

MÜZİĞİN RESİM SANATINDA TARİHSEL SÜRECİ
20.yy SANATINA ETKİSİ VE YANSIMASI

Emin GÜLÖREN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Resim Anasanat Dalı

Danışman: Doç. Rıdvan COŞKUN

Eskişehir
Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
Haziran 2010

YÜKSEK LİSANS TEZ ÖZÜ

MÜZİĞİN RESİM SANATINDA TARİHSEL SÜRECİ 20. yy SANATINA ETKİSİ VE YANSIMASI

Emin GÜLÖREN

Resim Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Nisan 2010

Danışman: Doç. Rıdvan COŞKUN

Sanat tarihinin başlangıcı, insanlık tarihinin başlangıcına kadar uzanmaktadır. Müzik, şiir ve resim, farklı elemanlara sahip olmalarına rağmen, onları ortak kılan bağlara da sahiptir. İnsanoğlu belki de ‘iz’ bıraktığını görebildiğinden bu yana , bir başka anlatımla; fiziki varlığının izini gördüğünden itibaren, duyduğunu, sezdiğini ifade etme yollarını aramıştır. İnsanoğlu ilk izi kalıcı kılmak, daha sonra görünmeyen varlığını görünür ‘iz’e dönüştürmek ve bunu tekrar kendine, kendisi için olması gerekene mal etmek uğraşına girmiştir. Bu uğraş önce elinin izinin, sonra sesinin izinin kalıcı olması çabası olmuştur.

İnsan kendi varlığı ile varolabilmenin yollarını bulduğundan bu yana, sanat denilen olguyla bütünleşmiştir. Seslerdeki, sözlerdeki ve çizgilerdeki; uyum, denge gibi ortaklık bugün de haz kaynağı olabilmektedir. Sesler, çizgiler ve sözler, kendi içindeki değerlerle yansımakta, insan ise bunları bir şekilde ilişkilendirme çabası içine girebilmektedir.

Ne kadar geriye gidersek gidelim resimle ve müzikle mutlaka karşılaşırız. Cilalı taş devri resimleri karşısında tarih öncesi sanatıyla aracısız olarak karşı karşıya gelebiliriz. Ama seslerin kalıcı olamaması nedeniyle çok yakın çağlar için bile ancak varsayımlar yapabiliriz. Bunun nedeni resmin somut olması, buna karşın müzik yakın bir geçmişe kadar kayıt altına alınmasıdır. İlk çağlardan bu yana, resim ve müzik

birbirini etkilemiştir. Daha doğrusu sanatçılar usta oldukları sanat disiplininin dışında diğer sanat dallarından esinlenmişler ve bunun etkilerini de eserlerine yansıtmışlardır.

Tez kapsamında resim sanatı, mağara duvar resimlerinden başlayarak 20. yy resmine kadar dinsel, düşünsel ve kavramsal boyutuyla ele alınmıştır. 20. yy resmi ise genel hatlarıyla irdelenmiş; daha sonra resimsel çözümlmeye gidilmiş ve incelenmiştir.

ABSTRACT
THE HISTORICAL PROCESS OF MUSIC THROUGHOUT
THE DEVELOPMENT OF THE PAINTING AND THE EFFECT AND
REFLECTION OF IT ON THE ART OF 20th CENTURY

Emin GÜLÖREN

Art Painting Department
Anadolu University Fine Art Institute, February 2010

Supervisor: Doç. Ridvan COŞKUN

Beginning of the art history goes back by the humanity history. Although music, poem and art had got to different parts, still they had got to common link. Maybe since humanbeing can see their trace, another means here they can see trace of physical being to look for to say hear the voice and sense. Humanbeing had started to pick on to establish the first trace and it is necessary for it then invisible existence to change into visible trace. His hands and voices traces should have been stable.

Human had integrated to the art fact since he has accused of his being existence ways. Harmony and balance of the voices, words and lines are means of enjoyment for this time too. Voices, words and lines reflect to their own worth, but human can effort to establish relation for each other.

Whatever we go to back faced with to art and music. We can face to direct new stone age paints contrary to prehistory art. But we can have got hypothesis for voices don't permanent even if not long ago age. This means the art is concrete, on the contrary music doesn't being recorded by not long ago date. Since the first age art and music have influenced to each other. Correct means artists inspired to their art division and its influence reflect work of art.

Content of thesis the art of painting was dealt with in depth analysing its development from the cave paintings of the Paleolithic era o the 20. yy. abstract art

together, since dealing only with the abstract art may lead to conceptual confusion. While analysing this, the views of art their religious, philosophical, intellectual and conceptual dimensions were with and then the pictorial analysis was studied.

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Emin GÜLÖREN in , “Müziğin Resim Sanatında Tarihsel Süreci, 20.Yy Sanatına Etkisi ve Yansıması” başlıklı tezi **29 Haziran 2010** tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, **Resim** Anasanat Dalı **Yüksek Lisans** tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

İmza

Üye (Tez Danışmanı) : Doç. Rıdvan COŞKUN
Üye : Doç.Zeliha AKÇAOĞLU TETİK
Üye : Doç. Mustafa AĞATEKİN



Prof. Atilla ATAR
Anadolu Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

ÖNSÖZ

“Müziğin Resim Sanatında Tarihsel Süreci 20.yy Sanatına Etkisi ve Yansıması” adı altında yapılan bu çalışmayı oluştururken, bana yardım ve destekleri için, tez danışmanım Doç. Rıdvan COŞKUN’a ve aileme teşekkür etmeyi bir borç bilirim.

Emin GÜLÖREN

ÖZGEÇMİŞ

Emin GÜLÖREN

Resim Anasanat Dalı

Yüksek Lisans

Eğitim

- Ls. 2000 Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü
Lise 1989 Isparta Gazi Lisesi, Matematik Bölümü

Çalıştığı Kurumlar

- 2000 Eğirdir Muazzez ve Yaşar Şapçı İlköğretim Okulu, Resim-İş Öğretmeni
2002 Eskişehir Mahmudiye İlköğretim Okulu, Resim-İş Öğretmeni
2006 Eskişehir Vali Sami Sönmez İlköğretim Okulu, Resim-İş Öğretmeni
2009 Eskişehir Toki Savaş Kubaş Anadolu Lisesi Resim Öğretmeni

Karma Sergiler

- 2000 SDÜ Uluslar arası Bahar Şenliği Resim Sergisi , Süleyman Demirel Kongre ve Sergi Sarayı, ISPARTA
2000 SDÜ Uluslar arası Bahar Şenliği Fotoğraf Sergisi, Süleyman Demirel Kongre ve Sergi Sarayı, ISPARTA
2001 SDÜ. GSF Mezuniyet Sergisi, S. Demirel Kongre ve Sergi Sarayı, ISPARTA

Yarışmalı Sergiler

- 2000 Çukurova Üniversitesi Resim Yarışması, Adana Büyükşehir Belediyesi 75. Yıl Sanat Galerisi, ADANA
2000 Turgut Pura Resim Yarışması, Devlet Resim Heykel Müzesi, İZMİR

- 2000 1. Kültür ve Turizm Festivali Fotoğraf Yarışması, Süleyman Demirel Kongre ve Sergi Sarayı, ISPARTA
- 2001 U.. Resim Yarışması, Uludağ Üniversitesi Sanat Galerisi, BURSA
- 2001 U.. Fotoğraf Yarışması, Uludağ Üniversitesi Sanat Galerisi, BURSA
- 2003 Uluslararası Davraz Kar Festivali, Kardan Heykel Yarışması 2.'liği Davraz Kayak Merkezi, ISPARTA
- 2006 Uluslararası Davraz Kar Festivali, Kardan Heykel Yarışması 1.'liği Davraz Kayak Merkezi, ISPARTA

Kişisel Sergiler

- 1999 Devlet Güzel Sanatlar Galerisi, ISPARTA
- 2000 SD Kültür Merkezi, ISPARTA
- 2001 Devlet Güzel Sanatlar Galerisi, ANTALYA
- 2002 Açıkhava Sergisi/ Eğirdir Kalesi, EğİRDİR
- 2007 Devlet Güzel Sanatlar Galerisi, ESKİŞEHİR

Kişisel Bilgiler

Doğum Yeri ve Tarihi:Kuyucak 27.11.1972 Cinsiyeti:Erkek Yabancı Dil:İngilizce

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
ÖZ.....	ii
ABSTRACT.....	iv
DEĞERLENDİRME KURULU VE ENSTİTÜ ONAYI.....	v
ÖNSÖZ.....	vi
ÖZGEÇMİŞ.....	vii
RESİMLER LİSTESİ.....	xii
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

GENEL ANLAMDA RESİM MÜZİK ETKİLEŞİMİ

1. KELİME ANLAMıyla MÜZİK VE RESİM.....	2
2. MÜZİK VE RESİM ARASINDAKİ ORTAK NOKTALAR.....	2
3. MÜZİĞİN İNSANA OLAN ETKİSİ ÜZERİNE MİTLER.....	6
4. MÜZİĞİN ETKİSİ ÜZERİNE İLK DÜŞÜNENLER.....	9
5. MÜZİĞİN VE RESMİN TARİHSEL GELİŞİMİ.....	11

İKİNCİ BÖLÜM

RESİM VE MÜZİK ETKİLEŞİMİ

1. ORTAÇAĞ MÜZİĞİ VE RESME ETKİSİ	14
2. MÜZİĞİN RÖNESANS RESMİNE ETKİSİ.....	16

3.	BAROK VE ROMANTİK TEMADA RESİM MÜZİK İLİŞKİSİ	21
4.	İZLENİMCİ RESİM İLE MÜZİK İLİŞKİSİ.....	27
5.	MÜZİĞİN 19. YY. RESMİNE VE DIŞAVURUMCULUĞA ETKİSİ.....	30

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

20. YY. SANATINDA RESİM MÜZİK BAĞINTILARI

1.	20. YÜZYIL RESİM VE MÜZİK ETKİLEŞİMİ.....	42
2.	MÜZİĞİ ESİN KAYNAĞI OLARAK SEÇEN RESSAMLAR.....	53
	2.1. Macke.....	53
	2.2. Jawlensky.....	55
	2.3. Feininger.....	55
	2.4. Albers.....	57
	2.5. Degas.....	58
3.	KENDİNE TEMA OLARAK MÜZİĞİ SEÇEN RESSAMLAR.....	60
	3.1. Braque.....	60
	3.2. Kupka.....	61
	3.3. Kokoschka.....	62
	3.4. Lautrec.....	63
4.	RESİM MÜZİK BİRLİKTELİĞİNİ KULLANAN RESSAMLAR.....	65
	4.1. Kandinsky.....	65
	4.2. Matisse.....	67
	4.3. Klee.....	69
	4.4. Mondrian.....	76
	4.5. Cage.....	77
5.	ARAŞTIRMANIN KONUSU.....	79

6. ARAŞTIRMANIN AMACI.....	79
7. ARAŞTIRMA YÖNTEMİ.....	80
7.1. Araştırma Yöntemi Araştırma Modeli.....	80
7.2. Evren ve Örneklem.....	80
7.3. Araştırmanın Sınırları.....	81
7.4. Verilerin Toplanması.....	81
7.5. Verilerin Çözümü ve Yorumlanması.....	81
7.6. Tanımlar.....	81
SONUÇ.....	83
KAYNAKÇA.....	85

RESİMLERİN LİSTESİ

- Resim 1.** Arcimboldo'nun Renk Klavyesi, 1590,
(http://home.comcast.net/~sean.day/images/Arcimboldo_s_paradigm.gif) 4
- Resim 2.** Palma Giovane, Apollon ve Marsyas, 1595, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 134 x 195 cm, (<http://commons.wikimedia.org/wiki/File:05apollo.jpg>) 7
- Resim 3.** Üç müzisyen Dansçı, M.ö.2100, Papirüs Üzeri Boyama, 24.5 x 33.6 cm,
(<http://www.egypt7000.com/noname52.html>) 9
- Resim 4.** Fresk, Pompei, (<http://www.romedriver.com/tours.htm>) 13
- Resim 5.** Bayeux Halısı, 1077, Dokuma Bez Üzeri Boyama, 68 x 7000 cm,
(<http://www.zimbio.com/Tapestry+Guide/articles/63/The+Bayeux+Tapestry>) 16
- Resim 6.** Leonardo Da Vinci, Meryem, Çocuk ve St. Anne, 1510, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 168.5 x 130 cm,
(<http://www.aofdestek.net/leonardo-da-vinci-t47515/index.html>) 18
- Resim 7.** Madonna ve Müzik yapan Melekler, 1460-70,
(<http://www.wga.hu/support/viewer/z.html>) 19
- Resim 8.** Rönesans Dönemi Cittern Enstrümanı, 1400-1450,
(<http://www.crab.rutgers.edu/~pbutler/cittern.jpg>) 20
- Resim 9.** Michelangelo, Pieta, 1498, Mermer,
(<http://my.opera.com/neshe/blog/?startidx=40>) 21
- Resim 10.** Michelangelo, Pieta, 1564, Mermer, (<http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/m/michelan/1sculptu/pieta/rondani.html>) 21
- Resim 11.** Michealangelo, Sistine Şapeli tavanı, 1505-1508,
(<http://www.visitingdc.com/images/sistine-chapel-picture.jpg>) 23
- Resim 12.** Tintoretto, Son akşam Yemeği, 1592, 365x568 cm,
(<http://www.izinsizgosteri.net/asalsayi173/photo/Tintoretto.jpg>) 24
- Resim 13.** Leonardo Da Vinci, Son akşam Yemeği, 1495-1498, Fresk, 460x880cm, Santa Maria Delle Grazie, Milan,
(<http://www.subilgi.com/images/haber/leonardo-da-vinci-son-aksam-yemegi1.jpg>) 24
- Resim 14.** Caravaggio, İsa'nın Mezara Konuluşu, 1603, 300x203 cm, Pinacoteca müzesi, Vatikan,
(<http://www.artinthepicture.com/artists/Caravaggio/entombment.jpg>) 25

- Resim 15.** Monet, İzlenim Güneşin Doğuşu, 187, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 48x63 cm, Marmottan Monet Müzesi, Paris, (<http://www.suhaibwebb.com/blog/wp-content/uploads/monet-impression-sunrise-187211-1024x787.jpg>).....28
- Resim 16.** Paul Gauguin, Ölülerin Ruhu Bekliyor, 1892, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 72.4 x 92.4 cm, (<http://www.canvasreplicas.com/Gauguin.htm>)33
- Resim 17.** Vincent Van Gogh, Ninni, 1889, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 51 x 65.5 cm, ([http://www.vangoghgallery.com/catalog/Painting/250/La-Berceuse-\(Augustine-Roulin\).html](http://www.vangoghgallery.com/catalog/Painting/250/La-Berceuse-(Augustine-Roulin).html))34
- Resim 18.** Van Gogh, Arlesienne, 1888, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 91.4 x 73.7 cm, (<http://www.abcgallery.com/V/vangogh/vangogh32.html>)35
- Resim 19.** Odilon Redon, Orpheus'un Başı, 1905, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 86 x 68 cm, (<http://www.rastko.rs/drama/zstefanovic/orfej/mit/>).....36
- Resim 20.** Edward Munch,, Çılgılık, 1895, Litografi, 35.5 x 24.4 cm, (http://www.studio-international.co.uk/studio-images/munch/scream_b.asp).....37
- Resim 21.** Wassily Kandinsky, İsimsiz, 1910, Kağıt Üzeri Sulu Boya, 49.5 x 64cm, (<http://www.abcgallery.com/K/kandinsky/kandinsky20.html>)44
- Resim 22.** Piet Mondrian, Gri Ağaç, 1911, Tuval Üzeri Yağlı Boya ,78.5 x 107.5 cm, (<http://www.artchive.com/viewer/z.html>)45
- Resim 23.** Mondrian, Kırmızı, Sarı ve Mavi Kompozisyon, 1927, 54 x 32 cm, (<http://www.postershop.com/Mondrian-Piet/Mondrian-Piet-Composition-with-Red-Yellow-and-Blue-1927-2631090.html>).....46
- Resim 24.** Theo Van Doesburg, İnek, 1917, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 45x50 cm, (http://farm4.static.flickr.com/3064/2556166564_ed977d99ff.jpg?v=0)47
- Resim 25.** Kasimir Malevitch, Suprematist, 1915, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 80 x 80 cm, (<http://www.andrewgrahamdixon.com/archive/readArticle/252>)47
- Resim 26.** Ernst Ludwig Kirchner, Marcella, 1909, Tuval Üzeri Yağlı Boya,76x60cm, (http://www.reproarte.com/picture/Ernst+Ludwig_Kirchner/Marcella/17808.html)48
- Resim 27.** Paul Klee, Senecio, 1922, Bez Üzeri Yağlı Boya,40.5x38cm, (<http://www.abcgallery.com/K/klee/klee6.html>)49
- Resim 28.** Pablo Picasso, Parade Balesi Perdeleri, 1917, Perde Üzeri Kireç Boyası, 10.6 x 17.25 m, (<http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-Picasso-EN/ENS-Picasso-EN.html>)50

- Resim 29.** Pablo Picasso, Parade balesi kostüm eskizleri, 1917, Kağıt Üzeri Sulu Boya, Kömür Kalem,
(<http://www.harpswelldesigns.com/artinsider/merce-cunningham/>)51
- Resim 30.** Agust Macke, Bach'a Saygı, 1912, Karton Üzeri Yağlı Boya, 102 x 82 cm, (<http://www.artifactpuzzles.com/August-Macke-Farbige-Komposition-Wooden-Jigsaw/M/B001W9SVZY.htm>)54
- Resim 31.** Alexei Jawlensky, Çeşitlemeler, 1910, Tahta Üzeri Yağlı Boya, 54 x 36 cm, (<http://www.glitzqueen.com/art/BR.html>)55
- Resim 32.** Lyonel Feininger, Gelmeroda II, 1913, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 93 x 71 cm, (<http://oseculoprodigioso.blogspot.com/2007/07/feininger-lyonel-cubismo-expressionismo.html>)56
- Resim 33.** Josef Albers, Füg, 1939, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 76 x 95 cm, (<http://www.flickr.com/photos/kontent/2336601477/>)57
- Resim 34.** Josef Albers, Kareye Saygı, 1951, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 76.2 x 76.2 cm, (<http://www.artasauthority.com/2006/11/>)58
- Resim 35.** Edgar Degas, Dans Dersi, 1873, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 83,2 x 76,8 cm, (http://smarthistory.org/assets/images/images/Degas_Dance.jpg) 59
- Resim 36.** Georges Braque, Bach'a Saygı, 1912, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 71 x 95 cm, (<http://adierre.wordpress.com/2009/11/07/entartete-kunst-georges-braque-8/>)60
- Resim 37.** Georges Braque, Keman ve Pipo, 1912, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 48 x 60 cm, (<http://www.gizlikapi.org/sanat/37333-kubizm.html>)60
- Resim 38.** Frantisek Kupka, Kırmızı ve Mavide Füg, 1912, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 211 x 220 cm, (<http://home.vicnet.net.au/~colmusic/maistre.htm>)62
- Resim 39.** Oscar Kokoschka, Rüzgarın Köprüsü, 1914, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 181 x 221 cm, (http://arcchicago.blogspot.com/2009_09_01_archive.html)63
- Resim 40.** Henri de Toulouse Lautrec, Moulin Rouge Afişi, 1891, Karton Üzeri Karışık Teknik,
(http://parkwestgallery.files.wordpress.com/2009/11/lautrec_moulin_rouge_la_goulue_poster_1891.jpg)64
- Resim 41.** Wassily Kandinsky, İzlenim 26, İzlenim 26, 1926, Tuval Üzeri Yağlı Boya,

- 97x107.5cm,
(http://www.russianavantgard.com/Artists/kandinsky/kandinsky_improvisation_xxvl.html) 66
- Resim 42.** Wassily Kandinsky, İzlenim 3(Konser), 1911, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 77.5 x 100 cm, (<http://www.1st-art-gallery.com/Wassily-Kandinsky/Impression-III-Concert.html>)67
- Resim 43.** Henri Matisse, Dans, 1910, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 259 x 309 cm, (http://arthistory.about.com/od/fromexhibitions/ig/from_russia_1207/fr04_matisse.htm)68
- Resim 44.** Henri Matisse, Müzik, 1907, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 61 x 73 cm, (<http://wahooart.com/A55A04/w.nsf/OPRA/BRUE-5ZKCP7?OpenDocument&ChangeLangue=ES>)68
- Resim 45.** Paul Klee, Anayol ve Yan Yollar, 1929, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 83.7 x 67.5 cm, (http://www.wmofa.com/artists/Klee_Paul/image/Highway_and_Byways_1929.jpg.html&img=&tt=)69
- Resim 46.** Paul Klee, Bach Bahçesi, 1927, Kağıt Üzeri Sulu Boya, 30 x 30 cm, (<http://creaviva-zpk.org/en/paul-quee/art>)72
- Resim 47.** Paul Klee, Tunus'ta Kırmızı ve Sarı Evler, 1914, Kağıt Üzeri Sulu Boya, 21 x 28 cm, (<http://kathryndarrow.wordpress.com/2008/07/20/sidi-bou-said-where-paul-quee-discovered-the-rainbow-carthage-fragments-of-an-ancient-city/>)73
- Resim 48.** Paul Klee, Kırmızı Kubbe İle, 1914, Kağıt Üzeri Sulu Boya, 14.5 x 13.5 cm, (<http://www.artandliving.com/2006/07/01/paul-quee/>).....73
- Resim 49.** Paul Klee, Ad Parnassum, 1932, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 100 x 126 cm, (<http://www.artchive.com/artchive/K/quee/parnassu.jpg.html>)75
- Resim 50.** Paul Klee, Acı-tatlı Ada, 1938, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 88 x 176 cm, (<http://kingfishers.ednet.ns.ca/art/gallery/exhibit/abstract/quee.html>)76
- Resim 51.** Piet Mondrian, Broadway Boogie Woogie, 1942, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 127 x 127 cm, ([http://www.shafe.co.uk/art/Piet_Mondrian-Broadway_Boogie-Woogie-1942_\(o-c\).asp](http://www.shafe.co.uk/art/Piet_Mondrian-Broadway_Boogie-Woogie-1942_(o-c).asp))77
- Resim 52.** John Cage, Çeşitleme I, 1988, Kağıt Üzeri Sulu Boya, 18 x 36 cm, (http://arthistory.about.com/od/from_exhibitions/ig/the_third_mind/aaca_gugg_0109_29.htm)78

- Resim 53.** John Cage, Partisyon, 1960, Kağıt Üzeri Çizim,
(<http://www.petergena.com/images/gifs/cartmus.gif>).....79
- Resim 54.** John Cage, Marcel Hakkında Hiçbir Şey Söylemek İstemiyorum-I, 1969,
Tahta Panel Üzeri Cam, İpek Perde, Kağıt,
(<http://www.lyon.edu/webdata/users/jchiaromonte/rayjohnsonlinks.htm>)79.

GİRİŞ

Resim sanatı, yansıtmacı rolünden sıyrılmaya başlamasıyla birlikte farklı bir kimliğe bürünmeye başlamıştır. Resmin varolma amacının sadece doğayı yansıtmak olduğu fikri yerini kendi adına varolma düşüncesine bırakmıştır. Yani sanat artık bir araç olmaktan çıkmıştır. Çünkü sanat, o zamana dek ya Platon'un dediği gibi "olanı", ya da Aristoteles'in dediği gibi "olabilir" olanı yansıtmıştır. Rönesans dönemine gelindiğinde ise sanat ancak "ideal" olanı yansıtmıştır. 20. yüzyıldan itibaren resim herhangi bir şeyin aracı olmaktan çıkıp kendisi bir amaç olmuştur. Bunun nedeni sanat eserinin bir ayna gibi olması durumundan çıkarak estetik bir obje kimliği kazanmasıdır.

Özellikle maddeden arınmış yegane sanat olarak düşünülen müziğin biçim dili, diğer sanat dalları gibi resim sanatının da gelişiminde etkili olmuş, sanatçıları da derinden etkilemiştir.

Daha çok dışavurumcu ressamlar ve soyut resim sanatçıları, müziğin üzerlerinde bıraktığı farklı etkileri resimlerine yansıtmışlardır. Bu etkiler kimi ressamalarda müziğin biçimsel yanının etkileri olarak karşımıza çıkarken kimi ressamalarda ise müziğin içeriğinin etkileri olarak karşımıza çıkmaktadır. Bunun yanında müzikle resmi ilişkilendirip bunu çalışmalarına yansıtan sadece dinleyici olarak ilgilenen ressamlar kadar, beste yapabilecek ölçüde müzik bilgisine ve yeteneğine sahip olan ressamlar da karşımıza çıkmaktadır. Bazen de sadece bir veya daha çok enstrüman çalabilen ressamların müziğin etkileri görülen resimleri ile karşılaşabiliriz. Bu iki sanatçı profilinin resimleri de birbirinden farklı olmaktadır. Çünkü müzikle bir dinleyici olarak ilgilenenler ile bir besteci veya icracı olarak ilgilenenlerin müziği algılayış biçimleri arasında elbette farklılıklar olacaktır. Kuşkusuz bu farklılıklar resimlerine de farklı biçimlerde yansıyacaktır.

Günümüzde ise bu iki sanat dalı sadece birbirini etkilemekle kalmayıp birçok sanat etkinliği içinde birlikte yer almaktadır. Hatta kimi sanatçılar bu iki sanat dalının birbirinden ayrı tutulmasına bile karşı çıkmaktadırlar.

BİRİNCİ BÖLÜM

GENEL ANLAMDA RESİM MÜZİK ETKİLEŞİMİ

1. KELİME ANLAMıyla MÜZİK VE RESİM

Müziğin, ressamı nasıl ve ne derece etkilediğini müzik kelimesinde aramaya başlamak daha doğru olabilir. Müzik sözcüğü Yunan mitolojisindeki Esin Perileri Musa'lardan kaynaklanır. 'Musa'ya ait', 'Musa'ya yaraşır' bir sanat anlamındadır. "Mousa" Yunanca akıl, düşünce, yaratıcılık gücü kavramlarını içeren "men" kökünden gelmez. Bu kök Zeus'un Musaları üretmek için birleştiği Gaia ve Uranus'tan olma Mnemasyne'nin adında da görülür, Metis'in adında da. O da demektir ki Zeus'un ilkesi kaba güçleri yenip başa geçtikten sonra, kendi egemenliğini kurabilmek için yaratıcı güçleri benimsemek olmuştur. Musalar işte bu gücün ürünü ve simgesidir. Bu güç ise tanrıya olduğu kadar insana da vergidir. Giderek Olympos tanrıları, insanüstü doğa güçlerinden uzaklaşıp, insana yaklaşmayı amaç edindikleri zaman benimsedikleri bir güçtür. Böylece Musalar, insan ve tanrı arası birer varlık olarak düşünülebilir. Musalar mitolojide insanı tanrı, tanrıyı insan yapan varlıklardır.

2. MÜZİK VE RESİM ARASINDAKİ ORTAK NOKTALAR

Konuşma dilinde bu iki sanatı birleştiren onlarca ortak kelime vardır. Nedir bu ortak kelimeler? Ton, ritim, armoni, kompozisyon, motif gibi bir çok terim hem resimde hem de müzikte karşılığını bulur.

Ton, resimde bir rengin açık ve koyu değerlerini belirtmek için kullanılan bir terimdir. Ton aynı zamanda bir rengin kroma değeri için de kullanılmaktadır. Müzikte ise ton, bir sesin yüksekliğini (parlaklığını) ve yoğunluğunu ifade eder.

