



T.C.

**ÇANAKKALE ONSEKİZ MART ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**KÜBİZMİN MÜZİKAL NATÜRMORTLARINDA
BACH ve STRAVINSKY’NİN ETKİLERİ**

Yüksek Lisans Tezi

MERVE YEŞİL

**Tez Danışmanı
Doç. HAKAN DALOĞLU**

Çanakkale – 2019



**T.C.
ÇANAKKALE ONSEKİZ MART ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI**

**KÜBİZMİN MÜZİKAL NATÜRMORTLARINDA
BACH ve STRAVINSKY'NİN ETKİLERİ**

Yüksek Lisans Tezi

**Hazırlayan
Merve YEŞİL**

**Tez Danışmanı
Doç. Hakan DALOĞLU**

Çanakkale – 2019

TAAHHÜTNAME

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Kübizmin Müzikal Natürmortlarında Bach ve Stravinsky'nin Etkileri” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını, özgünlüğünü ve bir başka mecraya sunulmadığını, yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu ve yararlandığım kaynak ve verilerde hiçbir çarpıtma yapmadığımı belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

19/06/2019



Merve YEŞİL



Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü'ne



Merve YEŞİL'e ait Kübizmin Müzikal Natürmortlarında Bach ve Stravinsky'nin Etkileri adlı çalışma, jürimiz tarafından Resim Anasanat Dalında YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak oybirliği/oyçokluğu ile kabul edilmiştir.

Üyeler

İmza

Doç.
Hakan DALOĞLU
(Danışman)

Doç.
Dalila ÖZBAY

Doç.
Gülderen GÖRENEK BEYAZ

Tez No : 10257339
Tez Savunma Tarihi : 19/06/2019

ONAY

Prof. Dr. Şerif KORKMAZ
Enstitü Müdürü

24.06 2019

ÖZET

KÜBİZMİN MÜZİKAL NATÜRMORTLARINDA BACH VE STRAVINSKY’NİN ETKİLERİ

XIX. yüzyılın Romantizm döneminde modern sanatın sosyal gelişmelerini sağlayan sanatsal hareketlerin değerlendirilmesiyle Avrupa’nın toplumsal ve kültürel aurasında; 1830 kuşağı üzerinde durularak, resmin ve müziğin kültürel atmosferini; Ortaçağın gotik etkileri, Fransız Devrimi ve Romantizmin koşullarında Ruskin, Burke ve Kant’ın estetiği ile edebiyatçılar, müzisyen ve ressamın sinerjisinden doğan Modernizm’de resim ve müziğin paralel etkileşimleri ortaya konuldu.

Böylelikle modern resim ve müziğin ortak tarihsel yolculuğunda kübizmin ortaya çıkış sebepleri değerlendirilerek kübizmin müzikal natürmortlarının müzikle ilişkisine yer verilmiştir. Kübistlerin resimsel mekân tasarımlarında Bach’ın *Polifoni* ve *Füg Sanatı* ile Stravinsky’nin *Bahar Ayini*’nde ve *Pulcinella Balesi*’nde Picasso ile yaptığı işbirliği incelenerek Rus bestecinin müziğinde; ritimsel açılardan kübist ressamlarla benzer özellikler görülmektedir. Bach ve Stravinsky’nin müziği ile etkileşimler gösteren ressamın sırasıyla; Braque, Picasso, Gris, Leger, Hartley, kısmen erken dönemlerinde Delaunay ve Mondrian olarak belirlendi. Sonrasında Analitik Kübizm ve ardından Soyut Sanat’ın ortaya çıkışını; Macke, Kokoschka, Dufy, Kupka, Kandinsky, Delaunay, Malevich, Albers’in *Bach’a Saygı* niteliğindeki yapıtları müzik ve resim arasındaki etkileşimleri görüldü. Sonuç olarak müzik sanatının resim sanatına yansımalarından yola çıkılarak Bach ve Stravinsky’nin müziğinin kübist müzikal natürmortlardaki biçimler; ses tonlamaları, renk tonlarıyla iç içe geçerek füg sanatını anımsattığı görülmüş oldu.

Anahtar Kelimeler: Kübizm, Müzikal Natürmort, Bach, Stravinsky, Füg, Çokseslilik

ABSTRACT

THE EFFECTS of BACH and STRAVINSKY IN MUSICAL STILL-LIFE of CUBISM

In the social and cultural milieu of Europe with the evaluation of the artistic movements that provided the social development of modern art in the period of Romanticism of the XIX. century; Focusing on the 1830s, the cultural atmosphere of the painting and music; The gothic influences of the Middle Ages, the French Revolution and the aesthetics of Ruskin, Burke and Kant of Romanticism, the parallel interactions of painting and music in Modernism, which originated from the synergy of writers, musicians and painters.

Thus, in the common historical journey of modern painting and music, the causes of cubism are evaluated and the relation of cubism musical still-life with music is given. In the music of the Russian composer, the collaborations of Bach's Polyphony and Fugue with Stravinsky's *The Rite of Spring* and *Pulcinella Ballet* with Picasso were examined by the cubist in their pictorial space designs similar features to cubist painters from rhythmic angles. The painters interacting with Bach and Stravinsky's music, respectively; Braque, Picasso, Gris, Leger, Hartley and in some early periods Delaunay and Mondrian. Then the emergence of Analytic Cubism followed by Abstract Art; Macke, Kokoschka, Dufy, Kupka, Kandinsky, Delaunay, Malevich, Albers's works of respect for Bach and music were seen. As a result, the forms of the cubist musical still-life of Bach and Stravinsky's music, it was seen that was reminiscent of the fugue art by passing through the tones of voices and color tones.

Keywords: Cubism, Musical Still-life, Bach, Stravinsky, Fugue, Polyphonie

ÖNSÖZ

Tarih boyunca birbiriyle etkileşim içerisinde olan sanat dallarından resim ve müzik, XX. yüzyıl akımlarında yoğun bir şekilde görülürken, özellikle bu yüzyılın ilk çeyreğini kapsayan kübist dönemdeki yansımalarında Picasso, Braque, Gris, Macke, Dufy gibi kübist ressamın resimlerine yansımaları ele alınmıştır. Bu tez iki ana bölüme ayrılmıştır; ilk bölümde modern sanatın temelini oluşturan sosyal ve ekonomik gelişmeler aktarıldı. Fransız Devrimi'nin koşulları ele alınarak Aydınlanma Çağı'nın getirmiş olduğu sanatçılar arasındaki ortak sinerji ortaya konulduğunda modern sanatın asıl oluşumuna zemin hazırlayan romantik akımda sanatsal hareketler birlikte değerlendirilmiş; böylelikle modern resim ve müziğin kültürel aurası net bir biçimde gösterilmiştir. İkinci ana bölümde ise; müzik sanatının resim sanatına yansımalarından yola çıkılarak Barok müzik bestecisi Johann Sebastian Bach'ın müziğinde biçim ve içerik açısından kübist ressamın dikkatini çekmesi ve bestecinin çokseslilik ve füglerinden yola çıkılarak oluşturdukları kompozisyonları açıklanmıştır. Ayrıca; XX. yüzyıl bestecisi olan Stravinsky'nin bestelerindeki ritim ve eşzamanlı seslerin çok kutuplu olmasından yola çıkılarak, perspektif kurallarını yıkan kübizmin çoklu bakış açısıyla birleştirilmesinden ve Stravinsky'nin bale besteleri sayesinde kübist ressamlar ve bestecinin işbirliğine yoğun olarak yer verilmiştir. Eser metninde ele alınan alt başlıklar; *Romantik Müzik ve Resim, Müzik ve Resimde Sembolizm, Debussy'nin İzlenimci Müziği ve Ön-Raffaellere Kardeşler Birliği, Kübizm ve Stravinsky, Kübizmin Müzikal Natürmortları ve Mekân, Picasso ve Braque'da Kübizm ve Müzikal İmgeler*'dir.

Elinizdeki *Kübizmin Müzikal Natürmortlarında Bach ve Stravinsky'nin Etkileri* adlı tez çalışmasının oluşumunda yararlanılan temel kaynaklar; Arnold Hauser *Sanatın Toplumsal Tarihi*, Nazan İpşiroğlu *20. Yüzyıl Sanatında J. S. Bach, Resimde Müziğin Etkisi*, İsmail Tunalı *Felsefenin Işığında Modern Resim* ile Ahmet Say'ın *Müzik Tarihi*'dir.

Son olarak bu tez çalışmasının oluşumundan itibaren resim ve müzik üzerine araştırmalar yapma ve eserler verme düşüncesi, bir ideal olarak vardı. Eğitim Fakültesi'nde hem pedagojik hem de sanat eğitiminin yanı sıra resim sanatının bilimsel kurallarının daha yoğun bir çalışma içerisinde öğrenilebilmesi için Resim Anasanat Dalı'nda Yüksek Lisans programına başlanıldığı 2015 yılında müzik temasına

başlanmış oldu. Resimlerde doğanın taklidine dayalı kompozisyonlardan uzaklaşma isteği ile birlikte perspektif ve benzeri kanonik kuralların –danışman hocamın da tavsiyesiyle- kompozisyonlarda nesnelere biçim bozma (deforme etme) eğilimini arttırmak suretiyle devam ettiğini belirtebiliriz. Kübist resim üslubuna başlanılan ilk zamanlarda öğrenme amaçlı olarak kübist ressamın yapıtlarındaki kompozisyon şemaları örnek alınarak özgünleşme endişeleriyle birlikte araştırmaya yönelik yenilikçi çalışmalara yer verilmesine gayret edildi. Modern resimde geçen müzik teması konusunda gerekli olan kaynakların araştırılmasında gösterilen olası eksiklerin veya gözden kaçan nitelikli metinlerin değerlendirilmesinde istenilen yetkinliğe ulaşamadığı muhakkaktır. Şüphesiz iyi bir çalışma bilgi susuzluğunu gidermenin yanı sıra birçok yeni konunun öğrenilmesinde iştah açıcı bir eksikliği de içerisinde barındırır. Türkiye’de resim ve müzik tarihi konusunda başvuru kaynağı olması amaçlanan bu çalışma, aynı zamanda Türkçe literatüründe konu ile ilgili eksikliği bir nebze giderebilmek için yazılmıştır.

Son olarak tezin yazılmasında yardımcı olanlara teşekkürlerimi sunmak kalıyor. Öncelikle hem uygulama hem de teorik derslerde ve tez çalışmasında zaman mevhumu gözetmeksizin yaptığı eleştirileriyle danışmanım Öğretim Üyesi Sayın Doç. Dr. Hakan DALOĞLU’na teşekkür ederim. Ayrıca yüksek lisans programında yetkin bir sanat tarihi bilgilerimin artmasında payı olan Öğretim Üyesi Sayın Doç. Dr. Solmaz BUNULDAY HASGÜLER’e, Öğretim Üyesi Sayın Dr. Öğr. Üyesi H. Cenk BEYHAN’a ve nitelikli eleştirel katkılarından dolayı Öğretim Üyesi Sayın Prof. Dr. Canan ATALAY AKTUĞ’a teşekkürlerimi sunarım. Tez savunma sınavımda yer alan ve sınavda göstermiş oldukları yapıcı tavsiyeler için Öğretim Üyesi Sayın Doç. Dr. Gülderen GÖRENEK BEYAZ’a ve Öğretim Üyesi Sayın Doç. Dr. Dalila ÖZBAY’a teşekkür ederim. Müzik Eğitimi Anabilim Dalı Öğretim Elemanı Sayın Öğr. Gör. Ender Hulusi BİLGE’ye, Orkestra Şef’i Sayın Mehmet ALTUĞ’a, tezin düzenlemelerinde yardımcı olan Sayın İbrahim Baş’a ve yakın desteğini esirgemeyen Sayın Büşra BİLGİN’e en içten teşekkürlerimi sunuyorum.

Son olarak eğitimimde maddi ve manevi desteklerini esirgemeyen sevgili babam Ahmet YEŞİL ve annem Fadime YEŞİL’i ve ablam Havva KARABACAK’ı minnetle ve kuşkusuz saygılarımla burada anıyorum.

Merve YEŞİL

08.06.2019

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	i
ABSTRACT.....	ii
ÖNSÖZ.....	iii
İÇİNDEKİLER.....	v
KISALTMALAR.....	vi
RESİMLER LİSTESİ.....	vii
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

MODERN SANATTA RESİM ve MÜZİK

1.1. Romantik Müzik ve Resim.....	9
1.2. Müzik ve Resimde Sembolizm.....	34
1.3. Debussy'nin İzlenimci Müziği ve Ön-Raffael Kardeşler Birliği.....	57

İKİNCİ BÖLÜM

KÜBİZMİN MÜZİKAL NATÜRMORTLARINDA BACH ve STRAVINSKY'NİN ETKİLERİ

2.1. Kübizm ve Stravinsky.....	84
2.2. Kübizmin Müzikal Natürmortları ve Mekân.....	97
2.3. Picasso ve Braque'da Kübizm ve Müzikal İmgeler.....	116

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

UYGULAMA ÇALIŞMALARI

3.1. Eskizler ve Yağlıboya-Akrilik Çizimler ve Tablolar.....	126
3.2. Mürekkep ve Füzen Çizimler.....	158
SONUÇ ve ÖNERİLER.....	162
KAYNAKÇA.....	164
EKLER.....	170
ÖZGEÇMİŞ.....	210

KISALTMALAR

A.g.e. : Adı geçen eser

BWV : Bach Werke Verzeichnis

cm. : Santimetre

ev. : Çeviren

p. : Page

s. : Sayfa

No. : Numero/Numara

T.Ü.Y.B. : Tuval Üzerine Yağlı Boya

Üz. : Üzerine

Vol. : Volume

RESİMLER LİSTESİ

BİRİNCİ BÖLÜM

Resim No	Resim Adı	Sayfa
Resim1.1.	Eugène Delacroix, <i>Sardanapal'in Ölümü</i> , T.Ü.Y.B.; 3.92 x 4.96 cm, Louvre Sarayı, Paris,1827.....	15
Resim 1.2.	Claude Monet, <i>İzlenim Gündoğumu</i> , T.Ü.Y.B.; 63 x 48 cm, Marmottan Monet Müzesi, Paris, 1873.....	35
Resim 1.3.	Claude Monet, <i>Rouen Katedrali</i>	36
Resim 1.4.	Seurat, <i>Auxerre Köprüsü</i> , T.Ü.Y.B.;73.2 x 92.2 cm, 1902.....	37
Resim 1.5.	Seurat, <i>Sirk Gösterisi</i> , T.Ü.Y.B.; 100 x 155.5 cm, Metropolitan Müzesi, New York, 1887.....	37
Resim 1.6.	Seurat, <i>Cennet Konseri</i> , 1886-87.....	37
Resim 1.7.	Seurat, <i>Gürültü</i> , T.Ü.Y.B.; 169 x 141 cm, Kröller-Müller Museum, Otterlo, Hollanda, 1889-90,	37
Resim1.8.	Gauguin, <i>Ölülerin Ruhunu Bekliyor</i> , T.Ü.Y.B.; 73 x 92 cm, Albright-Knox Sanat Galerisi, Birleşik Devletler, 1892.....	38
Resim 1.9.	James Abbott McNeill Whistler, <i>Beyaz Senfoni</i> , T.Ü.Y.B.; 214.6 x 108 cm, Ulusal Sanat Galerisi, Amerika Birleşik Devletleri, 1862.....	39
Resim 1.10.	Henri de Toulouse-Lautrec, <i>Moulin de la Galette</i> , T.Ü.Y.B.; 88.9 x 101.3 cm, Şikago Sanat Enstitüsü, Birleşik Devletler, 1889.....	40
Resim 1.11.	Henri de Toulouse-Lautrec, <i>Moulin Rouge'da Dans</i> , T.Ü.Y.B.; 115.5 x 150 cm, Philadelphia Sanat Müzesi, Birleşik Devletler, 1890.....	41
Resim 1.12.	Henri de Toulouse-Lautrec, <i>Moulin Rouge-La Goulue</i> , 191 x 117 cm, 1891.....	41
Resim1.13.	Henri de Toulouse-Lautrec, <i>Yvette Guilbert</i> , Yağlıboya, 48 x 25 cm, Musee Toulouse-Lautrec, France, 1894.....	41
Resim 1.14.	Henri de Toulouse-Lautrec, <i>Jane Avril</i> , Poster; 130 x 95 cm, 1893.....	41
Resim1.15.	Gustave Klimt, <i>Beethoven Friz</i> , Viyana, 1902.....	41
Resim1.16.	Gustave Klimt, <i>Sanatlar</i> , Viyana, 1902.....	42
Resim1.17.	Gustave Klimt, <i>Melekler Korosu</i> , Viyana, 1902.....	42
Resim 1.18.	Henri Matisse, <i>Mavi Çıplak</i> , T.Ü.Y.B.; 92 x 140 cm, Baltimore Sanat Müzesi, US, 1907.....	45
Resim1.19.	Henri Matisse, <i>Madam Matisse'in Portresi (Yeşil Şerit)</i> , T.Ü.Y.B.; 40.5 x 32.5 cm, Danimarka Ulusal Galeri, Kopenhag, 1905.....	45

Resim 1.20. Henri Matisse, <i>Dans</i> , 1910, 260 x 391 cm, Hermitage Müzesi, Petersburg.....	46
Resim1.21. Henri Matisse, <i>Müzik</i> , 260 x 389 cm, Hermitage Müzesi, Petersburg, 1910.....	46
Resim 1.22. Henri Matisse, <i>Creloe Dansçısı</i> , 1950-51.....	47
Resim 1.23. Henri Matisse, <i>Dans Frizi</i> , 1932-33.....	47
Resim 1.24. Henri Matisse, <i>Icarus</i> , İskoç Ulusal Modern Sanatlar Galerisi, Edinburgh, 1943-44.....	47
Resim 1.25. Henri Matisse, <i>Piyano Dersi</i> , T.Ü.Y.B.; 245 x 213 cm, Modern Sanat Müzesi New York, 1916.....	47
Resim 1.26. Umberto Boccioni, <i>Sokak Evden İçeri Giriyor</i> , T.Ü.Y.B.; 100.5 x 100 cm, Sprengel Müzesi, Hannover, 1911.....	50
Resim 1.27. Giacomo Balla, <i>Kemancının Eli</i> , T.Ü.Y.B.; 78.3 x 56 cm, 1912.....	50
Resim1.28. Luigi Russolo, <i>Müzik</i> , Estorick Modern İtalyan Sanatı Koleksiyonu, 1912.....	50
Resim1.29. Kandinsky, <i>İzlenim III</i> ,T.Ü.Y.B.; 77.5 x 100 cm, Lenbachhaus, Munich, 1911.....	53
Resim1.30. Kandinsky, <i>Fuga</i> , T.Ü.Y.B.; 129.5 x 129.5 cm, Beyeler Vakfi, Riehen, 1914.....	53
Resim 1.31. Kandinsky, <i>Karşı Tınılar</i> , 70 x 49.5 cm, 1924.....	53
Resim1.32. Piet Mondrian, <i>Broadway Boogie-Woogie</i> , T.Ü.Y.B.;127 x 127 cm, Modern Sanatlar Müzesi, New York, 1942-43.....	54
Resim1.33. Paul Klee, <i>Kozmik Kompozisyon</i> , T.Ü.Y.B.; 48 x 41 cm, 1919.....	55
Resim 1.34. Paul Klee, <i>Düzlükte Bahçe</i> , T.Ü.Y.B, 1920	55
Resim1.35. Paul Klee, <i>Anayol ve Yan Yollar</i> , T.Ü.Y.B.; 83 x 67 cm, 1929.....	56
Resim1.36. Juan Miro, <i>Çiftlik</i> , T.Ü.Y.B.; 132 x 147 cm, 1921	56
Resim1.37. Juan Miro, <i>Ritmik Karakter</i> , 1934.....	56

İKİNCİ BÖLÜM

Resim2.1. Kokoschka, <i>O Ewigkeit Du Donnerwort No. 60</i> , Litografi, 16 x 10 cm, 1910.....	70
Resim2.2. Raoul Duffy, <i>Bach'a Saygı</i> , Kâğıt Üzerine Mürekkep ve Guaj Boya; 50.5 x 61.2 cm, 1950.....	71
Resim 2.3. Georges Braque, <i>Gitar ve Akordeon</i> , T.Ü.Y.B.; 50 x 61 cm, Sanat Müzesi, Basel, 1908.....	72
Resim2.4. Braque, <i>Bach'a Saygı</i> , T.Ü.Y.B.; 54 x 73 cm, Özel Koleksiyon, New York, 1912.....	73
Resim2.5. Braque, <i>Bach'in Aryası</i> , Kolaj; 50 x 45 cm,	

Washington Ulusal Sanat Galerisi, D. C., 1913.....	73
Resim2.6. Georges Braque, <i>Masa</i> , T.Ü.Y.B.; 1928.....	79
Resim 2.7. Georges Braque, <i>Kuşlar</i> , 1954.....	79
Resim 2.8. Adolf Hölzel, <i>Füg</i> , T.Ü.Y.B.; 84 x 67 cm, Devlet Sanat ve Kültür Tarihi Müzesi, Oldenburg, 1916.....	79
Resim2.9. August Macke, <i>Bach'a Saygı</i> , T.Ü.Y.B.; 102 x 82 cm, Wilhelm-Hack Museum, Ludwigshafen, 1912.....	80
Resim 2.10. Robert Delaunay, <i>Diskler</i> , Karton Üzerine Yağlıboya; 60 x 59.8 cm, Modern Sanatlar Müzesi, 1930-33.....	82
Resim2.11. Robert Delaunay, <i>Dairesel Kozmik Biçimler</i> , T.Ü.Y.B.; 67.3 x 109.8 cm, Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York, 1930.....	82
Resim2.12. Fernand Leger, <i>Grand Parade with red Background</i> , Mozaik, Viktorya Ulusal Galerisi, 1958.....	82
Resim2.13. Fernand Leger, <i>Üç Müzisyen</i> , T.Ü.Y.B.; 174 x 145.4 cm, Modern Sanatlar Müzesi, New York, 1944.....	82
Resim2.14. Frantisek Kupka, <i>İki Renkli Füg</i> , T.Ü.Y.B.; 22.9 x 23.4 cm, Modern Sanatlar Müzesi, New York, 1912.....	83
Resim2.15. Marsden Hartley, <i>Müzikal Tema No. 2 (Bach Preludes et Fugues)</i> , T.Ü.Y.B.; 61 x 50.8 cm, Thyssen Bornemisza Müzesi, Madrid, 1912.....	84
Resim 2.16. Pablo Picasso, <i>Igor Stravinsky Portresi</i> , Kâğıt Üzerine Karakalem; 62 x 48.5 cm, 1920,.....	85
Resim 2.17. Pablo Picasso, <i>Pulcinella için Sahne Tarasımı</i> , Guaj Boya; 21.6 x 26 cm, 1920.....	88
Resim2.18. Pablo Picasso, <i>Pulcinella için Kostüm Tasarımı</i> , Kâğıt Üzerine Guaj Boya; 34 x 23 cm, 1920.....	88
Resim2.19. Pablo Picasso, <i>Pulcinella için Sahne Tarasımı</i> , 1920.....	88
Resim2.20. Pablo Picasso, <i>Pulcinella için Sahne Tarasımı</i> , 1920.....	88
Resim2.21. Pablo Picasso, <i>Pulcinella için Kostüm Tasarımı</i> , 1920.....	88
Resim2.22. Pablo Picasso, <i>Pulcinella için Kostüm Tasarımı</i> , 1920.....	88
Resim 2.23. Pablo Picasso, <i>Pulcinella için Kostüm Tasarımı</i> , 1920.....	88
Resim2.24. Pablo Picasso, <i>Geçit Töreni için Sahne Perdesi</i> , 1917.....	95
Resim 2.25. Pablo Picasso, <i>Parade için tasarımlar</i> , 1917.....	95
Resim2.26. Pablo Picasso, <i>Mercure için Kostüm Tasarımı</i> , 1924.....	96
Resim2.27. Pablo Picasso <i>Avignonlu Kadınlar</i> , T.Ü.Y.B.; 243.9 x 233.7 cm, Modern Sanatlar Müzesi, New York, 1907.....	107
Resim2.28. Georges Braque, <i>Keman ve Palet</i> , T.Ü.Y.B.; 91 x 42 cm, Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York, 1909.....	109
Resim2.29. Georges Braque, <i>Mandolinli Kadın</i> , T.Ü.Y.B.; 92 x 73 cm,	

Bavyera Devlet Resim Koleksiyonları, Münih, 1910.....	110
Resim 2.30. Pablo Picasso, <i>Mandolinli Kadın</i> , T.Ü.Y.B.; 100.3 x 73.6 cm, Modern Sanatlar Müzesi, New York, 1910.....	110
Resim2.31. Pablo Picasso, <i>Cezayirli Kadınlar</i> , T.Ü.Y.B.; 116 x 89 cm, Ulusal Modern Sanatlar Müzesi, Paris, 1955.....	111
Resim 2.32. Pablo Picasso, <i>Hasır Örgülü Natürmort</i> , Telli Çerçeve ile Parafinli Kumaş ve T.Ü.Y.B.; 29x37 cm, Picasso Müzesi, Paris, 1912.....	118
Resim 2.33. Pablo Picasso, <i>Keman</i> , Karışık Teknik; 50 x 30 x 4 cm, Picasso Müzesi, Paris, 1913.....	119
Resim2.34. Pablo Picasso, <i>Gitar</i> , Tuval Üzerine Kolaj; 66.4 x 49.6 cm, Modern Sanatlar Müzesi, New York, 1913.....	119
Resim 2.35. Pablo Picasso, <i>Gitar, Nota Kâğıdı ve Kadeh</i> , Yapıştırma Kâğıt, Guaş Boya ve Kağıt Üzerine Kömür; 18 x 14 cm, McNay Sanat Galerisi, Teksas, 1912.....	120
Resim 2.36. Picasso, <i>Komposto ve Kemanlı Natürmort</i> , Karton Üzerine Yapıştırma Kâğıt, Guaj Boya ve Kömür, 25 x 19 cm, Philadelphia Modern Sanat Müzesi, A. E. Gallatin Koleksiyonu, Philadelphia, 1913.....	120
Resim 2.37. Fotoğraf, Boulevard Raspail'de Sanatçının Stüdyosu, Paris, 1913.....	120
Resim2.38. Pablo Picasso, <i>Au Bon Marche</i> , Karton Üzerine Yapıştırma Kâğıt, 93.8 x 141.8 cm, Ludwig Koleksiyonu, Aachen, 1913.....	121
Resim 2.39. Juan Gris, <i>Bir Gitar ile Soyтары</i> , T.Ü.Y.B., 100.3 x 65.1 cm, Madrid, 1917.....	122
Resim 2.40. Juan Gris, <i>Madam Josette'in Portresi</i> , T.Ü.Y.B., 116.5 x 73 cm, Prado Müzesi, Madrid, 1916.....	122
Resim 2.41. Juan Gris, <i>Jaluzi</i> , Tuval Üzerine Guaş, Kâğıt, Tebeşir ve Karakalem, 92 x 72.5 cm, Tate Modern Müzesi, Londra, 1914.....	122
Resim 2.42. Juan Gris, <i>Gitar</i> , T.Ü.Y.B. ve Kâğıt, 61 x 50 cm, Modern Sanat Müzesi, Paris, 1913.....	122
Resim 2.43. Pablo Picasso, <i>Şişe Bardak ve Keman</i> , Karton Üzerine Kömür ve Kolaj, 42 x 62 cm, Paris, 1912.....	122

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Resim 1. <i>Bach'a Saygı</i> , Kontrplak Üz. Yağlıboya, 70x50 cm, Çanakkale, 2017.....	126
--	-----

Resim 2. <i>Prelüd</i> Kompozisyon Şeması, Kâğıt Üz. Karakalem, 28x21 cm, Çanakkale, 2017.....	127
Resim 3. <i>Prelüd</i> , Kontrplak Üz. Yağlıboya, 70x50 cm, Çanakkale, 2017.....	127
Resim 4. Picasso, <i>Aficionado</i> , T.Ü.Y.B.; 135x82 cm, 1912.....	127
Resim 5. <i>BWV 1041 La minör Konçerto</i> Kompozisyon Şeması, 35x27.5 cm, Çanakkale, 2017.....	128
Resim 6. <i>BWV 1041 La minör Konçerto</i> , Kontrplak Üz. Yağlıboya, 70x50 cm, Çanakkale, 2017.....	128
Resim 7. <i>Konçerto</i> Kompozisyon Şeması, Kâğıt Üz. Karakalem, 35.5x24 cm, Çanakkale, 2017.....	129
Resim 8. <i>Konçerto</i> , Kontrplak Üz. Yağlıboya, 70x50 cm, Çanakkale, 2017.....	129
Resim 9. <i>Toccata ve Füg</i> , Kontrplak Üz. Yağlıboya, 70x50 cm, Çanakkale, 2017.....	130
Resim 10. <i>Taç Giydirme</i> , Kontrplak Üz. Yağlıboya, 70x50 cm, Çanakkale, 2017...	130
Resim 11. <i>Kahve Kantatı</i> Kompozisyon Şeması, Kâğıt Üz. Mürekkep, 43x28.5 cm, Çanakkale, 2017.....	131
Resim 12. <i>Kahve Kantatı</i> , Kontrplak Üz.. Yağlıboya, 70x50 cm, Çanakkale, 2017.....	131
Resim 13. <i>Kakafoni</i> Kompozisyon Şeması, Kâğıt Üz. Karakalem, 35x27.5 cm, Çanakkale, 2017.....	132
Resim 14. <i>Kakafoni I</i> , Kontrplak Üz. Yağlıboya, 70x50 cm, Çanakkale, 2017.....	132
Resim 15. <i>Polifoni I</i> Kompozisyon Şeması, Kâğıt Üz. Karakalem, 26.5x21 cm, Çanakkale, 2018.....	133
Resim 16. <i>Polifoni I</i> , Tuval Üz. Akrilik Boya, Kömür Kalem ve Kâğıt, 50x35 cm, Çanakkale, 2018.....	134
Resim 17. <i>Polifoni II</i> Kompozisyon Şeması, Kâğıt Üz. Toz Pastel ve Füzen, 26.5x21 cm, Çanakkale, 2018.....	135
Resim 18. <i>Polifoni II</i> , Tuval Üz. Akrilik Boya, Kömür Kalem ve Kâğıt, 50x35 cm, Çanakkale, 2018.....	136
Resim 19. <i>Polifoni III</i> Kompozisyon Şeması, Kâğıt Üz. Toz Pastel ve Füzen, 26.5x21 cm, Çanakkale, 2018.....	137
Resim 20. <i>Polifoni III</i> , Tuval Üz. Akrilik Boya, Kömür Kalem ve Kâğıt, 50x35 cm, Çanakkale, 2018.....	138
Resim 21. <i>Polifoni IV</i> Kompozisyon Şeması, Kâğıt Üz. Karakalem, 26.5x21 cm, Çanakkale, 2018.....	139
Resim 22. <i>Polifoni IV</i> , Tuval Üz. Akrilik, Kolaj ve Kömür Kalem, 50x35 cm, Çanakkale, 2018.....	140
Resim 23. <i>Polifoni V</i> , Tuval Üz. Kolaj ve Yağlıboya; 50x35 cm, Çanakkale, 2018.....	141
Resim 24. Braque, <i>Bach'ın Aryası</i> , Kolaj; 50x45 cm,	

Washington Ulusal Sanat Galerisi, Washington D. C., 1913.....	141
Resim 25. <i>Stretto</i> , Tuval Üz. Kolaj ve Yağlıboya; 50x35 cm, Çanakkale, 2018.....	142
Resim 26. <i>Gitar ve Kadeh</i> Kompozisyon Şeması, Kâğıt Üz. Karakalem, 26.5x21 cm, Çanakkale, 2017.....	143
Resim 27. <i>Gitar ve Kadeh</i> , Kontrplak Üz. Yağlıboya; 70x50 cm, Çanakkale, 2017.....	143
Resim 28. Braque, <i>L'Estaque'daki Evler</i> , T.Ü.Y.B.; 73x60 cm, Fransa, 1908.....	144
Resim 29. <i>Kemanlı Natürmort</i> , Kontrplak Üz. Y.B., 35x50 cm, Çanakkale, 2017.....	144
Resim 30. <i>Saksafonlu Natürmort</i> Kompozisyon Şeması, 31x23 cm, Kâğıt Üzerine Karakalem, Çanakkale, 2017.....	145
Resim 31. Braque, <i>Gitar ve Akordeon</i> , 1908 T.Ü.Y.B.; 50x61 cm, Sanat Müzesi, Basel, 1908.....	145
Resim 32. <i>Saksafonlu Natürmort</i> , Kontrplak Üz. Yağlıboya, 70x50 cm, Çanakkale, 2017.....	146
Resim 33. <i>Kemanlı Natürmort</i> , Kontrplak Üz. Yağlıboya, 70x50 cm, Çanakkale, 2017.....	147
Resim 34. <i>Keman</i> Kompozisyon Şeması, Kâğıt Üz. Mürekkep, 28.5x20.5 cm, Çanakkale, 2018.....	148
Resim 35. Robert Delaunay, <i>Diskler</i> , Karton Üz. Yağlıboya; 60x59.8 cm, 1933.....	148
Resimo 36. <i>Keman</i> , Kontrplak Üzerine Yağlıboya ve Füzen, 50x35 cm, Çanakkale, 2018.....	149
Resim 37. <i>Keman ve Testi</i> , Kontrplak Üz. Yağlıboya, 35x50 cm, Çanakkale, 2017.....	150
Resim 38. <i>Füg I</i> , Tuval Üz. Kolaj, 50x35 cm, Çanakkale, 2018.....	151
Resim 39. <i>Füg II</i> , Tuval Üz. Yağlıboya, 50x35 cm, Çanakkale, 2018.....	152
Resim 40. <i>Füg III</i> , T.Ü.Y.B., 50x35 cm, Çanakkale, 2018.....	153
Resim 41. Piyano, Tuval Üz. Karışık Teknik, 50x35 cm, Çanakkale, 2018.....	154
Resim 42. <i>Büst ve Testi</i> , T.Ü.Y.B., 50x35 cm, Çanakkale, 2018.....	155
Resim 43. Giorgio Morandi, <i>Natürmort</i> , T.Ü.Y.B.; 1942.....	156
Resim 44. <i>Keman ve Metronom</i> Kompozisyon Şeması, 25x34 cm, Kâğıt Üzerine Yağlıboya, Çanakkale, 2016.....	156
Resim 45. Cézanne, <i>Sürahi, Meyveler ve Masa Örtüsü</i> , T.Ü.Y.B.; 60x73 cm, Orangerie Müzesi, Paris, 1879-1882.....	157
Resim 46. <i>Kakafoni II</i> , Kâğıt Üz. Pilot Kalem, 26.5x21 cm, Çanakkale, 2018.....	158
Resim 47. <i>Polifoni VI</i> . Kâğıt Üz. Toz Pastel ve Füzen, 26.5x21 cm, Çanakkale, 2018.....	159
Resim 48. <i>Kızıl Polifoni</i> , Kâğıt Üz. Toz Pastel ve Füzen,	

26.5x21 cm, Çanakkale, 2018.....	159
Resim 49. <i>Gitarlı Natürmort</i> , Kâğıt Üz. Kuru Kalem, 26.5x21 cm, Çanakkale, 2018.....	160
Resim 50. Umberto Boccioni, <i>Ruh Durumları I</i> , T.Ü.Y.B.; 70.5x96.2 cm, 1911.....	160
Resim 51. Umberto Boccioni, <i>Ruh Durumları II</i> , 1911.....	160
Resim 52. Umberto Boccioni, <i>Ruh DurumlarıIII</i> , T.Ü.Y.B.; 70.8x95.9 cm, 1911.....	160
Resim 53. Juan Gris, <i>Gitar</i> , T.Ü.Y.B. ve Kâğıt; 61x50 cm, Ulusal Modern Sanatlar Müzesi, Paris, 1913.....	161
Resim 54. Keman ve Kadeh, Kâğıt Üz. Kuru Kalem, 26.5x21 cm, Çanakkale, 2018.....	161



GİRİŞ

“Bütün sanatların rüyası müzik gibi olmaktadır.”¹

Walter Pater

Tez, *Kübizmin Müzikal Natürmortlarında Bach ve Stravinsky'nin Etkilerini* incelemek için birinci bölümde, XX. yüzyıla geçmeden önce tarihsel zemin hazırlayan 1830 kuşağı üzerinde durularak daha sonra modern sanatta resim ve müziğin açıklanması gerekliliği kuşkusuz yadsınamaz. Tezde, müzik ve görsel sanatların etkileşimiyle başlayan modernizm sürecindeki ilk çeyrek dönemi kapsayan ve devrim niteliğindeki kübist dönemde Bach ve Stravinsky'nin müziğinin bu dönemdeki sanatçıların resimlerine yansımalarından bahsedilmiştir. Müzik tarihinde XVII. yüzyılın Alman Barok müziğinin resim sanatında esin kaynağı olarak önemli bir yer tuttuğu bilinmektedir. Özellikle Alman besteci Johann Sebastian Bach'ın müziği hem kendi dönemindeki bestecileri hem de sonrasındaki bestecileri etkilemesinin yanı sıra diğer sanat dallarındaki sanatçıları etkilemekte gecikmemiştir. Bach, ölümünden sonra çabuk unutuldu fakat 1829 yılında Mendelssohn'un Aziz Matta Pasyonu'nu seslendirmesiyle adeta yeniden bir Bach dönemi başlamıştı. Özellikle XX. yüzyılda sanat alanda geniş yelpazeye sahip Bach'ın müziği, 1907-21 yılları arasında popülerliğini sürdüren Kübist dönemde adeta bir zemin hazırlamıştır. Kübizmde eşzamanlılığın devreye girmesi ile birlikte objelerin tek bir bakış açısını kırarak birçok bakış açısıyla resmedilmesi, bir temadan yola çıkılarak yapılan füg polifoniktir ve çoksesli müziğin eşzamanlı ilerleyen seslerin kübizm ile benzerliği söz konusudur. Öyle ki; nesnelerin parçalanmışlığı ile eşzamanlılığın devreye girmesi ve parçalanan hacmin üst üste getirilen yüzeylerin paralel düzenlenmesi ile polifonik müzikteki eşzamanlı ilerleyen seslerin oluşturmuş olduğu tınısal mekâna benzeyen düzlemsel mekân elde edilmesi ile Bach'ın müziğindeki biçim ve içerikleri kübist ressamın resimlerinde yansıtmışlardır. Ayrıca tezde ele aldığımız diğer besteci Stravinsky'nin müziği, Kübizmdeki kuralları yıkma ile bestecinin sezgisel ritimlerinde ve melodilerindeki belirgin abartmalar kübist resimdeki gibi XX. yüzyıl müziğindeki kurallara karşı gelmiştir. Kübizmdeki çok bakışlımı perspektifin görülmesi Picasso ve Stravinsky'nin sahne sanatlarındaki tasarımlarında kendini göstermiştir.

¹ Larry Shiner, *Sanatın İcadı*, (Çev. İsmail Türkmen), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2010, s. 266.

a. Amaç: Tezin önem açısından Birincil, İkincil ve Üçüncül olarak üç temel amacı vardır. Tezin birincil amacında resimde müzikal etmenlerin belirlenmesi ile müzikal etmenlerin de resim kompozisyonları üzerindeki rolünü karşılaştırmalı olarak irdelemeyi hedeflemektedir.

Birincil Amaç: Modern resimde müzikal etmenlerin ve etkenlerin Kübist kompozisyonlar üzerinden incelenmesi ile birlikte Bach ve Stravinsky'nin sanatından Picasso, Braque, Juan Gris, Jean Metzinger, Fernard Leger'nin nasıl etkilendiklerini irdelemeyi amaçlamaktadır. Ayrıca Kübist sanatçıların müzik çalgılarını resimlerinin kompozisyonlarını oluşturmak için hangi yöntemlerle ele aldıklarını belirlerken nasıl ifade ettiklerine dikkati çekmek amaçlanmaktadır. Çağın getirisi olan modernizmin görsel bakışı içerisinde yeni bir mekân anlayışıyla geliştirdikleri natürmortları irdelemek üzere XX. yüzyıl modern resminde Bach'ın etkilerine odaklanacaktır. Bilhassa bu odaklanma sayesinde Bach'ın müziğinden biçim ve içerik açısından etkilenen ressamı belirlerken aynı zamanda 1910'lardan yüzyılın sonlarına kadar süren etkileri göstermeyi amaçlar. Bunun yanı sıra Stravinsky'nin bestelerinde kübist sanatçılarla işbirliğini göstermeyi hedeflerken, yapıtlarındaki kübizm ile benzerliklerini ele almıştır. Teorik araştırmanın yazınsal sonucu olarak; uygulama çalışmalarında ise kübist kompozisyonlar örnek alınarak uygulama çalışmalarının proje sunumunda oluşturulacak olan yeni yorum ve tasarımları jüriye sergilemeyi amaçlamaktadır.

İkincil Amaç: Ardıl izlenimci (Post-Impressionist) Cezanné'nin natürmortları ile analitik ve sentetik kübist natürmortların genel biçim ve içerik araştırması ışığında resmin geometrik yapısı üzerinde optik bir merkeziyetin işlevini yitirmesi üzerine heterojenleşen bir modern resim yapısının kavramsallığını ele almak tezin ikincil amacını oluşturacaktır.

Üçüncül Amaç: Resmin temel ifadesi olan perspektif kurallarını yirminci yüzyılın başındaki kübizmde Henri Bergson'un eşzamanlılık kavramıyla etkisini yitirdiğinin görüldüğü üzere; edebiyat ile resim ilişkisi sonlanırken; resim, müziğe yakınlaşacaktır. Böylelikle XX. yüzyılda resim ile müziğin etkileşiminin arttığı yıllarda besteci Igor Stravinsky'nin eserlerindeki Bergson'un kuramıyla benzerliği ele alınarak; aynı zamanda bestecinin bale yapıtlarındaki sahne ve kostüm tasarımlarının Picasso ve Gris ile yaptığı işbirliğinin kültürel etkileşimlerini araştırılması tezin üçüncül amacını oluşturacaktır.

b. Kapsam:

Tezin birinci bölümünde modern sanatın temelini oluşturan sosyo-ekonomik ve tarihsel gelişmelerin kültürel yönünden bahsedilmiştir. Modern sanat konusuna geçmeden önce bahsedilen 1830 kuşağı XIX. yüzyılın temelini atılmasında katkı sağlamıştır; çünkü modern sanat XIX. yüzyılın sonundan XX. yüzyılın ortalarına kadar geçen yüz yıllık süreçte oluşan birçok akımdan meydana gelmektedir. Özel bir üslup veya dönemi nitelermeyen modern sanat, gelişiminde yenilikleriyle tanımlanır. Modern sanat burjuva kapitalist bir yaşam biçiminin kültürel yönünü olarak görülmektedir. Ele alınan bu sanat, saray ve kilisenin himayesinde olmayıp kentin ve onun burjuva kökeniyle daha yakın ilişki içerisindedir. Aslında bakarsak XX. yüzyıl kendinden önceki yüz yıllık süreçte doğup gelişen makine endüstrisine dayalı sürekli bir devingenlik halinde olan bir çağın devamı niteliğindedir. İş ve emek gücüne hâkim olan makineler insanın duygularını ve yaşama biçimlerini de değiştirerek sanatçıların da hayatını etkileyip sanatçılar da endüstrinin bir parçası durumuna gelmiştir. Endüstriden daha fazla yararlanma çabası bireyler arasında rekabet ve hıza neden olmuştur ve insanlar kendi iç dünyalarına çekilerek yalnızlıklarına sığınmıştır. Duygu ve bireysellik temalarıyla bilinen romantizmde müziğin temsilcisi Wagner, o dönemde yükselen operada en iyi örnekler veren Meyerbeer'in operasına en yakın sanatçı olarak kabul edilir. Wagner'in operalarındaki teatral yapı, sanatçının opera yazarı olmasının yanında onun operasının gösterişi sevmesi ve değerli ve şehvetli olanı sevmesine de bağlıdır. Bu durum Delacroix'ya kadar dayanmaktadır. *Sardanapal'ın Ölümü* tablosunda da zevk ile acı, güzellik ile dehşet birbirine karışmaktadır. Bu karışıklık, bütün romantik kuşağı derinden etkileyen Novalis'in psikolojik parçalarında zulmün gerçek kaynağının şehvet olması ve bağdaşmanın çok önceden John Keats'in Melankolie Od'unda güzellik ölmelidir düşüncesi açıklanmıştır ve orada melankolinin, mutluluk ve güzellikle bir arada bulunduğu bahsetmiştir. Müzik ile resim arasındaki bağ ele alınmışken görsellikte Keats'te, müziğin Stendhal'de, resim ve müziğin ise Gérard de Nerval ve Wilhelm Heinrich Wackenroder'daki önemli yeri anımsamak doğru olacaktır. Böylelikle romantik sanatçının yazınsal duyarlılığının başka sanatlara karşı duymuş olduğu ilgiyle beslendiğini kavramamız mümkün olacaktır. Resim ve edebiyatın bağı, ses ve imge ilişkisi romantizmde diğer sanatlara göre daha fazla etkileşim içerisindedir. Bu nedendir ki romantik resmin devrimci yönü müziktekiyle benzer özellikler göstermektedir. Delacroix'nın romantik resimdeki devrimciliği kurallara uymayı

reddederken müzik sanatında da önceleri rasyonalistlerce ses oyununa ve eğlence sanatına indirildiği dönemlerdeki müziğin duyguları okşamak ve ruhu büyüleyen yüksek bir sanat haline gelerek akli zorlamalarından kurtularak duyguları rahatlıkla ifade edebilmiştir. Romantik müziğin yüzyıllar boyu sürdüğü kabul edilir. Müzik literatürüyle ilişkilendirilmemesine rağmen Baudelaire'in sanatı da tıpkı Wagner'in Tristan ve Isolde müziğinin verdiği duyguyu yaratmaktadır. Romantik sanatta acının yüce ile olan ilişkisi güzelin yanında önemli bir estetik değer olarak karşımıza çıkmaktadır ve bunun yanında Bach'ın müziğinde yüce kavramına değinilmiştir. Bu dönemde doğanın büyük bir ilham kaynağı olduğu kabul edilir ve resimde, şiirde, müzikte önemli bir yer tutar. Besteciler doğanın sesini beste haline getirirken sanatçılar müzikle resim yapmayı romantik dönemde gelenek haline getirmişlerdir. Romantik akım, temelini hazırladığı modern sanatta doğayı görmeye dayalı olan mantık düşünmeye sevk edilmiştir. Empresyonizmde egemen olan doğa giderek gücünü yitirmiştir ve sanatçı artık gerçekliği aramaya başlamıştır. Soyuta doğru ilerleyen bu sanatta Cézanne bir geçiş olmuştur. Dış dünyanın geometrik şekiller üzerine kavranması gerektiğini düşünen Cézanne nesnelere küp, küre ve silindir şeklinle indirgemiş böylece doğa artık düşünsel olarak kavranan soyut bir dünyadır. Müzikte de büyük bir ilham kaynağı olan doğa; ne var ki zamanla yerini doğada var olmayan saf ve sentetik sesler; müzik dışı sesler, hatta sessizliğe bırakmıştır. Sanattaki bu değişim ve ilerleme modern bir çağın başlamasının yanında hem resimde hem de müzikte yenilikler getirmiş oldu. Bu durum ressam ve müzisyenlerin işbirliği içinde olmalarını sağlamıştır.

Tezde ikinci bölümde yer alan yapıtların tüm müzikal içeriğine rağmen 1908-1918 arasında eser üreten kübistlerin gündelik hayatın nesnelere kullanım değerinden arındırarak saf bir estetik nesne haline getirme iradesini irdelemek, tezin kuramsal çerçevesini oluşturmaktadır. Resimleri sistematik olarak yapılandırmanın yöntemini - esasen izlenimcilikten gelen *Ardıl İzlenimciler* (Post-Impressionists)- bilhassa Cézanne belirlemiştir. Cézanne'a göre yüzeyi sistemli bir tasarıyla yapılandırmak için belirlediğinde çok perspektifli bakışlarını elde etmek için resmin kompozisyonunu parçalamaya girişmişlerdir. Böylelikle masrapa, şişe, kitap ya da müzik aleti gibi nesnelere bir araya getirilerek oluşturdukları natürmortları bir bütün içinde herhangi bir olguyu diyalektik bir görüşle ifade etmek için kullanmışlardır. Bilindiği üzere kübizmin en önemli sorunlarından biri biçimlerin doğadan soyutlaşması ve arkitektik yapının oluşturulmasına başvurulmuş bir yöntem sorunudur. Bu yöntemle göre geometrik birimler

olarak parçalanıp bir araya gelen her ifade kübist bir sanat yapıtının etkinliğini oluşturacaktır. Bu etkinliğin çerçevesinde yer alan bilhassa natürmortlar ve onların içerisindeki müzikal renk tınları, sesler ve bunların yanı sıra somut müzik aletlerinin varlığını tanımlayan simge-objeler tezin araştırma evrenini oluşturacaktır. Ayrıca kübist kompozisyonların hem analitik hem de sentetik özellikleri üzerinde durarak kübizmin müzikal natürmortlarında Bach ve Stravinsky'nin yapıtları üzerindeki etkileri incelenmiştir. Bu bölümde incelenen resimlerde belirlenen genel bir özellik olarak müzik, enstrüman ve partiyonları ile birlikte ele alınan yapıtlardaki günlük nesnelere; şarap kadehi, pipo, hokka, gazete ve benzeri kurgulardan oluşan nesne entegrasyonları kompozisyonun eşit ağırlıklı öğeleri olarak değerlendirilmiştir. Böylelikle kübist natürmortların içerisinde ifade edilen müzikal anlayışı ortaya koyarak alelade gerçek nesnelere ile olan bütünsel ilişkisini matematiksel bir düzen içerisinde nasıl sistematik olarak düzenlediklerini göstermek tezin hipotez sorusunu oluşturmaktadır. Somut uzamı ile natürmort türünün kübist resmin en sevdiği konu olması bir tesadüf değildir. Çünkü başka hiçbir tür, uzamsal bir birliktelikteki sabit biçimlerin yapısal ilkelerine yönelik yoğun bir analitik araştırmaya bu kadar müsait değildir. Kübist natürmortta nesne olarak dokunma ve canlanma (tınlama) özelliğinin tek bakış noktasını kırarak resimde yanılsamacı mekân anlayışına ve perspektif kurallarına karşı gelerek yeni bir mekân anlayışı getirmiştir. Bu konuda İsmail Tunalı'nın *Felsefenin Işığında Modern Resim* adlı kitabı temel bir veri olarak alınmıştır; çünkü felsefenin ışığında irdelenen modern resimde yer alan her dönemin belli bir görme ve varlık yorumlama anlayışı olması nedeniyle felsefi bakışının da irdelenmesi eserin niteliğini ortaya koymakta önemli bir temel normdur. Bu bakımdan her felsefe görüşünün sanatta her *İzm*'in belli bir görmesi, dünya karşısında belli bir dünya duruşu olması nedeniyle varlığı yeni bir şekilde görmektedir. Örneğin, “nasıl felsefede idealist bir bilgi objesi, pozitivist bir varlık yorumundan, bilgi objesinden çok farklı ise; aynı şekilde sanat alanında da bir klasisist bir varlık yorumu da bir empresyonist varlık yorumundan çok farklıdır.”² İşte bu nedenle tezde Tunalı'nın modern resim konusundaki felsefi yaklaşımından yararlanılarak her dönemin felsefe görüşü ile sanat görüşü arasında büyük bir yakınlık ve uygunluk olduğunun vurgulanması amaçlandı. Gerçekten de bu yakınlık onların aynı obje yorumuna ve aynı varlık kavrayışına dayanmalarından ileri gelmektedir. Örnek vermek gerekirse -Tunalı'nın belirttiği gibi- Ernst Mach'ın felsefesinde izlenimci

² İsmail Tunalı, *Felsenin Işığında Modern Resim*, Remzi Kitabevi, İstanbul 2008, s. 12.

prensip o kadar ağır basmaktadır ki, söz konusu felsefe içinde aynı izlenimci deyimini kullanmada bir sakıncanın görülmediğini ifade etmektedir. Aslında izlenimci felsefe deyimini ilk defa kullanan Alois Riehl,*Felsefeye Giriş*³ ile Richard Hamann'ın *Yaşam ve Sanatta İzlenimcilik*⁴ adlı kitaplarında aynı deyimini Pozitivist felsefe, özellikle Mach pozitivismi için kullanmış olmasıyla birlikte Oswald Spengler'de bir izlenimci kültürden söz açar. Nitekim David Hume,*İnsan Akli Hakkında Bir Araştırma*⁵ adlı eserinde izlenimci dönemin felsefesi, bilimi, etiğinin yine izlenimci bir karakter taşıdığını belirtirken ifade eder ki; “madde yerine kütle noktalarından meydana gelmiş sistemler gören bir izlenimci fizik vardır, bir izlenimci etik, trajik ve mantık vardır. Hatta *pietizm* adı altında bir *İzlenimci Hıristiyanlık* vardır.”⁶ Dolayısıyla tezde ele alınan eserlerin çözümlenmesinde öncelikli olarak felsefesi çözüme kavuşursa sanat anlayışının da nasıl bir ilgi içerisinde olduğu meselesi de aydınlatıldığında birincinin çözümü, ikincinin çözümüne de olanak vermektedir. Kısacası bir dönemin obje-varlık kavrayışını bilmek onun felsefesini bilmek demektir. Benzer biçimde kübizmin metafizik özü felsefi anlamda kavranmadan metafizik bir sanat olan kübist yapıtların çözümlenmesinde olanaklı bir kazanım elde edilemeyecektir. Bu nedenle modern sanatın varlığı ontolojik felsefi sorunların ışığında ancak kavranabilir. Ancak böyle bir kavrama tarzı salt felsefi bir kavramdır. Bu nedenle belli bir amaç doğrultusunda yer yer Tunalı'nın eserinin felsefi ışığından yararlanılmaya çalışılmıştır.

