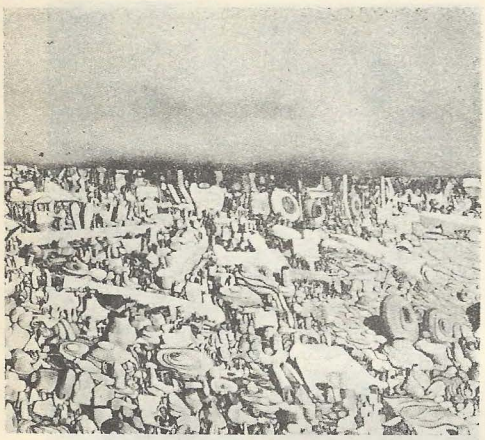
Dadaist yumurtadan çıkan Gerçek-üstücülük'e bu adı Guillaume Apollinaire vermiştir. Dadaizm gibi her şeyi yoketme niyetindedir. Avrupa'nın bütün değerleri (dinsel, ahlâkî, aile anlayışı, millî devlet sistemi) yıkılmalıdır. Mantığın yerini Freud'un bilinçaltı, düş, sayıklama ve çıldırma hali almalıdır. Bu iç hayatın devleti üzerinde, "*libido*"nun şehvet arzusu egemendir.

Sürrealist manifest 1924'de yayımlanmıştı. Bu manifesto, Sigmung Freud'un etkisi altında kaleme alınmıştı ve çevresine fikirleriyle büyük bir etki yapan Andre Breton'a aitti. Breton, Louis Aragon ve Philippe Soupault tarafından kurulmuş olan "*Litterature*" adındaki dergileri ile Dada hareketini destekliyorlardı. Fakat 1920'de André Breton, Dada hareketi ile ilgisini kesti. Paul Valery ve şair olarak çok takdir ettiği Apollinaire ile dost olan Breton, sanatta nesneye çok az değer verilmesini savunuyordu. Gerçek üstücü programın klasik tanımını "*Revue Surréaliste*" de (1925) yazdığı yazısında şöyle açıklıyordu : "*Sürrealizm, saf*

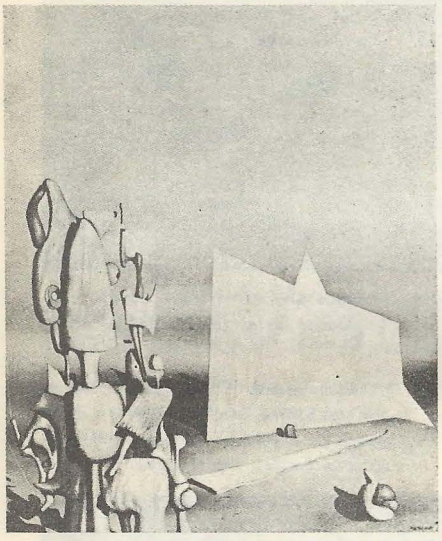


R. 1354: Francisco Goya (1746-1828). Satürn Kendi Çocuklarını Yerken (1817). Madrid, Prado.

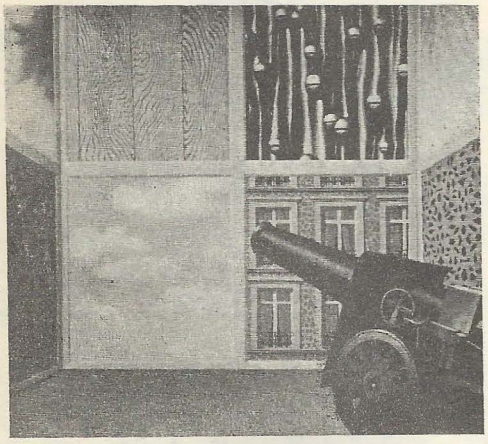
R. 1355: Hieronymus Bosch. "Saman Arabası" adlı resmin orta bölümü. Gerek Goya, gerekse Bosch gerçek dışı hayalleri yüzünden Gerçek-üstücülük'ün öncüleri sayılmışlardır.



R 1356: Yves Tanguy. Kozların Çoğaltılması (1954).



R. 1357: Yves Tanguy. Gökmavisi Deniz. Milano (1950).



R. 1358: René Margritte. Hürriyetin Beşiğinde (1929).

psikilojik iradesizlik olup, bunun vasıtasiyle, sözlü, yazılı ya da tamamen başka bir biçimde, gerçek düşünce fonksiyonunun anlatımı tasarlanır. O, her türlü düşüncenin kontrolünden uzak, her çeşit estetik ya da ahlâkî koşulların dışında hareket eder. Gerçek-üstücülük, şimdiye dek ihmal edilmiş düşünce yapısı sırasının üstün gerçeğine, fikrin mutlak gücüne, düşüncenin menfaatsiz oyununa inanmağa dayanır. Gerçek-üstücülük diğer bütün ruhbilim teorilerini çürütmeğe uğraşır ve kendini onların yerine, en gerçek hayal problemlerinin çözülüşü için koymak ister." Gene Breton : "*plâstik sanat eserinin bütün gerçek değerlerin tam bir gözden geçirilmesi gereğine (bu hususta bütün düşünürler aynı kanıya sahiptirler) uymak için, kendini bir iç biçimlendirmeye tabi tutması gerekir, ya da sanat eseri varolmayacaktır*" diyordu.

Gerçek-üstücülük'ün amacında, edebî ve artistik bir okul olma iddiası yoktu. Bu akım, ilk sezgi döneminde, deneysel yoldan bilimsel sonuçlara ulaşmak istiyordu. İkinci döneminde "*Phase raisonnante*" *(aklî dönem)* kendini sosyal devrimlere uydurmak istiyordu. Her iki çabalama da sonuç vermediler. Breton da, bilimsel araştırmanın sanat lehine önemini yitirmesinden, 1929'da yazdığı Gerçek-üstücülük'ün ikinci manifestosunda şikâyet ediyordu.

Biçime değgin problemler, gerçek-üstücü sanatı ilgilendirmez. İçeriğe değer veren sanat olarak bu akım, İzlenimcilik'ten bu yana yasak edilen edebiyatı, boya sanatına yeniden sokmuştu.

Sürrealizm ile, alışkın bulunulan aklın kurduğu evren yanında, insan hayal gücü, içe-doğma ve aklî olmayan dünya, yararlanılacak, fethedilecek dünya olarak ortaya atılıyordu. André Breton, bu birbirinden biçimde farklı olan âlemlerin kaynaşması için şunları yazıyor : "*Ben, birbirinden bu kadar zıt şekilde farklı olan iki durumun -hayal ve gerçek- in gelecekteki çözümlenmesine, gerçek-üstünün (surrealité) bir çeşit gerçek içinde çözümleneceğine inanıyorum.*"

Gerçekten alışkın bulunulan gerçeğin objesi, eğer alışılmamış kombinasyonlar ve diğer şeyler ile bir arada görünürlerse, son derece ender etkiler ortaya çıkarırlar. Novalis : "*En yabancı şeyler, bir yer, bir zaman, ender benzerlikle bir araya getirilirse, acaip bütünler ve kendine özgü bağlantılar doğar*" diyordu.

Gerçek-üstücü için kabiliyet söz konusu değildir. Jacques Maritain'e göre Gerçek-üstücülük, "*sihirli olan ruhsal mekanizmanın vecd içinde hürriyete kavuşmasının bir örneğidir.*" Gene Maritain'e göre Gerçek-üstücülük "*resim uyuşturucu maddesinin ihtirasla kullanılmasıdır.*"

Gerçeküstücü resim sanatında önemli bir rol oynayan mantıksızlık en çok acaip biçimli radyo düğmelerinde, ya da sık sık sözü edilen "*bir şemsiyenin bir dikiş makinası ile, tesadüfen ameliyat masasında karşılaşması*"nda ortaya çıkmaktadır. Max Ernst, öğeler ne kadar keyfî olarak bir araya gelebilirse, o oranda eşyanın kısmî ya da tam olarak başka bir biçimde anlatımının olanaklı olduğunu yazmaktadır.

Paris'ten bütün dünyayı saran Gerçek-üstücü resmin temsilcileri çeşitli uluslardandır. Fransızlardan, Fransız Gerçek-üstücülerinin akıl hocası *Yves Tanguy*, (1900-1955) aslında gemici tayfasıdır. Onun resimlerini André Breton çok övmüştür. Amatör olan bu ressamın resimlerinde dünyaya kulislerden bakılır. Onun yanında (1800 doğumlu) *Pierre Roy* ve *Felix Labisse* (1905 doğumlu) yer alırlar. Felix Labisse, insanı deli edecek bir kesinlikle uygulanmış resimlerinde hastalıklı ağaçları, gözlerinin üzerinde saçlar çıkmış kadınları ve böcek bünyesine dönüşmüş kadın vücutları ile, insanda iğrenme ve nefret duyguları uyandırırlar.

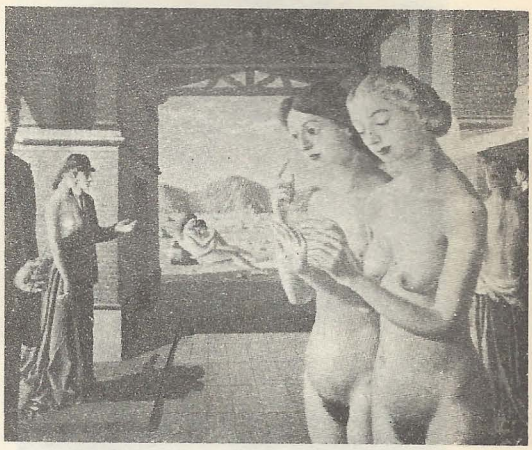
Belçika'da da *René Magritte* ve *Paul Delvaux* gerçek-üstücü resimleri ile tanınmıştır. René Magritte kabaca çiftleşme resimleri yapmıştır. Delvaux ise insanı rahatsız eden bir kaypaklıkta çalışılmış çıplak kadınlar ile giyinmiş erkekleri Antik binaların sütunlu kemerleri arasında dolaştırır.

İtalyan Gerçek-üstücüleri arasında, Giorgio de Chirico ile kardeşi *Alberto Savino* de sayılırlar. İtalya'da Gerçek-üstücülük meyvesini vermemiştir. İspanyollardan 1925'den 1927'ye kadar bu akımın etkisi altında eserler vermiş olan Picasso vardır. Onun yanında, *Miro* ve *Salvador Dali* bu Gerçek-üstücülük alanında önemli bir yer edinmişlerdir.

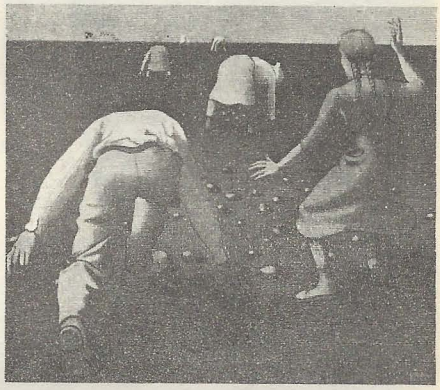
Alman Sürrealistleri arasında *Max Arnst* önemli bir kişidir. Paris'te Gerçek-üstücülük ile ilgili sergilerinde *Paul Klee*'yi de aralarına almışlar bu suretle onu kendilerinden saydıklarını göstermişlerdir.

Max Ernst: 1891'de Köln'de doğdu. Bonn Üniversitesi'nde filozofi tahsil etti. 1921'de Paris'e gitti ve orada Gerçek-üstücüler'in gurubunu meydana getiren Breton, Eluard, Aragon, Soupault ve Crevel ile dost oldu. Fakat daha önce, 1919'da Hans Arp ve Bargeld ile Köln'lü Dada-gurubunu kurdu. 1925'de Galerie Pierre'de Gerçek-üstücüler'in ilk sergisine Picasso, Arp, Klee ve Man Ray'ın yanında katıldı. 1939'da savaş başladığı zaman, Alman olduğundan Güney-Fransa'daki bir enterne kampına teslim edildi. Savaştan hemen sonra firara girişti. Fakat yakalandığından tekrar kampa teslim edildi. Ancak bir kaç gün sonra âni olarak serbest bırakıldı. İspanya üzerinden Birleşik Amerika'ya gitmeği başardı. André Breton onu Amerika'da kollarını açarak karşıladı. 1946'da Arizona'nın dağlarındaki, Sedona'da kendi yaptığı heykellerle süslediği bir eve çekildi.

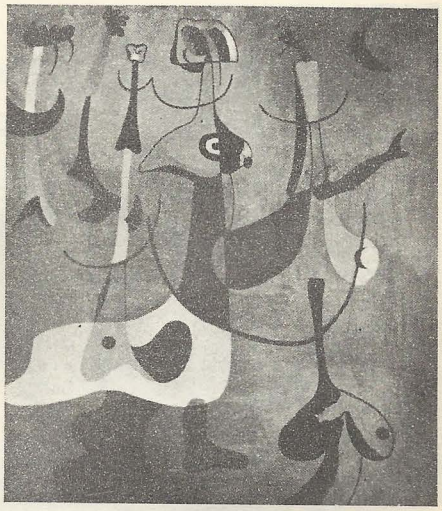
Altı yaşında iken, kendi otobiyografisinde (*"Beyond Painting"* New York, 1948) bildirdiği gibi, kızkardeşi ona ve diğer kardeşlerine bir veda busesini verdikten sonra öldüğü zaman, sonsuzluk ile ilk defa ilişki kuruyordu. Bu erkenden ölümü öğrenme, onun üzerinde, küçük Kokoschka'nın üzerine kardeşinin ölümünün yaptığı derin etkinin aynını yapıyordu. O zamandan bu yana, hiçlik duygusu onun iç dünyasına egemen oldu. Aynı yıl tutulduğu kızamık hastalığı sırasındaki ateş, ona en korkunç şeyleri ve hayalleri göstermişti. Yatağının karşısındaki mahogoni taklidi duvar kaplaması üzerindeki tahta elyafı, bazan bir gözün görünüşünü, bazan bir burun, bazan bir kuş başı görünüşünü, bazan *"insanı tehdit eden bir bülbül"*ü, bazan dönen bir topacın biçimini alıyordu. Hayatının onbeşinci yılında ilk kez esrarengiz ve sihirli kuvvetlerle karşı karşıya geliyordu. Onun en iyi dostlarından biri olan, çok zeki ve fedakâr pembe renkli papağanı, da o gece ölmüştü. Sabahleyin bulduğu ölü papağanı onun için büyük bir korkunun nedeni oldu. Bu sırada babası yanına gelerek ona kızkardeşi Loni'nin doğduğunu bildiriyordu. Küçük çocuğun şaşkınlığı öylesine büyük olmuştu ki, olduğu yerde düşüp bayıldı. Dimağında her iki olayı da birbiriyle ilişkili buldu ve doğan bebeği, kuşun sönen hayatından sorumlu saydı. Bu, bir seri krizlere ve kuvvetten düşmenin nedeni oldu ve ruhunda kuşlar ile insan varlığının kuvvetli bir ilişkisi kuruldu. Gençliğindeki bu şoklar, onun eserine kesin etki yaptılar. *"Vogel-denkmal"* (Kuş anıtı), insan ve kuştan meydana gelmiş diğer resimler, bu papağan olayı ile ilişkilidir. Onun, *"frottages"* denilen çalışmalarını, yani tahta elyafları, yapraklar ve kumaşları iyice oğarak *"Histoire naturelle"* (1926) adlı desenlerine sokması, ateşler içinde yatan çocuğun serüveninden sonra daha çok etkisini göstermektedir.



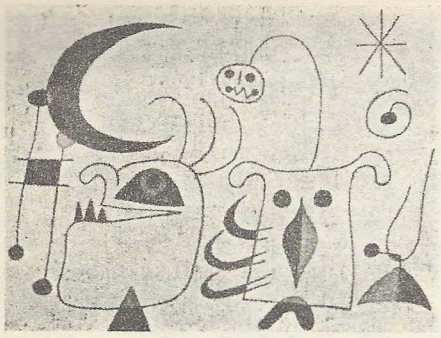
R. 1359: Paul Delvaux. Eller (1941).



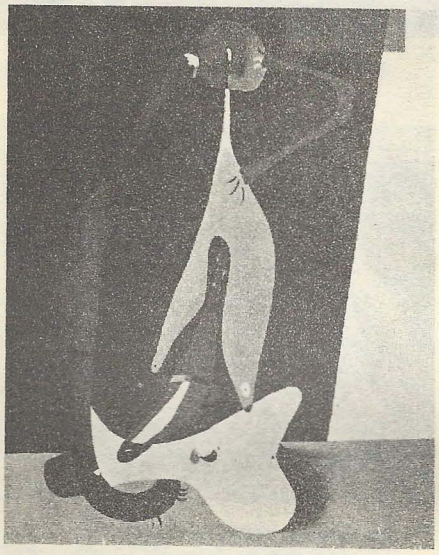
R. 1360: Georges Rohner. Elma Toplayanlar. Musée d'Art Moderne, Paris.



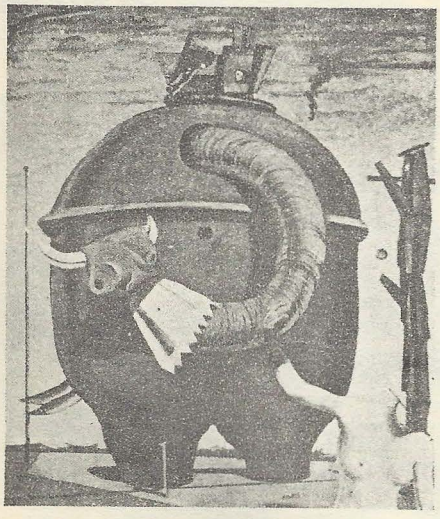
R. 1361: Joan Miro. Uyumlu Kişiler (1934).



R. 1362: Joan Miro (1893-....). Ay Önünde Kadın ve Kuş.



R. 1363: Joan Miro. Oturan Kadın. Pierre Matiss Pierre Matiss Gallery. New York.



R. 1364: Max Ernst. Célébes Fili (1921).

Kübikçilikten bu yana modern çalışmalarda rol oynayan montaj, Max Ernst'e yeni olanaklar kazandırdı. Öyle ki mağazaların eşya katoloğlarından ve kadifeye merak saran çağın resimli dergilerinden kestiği parçaları mantıksız bir biçimde bir araya getirerek yapıştırıyordu. "*Les Malheurs des Immortels*", (1922), "*La Femme 100 Têtes*" (1929), "*Une Semaine de Bonté*" (1934).

"*Bir sihirbaz olmak ve çağının efsanesini bulmak*" işte henüz yirmi yedi yaşındaki Max Ernst bu hedefe ulaşmağı düşünüyordu. O, çağın efsanesini kişisel ve kollektif bilinç altı tabakalarında 1936'da onun tarafından formüle edilmiş prensibe göre arıyordu : "*Ressamın görevi, kendi içinde ne görüyorsa koparıp dışarı çıkarmaktır.*" Max Ernst'in tuvallerinde son görülen biçimler, ender bulunan madenler, akla gelebilen her çeşit bitkiler, mercanlar, böcekler, insan gözleri ve hayvan burunları olup yapısı inişli çıkışlı bir yüzey üzerine çalışılmıştır. Doğada görülen bünyeler, onun bağımsız olarak bulduğu strüktürlerle karışırlar. Max Ernst'in gerçek-üstücü resimlerinde düşlerden gizli dünyalar, çehreler ve buluşlar vardır ve yabancı bir dünya havası içinde yaşarlar.

Joan Miro : 20 Nisan 1893'de İspanya'nın Katalanya bölgesinde Barcelona'da doğdu. Katalanya'nın karakteri, Miro'nun dediği gibi çok akla dayalı ve objektiftir. "*Biz Katalanyalılar, havaya sıçramak istendiği zaman, insanın iki ayağı üzerinde sağlam bir biçimde durması gerekeceği kanısındayız. Benim zaman zaman yeryüzüne inmem, gerçekte bana o oranda daha yüksek sıçramamı olanaklı yapar.*"

Miro'nun hayatında şaşırtıcı bir durum yoktur. Sansasyon ve acaiplik onun eserinde yer almaz. Halkın pek hoşlandığı romantik bir kıvılcım da onun resminde bulunmaz. Miro eserini tanıtmak için hiç bir çaba harcamaz. Ne bir açıklama, ne bir yazı, onun tarafından eserini tanıtmak için yapılmıştır. Miro sessiz bir insandır. Eserleri hayranları tarafından göklere çıkarılırken, o daima arka plânda, sessiz ve göze çarpmayan bir biçimde kalır. Kimse şimdiye dek entrikaya baş vurmadan ilgi çekmemiştir. Miro bu pasif ve sessiz hayatı ve eseri ile dünyayı fethetmiştir. Acaba Miro'nun eserinin hangi büyüleyici niteliği vardır? Bu sihir gücünü biçimden mi alır? Fakat Miro'nun eserinde hemen hemen hiçbir biçim yoktur. Ancak öğeler vardır. Bunlar ambryonları, çocukların duvarlara karaladıkları tebeşir resimlerine akraba olan ilkel betiler, tarihten önceki çağlarda insanların mağara duvarlarına çizdikleri şeyleri ansıtan desenlerdir.

İnsanı bu kadar çeken sır renklerde midir? Maurice Raynal bu hususta evet diyor. Miro tarafından, Fovlar'ın Matisse ile birlikte terkettikleri renkli lirizm tekrar ele alınmıştır. Fakat Miro'nun paleti basittir. Bir kaç temel renk, mavi, ateş kırmızısı, sarı, yeşil, siyah onun çalışmalarında yer alıp gayet tutumlu olarak kullanılmıştır.

Onun resimlerinde bizi çeken kompozisyon da değildir. Çünkü Miro, çizgileri ve lekeleri, onların karşılıklı ilişkilerine, yüzey ve derinlik isteklerine aldırış etmeden, lâkayt olarak tuvaline atmış görünür.

André Breton 1928 yılında "*Miro muhtemel olarak aramızda en gerçeküstücü olanımızdı.*" diye yazıyor.

İspanya'da Hornos de la Pena Mağarası'nda, belki Avrupa Eskitaş Çağı'nın ait en alt tabakası Aurignacien'in ilk zamanlarına ait balçık çamuru üzerine yapılmış çizgiler keşfedildi. Bunlar konusuz, birbirlerine dolanan çizgiler olup, arkeologlar ve struktür âlimi Guido von Kaschnitz tarafından biçimlendirmenin gerçekleştirilmiş denemeleri olduğu ve yalnız

bir boşalma gereksinmesi ile yapıldıkları ve hiçbir kesin amaca yönelmemiş oldukları biçiminde yorumlanıyordu. İşte Miro'nun desenleri, Eskitaş Çağı'nın balçık çamuru üzerine yapılmış çizgilerini göze çarpacak biçimde ansıtırlar. Bu İspanyol ressamında, tarih öncesi insanının heyecanlı, hayat dolu ruhu tekrar uyanıyordu. Bazı modern sanatçılarda, arkaik çağların derin tabakalarının hareketlendiği nasıl saptanıyorsa, Miro'da da bu husus diğerlerinden çok daha açık bir biçimde beliriyordu.

Miro, iik hocaları olan tanınmamış ressamlardan Urgell ve Pasco'nun kendisi üzerine olan devamlı etkisini över. "*Beni ısrarla saran üç ayrı biçim, Urgell tarafından bana telkin edilmişlerdir: Kırmızı bir çember ay ve bir yıldız.*" Onun resimlerinde meydana gelen bir başka örge merdivendir. Merdiven örgesi, onun dimağına kendi köy hayatında yerleşmişti. İkinci Dünya Savaşı sırasında Mallorca'da olduğu sıra, merdiven örgesi onun için kaçma simgesi idi. İlk önceleri bu örge, üç boyutlu olarak biçimlendirilirken, sonraları Paris'te, çocukluğunu geçirdiği İspanya'daki çiftliği hatırlayıp boyadığında, şairane ve sembolik bir anlamda kullanılıyordu.

İkinci öğretmeni Pasco, onun eline, çizerken görmesine izin vermediği eşyalar veriyordu. Bu suretle o, kendi renk duygusundan daha az kuvvetli olan form duygusunu geliştiriyordu.

1919'da Paris'e gitti ve orada kendi yurttaşı olan Picasso'yu tanıdı. 1917'de Barcelona'da bir profesörlük alan heykeltraş Pablo Gargallo'nun (Rue Blomet) deki atelyesinde çalışıyordu. Atelye komşusu, onu birçok genç ressamla tanıştıran Andre Masson idi. Bu şairler, onu ressamlardan çok ilgilendiriyordu. Onun şiire olan duygusu irsî idi. Yazar dostları arasında Amerikalı Ernst Hemingway ve Ezra Pound vardı. Hemingway, Miro'nun ilk dönemlerinin esas eseri, büyük boyutlu bir resim olan "*Çiftlik evi*"ni satın almış ve karısına hediye etmişti. Amerikalılar onun ününü bir New York dergisi olan "*Little Revue*"nün özel bir sayısını kendisine tahsis ederek sağladılar. Bu dönemin güzel bir eseri, şimdi, ünlü bir Zürih lokantasının salonunda bulunmaktadır. Bir tavşan, bir horoz, bir balık, bir şişe şarap vb.nin içinde yer aldığı, kır hayatına değgin bir natürmort. Bu çalışma tüm olarak gerçekçi bir anlayışta olup, Kübizm prensiplerinin incelenip araştırıldığını görülür.

Bunu Gerçek-üstücülük'ün "*hallucination*" dönemi izler. "*Bu dönemde ben günde birkaç kuru incirle yaşıyordum. Meslekdaşlarımın yardımını istemeyecek kadar gururlu idim. Açlık benim sayıklamamın esas kaynağı idi.*"

Bir müddet yaptığı boya çalışmalarında, kâğıt yapıştırmalarından hareket ettikten sonra. 1938'den 1940 yıllarına kadar yeniden gerçekçiliğe döndü. 1939'da doğa ve müziğin (Bach ve Mozart), resimlerindeki anlayışta büyük bir rol oynadığı yeni bir döneme giriyordu.

İkinci Dünya Savaşı onu Fransa'dan uzaklaştırdı. Ve yalnız bir hayat sürdü. Boya çalışmalarında kullandığı malzemenin (kaba elyaflı kâğıt, kaba dokunuşlu tuval) kendisine verdiği esinle çalışıyordu. "*Malzeme, biçimi esinleten bir şoka sebep oluyor*" diyordu.

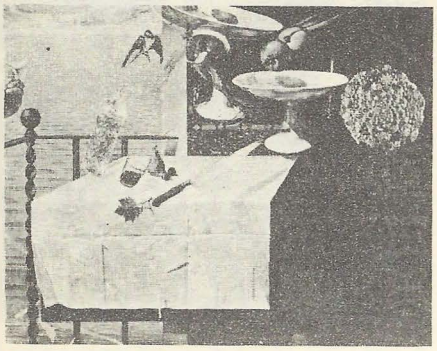
Miro daima birçok resme ayni zamanda başlıyordu. "*Ben, bir tuvale, ilerde ne çıkacağı hususunda herhangi bir tasarıya sahip olmaksızın başlıyorum. İlk heyecan, gücünü yitirdikten sonra, resmi bir kenara atıyorum ve aylarca bir daha elime almıyorum. Sonuçta onu tekrar meydana çıkarıyor ve ihtirassız, mantıklı bir biçimde bir işçi gibi yalnız kompozisyon kurallarını düşünerek çalışıyorum.*" Miro için bir marmalâd lekesi, hattâ fırçayı temizlerken, fırça ucundan fırlayan bir damla, yeni bir resim için bir çıkış noktası olabilir. İkinci aşamasında onun için esas olan sorun, biçimlerin

R. 1365: Marc Chagall. Gebe Kadın (1913).

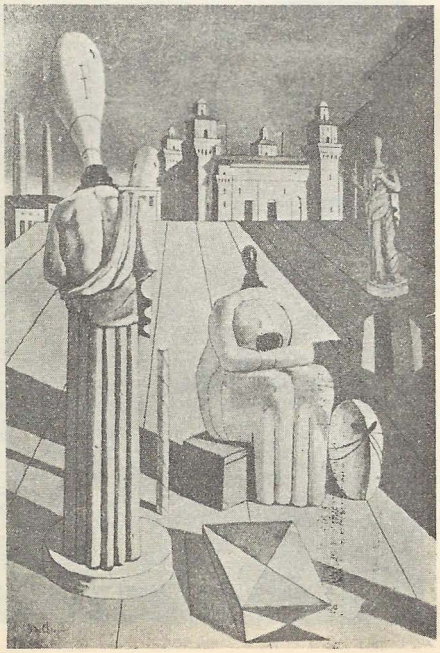
R. 1366: Marc Chagall. Büyük Sirk (1956).

R. 1367: Marc Chagall. Sanatçı ve Modeli. The National Gallery of Canada, Ottawa (1949).

R. 1368: Salvador Dali. Yanan Zürafa (1937-38).



R. 1369: Salvador Dali. Canlı Natürmort (1956).



bilinçli olarak düzenidir. Üçüncüsünde, kompozisyonun tamamlanması ve zenginleştirilmesidir. Çalışma sırasında biçimler, bir kadın ya da bir kuş için gerçek simge olurlar. Miro için biçim, hiçbir zaman soyut birşey olmayıp her hangi bir şey için bir simgedir.

Miro'nun etkisi, yalnız onun seyircileri üzerinde değil, ayni zamanda çağın büyük sanatçıları olan Picasso, Baumeister ve Meistermann'da da olmuştur. Kandinsky, Miro'nun cesaretine hayran kalmıştı. Fakat burada Miro'nun, Kandinsky'nin derin etkisi altında kaldığına değinmek yerinde olur. Picasso gibi o da, yalnız ressam olarak değil, aynı zamanda grafikçi, keramikçi, heykelci ve bale ile duvar dekorasyonu alanında da meşgul olmuştur.

Salvador Dali, 11 Mayıs 1904 de Figueras'da (İspanya) doğdu. Babası Salvador Dali Cusi serbest düşünceli bir adamdı ve oğlunu Tolstoy'un serbest eğitim fikirlerini benimseyen ve yalnız fakir çocukların gittiği şehir okuluna gönderdi. Arkadaşları ile Dali arasındaki fark, onda kendi inancına göre megalonomiye olan eğilimi geliştirdi. Onyedi yaşında iken Madrit Akademisi'ne giriş sınavlarını başardı. Dali vaktiyle, sapı altın kakmalı bir baston, kadife bir ceket, kız gibi uzun saçlar ve yanaklarının yarısına kadar favoriler taşıyordu. Madrit Akademisi'nde "*progressiv*" denilen, yani o zamana göre İzlenimci bir anlayışta öğrenim vardı. Dali bunu, ancak son derece titiz bir desen, perspektif ve eski ustaların boyama tekniğini öğrendikten sonra doğru buluyordu. Kübizm ve Fütürizm onun anlayış alanına giriyordu. 1924'de "*Valori Plâstici*" dergileri aracılığıyle "*Pittura Metafisica*" (metafizik resim) örneklerini tanımıştı. 1928'de Paris'e gitti ve orada Gerçek-üstücüler'in çevresine girdi; ve çabucak o gurubun en önemli çehreleri arasına karıştı. O, Gerçek-üstücülük'e "Paranoiakritik" denilen anlayışı getirdi ki, bu, şaşkınlığın sistematize edilişine ve gerçek dünyanın tüm olarak gözden düşmesine yardım edecekti. Sürrealist konunun ilk basamağı (1887 doğumlu) Marcel Duchamp'ın "*Ready made*"i addedilebilir. Bu, Dali tarafından kesin olarak belirtilmiştir. İlk "*Ready made*", Marcel Duchamp'ın bir kaide üzerine monte edilmiş şişe kurutmakta kullanılan bir aleti sergilediği zaman ortaya çıkmıştı (1914).

Dali'ye göre Sürrealist nesne saydığı "*objet trouvé*", her çeşit "*objet dépaysé*" yani kendi alışılmış çevresinden çıkmış ve kendisi için belirlenmiş esas yerinden başka amaçlarda kullanıldığında, ya da objenin amacı tanınmadığı zaman meydana gelir.

Sonsuz çöle benzeyen ovaları o, Yves Tanguy'dan, perspektif üstüne resimleme tarzını Chirico'dan, etten taşa olan istihaleyi de Max Ernst'ten almıştır. O, içeriğin acaip devrimcisidir. Kendi kaypak çalışma tarzı ile müze ressamlarının, Raphael'in ya da Vermer'in yaptığının aynını uygulamak istiyordu.

Dali'nin gelişimindeki son vardığı yer, atalarının inanışına dönüşü ile anlaşılır. O, evrensel mitolojiye, Hıristiyanlık mitolojisine ulaşmak için, kişi mitolojisine son verilmesi kanısında idi. Bundan dolayı o, üç metre boyundaki "*Port Llight Madonnası*"nı ve "*Mukaddes Johann İsa'yı çarmıhtan indirirken*"i boyadı. Bu iki eserden sonuncusunu, bir galeri büyük bir meblâğ karşılığı satın aldı. Fakat Dali'nin yalan uydurarak alay etmeğe olan eğilimi, dinî resimlerinde kutsal olana saldırı gibi görünür.

Dali, boya resim eserleri yanında, olgun değerde gravür ve litografiler de yapmıştır. Dali'nin eserlerinde anatomik vücud etüdlerini görü-

R. 1370: Giorgio de Chirico. Korku Verici Periler (1917).

rüz. Bu, ressamın gerçek üstücü bir sanatçı olmasını önlemez. Çünkü o, bu sağlam anatomili vücudlara, çağın gerçek üstücü görüşünü kaynaştırmıştır. Böylece, bu dünyanın yapısına sahip vücutlar gerçek üstücü dünyasına onun tarafından sokulmuşlardır. Demek ki Dali, Metafizik-Resim'deki gibi, insanlarını kendi dünyasında yabancılaştırmaktadır.

Chagall 1887'de Witebsk'de doğdu. Onun efsaneler yaratan hayal gücü, kendisini çoğunlukla Gerçek-üstücü dünyalara sürükler. Chagall, çocukluğunun geçtiği yerleri boyamaktan yorulmayan Maurice Utrillo (1883-1955) gibi, çocukluğunda oynadığı yerleri özlemiş bir ressam-şairdir. Bir çok modern ressamlar gibi o da hayatını anlatmıştır *(Ma vie, 1931)*. Chagall, korku, mistik ve Çarlık Rusyasının esin veren Yahudi mahallelerinde fakir halkın kokusu içinde büyüdü. Onun gördüğü ilk resimler her halde meslekten olmayan ressamlar tarafından yapılmış mahalle arası aktarlarının dükkân levhaları idi. Daha küçük yaştan kabiliyeti kendini gösterdi. Kırk yaşında ölen annesi zarif, ciddi ve mütebessim bir güzelliğe malikti. Günün birinde okul defterine resim çizerken odasına girip tahsilsiz olmasına rağmen oğluna : "*Senin kabiliyetin var*" dediğini Chagall bizzat anlatıyor.

Onsekiz yaşında muhteşem Petersburg'a geldi. Orada dekorasyon ressamı *Leon Bakst*'ın (1866-1924) atelyesinde dansör Nijinsky ile karşılaştı. Bu sıralarda bir kaç tiyatro dekoru da yaptı. 1909'da zengin bir Yahudi kuyumcunun kızı olan Bella'nın portresini yaptı. 1910'da bir sanat meseni onu Paris'e yolladı. Chagall Paris'te Vaugirard sokağındaki atelye evi "*La Ruche*" de Modigliani'nin yanındaki odaya taşındı. 1914 yılında Apollinaire'in teşviki ile "*Sturm*" dergisi, Berlin'de büyük bir Chagall sergisi düzenledi. Berlin'den yurduna dönen Chagall, Birinci Dünya Savaşı başladığından orada kaldı. 1917 ayaklanmasından sonra bütün modern sanatçılar gibi, Chagall de yeni iktidar sahiplerinin ilgisini gördü ve Vitebsk'in sanat komiserliğine atandı. Doğduğu kente, kendisini yeşil bir beygir üzerinde boru öttüren bir süvari olarak gösteren ve içinde : "*Chagall kendini Vitebsk'ine vakfediyor*" sözü yazılı bir bayrağı diktirdi. 1919 da Leningrad'daki büyük sanat gösterisinde ona bütün bir salon tahsis edildi. Derken rüzgârın esiş yönü değişti. Modern sanat yeni rejim tarafından reddedildi. Chagall -aynen Kandinsky gibi- ülkesinden göç etti (1922). Boşu boşuna Berlin ve Paris'te bıraktığı resimlerini aradı.

Onun ikinci Paris döneminde (1923-1941) çeşitli geziler yer alırlar (Mısır ve Filistin'e 1931, Hollanda'ya 1932, İspanya'ya 1934, Polonya'ya 1935, İtalya'ya 1937 Bilâhare 1941 den 1947'ye kadar Birleşik Amerika'da kaldı. Amerika'ya onu "*Museums of Modern Art*" davet etmişti. 1931'de Filistin'e gidişi Tel-Aviv müzesinin kurulması için idi.

1944'de Bella'nın ölümü, ondan ebedî nişanlısı olan karısını ayırdı. Avrupa'ya geri dönünce ilk önce Paris'te yaşadı. 1949'dan bu yana Güney Fransa'da Vence'da yaşamaktadır.

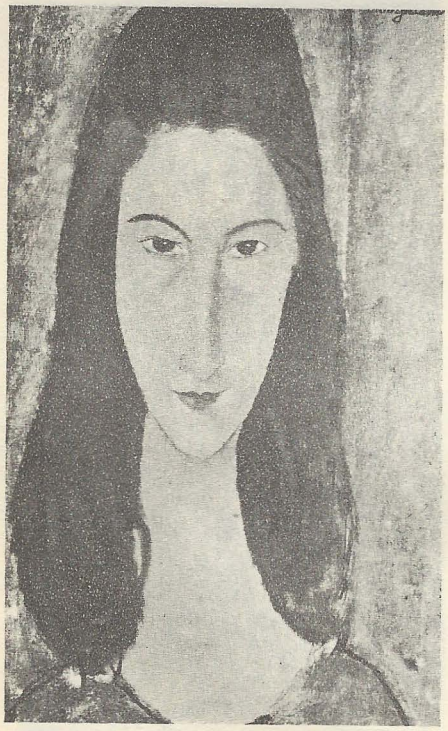
Chagall, kendi resim dünyasını duygu sıcaklığını, bir çeşit mistisizmi, halk türkülerine özgü candanlığı, kendi doğulu Yahudi aslına borçlu idi. Bununla beraber boyama sanatını esas olarak Paris'te öğrenmişti. Paris'te onu *Kübizm* ve özellikle *Orphisme* etki altında bırakmıştı. Boyadığı çiçek buketlerinde Odion Redon'a, boya hamurunun şekliyle bazan, onun sevdiği kadar Rembrandt'ı seven Rouault'a yaklaşır. Sürrealist çalışmalarına başlamadan çok evvel rasyonel olarak tanzim edilmiş deneylerini terketmişti. Vitebsk'de kara kışın karına bürünmüş damlar üzerinde sırtında torbası ve sopası ile ebedi Yahudiyi, soğan şeklindeki kubbeleri ve

R. 1371: Marc Chagall. Ben ve Köyüm. New York, Museum of Modern Art. (1911).

R. 1372: Chaim Soutine (1894-1943). Çılgın Kadın (1920).

R. 1373: Amedeo Modigliani (1884-1920). Çıplak.

R. 1374: Amedeo Modigliani. Jeanne Hebuterne'in Resmi. Bern (1918).



kuleleri olan kilise kadar büyük gösterir. Sevgililer onun resimlerinde mes'ut, semalara süzülerek uzaklaşırlar. Başları vücutlarından ayrılmış kediler, insan yüzleri taşırlar. Keman, bir inek vücudunun içinde gösterilir. Gerçek değil, psikolojik büyüklük oranları, onun nazarında önemlidir. Özlem içinde bekleyen biri için, pandüllü saat her şeyin üzerinde önem taşır. Bundan dolayı Chagall, pandüllü saati pencereden dışarı bakandan daha büyük resmeder.

Parisli tablo taciri ve yayımcı Vollard, Chagall'deki efsaneci kabiliyeti erkenden keşfetmiş ve ona bazı kitapları illüstre etmesini söylemişti. Bu suretle La Fontaine hikâyelerini, Gogol'ün ölü ruhlarını, İncili resimlemek için bir çok gravürler meydana geldi. Fakat bu kitaplar ancak Vollard'ın ölümünden sonra yayımlandı.

Chagall, ayrıca birçok modern ressamlar (Matisse, Modigliani, Picasso, Miro, Braque) gibi seramikçi ve heykelci olarak da çalışmıştır.

Paris'teki Yahudi ressamlar arasında Chagall dışında *Jules Pascin, Louis Marcoussis, Moise Kisling, Chaim Soutine* ve *Amadeo Modigliani* vardır.

Pascin (1885-1930) Bulgaristan'da doğmuştur. Sosyete hayatının şehvet âlemleri ile ilgili resimleriyle tanınmıştır. Paris'e gelmeden önce Münih'te "*Simplizismus*" dergisinde desinatör olarak çalışmıştı. Paris'e 1905'de geldi. 1930'da büyük bir başarı kazandığı ve eseri büyük bir sergi halinde düzenlendiği gün açılışa beklenirken atelyesinde kendini astığı haberi geldi.

Resimlerinde her hangi bir biçimde doğayı parçalamaz ve her hangi bir endişe resimlerine hâkim değildir. O her şeyden çok bir desinatördür ve çizgilerini renklendirir.

Louis Marcoussis (1883-1941) Varşova'da doğmuş ve Paris'te Kübistler'e dahil olmuştu. *Kisling (1891-1953)* Karakaulu olup lirizme değer veren bir Neo-verist idi. *Chaim Soutine (1894-1943)* Minsk'ten Paris'e bir dilenci fakirliği ile geldi. Greco, Rembrandt, Courbet ve Cezanne'a hayran olup Kokoschka'yı ansıtan pittoresk bir Ekspressiyonizm geliştirdi. 1922'de Amerikalı Dr. Barnes onun aşağı yukarı 100 resmini satın aldığı zaman birden bire ünü dünyaya yayıldı.

Amadeo Modigliani (1884-1920) Livorno'da doğdu. Bir Yahudi ailesinin oğlu idi. İlk artistik izlenimlerini Botticelli ve Siena'lılara borçlu olan Modigliani, Picasso'nun Mavi-Dönem'inin resimlerine hayran kalmıştı. Onun resimleri esas olarak portrelerden ve tek figürlerden ibarettir. Portrelerinde ve figürlerine çizgiler hakim olup, Gotik bir uzatma karakteristikdir. Heykelci Brancusi'nin yönetimi altında, kendisine modern heykelde mümtaz bir yer garanti eden bir kaç taş heykel de yapmıştır. Modigliani verem idi. Alkol ve koca karı ilaçlarının ayrıca harap ettiği vücudu erken yaşta eridi. Muazzam bir insan kalabalığı tabutunun arkasında gittiği gün, genç karısı kendini oturdukları apartımanın beşinci katından atarak intihar etti. Küçümsenmeyen bir miktarda arkasında bıraktığı eserinin modern ressamlar üzerine etkisi büyük olmuştur.

BAUHAUS SANATÇILARI

Almanya'da, ortaya çıkış nedeni endüstri olan bayağı fabrika eşyasına el sanatlarının yaratıcı biçimlerini vermenin gerektiği duyulmağa başlanmıştı. Esasen el sanatlarının gittikçe azalması ile tehlikeye düşen sıhhatli biçim endişesi, yeni imkânların araştırılmasını gerekli kılıyordu. Bauhaus bu kuşkuları kendine amaç edinen Almanya'nın çığır açıcı okuludur.

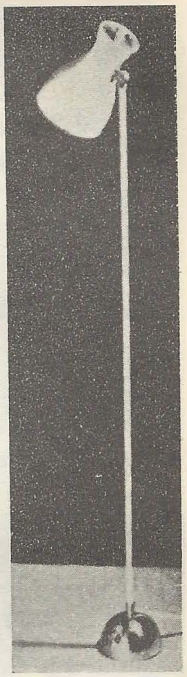
İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra, hemen hemen bütün Avrupa'yı kaplayan doğa biçimine önem veren akım yanında, modern sanatın doğaya bağlı olmayan eğilimi, Fransa'da Sentetik-Kübizm'de, Almanya'da "*Der Blaue Reiter*" ve Stuttgart'da "*Hölzel Schule*"de, Hollanda'da "Stijl Grubu"nda ve Rusya'da "Konkstrüktivizm" de kendini gösterdi.

Bütün soyut sanat akımlarını, dışa-vurumcu (ekspressif) ve her şeyden önce konstrüktivist yönleri bir öğretim topluluğu içinde bir araya getirmek şerefi "Bauhaus"a ait olmuştur.

Bauhaus'un kurulması için ilk çıkış, Walter Gropius'u son Saksonya-Weimar düküne, Weimar Sanat Okulu'nun yöneticisi olarak tavsiye eden Belçikalı mimar Henri van de Velde'ye aittir. Daha Birinci Dünya Savaşı sırasında (1916 Ocak ayında) Gropius (vaktiyle otuz altı yaşında idi) büyük düke önerilerini sunuyordu. Bu tasarımları gerçekleştirme ancak 1919 yılında oldu. Bauhaus'un kurulması (Nisan 1919) için yazdığı manifesto, şu sözle bitiyordu : "... *'meslek olarak sanat' yoktur. Sanatkâr ile işçi arasında hiçbir oluş farkı yoktur. Sanatçı, işçinin takviye edilmişidir. Allahın inayeti, o kendi iradesine bağlı olan ender ışıklı anlarda, bilinçsiz olarak el sanatından kendi eliyle bir sanat çiçeklendirir. Zanaata ait kurallar, her sanatçı için gereklidir. Yaratıcı biçimlendirmenin esas kaynağı buradadır. Bu nedenle işçiler ve sanatçılar arasında kibirli, aşılması zor duvarlar kurmak isteyen sınıf ayırıcı bir müşkülpesentlik olmadan, yeni bir lonca kuralım. Hepsi bir vücut halinde olacak olan istikbalin binasını, günün birinde yeni teşekkül edecek olan imanın kristal timsali olarak, el işçilerinin milyonlarca elinden çıkarak göklere yükseklecek mimarî, heykel ve resim sanatını birlikte isteyelim, düşünelim yapalım.*"

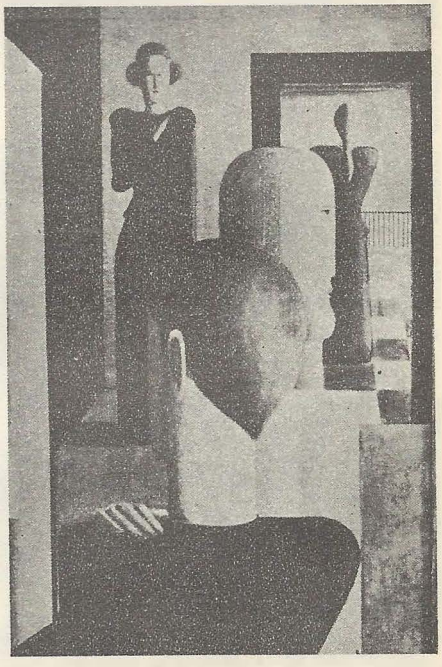
Alman "İş derneği"nin (*Werkbund*) araya girişi ile Bauhaus, İngiltere'deki sosyal-romantik reform hareketi ile ilişkili bulunuyordu. Bu hareket, William Morris'in "*yaratıcı iş*" adlı incil vari kitabını yeniliyordu. Bauhaus'da sanatçılar, dâhiler yetiştirilmiyecekti. Öğrenciler çırak idiler ve esnaf odasında kalfalık sınavlarını vermeleri gerekiyordu. Öğretmenler, profesör titrinden feragat ediyorlar ve kendilerine "*Formmeister*" (biçim ustası) diyorlardı. Maurice'in ortaya attığı uygulamalı sanat mesleğini, Bauhaus manasız ve faydasız bir lüks olarak reddediyor, Viyanalı mimar Loos'un üzerinde önemle durduğu süsleme de, gelişmek için bu okulda bir alan bulamıyordu. Bauhaus'un esas amacı: *Fonksiyon ve konstrüksiyon* idi. Bu sözcüklerin ima ettiği gibi, teknik âlemine doğru bir yön alınıyordu. Teknik, zamanın mukadder görevi olarak kabul ediliyordu. Tęknik ve sanat arasındaki uçurumun kapatılması gerekiyordu. Endüvidüalist tablo resminin zamanını yaşamış olduğu kabul ediliyordu. Duvar resmine de, fonksiyonlu duvar resmi lehine son veriliyordu. Öğretmenler ve öğrenciler, özel olarak Bauhaus teorilerinin müsaade etmediği anlamda resim çalışıyorlardı. Bir biçim ustası olan Georg Muche'nin yazdığı gibi Bauhaus, bir tarafta maksatlı, arkitekteonik ve amaçla bağıntılı form ve diğer tarafta, ressamın ve heykelcinin fantazi dolu biçim verme tarzını araması arasında denge için kışkırtıcı ortamı veriyordu.

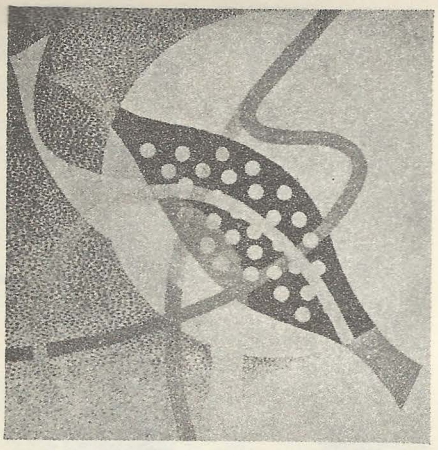
Her şeyden çok Bauhaus'un ününü yapan, "*ressamın fantazi dolu biçim verme tarzı*" idi. Biçim ustası olarak ders veren ressamlar *Wassilly Kandinsky*, *Paul Klee* ve *Lyonel Feininger* uluslararası ün sahibi oldular. 1920'de taş heykel için öğretmen olarak Bauhaus'a giren, sonra da sahne dekoru atelyesini üzerine alan *Oscar Schlemmer (1882-1943)*'de Alman ressamları arasında önde gelen kabiliyetlerdendi. Macar ressam-konstrüktör *Laszlo Moholy-Nagy (1895-1946)*'un tahrik edici kuvvetli etkisi olmuş



R. 1375: Bauhaus çalışmalarından.

R. 1376: Oscar Schlemmer. Ev İçi. (Roma figürleri).

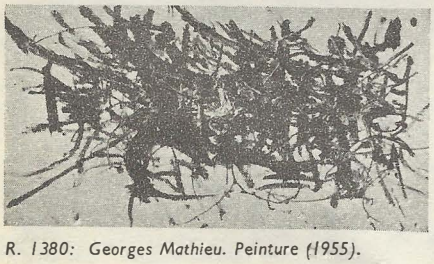




R. 1377: László Moholy Nagy. Ch. Beata I.

R. 1378: Jackson Pollock. Penture.

R. 1379: Jackson Pollock. Sept Venedik. (1950).



R. 1380: Georges Mathieu. Peinture (1955).

ve beş yıl (1923-1928) Bauhaus'da çalışmıştı. Film, fotoğraf ve tiyatro alanında yorulmak bilmeyen bir deneyci olan bu kişi, teknik çağın artistik olanakları üzerinde, kendini iyice teksif ederek düşünüyordu. Ressam *Georg Muche* (1895 doğumlu), *Lothar Schreyer* gibi "*Sturm-Kreis*"dan gelmiş, Marc Chagall ve Paul Klee'den kuvvet almış, 1920'de İsviçreli sanat pedagogu *Johannes Itten* (1888 doğumlu)'in asistanı olarak Bauhaus'a girmiş ve sonraları kendisinin yeni buluşlar yaptığı dokuma atelyesini üzerine almıştı. Çok yönlü bir kabiliyet olan Muche, mimar olarak da meşgul olmuş ve Horn'da deney evi *(Versuchhaus)*'i kurmuş ve Dessau'da metal levhalardan bir ev yapmıştı. Onun soyut çalışma dönemi daha 1922'de son bulur. Kendisinin itiraf ettiği gibi, objenin biçimini muhafaza etmeğe devam ediyordu. Yani objtik görüntüyü yitirmek istemiyordu.

Lyonel Feininger, 1871'de Alman asıllı bir ailenin oğlu olarak New York'da dünyaya gelmiş, 1887'den itibaren Almanya'da kalmış ve 1911'de Paris'te Delaunay'ı ve Kübizm'i tanımış ve 1913'de Berlin'de "*Blauer Reiter*"in sergisine iştirak etmişti. Gropius onu 1919'da çağırmış ve o da Bauhaus kapatılıncaya kadar bu kurumda kalmıştı (1933). 1936'dan itibaren New York'ta oturmuş ve 1956'da orada ölmüştür. Onun Delaunay'dan aldığı, orfik ve analitik Kübizm'dir. Fakat kendi konstrüktivizmi müzikal bir anlayıştadır. "*Benim hatlarım notaların karşılığıdır.*" O, mimarî ve gemi resimlerini, çınlayan kristaller, orkestra partisyonları gibi kompoze etmiştir.

İki Bauhaus öğretmeni, *Johannes Itten* (1888 doğumlu) ve *Oscar Schlemmer* (1888-1943), Stuttgart'taki Hölzel Schule ile ilişki kurdular. "*Bu okul artistik araçların üstünlüğünü*" ilân etmiş ve buradan önemli sanatçılar yetişmiştir. Bunlar, Itten ve Schlemmer'den başka Willi Baumeister, İda Kerkovius ve İsviçreli *Hans Brühlmann*'dır. Schlemmer'in, kalbinin bütün saflığı ve titizliği ile aradığı ideali ve konusu insan idi. Ve onu mekânda hâlâ her şeyin ölçüsü olarak kontur halinde gösteriyordu. Yoksa onu parçalamak istemiyordu. Hans von Marees'yi tasvip ediyordu. Fakat teknik devrin anlayışına uydurarak. Bu fikir çerçevesi içinde, Bauhaus'un sahne dekorasyonları atelyesinin idarecisi olarak sahne ve bale anlayışını yeniliyordu.

Lissitzky ve Malewitsch vasıtasıyla Bauhaus'a konstrüktivist kaideler, Hollandalı Theo van Doesburg aracılığıyla da Stijl fikirleri girdi. Bauhaus kitapları serisinden *Malewitsch*'in "*Die gegenstandlose Welt*" (mevzusuz dünya), Theo van Doesburg'un "*Grundbegriffe der neuen gestaltenden Kunst*" (Yeni anlamda biçim veren sanatın temel kavramları) ; 1925, Kandinsky'nin "*Punkt und Linie zu Flache*" (yüzeyde nokta ve çizgi) 1926 ve Paul Klee'nin "*Padagogisches Skizzenbuch*" (Pedagojik taslak kitabı, 1925) en önemli olanlarıdır.

Weimar'da Bauhaus'a, reaksiyoner nasyonalist çevreler muhalifdiler. Bu nedenle 1925'de Bauhaus'un Dessau'a nakli zorunlu oldu. 1932'de Dessau'u da terketmeğe mecbur olunuyordu. Bauhaus'u Berlin'de devam ettirmek için yapılan bütün teşebbüsler başarısızlıkla sonuçlandı. 1933 Mayısında Göring Bauhaus'u kapattı.

Birkaç Bauhaus sanatçısı, Gropius, Moholy-Nagy, Josef Albers ve Herbert Bayer Amerika'ya göçettiler ve orada Bauhaus fikirlerini yaydılar. Moholy-Nagy Chikago'da "*The New Bauhaus*" (Yeni Bauhaus)u kurdu. Bauhaus'dan İsviçreli Max Bill Ulm'da (Almanya) 1955'de "*Hochschule für Gestaltung*" (Biçim Verme Yüksek Okulu)'nu kurarak Dessau'daki Bauhaus'un anlayışında idare ediyordu. 1958'de *Max Bill* bir anlaşmazlık yü-

zünden bu okulun yönetimini terkederek İsviçre'de çalışmasına devam etti.

SOYUT SANATTA YENİ ADIMLAR

Karşıtları tarafından daima ölü bir sanat olduğu söylenmiş olmasına rağmen, soyut sanat, yaşayıcı gücünü kabul ettirmiştir. Bizzat totaliterizmin, bu anlayışın eserlerini ateşe vermesine rağmen, soyut sanat büyümüş ve gelişmiştir. Almanya'daki Hitler rejiminin, Bauhaus sanatçılariyle beraber diğer modern anlayışta çalışanları ülkeden sürdüğüne değinilmişti. Wassilij Kandinsky Fransa'ya, Hans Hartung (1904'de Leibzig'de doğmuştur)da ayni şekilde Fransa'ya, Paul Klee İsviçre'ye ve Bauhaus'taki bir çok hocalar Amerika'ya göçetmişlerdi. Hitler rejiminin hiddetiyle karşılaşan soyut sanat anlayışı, esasen dünyaca ün sahibi bulunan bu sanatçılar tarafından gittikleri yerlerde kuvvetli bir etki yaratmakta devam etmişti.

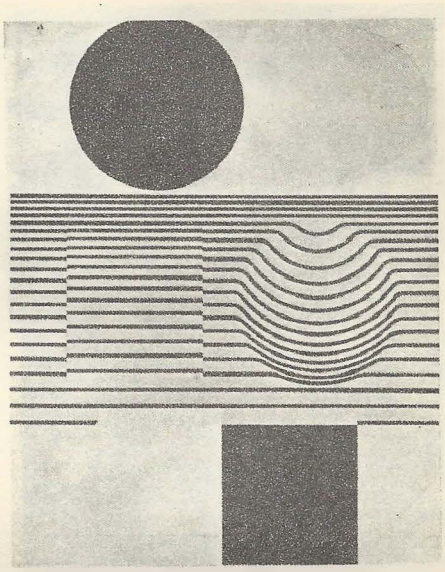
Soyut resmin merkezi -bütün biçimlemeleriyle- otuz yıldan beri Paris'tir. Bu kentte 1931'de "*Abstraction-Création*" derneği ve 1939'da "*Salon des Réalités Nouvelles*" kurulmuştur.

Birleşik Amerika'da otuz yıldan beri soyut sanat hareketleri gittikçe kuvvetlenmiştir. 1913'de Yeni Dünya'da çeyrek milyon ziyaretçinin gördüğü "*Armory Show*" wasıtasıyla modern sanat fikirleri Birleşik Amerika'da geniş bir ilgi görmüştü. Hattâ bu hareket, bir de skandal yaratmış ve modern sanatın her tarafta duyulması mümkün olmuştu. 1936'da "*Society of American Artists*" kuruldu. Bu tarihten beri de soyut biçimlendirme Amerikan sanatına egemen olmuştur. Hattâ *Mark Tobey* (1890 doğumlu) ve *Jackson Pollock* (1912 doğumlu) ile, Amerikan sanatı Avrupa sanatına bile etki yapmağa başlamıştır.