Armoni resimde resmi oluşturan parçaların birbirleriyle uyumudur. Bu uyum parçaların birbirlerine benzemesiyle değil, birbirlerini tamamlaması, yakışması, uyması şeklinde algılanmalıdır. Armoni müzikte ise seslerin uyumudur ve uyumlu seslerin birleşimi akorları oluşturmaktadır.

Kompozisyon, resimde belirli etmenlerin yardımıyla oluşturulan düzendir. Bu etmenler, karşıtlık, denge, yüzey, derinlik, tema, zamanlama, hiyerarşi ve odak olarak sıralanabilir. Resimde kompozisyon iki bölümde inceleyebilir. Birincisi basit kompozisyon olarak da nitelenebilecek olan ‘melodik kompozisyon’ (tek sesli), ikincisi ise daha karmaşık ve sistemli olan ‘senfonik kompozisyon’ (çok sesli) dur. Müzikte ise beste, besteleme anlamını taşır ve bestecinin diğer adı kompozitördür.

Motif bir ressamın, bir desinatörün, gözle görülen gerçeklik içinden, kendine konu olarak seçtiği öge anlamını taşır. Müzikte ise “birçok kez yinelenerek bir müzik yapıtına ya da bir yapıtın bir bölümüne birlik kazandıran küçük karakteristik öge”¹ anlamındadır.

Ritim ölçülü harekettir. “Müzikte, süre değerleri arasındaki ilişkiden ve bunların art arda gelişinden doğan zaman ögesi”² anlamındadır. Resimde daha karmaşık olsa da ritim önemli bir ilkedir. Örneğin modern sanat akımlarından Gelecekçilik’te ritim, öğelerin sık yinelenmesiyle hareketlenmiş, De Stijl ustalarından Mondrian’ın özellikle cazdan esinlenen son resimlerinde çok hızlı bir tempo kazanmıştır. “Günümüz resim ve mimarlığında ritmi oluşturan öğelerin sıralanış düzeni ilk anda belirgin gibi durmasa da karmaşık bir ritim anlayışının var olduğu söylenebilir. J.C.Jones ya da Stella’nın resimlerinde böyle bir ritim görülebilir.”³

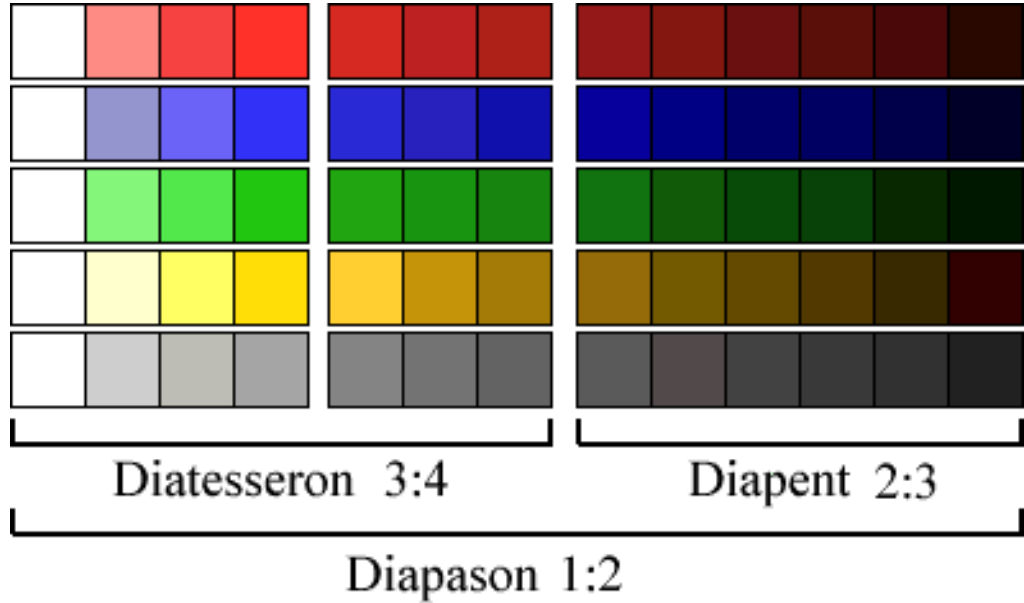
Resim ya da müzik, her ikisi de fiziki bir temele dayanmaktadır. Her ikisi de frekanslarla açıklanabilir. Belli sesleri duyamadığımız gibi temeli ışık olan bazı renkleri belli ışınları da göremeyiz. Biri göze diğeri kulağa hitap etse de sonuçta her ikisi de beyni uyarır. Uyarılan beyin bütün bedeni de harekete geçirir. Michealengelo’nun hareketli ve bol kaslı figürlerine uyararak bizimde adalelerimiz gerilebilir. Buna karşın Bach’ın füğünde gerginliğimiz yerini gevşekliğe, rahatlamaya bırakabilir. İnsan bir resmin çizgilerine ya da melodik diziye kapılıp sürüklenebilir. Bach’ın bir füğü ya da Kandinsky’nin düzenlemeleri her ikisi de işitilir ya da görünür hale gelmiş mantık örgüsüdür.

¹ **Büyük Larousse** (16. cilt), s.8321

² **Büyük Larousse** (19. cilt), s.9844

³ **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi** (3. cilt), s.1563

Eskiçağ uygarlıklarında yediye temel alarak yedi sesi karşılayan yedi renk bulmuşlardı. Renk skalası yeni çağda da sık sık inceleme konusu olmuştur. 16. yüzyılın gerçeküstü sanatçısı Arcimboldo, renk-ses özdeşliği üzerinde durmuş ve bir renk klavyesi geliştirmiştir (Resim 1). “1715’te Fransız din adamı ve fizikçi Louis Bertrand Castel, Newton’un renk kuramına dayanarak ışık, renk ve tınıyı bütünleştiren bir çalgı yapmayı denemiştir. Yaklaşık yirmi yıl sonra onun bir öğrencisi her tuşa basıldığında başka bir renk görülen bir renk piyanosu yapmıştır.”⁴



Resim 1, Arcimboldo'nun Renk Klavyesi, 1590

Müzik tematik olarak önceleri sadece ‘müzik aletleri’ olarak resimlerde yer almıştır. Şarkıcıları, çalgıcıları, müzikle dans edenleri İzlenimcilerin (Degas, Lautrec... vb.) resimlerinde sık sık görmeye başlarız. Konu paralelinde daha sonraları Kübistler (Picasso, Braque, Gris vb.) eşzamanlı bir yaklaşımı resim dünyasına getirmişlerdir. Ama resim sanatında müzikselliği en çok sorgulayan Fütüristler olmuştur. Fütürist sanatçılar resimlerinde ve heykellerinde manifestolaştırdıkları ilkeler doğrultusunda hareket edip bilinçli bir bilinçlendirme dünyası geliştirmişlerdir.

Matisse, Signac ve Seurat gibi ard izlenimcilere ya da yeni izlenimcilere gelince bunların resimde sesler, gürültüler ve kokular sorununu kavramak ya da ele almak yerine, formun ve renklerin daha büyük bir birleşimini (Matisse) ve ışığın sistemli bir biçimde uygulanmasını gerçekleştirmek (Seurat, Signac) için statüğe dönmeyi yeğlemişlerdir.

⁴ Nazan İPŞİROĞLU, **Resimde Müziğin Etkisi** (II. Basım. İstanbul:Remzi Kitabevi, 1995), s.40

Fütüristlere göre şunlar üzerinde tartışılmaz: Birincisi sessizlik statiktir ve sesler, gürültüler ve kokular dinamiktir; ikincisi sesler, gürültüler ve kokular titreşimin formları ve farklı şiddetleridir; son olarak üçüncüsü, seslerin, gürültülerin ve kokuların her ardı ardına gelişi, insan zihnine bir formlar ve renkler arabeski aktarır. Dolayısıyla bu şiddeti ölçmek ve bu arabeski yakalamak gereklidir. Yine Fütüristlere göre sesler, gürültüler ve kokular resmi şunları ister: “Kırmızılar, bağırان kırmızılar. Yeşiller, ama uysal yeşiller değil, keskin ve çok yeşiller. Uysal değil infilak edici sarılar, safran sarıları, bakır sarıları, şafak sarıları. Hızın, neşenin, şölenin, en fantastik karnavalın havai fişeklerin, şarkılı kahvelerin ve müzikhollerin bütün renkleri; mekanda değil, zaman içinde tasarlanmış hareket halindeki bütün renkler. Duyarlılığının derinliklerinde sanatçının yarattığı biricik gerçeklik olarak dinamik arabesk. İradenin açıları dediğimiz dar açıların çarpışması. Gökyüzünden düşen yıldırımlar gibi seyircinin ruhuna düşen eğri çizgiler ve derinlik çizgileri. Küre, anaför gibi dönen elips sarmal ve sanatçı dehasının sınırsız gücünün bulacağı bütün dinamik formlar. Mesafenin nesneliliği olarak değil, üstü örtük ya da sert, yumuşak ya da keskin formları öznel olarak derinlemesine iç içe geçiştirme yoluyla elde edilmiş perspektif. Tablonun dinamik kurulumunun (çok sesli mimari bütün), evrensel konu ve yine tablonun kendisinin biricik varlık nedeni olarak anlamlılığı. Mimarlıktan söz edildiği zaman statik bir şey gelir akla. Oysa, yanlıştır bu. Biz, tam tersine, fütürist müzikçi Pratella'nın yarattığı dinamik müziksel mimariye benzer bir mimari düşünüyoruz. Ters çevrilmiş koni (İnfilakın formu). Eğik silindir ve eğik koni. İki koninin uç uca çarpışması (denizde oluşan hortumun doğal formu). Eğri çizgilerden oluşmuş ya da yılkankavi koniler (palyaçonun, dansözlerin sıçrayışları). Zikzak çizgi ya da dalgalı çizgi. Hareket halinde düz çizgiler olarak ele alınan elipsel eğriler. Plastik aşkıncılık olarak yani sanatçının ruh durumuyla belirlenen iç büyüklük ve eğiklik özelliklerinin derecesine göre ele alınan çizgiler, hacimler ve ışıklar. Hareket halindeki çizgilerin ve hacimlerin yankıları. Eşdeğer karşıtlıklar ve prizma kenarları üzerinde temellenen plastik tamamlayıcılık (formda ve renkte). Bu tamamlayıcılık, formların dengesizleştirilmesi ve dolayısıyla dengenin hareket etme zorunda kalması yoluyla kurulur. Bunun sonucu da hacimlerin benzerlerinin ortadan kaldırılmasıdır. Koltuk değneklerine benzeyen ve yalnızca ileri-geri bir tek hareket olarak tanıdıkları ve mekanda küresel genişleme dediğimiz bütünsel hareketi engelledikleri için bu hacim benzerlerini bir yana atmak gerekir. Madenler dünyasının, bitkiler dünyasının, hayvanlar dünyasının ve mekanik dünyanın plastik

alışkanlıklarının sürekliliği ve eşzamanlılığı. Soyut plastik bütünler, yani düşsel görünüşler değil de çevremizdeki seslerden, gürültülerden, kokulardan ve bilinmeyen bütün güçlerden doğan duyuları dile getiren bütünler. Bu plastik, çok sesli, çok ritimli soyut bütünler, fütürist bir resim duyarlığı için gerekli olduğuna inandığımız iç uyumsuzlukların zorunlu oluşuna cevap verecektir. Bu plastik bütünlerde, görsel duyunun ya da dokunma duyusunun sağladığı çekicilikten çok daha gizemli bir çekicilik vardır. Bunun nedeni, sözünü ettiğimiz çekiciliğin katışıksız plastik anlayışımıza daha yakın olmasıdır. Biz çizgilerin hacimlerin ve renklerin, bir müzik yapıtının mimarisisiyle bütünleştiği gibi, seslerin, gürültülerin ve kokuların da, çizgilerin hacimlerin ve renklerin dışavurumuyla bütünleştiğini ileri sürüyoruz. Tablolarımız, tiyatroların, müzikhollerin, sinemaların, genelevlerin, garların, limanların, garajların, kliniklerin, fabrikaların seslerinin, gürültülerinin ve kokularının plastik eşdeğerlerini dile getirecek. Form bakımından, içbükey ya da dışbükey üçgensel, elips, uzun, konik, küresel, sarmal vb. sesler, gürültüler ve kokular vardır. Renk bakımından, sarı, kırmızı, yeşil, çivit rengi, gök mavisi ve mor sesler, gürültüler ve kokular vardır.”⁵

3. MÜZİĞİN İNSANA ETKİSİ ÜZERİNE MİTLER

Yunan mitolojisinde yer alan onlarca hikaye, müziğin insan üzerinde bıraktığı güçlü etki üzerinedir. “Günümüze ulaşan en eski çalgı Avar mezarında bulunan Çifte Kaval’dır.”⁶ İlk çalgıyı da bir kaplumbağa kabuğu ve koyun bağırsağı kullanarak yapan Yunan tanrısı Hermes’tir. Bu çalgının adı Lyra’dır. Bu çalgıyı icat ettiğinde Hermes yeni doğmuştur. Beşiğindeki ilk günüdür. Çalgıyı yapar, geceyi bekler sonra kardeşi Apollon’un sığır sürülerini kurnazca çalar. Güzel bir ziyafetin ardından beşiğine döner. Bunu gören yaşlı bir çift Apollon’a haber verir. Apollon-Hermes arasındaki bu mal davasına Zeus el koyar. Hermes, Lyra’sını çok beğenen Apollon’a onu verip bu olaydan sıyrılmasını bilir. Apollon, Lyra’sıyla özdeşleşen bir tanrı olacaktır. Esin perileri törenlerde ve şölenlerde tanrıları eğlendirirken, Apollon da Lyra’sıyla onlara eşlik eder. Esin perileri ve Apollon’un yaptıkları müziklere olan duyarlılıkları çok fazladır hatta kıskançlık derecesindedir. Kendileriyle boy ölçüşmeye kalkışanları cezasız bırakmazlar.

⁵ Carlo CARA, *The Painting of Sounds, Noises and Smells* (U.Apollonio-Ed. Futurist Manifestos, London: Thames and Hudson), s.111-115

⁶ H.Sami YAYGINGÖL, *Müziğin Gelişimi ve Biçimleri* (Birinci basım. Eskişehir: A.Ü. Yayınları, 1988), s.7-10

Örneğin, esin perileri, kendileriyle yarışmaya kalkışan Troyalı Thamyris'i kör etmiş, şarkı söyleme yetisini köreltmış, Lyra çalmasını unutturmuşlardır. Makedonyalı Pieros'un dokuz kızının başına gelenler çok daha dramatiktir. Bu dokuz kız, dokuz esin perisini şarkı yarışmasına çağırmışlar ve yarışma sonucunda yenilmişlerdir. Dokuz Musa, dokuz kızı yenildikleri için ceza olarak her birini birer saksağana dönüştürmüşlerdir.

Apollon'un Midas'a verdiği ceza tiyatro oyunlarına konu olmuş daha bilinen bir hikayedir. Marsyas bir Satyr'dir ve Athena'nın dereye attığı ve onu bulup ustalaştığı flütle Apollonla boy ölçüşür. Yarışma sonucunda Marsyas'ın derisini yüzmüş, hakem olan Midas'ı verdiği karardan ötürü kulaklarını eşek kulağına çevirmiştir (Resim 2).



Resim 2, Giovane, Apollon ve Marsyas,1595, Herzog Anton Ulrich Müzesi, Braunschweig

Marsyas'ın başına gelenler yarı tanrı genç kızları (Nymphe'leri) öylesine ağlatmıştır ki, birleşen göz yaşları, Dinar'ın kuzey doğusunda, Büyük Menderes'in kaynağının, (Marsyas kaynağı) oluşmasına yol açtığı söylenir.

Bir başka hikayedede ise Apollon, Pan ile yarışmıştır. (Pan flütünü kendisi yapar, Syrinx adlı bir ağaç perisine aşık olup peşine düşer, peri kaçar ve tam yakalanmak üzereyken bir sazlığa dönüşür. Pan rüzgar estikçe tatlı tatlı öten bu sazlıkları keser, kamışları balmumuyla birbirine yapıştırarak kendi adıyla anılacak olan flütü oluşturur.

İlk yaptığı bu çalgıyı Efes'teki bir mağaraya bırakır.) Bu yarışmanın iki hakemi vardır. İlki yaşlı dağ tanrısı Tmolos diğeri yine Midas'tır. Sonuç da pek farklı olmamıştır.

Apollon'un Musalardan Kalliope'den bir oğlu olmuş, adı Orpheus. Ve bu kelime Lyra'nın Yunanca karşılığıdır. Kübizmin bir dalı olan Orfizim'in kökü de bu kelimedir. Orpheus Lyra'sı eşliğinde söylediği dokunaklı parçalarla ünlüdür. Genç yaşta ölen karısını tekrar hayata döndürmek için Hades'e inmiş ve tanrı Hades ile karısı Persephane'ye öyle içli şarkılar söylemiştir ki karısını yaşama döndürmeye razı olmuşlardır.

Başka bir hikayede Argos kralı İnakhos'un kızı İo, Argos şehrindeki Hera tapınağının rahibesidir. Zeus İo'yu bulut biçimine girerek elde etmiş, bunun farkına varan kıskanç Hera kocasından hesap sormak isterken Zeus İo'yu çoktan bir ineğe dönüştürmüştür. Hera kanmış görünüp ineği istemiş ve onu bir ağaca bağlayıp başına bekçi olarak Yüzgözlü Argos'u dikmiş ama inatçı Zeus Hermes'i İo'yu kurtarması için görevlendirmiştir. Köylü kılığına giren Hermes, Argos'un yanına gitmiş ve kavalıyla öyle güzel öyle yumuşak parçalar çalmış ki uyurken bile elli gözü açık kalan Argos, yüz gözünü de yumarak uyuya kalmış, bu fırsatla İo'yu kurtarmıştır.

Mısır mitolojisinde de müzik ve müzisyenler hep ön planda yer almışlardır. Müzisyenlerin öldükten sonra ikinci yaşamlarında Firavunların en yakınlarında olacakları inancı Mısır kabartmalarında da kendini göstermektedir. Müzisyenler Mısır'da kutsal sayılmışlardır (Resim 3).



Resim 3, Üç müzisyen Dansçı, m.ö.2000,Mısır Ulusal Müzesi, Kahire

4. MÜZİĞİN ETKİSİ ÜZERİNE İLK DÜŞÜNENLER

İlkçağ düşünürleri, müziğin temelini, içinde yaşadığımız evrenin doğal ritmik düzenine ve uyumuna bağlamışlardır. Ay, güneş, gezegenler, gece-gündüz, mevsimler, her biri belli bir ritim içinde devinen, belli uyum sergileyen nesnelere ve olaylardır. Ayrıca insan bedeninin yapısı ve işleyişi de müzikteki gibi ritim ve uyum öğelerini taşır. Bu nedenle ilkçağ ve ortaçağda, estetik biliminde uyum kavramıyla ilgili pek çok kitap, müzik başlığını almıştır.

Müzik üzerine ilk düşününler, yaklaşık olarak aynı zaman diliminde, biri antik Yunan'da diğeri ise eski Çin'de yaşamış olan Pythagoras (İÖ 580-500) ile Konfüçyus

(İÖ 551-478)'tur. Her ikisinin de ortak noktası müziği birbirine koşturarak varlık-bilimsel ve insan-bilimsel olarak ele almış olmaları yanında daha sonraki yüzyıllarda belki de müzik felsefesinde en etkin, en yaygın anlayış olarak görülecek olan 'duyusal-etki-öğretisini' benimsemiş olmalarıdır. Konfüçyus felsefesine ilişkin metinlerde 'müzik, tonların bir verimi' diye tanımlanır. Ton da şöyle belirlenir: "Duyular içten geldiği zaman ses halinde kendilerini gösterirler. Bu seslerin bir sıra haline konulmasına ton denir". Müziğin varlık-bilimsel öz yapısı da şu sözlerle dile getirilir. 'Müzik, gök ve toprak arasında bir ahenktir. (...) Müzik gökten meydana gelir.' Bu varlık-bilimsel belirleme, antropolojik bir özellik kazanır; insanla varlık arasında müzik yoluyla bağ kurulur. Müzik insan tabiatını uygun hale getirir. Tonların etik bir etkisi vardır. Ahenkle oluşturulan müzik iyi ruhları yönetir, insanı etkileyen fena tonlar bozuk bir hava yaratır. Müziğin etkisi tek tek insanlarla sınırlı kalmaz, bütün toplumu, hükümetin yönetimini, tüm ülkeyi, ülkedeki işleri de kapsar. Müzik bozulursa tüm bu şeyler de bozukluklar meydana gelir."⁷

Platon ve Aristoteles gibi eski Yunan felsefecileri, müzik ile matematiğin ilişkisini vurgularken, tarih boyu birçok felsefeci, "müziğin maddeden arınmış ve doğrudan insan ruhu ile birleşebilen en yüce sanat olduğunu"⁸ vurgulamışlardır. Huzinga, müziğin Plato'ya göre, "acılar içinde yaşayan insana tanrıların bir armağanı"⁹ oluşunu da vurgulamıştır. Ruh ilgilendiren bu sanat mistik müziktir. "Aristoteles'in müzik ve trajedi yoluyla dinleyicinin ruhunun kötü duygulardan temizlenmesi diye tanımlayabileceğimiz katharsis öğretisinde temel kaygı etiktir: 'Tragedyanın ödevi, uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkularından temizlemektir.' Müzik Yunan'da etiğin hizmetinde iken ortaçağda dinin hizmetine girer."¹⁰

5. MÜZİĞİN VE RESMİN TARİHSEL GELİŞİMİ

Müzikle ilgili ilk veriler İlkçağa kadar uzanmaktadır. Müziğin tarihini irdeleyen ve inceleyen bilim dalına müzikbilim denmektedir. Bu bilim dalının elindeki en eski veriler, kabartmalar, gravürler ve resimlerdir. İlk tek sesli ve lirik müzik

⁷ Ömer Naci SOYKAN, *Müziğin Estetiği* (Cogito, Sayı 30 (Kış 2002), s. 34

⁸ İLYASOĞLU, a.g.e.,s.1

⁹ Ünsal OSKAY, *Müzik ve Yabancılaşma* (İkinci basım. İstanbul: Dost Kitabevi Yayınları, 1982), s.23

¹⁰ SOYKAN, a.g.e., 34

yapıtlarının ilâhiler ve kasideler olduğu bilinmektedir. Çoksesli müziğin ise, yeni bulgularla, yalnızca uygar toplumlara ait olmadığı tartışılmaktadır. 6. ve 8. yüzyılları kapsayan folklorun ve dinsel içerikli tek sesli müziğin, ilk örneklerine Fransa ve Flaman ülkelerinde rastlanan dinsel ve din dışı çoksesli müziğin temelini oluşturduğu, bundan da notalı dram sanatının doğduğu sonucuna varılmaktadır. Bu gelişme içinde, 15. ve 16. yüzyılda, çalgıların da çoksesli müzikte kullanılmaya başlandığı görülmektedir. 17. yüzyıldan sonra ise, orkestra müziğinin kişilik kazandığı, daha sonraki yüzyıllarda da müziğin değişik anlatım özellikleri ve biçimler edindiği görülmektedir. MS 480-524 yılları arasında yaşayan Boethius, çalınan ve söylenen müzik yapıtlarını yazıya dönüştürmeyi ilk düşünenlerden biridir. Bu amaçla, seslere harfler vermeyi tasarlamış, İngilizlerin ve Almanların bugün de kullandıkları, “la” sesiyle başlayan gamı, şöyle harflendirmişti: A (la), B (si), C (do), D (re), E (mi), F (fa), G (sol).

Ancak, yalnızca notaların adlarını anımsatmaya yarayan harfler, bir yapıtın bütünüyle okunmasını sağlamadığından, birtakım işaretlerden yararlanma yolları aranmış ve sonuçta adına ‘*neuma*’ denilen işaretler bulunmuştur. Ne var ki, bunların da sadece ezgilerin başlangıcının saptanması nedeniyle yetersizliği ortaya çıkmıştır. Neumaların yetersizliğini ortadan kaldırmak için, çizgi önce ikiye, sonra üçe, dörde sonuçta beşe çıkarılarak, bugünkü dizek (*porte*) bulunmuştur. Böylece porteyi oluşturan çizgiler ve aralıkları, üzerindeki notaya adını verdiği için, sesler okunabilmiş, bu aşamadan sonra, notalara harflerden başka adlar verme gereği belirmiştir. Bunu da Guido d’Arreza (Arrezo’lu Guido) çözümlenmiş ve bir ilâhinin dize başlarındaki ilk heceleri, notalara ad olarak vermiştir.

Ut queant laxis, **Resonare** fibris, **Mira** gestorum, **Famuli** tuorum, **Solve** poluti, **Labii** reatum, **Sante** Johannes. ‘Ut’ sözcüğünün kapalı hece olması, uzatılmaması ve söylenişindeki sertliği ortadan kaldırmak için de Giovanni Maria Bononcini (1642-1678) bu heceyi tersine çevirerek, ‘do’ söylenişiyile kullanmıştır.¹¹

Bugün de *Gregoryen* müzik adıyla da anılan bu tek sesli ezgiler, Roma’dan bütün dünya kiliselerine ulaştırılmaya başlamıştır. Alcuin (725-804) Hucbald (840-930) ve Hoger, gerek müzik yazısını, gerek tek seslilik düzenini daha ileriye götüren kuramsal

¹¹ <http://nesilsanlav.spaces.live.com/Blog/cns!6DC6554F8F7F0968!1129.entry>

çalışmalarıyla, çoksesli müziğin öncüleri olmuşlardır. Böylece, kilisede başlayan gelişme, dindışı müziğe de geçmiştir. Haçlı seferleriyle Yakındoğu'yu tanımak fırsatını bulan Avrupa, oralardan dönenler sayesinde yeni çalgılar, yeni ezgiler öğrenmeye, gezginci ozanların ağzından yeni renkler, yeni havalar kapmaya başlamışlardır. Müziğin kilise etkisiyle yaygınlaşması ile opera ve oratoryo gelişmiş, 17. yüzyılda, kilise dışı müzikle birlikte, çalgılar da çeşitlenmeye başlamıştır. İnsan sesi dışında, yalnızca çalgılar için yapıtlar verilmeye başlanınca da, çalgı yapımı gelişmiştir. İlk gelişen çalgı keman olmuş, daha güçlü bir çalgı ihtiyacı 18. yüzyılda da piyanoyu ortaya çıkarmıştır. Londra, Paris, Roma, yapımları birbirinden farklı, ancak ses bakımından güçlü piyanoların, zevkle kullanıldığı, piyano için bestelenen yapıtların bir çığ gibi çoğaldığı kentler olmuşlardır.

Avrupa müziğini geriden izleyen Amerika, bu çağa, caz (*j&z - jazz*) müziğini tanıtarak girmiştir. Özellikle Amerikalı besteciler, cazı müziğin her türünde işleyerek, bu yönde özgün örnekler vermişlerdir.

Resim sanatının ise etkileyici bir anlatım aracı olmasının yanı sıra bezemeci yönünün de bulunması, tarihin en eski zamanlarında bile gerek Doğu'da gerekse Batı'da en yaygın sanat dallarından biri olmasına yol açmıştır. Sanat tarihinde rastlanan ilk resim örnekleri duvar resimleridir. Üst Paleolitik Çağ'dan kalma mağara resimlerinden başlayarak bu gelenek Eski Mısır ve Ege uygarlıklarında da kesintisiz sürmüştür.

