

SANAT

VASİLİ KANDİNSKİ
**SANATTA
ZİHİNSELLİK
ÜSTÜNE**

ÇEVİREN: TEVFIK TURAN



Y A P I K R E D İ Y A Y I N L A R I

SANATTA ZİHİNSELLİK ÜSTÜNE

Vasili Kandinski; Modern sanatın gelişmesinde öncü bir rol oynayan Vasili Kandinski, 1866'da Moskova'da doğdu, 1944'de Paris yakınlarında öldü. 1895'de, Manet'nın bir tablosunun etkisiyle hukuk öğrenimini bıraktı ve kendisini bütünüyle sanata adadı. Önce Münih'te, sonra Hollanda ve İtalya'da araştırmalar yaptı, bir yıl Paris'te kaldı. 1907'de Münih'e döndü, 1910'da ünlü soyutlamasını gerçekleştirdi ve bir devrime yol açtı. 1911'de Klee ve Franz Marc ile karşılaştı, "Mavi Süvari" hareketini kurdu. İlk retrospektif sergisini 1912'de Berlin'de açtı. I. Dünya Savaşı başlayınca Moskova'ya döndü, Devrim sonrasında sanat çevrelerinde etkili oldu, 1921'de Sanatsal Bilimler Akademisi'ni açtı. Bir yıl sonra Bauhaus'ta hocalık kabul etti, 1933'de Naziler okulu kapatana dek kuramsal düşüncelerini orada oluşturdu ve yaydı. 1934'de Paris'e yerleşti. Kandinski, hem ressam olarak, hem de sanat kuramcısı yönüyle XX. yüzyılın en etkili kişilerinden biri sayılagelmıştır.



SANATTA ZİHİNSELLİK ÜSTÜNE

VASİLİ KANDİNSKİ

ÇEVİREN:
TEVFİK TURAN

Benteli Verlag Bern'in yayınladığı 10. basımdan,
Max Bill'in giriş yazısıyla.

YAPI KREDİ
YAYINLARI //

Sanat - 12
ISBN 975-363-168-5

Sanatta Zihinsellik Üstüne / Vasili Kandinski
Özgün adı: Über das Geistige in der Kunst
Çeviren: Tefik Turan

© Yapı Kredi Yayınları Ltd. Şti., 1993
Türkçe çevirinin tüm yayın hakları saklıdır.
Tanıtım için yapılacak kısa alıntılar dışında
yayıncının yazılı izni olmaksızın
hiçbir yolla çoğaltılamaz.
1. Baskı: 1000 adet
İstanbul, Mayıs 1993

İstiklal Caddesi, No: 285-287 Kat: 5 B Blok
Beyoğlu 80050 İstanbul
Telefon: 293 08 24 (4 hat) Faks: 293 07 23

Dizi Editörü: Enis Batur
Kapak ve Sayfa Düzeni: Mehmet Ulusel
Kapak Deseni: Vasili Kandinski
Ofset Hazırlık: Nahide Dikel
Düzeltili: Vedat Çorlu
Baskı: Altan Matbaacılık

İçindekiler

7 • Giriş: Max Bill

Birinci basımın (1912) önsözü, 1911'de yazılmıştır

İkinci basımın önsözü (1912)

A. Genel Bakış

21 • I. Giriş

27 • II. Hareket

32 • III. Zihinsel Dönüşüm

45 • IV. Piramit

B. Resim Sanatı

49 • V. Rengin Etkisi

54 • VI. Biçim Dili ve Renk Dili

84 • VII. Kuram

96 • VIII. Sanat Eseri ve Sanatçı

101 • Son Söz

104 • Sonnotlar

113 • Tablolar I-VIII

**Metindeki 10 resim Vasili Kandinski'nin ilk basım için yaptığı
ağaç-baskılarının tıpkıbasımıdır; gene,
kapak resmi de ilk basımdan alınmıştır.**

Giriş

Bu kitap Bayan Nina Kandinski'nin verdiği yetkiyle, 1952'de, ilk yayımlanışından kırk yıl sonra, Alman dilindeki 4. basım olarak çıkmıştı. 5. basım değişikliğe uğramadan, 4 yıl sonra, 6. basım ise 1959'da, Kandinski'nin 2. basıma koyduğu 8 resim eklenerek yayınlandı. Aradan geçen zaman içinde, Kandinski'nin kuramsal yazılarının yayımındaki eksiği gidermek üzere, iki kitap daha çıktı: "Punkt und Linie zu Fläche" [Nokta ve Çizgiden Yüzeyle], 1955 ve 1959, Benteli Verlag, Bern-Bümpliz (İlk baskısı Bauhaus kitaplarının 9'uncusu olarak: Verlag Langen, Münih) ile Kandinski'nin 1910 ile 1943 arasında dağınık olarak oluşmuş bütün makale ve incelemelerinin toplandığı ve tarafından ilk olarak Verlag Gerd Hatje, Stuttgart yayını olarak hazırlanan "Essays über Kunst und Künstler" [Sanat ve Sanatçı Üzerine Denemeler]. 2. baskısı 1963'te gene Benteli Yayınevi'nden.

Vasili Kandinski 1910'da, 44 yaşında, "Über das Geistige in der Kunst"un [Sanatta Zihinsellik Üstüne] müsveddesini tamamlamıştı. Kendisinin "Rückblicke" [Geri Bakışlar] (Sturm-Verlag, Berlin 1913) adlı kitabında anlattığı üzere, bu kitap şöyle oluşmuştur: "Tek-teke düşünceleri bir kenara yazma alışkanlığım o zamandan kalmadır. Bu yüzden, 'Sanatta Zihinsellik Üstüne' benim için, farkına varmadan oluştu. Notlar en az on yıllık bir süre içinde birikti. Resimdeki renk güzelliği üzerine düştü-

ğüm ilk notlardan biri şöyle: 'Resimdeki renk görkemi seyrede- ni büyük bir güçle çekmeli, aynı zamanda da, derindeki içeriği gizlemeli.' Bununla resimsel içeriği kastediyordum, ama içeriği (şimdi anladığım üzere) saf biçim [Form] olarak değil, sanatçı- nın resimsel yoldan dışavurduğu duygusu ya da duyguları ola- rak. O zamanlar henüz, seyircinin apaçık ruhuyla [Seele] resmin karşısına geçip kendine akraba bir sese kulak vermek istediği saplantısı içinde yaşıyordum. Böyle seyirciler de vardır (onları düşünmek de saplantı sayılmaz), ne var ki kumdaki altın zerre- leri kadar seyrek. Hatta, yapıtın diliyle kişisel bir akrabalıkları olmadan da kendilerini ona verip ondan bir şeyler alabilen se- yirciler de vardır. Ben hayatımda böylelerine rastlamışımdır."

Kitabın amacını ve geçirdiği oluşumu Kandinski şöyle anla- tıyor: "Sanatta Zihinsellik Üstüne" adlı kitabım ve gene aynı bi- çimde 'Der blaue Reiter' [Mavi Süvari], her şeyden önce, gele- cek için mutlaka gerekli olan ve sonsuz deneyimleri olanaklı kı- lan bir yeteneği, maddi ve soyut nesnelerde Zihinsel [geistig] olanı duyumlama yeteneğini uyandırmak amacını güdüyordu. İki yayının da ana hedefi, bu yeteneği, henüz ondan habersiz insanlarda uyandırmaktı. İki kitap da çok sık yanlış anlaşıldı, anlaşılıyor. Bir 'program' oldukları sanılıyor ve yazarları kuram- lar üreten, beyinsel uğraşlara dalıp kaybolmuş, 'kazaya kurban gitmiş' sanatçılar olarak damgalanıyor. Oysa akla, beyine seslen- mek kadar kaçındığım bir şey yoktu benim. Bu ödev bugün için bile fazla erken sayılır; ama sanatın bundan sonraki gelişiminde bir sonraki, önemli ve kaçınılmaz hedef olarak sanatçının karşı- sına çıkacaktır. Kendi yerini sağlamlaştırmış, kök salmış olan zi- hin [Geist] için hiçbir şey tehlikeli olamayacaktır günün birin- de; bu yüzden, o çok korkulan, beyinsel sanat çalışması da -hat- ta, bunun yaratıdaki sezgisellik payını aşan ağırlığı da- tehlikeli olmayacaktır, ve belki böylece, 'esin'i bütünüyle dışarıda bırak- maya kadar varılacaktır. Biz sadece, bugünün, ardımızdaki bir- kaç bin yılcığın yasasını, ve bunların içinden yavaş yavaş -belir- gin sapmalarla- yaratıcılığın doğuşunun öyküsünü biliyoruz. Sa- dece, 'yetenek'imizin niteliklerini, içinde kaçınılmaz bir bilinç- dışı ögesi olduğunu ve bu bilinç-dışının *belli* bir rengini tanıyo- ruz. Oysa bize olan uzaklığı sonsuzluğun sisleriyle kaplı bulu-

nan sanat yapıtı belki de hesap ile ortaya çıkmıştır ve bu hesaplama kesin biçimde, belki sadece 'yetenek' ile başarılacak bir şeydir, örneğin astronomide olduğu gibi. Ve eğer bu *sadece* böyle ise, o zaman bilinç-dışının niteliği de, bizim bildiğimiz çağlarda olduğundan başka bir renk alacaktır." "'Zihinsellik' yazılıp bitmiş olarak birkaç yıl çekmecemde durdu. 'Mavi Süvari'yi gerçekleştirme olanakları bir yere varmadı. Franz Marc ilk kitabın gerçekleşmesi için yolu açmıştı. Kendisi ikinciye de, özenli, anlayışlı, yetenekli katılımıyla ve yardımıyla destekledi."

1911 Aralık'ında kitap Münih'te, R. Piper & Co. yayınevinde, 1912 tarihiyle çıktı. -Kandinski'nin teyzesi ve ilk eğiticiisi olan Elisabeth Tichejeff'e ithaf edilmişti.- 1912 yılı içinde iki yeni basımı daha yapıldı ve çok geçmeden, Alman dilinde bir daha basılmaksızın, kütüphanelerde kayboldu. Sonraki yıllarda bu kitap sık sık alıntılanmış, sık sık da program olarak sadece başlığı zikredilmiştir. Art-alanını az kişinin bildiği bir mitosa dönüşmüştür eser. Dördüncü basım bu duruma son vererek kaynak metne hakkettiği tanınırlığı sağladı. Bu metne duyulan ilgi son yıllarda sürekli arttı. Bu arada birçok çevirisi yayınlandı:

1914, "*The Art of spiritual Harmony*", çeviren: J.H. Sadler, Constable & Co., Londra ve Boston;

1940, "*Della Spiritualità nell' Arte*", particolarmente nella Pittura", çeviren: Collona di Cesaro, Edizione di Religio, Roma;

1946, "*On the Spiritual in Art*", çeviren: Hilla Rebay, Museum of Non-Objective Painting, The S.R. Guggenheim-Foundation, New York;

1947, "*Concerning the Spiritual in Art*, and Painting in particular", çeviren: Harrison ve Destertag, Wittenborn, Schultz Inc., New York;

1949, "*Du Spirituel dans l'Art*", çeviren: Bay ve Bayan de Man (lüks baskı olarak, 300 adet) René Drouin, Paris;

1951, "*Du Spirituel dans l'Art*", Charles Estienne'in özetiyle, Editions de Beaune, Paris;

1957, "*Sanatta Zihinsellik Üstüne*", Bijutsu-Shuppan-Sha, Tokyo (Japonca olarak);

1962, "*Het Abstracte in de Kunst*", çeviren ve bir giriş yazısı yazan: Charles Wentinck, Het Spectrum, Utrecht, Antwerpen.

Yeni Sanat'ın başlangıcında yer alan, çığır açmış bir sanatçının yazdığı bu temel kitaba duyulan büyük ilgi, bu sanat akımının sadece nitelik yönünden değil, nicelik olarak da dev boyutlara ulaşmış olmasındandır. Yani bu sanatın temellerine duyulan ilgi sadece, bugün Kandinski Usta'nın yapıtına olan ilginin git-tikçe artmasıyla açıklanamaz; bu ilginin içinde, bu derecede kesin bir değişime yol açan olgular ve düşünceler üzerine, kaynağından -Kandinski'nin ilk kuramsal metninden- bilgi alma isteğinin de payı vardır. Belki bu noktada, Kandinski'nin kitabının çevresinden kopuk bir ürün olmadığını hatırlatmak gerekir. Kandinski vardığı sonuçlara zamanının gerektirdiği sorularla uğraşmadan varmış da değildir. "Geri Bakışlar"ında sanat hayatında önemli iz bırakmış olan etkileri şöyle anlatır: "Aynı günlerde, bütün hayatıma damgasını basan ve beni o günler temelden sar-san iki olay yaşadım. Bunlar Moskova'daki Fransız sergisi -her şeyden önce Claude Monet'nin 'Saman Yığını'- ile Saray Tiyatrosu'ndaki bir Wagner sahnelemesiydi: Lohengrin. Daha önce sadece gerçekçi sanattan haberim vardı, daha doğrusu Ruslardan başkasını bilmiyordum, sık sık Repin'in portresindeki Franz Liszt'in eli vb. karşısında durur, uzun uzun bakardım. Ve birdenbire, ilk defa bir *resim* görmüş oluyordum. Karşımdakinin saman yığını olduğunu serginin kataloğu söylüyordu bana. Bu görüp de tanıyamama utandırdı beni. Hem, ressamın bu kadar belirsiz resim yapmaya hakkı olmadığını düşündüm. Belirsiz bir biçimde, bu resmin nesnesinin eksik olduğunu hissediyordum. Aynı zamanda, şaşırarak ve kafam karışarak, resmin beni sarmakla kalmayıp silinmez bir biçimde belleğime kazındığını ve sürekli olarak, ister istemez, en son ayrıntısına kadar gözlerimin önünde canlandığını farkettim. Hiçbir şey anlamıyordum bütün bu olandan, bu yaşantıdan en yalın sonuçları bile çıkaracak halde değildim. Ama iyice anladığım bir şey varsa o da, paletin bana o zamana kadar gizli kalmış, aklımın ucundan bile geçmeyen ve bütün düşlerimi aşan gücüydü. Resim masal-

sı bir güç ve görkem kazanıyordu. Ama farkında olmadan, nesnenin resimde vazgeçilmez bir öge olduğu yolundaki kanım da sarsılmıştı. Genelde, benim Masal-Moskova'mın küçük bir parçacığının tuvalde çoktan varlık kazanmış olduğu izlenimine kapılmıştım." Herhalde aynı, Kandinski'nin Monet'yi keşfettiği sıralar Henry van de Velde şöyle diyordu: "Bugün her ressam belli karşıtlık ve karşılıklı tamamlayıcılık yasalarına göre bir fırça darbesinin ötekini etkilediğini bilmelidir, renkleri serbestçe ve aklına estiği gibi kullanamayacağını bilmelidir. Yakında çizgiler ve biçimleri irdeleyen bilimsel bir kurama varacağımızdan eminim."

Ardından: "*Bir çizgi bir güçtür*, bu güç bütün temel güçler gibi iş görür; aralarında bir bağlantı kurulmuş, ama birbirine karşıt çizgiler aynı, birbirlerine karşıt yönde etkili olan birden çok temel gücün yaptığı etkiyi yapar."

Daha ilerideyse: "Bu yasaları ve çizgilerin birbiri üstündeki etkisini çok iyi bilen kişi kendini çok rahat hissedemez. Bir eğri çizer çizmez bunun karşısına koyduğu eğri, birincinin her parçasının içine işlemiş duran kavramdan ayıramaz hale gelecektir; ikinci eğriye bu arada değişen, üçüncü ve arkadan gelecek olan bütün eğrilerle ilişkili olarak yeniden biçimlenen birinci eğriye etki edecektir." (Henry van de Velde: "Kunstgewerbliche Laienpredigten" [Uygulamalı Sanat Üzerine Meslekten Olmayan Birinin Vaazları], 1902'de Leipzig'te Hermann Seemann Nachfolger tarafından yayınlanmıştır.) Daha burada bile, Wilhelm Worringer'in "Abstraktion und Einfühlung" [Soyutlama ve Duyumsama] (1906'da doktora tezi olarak yazılmış, ilk defa 1908'de Münih'te, Piper yayınevinde çıkmıştır) adlı eserindeki ne benzer bir biçimde, özerk, oluşturuca bir biçim verme eğilimini görmekteyiz.

Worringer şöyle diyor: "Bütün kültür mirasımızın Aristocu kavramlara köle gibi bağlı kalması yüzünden estetiğimiz de bir türlü kurtulamamış olduğu o harcıalem yansılama kuramları her sanat üretiminin çıkış noktası ve amacı olan asıl ruhsal değerler karşısında gözlerimizi bağlamış. Olsa olsa, güzel-olanın metafiziği diye bir şeyden söz ediyor ve bu arada güzel-olmayanı, yani klasik-olmayanı bir yana bırakıyoruz. Ama bu, güzelin

metafiziği yanında bir de, sanatı bütün kapsamıyla içine alan ve her tür maddeci yorumu aşarak, ister Maorilerin ağaç oymalarında olsun, ister karşımıza ilk çıkan Asur kabartmasında olsun, bütün yaratı ürünlerinde belgelenen daha yüksek bir metafizik vardır. Bu metafizik anlayışı bütün sanat yaratımının insan ile dış dünyanın yaratıldıkları günden beri içinde bulundukları ve gelecekte de bulunacakları büyük hesaplaşma sürecinin sürekli olarak kaydedilmesinden başka bir şey olmadığını kavramakla birlikte oluşur. Bu nedenle sanat, kaynağı aynı sürecin içinde olan ve gerek din, gerek dünya-görüşünün evrimi olgusunu belirleyen ruhsal güçlerin sadece başka bir dışavurum biçimidir."

Van de Velde'nin "Vaazlar"ı da, Woringer'in "Soyutlama ve Duyumsama"sı da zamanında heyecanla karşılandılar ve Kandinski'nin "Sanatta Zihinsellik Üstüne"sinin filizlenmesi için gereken toprağı hazırladılar. Yeni bir dönem başlamıştı, yeni sorunları olan bir dönem; atom çağının yaklaştığı seziliyordu, Kandinski "Geri Bakışlar"ında da belirttiği üzere: "Bilimsel bir olay bu yoldaki en büyük engellerden birini ortadan kaldırmıştı. Bu, atomun parçalarına bölünmesiydi. Atomun parçalanması benim ruhumda aynı bütün dünyanın dağılivermesi gibi bir etki yaptı. Birdenbire en kalın duvarlar yıkıldı. Her şey güvensizleşmiş, sallantıya girmiş, katılığını kaybetmişti. Açık havada bir taş gözümün önünde eriyip görünmez olsaydı şaşmazdım artık. Bilim mahvolmuş gibi geliyordu bana: en önemli temeli demek bir sanrıdan, bilginlerin bir yanlışından ibaretti; bu kişiler nurlu bir ışık altında taş üstüne taş koyarak tanrısal yapılarını yükseltmiyor, karanlıkta el yordamıyla gerçekleri arıyor, kör gibi, her nesneyi başka bir şey sanıyorlardı." Ostwald ve Planck tarafından daha yüzyıl başlamadan önce yeni bilgilerle zenginleştirilen ve en önemlisi, Albert Einstein'ın "Özel Bağlılık Kuramı" ile (1905) yeni bir doruğa ulaşan yeni fizik kuramlarına karşı henüz kuşkuculuğunu koruyan bu tutum sadece, atom fiziğinin o zamanlar yaratıcı sanatçının düşünce dünyasında henüz canalcı bir yer tutmadığını gösteriyor. Gene de Kandinski'de, fiziğe paralel nitelikte benzer düşünceler oluşmamış değildir; bu arada

özellikle önemli bir husus da sanatçıların vardığı sonuçların fizikteki sonuçlardan daha hızlı ilerlemiş olduğudur, çünkü bunlar daha dolaysız olarak, daha kestirme yoldan kuram olmaktan çıkıp gerçekliğe dönüşmüş, böylece gözle görülür biçimde tartışmaya açılmışlardır.

Kandinski'nin yazdığı kitabın ortalığı karıştıran etkisi bu ilintilerden yola çıkılarak, o zamanın içinde düşünülerek anlaşılabilir. Yazdıkları resimlerine eşlik ediyor, onlar üzerine girişilen tartışmayı körüklüyordu. Bu tartışmayı her zaman resimlerin hayrına desteklemiş sayılmazlar, çünkü kimi eleştirmen Kandinski'nin gerek ressam, gerek kuramcı olarak kullandığı anlatım biçimine yabancıydı. Bugün de, okur Kandinski'nin Rus olduğunu ve Doğu'nun benzetmelerle dolu dilini kullandığını, kimi dil engellerini de çağrışımlar yoluyla aştığını unutmamalıdır. Böyle olunca, kötü niyetli -ve hatta iyi niyetli- yanlış anlamalara olanak doğmaktadır. Aradan geçen zaman içinde bu tarzda hafifletilmiş bir dile alışıldı. Kandinski'nin burada kullandığı kavramlar da geçen 40 yıl boyunca gelişti, durulaştı. Daha "Geri Bakışlar"da Kandinski resmi düzenleyiş yöntemleri üzerine şunları yazıyor: "Öbür usul *beste* [Komposition] usulüdür, burada eser büyük ölçüde, ya da bütünüyle 'sanatçının içinden çıkarak' oluşur, müzikte yüzyıllardan beri olduğu gibi. Resim bu açıdan müziğe yetiştii, her ikisinde de gittikçe artan bir, 'mutlak' [absolut] eserler yaratma eğilimi var; bundan kasıt, aynen tabiat eserleri gibi sadece kanunlara uyarak, bağımsız *varlıklar* olarak 'kendiliğinden' uyanan, tümüyle 'nesnel' eserlerdir. Bu eserler soyut olarak [in abstracto] yaşayan sanata daha yakındır, belki de sadece onlardır, bu *soyut* olarak varolan sanata şimdiden bilemeyeceğimiz bir gelecekte *vücut verecek* olan şey."

Evet, "soyut" kavramı yerini "mutlak"a bıraktı; sonunda Kandinski ilk defa Theo van Doesburg'un kullandığı (1930) "somut" [konkret] kavramını da kabul ederek 1938'de "XX°

Siècle" [XX. Yüzyıl] dergisinin 1. sayısında "L'Art Concret" [Somut Sanat] başlığı altında şunları yazdı: "Farkına vardınız mı bilmem, uzun uzun resimden ve resmin ifade araçlarından söz edildiği halde 'nesne' üzerine tek bir kelime bile etmedim. Bunun açıklaması çok kolay: ben resmin *özüne değgi*. araçlardan söz ettim, yani *kaçınılmaz* niteliktekilerden.

Renk' ya da 'çizgi' olmadan resim yapmak hiçbir zaman mümkün olmayacaktır, ama 'nesne'leri olmayan bir resim, yüz-yılımızda, 30 yılı geçkin bir süredir yapılıyor.

Demek, nesne resimde kullanılabilir, ya da kullanılmayabilir. Bu 'kullanılmayabilir' kelimesi üzerine 30 yıl önce başlayan ve bugün hâlâ bitmemiş kavgaları düşündükçe, 'soyut' ya da 'non-figüratif' [ungegenständlich] olarak nitelendirilegelmiş, ama benim 'somut' [konkret] demeyi tercih ettiğim resimdeki devasa gücü görüyorum.

Bu sanat durup durup mezara gömülmek istenen, kesin biçimde halledilmiş olduğu (tabii, olumsuz anlamıyla) bildirilen ve - kendini mezara sokmalarına izin vermeyen bir 'sorun'dur. Capcanlıdır.

Empresyonizm'de, Ekspresyonizm'de ve Kübizm'de bir sorun kalmamıştır. Bütün bu 'izmler' sanat tarihinin çeşitli çekmecelerine yerleştirilmiştir. Numaraları vardır bu çekmecelerin, içeriklerini belirten etiketleri. Böylece tartışmalar da sona ermektedir. Böylesine geçmiş denir.

Ama somut sanat tartışmaları sonlarının nereye varacağını belli etmiyor. Böylesi de daha iyi! Somut sanat habire gelişmekte, özellikle özgür ülkelerde, bu harekete katılan sanatçıların sayısıysa bu ülkelerin hepsinde artıyor.

Buna gelecek denir!"

"Sanatta Zihinsellik Üstüne" geniş çapta yankılar uyandırdı. Yaptığı etki tartışılmaz. Bu kitapta Kandinski kendi uygulamadığı kimi öneriler getiriyorsa da başkaları onun düşüncelerini alımlayıp kendi usullerince geliştirdiler. Tabiata bakarak resim yapma geleneğinden, daha 1911'de Frank Kupka'nın, 1913'te Kazimir Maleviç'in ve Piet Mondrian'ın da gerçekleştirdikleri

kesin kopuş herhalde Kandinski'nin kitabının bir sonucudur, çünkü kitabın içeriği o zamanlar çok tartışılmıştı. Ama Yeni Sanat'ın bu üç öncüsü kitabı tanımamış bile olsalar, hemen hemen aynı zamanda ayrı ayrı yerlerde: Münih'te, Paris'te, Moskova'da, Kandinski'nin kitabında hazırlayıp resminde gerçekleştirdiğine benzer düşüncelerin meyve verdiğini düşünmek ilginçtir.

Kandinski yıllar boyunca kendini gençlerin eğitimine adanmış, kuramını onlara aktarmıştır. 1917 ile 1922 arasında Moskova'da yönetici olarak görevliydi. Sonra, 1922'de Walter Gropius onu Weimar'daki Bauhaus'a çağırdı. Burada Lyonel Feininger, Johannes Itten, Paul Klee, Gerhard Marks, Georg Muche ve Oskar Schlemmer çalışmaya başlamışlardı bile; Kandinski'den bir yıl sonra aralarına Laszlo Moholy-Nagy de eklendi. Bauhaus'taki öğretim etkinliği gene, kuramsal çalışmayı da hızlandırmasına vesile oldu; Kandinski böylece 1923-1925 arasında ikinci kuramsal kitabı "Punkt und Linie zu Fläche"yi [Nokta ve Çizgiden Yüze] tamamladı, bu kitap 1925'te Münih'te Albert Langen tarafından Bauhaus kitapları dizisinde yayınlandı. Kitabın önsözünde Kandinski şöyle yazıyor: "Bu küçük kitapta geliştirilen düşüncelerin 'Sanatta Zihinsellik Üstüne' adlı kitabımın organik bir devamı olduğunu belirtmek gereksiz olmayacaktır, sanırım."

Bugün bizler önünüzdeki bu kitaba sanatsal yankıları Kandinski'nin kendi resminde olağanüstü biçimde belgelenmiş olan bir kuramsal çalışmanın yaptığı öncülük hizmetinin ve eleştirel tutumunun uyandırdığı saygı ile bakıyoruz. Yazarın resim ürünleri üzerine iki yayın hazırlamış bulunuyorum, seçilmiş 10 suluboya ve guaş içeren "Kandinski" (Holbein Verlag, Basel 1949) ve "Vasili Kandinski", sanatı ve etkinliği üzerine, Jean Arp, Charles Estienne, Carola Giedion-Welcker, Will Grohmann, Ludwig Grote, Nina Kandinski ve Alberto Magnelli'nin katkılarıyla oluşan bir monografi, (Maeght, Editeur, Paris 1951); iki yayın aynı zamanda, bu kitabı görsel yönden tamamlıyorlar.

Kandinski'nin yazıları sanatçıların sanatın gelişimi üzerine düşüncelerini açıkladıkları ve her biri sanatta yeni bir çıkış açan

önemli düşün ürünleri zincirinin bir halkasıdır. Bu açıdan ne başlangıç, ne sondur, gelişimin aşamalarıdır.

Sekizinci Basım Üzerine

1966'da Vasili Kandinski'nin yüzüncü doğum günü kutlanıyor. İlk kez yarım yüzyılı aşkın bir zaman önce yayımlanmış olan bu özgün ve etkili kitabının, şimdiye kadar olduğu gibi, bundan sonra da gerek onun sanatının, gerek ondan önceki ve sonraki sanatın anlaşılmasına katkıda bulunmasını dileriz.

Zürih, 2 Temmuz 1965

Max Bill

Birinci Basımın Önsözü

Burada geliştirdiğim düşünceler son beş - altı yıl boyunca birikmiş olan gözlemlerimin ve duygu deneyimlerimin sonuçlarıdır. Konu üzerine daha büyük bir kitap yazmak istiyordum, bu iş için de duygu alanında birçok deney yapılması gerekirdi. Başka türden, ama gene önemli işler beni çok uğraştırdığından bir süre için bu niyetten vazgeçmem gerekti. Belki hiçbir zaman da gerçekleştiremem öylesini. Bir başkası bu işi daha tüketici, daha iyi biçimde yapacaktır, çünkü bu zorunluluk konunun içinde var. Ben ise basit bir şemanın sınırları içinde kalıp büyük sorunun ne olduğunu dile getirmekle yetinmek zorundayım. Bu dile getiriş boş bir kubbede yankılanıp sönmezse kendimi mutlu sayacağım.

İkinci Basımın Önsözü

Bu küçük kitap 1910'da yazılmıştı. Birinci basımın yayımından önce (Ocak 1912), aradan geçen zaman içinde geçirdiğim deneyimleri ekledim. O zamandan beri bir yarım yıl daha geçti ve

ben kimi şeyleri bugün daha serbest, ufkum daha genişlemiş olarak görüyorum. Uzun uzun düşündükten sonra eklemeler yapmaktan vazgeçtim, çünkü bu yoldan sadece bazı bölümler keskinlik kazanacak, eşitlik sağlanmayacaktı. Yeni malzemeyi birkaç yıldır birikmekte olan huzursuz edici gözlemler ve deneyimlerle birleştirip, bir çeşit "Resim Sanatı İçin Armoni Dersleri"ne, tek-tek bölümler halinde, bir katkı ve zamanla belki bu kitabın devamı olabilecek bir yayın biçiminde toplamaya karar verdim. Böylece bu metnin -birinci basımı çok çabuk izlemek zorunda kalan- ikinci basımdaki biçimi hemen hemen olduğu gibi korunmuş oldu. Konunun gelişiminin (ya da toparlanışının) bir parçası da, "Mavi Süvari"deki "Über die Formfrage" [Biçim Sorunu Üzerine] başlıklı yazımdır.

Münih, Nisan 1912
Kandinski

A. GENEL BAKIŞ



I. Giriş

Her sanat eseri zamanının çocuğu, çoğu zaman da duygularımızın anasıdır.

Böylece her kültür dönemi kendine özgü ve artık tekrarlanmaz bir sanat yaratır. Eski sanat ilkelerini canlandırma çabası olsa olsa, ölü doğmuş bir çocuğa benzeyen sanat eserleri yaratır. Örneğin, bizim eski Yunanlılar gibi duyup içimizden onlar gibi yaşamamız mümkün değildir. Bu yüzden, örneğin heykelde aynı ilkeleri kullanma gayreti de sadece Yunan heykeline benzer biçimler yaratır, bu arada eser ilelebet ruhsuz kalır. Böylesi taklit maymunların yaptığı taklitlere benzer. Dıştan bakıldığında maymunun hareketleri insaninkinin tıpatıp aynısıdır. Maymun oturmaktadır, bir kitap açıp başını sayfalarına gömer, sayfalarını karıştırır, düşünceli bir yüz ifadesi takınır, ama bu hareketlerin içsel anlamı hepten eksiktir.

Oysa sanat biçimleri arasında, temelinde büyük bir zorunluluk olan, başka bir dış benzerlik daha vardır. Bütün manevi-zihinsel atmosferdeki *iç* yönelimler arasındaki benzerlik, aslında önceden de izlenmiş, ama sonra unutulmuş hedefler, yani bütün bir dönemi içinden saran havanın benzerliği mantığı olarak, geçmiş bir dönemde aynı hedeflere hizmet ederek başarılı olmuş biçimlerin uygulanmasına yolaçabilir. Bizim ilkelere duyduğumuz yakınlık, anlayış, onlarla aramızdaki iç akrabalık kısmen böyle oluşmuştur. Bu salt sanatçılar da, aynı bizim gibi, eserlerine sadece içsel- ve özsel-olanı [das Innerlich-Wesent-

liche] koymaya çalışıyorlardı, bu arada dışsal [äußerlich] raslantısallıktan vazgeçiş zaten kendiliğinden doğuyordu.