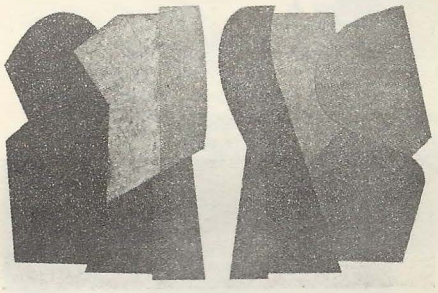
İtalya da ilk olarak İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra, soyut sanatla ilgilenmeğe başladı. İtalya'nın soyut sanatla ilgilenen merkezleri olan "*Fronte Nuovo della arte*" 1947'de ve "*Movimento Arte Concréte*" 1948'de kurulmuştur. İtalya'daki soyut sanat akımı hususunda genel bir bakışı, önemli olan iki sanat sergisi vermektedir Birincisi, Galleria d'Arte Moderna, Roma'da, diğeri Milano'da Galleria Bombiani'de olan sergilerdir. Her iki sergi de 1951'de düzenlenmişti. İtalyan soyut sanatçıları arasında yol gösterici olan *Alberto Magnelli*'dir. Magnelli 1936'dan beri geometrik formlar ve kuvvetli renkler kullanmaktadır. Kuvvetli konstrüktivizmi Kandinsky'nin son resimlerini ansıtırlar. Magnelli'nin etkisinde olan sanatçı *Atanasio Soldati* (1896-1953) dir. Soldati de geometrik formlarla çalışmakta idi. Halbuki *Afro*'nun (1912 doğumlu) dışa-vurumcu renkleri vardır. *Santomaso* (1907 doğumlu) ve *Emilio Vedova* (1919 doğumlu) dışa-vurumcu eğilimli soyutlama anlayışı içinde çalışmaktadırlar.

Almanya'daki nasyonal-sosyalist rejim, birçok ressamları hudut dışı etti. Ancak kilise katakomplarında çalışmak, *Otto Ritschl*'e (1885 doğumlu), *Max Ackermann*'a (1887 doğumlu), *Theodor Werner* (1896 doğumlu) ve *Willi Baumeister*'e (1889-1955) mümkün oldu. *Fritz Winter* (1905 doğumlu) ve *Ernst Wilhelm Nay* (1902 doğumlu) ordu hizmetinde bulunmalarına rağmen çalışmağa imkân buldular. Ayrıca *Heinz Trökes* (1913 doğumlu), ve *Georg Meistermann* (1911 doğumlu) diğer kimi ressamlarla beraber bugünün soyut çalışan Alman sanatçıları arasında belirdiler.

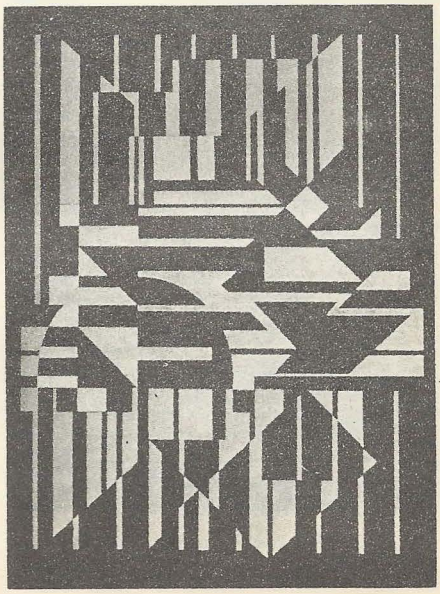
İngiltere'de soyut sanat diğer ülkelere oranla daha az taraftar buldu. *Ben Nicolson* (1894 doğumlu) kadınlara yakışan duygululuk ve soylu bir konstrüktivizmi ile en kabiliyetli olanlardandır.



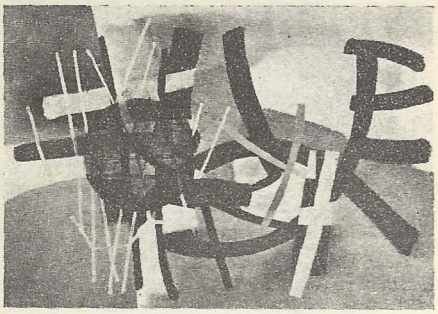
R. 1381: Victor Vasarely. Ondho, (1956-1960).



R. 1382: Victor Vasarely. Sian II (1951-3).



R. 1383: Victor Vasarely. Horn. (1955)



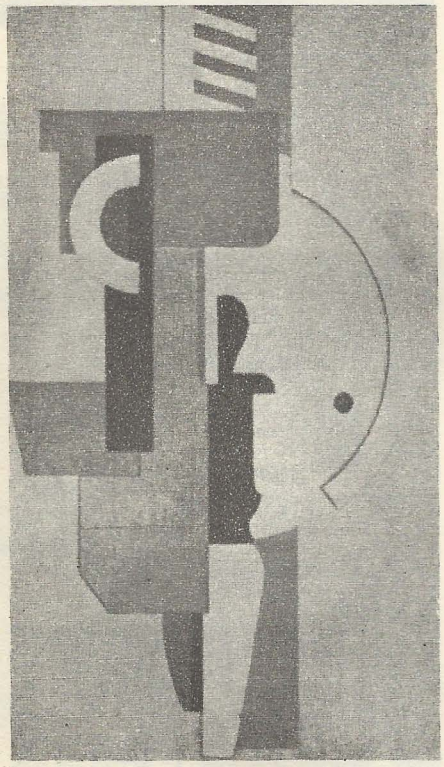
R. 1384: Fritz Winter. Sarı Işıklılık. (1951).

Willi Baumeister (1889-1955) Stuttgart'da doğdu. Kendi akranları Alman Ekspressiyonizminin ressamları olduğu halde, o, kendine özgü bir âlem yaratmıştır. Baumeister, Stuttgart okulunun temsilcisi olan Adolf Hoelzel (önemli renk nazariyecisi)'den sanat eğitimi almıştır. Kendisinin Alman Ekspressiyonist akımı ile hiçbir ilgisi olmamıştır. Buna karşılık o, Neo-plâstizm ve Konstrüktivizm ile ilgilenmiştir. Zenci plâstiğinden, Güney Amerika'daki eski Aztek sanatından, prehistorik - Paleolitik eserlerden, tipografiden, ve hattâ jeolojiden yararlanmıştır. Baumeister, teknik devrimizin, onun bütün huzursuzluğunun arayıcılığı, araştırma sevinci ve arkaik büyüye olan eğiliminin önemli bir temsilcisidir.

1912'de Paris'e gitti. Bu sırada Zürihte eserlerini sergiledi. 1914'de Oscar Schlemmer ile Paris'te oturdu. Paris'teki incelemeleri sırasında onu özellikle Lautrec, Gauguin ve Cézanne etki altında bırakmıştı. Sonra içinde konstrüktivist ve kübist öğelerin bulunduğu kendi kişisel tarzını buldu. 1919 ile 1931 arasında, Paris'e birçok kez gitti ve sanat dünyasının tanınmış kişileri ile tanışmak olanağını buldu. 1928'de Frankfurt Akademisi'ne profesör oldu. 1933'de Naziler onu görevinden attılar. Eserleri Alman müzelerinden atıldı ve bir çok eseri yakıldı.

1919'dan bu yana Baumeister'in eserlerindeki konstrüktivist anlayış, Alman sanatındaki yeni görüşü gösterir. Fakat Hollanda ve Rus Konstrüktivistleri'nde geometrik, yani iki boyutlu biçimler boyandığı halde, Baumeister *"Mauerbilder"* adlı duvar resmi çalışmalarında, mimarinin plâstik unsurlarını resimlerine sokuyordu. "Mauerbild" resminde, rölyefin plâstik biçimini resim eserinin keskin sınırlı olmayan formları ile birleştirir. Baumeister'in eserlerinde bir duvar sathının strüktürüne benzeyen zengin bir örgü vardır.

R. 1385: Willi Baumeister. Duvar resmi.



1930'dan bu yana Baumeister'in sanatında birbirine tezat teşkil eden iki yön görülür : Birincisi, biçimsiz buluşlardır ve katı bir biçimlendirme içinde düzenlenmişlerdir. İkincisi, kesin bir berraklığa sahip olan geometrik yöndür.

Baumeister'in en tipik resimleri *"Afrika resimleri"* serisi ile *"Mantaru und Monturi"* resimleri dizisidir. Bu ikinci dizi, çok kuvvetli renklere sahiptir.

Baumeister, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Stuttgart Akademisinde profesör olmuş burada yetişen genç ressamlar üzerine gayet olumlu etkisi görülmüştür. 1947'de kendi eseri olan *"Das Unbekannte in der Kunst"* (Sanatta Bilinmeyen)i yayımlamıştır.

Baumeister'in etkisi Bauhaus sanatçılarının üzerine olduğu gibi, bu günkü Avrupa ressamlarının çalışmalarında da görülmektedir.

Lekecilik (Tachisme) :

Fransa'da, temsilcileri Vasarely, Dewasne, Dyrolle ve Mortensen olan Konstrüktivizm üzerine, kesin bir tepki yapan ve adına sanat eleştirmeni Seuphor tarafından *"Tachisme"* yani *"Lekecilik"* denilen resim üslûbu sür'atle gelişti. Taşist anlayış ilk olarak Amerika'da *Mark Tobey* (1890 doğumlu) de görülmüştü. O, içinde renkli unsurları bir merkeze bağlamadan tuvalin bütün yüzeyine yayarak, resmin akışını süratlendiren çalışmalarıyla Avrupa resminden ayrılıyordu. Hem fikir, hem de biçim olarak onun resim anlayışı Avrupa geleneklerinden uzaktı. Birinci Dünya Savaşı'nın vahşetine sürükleyen Batı uygarlığı, onu nefretle doldurmuş ve o sıralarda Amerika'da bir çok taraftarı bulunan İran'daki Bahai mezhebini

kabul etmişti. Bu mezhep, insan hemcinslerinin sulh içinde bir birlik halinde yaşamalarını ve insan ile doğa arasında kutsal bir uyum istiyordu. 1922'de Tobey, Pasifiğin kuzey sahillinde Doğu-Asyalı bir koloniye rastladı. Bu kolonideki Reng Kwei isminde bir Çinli sanatçı ile tanıştı ve ondan Doğu-Asya fırça kullanma tekniğini öğrendi. Sonra Japonya'ya ve Çin'e bir seyahat yaptı ve Uzak-Doğu felsefesi ile dolu olarak geri döndü. Uzak-Doğu kaligrafisinin izlenimi onu "*écriture en blanc*" (beyaz yazı) adlı eserinin esprisine götürdü. Bu resimdeki grafik filigran bütün resim sathını yosun gibi kaplamaktadır.

Tobey'den daha güçlü olarak Taşist (lekeci) eserler vermiş olan Amerikalı *Jackson Pollock* (1912-1956) geleneklere bağlı olarak resme başlamış, 1940'dan itibaren de soyut çalışmalar yapmıştı. Onun leke düzenli eserleri boya akan fırçasından yere yayılmış olan renklerin tuvalin yüzüne sıçratılmasından doğar. Resimleri büyük boyutlardadır.

Amerika'dan çıkmış olan Taşizm, Paris'te kendi karakterindeki bir anlayışla karşılaştı. Avrupa'daki eğilimin elebaşısı Alman *Wols (Otto Wolfgang Schulze)* (1913-1951) 1945'de Paris'te Drouin'in galerisinde halk önüne yeni eserleriyle çıktı. Fransa'da Taşist ressamlar el üstünde tutulmuşlar ve resimleri dünya müzelerine girmiştir. 1912l doğumlu olan ve Batı'da çok etkili olmuş bulunan Georges Mathieu, Camille Bryen ile ilk "*Non-Figuration psychique*" gurubunu kurmuştu. *Michel Tapié de Celeyran* (Toulouse-Lautrec'in bir yeğeni) Taşistler'in edebî alandaki savaşçısı olan bir Amerikan dergisinde, Mathieu'nün büyük tarihî resmi olan "*Bouvine-Meydan Savaşı*"nı boyarken nasıl hareket ettiğini anlatıyordu. XIII. yüzyılda olan bu savaşta, ressamın büyük babalarından biri çarpışmıştı. Esaslı bir biçimde tarihi araştırmalar yapıldıktan sonra, Mathieu siyah ipekten bir savaş giysisi içinde, bir beyaz takke ve beyaz ayak bağı ile işe girişti. Savaşın sonucu belli olduğu saatlerde, elindeki iki fırçayı mızraklı bir balta gibi kullanıyordu. Mathieu'nün resimleri büyük bir ihtirasla tuvale saldırırcasına yapılmışlardır. Fırçanın tuval üzerinde dolaşması da bir kaligrafi serbestliğine sahiptir.

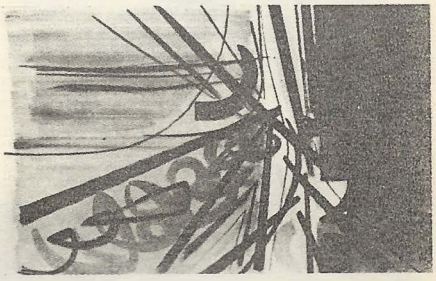
Leipzig'li bir Alman olan ve sonra Fransız uyruğuna geçen *Hans Hartung* (1904 doğumlu) Arap kaligrafisini ansıtan büyük renk lekeleri ile çalışır.

Taşizm bugün uluslararası bir taraftara sahiptir. Kanadalı ressam *Paul Riopelle*, Almanya'da *Karl Otto Goetz* (1914 doğumlu) hep Taşist ressamlardandır.

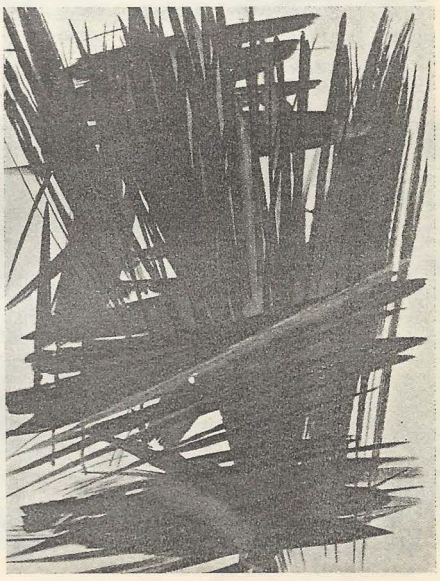
Olanakların sonuna değin gitme eğilimi, bugünün sanat kültürünün özelliklerindendir. XX. yüzyıl karakteristiği, cürettir. Beyaz ırk, sanatında olanakları genişletmek için mizacını da bütün coşkunluğu ile sanatına sokmuştur.

Taşizm'in dışında kalıp, halen kişilikleri ile resimde boya-resme değer veren sanatçılar arasında Fransız ressamlarından *Manessier* (1911 doğumlu), *Soulage* (1919 doğumlu), *Bissière* (1888 doğumlu) ve memleketimiz sanatçılarından olup Fransa'da tanınmış olan *Nejat* (1923 doğumlu) vardır. *Manessier* boya hamurunu büyük biçimler halinde tuvaline yayar ve bir halı gibi resmini satıhta resmeder. Renkli ve ışıklı resimleri, kendine özgü atmosfer içindedir. Soulage, gri ya da açık renkte bir arka plân üzerine büyük, monumental koyu renkteki (ekseriya siyah) enli, resmi boydan boya kaplıyan çizgilerle düzenler. Japon yazılarını andıran bu yüzeyler, büyük fırçayla ihtirasla sürülmüşlerdir. Soulage'ın resimleri inandırıcı bir gücü yansıtmaktadırlar. Ayrıca Japon ressamı *Zao-Wou-ki* (1920 doğumlu),

R. 1386: Willi Baumeister. Noktürn.



R. 1387: Hans Hartung. Boya resim T. 50-5 Musée d'Art Modern, Turin.



R. 1388: Hans Hartung. 1956-9 (1956).

R. 1389: Alfred Manessier. Gece. (1956).

R. 1390: Gustav Singier. Deniz İçinde ve Üzerinde. (1959).

R. 1391: Basaldella Afro. Kara Anı.

Fransız *Singier* (1909 doğumlu), *Atlan* (1913 doğumlu), *Henri Goetz* (1909 doğumlu) adlı sanatçılar vardır.

MODERN RESİM SANATININ KENDİNE ÖZGÜ GELİŞİMİNE GENEL BİR BAKIŞ

Modern resim, kendine özgü kanunların bir sonucu olarak kabul edilmektedir. Klâsik estetik açısından bakılırsa, bu sanat Rönesansın çalışarak elde ettiği sonuçların çözülmesi olarak görülür. Esasen bundan önce de işaret edildiği gibi, Empressiyonizm ile, derinlik, vücut hacimleri ve ilmi perspektifin kaybolmağa başladığı görülmüştü. Işık, modle etmeğe olanak veren gölgeleri ortadan kaldırıyor ve resimde derinlik kalkıyordu. Manet "*Plus c'est plat, plus c'est de l'art...*" diyordu. Empressiyonistler'in bir bakıma gerçekçi olduklarına değinilmişti. Bununla beraber doğa, onlar için tutulacak gibi olmayan, aksine optik olarak kavranılabilen ve güneş renkleri içinde resmedilen bir ışık fenomeni idi. Courbet ya da Millet, doğayı siyah beyaz değerler içinde, Empressiyonistler ise renk değerleri altında görüyorlar ve "*complementaire - contraste*" kanunlarını kullanarak renkleri teksif ediyorlardı : Kırmızı-yeşil, sarı-mor, mavi-turuncu.

Renk gelişiminin bundan sonraki aşaması, İzlenimcilik'i yenen sanatçılar olarak belirtilen Cézanne, Gauguin ve van Gogh tarafından hazırlanmıştır. Cézanne, kendini üstad sayan Gauguin'in onu yanlış anlamakla suçlamış ve onun Çince resimler yaptığını söylemişti. Gauguin'in resimleri yüzeyde ifadeye önem verdiklerinden halıya benziyorlardı. Bu resimlerde renk, kuvvetli konturlarla çevrilmiş yüzeyler halinde kullanılmıştı. Oysa Empressiyonistler'de renk, fırça tuşları ile parça parça kullanılmıştı. Gauguin'de konturlar "*émail cloisonné*" tekniğinde idiler ve buna "Cloisonnisme" deniyordu. Gauguin, Cézanne gibi konstrüktif değil, dekoratif anlayışla çalışıyordu. Bundan dolayı, onun yapacağı şey renk anlatımı idi. Renk, Gauguin için, bir ruh durumunun karşılığı idi. Ve kitabın başında işaret edildiği gibi, o, resmin müzikal bir devreye yaklaştığını tahmin ediyordu.

Gauguin, Manet, Degas, ve Toulouse-Lautrec gibi van Gogh da, Japon sanatına hayrandı. Van Gogh, "*Benim sanatım Japonların sanatı üzerine kurulmuştur*" diyordu.

Gauguin için olduğu gibi van Gogh için de renk, her şeyden önce anlatımla ilgili bir karakter taşıyordu. "*Renk, bizzat kendisiyle bir şey ifade ediyor. Bu husus bir tarafa atılamaz. Bundan yararlanmak gerekir.*" diyen van Gogh, kendini kuvvetle anlatmak için rengi, eşya rengini hiç göz önüne almaksızın kullanıyordu. "*Arles'deki kahvehane*"yi boyarken, *renk aracılığıyla kahvehanenin, içinde deli ve katil olunabilecek bir yer*" olduğunu ifade etmek istiyordu. "*Ben bunu, okşayıcı tatlı pembe, kan kırmızısı ve koyu kırmızı şarap rengi, sarımtırak yeşil ve mavimtrak yeşile tezat teşkil eden tatlı yeşille deniyordum. Bütün bunların hepsi, kor halinde yanan cehennemi atmosferi, kederli solgun ruh durumunu ifade ediyordu. Bütün bunlar, uyuklayan bir kuvveti olan karanlığı anlatırlar. Bütün bunlar, içinde bir Tortarin'in iyi kalpliliği olan Japon neşeliliğinin görünüşüne sahiptir...*" Renk, Van Gogh için dışa-vurumcu değerleri yanında sembol olma karakterine de sahipti. Örneğin van Gogh "*insan cinsinin korkunç ihtiraslarını*" tasvir eden bir "*koyu yeşil*" den söz ediyordu. Esasen rengin sembol olma karakteri üzerinde, Gauguin ve Emil Bernard bir hayli konuşmuşlardı. Rengi ince bir tabaka halinde süren Gauguin'e oranla van Gogh, boyayı öylesine kullanıyordu ki, resmin yüzeyi bir rölyefe dönüşüyordu.

Van Gogh ve Gauguin'den daha esaslı olarak Henri Matisse, kendini doğa biçiminin renginden kurtarıyordu. Renk tonlarının müzikal anlatımlarında da, van Gogh ve Gauguin'den daha ileri gidiyordu. Renk onda formdan evvel düzenleyen bir unsur idi. "*Ben, resmimi gök mavilerin en mavisi olan en güzel bir mavi ile, ağaçların yeşilini ve vücudun ahenkli, ışıklı zencifre rengini kullanarak müzik yapıyordum. Bu üç renk ile ben, ışık akoruna ve renklendirmenin saflığına ulaşıyordum. En önemli husus: form, renklerle olan komşuluğuna göre değişiyordu. Zira ifade, seyircinin bütünlüğü içinde kavradığı renkli yüzeyden doğuyordu.*"

Rengin gelişimi, ressamların sanat teorileri alanındaki araştırmaları ile temelden desteklenmiştir. Bu renk gelişimi 1899'da neşredilmiş olan Paul Signac'ın "*De Delacroix Jusqu'a Neo-impressionisme*" eseri ile hazırlanmıştı. Bunu Robert Delaunay'in Fransa'da ve Almanya'da Kandinsky'nin "*Über das Geistige in der Kunst*" eseri ile yapılan devrimci çabalar izlemişti. Kandinsky, ressamın, rengi saf olarak kullanmasını gerekli görüyordu. Kandinsky'nin kitabı, Japonca dahil bütün kültür dillerine çevrilmiştir.

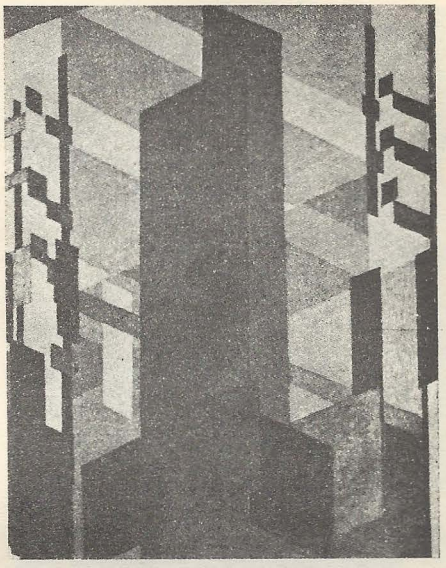
Renk gibi form da gelişerek izlenimci ışık içinde dağılmış ve doğa biçiminden kendini kurtarmıştı. Her ne kadar Gauguin ve van Gogh'da doğa biçimi yeniden önem kazandıysa da bu hayalî anlamda değildi. "*Ben mümkün mertebe, doğanın bize yansıttığı her şeyden uzaklaşmak istiyorum*" (Gauguin). Van Gogh da Emil Bernard'a şöyle yazıyordu : "*Kısacası aziz arkadaşım, hiçbir şekilde optik-görüntüye önem vermemek gerekir.*" Form neyle ilgili ise onu her türlü ihtimallerden uzaklaştırmak, van Gogh'un anlatım iradesidir. Bu irade onu deformasyona sürüklüyordu.

Cézanne'da doğa biçimi, geometrik formların (silindir, küre, koni) fikri düzenine tabi tutulmuştur. Böylece form'un kübist kesinliğine ilk adım atılmıştır. Rus Malewitsch'in Süprematizm'i ve Hollandalı Mondrian'ın Neo-plastizm'i Kübizm'den ileri gidiyorlardı. "*Süprematizm'in formları canlı doğa formları ile ayni canlılığa sahiptir.*" diye "*Manifest Suprematiste*" de yazılıyordu. "*Bu, yeni biçim verici bir realizmdir. Saf biçim vericidir, çünkü dağların, göğün ve suyun gerçeği ortadan kalkıyor. Her gerçek form bir âlemdir. Ve her saf resim yüzeyi, içinde iki gözün sabit bir noktaya baktığı, çizilmiş yahut boyanmış bir çehreden daha canlıdır.*"

Mondrian, Kübizm'i az çok natüralist buluyor ve sanatın, eşyanın doğal görünüşü ile hiçbir ilgisi olmamasını istiyordu. O, "*eşyanın denatüralize edilmesinden*" bir kanun olarak söz ediyordu.

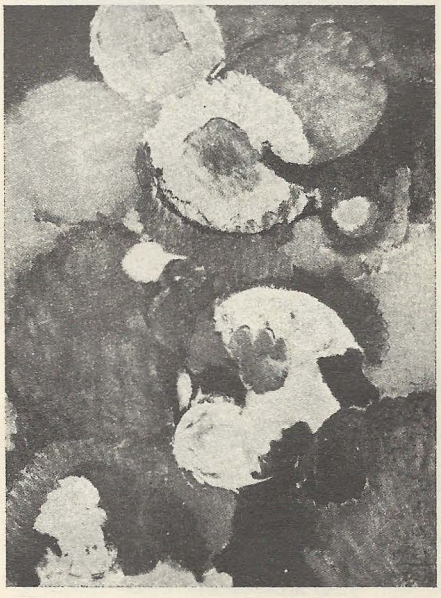
Malewitsch ve Mondrian resimlerini geometrik formlar ile biçimlendirdikleri halde Arp, Miro ve Baumeister gibi sanatçılar, organik cisimleri ansıtan "*form libre*" serbest biçimler kullanıyorlardı. Tamamen doğaya bağlı olmayan biçimler yaratan sanat için, van Doesburg tarafından "*l'art concrète*" deyimi yani "*somut sanat*" kullanıldı ki, bu ismi Kandinsky ve Max Bill de benimsediler. "*L'art concrète diye biz, kendine özgü araç ve kanunî olma esası üzerine - doğa görüşlerine ve doğanın değiştirilmesine haricî bir eğilim göstermeksizin, kısacası soyutlama yoluyla meydana gelmiş eserlere diyoruz*" (Max Bill).

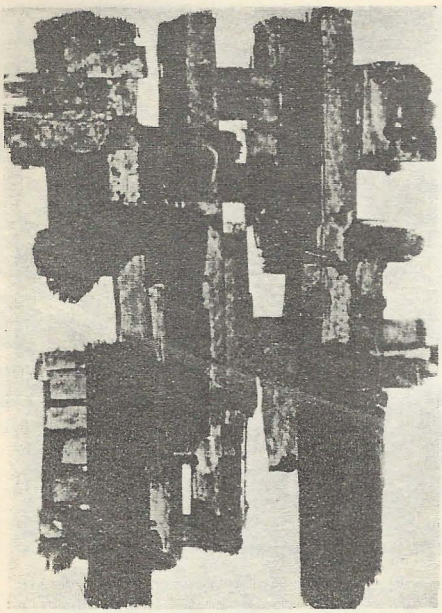
Plâstik araçlardan olan ve soyutlaşan unsurların en önemlilerinden biri "*hat*"tır. İzlenimciler'de "*hat*" ikinci derecede bir rol oynamıştır. Yalnız Degas, Ingres'in hat'ta önem veren geleneğine devam ediyordu. Bu yüzden titiz bir sınıflandırma yapılırsa Degas İzlenimci sayılamaz. (Bu hususta Avrupa sanat tarihçileri ayni görüştedir). Cézanne'da çizgi, renkli şekillendirmenin bir türevidir : "*İnsan neyin resmini boyu-*



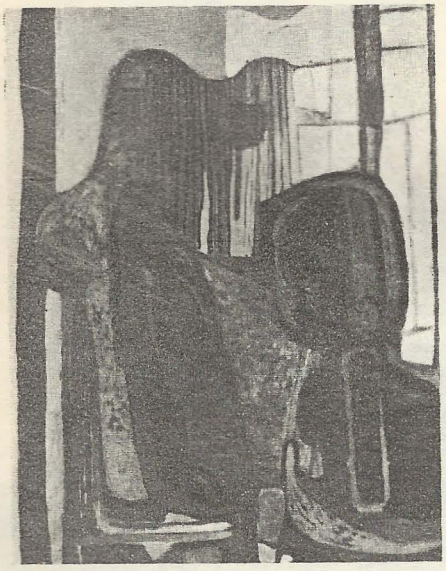
R. 1392: Frantisek Kupka. Filozofça Mimarî (1913).

R. 1393: Ernst-Wilhelm Nay. Alfa (1957).





R. 1394: Pierre Soulages. Kompozisyon. Füzen.



R. 1395: Maurice Estéve. Heykelci. Paris (1947).

R. 1396: Karel Appel. Aydınlık Çıplak (1957).

yorsa, o şeyin desenini de çiziyor demektir. Renk ne kadar armoni kazanırsa, desen de o oranda kesinlik kazanır. Renk bütün zenginliğini kazanınca, form da tam biçimini bulur." Yalnız resim yolunda silüet tam biçimine ulaşamayınca, sakınılacak bir şey ve günah saydığı çevre çizgisine baş vuruyordu.

Gauguin ve özellikle van Gogh için çevre çizgisi, bir biçimlendirme ve ifade vasıtası olarak renk kadar önemlidir. Van Gogh'daki çizmeğe karşı olan arzu, boyamağa karşı olan arzusu kadar kuvvetlidir. Hattâ daha kuvvetli olduğu iddia edilebilir. O, fırçayı çok kez bir kurşun kalemi ya da mürekkepli bir kalem ucu gibi kullanıyor ve boyadığı takdirde bile kendi şiddetli ifade arzusunu, ilkel bir şekilde ritmikleştirilmiş hatlara boşaltıyordu. Gauguin gibi o da, çizgide ilkel ve basit olanı, ekspresif ve önemli olarak tesbit etmek üzere arıyordu. "*Le cherche a saisir dans le dessin ce qui est esentiel.*" Onda, Gauguin'de olduğu gibi desen, bir timsale "*ruh halini acaip bir şekilde yakalayan büyüleyici sembol*"e dönüşür. Bu çizgi insan üzerinde soyut bir etki yapar. Yani az çok objenin doğal görünüşünden egemendir. Demek ki, onda çizgi, bir iç gerçeğin benzeri oluyor.

Neo-empressiyonistler de hat'tın ifade değerini hesaba katmışlardır. "*Hat'tın özelliği, konu tarafından tayin edilir: Ufkî hatlar sükûneti, yukarı çıkan hatlar sevinci, aşağı inen hatlar kederi ifade ederler. Bütün bunların hislerimizin değişik oluşlarında payları vardır.*" (Paul Signac).

Jugenstil'de mutlaklaşan hat, dekoratif ve zanaat anlamında bir anlayışa yöneliyordu. Edvard Munch ve Ferdinand Hodler'de tekrar kendi ekspressif söyleme kuvvetini kazanan hat, Brücke sanatçılarında yeni bir anlatım gücüne kavuşuyordu.

Hat, egemenliğinin en yüksek derecesini Klee'de bulur. Hat, onda bizzat aktif bir varlık olmak için sanatçının kişiliğinden kendini kurtarır. Serbest ve gayesiz hareket ederek, kendine has bir "*dinamizm ve ruha*" sahip olur. Klee'de, grafik yön tasarıma dayanır ve optik görüntüye bağlanmaz.

Objenin gözde biçimlenen görüntüsünün, resimde değerini kaybetmesi, mekânın illüzyonist görünüşünün dağılışına paralel olarak oluşur. İllüzyonist mekân, tasvirî hat yanında renk ve hava perspektifi kullanır. Ekspressiyonistler, renkli hava perstektifinden vazgeçtiler ve yalnız hat perstektifi ile yetindiler ki bu, mekân tasviri için en eski yöntemdir.

Quattrocento - Ressamlarının hat perspektifine olan sempatilerinden hoşlanan van Gogh üzerinde, mekân derinliği hayret verici bir şekilde etki yapmıştı. "*Damların ve dam olduklarının hatları, yaydan çıkmış birer ok gibi uzaklara atılıyorlardı*" diye yazmaktadır van Gogh. O, perspektifi çok kez kuvvetli bir aksanla ifade etmektedir. Bununla birlikte onun mekân dinamizmi, doğadan gözün kazandığı hayale bağlı olmayıp, hat'la ilgili perspektif kanunlarının aksinedir. Resmin yüzeyleşmesini tercih eden van Gogh, gölgeden ve hacmi vermede yardımı olan ışıktan vazgeçmiştir.

Gauguin'de de oylumun göze görünüş şekli, söz konusu değildir. O da gölgelerden, eşyayı derli toplu gösteren ışık düşüşünden, hava ve renk perspektifinden vazgeçmektedir. Merkezî perspektif yerine o, Japonların paralel perspektifini kullanmıştır. Bu paralel perspektifde, dikey hatlar resmin derinliğine giden hatlarla birleşmeyip, birbirlerini paralel olarak izlerler.

Van Gogh ve Gauguin'den sonra Matisse de, resmin yüzeyleşmesi hususunda daha ileri gitmektedir. Matisse, hayale dayanan oylum yerine, "*éspace spirituel*"i yani (fikre dayalı) oylumu ele alıyordu.

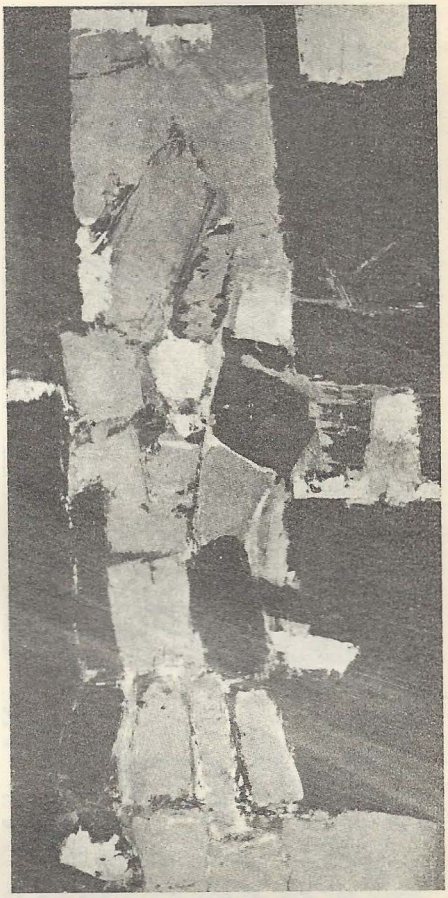
Perspektif ile meydana getirilmiş oylumdan, perspektif kullanmadan meydana getirilmiş oyluma ilk adımı atan, kısacası klâsik, yani ilmi perspektiften kendini ilk kurtaran Cézanne olmuştu. Onda hiç bir merkezî perspektif, hiç bir derli toplu oylum yoktur. Bu yüzden 1877 yılında bir eleştiricinin onun hakkında : "*doğanın bizde bıraktığı izlenim, eser sahibinin hissettiği izlenim değildir.*" sözünü anlayabilir. Cézanne bir natürmortunda tabak resmediyorsa, ona –perspektif görünüşün istediği– bir elipsi değil, bir çember şekli verir. Yahut bir natürmortda iki muhtelif yönden ele alınmış perspektif kullanır ve en arkada bulunan bir elmayı önde görünen bir elmadan daha büyük olarak resmeder. Çinlilerde olduğu gibi onda da "*görüş realitesi*" ile "*bilgi realitesi*" önem kazanır. Cézanne'ın oylum anlayışı objeye bağlı değildir. Bu anlayış, kendini resim yüzeyinde bir göz aldanmasına meydan vermeksizin realize eder. Kübistler'in oylum biçimlendirişi de, perspektif - illüsiyonist aracı resimden atar. Kübistler'in resminde oylum hayali olmadığı görüldüğü gibi, "*simultané*" (kendiliğinden olma) yönteminin kombinasyonlarının kullanılması ile, obje ayni anda yandan, cepheden ve yukarıdan görülerek tasvir edilir. Yani Kübizm resme oylumu zaman ile birleşmiş olarak sokar. Zaman böylece resme dördüncü boyut olarak girmiştir. Fütürizm de, statik oylumu, izlenimlerin ve yaşanılan şeylerin içinde dağıtarak, zamanı biçimlendirmek ister.

Fütürizm'in hareket alanına Paul Klee de girer. Akli perspektif-mekân onda –Leopold Zahn'ın işaret ettiği gibi– yalnız alay konusu olarak görünüyor.

Kandinsky ile beraber mekân sanatta sonsuzluğa yöneliyor.

Renk ve hat'tın yaptığı geiişme bu yönde oluşurken, bu iki resim aracının bir araç olmaktan çıkıp, kendi başlarına birer güç oldukları anlaşılmaktadır. Yani renk ve hat yanında, bütün geometrik biçimlerin bir hayatiyete sahip olduğu ortaya çıkıyor.

Flaubert "*Correspondance*"ında (1852) : "*Belki güzellik günün birinde insanlık için fuzulî bir his olacaktır ve sanat, cebir ile müzik arasında bir yer alacaktır.*" demektedir.

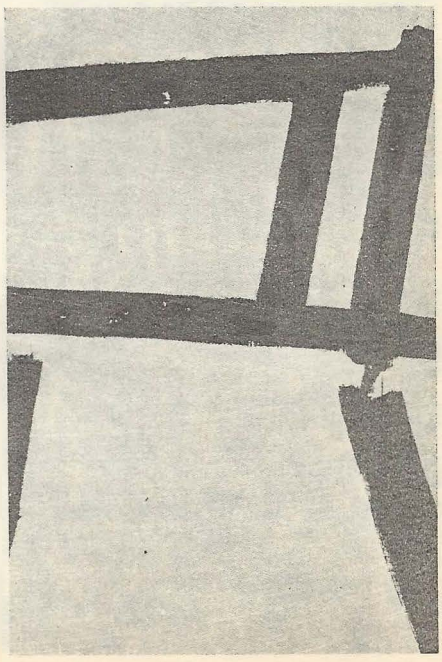


R. 1397: Nicolas de Staël. Prenslerin Parkı (1952).

ÇAĞIMIZ SANATI VE GETİRDİĞİ SORUNLAR

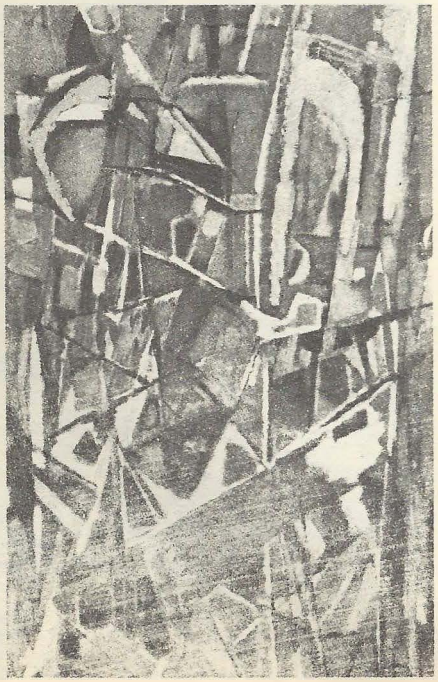
Kitabın başında ilim ve tekniğin toplumsal çevreyi değiştirdiğine, böylece sanat eserinin sosyal bünyenin değişimine paralel olarak değişmelere uğradığına değinilmişti. Alexis Carrel "*İnsan bu meçhul varlık*" adlı kitabında şöyle yazıyor : "*İnsan miras edindiği kütlenin ve çevresinin sonucudur. Yani ona modern toplumun yüklediği hayat ve düşünme alışkanlıklarının sonucudur. Bu alışkanlıkların onun vücudunu, bilincini nasıl ıstırapa sürüklediğine işaret ettik ve onun kişisel çabası ile tekniğin yarattığı çevreye kendini uyduramadığını, bu çevrenin onu daha çok dejenerasyona sürüklediğini gösterdik.*" Gene ayni kitapta : "*Ölü bilimler bizi bizim olmayan bir ülkeye götürdü. Biz körükörüne ilmin bütün getirdiklerini kabullendik ve insan bundan dolayı dar görüşlü, ahlâksız, zayıf anlayışlı, kendi şahsının intizamında ve çekidüzeninde işe yaramaz oldu*" deniyor. Kısacası ilim ve tekniğin uzmanlaştırılması, insanı ve dimağını dar bir alanda derinleşmeğe zorlamış ve bundan dolayı da insanın bizzat yarattığı fakat uyulması biyolojisine aykırı bir dünya ortaya çıkmıştır. Bugün insan dimağı ve eline ihtiyaç duymadan yapılan işler çoktur. Elektronik beyinler, elsanatlarını hemen hemen ortadan kaldırmış bulunan makinalar, yüzyılımızı yönetmektedir. Tanınmış Alman sanat eğitimcisi Karl Hils "*Werken*

R. 1398: Franz Kline. Beyaz Biçimler.



R. 1399: Yüichi Inoue. Buda. (1957).

R. 1400: Jean Bazaine. Yer ve Gök. (1950).



R. 1401: Jean Bazaine. Chicago. Paris. (1953).

für Alle'' adlı kitabında ''*Alet, makina olur olmaz, insan kendi yaratıcı hürriyetinin bir kısmını terkeder*'' diye yazıyor. Bugün ilkel kavimlerde sanat daima gürbüz kaldığı halde, uygar âlemde yakın zamana kadar sanat, iç kuvvetinden mahrum olarak objenin imitasyonuna bağlı kalmıştı. Hils, gene yukarıda belirtilmiş olan kitabında : ''*Kültürel ilerleme, içgüdü sağlamlığının kaybolması ile ödenir*'' diyor. Bugün Avrupa ve Amerika'da okul programlarında beş duygunun eğitimine verilen önem bilinmektedir. Bu çabanın nedeni, insanın yaratıcı tarafını teşkil eden sezgisinin kuvvetlenmesini sağlamaktır. ''*Intuition*'' yani sezgiye Bergson'un ne kadar değer verdiğine yer yer değinilmişti. Esasen sanat eserinin yaratılışında sezginin sentez yapma gücü esastır. İşte sanatçının kendini tekrar bulmağa olan çabası, ruhsuz çevresinin kendisini sıkmasından ileri gelmektedir. Dadaist ve Fütüristler'in müzeleri, gelenekleri, aile anlayışını yıkmak tarafına gitmeleri, artık uygar âlemin ölmüş sistemlerinin üzerinde yaşamağı istememelerindendir. Bugün Avrupa'da kentlerden bir nevi kaçma eğilimi görülmektedir. Gauguin'den beri gittikçe gelişmekte olan bu eğilim, insan biyolojisinin kendisine uygun bulmadığı bugünkü sosyal çevreye bir tepkidir. Bugün Afrika ortalarına çekilmiş ve her türlü uygar araçları kullanmayı red etmiş bir çok tanınmış kişiler vardır. Kent hayatının insan dimağını yıpratan çevresinden kaçarak, biyolojisinin gerektirdiği saf doğaya dönme ihtiyacı, bizim memleketimizde bile hissedilmeğe başlanmıştır.

Bu biyolojik ihtiyaç, sanatta da primitif ilkel sağlamlığı bilinçsiz olarak istemektedir. Bu nedenle, sanatçı doğadan kaçmıyor bilâkis ona dönüyor. Öyle ki doğanın görünüşüne, aldatıcı tarafına değil, bilâkis gerçeklerine, ilkel kuvvetlerine dönüştür bu. Burada değinilmek istenen nokta, sanat, ölü sistemlerin uygulaması haline gelerek sahtecilğe düştüğü anda, arkaik sağlamlığı isteyen akımlar karşısında kaldığıdır. Bu husus, uzun ömürlü Mısır sanatında bir çok defalar gözlemlendiği gibi, Antik Roma sanatının yüzyıllar boyunca devam eden ölü taklitlerine bir tepki olarak da Romanik sanat arkaik sağlamlığı ile ortaya çıkmıştır. Bu nedenle sanat ne zaman virtüyoz yani iç kuvvetinden mahrum tekrarlar içine düştü ise, önüne geçilmez bir kuvvet, sanatı, iç kuvvetine ve sadeliğe sahip ilkel unsurlara gitmeğe zorlamıştır.

Gelişimin zirvesinde olunmasına rağmen, ilkel kaynaklara yakın bulunan bugünün sanatı, kendi özellikleri ile, ilkel kuvvetleri ve esas gerçekleri görünür bir hale getirmektedir. Dikkate değer ki, bu ilkel kuvvetler ve gerçekler, en açık şekilde soyut sanatta ifade edilmişlerdir. Zira soyut sanat, madde üzerinde saplanmış dolambaçlı yolu tanımaz ve konuya takılarak gerçekten uzaklaşma tehlikesine düşmez.

Soyut sanatı incelerken, sanatın objenin tasvirinden vazgeçerek sanatçının manevî âlemine yöneldiği görülmüştü. Esasen şimdiye kadar yapılan açıklamalar ve sanatçıların kendi araştırmaları üzerinde bizzat söyledikleri sözler ve yazdıkları yazılar, bu hususu doğrulamaktadır. Bugün ortaya yeni bir hümanizma çıkmaktadır ve bu hümanizma Rönesans hümanizmasından farklıdır. Bu hümanizma insanın içine, insanın içindeki sonsuzluğa yönelmiş bir hümanizmadır. Aynen ilmin fezadaki sonsuzluğa yönelmesi gibi. Kandinsky'nin ''*Über das Geistige in der Kunst*'' (Sanatta manevî olan üzerinde) adlı kitabının titri de sanatta maneviliğe işaret etmişti. Mondrian'ın anı defterinde şöyle yazılmaktadır : ''*İnsan iç hayatının yükseltici kuvveti, sanat biçimini tayin eder.*'' Gene Mondrian'ın bir başka sözü şöyledir: ''*Sanat ancak maddî olmayanı ifade ettiği müddetçe bir anlam taşır.*

Zira sanat ancak bu şekilde, insanı kendi üstüne yükseltmek olanağına sahip olur."

Görülüyor ki sanat, mazinin köhne sistemlerinden kendini kurtarmak için yarım yüzyıldır mücadele etmektedir ve bu, modern sanatın karşısında olanların iddia ettikleri gibi şarlatanlık değildir.

Alexis Carrel "*İnsan bu bilinmeyen varlık*" adlı eserinde : "*Biz doğa kanunlarını çiğnedik ve böylece devamlı olarak cezalandırılan en ağır günahlardan birini işledik. Şimdi ilim dininin ve endüstri ahlâkının doğmaları, biyolojik gerçeğin hücumu karşısında göçmüştür. Hayat her seferinde, eğer yasak edilmiş bir yerde aldatılmak istenirse, böyle bir cevap verir: Hayat zayıflar ve kültür ölür*" diye yazılmaktadır. Bu hususu çağımızın olayları doğrulamaktadır.

Alexis Carrel bu kanısında yalnız değildir. Bergson da "*Évolution Creatrice*" adlı eserinde materyalizmi kesin olarak reddetmiş ve sosyal yönün değiştirilmesi gereğine kesin bir dille işaret etmişti. Bergson ile Wilhelm Worringer'in de "*Intuition*" sezgiyi sanat eserini meydana getiren esas değer olarak ortaya attığına daha önceleri temas edilmişti. İşte bugünün sanatçısı, kendi içine tercüman olacak dili, kendi içine dönerek sezgisinin ışığı altında aramaktadır. Elli yıla yakın bir zamandır elde edilen sonuç ve katedilen yol, ilginç olduğu kadar ifade bakımından da içli ve zengindir. İçine dönen sanatçı kendi içine tercüman olarak, anlatım tarzı için zengin bir teknik ile donanmıştır ve kendi içinde, iç âleminin sonsuzluğunda hürdür de.

Sanatın taklitten kurtulması gerçeği, onun yaratıcılığını aynı zamanda takviye etmektedir. Bu suretle ilim gibi o da, aramağa ve bulmağa yönelmiştir. Van Doesburg bir dostuna yazdığı mektupta : "*Benim sanat alanındaki çalışmamdan edindiğim en derin kanım, gelecekteki sanatın saf ilmî bir temel üzerine gelişeceğidir.*" demektedir. Resim sanatının ilmî bir temel üzerine gelişmesi gerçeği, sanatın insanın içine dönmesi yönü ile bir paradoks gibi görünür. Bu doğaldır, zira hayatiyetin ilkel kaynaklarına yönelen ilmin bir sonuca ulaşması için, en gelişmiş, en hassas araçlara ihtiyacı vardır. Diğer taraftan sanat, tarihten önceki zamanlardan beri, anlatım aracı olarak en ilkel dokal araçları kullanmıştır ve kullanmaktadır. Yalnız sanatın, hayatın ilkel kaynaklarına yönelmesi onun kopyacılığa, mikroskopik şekillere düştüğü biçiminde anlaşılmamalıdır. Bilâkis sanat bir hayatın kopyesini değil, bizzat hayat olan şekiller bulmağa başlamıştır. Yani resim değil, hayatın ta kendisidir. (Miro ve Kandinsky'nin resimleri gibi.) Kısacası kendi başına hayattır, kendi kendinin resmidir.

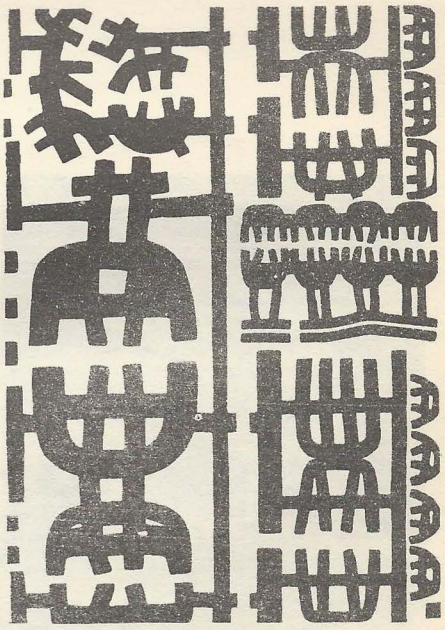
Görülüyor ki sanat, yüzyılımızda zaman ve mekâna bağlı değildir. Bunun gibi, dine ve devlete de bağlı değildir.

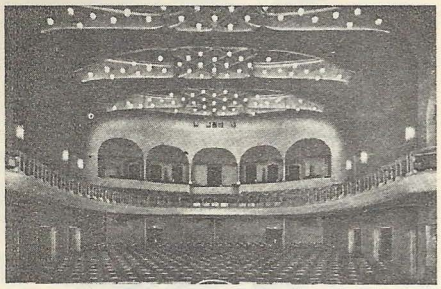
Mimarî, müzik gibi soyut bir sanattır. Resim de doğayı yansıtma sanatı değil, biçim yorumlama sanatıdır ve içimizin ifadesini veren mimarî ve müzik gibi soyuttur. Ve böylece doğan, büyüyen, etrafına etki yapan kişiliği olan bir varlık gibidir. Soyut sanata çağımız uzun zaman gebe kalmış, onu doğurmuş, büyütmüş ve o da kendini gösterecek biçimde yeni, yepyeni, hareketli, renkli eserlerini vermeğe başlamıştır. Eğer soyut sanat, iç kuvvetinden yoksun sahte eserler vermeğe başlarsa, insan, kendi iç âlemine intibak etmeyen anlatım biçimlerine sırtını çevirmekte gecikmeyecektir.

Burada unutmamak gerekir ki, yaratmak ve keşfetmek, yalnız bilinen yolu gittikten ve bilinenin sınırlarını aşıp, bilinmeyen dünyada kendi yolunu açmakla mümkün olmaktadır. Sanatın insanlık tarihinin başlangı-

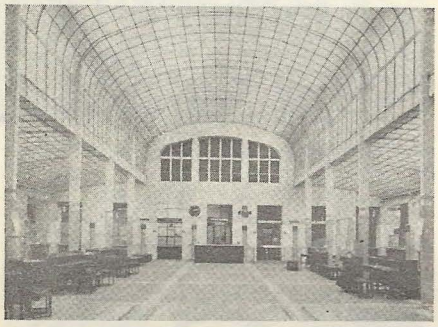
R. 1402: Giuseppe Capogrossi. Yüzey 195. (1956).

R. 1403: Giuseppe Capogrossi. Yüzey. Milano (1951). Çini mürekkebi.

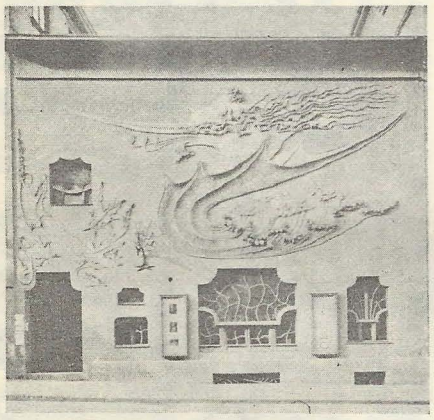




R. 1404: Riemerschmid. Münih Tiyatro Binası'nın içi.



R. 1405: Wagner. Posta Tasarruf Evi içindeki büyük salon, Viyana.



R. 1406: Endell. "Elvira" adlı Fotoğraf Atelyesi'nin ön yüzü.

cından beri çeşitli çehrelere bürünüşü, bilinmeyene doğru atılan adımlarla mümkün olmuştur. Bizde de resim sanatı son bir yüzyıldan bu yana Avrupa resminin açılan yollarından götürülmektedir.

Alman Dışa-vurumcu ressamlarının öncülerinden Franz Marc : "*Gelenekler güzel şeylerdir, fakat yalnız ananeler yaratmak; yoksa ananeler ile yaşamak değil*" diyor.

1900 LERDEN BU YANA AVRUPA'DAKİ MİMARÎ ÜSLÛP

Van de Velde'nin konstrüksiyon dışında, sanatçı buluşu olarak çıkardığı organik süslemenin ritmik ve serbest "hat"tı, değişik çeşitlemelerde ve o sıralarda dünyanın pek çok ülkesinde görülüyor. Bu çalışmalar, Van de Velde'nin çalışmalarından tamamen habersiz birbirlerinden uzak ülkelerde meydana getiriliyorlardı. Bu nedenle, Yeni-Sanat diye çevirdiğimiz Art Nouveau ya da Jugendstil, bir tek sanatçının fantezisi olarak görülmez. Bu, çalışmalar XIX. yüzyılın historizmi karşısında doğrudan doğruya yeni bir "*tabiî olma*" gereğinin sonuçları idi. Ayrıca bu hareket yalnız Avrupa'ya da inhisar etmiyordu. New York'ta *Louis C. Tiffany (1848-1933)* daha 1890 tarihlerinde akıcı ve hareketli hatları olan cam formlar yapmıştı. Yalnız bu formlar Van de Velde'nin soyut, akıcı formlarından değil, doğa formlarından esinlenmiş vazo ve vb. biçimlerdi. Böylece o, *organik olan şeyi*, temel bir güzellik prensibi olarak keşfediyordu. Fakat Tiffany, temel formlara giderken primitifliğe özenmiyor, bilakis son derece lüks, kıymetli, zarif formları bitki biçimlerinden çıkarıyordu. Örneğin "soğan" vb. gibi bitkilerin mevzun formları, onun hareket noktası oluyordu.

Cam formlarını, cam daha sıcak hamur halinde iken biçimlendiren bir diğer sanatçı da Fransız *Émile Gallé* idi. Bu sanatçı da daha 1880 yıllarında, Tiffany'dan habersiz, bir şekilde formlar yapıyordu. Fakat Galle'nin yaptıkları, hiç bir şekilde doğasal formlar halinde değildi. Bunlar bir midye kabuğu ya da doğada eriyip kendiliğinden biçimlenmiş kristal biçimlere benziyorlardı. Yani tamamen soyut biçimlerdi. Bu nedenle, Gallé, canlı ya da cansız doğayı biçim bakımından bir kaynak olarak kabul ediyordu. Ayrıca kendi bulunduğu çevrenin bitkilerini, hayvanlarını ve çeşitli madenlerini, yaptığı camdan formların üzerine çiziyordu. Hattâ Baudelaire ve Maeterlinck gibi sembolist şairlerin şiirlerini de hakkediyordu. Sonraları kendi bulduğu yeni tekniklerle "*Nacny Ekolü*"nün üstadı olarak çağın cam biçimlendirilmesine büyük ölçüde etki yapmıştır.

Almanya'da "Art Nouveau"nun merkezi Münih idi. 1890 yıllarında Münih'te bir kısım ressam ve heykeltraş o sıralarda önemli bir şöhrete sahip olmalarına rağmen Akademi çevrelerinden çıkmışlar ve kendilerini el işleri ile mekân dekorasyonuna vermişlerdi. Bu yola girmelerinin nedeni, çevrelerini alan çirkinlikler içinde yaptıkları çalışmaların bir fonksiyonu ve etkisi olmayacağı düşüncesi idi. XIX. yüzyılın üslûp maskaralığına bir protesto olmak üzere yeni çalışmalara girişmişlerdi. Yüklü süslemelerin altında kalan bozulmamış saf biçimi ortaya çıkarmak, onların amacı idi. Bu sanatçılardan biri *Richard Riemerschmid* "*biz sadece yolumuzu buluyoruz*" diyordu. Bu harekete katılan sanatçılardan biri de 1894'de gelen İsviçreli *Hermann Obrist* (1863-1927), önceleri Paris'te tahsil etmiş, sonraları tekstil sanatlarına yönelmiş ve 1892'de Floransa'da bir nakış atölyesi açmıştı. Obrist, burada ipek ipliğinden bazı süslemeler

yapıyordu. Bu süslemelerde Velde ile bir tanışıklığı olmamasına rağmen ona büyük bir yakınlık içinde idi. 1894'de atölyesini Floransa'dan Münih'e nakleden Obrist, burada ilk sergisini açtı ve hatlarla düzenlediği süslemeleri ile büyük bir ilgi topladı.

Hiç kuşkusuz bunlar dekoratif eşyalar idi. Ancak bunlarda form, hareket ve yaratıcı enerji yer alıyordu. Bu işlerde doğa formlarının kıvrılan eğrileri önem kazanıyordu.

1865-1902 yılının bir ressamı olan Hamburg'lu Otto Eckman da, soyut hatlı, hareketli motifler yerine, tamamen figüratif konulu halılar yapmağa başladı. Velde'nin tam zıddı bir hat esprisine önem veriyordu. "*Kuğulu halı*" adındaki dokumasında, doğaya bağlı huzur verici konuları, halı sanatının motiflerini yenilemek amacı için kullanıyordu. Bunlarda Hamburg'ta tanıdığı Japon baskılarının etkisi açık olarak görülür. 1895 "*Pan*" ve 1896 yılında yayınlanmağa başlayan "*Jugend*" adlı dergiler, *Eckmann*'ı süratle üne kavuşturdular. Bu sıralarda yaptığı kuyumcu süsleri, kısa zamanda büyük etki yaptı. Ve çalışmalarının bir çok taklitleri çıktı. Fakat bu çalışmaları yapanlar, yerine uygun olsun olmasın, helezonlar içinde girift süsler imal etmeğe başladılar. Eckmann bunların tehlikelerini derhal belirtti. Fakat o, eşyaların formları ile ilişkili süsler üzerinde çalışırken genç yaşta öldü.

August Endell (1871-1925), Elvira adlı fotoğraf atölyesinin cephesine yaptığı süslemeler ile büyük bir heyecan ve hiddet uyandırdı. Endell'in bu motifi, tamamen soyut hatlar ve yüzeylerin akışı esasına dayanarak yapılmıştı. Bunların anlaşılması için gözün, hatlar boyunca kayışına bakmalıdır diyordu. Endell'in cephe süsü, duvar yüzeyi ile bir uygunluk gösteriyordu. Hattâ duvara hâkim bir etki içinde idi. Kısacası bu, binaya bağlı bir süsleme değildi. Bir bakıma form ve hat dinamizminin bir alâmeti olan Endell'in bu biçimleri, Obsrist'inkiler gibi yeni bir süsleme yaratıyordu. Fakat bunlar eşyaların biçimlerini ortaya çıkarmıyor, bilâkis onları örtüyordu. Böylece bu hat süslemeleri, süs bünyesinde yapılan bir değişiklik olarak kalıyor ya da süsün geldiği yüzeyi ilgilendiriyordu. Bu bakımdan, bu hatlar süsün bünyesi içinde kalıyor ve süs kendi sınırı içinde yeni bir düzene giriyordu.