Miken uygarlığında vazo üzerine resimler yapılmaya başlanmıştır. Vazo resimleri en yetkin düzeye Yunan uygarlığının kırmızı siyah figürlü vazolarında ulaşmıştır. Klasik dönemin sonlarına doğru vazo resimleri gerilerken yeni tekniklerin denendiği duvar resmi gelişmiş, Apollodos, Zeuxis ve Apelles gibi ressamlar Yunan yapılarını bezeyen anıtsal duvar resimleri yapmışlardır.

Roma döneminde Etrüsk geleneğinin bir devamı olarak özellikle mezarların resimlenmesi yaygınlaşmış sonraları Pompei'de olduğu gibi evlerin duvarları boydan boya öyküsel sahnelerin yer aldığı duvar resimleri ile donatılmıştır (Resim 4).



Resim 4, Duvar resmi, Pompei

Erken Hıristiyanlık dönem örneklerinin çoğu yine duvar resmi türündedir. Katakomp ve kiliselerin duvarlarını süsleyen dinsel konulu bu resimlerin dışında yine dini konulu kitapları süsleyen resimler yapılmaya başlanmış ve bu Rönesans'a kadar devam etmiştir.

Rönesans resmi insanı merkez noktasına alıp onu hem gerçekçi, hem de ideal güzelliği içinde göstermeye çalışmıştır. 18. yüzyılın sonlarına doğru beliren yeniklasik üslup ise barok sonrası rokokonun aşırı bezemeci yaklaşımına bir tepki olarak Klasik sanatın yalınlığını seçmiştir. 19. yüzyılda romantizm 18. yüzyılın materyalizmine karşı çıkararak duygusal bir bakış açısına yönelmiş, bu dönemde edebiyat yapıtlarından kaynaklanan resimler yapılmıştır. 1870'lerin ortalarında Claude Monet ve arkadaşlarının geliştirdiği İzlenimcilik, yüzyıllardır süregelen akademik tavra bir karşı çıkış olmuştur. 20. yüzyılın başlarında Fransa'da fovistler, Almanya'da da Die Brücke ve Der .Blaue Reiter sanatçıları Dışayurumculuk anlayışın en önemli temsilcileri olmuşlardır. 20. yüzyıl akımlarının bir özelliği, ilkelerin genellikle tek tek sanatçıların atılımıyla belirlenmesi ve ardından, bir grubu sürüklemesi şeklinde olmuştur. Örneğin Kübizm Picasso ve Braque'ın nesnelere parçalayıp sonradan bir araya getirme denemelerinin bir sonucuydu. Pürizm mimar Le Corbusier ve Amedeo Ozenfant'm, gelecekçilik Marinetti'nin, dadacılık Marcel Duchamp' in, gerçeküstücülük de yazar Andre Breton'un çevresinde toplanan sanatçılar tarafından geliştirilmiştir. II. Dünya Savaşı yıllarında Fransa'nın işgali, resim merkezinin Paris'ten New York'a kaymasına yol açtı. Savaş

dolayısıyla Avrupa'yı terk eden birçok öncü sanatçı ABD'ye yerleşti ve 1940'ların ortalarında New York'ta Soyut Dışavurumculuğun oluşmasına katkıda bulunmuştur. 1960'larda ve 1970'lerde ABD'de gelişen akımlar, temelde soyut dışavurumculuktan etkilenmiş, onun ilke ve tekniklerinden yararlanarak kendi özgün anlatımlarını geliştirmişlerdir.

İKİNCİ BÖLÜM

RESİM VE MÜZİK ETKİLEŞİMİ

1. ORTAÇAĞ MÜZİĞİ VE RESME ETKİSİ

Ortaçağ, milattan başlayarak 15. yüzyıl başlarına dek süren geniş bir dönemi kapsamaktadır. Bu dönemin karanlık çağ olarak da anılması, kilisenin egemenliğinde, dünyasal zevklerden yoksun bırakılmış, araştırma, keşfetme, kendini ve çevresini tanıma özgürlüğü elinden alınmış insanın, yalnız ölümden sonrasına hazırlık yapması gereken kutsal bir ortama güdümlenmiş olmasıdır. Ortaçağ, bin yıldan fazla bir süre içinde Antik Çağ ile Rönesans'ın arasına girmiş, resim ile müziğin sürekliliği ve gelişimi üzerinde ciddi biçimde etkileyici olmuştur.

Hıristiyan katolik kilisesinin ilk papazları, kilise içine çalgısal müziğin girmesini yasaklamışlardır. İlkçağa ait müzik bu ilk papazlar için putperestliği ve dünyasal zevkleri çağrıştırmaktadır. Çalgılar, danslara eşlik amacıyla kullanılmıştır. Oysa papazlara göre kilisede en kutsal çalgı insanın kendi sesi olmalı ve müzik; tek sesli, kutsal, Tanrı'ya adanmış, duaları kolay ezberletmeye yarayan, ayinlere tılsımlı bir ortam katan araç olmalıdır. Böylece kendilerinden önceki müziği yasaklayıp, var olan nota benzeri belgeleri de yok eden Ortaçağ papazları, yüzyıllar boyunca müzik sanatını kilise koroları ve tek sesli ilahilerle kendi denetimleri altında tutmuşlardır.

Bizans İmparatorluğu M.S. 324'de Konstantin tarafından kurulmuş, 330 yılında Birleşik Roma İmparatorluğu'nun başkenti ilan edilmiş ve 395 yılındaki bölünmeden sonra Doğu Roma İmparatorluğu'nun başkenti olarak Türkler'in 1453'de İstanbul'u fethine kadar 1000 yıl egemenliğini sürdürmüştür. Bizans ayinleri Birinci Jüstinyen'in 527'de taç giymesıyla yerleşik bir geleneğe dönüşür. Bizans ezgileri tek

sesli, makamsal ve bağımsız ritimlerle donanmıştır. Bu ezgiler, Ortadoks, Yunan, Rus ve Doğu Ortadoks kiliselerindeki müziğin temelidir. Nota simgeleri yerine ses düzeyini gösteren işaretler kullanılmıştır. Önceleri kiliseye yalnız org girmesine izin çıkmışken, sonradan yalnız Noel gecelerinde kilisede üflemeli ve vurmali çalgıların da yer aldığı belgelenmiştir. Müzik tarihinde en önemli sayılabilecek olay, 9.yüzyılda polifoninin (müzikte çok seslilik) ortaya çıkmasıdır. Polifoninin ilk dönemdeki genel adı organumdur. Organum ile birlikte birden fazla ses anlayışı gelişmeye başlamıştır. Dinsel müzikte çok seslilik ilk defa Paris'teki Notre Dame Kilisesi'nde gerçekleştirilmiştir. 14. yüzyılda kilisesinin tutuculuğuna dayanamayan besteciler geçimlerini sağlamak amacıyla saraylara sığınmaya başlamışlar, bunun sonucunda da müzik, din dışı özellikler taşımaya başlamıştır. Bu dönemin en önemli bestecileri Philip de Vitry ve Machout'tur.

Bugün eldeki belgeler, 12. ve 13. yüzyıllardan kalma el yazmaları, Bizans müziğinin klasik geleneğini örneklemektedir. Ancak 13. yüzyıldan başlayarak bu gelenek çok notalı ve süslü geçitlerin kilise melodilerine katılmasıyla yavaş yavaş çözülmeye başlamış, 18. yüzyılda Türk ve Arap müziğinin etkisi altına girmiştir. Bugün İstanbul'da Rum Ortodoks kiliselerinde kullanılan müzik, Bizans müziği geleneğinin bu etkiler altında çözülmüş ya da başlangıçtakinden ayrı bir geleneğe dönüşmüş durumunu örnekler.¹²

Hıristiyanlık, başlangıçta Yahudiliğin tasvir yasağını benimsediği için ilk resim örnekleri, ancak 3. yüzyıldaki katakomp duvarlarında karşımıza çıkar. Bu resimler genellikle çok basit ve şematiktir. Okuma yazma bilmeyen Hıristiyanların vaazlarda anlatılan dinsel olayları gözlerinde canlandırabilmeleri için yapılmışlardı. Aslında bu resimlerin her biri basit birer semboldürler. Ama bu basit semboller bile, o dönemde inançlı kişilerin zihinlerinde bir takım dinsel imgeler uyandırmaya yetmiştir. Örneğin, Roma'daki Priscilla Katakompu'nda tasvir edilen İsa'nın oniki havarisisiyle birlikte yediği ve onlara kutsal ekmelele şarap dağıttığı Son Akşam Yemeği sahnesi tüm Hıristiyanların bildiği bir olaydır. Bu yüzden resmi yapan sanatçı, olayı İsa ile yalnız altı havarisini basit bir sofranın önünde göstermekle yetinmiştir. Erken Hıristiyan sanatının oluşumunda Helen-Latin kültürü kadar kuzey kavimlerinin de katkısı olmuştur. Bu

¹² <http://www.trakyamuzik.net/muzik-cesitleri/2139-tarih-icerisinde-muzik-sanati.html>

dönemin sanatı putperestlik inançlarından izler taşımakla birlikte aslında tümüyle Hıristiyanlığın hizmetinde olmuştur. Bu dönemde dinsel olmayan nadir örneklerden biri, Bayeux Halısı'dır (Resim 4). Resimde dört metrelik küçük bir parçası görünen, 70 metre boyundaki bu yapıtta Normanların İngiltere'yi istilası anlatılmıştır. Ortaçağ sanatında mimari diğer sanat dallarından çok daha ön plandadır. Resim (duvar resmi) ve heykel ancak mimari yapıyı zenginleştirmek için yapılmışlardır.



Resim 5, Bayeux Halısı, 1077, Bayeux Müzesi, Bayeux

2. MÜZİĞİN RÖNESANS RESMİNE ETKİSİ

Rönesans, Batı tarihinin en coşkulu dönemlerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. 15. ve 16. yüzyıllarda coğrafi keşifler, bilim, görsel sanatlar ve edebiyat, büyük gelişmeler göstermiştir. Rönesans, Ortaçağ'ın karanlığından sıyrılıp önceki parlak dönemin, eski Yunan ve Latin sanatının yeniden keşfedilmesi, yeniden doğmasıdır. Bilimde, felsefede ve sanatta olduğu kadar insanın günlük yaşamında büyük yeniliklerin yer aldığı; yaşama sevincinin, coşkunun her sanat yapıtına yansıdığı dönem olmuştur. Müzik tarihinde 1450'lerden 1600 başlarına kadar uzanan zaman dilimini kapsamaktadır. Kilisenin bağnaz baskısından kurtulmaya çalışan insan, bu dünyanın yalnız ölümden sonrası için bir hazırlık evresi olmadığını, bugünün de yaşamaya değer olduğunu algılamıştır. Sanatçı artık kişisel duygularını dile getirmenin, kendini ve çevresini sorgulayabilmenin özgürlüğünü tatmaktadır. Ortaçağ'ın ağırbaşlı, soğuk anlatımına karşın Rönesans, sıradan insanın duygularını, güncel zevklerini ve doğallığını sıcak bir anlatımla gündeme getirmiştir.

Diğer sanat dallarında olduğu gibi müzikte de doğal yansıtan, akıcı, özellikle dans adımları taşıyan bir stil gelişmeye başlamıştır. Dans müziği, danslara eşlik eden

çalgılar, dansın coşkunu duyuran güçlü ritim ve dinsel yapıtlarda olduğu kadar din dışı yapıtlarda da zenginleşen armonik yapı, Rönesans'ın disiplinli müziğinde başlıca özellikler olarak karşımıza çıkmaktadır.

Rönesans'la birlikte büyük bir güç ve inceliğe ulaşan sanat, konularını hep Yunan mitolojisinden ve dinsel konulardan almıştır. Bu etki, müzikte de söz konusu olmuştur ve besteciler de mitolojik bir müzik yapma çabası içine girmişlerdir. Floransa'lı şarkıcı Jacopo Peri, yılanla dövüşen Apollon efsanesini müziklendirmeyi düşünmüş ve şarkısına ünlü astronom Galileo'nun babası Vincenzo Galileo'nun ilkeleri uyarınca Lauta'yla eşlik etmiştir. Daha sonra Peri ile ozan Rinuccini, bir çok kişiyi kapsayan bir sahne düzeniyle çevrili bir müzik bestelemişlerdir. Amaçları eski çağ tiyatrosunu yeniden canlandırmak olmuştur. Belki bir görüntüsünü vermeyi düşünmüşlerdi. Ama gerçekte yeni bir müzik biçimi yaratmışlardır. Bu müzik biçimi 'Opera'dır. Yeni tiyatroların kurulmasıyla Opera'ya ilgi büyümüş buna bağlı olarak da büyük bir gelişme içine girmiştir.

Resimdeki en büyük gelişim Leonardo ile başlamıştır. Sanat tarihinde 'İtalyan Rönesansı'nın 'kapalı formu' diye tanımlanan kompozisyon biçimini ortaya koymuştur (Resim 5). Böyle bir kompozisyonda doğal gerçeklik düzleminde betimlenmesi amaçlanan tüm nesnelere 'düzenli bir istif içinde', bakış açısı içinde yer almamaktadır. Kapalı kompozisyonda nesnelere, bakış açımız içindeymiş gibi betimlenir. Bu tür resimler, resim düzlemi üzerinde betimlenenin dışında kalan dünyayla ilgili hiçbir ipucu vermemektedir.



Resim 6, Leonardo Da Vinci, Meryem, Çocuk ve St. Anne, 1510, Louvre Müzesi, Paris

Leonardo müzikten etkilenmiş hatta müzikle iç içe yaşamıştır. Bu, Rönesans döneminin ustası Leonardo'nun el yazmalarından açıkça anlaşılmaktadır. Milano dükü Ludavico Sforza, Leonardo'yu saraya, kendisi için çalışmaya çağırdığında, düke yazdığı cevap çok ilginçtir. Leonardo toplam on maddede, yapabileceği işleri yazmış, bu yazının ilk sekiz maddesinde teknik alanlarda (mimarlık, kimyagerlik, fizik, biyolog vb.) başarabileceği işleri sıraladıktan sonra dokuzuncu maddede müzisyen ve ancak onuncu maddede ressam-heykeltıraş olarak faydalı olacağını ifade etmiştir. Böylece Leonardo hayatını değiştirecek olan Milano sarayına girişini bir çalgıcı olarak başarmıştır. Bunu da udu andıran kendi yaptığı baştan başa gümüş kaplı bir çalgı ile gerçekleştirmiştir. Bu sazın sesi o güne kadarki sazların sesine de benzemiyordu. Zamanın en ünlü şairlerini gölgede bırakacak kadar olgun bir tarzda okuduğu şiirleri

kendi melodileriyle süsleyince, başta Dük Sforza olmak üzere tüm sarayı etkilemiştir. Daha da önemlisi artık sarayda her konuda dilediği gibi çalışması mümkün olmuştur.

Rönesans dönemi resimlerinde müzik, resme bir konu teşkil etmiş, çoğu mitolojiden alınma resimlerde çalgı çalan insanlar, melekler yer almıştır (Resim 6). En çok kullanılan müzik aletleri lute, org, fidel ve citterndir (Resim 7). Yine bu dönemde yoğun olmak üzere çalgı aletlerinin üzerlerine resimler ve süslemeler yapılmış ve bu çalgı aletleri kültür alışverişlerinde de bir rol üstlenmiştir.



Resim 7, Madonna ve Müzik yapan Melekler, 1460-70, Katalunya Ulusal Sanat Müzesi, Barselona



Resim 8, Rönesans Dönemi, Cittern Enstrümanı, 1400-1450, British Müzesi, Londra

Rönesans'ın kurallara bağlı, simetrik resim anlayışı, 16. yüzyılın ikinci çeyreğinden itibaren değişmeye başlamıştır. Aynı değişimi, heykel ve mimaride de görebiliriz. Rönesans dönemi ilerledikçe ideal biçim anlayışı farklılaşmış, alışagelmış biçimler zorlanmaya başlamıştır. Bu değişimine iyi bir örnek Michelangelo'nun gençlik yıllarında yaptığı Pieta ile son yapıtı olan Pieta'dur (Resim8 ve Resim 9). “Birinde İsa'nın ölüsünü kucağına almış oturan durgun acısını içine döken, yazgısına boyun eğmiş bir Meryem; ötekinde ayakta, ölüye sarılmış, acıdan gerilmiş bir Meryem :olanca ağırlığıyla aşağıya doğru çekilen iki figürün oluşturduğu blok. Burada ifadenin ağırlık kazandığını, biçimin ifadenin buyruğuna girdiğini görüyoruz.”¹³

¹³ İPŞİROĞLU, a.g.e.,s.16-17



Resim 9, Michelangelo, Pieto,
1498, Vatikan,



Resim 10, Michelangelo, Pieto, 1564,
Sforza Şatosu Müzesi, Milan

3. BAROK VE ROMANTİK TEMADA RESİM MÜZİK İLİŞKİSİ

Rönesans'ın klasik duruşuna karşın Barok duyguları da işin içine katarak gerçeğe biraz daha yaklaşmıştır. Rönesans'ın huzur ve sükunetine, melodramı, hayal kırıklıklarını, kendine güvensizliği, umutsuzluğu eklemiştir. Figürler telaşlı bir ifade içindedirler ve yüzlerinden bütün hisleri okunmaktadır. Bütünden çok detaylara odaklanma gözlenmektedir. Işıkla gölge kontrast halindedir. Kompozisyon çok yönlüdür. Örneğin dört at varsa her biri ayrı yere bakmakta, ayrıca görene "az sonra ezip geçecekler beni" dedirtecek kadar öfke içinde görünmektedirler. Bu girift yapının müzikteki yansıması Bach'tır.

Tarih içinde, klasik müziğin kendi kimliği ile en gelişmiş görünüme eriştiği Barok dönem, 1600 ile 1750 yılları arasında kalan ve İtalya'nın ilk opera denemeleriyle başlayıp J. S. Bach'ın ölümüyle biten dönem olarak karşımıza çıkmaktadır. Klasik müzik, erken döneminin ardından bu günkü en bilinen şekline bu dönemde kavuşmuştur. *Barok* kelimesi Fransa'dan, daha da eskilere gidildiğinde Portekiz'den gelir. Sözlük anlamıyla *barocco*, "biçimsiz inci" demektir. Bu isim, bir anlamda dönemin başlangıcında resim ve heykel çalışmalarındaki değişikliklere gösterilen biraz negatif bir tepki sonucu çıkmıştır. O döneme kadar garip karşılanan ve bu nedenle Barok dönem ortaya çıktığında da yadırganan, beceriksiz görünen, ilginç ve uçuk

eserler için böyle bir isim uygun görülmüştür. Barok terimini ilk kez 1746'da Fransız felsefeci Noel Antonio Pluche kullanmıştır. Özellikle zamanın eleştirmenleri, Barok dönemin sonunda bile dönem sanatçıları becerisizlikle suçlamışlardır. Müzisyenler ve besteciler bu garipliği benimseyerek günümüz için bile, oldukça ilginç ve kompleks sayılabilecek bir müzik yapılandırmışlardır. Barok dönemi izleyen kuşak ise müziğin dilini barok dönemin karmaşık, hatta anlaşılmaz buldukları yapısından uzaklaştırıp daha basitleştirme yoluna gitmiştir. Müzik tarihinde Barok Çağı , Rönesans özelliklerinden yola çıkarak yüzelli yıllık bir akış içinde müziğe ait teknik uygulamaların son sıkı kurallara kavuştuğu; kantat ve opera gibi sahne sanatlarının filizlendiği, senfonik orkestraların ilk tohumlarının atıldığı, Vivaldi, Haendel ve Bach gibi büyük bestecilerin yetiştiği dop dolu bir dönemdir. *Barok* en kısa tanımıyla eski sanatın yoğun şekilde süslendirilmiş ve derinlik kazandırılarak uygulanmış biçimidir. 17. yüzyılın ortasına dek İtalya, Avrupa'nın en önemli müzik merkezlerini barındıran ülke halini almıştır. Venedik, Floransa, Napoli ve özellikle dinsel müzik bestecileri yetiştiren Roma, ayrı ayrı birer merkez halini almışlardır. Avrupa'nın her yerinden müzik eğitimi almak için öğrenciler İtalya'ya akmaya başlamışlardır. J.S. Bach gibi bir isimle Barok Çağ, Almanya'da zirveye ulaşmıştır.

Barok dönem müziğinin en önemli özelliklerinden biri bu dönemin bir yerde içeriğini belirlemiş olan *basso continuo*'dur. Continuo müzisyeni klavyeli veya telli bir çalgıda melodiye iyi bir zemin hazırlayacak ve armoniyi dolduracak bas bölümünü vermektedir. Zaman zaman iki continou müzisyeni bulunmakta, bunlardan birisi çello, keman veya fagot gibi ağırlıklı çalgıya yardımcı olurken, diğeri armoniyi sağlamaktadır. Continuo'nun kullanılması kısaca şöyle anlatılabilir: Bir ses veya çalgı için yazılmış melodik bölüm üstte, bir bas çalgı da altta armonik uyumu sağlamaya çalışır. Müziksel uygulama bunların arasında yapılandırılır. Bütün bu değişiklikler birbirlerine paralel olarak gelmiş ve barok dönemi oluşturmuştur. Eski kurallardan ve çoksenslilik takıntılarından vazgeçilmesi, yeni bir tarz ve kural geleneği yapma gereğini doğurmuştur. Bu da melodiyi daha çok ortaya çıkarmıştır. Armonik gelişimler, bir yandan ritmik gelişmeleri doğurmuş, bas bölümleri, Orta Avrupa dans müziğinin tipik ritimleriyle kaynaşmış ve tüm bunlar Barok anlayışın müziğini ortaya çıkarmıştır.

Barok resim sanatı da gerek duvar gerek tuval resminde Rönesans üslubundan önemli farklarla ayrılmaktadır. Yüksek Rönesans döneminde Michelangelo'nun Sistine

şapeli tavanına yaptığı zengin kompozisyonda tavanın düz tonozu, gerçek mimari organlar etkisi uyandıran bölmelere ayrılmış ve bunların içine sayısız figürler yerleştirilmiştir. Bunlar devingen figürler olmasına karşın, tavan yüzeyi açıkça algılanabilmektedir (Resim 11).



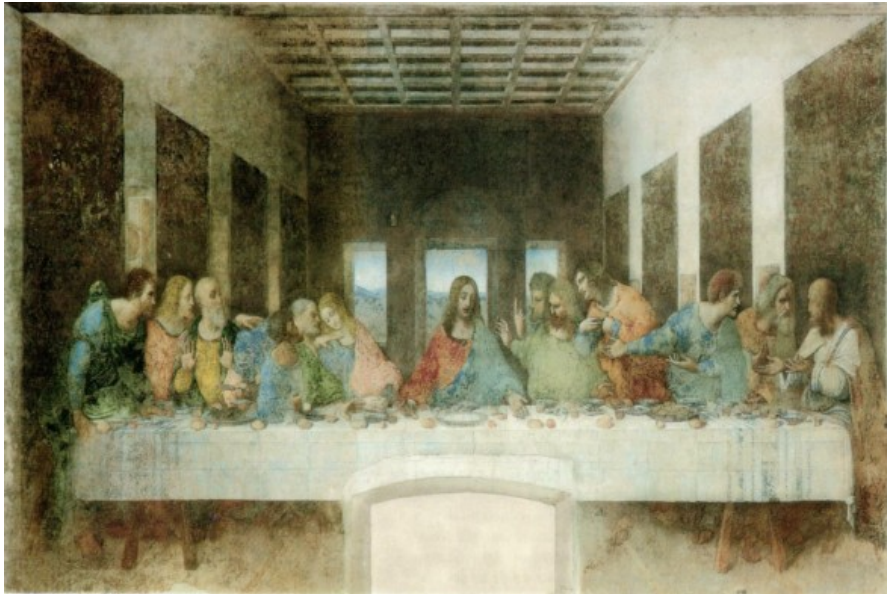
Resim 11, Michealangelo, Sistine Şapeli tavanı,1505-1508, Vatikan

Barok üsluptaki tavan resimlerinde de mimari çizimler söz konusudur. Ancak bunlar derinlik etkisi uyandıracak biçimde eğrilip bükülerek kaçış noktasına doğru yükselmekte, ortadaki hareketli figürler ise sanki gök boyluğunda uçmaktadır. Seyirci artık tavan yüzeyini fark etmemekte, kapalı bir mekan içinde bulunduğunu unutmaktadır. Barok resmin duvar yüzeyini görünmez kılan, onları gökyüzünün sonsuzluğuna açan bu dönüştürümüne örnek olarak Roma'daki San Ignazio Kilisesi'nin orta mekanının tavanı gösterilebilir. Mimari çizimlerdeki kuvvetli perspektifle oluşan orta bölüm, kenarlarda uçan figürlerle birlikte bakışımızı derinliklere çekip götürmektedir. Barok resmin doğuşunda Maniyerizm'in katkısını açıklayan bir örnek de Maniyerist sanatçı Tintoretto'nun Venedik'teki Son Akşam Yemeği adlı resmidir (Resim 12). Leonardo da Vinci'nin Milano'daki aynı konulu yapıtından farklı özellikler taşır (Resim13). Vinci'nin yapıtında yemek masası duvar düzlemine paralel olarak konulmuş, figürler ortada İsa, iki yanında eşit sayıda azizle sıkı bir simetri içine alınmıştır. Tintoretto'nun resminde ise diyagonal bir düzenleme söz konusudur. Gözümüz bu diyagonalizmi izleyerek gerilere, İsa'nın ışıldayan haleli başına doğru

kaymaktadır. Güçlü gölge-ışık karışıklığı içinde figürlerin konturları eriyip hareket bağıntılarıyla sağlanan dinamik bir bütünlük oluşmakta, güçlü bir dramatik etki seyirciyi bir anda kavramaktadır. Bütün bu özellikler Barok resmin de başlıca özellikleridir.



Resim 12, Tintoretto, Son Akşam Yemeği, 1592, San Giorgio Maggiore Bazilikası



Resim 13, Leonardo Da Vinci, Son akşam Yemeği, 1495-1498, Snta Maria Delle Grazie, Milan

Sanat tarihçileri 16. yüzyılın sonunda ün kazanan Caravaggio'yu Barok resmin babası sayarlar. Caravaggio kısa yaşamına sığdırdığı birbirinden başarılı yapıtlarla bu tanımı hak etmiştir. 'İsa'nın Mezara Konuluşu' adlı yapıtında sağda ellerini acıyla

kaldırılmış azizeden başlayarak sola doğru kademeli olarak sıralanıp eğilen figürlerin hareketi, İsa'nın sarkan koluyla mezar taşına ulaşmaktadır (Resim 14). Hareket hem acıyı hem mezara konuluşu ifade etmekte, gerek ortadaki kırmızı şal gerek ustalıklı gölge-ışık kullanımı dramatik bir etki oluşturmaktadır.

Çizgisel desenle biçimlendirilen klasik devre resminin objesi yanında, Barok resim, boyanın resmedilen şeyin maddesini yansıtmasını amaç edinir. Boyanın madde güzelliği keşfedilir. Böylece tarihte ilk kez tuş resminin ortaya çıktığı görülür. Doğa güzelliği yanında resimde ilk kez beliren boya güzelliği, bir sanat değeri olarak kabul edilir. Barok'un son aşaması olan Rokoko ile üslup gelişimi, süsleyici ve sahteci bir resim anlayışı içinde kendini tüketir.



Resim 14, Caravaggio, İsa'nın Mezara Konuluşu, 1603, Pinacoteca müzesi, Vatikan

Romantik düşünce aydınlanmacı ideallerin ve onların dayanağı olan kuramsal konuların ilk eleştirisini ortaya koyan düşünce biçimidir. Büyük ölçüde Kant felsefesinden kaynaklanmaktadır. Doğa ve doğallaşma romantik düşüncenin temel önermeleridir. Romantizm farklı yerlerde farklı konularda ortaya çıkmıştır. İngiltere'de daha çok bir estetik teorisi olarak, Fransa'da bir sosyal tepki ve yeni bir

toplumsal sözleşme arayışı olarak, Almanya'da bir felsefe ve düşünce hareketi olarak kendisine yer bulmuştur.