Gene de, bu önemli iç dokunuşum noktası ne kadar önemli olursa olsun, sadece bir noktadır. Bizim, uzun maddecilik döneminden sonra daha uyanışın başında olan ruhumuz inançsızlığın, amaçsız ve hedefsizliğin verdiği yılgınlığın tohumlarını gizliyor, içinde. Evrenin hayatını kötü, hedefsiz bir oyuna dönüştüren maddeci görüşlerin yüklediği o büyük karabasan daha geçmedi. Uyanmakta olan ruh henüz bu karabasanın çok etkisi altında. Sadece zayıf bir ışık ağarmakta, akıl alamayacak kadar büyük bir siyahlık içindeki tek bir noktacık halinde. Bu zayıf ışık bir sezinlemeden ibaret; ışığın kendini görmeye ruhun cesareti yetmiyor, ruh kuşkulu: bu ışık rüya, siyahlık ise gerçek değil mi? Bu kuşku ve maddeci felsefenin verdiği, bizi hâlâ inleyen sancılar ruhumuzu "ilkeller"inkinden büyük ölçüde ayırmakta. Bizim ruhumuzda bir çatlak var, verdiği ses, eğer ulaşıp dokunabilmişsek, toprağın derinlerinde bulunup çıkarılmış, değerli ve çatlak bir vazonun verdiği ses. Onun için, şu sıra yaşadığımız ilkele yaklaşım yönelişi, şimdiki, ilkelî oldukça tekrarlayan biçimiyle, ancak kısa süreli olabilir.

Yeni sanatın eski dönemlerle olan bu iki benzerliği, kolayca görüleceği gibi, birbirine taban tabana zıttır. Birinci benzerlik dışsaldır, o yüzden geleceği yoktur. İkincisi içseldir, o yüzden içinde geleceğin tohumunu taşır. Ruhun, kapılmış gibi görüldüğü, ama gene de kötü bir ayartı gibi silkip atmaya başladığı maddeci ayartı dönemi kapanmakta, savaşılar ve acı çekerek incelmış olarak ruh gene yükselmektedir. Bu ayartı döneminde de sanatın içeriği olma hizmetini görebilecek olan korku, sevinç, yas vb. gibi kabaca duygular sanatçıyı pek o kadar çekemeyecektir. O, şimdi adsız olan daha ince duyguları uyandırma peşinde olacaktır. Kendisi çetrefil, görece incelmış bir hayat yaşamaktadır, ondan doğacak eser de yetenek sahibi seyircide mutlaka, kelimelerimizle dile gelmesi imkansız olan, daha ince duygulara yolaçacaktır.

Oysa bugünkü seyirci ender olarak böyle titreşimleri alma yeteneğine sahiptir. Sanatta ya, kılışsal amaçlara hizmet edilecek tam bir tabiat taklidi arar (alışılmış anlamda portre vb.), ya

da belli bir yorum içeren bir tabiat taklidi, örneğin "empresyonist" resim, ya da nihayet, *tabii biçimlerin kılığına girmiş ruhsal durumlar* (atmosfer [Stimmung] deniyor böylesine).⁽¹⁾ Bütün bu biçimler, gerçekten sanat nitelikleri varsa, amaçlarını yerine getirir ve (yukarıdaki birinci durumda da) zihinsel besin olur, ama en çok üçüncü durumda, yani seyirci ruhunda bir eş-titreşim bulursa. Tabii, böyle bir eş- (ya da elbet, karşı-) titreşim boş ya da yüzeysel kalamaz, eserin "atmosfer"i seyircinin atmosferini daha da derinleştirebilir - ve ışıtabilir. Öyle ya da böyle, bu tür eserler ruhu kabalaşmaktan korur. Onu belli bir yükseklikte tutarlar, akort anahtarının çalgının tellerini yüksek tutuşu gibi. Ne var ki, o titreşimi zaman ve mekan içinde inceltmek ve yaymak gene de tek yanlı bir iştir ve sanattan beklenebilecek etkinin tamamı değildir.

Büyük, çok büyük, küçücük, ya da orta büyüklükte bir bina çeşitli odalara ayrılmış olsun. Odaların bütün duvarlarına küçük, büyük, orta boy tuvaler asılı. Binlerce tuval. Bunların üstüne boya kullanılarak "tabiat"tan parçalar uygulanmış: ışık altında ve gölgede hayvanlar, su içerken, su kıyısında ayakta, otlara yatmış, bunların yanında bir İsa'nın Çarmıha Gerilişi, İsa'ya inananmayan bir ressamın elinden çıkma, çiçekler, ayakta duran, yürüyen, birçoğu da çıplak insan figürleri, birçok çıplak kadın (çokluk arkadan görüldükleri gibi, basık), elmalar, gümüş kaplar, Ekselans N'nin portresi, akşam güneşi, pembeli hanım, uçan ördekler, Barones X'in portresi, uçan kazlar, beyazlı hanım, gölgede danalar, üstlerinde leke leke cart sarı gün ışığı, Ekselans Y'nin portresi, yeşilli hanım. Ayrıca, bütün bunlar özenle bir kataba basılmış olsun: sanatçıların adları, resimlerin adları. İnsanlar ellerinde bu kitaplarla bir tuvalden ötekine gidiyor, sayfaları karıştırıyor, adları okuyorlar. Sonra binadan çıkıyorlar, girdikleri kadar zengin ya da yoksul, ve hemen, sanatla hiçbir ilgisi olmayan ilgileri, çıkarları tarafından yutuluyorlar. Niçin gelmişlerdi? Her resimde esrarengiz bir biçimde bütün bir hayat yakalanmış, birçok acılarla, kuşkularla, coşku ve ışık saatleriyle dolu, bütün bir hayat.

Bu hayat nereye yöneliktir? Sanatçının ruhu, bir yandan yaratma işiyle uğraşüyor da olsa, nereye doğru yürür? Neyin haberi vermek ister? "İnsan kalbinin derinine ışık göndermek - sanatçının ödevi", der Schumann. "Ressam, çizgiyle, renkle her şeyin resmini yapabilen insandır", der Tolstoy.

Sanatçının işi üzerine yapılmış bu iki tanımdan ikinciye seçmemiz gerekir, yukarıda tasvir ettiğimiz sergiyi düşünecek olursak - tuvalin üstünde kâh daha az, kâh daha çok hüner, ustalık ve ateşle, birbirleriyle ilişkileri ya daha kaba, ya daha ince yapılmış bir "resim" in öğeleri olmaktan ibaret nesneler oluşmuştur. Sanat eserine giden yol bütünü tuval üstünde bir uyuma sokma yoludur. Soğukkanlı gözlerle, kayıtsız bir ruhla seyredilir bu eser. Erbabı "teknik" yönüne hayran kalır (bir ip cambazına hayranlık duyulduğu gibi), "resim" yönünden tat alır (bir börekten tat alındığı gibi).

Aç ruhlar oradan aç ayrılır.

Büyük kalabalık yavaş yavaş salonları geçer, tuvalleri "hoş" ya da "olağanüstü" bulur. Bir şey söyleyebilecek insan hiçbir şey söylememiş, işitebilecek olan hiçbir şey işitmemiştir.

Sanatın bu durumuna l'art pour l'art [sanat için sanat] denir.

Renklerin hayatı olan iç titreşimlerin böylece yokedilişi, sanatçının güçlerinin böylece boşluğa savruluşu "sanat için olan sanat"tır.

Sanatçı hünerine, buluş ve duyuş gücüne maddi biçimde karşılık arar. Amacı sanat hırsını doyurmak ve cebini doldurmak olur. Sanatçılar arasında derinden bir ortak çalışma yerine bu amaçlara yönelik bir savaş başlar. Rekabetin büyüklüğünden, üretim fazlasından yakınılır. Nefret, taraf tutma, takım kayırma, kıskançlık, entrikalar böyle hedefinden yoksun edilmiş, maddeci sanatın sonuçlarıdır.⁽²⁾

Seyirci de, hedefinden yoksun edilmiş bir sanatta kendi hayatının hedefini bulamayıp daha yüce amaçlar edinmiş olan sanatçıya gönül rahatlığı içinde sırtını döner.

"Anlama" seyircinin olgunlaşarak sanatçının bulunduğu noktaya yaklaşmasıdır. Yukarıda, sanatın zamanının çocuğu olduğu söylenmişti. Böyle bir sanat ancak, günün atmosferini *açık-seçik olarak* dolduran şey neyse onu tekrarlayabilir. Bu,

içinde geleceğe ilişkin hiçbir gücüllük barındırmayan, yani sadece zamanın çocuğu olan ve hiçbir zaman gelişip geleceğin anası olma durumuna eremeyecek olan sanat iğdiş edilmiş bir sanattır. Kısa sürelidir ve kendisini oluşturan atmosfer değişir değişmez manevi yönden ölür.

Öbürü, ilerki oluşumlara doğurgan sanatın da kökleri kendi zihinsel döneminini içindedir, ama aynı zamanda dönemin yankısı ve aynası olmayıp uyandırıcı, ileriye-bilici bir gücü vardır - bu gücün etkisi uzaklara ve derinlere ulaşabilir.

Sanatın da bir parçası ve en güçlü eyleyenlerinden biri olduğu zihinsel hayat karmaşık, ama belirgin ve sade bir dile çevrilebilecek bir ilerleme ve yükselme hareketidir. Bu hareket bilginin [Erkenntnis] hareketidir. Çeşitli biçimlere bürünebilir, ama temelde aynı içsel anlamını, hedefini korur.

Karanlıklara bürünmüştür, "alın teri" ile, acılar, kötülükler ve ızdıraplar içinden geçerek ileriye ve yukarıya doğru ilerleme zorunluluğunun ardında yatan sebepler. Bir durağa erişilip yol bir nice kötü taştan temizlendikten sonra görülmeyen, uğursuz bir el insanın önüne yenilerini yığar, öyle ki bunlar kimi zaman yolu hepten örtüp ilk bakışta seçilemez hale getirir.

Ama o zaman biz insanlardan biri, her bakımdan bizimle aynı olan, ama içine esrarengiz bir biçimde, "görme" gücü konmuş olan biri çıkar mutlaka.

Bu insan görür ve gösterir. Kendisi için çoğu zaman ağır bir yük olan bu yüce vergiden kurtulmak istediği olur. Ama onu üzerinden atamaz. Alay ve nefret içinde taşların arasında kalmış, direnen ağır insanlık arabasını kendisiyle birlikte sürekli olarak ileriye ve yukarıya doğru çeker.

Sık sık da, onun bedensel *ben'*i yeryüzünden bütünüyle kaybolup gittikten nice zaman sonra insanlar bu bedeni mermerden, demirden, bronzdan, taştan devasa boyutlarda yeniden canlandırmaya çalışır. Sanki insanlığın hizmetçisi olan, çilekeş, bedenselliği hiçe sayıp kendilerini sadece *zihinselliğe* adanmış o tür kimselerin *bedeninin* bir önemi olmuştur gibi. Ne olursa olsun, bu mermere başvurma edimi büyücek bir insan topluluğunun artık, ululanan kimsenin bir zamanlar bulunduğu yere erişmiş olduğunun bir kanıtıdır.



II. Hareket

Büyük, sivri bir üçgen eşit olmayan parçalara ayrılmış olsun, en sivri uçtaki en küçük parça da yukarıya çevrilmiş olsun - zihinsel hayat şematik olarak böyle gösterilebilir. Üçgenin kesimleri aşağıya indikçe büyümekte, genişlemekte, kapsamları ve yükseklikleri artmakta olsun.

Bütün üçgen yavaş yavaş, gözle pek farkedilmez biçimde öne ve ileriye doğru hareket eder; "bugün" en yüksek ucun olduğu yeri "yarın"⁽³⁾ bir sonraki kesim alır, yani bugün sadece en üst ucun anlayabildiği ve üçgenin geri kalanı için anlaşılmaz gevezelikten ibaret olan şeyler yarın ikinci kesimin hayatının anlam ve duygu dolu içeriğine dönüşür.

En üst ucun da ucunda bazan sadece, tek bir insan bulunur. Görme yetisindeki sevinç neyse, içindeki ölçülemeyecek kadar büyük yas da odur. En yakınında bulunanlarsa kendisini anlamaz. Şaşırp kızarak, dolandırıcı ya da tımarhanelik olduğunu söylerler. Örneğin, yaşadığı sürece Beethoven böyle yalnız kalmıştır.⁽⁴⁾ Kaç yıl gerekmiştir, üçgenin daha büyük bir kesimi onun bir zamanlar yalnız başına bulunduğu yere gelene kadar. Üstelik, dikilen bütün anıtlar bir yana - gerçekten çok insan ulaşabilmiş midir o yüce noktaya?⁽⁵⁾

Üçgenin bütün kesimlerinde sanatçılar bulunacaktır. Bunlar arasında, bulunduğu kesimin sınırlarının ötesini görebilen her biri çevresi için bir uzakbilicidir ve harekete, sıkışıp kalmış arabanın yürümesine yardım eder. Ama sanatçıda bu keskin göz yoksa, ya da kendisi bu gözü aşağı hedefler uğruna, aşağı sebep-

lerden ötürü kötüye kullanıyor ya da kapatıyorsa, kesimindeki bütün çağdaşlarınca bütünüyle anlaşılır ve el üstünde tutulur. Bir kesim ne kadar büyükse (yani aynı zamanda, ne kadar aşağıda bulunuyorsa) sanatçının söylediğini anlaşılır bulan kitle de o kadar büyüktür. Bu kesimlerden her birinin zihinsel ekmeğini bulamayıp bilinçli, ya da (daha sık görüldüğü üzere) bilinçsizce açlık çekeceği açıktır. Bu ekmeği ona sanatçıları verir, aynı ekmeğe ise hemen yarın bir sonraki kesim elini uzatacaktır.

Bu şematik tasarım tabii ki zihinsel hayatın bütün görüntüsünü içinde toplayamaz. Bu arada, görüntünün gölgede kalan bir yanını, büyük, ölü bir *kara leke*'yi gösteremez. Fazlasıyla görülen bir şeydir: sözünü ettiğimiz zihinsel ekmek şimdiden bir üst kesimde yaşayanlara besin olur. Böylelerine zehir gibi gelir o ekmek: küçük dozlarda alındığında ruhu üst kesimden bir alt kesime yavaş yavaş batırır; büyük dozda ise ruhu birdenbire çökerterek gittikçe daha alt kesimlere düşürür. Sienkiewicz romanlarından birinde, zihinsel hayatı yüzmeye benzetir: yorulmak bilmeden çabalayıp batmamak için sürekli didişmeyen kişi kesin biçimde sulara gömülecektir. Burada insanın "yeteneği" (İncil'deki anlamıyla) bir lanet olabilir - sadece bu yeteneği taşıyan sanatçı için değil, bu zehirli ekmekten yiyen herkes için. Sanatçı gücünü aşağı ihtiyaçlara yaranmak için kullanır, sözümona sanatsal bir biçim içinde, saf olmayan bir içerik sunar, zayıf öğeleri kendine çeker, bunları kötü öğelerle halhamur eder, insanları aldatır ve hem kendilerini, hem başkalarını zihinsel susuzluk çektiklerini bu susuzluğu saf kaynaktan içerek giderdiklerini söyleyerek kandıran bu insanların kendilerini aldatmalarına yardım eder. Böyle eserler hareketin yükselmesini sağlamaz, ileriye doğru gösterilen çabayı geriletir, etraflarına veba yayar.

Böyle, sanatta üstün temsilcilerin olmadığı, o nurlu ekmeğin çıkmaz olduğu dönemlere zihinsel dünyanın *gerileme dönemleri* denir. Durmadan, ruhlar yüksek kesimlerden alçak kesimlere düşer, bütün üçgense sanki hareket etmiyormuş gibi görünür. Aşağıya ve geriye doğru hareket ediyor gibidir. İnsan-

lar böyle dilsiz ve kör zamanlarda dışsal başarılarla olağanüstü, kendinden başka değerleri dışlayan bir değer verir, sadece maddi varlıklarıyla ilgilenir ve sadece bedene hizmet eden ve edebilecek bir teknik ilerlemeyi büyük bir eylem olarak değerlendiren. Salt zihinsel olan güçler olsa olsa hor görülür, ya da hiç farkedilmez bile.

Yalnız kalan açlar ve uzak-görücüler alaya alınır, ya da ruhça anormal sayılır. Ama uyku perdesine bürünmesi söz konusu olmayan ve belli-belirsiz biçimde bir zihinsel hayat, bilgi ve ilerleme isteği duyan ender ruhların sesi, maddiyatın kaba korosu içinden, meyus ve yakınmalı nağmelerle duyulur. zihinin gecesi yavaş yavaş çöker de çöker. O, korku içindeki ruhlar ve sahipleri kuşkuşların, kaygının pençesinde eziyet çekmiş ve bitap düşmüş olarak etraflarını alacakaranlığın boz renginin gittikçe sarıldığını görür ve çoğu zaman, zor kullanarak bir çırpıda kara geceye düşmeyi böyle yavaş yavaş kararmaya tercih ederler.

Böyle zamanlarda aşağılanmış bir hayat sürdüren sanat istisnasız maddi amaçlara kullanılır. İçeriksel konusunu *katı malzeme*'de arar, çünkü malzemenin ineesinden haberi yoktur. Yansıtmayı tek amacı saydığı nesneler değişmeden, aynı nesneler olarak kalır. Kendiliğinden, sanatın "ne"si söz konusu edilmez olur. Sadece, aynı maddi nesnenin sanatçıya bu defa "nasıl" verildiği sorusu tek başına geçerlilik kazanır. Bu soru "inanç" haline gelir. Sanat ruhundan edilmiştir.

Bu, "nasıl" yolunda yürümeye devam eder sanat. Uzmanlaşır, sadece sanatçılar tarafından anlaşılır hale gelir, onlar da se-yircinin eserlere gösterdiği kayıtsızlıktan yakınmaya başlar. Sanatçının böyle zamanlarda ortalama olarak, fazla bir şey söylemesi gerekmediğinden ve daha azıcık "başka" olan bir çıkış bile belirli mesen ve sanat erbabı kümeciklerince övüldüğünden (ki bu da gene büyük maddi varlıklar sağlayabilir kişiye), dışsal bakımdan yetenekli, cevval insanlardan oluşan büyük bir kitle, görüldüğü kadarıyla o kadar kolay fethedilir bir şey olan sanata yönelir. Her "sanat merkezi"nde bu tür sanatçılardan binlerce, binlercesi bulunmaktadır artık, çoğu da sadece yeni birer yapmacık [Manier] peşindedir; coşku duymadan, soğuk yürek, uyuyan ruhla milyonlarca sanat eseri üretirler.

"Rekabet" artar. Başarı peşinde tutturulan vahşi koşu arayışları gittikçe dışsallaştırır. Tesadüfen bu sanatçı ve resim kaosu- nu boydan boya katedebilmiş küçük gruplar fethettikleri kale- llerde mevzi alırlar. Geride kalmış olan izler-çevre anlayışsız an- layışsız bakar, böyle bir sanata ilgisini kaybeder ve kayıtsızca sırtını döner.

Ama bütün göz kamaştırıcılıklara, bu kaosa ve vahşi koşuya rağmen zihinsel üçgen gerçekte, altedilemez bir güç ile öne ve ileriye doğru yavaş, ama kesin hareket etmektedir.

Görünmez Musa dağdan iner, Altın Dana için oynanan dan- sı görür. Ama gene de, gelirken insanlara yeni bir bilgi öğüdü getirmiştir.

Onun kitlelere duyulmaz kalan sesini önce gene de sanatçı duyar. Sanatçı başta bilinçsizce, kendinin bile farketmeyeceği biçimde çağırıyor izlemeye başlar. Daha o "nasıl" sorusunda bile iyileşmenin çekirdeği gizlidir. Bu "nasıl" genelde yemişsiz de kalsa, gene o söz konusu "başka türlü"nün içinde (biz buna bu- gün "kişilik" diyoruz), nesnede kaba malzeme olmaktan öteye gidemeyen şeyi görmekle kalmayıp daha ileri giderek, gerçekçi [realistisch] dönemin "olduğu gibi", "hayale dalmadan", yalnız başına vermeye çalıştığı nesnesinden daha az bedensel olan bir şeyi görme olanağı da vardır.⁽⁶⁾

Bu "nasıl" daha ileri giderek sanatçının ruhundaki duygu- lanmayı [Emotion] da içeriyorsa ve onun daha incelmış yaşantı- sını yaymaya yeterliyse, o zaman sanat yitik "ne"yi ilerde mu- hakkak bulacağı yolun eşiğine dikilmiştir bile - bu "ne"dir, o an- da başlayan zihinsel uyanışın zihinsel ekmeğini oluşturacak olan. Bu "ne" arkada kalan dönemin maddi, figüratif [gegenständlich] "ne"si olmayacak, *sanatsal bir içerik*, sanatın ruhu, sanattaki vücudun (sanatın "nasıl"ı) onsuz asla dolu, sağ- lıklı bir hayat süremeyeceği ruhu olacaktır - o olmadan tek in- san da ya da halk da dopdolu, sağlıklı bir hayat süremez.

Bu "ne" sadece sanatın barındırabileceği ve sadece sanatın, sade- ce kendine özgü araçlarla, açık-seçik ifade edebileceği içeriktir.



III. Zihinsel Dönüşüm

Zihinsel üçgen yavaş yavaş öne ve yukarıya doğru ilerleyip yükselir. En alt, en büyük bölmelerinden biri bugün maddiyatçı "kelime-i şahadet" in ilk sloganlarına ulaşmakta - bu bölmenin üyeleri dindarca isimler takınmışlar. Kendilerine Yahudi, Katolik, Protestan vb. diyorlar. Gerçekte tanrıtanımazdır bunlar, nitelikim içlerinde en cüretli ya da en ahmak olan birkaçı da açık açık kabul ediyor bunu. "Cennet" boşalmış durumda. "Tanrı ölmüştür." Politik açıdan bu üyeler halkın temsil gücünden yana olanlar ya da cumhuriyetçilerdir. Dün bu politik görüşe karşı takındıkları kaygı, iğrenti ve nefreti bugün, tanımadıkları ve sadece içlerine korku salan bir kelime olarak adını bildikleri anarşiye yöneltmişler. Ekonomi açısından bu kimseler - sosyalisttir. Kapitalizm hydra'sına öldürücü darbeyi indirip kötülüğün başını kesebilmek için adalet kılıcını bileyleler.

Üçgenin en büyük bölmesinin bu üyeleri asla kendi başlarına bir sorunun çözümünü bulamayıp insanlık arabasında hep, daha üstlerinde bulunan ve kendilerini feda eden insan kardeşleri tarafından çekildikleri için, sürekli olarak büyük bir uzaklıktan gözledikleri bu meşakkatin farkında değillerdir. Bu yüzden, arabayı çekmek gözlerine çok kolay görünür ve kusursuz reçetelere, kesin etkisini gösteren ilaçlara inanırlar.

Bunu izleyen daha alt bölme yukarıda sözü edilenlerce körlemesine kendi daha üst düzeylerine doğru çekilir. Ama bu bölme hâlâ eski yerine yapışmış durur, bilinmeze düşüp aldatılmak korkusuyla bu yükselmeye ayak direr.

Daha yüksek bölmeler dinsel açıdan sadece körükörüne tanrıtanımaç olmakla kalmaz, tanrısızlıklarını yabancı kelimelerle temellendirmeyi de bilirler (örneğin, Virchow'un bir bilgi-ne yaraşmayan sözü: Ben bir sürü ceset teşrih ettim, ama bu arada bir tek ruha rastlamadım.) Politik açıdan daha da çoğu cumhuriyetçidir, çeşitli ülkelerin parlamento geleneklerini bilir, gazetelerin politika başyazılarını okurlar. Ekonomi bakımından çeşitli renk farkları gösteren sosyalistlerdir ve "kanı"larını destekleyen birçok alıntı bilirler. (Schweitzer'in "Emma"sından Lassall'in "Demirden Kanun"una, Marx'ın "Kapital"ine varan ve daha bir nice kitaptan.)

Bu daha yüksek bölmelerde yavaş yavaş, daha önce anlatılanlarda bulunmayan başka yuvalar da ortaya çıkar: bilimle sanat, ayrıca, sanatın içinde de edebiyatla müzik.

Bilimsel yönden bu insanlar pozitivisttir ve sadece tartışılabilen, ölçülebilen şeyleri tanırlar. Bunların dışında ne varsa zararlı saçmalık olarak görürler - ama dün de, bugün "kanıtlanmış" kura-ram saydıkları şeyleri aynı türden saçmalıklar olarak nitelendirmişlerdir.

Sanat bakımından natüralisttirler, ama bu arada, başkalarının çizmiş olduğu ve bu yüzden de sarsılmaz bir inançla kabul ettikleri belli bir sınıra kadar, sanatçının kişiliğine, bireyselliğine ve mizacına [Temperament] saygı duyar, değer bile verirler.

Bu daha yüksek bölmelerde, göze çarpıcı büyüklükte bir düzen, bir güvenlik olmasına, yanılmaz ilkeler olmasına rağmen gizli bir *kaygı* ile karşılaşırız, bir şaşalama, bir bocalamadır bu, büyük, sağlam bir transatlantiğin yolcularının kafasında, açık denizde, kıyı sisler içinde görünmez olduktan sonra göğü kara bulutlar kaplayıp yaman bir rüzgar dalgaları kara dağlar gibi kabartmaya başlayınca beliren güvensizliğe benzeyen bir güvensizliktir. Ve bu edindikleri kültür sayesinde mümkündür. Bugün tapınılan bilginin, devlet adamının, sanatçının daha dün alay edilen, ciddi tek bir bakışa bile layık görülme-yen bir yükselme budalası, üçkağıtçı, hokkabaz olduğunu bilirler.

Zihinsel üçgende ne kadar yükselinirse bu kaygı, bu gü-

vensizlik de o ölçüde büyük bir belirginlikle, keskin kenarlarını göstere göstere ortaya çıkar. Birincisi, şurada ya da burada, kendileri de görmeyi bilen gözler, bağlantılar kurmaya yetenekli kafalar belirir. Böyle becerileri olan insanlar kendilerine şu soruyu sorar: Önceki günün bu bilgeliği dünkü tarafından, dününkü de bugünkü tarafından başaşağı edildiğine göre - bugünkünün de yarınki tarafından devrilmesi bir şekilde mümkün değil midir? Ve içlerinde en yürekli olanları şöyle cevap verir: "Bu, mümkün-olanın sınırları içindedir."

İkincisi, bugünkü bilimce "daha açıklanmamış" olanı gören gözler çıkar. Böyleleri kendilerine şu soruyu sorar: "Bilim çoktandır yürümekte olduğu yolun üzerinde bu bilmecelerin çözümüne ulaşacak mıdır? Ulaşacak olursa, verdiği cevaba güvenilir mi?"

Bu bölmelerde kendi bilim dallarında yetişip, şimdi yerleşmiş, akademilerce tanınmış gerçeklerin başlangıçta aynı akademilerce nasıl karşılandığını hatırlayan bilginler de bulunur. Burada, dün saçma sayılan sanata şimdi saygıyla yaklaşan, onun derin anlamlarını araştıran kitaplar yazan sanat-bilimciler de vardır. Bu kitaplarla, sanatın çoktan üzerlerinden atlayıp geçmiş olduğu engelleri kaldırırılar ve, bu kez sapasağlam, bir daha hiç kıpırdamamacasına yerlerinde kalacaklarını bekledikleri yeni engeller dikerler. Bu uğraşları içinde yeni engellerini sanatın önüne değil, arkasına diktiklerini farketmezler. Ertesi gün bunu farkedince yeni kitaplar yazıp biracele engellerinin yerini değiştirirler. Ve bu çaba hiç değişmeden, ta ki sanatın dışsal ilkesinin sadece geçmiş-zaman için geçerli olacağı, geleceği asla bağlamayacağı gerçeği anlaşılınca kadar sürüp gider. Bu ilkenin ileride maddi olmayanın ülkesinden geçecek olan yolunu konu edinen bir kuram sözkonusu olamaz. Maddi olarak henüz var-olmayan bir şey maddi olarak billurlaşp kendini gösteremez. Yarının ülkesine ulaşan zihin ancak duygu ile (ki bunun yolunu da sanatçının yeteneği çizer) tanınabilir. Kuram dünün billurlaşmış biçimlerine ve dünden önce olana ışık tutan bir fenerdir. (Bu konuda bak. Bölüm VII. Kuram)

Daha yukarıya çıkınca daha da büyük bir kargaşa görürüz: nasıl matematiğin ve mimarinin bütün kurallarına uygun olarak

sağlamca kurulmuş bir şehir birdenbire olağanüstü bir güç tarafından sarsılırsa öyle. Burada yaşayan insanlar gerçekten böyle bir zihinsel şehirde yaşamaktadırlar ve bu şehir birdenbire, zihinsel mimarların ve matematikçilerin hesaba katmadığı güçlerin etkisi altında kalmaktadır. Şurada kalın bir duvarın bir parçası iskambil kağıtlarından yapılmış bir kulübe gibi yıkılmıştır. Ötede göklere erişen, birçok "ölümsüz" zihinsel direklerle dantel gibi örülerek dikilmiş devasa bir kule devrilmiş, bir harabe halinde yatmaktadır. Unutulmuş, eski mezarlık sarsılmaktadır. Unutulmuş, eski mezarlar açılmakta, içlerinden unutulmuş ruhlar ayağa kalkmaktadır. Onca maharetle çatıştırılmış olan güneş lekelenmiş, kararmaktadır; peki, karanlıkla savaşmada onun yerini tutacak yeni güneş nerededir?

Bu şehirde sağır insanlar da yaşamaktadır; yabancı bilgeliğin kulaklarını sağır ettiği, yıkılmaları duymayan insanlar; aynı zamanda kördür bunlar, yabancı bilgelik kör etmiştir gözlerini; derler ki: güneşimiz gittikçe parlaklaşıyor, yakında son lekelerin de kaybolduğunu göreceğiz. Ama bu insanlar da işitecek ve görecektir.

Daha yukarıda ise artık *korku yoktur*. Burada, insan yapısı direkleri cesurca sarsalayan işler yapılmaktadır. Burada maddeyi durup durup yeniden sorgulayan bilimcilere rastlarız; hiçbir sorudan korkuları yoktur; sonunda, düne kadar her şeye temel olan, üzerine bütün evrenin dayalı olduğu maddeyi bile kuşku konusu ederler. Maddenin bütünüyle yerini alacak olan elektronlar-, yani hareketli elektriksellik kuramı, şu sıralar cüretli, yer yer sakınlımlılık sınırlarını aşarak bilimin yeni kalesinin zaptında -tıpkı, inatçı bir istihkama yapılan gözükara bir saldırı sırasında kendini unutan, kendini başkalarına feda eden askerler gibi- kendileri mahvolan yapıcı insanlara sahip. Fakat - "alınamayacak kale yoktur". Öte yandan, dünkü bilimin "gözbağcılık" olarak nitelendiregeldiği türden *gerçekler* çoğalmakta, ya da sadece daha sık karşımıza çıkıyor. Hatta gazeteler, çokluk başarının ve ayaktakımının itaatli hizmetçileri olan gazeteler, o "nasıl isterseniz" tacirleri bile kimi durumlarda "mucize" haberleri verirken takındıkları alaycı tonu ölçülü kullanmak, hatta hepten bir yana bırakmak zorunda hissediyorlar kendilerini. Aralarında

en koyu maddecilerin de bulunduğu birçok bilimci bilimsel araştırmalarının bütün gücünü artık inkar edilemeyen, artık ört-bas edilemeyen gizemli gerçeklere adıyorlar.⁽⁷⁾

Öte yandan nihayet, "gayrı-madde" [nichtmaterie] ya da du-yularımızla erişemediğimiz madde konusunda maddeci bilimin yöntemlerine umut bağlamayan insanların sayısı artıyor. Nasıl ki sanat çareyi ilkelerde arıyorsa, bu insanlar da çareyi bulmak için yöntemleri yarı yarıya unutulmuş olan yarı unutulmuş çağ-lara yöneliyorlar. Oysa o yöntemler bilгимizin tepelerinden acı-mayla ve küçümsemeyle bakmaya alışık olduğumuz halklarda halâ canlı.