Bu sıralarda ortaya çıkan bir diğer Münihli ressam *Richard Riemerschmid (1868-1957)*, kendini eşyaların kullanılış olanaklarını düşünerek biçimlendirmekle görevli addediyordu. O, form tasarımlarından değil eşyanın anlam ve amacından hareket ediyor ve bunun için en uygun hal çaresini arıyordu. Böylece, kullanma ihtiyaçları, inşa ve malzemenin hakkını veren bir formu getiriyordu. Bu yüzden küçük parçaların fonksiyonlarını esaslı şekilde etüd ediyordu. İnşa mantığı, eşyayı seyredene eşyanın formu ile telkin ediliyordu. Böylece Riemerschmid, yapısal kuruluşa önem veriyor ve kendi zamanında bu alanda çalışanların başında geliyordu. Velde gibi Riemerschmid de, yalnız eşyalara değil, mimariye, endüstriye ve sanata yönelmişti. Münih'te 1900 yıllarında *Schauspielhaus* (Tiyatro) binasını yaptı. Bu binada, altın yaldızlarla kaplanmış alçı süsler, kıvrımlı ve katlanmış örtüler, tavanda uçar halde biçimlendirilmiş putto'lar ve amoret'ler, maske'ler, müz'ler, sütunlar, girland'lar ve muhteşem avizeler yoktu. Yani karışık, baş döndüren sahte alâyiş, yapının duvar ve tavanlarını kaplamıyordu. Riemerschmid, yapının çıplaklığı ile sade bir sağlamlığa bağlı gösterişe değil, tiyatro oyununun anlamına seyircinin kendini vermesini sağlıyordu. Duvarların düz çıplaklığı, tavana doğru tatlı bir bombe ile yükseliyor, tavanda da düzenlenmiş sade bir ışıklan-

R. 1407: Sullivan. Carson Satış Mağazası. Pirie & Scott. Chicago.

R. 1408: Josef Hoffmann. Brüksel'de Stoclet'nin Evi.

R. 1409: William Le Baron Jenney. Leiter - Building. Chicago.

dırma yer alıyordu. Böylece bu ilk modern tiyatro binası, sanatın hizmetinde olarak biçimlendiriliyordu.

Rimerschmid'in önemli çalışmaları 1898'de "*Birleşik atölyeler*" için yaptığı möble ve aletler idi. Bu atölyede Riemerschmid'den başka Obrist, Endell, Bernhard, Bruno Paul gibi sanatçılar bir araya gelmişlerdi. Bunun gibi Dresden'de de Karl Schmidt adlı bir usta, 1899'da "*Dresden atölyeleri*"ni tesis etmiş ve bu iki birleşik atölye, sıkı bir ilişki içinde çalışmaya başlamıştı.

Münih'teki "*Birleşik Atölyeler*" için *Bruno Paul (1874-...)*'ün çizdiği yemek odası, yeni mekân kültürü için önemli bir örnek idi. Bu oda takımları ve tüm eşyaları, sanatçılar ve ustalar tarafından yapılmıştı. Burada dekorasyonla doldurulmuş hacim değil, mekân ve yeterli mefruşatın bir birlik içinde olması hesap edilmişti. Burada insan rahat bir nefes alabilir ve serbest hareket edebilme durumundadır.

Münih'te Jugendstil Grubu'nun teşkil edildiği sıralarda, Viyana'da da bazı sanatçıların bir araya geldiğini görüyoruz. Bunlar da aynı yolda gitmek için toplanmışlardı. Bu sanatçılar genellikle yüzyılın son zamanlarını Avusturya'da tanınmış bir mimar olan *Otto Wagner (1841-1918)*'in çevresinde toplanmış olan öğrencilerinden ibaretti. 1894'de Viyana akademisi'nde profesör olmuş ve "*Moderne Architektur*" adlı bir kitap yayımlanmıştı. Bu kitapta zamanına özgü ve görevini yüklenen bir mimarinin programını formüle etmişti. Kitabında şöyle diyordu : "*Bizim artistik yaratıcılığımızın tek çıkış noktası, yalnız modern hayat olabilir. Zira her yeni üslûp, kendinden önceki üslûptan yavaş yavaş meydana gelmiştir. Bu, yeni konstrüksiyonlar, yeni malzemeler, yeni insanî görevler ve görüşler, mevcut olan formların yeniden düzenlenmesini ya da değiştirilmesini talep eder. Sanat ve sanatçı, devamlı olarak kendi çağlarını temsil ederler.*" Wagner, vaktiyle mimarların sanata yaramayan bir madde diye reddettikleri demiri fevkalâde bir malzeme olarak, ilerde oynayacağı rolü başından görmüş bir mimardı. Ve geleceğin mimarî biçimlendirilmesini demirin konstrüktif imkânlarının sağlayacağını söylüyordu. Geleceğin mimarlığı için şu satırları ilgi çekicidir : "*Duyularımızın bize daha bugünden, taşıyan ve ayakta tutan hat ile yüzeyleri, masa biçimli olarak düzenlemenin, materyal ve yapıda kendini kuvvetle ortaya çıkaracağını ve büyük sadeliğin, yeni belirmekte olan sanat formuna kuvvetle hâkim olacağını, bize daha bu günden söylemesi gerekir. Modern teknik ile emrimize verilen malzemenin gerektirdiği bir hususdur bu.*" Wagner'in bu fikirlerinin sonraları gerçekleştiği görülür. Hiç kuşkusuz, Wagner'in kitaplarında söylediklerinden çok azı, yaptığı mimarî eserlerde gerçekleştirilmiştir. Bunun nedeni, inşaat yaptıranların anlayışsızlığı, meslekdaşlarının ve halkın geri görüşlülüğüdür. Bu nedenle kitabında sözünü ettiği "*büyük basitlik*" onun Viyana'daki Karlsplatz'da inşa ettiği istasyon binasında görülür. Demirden yeni bir yapı olduğu halde, bu işi mimara lâyık bir görev addetmesi, önemli bir görüş idi. Halbuki eskiler bunu bir mimarın yapacağı iş olarak saymamışlardı. İstasyon binası, yalnız bir trafik tekniği ve organizasyonu ile ilgili yapı değil, aynı zamanda mimarlık, şehircilik ile ilgili idi. Ve o, mühendislerle halledilecek bir yapı olarak görüyordu bunu. Viyana şehir tren istasyonu binaları kendisine bir görev olarak verilince, bunu teknik teşkilât ve artistik bir görev telâkki etmiş ve bu şekilde planlamıştı. Wagner, gelenekçi XIX. yüzyıl yapılarının terkedilmesi için mücadeleye girdiği zaman, Viyana'da yalnız başına idi. Halk, resmî daireler, ve meslekdaşları onun fikirlerine hiç anlayış göstermemişler ve hattâ ona büyük görevler verilmesine engel olmuşlardır. Bu bakımdan Wagner'in bir çok yapıları ve düşünceleri kâğıt üzerinde kalmıştı.

Onun vâzıh, mekân bölümü ve yapı biçimlendirmesine olan fikirlerini karakteristik olarak 1905'de inşa ettiği Wiener Postsparkasse (Viyana Posta Tasarruf Kasası) adlı binasında görürüz. Çağdaşlarının "*soğuk*", "*çirkin*" ve "*sanatsız*" dedikleri bu yapının yüzleri, düz büyük yüzeyler halinde idi. XVIII. ve XIX. yüzyılın büyük sanat ve geleneğine sahip bir şehirde, Wagner'in böyle bir fikre gidebilmesine karşı çıkacaklar hiç kuşkusuz çok olacaktı.

O, İngiltere, Belçika ve Almanya'daki yenilik hareketlerinden müstakil olarak çalışıyordu. Fakat hiç kuşkusuz yenilik hareketleri, o sıralarda Avusturya'ya da matbuat haberleri olarak gelmişti. Ancak o, bu yenilik hareketlerini yapanları hiç tanımıyordu. Sonraları akademideki talebeleri, yaşıtları olduğundan onu "*Art Nouveau*"nun ve "*Jugendstil*" temsilcileri ile tanıştırdılar. Fakat Wagner, öğrencilerini yüzyıl dönemecinde çok moda olan Jugendstil'in akıcı bir şekilde düzenlenen hat süslemelerini, üzerinde iyice düşünmeden benimsememelerini tembih etmişti.

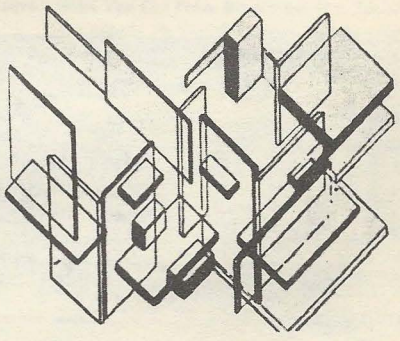
1898 yılında Viyana'da genç sanatçılar ve mimarlar, "*WienerSezession*" adı altında birleştiler. Bunların arasında bir kaç kişi, konstüktif olarak biçimlendirilmeğe uygun bir süsleme düzeni geliştirip formüle etmek çabasına düşmüşler ve buna geometri ile ulaşmışlardı. Böylece doğadan esinlenmiş akıcı hatları bir kenara bırakmışlardı. Bu geometrik unsurlar, yani dik açı, dörtgen ve çember, yeni süslemenin unsurları olmuştu. Görülüyor ki Wagner'in çevresinde toplanan öğrencileri, bir ekol teşkil etmişlerdi. İşte bu Wagner okulunun önemli çehrelerinden biri, çok kabiliyetli bir mimar, iç mimar ve artistik eşyaların planlayıcısı *Josef Hoffmann (1870-1956)* idi. Dikdörtgene olan büyük sevgisi dolayısıyle ona "*dikdörtgen Hoffmann*" diye bir ad takmışlardı. 1900 yılında çizip yaptırdığı yemek odasındaki her şeyde dik açılı hatlar hâkimdi, ve neşeli bir atmosfer dikkati çekiyordu. Geniş beyaz yüzeyler, yer yer görülen siyah-beyaz ile kontrast teşkil ediyordu. Bu, Hoffmann'ın en çok tercih ettiği bir renk kompozisyonu idi. Bu renksiz siyah-beyaz tezat, belki bu yıllarda Wiener Sezession'un sergisinde İngiliz mimar ve möble biçimlendiricisi Charles R. Mackintosh'un büyük bir başarı ile sergilediği eserlerinin etkisi idi.

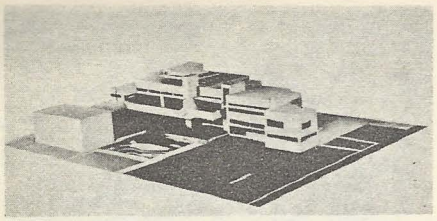
Josef Hoffmann'ın 1905'de Brüksel'de yaptığı "*Haus Stoclet*" adlı villa, sade vazıh yüzeylerin zarafetini telkin ediyordu. Lüks bir sadelik, bu villanın dikdörtgen hatlarında görülüyordu. Dengeli ve ahenkli yüzeyleri süssüzdü. Yalnız yapının tepesinde figürlü bir kule, süslü bir taç gibi yer alıyordu. Dikkati çeken bir diğer detay da, merdiven bölümünün yerden tavana kadar camla kapatılmış olması idi.

Josef Hoffmann ile Koloman Moser tarafından 1903 tarihinde "*Wiener Werkstätten*" adlı, Münih ve Dresden'deki kurulanlara benzeyen ve möble ile dekorasyon yapan atölyeler kuruldu. Bu atölyelerde Wagner'in talebelerinden *Josef Olbrich (1867-1908)*, öğretmeninin titiz, vâzıh ve düzene itinalı tutumunu çalışmalarıyla aynen yansıtıyordu. Orjinal, zarif ve kibar gösterişli yapılarını, tüm dekorasyonu ile planlayan çalışmaları, kısa zamanda onun ününü ülkesi dışına çıkarmış ve 1899'da kendisine Darmstadt'ta *Sanatçılar Kolonisi*'ni kurma görevi verilmişti. Almanya'daki Hessen Eyaletinin büyük Dükü, yeni sanat hareketlerini yakından izleyen bir insan olarak, Darmstadt'ta modern bir sanat merkezi kurmak üzere mimar olarak Olbrich'i, seçtiği diğer altı sanatçı yanında davet etti. Darmstadt'ın Mathildehöhe denilen semtinde, Olbrich bu sanatçıların oturacağı evleri inşa edecekti. Olbrich'in prensibi, burada gelecekte oturacak sanat-

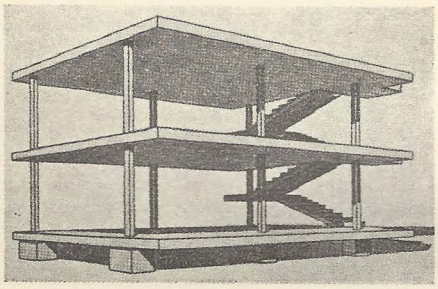
R. 1410: Gropius. Fagus-Werke. Alfeld.

R. 1411: Van Doesburg. Mimarlıkta temel anlatım unsurları.

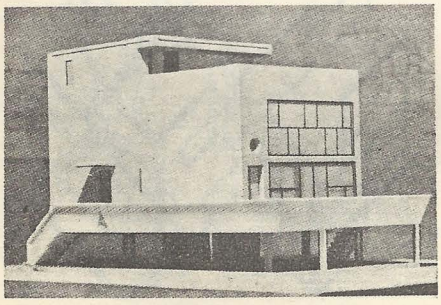




R. 1412: Van Doesburg ve Van Eesteren. Özel bir ev için model.



R. 1413: Le Corbusier. "Domi-Evi".



R. 1414: Le Corbusier. "Citrohan".

çıların ihtiyaçlarına göre yapıları düzenlemekti. Yapıların içi böyle olmakla birlikte, dış kısmın dekorasyonu, bu ihtiyaca göre biçimlendirme prensibini tehdit eder bir görünüş alıyordu. Ancak ihtiyaca göre düzenlenen mekânların dıştan ışık alacak olan yerleri, büyüklüklerine göre dışarda düzenli olmayan bir yüzey parçalaması gösteriyordu. Ancak bu düzende gene de bir ahenk vardı. Yapıda simetrik bir fasad şeması yoktu. Mekân, yapı dış biçimini tayin ediyordu. Darmstradt'ta kurulan bu sanatçı kolonisi 1901 baharında açıldı. Bu açılış bir sergi niteliğinde idi ve adı "*Bir Alman Sanatı Döküman*"ı adını taşıyordu. Burada, Olbrich tarafından yapılan ve içi sanatçılarca bütün eşyası ile dekore edilen yapılar, sergileniyordu. Bütün detayı ile planlanan bu "*modern üslûp*" gösterisi, uzun zaman tartışmaların merkezi oldu. Olbrich'in evlerine "*kartondan ev mimarisi*" adını taktılar. Fakat bir yandan da yapı sanatının ölümsüz kanunlarını bulan sanatçılar oldukları üzerine büyük lâflar da ediliyordu. Bu gösteri, yüzyıl dönemecinde yeni görüşleri toplayan en büyük bir sanat hareketi olarak görülüyordu. Böylece XIX. yüzyılın itibariliklerine karşı açılan savaş, büyük bir cephede son bulmak üzere idi ve yeni üslûp geçen yüzyılın çehresini değiştirecek bütün alanlara el atmıştı. Fakat Art Nouveau yalnız süsleme ile ilgili bazı yeniliklere gitmişti. Oysa Art Nouveau'nun da dışına çıkarak onu da bir tarafa atan, Darmstadt sanatçılar kolonisi oluyordu. Özellikle *Peter Behrens*'in *(1868-1940)* bu kolonideki evi önemli bir çıkış oluyordu. Peter Behrens'in evi, Olbrich tarafından yapılmamıştı. Bu, Behrens'in ilk eseri olmakla beraber bir kaç yıl içinde çağın en önemli kişilerinden biri olarak karşımıza çıkacaktı. Behrens, Darmstadt dükü tarafından çağrıldığı zaman, Münih'te Jugendstil çevrelerinde ressam olarak çalışıyordu. Ayrıca el sanatları eşyaları, cam porselenler için eskizler yapan genç bir sanatçı idi. Yaptığı resimler de sembolizme dayalı idi. Onun bu kolonideki evi, Olbrich'inkiler yanında cesaretli sade ve titiz bir etki yapıyordu. Behrens'in eseri, enerjik bir şekilde biçimlendirilmiş, dekorsuz bir yapı idi. Mekân ilişkileri manalı bir şekilde düzenlenmişti. Taşıyıcı ve dayanıcı parçalar, dikey ve yatay yüzeylerin bölünmesinde ve tertibinde görülür şekilde yer alıyorlardı. Bu dikey ve yatay uzuvlar, jugendstil'in bir sanatçısı olan Behrens tarafından ortaya konulmuş ve yeni bir hareketin ortaya çıkmasına sebep olmuştu. O yılların en önemli bir sanat dergisi olan "*Deutsche Kunst und Dekoration*" adlı dergi, bu evin büyük bir form olduğunu ve Alman mimarlarına yeni bir güzellik getirdiğini belirtiyordu. Dergide ayrıca evin, prensiplerinden en ufak bir gevşeme göstermeden ele alındığı yazılıyordu. Bu yeni hareket, Jugendstil'den yani Art Nouveau'dan "*Gerçekçilik*"e giden yolu açıyordu. Ve sanatçının bulduğu formlar, gerekli olan "*saf*" formlara ulaşılıyordu.

Viyanalı *Adolf Loos (1870-1933)* önceden, yalnız sanatçı fantazisinin çizgilerine olan bağlılığın tehlikelerini sezdi. Bu tehlikeler içinde, süse ve dekora olan eğilim de vardı. Loos 19 yaşında Amerika'da bulunmuş ve orada endüstré ürünü eşyaların gerçekçi, gereğine göre biçimlendirilmiş formlarını görmüş, onların amaç ve konstrüksiyonla ilgili formları onu kuvvetle cezbetmişti. Viyana'ya dönünce, Biçimle ilgili bütün eşyaları, fonksiyonel, amaca uygun ve gerçekçi prensibe uyarak şekillendirmenin, insanlığı yeni biçimli bir dünyaya götüreceğini anlamış ve bu görüşünü uygulamaya koyulmuştu. 1904'de Cenevre gölü kenarındaki evini inşa etmeye başladı. Düşündüğü amaca varabilmek için, konstrüksiyon, materiyal ve benimsediği görevin şartlarından, bir mekân biçimlendirmesine ulaştı. Bu arada süsleyici ve dekoratif şekle en ufak bir yer vermedi.

Böylece, son derece titiz bir öze, tutumlu ve soğuk forma varan bir çalışmaya yöneldi. Öyle ki, Jugendstil sanatçılarının hayalî buluşlara dayanan süsleme sevincine hiç önem vermedi. Bu nedenle, Jugendstil sanatçıları da ona cephe aldılar. Bu dış görünüş parlaklığına önem vermeyen çalışmalar, amacın, konstrüksiyonunun ve materyalin gereklerine bağlı biçimler yanında, eşyanın gereklerine uygun sonuçlara da götürüyordu. Bu yepyeni bir biçimleme ve ifade şekli idi. Loos, bu çok titiz prensiplerden hareket eden çalışmalarının karşısına çıkanlara, o ihtiraslı ve açık ifadesi ile, bir yazar olarak cevap vermesini de bildi. "*Saf form*"larını belirtirken, süs'ten bir "cinayet" diye bahsediyordu. Şöyle diyordu Loos : "*Kültür yolu, süsten süssüzlüğe olan yoldur. Kültür évolution'u (evrim), kullanılan eşyalardan süsün uzaklaştırılması ile aynı anlama gelir.*" Bir başka yazısında da : "*Güzelliği biçimde aramak ve süse bağlamamak, bütün insanlığın çabalayacağı bir amaçtır*" diye yazıyordu.

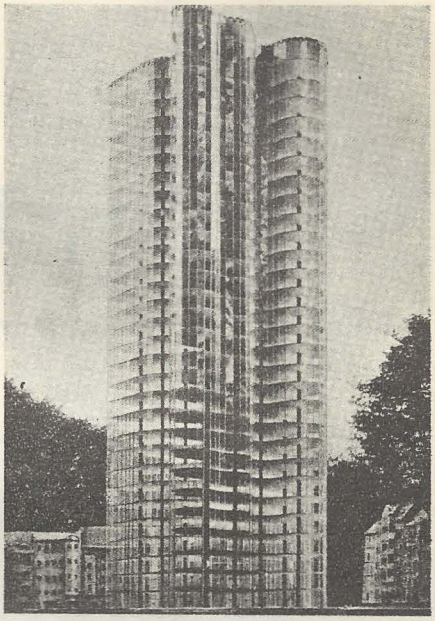
Chicago Okulu:

XIX. yy.'ın yenileşme çabaları, özellikle küçük el sanatları ile bazı mekân tefrişi ve süsten kaçınma ile ilgili idi. Mimaride, eskimiş itibarî klasisist gelenekleri terkedip, yeni bir mekân anlayışı bulmak isteniyordu. Ancak teknik, endüstri ve ekonominin yeni buluş ve ihtiyaçları dikkate alınmıyordu. İlk olarak Otto Wagner, yeni konstrüksiyonların, yeni malzeme ve yeni sosyal görevlerle ilişkili olduğunu ve mevcut formların yeniden biçimlenmesinin ancak bu şekilde olacağını anlamıştı.

Mühendislik tekniği ile yapı sanatının kaynaştırılması alanında, yalnız iki ülke çalıştılar. Bunlar, XIX. yy.'ın üslûp eklektizminden en az etkilenen Amerika yanında, mühendislerinin cesur demir konstrüksiyonlarıyle teknik gelişimin zirvesine çıkmış olan Fransa idi.

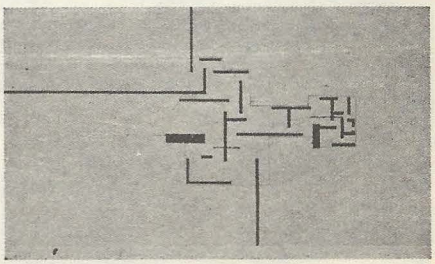
1880 yılında Chicago'da ilk yüksek yapılar kuruldu. Kentin süratle büyümesiyle birlikte ticaret kurumları, bürolar, bankalar ve işçiler buraya yığılmışlardı. Bu nedenle arazi fiatları yükselmiş ve mevcut yerlerden daha fazla yararlanılması için yüksek binaların kurulması gerekmişti. Ancak o zamana değin yapılan evler, geleneksel taş inşaatı idi. Demir, ancak kuvvetlendirici bir malzeme olarak kullanılıyordu. Ayrıca eski yapıların taş duvarları, fazla pencere açıklıklarına olanak vermediğinden, Chicago mimarları çeliğin olanaklarından yararlanmak durumunda kaldılar. O zamanlara kadar demir, köprü ve fabrika inşaatları için kullanılmıştı. İlk kez 1800 yıllarında, mimarlar çeliğin inşaat özelliklerinden yararlandılar. Böylece Chicago'da çelik, ev inşaatına girişilmiş oldu.

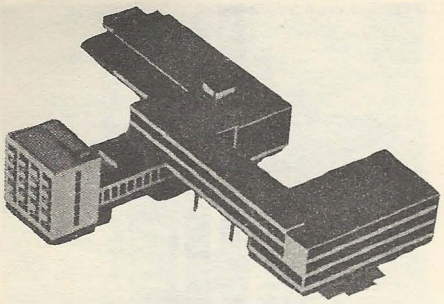
William Le Baron Jenney (1832-1907) çeliği ilk kez taş ile birleştirerek kullandı. Çok az bir zaman sonra da, yapıya saf çelik iskeleti soktu. Jenney, XIX. yy.'ın eklektik geleneksel mimarlığını öğreten École des Beaux Arts'a karşı, çağın yeni inşaat sorunları ile meşgul olan Paris'teki École Polytecque'de öğrenimini yapmıştı. Jenney, Chicago'da yapı işlerine başladığı zaman, Fransa'daki çelik konstrüksiyonun öncülerini tanımıyordu. Ancak mimarinin yeni görevleri, onu çelik inşaatın problemlerine götürmüş ve teknik ile yapı sanatının ilişkilerine inancı artmıştı. Bu görüş içinde Jenney, "*Leiter-Buildung*" adlı yapısını kurmuş ve bunda taşıyıcı duvarları kullanmamıştı. Ancak çelik iskeleti örten bir taş kaplamayı gerekli görmüştü. Bu kaplama, hem hava şartlarına, hem yangın tehlikesine, hem de ısınmaya ve çeliğin eğilmemesine yardımcı oluyordu. Bu nedenlerle yapı, hem yeni konstrüksiyon yöntemleri talep etmiş, hem de rasyonel, hesaba dayanan bir yapı tarzını gerektirmişti.



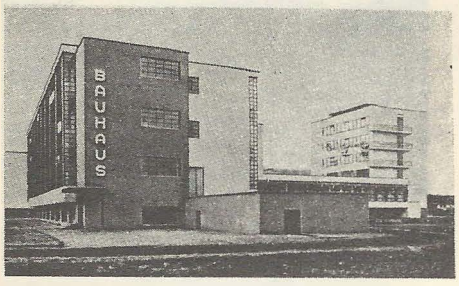
R. 1415: Mies Van Der Rohe. Cam ve Çelikten Yüksek Ev.

R. 1416: Mies Van Der Rohe. Bir Kır Evi İçin Taslak. Bu plânda ilk kez duvarların mekân sınırlama amacı ile kullanılmadığı görülmektedir.



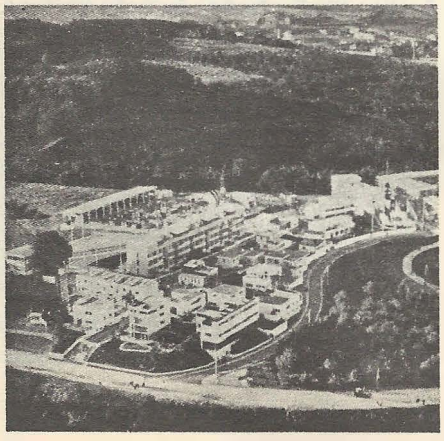


R. 1417: Gropius. Dessau'da Bauhaus Binası'nın Maketi.



R. 1418: Gropius. Dessau'da Bauhaus Binası.

R. 1419: Wright. Bir Şelâle Üzerindeki Ev. Pennsylvania.



R. 1420: Stuttgart'da Weissenhafsiedlung denilen mahalle.

Jenney'in öncülüğünü yaptığı ve diğerlerinin de katıldığı bu yeni mimarlık yöntemleri, bir Chicago Okulu'nun kurulmasını sağladı. Jenney de okulun doğal kurucusu oldu. Böylece Amerika, yeni çağdaş mimaride, ilk olarak yerini almış ve çelik inşaatı, yüksek evlerin kurulmasında kullanmağa başlamıştı.

Louis Sullivan (1850-1920), 1889'da yani Jenney'in yapısından 10 yıl sonra "*Carson, Pirie and Scott*" adlı satış mağazasını inşa ettiği zaman, aradaki büyük fark dikkati çekti. Jenney, çeşitli kalınlıklarda çelik destekler kullandığı için, yapı yüzeylerinde birçok girinti ve çıkıntılar ortaya çıkmıştı. Sullivan ise, bütün destek parçalarıyla diğer kalınlıkları düzenlemiş ve bu yüzden yapı duvarlarında girinti ve çıkıntılara meydan vermemiş ve yapı yüzrilende gözün takılacağı fazlalıkları atmıştı. Aynı ölçüdeki destekler ve yatay taşıyıcılar, büyük geniş pencereler cepheden pek az ileri alındığından, yüzeylerin birliği de sağlanmıştı. Bu satış mağazası, mantıklı ve amaçlı bir yapı idi ve kuruluşuna uygun karakteristik bir güzelliği de yaratıyordu.

Louis Sullivan, "*Chicago Okulu*"nun en önemli mimarı oldu. XX. yy.'ın mimarlık karakterini yansıtan "*Form follows function*" (form fonksiyonu izler) sözü ile, bir görevi olmayan formun gereksiz olduğunu belirtmiş ve fonksiyonun görevi olduğunu kabul etmişti. Sullivan'ın yapısı, bütününde ve ayrıntısında, fonksiyonun bariz bir formüle edilişini verir. Formların, gerekli işe ve gerçeğine dayanması, onun bir sanatçıdan çok rasyonel olarak çalışan bir mühendis olduğunu kanıtlar. Bu görüş, XX. yy.'daki yeni mimarlık estetiğinde Sullivan'ın yerini de ayırır. Ve o, önemli bir adımın öncüsü sayılır.

Ancak 1900 yıllarında, aklâ gelmeyen bir olay, bu çalışmaları durdurur. Paris Güzel Sanatlar Akademisi'nde tahsil etmiş ve geleneksel eklektik mimarlığın taş yapılarını Amerika'da uygulamış New Yorklu mimarlar, Avrupa'dan eski *Yeni-klassisist* gösterişli, fakat çağı geçmiş ölü mimarlığı ithal ettiler. Yeni Klassisizm'in sahte ve gösterişli mimarisini, Chicago Dünya Fuarı'nda, çelik mimarî akımının karşısına koydular ve kazandılar. Bu geri düşünce, Amerika mimarisinde yarım yüzyıllık bir gecikmeye sebep oldu. İlk kez 1920-1930 yıllarında, Amerika'ya göçeden Avrupalı yeni akım taraftarı mimarlar, Chicago Okulu'nun kaldığı yerden devam edilmesine sebep oldular.

Sullivan'ın bir öğrencisi olan *Frank Lloyd Wright (1869-...)*, yeni buluşları ile Avrupa mimarlığını bile etkiledi. Genellikle aile evleri ve bahçeli ev tipi ile uğraşan Wright, halkın eğilimlerine önem vermeden kendi inancına göre yeni bir mimarî yarattı. Oak Park'taki (Illinois) "*Martin'in Evi*" (1901), onun ilk aşamasını gösteren bir ev tipidir. Evin biçimi, mekânların fonksiyonlarından oluşturulmuştur. Ve mekân, organizasyonun bir sonucu olmuştur. Wright, dıştan içe değil, içten dışa biçimlendirmeyi gerekli görmüştü. Yani, cephe düzenine göre bir iç mekân değil, iç mekânların dışarı yansımasına göre bir cephe yaratmayı doğru bulmuştu. Merdiven, şömine ve genel oturma yeri merkez olmuş ve diğer mekânlar kanatlar halinde yanlara doğru uzamıştı. Böylece yapıya bir hareket kazandırıldığı gibi, yanlara olan yayılmalarla, çevredeki doğa yapısının güzelliklerinden yararlanma olanakları sağlanmıştı. Dolayısıyle ışık sınırlanmamış, aksine mimariye kazandırılmıştır. Bu yüzden eski mimarinin eksenli, simetrik kuruluşlarından uzaklaşılmıştır. Böylece insanın doğadan uzaklaşan bünyesini yeniden doğaya sokmuş ve endüstri hayatının insana kaybettirmeğe başladığı doğa ilişkisini yeniden

aramıştı. Wright buna "*Organik mimarî*" diyordu. Onun gene İllinois'te yaptığı "*Avery Coonley'in Evi*", koruyucu ev tipine, yeşil doğaya çok yönden bağlılık ve çok uzuvluluğu da getiriyordu. Burada yeni olan şey, ahşap çatı ile taş mimarinin, doğasal ortama daha uygun olarak kabul edilmesi idi. Böylece bütün XX. yy.'ı etkileyen yeni bir ev tipini ortaya koyuyordu.

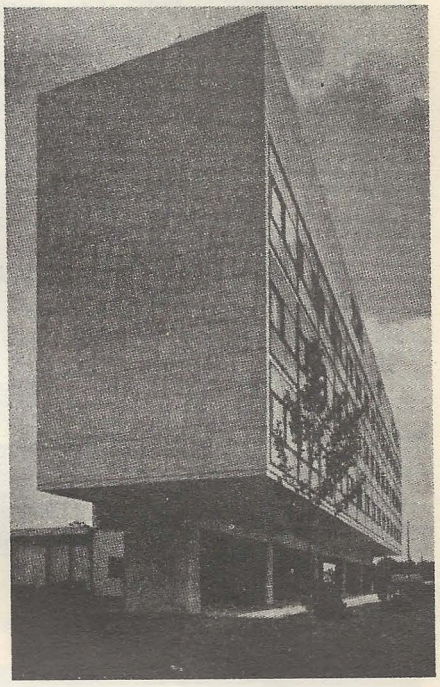
Sullivan "*Chicago Okulu*" ile ilgili olarak mağazasını ve Wright, yeni aile evlerini yaparlarken, Hollandalı bir mimar olan *Petrus Berlage (1856-1934)* "*Amsterdam Borsa Binası*"nı inşa ediyordu. Bu yapı, Avrupa'da rasyonel görüşe dayalı ilk eser oluyordu. Çünkü sona eren XIX. yy.'ın "*görüntü mimarlığı*"na karşı tamamen rasyonel bir anlayışı getiriyor ve kaideleri reddediyordu. Berlage, yeni bir bilinci mimarlıkta gerekli görüyor ve esas değerin mekân olduğunu, mimarlığın da mekân yaratma sanatı olduğunu söylüyordu. Ona göre mimarlık, cepheler düzenlemek değil, mekân yaratmak sanatı idi.

Dikkat edilirse XIX. yy.'ın gösterişli Neo-klassisist Rönesans üslûbu, yerini aynen Erken-Roman mimarisindeki gibi vazıh, süssüz, fonksiyonel yapı içinin gereklerine göre doğmuş cephelere götürüyordu. Bu, biçimlendiriş Gauguin'lerin, van Goghların, Kübizm'in, sağlam arkaik anlayışına paralel bir mimarî sanatı idi. Böylece, Mezolitik dönemden bu yana, hayata hâkim olan tarım kültürlerinin taş mimarisi sona eriyor, ve bilimsel teknoloji çağının endüstri hayatına paralel yeni bir mimarî, XIX. yy.'ın geçmiş kültürleri kopya eden itibarî mimarisinin yerini almağa başlıyordu. Böylece her yerde bu rasyonel devrimin eserlerini izlemeğe başlıyoruz. Bu nedenle bilimsel çalışmaların ve tekniğin ortaya koyduğu yeni olanaklar ve malzemeler, diğer sanatlarda olduğu gibi mimariye de girmeğe ve yeni biçimler yaratmağa başlayacaktı.

XIX. yy.'da demir konstrüksiyonu bulanlar Fransızlardı. Monier ve Hennebique demir-beton'un öncüleri idiler. XX. yy.'ın başında genç bir Fransız mimarı olan *Auguste Perret (1873-1954)*, demir-beton'u bu kez ev inşaatına soktu. Bu zamana değin demir beton, ancak silolar, köprüler ve özellikle yapıların temellerinde kullanılmıştı. Ancak o, birkaç beton ayak üzerine bir evin bütün ağırlığının konulabileceği ispatlamıştı. Ev artık taş duvarlara değil, demir-beton ayaklara yükleniyordu. Perret'nin mimarî tarihinde önem kazanmasının bir diğer nedeni, Le Corbusier'in 1909 yılında onun yanında çalışmasıdır.

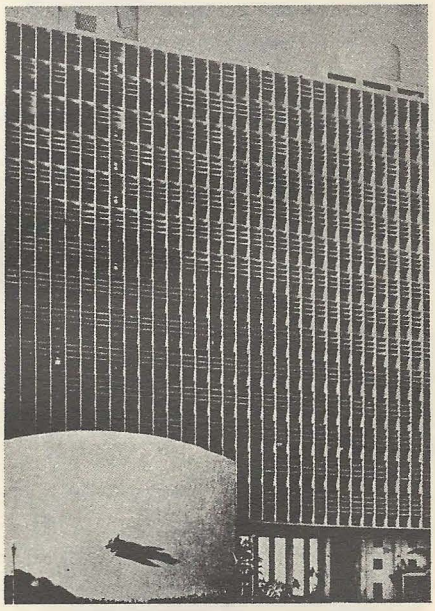
"*Cité Industrielle*" adındaki, 35.000 kişilik bir kenti planlayan *Tony Garnier (1869-1948)*, yeni malzemelerin sosyal yanını da keşfetmiş, oturma, çalışma, trafik, ticaret ve imalât yerlerinin anlamlı bir biçimde düzenlenmesini sağlamıştı. Ayrıca bu kent planı ile, yeni modern şehirciliğin temellerini atmış, modern kent inşasının programını da yaratmıştı. Ancak Garnier'in bu planı, politik çekişmeler sonucu uygulanmamış ve gerçekleştirilemeyecek bir hayal ürünü sanılarak reddedilmiştir.

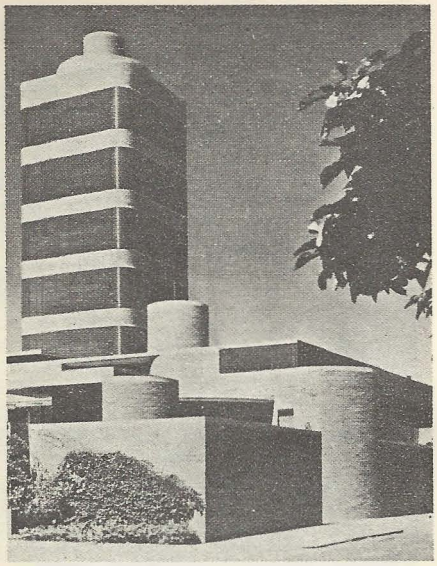
XIX. yy.'ın mimarî, el sanatları ve endüstri ürünlerini biçim bakımından yenileyenler, bu işleri geleneksel olarak yapanların dışında olanlardı. Modern hayatın bütün ihtiyaçlarının biçimlenmesi, yalnız mimar ve el sanatçılarının işi olamayacağı doğaldı. Bu ancak, sanat, teknik, mimarî, endüstri ve el sanatlarının ortak etkinlikleri ile oluşturulabilecek büyük bir işti. Bu sorunun koordinasyonunda, gerçek, rasyonel ve ortak biçimlendirme prensiplerinin olması normaldi. Aksi halde, bu kadar çeşitli alanların, bir arada ayni amaca yönelik çalışması ve yaratıcı olmaları söz konusu olamazdı. Sonra burada artık dekorasyon değil, önemli olan biçim



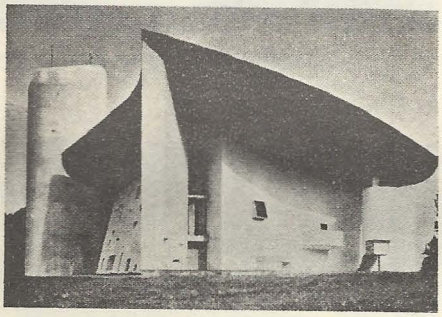
R. 1421: Le Corbusier. Paris'te İsviçre Öğrenci Yurdu.

R. 1422: Costa ve Niemeyer. Rio De Janerio'da Millî Eğitim Bakanlığı Binası

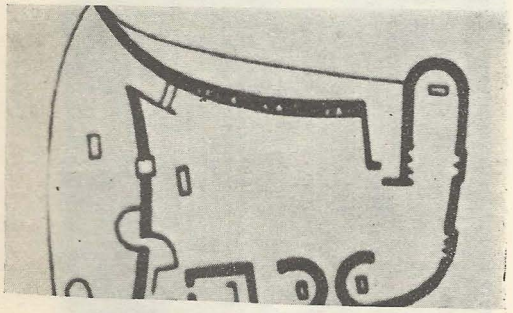




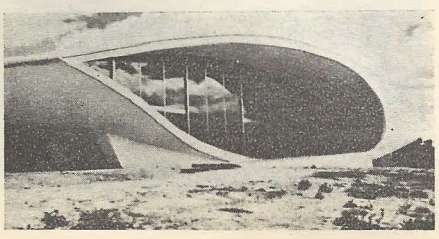
R. 1423: Wright. Laboratuvar Kulesi. Racine.



R. 1424: Le Corbusier. Notre Dame Du Haut.



R. 1425: Le Corbusier. Notre Dame du Haut Kilisesi'nin Plânı.



idi. Bu nedenle ele alınması gereken, hayal gücüne dayalı biçimler ya da üslûp değil, "*amaca uygun, rasyonel*" ve anlamlı formlardı. İşte bu çalışmalardaki tehlike ve problemin çözümündeki olanakları, açık olarak ilk anlayanlardan biri *Hermann Muthesius* (1861-1927) oldu. Ona göre "*Bir üslûp, sun'î olarak talep edilemez ve yapılamaz; aksine yalnız, sosyal biçimlendirmenin bütün dallarının doğru ve anlam dolu sonucu*" olmalıdır. Alman yaratıcılığının XX. yy.'a doğru başladığı düşünülürse, rasyonel dünya görüşünün, bu ulusun mizacında yattığı anlaşılır. Ve ancak çağın görüşü, bu mizaca uygun düştüğü için Almanların bu çağda geliştiği anlaşılır. Aşağı yukarı 10 yıl içinde Almanların rasyonel çalışmada ileri gitmeleri de onların bu mizaçlarına bağlanabilir.

Modern hayatın yastığından kilimine değin, bütün eşyaların yenilenmesi, ilk olarak Almanya'daki "*Deutsche Werkbund*" adlı bir topluluk tarafından gerçekleştirildi. Bu toplulukta sanatçılar, mimarlar, müteahhitler, tüccarlar bir araya gelmişlerdi. Amaçları, endüstri ve el sanatları ile, modern hayatın yeni biçimlerinin yaratılması ve gerçekleştirilmesi idi.

"*Werkbund*"un kurucularından Peter Behrens'in 1907'de sanat müşaviri olarak AEG firması tarafından, fabrika ile ilgili ürünlerin biçimlenmesi için çağrılmasıyle, eşyaların kişisel değil, fonksiyonlarına göre biçimlendirilmesi söz konusu oldu. İmal yöntemleri de eşyaların malzemesine göre ayarlandı. AEG'nin Berlin'de inşa ettiği Türbin Fabrikası'nın mühendisler tarafından geliştirilmiş olan demir ve cam konstrüksiyonunun mimarî bir biçim alması da, Behrens tarafından gerçekleştirildi.

Peter Behrens, ayni zamanda çağımızın üç büyük mimarının yetişmesinde büyük rol oynamıştır. Bunlar : Walter Gropius, Mies van der Rohe ve Le Corbusier'dir. Birinci Dünya Savaşından önce, Behrens'in Berlin'deki bürosunda çalışan bu mimarlar, dünya mimarisini değiştireceklerdi. Bunlardan Gropius, 1907-1910 arası Behrens'in büro şefi idi.

Walther Gropius (1883-...), mimar, eşya biçimlendiricisi, şehirci ve belki en önemlisi büyük bir eğitimci idi. Modern hayatın biçimlenmesinde, fikrî birlik ve koordinasyondan hareket ediyordu. Daha 23 yaşında iken hiç bir mimarın düşünmediği bir sorunu "*köy işçileri için evler*"i ele almıştı. 1911'de *Fagus Werke* adlı binasında, yapı ayaklarını binanın içine almış ve çevresini de camla örtmüştü. Böylece yapı ağırlığını azaltmıştı. 1911'de de Köln'deki *Werkbund-Ausstelung* (Werkbund Sergievi)'ni inşa etmişti. Bu bir fabrika ve büro yapısı idi. Hiç bir süsü olmayan ve yatay - dikey hatların dengesi üzerine kurulan bu yapı, rasyonel olarak, endüstri malzemelerinin bünyesine uygun biçimde, sade ve hafif bir şekilde kurulmuştu. Ayrıca yeşil saha, doğa ilişkisine de önem verilmişti. Bunun yanında çatı, eğik bir örtü biçiminde değil, düz bir alan halinde teras-bahçe olarak değerlendirilmişti. Bu, mimaride önemli bir yenilikti. Çatıdaki bu büyük alan zamanımızda otellerin çocuk bahçeleri için önemli bir yer olmuştur.

Gropius küçük ev tipleri yerine, yüksek, çok katlı evlerin, ışık, yeşil saha, ve şehircilik açısından çok avantajlı olduğunu, ilk kez ortaya atıyordu. Böylece bloklar arasında kalacak arazinin, orada oturanlara, geniş gökyüzü, geniş manzara ile, şehrin iyi hava almasını da sağlayacaktı. 1930 yılında Gropius, alçak, orta ve yüksek ev inşası hususundaki bütün inceleme ve düşüncelerini toplamış ve orta ev tipinin gerekmediğini ortaya koymuştu. Ve yalnız alçak ile yüksek ev koordinasyonunun gerektiğini de ispatlamıştı. Alçak bahçeli evin büyük huzur, dinlenme olanağı ve kapalılık temin ettiğini; halbuki yanyana olan orta ev tipinin, bu olanağı yitirdiğini ve şehrin hava almasını zorlaştırdığını ve yeni şehirciliğin neden alçak ve

R. 1426: Niemeyer. Minas Gerais'de Okul Binası.

yüksek ev düzenlenmesinden meydana gelmesi gerektiğini ilk kez saptamıştı. Gropius ayrıca, küçük evlerde kullanılacak yapı standardizasyonu alanında da çalışmıştır. Sonradan şehircilik, bu esaslar üzerine kurulmuş ve geliştirilmiştir.

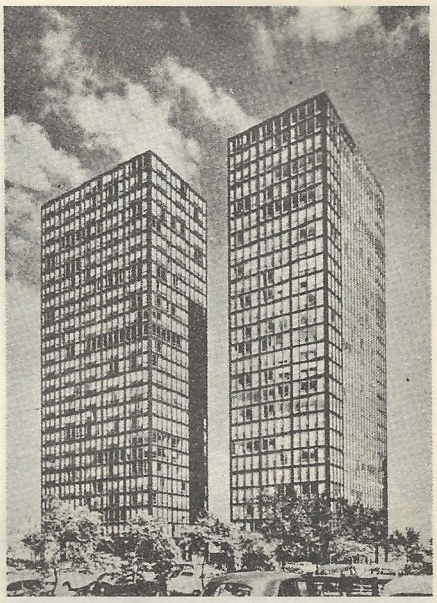
Gropius'un asıl hizmeti, 1919'da kurduğu "*Staatliche Bauhaus zu Weimar*" adlı ünlü okuldur. Bu okul, endüstriyel eşyanın biçimlenmesinde ve mimariye değin bütün sanatlarda devrimci denemeler atelyesi olarak kurulmuştu. Yalnız Almanya'da değil, Avrupa ve Amerika'da büyük yankılar uyandıran bu okulda, bütün el sanatları ve imalâtı, modern yeni mimarinin çevresinde toplanıyor ve artistik yaratmanın bir bütün çevresinde toplanmasını amaç ediniyordu. Burada, sanat, endüstri ve el sanatçısının ortak işbirliği ile sınaî bir asilleştirme, söz konusu idi. Bauhaus bir biçimlendirme laboratuvarıdır. Gropius, tanınmış ressam, heykelci, mimar ve elsanatları ustalarını Bauhaus'a çağırmış ve bunlardan bir "*Team*" yaratarak, kişisel yaratıcılığı, ortak bir işte uygulamalarını sağlamıştı. Gropius, resimde geliştirilmiş biçimlendirmelerin, diğer alanlar için de yararlı olduğunu anlamıştı. Bu nedenle Wassily Kandinsky, Paul Klee, Lyonel Feininger, Gerhard Marks, George Muche ve Oscar Schlemmer gibi ressamlar, Bauhaus'ta "*Form ustası*" olmuşlardı.

Gropius'un "Werkbund Ausstellung" yapısı yanında, *Bruno Taut'un (1880-1949)* "*Glashaus*" (Cam Ev) adlı yapısı vardı. Taut, bu yapısında, camın, bizim yaşama duygumuzun yükselmesinde yeri olduğunu düşünmüş ve onu mekân sınırlayıcı bir unsur değil, aynı zamanda bir gösteri materyali olarak kullanmıştı. Bu yapıda yalnız yüzeyler değil, yapının taban ve tavanı cam ile kaplanmıştı. Böylece camdan, tuğla, kaplama ve prismalar imal edilmişti. Ancak o, buzlu camdan yalnız ışık olanağı için yararlanmıştı. Yani camı, pencere için değil bol bir ışık olanağı için kullanmıştı.

Bu yapılar yanında, bir de Henry van de Velde'nin tiyatro binası yer almıştır. Böylece yeni bir hayat tarzının uygulanması için, gerekli binaların bir araya getirilmesi düşünülmüştü. Dışarı tamamen kapalı olan tiyatro yapısı, iş yeri ile sanat hayatını birleştiriyordu. Yapıda çeşitli çatı yükseklikleri, rasyonel olarak hesaplanmış mekânların bir sonucu idi.

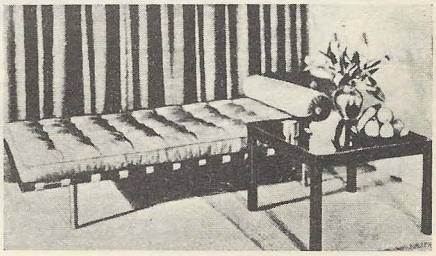
Birinci Dünya Savaşı'ndan önce, birkaç yıl Peter Behrens ile Berlin'de çalışan *Ludwig Mies van der Rohe' (1886- ...)* nin 1919'dan 1924'e kadar geliştirdiği ve Berlin'de "*November Gruppe*" adı ile tanınan "*Berlinli Sanatçılar ve Mimarlar Derneği*"nin sergisinde gösterilen beş projesi, dergi ve kitaplarda o sıralarda heyecanla tartışılmıştı. Bu projelerden biri, "cam ve çelikten yüksek ev"dir. 1920'de çizilen proje, onu XX. yy.'ın en büyük mimarlarından biri olarak kabul ettirmişti. Çünkü o, bu projesi ile ilk yüksek evi, cam ve çelikten yapmağı denemişti. 30 katlı olan evin çelik ayakları, temelden çatıya kadar, yapıyı çevreliyor ve biçim olarak silindir bir plan teşkil ediyordu. Onun, "*deri ve kemik mimarî*" dediği bu yapı şekli, cam ile çeliğin strüktürel konsantrasyonuna bağlanmıştır. Mies van der Rohe'nin yeniliği, Le Corbusier'in demir-betonu yüksek eve uyguladığı gibi, o da çelik ve camı yüksek eve uygulamıştır. Ancak onun form karakteri, Le Corbusier'den ayrılır. O, düz hatlardan meydana gelen demir iskeleti, saydam bir yapı olarak düşünmüş, camı da bu iskelet üzerine germiştir. Le Corbusier, mekânları birbiri içine iterken, o, mekânları bir bütün form içinde toplamıştır.

Rohe'nin 1923'de çizdiği bir kır evi, Wright'ın dört bir yana kanat veren evin biçimine benzediği sanılır. Ancak o, Wright'in yaptığı gibi mekân-

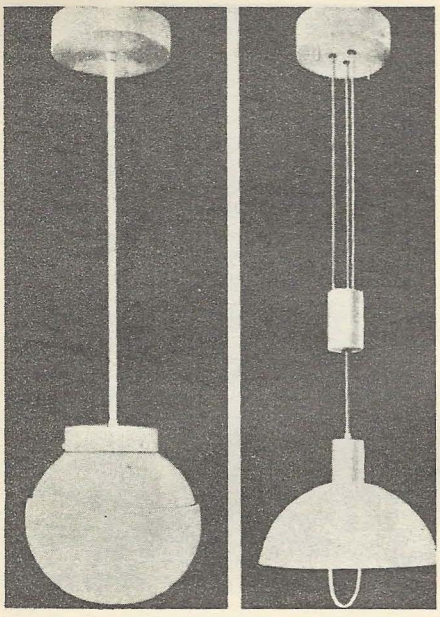


R. 1427: Mies Van Der Rohe. Daireli Evler. Chicago.

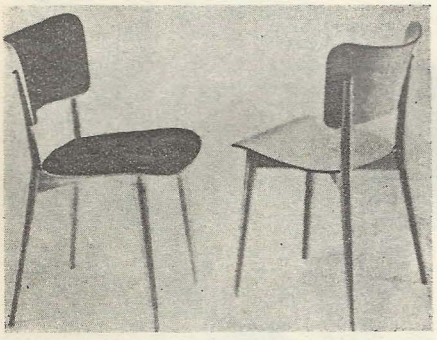
R. 1428: Lindig. Kahve Takımı.



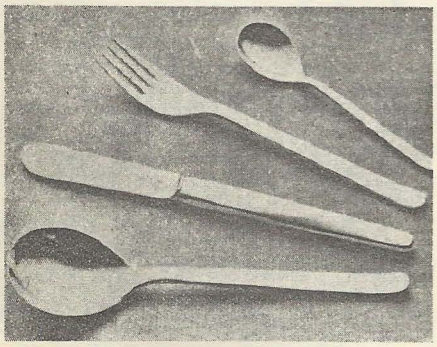
R. 1429: Mies Van Der Rohe. Divan ve Çay Masası.



R. 1430: Marianne Brandt'in Askılı Lambaları.



R. 1431: Bill. Sandalyeler.



R. 1432: Pott. Çatal Kaşık Takımı.

ları duvarlarla sınırlamamış ve duvarı, çatıyı ayakta tutan bir unsur haline getirmiş ve mekân sınırlayıcı görevini de duvardan almıştır. Böylece birbirlerine dikey hareketlerle gelişen bir ayak-duvar anlayışı ortaya çıkmıştır. Bu nedenle Rohe, aynı zamanda duvarın tarihteki fonksiyonunu da değiştirmiştir. Mekân içinde serbest duvar unsurunu da ilk kullanan mimar gene odur. Ayrıca mekânları birbirlerinden ayırmak yerine, birbirlerine açık, mekânlar dizisini de gene Rohe geliştirmiştir.

Le Corbusier (1887-1966)'in esas adı *Charles Edouard Jeanneret*'dir. Mimar, yazar ve ressam olarak tanınmıştır. XX. yy.'ın bu büyük kişisi, son zamanlarında efsanevî bir mimar haline gelmiştir. İsviçrelidir. Le Corbusier : "*gelecek için bir mimarlık devriminden söz etmek istemiyorum; o halen gerçekleşmiştir*" diyerek geleceğin mimarisinin yapıldığını açıklamak istemiştir. 1932'de yeğeni Pierre Jeanneret ile birlikte Paris'te Sorbonne'da okuyacak İsviçreli öğrenciler için bir yurt binası yapmıştır. Burada, iki mimar fikirlerini gerçekleştirmişlerdir. Le Corbusier'in isteği, yapıyı yerden çözmek ve zemin katını açık havaya dahil etmekti. Bu nedenle, yapının ayaklar üzerine oturmasını düşündü. Oysa bu döneme değin Stuttgartta (Weissenhof Siedlung)'daki gibi küçük evler planlamıştı. Bu, ilk kez büyük fikirlerin uygulanabileceği bir yapı oluyordu. 45 m. boyunda, 12 m. yüksekliğinde, 8 m. derinliğindeki blok, 6 beton ayak üzerinde duruyordu. Alt zeminin etrafa açık olması, giriş ve çıkışı kolaylaştırmıştı. Serbest bir oylum haline getirilen bu alt kısım, saf geometrik basit form olarak ilgi uyandırdı. 1936'da çağrıldığı Brezilya'da fikirleri ile büyük etki yaptı, ve orada sonraları büyük ün yapan *Costa* ve *Niemeyer*, ondan yararlandılar. Brezilya'daki Kültür Binası'nın mimarı o olmamasına rağmen, bina gene demir-beton ayaklar üzerine oturtulmuş ve zemin kısmı, trafik için gelip geçilecek bir yer haline getirilmiştir. Bu yapıda Corbusier'in denediği beton iskelet kullanılmıştı. Ve yatay dikey hatların kesiştiği bir pencereler düzeni, arı peteği haline getirilmişti. Cephedeki petek düzeni, güneşin bu sıcak iklimdeki ışığına engel oluyordu. Bu nedenle sonraları, Le Corbusier kendisinin "*Güneşi kontrola alan*" ilk mimar olduğunu söyleyecekti. Bu, onun uluslararası bir mimarlık değil, şartlara uygun mimarlık düzeninde durduğunu göstermektedir.

Le Corbusier 1955'de Ronchamp'da "*Notre Dame du Haut*" adlı kiliseyi inşa etmişti. Yapıda rasyonel bir amaç olmadığı için, sanatçı tamamen kendi yaratıcı gücüne dayanarak bir plân çizmiştir. Geometrik bir bünyeye oturmayan bu kilise, aslında rasyonel olmayan bir düşünce ile ilişkili olduğu için, irrasyonel biçimli bir yapı oluyordu. Çevreye kapalı olan iç mekâna, ışık, mazgal delikleri gibi küçük pencerelerden giriyordu. Yapının belirgin, geometrik biçimlerle hiç ilgisi yoktu. Ancak anıtsal bir etki yapan, büyük, güçlü bir silûet, yapının dış görünüşünü sağlıyordu. Yapı küçük boyutlu olmasına rağmen, biçim bakımından büyük etki yapıyordu. Buradan da Corbusier'in yaratıcı mekân anlayışını kabul etmek gerekir. Oysa, bu yapısı yüzünden onu, rasyonellikten ayrıldığı şeklinde itham etmişlerdi. Ancak o, Tanrı evi biçimini, ruha olduğu kadar, mantığa dayanmayan bir iç düzene bağlamıştı.

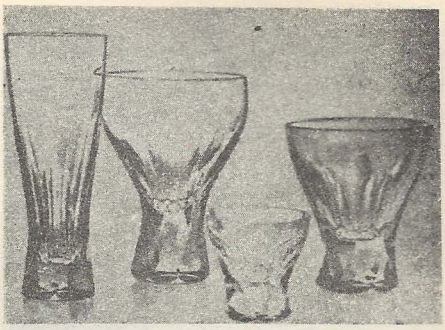
Marsilya'da kurduğu "*Ünité d'Habitation*", içi boşaltılmış bir kitle ve mekân anlayışına dayanıyordu. Bu yapıyı 1922'de yaptığı bir taslaktan geliştirmişti. Taslağın altına "*ev, havayı bünyesine çeken dev bir süngere benzer*" diyordu. 1600 kişinin, içinde bütün ihtiyaçlarının karşılandığı bu yapı, dikey-yatay bir düzeni yansıtır; ancak cephe, eşit parçalarla bölün-

memiş ve mekân durumuna göre, enformel olarak çözümlenmiştir. 165 m. uzunluk, 56 m. yükseklik ve 24 m. genişliğindeki yapının 17. katı sayılan çatı bölümü, düz olarak ele alınmış ve bir çocuk bahçesi haline getirilmişti. 23 tipte, 337 daireden meydana gelen bu yapı, simetrik bir kuruluştan uzaklaştırılmıştır. "*Mimarî, ışık içinde, kesin ve büyük bir oyundur*" diyordu o. Kübik ve silindir formlar, merdivenler ve rampalar, serbest duvarlar, ayaklar üzerinde taşınan galeriler, bir oyun çevresinde birleşmişlerdir. Ancak bütün bunlar, manalı açık bir duygu ve düşünce ile biçimlendirilmişlerdir. Hiç kuşkusuz bu, yalnız basit, zarif ve sevimli bir oyun değildir. Bu, hesaba dayanan, güçlü, sade, ancak tamamen rasyonel beşerî görevi olan bir oyundur. Corbusier yaratıcı kaynağını şöyle açıklıyor : "*Bir tek usta tanıyorum: Mimarinin geçmişi. Bir yaşam vardır: Geçmişi incelemek.*" Buna göre mimarinin geleceğinin geçmişe dayandığı bir kez daha anlaşılıyor.