Klasik müziğin 1790 ve 1910 yılları arasında geçirdiği bir dönemi tanımlarken kullanılan “Romantizm” terimi, 19. yüzyılda Aydınlanma Çağı'nın katı ve kuralcı bilimselliğine tepki olarak çıkan bir akımı veya yaşanan devrimsel değişimleri ile bir patlamayı anlatmaktadır. Avrupa coğrafyasının çeşitli bölgelerinde birbirinden farklı şekillerde ortaya çıkan romantizm akımının yaşandığı ülke ve şekiller farklılık gösterse de akımın genel karakterini oluşturan temel özellikler her yerde aynı kalmıştır.

Müziğin öncelikle insanın duyum ve duygularına seslenmesi ölçüsünde, aklın önceliğini tartışma konusu yapan romantizmle müzik arasında doğal bir yakınlık ortaya çıkar. Romantizmle birlikte iç dünyayı yansıtan yapıtlar, yoğun bir duygusal içerik kazandı (lied); büyük çaplı yapıtlar, yeni bir gerilim ve dokunaklılığa ulaştı (programlı müzik). Orkestra zenginleşti, çeşitlendi ve çalgıların tınısı ve rengi üzerinde titizlikle duruldu. Bu hareket ,kaynağını Fransız Devrimi'nin ideolojisinde bulmuştur. Özellikle Almanya ve Avusturya'da benimsenen romantizmin başlıca örnekleri Beethoven'ın büyük partiyonlarıdır. “Beethoven, romantik müzisyenleri etkileyen renklemin uygulayıcısı ve müziğin ilk büyük ressamıdır. Ondan sonra Schubert önemli bir manzara ressamı olarak dikkati çeker; halk romantizminin ifadesi olan lied'leri tablo değerindedir. Bu eserler M. Beaufils'e göre ‘ resmin müzikal bir şekli’ dir. Lied'lerinde piyano ortamı ve dekoru canlandırır.”¹⁴ Beethoven, iki çağı birleştiren köprü bir sanatçı olarak romantizme geçişin bir simgesidir. Bir yanda Napolyon'a hayranlığı ile Eroica'yı bestelemiş, öte yanda doğayı betimlemeyi o da orkestrasının paletiyle gerçekleştirmiştir. Beethoven'in senfonileriyle müzik tarihinde de müzikle resim yapma sanatı, yani programlı müzikler başlamıştır. Kahramanlık, devrim, başkaldırı toplumsal olduğu kadar bireyin içsel dünyasında da yer almaktadır.

Goya, Turner, Delacroix'in coşkunluğu kadar Delaruche'nin kurallara bağlı tarzı, Füssli'nin düşselliği, Biedermeier'in burjuva dünyası romantizm hareketinden kaynaklanmaktadır. Romantizm, klasikçilik kuramının önderi Ingrer'i de etkilemiştir. Doğa duygusuna metafizik bir anlam kattı, kimilerine bir renk zevki aşlamış; özneliği,

¹⁴ http://www.felsefekibi.com/sanat/sanatalanlari/sanat_alanlari_romantik_donem.html

melankoliyi, kaygıyı doruk noktasına çıkarmış; akıldışı olanı savunmuş ve gotik hayranlığını kamçulamıştır. Plutarkhos'un kişilerinin yerini, Shakspeare'in, W. Scott, Bryon, Goethe, Hugo'nun kişileri almıştır. Fırtınalar, gün batımları, uçurumlar, baykuşlar, kurukafalar, ürkmüş atlar, resimlerde önemli bir yer tutmaya başlamıştır.

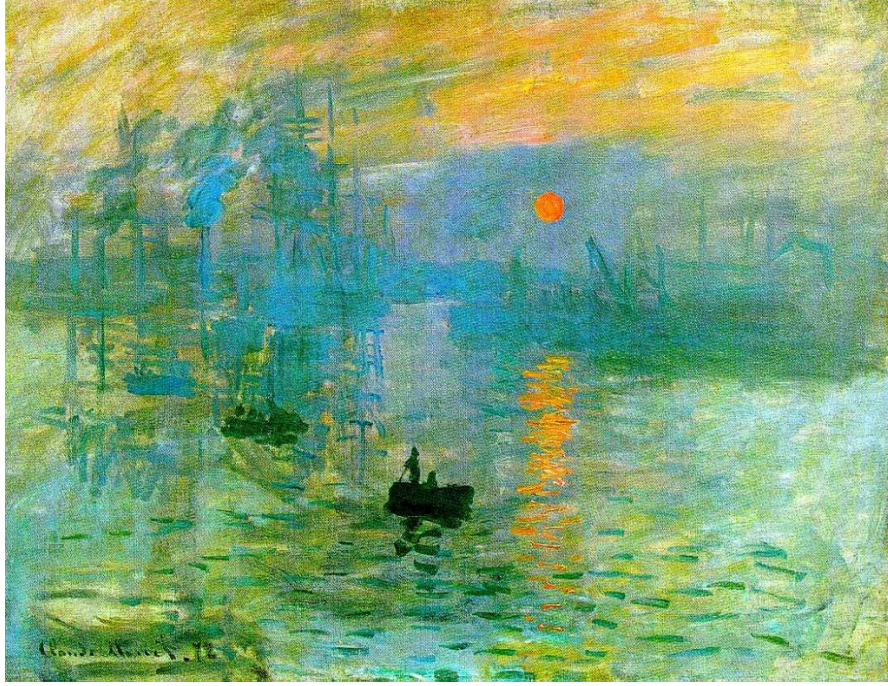
4. İZLENİMCİ MÜZİK VE RESİM İLİŞKİSİ

İzlenimcilik 19. Yüzyılda Fransa'da ortaya çıkan ve bütün sanat dallarını etkileyen bir akımdır. Doğanın, kişi üzerindeki bir takım izlenim ve duygusal etkiler bırakmasını savunmuştur. İzlenimci sanatçılar, doğayı olduğu gibi yansıtmak yerine dış unsurları değiştirmeden kendi izlenimleri yardımıyla yeniden tasarlama yoluna gitmişlerdir. İzlenimler, sanatçıdan sanatçıya geçeceği ve her sanatçı, eserinde kendi izlenimini anlatacağı için, meydana getirilen sanat eseri, onu meydana getirenin tam kişiliğini ortaya koyacaktır. İzlenimcilikte objenin kendisi değil, uyandırdığı duygular önemlidir. Bu bakımdan realizmin karşıtıdır.

İzlenimci resmin öncü ressamı 1847 yılında bir araya gelip, bir fotoğrafçının atölyesinde bir sergi düzenlemişlerdir. Serginin kataloğunda Monet'in 'İzlenim, güneşin doğuşu' adlı tablosu yer almıştır (Resim 15). Bir eleştirmen tablonun adını gülünç bulmuş ve tüm topluluktan bu adla söz etmiştir. Serginin açılışının ardından önemli bir haftalık gazete 1876 da şunları yazmıştır: "La Rue Le Peletier bir yıkımlar sokağıdır. Operanın yanmasından sonra işte size 2. bir kıran daha. DuranRugel'de , resim sergisi olduğu ileri sürülen yeni bir sergi daha açıldı. İçeri giriyorum. Ürkmüş gözlerim korkunç şeylere katlanmak zorunda. Aralarında birde kadın bulunan 5 veya 6 delimsi, yapıtlarını sergilemek için bir araya gelmişler. Bu ürünler karşısından gülmekten katılanlar gördüm. Ama ya ben onları görünce içim kan ağladı. Bu sözde sanatçılar kendilerini devrimci, 'izlenimci' olarak tanımlıyorlar. Bir tuval parçası alıyorlar, bir de boya ve fırça, tuvale rastgele birkaç renk lekesi atıyorlar, ortaya çıkan şeye de, imza atıyorlar. Tımarhanede delileri, elmas bulduklarını sanarak yoldan taş toplarken gördüğümüz zamanki üzgünlüğü duyuyor insan burada."¹⁵

Eleştirmenin bu ince alayı sonraları tıpkı 'Gotik', 'Barok' gibi alaycı anlamını kaybetmiştir.

¹⁵ <http://www.uyurgezer.net/empresyonizm-izlenimcilik-t81672.html>



Resim 15, Monet, İzlenim Güneşin doğuşu, 1872, Marmottan Monet Müzesi, Paris

Nesneleri kavramdan sıyrıp anlık görüntü izlenimini veren İzlenimcilik, müzikte de yirminci yüzyıl başlarında etkinleşmiştir. Monet, Degas, Whistler ve Renoir gibi izlenimci ressamaların su damlacıklarının ya da bir sis perdesinin ardından sundukları görüntüler bestecilerde de aynı izlenimin uyanmasına yol açmıştır. Örneğin, Debussy, Ravel, Fauré gibi müzisyenler bazı yapıtlarında müziği ince bir tül perdesinin ardından duyuran bir teknik oluşturmuşlardır. Bir öyküyü, nesneyi doğrudan betimlemek yerine onun bellekte bıraktığı buğulu izlenimi duyurmaya çalışmışlardır. Teknik olarak akorların belirsizlik anlatan yeni birleşimleri, egzotik diziler ve yoğun kromatik doku, müzikte izlenimci araçlar olmuştur. Güneş ışıklarının, doğanın o ışıklara göre aldığı renklerin, gölgelerin, parlak-mat karşıtlığının oluşturduğu ortam, ressam kadar müzikçiyi de yazarı da büyülemiştir. Ressam, ışığın özünü kavramaya çalışırken ışığı parçacıklara bölerek resimlerini oluştururken müzikte izlenimci tekniği işleyen besteciler de sesi oluşturan öğeleri temele indirgeyip, akorları parçalayarak, bölerek yeni bir çözülemeye gitmişlerdir. Debussy'nin "bölünmüş dördü"ü ve çalgıların tınısında ses düzeyini alçaltması, en küçük ses titreşimine dek varması, resimdeki noktalama tekniğini andırmaktadır. Debussy pekçok yapıtında doğa izlenimlerini müziğine aktarmıştır.

"İzlenimci akımda ressamın tam renk, saf renk arayışı, bestecinin saf ses, tam ses (ton juste) arayışına koşuttur. Edebiyatta ise Flaubert'in 'tam sözcüğü' arayışı, sanat

dalları arasında bu dönemdeki etkileşimi sergiler. Verlaine, Şiir Sanatı'nda şiir, resim ve müziği iç içe dile getirir, belki müziğin her şeye egemen oluşunu da biraz eleştirir:

Müzik, her şeyden önce müzik olmalı
 Onun için tekli dizeden şaşma
 Daha belirsizdir, erir havada
 ağırbaşlıdır, ne tumturaklı
 Kelime seçerken de meydan senin,
 Bile bile bir nebze aldanmalı.
 Dumanlısı güzeldir türkülerin,
 Öyle hem seçik olsun, hem kapalı.
 Güzel gözler tül ardında görünsün,
 Gün ışığı titremeli şiirinde
 Ak yıldızlar maviliğe burunsun
 Ilgıt ılgıt sonbahar göklerinde.
 Ararengin peşindeyiz çünkü biz
 Rengin değil, ararengin sadece.
 Ancak öyle sarmaş dolaş ederiz
 Kavalı boruyla rüyayı düşle.
 Nükte belasından kurtulmaya bak
 Acı zekâ, sulu gülüş neyine?
 İşe karıştı mı bu cins sarımsak
 Maviliğin yaş dolar gözlerine
 Nedir bu kafiyeden çektiğimiz
 Hangi sağır çocuk ya da deli zenci
 Sarmış başımıza bu meymenetsiz,
 Bu kof sesler çıkaran kalp inciye?
 Hep musiki, biraz daha musiki,
 Havalanan bir şey olmalı mısra
 Deli gönülden kalkıp gitmeli
 Başka göklere, başka sevdalara.”¹⁶

¹⁶ <http://www.saglikmerkezi.biz/muzikte-izlenimcilik>

Seyircinin anlayışsızlığı ne denli sert ve inatçı olursa olsun, izlenimciliğin zaferi kesin olmuştur. ‘Başkaldıranlar’dan bazıları, özellikle Monet ve Renoir bu zaferin gününü görece kadar uzun yaşamışlar ve bütün Avrupa’da ünlü ve saygın kişiler haline gelmişlerdir. Bu değişim ayrıca hem sanatçılar hem eleştirmenler üzerinde süren bir iz bırakmıştır.

5. MÜZİĞİN 19. YY. RESMİNE VE DIŞAVURUMCULUĞA ETKİSİ

19.yüzyıl Sanayi Çağı’dır. Bu çağdaki akımlar, Batı ’da ki sanayi devriminin yarattığı toplumsal yapı ve onun sorunlarıyla paralellik gösterir. 1840’lı yıllarda ve özellikle buhar gücünün iş ortamında kullanılmasıyla başlayan sanayi devrimi yeni bir toplumsal hayat biçiminin de beraberinde getirmiştir. Buhar gücü ile çalışan lokomotifler ve gemiler, üretilen ürünlerin yeni dünyalara ulaştırılmasını sağlamıştır. İşçi sınıfının doğuşu, hızlı kentleşme ve makineleşmenin yer aldığı ve sanayi toplumu olarak adlandırılan bu dönemde insanlığın ilgisi sanayi ve makinelere yönelmiştir.

19. yüzyılda, farklı düşünce sistemlerinden seçilen öğretilerin ayrı bir sistem içinde birleştirilmesi düşüncesi, resme olduğu kadar müziğe de yansımıştır. Bu dönemin oda müziği, her ne kadar özel mekanlardan, halka açık küçük salonlara geçiş yapsa da evlerde icra edilmeye de devam etmiştir. “Piyanolu oda müziği toplulukları için, klasik ve romantik çeşitli orkestra eseri ve senfonilerden çok sayıda uyarlamalar yapılmıştır.”¹⁷ Klasik dönemde ortaya çıkan yaylı çalgılar dördlüsü, yüzyılın üstün sayılan çalgıcı çalgısı piyanodan dolayı biraz ikinci plana düşmüştür. 19. yüzyılda orkestra genişlerken çalgılar da gelişmiş ve bugün kullandığımız biçimlerini almaya başlamışlardır. Resimle müzik alanındaki bağlar kuramsal olarak da geliştirilmiştir. Resimle yakından ilgili olan müzisyenler, resim ile müzik arasındaki etkileşimi araştırmışlar ve bunları çalışmalarına yansıtmışlardır. “Lizst, resim sanatını esas alarak beste yaparken, bazı akımlar edebiyat, resim ve müzik alanında paralel olarak gelişimini sürdürmüştür.”¹⁸

¹⁷Nazan İPŞİROĞLU ve Mazhar İPŞİROĞLU. **Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi** (Cem Yayınevi, 1977), s.15

¹⁸ Nazende ÖZTÜRK, Batı Resminde Müzik Teması, **Rrh+Sanat**, Sayı 06, (Eylül-Ekim 2003), s.31

19. yüzyılın ortasına gelindiğinde Fransa’da önemli bir sanat değişimine tanık olunmaktadır. Bu dönemde Paris Güzel Sanatlar Akademisi, yeniden kurulan krallığın desteğiyle sanatı yozlaşmış, yaratıcılığını yitirmiş bir yola zorlamıştır. Klasik heykel kopyalarını yıllar yılı resimlemekten bıkan kimi sanatçılar, öğrenimi bırakıp kırlara açılmış, çevre köylere yerleşmişlerdir. Ressamlar gün boyu doğadan manzaralar peşinde koşmuşlardır. “Fransız sanatının karşıt eğilimli iki büyük ustası, İngres ve Delacroix, biri geleneklere bağlı, öteki gelenekleri kırıyor. Her ikisinin de müzikle yakın ilintisi var. Engres, müzik eğitimi almış olan, şehir orkestrasında keman çalarak bunu meslek olarak da uygulayan bir ressamdır. Delacroix da keman ve piyano öğrenmiş, uygulamaktan çok müzik üzerinde düşünmüş, müzikte mantığı aramıştır.”¹⁹

Kendinde müzik olmayan insan,
Seslerin tatlı armonisiyle heyecanlanamayan kişi
İhanet, hırsızlık, kalleşlik için olgundur.
Zekası donuktur gece gibi,
İstekleri karanlık Erebus gibi,
Böyle bir insandan sakın!
Müziği dinle...

“Shakespeare’in mısraları, Delacroix’nın sözü genel olarak müzik ile diğer sanatlar arasındaki derin yakınlığı vurgulamaktadır. Goethe de bu yakınlığın varlığını, resmin de bir devamlı kalın sesinin olması gerektiğini söylerken ortaya koyuyordu. Resmin bugünkü durumunu haber verir gözükken bu söz, resmin sonraki evriminin hareket noktasıdır. Resim kendine has imkanlarının geliştirilmesiyle, kelimenin soyut anlamında bir sanat olacaktır ve bugün saf piktürel kompozisyonu gerçekleştirmeye muktedir hale gelecektir.”²⁰ “Müziksel tını dolaysız bir yoldan ruha ulaşır. Orada hemen bir yansıma bulur çünkü insanoğlu müziği içinde taşımaktadır. Herkes bilir ki sarı, turuncu ve kırmızı insana sevinç ve zenginlik fikirleri aşılar, bu kavramları canlandırırır.²¹ Bu iki alıntı genel olarak sanatlar, özellikle de müzikle resim arasındaki derin akrabalığı gösteriyor. Goethe’nin, resmin sürekli – bas’ına kavuşması gerektiği

¹⁹ İLYASOĞLU, a.g.e.,s 102

²⁰ Vasili KANDINSKY, **Sanatta Manevilik Üzerine**. Çev.Ahmet Necati Bigalı. (Birinci basım. İzmir: Özden Ofset,1981), s.49

²¹ KANDINSKY, a.g.e., s54

düşüncesi elbet bu göze çarpan akrabalık üzerine kurulmuştur. Goethe'nin bu kahinimsi ifadesi resmin bugün içinde bulunduğu durumun bir önsezisidir. Bu durum resmin elindeki araçları kullanıp gelişerek ereceği soyut anlamda sanat olma ve salt resimsel besteye ulaşma noktasına giden yolun başlangıç çizgisidir.

O dönemde müzikçiler, ressamalar ve yazarlar iç içe olmuşlardır. Gouguin ve Van Gogh aynı yöre ve çevrelerden gelmemelerine rağmen, renge karşı duyarlılıkları onları bir araya getirmiştir. Her ikisi de rengin kendi başına ifade gücü taşıdığını keşfetmişlerdir. Seslerin bir araya geldiklerinde bir tını oluşturuyorlarsa; renklerinde uyum ya da karşıtlıklarla birbirini tümleyerek bir simge dili oluşturduklarını görmüşlerdir. “İkisi de görünenin ardındaki gerçeğin peşinde koşmuşlardır. ‘Ölülerin ruhu bekliyor’ adını verdiği resim için Gouguin, ‘genel armoni, koyu, hüzünlü, ürkütücü, ölüm çanı gibi gözde çınlıyor’ demiştir (Resim 16). ‘Mor, koyu mavi, sarı, turuncu ve kahve rengi müziksel tınıyı (akoru) tamamlıyor.’ Gouguin burada müziğe benzetmeyi değil, müziğin etkisini vurgulamıştır. Koyu renklerin bir araya gelişini ölüm çanı tınısıyla özdeşleştirmiştir.”²² Gauguin bir yanda izlenimciler, diğer tarafta da genç ressam olan arkadaşları çevresinde ‘renkli çalgılama’ dan bahsedip: “Neden bizlerde ruhsal durumumuzu karşılayan değişik uyumlar bulmayalım? Diye söz etmiştir. Yine resimle ilgili bir açıklamada şöyle demiştir: “Duyuların aracılığıyla, dolaylı yoldan ruhu etkileyen müzik gibi, resim de uyumlu renk tonlarıyla müziğin tınısal uyumlarını yakalayabilir.”²³ Gauguin, müzik örneğinde görüldüğü üzere, resimde de uyum bilgisini varsayıp, resmin müziksel döneme girdiğini sözlerine ekliyordu. Aynı günlerde Seurat ve yeni izlenimcilerin genç temsilcileri, müzisyenlerin yedi ana sesin desteğiyle oluşturdukları uyumu, gökkuşağının yedi ana rengiyle resme uygulayabileceklerini söylemişlerdir.

²² İPŞİROĞLU, a.g.e.,s 24-27

²³ Müzik ve Çağdaş Resim, Werner HAFTMANN, Çev. Mehmet Ergüven, **Rrh+Sanat**, Sayı 06, (Eylül-Ekim 2003), s.24



Resim 16, Paul Gauguin, Ölümlerin Ruhunu Bekliyor, 1892, Albright-Knox Sanat Galerisi, New York

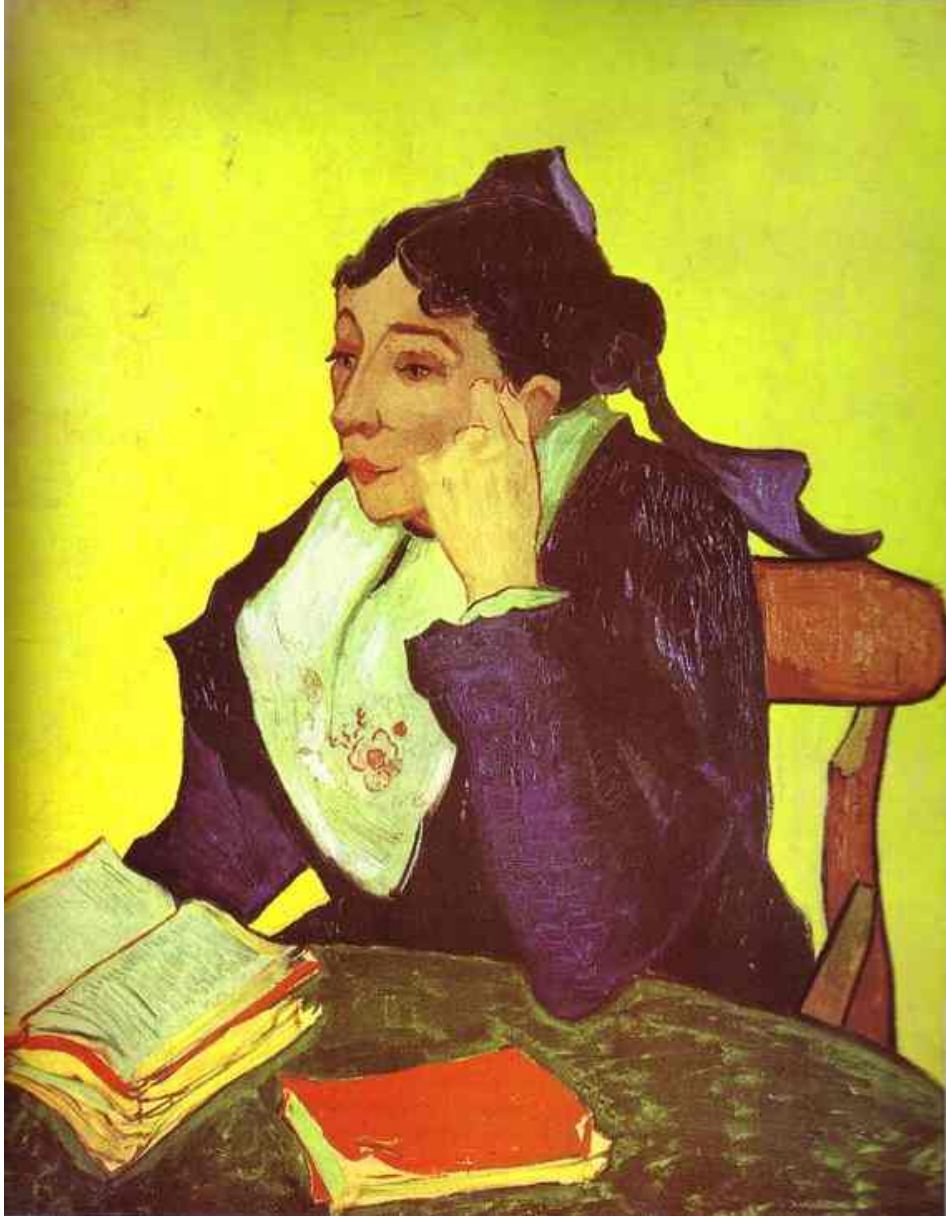
Van Gogh kardeşi Theo'ya yazdığı bir mektupta, resimlerinde, müzik kadar yatıştırıcı, rahatlatıcı bir şeyler yapmak istediğinden bahsetmiştir. Beşik sallayan kadın (La berceuse) adını verdiği resmi için “küçük bir renk müziği”²⁴ deyimini kullanmıştır (Resim 17). Berceuse'nin aynı zamanda ninni anlamına gelmesi ve bu resim hakkında konuşur ya da yazarken müzik terimlerini kullanması ilginçtir.

²⁴ İPŞİROĞLU, a.g.e.,s 25



Resim 17, Vincent Van Gogh, Ninni, 1889 Philadelphia Sanat Müzesi,

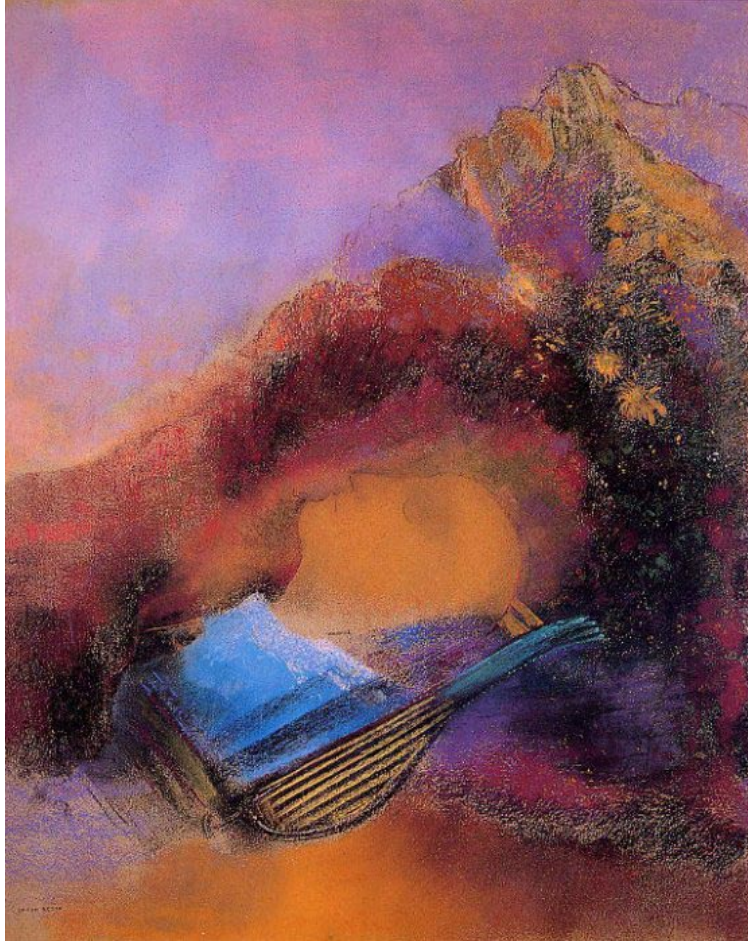
Van Gogh, 1888 yılında, kesin bir tavırla, resmin daha soylu olabileceğini ileri sürerken Daha fazla müzik, daha az plastik diyordu. Usta sanatçı, tını ayrıntılarına (nüans) duyarlılığını eğitebilmek için piyano dersleri almaya başlamıştı. Van Gogh'un son günlerinden bir sahne, bu konudaki düşüncelerini çevresine nasıl iletmiş olduğunu göstermektedir. “Burada piyano başındaki Dr. Gachet, öfkeli ustanın ‘Arlesienne’ başlıklı yapıtından duyumsadığı tınıyı seslere geçirmeye çalışmaktadır (Resim18).



