

**T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANA SANAT DALI
RESİM PROGRAMI**

**AVRUPA SANATI'NDA ROMANTİZM'DEN GÜNÜMÜZE
FANTASTİK EĞİLİMLER**

(Yüksek Lisans Eser Metni)

Hazırlayan:

20036117 Sema MAŞKILI

Danışman:

Prof.Kemal İskender

İSTANBUL-2006

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa no.</u>
ÖNSÖZ	III
ÖZET	IV
SUMMARY	V
RESİMLER LİSTESİ	VI
1. GİRİŞ	1
2.ROMANTİK NEDİR?.....	2
2.1. Romantik Sözcüğünün Başlangıcından Günümüze Geçirdiği Evreler	2
2.2.Romantizmin Gerçeklikle Olan İlişkisi.....	3
2.3.Romantizmin Aydınlanmaya Karşı Tutumu.....	4
2.4. Klasizm ve Romantizm.....	4
2.5.Romantizm'in Primitivizm ve Egzotizmle İlişkisi.....	7
2.6.Romantik Bilinç.....	8
2.7.Romantizmin Modernlikle Olan İlişkisi	9
2. 8. Akım Olarak Romantizmin Ortaya Çıkışı.....	10
3.ALMAN YA'DA ROMANTİZM	13
4.FRANSA'DA ROMANTİZM.....	24
5.İNGİLTERE'DE ROMANTİZM.....	27
6.GERÇEKÜSTÜCÜLÜK.....	31
7.FANTASTİĞİN TANIMI VE ROMANTİZMLE İLİŞKİSİ.....	34
7. 1. Fantastik Realizm.....	35
7.1.1.Ernst Fuchs.....	36
7.1.2.Rudolf Hausner.....	38
7.1.3. Wolfgang Hutler.....	40
7.1.4. Erich Brauer.....	40

7.1.5.Anton Lehmden.....	41
8. ROMANTİK SANATTA YERĞİ VE İRONİ	41
9. GOYA'NIN SANATI ÜZERİNE.....	44
10.ROMANTİK, MELANKOLİK KİŞİLİK YAPILARI.....	45
11.SEMBOLİZM ANLAYIŞI	48
11.1.Sembolizmde Düş Kavramı.....	48
11.2. Sembolist Çevre.....	49
11.3. Sembolizmin Öncüleri	50
11.4. Sembolist Resmin Kuramcıları.....	55
12. SANATTA BÜYÜLÜ GERÇEKÇİLİK KAVRAMI ÜZERİNE.....	56
13.ESERLERİM HAKKINDA.....	58
14.SONUÇ.....	68
15.KAYNAKLAR.....	69
16.ÖZGEÇMİŞ.....	71

Sema MAŞKILI tarafından hazırlanan Avrupa Sanatı'nda Romantizm'den Günümüze Fantastik Eğilimler adlı bu çalışma jürimizce Yüksek Lisans Eser Metni Olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi: 29/06/2006

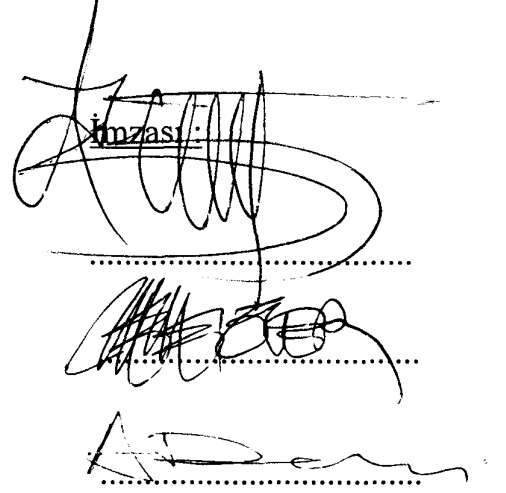
(Jüri Üyesinin Ünvanı, Adı, Soyadı ve Kurumu) :

Jüri Üyesi: Prof.Kemal İSKENDER(Danışman)

Jüri Üyesi : Prof. Mehmet ÖZER
(M.Ü.Öğr.Üy.)

Jüri Üyesi: Yrd.Doç.Ahmet Umur DENİZ

İmzası:



The image shows three handwritten signatures in black ink, each written over a horizontal dotted line. The first signature is the most prominent and appears to be 'Kemal İskender'. The second signature is smaller and less legible. The third signature is also smaller and less legible.

ÖNSÖZ

Bu çalışmada tanımlanması bir hayli güç olan Romantizm'i her yönüyle ele alarak tanımlamaya çalıştım.

Romantizm'in Klasizm'le, gerçeklikle, aydınlanmayla, primitivizm ve egzotizmle ve modernlikle olan ilişkisini irdeledim. Romantizm'den başlayarak günümüze kadar gelen fantastik eğilimleri başlıklar altında ele alarak açıkladım.

Haziran 2006

Sema Maşkılı

Sema Maşkılı

Fantastic Tendencies in Romanticism to Day in European Art

SUMMARY

Although the Romanticism came out much before the period we call modern, it is a stream having some of Modernism feature in it. In this work out I took treat this frequently. During history, art process imagination has reach importance with Romanticism for the first time.

The Romanticism has brought out consideration and art genius.

The Romanticism builds his proper world inside the real world. Reality with data is insignificant for it, and it wants to establish a new world.

Subject like fantasies, dreams, adventures, love, and irony is its interest domain. Fantastic thought has an important place in Romanticism. Romantics went away from the era that they lived in and they were interested in either their past on their future or the cultures except for theirs. In that sense, we can say that art has esoteric and exotic elements.

More than a systematic philosophy, the Romanticism is an attitude against the nature, have show humans as heroes, and sometime describe upper class of the community as banal. The Romanticism has pay attention to the truth behind the apparent.

The Romantic artists have never described themselves, nor have they been a style. When we look to the art history we can not talk about a romantic style. But we can talk of a romantic attitude (way of thinking).

KEY WORDS: Romanticism, fantastic, irony, dream, imagination.

Sema Maşkılı

Avrupa Sanatı'nda Romantizm'den Günümüze Fantastik Eğilimler

ÖZET

Romantizm, modern çağ dediğimiz dönemin başlangıcından çok önce ortaya çıkmış olmasına rağmen, Modernizm'in bazı özelliklerini içinde barındıran bir akımdır. Bu çalışmada da bunu sıkça ele aldım. Tarihte sanatsal yaratı sürecinde imgeleme ilk kez Romantizm'de büyük önem verilmiştir. Romantizm her zaman düşünceyi ve sanatsal dehayı öne çıkarmıştır.

Romantizm, kendine özgü dünyasını gerçek dünyanın içinde inşa eder. Verili gerçeklik onun için değersizdir. O yeni bir dünya kurmak ister.

Fanteziler, rüyalar, maceralar, aşk, ironi, düş gibi konular onun ilgi alanlarıdır. Fantastik düşünce, Romantizm içinde önemli bir yere sahiptir. Romantikler yaşadıkları çağdan uzaklaşmış, ya geçmişe ya da geleceğe, kendi dışındaki toplumların kültürlerine ilgi duymuşlardır. Bu anlamda yaptıkları sanatın esoterik ve egzotik öğeler taşıdığını söyleyebiliriz.

Romantik düşünce, dizgesel bir felsefe olmaktan çok yaşama ve evrene karşı bir tutumdur.

Romantik sanatçılar, bazen insanın doğa karşısında güçsüzlüğünü yansıtmaya çalışmış, bazen güçsüz insanları bir kahraman gibi göstermiş, bazen de toplumun üst sınıfındaki insanları son derece sıradan resmetmişlerdir. Romantizm her zaman görünen gerçeğin arkasındakiyle ilgilenmiştir.

Romantik sanatçılar hiçbir zaman bir üslup birliği içinde olmadıkları gibi kendilerini çok fazla da tanımlamamışlardır. Sanat tarihine baktığımızda tek bir

romantik üsluptan söz edemeyiz. Ama ortak bir romantik tavırdan, (düşünme şeklinden) bahsedebiliriz.

ANAHTAR KELİMLER: Romantizm, Fantastik, İroni, Düş, İmgelem



Resim 3.1.

Johann Friedrich Overbeck

“Kardesleri Tarafından Satılan Yusuf”, 1816



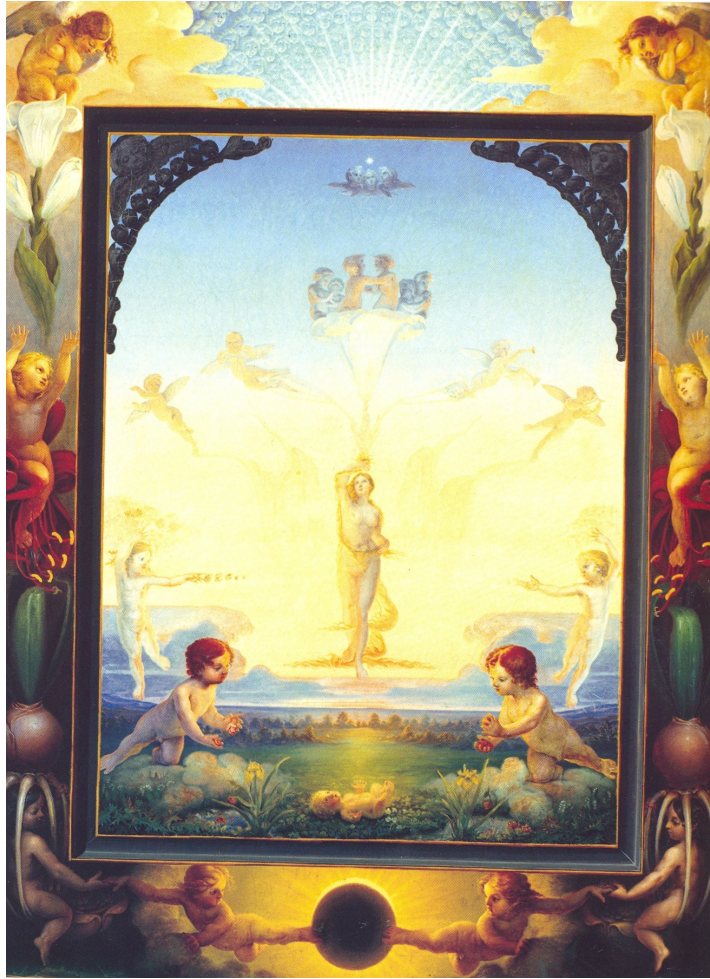
Resim 3.2.

Carl Spitzweg, “Yoksul Şair”



Resim 3.3.

Arnold Böcklin, "Ölümler Adası"



Resim 3.4

Otto Runge "Sabah"



Resim 3.5.

C. David Friedrich "Deniz Kıyısında Keşif"



Resim 3. 6.

C.David Friedrich,"Ay'ı izleyen Adam ve Kadın"



Resim 3.7

Caspar David Friedrich, "Buz Denizi"



Resim 3.8

Caspar David Friedrich, "Pencerede"



Resim 4.1.

Gericault, "Medusa'nın Salı"



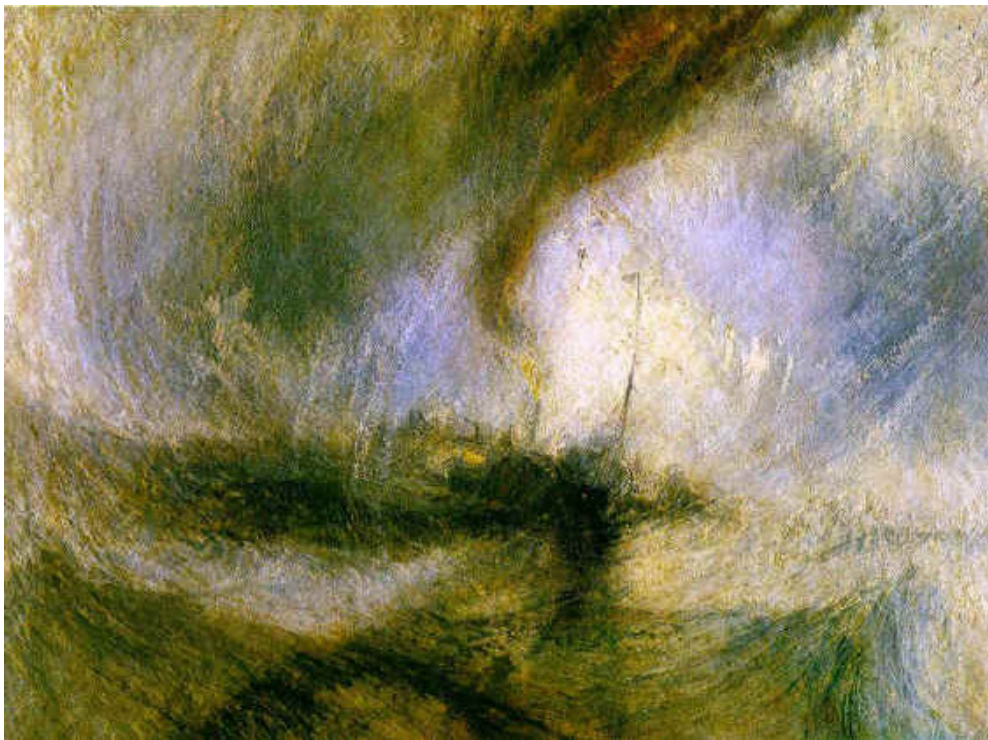
Resim4.2.

Delacroix,"Halka Önderlik Eden Özgürlük"



Resim 5.1.

John Constable, "Salisbury Katedrali"



Resim 5.2.

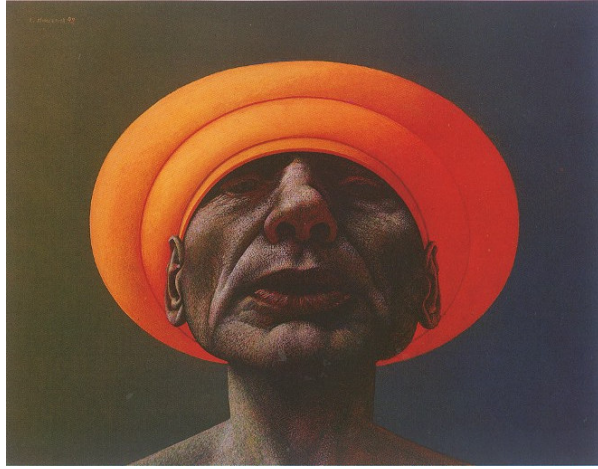
William Turner, "Denizde Kar Fırtınası"



Resim 6.1. Rene Magritte “Işık İmparatorluğu”



Resim 7.1.1.1. Ernst Fuchs, “Ölümlle Dans”



Resim 7.1.2.1.

Rudolf Hausner, "Adem"



Resim 9.1.

Francisco Goya, "Saba Ayini"



Resim 10.1.

**Francisco Goya
“Oğlunu Yiyen Satürn”**



Resim 11.3.1.

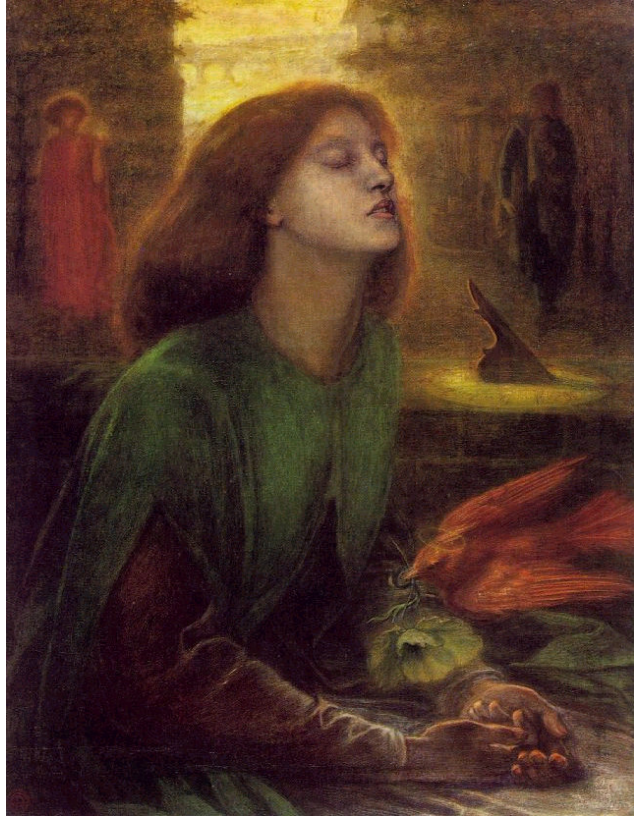
William Blake

“Cehennemin Kapsında Dante ve Virgilius”



Resim 11.3.2.

H. Benjamin Füssli, "Kâbus"



Resim 11.3.3. Dante Gabriel Rosetti "Beata Beatrix"



Resim 11.3.4.

John Everett Millais "Sonbahar Yaprakları"



Resim 13.1 Sema Maşkılı, Dışardan Gelen Yabancı Nesne, 2004



Resim 13.2. Sema Maşkılı, “Korku’nun Aşığı” ,2004



Resim 13.3.

Sema Maşkılı, “Uyku”, 2005



Resim13.4.

Sema Maşkı, "Bilinmeyene Bakış",2005



Resim13.5.