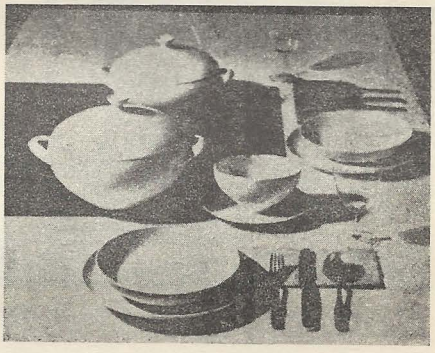
1893'deki geleneksel mimariye dönüşle, Chicago Okulu'nun önemini kaybetmesi yüzünden, Amerika'da rasyonel mimariye ilginin koptuğuna ve ancak 1928'lerde Avrupalı mimarların Yeni-Dünya'da uyandırdığı bir akımla bu alana dönüldüğüne işaret edilmişti. Amerikalı Mimar Frank Lloyd Wright'in 1901 yılında yaptığı ev çalışmaları, bu nedenle yalnız kalmış ve ancak Le Corbusier'in "*Geleceğin Mimarisi*" adlı kitabı 1928'de Amerika'da yayımlanınca büyük ilgi görmüş ve dikkatler Wright'in üzerine çevrilmişti. Wright, bu çağın mimarlık alanındaki yerini, ancak Batı etkisi ile alabilmişti. Onun : "*Sullivan'ı öldürdüler, az kalsın beni de öldüreceklerdi.*" sözü bu durumu açıklar. Böylece 1900'lerde başladığı kır evlerinin "*Organik mimari*"sine devam edebildi. Gittikçe daha büyük bir ilgiyle, *doğa-mimarî* kaynaşmasına çalıştı. Yapıya, malzeme biçimleri ile, doğanın çağrısına insanî cevabı vermeğe çalıştı. Böylece konu edindiği yapının, iklim, bitki örtüsü ve manzaranın bir parçası olmasına çalıştı. "*Taliesin-West*" adlı, Arizona'da kendisi ve öğrencileri için yaptığı karargâhta, çevrenin çeşitli granit taşları ile çam kerestesini kullandı. Damın formunu, tavana aynen naklettiği için, çatıyı ve duvarları yelken bezi ile kapladı. Ayrıca yapı taşlarının dokusunu iç dekorasyon olarak değerlendirdi. Bu doğal malzeme zevki, bugün hâlâ bütün dünya mimarları tarafından değerlendirilmektedir. İşte bu buluşu ilk kez Wright yapmıştı. Böylece yapı malzemesi, sıva ile örtülmeyerek, doğal dekorasyon olanağı kazanmış oluyordu. Bu, onun "*organik mimari*"si için önemli bir katkı idi. Yapı formu, aynı zamanda yapı iç formunu tamamen dışa yansıttığından, içten dışa olan yansımayı da açıkça gösteriyordu.

Onun 1937 yılında yaptığı "*Çağlayan Üzerindeki Ev*"i kuşkusuz en ünlü eserdir. Yapı sahibinin, doğa ile iç içe yaşamayı seven romantik mizacı, yeni bir ev tipinin yaratılmasını sağlamıştı. Çağlayanın aktığı yatay kaya, mimaride de yatay hatların ortaya çıkmasına sebep olmuş, mekânlar yanlara kanatlar vermiş, doğanın hareketliliğine uyulmuş, yapının duvar dikeylerine itibar edilmemiştir. Doğaya uyulduğu kadar kişisel sorunlara da tepki olan bir ifadeyi, kendi görüş ve anlayışı olarak biçimlendirmişti. Bu yüzden Wright'e "*Modern Mimarinin Romantiği*" denilmişti. Aslında onun derin doğa tutkusu da, ona bu ismi kazandırıyordu. Hiç kuşkusuz onun romantizmi, XIX. yy.'ın Romantizmi'nden uzaktı. Ancak o, doğayı mimarisine, kuvvetlendirici bir unsur olarak katmıştı. Esasen doğasız bir Wright mimarisinin düşünülmesi olanaksız olmaktadır. Bu nedenle Wright, doğaya mana veren bir peyzajcı gibi çalışmıştır, denebilir.

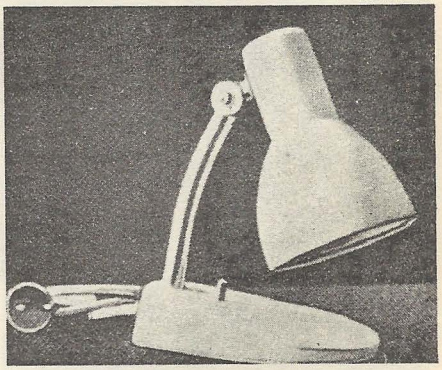
Wright'in genel olarak aile evleri ile ilgilendiği görülmüştü. Ancak o, General Motor'un araştırma laboratuvarının kule binasını da yapmıştır.



R. 1433: Wagenfeld. Camdan ayaklı kupa bardaklar.



R. 1434: Löffelhardt. Yemek Takımı.



R. 1435: Brandt. Masa Lambası.

R. 1436: Gretsch. Servis Takımı.

Bu yapı, köşeleri yuvarlaklaştırılmış kare planlıdır. Her katın çevresi cam ile kaplanmıştır. Böylece kat, kat kalınlıkları dışında, baştan başa camdır. Bu suretle bir cam ve kat kontrastı elde edilmiştir. Bu yüksek ve çok katlı kule için Wright, 75 laboratuvara sakin çalışma olanağı, hepsine ayni şekilde eşit aydınlıkta çalışma yeri ve katların birbirleriyle ilişkilerini sağlamıştır. Yapı, merkezindeki bir beton direğe bağlı katlardan meydana gelmiştir. Dıştan, geometrik, massif ve kapalı formludur. Fonksiyonla form sıkı sıkıya ilişkilidir.

XX. yy.'ın ilk yirmi yılı sonunda, yeni yapı ve biçimlendirme alanında Gropiuis, Le Corbusier, Mies van der Rohe, Wright, ve Van Doesburg tarafından yapılan çalışmalar, önemli sonuçlar vermiştir. Geriye doğru bir bakış bize, geçen yüzyılın ortasından itibaren rasyonel, titiz bir fonksiyonellik ve süsten uzaklaşmanın açık olarak ele alındığını gösterir. Gereğe önem veriş, aslî unsurlara dönüş, malzeme olanaklarından yararlanma, mekân sorununun mimaride ele alınışı, dikkati çeker. Kişisel hayaller itibarını yitirir. Böylece gereksizden arınma, yani "*Purisme*", ilk dönemin özelliğini teşkil eder. Formel, estetik düşünceler dikkate pek az alınır. Mies van der Rohe, "*kendi kendine form*"un olmayacağını, itibarî bir formun, çalışmanın amacı yapılmadığını; ayrıca "*form ile güzel*"in mimarinin amacını teşkil edemediğini, güzelin ancak gerçeğin parıltısı olduğunu, formun fonksiyona uyması gerektiğinin kabul edildiğini açıklar. Böylece çağın akılcılığının mimaride de yansımış olduğu anlaşılır.

OSMANLI İMPARATORLUĞU'NDA BATI'YA DÖNÜŞ

Türklerin daha Orta-Asya'dan itibaren birlikte getirdikleri ile, üzerinde yaşadığı ülkelerde geliştirdiği, halkaları düzenli kültürünü, 1700 yıllarından itibaren, âdeta geçmişinden soğumuşcasına terkederek Batı âleminin dünya görüşüne koşturması, son derece dikkat çekicidir. Avrupa kıtasından büyük topraklara egemen bir devletin, kültür hayatındaki bu çözülmenin nedenleri nedir? Bundan çıkarılacak bir ders yok mudur?

Bu bakımdan Osmanlı fikrî hayatının genel grafiğindeki gelişime bir göz atmakta, kimi sonuçlar çıkarabilmek için gerek vardır. Osmanlı klasik mimarisi ve durgunluk dönemi adı ile anılan XVI. ve XVII. yy.'ı ve bunu izleyen XVIII. ve XIX. yy. sanatlarını ancak böyle bir incelemeden sonra daha iyi anlamanın mümkün olduğu düşünülmüştür.

1700 Yıllarından Önce Siyasî ve Fikrî Durum :

Osmanlı imparatorluğunun kaba bir tasnifle 1683 yılına kadar hudutlarını koruduğu, siyasî başarılarının da ancak durumu muhafaza edebildiği görülür. 1683 yılından itibaren Viyana ve İkinci Ciğerdelen bozgunu ile Estergon'un düşmesi, 1686'da Budin'in, 1687'de Eğri'nin, ve 1688'de Belgrad'ın kaybedilmesi ve sonra da ağır şartlı Karlofça anlaşmasının kabul edilmesi, sırası ile bir çözülmenin işaretleri olarak kabul edilmektedir. Bu anlaşma ile Osmanlılar ilk kez Avrupalılara "*sen*" değil "*siz*" diye hitap etmeyi kabul ediyorlardı. Ve bu, Batı'nın kendi lehinde imzaladığı ilk anlaşma idi (Fransız tarihçisi Fernard Grenad, Karlofça'nın, Asya'nın üstünlüğünün Avrupa'ya geçtiği anlamına geldiğini yazar[1]).

Bu nedenlerle Osmanlı aydınlarının ve yöneticilerinin gözleri Batı dünyasına yönelmeğe başlıyordu. Batı ile siyasî ve ticarî ilişkilerimize rağmen, kültürel ilişkilerin *Lâle Devri*'ne kadar olmadığı bilinmektedir. Voltaire, Avrupalıların her zaman Türklerin ayağına gittiklerine, Türklerin ise bir defa olsun Batı'ya gelmediklerine ve Bâbıâlî'de Batı devletlerinin maslahatgüzarları olduğu halde, Osmanlıların bir tek Batı ülkesine elçi göndermediğine dikkati çekmektedir. Ayrıca gene XVIII. yüzyıldan önce, Türklerin kendilerinden emin oldukları ve Batı'dan yararlanacakları bir şeyin bulunmadığı ve kendilerini Hıristiyanlardan Müslüman olarak üstün tuttuklarını belirtmekte. Türklerin bu tutumuna karşılık Fransa ile İngiltere'nin gerek kültür ve sanayilerinin, gerekse ticaret cirolarının Türklerden daha yüksek olduğuna değinmektedir[2].

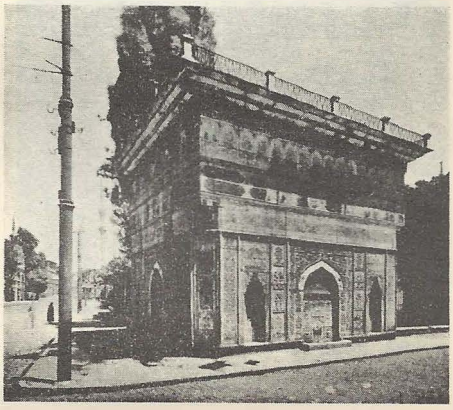
Fakat 1683'den sonra, ardı ardına gelen başarısızlıklardan tedirgin olmaya başlayan Osmanlı devlet adamları, Batı'da bazı değişikliklerin olduğunu, ve bunları tesbit etmek için 1720 yılında kalabalık bir heyeti 28 Mehmet Çelebi başkanlığında Paris'e gönderdikleri görüyoruz.

Bu bakımdan 1700 tarihlerinden önceki Türk fikri hayatına bir göz atmada yarar olabileceği düşünülmüştür. XV. yy. Osmanlı fikri hayatının yansıdığı II. Mehmed'in kütüphanesinde, İslâm dilleri ile yazılmış olanların

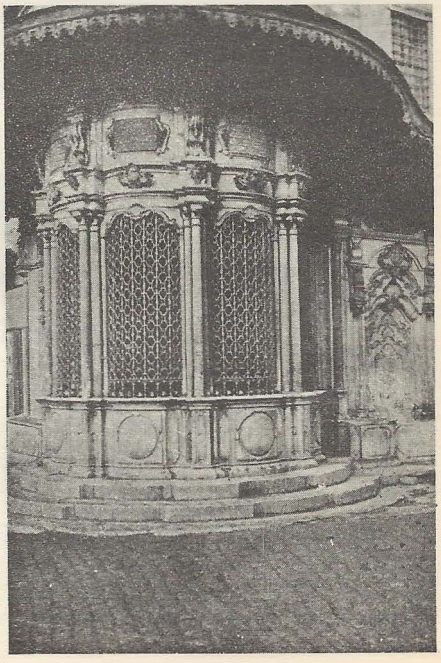
[1] Yılmaz Öztuna, Türkiye Tarihi, Cilt 10, s. 182.

[2] Voltaire, Türkler Müslümanlar ve Ötekiler, s. 69.

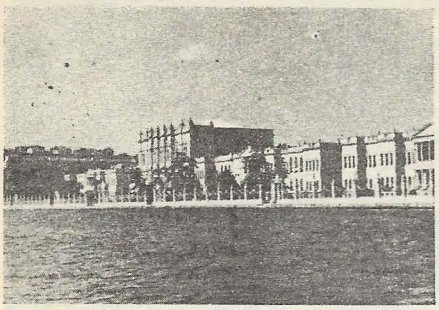
R. 1437: Sultan Ahmet Çeşmesi. İstanbul.



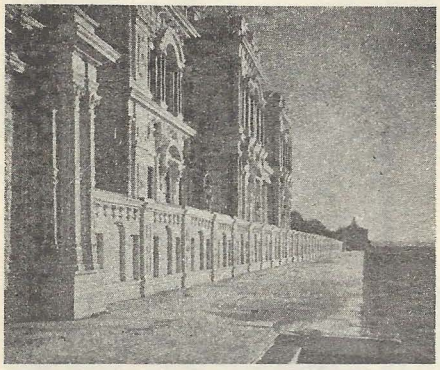
R438. 1: İstanbul'da Tophane Çeşmesi.



R. 1439: İstanbul'da Hamidiye Sebili.



R. 1440: Dolmabahçe Sarayı.



R. 1441: Beylerbeyi Sarayı. İstanbul.

R. 1442: Ortaköy Camii.

dışında 587 kitap bulunduğu ve bunlardan XI. ile XV. yy.'lar arasına ait 75 kitaptan 15'inin matematik ve astronomi ile ilgili olduğu tesbit edilmiştir[1]. Bu hükümdarın ilme meraklı olduğunu ve sefer olmadığı zamanlarda vaktini bilimsel eserlerle geçirdiğini biliyoruz. XV. yy. dolaylarında Avrupa'nın, Antikite bilimini Arapça kitapları tercüme ederek edindiklerini tesbit ediyoruz[2]. Bu bakımdan XV. yy. döneminde bilim literatürünün Doğu'da Batı'dan daha zengin olduğu görülmektedir. Bu nedenle Yunan bilim adamlarının eserleri de genellikle Arapçadan Osmanlıcaya aktarılmakta idi. Fatih'in ilme olan ilgisinin, çevresindeki ilim adamlarını da teşvik ettiği, medreselerdeki ulemanın tabiî ve fizikî bilimlere ilgi gösterdiklerini, A. Adıvar'ın eserinde okuyoruz[3]. Ancak XVI. yy.'da müsbet ilimlere olan bağlılığın azaldığını, hattâ II. Bayazıt zamanında Lütfi Molla adında bir bilginin müsbet düşünceleri yüzünden katledildiğini görüyoruz[4]. Buna rağmen Bayazıt zamanında Yunancadan Türkçeye bir tıp kitabının çevrildiğini, astronomi, matamatik alanında çalışıldığını Euclides geometrisi ile Arşimed prensiplerinin bilindiğini, tıp ilâçları üzerine bir eser yazıldığını okuyoruz.

Ancak, XVI. yy.'da müsbet ilimler alanında büyük bilginlerin yetişmediğini, bunun nedenlerinden önemlilerinin, memleketin kayıtsız şartsız egemeni olan padişahların eğilim ve meraklarının ulema üzerindeki etkisi ile o sıralarda ilmin yayılmasında rolü olan matbaanın Türkiye'ye sokulmaması olduğu kabul edilmektedir. Bu icadın ülkemizde değerlendirilememesi, Kuran basıldığı takdirde kitap olmaktan çıkacağı düşüncesi ile İstanbul'daki binlerce hattatın geçimlerinin zorlaşacağı görüşüne bağlanmaktadır. O sıralarda Avrupa'daki saat yapımının da, binlerce muvakkit'in açıkta kalacağı düşüncesi ile ele alınmadığı sanılmaktadır. Ayrıca 1578 yılında İstanbul'da Tophane sırtlarında bir rasathane yapıldığını, başına da Takiyeddin adında bir astronomun getirildiğini, ancak üç yıl sonra kâinatın incelenmesinin felâket getireceği düşüncesini, gericilerin padişaha kabul ettirmesi üzerine yıkıldığını öğreniyoruz[5]. Ancak Takiyeddin'in, Ptolemaios'un, nazariyesine göre düşündüğünü, yani yıldızların dünya çevresinde döndüğüne inandığını, halbuki, o sıralarda Avrupa'da Kopernik'e göre yıldızların güneş etrafında döndüğünün bilindiğini saptıyoruz.

Buna karşılık bizim o sıralardaki devlet adamlarımızın ilmi simyaya önem verdiklerini ve altın imal ettiklerini iddia eden Kuzey Afrikalı maceracılar tarafından aldatıldıklarını okuyoruz[6]. Daha ilgi çekici hususun, gene XVI. yy.'da Batı'da basılmış kitapların Türkiye'ye sokulmasının serbest olmadığını ve hattâ Arapça ve Farsça kitapların bile Türkiye'ye getirilip satılmasının padişah izniyle sağlandığını görüyoruz[7]. Bunun yanında medreselerde öğrencilerin derse çalışmadıklarını, zevk, safa ve eğlenceye daldıklarını, buna engel olmak için II. Murat'ın şiddetli tedbirler alınmasını istediğini öğreniyoruz. Müsbet ilimlere olan bu düşmanlık, daha 1601 yılında, Abdurrahman Hoca adında bir bilginin, âlemin sonsuzluğuna ve

[1] A. Adnan Adıvar, Osmanlı Türklerinde İlim, s. 38.

[2] Emevî'ler ve Abbasîler'in Yunan Kültürünün eserlerini Arapçaya tercüme ettirdiklerini biliyoruz.

[3] A. Adnan Adıvar, Osmanlı Türklerinde İlim, s. 46.

[4] A. Adnan Adıvar, Osmanlı Türklerinde İlim, s. 54.

[5] O zamanki Avusturya Elçisi Von Ungand, Yazdığı hatıratında, bu tesisin sadece padişahın talihini ve eşref saatlerini bulmak için kullanıldığını belirtmekte.ir (A. Adıvar, Osmanlı Türklerinde İlim, s. 92).

[6] Aynı eser, s. 99.

[7] Aynı eser, s. 103

dünyada doğa kanunları dışında olaylar olamıyacağı görüşü yüzünden idam edilmesine neden olmuştu.

İşte Rönesans'la birlikte Batı'daki bilimsel çalışmalar ve Hıristiyanlığın eleştirilmesi ile ortaya çıkan reformasyon hareketleri karşısında bizim müsbet bilimlerdeki kültür seviyemiz, ancak bu tutuma elvermekteydi. Avrupa'nın eski Antik görüşleri eleştirip, yeni araştırmalara gittikleri sırada, bizim aksine, müsbet bilimlere karşı ilgimiz azalmağa başlamıştır. IV. Murat döneminde, medrese ulemasının müsbet ilimlerin en basit bilgilerine sahip olmadıkları görülmektedir[1].

Bütün bu duruma rağmen askerî alanda 1683 Viyana bozgununa kadar başarılar devam etmektedir. Voltaire, Batılıların XIV. Louis devrinde, Türklerin henüz askerlik alanında kuvvetli olduklarını, Fazıl Ahmet Paşa'nın yönetiminde Avrupa'da henüz görülmemiş çapta toplar döktüklerini, savaş alanlarında birbirlerine paralel siper hendekleri kazdıklarını ve bunu Avrupalıların Türklerden öğrendiklerini belirtmektedir[2].

XVI. Yüzyılda görülen müsbet ilimlerdeki bu seviyesizliği Kâtip Çelebi (1608-1657) anlamıştır. Çelebi, hurafelerden kurtulunması gerektiğini yazmakta ve müsbet ilimlerin savunmasını yapmaktadır. Kâtip Çelebi'nin medrese dışında yetişmesi ve ulemanın ona itibar etmemesi, medrese müessesesinin ne durumda olduğunu göstermektedir. Kâtip Çelebi, Batı'nın hızla ilerlediğini, orada tedbir sahibi akıllı insanların, vezirlerin, her şeyden anlayan ulu âlimlerin ve hâkimlerin bulunduğunu, bütün insan oğlunun meşhurları bir araya gelse bunlara bedel olamayacağını, Avrupa'nın, sanayii ve ulûmu beslediğini ve nice garip işler ve sanatlar gösterdiğini yazmaktadır[3].

Dikkat edilirse daha XVII. yy.'da bizzat Kâtip Çelebi, Batı'nın üstünlüğünü açık olarak kabul etmektedir.

Ortaçağ kültürü ve şeriat kanunları, yeni çağın bilim, kültür ve kanunları karşısında nasıl çökmüşse, 1683'den sonra Osmanlı İmparatorluğunun Ortaçağ devleti de, Avrupa'nın yeni devleti ve kültürü karşısında öyle çöküyordu. İşte Osmanlı İmparatorluğu XVIII. yüzyıla bu Ortaçağ dünya görüşü ve müsbet bilimlerden uzak bir anlayışla giriyordu.

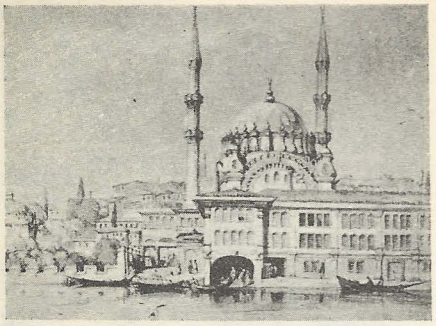
1700 lerden Bu Yana Aydınlarımızın Dünya Görüşü:

XVIII. yüzyılda Osmanlı İmparatorluğunun siyasî ve askerî başarısızlıkları arka arkaya sıralanmakta ve Avrupa, Türkleri gittikçe sıkıştırmaktadır. Çağın gereklerini anlayamamış devlet adamlarımızın, kültürden ne derece yoksun olduğunu gösteren durumlar vardır. 1716'da Avusturyalılarla olan savaşta Petervadin'de şehit düşen Sadrazam Damat Ali Paşa'nın, kataloğu dört cilt tutan kitaplarından felsefe, tarih ve astronomi ile ilgili olanlarının, kütüphanelere vakfının caiz olamayacağına dair Şeyhülislâm fetvasının, devlet idaresinde sözü olan yüksek bir din adamının müsbet bilimle ne kadar ilgisi olduğunu açıklamaktadır. Bilime olan bu düşmanlığın yanında, bir de kaderci görüş dikkati çekmektedir. 1688'de Lipova'da Avusturyalılara esir düşerek uzun yıllar Avusturya'da yaşamış bir yeniçeri subayının "*hakikî müslümanlar için dünya bir cehennem, kâfirler için bir cennettir*" düşüncesinde olduğu görülmektedir[4]. Gene aynı Osman Ağa, Karlofça sulh anlaşmasının "*Allahın iradesiyle ve muhtelif*

[1] Aynı eser, s. 111.
[2] Voltaire, Türkler, Müslümanlar ve Ötekiler, s. 82.
[3] Kâtip Çelebi, Varak 17a. I. Eserler, s. 180.
[4] Şevki Yazgan, Osman Ağa'nın hatıraları (kitabın son sayfası).

R. 1443: Dolmabahçe Camii.

R. 1444: Surname-i Vehbi'den III. Ahmet Dönemi.



R. 1445: İstanbul Tophane Camii. Barok dönem yapısı.

memleketlerin tavassutu ile Türklerle Avusturyalılar arasında" müzakeresine başlanmış olduğunu âdeta memnuniyetle kabul eder görünmektedir[1]. Biz bu kaderci ve dünya nimetlerini reddeden görüşü XVIII. yy.'ın ilk yirmi yılı içinde defterdarlık gibi yüksek bir mevkie gelmiş Defterdar Sarı Mehmet Paşa'da da görüyoruz[2]. Ayrıca 1720 yılında kalabalık bir heyetin başında fevkalâde görevlerle Paris'e gönderilen 28 Mehmet Çelebi de, bütün uyanıklığına rağmen ayni paraleldedir. Batı'nın ilmini, kültürünü, kurumlarını ve askerî durumunu tesbit etme görevinde olan bu zatın, kendisine Marl Sarayı ve bahçesi gezdirilirken, bütün hayranlığına rağmen "*Dünya, müminlerin hapishanesi, kâfirlerin cennetidir*" sözünü etmesi dikkat çekicidir[3].

Batı Kültürünün Türkiye'ye Girişi:

Bizde Batıyı resmî olarak gezip izlenimlerini yazan ilk yazar 28 Mehmet Çelebi'dir. Seyahatnamesinde bizde olmadığını belirttiği rasathaneden, büyük merceklerden, saatlerden, hayvanat bahçelerinden, hayvan ve insan iskeletleriyle bunların resimlerinden, nehirler üzerindeki nakliyattan, kanal teşkilâtlarından, birkaç bin kavanoz eczanın bir araya getirildiği büyük devâhanelerden[4] ve kalelerle bütün civar arazilerin topoğrafik detaylarını gösteren maketlerden ve bunların askerî önemlerinden söz etmektedir.

Bu seyahatnamenin III. Ahmet döneminde büyük etki yaptığını ve özellikle Fransa'daki saray hayatının İstanbul'da büyük yankı uyandırdığını anlıyoruz. 1718'den itibaren "*Lâle Devri*" denilen dönemin eğlence ve sanat atmosferinin bütün İstanbul'u sardığını, köşklerin yapıldığını, lâle merakının uyandığını, büyük saz âlemleri ile şiir sohbetlerinin düzenlendiğini, Barok üslûplu kasır ve bahçe mimarisinin Fransa'dan aktarıldığını görüyoruz. Osmanlı padişahlarının hemen büyük çoğunluğunun şair ve müzisyen olduğu bilinen bir şeydir. İşte bu dönemde özellikle şiir ve müzik çok itibar görmüş ve bir kaside'ye ya da bir lâle soğanına büyük ihsanlar yapılmıştır. Şair Nedim:

"*Gülelim, oynayalım, kâm alalım dünyadan*"

diye o çağın havasını bütün şiirimsi sarhoşluğuyla ifade etmiştir. III. Ahmet'in passif ve sulh içinde yaşama eğilimine paralel olarak, Sadrazam İbrahim Paşa'nın aydın bir kişi olmasına rağmen böyle hareket etmesi, Avrupa'nın, İmparatorluğu gittikçe sıkıştırdığı bir zamana rastlaması ilgi çekicidir.

Ayrıca "*Lâle Devri*"nin 1718'deki Pasarofça gibi, Belgrad'ı terkettiren bir anlaşmadan sonra başlaması, o zamanlardaki devlet adamlarının ruh halinin ne kadar şaşkın ve Batı'dan habersiz olduklarını gösterir. Buna karşılık aydın bir kişi olan Evliya Çelebi, Viyana'da muntazam bir ordu, iyi tanzim edilmiş bir tahkimat sistemi, mamur, verimli bir arazi, rahat, mutlu ve neşeli bir halk kitlesi, inzibatlı bir şehir, zengin bir mimarî ve nihayet hayatın emrinde yürüyen bir teknikten söz etmektedir[5].

R. 1446: Topkapı Sarayı'nda bulunan bir albümden. Oyunlu Bir Saz Âlemi. (XVII.yy.)

[1] Ayni eser, s. 85.

[2] Defterdar Sarı Mehmet Paşa, Devlet Adamlarına Öğütler, Türkiye ve Ortadoğu Âmme İdaresi Enstitüsü Yayınları, s. 14.

[3] 28 Mehmet Çelebi, Paris Seyahatnamesi, s. 64.

[4] Mehmet Çelebi, Paris Seyahatnamesi, s. 44/45.

[5] Evliya Çelebi Seyahatnamesi, VII. cilt, s. 267-275.

Aydınların Askerî Islahat Alanına Yönelen Fikirleri:

Pasarofça anlaşmasından daha iki yıl önce (1716) Batı'dan uzman getirilmesi hususunda bazı düşüncelerin olduğu anlaşılmaktadır. Çünkü De Rochefort adında bir Fransızın "*Bâbıâlî hizmetinde bir ecnebi askerî mühendisler kıtası teşkiline*" ait on sayfalık bir rapor sunduğu görülmektedir[1]. Bunun yanında bir Fransız dönmesine Yeniçeri teşkilâtı içinde bir itfaiye teşkilâtı kurdurulmuştur. Ayrıca Osmanlı donanmasına Fransız tipi kalyonlar yaptırılmıştır.

Dikkat edilirse, Batı tarzına ve Batılı uzmanlara orduda yer verme fikri, devletin ileri gelenlerinde (Ulema sınıfı hariç) vardır. Hem de III. Ahmet gibi passif, sulhçu bir insanın devrinde. Oysa bundan önceki yüzyılda Batı'yı öven bazı yazılarla, Batı kitaplarından yapılan tercümeler dikkati çekiyor. Hiç şüphesiz bu, Batı karşısında Osmanlı İmparatorluğu'nun kendini yoklaması ve artık karşı tarafta bir ağırlık bulmağa başlaması ve Batı'dan yararlanmağa teşebbüs etmesidir. Ayrıca bu dönemde Fransız saray ve bahçe mimarisi, plan ve ustaları ile birlikte İstanbul'a taşınmağa başlar. Bu merakın daha sonraları ne derece İstanbul'da devlet ileri gelenlerinin ev ve bahçelerinde yerleştiği, 1835-1839 arası Osmanlı ordusunun ıslahında çalışan Prusyalı Helmutt von Moltke'nin mektuplarında okunmaktadır.

Demek ki Osmanlı aydınları artık sahip bulunulan Doğu kültürü ve tekniğinin devleti ayakta tutamayacağını anlamağa başlamışlardır. 1730 da, halkın durumdan memnun olmadığını gösteren bir de Patrona isyanı vardır. Bu sıralarda iki zıt dünya görüşünün temsilcileri karşı karşıyadırlar. Bunlar, şeriat ve eski kültürü savunan ulema ile, çağın gereklerinin, hali hazırdaki kültürle kurtarılamayacağına inanmaya başlayan Batı'ya gözünü dikmiş aydınlar gurubudur.

Bu nedenle de yeni aydınlar artık medreselerde yetişmemektedirler. Ancak gene bu dönemde, tutucu bir zihniyette olan devlet adamları arasında bile Batı'dan yararlanılmasına inananlar vardır.

Batılılaşmanın gereğini ilk anlayan devlet adamlarından biri Lâle Devri'ni yaratan Damat İbrahim Paşa olduğu anlaşılmaktadır. 28 Mehmet Çelebi'nin Fransa'ya gönderilmesi ve matbaada ilk Türkçe kitapların basılması bu dönemdedir. İbrahim Müteferrika ile birlikte sonradan Sadrazam olan Sait Çelebi'nin çabalarıyla 1729'dan 1742'ye kadar dindışı 17 kitap basılır[2]. Müteferrika'nın Risale-i İslâmiye adlı eseri, Sadrazam İbrahim Paşa'nın dikkatini çeker. Bu eserde Müteferrika, Kâtip Çelebi'den sonra ilk olarak, kaderci görüş yerine gerçekçi bir görüş açısından Osmanlı İmparatorluğunun ve Batı'nın durumunu inceler. Osmanlı İmparatorluğu'nun çöküş nedenlerini araştırır. Devletin yapısında meydana gelen bozuklukların nedenlerini ve gerekli ıslahat çarelerini belirtmeye çalışır[3]. Monarşik, aristokratik ve demokratik devlet düzenlerini açıklar. Modern devletlerin dinden ve gelenekten gelmeyen yeni usullerle idare edildiğini anlatır. Yeni ordu teşkilâtından, savaş usullerinden ve özellikle askerî ve sivil kurumların birbirlerinden ayrılmasının gerekli olduğunu yazar. Ve Osmanlı ordusunun halihazırdaki usullerinin yenilgilere sebep

R. 1447: Bu minyatürün aslı, Diyarbakır'da 1181-1206 tarihleri arasında yapılmış olan bir kitaba aittir. Ancak bu minyatürün içinde bulunduğu kitabın kopyası XIII.yy.'ın ortasına aittir. Minyatür bir su saatini temsil etmektedir.

R. 1448: Matrakçı. Nice Şehri ve Türk Donanması. (K. Yetkin, l'Ancienne Peinture Turque. Éditions Klincksieck).

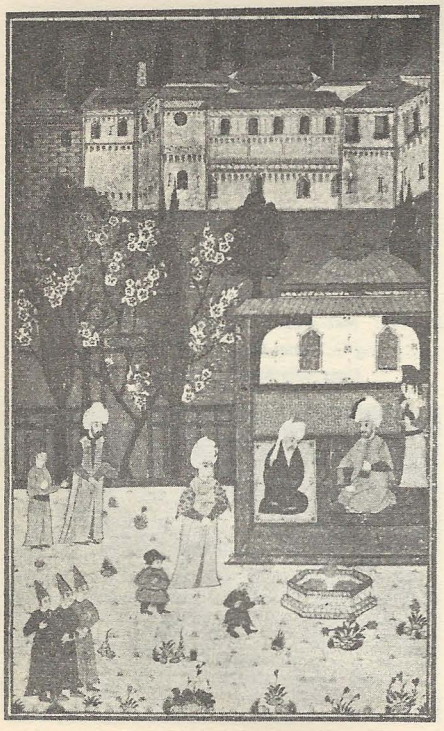
[1] A. Adnan Adıvar, Osmanlı Türklerinde İlim, s. 163.

[2] Bu kitaplar arasında : 1– İbrahim Müteferrika'nın : Usul-ül-hikem fî nizam-il-ümem. 2– Kâtip Çelebi'nin : Cihannüma. 3– İbrahim Müteferrika : Füyuzat-ı mıknatısiye. 4– Tarih-i Hindi Garbî. 5– Yabancılara Türkçe öğretimi ile ilgili bir kitap. 6– Atlas Major gibi (bak. Osmanlı Türklerinde İlim, A. Adıvar, s. 151-155).

[3] Niyazi Berkes, Belleten, cilt, XXVI, s. 715.

R. 1449: III. Murat'ın Surname'sinden Hipodrom'da Süpürgeciler.

R. 1450: Nakkaş Osman. Hünername Minyatürlerinden XVI. yy.



olduğunu açıklar[1]. Bunların yanında Avrupalıların yeni yaptıkları keşiflerden, Batı devletlerinin İslâm dünyasını kuşatma halinde olduklarından, Türklerin bu gelişmeleri bilmediklerinden ve bu bilgisizliğin zararlarından sözeder. Daha ilginci, gerilemenin sebeplerini, kanunları uygulamamakta adaletsizlikte, devlet işlerinin ehliyetsiz ellerde oluşunda, bilim adamlarının fikirlerine tahammülsüzlükte, modern askerî teknolojinin bilinmemesinde, ordudaki disiplinsizlikte, rüşvetin devlet makanizmasına girmesinde, hazinenin kötüye kullanılmasında ve dış dünyadan habersiz olmakta bulduğunu açıklar.

İbrahim Müteferrika'nın o dönemde bu fikirlerini açıklaması, cesur bir insan olduğunu da kabul ettirir. Onun, kitap basmanın ülkeye sağladığı yararlardan bahsettiği bir risalesi de vardır ki, bugün bile baskının yararları ancak bu deliller üzerine oturtulabilir.

İbrahim Müteferrika kendini bir coğrafyacı addetmiş, devlet adamlarının coğrafya bilmelerinin önemine değinmiş, o dönem için mükemmel sayılacak haritalar meydana getirmiştir[2].

Bu objektif eleştirme, Osmanlı İmparatorluğu aydınları arasında ilk kez İbrahim Müteferrika'da görülür. Bunun nedenini onun aslen Avusturya'da Unitarist bir kolejde yetişmesine bağlayan yazarlarımız vardır[3]. Görülüyor ki o sıralardaki Batı eğitimi, olayların nedenleri üzerine eğilmenin gereğini prensip edinmişti. Ve bizde de maalesef medreseler, müsbet ilimlerden uzaklaşmıştı.

Bu bakımdan Müteferrika'nın yeni bir aydın tipinin yetişmesinde önemli rolü vardır. Artık Batı ile ilişki devam edecektir. I. Mahmut döneminde (1730-1754) bazı sanayi teşebbüslerine girişilir. Yalova'da bir kâğıt fabrikası kurulur (1746), Batı'dan teknisyenler getirilir. Bu teknisyenlerden bazıları din değiştirerek Osmanlı hizmetine girerler. Sonraları bu Batılı teknisyenlerin hizmet için geldikleri, ancak din değiştirmedikleri görülür. 1747 yılında din değiştirerek Ahmet Bonneval Paşa adını alan Baron de Bonneval humbaracı ocağını ıslah eder. Bir hendesehane kurar. Baron de Tott geldiği sıralarda, Bonneval Paşa'nın vaktiyle yetiştirdiği geometricilerden 6 tanesini iki mümeyyiz önünde imtihan ederken, bir üçgenin açılarının toplamını sorar. Ve sınava girenlerden en cesuru "üçgenine göre" diye bir cevap verir. Bu durumun mizah tarafı bir yana o zamanlar geometrici olarak geçinenlerin acıklı durumunu açıklar[4]. Baron de Tott, Hasköy'de yeni bir hendesehane kurar. Kurumların Batı anlayışında olmasıyle durumun düzeleceğine dair bir görüş devlet kademelerine hâkim olur. İlk kez kitaplıkların halk hizmetine sunulduğu görülür[5]. Diğer bir husus, Batılıların Türklerden üstün olduğu inancını halkın paylaştığı görülür[6].

Artık Batı kültürünün zaruriliği, tutucu çevrelerin bütün çabalarına rağmen devam ettirilir. Bu, Osmanlı devlet kurumlarının Ortaçağ anlayışından kurtarılması çabasıdır. III. Mustafa ile Batı yönündeki gelişim süratlenir. Bu hükümdar, Okyanus denizciliğinin başlaması ile önemini

[1] Ayni eser, s. 718.

[2] Ahmet Hamdi Tanpınar, Ondokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi, İstanbul Üniversitesi Yayınları, 1942, s. 10.

[3] Niyazi Berkes, Belleten, C. XXVI, s. 715.

[4] Baron de Tott, Memoires sur les Turcs et Taieres, Amsterdam, 1784. Ayrıca İsmail Hakkı Uzunçarşılı, Sadrazam Halil Hamit Paşa, 5. cilt, s. 225. Devlet Basımevi (Baron de Tott'un yaptığı ıslahat hakkında bilgi).

[5] Osman Ergin, Türkiye Maarif Tarihi, İstanbul 1939, cilt I.

[6] Helmuth von Moltke, Türkiye'deki Durum ve Olaylar Üzerine Mektuplar.

kaybeden Doğu-Akdeniz-Hindistan ticaret yolunu, Süveyş kanalını açtırarak yeniden Osmanlı topraklarından geçmesini düşünür. Bu işte Baron de Tott'un önemli rolü olduğu anlaşılmıştır. III. Mustafa bu geniş görüşlülüğüne rağmen, Batı zihniyetine sahip kültür ve teknik kadrodan yoksundur. Yozlaşmış devlet kurumları onu ümitsizliğe sürüklemiştir. Yazdığı kıtasında bu şair sultan şöyle diyor :

Yıkılıptır bu cihan sanma ki bizde düzele
Devleti cerh-i deni verdi kamu müptezele
Şimdi ebvâb-ı sa'âdetle gezen hep hazele
İşimiz kaldı heman merhamet-i lem-yezel'e

III. Mustafa alim ve şair bir sadrazam olan Koca Ragıp Paşa gibi bir devlet adamını devlet idaresinin başına getirmişti. Fakat görülüyor ki, Lâle Devri'nin dünyayı o gül pembe gören zihniyeti artık yoktur. Batı'ya yaklaştıkça ve aradaki farkı kapatmadıkça ümitler gittikçe kırılmaktadır. Ve bütün bu ümitsizlik durumunun müsbet ilimlerden uzaklaşılmasından doğduğu, gittikçe daha belirgin olmağa başlar. Ancak disiplinini kaybetmiş Yeniçeriler ve yobaz ulema, müsbet ilimlere yaklaşmayı ve kurumların Batılılaşmasını zorlaştırmaktadır. Bu nedenle "*bazı müsbet ilimlerin gayet çekingen ve korkak bir tarzda Türkiye'ye sokulması için teşebbüsler yapılmışsa da bu teşebbüsler çoğu zaman medrese dışında yetişmiş bilginlerin eseri...*" olmaktadır[1]. Bu aralarda ülkeye giren modern matematik ve fizik, askerlik sanatının çağa uyması için idi. Hattâ Batı'dan alınacak bilimler, Batı dillerinin öğrenimini askerî okullarda zorunlu yapacaktı.

Görülüyor ki, Batı kültürü ve Batılı aydın tipini, memleketin korunmasını temin eden askerî tedbirler gerektiriyordu. III. Selim daha tahta çıkmadan gerekli bilgileri edinmek için İshak Bey aracılığıyla XVI. Louis ile gizli olarak mektuplaşıyordu[2].

III. Selim 1791 yılında 20 Osmanlı ve iki yabancıdan mürekkep bir heyetten bir ıslahat raporu ister. Bu raporda muhafazakâr, telifçi ve radikal görüşler yer almıştır. III. Selim radikal görüşte olanların tarafını tutar. Ancak bu raporu hazırlayan 20 Osmanlı devlet adamı Batı'yı görmüş ve anlamış kimseler olmadıklarından Selim bunlardan sonuç çıkmayacağını bilir. Ebubekir Ratip Efendi'nin Viyana'ya gönderilerek Batı'nın her yönü ile ilgili raporu hazırlaması istenir (1791)[3]. Ebubekir Ratip Efendi, tam bir Batılı gözlemci gibi Viyana'da çalışır, Batı devlet tipini, çağın kurumlarını, kişinin haklarını, hukuk devletinin ne olduğunu 500 sayfalık bir rapor halinde III. Selim'e sunar. Bu gözlem, 28. Mehmet Çelebi'nin Paris Seyahatnamesi'nden farklıdır. Ebubekir Ratip Efendi, yeni Batılı aydın tipini temsil etmektedir. "*Nizamı Cedid*" terimi ilk defa Ratip Efendi'nin bu raporunda geçer. Ayrıca layik hukuk devletini anlatır. Fransız subaylarının yönetiminde yeni bir ordunun kurulması, Baruthane'nin ıslahı, Tophane'de Fransız tipinde yeni toplar dökülmesi, "*İrad-ı Cedid Hazinesi*"nin kurulması ve yeni vergiler, deniz subaylarının sınavdan geçirilerek elenmesi, hep bu dönemin Batılılaşma çabalarıdır. Fakat en önemlisi ilk kez yabancı uzmanların periodik kursları yerine, okulların kurulmasıdır.

[1] A. Adnan Adıvar, Osmanlı Türklerinde İlim, s. 157.

[2] İsmail Hakkı Uzunçarşılı Selim III.'ün Veliaht iken XVI. Louis ile muhabereleri Belleten, Cilt II., Sayı 5/6, s. 191.

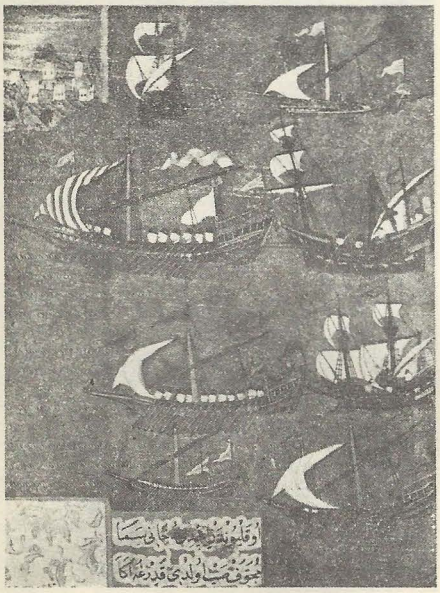
[3] Enver Ziya Karal, Ebubekir Ratip Efendi'nin "Nizamı Cedid" ıslahatındaki rolü. V. Türk Tarih Kongresi.

R. 1451: Hünername, Cilt II, s. 237.

R. 1452: Levni. Surnâme-i Vehbi. (K. Yetkin Klinck-sleck).

R. 1453: Eğri Tarihi. XVII.yy. Minyatürü.

R. 1454: Hotin Fetihnamesi. (XVII.yy.) (K. Yetkin, l'Ancienne Peinture Turque, Éditions Klincksieck).



Dikkat edilirse askerî okullar ve yabancı elçiliklerde çalışanlarımız Osmanlı İmparatorluğunda Batılı görüşte bir aydın tipini yetiştirmektedirler. Selim III. diğer bir aydın yetiştirme kaynağı olan daimî ikamet elçiliklerini kurdurur (1793). Ancak domuz eti yemekten, oralarda kalıp ölmekten çekinildiği için, devamlı dışarda kalma isteği görülmez. Bu elçilikler Batı'yı tanıyan devlet adamlarının yetişmesine, yabancı uzman getirilmesine ve dışarı öğrenci gönderilmesinde yararlı olmuşlardır[1]. Gerek askerî okullardan, gerekse ikamet elçiliklerinde yetişen aydınların yapılacak reformlarda önemli katgıları olacağı görülecektir. III. Mustafa olsun, III. Selim olsun, Batılılaşma hareketinde bütün tutucu muhalefete rağmen azimle çalışmışlardır. Selim bu askerî çabalara bir de devlet idaresinde merkeziyetçilik fikrini getirmek ister. Ayanların ve beylerin hareketlerini disiplin altına almayı Bâbıâlîye bağlamayı düşünür[2]. Fakat bu Batılı çabalar ulema ve Yeniçeri ikilisi yanında Rumeli âyanlarının da baş kaldırmaları ile son bulur. Selim III.'e halk gâvur olmuş nazarı ile bakar. II. Mahmud'un tahta çıkmasından sonra Rumeli ve Anadolu Âyanları arasında *İlk Âmme Hukuku Kaidesi* addedilen "*Sened-i İttifak*" imzalanır. Bu ittifak büyük Âyanın devlet iktidarını kontrol ile, kendi haklarını almak istediğini gösteren *Magna Carter* gibi bir vesikadır. Sened-i ittifak Türk düşünce hayatı içinde önemlidir. Çünkü mutlak Padişah hakkının, halka dağılmasını kabul etmenin ilk vesika olmaktadır.

II. Mahmut döneminde (1807-1839) tutucu düşünceler resmen itibarını kaybeder. Halk da anarşiyi tasvip etmez. Yeniçeri ocağı ile beraber, onu kendine siper edinen müspet ilimlerden uzaklaşmış, Ortaçağ kafalı ulema da sesini kısar. Bektaşilik ve onun yuvalandığı tekkeler kaldırılır. İsyankâr Âyanlar bastırılır ve merkezî bir idarenin temelleri atılır. Bu, fikrî hayatı hızlandırır. Burada dikkati çeken, bütün bu yenilik hareketlerinin Yeniçeriliğin ortadan kalkmasıyla başladığıdır. Artık devlet düzeninin bilimsel esaslar üzerine teessüs etmesini sağlayan "Meclis-i Vâlây-ı Ahkâm-ı Adliye" (1837) lüzumlu sivil ve mülkî kanunları hazırlamağa başlar. 1838'de Ziraat, ticaret, sanayi ve nafıa meclisleri kurularak sınırları belli kanunlar yapar. Dikkat edilirse padişah salâhiyetlerini meclislere terketmeğe başlamıştır. Keyfilik değil bilimsellik, çağdaşlık esas olur. Bu hareketler, artık halka inecek hizmetlerle ilgilidir. 1830'da halk için hizmet görecek ulaştırma vasıtaları ele alınır. 1834'de Posta hizmetleri, 1835'de karantina sistemi kurulur. Setre, pantolon ve fes gibi yeni bir giyim kabul edilir. Yalnız ulema kavuk ve cüppe giyer. Padişah huzurunda sadrazam ve vezirler oturmağa başlarlar. Devlet dairelerine padişahın resmi asılır. 1835 feshane kurulur ve ayni zamanda kumaş imal edilir. Beykoz'da kâğıt fabrikası, İzmit ve İslimye'de (Bulgaristan) kumaş fabrikaları kurulur. Ancak bu kapitülasyonlar bu kurumların yaşamasını imkânsız kılar.

Dikkat edilirse bu yeni devlet idaresi, tamamen yeni bir anlayışın, devlet görüşünün sonucudur. Ve yalnız bir fikir değil uygulamadır da. Bu yeni dünya görüşü, yeni bir kadroyu ve dolayısiyle yeni okulları gerektiriyordu. II. Mahmut döneminin aydın yöneticileri bunu da düşünmüşlerdir. 1827'de "*Mektebi Tıbbiye*", 1833'de "*Mızıka-i Hümayun*", 1834'de

[1] Ercüment Kuran, VI. Türk Tarih Kongresi Tebliğleri, s. 489.

[2] İsmail Hakkı Uzunçarşılı, Alemdar Mustafa Paşa, s. 28-29. : II. Selim'in Rumeli âyanlarından ne kadar bezdiğini, Tirtiniklioğlu İsmail Ağa'nın öldürülmesi ile ilgili tahriratın kenarına yazdığı nottan anlaşılmaktadır. : "Cenabıhak âdildir, İnşallah cümlesi belâsını bulsun. Allaha havale eyledim ben onları".

Fransa'daki Sainte Cyre tarzında "*Mektebi Harbiye*" kurulur. Mektebi Harbiye'de önce Fransızca, sonra Türkçe tedrisat yapılmağa başlar. Prusyalı Helmuth von Moltke bu okula getirilir[1].

İşte böyle okulları idare edecek ve ders verecek yetişmiş eleman olmaması dışarıdan uzman getirmeyi gerekli kılıyordu.

Çok ilgi çekicidir ki, Harbiye Mektebi'nde bu yabancılar tarafından dinî akideye dokunulduğu şayiası yüzünden birçok aile çocuğunu bu okuldan çekmişti[2].

Helmuth von Moltke, Devlet ileri gelenlerinin pek azının dört işlemi doğru dürüst yaptığını, hattâ dünyanın küre şeklinde olduğunu bilmeyen ve tabak gibi düz olduğuna inanan önemli kişiler bulunduğunu, fal ve rüya tabirinin devlet adamları arasında çok yaygın olduğunu anlatmaktadır[3].

Bu nedenle, Türkiye'nin Batı karşısında ihtiyaç duyduğu yeni düzenin elemanlarını yetiştirmenin ne kadar hayatî olduğu, II. Mahmut gibi bir padişahça anlaşılmış ve eğitime büyük önem verilmişti.

Osmanlı İmparatorluğunun Lâle Devri'nin başından bu yana 1839 yılına kadar gösterdiği çabanın, Ortaçağ görüşü ile ilgili kurumlarının tasfiyesine harcandığı görülür. Ve bu yüzyıldan fazla zaman, dünya görüşlerinin ne kadar zor değiştiğini göstermektedir. 1839'da ilân edilen Gülhane Hattı Hümayunu bile, henüz Ortaçağ şeriat devletini kaldırmış değildir. Ancak yapılan çalışmalar, Ortaçağ zihniyetine bağlı bireyin hakkını kabul etmeyen bir idareden, halkın ihtiyaçlarını, hukukî hakkını koruyan prensipleri kabul etmekle ilgilidir. Bu görüş, 1839'da Gülhane Hattı Hümayunu ile kişinin namus, mal, mülk ve can emniyeti gibi haklarının, padişah tarafından tek taraflı olarak garanti altına alınmasına sürüklüyordu. Bu, gelişmeye zemin bulan Batı görüşünün, memleket şartları içinde ilk meyvesi idi. Tebanın Müslüman, Hıristiyan farkı giderilmek isteniyordu. Askerlik müddeti sınırlanıyordu. Belki en önemli nokta, devlet idaresinin lâyıkleşmesine doğru bir adım atılmasıydı. Ayrıca vilâyet meclisleri ile halkın sözü, fikri söz konusu olmaya başlıyordu. Yalnız Gülhane Hattı Hümayunu'nda, henüz "*şerî kanunlara bağlı olmayan memleketlerin ayakta kalamayacağı açık bir gerçek*" olduğu gibi bir söz Batı devlet anlayışının tam olarak düşünülemediğini, ya da politik bakımdan bu şekilde mütalea edildiğini göstermektedir.

Dikkat edilirse 1716'dan buyana kadar askerî ıslahatla başlayan hareketlerin şu fikrî sonuçları verdiği görülür.

a) Osmanlı İmparatorluğu'nun Doğu çıkışlı kültürü, Batı Kültürü ile yer değiştirmeye başlamıştır.
b) Doğu dilleri yerine Batı dilleri önem kazanmıştır.
c) Müsbet ilimlere bağlı Batı tarzında okullar açılmağa başlamıştır.
d) Batılı bir aydın zümresi yetişmeğe başlamıştır.
e) Kişi eşitliği fikri ortaya çıkmıştır.
f) Bireyin hukukuna ve halkın menfaatine yönelen bir devlet düzeni anlayışı kabul edilmeğe başlanmıştır.

[1] Helmut von Moltke, Türkiye'deki durum ve olaylar üzerine mektuplar. İş Bankası Kültür Yayınları, çeviren Hayrullah Örs.

[2] Aynı eser, s. 302.

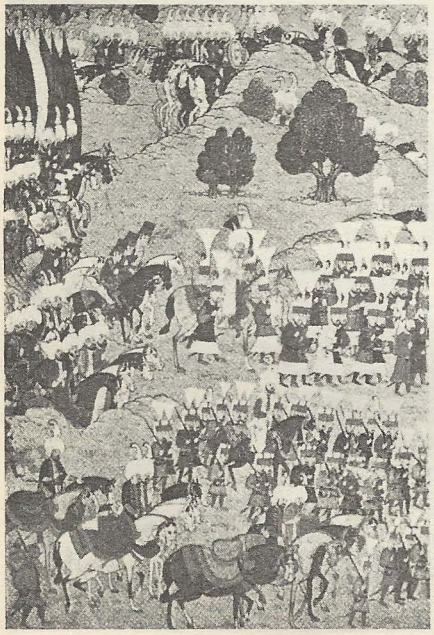
[3] Aynı eser, s. 323.

R. 1455: Hünername. I. Murat zamanında yapılan spor yarışmaları. Cilt I, s. 83.

R. 1456: Hünername. I. Murat'ın Kosova Savaşı'nda Şehit edilmesi. C. I, s. 84.

R. 1457: Levnî. III. Ahmed'in resmi.

R. 1458: Nakkoş Osman. Hünername. Zigetvar Zaferi. (K. Yetkin Klincksieck).



Bu nedenlerle, plastik sanatlarımız da Batılı sanat değerleri ile bağımlı hale gelecekti. Bu tarihin oluşturduğu bir gerçekti. Ve örnekleri Yunandan beri görülegelmişti. Bu açıklama, Osmanlı kültürünün Batı'ya niçin ve hangi koşullar altında yöneldiğini belirtmek amacı ile konulmuştur. Kültürlerin yerlerini başka kültürlere terketmesinin biraz ayrıntılı bir açıklaması da böylece verilmiş olmaktadır.

Türk Resim Sanatının 1800 Tarihlerine Kadar Genel Görünüşü:

Türk resim sanatı üzerine yapılan inceleme ve araştırmalar yeterli olmadığı için, eldeki eserlerin çoğunlukla hangi zamanlarda yapıldıkları ve kimlere ait oldukları henüz bilinmemektedir. Selçuklularla ilgili minyatürlerden kalanlar üzerinde açık bir fikir olmadığı gibi, Osmanlı minyatürlerinin menşeleri, kimler tarafından yapıldığı ve hattâ bu eserlerin neler olduğu üzerinde de yeterli bir kaynak yoktur. Örneğin XIII ve XIV. yy. minyatürleri diye kataloglarda yer alan resimlerin bile kabataslak sınıflandırıldığı bir gerçektir. Bu bakımdan genellikle XVI. yy.'dan Nigarî tarafından yapılmış kimi minyatürler bile, yeni yeni ortaya çıkarılabilmiştir. Richard Ettinghausen'in yazdığı minyatür sanatımızla ilgili kitapta da, bilinen şeylerin pek dışına çıkılamamıştır. Kaldı ki, buna bir de Batı araştırıcılarının Selçuklu sanatını bırakın, Uygur sanatını bile Çin ya da İran'a bağladıkları hesaba katılırsa, karışık durum anlaşılır. İlk kez Suut Kemal Yetkin, René Grousset'nin, Samarra'daki duvar suluboyalarını İran sanatına bağlamanın yanlışlığı üzerinde açık olarak durmuş ve bu hususu otoritesi ile Batı'ya kabul ettirmiş bulunmaktadır. Ernst Kühnel'in hatasını da ilk saptayan Yetkin'in açıklamasına göre, Selçuklu minyatürlerinde kırmızı zemin, sayfa kenarlarının süslenmesi, koyu mavi ve sarı renklerin egemenliği, figürlerin birbirlerine paralel, sıralar halinde dikey olarak dizilmesi gibi özellikler vardır. Bu özellikler, gene Yetkin'e göre, Uygur duvar resimlerinin geleneğini devam ettirmektedirler. Selçuklu minyatürlerinin genel karakteri hakkında Oxford'taki "*Bibliothèque Bodleienne*" de bulunan, *Şiraz'lı Sadaga Abi-l-Kasım* tarafından yazılmış "*Kitap-ı Ayyar*" adlı el yazmasından kimi bilgiler edinilebildiği anlaşılmaktadır. Bu kitapta yer alan minyatürlerde, Selçukluların Uygur geleneğini belirleyen özellikleri saptanmaktadır (Yetkin). Ancak Anadolu Selçuklularında Uygur geleneği dışında da kimi özellikler bulunabiliyor. Bu özellikler yüzünden de eski el yazmalarının tarihleri üzerinde kimi tahminler yapılabilmektedir. Şirazlı Sadaga'nın kitabında, Selçuklular zamanında yaşamış olan bir çok minyatürcünün adı da zikredilmekte ve bu sanatçılardan *Aynu-d Devle*'nin Mevlâna'nın 20 kadar portresini yaptığına değinilmektedir.

Selçuklulara ait çok az eser bugüne kalmıştır. Yalnız *Kubad-Âbâd* sarayında çini ile kaplı duvarlarının figürler, balık resimleri gibi unsurlarla kompoze edildiği anlaşılmaktadır.

Bu çağlara ait sanatçıların isimleri, genellikle yapılan eserlerin altında yer almamıştır. Ortaçağ döneminde Avrupa'da da durum böyledir, ve bu dönemlerin eserleri genellikle imzasız kalmıştır.