İkinci bölümde ayrıca kübist resimlerde görülen primitif estetik ile ilişkili olarak Afrika müziğinin esinlenmelerini Stravinsky'nin müziği üzerinden değerlendirerek kübist kompozisyonlardaki müzikal etkileri irdelenmektedir. Tezin İkinci Bölümünde; Picasso'nun 1908-1919 yılları arasında ürettiği kübist resimleri üzerinden Satie'nin *Parade* Opereti'ni hem müzik hem de resim sanatı açısından karşılaştırmalı olarak değerlendirdiğimizde Afrika plastiğinin Paris modernizmini nasıl etkilediği de vurgulanacaktır. Bu çalışma da salt biçimler dünyası olarak kübizmin soyut sanattaki yerini incelemeye zaman ve yer ayıramayacaktır. Üstelik tezin temel sorunsalı olarak görülen görsel ve fonetik sanatlar üzerinden disiplinler biçim yaratma açısından da birlikte değerlendirileceği düşünülürse; salt resim öğelerinden meydana gelmiş bir

³*Zur Einführung in die Philosophie*

⁴*Impressionismus in Leben und Kunst*

⁵*Eine Untersuchung über den menschlichen Verstand* [Bkz. Yukarıda adı geçen eser; David Hume, Reclam Ausgabe, 1893, s. 26.]

⁶ İsmail Tunalı, 2008, a.g.e.,s. 13.

düzenin müzik sanatı ve onun müzikal tekniklerinin birbirlerini motive eden noktaları ile birlikte sanatsal sorumlulukları ve ortak sorunlarını (*subjectmatter*) karşılaştırmalı olarak analiz etmeye çalışacaktır. Ayrıca kübist ressamların kurguladıkları yüzeyler arasında polifonik müzikteki ses çizgilerinin arasındaki tını mekânına benzer özelliklerle beraber Bach'ın Füg sanatının modern-kübist resmi ne ölçüde etkilediği üzerinde durarak mekân anlayışı, kontrapuntal⁷ düzenleme, ritmin biçimlendirme ögesi olarak kullanımı üzerinde durulacaktır. Kübist resmin polifonik müzik arasında yadsınamayacak bir yakınlığı ve Bach'ın müziği arasında nasıl bir bağlantı kurdukları kuramsal çerçevenin sınırlarını belirleyecektir. Aynı bölümde teorik anlamda renk ve ses özdeşliğine değinilmiştir. Bu amaçla Bach'ın notalarını tuvale aktaran Oskar Kokoschka, Raoul Dufy, August Macke, Georges Braque, Juan Gris ve diğer birçok kübist sanatçının Bach'ın müziğinin etkilerini içeren tabloları kuramsal bir çerçeve içerisinde ele alınarak Bach'ın füg sanatının kübist resimde temel bir nirengi noktasını oluşturduğu görülmüştür.

Üçüncü bölümde tezin uygulama çalışmalarına yer verilmektedir. Çalışmalar tuval üzerine yağlıboya ve kolaj tekniğinde çeşitli boyutlarda ve formatlardaki tasarım yüzeylerine uygulanmıştır. Kübist çalışmaların çağdaş uyarlamaları olarak oluşturulan resimler; kuşkusuz yeniden tasarlanmış olarak tarihsel kübizmin ışığı doğrultusunda; kavram ve nitelik açılarından, bir öğrenim pratiği olarak değerlendirilebilir. Uygulama çalışmalarının başında Cézanne'ın kompozisyon düzeninden yola çıkılarak resimler yapılıp, daha sonra kübistlerin ele aldığı, eşzamanlılık, polifoni, ritim, füg ve benzeri terimlerden yararlanılmıştır. Bach'ın müziğinden yola çıkılarak ele alınan biçim ve içerik, kompozisyon kurgusunun temel yapıtaşı olarak yer almıştır. Müzik, resimle birleşerek görsellik kazanmış olup ve bu kazanım resim ile müziğin ortak yönleri olması amacını taşımaktadır.

c. Yöntem

Tezde konu ile veriler; kitaplar, makaleler, görsel materyaller üzerinden araştırma yapılacaktır. Tezin ana fikrini pekiştiren görsel, tanımsal verilere ulaşmak çalışmanın yöntemini oluşturacaktır.

⁷Kontrapuntal:Birden çok sesi birleştirme kurallarının tümü.

Teorik Yöntemler: Tezde disiplinler arası karşılaştırmalı bir metin olarak zaman kesiti yönteminin kullanılmasıyla birlikte zaman derinliği yöntemi de gereken bölümlerde uygulanacaktır.

Uygulama Yöntemleri: Tuval, kontrplak, kâğıt üzerine yağlıboya-akrilik tablo, mürekkep ve baskı teknikleri kullanılarak Kübizmin Müzikal Natürmortları üzerine deneysel ve tematik bir uygulama-proje çalışması yapılacaktır.



BİRİNCİ BÖLÜM

MODERN SANATTA RESİM ve MÜZİK

Birinci bölüm, modern sanatın oluşumunu hazırlayan sosyal, tarihsel ve ekonomik gelişmelerin ve dönüşümlerin kültürel yönünü ortaya koymaya çalışacaktır. Böylelikle sanatın toplumsal tarihi içerisinde modernizmin, modern kapitalizm ve modern burjuva toplumun kültürel atmosferinde modern resmin ve müziğin kilometre taşları olarak nitelendirilebilecek yol ayrımları ve sanat hareketleri bir arada değerlendirilecektir. Özellikle natüralizm, izlenimcilik ve film çağına geçmeden önce 1830 kuşağı üzerinde durulmalıdır. Zaten ondokuzuncu yüzyıl ya da bu terimle anladıklarımız 1830'larda başladığından bu yüzyılın temeli ve dış hatları, diğer bir deyişle kök salmış olan sosyal ve ekonomik düzendeki birbiriyle bağdaştırılamayan karşıtlıklar ve çelişkiler modern resmin ve müziğin kültürel ve toplumsal aurasını net bir biçimde ortaya koyacaktır. Modern sanatı açıklarken Fransız devriminin koşulları, romantizm ve öncesi Ortaçağ'ın Gotik etkilerinin John Ruskin, Edmund Burke, James Fenimore Cooper, Kant'ın estetiği ve felsefi temelleri üzerinden edebiyatçılar, müzisyenler, besteciler ve ressamaların ortak sinerjisinden doğan modernizmin oluşumu aktarılacaktır. Böylece ikinci bölümde ele alınacak olan kübist müzikal natürmortların incelenmesinde Bach ve Stravinsky üzerinden müziğin ve resmin etkileşimi ve karşılaştırmalı incelemesi için bir tarihsel zemin yaratacağı düşünülmektedir.

1.1. Romantik Müzik ve Resim

Modern sanat ondokuzuncu yüzyılın sonundan yirminci yüzyılın ortalarına kadar geçen yüz yıllık süreçte birçok akımdan meydana gelmesine rağmen özel bir dönem ya da üslubu ifade etmez; daha çok sanatsal bir tavır sergileyen modern sanat, gelişimdeki yenilik ve köklü değişimlerle tanımlanır.⁸ Ancak modern sanatı açıklarken böylesi bir sanatsal ivmenin toplumsal boyutu kavranılmadan sadece tanımlamanın yeterli bir bilgilenmeye yetmeyeceğini öne sürmek kuşkusuz yerinde bir kararı ortaya koyar. Çünkü modern sanat her şeyden önce burjuva kapitalist bir yaşam biçiminin kültürel yönü ve sanatsal biçimi olarak karşımıza çıkmaktadır. Saray ve kilisenin himayesinde

⁸ Elke Buchholz, *Başvuru Kitapları Sanat*, (Çev. Derya Nüket Özer), NTV Yayınları, İstanbul 2012, s. 416.

olmayan bu sanat ve kültürel yaşam biçimi kentin ve onun burjuva kökeniyle oldukça yakın bir ilişki içindedir. Gerçekten de;

ondokuzuncu yüzyılı, diğer yüzyıllardan ayıran özellikler 1830 sıralarında belli olmuştu. Burjuvazi büyük bir güç olmuştu ve bunun bilincindeydi. Aristokrasi, tarihsel olayların yer aldığı sahneden ayrılmış, kabuğuna çekilmiş olarak varlığını sürdürüyordu. Orta sınıfın kesin zaferi tartışmasızca kabul edilmişti.⁹

Bunun nedeni tarihsel olarak teslim aldığı eski aristokrasinin yöntem ve yönetim biçimlerini genellikle hiç değiştirmeden uygulaması nedeniyle tutucu ve liberal olmayan kapitalist bir sınıf olmasına rağmen yaşam biçimi ve düşüncesi, ne gelenekçi ne de aristokrattır. Bununla birlikte burjuvazinin içerisinden çıkan “romantikler çoğunlukla birer aristokrat gibi davranmışlar ve soylular sınıfına seslenme oyunu oynamışlardır.”¹⁰ Fakat 1830’da orta sınıftan başka kitlesel bir toplumun olmadığı açıklık kazandığında bu oyunun da sonu gelmiş oldu. Bu dönemde *sanat*, *sanat için* sanatın bunalımı ile klasikçilerin idealizminin yanı sıra hem toplumcu sanatın, hem de burjuva sanatının yararcılığı ile savaşmak zorunda kaldı. Sanayileşmenin gelişmesi ile birlikte anamalcılığın kesin zaferi; el ele ilerleyen ekonomik usçuluk, tarihsel ve pozitif bilimlerin ve buna bağlı olan genel felsefeci bilimciliğin ilerlemesi; başarısız bir devrim deneyiminin yinelenmesi ve sonunda ortaya çıkan siyasal gerçek: Romantizme karşı, - bundan sonraki yüzyılı kapsayacak olan- bir savaşın açılmasına yol açtı. Bu durum esasen ondokuzuncu yüzyılın temellerinin atılması, aslında 1830 kuşağının yaptığı bir katkıdır. Gerçekten de Stendhal’in, Honoré de Balzac’ın ve Gustave Flaubert’in kuşağında gördüğümüz usçuluk ve usa aykırılığın diyalektiği bu savaşın iyice kızıştığını gösterir; çünkü “Temmuz Monarşisi’nin sanatsal görüşü, yarı burjuva, yarı sosyalisttir ama romantizm ile hiçbir ilgisi yoktur.”¹¹ Bunun nedeni toplumun “İspanya’dan, Doğudan ve Walter Scott üslubu ile anlatılan Fransız tarihinden bıkmış olması,”¹² diğer bir deyişle romantik şiir devriminin geçtiğini ortaya koyan adeta bir barometredir. Artık bu noktada sanat birbirine rakip iki eğilime ayrılarak bundan böyle sanatçı bir yanda tutucu aristokrasi, diğer yanda ilerici burjuvazi arasında kalacaktı. Bu arada kalış nedeniyle sanatçılar onsekizinci yüzyıldaki üstün konumlarını yitirdiler ve artık “toplumun koruyucuları ya da eğiticileri değil, tersine, onun isteksizi sürekli olarak her

⁹Arnold Hauser, *Sanatın Toplumsal Tarihi*, (Çev. Yıldız Gölönü), Remzi Kitabevi, İstanbul 1984, s. 212.

¹⁰ A.g.e.

¹¹ A.g.e., s. 213.

¹² A.g.e.

şeye karşı gelen, fakat gene de işlerine yarayan hizmetçileri oldular.”¹³ Bu durum aydınlanma hareketiyle oluşmuş bir ideolojinin saptırılması olarak kavranmasıyla birlikte sanatçının üretebilmesi için bu ideolojiyi benimsemek zorunda olması da ayrı bir tuhaf duruma işaret etmekteydi. Toplum ile özdeşleştirmeden sanat üretmeleri ve aydınlanma devrinin yazarların bile edebiyat ile ilgilenen toplumun sadece bir bölümünü desteklediklerini kabul etmeleri nedeniyle sanatçılar düşmanlık dolu bir dünya tarafından kuşatılmış olduklarını gördüler. Bu nedenle Stendhal’ın toplumun hangi bölümüyle bağıntısı olduğunu kestirmek güçtür. “Olsa olsa mutlu azınlıkla diğer bir deyişle, toplumun dışında kalmışlarla, yasa dışı ve yenik düşmüşlerle ilgili olduğunu ileri sürebiliriz. Bu durum Balzac için de geçerliydi; çünkü burjuvazinin *maitres de plaisir*¹⁴ olmayan yazarlarının okuyucusu yoktur. Para, toplumsal ve özel yaşamın tümüne egemen olarak her şey onun önünde eğilir, ona hizmet eder duruma geldiği gibi; “tüm haklar, tüm güçler, tüm yetenekler birdenbire parayla ölçülmeye başlanmış, her şey bu ortak paydaya indirgenmeye başlamıştır.”¹⁵ Kısacası Rönesans’tan bu yana giderek daha belirgin duruma gelen modern anamalcılığın başlıca eğilimleri ve kapitalizmin ruhu, modern sanatın eğilimlerini de belirlemektedir. Bu noktada modern sanat, modern kapitalist toplumun bir sanat edimi olarak karşımıza çıkmaktadır. Modern sanatın eğilimlerini belirleyen ve kapitalist toplumun oluşmasında endüstriyel çağın da etkisi büyüktür. Nitekim toplumda endüstriyel teknolojinin egemen olduğu yirminci yüzyıl, önceki yüzyıllık süreçteki doğup gelişen makine endüstrisine dayalı sürekli değişen bir devingenlik halinde olan çağın bir devamı olarak karşımıza çıkmaktadır. İş ve emek gücüne hâkim olan makineler sadece dünyanın küçülüp insanın egemenliğinin büyümesini sağlamayıp aynı zamanda da insanın duygu ve yaşama biçimini de değiştirmiştir. Eskiden tabu olan toplumsal fikirler güçlerini kaybetmeye başladığında artık bir birey olarak sanatçı da, endüstrinin hizmetinde, onun bir parçası durumuna düşmüştür. Gerçekten de “orta sınıf, sanattan, şiddetli sarsıntılar değil, eğlence beklemektedir.”¹⁶ Endüstriden daha fazla yararlanma çabası insanlarda bireysel hıza ve rekabet mücadelesi içine itmesi toplumsal yaşayış ve örgütlenme anlayışını kökünden değiştirmiştir. Ayrıca sanayideki ve teknolojideki ilerlemeler doğrultusunda insanların çalışma yaşamlarındaki değişimlerin yanı sıra duygu ve düşüncelerinde de büyük

¹³ Arnold Hauser, a.g.e., s. 214.

¹⁴ Zevk sağlayan ustalar (Zevk metresi)

¹⁵ A.g.e., s. 217.

¹⁶ A.g.e., s. 226.

değişiklikler yaratmıştır. Endüstrinin beraberinde getirdiği ve yaklaşık yetmiş beş yıl süren toplumsal değişim ve dönüşümlerin karmaşası içerisinde artık sanatçılar yirminci yüzyılın başında sığınabilecek tek yerin kendi iç dünyaları olduğunu keşfettiler. Toplumsal olarak sanat, 1848 devrimi ve sonuçları açısından gerçek sanatçıların yalnızlıklarına sığındıkları bir yabancılaşma evresine neden olmuştur. Gericiliğin zaferini entelektüel yaşamda benzeri görülmedik bir gerileme izlemiş ancak bu doğrultuda beğeni ise tam anlamıyla yozlaşmıştı. Örneğin;

ikinci imparatorluk devrinin sanat yaşamına rahatı seven tembel kafalı burjuvalara seslenen, kolay ve herkese uyabilen ürünler egemendi. (...) evlerini (...) gereğinden fazla sahte tarihsel nesnelere dolduran burjuvazi resimlerinde yalnızca duvarlarında hoş bir dekor görevini yapacak olan tabloyu, edebiyatta rahat bir eğlence sağlayacak yapıtı, müzikte kolay ve beğenilmek için sadece uysal olmakla yetinmiş parçaları (...) aramaktadır.¹⁷

İşte böylesi bir dönemde sanat, burjuvazinin çöküşmüş (dekadans) düşüncesine ve düşkün sanatına ilk karşı çıkışını önce *Doğalcılık* (natüralizm), ardından ise *Gerçekçilik* (realizm) ile daha da saldırgan bir biçimde tarih sahnesinde yerini almıştır. Esasen bunun sebebi, doğalcılığın “yeni konvansiyonları, yeni, fakat az çok keyfi gerçeğe benzeyiş önyargıları olan bir romantizm olduğunu”¹⁸ ve bu nedenle gerçekçiliğin romantizme olan karşı savını bildiğimizde, aralarındaki ayrımı kavramak daha da kolay olacaktır.

Balzac’ın ölümüyle romantik devrin sona erdiği bu dönemde gerçekçilik, bir uçuluk, yansıtmacılık ve bir çözümleme çağı olarak karşımıza çıkmaktadır. Yine bu dönemde ortaya çıkan *Operet*¹⁹ *birakınız yapsınlar, bırakınız geçsinler*²⁰ denilen ve de ekonomik, toplumsal ve töreci liberalizmin, kısaca sistem konusunda hiçbir soru sormadığı sürece herkesin istediğini yapmakta özgür olduğu bir dünyanın ürünüdür.²¹ Böylesi bir dünyada Jacques Offenbach, yurtsuz, başıboş bir müzisyen ve varlığı tehlike altında olan bir sanatçı olarak çağdaş toplum içindeki sorunlu durumunu daha yoğun bir biçimde hissetmiştir. Bir sanat dalı olarak operetin yükselişi gazeteciliğin müzik

¹⁷ Arnold Hauser, a.g.e., s. 262.

¹⁸ A.g.e., s. 263.

¹⁹ Operet: Konuşmalı bölümlerle şarkılı bölümlerin birbiri ardınca ya da iç içe yer aldığı, hafif konulu, eğlendirici müzikli oyundur. Operet, XIX. yüzyılın ortalarında gittikçe ciddi konulara eğilmeye başlayan ve temsil zamanları gittikçe uzayan *opera comique* janrındaki eserlere bir reaksiyon olarak ortaya çıkmıştır. Operetin daha kısa ve daha hafif konuları içeren müziksel eser olarak Fransız seyircisi için Jacques Offenbach tarafından kurulduğu kabul edilmektedir. 1863’de temsil edilen *Güzel Helen* eseri ve benzeri Offenbach operetleri Fransa’da ikinci imparatorluk boyunca Paris’te çok tutulan bir eğlenceydi.

²⁰ *Laissez faire, laissez passer.*

²¹ Arnold Hauser, a.g.e., s. 292.

dünyasına sızmasına neden olması; roman, dram ve grafik sanatlardan sonra günün olaylarını eleştirme sırası müzik sahnesine gelmiştir. Gerçekten de müzikle sadece yüzeyden ilgili olan bir toplum için yaratılmış Meyerbeer operası, müzik formunun salt egemenliğinden çok büyük gösteri oyununun sahnede sürekli devinim durumunda olan ritmini ortaya koymaktadır. Çünkü operanın burjuvazinin en gözde sanat olmasının bir nedeni olarak;

(...) başka hiçbir sanat dalının tantanaya, çalınma ve sahne donanımına, üst üste yığmaya ve efektler kurmaya bu denli büyük olanak sağlayamamasıdır. Meyerbeer'in yarattığı operalarda sahne hilelerinin tümü birlikte kullanılmış ve dinlenmesi kadar görülmesi gereken müzik, ezgi ve danslardan oluşmuş ayrı türden bir karışım yaratılmış ve tüm öğeler seyirciyi oyalamak, baştan çıkarmak ve şaşkınlığa uğratmak amacına yönelmişlerdir.²²

Operetin bu dönemde yükselmesi gazeteciliğin müzik dünyasına sızmasına neden olmuştur; çünkü yukarıda belirttiğimiz gibi operetin bozuk hükümet sistemine ve ahlaki bozulmuş toplumu eleştirirken; edebiyat, resim ve grafik sanatlardan sonra günün olaylarını eleştirmek için sıra müzik sahnesine gelmiş olduğu görülmektedir. Ancak oyunun tümü yüksek sosyetenin rezaletlerine ayrılmış dedikodu sütununa benzemiş olmasıyla birlikte, Offenbach çağın özünü temsil eden bir biçim ile devrin Paris beğenisini ele geçirmiştir. Nitekim çağdaşları onun bu özelliğini daha o zamandan hissetmişler ve onu Paris esprisi ile özdeşleştirip yapıtlarını klasik Fransız geleneğinin devamı saymışlardır. Müziği ise, Batı Avrupa'yı, bir coşkunluk ve taşkınlık havası duymada birleştirmekten de geri durmamıştır. Hatta dahası Gioacchino Rossini, Jacques Offenbach için Champs Elysées'nin Mozart'ı diyor, Richard Wagner ise, öykündüğü rakibi öldükten sonra bu yargıyı onaylıyordu.²³ Geçmişin ülküselleştirilmesine aracı olarak operet, Avrupa'da II. Dünya Savaşı'na dek çok yaygın kullanılmıştır. Ardından gelen Meyerbeer'in yarattığı operalarda böylesi bir varyete oyunu müzik formunun salt egemenliğinden çok, büyük gösteri oyununun sahnede sürekli devinim durumunda olan ritmini onaylamaktadır ki bu yapıt müzikle sadece yüzeyden ilgili olan bir toplum için yaratılmıştır. Böylesi bir sanat yapıtı *Gesamtkunstwerk*;²⁴ evrensel sanat yapıtı olarak değerlendirilirken böylesi bir yapıt Wagner'den çok önce gerçekleştirilmiş ve İtalyan operasından daha sıkı alışıl gelmişliği temsil eden otoritesini ve Fransız burjuvasının tüm Avrupa için bir örnek oluşturmasına ve her yerde toplumsal koşullara

²² Arnold Hauser, a.g.e., s. 295.

²³ A.g.e.

²⁴ Gesamtkunstwerk: Bütünlüklü sanat eseri anlamına gelir. Richard Wagner tarafından ortaya konulup operada devrim niteliğinde gelişmelere sahne olan ve sinemayı da etkileyen teoridir.

bağlı gerçek gereksinmelerle karşılaşmasına borçlu olduğu söylenebilir. Çünkü seyirciyi şaşırtmak ve etki altına almak için tüm gereçlerin operanın buyruğuna göre düzenlenmesi dev bir orkestranın, çok büyük bir sahnenin ve son derece geniş bir koronun bir bütün durumuna getirilerek konser ile operanın birleştirilmesi kadar hiçbir şey daha güçlü bir biçimde bu durumu karşılayamazdı. Her durumda *Gesamtkunstwerk*, birçok sanat türünü bir araya getirir:

Elbette şiir ve müzik ama aynı zamanda tiyatro ve oyunculuk, olay örgüsü ve mit, dekor tasarımı, reji, bir biçim olarak opera ve hatta mimarlığın kendisi (Wagner Gottfried Semper'e çok yakındı; Semper, Bayreuth tiyatrosunu tasarlamasa da, tiyatronun mekân ve akustiği neredeyse müziğin içine inşa edilmiştir. Özellikle de ilk olarak 1882'de sahnelenen Parsifal'e).²⁵

Ancak Parsifal, Nietzsche'nin en temel tiksinti ve hayal kırıklığı, aşırı derecede dindar görünümlü kaynağıydı. *Gesamtkunstwerk* idealinin üzerinde durulması gereken nokta bu farklı disiplinlerin ve düzeylerin birbiri ile hiç örtüşmeyeceği ya da tamamen birbirine eklenemeyeceği unutulmamalıdır ki bu ideal; bir yanılgı ya da kusur içerdiği anlamına gelmez. Aslında her düzey arasında –ne kadar düşük ve hissedilmez ölçüde olsa da- asli bir mesafeden bahsetmeliyiz:

Müziğin sözcükler üzerindeki aşırılığı ve aynı anda sözcüklerin müzik üzerindeki aşırılığı; görselin işitsel üzerindeki aşırılığı ve bunun tam tersi; bedensel temsilin veya oyunculuğun karşılık gelmesi gereken içerik veya ifade etmesi gereken duygu üzerindeki aşırılığı ve bunun gibi. Bu kıyaslanamaz boyutları birleştirmek, farklılıklarının altını çizmektir; onları birbirleriyle özdeşleştirmek, birbirleri arasındaki mesafeye dair algımızı artırmaktır.²⁶

Modernite'nin bizatihi başlangıcı ve insanların hâlâ modernite dediği şeyi içeren Tristan prelütünü Wagner'ci kromatiklik, dünya kültür ve sanat sahnesinde yeni bir duygulanımın ve yeni bir içerik türünün ortaya çıkışının ifadesi olarak anlaşılmaktadır. Özellikle;

Müzikte çok sayıda duygulanımın iç içe geçmesi 29 Ekim 1959 yılında yazdığı Wagner'in ünlü bir mektubunda *geçiş sanatı* dediği şeyi gerektirir; bu, şairlerden Cézanne'a ve Flaubert'ci paralel kurgudan Eisenstein'in montajına kadar, modernizmin tamamı için temel bir tabirdir.²⁷

Elbette ki Wagner, Meyerbeer'in operasına en yakın olan bir sanatçı olarak kabul edilir. Bunun nedeni yapıtlarını yaşayan bir sanata bağlamak istemesi kadar başarı konusunda kimsenin onun kadar hevesli olmamasında yatmaktadır. Görkemli ve kitlesele olana

²⁵ Fredric Jameson, Antikler ve Postmodernler: Formların Tarihselliği Üzerine, (Çev. Özgüç Orhan, İlksen Mavituna, Öznur Karakaş), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2018, s. 34.

²⁶ A.g.e., s. 36.

²⁷ A.g.e., s. 43.

tutku, sadece Wagner'de değil, Meyerbeer ve Zola'da da önemlidir. Wagner en azından Victor Hugo ve Alexandre Dumas kadar doğuştan tiyatro adamı Nietzsche'nin dediği gibi bir tarihçi ve bir *mimomaniac*'tır.²⁸ Wagner'in operalarının teatral yapısı, sadece opera yazarı olmasından kaynaklanmaz; ayrıca onun operasının gösterişi seven doğasının altında değerli ve şehvetli olanı sevmesi de yatmaktadır ki bu durumda yücelik, taşkınlık ve bolluğa olan aşırı düşkünlüğünün karmaşık kökenlerinin altında yalnız Hans Makart'a değil, Delacroix'ya kadar dayanan bir çizgi vardır. Nitekim;

(...) *Sardanapal'ın Ölümü* ile *Tanrıların Çöküşü* arasındaki bağlantı, Paris'in Grand operasının aşırı harcamalarla erişilmiş tantanası ile Bayreuth festivallerinin kutlanması arasındaki benzerliğe yakındır.²⁹

Burada Delacroix'nın *Sardanapal'ın Ölümü* (Resim 1.1.) tablosunda zevk ile acı, güzellik ile dehşet birbirine karıştır. Resim;

“şiddetin gerçek kaynağının şehvet olmasının olağandışı olup olmadığı ikilemine sahip olarak arzu, din ve zulüm arasındaki ilişkiyi sorgular. Burada ölüm ve güzellik iki büyük gerçek olarak karşımızdadır ve bu iki büyüğün her ikisi de korkunç ve doğurgandır. Kendini imgelem gücüne teslim ederek bugün bizi büyüleyen bu romantik kompozisyon toplu bir cinayetin erotikizm ile kaynaştırılmasıyla, şiddetin ruhsal bir değere dönüştürmesini temsil eder.”³⁰

Ama buradaki şiddet esasen Delacroix'nın yaşadığı devrimci romantizmin şiddetinden başka bir şey değildir. Bu eserde gerçekten romantik bir toplu cinayetle karşı karşıyayızdır. Resim, Arthur Rimbaud'nun *Masal* adlı düzyazı olarak yazılmış şiiri ile kıyaslandığında şiddetin görsel dilini pekiştirmesi açısından önem kazanır. Bu resimde;

Alışılmış bir görkemi sürdürüp durmaktan bıkmıştı bir hükümdar. Olağanüstü sevda devrimleri düşünüyor ve bu düşlerini de Tanrıya ve süse tapmaktan başka bir şey bilmeyen kadınlarıyla gerçekleştiremeyeceğini görüyordu. Gereği, gerçek arzuyu, özlü doyumunu yaşamak istiyordu hükümdar. Günah olsun olmasın, istiyordu bunu. Üstelik buyruğunda bir hayli asker vardı. Düşüp kalktığı bütün kadınları öldürttü. Nasıl da talan oldu o güzellik bahçesi! Kılıç altında can verirken şükranla andılar onun adını. Yenilerini istemedi. Yine de başka kadınlar ortaya çıktı. Av dönüşü ya da eğlencelerden sonra yanında kim varsa öldürdü. Değerli hayvanları zevk için boğazladı. Sarayları yaktırdı. Üzerlerine yürüyüp dilim dilim doğradı insanları. Bitip tükenmek bilmedi kalabalık, altın çatılar, güzel hayvanlar. Kendinden geçebilir mi yakıp yıkarak, vahşetle gençleşebilir mi insan?³¹

Romantik ruh bu noktada düşün, ne seçkin saygınlığına ne de duygusal yaşamın nazik büyüüne her zaman sahiptir. Bazen Mario Praz'ın *Kara Romantizm* adını verdiği

²⁸ Taklitle meraklı, mimesis hayranı.

²⁹ Arnold Hauser, a.g.e., s. 297.

³⁰ Daloğlu Hakan, Resimde Şiddet İmgeleri / Kültürel Şiddet ve Anti-Estetik Yapı, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul 2003

³¹ Erdoğan Alkan, *Baudelaire ve Satanizm*, Broy Yayınları, İstanbul 1999, s. 146.

beden, ölüm ve şeytan gibi üç sözcüğün özetlediği bir yoğunlaşmaya ve bir hastalıklı abartıya da yakalandığı olur. Zevk ile acı, güzellik ile dehşetin birbirine karıştığı ve bütün romantikler kuşağını derinden etkileyen ve Novalis'in psikolojik parçalarında zulmün gerçek kaynağının şehvet olmasının ve şehvet, din ve zulüm arasındaki ilişkinin daha dikkatli incelenmemiş olmasına şaşıklandığını görmekteyiz. Baudelaire bu olağanüstü bağdaşmanın büyük kuramcısı olacaktır ileride. Ancak bu bağdaşmanın ilkesi ondan önce de bilinmektedir; “Keats'in *Melankolie Od*'unda *güzellik ölmelidir* düşüncesi açıklanmış ve melankolinin, güzellik ve mutlulukla bir arada bulunduğu dile getirilmiştir.”³² İşte *Sardanapal'ın Ölümü* tablosu; ölüm ve güzellik ilişkisini iki büyük gerçek olarak estetize etmektedir. Bu ikircikli yönüyle *Kara Romantizmin Tanrısı* elbette ki şeytandır. Hiç kuşkusuz hem müzikte ve edebiyatta hem de resimde Kara Romantizmin yönelimini Hristiyanlık yerine, yönünü satanizme doğrultan bir dönüş gerçekleştirdiği görülmektedir. Gerçekten de;

(...) Faust efsanelerinde ve Poe ya da Gogol'dan geçerek Bürger'den Erckmann-Chatrin'e kadar bütün fantastik öykülerde görüldüğü haliyle somut şeytan, ama ayrıca yaratıkları, cinleri, büyücüleri, hortlakları, mezarlık ışıkları ve vampirleri... yapacak olsak, şeytanın ortaklarının uzun bir listesi çıkar. Şeytan ikincil edebiyata (Béranger: *la Fille du Diable*, Lewis, Maturin: Melmoth) olduğu kadar, destane (Hugo, Vigny, Shelley) Byron'un (*Cain, The Vision of judgement*) ve Lermontov'un (Şeytan) şiirlerine, operaya (Freischütz, Hans Heiling) ve resme (Delacroix) esin kaynağı olmuştur.³³

Esasen Liszt'in *ilahi ve şeytani sanat* diye nitelendirdiği müzik sanatının romantizm içerisindeki yeri de tıpkı edebiyat ve resimde olduğu gibi Kara Romantik özellikler taşır. Erken Romantizmde resim ve edebiyat ön planda iken, romantizm sonrasında müzik ve edebiyat ön plana çıkmıştır. Heyecanları yansıtan ve Liszt'in *ilahi ve şeytani bir sanat* diye nitelendirdiği ve daha öncelerde onsekizinci yüzyılın rasyonalistlerce ses oyununa ve eğlence sanatına indirgenmiş olan müzik, “saf müziğin zaferi adı altında, duyuları okşamak ve ruhu büyülemekle görevli yüksek bir sanat haline geldi: aklın zorlamalarından kurtularak heyecanları ve duyguları serbestçe ifade edebilir oldu.”³⁴ Romantizmin Baudelaire'e kadar olan stratejisinde kötülüğe ve şeytani olana doğa yerine sanatın hükmetmesine karar verilmiştir. Buna göre sanat, ancak doğanın kötülüğünden güzellik damıtmayı başararak ona direnebildiği ölçüde kötülüğü ele geçirir ve onu yeniden kurarak yaratır. Böylesi bir bilinçli kötülük; iyilik içindir ve

³² Francis Claudon, “Kara Romantizm,” *Romantizm Sanat Ansiklopedisi*, (Çev. Özdemir İnce), Remzi Kitabevi, İstanbul 1988, s. 26.

³³ A.g.e., s. 27.

³⁴ Tematik Ansiklopedi, 1993, s. 378.

bilhassa bu Baudelaire'in *Kötülük Çiçekleri*'nde kendisini gösterir. "Sonunda şeytan sanatçıdır, cehennem onun evidir, lanetliler kahramanıdır."³⁵ Baudelaire şeytana şöyle seslenir;

*"Sen ki, güzel mi güzel ve bilgilerce en yüksek,
Kara yazgılı Tanrı, övgüden yoksun Melek,*

...
*Tanrı Baba'nın kızıp yeryüzü cennetinden
Kovulduğu insanlara babalık edersin sen."*³⁶

Burada sanatçı kasten suç ve günah işleyerek Tanrının ve toplumun buyruklarına tıpkı Arthur Rimbaud'nun "yığınların iğrenç dürüstlüğü"³⁷ dediğine, başkaldırır. Böylelikle özgürleşen sanatçı hem müzik, hem edebiyat, hem de resimde kendi doğaüstü / doğaötesi ahlâkını inşa etmek için tıpkı Goethe'nin Faust'unda olduğu gibi şeytanla anlaşmaya varır. İşbirliği yapılarak şeytanı Tanrının hâkimiyet ve gücüne ortak kılma girişimi Erken Hıristiyanlıktan başlayarak işlenebilecek en büyük günahlardan biri olarak Hristiyan tanrıbiliminde yerini almaktadır. Aslında bakılırsa doğaüstü bir güçle anlaşma yapılarak çevreye zarar verme tarihin her döneminde görülmektedir. Ancak; "yaradılış"dan başlamak üzere, Antikçağ'dan itibaren 'baştan çıkarılma' motifi üzerine inşa edilen sözleşme (pactum)³⁸ özgür iradenin beyanı olarak bilinçli bir seçimi temsil ediyor."³⁹ Şeytan ile ittifak yapmak Katolik Kilisesi tarafından, uzun süre gereksiz olarak görülse de Cadı Avı Çağında önemli bir yer edinmiştir. Bu dönemde kilise ve engizisyon, işbirliği öğretisine dayanmayan bir zararlı büyü eyleminin başarılı olabileceğine ihtimal verememişlerdir. Faust, şeytan ile imzaladığı sözleşmenin yaptığı işbirliğinin tarihinin en önemli parçasını oluşturmuştur. XVI. yüzyılda mezhep

³⁵ Ali Artun, "Kötünün Güzelliği," *Modern Hayatın Ressamı*, İletişim Yayınları, İstanbul 2004, s. 61.

³⁶ A.g.e.

³⁷ A.g.e., s. 62.

³⁸ Roma hukukunda, Latince Pactum (anlaşma, akit) ve contractus (akit, sözleşme) kavramları, aralarında uygulamaya yansıyan nüans farkları olmakla birlikte, sözleşme anlamına gelmektedir. Şeytanla yapılan sözleşme, demonlarla yapılan ibirliği bağlamında genel olarak pactum kullanılmaktadır. Şeytanla işbirliği ötesi bağlamında Aquinolu Aziz Thomas, iki kavram arasında ayrımı gözetlemiş ve contractus resmi, hukuka uygun bir form olarak kabul ederken, pactum'u bir derece daha aşağıda, ittifak ve biraradalık olarak tanımlamıştır. Anlatı formundaki geleneksel halk edebiyatı metinlerinde sıkça rastlanan şeytan figürü Tanrısal düzenin bir parçası olmak istemez; bilakis toplumsal yaşamda insanların eşit olarak varlığını sürdürür. Burada şeytanın yoldan çıkarıcı/cezalandırıcı gücünden çok Tanrının adaletine karşı gelmekten dolayı işlenen suçlar, alınan cezalar söz konusudur. Ancak zaman içinde şeytanın pozisyonu ve konumu değişikliğe uğrayacaktır. 15. Yüzyıldan itibaren yükselen şeytan kültürünün etkisi, en çok teoloji ve hukukun kesişme alanında oluşan şeytanla yapılan sözleşme'de (pactum) kendisini gösterir. Bu bağlamda borç doğuran hukuki sonuçları itibarıyla pactum, insanı şeytana belli koşullarla bağlayan bir irade beyanıdır.

³⁹ EDU ACADEMIA, Academia Education,

http://www.academia.edu/32215472/Historia_D._Johann_Fausten_-_Tarihsel_Fausttan_Faust_Mitene-I_Giris_ (Erişim Tarihi: 23.11.2017)

çatışmalarının olduğu bu dönemde Protestanların şeytana bakış açısı göz önünde bulundurulduğunda Avrupa'da çok fazla yankı uyandırdığı fark edilmektedir.⁴⁰

Romantik sanatçı tıpkı Baudelaire örneğinde olduğu gibi;

insan değil, şeytandır, bütün kahramanları gayri insanidir ve esin kaynakları günah ve suçtur. Saf güzellik dediği şeytanidir, dehşet vericidir ve korkunç derecede çirkindir. Bu nedenle Baudelaire'in gözdeleri başta Poe'dur, Rabelais'dir, Goya'dır, Bruegel'dir.⁴¹

Kahramanların gayri insani duruma gelmesi konusunda Baudelaire'in cevabı; Latince bilinen bir deyimdir; “*homo sum; nihil humania me alienum puto*”⁴²(Ben bir insanım, insanî olan hiçbir şey bana yabancı değildir.) karşılığını sunarak cevap verir; “*quidquid humani a me alienum puto* (İnsanî olan her şey bana yabancıdır.) Görevim insanî olanın dışındadır.”⁴³ Bu noktada romantik sanatta iyinin ve doğrunun takibi sanatı ilgilendirmez; ne var ki ileride Batı gerçekçiliğine uzanan süreç, Rönesans'a ilk tepkiyi oluşturarak, sanatla eğitimin ilişkisi etkisini yitirir. Böylelikle sanatçı gerçekliği hem insanlara zevk vermek, hem de onları özellikle ahlak alanında eğitmek amacıyla yansıtmaktan bilinçli olarak vazgeçer. Artık yazar, ressam ve şair; öğretmek ve eğitmek amacıyla eser yaratmaz, tarafsız kalır ve sadece gerçekliği önümüze sermekle yetinir; çünkü yazarın açıkça bir tezi ve bilhassa ahlaki bir tezi savunmasının eserin sanat değerini zedeleyeceğini bilmekteydiler.⁴⁴ Bilhassa Flaubert ve Balzac gibi romancılar yazarın kendi yargılarını açıkça belirtmemesini doğru bulmuşlardır.⁴⁵

Romantik besteciler kadar ressamlar ve yazarlar özellikle Shakespeare'in tiyatrosundan etkilenmişlerdir. Müzikte, bilhassa Berlioz için Shakespeare Tiyatrosu çok büyük ilham kaynağı sayılırdı. Ama bu noktada resimde Delacroix'nın *Hamlet*, *Offelia'nın Ölümü* ve *Dr. Faustus* oyun kahramanlarındaki aşk ve romantik izleğin yarattığı trajik sahneleri eskizlerinde ve tablolarında yansıtmıştır. Burada aşk, doğa duygusundan ve din özleminden daha çok iç romantizmin egemen ögesi olarak karşımıza çıkar. Esasen burada resim ve şiirin ve bilhassa; “ *lirik şiirin gerçek büyüklüğünü kavramak için, yüce bölgelerde düşte dolaşmak ve göksel uyumu*

⁴⁰ EDU ACADEMIA, Academia Education, http://www.academia.edu/32215472/Historia_D._Johann_Fausten_-_Tarihsel_Fausttan_Faust_Mitine-_I_Giris_ (Erişim Tarihi: 23.11.2017)

⁴¹ Ali Artun, a.g.e.,s. 62.

⁴² A.g.e.

⁴³ A.g.e.

⁴⁴ Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi*, İletişim Yayınları, İstanbul 2002, s. 71.

⁴⁵ Bkz. Karl Marx and Friedrich Engels, *Literature and Art, Selection from Their Writing*, Current Book House, Bombay 1956, s. 39.

*dinleyerek dünyanın gürültüsünü unutmak ve bütün evreni ruhun heyecanlarının bir simgesi saymak gerekir...*⁴⁶ diyerek Madame de Staël,⁴⁷ esasen aşkın romantiklerde izlek bakımından büyük bir rol oynamadığını belirtir. Bu noktada Delacroix, Paris'te 1822 Salonu'nda *Dante ve Vergilius Ölümünden Sonra Ruhların Gittiği Yerde*'yi sergilediğinde ya da *Hamlet Kıyafetinde Kendi Portresi*'nde *Hamlet ve Horatio Mezarcılar ile Birlikte*, *Hartz Dağları*'nda *Faust ve Mephistopheles litografisinde*, ve diğer Faust şiiri ve oyunundan sahneleri birçok kez betimlemiştir. Buradan anlaşılacağı üzere Delacroix'nın kişisel lirizminin yarattığı romantik üslubun altında yatan edebiyat, müzik-opera ve resmin kardeş sanatlar olarak birlikteliği organik bir bütünlük teşkil etmekle dikkati çekmektedir. Gerçekten de Delacroix için renk sadece bir matematik değil, aynı zamanda müziğin bir ifadesidir. Rengi, Whistler ve Henri Fantin-Latour gibi ressamı Camille Corot'tan öğrenirlerse de asıl renk armonilerini Delacroix'dan edinirler. Delacroix'da renklerin, ışık ve gölgelerin düzenlenmesinden kaynaklanan bir izlenim vardır ve bu resmin müziğidir. Burada gözlemlediğimiz duygu, resmin neyi temsil ettiğini bile bilmeden önce, adeta bir katedralin içindeki derinliğin bir sihirli armonisi tarafından ele geçirilmiş olduğumuz hissidir. Buradaki hissettiğimiz duygu canlı bir yoğunluk olarak duyumsanan öznel yaşamın sezgisiyle beslenen bireyciliktir. Théodore Gericault'nun ve onun estetiğinin bir sürdürücüsü olarak Delacroix'nın tutumu ilke olarak Stendhal ve Vigny'nin tutumu ile benzer nitelikler göstermektedir. Stendhal, "Gericault'nun Caesar'dan bu yana dünyanın gördüğü en büyük insanın görkem ve yıkımından etkilenen bir kuşağa ait olduğunu söylerdi."⁴⁸ Bu dönemde romantik yazar da aynı zamanda bir sanatçıdır ya da en azından bütün sanatları sevdiğini söyler, tür ve ulamların geçmişe oranla daha az katı, daha az kesin olduğu güzel sanatlar dizgesini savunur. Yeri gelmişken Stendhal, "hem resim (*Historie de la Peinture en Italie, 1817*) hem de müzik (*Vies de Haydn, Mozart et Métafaste, 1815; Vie de Rossini, 1824*) konularında yazmıştır. Victor Hugo ise "her şeyde müzik vardır, evrenden bir müzik yükselir,"⁴⁹ demiştir; Schumann'ın Fantezi opus 17'sine tanımlık olarak seçtiği Eichendorff da *Wünschelrute*'sinde⁵⁰ şöyle der: "Evrenin alacalı düşünüyü

⁴⁶ Francis Claudon, a.g.e.,s. 189.

⁴⁷ Bkz. Madame de Staël, *Almanya Üzerine*, 1. Basım, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2017.

⁴⁸ Georges Pillement, Claude Noisette de Crauzat, "Resim," *Romantizm Sanat Ansiklopedisi*, (Çev. Özdemir İnce), Remzi Kitabevi, İstanbul 1988, s. 42.

⁴⁹ Que la musique date du XVI^e siècle – Les Rayons et les ombres, no°35)

⁵⁰ Schläft ein Lied in allen Dingen
Die de träumen fort und fort

*dolduran sayısız sesler arasında, belli-belirsiz bir şarkı çağırır gizlice dinleyeni.”*⁵¹ Ayrıca burada belirtmek gerekir ki daha pek çok edebi eserin kahramanları müzisyenlerdir. Örnek vermek gerekirse;

Wackenroder’in Berglinger’i, Balzac’ın Gambarası, Hoffmann’ın Kreisler’i, La Motte-Fouqué’in Ondine’i gibi birçok roman kahramanı müzisyendir. Bugün unutulmuş olan ve piyano, opera, serenad dinlerken kendilerinden geçen kadın kahramanları konu alan sayısız romanları saymazsak, Haydn, Mozart ve Beethoven, Puşkin’in Mozart ve *Salieri*’sinden, Lenau’nun ya da Hoffmann’ın *Don Juan*’larından, Brentano’nun *Nachklänge Beethovenscher Musik*’inden (Beethoven’in Müziğin Yankıları), George Sand’ın *les Lettres d’un voyageur*’ünden (Bir Gezginin Mektupları) esinlenmişlerdir. Nihayet Hugo, Musset, Gautier, Blake, Puşkin, Kerner, Wackenroder yetenekli bir desenci ya da ressamdılar.⁵²

Elbette ki konuyu daha da genişleterek müzik ile resim arasındaki kardeş sanatların, bağın ve karşılıklı ilişkinin dönemin gerçek anlamında yazınsal düşünce üzerindeki etkisini uzun uzadıya yazılabilir. Ama plastiğin ve görselliğin Keats’te, müziğin Hoffmann ve Stendhal’de, resim ve müziğin Nerval ve Wackenroder gibi benzersiz sanatçılarda tuttuğu önemli yeri anımsamamız doğru olacaktır. Böylece romantik sanatçının yazınsal duyarlılığının büyük ölçüde başka sanatlara karşı duyduğu ilgiyle beslendiğini kavrayabiliriz.⁵³

Baudelaire’in romantik sanatçıları arasında Delacroix’nın klasik ve neo-klasik şairler, ressamlar ve besteciler için belirgin bir tercihi olduğu bilinmektedir. Baudelaire, Delacroix üzerine yazdığı makalede, Shakespeare’in en eksantrik oyunu olan Hamlet’in ressamın çalışmalarına nasıl bir etkisinin olduğunu incelemektedir.⁵⁴ Ayrıca Shakespeare’in sadece resimde değil, onun Romeo’su bestelenirken sanki her şey müzik için düşünüldüğünü hayranlıkla dile getiriyordu. Tiyatro metni ve sahnede oynanmak üzere yazılan Shakespeare’in eserleri; *müzik, sanatların en şiirsel, en güçlü ve en heyecan verici olanıdır* diyen romantik besteci Berlioz’a göre; “*müzik tek başına bir şey ifade etmez, şarkılarla ve şarkıcıların söz ve hareketleriyle zenginlik kazanır*”⁵⁵ diyerek müziğin sadece kendi alanı ile sınırlandırılmaması gerektiğini vurgulamaktadır. Nitekim

Und die Welt hebt an zu singen
Triffst-du nur das Zauberwort

⁵¹ Francis Claudon, a.g.e., s. 187.

⁵² A.g.e.

⁵³ A.g.e.

⁵⁴ Robert I. Edenbaum, Art Journal Volume 26, 1967 – Issue 4, Taylor and Francis Online, p. 340-373. Published Online: 09 Jun. 2015, <http://www.tandfonline.com> accessed. (Erişim Tarihi: 06.11.2017)

⁵⁵ Tematik Ansiklopedi, 1993, s. 379.

resim ve edebiyatın yadsınamaz bağı söz ve imgenin yanı sıra söz ve ses ve ardından ses ve imge ilişkisi, romantizmde diğer sanat hareketlerine göre oldukça etkileşimi yüksek bağıntılara sahiptir.

Delacroix'nın romantik resimdeki devrimciliği akademi kurallarına uymayı reddeder. O, -müzikte de daha önceleri rasyonalistlerce ses oyununa ve eğlence sanatına indirildiği dönemlerde- saf müziğin zaferine; öte yandan duyuları okşamak ve ruhu büyüleyen yüksek bir sanat haline getirmek için aklın zorlamalarından kurtularak heyecanları ve duyguları serbestçe ifade edebildiğini fark etti. Bu noktada resimde de Delacroix, -aklın zorlamalarından kurtulmak adına- Yunanların ve Romalıların durmadan estetik çağrıştırmasına, doğru çizime ve klasik heykellerin sabırlı taklidine verilen aşırı öneme katlanamıyordu. Resimde, rengin çizimden, hayal gücünün ise bilgiden daha önemli olduğunu öne sürüyordu. Döneminde Poussin ve Raffaello'ya hayranlık duyulurken Delacroix, Venedikli sanatçıları ve Rubens'i yeğleyerek sanat erbaplarını şaşkınlığa uğrattıyordu. Akademinin sanatçılara resmettirmek istediği bilgece konulardan usanmıştı. Kendisi Arap dünyasının parlak renklerini ve romantik süslerini incelemek üzere kuzey Afrika'ya gittiğinde; Tanca'da atlıların savaşını görünce günlüğüne, edindiği izlenimin eşsiz bir deneyim olduğunu şöyle yazmıştır: "Başından beri şahlanıp öyle bir hiddetle çarpıştılar ki, sürücüleri için korktum, ama resim için eşsizdi."⁵⁶ Ressam bu resminde ve genel olarak bizi de heyecanlı ve gergin bir ruh durumuna sokmayı çabalar. Kısacası müzik alanında romantizmin yüzyıl boyunca sürdüğü kabul edilir. Ancak resimde olduğu gibi realist ve natüralist müzik yok gibidir. Resimde nasıl ki Delacroix, Constable'ın Paris'teki tablosunun başarısını pekiştiren ressam olmuşsa müzikte de kronolojik ya da teknik yapıdan romantizmin aşırı ucunu temsil eden Wagner gibi bir besteci; bir Debussy'nin, bir Mahler'in, bir Schönberg'in gelişini hazırlayıcı etmenleri koşullandırması açısından da önemli bir kilometre taşıdır. Romantik resimle olan estetik bağlantı neticesinde bu noktada Wagner'in müziği romantizmin son ve büyük keşfi olarak karşımıza çıkmaktadır. Çünkü;

Wagner'in duyumculuğu yalnızca gösterişli ve çalımlı olmaktan daha gerçekliği olan bir niteliktir. Onun yapıtlarının, yüzyılın en duygulu kişileri tarafından sanatın özü; müziğin temel ilkelerinden ve anlamının açıklandığı ilk örnek olarak kabul edilmeleri, boşuna değildir. Bu müzik, romantizmin son ve belki de en büyük keşfi olup, bugün bile canlılığını koruyan tek biçimdir.⁵⁷

⁵⁶ E. H. Gombrich, *Sanatın Öyküsü*, (Çev. Bedrettin Cömert), Remzi Kitabevi, İstanbul 1986, s. 400.

⁵⁷ Arnold Hauser, a.g.e., s. 297.

Fransız Devrimi öncülüğünde olmasına rağmen Romantizm, Batı geleneğine karşı ezeli Alman isyanının ve Germen ruhunun genetik eğilimleriyle açıklanan⁵⁸ bir Alman Romantizmini de ayrı tutmak gerekir. Kimilerine göre romantik anlatım müzik tarihinde hep var olduğu iddia edilerek Viyana klasiklerinden Beethoven'ı içine alacak bir başlangıçtan İzlenimciliğin çıkışına kadarki süreci kısacası bir yüzyıllık süreci içine aldığını söyleyebiliriz. Kendi içinde de romantik hareketin ön romantik, erken romantik, doruk romantik ve geç romantik gibi adlandırmalarla sınıflandırıldığı bilinmektedir. Beethoven'ın son eserleri ile Schubert ve Weber'in ilk eserleri ön romantik olarak değerlendirilirken Schubert'in olgunluk dönemi ile doruk romantik bestecilerin çıraklık dönemi eserleri, erken romantik olarak değerlendirilir. Doruk romantik dönemde ise altı sanatçı öne çıkar ki bunlar: Schumann, Chopin, Liszt, Berlioz, Wagner ve Mendelssohn'dur. Romantizmde toplumsal değerine ulaşabilen müzik, değişmekte olan bir dünyaya doğmuştur. Beethoven bu dönemde bir besteci olarak klasik dönem hazinesini romantizm dönemine aktaran bir öncü durumundadır. Ve sadece Fransız devrimi değil, Napolyon'un egemenlik kurduğu bir Avrupa'nın duygu ve düşünce iklimi onun müziğini büyük ölçüde etkilemiştir. Nitekim Adorno yüzyılımızda bu büyük besteciye değerlendirirken sanatçıyı devrimci burjuvazinin ve buna hizmet etmeyi düşünen müziğin ilk örneği olarak nitelendirmiştir. Edward Said ise bu konuda şunları söyler;

Beethoven'ın müzikte yaptığı devrim, neredeyse tek başına, kompozisyon zamanının temelini, hükümdarlar, kilise şenlikleri, törenlerce belirlenen yarı resmi tanımlamalardan alıp, tonal sistem ve onun henüz gelişmemiş kadanslarıyla açılan çok daha kararsız ve yeni bir uzama taşımasıydı.⁵⁹

Beethoven'ın yapıtları tam anlamıyla romantik olmasa da şüphesiz ki romantik müziğin temellerini oluşturan bir bestecidir.⁶⁰ Hepsi farklı tarihlerde yaşamış olmalarına rağmen Birinci Kuşak olarak yer alan bestecilerden Beethoven Sonat⁶¹ ve Senfoni'yi⁶² temelden değiştirip çağdaş kullanıma hazırlamıştır. Bir diğer bestecilerden Rossini ve Weber romantik operanın temellerini atmıştır. Schubert'in *Lied*⁶³ türünü bulması ve yükseltmesi, Rossini'nin orkestralama konusundaki ayrıntı düzeyi her iki sanatçının da

⁵⁸ Michael Löwy ve Robert Sayre, *İsyan ve Melankoli - Moderniteye Karşı Romantizm*, (Çev. Işık Ergüden), Versus Kitap, İstanbul 2007, s. 3.

⁵⁹ Edward Said, *Müzikal Nakışlar*, (Çev. Gül Çağalı Güven), Agora Kitaplığı, İstanbul 2006, s. 84.

⁶⁰ Francis Claudon, a.g.e., s. 251.

⁶¹ Sonat: Bir ya da iki çalgıyla seslendirilmek için bestelenmiş, üç ya da dört bölümlük müzik yapıtı.

⁶² Senfoni: Orkestra için bestelenmiş sonat biçiminde müzik yapıtı.

⁶³ Lied: Tek sesli ve piyano eşliği ile söylenen ve kısa bir şiir üzerine bestelenen sesli bir musiki parçasıdır.