SemaMaşkı, "Yol ",2005



Resim13.6

Sema Maşkılı,"Dört Kavak",2006

RESİMLER LİSTESİ

3.1. Friedrich Overbeck, “Kardeşleri Tarafından Satılan Joseph”, 1816, Tuval Üzerine Yağlıboya, Staatliche Museum, Berlin,sayfa 14

3.2. Carl Spitzweg, “Yoksul Şair”, 1837,Tuval Üzerine Yağlıboya, Özel Koleksiyon,sayfa 16

3.3. Arnold Böcklin, “Ölüler Adası”, 1883, Ahşap Üzerine Yağlıboya, 80x150 cm, Nationalgalerie, Berlin ,sayfa 17

3.4. Philipp Otto Runge, “Sabah”,1809-10, Tuval Üzerine Yağlıboya, 109x85,5 cm,Kunsthalle,Hamburg ,sayfa 18

3.5. Caspar David Friedrich, “Deniz Kıyısında Keşiş”1809,Tuval Üzerine Yağlıboya, Nationalgalerie, Berlin ,sayfa 19

3.6. Caspar David Friedrich, “Ay’ı İzleyen Adam ve Kadın”,1818, Tuval Üzerine Yağlıboya, 34x44 cm, Nationalgalerie, Berlin sayfa 21

3.7. Caspar David Friedrich, “Buz Denizi”,1823–25,Tuval Üzerine Yağlıboya, 96.7x126.9 cm, Kunsthalle, Hamburg, sayfa 22

3.8. Caspar David Friedrich, “Pencerede”, 1827, Tuval Üzerine Yağlıboya, 46x35 cm Kunsthalle, Kiel, sayfa 23

4.1. Gericault, “Medusa’nın Salı”, 1818–19, Tuval Üzerine Yağlıboya, Louvre, Paris, sayfa 25

4.2. Delacroix, “Halka Önderlik Eden Özgürlük” 1830, Tuval Üzerine Yağlıboya, 260 x 325 cm, Louvre Museum, Paris,. sayfa 26

5.1. John Constable, Salisbury Katedrali, 1823, Tuval Üzerine Yağlıboya, Victoria and Albert Museum, London, sayfa 28

5.2. William Turner “Denizde Kar Fırtınası” ,1842,Tuval Üzerine Yağlıboya, Tate Galery, London ,sayfa 29

6.1.Rene Magritte “Işık İmparatorluğu”, 1953,54,Tuval Üzerine Yağlıboya,195.4x 131x2 cm, Peggy Guggenheim Koleksiyonu ,sayfa 33

7.1.1.1.Ernst Fuchs, “Ölümlle Dans”, 1983,Ahşap üzerine karışık teknik,100x150, sayfa 37

7.1.2.1. Rudolf Hausner, “Âdem”, 1992, sayfa 39

9.1.Francisco Goya,”Saba Ayini” 1820–23,Tuvale aktarılmış duvar resmi,140x438, Prada Müzesi, Madrid ,sayfa 44

10.1. Francisco Goya “Oğlunu Yiyen Satürn” 1820–23.Tuvale aktarılmış duvar resmi, 145x82.9, Prado Müzesi, Madrid., sayfa 47

11.3.1. William Blake “Cehennemın Kapısında Dante ve Virgilius”, 1824–27, sayfa 50

11.3.2. Füssli, “Kâbus”, 1781, Tuval Üzerine Yağlıboya, Institute of Arts, Detroit, sayfa 51

11.3.3. Dante Gabriel Rossetti, “Beata Beatrix, 1864–70, Tuval Üzerine Yağlıboya, 34 x 26 in. Tate Gallery, London ,sayfa 53

11.3.4. John Everett Millais, “Sonbahar Yaprakları”, 1855–56,Tuval Üzerine Yağlıboya, 41x29 in, Manchester City Art Galleries, sayfa 54

13.1. Sema Maşkılı, “Dışardan Gelen Yabancı Nesne” 2004, Tuval Üzerine Yağlıboya 200x150cm ,sayfa 59

13.2.Sema Maşkılı,”Korkunun Aşığı”,2004, Tuval Üzerine Yağlıboya, 140x100 cm, sayfa 61

13.3.Sema Maşkılı,”Uyku”,2005, Tuval Üzerine Yağlıboya, 70x100 cm ,sayfa 63

13.4.Sema Maşkılı, “Bilinmeyene Bakış”, 2005, Tuval Üzerine Yağlıboya, 24x35 cm, sayfa 64

13.5. Sema Maşkılı, “Yol”,2005,Kâğıt Üzerine Yağlıboya, 18x 50 cm, sayfa 65

13.6. Sema Maşkılı,”Dört Kavak”,Tuval üzerine ”Dört Kavak”,Tuval Üzerine Yağlıboya,100x70cm,sayfa66

1.GİRİŞ

Bu çalıřmada elimden geldiđince Romantik kavramını irdelemeye çalıřtım ve özellikle Romantizm'in dűř gűcűyle bařlayan ve fantastiđe uzanan serűvenini anlatmak istedim. Bunu yaparken hem çeřitli kaynaklardan faydalandım, hem de yakın çevremdeki kiřilerin fikirlerini aldım.

Romantizm tanımlanması zor bir akımdır. Dolayısıyla ben de bu çalışmada Romantizmi tek bir kalıba sokmaktan kaçındım.

Romantik sanat, dűř gűcűnűn ve dűřűncenin sanatıdır. Bu anlamda Romantikleri Sembolist ve Fantastik Sanat'la iliřkilendirmeye çalıřtım ve kendi yapıtlarımla bir bađ kurdum.

2. ROMANTİK NEDİR?

Romantik için kısaca bir tanım yapmak zorunda kalacak olursak onun heyecan, duygu, efsanevi, egzotik, gizem, olağandışı gibi özellikleri içinde barındıran ya da davranışlarında duygu ve coşkunun aşırı ölçüde etkisi bulunan anlamına geldiğini söyleyebiliriz. Bunlara daha niceleri de eklenebilir. Ama kuşkusuz sadece bu özellikler onu tanımlamaya yetmeyecektir. Çünkü romantik keskin bir biçimde tanımlanmaya uygun bir terim değildir. Zaten ilk ortaya çıkışından beri bu terim birbirinden farklı birçok şey için kullanılmıştır.

2.1. “Romantik” Sözcüğünün Başlangıcından Günümüze Geçirdiği

Evreler

Romantizm 19.yy da çıkmıştır fakat romantik kelimesinin tarihi çok eskiye dayanır.

“Romantik sözcüğü anlamsal karşılığını ilk kez 1654 yılından itibaren günlüğünde Bath dolaylarında çok “romantik bir yerden” söz eden İngiliz yazar John Evelyn tarafından kullanıldığında bulmuştur.”¹

Romantik kelimesinin buradaki kullanım şeklinin imgelem ile ilgili olduğunu söyleyebiliriz.Fakat daha sonraları kelime olağanüstü haller içinde kullanılacak ve fantastikle bir bağ kuracaktır. Sözcük zaman içinde değişerek birbirinden farklı bir çok durumu anlatmak için kullanılmıştır..

“Örneğin “kurullar karşısında bağımsız olma durumu için, inanılmaz ve olağanüstü durumlar için, yabancılık ve gizem hissi veren durumları anlatmak için.”²

Ben romantizmi yukarıda bahsettiğim bu yabancılık ve gizem özellikleri açısından kendi sanatımla bir bağ kurarak inceleyeceğim.

¹ Francis CLAUDON, Romantizm Sanat Ansiklopedisi, Çev. Özdemir İnce, İlhan Usmanbaş, 7.

² A.g.k., 7

“Romantisch” sıfatı Almanya’da başlangıçta gotik üslubunu ve ortaçağa özgü olanı belirtmek amacıyla kullanılmıştır.1801 yılından itibaren romantik edebiyat klasik edebiyatın karşısına daha belirgin bir biçimde çıkmaya başlamıştır. Goethe önceleri deyim “ortaçağa özgü”, “olağanüstü” ya da “Hıristiyan” anlamında sınırlandırmak istemişti. Ancak o ünlü eleştirisi (klasik=sağlıklı, romantik=hasta) ile deyime daha sonra başka anlam yükledi. Stendhal “Racine ve Shakespeare” adlı yapıtında, yeni edebiyatı tanımlamak için bu deyim kullandı. Deyimin kaynağı olan İngilizce, sözcüğün destansı bir geçmişi ve masalsi bir dünyayı anımsatan değerini uzun süre korumuştur.”³

2.2.Romantizmin Gerçeklikle Olan İlişkisi

Romantiklere göre doğa bilimsel sınırlar içinde bile olsa mekanik bir şekilde algılanamazdı.Doğanın böyle algılanması romantik ruha aykırıydı.Romantikler, yaşamın nedensel yasalarla sınırlı olmadığını düşünüyorlardı.

Romantikler var olan dünyayı değiştirmektense, kendilerine yeni bir dünya inşa etmeyi tercih ederler.Bunu yaparken bazen yaşadıkları yerden ve zamandan da koparlar. Kurdukları bu yeni dünyanın var olan gerçeklikle bir ilgisi olması onların umurunda değildir. Romantizmin gerçeklikle olan ilişkisi genellikle yıkıcıdır. Gerçekliği tartışılır hale getirir.Buna bağlı olarak imgelem sonsuz seçeneklerle zenginleşir. Romantikler için var olan gerçeklik ve zaman duygusu değersizdir.

Romantiklerin tarihle bağının alegorik olduğunu söyleyebiliriz.Çünkü onlara göre tarih şimdiki zamandan koparak geçmişteki ötekiyle bir araya gelinen bir zemin ve bugünden bir kaçıdır.

Romantikler kendilerini farklı bir zaman ve mekân duygusu yaratmaya adanmışlardır. Yaşadıkları zaman ve mekandan hep uzaklaşmışlardır. Şimdiki zamanın sınırları içinde kalmayı reddederler.Onlara göre için zaman ve mekân herkese göre değişebilmeli farklı yaşanabilmelidir.Bütün bunlara rağmen romantizm

³ A.g.k. , 8.

gerçeği tamamen reddetmez, çünkü romantikler zaten genel geçer bir zaman, mekân ve gerçeklik doktrini ortaya koymamışlardır. Böyle bir doktrin romantiklerin bireysel özgürlüklerini engellerdi.

2.3.Romantizmin Aydınlanmaya Karşı Tutumu

Romantizm, hiçbir zaman tanımlanabilir ve normları olan bir felsefe olmamıştır,O sadece yaşama ve gerçekliğe karşı takınılmış bir tavidir.

Romantik ruhu tanımlamak çok zordur fakat yinede onun belli başlı özelliklerinden bahsedebiliriz.Örneğin Aydınlanma döneminde doğayı açıklamak adına bilimsel çözümler ön plana çıkmaktaydı.Aydınlanmanın eleştirel bir tutumu vardı.Oysa Romantikler doğayı anlamaya çabalarken sadece yaratıcı imgeleme ve sezgisel yolları kullanmışlardır.Romantizmle beraber filozof karşılığını sanatsal dehayla bulmuştur,kişiselik ön plana çıkmıştır.

Romantikler sanatın gerçeğin bir görünümü olduğunu düşünüyorlardı. Onlar sanatın olağandışı ve öğrenilemez olduğunu vurgulamışlardır.Sezgisel ve içsel olanın vücut bulduğu yer olan sanatın sadece mantıkla ve bilimsel yasalarla kavranan gerçeklik boyutunun çok daha üstünde olduğunu düşünüyorlardı.

Romantizm Aydınlanmayı eleştirir,ama onun bir irrasyonelizm olduğunu da söyleyemeyiz,romantikler aklın yeteneklerine de önem vermişlerdir.Örneğin romantikler aklın eleştirel yeteneğinden faydalanmışlardır. Romantizm aydınlanmanın getirdiği akılcılığa, pozitivist, analitik düşünceye karşıydı.

2.4. Klasizm ve Romantizm

Romantizm tinselliğe, renge, samimiyete ve sonsuzluğa duyulan bir özlemdir. Klasizm'de ise izleyici bir samimiyet hissedemez. Klasizm de pek tinselliğin öne çıktığı söylenemez. Renkler ve konturlar belli katı kurallara tabiidir. Romantizm genelde kabul edilmiş bir sürü prensipleri olan ve organize edilmiş bir akım olmadı.

“Onu Klasizm’in antitezi olarak görmek, onun devamlı eski klasik unsurları ve hatta stilleri kullanmasını göz ardı etmenin yanında, onu olumsuz bir şey yapar ki değildir. Romantizme aklın bir sonsuzluk durumu olarak bakmak tehlikelidir ve aynı zamanda, 18./19.yy Romantizminin ne kadar yerinde bir şey olduğunu ve değişen politik, endüstriyel ve sosyal duruma ne kadar yakından bağlı olduğunu görmemize engel olur.”⁴

Her ikisi de Fransız Devrimi ve Napolyon Savaşları’ndan etkilenmiş ve tüm Avrupa genelindeki, bu olayların sonucunda ortaya çıkan anlayışları ve önemli politik olayları aynı zaman diliminde yaşamışlardır.

Romantizm yerleşik otoriteye karşıydı ve romantik sanatçıların çoğu aristokrasiden değil burjuvadan çıkmıştı bu nedenle akım hiçbir zaman resmi bir stil olmadı. Ancak Neo-Klasizm devlet himayesine kavuşmuş resmi bir stildir.

Klasizm’in aksine romantizm, bireyselliğin sanatıdır. Bu yüzden ki romantik sanatçılarda birbirinden farklı bir çok yaklaşım görürüz.,Romantikler kendilerini aynı konuları resmetmeye de zorunlu hissetmemişlerdir. Ancak hepsinin ortak bir noktası vardır ki o da her birinin orijinallikte olan ısrarıdır. Romantizm, herhangi bir grubun görüşleriyle değil daha çok bireysel insan ruhuyla ve onun çeşitliliğiyle ilgilenir. Klasizm’de ise bireysellik ön planda değildir, sanat devletin çıkarları doğrultusunda kullanılmıştır.

Bu nedenle Romantizmin içerik olarak sübjektif, Klasizm’in ise objektif olduğunu söyleyebiliriz. Kuzey - Güney ayrımına burada girmemiz gerekiyor, çünkü Romantizm kuzeyden çıkmıştır, Klasizm ise güneyin çocuğudur.

“Romantizm Kuzeyin çocuğudur ve Kuzey renkçidir, rüyalar ve peri masalları sisin çocuklarıdır.”(Baudelaire,1846)⁵

⁴ Michael GREENHALGH, “Romantizm’in Kökleri” The New Romantics ,Art &Design , Çev.Arzu Engin,22

⁵A.g.k., 23.

Güneyin aydınlık gökyüzü, açıklık ve mantığı, Kuzeyin ise sisi, karanlık ve irrasyonel duygulanımı bu ayrımı belirleyici kılan niteliklerdir.

Sanat tarihi boyunca özellikle Ön Rönesans' tan başlayarak kuzey ile güney arasında plastik anlamda çok belirgin ayrımlar olmuştur. Coğrafi özelliklerden ve ışığın düşme açısı gibi nedenlerden ötürü güney çizgisel özellikler gösterirken, kuzey daha renkçi ve detaycı bir tavır sergilemiştir. Örneğin Boticelli'nin Venüs'ün Doğuşu adlı resminde konturlar ön plandadır. İlk gördüğümüz şey renk değildir, biçimdir. Oysa Rogier Van Der Veyden'in Çarmıhtan İndiriliş adlı resmine baktığımızda renklerin daha karakteristik bir özellik taşıdığını görürüz. Romantizm'de de kuzeyin bu renkçi özelliğini yoğun bir biçimde hissederiz.

Romantizmde kişisel duyguların ve sezginin kişiye geleneğin tüm birikiminden daha fazla şey öğreteceğine yönelik bir inanç, anti-rasyonalizm olduğunu söyleyebiliriz

“Diğer bir muhalefette, ilk kez Goethe tarafından ileri sürülen Klasizm'in sağlığı, Romantizmin ise hastalığı (tinsel hastalığı) sembolize ettiği.”⁶

Bu düşünce Klasizm'in insanın mantığına bağlı iyimserlik ve kusursuzluğuna yönelik felsefesine karşın Romantizm'in kurtuluşu bazen dinde veya duygusal bilinçte bulacağına inanmasından dolayı ortaya çıkmış olmalıdır.

“A.W. Schlegel'in dediği gibi ‘akıl her nesneyi ayrı ayrı algılamak, duygu hepsini bir anda ve tek olarak algılar’ Bu bizi Romantizm'de bulmayı umduğumuz tutarlılığın illa da gerekli bir değer olmadığı konusunda uyarmalı.”⁷

Romantik sanatta, sanat ve doğa, şiir ve düzyazı, ciddiyet ve mizah, anı ve önsezi, soyut düşünceler ve canlı hisler, semavi ve dünyevi, ölüm ve yaşam gibi şeylerin tümünü bir arada görebiliriz. Ancak Klasizm'de her şey o kadar nettir ki bu zıtlığı bir arada göremeyiz.

⁶ A.g.k., 23

⁷ Besim F.DELLALOĞLU,Romantik Muamma, 52

2.5.Romantizm'in Primitivizm ve Egzotizmle İlişkisi

Romantizm primitif zamanlar ve ortaçağla ilgilenir.Romantiklere bu zamanlar çekici gelmektedir çünkü günümüzün parçası değildirlerdir. Romantizm Afrika, Amerika kıtaları ve doğuyla ilgili farklı kültür ve sanat formlarıyla ilgilenmiştir. Çünkü romantikler yaşanan zaman ve mekândan uzaklaşmayı tercih etmişlerdir.

“Yeniden keşfedilen Yunanistan (Türklerin istilasından sonra daha çok tanınan) İskoçya, Galler ve Alp gibi Avrupa'nın az önem verilen kendi alanlarıdır.”⁸

Bu özellikleri egzotizme olan yakınlıklarını gösterir. Bu egzotizm sanatçıların garip ve olağandışı olana ulaşmalarında önemli bir araç olur. Peyzaj, romantik sanat ve mimaride önemli bir yere sahiptir. Çünkü Klasizm döneminden beri düzenlenmiş yapay bahçeler ve doğa alanları, insanları vahşi doğanın görkeminden yoksun bırakmıştır ve Romantikler bu boşluğu doldurmak istemişlerdir.

Romantiklerde primitife olan ilgi insanın duyarlılığını ifade etmede önemli bir araç olmuştur.

“Sanatta tartışılır mütemadil bir eğilim olmasına rağmen, primitivizm'in Romantizm'de özel bir önemi vardır. Çünkü Primitivizm, yeni estetik bir duyarlılıkla ve daha önceki sanatsal ve ebedi zamanların yeniden oluşumuyla daha yakından alakalıdır.”⁹

Geçmişle olan bağının yanı sıra primitif teknikleri duyguları ifade etmede ve içselliği tarif etmede çok basit yöntemler olarak romantikler de tercih etmiştir. Örneğin Sanat ve edebiyatı birleştiren Blake genellikle sanatını çizgisel ve primitif bir stille ortaya koyar.Ortaçağ tam olarak primitif olmasa da yalınlık, onur ve saflık gibi primitif unsurlar içeren yönleriyle romantizmde yeniden konu olmuştur. Aynı zamanda bu tür geçmişe duyulan ilgi güncel olandan bir kaçışı gösterir. Bu yolla primitivizm çağdaş yaşamın ve güncel sanatın bir eleştirisi niteliğine bürünmüştür

⁸ B.k.z., (4), GREENHALGH, 30

⁹ A.g.k, 34

2.6. Romantik Bilinç

“August William Schlegel “yaşamın temelleri karanlık içinde kaybolur” der ve devam eder “yaşamın sihri, çözülemez gizeme dayanır” Kardeşi Friedrich Schlegel ise şöyle der:”Romantik sanat, mükemmelliğe hiçbir zaman erişemeyen sürekli bir dönüşümdür. O, yalnızca sonsuz, yalnızca özgürdür. Onun ilk yasası, yaratıcının iradesidir; hiçbir yasa tanımayan yaratıcının iradesi. Zaten romantik hareketin özü de budur; irade ve bir etkinlik olarak insan. Bu tanımlanabilir değildir, çünkü kendisi sürekli oluşum halindedir. Aslında onun kendisini yarattığını bile söyleyemeyiz, çünkü kendilik mevcut değildir; mevcut olan harekettir.”¹⁰

Romantiklerde duyarlılık bir tutku haline gelmiştir.Duyarlılık yaşamla iletişim kurmaya yararken, tutku ise düzene bir başkaldırı niteliğine dönüşmüştür.

Romantikler sınırları zorlamışlardır ancak bu hiçbir zaman bir devrim niteliğine bürünmemiştir. Çünkü onlar bir şeyi bitirip başka bir şeyi başlatma amacını gütmemiştir.

Romantiklerin kullandığı dil simgeler ve düşlerle ilişkilidir.

Romantikler felsefelerini en anlaşılabilir şekilde edebiyatta özellikle şiirde göstermişlerdir. Şiir felsefe yapmanın en uygun zemini gibidir.Kişi felsefede mutlak bir gerçekliğe ulaşamayabilir ama şiirle ona çok yaklaşabilir. Romantik bilinç ise mutlağın imkânsızlığını kabul ettiği halde mutlağı temsil etme çabasında ısrarcıdır.

“Stendhal, romantizmin modern ve ilginç, klasizmin ise eski ve kalın kafalı olduğunu söyler. Nietzsche ise romantizmi bir hastalık olarak değil, tersine bir terapi, bir tedavi olarak adlandırır. Marksistlere göre ise romantizm, Sanayi Devrimi'nin korkunç yüzü karşısında gözlerini kapamaktır. Friedrich Schlegel'e göre, insanda sonsuza kadar yücelmek yolunda tatmin edilmemiş bir tutku; bireyselliğin dar sınırlarını parçalamak isteyen ateşli bir hasret vardır.”¹¹

¹⁰ B.k.z. ,(7), DELLALOĞLU, 15

¹¹A.g.k. , 17

2.7.Romantizmin Modernlikle Olan İlişkisi

Romantizm birikmiş olan gelenekten sanatı ayırmıştır. Gerçekten Romantizmin modernliği ifade ettiği özelliklerden biri klasik geçmişi bırakması ve primitif olanla veya 18.yy dan 19. yy'ın sonuna kadar süren ortaçağla olan ilişkisidir.