Osmanlı İmparatorluğu döneminde de, eser sahiplerinin pek azı bilinmektedir. Hattâ adların da büyük çoğunlukla mahlâs olduğu, yani takma ad olduğu anlaşılmaktadır. Ayrıca ressamların nakkaş adıyla gösterilmesi, kimi karışıklıklar çıkarmaktadır. Çünkü minyatürlerle, süslemeleri yapanların saptanması, ayrı bir sorun olmaktadır. Bu nedenle hem tarihlerin olmaması, hem de minyatürcülerin bilinmemesi ve hattâ ayni adda,

çeşitli sanatçıların olması, eserlerin saptanmasında çok büyük zorluklar doğurmuştur. Ancak elde olan, yazı çeşitlerinin gelişimi ile minyatürlerin üslûbu, bir dereceye değin tasnif hususunda yararlı olmaktadır.

Bu nedenlerle, XV ile XVIII. yüzyıllar arasındaki minyatürler bile sahipsiz kalmıştır. Hattâ Fatih çağının minyatürlerini tanıyacak imkânı veren, minyatür bile bugün bilinmemektedir. Tek bilinen, sarayın baş ressamı olan Nakkaş Sinan Bey ile bir ameliyatı gösteren tek bir minyatürdür. Bunun nedeni kimi kitapların Acemce ya da Arapça yazılmış olması, bu eserlerin İranlılara ya da Araplara atfedilmesine sebep olmaktadır. XVI. yy.'a ait arşivlerde birçok minyatür olmasına rağmen, bunların kime ait oldukları saptanamamıştır. Bilinenler ise, yalnız *Matraki Nasuh* ile, *Levnî*'ye aittir. Ayni zamanda bir tarihçi ve matematikçi olan Nasuh'un, Barbaros ile Fransa'ya yaptığı seyyahatten kendine özgü, dekoratif, renkçi bir manzara resmi geliştirdiği görülüyor. Bu manzaralar, bir harita niteliği de taşımaktadır. İtibarî renkleri olan bu renkçi ressamın, gerçekçi bir gözleme sahip olduğu anlaşılmaktadır. Yaptığı resimleri, kent özelliklerini dikkatle yansıtıyor. Matraki, figürlü resme önem vermiyor. Ayrıca resimlerinde dinle ilgili bir duygu da yoktur. Ancak bu husus Osmanlı minyatürcülerin hiç birinde görülmüyor.

XV. yy.'da yapıldığı tahmin edilen ve bir at üzerinde ok atan süvariyi gösteren resim, Türk resim sanatında önemli bir sanatçının olduğunu göstermektedir. Ancak adı ve biyografisi hakkında bir şey bilinmemektedir. Yalnız optik gözlemin böylesine dengeli resmedildiği bir başka minyatürü Türk resim sanatı içinde görmek çok zordur. Atın silûet olarak yandan gösterilişi ve süvarinin, attığı ok ve gerdiği yay gibi gergin duruşu, bu eserin klasik sanatımızın olgun eserleri arasında yer almasını sağlar.

XVI. yy. sanatçıları arasında bilinen en önemli ressamlardan biri, Nigârî'dir. Bu sanatçı, Barbaros ve Kanunî'nin karakterlerini yansıtan optik gözlemli portreler bırakmıştır. Bu eserlerde, çizgisel bir karakter hâkim olduğu gibi, turvakar duruşlar, sade fakat vazıh bir biçimde yer almışlardır. Resimlerde optik bir gözlem açık olarak görülmektedir. Bu bakımdan Yetkin'in dediği gibi, bu resimleri Osmanlı İmparatorluğu'nun klâsik üslûbu içinde sınıflandırmak doğru olur. İfadeler durgun fakat ciddidir. Nigarî'nin asıl adı, Haydar Reis'dir ve Nigarî, ressam anlamına gelen takma bir addır.

III. Murat çağında minyatürcülerin çoğaldığı görülüyor. Sanatçılar arasında Nakkaş Osman özellikle dikkati çekiyor. Hayatı hakkında pek bilgi yok. Ancak tüm eserleri ülkemizde bulunmaktadır. Resimlediği "*Surname*" adlı el yazmasındaki resimler, XVI. yy., III. Murat çağının sosyal ve ekonomik yaşantısını canlandırmaktadır. Bir kompozisyon ressamı olan Nakkaş Osman, bol insan figürlerinin yer aldığı eserlerinde, örneğin Kanunî döneminin minyatürlerden (Zigetvar seferi) kompozisyon bakımından açık olarak ayrılmaktadır. Bu ayrılık, Kanunî dönemindeki minyatürlerin figür vücutlarının birer sütun gibi ele alınmasıdır. Nakkaş Osman'ın figürlerinde çocuksu bir anlatım varsa da, peyzaj içinde yer alan figürlerin birbirlerini kestikleri, hayvan ve insan hareketlerine önem verildiği anlaşılmaktadır. Bu hareket anlatımının mimariye paralel olarak canlandığı görülmektedir. Ayrıca renkler gittikçe yumuşamaktadır.

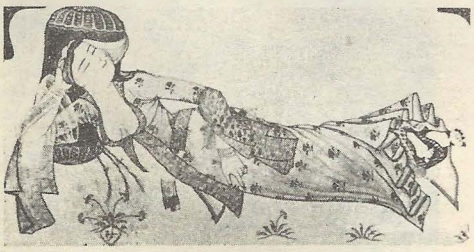
XVI. yy.'ın bir sanatçısı olan Lütfü Abdullah, "*Siyer-i Nebi*" adlı el yazmasını resimlemiştir (S. K. Yetkin). Bu sanatçı Nakkaş Osman gibi, büyük bir kompozisyon ressamı olmamakla birlikte, doğa gözleminin ve mantıkî biçimlendirmesinin duygulu bir renkçi olmasını engellemediğini,

R. 1459: Nakkaş Osman. Hünername minyatürlerinden.

R. 1460: Nakkaş Osman. Hünername minyatürlerinden. XVI. yy.

R. 1461: Timur'un hayatını anlatan Zafer-name'den bir minyatür. Osmanlı minyatürlerine oranla daha doğanık.

R. 1462: Hasan Paşa. III. Mehmed'in Şehnamesi'nden.



R. 1463: Levnî. Uyuyan Kadın. (K. Yetkin Klincksieck).

ancak figürlerinde tipik aklî gözlemin olduğunu bulmak zor değildir. Yalnız *Âdem ile Havva* adlı kompozisyonunun figürlerinde turvakar duruşlarda üslûplaştırılmış yüzler olduğu izlenebilir. Dağlar ve ağaçlarda da mantıklı bir bilgi düzeni dikkati çekmektedir. Nakkaş Osman aynı zamanda "*Hünername*" adlı elyazmasını da resimlemiştir.

I. Ahmet zamanının minyatürlerinde klasik bir ölçülülük özellikle dikkati çekmektedir. III. Ahmet zamanının ressamlarından Hasan Paşa, yatay - dikey hatların hâkim olduğu kompozisyonlarında çok figürlü düzenlenmeyne önem vermiştir. Figürlerin giysilerindeki her unsur, belirgin motifler haline getirilmiş ve belli bir renk altında düzenlenmiştir. Böylece ayni cinsten unsurların düzenlenmesi, bazı unsur dizileri meydana getirmiştir. Askerlerde, birbirinin aynı olan ceket renkleri bir dizi, beyaz kavuklar da gene bir dizi meydana getirmiştir. Bu yoldan giderek kompozisyonda bir renk sistemi aranmıştır. Özellikle bu çok figürlü minyatürlerde, sanatçının motif çıkardığı ve sevdirdiği gözükmektedir. Ve figürler kare dikdörtgen kitleler halindeki yüzeyler içine yerleştirilmiştir. Nakkaş Osmanda ayni şekilde kompozisyonlarında bir düzen yaratmıştır.

I. Ahmet (1603-1617) Albümü'nde yer alan minyatürlerde ise, olgun ve abartmalı bir desen anlayışı dikkati çeker. Başlar küçük ve birbirleri ile ruhî ilişki içindedirler. Nakşî'nin "*Şekayık-i Numaniye*" adlı eserinde vücudlar yuvarlaklaştırılmak istenmiştir. Oysa *I. Ahmet Albümü*'nde bu hacim ifadesi yoktur ve düz yüzeyler belirmiştir.

Türklerin genellikle askerî ve sivil hayatı, İranlıların ise lirik bir anlatımla doğayı ve sivil hayatı canlandırdıkları görülmektedir.

XVII. yüzyıl sanatçıları arasında *Ahmet Nakşî* "*Şakayık-ı Numaniye*" adlı el yazmasını resimlemiş. Bu eserde bilgin ve din adamlarının portrelerinde dışa-vurumcu bir anlatım görülüyor. Hattâ Molla Hüsrev'in portresinde, yüzün üzgün ifadesi de dikkatli bir şekilde saptanmış. Bir diğer resminde ise, bir hoca ve öğrencisi, yeni yapraklanmış bir ağacın altında gösterilmiş. Burada figürün üzerinde bulunduğu zemin pembe bir renk ile gösterilmiş. Hocanın portresinde barok resimlerde görülen poz verme durumu burada aynen yansımış. Ancak bu resimler, barok bir anlatımın bütün özelliklerini göstermiyor. Eserde gözlem ve mantık yanyana yürümüş ve ağaç yaprakları âdeta sayı ile konulmuş. Molla Hüsrev'in resminde, yandaki güneş, insan yüzlü olarak gösterilmiş. Ayrıca deniz, kahve renginde, elbise de mor olarak belirtilmiş.

XVIII. yy.'ın *Lâle Çağı*'nda "*Surname*" adlı ve halen "Topkapı Müzesi"nde bulunan bir el yazmasının bir nüshasındaki resimler, çağın önemli ressamı *Levnî*'ye ait. Kimi resimleri altında Levnî'nin imzası da var. Büyük bir desinatör olan Levnî, kişilerin karakterlerini yakalayan önemli bir sanatçı. Tesbit edilen desenleri, onun model karşısında dikkatle ve optik görüşle resimlerini yaptığını kanıtlıyor. Vücut duruşunda bir Lütfi Abdullah'ın katı, gözlemden uzak ifadesi yok. Vücut hareketleri, ellerin doğru görüntüye uygun çizimleri, Lâle Çağı'nın Batı'da olan barok gözleme ne denli yakın olduğunu gösteriyor. Ancak onun resimlerinde Batı etkisinden söz edilemez. Ağaçlar, kuşlar, saksağanlar, zarif hareketler içinde verilmiştir. Ayrıca dikkatli gözlem, bitkilerin deseninde de görülmektedir. Onun "*Müzisyenler*"i, "*Dansözler*"i, "*Güllü Kadın*"ı Japon tahta baskılarının üstün kompozisyon özelliklerine ve zarafetine ulaşmıştır. Denilebilir ki, Levnî, Türk resim sanatında gerek renk, gerek kompozisyon ve desen bakımından tek sanatçıdır. Onun bir gurup müzisyeni gösteren pramidal bir düzen içindeki diyagonal kompozisyonu, tam barok özelliklere sahiptir.

Levnî'nin asıl adı Abdülcelil Çelebi'dir. Levnî, Lâle Devri'nin hayat dolu eğlence hayatını âdeta canlandırmıştır. O, Lâle Devri'nin 15 gün bayramlarını, III. Ahmed'in kızlarının düğünleri ile erkek çocuklarının sünnet düğünlerini, renkli ve hareketli anlatımı içinde yansıtmaktadır.

1700'lerden itibaren Batı'nın etkisi ilgiyi çekiyor. Hattâ, Batı'lı sanatçıların İstanbul sarayına yerleştiği görülüyor. Gittikçe Osmanlı devletinin kendine özgü kültürü sönmeğe başlıyor. Batılı sanatçılardan Liotard *(1702 - 1789)*, *Antoine de Favray (1706 - 1792)*, *Armand - Charles Caraff (olümü 1812)*, *L. F. Cassas (1756-1827)*, *Castellan (1772-1838)* *J. B. Hilair* (1776'da İstanbul'a gelmiştir), ve *Melling*, III. Selim'in mimarı olmuş ve ayrıca III. Selim'in kız kardeşi Hatice Sultan'ın sarayını ve bahçesini de tanzim etmiştir.

Bütün bunlar, 1700 tarihlerinden itibaren Türk sanatının da nasıl Batı'ya bağlandığını açık olarak gösteren delillerdir.

Türkiye'de Batı Anlamında Resim Sanatı:

Bizde geleneksel resim sanatının, minyatür sınırları içinde geliştiğini gördük. Ancak bu iki boyutlu, itibarî renkli resim sanatı, optik bir göz aldatıcılığı içindeki Batı resminin etkisi ile 1793 yıllarından itibaren yerini kaybetmeğe başlamıştı. İlk kez 1793 yılından itibaren doğa gözlemine bağlı bir resim dersi, Osmanlı İmparatorluğu Mühendishane'sinde yer almakla başlıyordu. Ancak bu dersin, bu günkü anlamda bir resim dersi olmadığını, yalnız topçu, istihkâm ve haritacılık gibi asker meslekleri için yetişmede yardımcı olduğu görüşü ile eğitim ve öğretimde yer aldığını biliyoruz.

İkinci Mahmut, Yeniçeri Ocağı'nı kaldırdıktan sonra, 1825'de Mühendishane'yi geliştirmiş, ve resim dersine daha çok önem vermişti. 1835'den itibaren de kabiliyetli olan gençlerin Avrupa'ya tahsillerini ilerletmek için gönderilmesine başlanmıştı. 1846 yılında Mühendishane'ye müdür olan Bekir Paşa, okulun gelişmesi için çaba harcamış, bakır oyma ile taş baskı sanatlarının ülkemizde yayılması için bazı tamimler bile çıkarmıştı.

Harbiye Mektebi'nde resim dersinin konuluşu, tesisinden bir yıl sonradır. Resim dersinin geliştirilmesi için okullar nazırı olan Satı Paşa, İspanya'dan Şirans isimli bir ressamı öğretmen olarak getirtmişti.

1875 yılından itibaren resim dersi, özellikle askerî liselerde gelişmişti. Bu nedenle Türk resim tarihinde, özellikle Batı anlamındaki resmin, yalnız asker aydınlarımız arasında yayıldığını görüyoruz. O sıralarda Mösyö Kes isminde bir Fransız ressamı getirilmiş ve uzun yıllar Harbiye ve Askerî İdadi mekteplerinde öğretmenlik yapması sağlanmıştı.

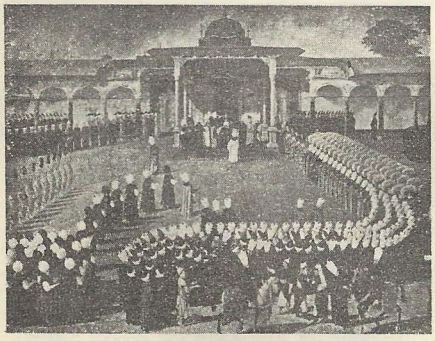
Resim tahsili için Mühendishane'nin ilk mezunlarından Avrupa'ya gönderilen ilk öğrenci *İbrahim Paşa*'dır (1835). Bu kabiliyetli subay gibi Ressam *Ahmet Emin* de Viyana'ya gönderilmişti (1847). Bu ilk Batı eğitimi almış ressamlarımızın eserleri hakkında bildiğimiz bir şey yok. Kebiliyetli bir diğer ressam da ilk öğretmen subaylarımızdan biri olan *Hüsnü Yusuf* idi. Mühendishane'nin önemli öğretmenlerinden biri olan bu Batı akademilerinde çalışmış subayın da elimizde eseri yoktur. Yalnız hayatları hakkında eski arşivlerde bazı bilgiler bulunmaktadır. Bundan başka *Servili Ahmet Emin*'in (Topçu Kaymakamı) istidatlı bir manzara ressamı olduğu anlaşılmaktadır. 1845 - 1892 arasında yaşayan Ahmet Emin'in duygulu bir peyzajcı olduğu ve Theodore Rousseau gibi, büyük ağaçları, kırları resmettiğini biliyoruz. Ahmet Emin, ayrıca bir heyetle

R. 1464: Levnî. Danseden Kadın.

R. 1465: Levnî. Bir Süvari.

R. 1466: Levnî. Sultan II. Mustafa.

R. 1467: III. Selim zamanında yapılmış resimlerden biri. Batı perspektif anlayışının minyatür sanatına girdiği görülüyor.



Bursa, Bozöyük, Eskişehir ve İznik'e giderek bir albüm dolusu resim yapmış ilk gezgin ressamımızdır.

Askerî Mühendishane'den yetişen ressamlar arasında en önemlisi hiç kuşku yok *Ressam Halil Paşa*'dır. Mühendishaneye girişi 1869'dadır. 1873'de mülâzım (asteğmen) olan genç subay, 1876'da kolağası (yüzbaşı) olarak Askerî İdadi'ye resim muallimi olmuştu. Sekiz yıl Paris Güzel Sanatlar Okulu'nda tahsil ederek yurda dönmüştü (1888). Halil Paşa, Paris'te iken İzlenimci sanatçıların Batı'da önemli bir akım yarattıkları anlaşılıyor. Biz Halil Paşa'nın resimlerinde, akademik bir portre ressamlığı yanında çâlâk fırça darbeleri ile izlenimci olarak görüntüleri resmettiğini anlıyoruz. Halil Paşa'nın resimlerinde ışık, önemli bir motif olarak gelişir. Fakat Fransız İzlenimci ressamları gibi tam disipline bir İzlenimcilik onun eserlerinde görülmez. Erenköy, Suadiye, Üsküdar gibi İstanbul'un Anadolu sahilindeki eski evleri, ve plâjları resmetmiştir. Hakkında bir monografi yapılmadığından, tüm eseri üzerinde tam bir yorum yapmak mümkün değildir. Ancak portrelerinde akademik ve yer yer Goya'da görülen bir portre izlenimini bulmak mümkündür. Oldukça usta bir desene sahip olduğu da gözlemlenmektedir. Denilebilir ki, bizde ilk kez tüm hayatını resme vakfeden ender sanatçılarımızdan biridir. Eserlerini 1888 yılından itibaren devamlı sergilemiştir. Ölümü 1940 yılındadır.

Mühendishane dışında resim sanatımıza önemli bir katgıda bulunan diğer bir okul "*Mektebi Harbiye*"dir. 1834'de II. Sultan Mahmut tarafından kurulan bu okul'da yetişen ressamlarımızdan Tevfik Paşa, daha çok desenleriyle kendini göstermişti. Ancak kendisinin heykelci olarak da çalıştığı bilinmektedir (Ölümü 1866). Gene Harbiye'den yetişme bir ressam olan *Nuri Paşa* da, daha çok deniz ressamlığı ile kendini kabul ettirmiş genellikle büyük zırhlı gemilerin deniz savaşlarını resmetmiştir. Ancak bu kabiliyetli subayın resme karşı çevresinde sevgi uyandırdığını ve öğretmen olarak büyük hizmeti olduğunu biliyoruz.

Bu sanatçı subaylar yanında suvari binbaşısı ressam Tevfik, İstanbul'un yeşil servilerini, camilerin güneşli mermerlerini, eski sokakların gölgeli kaldırımlarını, sebilleri, ve türbelerin o mistik havasını yansıtmıştır. Fakat bütün bu eserler, sabırlı ve kabiliyetli bir insanın yaptığı duygulu notlardan ibarettir. Bu ilk çalışmalar, Türk resminin Avrupa üslûp çemberine nasıl bir duygu ile girdiğini bize anlatmaktadır. Ressam *Hayri* (binbaşı ölümü 1916) de usta bir suluboya ressamı olarak dikkatimizi çekmektedir. Ancak şunu da belirtmek gerekir ki, bütün bu sanatçıların doğanın taklidi ile sanat yapılamayacağı hususunda sarsılmaz bir inançları vardır. Bu hususu gene asker ressam olan *Sami Yetik* bize "*Ressamlarımız*" adlı kitabında anlatmaktadır. Ayrıca bu sanatçılarımız hakkında "*Osmanlı Ressamlar Mecmuası*" adlı dergide de oldukça aydınlatıcı bilgi bulmaktayız.

Türk resim sanatında ressam *Hasan Rıza* ilk hamasî konuları, çok figürlü kompozisyonlar halinde yapmıştır. Destanlar yaratmış olan eski Türk ordularının savaşlarını, kale muhasaralarını, yalın kılıç düşman orduları içine girmiş Yeniçerileri, savaşı bütün barut ve toz toprak kokusu içinde yansıtmak istemiştir. Ayrıca çini mürekkebi ile, tarihî kişilerin portrelerini de yapmıştır. Ancak bunların hayalî tasvirlerden ileri gitmediğine burada değinmek gerekir.

Türk resim sanatında çalışkanlığı yanında, ilk ölü-doğa (natürmort) resmini ülkemizde sevdiren sanatçıların başında ressam miralay *Süleyman Seyyit* gelir. Son derece sabırlı bir fırça ile çiçek resimleri yapan bu ressamın geçmiş kuşaklarımızı en çok duygulandıran sanatçılarımızdan biri olduğu kuşkusuzdur. Resimde hiçbir unsuru, fırça darbelerinin sarhoş-

luğuna bırakmayan bu ressamımız, kendine özgü bir renk duygusuna da sahipti. Bir savaş kompozisyonu da yaptığı söylenen Süleyman Seyyit'in eserlerinin çoğu kaybolmuştur. Bir çok eserini de gelişi güzel elden çıkaran bu sanatçı hakkında fazla bir şey bilmiyoruz (Ölümü 1913'dür). Fransa'da tahsil ettiği ve "*Fenni Menazır*" adlı bir kitap yazdığı bilinmektedir.

Ressamlarımız arasında Batı'da tahsil etmediği halde, mümtaz bir düzeye ulaşan en önemlilerinden biri de *Hüseyin Zekâi Paşa*'dır. Titizliği oranında duygululuğunu peyzajlarında yansıtmasını bilen bu asker sanatçımız, resim tarihimizde, ilgi çekici doğacı bir gözleme dayanan kır resimleri ile kendini tanıtmıştır. Kendine özgü romantik bir anlatım gücü gösteren Hüseyin Zekâi Paşa, aynı zamanda "*Ayasofya Şadırvanı*" adlı eserinde mimarî konstrüksiyonları da duygulu bir şekilde resmetmeyi başarmıştır. Eski eserlerden anlayan bir uzman olarak da, son derece bilgili olduğunu onu tanıyanların anılarından öğreniyoruz.

Şeker Ahmet Paşa (1941-1907), Batı'da uzun zaman tahsil etmiş gözlemci, naiv bir gerçekçiliğe ulaşmış, kaliteli eser veren sanatçılarımızdandır. Gerek ölüdoğa resimleri, gerek peyzajlarıyla olsun, dikkatli duyarlığı olan ressamlarımızdan biridir. 1874'de İstanbul'da ilk resim sergisini düzenleyen de Şeker Ahmet Paşa'dır. Courbet'nin hayvan resimlerini ansıtan "*Karaca*"sı, Şeker Ahmet Paşa'nın dikkatli bir gözlemci olduğunda insanı kuşkuya düşürmüyor. Avrupa Barok'u ressamlarının karanlık fonlu resimlerinin havasını yansıtan renkleriyle o, bizde yarı hayalden, yarı gözlemle yapılmış, bir şövale resminin de temsilcisidir. Sağlam kuruluşlu eserleriyle, hiçbir havaî serbestliğe gitmeden ve resmin ciddî çalışma gerektirdiğine inanarak çalışan önemli bir sanatçımızdır.

Buraya kadar olan asker ressamlarımızın eserlerinde, Fransa'daki 1830 peyzajcıları adı ile anılan sanatçıların havası vardır. Fakat bunun yanında, genellikle bizim İstanbulumuzun o kendine özgü eski havasını yansıtan bir duygululuk da bu sanatçılarımızın eserlerinde görülür. Ancak bizim asker ressamlarımız arasında o zamanlar ünü olan *Hoca Ali Rıza* adlı ressamımızın havası, biraz değişiktir. Hoca Ali Rıza'nın (1864-1935) guvajları, taş baskı resimleri ve yağlı boya eserleri incelenirse, daha çok kendi içine yönelmiş bir gözlem sahibi olduğu anlaşılır. Ancak biraz hayalî çalışmaya düştüğü ve aşırı duygululuğunun onun doğa izlenimini, çok beğendiği Corot örneği peyzajlara götürdüğü anlaşılır. Bu sanatçıların telkin ettiği doğa sevgisi, özellikle boya resimlerinde onu 1830 peyzajcılarının kır sevgisine bağlamıştır. Böylece kıra ait romantik resimlerini boyamıştır. Ancak bu kır resimleri yanında Hoca Ali Rıza, İstanbul'un avlulu evlerini, arnavut kaldırımlı dar sokaklarının şiirini, gene biraz aşırı duygulukla ifade yoluna gitmiştir. Boyası, özellikle guvaj resimlerinde doğa izlenimlerini yansıtma bakımından başarılı görülürse de, Hoca Ali Rıza büyük kabiliyetine rağmen, doğayı seven bir fantezist olarak kalmıştır. Onun en başarılı eserleri portre desenleridir. Dikkatli gözlemini onun yalnız baş desenlerinde görürüz. Hattâ desenlerinde yer yer oldukça başarılı sanatçıların rahat çizimine de varmıştır. Taş baskıları ise akademik bir kart postal resim anlayışının sınırları içinde kalmıştır. Bu kartpostal resimler, onun öğrencilerine verdiği duygulu, resmi sevdirici, değersiz fakat sevimli örneklerdi.

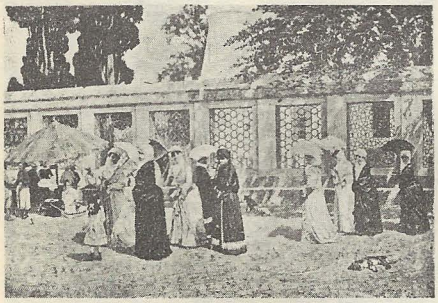
Osmanlı İmparatorluğu'nun büyük bir kriz içinde bulunduğu son zamanlarında, ressam *Hasan Rıza*, eski dönemlerin başarılı savaşlarında, içinde yaşadığı toplumun rüyasını nasıl görmüş ve resmetmiş ise; deniz ressamları olan suvari teğmeni ressam *İhsan (1889-1906)* ve *Kaymakam İsmail*

R. 1468: Sümbülname. XVIII.yy. Resimde üçüncü boyut biçimlendirilmesine gidildiği görülüyor.

R. 1469: I. Abdülhamid'in Portresi.

R. 1470 : Şeker Ahmet Paşa (1841 - 1907). Karaca. Resim ve Heykel Müzesi, İstanbul.

R. 1471 : Şeker Ahmet Paşa (1841 - 1907). Oduncu. Resim ve Heykel Müzesi, İstanbul.



R. 1472: Osman Hamdi. Cezinti Yapan Kadınlar. Boston Müzesi.

Hakkı (?-1937) da, boyadıkları büyük zırhlı gemilerin savaşları ile ilgili resimlerde, artık hiç bir gücü kalmamış olan devletin ve halkın özlemi içinde olduğu bir rüyayı sunuyorlardı. Bu rüya ve özlem sahnelerini resmeden İhsan ve İsmail Hakkı, hisli çalışmalarıyla âdeta kendilerini çöken ulusal durumdan koruyor gibi idiler.

Bu deniz savaşları resimlerinde, Rus deniz ressamlarının etkileri olduğu genellikle kabul edilir.

Aşağı yukarı 1910 dolaylarında Avrupa'ya giden ressamlarımıza değin, resim sanatımız, askerî okullarımızda yetişen ressam subaylarımızın çalışmalarından ibaret kalıyordu. Ancak 1883 yılında *Sanayi-iNefise Mektebi*'nin kuruluşu ile resim öğrenimi sivillere intikal ediyordu. Böylece güzel sanatların Batılı anlamdaki resim anlayışı filizlenecek yeni bir zemin kazanıyordu. Daha 28 Mehmet Çelebi'nin Paris'e yaptığı seyahatten bu yana, bazı Osmanlı aydınları Batıya dönme gereğini duymuş ve önce yeni savaş bilimleri, topçuluk, savaş sanayii, eğitim öğretim yanında, en sonunda 1835 yıllarından itibaren de resim tahsili için Batıya öğrenci yollanmağa başlanmıştı. Böylece Batıya karşı yenilgilerimizin çaresini, gene Batı üstünlüğünü sağlayan kültürünü ve sanatını almakta duymuştuk. Görülüyor ki, önce askerî alanda edinilmek istenen Batı kültürü, zamanla bize tümüyle kendini kabul ettiriyordu.

İşte İstanbul'da Batı anlamında eğitim ve öğretim yapan askerî okullar yanında bir de Güzel Sanatlar Okulu kurulmuş oluyordu. Hiç kuşkusuz bizde II. Mahmut, 1830 yılında kendi resmini devlet dairelerine astıran ilk Osmanlı padişahı idi. Ve birçok padişah da kendi resimlerini Batılı ressamlara yaptırmışlardı. Fakat bu halktan gelen resim sevgisi değildi. Hattâ halk, II. Mahmut'un para üstüne basılan profil resminin Türk parasına uğursuzluk getirdiğine inandığından, paraların üstündeki resim kaldırılmıştı. Bu bakımdan İstanbul'da kurulan ilk Sanayi-i Nefise Mektebi'nin önemi büyük oluyordu. Dikkat edilirse Batı kültürü içindeki resim anlayışı böylece resmî bir anlam kazanıyor, ve ressamlarımız kabiliyetli gençlerimize bu anlayışta bir resim eğitimi de vermeğe başlıyordu.

Çok ilgi çekicidir ki, Sanayi-iNefise Mektebi'nin tedrisatı ile birlikte askerî ressamlarımız yavaş yavaş yerlerini bu okuldan yetişenlere terkettiler. Böylece sivil hayata daha yakın bir sanatçı heyecanı yaşanmağa başladı.

Sanayi-iNefise Okulu'nu kuran *Osman Hamdi Bey (1842-1910)* 1883'de Osmanlı Müzesi müdürlüğü yapmış, Paris'te 15 yıl kalarak Hukuk ve Güzel Sanatlar Okulu'na devam etmiştir. Gerçek sanatçı mizacı ile arkeoloji alanında da çalışmış ve bir de yabancı müzelerdeki değerli sanatçıların eserlerinden 42 kopya yaptırmıştı[1]. Osman Hamdi'de Akademik bir resim eğitimi almıştı. Yaptığı resimler figürlü kompozisyonlardır ve Osmanlı hayatının çeşitli sahnelerini yansıtmaktadır. Ancak bu resimler figür biçimlendirme geleneğine bağlı idilerse de, gene de hiç bir bayağı biçimlendirme bu eserlerde görülmez. Osman Hamdi, konulu bir resim anlayışını bizim ülkemizde en iyi temsil eden ilk ressamımız olmuştur.

Paris'te *Boulanger (1806-1867)* ve *Gerôme (1824-1904)*'un atölyelerinde çalışmış olan ressam Osman Hamdi, Türk resminde Osmanlı toplumsal hayatını yansıttığı resimlerinde, çeşitli tipleri optik bir görüntüye bağlı olarak resmetmişti. Bu optik izlenim, bizim minyatürlerimizde olmadığı için, özellikle ilgi görüyordu. Osman Hamdi'nin yabancı müzelerden yaptırdığı kopyalarda da biz bu figüratif anlatımı görüyoruz.

[1] Refik Epikman, Osman Hamdi, Millî Eğitim Bakanlığı Yayınevi, İst. 1967. s. 3.

Demek ki, bu anlamdaki çalışmalar aslında XIX. yy.'da Batı'da görülen Historizm akımına ve Paris'teki akademik Salon resimlerinin paralelinde bir anlayışı yansıtıyordu. Bizim sanatçılarımızın, dikkat edilirse, 1870'den sonraki Batı sanat akımları ile ilgileri yoktu. Esasen Batı'daki endüstriyel-parlementer bilimsel hayatın sanatçıda uyandırdığı tepkiyi, bizim ressamlarımız henüz duymuyorlar ve yaşamıyorlardı. Ve bizdeki sanat, toplumsal bir gereksinmeden de doğmuyordu. Bu nedenle XIX. yy.'ın ikinci yarısından sonuna kadar bizde yapılan resimlerde Batı hayatına paralel olarak doğan anlayışların, yaşamadığını anlıyoruz.

Türk resim sanatı, bu nedenle ancak Batı hayatında yer etmiş eski büyük eserlerle ilgilenmiş, bir nesne gözlemi ve onun yansıması problemi ile yetinmişti. Bu gayet doğaldı. Çünkü Türk kabiliyetleri henüz öğrenme döneminde idiler. Ve biz yabancı bir kültürün tanınması için gereken çalışmalar olarak bu dönemlerin geçtiğini hep gördük.

Görülüyor ki, yabancı kültürlerle ilk temas eden halklarda olduğu gibi, önce bir toplama dönemi gerekiyor. Roma, Selçuklu, Osmanlı ve Arap sanatlarında da bu toplama dönemlerini hep gözlemledik. Sonuç için bazan bir kaç yüzyıl gerektiği daima görülmüştü. İşte yabancı bir kültürün güzel sanatlarının bizdeki yansımaları, toplama döneminde olduğumuz için daha hâlâ devam etmektedir.

1910'da Batı'ya gönderilen Çallı, Feyhaman ve Nazmi Ziya gibi sanatçılar da Batı kültüründeki bir akımın peşinden gittiler. Ancak bilindiği gibi İzlenimcilik (Impressionisme) 1910-14 yıllarında Avrupa'da tükenmiş olan bir akım idi. Fakat Batı'ya giden sanatçılarımızın çeşitli akımları değerlendirmeleri ve çözümlemeleri hususunda gerekli hazırlık ve kültürel atmosfer o zamanki İstanbul toplum hayatında yoktu. İşte bu nedenle ressamlarımız eskimiş bir sanat akımını ülkeye yenilik olarak getiriyorlardı.Bu akım da aslında, bizde Fransa'da anlaşıldığı üzere güneş renklerinin problemi ile ilgili değildi. Bizim bu ilk İzlenimci ressamlarımız daha çok optik bir görüntüyü biraz renkçi bir anlayışla resmetmek durumunda idiler. Yani Fransız İzlenimcilerinin temel görüşleri, bu sanatçılarımızla ele alınmamıştı. Bu nesil arasında İzlenimcilik'e yaklaşan en iyi ressamımız *Nazmi Ziya* idi. Bu sanatçımız hiç kuşkusuz izlenimini renkle boyuyor, işaret ediyordu ama, renkleri tam bir empresyonist palete sahip değildi. Aynen Almanya'daki Libermann gibi. Demek ki bu izlenimci akım, aslında bize bilimsel özellikleri içinde yansımamıştı. Fakat ne olursa olsun, bu ressamlarımız memleketimizde resmi sevdirmek için çok çaba harcamışlardır.

Hüseyin Avni Lifij (*1889-1927*) bizdeki izlenimci anlayışın dışına çıkan ve yer yer Ekspressionist, fakat renksiz bir sanatçı olarak bilinir. Lifij de Fransa'da okumuş, fakat geniş ve rahat bir çalışmaya varmıştı. Lifij İstanbul'da Güzel Sanatlar Akademisi'nin bünyesine, dekoratif sanatlar bölümünü sokmak için çabalıyordu. Geniş ve rahat planlı peyzajlarında Türk resmi kişisel, güçlü bir temsilcisini görüyordu.

Türk resim sanatına, çâlâk fırçalı renkçi bir paleti getiren ve Empressiyonist anlatımın temsilcisi olarak tanınıp ve âdeta efsaneleşen bir kişi *İbrahim Çallı* (*1882-1960*) idi. İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'ni 1910 yılında bitirdi. Paris'te *Cormon*'un atölyesinde çalıştı. 1914'de savaş başlayınca yurda döndü. Empressiyonist anlayışın temsilcisi olarak tanınmasına rağmen, aslında akademikleşmiş bir Empressiyonizmin temsilcisi idi. Fakat Çallı hiçbir zaman bayağılığa düşmedi. Şair bir ressam ruhu göstermesi ve fevkalâde nüktedan bir kişi oluşu, ona büyük bir ün sağla-

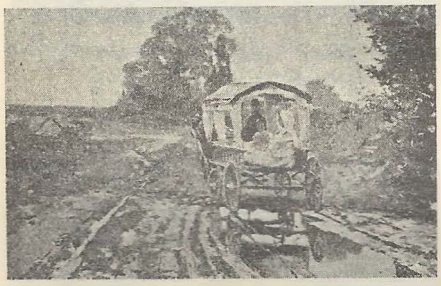
R. 1473: Osman Hamdi. Sultan Ahmet Camii'nin Girişinde Türk Kadınları.

R. 1474: Osman Hamdi. Kitap Okuyan Adam. Londra Müzesi.

R. 1475: Osman Hamdi. Silâh Tüccarı. Resim ve Heykel Müzesi. İstanbul.

mıştı. Çallı çıplak modellerden süratli, geniş fırçalı rahat bir paletle çalışmalar yaptı. Yeni bir problem getirmemekle birlikte "*Zeybek*" ve "*Mevleviler*" serisi ile yerli bir motifi işledi. "*Manolyalar*"ı ile ilgili natürmortları ve doğadan yaptığı kimi açık hava resimleri "*dapres nature*" olarak daha sağlam değerlidir. Derhal tanınan bir anlatım tarzı, hiç kuşkusuz Çallı'da vardır. Bu yönü ile O, Türk resmindeki yerini daima koruyacaktır. Eserlerini fazla sergilememesine rağmen, Çallı efsanesinin oluşması, onun ilginç bir kişiliği olduğunu göstermektedir.

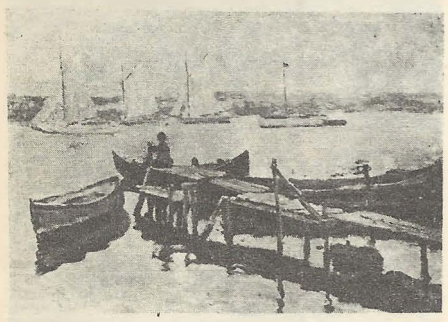
Çallı ile birlikte akla gelen bir diğer ressamımız *Feyhaman Duran*'dır (doğumu 1886). Bu sanatçımız da bizdeki Empressiyonist okulun temsilcisi olarak Avrupa'dan dönmüştü. 1910 yılında Prens Abbas Halim Paşa'nın yardımı ile Paris'e resim tahsiline gönderilmiş ve Julian Akademisi'nde ve sonra Académie des Beaux Arts'da okumuştu. Denebilir ki, gerek Çallı gerek o, Türk resminde aynı çizgide kalmışlardır. Ancak Çallı, resimlerinde daha serbest bir fırça ile renklerini tablo yüzeyine dağıtmıştır. Bu bakımdan, aralarında büyük bir ayrılık olmamakla birlikte, Feyhaman daha titiz bir işçilik göstermiştir. Güzel Sanatlar Akademisi'ndeki öğretmenliği ile önemli bir sanat sevgisini öğrencilerine aşılamış çelebi bir insan olarak belirmiştir. Feyhaman *Çıplaklar*'ında desene bağlı bir boya ile ilgilenmişti. Çallı ise fırça tuşlarının güzelliğine önem vermişti.



R. 1476: Halil Paşa (1857-1939). Maltepe Köyü Yolunda.

Aynı kuşak sanatçılarından Hikmet Onat'da gene resmimizde kendine özgü bir Empressiyonizmanın temsilcisi olarak belirmiştir. Daha çok bir peyzaj sanatçısı olarak tanınan bu ressamımız, bir fırça maniyerizması içinde kalmış görülür. Ancak eski İstanbul görünüşlerini sevdirmiş, duygulu bir ressamımızdır.

Osmanlı İmparatorluğu'nun son döneminde Avrupa'ya giden ve Empressiyonist anlayışı en iyi yansıtan sanatçımız, hiç kuşkusuz *Nazmi Ziya* (*1881-1937*) oldu. Bu gerçekten meziyetli ressamımız, içli mizacını resme aktaran en şair sanatçımız oldu. İstanbul'un ışıklı havasını, sislerini, tablosuna nefes aldırırcasına duygulu bir fırça yoğuruşu ile aktardı. Maniyerizme hiçbir şekilde düşmedi. "*Tabiat karşısında beni en ziyade heyecana getiren şey, hayat ve hayatiyet ifade eden şeylerdir; kadın, ağaç, deniz, çiçek, güneş, güneş, güneş*" diyerek sevdiği şeyin, en çok güneş, yani ışık olduğunu ifade ediyordu. Onun portre resimleri de optik görünütyü yansıttır. ancak bunların özellikle kendi portresinde olduğu gibi, daha çok fotoğrafik etkili olduklarını ve bu yönleriyle yeni biçim çarelerinden uzak kaldığını fakat bir çeşit hoş bir etki sağladığını belirtmek gerekir. Peyzajlarında da doğacı bir izlenimciliği yansıttığı görülür. En büyük öğretmenin doğa olduğu görüşünde olan Nazmi Ziya, böylece neden doğacı olduğunu da açıklamaktadır. (*Bedri Rahmi Eyüboğlu, Nazmi Ziya, Güzel Sanatlar Akademisi Yayımlarından Ist. 1937, s. 23).*



R. 1477: Halil Paşa (1857-1939). İskele. Resim ve Heykel Müzesi, İstanbul.

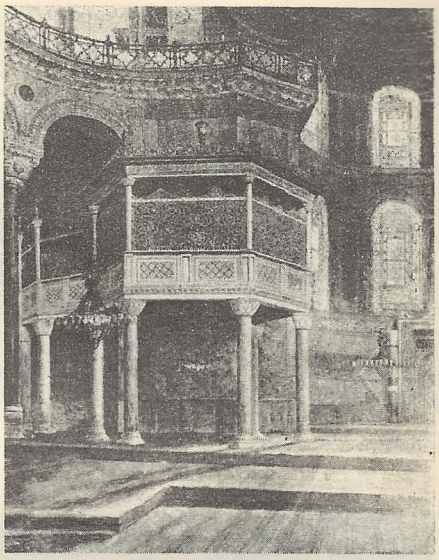
İlk Dünya Savaşı'ndan önce, Batı'da tahsil edip yurda dönenler, Avrupa'da çağını tamamlamış olan bir empressiyonizma ile yurda dönmüşlerdi. Hiç kuşkusuz bu anlayış bile, yeteri kadar elverişli toprak bulamayan bir bitkinin zorla yetiştirilmesi anlamına geliyordu. İmparatorluğun 1700 yıllarından beri Batı'ya dönük ilgisi, onu henüz anlamaya yeterli bir temel bilgi ve geleneğe sahip değildi. Bu nedenle, ressamlarımızın saray yakınlarına nüfuzu oranında itibar gördüğü anlaşılmaktadır. Ayrıca, Batı'da resim sanatının içinde olanların, artık saray muhitinden çıktıklarını görüyoruz. Daha Delacroix'lar, Courbet'ler, Daumier'ler, Corot'lar, Constable'ler, Daubigny'ler ve sonraki Empressiyonistler, hep yalnız başına kalmış kişisel dünyasını yaşayan sanatçılardı. Bunlardan sonra gelen Cézanne,

R. 1478: Hoca Ali Rıza. Manzara.

van Gogh ve Gauguin örneği sanatçılar bile, gene aynı durumda idiler ve hattâ Paris'ten uzaklaşmış ve kasabalarda yaşayan sanatçılardı. İşte bu anlayışlar, hep kişisel dünya görüşleri idiler ve doğal olarak saray atmosferinin tantanası ve asaleti vb. şeyleriyle hiç bir ilgisi yoktu. Görülüyor ki, Türkiye henüz, parlementer, endüstriyel bir dünyanın yaşadığı toplum değildi ve dolayısıyle çağdaş ortamın sorunlarına son derece yabancı idi. Bu nedenle, Avrupa'ya giden sanatçılarımız ne de olsa döndüklerinde kişisel görüşlerini belirten bir atmosferi, kabul edecek bir ortama sahip değillerdi.

İşte Cumhuriyetin ilânından sonra, bizde çağdaş sorunları ülke sorunları olarak kabullenen bir ortam belirmeğe başladı. Bu fikir, ülkemizi çağdaş uygarlık seviyesine çıkarmak için söylenmiş ve kabullenilmiş bir slogandan geliyordu. Bu düşünceyle 1926'dan itibaren Batı'ya yeniden bir sanatçı kuşağı gönderilmişti. Bu sanatçılar döndükleri zaman, ilk kez yıllardır tekrarlanan empressiyonizma dışına çıkmış bir sanat anlayışı ile yurda döndüler. Bunlar 1905 yıllarında Fransa'da ortaya çıkan bir Fovizm'i (çiğ renkçilik), 1908'de doğmuş bir Kübizm'i 1906'da Almanya'da ortaya atılmış bir Ekspressiyonizm'i yurda getirdiler ve bu kuşaktan bir grup *"D" Gurubu* adı ile bir birlik kurdular. Bu yüzden bizde yıllardır süren ve İstanbul'da alışılmış akademik bir anlayışın karşısına yeni görüşler çıktı. Bu yeni gelenler, kısa bir müddet sonra İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'ne öğretmen olarak atandılar. Böylece resim sanatı, doğanın renkli bir yansıması anlamında olan bundan önceki kuşağın anlayışını aşmış, ve sanat sorunları bakımından yeni bir hava belirmeğe başlamıştı. Bu nedenle *"D."* gurubu[1] sanatçıları Türkiye'de Cumhuriyet döneminin ilk önemli hamlecileri olarak görüldü. İşte Türkiye'mizde resim sanatı böylece yeni sürgünlerle boy atmağa başlıyordu. *"D."* Grubu sanatçıları ilk sergilerini 1933'de açtılar. Birliği *Abidin Dino, Nurullah Berk, Zeki Faik İzer, Elif Naci, Cemal Tollu* ve heykelcilerimizden *Zühtü Müridoğlu* kurdular. D. Grubu, 1947 yılından sonra dağıldı ve mensuplarından her biri kendi anlayışında bir çalışmaya koyuldu. 1947 yılında grubun son sergisine katılanlar 16 sanatçı olmuşlardı. Sonradan bu gruba dahil olanlar karikatürcü *Cemal Nadir, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Hakkı Anlı, Sabri Berkel, Fahrinnüssa Zeyd, Zeki Kocamemi, Arif Kaptan* ve heykelci *Nusret Suman* oldular.

"D." Gurubu sanatçıları önemli bir hareket de yarattılar. Bu sanatçılar, çağdaş sanat problemlerinin yakından anlaşılmasına yardımda bulundular. Bu ressamlarımız Paris'teki André Lothe'un, Fernand Léger'nin, Gommaire'in, Almanyalı Hoffmann'ın anlayışlarını yurda getirmişlerdi[2]. Kısa zaman sonra Empressiyonist sanatçılarımızın yerlerini bu nesle terkettikleri görüldü. Empressiyonistler'in turuncular, morlar ve



R. 1479: Hüseyin Zekâi Paşa. Cami İçi.

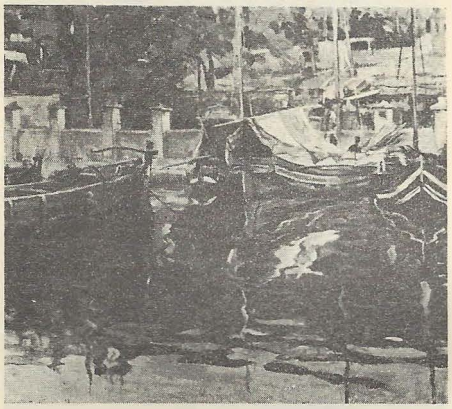
R. 1480: Ruhi. (1883-1931). Atatürk'ün İstanbul'a Gelişi. Resim ve Heykel Müzesi, İstanbul.

R. 1481: Süleyman Seyid. Çiçeklre.

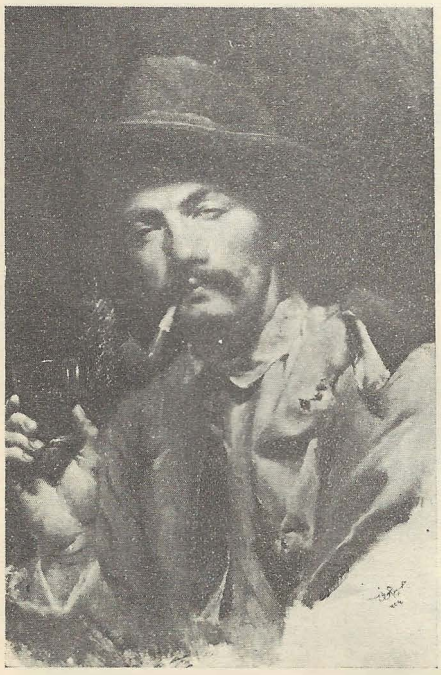
[1] Berk, N., Sanat Konuşmaları, (Denemeler), A. B. Neşriyatı, İstanbul, 1943. Sayfa 77. "Grup memleketimizde kurulan dördüncü teşekkül olduğu için, bazı arkadaşlar buna *Dördüncü Gurup*" adı verilmesini teklif ettiler. Ben (D) harfi alfabenin dördüncü harfi olduğundan grubumuza bir rakam değil de "D" harfini takmanın daha orijinal olacağı fikrini ileri sürdüğüm zaman arkadaşlar muvafık buldular".

[2] "D" Gurubu'nun nazariyecilerinden olan Ressam ve Yazar Nurullah Berk "Sanat Konuşmaları" adlı kitabında (s. 79) : "Hakikatte "D" Gurubu Türk resim sanatına bir nevi "rasyonalizm" getirerek ifade tarzlarına bir düzen verme, inşacı bir kaygı doğurma arzusu ile hareket ediyordu. Gerçi bu tez, 1928 de "Müstakil ressam ve heykeltraşlar"ın sanat hayatına atılmasıyle öne sürülmüş bulunmuyor değildi. Fakat "D" grubu bu tezi daha kat'î, hattâ daha sistematik bir şekle sokarak o zamana kadar Türk resminde hâkim olan Empressiyonist yumuşaklığa bir set çekmek istedi." diye yazıyor. Gene aynı sayfada "Genç sanatkârlar şu fikirde birleşmiş bulunuyorlardı : Resim sanatının başlıca özelliği, form yani şekil, hacim mükemmeliyetidir."

R. 1482: Nazmi Ziya. Manzara.



R. 1483: Hikmet Onat. Sahilde Motorlar.



yeşiller içindeki "Boğaziçi" manzaraları, yerlerini griler ve kahverengiler içindeki sağlam inşalı bir resme terketti. İşte bu sorunlar içinde yeni yetişenler arasında Batı'ya gidenlerimiz çoğaldı. Paris sanatının yansıdığı İstanbul'da resim hayatı hareketlendi. Anadolu kentleriyle kasaba ve köylerinden bazı izlenimlerin İstanbul'a taşındığı görüldü. Ressamlarımız arasında İkinci Dünya Savaşı'ndan önce İstanbul'a Akademi'ye öğretmen olarak gelen Leopold Lévy'nin kimi sanatçılarımız üzerinde etkileri görülmeğe başladı. Hattâ bu ressamın bir çok sanatçımızın kişiliğini silip süpürürcesine bir etki yaptığı da dikkati çekmeğe başladı. İlgi çekicidir ki, ilk izlenimcilerimiz gibi, 1905 - 1910 arasında Batı'da ortaya çıkıp 1930 larda ülkemize gelen yukarıda belirtilen akımlar da, bizde 1950 yıllarında akademikleşmeğe başlamıştı. Gene 1910'larda Münih'te ortaya çıkan soyut akım, ilk kez 1955'lerden sonra yurdumuzda ilgi kazanmağa başlıyordu. Dikkat edilirse bizde, önceden sanat tarihinde gördüğümüz bir olay cereyan ediyordu. Bu da, güzel sanatlarda yabancı bir üslûp çemberine giren ülkelerde olduğu gibi, bir "*toplama devresi*"nin başlamasıydı. Fakat bu normaldi ve bu toplumsal ortam bakımından, Batı'yla aynı paralele gelinceye kadar devam edecekti. İşte güzel sanatlarımızın genel hatlarıyla serüveni budur.

"D" Grubu, Batı'da İzlenimcilik karşısına çıkarılan inşaî eğilimli akımları yurtta tanıtmıştı. O sıralarda sanat çalışmalarımız, Batı'daki görüşlere genellikle bugünkü gibi bağımlı idi. Ancak "*D*" *Grubu*, Batı'nın öğrenilip bitirilmesinde hırslı idi. Bu nedenle bir çok sanat sorununu ilk ortaya atan birlik olmuştu.

Bu hareketleri tanıtanlar yalnız "D Grubu" değildi. Bir gruba bağlı olmayıp da kişilikleri olan başka sanatçılar da vardı. *Malik Aksel, Ali Çelebi, Refik Epikman, Eşref Üren, Muhittin Sebati, Hâle Asaf* gibi sanatçılar da vardı. Bunlardan başka, gene hizmeti olan sanatçılarımızdan *Cevat Dereli, İhsan Cemal Karaburçak, Ercümend Kalmık* ve *Cemal Bingöl* gibi ressamlarımız değişik, ancak çağdaş anlayışları yansıttılar.

Bütün bu adı geçen ressamların doğum tarihleri 1900 ile 1910 arasındadır. Genellikle Fransa ve Almanya'da tahsillerini yapan sanatçılarımız gittikçe genişleyen sanatçılar zeminini beslemişler ve özellikle yüzlerce öğrenci yetiştirmişlerdir.

Ülkemizde Batı anlamında resim ve heykel sanatları yenidir. Ve tarihte görüldüğü üzere, bir ülkenin sanatı bazan çözülmekte ve yüzyıllar sonra yeniden çağın gerekli unsurlarını toplamak için uzun bir zaman geçirmektedir. İşte aşağı yukarı 150 yıldır bu toplama durumu devam etmektedir. Bu husus, örneğin Almanya'da 300 yıl gibi uzun zaman almış ve Dürer'den sonra 1900 yıllarına kadar bu ülke sanat tarihinde rol oynamamıştı.

İşte ülkemizde, aşağı yukarı zamanımıza değin bu toplamacılık devam etmektedir.

Heykeli yasak eden Bizans ve Osmanlı kültürünün üzerine yerleşmeğe çalışan heykel sanatımız henüz çok yenidir. Bu alanda da toplama döneminde bulunuyoruz. Ancak Rodin, Despieau, Bourdelle hayranlıklarından kurtulalı epey olmuştur. Ve heykel sanatımızda Zühtü Müridoğlu, Hadi Bara, formcu ve yer yer izlenimci anlayışları yansıtmışlardır. Son zamanlarda arkaik anlatımlı figürler ya da soyut denemeler içinde çalışmalarını değerlendirmektedirler. Bu heykelcilerimize bağlanan *Şadi Çalık* ise soyut, ancak ağır kitlelerin etkisine önem vermektedir. Doğumları 1920 lerden sonra olan sanatçı kuşağı ise, günümüzde daha çok soyut denemelere yönelmiştir.

R. 1484: Hüseyin Avni Lifij. Kendi Portresi.

XIX. YÜZYILDAN BU YANA TÜRKİYE'DE MİMARLIK

Osmanlı İmparatorluğu'nun Batı'ya yönelmesinde, askerî başarısızlıkların önemine değinmiştik. Bu yoldan nüfuz eden Batı kültürü, dolayısiyle kendi mimarisini de memleketimize sokmuştur. Yabancı mimarlara olan tutkunluğun Lâle Devri'ndeki durumu kesin olarak bilinmiyor. Ancak *Nur-u Osmaniye Camii*'nin Simon Kalfa adında bir azınlık mimarına yaptırıldığı kesindir. III. Mustafa zamanında *Lâleli* (1763), Selim III zamanında *Selimiye Camii* (1804), *Nusretiye Camii* (1822) ve askerî bir yapı olan *Selimiye Kışlası* hep yabancı mimarlara yaptırılmış işlerdi. Baron de Tott, Hatice Sultan'ın sarayında tam bir Fransız havası olduğunu yazar.

Yabancı mimarî hayranlığı yüzünden Osmanlı klasik mimarisinin büyük geleneği sönmüştür. Böylece Barok, Rokoko, Ampir ve daha ne olduğu bilinmeyen bir yığın süslü uydurma Batı unsurları eski mimarimizi unutturur. Yabancıların ehliyetsiz kalfa ve ustaları itibar edilen kişiler olur. Abdülmecid zamanında devlet borç içinde iken, kimin tarafından çizildiği bilinmeyen *Dolmabahçe Sarayı*'nın yapımı (1853), bir Ermeni mimarı olan Karabet Balyan'a teslim edilmiştir. Bu mimarın ölümü üzerine de asray Nigogos Balyan' tarafından bitirilmişti. Bu saray, Barok ve Rönesans üslûplarının karıştırıldığı melez bir yapıdır. Bu saray dışında gene Abdülmecid zamanında Beykoz (1855) ve Küçüksu Kasırları yaptırılmıştı. Ayrıca Ortaköy ile Beşiktaş arasında *Mecidiye Camii* (1849) ile *Teşvikiye Camii* (1854) inşa edilmişti. Bunlar da yabancı mimarların işi olmuştu. Bu sarayların ve camilerin süslemeleri ile iç mefruşatı da tamamen ithal malı Louis üslûpları ile yapılmıştı.

Abdülaziz zamanı da yabancı mimarlar devlet nezdinde itibarlarını korudular. Abdülmecid tarafından Nigogos Balyan'a plânları çizdirilen *Çırağan Sarayı*, gene Balyan ailesinden olan Sergis ve Hagop Balyan'lara uygulattırıldı (1864). Abdülaziz zamanında Balyan'lar dışında İtalyan Montani Efendi adında bir başka mimara, Aksaray'daki *Valde Camii* yaptırıldı (1871). 1873 de Viyana'da açılan Dünya Sergisi'nde tanıtılacak eski camilerimizle, bazı başka yapılarımızın plan ve tafsilât resimleri ve bunlarla ilgili yazılı açıklamalar da Montanı'ye yaptırılıp yazdırılmıştı. Böylece bizde ilk mimarlık kitabı sayılan "*Üsul-ü Mimari-i Osmanî*" meydana getirilmiştir.

1876 da mimar yetiştirme gereği anlaşılır. Bu tarihde bir şûrayı deviet mazbatasında "*Fennî resim ve mimarî mektebi*" nin lüzumuna değinilmiştir. Sanayii nefise mektebi hazırlığı bu tarihte başlar. Ancak yabancı mimarların çalışmaları devam eder. II. Abdülhamid dönemin de Darenco adlı bir İtalyanın sarayın başmimarı olduğu görülür. Bu mimar, Valaury adında bir başka mimarla iş birliği yaparak Haydarpaşa'daki *Tıbbiye Mektebi*'ni, Cağaloğlu'ndaki *Düyun-u Umumiye* binasını, Galatasaray'daki *Osmanlı Bankası*'nı inşa etmişti. Bu yapılarda Genç Osmanlılar'ın düşüncelerine paralel, yeni bir Türk mimarisi yaratılmağa çalışılmıştır. Ancak bütün bu yapılar, yabancı karakterlerini muhafaza etmişlerdir. Bunun en önemli nedeni, 1840 da, Osmanlı yapı geleneğinin oturduğu zemin olan meslek loncalarının kaldırılması idi.