Bu halkların içinde örneğın, zaman zaman bizim kültürü-mzn bilimcilerinin gözleri önüne gizemli gerçekler yaymış olan Hintliler var; ya dikkate alınmamış bu gerçekler, ya da, müziç sinekler gibi, yüzeysel açıklamalarla ve kelimelerle⁽⁸⁾ ko-valanmaya çalışılmış. Bayan H.P. Blawatzky herhalde, Hindis-tan'da geçirdiğı uzun yıllardan sonra o "vahşiler" ile bizim kültürü-mz arasında sağlam bir bağ kuran ilk kişi olmuştur. Onunla birlikte bu bağlamda en büyük zihinsel hareketlerden biri baş-lamış ve bu hareket bugün çok sayıda insanı birleştirerek kendi zihinsel birlik, maddi bir biçimi olarak, bir "Theosophische Ge-sellschaft" [Teozofi Kurumu] bile oluşturmuştur. Bu kurum iç-se/ bilginin yolunda zihinin sorunlarına yaklaşmaya çalışan lon-calardan oluşuyor. Pozitif yöntemlere bütünüyle karşıt olan yöntemleri kaynağıını daha-önceden-varolan'dan alıyorlar; günü-müzde tekrar görece kesin bir ifade biçimi edinme yolunda-lar.⁽⁹⁾

Bu hareketin temeli olma hizmetini gören teozofi kuramı, öğrencinin teozoftan sorularına kesin cevaplar almasını sağlayan ilmi-hallere benzer bir biçimde, Blawatzky tarafından ortaya konu-du.⁽¹⁰⁾ Teozofi Blawatzky'nin deyiimiyle, *sonsuz a kadar sü-ren gerçek*'le eş anlamlıdır (s. 248). "Gereğın göndereceğı yeni bir elçi insanlığı teozofi camiasınca mesajına hazırlanmış bu-lacaktır: elçinin yeni gerçekleri sarmalamasına elverişli yeni bir ifade biçimi olacak, belli bir dokunuşum içinde elçinin gelişini bekleyen ve zamanı gelince yolundaki engelleri ve güçlükleri kaldıracak bir örgüt olacaktır" (s. 250). Ayrıca Blawatzky, "yirmi

birinci yüzyılda yeryüzünün, şimdiki haliyle karşılaştırıldığında, bir cennet" olacağını varsayarak bitirir kitabını. şöyle ya da böyle, teozofların bir kuram yaratma eğilimi ve o büyük ezeli soru işaretinin yerine yakın bir cevap koyabilme çabasından gelen aceleci sevinçleri dışarıdan bakanda her ne kadar biraz kuşku uyandırabilirse de, o büyük, o zihinsel hareket ortadadır ve zihinsel ortam içinde güçlü bir etkindir - bu biçimiyle de olsa kurtarıcı bir ses olarak yeis içinde karanlığa ve geceye gömülü bir nice yüreğe ulaşacak, yol gösteren ve yardım sunan bir el olacaktır.

Din, bilim ve ahlak (sonuncusu Nietzsche'nin güçlü eliyle) sarsılanınca ve dış destekler devrilmeye yüz tutunca insanoğlu bakışlarını dışsal olandan ayırıp *kendisine* çeviriyor.

Edebiyat, müzik ve sanat bu zihinsel dönüşümün kendini elle-tutulur biçimde hissettirdiği ilk duyarlı alanlardır. Bu alanlar günümüzün kara tablosunu hemen ayna gibi resmetmekte, başlangıçta küçük bir nokta olarak az kimsenin farkına vardığı ve büyük kitle için varolmayan yüceliği keşfetmekte.

Aynalar henüz yeni yeni belirlemekte olan karanlığı yansıtıyor; kararıyor, bulanıyorlar. Öte yandan günümüzdeki hayatın ruhtan yoksun kalmış içeriğine sırt çevirerek yüzlerini susamış ruhun maddi olmayan yönelişine ve arayışına serbestlik tanıyan konulara ve çevrelere dönüyorlar.

Edebiyat alanında ürün veren böyle yazarlardan biri Maeterlinck'tir. Kendisi bize fantastik, ya da daha doğrusu, duyu-üstü denen bir dünyanın yolunu gösterdi. Yaratığı *Princesse Maleine* [Prences Maleine], *Sept Princesses* [Yedi Prencesler], *Les Aveugles* [Körler] vb. vb., Shakespeare'in üsluplaşmış kahramanlarının bizim gözümüze göründükleri gibi, geçmiş çağların insanları *değil*. Onlar doğrudan doğruya, sislerin içinde yollarını arayan, sislere boğulma tehlikesi içindeki, üzerlerinde görülmez, karanlık bir gücün hüküm sürdüğü ruhlar. Kahramanlarının dünyası zihinsel karanlıktan, bilmemenin verdiği güvensizlikten ve korkudan oluşuyor. Bu bakımdan Maeterlinck belki de, yukarıda tasvir edilen çöküşün ilk peygamberlerinden, ilk

sanatçı-habercilerinden ve kahinlerinden biri. Eserlerinde zihinsel atmosferin bulanışı, hem yokeden, hem aynı zamanda yol gösteren el ve bu elin yüreklere saldıgı umarsız dehşet, kaybolmuş yol, yokluğu çekilen önder açık-seçik bir biçimde yansılanıyor.⁽¹¹⁾

Bu atmosferi Maeterlinck temelde sadece saf sanatsal araçlar kullanarak yaratıyor; bu arada maddi araçlar (karanlık şatolar, aylı geceler, bataklıklar, rüzgar, baykuşlar vb.) daha çok simgesel bir rol oynuyor ve içsel bir ses olma niteliğini aşan işlevler görüyorlar.⁽¹²⁾

Maeterlinck'in kullandığı başlıca araç kelimenin kullanımıdır.

Kelime içsel bir tınıdır. Bu içsel tını [Klang] kısmen (belki de büyük ölçüde) sözün ad olarak hizmet ettiğİ nesneden kaynaklanır. Fakat nesnenin kendisi görülmüyor, sadece adı işitiliyorsa işitenin kafasında soyut bir tasarım, "yürekte" hemen bir titreşim uyandıran, maddeden sıyrılmış nesne oluşur. Bunun için, çayırdaki *yeşil, sarı, kırmızı ağaç* maddi birer olgu, ağaç kelimesini duyduğumuz zaman içimizde hissettiğimiz ağacın rastlantısal birer maddi biçimidir. Bir kelimenin ustalıkla (edebi *duygu* ile) kullanılışı, onun art arda iki kere, üç kere, birçok kere *içsel* bir zorunluluk uyarınca kullanılması sadece içsel tınının büyümesine yol açmakla kalmayıp kelimenin daha başka, şimdiye kadar akla bile gelmeyen zihinsel niteliklerini günışığına çıkarabilir. Sonunda, kelime daha sık tekrarlandıkça (gençlikte sevilen, sonraları unutulmuş bir oyun) bir nesneye ad olma yolundaki dışsal anlamını kaybeder. Aynı şekilde, adı olduğu nesnenin soyutlaşmış anlamı bile unutulur ve kelimenin saf *tınısı* olarak belirlir. Bu "saf" tınıyı belki bilinçsiz olarak gerçek nesneyle ya da sonradan soyutlaşmış nesneyle ilintili olarak da duyarız. Ama nesne soyutlaşmışsa bu saf tını ön plana geçerek ruh üzerinde dolaysızca etkide bulunur. Ruh nesnesi olmayan bir titreşime geçer: bu titreşim bir çanın, vurulan bir çalgı telinin, yere düşen bir tahtanın sesinin yarattığı ruh sarsıntısından daha karmaşık, daha "duyu-üstü" niteliktedir. Burada geleceğın edebiyatı bakımından büyük olanaklar doğuyor. Kelimenin bu gücü çekirdek halinde örneğın "Serres chaudes"da [Seralar] kullanıldı bile. İlk

ağızda yansız bir etkisi olan kelimeler bu yüzden, Maeterlinck'in kullandığı biçimiyle karanlık bir hava yaratıyor. Yalın, alışılmış bir kelime (örneğin: saçlar) doğru biçimde, *duyguyla* kullanıldığı zaman bir çaresizlik, yılgınlık atmosferi yayabiliyor. İşte bunlardır Maeterlinck'in araçları. O bize, üzerinde ilerlersek çok geçmeden gökgürültüsünün, şimşegün, birbirini kovalayan bulutlar arkasındaki ayın sahnede, gerçek hayatta olduğundan da çok, çocukların "öcü"süne benzeyen dışsal maddi araçlar olduğunu anlamamızı sağlayacak yolu gösteriyor. Gerçekten içsel olan araçlar kuvvetlerini ve etkilerini öyle çabucak kaybetmez.⁽¹³⁾ Demek ki iki anlam taşıyan *kelime* -ilki dolaysız, ikincisi içsel anlamı- *şiiir* ve edebiyatın saf malzemesi, sadece bu sanatın kullanabildiği ve kullanarak ruha seslendiği malzemesidir.

Buna benzer bir işi R. Wagner müziğiyle yaptı. Wagner'in ünlü leitmotiv'i de aynı şekilde, kahramanı teatral donanımlarla, makyajlar, ışık efektleriyle değil, belli, kesin bir *motifle*, yani saf *müziksel bir araçla* karakterize etme yolunda bir çabadır. Bu motif bir çeşit, müziksel yoldan dile getirilen bir zihinsel atmosferdir: kahramandan önce gelir ve onun taşıdığı havayı yayar.⁽¹⁴⁾

En modern müzikçiler, örneğin *Debussy*, *zihinsel* izlenimler yazıyor; bunlar çoğunlukla tabiatın edindikleri ve saf müziksel biçimde zihinsel imgelere dönüştürdükleri sesler. Özellikle Debussy bu yüzden sık sık izlenimci ressamlarla karşılaştırılıyor, deniyor ki, o da bu ressamlar gibi tabiat görünümünü kişisel yönü ağır basan bir tarzda kullanarak parçalarında malzeme olarak kullanıyor. Bu savın dile getirdiği gerçek, zamanımızda çeşitli sanatların birbirlerinden ders aldığı ve amaçları bakımından çok benzeştiği gerçeğine sadece bir örnektir. Bununla birlikte, yukarıdaki saptamanın Debussy'nin önemini tüketici biçimde açıkladığını ileri sürmek fazla cüretli bir iddia olur. İzlenimcilerle dokunuştugu bir nokta varsa da, bu müzikçinin içsel içeriğe olan yönelişi öyle kuvvetli ki, eserlerinde günümüzün ruhunun kırık sesi, çektiği bütün ızdıraplarla ve örselenmiş sinirleriyle birlikte, hemen duyuluyor. Öte yandan Debussy, "izlenimci" imgelerinde bile, asla bütünüyle maddi olan bir nota bile kullanmıyor -böylesi, program-müziğinin belirleyici niteliğidir, karşısındaki görünümün *içsel* değerini aktarmakla yetiniyor.

Debussy üzerinde Rus müziğinin büyük etkisi olmuştur (Mussorgsky). Bu yüzden, içlerinde öncelikle Skrjabin'i saymamız gereken, genç Rus bestecilerle arasında belli bir akrabalık olmasına şaşmamalıdır. İkisinin besteleri arasında içsel tınıda bir akrabalık vardır. Gene aynı hatadır, çoğu zaman dinleyicinin neşesini kaçıran. Yani iki besteci de zaman zaman, "yeni" "çirkinlikler" alanından çıkıverir ve az-çok geleneksel nitelikte bir "güzelliğin" çekiciliği peşinden giderler. Dinleyici sık sık, tam anlamıyla hakarete uğramış gibi hisseder kendini, çünkü tenis topu gibi sürekli olarak ağın bir tarafına, bir öbür tarafına savrulmaktadır: iki rakibi, dışsal "güzel" ile içsel "güzel"i ayıran bir ağıdır söz konusu olan. Bu içsel güzellik, alışılmış güzeli içten gelen bir zorunluluğun buyruğuna uyarak terketmek yoluyla oluşturulan güzeldir. Alışık olmayana *tabii* bu içsel güzel çirkin görünür, çünkü insanoğlu genelde, dışsal olana eğilim duyar ve içsel zorunluluğu tanımaktan hoşlanmaz. (Hele bugün iyiden iyiye böyle bu!) Alışılmış güzelden böylesi toptan bir vazgeçiş, kendini dışa vurma amacına hizmet eden *bütün* araçları başının tacı ederek, gerçekleştiren bir besteci olarak bugün sadece, pek az kimsenin hayranlık duyduğu Viyanalı Arnold Schönberg var. Bu "reklamcı", "gözbağcı" ve "şişirme iş yapan bestekar" yazdığı "Harmonielehre"de [Armoni Dersleri] şöyle diyor: "... sesler arasında her beraberlik, her gelişme mümkündür. Ben ama daha bugünden bu konuda da belirli şartların olduğunu ve bu şartların şu ya da bu disonansı kullanmamı belirlediğini hissediyorum".⁽¹⁵⁾

Burada Schönberg kesin biçimde, sanatın soluduğu serbest ve kayıtsız-şartsız hava anlamına gelen en büyük özgürlüğün mutlak olamayacağını hissetmektedir. Bu özgürlükten her çağ için o çağa özgü bir dilim ayrılmıştır. İşte *bu* özgürlüğün sınırlarını en dahiyane kuvvet bile aşamaz. Ama ne olursa olsun, *bu* özgürlüğün sonuna kadar kullanılması gerekir ve her seferinde kullanılır da. İnatçı araba istediği kadar dirensin! Bu özgürlüğü tüketici biçimde kullanma çabasını Schönberg de göstermiş ve içsel zorunluluğa giden yolda şimdiden *yeni güzelliğin* altın madenlerini keşfetmiş bulunuyor. Schönberg'in müziği bizi müziksel yaşantıların akustik değil, *safî ruhsal* yaşantılar olduğu

yeni bir ülkeye sokuyor. Burada başlamakta "geleceğin müziği".

Resimde idealizmin ideallerinin ardından, onların yerini alan izlenimci çabalar geliyor. Bu çabalar dogmacı biçimleri ve salt natüralist hedefleriyle gelip yeni-izlenimcilik kuramına dayanmış bulunuyor ve bu kuram da günümüzde soyuta geçiş halinde: Bu kuramın istediği (bu kuramın evrensel saydığı bir yöntem): rastlantısal bir tabiat parçasını tuvale raptetmemeli, bütün tabiatı parıltılı ve görkemli görünümü içinde canlandırmalı.⁽¹⁶⁾

Hemen hemen aynı zamanda üç başka görünümle karşılaşırız: 1. Rosetti'yle öğrencisi Burne-Jones ve onları izleyenler, 2. Böcklin'le onun ortaya çıkardığı Stuck ve onları izleyenler, 3. Segantini, onun da biçimsel taklitçileri değersiz bir kuyruk oluşturuyor.

Bu üç ad da maddi olmayan alanlardaki arayışın özelliklerini ortaya koymak için seçildi. Rosetti Prerafaelitlere yönelerek onların soyut biçimlerini yeniden canlandırmaya çalışmıştı. Böcklin mitolojik ve masalsı-olan alanında ilerleyerek, Rosetti'nin aksine, soyut figürlerini madde yönünden kuvvetli, gelişmiş bedensel biçimler kılığında sunuyordu. Bu dizi içinde dışsal yönden en maddileri olan Segantini ise bütünüyle hazır tabiat biçimlerini alarak bunları bazan en küçük ayrıntılarına kadar (örneğin dağ sıraları, taşlar, hayvanlar vb.) işliyor ve her seferinde, görünürde maddi olan biçime rağmen, soyut figürler yaratmayı beceriyordu - bu yüzden, içlerinde belki de en gayri-maddi olanlarıdır.

Başka, *salt resimsel araçlara* daha yakın olan bir yoldan giderek benzeri bir amaca yönelen ressam ise yeni biçim kanununun arayıcısı *Cézanne* oldu. Cézanne bir çay fincanını ruhu olan bir yaratığa dönüştürmeyi, daha doğrusu, bu fincanda bir ruh görmeyi becerdi. "Nature morte"u [ölü-tabiat] öyle bir düzeye çıkardı ki, dışsal olarak "ölü" olan nesneler içten içe can buldular. Cézanne bu nesneleri de, içsel hayatı her yerde görebilme yeteneği olduğu için, insanlar gibi ele alıyor. Nesnelere, *içsel yönden resimsel bir nitelik* olan renkli bir ifade veriyor ve onları soyut izlenimi uyandıran, uyum yayan, sık sık matematiksel nitelikte formlere dönüşen bir biçime sokuyor. Canlandırılan

bir insan, bir elma, bir ağaç değil, Cézanne bütün bunları içsel olarak bir resimsel tınısı veren ve adı resim olan bir nesne yaratmak için kullanıyor. Eserlerine bu "resim" adını nihayet en büyük, en yeni Fransızlardan biri de vermekte: Henri *Matisse*. O da "resimler" yapıyor ve bu resimlerde "tanrısal-olan"ı yansıtmaya çalışıyor.⁽¹⁷⁾ Buna ulaşmak için *yola çıkış noktası olarak* nesneden (insan ya da herhangi bir şey) ve resim sanatıyla sadece bu sanata özgü araçlardan, *renk ve biçimden* başka bir şeye ihtiyacı yok. Tamamen kişisel özelliklerinin gereği ve Fransız olmasından gelen özgül ve olağanüstü renkçilik yeteneğinin sonucu olarak Matisse ağırlık noktasını ve bütün yükü renge dayandırıyor. O da, aynı Debussy gibi, alışılmış güzellikten her zaman kurtulabiliyor, denemez: izlenimcilik damarlarında dolaşıyor. Bu yüzden Matisse'te büyük bir içsel canlılığı olan, bir iç zorunluluğun doğurduğu resimlerin yanı sıra başka, her şeyden önce dış teşvikler, dürtülerle ortaya çıkmış resimlere de rastlanıyor (Manet'yi ne kadar sık hatırlıyor insan!) - bunlarda öncelikle, ya da sadece dışsal bir canlılık var; resim sanatının Fransızlara özgü rafine, tad düşkünü, saf melodik tınılı güzelliği bulutların üstündeki serin bir yüksekliğe çekilip çıkarılıyor.

Bu çeşit güzele hiç yenik düşmeyen öbür büyük Parisli ise İspanyol Pablo *Picasso*. Hep kendini dışa vurma zorunluluğunun gösterdiği yoldan giden ve sık sık fırtınalara kapılan Picasso bir dışsal araçtan ötekine atlıyor. Bu araçlar arasında bir uçurum varsa delidolu bir sıçrama yapıyor; ardından gelen, tam ona ulaştığını sanan kalabalık sürü dehşetten dehşete düşedursun, karşı yakaya atlıyor. Yeniden başlıyor o yorucu inişler, çıkışlar. Kübizmin Bölüm II'de ayrıntılı olarak üzerinde durulan son, "Fransız" dönemi böyle ortaya çıktı. Picasso sayı ilişkileri yoluyla konstrüktivist-olanı yakalamaya çalışıyor. Son eserlerinde (1911) mantıksal yoldan giderek maddi-olanın yok edilmesi sonucuna varıyor, ama bu yoketmeyi maddeyi eriterek değil, tek tek bölümlerini parçalara ayırarak ve bu parçaları resim üzerinde konstrüktif biçimde dağıtarak sağlıyor. Bu arada, gariptir ki, maddenin görüntüsünü korumak istermiş havasını uyandırıyor. Picasso hiçbir şeyden çekinmiyor, yılmıyor: salt çizimle sağlanan biçim sorununda renkten rahatsızlık duyuyorsa atıyor rengi

bir kenara, kahverengi-beyaz bir resim yapıyor. Bu sorunlar da onun asıl gücü zaten. Matisse - renk. Picasso - biçim. Bir büyük amaca iki büyük yöneliş.



IV. Piramit

Böylece yavaş yavaş, çeşitli sanatlar en iyi söyleyebilecekleri şeyi, her biri sadece kendisine özgü araçlarla söylemek için yola diziliyorlar.

Aralarındaki bu farka rağmen, ya da bu fark sayesinde sanatlar birbirlerine bugün, zihinsel dönüşümün şu son saatinde, son çağlarda hiçbir zaman olmadığı kadar yaklaşmış bulunuyor.

Sözünü ettikleri her şeyin içinde tabii-olmayana, soyuta ve *işsel tabiata* doğru yönelişin filizleri yeşeriyor. Bilinçle olsun-olmasın, Sokrates'in şu sözlerine uyuyorlar: "Kendini bil!" Bilinçle olsun-olmasın, sanatçılar yavaş yavaş asıl ilgilerini malzemelerine yöneltiyor, aynı şeyleri sınavarak elden geçiriyor, sanatlarının hammaddesi olmaya uygun öğelerin işsel değerini zihinsel teraziye oturtuyorlar.

Ve bu çabanın sonunda, kendiliğinden, tabii bir sonuç ortaya çıkıyor: kendi öğelerini başka bir sanatınkilerle *karşılaştırmak*. Bu durumda en değerli ders müzikten alınıyor. Küçük istisnalar ve aykırılıklar dışında müzik daha birkaç yüzyıldan beri, araçlarını tabiat olgularını canlandırmak için değil, sanatçının ruhsal hayatının ifade aracı olarak ve müziksel seslerden oluşan, kendine özgü bir hayat yaratmak için kullanan sanattır.

Tabiat olgularını sanatsal biçimde de olsa taklit etmeyi kendine amaç edinmeyip yaratıcı olan, kendi *iç dünyasını* ifade etmek isteyen ve etmek zorunda olan bir sanatçı bu amaçlara günümüzün en gayrı-maddi sanatı niteliğindeki müzikte ne kadar tabii bir biçimde ve kolayca erişilebildiğini gıpta ederek gö-

rüyor. Bu sanatçının müziğe yönelip aynı araçları kendi sanatında bulmaya çalışacağı anlaşılır bir şey. Resimde günümüzün ritm arayışı, matematik, soyut yapı arayışı, renk tonundaki tek-rara, rengin harekete getiriliş biçimine günümüzde verilen değer buradan geliyor.

Çeşitli sanatların araçları arasındaki bu karşılaştırma ve bir sanatın böylece bir başkasından ders alması ancak, ders alış dış özelliklerde kalmayıp ilkesel hale gelirse başarılı ve muzaffer olur. Yani, bir sanat başkasından, o sanatın *o sanata özgü* araçlarla nasıl haşır-neşir olduğunu öğrenmeli, ondan sonra *kendi* araçlarını aynı *ilkeye* göre, yani *sadece kendine özgü* olan ilke uyarınca ele almalıdır. Bu ders alışı sanatçı unutmamalıdır ki, her araç kendine özgü olan uygulamayı içinde taşır ve gereken şey *bu* uygulamanın aranıp bulunmasıdır.

Biçimin uygulanmasında müzik resmin ulaşamayacağı sonuçlara ulaşabilir. Öte yandan, resmin bazı niteliklerinin gerisinde kalır müzik. Örneğin müziğin elinde zaman, zaman içinde yayılma imkanı vardır. Resimse buna karşı, bu üstünlüğü olmamakla birlikte, yapıtın bütün içeriğini bir an içinde seyircinin gözü önüne serer, ki bu da müziğin elinde değildir.⁽¹⁸⁾ Dışsal yönden tabiattan bütünüyle kopup kurtulmuş olan müziğin, kullanacağı dili oluşturmak için bir yerlerden dışsal biçimler bulup alması gerekmez.⁽¹⁹⁾ Resim bugün hâlâ, neredeyse bütünüyle, tabii biçimlere, gerçeklikten alınan biçimlere muhtaçtır. Ödevi ise bugün, müziğin çoktan beri yaptığı üzere, güçlerini ve araçlarını sınamak, onları tanımak ve bu araçlarla güçleri saf resimsel biçimde yaratma amacıyla kullanmaya çalışmaktır.

Nasıl ki kendi derinliklerine dalma bir sanatı öbüründen ayırıyorsa, karşılaştırma da onları *işsel* bir yöneliş doğrultusunda birbirlerine yaklaştırıyor. Böylece, her sanatın kendi, yerine başka bir sanatın güçlerinin konamayacağı güçleri olduğu farkediliyor. Nihayet, böylece çeşitli sanatların kendilerine özgü güçlerinin birleşmesine varılıyor. Bu birleşmeden, zamanla, bugünden sezinleyebildiğimiz, gerçek, *amısal sanat* doğacaktır.

Ve kendi sanatının derinliklerinde gizli *iç* hazinelerine inebilen herkes ta göğe kadar yükselecek olan zihinsel piramidin oluşmasına katkısı olan, gıpta edilmeye değer bir işçidir.

B. RESİM SANATI



V. Rengin Etkisi

İnsan gözlerini renklerle bezeli bir palet üzerinde gezdirirse başlıca iki sonuçla karşılaşır:

1. *Salt fiziksel* bir etki oluşur, yani gözün kendisi rengin güzelliğinden ve başka niteliklerinden büyülenir. Bakan kimse bir doyum, sevinç duygusuyla dolar, tıpkı ağzına nefis bir lokma alan bir yemek erbabı gibi. Ya da göz, acılı bir yemeğin damağı yakması gibi, tırmalanır. Sonra gene bir renk gelir, gözü yatıştırır, ya da serinletir - buza dokunan parmak da buna benzer şeyler hisseder. Şöyle ya da böyle, bunların hepsi fiziksel duygulardır, bu nitelikleriyle de sadece kısa süreli olabilirler. Yüzeyseldirler, ruh kapalı kaldığı sürece, sürekli bir izlenim bırakmazlar. Nasıl ki buza dokununca sadece fiziksel bir soğukluk duygusu yaşayabiliyor ve bu duyguyu parmağımızı ısıtıttıktan sonra unuttuyorsak rengin fiziksel etkisini de gözümüzü çevirince unutturuz. Gene, nasıl ki buzun soğukluğundan gelen fiziksel duygu derinlere işledikçe daha derin duygular uyandırıp dizi ruhsal yaşantı oluşturabilirse, rengin yüzeysel etkisi de gelişip bir yaşantıya dönüşebilir.

Sadece alışılmış nesneler orta-karar duyarlı bir insan üzerinde tamamen yüzeysel bir etki yapar. Oysa karşımıza ilk defa çıkan nesneler içimizde hemen ruhsal bir izlenim uyandırır. İşte dünyayı böyle duyumlar, her nesneyi yeni algılayan bir çocuk. Işığı görür, çekimine kapılır, ellemek ister, parmağını yakar, alevden korkmaya, aleve saygı duymaya başlar. Sonra ışığın düşman yönlerinden başka dost yönleri de olduğunu, karanlığı

kovduğunu, günü uzattığını, sıcaklık verebileceğini, yemek pişirebileceğini, eğlenceli seyirler yaratabileceğini öğrenir. Bu deneyimler toplandıktan sonra ışık tanınmış, ışık üzerine olan bilgiler beyne yazılmış olur. *Çok yoğun* ilgi kaybolur, alevin seyirlik yaratma niteliği aleve karşı duyulan büyük kayıtsızlıkla savaşmaya başlar. Bu yoldan, yavaş yavaş dünya büyüünden arındırılır. İnsan ağaçların gölge yaptığını, atların hızlı koşabilip, otomobillerin daha da hızlı olduğunu, köpeklerin ısırıldığını, ne ayın yakın, ne de aynadaki insanın gerçek biri olduğunu öğrenmiş olur.

İnsanın ancak daha yüksek bir gelişme düzeyinde genişlemeye başlar, çeşitli nesneleri ve varlıkları içine alan niteliklerin oluşturduğu çember. Yüksek gelişim düzeyinde bu nesneler ve varlıklar birer içsel değer, sonunda birer *içsel tını* kazanır. Renk konusunda da durum aynıdır: ruhsal duyarlılık düzeyi düşükse, renk sadece yüzeysel bir etki yapabilir: fiziksel uyarılma durumu bittikten sonra çok geçmeden kaybolan bir etki. Ama bu durumda bile, bu en yalın etki ayrı türden bir etkidir. Göz daha çok, daha kuvvetli olarak açık renklere çekilir, açık renkler içinde de, daha çok ve daha kuvvetli olarak, sıcak renklere: zincifre kırmızısı göz alır, tırmalar, insanların hep, acıkmışçasına bakakaldığı alev gibi. Cart limon sarısı, uzunca bakılırsa, göze acı verir, tıpkı tiz sesli bir borazanın kulağa acı verdiği gibi. Gözün huzuru kaçır, uzun uzun bakmaya dayanamayıp mavide ya da yeşilde derinlik, dinginlik arar. Ama yüksek gelişim düzeylerinde bu temel etki daha derine inen, ruhsal bir sarsılmaya yol açan bir etki doğurur. Bu durumda ise,

2. rengi gözlemenin başlıca sonuçlarından ikincisi, yani rengin *ruhsal* etkisi ortaya çıkmış demektir. Rengin ruhsal gücü kendini belli eder, bu güç ruhsal bir titreşim uyandırır. Birinci, temel fiziksel etki ise rengin üzerinde kayarak ruha ulaştığı raya dönüşür.

Bu ikinci etkinin, şu son satırlardan çıkarılacağı üzere, gerçekten dolaysız bir etki mi olduğu, yoksa çağrışımlarla mı elde edildiği belki cevapsız kalacaktır. Ruh genelde vücuda sıkı sıkıya bağlı olduğuna göre, ruhsal bir sarsılma kendisine uyan, başka bir sarsılmayı *çağırışım* yoluyla doğuruyor olabilir. Örneğin

kırmızı renk alevin rengi olduğu için aleve benzer bir ruhsal titreşim yaratabiliyordur. Sıcak kırmızı renk canlandırıcı bir etki yapar ve bu, belki de akan kana benzeyişinden ötürü, can acıtıcı bir duyuma kadar ilerleyebilir. Demek ki renk bu durumda başka, ruh üzerinde kesin biçimde acı etkisi yapan bir fiziksel etkenin anısını uyandırmaktadır.

Durum böyle olsaydı çağrışım yoluyla kolayca rengin öbür fiziksel etkilerinin de, yani sadece görme organı değil, öbür duyular üzerindeki etkilerinin de, açıklamasını bulurduk. Elbet, örneğin açık sarının limon çağrışımı yoluyla ekşi bir etki yaptığı kabul edilebilir.

Oysa böyle açıklamaları sürdürmek pek mümkün değil. Özellikle, rengin tadı söz konusu olduğunda, bu çeşit açıklamaların işe yaramadığı çeşitli örnekler var. Dresdenli bir hekim "zihinsel yönden olağanüstü yükseklikte" bir insan olarak nitelediği bir hastasından söz ederek, belli bir sosun bu kimseye her zaman, hiç şaşmaksızın "mavi" tat verdiğini, yani mavi renk gibi algılandığını anlatıyor.⁽²⁰⁾ Belki benzeri, ama gene de başka bir açıklama kabul edilebilir: özellikle yüksek düzeyde gelişmiş insanlarda ruha giden yollar öyle dolaysız, izlenimler öyle kolay oluşur niteliktedir ki, tat duyusu yoluyla gelen bir etki hemen ruha ulaşmakta ve ruhtan çıkarak öbür bedensel organlara (örneğinimize dönersek, göze) giden benzeri yolları aynı biçimde uyarmaktadır. Müzik aletlerinin, kendilerine dokunulmadan, başka bir alet çalındığında, onunla birlikte tınlamasına benzer bir yankılanma durumu olur bu. Böyle, duyuları kuvvetli insanlar iyi, çok çalınmış, yayla her dokunulduğunda *bütün* parçaları, lifleri titreşen kemanlara benzer.

Bu açıklama kabul edilirse, tabii ki, görmenin sadece tatla değil, bütün öbür duyularla da ilinti içinde olması gerekir. Gerçekten de böyledir. Bazı renkler pürüzlü, batıcı bir görünümde-dir, buna karşılık başka renkler düzgün, kadifemsi bir şey olarak algılanır, öyle ki, insanın içinden bunları okşamak gelir (koyu ultramarin mavisi, krom-oksit yeşili, vişneçürüğü kırmızısı). Soğuk ve sıcak renk tonu arasındaki ayrım bile bu duyumlamaya dayanır. Aynı şekilde, yumuşak görünen renkler vardır (vişneçürüğü) insana hep sert gelenler vardır (kobalt yeşili, krom-

oksit yeşili), öyle ki, tüpten daha yeni sıkılan boya bile kurumuş etkisi uyandırır.

"Güzel kokan renkler" deyimini genel olarak geçerli bir deyimdir.

Nihayet, renklerin işitilmesi o kadar kesindir ki, cart sarı izlenimini piyanonun bas tuşlarında vermeye çalışmayan ya da koyu vişneçürüğünü soprano sesi olarak nitelendirmeyen bir kişi bile bulunamaz belki.⁽²¹⁾

Ne var ki bu açıklama (ki aslında gene de çağrışım yolunu izlemektedir) bizim için çok özel önemi olan bazı durumlarda yetersiz kalacaktır. Kromoterapiden [renkle tedavi] haberi olanlar renkli ışığın bütün beden üzerinde çok özel bir etki yapabildiğini bilir. Rengin bu gücünden yararlanarak onu çeşitli sinir hastalıklarında kullanma yolunda birçok denemeler yapılmış ve bu arada tekrar tekrar, kırmızı ışığın kalp üzerinde de canlandırıcı etkisi olduğu, mavi ışığınsa geçici bir paralize yol açabildiği görülmüştür. Böyle bir etki hayvanlar ve hatta bitkiler üzerinde de gözlemlenebiliyorsa, ki öyledir, bu durumda çağrışım açıklaması tamamen yetersiz kalıyor. Şöyle ya da böyle, bu gerçekler rengin içinde az incelenmiş, fakat olağanüstü bir gücün gizli olduğunu ve bu gücün fiziksel bir organizma olan insan vücudunun bütününü etkileyebildiğini kanıtlıyor.