Romantizm Avrupa medeniyetinde sosyal, politik ve entelektüel değişimlerle uğraştığından, sonraki zamanlar için bir öncü olmuştur, veya Romantizmin geleneklerin yıkılmasının değişik yollarını göstermeye neden olduğunu söyleyebiliriz. Romantizm konu ve stil arasındaki bağı kopardığından, her stilin bir zamana ait olduğunu düşünürsek bu anlamda romantizm bir zamansızlık özelliği gösterir. Değişimin sürekliliğine rağmen önceki kuşakların değişmez olarak belirledikleri alanda romantiklerin yaptığı değişiklikler modern düşünceyle olan bağlarını göstermektedir.

Mimesis estetiği daha, on sekizinci yüzyılın sonunda bozulmaya başlamıştır. Platon ve Aristoteles ile Antik Yunan'da ortaya çıkmış ve 18.yy a kadar sürmüş olan bu egemen sanat anlayışının romantizmin gelmesiyle değişme uğradığını söyleyebiliriz. Bu anlayış sanatın doğanın bir tekrarı olması gerektiğini savunuyordu. Oysa Romantik sanat ise yaşama tutulan bir ayna değil, ona karşı bir başkaldırı özelliği taşıyordu.. Romantikler yaşamda ne olup bittiği yakinen ilgilenmez, onlar sadece ne olması gerektiği üstüne düşünürler. Aslında romantik estetiğin bu özelliği modern sanatı da anırtır. Modern sanatında anti-mimetik bir sanat olduğunu söyleyebiliriz. Romantizm'in bu anlamda, modernizmin habercisi olduğu varsayılabilir.

Romantiklerin takındıkları tavrın sonucu olan bireysellik ile modern avant-garde hareketler arasında benzerlikler bulunur. Romantiklerdeki biz yerine ben deme tavrı topluma karşı ilk elden bir başkaldırıdır. Bundan aldığı ivmeyle, zamana, mekâna ve gerçekliğe başkaldırı sürmüş ve modern çağ 'avant-garde'larına kadar bu tavrın etkisi devam etmiştir.

Romantizmin bir dünya görüşü olma özelliğini ‘avant-garde’ta da görürüz. İkisi de kendi kurdukları gerçekliği kendilerine sunulan gerçekliğe üstün tutar.

Romantizmin en önem verdiği şey olan imgelemin aslında paradoksal olduğu söylenebilir, çünkü insan hem bu dünyanın fiziksel bir parçasıdır hem de imgelem yoluyla kendini bu dünyadan ayırır. İmgelem, bir anlamda sanatçının gerçekliğin içerisinde kaybolduğu bir alandır. Romantik sanat yapıtı duygu anlamında gerçek olmasına rağmen teknik açıdan gerçek dışı gibi görünür. Romantikler bu çelişkili durumdan kaçınmazlar. Bu noktada da romantizm modern ve post modernle bir bağ kurar.

“Octavia Paz, romantizm ile modernizm arasındaki ilişkiyi ya da sürekliliği çok ikna edici bir biçimde vurgular. Ona göre modern şiir, romantizm ile başlar. Hatta Paz, modernizm’in bir çok özelliğini Romantizm’den devraldığını iddia eder. Romantizm’den bu yana şiirsel imgelem, eleştirinin altını boşalttığı bir zemin üzerine anıtlar inşa etmektedir.”¹²

Romantizmin ve modern sanatın gerçekliğe olan başkaldırısının altında yatan şey toplumu, zamanı ve gerçekliği beğenmeme, onları eleştirmedir. Bu eleştiri toplumun gerçeklik adına sadece dışa baktığı, içi inkâr ettiği fikrinedir. Sanatçı bu noktada içi merak eden, arayan, özleyendir. Sanatçı görünenin arkasındakinin peşindedir.

2. 8. Akım Olarak Romantizmin Ortaya Çıkışı

“Avrupa 18.yüzyılın sonlarından itibaren iki yönlü bir değişim dönemine girdi. Biri 1776 Amerikan ve 1789 Fransız devrimi ile “kültürel “sonuçları olan Demokratik devrim, diğeri ise 18.yüzyılda İngiltere’de ortaya çıkan Endüstri devrimidir. Tüm bunların sonucunda aristokrasiye karşı zaferini ilan eden, gittikçe zenginleşen burjuvazi ve yeni oluşan, burjuvaziye emeğini satarak zengin eden işçi sınıfı iki ayrı toplumsal tabaka olarak 19.yüzyıla damgasını vurdu. Sanata ve sanatçıya bakışta değişti. Monarşik ve aristokratik toplumda sanatçı, sarayın övünç kaynağı ve değerli bir mal olarak görülüyordu, yükselmeye çalışan burjuvazi için ise lüks hizmetler sunan pahalı bir kişiydi.19.yüzyıl burjuva toplumu için sanatçı

¹² B.k.z. (7), DELLALOĞLU, 93

bireysel girişimi, bir dehayı, yaşamın tinsel hizmetlerini temsil ediyordu. Sanatı 19.yüzyıl burjuvazisi kadar takdir eden bir başka toplum görülmemiştir.”¹³

“19. yy hangi açıdan bakılırsa bakılsın Avrupa'nın en uzun yüz yılıdır.1789'da bir devrimle başlayıp, kimileri için 1917'de bir başka devrimle biten, kimileri için 1918'de ve 1945'de savaşıyla sonuçlanan, kimileri için ise 1929 kriziyle sona eren uzun bir yüz yıl.”¹⁴

16. yy.dan 18. yy.a kadar süren döneme soylular (aristokratlar) ve din adamları (ruhban sınıfı) egemendi. Plastik sanatlar ve şiirde Klasizm soyluların sanatıydı, soyluların beğenilerine yönelikti. 19. yy yaşamına kentsoylular ağırlığını koyunca, değişimlere paralel olarak şiir ve plastik sanatlardaki akımlar da değişti.

Klasizm Antik Yunan ve Roma'ya öykünmüştür. Doğayı ve insanı estetize etmiştir. Aydınlanma çağının bütün doktrinlerini Neo-Klasik sanat barındırmaktadır. Romantizm bu noktada Neo-Klasizm' e tepki olarak ortaya çıkmıştır. Neo-Klasizm kuralcı bir sanat anlayışını benimsemişti. Bu noktada Neo-Klasizm bir üslup olarak varlığını ortaya koyarken, romantizmin benimsediği özgürlük fikirleri ve kural tanımazlığı romantizmi üsluptan çok bir harekete dönüştürmüştür. Neo-Klasizm'in ağır biçimselliğine duyulan tepki Romantizmin ortaya çıkmasında çok önemli bir etken olmuştur. Soyluların sanat ve beğenisinin ürünü olan Klasizm'e karşı gençler ayaklanmışlar ve onun yerini burjuvazinin duygularını dile getiren romantik okul almıştır.

Erdoğan Alkan “Şiir Sanatı” isimli kitabında romantizmin temel prensiplerini şöyle sıralamıştır:

- Sanatta bireyin imgelemi, düş gücü ve duyarlılığı, "ben'in kendinden geçişi" ve kişisel lirizm egemen oldu.
- Sanatçılar ve edebiyatçılar, ozanlar biçime değil öze ağırlık verdiler.
- Romantik sanatta doğa ve insan kaynaştı.
- Sanat özgürleşti.

¹³ Anna Carola KRAUSSE, Rönesans'tan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü, 56

¹⁴ A.g.k., 65

—Sanat insanın duygularını olduğu kadar, yoksulluğunu ve toplumsal sorunlarını da kendine dert edindi.”¹⁵

Sanatta “ben” yani insanın kişisel duyguları önem kazanmaya başlamıştı. Neo-klasiklerin dünyayı kavramaya çalıştıkları akılcı bakış açısının karşısına Romantizm duygu ve bireysel hayal gücünü koymuştu. Bu yeni sanat anlayışı Klasizm’in kontrollü yapısına , biçimciliğine ve entelektüel disiplinine karşıydı. Sanatçının yeni amacı artık duygular ve sezgilere ulaşmak olmuştu.

Klasizm dönemi boyunca, ruhsallık içeren bir doğa betimlemesinden uzak durulur ya da kontrol altına alınıp düzenlenmiş görüngülere çevrilirdi. Ancak romantizmle birlikte doğa ve peyzaj insanın ruhundaki derinlikleri ortaya çıkarmanın bir ifadesi olmaya başladı.. Doğaya karşı takınılan akılcı tutum bu noktada kırılmaya başlandı.

Romantizm akımı 18.yy.ın ortalarından sonra Almanya, İngiltere ve Fransa da ortaya çıktı, Resimlerinde hayatın acılarını, yalnızlığı, ölüm duygusunu ve doğaya duyulan özlemi işleyen Alman romantikleri akımın tetikçileri olmuştur. Daha sonraları İngiliz ve Fransız resminde de romantik eğilimler görülmeye başlar.

Romantizm 19. yy.ın ortalarına kadar tek başına egemen oldu. Daha sonra ortaya çıkan sembolist ve empresyonist hareketlere rağmen varlığını sürdürmüştür. Sembolizm içinde de romantik tavrın izlerine rastlarız.

Romantiklerin okul ya da gelenek oluşturmak gibi bir hedefleri hiçbir zaman olmamıştır. Bu sebepten dolayı Romantizm, tanımlanılmasında güçlüklerle karşılaşılabilir. Zaten bu birliktelik fikri romantik bilince ters düşer. Romantiklerin kendi aralarında bir liderleri de yoktur.

Romantizm homojen bir özellik taşımaz. Örneğin Caspar David Friedrich’in sade tinselliğiyle Delacroix’ nın coşkulu yapısı bu özelliğin olmadığına bir kanıttır.

¹⁵ Erdoğan ALKAN, Şiir Sanatı, 43, 44.

Bu üslup birliğinin olmamasına rağmen bu iki ressam romantik akımın en önemli temsilcileri olmuşlardır.

3. ALMANYA'DA ROMANTİZM

Romantik hareket yaratıcı hayal gücünün bütün sanatların çıkış noktası ilan eden edebiyatçılar ve felsefeciler tarafından başlatıldı. Aydınlanmanın rasyonalizmine karşı olan Schelling, Fichte, Tieck ve Schelegel gibi düşünürlerin fikirleri ressamı da etkiledi. Romantikler dünyayı bir bütün olarak kavramak istiyorlardı. Onlar tüm sanat dalları arasındaki sınırları en aza indirmek ve tek bir sanat eseri ortaya çıkarmakla da ilgilendiler. Doğa, sanatçıların gözünde ruhun bir aynasıydı. Alman romantik resminin konuları arasında, doğanın acımasız kuvvetleri karşısında aciz olan insanlar, kurumuş ağaçlar ve insan hayatının geçiciliğini, varoluşun ve ölümün kısır döngüsünü simgeleyen görüntüler vardır. Bu ressamlar ışığı gölge-ışık oyunları, dramatik gece tasvirleri gibi öğeleri resimlerinde kullanmışlardır. Romantik resimde barok resim gibi izleyiciyi kendi içine çekmeye çalışıyordu. Çoğunlukla sırtını dönmüş duran figürlerin baktığı geniş doğa manzaralarını görürüz.

19.yy da Almanya'daki sanatçı kuşağı yaşanan toplumsal krizler yüzünden kendi iç dünyalarına geri çekildiler ve duygularına sığınarak yaptıkları sanatla buna tepki verdiler. Onlar çok uzak bir geçmişe genellikle ortaçağa ilgi duyuyorlardı, o zamanki toplumun daha kendiyile barışık olduğuna inanıyorlardı. Bu ilgi Karl Friedrich Schinkel'in *Su Kenarındaki Gotik Katedral* adlı resmi ile örneklenebilir. Bu resimde düşsel evrenini tuvale geçirirken Gotik'ten yararlanmıştıdır.

“1800'lerin başında Almanya'da romantizmin öncüsü sayılabilecek Nasıralılar isimli bir grup ortaya çıkmıştır.”¹⁶

¹⁶ B.k.z, (14), KRAUSSE, 66

**Resim 3.1. Johann Friedrich Overbeck
“ Kardeşleri Tarafından Satılan Yusuf”, 1816**

Viyana Akademisi çıkışlı Alman ve Avusturya’lı bir grup genç ressam daha İtalya’ya göçmeden önce Lakasbund ya da Ermiş Luc Derneği adındaki topluluklarını kurmuşlardır. Nasıralılar adıyla anılan bu topluluk daha sonra sanatlarını Saint Isidoro adlı bir manastırda sürdürmüşlerdir. Nazarenler adıyla anılan sanatçılar, Friedrich Overbeck, Julius Schnorr von Carolsferd ve Franz Pforr’dur. Bu sanatçılar, İtalya’daki erken Rönesans ve Almanya’daki Dürer devrinin resmine ilgi duymuşlardır. Alman sanatını Hristiyan temeller üzerinde yeniden inşa etmeyi ve Ortaçağ sanatçılarının ilkeleriyle bağdaştırmayı amaçlıyorlardı. Öğretilerini Schlegel, Tieck ve Wakenroder’in yazılarından almışlardır. Lider olarak başlarında ressam Franz Pforr ile Overbeck bulunuyordu.

Overbeck dini konuları resmediyordu.”Kardeşleri Tarafından Kaçırılan Yusuf” adlı resminde, İsrail oğullarının peygamberi Hz.Yakub’un on iki oğlundan biri olan Yusuf’un hikâyesi anlatılır. (Resim 3.1.) Hikayeye göre;

Hz.Yakub on iki oğlu arasından sadece Yusuf’a çok değerli bir ceket hediye eder, ve bu durumu kıskanan diğer kardeşleri Yusuf’u babalarından gizlice bir kuyuya atarlar.Bu kuyu kompozisyonun hemen girişinde gösterilmiştir.Ancak Mısır’a gitmekte olan bir kabile kuyudan su çekmek isterken Yusuf’u bulur ve onu esir pazarında satar.

Sonraları Peter Corneilus ve 1817 yılında da Julius Schnorr von Carolsferd’ te topluluğa katıldılar. Roma’da ki Zuccaro sarayına İsa’nın yaşamını konu alan freskler yaptılar. Daha sonra Villa Massimo Gazinosu’nun dekorasyonu için konularını Dante, Tasso ve Aristo’dan aldılar. Rafaello ve Pinturicchio’nun Vatikan’da ve Farnesina sarayında gördükleri fresklerinden etkilendiler.

Nasıralılar amaçta ve yarattıklarında Fransa'da "romantik" bir yaklaşım sergilemekle birlikte; biçimsel olarak romantik değillerdi.

Nasıralılar ne Romantizm'e ne de Neo-Klasizme bağlıdır. Onlar yalnızca büyük figürlü kompozisyonlar değil, aynı zamanda peyzajlar da yapmışlardır. Onlar, Almanya'da romantizmi alevlendiren gruptur. Bu grubun etkileri hem romantikler üzerinde hem de sembolistler üzerinde hissedilmiştir.

"Almanya'da 1815 ila 1848 arasındaki döneme güzel sanatlarda mimaride ve zanaatta Biedermeier dönemi denir. Bu dönemde Romantizmin ulusal değişim ve birlik hayalleri gerçekleşmemiş, insanlar evlerine çekilmişlerdi."Demagog Takibi" adı verilen, özgürlükçü düşünce sahiplerinin izlendiği baskıcı bir devreydi bu. Bu dönemin en ünlü ressamı Carl Spitzweg'tir. Evlerdeki basit aile hayatından motifler kullanır, esprili ve bir öykü anlatan resimler yapardı."¹⁷

Spitzweg Yoksul Şair resminde entelektüellerin kendi imajını eleştirir. (Resim3.2.)Şair, güneşli bir havada evinde yatmaktadır. Şaire ait olduğu belli olan yazılar sobanın önündeki kâğıt yığını ancak ateşi yakmaya yarar gibi görünmektedir. Şairin oturduğu çatı katı, üstteki açık şemsiyeden anladığımız kadarıyla yağmur geçirmektedir. Tabi ki romantiklerin konularıyla karşılaştırsak bu resim romantik ruhun çok dışında gibi görünür. Çünkü romantizm günlük yaşamla ilgili konuları ele almaz. Şair bütün dikkatini iki parmağının arasında ezmiş olduğu bite yöneltmiştir. Aynı zamanda resim, güncel hayattan bir kopuş, ölüm ve kendi yaşamını sorgulama gibi derin bir düşünceyi de içermektedir. Resim bu yönüyle romantizmle bir şekilde buluşmaktadır.

Resim 3.2.

Carl Spitzweg, "Yoksul Şair"

"Alman romantizmine belirleyici ölçüde esin kaynağı olan Fichte ve Schelling gibi idealist filozofların düşüncelerinden etkilenen Arnold Böcklin, Anselm Feuerbach ve Hans von Maées gibi Alman ressam ve Fransız sanatçı Puvis de Chavanne veya İngiliz Dante

¹⁷ A.g.k., 59

Gabriel Rossetti; tamamıyla öznenin hayal gücüne yaslanan bir sanat yapıyorlardı.”¹⁸

Böcklin’in “Ölümler Adası” her şeyle büyük bir görsellik taşısa da tamamen olağandışı bir kurgudur.(Resim3.3.)Burada her şey fantezidir. İnsanı tedirgin eden derin bir sükûnet vardır. Kompozisyon, yatay ve dikey hareketlerle oluşturulmuştur. Merkezdeki karanlık bölge ve denizin hareketsizliği her an bir fırtına kopacakmış hissi verir. Işık dramatik bir şekilde kullanılmıştır ve gerçek dışılığı vurgular niteliktedir. Bu kayalıklar üzerindeki selvi ormanı bize yoğun bir şekilde ölümü hatırlatmaktadır. Bu ıssızlık içerisinde bir kayıkta ayakta duran beyaz kefene bürünmüş olan figür kompozisyonun diğer elemanlarıyla birlikte izleyiciyi tedirgin edici bir nitelik taşımaktadır.

Resim 3.3.
Adası”

Arnold Böcklin, “Ölümler

“Böcklin, Feuerbach ve Marées ile beraber “Alman Romalılar” adlı çevrenin üyesiydi. Ressamlar sanatın her devrinde olduğu gibi bizzat Roma’ya giderek orada klasik sanatı inceledikleri ve ondan esinlendikleri için bu ismi taşımışlardır.”¹⁹

“Almanya’da 1780–1810 arasında, Yeni-Klasik etki, duygusal ve etkili tarihsel tabloları David okuluna yakın olan ve 1780’den itibaren Wurtemberg sarayının ressamlığı görevini yürüten ve Havva tablosuyla Prud’hon ve Gérard’a yaklaşan, Von Hetsch’in öğrencisi Gottlitter gibi sanatçıların üzerinde hissedilir. Bu Yeni-Klasikçilerin en özgünü Jakob Cartens’tir Büyük boyutlara olan düşkünlüğü ve kompozisyonlarının tinselliğiyle Philipp Otto Runge’a yaklaşan önemli bir desencidir. Philipp Otto Runge de Cartens gibi Kopenhag akademisinde eğitim gördü. Klasik çizgide yer almasına ve Tieck ile Jacob Böhme’nin etkisinde kalmasına karşın bu etkilerden kısa zamanda kurtulmuştur.”²⁰

¹⁸ A.g.k., 68

¹⁹ A.g.k., 69

²⁰ B.k.z. (1), CLAUDON, 51

Resim 3.4**Otto Runge “Sabah”**

Otto Runge peyzajlarına, simgesel ve metafizik anlamlar yükledi ve primitif bir üslupla bir dizi tablo yaptı. “Sabah” adlı tablosu bu dizi içinde yer alır.(Resim3.4.)