özgünlük aramakta olduğunu göstermektedir.⁶⁴ Lied ve ezgi amaçları bakımından aslında birbirlerinden çok farklıdır; Lied halka yakın bir tarz iken, ezgi⁶⁵ ise metne bağlıdır. Ayrıca;

Sturm und Drang akımıyla belirginleşen Lied, insanın öylesine bir ruh halidir ki gizemli bir inanç ve duyarlık içinde gelişip serpilir; anıştırmalı ve simgesel olduğundan bazen çok basit kurgularla, doğa aşk ve ölüm gibi en büyük sorunları bile işler.⁶⁶

Bu noktada ezgi, her zaman yapıcı hikâye anlatmaya veya karmaşık bir şiirsel yapıyı değerlendirmeye hazır olarak anıştırmalı ve simgesel olmaktan çok basit kurgularla temel büyük konuları işlemektedir.

Beethoven, Weber, Schubert, Rossini olmadan romantik müziğin ortaya çıkması kuşkusuz beklenemezdi. Ruh hallerini anlatan bu ezgiler; şarkı söyleme hevesinin çok içten olduğu Biedermeier döneminde *Lied'e* önemli bir boyut kazandırmasının yanında Schubert'in Lied'lerinde burjuvanın zaferi kanıtlanmıştır. Böylece Schubert ve Schumann'ın Lied'lerinde şiir ve müziğin yakın ilişkisi, Chopin müziğin şairi olarak anılması, Wagner yazdığı müzikli dramlarında edebiyatın müzikteki önemini, kısaca romantik müziğin diğer sanat dallarından etkilendiğini açıkça göstermektedir. Buna paralel olarak zaten orta sınıf, bu dönemde romantizmden doğan bir kavram olarak ortaya çıkan *Sanat İçin Sanatı* kendi sanatı haline getirir; sanatın ülküsel olma özelliğini ve sanatçının yüce, politikanın üstünde bir konuma sahip olması gerektiğini vurgular. Böylece sanatçıyı altın bir kafese kapatmış olur. Cousin, en fazla otoriteye sahip olan eleştirmenlerden biri olarak;

(...) Kant'ın özerklik felsefesine döner, sanatın çevresine bağımsız kalması gerektiğine inanan kuramı yeniden diriltir. Burada, kapitalizmle ortaya çıkıp yaygınlaşmaya başlayan uzmanlaşma (specialization) yönelimi çok yararlı olur. Sanat için sanat bir yandan sanayileşme ile at başı ilerleyen iş bölümünü ifade ederken; diğer yandan sanatın sanayileşmiş ve makineleşmiş yaşam tarafından yutulmak tehlikesine karşı yaptığı bir siperi temsil eder. Bir taraftan sanatın coşkusunu kaybetmesini mantıklı hale getirilmesini ve boyutlarının daralmasını belirlerken, diğer taraftan yaşamın evrensel biçimde makineleşmesine rağmen sanatın bireysel niteliğini ve kendindenliğini koruma atılımını gösterir.⁶⁷

Bu noktada iki ayrım kendisini gözetir; birincisi: Sanatın, gerçeklerin tümünden kopmuş içkin bir varlık olmasını, diğeri ise yaşamın, toplumun ve pratik zorunlulukların

⁶⁴ Francis Claudon, a.g.e., s. 251.

⁶⁵ Ezgi: Bir müzik parçasında baştan sona değin belirli yerlerde yinelenen ses dizisi.

⁶⁶ Tematik Ansiklopedi, 1993, s. 382.

⁶⁷ Arnold Hauser, a.g.e., s. 227.

hudutladığı bir işleve yöneltmesini doğurmuştur.⁶⁸ Sanat yapıtının en önemli gerekleriymiş gibi görünen kendi kendine yeterlik ve özerklik; ancak gerçekten kopup kendisini tümüyle gerçeğin yerine koyarak ve kendi kendine yeten bir dünya yaratarak yetkin bir yanılsama üretebilir. Fakat “bu yanılsama, hiçbir şekilde sanatın içermesi gerekenleri tüm olarak göstermediği gibi yarattığı etkide payı yoktur;”⁶⁹ çünkü sanat yapıtındaki anlaşılması en güç olan olgu, “onun kendi kendisi için varolan bir yapıtıymış gibi görünmesine karşılık aslında kendisi için varolmamasıdır.”⁷⁰ Sanatın salt kendisi için varolmadığını, hem müzik, hem edebiyat, hem de plastik sanatlar ve resim sanatında birçok yapıtta örneklerini görebiliriz. Örneğin, Stendhal’ın romanları günü gününe yazılmış birer siyasal tarih olguları defteridir ki bu noktada yazar yaşadığı çağın siyasal sistemini romana gerçek konu olarak seçmesi daha önce hiç kimsenin aklına gelmemiş olması nedeniyle dikkat çekicidir. Ancak tüm siyasal boyutuna rağmen pratik açıdan bakıldığında;

(...) modern ve geç-romantik sanatın tümü içten geldiği gibi, önceden hazırlanmadan söylenmenin bir ürünü olarak karşımıza çıkmaktadır ve bu açıdan duyguların, ruh durumlarının ve esinlerin, sanatsal ahlaktan eleştirel tartışma ve önceden hazırlanmış bir plana göre daha verimli olup yaşamla daha doğrudan ilişkili oluşu üzerine temellenmiştir.⁷¹

Kısacası tüm modern sanat anlayışı ister bilinçli ya da bilinçsiz olsun ansızın akla gelen düşsel, gizemli bir esinin ürünü olduğu inancı üzerine kurulmuştur. Bu noktada Beethoven’ın yapıtları önceden kestirilemeyen ikincil motiflerin zenginliği nedeniyle daha önceden düşünülmeden bestelenmemiş izlenimini vermektedir.⁷² Oysa eski ustaların ve özellikle Mozart’ın yaratıları, Beethoven’ın yapıtlarından çok daha rahat, daha kolay ve daha dolaysız bir esin sonucu yaratılmış olmasına rağmen Mozart, “daima nesnel, kaçınılması ve değiştirilmesi olanaksız bir plana göre hareket etmiş gibi gözlemlenir.”⁷³ Gerçekten de Mozart’ın yapıtlarıyla kıyaslandığında “Beethoven’ın yapıtlarındaki her konu, her motif ve her notanın bestelenmesinde, sanatçının, *ben böyle hissediyorum, ben böyle olmasını istiyorum* diyerek hareket ettiği düşünülür.”⁷⁴ Böylesi öznel romantik seçimleri ve yapıtta duyumsamayı eski ustaların eserlerinde göremeyiz. Onların yapıtları; sade, temiz, dolgun ezgileri olan, tane tane belirlenmiş ve

⁶⁸ Arnold Hauser, a.g.e.,s. 228.

⁶⁹ A.g.e.

⁷⁰ A.g.e.

⁷¹ A.g.e., s. 242.

⁷² A.g.e., s. 243.

⁷³ A.g.e., ss. 243-244.

⁷⁴ A.g.e., s. 244.

kuşkusuz ustaca kurulmuş bestelerdir. Modern bestecilere örnek olarak Beethoven'ın ve daha sonraki sanatçıların yapıtları ise *recitative*⁷⁵ dirler ve kaygılı bir yüreğin derinliklerinden kopan çılgınlardır.⁷⁶ İşte bu nedenle birçok şeyi yalnızca ima eden, bazı şeyleri yarım bırakıp onları bizim yorumlamamız için bir nevi *yoruma açık*⁷⁷ hale getirerek anlamı izleyicinin tamamlanmasını sağlayan dönemin sanatçıları *konusur gibi okunan besteler* ortaya koymuşlardır. Çünkü modern izleyici ve dinleyici için “en tamamlanmamış, en tükenmemiş, en anlatılması zor olan yapıt, en çekici, en derin ve en ifadeli olan”⁷⁸ yapıttır. Bu noktada klasisizm yanlısı sanatın sonunu getirirken Zola, Wagner ve Proust bu gelişimi daha ileri evrelere ulaştırmışlardır. Nitekim yazar Marcel Proust, Wagner'in ve Balzac'ın durmadan tekrar edilen form anlayışlarının beraberinde getirdiği yakın ilişkinin bilincindedir. Müzisyen Wagner, diye yazar,

yaratılarına hem bir yabancı, hem de onları ortaya çıkartan bir baba gözüyle baktığında kuşkusuz Balzac ile aynı sarhoş edici mutluluğu duymuştur... Sonra da, bir daire içinde tekrarlanan figürler halinde birleştirilecek olursa, yapıtının çok daha güzel olacağını düşünerek bestesine son bir kez, en güzel darbesini vurur. Belki bir ekleme fakat kesinlikle yapmacık değil... Fark edilmemiş olsa da, daha gerçek, daha canlı bir birlik...⁷⁹

Diyerek müzikte ve edebiyatta klasik yanlısı biçimciliğin mikro-evrensel kesinliğini kaybettiğini tanımlamaktadır. Burada klasiğin ölçülü düzeninin yerini romantik ruhun acı çekme kökenine dönüşünde aranması gerektiği açıktır. Böylelikle romantik ruhta Diderot'nun iç içe iki insan olduğunu söylediği gibi; topluma ait olan ve toplumun uygulamalarına uyarak onu memnun etmeye çalışan yapay insan vardır;

(...) bu, onsekizinci yüzyıl karikatürcülerinin çizdiği gibi yapay, kırıtkan, sıradan küçük insandır. Ancak bu insanın inde, kabuğunu kırıp ortaya çıkmak isteyen, şiddetli, cüretli, karanlık, suç işlemeye eğilimli insan dürtüsü hapsolmuş durumdadır. Eğer doğru denetlenirse görkemli deha yapıtlarından sorumlu olan işte o insandır.⁸⁰

Bir başka açıdan yaklaşırsak romantik olanın bilhassa alman tavrının çok daha şiddet eğilimli olarak insanın ve dünyanın ruhani özelliklerine yaklaştığını söyleyebiliriz. Örneğin Rousseau'nun yaklaşık çağdaşı olan ve sonradan intihar eden ozan Lenz'in bu

⁷⁵ Recitative: Basit bir eşlikle, konuşurcasına şarkı söyleme biçimi.

⁷⁶ Arnold Hauser, a.g.e., s. 244.

⁷⁷ *Açık Yapıt* (Opera Aperta) çok sonraları 1958 yılında İtalyan yazar ve düşünür Umberto Eco tarafından bu tutum, açık yapıt sorunu başlığı altında bir bildiri olarak ayrıntılı olarak estetik platformda tartışmaya açılmış bir kuram olarak karşımıza çıkacaktır. Bu kuram diyalektik mantık biçimlerinden; çağdaş felsefe ve görüngü-bilimden; çağdaş müzik, resim, mimarlık ve benzeri alanlardaki gelişmelerden yararlanmıştır.

⁷⁸ Arnold Hauser, a.g.e., s. 244.

⁷⁹ A.g.e., s. 255.

⁸⁰ Isaiah Berlin, *Romantikliğin Kökleri*, (Çev. Mete Tunçay), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2004, s. 72.

konudaki söylemi tipik olarak eylem için duyulan ani tutkuları göstermektedir.⁸¹ Ona göre *dünyanın ruhu eylemdir; haz değildir* diyerek esasen 1760'lı ve 1770'li yıllarda bu eylemin ismi Fırtına ve Coşku⁸² olarak daha iyi bir dünyanın kurulması olasılığını düşünmektedirler. Bu harekete göre,

toplum kötüdür, onun için düzeltilmelidir. İnsanlar toplum tarafından ezilmektedir; peki öyleyse, Rousseau'nun yaptığı gibi, içinde insanların boğulmadığı, içinde insanların savaşmadığı, içinde kötülerin üstte iyilerin ise altta kalmadığı, içinde ana babaların çocuklarına işkence etmediği, içinde kadınların sevmedikleri adamlarla evlendirilmediği daha iyi bir toplum hayal edilebilmelidir. Daha iyi bir dünya kurmak mümkün olmalıdır.⁸³

Oysa hareketin adını aldığı *Sturm und Drang*'ın oyununu yazan alman tiyatro yazarı Klingler'in trajedisinde öyle değildir. Ya da Leisewitz'in *Julius von Tarent* trajedisinde de öyle değildir. Kısacası bütün bu oyunların özü;

(...) dünyada doğada çözülemeyecek bir tür çatışma olduğu bunun sonucunda güçlülerin zayıflarla birlikte yaşayamayacaklarıydı, aslanların kuzularla yaşayamayacaklarıydı. Güçlünün nefes alacak bir yeri olmalı ve zayıf duvarın dibine gitmelidir; zayıflar acı çekiyorlarsa doğal olarak denilecektir; onların direnmeleri haklıdır, güçlülerin onları ezmeleri de haklıdır. Dolayısıyla, çatışmanın, çarpışmanın, trajedinin, ölümün –her türlü dehşetin- olması, evrenin doğasında kaçınılmaz olarak vardır. Onun içindir ki, bu görüş kaderci ve karamsardır; bilimsel ve iyimser değildir.⁸⁴

Sözcüklerin herhangi bir anlamında ruhsal ve iyimser değildir. Kısacası *Sturm und Drang*'ın sözü edilmeye degecek tek değerli yapıt Goethe'nin Werther'in Acıları'ydı.⁸⁵ Benzer biçimde Johann Georg Hamann'a⁸⁶ göre de insan çabalarında öne çıkan bütün büyük ustalar şu ya da bu biçimde hasta ve acı çeken ve de yaraları olan insanlardı. Örneğin Herakles, Aias, Socrates, Aziz Pavlus, Solon, İbrani Peygamberi Bakkhantes, demonik kişilerin hiçbirinin akli başında değildir. İşte alman fırtına ve baskı hareketinin özü olan o şiddetli kişisel benliğini vurgulama öğretisini acı çeken yüreği işte burada anlam kazanmaktadır. Bu noktadan itibaren romantik müzikte Wagner, *insanlık durumunun bilinci* olarak romantik duyumsamada acıyı ele aldığımızda; bir müzisyen olarak bestecinin “dehası ve devrimci görüşleri; ancak onun acı çekme kapasitesiyle

⁸¹ Isaiah Berlin, a.g.e., s. 75.

⁸² Sturm und Drang: Deha Çağı ve Deha Dönemi olarak bilinen yaklaşık 1767 yılından 1785'e kadar genç yazarlardan oluşan Aydınlanma Çağı'nın edebiyat akımı.

⁸³ Isaiah Berlin, a.g.e., s. 76.

⁸⁴ Isaiah Berlin, a.g.e., ss. 76-77.

⁸⁵ A.g.e., s. 77.

⁸⁶ Johann Georg Hamann: Alman düşünür. Aydınlanma'nın usçu düşüncesine karşı, inan-us ve deneyin birliğini savunmuştur. Onun yaşadığı çağın usçuluğuna karşı tepkisi, Kierkegaard'da ve genellikle varoluşçuluk üzerinde etkili olmuştur. Bu aydınlanma karşısında, Pietizm'in canlanması olarak da anlaşılabilir. Ayrıca *Sturm und Drang* hareketinin başlıca destekleyicisidir.

açıklanabilir.”⁸⁷ Gerçekten de Wagner;“yeni bir şey keşfedebilmek için hiçbir şeyden tatmin olmama yönünde, daha doğuştan var olan bir doyumsuzluğu şart koşmuştur, o halde hayatın çelişkilerinden acı biçmek herkesten çok onun kaderidir.”⁸⁸ Müzik literatürü içerisinde ilişkilendirilmemesine rağmen Fransız şair Charles Baudelaire’in sanatı da tıpkı Wagner’in *Tristan ve Isolde* müziğinin verdiği bir duygu yaratmaktadır. Ancak aralarındaki ilişki somut paylaşımlarda içermektedir. Özellikle 1866’dan önce Wagner’le ilgilenen Swinburne, (en azından 1863’e kadar) 1861’den önce yayınlanan *Tannhäuser à Paris* Operası adlı yapıtı -muhtemelen erken 1861’de- Richard Wagner’in bir hediyesi olarak Baudelaire’den teslim aldığını bildiğimizde bu ilişkinin daha da somut bir nitelik kazandığı görülebilir. Bilhassa Anne Wälder’e göre Baudelaire’in 1860-1861 yılları arasında Paris’te *Tannhäuser Operası*’nın Fransız ilkbaharında Paris’in kültürel çevresinde çıkan kargaşayı fark edemediğini bildiğini iddia eder. Söz konusu olan bu skandal Baudelaire’i 1863’de Wagner’i eserinin kopyasını Swinburne’e göndermeye yönlendiren onun *Kötülük Çiçekleri* hakkındaki ünlü 1862 incelemesine Swinburne’in kendisinin de vesile olabileceği öne sürülmektedir. Kısacası her durumda, sonbahara kadar Swinburne, Baudelaire’in Wagner açıklamalarını kesinlikle okumuştur. Ayrıca Swinburne’in Wagner’in *Dört Şiirlik Operası*’nın (1861) bir kopyasını elinde bulundurduğunu ve önemli bir giriş metni olan *Müzik Üzerine Mektuplar* denemesiyle ödüllendirildiğini de biliyoruz. Bu deneme, Wagner’in müziğin şiire ve özellikle de Wagner’in *Geleceğin Sanat Yapıtı*’na⁸⁹ olan bağlılığına ilişkin merkezi düşüncelerini kısaca anlatmaktadır.⁹⁰ Bu noktada şairin ve bestecinin arasındaki ilişkinin kültürel ve düşünsel boyutu netlik kazanır ki böylelikle Baudelaire’in müzik literatürü içerisindeki haklı payı azımsanamaz bir nitelik göstermektedir. Wagner’in sanatının müzikal özelliğini kabul eden ilk sanatçı olarak Baudelaire gerçekten de böylesi bir yakınlığın altında -bizi şaşırtmasına rağmen yine de anlaşılır bir olgu olarak, benzer romantik özelemleri çekmeleri, Wagner ve Baudelaire’in bir ortak yönünü daha gözler önüne sermektedir. Buna göre her iki sanatçının yapıtındaki duyumsal belirtiler: Aşırı derecede kasılmış sınırlar, uyutucu ve uyuşukluk verici etkiler ile (...) yarı-dinsel

⁸⁷ Ali Artun, a.g.e., s. 76.

⁸⁸ A.g.e.

⁸⁹ Baudelaire’in Wagner hakkındaki makalesini göndermeden önce Swinburne’nün *bestecinin Geleceğin Sanat Yapıtı* adlı kitabını edinip edinmediğini Wagner bilmiyordu. [Bkz. McGann, Jerome. “Wagner, Baudelaire, Swinburne: Poetry in the Condition of Music,” p. 622.]

⁹⁰ McGann, Jerome. “Wagner, Baudelaire, Swinburne: Poetry in the Condition of Music,” *Victorian Poetry*, Vol:47, No.2, 2009, p. 622.

duyguların ortaya çıkardığı günahların affedilmesidir. Bu durum parlak renkleri ve zengin form anlayışına sahip Flaubert'in yapıtlarıyla dönüşlü bir ilişki kurmakta olmasının bir nedeni de hem yazarın hem de müzisyen olarak Wagner'in doğal ve kendiliğinden gelen bir yeteneğe sahip olmamalarından ileri gelmektedir. Tıpkı Flaubert'te olduğu gibi Wagner'de de az olan bu yetinin yanı sıra sanata karşı gerçek güvenin azlığı, her ikisinin yapıtlarını aynı olumsuzluk ve şiddetle yazmaya yönlendirir.⁹¹ Nitekim Nietzsche'nin,

büyük ustaların hiç birisinin, Wagner'in yirmi sekiz yaşında bestelediği kadar kötü müzik bestelediğini söyler ve Flaubert'in dışında, hiçbir sanatçının kendi yeteneğinden Wagner kadar uzun bir süre ile kuşku duymadığını ileri sürer.⁹²

Özetle Wagner ve Flaubert, biri müzik, diğeri ise edebiyat alanında farklı disiplinler içerisinde eser vermelerine rağmen her iki sanatçının sanat yaşamlarında yaratmanın bir eziyeti olduğunu öne sürebiliriz.⁹³ Bu durumda Wagner ve Flaubert yaşamın hazları ile kendileri arasında bir engel olduğunu düşünerek, mecazi anlamda *sahip olmak*⁹⁴ ile *dile getirmek*⁹⁵ arasındaki uçurumun aşılmaz olduğuna inanmışlardır. Onların bu kendi bencilliklerine ve estetiklerine karşı geliştirdikleri umutsuz yönleri nedeniyle sonu gelmek bilmeyen bir savaşım veren geç romantik kuşağın temsilcileri olarak karşımıza çıkmaktadırlar. Aslında sanata adanmışlık ile ölüm arasındaki bu varoluşsal yaklaşım ve tutumun altında yatan neden; zorunlu olarak piyasaya düşen ve onuru ayaklar altında kalan sanatçının derin bir azap çekmesinde yatmaktadır. Chateaubriand, Balzac, Stendhal, Mérimée, Alfred de Vigny, Flaubert, Banville, Lecomte de Lisle gibi çağdaşlarıyla ortak paylaştığı sermayenin popülizmine direnemeyerek ve hatta o iğrençlikten beslenerek kendisinin de ötekiler kadar fahişelik yaptığını itiraf eder. “hayatını paylaştığı şiirlerindeki kardeşleri yosmalar gibi o da mecburen tıpkı diğerleri gibi piyasaya düşer.”⁹⁶ İşte bu nedenden dolayı Sartre'a göre; “Baudelaire acı çekmeyi seçmiştir, sürekli mutsuzdur; [ne var ki] kendini mutlu saymak onun gözünde alçalmaktır.”⁹⁷ Ve bu noktada acı, insanlık durumunun bilincine varış gibi görünmektedir... İnsan hoşnut olmadığı için acı çekmektedir çünkü;

⁹¹ Arnold Hauser, a.g.e., s. 297.

⁹² A.g.e., ss. 297-298.

⁹³ A.g.e., s. 298.

⁹⁴ *Avoir* (Fr.)

⁹⁵ *dire* (Fr.)

⁹⁶ Ali Artun, a.g.e., ss. 75-76.

⁹⁷ A.g.e., s. 76.

çağdaş duygulu adam şu ya da bu özel neden için değil, genel olarak, yeryüzünde hiçbir şey isteklerini doyuramayacağı için acı çekmektedir. Nitekim Baudelaire acının soyluluk olduğunu söylemektedir. Acı, burada soyluluğun olduğu kadar yaratıcılığın da gereğidir: *İçten gelen her şiirin kaynağı melankolidir.*⁹⁸

Melankoli ile Baudelaire'in kastettiği, acının yaratıcılığın gereği olduğunu vurgulayarak esasen bütün sanatçıların acı çektiğini ve o acının sanatçıların güzellik ve adalet duygularını geliştirdiği ölçüde sanatlarının büyüdüğünü iddia eder. Nitekim Edmund Burke, *Yüce ve Güzel Kavramlarımızın Kaynağı Hakkında Felsefi Bir Soruşturma*⁹⁹ adlı eserinde başkalarının ıstıraplarına *duygudaş* olmanın etkilerini ortaya koyar. Aslında bir tutku olan duygudaşlık Burke'e göre;

(...) ya kendini korumayla ilgili tutkularla aynı nitelikleri paylaşabilir ve acıya bağlı olmak yücenin bir kaynağı olabilir. Ya da bu tutku haz kavramına bağlı olabilir ki, o zaman da, ister genel dostluk ister onun bazı özel biçimleriyle ilgili olsun dostluk duygularıyla ilgili ne söylendiyse burada da geçerli olabilir. Esas olarak bu ilke sayesinde şiir, resim ve diğer etkileyici sanatlar tutkularını bir yürekte başka bir yüreğe aktarabilirler ve çoğu kez perişanlık, sefalet ve bizzat ölüme keyif katabilecek güçtedirler.¹⁰⁰

Özetle Romantizmde sanatçının böylesine acı çekme kapasitesi, ne konu tercihinde ne de gerçekliği birebir kopyalamasında yatmaktadır ki bu durumda doyumsuzluğu şart koşan yaratıcı iradesi romantik sanatçının hissetme biçimindedir. Ancak bu hissetme biçimini gotikten bu yana sanatçı, elde ettiği hassasiyetin itici gücünü, Romantizmden almıştır; çünkü Rönesans'tan bu yana sürekli olarak ilerleyen ve aydınlanma hareketi sırasında tüm uygar dünyada en önemli yeri tutan akılcılık, en sancılı günlerini yaşamaktadır. Böylelikle; “hemen hemen bütün modern sanat ürünleri, heyecansal içtepiler, modern insanın tüm ruh durumları ve işlenimleri, inceliklerini ve çeşitliliklerini, romantizmin doğurduğu duyarlılığa borçludurlar.”¹⁰¹ Bu nedenle modern sanatın tüm taşkınlığı, kargaşası ve şiddetinin doğurduğu ölçsüz lirizmi ve esirgenmemiş teşhirciliği bu duyarlılıktan beslenmektedir. Sonunda bu kişiler geçmişe sığınarak onu tüm düş ve isteklerinin gerçekleştiği düşünce ile gerçek, kişi ile evren, kişi ile toplum arasındaki gerilimlerden arınmış bir dünya olarak görmeye başladılar. Bilhassa Avrupa'daki en mutsuz toplum olan Almanlar içerisinde yerleşen yurtsuzluk ve yalnızlık duygusu dünyaya bakış açılarına egemen olmuştur. Kaçma ve sığınma

⁹⁸ Ali Artun, a.g.e., s. 76.

⁹⁹ *A Philosophical Enquiry into the Sublime and Beautiful*

¹⁰⁰ Edmund Burke, *Yüce ve Güzel Kavramlarımızın Kaynağı Hakkında Felsefi Bir Soruşturma*, (Çev. M. Barış Gümüşbaş), BilgeSu Yayıncılık, Ankara 2008, ss. 47-48.

¹⁰¹ Arnold Hauser, a.g.e., s. 151.

atılımlarının en yaygın olanı geçmişe sığınma olarak ütopya ve peri masallarına, bilinçsizliğe ve fantastik olana, gizemliliğe ve tekin olmayana, çocukluğa ve doğaya, düşlere ve çılgınlığa sığınmak aslında sorumsuzluğa, acıdan ve gerilimden yoksun olan bir yaşama duyulan özlemdi.¹⁰²

Romantik sanatta acının yüce ve yücelikle olan ilişkisi güzelin yanında bir önemli estetik değer olarak karşımıza çıkar. Eskiden beri düşünürlerin üzerinde durduğu ve araştırdığı bir estetik kavram olarak yüce; Johannes Volkelt'e göre "güzelden çok daha önce ve ayrıntılı olarak üzerinde durulan bir kavramdır."¹⁰³ Örneğin önce Greklerde *Hypnos*¹⁰⁴ (yüce) sözcüğünün ve bunun *yüce (sublime)* dediğimiz anlamını dile getirdiğini söyleyen Nicholai Hartmann, bunun salt estetik bir anlamda kullanılmadığını sözlerine eklemekle birlikte ardından Yunan düşünürü Yeni Plâtoncu Longinus'ta¹⁰⁵ rastladığımız bu kavram onun eserinde onyedinci yüzyıla kadar ilgi çekmeden kalır.

Onsekizinci yüzyıl İngiliz Felsefi ve Estetiği'nde Burke'ün yukarıda bahsettiğimiz eseri ile H. Home'un *Kritisizmin Elemanları* yapıtına konu olana kadar yüce kavramı incelenmemiştir. *Yüce* kavramının Almancaya Mendelssohn¹⁰⁶ ve Sulzer tarafından *Erhaben* sözcüğü ile sokulduğunu ve ardından Kant'ın *Yargı Gücü Eleştirisi*'nde yüceyi güzelin yanında inceleyerek bir temel estetik kategorisi olarak temellendirdiğini bilmekteyiz.¹⁰⁷ İşte felsefi anlamda Avrupa'nın estetik kategoriler içerisinde sınıflandırdığı duyumsamaların düşünümü neticesinde, Bach'ın müziği, yüce kavramıyla birlikte değer kazanır. Çünkü Aristoteles'in söylemiş olduğu gibi belirli bir büyüklük olarak anlaşılan sınırlı olan güzelin dışında bir kategori olarak yüce dediğimiz objelerde biçim yönünden bir belirsizlik ile karşılaşırız. Örneğin yıldızlı bir gökyüzü ya da ufuksuz bir deniz biçimsel yönden sınırsızdır ve bu kavrama gücümüzü aşan büyüklükleri (*Größe*) yüce kategorisi içerisinde değerlendiririz. Bu noktada Bach'ın müziği - matematik yüce kavramı için örnek teşkil edecek düzeyde bir yaratımı ortaya

¹⁰² Arnold Hauser, a.g.e., s. 157.

¹⁰³ İsmail Tunalı, *Estetik*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1989, s. 226.

¹⁰⁴ Boileau'nun Fransızca'ya çevirdiği *Peri Hypsoma* (Yücelik üstüne) adlı yapıtın onun olup olmadığı pek belli değildir. Felsefe tarihçisi Alfred Weber'e göre; "İskenderiye Yeni-Platonculuk okulunun pek az tanınmış olan kurucusu Ammonios Sakkas ve öğrencileri Longinos, Yücelik Üstüne (Peri Hypsous) adlı yapıtın yazarı olduğu sanılmaktadır. (Bkz. Orhan Hançerlioğlu, Felsefe Ansiklopedisi Düşünürler Bölümü, Cilt 1, Remzi Kitabevi, 2. Basım, 1985, s. 374.)

¹⁰⁵ Longinus (213-273), Yunan Düşünürü, Fransızlar ona Longine derler, Latinceleştirilmiş adı Caius Cassius Longinus'tur. Önce Atina'da ve sonra Suriye'de bir okul kurdu.

¹⁰⁶ Moses Mendelssohn, *Asthetische Schriften zur Philosophie, Aesthetik und Apologetik*, Leipzig, 1880

¹⁰⁷ İsmail Tunalı, 1989, a.g.e., s. 227.

koyar. Bestecinin olağanüstü matematik zekâsını sanatçı yönüyle nasıl ustaca birleştirebildiğinin en güzel örneklerden birini oluşturan *Müzikal Sunu*,¹⁰⁸ kompozisyon tekniği olarak tam bir başyapıttır. Leibniz'in *müzik ruhun gizli aritmetik alıştırmasıdır* sözü esasen Bach için geçerlidir. Onun bestelerinin içinde sayısal semboller bulmuş olan araştırmacıların ışığında bu durum, Bach için oldukça örtüşen bir tanımlamayı hak etmektedir. Bach, sayılara ve sayıların notalarla olan ilişkisine duyduğu ilgi nedeniyle her şeyin sayılardan ibaret olduğunu düşünen ve yıldızların kendi içinde varsayılan hareketleri ile çalgıların sesleri arasında bağ kuran Pisagor'a veya müziğin rakam bilimiyle birlikte öğretilmesi gerektiğini düşünen Platon'a benzetilmektedir. Bach'ın sayılarla olan ilişkisi tezin II. Bölümünde ayrıntılı şekilde anlatılmaktadır.

Romantizmde ve bilhassa devrim sırasında müzikli komedi: *Vodvil*¹⁰⁹ olarak bilinen, asıl biçimleri değiştirilerek uyarlamalar yapılmış şarkılardan oluşmuş, komedi anlamına gelen bu tür, operete öncülük eden oyunlar olarak bilinmektedir. Ve bununla birlikte melodram tıpkı vodvilde olduğu gibi müziksel biçimleri de içeren bu türün ciddi ve genellikle trajik olan konusu, duygusal dramın ve tarihsel sahneleri gösteren konularına benzerlik göstermektedir. Esasen vodvil ve melodramın, tarihsel açıdan bakıldığında bu çağın en ilginç ve en önemli tiyatro biçimi sayılmaları gerekir ki bu türler klasisizmin dramatik oyunlarından romantizme geçişi temsil ettiklerinden modern sahne tarihinde gerçek bir dönüm noktası simgesi olurlar. Melodramın¹¹⁰ daha karmaşık bir yapısı olmasına rağmen ilk örneğini Rousseau'nun *Pygmalion*'unda¹¹¹ gördüğümüz müzik eşliğinde dramatik bir parça okuma olarak söylenen monologda olduğu gibi çok eski bir tiyatro tarzıdır. Dolayısıyla romantizm dönemi, dram müziği dönemi diye de tanımlanabilir. Ve ayrıca romantik çağda müziğe edebiyat ve betimleme gibi unsurlar katılmaya başlandığı düşünüldüğünde müzik, romantizmde gerçek toplumsal değerine ulaşabilmiştir. Müzikte tıpkı resimde olduğu gibi az bulunan renkleri ve armonilere duyulan tutku ve istek, duyguların derinliğinin ve sonsuzluğunun araştırılması, günlük yaşantıdan uzaklaşma, tutkular, heyecanlar, gece, yokluk aslında bir kaçış sanatı olan bu sanatı gerçekçilik dışı bir anlayış olarak değerlendirmek gerekir. Ancak “romantikler, başta müzik olmak üzere tüm sanat dallarında, insanca duyguları ustalıklı ve incelikle

¹⁰⁸ *Musikalischer Opfer*

¹⁰⁹ Vaudeville

¹¹⁰ Mélodrame: Tiyatroda duygusal, dokunaklı olaylara dayalı, hareketli bir oyun türü.

¹¹¹ Pygmalion: Ovidius'ta Pygmalion, kendi gönlünde yatan kadına göre biçimlendirdiği heykele âşık olan bir heykeltıraştır. Pygmalion, Venüsten, bu heykele benzeyen bir eş ister; bunun üzerine Venüs, soğuk mermeri canlı bir insana dönüştürür.

anlatabilen bir üslup yaratmışlardır.”¹¹² Oysa klasik müzik her ne kadar ritim melodi, armoni gibi unsurları kapsamlı bir şekilde ele almış ve işlenmiş olmasına rağmen romantiklere göre bu standartlaşmış olan müzik biçimleri yeni duyguları ifade edememektedir.

Doğanın ilham kaynağı kabul edilmesi ve doğaya övgü, “resimde, şiirde ve müzikte özel bir yer tutar.”¹¹³ Besteciler, “doğa seslerini, doğa özelliklerini notalarına aktarıırken müzikle resim yapmayı romantik dönemin bir geleneği haline getirirler.”¹¹⁴ Romantik dönemde artık onsekizinci yüzyılın yalnız güzelliğine tapılan pitoresk¹¹⁵ doğası yerine, fırtınası, kışı, diken, bulut, korkunç mağaraları, dev dalgaları, yırtıcı vahşi hayvanlarıyla doğanın olumsuz özelliklerine ağırlık verilmiştir. Kuşkusuz gotiğin pitoreskinden beslenen romantizmin XVII – XVIII. yüzyılın pitoreskinden farklı olarak romantizm gotik olanın pitoreskinden beslenmiştir; çünkü Britanya’da yeniden canlandığı biçimiyle gotik; kısmen teatral anlamda *pitoreskin* zevkiydi; ama içine bir tür dramatize edilmiş çürümüşlük ile mezarlığın saldırdığı korkular ve melankoli ile kişinin kendisine eziyet edişi de katıştırıldı. Tıpkı romantizmde olduğu gibi gotik; doğada “yıkılmış dünyanın parçaları olan dağlar, yıkılmış binalar ve kurumuş ağaçlar gelip geçiciliğin, kişisellikten uzak güçlerin ve özenle beslenen melankolinin amblemiydi.”¹¹⁶ Esasen melankoli çok eski dönemlerden beri örneğin, “Augustus döneminin bazı insanların özlediği ve bazılarının da kapılmaktan çekindiği bir şeytandı.”¹¹⁷ Melankoli, *mezarlık şairi*¹¹⁸ denen bir grubun saplantısı olarak arınmış ruhların zarafetini bilhassa Thomas Warton’un 1745’te yazdığı *Melankoli’nin Zevki*’nde¹¹⁹ bunun karşıtı olan sıkıcı, zevksiz ihtişamın sıkıcı gururuna tercih edenlere atfetmekteydi. Özellikle İngiliz manzara ressamları gotik hayal gücünün ayrılmaz bir parçası haline gelecek olan *bozulmuş görkem* yaklaşımını İtalya’daki Napoli ve çevresindeki manzaraların etkisiyle

¹¹² Sarper Özsan, “1945 Sonrası Çağdaş Müzik ve Politika,” Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi, Etkinlikler - Voyvoda Caddesi Toplantıları 2004-2005, İstanbul.

http://www.obarsiv.com/guncel_vet_0405_sarperozsan.html. (Erişim Tarihi: 17.04.2016)

¹¹³ Evin İlyasoğlu, *Zaman İçinde Müzik*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2001, s. 79.

¹¹⁴ A.g.e.

¹¹⁵ Pitoresque: Resimsi görünüm

¹¹⁶ Richard Davenport ve Hines, *Gotik - Aşırılık, Dehşet, Kötülük ve Yıkımın Dört Yüz Yılı*, (Çev. Hakan Gür), Dost Kitabevi Yayınları, Ankara 2005, s. 64.

¹¹⁷ A.g.e., s. 63.

¹¹⁸ Thomas Parnell (1679-1718), *Bir Gece ve Bir Parça Ölüm (A Night - Piece on Death)*, Robert Blair (1699-1746), *Mezar (The Grave)*.

¹¹⁹ Bkz. Thomas Warton, *Pleasures of Melancholy*

kazanmışlardır. Bu süreçte öncülük konumundaki hayal gücü, Salvator Rosa¹²⁰ adında gururlu, insanlara tepeden bakan Napolili bir ressam aitti. Gerçekten de “ölümünün ardından Rosa’nın yaratıcı fikirleri, sanatçı ruhlu, fiziksel özürlü bir İngiliz olan III. Shaftesbury Kontu Anthony Ashley Cooper¹²¹ tarafından entelektüel düzeyde dile getirildi.”¹²² Rosa’nın eserlerindeki o vahşi kayalıkların çağlayanların ve parçalanmış ağaçların görüntülerini İngilizlerin yabancı tür manzaranın resimsel niteliklerini görmesini sağlaması¹²³ ile doğanın dehşetli şiddeti, fırtına ve şimşeklerin sembolizmi hem müzik hem de resim sanatında taşkınlık, fanteziye düşkünlük ve imkânsıza olan eğilimi arttırmıştır. Ortaçağ’ın gotiğinden başlayan bu ivme, sadece İtalya’da bulunan İngiliz manzaracılarını değil, Fransız sanatındaki ciddi atılımların da nedeni olmuştur. Oysa II. İmparatorluk Devri’nin en özgün ve birçok yönden en ifade gücü yüksek olan sanatsal ürün operettir ki operet, *Opera Buffa*¹²⁴ ile Vodvil’in devamıdır. Ve bu ağır ve hantal nükteden yoksun çağ, onsekizinci yüzyılın şen, şakrak ve romantizmden uzak ruhunu getirmiştir.

Comedia dell’arte ile operet arasındaki benzerlik ile birlikte esasen Offenbach’ın yapıtlarının düşe benzer bir gerçeğe aykırılık izlenimi yaratması ile bu oyunların bir garip düş ürünü olma niteliğine sahip olduklarını Sarcey vurgulamak istemişti.¹²⁵ Gerçekten de Offenbach’ın hayranı olan Viyanalı yazar Karl Kraus, onun operetinin tıpkı gerçeğin kendisi gibi olasılıktan uzak saçma sapan ve grotesk karakteri nedeniyle garip bir etkiye sahip olduğunu ileri sürerek onun bu özelliğine daha belirtici ve kesin bir anlam kazandırmıştır.

Natüralizmin başlangıcında Rousseau’culuk Tolstoy’un yalnızlıktan, köksüzlükten ve toplumda nereye ait olduğunu bilmemekten duyduğu kaygıların ifadesinde olduğu gibi çağdaş kültürü suçlamakta;

Shakespeare, Beethoven ve Puşkin’in sanatını, insanları bir araya getireceği yerde değişik katlara böldüğü için yermektedir. Ona göre bilinenin tersine olarak Tolstoy’un kuramlarında kolektivizme karşı bir savaşım olarak bilinen bu tavrın demokrasi ve sosyalizm ile hiçbir ilişkisi yoktur. Onun bu istekleri,

¹²⁰ Salvator Rosa (1615-73).

¹²¹ Anthony Ashley Cooper (1671-1713).

¹²² Richard Davenport - Hines, a.g.e., ss. 28-29.

¹²³ A.g.e., s. 35.

¹²⁴ Opera Buffa: Açık saçık güldürücü opera türü.

¹²⁵ Arnold Hauser, a.g.e., s. 291.

yalnız kalmış bir entelektüelin her şeyden önce kendi günahlarını bağışlatacak bir özlemi dile getirirler.¹²⁶

Gene de bu sanatçıların dışında Théophile Gautier, Gérard de Nerval, Arsène Houssaye, Nestor Roqueplan ve diğerleri zorunlu oldukları için değil, birer burjuva olan babalarından daha değişik bir yaşam sürmek için toplumdaki ayrılmışlardır. Ki bu noktada onlar özgür ve cömert bir insan olmak amacını güden gerçek romantiklerdir. Ancak Rousseau'nun belirttiği gibi bu sanatçılar kendinden sonraki bohemlerin sefaletini yaşamamışlar ve istedikleri anda yeniden burjuva toplumuna dönmekte özgür olmuşlardır. Ancak ardından gelen bohem kuşağı, mücadeleci natüralistlerden oluşmuş ve bira mahzenlerinde karargâh kuran Champfleury, Courbet, Nadar ve Murger'lerin kuşağıdır. Bu kuşak ise;

(...) gerçek bir bohem kuşağı, diğer bir deyişle, varlıkları tümüyle güvensizlik olan, burjuva toplumunun sınırlarının dışındaki insanların oluşturduğu bir sanatçı proletaryasıdır. Bu topluluğun burjuvaziye karşı verdikleri savaşım, yürekli ve ciddi olmayan bir oyun değil, şiddetli bir gereksinimdir.¹²⁷

Onların burjuva yaşam biçimiyle hiç alakası olmayan yaşamları kesinlik kazanmamış varlıklarına en uygun olardı. Baudelaire'in bir yandan romantik boheme geri döndüğünü diğer yandan ise izlenimci boheme geçildiğini belirtmesi gibi Murger'de geçiş dönemini temsil etmekteydi. Murger'in tipleri genellikle neşeli, uçarı olmalarına rağmen genç ve iyi insanlardır. Yaşlandıklarında da bir burjuvanın bunu okurken gürlü ve kargaşayla geçen öğrencilik yıllarını hatırlayacaklardır. Murger'in bu görüşünü Balzac'da bohemlerin daha tanınmadığını fakat bir gün ünleneceklerini söylemiştir. Bohemler anarşi ve yoksulluğun, yasadışı kişilerle irtibat halinde olan kişilerin oluşturduğu bir topluluktur. Natüralizm döneminde bohemler, yasadışı kişilerle dostluk kurarak anarşi ve yoksulluğun egemen olduğu bir sınıf yalnızca burjuva toplumundan değil, tüm Avrupa uygarlığından kopmuş bir umutsuzlar topluluğu olmuşlardır.

1.2. Müzik ve Resimde Sembolizm

1890 yılından sonra sembolizm önde gelen sanat akımı olmuştur. Romantizm ile başlayan gelişimin sonunu duygusuz hayatı simgelerle yüklü bir şekilde anlatmayı amaçlamıştır. Önce şiir alanında ortaya çıkan bu akım daha sonra resim alanında kendini göstermiştir. Romantizmin devamı niteliğinde olan sembolizm,

¹²⁶ Arnold Hauser, a.g.e., s. 344.

¹²⁷ A.g.e., s. 371.

empresyonizmin realist yaklaşımına karşı bir tepkidir diyebiliriz. Doğalcılık ve gerçekliğe olan ilgiye karşı gelişen akım, özünde melankolik bir ruh halini temsil etmektedir. Realizmi reddederek insanın iç dünyasına yönelmiştir ve sembolistlere göre somut varlıklar dış dünya ile insanın duyuları arasındaki birliği sağlamaya yarayan bir simgedir. Şiirde etkisi daha çok olan sembolizm gerçeği değil, insanın duygularında bıraktığı etkileri savunuyorlardı ve şiiri sessiz bir şarkı olarak tanımlayıp müziği de şiirin amacı haline getirmişlerdir. Şiirin temasını tıpkı müzikte olduğu gibi en uyumlu ses ile verilmesini amaçlayıp özenle seçen sembolistlere göre şiir herhangi bir şey anlatmak için yazılmaz. Herkes kendine göre yorumlamakla birlikte önceliği ise düşünceleri içermesidir. Sembolizmden sonraki akım olan izlenimcilik ile Sembolizmi ayırmak genellikle zordur. İzlenimciliğe göre duygular, varılmak istenen neticedir yani sadeleştirilemez ve değiştirilemez iken, sembolizme göre tüm gerçekler düşünce dünyasının sadece bir imgesi olarak yer almaktadır. Sanatın bireycilik ve gerçekçilik yolunda yeni bir aşama kat eden ve devrimler çağı olarak bilinen ondokuzuncu yüzyıl, yirminci yüzyılda ortaya çıkacak birçok akımın temellerinin atılmasına zemin hazırlamıştır. Ondokuzuncu yüzyılın sonlarındaki bu akımlardan empresyonizm, Fransa’da doğmuş ve daha sonra bütün Avrupa ve dışına yayılmıştır. Amaç dış dünyayı olduğu gibi betimlemekten çıkıp, modernliğin ruh halini temsil edebilmektir ve böylece sanatçı yeni bir görme biçimi yaratmak zorunda kaldı. Üç boyutlu bir nesneyi iki boyutlu bir görüntü halinde resmetmek demek yanılısma yapmak demektir ve bütün bu gelişimlerin devamında empresyonist sanatçının betimlemeye çalıştığı manzara doğanın manzarası değil, modernleşen kentin manzarasıydı. 1874 yılında Monet, Renoir, Pissarro ve Sisley’in Paris’teki Nadar Galerisinde açtıkları bir sergide izleyicinin karşısına çıkmışlar ve Monet’nin *Impression-soleil levant* (Güneşin Doğuşundan Alınan İzlenim) (Resim 1.2.) adlı resimde geçen terim olan Empresyonizm, yeni bir sanat görüşünü ifade eden genel kavram olmuştur. Monet’nin resimde asıl yakalamak istediği şey “bir tan vakti güneş ışınlarının su yüzeyindeki harenmelerini ve bu belli bir an içinde gök ve deniz yüzeylerinde meydana gelen ışık dalgalarını tespit etmek”¹²⁸[di]. Çünkü Monet’nin peyzajında titreşen renklerden ve birbiri içinde eriyen ışık dalgalarından başka bir şey görülmemektedir. Gerçekten de Monet’nin resminde duyguları kavrayan ışık ve renk tuşlarından başka hiçbir gerçek görülmemekte; çünkü empresyonizmde ışık ve renk resmin birincil ögesidir. Resimde karanlık tonların yerini

¹²⁸ İsmail Tunalı, *Felsefenin Işığında Modern Resim*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1981, s. 43.

aydınlık tonlar almış; ışık, başlı başına bir konu haline gelmiştir. Rönesans'tan beri kullanılan bilimsel perspektifin yerini çizgiye dayanmaksızın renkle elde edilen derinlik almaya başlamıştır. Böylece uzaklık ve yakınlık renkle sağlandığında resmin birincil ögesini ışık oluşturmuştur. Bunun en iyi örneklerini Monet günün farklı saatlerinde resmedilmiş olan *Rouen Katedrali* (Resim 1.3.) serisinde görülmektedir. Resimde aynı kompozisyon olsa da değişen ışık sayesinde izleyiciye farklı bir manzara sunmaktadır. Her şey art arda gelişen olaylara dönüşmektedir ve doğa hiç durmadan değişen bir manzaradır. Bu nedenle bir izlenimi tuvale aktarmak akademik ressamların ayrıntılardan vazgeçerek resmin bütününe odaklanmasına neden olmuştur. Bu da izlenimci resimlerde bitmemiş etkisi bırakmaktadır.¹²⁹ Durmadan değişen renk saatlerinden dolayı kayıp gidene ifade etmeye yönelmişlerdir. Empresyonizm ile birlikte resme, en temel elemanlarından olan yeni bir renk anlayışı girer. Sanatçı atölyeyi terk edip doğaya çıkarak yeni bir dünya ile karşı karşıya gelmiştir. Bu karşı karşıya gelinen dünya; tayf renklerden meydana gelmiş bir ışıktır. “Nesneler dünyası, temelsiz, kontursuz olup, bir değişme içindedir; ancak bu değişmeyi belirleyen temel prensip renktir, yani tayf renktir.”¹³⁰

Ondokuzuncu yüzyılda yeni bir ifade arayışı içine giren sanatçıların arayışı görsel ve fonetik sanatları birbirine giderek yaklaştıran bir etkileşime götürmüştür. Resim sanatında Yeniçağ'ın başlarında doğanın keşfedilmesiyle beraber görünen gerçeği yansıtmışlardı. Hayal gücünün yoğunluklu olduğu dinsel, mitolojik temalarda dahi görünenden uzaklaşmayarak insan ve doğayı görüldüğü gibi sanatlarına yansıtmışlardır. Çünkü resim sanatı artık görünenin ardındaki gerçeğe yaklaşmalıydı; bu nedenle de maddeden arınmış yegâne sanat olan müziğe doğru bir yönelme olmuştur. Müziğin de bu döneme kadar dolaylı olarak resme ve şiire dayanarak sözlerle söyleneni tınlara aktararak doğayı yansıttığı gerçeği bilinmektedir. Müziği de içine alan İzlenimcilik, yüzyılın sonuna doğru tüm Avrupa'ya egemen olmuş bir üslup haline gelmiştir. İzlenimcilikte önemli olan *sadeleştirme* sözcüğü;

görsel sözcüğün yerine işitseli, tonlar sözcüğünün yerine tınıları yerleştirdiğimizde, izlenimci müziğin özelliklerine başka bir yoldan ulaşabilir. Resimde bazı bölümlerin atlanarak yapıldığı, hikâyeye yer verilmediği gibi nitelikler ise izlenimci müzikte orkestranın küçülmesini, madensel üflemeli çalgılardan kaçınılmasıyla tahta üflemelilerle yetinilmesini, çok kısa cümleli yatay

¹²⁹ Ahu Antmen, *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, Sel Yayıncılık, İstanbul 2013, ss. 21-22.

¹³⁰ İsmail Tunalı, 1981, a.g.e., s. 61.

çizgiler kullanılmasını, tını dolgunluğuna değil, tını saflığına yönelmesini simgeleyebiliriz.¹³¹

Debussy'nin izlenimci müziği; yalındır ve saflıktan yanadır; ancak, “*müzikçiler tını ayrışımını bilmiyorlar. Tınının safiyetini unutuyorlar. Bense her rengi en saf haliyle vermeyi amaçlıyorum...*”¹³²Oysa Wagner bu konuda çok ileri gitti: “*Çalgıları çiftledi, üçledi! Bunların en kötüsünü de Richard Strauss yaptı. Trombonla flütü birleştirerek orkestrayı bir kokteyl orkestrasına çevirdi. Bense tınının öz rengini ve saflığını korumaya çalışıyorum.*”¹³³ Diyerek izlenimci müziğin temsilcisi olan Debussy, müzikteki yalınlığı dile getirmiştir. Resim sanatında izlenimcilikle başlayan nesneden bağımsız olma eğilimi Yeni izlenimciler (Neo-Impressionism) tarafından daha da ileriye götürülmüştür. Optik yanılsamaya dayalı olan bu teknik, yüzeydeki renkten meydana gelen noktaların zihinde birleştirilerek imgeyi genel olarak algılanmasına dayalıdır. Bu akımın önde gelen sanatçılarından olan Paul Signac ve Georges Seurat'nın çalışmalarında (Resim 1.4.) tüm kenar çizgilerinin ortadan yok olması ile biçimlerin çok renkli noktalardan oluşan yüzeylerde parçalanmaktaydı. İzlenimciliğin titreşimli sayısız noktalı renkleri Seurat'nın müzikal tablolarında biçim¹³⁴ ve içerik¹³⁵ ilişkisi içerisinde ortaya koymuştur. Resimlerindeki sirk gösterileri, (Resim 1.5.) müzik ve dansın ritimlerini konu aldığı kompozisyonlarında (Resim 1.6.) divizyonist ve puantilist¹³⁶ tekniği ile ışığın dans eden lekeleri müziğin resim sanatındaki yansımalarını göstermektedir. İzlenimciliğin yöntemlerinden yola çıkarak renk bilgisini inceleyerek tablosuna saf renkleri yan yana sürerek; mozaik yaparcasına boyamaya karar vermiştir. Böylece Seurat yan yana sürdüğü renklerde izleyicinin algısında çeşitli ana renklerle bir illüzyon oluşturmayı başarır. Ressamın 1889-90 yıllarında yapmış olduğu *Gürültü* (Resim 1.7.) adlı eserinde müzik ve dansı aynı karede yorumlamıştır. Tablo monokrom kahverengi tonlardan oluşmuştur. Ressam, dansçıların eteklerindeki ritmik kıvrımlarda müziği hissettirerek Paris'in gece hayatındaki eğlence ve müzikal gösterileri resimlerine aktarmıştır.

¹³¹ Ahmet Say, *Müzik Tarihi*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara 2000, s. 456.

¹³² Ahmet Say, *Müzik Tarihi*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara 2003, s. 456.

¹³³ A.g.e.

¹³⁴ Biçim: Bir nesnenin çevre çizgilerinin düzeni, şekli.

¹³⁵ İçerik: Anlatılmak istenen kapsam.

¹³⁶ Puantilist: (Divizyonizm) Bilimsel optiğin ışığında renklerin eşzamanlı etkilerinden yararlanarak; titreşim, devimin ve hareket duygusunu tablo üzerinde pigmentlerin sürekliliğini amaçlayarak fırça darbeleri ve şeritler halinde; belirli uzaklıktan parçaların geleneksel palette renk karışım tekniğinden daha zengin ve canlı renk etkileri yarattığı söylenebilecek olan optik bir resim tekniğidir. [Bkz. Herbert Read, *Art and Artists*, The Thames and Hudson, 2th Published, 1991 London, p. 239.]