Ama, çağrışımın gözümüze bu konuda yeterli görünmediğine göre, rengin ruh üzerindeki etkisinin bu yoldan açıklanmasıyla da yetinemeyeceğiz. Sonuçta, renk ruhu dolaysızca etkilemeye yarayan bir araçtır. Renk bir tuştur. Göz ise çekiktir. Ruh birçok telleri olan bir piyano.

Sanatçı şu ya da bu tuşa basarak insan ruhunu *amacına uygun biçimde* titreşime geçiren eldir.

Böylece, renk uyumunun sadece, insan ruhuna amaca uygun biçimde dokunma ilkesi üzerine kurulu olması gerektiği ortaya çıkıyor.

Bu temel ise, *içsel zorunluluk ilkesi* olarak adlandırılabilir.



"İçinde müzik barındırmayan adam,
Tatlı seslerin uyumuna kapılmayan,
Kahpeliğe, haydutluğa, hileye yarar,
Gönlünün kımıltısı gece gibi bulanıktır,
Yapıp ettiği Erebus gibi karanlık:
Böylesine güvenme! - *Müziğe kulak ver!*"
(Shakespeare)

VI. Biçim Dili ve Renk Dili

Müziksel tını dolaysız bir yoldan ruha ulaşır. Orada hemen bir yansıma bulur, çünkü insanoğlu "müziği içinde taşımaktadır".

"Herkes bilir ki sarı, turuncu ve kırmızı insana sevinç ve zenginlik fikirleri aşılar, bu kavramları canlandırırlar." (Delacroix)⁽²²⁾

Bu iki alıntı genel olarak sanatlar, özellikle de müzikle resim arasındaki derin akrabalığı gösteriyor. Goethe'nin, resmin sürekli-bas'ına kavuşması gerektiği düşüncesi elbet bu göze çarpan akrabalık üzerine kurulmuştur. Goethe'nin bu kahinimsi ifadesi resmin bugün içinde bulunduğu durumun bir önsezisidir. Bu durum resmin elindeki araçları kullanıp gelişerek ereceği soyut anlamda sanat olma ve salt resimsel *besteye* ulaşma noktasına giden yolun başlangıç çizgisidir.

Bu beste için resmin elinde iki araç vardır:

1. renk.
2. biçim.

Sadece biçimdir, (gerçek olsun-olmasın) nesnenin canlandırılışı olarak, ya da bir mekanın, bir yüzeyin salt soyut sınırlanışı olarak bağımsızca varolabilen.

Renk değil. Renk sınırsızca yayılıp gidemez. Sınırsız bir kırmızıyı insan ancak düşünebilir ya da zihinsel olarak görebilir. Kırmızı kelimesini duyduğumuzda, bu kırmızının tasarımıımızda sınırları yoktur. Sınırlar, gerekiyorsa, özel bir çabayla ayrıca düşünülmeyi gerektirir. Maddi olarak görülmeyip soyut olarak

tasarlanan kırmızı bir yandan, kesin olan ve olmayan, salt içsel, fiziksel tınısı olan belli bir içsel imge uyandırır.⁽²³⁾ Bu, kelime-den taşarak ses veren kırmızı, bağımsız olarak alındığında, sıcağa ya da soğuğa doğru çok belirli herhangi bir geçiş de göstermez. Bunun da ayrıca düşünülmesi gerekir, kırmızı tonları arasındaki ince derecelenmeler gibi. Onun için bu, zihinsel nitelikteki görmenin kesinlik taşımadığını söylüyorum. Öte yandan, aynı zamanda kesindir de, çünkü içsel tını tek başına ortadadır, sıcağa, soğuğa vb. yönelen raslantısal, ayrıntılara dalıcı eğilimlerden arıdır. Bu içsel tını bir borazanın ya da bir çalgının, "borazan" vb. dendiği zaman, ayrıntılar belirmeksizin tasarlanan tınısına benzer. İnsan sadece, açık havada ya da kapalı yerde, yalnız başına ya da başka çalgılarla birlikte, bir posta arabası, avcı, asker ya da virtüöz tarafından çıkarılmış olması sonucu yüklendiği farklar olmaksızın o sesi düşünür.

Ama *bu kırmızı* -resim sanatında olduğu üzere- maddi biçimde verilmek durumundaysa, o zaman: 1. sonsuz çeşitlilikteki kırmızılar dizisi içinden seçilmiş belli bir tonu olması, yani *özel* denebilecek bir yoldan *nitelenmiş* olması gerekir; 2. yüzey üzerinde sınırlanmış, *mutlaka* ortada olan, asla kaçınılamayacak nitelikteki *öbür renklerden ayrılmış* olması gerekir, ki böylesi sınırlanma ve komşuluk sonucu olarak öznel nitelenişi değişir, somut bir kılıfa sokulur: böylece nesnel yan-tını [Beiklang] sesini duyurur.

Renkle biçim arasındaki bu kaçınılmaz ilişki bizi biçimin renk üzerinde yaptığı etkileri incelemeye çağırıyor. Kendi başına biçim, bütünüyle soyut da olsa ve geometrik bir biçime de benzese, kendi içsel tınısını taşır, bu biçimle özdeş olan niteliklere sahip, zihinsel bir varlıktır. Bir üçgen (sivri, yatık, eşkenar olduğunu belirten nitelemeler olmadan) sadece kendine özgü zihinsel parfümü olan böyle bir varlıktır. Başka biçimlerle bağlantıya girince bu parfüm ayrımlaşır, tını veren ince farklar kazanır, ama temelde değişmeden kalır, nasıl ki gülün kokusu hiçbir zaman menekşeninkiyle karıştırılamazsa. Daire, kare ve bütün öbür mümkün biçimler de aynı böyledir.⁽²⁴⁾ Demek, yukarıda kırmızıda sözkonusu olan durumun aynısı: nesnel kalıp içinde öznel cevher.

Burada biçimle renk arasındaki etkileşim açık-seçik günışığına çıkıyor. Sarıyla doldurulmuş bir üçgen, mavili bir daire, yeşilli bir kare, gene yeşilli bir üçgen, sarılı bir daire, mavili bir kare vb. Bütün bunlar bütünüyle farklı ve farklı etki yapan varlıklardır.

Bu arada bazı renklerin bazı biçimler sayesinde değerlerinin vurgulandığı, başka biçimler ile de körleştiği kolayca farke edilir. En azından, sivri renklerin bu niteliği sivri biçimler içinde daha güçlü bir ses verir (örneğin sarı renk üçgen içinde). Derinliğe eğilimli renklerin bu etkisi yuvarlak biçimlerle kuvvetlenir (örneğin mavi renk daire içinde). Tabii, rengin biçime uymamasının "uyumsuz" bir şey olarak değerlendirilmesi gerekli değildir, tersine, yeni bir imkan, dolayısıyla gene bir çeşit uyum olarak görülebilir.

Renklerin ve biçimlerin sayısı sonsuz olduğuna göre birleşimleri de, aynı zamanda etkileri de sonsuzdur. Tükenmez bir malzemedir bu.

Ne olursa olsun, dar anlamıyla biçim bir yüzeyin sınırlanarak ötekinden ayrılmasından başka bir şey değildir. Dışsal olarak böyle tanımlanır biçim. Ama dışsal olan her şeyde -kendini kah kuvvetle kah zayıfça gösteren- bir de içsel taraf gizli olduğuna göre *her biçimin içsel bir içeriği vardır.*⁽²⁵⁾ *Biçim, demek ki, içsel içeriğin dışavurumudur.* Bu da biçimin içsel tanımı olmaktadır. Bu noktada, az önce gördüğümüz piyano örneğine dönmeliyiz: "renk" yerine "biçim"i koyarsak sanatçı şu ya da bu tuşa (=biçim) basarak insan ruhunu amacına uygun biçimde titreşime geçiren el olur. *Böylece, biçimlerin uyumunun sadece, insan ruhuna amaca uygun biçimde dokunulması ilkesi üzerine kurulu olması gerektiği ortaya çıkar.*

Bu ilke yukarıda *içsel zorunluluk ilkesi* diye adlandırılmıştı.

Biçimin sözü edilen iki yönü aynı zamanda iki hedefidir de. Bu yüzden de dışsal sınırlanışı ancak, biçimin içsel içeriğini en ifadeli yoldan görünür kıldığı zaman yeterince anlam kazanır.⁽²⁶⁾ Biçimin dışsal yönü, yani sınırları -ki biçim bu durumda sınırlara araç olma hizmetini üstlenmektedir- çok farklı olabilir.

Ama biçim, taşıyabileceği bütün farklılıklara rağmen, iki dışsal sınırı hiçbir zaman aşamayacaktır; yani:

1. ya biçim, *sınır olarak*, bu sınırlama sayesinde maddi bir nesneyi yüzeyden ayırma, yani bu maddi nesneyi yüzey üzerine çizme, amacına hizmet etmektedir; ya da

2. *biçim soyut kalmaktadır*, yani gerçek bir nesneyi değil, bütününü soyut bir varlığı belirtmektedir. Böyle, kendi hayatlarını yaşayan, kendi etkilerini, itkilerini gösteren salt soyut varlıklar kare, daire, üçgen, paralelkenar, yamuk ve öbür, gittikçe karmaşılaşan ve matematiksel tanımı olmayan öbür biçimlerdir. Bütün bu biçimler soyut imparatorluğun eşit haklara sahip yurttaşlarıdır.

Bu iki sınır arasında sonsuz sayıdaki biçimler yer alır ve bu biçimlerin içinde her iki öge de vardır: ya maddi öge ağır basar, ya soyut öge.

Bu biçimler şu anda, sanatçının, içinden yaratılarının tek tek bütün öğelerini çekip çekip aldığı hazineyi oluşturuyor.

Sanatçıya bugün salt soyut biçimler yetmiyor. Bu biçimler ona kesinlikten çok uzak geliyor. Kendini böyle sadece, kesinlikten uzak şeylerle sınırlandırmak ise salt insani-olana kapanmak ve dolayısıyla ifade imkanlarını yoksullaştırmak demektir.

Öte yandan, sanatta bütününü maddi bir biçim yoktur. Maddi bir biçimi tastamam yansıtmak mümkün değildir: Sanatçı *ister-istemez gözünün, elinin isteğine yenilir* ve eli de gözü de bu durumda, gördüğünü fotoğraf gibi resmetmeyi amaçlayan ruhundan daha sanatsal yönelişlidir. Oysa, maddi nesneyi tutanağa geçirmekle yetinemeyen bilinçli ressam canlandıracağı nesneye mutlaka bir ifade vermeye çalışır - bu çabaya dün idealize etmek deniyordu, sonra üsluplaştırmak denir oldu, yarınsa kimbilir başka ne ad verilecektir.⁽²⁷⁾

Sanattaki bu, nesneyi hedef tanımaksızın kopya etme imkansızlığı ve amaçsızlığı, bu, nesneden ifade taşıyan yanlarını çekip alma amacı sanatçının nesneye "edebi" renk verme ediminden salt sanatsal (ya da resimsel) amaçlara yönelme yolunun daha en başındaki çıkış noktasıdır. Bu yol bestesel-olana varır.

Salt resimsel beste biçim bakımından iki ödevle karşı karşıyadır:

1. Bütün resmin bestesi.

2. Çeşitli konumlarda karşı karşıya gelen ve bütünü bestesine boyun eğen tek-tek biçimlerin bestesi.⁽²⁸⁾ Böylece birçok nesne (gerçek, ya da belki soyut nesneler) *tek* bir büyük biçimin resmine bağlanırlar ve bu biçime uyacak, bu biçimi oluşturacak şekilde işlenirler. Burada tek biçimin kişisel tınısı düşük kalabilir, onun ödevi öncelikle, büyük beste biçimine hizmet etmektir; her şeyden önce de, bu biçimin ögesi olarak ele alınmalıdır. Bu tek biçim böyledir ve başka türlü değildir; *kendine özgü* olan, büyük besteden bağımsız içsel tınısı mutlaka bu biçimlenişi istiyor diye değil, büyük ölçüde, besteye yapı malzemesi olarak hizmet etme göreviyle yaratıldığı için.

Bu durumda sonul hedef olarak en baştaki, bütün resmin bestesi hedefi izlenmektedir.⁽²⁹⁾

Böylece sanatta yavaş yavaş, daha dün utangaçça ve belli-belirsiz salt maddeci çabaların ardına gizlenen, soyut öge ön plana yaklaşır da yaklaşır. Soyut-olanın böyle büyümesi ve sonunda ağır basması tabiidir. Tabiidir, çünkü organik biçim geri itildiği ölçüde soyut-olan kendiliğinden o kadar öne çıkacak, tınını kazanacaktır.

Ama, geriye kalan organik ögenin, yukarıda belirtildiği üzere, kendine özgü bir içsel tınısı vardır, ki ya aynı biçimin diğer ögesinin (içerisindeki soyutluk) içsel tınısıyla özdeştir (iki ögenin yalın birleşimi), ya da başka nitelikte olabilir (karışık, belki de, zorunlu olarak uyumsuz birleşim). Öyle ya da böyle, organik-olan seçilen biçim içinde tınısını duyurur - bu organiklik ta arka plana itilmiş bile olsa. Bu yüzden hangi gerçek nesnenin seçildiği önemlidir. Biçimin iki ögesinin çifte tınısı içinde (zihinsel akort) organiklik soyutluğu destekleyebilir (bu tınıya katılarak ya da onunla çelişerek), ya da bozabilir. Nesne sadece rastlantısal nitelikte bir tını oluşturabilir, öyle ki, bu tınının yerine bir başkası konursa temel tınının *özünde* bir değişiklik olmaz.

Örneğin bir küme insan bir paralelkenar düzeni oluşturuyor olsun. Duygumuzla yaklaşarak sınıyıp şu soruyu sorarız: bu insan figürleri bu beste için mutlaka zorunlu mu, yoksa yerlerine, bestenin *içsel* tınısı zarar görmeyecek biçimde, başka organik

figürler konabilir miydi? Konabilir diyse, karşımızda nesnenin tınısının soyutun tınısına sadece yardımcı olmamakla kalmayıp doğrudan doğruya zarar verdiği bir durum var demektir: nesnenin lalettayinlik tınısı soyutun tınısını zayıflatmaktadır. Buysa sadece mantık yönünden geçerli bir saptama değildir, sanatsal olarak da gerçekten böyledir. Demek bu durumda ya başka, daha çok soyut ögenin içsel tınısına uyan (katılarak ya da çelişerek uyan) bir nesne bulunmalıydı, ya da hepten, bütün bu biçim salt soyut bir biçim olarak kalmalıydı. Tekrar piyano örneğini hatırlayalım. "Renk" ve "biçim" yerine "nesne" konmuş olsun. Her nesne (dolaysızca "tabiat" tarafından yaratılmış ya da insan elinden çıkmış olmasına bakılmaksızın) kendi hayatı olan ve bu hayatından ister-istemez bir etki fişkırıran bir varlıktır. İnsan sürekli olarak bu ruhsal etkiye maruz durumdadır. Etkinin doğurduğu birçok sonuç "alt-bilinç"te kalacaktır (ve aynı canlılığını, etkinliğini oradan sürdürecektir). Birçoğu "üst-bilinç"e çıkar. Birçoğundan kurtulabilir insan, ruhunu böyle etkilere iyice kapatırsa. "Tabiat", yani insanın sürekli değişen dış çevresi, tuşlar (nesneler) yoluyla piyanonun tellerini (ruh) sürekli olarak titreşime geçirmektedir. Gözümüze çoğu zaman karmakarışık görünen bu etkiler üç öğeden oluşur: *nesnenin renginin etkisi, biçiminin etkisi, nesnenin kendisinin, rengiyle biçiminden bağımsız olarak, yaptığı etki.*

Ama şimdi tabiatın yerine, elinde bu üç öğeyle oynama imkanı olan sanatçı geçiyor. Gene, doğruca aynı sonuca varıyoruz: burada da önemli olan *amaca uygunluk* ölçütü oluyor. Böylece, *nesnenin seçiminin (biçim uyumunda yan-tınısını duyuran öğe) sadece insan ruhuna amaca uygun biçimde dokunulması ilkesine dayalı olması gerektiği ortaya çıkıyor.* Demek ki, nesnenin seçimi de içsel zorunluluk ilkesinden kaynaklanmaktadır.

Biçimde soyut-olan ne kadar serbestçe ortadaysa, o kadar saf ve bu arada ilkel bir tını verir. Yani, figüratif ögenin az ya da çok fuzuli olduğu bir bestede bu figüratiflik de az ya da çok terk edilip yerine salt soyut ya da bütünüyle soyuta dönüştürülmüş figüratif biçimler konulabilir. Bu dönüştürme, ya da bu salt soyut biçimin besteye alınması durumunda tek yargıç, yönlendirici, ölçüp biçici duygu olmalıdır. Ve tabii, sanatçı bu soyuta çe-

kilmiş ya da soyut biçimleri ne kadar çok kullanırsa soyut alanı-
nı o kadar iyi bilir hale gelecek, bu arazinin bir o kadar daha de-
rinlerine dalacaktır. Ve aynısı sanatçının elinden tutarak yol
gösterdiği izleyici için de geçerlidir: o da soyut dildeki bilgisini
gittikçe arttıracak, sonunda bu dili bilir olacaktır.

O zaman şu soruyla karşılaşıyoruz: nesnecilliği bütünyle
bir yana bırakmamız, kilerimizden çıkarıp yellere savurmamız,
salt soyutu görünür kılmamız gerekmez mi? Bu tabii, ısrarla ce-
vap isteyen ve bizi iki biçim öğesinin (figüratif ve soyut) bir tı-
nıya katılışını özümlediğimizde hemen de cevaba ulaştıran so-
rudur. Söylenen her kelime gibi (ağaç, gök, insan) resim olarak
canlandırılan her nesne de içsel bir titreşim uyandırır. Kendini
bu imkandan, bir titreşim uyandırma imkanından, yoksun et-
mek ifade imkanları kadrosunu daraltmak olur. En azından, bu-
gün durum budur. Ama, bugün verdiğimiz bu cevaptan başka,
yukarıdaki soru sanatta "gerekmek"le düğümlenen bütün soru-
lar için sonsuza kadar geçerli şu cevabı hakediyor: Sonsuza ka-
dar özgür olan sanatta "gerekmek" diye bir şey yoktur. Gündü-
zün geceden kaçtığı gibi, sanat da "gerekmek"ten kaçır.

İkinci beste sorununa, bütün besteyi kurmakla görevli *tek-
tek* biçimlerin yaratılmasına, eğildiğimizde şunu da belirtmeli-
yiz: aynı biçim aynı şartlar altında hep aynı tınıyı verir. Ne var
ki şartlar hep değişiktir; bundan da iki sonuç çıkar:

1. bir biçimin ideal tınısı, başka biçimlerle biraraya getirildi-
ğinde değişir;

2. biçimin yönü kaydırılırsa⁽³⁰⁾ bu tını, sabit tutulabildiği öl-
üde, aynı evre içinde de değişir. Bu sonuçlardan da bir üçün-
cüsü, kendiliğinden çıkar. Mutlak bir şey yoktur. Biçim bestesi
ise, bu bağıllığa dayanarak, iki şeye bağılıdır: 1. biçimlerin bira-
raya getirilişindeki değişkenliğe, 2. tek-tek her biçimin en kü-
ük ayrıntıya kadar varan değişkenliğine. Her biçim küçücük
bir duman bulutu kadar duyarlıdır: parçalarından her birinin
azıcık da olsa yerinden oynatılması bütünü *özünden* değiştirir.
Hem, bu değişim o kadar köklü olur ki, aynı tınıyı değişik bi-
imlerle sağlamak belki de, aynı biçimin tekrarıyla yeniden ifa-
de etmekten daha kolay olur: sahici bir tıpatıp tekrar imkan dı-
şıdır. Bizler bestenin sadece bütününe özellikle duyarlı olduğu-

muz sürece bu gerçek daha çok kuramsal önem taşıyor. Ama insanlar soyuta kaçan ve ileride, somut-olana dair bir yorum içermeyecek olan, tam soyut biçimleri kullana kullana daha ince ve kuvvetli bir duyumlayış kazandıkça bu gerçeğin kılıgısal önemi de durmadan artacak. Böylece, bir yandan sanatın güçlükleri büyüyecek, ama aynı zamanda, ifade araçlarındaki biçim zenginliği de nitel ve nicel olarak artacak. Bu arada "yanlış resmetme" sorusu da kendiliğinden ortadan kalkacak, onun yerini başka, çok daha sanatsal bir soru alacak: söz konusu biçimin içsel tınısı ne ölçüde örtülmüş ya da açığa vurulmuştur? Görüşlerdeki bu değişim yeniden, ifade araçlarının daha da zenginleşmesine yol açacak, çünkü örtme sanattaki olağanüstü güçlerden biridir. Örtülen ile açığa vurulanın biraraya getirilmesi biçimlerin besmesinde yeni bir leitmotiv imkanı doğuracak.

Bu alanda böyle bir gelişme olmazsa biçim bestesi imkansız bir şey olarak kalır. Biçimin (gerek somut, gerekse özellikle soyut biçimin) içsel tınısının ulaşamadığı herkes böylesi besteler yaratmayı hep, sınırsız bir keyfîlik olarak görecektir. İlk bakışta hiçbir sonuca yol açmazmış gibi gelen o, tek-tek biçimleri tuval üstünde oynatma işi bu durumda içeriksiz bir biçim oyununa dönüşür. Burada gene o aynı, şimdiye kadar her tarafta salt sanatsal olan, tali unsurlardan arınmış tek ölçüt, tek ilke olarak rastladığımız şeyle karşılaşırız: *İçsel zorunluluk ilkesi*.

Örneğin yüz çizgileri ya da vücudun çeşitli parçaları sanatsal nedenle çarpıtılmış ya da "yanlış resmedilmiş" ise, önümüze salt resimsel kaygıdan başka ikinci, anatomik nitelikte ve resimsel niyeti köstekleyen, onu tali hesaplara zorlayan bir kaygı da çıkıyor. Oysa bizim sözünü ettiğimiz şeyde tali ne varsa kendiliğinden dökülmekte, geriye sadece özsel olan kalmaktadır: sanatsal hedef. İşte asıl bu, görünüşte keyfî, ama gerçekte çok sıkı biçimde belirlenebilir imkan olan biçimlerin oynatılabilmesi sonsuz sayıdaki salt sanatsal yaratının doğacağı kaynaklardan biridir.

Demek ki bir taraftan tek biçimin esnekliği, tabir caizse içten gelen, organik değişimi, resimdeki yönü (hareket), gerek bu tek biçimin içinde somut un mu, soyutun mu daha ağır bastığı, öbür taraftan da, biçim kümelerini oluşturan büyücek biçimle-

rin biraradalığı, tek-teke biçimlerin bütün resmin büyük biçimini oluşturan biçim kümeleriyle biraradalığı, ayrıca sözü edilen bütün parçaların eş-tını ve karşı-tını [Mitklang, Widerklang] ilkelere, yani tek-teke biçimlerin yan yana gelişi, bir biçimin bir ötekince kısıtlanması, keza tek-teke biçimlerin kayması, birbirlerini sürüklemesi ve parçalaması, biçim kümelerinin koştut biçimde işlenişi, örtülen ile açığa vurulanın biraraya getirilişi, ritmik-olanla aritmik-olanın aynı yüzey üstünde biraraya getirilişi, soyut biçimlerin salt geometrik (yalın ya da karmaşık nitelikli) ve geometrik açıdan tanımlanamaz öğeler olarak biraraya getirilişi, biçimlerin birbiriyle olan sınırlarının (keskin, yumuşak) biraraya getirilişi vs. vs. - bütün bunlar salt çizimsel bir "kontrpuan" yaratma imkanını sağlayan ve bizi bu kontrpuana ulaştıracak olan araçlardır. Ve işte bu, renk dışarıda bırakıldığı sürece, siyah-be-yaz sanatının kontrpuanı olacaktır.

Başlı başına bir kontrpuana malzeme oluşturan ve kendisi sayısız imkan sunan renk ise çizimle birleşerek büyük resim kontrpuanına ulaştıracak, bu kontrpuan üzerinde resim de büyük besteye ulaşarak kendisini arı sanat olarak tanrısalın hizmetine adayacaktır. Ve hep o aynı, yanılmaz önder baş döndürücü yücelere eriştirecektir sanatı: *işsel zorunluluk ilkesi!*

İşsel zorunluluk üç mistik temelden kaynaklanır, üç mistik zorunluluğun sonucu olarak oluşur:

1. Her sanatçı, yaratıcı olarak, kendine özgü olanı ifade etmek durumundadır (kişilik ögesi);

2. Her sanatçı, çağının çocuğu olarak, o çağa özgü olanı ifade etmek durumundadır (işsel değerdeki üslup ögesi: çağın diliyle ulusun dilinden oluşur - ulus ulus olarak varlığını sürdürdüğü sürece);

3. Her sanatçı, sanatın hizmetçisi olarak, genel olarak sanata özgü olanı vermek durumundadır (salt ve sonsuz olarak sanatsal olma ögesi: bütün insanları, halkları ve çağları kapsayan, her sanatçının eserinde, her ulusta ve her çağda görülebilen, sanatın ana ögesi olarak mekan ve zaman tanımayan öge).

Bu öğelerden sadece ilk ikisini derinlemesine bir bakışla kavramak üçüncü öğenin apaçık belirlediğini görmeye yetecektir. O zaman, aynı ruhun "kaba-saba" yontulmuş bir Kızılderili tapı-

nak sütununa da, yaşayan bir nice, "modern" sanata da dopdolu biçimde can verdiği görülür.

Sanatta kişisel-olandan çok söz edilmiştir, bugün de halâ söz edilmektedir; yarının üslubu üzerine şurada, burada iki söz ediliyor, gittikçe de daha sık edilecek. Bu sorunlar ne kadar önemli olurlarsa olsunlar, geçmiş yüzyıllar ardından, hele binyıllar ardından bakıldığında, belirginliklerini ve önemlerini yavaş yavaş kaybederler, nihayet hiçbir önemleri kalmaz, ölürler.

Sadece üçüncü öge, salt ve sonsuz olarak sanatsal olma ögesi, sonsuza kadar canlı kalır. Zamanla gücünü kaybetmez, gücü sürekli olarak artar. Bir Mısır plastiği bugün bizi kesin, çağdaşlarını sarsabildiğinden çok sarsmaktadır: eser çağdaşlarına o zaman henüz yaşamakta olan zamansal ve kişisel belirtiler yoluyla bağlıydı ve sesi bu belirtilerin etkisiyle kısılmıştı. Bugün aynı plastiğin bize, üzerini örten örtülerden sıyrılıp gelen, ebedi-sanat sesini duyuyoruz, şu da var: "bugünkü" bir eser, içinde ilk iki öge ne kadar kuvvetliyse, tabii ki çağdaşların ruhuna giden yolu o kadar kolay bulacaktır. Dahası da var: bugünkü eserde üçüncü öge ne kadar kuvvetliyse ilk ikisi o ölçüde sönük kalır ve böylece de çağdaşların ruhuna girmesi zorlaşır. Bu yüzden, bazan üçüncü ögenin insanların ruhuna erişebilmesi için yüzyıllar geçmesi gerekir.

Dolayısıyla, eserde bu üçüncü ögenin baskın olması eserin büyüklüğünün ve sanatçının büyüklüğünün işaretidir.

Bu üç mistik zorunluluk sanat eserinin sıkı sıkıya birbirine bağlı olan üç zorunlu ögesidir, yani bunlar birbirleriyle iç içe geçmiş olarak bulunurlar ve böylece eserin bütüncüllüğü ortaya çıkar. Gene de, ilk iki öge zamansallığı ve mekansallığı içermektedir, ki bu, yeri zamanla mekanın ötesinde olan salt ve sonsuz sanatsallığın içinde belli bir, oldukça saydamsız kılıf oluşturmaktadır. Sanatın gelişimi süreci bir ölçüde salt ve sonsuz sanatsallığın kişisellik ögesinden ve zaman üslubu ögesinden ayrılıp yükselmesinden ibarettir. O halde bu iki öge sanatın oluşumuna sadece katılan değil, aynı zamanda onu frenleyen güçlerdir.

Kişisel ve zamansal üslup her çağda birçok ince-kesin [präzise] biçim geliştirir; bunlar görünüşteki büyük çeşitlilikle-

rine rağmen organik olarak öylesine akrabadırlar ki, *tek biçim* olarak nitelenebilirler: içsel tınıları nihayet sadece *bir ana tını*-dır.

Bu iki öge öznel niteliklidir. Bütün dönem *kendini* yansılamak, *kendi* hayatını sanatsal yoldan dışavurmak istemektedir. Aynı biçimde, sanatçı da *kendini* dışavurmak ister ve sadece *kendine* ruhça akraba biçimleri seçer.

Yavaş yavaş ve sonul olarak dönemin üslubu, yani belli bir dışsal ve öznel biçim oluşur. Salt ve sonsuz sanatsallık ise öznel-liğin yardımıyla anlaşılır hale gelen nesnel öğedir.

Nesnel-olanın o kaçınılmaz kendini-ifade arayışı burada içsel zorunluluk olarak adlandırılan ve öznellikten kaynaklanarak bugün *bir*, yarın *başka* bir biçime ihtiyaç duyan güçtür. Bu güç hiç mi hiç yorulmak bilmeyen manivela, sürekli "ileriye" koşturan yaydır. Zihin yürümesine devam eder, bunun için de uyumun bugünkü içsel yasaları yarın dışsal yasalar haline gelir ve kullanılmaları sürdükçe, sadece dışsallaşmış olan bu zorunluluk sayesinde hayatta kalabilirler. Sanattaki içsel zihin gücünün bugünkü biçimi başka biçimlere ulaşmak için bir basamak olarak kullanacağı açıktır.

Kısacası, içsel zorunluluğun etkimesi ve dolayısıyla sanatın gelişimi zamansal- ve öznel-olanın içinde sonsuz ve nesnel-olanın durmadan ifade bulmasıdır. Öte yandan, aynı zamanda, nesnelin öznele karşı giriştiği mücadeledir.

Örneğin bugün tanınmış biçim çünkü içsel zorunluluğun gerçekleştirdiği bir fetihtir ve özgürleşmenin, özgürlüğün belli bir dışsal basamağında durakalmıştır. Bugünkü bu özgürlük mücadeleyle sağlama bağlanmış ve birçoklarına, her zaman olduğu üzere, "son hikmet" olarak görünmektedir. Bu kısıtlı özgürlüğün bir kanunu şudur: sanatçı ifadesi için her biçimi kullanabilir, yeter ki tabiattan alınma biçimlerle yetinsin. Oysa bu talep de, bütün öncekiler gibi, sadece zamana bağlıdır; artık dışsal ifade heline gelmiştir, yani bugünün dışsal zorunluluğudur. İçsel zorunluluk açısından bakıldığında böyle bir kısıtlama konulamaz, öyle ki sanatçı bütününü, bugünkü içsel temele dayanabilir - dışsal zorunluluktan kurtarılmış bu temel şöyle tanımlanacaktır: *sanatçı ifadesi için her biçimi kullanabilir.*

Böylece sonunda (bütün zamanlar için ve özellikle "bugün!" için önemi tarife sığmaz bir olgu olarak) şu görülüyor: kişisel-olanı, üslubu arayış (bu arada dolayısıyla ulusal-olanı arayış) sadece niyetlenmekle ulaşılmayacak bir şey olmakla kalmaz, ayrıca bugün kendisine biçilen önemden de yoksundur. Şu da görülüyor ki, eserler arasındaki, binyılların geçmesiyle zayıflamayan, tersine gittikçe ve gittikçe pekişen genel akrabalık dışta, dışsalılıkta değil, köklerin kökünde, sanatın mistik niteliğinde yer almaktadır. Şu da görülüyor ki, bir "ekol"e bağlı kalmak, bir "yön" peşinde koşmak, bir eserde "ilkeler" ve belli, zamana özgü ifade araçları aramak sadece sapmalara yol açabilir ve anlayışsızlık, karanlık, dilsizlik doğurmadan edemez.