Resim 18, Van Gogh, Arlesienne, 1888, Metropolitan Sanat Müzesi, New York

Yine bu yıllarda ‘bilinçaltının sessizce belirişini pusuda bekleyen’ Odilon Redon, biryanda arabesklerin ezgisel albenisini, öbür yanda da açık-koyu uyumunun tınlayan grisiyle ilgilenirken, kendisini ‘Senfoni Ressamı’ olarak adlandırıyordu.”²⁵ Redon, ‘Orpheus’un Başı’ adlı tablosunda bu uyumun etkilerinin yanında, Lyra’sı eşliğinde söylediği dokunaklı parçalarla ünlü bir mitoloji karakterini ve onu yine ünlü lyrasını kullanması dikkat çekmektedir (Resim 19).

²⁵ HAFTMANN, a.g.e., s.25



Resim 19, Odilon Redon, Orpheus'un Başı, 1905, Cleveland Sanat Müzesi, Cleveland

O yıllarda gelişen müzik resim etkileşimi giderek ozanları da etkilemeye başlamıştır. Fransız simgeçileri ve Mallarme'nin çevresindeki sanatçılar, sözcük tınıları ile şiirsel tını dizisini birbiriyle karşılaştırmışlardır. Özellikle özgür veznin bulunuşu, şiirin müzikleşmesinde önemli bir etken olmuştur. Müziğe özgü anlatım olanakları artık resme de geçmiş, böylece Gauguin'in önderliğinde başlayan simgeçilik, çevresindeki sanatçılarla mistizme, daha sonra da tüm Avrupa'yı saracak olan 'Jugendstil'e dönüşmüşlerdir. "Yüzyıl dönümünde Jugendstil sözcüsü Endell'in "özgür tonlardan oluşan müzik gibi özgür biçimlerden oluşan resim"²⁶ çağrısı, hemen her ressam için bir çıkış noktası olmuş fakat ne var ki artık müzikte de sanatların beraberliğine yönelme eğilimi başlamıştı. Richard Wagner, hiç kuşkusuz bu yılların müzik konusunda önde gelen ismidir. Bu bakımdan ozan ve ressamların müziğe duydukları özlemde Wagner'i düşünmüş olmaları muhtemeldir. Wagner'in gerek müzikli sahne için oluşturduğu dramatik çalgılama yöntemi, gerekse müziğe dayalı toplu sanat yapıtı, sanatlar arasındaki

²⁶ HAFTMANN, a.g.e., s.26

ilişkiyi sergiler niteliktedir. “Wagner’in her dinleyicide plastik çağrışımlar uyandıran müziği de simgesel anıştırmalarla dolmuştu. 19. yüzyılın sonu ve özellikle Jugentstil dönemini kapsayan yıllarda Wagner’in bu etkisi irdeleme gerektirmeyecek kadar belirgindir. Kandinsky örneği, bu etkinin ne denli güçlü olduğunun göstergesidir. Kandinsky, 1880 li yıllarda, Moskova’da henüz öğrenciyken izlediği bir Lohengrin temsili için şöyle yazmıştı: ‘Tüm renklerimi görüyordum. Resimde de müziğe eşdeğer bir güç olduğunu kavramıştım.’ Gerçekten de Kandinsky’nin ilk soyut çalışmalarını, Wagner’in müzikli dramını, resim diline aktarma denebilir.”²⁷

Edward Munch, ‘Çığlık’ adlı litografisinin altına ‘Çığlığı tüm doğada duyuyordum’ diye yazmıştır (Resim 20). Bu resmin çıkış noktası şiirdir.



Resim 20, Edward Munch, Çığlık, 1893

İki arkadaşla yürüyordum

Güneş batıyordu.

²⁷ HAFTMANN, a.g.e., s.26

Gökyüzü kan kırmızısı olmuştu.
 Birden içime acı çöktü.
 Ölesiye sessiz,
 Hasta,
 Yorgun duydum kendimi.
 Karanlık fiyordun ve kentin üstünde
 Gökyüzü kan gibiydi,
 Sanki alevler dolanıyordu.
 Arkadaşlarım yürüdüler
 Ben durdum, korkudan titreyerek...
 Doğadan sonsuz bir çığlık duyuyordum sanki...

Munch'un klostrofobisi vardı. Resimlerinde de çoğu kez bu korkunun ifadesi görülmektedir. Resminde, öndeki figürle başlayan dalgalanma, doğada hızla yayılır ve böylece doğayı saran çığlık, ses dalgaları halinde görselleşmektedir. Sanat tarihçisi Werner Haftmann, bu resmi yorumlarken “Doğanın çığlığını işiten, kendini doğayla özdeş, onun bir parçası olarak duyar”²⁸ demiştir.

Oluşum sürecindeki çağdaş resim, iki yolla müzikle örtüşmüştür. Bunlardan birincisi Gauguin ile Van Gogh'un izlediği uyarıcı-renk ve uyarıcı-çizgi'den kaynaklanmaktadır. Bu, rengin bağımsız anlatım gücünü bularak belirlenmiştir.. Renklerin saf ezgisel yapısından doğan büyümlü bir tını, Gauguin'in deyişiyile, “nesneyi kutsal ışık gibi parlatarak, sonsuza ulaştırmaktaydı”²⁹. Renkli biçimlerdeki bu uyarıcı tınısal yapıdaki müzikle olan bağıntıyı kendiliğinden ortaya çıkarmaktadır. Uyarıcı-renk, Kandinsky'nin de dediği gibi, müziksel bir tonu andırırçasına “Ruha, amaca uygun bir yaklaşım aracı”³⁰ olmuştur. Artık, dolu ve parlak tonlar geniş renk çemberine uyarlanırken, ‘glissando’lar da komşu renklerle sağlanabilirdi. Gauguin herhangi bir renkli tonun son gücüyle parlamasına koşut, giderek güçlenen tını yoğunluğunun ruhta karşılığını bularak titreşime geçmesine “saf bir tonun çekenleriyle çalkalanması”³¹ diyordu. Burada bir noktanın vurgulanması gerekir: çağdaş resmin tınıyı renk yada rengi

²⁸ İPŞİROĞLU, a.g.e.,s 31

²⁹ HAFTMANN, a.g.e., s.25-26

³⁰ HAFTMANN, a.g.e., s.25-26

³¹ HAFTMANN, a.g.e., s.25-26

tınıyla tasarlayabilen tüm renk ustaları ‘synestetik’ yeteneği oldukça güçlü kişilerdir. Gauguin ve Van Gogh da kolayca çözümlenebilen bu olguyu, yazılarında bir dizi tını ve renk ilişkisine değinen Kandinsky ve Hoelzel’de de fark görülebilir. Nitekim mektuplarında ton ve renk tınısı ilişkilerini betimleyen Franz Marc’tan başka Matisse, Klee ve daha bir çok usta bu konuya ilgi duymuşlardır. Son sıralarda bu konuyla ilgili Emil Nolde’un henüz yayınlanmamış el yazmasında şu not yer alır: “Renkler, yağlı boya resim ve kompozisyonlarında belirleyici öge olmuştur. Bir besteci için tonlar ne ise bir ressam için de renk odur...Daha yıllar önce renkler ilgimi çekmişti; sonraları değişik konumdaki insan sesini renklerle vermeye çalıştım. Koyu leylak, bakır mavisi, paslı ve kızıla çalan kırmızılar bu seslerin karşılığıydı. ...Sevinç, üzüntü, düş, kutlama ve diğer insancıl duyguları veren sesler, renklerle de karşılanabilir.”³² Nolde el yazmasındaki bu cümleyle Dışavurumculukla birlikte bir tavrı dile getirmiştir. Uyarıcı-renk’le resmin müziklendirilmesi istemi, dışavurumcu bir istemden kaynaklanmaktadır.

Dışavurumculuk (Ekspresyonizm) kavramından bahsederken sadece resim, müzik ya da sinema gibi kimi sanat dallarına bağlı kalarak değerlendirmek çok doğru değildir. Dışavurumculuk, sanatsal bir eğilim olmaktan da önce; farklı bir dünya görüşü, dünyayı algılama biçimidir. Dışavurumcu insan, özü kötü olan bu dünyada kabuğuna çekilip her şeyi boş vermeyi seçmez. Aksine; dünyayı olabildiğince değiştirmek, nesnelere ve canlıları yeniden yaratmak için çabalar. Sinema tarihinin en önemli eleştirmenlerinden olan Lotte H. Eisner dışavurumculuğun tanımını şöyle yapıyor: “Dışavurumcu görmez, ‘görüş’lere sahiptir. Edschmid’e göre; olaylar, fabrikalar, evler, fahişeler, hastalıklar, çılgınlıklar ve açlık aslında yoktur. Gerçekten var olan tek şey, bunların oluşturduğu içsel ‘görüş’tür. Olay ve nesnelere kendi içlerinde hiçbir değeri bulunmaz: onların derinine inip töze ulaşmalı, kazanmış oldukları tesadüfi formun ötesine geçilmelidir. ‘Onlar’dan çıkıp ‘aslında onlarda bulunan’ a ulaşacak olan, egemen konumdaki korkutucu ‘hatalı gerçeklik’ten sıyrılıp ‘asıl biçim’i özgür kılacak olan kişiye sanatçıdır. Alıcı olmak yerine yaratıcı olan bu sanatkârın aradığıysa anlık bir olay değil, olay ve objelerin ebedi anlamıdır.”³³

³² HAFTMANN, a.g.e., s.26

³³ Lotte H. EISNER, *L’Ecran Démoniaque [Şeytani Beyazperde]*, (Eric Losfeld’in hazırladığı yeni basım, 1981), s.254

Dışavurumculuk hakim olan, dünyanın birey odaklı algılanışı ve varlıklarda saklı olan ebedi anlamları bulma çabası gerekçesiyle; dışavurumcu sanatçıların, romantiklerin mirasını sürdürdüğü fikri de oldukça yaygındır. Ölen Romantizm, aradan geçen onlarca yılın ardından tekrar dirilmiştir.

Dışavurumculuğun sanat alanında ilk ortaya çıkışı, on dokuzuncu yüzyılın sonlarında resimle olmuştur. Munch, Ensor, Hödler, Gauguin, Matisse gibi ressamın önderliğinde başlayan bu akımın kurucu ismiyse hiç şüphesiz Van Gogh'tur. "Bir kafenin resmini yaptığımda, oranın delirebileceğimiz veya suç işleyebileceğimiz bir yer olduğunu anlatmaya çalışıyorum".³⁴ Bu isimleri Oskar Kokoschka ve Emil Nolde gibi ressamlar izlemiş, özellikle Der Sturm Galerisi'nde sergilenen eserlerle 'dışavurumculuk' adı tüm dünyada duyulmuş, bu eserler kübizmin doğmasında önemli rol oynamış, birçok yeni sanat anlayışını da beslemiştir. "Soyut dışavurumcu sanat anlayışı, sanatsal bir evrimin düzenli bir sonucu değildir. Dışavurumcu sanatçı çağının psikolojik, politik, moral ve dinsel sonuçlarını, insanı ve insanın yaşam dramını, kendini hiçbir teknik ve estetik kurala bağlı saymaksızın dile getirme çabasıdır."³⁵ Sanatçılar bu duyguları daha güçlü yansıtabilmek için geleneksel kavramlardan uzaklaşarak 'biçim bozma' yöntemini yaygınlıkla uygulamışlardır.

Dışavurumculuk resimle sınırlı kalmamıştır. Savaşta yaşadığı acı dolu deneyimlerinin ardından August Stramm'ın yazdığı alışılmadık mısralarla birlikte edebiyatta yerini almıştır. Dışavurumculuk, o güne kadarki amacı, doğayı mükemmel biçimde taklit etmek olan heykel ile birlikte yeni bir paradoksun oluşmasına neden olmuştur Diğer sanat dalları da ekspresyonizmi büyük bir hızla benimsemiştir.

Müzikte Dışavurumculuk bir biçem özgürlüğü, güçlü anlatım ve kocaman bir çılgınlıktır. Geleneksel armoni kuralları bestecinin derin duygularını anlatmaktan yoksundur. Müzik, iç dünyadaki, bilinçaltındaki düşlemleri yalın, süssüz, içten geldiğince haykırmalıdır. Müzik, tıpkı romantizmdeki gibi, öznel duyguların aracıdır. Ancak yeni çağda bastırılmış duyguları ortaya çıkararak bir araç olmalıdır. Aynı yıllarda Sigmund Freud '*Düşlerin Yorumu*' başlıklı kitabını yayınlamıştır. Freud'a göre kişi,

³⁴ Rudolf KURTZ , **Expressionnisme et Cinéma [Dışavurumcu Sinema]** (1926 - yeni basım, Jean-Michel Palmier'in hazırladığı Alman serisi, Presse universitaires de Grenoble, 1986), s.54

³⁵ KINAY, a.g.e., s. 274

güncel yaşamında bastırıldığı duyguları, istekleri düşlerinde özgürce yerine getirebilmektedir. Bu savdan kaynaklanan resim, müzik, tiyatro ve edebiyat karakter olarak anlatımcı bir kişiliğe bürünür ve her sanat dalı da bu özü aktarmak için kendine göre teknik yöntemler geliştirir. Resimde Kandinski ve Kokoschka'nın koşutu müzikteki İkinci Viyana Okulu bestecileridir.

Müziğin dışavurumdaki anlatımcı felsefeyi en iyi yansıttığı yöntem *atonalitedir*. Böylece, o güne dek doruğa tırmanmış ton duygusu, melodik akış rededilmektedir. Yirminci yüzyılın modern anlayışında bestecinin kaygısı yalnız güzel melodiler yakalamak değil, sesin derinliği, yüksekliği ve yoğunluğu üstüne çalışmalar yapmaktır. Böylece yüzyıllar boyu tırmanan ton duygusundan kaçış ilk tepkidir. Yalnız müzik içinde gelişen bir teknik değildir bu. Freud'un getirdiği psiko analiz tekniği ile insanın bilinçaltını boşaltması ve kopuk kopuk ortaya çıkan tümceler, felsefe ve sanat dallarında Dışavurumculuğu doğurmuştur.

Cezanne ve Seurat'nın müzikten etkilenmesi ve bunu resimlerine yansıtma şekli dönemin diğer ressamlarından daha farklı olmuştur. Müzikle ilgili herhangi bir açıklamada bulunmayan Cezanne'in ilgi duyduğu besteciler Bach ve Hegel olmuştur. Cezanne'in ruhsal yapısı resmin dışına çıkmamıştır. Bununla beraber resimlerinin özgür biçimleme ve nesne betimlemesinden arınmış yapısına bakınca "sanat, doğaya koşut uyumdur"³⁶ özdeyişi açıkça görülmektedir. Öyle ki Cezanne'da füğün, konstrüktif yapısının dışavurumcu müzikli dramı çözdüğü söylenebilir. Seurat ile Signac ve yeni-izlenimciler rengi, rengin boşluktaki belli bir yasaya uygun konumu ve renk çemberini hem soyut, hem de sesli bir konstrüksiyon ögesi olarak ele almışlardır. Üzerinde durulan, renkle anlatımın ruhsal yoğunluk kazanması yerine, sanatçının elinde uyum için hazır bir araç olan rengin ince mantığı ve yasaları, uyuşumla karşıtlığı, iniş-çıkışı, birbirini kesen geriye dönüş yada kontrpuana özgü devinim yasaları ile oynaşmaktadır. Yeni-İzlenimcilik'in kuramsal sözcüsü Signac, bu konuda bağlayıcı bilgi vermektedir: "Tuval başına geçen ressam her şeyden önce, hangi çizgi ve yüzeye bağlı etkinin birbiriyle örtüştüğünü, bunları hangi ton ve renkle kapatacağını saptamalıdır. Yeni-izlenimci ressam, boyanacak tuvali düşünmeden, iki karşıt tondan yola çıkar. Tuvalin sınır uçlarına yerleştirdiği bu tonlarını, uyum bekleyen yeni bir karşıtlık çıkıncaya dek

³⁶ HAFTMANN, a.g.e., s.27

dengeler. Artık, renk skalasıyla oynarken ölçü ve ritmi de kendi kararına göre belirlemektedir. Böylece, istediği öğeleri aşağı yukarı oynatıp herhangi bir ayırtıyı da sonsuza dek modüle edebilir. Büyük bir coşku içinde, prizmadaki yedi rengin oyun ve çatışmasını yöneten ressam, tıpkı yedi notayla değişik düzenlemeler oluşturan müzisyene benzemektedir.”³⁷

19. yüzyılda özellikle de ilk yıllarında sanatta yoğunluk hareketlilik olduğunu söyleyebiliriz. Paris, Berlin, Münih, Moskova gibi büyük sanat merkezlerinde, sanki ülkeler arasında sınır yokmuş gibidir. 1. Dünya Savaşı'nın gerilimli politik ortamında, sanatçılar hangi ülkeden olduklarını sözgelimi Picasso'nun İspanyol, Kandinsky'nin Rus olmasının pek bir önemi yoktur. Hatta ülkelerinden farklı şehirlerde akımın başını çekebilmişlerdir. Sanatçılar arasında sanatsal görüş ayrılığı olsa da büyük bir dayanışma söz konusu olmuştur. İtalyan Fütürizm'inin politik amaçlı olması sorun ya da tartışmalara neden olsa da bu, o dönemde bir ayrıntı olarak kalmıştır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

20. YÜZYIL SANATINDA RESİM MÜZİK BAĞINTILARI

1. 20. YÜZYIL RESİM VE MÜZİK ETKİLEŞİMİ

1904 yılında Adolf Hoelzel şöyle bir açıklama yapıyordu: “Müzikteki kontrpuan ve müzik bilgisi gibi, resimde de her türden sanatsal karşıtlık ve onların zorunlu uyumunun amaçlayan belli bir öğretisi olmalıdır.”³⁸ Bu tümce gerek Kandinsky'nin ön gördüğü yola, gerekse Klee'nin Bauhaus'da verdiği derslere tam olarak uymaktaydı. Kısaca, müzik ve resim arasındaki bağlantı eskiden olduğu gibi yaşıyordu. Örneğin Matisse şöyle demektedir: “Eğer renkli tonlarla kurduğum ilişki bulunacak olursa, ortaya canlı bir akort, müzikteki gibi bir uyum ortaya çıkmalıdır.”³⁹

Doğada geometrik şekillere rastlayamayız. Sanat yapıtı, doğaya karşıt olan, geometrik düzeni ifade etmektedir. Bu geometrik düzen yada bu geometrik yapı,

³⁷ HAFTMANN, a.g.e., s.27

³⁸ HAFTMANN, a.g.e., s.27

³⁹ HAFTMANN, a.g.e., s.27

temelde bir mimari yapıdır. “Mimari yapıda her şey rasyonel ilgiler içinde bulunur ve bu anlamda da, her ilgi bir orantı demektir. Bunun için, bir orantı varlığı olan resim, hem mimari bir yapıya, hem de bir müzik yapıtına benzer. Çünkü, her resim yapıtı, dikey çizgilerin, temel renklerin ve onların karşıtları olan yatay çizgilerin, renksiz renklerin biçim kazanmış, ‘denkleşmiş’ bir yapısıdır bu anlamda da bu elemanların bir harmonisidir. Bu ‘denkleşmiş’ yapı, bu ‘harmoni’ hem mimarlık, hem de müzik için geçerlidir.”⁴⁰ Bu anlamda vaktiyle Schelling, mimarlığı ‘taşlaşmış müzik’ olarak anılmış, Mondrian ve Doesburg’un konstruktivizminde, resim de böyle bir harmoniye katılmıştır. Bunun için resim, bir bakıma mimari olduğu gibi, bir bakıma da müziktir. Konstruktiv resim, mimari kadar caz müziğine de bağlıdır. Burada, örneğin Mondrian’ın ünlü yapıtı ‘Boogy – Woogy’, bir kanıt değeri taşır. Konstruktivizm, resimde dikey ve yatay biçimlerin bir komposition’u olarak özellikle caz müziğine paraleldir. Çünkü caz müziğinde de objektif ve soyut ifadelerin aritmetik bir yasalılığı söz konusudur.”⁴¹

Sanat tarihine baktığımızda, sanatın gelişiminin 20. yüzyıldaki görünümü Soyut Resim’dir. Kübizm, gelecekçilik, fovizm gibi sanat hareketleri yüzyılın başında belli bir yerde ve belli sanatçıların başlamış oluşmuş akımlar olmuştur. Ancak soyut sanat bu akımlardan farklı olarak, birbirine çok yakın tarihlerde Avrupa’nın çeşitli kentlerinde ayrı ayrı sanatçılar tarafından başlamıştır.

“Başlangıçtan itibaren soyut resim iki farklı doğrultuda gelişme göstermektedir. Bunlardan ilki fovizmden kaynaklanmıştır; serbest ve liriktir. İkinci dal kübizmden kaynaklanmıştır, gerçek özde geometriktir.”⁴²

Rusya ve Almanya soyut resmin ilk özgün yapıtlarının ortaya çıktığı ülkelerdir. Saf soyut resme varma çabaları, Almanya’da biraz farklı bir yol izlemiştir. Nolde 1909 tarihli ‘Dans Eden Kızlar’ adlı yapıtında Fovistleri örnek almıştır. Fakat Nolde, abartılı renk ve fırça kullanımında onlardan çok daha cesaretlidir. Vahşi hayvan tanımı, belki Matisse’den çok Nolde’ye uygundur. Sanatçının adı geçen yapıtında çılgınca bir

⁴⁰ TUNALI, a.g.e., s. 1801

⁴¹ İsmail TUNALI, **Felsefenin Işığında Modern Resim** (Beşinci basım. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1996), s.181

⁴² Cahid KINAY, **Sanat Tarihi** (Birinci basım. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1993), s. 266

hareketin çok daha dışavurumcu (ekspresif) bir anlatımını buluruz. Macke de aynı saf, dışavurumcu renkleri kullanmıştır. Ancak renk, bu sefer sakin ve şiirsel bir anlatımın hizmetindedir. Kandinsky de çalışmalarına Munich’te bu noktadan başlamıştır. Önce sakin bir Köy Yaşamı’nı (Stadtische Galerie, Munich) konuya uygun saf renklerle ve sade bir anlatımla vermeyi denemiş, ama çokça oyalanmadan daha 1910 yılında soyut resme varmıştır. Suluboya ile yaptığı ‘İsimsiz’ adlı yapıt, sanat tarihçilerince çağımızın ilk soyut resim örneği sayılmaktadır (Resim 21). Daha bu ilk örnekte nesnel dünyadan en küçük bir iz bile bulamayız.



Resim 21., Wassily Kandinsky, İsimsiz, 1910, Ulusal Sanat Müzesi, Paris

Kandinsky’nin ilk örnek soyut sayılan resminden sonra soyut sanat Rusya’da daha bilinçli ve daha sistematik bir gelişme göstermiştir. 1913 yılından itibaren Konstruktivizm, Rayonizm ve Suprematizm birbirini izleyerek gelişen soyut sanat akımlarıdır. Geleneksel ikon sanat ve fresk tekniklerinden sıyrılmak isteyen Rus ressamlar, öncelikle didaktik nitelikte resim yapmaya koyulmuşlardır. Tarihsel olaylar, peyzajlar, portreler sanatçıların konuları olmuştur. Şehir şehir dolaşarak resimlerini sergileyen bu sanatçılara Gezgin adı verilmiştir. Bu sanatçılar, “değişmesi beklenen Rus toplumun, bir süre, isteklerini cevaplamıştır.”⁴³

⁴³ KINAY, a.g.e., s. 267

Hollanda’da 1917 yılında Théo Doesburg ve Piet Mondrian tarafından yayınlanmaya başlayan De Stijl (Stil) dergisi etrafında toplanan bir grup sanatçı yeni bir temel plastik prensipleri oluşturmuşlardır. 1916 yılında Piet Mondrian kübizmi uç düzeye ulaştırmak amacıyla denemeler yapmaya başlamıştır. Formları en ileri derecede çözmek, objeleri mutlak niteliğe ulaştırarak madde olmaktan sıyrılmak suretiyle arı soyutlamaya varmıştır. Piet Mondrian objelerin ve formların çözülerek nasıl temel öğeleri olan yatay ve dikey çizgilere dönüştüğünü bir ağaç formu üzerinde göstermek istemiştir (Resim 22).

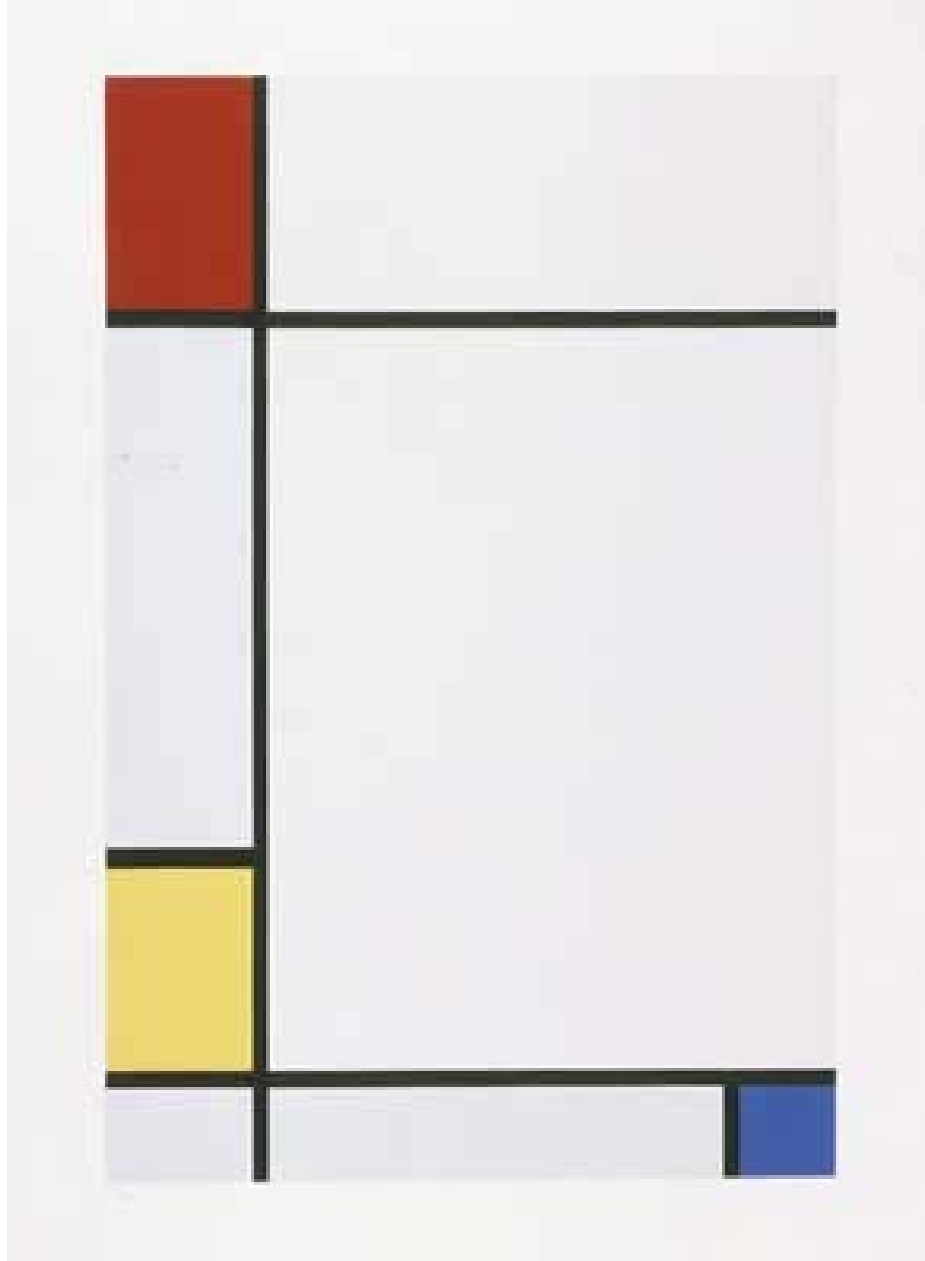


Resim 22., Piet Mondrian, Gri Ağaç, 1911, Gemeente Müzesi, Den Haag

Bu doğal gerçeğin soyut gerçeğe dönüştürülmesi denemesidir. Söz konusu ilke eşyanın, objelerin özüne inmesi prensibine dayanmaktadır. Sanatçının “Kırmızı, Sarı ve Mavi Kompozisyon” adlı yapıtında, beyaz zemin üzerindeki yatay ve dikey çizgiler, mavi ve sarı ve kırmızı planlar kompozisyona soyut bir çizgi ve renk ahengi vermektedir (Resim 23). “Théo Doesburg da De Stijl ilkelerine uygun eserler yapmış, ‘İnek’ isimli tablosunda hayvan figürünün dikdörtgenlerle kurulabileceğini anlatmak istemiştir. Bu doğanın geometrik elemanlara indirgenebileceğinin ifadesidir.”⁴⁴ (Resim24).