Bir geç ondokuzuncu yüzyıl resim stili olarak bilinen puantilizm veya divizyonizm Seurat, Pissarro, Signac, Cross, ve Luce ile anılan bu akım Van Gogh, Lautrec ve hatta Matisse'in bile bazı çalışmalarını içine aldığı bilinmektedir. Bu noktada Ardıl İzlenimciler ya da daha çok bilinen Yeni İzlenimci resimde tınların müzikal anlamda devreye girdiği görülmektedir. Nitekim müzikteki Ostinato¹³⁷ yapısı ile benzerliklere sahiptir. Bunu ise Debussy'nin *Karda Ayak İzleri* adlı iki sesli prelüdü ile karşılaştırabiliriz. Söz konusu eserde;

(...) bir *ostinato* çizgi, bir de ezgi vardır. İlk bakışta biri insan adımlarını, diğeri de peyzajı yansıtıyor gibi gelir insana. (...) tekrardan ve direngen bir motiften oluşan bu *ostinato* çizgi, monoton bir biçimde tekrarlanan bir peyzajı ve bu peyzajdaki sonsuz, amaçsız adımları yansıtmaktadır. Bu düz çizginin üzerinden, yavaş yavaş bir ezgi doğrulmaya çalışır. Düzensiz, güvensiz ve duraksayan ritmik figürlerin içindeki bu ezgi, kışın ve karın monotonluğundan kurtulmayı düşleyen insanın ruh halidir. (...) Ezgi, sadece küçük parçacıklar halinde görülür ve ikide bir de sus işaretiyle kesilir. Genellikle normal ölçü vurguları yadsınır. Her iki çizgide de, gelişim hemen hemen yok gibidir. Sanki saplantılı bir düşünceyle hep başa dönülür.¹³⁸

Müzikal ses içinde, aynı perdede sürekli olarak tekrarlanan motif veya ifadeler açısından Ostinato'da fon ile ön plan ayrımının kalkmasıyla oluşturulan tınısal mekân Lautrec'in gece dünyasının müzikal atmosferini resmettiği kompozisyonlarında derinlik anlayışında tekrarlanan motif ve ifadeler bulunmaktadır. Benzer tınısal tekrarlar Gauguin'in eserlerinde de görülmektedir. Bilhassa;

Ölülerin Ruhu Bekliyor(Resim 1.8.) adını verdiği resim için Gauguin, *genel armoni koyu, hüznü, ürkütücü, ölüm çanı gibi gözde tınılıyor* diyor. *Mor, koyu mavi, sarı, turuncu ve kahverengi müziksel tınıyı (akoru) tamamlıyor.*¹³⁹ Burada müziğe benzetmeyi değil, müziğin etkisini vurguluyor Gauguin, koyu renklerin bir araya gelişini ölüm çanı tınısıyla özdeşleştiriyor.¹⁴⁰

Bu resimde Tupapau yatan figürün bulunduğu yatağın arka kısmında sadece vücudu yarım görünür bir biçimde koyu renkte yalın çizgilerle verilmiştir. Resimde yayılan korku havasını Tupapau'nun yanı sıra genel olarak kullanılan renklerde de hâkimdir. Yatağa uzanmış çıplak figür ayakları kenetlenmiş bir biçimde yatağın hemen kenarında hemen yataktan kaçmaya hazır bir biçimde yüzükoyun uzanmaktadır. Gauguin'in resimde korkuyu en yalın biçimde renk tınılarıyla verdiğini dile getirmektedir.

¹³⁷ Ostinato: Aynı müzikal ses içinde, genellikle aynı perdede sürekli olarak tekrarlanan motif veya ifade.

¹³⁸ Şela Kaspi, Resim-Müzik İlişkisi Bağlamında Soyut Resme Bakış, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2010, s. 101.

¹³⁹ Bkz. I. F. Walther, *Paul Gauguin*, Köln: Benedikt Taschen Verlag, 1988, 25.

¹⁴⁰ Nazan İpşiroğlu, *Resimde Müziğin Etkisi*, Hayalperest Yayınevi, İstanbul 2017, s. 35.

ona göre soylu ve adil renkler vardır. Dingin, teselli veren renklerin yanı sıra cüretli, kıskırtıcı olan renkler... Önemli olan bunların uyumudur. Gauguin sık sık *renk orkestrasyonu* deyimini kullanır. Resimlerinde her şeyin hesaplı olduğunu söyler. (...) dilerseniz buna müzik deyin. Yaşamdan ya da herhangi bir konuyu öne sürerek çizgi ve renk senfonileri, armoniler oluşturuyorum. Bunların, sözcüğün tam anlamıyla saltık gerçekleri dile getirmesini değil, ya da bir düşünüyü dile getirmesini değil, müzik gibi düşünmeye dürtü olmasını amaçlıyorum.¹⁴¹

Diyerek resimlerinde müziğe yer verdiğini açıkça belli etmektedir. Sanatçı, resimlerinde biçimleri basite indirgeyerek derinlik veren gölgelerden kaçınmıştır ve konturları belirgin haldedir. Kompozisyonlarındaki öne çıkardığı nokta resimdeki ritmi ön plana çıkararak resmi bir bütün halinde uyumlu bir şekilde yansıtmaktır. Tahiti’de yaptığı geç dönem resimlerinde betimlediği nesnelere şüphesiz ki anlam taşımaktadır. Her ne kadar dış dünyadan esinlenerek resim yapsa da resmin kendine özgü kurallarına bağlı kalmıştır. Müzikte ise Debussy bunu *senkoplarıyla*¹⁴² sorgulamaktadır. Düzenli bir zaman sürecini sürüncemede gibi bir hal aldırırlar. Bu duraksamalar da zaman sürecini sorgular gibidirler. Debussy’nin pek çok yapıtında senkopla ritimlerin değişik görünüşleriyle temalar oluşturmuştur.

Bu dönemde taklitçilikten uzaklaşmak resim sanatını ister istemez müziğe götürüyordu. Geleneksel sanatçılarda bile bunun izi görülmektedir. James Abbott McNeill Whistler, *Beyaz Senfoni* (Resim 1.9.) adını verdiği resminde senfoniye Van Gogh’un kullandığı değişik renklerin oluşturmuş olduğu bir bütünlük olarak kullanmıyor, tam tersine tek rengin bütün nüanslarıyla oluşan bir bütünlük olarak kullanmaktadır. Akşam saatlerinde yapmış olduğu Thames ve Venedik manzaralarını ise yine bir müzik terimi olan *Nocturne*¹⁴³ adı altında toplamıştır. *Nocturne* serisinde de çok az renk kullanarak diğer resimleriyle bütünlük sağlamıştır. Thames ve Venedik manzaralarına resimlerinin müziğin verdiği havayı yaratması istediği için *Nocturne* ismini vermiştir. Konudan ziyade renk ve biçime önem verdiği için resimlerinde anlatmak istediğini yalın bir biçimde uygun renklerle anlatmıştır.

Sembolist akımın öncülerinden olan bir diğer ressam Mikalojus Konstantinas Ciurlionis de resimlerinin adlarına sonat, senfoni, füg gibi müzikal terimler vererek

¹⁴¹Nazan İpşiroğlu, 2017, a.g.e., ss. 36-37. [Bkz. W. Hofman, *Grundlagen der Modernen Kunst*, Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1966, 203.]

¹⁴²Senkop: Müzikte ritmin azalıyor mu hissi uyandırıp tekrar yükselmesi olayına denir.

¹⁴³Nocturne: İçli, duygulu, romantik anlatımı olan özgürce bestelenmiş müzik parçası.

resimlerinde müzik konusunu işlemiştir. Aynı zamanda besteci olan sanatçı “*bütün dünyayı bir senfoni olarak duyuyor, insanları da notalar olarak görüyorum*” diyor.¹⁴⁴

Kendisini modern yaşamın klasik ressamı olarak tanımlayan Edgar Degas, açık havada resim yapmayı reddedip empresyonistlerin renk ve ton uğruna feda ettikleri tona ağırlık vermiştir. Sanatçının resimlerinde müziği içeren eserleri şüphesiz ki balerin serisi olmuştur. Müziğin dans ile uyumunun görüldüğü balerin resimlerinde balenin özü olan zarafet, renk ve hareketi resimlerine aktaran sanatçı hem gerçekçilik hem de izlenimcilik akımına yakın olmuştur. Sanatçı resimleri nedeniyle 1860 yılların sonunda bale derslerine girerek balerinleri resmettiği gibi onların provalarını da izlemek için sık sık fırsat bulmuştur. Provalar sona erdiğinde balerinlerin o anki yorgun, bitkin, doğal ve sıradan hallerini yakından gözlemliyordu. Degas’ın resimlerinin çoğunda anlık bir fotoğrafı anımsatmakta fakat donmuş bir hareketten çok titreşim halinde olan ritimli tonların canlılığını göstermektedir.

1889 Paris’inde burjuvazinin üstünlüğünün sona erdiği bu dönemlerde yirminci yüzyılın akımlarına öncelik olacak sanatçılar, müzisyenler, şairler, zamanının çoğunu Montmartre kafelerinde ve kabarelerde geçirmiştir. Fransız ressam Henri de Toulouse-Lautrec’in özel ilgi alanı olan dans kulüpleri, kabareler, tiyatrolar nedeniyle resimlerinde de bu konulara sıkça yer vermiştir. Sanatçı, bedensel özrünün yarattığı durumu unutmak ve günlük hayattaki yalnızlığından kurtulmak için Montmartre kabarelerinde ve gece kulüplerinin bohem yaşantısında bulunmak sanatçının içinde bulunduğu bunalımdan kurtulmak için başvurduğu bir çözüm arayışıdır.¹⁴⁵ Zamanının çoğunu bu mekânlarda geçiren sanatçıya esin kaynağı olan bu mekânlardan *Moulin de la Galette* (Resim 1.10.) adlı resimde kendi yaşantısından yola çıkarak oluşturduğu kompozisyonda dans edenler ve davet bekleyenler olarak ikiye bölünmüştür. Resimde dikkatler dans edenlerin bulunduğu kalabalığa çekilmektedir. Ön planda ise dansa kaldırılmayı bekleyen kadınlar ve bir erkek görülmektedir. Yüzünü erkeğe doğru dönmüş profilden görülen kadının görüntüsü ve ters yönde bakan erkeğin duruşu birbirin tamamlamaktadır. Hareketsiz duran figürler nedeniyle ön planda yalnızlık duygusu hissedilmektedir. Kompozisyonun tamamına odaklanırsak eğer, hızlı bir şekilde yapılan ayrıntıya girilmemiş resim ortamın müziksel hareketliliğini de

¹⁴⁴Nazan İpşiroğlu, 2017, a.g.e., s. 43. [Bkz. Ciurlionis alıntısı için bkz: Vom Klang der Bilder, Die Musik der Kunst des 20. Jahrhunderts, Munich: Prestel, 1985, 56.]

¹⁴⁵Gonca Gören, Modern Resim Sanatında Müzik, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Çanakkale 2008, s. 18.

yansıtmaktadır.¹⁴⁶ *Moulin Rouge'da Dans* (Resim 1.11.) adlı 1890 tarihli resim kontrast renklerden oluşmasından dolayı dinamiktir. Renk dolayısıyla hareketin arttırdığı resmin ortasında iki tane kadın figürü bulunmaktadır. Ön plandaki kadın durağan bir şekilde dururken arka plandaki figürün dans ederkenki hali nedeniyle gözler arka planda bulunan kabare dansçısına odaklanmaktadır. Sanatçının eserleri arasında afiş tasarımlarının da olması dikkat çekmektedir. Bunlardan *Moulin Rouge-La Goulue* (Resim 1.12.) adlı afişinde sarı ışıklarla aydınlatılmış mekânda koyu renklerle silüet halinde arka planda görülen müşterilerin önünde bulunan La Goulue ve gri tonda Valentin le Desosse dans eder bir vaziyette görülmektedir. Paris sokaklarında asılan afiş, sanatçının ünlenmesinde yardımcı olmuştur. Sanatçının afişlerinde dönemin şarkıcılarından Yvette Guilbert ve dansçı Jane Avril'de görülmektedir. (Resim 1.13. ve 1.14.) Gece kulübü ve kabarelerin ve dans teması üzerinde çalıştığı afiş ve resimlerinde İngiltere ve Belçika gezisi sırasında Art Nouveau etkisinin görülmesinin yanı sıra dönemin bohem yaşamını yansıtmının yanında müziğin resim sanatına olan etkisi görülmektedir.¹⁴⁷ Bu yıllarda Fransa'da baş gösteren akımlardan Art Nouveau, ilk yıllarında Belçika ve İngiltere'den Almanya ve İtalya'da örneklerini veren akım; çiçekli, kıvrımlı hatların oluşturduğu düzenlemeler ile karşılaşmıştır. Sonraki zamanlarda ise çizgilerin düzleştiği geometrik biçimlenme olarak karşımıza çıkan akım İskoçya'nın Glasgow kentinde Charles Rennie Mackintosh ve onun grubu ile gerçekleştirilerek daha sonra Avusturya'ya doğru yayılmıştır. Fakat ilk dönemlerinde Avusturya'ya geç ulaşması nedeniyle akımın ilk dönemlerinden uzak kalan sanatçılar İskoçya'daki gelişmelerin takibinde 1897 yılında Josef Hoffman, Josef Olbrich ve Koloman Moser *Secession*'u (Ayrılma) kurmuşlardır ve böylece akımın gelişmelerini Avusturya'ya taşımayı başarmışlardır. Viyana Ekolü'nün önemli mimarı olan Olbrich *Secession* Sergi Binası'nı inşa etmiştir. *Secession* akımında yer alan sanatçılardan Gustav Klimt'in *Secession* Binası'nda sergilenen *Beethoven Friz* (Resim 1.15.) adlı eseri sergi sonrası yerinden kaldırılması düşüncesiyle ucuz ve taşınabilir malzeme ile çalışmıştır. Eserin adını veren Beethoven'ın, 9. Senfonisinin son bölümü olan Schiller'in Neşe'ye Kaside'den (Ode to Joy) esinlenerek ressam bu eseri yaratmıştır. Besteci bu eseri ile insanlığın mutluluğa olan özlemini anlatmıştır. Ressamın eserinde

¹⁴⁶ Gonca Gören, a.g.e., s. 19.

¹⁴⁷ A.g.e., s. 21.

ise üç ana tema üzerinde oluşan resmin ilk kısmı *Mutluluğa Çekilen Özlem*¹⁴⁸, ortadaki *Düşmanca Güçler*¹⁴⁹ ve son olarak *Tüm Dünyaya Öpücük*'tür. Eserin son bölümü olan Tüm Dünyaya Öpücük final teması olarak karşımıza çıkmaktadır. Sanatın ve şiirin desteği ile mutlu sona ulaşmıştır. Bu bölümdeki lir çalan kadını sembolize eden figürün anlamı mutluluğa ulaşmaktır. Sanatları beş kadın figürü sembolize etmiştir. Neşe, mutluluk ve aşkın bulunduğu ideal dünyaya yönlendirmektedirler ve kompozisyonun son sahnesinde *Sanatlar* resmin üst kısmında yer alan üç kadın, (Resim 1.16.) *Melekler Korosu*'nu (Resim 1.17.) ve söyledikleri Ode to Joy'u (Neşeli Kaside)¹⁵⁰ işaret etmektedir. Şüphesiz ki Klimt'in bu resmi ile Viyana ve Secession Binası'nın Art Nouveau akımına ve Modernizme önemli katkıları olmuştur.¹⁵¹

Modern sanatın asıl gelişiminde zemin hazırlayan resim ve müzikteki İzlenimcilik ve Geç İzlenimcilik, kaynağını değişen dünyadan almıştır ve şüphesiz ki disiplinler arası bir etkileşim içinde olsalar da farklı açılardan bakan sanatçılar önce sanatçının izlenimini daha sonra da iç dünyalarına yönelerek hem resim hem de müzik alanında modern sanatın öncüleri olmuştur.

Yirminci yüzyılın en büyük hareketi şüphesiz ki sanat dünyasındaki izlenimciliği reddetmesidir ve sanat dallarını birbirinden ayıran kesin sınırlar ortadan kalkmasıdır. Görsel, fonetik ve sahne sanatlarının birbiriyle etkileşim içerisinde, birbirlerinin biçimlendirme yöntemlerinden yararlanarak kendilerine ait ifade biçimlerini bulmaları sanata farklı bir bakış açısı getirmiştir. Sanatın doğaya olan bağlılığı Ortaçağ'dan beri hiç tartışılmamıştır ve bu sebepten dolayı en büyük sanat hareketidir. İzlenimcilik sonrası sanat tüm gerçekçiliği terk eden ve yaşamdaki sonucunun doğal nesnelere deformasyonu ile ifade eden ilk akım olarak görülmektedir. Bu akımlardan Ekspresyonizm, Kübizm, Fütürizm, Dadaizm, Konstruktivizm ve Sürrealizm İzlenimcilikten uzaklaşma düşüncesinde olan akımlardır. İzlenimcilik karşıtı olan modern sanat akımının ahenginden, tonlarından ve biçimlerinden vazgeçmişlerdir. Bu nedenle;

¹⁴⁸Resmin birinci bölümünden üçüncü bölümüne kadar görülen yüzen periler mutluluğa çekilen özlemi sembolize etmektedir.

¹⁴⁹Şövalyenin mutluluğa ulaşmak için savaşmak zorunda olduğu şeytani güçler anlatılmaktadır.

¹⁵⁰“Kucaklaşın, milyonlar!

Bu öpücüğü tüm dünya için alın,
Kardeşlerim şundan emin olun ki,
Tanrı yıldızların üzerinde ikamet etmektedir.”

¹⁵¹Mehmet Fırınacı vd.“Gustav Klimt ve Beethoven Friz”,*Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi Dergisi*, Sayı: 20, 2006, ss. 137-144.

Resimdeki resimsel değerleri yıkmış, müzikte melodi ve tonaliteyi, şiirdeyse imgeleri dikkatle ve vazgeçmez bir biçimde yürürlükten kaldırmıştır. Süsleyici ve sevindirici hoş ve güzel her şeyden sınırlı bir kaçış içerisindedir. Debussy Alman romantizminin duygusallığına karşı saf bir harmonik yapı ve bir ton soğukluğu kullanmış ve bu romantizm karşıtlığı Stravinsky, Schönberg ve Hindemith'te bir *ekspresivo*-karşıtı halinde yoğunlaşarak XIX. yüzyılın duygulu müziğiyle olan tüm bağlantıları yadsımıştır. Modern sanatın amacı duyulara değil akılla yazmak, resmetmek ve bestelemektir; gerilimli titreşimler bazen yapının katıksızlığına, diğer zamanlarda da metafizik görüşün aşırı sevincine terk edilmiştir; ancak ne pahasına olursa olsun izlenimci dönemin kendini beğenmiş duygusal estetizminden kaçış isteği ortadadır. Kuşkusuz izlenimciliğin doğruca kendisi, modern estetik kültürün içinde bulunduğu kritik durumun farkındadır; ancak bu kültürün acayıplığı ve yalancılığını ilk kez vurgulayan, izlenimcilik sonrası sanattır.¹⁵²

Önceden izlenimcilik, sanatı görme sanatı olarak ifade ederken şimdi ise düşünme sanatı olmuş, doğayı görmeye dayalı mantık, yerini düşünmeye dayalı mantığa bırakmıştır. Yirminci yüzyılda ortaya çıkan birçok sanatsal değişim ve ilerleme modern bir çağı başlatmakla birlikte eski sanatın duygusallığından koparak o kadar ileri gitmişlerdir ki sanatçılar bu eski sanatın ifade gücünden kaçınmaktadırlar. Gerçektende; İzlenimciliğin başlangıcından bitimine kadar sanatın doğa dışındaki objesi yoktu. Aslında bakılırsa Rönesans'tan beri resim objeden yola çıkmıştır. Empresyonizm ile beraber bu objedeki gelişme doruk noktasına ulaşmıştır. Çağın değişen özü, felsefesi ve bilim anlayışı, yeni bir varlık yorumunu meydana getiriyordu. Avrupa sanatında egemen olan objenin yerini, gerçeklik ve varlık yorumuna uygun suje almalıydı. “Çünkü XIX. yüzyılın objektiv-materyalist gerçeklik kavrayışı, XX. yüzyıla girerken yerini sübjektivist bir gerçeklik anlayışına bırakıyordu.”¹⁵³ Çağın egemen olduğu doğa ve natüralizm giderek gücünü yitirip, yerini insan süjesi almaya başlamıştır. İnsanın artık gerçekliği aramaya başladığı bu dönemin sonunda sembolizm ile birlikte nesnelere değil de nesnelere anlamlarının resmedilmesi gerektiği düşüncesi ortaya çıkıyor. Bu da sanatçının doğaya bakış açısını değiştirerek görünen değil, duyularla kavranan doğa olarak resmetmektir. Doğaya ön planda iken doğanın ikinci plana atılıp, ilgi nesnenin kendisinden anlamına doğru yol almıştır. Nesne yerine anlamına yönelen bu sanat, görülebilir gerçekliğe karşı bir varlıktır. Görünebilir olmayı görünür kılmak isteyen sanat, Paul Klee'nin de söylediği gibi “*Sanat, artık, görünebilir olan şeyi tekrarlamaz, tersine görünür kılar.*”¹⁵⁴ Bu görünür kılınan şey ise, duyularla kavranan nesnelere değil, anlamıdır yani soyut düşünsel varlığıdır. Duyusal gerçeklikten öz olarak farklı olan

¹⁵² Arnold Hauser, a.g.e., s. 405.

¹⁵³ İsmail Tunali, 1981, a.g.e., s. 135.

¹⁵⁴ A.g.e., s. 137. [Bkz. Paul Klee, *Das bildnerische Denken*, s. 43, Basel-Stuttgart, 1956]

düşünsel soyut varlık, doğa ve nesnel karşıda düşünsel bir tavır almazdır. Ancak bu tavır alma beraberinde düşünsel soyut varlık kavranmış olur.

Yirminci yüzyıl başında Fransa’da Fovizm, Almanya’da Die Brücke¹⁵⁵ ve Der Blaue Reiter gruplarının ortak noktası dışarının izlenimi yerine duyguların dışavurumuna yönelmeleridir. Gerçekten de batı sanatında izlenimcilik sonrası son derece yaygın bir şekilde ele alınan bu gelişmeler bütünü Dışavurumculuk başlığı altında ele alınmaktadır. Moderne özgü bir tavır olmayan dışavurumculuk, Norbert Lynton’ın dediği gibi “insana özgü her eylem bir dışavurumdur; sanat bir bütün olarak dışavurumcudur”¹⁵⁶ diyerek dışavurumculuğu bir akımdan ziyade biçimsel ifadeye yansıyan duygu durumudur denebilir. Buradan hareketle ondokuzuncu yüzyılın sonunda görülen yeni romantik hareket,

(...) Gauguin’in Avrupa’dan simgesel olarak Avrupa uygarlığından kaçışı; James Ensor’un kişisel dertlerini dünyaya haykırdığı sınırlı imgeleri; Van Gogh’un doğaya yönelik tutku dolu ifadesi ve ham, yoğun renkleri; Rodin’in heykellerinin pozlarında ve dokusunda hissettirdiği duygusal patlamaları... Tüm bunlar, Lynton’a göre, XX. yüzyılda Avrupa’da kendini hissettiren en yaygın eğilim olan Dışavurumculuğu beslemiş olan kültürel damarlardır.¹⁵⁷

Kısacası; yirminci yüzyıl çok sayıda akımın oluşturduğu bir dönemdir. Duygu durumu olarak ele alınan dışavurumculuk, Soyut Dışavurumculuk ve Yeni Dışavurumculuk başlıkları altında incelenmesine rağmen sanatçıların tarzlarında hiçbirinin birbirine benzememeleri bireysel ve öznel bir ifade biçimi olarak dışavurumculuğun doğasını yansıtmaktadır. Dışavurumculuk da sanatçının içsel özgürlüğü esastır. Sanatta sezgi ve ifadenin aynı şey olduğunu öne süren İtalyan filozof Benedetto Croce’nin düşünceleriyle koşturulan bu yaklaşım sanatçının yoğun bir sezgisel güç içerisinde olduğu varsayımından hareket etmektedir. Ona göre de herkesin sanatçı olamamasının sebebi de sanatçı gibi sezgilerinin olmamasıdır. Dışavurumcu sanatçıların resimlerinde biçim bozmaları, boyanın yoğunluğu, abartılı perspektif ve desen anlayışlarından söz edebiliriz. Sanatçının ruh haline dikkat çeken bu durumlar eserde konudan önce ifadenin algılanmasına neden olarak sanatçı ve izleyici arasında ruhsal bir etkileşim doğmasına neden olmaktadır. Yirminci yüzyılın başlarında dışavurumculuk terimi genel olarak primitif kavramıyla kullanılmaktaydı. Yirminci yüzyılın başında sanatçılar modernliğin temsilini kentsel temalarda ve endüstriyel süreçlerde aramışlardır ve

¹⁵⁵ Die Brücke: 1905 yılında Dresden’de kurulmuş Alman Dışavurumcu sanat topluluğudur.

¹⁵⁶ Ahu Antmen, a.g.e., s. 33.

¹⁵⁷ A.g.e., s. 34.

modern olarak nitelendirilen pek çok sanatçının modernleşmenin getirdiği bazı dinamiklere karşı tavrını niteleyen Primitivizm adı altında bir eğilimi paylaşmışlardır. İlkel olana geri dönüşü simgeleyen primitivizm, batılı sanatçıların bu ilkel toplumların sanatından beslenmektedirler. Bahsedilen tüm bu primitif özellikler Picasso'nun Batı sanatının gelenekselliğine karşı 1907 yılında yaptığı Afrika maskaları ya da İberyaya heykelciklerinden esinlendiği *Avignonlu Kadınlar* adlı tablosunda başlıca yapıt olarak ele alınabilir.

Paris'te 1905 yılının Sonbahar Salonu'nda akademik sanat anlayışına karşı sanatçılardan Henri Matisse, Maurice de Vlaminck ve André Derain'in birlikte resimlerini sergiledikleri sırada alışlagelmiş sanat kurallarına aykırılığın canlı renklerle dikkat çeken resimlerin arasında onbeşinci yüzyıl İtalyan heykel anlayışıyla yapılmış Donatello'nun heykeli de bulunmaktaydı. Heykeli gören Fransız eleştirmen Louis Vauxcelles, *Donatello'nun etrafını vahşiler sarmış* diyerek grubu *Vahşi Yaratıklar* (Fovlar) olarak adlandırmıştır ve yirminci yüzyılın ilk dışavurumcu akımı olarak sanat tarihinde yerini almıştır. Aslında bakılırsa Fovizm akım olmaktan çok, çeşitli kaynaklara göre 1903-1908 yılları arasında benzer eğilimli birkaç sanatçının (Henri Matisse, Andre Derain, Henri Manguin, Maurice de Vlaminck, Albert Marquet, Jean Puy, Raoul Duffy, Othon Friesz, Georges Braque) bir araya gelerek sergilerde buluşmasıdır. Grubun üyeleri bir süre çalıştıktan sonra her biri kendi sanat yolunu seçmişlerdir ve grup dağılmıştır. Son derece parlak ve zıt renklerin ve dokunun belirlediği fovist resimlerde önemli olan konudan çok resmin renk ve doku yoluyla iki boyutlu bir yüzey olduğuna vurgu yapmaktır. Buna örnek olarak Henri Matisse'in *Mavi Çıplak* (Resim 1.18.) resminde sanatçı, figürün biçimini bozarak akademik geleneklerin dışına çıkarak biçim ve renk dengeselliği sergilemiştir. Bir diğer örnek ise *Madam Matisse'in Portresi* (Yeşil Şerit) (Resim 1.19.) resminde ise sanatçının kendi renk duygusunu yansıtmıştır.¹⁵⁸ İçgüdü ve sezgilerin sanat yaratımında önemli bir yere sahip olduğuna inanan sanatçı renk ve biçim üzerinde hâkimiyet kuramayacağını iddia etmiştir. Yeşil Şerit resmini yaptığı yıl sanatçı için bir kırılma noktasıdır çünkü sanatçının kontrollü çizgileri ve detaya hâkim olası yerini perspektifi göz ardı ederek, gölgeleri ortadan kaldırıp, renk ve çizgi arasındaki akademik ayrımı reddetmiştir. Gerçekten de *YeşilŞerit* resminde cesur bir renk seçimi ve geniş ve güçlü fırça darbeleri vardır. Dış dünya

¹⁵⁸ Ahu Antmen, a.g.e., ss. 36-37.

gerçekliğini duygularından süzerek resme aktaran sanatçı, renk ve çizgi ile sezgiye dayalı bir simge dili yaratabilmeyi amaçlamıştır. Resimde konu fark etmeksizin ayrıntıya girilmeden önemli olan izleyicinin esere ilk bakışında yapıtın iletisini renk ve çizgiyle verebilmektir. Gerçekten de Fransız ressamın bu düşüncesini Giotto'nun Padova Arena Şapeli'ndeki fresklerinde desteklemektedir. Matisse bu resimlere baktığında

(...) resmin İsa'nın yaşamındaki hangi olayı anlattığını daha anlamadan önce o bende bir ruh hali uyandırır. Bu doğrudan kompozisyonun kendi içinde taşıdığı anlamdan, renk ve çizgilerin örgüsünden kaynaklanır. Resmin adı benim bu duygumu sadece destekler¹⁵⁹

diyerek, sanatçının bu sözlerindeki açıklamasından ilki müzik ile arasındaki bağı göstermektedir. Çünkü müzikte de seslerin ve tımların örgüsünün ilk başta dinleyiciyi belli bir ruh haline sokar. Diğeri ise kendi resimlerine bir yabancı gibi bakabildiğidir.

Müzikle ciddi bir bağlantısı olan ressam Matisse, her resmine başlamadan önce keman çaldığı bilinmektedir. Renklerle ilgili açıklamalarında hep müzikten örnekler veren sanatçının pek çok resimlerinde kemani mekân içerisinde obje olarak kullanmıştır ve resimlerinin konusu genel olarak müzikle ilgilidir. Yalınlaştırılmış formları, güçlü renkleri ile resimlerinde adeta bir müzikal estetiğe yaklaşan sanatçı, figürlü kompozisyonlarında ve mekân düzenlemelerinde çeşitli müzikal kompozisyonları ve natüremortları ile tanınır. Resimlerinde taklitçilikten kaçan sanatçının ışığın taklidinden kurtulmasında bile müzikten yararlanmıştır. Resimde ışığın etkisini verebilmek için müzikte akorlarla oynandığı gibi renklerle değişik düzlemlerde oynaması gerektiği düşüncesinde olan sanatçı “müzik nasıl yedi ton üzerine kurulabiliyorsa, bizim de kompozisyonlarımızı pek az birkaç renkle yapmamızı hiçbir şey engellemez”¹⁶⁰ diyerek duygularını en yalın renkleri kullanarak aktardığını açıkça göstermiştir. Müziğe yaklaşan bu resimlerden en bilineni Rus koleksiyoner S. Şukin'in Leningrad'daki evi için yapmış olduğu *Dans* (Resim 1.20.) adlı resim hem durağan hem de şiddetli bir renk dağılımına sahiptir. Resimde beş kadın figürü el ele tutuşarak bir halka oluşturmuş şekilde dans etmektedir. Dinamik bir resim olan *Dans*'da üçlü akor gibi üç renk kullanmıştır. Yeşil ve mavi renk akorun alt ve üst sesleri gibiyken iki rengin üzerinde yer alan beş kırmızı figür akorun üçlüsü gibidir. Kompozisyonda yer alan karşıt renkler ve figürlerin sıralanışı bakımında kontrapunktal bir düzen oluşturarak çarpıcı bir etki yaratmıştır. Dans resmine yaklaşan bir diğeri resmi olan *Müzik* (Resim 1.21.) adlı

¹⁵⁹ Ahu Antmen, a.g.e., ss. 50-51.

¹⁶⁰ A.g.e., s. 51.

resminde de aynı renk akorunu ve kontrapunktal düzenini kullanmıştır. Bu tablonun diğerinden farkı ise figürlerin hareketsiz duruşlarıdır. Ayaktaki figürün keman, yanında oturan figürün flüt çaldığı görülürken diğerlerinin ise dinleyici konumda olduğu söylenebilir. Matisse'in müzik ile bağlantısı sadece resimleriyle sınırlı kalmayıp 1919 yılında Stravinsky'nin Bülbülün Şarkısı Balesi'nin kostüm ve dekor tasarımlarını yapmıştır. Bu çalışmalar onun ilk büyük kumaş parçalarını keserek yaptığı kolaj çalışmalarındandı. Sanatçının 1943 yılında başlayıp 1947 yılında bitirmiş olduğu *Caz* adlı kitabı II. Dünya savaşının korkunç yılları zamanında yapılmıştır. Kitapta yirmi renkli resimlerden ve kendi el yazısından oluşmaktadır. Resimler renkli kâğıtlardan kesilerek yerleştirilen birer kolaj niteliğinde çalışmalardır. Çalışmalarda palyaço, trapezci ve gösteri yapan hayvan resimleri yer almaktadır. Sanatçının geliştirmiş olduğu kolaj çalışmalarından *Creloe Dansçısı* (Resim 1.22.) adlı resmi bu konuda iyi bir örnektir. Resimde dansçıyı geometrik ve renkli bir mekân üzerine yerleştirilmiş yeşil renkli bir egzotik meyveyi anımsatan figürü bir bitkiye benzeterek kompoze etmiştir. Sanatçının Pensilvanya'da Barnes Vakfı için yapmış olduğu 15 metre uzunluğundaki duvar resmi olarak yapmış olduğu *Dans Frizi* (Resim 1.23.) adlı eserinde ise müzik eşliğinde dans eden figürlerin yalın çizgilerle anlatımını göstermektedir. Bir diğer müzik ile ilgili resimlerinden *Icarus* (Resim 1.24.) adlı eserdeki figür sirkte trapezde yapılan bir harekete işaret etmektedir. Figürün etrafındaki sarı renkte oluşan lekeler sirk çadırında parlayan ışıkları yansıtmaktadır. Matisse'in resimlerinden 1916 yılında yapılmış *Piyano Dersi* (Resim 1.25.) adlı resim Picasso'nun resim tarzına en yakın resmidir. Çünkü Matisse resimlerindeki genel tarzı olan şehvet ve duygusallık gelmektedir. Fakat bu resminde genel çizgilerinin dışına çıkmıştır. Resimde genel anlamda bir denge vardır. Resmin sol alt köşesindeki kıvrımlı hatlara sahip bronz kadın heykeli ile sağ üstte yer alan kıyafetli figür zıtlık oluşturmaktadır. Piyanonun başında yer alan oğlu Pierre Matisse'in portresindeki geometrik form tamamen kübist tarzda çalışılmıştır ve bu resim kübizme bir cevap niteliğinde düşünülebilir.¹⁶¹

Dolayısıyla yirminci yüzyılda doğayı sanatlarına yansıtmayı bir kenara bırakan sanatçılarNesnenin anlamına yönelik bu sanat, soyuta doğru ilerleyen bir anlayış içerisine girmiştir ve bu geçiş dönemini de Cézanne oluşturmaktadır. Bunu,

¹⁶¹ KHAN ACADEMY, <http://tr.khanacademy.org/humanities/art-1010/early-abstraction/fauvism/matisse/v/henri-matisse-the-piano-lesson-1916>. (Erişim Tarihi: 03.06.2018)

Cézanne'ın içinde yaşadığı dönemin sanat istemini iyi kavramış olması olgusudur. Bu dönemin sanat istemi ne idi? İmpressionizmin beri yanında kazanılan görüşleri birkaç karakteristik sözcük ile şöyle özetleyebiliriz: Sanat, doğa değildir; sanat, doğanın, biçim veren tinle işlenmesidir. Sanat, renkli biçimlerin düzenli yapısının yardımı ile göze görünen dünyayı insan tininde gerçeklik kazanan bir dünya haline getirir. Sanat, dış dünyanın, renkli biçimler örneğinde yeniden yaratılmasıdır,¹⁶²

açıklaması örneği somutlaştırır. Cézanne dış dünyanın nasıl kavranması gerektiğini Emile Bernard'a yazdığı mektupta doğanın ve nesnelere küp, küre, silindir ile ele alınıp doğanın duysal dünya olmaktan çıkarılıp düşünülen bir dünya olması gerektiğini vurgulamıştır. Bu doğa artık duysal olarak kavranan bir doğa değil, doğanın anlamıdır ve bu anlam da düşüncede somutlaşır. Bu sanat da duysal dünya karşılığı bir varlık olarak karşımıza çıkmaktadır. Çünkü geometrik şekillerle kavranan doğa, duysal olarak kavranamaz, düşünsel olarak kavranan soyut bir dünyadır. Cézanne bu soyut dünyayı doğaya paralel olarak temellendirmek istemektedir ve *sanat doğaya koşut olan bir harmonidir* diyerek çağın tüm düşünsel etkinliğine yön verecek sözünü söylemiştir. Burada armoniden Cézanne'ın resimlerinde doğanın renkli biçimlerin meydana getirdiği yapısında görülür. Evrenin sabit yapılardan oluşan objelere dayanması resmin düşünsel-yapısal objelerin resmin uzayı içinde elde etmiş olduğu düzenler olarak biçimlenir ve bu anlayış sanatçıyı yeni biçim vermeye yöneltir. Yeni biçim verme, Cézanne'ın doğayı geometrik yapılara indirgemesi ile somutluk kazanır. Kübist sanatçılar Cézanne'ın sanat görüşünden yola çıkarak ilkelerini ortaya koymuştur. Öte yandan kübizm, Gauguin'in liderliğinde keşfedilen Afrika sanatından etkilenmesini fovist akıma borçludur. Picasso primitivizmden etkilense de kübizmin ortaya çıkmasındaki bir diğer ressam olan Braque ile tam bir uyum içerisindeyler. Picasso, Matisse ile rekabet ederken öte yandan Cézanne'ın yapıtlarını ileriye taşıyordu. Cézanne'dan itibaren biçimin bozulması kübizmin ana kuralı olmuştur ve nesnelere biçimini bozmak, her nesnenin geometrik şekillere bölünmesidir ve Dışavurumcuların aksine kübistler rengi ikinci plana atmışlardır. Parça-bütün ilişkisine dayanan akım, geometrik şekillere bölünen nesne bütün ile ilişki içerisindeydir. Bu bütünsellik anlayışı akımın iki farklı dönemle adlandırılmasına neden olmuştur. 1908-12 yılları arasındaki Analitik Kübizm'de bütünden parçaya doğru bir hareket gözlemlenirken, ikinci dönem olan Sentetik Kübizm'de ise parçadan bütüne doğru giden bir yaklaşım görülmektedir. Her iki dönemde de hacimsellik ve mekân derinliği ön plandadır. Analitik ve sentetik kübizmin

¹⁶² İsmail Tunali, 1983, a.g.e., ss. 137-138. [Bkz. Werner Haftman, Malerei im 20. Jahrhundert, s. 45, München 1954]

doğrultusunda resimde müziği konu ve içerik olarak ele alan ya da müzikal imge ve simgeler barından kübist müzikal kompozisyonlar ile karşılaşmaktayız. Modern resim sanatına baktığımız zaman müzik önemli bir kaynak olarak görülmektedir. Özellikle Alman besteci Johann Sebastian Bach'ın müziği modern sanatta çok geniş alanlara yayılmaktadır. Kübist dönem natürmortlarında Bach'a biçim ve içerik açısından resimlerle karşılaşmaktadır. Özellikle Füg ve Bach'a Saygı adı altında pek çok resme rastlanmaktadır. Bach'ın müziğinin derinliklerine inmemiş olan ressamardan Braque, Hölzel, Albers, Itten gibi sanatçıların resimlerindeki müzikal imgeler bakımından daha sonraki yıllara kadar bu etki görülürken Macke, Dufy, Kokoschka, Kupka gibi sanatçıların resimlerinde ise bir defaya özgü ya da kısa bir süre Bach'ın müziğinin etkisi görülmektedir. Fakat Picasso, resimlerinde genel olarak müzikal enstrümanlar kullanmasına rağmen resimlerinde Bach'tan ve müzikal özelliklerden söz edilmemektedir. Kübizmin ilk yıllarında akımın önde gelen üç sanatçılarından Picasso, Braque ve Gris'nin resimleri düşünsel açıdan birbirine çok yaklaşırlar. Kuralızsızlık üzerine kurulu kübizimde perspektif kurallarını yıkarak kübist resimlerde nesnelere farklı bakış açılarından elde edilmiş olan planların üst üste veya yan yana gelerek ortaya çıkan eşzamanlılığı müzikte üst üste tınlayan (dikey) seslerin yan yana dizilişiyle (yatay) oluşan tınısal mekâna rastlanmaktadır.

Kübizmin yayıldığı yıllarda Endüstri Devrimi ile birlikte değişen ve gelişen dünyada gelişimin yalnızca geçmiş ile olan bağlarını koparmaktan geçtiğini düşünen sanatçılar, sanata dinamizm ve hız getirmeyi amaçlayarak Fütürizm başlığı altında yeni bir akım başlatmışlardır.

(...) Geleceğin sanatının doğabilmesi için, geçmişin bağlarından kurtulmalı, burjuva toplumu'nun yozlaşmış gelenekleri, kalıplaşmış alışkanlıkları yıkılmıydı Fütüristlere göre. Marinetti ve onun çevresinde toplanan birkaç sanatçı ilk manifestolarını Paris'te Le Figaro'da yayımlamışlardı. Doğaldır ki yıkıcılıkla işe başlayan geleceğin sanatçıları'nı ne geçmişin ne de şimdilerin müziği ilgilendirecekti. Geleceğin müziği, çağdaş yaşamın dinamizmini dile getirebilecek bir manifesto olmalıydı. Müzikle ilgili ilk manifestoyu L. Russolo 1913'te yayımlıyor: *L'arte dei Rumori* (Gürültü Sanatı). Burada Fütürist orkestrasında kullanacakları aletler ve temel gürültüler açıklanıyor, bunların bağlantılarından ve değişik ritimlerinden sayısız olanaklar elde edilebileceği söyleniyordu.¹⁶³

Gürültü müziğinde kullanılan aletler geleneksel armoni yerine mekanik aletlerin yer verildiği gürültüye (vurma, gıcırta, sürtünme, gürleme, fısıltı, kükreme, ısıklık ve benzeri)

¹⁶³ Nazan İpşiroğlu, 2017, a.g.e., s. 114.

dayanan bir tür müzikti. Fütürist besteci Luigi Russolo, 1914'te ilk büyük konserini vermiştir fakat, izleyiciler tarafından çok sert karşılanmıştır. Bununla birlikte Umberto Boccioni'nin *Sokak Evden İçeri Giriyor* (Resim 1.26.) adlı resminde balkondan sokağa doğru bakan kadın ile birlikte sokaktaki bağırان koşuşanlar, satıcılar, arabalar, binalar ile birlikte kullanılan renkler ve biçim karmaşası nedeniyle sokağın gürültüsü hissedilmektedir.

Fütürist ressamlar; hareketi yakalamak, nesnenin bulunduğu atmosferi betimleyerek izleyiciyi resmin merkezine yerleştirmek istiyorlardı. Bunun için de kübist resme özgü, biçimi çözümlenmenin ötesine geçerek çağdaş yaşamın dinamiğinde duygusal karmaşayı vurgulamışlardır. Kübistler natüremort, figür veya portre üzerinde çalışırken, fütüristler hareket kavramıyla ilgilenmekteydiler. Hareketi ise nesnenin çizgilerini ritmik bir biçimde tekrara dayanarak vermişlerdir. Buna örnek olarak Giacomo Balla'nın *Kemancının Eli* (Resim 1.27.) adlı eserini verebiliriz. Aynı zamanda fotoğrafçılık ile yakından ilgilenen ressam Kronofotoğraf Tekniği'ni¹⁶⁴ yansıtmıştır. Resimde keman tutan elin enstrüman çalma sırasındaki eylemin her anı eşzamanlı olarak görülmektedir.

1913 yılında müzikle ilgili ilk manifesto olan Gürültü Sanatı'nı yayımlayan İtalyan ressam Luigi Russolo, müzikte olduğu gibi resimde de fütürist ilkeleri savunarak yapıtlarını bu yönde ele almıştır. Resimlerinde korkulara ve seslere yer vererek fütürizmi şu şekilde ifade etmektedir;

*Biz fütürist resmimizde, ses ögesine, gürültü ögesine yer vererek sanat alanında yeni yollar açtığımızı da ileri sürüyoruz. Biz daha önceden, dünyanın sanatsal duyarlılığından modern, dinamik, sesli, gürültülü ve kokulu yaşama yönelik bir tutku yarattık ve gösterişleriyle, donmuş, mumyalaşmışa dinginlik ve düşünsel soğukluğa örtülmüş coşkusuzluğa duyulan manyakça bağlılığı yıktık.*¹⁶⁵

Luigi Russolo'nun *Müzik* (Resim 1.28.) adlı yapıtı fütürist ilkeleri tam anlamıyla resimde yansıtmış ve sesleri resme yansıtmıştır. Kompozisyonun en altında koyu tonda silüet halinde piyano çalan figür bulunmaktadır. Arka plandaki renkli maskeler ritmik bir biçimde yerleştirilerek müzikal bir tabloyu yansıtmaktadır.

Özetle Fütürizm gibi kübizimde doğa gerçekçiliğine son vermişti; ancak doğadan tam anlamıyla kopmamıştı. Dış dünyayı duyularla algılanan görünümlelerinden sıyrılarak

¹⁶⁴ Kronofotoğraf Tekniği: Bir eylemin art arda gelerek oluşan evreleri tek bir görüntü altında toplama

¹⁶⁵ Luigi Russolo, "Seslerin, Gürültülerin ve Kokuların Resmi Fütürist Manifesto", *Modernizmin Serüveni*, (Der. Enis Batur), Sel Yayıncılık, İstanbul 2015, s. 126.

öze kadar inip nesne kavramından soyutlanamayacak hacmi vermek istiyorlardı. Kübist sanatçılardan sonraki akımlarda soyutlama için artık hiçbir engel kalmayıp doğa ile ilişkisini sürdüren bu problemler ortadan kalkmıştır. Soyut sanat 1910'lu yıllardan itibaren Avrupa'da bu yaklaşımı yerine getiren birkaç sanatçı olsa da asıl soyut resmi Rus asıllı Kandinsky'nin yaptığı ve bundan sonra soyut akımın ortaya çıktığı söylenmektedir. Kandinsky, resim ve müzik arasındaki sınırları kaldırıp müzik sanatının kurallarını resim sanatına uygulamıştır. Ressam, renk ve çizgi ile sesin ritmi arasındaki benzerliği resmine yansıtmıştır. Kandinsky'e göre soyut sanat, sanatçının iç dünyasını dile getirmekteydi. Bu iç dünyada korku, neşe, hüzn gibi duyguları açığa çıkarmaktı ve renk ve biçim gibi dış etkenlerin uyandırdığı ruhsal titreşimleri duyabilmektir. 1911 yılında Kandinsky ve Marc Münih'te gittikleri bir konserde Arnold Schönberg'in atonal bestelerini ilk kez dinlemişlerdir ve bu besteler Kandinsky'nin resimlerine benzemesi Marc'ın dikkatini çeker. Kandinsky resimlerinde görünenin ötesine geçerken, yirminci yüzyıl sanatında müzik alanında önemli bir değişimi ortaya koyan Schönberg ise tonal müziğin kurallarını yıkarak ton dışı müziği icat etmiş, müzik yaratıları geleneksellikten koparılmış uyumsuz sesler oluşturan yeni müziğin başlıca özelliğidir. Schönberg'in ilk dönem yapıtlarında 1899-1908 *Tonal dönemi*, Neo-Romantik ve İzlenimci-simgesel tonalite¹⁶⁶den ve sonat biçiminin kurallarından kopmayıp yapıtlarının "İkinci dönemde ise *disonans* artık tonalitenin içinde çözümlenmeden, tam bir bağımsızlığa kavuşur ve 1908-1923 yılları arasında atonal müzik gerçekleşir."¹⁶⁷ Çok sesli müzikteki asıl değişim ve kırılma noktası yirminci yüzyılın başlarında Freud'un ruhsal bilim araştırmalarının ve resimde Alman Dışavurumculuğunun (müzikteki yansıması olarak) en seçkin örneklerinin bulunduğu döneme denk gelen atonal müzikte karşımıza çıkmıştır. Schönberg'in bu dönemde kaleme aldığı besteleri müzikte dışavurumculuğun örnekleridir diyebiliriz. Şair Stefan George'un dizelerine dayalı olan, *Asma Bahçeler Kitabı* adlı şarkı döngüsü bestecinin tümüyle dışavurumcu ilk yapıtıdır ve Schönberg bu şarkılarla alışılmış estetik anlayışı yıktığını belirtmektedir.¹⁶⁸ Aynı zamanda bir ressam olan Schönberg'in dışavurumcu besteler yaparken yaptığı resimlerin de birer

¹⁶⁶ Dengeserlik: Bir *küğ* yapıtında tüm seslerin temel bir ses çevresinde bulunması, bu temel sese göre değer kazanmasından oluşmaktadır. *Dengesersiz* (atonal) *küğ*'de ise, artık temel bir ses ve bu temel sese göre öteki seslerin değerlendirilmesi söz konusu olmamakta, dizgedeki tüm sesler (on iki) eşit önemde ya da değerde sayılmaktadır.

¹⁶⁷ Leyla Pamir, *Müzikte Geniş Soluklar*, Boyut Yayıncılık, İstanbul 2000, s. 325.

¹⁶⁸ Evin İlyasoğlu, a.g.e., s. 212.

dışavurumcu olması ile birlikte Kandinsky ve Marc'ın öncülüğünde *Der Blaue Reiter*¹⁶⁹ hareketine katıldığı bilinmektedir. Schönberg müzik döneminde tonaliteyi büsbütün yok ederek, anahtarsız sistem olan atonaliteyi geliştirmiştir.¹⁷⁰ Besteci 1914-1923 yılları arasındaki düşünce birikimi döneminde, atonal müziğe somut bir takım kuralların gerektiğini gösteren anlayışla 1923-1950 yılları arasında üçüncü dönem olan *dizisel* ya da *12 Ses Yöntemi* olarak adlandırılan dönemde son yapıtlarını da oluşturup eski alışılmış düzenin üzerine yenilerini ekleyerek müzikteki devrimini gerçekleştirmiştir.¹⁷¹ Schönberg, yaşamın sonuna doğru yapıtlarını üç döneme ayırmıştır. Atonal müziğin bazı kalıpların içerisine alınması olarak tanımlanan ve Üçüncü dönemde bahsedilen *12 Ses Müziği* Dönemi tüm müzik tarihini değiştirecek bir yeniliktir. Schönberg'in 1923'teki yapıtı olan Op.23 piyano parçaları ilk dizisel yöntemi içermektedir. Belirli tona bağlı olmayan atonal müziği belirli kalıplara yerleştirilmiş olur. Her sesi bağımsız ve eşit değerde sayan atonal müzikte kullanılma olanağı olan 12 ses, bestecinin isteğine göre sıralanır ve böylece 12 seslik bir dizi oluşturulur. Oluşturulan bu 12 sestten hiçbiri diğerinden ön planda değildir. Bu diziyi ister yatay (ezgi ve tartım), ister dikey olarak (uyum) kullanılabilir. Ancak dizideki bir ses işittirildikten sonra, kalan 11 nota kullanıp bitmeden aynı ses tekrar kullanılmaz. Besteci düzenlediği bu diziyi sondan başa doğru (yengeç biçimi) da ele alabilir. Dizi, sesler arasındaki aralıklar özdeş kalmakla birlikte baş aşağı da kullanılabilir. Buna da ayna biçimi denmektedir.¹⁷² Schönberg'in müzikteki yeni buluşları ve kuralsızlığı yirminci yüzyıl sanatının deneyler çağı olduğunu göstermekte. Yirminci yüzyıl diğer sanat dallarında olduğu gibi müzikte de sınırları bilinçli olarak zorlamasıdır. Teknikte, biçimde, içerikte, anlatım dilinde, stilde olsun esin kaynağı bulmak için her şeye başvurur ve her türlü araçtan yararlanır. Doğada var olan saf ve sentetik sesler, müzik dışı sesler, hatta sessizlik bile bir araç sayılabilir. Sanat yapıtının içsel zorunluluk olmasına inanırlar. Sanat eseri

¹⁶⁹ Fovların basite indirgenmiş renk ve biçimlerine ulaşamayan ekspresyonist sanatçılar seyirciye çok etkisi yaratmak istemelerinden dolayı hareketli çizgilere ve deformasyonlara başvurmuşlardır. Resimlerinde şeffaf ve ışıklı renklerin uyumunu arayan ressam August Macke, Matisse ile yakın irtibat halindedir. 1911 yılında Franz Marc ve Kandinsky'nin öncülüğünde kurulan Der Blaue Reiter grubuna daha sonra Macke ve Klee'de dahil olmuştur. Grubun isminin geldiği iki unsur Marc ve Kandinsky'nin mavi rengi sevmelerinden gelmektedir. Binici kelimesi ise 1909 yılında Kandinsky'nin Doğaçlama III/Mavi atlı kompozisyonundan almaktadır. Gruplaşmaların ortak düşünceye dayanmasına rağmen üslupta aynı ortak düşünceye varamayarak bireysel anlatımda kalmışlardır. 1945 yılından sonra tekrar bir araya gelerek ekspresyonistlerin bıraktıkları yerden işe başlama çabaları sonuç vermeyerek grup dağılmıştır.

¹⁷⁰ Ahmet Say, *Müzik Ansiklopedisi*, cilt 2, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara 1992, s. 327.

¹⁷¹ Leyla Pamir, 2000, a.g.e., s. 325.

¹⁷² Ahmet Say, 1992, a.g.e., s. 327.

betimleyicilikten uzak yaratanın ardındaki gerçekliği görmeliydi. Müzik kendini seslerle, resim ise renklerle ifade eder. Bunların aracı müzikte tınılar iken, resimde ise renklerdir. Ressam, resim sanatının gelişim sürecindeki kompozisyon yapısını iki çeşitte incelemektedir. Birincisi, ilk görünüşte açık bir şekilde geometri biçiminin egemen olduğu *Melodik* olarak nitelendirdiği yalın kompozisyonudur. Diğeri ise, resme egemen tek bir biçime bağlı değişik şekillerin bir araya gelerek *Senfonik* diye adlandırdığı karmaşık kompozisyonudur. Melodik kompozisyonu incelediğimiz zaman nesnelere görmezden gelirse geriye yalın geometrik biçimler kalır. Buna örnek olarak Kandinsky'nin Ravenna mozaiklerini verebiliriz. Senfonik yapı örnekleri ise üç grupta toplamış olduğu resimlerini göstermektedir. Bunlardan ilki izlenimde olan gerçek şeyler çıkış noktasıdır. *İzlenim III* (Resim 1.29.) adlı resim Schönberg'i ilk dinlediği konserinden kendinde kalan izlenimlerdir. Resimde siyah bir leke olarak görülen piyano, renkli bölgede dinleyiciler ve resmin geneline hâkim olan sarı bir leke görülmektedir. Sarı rengin etkisini sanatçı şöyle dile getirmektedir:

Sarıнын özel bir tizleşme yeteneği vardır, giderek yükselir, kulak ve ruh için dayanılmaz yüksekliklere ulaşana kadar. Trompetin sesi de tizleştikçe sivrilir, kulağa ve ruha acı verir. Buna karşılık mavi (eğer açıksa) sonsuz derinliklere doğru aşağı çeken karşıt gücüyle flüt sesini çağırır; viyolonsel derinleşen, kontrbasın olağanüstü derin tonu ve nihayet orgun en pes seslerinde mavinin derinliklerini görürsünüz. İyi dengelenmiş bir yeşil, kemanın orta ve geniş tonlarını karşılar. İyi yerleştirilmiş bir kırmızı (kızıl) güçlü davul vuruşları etkisi yapar.¹⁷³

1914 yılında yapmış olduğu *Fuga* (Resim 1.30.) adlı eseri, dış dünyadan bağımsız, iç dünyanın bilinçsizce oluşan izlenimdir. Çeşitli çizgilerle ve yuvarlak biçimlerle kesişerek renkli ve karmaşık bir doku görülmektedir. Kompozisyonun alt kısmında yer alan sarı renk yukarılara doğru parçalar halinde dağılmıştır.