Cumhuriyet Dönemi'nde Mimarimiz:

1908 den itibaren özellikle Ziya Gökalp'in yayınları ile uyandırılan milliyetçilik hareketi, mimarimizi etkileyebilecek bir durum göstermişti. Batı'da tahsil etmiş bazı mimarlarımız, yeni bir millî mimarî yaratmak iste-

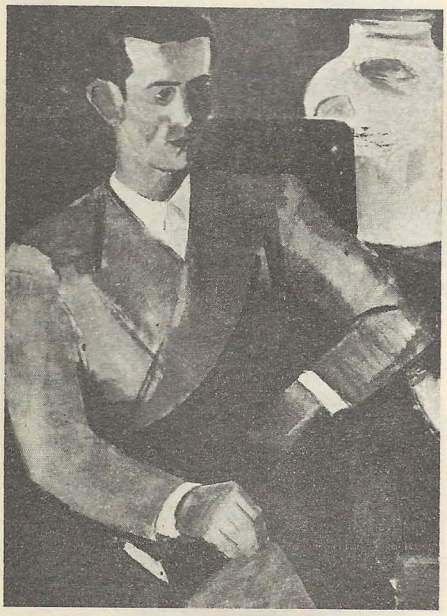
R. 1485: İbrahim Çallı. Mevleviler. Salâh Cimcoz'un kolleksiyonundan.

R. 1486: Feyhaman Duran. Çıplak

R. 1487: Feyhaman Duran. Hattât Kâmil Akdik.

R. 1488: Feyhaman Duran. Manzara

R. 1489: Namık İsmail (1892-1935). Harman. İst. Resim ve Heykel Müzesi.



R. 1490: Hale Asaf. Burhan Toprak'ın Portresi.

diler. Böylece Batı mimarisinin etkilerinden kurtulmak isteyen çabalar görüldü. Ve Osmanlı mimarisinin klasik döneminin eserleri inceleme konusu oldu. Bu yüzden XIX. yüzyılda Avrupa'da olduğu gibi, Klassisist bir akım bizde de belirdi. Ve böylece biçimci bir mimarî önem kazanmağa başladı. Bu akıma "*Yeni-klasikçilik*—Neo-classisisme" denildi. Böylece yapılan yapılarda klasik Osmanlı sütun başlıkları ve kemerleri yer almağa başladı. Bu hareketin temsilcileri atasında *Mimar Kemalettin, Mimar Vedat, Muzaffer* ve *Talât* sivrildiler. Bu hareket, Cumhuriyet döneminde bağımsızlık ve milliyetçilik hareketine de uygun bir tutumun sonucu idi. Kemalettin, İstanbul'da IV. Vakıf Hanı'nı, Bakırköy ve Bebek Camilerini, Ankara'da *Gazi Terbiye Enstitüsü*'nü (1929) ve *Vakıf Apartmanları*'nı yaptı. Mimar Vedat da Istanbul'da Sirkeci'de *Eski Postane* ve *Adliye binası*'nı ayrıca Ankara'da *Eski Büyük Millet Meclisi*'ni ve *Ankara Palas Oteli*'ni inşa etti.

Bu millici mimarî, yeni Türkiye Cumhuriyeti ile birlikte Ankara'ya da yerleşti. Hattâ bu sıralarda çağrılan yabancı mimarlar bile, bu yerlilik havasına uydular. Ankara'daki *Ziraat Bankası*'nı inşa eden İtalyan Mimarı Mongori de bu binada, bizde Abdülhamid zamanından beri yabancı mimarların yaptığı *Haydarpaşa Tıbbiye Mektebi* ve *Osmanlı Bankası*'nın geleneğini devam ettiriyordu.

Cumhuriyet döneminde 1935 lerde, artık yabancıların karşısına bir kaç tane mimarımızı çıkarabiliyorduk. Ancak bu tarihlerde Batı'da geçmiş çağın gereklerine göre değerlendirilmiş geleneksel yapı anlayışı terkedilmiş ve modern çağın gereklerine uyan bir mimariye yönelinmişti. Bizim mimarlık okulumuz olan Akademi'deki anlayış ise, bu paralelde değildi. "*Sanayii Nefise Mektebi'nde açılan mimarî kısmı, kırk elli senedenberi hayli mimar yetiştirdiği halde, netice son vakte kadar hâlâ değişmemişti. Çünkü tedrisat ayni şekilde devam ediyordu. Talebe, senelerce Parthenon'un sütun başlıklarını, korentiyen yapraklarını ve bir Yunan mabedi çizmekten başka bir şeyle meşgul olmuyordu*" (C.E. Arseven, Yeni Mimari, S. II).

1937 yılında Akademi'ye *Bruno Taut* çağrıldı. Ayrıca *Ernst Egli, Holzmeister* ve *Bonatz* memleketimize gelip Bauhaus'da değerlendirilen modern mimarî anlayışlarını öğretip uyguladılar. Egli, Ankara'daki *İsmet Paşa Kız Enstitüsü*'nü, *Balıkesir*'de *Öğretmen Okulu* binasını; Bruno Taut *Ankara'da Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi* binasını; Bonatz, *Saracoğlu Mahallesi* ile önce *Sergi Evi* olan binayı bugünkü *Büyük Tiyatro (Opera)* binasına çevirdi.

Bu yapılar, çağın ilk çeyreği içindeki modern mimariyi memleketimize aktardılar. Fakat bir yüzyıldan fazla zamandır devam eden yabancı mimar akımı hâlâ devam ediyordu. Ancak Batı'nın mimarî kültürü karşısına yerli bir yapı tipi çıkarma görüşleri yavaş yavaş belirmeğe başlıyordu. Ancak yabancı mimarlara ihtiyacımız gittikçe azalmakla beraber, hâlâ daha devam etmektedir. 1950 lerden sonra yeni Büyük Millet Meclisi yapısı Alman Holzmeister'e verilmiş; İstanbul'daki *Hilton Oteli*'ni de Amerikalı olan *Skidmore, Owings* ve *Merril* yapmışlardı. Bu son yapının projesinde, *Sedat Hakkı Eldem*'in de emeği olmuştu. 1950 lerden sonra kültürümüzde Avrupa yanında Amerika da yer almağa başladı. Hilton Oteli modeli'nin bir yapı tipi olarak çoğaltıldığı görüldü. II. Dünya Savaşı'ndan sonra Batı ile olan kültürel ilişkiler daha da arttı. Batı'ya çok sayıda öğrenci gönderilmeğe başlandı. Yabancı dil bilir mimarlarımız çoğaldı. Böylece uluslararası mimarî eğilimi arttı. Ve bilhassa çok daireli yapı tipleri şehircilik esasları dikkate alınmadan çoğalmağa başladı.

1935 lerde *Sedat Hakkı Eldem* ve *Emin Onat* yerli Anadolu evinin içten dışa geliştirilmiş fonksiyonel yapısının, modern mimaride görülen

fonksiyonellikle paralel olduğu düşüncesine varmışlardı. Aynen Japon Evi'nin modern Japon mimarisine yol gösterdiği gibi, bizde de Anadolu Evi'nin aynı fonksiyonu icra edebileceği düşünüldü. Böylece yerli fonksiyonel ev tipi ile çağdaş malzeme olanakları birleştirilmeğe çalışıldı. Fakat resmî yapılarda yerli ev tipinin prototip olarak değerlendirilmesinin mümkün olmadığı gözlemlenildi. Sedat Hakkı Eldem İstanbul'da *Fen* ve *Edebiyat Fakülteleri*'ni, Ankara'da *Başbakanlık* ile *Hindistan Elçiliği* binasını yaptı.

Bu mimarımız yanında Emin Onat da önemli bir mimar olarak belirdi. Ankara'da *Anıtkabir*, Selçuklular'dan beri devam eden türbe tipine son verdi. Yapıya, genel olarak Hitit aslanları dışında Anadolu toprağından hiç bir unsur katılmamıştı.

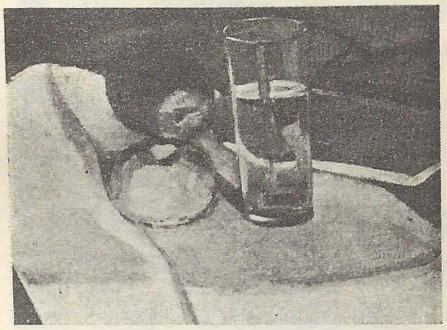
1950 lerden itibaren Hilton Oteli ve Büyük Millet Meclis'i yabancılara yaptırılmasına rağmen, yerli mimarlarımızın kaliteleri arttı ve miktarları da çoğaldı. Batı'yı gözlemleyen kendi mimarlarımızdı artık. Hattâ Uluslar arası mimarlık yarışmalarında kazanan mimarlarımız görüldü. Çağdaş endüstriyel yapı malzemeleri memleketimizde yapılmağa başladı. Yöresel malzemelerin strüktürel yapılarının bizzat değerlendirilmesi önem kazandı. Ve artık Batı etkisi değil, uluslar arası çağdaş değerler çapında bir görüş, memleketimizde hâkim olmağa başladı. Esasen bu, bütün dünyada aynı ortak karakterde oluşuyordu. Böylece Avrupa ve, Amerika'ya olduğu kadar, Japonya'ya degin görüşler uzandı. Bugünkü yerli mimarî, yöresel şorunları, çağdaş, uluslararası mimarî açısından halletmektedir. Bu anlayışla 1955 lerden sonra Ankara, İstanbul ve diğer kentlerimizde genç mimar kuşaklarınca mimarî büroları kurulmağa başladı. Bu mimarlarımız arasında *Şevki Vanlı*, *Turgut Cansever*, *Behruz Çinici*, Vedat Dalokay ve Affan Kırımlı sivrildiler.

Şevki Vanlı (1926-...) Adana'da bir villa, Ankara'da Tandoğan'da bir *Askerî Okul Yurdu*, gene Ankara'da yeni *Millî Kütüphane* yapılarını çizdi. Bunların dışında Ankara'nın dışında kurulan *Oran Sitesi*'ni çağ ihtiyaçlarına paralel bir görüşle plânladı. Bu yapılarda yerli geleneksel görüşler artık yoktu. Fonksiyonellik ve şehircilik esasları, yapı ilişkileri bakımından düzenleniyordu. Böylece bizde Sinan'dan beri, şehircilik sorunları çağ esasları açısından ilk kez ele alınmağa başlıyordu.

Aynı kuşaktan diğer bir mimar da *Turgut Cansever*'dir. Fakat bu mimarımız, şehirci olduğu kadar, tek yapı sorunları ile de meşgul olmaktadır. Ve yerli yapı geleneğinin bazı unsurlarının onca önemli olduğu görülmektedir. Bu bakımdan Sedat Hakkı Eldem ile aralarında bir görüş beraberliği sezilebilir. Yapıları arasında Ankara'da *Türk Tarih Kurumu* binası, İstanbul'da *Anadolu Kulübü ve Karatepe*, onun detay uygulamasındaki hesaplı titizliğini göstermektedir. Bu mimarlarımız başta olmak üzere memleketimizde bir yapı kalitesi geleneği kurulmaktadır.

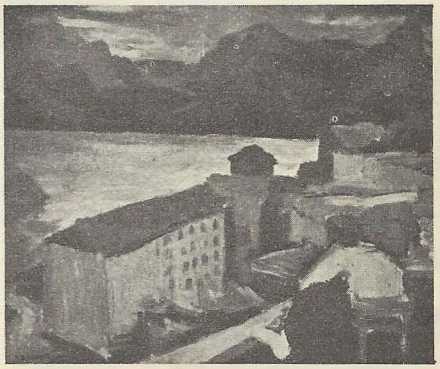
Behruz Çinici, bu beşli arasında en genci olmasına rağmen şehircilik açısından önemli, büyük planlamaları ile dikkati çekmiştir. Çağdaş fonksiyonellik, malzeme değerlerndirilişi ile ilgili yapısal estetik, çevre sorunları açısından ele alınmıştır. Mimariyi alt yapı strüktürüne bağlamak için yaptığı ön çalışmaları, mimarimize zengin bir zemin olma niteliği göstermektedir. Bu yöresel etüdler, Le Corbusier'in "*Cezayir Şehri Planlaması*" için yaptığı ön araştırmalara paraleldir. Çinici'nin yaptığı yapılar arasında: *Erzurum Üniversitesi*, *Orta Doğu Teknik Üniversitesi*, *Ören Sahil Şehri* ile *Bodrum Sahil Şehri* gibi önemli şehircilik çalışmaları vardır. Böylece tek tek bina anlayışı yerine, çağdaş şehircilik anlayışı, ilk

R. 1491: Hale Asaf. Manzara.



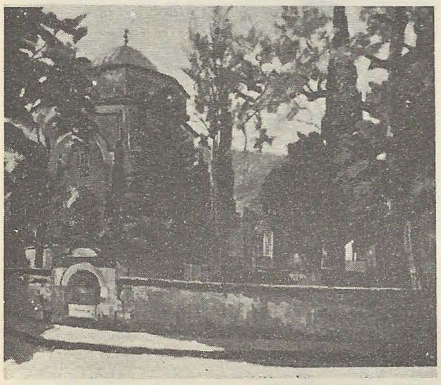
R. 1492: Muhittin Sebati. Natürmort. İst. Resim ve Heykel Müzesi.

R. 1493: Cevat Dereli. Manzara.



R. 1494: Ali Çelebi. Manzara.

R. 1495: Ali Çelebi. Yaralı Asker.



R. 1496: Hikmet Onat. Bursa'da Yeşil Türbe.

R. 1497: Nurullah Berk. Nargile İçen Adam.

defa memleketimize bu mimarlarımızla sağlanmış olmaktadır. Çinici şehircilikte belli yapı unsurlarını, saptadığı mekân birimlerinden oluşturmaktadır.

Vedat Dalokay ise bizdeki geleneksel cami mimarisini çağımızın form düzeyinde yenilemiştir. Ankara'da *Kocatepe Camii* plânlaması onun bu alanda yaptığı önemli bir yeniliği getirmiştir. Bir diğer eseri ise Pakistan'da İslâm Âbâd'dadır.

Ülkemizde mimarlık alanında bir uzmanlaşma da başlamıştır. Örneğin hastane mimarlığında Affan Kırımlı, Eskişehir (1953), Kayseri Cerrahî Kliniği (1958), Adana S.S.K. ve Ankara Tıp Fakültesi hastanelerini plânlamıştır. Bu uzmanlaşma, mimarlık sorunlarımıza cevap aranmasını gerektirdiğinden, kopyacılığa yer bırakmamaktadır.

Milletlerin hayatında kaybedilen sanat kültürünün yeniden kazanılmasının zorluğu, 1700 lerden beri yapılan çalışmalar dikkate alınırsa ne kadar çetin olduğu bir defa daha anlaşılmış olur.

Çağımız ve Sanatımız :

Burada, dünya görüşleri kendi sanatlarını da birlikte getirir ilkesi açısından bir incelemenin yararlı olacağı düşünülmüştür. Böyle bir görüşten yola çıkınca bizde XIX. yüzyılda benimsenen Batı teknik ve anlayışındaki yoğrumsal sanatların, başka bir dünya görüşünün yapıtı oldukları anlaşılır. Fransa'dan aldığımız sanat anlayışlarının içinde doğdukları ortam, XIX. yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'nun başkenti olan İstanbul'da var mıydı? Kaldı ki, dünya görüşlerinin değiştirilmeleri her çağda ve her ülkede büyük olaylarla geçiştirilmişti. Örneğin çok tanrılı din anlayışından tek tanrılı din anlayışına geçiş, az kanlı olaylara mı malolmuştu? Ya da tarımsal ekonomiye bağlı dünya görüşünden, bilimsel-parlementer-endüstrisel dünya görüşüne geçiş, Batı'da az mı büyük toplumsal kaynaşmalar ve savaşlarla ödenmişti? Bu bakımdan bizde Batı sanatının aradığı toprak yoktu o zamanlar. Ve ithal mevsimi değildi daha. Sanat tarihi alanında araştırma yapmamış olmamızın bedelini bu olumsuz sonuçlarla ödüyorduk. Aslında sanat ithaliniri nelere malolduğunu tarih örneklerle göstermekte idi. Söz gelişi Osmanlı ülkesinin kültür etkisinde olan ulusların güzel sanatları tüm olarak ölmüştü. Ayrıca Romalılar, çok güçlü büyük bir devlete sahip olmalarına karşılık, kendi toplumlarının gereksinmelerine yanıt veren mimarlıkları dışında pek yapıt verememişlerdi. Bildiğimiz gibi Yunan heykel ve resimlerinin benzetileri bu ülkeyi sarmıştı. Kendilerine özgü heykel sanatları da doğacı bir baş heykeli dışına çıkamamıştı. Hint sanatında da başka uygarlıkların etkisinden sonra XIV. yüzyıldan bu yana bir değişme olmamıştı. Alman'ların XVI. yüzyıldan XX. yüzyılın başına dek resim ve heykelde kendilerini gösteremedikleri sanat tarihince saptanmış bulunmaktaydı. Bunların yanında en canlı örnek, Amerikalıların bütün güçlerine karşın, Avrupa sanatının üslûp çemberinden bir türlü çıkamayışları ve özellikle resim ve heykelde çağımıza dek yapıt veremeyişleridir. Ancak kendi toplumlarının gereksinmelerinden doğan bir mimarlık ve sinema sanatı, yaşamını sürdürdüğü gibi, çevresinde bir üslûp çemberi de yaratmıştır.

Biz de, XVII. yüzyıldan bu yana Fransız kültür ve sanatının etki çemberi içine girmiş ve sanatımızın olanaklarının ne olabileceğini düşünmemiştik. Böylece geçmişteki sanatları ithal eden ülkelerin durumuna düştüğümüz gibi, benliğini başka ülkelerin benliğine bağlamanın cezasını uzun yüzyıllardır çekmek zorunda kalmışız.

Tarımsal ekonomili teokratik dünya görüşüne bağlı Osmanlı İmpara-

torluğunun başkentine Şeker Ahmet Paşa, Courbet'nin gerçekçi resmini getirmişti. Bu akımın nedeninden Şeker Ahmet Paşa'nın haberi bile yoktu. Çünkü ressam Paşa, Fransa'daki teknolojik akımın etkilerini yaşamıyordu. Bu bakımdan gerçekçi akımın ortamını İstanbul'da düşünmek kimsenin aklına gelmiyordu. Öte yandan İzlenimcilik, bilimsel-parlementer-teknoloji çağının bir sanat akımı idi ve bu akımın örneklerini ülkemize getirdiklerini sananlar, bu akımla ilgili tek yapıt verememişlerdi. Görülüyor ki, bir ortamın görüşünü anlamak, onun yapıtlarını benimsemekten daha güç oluyor. Böyle olunca, biz, bu anlaşılmamış akımların bizim ortamımızda kökleneceğini ve yeni dallar süreceğini nasıl umut edebilirdik.

Bu yüzden burada, dünya görüşlerinin büyük zaman arası içinde doğup büyüdüğüne değinmekte yarar vardır. Toplumun bir ucu yeni dünya görüşünü benimsemiş giderken, diğer bir ucun, çağdaş dünya görüşünden haberi bile olmuyor. Gene bir uç, gelmekte olan dünya görüşüne girerken, diğer uç bakıyorsunuz yeni yeni, çağını tamamlayıp gitmekte olan dünya görüşünün içine girmeğe başlıyor. Söz gelişi, hâlâ Osmanlı İmparatorluğu'nun dünya görüşünden kurtulamamış geniş bir kitle yurdumuzda eskiyi sürdürmek istemektedir.

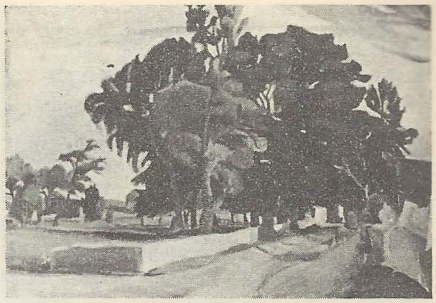
Yağma ekonomisi ile ilgili çağlarda eğer dikkat edilirse, dünya yüzünde yalnız resim sanatı vardır. Mimarlık ve heykel sanatlarının ortaya çıktığına tanık olmuyoruz. Demek ki, bu çağın gerekleri arasında mimarlık ve heykel yoktu. Bunun yanında biz, tarımın başlaması ile toprağa yerleşme gereğinin doğduğunu görüyoruz. İnsanlık niteliklerinin de toprağa yerleşme ile doğduğu saptanmıştır.

Kısacası tarımsal ekonomi ile birlikte yepyeni bir dünya doğuyordu. Demek ki, tarımsal ekonomi, yeni bir yaratma etkeni idi. Böylece bütün ilk büyük uygarlıklar (Mısır, Mezopotamya, Hitit vb.) yapıtlarını verebileceklerdi. Tarımsal Ekonomi Çağı içinde büyük dinler, krallık ve imparatorluk resimleri gelişmiştir. Bütün bu yönetim çeşitleri, tarımsal ekonomi çeşidinin gerektirdiği düzenler oluyordu.

Burada şu kural ortaya çıkıyor : Bir ekonomi çeşidi, kendine uygun düzenleri yaratıyor. Ve bu düzenler kendine uygun kurumların doğmasını zorluyor. Yeni bir ekonomi çeşidi oluştuğunda, eski ekonominin bütün kurumları da zamanını doldurmuş oluyor. Eski ekonomi çeşidi içinde oluşmuş bütün değerler, yeni ekonomi çeşidi içinde yerlerini koruyamıyorlar. Örneğin : Tarımsal ekonomi sonucu askerlik, ordu düzenleri, mitoloji, çok Tanrılı dinler, tek Tanrılı dinler, saray vb. ortaya çıkıyordu. Hattâ tarımsal ekonomi ile geçinen bütün toplumlar, birbirlerinden ayrı kıtalarda olsalar bile, aynı düzenleri yaşamaktadırlar. Fakat Bilimsel-Endüstrisel-Teknoloji Çağı gelince, tarımsal ekonominin bütün kurumları ve değerleri, bütün bağnazlığa karşın tutunamıyorlar. Bir ekonomi çeşidinden diğer bir ekonomi çeşidine geçiş de, çok kanlı olaylarla geçiştirilebiliyor. Bu kuraldan ayrı kalanı bugüne dek görülmemiştir.

Bu noktalara geniş bir açıdan bakmak istenilmesinin nedeni, dünya görüşlerinin kendi bünyelerine uygun sanat yapıtını da birlikte getirdiğini göstermek içindir. Tarımsal ekonomi, yerini bilimsel-teknolojiye bırakıncaya dek, çok Tanrılı dinlere geçiş ve bunların olayları yer alıyor. Ve bunlar belli bir ekonominin değişik dünya görüşleri oluyor. Ve dinler ayrımlı dünya görüşleri olmalarına karşın, sanat yapıtlarının ana özelliklerinde birleşmektedirler. Şimdi bu ana özellikler üzerinde duralım.

Tarımsal ekonominin bütün çağlarında kullanılan sanat özdekleri doğasaldır. Daha doğrusu doğasal ve bölgeseldir. Örneğin mimarlıkta



R. 1498: Zeki Kocamemi. Manzara.

R. 1499: Zeki Kocamemi. Çiçekli İskemle.

R.1500: Eşref Üren. Genç Kadın.

R. 1501: Eşref Üren. Manzara.

R. 1502: Eşref Üren. Bahar.

R. 1503: Malik Aksel. Köylü Kızlar.

taş ve ağaç gibi. Konular, devlet ve toplum gereksinmeleri ile ortaya çıkmaktadır. Teokratik bir devlette mimarlık, camiyi, kiliseyi, türbeyi vb. yapıları kendine konu ediniyordu. Teokratik bir krallıkta ise bunlara saray ekleniyordu.

Şimdi dikkat edersek, bütün bu kurumlar, yağma ekonomisi ile ilgili kültürlerde yoktur. İşin ilginç yönü, tarımsal ekonomi kurumlarının teknolojik-bilimsel çağ dediğimiz zamanımızda, bütün değerlerini yitirmeleridir. Demek ki tarımsal ekonomide, bütün toplum kitlesi idarî bir çekirdek çevresinde olduğu kadar, belli bir kanı çevresinde de toplanıyordu. Yapıtlar da bu ana yönetim ve toplumsal inanç bünyesine tam bir uygunluk gösteriyordu. Bu yüzden sanat yapıtı, ortak görüşün biçimlenmiş bir görüntüsü idi. Ve bölgesel bir değerdi. Bir toplumun ortak inançlarına uygun yapıtını, biz yalnız tarımsal ekonomilerde görüyoruz. Heykelci, ressam ve mimar gibi sanatçıların esnaf derneklerine kayıtlı olduklarına tanık oluyoruz. Demek ki tarımsal ekonomi toplumlarında sanatçı tamamen toplumsal bir gereksinmeyi karşılamaktadır. Tarımsal ekonomi bünyesinde olan din değişmeleri, yönetim değişmeleri, örf ve gelenek değişmeleri gibi yenilenen değerleri, sanatçı toplumla birlikte benimsiyordu. Örneğin eski Yunanda site düşünün geliştiği zamanları ansıyalım. Tarımın ilk geliştiği yerlerde, büyük kent devletlerinin kurulduğunu biliyoruz. Bu güzel kentler her komşu ülkenin ele geçirmek istediği yerler oluyordu. Bugün zengin olan kent kişileri bir gün sonra bakıyorsunuz tutsak edilip başka ülkelerin kurumlarında kırbaç altında çalışmak durumunda kalabiliyorlar; çocuklar, genç kızlar tutsak pazarlarında satılabiliyorlardı. Bunun için bu çağlarda fizik kuvvet temel değer olarak aranıyordu insanda. Kuvvetli bir atlet yarışlarda kendini gösterdiğinde toplum tarafından yarı Tanrı olarak görülüyordu. Bu yüzden biz bu kuvvetli vücutların heykelleştirilerek alanlara dikilmesinin nedenini anlayabiliyoruz. Görülüyor ki, sanatçı tarımsal ekonomi döneminde halkın düşlerini gerçekleştiriyordu. Sanat yapıtı halkın inancından ayrı değildi. Bizdeki eski yazı levhalarının halkımız tarafından sevilmesinin nedeni de aynı idi.

Oysa, 1830 tarihlerinden sonra Parlamenter - Bilimsel - Endüstriyel-Teknoloji Çağı başlayınca durum değişiyor. Çünkü yeni bir ekonomi çağı başlıyordu. Tarımsal Ekonomi Çağı'nda tek bir toplumsal inanış ve görüş çevresinde toplanan insan, bu kez Endüstriyel - Parlamenter - Teknoloji Çağı'nda kendi kişisel görüşünü başka görüşlere değişmiyordu. Bu yeni ekonomi çağında her kişi, kendi kişisel görüşünü değerlendirmek istiyordu. Böyle olunca biz bireyciliğin (individualisme) doğuş nedenini de anlıyoruz. Hiç kuşkusuz sanatçı da, kişisel görüşünü anlatma durumunda oluyordu. Ve biz 1836 yılında sanatçının esnaf derneklerinden ayrıldığını görüyoruz[1]. Sanatçı artık halkın görüşüne paralel bir anlatımdan ayrılmağa başlıyordu. Bir kez daha, parlamenter çağın başlangıcında sanatçı, sarayla birlikte oradaki patronunu kaybetmişti. Ve kendi başının çaresine düşmüştü. Kırlara açılması, açık hava resmine başlaması, bu başı boşluğun, bu ümitsizliğin sonucu oluyordu[2]. Endüstri ile zengin olan burjuva sınıfından kendisine bir hayır gelebilir düşüncesinde idi önceleri sanatçı. Toplum konuları ile ilgilenmesi bu sıralara rastlıyor sanatçının. Düşünürlerin toplum ve ekonomi sorunları üzerine eğilmeleri de bu sıralarda başlıyor. Görülüyor

[1] bkz. Atlantis Buch der Kunst, Arno Schönberger, s. 281-285.
[2] bkz. Geschicte der Europaïschen Kunst, Hans Weigert, s. 523-526.

ki, 1830'lardan bu yana yeni bir ekonomi düzeni oluşmaktadır ve sanatçı bu yeni ekonomi düzeni içinde kendi yerini aramaktadır.

Sanatın ve dünyanın bu yeni serüveni sırasında biz, kimi Türk sanatçılarının yukarıda değindiğimiz gibi saray tarafından Fransa'ya gönderildiklerini görüyoruz. Çok ilginçtir ki, Şeker Ahmet Paşa bize Avrupa'dan Coubert'nin gerçekçiliği ile dönüyordu. Oysa bu "*gerçekçilik*", krallığın klasikçiliği ile romantikçiliğine, Parlamenter-Teknoloji Çağı'nın çıkardığı ilk tepki, ilk adım idi. Demek ki Şeker Ahmet Paşa gerçekçi anlayışın doğuş nedenini hiç düşünmemişti.

Görülüyor ki, Avrupa'da Parlamenter-Bilimsel-Teknoloji Çağı'nın başlaması ile kişisel görüşler değerlenmiş, geleneksel görüşler gözden düşmüştür. Araştırıcı olma önem kazanmış, endüstri yüzünden zenginlik inanılmayacak ölçülere varmıştır. Bu kişisel görüşlerin değerlenmesi karşısında sanatçı da, kişisel çalışmalarını ortaya koyuyordu. Braque'ın dediği doğru idi. Braque diyordu ki: "*Çağımızda yetenek değil kişilik aranmaktadır.*" Şimdi kişisel görüş önem kazanınca biz, hattâ saray olsa da, sanatçının bu kuruma kul olabileceiğni nasıl umut edebiliriz? Sanatçılardan kimileri saraya kul olsalardı bile, bu kişilerin yapıtları çağı temsil edebilir miydi? Fotoğraf, mikro-biyoloji, psikanaliz, gökbilim, jeoloji, elektronik ve atom fiziği vb. yeni bilim dalları idi bu çağın. Bu bilim dallarında olduğu gibi sanat alanında da "*bilinmeyen*"in keşfi önem kazanıyordu. Sanatçı, görüntüye dayanan esere değil, kendi mikro-kozmozunun yapısını keşfetmeye dalmıştı.

Demek ki, bilimsel-teknoloji, tarımsal ekonomideki toprağa ve bölgeye bağlı sanatları tamamen kaldırıyordu. Hiç kuşku yok, mimarî de değişecekti. Endüstrinin beton, çelik ve camına dayanan yeni bir mimarlık, doğanın ağaç ve taşına dayalı mimarlığın yerini alıyordu. Hattâ, bölgesel etkilerin, tarımsal ekonominin mimarlığına yaptığı etkiler, bu kez dikkate bile alınmıyordu. Çeşitli yalıtma özdekleri, ışıklandırma ve ısıtma olanakları yanında durmadan yapılan yeni buluşlar, doğasal etkilerin hesabını bir yana itivermişti. Bu nedenle, yapısal gereksinmelere bilimsel araştırmaların verdiği yanıtlar, her ulusun ve her bölgenin koşullarını karşılayabiliyor, tarımsal ekonomi mimarlığının bütün hesap ve teknikleri de terk ediyordu. Böylece uluslararası yeni bir mimarlığın hesap ve teknikleri ortaya çıkıyordu. Ve ülke sınırları dışında bulunan buluşlar benimsendiği gibi, ülke içinde yapılan buluşlar da çabucak başka ülkelerce değerlendiriliyordu[1].

Biz, tarımsal ekonominin geçerli olduğu binlerce yıl sırasında, bu denli bilimsel çalışmanın yapıldığına tanık olmadık. Sanat alanında da bu denli araştırıcı bir çalışmanın yapıldığı görülmemişti. Kısacası sanat ve bilim, bilinmeyeni yakalama yolunda önemli bir araç oluyordu. Uluslar arasında Teknoloji Çağı'nın yarışı başlamıştı ve bu yarışta geride kalan ulus eziliyordu. Bumke "*Uluslar ve kültürler çağın gerektirdiği teknik ve bilimi benimsemedikleri anda yok olurlar*" diyordu. Bu nedenle bütün ulusların gözü, çağın araştırmalarına döndü.

Şimdi biz örneğin bir ressamın doğanın yalınç yüzeyinde kalabileceğini nasıl düşünebiliriz. Sanatçı böylesine araştırıcı bir çağda, doğasal bir görüntü ile nasıl avunabilirdi. Uyanış-Çağının (Rönesans) bir noktadan bakış ilkesine dayanan resmi, bir kez nesnenin gerçeğini vermiyordu ki. Bu ger-

[1] bkz. Die Kunst des 20. Jahrhunderts, Bau-Raum-Gerat, Wend Fischer, s. 8-26, R, Riper Co. Verlag-München.

R. 1504: Malik Aksel. Çiftetelli.

R. 1505: Zeki Faik İzer. Müzik Yapan Kızlar.

R. 1506 : Zeki Kocamemi, Kendi Portresi.

R. 1507: Refik Epikman. Ağaçlar.

R. 1508: Sabri Berkel. Kendi Portresi.

çeği yakalamak için Braque ve Picasso'nun çözümlemeli geometriciliği nesnenin her yönden görüntüsünü saptamak ilkesine dayanıyordu. Bu bakımdan da doğal bir görüntüyü yansıtmaya yarayan yetenek, saygınlığını yitirmişti. Görülüyor ki, sanatçı nesnenin yeniden saptanmasına dönmüştü. Fakat bu saptamada, doğa görüntüsüne saplanmak yoktu artık. Sanatçı doğa görüntüsünde aranacak bir şey kalmadığını anlıyor, doğayı yapan gerçeği arıyordu. Ve bunlar yapısal, dokusal ilkelerdi. İşte bu anlayıştır ki, sanatçıyı doğanın duruk (statik) anlatımından devimsel (dinamik) anlatımına sürüklemişti. Bu yüzden biz çağımızın sanatçısını çok kültürlü, geniş bilgili bir düşünür olarak görüyoruz.

Şimdi bir nokta daha vardır :

Sanatçı çağın süratli araçları yüzünden eskinin belleğe dayanan izlenimlerini edinemez olmuştu. Uçak, tren, otomobil ve benzeri araçlar görüntü edinme olanağını çoğaltmış, ama görüleni yaşama olanağını yok etmişti. Nasıl çok kısa zamanda çok şey işitme durumunda olan kişi bunları belleğinde tutamazsa, çok kısa zamanda çok şey gören kişi de bunları belleğinde koruyamaz. Bu nokta, belleğe dayanan izlenimlerin resimde yer almasına engel olmuştur. Bu çok değişik nedenlerle, tarımsal ekonominin belleğe dayanan duruk resmi yerine, bilimsel teknoloji çağı, belleğe dayanmayan devimsel resmi ortaya çıkarmak durumunda kalmıştır. Sanatçı görülenin arkasında kalan değişmeyen değerleri yeğ tutuyordu. Bu nedenle, aynen Dışa-vurumcular'ın (Eksxresyonistler) dediği gibi nesnenin arkasındaki gerçekleri aramak, sanatçı için önemli oluyordu. Sanatçı, çağın görünmeyen elektronik kuvvetlerini bulan, bilinmeyen uzay'a uzanan bilim adamının çağdaşı idi. Sanatçı için vaktiyle tarımsal ekonomideki kilise ve saray, çözümlenemeyen güçleri ile nasıl bağlanılacak bir erk olarak görünmüşse, şimdi de açıklanamayan bir erk olan, bilimin arkasında koştuğu, bilinmeyen, bulgulanacak ve bağlanılacak bir erk olmuştur.

Bu açıklama ile tarımsal ekonominin bölgesel sanatının çağını neden tamamladığını ve neden Teknoloji Çağı sanatının bilinmeyene bağlandığını anlamış oluyoruz. Uluslararası konut biçimleri, kent mimarlığı, ülke sınırlarını hemen aşan müzik, bütün dünyanın yararlandığı bilim, artık ortak değerlerdi. Artık bölgesel kurallar değil, uluslararası değerler ve standartlar önem kazanmağa başlamıştı. Her buluş çabucak uluslararası bir ilgi görüyor. Her ulusun kulağı, içinden çok dışarı dikilmiştir. Bu yüzden dünya, ortak değerleri paylaştığından ortak çehreye sahip oluyor. Kısacası, bilinmeyene karşı bir ilgi doğmuştur bütün dünyada. Bilinmeyenin ardında yarışılmaktadır.

Ortak değerleri hemen benimseme, dışarı ile olan yakın değinim, sanatta da ortak değerleri paylaşacaktı ve öyle oldu. Sanatta uluslararası ortak bir sanat dili doğdu. Bilinmeyeni araştıran sanat : Soyut sanat.

Kimi tutucu çevrelerin, çağın sürükleyen değerlerine karşı çıkması ulusal değerler açısından sanatı değerlendirmek istemesi incelenmeğe değer. Bu açıdan eski değerlerin ele alınması konusunda kimi akımlar ortaya çıktı. Ama her seferinde, çağın durmadan kendini yenileyen bol olanakları karşısında, bu geçmişin değerlerine dayanmak isteyen akımlar tutunamadı. Hiç kuşkusuz bu akımlar, sanatın beşiği olan sanat başkentlerinde denendi. Hiç bir kez olumlu sonuç alınamadı. Çünkü çağ kendi işleyişine uygun olanı alıyor, diğer yapıtları reddediyordu. Böylece bir çağın bütün gereksinmelerinin bilimsel teknolojide ileri olan ülkelerde karşılanabileceğini görüyoruz. Çağın toprağında geçmişin ürünleri yetişmiyor artık.

Bizde bu gerçek genellikle kavranılamadı. Hiç kuşkusuz toplum ortamında, geçmiş ile olan bağlantılar bir anda sökülüp atılamıyor.

Bu açıklamalardan sonra, ilk sanatçılarımızın Batı'ya gidip getirdikleri kimi akımların önceleri bizde neden tutmadığını daha iyi anlıyoruz. Ancak Atatürk devrimlerinin başlamasından sonra, resim sanatımızda yeni bir olayla karşılaşıyoruz. 1929'lardan sonra, toplumun kimi heyecanlarını dile getirmek bakımından bizde bir eğilim belirdi. Kurtuluş Savaşı'nın öyküleri, yaşatılması gereken değerler olarak belirmişti. Toplumsal heyecana paralel olarak sanatçılarımız da bu konuları ele almağa başladılar. Bu konular, meşaleleşmiş Türk kadın ve erkeğinin, Kurtuluş Savaşı ve devrimlerimiz sırasında gösterdiği alışılmamış kahramanlıkları idi. Bunlar halkın gözü önünde, yaşanmış tablolar olarak kalacaktı. Sanatçılarımız hemen hemen 1940'lara dek bu konuları boyadılar. Heyecanlı idiler. Ama heyecan sanat yapıtı için tehlikeli idi. Ve genellikle ortaya bazı romantik izlenimler çıktı. Ancak bu dönemdeki toplumsal inanç, Osmanlı İmparatorluğunun ölü, kişiliksiz, güçsüz, bozuk ve şaşkın inancı değildi. Yapıtlarda dirilmişliğin, inançlılığın yansıtılması konu olmuştu.

Yalnız, heyecanlar sürekli değildir. Bu ulusal heyecan çabuk durmuş ve çağın sürüp giden gerçekleri, sanatçıyı kendine çekmeğe başlamıştı. Aslında yapılmış olan bu son sanat çalışmalarında, ne çağın endişeleri, ne de sorunları vardı. Her ne kadar Atatürk'ten bu yana, çağdaş uygarlık ilkesi göz önüne alınmışsa da, çağın gereklerini duymak ve yapmak durumuna gelememiştik. Çağı izleyecek, ona yetişecek ve at başı gidecektik. Goethe "*çağı yaşayınız, yapıt kendiliğinden gelecektir*" demişti. Biz bugün, çağın paralelinde gitmek için çabalıyoruz.

İşte bugün, paralelinde gittiğimiz çağdaş dünya, ortak değerleri benimseyen bir dünyadır. Hiçbir çağda bu denli dilden dile çeviri yapılmamıştır. Hiçbir çağda moda böylesine bütün dünyada ortak olmamıştır. Kültürel ilişkiler böylesine çoğalmamıştır. Ve böylesine bilimsel buluşlar hiç bir çağda zincirleme çoğalmamış ve ürünlerinden bu denli çabuk bütün dünya yararlanmamıştır. Ve gene hiç bir çağda müziğinden bilimine dek böylesine ortaklaşa yaşanılmamıştır.

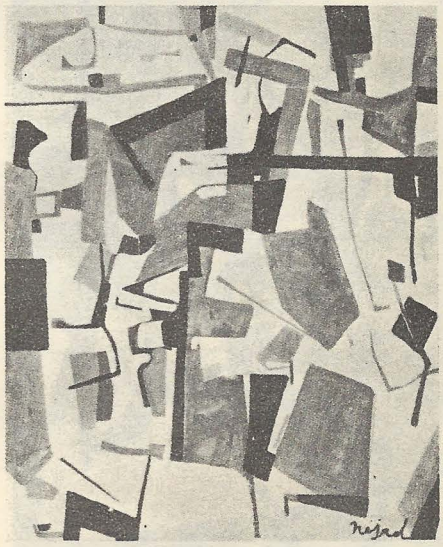
Böyle olunca, çağ sanatçıyı çevreye değil buluşlara, keşiflere, yeni anlatımlara yöneltiyor. Fakat durmadan ortaya çıkan yeniliklerden hemen bıkılıyor. Tarımsal kültürlerde insanoğlu bir buluşla binlerce yıl avunagelmiştir. Oysa şimdi sanatçı, son derece maymun iştahlı bir ortamda kalmıştır. Herşeye çabucak bıkan çağımızın insan tipini, Ortega Y. Gasset şöyle tanımlıyor : "*Bu yeni adam hiç bir kural tanımaz, yasaklara, engellere aldırmaz, zevkleri ve istekleri bayağıdır. Uygarlığın getirdiği rahatlık ve yapıtlardan, bunların pazarlanmış ürünlerinden yararlanır; lâkin bunları hor kullanır. Sürekli ve hesapsız bir tüketim eğilimindedir. Sonuç almanın gerektirdiği yerlerde sıkışınca hemen şiddete başvurur. Yaratıcı iş disiplini ve sürekli çaba nedir bilmez. Sanat ve bilim yapıtlarını umursamaz. Uygarlığın sınırlarından, engellerinden, disiplin ve yasaklarından nefret eder.*"

Derinliğine yerleşme, sinir bozucu makina gürültüsü, baş döndürücü trafik, reklamın gözü alan ve yoran yoğun çarpıcılığı ve kalabalığın bunaltıcı atmosferi, endüstrinin yarattığı otomat insan, yaşanmayacak bir ortam içinde yapayalnız bırakmıştır. Bu yeni çağ ortamıdır ki, bireyi ayaklandırmış ve âdeta çağın buluşlarına kanıksatmış, her şeyden yorulmuş bir duruma sokmuştur. Bireyin toplum içindeki durumu işte budur. Bu açıklama ile sanatçının nasıl bir kitleye yapıtını sunduğunu anlıyoruz.

İşte, bu her şeye kanıksamış olan bireylerin meydana getirdiği top-

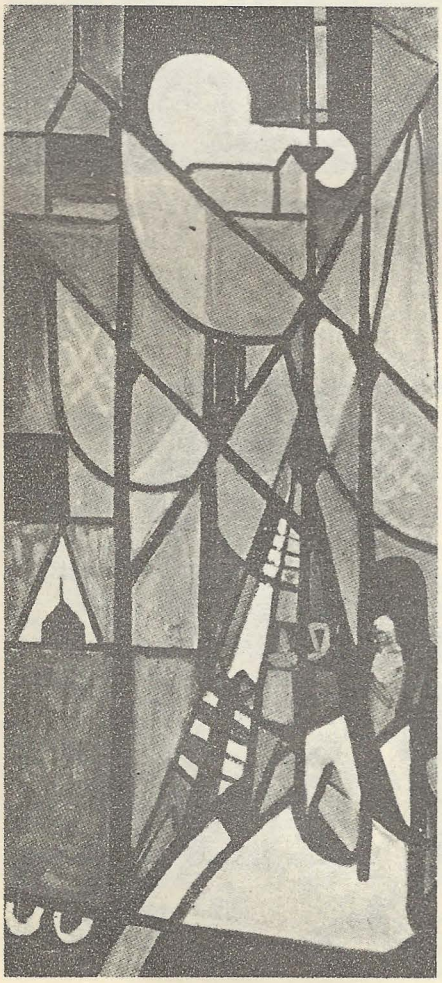
R. 1509: Sabri Berkel. Simitçi.

R. 1510: Nejad. İspanyol Gecesi.



R. 1511: Sabri Berkel. El Yazısı.

R. 1512: Arif Kaptan. Yelkenliler.



lumlarda, sanatçının neden yalnız başına kaldığını da anlıyoruz. Aslında bütün bireyler yalnız kalmıştır. Eskiden toplum için yaratan sanatçı artık kendisini bunaltan bu ortam içinde, yalnız kendi için yaratır durumunda kalmıştır.

Toplum bireyinin hiç bir kuralı tanımaması yanında her modaya boyun eğmesi, onun şaşkınlığını da açıklamaktadır. Bu şaşkınlık, bu değerlerden bıkma yanında, ortak değerleri paylaşma noktasında da görülmektedir. İşte kararsızlık ve şaşkınlık, tarihin karanlık çağlarının ana özelliklerindendir ve bu çağ barok üslûplu dönemin bitiminde görülmektedir. Barok üslûplu yoğrumsal (plastik) sanatların ana özelliklerinden en önemlisi, yüzeylerin parçalanması ve delik deşik edilmesi olarak saptanmaktadır. Yüzeylerin parçalanarak delik deşik edilmesi, tarımsal ekonomilerde beti ve nesnenin ayrıntılaştırılması biçiminde oluşmaktadır.

Bugün çağımızın yoğrumsal sanatları barok dönemini yaşamaktadır. Bilindiği gibi çağımız mimarlık yapıtları yanında, resim ve heykel yapıtlarında da yüzey parçalanması hızla gelişmiş ve özellikle heykelde yüzey diye bir şey kalmamıştır. Hattâ, heykeldeki yüzeyler delik deşik edilmiştir. Bu delikleme isteği giysi modasını bile etkisi altına almıştır.

İşte Barok üslûpların bu ortak, yüzey parçalama özelliği tarihte, daima belli bir ortamda oluşmaktadır. Bu toplumsal ortam, belli bir dünya görüşünün çözülüp dağılması sırasına rastlamaktadır. Olgunlaşmış bir dünya görüşünün yapıtını verip biçim bakımından dağılmağa başladığı bir zamandır bu. Örneğin Fransa'da son Louis zamanları; Hindistan'da büyük pagodların yapıldığı, binlerce heykelle yapı yüzeyinin delik deşik edildiği XIV. yüzyıl; eski Yunan'da İ.Ö. 350 yıllarında bu yana geçen 300 yıllık süre; bizde Osmanlı İmparatorluğu'nun XVIII. ve XIX. yüzyılları, Eski Mısır'da da 19. – 26. Sülâle çağları (İ.Ö. XIV. yüzyıldan III. yy tarihlerine dek geçen süre).

Tarihin bu sayfalarını incelersek hepsinde, barok üslûplu yapıtların ortaya çıktığını görürüz. İnce teknikli ve parçalı yüzeyli, son derece süslü yapıtlardır bunlar. Çok ilgi çekicidir ki, barok dönemden hemen sonra bu ülkeler hem uygarlık yönünden, hem devlet olma yönünden, söz sahibi olmaktan çıkmıştır ve başka ülkelerin egemenlikleri altına girmişlerdir. Bu son dönem içinde, toplumu kurtarma çabasına düşen büyük düşünürler, büyük komutanlar, büyük diktacılar ortaya çıkmışlardır. Bütün bu çabalara karşın, genellikle devletlerin çöktüğünü, ulusların hemen yüzlerce, hattâ binlerce yıl başka ülkelerin egemenlikleri altına girdiğini ve kimi kez de söz sahibi olmaktan çıktıklarını görüyoruz. Bu barok dönemin sonunda, ulusların süse çok düşkün olduklarını, erkeklerin ve kadınların peruka kullandıklarını, erkeklerin kadınsı tavır ve hareketlere önem verdiklerine tanık oluyoruz. Bir çeşit cinsel sorunların, sapıklıkların çoğalması da hep bu döneme rastlamaktadır. Bunların yanında toplumsal bir inanç çevresinde toplanmak yerine, birçok görüşlerin toplumları parçaladığına bu dönemde rastlamaktayız. Öyle ki, sonunda toplumsal karışıklıkların, büyük kaynaşmaların ülkeleri kapladığı gözlemleniyor. Bu nedenlerle barok üslûp dönemini yaşamış ülkelerde bu gibi karışıklıkların çıkması, ortak bir nokta olarak beliriyor. Ancak bu karışıklıkların nedeni, çok değişik düşün akımlarının birbirleri ile çarpışmasıdır. İşte bu çeşitli düşün akımlarının çarpıştığı dönemler, tarihin karanlık noktalarına rastlamaktadır. Örneğin bu noktaya gelen Eski Mısır'ın (İ.Ö. III. yy.) bir daha kurtulamayıp battığını; Yunan uygarlığının Helenistik çağdan hemen sonra bir daha canlanamayıp tarihe gömüldüğünü, büyük

Hint kültürünün silinip gittiğini, koca Osmanlı sanat ve kültürünün gene aynı biçimde öldüğünü; Fransa'nın ayaklanmalar ve kıyımlar içinde yıllarca perişan olduğunu ve bunların yanında Arap uygarlığının da tarihten silindiğini yakından biliyoruz. Ancak bir ülkede barok çağ sonunda, eğer ortaya çıkan akımlar yeni bir dünya görüşü ortaya çıkarıyorlarsa, o ülke bu çağın öncüsü de oluyor. Fransa'nın geçen barok dönemden sonunda dünya sanatında ön plana geçmesi ve hattâ sonra yıkılmaması, Avrupa'da ilk kez Parlamenter-Bilimsel-Endüstrisel çağı açmasındandır.

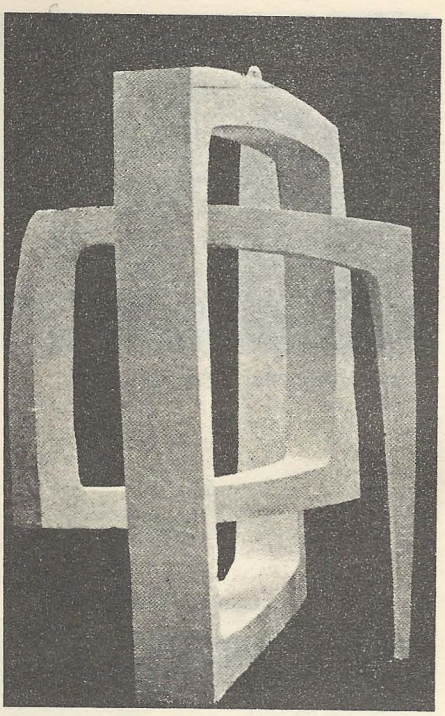
Şimdi, çağımız dünyasında, Parlementer-Bilimsel-Teknoloji Çağı'nın barok üslûp dönemi yaşandığına göre bunun sonu ne olacaktır? Çünkü gene çok yakın bir zamanda aynı tehlikeli aşama ile karşı karşıya kalınması mümkündür. O takdirde bunun sonucu ne olacak, nasıl bir sanat çeşidi görünecektir? Çağımızın dünya çapındaki barok görüşü ve uygarlığı, eski çağlardaki gibi felâketlerle mi sonuçlanacaktır?

Bu noktada sanat tarihi üzerinde yapılan araştırmalar bize kısmen de olsa ışık tutabilmektedir. Ancak bu incelemeyi, gelecek çağın verilerini dikkate alarak yapmak doğru olacaktır. Bir kez yukarıda belirtilen barok dönemden sonra daima yeni bir dünya görüşünün ortaya çıktığını biliyoruz. Demek ki, yeni bir dünya kurulacağı görüşü kabul edilebilir. Yapılan yeni araştırmalar, mimarlığın yerüstü mimarlığından çok yeraltı mimarlığına yöneleceğini gösteriyor. Büyük bir olasılıkla çok büyük bir gücün insanlığı tek bir dünya görüşü çevresinde toplayacağı kabul edilebilir. Böyle olunca, sanat yapıtının bütün dünyada ortak özelilklerde ve arkaik bir görünüşte olacağı sonucu çıkabilir. Bu olasılık içinde, büyük kapalı biçimler ve kapalı kompozisyon anlayışı bütün dünya yüzünde ortak olabilir diye düşünülebilir.

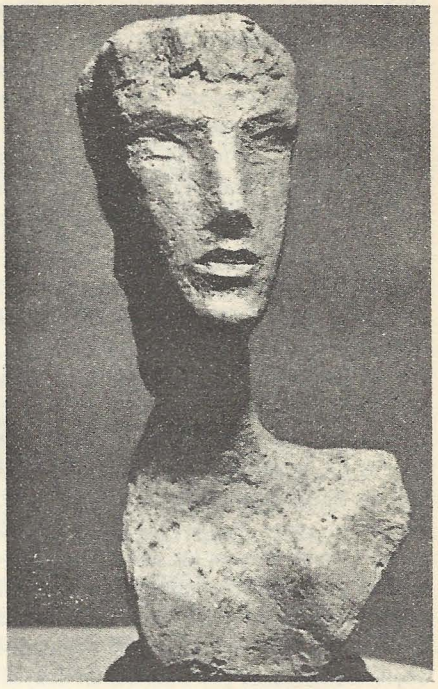
Bu ortaya konulan öngörü, insanlığın yeni bir yaşama dönemine gireceğini ve yepyeni bir ekonomi döneminin ortaya çıkacağını da ortaya koymaktadır. Şimdiye dek olanlar, bu görüşü desteklediği gibi, çağımızın ortaya koyduğu veriler de bu görüşü doğrular görünmektedir. Ve gelecek dünya ortamında, aslında ortadan kalkan bölgesel sanat yapıtından iz kalmayacağını da belirtmek yanlış olmayacaktır.

Görülüyor ki, çağa yetişmek, gelecek sanatta söz sahibi olmak için tek çıkar yol olarak karşımızda bulunuyor. Esasen bu kitap, dünyamızın geçirdiği sanat sorunlarının ülkemizde bilinmesi suretiyle kendimize, kendi yaratacağımız ileri çağdaş dünyamıza dönüşü hızlandırması düşüncesi ile yazılmıştır.

R. 1513: Fikret Muallâ. Kompozisyon.

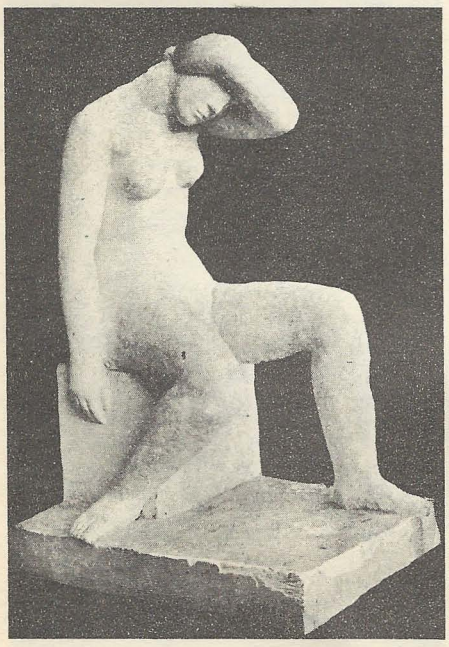


R. 1514: Hadi Bara. Heykel.

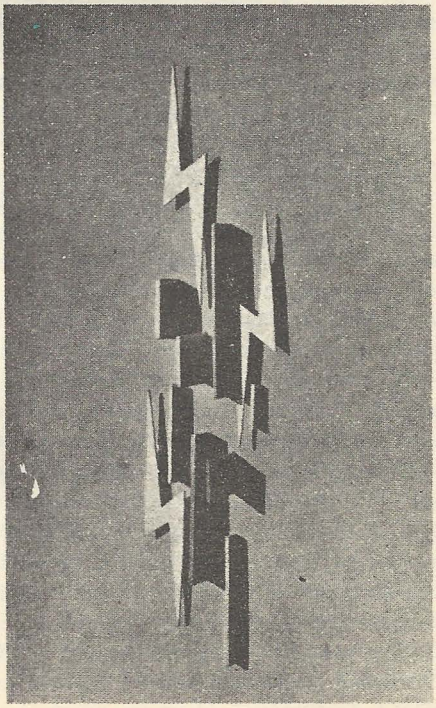


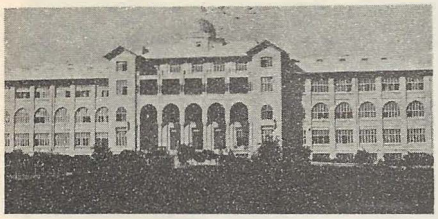
R. 1516: Zühtü Müridoğlu. Kadın Başı.

R. 1515: Hadi Bara. Çıplak.

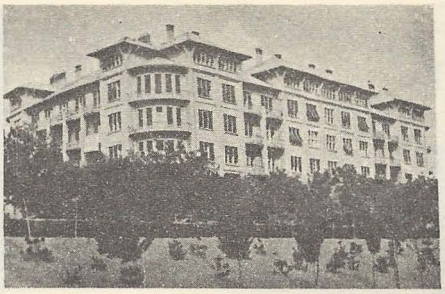


R. 1517: Şadi Çalık. Duvar Rölyefi

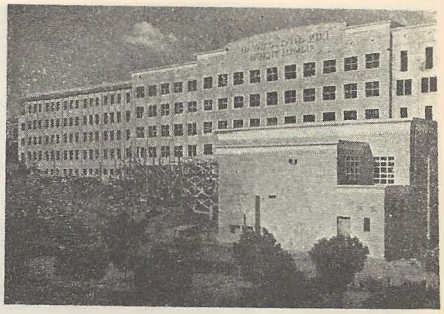




R. 1518: Mimar Kemalettin. Gazi Eğitim Enstitüsü. Ankara

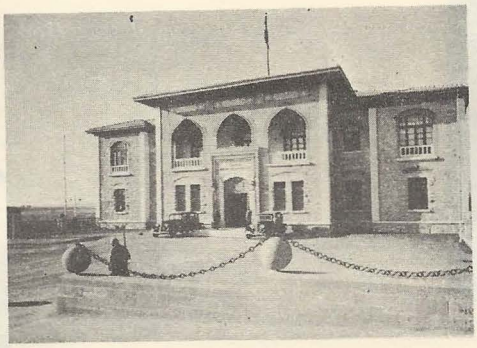


R. 1521: Mimar Kemalettin. Vakıf Apartmanları, Ankara.

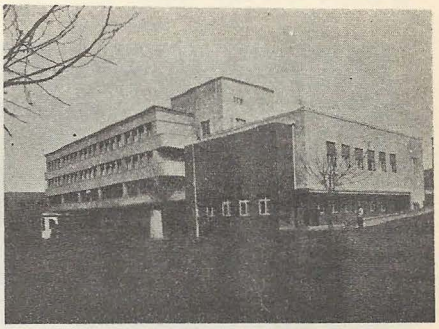


R. 1524: Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi. Ankara.

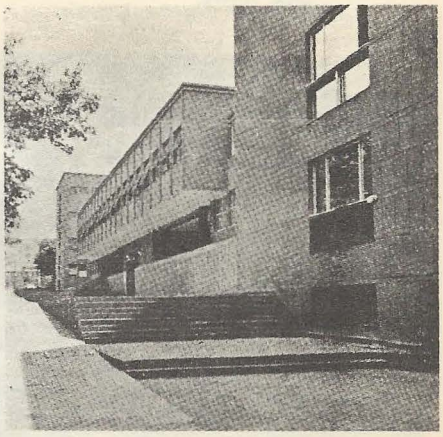
R. 1519: Mimar Kemalettin. Bostancı Camii, İstanbul.