Alman romantik resim geleneğinde peyzaj ve doğa kompozisyonlarını Otto Runge’tan Caspar David Friedrich yeniden ele aldı. Sanatçı resimlerinde gün batımları ve ay ışığı manzaralarında genellikle nesnelere ışığı arkadan vererek kullanmıştır. Doğa olaylarıyla, hava değişimleriyle ve mevsimlerin düzeniyle ilgilenmiştir. Friedrich’in tablolarında, yaşam ve ölüm, insan Tanrı ve doğa arasındaki ilişkiler üzerine düşünceler görürüz. Bunu anlatırken kullandığı dil peyzajı doğaüstüleştirilmeye yöneliktir. Onun resimlerinde peyzaj metafizik, kimi zamanda trajik bir boyut kazanır.

Resim 3.5.**C. David Friedrich “Deniz Kıyısında Keşiş”**

“Deniz Kıyısında Keşiş” (le Moine au bord de la mer) adlı tablosunda kompozisyon üç bölümden oluşur (Resim3.5.). İlk planda bir toprak parçası görürüz., daha sonra hafifçe dalgalandırılmış bir deniz ve resmin büyük bir parçasını oluşturan gökyüzü.Deniz kenarında toprak üzerinde duran uzun kahverengi giyinmiş bir figür denize bakmaktadır.Bize arkası dönük ufka doğru yönelmiştir.Resimde insanın evrenle bütünleşme isteği hatta sanki Tanrıya yaklaşma isteği vurgulanmıştır. Klasik okumada keşişin bulunduğu toprağın yeryüzü ve insanı, gökyüzünün ise Tanrı’yı simgelediğini varsayarsak, evrenle bütünleşme isteğini daha iyi görebiliriz.. Keşişin üzerinde durduğu sakin toprak dalgalı denizle birleşmiştir.Keşiş başını ellerinin arasına almış sanki acı içindedir. Keşiş doğa güçlerinin karşısında insan varlığının acizliğini gösterircesine yalnızdır.

Peyzajda gökyüzüne geniş bir alan ayrılmıştır.Kuşkusuz, resmin en vurucu noktalarından biri de budur.Bu durum resme adeta dinsel bir sadelik katmış.Denizle gökyüzünün birleştiği çizgiyi ise karanlık bir atmosfer içinde göstermiş.Figürün, çok

büyük yer ayrılmış gökyüzü ve kara parçasının ortasında küçük gösterilmesi de C.D.Friedrich'e özgü bir yaklaşımdır, onun resimlerinde bu durum sıklıkla vurgulanmıştır.Sanki o ,insanın insanlar içindeki yalnızlığından çok doğa karşısında belki de Tanrı'nın gücünün karşısında ne kadar yalnız ve aciz kaldığını vurgulamak ister gibidir.Doğayı bu kadar yüceltmek aslında bir nevi Tanrı'ya övgü olarak ta nitelendirilebilir. Caspar David Friedrich koyu bir Hristiyan'dı ve aldığı Protestan eğitim nedeniyle her sanatın dinsel, doğanın bütün görünümünün kutsal olduğuna inandığı söylenir.

En çok rastladığımız mistik tabloları orman, dağ ve haçı aynı kadraj içinde birleştirdiği tablolarıdır. Zamanında Friedrich'in resimleri çağdaşlarında hayranlık uyandırmış hatta kadar eleştiri konusu olmuştur.

Friedrich'in resimlerinde nesnelerin sınırları belirsiz bırakmıştır. Bu belirsizlik içindeki mekânlar insanda evrenin içinde eriyip gittiği duygunu uyandırır. Evren kederli ve boş görünür. Işık melankolik bir etki bırakır. Friedrich için ışık sanki ölümlü dünya ve öteki dünya arasında bir köprü niteliği kazanmış gibidir.

“Ay'ı izleyen Adam ve Kadın” adlı tablosunda kadın ve erkek figürleri yan yana ve arkadan resmedilmiştir. Kadın bir elini adamın omzu üzerine koymuştur (Resim 3.6.).

Ressam bu resminde kendini ve eşini resmetmiştir. Çift, manzarayı seyreder haldeyken yandaki meşe ağacı kökünden çıkmış olduğunu görürüz.. Meşe ağacı kurumuş bir şekilde tasvir edilirken, figürlerin diğer tarafında görülen çam ağacı tam tersi canlı bir şekilde tasvir edilmiştir. Bu resimde de doğayla insanın bütünleştiğine şahit oluruz. Friedrich, evrenle bütünleşme isteğini burada da göstermektedir.

Resim 3. 6.

C.David Friedrich,”Ay'ı izleyen Adam ve Kadın”

1834 yılında yaptığı “Buz Denizi” (Umudun Enkazı) adlı resminde de insanın doğa karşısında acizliği anlatılmaktadır. (Resim3.7.). Kırılmış bir buz

kütlesinin sert ve sivri kenarları kompozisyona hareket kazandırır. Işık her detayı görebileceğimiz şekilde kurgulanmıştır.

Hikayeye göre 1820–21 yıllarına William Parry’in Kuzey Kutbu’na yaptığı gezisi sırasında batmış olan gemi çok küçük görülür. Yan dönmüş ve batmakta olan gemi, doğanın insan olan gücünü simgeler. İlk anda gemiyi görmemiz imkânsız gibidir. Resmin ismini bilmesek bunun bir gemi faciası olduğunu anlayamayız. Burada doğanın anıtsallığına karşı geminin küçüklüğü dikkat çekicidir. Friedrich doğanın büyüklüğünü unutmamıza izin vermez. Anlatılan konunun yan elemanı sayılabilecek buz kütlelerinin burada ana figür haline getirilmiş az rastlanmış olan bir yaklaşımdır. İnsanın doğa karşısında ki acizliği romantizmin ana temalarından biridir.

Resim 3.7.

Caspar David Friedrich, “Buz Denizi”

“ Friedrich’in birçok öğrencisi oldu: kendisi de peyzaj ressamı ama aynı zamanda filozof ve yazar Karl Gustav Carus; Roma’da Nasıralılar’a bağlanan ve atmosfer peyzajlarında başarılı olan Oehme, sonra Henrich ve Norveç kökenli olup derin bir doğa duygusuna sahip olan ve vatanının kuzeye özgü şiiirini dile getiren Dahl; Friedrich’in en genç öğrencisi olan George Friedrich Kersting’in peyzajlarında olduğu kadar ev içi resimlerinde ve Janr sahnelerinde de has Alman romantizminin anlatım biçimleri görülür.”²¹

Resim 3.8

Caspar David Friedrich, Pencerede

Friedrich’in Pencerede adlı resmi romantik ruhu çok iyi yansıtmaktadır.(Resim 3.8.) İç mekândan dışarıya açılan küçük bir pencere ve oradan dışarıya bakan bir kadın resmin merkezine yerleştirilmiştir. Figürün içinde bulunduğu odanın karanlığı ve pencere dışında dışarıya ya da içeriye açılan bir alan görünmeyişi figürün kendi iç dünyasında kapalı kaldığı fikrini çağırıştırır. Fakat figür dış dünyaya dönük resmedilmiştir. Pencereden görünen yelkenlinin direkleri sanki figürün uzak diyarlara duyduğu özlemi ifade etmektedir. Ancak figür bunu sadece düşler gözükmektedir. Fiziksel anlamda bulunduğu ortamdan kaçamama durumu

²¹ B.k.z. (1), CLAUDON, 54

figürün zihninde kendi yaşamından uzaklaşma isteği olarak ortaya çıkar. Bu yaklaşım aslında romantik bir edimdir.

4. FRANSA'DA ROMANTİZM (1815–1850)

Almanya da ki gibi Fransa'da da kurtuluş savaşlarını monarşinin yeniden yönetime geçtiği yeniden yapılanma dönemi izledi. Cumhuriyet yıkıldı..Devrimin birçok kazanımı böylece kaybedilmiş oldu. Aristokratlar eski konumlarına geri döndüler.Napolyoncular da tutuklanmaya başlandı.O güne kadar resim sanatında Akademili otoriteler önemliydi.Ama Napolyon'un düşmesiyle onlarda geri çekildi.Fransa'da romantizm konu seçiminde ortaklıklar gösterdi. Genç ressamlar iktidara tepki olarak resimlerinde renge ve egzotik ülkelere önem vermeye başladılar.

Buna bir örnek olarak zamanında büyük bir skandala yol açan Gericault'un "Medusa'nın Salı" isimli resmi gösterilebilir.(Resim 4. 1.)

"Medusa Salı" gerçek bir deniz faciasını anlatır.(Resim4.1.)Tam mürettebatla denize açılan Fransız savaş gemisi "Méduse" 1816 yılında Fas yakınlarında karaya oturmuştu. Filikalar herkesi almadığı için alelacele bir sal yapıldı.149 kişinin bindiği sal, fırtınada bağlı olduğu filikalardan ipini kopartarak açık denizde tam 27 gün sürüklendi."²²

Bir dehşet anı o zamana kadar iç böyle gerçekçi ve insanı irkilten biçimde resmedilmemişti.Gericault resimdeki dramatik etkiyi abartarak,akademik Neo-Klasizm'in hesaplı,entelektüel resim anlayışına bir tepki vermiş oldu..O insanı heyecanlandıran duygulara önem verdi. Figürlerdeki hacim anlayışı ve resmin son karesine kadar doldurulması Michelangelo'yu anımsatmaktadır. Kazanın ardından sala çıkmak romantizmin konularına çok uygun düşen geniş anlamlı bir metafordur.

²² B.k.z. (14), KRAUSSE, 60

Resimdeki dolaysız gerçekçi üslup sembolik anlamlara sahiptir. Örneğin Romantizmin ortaya çıktığı dönemde Fransa'nın çalkantılı siyasi durumunda insanların umutsuzluğa düşmüşken devrimle beraber umudun yeniden yeşermesi ve arkasından gelen monarşiyle tekrar çalkantılı bir dönem yaşanması “Medusa'nın Salı”ndaki önce umutsuz kaza, sonra sandala çıkışla beliren umut ve daha sonrasında ucsuz bucaksız denizin içerisinde kaybolmak durumu birbirleriyle örtüşür.

Resim 4.1.

Gericault, “Medusa'nın Salı”

Ayrıca resim iç içe geçmiş birçok üçgen kompozisyondan oluşur. Ressam en çok dramatik hareketlerle iç içe geçen insan vücutları üzerinde yoğunlaşmıştır. Ölmekte olan kazazedelerin soğuk rengi vurgulanmıştır. Resim dramatik ifadesini açık-koyu kontrastlarıyla bulur. Figürlerin yüzündeki ifadelerle dikkatlice baktığımız zaman çektikleri acıyı kolaylıkla gözlemliyoruz.

Bu dönemde, resimde eskiden beri süregelen çizginin mi yoksa renk kompozisyonunun mu daha önemli olduğu yolundaki tartışma yeniden ortaya çıkmaya başladı. Delacroix, Klasizm'in yavanlığına karşı kendi dinamizmini koymuştur Rubens'te, Tiziano'da görüp hayranlık beslediği, renkten yola çıkarak kendi kompozisyonlarını kurmuştur. Neo-Klasizm'e alışmış olan izleyiciye bu resimler bitirilmemiş gibi görünmüş olmalıdır. İnsanlar renkler ve konturların çok net ayrıldığı Klasizm'den sonra bu yeni üslubu bir karmaşa olarak görmüşlerdir. Ama akım sonunda kendini topluma kabul ettirir hatta Temmuz Devrimi dolayısıyla 1830 da yaptığı “Halka Önderlik Eden Özgürlük” resmi için kral tarafından ödüllendirilir (Resim 4 .2.).

Resim4.2.

Delacroix, “Halka Önderlik Eden Özgürlük”

“27 Temmuz 1830 günü Paris halkı ayaklandı, barikatların üstüne çıktı. Kral X.Charles yayımladığı bir fermanla meclisi dağıtmış ve basın özgürlüğünü kısıtlamak niyetinde olduğunu beyan etmişti. başta ufak tefek isyanlar şeklinde başlayan hareket kısa zamanda bir ayaklanmaya, hatta ilk kez işçilerinde katıldığı, tüm burjuva

katmanlarınca desteklenen bir devrime dönüştü. Ayaklanmanın tek gerçek bir önderi yoktu.”²³

Delacroix Halkın önderi olarak özgürlüğü seçmiştir ancak özgürlük ideası David’in resimlerindeki gibi soyut bir kavram olarak resmedilmemiştir. Bayrağı elinde tutan kadının canlandığı “alegorik” bir figürdür.

1832 de çıktığı Fas seyahatinde Batı Afrika’nın renklerinden ve ışığından etkilenmiştir.

“Ten gerçek rengine ancak açık havada ve özellikle güneşin altında kavuşuyor. İnsan başını pencereye tuttuğunda, odanın içerisinde görüldüğünden çok farklı görünüyor, aptal atölye çalışmaları rengi hep yanlış yansıtmak için adeta ant içmiş” diye yazmıştır.”²⁴

Delacroix’nın bu görüşü birkaç yıl geçmeden “Açık Hava Ressamlığı”nın ortaya çıkışına sebep olacaktı. Delacroix rengin başlı başına bir değer olduğunu düşünüyordu. O rengin parlaklığını artırmaya çalışmış ve resimsel öğeleri kullanarak resimlerinde dinamizm ve hareket yaratmıştır.

Delacroix’ John Constable’ dan da etkilenmiştir. 1830’lu yıllarda “Açık Hava Ressamlığını” başlatacak olan Barbizon Okulu’nda ondan etkilendiği söylenebilir.

5. İNGİLTERE’DE ROMANTİZM

İngiliz resminde de doğa çok önemli bir yere sahiptir. Portrelerde bile doğanın temel bir yeri vardır; Reynolds’un Dalkeith Kontu, ay ışığında bir köpek ile bir baykuş arasında görülür. Raeburn’un Sir John ve Lady Clerk’in arkasında batan güneşin aydınlattığı bir manzara görünür. Romney’in Genç William Beckford’ unu uzaktan geyiklerin görüldüğü bir ormanın kıyısında görürüz. Daha önceleri İngiliz romantik resminin en yetkin türlerinden biri portreydi. Fakat sonra İngiliz peyzaj

²³ A.g.k., 61

²⁴ A.g.k., 62

resmi bir atak yapacaktır.1790 ile 1810 yılları arasında peyzaj resmine hakim olan iki usta Constable ve Turner'dır. Constable, küçük yağlıboya çalışmalarını olduğu kadar büyük kompozisyonlar da yapmıştır. Huet ve Delacroix olmak üzere Fransız peyzaj ressamlarını derinlemesine etkilemiştir.. Dönemin Fransız sanatçıları onun havanın ve ışığın titreşimleri, meltem, bulutların hareketi ya da dalgalar gibi devingen olguları saptamasına çok şey borçludur.

Resim 5.1. John Constable, “Salisbury Katedrali”

“Constable, “Resim ve duygunun ilişkisi konusunda “resim ve duygu benim için aynı sözcükten başka bir şey değildir” der²⁵

John Constable, resimlerinde doğayı abartılı bir biçimde idealize eden geleneksel kompozisyonlara karşıydı. İngiliz sanatçılar Hollandalı Barok ressamları örnek almışlardır. Fransız sanatçı Claude Lorrain'de İngiliz ressamları etkilemiştir. Constable'ın gökyüzü ve bulut oluşumları üzerine yaptığı bilimsel çalışmaları sanatında önemli rol oynamıştır. Geç dönem resimleri, serbest çalışılmış renk resimleridir

“Amacının ‘bir manzarayı renklere özel önem vererek olduğu gibi saf ve çarpıtmadan yansıtmak’ olduğunu söylemiştir”²⁶

Örneğin ressamın 1823 yılında yapmış olduğu “Salisbury Katedrali” adlı resminde renklerin canlılığı hemen dikkatimizi çeker. (Resim 5.1.).

Resim 5.2. William Turner, “Denizde Kar Fırtınası”

Rengi bağımsız kullanan bir başka ressamda William Turner'dı. Turner doğayı natüralist bir şekilde yansıtmada derinde değildi. Doğanın resimsel karşılığını bulmaya çalışıyordu.. Renklerin yarattığı etki önemliydi. Resimlerinin çoğunda boyayı tuvale hızlı fırça darbeleriyle sürmüştür; bazı resimlerinde boyayı tek seansta tuvale sürmüş izlenimi verir, fakat ince boya katmanlarıyla kalın boya katmanları

²⁵ B.k.z.,(1), CLAUDON, 48

²⁶ B.k.z.,(14), KRAUSSE, 63

yan yana kullanılmıştır. İzleyici resmin detaylarını bu renk karmaşasına ancak bir süre baktıktan sonra ayırt edebilir. “Denizde Kar Fırtınası” adlı resminde rüzgâr ve tipi gibi doğa olaylarını belirgin bir biçimde anlatmak yerine onları kendi resimsel üslubuyla yorumlamıştır. (Resim 5.2.)

Romantik ressamlar, yansıtmaktan çok yorumlamakla ilgilenirler; onların derdi bir duyguyu, deneyimi görselleştirmektir. Bu yüzden konu ettikleri nesnelere somut olarak tanınıp tanınmaması onu pek de ilgilendirmez. Bu özelliklere sahip olan Turner’ın bu nedenle modern soyut resmin öncülerinden biri sayıldığını söyleyebiliriz. Onun kullandığı renk titreşimleri izlenimcilerinde ilgisini çekmiştir. Fakat romantikler İzlenimcilere göre daha hayalperest ve kendi dünyalarına dönüktür. Bu anlamda izlenimciler romantiklere göre daha gerçekçi sayılabilirler. İzlenimciler ışığın dramatik etkisiyle değil, doğadaki gerçek ışık oyunları ile uğraşmışlardır. “Gerçeklik”le “duygu dünyası” arasındaki gerilim sanatçıları iki kampa bölmüştür. Bir taraf sanatta sadece imgelemin gücünü yüceltirken diğer taraf sokağa çıkıp gerçekçi yapıtlar ortaya koymaya çalışacaktır.

“İngiliz Romantik resminin ana ilkeleri 1780’den itibaren Hume ve Locke’nun metinlerinde açıklanmışlardır, tıpkı Fransız romantizminin ana ilkelerinin Jean-Jacques Rousseau’nun metinlerinde yer alması gibi. Ama İngiltere’de romantik resmin doğuşu, Fransa’da olduğu gibi tiyatrodan resme uzanan, yöntemler saptayan bir zorlayıcı kurallar zinciriyle engellenmedi. İngiltere’de Shakespeare ve Elizabeth çağı tiyatrosundan itibaren zaman ve mekân birliği söz konusu değildi. Ossian ve Young şiirde imgelem ve düşlemin hiçbir engel tanımadığını göstermişlerdi. Resim alanında iki öncü Füssli ve Blake, İngiliz resmini sanrı, kâhinlik ve doğaüstü evrende geliştireceklerdir.”²⁷

Füssli kendini resim sanatına verdiği zaman Shakspeare ve Milton’dan aktarılmış sahneler gibi yazınsal temaları sanatında kullanmıştır. Elinde meşaleyle ya da etrafı büyücülerle çevrilmiş bir Lady Machbeth’i, veya içinde ürkütücü canavarların ve iskeletlerin yer aldığı karabasan sahneleri betimledi. Resimlerinde kurduğu atmosfer çoğunlukla iç karartıcı ve bazen erotik bir dünyaydı. Bundan

²⁷ B.k.z., (4), GREENHALGH, 23

dolayı Füssli'nin aynı zamanda sembolizmin hatta sürrealizmin habercisi olduğunu da söyleyebiliriz.