(...) sarı lekenin üzerindeki çizgi çiftinin çoğalarak ve sıklaşarak yinelenmesi de, füğde temanın birkaç seste birden aynı zamanda bir araya gelmesi (sıkışma) diye düşünülebilir. Çünkü burada füğ biçiminin özelliği olan belirgin yapı, mantıksal gelişime, kaçan ve kovalanan çizgilerin yarattıkları gerilimden çok, füğde olmayan şey, birdenbirelik ağırlıktadır.¹⁷⁴

Bu nedenle resme diğeri adı olan *Denetimli Doğaçlama* demek daha uygundur. 1924 yılında yapmış olduğu *Karşı Tınılar* (Resim 1.31.) adlı eser, sanatçının doğaçlamaya yakın resimleri gibi iç dünyasını yansıtır. Fakat bu resimdeki doğaçlama süresi biraz

¹⁷³ Nazan İpşiroğlu, 1995, a.g.e., s. 111.

¹⁷⁴ Nazan İpşiroğlu, 2017, a.g.e., s. 67.

ağır sürmüştür. Görülen bir çift çizgi doğa ve öğelerini çağrıştıran biçimlerle kesişerek resmin yapısını oluşturmuştur.

Piet Mondrian'ın resimlerindeki çıkış noktası aynı Kandinsky'de olduğu gibi olmalı. Tıpkı kendi iç dünyasının yarattığı tedirginlikleri içermektedir. 1919 yılında Paris'te kendi tasarım öğelerini bulduğunda resimlerinde yüzeyin çoğunluğuna hâkim olan dikdörtgenler büyümektedir. Renkler ton farklarından arınarak gri dikdörtgenler resme girerek yüzeyi bölen siyah çizgiler kalınlaşır. Sanatçının bu yılları aslında bir arayıştır. Fakat kullandığı renklerle ve şekillerle harmoni oluşturarak yaptığı resimlerde müziğin, özellikle de caz etkisinin varlığı yadsınmaz. Müzikle ilgili bilgisi olmasa da Hollandalı iki besteci arkadaşı olan Domselaer ve Ruyneman'ın düşüncelerinin ressamın sanatı üzerindeki etkisi görülmektedir. Ressam geleceğin müziğinin Neo-Plastisizm ilkeleri üzerine kurulacağına inanarak diğer ressamların sanat tavırlarından ayrılmaktadır. Caz müziği kendi sanatıyla koşut olduğunu düşünmektedir. 1942 yılında yapmış olduğu *Broadway Boogie-Woogie* (Resim 1.32.) adlı eserini, ölmeden yaklaşık bir yıl önce yaptığı bir söyleşide eserinin çıkış noktasının da kendi sanatının amaçlarıyla bir olduğunu söylemiştir. Ritmin bağımsızlık kazanması, kompozisyonun kurgusunun biçimlendirme öğelerinin karşıtlıklarıyla oluşturulduğunu belirtmiştir. Müzikte madde ve tinin dengesi kurulmadığı için ve caz bu dengeyi aradığı için resimlerine *Broadway Boogie-Woogie* ve *Victory Boogie-Woogie* isimlerini koymuştur.¹⁷⁵

Mondrian dışında müzisyen bir aileden gelen Paul Klee yedi yaşında keman çalmaya başlamış bir ressamdır. Hayatı boyunca müziğe olan ilgisi devam ederek resimlerine de bu müzik sevgisi ve bilgisi yansımıştır. Çok iyi keman çalması ile birlikte müzik, şiir ve resmin ortak ilgi alanı içerisinde gitmesi nedeniyle sanatlar arasındaki somut bağıntıları kurabilmiştir. Hatta ressam olmaya karar verdikten sonra dahi müziği bırakmamış, Bern'de kaldığı yıllarda müzik eleştirmenliği yaparak yıllarca büyük orkestraların konserlerinde keman çalmaya devam etmiştir. Onun resimlerinde de büyük bir yer verdiği Alman besteci Johann Sebastian Bach konusundaki bilgisi daha küçük yaşlarından itibaren sağlam bir müzik eğitimi almasından kaynaklanmaktaydı. Klee, Genç piyanist Lily Stumpf ile evliliği ve resim yaparken eşinin piyano dersleri sayesinde geçimlerini sağlaması, akşamları ise oda müziği yaparak resim ve müzik

¹⁷⁵ Nazan İpşiroğlu, 2017, a.g.e., s. 120.

çalışmalarını birlikte sürdürdüğü bilinmektedir.¹⁷⁶ Kısacası müzikle yoğrulmuş bir yaşamın sonucunda Klee'nin resim sanatının sergilendiği ilk yıllarından itibaren eleştirilenlerin de dikkatini çekmiştir. Ressamın sanatına eleştirel bir şekilde yaklaşan ilk yazar Will Grohmann, 1917'de yayımladığı makalesinde, ressamın yapıtlarının müzikle ortak yanı olan (Klee'nin sanatının temel kavramlarından biri olan) *düzen* kavramıyla odaklaştığını ifade etmektedir. Klee, Bauhaus Okulu'nda verdiği derslerde bilimsel olarak incelediği konular; *Ritmik Hareketler*, *Nota Yazısı*, *Polifoni*, *Çeşitleme*, *Füg* olduğu kadar birçok eserinin adlandırmalarında da söz konusu müzik terimlerini; *Bach Stilinde*, *Kırmızı Füg* gibi terimler görülmektedir. Sanatçının eserlerinde resim-müzik ilişkisi bağına bakıldığında müzikteki biçimlendirme ögesi olan *Polifoni*'yi (çok seslilik) resme aktarır. Müziğin biçimlendirme ögesi olan Polifoni doğrudan müzik terimi olmasına rağmen resmin de biçimlendirme ögesi olabileceği fikrini edinmiştir. Çok sesliliğin biçim ve içerik açısından bütünleştiğini gösteren *Kozmik Kompozisyon* (Resim 1.33.) adlı resminde müzikteki gibi kompozisyon ilkelerinden biri olan bölünebilirlik-bölünmezlik vurgulanmaktadır. Buna göre bölünebilir olan kompozisyonun alt yapısıdır ki bu taşıyıcı öge müzikteki armoninin karşılığına denk gelmektedir. Bölünemeyen, alt yapının üzerindeki birey karakteri olan motiflerdir. Bu ise müzikte melodinin karşılığı olarak okunabilir.¹⁷⁷ Klee, resimleri ile bütünleşen müzik coşkusunu özgün bir tavırla aklın kabul ettiği bir düzen içinde sunmayı kendine ilke edinmiştir. Bazı resimlerinde müzik terimleri kullanmasa da izleyiciye müziği hissettirmektedir. Bunlardan *Düzlükte Bahçe* (Resim 1.34.) adlı resim daha ilk bakışta nota yazısını çağrıştırmaktadır. Ağaçlar porte çizgileri gibi birbirine koşut ve yakın olan beş çizginin üzerine değişik yerlere yerleştirilmiş. Biraz yukarısında bulunan çizginin üzerinde siyah beyaz çizgiler ritim işaretini anımsatarak vurmali çalgıların notasını

¹⁷⁶ Paul Klee, 1879'da müzisyen bir ailenin çocuğu olarak Bern'de dünyaya gelir. İsviçreli olan annesi şan eğitimi almıştır. Alman olan babası ise müzik öğretmenidir. Müziğe olan yeteneği çok küçük yaşlarda keşfedilir ve yedi yaşında keman çalmaya, 11 yaşındayken de orkestrada çalmaya başlar. Babası müzik alanında ilerlemesini isterken o, resim ve edebiyat alanında da yetenekli olması sebebiyle meslek seçiminde kararsız kalır. Bu üç alan içinde bocalar ve sonunda resmi tercih eder ve öğrenim için Münih'e gider. Münih'te Franz von Stuck'ın öğrencisi iken geleneksel resim çizmenin ona bir şey kazandırmayacağını anlayarak okuldan ayrıldı ve Bern'e dönerek gravür çalışmaya başladı. 1906'da Lily Stumpf ile evlendi. 1914'te Tunus'ta ışık ve renge yönelmesi üslubunda derin izler bırakmasına neden oldu. Suluboya denemeleri ve ardından 1919'dan sonra tuval üzerine yağlı boya tekniğine yönelmesi kendine özgü geliştirdiği üslup ile iç dünyasını resimlerine yansıtmasını sağladı. 1921'de Bauhaus'da ders vermek üzere Weimar'a gitti. 1931 yılında Bauhaus'dan ayrılıp Düsseldorf'da ders vermeye gider ve yaklaşık iki yıl kalır. O yıllarda Hitlerin iktidara gelişiyle birlikte 1933 yılında Bern'e geri döner. Hastalığa yakalanmasına rağmen çalışmalarına daha çok ağırlık vererek ölümünden son iki yıl önce en verimli eserlerini vermiştir.

¹⁷⁷ Nazan İpşiroğlu, *Alımlama Boyutları ve Çeşitlemeleri*, Papirüs Yayınları, İstanbul 2000, s.122.

çağrıştırmaktadır. Klee resim derslerinde müziğe, matematiğe ve mimariye çok önem vermiştir. Matematiği kullandığı resim *Anayol ve Yan Yollar* (Resim 1.35.) Resme ilk baktığımızda dar, geniş, iri ufak yolların kesişmesinde Klee, nota değerlerinin bölünmesinde olduğu *gibi (birin ikiye, ikinin dörde, dördün sekize, sekizin on altıya bölünmesi gibi)* bir düzen işlemiştir.¹⁷⁸ Resimlerinde genel bir tema olarak müziği kullanmasına rağmen Klee'nin eserlerini inceleyen bir kişi -müzikle ilgisi olmasa dahi- onların müzikle ilgisini az çok anlar. Paul Klee, özgün kişiliği ile Sanatın tarihsel seyri içinde 20. Yüzyıl sanatında yeniliğin öncülüğünü yapmış, soyut sanatın çağrışımlarıyla değişen biçimi resimlerinde dile getirmiştir. Doğadan yola çıkarak resimdeki bütün tasarım elemanlarını basite indirgemmiştir. Kendisinin de aynı zamanda bir müzisyen olması nedeniyle resimde genellikle müzik konusu üzerine çalışmıştır. Müzik yeteneğini resme şiirsel bir dille aktarması onun müzik, resim ve edebiyat alanında bilgilerini ortaya sermektedir ve kendine özgü dili oluşturmasındaki mücadele eserlerindeki evrenselliği gözler önüne sermiştir. Resimlerinde kurguya önem veren bir sanatçı olarak Klee, Bach'ın parçalarındaki seslerin eş-zamansallığı yapıtın kurgusu olduğunu ve sınırlılık içerisinde dahi özgür kalabildiği kadar simge dilini kullanmayı, kompozisyon kurmadaki matematik hesaplamalarını ve en önemlisi de parçadan bütüne yönelmeyi Bach'tan öğrendiğini söyleyebiliriz.¹⁷⁹

Katalan ressam Miró, farklı akımlara ait bestecilerin –Bach, Beethoven, Stravinsky, Ravel, Mozart- müziğini seviyordu. Doğadan hiç uzaklaşmayan ressam, yapay kompozisyonlarından biri olan *Çiftlik* resminde (Resim 1.36.) yüzeyi ritmik alanlara bölerek resimdeki ince işçiliğini yansıtmıştır. Ressam kompozisyona yerleştirdiği her öğeyi bir müziksel ritim içerisinde ilişkilendirmiştir. 1920 yılında Paris'e gittiğinde arkadaşı Picasso onu sürrealist ressamların bulduğu ortamlara sokmuştur. Miró Paris'e yerleşerek sanat yaşamında önemli gelişmelere doğru ilerlemektedir. 1925 yılında Paris'te Sürrealistlerin sergisine iki resim ile katılan Miró daha sonraki günlerde Andre Masson ile birlikte bir kitapçada Klee'nin resimleriyle karşılaşır ve daha sonra bir galeride Klee'nin bir suluboyasına rastlar. Gariptir ki resimde arayış içinde olduğu bu dönemlerde Klee ile karşılaşır resimlerinde ritme önem vermesi nedeniyle Klee'nin de resimlerindeki ritimselliği görmüştür. Ressamın *Ritmik Karakter* (Resim 1.37.) adını verdiği resminde koyu zemin üzerine açık ve orta tonda

¹⁷⁸ Nazan İpşiroğlu, 1995, a.g.e.,s. 66.

¹⁷⁹ A.g.e., s. 65.

formlar yerleştirmiştir. İnsan figürüne benzeyen formu temel alarak ritmik bir şekilde tekrarlara dayandırmıştır. Miró'nun resmin geleneksel kurallarından uzaklaşması şüphesiz ki perspektif ve kübist mekândan uzaklaşması olmuştur.

Braque, daha önce gördüğümüz gibi *elle tutulabilen mekân* arıyordu. Miró'nun mekânı bunun tam karşıtıdır. Braque'ın resimlerinde biçimleri çevreleyen mekân, Miró'da biçimlerin içinde yer aldığı boşluğa dönüşür. Klee'de olduğu gibi algıların, özlemlerin, düşlerin bütünleştiği simgesel bir derinlik olur. Böylece metafizik bir anlam yüklenen boşluk, Miró'nun pek çok resminde biçimlendirme işlevini üstlenir.¹⁸⁰

Boşluğun renklerle biçimlendirmesi de yine müzikselliği göstermektedir ve Miró, resimlerinde müziksellik bakımından Klee'ye çok yakındır. Şüphesiz ki Miró, yirminci yüzyılda resim-müzik birlikteliğinde önemli eserler veren sanatçıdır.

1.3. Debussy'nin İzlenimci Müziği ve Ön-Raffael Kardeşler Birliği

Yirminci yüzyılda bütün sanat dalları büyük bir değişim içerisindeydi. Ressamlar eserlerinde yeni renklere, yarı gölgeli ışıklara yer verirken; bunun yanında müzik sanatının hangi yöne yöneleceği bilinmiyordu. Tam da bu sırada Wagner'in ölümünden sonra onun müziğine bir tepki meydana geldi. Bu tepki onun leitmotif'lerinden, başlangıç ve sonu belli olmayan ezgilerinden, dev orkestralarından yüz çevirme olarak nitelendirildi. Nitekim;

Anti-Wagnerizm, yirminci yüzyılda Neo-Klasisizm, İmpressionisme, Expressionisme adı verilen ve gerçekçi olma endişesiyle davranan yeni akımlarla ortaya çıktı. Sert anti-Wagnercilerin yanında aşırı çıplak gerçeklerden sakınarak romantizmin kaynaklarına çıkmak isteyenler, Impressioniste'ler (izlenimciler) oldular.¹⁸¹

Empresyonizmin en kusursuz örneklerini veren Debussy, yenilikçilerin arasında Wagner'e bağımlı olmayan tek besteci olmuştur. Modern Fransız ekolünün yolunu açarken her ne kadar tonalcilikten yana olmasa da tonaliteden yararlanmaya devam etmiştir. 1918'den sonra yer alan yeni akımların hepsinin kaynağında Debussy vardır. "Debussy, çok önceden müziği bir tını olayı olarak ele almış, sesleri birbirinden bağımsız sunmuş, ses-renk kavramını müziğe getirmiştir."¹⁸² Monet veya Renoir'ın resimlerinde temel öğelerin karışması gibi müzikteki üç temel öğe de git gide karışmaya başlamıştır. Oysa;

¹⁸⁰ Nazan İpşiroğlu, 2017, a.g.e., s. 131.

¹⁸¹ Cavidan Selanik, *Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni*, Doruk Yayıncılık, İstanbul 2010, s. 272.

¹⁸² A.g.e., s. 273.

müzikte izlenimcilik, resim sanatındaki ışıktan gölgeye, ya da gölgeden ışığa kaymaları, birbirinden kopuk gibi duran lekelerin oluşturduğu bütünselliği, kesin çizgilerden kaçışı ve renk düşkünlüğünü, renk sevgisini bilinçle yansıtmıştır.¹⁸³

Bu dönemde Debussy’de müzikteki parçalama yöntemini tonların niteliklerini bölerek ve çözümleyerek denemiştir. İzlenimci sanatçılar nesneyi tam olarak ifade etme yerine o nesnenin insan duyguları üzerindeki bıraktığı izlenimi meydana çıkarmaya çalışır. “İzlenimci ressamlarının su damlacıklarının ya da bir sis perdesinin ardından sundukları görüntüler, bestecilerde de aynı izlenimin uyanmasına yol açar.”¹⁸⁴ Pek çok izlenimci besteciler de nesnelerin bellekte bıraktığı etkiyle yapıtlar vermişlerdir. Bunlardan biri de Çağdaş müziğin temellerini atan besteci Debussy’dir. “izlenimci resimde renk ve ışığın ardına saklanan konu, simgesel şiirde ritim ve sesin gölgesine gizlenirken, müzikte de sesin kulakta bıraktığı hoş izlenimlerin ardına süzülür.”¹⁸⁵ Doğayı saf bulan Debussy, birçok yapıtında doğa izlenimlerini görebiliriz.¹⁸⁶ Bestecilerden çok ressam ve şair arkadaş çevresi olan Debussy’nin ilk orkestra yapıtı olan *Bir Kır Perisinin Öğleden Sonrasına Prelüd*’ünde¹⁸⁷ resim ve şiir alanındaki izlenimci etkileri görülmektedir.

(...) Serbest formdaki bu senfonik eser, çağdaş müziğin başlangıcı sayılmasına rağmen, atonal müziğin ilk yaratıcıları olan Schönberg, Berg ve Webern’in kendi yarattıkları dönem için *yeni müzik* kavramını kullanmaları da asıl kırılmanın atonalite ile olduğunun göstergesidir.¹⁸⁸

Bunun yanı sıra Debussy’nin eserlerinin başlıkları dahi – *Esquisses* (Eskizler), *La Mer* (Deniz), *Reflets dans l’eau* (Sudaki Yansımalar), *Des pas sur la neige* (Kardaki Ayakizleri) - şüphesiz ki empresyonist resimle de bağlantılı olduğunu gösterir. Hakikaten; “İzlenimci müzik ezgiyi, biçimi, polifon dokuyu ve uygulamaların işlev bağlarını

¹⁸³ Ahmet Say, 2000, a.g.e., s. 455.

¹⁸⁴ Evin İlyasoğlu, a.g.e.,s. 199.

¹⁸⁵ A.g.e.

¹⁸⁶ A.g.e.

¹⁸⁷ Bir Kır Perisinin Öğleden Sonrasına Prelüd başlıklı orkestra yapıtı, Mallarmé’nin 1875’te yazdığı dizelere dayalıdır. Şiir 1876’da ressam Maner’nin resimleriyle yayınlanmıştır. Boulez’in “Yeni müziğin temel taşlarından biri” olarak nitelediği bu yapıtta düş dünyasının duyarlı, buğulu ortamı yansır. Stéphane Mallarmé’nin şiiri bir orman perisinin erotik düşlerini anlatır. Debussy bu şiirin uyandırdığı izlenimle, hem kır perisinin yaz sıcağındaki uykulu ortamını yansıtmış hem de şiirin yapısını müziğe aktarmıştır. Giriş ve sonuçtaki düşünceli, uykulu hava, orta bölümdeki tutkulu doku, şiirin anlatım deposuna tıpatıp uyar. Flüt atabesk üslupta, kromatik bir dizi ile bir Faunus’u simgeleyen temaları çalar. Faunus’lar, Roma mitolojisinde, ormanlarda, dağlarda, su kenarlarında dolaşan, Yunan satir’lerine benzeyen, tanrıyla cin arası, kırsal yaratıklardır. Debussy, 1892-1894 arasında bu yapıtı, bestelediği sıralarda Dvořák, Yeni Dünyadan, Çaykovski ise Patetik başlıklı senfonilerini yazmaktadırlar. Onca romantik ortamda Debussy’nin bu öncü atılımı, neredeyse VII. Yüzyıldan beri süre gelen armonik ilişkilerin birleştiriri niteliğine son vermiş, yeni yüzyıla yeni bir müzik dilinin kapılarını açmıştır. Fokine’in kareografisinde bale olarak ilk kez Diyaşilev kumpanyası tarafından 1912’de Paris’te sahnelenmiş ve Faunus rolünü Nijinski oynamıştır.

¹⁸⁸ Seyit Yöre, *Temel Besteleme Malzemeleriyle Çağdaş Müzik*, Bağlam Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 16.

atmıştır. Asıl anlatmak istediği şey, aralarında bağ olmayan uyguların düşsel, pırlıtlı oyunu, ışık-gölgeli yarım renkleriydi.”¹⁸⁹ Büyük bir hızla değişen ve gelişen yirminci yüzyılda özellikle önemli bir sanat merkezi haline gelen Paris; sanat galerisi, akademik-tartışmalara açık kafelerin veya doğada resim yapabilecekler için çeşitli kasaba ve köylerin varılması, çeşitli sanatçılara (modern sanatın temellerini atan empresyonist akımın sanatçılara) ilham vermek için dikkat çekiyordu.¹⁹⁰ Ondokuzuncu yüzyılın son akımı olan ve modern sanata kapılarını açan empresyonizm, formları renkle biçimlendirme yönünde ilerleyerek bireysel ve öznel ifadenin gerçekliğin eksiksiz olarak yeniden yaratılmasından önce geldiğini savunmuşlardır. Avrupa resim sanatının geleneksel resminden ayrılmayı başaran Empresyonizm, resimlerinde hava olaylarının sürekli devinim halinde olan yönlerini anlattığı için resme zaman ögesini de eklemiştir. Dengeli olan her şeyin zamanla başkalaşım sonucu bozulmasıyla bitmemiş hale gelmesi, empresyonizmde öznel ifadeler kullanılması bu dönemde en üst düzeye ulaşmıştır. Böylece Rönesans’tan beri izlenen atölye resminin valör değer ve bilimsel perspektif kurallarının çözümlenmesinin başlangıcı olmuştur. Yansıyan ışığın renkli olması, titreşimli tuş vuruşları, kaba ve hızlıca yapılmış eskizler, çabucak kavranan nesnelere, aynı zamanda; alışılmadık tekniği, kullanılan renk ve konularıyla izleyiciler tarafından yadırganmıştır.

(...) Empresyonistler yenilikçiydi; ancak hem çok eskiden, hem de yakın geçmişlerinden kendilerine öncülük etmiş olan sanatçılar da yok değildi. Örneğin, gerçeği olduğu gibi vermeye çalışan, tamamlayıcı renkler ve ışıklı, parlak açık-koyu değerleri kullanan Venedikli Rönesans ressamı bu anlamda hatırlanabilir.¹⁹¹

Dönemlerini kesin çizgilerle ayırmamız mümkün olmayan Sanat tarihinde, Romantik dönem ressamı olan Delacroix’nın resimlerindeki ışığın canlılığı, gölgelerdeki renklerin gayet ılık olması, öte yandan Rubens’in resimlerindeki gölgelerde hiç siyah kullanmaması kendinden sonraki dönemlerin hazırlayıcısı niteliği olduğunu apaçık ortaya sermektedir. İngiliz resim okulunun, Fransız resim sanatından empresyonizme doğru yol alan süreçte etkisi oldukça büyüktür. 1870 savaşı sırasında Constable, Turner, Bonington gibi ressamın resimlerini incelemek amacıyla Pissarro,

¹⁸⁹ Ahmet Say, 2000, a.g.e., s. 455.

¹⁹⁰ Özkan Eroğlu, *Modern Sanat 20. Yüzyılda*, 2015, Tekhne Yayınları, 1. Basım, İstanbul, s. 33.

¹⁹¹ Maurice Serullaz, *Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi*, (Çev. Devrim Erbil), Remzi Kitabevi, İstanbul 1983, s. 7.

Monet, Sisley gibi ressamalar Londra'ya gitmişlerdir ve yaptıkları resimlerde bu eserlerin etkisi oldukça büyük olduğunu söyleyebiliriz. Ancak

Empresyonistler üzerinde en derin etkiyi bırakan sanatçı, resimde her şeyin bir yansıma olduğuna inanan Delacroix olmuştur. Yayınladığı *Journal* (Günlük) için yaptığı girişte *Renk olarak rengi, ışık olarak renkle uzaklaştırmak zorundasınız*. Sözleriyle belirli bir yerel rengi, ışık renkten ayırma konusundaki tutum ve görüşlerinin Empresyonistlerle ne denli uyum halinde olduğu anlaşılır.¹⁹²

Akımın gerçek temsilcisi olan Monet, 1872 yılında yaptığı *İzlenim: Gün Doğumu* adlı eseriyle asıl konuyu yirmi yıl kadar öncesinden fark etmiş gibidir. Modern sanat, hayata müdahale etme endişesi taşıırken ne kadar başarılı oldu ayrı bir tartışma konusu, ama şüphesiz olan şu ki, modernizm, sanat tarihi içinde en üretken, en orijinal döneme işaret ediyor. Dönemin empresyonist ressamalarının müzikten etkilendikleri aşikârdır. “Çizginin melodisi ve rengin orkestrasyonu, duyarlılığın ve karakterin önemli bir boyutunda yerini almıştır.”¹⁹³ Bir resimde en çok önem verilen özellikler; ton, atmosfer ve renktir ve bunlar aynı zamanda müziğin üç özelliğidir. Dönemin akademik sanatı, müziğin edebi ve psikolojik konularla bağlantılı olması gibi çoğunluk olarak resmedilen veya anlatılan tarzdaydı.

Ama eğer sürekli eğilim müzikal değerleri benimsemekse, müziğin kendisi de heyecanlandığı fikirler ile resimden etkilenir. Bestecinin de açıkça belirttiği gibi; Chopin Whistler'e ilham verir, ve Whistler Debussy'e. Empresyonist ressamaların temel odağı olan atmosfer ve renk, Debussy'nin müzikal açıklamasının eşi benzeri görülmemiş yoğunluğunu bulur.¹⁹⁴

Müzikteki izlenimcilik dönemiyle aynı dönemde Yeni İzlenimci (Noktacılık) olan Paul Signac,

(...) Düzenlemeyi düzeltene kadar tuvale başlamayacak. Konsepti ile uyum içerisinde kompozisyonunu tamamlayacak, çizgileri ve tonlamaları geçerli notalara uyarlayacak, yatay çizgiler sakinliği açıklamak için; yükselen çizgiler neşeyi; alçalanlar üzüntüyü; orta çizgiler sınırsız çeşitlilikteki diğer tüm duyguları temsil etmesi için kullanılacak. Renk oyunları çizginin anlamıyla eş olarak devam edecek, yükselen çizgiler için sıcak ve aydınlık tonlar; alçalanlar için soğuk ve karanlık renkler uygulanacak.¹⁹⁵

Diyerek sanatçının aktivitelerini dile getirmiştir. “Resimdeki empresyonizm kariyerinin belirleyici kısmını oluşturmayı başardığında, tanınma ve tepki kısmının başlamasında

¹⁹² Maurice Serullaz, a.g.e., s. 9.

¹⁹³ Hargreaves Ashworth, Alec. “Twentieth - Century Painting: The Approach Through Music”, *Music and Letters*, Vol. 20, No. 2, 1939, p. 116.

¹⁹⁴ A.g.e.

¹⁹⁵ A.g.e., p. 117.

tarihi olarak biraz Debussy vardı.”¹⁹⁶ Besteci Eric Satie'nin Monet ve Cézanne gibi ressamların yöntemlerini müziğe aktarma gibi bir önerisi olsa da Debussy'nin bu öneriden etkilenip etkilenmediği şüpheli olmasına rağmen Monet'in empresyonist resimleri, Debussy'nin müziğinin hafızalarda *bir parıltı ve ışıltı* olarak kalmasına benzetilmektedir.¹⁹⁷ Tüm sanat dallarına egemen olan İzlenimcilik, belirli bir dönem sanatı olmayıp,

(...) resimde Empresyonizm daha parlak ve daha aydınlık renklere tepki olarak görülebilir veya Raphaelite öncesi detayın parlak yerel rengiyle birlikte, Turner'da hayran olunan Constable, Manet ve Pissarro'dan Delacroix'in öğrendiği dokunuşun sınırı (division of touch) nın bilinçli gelişimi de olabilir. Ve rengi sese çevirirken Debussy'nin armonik yapısı daha derin ve salt seslere karşı bir reaksiyon, önceki bestekârlar tarafından çekilen saf armonik bağımsız çizgiler serisinin mümkünatlıklarının bilinçli keyfi olarak görülebilir.¹⁹⁸

Müzikte ezgi, armoni, ritm gibi temel öğeler giderek karışıyordu. Tıpkı yeni bir anlatım aracı arayan Renoir ya da Monet'nin tuvalindeki temel öğeler olan renk titreşimlerinin karışmasında olduğu gibi.

Hem Empresyonistler, hem Debussy, aslında onun kışkırttığı reaksiyona, resimde -realizmin patlak vermesiyle olumsuz bir şey olarak başka bir benzerlik olarak- kişisel tarzların çoğalmasının artmasına, analitik ve dekoratif bakımdan tasarım ile meşgul olmaya dönüştürülen tarza önem veriyor.¹⁹⁹

Müziğe baktığımızda çağdaşı olan Debussy'nin İngiliz *Ön Raffaello'cular Birliği*²⁰⁰ ile olan ilişkisini düşündüğümüzde; aynı tinsel kaçışı romantikler kadar sembolist ve izlenimci sanatın hem görsel hem de fonetik sanatın temsilcilerinde birlikte görebilmekteyiz. Özellikle 1891'de William Morris'in İngiltere'sinde *Ön-Raffaello'cular Birliği*'nin Fransa'da etkili olduğuna dikkat çeker. Bu gözlem Fransız sembolist yazar ve sanatçıların 1880'lerden sonra İngiliz şiir ve resim sanatına ilgi göstermesiyle ortaya çıkmıştır. Burada imge ve söz ilişkisinin yanı sıra seslerin de bir imgelem olarak eş zamanlı etkileşimlerine tanık olmaktadır. Resim ile şiir gibi imge ile söz ve fonetik imgelem arasındaki ilişki oldukça eskilere dayanmaktadır. Sanatlar

¹⁹⁶ Hargreaves Ashworth, a.g.e., p. 119.

¹⁹⁷ A.g.e., p. 120.

¹⁹⁸ A.g.e.

¹⁹⁹ A.g.e., p. 122.

²⁰⁰ Ön Raffaelloocular Birliği: 1848'de bir grup İngiliz ressam, heykeltıraş, şair ve sanat kritiğinin ortaya çıkarıp geliştirdikleri bir sanat akımıdır. Bu akımın ilk kurucuları o zaman İngiltere'de Kraliyet Akademisi Okulunda öğrenci olan William Holman Hunt ve John Everett Millais ile bir usta ressam yanında sanat eğitimini yapan Dante Gabriel Rossetti'dir. Bu kurucular grubuna sonradan bir diğer ressam "James Collinson" iki sanat kritiği "William Michael Rossetti" ile "Frederic George Stephens" ile bir heykeltıraş "Thomas Woolner" katılmış ve 7 kişilik grup kendilerini *Ön Raffaelloocular Kardeşler* adı ile anmaya başlamışlardır.

arasındaki hiyerarşik üstünlüğü belirlemek için yazılan metinler içerisinde Platon, Aristoteles, Plutarkhos, Horatius, Leonardo da Vinci ve onaltıncı yüzyıl İngiliz yazarlarından Sir Philip Sidney,²⁰¹ Giovanni Pietro Bellori²⁰² ile Joseph Addison²⁰³ ve Lessing'in²⁰⁴ Roma dönemi heykeli *Laocoön ve Oğulları* ile Vergilius'un Laocoön adlı epik şiirini karşılaştırdığı aynı isimli²⁰⁵ kitabında plastik sanatlar ile şiirin kullandığı yöntemlerin birbirinden tamamen farklı olduğunu savunur. Eserlerinden görüldüğü üzere görsel sanatlar ile edebiyat ilişkisi tarihsel bir derinliğe sahiptir. Görsel imgenin sessiz, durağan ve uzamsal olmasına rağmen şairin kelimelerle meydana getirdiği müzikal resmi diğer bir dile çevirmek esasen imkânsızdır ve onu maddi bir resme bakarak keşfetmek de mümkün değildir. Addison ve Lessing'de sözcüklerin düş gücünü harekete geçirerek zihinde yarattığı imgelemden söz etmeleri onların bu kuramlarının düş gücünün önemini vurgulayan romantik dönem şairlerini etkilediğini öne sürebiliriz. Gerçekten de William Wordsworth'un *Lirik Şiirler*²⁰⁶ adlı kitabın önsözüne yazdığı *şiiri duyguların ifadesi* olarak tanımladığını hatırlayabiliriz. Bu noktada romantik dönem şairi dış dünyadan ilham alarak şiir yazsa da,

bu dış dünya, sanatçının duygularıyla değişime uğrayarak verilmiş bir dış dünyadır ve önemli olan eserin bu dış dünyayı doğru olarak yansıtması değil, bu dış dünyanın sanatçıda uyandırdığı duyguları ve yaşantıları ifade edebilmesidir.²⁰⁷

Bu nedenle *Şiirin Savunması* adlı denemesinde Percy Bysshe Shelley,²⁰⁸ şiiri düş gücünün ifadesi, resim ve heykel sanatlarının ise nesnelere taklidi olarak tanımladığı için bir yazarın yapıtlarının bireylerin hareket ve duygularını doğrudan aktarmada resim, heykel ve müzikten daha başarılı olduğunu savunur. Ayrıca Victoria dönemi yazarı John Stuart Mill *Şiir Nedir?*²⁰⁹ Adlı makalesinde, şiirin hem düz yazı hem de müzik ve görsel sanatların dilini kullandığını açıklar. Ona göre; “şiirin amacı insan ruhunun, kurmacanın amacıysa yaşamın gerçek resmini yapmaktır.”²¹⁰ Diyerek resmin

²⁰¹ XVI. yüzyıl İngiliz yazarı

²⁰² XVII. yüzyıl İtalyan Barok dönemi sanatçısı

²⁰³ 1712'de Spectator'da yayınlanan Düş Gücünün Verdiği Haz (The Pleasures of The Imagination)

²⁰⁴ Gotthold Ephraim Lessing, XVIII. yüzyıl Alman düşünürü.

²⁰⁵ 1766 Laocoön

²⁰⁶ Lyrical Ballads

²⁰⁷ Berna Moran, a.g.e., s. 102.

²⁰⁸ Bkz. Percy Bysshe Shelley, “A Defence of Poetry,” Selected Poetry and Prose, s. 205.

Shelley, Percy Bysshe. *Essays, Letters from Abroad, Translations and Fragments*. In two volumes. Edited by Mary Shelley. London: Edward Moxon, (1840)

²⁰⁹ Bkz. John Stuart Mill, *What is poetry?*, The Norton Anthology of English Literature, s. 994.

²¹⁰ Özlem Uzundemir, *İmgeyi Konuşturmak, İngiliz Yazınında Görsel Sanatlar*, Boğaziçi Yayınevi, İstanbul 2010, s. 24.

bir öykü anlatmasını pek olası olmadığını, bununla birlikte ancak şiirle gerçekleştirebileceğini söyleyerek yazının resim karşısındaki üstünlüğünü vurgularken Arnold Ruskin ve Moore ile birlikte İngiliz estetikminin öncülerinden eleştirmen ve denemeci Walter H. Pater, *Rönesans* adlı kitabının *Giorgione Okulu* başlıklı bölümünde şiir, resim ve müzik sanatlarının farklı yöntemler kullandığına değinir. Buna göre “resim renk kullanırken, müzik ses, şiir ise ahenkli ölçülü sözcük kullanır,”²¹¹ diye sınıflandırmakla birlikte “her bir sanatın imgeleme kendine özgü erişme tarzı, malzemesine karşı kendine mahsus sorumlulukları, sınırlamaları vardır,”²¹² diyerek sanatları değerlendirir.

Fransız resminde izlenimcilik ve sonrasına odaklanan sanat tarihi içerisinde Ön-Raffaellocular gibi ters akımların incelenememesindeki şanssızlığın neticesinde edebiyattan etkilenen akımın izlenimciliğin karşıtı olduğuna dikkatimizi yoğunlaştıramamaktayız. Gerçektende izlenimciliğin edebi olmayan saflığına karşı olan, ama yine de onun tekniklerini kullanan gizli etkinin farkına işte Morris’in bu gözlemi sayesinde varabilmekteyiz. İzlenimci müziğin temsilcisi Fransız besteci Debussy, eserlerinde İngiliz resim sanatının en ücra olarak niteleyebileceğimiz ressamı Turner ve benzeri sanatçılar bestecinin düş gücünü besleyen önemli kilometre taşlarıdır. Bilhassa Ön-Raffaelci temalar diğer eserlerinde de kanıt gösterebilir olmasına rağmen Rosetti’nin şiirinin yalnızca birini bestelemiş olarak şairin *Yaşam Evi*²¹³ ve *Söğüt Ağacı*²¹⁴ bölümünden tamamlanmamış bir beste projesinin olması ressam için oldukça verimli olmuştur.²¹⁵ Gerçekten de çağdaş kültürün ruhsuzluğundan ve tanrısızlığından acı acı yakılarak Ortaçağ ve Batı Hıristiyan dünyasının ortak duyduğu coşkuyu paylaşan John Ruskin’de liberalizm ve sanayileşme konusundaki tartışmalarını Carlyle’den devralır. Ancak “onun belirsiz toplumsal romantizmini belirli işlevlere ve açık olarak anlatılabilen amaçlara sahip bir estetik idealizme çevirir.”²¹⁶ Ön-Raffaello’cular gibi önemli bir akımın sözcüsü olması da Ruskin’in doktrinlerinin ne kadar yerinde ve gerçeğe uygun olduklarını göstermeye yeterlidir. Onun ülkü ve düşünceleri; Rönesans sanatına olan nefreti ile klasik sanat öncesi Gotik sanatın

²¹¹ Özlem Uzundemir, a.g.e. s. 24.

²¹² Walter H. Pater, *Rönesans*, (çev. Ahmet Aydoğan), İz Yayıncılık, İstanbul 2002, ss. 139-140.

²¹³ *House of Life*

²¹⁴ Dante Gabriel Rossetti, *Willow Wood*

²¹⁵ Richard Langham Smith, “Debussy and Pre-Raphaelites,” *19th - Century Music*, Vol. 5, No. 2, Autumn, 1981, p. 96.

²¹⁶ Arnold Hauser, a.g.e., ss. 302-303.

çekingen ve esine bağlı tutumuna dönme eğilimleri toplum arasında yaygınlaşmaktaydı. Onun doktrini ile birlikte Ön-Raffaello'cuların sanatı benzer tinsel durumun doğurduğu sonuçlar olarak Victoria İngiltere'sini ve onunla bağlantılı olan geleneksel sanat görüşüne karşıt reaksiyonda ifadelerini ortaya koyarlar. Gerçekten de,

(...) akademizmin sürmekte olduğu bu devirde, Ön-Raffaello'cular, Ruskin'in Rönesans'tan bu yana yanlış bir dönemece sapsmış, bozulmuş olarak gördüğü sanata karşı savaşırlar. Saldırıları Raffaello okulunun temel estetik ilkesi olan klasizme, diğer bir deyişle, burjuvazinin saygınlığını, püriten ahlakını, yüksek ülkülerini ve şiir için besteledikleri duyguyu kanıtlamalarına yarayan boş formalizme ve durgun, pürüzsüz bir sanat göreneğine yöneliktir.²¹⁷

Resimsel değerlerin çok az olduğu melez bir sanat olan Victoria resmi, duyumculuk ve kendiliğindenlikten korku duymaktadır. Oysa Fransız sanat anlayışına özgün olan o gerçek ve zengin resim üslubu önünde dikilmiş bir engel olarak Victoria resminde kapı dışarı edilmiş olan doğa yavaş yavaş resme girmeye başlamıştır. Ancak yine de Victoria dönemi resimleri ile Ön-Raffaello'cular arasındaki karşıtlık ne yazık ki Fransa'daki natüralistler ile akademikler arasındaki farklılık kadar belirgin olamamıştır.²¹⁸ Çünkü burjuvanın dikkatli iş görme ve kusursuz tekniği ile bir estetik değer ölçütü olarak kabul edilen işçilik anlayışı her iki karşıt sanat anlayışında da benzerlik ya da ortak yönü oluşturmaktadır. Nitekim Ön-Raffaello'cular;

(...) teknik yeteneklerini, taklit ustalıklarını ve kusursuz çalışmalarını belirten noktaları abartarak resim yapmışlardır. Bu durumda akademik ressamlar kadar temiz resimler ortaya çıkararak esasen yüksek yetenekli bir özencilik (dillettanizm) ortaya koymuşlardır.²¹⁹

Böylelikle çağdaş simgeciliğin değerli, entelektüel ve lirik olan doğasına rağmen Ön-Raffaello'cuların soğuk anlatımcılığı; “neo-romantizmin sade zarafeti ile zorlamalı köşeliliği ve şekilciliği; çağın sonlarında ortaya çıkan sıkılğanlık ve çekingenlik, sanatın gizemselliği ve kolay ele geçmezliği, hep bu yapay üsluptan kaynaklanırlar.”²²⁰ Bu akımın *sanat sanat içindir* anlamıyla tanımlanamayacak olan felsefesinde sanatın en yüksek değeri Ön-Raffaello'culuk için iyi ve yüce ruhu ifade etmesidir.²²¹ Bu akım, estetik bir akım olup aşırı bir güzele tapma ve yaşamı sanata göre değerlendirme eğilimiydi. Fakat bu, artık Ruskin'in felsefesinden çok, *sanat sanat içindir* anlamıyla

²¹⁷ Arnold Hauser, a.g.e., s. 303.

²¹⁸ A.g.e.

²¹⁹ A.g.e.

²²⁰ A.g.e., s. 304.

²²¹ A.g.e.

tanımlanamaz.²²² Gerçektende “sanatın en yüksek değeri, iyi ve yüce ruhu ifade etmektedir diyen sav, tüm Ön-Raffaello’cuların inançlarına uygundur.”²²³ Çünkü Ön-Raffaellciler’deki ahlak anlayışı sağlıklı bir toplum tarafından inşa edilen ya da edilebilecek olan sanatın ön koşuludur. Onlara göre büyük sanat, “sağlıklı ahlak anlayışına sahip bir toplum tarafından ifade edilen sanattır.”²²⁴ Çağın maddeye yönelik eğilimi ve mekanik üretim yöntemleri ile insanın ruhunu körleştirip öldürdüğünü ifade ederek Ruskin, ateşli sözleriyle sanatın artık bozulduğuna inanıp geçmişin yaratılarından daha düşük nitelikli olduğu duygusuna kapılarak o devrin ahlak anlayışında görülen bozukluğun sanata da yansımış olacağına inanmalarında önemli bir rol oynamıştır. Bilindiği üzere Ruskin’in aydınlatmaya çalıştığı toplum, “belki Ortaçağ’ı geride bırakmıştı ama yine de o dönemin Viktoryen İngiltere’si oldukça karanlıktı ve sanat ile hayat arasında fırtınalı bir ilişki vardı.”²²⁵ Ruskin’in sanat ile hayat arasında kurduğu ilişkiyi ortaya koyan kitabı *Sanat ve Hayat Üzerine*’de;

sanatta bireysel özgürlüğe dair kavrayışı ve Victoria Dönemi’ne özgü kitlesel sanat üretimine yönelik nefreti, toplumun yaratıcı tasarım hakkındaki algısını radikal bir biçimde değiştirmekle kalmadı aynı zamanda güzellik hakkında bugün sahip olduğumuz fikirler üzerinde de güçlü bir etki bıraktı.²²⁶

Döneminde Ruskin, İngiliz kültürünün entelektüel eksikliğinden yakınarak sanata ve edebiyata değer verilmediğinden bahseder ve sıradan ihtiyaçlara ya da lüks harcamalara yapılan yatırımı eleştirerek İngilizlerin doğayı, bilimi, sanatı hor gördüğünü örneklerle anlatarak şöyle der; “Duvarlarımızda ilanlar için her zaman yer vardır, tablolar içinse hiçbir zaman olmamıştır ya da kitap raflarının sayısını şarap mahzeni sayısıyla kıyaslarsak ne düşünürsünüz acaba?”²²⁷ diyerek yaşadığı burjuva toplumunu sorgular. Ancak yine de belirtmek gerekir ki ondokuzuncu yüzyılın ikinci yarısından itibaren resim, en önde gelen sanat dalı olarak yerini alır. Gerçekten de onyedinci ve onsekizinci yüzyıllarda edebiyatın, romantizm devrinde ise müziğin egemen olduğu sanat alanında, ondokuzuncu yüzyılın ortalarında resim sanatını ön plana çıkaracak bir değişim görülür.

²²² Arnold Hauser, a.g.e., s. 304.

²²³ A.g.e.

²²⁴ A.g.e., s. 305.

²²⁵ Yankı Enki, Kusura Bakma Ruskin,

<http://t24.com.tr/k24/yazi/kusura-bakma-ruskin>, (Erişim Tarihi: 19.01.2017)

²²⁶ John Ruskin, *Sanat ve Hayat Üzerine*, (Çev. Eser Bakdur), Kafka Kitap, 2015, arka kapak tanıtım.

²²⁷ Yankı Enki, a.g.e., s. 303.

Sanat eleştirmeni Asselineau'ya göre; “resim, 1840 yılında şiirin yerini almıştır.”²²⁸ Özellikle yalnızca çağın en ilerici sanatı olarak resim diğer sanatların tümüne egemen olmakla kalmaz, Fransa’da çağın büyük şairlerinin izlenimci birer ressam olarak tanımlanabilecekleri bir ülkede, edebiyat ve müzik alanında yapılan işlerden çok daha fazlasını verir. Kuşkusuz

ondokuzuncu yüzyıl sanatının bir ölçüde romantik olduğu ve bu dönemin ozanlarının müziği en yüksek sanat ülküsü olarak kabul ettikleri doğru olsa bile, böyle söylemekle, müziğin, somut örneği yerine, nesnel gerçekten bağımsız, egemen ve özgür bir yaratıyı kastetmektedirler. Diğer yandan izlenimci resim, hem şiirin hem de müziğin ifade etmek istediği duygu ve heyecanları bulgular ve bunları resim düzenleri içinde ifade eder.²²⁹

Özellikle resimde ışık, hava ve renk deneyleri gibi atmosfer izlenimleri daha iyi algılanabilen öğelerdir. Söz konusu atmosfer etkileri diğer sanat dallarında yaratılmak istendiği zaman, onlardan şiirde veya müzikte piktürel, ressamca üslup olarak söz edilmesi daha doğru bir tanımlamayı hak eder. Belirgin konturları titreşen renk ve gölge etkileri yardımıyla, ayrıntıların canlılığına izlenimin tümünden daha fazla önem vererek piktürel ve ressamca müzikalitenin önem kazanacağı görülmektedir.²³⁰

Son olarak bu bölümde modern sanatın temelini oluşturan sosyal ve ekonomik gelişmeleri ele aldık. Modern sanatın asıl oluşmasını sağlayan yani modern sanatın doğmasına kapılarını açan romantizmde sanatsal hareketler bir arada değerlendirilerek kültürel ve toplumsal aurasını ortaya koyulduğu görülmektedir. Fransız Devriminden sonra ondokuzuncu yüzyılda Aydınlanma Çağı'nın başladığı zamanda coğrafi keşifler ve reform hareketleri sonucunda bilim ve sanata değer veren insanların çoğalmasıyla birlikte Avrupa’da özgür düşünme ortamı oluşmuştur. Bu dönemde etkili olan romantik akımın Klasisizmin kuralcılığına karşı çıkarak, bulunduğu dönemin toplumsal olaylarından etkilenir. Ve böylelikle endüstri devriminde her şeyin hıza ve makineye yönelmesiyle sanatçılar da endüstrinin hizmetinde olarak onun bir parçası durumuna gelmişti. Böylece insanlar arasındaki rekabete neden olan endüstri devrimi, toplumun yaşayış biçiminin yanı sıra insanların ve toplumların duygu ve düşünceleri de dâhil olmak üzere değişikliğe uğramıştı. Değişimin sürdüğü yaklaşık yetmiş beş yıl içerisinde

²²⁸ Arnold Hauser, a.g.e., s. 357.

²²⁹ A.g.e.

²³⁰ A.g.e.

insanlar tek sığınacakları yer olarak kendi iç dünyalarını görmekteydiler. Ve 1848 Devrimi sonrasında sanatçılar yalnızlıklarına sığındıklarında gericiliğin zaferi entelektüel açıdan da gerçekleşmiş ve entelektüel gerilemeyi de izlemişti. 1870 II. İmparatorluk döneminde burjuvazinin dekadans düşüncesine ilk karşı çıkışı Realizm ile gerçekleşmiş; ardından ise devamı niteliğinde olan Natüralizm bunu izlemiştir. Artık duyguları bir kenara bırakarak gerçeğe yönelen sanatçılar; sanat için sanatı benimsemişlerdir. Romantizm ile gelişen hayatın sonunu daha sonra yerini duygusuz hayata bırakan olayları sembollerle anlatmaya neden olan simbolizm gelişiminde insanın iç dünyasına yönelerek sanatçılar eserlerinde dış dünya ile bağlantı kurarak eserler vermişlerdir. Daha sonra doğayı asıl obje olarak ele alan empresyonistler anı resmetmekle işe başlamışlardır. Değişen zamanın ve ışığın anlık ifadelerini vermeye çalışan ressamlar resimde her şeyi renk ile vermeye başlamışlardır. İzlenimcilikte görülen nesnenin bellekte bıraktığı izlenim tuvale yansıtılırken müzikte de besteciler bunu notalara dökmüşlerdir. Sanatçılar duygu durumlarının dışavurumuyla taklitçilikten uzaklaşarak resim ve müzikte ses ve renk olarak kendini göstermiştir. Kurallarını kırarak gelişen ve yenilenen akımlar bu sefer eşzamanlılığın devreye girmesiyle artık kübist dönemde nesnelere her açıdan görülerek resmedilmeye başlanmıştır ve yirminci yüzyılı etkisi altında bırakan besteci Bach'ın müziğinin resim sanatında etkisini göstermesinin temelleri bu dönemde atılmıştır. Soyuta doğru yönelen ve doğanın gerçekliğine son verse de doğadan bir türlü kopamayan kübizm, dış dünyanın algılarından sıyrılıp öze inen kübistler sayesinde soyut resmin önü açılmıştır. Müzikte de kuralların yıkılması ile yirminci yüzyıl tam anlamıyla bir deneyler çağı olduğunu kanıtlamıştır. Birbirlerini etkileyen sanatlardan resim ve müzik, yenilikde dahi birbirini takip ederken birbirinden ayrı da düşünülemezler.

İKİNCİ BÖLÜM

KÜBİZMİN MÜZİKAL NATÜRMORTLARINDA BACH ve STRAVINSKY'NİN ETKİLERİ

Resim, bir bakıma mimari olduğu gibi bir bakıma da müziktir.²³¹

İsmail Tunalı

Bu bölümde öncelikle Bach'ın ve Stravinsky'nin müziğinin etkileri ile oluşan sinerji boyutu ile birlikte soyut resmin ve kübist soyutlamanın biçim düzeni ve yarattığı müzikalitenin ortaya konulması amaçlanmıştır. Ardından kübizmin ortaya çıkışı, akımın temel özellikleri ve ayrılan üslup fragmanları ile kübizmin düşün yönü ele alınacaktır. Kübist natürmortların *Mutlak Olan-ı* kavramaya çalışan ve bu öz sayesinde görünüşlerin arkasında bulunan idealar aracılığı ile ressam geometrik biçimin matematik özüne ulaşmaya çalışır. Elbette kübizm, -metafizik içeriği olan-ı temsil ettiği kadar- bir konstrüksiyonu bir yapısalcı yaklaşımının matematik özünü de göstermektedir. Benzer olgu müzikte matematiğin yerini örgensel boyutu içerisinde düşündüğümüzde, müzik ve matematik ilişkisi ile kübist resim ve matematik arasındaki yakınlığın olması üzerine kübist natürmortların müzik sanatıyla örgensel bağlarının kurulması açısından önem arz ettiğine dikkati çekmek gerekir. Avangart bir resim okulu olarak Kübizmin felsefi ve estetik boyutuyla birlikte matematik ve müzik ilişkisinin de eşzamanlı kavranmasının kübizmin anlaşılmasında önemli bir algılama yolu olarak karşımıza çıktığı görülmektedir. Kuşkusuz matematikte geometri, yapı ve fizikle ilgi kuran bir hesaplamayı ve bir Apolyenist (logic) mantığı, kısacası ussal olanı gözetir. Akılla kavranan bu lojik yöntem bilgisi, kuşkusuz resmin geometrik yapısının kavranmasında ve yaratılmasında matematik unsurlar olarak yapısalcılığın önemini de arz eder.

Analitik ve Sentetik Kübizmin yönelimleri doğrultusunda resimde müziği konu ve içerik olarak ele alan ya da müzikal imgeler ve simgeler barındıran kübist natürmortları incelerken kuşkusuz müzik tarihinde XVII. yüzyılın Alman Barok müziğinin resim sanatında esin kaynağı olarak önemli bir yer tuttuğu bilinmektedir. Bilhassa Alman besteci Johann Sebastian Bach'ın²³² bulunduğu dönem olan Barok

²³¹ İsmail Tunalı, 1983, a.g.e., s. 181.