R. 1522: Mimar Vedat. Türkiye Büyük Millet Meclisi (Eski bina), Ankara.



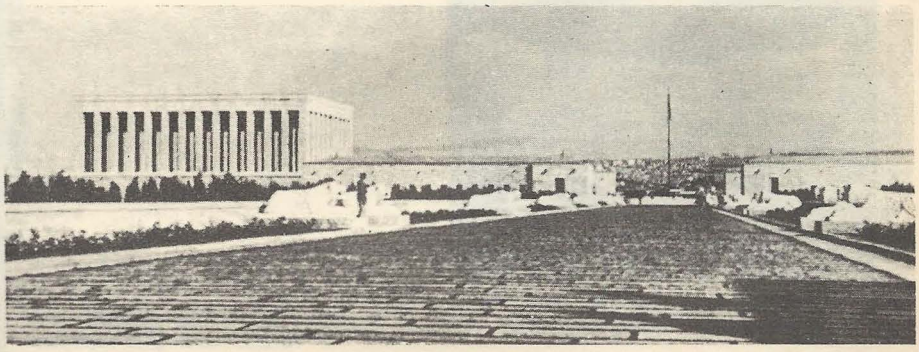
R. 1525: Ernst Egli. İsmet Paşa Kız Enstitüsü. Ankara.



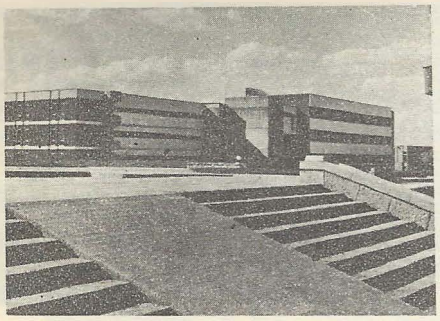
R. 1526: Sedat Hakkı Eldem, Ankara'da Başbakanlık.

R. 1523: Eski Halkevi Binası. Ankara.

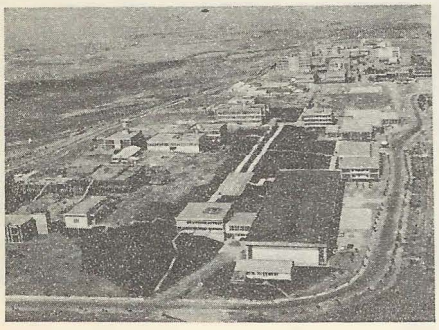
R. 1520: Mimar Kemalettin. Bebek Camii.



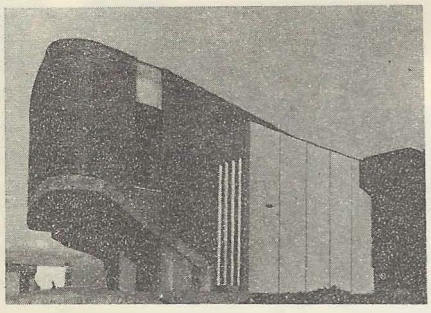
R. 1527: Emin Onat. Anıt Kabir.



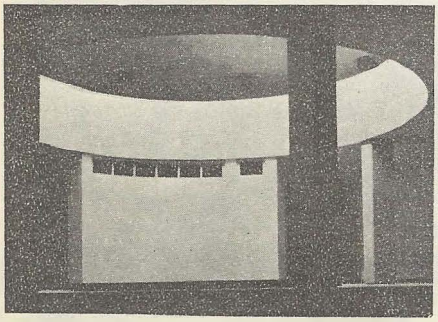
R. 1528: Behruz Çinici. Orta Doğu Teknik Üniversitesi. Ankara.



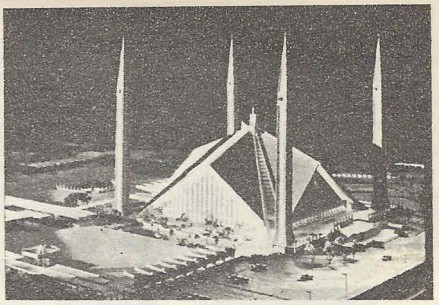
R. 1529: Behruz Çinici. Orta Doğu Teknik Üniversitesi. Ankara.



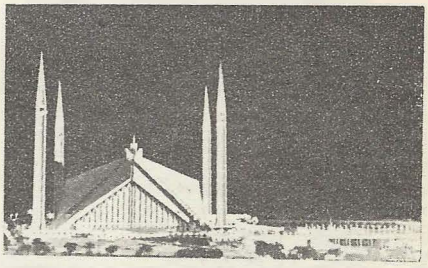
R. 1530: Behruz Çinici. Orta Doğu Teknik Üniversitesi. Ankara.



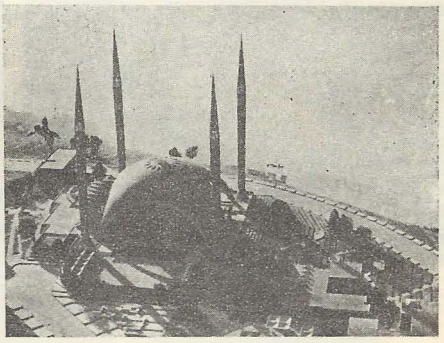
R. 1531: Behruz Çinici. Orta Doğu Teknik Üniversitesi yapılarından birinin iç bölümü.



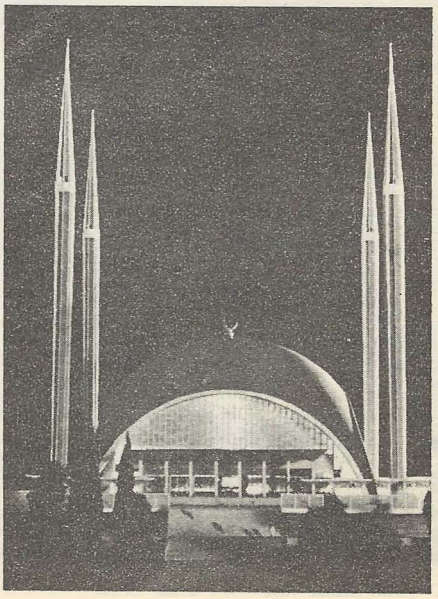
R. 1532: Vedat Dalokay. İslâmâbad'da Cami (Pakistan).



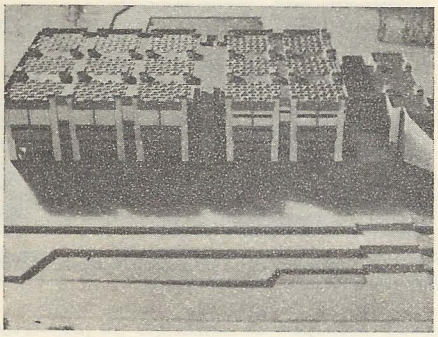
R. 1533: Vedat Dalokay. İslâmâbad'da Cami (Pakistan).



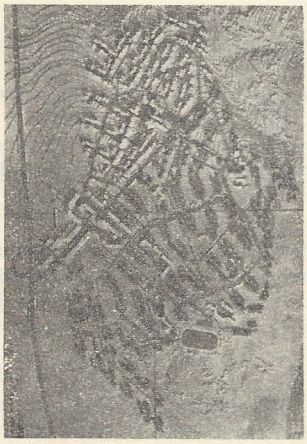
R. 1534: Vedat Dalokay. Kocatepe Camii. Maket.



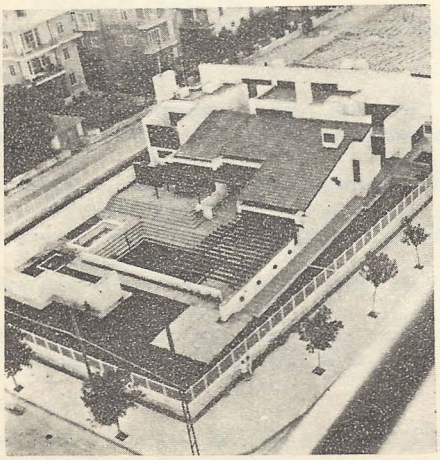
R. 1535: Vedat Dalokay. Kocatepe Camii, Ankara. Maket (Plân uygulanmamıştır).



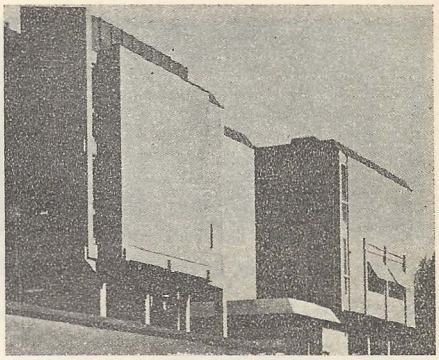
R. 1536: Şevki Vanlı. Milli Kütüphane Binası. Maket.



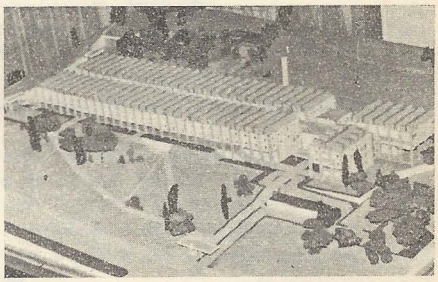
R. 1537: Şevki Vanlı. Ankara'da Oran Şehri Plânlaması.



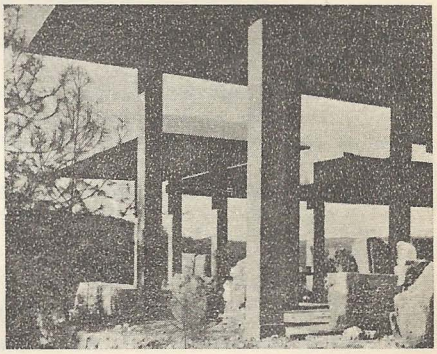
R. 1538: Şevki Vanlı. Adana'da bir villa.



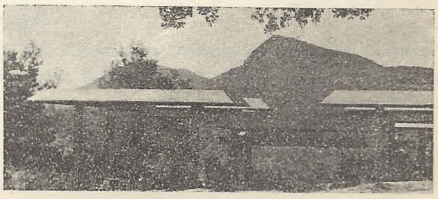
R. 1539: Turgut Cansever. Türk Tarih Kurumu Binası, Ankara,



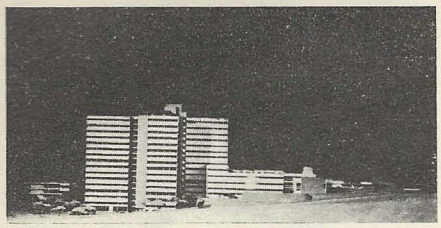
R. 1540: Turgut Cansever. Türk Tarih Kurumu Basımevi yeni binası, Ankara. Maket.



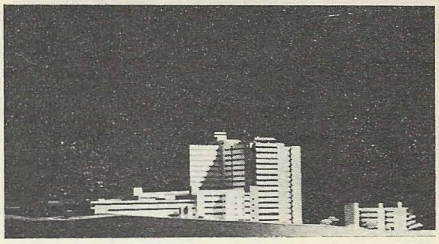
R. 1541 : Turgut Cansever. Karatepe Açıkhava Müzesi.



R. 1542: Turgut Cansever. Karatepe Açıkhava Müzesi.



R. 1543: Affan Kırımlı. Tıp Fakültesi Hastanesi Maket



R. 1544: Affan Kırımlı. Tıp Fakültesi Hastanesi Maket

BİBLİYOGRAFYA

Tarihten Önceki Zamanlar :

Boule, M., *Les Hommes Fossiles,* Paris 1923.
Breuil, M., *Quatres cents siècles d'art pariétal,* Montiac, Dordogne 1952.
Darwin, Ch., *Die Entstehung der Arten* 1899, Die Abstammung des Menschen, 1899.
Grahman, R., *Urgeschichte der Menschheit,* Stuttgart 1952.
Heberer, G., Gottfried, K., Roesing, S., *Anthropologie, Das Fischer Lexikon,* no. 15, s. 7-41.
Hoernes, M., *Urgeschichte der bildenden Künste in Europa,* Wien 1925.
Hofmann, W., *Das Fischer Lexikon,* Bildende Kunst Bd. II, no. 22, S. 271-285, Frankfurt/M. 1960.
Kühn, H., *Der Aufstieg der Menschheit, Bücher des Wissens, Fischer Bücherei,* no. 82, Hamburg 1955.
Kühn, H., *Das Erwachen der Menschheit, Bücher des Wissens, Fischer-Bücherei* No. 53, Frankfurt/M.
Kühn, H., *Kunst und Kultur der Vorzeit Europas, Das Palaeolithikum, Berlin und* Leipzig 1929.
Saint'Périer, R. de, *L'art préhistorique,* Paris 1932.
Windels, F., *Lascaux,* Montignac-sur-Vezer 1948.

Primitif Halk Sonatları :

Birket, S., *Geschichte der Kultur,* Zürich 1946.
Sydow, E. Von., *Die Kunst der Natürvölker und der Vorzeit,* Berlin 1923.
Vatter. E., *Die religiöse Plastik der Natürvölker,* Frankfurt 1926.
Verworn, M., *Zur Psychologie der Primitiven Kunst,* Jena 1917, 2. Auflage.

Mısır sanatı :

Bissing, F. W., Frh. v., *Aegyptische Kunst, Geschichte von den altesten Zeiten bis Eroberung durch die Araber,* Berlin 1934.
Hamann, R., *Aegyptische Kunst, Wesen und Geschichte,* Berlin 1944.
Hamann, R., *Geschichte der Kunst, Altertum Bd. I. S.* 62-313, *Dromersche Verlaganstalt,* München 1952.
Lange, L., Hirmer M., *Aegypten, Architektur, Plastik und Malerei in drei Jahrtausenden,* München 1955.
Wiesner, J., *Aegyptische Kunst, Ullstein Kunstgeschichte, Bd. III. Verlag Ullstein,* Frankfurt/M. - Berlin 1963.
Wolf, W., *Die Kunst Aegyptens, Gestalt und Geschichte,* Stuttgart 1957.

Mezopotamya Sanatı :

Altheim, F., *Weltgeschichte Asiens I.* Halle 1948.
Andrea, W., Watzinger C., *Vorderasien, Handbuch der Archeologie,* München 1939.
Hamann, R. *Geschichte der Kunst, Altertum, S.* 297-407, *Droemersche Verlagsanstolt,* München 1952.
Leroux G., Contenau G., *Eski Akdeniz ve Yakın Doğu Uygarlıkları,* Varlık Yayınları, S. 127-194.
Schmökel H., *Das Land Sumer, Urban Bücher, Die Wissenschaftliche Toschenbuchreihe,* Stuttgart 1955.
Wiesner J., *Bildende Kunst in Alten Orient, Atlantis Buch der Kunst, Atlantis-Verlag,* 1. *Auflage,* Zurich 1952, S. 501-532.

Eti (Hitit) Sanatı :

Akurgal, E., *Die Kunst Anatoliens,* Berlin 1961, S. 23-69.
Akurgal, E., *Die Kunst der Hethiter,* München 1961.
Moortgat, A., *Die bindenden Künste des Alten Orients und die Bergwölker* Berlin 1933.
Nauman, R., *Die Hethiter,* Berlin 1948.

Step Sanatı :

Diez, E., *Die Kunst der Steppe, Das Atlantis Buch der Kunst, Atlantis Verlag, I. Auflage,* Zürich 1952, S. 606-615.
Grousset, R., *L'Empire des Steppes,* Paris 1948.
Hambly, G., *Weltgeschichte, Zentralasien, Fischer Bücherei No.* 16, Frankfurt/M., 1966.
Janse, O., *L'Empire des Steppes et les relations entre l'Europe et l'Extrême-Orient dans l'Antiquité (revue des Arts asiatiques,* IX, 1935).

Grek Sanatı :

Buschor, E., *Die Plastik der Griechen,* Berlin 1936.
Curtius, L., *Die klassische Kunst Griechenlands (Handbuch der Kunstwissenschaft,* Postdam 1938).
Durm, J., *Die Baukunst der Griechen,* Leipzig 1910.
Hamann, H., *Geschichte der Kunst, Altertum,* "*Griechische Kunst*", S. 408-778 München 1952.
Kahler, H., *Das Griechische Metopenbild,* München 1949.
Kraiker, W., *Die Malerei der Griechen,* Stuttgart 1958.
Mansel, A. M., *Ege ve Yunan Tarihi,* T. T. K. yayımı, 1963.
Matz, F., *Geschichte der Griechischen Kunst, Bd. I.* Frankfurt, 1950.
Rodenwaldt, G., *Die Kunst der Antike (Propylaën-Kunstgeschichte, Bd. III,* 4. *Auflage,* Berlin 1944.
Schuchhardt, W.-H., *Griechische Kunst, Ullstein Bücher, Bd. V,* West-Berlin 1964.
Ünsal, B., *Mimari Tarihi, I. Y. T. O. yayını,* S, 310-426.
Zschietzschmann, W., *Die hellenistische und römische Kunst (Handbuch der Kunstwissenschaft,* Wildpark-Postdam 1939).

Etrüsk Sanatı :

Bloch, R., *L'Art Étrusque et son arrière plan historique,* Historia 6, 1957.
Hanfmann, G.M.A, *Etruskische Plastik,* Stuttgart 1957.
Kaschnitz-Weinberg, G.V., *Die Mittelmeerische Grunglagen der antiken Kunst,* Frankfurt/M. 1944.
Vacano, O.-W., *Die Etrüsker in der Welt der Antike, Rowohlts Deutsche Enzyklopaedie, no.* 54, Hamburg 1957.

Roma Sanatı :

Barıman, N., *Yunan Mitolo'isi,* Istanbul 1961.
Bilzer, B., Jürgen E., und Stelzer, O., *Das Grosse Buch der Kunst, Georg Westermann Verlag,* 1958, S. 135-143.
Durm, J., *Die Baukunst der Etrüsker und Römer,* Stuttgart 1905.
Hamann, R., *Geschichte, der Kunst, Altertum, S.* 800-883. *Droemersche Verloganstalt,* München 1952.
Janson, H.W., Janson D.J., *Malerei Unserer Welt, S.* 25-36. *Stuttgarter Hausbücherei,* Köln, 1957.
Pfefferkorn R., *Stilkunde des Abendlandes, Architektur, Humboldt Taschenbücher, Grossband,* S. 29-48. Berlin-München 1961.
Schefold, K., *Die Antike: Griechenland und Rom. Das Atlantis Buch der Kunst,* S. 389-409.
Schuhardt, W.H., *Das Fischer Lexikon, Bildende Kunst I.* S. 192-198, 217-224, 238-241.
Ünsal, B., *Mimari Tarihi, I.Y.T.O. Yayını.* S. 427-450. 3. baskı 1967.
Zschietzschmann, W., *Die hellenistische und römische Kunst,* (*Handbuch der Kunstwissenschaft,* Postdam 1939).

İlk - Hıristiyanlık Sanatı :

Bilzer, B., Eyssen, J., Stelzer O., *Das Grosse Buch der Kunst*, S. 173-175, Braunschweig, 1958.
Grabar, A., *De Rome d Byzance*, Gallimard, Paris.
Hamann, R., *Geschichte der Kunst, Droemersche* Verlag, II. Band, 1952. S. 11-19
Sauser, E., *Frühchristliche Kunst*, Tyrolia Verlag-Innsbruck-Wien-München, 1966.
Weigert, H., *Geschichte der Europaeïschen Kunst, Kohlhammer Verlag*, Stuttgart, 1951, S. 1-19.

Bizans Sanatı :

Hofmann, W., *Das FischerLexikon, Bildende Kunst, II*, Frankfurt/M., 1960, S. 23-32.
Scneider, A.M., *Die Byzantinische Kunst, Atlantis Buch der Kunst*, Zürich 1953. S. 410-421,
Schweinfurth, Ph., *Die Byzantinische Form ihr Wesen und ihre Wirkung*, Berlin 1943.
Tyler, R., *L'Art Byzantin*, Paris 1934.

Karoliyn (Carolenge), Roman ve Gotik Sanatları :

Bauch, K., *Über die Herkunft der Gotik*, Freiburger Wissenschaftliche Gesellschaft. Heft 27, 1939.
Grabar, A., Nordenfalk, K., *Das frühe Mittelalter vom IV. bis zum, XI.* Jahrhundert, 1957.
Hamann, R., *Geschichte der Kunst, Von der Altchristlichen Zeit bis zur Gegenwart*, Berlin 1933. S. 119-137, 139-358.
Jantzen, H., *Kunst der Gotik, Rowohlt Deutsche Enzyklopaedie, no.* 48, Hamburg, 1957.
Pinder, W., *Deutsche Dome des Mittelalters, Die Blauen Bücher*, Taunus, 1953.
Weigert, H., *Geschichte der Europaeïschen Kunst*, Stuttgart 1951.

Rus Sanatı :

Alpatow, M., *Altrussische Ikonnenmalerei, Verlag der Kunst*, Dresden 1960, 2. Auflage.
Hofmann, W., *Das Fischer Lexikon, Bildende Kunst, II, Fischer Bücherei*, Frankfurt/M. 1960. S. 244-251.
Weigert, H., *Geschichte der Europaïschen Kunst*, 2. Auf. Stuttgart 1951. S. 30-43.

Hindistan Sanatı :

Bayur, H., *Hindistan Tarihi*, 2. C., T.T.K. yayınları, 1946.
Diez, E., *Die Kunst Indiens, Handbuch der Kunstwissenschaft*, Postdam 1926.
Henn, W., *"Indien" Weltkulturen und Baukunst, Hirmer Verlag*, München, 1968.
Das, Kunstwerk., *Sonderheft "Indien"*, Doppelheft 11/12/XII, Mai, Juni 1959.

Çin ve Japon Sanatı :

Buhot, S., *Histoire des Arts du Japon*, I., Dès origines à 1350, Paris 1949.
Grousset, R., *Les Civilisations de l'Orient*, IV, Le Japon, Paris, 1933.
Grousset, R., *Histoire Générale de l'Art, Flammarion*, "Le Japon", S. 325-332.
Kümmel, O., *Die Kunst Chinas*, Japans und Koreas, (Handbuch der Kunstwissenschaft) Postdam 1929.
Lützeler, H., *Weltgeschichte der Kunst*, Bertelsmann Lexikon Verlag, Gütersloh 1960, 1969.

Eski Amerika Sanatları :

Adam, L., *Nord-West-amerikanische Indianer Kunst*, Berlin 1924.
Dietschy, H., *Die Kunst der Altamerikanischen Hochkulturen*, Das Atlantisbuch der Kunst, 1953, S. 616-626.
Harcourt, R.d., *Art de l'Amérique (Collection Art du Monde)*, Paris 1948. "Der Sozialistische Staat der Inca).
Das Kunstwerk, 5/6, Nov. Dez. XIII, "Kunst in Lateinamerika, 1959.
Soustelle, J., *l'Art du Méxique Ancien*, Arhaud, Paris 1966.
Ubbelohde-Doering, H., *Kunst im Reiche der Inca*, Tübingen 1952.

İslâm Sanatı :

Enzyklopaedie des Islam, Verlags Buchhandlung, Leipzig, 1934.
Diez, E., *Die Kunst der islamistischen Völker, Handbuch der Kunstwissenschaft, Akademische Verlagsgesellschaft*, Berlin 1915.
Lambert, E., *Art Musulman.* Paris.
Marçais, G., *L'Art de l'Islam*, Larousse, Paris 1946.
Yetkin, S. K., *İslam Mimarisi*, Ankara Üniversitesi, İlâhiyat Fak. Yayını, Ankara 1965.

Türk Sanatı :

Arık, M.O., *Anadolu XI*, 1967, Ank. Üni. D.T.C.F., *Önasya-Akdeniz Medeniyetleri Araştırma Enstitüsü Dergisi*, Ankara 1969, *"Erken devir Anadolu-Türk mimarisinde türbe biçimleri*, S. 57-100, Türklerin menşeleri hakkında S. 57-61.
Arseven, C.E., *Türk Sanatı*, Cem Yayınevi, İst. 1970.
Arseven, C.E., *Türk Sanatı*, M.E.B. İstanbul.
Arseven, C.E., *Les Arts Décoratifs Turcs.* İstanbul Millî Eğitim Basımevi.
Atabinen, R.S., *Les caracteristiques des l'architecture Turque*, Paris, Librairie Fresco, 1938.
Diez, E., Aslanapa, O., *Türk Sanatı*, İst. Edebiyat Fakültesi Yayınlarından, no. 627.
Dolens, N., et Khatch, *Histoire des Anciens Arméniens, Publié par l'Union des Etudiants Arméniens de l'Europe*, Genève, 1907, s. 104, 110.
Eldem, H.E., *Anadolu Selçukları Devrinde Mimari ve Tezyini Sanatlar*, T.T.K. Basımevi, Ankara .1947.
Erdmann, K., *Anatolien, Ein Neuland der islamischen Kunstgeschichte, "Akten des Vierundzwanzigsten Internationalen orientalischen-Kongress*, München 1957, s. 377.
Gabriel, A., *Monuments Turcs d'Anatolie*, 2 *Vols*, Paris 1931-1934.
Glück, Diez, *Propylaen Kunstgeschichte, "Die Kunst des Islams"*, Berlin 1925.
Güzel Sanatlar Mecmuası (M.E.B.) Sayı 4-5-6. Ankara 1939-1945
Khatchatrian, A., *l'Architecture Arménienne*, Paris, Paul Guethner, 1948.
Köprülüzade, M. F., *Anadolu Selçuklu Beylikleri tarihine ait notlor.*
Kuban, D., *Anadolu Türk Mimarisi Tarihi*, İst. Teknik Üniv. Mimarlık Fak. Yayınları, İstanbul 1965.
Kuban, D., *Osmanlı Dini Mimarisinde İç Mekân Teşekkülü*, İst. Güven Basımevi ve Yayınevi.
Kuran, A., *İlk Devir Osmanlı Mimarisinde Cami*, O.D.T.Ü. Mimarlık Fakültesi Yayınları, no. 1. Ankara 1964.
Ögel, B., *Türk Kültürünün Gelişme Çağları*, M.E.B. II. C. Devlet Kitapları, 1971.
Ögel, S., *Anadolu Selçuklularının Taş Tezyinatı*, TTK. yayını, Ankara 1966.
Riefstahl, R.M., *Cenubi Garbi Anadolu'da Türk Mimarisi*, Çeviren: Cezmi Tahir Berktin, İstanbul. Maarif Matbaası, 1941.
Sümer, F., *Oğuzlar*, Ankara Üniversitesi, D.T.C.F. yayınları, 170, Ankara 1967.
Turan, O., *Selçuklular Tarihi*, 1965.
Uzunçarşılı, İ.H., *Anadolu Beylikleri*, Ankara 1937.
Ülgen, A.S., *"Türk Mimarisinin Felsefi ve Estetik Özellikleri"*, *Milletlerarası, Birinci Türk Sanatları Kongresi*, Ankara, 19-24 Ekim 1959, *Tebliğler*, Ankara, T.T.K. Basımevi S. 383-388.
Yeni Mecmua, İstanbul, 1917, Nüsha 13-14.
Yetkin, S.K., *Türk Mimarisi*, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1970.

Osmanlı Mimarisi, Minyatür Sanatı ve XIX. yy. dan Çağımıza değin Resim Sanatı:

Adıvar, A.A., *Osmanlı Türklerinde İlim*, Remzi Kitabevi, Istanbul 1970.
Ahmet, Refik., *Alimler ve Sanatkârlar*, Istanbul 1934.
Ahmet, Refik., *Eski İstanbul*, Kanaat Kütüphanesi, 1931.
Ahmet, Refik., *Mimar Sinan*, Kanaat Kütüphanesi, Istanbul 1931.
Ahmet, Refik., *Türk Mimarları*, Hilmi Kitabevi, Istanbul 1936.
Akçura, T., *L'Architecture d'Aujourd'hui*, 1968, Sayı 140, s. 89-98.
Akurgal, E., *Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, C. II, S. 3, "Sanat Tarihi Bakımından Sinan".
Arseven, C.E., *Les Arts Décoratifs Turcs*, Ist. Millî Eğitim Basımevi,
Arseven, C.E., *Türk Sanatı Tarihi*, Fasikül 4-5.
Ayverdi, E.H., *Fatih Devri Mimarisi*, Istanbul Matbaası, 1963.
Berk, N., *Yaşayan Sanat*, Sayı: 2, Şubat 1948.
Diez, E., *Die Kunst der islamitischen Völker*, (Handbuch der Kunstwissenschaft) Akademische Verlagsgesellschaft, Postdam.
Dirimtekin, F., *Ecnebi Seyyahlara Nazaran XVI. Yüzyılda Istanbul, Fetih Cemiyeti Enstitüsü*, Istanbul 1953.
Egli E., *Sinan, Verlag für Architectur*, Erlenbach-Zürich-Stuttgart 1954.
Enzyklopedie des Islam *Verlags Buchhandlung*, Leipzig, 1934 "*Sinan*", von Franz Babinger.
Epikman, R., *Osman Hamdi*, M. E. B. yayınlarından. Istanbul 1967.
Ergin, O., *Türkiye Maarif Tarihi*, Istanbul 1939.
Eyüboğlu, B.R., *Nazmi Ziya*, Güzel Sanatlar Akademisi neşriyatından, Istanbul, 1937.
Glück, H., "*Die bisherige Forschung über Sinan*", Orientalische Literatur Zeitung XXIX, 1926, S. 854.
Glück, H., *Die Kunst der Osmanen*, Leipzig, 1922.
Orientalische Literaturzeitung, *Herkunft und Tod Sinans*, Heft XXIX, 1926.
Ibnül Emin Mahmut Kemal, *Mimar Sinan* 1931.
Kocainan, Z., *Mimar Sinan ve XX. Asır Mimarisi*, Kenan Basımevi, 1939.
Konyalı, İ.H., *Mimar Koca Sinan*, Ülkü Basımevi, Istanbul 1948.
Konyalı, İ.H., *Mimar Koca Sinan'ın Eserleri*, Ülkü Basımevi, Istanbul, 1950.
Kühnel, E., *Doğu İslam Memleketlerinde Minyatür*, Çeviren S. K. Yetkin, M. Özgü. *Ankara Üniversitesi*, İlahiyat Fakültesi yayınları No. 2, Ankara 1952.
Meriç, R.M., *Mimar Sinan, Hayatı, Eseri*, TTK. yayınları, Ankara, 1965.
Mimarlık *Dergisi*, Sayı 12, 1970 "Anket: 1970 de Mimarimiz".
Moltke, H. von, *Türkiye'deki Durum ve Olaylar üzerine mektuplar*, İş Bankası Yayınları. Ankara 1962.
Mufassal Osmanlı Tarihi, İskit Yayınevi, Istanbul.
Mustafa Saî, *Tezkeret-ül Bünyan, "Koca Mimar Sinan"*, İkdam Basımevi, 1315.
Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Mecmuası, Istanbul.
Öğütmen, F., *XII ve XVIII. Yüzyıllar Arasında Minyatür Sanatı*, Topkapı Müzesi Rehberi, 1966.
Öztuna, Y., *Türkiye Tarihi*, 12 C., Hayat Yayınları, 1967.
Perezmeci, O.N., *Edirne Tarihi*, Eski Eserleri Sevenler Kurumu Yayınlarından, Sayı: 6, 1940.
Sanat ve Sanatçılar, Aylık Plastik Sanatlar Dergisi, Yıl 2, Sayı 17, Ankara, 1966.
Tanpınar, A.H., *Ondokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi, İstanbul Üniv. Yayınları*, İstanbul, 1942.
Tollu, C., *Şeker Ahmet Paşa*, M.E.B. yayınlarından, Ankara 1967.
Ünver, A.S., *Ressam Nigâri*, M.E.B. Millî Eğitim Basımevi, Istanbul 1946.
Ünver, A. S., *Selçuklularda ve Osmanlılarda Resim*, tezhip ve minyatür, Istanbul.
Vogt-Göknil, U., *Türkische Moscheen, Orige Verlag*, Zürich 1953.
Voltaire, *Türkler, Müslümanlar ve Ötekiler*, İş Bankası Yayınları, 1960.
Yetik, S., *Askeri Ressamlar, Güzel Sanatlar Birliği resim şubesi neşriyatından* Istanbul 1940.
Yetkin, S.K., *L'Ancienne Peinture Turque, Éditions Klincksieck*, Paris, 1970.
Yetkin, S.K., *L'Architecture Turque en Turquie* Paris, G.-P. Maisonneuve et Larousse, 1962.

Rönesans'tan itibaren, XIX. yy'a değin Avrupa Sanatı:

Alazard, J., *L'Art Italien au XVe Siècle, Le Quattrocento*, Paris, 1951.
Beer, J., *Albrecht Dürer als Maler, Die blauen Bücher*, München 1953.
Bilzer, B., Boekhoff, H., und Winzer, F., *Das grosse Buch der Malerei, Georg Westermann Verlag*, Braunschweig, 1960.
Choisy, A., *Histoire de l'Architecture, Éditions Vincent*, 2 Vol. Paris.
Christoffei, U., *Von Poussin zu Ingres und Delacroix, Scientia-Verlag*, Zurich 1945.
Dupont, J., et Mathey F., *Le Dix-Septième Siècle, Caravage à Vermeer, Skira*, Geneve, 1951.
Fosca, F., *De Watteau à Tiepolo, Skira*, Genève, 1952.
Gauthier, M., *Tout l'Art du Mond, Librairie Larousse*, Paris 1964, 2 Vol.
Hay, D., *Die Renaissance, herausgegeben von Droemer Knaur*, München-Zürich, 1968.
Hyghe, R., *L'Art et l'Homme*, 3 *Vol. Librairie Larousse*, Paris 1957.
Kitson, M., *Barock und Rococo, Schaetze der Weltkunst-Band 9., C. Bertelsmann Verlag*, Gütersloh, 1967.
Lassaigne J., Argan G.C., *De van Eyck à Botticelli, Skira*, Genève, 1955.
Mauclère, J., *Rubens, Diplomate et grand Seigneur, Éditions Colbert*, Paris, 1943.
Raynal, M., *Le Dix-neuvième Siècle, Skira*, Genève 1955.
Venturi, L., *Le Seizième Siècle, De Leonardo au Greco, Skira*, Genève-Paris-New York. 1956.
Wölflin, *Die Klassische Kunst*, München 1924.
Yetkin, S.K., *Leonardo de Vinci'nin Sanatı*. M.E.B. Devlet Kitapları Müdürlüğü. Istanbul, 1966.

XIX ve XX. yy. Mimarisi :

Argan, G.C., *Gropius und Das Bauhaus*, Rowohlts-Verlag, no. 149. München 1962.
Corbusier, Le., *An die Studenten, Die "Charte d'Athènes"*, Rowohlts-Verlag (rde) no. 141, Hamburg, 1962.
Fierens, P., *Rembrandt, Les Éditions Braun, Collections des Maîtres*, Paris.
Fischer, W., *Bau-Raum-Geraet*, Die Kunst des 20. Jahrhunderts, R. Piper Verlag München 1957.
Gropius, W., *Architectur, Fischer-Bücherei, Bücher des Wissens, no.* 127. Frankfurt/M. Hamburg 1956.
Gropius W., *Yeni Mimari ve Bauhaus*, Mimarlar Odası, Istanbul Şubesi, Çeviri: Özgönül Aksoy, Erdem Aksoy, Istanbul, 1967.
Hildebrandt, H., *Die Kunst des* 19. und 20. Jahrhunderts (Handbuch der Kunstwissenschaft) Postdam, 1924.
Pevsner, N., *Wegbereiter moderner Formgebung*, Rowohlts-Verlag no. 33, München, 1957.
Pillement, G., *Goya, Les Éditions Braun*, Collections des Maîtres, Mulhouse (Alsace).
Vanlı, Ş., *Wright, F. LL. -Insana dönüş-* Dost Yayınları, Ankara 1960.
Wachsmann, K., *Wendepunkt Im Bauen*, Rowohlts-Verlagg No. 160. München 1962.
Wasmuths, *Lexikon der Baukunst*, Bd. II, Berlin 1930.

XIX. ve XX. yy. Modern Resim ve Heykel Sanatları :

Andre, A., *Édouard Manet, Les Éditions Braun*, Collections der Maîtres, Paris.
50 Ans d'Art Moderne, Exposition Universelle et Internationale de Bruxelles 1958, 2 me Edition.
Basler, A., Kunstler, C., *Fransada Müstakil Resim*, Istanbul Güzel Sanatlar Akademisi Yayınlarından, Çeviri: Ahmet Muhip-Cahit Sıtkı.
Bazaine, J., *Notes sur la Peinture d'aujourd'hui*. Paris 1948.
Besson, G., *Matisse, Les Éditions Braun*, Collection des Maîtres, Paris, 1945.
Besnard, Ph., *L'Art et ses Mystères*, Les Éditions Universelles Paris, 1946.
Braque, G., *Die Kunst und das* Schöne Heim, Heft I, Oktober 1952.
Braque, G., *Le Jour et La Nuit*, Paris, 1952.

Carrel, A., *Der Mensch, das unbekannte Wesen, List Bücher, no.* 45, München, 1955.

Cézanne, P., *Über Die Kunst, Rowohlts Klassiker, no.* 6. *Gespraeche mit Gasquet*, Hamburg 1957.

Chanson, L. et A., *Renoir, Éditions Jean Marquerat*, Lausanne, 1949.

Denis, M., *Théories*, 1890-1910, Paris 1920.

Diehl, G., *La Peinture Moderne dans le Monde*, Flammarion, Paris, 1961.

Elgar, F., Maillard, R., *Picasso, Dromersche Verlagsanstalt*, München-Zürich, 1956.

Gaugauin, P., *Mein Vater Paul Gauguin*, Paul-List Verlag, Leipzig, 1937.

Glaser, H., *Kleine Kulturgeschichte der Gegenwart*, Ullstein Bücher, Frankfurt/M. 1959.

Goethe, *Farben Lehre, W. Kohlhammer Verlag*, Stuttgart.

Gogh, V., *Theo'ya Mektuplar*, Yankı Yayınları, Çeviri Ezra Erhat, Istanbul, 1969.

Grohman, W., *Kandinsky, Kohlhammer Verlag*, Stutlgart.

Haendler, G., *Deutsche Maler der Gegenwart*, Rembrandt-Verlag, Berlin, 1956.

Hausenstein, W., *Degas, Alfred Scherz Verlag*, Bern 1948.

Hofmann, W., *Zeichen und Gestalt, Fischer Bücherei, Bücher des Wissens, no.* 161. Frankfurt/M. 1957.

Itten, J., *Kunst der Farbe*, Ravensburg, 1961.

Jahn, J., *Wörterbuch der Kunst, Alfred Kröner Verlag*, Stuttgart, 1957.

Knaurs, Lexikon., *Abstrakter Kunst*, Michel Seuphor, Droemersche Verlagsanstalt, München-Zürich 1957.

Knaur Lexikon, *Moderner Kunst*, L-G Buchheim, Droemersche Verlagsanstalt München-Zürich, 1955.

Knaurs Lexikon *der Modernen Plastik*, Droemersche Verlagsanstalt, München-Zürich 1961.

Das, Kunstwerk, *Maerz*, 1958, Juni 1958.

Malraux, A., *Psychologie der Kunst*, Die Künstleriche Gestaltung, Rowohlts-Verlag (rde), no. 60, Hamburg 1958.

Malraux, A., *Psychologie der Kunst*, Das imaginaere Museum, Rowohlts Verlag (rde), no. 39, Hamburg 1957.

Martinie, H., *Rodin, Les Éditions Braun*, Collection des Maîtres, Paris.

Picasso, P., *Wort und Bekenntnis*, Ullstein Bücher, no. 146, Berlin 1957.

Pierard, L., *Vincent van Gogh*, Les Éditions Braun, Collection des Maîtres, Paris 1936.

Ragon, M., *L'Aventure de l'Art Abstrait*, Robert Laffont, Paris 1956.

Read, H., *Sanatın Anlamı*, İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1960.

Rouart, D., *Degas, à la Recherche de sa technique*, Floury, Paris, 1945.

Sedlmayr, H., *Die Revolution der modernen Kunst*, Rewohlts-Verlag(rde), no. 1, 1960.

Turani, A., *Modern Resim Sanatının Gerçek Çehresi*, Doğuş Matbaası, Ankara, 1960.

Vollard, A., *Erinnerungen eines Kunsthaendlers*, Ullstein, Bücher, no. 134, Berlin 1957.

Worringer, W., *Abstraktion und Einfühlung*, "Soyutlama ve Einfühlung" Çeviri : İsmail Tunalı, Istanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Yayınları, no. 1027. Istanbul 1963.

Zahn, L., *Kleine Geschichte der modernen Kunst*, Ullstein Bücher no. 92. Frankfurt/M. 1956.

İNDEKS

Siyah yazılı rakamlar, isim ya da sözcükle ilgili resimlerin bulunduğu sayfaları göstermektedir.

A

Aachen Pflaz Kapelle **194**.
abakus 150.
Abstraction-Création 543.
Abu Simbel (Kaya Tapınağı) 52, 66, 105.
Adam, Robert, 434, 552.
adyton 152.
Académie Carrière 497.
Académie Julien 503.
Acem İsa 305.
Ackermann, Max 543.
Adliye binası (Sirkeci) 586.
Afro, Basaldella **530**, 543, **546**.
Ahmet (Tac Mahal'in mimarı) 326.
Ahmet Emin (Ressam), 77.
Akdik, Kamil **585**.
Akkad sarayı, Tell Asmar (Eşunnak) **76**, 79, 85, 91.
Ak Medrese 252.
Akropol Müzesi 136.
Aksel, Malik 584, **590**, **591**.
Aksaray Valde Camii 585.
Alaeddin Camii (Konya) **243**, 246.
Alacahöyük 100, 101, 102, 103, 107.
Albers, Josef 542.
Alberti, Leon Battista **331**, 336, 353, 376. 378.
Albertina Müzesi (Viyana) 365.
Alişar 100, 103.
Alman Rokokosu 425
Alman Sanatı Dokümanı (Sergi) 556.
Altamira 31, 112.
Altdörfer, Albrecht 333, 363, 365, 366.
Altın Pavyon 280.
Altın Saray 286.
Amarna Sanatı 65, —üslûbu 65.
Amiens Katedrali **206**, 214, 215, 216, 217, 220, 221.
Amitabha heykelleri 278, 279.
amphiprostilos 152.
Ampir (Empir) 424, 454, 585, —üslûbu 324.
Amr Camii 228.
Amsterdam Borsa Binası 559.
Amun Tapınağı (Karnak) 44, 51, 52, **53**, **54**, 60, 66.
Analitik-Kübizm 509, 522, 542.
Anbu Tapınağı (Eşunnak) 76.
Angelico, Fra **222**, 342, 343, 345, 349.
Angoûleme Katedrali 203.
Anıtkabir (Ankara) 587, **597**.
Anlı, Hakkı 583.
Anten Tapınağı **151**, 152.
Antemius (Trallesli) 185, 295.
antik-klasik 358, 487.
anti-klassisist 434.
Anu-Ziggurat (Uruk) 96, **73**.
Aphaia Tapınağı 133, 137, 154.
Apollinare in Klasse (Ravenna) (St.) 183. 185, 189.
Apollinare in Nuovo (Ravenna) 183, 189.
Apollo Tapınağı (Didyma) **157**.
Apollo Tapınağı (Egina) **152**.
Apollodorus (mimar) 295.
Apostol Kilisesi (İstanbul) **191**.
Appel, Karel 548.
Arc de Triomphe (Paris) 173.
Archipenko, Alexander **483**.
Ariège de Irois Frères 31.
Armory Show 543.
Arp, Hans **470**, 485, 524, 525, 547.
Arpie, Madonna della 359.
Arsinoe (Samothrake) 158, **159**, 205.
Arşivolt 220.
arşitrav 134, 150, 152.
Artemis Tapınağı (Korfu) 120, 130, **131**, 135, 150, **152**, 157, 186.
Artemission Tapınağı (Efesus) **155**.
Art Nouveau 462, 467, 492, 552, 555, 556.
Asaf, Hale 584, **586**, 587.
Askerî Okul Yurdu (Ankara) 587.
Aslanlı Kapı (Boğazköy) 991.
Aspdin, Joseph 459.
Aspendos 173.
Astralmythologie 76.
Assy Kilisesi 514.
Aşikaga 279, 280.
Atelier du Midi 472.
Athena-Salonu (Bergama) **158**.
Athena Tapınağı (Priene) **156**.
Atina Akropolisi **147**, 154, 155.
Atlan, Jean 546.
Atmeydanı Sarayı 302.
Atreus Hazine Evi **123**, 151, 175.
Audincourt Kilisesi 514.
Audran, Claude 425.
August Forumu 172.
Augustus Tapınağı 152.
Aurignacien 27, 31, 536.
Autun Katedrali 212.
Avery Coonley'in Evi 559.
Ayasofya 185, 186, 187, **188**, **189**, 190, 245, 293, 295, 299, 312, 313, 314, 316, 317, 322, 454, —Şadırvanı 579.
Aybekî 323.
Aynalı Galeri 409.
Aynu-d Devle 574.
Ayvazowsky 388.
Azapkapı Camii (İstanbul) **319**.

B

Baalbek 173, 174, 186.
Babürlü Camileri 325, —Türk Sanatı 324.
Bacchus Tapınağı (Baalbek) 173.
Bağdat Irak Müzesi 74, 75,
Bağımsızlar 491.
bağlayıcı tuşlar 411.
bağla; ci-sistem 201.
bahçe düzeni 433.
bahçe sanatı 434.
Bahçe Tapınağı 152.
Baker, Benjamin **455**, 457.
Bakırköy Camii 586.
Bakst, Leon 539.
Ball, Hugo 524, 525.
Balla, Giacoma 524, **529**.
balüstrad 379.
Bamberg (Domu, Katedrali) 220,
Baptista, de Toledo 393.
Bara, Hadi 584, **596**.
Barbaros Hayreddin Paşa Türbesi (İstanbul) **303**.
Barbari, Jacopo da 337, 338.
Barbizon Okulu 446, 447, 449.
Bargello, David 343.
Barlach, Ernst 70, 469, **479**, **480**.
Barocci, Frederigo 371.
baroccio 368, 427.
Barocco 389.
Barok 20, 22, 151, 160, 163, 249, 323, 326, 336, 359, 360, 370, 377, 380, 384, 393, 395, 398, 399, 400, 401, 402, 405, 410, 411, 416, 418, 422, 423, 425, 427, 429, 430, 433, 434, 439, 440, 442, 446, 449, 451, 452, 453, 476, 568, 576, 585, —rokoko 20, 21, —Mimarisi 393, **399**, **400**, —üslûpları 594.
Barry, Charles **456**.
Bartolommeo, Fra 357, **359**.
barucca 389.
Bastien-Lepage 468.
Batı Gotları. 191
Bauhaus 467, 514, 518, 520, 521, 528, 540, 541, 542, 543, 558, 561.
Baumeister, Will 538, 543, **544**, **545**, 547.
Bayazıt Camii 298, 317, **300**, 312, 313.
Bayer, Herbert 542.
Bayram Tapınağı 53.
Bazaine, Jean **550**.
bazilika **182**, **185**, **203**.
Bauvais Katedrali 212, 216.
Bebek Camii 586.
Beckmann, Max 501, **505**, 506, 507, 508.
Bedreddin, Muslih 248.
Behrens, Peter **456**, 493, 556, 560, 561.
Bellini, Gentile 428.

Bellini, Giovanni 350, 351, 359.
Bellini, Jacopo 348, 350.
Bellori Givanni Pietro 369.
Belvedere Apollonu 440, —Torsosu 338.
Beni-Hasan 47, 49, 150, 167, 171.
Benin Kültürü 22.
Bergama Altarı (Asklepieion) **159**, **160**, 162, **163**.
Berk, Nurullah 583, **588**.
Berkel, Sabri 583, **592**, **593**, **594**.
Berlage, Petrus 559.
Berlin (Pergamon Museum) 155, 158, —Devlet Müzesi 56, 57, 60, 64, 65, 67, 68, 69, 70, 82, 90, 94, 97.
Berliner Sezession 503, 506.
Berlin Güzel Sanatlar Akademisi 508.
'— National Galerie 446.
'— Karakol Binası 453.
'— Operası 453.
'— Staatliches Museum 88.
'— Tell-Halaf Müzesi 96.
'— Tiyatrosu 454.
Bernard, Emil 472, 473, 474, 475, 546, 447.
Bernard, Heiliger 70.
Bernini, Lorenzo 161, 300, 330, 369, 377, **389**, **390**, **391**, 396, 397, 398, 405, 408, **422**, 423, 442, 468.
Bern Landes Museum 494.
Bernay Kilisesi 204.
Berry. Kont von 340, 342.
Bessemer, Henry 457.
Beşiktaş Sarayı **298**, **299**.
Beyaz Tapınak 73.
Beykoz Kasrı 585.
Beylerbeyi Sarayı **566**.
Bill, Max 519, 542, 547, 562.
Bingöl, Cemal 584.
Birgi Camii 298.
Birleşik Atölyeler (Münih) 554.
Blauer Reiter (Der) 500, 506, 514, 515, 516, 520, 521, 533, 541, 542.
Blechen, Karl 446, **448**.
Blenheim Palace 395.
Bloemen-werf 459, 467.
Bloy, Leon 498.
Boccioni, Umberto **522**, 523, 524
Boghi Ağacı **260**, 263.
Bodrum Sahil Şehri 587.
Boğazköy Hitit Tapınağı 107.
Bologna, Giovanni da **369**, 370.
Bon, Jean le 334.
Bonnard, Pierre **491**, **492**.
Book of Kelts 191, 192, **196**.
Borromini, Francesco 397, 399.
Bosch, Hieronymus **347**, 367, **533**.
Bostancı Camii 597.
Botticelli, Sandro **333**, 334, **349**, 350, 355, 540.
Boucher, François 425, 426, **427**, 433, 451.
Boudin, Eugène 449, 450.
bouleuterion 158.
Bourges Katedrali 218.
Bouths, Dirk 346.
Bovy, Serrurier 464.
Böcklin, Arnold 447, **448**, 488, 494, 507, 531.
Böhme 222, 340.
Brancusi, Constantin 70, **484**, 517, 540.
Bramante, Donato 300, **329**, **330**, **331**, 375, 376, **377**, 379.
Brandenburg 32, –Sarayı 363, –Tor 153, 155, 173.
Braque, Georges 478, 480, 508, **509**, 511, **513**, 514, 518, 522, **530**, 540.
Bremen Kunst Halle 448.
Breton, André 525, 533, 534, 535, 536.
Brianchen, Maurice 529.
British Museum 68, 85, 87, 88, 271, 274, 296.
Bronzino, Angelo **368**, 371.
Broocklyn Müzesi 507.
Brouwer, Adriaen 404, 413, **414**, **420**.
Brueghel, Pieter d. Ä. 342, **367**, 403, 410, 412, 413, 533.
Brüksel, Musée Royau des Beaux Arts 492.
Brun, Charles Le 423, 428.
Brunellesco, Filippo 300, **329**, 330, **331**, 343, 375, **376**.
Bruno, Giodano 392.
Brücke Grubu 500, 501, 502, 503, 504, 506, 515, 517, 548.
Buffet, Bernard **532**, 533.
Burckhardt, Jacop 335, 338, 369, 371, 376.
Büyük Cami (Cami-ül Kebir) (Kordaba) **228**, **229**, **230**, **231**, **237**.
Büyük Cami (Medine) **225**.
Büyük Cami (Samarra), 230.
Büyük Millet Meclisi (Ankara, eski yapı) 586.
Büyük Millet Meclisi (Ankara, yeni yapı) 586. 587.
Büyük Tiyatro (Ankara) 586.
Büyük üslûp 35.

C

Calder, Alexandre **470**, **471**.
Calvin abstrait 528.
Cami Mescidi, (Delhi) **326**.
Camiü'l Sultan (Bağdat) 242.
Campendok, Henri 516.
Campin, Robert 342, 345.
Campione, Bonino 220.
Campione, Matteo da 220.
Canalet, Antonio (Canaletto) **429**, 435.
Canova, Antonio 440.
Cansever, Turgut 587, **599**.
Caracalla Hamamı (Roma) 171, 172, **173**, 174.
Caraff, Armand-Charles 577.
Caravaggio, Michelangelo da **392**, **393**, 402, **403**, 405, 406, 410.
Carpaccio, Vittore 360, 428.
Carpeaux, Jean Baptiste **432**, 468.
Carra, Carlo **522**, 523, 531.
Carraci, Annibale **402**, 403, 408.
Carraci, Lodovico 403, 442.
Cathedra 209.
Caysevox, Antoine 423.
Cella 133, 139, 150, 152, 157, 168.
Cellini, Benvenuto **334**, 369.
Cemal Nadir 583.
Centula (St. Riquier) 194, 198, 200.
Cevsaku'l Hakani 240.
Cézanne, Paul **476**, **477**, **478**, 544, 546, 547, 549, 582.
Chagall, Marc **537**, 539, 540, 542.
Chalgrin, Jean François 453, 454.
Chardin, Jean Baptiste Siméon **427**, 428, 495, 512, 513.
Chartres Katedrali (Kilisesi) 204, 210, **213**, 214, 215, 219, 220, 211.
Chavannes, Puis de 448, 475, **483**.
Chevreul, Eugène 450.
Chicago — Dünya Fuarı 558, — Okulu 557, 558, 559, 563.
Chirico, Giorgio de **527**, **528**, 531, 535, 538.
Chonsu Tapınağı (Karnak) **54**.
Chronik der Brücke 504.
Churriguera, José 401.
Churriguerism 401.
Cimabue 221.
Cité İndustrielle 559.
Citrohan 556.
Classical revival 452.
Cleve, Joos van 366.
cloisonnisme 546.
Clouet, François 366.
Clouet, Jean **346**, 366.
Cluny Kilisesi 203.
Colosseum Roma 171, 172, **178**.
Concorde Meydanı 397.
confessio 201.
Coninxloo, Gillis van 403, 420.
Constable, John 431, **435**, 436, 411, 422, 446, 449, **487**, 488, 582.
Corricancha 286.
Corinth, Lovis 506.
Cormon 472, 581.
Corot, Camille 409, **446**, **447**, **488**, 497, 512, 513, 579, 582.
Correggio (Antonio Allegri) 359, **360**, 368, 370, 374, 402, 404, –Okulu 370.
Cortona, Pietro da 404.
Cosimo, Reselli 350.
Courbet, Gustave 444, 445, 446, **447**, 448, 449, 476, 487, **488**, **489**, 546, 579, 582, 589, 591.
Cousin, Jean **348**.
Couture, Thomas 444, 450.
Cranach, Luca 363, 366, **368**, 501.
croûte 445, 448.
Cubisme 494, –orphique 514.
Curviliear-Style 215.
Cuyp, Aelbert 421, 431, 435.

Ç

Çalık, Şadi 584, **596**.
Çallı, İbrahim 581, 582, **585**.
Çao Mong-Fu 273.
Çelebi, Ali 584, **587**, **588**.
Çetintaş, Sedat 302.
Çırağan Sarayı 585.
Çifte Minareli (Hatuniye Medresesi) **241**, 248.
Çiftlik Hanı 250.
Çin bahçeleri 434.

Çinici, Behruz 587, **598**.
Çinili Köşk (İstanbul) **298**.
Çin Seddi 266.
Çu Hi (Tchou Hi) 272.

D

Dadaizm 524, 533.
Dadal üslûbu 127.
Dagşur Piramidi.
Daguerre 444, 487.
Dalokay, Vedat 587, 588, **598**.
Dalgıç, Almet Çavuş 321.
Dali, Salvador **532**, **538**, 539.
Dalman, Olof 313, 314.
damlalık 134.
Daphni Manastır Kilisesi 190.
Darmaraşa Rat Tapınağı 258.
Darmstadt Sanatçılar Kolonisi 555, 556.
Darül-Hüffaz **249**.
Daubigny, Charles 447, 583.
Daubler, Theodor 505.
Daumier, Honoré 442, **443**, 473, 498, 582.
David, Jacques Louis 355, 428, 433, **436**, 437. 440, 442, 443, 448, 487.
Davud Ağa (Mimar) 321, 322.
deambulatorium 201, 202, 382.
Debschnitz, W. 501.
Decorated style 215.
Degas, Edgar 450, **451**, 476, 489, 495, 496, 470. 547.
Dehbid Kervansarayı (Şiraz-İsfahan) **240**.
Delacroix, Eugène 437, 438, **441**, **442**, 447, 449, 452, 473, 476, **481**, **487**, **488**, 582.
Delaunay, Robert 459, **515**, 516, **517**, 520, 522, 525, 542, 547.
Delf(i) (Delphi) 126, 135, 138, 149, 150, 152, 155, 324, 325, —Altarı 157.
Delft (von) 419.
Delhi Cami Mescidi 325, 326.
Delhi Sultanları Mimarisi 325.
Delos Afroditi 160.
Delvaux, Paul **535**.
Demeter Tapınağı 157.
Demetrius Kilisesi 189, 384.
Denis, Maurice 487. 492.
Derain, André 495, **497**, **498**, **500**, 532.
Dêr el-Bahari 48, 49, 50, 51, 60, 62, 64, 158, 174, 296.
Dereli, Cevad **587**.
Desjatinnaja Kilisesi 381.
Despieau, Charles 70 469, 584.
Desvallière, Georges 491.
Deutsche Werkbund 560, 561.
Devrim, Nejat 545, **593**.
D Grubu 583, 584.
Dışa vurumculuk (Expressionisme) 388, 389, 490, 494, 499, 500, 501, 504, 516, 544.
Diaz, Narzisse 447.
Didyma 155, 157
Diklotian Sarayı 172.
Dil Tarih Coğrafya Fakültesi 586, 597.
Dino, Abidin 583.
Dioclitian Hamamı 173.
dipteros 152, 157, 158.
diptychon sss, ss3.
dipylon 128.
Divân'ı Âm 327.
Diviziyonistler 491.
Divriği Darüşşifası 244.
Divriği Ulu Camii **244**, 247.
Dix, Otto **531**, 532.
Doesburg, Theo van 527, 528, 542, 547, 551. **555**, **556**, 564.
Doğu Üslûbu 127.
Dolmabahçe —Camii **567**, —Sarayı **566**, 585.
Dominici, Giovanni Fra 342.
Domi-Evi 556.
Donatello **340**, **343**, 345, 395.
Dongen, Van 495.
Dordogne 26, 31, 32, 112.
dorik 131, 132, 133, 134, 150, 153, 154, 157.
dormitorium 200.
doryphoros 440.
Döner Kümbet (Kayseri) 249, **250**.
Dresden —Akademisi 504, 505, —Atölyeleri 554 —Teknik Üniversitesi 500, 501.
Dubuffet, Jean **529**.
Duchamp, Marcel 514, 525, 538.
Dufy, Raoul 496, **497**, **500**.
Dupré, Jules 447.
Duquesnay, François 423.
Dura-Europas 182.
Duran, Feyhaman 581, 582, **585**, **586**.
Dur-Şarrukin 92.
Dutert 458, 459.
Dündar Tepe 101.
Dürer, Albrecht 331, 336, 338, 339, 342, 345, 351, 363, **364**, **365**, **366**, 388, 584.
Düyûn-u Umumiye Binası 585.
Dyck (Van) 410, **412**, 413, 419, **481**.
Dyozer'in Basamaklı Piramidi **43**.