"Tanınmış" ya da "tanınmamış" biçime karşı kör, zamanın öğretilerine ve isteklerine karşı sağır olmalıdır sanatçı.

Gözünü açıp içsel hayatına çevirmeli, kulağı hep içsel zorunluluğun konuşan ağzına dönük olmalıdır. O zaman izin verilen bütün araçlara yöneldiği kadar büyük bir kolaylıkla bütün yasak araçlara da yönelecektir.

Mistik zorunluluğu ifadesine ulaştırmanın tek yolu budur.

İçsel bir zorunluluğun getirdiği her araç mubahtır.

İçsel zorunluluk kaynağından gelmeyen her araç günahtır.

Öte yandan, insan bu yoldan habire kuram oluşturabilirse de, daha ince ayrıntılara inen kuramın zamanı gelmiş değildir. Sanatta hiçbir zaman kuram önden gidip kılıgı arkasından çekmez, tersi söz konusudur. Sanatta her şey, özellikle de başlangıçta, duygu işidir. Sadece duygu yoluyla ulaşılabilir sanatsal doğruya, yolun başı içinse özellikle geçerlidir bu. Her ne kadar genel yapı salt kuram yoluyla elde edilebilirse de, yaratının gerçek ruhu (ve dolayısıyla aynı zamanda asıl özü) olan bu artı-varlık asla kuramla yaratılamaz ve duygu tarafından yaratının dokusuna birdenbire katılmamışsa asla aramakla bulunamaz. Sanat duygu üzerinde etkili olduğuna göre ancak duygu yoluyla etkili olabilir. Orantılar ne kadar güvenilir, dengeler, ağırlıklar ne kadar hassas da olsa, kafa hesabıyla, tümdengelim yoluyla ortaya asla doğru-dürüst bir sonuç çıkmaz. Gerçekten işe yarayacak cinsten orantılar hesapla elde edilemez, dengeler ise hazır bulunup alınamaz.⁽³¹⁾ Orantılar ve dengeler sanatçının dışın-

da değildir, içindedir, bunlar adına sınır duygusu, sanatsal elyordamı da diyebileceğimiz şeylerdir - sanatçıya doğuştan verilmiş olan ve coşku yoluyla geliştirilip dehanın vahyine kadar yükseltilebilen niteliklerdir. Resim sanatında Goethe'nin geleceğini gördüğü sürekli-bas da bu anlamda anlaşılmalıdır. Böyle bir resim dilbilgisi şu sıra ancak sezgiyle kavranabilir, ama günün birinde nihayet gerçekleşince temel olarak fizik yasalarından çok (böylesi şimdiye kadar denendi ve bugün gene deneniyor: "Kübizm") *işsel zorunluluk yasaları* üzerine kurulacaktır - bu yasalar pekâlâ *ruhsal* olarak nitelenebilir.

Böylece görüyoruz ki, resim sanatının her bir küçük sorununun da, en büyük sorununun da temelinde *işsel-olan* yer alıyor. Bugünden üzerinde bulunduğumuz ve zamanımızın en büyük mutluluğu olan yol bizim dışsallıktan⁽³²⁾ kurtulmamızı sağlayacak ve bu ana temelin yerine karşısını, işsel zorunluluk ana temelini getirecek olan yoldur. Ama nasıl vücut idmanlarla güçlendirilip geliştirilirse, zihin de öyledir. Nasıl ki ihmal edilen vücut zayıflar, sonunda iktidarsız kalırsa, zihin de öyledir. Sanatçıya doğuştan verilmiş olan duygu peygamberane bir yetektir ve üstü örtülmemelidir. Yeteneklerini kullanmayan sanatçı tembel köledir.

Bunun için sanatçının bu idmanların doğuş noktasını bilmesi sadece zararsız değil, mutlaka zorunludur da.

Bu doğuş noktası malzemenin işsel değerini büyük nesnel teraziye koyup tartmaktır, yani incelemektir, önümüzdeki konuya dönecek olursak, *renği* incelemektir: genelde her insan üzerinde etkili olması kaçınılmaz rengi.

Demek ki, burada da rengin derin, ince ve müşkil ayrıntılarına girmek gerekmez; yalın rengin en temel nitelikte bir incelemesiyle yetinilebilir.

Dikkatimizi önce, *soyutlanmış renk* üzerinde yoğunlaştıralım, kendimizi *tek başına duran* rengin etkisine bırakalım. Bu arada olabildiğince yalın bir şema söz konusu olacaktır. Bütün sorun olabildiğince yalın bir biçime sokulup sıgdırılacaktır.

Bu arada hemen göze çarpan iki büyük konu şunlardır:

1. renk tonunun sıcaklığı ve soğukluğu ile

2. açıklığı ya da koyuluğu.

Böylece hemen, her rengin dört ana tınısı ortaya çıkar: renk ya I. *sıcaktır* ve ayrıca 1. *açık* ya da *koyudur*, ya da II. *soğuktur* ve 1. *açık* ya da 2. *koyudur*.

Rengin *sıcaklığı ya da soğukluğu*, iyice genelde bakıldığında, *sarıya ya da maviye* eğilim demektir. Bu, bir anlamda, aynı yüzey üzerinde gerçekleşen bir farklılaşmadır: renk temel tınısını korur, ama bu temel tını daha maddi ya da daha gayrı-maddi bir nitelik alır. Yatay bir hareket söz konusudur ve sıcak unsur bu yatay yüzey üzerinde seyirciye doğru ilerler, ona erişmeye çalışır, soğuk ise seyirciden uzaklaşır.

Başka bir rengin bu yatay hareketini sağlayan renklerin kendileri de aynı hareketle tanımlanırlar, ama onları içsel etkileri yönünden birbirlerinden kuvvetle ayıran bir hareketleri daha vardır: bu bakımdan içsel değerin içindeki *ilk büyük karşıtlığı* oluştururlar. Demek ki rengin soğuğa ya da sıcağa eğilimi akla gelmeyecek büyüklükte bir *içsel* önem ve anlam taşır.

İkinci büyük karşıtlık beyazla siyah, yani dört ana tınının öbür çiftini doğuran renkler arasındaki farktır: rengin *açığa ya da koyuya* eğilimi. Bu sonuncu çift de seyirciye doğru ve seyirciden öteye aynı hareketi gösterir, ama dinamik biçimde değil, statik, donmuş olarak (bak. çizelge).

Sarıyla mavinin birinci büyük karşıtlığa katkıda bulunan ikinci hareketi merkezden-kaçan [exzentrisch] ve merkeze-konuşan [konzentrisch] hareketleridir.⁽³³⁾ Aynı büyüklükte iki daire çizilip birini sarıyla, ötekini maviyle doldurursak -daha dikkatimizi kısa bir süre bu daireler üstünde toplar toplamaz- sarının ışın yaydığını, merkezden bir hareket olarak neredeyse gözle görülür biçimde insana yaklaştığını farkedebiliriz. Oysa mavi merkezde toplanan bir hareket geliştirir (kabuğuna büzülen bir salyangoz gibi) ve insandan uzaklaşır. Birinci daire fırlayıp göze batır, ikincisi gözü derine çeker.

Bu etki açıkla koyu farkı eklendiğinde daha büyür: sarının etkisi açıldıkça (yani beyaz katıldığında) güçlenir, mavinin etkisi koyuldukça (siyah katıldığında) güçlenir. Bu gerçeğin önemi şu husus farkedildiğinde daha da büyüyecektir: sarı *açığa*

Birinci karşıt çifti: I ve II

(ruhsal etki olarak içsel karakter)

I	<i>sıcak</i>	<i>soğuk</i>
	sarı	= I. karşıtlık mavi

2 hareket:

1. yatay hareket

seyirciye doğru
(bedensel)seyirciden öteye
(zihinsel)

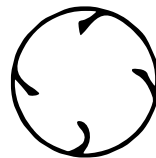
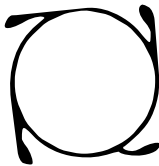
sarı

mavi

2. merkezden-kaçan

ve

merkeze-koşan hareket



II	<i>açık</i>	<i>koyu</i>
	beyaz	= II. karşıtlık siyah

2 hareket:

1. direncin hareketi

Sonsuz direnç
ve buna rağmen
olanak (doğum)

beyaz

siyah

Mutlak dirençsizlik
ve
olanaksızlık (ölüm)2. merkezden-kaçan ve merkeze-koşan hareket,
sarıyla mavide olduğu gibi, ama donmuş biçimde

(beyaza) öylesine yaklaşan bir renktir ki, çok koyu bir sarı hiç olamaz. Demek ki sarıyla beyaz arasında fiziksel anlamda derin bir akrabalık vardır; aynı biçimde maviyle siyah arasında da: çünkü mavi siyaha yaklaşan bir koyuluk gösterebilir. Bu fiziksel benzerlik dışında bir de manevi benzerlik vardır, ki bu içsel değer olarak iki çifti (sarıyla beyaz bir yanda, maviyle siyah öte yanda) birbirinden kuvvetle ayırarak her bir çiftin eşlerini birbirine çok yaklaştırır (bu konunun ayrıntıları ileride, beyazla siyahın incelenmesinde görülecektir).

Sarıyı (bu tipik sıcak rengi) soğutmaya çalışırsak, ortaya yeşile bakan bir ton çıkar ve hemen iki hareketinden de (yatay ve merkezden-kaçan) bir şeyler kaybeder. Böylece biraz hastalıklı ve duyu-üstü [übersinnlich] bir kimlik kazanır: gayret ve enerji dolu, ama dış dünyasının gerekleri sonucu bu gayretine ve enerjiyi kullanmasına engel olunan bir insan gibi. Mavi, bütünüyle karşıt bir hareket olarak, sarıyı frenler ve sonunda, kattığımız mavi iyice artınca, birbirine karşıt iki hareket birbirlerini karşılıklı olarak yok ederler: *kesin hareketsizlik ve dinginlik oluşur. Yeşil oluşur.*

Aynısı, siyah katılarak koyulaştırılan beyaz için de geçerlidir. Beyaz kalıcılığından gittikçe kaybeder ve sonunda *gri* ortaya çıkar, ki manevi değer olarak yeşile çok yakın bir renktir.

Ne var ki yeşilin içinde maviyle sarı felce uğramış güçler olarak durmaktadır, gene etkin hale gelebilirler. Yeşilin içinde, gride hiç olmayan, canlı bir olanak vardır. Bu gride yoktur, çünkü gri salt-etkin (hareket eden) gücü olmayan renklerden, hareketsiz direnç ile direnç gösteremeyen hareketsizlikten oluşmaktadır (sonsuz kadar giden, sonsuz kalınlıkta bir duvar ve dibi olmayan, sonsuz bir çukur gibi).

Yeşili yaratan iki renk de etkin olduğuna ve içlerinde bir hareket bulunduğuna göre, daha sırf kuramsal olarak bile, bu hareketlerin karakterine bakarak renklerin zihinsel etkimesini saptayabiliriz; aynı şekilde, deneysel yoldan giderek kendimizi renklerin etkisine bırakırsak gene aynı sonuçlara varırız. Gerçekten de, sarının ilk hareketi, (sarının yoğunluğu arttırılarak) rahatsız edici derecelere yükseltilebilecek olan, *insana doğru* yöneliş ve ikinci hareketi, sınırın üzerinden atlayış, kuvveti çev-

reye dağıtış, aynı zamanda, bilinç dışı olarak nesnenin üstüne saldıran ve hedefsizce her yana taşan her bir maddi gücün nitelikleridir. Öte yandan sarı, doğrudan bakıldığında (herhangi bir geometrik biçim olarak) insanı huzursuz eder, dırter, heyecanlandırır ve kendisinde dile gelen ve sonunda ruh üzerinde arsız ve müziç bir etki yapan kaba-kuvvetin karakterini gösterir.⁽³⁴⁾

Tiz seslere büyük bir eğilimi olan sarının bu niteliğine göz ve ruh için dayanılmaz derecede bir kuvvet ve tizlik kazandırılabilir. Bu durumda gittikçe daha yüksek sesle çalınan keskin bir trompet ya da en tiz perdeden çalınan bir borazan sesinin tınısını verir.⁽³⁵⁾ *Sarı tipik bir dünyevi renktir.* Sarı çok derine çekilemez. Maviyle soğuklaştırıldığında, yukarıda belirtildiği üzere, hastalıklı bir ton verir. İnsanın ruh durumlarıyla karşılaştırılacak olursa, çılgınlığın renkle canlandırılması gibi bir etki yapabilir - ama melankolinin, hipokondrinin değil, bir öfke krizinin, gözü dönmüşlüğün, kudurmuşluğun ifadesi. Hasta insanın üzerine saldırmakta, her şeyi kırıp yerle bir etmekte, fiziksel güçlerini her bir yana savurmakta, onları plansızca ve sınırsızca, hepten yok edesiye harcamaktadır. Bu aynı zamanda, yaz mevsiminin son güçlerinin cart renkli sonbahar yapraklarında delice harcanması gibidir: dinlendirici mavi yapraklardan çekilmiş, göğe yükselmektedir. Delice güçleri olan ve bu güçlerinde derinleşme yeteneği hiç mi hiç bulunmayan renkler ortaya çıkmaktadır. Bu derinleşme gücüne *mavide* rastlıyoruz, hem de aynı biçimde, önce kuramsal olarak mavinin fiziksel hareketlerinde: 1. insandan uzaklaşma, 2. kendi merkezine doğru. Sonra gene aynı biçimde, kendi ruhumuzu mavinin (dilediğimiz herhangi bir geometrik biçim halinde) etkisine bırakınca. Mavinin derinleşmeye eğilimi o kadar büyüktür ki, özellikle koyu tonları daha yoğundur ve daha karakteristik biçimde içsel bir etki yaparlar. Mavi koyulaştıkça insanı o ölçüde sonsuzluğa çağırır ki, içinde saf-olana ve sonunda, duyu-üstü-olana duyulan özlemi uyandırır. Mavi göğün [*alm.* Himmel] rengidir, Himmel kelimesinin tınısını işittiğimiz zaman kafamızda canlandırdığımız biçimiyle göğün rengidir.

Mavi tipik göksel renktir.⁽³⁶⁾ Çok derine inen bir biçimde, dinginlik ögesini geliştirir.⁽³⁷⁾ Siyaha gömüldükçe insani olma-

yan bir yas yan-tınısıyla yüklenir.⁽³⁸⁾ Ciddi, sonu olmayan ve olamayacak durumlara sonsuz bir derinleşme olur. Açık tonlara gittikçe, ki mavi de açılmaya pek gelmez, daha kayıtsız bir karakter edinir, insana uzak ve kayıtsız bir tutum takınır: yüksek, açık mavi gökyüzü gibi. Demek ki, ne kadar açılırsa tınısı o kadar azalır, ta ki susan dinginliğe dönüşene, yani beyaz olana kadar. Müziksel yönden canlandırıldığında açık mavi flüte benzer, koyu mavi viyolonsele, koyuldukça kontrabasın harika tınlarını alır; koyu, törensi biçiminde ise tınısı pes bir orgun tınısına benzetilebilir.

Sarı kolayca şiddet gösterir, büyük derinleşmelere dalamaz. Mavi zar-zor şiddet gösterir, büyük şiddetlere yükselemez.

Her yönden birbirine tam karşıt bu iki rengin ideal dengesi *yeşil* renkte kurulur. Yatay hareketler karşılıklı olarak birbirini yokeder. Keza merkezden kaçan ve merkeze koşan hareketler de birbirini yokeder. Dinginlik kurulur. Kuramsal yönden kolayca ulaşılabilecek, mantıklı sonuç budur. Yeşilin etkisi doğrudan gözümüze ve sonunda göz yoluyla ruhumuza ulaştığında da aynı sonucu elde ederiz. Bu gerçek çoktandır sadece hekimlerce (göz hekimlerince) değil, genel olarak bilinmektedir. Mutlak yeşil bütün renklerin içinde en dinginidir: hiçbir tarafa doğru hareket etmez ve ne sevinç, ne yas, ne tutku yan-tınısı içerir, hiçbir şey istemez, hiçbir tarafa çağırılmaz. Hareketin bu sürekli yokluğu yorgun düşmüş insanlar ve ruhlar üzerinde iyileştirici etki yapan bir niteliktir, ama bir dinlenme süresi geçtikten sonra kolayca cansıkıcı olabilir. Yeşil tonlarının uyumu içinde yapılmış resimler bu savı destekliyor.

Sarıyla yapılmış resim nasıl ki hep zihinsel bir sıcaklık yayar, ya da mavi bir resim nasıl fazlasıyla serinletici gelirse (yani etkin olarak yapılan etkiler söz konusu, çünkü evrenin bir ögesi olan insan sürekli, belki de sonsuz hareket için yaratılmıştır), yeşil sadece cansıkıcı etki yapar (edilgin etki). Edilginlik mutlak yeşilin en belirleyici niteliğidir ve bu nitelik bir çeşit semizlikle, kendinden-hoşnutlukla parfümlenir. Bu yüzden mutlak yeşil renkler âleminde, insanlar âleminde burjuvazi denen kesim neyse, odur: hareketsiz, kendinden hoşnut, her yöne doğru kısıtlı bir öge. Bu yeşil şişman, çok sağlıklı, hareketsiz yatan bir

inek gibidir: sadece geviş getirmeye yetenekli, ahmak, anlayışsız gözlerle dünyayı seyreden bir inek.⁽³⁹⁾ Yeşil yaz mevsiminin ana rengidir, tabiatın yılın fırtına ve coşum çağı olan baharı atlatıp kendinden hoşnut bir dinginliğe gömüldüğü dönemin rengi. (Bak. Çizelge II, sayfa 73)

Mutlak yeşil, dengesi bozulursa, yükselerek sarıya dönüşür; bu arada canlanır, gençleşir, neşelenir. Gene, sarının katılmasıyla etkin bir güç işin içine girmiş olmaktadır. Öte yandan yeşil mavinin ağırlık kazanmasıyla derine indikçe bambaşka bir tınıya bürünür: ciddileşir, düşünceli denebilecek bir hal alır. Demek bu durumda da etkin bir öge katılmaktadır, ama bu öge yeşilin sarıyla ısınmasından bambaşka bir karakter taşımaktadır.

Açığa ya da koyuya gittikçe başlangıçtaki kayıtsızlık ve dinginlik karakterini korur, yeşil: açıldıkça kayıtsızlık, koyuldukça dinginlik tınısı güçlenir, ki bu da tabiidir, çünkü bu değişimler beyaz ya da siyahın katılmasıyla olmaktadır. Müziksel açıdan mutlak yeşili kemanın dingin, yaylımlı, orta-pes sesleriyle karşılamak eğilimindeyim.

Bu son iki renk -beyazla siyah- genel çizgileriyle tanımlanmıştı. Sık sık *renk-dışı* bir şey olarak görülen *beyaz* (özellikle, "tabiatla beyaz yoktur" diyen empresyonistler sayesinde⁽⁴⁰⁾) yakından bakıldığında, bütün renklerin maddi nitelikler ve cevherler olarak kaybolduğu bir dünyanın simgesi gibidir. Bu dünya bizim o kadar yükseğimizdedir ki, oradan gelen bir tını duymayız. Büyük bir susuş gelir oradan, ve gözümüze, maddi olarak canlandırıldığında, aşılamaz, yıkılamaz nitelikte, sonsuza kadar uzanan, soğuk bir duvar olarak gözükür. *Bu yüzden de beyaz ruhumuz üzerine büyük bir susuş etkisi yapar*; bizim için mutlak olan bir susuştur bu. İçsel olarak tınısı bir tınısızlık gibidir, büyük ölçüde, müzikteki bazı susuşlara benzer, bir bölümün ya da içeriğin gelişimini sadece zaman bakımından kesen, ama bir gelişimin noktalanması olmayan susuşlara. *Bu, ölü olmayan, olanaklarla dolu bir susuştur*. Beyaz berdenbire anlaşılabilir cinsten bir susuşun tınısını verir. İlkgençlik çağında bulunan bir hiçliktir, ya da, daha kesin bir ifadeyle, *başlangıçtan, doğumdan*

önce varolan bir hiçliktir. Belki yeryüzünün tımsı buzul çağının beyaz günlerinde böyleydi.

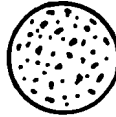
Çizelge II

İkinci karşıt çift: III ve IV

(fiziksel nitelikte, tamamlayıcı renkler olarak)

III	<i>kırmızı</i> <i>1 hareket</i>	<i>yeşil</i> zihinsel olarak ortadan kaldırılmış I. karşıtlık	= III. karşıtlık
-----	------------------------------------	---	------------------

Kendi içinde hareket



kırmızı

= Gücül hareketlilik
= Hareketsizlik

Merkezden-kaçan ve merkeze-koşan hareketler hiç yoktur.

Işıksal olarak karıştırıldıklarında = gri

mekanik olarak beyaz ve siyah katıldığında = gri

IV	<i>turuncu</i>	<i>mor</i>	= IV. karşıtlık
----	----------------	------------	-----------------

I. karşıtlıktan şöyle ortaya çıkar:

1. sarının kırmızı içinde etkin

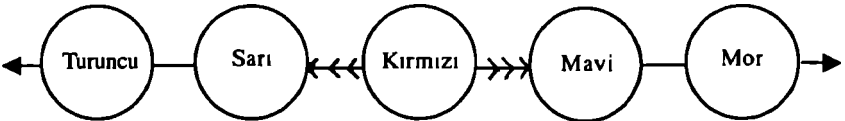
öge olmasıyla

= turuncu

2. mavinin kırmızı içinde edilgin

öge olmasıyla

= mor



merkezden-kaçma
yönünde

kendi içinde
hareket

merkeze-koşma
yönünde

Ve olanak tanımayan bir hiçlik, güneşin sönmesinden sonraki ölü hiçlik, geleceği ve ümidi olmayan sonsuz bir susuş gibidir, siyahın içsel tınısı. Müziksel olarak canlandırılacak olursa, bir finalin ardından gelen kesin susuşa benzer; bundan sonra müzik yeni bir dünyanın başlayışı gibi devam edecektir, çünkü bu susuşla kapanan müzik ilelebet bitmiş, tamamlanmıştır; çember kapanmıştır. Siyah yanıp bitmiş bir odun yığını gibi sönmüş bir şeydir, cenaze gibi hareketsizdir, olup bitenlere duyguyla katılmaz, üzerinden her şeyin akıp gitmesinden etkilenmez. Vücudun ölümden, hayatın kapanışından sonra susuşu gibidir. Siyah dışsal olarak en tınısız renktir, bunun için üzerinde bütün öbür renkler, hatta içlerindeki en tınısız bile, daha bir güçlü ve kesin tını verir. Beyaz üzerinde bu böyle değildir, beyaz üzerinde hemen bütün renkler tını bakımından bulanıklaşır, bazısı bütünüyle akıp kaybolur, zayıf, kuvvetten düşmüş bir tını bırakır.⁽⁴¹⁾

Beyazın arı sevincin ve lekesiz arılığın giysisi olarak seçilmiş olması boşuna değildir. Siyah ise en büyük, en derin acının giysisi, ölümün simgesi olarak seçilmiştir. Bu iki rengin arasındaki, mekanik karışım yoluyla kurulan denge griyi meydana getirir. Tabii ki bu yoldan ortaya çıkan bir renk dışsal tını ve hareket sunamayacaktır bize. *Gri tınısız ve hareketsizdir. Ama bu hareketsizlik yeşilin dinginliğinden başka bir karakterdedir. Yeşil iki etkin renk arasında, onların ürünü olarak yer alırken gri ıssız bir hareketsizliktir. Bu gri ne kadar koyulaşırsa ıssızlık o kadar ağırlık kazanır, boğucu etkisi kendini gösterir. Açıldıkça da bir çeşit hava, gizliden gizliye ümit içeren bir soluk alma olanağı girer rengin içine. Benzer bir gri yeşille kırmızının ışıksal yoldan karıştırılmasıyla doğar: kendinden hoşnut edilginlikle kuvvetli, etkin bir kızarmanın zihinsel karışımıdır bu.⁽⁴²⁾*

Kırmızı, düşünüldüğü üzere, sınır tanımayan, tipik sıcak renktir, içsel olarak çok canlı, hareketli, huzursuz bir etki yapar; bununla birlikte, varlığını her yöne dağıtan sarının uçarılığı yoktur onda, bütün enerjisine ve yoğunluğuna rağmen, neredeyse amacını biliyor denebilecek büyük bir gücü olduğunu duyurur. Bu kabarma ve kızarmanın içinde, genelde kendi içinde kalan ve pek az dışarı taşan, erkeksi denebilecek bir olgunluk vardır (bak. Çizelge II, sayfa 73).

Ne var ki bu ideal kırmızı gerçekte büyük değişmelere, taşkınlıklara, farklılıklara sabır gösterebilir. Kırmızı maddi biçimleri yönünden çok zengin ve farklı bir renktir. Bir düşünün: Satürn kırmızısı, zincifre ya da vermiyon kırmızısı, İngiliz kırmızısı, vişneçürüğü ya da kökboya kırmızısı: en açıktan en koyuya kadar her ton! Bu renkte temel tonu oldukça koruyup tipik bir sıcaklık ya da soğukluk taşıma olanağı bulunuyor.⁽⁴³⁾

Açık, sıcak kırmızı (Satürn) orta-sarıyla belli bir benzerlik gösterir (pigmentleri bakımından da bir hayli sarı içerir) ve güç, enerji, atılım, kararlılık, sevinç, (haykıran) zafer vb. duygusu uyandırır. Müziksel olarak da boruların tınısını andırır, ama biraz da tuba duyulur - inatçı, insanın üstüne üstüne gelen, kuvvetli ses. Kırmızı, zincifre gibi orta ton olarak, keskin duygunun kalıcılığını kazanır: hep aynı ölçüde yanan bir tutku gibidir, kolayca gürültüye getirilemeyecek, kendi içinde güven bulmuş bir kuvvettir, ama maviyle söndürülmeye gelir: kızgın demirin suyla söndürülebilmesi gibi. Bu kırmızı hiç mi hiç soğukluk kaldırmaz, soğuk katılırsa tınısından ve anlamından kaybeder. Ya da, daha iyi bir deyişle: bu kaba-kuvvet ürünü, trajik soğutuş özellikle günümüzde ressamların "*kir*" deyip kaçındığı ve hor gördüğü bir ton çıkarır ortaya. Haksız bir yargıdır bu. Maddi biçimde, maddi tasarım olarak, maddi varlık olarak kirin de, her başka varlık gibi, kendi iç tınısı vardır. Bu yüzden resimde kirden kaçınma bugün, aynı, "arı" renge karşı dün duyulan korku gibi, haksız ve tek yönlüdür. İçsel zorunluluktan kaynaklanan bütün araçların arı olduğu asla unutulmamalıdır. Burada, dışsal yönden kirli olan içsel yönden arıdır. Başka yerde dışsal yönden arı olan içsel yönden kirlidir. Sarıyla karşılaştırıldıklarında, satürn ve zincifre kırmızısı benzer karakterdedir, ama insana doğru yönelmeleri çok daha zayıftır: kırmızı kızarır, ama daha çok *kendi içinde* kalarak: sarının biraz çılgın karakteri onda neredeyse hiç yoktur. Belki bu yüzden sarıdan çok sevilir: ilkel, halk kökenli süslemede sevgiyle ve bolca kullanılır, halk giysilerinde de büyük yer tutar, öyle ki açıkavada, yeşilin tamamlayıcı rengi olarak özellikle "güzel" bir etki yapar. Bu sıcak kırmızı (kendi başına alındığında) genelde maddi ve çok etkin karakterlidir ve derinleşme eğilimi göstermez, aynı sarı gibi. Sadece, daha yük-

sek bir çevreye girince derinleşen bir tını kazanır. Siyahla kuyutulması tehlikelidir, çünkü ölü siyah kuru söndürür ve en aza indirir. Ama böylece, o küt, sert, pek hareket yeteneği olmayan *kahverengi* ortaya çıkar: bu rengin içinde kırmızı ancak duyulur-duyulmaz bir fokurdama tınısı verir. Gene de, bu dıştan sessiz tınının içinden yüksek sesli, kaba-kuvvet dolu bir içsel tını kaynaklanır. Kahverenginin zorunlu olarak kullanılmasından tarife sığmaz bir içsel güzellik doğar: kısıtlayış. Zincifre kırmızısının sesi tubaya benzer ve kuvvetli davul vuruşlarına paralel sayılabilir.

Aslında soğuk olan her renk gibi *soğuk kırmızı* da (vişneçürüğü gibi) çok derinleştirilebilir (özellikle vernikle). O zaman karakteri de bir hayli değişir: derinden kızarma etkisi büyür, etkin ögesi ise yavaş yavaş hepten kaybolur. Ama öte yandan bu etkin öge -örneğin koyu yeşilde olduğu gibi- bütünüyle yok değildir, kendi içine geri çekilmiş, ama pusuda yatan ve içinin derinliklerinde bir yetenek gizleyen ya da gizlemiş olan bir şey gibi yeni, enerjik bir parlamanın sezgisini, beklentisini hissettirir. Bu noktada bu tür kırmızıyla mavinin derinleşmesi arasındaki fark belli olur: kırmızıda bu durumda bile bedensel bir yan hissedilebilir. Gene de bir yanı vardır, viyolonseldeki tutkular anlatan, orta ve pes tonları andıran. Soğuk kırmızı açık renkliyse daha da çok bedensellik kazanır, ama arı bir bedenselliktir bu, ilkgençliğin arı sevinci tınısındadır, taze, genç, tamamen saf bir kız görünümündedir. Bu tabloyu, müziksel yoldan, kemanın daha tiz, duru, şarkı söyleyen tonlarıyla ifade etmek kolay olur.⁽⁴⁴⁾ Sadece beyazın katılmasıyla yoğunluk kazanan bu renk genç kızlarda giyim rengi olarak sevilir.

Sıcak kırmızı, kendisine akraba olan sarı katılarak yükseltirirse, *turuncu* ortaya çıkar. Bu katışımla kırmızının kendi içindeki hareketi ışın yayma, çevreye akıp dağılma hareketinin başlangıcı olma yoluna sokulmuş olur. Turuncuda büyük bir rol oynayan kırmızı ise, bu renkte ciddilik çağrışımının korunmasını sağlar. Turuncu kendi güçlerinden emin bir insana benzer ve bunun için özellikle sağlıklı bir etki yapar. Tınısı Angelus'a çağırان orta boy bir kilise çanı gibidir, ya da güçlü bir alto ses, bir largo parçası çalan alto keman gibi.

Kırmızının insanın yakınına doğru çekilmesiyle nasıl turuncu oluşuyorsa, mavi katılarak geriye çekilmesiyle de *mor* oluşur; mor insandan uzağa kaçma eğilimindedir. Ama temeldeki kırmızı soğuk olmak zorundadır, çünkü kırmızının sıcaklığı mavinin soğuğuyla karıştırılmaz (hiçbir yöntem beceremez bunu), ki zihinsel alanda da bu böyledir.

Şu halde mor, fiziksel ve ruhsal anlamda, soğutulmuş bir kırmızıdır. Bu yüzden hastalıklı, sönmüş bir tarafı (kömür cürufu), kederli bir tarafı vardır. Yaşlı kadınların elbiseleri için uygun bir renk sayılması boşuna değildir. Çinliler moru doğrudan doğruya, yas elbisesi rengi olarak kullanır. Tını bakımından İngiliz kornosunu, çoban kavalını, derin tonlarında ise ahşap çalgıların pes seslerini andırır (örneğin fagot).⁽⁴⁵⁾

Kırmızının sarı ya da maviyle birleştirilmesinden oluşan son iki rengin dengeleri az kararlıdır. Renkler karıştırılırken dengeyi kaybetmeye eğilim gösterdikleri gözlenir. İnsan bir ip cam-bazı gibi sakınlı davranmak ve sürekli olarak her iki tarafı terazilemek zorundaymış duygusunu hisseder. Turuncu nerede başlar, sarı ya da kırmızı nerede biter? Morun kesin biçimde kırmızıdan ya da maviden ayrıldığı sınır neresidir?⁽⁴⁵⁾ Son olarak ele alınan iki renk (turuncu, mor) yalın, ilkel renk tonları âlemindeki *dördüncü* ve *sonkarşıtlık* ve birbirlerine karşı üçüncü karşıtlığın renkleri (kırmızı, yeşil) gibi, yani tamamlayıcı renkler olarak konum alırlar. (bak. Çizelge II, sayfa 73).