Aynı şeyler ressam ve gravürücü olan, Blake için de söylenebilir. Kendini geçici dünya ve öteki dünya arasında bir aracı rolü üstlenmiş biri gibi görüyordu. Çocukluğundan itibaren halüsinasyonlar görmeye başlamıştı, bir pencerede Tanrı'yı gördüğü söylenir ve bu durum bütün sanatına yansımıştır. Antik ve Gotik sanatlar konusundaki derin bilgiye sahipti. Aynı zamanda Fransız Devrimi(1791)'nin ideallerine bağlıydı. Blake, Young'un Geceler'ini, İncil'i, Dante'nin "İlahi Komedi"'sini ya da Thornton'un Pastoraller'ini resimlediği zaman, düşlemsel bir evrene sokar bizi.

"1840 yılından itibaren İngiliz romantik okulu gerilemeye ve 1850'lere doğru daha sonra Önrafaellocular adını alacak olan ve bir süre sonra Almanya'da ortaya çıkmış olan Nasıralılar topluluğundan esinlenen yeni bir ressam topluluğu oluşmaya başladı."²⁸

Pre-Raphaelistler tıpkı Nasıralılar gibi temalarını şiirde aradılar. Bu sanatçılar Romantik bir tavır sergileyerek sanatta ruhsal derinliği savunmuşlardır. Maddeci dünyanın karşısına şiirsel düşlerini koymuşlardır. Konularını dinden ve tarihten Dante Alighieri'nin İlahi Komedyası gibi edebi eserlerden almışlardır. Yazınsal içerikli resimlerini resmin içsel uyumunu ön plana çıkartan bir biçim diliyle betimlediler. Yer yer kompozisyonlarında süslemeci bir karaktere rastlarız.

Bu yeni eğilim İngiltere'de romantizmin sonunun geldiğinin habercisi olmuş ve sembolizme yol açmıştır.

6. GERÇEKÜSTÜCÜLÜK (1924-1945)

Sürrealizm iki dünya savaşı arasında çağdaş düşünceyi eleştiren bir düşünce akımı olarak ortaya çıkmıştır 20.yüzyılın ilk yarısında ortaya çıkan bu akım uluslar

²⁸ B.k.z.(1), CLAUDON, 50

arası yaygınlığıyla bilinir.1910 yılında akılcılığı yadsıyarak bir karşı-sanat hareketi oluşturan ilk dadacıların yapıtlarının sürrealizmin düşünce bazında temellerini oluşturduğunu söyleyebiliriz. Onlar evvelden beri Avrupa'yı yönlendiren usçuluğu Savaşın nedeni olarak görüyorlardı.

“Gerçeküstücü terimini ilk kez şair Apollinaire 1917’de bir oyunu tanımlamak için kullanmıştır”.²⁹

Andre Breton 1924’te Gerçeküstücülük Bildirgesini hazırlamıştır. O akımın sözcüsü olan bir şair ve eleştirmendir. Breton’a göre gerçeküstücülük bilinç ile bilinçdışını bütünleştiren bir sanattır.

Gerçeküstücülük insanın kendi bilinçaltını ortaya çıkarmasına yarıyordu. Sigmund Freud psikanaliz kuramıyla Gerçeküstücülerin en önemli esin kaynağı olmuştur. İnsanın bilinçaltı özellikle rüyalarda ve trans hallerinde ortaya çıkar. Bu yüzden Gerçeküstücüler’in çoğu düşlerle ilgilendiler.

“Freud’un serbest çağrışım yöntemi sürrealistlerin ilgisini çekmiştir ve yaratı sürecinde buna benzer bir yöntem izlemişlerdir. Psikoterapideki bu yöntem göre ; “psikoterapist hastadan aklına geldiği şekilde hiç engellemeden ve ket vurmada konuşmasını ister. ‘aklına gelenler sana tuhaf, saçma, çocuksu, anlamsız gelebilir, bazıları seni üzer, bazıları güldürür. Türü ne olursa olsun aklına gelenleri hiç ket vurmada olduğu gibi bana söylemen gerekir.’ Diye psikoterapist hastasını uyarır. Bu sürece serbest çağrışım adı verilir. Serbest çağrışımında bir düşünce başka bir düşünceyi uyandırırsa, başka bir deyişle çağrışım yaparsa, akla gelen o düşüncenin söylenmesi gerekir.”³⁰

Sürrealistlerden bazıları düşlere ve nesnelere anlatımcı bir üslupla ve daha bilinçli yaklaşırken, bazıları da serbest çağrışım yöntemini kullanarak bilincin hâkimiyetinden uzaklaşan bir yaratma süreci oluşturdular.

²⁹ www.odevturk.com, Sürrealizm

³⁰ Wikipedia.org/wiki/psikoanalitik_psikoterapi

“Bilinç ile bilinçdışını bütünleştirmek üzere, düşsel dünya ile gerçek yaşam "mutlak gerçek", ya da "gerçeküstü" içiçe geçiyordu. Sürrealizm'in resim alanında yer alan sanatçılar, bir uçta ne olduğu tam olarak anlaşılmayan ancak sezilebilen biyomorfik biçimler kullanarak (biyomorfik sürrealizm), bir diğer uçta ise ayrıntılarının tümü inceden inceye tanımlanmış olmasına karşın usçu anlamı bozarak (veristik sürrealizm) düşsel bir dünya yaratmışlardır.”³¹

Dali'nin resimleri de mantığın ve rasyonelliğin dışında, duygulara hitap eden açıklanması zor imajlarla doludur. Ayrıca nesnelere deforme ederek kendine göre bir üslup oluşturmuştur. Dali gerçek nesnelere kullanarak düşsel bir atmosfer yaratmıştır. Bu da veristik sürrealizme örnektir. Biyomorfik sürrealizme ise Arshile Gorky'nin bazı resimlerini örnek gösterebiliriz. Bu resimlerde nesnelere biyolojik yapısını deforme ederek belirsiz organik görüngüler yaratmıştır.

Gerçeküstücüler'in amacı, seyirciyi nesnel dünyadan koparmak ve bilincin alt katmanlarına taşımaktır. Ama René Magritte için tam ters bir durum söz konusuydu. O bilinçaltını dışarı çıkarmak değil, tanıdık imajların içindeki yabancı duyguyu yakalamak istiyordu. Örneğin ” Işık imparatorluğu” resmi karşısındaki şaşkınlığımız ancak ikinci bakışta ortaya çıkar; ev sanki geceymiş hissi verecek şekilde bir lambayla aydınlatılmasına rağmen, evin etrafındaki gece atmosferinin üzerinde aydınlık güneşli bir gökyüzü vardır (Resim 6.1.).Gündüz ve gece birbiriyle birleştirilmiştir, bu çelişkiyle beraber resim yinede bizde bir gerçeklik duygusu yaratmaktadır. Resim aynı zamanda izleyiciyi neden gerçeğin bilindik gerçek olduğu ve başka türlü olmadığı sorusuyla baş başa bırakır.

Resim 6.1. René Magritte “Işık İmparatorluğu”

Magritte'in resimleri ilk planda bakıldığında aslında bir düşünce sanatıdır. Ressam kafa karıştırmayı amaç haline getirmiştir. Görüntü, gerçek, imaj ve resim kavramlarıyla oynamaktadır.

³¹ www.alf.org.tr.

Bir grup sürrealist ressam da her şeyi tesadüfe bırakarak resim yapma yoluna girişmişlerdir. Örneğin Max Ernst bazı resimlerinde bu yolu seçer. Ernst “frotaj”, “grotaj” ve “dekalkomani” gibi teknikleri resim sanatına kazandırdı.

Sürrealizm’de fotoğraf önemli bir yer tutar. Sürrealist fotoğrafçılık sürrealist resimle hemen hemen aynı görüşleri benimsemiştir. Duchamp yapıtlarında sık sık fotoğraftan faydalanmıştır. André Breton ve Max Ernst’ te birçok eserinde fotomontaj tekniğini kullanmışlardır.

Bilinçaltı ile ilgili konulara önem verildiğinden bu dönemde cinsellikte ön plana çıkmıştır. Sürrealistler doğru iletişim kavramına karşı çıkmışlar ve karşıt ideolojilerin aynı sanat eserinde bir araya gelebileceğini savunmuşlardır. Akımın en önemli temsilcileri, Magritte, Yves Tanguy, Delvaux, André Mason, Miro, Max Ernst, Paul Nash, Chirico ve Marcel Duchamp’tır.

7. FANTASTİĞİN TANIMI VE ROMANTİZMLE İLİŞKİSİ

Fantastiğin kelime anlamı: “gerçekte var olmayan, gerçek olmayan, hayali”³²

Yukarıdaki açıklamadan anladığımız kadarıyla demek ki fantastik beti ya da imge gerçek bir varlık olarak tanımlandığında fantastiğin alanından çıkıyor. Bu tanımlanamayan varlık bir resimde sadece bir oluş ta olabilir bence.Yani tanımlanabilir varlıklarla kurulan tanımlanamaz gerçektışı bir oluşum.Olması olanaksız bir şey.Buna karşılık romantik ifade tanımlanabilir oluşumları ya da varlıkları kullanarak gerçeğin arkasındaki gizemi ortaya koymayı amaçlar.Ancak fantastik birincil olarak gerçektışına yönelmiştir.Gizem ise romantik ile fantastiğin ortak paydasıdır.Romantik ifade gizemli ve anlaşılmazdır ve bu gizem ve anlaşılmazlık romantiklerde bir üslup haline gelmiştir.

³² Türk dil kurumu, Türkçe sözlük, 1988, Ankara

Sürrealizmde anlatımcı yan tamamen ortadan kalkarken, fantastikler resimlerinde gerçeğe tüm bağlarını koparmadan kısmen de olsa anlatımcı bir yol izlerler.

7. 1. Fantastik Realizm

Fantastik Realizm akımının geçmişine göz atacak olursak ilk olarak Viyana Okulu adı altında bir araya gelen bazı sanatçılar tarafından uygulanmış olduğunu görürüz. Viyana Okulunun ilginç olan yanı birbirinden farklı beş ressamın beraber hiçbir program yapmaksızın aynı akımda çalışmaları ve savunmalarıdır. Yaşamının 26 yılını Viyana'da Ernst Fuchs ve diğer fantastiklerle geçirmiş ve onlarla sayısız sergilere katılmış olan Erol Deneç, Fantastik realizmi ve onun ustalarını şöyle anlatıyor;

“1950’ler de Ernst Fuchs ve Rudolf Hausner’in öncülüğünde Erich Brauer, Wolfgang Hutter ve Anton Lehmden’in katıldığı bir grup oluşturuldu. Prof.Johann Muschile bu çekirdek grubu “Fantastik Realistler diye tanımladı.1950’li yıllarda sanat ortamını belirleyen akımlar Taşizm, Art informel, action painting, Dada vs. idi. Dolayısıyla Fantastik Realizm’in gereken ilgiyi görmesi zaman alacaktı.60’lı yıllardan sonra tanıtıcı kitaplar, Avrupa ve Amerika’nın en seçkin galerilerinde açtıkları sergiler, Prof.Johann Muschilk, Schmeller gibi ünlü eleştirmenlerin desteği ile Münih’te Galerî Hartman, Frankfurt’ta Galerî Sydow gibi önemli sanat merkezlerinde Fantastikleri heyecanla destekleyen, sergileyen galeriler açıldı. Bu sürecin sonucu fantastik realistler enternasyonel üne kavuşuyordu. Sorulabilir, böyle bir akım neden dünyanın herhangi bir yerinde yahut Avrupa’nın başka bir ucunda doğmayıp Viyana’da filizlendi? Avusturya doğumlu Hitler, Viyana Akademisi’ne girmeyi başaramayınca, Dünya Harbi, insanlığın yaşadığı belki en büyük vahşet, trajedi, yıkım, stres, korku, ahlaki çöküş, inançsızlık ve yalnızlığı beraberinde getirdi. Daha bu yüzyıl başında cadı diye kadın yakılan Avusturya’da değerler değişiyor... kiliselerden uzaklaşma, boşluk, kaybolanı yeniden yerine koyma, huzur ihtiyacı; bu sefer tatmini maddî refahta yahut kilisede değil de kendi içlerinde aramaya yönelen bir gençliği ortaya çıkardı. Hipi diye bilinen çoğu kültürlü, zengin ailelerin çocukları Hindistan ve yakın benzeri ülkelere dağıldılar. Orada uyuşturucu ile tanışıp, vizyon, rüyalar ülkesini gördüler. Mistik ve esoterik sayısız kitaplar yazılır, okunur oldu. Kimi büyü, yoga ve en son

Süfi yolunu seçti. Kendi varlıklarının yalnız madde olmayıp, madde ötesi olan boyutunu keşfettiler. Uyanık rüya âlemiyle tanıştılar. Öte yandan empresyonizmden günümüze doğru, her yeni gelen akımla eski ustaların akılları hayrete düşüren resim teknikleri unutulmuş, kaybolmuştu. Denge olarak hem yitirileni bulmak, hem de boşluğu doldurmak için şartların hazırlandığı bir ortamda Fantastik Realizm doğdu. Gerekliydi. Tabuları yıktılar, saadeti kendi özlerinde aradılar.”³³

Viyana okulunun kökleri Klasik Sürrealizme dayanmamakla beraber yinede ondan etkilenmişlerdir. İlk Fantastik sanatçılar Gustav Klimt'in önderliğini yaptığı Secession (kopma) başlıklı bir sergi yapmışlardı. Onlar André Breton'un gerçeküstücülük bildirgesine inanmamışlardır. Resimlerine bakıldığında yabancı bir dünyanın izlerini görürüz. Bu sanatçılar kendi düşüncelerine uyan yeni ölçüler koyarak bilinçaltı dünyalarını yansıttılar. Düş devamlı ve düzenli bir olgu. Oysa uyanırken bellek onu parçalara ayırır. Bu yüzden tek bir düşten söz edemeyiz. Birbirine zıt görünen bu iki durum (düş ve uyanıklık) ile gerçeklik duygusu fantastik olanla birleşir. Bu sanatçılar mizahla ilgilenirler, olağanüstü durumları, fantezileri, mitolojik hikâyeleri, çocuksu düşleri resmederler. Fantastikler 1945'lerde Oryantalizm'den de etkilendiler. Aşağıda adı geçen fantastik sanatçıların hepsi Yahudi'dir

7.1.1..Ernst Fuchs (Viyana, 1930)

Ernst Fuchs bu ekolün en önemli isimlerinden biridir. Gotik eserlerden ve Maniyerist sanatçılardan etkilenmiştir. Resimlerinde mistik ve dini konularla ilgilendi. Mitolojik olaylar, seks, ölüm, mezardan çıkanlar gibi konuları işledi. Nymhe, Perseus, Aphrodite gibi mitolojik konuları eserlerinde özellikle vurguladı. (Resim 7.1.1.1.)

Bir dönem Din adamlarını korkutan, onların şeytanca buldukları resimler yapmıştır. Resimlerinde Yunan mitolojisinden sıkça faydalanmıştır. Altdorfer, Dürer, William Blake, Gustave Moreau'dan etkilendiği söylenir.

³³ Erol DENEÇ, Fantastik Realizm, 2004, 10

Daha sonraları Fuchs dini konulara yönelmiştir. Resimlerinde Hıristiyanlık ve Yahudilikle ilgili simgesel bir anlatım kullanmıştır. Geçmişte kalmış stilleri, teknikleri araştırdı ve bu arada resimleri değişikliğe uğramış, kendine özgü bir teknik geliştirmiştir.

Resim 7.1.1.1. Ernst Fuchs, “Ölümler Dansı”

“Gotik, Rönesans, Jugend stil etkisinde İran, Hint, Mısır, Babil, Asur ve eski Meksika formlarına olağanüstülük kazandırdı Kendine mal etti, tekrar yoğurdu ve kişiliğine uygun bir halde sundu.”³⁴

Onun sembolleri bilindik sembollerdir. Bazı çalışmalarında Bizans sanatının etkilerini görürüz. Eserlerinde Atona’ yı simge olarak kullanmış, mekân olarak ise çoğunlukla Yunan anıtlarını tercih etmiştir.

7.1.2.Rudolf Hausner (Viyana, 1914)

Rudolf Hausner’in resimlerini çocukluğundan izle taşır. Yapıtlarını çözümlenmeye kalkarsak belli bir mantıkla karşılaşırız.Resimlerini açıklamak istiyorsak daima diğerleri ile birlikte düşünmeli ve aralarında bir bağ kurmalıyız.

Hausner, Fuchs’a kıyasla kendi kişisel sembolizmini daha çok ortaya koyar. Aslında her ikisi de “ben “i aramaktadırlar.

Yaşadıklarından esinlenen ressam kendi hayatından yola çıkarak fantastik bir dünya yaratmayı amaçlamıştır.

“Örneğin1941 yılında Alman ordusuna çağrıldığında, dağlık bir talim meydanında üç arkadaşıyla birlikte aşırı yağın kar nedeniyle bir kulübede mahsur kalır ve yaşadığı korku ve açlık sebebiyle uyanık rüya dediğimiz sürreal vizyonlar görmeye başlar.”Bu sanrıları o resimlerinde daha sonraları son derece kişisel bir biçimde yansıtacaktır. “Akıl ve mantığa diğer meslektaşlarından daha çok önem vermesi onu diğerlerinden ayıran en büyük özelliğidir. Önce

³⁴ A.g.k., 13

düşünüp, daha sonra vizyonlarını tuvalde görünür hale getiriyor, vizyonlarını değil de düşüncelerini resmediyor. İnce fırçalarla ve son derece yavaş bazen bir resim üzerinde senelerce çalışıyor. Şuuraltının meyvelerini bilimsel düzeye getirmeyi denedi. Herhangi bir kontrolden uzak otomatik resim yapanlar vardı ama o, çok beğenmesine rağmen rüya âleminin o güçlü yönlendirmesine kendini bırakmadı. Hep skeptiker olarak kaldı. Diğer sürrealistlerden kendi farkını anlatmak için: “Onlar şuuraltına büyük önem veriyorlar, benim ise akıl ve mantıkla yaptıklarım kontrol ediliyor.” diyor.”Rüya âleminden başka yönlere gitti ve başka ideallere işarete etti.”³⁵

Resim 7.1.2.1. Rudolf Hausner, “Adem”

Resimlerinde başlangıçta birbiriyle bağlantısız bir sürü sembolü kullanmıştır. Adem diye isimlendirdiği resimlerinden bir seri yapmıştır. Kendini defalarca resmetti. Adem diye adlandırdığı bu resimler aynı resmin değişik versiyonları gibidir. (Resim 7.1.2.1.)

1948’ de “ Ben O ‘yum” yahut “Monolog” diye adlandırdığı resmi yaptı.

“Bu resmini Bendeki ben ve o tanınmayan.”her şeyin özünde varolan ve benim özümde varolan ve yaşamımı planlayan; her şeyin sebebi, sırrı ve her şeyi kendinde toplayan Âdem’dir.” diye yorumladı.”³⁶

Sözü geçen bu resimde, ressamın “Adem” adını verdiği bu figür aslında bir otoportre olmaktan çok genel olarak insan varlığına atfedilmiş bir figürdür.