E

Ebu Dulef Camii (Samarra) 234.
Eckmann, Otto 553.
École de Chatou 497.
Edinbourgh Academy 431.
Eiffel, Jean **458**.
Eiffel Kulesi **458**, 459, 514.
Ekber'in Türbesi 326.
El-Cuyûşi Camii (Kahire) **237**.
Eldem, Sedat Hakkı 586, 587, **597**.
El Greco **371**, **372**, **373**, 374, 404, 421, 506, 509.
Elhamra Sarayı (Granada) **233**, **236**, **325**, 327.
El-Harin 224.
Elif, Naci 583.
Elisabeth Kirche 216.
Elsheimer, Adam 402, **403**, 404, 408, 411, 413, 420.
Elvira **552**, 553.
Endell, August 493, **552**, 553, 554.
Ensore, James 520.
entasis 153.
Epikman, Refik 580, 584, **592**.
Erechteion 139, 140, **148**, **149**, 192.
Eretria 131.
Erken-Barok **393**, 394, 401, 402.
Erken-Gotik 207, 211, 213, **214**.
Erken-Roman 181, 200, 201, 202, 204, 206, 207, 559.
Erken-Rönesans 375.
Erlach, J. B. Fischer von **397**, **400**, 401.
Ernst, Max 525, **527**, 534, 535, **536**, 538.
Escorial Sarayı **393**, 394.
Eski Cami (Edirne) 251, **297**.
Eski Halkevi (Ankara) **597**.
Eski Postahane (Sirkeci) 586.
Essen Folkwang Museum 474.
Estéve, Maurice **548**.
Eşref Oğulları 250, —Camii 242.
Eşunnak (Tell Asmar) 76, **79**, 85, 91.
Etoile —Meydanı 468, —Zafer Takı **454**, 468.
Etrüsk Evi **170**.
Etrüsk Tapınağı, **168**.
Evdir Hanı 250.
Eyck, Jean van 331, 333, 334, 336, **339**, 341, 345, 346, 347.
Eyüboğlu, Bedri Rahmi 582, 583.
Eyzies (Les) 31, 32.

F

Fabriano, Gentile da 222, 223, 342, 350.
Fagus-Werke 555, 560.
Falconet, Etienne-Maurice **423**.
Fan K'ouan 272.
Farnisina Villası 359.
Fatih Camii 297, 298.
Fauvisme (Fovizm) 33, 494, 496, 499, 516, 545.
Favray, Antoine de 577.
Feininger, Lyonel 514, 541, 542, 561.
Ferrara Domu 205.
Fethpûr Camii Mescidi 325, 526.
Fidyas (Phidyas) **119**, 137, 138, 140, 141, 142, 144, 145, 423.
figura serpentinata 369, 440.
Fink, Josef 295, 299.
Fioravanti, Aristotele 381.
Firth of Forth 455.
Flaman Okulu 425.
Flaxman, John 440.
Flavia üslûbu 169.
Flavis Amfiteatr 178.
Flémallé ustası **341**.
Floransa Baptisteriumu 343,
Floransa Kilisesi (Domu, Katedrali) **215**, 217, 343, 375.
Flowing üslûbu 217.
Folies Bergeres 450.
Folkwang Museum (Hagen) 467.
Fontana di Trevi (Roma) **398**.
Fontainbleau Sarayı 374, 446.
Font de Gaume 112.
Forum Romanum (Roma) 171, 172, 423.
Fouquet, Jean 221, 334, **346**.
Fouquet, Nicolas 396, 409.
Fowler, John **455**, 457.

Fragonard, Jean Honoré 425, 427, **430**, 433.
Francesca, Perro della 331, 345, **346**, 350, 497, 506.
Francesco Kilisesi 376.
Francesi, S. Luigi 402.
Frankfurt a. M. Akademisi 544.
Fransız —Akademisi 425, —Baroku 423, 428, 453, —Gotik Mimarisi 221, —Katedralleri, 220, —Klassisizması 400, 411, 471, —Parkı 434, Rokokosu 423, —Romantizmi 440, 441, 447.
Frari Kilisesi 362.
Fresnaye, Roger de la **530**.
Friedrich, Caspar David **434**, 435, **440**, 445, 489.
Friesz, Othon **495**, 512.
frigidarium 174.
Fronte Nuovo della arte 543.
Fronto, Lucretius 170.
Fustat 226, 228.
Füssli, Johann Heinrich 440, 443.
Fütürizm (Futurisme) 388, 389, 494, 514, 523, 524, 533, 549.

G

Gabo, 527.
Gabriel, Albert 296, 297, 299.
Gabriel, Ange Jacques 453.
Gainsborough, Thomas 424, **430**, **431**.
Galatasaray 585.
Galeria Borghese 391.
Galiari, Paolo 372.
Galla Placidia Mozolesi 189.
Gallé, Emile **552**.
Gallet, Louis 444.
Gargallo, Pablo 537.
Garnier, Charles, 452, 559.
Gauguin, Paul 70, 464, 469, 471, 473, **474**, **475**, 476, 477, 490, 491, 495, 496, 583, 515, 517, 518, 544, 546, 547, 548, 550, 559.
Gazne 240, 241, 244.
Geç-Asur 92.
Geç-Antik 184.
Geç-Antikite 343.
Geç-Babil 97.
Geç-Barok 155, 396, 400, 401.
Geç-Bizans **189**.
Geç-Eti 109.
Geç-Gotik, 194, 210, 211, **214**, 215, 216, 217, 218, 221, 345, 347, 375, 376, 379, 380, 383, 389, 393, **217**, –tonozu **216**, **217**.
Geç-Klasik 442.
Geç-Ortaçağ 207, 211, 213. 347.
Geç-Rönesans 368, 379, 393.
Geertgen, tot Sint Jans 351.
geison 152.
Genç Kız Dairesi 141.
Bellini, Gentile 350.
Georg, Edouard 501.
Gerçekçilik 331, 444, 445, 447, 489, 556.
Gerçekçi-natüralizm 450.
Gerçek-üstücülük 533, 534, 535, 537, 538.
Gerhard (Mimar) 216.
Géricault, Théodore **441**.
Gésu Kilisesi 375, 378.
Ghiberti, Lorenzo 220, 336, **343**, 363, 375, 468.
Ghirlandajo, Domenico 334, 347, **350**, 355.
Gırnada 327, 401.
Giacometti 520.
Gilio, Giovanni Andrea 369.
Gillot, Claude 425.
Gilly, Friedrich **453**.
Giorgione 350, 360, **361**, 362, 363, 367, **369**, 402, 303, 427.
Giotto 217, 221, **222**, 223, 330, **332**, **333**, 339, 340, 342, 350, 369, 428, 531, 532.
Giovanni, Fra 342.
Girardon, François 423.
girland 157, 379.
Glashaus (Cam Ev) 561.
Gleizes, Albert 514.
Gloucester Katedrali 217.
glyptik 108.
Goes, Hugo van der **345**, 347.
Goetz, Henri 546.
Goetz, Karl Otto 545.
Gol Gumbaz (Adil Şah Türbesi) 317.
Gordion 102.
Gorgo 131.
Gossaert, Jan 366.
Gothardt, Madhis (Grünewald) **363**.
Gotik 21, 185, 193, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 246, 249, 260, 261, 262, 308, 313, 329, 330, 335, 337, 338, **339**, 340, 342, 343, 346, 347, 349, 356, 368, 384, 375, 376, 378, 383, 392, 393, 394, 400, 454, 455, 457, 461, 465, 469, 505, 540, –rokokosu 217.
Goujon, Jean **374**, 380.
Goya Francisco 414, **438**, **439**, 450, **481**, 498, 520, 523, **533**, 578.
Goyen, Jan van 392, **420**, 421.
Gozzoli, Benozzo 334, 350.
Gök Medrese (Sivas) **245**, **248**, 353.
Graebner, Otto 40.
Gray, Thamus 434.
Greko-Budik 260, 261, **262**, **263**, 264.
Greenwich (Parkı) 394.
Greko-Romen 264, 292.
Grenad, Fernard 565.
Greuze, Jean Baptiste 433.
Grimaldi (Grotte des Enfants) **26**.
Gris, Juan (José Gonzales) 513, **514**, **530**.
Grohmann, Will 519.
Grommaire, Marcel **515**, 583.
Gropius, Walter 528, 541, 542, **555**, 558, 460, 561, 564.
Grosz, Georges **531**, 532.
grotesk 265.
Guardi, Francesco 350, 360, 427, **428**, **429**.
Guarini, Guarino 391, 399.
Guimet Müzesi (New York) 264, 328.
Gûr Mir 243, 325.
Gutierrez, Romero 23.
Güdük Minare (Sivas) **250**.
Gümaç Hatun Türbesi (Konya) 249.
Güneş Kapısı 285.
Güzel Üslûp **34**.

H

Haremü'ş Şerif 227.
Hartung, Hans 543, **545**.
Hartung, Karl **467**.
Harunobu **281**.
Hasan Paşa **576**.
Hasan Rıza 578, 579.
Haseki Hamamı (İstanbul) 303.
Hatice Sultan Sarayı 577.
Hator Tapınağı 54.
Hattusa 102, 104, 105.
Hattusuli 104, 105.
Hattuşaş 104, 106, 107, 108, 109, 151.
Hatuniye Medresesi 252.
Hausenstein, Wilhelm 520.
Haydarpaşa Tıbbiye mektebi 586.
Hayrettin (Mimar) 312, 314.
Hayrettin Ağa (Mimar) 321.
Hayvan üslubu 112.
Heckel, Erich 500, 501, 502, 521.
Hei-an-kyo 278.
Hellenistik 138, 148, 149, 155, 156, 157, 158, 170. 175, 179, 184, 187, 190, 205, 228, 258, 261, 262, 264, 292, 295, 356, 369, 378, 389, –Barok 160, 161, 162, 171, 392.
Hellenist-Klassisizm 401.
Hennebique, François 459, 559.
Hera Tapınağı (Olympia) 130, 142, 150, 154.
Heraion Tapınağı 133, 157.
Herakleopolis 43.
Herat Okulu 328.
Herculanum 188.
Herold, Grogor 424.
Herrera, Juan 393, 394, 401, 405.
Hia Kouei **266**, 272.
Hierakonpolis 55, 56.
Hilair. J. B. 577.
Hildebrandt, Luca von **400**, 425.
Hildesheim Domu 16, 192, 194, 200, 400.
Hint mimarisi 324, 325, 326.
Hiroshige 281.
Hirsauer Okulu 203.
Historizm 453, 464, 467, 581.
Hitit Tapınağı (Boğazköy) **106**, **107**.
Hitit Müzesi (Ankara) 102.
Hobbema, Meindert 421, 446.
Hoca Ali Rıza 579, **582**.
Hoch, Pieter de 341, **418**.
Hochzeitturm 493.
Hodler, Ferdinand 459, **494**, 504, 548.
Hoelzel, Adolf 503, 544.
Hofer, Karl 478, 501, **506**, 507, 508.
Hoffmann, Josef **553**, 555.
Hoffman, Ludwig 494, 504.
Hogarth, William 430, 431.
Hokusai, **279**, 281.
Holbein, Hans 274, 363, 364, 365, 366, **367**.
Holl, Elias 394.

Honanfu 267.
Hooch, Pieter de 418, 419, 428.
Hora Kilisesi 187, 190.
Horasan Selçukluları 249.
Horezm 244.
Horn, Versuchhaus 542.
Hornos de la Pena Mağarası 536.
Horoztepe 100, 101.
Horus Tapınağı (Edfu) 54, 55.
Horyuju Tapınağı (Nara) 277.
Houdon, Jean-Antoine 423, **433**.
Houei-Tsang 271.
Hölzel Schule 541.
Hsiung-Dzung 267.
Hsiung-Nu 266
Huber, Wold 366.
Hu-Bey 266.
Huelsenbeck, Richard 524.
Hüdavendigâr Camlı (Bursa) **296**, **297**.
Hüseyin Ağa 321.
Hüseyin Zekâi Paşa 579, **583**.
Hüsnü Yusuf 577
Hüsreviye Camii 305, 307.
Hyde-Park 457.
Hygue René 13, 290.
hypostyl 52.

I

Istanbul –Güzel Sanatlar Akademisi 581, 583, —Resim ve Heykel Müzesi 582, 583, 586.

İ

İbn-i Tulun Camii (Kahire) **231**.
ideal-Antik 408.
İktinos 139, 146.
İl Sasetta 340.
İmitation statuarum 411.
İmperium Romanum 170.
İnce Minareli Medrese **246**, **247**, 248, 249, 251, 292.
İncil 192, 193, 199, 300, 373.
İnci Saray 326.
İngiliz Bahçeleri 434, Gotik'i 197, 199, 215, 220, —Romantizmi 440.
İngres, Jean Dominique **335**, 360, 365, **437**, 440, 441, 442, 451, 487, **512**, **529**, 532, 547.
Invalides (Dome des) 396.
ironmad 457.
İran Selçuklu Türbeleri 244.
İsa Bey, Camii (Selçuk) **252**, **253**.
İsenheimer Altarı 263.
İsfahan Camii 324.
İshak Bey Camii 251.
İsidor (İsidorus) Balatköylü 185, 295.
İsis Tapınağı 54.
İskele Camii (Üsküdar) 319.
İspanya –Baroku 217, —Gotiki 217.
İtalyan-Baroku 399.
İtalyan-Gotiki 220.
İtalyan Rönesansı 190, 300, 366, 382, 439, 454, 461.
İtalyan Yüksek Baroku 400.
İtten, Johannes 342.
İtimadü'd Devle'nin Türbesi 326.
İyon 133, 135, 143, 150, 153.
İyonik 134, 135, 150, 153, 154.
İzer, Zeki Faik 583, 590, **591**.
İzlenimcilik 450, 452, 494, 499, 581, 584.

J

Jacop, Max 510, 525.
Janco, Marcel 524.
Janr resmi 419.
Japon Evi 587.
Japon Mimarisi 587.
Japon Resmi 360.
Japon Sanatı 276.
Jatakas 264.
Jawlensky 516, **517**, 522.
Jeanneret, Pierre 562.
Jenney, William Le Baron **554**, 557, 558.
Jeux-de Paume 473.
Jones, İnigo 394, 395.
John, (Lord) 412.
Jongkind 489.
Jordaens, Jacop 410, **413**.
Jugenstil 461, 467, 468, 479, 492, 493, 494, 514, 516, 517, 552, 555, 548, –Grubu 554.
Jumieges Domu 205.
Justi, Ludwig 360.
Juvara, Filippo 391, 399, 401, 352.
Juxtaposé 332.
Jüpiter Tapınağı 168, 227.
Jüstinyen 183, 185, 191, 227, 313.

K

kademeli portal 382.
Kaendler, Johann Joachim 424.
Kafkas ustaları 381.
Kahire Müzesi 58, 59, 61, 64, 65, 66.
Kahnweiler 513.
Kairuan 520.
Kaiser-Friedrich Museum 342, 344, 393, 419, 402, 418, 421, 428.
Kalmık, Ercüment 584.
Kandinsky Wassilij 515, **516**, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 525, **529**, 533, 539, 542, 543, 547, 549, 550, 551, 561.
Kanişka Ştupası 261.
Kanoldt, Alexander 532.
Kano Okulu 280.
Kapados 244.
Kapitol Müzesi 379.
Kapitol Meydanı 379, 398.
Kaptan, Arif 583, **594**.
Kara Ahmet Paşa Camii (Istanbul) 305.
Karaburçak, Cemal 584.
Karahisarlı Hasan Efendi 313.
Karahöyük 101, 102, 103.
Kara Şaban Ağa 321.
Karatay Medresesi **244**, **247**, **290**.
Karatepe 103, 109, —Açık Hava Müzesi 587, **599**.
Kargamış 104, 105, 108, 110, 111.
Kariye Camii 190.
Karli 257, 259, 260.
Karnak Menhiri **37**.
Karyatid **148**, **192**, 193, 220.
Kaschnitz, Guido von 536.
Kasru'l-Harâna 226.
Kasru'l Hayri'l-Garbî 226, **228**, 229.
Kasru't-Tûba 226.
katakompt 181.
Katolik kilisesi 416, 417.
Kaya Tapınağı (Abu Simbel) 52.
Kaya Salonu 265.
Kaymakam İsmail Hakkı 579, 580.
Kayravan Camii (Fas) **226**, 229, **233**.
Kayseri Cerrahi Kliniği 588.
Kayseri Ulu Camii 245, 250, 251.
Kefren Piramidi 45, 46, 47, 52.
Keishoki **278**.
Kemalettin (Mimar) 286, **597**.
kemer **210**, **211**.
kenotaph 453.
Kent, William 434.
Keops Piramidi 47, 48, 57.
Kessler, Harry 493.
Khajuraho 263.
Khirbat al-Mafjah 227.
Kılıç Ali Paşa Türbesi 304.
Kırımlı, Affan 587, 588, 600.
Kırmızı Ev 461, 462, 460.
Kırmızı Saray 326.
Ki-t'an 271.
Kimon 135.
Kirchner, Ernst Ludwig 500, **501**, **502**, **520**.
Kisling, Mois **499**.
Kitagawa Utamaro **276**.
kitsch 445.
Klâsik-Antik 412.
Klâsik-Antikite 357.
Klâsik-Barok 407, 423.
Klâsik-Gotik.
klassisist-ideal 444, 467.
Klassisizm 335, 338, 436, 441, 443, 448, 454, 467, 487.
Klee, Paul 479, 503, 515, 516, **518**, **519**, 520, **526**, 535, 541, 543, 548, 549, 561.
Kline, Franz **549**.
Klimt, Gustav **491**, 493, 504.
Knosos Sarayı (Girit) **121**, **122**, 151.
Kocamemi, Zeki 583, **589**.
Kocatepe Camii (Ankara) 588, **598**.
Koch, Joseph Anton 435, **440**.
Kokoschka, Osckar 478, 501, **504**, **505**, 508, 535.
Kolbe, Georg **463**, 469.
Koman, İlhan **485**.
Kondo Panoları 278.
Konstantin Baptisteriumu (Roma), **183**.
Konstrüktivizm 494, 527, 541.
Kordoba (Kurtuba), Büyük Camii 229.
kore **16**, 118, **128**, 129, 130, 140, 144, 145, 149, 166.
Kou K'ai-Çe 271.
Koryûsai 281.

Köln Katedrali 200, 214, 216, 217.
Köln Sonderbundausstellung 502.
kör-arkad 382.
Krepidomo (krepidoma) 152.
Kristal Palas 457, 458.
Kuadriga **172**.
Kuban 112, 113, 114.
kubad-Âbâd 374.
Kubbetü's-Sakhra 226, 227.
Kubin, Alfred 515, 516.
Ku Kai-chih 274.
kule türbe **238**.
Kupka, François (Frantisek) **515**, 547.
Kur'an **242**, 289, 290, 311.
kuros **16**, **17**, **129**.
Kusayr'ı-Amra 226, 229.
Kutp Camii 327.
Kutp Minare **324**, 325.
Kutsal Ev 221.
Kübizm 388, 389, 477, 479, 480, 499, 508, 509, 512, 513, 514, 518, 520, 522, 525, 528, 539, 542, 547, 559, 583.
Küçüksu Kasrı 585.
Kültepe 101, 102, 103.
Kouo Hi 271, 272.
Kwei Reng 545.
Kyoto 278, 279, 280, 281.
Kyong-su 277.

L

Labisse, Felix 534.
Labrouste, Henry 458.
Lagaş 74, 78, 81, 83, 89, 91.
Lanfranco, Giovanni 404.
Laon Katedrali 213.
La Roe de Sers **28**.
L'art concréte 457.
Lascaux **29**, **31**.
Lastmann, Pieter 413.
Lateran Bazilika 181.
Lâtifî 304.
Lâtin haçı 215, 337.
Laurencin, Maria 514.
Lautensack, (Hans Sebald) 366.
Lautrec, Toulouse **492**, 495, 498, 510, 544.
Lawrence, Thomas 431.
Lebrun, Charles 396, 406.
Le Corbusier, (Charles Edouard Jeanneret) 20, 528, **556**, **559**, **560**, 561, 562, 563, 564.
Ledoux, Claude Nicolas 453.
Le Fauconnier 501, 514.
Léger, Fernand **514**, **530**, 583.
Lehmbruck, Wilhelm **468**, **479**, 504.
Leibl, Wilhelm **445**, 447, 448, 488, 521.
Leiden, Luca van 337.
Leistikow, Walter 494.
Leiter-Building 557.
Lekecilik (Taşizm = "tachisme") 273, 544, 545.
Lenbach, Franz 493.
Leonardo da, Vinci 19, 302, 331, 333, 335, 336, 337, 339, 341, 349, 351, **352**, **353**, **354**, 355, 357, 533, 519.
Le Nain Kardeşler 409.
Le Nain, Louis **409**.
Levnî (Abdülcelil Çelebi) **571**, **574**, 575, **576**, **577**, **578**.
Lifij, Hüseyin Avni 581, **584**.
Lippi, Fra Filippo **342**, 349.
Loggia Lesto 374.
Londra –Dünya Fuarı (1850) 457, –Müzesi 581, Parlamento binası 456, –Tapınak Kilisesi 215.
Loos, Adolf 504, 541, 556, 557.
Lorenzetti, Ambrogio 330, **338**, 340.
Lorenzetti Kardeşler 222.
Lorenzo Kilisesi (Floransa) 376, 399.
L'Orme, Philibert de 380.
Lorrain, Claude 403, 404, 407, **408**, 409, 421, 431, 435, 468, 487.
Lorsch Kilisesi 199.
Lothe, André 583.
Louis XV. üslûbu 424.
Louis üslûpları 424, 585.
Louvre 55, 71, 77, 89, 91, 92, 95, 328, 346, 348, 350, 352, 356, 357, 361, 374, 380, 391, 393, 396, 397, 405, 411, 416, 422, 423, 426, 427, 430, 433, 435, 437, 440, 445, 446, 451, 452, 461, 468, 490, 506, 513, –Sarayı 397.
Luksor Tapınağı **52**, 55, 155, 225.
Luzarches, Robert de 214.
Luxembourg Sarayı 409, 425.
Lütfi Abdullah 575, 576.
Lysikrates Anıtı 155, **157**.
Lysippos 149, 159.

M

Ma 272.
Mabuse (Jan Gossaert) 366.
Macke, Auguste 515, 516, 520, 522, **530**.
Mackintosh, Charles R. 555.
Madrid— Akademisi 538, —Sarayı 430.
Madura Okulu **264**, –üslûbu 261.
Maestricht Liebfrauen Kirche 195.
Magdaburg Katedrali 214.
Magna Graecia 152, 154, 165.
Magnelli, Alberto 543.
Magnifico, Lorenzo 355.
mahyalı tonoz **216**.
Ma kouei 272.
Ma Lin 272.
Ma Yuan 272.
Mahavira 257.
Maillol, Aristide 70, **465**, **466**, **467**, 469.
Maison Carrée 173.
Makart, Hans 444.
Makart Üslûbu 444.
Makina Teşhir Salonu 458, 459.
Malatesta Tapınağı 331.
Malewitch, Kasimir **526**, 527, 542, 547.
Mamahatun Türbesi (Tercan) 250, **251**.
Manet, Edouard 360, 428, 446, **449**, 450, 451, 476, 489, 521, 546.
Manfreid, Daniel de 474.
Maniera Antica 338.
Maniera Grande 358.
Maniera Greca 221, 330, 369.
Manifest Suprématiste 547.
Manisa İshak Bey Camii 298.
Maniyerizm 274, 368, 369, 370, 374, 394, 404 405, 407.
Mannesier, Alfred 545, **546**.
Mansard, Jules Hardouin **396**, 397.
Mantegna, Andrea **348**, 350, 356, 359.
Marburg Katedrali **215**.
Marc, Franz 506, 515, 516, **520**, **521**, 523, 522, 523, 552.
Marcoussis, Louis 514, 540.
Marées, Hans von 445, 448, 488, 542.
Margritte, René **528**, **534**, 535.
Marinetti, F. J. 523.
Marcellus Tiyatrosu 172.
Marduk Mabedi (Babil) 83.
Margareten Kilisesi 399.
Maria della Grazie 376.
Maria Laach Kilisesi 204.
Marks, Gerhard 561.
Marquet, Albert **482**, 495.
Mars Ultor Tapınağı 172.
Martini, Simone **222**, 334, 340.
Marville, Jean de 340.
Maskeler Evi (Yucatan) **286**.
Massaccio (Giovanni Valdarno) 223, 340, **342**, 343, 350, 428.
Masson, André 537.
Massys, Quinten 366, 367.
Mathieu, Georges **542**, 545.
Matisse, Henri 494, **495**, 496, 408, 511, 517, 520, 548.
Matrakçı (Nasuh) **569**.
Maxentius Bazilikası (Roma) 172, 174, **182**, 193, 204.
Maya Sanatı 209, 258, 262, 282, 283, 284, 285, 286, 438.
Mazzoda, Francesco 370.
Mecidiye Camii 585.
Medici 142, 334, 342, 341, 349, 350, 355, 357, 375.
Medici Galerisi 411.
Medinet-Habu 68, 105, 172.
Medûm Piramidi 47.
megaron 103, 120, 121, 133, **151**, 152, 292.
Mehmed Ağa (Mimar) 308, 321, 322, 323.
Mehmet bin Osman 248.
Meisho 281.
Meissonnier 424, 453.
Meistermann, George 538, 543.
Memling, Hans 339, 345, **351**.
Mengüberti 246.
Mengs, Anton Raphael 429, 430, 438.
Menzel, Adolf 444, 445, **446**.
Merv 240, 243.
Merowing 200.
Mescid-i Cuma 242, 296.
Mescidü'l-Aksa 227.
Messina, Antonello da 334, 347, 350.
Metafizik Resim 533, 538, 539.
metop 142.
Metz, Otto von 193.
Metzinger 514.

Meunier, Constantin **464**, **465**.
Mışatta Sarayı **226**, 227.
Michelangelo 142, 300, 302, **335**, 336, 337, 339, 342, 348, 350, 351, 354, **355**, **356**, **357**, 359, 368, 369, 370, 372, 273, 374, 375, **376**, **377**, 378, 379, 391, 393, 394, 401, 402, 410, 468.
Michelangelo Merisi 402.
Michelet, J. 338.
Michoacan 282.
Mi Fei 272.
Mihrimah Sultan Camii (Istanbul) **306**, 309, 310, **317**.
Milano Katedrali 216, 217, 219, 220.
Millet, François **443**, 447, 464, 473, 488, **489**, 546, –Müzesi 472.
Min 273.
Minos 112, 120, 121, 122, 124, 127, 151.
Miro, Joan 519, **535**, **536**, 537, 540, 547, 551.
Mîr Seyid Ali 327.
Mithras 184, 187.
Mnesikles (Mimar) **147**, 155.
Modena Domu 205.
Modern Style 492.
Modigliani, Amedeo 497, 511, 525, 539, **540**.
modulation cadencée 477.
Molla Abdüllâtif 304.
Mollat Hüsrev 577.
Moltke, Helmut von 569, 573.
Mondrian, Piet 479, **523**, **524**, **525**, 526, 527, 528 547, 550.
Monet, Claude **449**, **450**, 451, 472, 474, 476, 488, **489**, **490**, 516.
Monfreid, Daniel de 490.
monopteros 152.
Mon Repos Sarayı 401.
Monticelli, Adolphe 477.
Moor, Henry 70, **480**, **482**.
Moreau, Gustave 495, 498.
Morris, William **460**, 461, 462, 463, 465, 463, 541.
Morus, Thomas 365.
Moser, Koloman 555.
Moskova Müzesi 476.
Mou K'i 272, 273.
Muallâ, Fikret **595**.
Muche, Georg 542, 561.
Mudéjar Üslûbu 217.
Munch, Edouard 502, 504, **507**, **508**.
Murillo, Bartolomé Esteban **405**, **406**.
Musa Çeşmesi 340.
Museo Poldi-Pezzoli 345.
Musée Condé 338.
Musée de Bruxelles 464.
Musée de Dresde 434.
Musée de Lyon 464.
Musée de Rodin 461.
Musée de St. Quentin 428.
Museum of Philadelphia 468, 478.
Mustafa Ağa 321, 322, 323.
Mustakil Ressam ve Heykeltraşlar 583.
Muthesius, Hermann 560.
Muzaffer (Mimar) 586).
Mühendishane 577, 578.
Müller, Otto **520**.
Mümine Hatun Türbesi (Nahçıvan) **239**.
Mümine Hatun Türbesi **249**.
Münchner Sezession 515.
Münih Neue Staatsgalerie 472.
Münter, Gabriele 515, 516.
Müridoğlu, Zühtü **469**, 583, 584, **596**.
Myron **119**, 138, 140.

N

Nabis'ler 474, 475, 491, 492, 493.
Nadar 439, 450, 476.
Nagy, Szent Miklos 115.
Nagy, Laszlo Moholy 541, **542**.
Nakkaş Osman **570**, **574**, **575**, 576.
Nakkaş Sinan Bey 575.
Nakşî Ahmet 576.
Namık İsmail **586**.
Napolyon Mozolesi 397.
Nara Dönemi 277.
Naram-sin Dikili Taşı 87, 88, 92.
Nar-Mer Tuvalet Tablası 56, 57, 71, 86.
Natason Kardeşler 492.
narteks 182, 220.
National Gallery (Londra) 223'
National Gallery (Prag) 223.
National Museum of Wales (Cardiff) 478.
Nauen, Heinrich 501.
Naumburg Domu 219, 220
Nay, Ernst Wilhelm 543, **547**.
Nazmi Ziya 581, 582, **584**.
Nebonid 96, 179.
Negâde 45, 46, 71.
Negâde II 45, 46, 125.
Nelly, O'brien 430.
Neo-impressionisme 494, 497.
Neo-plastism 479, 527, 528, 525, 531, 547.
Neumann, J. Baltasar 398, 399, 400.
New Art 462.
New York– Metropolitan Museum 475, –Museum of Modern Art 539.
Nieuwenhove, Martin van 351.
Nicholson, Ben **525**, 543.
Nigarî (Haydar Reis) **302**, 574, 575.
Niğde Alâeddin Camii 247.
Nike Tapınağı (Atina) 146, **149**, 150.
Niksar Ulu Camii 246.
Ningal Mabedi (Ur) **79**.
Ninive 77, 82, 88, 89, 91, 93, 94, 95.
Ningal Tapınağı 91.
Nippur 87.
Nişapur 241, 242, 243.
Nişli Piramid (Vera Cruz) **284**.
Nizamülmülk 242.
Noa-Noa 475.
Noin Ula 113, 114.
Nolde, Emil 502, **503**, 504, **506**.
Non-figuratif 494.
Notre Dame Katedrali (Paris) 203, **205**, **206**, **207**, **209**, **213**, 214, 220.
Notre Dame du Rosaire 496.
Notre Dame la Grande (Poitou) 203.
Nouveau-Renaissance 488.
November Gruppe 561.
Nowgorod Katedrali 384.
Nuri Paşa 578.
Nur-u Osmaniye Camii 323, 585.
Nymphenbourg Sarayları 400.

O

Oak Park (İlliois) 558.
Oaksaka (Oaxaca) 283, 287.
objet dépaysé 538.
objet trouvé 538.
Olbrich Josef 555, 556.
Obrist, Hermann **461**, 493, 494, 501, 517, 552.
Ogata Kôrin **277**, **278**, **280**.
Olbrich, J. M. 493.
Olgun-Barok 395, 399, 403, 404, 405, 407, 410, 414.
Olgun-Gotik 218.
Olgun-Roman 200, 202, 204, 205, 206, 207.
Olgun-Rönesans 342, 355, 359, 373, 393, 404, 442.
Olympia Tapınağı 138, 153, 162.
Olympieion 157.
Onat, Emin 586, 587, **597**.
Onat, Hikmet **584**, **588**.
Ono, Goraemon 278.
Oran Sitesi (Ankara) 587, **599**.
Orbais, Jean d' 214.
Ordos üslûbu 113.
Orfizm **501**, 522.
Orhan Bey Camii (Bursa) 252, 293, 298, 300.
Orphist-cubisme 516.
Orta-Doğu Teknik Üniversitesi (Ankara) 598.
Ortaköy Camii 324, **566**.
Osiris sütunları **53**.
Osman Hamdi **580**, **581**, **582**,
Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Mecmuası 578.
Ospedale Degli İnnocenti **329**.
Osthaus, Karl Ernst 467.
Ottova National Gallery of Canada 537.
Ottawa National Gallery 450.
Ozenfant, Amadée **523**, 528.

Ö

ölçü-işi 210, 215, 216, 217.
ölüler şehri 88, 168.
Ömer Camii (Kudüs) **227**.
Ön-Barok 393, 402, 404.
Ören Sahil Şehri 587.

P

Paderborn Domu **195**.
Padua 187, 212, 221, 343, 348, 350.
pagod (pagoda) 220, 267, 275.
Pair-non-pair 31.
Palladio, Andrea 368, **379**, **380**, 391, 393, 394, 395, 399, 401, 452, 453.

Palladionizm 453.
Palliuolo, Antonio 334.
Panların Okulu 350.
Pantheon (Roma) 171, **174**, 183, 185, 299, 295, 317, 453.
Paris –Akademisi 445, –Güzel Sanatlar Okulu 578, –Bibliothèque Nationale 98, –Fuarı 437, –Musée d'Art Moderne 499, 535, –Operası 432, 452, 454, 468, –Petit Palais 490, –Sergisi 487.
Parmigianino, (Francesco Mazzola), **370**, 371.
Parthenon **136**, **137**, **138**, **139**, **140**, **141**, **142**, 143, **144**, 145, **146**, 147, 148, 149, 153, **154**, 157, 161, 162, 214, 215, 280, 423, 476, 531.
Posseidon (Meloslu) 159.
Pasture, Rogelet de la 345.
Pater, Jean Baptiste 426.
Patimir, Joachim 333, **345**, 366.
Paul, Bruno 493, 554.
Paxton, Joseph 457.
Pei-Ma Sseu (Honanfu) **267**.
peinture pure 513.
periptercs 152.
peristyl 169.
Permeke, Constant 501.
Perrault, Charles 396.
Perrault, Claude 396, 397.
Perret, August 559.
Perugini, Pietro 350, 357.
phase raisonnante 534.
Picabia, Francis **530**.
Picasso, Pablo 473, 478, **508**, **509**, **510**, **511**, **512**, **513**, 514, 518, 522, 525, **530**, 532, 535, 537, 538, 540.
Pie-Leang 272.
Piezatta, Giovanni Battista 429.
Pinakothek (Alte) (Münih) 362, 366, 405, 410.
Piranesi, Giovanni Battista 428.
Pisa Baptisteriumu 337.
Pisa Kilisesi 337.
Pisanello (Antonio Pisano) 223, 342.
Pisano, Andrea 343.
Pisano, Giovanni 220, **221**, **337**.
Pisano, Niccolo **337**.
Pisarro, Camille **450**, 474, 476, **489**.
pitoresk-klasik 411.
Pitti (Palazzo) 359, 370.
Piza Kilisesi 204.
plans superposés 509.
Plein-airisme 489.
Ploty, Karl von 444.
Poitier Katedrali 213.
Pointillisme 452.
Poitou 203, 211, 215.
Poisian 349.
Pokrow Katedrali **381**, 382.
Pollajuolo, Antonio del 349.
Pollock, Jackson **542**, 543, 545.
Polyklet **117**, 143, 138, **160**.
Pont-Aven-Okulu 474, 475.
Pontormo, Jacopo 371.
Porta, Giacomo della 300, 377.
Porta del Paradiso 468.
Porta Maggiore (Roma) 175, **181**.
Porta Ostiense 175.
Porte St. Denis 173.
Post-Empressiyonism 501.
Postdam Sarayı 401.
Potter, Paulus 422.
Poussin, Nicolas **401**, 404, 407, 408, 409, 425, 436, 487, 495.
Pozzo, Andrea del **402**, 404.
Prado (Madrid) 345, 347, 364, 371, 404, 405, 406, 407, 410, 450.
Praxitelles (Praxitel) **146**, **147**, 148, 149, 159.
Précisionisme 532.
Prenses Halime Türbesi (Van-Tatvan) **249**.
Preraffaelites (Preraffaelit) 343.
Prismatik-Kübizm 522.
pronaon (pronaos) 151, 152, 174.
Propylaen (Atina) 139, 147, 140, **148**, **149**, **153**.
proskenion 173.
prostylos 152.
psödodipteros 158.
Puget, Pierre 407, 423.
Pul-kuk-Sa Tapınağı 277.
Purism, 528, 564.
Putinkovskaja Kilisesi 382, **383**.
pyxis 123, 125.

Q

Quatrocento 345, 348, 349, 350, 353, 355, 356, 358, 360, 437, 548.
Quercia, Jacopo della 343.
Quetzalcoatl Piramidi (Tula) **285**.
Quinten, Massys 337.

R

Radkan Kümbedi **238**.
Raeburn, Henry 431.
Rajputen Resim Sanatı 258.
Ramesseum 53.
Ranke, L. V. 453.
Raphael (Raffael) **335**, 339, 342, 343, 348, 350. 351, 357, **358**, **359**, 362, 364, 366, 369, 370, 377, 402, 403, 406, 412, 429, 497, 538.
Rasyonalizm 443.
raté 478.
Ravenna 183, 184, 186, 188, 189, 193, 194, 200.
Ray, Man 535.
Rayana 258.
Raynal, Maurice 536.
Ready Made 538.
Red House 461, 462.
Redon, Odilon 482, 520, 539.
Regensburg Domu 329.
Régionalisme 532.
Re (Güneş Tapınağı) 43.
Reims Katedrali 214, 219, 220, **221**.
Rembrandt, Harmensz van Rijn **21**, 302, 345, 359, 360, 362, 364, 391, 392, **401**, 403, 412, 413, **414**, **415**, **416**, **417**, 418, 420, 438, 439, 449, 473, 506, 539.
Reni, Guido 402 (R. 1012) 404.
Renoir, Auguste 427, **449**, **450**, **451**, **452**, 476, 487.
Renouveau Catholique 499.
Resim Duvarı 382.
Restorasyon Mimarisi 52.
Restorasyon Sanatı 65.
Revolution Davidienne 433.
Revue Blanche 475, 492, 494.
Rewald, John 469.
Reynolds, Sir Joshua **430**, **431**.
Ribera, Jusepe de **404**, 405.
Riemenschneider 221.
Riemerschiemid, Richard 493, **552**, 553, 554.
Rigveda 257.
Rijks-Museum (Amsterdam) 415, 421.
Robert, Hubert 428.
Robia, Luca della **340**.
rocaille 424.
Rodin, August 215, **461**, **462**, **463**, 468, 469, 584.
Rohe, Mies van der 528, **557**, 560, **561**, 564.
Rokoko (Rococo) 324, 412, 422, **424**, **425**, 427, 428, 429, 430, 431, 433, 435, 451, 452, 453, 468, 585.
Roma Aquadukt'u (Nîmes) **176**.
Roman (sanatı) 113, 115, 185, 191, 192, 193, 194, 195, 197, 199, **200**, **201**, **202**, **203**, **204**, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 218, 222, 252, 293, 335, 342, 375, 382, 452, —Heykeli 218, —kilisesi 329.
Romantizm 436, 443, 444, 446, 487, 488, 489,
Roma stili 173, 179.
Ronchamp (Notre Dame du Haut) 562.
Rottluff, Karl Schmidt 500, 501, **521**.
Rouault, Georges 443, 495, **498**, 499, 503, 539.
Rousseau, Henri **493**, 510.
Rousseau, Theodore **444**, 446, 447, 488, 577.
Roussel, Ker Xavier 491.
Roy, Pierre 534.
Rönesans 18, 117, 153, 182, 210, 214, 218, 219, 220, 221, 223, 299, 300, 312, 326, 329, 330, 331, 332, 336, 338, 339, 342, 342, 346, 348, 351, 352, 353, 354, 356, 358, 359, 361, 362, 363, 365, 366, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 380, 383, 388, 389, 390, 391, 393, 397, 399, 402, 405, 407, 410, 411, 416, 417, 418, 422, 449, 452, 453, 454, 468, 476, 490, 506, 508, 519, 550, 585, 591, –üslûbu 559.
Rubens, Peter Paul 161, **336**, 342, 349, 351, 354, 392, 404, 405, **409**, **410**, **411**, 412, 413, 417, 425, 426, 436, 442, 449, 452, 472, **481**.
Rubljow, Andrej 384, 385, 386, 387, **388**.
Rubljow Okulu 387, 388.
Rude, François 468.
Ruhi (ressam) **583**.
Ruisdael, Jacop Isaackz. van **320**, **321**, **341**, 392, 431, 446.
Runge, Philipp Otto 438.
Ruskin, John 460, 461, 462, 463, 464, 493.
Russola 524.
Ruysdael, Jacop, van 420, 421.
Ruysdael, Salomon van 421.
Rüstem Paşa Camii (Istanbul) 310 **318**, **320**, **324**.

S

Sahibiye Medresesi (Kayseri) **246**, 248, 291.
Sahip Ata (Konya) **291**.
Sagrestia Nuova 357.
Salamanca Okulu 401.
Salisbury Katedrali 215, 216.
Salon d'Automme (Sonbahar Salonu) 477, 494.
Salon des Réalités Nouvelles 543.
salon kilise 211, **214**, 215, 218.
Saltuklu Türbesi 249.
Salvi, Nicolo 398.
Salzburg Domu 400.
Samanoğlu İsmail'in Türbesi 233, 296.
Samarra 78, 228, 240, 242.
Samothrake Nikesi 160, **162**.
Sanayii Nefise Mektebi (Istanbul) 580, 585, 586.
Sançi'de 3. No.lu Stupa 257.
Sangallo, Antonio **378**.
San Pietro Tapınağı (Montorio) **331**.
Sansovino, Jacopo **379**.
Sanssouci Sarayı 401, 453, **454**.
Santa Maria Maggiore 181, 189.
Santi, Giovanni 357.
S. Apollinare in Classe (Ravenna) **183**, **185**, 199, **200**.
Saraçoğlu Mahallesi (Ankara) 218.
Saray Üslûbu 122.
Sarto, Andrea del **359**.
Savino, Alberto 535.
Schadow, Gottfried **438**, 448.
Schalgrin, Jean François **453**.
Schiele, Egon 501, 504.
Schinkel, Karl Friedrich **454**, **455**, 456, 457.
Schlemmer, Oscar **541**, 542, 544, 561.
Schlüter, Andreas **390**, 401, 423.
Schongauer, Martin 337, 339, 345, **347**, 348, 351, 364, 528, 531.
Schreyer, Lothar 542.
Schrimp, Georges 532.
Schwetzinger Saray Parkı 152.
Segonzac, Dunoyer de **529**.
Severini, Gino **522**, **530**.
Schönbrunn Sarayı 400.
Sebati, Muhittin 584, **587**
Seghers, Herküles 420, **421**.
Sei Shonagon 278.
Selçuklu Rönesans'ı 249.
Selimiye Camii (Edirne) 18, **314**, **315**, 316, 317, 318, 323.
Semper, Gottfred 454.
Sens, Wilhelm von 213.
Sentetik - Kübizm 509, 513, 541.
Sentetizm 474.
Sepet-başlık **190**.
Septimus Severus Zafer Takı (Roma) **171**, 172.
Sergel, Johann Tobias **424**, 440.
Sérusier, Paul 474, 491.
Servili, Ahmet Emin 577.
Sesshû 278, **279**.
Settignano, Desiderio da **344**.
Seurat, Georges **452**, 464, **490**, 492, 501, 524,
Severini, Luigi 523, 524.
Sharaku 281.
Sırçalı Medrese (Konya) **248**.
Sidi Sayid Camii 326.
Sie Ho 171.
Signac, Paul 447, 448, **452**, 472, **490**, 524.
Signorelli, Luca **350**, 356, 506.
Simplizismus 493.
Sinan (Mimar Koca) 18, 185, 186, 292, 295, 297, 298, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 587.
Sinan-ı Atik 297, 298.
Sinan Paşa Camii 318.
Sinan Okulu 308.
Singier, Gustav **546**.
Siphnier Hazine Evi (Delfi) **134**.
Sissema - Tsian 113.
Sivil-Barok mimarisi 400.
sivri kemer **211**.
Sixtine Kilisesi (Vatikan) 334, 336, 350, 355, **356**, 357, 358, 366, 370, 394.
Skopas 147, 148, 159.
Slovogt, Max **493**.
Slûter, Claus 340, 356.
Snofru'nun piramidi (Medûm) **43**.
San Marco Kilisesi 187, 190.
Snyders, Franz 410.
Soane, Sir John **453**, 454.
Sokullu Mehmet Paşa Camii (İstanbul) 318, 319, 321.
Soldati, Atanasio 543.
Song ekolü 272.
Sorel, Ange 334.
Sorel, Georges 523.
Soulages, Pierre 545, **548**.
Soutine, Chaim 501, **539**.
Speyer Kilisesi, 204, 205.
Spitzweg, Carl **433**.
Squarcione, Francesco 348.
Staël, Nicolas de **529**, 549.
St. Denis kilisesi 120, 212, 213, 217.
St. Emmeran Kilisesi 199.
St. Gallen Manastırı 194, **195**, 199, 200, 201.
St. Germigny des Près Kilisesi 194, 195.
St. Peter Kilisesi (Roma) 182, 183, **185**, **198**, 203, **319**, **330**, **375**, 377.
Steen, Jan **419**, 420.
Steinbach, Erwin von 208, 216.
St. Louis des İnvalides 397.
Strassburg Katedrali 201, 205, **208**, 216, 217, 219, 221.
Straganov Okulu 386.
St. Riquier (Centula) 200.
Stuck, Franz von 494, 503.
stupa 220, 257, 258, 260, 263.
style flamboyant 211, 215, 217, 218.
stylobat 153.
Sullivan, Louis 493, **553**, 558, 563.
Sultan Ahmet Camii **308**, 320, **321**, 322.
Sultan Ahmet Çeşmesi **565**.
Sultan Hanı (Kayseri) 250, **251**.
Sultan Hanı (Konya Aksarayı) **251**.
Sultan Süleyman'ın Türbesi **310**, **323**.
Suman, Nusret 583.
Süleymaniye Camii 301, 310, **311**, **312**, **313**, 314, **323**.
Süleyman Seyyit 578, **583**.
Süprematizm 547.
San Vitale Kilisesi (Ravenna) **186**, 193, 194, 228.

Ş

Şehzade Camii **307**, 308, 314, 318, 322.
Şehzade Mehmet Türbesi 307.
Şeker Ahmet Paşa **580**, 589, 591.
Şiilik 242, 290.
Şirinbika Türbesi 325.
Şiva Tapınağı (Udayapur) **261**.

T

Tac Mahal (Agra) **326**.
Taq-i Kısra 186.
T'ai Ho Tien Tapınağı **266**.
Tai Tsin **275**.
Takshasila 263.
Talhatan Baba Camii 240.
Tallâl Camii 319.
Tanguy, Yves **534**, 538.
Tate Gallery (Londra) 431, 435, 452.
Taut, Bruno 586.
Ta Yen Ta Tuğla Pagod **268**.
Teb 43, 44, 53, 60, 64, 65, 67, 68.
Telefos Frizi 162.
Tell Halaf 77, 78, 93, 96.
Tenebrosi 407.
Teniers, David 410, 413.
Tenochtitlan 182.
Teotihuacan 281, 283, 285, 286.
Terborch, Gerard **419**.
Terzi, Flippo 394.
Tevrat 343, 373.
Tezkeret-ül Bünyan 303, 304, 305.
Tezkeret-ül Ebniye 304, 305, 320.
The New Bauhaus 542.
Thoma, Hans **444**, 445, 446, 447, 448, 494, 507.
Thorwaldsen, Bertel **438**, 440.
Tieopolo, Giovanni Battista 360, 372, **400**, **426**, 427, **429**, 430, 442.
Tiffany, Louis C. 552.
Tinteretto, Jacopo Robusti **332**, 360, 369, **371**, 372, 373, 406.
Titus Zafer Takı (Kemeri) **171**, 172.
Tiziano, Vecellio 350, 351, 360, **361**, **362**, **363**, 372, 373, 402, 403, 405, 406, 408, 410, 412, 417,425, 438, 442.
Tobey, Mark 544, 545.
Tollu, Cemal 583.
Toltek basamaklı piramidi (Teotihuacan) **183**.
Tolunoğlu (Ahmet) Camii (Kahire) 234, 235.
Tong Yuan **269**.
Topkapı Müzesi 303, 319.
Topkapı Sarayı 492, 495, 498.
Tour, Quentin de la 428.
Tournay, Musée des Beaux-Arts 449.
Tours Okulu 221.

Trajan Forumu (Roma) **172**.
trapez-sütun 211.
tecento 349.
triforyum 207.
triglif 131, **153**.
triptychon 223.
Triton Çeşmesi 398.
Troyon, Constantin 446, 447.
tudor kemeri 210, 218.
Tudor Üslûbu 215, 394
Tuhfet-ül Mimariyye 303, 319.
Tuillerie Sarayı 380, 393.
Tuna Okulu 366.
Turner, William 431, **435**, 436, 449, 450.
Türk-Hint Mimarlığı 326.
Türk-Hint resmi 328.
Türk Tarih Kurumu (Ankara) yapısı **599**.
tympanon 211.

U

Ucello, Paolo 331, 332.
Uffizi Müzesi 221, 222, 345, 368, 419.
Ukhaydir Sarayı (Samarra) **236**.
Ukio-Rex Okulu 280.
Ulm Katedrali 217, **218**.
Ulu Cami (Bursa) **292**, 293, 294, **295**, 297, 300, 301.
Ulu Cami (Sivas) 244, 245, 251, 298.
Ulu Kümbet 249.
Umbria Okulu 350.
Unité d'Habitation 562.
Urnanum Zikkuratı (Ur.) **80**.
Usul-ü Mimari-i Osmanî 585.
Utrillo Maurice **482**.

Ü

Üç Şerefeli Cami (Edirne) 251, 294, 298, 300, 301.
Üren, Eşref 584, **589**, **590**.
Üsküdar İskele Camii **299**, **302**, **309**, 310, 318, 319.
Ümeyye Camii **224**, 226, 227.

V

Vakıf Apartmanları (Ankara) 586.
Vakıf Hanı (IV.) Istanbul 586.
Van Dyck 341, 351.
Vang Mang 266.
Van Gogh, Vincent 281, 341, 464, **471**, **472**, **473**, 474, 475, 475, 476, 491, 492, 494, 495, 496, 506, 517, 520, 528, 546, 547, 548, 559, 583.
Vanlı, Şevki 587, **599**.
Vasarely, Victor **543**.
Vasari, Giorgio 211, 338, 352, 354, 369, 371, 372, 440.
Vaux-le-Vicompte Sarayı 394, **396**, 409.
Vedat (Mimar) 586, **597**.
Vedova, Emilio 543.
Vélasquez, Diego Rodriquez de Silva y **406**, **407**, **481**.
Velde, Adrien van de 422.
Velde, Henry van de 458, **459**, **460**, 463, 464, 465, 466, 467, 477, 517, 541, 552, 561.
Vendome Sütunu 447.
Venedik Biennale'i 503.
Veneziano, Domenico 332, 344, **345**.
Vermeer, van Delft 341, **418**, 419, 428, 538.
Veronese, Paolo 368, **371**, 372, 426, 429.
Verrocchio, Andrea del 342, 349, 352.
Versailles Sarayı 389, **396**, 397, 400, 409, 423, 531.
Versailles Parkı 453.
Vignola, Giacomo Barozzi da 300, **375**, 378, 394.
Villa Hadrian 174.
Villa Rotonda 379, 380.
Villon, Jacques 514, 526.
Vitruvius (Vitruv) Pollio 330, 374, 375, 390, 394, 453.
Viyana Dünya Sergisi (1871) 585.
Viyana İş Atölyeleri 504, 505.
Viyana Modernleri 504.
Viyana Müzesi 348.
Viyana Posta Tasarruf Kasası 555.
Viyana Sanat Okulu 504.
Vlaminck, Maurice **495**, 496, 501.
Vollard, Ambroise 477, 498, 540.
Volterra, Danniele da **370**, 410.
Vouet, Simon 409.
Voysey, C. R. Annesley **457**, 460, 463.
Vuillard, Edouard 491, **492**, **494**.
Vu, Vay **275**.
Vu, Leang Ts'ö 270.

W

Wagner, Otto **552**, 554, 555, 557.
Walden, Herwarth 499.
Wallraf-RichartzMuseum 341, 417.
Wang Wei 271.
Watteau, Antoine 412, 424, **425**, **426**, 427, 42–, 433, 457.
Weyden, Roger van der **338**, 342, 345, 366.
Weimar Akademisi 506, 525.
Wen Tchen Ming 270.
Werkbund Sergievi 560.
Werner, Theodore 543.
West, Benjamin 443.
Westminster Abbey Kilisesi 214, 215, 216.
Wilkinson, John 457.
Wiener Sezession 493, 504, 555, 559.
Winter, Fritz 519, 543, **544**, 545.
Worringer, Wilhelm 300, 515, 551.
Winckelmann, J. Joachim 423, 429, 439, 440, 454, 455.
Worms Datedrali 204, 208.
Wou Tao-Tsi 271.
Wright, Frank Lloyd **558**, 559, **560**, 561, 563, 564.
Würzburg Sarayı **398**.

Y

Yamato Okulu 278.
Yazılı Kaya 107, 110.
Yazıtlar Tapınağı (Polenque) **284**.
Yeni-Barok 441, 455.
Yenicami (İstanbul) 321, 322, 323.
Yeni-Gerçekçilik 501, 532, 533.
Yeni-Gotik 455.
Yeni-Klasikçilik 455, 586.
Yeni-Rokoko 455.
Yeni Sümer Mimarisi 91.
Yeşil Cami (Bursa) **291**, **292**, **293**, **296**, 300.
Yeşil Cami (İznik) 300.
Yeşil Türbe (Bursa) **294**.
Yıldız tonoz **216**.
Yûichi İnoue **550**.
Yusuf (Mimar) 326.
Yüksek-Barok 401, 410, 414, 424, 429.

Z

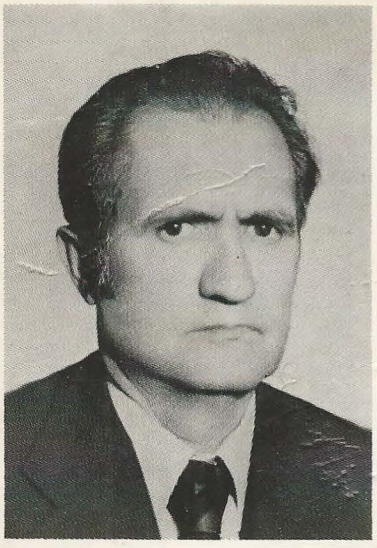
Zadkine 70, **469**.
Zafer Kulesi, (Gazze) **238**.
Zao-Wou-Ki 545.
Zazadin Hanı 250.
Zeus Tapınağı (Olympia) **135**, **137**, 138, **143**, **145**, **152**, **153**, **154**.
Zeyd, Fahrinnüsa 583.
Zuloaga, Ignatio 373.
Zurbaran, Francisco da **393**, 403, **404**, 405, 447.

Düzeltme :

S. 49, R. 97 ile R. 98 in yazıları yer değişecektir.

S. 103, "Eski ETİ (Hitit) Devleti" başlığının yanındaki Tarihler : *(İ. Ö. 1700-1450)* şeklindedir

ADNAN TURANİ



1925'te İstanbulda doğmuş, 1953 - 1959 yıllarında Münih, Stutgart ve Hamburg Güzel Sanatlar Akademilerinde resim, grafik, sanat eğitimi öğrenimi görmüştür. Türkiye'ye döndükten sonra 1959 yılında Gazi Eğitim Enstitüsü Resim Bölümünde resim ve sanat eserleri analizi öğretmenliğine atanmıştır. 1970 yılında bu Enstitüden ayrılarak sürdürmekte olduğu Hacettepe Üniversitesi Sanat Tarihi öğretim görevliliğine başlamıştır. 1973'te doktora almıştır. Sanat Eleştirmenleri Derneği Başkanı, Association des Critics d'Art ve Unesco Türkiye Millî Komitesi üyesidir. Resim, grafik, duvar resmi çalışmaları yapmakta, plâstik sanat alanında yazıları ve kitapları yayınlanmaktadır. İki kez Devlet Resim Ödülü almıştır.

Modern Resim Sanatının Gerçek Çehresi, Resim Üzerine, Sanat Terimleri Sözlüğü, Güzel Sanatlar Terimleri Sözlüğü, Dünya Sanat Tarihi, Çağdaş Sanat Felsefesi, Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatı, Resimde Geometri; İşlemleri - Sorunları kitapları yayınlanmıştır. Ayrıca, "Sanat ve Sanatçılar" adlı bir dergi çıkarmıştır. Sanat yaşamı boyunca bugüne dek yurt dışında 5, yurt içinde de 8 özel sergisi açılmıştır. Ayrıca yurt dışında 18 uluslararası sergide tabloları yer almıştır.

Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları arasında ikinci baskısı yapılan bu yapıt, ilk baskısında büyük bir ilgi ile karşılanmış ve oylumlu bir kitap olmasına karşın kısa sayılabilecek bir sürede tükenmiştir. Kitabın bu ikinci baskısına giderken yazar kitabında bazı düzeltme ve ekler de yapmıştır.

Dünya Sanat Tarihi'nde başlangıcından bugüne buzul çağı, ortataş, yenitaş çağı sanatları, primitif halk sanatları, Mezopotamya sanatı, Pers sanatı, Hitit sanatı, Grek sanatı, Hellenistik sanat, Etrüsk sanatı, Roma sanatı, Bizans sanatı, orta ve Kuzey Avrupa'da göçler çağındaki sanatlar, Karolenj ve Roman sanatı, Gotik sanat, İslam sanatı, Selçuklu sanatı, bu sanatta mimari, cami, medrese, türbeler; Anadolu beylikler dönemi sanatı, Hint, Çin, Japon ve Amerika yerlilerinin sanatları, Türk sanatı, Türk sanatının ana özellikleri, gelişimi, Osmanlı klasik mimarisi, Sinan'ın eserleri, Babür sanatı, Rönesans, Rönesans'ı hazırlayan etkenler, rönesans'ın olgunluk çağı, Maniyerist sanat, Rönesans mimarisi, Rus sanatı, barok sanatı, barok'u doğuran kültürel ve toplumsal ortam, barok mimarisi ve resmi, rokoko resim sanatı, Avrupa'da romantik duygunun doğuşu, 19.yüzyılda manzara resmi, Fransız ve Alman romantizmi, gerçekçilik, 19. yüzyıl, 20. yüzyıl mimarisi ve heykeli, betonun mimariye girişi, Ruskin ve Moris, 19 ve 20. yüzyıl heykeli, Van Gogh, Gauguin, Cézanne, modern çağın sanat görüşü, modern teknoloji ve sanat, modern sanatın soyutlaşma nedenleri, önemli sanat akımları, fovizm, dışa vurumculuk, Kübizm, Münihteki sanat akımları, fütürizm, dadaizm, neoplastizm, metafizik resim, yeni gerçekçilik, gerçek üstücülük, Bauhaus sanatçıları, soyut sanatta yeni akımlar, lekecilik, çağın sanatı ve bu sanatın getirdiği sorunlar, 1900'lerden bu yana Avrupadaki mimari biçem, Chicago okulu, Osmanlı imparatorluğu'nda Batıya dönüş, Batı kültürünün Türkiye'ye girişi, Türkiye'de Batı anlamında resim sanatı, Cumhuriyet dönemi Türk mimarisi, resim ve heykeli konuları işlenmekte her konu ve dönem için örnekler verilmektedir.

Dünya Sanat Tarihi, ikinci baskısıyla hem sanat tarihi meraklılarının, hem de sanat tarihi öğrenimi görenlerin büyük bir gereksinimini karşılayacaktır.

TÜRK TARİH KURUMU BASIMEVİ — ANKARA, 1979