⁴⁴ KINAY, a.g.e., s. 270

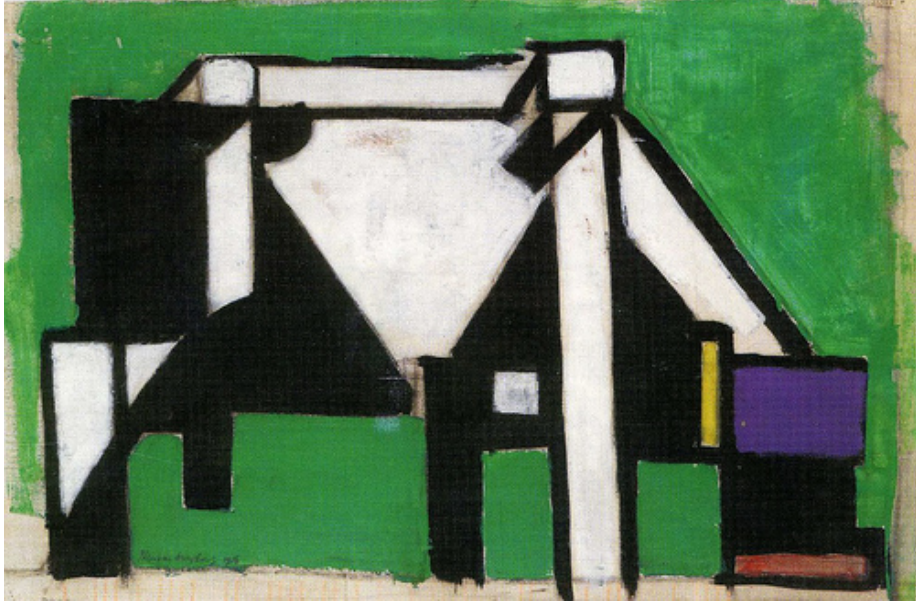
Kübik Gelecekçilik ve kolaj tekniğinde çalışmaların ardından Malevitch, soyut geometrik biçimlere yönelmiş ve suprematist adını verdiği düzenlemeler yapmaya başlamıştır. Bu yapıtlar, “görünen gerçeklikten hiçbir bildiri taşımayan, hiçbir toplumsal, politik yada öteki kullanım ortamlarına yönelmeyen, tümüyle saf “estetik bir duygu”nun yansımasıdır.”⁴⁵ Malevitch bu dönemde, temel geometrik biçimlerin bir arada kullanıldığı yapıtlar gerçekleştirmiştir. Bunlar, siyah, kırmızı bazen de sarı renklerde, kareler, daireler ve üçgenlerdir (Resim25).



Resim 23, Piet Mondrian , Kırmızı, Sarı ve Mavi Kompozisyon, 1927,
Belediye Müzesi, Amsterdam

⁴⁵ **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi** (2. Cilt, YEM Yayınları, 1997, İstanbul), s. 1158

Malevitch'in bu düzenlemelerindeki biçimler, farklı renkte oluşları ve yerleştirilişleriyle bir boşlukta yüzüyorlarmış izlenimini verir.



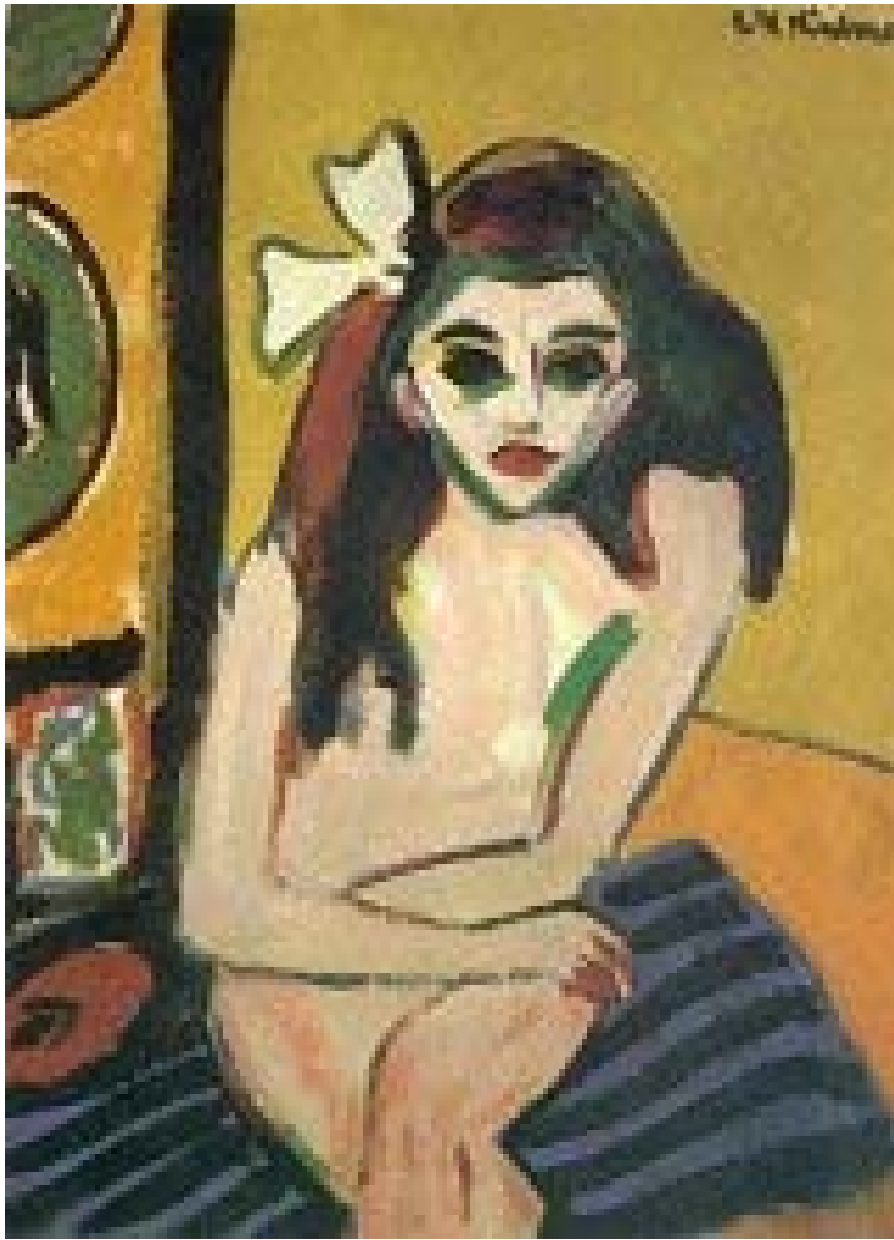
Resim 24, Théo Doesburg, İnek, 1917, Modern Sanatlar Müzesi, New York



Resim 25, Kazimir Malevitch, Suprematist, 1915, Özel Koleksiyon

Piet Mondrian, Wassily Kandinsky ve Malevitch soyut resim sanatının üç büyük öncüsüdürler ve 20. yüzyılın resmine yön veren isimler olmuşlardır.

1905'te 'Köprü' grubuna giren Alman ressamlar (Ernst Ludwig Kirchner, Karl Rottluff, Erich Heckel, Emil Nolde, Otto Müller) Grup üyelerinden Kirchner kadın figürünü kullandığı bir çok resim yapmıştır. Bu kadınlar bir çok mekanda caddede, tuvalet yaparken odada tasvir olunmuştur. Resimlerinde kalın fov renkler, kalın çizgiler kullanılmıştır. Sanatçı böylelikle geçerli sanat uygulamalarının dışında kaldığını ifade etmek istemiştir (Resim 26).



Resim 26, Kirchner, Marcella, 1909, Misset Müzesi, Stokholm

1910 sonrası ‘Mavi Süvari’ grubu ressamaları (Wassily Kandinsky, Franz March, August Macke, Paul Klee) Grubun fikir adamı ve teorisyeni Kandinsky’dir. Sanatçı, ‘Sanattaki Tinsellik ile ilgili’ adlı kitabında, özetle sanatta formun önemli olmadığını, duyguların ifadesine öncelik tanımak gerektiğini, doğanın insanı değerlendirmek için değiştirilebileceğini resim sanatının ilkeleri olarak saptamıştır. Gruba sonradan katılan Paul Klee sulu boya, desen, renkli kalem ve yağlı boya gibi değişik resim teknikleriyle eserler vermiş, desen tekniğine öncelik tanımıştır. Eserlerini göz algısıyla değil, ruhsal algıyla yaptığını, insanı olduğu gibi değil, olabileceği gibi tasvir ettiğini söylemiştir. Bilinçaltı ve hayal dünyasının birikimleri resimlerinde ifade bulur. Klee bütün bu sanatsal özellikleriyle sürrealistlerin ilgisini çekmiştir (Resim 27).⁴⁶



Resim 27, Paul KLEE, Senecio, 1922, Bazel Sanat Müzesi, Bazel

Sanat eleştirmeni olan Sergey Dioghilev ülkesinin ressamalarını ve bestecilerini Batı Avrupa’ya tanıtmış ve Paris’te Rus sanatını başarıyla temsil etmiştir. Seyircinin

⁴⁶ KINAY, a.g.e., s. 274-281

gözünü kamaştırmak ve şaşırtmak isteğiyle Dioghilev, kareografiye çarpıcı bir zenginlik kazandırmak için tüm sanatlara başvurmuştur. Zen budizmine ilgi duyan Dioghilev, gerek sahneleme gerek müzik alanlarında 19. yüzyılın alışılmış uygulamalarına karşı tepki göstermiştir. Tepkisini göstermek için çevresine olağanüstü sanatçıları toplamıştır. Picasso başta olmak üzere Braque (gemiler), De Chirico (balo), Ernst ve Mino (Romeo ve Juliet), Matisse (Bülbülün Şarkısı) ile işbirliği yapmıştır. Dekor, kostüm, sahne düzenekleri ve perdeleri yaratmada bu ünlü isimleri kullanmıştır.

Rus baleleri topluluğu ile işbirliği yapmış sanatçılar içinde Picasso'nun adı genellikle, bale grubunun dikkate değer birkaç gösterisiyle birlikte anılır. Bu topluluğa kadın dansçılardan biriyle Olga Koklova ile yaptığı ilk evlilik vasıtasıyla bağlanmış olan Picasso, Parade, üç köşeli şapka, mavi tren baleleri için Dioghilev'in sahnelediği kimi eserlerin uvertür bölümünde kullanmayı sevdiği iç-perdelerini Picasso çizmiştir (Resim 28).



Resim 28, Picasso, Parade Balesi Perdeleri, 1917, Ulusal Modern Sanat Galerisi, Paris

Bir çok balenin dekor ve kostümlerini de o yapmıştır. Ayrıca Picasso, Rus baleleri topluluğunun 1923 programını, hayranlık uyandıracak olağanüstü dansçı desenleriyle süslemiştir. Ancak sanatçının bu topluluk için yarattığı en çarpıcı eser, Parade için hazırladığı “menojer” kostümleri olmuştur. Bu kostümler birer kıyafetler olarak karşımıza çıkmaktadır (Resim 29).



Resim 29, Picasso, Parade balesi kostüm eskizleri, 1917

Parade, Paris'te ilk sahnelendiğinde Apollinaire uzun bir yazıda bunu 'kübist bale' olarak övmüştü. "Parade"nin müziği besteleyen Satre'nin yaptığı müzikte 'kübist müzik' olarak nitelendiriliyordu. Peki kübist müzik olabilir mi? Kübizmin temel

düşüncesi olan üçüncü boyutu kırıp yeniden oluşturma ilkesi müziğe aktarılabilir mi? Satie'nin bu müzikte yer yer caz ve gürültü öğelerini (tabanca, klakson, daktilo, testere sesi vb.) geleneksel müziğin içinde olduğu gibi kullandığı göz önüne alınırsa, kağıt, bez parçası, cam vb. nesnelere kullanarak yaptıkları kolajlarla ortak yanı açıkça görülür.⁴⁷

1932'de Fransız ressam Henry Valensi'nin çevresinde oluşan bir sanat akımı dikkati çeker. Valensi'nin formülleştirdiği müzikalizm kuramı, resimle müzik arasındaki değer ve uyum benzerliklerini aydınlatmaya dayanır. 1932-39 arasında, ikinci dünya savaşı ardından, 1946'dan Paris'te ve başka Avrupa kentlerinde Müzikalist sergiler düzenlenmiştir.

Tüketim toplumunun doğuşu, savaş sonrası doğan yeni bir kuşağın yoğun bir biçimde toplumsal sahnede yerini alması, ama aynı zamanda insan bilimlerindeki ilerlemeler ve bunların sanat olayları ve düşünce üzerindeki etkileri gibi son derece farklı nedenlerden kaynaklanan çok sayıda faktörün baskısıyla, 1960'lı yılların sanat tarihi, güçlü değişim hareketlerine sahne olmuştur.

Her türlü tabu yıkılırken, sanat, psikanaliz ve sosyolojinin etkisiyle yeni alanlara açılır. Sanat dallarının birbirini etkilemesi, sanat dallarının birbirinden esinlenmesi bir yana, artık, disiplinler arası sınırların ortadan kalkmaya başladığı yıllar başlamıştır. Teknolojinin, sanat etkinliklerinin birer parçası olması, tek, biricik, yüce gibi sanat eseri nitelendirmelerinin yok olarak sanatçının, sanatsal nesnenin ve izleyenin hep birlikte oluşturduğu bir, "sanatsal etkinlik" kavramının gelişmeye başlaması, sanatta yeni bir çağ olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bu farklı yaklaşım 1950'li yıllarda Amerika'da Black Mountain, College, Merce Cuningham, John Cage ve Robert Rauschenberg'in karşılaşmalarıyla başlar. Yazar, şair dostlarının yardımlarıyla bu sanatçılar, resim, dans, müzik, şiir, filmler, dialar ve plaklarla gösteriler düzenlemişlerdi. Bu gösteriler önceden plansız, doğaçlama gösterilerdi ve tüm halka açık olarak gerçekleştiriliyordu. Daha sonra happening olarak adlandırılan bu etkinlikler görsel sanatlarla sahne sanatları arasında bir işbirliği sağlamıştır.

⁴⁷ İPŞİROĞLU, a.g.e. (1995), s.35-37

1961'de New York'ta George Maciunes ve çeşitli avangard müzisyenlerin tasarladığı uluslar arası Fluxus hareketi ismini, tanımlarının fazlalığından ötürü 'çokluk' (Fluxus) anlamında seçilmiştir. Fluxus'un özgünlüğü 1962 Eylülünde Almanya'da başlamıştır. Wiesbaden'de (Stadtische) müzesinde gerçekleşen ilk Fluxus konserinde Viyana'dan özel olarak sözde beş Keman Virtüözü getirilmiştir. Aslında bu kişiler yaşamlarında hiç keman çalmamış kişilerdir ve üç saatlik konser boyunca 'anti-müzik' olarak adlandırılan bir müzik kompoze etmişlerdir.

Fransa'da etkinlikler, tiyatrolarda veya Ben'in Nice'teki ünlü butiğinde gerçekleşir. 1963'ten itibaren düzenli olarak yapılan Fluxus gösterilerinde 1965; Vestell'in kokuşmuş salatalarla yüklü bir vagona Almanya'yı ; felç olmuş trafik, bir beton kütesine gömülmüş araba gibi yıkım ve ölüm üzerinde odaklaşan temalar çerçevesindeki eylemleri; Beuys'un paralel üniversite kurulmasına kadar uzanan kahramanlık ve özel bir mitolojiyle karışık eylemleri, Duchhamp'ın Sibiryaya Senfonisi, 1. satz gösterisi yer alır.⁴⁸ Fluxus hareketi birçok Avrupa kentlerindeki gösterileriyle Brecht, ben, Spoerri, Filiou, Nom June Paik, Vestell, Beuys, Yoko Ono gibi sanatçılarla gelişimini sürdürmüştür.

2. MÜZİĞİ ESİN KAYNAĞI OLARAK SEÇEN RESSAMLAR

2.1. Macke

Fransız sanatını iyi tanıyan Macke "Müziğe o gizemli güzelliğini veren şey, resimde de çok etkileyici olabilir"⁴⁹ demiştir. 'Bach'a Saygı' adlı resim, Macke'nin ilk büyük soyut resmidir (Resim 30).

⁴⁸ Semra Germaner, a.g.e.,s.59

⁴⁹ İPŞİROĞLU, a.g.e.,s.44



Resim 30, Macke, Bach'a Saygı, 1912

Bach'a Saygı adlı bu resim, Bach müziğinin geniş perdeli, inişli çıkışlı yapısını en güzel anlatan resimlerden biri olarak karşımıza çıkar. Resmin sol orta ve sol üst bölümünde yer alan merdiveni anımsatan bölümler, bu iniş çıkışı anlatmaktadır. Yine sağ alt ve sol üst köşede, müziğin notalandırılmasında da kullanılan yay biçimindeki çizgiler tıpkı müziğe olduğu gibi resme de bir hareket katmaktadır.

2.2. Jawlensky

1. Dünya savaşının ardından uzun bir süre resim yapamayan ve bir arkadaşına yazdığı mektupta “içimde, göğsümde bir org varmış gibi duyuyordum, org tınlamalıydı”⁵⁰ diye yazan Jawlensky sonraki yıllarda ‘çeşitlemeler’ adlı manzara resimleri yapmıştır (Resim 31). Manzara ve insan yüzü, Jawlensky’nin resimlerinin temelini oluşturur. Onun aradığı oluşum, değişim gibi kavram değil, bütün bunların üstünde olan bağlayıcı bir ilkedir. Bunu da maddeden arınmış, tinselleşmiş insanda bulmuştur.



Resim 31, Jawlensky, Çeşitlemeler, 1910

2.3. Feininger

Almanya’ya baktığımız zaman Bach’ın fğleri doğrultusunda yaptığı bestelerle değil, tüm resimlerinde bu besteciden esinlenen Feininger’i görebiliriz (Resim 32). ‘Gelmeroda’ adını verdiği seride çok sayıda resim yapan Feininger şöyle söylemiştir. “Müzik, özellikle Bach, yaşamımda her zaman ön planda etkileyici olmuştur.”⁵¹ Aynı

⁵⁰ İPŞİROĞLU, a.g.e.,s.47

⁵¹ HAFTMANN, a.g.e., s.27

etkiyi Klee ve Sclemmer’de de görebiliriz. Ne var ki söz konusu bu kanıtlar, bir müzik dehasının yüceltilmesinden öte bir anlam taşımaktadır.



Resim 32, Feininger, Gelmeroda II, 1913, Guggenheim Müzesi, New York

2.4. Albers

Bauhaus'da hocalık yapan Albers de müziğe karşı ilgisini yapıtlarına yansıtmıştır (Resim 33).



Resim 33, Albers, Füg, 1939

“Resimlerinde, dikdörtgen renk alanlarının yatay ve dikey olarak ilişkilendirilişinde füg yapısını örnek almıştır. Çıkış noktası, fügde seslerin yürüyüşünün bir bütün olarak algılanmasıydı. Aynı algılama biçiminin resimde de renklerle olanaklı

olduğunu kanıtlamak istiyordu bu yapıtıyla.”⁵² Albers’in en ünlü çalışmaları olan ‘Kareye Saygı’ serisidir ve bu temel düşünce üzerinden gelişmiş resimlerdir (Resim 34).



Resim 34, Albers, Kareye Saygı, 1951

2.5. Degas

Degas çizimleri, resimleri ve heykelleri ile tanınan en önemli izlenimci ressamlardan birisidir. İlk yaratıcı dönemi tarihsel öneme sahiptir ve ona izlenimciliği tanıtan Manet ile tanışmasını da içerir. Plastik sanatlarda gördüğü ilgi, ışığı kullanımından ve zamanı durdurabiliyor gibi resmetmesinden kaynaklanmaktadır. Resimlerinde son derece hassas kaynaştırmalar, dışavurumcu direkt sürüşlerle birleşir. Bu üslubu yapay ışık altında ve tiyatro mekanındaki zengin dokularla çalışabilmesini sağlamıştır.

⁵² İPŞİROĞLU, a.g.e. (2002), s. 48



Resim 35, Edgar Degas, Dans dersi, 1874, Metropolitan Sanat Müzesi, New York

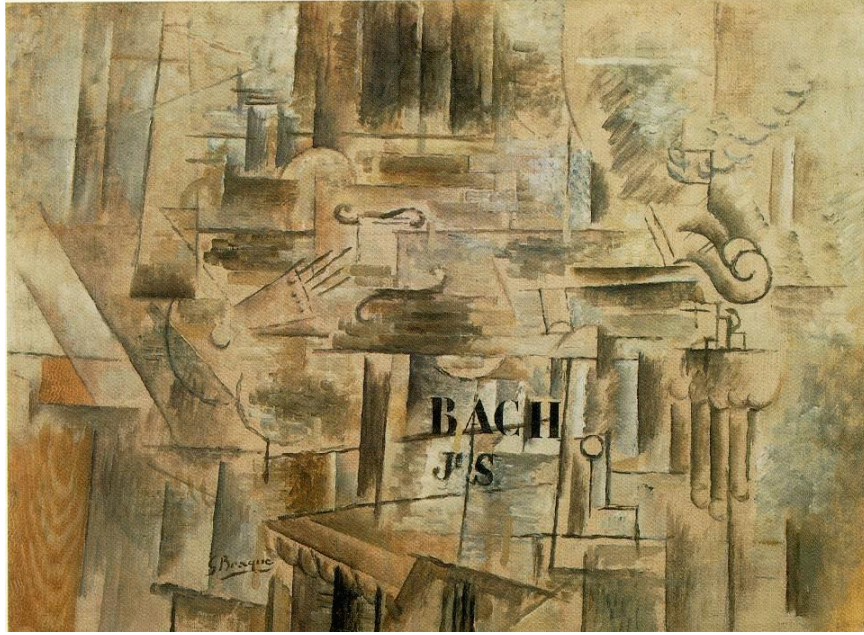
Degas iki nedenden ötürü özellikle bale dansçıları ve müzikallere meraklıydı; İlki, yapay ışığın farklı etkilerini çalışabilmesi, ikincisi ise zamanı durdurulmuş gibi bir etki yapmayı deneyebiliyor olasıydı. Degas resim tarihinin en önemli pastel ressamlarından birisi olmuştur. Çalışmalarında ışığı ve formlarını ifade etmek için direkt ve saf bir stille çalışarak renkleri nasıl kullandığını görebilmekteyiz. “Işık güçlü kontrastlar yaratm; ancak bunlara salt ışık gölge sanatı diyemeyiz, çünkü tonlar arasında ufak değişiklikler bile zor fark edilir. Degas resminin bu karakteristik özelliği, pastel tekniğinin koyu tonların üzerine açık tonları bindirerek doğrudan çalışmaya fırsat vermesiyle zenginleşmiştir.”⁵³

⁵³ <http://www.gorselsanatlar.org/pastel-boya/degas-balerinler/>

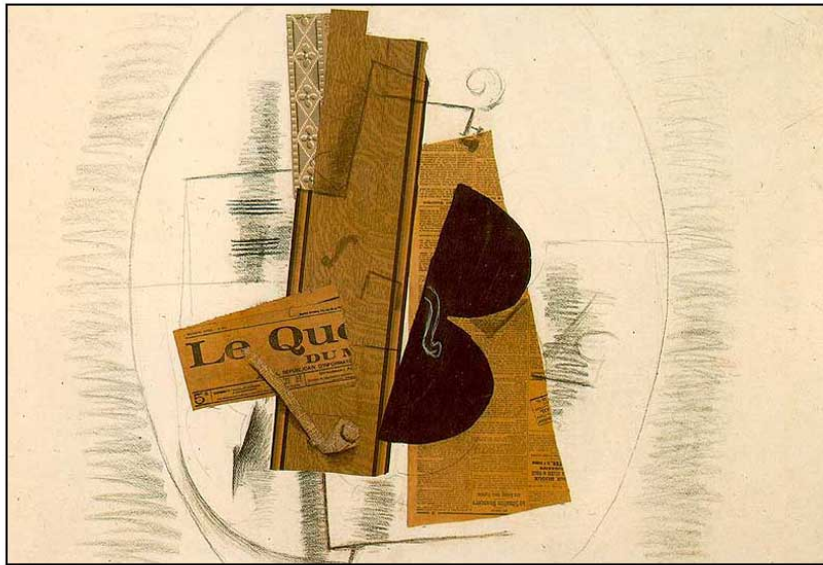
3. KENDİNE TEMA OLARAK MÜZİĞİ SEÇEN RESSAMLAR

3.1. Braque

Müzikle ilgilenen bir başka önemli isim Braque'dır. Flüt çalan ve Bach'ı çok seven Braque, resimlerinin bir çoğunda da Bach'a göndermeler yapmıştır (Resim 36).



Resim 36, Braque, Bach'a Saygı, 1912



Resim37, Braque, Keman ve Pipo, 1912, Ulusal Modern Sanat Müzesi, Paris

Resimde çalgı motifini ilk kullanan kişi Braque'dır (Resim 37). Diğerleri onu izlemişlerdir. Picasso'nun ilgisi bir müzik aleti çalacak derecede içten değilse de Braque, o dönemde yaptığı ölü-doğa resimlerinde neden o denli sık çalgı motifini kullandığını şöyle açıklamıştır. "Elle tutulabilir mekanı yakalamak üzereydim, müzik aletinin de nesne olarak dokunmayla canlanabilme yani tınlama özelliği vardı."⁵⁴ Braque, resimlerinde nesneden yola çıkmadığını, nesneye doğru yol aldığını, asıl bu yolun onu ilgilendirdiğini söyler ve şöyle demiştir. "1909'da yaptığım resimlerde, nesneyi parçalayarak ona olabildiğince yaklaşmak istiyordum. Bu parçalama, mekanı ve mekan içindeki hareketi oluşturmama yaradı. Nesneyi ancak mekanı yarattıktan sonra verebilirdim."⁵⁵ Braque'ın 'Bach'a Saygı' resmine ilk bakışta resmin yüzeyine sığmamış büyük bir yapının bir kısmını görmüş gibi oluruz. Sanki yakından bakıyoruz da bütünü göremiyormuş, başımızı kaldırırsak tepesini görecekmiz gibi. Aşağıya ve sağ yana doğru büyük siyah harflerle 'Bach', altında da 'J.S.' yazısı Bach'a bir gönderme karşısında olduğumuzu bize hatırlatır. Gözümüz resmin içinde gezindikçe bu yapının parçalanmış çalgılardan oluştuğunu görürüz. Keman, gitar ve org bunlardan en belirgin olanlarıdır. Biçimler, monokrom etkisi yapan kromatik renk titreşimleriyle ve koyu renkli çizgilerle verilmiştir. Aynı yumuşaklık çizgilerde de hissedilir. Onlar da hafif bir titreşimle çizilmişlerdir. Düz olan tek bölüm Bach yazısıdır. Renklerdeki titreşimin getirdiği yumuşaklık, kompozisyonun geometrik yapısı ile karşıtlık oluşturur. Bunu da Bach'a bir gönderme olarak düşünebiliriz.