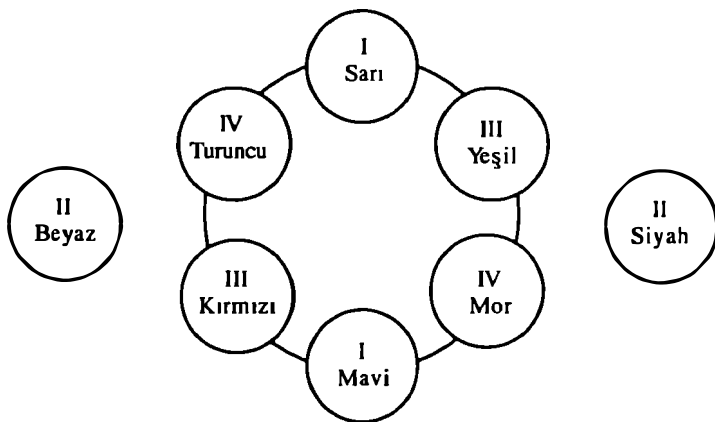
Büyük bir çember gibi, kendi kuyruğunu ısırarak bir yılan gibi (sonsuzluğun ve ebediyetin simgesi) karşımızda duruyor şimdi altı renk, çiftler çiftler üç büyük karşıtlık oluşturuyorlar. Sağda ve solda iki büyük susuş olanağı yer alıyor; ölümün ve doğumun susuşu (bak. çizelge III, sayfa 78).

Sadece yalın renkler üzerine yapılan bütün bu niteliklemele-
rin çok geçici nitelikte ve kaba-saba olacağı açıktır. Aynısı renk-
lerin nitelenmesinde sözü edilen duygular için de geçerlidir (se-
vinç, keder vs.). Bu duygular da ruhun sadece maddi durumları-
dır. Renkler, keza müziğin sesleri, çok daha ince tabiatlıdır,
ruhta çok daha ince, kelimelerle dile getirilemeyecek titreşim-
ler uyandırır. Her renk ya da ses büyük olasılıkla zaman için-
de maddi söz olarak da bir ifade bulabilir, ama her zaman da ge-

riye, sözün bütünyle tüketemediği bir artık kalacaktır ve bu artık rengin ya da sesin lüks bir fazlalığı değil, asıl öz niteliğidir. *Bunun için sözler sadece yön gösteren işaretlerdir, renklerin oldukça dışsal etiketleridir ve böyle kalacaklardır.* Bu olanaksızlık, rengin özünün yerine söz ya da başka araçlar koyma olanaksızlığı içinde yer alır, anıtsal sanatın olanağı. Anıtsal sanat çok zengin ve farklı birleşimler arasında yukarıda saptanan gerçeğe dayalı bir birleşim bulma işidir: aynı içsel tını aynı anda çeşitli sanatlar tarafından üretilmekte ve her sanat bu genel tınıya ek olarak kendine uygun ve öze değgin bir artı-tını getirmektedir; böylece genel içsel tınıya, *tek bir* sanatın başaramayacağı ölçüde bir zenginlik ve devasa kuvvet eklenir.

Bu arada, bu uyumla güç ve derinlik bakımından eş nitelikte olan hangi uyumsuzlukların ve sonsuz sayıdaki hangi birleşimlerin mümkün olduğunu herkes anlayacaktır: tek sanatın ağırlığı altında, farklı sanatlar arasındaki karşıtlığının ağırlığı altında ve başka sanatların derinden derine sessizce katılmalarıyla vs. vs. oluşan birleşimler.

Çizelge III



Karşıtlıkların iki kutup arasında halka biçiminde gösterilişi
= yalın renklerin doğumla ölüm arasındaki hayatı.

(Roma rakamları karşıt çiftleri göstermektedir.)

Bir sanatın yerine başka biri (örneğin söz sanatı, edebiyat) konabildiğine göre çeşitli sanatların varlığının zorunlu olmadığı sık sık işitilen bir görüştür. Ama bu böyle değildir. Dediğimiz gibi, aynı tınının çeşitli sanatlar yoluyla tekrarı mümkün değildir. Ama bu mümkün bile olsaydı, gene de, aynı tınının tekrarı hiç değilse dışsal olarak başka renklere bürünecekti. Bu da söz konusu olmasaydı da tınının başka sanatlarla tekrarı her seferinde içsel ve dışsal olarak tıpatıp *aynı* tınıyı sağlayacak olsaydı, gene de, böylesi bir tekrarlayış gereksiz kaçmazdı. En başta, çeşitli insanlar çeşitli sanatlara yatkın oldukları için (etkin ve edigin olarak, yani tınıyı gönderen ya da alımlayan olarak). Ama bu da söz konusu olmasaydı gene de, tekrarlamalar anlamsız olmazdı. Aynı tınların tekrarı, yığılması, duyguların (ve en ince tözün) olgunlaşması için gereken zihinsel atmosferi yoğunlaştırır, tıpkı, çeşitli meyvaların olgunlaşması için bir seranın yoğun atmosferinin gerekli, hatta mutlaka şart olduğu gibi. Buna mütevazı bir örnek tek insandır: kişi tek-tek eylemleri, düşünceleri, duyguları yoğun biçimde emmeye pek yatkın olmasa da (iyice kalın bir kumaşın ilk yağmur damlalarını ememeyişi gibi), bu eylemler vs. tekrarlana tekrarlana sonunda üzerinde devasa bir etki yapar.⁽⁴⁷⁾

Ama insan zihinsel atmosferi sadece bu, neredeyse elle tutulur somutluktaki örnek çerçevesinde tasarlamamalı. Bu atmosfer zihinsel yönden hava gibidir: temiz de olabilir, çeşitli yabancı öğelerle dolu da. Sadece herkesin gözleyebileceği eylemler ve dışsal ifadeye sahip düşünceler ve duygular değil, iyice gizli, "kimsenin haberdar olmadığı" eylemler, söze vurulmamış düşünceler, dışsal ifadesini bulmamış duygular da (yani insanın içindeki eylemler de) zihinsel atmosferi oluşturan öğelerdir. İntiharlar, cinayetler, zorbalıklar, değersiz, aşağı düşünceler, nefret, düşmanlık, bencillik, kıskançlık, "yurtseverlik", taraf tutma da böyle öğeler, atmosferi *yaratan* zihinsel varlıklardır.⁽⁴⁸⁾ Öte yandan fedakarlık, yardım, saf ve yüce düşünceler, sevgi, özgecillik, başkalarının mutluluğuna sevinme, insancılık, adalet ise bir öncekileri, -güneşin mikropları öldürüşü gibi- öldürerek atmosferin temizlenmesini sağlayan varlıklardır.⁽⁴⁹⁾

Öbür tekrar, daha girift olan tekrar ise çeşitli biçimler göste-

ren çeşitli öğelerin biraraya gelmesiyle oluşur. Bizim açımızdan, çeşitli sanatların tekrarıdır (gerçekleştirilip biraraya getirildiklerinde: anıtsal sanat). Böylesi tekrar, çeşitli insan tabiatları tek tek araçlara farklı tepkiler gösterdiği için, daha heybetlidir; birinin en yatkın olduğu biçim müzik iken (müzik aslında her tabiat üzerinde etkilidir, istisnalar pek azdır) ötekinin en yatkın olduğu biçim resim, üçüncününki edebiyat vs. olabilir. Bundan başka, çeşitli sanatlarda gizli olana güçler temelden farklıdır, öyle ki, her sanat kendi başına, kendi imkanlarıyla çalışıyor da olsa, aynı insanda ortaya çıkması istenen sonucu hep birlikte pekiştirirler.

Tek, yalın rengin bu tanımlanması güç etkinliği çeşitli değerlerin üzerinde *uyuma getirildiği* temeldir. Resimler (uygulanmalı sanat bakımından: iç mekanların bütünü) sanatçının duygusunca seçilen bir ana tonda düzenlenir. şimdiye kadar renk uyumunun sağlandığı temeli çoğunlukla, bir renk tonunun egemenliği, yan yana duran iki rengin, birinin ötekine katılması yoluyla birleştirilmesi oluşturmaktaydı. Renklerin etkileri üzerine yukarıda söylenenlerden ve sorularla, sezislerle, bu yüzden de çelişkilerle dolu (üçgenin katları da düşünüle!) bir çağda yaşadığımız gerçeğinden kolaylıkla şu sonuca varılabilir: özellikle bizim çağımızda tek renk temeli üzerinde uyum kurmak en az elverişli yoldur. Mozart'ın müziğini belki kıskançlıkla, kederli bir sempatiyle dinleyebiliriz. Bu müzik iç hayatımızın çağılması içinde bize iyi gelen bir dinlenme, bir teselli ve ümit olabilir, ama onu başka, geçmiş ve aslında bize yabancı bir zamanın tınıları olarak dinleriz. Seslerin savaşı, kaybolmuş denge, yıkılan "ilkel", beklenmedik davul vuruşları, büyük sorular, görünüşte bir hedeften yoksun yöneliş, görünüşte paramparça bir coşum ve özlem, çokluğu bir yapan zincirler ve bağların kopukluğu, *karşıtlıklar ve çelişkiler - bizim uyumumuz budur*. Bu uyuma dayalı *beste renkli ve çizimsel biçimlerin bu nitelikleriyle kendi başlarına var oldukları yerden içsel zorunluluğun eliyle çekilip alınmaları ve böylece doğan ortak hayat içinde, adı resim olan bir bütün oluşturmalarıdır*.

Aslolan sadece bu tek-tek parçalardır. Geri kalan her şey (yani karşıt öğenin içerilmesi de) talidir. Geri kalan her şey yan-

tınıdan ibarettir.

Bundan mantıksal olarak, iki renk tonunun birbiriyle birleşimi de çıkarılır. Aynı karşıt-mantık ilkesi uyarınca şimdi, uzun zaman uyumsuz olarak bilinen renkler yan yana getiriliyor. Örneğin kırmızıyla mavinin beraberliği: fiziksel hiçbir ilintisi olmayan, ama asıl, aralarındaki büyük *zihinsel karşıtlık* ilintisi yoluyla en güçlü bir etki yapan ve bugün en yerinde bir uyum olarak kullanılan beraberlik. Bizim uyumumuz başlıca, karşıtlık ilkesi, sanattaki bütün zamanların bu en büyük ilkesi üzerine kurulu. Ne var ki bizim karşıtlığımız yalnız başına ortada duran ve başka uyum ilkelerinin her türlü yardımını (böyle yardım bugün rahatsız ediyor, gereksiz geliyor) dışarıda bırakan *içsel* karşıtlık karşıtlığı!

Acayıptır ki, özellikle kırmızıyla mavinin bu yanyanalığı ilkellerce sevilmiş (eski Almanlar, İtalyanlar vs.) ve o zamanların kalıntılarında (örneğin dinsel ağaç-oyma işçiliğinin folklorik biçiminde) bugünlere kadar gelmiştir.⁽⁵⁰⁾ Böyle ilkel resim yapıtlarında ve renkli plastikte Meryem Ana sık sık kırmızı içgömleği ve üzerinde mavi bir entariyle görülür; sanki sanatçılar, *dünyevi* insanın üzerine gönderilmiş olan *göksel* lütfu, bununla *tanrısal* -olanın *insani*-olanı örtüşünü dile getirmek ister gibidir. Uyum konusundaki saptamalarımızdan, mantıksal olarak, içsel zorunluluğun özellikle "bugün" büyük bir ifade imkanları ordusuna ihtiyaç gösterdiği çıkıyor.

Renklerin yan yana getirilmesinde "mubah" ve "yasak" birleşimler, çeşitli renklerin çarpışması, birinin ötekini gölgede bırakması, birinin birçoğunu gölgede bırakması, birinin ötekinin içinden tınısını duyurması, renk lekesine kesinlik kazandırma, tek- ve çok-yönlü renklerin çözüştürülmesi, sınırları dağınık renk lekesini çizim yoluyla sınırlama, bu lekeyi çizilmiş sınırın dışına taşıma, renkleri birbiri içine akıtma, keskin biçimde ayırma vs. vs. yöntemlerin önümüze serdiği salt-resimsel (=renksel) olanaklar ucu-bucağı erişilmez ufuklarda kaybolacak kadar uzun bir dizi oluşturuyor.

Nesnecil olana sırt çeviriş ve *soyutun âleminde* atılan ilk adımlardan biri, çizimsel-resimsel yönden ele alındığında, *üçüncü boyuttan vazgeçiş, yani "resim"i fırça ürünü olarak bir yüzey*

üzerinde tutma çabası olmuştur. Hacım vermek istenmiyordu. Böylece gerçek nesne daha soyut olma durumuna kaydırıldı, ki bu da belli bir ilerleme demektir. Ne var ki, bu ilerleme hemen, olanakların somut bir tuval yüzeyine çivilenmesi ve resmin böylece yeniden, bir hayli maddi bir yan-tını kazanması sonucunu doğurdu. Bu çivileniş aynı zamanda, olanakların kısıtlanmasıydı.

Maddi-olandan ve bu kısıtlamadan kurtulma yönelişi, bes-tesel-olana yöneliş ile birarada, tabii ki *yüzeyden vazgeçişe yol açacaktı. Resmi manevi [ideel] nitelikte ve böylece maddi tuval yüzeyinin önünde yer alan bir yüzeye oturtmak denendi.*⁽⁵¹⁾ Böylece yüzeycil üçgenlerden yapıma, plastikleşmiş, üç boyutlu hale gelmiş üçgenlerin, yani piramitlerin oluşturduğu bir beste ortaya çıktı ("Kübizm" adı veriliyor). Ama burada da çok geçmeden ataletle düştü ve bütün dikkatini bu biçim üzerinde toplayan ve böylece olanaklarını kısıtlayan bir hareket gelişti. İçsel zorunluluktan doğan bir ilkenin dışsal uygulamasından çıkan kaçınılmaz sonuçtur bu. Özellikle, en büyük önemi taşıyan bu koldan söz edildiğinde unutmamalıdır ki, maddi yüzeyi korurken manevi bir yüzey oluşturan ve bu manevi yüzeyi sadece yatay bir yüzey olarak bırakmayıp üç boyutlu mekan olarak da değerlendiren başka araçlar da vardır. Daha bir çizginin inceliği ya da kalınlığı, bir biçimin yüzey üzerine oturtuluşu, bir biçimin ötekince kesilmesi mekanın çizimsel yönden esnetilmesine yeterli örneklerdir. Benzer olanakları renk de sağlamaktadır: rengin, doğru kullanıldığında, öne ya da arkaya geçişi, öne ya da arkaya atılışı resmi havada yüzen bir varlık haline getirebilir, ki bu da mekanın boya yoluyla esnetilmesi demektir.

İki esnetim biçimini eş- ya da karşı-tını içinde [im Mit-oder Widerklang] birleştirme çizimsel-boyayım-sal bestenin en zengin ve heybetli öğelerinden biridir.



VII. Kuram

Bugünkü uyum anlayışımızın yapısı daha kendiliğinden, şu sonucu ortaya koyuyor: hazır bir kuram yaratmak, resim sanatı için bir sürekli-bas kurmak bizim zamanımızda şimdiye kadar hiç olmadığı ölçüde imkansız gibidir.⁽⁵²⁾ Böyle denemeler uygulamada aynı, Leonardo da Vinci'nin kaşıklarının ulaştığı sonuca varırlar. Ama, resim sanatında hiçbir zaman belirli kurallar, sürekli-bası andıran ilkeler olmayacağını, ya da böyle ilkelerin sadece akademizme götüreceğini iddia etmek gene de acelecilik olur. Müzik de kendi dilbilgisini bilmektedir: yaşayan her şey gibi büyük dönemler içinde evrim geçiren, ama öte yandan, bir destek, bir çeşit sözlük olarak hep başarıyla kullanılmış olan bir dilbilgisidir bu aynı zamanda.

Ne ki, resim sanatımız bugün başka bir durumdadır; "tabiat"a doğrudan doğruya bağımlı olmaktan çıkıp "özgürleşme"ye daha yeni yeni başlıyor. şimdiye kadar renk ve biçim içsel etkenler olarak ele alındıysa, bu genelde bilinçsiz olarak yapıldı. Bestenin geometrik bir biçimin egemenliğine sokulması daha eski sanatta da bilinen bir şeydi (örneğin Pers sanatında). Ama sanatı salt zihinsel temel üzerine kurmak daha yeni yeni, oldukça kör bir biçimde ve rasgele başlayan, uzun bir iştir. Bu arada ressamın, gözlerinden başka ruhunu da inceltmesi gerekir; ancak o zaman ruh da rengi terazisinde tartma ve sadece dışsal izlenimleri (belki tek-tük içsel izlenimleri de) algılama değil, yapıtların doğuşunda belirleyici etkinlik gösterme yeteneğini de kazanır.

Bizi tabiata bağlayan bağı hepten yoketmeye, olan kuvvetimizle özgürlüğe yönelmeye ve sadece saf renkle bağımsız biçimi birleştirmeye daha bugünden girişecek olsaydık geometrik süslemelere benzeyen, basit bir ifadeyle, kravat gibi, halı gibi resimler yaratırdık. *Rengin ve biçimin güzelliği* (amaçları genelde "güzellik" olan salt estetlerin ya da natüralistlerin iddialarının aksine) *sanat için yeterli bir hedef değildir*. Resim sanatında önceden beri içinde bulunduğumuz durum sonucu, bütünüyle özgürleşmiş renk ve biçim bestelerinden daha şimdiden içsel bir yaşantı edinmeye pek az yatkınız. Böylesi, sinirlerimizin titreşmesini elbet sağlayacaktır (uygulamalı sanat ürünü eserlerde olduğu gibi), ama pek zayıf cinsten iç-dünya titreşimleri ve ruh kıvıltıları doğuracağından, bu etki genelde sinirsel ortamdan öteye geçemeyecektir. Oysa, zihinsel dönüşümün düpedüz bir fırtına hızı kazandığı ve zihinsel dünyanın en "sağlam" temeli olan olumlu-bilimin bu fırtınaya kapıldığı ve maddenin çözülümünün eşiğine kadar geldiği düşünülürse, bu salt besteye ulaşmamıza artık sadece birkaç "saat" kaldığı ileri sürülebilir. Tabii, süslemecilik de bütünüyle cansız bir varlık değildir. Onun da kendine özgü, ya bizim için artık anlaşılır olmaktan çıkmış (eski süsleme sanatı), ya da sadece gayrı-mantiki bir karmaşa olan bir içsel hayatı vardır; bir anlamda, yetişkin insanlarla ceninlerin eşit muamele gördüğü ve aynı toplumsal rolleri oynadığı, organları koparılmış yaratıkların kendi başına yaşayan burunlar, ayak-parmakları, göbeklerle beraber bir tahtaya dizildiği bir dünyadır bu. İçindeki yaratıcının zihin değil, maddi raslantı olduğu bir kalaydoskopun kargaşasıdır.⁽⁵³⁾ Ve bu anlaşılmazlığa rağmen, anlaşılır hale gelebilme yeteneksizliğine rağmen, süslemenin üzerimizde, raslantısal ve plansız da olsa, bir etkisi vardır.⁽⁵⁴⁾ Doğu süslemesi İsveç, Zenci, Eski Yunan vs. süslemesinden içsel olarak da farklıdır. Örneğin, kumaş örneklerinin keyifli, ciddi, kederli, canlı vs. olarak nitelenmesi sebepsiz değildir; parçanın yorumunu belirlemek için müzikçilerin de sürekli kullandığı sıfatların aynısıdır bunlar (allegro, serioso, grave, vivace vs.). Süslemenin de bir zamanlar tabiattan kaynaklanmış olması mümkündür (çağımızın uygulamalı sanatçıları da motiflerini tarlalarda, ormanlarda arıyor). Ama dışsal tabiattan başka hiçbir

kaynağın kullanılmadığını varsayacak bile olsak, *gene de, süslemenin iyisinde tabiatın biçimleri ve renkler sadece dışsal olarak değil, sonunda neredeyse hiyeroglifeye dönüşen simgeler olarak kullanılmıştır.* İşte, asıl bu yüzden yavaş yavaş anlaşılmaz hale gelmişler, bizse içsel değerlerini çözümleyemez olmuşuzdur. Örneğin, süsleme olarak figüratif biçimini oldukça kesin çizgilerle korumuş olan bir Çin ejderhası üzerimizde o kadar az bir etki yapar ki, yemek ve yatak odalarımızda bulunmasından hiçbir rahatsızlık duymaz, onu bir masa örtüsündeki papatya işlemesinden daha çarpıcı biçimde algılamayız.

Belki de, güneşi şimdi doğmakta olan dönemin sonunda yeniden bir süsleme sanatı gelişecek, ama bu pek geometrik biçimlerden ibaret olmayacaktır. Bugün ise, vardığımız şu noktada bu süslemeyi zorla yaratmaya çalışmak daha yeni belirmekte olan bir tomurcuğu parmaklarımızın zoruyla açıp çiçeğe dönüştürmeye çalışmaya benzer.

Bugün için henüz sıkı-sıkıya dışsal tabiata bağlı durumdayız ve *biçimlerimizi* oradan almak zorundayız. Şimdi bütün sorun şu: bu işi nasıl yapmalıyız? Yani, bu biçimleri değiştirme özgürlüğümüz nereye kadar gidebilir ve onları hangi renklerle birleştirebiliriz?

Bu özgürlük sanatçının duygusunun eriştiği yere kadar gidebilir. Bu noktadan bakınca, aynı zamanda, sözkonusu duygunun üzerine titremenin ne kadar büyük bir zorunluluk olduğu da ortaya çıkar.

Sorunun ikinci bölümünü birkaç örnek yeterince cevaplayacaktır.

Kendi başına bakıldığında hep canlandırıcı bir etkisi olan sıcak kırmızı renk kendi başına olmadığı, soyut bir ses olarak kalmayıp tabiatın bir biçimiyle birleştiği zaman içsel değerini temelli değiştirecektir. Bu, kırmızının çeşitli tabiat biçimleriyle biraraya getirilmesi aynı zamanda çeşitli içsel etkilere de yol açacaktır, ama bu etkiler kendi başına duran kırmızının sürekli etkisine akraba nitelikte tını verecektir. Bu kırmızıyı gökyüzüyle, çiçekle, elbiseyle, yüzle, atla, ağaçla birleştirelim. Kırmızı bir gökyüzü bizde günbatışı, yangın vb. çağrışımları uyandırır. Demek, ortaya çıkan etki "tabii" bir etkidir (törensî, ürkütücü). Ta-

bii, kırmızı gökyüzüyle bağlantı içinde bulunan öbür nesnelerin nasıl canlandırıldığı da çok önemlidir. Bir sebep-sonuç ilişkisi içinde bulunuyorlarsa, yani onlar da kendileri için mümkün renkler taşıyorsa, gökyüzünün tabiiliği daha kuvvetli bir tını kazanır. Ama öbür nesneler tabiattan çok uzaklaştırılmışsa bu nitelikleriyle gökyüzünün "tabii" etkisini zayıflatır, hatta duruma göre, yokederler. Oldukça benzer bir durum da, kırmızı renk bir yüzle birleştirildiğinde söz konusu olur: kırmızı resmi yapılan figürün duyduğu heyecanın ifadesi olarak etki yapabilir, ya da belli bir ışık kaynağının sonucu olarak gösterilebilir ve gene böyle etkiler resmin öbür parçalarının büyük ölçüde soyuta çekilmesiyle yokedilebilir.

Buna karşılık, elbisenin kırmızı olması bambaşka bir durumdur, çünkü elbise herhangi bir renkte olabilen bir şeydir. Böyle bir kırmızı yerine göre, "sanatsal" bir zorunluluk olarak kullanılmış etkisi yapabilir, çünkü kırmızı burada ancak, maddi hedefler çağrıştırmaksızın ele alınabilmektedir. Ama gene de elbisenin kırmızısı ile bu kırmızıyı giymiş kişi arasında karşılıklı gidip gelen bir etkileşim olur. Örneğin, resmin bütünü kederli bir hava içindeyse ve bu hava kırmızı giyimli figür üzerinde özellikle yoğunlaşıyorsa (figürün bütün beste içinde, kendi hareketi, yüz çizgileri, başının duruşu, yüz rengi vs. dolayısıyla aldığı konum yoluyla olabilir bu), o zaman elbisenin kırmızısı içdünyadaki uyumsuzluk olarak resmin kederini ve özellikle bu ana figürün kederini iyice vurgulayacaktır. Bu elbisede başka, kendiliğinden kederli etkiye sahip bir renk kullanılırsa, dramatik öğeyi azaltacağından keder izlenimini de zayıflatır.⁽⁵⁵⁾ Demek ki gene, yukarıda sözü edilen karşıtlık ilkesi. Dramatik öğe burada sadece, kırmızının kederli beste bütününe katılmasıyla sağlanıyor, çünkü kırmızı, tamamen kendi başına alındığında (yani ruhun sakın aynasına vurduğunda), olağan durumlarda kederli bir izlenim uyandıramaz.⁽⁵⁶⁾

Aynı kırmızı bir ağaçta kullanılırsa, durum gene başka olacaktır. Kırmızının ana tonu, sözü edilen bütün durumlarda olduğu gibi, aynı kalmaktadır. Ama buna, sonbaharın ruhsal değeri katılacaktır (çünkü "sonbahar" da -her gerçek, soyut, bedensel olmayan, bedensel kavram gibi- başlıbaşına ruhsal bir birimdir).

Renk bütünüyle nesneyle birleşir ve kırmızının elbisede kullanılması konusunda sözünü ettiğim dramatik yan-tınısı olmayan, kendi başına etki yapan bir öge oluşturur.

Nihayet, kırmızı bir at bambaşka bir durumdur. Daha bu kelimelerin tınısı bile bizi başka bir atmosfere oturtur. Kırmızı bir atın tabiat yönünden imkansızlığı mutlaka, atın konduğu yer olarak, aynı o at gibi tabii olmayan bir  evre ister. Yoksa toplam etki ya acayiplik olarak belirecektir (yani bütünüyle y zeyssel ve sanat-dışı etki), ya da beceriksizce yorumlanmış bir masal olarak (yani temellendirilmiş bir acayiplik ve sanat-dışı etki).⁽⁵⁷⁾ Bu at çevresinde alışılmış, natüralist bir manzara, hacımlı, anatomiye uygun olarak çizilmiş figürlerle birlikte öyle bir bozuk-tını oluşturacaktır ki, hiçbir duygu bu resme yaklaşamayacak, onu "bir" olarak bağdaştırmamanın yolunu bulamayacaktır. Bu "bir"in nasıl anlaşılması gerektiğini ve nasıl olabileceğini günümüzün uyumu tanımını göstermişti. Bu tanımdan çıkarılacağı üzere, *içsel yüzey* hep aynı kalacak biçimde bütün resmi yarmak, çelişkilere boğmak, her çeşit dışsal yüzeyden geçirmek, her çeşit dışsal yüzeyler üzerine kurmak mümkündür. Resmin yapı ögeleri şimdi artık bu dışsallıkta değil, sadece *içsel zorunlulukta* aranmak durumundadır.

Seyirci de, böyle durumlarda bir "anlam", yani resmin parçaları arasında dışsal bir bağlantı aramaya fazlasıyla alışkındır. Gene aynı maddeci dönem gerek bütün hayatta, gerekse sanatta, resmin karşısına öylece, olduğu gibi geçemeyen bir seyirci ( zellikle "sanattan anlayan" biriye), resimde bir alay şey bulmaya uğraşan bir seyirci ortaya çıkarmıştır (tabiat taklidi, sanatçı mizacının yarattığı tabiat - ah şu mizaç, atmosfer, "resim sanatı", anatomi, perspektif, dışsal atmosfer vs. vs.); uğraşmadığı tek şey resmin asıl, içsel hayatını hissetmek, kendini doğrudan doğruya *resmin* etkimesine bırakmaktır. G z n  dışsal araçlar kamaştırdığından, zihinsel gözü bu araçlar yoluyla yaşayan şeyin *ne* olduğunu araştırmaz. Bir kimseyle aramızda ilginç bir konuşma geçiyorsa, onun ruhunun derinliklerine inmeye çalışıp onun içsel yapısını, düşüncelerini, duygularını yoklarız; ama harflerden oluşan kelimeler kullandığını, harflerin amaca uygun seslerden başka bir şey olmadığını, seslerinse çıkabilmek için havanın ci-

ğerlere dolmasına gerek duyduğunu (anatomik kısım), sonra havanın ciğerlerden atılması ve dilin, dudakların vs. bir hava titreşimi meydana getirmesiyle oluştuklarını (fiziksel kısım), kulak zarı yoluyla bilincimize ulaştıklarını (psikolojik kısım), sinirleri uyardıklarını (fizyolojik kısım) vs. vs. düşünmeyiz. Biliriz ki bütün bu kısımlar sohbetimiz bakımından çok tali niteliktedir, hepten raslantısaldırlar, o ân için zorunlu dışsal araçlar olarak kullanılmaları gerekmiştir, oysa *sohbetin özü* fikirlerin ve duyguların iletilmesidir. İnsan aynı şekilde sanat eserinin karşısına geçmeli ve böylece üzerinde eserin dolaysız, soyut etkisini sağlamalıdır. Bu olursa zamanla, salt sanatsal araçlarla konuşma imkanı gelişecek, içsel konuşma için dışsal dünyanın -bugün biçimi ve rengi kullanarak içsel değerlerini indirgememize ya da yükseltmemize fırsat veren- biçimlerini aktarmak gereksizleşecektir. Karşıtlık (kederli bestedeki kırmızı elbise gibi) sonsuz bir kuvvet taşıyabilir, ama aynı ve bir tek manevi yüzey üzerinde kalmalıdır.

Ama, bu yüzey var ise de, örneğimizdeki renk sorunu hepten çözülmüş değildir. Bestenin masal etkisi yapmasıyla, "gayri-tabii" nesneler ve bunlara uyan renkler kolayca edebi bir tını kazanabilir. Bu sonuç seyirciyi masalsı olduğuna göre her gördüğünü hemen kabul etmeye iten bir atmosfere sokar ve o zaman seyirci 1. resimdeki olayı arar, 2. renklerin salt etkisine duyarsız ya da az duyarlı kalır. şöyle ya da böyle, bu durumda rengin dolaysız, içsel biçimde etkimesi mümkün değildir: dışsal-olan kolayca içsel-olan üzerinde ağırlık kurmuştur. Ve insanlar genelde, büyük derinliklere inmeyi sevmez, daha az çaba istediğinden, yüzeyde kalmaktan hoşlanır. Gerçi "yüzeysellikten daha derin bir şey yoktur", ama bu derinlik bataklık derinliğidir. Yoksa, "plastik" sanattan daha kolayca alınan bir sanat var mıdır? Ne olursa olsun, seyirci masal ülkesinde olduğuna inanır inanzmaz güçlü ruh titreşimlerine karşı bağışıklık kazanır. Böylece eserin hedefi boşa çıkar. Onun için, birincisi, masal etkisini dışarıda bırakan bir biçim bulunmalıdır, ⁽⁵⁸⁾ ikincisi, bu biçim renklerin saf etkisini hiçbir şekilde kösteklememelidir. Bu amaç için biçim, hareket, renk, tabiattan alınan (gerçek ya da gerçek olmayan) nesneler dışsal ve dışsal bağlantılı bir anlatı et-

kisi yaratmamalıdır. Ve örneğin hareket dışsal açıdan ne kadar az nedensellik taşırsa o derece arı, derin ve içsel bir etki uyandırır.