²³² 1685 yılında Eisenach'da müzisyen bir ailenin çocuğu olarak dünyaya geldi. Dünyaca ünlü klasik besteci ve orgcu olan Bach, müzik tarihinde yenileyici olmaktan çok yerleştiricidir. Yeni müzikal formlar üretmeyip klasik Alman üslubuna, İtalyan ve Fransız melodilerini ekleyerek barok tarzın en belirgin örneklerini vermiş ve barok müziğini en olgun seviyeye ulaştırmıştır. Yenilikçi ve kendine has müzik yapma gibi bir amacı olmayan besteci, kendinden önceki ustaların ve çağının bestecilerini

müziği hem çağdaşı olan müzisyenleri etkilemesinin yanında modern yüzyılımıza kadar müzik tarihini, hem de diğer sanat dallarını etkilemeye devam ettiği görülmektedir. Bach'a gösterilen ilgi gerçekten de birkaç sanatçıyla sınırlı değildi ve gerçekten de XX. yüzyıl sanatına baktığımızda Bach'ın etkilerinin çok geniş bir alana yayıldığı görülmektedir. Bu etkilenme 1910'lu yılların başından başlayarak günümüze değin devam etmektedir. Fakat tezde üzerinde durduğumuz kübist dönemdeki natürmortlarda Bach'a biçim ve içerik açısından yaklaşan resimlerle karşılaşırız. Bilhassa avangart ressamların Bach'tan etkilendikleri ve ona gönderme yaptıklarının bilindiği üzere; Mendelssohn 1829 yılında *Ermiş Matta Pasyonu'nun* ²³³ notalarını bulup seslendirmesiyle Bach'ın müziğine duyulan ilgi iyice artmıştır. "Almanya'dan başka ülkelere de sıçramış ve onun yapıtları her yerde seslendirilmeye başlamış, Bach dernekleri kurulmuş ve diğer araştırmalar ünlü yayınlar da birbirini izlemeye başlamıştı."²³⁴ Bach o dönemde yeniden doğuşu yaşamaktaydı. Bach'ın müziği kendi bulunduğu zamanla sınırlı kalmadığı "zamanı aşan, zaman-ötesi bir biçimlendirme gizil gücü olduğu bulgulanmıştı."²³⁵ Bunun açıklamasını Heinz Werner Henze'nin, Bach'ın müziğinin çağdaş besteciler üzerinde bilinçli ya da bilinçsiz etkisi olduğunu söyleyerek dilinin, işaret ve simgelerinin yeni anlam kazanarak biçimlendiğini söylemektedir.²³⁶ Müziğin çok yanlılığı nedeniyle ressamların esinlenmesi üzerine müzik-resim ilişkisini daha çok düşünerek eserler üretmelerine sebep olmuştur. Bu noktada; Bach'ın ölümsüz yapıtlarından olan ve ölmeden önceki en son yapıtı olan *Füg Sanatı*,²³⁷ XX. yüzyıl

inceleyerek sağlam kişiliğini bu yöntemle kazanmıştır. Bestecinin sanattaki yaratıcılığı üç döneme ayrılmaktadır. Birincisi 1708'den itibaren Weimar'da geçirmiş olduğu dokuz yıllık dönemdir. Bu dönemde besteci asıl org yapıtlarını üretmiştir. 1717 yılında Cöthen'de Prens Léopold'un müzik yöneticiliğini yapmış, orada çalgı müziği anlamındaki yapıtlarını üretmiş ve bilinen Brandenburg konçertolarını vermiştir. 1723'de Leipzig'de Thomas kilisesi'nin kontorluğuna getirilmiş, burada da din müziği alanındaki yapıtlarını (Si minör Missa'sını, Passion'lar) üretmiştir. Bach, kendinden önceki bestecilerin tümünü özümseyip, öğrendiklerini gelecek kuşaklara aktarabilmiş müzik tarihindeki önemli kişilerden biridir. Çok sesli müziğin günümüzde ulaştığı zirvenin en büyük temellendiricilerinden birisi olan Bach'ın eserleri kendinden sonra gelen tüm klasik müzik bestecilerini derinden etkilemiştir.

²³³ Bach'ın yaşamı boyunca bestelediği beş pasyondan biri olan Aziz Matta Pasyonu, bestecinin sağlığında aile arasında her zaman Büyük Pasyon olarak söz edilmesinden dolayı ve ilk seslendirilmesinden yüz yıl sonra Mendelssohn tarafından kaldırılması nedeniyle tanınma açısından her zaman ilk sırada yer alan pasyonudur.

²³⁴ Nazan İpşiroğlu, *20. Yüzyıl Sanatında J. S. Bach*, Pan Yayıncılık, İstanbul 2002, s. 12.

²³⁵ A.g.e.

²³⁶ A.g.e.

²³⁷ Füg Sanatı (BWV 1080 Die Kunst der Fuge): Bach'ın yaşamının son yıllarında üzerinde çalıştığı ve ölümünden sonra tamamlanmamış olarak yayımlanan BWV 1080 Füg Sanatı, onun bu müzik biçimini nasıl zirveye taşıdığının en iyi kanıtıdır. Bach yapıt üzerinde 1742'de çalışmaya başlamış, ölümüne dek çeşitli düzenlemeler yapmış ancak tümüyle bitirememiştir. Füg Sanatı aslında bir çeşit müzik

sanatlarına doğrudan ya da dolaylı bir biçimde etkisi olmuştur ve Werner Haftmann'ın deyişine göre bu yüzyılın başlarında bir füg sanatı havası esmekteydi.²³⁸ Bach'ın müziğindeki zaman-ötesi biçimlendirme gizil gücü sadece müzik alanında kalmayıp resim sanatında da etkisini göstermiştir. Yüzyılın başında arayış içinde olan ressamların bu dönemde yaptıkları *Bach'a Saygı* resimlerinde –şüphesiz ki bu olayla bağlantılı olması çok nettir- kendi eserlerinde; devinim, çokseslilik, yapı, çok katmanlılık, eşzamanlılık gibi öğeleri kendi düşünceleri doğrultusunda Bach'ın müziği ile benzerlik bulunmaktaydılar. Bu öğelerin birleşmesiyle oluşan zaman-mekân bütünlüğü, imgesellik, simgeler, ifade ve anlatımın yapıtın dokusuna sindirilmesi gibi özelliklerle kendi düşünceleri doğrultusunda resimlerine aktarıyorlardı. Çünkü Bach'ın müziğinin özelliği; içerik ve biçimin akıl almaz bütünlüğünü oluşturur.²³⁹

XX. yüzyılda resim sanatında en çok ilham alınan besteci olan Bach'a, Kübist ressamlar içerik ve biçim açısından yaklaşan resimleriyle müziğe gönderme yapmaktadırlar. 1911-13 yılları arasında *Füg ve Bach'a Saygı* adı altında birçok kübist resme rastlanmaktadır. Bach'ın müziğini çok iyi bilmeseler dahi ressamların sanatsal gelişimleri üzerinde etkisinin çok fazla olduğu aşikârdır. Braque, Albers, Hölzel, Itten gibi sanatçıların resimlerdeki müzikal imgeler bakımından “Bach'ın müziğinin derinliklerine inmemiş olsa bile etkinin bir şekilde sonraki yıllarda da sürdüğünü görebiliyoruz.”²⁴⁰ Macke, Kokoschka, Dufy, Kupka gibi sanatçıların resimlerinde de kısa bir süre veya bir defaya özgü denemelerinde dahi Bach'ın müziğinin etkisi görülmektedir. Örneğin Bach'ın müziğine içerik açısından yaklaşan Avusturyalı dışavurumcu ressam Oskar Kokoschka, Bach'ın *O Ewigkeit Du Donnerwort. No.60* isimli kantatını resimlemiştir. (Resim 2.1.) Bu kantat insanoğlunun ölümün karşısındaki iç savaşıdan yalnızca inanç gücü ile kurtulabileceği iletisini vermektedir. Yapıta göre ölüm korkusu, umudu simgeleyen ve kutsal ruh üçlemesi arasında geçen diyalog halinde yazılmış olarak; “Korku ve umut, insanın iç dünyasındaki bu ikililik, müzikte kantatın yapısında, tınıların örgüsünde, başka deyişle biçimlendirme öğelerinin ilişkilendirilişinde”²⁴¹ belirginleşmektedir. Alto, korkuyu dile getirirken tenor umudu dile getirmektedir. Kutsal ruhun sesi ise diğer ikisinden farklı bir tınıya sahip olan

kuramı kitabı olarak tasarlanmış ve bestecinin yaşamı boyunca en kusursuz örneklerini verdiği kontrpuan yazı tekniğini tüm yönleriyle gözden geçirdiği bir yapıta dönüşmüştür.

²³⁸ Nazan İpşiroğlu, 2002, a.g.e., s. 37.

²³⁹ A.g.e., s. 38.

²⁴⁰ A.g.e., s. 39

²⁴¹ A.g.e., s. 40.

bastır. Yapıt insanoğlunun kurtuluşunu dile getiren koral²⁴² son bulur. Kokoschka'nın resminde insanoğlunun iç savaşımını kadın erkek arasındaki ilişki olarak ele aldığı görülmektedir. Korkuyu erkek, umudu ise kadın temsil etmektedir. Ressam bu yapıtını Alma Mahler ile yaşadığı umutsuz aşk ilişkisi sırasında resmetmiştir. Özellikle;

yapıtta öznel duygularla yaklaşmış, konuyu çarpıttığı gibi, müzikteki anlatımını da göz önünde tutmamıştır. Kokoschka'nın Bach alımlaması çok öznel ve sınırlı olduğu halde, onun bu kantatı resimlemesine müzikteki imgeselliğin dürtü olduğu söylenebilir.²⁴³

Müziği çok seven ve Bach'ın müziğine içerik açısından yaklaşan bir diğer ressam Raoul Dufy, orkestra yöneticisi olan arkadaşı Charles Münch'ün provalarında müzik aletlerini ve çalgı çalanların çizimlerini yaptığı bilinmektedir. Bach alımlamasına değişik bir örnek olan Dufy'nin *Bach'a Saygı* (Resim 2.2.) çiziminde ön planda yer alan J. S. BACH yazısı yer almaktadır ve bu yazının önünde yer alan Bach'ın müziğinde önemli yeri olan çalgı topluluklarından viola da gamba, flüt ve trompet bulunmaktadır. Viola da gamba ve flüt arasında bir palet bulunmaktadır. Arka planda bir zafer takı, yelkenli, melek ve bulutlar yer almaktadır. Bu resim, “çalgıların, müziği; yer, deniz ve gökyüzünün kozmosu simgelediği açıktır. Renk paleti, bu müziğin renkliliğini; melek, Bach'ın dinsel inancını; zafer takı, onun zaferini simgeliyor diye belki düşünebiliriz.”²⁴⁴ Dufy'nin resimdeki bu üslubu Bach'ın müziğindeki füg düzeninden çok uzaktır. Resimde Bach'ın etkisinden söz edilemese de Bach alımlaması farklı bir boyutta olmakla birlikte müzisyene olan hayranlığı da farklı bir biçimde anlatılmıştır.²⁴⁵

Bach'ın müziğinden bir şekilde etkilenip resimlerine aktaran yukarıdaki anlatılan ressamın yanı sıra yapıtlarında müzikal enstrümanlar kullanan Picasso'nun Barok müziğe ve Bach'ın sanatına içten bir bağlantısı olmadığı bilinmektedir. Resimleri konusunda tutarlı olduğu tek dönem 1907-1914 yıllarıdır. Bunun dışında tutarlı bir gelişme göstermemiştir. Picasso'nun yapıtlarının yükseldiğini belirleyen bir grafik hazırlanmak istense yükselen bir eğri grafiği çizmek mümkün değildir; çünkü Kübist dönem dışında tutarlı bir gelişme göstermeyip eleştirilere, tartışmalara, önerilere açık olmamıştır. Picasso'nun birçok sanat döneminde ele aldığı konular ve temalar arasında şüphesiz müziğin önemli bir yer teşkil ettiğini görmekteyiz. Özellikle onun Mavi Dönem ve Pembe Dönem resimlerinde görülen müzik temasının yanı sıra, daha sonraki

²⁴² Koral: Koro halinde söylenen kilise şarkısı

²⁴³ Nazan İpşiroğlu, 2002, a.g.e., s. 40.

²⁴⁴ A.g.e., s. 41.

²⁴⁵ A.g.e.

Analitik ve Sentetik Kübizm dönemlerinde yer alan figürlü ve natürmort kompozisyonlarında ressamın hayatında müzik aletlerinin ne denli önemli bir yer tuttuğu görülmektedir. Picasso'nun Analitik anlamda ürettiği kübist resimlerinde bilindiği üzere alışıl gelmiş mekân yaratmanın yerine yeni bir biçim yaratma arzusu ve çabasının g r ld ği ve bu dönemde yarattıklarının müzik konusuyla sınırlandırılmış olduğu söylenbilir. Nitekim;

(...)  zgisel perspektifin koşullayıcı taslağını resminden çıkararak C zanne'dan aldıkları dersleri geliştiren Braque ve Picasso, resimsel ögelerin taklitçi olmayan işlevi ve nesnelerin yapısal ve hacimsel sorunları üzerinde yoğunlaşırlar.²⁴⁶

Böylelikle resimde renk  iliği ve renk sorununu bir kenara bırakarak gri ve kahverenginin monokrom tonlarının çeşitlilik gösterdiği natürmort resimleri analitik dönemde ağrılık kazanmıştır. İlk müzikal nesnelere ve ifadeleri esasen analitik kübizmden önce ressamın yakın dostu olan bir başka kübist ressam Georges Braque yapmıştır. (Resim 2.3.) Her ne kadar Picasso'nun hayatında veya sanatında Bach'ın müziğinin direkt bir etkisi olmadığı ya da Bach'ın anlaşılması doğrultusunda sanatını yönlendirmediği bilinmekle birlikte kübistlerin bir çoğunun Paul Klee gibi müziği yaşamlarında ve sanatlarında organik bir bütünlük içerisinde d şunmedikleri söylenbilir. Onların tutumu daha çok müzik aletlerinin sanat yaratımında bir bahane olarak aldıkları ve nat rmortlarına düzenleme nesnelere olarak değer verdiklerini kolaylıkla iddia edebiliriz. Kübistlerin arasında Paul Klee benzeri bir  rneği Georges Braque'ın sanatçı kişiliğinde görmekteyiz. Hakikaten Fransız ressamın müzikle i  içe yaşayıp enstrüman  almayı seven birisi olduğunu bilmekteyiz. St dyosundan çekilen fotoğraflardan açık  a görülmektedir ki, atolyesinde bir çok müzik aletinin bulunmasının tek sebebi natürmort nesnelere olarak kullanılmasının yanı sıra müzik aletlerinin  alınmak suretiyle ressamca kullanıldığını da anlayabiliriz. Bach, Braque'ın özel olarak ilgisini çekmektedir. Çünkü onun resimde mekân ve yapı arayışında esinlendiği en kritik nokta Bach'ın müzikteki melodik kompozisyon anlayışıdır. Bilhassa Bach'ın Barok müziğe getirdiği yeni solukta, geometrinin ve matematiğin hesaplı düzenindeki yapısal özelliklerin k bistleri hangi açılardan etkilediği ve onların sanatına nasıl esin kaynağı olduğu kolaylıkla öngörülebilir. Bu noktada Gödel'in önermesinin yargı ve üzümünün sayı kuramı arasında kurduğu bağ, Bach'ın F g sanatındaki isimdeki harfleri numaralandırması gibi olağanüstü bir matematik zek sı vardır. Bach'ta görülen

²⁴⁶ *Art Book Picasso*, ( ev. Cemal Kaan Emek), Dost Kitabevi Yayınları, Ankara 2001, s. 78.

garip döngüdeki sonlu ve sonsuz arasında bir çatışma ve bundan kaynaklanan güçlü bir paradoks duygusu vardır. Sezgisel olarak burada matematiksel olarak bir şeyler vardır ki gerçekten de yüzyılımızda, Bach'ın çok büyük yankılar uyandıran matematiksel bir karşılığı keşfedilmiştir. İşte bu noktada kübist dünya görüşünün Bach'ın füg sanatından matematiksel bir dizge olarak yararlandığı söylenebilir. Braque'ın resimlerinde kübist geometrik biçimlerin egemen olduğu kompozisyon türünün müzikteki yalın tınısı ile benzer bir görüme içerisinde olduğu görülmektedir. Nitekim sanat tarihçisi Werner Haftmann'a göre; ressamın sanatından bahsederken onun müzikten hiç söz etmediği halde, sanatının ifadeci müzik dramının yerini yapısal füg sanatının aldığını ve aynı şeyin Seurat ve Yeni İzlenimciler için de geçerli olduğunu²⁴⁷ söylemektedir.²⁴⁸ Özellikle *Bach'a Saygı* (Resim 2.4.) adlı resmi dışında, *Aria de Bach* (Resim 2.5.) resminde kullandığı müzikal formların yanı sıra Bach'ın adının açık ve net bir şekilde kompozisyona yerleştirilmesi Bach'ın müziğine doğrudan göndermeler ihtiva etmektedir. *Bach'a Saygı* resmi ilk görüşte tuvalin geniş yüzeyini yayılan geometrik ve *katabolik* parçalama ile düzensizlik izlenimi göstererek müziğin melodik yapısını ortaya koymaya çalışmaktadır. Resmin kompozisyonunda yer alan parçalara ayrılmış müzik aletlerinin (gitar, keman ve benzeri) biçimlerinden meydana gelmektedir. Kompozisyonun merkezinde yer alan ve büyük harflerle yazılı *Bach* ve onun hemen altında yer alan *J. S.* harfleri ve resmin genelindeki renklerde meydana gelen titreşimlerdeki yumuşaklık, resmin kurgusunun geometrik yapısıyla karşıtlık oluşturarak doğrudan Bach'a bir gönderme yaptığını kesinlemektedir. Kompozisyondaki biçimler monokrom etkisi yapan kromatik renk titreşimlerinin (boşlukta yayılan ses titreşimleri) çizgilerle belirlenmesi, dokusal görünüm, kompozisyonun geometrik yapısıyla karşıtlık oluşturur. Nitekim tasarım düzleminde bilhassa;

(...) kübizm, fütürizm, rayonizm ve vortisizm gibi akımlarda parçalama olgusunun adeta bir tutku haline geldiği görülmektedir. Sistem içinde en dengeli ve en uyumlu yapının ele geçirilmesi uğruna nesnelere dış görünüşlerinin feda edilmesi bu geleneğin en belirgin özelliğidir.²⁴⁹

Üstelik bu yöntem sonrasında Dadacılığı anlatım biçimlerinden ayıran ise, parçalanma olgusundan ziyade parçalanmış gerçeğin tekrar biçimlenmesidir. Kübistler gibi dış

²⁴⁷ Nazan İpşiroğlu, 1995, a.g.e., s. 56.

²⁴⁸ Bkz. W. Haftmann, *Musik und die Moderne Malerei*, Skizzenbuch zur Kultur der Gegenwart, Münih 1960, s. 101.

²⁴⁹ Adem Genç, *Dada / Antropi ve Nedensizlik Açısından Dadacı Sanat Hareketlerinin Çözümlemesine İlişkin Bir Yöntem Araştırması*, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yayımlanmamış Doktora Tezi, İzmir 1983, s. 154.

görünümü kristalize edip nesnenin ruhuna inmek gibi bir savları olmamasıyla birlikte Rayonistler gibi ışık ışınları kesiştirmiyorlar. Ya da Vortisistler²⁵⁰ gibi parçalamayı sanatçının belli bir ruh durumuna indirgemiyorlardı. Çünkü Dadacılar da parçalama bir yıkım olarak ileride karşımıza çıkacaktı. Hatta bunu metaforik bir dille örnekleyebilirsek; “oyuncaklarını parçalayıp sağa sola dağıtan bir çocuk gibi davranıyorlar, enfantilist²⁵¹ bir dünya görüşüyle (ya da ruh durumuyla) tüm sistemlere karşı çıkıyor ve hiçbir kural tanımıyorlardı.”²⁵² Bu anlayışın temeli olarak Kübizm ve sonrasında rastlantı yasalarına, kendiliğinden ve kuralsızlığa teslim olan sanatsal faaliyetler ve estetik eylemlerde nesnelere biçimlerini oluşturan düzen ya da onların çevresel ilişkilerine yönelik parçalamalar dikkatle incelendiğinde aralarındaki parçalar arasındaki rastlantı yasaları çerçevesindeki düzen kolayca ayrışır. Hem Kübizmde hem de Dada’da kompozisyonu oluşturan biçimsel parçalanmalara genel olarak bakıldığında ortaya çıkan düzensizlik izlenimi gerçekte, birbirleriyle ilişkili ya da ilişkisiz düzenlerin verdiği izlenimlerdir. James K. Febleman, “düzensizliğin minimum düzeydeki düzenlerin rastlantısal dağılımına bağlı olduğunu²⁵³ ileri sürmektedir.”²⁵⁴ Esasen, Kübizm, Fütürizm hem de Vortisizm ve Dada benzeri akımlarda nesnelere kendi aralarındaki estetik ilişkilerini sarsıp düşünsel bir gerilim yaratmak Batı sanatında *katabolik* bir olay olarak parçalanma; “gerçek dünyanın, var olan toplumsal koşulların, düzenin parçalanması fikrine yaslanmaktadır.”²⁵⁵ Gerçek düzeninde böyle bir yıkım sonucu ortaya çıkabileceği fikri bilinmekteydi. Kuralsızlıklar üzerine kurulu kübizmde müzik ve müzik çalgılarının natürmortları olarak sınırlandırılmış konularıyla Picasso ve Braque kendilerinden önce perspektif kurallarının yıkılabileceğini zaten Cézanne ve diğer ardıl izlenimcilerden öğrenmişti.²⁵⁶ Paul Gauguin, Vincent van Gogh ve hatta Amadeo Modigliani’nin yassı ve iki boyutlu kompozisyonlarındaki eğilimi çok önceleri fark eden Picasso bu yöndeki eğilimi daha radikal bir yönetime sevk etmiştir. Onun

²⁵⁰ Vortisizm: 1914’de kurulan, temel geometrik biçimleri kullanan bir soyut resim yaratmayı amaçlamıştır. Kübizm ve Fütürizm’den etkilenmiştir.

²⁵¹ Enfantilist: Çocukça

²⁵² Adem Genç, a.g.e., s. 154.

²⁵³ Paul G. Kuntz. The Concept of Order, University of Washington Press, Seatleand London, 1961 s. 11; zikreden, Arnheim, s.13.

²⁵⁴ Adem Genç, a.g.e., ss.154-155.

²⁵⁵ A.g.e., s.156.

²⁵⁶ Kübistler Rönesans’tan bu yana kullanılagelen perspektifli bakış ve kısaltım (rakursi) kurallarını reddederek avangart resmin perspektifsiz yeni soyut mekân anlayışında nesnenin izlenimci sanatın değişen görünümlerine karşıt olarak nesnelere doğadaki değişmeyen halini algılatmayı amaçlıyorlardı. Bu amaç doğrultusunda nesneyi doğal yapısından çıkararak ve adeta parçalayarak elde ettikleri planları birbirine koşut yüzeyler halinde üst üste getirerek (overlapping) ya da çakıştırarak (juxtaposition) bir kavramsal kurgu oluşturuyorlardı.

tuvalde kullandığı nesnelere kompozisyonun gerekleri ve ihtiyaçları doğrultusunda sezgisel olarak yeri gelince büyültüp küçültebiliyor, objeleri ve figürleri geometrik düzenlemelerle kabalaştırarak analitik yapılanmalar yaratıyordu. İtalyan Rönesans'ından beri kullanılan Avrupa resminde perspektif kuralının artık hiçe sayılması ve bu doğrultuda görüntünün kırılması ve başkalaşıma uğraması, XX. yüzyılda Fransa'da kübist ressamlarca gerçekleştirilmiş oldu. Kübist resimde nesnenin kompozisyon içerisindeki görüntüsü neredeyse tasarım yüzeyinde ele alınan nesnelerin parçalanarak birden fazla bakış açısı ile nesnenin eşzamanlılık içerisinde kompozite edilmesini sağlamıştır. Böylelikle;

(...) nesnelerin özünü kavramak, nesnelerin iç-yüzünü ve içyapısını kavramak için, elbette kübizm, nesnelere, varlığı görüldüğü gibi değil de düşündüğü gibi kavrayacaktır. Bu kendine özgü düşünüş biçimi, nesnelere, varlığı ve onların objektif düzenini bozma, biçimleri parçalama tarzında somutlaşacaktır. Bunun doğal bir sonucu olarak da, varlık düzeni artık alışılmış, biçimsel düzenini yitirecektir, biçimini bozmuş (deforme olmuş) yeni bir düzen olacaktır.²⁵⁷

Bu yeni düzene göre kübizimde yapıtın konusu olan model, entelektüel bir amaçla ikinci plana itilmiş, yarı geometrik ve dolayısıyla matematiğe dair bir biçimlenim uğruna, çizgilerin ritmik akışı, lirik yapı ve her çeşit duygusal öğelerden feda edilmiştir.

Kübizimde edebi konuların dışlanması ve bunun yerine resimde çizgilerin ritmik akışı ve benzeri biçimsel öğelerin kullanımı, müziğin soyut çalışma prensiplerini yakalamaktadır. Ve müziğin zaman-ötesi biçimlendirmedeki gizil gücünün bulgulanması açısından müziğin görsel sanatlar alanında çok etkili olduğu kolaylıkla görülmektedir. Bilhassa renk ve ses özdeşliğine dayanarak müzikteki biçimsel anlatıma yaklaşan kübist resim ile polifonik müzik arasında bir yakınlık vardır. Ancak tek bir farkla söyleyebilirsek kübistlerin nesneye yaklaşabilmek için öncelikle mekânı oluşturmaları bir karşıtlık yaratsa bile natüralist bir perspektifin görülmediği böylesi bir mekânsal düzlemde müziğin biçimlerle anlatımı duyumsanmaktadır. Hatta kübist resimdeki bu etki monokrom ve kromatik renk titreşimleriyle birlikte müziğin boşlukta yayılan ses titreşimleri arasındaki ilinti rahatlıkla ortaya konabilir. Müziğini daha yakından ele aldığımız besteci Bach'ın füg sanatını esasen Bach icat etmemiştir, ancak onunla en olgun ve görkemli haline ulaşmıştır. Füg sanatı, aslında Ortaçağ'a kadar uzanan *Fuga* teriminin günümüzde müzikte füğden farklı olarak kabul edilen kanon gibi

²⁵⁷ Adem Genç, a.g.e., s. 45.

her çeşit taklide dayalı *kontrpuan*²⁵⁸ türünü tanımlamak için de kullanıldığını bilmekteyiz. Bestecinin yaşamının son yıllarında üzerinde çalışıp yarım kaldığı BWV 1080 Füg Sanatı Bach'ın dâhiliğini gözler önüne seren başyapıttır. “Füg sanatı aslında bir çeşit müzik kuramı kitabı olarak tasarlanmış ve bestecinin yaşamı boyunca en kusursuz örneklerini verdiği kontrpuan yazı tekniğini tüm yönleriyle gözden geçirdiği bir yapıta dönüşmüştür.”²⁵⁹ Ayrıca XVI. yüzyıldan önce füg aslında bir tarzı ve bu yazım tekniği bugünkü enstrümantal ve vokal eserlerde görüldüğü şekilde anlaşılammıştır. Teorik bir terim olarak füg 1330 yılında Jacobus of Leiege'un Füg hakkında yazdığı *Speculum musicae* isimli eserinde kullanılmıştır. Füg aynı müzikal materyalin farklı bir notada tekrarlandığı imitasyon tekniğinden ortaya çıkmıştır. Başlarda doğaçlamaya destek olması için uygulansa da 1550'li yıllardan itibaren bir kompozisyon tekniği olarak kabul edilmiştir. Kendi adına füg yazan bestecilerin başında Bach gelmektedir. Bununla beraber Mendelssohn, Liszt, Brahms, Schumann'ın da fügleri bulunmaktadır ve “Bach tarzında, koraller, dahası Gregorius şarkılarından esinlenen missalar²⁶⁰ meydana gelmektedir.”²⁶¹ Çoksesli yazı sanatının doruk noktası fügün, en temel görevi tema kullanabilmektir. Füg kaç sesli ise o kadar konu girişi vardır ve bu bölümler genellikle *tonikten* (I. fonksiyondan) *dominanta* (V. fonksiyona) gidilir. Birinci bölüm ve ikinci bölüm arasında birkaç ölçülük rahatlama ve yazının sadeleşmesi (*divertissement*)²⁶² vardır. Fügün gelişme bölümü olan ikinci bölümde temayı meydana getiren temel birimlerin artması veya azalması yani temanın ritmik değişikliklere uğraması, kısaca konunun baş aşağı edilmesi, ton değiştirmeler (*modülasyon*) mümkündür. Baskın olandan (*dominant*) toniğe²⁶³ yönelen gelişme bölümün ardı sıra bir *divertissement* görülebilir. Fügün başa dönüş de diyebileceğimiz son bölüm ise *tonikten* gelir. Bu bölümde füg kaç sesliyse o kadar konunun yoğun, bazen de aynı anda duyulduğu görülmektedir. İfade gücünün arttığını ve bu yoğunluğun

²⁵⁸ Kontrpuan: Sözcük anlamı *Notaya karşı nota* olan, *ezgiye karşı ezgi* anlamında kullanılan çokseslilik yöntemidir. Her biri belli özellikler taşıyan birden fazla melodi çizgisinin armoni bütünlüğü oluşturacak şekilde birbiriyle kaynaşmasını sağlayan çokseslilik tekniğinin adıdır. Kontrpuan yöntemiyle yazılan polifonik müziğin en önemli özelliklerinden biri de birbiriyle uyularak oluşturulan bütün içinde, her melodi çizgisinin ötekilerden bağımsız olarak çoksesliliğe yaptığı katkıdır.

²⁵⁹ Müziği Yaratıcılar Klasik Batı Müziğinde Dönemler ve Besteciler, Aydın Büke, İpek Mine Altınel, Dünya Kitapları s. 343.

²⁶⁰ Missa: Katolik kilisesi tören müziği.

²⁶¹ Francis Claudon, a.g.e.,s. 243.

²⁶¹ Ahmet Say, *Müzik Ansiklopedisi*, cilt 3, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 2. Basım, Ankara2010, s. 67.

²⁶² *Divertissement*: Operada danslar bölümü. Çalgı müziğinde, danslar dizisi.

²⁶³ Tonik: Bir müzik ölçüsünün ilk notası

güçlü bir uzatılan sesli akorda doruk noktasına eriştiğini, sakin bir coda²⁶⁴ ile majör tonda füg sonlanmaktadır.²⁶⁵ Bach'ın başyapıtlarından sayacağımız ve polifonik yazısının sentezi olan *Füg Sanatı* eseri insan zekâsının yaratmış olduğu en büyük ve en önemli başyapıtlardan biri sayılmaktadır.²⁶⁶ Böylece harflerin alfabedeki sıra sayılarını da işin içine katarak Bach, müzikte olan üstün yeteneğine matematik ve dili de ekleyerek, hem müzik, dil ve matematik alanında güçlü bir bağ olduğunu gösteriyor, hem de alanında dahi olduğunu gözler önüne sermektedir. Bach'ın bu denli birçok alanda bilgi sahibi olmasıyla yaptığı müzik nedeniyle de XX. yüzyıl ressamlarının bu müzikten etkilenmesi gecikmemiştir. Etkileşim halinde olan resim ve müzik sanatında, XX. yüzyılın başında sanatçılar renk ve sesler arasındaki benzeşmeyle daha çok ilgili olmuşlardır. Picasso, Braque ve Gris'nin eserlerinde füg sanatının etkileri net görülmektedir. “Renkler ve ses tonlamaları, notaların ve renklerin tonlarıyla iç içe geçiyor tuvalerin üzerinde. Mekân, ritm, kontrapunktal düzenlemeler, biçimsel kurgulamalar Füg sanatını anlatıyor.”²⁶⁷ Bu sanatçılardan olan Gris'in resimleriyle Bach'ın müziği arasında kübizmin doğuşuna tanık olan eleştirmen D. H. Kahnweiler, Juan Gris monografisinde “Bu resimlerdeki imariyi gören buradaki bağımsız sesleri fark edecek ve hiç kuşkusuz Gris'nin yöntemini kontrapunktal olarak tanımlayacaktır.”²⁶⁸ Müziğin biçimlendirme öğelerini bilerek kullanıp kullanmadığına dair hiçbir şey söyleyemeyerek kübistlerin müzikle ilgili pek çok şeyi konu alarak işledikleri halde böyle bir koşutluktan söz dahi etmemişlerdir. Resimlerinde müziksel motif kullanan ilk sanatçı Braque'dır. Bu dönemde yaptığı natürmortlardaki müzikal enstrümanları kullanmasını şöyle dile getirmektedir: “Elle tutulabilir mekânı yakalamak üzereydim, müzik aletinin de nesne olarak dokunmayla canlanabilme (tınlama) özelliği vardır.”²⁶⁹

²⁶⁴ Coda: Bir bestenin sonuna koyulan bitiş bölümü.

²⁶⁵ Hülya Tarcan, *Johann Sebastian Bach Üzerine Bir Çalışma*, Pan Yayıncılık, İstanbul 1987, s. 99.

²⁶⁶ Soyadının harflerinin Alman notalama yönteminde büyük bir basitliğe ve derin bir güzelliğe sahip olan kromatik motif *si bemol la do si* bekâr notalarına denk düşmesini değil, aynı zamanda da bu harflere alfabetik sırayla numaraları verildiğinde -2, 1, 3, 8,- toplamda 14 etmelerini ve bunun, adının baş harfleri de eklenince ortaya çıkan 41 sayısının tersi olmasını seviyordu: J (ya da I: 9) ve S (18). Böylece *si bemol la do si* bekâr temasının bulunduğu 14 notalık 41 ölçü bestelemek, Yaratıcı'nın rüzgâr esintisine ya da suların akışına işlenen mevcudiyeti gibi, adını müziğin derinliğine yazmakla aynı anlam taşıyordu. [Bkz. Armanda Farrachi, Bach, Son Füg, (çev. Heval Bucak), 2. Basım, Can Sanat Yayınları, İstanbul 2010, ss. 9-10.]

²⁶⁷ <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:7Blrvz7cy5wJ:ardatunca.blogspot.com/2011/1/1/+&cd=6&hl=tr&ct=clnk&gl=tr>. (Erişim Tairih: 09.03.2018)

²⁶⁸ Nazan İpşiroğlu, 2017, a.g.e., s. 75. [Bkz. D. H. Kahnweiler, *Juan Gris, Leben und Werk*, Stuttgart: Verlag Gert Hatje, 1968, 30.]

²⁶⁹ A.g.e. [Bkz. G. Braque, *Vom Geheimnis in de Kunst, Gessammelte Schriften*, Zürich: Die Arche, 1958, 18.]

Mekânın elle tutulabilir olması geleneksel mekân anlayışıyla kıyaslandığında ikisi çok farklı bir görüştü. Geleneksel resimde perspektif kurallarına göre resmedilen nesne ve nesnenin içinde yer aldığı mekân tek bir bakış açısından görüldüğü için gerçeğe uymuyordu ve bulunan nesneyi izleyiciden uzaklaştırmaktaydı. Resmin görevi ise nesneyi izleyiciye doğru elle tutulur derecede yaklaştırmaktı. Bundan yola çıkarak Braque bu konuda şunları söyler;

*1909'da yaptığım resimlerde, nesneyi parçalayarak ona olabildiğince yaklaşmak istiyordum... Bu parçalanma, mekânı ve mekân içindeki hareketi oluşturmama yaradı. Nesneyi ancak mekânı yarattıktan sonra verebilirdim.*²⁷⁰

Diyerek resimlerinde nesneden yola çıkmayıp nesneye doğru yol aldığından bahsetmektedir. Bir başka deyişle kübistler nesneyi değişen görünümleri yerine değişmeyen özünü yansıtarak ya da gerçeğe yaklaşarak resmetmek istediklerini ifade etmektedirler. Nesnelere irili ufaklı parçalanmış geometrik biçimler olarak düşünüp daha sonra bu parçaları resim yüzeyine koşut düzlemler halinde üst üste, yan yana getirerek kübistler hacim olmaktan çıkmış resimsel düzlemi ve mekânı statik bir donmuşluktan kurtarmışlardır. İşte kübist resmin polifonik müzikle yakınlığı da bu dinamik etkinin doğal bir sonucudur.²⁷¹ Resimde hem hacim yeniden parçalanarak kompozisyona zaman boyutu girmiş, hem de parçalanan hacmin üst üste getirilen yüzeylerinin resmin yüzeyine paralel düzenlenmesiyle, polifonik müzikte eşzamanlı ilerleyen seslerin oluşturduğu tınısal mekâna benzeyen düzlemsel bir mekân yaratılmış oldu. Müzikte de peşi sıra art arda gelen zaman aralıklarının arasında oluşan boşluklar tıpkı polifonik müzikteki ses çizgilerinin arasında bulunan tını mekânındaki boşlukları ifade ederler. Gerçekten de kübist resimle polifonik müziğin ortaya çıkışı ne kadar farklı zamanlarda olsa da kübistler nesneye yaklaşabilmek için müziği tam tersi olarak öncelikle mekânı oluşturdukları söylenebilir. Bu nedenle polifonik müzikle kübist resim arasında yadsınamaz bir yakınlık söz konusudur.²⁷²

Kübizmin ilk yıllarında akımın önde gelen üç sanatçılarında Picasso, Braque ve Gris'in resimleri birbirine çok yaklaşırlar. Sanatçılar müziksel anlamda değil de bu ortaklıklarını düşünsel açıdan kurmalarına rağmen o dönemin bakış açısında füğ sanatının ve Bach'ın etkisinin olduğu inkâr edilemez.²⁷³ Örneğin;

²⁷⁰ Nazan İpşiroğlu, 2017, s. 75. [Bkz. K. von Maur, "Braque und die Musik im Umkreis des Kubismus", *Vom Klang der Bilder, Die Musik der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Münih: Prestel, 1985, 375.]

²⁷¹ A.g.e.

²⁷² Nazan İpşiroğlu, 2002, a.g.e., s. 43.

²⁷³ A.g.e.

mekân anlayışı, kontrapunktal düzenleme, ritmin biçimlendirme ögesi olarak kullanımı (...) bütün bunlarda temelli bir değişim görülmez. Bu bağlamda onun sanatındaki Bach etkilerinin de bir bakıma kalıcı olduğu söylenebilir. Mekân yine üst üste gelen yüzeylerin oluşturduğu *elle tutulabilir* mekândır, ama içinde yer alan nesnelere daha geniş bir açı içinde²⁷⁴ [kavradığı görülmektedir.] (Resim2.6.)

Braque'ın yaşamının son yıllarına doğru yaptığı kuş resminde (Resim 2.7.) soyut bir mekânda uçuş anını resmetmiştir. Birbirine doğru hızla uçan iki kuştan sağdakinin başına, diğerinin ise gövde hizasına denk gelen arka plandaki sarı üçgen lekeler ve sarı renkte biri sağ üst, diğeri sol alt kısımda ayrı yönlere uçan kuşlar kontrapunktal bir şekilde ilişkilendirilmiştir.²⁷⁵ Braque'ın resimde arayışı hep sınırlanmış bir mekân içerisinde kontrapunktal düzenle gerçekleştirilen yapı üzerine olmasına rağmen yazılarında Bach'tan ve onun müziğinde belirginleşen tınısal mekândan hiçbir şekilde bahsetmemiştir. Fakat arayışı hep o yönde olmuştur ve tuvalin ötesinde bir müzikal ressamdır.²⁷⁶ XX. yüzyılda polifonik²⁷⁷ müziğe genel bir eğilim olmuştur ve XX. yüzyıl resim sanatında müziğin çok fazla etkisi olduğu görülmektedir ve aralarındaki ilişki daima birbirine arabuluculuk ederek yakınsama olgusuna değinmektedir. 1910 yıllarında Bach'ın fügleri gibi resim yapma, salt resimsel olanaklarla, zamansallık, derinlik, eşzamanlılık gibi kavramları tuvale aktarma çabası oldukça yaygınlaşmıştır.

Bach'ın müziğinin derinliklerine çok fazla inmeyen ressam Adolf Hölzel, 1916 yılında yapmış olduğu Füg (Resim 2.8.) adlı resmine, resim bittikten iki sene sonra füg ismini verdiğini ve bunun sebebini yakın arkadaşı Karl Konrad Düssel'e mektubunda şöyle bahsetmiştir: "*işin içinden çıkmak için adını Füg koydum. Böylece bir başlık bulmuş oldum*"²⁷⁸ diyerek müzikal bir fügen resme dönüştürmeyi istemek yerine yalnızca geometrik bir kompozisyon yaratmıştır. Hölzel'in Füg resminde bakıldığı zaman kareler ve altın sarısı kesik üçgen şekillerden bir konstrüksiyon şeması görülmektedir. Üçgen kompozisyondan oluşan resim, sarı ve mavi renkler - soğuk-sıcak - kontrast kullanılarak çok belirgin bir görülmektedir. Sekiz parçalı diyatonik²⁷⁹ renk çemberi kompozisyonun bütününe hâkimdir. Hölzel'in Füg resminde daha çok fügen katı kurallara uygun yapısı,

²⁷⁴ Nazan İpşiroğlu, 2002, a.g.e., s. 43.

²⁷⁵ A.g.e., s. 44.

²⁷⁶ Nazan İpşiroğlu, 2017, a.g.e., s. 77.

²⁷⁷ Çok sesli. Eski Yunanda ses topluluğu ya da çalgı anlamında kullanılan polifoni, 16. Yüzyıldan sonra, birden çok ezginin kontrpuan kurallarına uygun biçimde bir araya getirildiği çok sesli müzik türünü tanımlamak amacıyla kullanılmaya başlanmıştır.

²⁷⁸ Ulrich Röthke, "Fuge über ein Auferstehungsthema,"

<http://www.adolf-hoelzel.de/bildauswahl/besonderes-bild/>. (Erişim Tarihi: 16.05.2018)

²⁷⁹ Diyatonik: Seslerin düz sıra halinde dizilip tam ve yarım tonların art arda gelişi.

farklı melodilerin birbirine uyumlu olması gibi genel özellikleri kendini göstermiştir.²⁸⁰ Kübizmin doğduğu yıllarda Avrupa'daki sanat ortamını etki altında bırakan Avangart sanatçılar, İtalya'da Fütürizm, Fransa'da Orfizm, Almanya'da Der Blaue Reiter (Mavi Atlı) adındaki gruplarını oluşturmuşlardır. Fütüristlerin 1909 yılında Paris'te yayınladıkları ilk manifestoda modern makine dünyasını dinamizm olarak tanımlamakla birlikte hız, devinim dünyadaki sembolleri olmuştur. Yayınlanan manifestoda “natüralist sanatın olanaklarıyla, doğmakta olan yenedünyanın verilemeyeceğine işaret ediyor ve bu yenedünyanın yaşantılarını sanata eşzamanlı yansıtabilecek yeni bir biçim dilinin uygulanması isteniyordu.”²⁸¹ 1911 yılında Franz Marc ve Kandinsky'nin kurduğu grubun isminin geldiği iki unsur Marc ve Kandinsky'nin mavi rengi sevmelerinden, binici kelimesi ise 1909 yılında Kandinsky'nin Doğaçlama III /Mavi atlı kompozisyonundan almaktadır. 1911 yılında Münih'de birlikte yayınladıkları Blaue Reiter (Mavi Atlı) isimli Almanakta bu yönelim anlatılmaktadır. Buna göre;

yeni sanat için verdikleri büyük savaşında vahşiler olarak ilerlediklerini, çünkü silahlarının yenilikçi düşünce olduğunu ve bu düşüncenin alışlagelen her türlü silahtan daha yıkıcı olduğu için çevreye korku saçtığını söyler.²⁸² Almanya'da ifadeciliğin çok eski bir geleneği vardır. Bu nedenle sanatçıların çoğu için Dışavurumculuk bir içgüdüsel olgu, bir vahşilik olmaktan öte bir anlam taşıyordu, mistik bir yanı vardı.²⁸³

Nitekim Fovlar, Fransa'da çabuk dağıldıkları halde Almanya'da Dışavurumcular çeşitli sanat grupları olarak uzun yıllar varlığını sürdürmekteydiler. Gruplaşmaların ortak düşünceye dayanmasına rağmen üslupta birleşemeyerek bireysel bir anlatımda kalmışlardır. Ardıl izlenimciliğe eleştirel bir gözle yaklaşan grup, kendi içsel hakikatleri dünyanın ötesine geçse de sanatçının dış gerçeklik karşısındaki tavrı ayındır. Görevi dış görüneni yansıtmamasından çok iç gerçeğin (hakikat) özüne inmektir. Nitekim Kandinsky ve Marc önderliğinde kurulan *Mavi Atlı* grubuna; August Macke, Alexej von Jawlensky'in daha sonrasında Paul Klee'nin de dâhil olduğu grup dışavurumcular arasında şüphesiz ki müzikle bağlantı kuran ve kalıcı etkileri olan bir gruptur. *Bach'a Saygı*'yı konu alan resimler yapan Der Blaue Reiter'in üslubunda genel olarak (Resim 2.9.) (grubun sanatçılarından August Macke'nin başka Bach'a gönderme yaptığı resmi yoktur) sıkı bir renk-biçim bağıntısı vardır. Buradaki bağıntı benzer biçimin aynı renk

²⁸⁰ Ulrich Röthke, a.g.e.,

<http://www.adolf-hoelzel.de/bildauswahl/besonderes-bild/>. (Erişim Tarihi: 16.05.2018)

²⁸¹ Nazan İpşiroğlu, Mazhar İpşiroğlu, Sanatta Devrim, Remzi Kitabevi, İstanbul 1991, ss. 34- 35.

²⁸² Bkz. Franz Marc, “Die ‘Wilden’ Deutschlands”, Der Blau Reiter, Münih, 1987, ss. 28-32.

²⁸³ Nazan İpşiroğlu, 2017, a.g.e., s. 53.

ile tekrarından kaynaklanmaktadır. Renkler kontrapunktal biçimde kullanılıp, resim kapalı bir kompozisyon halindedir ve alt-üst, sağ-sol ayrımı gerektirmez. Bu da resmi ters devinimli füğ biçimine yaklaştırmaktadır. Mavi Atlı grubunun temsilcileri arasında yer alan Macke, resimlerinde nesnenin taklidinden bir türlü kopamayıp soyut çalışmalarında müziğin renklerle anlatımına yaklaşan yapıtlar üretmiştir. Müzikal değerlerde resimler yapan Macke'a göre;

(...) müziğe o gizemli güzelliğini veren şey, resimde de çok etkileyici olabilir. Ne var ki renkleri notalar gibi bir sistemde toplamak insanüstü bir gücü gerektiriyor. Aslında renklerle de kontrapunkt, sol ve fa anahtarları, majör minör tınları var. Ama bunları bilmeden düzenleyebilmek için, insanın çok incelmış bir duyarlılığı olmalı[dır].

Diyerek resimsel sürecinde renk ve ışığın giderek arttığını yukarıdaki sözleri ile ifade etmektedir. Macke, Delaunay'ın resimleriyle tanıştıktan sonra iki sanatçının resimlerinde yeni bir ışık anlayışı uyanmıştır. Gözlemle dış algılar dâhilinde bir soyutlamanın anlaşılabilirliği bilincine varan Macke gruptan ayrılmasına rağmen Delaunay'ın, Macke'nin yapı-renk-ışık bağıntısı üzerindeki etkisi sürmektedir. Açık havada resmettiği figüratif resimlerinde yapı-renk-ışık bütünlüğü içinde eşzamanlılığın kendini gösterdiği resimlerinde Macke, çarpıcı müzikselliğinden dolayı Yunan mitolojisindeki Orpheus'a gönderme yapmaktadır. Nitekim kübizmin kuramcısı şair Apollinaire'ın sınıflandırdığı *Orfik Kübizm*'in sanatçısı Delaunay, biçim ve mekân öğelerinin tuvale aktarımının yalnızca renk kullanımı ile gerçekleşeceğini savunan ressam, 1906 yılında Seurat'ın puantilizm tekniğine ve Chevreul'ün renk ilkelerine duyduğu özel ilgiyi kendi tekniğine dönüştürmüştür. Delaunay divizyonist kısa fırça darbeleri yerine yan yana gelen geniş karşıt renk alanları yaratarak renkle devinim arasında bir yakın ilgi kurmuştur. Onun Saint Severin Kilisesi dizisi kübist üslupta, renk kullanımı da sınırlandırılmış olarak görülmektedir. Fakat Eiffel Kulesi dizisinde ise renk birinci plandadır. Pencere Dizisi'nde ise Orfizim tekniği kendini göstermeye başlamış ve füğ sanatının yapısal özellikleri yavaş yavaş görülmeye başlanmıştır. Gerçekten de 1912-13 yıllarında yaptığı resimlerinde eşzamanlı karşıtlığı arayan Delaunay, bu dönemde yapmaya başladığı pencere resimlerinde bir füğü seslendirircesine renklerle oynamaya başladığını şöyle dile getirir;

(...) Renk kübist dostlarımla resimlerine girmemişti daha. Ben bunun zorunlu olduğunu görüyordum. Devinim kavram olarak kafamdaydı, ama ifade edemiyordum. Rengin kendine özgü yasaları olan dinamik bir öğe olduğunu seziyordum; yüksekliği, genişliği, tümleyiciliği, karşıtlığı, çeşitliliği,, daha ifadesini bulamamış bir yığın şey [...] Bulduğum yasaların daha büyük bir

*esnekliği olabileceğini umuyorum. Bunlar m¼zikteki tonlarla karşılaştırabilecek bir renk saydamlığına dayanıyor. Bu koşutluk beni renkteki devinimi bulmaya g¼t¼rd¼.*²⁸⁴

Delaunay resimlerinde m¼ziksel anlatıma sahip bir sanat eseri yaratma peşindedir. Eserlerinin çoğunda renk, ışık ve hareket lirizmi ağırlıklıdır ve bu resimlerden *Diskler* (Resim 2.10.)ve *Dairesel Kozmik Biçimler* (Resim 2.11.) adlı resimlerinde nesnel öğelerden tüm¼yle vazgeçerek salt renk soyutlamalarından yola çıkarak perspektif ve devinimi aynı anda kullanmaya çalışmıştır. Uyumlu renklerin yavaş, karşıt renklerin ise hızlı devinimi yansıttığı d¼ř¼ncesine dayalı resimlerinde devinim kavramını yansıtan eşzamanlılık terimini kullanan sanatçı, devinim renk karşıtlığı yoluyla resme aktarılması da kinetik sanatın gelişmesine yol açmıştır.

Kinetik resimleriyle dikkat çeken Fernand Leger, I. Dünya Savaşı'nda cepheye alınmasının ardından 1916 yılında rahatsızlığı nedeniyle geri gönderilmiştir. Sanatçının bu iki yıllık savaş sürecinde (B¼y¼k Savaş) keşfettiği, sanatına da önc¼l¼k ettiği D¼nyanın Makineleşmesi d¼ř¼ncesi onun sanatının en önemli ilkesi olmuştur. Yapıtlarındaki bu makineleşme etkisi 1917 yılından sonra daha da etkili bir hale gelerek objeler haricinde fig¼rlere de yansımaya başlamıştır. Kompozisyonlarındaki bu nesnelere, fig¼rlere, makine parçaları da dâhil olmak üzere yuvarlak t¼p biçimine ulaşarak makineleşen bir üsluba ulaşmıştır. Resimlerinde genelleme kontur çizgileri hâkimdir ve renk kendi özg¼r iradesiyle kendini göstermektedir. Sanatçının m¼ziđi konu alan resimlerinde (Resim2.12. ve Resim 2.13.) devinim halinde olan bir an canlandırılırsa bile, mekanik bir keskinlik ve soğukluk hâkimdir. Geçit T¼reni adlı m¼zisyenleri konu alan resminde grafiksel bir ifade kullanılmıştır. Yapıtta gerçekçilik, biçim ve renk, y¼zey ve derinlik, tam anlamıyla anlaşılabilir bir haldedir. Bir diğer resminde fig¼rlerin birbiri içerisine geçen objeler ve fig¼rlerin yer aldığı Üç M¼zisyen adlı resminde sarı, kırmızı ve mavi tonları ağırlıklı olup, bir fig¼r önde olup diğer iki fig¼r arkada yer almakta ve sıkışık bir kompozisyon belirmiştir. Her iki resimde de mekanik bir anlatımla betimleyen sanatçı resimlerini gerçekçi anlatım üslubu olarak tanımlayarak ona göre gerçekçiliğin kökenini yaşamda devam eden olgular meydana getirmektedir.²⁸⁵

²⁸⁴ Nazan İpşiroğlu, 2017, a.g.e., s. 78. [Bkz. G. Vriesen, *Robert Delaunay: Licht und Farbe des Orphismus*, 95-96.]

²⁸⁵ Fernand Leger, *Five Themes and Variation*, The Solomon R. Guggenheim Foundation. New York Library of Congress Card Catalogue Number 62-13861 Printed in the United States of America, New York, 1962

Füg'ün yapısal özelliklerinin görüldüğü bir diğer kübist sanatçı Kupka, resimlerinde kozmik güçleri yansıtmayı amaçlıyordu. Romantikler gibi müziğin kozmik armoniyi yansıttığına inanıyordu. Müzikte hissettiği duyguları resme öznel bir şekilde yansıtabileceğini düşünüyordu. Aynı Delaunay gibi eşzamanlılık üzerindeki arayışı süren Çek sanatçının “karanlıkta el yordamıyla ilerliyorum daha, ama öyle sanıyorum ki, görmeyle işitme arasında bir şey bulabileceğim ve Bach’ın seslerle yaptığı gibi ben de renklerle bir füg yapabileceğim.”²⁸⁶ diyerek resimlerinde Bach’ın füg sanatına olan eğilimini göstermektedir. Sanatçının İki Renkli Füg (Resim 2.14.) resminde “mavi ve kırmızının, iki sesli fügde olduğu gibi, temanın, yani iki rengin birbirini izlediğini, birbirinden kaçtığını, tekrar yakalayarak iç içe girdiğini, sonra yine kurtulup kaçtığını kolaylıkla izleyebiliyoruz.”²⁸⁷

Der Blaue Reiter grubunun kurucularından olan ressam Feininger, müzisyen bir ailede doğması nedeniyle müziğin, sanatçının hayatında önemli bir yeri vardır. 1887 yılında Almanya’ya müzik eğitimi için gitmiştir fakat kısa süre sonra asıl amacı resim yapmak için müzik yapmaya karar vermiştir. Kübist ressam olmasının yanı sıra önceki mesleği besteci olan ve bestelediği eserlerinde füg besteleyen bir sanatçı olmasına rağmen yaşamını resimle sürdürmüştür. Yaptığı bestelerde de modern müzikle alakası olmayıp barok örneklerine göre Bach ve Handel’i örnek alarak büyük bir titizlikle besteler yaptığı görülmektedir. Resimlerinde o kadar geleneksel olmasına rağmen yaptığı bestelerde eskiye bağlı kalmıştır. Füg üzerine yaptığı çalışmalarda amacına ulaştıktan sonra füg bestelemeyi bırakmıştır. Füg bestelemekle yetinmeyip aynı zamanda Bach alımlamasına en güzel örnek olarak Feininger’in resimlerini verebiliriz. Bach’ın müziğinin yapısal netliği, kendi resim çalışmalarında yol gösterici bir ilke olmuştur. Sanatsal anlamda yolunu bulması hayli zor olan ressam yaptığı resimlerinde mekân anlayışı çok farklıydı. Delaunay ve Picasso’nun yanı sıra zamanın keşiflerini hava sahasının resimsel yapısını araştırmak için geliştirdi. Araştırmaları hep nesnelere içyapısından ziyade mekânın görünür yapısıyla olmuştur. Resmettiği nesnelere çevresinde dolaşmayıp nesnelere küçük parçalara bölmek ona oldukça uzak bir düşünce gelmektedir. Tam tersi olarak boşlukta biçimlendirilmiş bir bütünlüğü aramaktadır. Feininger’de resimlerindeki tek bakış noktasını kırmıştır, fakat o kübistler gibi nesnenin

²⁸⁶ Nazan İpşiroğlu, 2017, a.g.e.,s. 98. [Bkz. F. Kupka, Vom Klang der Bilder, Die Musik der Kunst des 20. Jahrhundert, 29.]