3.2. Kupka

Kupka, daha çok dengeli ve statik bir şekillenmeden çok çağın iç dinamizmine uyan resimler yapmıştır. Paris'te oturan Çek kökenli ressam Kupka, Ard izlenimcilikten, doğrudan doğruya, hiçbir nesneye başvurmayan, yalnız renklerden oluşmuş resimlere geçen hızlı bir gelişim yapmıştır. Odak noktası Prag olan Çek ressam, Fransa ile ilişkiler kurmaya çalışmış, 1907 ve 1908'de Emil Filla, Bohumil Kubista, Antonin Prochazka gibi Çek resminin öncülerinden önemli ressamların üye olduğu Acht grubu, Fovların ve Dışavurumcuların ilkelerini çoktan özümsemiş olan yapıtlarının sergilerini düzenlemişlerdir. 1911'den başlayarak Almanya'daki tüm önemli

⁵⁴ İPŞİROĞLU, a.g.e.,s.36

⁵⁵ İPŞİROĞLU, a.g.e., s.38-40

sergilere katılmışlar, tüm Fransız öncülerinin ve ‘Köprü Grubu’ ressamlarının katıldığı bir takım sergiler düzenlemişlerdir.

Franz Kupka, Bach’ın fügen çerçevesinde gerçekleştirdiği soyut yapıtlarına fügenler adını koymuştur. ‘Kırmızı ve mavide fügen’ adlı yapıtında Kupka’nın, Bach’ın devingen müziğinden çok etkilendiğinin izleri görülür (Resim 38).



Resim 38, Kupka, Kırmızı ve Mavide Fügen, 1912

3.3. Kokoschka

Kokoschka Bach’ın bir kantatını resimlemiştir (O Ewigkeit Du Donnerwort. No.60). Bach bu yapıtında insanoğlunun ölüm karşısındaki iç savaşımından ancak inanç gücüyle kurtulabileceği mesajını vermektedir. Kantat diyalog biçiminde yazılmıştır. Ölüm korkusunu ve sonsuzluk umudunu dile getiren iki ses konuşmaktadır. Korku ve umut, insanın iç dünyasındaki bu ikilik, müzikte Kantat’ın yapısında, tınların örgüsünde, başka bir deyişle biçimlendirme öğelerinin ilişkilendirilişinde belirginleşmiştir. Örneğin korkuyu alto, umudu tenor dile getirmiştir. Bunlar birbirine yakın olan seslerdir. Buna karşılık Kutsal Ruh’un sesi ötekilerden çok farklı sesi olan ‘bas’tır. Korkunun melodi çizgisi, ikili ve dörtlü nota değerlerinden oluşan yalın bir

melodidir. Buna korno ve titreme motifiyle yaylılar eşlik etmektedir. Buna karşıt olarak umut, öte-dünya inancını dile getiren sözlerle yumuşak bir melodi çizgisini sürdürmektedir. Umuda eşlik eden çalgılar obualardır. İkinci düette yaylılardaki korku motifi artık duyulmamaktadır. Umudun tatlı tesellileri ağır basmaya başlamış, son bölümde ise umudun yerini Kutsal Ruh almıştır. Böylece inanç güçlenmiş, ölüm korkusu sonsuzluk umudu içinde kaybolmuştur. Kokoschka, bu kantatı resimlerken insanoğlunun iç savaşımını kadın-erkek ilişkisi olarak ele almıştır. Korkuyu erkek, umudu ise kadın temsil etmektedir. Kantatın sonundaki kurtuluş, Kokoschka'nın bu resimlerinde acılı bir sona dönüşmüştür. Kokoschka bu resimleri, Alma Mahler'le yaşadığı umutsuz aşkın altında ezildiği bir sırada yapmıştır (Resim 39).



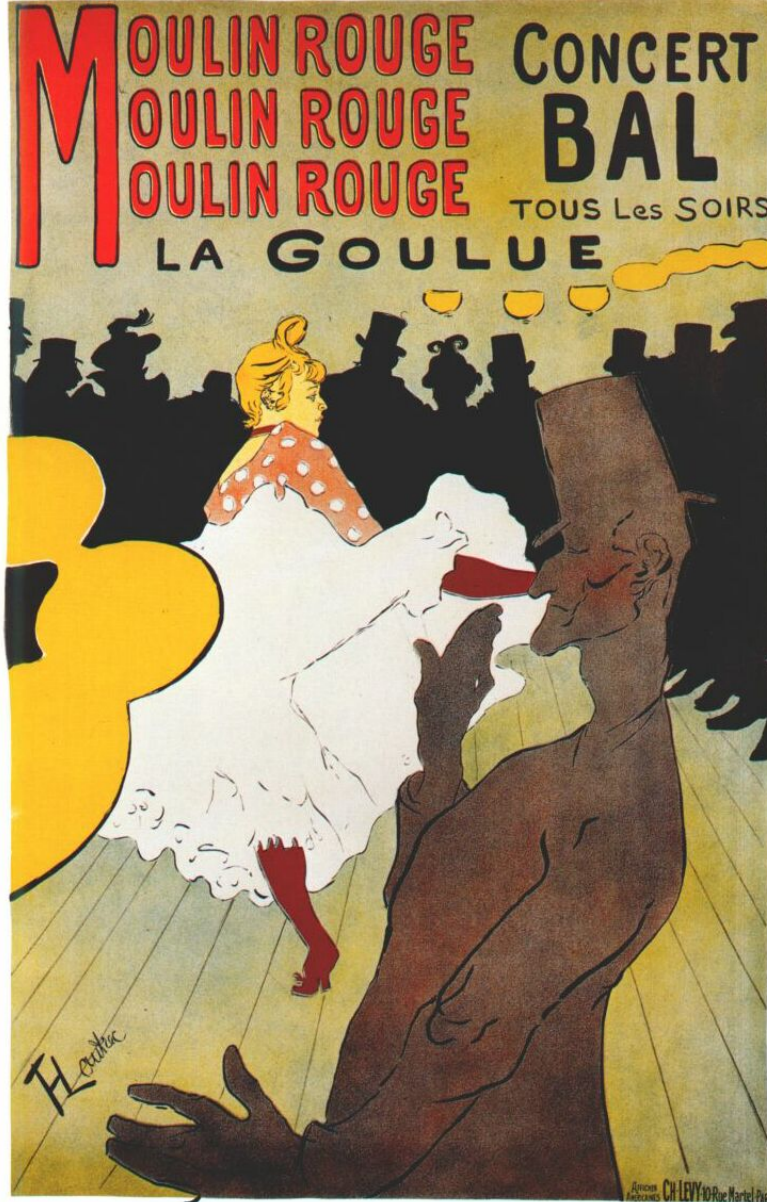
Resim 39, Kokoschka, Rüzgarın Köprüsü, 1914

3.4. Lautrec

Empresyonistlerin ve Manet, Degas gibi figüratif ressamların etkisinde kalan sanatçı, Fransız sanatını Japonların asimetrik kompozisyonları ve düz renk alanlarıyla buluşturmuş, resim poster sanatı Fransa'da onun sayesinde filizlenmeye başlamıştır. Lautrec hem arkadaşları için bir anı olarak kalması, hem de onların açtıkları mekânların reklamı olması amacıyla binlerce çalışma yapmıştır.

Kırmızı yel değirmeni ile artık Fransız kültüründe sembolleşmiş bir yere sahip olan, elit erotik şovları, yetişkinlere yönelik eğlence programları ve ünlü kan-kan

dansıyla yıl boyunca gelen pek çok turisti ağırlayan Moulin Rouge Müzikholü kapılarını açtığında, Lautrec de dünyaca ünlü posterlerini ortaya koymaya başlamıştır. Sanatçının eserleri kabare içindeki duvarlarda sergilenmiştir. Paris'in gece kulüpleri ve Moulin Rouge için yaptığı posterlerinde sıklıkla şarkıcı Yvette Guilbert'i, Fransız kankan dansının yaratıcısı dansçı Louise Weber'i ve zarif dansçı Jane Avril'i kullanmıştır (Resim40).



Resim 40, Lautrec, Moulin Rouge Afişi, 1891

Sanatçı alkol ve sağlık problemleri nedeniyle o zamanki ortamı dilediği gibi yaşayamamış olsa da, posterleri ve portreleri izleyenlerini o dönemin ruhuna, dokusuna,

duygusuna doğru uzun bir yolculuğa çıkmayı davet eden canlılıktadır. Resimlerinde, kalabalık içindeki insan figürlerini tek tek ayrıştırmada ustalaşmıştır.

4. RESİM MÜZİK BİRLİKTELİĞİNİ KULLANAN RESSAMLAR

4.1. Kandinsky

1909'da Kandinsky'nin, besteci Hartman'la birlikte hazırladığı 'Sarı Tını' adlı sahne kompozisyonunda şiir, müzik yerine gürültü, devinim, ışık, renk ve soyut resimler halinde bütünleşmiştir. Bu bütünlüğü sağlayansa Kandinsky'ye göre hiçbir ögenin bir diğerinin buyruğuna girmemesidir.

1911'de Kandinsky ve More, Münih'te 'Mavi Süvari' (Der Blaue Reiter) gurubunu kurmuşlardır. Kandinsky ve More dışında Muenther, Marc ve Kulbin adlı sanatçılardan oluşan Mavi Süvari grubunun bildirgesi dönemin entellektüel ortamında oldukça yankı uyandırmıştır. Sanatçılar yeni bir tinsel çağı haber vermektedirler. Bildirgede on dört ana makale vardır. August Macke, Alexej Jawlensky ve daha sonra da Paul Klee bu gruba katılmışlardı. Dışavurumcu gruplar arasında müzikle bağlantı kuran ve ayrıca sanat dünyasında da kalıcı etkileri olan kuşkusuz bu grup olmuştur. "Söz konusu metinlerde Kandinsky ilk kez sanatçının doğayı kavraması ve saf estetik birliğe yönelmesindeki yegane aracı olarak gördüğü 'içsel gereklilik'ten bahseder. Yine aynı metinde Kandinsky, müziğin akışını değişken renkli ışıltılarla bütünleştirmeye çalışan bestecilere değinerek, Skrajabin ve 'Promethus'unu gösterir. Bütün bunlar, Wagner'e duyulan yoğun ilginin yanı sıra, müziğe Romantik-Dışavurumcu tavır, Wagner ve simgesel müziğin bulunduğu söylenebilir."⁵⁶

Kandinsky'ye göre sanat, sanatçının iç dünyasını dile getirmektedir. Kandinsky'nin dünyasında görme ve işitme özdeştir. Sarıyı, giderek güçlenen bir trampet ya da fanfar sesi diye tanımlar. Sarı sıcak ve neşe saçan bir renktir. Siyah ise, hiçlik, olanaksızlık, umutsuzluk, suskunluk hissi verirken, tınısı en az olan renktir. Onun üzerinde en hafif tınılar bile daha belirgin daha kesin duyulur (Resim 41).

⁵⁶ HAFTMANN, a.g.e., s.27

Kandinsky kompozisyonu biçim açısından ikiye ayırır. İlk bakışta açık seçik bir geometrinin egemen olduğu yalın kompozisyonlara melodik (tek sesli), yoğun, grift anlatımlı resimlere senfonik (çok sesli) demiş ve senfonik yapıya örnek olarak üç grupta topladığı kendi resimlerini göstermiştir.



Resim 41, Kandinsky, İzlenim 26, 1912

‘Doğaçlama’, ‘Kompozisyon’ ve ‘İzlenim’.

İzlenim III (Konser) Kandinsky’nin, Schönberg’in müziğinin ilk kez dinlendiği konserinden edindiği izlenimlerini ortaya koyduğu resmidir (Resim 42). Bu resimde sol alttan yukarı doğru resmi çapraz ikiye bölen renkli lekeler dinleyiciler, büyük siyah leke piyanoyu, sol yanda müzisyenleri, sağda ise resmin hemen hemen yarısını kaplayan büyük sarı leke, “sarı tını”, yani müziğin kendi üzerinde bıraktığı etki, onda uyandırdığı duygular olarak yorumlanabilir.



Resim 42, Kandinsky, İzlenim 3(Konser), 1911

4.2. Matisse

20. yüzyılın başında, müzikle ciddi bir bağlantısı olan ve müziğin sorunlarına ilgi duyan Matisse'in her gün resim yapmaya başlamadan bir süre önce keman çaldığı söylenir. Keman, Matisse'in pek çok resminde obje olarak yer aldığı gibi resimlerinin pek çoğunun konusunu da müzik oluşturmuştur. Matisse, resimleri için şöyle demiştir: "Müzik nasıl sadece yedi ton üzerine kurulabiliyorsa, bizimde kompozisyonlarımızı birkaç renkte yapmamız için hiçbir neden yok."⁵⁷ 'Dans' adlı resminde üçlü bir akor gibi üç renk kullanır; yeşil ve mavi akorun alt ve üst sesleri, bu iki rengin üzerinde el ele çılınca dönen beş figür akorun üçlüsü olarak düşünülebilir (Resim 43). Kimilerine göre bu resimdeki dans edilen müzik rahatlıkla duyulabilir.

'Müzik' adlı resminde Matisse, müziği icra eden, müziği dinleyen ve müziğe kendini kaptırarak dans eden insanları aynı tuval üstünde buluşturmuştur (Resim 44). Resmin solunda ayakta keman çalan figürün yanı başında oturan eli omzunda, başı öne eğik bir figür ve hemen arkalarında dans eden iki figür yer alır. Burada çalınan müziğin, oturan figüre göre hüzünlü ve ağır, ayakta dans edenlere göre umut duygusu taşıyan ve

⁵⁷ İPŞİROĞLU, a.g.e.,s.40

daha ritmik olduğunu düşünebiliriz. Bu belki de bize, müziğin farklı algılanış biçimini yansıtmaktadır.



Resim 43, Henri Matisse, Dans, 1910



Resim 44, Matisse, Müzik, 1907. Modern Sanatlar Müzesi, New York

4.3. Klee

Tam bir Bach hayranı olan hatta onda öğrendiklerinin kazandıklarının en büyüğü olarak niteleyen Klee'nin kimi resimlerinde ince bir matematiksel hesap görülebilir. 'Ana yol ve Yan yollar' adlı resmi buna bir örnek teşkil eder (Resim 45). İlk bakışta gelişigüzel gibi görünen dar, geniş, irili ufaklı yolların kesişmesinde Klee, nota değerlerinin bölünmesinde olduğu gibi (birinin ikiye, ikisinin dörde, dördünün sekize vb.) bir düzen kullanmıştır. Belli bir temanın, nota değerlerinin küçülerek ya da büyüyerek yinelenmesi, temanın değişik ses çizgilerinde değişik değerlerle aynı anda verilmesi, Bach'ın özellikle figürlerinde kullandığı en önemli biçimlendirme öğelerinden birisi oluşturmaktadır.



Resim 45, Klee, Anayol ve Yan Yollar, 1929

Klee, 1901 yılında Münih'te öğrenciliği sırasında gittiği bir konserde Bach'ın 'Ermış Matta Pasyonu' nu dinledikten sonra babasına şu satırları yazmıştır: "Ermış Matta'nın Pasyonu beni fazla etkilemedi. Konuda iş yok, hata burada. Bunun ötesinde Evangelist, kişiler ve koro arasındaki renkli gidiş gelişler, bu müziğin büyük üslubu içinde çocuksu kalıyor. (...) Ayrıca seslendirilişi de iyi değildi. Odeon'da şimdiye dek dinlediklerimin en kötüsüydü. Orkestranın gücü olağanüstüydü. (Yaylılar ve on kontrbas), ama renk açısından can sıkıcıydı, modernleştirilmesi gerekir. Koro da aynı şekilde güçlüydü, ama ışık- gölge eksikti."⁵⁸

Klee ile ilgili iki noktanın altını çizmek gerekir. Birincisi Klee'nin Bach'ı algılayış biçimidir ki bu yüzeysel bir algılamadır. İkincisi yorumla ilgilidir. Klee, müziği tüm boyutlarıyla kavrayamamasına karşın, yoruma ressam gözüyle yaklaşmıştır. İki yıl sonra bir Noel konserinde Bach'ın bir kantatını dinlemiştir (no.61). Yine kantatın sözlerine takılmıştır. "Böyle bir metni besteleyebilmek için büyük bir hoşgörü gerekli".⁵⁹ Yirmili yaşların başında olan Klee, daha bu yıllarda Bach'ın yapıtlarındaki içerik-biçim bütünlüğünü tam kavrayamamış olduğu söylenebilir. 1905'te ilk kez müzikle resim arasındaki koşutluk üzerine düşünmeye başlamış, düşünceleri henüz kesinleşmemiş olsa da her iki sanatın da zamansal olduğu üzerinde durmuştur. Bach'ı ve Mozart'ı, müziklerindeki eşzamanlılıktan dolayı Wagner'den daha modern, Tristan'daki epik anlatımdan bize daha yakın bulmuştur. 1918'de savaşta askerlik yaptığı sırada birkaç günlük bir tatil dönüşünde günlüğüne Bach'la ilgili yazdıkları bize ipucu verebilecek niteliktedir. "...Baştan aşağı sanatla doluyum. ...Bilgim tekrar tekrar Bach çalmakla yine derinleşti. Şimdiye değin Bach'ı böylesi bir yoğunlukla yaşamamış, kendimi onunla böylesi bir duymamıştım. Nasıl bir yoğunluk, ne büyük kazanım!"⁶⁰ "Sanat, kainatın yaratılışına benzeyen bir şekilde hareket ediyor. O, her defasında dünyevi bir misale benzeyen kozmik bir misaldir"⁶¹ diyen Klee, sanatla ilgili düşüncelerini sık sık dile getirmiştir.

Arada geçen zaman içinde Bach'ı daha iyi tanımış olduğunu hatta kendini onunla özdeşleşmiş de duyduğunu görebiliriz. Klee'nin sanatının gelişmesinde müziğin

⁵⁸ Paul KLEE, *Briefe An Die Familie* (Köln, 1979), s.121

⁵⁹ Nazan İPŞİROĞLU, *20. Yüzyıl Sanatında J.S. Bach* (Pan Yayıncılık, 2002), s.54

⁶⁰ İPŞİROĞLU, *a.g.e.*, (2002), s.54

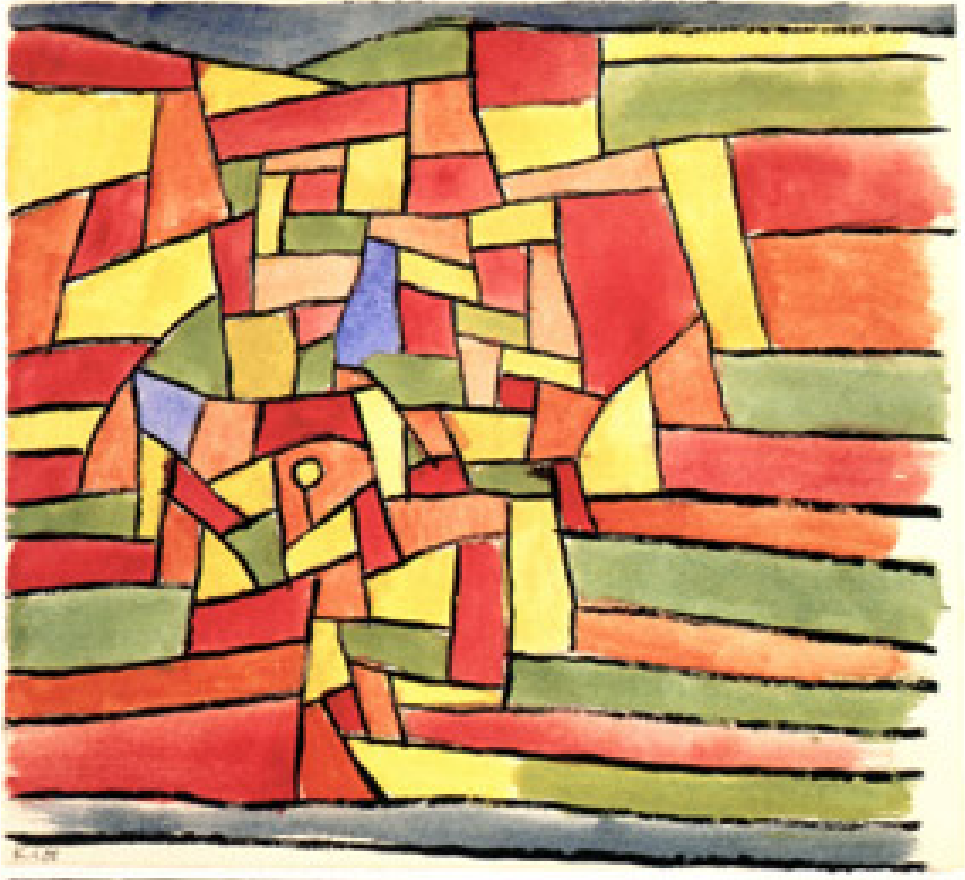
⁶¹ Adnan TURANİ, *Modern Resim Sanatının Gerçek Çehresi* (Birinci basım. İstanbul: Nebioğlu Yayınevi, 1960), s.108

büyük payı olmuştur. Zira Klee müzisyen bir ailenin çocuğudur. Babası müzik öğretmeni, annesi opera şarkıcısıdır. 7 yaşında kemana başlamış, büyük bir ilerleme göstererek, uzun yıllar şehir orkestrasında keman çalmıştır. Bauhaus’da ders verdiği yıllarda da konserlerde yer almıştır. Çok iyi bir piyanist olan Lili Stumph’la evlenmesi onun müzik çalışmalarına yeni bakış açıları sağlamıştır. Klee ve eşi yaşamlarını müzikle dolu geçirmişler, zamanlarını ya konserlere giderek, ya da evlerinde müzik yaparak değerlendirmişlerdir. Kısaca Klee ailesi için müzik, yaşamlarının olmazsa olmazı olmuştur.

Klee’nin sanatının temelini oluşturan ritim ve renk, parça-bütün ilişkisi, dahası resimlerinin çoğunda gördüğümüz ince matematiksel hesaplar, müziğin de temel öğeleridir. Klee’nin amacı, Bauhaus hocalarından, Heinrich Nuboren gibi bir füğün önce grafiğini çizip daha sonra bunu resmetmek, böylece Bach’a göndermeler yapmak değil, müziğin derinliklerine inerek oradan bilgi toplamak olmuştur. “Klee’nin sanatının dayandığı temel kavramlar şunlardır: zamansallık, eşzamanlılık, çokseslilik, hareket, oluşum, biçimlendirme, karşıtlıklar, denge ve bütünlük. Bunlar Klee’nin müzikte, özellikle Bach müziğinde bulduğu kavramlardır. Klee, Bach müziğinde sayısal ve tınsal simgeleri kompozisyonun kurgusuna sindirmeyi; bir şeyden her şeyi çıkartmayı; parçaların ilişkilendirilmesinde bütünü gözden yitirmemeyi, ritmin ifade gücünü; az şeyle çok şey söyleyebilmeyi, başka bir deyişle yalınlığın ifadeyi güçlendirebileceğini ve bu bağlamda en önemlisi bu müziğin imgeselliğini keşfetmiştir (Resim 46).

Önceleri gravür, desen ve cam altı resimleri yapan ve renge pek yanaşmayan Klee daha sonra ‘ temel yeteneğim’ diye nitelediği çizgiyi renkle birleştiren bir üslup yaratmaya çalışmıştır. Ton değerleri üzerinde çalışarak yeni düşünceler yaratmaya çalışırken beklenmedik yerde bir müzik terimi kullanmasından müziğin kafasının bir köşesinde iyice yer etmiş olduğu sonucunu çıkarabiliriz. Örneğin çizgiyle rengi birleştirerek oluşturmak istediği üslubu anlatırken ‘yumuşamayı önlemek için fazla koyu olmayan, renkli basların gerekliliğini vurguluyor. Bir başka yerde “ara seslerin mırıldayan modülasyonu’ diyor. Bu çalışmalar sırasında onun yolunu açan, kendisinin de ‘devrimci bir bulgu’ dediği bulgu, ‘ boya kutusunun içeriği’ karşısındaki tavrın, doğa

ve doğa incelemelerinden daha önemli olduğu. ‘Bundan sonra yan yana duran sulu boya kaplarının renk klavyesinde özgürce doğaçlayabilmeliyim.’⁶²



Resim 46, Klee, Bach Bahçesi, 1927, Klee Müzesi, Bern

Klee'nin arayışları artık renkte odaklanmıştır. Onun Tunus gezisiyle birlikte resimlerinde başlayan değişiklik soyut resme yönelmesini sağlamıştır. Klee'nin Tunus'ta yaptığı ilk resimlerin konuları bir sokak, bahçe vb. olmuş ve bunları renk lekeleri ve çizgilerle resmetmiştir (Resim 47) . Daha sonra kent görünümünde sadece yol, ev, bir kubbe, ağaç vb. öğeleri belirtmekle yetinmiştir (Resim 48).