“Kendini hem içe doğru hem de dışa doğru inceliyor ve bunu da şöyle açıklıyordu:” Benim etrafımda dünyayı resmetmem gerekti. Merkez bendim. Kendimi özlemem, kendi içimdeki değişimleri izlememi gerektirdi. Belli safhaları tekrarlamak, içe ve dışa bakmak; benim için tek rejisörün aynı anda idare ettiği ve değişik olayları gösteren ilk film gibi.”³⁷

³⁵ A.g.k, 15

³⁶ A.g.k., 15

³⁷ A.g.k , 15

İlk resimlerinde Dali, Rene Magritte, Chirico'dan etkilendiği söylenir. Renkleri canlı ve parlak kullanmış, net belirgin çizgilere ve lekesiz şeffaf düz alanlara önem vermiştir. Ayrıca karın ve kalça kısımları şişirilmiş kadın figürlerini resimlerinde sıkça kullandı.

7.1.3. Wolfgang Hutter

Yapıtlarında kullandığı kuş figürleri, bazen donuk ve erotik insan figürleri, izleyicide sanki renkli kağıtlar kesilip yan yana yapııştırılmış izlenimi verir. Yapıtlarında kullandığı inciler, istiridyeler, ağaçlar, kağıttan yelkenliler, havada uçuyormuş gibi görünür. Erotizmi resimlerinde sıkça konu almıştır. Resimlerindeki kadın vücutlarının fiyonklarla, etrafına saçtığı inciler ve kristallerle donatıldığını görürüz. Resimlerinde sanki her şey hareket halindeymiş gibi görünür. Kompozisyonları simetrik ve figürler sanki dondurulmuş gibidir. Primitif bir tarzı benimsemiştir. Renkler son derece uçucu niteliktedir. Kuşların hareketini resmettiği bazı resimlerinde fütürist bir etki görebiliriz.

7.1.4. Erich Brauer

Erich Brauer resimlerinde son derece renkli giyinmiş insanlar, büyüleyici masalsi manzaralar, havada uçan böceklere benzeyen taşıtlar ve binaları kullanmıştır. Şiirsel bir üslubu vardır diyebiliriz. Renk uyumuna dikkat eder.

“Erich Brauer bir çiçek demetindeki renkleri görünce, bu renkleri korku, stres, intihar, zenginliğe olan arzu ve bu gibi duygularla yüklü buluyor, ölümün ilahi güzelliklerin görünmesi anlamına geldiğini savunuyor. Önceleri arabaları sevmezken, Eyfel kulesinden aşağı bakınca, onların böceklere benzediğini fark etmiş ve bunu sık sık resimlerinde kullanmıştır. Brauer” sanat görüneni yinelemek değil, hayalle gerçeğin kavuşmasıdır” diyor. Musevi bir aileden doğmuş olması nedeniyle, Tevrat’ı, İsrail halkını ve İsrail’i sevdiğini söyler.”³⁸

³⁸ A.g.k., 19

Bazen plastik bir eşya, bir tutam yosun, doğada ilgimizi çekmeyen herhangi bir şey onun resimlerinde önemli hale geliyor. Konuları arasında Tevrat'tan sahneler, dans eden figürler, seyyahlar, işçiler vardır.

7.1.5. Anton Lehmden

“Mısır, Roma, Yunanistan ve İstanbul’da gördüğü tarihi mimarinin çok etkisinde kalmıştır. 1961 yılında Tatbiki Güzel Sanatlar Okulu’nda misafir öğretmenlikte yapmıştır. Lehmden, hipodrom, kilise, çeşme gibi tarihi yapıların zamanın tesiriyle çözümlenip harabe haline gelinceye kadar geçirdiği safhaların, taşların ve diğer görünenlerin çürümesi, ufalanmasının kendisini etkilediğini söylerdi Dünya’yı merkez kabul ediyor ve bilhassa sonbahardan kışa geçerken, tabiatın değişimine hayran oluyor, suların göğe çekilmesi, tekrar aşağı inmesi, maddenin şekilden şekle girmesi, gece ve gündüzün birbirini takip etmesi, onun tabiriyle olağanüstüdür.”³⁹

Resimlerinde el değmemiş ormanlar, zelzele gibi tabiat olayları , havada uçan kayalar, dağlardan fişkıran sular, çürüyen hayvanlar, açığa çıkan kemikler, kayalar, taşlar, mezarlar, çukurlar, taş ocaklar, toprak içine açılan bir pencere ve mağaralar onun ilgi alanlarıydı.

.Eserlerinde mevsimleri de işlemiştir. Çocukluğunda yaşadığı harptan etkilenmiş olacak savaş meydanlarına kopmuş gövdeleri, avlanmış kanayan döne döne düşen kuşları resimlemiştir.

8. ROMANTİK SANATTA YERGİ VE İRONİ

İroni her zaman verili anlamları sınırlarına sürükler. İroni’nin bir ayağı anlamda diğer ayağı anlamsızlıktadır. İroni anlamayı zorlaştırır. Çünkü o hiçbir

³⁹ A.g.k., 21

zaman anlaşılabilir kadar sabit durmaz. Anlam ortaya çıktıkça, ironi geri çekilir. İroni anlamının zorluğunun ifadesidir.

“Sokratik ironi, bilenin bilmiyormuş gibi yapmasını içerir. Bu tür ironide özne hakikate sahiptir, ancak onu doğrudan ifade etmez. Romantik ironi ise belirgin bir hakikate sahip değildir. Romantik ironiden önce tamamlanmış bir hakikat söz konusu değildir. Örneğin Hegel gibi bir filozof açısından ironi bir tür şımarıklıktır; romantikler açısından ise bir tür içtenliktir. İronik özne bağlanamaz, kendisiyle bile özdeşleşemez. Modern özne ironik bir öznedir.”⁴⁰

İroni Romantiklerin özel yaşamlarında da ortaya çıkar. Onların yaşamla kurdukları ilişki ironiktir denebilir. Çünkü onlar bazen yaşama uyum sağlamış bazen de onu reddetmişler bu çelişki arasında yaşamlarını sürdürmüşlerdir.

“Friedrich Schlegel, ironiyi “kendini yaratma ile yok etme arasında sürekli bir gidip gelme” olarak tanımlar.”⁴¹

Yerginin ne olduğuna, köküne bakalım:

“...toplumsal ya da bireysel kusurları, yetersizlikleri, boş inançları ve adaletsizlikleri dolaylı yollardan, çoğu zaman da gülünçleştirerek eleştiren çeşitli sanat biçimlerine verilen ad. (...)Kökünü ve temel özellikleri: Batı dillerinde yergi anlamına gelen *satire* sözcüğünün kökeni, Latince “karışık yemek, karışım” gibi anlamlara gelen *satura* sözcüğüdür. İS 4. yüzyıla doğru yergi sözcüğü bir anlam kaymasına uğradı. Yunan mitolojisindeki yarı keçi yarı insan yaratıkları belirtin Yunanca *satyros* sözcüğüyle kaynaşarak kendi anlam ve çağrışım yükünü “yergi” terimine aktardı. Satyrler şehvete düşkün, kaba, kural tanımaz yaratıklardı. Böylece yergi edebiyatı bir müstehcenlik, hiç değilse açıklık ve bilinçli bir kabalık boyutu kazandı. (...)Bu dönüşüm, yergi edebiyatında, asıl önemi romantizmde ve modern çağda kazanacak olan bir iç gerilim yarattı. Klasik yergici toplumsal bozuklukları, çılgınlıkları ya da cinsel aşırılıkları abartarak anlatırken, görünürdeki amacı bunları eleştirmek, mahkûm etmektir. (...)Klasik ve modern yergi: Klasik yergi ile modern yergi arasında önemli bir fark vardır. Klasik yergici, oklarını yalnızca başkasına fırlatır, kendisi hiç yara almaz. İyi ile kötü, güzel ile çirkin, anlamlı ile saçma arasındaki ayrım

⁴⁰ B.k.z. (7), DELLALOĞLU, 102, 103

⁴¹ A.g.k., 55

çizgileri çok belirgindir ve yergici de çizginin olumlu yanında olur. (...)Romantizmle birlikte bu kesin ayrım çizgisi belirsizleşir. Romantik felsefe, özellikle de Alman romantizmi, insan ruhunun olumsuz özelliklerini, ölümü, kötülüğü, çirkinliği de içeren, akılsızlığı daha büyük bir aklın parçası haline getiren bir “tinsel bütün”ün peşine düşmüştür. (...)Bu koşullarda, eski yergi edebiyatının başlıca öğeleri olan alay ve öfke geri plana itilir; ironi yerginin en önemli tekniği haline gelir. İronide neyin tam olarak iyi, neyin tam olarak kötü olduğu belirsizdir ve yergici de kendi oklarına hedef olmaktadır. Şairin katıksız bir iyilik ve haklılık noktasında kendini koruyarak dünyayı alaya alması artık olanaksızdır. Romantik ve modern yergide, ironi öğeleriyle birlikte grotesk, fantastik, saçma gibi öğeler de öne çıkar. (...)Hem klasik hem de modern yergide görülen bir özellik de toplumsal ve bireysel bozukluklara yöneltilen eleştirinin dolaylılığıdır. Gülünçleştirme ve ironi bu dolaylılığın biçimleridir: Yazar toplumu ya da bireyleri düpedüz yermek, kınamak, eleştirmek yerine, okuru önce eğlendirerek ya da kaygan, kararsız bir ruh hali içinde bırakarak amacına ulaşmaya çalışır. (...)Yergiden estetik bir tat alınmasını sağlayan ve onu propagandadan ve siyasal-ahlaki broşürlerden ayıran da bu dolaylılıktır.”⁴²

Bu yazıdan da anladığımız gibi klasik yergi anlayışı sadece karşı tarafa saldırmak kendini korumaya almak anlamına gelmekte, romantizmle birlikte ise bu durum değişikliğe uğramış, yergi dünyayla birlikte kendini de sorgulayan daha bütünsel bir hale dönüşmüştür. Romantik bir yapıt sadece yermekle kalmaz, yergisine karşılık bir alternatifte geliştirmez, beraberinde birçok cevapsız soru bırakır ve bu soruların cevaplarını kendisiyle birlikte izleyiciye de sorar. Yani izleyici kadar sanatçı da bu yergiden nasibini alır. Sanatçı elbette bunu bilinçli bir şekilde yapar. Peki, biz bu durumda romantizmde yerginin sanatçının kendisini de hedef aldığını söylersek bu bile başlı başına bir ironi olmaz mı? Demek ki ironi romantik imgelemin özünde yatmakta. Fakat bir taraftan romantik tin bilindiği üzere aydınlanma ve aklın karşısındadır, zaten cevapsız bıraktığı sorularla kendine karşı da ironik bir yaklaşımda bulunduğu için bu durum beraberinde doğal olarak akli yermeyi getirmez mi? Öyleyse şunu da söyleyebilir miyiz? Romantizm her halükarda akli yermektedir, bu da romantizmin az önce söylediğimiz sorduğu sorulara kendi yanıtlarını vermeden bir sanat eseri ortaya koyarak bir şeyleri yerdiği savını çürütmekte. Aslında romantizm bu

⁴² “Yergi” maddesi, Anabritannica Ansiklopedisi, Cilt 22, 388-389

sorulara cevap vermeyerek apaçık bir şekilde cevap vermekte, aklı yermekte. Bunu yaparken tüm soruları cevapsız bırakarak ironik bir şekilde iğnenin bir ucunu kendine değdirse de.

Peki, neden cevapsız sorular? Bu tavır garip bir biçimde sorulan bu soruların cevapları olmadığını düşündürmekte. Romantik sanatçı hiçbir zaman cevaplanamayacağına inandığı halde sanki kasıtlı olarak bu soruları soruyor. Bence bunun özünde bilinmeyi yücelten bir duygu hali yatıyor. Bu durum her türlü fantastik oluşuma zemin hazırlamaktadır.

9. GOYA'NIN SANATI ÜZERİNE

Goya fantastik öğeleri kullanırken savaşın getirdiği felaketler gibi toplumsal konulara değinmiştir. O uygarlığın ve aklın getirdiği kötülükleri eleştiriyordu.

Kullandığı fantastik öğeler bu amaca hizmet ediyordu. Resimlerinde kullandığı bir yarasa veya eşek figürünün anlatımsal karşılıkları vardı.

Resim 9.1.

Francisco Goya, "Saba Ayini"

Bu anlamda onun sembolik bir yaklaşımı olduğunu söyleyebiliriz. Fakat onun resimlerini okumakta izleyicinin ne kadar özgür olup olmadığı bir tartışma konusu. Örneğin savaşın felaketleri için çizmiş olduğu bir kadını emen canavarlaşmış yarasa taslağına resmin yapılış nedeni ve adı hakkında hiç bir şey bilmeyen izleyiciden bu resmi savaşla ilişkilendirmesi beklenemez. Bu da izleyiciyi resmin adını bilmeye zorunlu kılıyor. Oysa fantastik sanatın özünde birçok çözümlenemeyen soru yatar. Goya bazı resimlerinde cevapsız sorular bırakırken bazılarında ise soruların cevabını kendi vererek resimlerini belgelemektedir. Örneğin "Cadılar Toplantısı"(ya da diğer adıyla "Saba Ayini") adlı resmi okumada seyirciyi özgür bırakan bir resim olmasına rağmen, savaşın felaketlerini anlatan baskı resimlerinde kullanılan imgesel

varlıkların anlamsal kesin karşılıkları vardır.(B.k.z.Resim9.1.) Örneğin bir kadını emen canavarlaşmış yarasa taslağındaki yarasanın savaşı temsil ettiğini biliyoruz.

10. ROMANTİK, MELANKOLİK KİŞİLİK YAPILARI

“Melankolinin özü sabit kalmamaktır; sürekli dönüşüm halinde olmaktır. Melankoli, yaşamın öznesi ya da nesnesi olmaya gönülsüz olmaktır. Romantiklerin düşünce dünyasından bakıldığında melankoli, bir hastalık değil, bir olanaktır; bir yaşamla başa çıkma biçimidir. Melankolik özne, tıpkı bir sanatçı gibi, yaşamı tasarlayan bir öznedir. Melankolikler yaşama eğilirler, yaşama hâkim olmak istemezler. Melankoli, kederin ya da elemin refakatinde yaşamaktır. Melankoli bir tür ertelemedir. Ne kabuldür ne de vazgeçştir. Melankoli aynı zamanda bir tür ısrardır, hem kabuldür, hem de vazgeçştir.”⁴³

Günümüzde artık insanlar melankoliyi depresyonla bir tutmaktadırlar. Melankoli depresyonun en eski hali gibidir. Oysa depresyon ve melankoli birbirinden farklıdır. Melankoli sadece hızla akan zaman ve hayata ara verip düşünmektir, ama günümüzde toplum kendini öyle hızlı yaşamaya alıştırmıştır ki melankoli ona çok uzaktır.

Melankoli sanatçının yaşama olan inancının sarsılmasıyla ortaya çıkabilir.. Sanatçının ruhsal kimliğini en iyi yapıtlarından okuyabiliriz. Sanatçının karamsarlığı, melankolisi çoğu zaman içindeki karşıt eğilimlerle beraber varlığını sürdürür. Bu çelişki de enteresan bir denge kurar. Bu tip psişik yapıda olan sanatçılar eserlerinde melankolik düşler ve heyecanlar yaratmışlardır. Bu tip kişiler yaşama karşı içlerinde derin bir korku taşırlar ; çünkü yaşam onlara göre düzensiz denetimsiz ve güvensizdir. Böyle melankolik kişilikler yaşamdan uzak olan şeylere karşı bir yönelme gereksinimi duyarlar.

⁴³ B.k.z, (7), DELLALOĞLU, 108

Bu ressam, yapıtlarında ele aldıkları konularla (gizemli doğa görünüşleri, korku, nefret, yalnızlık, ölüm vs.) yaşama karşı pozitif inançlarının yıkıldığını göstermişlerdir.

Romantik ve Fantastik sanatta melankoli önemli yer tutar. Melankoli aynı zamanda dış dünyadan kopuştur. Melankolik anlar imgelemin gücünün de arttığı anlardır. Melankolik kişi fantastik olana adeta gereksinim duyar. Çünkü içinde bu dünyadan kopma isteği uyanmıştır. Romantik ve melankolik bir tene sahip olan sanatçı imgeleminin gücüyle yaratacağı fantastik veya gerçeküstü oluşumu gerçeğin sınırlarını zorlayarak ve izleyicide çeşitli yanılsamalar uyandırarak gerçekleştirecektir. Bu yanılsamaları yaparken de yer yer ironiye başvuracaktır. Çünkü fantastik oluşum içinde ironiyi barındırır. Bir yandan gerçeklik kavramıyla dilediğince oynayarak onu alaya almaktadır.

Romantik sanatçılar fantastik olana da eğilimlidirler. Çünkü onlar yaşamın sıradan, günlük görünüşlerini betimlemekten zevk almıyorlardı. İmgelemin gücüne inanıyorlardı.

Fantastik bir resme baktığımızda anlayamadığımız birçok paradoksla karşılaşırız. Ressamın kendisi de bu anlayamadığımız durumu yaratmayı amaçlar. Gizem fantastiğin amaçlarından biridir. Fantastik yeni baştan yaratılmış başka bir dünyanın peşindedir. Bu yeni dünya sanatçının psişik durumuna göre şekillenir. Fantastik ressam neden başka bir dünya yaratmak ister? İşte burada psikolojinin alanına girmeye başlıyoruz. Yine Goya ya dönecek olursak, Goya'nın fantastik yaratışları için söylediği şu cümle önemlidir: "Aklın uykusu canavarlar yaratır." Goya'nın çocuklarını dişleriyle parçalayarak yiyen Satürn tablosu, sanatçının yaşama olan pozitif inancını yitirmiş kişiliğini göstermektedir.(Resim10.1.)Goya bu tabloyu sağır olduktan sonra sağır evinde yapmıştır.

Resim 10.1.

Francisco Goya

"Oğlunu Yiyen Satürn"

Yunan ve Roma mitolojisine göre öykü kısaca şöyle:

“Evrenin yaratılması sırasında Titan denilen tanrılar hüküm sürmeye başlar ve her şeye kargaşa egemen olur. Titanlar arsında müthiş bir başa geçme savaşı vardır. Oğullar babaları, babalar oğulları öldürür. Gökyüzü ve yeryüzünün oğlu olan Tnrı Satürn de babasını ve kardeşlerini öldürerek tahta geçmiştir. Aynı şeyin kendi başına geleceği korkusuyla yeni doğan tüm çocuklarını parçalayarak yutar. Ancak eşi Rheia oğullarından birini Zeus’u bir mağaraya saklar. Zeus büyüüp babasını devirerek başa geçince, dünyaya barış ve düzen egemen olur. Zeus aynı saldırgan davranışı sürdürmemiş, çocuklarını öldürmemiştir.”⁴⁴

Resimde griler ve koyu renkler ağırlıktadır. Bu durum izleyici de yaşanan olayın korkunçluğuyla da birleşerek bir tiksinti uyandırmaktadır Goya burada kuşkusuz kendi psikolojisini ortaya koymuştur. Satürn’ün portresi neredeyse karikatürize edilmiş gibidir. İfade abartılmıştır.

11. SEMBOLİZM ANLAYIŞI

Bu kapsamlı konuya girmeden önce “sembol” kelimesinin kökenine inip bir bakalım:

“bir kavramı, düşünceyi belirten, onun simgesi, niteliği, amblemi olan işaret, canlı varlık ya da nesne.”⁴⁵

Fakat 19.yüzyıl sonunda sembol-simge sözcüğü romantizmle birlikte değişikliğe uğramıştır. Mesela gerçeküstücüler için simge anlama dayalı bir kodlama değildi, çünkü onlar aralarında bir bağ olmayan simgeleri de yan yana getiriyorlardı.