²⁸⁷ A.g.e.

çevresinde dolanarak değil, resmin içinde dolanarak bunu gerçekleştirmektedir. Resmin içinden çevresine bakmayı istemektedir. Bu düşünce tıpkı bestelemiş olduğu füğlerin içinde dolaştığı gibi resimlerinin de içinde dolaşmak istemesi gibidir. Feininger'in Bach üslubunda yazılmış füğlerini ve resimlerini karşılaştıran P. Mies, temaların büyük notalardan oluştuğunu belirterek fazla hareketli olmadığını tanımlayarak, resimlerle füğ arasındaki paralelliği de şu noktalarda toplamıştır:

(...) Anıtsallık arayışı, Resmin yapısını oluşturan geometrik çizgi örgüsünün ışık-renk bütünlüğüyle maddeden sıyrılması. Temanın değişikliğe uğradığı zamanlarda bile kökeninden kopmaması (örneğin füğde temayı oluşturan notaların değeri değişebilir, ama kökenini korur). Tema grupların aralarına ara bölümler girmesidir.²⁸⁸

Mies'e göre Feininger füğün biçimlendirme öğelerini bilinçli olarak kullanmıyordu. Bach'ın müziğini çok sevmesi ve üzerinde uzun süre çalışması nedeniyle düşünme biçimini etkilediğine inanıyordu. Aslında bakılırsa Feininger'in resimlerinde ifade biçimini bulamayan eğilimlerinin (anıtsallık, çizgilerin ve renk lekelerinin boşluk içerisinde hareketleri) dengeli ve armonik bir biçim alabilmesi ve resimlerinde sağlam bir yapının ağırlık kazanması, Bach üzerine yoğunlaşması ve füğ bestelerinin sanatına olan etkisiyle açıklanabilir. Füğ çalışmalarındaki amacına ulaştıktan sonra da füğ bestelemeyi bırakmıştır.

Amerikalı sanatçı Marsden Hartley'in 1912 yılında yapmış olduğu *Müzikal Tema No. 2 (Bach Preludes et Fugues)* (Resim 2.15.) adlı resmin alt kısmındaki Bach / *Preludes Et Fugues* yazısı dolayısıyla direkt Bach'la bağlantısı olduğu aşikârdır.

Sonuç olarak resimde zamansallık ve mekânsallık arayışının; ritim, hareket ve rengin resim ve müzik arasındaki etkileşimin ana unsurları olduğunu meydana getirdiği görülmüştür. Ayrıca kübist sanatçıların dönemsellikten dolayı Bach'ın sanatıyla herhangi bir bağ kurmasalar da onun müziğinin etkisi şüphesiz ki yirminci yüzyılın resim sanatında derin izler bırakmıştır.

2.1. Kübizm ve Stravinsky

Kübist dönemde yaşayan besteci Stravinsky²⁸⁹ 1917 yılında İtalya'da tanıştığı Picasso ile derin bir dostluk bağı kurmuştur. Müziksiz müziğin yaratıcısı olan besteci

²⁸⁸ Nazan İpşiroğlu, 2017, a.g.e.,s. 98.

²⁸⁹ Igor Stravinsky: Rus asıllı Amerikalı besteci, piyanist, orkestra şefi ve müzik yazarı (1882-1971) Yirminci yüzyıl müziğinin önde gelen bestecilerinden olan Stravinsky, getirdiği ritmik, melodik ve armonik yeniliklerle çağın müziğini etkilemiş, müzikal gelişimde önemli rol oynamıştır. Klasik

sokak orkestralarının tekniğini incelediği zamanlarda bu iki sanatçının birbiriyle anlaşmaları zor olmamıştır. Çünkü biri resim, diğeri müzik alanında sanatta aynı yolu takip ediyorlardı. İki sanatçının birbirleriyle kısa süreli vakit geçirmelerine rağmen Stravinsky'nin portrelerini yapmaya zaman bulan ressamın ve müzisyenin dostlukları yadsınamaz. Söz konusu portrelerden ilkinin 16 Nisan 1917'de Roma'da iki haftadan kısa süren arkadaşlıkları sırasında tamamladığını biliyoruz. Portre, Stravinsky'nin ciddiyeti, sert mizacıyla verilirken ayrıntılarda düzenli taranmış saçlarıyla, tek camlı gözlüğün arkasından zifiri karanlıkta tam anlaşılmayan gözleriyle, düzgün bıyığı, kolalı yakasıyla betimlenmiş olarak karşımıza çıkmaktadır. Sol kulağındaki ayrıntı ise, bir bestekâr için duymanın önemi ne ise ressamın da görmesinin eşit derecelerde önemli olduğunu göstermektedir. Picasso basit çizgilerle bestecinin müzik dilini ve kişiliğini yansıtan güçlü bir portre daha yapmıştır. (Resim2.16.) Anlatılanlara göre Stravinsky 24 Nisan 1917'de İtalya'dan İsviçre'ye gideceği sırada gümrük memurları Picasso'nun çizdiği kendi portresine aslında bir askeri tahkimat haritası olduğunu düşünerek el konulması ilginç bir anekdot olarak bilinir. Stravinsky'nin portreyi geri alabilmesi ancak İngiliz Yüksek Komisyonu'ndaki arkadaşı Lord Berners olaya müdahale etmesiyle gerçekleşir. Portrenin abartılmış ciddiyetinin askeri planlara dönüştürülebilir olması (!) ironik olarak sanatın değişebilir olma özelliğini; “*şekilden, şekilsizlik yoluyla şekle giriş*; bu onların sınırlarını açıklayan tek kaidedir.”²⁹⁰ Diyerek iki sanatçının da aynı yolu takip ettiğini göstermektedir.²⁹¹ Stravinsky'nin müzikal stilleri çok farklı olduğu için müziğini hareketler veya eğilim açısından değerlendirmek zordur. Bu ölçüde Picasso ile benzerlik göstermektedir. Çünkü Picasso'nun resimde yeni bir keşfi yeni biriyle karşılaşma ihtimali demektir. Birçok yazar ve eleştirmen Stravinsky'nin müziğini inceledikleri zaman, müzik estetiğinin kübizmin geç analitik ve sentetik dönemlerinde genel olarak kübizmin amaçlarına uyduğunu dile getirmekteler. Kübist ressamlar çeşitli medya bakımından kendi aralarında çeşitli görüşlerini sürdürmelerine rağmen ne kadar benzer görüşlere sahip olsalar da kendilerine özgü bir eserin sonucuna ulaşmak için

öğrenimi süresince müzik çalışmalarına pek zaman ayırmamış, ancak Petersburg Üniversitesi'nde hukuk okuduğu yıllarda teori ve armoni dersleri almaya başlamıştır. Bu yıllarda kendi kendine kontrpuan çalışan Stravinsky, ilk beste denemelerini Nikolay Rimski-Korsakov'a gösterdiğinde, henüz yeterli bilgilere sahip olmadığı cevabını almıştır. 1903 yılında yazmaya başladığı Piyano Sonatı'nı ertesi yıl bitiren besteci, bu kez Rimski-Korsakov'un desteğini kazanmış, hukuk öğrenimini bırakarak kendisini bütünüyle müziğe adanmıştır. Başlıca eserleri ise şunlardır: Ateş Kuşu, İlkbahar Ayını, Mavra, Pulcinella, Apollon Musagète, Perséphone.

²⁹⁰ Azize Erten, vd. *Büyük Kompozitörler*, 1963, s. 228.

²⁹¹ Nandlal Carina, “Picasso and Stravinsky: Notes on Their Relationship”, *Colloquy Text Theory Critique*, 22, 2011, p. 86.

kendi özelliklerini geliştirmişlerdir. Picasso ve Stravinsky'nin sanatlarında ikisinin de paralel bir yol izlediklerine inanan yazar ve eleştirmenler her iki sanatçının dönemlerinde zaman zaman tutarlı bir değişim göstermesi, izleyicide genellikle şaşkınlık yaratan bir değişimdir. André Coeuroy sanatın paralelliğini birisinin kariyerlerinin yüzeysel benzerliğine nüfuz edebilmesi durumunda en önemli unsur olduğunu belirttiği gibi,

Her yaklaşımdan, sanatın özgürce oynayışından, o güzelliği oluşturan unsurların oyunundan kaynaklanan bu duygu için ilgisizlik maskesinden aralıksız, ciddi ve inatçı bir araştırma var... Stravinsky ve Picasso artık herhangi bir ifade niyeti olmaksızın bir sanat pratiği uyguluyorlar ve bunun sonucunda inanılmaz derecede etkileyici bir yoğunluk elde ettiler. Birinin müziğinde sanki şaşırtıcı bir kuvvet tarafından zorlanıyor gibi akan bir ses seli var; diğersinin resminde belirgin bir hayal gücü olmaksızın renk dışavurumu vardır: Her iki durumda da malzeme, temel ilkesini eleştiren kişinin tanımlama görevi olan esrarengiz bir ilişki tarafından organize edilmiş gibi görünüyor... müzisyen ve ressam en azından şairi sarstı ve sözlerin yardımı olmadan bize onu hissettirdi.²⁹²

Her büyük bestecinin müzik alanında getirdiği yeniliklerle anıldığı gibi, Stravinsky'de alışılmış kalıpların dışına çıkarak XX. yüzyılda melodisiz müziğin yayılmasında önemli bir rol oynayarak dönemin önemli sanatçısı olarak anılmaktadır. Müziğin insan hayatında sadece zevk vermesi için değil, onların hayranlık duygularını uyandırmak için bestelenmesi gerektiğini düşünüyordu. Bu düşünceden yola çıkarak bestecilik tekniğini geliştirmek için yeni çalışmalara yönelerek *Yeryüzünde acı müzik kadar insana zevk veren bir şey yoktur. Hayat her zaman binbir acıyla doludur, müzikte de bu acıyı anlatmak gerekiyor* diyen besteci müzik tarihini derinlemesine inceleyip her besteciden, akımdan, enstrümandan bir şeyler alıp ürettiğini, müzik stilini geniş bir yelpaze içine oturtmuştur. Tıpkı Picasso'nun Afrika plastiğinden etkilenmesi, kübizmden önceki dönemlerde mavi ve pembe döneminin olması gibi, gençlik yıllarındaki yaptığı kadın figürünün arka planında Matisse'in dekoratiflerini kendi resmine kopya ettiği gibi veya Modigliani'nin kadın boynunu alışılmışın dışında fazla uzatabilmesi ve bunun için de Molière gibi;

Biz işimiz için ne iyi ise almağa mecburuz. Hem de yalnız kendi çalışmamızda değil aradığımızı her tarafta aramamız lâzımdır. Ben bizzat kendimi kopya

²⁹² Thomas Henry Greer, Music and Its Relation to Futurism, Cubism, Dadaism, and Surrealism 1905 to 1950, (North Texas State University in Partial, Unpublished PhD Thesis), Texas 1969, pp. 245-246. [Bkz. "Picasso and Stravinsky", Modern Music, V (January February, 1928), 3-8.]

etmekten korkarım. Bununla beraber bana eski desenlerden müteşekkil bir dosya gönderilse, neye ihtiyacım varsa almakta zerre kadar tereddüt etmem.²⁹³

Diyerek sözlerini dile getirmesi Stravinsky'nin müzik konusunda bakış açısıyla benzemektedir. "Sanatıyla, fikirleriyle, hareketleriyle tam bir XX. yüzyıl bestecisi olan Stravinsky; Picasso, Gauguin ve Matisse'in resimde tuttıkları yoldan yürümüşlerdir."²⁹⁴ Bestecinin müzikteki yaratıcılığını üç döneme ayırabiliriz. İlki 1920'ye kadar devam eden Rus müziğinden yararlandığı dönemdir. Bestecinin XX. yüzyıla damgasını vuran en önemli besteleri bu dönemdedir. İlk bale müziğini 1910 yılında yayınladığı Ateş Kuşu'dur.²⁹⁵ Besteci ilk bu eseriyle tanınmaya başlanmıştır. İkinci bale müziği bestesi, 1911 yılında Paris'te sahnelenen Petruşka'dır.²⁹⁶ Ateşli Rus ritimleriyle çarpıcı bir atmosfer yaratan beste,

"aşk, kıskançlık, ölüm, ölümsüz ruh ve benzeri Eski Rus motiflerinden yararlanılarak hazırlanan bu müzikte yer alan Rus dansları, yan yana modal melodik kısa çizgilerle örülmüştür ve sert bir ritmik yapılanmayı sergiler."²⁹⁷

Üçüncü bale müziğini, XX. yüzyıl müziğinin önemli ve meşhur yapan ise tarih öncesi Rusya'da geçen, bakirelerin kurban edilmesini anlatan, 1913 yılında Paris'te yayınlanan ve ilk ton-dışı yapıtı olan Bahar Ayini'dir.²⁹⁸ Buna göre; Ateşkuşu'ndaki orkestranın parlak renkleriyle sanatını ön plana çıkarmayı başarmıştır. Petruşka'nın bitonal akorlarında her iki balenin fonetik ve düzensiz ritim kalıpları uyumsuzluklara yol açar

²⁹³ Adnan Turani, *Modern Resim Sanatının Gerçek Çehresi*, Doğu Ltd. Şirketler Matbaası, Ankara 1960, s. 83.

²⁹⁴ Azize Erten, vd. a.g.e., s. 226.

²⁹⁵ L'Oiseau de Feu: Büyücü Kaşçay'ın saray bahçesine giren genç Prens İvan, orada Ateş Kuş'u görüp yakalar. Kuş özgürlüğünü başışlamasını dileyerek ona sihirli bir tüy verir, uçar gider. Sarayın kapısı açılır, on üç güzel prenses çıkıp dansa koyulurlar. İçlerinden biri Prens'in hoşuna gitmiştir, saraya dönen kızları izler. Kaşçay Prens'i görür, onu cezalandırıp taş haline getirmek ister, fakat Ateş Kuş'un verdiği tüy sihirli sözleri söylemesini engeller. Kaşçay cehennemi bir dansa koyulur, bitkin yere yuvarlanır. İvan saraydan bir kutuyla çıkar. Kutuda Kaşçay'ın büyü gücünü saklayan yumurta vardır. Yumurtayı kırar gücü yok edip sevdiği prensese kavuşur.

²⁹⁶ Petruşka: Bir kukla tiyatrosunda sihirbaz kuklacı, oyuncularını tanıtmaktadır; işte beyaz suratlı Petruşka, işte üniformalı zenci, işte kırmızı pantolonlu balerina. Oyunda üç kukla sihirbazın büyüyle canlanır. Aşırı duygulu Petruşka balerinayı sevmekte, zenciden kıskanmaktadır. Balerina odasında zenci ile sevişirken dayanamaz içeri girer. Zenci, Petruşka'yı odadan atar; panayı tüm neşesiyle sürerken zavallıyı kovalayıp öldürür. Halk korku içinde kaçar, sihirbaz kuklacı gözükür, öleni gösterir, bu tahtadan bir kukladır. Parçalanmış kuklayı alıp çıkarken Petruşka'nın mahzun, acılı ruhu göğe yükselmektedir.

²⁹⁷ Ahmet Say, 2003, a.g.e., s. 487.

²⁹⁸ Le sacreduprintemps: 1-Yeryüzünün Tapınışı: Doğanın sırlarını bilen yaşlı bir kadın çevresindeki gençlere bu esrarı açıklamakta, gençlerin yüzü ve hareketleri, başlayan baharın etkisiyle baş gösteren gerilimi yansıtmaktadır. Nehirden çıkan bir genç kız grubu gençlerle dansa koyulur. Kızlar uzaklaşırken kabilenin yaşlısı gözükür, yere kapanarak yeryüzünü takdis eder, tüm gruplar yeryüzü onuruna tekrar dansa başlar. 2- Kurban:Gençler, Bahar Tanrısına kurban olarak seçilen ve hareketsiz olarak duran bir kızın çevresinde dans ederken rahipler yaklaşır, korkudan bitkin düşen kızı dansa zorlarlar. Kız ölüm dansına başlar, soluksuz kalıp yere düşer ve ölür.

ve vurma çalgıların şiddetli ritimleri Bahar Ayini'ni meydana getirir.²⁹⁹ Bahar Ayini ilk sahnelendiğinde oynayanlar ve protesto edenler arasında salonda meydana gelen kavgalar, bayılmalar ve düelloya davetler sonucunda eleştirmen Guido Pannain bu yapıt hakkında “*Yapıt Stravinsky'nin yaratılışındaki barbarlığın dışa vuruluşunun sonucudur. Stravinsky'nin müzik duygusu, bütün ilkelerde olduğu gibi, harekete yani ritme bağlıdır.*”³⁰⁰ Diyerek skandallara sebep olduğu açıkça görülmektedir. Bahar Ayini'nde kullanılan poliritmik teknik, dönemine göre gerçek anlamda yadırganacak derecede bir çarpıcılığa sahiptir. “Değişen ölçü birimlerinde değişen ritimler yer alıyor ve ritmik canlılık, melodik çizgileri bir arada duyuruyordu.”³⁰¹ Stravinsky, ilkel medeniyetlerin müziğinde önemli bir unsur olan ritmi XX. yüzyıl modern müzikte müziğin temeli haline getirmiştir. Bu üç bale müziğinden özellikle son ikisi XX. yüzyıl müziğinde en önemli örnekleri haline gelmiş ve birçok genç besteciye etkisi altında bırakmıştır. Bu üç bale müziği Rus balesi için bestelediği en önemli bale müzikleridir.

Küratör Robert Rosenblum, Stravinsky'nin Picasso ve Braque ile arasındaki en göze çarpan paralelliğin Bahar Ayini'nde bulunduğunu dile getirir ve melodik çizginin “parçalanmış motiflere ritmik desenlerle pürüzlü ve kübist resimlerin açısız düzlemleri olarak kayan ve geleneksel bir akışkan dizilimi duygusunu eşit derecede tahrip ederek parçalıyor”³⁰² dedi. Bunun yanında Petruşka'nın eşzamanlı seslerinin çok kutuplu olmasından yola çıkarak, perspektif kurallarını yıkan kübizmin çoklu görüntüsüne yakın bir benzetme olduğunu da belirtmiştir.

İkinci dönem ise 1920 yılında yazmış olduğu Pulcinella balesiyle başlamış olan 1920-1952 yılları arasındaki Yeni klasikçi dönemdir. Bu dönem eski üsluplardan ayrılıp daha önceki Barok ve klasik anlayışa geri dönüştür. Barok dönemin form anlayışında tonal ve atonallığı birleştirerek kullanılmıştır. Picasso'nun da uzun süredir maskeli göstericilerden etkilenmesi, Napoli'de birçok komedy kuklasının almasının yanı sıra komedy maskesi satın alması Picasso'nun o dönemdeki hayran olduğu karakterler Pulcinella için çizdiği karakterlerin olduğu not defterinde bulunmaktaydı. (Resim 2.17.-23.) Picasso'da Stravinsky gibi bu karakterde bulunan kötü niyet ve hafif meşrepliğe odaklanmıştı. Picasso'nun 1917 yılındaki Pulcinella çizimlerinin olduğu İtalyan defter,

²⁹⁹ Evin İlyasoğlu, a.g.e., s. 223.

³⁰⁰ Ahmet Say, 2003, a.g.e., s. 487.

³⁰¹ A.g.e.

³⁰² Thomas Henri Greer, a.g.e., [Bkz. Cubism and Twentieth-Century Art (New York, Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1960), p. 40.

dekor için bir skeç ve bale için karakterler listesi içermekteydi. 1919'a kadar Pulcinella görevlendirilmemesine rağmen Picasso'nun baştan beri hep baleyle ilgilendiği ve Napoli'de yaşadığı zaman boyunca besteci arkadaşı olan Stravinsky ile birlikte onun tasarım konseptini oluşturduğu açıktır.

Buna rağmen İspanyol Manuel de Falla projeyi reddettikten sonra Diaghilev'in ikinci seçimi Stravinsky oldu. Falla'nın reddi Ballets Russes dosyasında Stravinsky'nin aklını çelmek için Picasso ile ortaklık komisyonunu kullandığı emprezaryo için bir talihti.³⁰³

Stravinsky'nin 1917 yılında Napoli'de paylaştıkları zaman boyunca Pulcinella'daki net uyumu, ararındaki ortaklık ve arkadaşlığının önemini gösteriyordu. Gerçekten de

(...) Picasso ve Stravinsky'nin arkadaşlıkları, sert commedia dell'Arte ve onun ana karakteri Pulcinella'ya olan aşklarında birleşti. Napoli'de, Pulcinella'nın gösterileri genelde iğneleyici konuşmalar yapan ana karakterin yoldan geçenlere uzun nutuklar attığı sokaklarda sergilenirdi. Bu popüler kültür şekli, bayağılığa eğilimi, adaba aykırı mizah ve güldürüsü ile, sanattaki romantizmden tamamen yoksul olduğunu gösterdi.³⁰⁴

Pulcinella balesinin prömiyeri 1920'de olmasına rağmen arada geçen süre zarfında Picasso ve Stravinsky'nin uzun süre iş birlik süreci içinde olduklarını göstermektedir. 1919 yılındaki ortaklıkları ve 1917 yılındaki baledeki başlangıçları arasında her iki sanatçının arasındaki yakınlık ve samimiyetin göstergesi olan küçük minyatür işler ortaya çıkardıkları sanatsal diyaloglarla meşguldürler. İki dost arasında Ragtime'daki iş birliğini ortaya çıkaran sanatsal alışverişleri başkalarının işlerinden bir şeyler yakalamaya çalıştıkları yadsınamaz bir gerçektir. 1920 yılındaki Pulcinella balesindeki bütünlüğün temelini şekillendiren teknik, Picasso ve Stravinsky'nin ortaklıklarına nasıl yaklaştıklarına dair bize önemli bir inceleme alanı sağlar. Birbirleriyle olan fikir alışverişi de Stravinsky'nin yeni arkadaşını müzikal formda anmak istemesiyle olmuştur.³⁰⁵ İkilin birbirine merak uyandıran çizimler yaptıktan sonra 1919'da Ragtime çiziminin Stravinsky'nin piyano uyarlamasına, Picasso ön kapak tasarladığı zaman iş birliği yaptılar. Picasso iki müzisyen için sayfada sallanan ustalıkla devam eden tek çizgiyi Stravinsky'nin garip ama iz bırakan ritim ve melodisiyle birleştirdi. Birbirine paralel olan resimli ve müzikli çizimler kayda değer bir birlik ve simbiyoz yaratmıştır.³⁰⁶ Böylelikle;

³⁰³ Nandlal Carina, a.g.e., p. 83.

³⁰⁴ A.g.e., pp. 82-83.

³⁰⁵ A.g.e., pp. 83-84.

³⁰⁶ A.g.e., p. 86.

Picasso'nun çizimi özellikle, sanki Stravinsky'nin çizimini direkt olarak içine karıştırıyormuş gibi, figür değişimindeki sembolleri kullanıyordu. ... Picasso, müzisyenlerinin özelliklerini oluşturmada müzikal resmetme (ikonografi) yi kullanıyordu.³⁰⁷

Stravinsky'nin beş ölçülük olan kısa eserindeki asıl amaç, kübist fikirleri keşfetme yoluyla ritim ve melodiyi karıştırmaktı. Bu durumda,

Stravinsky, Picasso'nun müzikal ve görsel dili birbirine uyum sağlayan ve tanınan forma bağlayan gramer ve yapıları keşfetme ilgisiyle örtüşüyordu. Ve o dille yazdığı zorluğu ona ithafını şu dizelerle anlatıyordu. Pour *Paolo Pi/ca/ss/o le posterité/ Igor Strawinsky, Apprele, 13ieme 1917* (Senin için Paolo Picasso, gelecek kuşaklara, Igor Stravinsky, 13 Nisan 1917)³⁰⁸

Stravinsky, Picasso'nun ismini hecelere bölerek yeni anlamlar yaratma özelliğini vurgulayarak, kübizmin dille olan bağlantısını göstermiştir. Ve bunun üzerine Stravinsky, Picasso ile Napoli'de tanıştıklarını ölümsüzleştirmek için Pablo yerine Paolo yazmıştır ve ismini İtalyanca olarak tarihe geçirmiştir. Stravinsky'nin yaptığı bu tarihi ithaf onun sakin kimliğinin ve düşünceli doğasının özelliğidir. Hem kendisi hemde Picasso için tamamlanmış sanat eserinin çizimlerinden her söylem arşive koyularak, beş ölçülük eserini arkadaşına *le posterité* (gelecek kuşaklara) adamıştır. Picasso, Stravinsky için çizimini muhtemelen bu müzikal esere cevap olarak tamamlamıştır. Bu çizimin *Pulcinella*'nın çizimlerine adanan İtalyan defterinin arasında ortaya çıktı ve böylelikle besteciye komedyakaracterine bağladı. Çizimdeki asıl önemli nokta çizimin ortasında üç satırlık portre olan kapağın ön sayfasında hiçbir çizik olmamasıydı. Picasso'nun kübist çizimleri genellikle keman, klarnet, klavye gibi müzikal enstrümanlardan oluşmaktaydı. "Picasso, Stravinsky'nin savaş zamanı enstrümantasyonun temelini oluşturan enstrümanların görsel ihtimalleriyle dikkati çekti."³⁰⁹ Picasso bestecinin ismini bir süslemenin altına, ismini ünlü bir ressamın tasarımı üzerine eğlenceli bir eleştirisini ima ederek Stravinsky olarak kasten yanlış yazdı ki bu olaydan da iki dostun arasındaki samimiyeti görmekteyiz. Aralarındaki bu şaka alışverişinden sonra Picasso toplam üç tane çizdiği portrenin birincisini tamamladı. Picasso ve Stravinsky'nin dostluklarını pekiştiren başlıca eser olan *Pulcinella*'nın yanı sıra caz müziğin ilk örneklerine öykünen *Ragtime* eserleri, Bahar Ayini şokundan sonra bestecinin ılımlı yönde ilerlediğini göstermektedir. Nitekim;

³⁰⁷ Nandlal Carina, a.g.e., p. 86.

³⁰⁸ A.g.e., p. 85.

³⁰⁹ A.g.e.

Klasik dönemin başlıca ilkelerinden olan *denge*, *soğukkanlılık*, *nesnel tutum*, program müziğine karşıt olarak salt müzikten yana olma, *egemen kontrpuan dokusu*, bestecinin ikinci dönemindeki başlıca özelliklerindedir. Kullandığı armoni *modal* ya da *çok tonlu* tekniklere dayanır, ama sonuçta, *tonal*dir. Oysa kendine özgü dinamik ritimsel yapıyı sürdürmüştür.³¹⁰

Kübizm ile neredeyse aynı tarihe denk gelen Stravinsky'nin Neo-klasik dönemindeki yapıtları Picasso'nun meydana getirdiği eserler gibi kışkırtıcı bir hava içerisinde çağdaşlığı meydana getiriyordu. Bu çağdaşlığın içerisinde asıl önemli olan neyin nasıl yapıldığıdır. Picasso'nun eserlerindeki çarpıtmaların çeşitliliğiyle bütüne varımı meydana getiren her yapıt kendi dilini konuşmaktadır, özgünlüğü ön plandadır. Bu, “(...) tarihsel modellerin ve anlatım araçlarının kullanımında görülen tutku ve örneklerin özgün bir yaratıcılığın içinde değişime uğratılması, Stravinsky ve Picasso'nun ortak nitelikleridir.”³¹¹ Kübistlerin doğadaki objelerin kendi öz şekillerine geri getirerek oluşturdukları nesnelere geometrik biçimlere indirgeyerek stilize etmesine benzer şekilde Stravinsky'nin Petruşka balesiyle besteci müzikteki stilizasyonlarına başlar. Meyerhold'un Rus tiyatrosuna getirmiş olduğu kuram ve kavramı Stravinsky yaşamı boyunca yapıtlarına aktarmıştır. Meyerhold'un 1906'da sergilediği Alexander Blok'un *Gösteri Odası* oyununda Rus tiyatro yönetmeni olan Stanislavski'nin natüralist tiyatro anlayışının yani doğanın, psikolojinin ve yaşamı direkt bütün ayrıntılarıyla oyuna yansımaları düşüncesinin tam karşısındadır. Meyerhold'a göre, “(...) doğacı tiyatro, yaşamın kendisini kusursuz bir illüzyonun içinde yansımalarını amaçlarken, sanat yapıtında bütünün dengesi, orantısı, armonisi bozulmakta ve sanatsızlığa düşülmektedir.”³¹² Ele alınan tiyatro ilkesinde tiyatronun bir parçası sayılan ve dördüncü boyutu olan seyirci de oyuna katılmalıdır. Tiyatronun sunduğu mizansenler yardımıyla sahnedeki imlenenleri tamamlaması seyircinin hayal gücüne bırakılmıştır. Bu da stilizasyonun illüzyon ile savaşmakta olduğunu göstermektedir. Eski komedyenlerin tekniklerini anımsatan sahne ışıklarının kaldırılması, kulisle sahnenin birleşmesi, masklar kullanılmaktadır. Eski tiyatro geleneklerinin bunun gibi öğeleriyle seyirci, aktörü sadece bir oyuncu olarak görmekle yükümlü tutulmaktaydı. Stilizasyon ilkesiyle, geleceğin kalıcı olabilen öğesi simge ile birleşmektedir. Bilinçli stilizasyon metoduyla çekici mizansenler yaratabileceğini Evreinov ve Valeri Brjussov da bu yöntemi savunmuşlardır. Özellikle;

³¹⁰ Ahmet Say, 2003, a.g.e., s. 489.

³¹¹ Leyla Pamir, a.g.e., s. 382.

³¹² A.g.e., s. 379.

illüzyona yanılısma karşı Stilizasyon anlayışında, sanatı sanat olarak görme ögesi, saf bir biçim anlayışı, buluşların üstünlüğü, *suni* ve *grotesk* olanın vurgulanışı ve çekiciliği, Meyerhold'da olduğu gibi, Stravinsky'nin sanatında da aynen vardır. Sanat maddesinin seçimi, gerçeğin gerçekleştirilmesini amaçlamayıp, sanatçının yaratıcı esinlerine dayanmaktadır. Seyirci, ya da dinleyici, algılamakta olduğu bir durumun hemen ardından, hiç beklemediği bir başka durumla karşılaşabilmelidir.³¹³

Meyerhold'un Stravinsky'nin *Le rossignol* yapıtını Petersburg'da sergilediği zaman, sahne olayları müzik gösterisinden ayrı tutulmaktaydı. Olaylar pandomim şeklinde seyirciye sunulurken şarkıcılar nota sehparlarının önünde yer almakta, koro sahnenin sağına ve soluna düzenlenmiş bir şekilde dağıtılmıştır. Stravinsky'nin şarkılı balesi olan *Pulcinella* balesi de aynı stilizasyon, yabancılaşma, geleneğin bilinçli bir şekilde kullanılması, oyun esprisinin vurgulanması, yaşamın ve doğanın illüzyonunu yenmesi, konunun ikinci planda kalması önemlidir. Canlı bir diyalektiğin, yeni buluşları ve geleneğin aynı oranda bir gelişimi savunmaktadır.

Stravinsky'nin yeniklasik dönemdeki eserlerinin büyük bir çoğunluğu, daha önceden var olan bir müzik tarzının güncelleştirilmesi ve kendi diline uyarlanmasıyla oluşturulmuştur. (...) Stravinsky müziğine ebedi ve evrensel bir nitelik kazandıracak bir üslub nesneliliği arayışındadır. Ama bu tutumun ulaştığı açmaz durumu, kişisel özelliğın yok olmasıyla kendini gösterir.³¹⁴

Kübist resimde kullanılan objelerin tek bir bakış açısı kullanmak yerine birden çok bakış açısı kullanılarak görüntüleri tek bir karede toplayarak görünen gerçeklik yerine asıl gerçekliği aramaya çalışmışlardır. Böylece geleneksel perspektif kurallarını yıkarak nesnelere her açıdan görebilme yetisine sahip oldukları bir bakış açısını belirlemişlerdir. Derinlik kavramı normal perspektifin aksi yönde, nesnelere üst üste yan yana düzenlenen imgelerin tuval üzerinde soyut mekân anlayışıyla yer değiştiriyordu. Geleneksel resmi oluşturan bu elemanlar sadece görünen dünyanın illüzyonundan ibarettir. Derinlik olgusu sadece illüzyonla oluşturulmuş bir mekânsallıktan ilerisi değildir. Böyle bir durumda bu yansımanın gerçeklikle hiçbir ilgisi olmayan gerçeğin bir temsilinden başka bir şey değildi. Fakat kübistler nesnelere duyularla algılanmayıp akılla kavranabildiği düşüncesindeydiler. Nitekim;

Kübizme benzeyen bir karşılık yok müzikte, ama modern sanatın anlaşılması güç olan sayıca fazla özelliği, müzikal bağlamda denklik sayılabilir. Bazıları bunu Stravinsky'de buluyor – tarzı, tesadüfen neredeyse Picasso'daki kadar değişime uğramış.³¹⁵

³¹³ Leyla Pamir, a.g.e., ss. 379-380.

³¹⁴ Tematik Ansiklopedi, 1993, s. 397.

³¹⁵ Hargreaves Ashworth, Alec, a.g.e., p. 127.

Stravinsky her ne kadar kübist besteci olarak tanınsa da bunun yanı sıra XX. yüzyıl bestecisi olan Prokofiev, müzikte kübist besteci olarak tanımlanabilir. Onun *izleksel*³¹⁶ materyali net bir tanımken, yöntem tarzı belirsizlikten uzak ve simetrik olan desenlerdir. Buradaki amaç daha keskin, entelektüel bir yaklaşım isteyen bir izlenim yaratmaktır.³¹⁷ Nitekim;

Petruška balesinde kullanılan beş Rus halk ezgisi çeşitli uzunluktaki cümlelere ve ses gruplarına ayrılmıştır. (...) Folklorik öğeler, alışlagelmiş hallerinden, aralık bileşimlerine soyunurken, ortaya çıkan sadece ritmik hücrelerdir. *Sıradan* bir müziğin alıntıları, çalgılanmalarıyla birlikte *montaj* türünü sergiler. Rus halk ezgilerinin parçacıkları verilirken, süreklilik aniden kesilmekte ve Fransız *Laterna müzikleri*, Viyana'lı besteci Lanner'in *Vals* parçacıkları araya girmektedir. Bu kesilerek birleştirilmiş bölümçükler; kolajlar, Fransız Kübizm akımıyla aynı koşutluktadır.³¹⁸

Petruška'dan sonra sahnelenen Bahar Ayini, Kedi Ninnisi Şarkıları, Üç Japon şiiri Üzerine Şarkı gibi yapıtlar biçem bakımından büyük farklılık göstermeye başlamıştır. I. Dünya Savaşı'ndan sonra Bach'ın yeniden yaşatılmak istenmesi XX. yüzyılın önemli bir akımı olmuştur. Aslında bakarsak Stravinsky'nin Neo-Klasik kavramı Bach'a dönüş değil de eski müzik maddesinin başka bir şeye dönüştürülerek XX. yüzyıla aktarılması anlamına gelmektedir ve aynı zamanda bunun sonucunda ortaya çıkan çelişkilerin sergilenmesidir. Neo-Klasik müzikte anlatım öğelerinden ziyade yapısal düşünceyi ön plana alan bu yeni müzikteki en önemli yapısal kavram *kontrpuandır*.³¹⁹ Picasso'nun müzikal natürmortlar yaptığı dönemle aynı zamana denk gelen Stravinsky'nin Neo-klasik müziğinde ele aldığı kendine ait ritim alanındaki buluşları bestecinin en önemli özelliğidir. Stravinsky'nin değişik dönemleri,

(...) XX. yüzyıl müzik tarihinde değişik akımların öncülüğünü yapmıştır. İlkelcilik, yeni klasikçilik, folklorculuk ve hatta gelecekçilik bile Stravinsky'den ışık almış akımlardır. Her dönemde değişik giysilere bürünse de ritim öğesine ayrıcalık tanınması bestecinin özelliğidir.³²⁰

Peter Hansen, Stravinsky'nin müzik tarzındaki değişiklikleri şöyle değerlendirir:

*Halk, Picasso'nun resim çalışmalarına yepyeni bir kurallar dizisi vermeye başlamasından ziyade, bir tür entelektüel problem çözme resminin şokundan kurtarılamaz. Böylece [Stravinsky] ünlü dönemlerini – pembe, mavi, kübist, yeni klasik ve diğerlerini geçirdi.*³²¹

³¹⁶ *Tematik*

³¹⁷ Hargreaves Ashworth, Alec, a.g.e., p. 117.

³¹⁸ Leyla Pamir, a.g.e., s. 384.

³¹⁹ A.g.e., s. 387.

³²⁰ Evin İlyasoğlu, a.g.e., s. 223.

³²¹ Thomas Henri Greer, a.g.e., p. 247. [Bkz. An Introduction to Twentieth Century Music (Boston, Allyn and Bacon, Inc., 1961), p. 156.]

Diyerek Picasso'nun stilindeki değişikliklerin örtüşmesini dile getirmiştir. Max Graf, Picasso'nun stilindeki değişimlerle ilgili bir tanıtımda Picasso'nun 1914 yılından itibaren Stravinsky'nin dönüşümünde yer aldığını söylemiştir. Eric White, Picasso'nun kaligrafik yaklaşımını bestecinin vokal ortamdaki kelimelerin hece ölçüsüyle ele alınmasıyla karşılaştırdığında ortaya attı. Hansen'in benzetmesi ise, üflemeli çalgılar için oktet'teki gibi daha küçük enstrümanları kullanımını kübistlerin sınırlı renk kullanımına yaklaştığına işaret etmektedir. Sanatçı ve besteci arasındaki bu karşılaştırmalardan çoğu ikilinin sanatını tartışabilecekleri cümleler sunarken ikisinin çalışmalarında pek çok benzerlik bulunsa da bu özdeşleşlerin çoğu temel öğeler temelindeki yüzeysel dernekler gibidir. Bilhassa;

(...) 1920'den sonraki yapıtlarında bir yandan ilkel ritimlerin çarpıcılığına dayanan melodi, armoni, çok ses anlayışı ve orkestralama açılarından yenilik getiren üslubundan vazgeçmemiş yeni-klasik terimiyle tanıtılan bir yola yönelmiş, eski bestecilerin anlayışına dayanarak yapıtlar vermiştir.³²²

Picasso 1915 yılında Jean Cocteau ile tanışır. Bu tanışma Diaghilev'in Rus Balesi için tasarlamakta oldukları sahne sırasındadır. Rus Balesi aynı zamanda ilk modern bale topluluğunu oluşturmaktadır. Ressamlar (Picasso, Braque, Marie Laurencin), besteciler (Stravinsky, Satie, Auric, Poulenc), koreograflar (Cocteau, Nijinska, Massine) provada bir araya gelerek dönemin sanatsal sorunlarını tartışarak yeni formüller, yeni sanatsal teoriler konuşmak için kaçınılmaz bir ortam olmuştur. Diaghilev, hem sanatçılarla hem de bestecilerle başarıyla iletişim kurmak için hayal gücüne sahipti. Diaghilev, bale için alışılmadık ve şaşırtıcı bir gösteri hazırlamak istiyordu ve bunun için de dönemin avant-garde sanatçılarıyla işbirliği yapmıştır. İşbirlikçi sanatçıların farklı sanat hareketlerine bağlılıkları göz önüne alınmadan ortak ilgi çeken faktörden biri gelenekselciliğe muhalefet oluşmasıdır. Apollinaire'ın sürrealist bale olarak nitelendirmesine rağmen Picasso, Satie, Cocteau ile işbirliği yapmalarını sağlayan en önemli faktör, kübist bir sahne yapıtı olan Parade'ı üretmeleridir. Mellers bazı yazarlarla birlikte Satie'nin kompozisyonlarının arasında en kübist olduğunu iddia etmiştir. Fakat Picasso, Parade'ı kübist hareketin amaçlarıyla uyuşmamsından dolayı, kübist bir ürün olması konusundaki fikirleri reddetmiştir. 1915 yılında Parade için ortaya sunulan fikirler ve hazırlıklar Stravinsky ile çalışmak isteyen Cocteau tarafından tasarlandı. Balenin öyküsünü Cocteau yazmıştır. Erik Satie ise bale için kostüm tasarımcısının Picasso olduğunu düşünür. Çünkü Parade'in konusu bilindiği üzere sirk sanatıyla ilgiliydi ve

³²² Faruk Yener, *Müzik Kılavuzu*, Bilgi Yayınları, İstanbul 1983, s. 356.

kübitler yapıtlarında panayır alanları, sirkleri konu olarak ele almışlardır ve baleyi de burjuva eğlencesi olduğunu ve özentili buldukları gerekçeyle aşağılamışlardır. Cocteau, Picasso'nun bu sanata karşı yakın ilgisini bilmesinden dolayı birlikte çalışmak için hem Picasso'yu tasarımları için hem de Erik Satie'yi müziği bestelemesi için ikna etmiştir. Sirk konusunu daha önce Seurat, Lautrec, Daumier tarafından işlendiği için resim sanatında çok büyük bir yenilik sayılmasa da bale sanatında popüler bir konunun seçilmesi ve gerçek bir öykünün sirk sanatçıları tarafından sahnelenmesi bakımından bir yenilik olarak görülmektedir. Picasso'yu etkileyen Parade'nin konusu Cocteau'nun dehasıdır. Picasso çalışmaya başladığı zaman öyküde daha gerçeklik, biraz nükte ve görselliğe daha fazla ağırlık verme yönünde biraz değişiklik yapmayı düşünmüştür. Cocteau öyküyü değiştirerek ortak bir çalışmaya imza atmışlardır. Picasso, *Geçit Töreni için Sahne Perdesi* (Resim 2.24.) resminde o zamana dek elde etmiş olduğu en büyük ve en eksik figür kompozisyonuydu. Picasso bu çalışma için Roma'da sahneye yukarıdan aşağı inip çıkacak perdenin ve kostüm tasarımlarını yapmıştır. Parade, Cocteau'nun librettosu, Picasso'nun dekorları, Satie'nin bestesi ve Massine'nin koreografisi ile sahnelenmiştir. Sahne yönetmenleri kendilerini üç metre gösteren kübit öğelerden meydana gelen konstrüksiyonlar giymekteydiler. Ağaçlar, gökdelenler ve bir atı giymişlerdi ve sahne dekorları olarak dolanmaktadılar. (Resim 2.25.) Amaçları ise dansçıları cüceye benzetmekti. Gösteri 1917 Şubat'ında Paris'te Théâtre du Châtelet'de sergilenir. Apollinaire, Picasso'nun kübit tarzda tasarladığı dekor ve kostümlerin direkt ressamın sanat anlayışını nitelediği için sanat dünyasını derinden etkilediğini söylemiştir. Picasso ve Satie aynı sahne için çalışsa da Picasso'nun sahnesi daha başarılı olmuştur. Bu sahne performansı birçok kişi tarafından başarısız sayılsa da işbirliği halindeki sanatçılar için büyük bir avantaj olmuştur. Halk daha çok eleştiri ve tartışmalarla sonuçlanan gösterilere katılmak için daha isteklidir. Gerçekten de;

Satie'nin kübit bir görsel kolaja benzer bir ses kolajı yaratmak için gürültü etkileri istediğini ısrar etti: Dalgaların, daktiloların, revolverlerin, sirenlerin veya uçaklardaki bu taklit sesler, müziğin içinde, gazetelerin, boyalı, ahşap tahıl ve kübit ressamların resimlerinde doğada nesnelere ve kitleleri yerleştirmek için; sıkça kullandıkları diğer günlük objelerle aynı karakterdedir.³²³

Shattuck, kolaj etkisinin gürültü aletlerinin kullanılmasından değil de orkestra ile popüler temaların fragmanlarının kullanılmasıyla gerçekleştirildiğine inanmaktadır. Balenin kübizme bağlantısı ekonomik düzenleme bakımından kübitlerin renk

³²³ Thomas Henri Greer, a.g.e., pp. 274-275. [Bkz. "The Cubist Collaborators who have Galvanized the Russian Ballet into New Life," Current Opinion, LXIII (October, 1917), 249.

kullanırkenki kısıtlamalarına karşılık gelirken, gürültülü ses efektleri ise yüzey üzerindeki deneylere karşılık gelmektedir. Shattuck, Satie'nin müziği ile kübizmin her bağının bazı müzikal amaçların XX. yüzyılın güncel sanattaki eğiliminden etkilendiği için ister istemez geçerli olmadığını düşünmektedir ve Parade 1916'da yazılmasına rağmen yirmili yılların sanatsal davranışı ifade modern olanı net bir biçimde ortaya koyan şey, popüler temalar, şenlik havası, organizasyonunun belirgin çizgileridir. Satie, gürültü aletlerinin kullanımında kübistlerin görsel malzemelerini andıran çeşitli müzikal etkilerin ortaya çıkacağını belirtmiştir. Eleştirmenler Parade'ı gürültü haricinde duygu, basitlik, saflık, müzikal netlik gibi sebeplerden dolayı da kübist eğilim olduğunu söylemektedirler. Besteci Everett Helm en iyi kübist örnek olduğuna inanmıştır. İzlenimciliğin ön plana çıkardığı her şeye karşı koyarak ilerleyen yılları genelleme çağdaş sanat ve müziğini etkilediğini söylemiştir.³²⁴

Müzik eleştirmeni Wilfred Mellers, Satie'nin müziğini üç döneme ayırmıştır. Aslında bakılırsa Satie'nin müzik tarzının sınıflandırmasına göre birçok eleştirmen tarafından farklı yorumlanmaktadır. Socrate'ın çökmüş bir tarzı temsil edip Satie'nin kariyerinde bir doruk noktası olduğunu belirtir. Shattuck, Socrate'ın ne dramatik ne de senfonik olmadığını savunurken Socrate kendi yaşamını dramatik bir konuyu sağlamaktaydı. Socrate'ın müziksel anlamda neoklasik eğilimleri olsa da Kübizmin çizgilerine ve renklerine atıfta bulunarak kübist anlamda müzik açısından etkiliydi. Kısacası;

(...) armonik ilişki çimentosu olmaksızın birbirine yakın birkaç açıkça şekillendirilmiş malzeme parçaları ile inşa eder... bu inşaat birimleri tekrarlanır ve istendiği haliyle aktarılır ancak uzatılmaz. Yine kendisi düz çizgi ve düzlemlerle sınırlayan ve renk tazelemesini reddeden erken kübizm ile bir analogi var. Satie bu farklı parçaları birbirine kaynatmak için melodisine güveniyordu. Melodisi unutulmaz ifadelerden değil, kesintisiz bir nota dizilişinden oluşuyordu.³²⁵

Diyerek açıklayabiliriz. Satie'nin 1924'de *Mercure* adlı balesi Picasso, Satie ve Léonide Massine'nin birlikte gerçekleştirdikleri ilk performansı olup *Parade*'dan beri en orijinal balelerden biri olarak görülmektedir. Sahnedeki dekorların etkisinden kübist bir sahne olduğu belirgindi. Picasso'nun tek çizgiyle tuvalin dışına taşmadan çizimdeki saplantısı kostüm tasarımındaki çizgilerde de kullandı. (Resim 2.26.) Stravinsky'nin müziğinde

³²⁴ Thomas Henri Greer, a.g.e., p. 275.

³²⁵ A.g.e., [Bkz. Shattuck, Roger, *The Banquet Years, the Arts in France, 1885-1918*: Alfred Jarry, Henri Rousseau, Erik Satie, Guillaume Apollinaire, Garden City, New York, Doubleday & Company, Inc., 1961.]

ritimsel ve bakış açısı dolayısıyla kübist ressamlarla benzerlikleri görülmektedir ve kübist ressamlarla yaptığı işbirliği sayesinde müziğin içeriğini tasarımlara da yansımıştır. İki sanatçının çalışmalarına bakıldığında dünyayı algılamaları farklı, üretken ve yenilikçi olduğu söylenebilir. Picasso'ya göre; bilinen tüm biçimleri bozmak, yeniden birleştirmek ve yeni formlar elde etmek mümkündür. Sanatçının nesneye ilişkin izlenimlerinin kendiliğinden ve sezgisel yansımaları, Stravinsky'nin çalışmalarının sezgisel ritminde ve melodilerinde belirgin bir şekilde görülmektedir ve aynı zamanda resimdeki gibi geleneksel kompozisyon tekniği de terk edilmiştir. Gerçekten de Picasso ve Stravinsky, sanatlarına ve eserlerine radikal ve farklı bir bakış açısı getirmiştir ve çağındaki sanatçıları da etkilemişlerdir. Bu açıdan bakıldığında kübizm modern sanata açılan bir pencere ve bu yolda atılan en önemli adım olarak gösterilebilir.

2.2. Kübizmin Müzikal Natürmortları ve Mekân

Kübizm, Fransız ressam, ardıl izlenimci Paul Cézanne tarafından uyarılmış ve bir önsezi olarak I. Dünya Savaşı öncesi kuşağın natüralist sanat anlayışını terk etmesine neden olabilecek teorik düşüncelere sebep olmuştur. XX. yüzyılda ortaya çıkan en önemli üç sanat akımından biri olan Kübizm'in (diğerleri Gerçeküstücülük ve Dışavurumculuk) ilkeleri;

(...) 1912 yılında Gleizes ve Metzinger tarafından *Du Cubisme* 'nde ayrıntılı bir biçimde yayınlanmış ve daha sonra 1913 yılında *Les Peintres* (kübist ressamlar), *Meditations Esthetiques* (estetik düşünme)'de Guillaume Apollinaire tarafından bu konuda geniş yorumlar[la]³²⁶

... entelektüel Paris'in sanat çevresine yayılmasını sağlamıştır. Böylelikle Apollinaire tarafından belirtilen estetik düşünceler içerisinde belirttiği üzere resmin konusu olan, alanın ölçümü ve ilişkileri olan bilim, yani geometri, her zaman resmin temel kuralı olmuştur.³²⁷ Apollinaire'a göre resmin tarihsel olarak geçirdiği tüm evrim içerisinde zihinsel olarak fark ettiği şey şuydu:

Şimdiye kadar, Euklides geometrisinin üç boyutu, sonsuzluk duygusunun büyük sanatçıların ruhuna yerleştirdiği kaygılarla yetiniyordu. Ne eski ressamların ne de yenilerinin istediği bir şeydi geometrici olmak. Ama yazarlık sanatında dilbilgisi neyse, plastik sanatlarda da geometrinin aynı şey olduğunu söyleyeceğiz. Oysa günümüzde bilginler artık Euklides geometrisinin üç boyutuyla yetinmiyorlar. Ressamlar tümüyle doğal biçimde ve deyim yerindeyse sezgisel olarak, alanın olanaklı yeni ölçüleriyle ilgilenmeye

³²⁶ Adem Genç, a.g.e., s. 44.

³²⁷ Guillaume Apollinaire, "Estetik Düşünceler III. Bölüm" *Kübist Ressamlar: Estetik Düşünceler*, Janus Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 17.

başladılar; buna modern atölyelerin dilinde bütün olarak ve kısaca dördüncül boyut deniyordu.³²⁸

Nesnelere plastiklik kazandıran dördüncü boyut hem uzayın kendisi, hem de sonsuzluğun bir boyutu olarak nesnelere oranları veren bir zihinsel görü olarak karşımıza çıkar. İşte bu ideal doğrultusunda ressam nesneyi ulaştırmak istediği yetkinlik doğrultusunda oranları nesneye kazandırmayı amaçlar.

Resim sanatının bilimle ilişkisi geometrinin perspektif kurallarının resim yüzeyine yansıtılmasıyla başlamıştır. 1888 yılında keşfedilmiş olan elektromagnetik dalgalar sayesinde insan algısının ötesinde titreşimlerle dolu olan uzam kavramı ortaya koyulmuştur. 1895 yılında X-Ray ışınlarının keşfedilmesiyle çıplak gözle görülemeyen gerçekliklere işaret eder ve dış görünüşün gerçekliğinden şüphe edilmesinde etkili olan uzam anlayışı, insan algısının sınırlarını da sorgulanmasını beraberinde getirmiştir. Bu keşif Kübizm'de, Rönesans'tan beri süregelen perspektif kurallarını reddetme olarak karşımıza çıkmaktadır ve Apollinaire dördüncü boyutu geleneksel perspektifin ötesine geçmek olarak tanımlarken ona göre dördüncü boyut sınırsızlıktır. *Bir şeyin içinden bakma*, seyredilen *manzara* anlamına gelen perspektif; kübizm akımına kadar resimsel mekân, tuvalin yüzeyinden içeriye doğru verilen derinlik etkisi sanki bir pencereden dışarıya açılan manzarayı seyreder gibi bir gözlemci olarak bakmamızı sağlarken, kübizmde algılananın bütünleşik bir bilinç içinde resmetmiştir. Mekân ile yüzeyi birlikte kullanılma isteği Cézanne ile kendini göstermiştir fakat burada kübizmin temel problemi mekân değil, perspektifin göz ardı edilmesidir. Perspektif, zamandaki bir anda uzamdaki belirli bir noktadan bakma arasındaki bağıdır. Mekânı yeniden düzenlemeyi amaçlayan ve çok odaklı bakış açısı olan kübizmde merkezi perspektif bırakılarak nesne ve figürler genişleyerek mekâna dönüşmektedir. Böylece *aynı andalık-eşanlılık*- yani resme *dördüncü boyutun* (*zaman* boyutunun) girmiştir.³²⁹ Kübizmdeki en bilindik yön *boşluk* sorunudur. Picasso ve Braque'ın resimlerini incelediğimiz zaman hep bir ön plan ve bir arka plan olduğu görülmektedir. Analitik kübizmde kesilmiş düzlemlerin birbiri üzerine binerek bir düzen halinde olup, bazı düzlemlerin de diğerlerinin önünde olması gerektiği aşikârdır. Diğer mesele ise kübizmin doğumundan beri süregelen *zamandır*. Bunu şöyle açıklayabiliriz; bir nesneyi yaparken onu belli bir açıdan resim yüzeyine aktarmak gerek, bunu eğer geleneksel perspektif kurallarına uygun bir şekilde aktarırsak

³²⁸ Guillaume Apollinaire, a.g.e., s. 17.