Hedefi bilinmeyen, çok yalın bir hareket daha kendi başına anlamlı, gizemli, törensi bir etki yapar. Ve bu, hareketin dışsal, kılğısal hedefi bilinmediği sürece böyle kalır. O zaman salt tını olarak etkir. Yalın bir ortak hareket (örneğin büyük bir ağırlığı kaldırmaya hazırlanış), hedef belli değilse, öyle anlamlı, öyle gizemli, öyle dramatik ve merak uyandırıcı gelir ki, insan ister istemez, bir görü karşısında, başka yüzeyde geçen bir hayat karşısındaymişçasına durakalır, ta ki birdenbire büyü bozulup kılğısal açıklama bir yumruk gibi inene ve bilmecemsi olayı ve nedenini ortaya koyana kadar. Dış nedeni olmayan hareketin içinde ölçülemeyecek zenginlikte bir olanaklar hazinesi gizlidir. Böyle durumlar özellikle, insan soyut düşüncelere dalıp giderken kolayca görülür. Bunlar insanı gündelik, kılğısal, hedefçi koşuşturmalardan çekip ayıran düşüncelerdir. Bunun için böyle yalın hareketleri gözlemek kılğısal çevrenin dışında mümkün olur. İnsan sokaklarımızda gizemli hiçbir şeyin cereyan edemeyeceğini hatırlar hatırlamaz, aynı anda harekete duyduğu ilgi yokolur: hareketin kılğısal anlamı soyut anlamını silip atar. "Yeni dans" da aynı ilke üzerine kurulmalıdır ve kurulacaktır; hareketin *bütününü*, hareketin *zaman ve mekan içindeki* bütün içsel anlamını değerlendiren tek araç olacaktır yeni dans. Dansın kaynağı görünüşte salt cinsel tabiatlıdır. En azından, bu köken-sel öğeyi bugün bile halk dansında apaçık görüyoruz. Daha sonra ortaya çıkan, dansı ayin aracı (ilham aracı) olarak kullanma zorunluluğu da, hareketin uygulamalı kullanımı diyebileceğimiz yüzeyde kalır. Yavaş yavaş bu iki kılğısal kullanım sanatsal bir renk almış, bu da yüzyıllar boyunca gelişerek bale hareketlerinin dili olarak sonuçlanmıştı. Bugün pek az kimsenin anladığı bu dil sürekli olarak açık-seçikliğini kaybetmektedir. Ayrıca, gelecek için fazlasıyla naif bir dildir: çünkü sadece maddi duyguların (sevgi, korku vs.) ifadesine hizmet ederek gelişmiştir ve yerine başka, daha ince ruhsal titreşimler yaratmaya elve-

rişli bir dil konmalıdır. Bu nedenle günümüz dansının yenileyicileri bakışlarını geçmiş biçimlere çevirmiş, çareyi bugün gene oralarda aramaktadırlar. Isadora Duncan'ın Yunan dansı ile geleceğin dansı arasında kurduğu bağ böyle oluşmuştur. Demek ki bu da, ressamların çareyi ilkelerde aramalarıyla aynı sebebe dayanıyor. Tabii ki, resimde olduğu gibi, dans da sadece bir geçiş dönemi söz konusudur. Bugün yeni dansın, geleceğin dansının yaratılması zorunluluğu karşısında bulunuyoruz. Burada da aynı ilke, dansın ana ögesi olan hareketin *işsel* anlamının mutlak biçimde değerlendirilmesi yasası etkili olacak ve bizi hedefe ulaştıracaktır. Burada da hareketin geleneksel "güzelliği" kapı dışarı edilmekte ve "tabii" olay (anlatı = edebi öge) gereksiz ve rahatsız edici sayılmaktadır. Aynı, müzikte ya da resimde hiçbir "çirkin tını" ve hiçbir dışsal "disonans" olmadığı gibi, yani bu iki sanatta da her tını ve tını beraberliği, işsel zorunluluktan doğuyorsa, güzel (=amaca uygun) olduğu gibi, yakında dans da *her* hareketin işsel değeri hissedilecek ve işsel güzellik dışsal olanın yerini alacaktır. O zaman birden güzelleşiverecek olan "güzel-dışı" hareketlerden hemen, şimdiye kadar sezilmeyen bir güç ve can fışkıracaktır. Bu ândan itibaren geleceğin dansı başlıyor demektir.

Böylece bugünkü müziğin ve resmin düzeyine oturtulan geleceğin dansı aynı ânda, üçüncü öge olarak, *sahne bestesini* gerçekleştirme yeteneğini kazanmış olacak, sahne bestesi de *anıtsal sanatın* ilk yapıtı olacaktır.

Sahne bestesi her şeyden önce şu üç ögeden oluşacaktır:

1. müziksel hareket
2. resimsel hareket
3. dans-sanatsal hareket.

İşsel hareketin üç kat etkisinden (=sahne bestesi) ne anladığımı yukarıda salt resimsel beste (çizimsel ve boyasal biçim) üzerine söylenenlerin ışığında, herkes anlayacaktır.

Nasıl ki resim sanatının iki ana ögesinden her biri (çizimsel ve resimsel biçim) kendi başlarına birer hayat sürdürüyor, kendilerine özgü ve sadece kendilerine özgü araçlar yoluyla konu-

şuyorsalra, nasıl ki bu öğelerin ve onların bütün niteliklerinin ve olanaklarının birleşiminden resim sanatında beste ortaya çıkıyorsa, aynı şekilde sahnede ki beste de yukarıda değinilen üç hareketin birbirleri ile karşılıklı etkileşimi sonucu mümkün olacaktır.

Skrjabin'in yukarıda sözü edilen deneyi (müziksel tonun etkisini ona uyan renk tonunun etkisiyle yükseltmek) tabii ki, eldeki olanaklardan yalnız *biri* olan, çok temel nitelikte de olsa, sadece bir denemedir. Sahne bestesinin iki, ya da nihayet üç öğesinin eş-tınısından başka, ayrıca şunlar kullanılabilir: karşıtını, tek-tek öğelerin etkilerinin almaşık düzeni, tek-tek her bir öğenin -tabii dışsal- bağımsızlığının kullanılması vs.. Özellikle bu son aracı Arnold Schönberg dörtlülerinde kullandı bile. Bu örnekte de, *dışsal* eş-tını bu anlamda kullanılırsa *içsel* eş-tınının ne kadar güç ve anlam kazandığı görülüyor. şimdi, üç yetkin öğenin bir yaratıcı amaca hizmet etmek üzere kuracağı, mutluluk verici yeni dünya düşünölmekte. Burada ben bu anlamlı konuyu daha ayrıntılı olarak işlemekten vazgeçmek durumundayım. Okurun sadece, resim sanatı için belirtilen ilkeyi bu konuya da uygulaması yetecektir, zihinsel gözünün önünde de o aynı, mutluluk dolu düşün, geleceğın sahnesi düşünün kendiliğinden canlanması için. Bu yeni âleme giden ve karanlık cengellerin içinden, buzlu dağ başlarının dibi görünmeyen vadilerini aşarak, baş döndürücü uçurumlar boyunca ilerleyerek öncünün önüne sonu gelmez bir ağ gibi serilen dolambaçlı yollarında yol gösterici el hep aynı önderin yanıılmaz eli olacaktır: - *içsel zorunluluk ilkesi*.

Bir rengin kullanımının yukarıda sınıanan örneklerinden, "tabii" biçimlerin tını olarak renkle birlikte kullanılmasının zorunluluğundan ve öneminden şu sonuçlar çıkar: 1. resim sanatına giden yolun *nerede* olduğı, 2. bu yolun *genel ilke* olarak *nasıl* izleneceğı. *Bu yol -bugün iki tehlike olan- iki alan arasında bulunmaktadır: sağda rengin "geometrik" biçim içinde, bütünüyle soyut, bütünüyle özgürleşmiş kullanımı (süslemecilik); solda rengin daha gerçek, dışsal biçimlerin boyunduruğı altında felç olmuş, "bedensel" biçimde kullanılışı (fantazicilik)*. Hem, aynı zamanda -ve belki de sadece günümüzde- sağdaki sınıra kadar yürüyüp ... onu aşmak

da, soldaki sınıra kadar gidip ötesine geçmek de mümkün. Bu sınırların ötesinde (bu noktada şematize ediş yöntemimden ayrılıyorum), sağ tarafta: *salt soyutlama* (yani geometrik biçimin yaptığından da büyük soyutlama) ve solda *salt gerçekçilik* (yani yüksek fantazi, en katı maddenin fantazisi) bulunur. İkisinin arasında ise: sınırsız özgürlük, derinlik, genişlik, olanak zenginliği, ötelerinde salt soyutlama ve gerçekçilik alanları - bunların *bütün hepsi* birden, içinde bulunduğumuz günün bulunduğu özel noktadan dolayı, sanatçının hizmetine sunulmuş bulunuyor. Günümüz, ancak bir büyük çağın filizlenme döneminde düşünülebilecek cinsten bir özgürlük günüdür.⁽⁵⁹⁾ Ve aynı zamanda, bu aynı özgürlük en büyük özgürsüzlüklerden biridir, çünkü sınırların arasındaki, içindeki ve ardındaki bütün bu olanaklar bir tek ve aynı kökten yükselmektedir: *işsel zorunluluğun* kategorik çağrısından.

Sanatın tabiatın üstünde yer aldığı yeni bir keşif filan değildir.⁽⁶⁰⁾ Yeni ilkeler de asla gökten zembille inmez, geçmişle ve gelecekle sebep-sonuç ilişkisi içinde bulunur.

Yalnız, bizim için önemli olan, bu ilkenin bugün nerede yer aldığı ve kullanırsak yarın nereye varabileceğimizdir. Ve şunu tekrar tekrar vurgulamalıyız ki, bu ilke asla zorla kullanılmamalıdır. Buna karşılık, sanatçı ruhunu bu diyapozonun tınısına göre akort ederse eserleri zaten kendiliğinden aynı tınıyı verecektir. Ve özellikle, bugün ilerlemekte olan "özgürleşme" hareketi, yukarıda belirtildiği gibi, sanatta nesnel-olanın zihinsel gücü olan işsel zorunluluk zemini üzerinde gelişmektedir. *Sanatta nesnel-olan* bugün kendini özellikle güçlü bir gerilimle vahyetmeye çalışıyor. Yani, nesnel-olanın dupduru ifade bulabilmesi için zamana bağlı biçimler daha gevşek tutuluyor. Tabiatın biçimler, birçok durumda bu ifadenin yolunu kesen sınırlar ortaya koyar. Böyle sınırlar kenara itiliyor, boş kalan yer *biçimde nesnel-olana* ayrılıyor - yapı [Konstruktion] beste amacına hizmet ediyor. Günümüzde artık açık-seçik belirmiş sayabileceğimiz, dönemin yapısal biçimlerini keşfetme tutkusu böylece kendiliğinden açıklanmaktadır. Geçiş biçimlerinden biri olarak, örneğin Kübizm tabii biçimlerin sürekli olarak ve zorla yapısal amaçların egemenliği altına alınması gerektiğini, hem de, bu biçimlerin

böyle durumlarda hangi gereksiz engeller oluşturduğunu gösteriyor.

Şöyle ya da böyle, bugün genelde, örtülerden soyunmuş bir yapı kullanılıyor ve böyle yapı nesnel-olana biçimde ifade kazandırmanın tek yoluymuş gibi görülüyor. Ama bu kitapta günümüzün uyumunun nasıl tanımlandığını düşünürsek yapı alanında da zamanın ruhunu kavrarız: olanakları bakımından en zengin ya da ifadece en güçlü olan yapı açık-seçik ortada olan, çokluk göze çarpan ("geometrik") yapı değil, saklı olan, resimden dışarı farkına varılmaksızın çıkan ve dolayısıyla gözden çok ruha gönderilmiş yapıdır.

Bu *saklı yapı* görünüşte raslantısal bir şekilde tuvale serpiştirilmiş biçimlerden oluşabilir, bu biçimler gene görünüşte, birbirleriyle hiçbir ilinti içinde değillermiş gibi gelebilir: bu durumda ilintinin dışsal bakımdan yokluğu içsel bakımdan varlığıdır. Dışsal olarak gevşetilmiş biçim burada içsel olarak kaynaşmıştır. Ve bu husus her iki öge açısından da aynıdır: çizimsel biçim için de, boyasal biçim için de.

Ve işte, resim sanatında uyum (armoni) kuramının geleceği de burada yer alıyor. "Bir şekilde" karşı karşıya gelen biçimler gene de, son tahlilde, birbirleriyle büyük ve çizgileri kesin bir ilişki içindedirler. Ve nihayet bu ilişki de matematiksel bir biçim içinde ifade edilebilir, ne ki o zaman herhalde daha çok düzensiz değil, düzensiz sayılarla işlem yapmak gerekecektir.

Her sanatta en son soyut ifade olarak geriye sayı kalır.

Tabiidir ki bu nesnel öge öte yandan, yaptığı işe *katılan*, zorunlu bir güç olarak akla, bilince (nesnel bilgiler - resim sanatının sürekli-bası) mutlaka gerek duyacaktır. Ve bu nesnel yön günümüzün eserine gelecekte de, "ben vardım" yerine "ben varım" deme olanaklarını sağlayacaktır.



VIII. Sanat Eseri ve Sanatçı

Esrarengiz, anlaşılmaz, garip, mistik bir şekilde doğar, gerçek sanat yapısı "sanatçının içinden". Ondandırılarak bağımsız bir hayata kavuşur, kişilik haline gelir, bağımsız, zihin soluyan bir özne olur ve aynı zamanda, bir *varlık* olarak maddi, somut bir hayat da sürer. Demek ki, kayıtsızca ve rasgele oluşmuş, zihinsel hayatın içinde de kayıtsızca dolaşıp duran bir görüntü değildir, her varlık gibi yaratıyı sürdüren, etkin güçlere sahiptir. Yaşar, etkir ve sözü edilen zihinsel atmosferin yaratılmasına eylemiyle katılır. Eserin iyi mi, kötü mü olduğu sorusu da ancak ve ancak, bu içsel noktadan bakılarak cevaplandırılabilir. Biçim bakımından "kötü" ise, ya da çok zayıfsa, o zaman bu biçim tını her bakımdan arı ruh titreşimleri uyandıramayacak kadar kötü ya da zayıf demektir.⁽⁶¹⁾ Aynı şekilde, gerçekten, değerleri (Fransızların o kaçınılmaz *valeur*'leri) doğru oturtulmuş ya da herhangi bir biçimde, az-çok bilimsel olarak sıcak ve soğuk diye ayrılmış olan resim "iyi yapılmış" resim değildir; *içsel yönden dolu dolu yaşayan resim iyi yapılmış resimdir. "İyi çizim" de sadece, içsel hayatı bozulmaksızın üzerinde hiçbir şeyin değiştiremeyeceği çizimdir*; bu çizimin anatomi, botanik ya da başka bir bilimle çelişmesine hiç bakılmaz. Burada sorun dışsal (dolayısıyla hep sadece raslantısal olan) bir biçimin zedelenip zedelenmemiş olması değil, sanatçının bu biçime, dışsal olarak varolduğu tarzda, ihtiyaç duyup duymadığıdır. Aynı şekilde, *renkler de* tabiatla bu tını içinde varoldukları ya da olmadıklarına göre değil, *bu resim-*

de bu tını içinde zorunlu oldukları ya da olmadıklarına göre kullanılmalıdır. Kısacası, sanatçının biçimleri amacı için zorunlu olan tarzda kullanmaya sadece hakkı yoktur, yükümlülüğü vardır. Ve ne anatomi ya da benzeri bir bilim, ne bu bilimlerin *ilkece* terki gereklidir; gereken şey sanatçının araçlarının seçiminde *tamamen, kısıtsızca* özgür olmasıdır.⁽⁶²⁾ İçsel zorunluluk kısıtsız özgürlük üzerinde hak sahibi olmaktır; özgürlük ise içsel zorunluluk üzerine kurulu değilse cürüm demektir. Sanat yönünden özgürlük hakkı yukarıda sözü edilen içsel manevi yüzeydir. Bütün hayatta (öyleyse sanatta da) mutlaak hedeftir. Özellikle: bilimsel gerçeklerin amaçsız olarak peşinden gitmek hiçbir zaman, onları alaşağı etmek kadar zararlı değildir. Bilim izlendiğinde tabiatı taklit ortaya çıkar (maddi) ve bu da çeşitli özel amaçlar için kullanılabilir.⁽⁶³⁾ Bilim tanınmadığında ise, sonuç sanatsal bir düzenbazlık olur, ki bu da günahtır ve ardından bir sürü kötü sonuç getirir. Birinci durum manevi atmosferi boş bırakır. Taşlaşır. İkincisi onu zehirler, berbat eder.

Resim bir sanattır ve *sanat* bütün olarak alındığında, boşlukta akıp kaybolan nesneler üreten *amaçsız bir yaratma işi* değil, amacı olan bir kudrettir ve insan ruhunun gelişimine ve inceltimine hizmet etmelidir - üçgenin hareketi. Sanat ruhlara sadece kendine özgü biçim içinde, ruh için *günlük rızık* olan nesnelerden söz eden dildir; ruh da bu rızıkı sadece o biçim içinde edinebilir.

Sanat bu görevden kaçınırsa, sanatın yerine geçebilecek başka bir kudret olmadığına göre, bu yer boş kalmak zorundadır.⁽⁶⁴⁾ Zaten insan ruhunun kuvvetlice bir hayat sürdüğü her dönemde sanat da canlanmış, çünkü ruhla sanat karşılıklı bir etkileşme ve yetkinleştirme bağı içinde yer alırlar. Öte yandan, ruhun maddeci görüşler, inançsızlık ve bunların sonucu olarak ortaya çıkan salt kılışal yönelişler sonucu uyuşup ihmal edildiği zamanlarda "saf" sanatın insanın belli amaçları için var olmadığı, amaçsız olduğu, sanatın sanat için olduğu (l'art pour l'art) görüşü ortaya çıkar.⁽⁶⁵⁾ Burada sanatla ruh arasındaki bağ üzerinde yarı-yarıya anestezi uygulanmıştır. Ama bunun acısı çok geçmeden çıkar, çünkü -ruhun dilini kullanarak birbirleriyle konuşan sanatçı ve seyirci birbirlerini anlamaz olurlar, seyirci sanatçıya

sırt çevirir, ya da onu dışsal hünerine ve buluş yeteneğine hayranlık duyulan bir hokkabaz olarak görür.

O zaman en başta sanatçının durumu değiştirmeye çalışması gerekir, ki bunu da, *sanata* ve dolayısıyla *kendisine* karşı olan görevini kabul ederek, kendini duruma egemen beyzade olarak değil, yüce amaçların üzerine yüklediği, kesin çizgilerle belirlenmiş, ulu ve kutsal görevleri yerine getiren bir uşak olarak görerek yapar. Kendini *eğitmek* ve kendi ruhunun derinlerine inmek, bu ruhu her şeyden önce kollayıp geliştirmek zorundadır: o zaman dışsal yeteneği etrafını sarmalayabileceği bir öz kazanmış olur ve -kimin elinden düştüğü bilinmeyen bir eldiven gibi- bir elin boş ve amaçsız bir görüntüsü olmaktan kurtulur.

Sanatçının söyleyeceği bir şey olmalıdır, çünkü ödevi biçime egemen olmak değil, biçimi içeriğe uydurmaktır.⁽⁶⁶⁾

Sanatçı hayatın bayramzadesi değildir: görevsiz yaşamaya hakkı yoktur, çoğu zaman belini bükecek olan, ağır bir iş görmesi gerekmektedir. Eylemlerinden, duygularından, düşüncelerinden her birinin, vereceği eserlerin dokusuna giren, elle dokunulmaz, ama katı malzemeyi oluşturduğunu, bunun için de hayatta özgür olmadığını, sadece sanatta özgür olduğunu bilmelidir.

Bu söylenenden de kendiliğinden, sanatçının üç kat sorumluluk taşıdığı çıkar, sanatçı olmayan kişiyle karşılaştırıldığında: 1. kendisine verilen yeteneğin borcunu ödemelidir; 2. herkesin olduğu gibi onun da eylemleri, düşünceleri, duyguları zihinsel atmosferi meydana getirir, dolayısıyla zihinsel havayı temizler ya da pisletir; ayrıca bu eylemler, düşünceler, duygular yaratılmasının malzemesini oluşturarak zihinsel atmosferi bir kere daha etkiler. Sanatçı sadece büyük kudret sahibi olduğu için -kendisine Sar Peladan'ın verdiği adla- "kral" olmakla kalmaz, görevinin büyük olması anlamında da kraldır.

Sanatçı "güzel" in rahibi ise bu güzel de her konuda bulduğumuz o aynı, *içsel değer* ilkesine dayanarak aranmalıdır. Bu "güzel" sadece, şimdiye kadar bize her yerde ve sürekli olarak doğru hizmet etmiş bulunan *içsel* büyüklük ve *zorunluluk* ölçütüyle ölçülebilir.

İçsel bir ruh zorunluluğundan kaynaklanan şey güzeldir. İçsel olarak güzel olan şey güzeldir.⁽⁶⁷⁾

Bugünün sanatındaki mücadelenin en baştaki öncülerinden, ilk ruhsal beste ustalarından biri, Maeterlinck, der ki:

"Yeryüzünde güzelliğe ruhtan daha aç bir şey ve ruhtan daha kolay güzelleşen bir şey yoktur... Onun içindir ki, yeryüzünde pek az ruh kendini güzelliğe adayan bir ruhun egemenliğine karşı durabilir."⁽⁶⁸⁾

Ve ruhun bu niteliği, zihinsel üçgenin ileriye ve yukarıya doğru yaptığı yavaş, gözle pek görülmez, zaman zaman dış görünüşte takılıp kalan, ama hep süren, durdurulmaz hareketi mümkün kılan yağıdır.



Son Söz

Ekteki sekiz tıpkıbasım resim sanatındaki yapıcı yönelişlere örnek olarak verilmiştir.

Bu yönelişlerin biçimleri iki ana kümeye ayrılıyor:

1. Yalın beste: açık-seçik biçimde beliren yalın bir biçimin egemenliği altındadır. Bu besteyi *melodik* olarak niteliyorum.

2. Karmaşık beste: çeşitli biçimlerden oluşur, bunlar da gene açık-seçik, ya da üstü örtülmüş bir ana biçimin egemenliği altındadır. Bu ana biçim dışsal olarak zor bulup çıkarılır nitelikte olabilir; o zaman içsel temel özellikle güçlü bir tını kazanır. Bu karmaşık besteyi *senfonik* olarak niteliyorum.

Bu iki ana kümenin arasında, içlerinde melodik ilkenin mutlaka bulunduğu, çeşitli geçiş biçimleri vardır. Gelişim süreci müziktekine şaşırtıcı bir benzerlik gösterir. Bu iki süreçte görülen sapmalar yanı sıra etkili olan başka, ama şimdiye kadar hep ilk gelişim yasasına yenik düşmüş bir yasanın sonucudur. Onun için bu sapmalar burada önem taşıyor.

Melodik bestede figüratif öge çekip alınır ve böylece temeldeki resimsel biçim açığa çıkarılırsa, ilkel geometrik biçimlerle, ya da, genel bir harekete hizmet eden basit çizgilerle karşılaşılır. Bu genel hareket parça parça tekrarlanır ve biçimleri bakımından çeşitlenir. Bu tek-tek çizgiler ya da biçimler bu son durumda çeşitli amaçlara hizmet etmektedir. Örneğin bir çeşit kapanış oluştururlar, ki ben buna müzikten aldığım "fermata" adını veriyorum.⁽⁶⁹⁾ Bütün bu konstrüksiyon biçimlerinin birer ya-

lın içsel tınısı, tınının da bir melodisi vardır. Onun için bunları melodik biçimler olarak adlandırıyorum. Cézanne ve daha sonra Hodler'in yeniden canlandığı bu melodik bestelere bugün *ritmik* adı veriliyor. Bunlar beste amaçlarının yeniden doğuşunun çekirdeğini oluşturmaktaydı. "Ritmik" kavramının sadece bu durumlara kısıtlı olarak kullanılmasının yetersizliği aşıkardır. Nasıl ki müzikte *her* yapının kendine özgü bir ritmi varsa, nasıl ki nesnelerin tabiat içindeki "raslantısal" dağılımında da *her seferinde* bir ritm söz konusuysa, resimde de bu böyledir. Ne var ki, tabiattaki ritm bize bazan karanlık kalır, çünkü bu ritmin amaçları -çoğu durumlarda, ve özellikle önemli durumlarda- açık değildir. Bu yüzden bu karanlık örüntü aritmik olarak nitelendirilir. Demek, bu ritmik-aritmik ayrımı bütünüyle görecedir ve gelenekseldir. (Aynı biçimde, konsonans ve disonans ayrımı gibi - bu ayrım da aslında yoktur.)⁽⁷⁰⁾

Senfoni ilkesinin daha kuvvetle anıştirıldığı, daha karmaşık "ritmik" bestesi olan resimler olarak geçmiş sanat dönemlerinin birçok tabloları, minyatürleri, ağaç-baskıları vb. gösterilebilir. Eski Alman ustalarını, İranlıları, Japonları, Rus ikonalarını, özellikle halk baskılarını vs. vs. hatırlamak yeter.⁽⁷¹⁾

Bütün bu eserlerde senfonik beste henüz çok güçlü biçimde melodik besteye bitişiktir. Yani, figüratif öğeleri ortadan kaldırılır ve böylece beste öğesinin büründüğü örtü sıyrılırsa, ortaya dinginlik, dingince tekrar, oldukça dengeli bir dağılımın verdiği duygularla kurulmuş bir beste çıkar.⁽⁷²⁾ İster-istemez akla eski koro besteleri, Mozart ve nihayet Beethoven geliyor. Bütün bunlar, az ya da çok, bir gotik katedralin yüce, dinginlik ve saygınlık dolu mimarisiyle akrabalığı olan eserlerdir: Böyle yapılarda ses veren diyapozon ve bütünü taşıyan zihinsel temel, öğeler arasındaki denge ve tek-tek parçaların eşit ölçüde dağılımıdır. Böyle eserler geçiş biçimine aittir.

İçlerinde melodik öğenin ancak zaman zaman ve tali nitelikteki parçalardan biri olarak kullanıldığı, ama bu arada yeni bir biçimlenmeye uğradığı yeni senfonik bestelere örnek olarak, kendi resimlerim arasından üç röprodüksiyon veriyorum.

Bu röprodüksiyonlar üç ayrı çıkış noktasına örnektir:

1. "dışsal tabiat"ın çizimsel-boyayımsal biçimde ifade bulan

dolaysız izlenimi. Bu resimlere "*Impressionen*" [İzlenimler] adını veriyorum;

2. içsel nitelikte olayların genelde bilinçsiz olarak, büyük çoğunlukla birdenbire oluşmuş ifadeleri, yani "içsel tabiat"ın izlenimleri. Bu türe "*Improvisationen*" [Doğaçlamalar] adını veriyorum;

3. içimde benzer biçimde (ama çok çok özel bir yavaşlıkla) oluşan, uzun zaman ve ilk taslaklardan sonra neredeyse kılı kırk yararcasına tarafımdan sınanıp üzerlerinde çalışılan ifadeler. Bu tür resimlere "*Komposition*" [Beste] adını veriyorum. Burada akıl, bilinç, planlama, amaca uygunluk başat bir rol oynar. Yalnız, bu arada hesaba değil, sürekli olarak duyguya hak veririm. Resimlerimin üç çeşidine hangi bilinçsiz ya da bilinçli yapının temel olduğu bu kitabın sabırlı okuruna aşık olacaktır, sanırım.

Son olarak, bilinçli, akıllı beste çağına gittikçe yaklaştığımız ve ressamın yakın gelecekte eserlerini -hiçbir şey açıklayamadıkları için gurur duyan salt izlenimcilerin tersine- *yapı bakımından* açıklayabilmekten gurur duyacağı kanısında ve daha şimdiden, amaca yönelik yaratma döneminin eşiğinde bulunduğumuz kanısında olduğumu belirteyim; nihayet kanımca, resimdeki bu zihin çoktan başlamış olan zihinsel dünyanın yenisinden kuruluşu ile organik, dolaysız ilinti içindedir, çünkü bu zihnin *Büyük Zihinsellik Çağı*'nın ruhudur.

- 1) Maalesef, yaşayan bir sanatçı ruhunun edebi çabalarını dile getirme durumunda olan bu kelime de kötüye kullanıldı ve sonunda rezil edildi. Tek bir büyük söz olmuş mudur ki, yığın hemen kutsallığından soymaya kalkmasın?
- 2) Az sayıdaki tek-tek istisnalar bu hazin ve ürkütücü tabloyu ortadan kaldırmıyor; öte yandan bu istisnalar da l'art pour l'art ilkesine inanmış sanatçılar. Demek onlar daha yüce bir ülküye hizmet ediyorlar: güçlerini *genel anlamda* hedefsizce dağıtma ülküsüne. Dış güzellik zihinsel atmosferi oluşturan öğelerden biridir. Yalnız, bunun olumlu yanından başka (güzel = iyi), -İncil'deki anlamıyla- yeteneğin tüketici biçimde işe yaratılamaması demek olan bir kusuru da vardır.
- 3) Bu "bugün" ve "yarın" özünde, İncil'deki yaratılışın "günleri"ne benzer.
- 4) "Freischütz"ün ['Sihirli Av'] bestecisi Weber Beethoven'in VII. Senfonisi üzerine şöyle demişti: "İşte, bu dahinin egzantrikliği son haddine ulaştı; Beethoven artık iyice tımarhanelik." Birinci bölümün başındaki "mi" notasının vurgulandığı gerilimli yerde, senfoniye ilk defa dinlemekte olan Abbé Stadler yanındaki dinleyicilerden birine şöyle seslenmişti: "Halâ devam ediyor 'mi' - başka bir şey akıl edememiş işte, yeteneksiz herif!" ("Beethoven", August Göllerich, bak. R. Strauß'un yayımladığı "Die Musik" [Müzik] dizisinde s.1.)
- 5) Kimi anıtlar bu soruya üzücü bir cevap olmuyor mu?
- 6) Burada sık sık, maddi-olandan, maddi-olmayandan ve "az ya da çok" maddi olarak tanımlanan ara durumlardan söz ediliyor. *Her şey* madde midir? *Her şey* zihin midir? Bizim maddeyle zihin arasına koyduğumuz farklar sadece maddenin ya da sadece zihnin dereceleri olamaz mı? "Zihin"in olumlu bilimlerdeki ürünü olarak tanımlanan düşünce de maddedir, ama kaba değil, ince duyularla duyulabilen madde. Bedenin elinin dokunamadığı şey - bu mudur zihin? Bu küçük yazıda bu konu üzerine daha fazla konuşulamayacak, zaten, çok keskin sınırların çekilmemesi de yeterli.
- 7) Zöllner, Wagner, Butleroff - Petersburg, Crookes - Londra vd., daha sonra Ch. Richet, C. Flammarion (hatta Paris'in "Matin"i bile bu sonuncunun söylediklerini "Je le constate, mais je ne l'explique pas" [Saptıyorum, ama açıklayamıyorum] başlığı altında yayımlayalı iki yıl kadar oluyor). Nihayet C. Lombroso, suç konusunda antropolojik yöntemin yaratıcısı, işi Eusapia Palladino'yla birlikte esaslı spiritizma oturumları yapmaya kadar varıyor ve olguları kabul ediyor. Kendi başlarına böyle araştırmalarla uğraşan başka bilimciler bir yana, aynı amaçlara yönelen nice bilimsel dernekler ve kurumlar oluşuyor yavaş yavaş (örneğin Paris'teki Société des Etudes psychiques; hatta bu kurum varlığı sonuçlar konusunda kamuoyunu nesnel biçimde aydınlatmak için Fransa'da rapor gezileri düzenliyor).
- 8) Bu durumlarda sık sık hipnoz kelimesi kullanılıyor; oysa hipnoz ilk biçimi

miyle Mesmerizm'de ortaya çıktığında nice akademi küçümseyerek sırt çevirmişti.