Sembolizm 19.yy’ın ikinci yarısında olguculuğa ve gerçekçiliğe karşı ortaya çıkmıştır ve kısa zamanda da uluslararası bir üne kavuşmuştur.

Mitler, düşler, bunaltı ve tinsel değerler onun konuları içindedir.

⁴⁴ Erich FROMM, Sevginin ve Şiddetin Kaynağı, Çev. Yurdanur Salman, Nalan İçten, 34

⁴⁵ www.ödevsitesi.com

11.1. Sembolizmde Düş Kavramı

Düş'te ki imgelem, bilim adamının gerçeği bulmak için kullandığı akıl ve deneyim yöntemleri esnasında kullandığı imgelemden çok farklıdır. Sembolizm'de kullanılan düş kavramı her zaman uykuda görülen düşlerle ilgili de değildir. Düş, burada imgelemin uyanık haldeyken de uykuda ki gibi var olmasıyla ilgilidir. Sembolizm anlayışında imgelemin bu özelliği ısrarla öne çıkmaktadır.

Düş, kısır, saçma ve boş düşünceyle birbirine karıştırılmamalıdır. Sembolist sanatçı düşlerini kendi kişisel bilinciyle üretir. Bu bilinç düşünceyle biçimlenir. Düş, sembolistlerin yenilikçi gücüdür, her biri bunu kendi kişisel yaratıcılığıyla harmanlayarak kullanmıştır.

11. 2. Sembolist Çevre

Sembolizmle beraber bohem ve öncü nitelikli, oldukça kışkırtıcı davranışları olan toplum küçük özel bir toplum oluşmuştu. Bu toplumdaki kişilerin özgünlükleri bazen skandallara yol açacak kadar ileri gidebiliyordu. Sembolist dönemle beraber tarihte ilk kez kendi öz varlığından aldığı güçle özgünlüğünü sonuna kadar kullanan bir sanatçı kişiliği ortaya çıkmıştır. Bu bahsettiğimiz küçük toplum "Dekadanlar"dan oluşuyordu. Dekadanlar 19.yy.ın sonlarında Fransa'da ortaya çıkmışlardır ve doğalcılığa karşı çıkan simgecilik akımına öncülük eden bir gruptur. Onlar toplumun reddi eyleminden onur duyuyorlardı. Mutlu topluma karşı olumsuz bir tavırları vardı.

Bu dönemdeki Avrupa toplulukları belirgin bir tarihsel döneme ilgi duymamışlardır, onlar tarihe daha çok karmaşık ve masalsi ve bulanık bir şekilde yaklaşmışlardır. Katolik inanç ve sofuluk ön plana çıkmıştır. Mistik duyarlılık artmıştır.

Yine bu dönemde ilkel kaynaklara, naif halk sanatlarına, taşraya olan ilgi artmıştır. Gauguin'in arayışları buradan kaynaklanıyor.

Sembolist sanatçıların yapıtlarını ele aldığımız zaman gözümüze yeni bir olgu çarpar: Ressamlar ve edebiyatçılar arasındaki düşünce birliği hiçbir zaman bu dönemdeki kadar birbiriyle bağlantılı olmamıştır. Öyle ki Sembolist ressamların çoğu edebiyattan esinlenerek resimlerini yapmışlardır.

11.3. Sembolizmin Öncüleri

XVII. yüzyılın sonundan itibaren üç büyük sanatçı, Goya, Blake ve Füssli, madde karşısında tinsel öncelik veren bir sanatın temellerini attılar.

Goya yaptığı gravür ve desenlerde karabasanları ve sanrılarını resmetti. Devler, canavarlar ve büyücülükle ilgili konuları işledi. O imgelerde bulunan korkunç biçimleri katı bir gerçeklikle ele alarak adeta evcilleştirmiştir.

Sağır Evi resimleri olarak bilinen resimlerinde Goya kendi iç dünyasını anlatır. Holopherne'nin kafasını kesen Judith, kendi oğlunu parçalayan Satürn, havada uçan iki kişinin hayali görüntüsü, bir tekenin çevresinde toplanan kadınlar, bütün bu konuları ele alış biçimleri bize onun karakteri hakkında bilgi vermektedir.

**Resim 11.3.1. William Blake
“Cehennem Kapısında Dante ve Virgilius”**

Şair ve ressam olan Blake ise, gerçekliği hor görmüş, kendine ait bir gerçekliğin peşinde koşmuştur. Onun kurduğu bu dünya Platon'un idealar dünyasını anımsatır. Küçük yaşta bir pencere önünde Tanrı'yı görmüş olduğunu söyler ve tüm sanatı bu etkiyle yoğrulmuş gibidir. Kendine özgü bir tanrı inancı vardır.

Blake Milton ve Dante'nin konularını resimlemiştir.” Cehennem Kapısında Dante ve Virgilius” adlı resminde cehennem görüntüsünü kendi zihninde soyut ve korkunç bir izlek yaratarak vermiştir (B.k.z.Resim 11.3.1.).

Resim 11.3.2. H. Benjamin Füssli, “Kâbus”

Henrich Füssli'de (1741–1825) tıpkı Goya ve Blake gibi, düşlerle ve aklın yarattığı canavar imgesiyle ilgilenmiştir. Korkunç hayallerin etkisinde kalmış genç kadınlar onun konuları arasına girmiştir.

Bu saydığım üç ressamdan Goya ve Füssli'yi kendime daha yakın bulmaktayım. İkisinin de pentüre önem veriyor olması belki bunun bir nedeni olabilir. Ama bundan ziyade kullandıkları sembolist dil benim kendimi onlara yakın hissetmemi sağlıyor.

Yıllar önce Füssli'nin “Nightmare” adlı resim serisini gördüğümde kompozisyon ve kurgudan çok etkilenmişim(.B.k.z.Resim11.3.2.). Füssli sevdiği kadına yazdığı bir mektupta, bu resmi yapma nedenini de ilginç bir şekilde açıklamış; kendisini rüyasında bu kadınla sevişirken görmüş ve daha sonra kadının üstünde oturan şeytanımsı yaratığı kendini onun yerine koyarak yaptığını söylüyor. Bu psikolojik yaklaşım ilgimi çekmişti.

Fakat ben bu resimde bunu kolay okunabilir bir sembol olarak görmekteyim; şeytan imgesi. Bu imge sanki diğer figürlerin simgesel anlamlarını bastırmıştır. Sadece gerideki at figürü olsaydı resmi bu kadar kolay okuyamayacaktım diye düşünüyorum. Sanat tarihinde at ırza geçme anlamında kullanılmıştır.Fakat bu imaj ressamın belleğinde değişikliğe uğrayıp sadece o resim içinde kendi anlamını kurarak bize sunulabilir. Oysa şeytan imgesinin herkesçe bilinen ortak bir karşılığı, uyandıracığı daha güçlü, değişmez bir etki vardır. Ben, resmin içindeki simgelerin sadece resimdeki kurguyla bütünleşerek kendini ele vermesinden yanayım. Bu yüzden resimlerimde bugüne kadar hiç bilindik bir sembol kullanmadım. Ama arka arkaya yaptığım birkaç resimden sonra kendi kişisel sembollerimin oluştuğunu söylemeliyim. Yine de kendimi çok tekrarlamamak adına bundan da kaçınacağım.

Goya'nın sanatına baktığımda ise onun kendi içsel kaygılarının dışında toplumsal kaygıları da olduğunu gördüm. Ayrıca o da Füssli gibi çoğu zaman mitoloji çıkışlı resimler yaptığı için klasik okumaya açık sembolleri kullanmış.Yine birçok sembolist sanatçının resimlerini incelediğimizde çoğunun kullandığı sembollerin gerek toplumsal gerek kişisel net okunabilir karşılıkları olduğunu görüyoruz.

Şu durumda benim kullandığım dil her ne kadar sembolistlere yakın olsa da bu anlamda onlardan farklı olduğumu söylemeliyim;resimlerimdeki kurgu sembolist bir yaklaşımla oluşturulmuş gibi görünse de kullandığım öğelerin (tek başına ele alırsak) net bir anlamsal karşılığı yoktur. Simge anlamını sadece resim bütünüyle ele alındığında bulur.

Resim 11.3.3. Dante Gabriel Rosetti “Beata Beatrix”

Örneğin Pre-raphaelistler’de de durum aynı şekildedir. Onların kullandığı çiçeklerin bile bir anlamı vardır. Mesela Önrafaellocular içinde naif ve kendine özgü üslubuyla öne çıkan Dante Gabriel Rosetti’yi ele alalım; sanatçının ünlü “Beata Beatrix “adlı resminde bir kuş kızın eline gelincik bırakıyor. (Resim 11.3.3.) Gelincik burada uykunun sembolü. Uykuda, ölümün sembolü. Yani buradan kızın öldüğünü anlıyoruz. Arkada güneş saati zamanın geçtiğini anlatıyor. Kırmızı kuş ise hem kutsal ruhu, hem de ölümü, göçüp gitmeyi anlatıyor. Arkadaki figürler Dante ile Beatris. Öndeki figür ise Rosetti’nin ölen eşi ve modeli Elisabeth Siddal. Rosetti bu resmi Dante’nin İlahi Komedyası’ndan esinlenerek yapmış Böylece Elisabeth Beatrix’in yerine konulmuş, Rosetti ise Dante’nin. Dolayısıyla bu resim üzerinden çoklu bir okuma yapmak mümkün değil. Görüldüğü gibi ressam zaten resmi açıklayıcı belirgin birçok sembol kullanmış.

Resim 11.3.4. John Everett Millais “Sonbahar Yaprakları”

Günümüzde sanat tarihçileri önrafaellocuları sembolistlerin doğrudan öncüleri saymakta.

Ruskin'in yazılarından büyük bir ölçüde etkilenen bir grup İngiliz ressam 1848 yılında bir dernek kurma kararı aldılar Bu ressamlar William Hunt, John Everett Millais ve Dante Gabriel Rossetti' dir. Derneğin adına "The Pre-Raphaelite Brotherhood" yani "Önrafaelocular Kardeşliği" adını verdiler. İtalyan rönesansını örnek alıyorlardı. Onların bu kaygıları "Nasıralılar" adlı bir grup ressamın kaygılarını anımsatıyor. Önrafaelocular'ın resimlerinde renkler parlak kullanılmıştır. Ayrıntılara fazla önem vermişlerdir. Konularını tarihten, Kutsal Kitap'tan edebiyattan ve efsanelerden aldılar. Bu temalara gizemsi anıştırmalar yüklediler.

John Everett Millais "Önrafaelocu" birliğin kurucularındandır Millais'in "Sonbahar Yaprakları" adlı resmi hüznü bir atmosfere sahiptir. (B.k.z.Resim 11.3.4.) Bu resmin konusu bir şiirden alınmıştır. Dört çocuk yaprak yığınının etrafında durmaktadır. Arkada mavi tepeli manzara ve sarıyla vurgulanmış gökyüzü görülür. Resim sıcak ve canlı renklerle boyanmıştır. Ön kısımda duran, diğerlerinden daha küçük olan kız elinde bir elma tutar. Bakışları donuktur ve belli bir noktaya sabitlenmiştir. Resimlerdeki kızların hoş görünüşleri bu hüznü, üzüntülü anın havasını engellemez.

Aksine güzellik ve ölüm Rossetti'de de birbiriyle ilişkilidir, Sembolistler de kadın güzelliğinde ölüm ve kötülüğün simgeliğini de görürüz., buradaki kızların güzelliği de ölümü ve hüznü hatırlatır. Resimde zamanın geçiciliği bu kalıcı olmayan güzellik ve sararmış yapraklarla verilmiştir.

11. 4. Sembolist Resmin Kuramcıları

Albert Aurier, Paul Seruier ve M.Denis, özellikle plastik sanatlar bağlamında Sembolizmin en önemli kuramcılarıdır.

"Albert Auier, 1892 Şubatında Mercure de France dergisinde yayınlanan Gauguin ya da Resimde Sembolizm adlı makalesinde

sembolist sanat yapıtının beş temel kuralını tanımlar;” Sanat yapıtı şöyle olmalıdır: İlk düşünceci, çünkü biricik ülküsü düşüncenin ifadesi olacaktır. İkincisi sembolist, çünkü düşünceyi biçimlerle (yapılarla)dile getirecektir; üçüncüsü birimsel (sentetik), çünkü biçimlerini ve imlerini (işaretlerini) genel bir anlayışın biçimine göre yapacaktır; dördüncüsü öznel, çünkü nesne nesne olarak değil, fakat öznenin algıladığı im olarak düşünceleştirecektir, beşincisi (bir sonuç olarak) sanat yapıtı dekoratif olmalıdır, çünkü gerçek anlamda dekoratif resim, Mısırlıların büyük bir olasılıkla da Greklerin ve Rönesans öncesi sanatçıların kavradıkları gibi aynı anda öznel, sembolist ve düşünce olan sanatın belirtisinden başka bir şey değildir.” Ona göre, mutlak varlıkların yaratıcısı olabilmek için sanatçı, ”ilimlerin yazımını birleştirmek zorundadır”⁴⁶

“Albert Auier, sanat tarihinde birisi öngörüye, ikincisi körlüğe, yani Swedenborg’un sözünü ettiği insanın iç gözüne bağlı olan iki eğilim saptar. ‘Gerçekçi eğilim ve Yaradancı (deist) eğilim’”⁴⁷

12. SANATTA BÜYÜLÜ GERÇEKÇİLİK KAVRAMI ÜZERİNE

“Sanat alanında “büyülü gerçekçilik” terimini ilk kullanan Alman sanat tarihçisi ve eleştirmeni Franz Roh’tur. Roh,1920’li yıllarda resim sanatında anlatımcılık sonrası dönemde üretilen bir grup yapıtı nitelerek için bu terimi kullanır. Bu dönemi anlatımcılık sonrası (nach-expressionismus) olarak adlandıran Roh, anlatımcı dönemdeki resimlerde, fantastik, dünya dışı konulara abartılı bir ayrıcalık tanınmasını eleştirir. Ona göre bu resimlerde dünyasal olan aşağılanarak yansıtılmıştır. Örneğin, eğer bu resimlerde konu erotizm ise, sıklıkla bu kaba bir şekilde ve yozlaştırılarak sunulmuş, eğer şeytani bir adam betimlenecekse bu adam, yamyam yüzlü olarak sunulmuştur.”⁴⁸

Yeni nesnelcilik diye adlandırılan dönemin özelliklerinde ise bu gerçeklik duygusuna olan başkaldırı ortadan kalmıştır. Örneğin Otto Dix ve George Grosz uzaktaki hayal ürünü bir dehşetin yerine günümüzün dehşetini yansıtmakla

⁴⁶ www.ödevsitesi.com, Sembolizm Anlayışı,148018

⁴⁷ www.ödevsitesi.com, Sembolizm Anlayışı,148018

⁴⁸ Canan Turgut ÖKTEMGİL, “Latife Tekin’in Yapıtlarında Büyülü Gerçekçilik” Yüksek lisans tezi,(2003), 67

ilgileniyorlardı. Bu ressamaların resimleri için söylenen “büyülü gerçekçilik” terimindeki büyümlü sözcüğü gizemli olana karşıt olarak kullanılmaktadır. Çünkü gizem temsili dünyaya inmez, o sadece gizlenir.

“Latin Amerikalı yazar Carpentier ise büyümlü gerçekçilik yerine ‘olağanüstü gerçek’ ten söz eder. Bu yazıda Carpentier ‘olağanüstü’yü gerçeküstücülerden farklı bir anlamda kullandığını vurgular. ‘Büyümlü gerçekçilik’in ve ‘olağanüstü gerçek’in birbirinden farklı olduğunu söyler. Ona göre birincisi Franz Roh’un anlatımcı resimleri adlandırmak için kullandığı bir terimdir. Roh anlatımcı resimlerdeki dünyasal olmayan konulardan duyduğu rahatsızlığı dile getirerek, resim sanatındaki bu nedenle anlatımcılık sonrası olarak nitelenmiş ve bu döneme ait resimleri büyümlü gerçekçi sınıfına sokarak övmüştür.”⁴⁹

Bu anlamda gerçeküstücüler için de şunları söyleyebiliriz; onlar yapıtlarında olağanüstüden faydalanmışlar fakat onu gerçeklik içinde aramamışlardır. Onlar sadece tuhaflık duygusu uyandırmak amacıyla olağanüstüye yer vermişlerdir. Tuhaflıktan sıradan bir durum gibi gösterme yoluna gitmemişlerdir. Oysa yeni gerçekçiler tuhaflıkları sıradan göstermeye eğilimlidirler.

“Leal’e göre büyümlü gerçekçilik, fantastik ve gerçeküstücü sanatla özdeşleştirilemez. Ona göre gerçeküstücülerden farklı olarak büyümlü gerçekçilik, rüya motiflerini kullanmaz, fantastik edebiyatta veya bilim kurguda olduğu gibi düşünmüş dünyalar yaratmaz, gerçekliği bozamaz, psikolojik edebiyatta olduğu gibi karakterlerin ruhsal analizini yapmaz, davranışlarının nedenlerini bulmaya çalışmaz. Büyümlü gerçekçilik bir estetik hareket değildir. Gerçekliğe karşı takınılan bir tavidir”⁵⁰

Burada anlatılmaya çalışılan büyümlü gerçekçilik anlayışına göre sanatçı gerçek yaşamın içinde ve insanın eylemlerindeki gizemi keşfetmeye çalışır. Fakat gerçekçilerin yaptığı gibi gerçeği olduğu gibi de yansıtmaz, sürrealistlerin yaptığı gibi onu yaralamaz da.

⁴⁹ A.g.k. , 68

⁵⁰ A.g.k. ,70

Örneğin George Grosz'un "Gray Day" adlı tablosunda 1.Dünya Savaşı'ndan sakat dönen bir erle, iyi giyimli bir bürokratin yolda birbirlerinden habersiz yan yana geçişini büyümlü gerçekçiliğe bir örnek olarak gösterebiliriz. Burada sanki tesadüfî oluşmuş bir kadraj vardır.

Fantastikte ise doğa yasalarına aşına olan kişi aniden doğaüstü bir olayla karşılaşır ve bu olayı nasıl açıklayacağını bilemez: bunu doğa yasalarıyla mı açıklayacaktır bu bir yanılsama veya hayal ürünümüdür?Yoksa doğaüstü olayın gerçekleşebileceğini kabul eden bir yaklaşımla mı değerlendirecektir? Bu tereddüt fantastiğe ait bir özelliktir.

13. ESERLERİM HAKKINDA

Kendi yapıtlarımı çözümlenmeye başlamadan önce neden Romantizm konusunu kendime bir araştırma alanı olarak seçtiğimi açıklamalıyım. Öncelikle romantizme olan yakınlığımın edebiyatla başladığını söylemem gerek. Victor Hugo ve Dostoyevski gelişme çağında beni özellikle etkileyen yazarlar oldular.Bu yazarlar insan ruhuyla, bilinciyle derinden ilgilidiler.İnsan ve ona ait tüm değerler benim her zaman için ilgimi çekmiştir.Romantikler eserlerinde büyük bir duygusal şiddet ortaya koymuşlardır.Romantizm, natüralizmin aksine ne olmuş olduğuyula değil, ne olabileceği ile ilgilenir. Şunu söylemeliyim ki ben de her zaman karşımdaki hazır oluşumlardan çok yeni bir oluşum yaratmakla ilgilendim. Hiç bir zaman sadece bir model çizmekten, ya da bir natürmort yapmaktan hoşlanmadım. Bir model resmi yahut natürmort yapmaya niyetlendiğimde mutlaka resim görüldüğünün ötesinde bir başka şeyi ifade ediyor, son derece kişisel bir kurguya dönüşüyordu.