⁶² İPŞİROĞLU, a.g.e. (2002), s. 60



Resim 47, Klee, Tunus'ta Kırmızı ve Sarı Evler, 1914



Resim 48, Klee, Kırmızı Kubbe İle, 1914

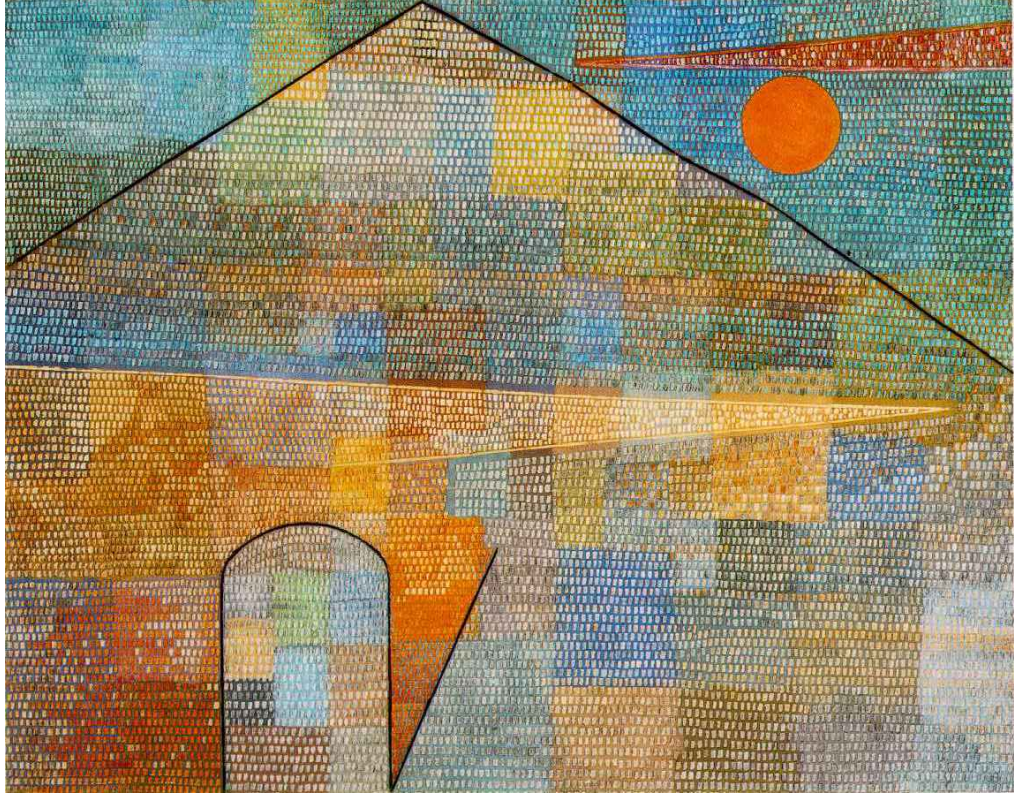
Ama kısa süre sonra bunlar da yerini soyut renk lekelerine bırakmıştır. “Klee soyut resmin oluşumunda dört boyut saptar. Birinci boyut, yalın biçimlendirme

öğeleridir: çizgi, açıklık-koyuluk ve renk. Bunların nitelikleri farklıdır. Çizgi ölçülebilir. Açıklık-koyuluk bir ağırlıktır, tartılabilir, renk ise niteliktir. Hiçbir renk diğerine benzemez. Ama hem ölçülebilir, hem de tartılabilir. İkinci boyut bu öğelerin ilişkilendirilerek bir yapı oluşturmalarıdır. İlişkilendirme demek, açıklığın koyuluğa, rengin renge, kısanın uzuna, darın geniş, seçilen cisimlerin birbirlerine, solun sağa, önün arkaya göre kompozisyonun kurgulanmasıdır. Bunlar resmin içeriğini belirler. İçerik doğrudan resimsel öğelerin oluşturduğu kompozisyonudur. Bu da üçüncü boyuttur. Kompozisyonun bir biçimi (Gestalt) vardır. Bu resmin stilidir. Bütün oluşum sürecini kapsayansa dördüncü boyuttur.”⁶³

Klee 30’lu yılların sonuna doğru yeni-izlenimcilerin noktalama tekniğini kullanmıştır. Ard izlenimcilerin resimleriyle Klee’nin resimlerindeki ortak yan renk noktacıları olmuştur. Klee’nin resimlerinin farkı ise aynı renkteki noktaların yan yana, alt alta gelerek gruplaşmaları ve resmin yapısının bu gruplardan oluşmasıdır.

Ad Parnassum adını verdiği resminde Klee, Tunus gezisinin izlenimlerini yansıtmakla kalmamış, Beethoven’in ‘Gradus ad Parnassum’ etütleriyle bir bağ kurmuştur. Ad Parnassum, Beethoven’in piyano tekniği için yazdığı ve bugün de başvurulmakta olan önemli çalışma örneklerinden biridir. ‘Parnas’, mitolojide esin perilerinin mekanın da adıdır. Resme ilk bakışta bütün resim yüzeyini kaplayan, çatısı siyah çizgiyle belirtilen ve yine kalın siyah çizgiyle çizilmiş kemerli bir kapısı olan bir ev görürüz. Resim yüzeyi maviden turuncuya değişen tamamlayıcı renklerle bölümlenmiştir. Koyu turuncu renk noktaları resmin üst yarısında sağdan sola doğru dar açılı bir üçgen oluşturmuş ve üçgenin sivri ucu çatıyı vurgular bir durumda yer almıştır. Çatının çapraz kenarıyla üçgenin arasında koyu turuncu bir küre bulunmaktadır. Ortada, arka planın da görülebildiği saydam renk noktalarıyla bu kez ters yönde bir üçgen, resmi ikiye bölmüş, renklerin saydamlığı ve küçük strüktürlerin ritmik düzeni resme çok yönlü (sağdan sola, soldan sağa ve resmin içine doğru) bir devinim kazandırmıştır. Bu resim kuşkusuz Klee’nin en şiirsel resimlerinden biridir ve Bach’ın müziğindeki yapı bütünlüğüyle karşılaştırılabilecek bir yapısı vardır (Resim 49).

⁶³ İPŞİROĞLU, a.g.e. (2002), s. 61-62



Resim 49, Klee, Ad Parnassum, 1932

Klee'nin son yıllarında yaptığı resimlerinde simge dili ağır basmıştır. Özellikle çizimlerinin hemen hepsinde simgelerle karşılaşırız. Dizi olarak yaptığı çizimlerinin çoğunda parçalanmışlık, korku, kaçma, geriye bakma, çocuk, çocukluk, kurtuluş gibi konular yer almaktadır. Konuları ve tekniği ne denli değişik olursa olsun, bunların üslup olarak ortak yanı küçük parçaların birleşmesiyle kurgulanan yapının, Ad Parnassum da gördüğümüz gibi, incelmış ayrıntılarının, ritimlerinin yerini yalın biçimlerin ve renklerin almış olmasıdır. Bu, Bach'ın son dönem bestelerindeki simgeselliğin ve yalınlığın yansıması olarak karşımıza çıkmaktadır. 'Insula dulcamara', ada anlamına gelen İnsula ile iki karşıt sözcüğün birleşimi olan dulcis-tatlı, amarus-acı sözcüklerinden oluşmuştur (Resim 50). Saydam renklerden oluşan resmin zemini (yani doğa betimlemesi) üzerinde ezici bir ağırlığa sahip olan kalın siyah çizgiler karşıt güçleri simgeler bir yapıdadır. Resmin üst kısmında iki yanda suyu ve havayı simgeleyen yarım dairesel formlar arasında uzaktaymış hissini veren bir gemi bulunur. Bu geminin, yaşamın 'tatlı' yanını simgelediğini düşünebiliriz. Ortadaki kafanın ise ölümü simgelediği düşünülebilir. Altındaki bir (1) rakamı insan yaşamının bir defaya özgü oluşunu kıvrılarak uzanan büyük siyah çizgi ise bir yılını anımsatır ki yılan öteden beri

sonsuzluğun simgesidir. Bu çizginin ikiye bölünmüş olması ise dünya yaşamını, sınırlılığını simgelemektedir.



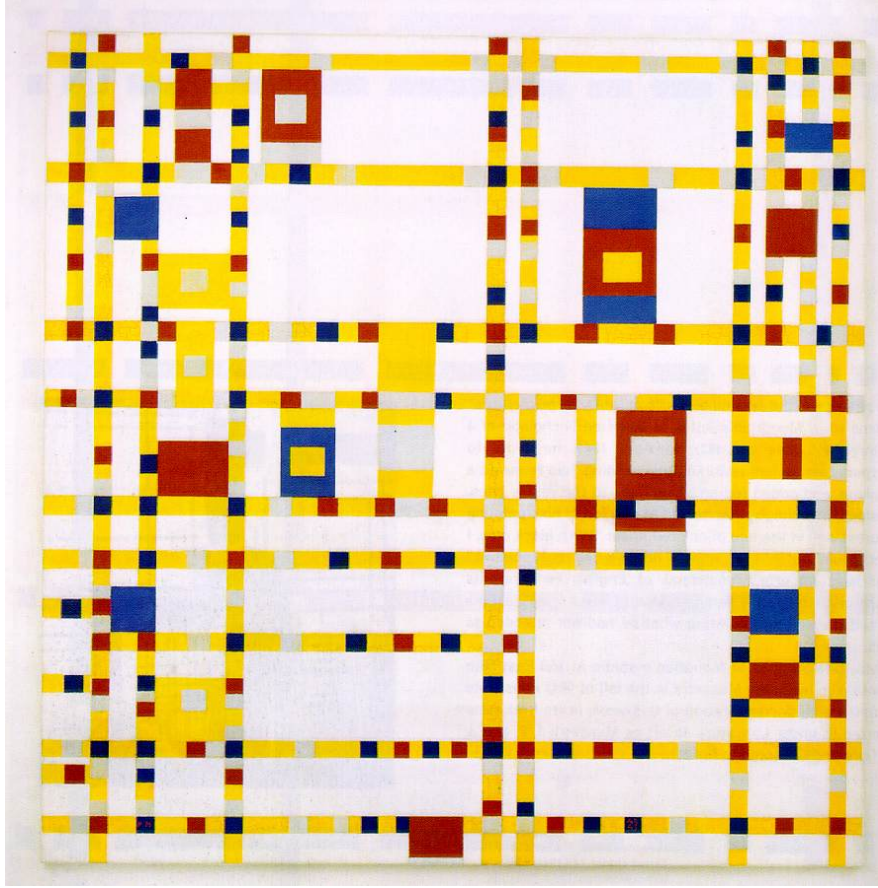
Resim 50, Klee, Acı-tatlı Ada, 1938

Sonuç olarak Klee'nin sanat yaşamında Bach'ın müziğinin etkisi üç noktada toplanır; ritmin gerek çizgide gerek renkte ifade yüklü olması, ritmin kompozisyonun yapısına ifade aracı olarak sindirilmesi ve son resimlerinde olduğu gibi simgelerin ağırlık kazanması.

4.4. Mondrian

Doğaya ve üçüncü boyuta karşı çıkan, gerçeği dış ve iç görünümünden soyutlayarak evrensel ilişkilerde arayan Mondrian'ın müzik karşısındaki tavrı herkesten farklı olmuştur. “Onun ilgisini çeken ve diğer müzik türlerinin zirvesi olarak gördüğü şey cazdı (Resim 51). Doğal görünümün (müzikte melodi) yok edilmesi, ritmin bağımsızlık kazanması, kompozisyon kurgusunun biçimlendirme öğelerinin karşıtlıklarıyla oluşturulması...Boogie-Woogie'nin çıkış noktasının kendi sanatının amaçlarıyla bir olduğunu söylemişti.”⁶⁴

⁶⁴ İPŞİROĞLU, a.g.e. (1995), s.40



Resim 51, Mondrian, Broadway Boogie Woogie, 1942, M.S. Müzesi New York

4.5. Cage

1950'li yıllarda doğrultusunda araştırmalar ve denemeler yapan Amerikalı kompozitör John Cage, 'tanımlanamayan' adını verdiği bir müzikle ilgilenmektedir. John Cage 50'li ve 60'lı yılların unutulmaz bir elektronik çalışması haline gelen 'indeterminacy' (belirlenmemişlik)'de kendince bir manifesto ortaya koyma çabasıdır ve bu çalışma Cage'in derdini anlatabilme konusunda belki de en başarılı olabildiği zaman dilimini kapsayacaktır. Aslında çalışma tam bir ses örgütlenmesidir. John Cage sürekli olarak konuşmakta, kendi hayatından kısa hikayeleri, o an aklına gelenleri, belirlenmemişlik ve 'ses' hakkındaki deneyimlerini anlatmaktadır. Tüm bunlarla eş zamanlı olarak duyduğumuz 'elektronik' yollarla elde edilmiş seslerin varlığıyla birlikte kulağımıza ulaşan ve kimi zaman hızlı bir şekilde okunarak tekrarlanan bir metin, ne anlattığıyla değil ama ses niteliğiyle önceden öngörülmemiş bir süreç yaratmaktadır. Belirlenmemiş sesleri dinleme isteğine ve mutlak sessizliğe ilişkin olarak Cage İndeterminacy'de şöyle der: "Bir gün David Tudor evimde piyano

başında bir şeyler çalıyordu. Aynı anda pencere dışından caddeden gelen sesleri duydum ve David'den çalmayı kesmesini istedim. ...Harvard'da sestem tamamıyla yalıtılmış olduğunu söyledikleri bir odaya girdim. Mühendis karşımda duruyordu. Odadan çıktığımda içerde biri yüksek, biri de alçak olmak üzere iki ses duyduğumu söyledim. Benden sesleri tanımlamamı istedi. Dediğini yaptım. Yüksek olanın operasyondaki sinir sistemimin, alçak olanın da dolaşımdaki kan olduğunu söyledi.”⁶⁵ Bu deneyler farklı sanat dallarındaki bir çok sanatçının da ilgisini çekmiştir.

1952 yılında sadece Cage'in değil, bütün müzik tarihinin en ilginç konseri gerçekleşmiştir. 4'33" adlı konserde eser boyunca icracılar sessizce oturmuş, sadece bölüm sonlarında bittiğine dair hareketler yapmışlardır. Müzik, salonun içinden ve dışından çıkan seslerden oluşmuştur. Cage'in en sevdiği ve en önemli çalışması olarak bahsettiği bu eserin Cage'e göre birinci bölümü dışarıdan gelen rüzgar sesinden, ikinci bölüm çatya vuran yağmur damlalarından, üçüncü bölüm ise dinleyicilerin salonu boşaltırken çıkardıkları ilginç seslerden oluşmaktadır. John Cage'in deyimiyle “Hiçbir sesin çıkmadığı yerde kalbimizin sesi duyulur.”⁶⁶

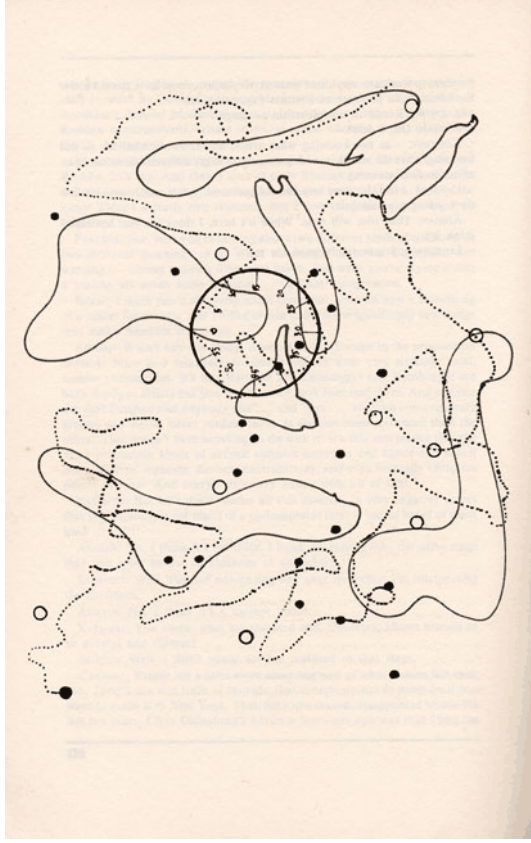
4'33"te Cage, dinleyicilere etraftan gelen seslerin o salonda hep dinledikleri müzikten daha ilginç olabileceğini göstermeye çalışmaktadır. Çalışmalarını daha sonra grafiksel çizimler olarak kağıda dökmüş, müziğini matematiksel hesaplar yaparak görselleştirmiştir (Resim 52 ve Resim 53).



Resim 52, Cage, Çeşitleme 1, 1988, Modern Sanat Galerisi, San Fransisko

⁶⁵ [http://www.gazet-e.com/basatap/sayı5_\(05_ARALIK_2005\)_s.2-3](http://www.gazet-e.com/basatap/sayı5_(05_ARALIK_2005)_s.2-3)

⁶⁶ Metin SOLMAZ, Yaptığımız Her şey Müziktir, Yeni Rakı, www.hassas.org/,20.02.2006



Resim 53, Cage, Partisyon, 1960

John Cage, bu çalışmaların ardından, boya, cam, tahta gibi geniş bir yelpazede malzemeler kullanarak üç boyutlu işler gerçekleştirmiştir (Resim 53). Bu deneyler farklı sanat dallarındaki bir çok sanatçının da ilgisini çekmiştir.



Resim 54, Cage, Marcel Hakkında Hiçbir Şey Söylemek İstemiyorum-1, 1989, Carl Solvey Galerisi, Ohio

5. ARAŞTIRMANIN KONUSU

Soyut bir özelliğe sahip olan müziğin, soyut resme ve soyut dışavurumcu resme etkilerinin ne ölçüde olduğu, soyut dışavurumcu sanatçıların müzikten ne ölçüde etkilendikleri ve müziği resimlerinde nasıl kullandıkları soruları, araştırmanın temel konusunu oluşturmaktadır.

6. ARAŞTIRMANIN AMACI

Araştırmanın temel problemi müzikten etkilenen dışavurumcu ressamlar ve bu ressamların değerlendirilmesi bu araştırmanın amacını oluşturmaktadır. Resim sanatının tarihsel gelişimi, geçtiği evreler ve soyut sanata ulaşıncaya kadarki dönemlerde müziğin etkileri yadsınamayacak kadar fazla olmuştur. Müzikten etkilenerek ve müziğin temel özelliklerini kullanarak yola çıkan dışavurumcu sanatçıların yapıtlarının her biri bu araştırmanın çıkış noktasını oluşturmaktadır.

7. ARAŞTIRMA YÖNTEMİ

7.1. Araştırma Yöntemi Araştırma Modeli

Bu çalışmada izlenen yöntem tarama modelini oluşturmaktadır. Anadolu Üniversitesi, Süleyman Demirel Üniversitesi ve Hacettepe Üniversitesi kütüphanelerinden elde edilen kaynakların yanı sıra araştırmacının kendi ders notları ve elinde bulunan kitaplar ve süreli yayınlar bu araştırmanın kaynaklarını oluşturmaktadır.

7.2. Evren ve Örneklem

Araştırmanın örneklerini, sanat tarihi içerisinde önemli yerleri olan heykel ve resim alanındaki yapıtlar ile dışavurumcu ressamların etkilendiği bazı müzik parçaları oluşturmaktadır.

7.3. Araştırmanın Sınırları

Bu araştırma konuyu fazla dağıtmadan, ipuçları verilerek, elde edilen verilerle birlikte Sanat Tarihi, Sanat Felsefesi, Resim ve Müzik Sanatı konulu kaynaklardan alınan örnekler ile sınırlandırılarak sonuca gidilmeye çalışılmıştır.

7.4. Veriler ve Toplanması

Veriler, bu konuyla ilgili Türkçe yayınlanmış ve İngilizce'den çevrilmiş kaynakların yanı sıra, edinilen tecrübeler, süreli yayınlar ve ders notlarının taranması ile toplanmıştır.

7.5. Verileri Çözümü ve Yorumlanması

Elde edilen veriler, Müzik Sanatı'nın dışavurumcu ressamı ne derece etkilediğine yönelik yapıtların analizi ve kaynakların taranmasıyla gerçekleşmiş ve sonuca ulaşılmıştır.

7.6. Tanımlar

Akor: En az 2 sesin aynı anda tınlamasıyla oluşan ses.

Akort: Bir enstrümanın çalındığında istenen notayı vermesi için enstrümanın ayarlanması işlemi.

Atonalite: Tonalite kurallarını (armoniye) bir yana bırakan, Kromatik gamın 12 sesini de kullanan müzik sistemi.

Glissando: Müzikte "kayarak" anlamına gelen terim. Örneğin kemanda, parmağı bir tel üzerinde kaldırmadan bir notadan diğer notaya geçiş şeklinde yapılır.

Kantat: Çalgı eşlikli, birden fazla bölümden oluşan, daha çok kilise için yazılmış müzik yapıtlarıdır.

Katakomp: İlk Hıristiyanların kayaları oyarak ve yeraltını kazarak yaptıkları, uzun dehlizler biçiminde, ölülerini gömdükleri ve tapınak olarak kullandıkları mezarlık.

Kontrpuan: Bir ezginin farklı bir ezgi ile adeta çarpıştırılması ve melodik bir çökseslilik sağlanması.

Lauta: Ud ile çok benzerliğe sahip telli bir enstrüman.

Partisyon: Orkestra, oda müziği topluluğu, koro, bando gibi topluluklar için yazılan eserlerin bir bütün halinde görülmesini sağlayan nota kağıtları.

Polifoni: Birden fazla farklı melodinin aynı anda icrasıyla ortaya çıkan çok seslilik durumu.

SONUÇ

Müzik ve resim, ilk çağlardan bu yana birbirini etkilemiştir. Müzisyenler ressamardan, ressamlar müzisyenlerden ilham almış ve bu etkileri yapıtlarına yansıtılmışlardır. Bu iki sanat dalının birbirini etkilemesinden doğan yapıtlar da kendi içlerinde farklılıklara sahiptir. Ressamlar müziğin kendi üzerlerinde bıraktığı etkileri yapıtlarına farklı üsluplarda yansıttıkları gibi müziği algılama biçimlerinde de farklılıklar vardır. Müziği, notalarıyla, matematiksel yapısıyla irdeleyen ressamlar olduğu gibi, müziğin içeriği ve kendisinde uyandırdığı duygulardan yola çıkan ressamlar da olmuştur. Bu farklı algılama biçimi kimi zaman aynı akımın içinde olan ressamalarda da görülebilir. Bunun yanında ressamların yapıtları, müzikle ne ölçüde ilgilendiklerine bağlı olarak da değişebilir. Bir başka farklılık ise şu şekilde karşımıza çıkar. Kimi ressam, müziği hayatının belirli bir döneminde resimlerine yansıtmış, kimi ressam ise müzikle hayatının her döneminde ilgilenmiş ve hatta müzik onun sanat çizgisine yön vermiştir.

Müzikten ve müzisyenlerden etkilenen ve bu etkileri resimlerine yansıtan ressamlarla daha çok 19. yüzyılın ikinci yarısından sonra karşılaşırız. Çünkü bu dönemden başlayarak, farklı sanat dalları ile uğraşan sanatçılar yakınlaşmaya başlamış, ressamlar, müzisyenler, şairle, yazarlar fikir alışverişlerinde buldukları toplantılar yapmış, yakın arkadaşlıklar kurmuşlardır. Doğal olarak bu yaklaşımlar, ortaya koydukları yapıtlarda da yansımaları bulmuştur. Bu dönemden itibaren bir şiir için resim yapan ressamlarla, bir kitap için müzik yapan müzisyenlerle sıklıkla karşılaşabiliriz.

Müzik, bütün sanat dallarını derinden etkilemiştir. Müziğin resim sanatına etkilerini sanat tarihinin her döneminde görebiliriz. Soyut resmin ortaya çıkışında müziğin de payı vardır. Soyut resmin ilk örnekleri, müzikle çok yakından ilgili olan ressamlar tarafından yapılmış ve müziğin güçlü etkisi, aynı ressamlarca dile de getirilmiştir. Bu resamlara müzisyen ressam demek yanlış olmaz. Çünkü bu ressamlar müzikle dinleyici olmak ya da kuramsal açıdan müziği incelemek bir yana bir müzik enstrümanı çalabilen hatta orkestralarda konser turlarına katılabilecek kadar yetkin olan sanatçılardır.

Müziğe içerden bakmak ile dışardan bakmak arasında büyük fark bulunmaktadır. Müzik sanatı, bunun eğitimi almış olan ressamın bir başka ifade müziğe içerden bakan ressamın hayatında çoğunlukla daha derin ve daha kalıcı izler bırakmıştır.

Müziğin etkisi 20. Yüzyılın sanat anlayışında da kendisini gösterir. Bir çok sanatçı, müzikle doğrudan ya da dolaylı bir etkileşim içine girmiş ve yapıtlarını müzikle ilişkilendirmiştir. Bu etkileşim, biçimsel ya da içerik olarak resimlerde kendini gösterir.

KAYNAKÇA

Berger, John. Görme Biçimleri. Onuncu baskı. İstanbul: Metis Yayınları, 2004.

Bigalı, Şeraf. Resim Sanatı. Birinci Baskı. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1999.

Can, Şefik. Klasik Yunan Mitolojisi. Dördüncü Baskı. İstanbul: İnkılap Kitabevi, 1997.

Champigneulle, B. Müzik Tarihi. Çeviren: Tanju Gökgöl. İstanbul: GelişimYayınları, 1975.

Cömert, Bedrettin. Mitoloji ve İkonografi. Birinci Baskı. Ankara: Ayraç Yayınevi, 1999.

Erhat, Azra. Mitoloji Sözlüğü. Birinci baskı. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1997.

Erinç, Sıtkı. Resim Eleştirisi Üzerine. İstanbul: Hill Yayınları, 1995.

Finkelstain, Sidney. Müzik Neyi Anlatır. Çeviren: M.Halim. İstanbul: Kaynak Yayınları, 1996.

Germaner, Semra. 1960 Sonrası Sanat: Akımlar, Eğilimler, Gruplar, Sanatçılar. Birinci baskı. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 1997.

Gombrich, E. H.. Sanatın Öyküsü. İkinci baskı. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1999.

Haçerlioğlu, Orhan. Felsefe Sözlüğü. Onikinci baskı. İstanbul: Remzi Kitabevi

Haftmann, Werner, Müzik ve Çağdaş Resim, Çeviren: Mehmet Ergüven. rh+sanat dergisi, 06: Eylül/Ekim 2003

İpşiroğlu, Nazan. Alılmama Boyutları ve eşitlemeleri: Resim. Birinci baskı. İstanbul: Papirüs Yayınları, 2000.

_____. Resimde Müziğin Etkisi. İkinci baskı. İstanbul: Remzi Kitapevi, 1995.

_____. 20. Yüzyıl Sanatında J.S. Bach. Birinci baskı. İstanbul: Pan Yayıncılık, 2002.

Kandinsky, Wasili. Sanatta Zihinsellik Üstüne. Birinci baskı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları Ltd. Şti., 1993.

Kınay, Cahid. Sanat Tarihi. Birinci baskı. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1993.

Lynton, Norbert. Modern Sanatın Öyküsü. Üçüncü baskı. İstanbul: Remzi Kitabevi, 2004.

Moran, Berna. Edebiyat Kuramları ve Eleştiri. Onikinci baskı. İstanbul: Cem Yayınevi, 2004.

Oskay, Ünsal. Müzik Ve Yabancılaşma. İkinci baskı. İstanbul: Der Yayınları, 2001.

Öztürk, Nazende. Batı Resminde Müzik Teması, rh+sanat dergisi, 06: Eylül/Ekim 2003

Serullaz, Maurice. Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi. Çeviren: Devrim Erbil. Birinci baskı. İstanbul: Resmiz Kitapevi, 1983.

Soykan, Ömer Naci. Müziğin Estetiği, Cogito tanbul: Resmiz Kitapevi, 1983.

Tunalı İsmail. Estetik. Sekizinci baskı. İstanbul: Remzi Kitapevi, 2004.

_____. Felsefenin Işığında Modern Resim. Birinci baskı. İstanbul: Remzi Kitapevi, 1996.

Tunalı İsmail. “Müzik Üstüne”, rh+sanat dergisi, 06: Eylül/Ekim 2003

Turani, Adnan. Çağdaş Sanat Felsefesi. İkinci baskı. İstanbul: Remzi Kitapevi, 1998.

_____. Modern Resim Sanatının Gerçek Çehresi. Birinci baskı. İstanbul: Nebioğlu Yayınevi 1960.

Webern, Anton. Yeni Müziğe Doğru. Çeviren: Ali Bucak. İstanbul: Pan Yayıncılık, 2000.

Wölfflin, Heinrich. Sanat Tarihinin Temel Kavramları. Dördüncü baskı. İstanbul: Remzi Kitapevi, 1995.

Vikipedi Özgür Ansiklopedi. http://tr.wikipedia.org/wiki/Ana_Sayfa

Yavuzoğlu, Nail. Caz Müziğinde Akor Dizeleri. Birinci baskı. İstanbul: Pan Yayıncılık, 2000.

Yaygınöl, H. Sami. Müziğin Gelişimi Ve Biçimleri. Birinci Baskı. Ankara: Ankara Üniversitesi Yayınları, 1998