- 9) Bak. örneğin Dr. Steiner'in "Theosophie"si ve "Lucifer- Gnosis"teki bilgi yolları üzerine olan makaleleri. Bugün, Kandinski'nin Rudolf Steiner'in antropozofi yönelişli zihinbilimi ile H.P. Blawatzky'nin doğu kökenli teozofisi arasında henüz bir fark gözetmediğine işaret etmek yerinde olura; bunun nedeni elbet, iki tutum arasındaki karşıtlıkların o yıllarda ancak yeni yeni tartışılmakta olmasıdır. - M.B. 18. 8. 62
- 10) H.P. Blawatzky: Der Schlüssel der Theosophie [Teozofi Anahtarı]. Leipzig; Max Altmann, 1907. Kitap İngilizce olarak Londra'da 1889'da yayımlandı.
- 11) Çöküşün kahinleri arasında, ilk sırada Alfred Kubin de yer alır. Karşı kurulmaz bir güçle katı boşluğun tüyler ürpertici atmosferine çekiliyor, Kubin'de insan. Bu güç bizi Kubin'in çizimlerinde olduğu gibi, "Die andere Seite" [Öte Yaka] adlı romanında da etkiliyor.
- 12) Maeterlinck Petersburg'ta, oyunlarından birkaçı kendi yönetiminde sahnelenirken, provalardan birinde, hazırda olmayan bir kulenin yerini tutması için bir parça keten bezi astırmıştı. Onun için, bütün ayrıntılarıyla gerçeği taklit eden bir kulis yaptırmak önemli değildi. Bütün çağların en büyük hayalcileri olan, oyunlarında bir sopayı at sayan, ya da bildiğimiz kağıt kargalarla -kargayı belli bir yerinden kıvrıp süvariye ata dönüştürerek- süvari alayları kuran (Kügelgen: "Erinnerungen eines alten Mannes" [Yaşlı Bir Adamın Anıları]) çocuklar gibiydi bu konuda. Bu, seyircinin hayalgücünü uyarma öğesi günümüz tiyatrosunda büyük bir rol oynuyor. Bu bakımdan özellikle Rus tiyatrosu çok çalışmış ve çok yol almış bulunuyor. Böylece maddi tiyatrodan geleceğin zihinsel tiyatrosuna giden zorunlu geçiş hazırlanmış oluyor.
- 13) Böyle olduğu Maeterlinck'le Poe'nun eserleri karşılaştırılınca daha bir ortaya çıkıyor. Bu ise gene, sanatsal araçların maddiden soyuta doğru ilerlediklerine bir örnektir.
- 14) Birçok deneme böyle bir zihinsel atmosferin sadece kahramanlara değil, her insana yararlı olduğunu göstermiştir. Duyarlı kimseler örneğin, zihinsel yönden tepki duydukları bir insanın daha önce bulunmuş olduğu bir odada, bu kişinin o odada olduğunu bilmeseler de, kalamazlar.
- 15) "Die Musik" [Müzik], X, 2, s. 104. "Harmonielehre"den bir bölüm ("Universal Edition" yayınevi).
- 16) Bakınız, örneğin, Signac: "De Delacroix au Néo- impressionisme" [Delacroix'dan Yeni İzlenimciliğe]. (Almancaı Axel Juncker yayınevinde yayımlanmıştır, Charlottenburg [Berlin] 1910.)
- 17) Bakınız "Kunst und Künstler"deki [Sanat ve Sanatçı] makalesi, 1909, sayı VIII.
- 18) Bu farklar, dünyadaki her şey gibi, göreceli olarak anlaşılmalıdır. Belli bir anlamda müzik zaman içinde yayılımdan kaçınabilir, resimse bu yayılımı

kullanabilir. Söylendiği gibi, bütün önermelerin sadece göreceli bir değeri vardır.

- 19) Müziksel araçları dışsal biçimleri yansıtmak için kullanma yolundaki denemelerin ne zavalı sonuçlar verdiğini dar anlamda anlaşılan türden program müziği gösteriyor. Son zamanlarda da *letszhin* böyle deneyler yapıldı. Kurbağa ötüşlerini, avludaki tavukları, bıçak bileme seslerini taklit etmek gerçi varyete sahnesine pekala yakışan ve eğlendirici oyun olarak gayet hoş bir etki yapan bir şeydir. Ama ciddi müzikte böyle taşkınlıklar "tabiatı verme" başarısızlığına öğretici birer örnek olarak kalır. Tabiatın kendi dili vardır ve bu dil üzerimizde aşılmaz bir güç olarak etkilidir. Bu dil taklit edilemez. Tavukların dolaştığı bir avluyu müziksel olarak canlandırıp gerçekliğin havasını yeniden yaratmak ve dinleyiciyi bu havaya sokmak istenince bu işin imkansız ve gereksiz bir girişim olduğu açıkça ortaya çıkar. Böyle bir hava her sanat tarafından yaratılabilir, ama tabiatı dışsal yönden taklit ederek değil, bu havayı *işsel* değeri içinde sanatsal olarak yansıtarak.
- 20) *Dr. med. Freudenberg. Spaltung der Persönlichkeit* [Kişiliğin Yarılmı]. (Übersinnliche Welt [Duyu-üstü Dünya] 1908, sayı 2, s.64-65.) Burada renkleri işitmekten de söz ediliyor (s. 65); bu konuda yazar karşılaştırmalı çizelgelerin genel bir yasa çıkarmaya elvermediğini belirtiyor. Karşılaştırmamız: *L. Sabanejeff*, haftalık "Müzik" dergisi, Moskova 1911, sayı 9: Burada kesin biçimde, böyle bir yasaya yakında varılacağı savunuluyor.
- 21) Bu alanda gerek kuramsal, gerekse kılğısal olarak bir hayli çalışılmış bulunuyor. Benzerliğin çokyönlü oluşuna dayanarak (hava ve ışık titreşiminin fiziksel benzerliği gibi) resmin de kontrpuanını oluşturmasını sağlayacak bir yol aranıyor. Öte yandan, kılğısal alanda, müziğe yatkın olmayan çocukların renkleri yardımıyla (örneğin *pişekler* kullanılarak) bir melodiyi ezberlemesi yolunda başarılı denemeler yapıldı. Bu alanda yıllardır çalışan biri olan Bayan A. Sacharjin-Unkowsky amacı "müziği tabiatın renklerinden kopya ederek oluşturmak, tabiatın seslerini resme geçirmek, *sesleri renkli görüp renkleri müziksel biçimde işitmek*" olan, kendine özgü, kesin bir yöntem geliştirdi. Bu yöntem yıllardır mucidinin okulunda uygulanıyor ve St. Petersburg konservatuarınca anlamlı bir yol olarak kabul edilmiş bulunuyor. Öte yandan, Skrijabin *ampirik* olarak müziksel ve renksel tonları paralel olarak gösteren ve Bayan Unkowsky'nin daha çok fiziksel nitelikteki çizelgesine hayli benzeyen bir çizelge ortaya koydu. Skrijabin kuramını "Prometheus'ta inandırıcı bir biçimde uygulamıştır. (Bak. haftalık "Müzik" dergisindeki çizelge, Moskova 1911, sayı 9.)
- 22) P. Signac a.g.y. - Bak. ayrıca *K. Scheffler*'in ilginç makalesi: "Notizen über Farbe" [Renk üzerine notlar] (Dekorative Kunst [Dekoratif sanat], şubat 1901).
- 23) Çok benzer bir sonuç bundan sonra gelen *ağaç* örneğinde de ortaya çıkıyor, ama bunda imgenin maddi ögesi daha büyük bir yer tutmakta.

- 24) Bu arada yön de, örneğin üçgenin hangi yöne baktığı da anlamlı bir rol oynar. Bu, resim sanatı açısından çok önemlidir.
- 25) Bir biçim lalettayın bir etki yapıyor ve, yaygın bir deyişle, "hiçbir şey söylemiyor" ise bunu harfi harfine almak gerekmez. Hiçbir biçim, ya da yüzünde hiç ama hiçbir şey yoktur ki, hiçbir şey söylemesin. Ne var ki bu söyleyiş çoğu zaman, özellikle söylenen şeyin kendisi lalettayın bir şeyse, daha doğrusu, doğru yerde söylenmemişse, ruhumuza ulaşmaz.
- 26) Bu "ifadeli" nitelemesi doğru anlaşılmalı: biçim bazen çekinikse ifadeli olur. Biçim bazen, sınırlarını zorlamayıp sadece ifadenin uçlarına giden yönü gösteren bir işaret olarak kalırsa zorunlu-olanı en iyi biçimde ifade eder.
- 27) "İdealize etme" işinde canalcı nokta organik biçimi güzelleştirmek, ideal hale getirmektir, ki bu arada kolayca bir şematiklik ortaya çıkıyor ve kişiselliğin içsel tınısı kayboluyordu. Daha çok izlenimci temelden belirip gelişen "üsluplaştırma"nın ise baş amacı organik biçimi "güzelleştirmek" değil, raslantısal ayrıntılarını atarak güçlü bir biçimde karakterize etmek oldu. Bu yüzden, burada meydana çıkan tını gerçi bütünüyle kişisel nitelikteydi, ama büyük ölçüde, dışsallığın dile gelmesiyle sağlanıyordu. Organik biçimin bundan sonra gelen ele alınış ve işleniş biçimi *içsel* tınının ortaya dökülmesi amacıyla yönelir. Organik biçim artık dolaysız nesneye hizmet etmeyip tanrısal dilin - insandan gelip insana yöneldiği için insan-sal bir araca gerek duyan- bir öğesinden ibaret olmak durumundadır.
- 28) Büyük beste tabii, daha küçük ve kendi içlerinde bütünlük oluşturan bestelerden oluşabilir, hatta bunlar birbirlerine karşı düşmanca bir çelişki içinde bulunabilir, ama sonuçta (çelişkileri yoluyla da olsa) büyük besteye hizmet ederler. Bu küçük besteler içsel renkleri de ayrı ayrı olan tek-teke biçimlerden oluşur.
- 29) Buna güçlü bir örnek: Cézanne'ın yıkanan kadınları, üçgen içindeki beste. (Mistik üçgen!) Böyle, geometrik bir biçim içine yerleştirme eski, ama son zamanlarda -içsel bir anlamı, ruhu kalmayan, katı akademik formüllerle dönüşerek yozlaştığı için- terkedilen bir ilkedir. Cézanne bu ilkeyi kullanırken ona yeni bir ruh verdi ve bu arada salt resimsel-bestesel yönünü kuvvetle vurguladı. Bu önemli örnekte üçgen biçimi grubu uyum içine sokmak için kullanılmış bir araç değil, haykırı haykırı ilan edilen bir sanatsal amaçtır. Geometrik biçim burada aynı zamanda resimsel bestenin aracı olmaktadır: ağırlık, soyut öğe kuvvetle resmin tınısına katılarak, salt sanatsal yönelişe verilmiştir. Bu yüzden Cézanne alabildiğine haklı olarak insan bedeninin oranlarıyla oynar: üçgenin tepesine doğru yönelen sadece bütün figür olmaz, aynı zamanda tek-teke organlar da aşağıdan yukarıya bastıran bir iç fırtınanın etkisiyle gittikçe yukarıya itilir, gittikçe hafifleşir ve gözle görülür biçimde yayılırlar.
- 30) Hareket denen şeydir bu; örneğin bir üçgen, ucu yukarıya çevrilirse, yü-

zey üstünde eğri duran üçgenden daha sakın, hareketsiz, sağlam bir etki yapar.

- 31) Büyük, çok yönlü usta Leonardo da Vinci çeşitli renkleri kotarmaya yarayacak bir kaşık sistemi ya da yelpazesi icat etmişti. Böylece mekanik bir uyum sağlama imkanı doğacaktı. Öğrencilerinden biri bu aracı kullanmakta pek güçlük çekti, sonunda başarısızlıklardan yılarak ressam arkadaşına bu kaşıkları ustanın kendisinin nasıl kullandığını sordu. "Usta hiç kullanmaz onları", cevabını verdi arkadaş. (Mereschowski: "Leonardo da Vinci", Almanca'ya çeviren: A. Eliasberg, R. Piper & Co. yayınevi, Münih.)
- 32) "Dışsal-olan" kavramı burada "madde" kavramıyla karıştırılmamalı. Birinci kavramı sadece, tanınmış-olanın sınırlarını asla aşamayan ve bizi onun için sadece geleneksel "güzel"e ulaştırabilen "dışsal zorunluluklar" anlamında kullanıyorum. "İçsel zorunluluk" bu sınırları tanımaz ve bu sayede çoğu zaman, insanların "çirkin" olarak nitelemeye alışkın olduğu cinsten nesneler yaratır. Demek ki "çirkin" sadece alışkanlığa dayalı bir kavramdır ve eskiden etkili olmuş, çoktan vücut bulmuş içsel zorunlulukların dışsal sonucu olarak daha epey bir süre sözümona bir hayatı sürdürecektir. Bu geçen dönem içinde, o zamanlar içsel zorunlulukla bir bağlantısı olmayan her şeye "çirkin" damgası vuruldu. Öte yandan içsel zorunlulukla bağlantısı olan her şey de güzel olarak tanımlandı, ki böylesi de doğrudur: içsel zorunluluğun ortaya koyduğu *her şey* daha bu nedenle güzeldir. Ve güzel olduğu er ya da geç, kaçınılmaz biçimde tanınacaktır.
- 33) Bütün bu savlar deneysel-ruhsal duyumlamaların sonucudur ve hiçbir olumlu-bilime dayanmamaktadır.
- 34) Bu yüzden örneğin Bavyera'nın sarı mektup kutuları, henüz solmamışlarsa, böyle bir etki yapar. İlginçtir ki, limon sarıdır (keskin asit), kanarya kuşu sarıdır (keskin ötüş). Burada renk tonunun olağanüstü bir yoğunluğu söz konusudur.
- 35) Renksel ve müziksel tonlar arasındaki eşleşim tabii görece olmakla kalıyor. Nasıl ki bir keman, çeşitli renklere eş tutulabilecek, çok çeşitli sesler geliştirebiliyorsa, örneğin sarı da farklı nüanslar halinde çeşitli çalgılarla ifade edilebilir. Burada sözü geçen bu ve benzeri paralellikler genel olarak, orta tınıda, saf renk tonu ve müzikte vibrato, surdin vb. çeşitleme yolları kullanılmadan çıkarılan bir orta ton düşünülerek kurulmuştur.
- 36) ... hale... imparator ve peygamber için (yani insanlar için) altın renginde, simgesel kişiler içinse (yani sadece zihinsel olarak varolan yaratıklar için) gök mavisidir. (Kondakoff, N. Histoire de l'art byzantin consid. princip. dans les miniatures. [Bizans Sanatı Tarihi, Özellikle Minyatürler Açısından] Paris 1886-1891. Cilt II, S.38,2.)
- 37) Yeşilde olduğu gibi değil -yeşil, ileride göreceğimiz gibi, dünyevi, kendinden hoşnut dinginliktir-, törensi, dünya-üstü derinleşme olarak. Bu kelimesi kelimesine böyle anlaşılmalı: "üst"e giden yol, kaçınılmaz biçim-

de, "dünya"dan geçmektedir. Dünyasallığın bütün eziyetleri, sorunları, çelişkileri yaşanmak zorundadır. Bunlardan kurtulan yoktur. Burada da, dışsal zorunluluğun örttüğü bir içsel zorunluluk var. Bu zorunluluğu bilmek "dinginlik" in kaynağıdır. Ama *bu* dinginlik bize en uzak şey olduğundan renkler âleminde de mavinin ağır basmasına içimizden kolay kolay ısınamayız.

- 38) Gene, ileride ele alınacak olan mordan başka bir biçimde.
- 39) Çok övülen, ideal denge de böyle bir etki yapar. İsa'nın şu sözü her ne kadar yerinde söylenmiş de olsa: "Ne soğuksun ne sıcak..."
- 40) Van Gogh mektuplarında beyaz bir duvarın resmini doğrudan beyaz olarak yapıp yapamayacağını sorar. Natüralist olmayan biri için, renge içsel tını olarak ihtiyaç duyduğundan- ortaya hiçbir zorluk çıkarmayan bu soru bir izlenimci-natüralist ressama tabiata yöneltilmiş cüretli bir suikast gibi geliyor. Bu soru böyle bir ressamın gözüne aynı, vaktiyle kahverengi gölgelerin maviye dönüştürülmesi kadar devrimci ve delice bir çıkış gibi görünse gerek (sevilen bir örnek: "Yeşil Gökyüzü ve Mavi Çayır". Nasıl ki bu son örnekte Akademiizm'den ve Realizm'den Empresyonizm'e ve Natüralizm'e olan geçiş izleniyorsa, van Gogh'un sorusunda da "tabiatın çevirisi"nin çekirdeği, yani tabiatı dışsal görüntü değil, *içsel izlenim*, yakın geçmişte konulan adıyla *dışavurum* [Expression] olarak canlandırma unsurunu açığa vurma eğilimi göze çarpıyor.
- 41) Örneğin zincifre kırmızısı beyaz üzerinde donuk ve kirli bir tını verir, siyah üzerindeyse çarpıcı, şaşırtıcı bir güç kazanır. Açık sarı beyaz üzerinde zayıf, akıp dağılmış gibi görünür, siyah üzerindeyse o kadar kuvvetli bir etki yapar ki, zeminden basbayağı kurtulur, havada yüzyormuş gibi durur, göze çarpar.
- 42) Gri - hareketsizlik ve dinginlik. Daha, yeşille kırmızıyı karıştırarak dinginlik elde etmeye çalışan Delacroix bile farkına varmıştı bunun (Signac, agy.).
- 43) Tabii her rengin sıcaklığı ve soğukluğu olabilir, ama hiçbirinde bu karşıtlık kırmızıda olduğu kadar büyük değildir. Bir dolu içsel olanak!
- 44) Küçük çanların (ya da at çingiraklarının) arı, sevinçli, sık olarak birbirini izleyen sesleri Rusça'da "ağaççileği renkli" sesler olarak adlandırılır. Ağaççileği suyunun rengi yukarıda tasvir edilen açık ve soğuk kırmızıya yakındır.
- 45) Sanatçılar arasında bazen, hatır sorulduğu zaman şaka yollu, "mosmor" cevabı verilir, ki hiç iyiye işaret değildir.
- 46) Morun bir de leylak rengine çalma eğilimi vardır. Ya bunlardan biri nerede biter de öbürü nerede başlar?
- 47) Dışsal bir kullanım olarak, reklamın etkisi böyle tekrara dayanır.
- 48) İmtihamların, savaşa götüren düşmanca duyguların çoğaldığı dönemler vardır. Savaş ve devrim (devrim savaştan daha az bir dozda olmak üzere)

böyle bir atmosferin ürünleridir ve atmosferi daha da kirletirler. Senin kullandığın ölçü sana karşı da kullanılacaktır!

- 49) Tarih böyle dönemler de geçirmiştir. Hristiyanlığın en zayıfları bile harekete geçirip zihinsel mücadeleyle koşturduğu dönemden daha büyük bir dönem var mı? Savaşta ve devrimde de bu türe dahil olan, pis havayı aynı bunlar gibi dağıtan etkenler vardır.
- 50) Bu birleşimi bir dolu renkçi [koloristisch] mazeretlerle ilk dönem resimlerinde, herhalde ilk öncülerden biri olarak, daha "dün" Frank Brangwin kullanmıştır.
- 51) Örneğin bak. *Le Fauconnier*'nin Neue Künstlervereinigung München'in [Münih Yeni Sanatçılar Birliği] II. sergisinin kataloğuna yazdığı makale (1910-11).
- 52) Böyle denemeler yapılıyor. Bu konuda müzikle olan paralelliğin büyük katkısı var, örneğin "Tendances Nouvelles" [Yeni Eğilimler], sayı 35, *Henri Rovel*: "Resimde ve müzikte uyumun yasaları aynıdır" (s.721).
- 53) Tabii, bu kargaşa da kesin kuralları olan bir hayattır, ama başka bir ortama ait bir hayat.
- 54) Yukarıda tasvir edilen dünya gene de, mutlak biçimde kendine özgü, *temelde*, ilke olarak zorunlu olan ve olanaklar sunan içsel tınıya sahip bir dünyadır.
- 55) Bu noktada yeniden, üstüne basa basa vurgulanması gereken şey, böyle vakaların, örneklerin vs. sadece şematik değerler olarak görülmesi gerektiğidir. Bütün bunlar geleneğe bağlıdır ve beste genelinin büyük etkisiyle de, bir o kadar kolaylıkla, bir çizgiyle de değiştirilebilirler. Olanaklar sonsuz diziler oluşturmaktadır.
- 56) "Kederli, sevinçli" vb. deyimlerin çok kaba-saba nitelikte olduklarını ve ancak iç-dünyanın ince, bedensel olmayan titreşimlerini gösteren yol işaretleri olma hizmetini görebileceklerini hep vurgulamak gerek.
- 57) Masal *bütünüyle* "çevrilmemiş" ise, yola çıktığı sonuç sinema yoluyla yaratılan masal sahnelerinden çıkan sonuca benzer.
- 58) Masal esintisiyle mücadele tabiatla mücadeleye benzer. Renk düzenlemesinde ne kadar kolaylıkla ve ne sık kendini sanatçının eserine işler "tabiat"! Tabiatın resmini yapmak onunla savaşmaktan daha kolaydır!
- 59) Bu sorunla ilgili olarak bak. benim Blauer Reiter'deki [Mavi Süvari] "Biçim Sorunu Üzerine" adlı makalem, (R. Piper & Co. yayınevi, 1912). Bu yazıda, Henri Rousseau'nun eserinden yola çıkarak, çağımızda belirtmek olan gerçekçiliğin sadece soyutlamayla eşdeğer olmayıp onunla özdeş olduğunu gösteriyorum.
- 60) Özellikle edebiyat bu ilkeyi dile getireli çok olmuştur. Örneğin Goethe şöyle der: "Sanatçı zihin özgürlüğü içinde tabiatın üstünde yer alır ve onu kendi yüksek hedefleri doğrultusunda işler... sanatçı tabiatın aynı zamanda hem efendisi, hem kölesidir. Anlaşılabilirlik için dünyasal araçlarla çalışmak zorunda olduğu ölçüde kölesidir. (Dikkat buyurula!) Ama, bu

dünyasal araçları kendi daha yüksek niyetlerinin egemenliği altına aldığı, onların hizmetine soktuğu ölçüde de efendisidir. Sanatçı dünyaya bir bütün yoluyla seslenmek ister: ama bu bütünü tabiatla bulamaz, onun kendi zihninin ürünüdür bütün, isterseniz başka bir deyişle, döllenmiş bir tanrısal solugun esintisidir." (Karl Heinemann, Goethe, 1899, s.684) Günümüzde O. Wilde: "*Sanat tabiatın bittiği yerde başlar*" (De Profundis). Resimde de sık sık böyle düşüncelere rastlıyoruz. Örneğin Delacroix, tabiatın sanatçı için sadece bir sözlük olduğunu söylemişti; ayrıca şöyle der: "Realizmi sanatın karşı kutbu olarak tanımlamalı" ("Mein Tagebuch" [Günlüğüm], s.246. Bruno Cassirer yayınevi. Berlin 1903).

- 61) Örneğin, "ahlak-dışı" olduğu söylenen eserler ya herhangi bir ruh titreşimi yaratmaya hiç mi hiç yeterli değildir (o zaman tanımımıza göre sanat-dışıdır), ya da herhangi bir açıdan doğru biçime sahip olduklarından onlar da bir ruh titreşimi uyandırır. O zaman "iyi"dirler. Ama, ruhsal titreşim bir yana, -zamanımızda adlandırıldığı üzere- aşağı türden, salt bedensel titreşim doğuruyorsa o zaman bu durumdan esere aşağı titreşimlerle tepki gösteren kişiliğin değil eserin değersiz sayılacağı sonucu çıkarılmaz.
- 62) Bu kısıtsız özgürlük -dürüstlük olarak adlandırılan- içsel zorunluluk temeli üzerine kurulu olmalıdır. Ve bu ilke sadece sanatın değil, hayatın ilkesidir. Bu ilke gerçek üstün-insanın darkafalılığa karşı elinde tuttuğu en büyük kılıçtır.
- 63) Bu tabiat taklidinin, ruhsal canlılığı olan bir sanatçının elinden çıkmışsa asla tamamen ölü bir yansıma olmayacağı açıktır. Bu biçim içinde de ruh konuşabilir ve işitilebilir. Karşı örnek olarak, Canaletto'nun manzaraları ile Denner'in kederiyle ünlü başları verilebilir (Münih'te, Alte Pinakothek'te).
- 64) Bu boşluk kolayca zehir ve pislikle de doldurulabilir.
- 65) Bu görüş böyle zamanlarda sayıları az olan düşünsel etkenlerden biridir. Her şeyi pratik ve amaca uygun kılmak isteyen maddeciliğe karşı bilinçsizce bir tepkidir. Gene bu da, sanatın ne kadar kuvvetli ve sapasağlam olduğunu, canlı ve ebedi olan, uyuşturulabilen, ama öldürülemeyen insan ruhunun ne kadar güçlü olduğunu ispatlıyor.
- 66) Elbette, burada söz konusu edilen şeyin ruh eğitimi olduğu ve her esere zorla bilinç ürünü bir içeriğin sokuşturulması, ya da düşünülen bu içeriğe zorla bir sanat giysisi giydirilmesi gereği olmadığı açıktır! Böyle yapıldığı zaman cansız kafa ürününden başka bir şey çıkmaz ortaya. Yukarıda da söylenmişti: gerçek sanat eseri gizemli bir biçimde doğar. Hayır, sanatçı ruhu canlıysa o zaman onu kafanın düşünceleriyle ve kuramlarıyla desteklemek gerekmez. Ruh, o anda sanatçının kendisine bütünüyle kapalı kalabilecek bir şey bile söyleyebilir. Sanatçıya ruhun içsel sesi hangi araca gerek duyduğunu ve bunu nereden alacağını da (dışsal ya da içsel "tabiat") söyler. Duygu denen şeye uyarak çalışan her sanatçı düşünerek bul-

duğu bir biçimin nasıl birdenbire ve hiç beklemediği bir anda gözüne saçma görünüyverdiğini, nasıl bir başka, doğru biçimin "sanki kendiliğinden" öncekinin, atılanın yerine oturduğunu bilir. Böcklin sahici sanat eserinin büyük bir doğaçlama olması gerektiğini söyler: yani düşünme, kurgu, ön-düzenleme hedefe götüren basamaklar olmaktan ileri gidemezler; hedef ise sanatçının kendisine beklemediği bir biçimde görünebilir. Gelecek kontrpuanın kullanılışı da böyle anlaşılmalıdır.

- 67) Bu güzel kavramında tabii ki dışsal nitelikteki, ya da içsel olup da genel hayatta kabul edilen değerler değil, en dokunulmaz biçimde de olsa, ruhu incelten ve zenginleştiren *bütün her şey* anlaşılmalıdır. Bunun için, örneğin resimde *her* renk içsel olarak güzeldir, çünkü her renk bir ruh titreşimi doğurur ve *her titreşim ruhu zenginleştirir*. Ve bunun için artık, dışsal olarak "çirkin" olan her şey içsel olarak güzel olabilir. Sanatta bu böyledir, hayatta da böyledir. Onun için de, hiçbir şey içsel sonuç olarak, yani öbür insanların ruhuna etkisi bakımından, "çirkin" değildir.
- 68) Von der inneren Schönheit [İçsel Güzellik Üzerine]. (K. Robert Lange-wiesche yayınevi. Düsseldorf, Leipzig. s.187.)
- 69) Örneğin Ravenna mozayigi örneği: Burada ana grup bir üçgen oluşturur. Öbür figürler gittikçe belirsizleşen bir şekilde bu üçgene eğilmektedir. Uzanan kol ile kapıdaki perde fermata oluşturuyorlar.
- 70) Bu, açık-seçik görülebilen ve açık ritmi olan melodik yapıya örnek olarak Cézanne'ın "Yıkılanlar" tablosuna bakılabilir.
- 71) Senfonik çağrışımları olan melodik besteler arasında Hodler'in birçok resmi sayılabilir.
- 72) Burada gelenek büyük bir rol oynuyor - özellikle de, halka malolmuş sanat bakımından. Böyle eserler genelde bir kültür sanatı döneminin parlak evresinde, çiçek açma evresinde ortaya çıkar (ye da bir sonraki evreye kadar uzanırlar). Açılıp olgunlaşmış çiçek bir içsel dinginlik havası yayar. Çimlenme dönemlerinde savaşı, çarpışan, engelleyen öğeler o kadar fazladır ki, dinginlik gözle görülen bir egemen özellik haline gelememiştir. Tabii nihayet, her ciddi eser dingindir. Ne var ki, bu sonuç dinginlik (yücelik) sadece çağdaşları için kolayca bulunur halde değildir. Her ciddi eser içten içe, dinginlik ve yücelik içinde söylenen şu sözlerin tınısını taşır: "Ben varım." Esere yönelik sevgi ya da nefret çözülür, uçup gider. Bu sözlerin tınısı sonsuzdur.

TABLULAR
I - VIII



I. İmparatoriçe Theodora ve Cariyeleri
Mozaik, Ravenna'da San Vitale'de. IV. Yüzyıl



II. Victor ve Heinrich D nwegge

İsa'nın  armıha Gerili i

Bavyera Devlet Resim Koleksiyonu, M n h



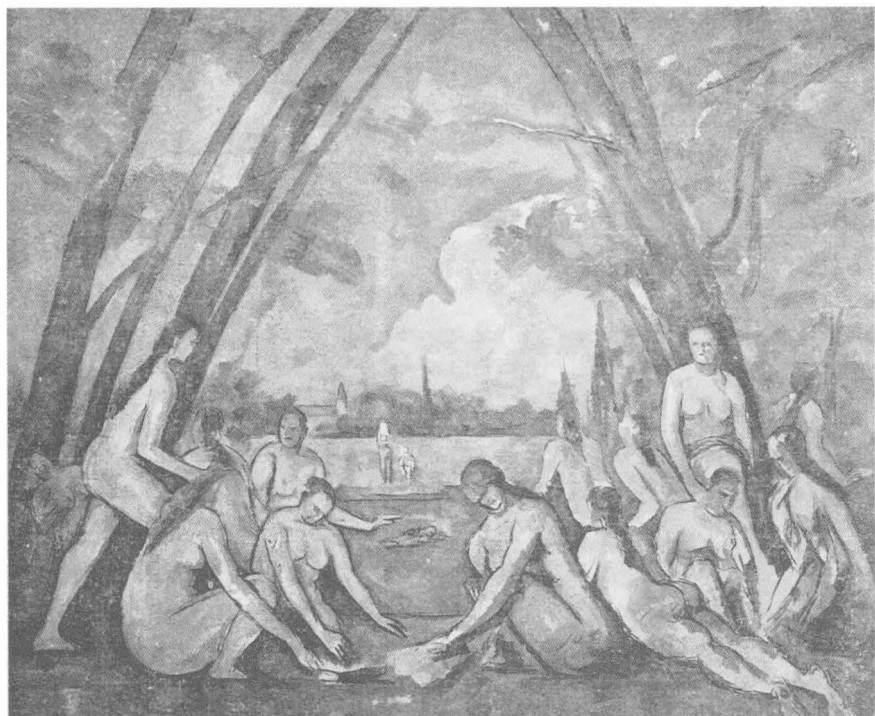
III. Albrecht Dürer
İsa İçin Ağlayış
Alte Pinakothek, Münih



IV. Raffael

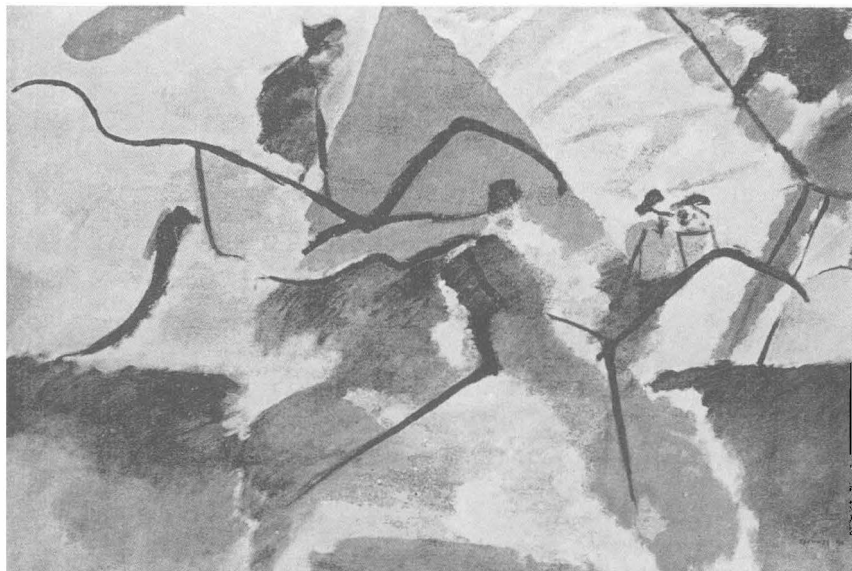
Canigiani Hanesinden Kutsal Aile

Alte Pinakothek, Münih



V. Paul Cézanne

Yıkanoanlar. 1895-1905



VI. Vasili Kandinski
Izlenim No. 5. 1911



VII. Vasili Kandinski
Doğaçlama No. 18. 1911



VIII. Vasili Kandinski
Beste 2. 1910

KANDİNSKİ,

ASRÎ ZAMANLAR'IN DEVRİMCİ RESSAMI. AVRUPA SANATININ

XX. YÜZYILDA GEÇİRDİĞİ BÜYÜK DEĞİŞİMLERİN

HAZIRLANIŞINDA HEM YAPITLARININ, HEM DE ESTETİK

GÖRÜŞLERİNİN ÖNEMLİ PAYI OLDUĞU BİLİNİYOR.

BU KİTABINDA, KLÂSİK SANAT SERÜVENİNİN BİTİMİNDE

ORTAYA ÇIKAN SANATSAL SANCILARIN TEK TEK

ÜZERİNDE KALIRKEN, OKURU YARININ YARATICILIK

SORUNLARINA DA YAKLAŞTIRIYOR KANDİNSKİ.

ISBN 975-363-168-5



9 789753 631686