Resim 13.1 Sema Maşkıllı, Dışardan Gelen Yabancı Nesne, 2004

Romantik ressamın yapıtlarında sezgi, coşku, psikoloji vb. gibi kavramlara önem vermişlerdir. Ben de kendi sanatımı oluştururken benzer kavramlardan yola çıkıyorum. İzleyici de ilk uyandırmayı amaçladığım etki “şaşkınlık” ve “gizem” duygusudur. Bunu yaparken insan vücudunu içinde bulunduğu atmosfer ve mekânla dramatik bir ilişkiye sokarım. Resimlerimdeki insan figürleri anlam veremedikleri bir olaya maruz kalmış gibidirler. Bu duruma hazırlıksız yakalanmışlardır. Adeta saldırıya uğramışlardır. Dışardan gelen bir nesne (resimlerimde bu genellikle havalanmış bir kumaş olarak simgelenir) figüre saldırmakta, onu bazen yakalamakta ve savurmaktadır. Buna örnek olarak “Dışardan Gelen Yabancı Nesne” adlı resmimi gösterebiliriz. (B.k.z.Resim 13.1) Bu resimde figürü çıplak kullanmayı tercih ettim, çünkü figürü aciz göstermek istedim. Çıplaklığın insanoğlunun kaçındığı, korktuğu bir durum olmasından faydalandım. Ve figürün bir boşlukta havalandığı hissini vermek için yer çizgisini göstermedim. Bu figürün yerden kopması, sıradan olan yaşantısından çıkmasıyla bir tutulabilir benim zihnimde.

Ayrıca insana olan ilgim beni resim yapmaya başladığımda figüratif bir dile doğru götürdü. Romantik sanatçıların inceleme ve düş gücünü yücelten yaklaşımları beni de heyecanlandırıyordu.

Çoğunlukla bir kumaşla figürün portresini kapatırım, onun kimliğini sadece vücudundan okuyabilir izleyici. Uzun zaman portre yaptıktan sonra insan karakterini veya duygularını sadece portreyle sınırlandırmak bana doğru gelmemeye başladı. İfadeyi böylece artık beden dilinde aramaya başladım. Bu konuya daha fazla hâkim olabilmek için de bir dönem figürlerin yüzünü bir kumaşla gizledim. Bu tavır İzleyicide uyandırmak istediğim gizem duygusunu da tetikliyordu. Biraz da izleyici figürün portresini merak etsin istiyordum. Toplumda kapatılan şeyin daha çok arzulanır olması gerçeği ve mahremiyet duygusuna kadar açılabiliriz bu konuyu aslında. Fakat mahremiyet benim resimde toplumdaki anlamıyla mahrem yerlerin kapatılması değil sadece portrenin kapatılması olarak karşımıza çıkar. Beden ise çıplaktır. Çıplaklık kaçınılan bir şeydir insan çıplak görünmekten çekinir. Ben de bedeni çıplak resmettiğimde figürü savunmasız ve en mahrem anında yakalamış olduğumu düşünüyorum.

Asıl önemli olana, yani bunu neden yapmak istediğime gelelim; bunun tabii ki son derece içsel nedenleri var benle ilgili, fakat bundan daha da önemlisi figürü böyle kullandığımda resimlerim nasıl bir okunmaya tabii oluyor? Veya ben nasıl okunsun istiyorum? Çıplaklık benim resimlerimde insanın yalnızlığını, zayıflığını sembolize etmekte. Çıplak kalmış bir insan ironik bir biçimde savunmasız görünüyor bana Birçok resmimde insanın korkuları üzerine yöneldiğim için figürü hoşnut olmayacağı durumlarda resmettim

Korku temasını kullanarak resimlerimin izleyicide çeşitli psikik etkiler uyandırmasını istiyorum. Bunu kimi zaman rengin kullanımıyla, kimi zaman da ışığın kullanımıyla destekliyorum.

Resim 13.2. Sema Maşkılı, “Korku’nun Aşığı”, 2004

Eğer portreye vurgu yaptıysam portre mutlaka bir şaşkınlık veya korku dolu bir ifadeye sahip oluyor. Olanaksız gibi görünen ama buna rağmen gerçeklik duygusundan da fazla uzaklaşmayan kompozisyonlar kuruyorum. Bu olanaksızmış gibi görünen durumu resimlerimde olabilir hale getirmeye çalışıyorum. Örneğin “Korku’nun Aşığı” adlı resmimde bir kedi sanki tavandan atlıyormuş gibi gösterilerek bize korkuyla bakan figürün sırtına atlamakta.(Resim.13.2.)Bu ilginç durum figürün sıradan, günlük bir iş yaparken (muslukta ellerini yıkarken) başına geliyor. Figür ise korkmasına rağmen kediye değil izleyiciye bakmakta. Bu da figürün izleyiciyi göz hapsine alarak onunla samimi bir ortaklık kurmasına sebep oluyor. Aslında benim portreyi bize baktırmaktaki asıl nedenim figürün nasıl bir hayat sürdürdüğünün farkında olduğunu izleyiciye göstermesi idi.

Hikayeden de anlaşılacağı üzere figür biraz tekinsiz bir hayat sürmektedir ve benim gözümde buna alışmış gibidir..Sıradan hayatının içinde birdenbire bir objektife yakalanmıştır sanki. İşin biraz daha psikolojik boyutuna inersen, figür izleyiciyle göz göze geldiğinde biraz da onu ürkütmek istemiş olabilir. Figürün neden izleyiciyi ürkütmek istediği resmi yapan kişiyle yani benle ilgili. O figüre ben

bir şeyler yaptırıyorsam, kendimi onun yerine koyuyor olmalıyım. Çünkü bu resmi yaparken karşımda bir model yoktu. Bu resim için örnek aldığım bir insan hayatı da yoktu. Fakat bu hikâyenin salt bir hayal ürünü, yaşanmamış bir şey olduğunu da söylemeyeceğim. Burada resimde gerçekleşen olaydan çok bu olayın izleyicide uyandırdığı duygu önemli. Fazla anlatımcı bir dil kullanmayı tercih etmiyorum.

Ayrıca kullandığım nesnelere yüklediğim sembolik ifadeler tek başına ele alındığında bir şey ifade etmiyor, sadece resmin bütünü ile anlam kazanıyor. Çünkü bir oluş olmadan diğeri gerçekleşmeyecek şekilde kurguluyorum resmi. Her şey birbiriyle bağıntılı. Böyle davranıyor olmamın sebebi de benim dünyayı bir bütün olarak algılıyor olmamdan kaynaklanıyor. Dünya bence bir bütün olarak akıl yoluyla değil, sadece sezgi yoluyla algılanabilir. Bu yaklaşım romantik düşünce tarzının da özünde yatar. Ayrıntıları bütünden ayrı tutarak algılayamıyorum. Daha doğrusu böyle bir algılamanın sağlıklı olduğuna inanmıyorum. Her türlü oluşumu bütünüyle algılamak ise aslında benim zihnimde onu daha da çözülemez hale getiriyor. Bu çözülemezliğin yaşamın sihri olduğunu düşünüyorum. Resimlerimde de bu durumu olduğu gibi yansıtmaya çalışıyorum. Resmin içinde bir gizem yaratmak fikri de bundan kaynaklanıyor. Gizem, anlamlandıramadığımız, akılla açıklanamayan bir olgu. İzleyicinin kafasını bu gizem duygusuyla karıştırarak resim beraberinde birçok cevapsız soru doğursun istiyorum. Bu da izleyiciyi yapıtı sezgisel bir yolla kavramaya zorluyor. Resmin kendi içinde birçok anlam taşıması benim için önemlidir. Sanatsal üretimimde fazla anlatımcı bir yaklaşımdan kaçınıyorum. Bence sanat eseri doğurgan bir yapıya sahip olmalıdır.

Genellikle pentür resmi yapıyorum. Boya sürüşleri kompozisyonun odak noktasında yer yer biraz daha kalın fırça vuruşlarıyla hareketlenir. Bazı çalışmalarında ışığı da dramatik bir etki yaratacak şekilde kullanmaya çalıştım. Son dönem çalışmalarında peyzaj konusunu ele aldığımdan beri dokuya önem vermeye başladım. Figürü doğa içinde kullanıyorsam doku resimlerimdeki figürleri mekândan ayırmak için bir araç haline geliyor. Figürün tenselliğiyle genellikle resimlerimde kullandığım çalılıkların dokusunun tezatlığını seviyorum. Örneğin “Uyku” adlı resimimde bu tezatlığı kullandım (Resim 13.3.)

Resim 13.3.**Sema Maşkıllı, “Uyku”, 2005**

Bu resim öldürülüp cesedi ağaçlık bir araziye atılmış bir fahişeyi anlatıyor. Bir gün gazetede okuduğum bu haber ve fotoğraf beni çok etkiledi. Fakat nedense ben bu kadının ölmediğini sadece bir uykuya daldığımı düşündüm ve resmin adını “Uyku” koydum.

Bu resimde yabancı otlarla figürün yüzünü kapatarak kısmen gizledim. Otlar adeta figüre saldırı gibi görünmektedir. Burada da otların dokusallığı ile figürün tenselliği arasındaki tezatlığı oluşturmak istedim.

Benim peyzaja yaklaşımım da çoğu zaman semboliktir. Kompozisyonu tamamıyla kendim kurgularım ve peyzaj bir düşüncenin emsalidir benim resimde. Örneğin “Bilinmeyene Bakış” isimli çalışmamı ele alalım (Resim 13.4.) : Bu resimde iki duvar arasından görebildiğimiz ağaçlık bir alan var. Fakat bu duvarlar bizim tüm alanı görmemizi engelliyor ve izleyicide bir merak duygusu uyandırıyor.

Resim13.4.**Sema Maşkıllı, “Bilinmeyene Bakış”,2005**

Orada sanki görmememiz gereken gizli bir şey varmış gibi. Önümüzde de çalılıklardan kurulu bir set var, kuşkusuz doğada böyle bir görüntüye tesadüfen de olsa rastlamak zordur. Bu tamamıyla bir hayal ürünü. Bu resme bu yüzden sadece bir peyzaj demek doğru olmaz. Çünkü peyzaja peyzaj olmanın dışında birçok anlam yükledim. Fakat bütün peyzajlarımda bu kadar sembolik bir dil kullanmıyorum.

Peyzajlarımda tekinsizlik hissi uyandırmaya çalışıyorum. Doğanın yabanıllığı ilgimi çekiyor, bunu resimlerimde vurgulamaya çalışıyorum.

Peyzaj konusuna girmeye başladığımdan beri kullandığım canlı renkler, toprak renkleri ve gri tonlarına doğru kaymaya başladı.

Ağaçların karmaşık yapısını resimlerimde özellikle vurguladım. Ve bu yapıya bir hareket kazandıracak ve onarlın dokusallığını hissettirecek şekilde daha coşkun fırça vuruşları ile boyamaya başladım.

Figürü boyarken ise bu kadar rahat davranmıyorum. Bu bahsettiğim coşkun fırça vuruşlarına ve dokusallığa örnek olarak “Yol” (Resim 13.5.) ve “Dört Kavak”(Resim 13.6.) isimli resimlerimi gösterebiliriz.

“Yol” adlı resimde yan yana dikey bir şekilde sıralanmış ve birbirine karışmışçasına görünen ağaçlardan oluşturulmuş bir kompozisyon görürüz. Burada resmin adı olan yol gizlenmiştir, ve ağaçların nerde bitip nerde başladığı da belli değildir.

Resim13.5.

SemaMaşkılı, “Yol “,2005

Sözü geçen yola giden bir yolda söz konusu değil. Bu anlamda resmin romantik bir yanı olduğunu söyleyebiliriz. Romantik ressamların çoğu resimlerinde doğayı bu anlamda güçlü ve üstün tutmuşlardır. Sanki orman bizi hapsetmiştir. Bir kaçış yeri bulamayız Yolun çok yakında görülmesi ise kaçma fikrini zinde tutan bir şeydir.

Resim13.6

Sema Maşkılı,”Dört Kavak”,2006

“Dört Kavak” adlı resimde de yine ağaçların nerde başlayıp nerede bittiğini göremiyoruz. Ağaçlar bir insanın normalde göremeyeceği bir bakış açısıyla resmedilmiştir. Sanki izleyici yerden yükselmiş ve ağaçlara tam orta hizadan bakmıştır. Bu görüntü büyük bir ormanın sadece bir parçasıdır ve düz bir bakış açısıyla resimlenmiştir. Resimde ışık ağaçlara arkadan gelmektedir. Bu resimde hareketli fırça vuruşlarıyla doğanın yabanılığını hissettirmek istedim. Ayrıca kullandığım dokusal tatlar soyut bir etki oluşmasını sağladı. Yapraklar ve küçük dalları gerçekçi bir üslupla boyamak yerine onların bütünde oluşturduğu dokusallıkla ilgilendim.

Sonuç olarak hangi konuyu ele alırsam alayım resim mutlaka bir düşünceyi içermekte. Resim sanatına bu şekilde yaklaştığım için benim sanatımla romantikler ve sembolistler arasında bir bağ kurulabilir. Sanat bence bir düşüncenin ürünü olmalıdır. Ama bu tek bir düşüncenin esiri olması anlamına gelmez. Resim kendi içinde birçok düşünceyi de çağrıştırabilir

Sanat eseri bence ressamın kişiliğini ön plana çıkaran nitelikte olmalıdır. Resimsel üslubun da ancak bu şekilde özgünlüğe kavuşacağını düşünmekteyim. Özgünlük sanatçının sahip olduğu en önemli şey bence. Kuşkusuz sanat sadece doğanın bir taklidi olsaydı yapılan bütün resimlerde anonim bir etki olurdu.

14. SONUÇ

Bu çalışmada da gördüğümüz gibi Romantizm her zaman duyguların ve düşüncelerin ifadesi olan bir sanat olmuştur. Onun bu tavrı imgeyi tetiklemektedir. İmge bence sanatçının dehasını ortaya koymasında en önemli yardımcı unsurdur.

Romantizm imgesel yanıyla fantastik sanatla bir bağ kurar. Fakat fantastiklerde ki imge kullanımı romantiklerden farklıdır. Romantikler imgeyi salt bir düşünce üretimini amaçlayarak kullanırken fantastikler imgeyi resmin tek önemli amacı haline getirmişlerdir. Onlar imgeyi olağandışını göstermek amacıyla kullandılar. Sürrealistlerde de bu böyledir.

Romantizmin diğer başlıca özelliklerinden birisi de ressamlarının bir okul oluşturma girişiminde bulunmamaları ve sanata Klasizm’ de olduğu gibi plastik normlar getirmemeleridir. Buna rağmen Romantik sanat varlığını sürdürmeyi başarmıştır. Çünkü onların doğaya yaklaşımları her ne kadar üslup olarak farklıysa da düşünce bazında birbirleriyle benzerlikler taşıyordu.

Romantizm Modern çağda da varlığını sürdürmüştür. Çünkü onun bireye verdiği önem çağdaş düşünceyle örtüşmektedir. Buna karşıt olarak Klasizm bir dönem içinde başlayıp sona ermiştir.

Bu çalışma sonucunda iki önemli kanıya vardım. Birincisi romantizmin bir “yaşama biçimi” olduğu, ikincisi ise “belli bir gelenek” oluşturmadıkları, yani bir üslup birliğine sahip olmadıkları oldu.

Sonuç olarak ben de kendimi romantik anlayışa yakın bulduğumu söylemeliyim. Onların sanatta düşünceyi önemli hale getirmeleri, bireye ve özgünlüğe verdikleri önem beni de etkilemiştir.

15. KAYNAKLAR

Kitaplar

ALKAN, Erdoğan, **Şiir Sanatı**, İnkılap Yayınları, 2005, İstanbul

DELLALOĞLU, Besim F.,(2002), **Romantik Muamma**, Bağlam Yayınları, İstanbul

FROMM, Erich (1979), **Sevginin ve Şiddetin Kaynağı**, Çev. Yurdanur Salman, Nalân İçten, Payel Yayınları, İstanbul

CRAUSSE, Anna-Carola, (2005), **Rönesans'tan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü**, Çev. Dilek Zaptçioğlu, Literatür Yayıncılık, Sanat Dizisi, İstanbul

DENEÇ, Erol, (2004), **Fantastik Realizm**, Lion Matbaası, İstanbul

Makaleler

GREENHALG, Michael **“Romantizm’in Kökleri”**, (1988), ART&DESIGN, The New Romantics, New York

Ansiklopedi ve Sözlükler

CLAUDON, Francis, (1988), **Romantizm Sanat Ansiklopedisi**, Çev. Özdemir İnce, İlhan Usmanbaş, Remzi Kitabevi, İstanbul

Anabritannica Ansiklopedisi, Cilt 22, 388–389, İstanbul

Türk Dil Kurumu, Türkçe Sözlük, 2004, İstanbul

Tezler

ÖKTEMGİL Turgut, Canan (2003), “**Latife Tekin’in Yapıtlarında Büyülü Gerçekçilik**”,Yayınlanmış Yüksek Lisans tezi,Bilkent Üniversitesi, S.B.E., Bilkent Üniversitesi,Ankara

İnternet Adresleri

www.odevsitesi.com, Sembolizm Anlayışı, 148018

www.alf.org.tr

Wikipedia.org/wiki/psikoanalitik_psikoterapi

www.odevturk.com

16. ÖZGEÇMİŞ

Sema Maşklı

1980’de Edirne’nin Uzunköprü ilçesinde doğdu.

1994–1998 İstanbul Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi Resim Bölümü’nde eğitim gördü.

1998 yılında Mimar Sinan Üniversitesi Resim Bölümü’nde lisans eğitimine başladı.

2003 yılında Mimar Sinan üniversitesi’nden mezun oldu.

2003 yılında aynı üniversitede aynı bölümde yüksek lisans programına başladı.

Katıldığı Sergiler

1995–1998 KSM Gençlik Sergileri

1997 Karma desen sergisi, Kreuzberg, Berlin

1998 Ayşe Ercüment Kalmık Vakfı Desen Yarışması Sergisi

2001 Şile Kültür ve Sanat Şenliği Karma Sergi

2001 Türk Kalp Vakfı Resim Yarışması Sergisi

2001 Deniz Kuvvetleri Komutanlığı Resim Yarışması Sergisi

2002 Türk Kalp Vakfı Resim Yarışması Sergisi

2002 İpek Ahmet Merey Resim Yarışması

- 2003 Antalya Akdeniz Uluslararası Üniversiteler Tanıtım Günleri Karma Sergi
- 2003 13.İstanbul Sanat Fuarı,MSÜ Sergi Salonu, Beylikdüzü Tüyap Fuar ve Kongre Merkezi
- 2004 Karma Sergi,Akademililer Sanat Galerisi
- 2004 14.İstanbul Sanat Fuarı,Akademililer Sanat Galerisi, Beylikdüzü Tüyap Fuar ve Kongre Merkezi
- 2004 Deniz Kuvvetleri Komutanlığı Resim Yarışması Sergisi
- 2005 “Değişen Yüzler” Karma Sergi, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Galerisi
- 2005 “17.05” Karma Sergi”, Denizati Sanat Galerisi
- 2005 15.İstanbul Sanat Fuarı, Akademililer Sanat Galerisi, Beylikdüzü Tüyap Fuar ve Kongre Merkezi
- 2005 Karma Sergi, Akademililer Sanat Galerisi
- 2006 “Dağınık Düşler” Kişisel Sergi, Akademililer Sanat Galerisi

Ödüller

- 2006 Ümraniye Belediyesi Başkanlığı Geleneksel 2.Yağlı Boya Resim Yarışması 3.lükÖdülü