³²⁹ Mehmet Yılmaz, *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, Ütopya Yayınevi, Ankara 2006, s. 44.

gerçeğe yakın bir şekil elde edebiliriz. Ve bu şekle tek bir açıdan baktığımız için diğer açılar es geçilerek tek bir açıdan gösterilmiştir. Oysa nesnelerin diğer açıdan görebilmemiz için etrafında dolaşmamız gerektiği gibi bir de görmesek dahi düşünebiliriz de.

Tuvali bir *uzay* olarak görmekten vazgeçen kübist ressam, bir anlamda, onun derinliği olmayan bir düzlem olduğunu kabul etti; bu arada da modeline şaşmaz bir sadakatle bakma yerine resmini akıldan yapmaya başladı. Resim sanatında Rönesans'tan beri egemen olan tek noktalı bakış açısının terk edilmesi, dünyaya yeni bir açıdan bakılmasına dünyanın *gözden ziyade zihinle* algılanmasına yol açtı. Bu, yeni bir *dil*, dolayısıyla da yeni bir *dünya tasarımı* demektir.³³⁰

Bu yeni bir dünya tasarımında zamanın dördüncü boyut olarak karşımıza çıkması Einstein'ın izafiyet teorisini ortaya atmasıyla da bağlantılıdır. Einstein'ın teorisinden bu yana fizikçiler madde dünyasındaki üç boyuta dördüncü boyut olan *zaman* boyutunu da eklemişlerdir. Görsel algının beraberinde dokunsal algıyı da verebilmek için kübistlerin ortaya koydukları görsel uzam, dokunma duyusunu da içerecek şekilde tasarlanmıştır. Böylece görsel algı, dokunsal algıyla birleştirilmiş olur.³³¹ Kübizimde tüm zamanların tek zamana toplanması üç boyutluluk simultane değil de süksesif sunumla gerçekleşmiştir fakat sonuçta oluşan bütün, simultane yapıdadır. Mekân dışlanmaktan ziyade yüzeyselleştirilmiştir. Bir arada olan zaman ve mekân, mutlak gerçeklik ve mutlak mekâna güçlü bir karşı koyuştur. Boşluğun dört boyutlu olması boşluk-zaman bütünü konusunda büyük bir buluş olarak karşımıza çıkmaktadır.

Kübizme temelde olan bazı ilkeler doğrultusunda nesnelerin biçimsel analizinin Cézanne'ın peyzajları ve natüremortlarındaki geometrik anlayışın doğal bir sonucu olarak ortaya çıktığı bilinmektedir. Cézanne'ın resim sanatını *izlenimci yanılısamadan*³³² kübist formalizme geçirmiş olması,³³³ resimde meydana gelen bu değişme süreci içinde artık temel ilke daima nesnelerin geometrik-biçimsel analizi yönünde olacaktır. Cézanne'ın ana düşüncesi, resim deneyimini görme yoluyla doğaya uygulayarak her ressamın kendine özgü bir vizyon geliştirmesi gerektiği üzerinde duracaktır. Burada vizyon sözüyle ressamın bir optik görüş sahibi olması gerektiğinden bahsederek şunları söylemiştir; “*bizden önce kimsenin bakmadığı gibi bakmalıyız doğaya...*”³³⁴ diyerek

³³⁰ Mehmet Yılmaz, a.g.e., s. 45.

³³¹ Bilen Sever, X-Işınları, Eğri, Uzam ve Kübizm, <http://bilensever.blogspot.com/2012/12/x-isininleri-egri-uzam-ve-kubizm.html> (Erişim Tarihi: 20.02.2018)

³³² *Impressionist illusion*

³³³ İsmail Tunali, 1983, s. 165.

³³⁴ Emile Bernard, *Cézanne Üzerine Anılar*, (Çev. Kaya Özsegin), İmge Kitabevi, Ankara 1997, s. 85.

doğanın henüz keşfedilmemiş değerlerine dikkatimizi çeker. Ayrıca 1906'da Emile Bernard tarafından yayınlanan sözleri arasında nesnelere, küre, koni, silindir gibi geometrik biçimlere göre biçimlendirilmesi gerektiğini sıklıkla söyleyerek bu sözlerde söz konusu olan, doğada keşfedilen duyuşal, görsel düzenleri biçim içine sokmak, onları biçim içine sağlamca yerleştirmek ve böylece de onları görsel olarak gerçekleştirme hedeflemiştir. Çünkü ressama göre "biçim, düzenleyici tinin nesnelere yaptığı hesaplaşmanın ürünüdür."³³⁵ Cézanne kendisinden sonra gelecek olan ressamlar için yeni bir yol açmış olarak tavsiyelerini şöyle dile getirir;

(...) öncelikle geometrik figürler üzerindeki etütlerin yoğunlaştırılması gerekir: koni, küp, silindir ve küreye dönüştürme yönünde çabalar geliştirilmeli, nesne görüntüleri, bu temel formlara indirgendikten sonradır ki, resim yapma alışkanlığı edinilmiş olur.³³⁶

Böylelikle Cézanne, resim sanatını görme duyumumuzla algıladığımız her nesnenin bir aldatım (doxa) olduğu düşüncesiyle resim yapma eyleminin bir göz yanılmasıyla reddedilmesiyle entelektüel bir yaratım olarak resmin daha zihinsel bir algı boyutuna taşınması gerektiğini öne sürmekteydi. Nitekim Maurice Merleau-Ponty'e göre;

(...) farklı deneyimler boyunca hiçbir azami görünürlük sunmayan bir fenomeni görsel şey olarak adlandırmam; ya da ufukta uzak ve ince görünen, tepede ise yeri düzgün belirlenemeyen ve dağıntık görünen gökyüzü gibi, ona en yakın olan yapıların kendisini çarpıtmasına izin veren ve kendisine has bir konfigürasyonla onların karşısına çıkamayan fenomenlere görsel şey demem. Eğer bir fenomen -örneğin bir yankı ya da hafif bir rüzgâr esintisi- sadece duyularımızdan birine kendini sunuyorsa, bir hayaletten başka bir şey değildir.³³⁷

Bu durumda *fenomen, duyularımızla konuşabilir hale gelebilirse ancak gerçek varoluşa yaklaşacaktır* diyerek Ponty, sözgelimi *gerçek varoluşun* ancak rüzgâr şiddetlendiği ve manzarada yarattığı hengamede görülebileceğini söylemektedir. Ponty'e göre Cézanne, "bir tablonun manzaranın kokusunu dahi kendisinde içerdiğini söyleyerek"³³⁸ şunu vurgulamak istiyordu:

Rengin şey üzerindeki (ve renk şeyin tamamını kaplıyorsa sanat eserindeki) düzenlenişi, diğer duyguların yaptığı sorgulamaya şeyin vereceği bütün cevaplara da kendiliğinden imler; bir şey ancak o şekle, o dokunsal özelliklere, o ses ve kokuya da sahip olmakla o renk de olabilir; şey, benim bölünmez varoluşumun kendi önüne fırlattığı mutlak bir doluluktur.³³⁹

³³⁵ İsmail Tunalı, 1983, a.g.e., s. 165. [Bkz. Albert Camus, *Der Mythos Von Sisyphos*, Düsseldorf 1959, s. 16. Türkçe baskısı *Sisyfos Söyleni*, (çev. Tahsin Yücel), 37. Basım, Can Yayınları, İstanbul 2017.]

³³⁶ A.g.e., ss. 100-101.

³³⁷ Maurice Merleau Ponty, *Algının Fenomenolojisi*, (Çev. Emine Sarıkartal ve Eylem Hacımuratoğlu), İthaki Yayınları, İstanbul 2017, s. 430.

³³⁸ A.g.e.

³³⁹ A.g.e.

Kısacası belirtmiş olduğumuz üzere burada her duyulur özelliği diğerlerine bağlayan bir sembolizm vardır. Örneğin sıcaklık, deneyimde kendisine şeyin bir tür titreşimi olarak verir. Renk ise şeyin bir tür kendi dışına çıkışı gibidir ve çok sıcak bir nesnenin kızarması *a priori* olarak zorunludur, onun parlamasına neden olan şey titreşimindeki aşırılıktır. Cézanne’ın figüratif resimlerine Ponty’nin getirdiği bir başka düşünsel boyuta göre modelin yüzü;

(...) ancak kendisini oluşturan renklerin ve ışıkların düzenlenişi sayesinde bir şeyler ifade eder, şu bakışın anlamı gözlerin arkasında bir yerlerde değildir, tam da gözlerdedir ve portredeki bakışı değiştirmek için renkli bir fırça dokunuşu ressama yeter.³⁴⁰

Titreşimdeki aşırılıkla oluşan renk anlayışına göre Cézanne, gençlik eserlerinde öncelikle ifadeyi resmetmeye çalışır. Ancak Ponty tam da bu yüzden onu yani ifadeyi elinden kaçırdığını söyler. Ressamın,

yavaş yavaş ifadenin şeyin kendi dili olduğunu ve onun konfigürasyonlarından doğduğunu öğrendi. Onun resmi, şeylerin ve yüzlerin duyulur konfigürasyonlarını bütünüyle yeniden yaratarak onların fizyonomisiyle buluşma çabasıdır. Bu, doğanın çaba göstermeksizin her an yaptığı şeydir. İşte bu yüzden Cézanne’ın manzaraları insanların henüz bulunmadığı bir ön dünyanın manzaralarıdır.³⁴¹

Cézanne’ın resminde gerçek olan, her bir momentin diğerlerinden ayrılamaz olmakla kalmayıp bir şekilde diğerleriyle de eş anlamlı olduğu görünümünün mutlak bir eşdeğerlik içinde birbirini imlediği ortamdır, üstesinden gelinemez bir doluluktur. Örneğin;

(...) halının rengini eksiksiz bir biçimde betimlemek, bunun bir halı, yünden yapılmış bir halı olduğu söylemeden ve bu rengin içinde dokunmaya dair bir değer, belirli bir ağırlık, sese karşı belirli bir direnç katmadan mümkün değildir. Şey, sıfatlarından birinin eksiksiz tanımının öznenin bir bütün olarak tanımlanmasını gerektirdiği ve dolayısıyla anlamın, toplam görünüşten ayrılmadığı varlık cinsidir.³⁴²

Anlamın, toplam görünüşten ayrılmadığı hususunu Cézanne şöyle dile getiriyordu: “çizgi ve renk artık birbirinden ayrı değil; çizdikçe boyamış oluyoruz, renk uyumu sağlandıkça çizgi de belirginleşir... renk tüm zenginliğini bulduğunda, biçim de en dolu haline ulaşır.”³⁴³ Oluşan görünüşler sistemi, mekân-öncesi alanlar sabitlenir ve nihayet alanı oluştururlar. Ama bu noktada; “renkle karıştırılan sadece geometrik karakterler

³⁴⁰ Maurice Merleau Ponty, a.g.e., s. 430.

³⁴¹ A.g.e., s. 435. [Bkz. F. Novotny, “Das Problem des Menschen Cézanne im Verhältnis zu seiner Kunst” s. 275.]

³⁴² A.g.e., s. 436.

³⁴³ A.g.e.

değildir. Şeyin anlamının kendisi de gözlerimizin önünde inşa olmaktadır, hiçbir sözel analizin tüketemeyeceği ve apaçıklığı içinde şeyin sergilenmesiyle karıştırılan bir anlamdır bu.”³⁴⁴ Emile Bernard’ın dediği gibi Cézanne’ın her renkli fırça darbesi “havayı, ışığı, nesneyi, düzlemi, karakteri, çizgiyi, stili içermelidir.”³⁴⁵ Bu noktada Ponty’e göre;

(...) görünür bir manzaranın her kesiti, sonsuz sayıda koşulu yerine getirmektedir ve momentlerinin her birine sonsuz sayıda bağıntı sıkıştırarak, gerçek olana hastır. Tıpkı şey gibi tabloda görülmek içindir, tanımlanmak için değil; ama neticede, başka bir dünyaya açılan küçük bir dünya gibi olsa da şeyle aynı saydamlığa sahip değildir. Tablonun tasarlayarak yaratıldığını, onda anlamın varoluştan önce geldiğini ve ancak iletişime geçmek için en az miktarda maddeyle sarmalandığını pekâlâ duyarız.³⁴⁶

Avrupa resminde görülen anlatım biçimleri yalnızca doğayı görmenin ve onu tekrarlamamanın yeni türleriydi. Oysa tablonun tasarlayarak yaratıldığını, onda anlamın varoluştan önce geldiğini sezinen Cézanne’ın sanatıyla birlikte yaratma olayının tümüyle özerk (otonom) bir biçim aldığı görülmektedir. Benzer biçimde ileride Picasso’da kendi kübist sanatını ve genel olarak kübizmi; “salt yeni bir dünya tasarımı”³⁴⁷ olarak değerlendirir. Ve bu noktada *Soyut Sanat*, duyuşsal gerçeklikten uzak, salt dünyayı temsil eden bir soyutluk kavramından hareket etmektedir. Çünkü söz konusu soyutluğun altında çağı belirleyen bir temel kategori; geometri vardır. Ve bu açıdan bakınca yüzyılımızın ortalarına kadar çağın yapısında beliren niteliğin geometri ya da geometrik yasalılık olduğunu görmekteyiz.³⁴⁸ Bu özellik hem Kübizmde hem *Stijl*³⁴⁹ sanatında ve hem de *Süprematizm*³⁵⁰’de ortak bir belirginlik içerisindedir.

Cézanne, açık hava peyzaj çalışmalarına nazaran natürmort çalışmalarında bir nesneyi çeşitli açılardan göstermeye yönelik sayısız denemeye olanak veren ölü doğa

³⁴⁴ Maurice Merleau Ponty, a.g.e., s. 436.

³⁴⁵ A.g.e.

³⁴⁶ A.g.e.

³⁴⁷ İsmail Tunali, 1983, a.g.e., s. 119.

³⁴⁸ A.g.e., s. 134.

³⁴⁹ Stijl, XX. yüzyılın başlarında Hollanda’da ortaya çıkan; mimari, dekorasyon ve resim üzerine bir akımdır. Tinsel armoninin ve düzenin yeni bir ütopye idealinin uğraşındadırlar. Saf bir çalışma ve evrenselliğin savunucuları olarak form ve renkleri basite indirgemişlerdir, eserleri sadece yatay ve dikey çizgiler, siyah ve beyazla birlikte ana renklerden oluşmaktadır.

³⁵⁰ Süprematizm, yaratıcı sanat içinde saf duygunun üstünlüğüdür. Ve onun için görünen dünyanın görsel olguları kendi başına bir anlam taşımaz; önemli olan duygudur ve bu duygu, onu uyandıran çevreden bağımsızdır. Bir duygunun akılda bilinçle *somutluk* kazanması, aslında o duygunun yansımalarının belli bir meca aracılığıyla gerçekçi bir biçimde kavramsallaştırılarak somutlaşması anlamına gelmektedir. Böylesi gerçekçi bir kavramsallaştırmanın Süprematist sanatta bir değeri yoktur... Ve aslında yalnızca Süprematist sanatta değil, genel olarak sanat için böyledir, çünkü bir sanat yapıtının hakiki kalıcı değeri (hangi ekole ait olursa olsun) yalnızca ve yalnızca ifade ettiği duyguya bağlıdır.

aracılığıyla en büyük tutkusu olan doğayı geometrik olarak analiz etme arzusunu gerçekleştirebiliyordu.³⁵¹ Özellikle 1880’li yıllardaki natürmortlarında örtüler, meyveler, vazolar kısacası sabit nesnelere betimleyen sayısız ölü doğalar üretmiştir. Ölü doğa resimleri sanatçının Estaque ile Aix arasında gidip geldiği, seyrek olarak da Paris’e uğradığı ve Medan’da Zola ile buluştuğu portreci döneminden sonra ölü doğa resimlerine başlamıştır. Şişe ve meyve tabaklarının dengesiz biçimde yerleştirildiği oransız ölçüler içinde yer aldığı -dolgun ve iri meyvelerin masa üzerinden düşecekmiş gibi durduğu- perspektif kaçışların göz ardı edildiği resimlerinde Cézanne, kompozisyonun biçimsel çatısını analitik olarak kurmaya başlamıştır. Gerçekten de Aix’den Emile Bernard’a yazdığı mektubunda Cézanne, “*planlar benim resmimde üst üste biner. Bundan ötürü siyah çizgiyle biçimleri sınırlandıran yeni İzlenimci sanatta yeni aşamalara varmakta yetersiz kalmaktadır,*”³⁵² diyerek o güne kadar alışılmışın dışında bir vizyon geliştirmiştir. Böylelikle yeni bir optik görüşün peşinden gittiği ve kendine özgü olan bu yöntemin ilk bakışta kavranması oldukça güç bir yapıda olduğu görülmektedir. Cézanne,

(...) tabloya koyu bir lekeyle başlıyor, ikinci planda daha çarpıcı renklere geçiyor, üçüncü aşamada ise bütün renkleri biraz daha süzüp canlılıklarını artırıyor ve böylece nesneyi üçüncü boyut içinde hacimleştirici bir teknik uygulamış oluyordu.³⁵³

Adeta gölgeleri geliştirerek resme başlayan Cézanne, erken dönem natürmortlarının merkezinde bütünlüğü sağlayan masa örtüsü üzerinde düzenlenmiş parıltılı meyvelerin, kompozisyonun karanlık bölgelerinde bile olsa renklerinden bir şey kaybetmediği fark edilebilir. Kompozisyonlarında ışık, nesneden bağımsız olarak yalnızca renk olarak varlık kazanır. Natürmort nesnelere ayrıntı ve dokusundan çok onların biçimi ve onların birbirine olan etkisini daha çok önemsemiştir. Böylelikle resmin geometrik yapısına önem veren Cézanne’ın doğadan etüt ettiği nesnelere aslında son yapıtlarında bilinçli olarak modüle (modülasyon) edildiği, perspektifi kasıtlı deforme edilmiş analitik ve son derece girift kompozisyonlar oluşturduğu görülmektedir. Son resimlerinde nesnelere tek bir bakış açısından değil, değişken birçok görme noktalarından meydana getirilmesiyle oluşan modülasyonda istençli

³⁵¹ Nicola Nonhoff, *Paul Cézanne Hayatı ve Eserleri*, (Çev. Sema Bulutsuz), Literatür Yayıncılık, İstanbul 2005, s. 54.

³⁵² Emile Bernard, a.g.e., s. 73.

³⁵³ A.g.e., s. 32.

olarak perspektifin bozulması ve yarattığı etki açısından kübist anlayışa doğrudan bir yaklaşım göstermektedir.³⁵⁴

Doğayı etüt etmek için açık havada resim yapan Cézanne'ın natürmortları *mimetik -görsel* yanılsamaya karşı önerdiği alternatif modüle biçimlerle resimsel geometrik bir düzenin varlığını bize sunmaktadır. Bilindiği üzere modülasyon bir müzik terimi olarak literatüre geçmesine rağmen Cézanne'a göre bu terim bir lekeler serisine göre elde edilen bir hacim ifadesidir. Kısacası renk yüzeylerinin karşıtlıklar yoluyla birbirlerini izlemesidir. Bu izleme ile resim aslında birbiri ardınca kenetlenmeleri ile mimariye eş düşebilecek bir yapısallık kazanmaktadır. Renk tuşlarının birbirini destekleyerek oluşturduğu bilinçli fakat doğal olan bu etki, kompozisyonu oluşturan biçimlerin uzay boşluğunda dağılmalarını engeller. Aksi takdirde serpiştirilmiş değişken, rastlantısal görünüm ve anıtsal olmayan biçimler elde edilir. Eğer renk modülasyonu ile yüzey olarak resim oluşturulmaz ise biçimlerin gerçek, değişmez hakikatlerine; silindir, koni, kare ve benzeri gibi yalın gerçekliklerine ulaşamaz. Bu nedenle modülasyon doğanın kalıcı olmayan rastlantı öğelerinin bile değişmez gerçekliğini bu sayede gösterebilir.³⁵⁵ Resmin perspektiften giderek uzaklaşmasıyla Cézanne, biçimlerin yer çekiminden bağımsızlaşmasının yarattığı dağılmanın resim üzerinde gerçekleşmesini arzuluyordu ve bu estetik kaygılar doğrultusunda biçimleri renk tuşlarının karşıt, çakışan yönleriyle ve süre giden zincirleme tonlar ile sağlamak istemiştir. Renk zenginliği sayesinde biçim bütünlüğünün kazanılmasının altında modülasyon sistemi yatmaktadır. Çünkü;

renk bütünlüğü renk gamıdır. Renk gamı ise lekeler serisidir. Renk lekeler serisi ise renk bütünlüğünü sağlar. Böylece sağlanan renk zenginliği biçimin bütünlüğünü ve birlikteliğini resme kazandırır. Bu ise biçimlerin kalıcı, değişmez derinliğine inmenin gerçek çözüm yoludur. Bu çözüm modern resmin – yüzey resminin – bir katalizörüdür.³⁵⁶

Esasen modülasyon terimi ilk olarak M. Denis'in 1890 tarihli *Theories* adlı kitabında Cézanne'ın sanatı üzerinde yazdığı bir metinle karşımıza çıkmıştır. Fakat, aslında Cézanne bu terimi kendi sanatı için çok önceleri kullanmaya başlamıştır. Gerçekten de

Cézanne hacim ifadesini, bir renk gamı, bir lekeler serisi içinde bulunur: bu lekeler, hacimlerin devam edip veya birdenbire durmalarına göre analogiler ve

³⁵⁴ Richard W. Murphy, *The World of Cézanne 1839-1906*, 2. Press, Time-Life Library of Art, Canada, 1974, p. 134.

³⁵⁵ Daloğlu Hakan, *Yüzey Resminde Dinamik Modülasyonda Deformasyon ve Erotizm*, Hacettepe Üniversitesi, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara 1997

³⁵⁶ A.g.e.

karşıtlıklar yoluyla birbirlerini izlerler. İşte bu onun *modle* etmekten çok *modüle* etmek olarak adlandırılmaktan zevk aldığı şeydi.³⁵⁷

Burada modle, biçimlerin natürel hacimlerinin verilmesidir. Modüle olan ise bir kompozisyon oluşturma edimidir. Ancak bu şekilde kurulan bir resim düzeni mekânı ve biçimlerin gerçek hacmini yakalayabilir. Bu hacim ise doğanın derinliğine inilmesiyle oluşan anıtsal bir hacimdir. Böylece bir halı gibi dokunan resmin, doğal derinliği yapmadan nasıl biçimlerin derinliğine ulaşıldığını daha iyi görmekteyiz. Bütün tuval her rengin ayrı ayrı oynadığı ve eğer Emile Bernard'a inanılırsa, sesliliğini “kendi renkli duyum tespitlerine uygun olarak bütünden ayırt edemeyeceğiniz bir halıdır.”³⁵⁸ Böylelikle Cézanne’ın renk modülasyonu modle- olanın karşıtı olarak bir ton sistemidir. Cézanne tarafından telkin edilen anlamıyla modülasyon;

(...) bir araya getirilmiş bir veya birçok hacim veya espasal durumların yüzeylerini tanımlamak için ton sistemine modleye göre mutlak bir öncelik verilir. Modle de bir gri gamının görsel farklılaşması üzerine kurulu bir *valör* sistemi öngörülür. (Siyah – beyaz fotoğraf olgusunda açığa çıkarıldığı gibi) Bu durumda renkli valörlerden söz edilebilir. Tonlar, kromatik bütünü kontrastlarla hareketlendirilen bir denge kuran planlar telkin eder. Oldukça uygun olan eski bir dili yeniden kullanırsak, açık – koyu rengin egemenliği altına sokulur dememiz gerekir. Bu yöntem daha Venedik’te Tiziano tarafından ortaya konulmuştu. Hayatının son kısmında lekelerle resim yapıyordu.³⁵⁹

Böylesi bir resim yapma biçimi fırçanın ilk devinim hareketleri olarak lekelerle resim yapma biçimidir diyebiliriz. Öyle ki fırçanın devinim hareketleri resme yakından bakılınca biçimin algılanmasını engeller. Hatta “yakın olan hiçbir şey gözükmez iken, uzaktan bakılınca imge eksiksiz bir mükemmellikte gözükmektedir.”³⁶⁰ Bu noktada modülasyon, bir görsel birliğe ulaşma çabasıdır ve bu görsel birlik kompozisyon dediğimiz resimsel mekânı oluşturmaktadır. Kısacası modülasyon; “(...) bir geçiştir; bir biçimden bir başka biçime, bir renkten bir başka renge geçişi sağlar. İşte bu geçiş biçimlerin ve renklerin birliğini sağlamaktadır ve Cézanne renklerin birliğinden biçimlerin anıtsal değişmez, bütünlüğünü yakalamıştır.”³⁶¹ Gerçekten de “Cézanne’vari modülasyon, ressamların bir biçimden diğerine, bir renkten onun komşularına, belli bir görsel birliğe saygı gösterir biçimde *geçiş* yaparak espas telkini tasarılarını değerlendirir.”³⁶² Böylece kübist resimler yapı – geometrik biçimler (somut öğeler) ve

³⁵⁷ Jean Rudel, *Resim Tekniği*, (Çev: Neşe Erdok), İletişim Yayınları, İstanbul 1991. s. 101.

³⁵⁸ A.g.e.

³⁵⁹ A.g.e.

³⁶⁰ A.g.e.

³⁶¹ Daloğlu Hakan, 1997, a.g.e.

³⁶² Jean Rudel, a.g.e., s. 102.

hareket – renk geçişleri (soyut öğeler) arasında bir etkileşimdir. Tümüyle bir etkileşim sanatı olan kübizm, cisimler ve onu çevreleyen uzam (renk geçişleri) arasındaki etkileşimini Cézanne’dan sonra Picasso, resim yüzeyince parçaların tutarlılığının geometrik etkinin dolayısıyla modülasyonun yetkinliğine endekslemiştir. Kübist resimde; “(...) parçalar arasında bir tutarlık bulunmadığından bu sahneyi kendine yeterli bir bütün olarak kabul edemeyiz. Parçalardan hiç biri öbürüne gönderme yapmaz; tersine bir parça, ayrı ayrı bize gönderme yapar.”³⁶³

Picasso, Cézanne’dan etkilenerek geometrik bir modülasyon sistemine ulaştığında resim sanatını yapı sanatına daha çok yaklaştırmış olur. Çünkü geometrik biçimler her ne kadar birbirlerinden farklı şekillere sahip olsalar da yine de birbirlerine kenetlenmek için standart özellikler taşırlar. Konturlu kesik ve keskin hatlar başka bir benzer biçimde avantajlı bir kenetlenme yeteneğine sahiptir. Bu standart elemanlar ya da standardize olmuş elemanlar resmin kendi resimsel mekânını oluşturmasında nasıl kullanılıyorsa mimari oluşum içinde benzer şekilde kullanılır. Cézanne’ın kendi renk modülasyon tanımı gibi Picasso’nun geometrik modülasyonu için mimari açıdan bir tanım uyarlanabilir. Bu noktada modülasyon;

(...) bir yapıyı meydana getiren çeşitli elemanlarda boyutların ortak bir ölçünün tam katları olmasını sağlayan yapı ilkesi. Bu ilkenin uygulanmasıyla tam olarak üst üste veya yan yana konabilen standart elemanlar elde edilebilir ve bu elemanlar kurulurken de herhangi bir düzeltmeye ve ayarlamaya ihtiyaç kalmaz.³⁶⁴

Kübizm temel olarak iki disiplin altında incelenir. Bunlardan birincisi *Analitik Kübizm*’dir, ikincisi ise *Sentetik Kübizm*’dir. Ayrıca bu iki ayrımın yanı sıra başka sınıflandırmalara da rastlanır. Bu sınıflamalardan biri kübizmin kuramcısı şair G. Apollinaire’ın yaptığı sınıflamadır. Ona göre kübizm içinde ikisi salt olmak üzere dört eğilimi birbirinden ayırır. Bunlar, sırasıyla: “I. Bilimsel Kübizm, II. Doğal Kübizm, III. Orphik Kübizm, IV. İçtepesel Kübizm”³⁶⁵ dir.

³⁶³ John Berger, *Picasso’nun Başarısı ve Başarısızlığı*, (Çev. Yurdanur Salman ve Müge Gürsoy), Metis Yayınları, İstanbul 1992, s. 159.

³⁶⁴ *Meydan Larousse*, Meydan Gazetecilik ve Neşriyat Ltd. Şti. İstanbul, 1981, s. 864.

³⁶⁵ Bilimsel Kübizm: Görülen değil, bilinen gerçeklikten alınan elemanlarla yeni bütünlükler resmetme sanatıdır. Bu kübist eğilim, nesnel olanı, duysal olanı dışarıda bırakan, salt düşünsel-soyut bir eğilimdir. Sanatçılar Picasso, Braque, Metzinger, Albert Gleizes, Marie Laurencin ve Juan Gris’dir. Doğal Kübizm: Çoğu seyredilen gerçeklikten alınan elemanlarla yeni bütünlükler resmetme sanatıdır. Bu sanat konstrüktif disiplini nedeniyle, kübizmden sayılır. Tarihi resim olarak onun büyük bir geleceği vardır. Onun toplumsal görevi, pek çok vurgulanır. Ama, o salt bir sanat değildir. Çoğu, onda konu ile resimler birbirine karıştırılır. Bu eğilimde olan ressam Le Fauconier’dir. Doğal kübizm, salt bir kübist resim anlayışı değildir. Ama, geometrik biçimleri kullanması ve böylece kurgusalığa

Kübizmi doğru ve yetkin bir biçimde yorumlayabilmek için öncelikle XX. yüzyıl sanatında merkezi bir rol oynayan modernizmin anlaşılması gerekmektedir. Bu anlayış doğrultusunda modernizm, Kübizm yirminci yüzyılın temel taşı sayılmaktadır. Buna göre geçmiş geleneği kesin olarak kırdığından dolayı *modernist* düzlük, optiklik ve sanatın malzemesiyle meşgul olmayı ve böylece objektif olmayan sanatın yanı sıra *asamblaj* gibi diğer modernist ilke ve uygulamalar kadar non-objektif sanata götürecek yeni bir geleneği de başlatmış olmaktadır. Böylelikle “kübizm ikonografiye değil, sadece motiflere –figür, natürmort, nadiren manzara- XIX. yüzyılın ortalarından beri akademik olmayan sanatın çoğunda bulunan motifler dizesidir.”³⁶⁶ Kübizm, Picasso’nun deneysel çalışmaları sonucu 1907 yılında ortaya çıktı, 1910-21 yılları arasında popülerliğini sürdürdü, 1922’den sonra da büyük bir sanat hareketi olarak sonlandı. Kübizm entelektüel olarak tasarlanıp bilinçli bir şekilde geliştirilmiştir. Braque’ın Picasso’ya göre klasik eğitimi daha az olduğu için çok figürlü kompozisyonlar tercih etmemiş olmasının yanı sıra Braque, Picasso ile birlikte Gleizes ve Metzinger gibi kübistler içerisinde Leger ve Delaunay dışında diğerlerinin endüstriyel ilerlemenin çeşitli görünümünü tasvir eden manzaraları resimlerine konu edinmedikleri görülmektedir. Kübistler daha çok bohem hayatın bir parçası olan kafe hayatını ve stüdyo iç mekânlarını resimlerine konu ederek yabancılaşmış bir özel anti-idealizmi ve dolayısıyla burjuvazinin niteliklerini ortaya koymaktadır. Nitekim;

Braque’ın özel estetik haz ve beğenisine olan ilgisi, özellikle de sanatın ve müziğin yaklaşmasındaki Sembolist sinestezinin versiyonu ve Picasso’nun en özel, fiziksel ve anti-idealist çıkarları cinsel istek ve şehvet ile takıntılı olması. Braque’ın müzik ve müzik enstrümanlarıyla meşgul olması, eserlerinde kadınların ve Picasso’daki kadınların diğer egolarının gitar ya da kemanlarındaki kadar sık görülme sıklığında belirgindir.³⁶⁷

Picasso’nun *Demoiselles*’i (Resim 2.27.) cinsel istek ve sonuçlarına ilişkin bir ifadeden başka bir şey değildi fakat *Demoiselles D’Avignon*, aynı zamanda Picasso’nun klasik

girmesi ile kübist resim tarzından sayılır. Orphik Kübizm: Bu orphik kübist eğilim, görsel (visuel) gerçeklikten alınmış değil de, tersine, tümüyle ressam tarafından yaratılmış elemanlarla yeni bütünlükler resmetme sanatı olarak bütünlüklere güçlü bir gerçeklik sağlar. Berrak bir estetik haz uyandıran bu sanatın aynı zamanda sağlam bir konstruktion’u ve yüce bir anlamı vardır. Picasso, Robert Delaunay, Fernand Léger, Francis Picabia ve Marcel Duchamp bu eğilimden sayılır. Görüldüğü gibi, orphik kübizm, kübizmi en başarılı olarak temsil eden bir anlayış olup, daha çok sentetik kübizm niteliği taşır. İçtepesel Kübizm: Apollinaire göre içgüdüsel kübizmdir. Bu görsel olarak değil de, ressama içgüdü ve sezgi ile verilen gerçeklikten alınan elemanlarla bütünlükler resmetme sanatıdır. Fransız İzlenimciliğinden doğan bu hareket, şimdi bütün Avrupa’ya yayılır. Bu eğilim de salt bir kübizm değildir. Çünkü onda düşünsel elemanların disiplininden daha çok doğal elemanların bir kaos’u söz konusudur. [Bkz. İsmail Tunalı, *Felsefenin Işığında Modern Resim*, s. 174.]

³⁶⁶ Fry Edward F., “Picasso, Cubism and Reflexivity”, *Art Journal*, Vol. 47, No. 4, 1988, p. 297.

³⁶⁷ A.g.e.

sahne sanatından yararlanma özelliği gösteren birkaç tablosundan da biridir. Klasik ikonografi, Picasso'dan 1908 ile I. Dünya Savaşı arasındaki süreçte tamamen ortadan kalkmıştır elbette. Çünkü klasik ikonografi kübist hareketin neredeyse tamamından yararlanmadığından kullanım dışıdır. Bunun yanında Kübizm'de formel ve içerik arasında kasıtlı olarak, eski haline getirilmiş bir birliğin paralel olmayarak *Demoiselles*'de olduğu gibi belirgin içeriğinden ziyade sözlü ve tipolojik referansların eğik ikonografisi ile de bir gerginlik içindedir. Kısacası *Avignonlu Kadınlar* tablosu klasik temsilin radikal bir dönüşümü olarak kübizmi ifade eder. Nitekim, "1912'de Balkan krizinde olduğu gibi, cinsel arzunun radikal olarak anti burjuva tepkisine atıfta bulunabilir; ancak her iki durumda da, bu sözlü referansları görsel analoglarına yerleştirir: Klasik temsilin radikal, kübist dönüşümü"³⁶⁸ olarak... Picasso ile yüzleşen bu ikilem, söz ve imajın kaynaştırılmasının arabuluculuğu ile eski-klasik idealizmin yeni bir yorumunu oluşturmasıdır. Kübizm anlayışının merkezinde yer edinen bir diğer konu ise; klasik işçilik ile olan ilişkisi ve bunun altında yatan dış ve iç tasarım olarak bilinen zihinsel süreçler içerisinde yer almaktadır. Klasik bir tasarımcı, üç faktörde eşzamanlı olarak dâhil olmalıdır: "gördükleri şeyler; gördükleri konusunda ön bilgi olarak bildiği şeyler ve gördüğünü ve bildiğini çizmek için, geçmişin sanatından miras aldığı düzenlemeler."³⁶⁹ Picasso'nun değiştirmeden olduğu gibi bıraktığı klasik dizaynın üç karakteri, ampirik gözlem, öncül bilgi ve kalıtsal sözleşmelerdir. İkonografide olduğu gibi bu süreç bilgi ve sözleşmeler arasında fark yaratarak bu farka dikkat çekmek için değişikliklerle başlar. Bu değişikliklerin klasik öğeleri aydınlatmanın yanında klasik öğelerin de akademize edilmesini sağlar. Görsel bir dilin kurulmasıyla ilgili olan bu akademik süreç içerisinde kademeli olarak kaybolan şey hem yeni, orijinal bir deneyim, hem de mevcut bilginin ortaya çıkmasıdır. Dolayısıyla Picasso ve kübistlerin klasik düzenlemeciliğin refleksif bir dönüşümü gerçekleştirdiği en dikkat çekici yollardan biri, organik formları temsil etmek için kullanılan araçların reddedilmesi veya tersine çevrilmesiydi. Düz çizgiler natüremort bir nesnenin veya figürün yüzünün veya vücudunun kavisli konturlarının yerine geçti ve analitik kübizmin düzlemsel yapı taşları haline gelen yeni geometrik hacim setiyle değiştirildi. Bu konturların ve hacimlerin geometrisi ve beliren düzlemsel çizgilerin ana hatları, asla katı bir düzenlilikte, *a priori* olarak akademik anlamda düzenli değildi; ancak daha çok deneysel kararların

³⁶⁸ Fry Edward F., a.g.e., p. 297.

³⁶⁹ A.g.e., p. 298.

sonucuydu. Bu kritere göre Picasso ve Braque ile Gris, *Section d'Or* grubunun üyeleri arasında ayırım yapılması mümkündür. Altın kesim ve modüler geometriye sıklıkla başvurulması Kartezyen öncül düşünceye olan eğilimlerini belirtti. Bu düşünce Seurat veya *École des Beaux-Arts* ile hatta David'in Fransız klasisizminin kendine has geleneğine kadar geriye götürebilmektedir. 1909-11 yılları kübist temsili dünyanın doğrudan görsel izlenimini içermekteydi. Kübist resmin görsel sonuçları resimsel bir yüzey boyunca çoğaldı ve böylelikle klasik temsilin daha ileri dönüşümlerini sağlamış olmasıyla³⁷⁰ kübizm klasik aracılığının yeni bir versiyonuyla birlikte figürlerin karşılıklı ilişkileri olmaktan çok resimsel, düzlemsel üniteler kisvesi altında klasik tutarlılığın yeni bir versiyonunu ürettiler.³⁷¹ Böylelikle kübizm, tek bir çizgi ya da alanın kompozisyonda tutarlılığın yanında çoklu roller üstlendiği aşırı karar verme koşulunu da yaratmış oldu. 1907-11 yılları arasındaki bu dönemde yapılan resimlerde nesnel geometrik parçalara bölünerek kompozisyonun geneline yayılarak düzenlenmiştir ve resim dışı soyut öğeler resme ilk defa eklenmiştir. Braque'ın 1909 yılında yapmış olduğu *Keman ve Palet* (Resim 2.28.) adlı eserde dikdörtgen bir yüzey içinde kompozisyonun büyük bir bölümünü kapsayan ve farklı açılardan parçalanmış bir keman, kemanın üstünde de duvara çivi ile asılı bir şekilde duran palet, paketin arkasında yeşil bir perde ve resmin sol altına yerleştirilen kemanın köprüsü görülmektedir. Enstrümanın parçalara bölünmüş biçimi ve teller, tınlayan gövdesindeki açıklığın üzerinden tamamen kesilir. Bu resimde ele alınan objelerden keman ve palet hem sesi hem rengi bir arada göstermiştir. Picasso gibi tuval üzerinde aynı konunun çoklu bakış açısını başarıyla resmetmek için soluk renkleri kullanması gerektiğini fark etmiştir. Çok renkli bir düzenleme ressam için imkânsız olmasının yanında tasarımın dengeli ve tutarlı olmasını da etkileyecekti. Örneğin;

[Tuvale ilk defa] (...) sanki bir pencereymiş gibi –bir illüzyon aracı olarak- kullanılmadan sanat yapılıyor, tuvalin kendisi bir nesne olarak sergileniyordu. Picasso bundan izleyicinin resmi hayali bir yanıltmanın niteliğine göre değil tasarımın niteliğine göre (renk, çizgi ve form açısından) değerlendirmesi anlamında saf resim olarak söz ediyordu. Şimdi en önemli şey tuvalden önüne serili açılı biçimleri katederken gözün alacağı ritmik ve lirik hazdı.³⁷²

Kemanın yapısını birçok parçaya ayırarak bozmuştur ve keman formunu anımsatacak şekilde tekrar bir araya getirmiştir ve keman artık her açıdan görülmektedir yani her öğe

³⁷⁰ Fry Edward F., a.g.e., p. 298.

³⁷¹ A.g.e.

³⁷² Will Gompertz, *Pardon Neye Bakmıştınız?*, (Çev. Süreyya Evren), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2015, s. 118.

farklı bir bakış açısını almıştır. Braque'ın 1910 yılında yapmış olduğu *Mandolinli Kadın* resmi oval formlarda yaptığı ilk resim olma özelliğini taşımaktadır. Formu oval seçerken, dikdörtgen portre formatından yararlanmışır. Gri, kahverengi ve mavi renklerle sınırlandırılan bu tabloda hem kadın hem de enstrüman eşit bir şekilde işlenmiştir. Parlak ve yoğun renklerden kaçınılması izleyicinin geometrik formların daha kolay anlaşılmasına sebebiyet vermektedir. Hassas bir kol tarafından tutulan çalgı aletinin dış çizgileri tahmin edilebilir ölçüdedir ve deforme edilmiş kafa ile kadını görünüş açıkça görülmektedir. *Mandolinli Kadın* (Resim 2.29.) tablosunda aynı yıl iki versiyonunu üretmiştir. Braque resmini tamamladıktan kısa süre sonra Picasso aynı konuda resim yaptı. Picasso'nun *Mandolinli Kadın* (Resim 2.30.) resmi geçiş dönemi tarzında olsa da yarı geometrik şekle indirgenmiş çoğunlukla dikdörtgen ya da dairesel şekiller içermektedir ve iki sanatçının bu aynı konu üzerinde çalıştığı eserlerde aynı ton renkleri kullanılmıştır. Bununla beraber Braque'ın Picasso'dan etkilendiğine dair düşünceler kısmen de olsa yalanlanmış oldu. Picasso kadın vücudu ile biçimsel kimlik saptamasından dolayı mandolin kullanmıştır. Aynı zamanda resimlerindeki gitar ve keman da bu şekilde anlaşılır. Braque'dan ziyade Picasso'nun çalgı çalan figürleri genellikle çıplak (Nü) tır.³⁷³ Ölü-doğadan³⁷⁴ yola çıkılarak yapılan bu resimlerde nesnelere güçlükle seçilebildiği bir bütünlük içinde anlaşılması zor bir halde oyunu andıran resimler gibi görülürken, biçim başroldeyken renk ikinci plana atılmıştır fakat derinlik etkisinden vazgeçilmemiştir. Picasso'nun müzikal enstrümanları konu aldığı bu dönemde diğer ressamlarla birlikte aynı konuyu işlediği görülmektedir. Hepsinde benzer nesnelere kullanılarak ve kompozisyon geneline parçalar halinde dağılarak kullanılmıştır. Renklerde de ağırlıklı olarak kahverengi ve bej tonlarının kullanıldığı renk ve tonal uyum görülmektedir.

Kübizmde önemli olan mekândan çok içeriktir. Çünkü içerik ne kadar güçlü ise, temsil edilene ilişkin yaşantı da aynı doğrultuda yoğundur. XX. yüzyıl sanatına baktığımızda deneyimlenen bir sanat pratiği vardır, malzemeler gerçek mekândan seçilerek kullanılmıştır ve malzemeler mekânla bütünleşir. Kübizm hareketli ve canlı bir mekân sunmaktadır. Kübizmde 1907'lerin ilk çalışmalarında canlı renkler, keskin sınır ve yüzeye yaklaşan mekân oluşturuluyordu. 1908 yılında Analitik kübizm dönemi ise Picasso ve Braque'ın ilk önemli aşama olan ilk kübist dönemi temsil etmektedir. Adeta

³⁷³ Anne Ganteführer-Trier, *Cubism*, (English Translation. Sean Gallagher), China 2009, p. 48-50.

³⁷⁴ *Natürmort*

canlı renklerden kaçınarak kırmızı, mavi, yeşil renkler kullanmaktan uzak ışık-gölge sanatının en üst noktasına ulaşarak bütün, doğadan hareket edilerek yaratılırdı. Gitar, keman, şişe, pipo gibi nesnelere her açıdan bakılarak yüzeye aktarılırdı. Aynı zamanda ön ve arka plan iç içe geçerek girift kompozisyonlar oluşturulurdu. Sert nesnelere şeffaflaşarak mekân katı ve geometrik bir form halini alır, mekân ve nesnelere birbiri içine geçmiş şekildedir. Formlar üst üste bindirilir, parçalar birbirinin içine geçer. Amaç, bütünü yayıp düz yüzeye yerleştirilerek sunmaktır.

Sentetik kübizm döneminde ise doğadaki gerçek malzemeler (kâğıt, muşamba, gazete) tuval üzerinde görülür. Böylelikle kübizmi yüzey resmine daha çok yakınlştırır. Kübist resimde kolaj malzemelerinin yer almasıyla parlak renkler kullanılmaya başlanmıştır. Tuvali bir uzay olarak görmeyen Picasso, derinliği olmayan bir düzlem olarak kabul etti ve bu olay da yeni bir dünya kurgusunu yanında getirdi. Kübizmin çok bakışlı perspektifi yeni bir mekân anlayışı ve resimde zaman kavramını oluşturdu. Kübist resmin mekânında yüzeyellik hâkimdir ve kübizm, mekânda yeni bir düzenleme ortaya koymuştur. Resim artık gözün gördüğünden ziyade aklın algılandığı bir tarzdadır. Picasso'nun *Cezayirli Kadınlar* (Resim 2.31.) tablosundaki figürler eşzamanlılık açısından her açıdan görülmektedir. Figürün geçmişi, geleceği ve o anki hali aynı figürlerde toplanmaktadır. Böylece figürlerdeki hareketlerin farklı bakış açılarından resmedilerek farklı görünüşleri yansıtılmıştır.

Picasso'nun 1907 yılında yapmış olduğu *Avignonlu Kadınlar* adlı eserinde, kompozisyonun sağ alt tarafındaki figürün profilden ve ön cepheden görülerek figürün farklı bakış açılarından aynı anda verilerek zaman ve mekân çoğaltılmıştır. Bu resim batı sanatında aynı anda dört boyutunda bir arada görüldüğü ilk figür olarak kübist akımda analitik dönemin mantığını ortaya koymuştur. Kübizmin genel sorunsalı olan Analitik ve Sentetik Kübizm döneminde genel anlamda XX. yüzyılın başından itibaren Braque ve Picasso ile beraber perspektif kullanımından sonra en büyük devrim yaşanır. Her iki ressam da hacimlerin iç içe geçirdiği resimler yapmaktaydı. İki boyutlu tuvale doğada üç boyutlu olan nesnelere resme aktarmanın çarelerini araştırmaktaydılar ve o zamana kadar derinlik perspektifle sağlanmaktaydı. Perspektif, zamanın belirli bir anında belirli bir noktadan bakma arasında birebir bağlantı kurmayı öngörmesi nedeniyle Öklideci anlayışın bir uzantısı olarak karşımıza çıkar ki bu durum eşzamanlılık doğrultusunda reddedildiğinde nesnelere tuval üzerinde aynı anda değişik açılardan betimlenebilir hale

gelmektedir. Değişik açılardan betimlenemez olanın betimlenebilir olması kuşkusuz Öklid geometrisinin Rönesans'tan beri gelen bilimsel-linear (doğrusal) perspektif anlayışını reddetmesiyle ve kübizmin söz konusu eşzamanlılık prensipleri doğrultusunda Bergson'ın süre (*durée*) kavramına dayandıkları bilinmektedir. Bergson'ın bilimsel zaman kavramından ayrı tuttuğu *süre kavramına* göre zaman süre gelen bir olgudur ve anlık ölçümlere indirgenemeyen bu tanım doğrultusunda kübistler ansal olarak farklı görünümdeki nesnelere tasarım yüzeyinde aynı anda ve zaman aralığında çakıştırmışlardır. Ve eşzamanlı gösterim ilkesi doğrultusunda üç boyutlu geometrik yapıyı iki boyutlu bir yüzeyde algılatmaya çalışarak aynı zamanda Öklidci üç boyut anlayışının da kübistlerce içlerindeki sezgi ile reddedilmesiyle dördüncü boyutu yani uzamın kendisini keşfetmeye yönelirler. Ayrıca görsel algının yanı sıra dokunsal algıyı da verebilmek için kübistlerin ortaya koydukları görsel uzam, dokunma duyusunu da içerecek biçimde tasarımılanır. Görsel betimlemeye yepyeni olanaklar açan kübizmin görsel dünyası dokunsal algıyla birleşmiş bir yapısal-metafizik bir dünya sunar. Nesnelere taval üzerinde birçok bakış açısından yorumlanmasıyla nesnelere görüldüğü gibi değil, zihinsel olarak algılandığı³⁷⁵ doğrultuda kendini ele vermektedir.

Bergson'ın *eşzamanlılık ilkesi*, “nedensel olarak ilişkisiz olguların karşılıklı bağlantısı ya da birliği olduğunu varsayar. Böylece varlığın bölünmez bir yönü olduğunu kabul eder.”³⁷⁶ Bu durumda her çalgı farklı sesler çıkarsa da kulağımız bunları bir bütün olarak algıladığından eşzamanlılık ilkesine göre müzik, notalarla mekân boşlukta inşa etmek anlamına gelmektedir. Kübist resimde eşzamanlılığa geri dönebilirsek burada da mekânın birlikte kurgulanması birçok anın aynı anda, üst üste ve yan yana gelerek görselleştirilmesi algılamasını da içerecektir.

Müzikte de Henri Bergson'ın ruhsal olaylarının kontrpuanlarını ve aralarındaki ilişkinin müziksel yapısını keşfettiğini söyleyebiliriz ki, bu durumda;

bir müzik parçasını gereğince dinlediğimiz zaman her yeni notayı öncekilerle kaynaştırarak işitiriz. Bunun gibi deneyimini geçirdiğimiz her şeyi, daha öncekilerle birlikte kendimize mal ederiz. Eğer kendimizi anlarsak, kendi ruhumuzu bir nota kâğıdı gibi okuyabilirsek, karmaşa halinde gelen sesleri çözebilir ve onları çeşitli bölümlere ait polifoniler haline getirebiliriz.³⁷⁷

³⁷⁵ Bilen Sever, X-Işınları, Eğri Uzam ve Kübizm, <http://bilensever.blogspot.com/2012/12/x-isinlari-egri-uzam-ve-kubizm.html> (Erişim Tarihi: 20.02.2018)

³⁷⁶ Şela Kaspi, a.g.e., s. 120.

³⁷⁷ Arnold Hauser, a.g.e., s. 417.

Müziğe göre resim, elbette sessiz bir sanat olduğundan kimse bir gitar resminden bir ses ve melodi çıkmasını kuşkusuz beklemez. Ancak yine de buradaki resimde ele alınan gitar nesnesinden dolayıdır ki söz konusu resimde betimlenen bir müzikten bahsedebiliriz. Böylesi bir kübist resimde yalnız “kulağın değil, gözlerin duyduğu, köşeli ve ritmik biçimlerden tınlayan, iniş ve çıkışları oldukça sert, modern bir müziktir bu.”³⁷⁸

Analitik Kübizm Dönemi'nde sanatçının birçok bakış açısı kullanarak elde etmiş olduğu eşzamanlılığı müzik aletleriyle ele alması müzikte bulunan eşzamanlılığın resimleriyle bağlantısını kurmamızı sağlamaktadır. Müzikte ise; seslerin zaman içinde art arda dizilmesiyle oluşan zamansallık, seslerin eşzamanlılıkla gelen mekânsallığıdır. “ (...) Müzik yazısında zamansallık yatay ekseninde kendini gösterirken, mekânsallık yani eşzamanlılık durumu düşey ekseninde ortaya çıkar.”³⁷⁹ Kübist resimde asıl ilgi konudan çok biçim ve bakış sorunlarına eğilir ve söz konusu resimler incelendiğinde yapıtların sıklıkla biçimsel çözümlenmelere odaklandığı görülmektedir. Böylelikle nesnelere için birden çok bakış açısı kullanıp kompozisyonunu tek bir kadraj altında toplayarak kübist resim, doğadaki perspektif anlayışının aksine nesnelere yan yana veya üst üste getirilerek bozulmuş bir perspektif kompozisyonunu soyut bir alan içerisine yerleştirilerek yeni bir mekânsallığa ulaşır. Picasso'nun kübist resimlerinde ele aldığı figür ve nesnelere arasında kullandığı pentürel yaklaşımla birlikte müzik aletlerini sıklıkla kullanmış olması -bunlar ister figürle bir arada olsun, isterse de çalgıların oluşturduğu bir kompozisyon düzeninde olsun- dikkat çekmektedir. Kübist resmin müzikteki paralelliği ve ortak gelişimi düşünüldüğünde modern resimde eşzamanlılıkla oluşan mekân ile müziğin *tınsal mekânı* arasındaki ortak noktalar vardır. Çok katmanlı geometrik biçim³⁸⁰ ve formlara tekabül eden kübist resimdeki yassı planlara karşılık gelen birbirinden bağımsız öğelerin hareketleri ile müzikte notaların birbirleriyle ilişkileri neticesinde çıkan tınların oluşturduğu mekân, biçimler ve formlar hem resimde hem de müzikte bir bütünü meydana getiren temel unsurlar olarak karşımıza

³⁷⁸ Mehmet Yılmaz, a.g.e., s. 46.

³⁷⁹ Çağdaş Müzikte Mekansal Çalışmalar, Sesmekan: Sergi broşür metni/ Kûrator: Aykut Köksal / Sergi Koordinatörü: Pelin Derviş / Garanti Galerî, İstanbul 16 Eylül-28 Ekim 2005 http://muzikvemimarlik.blogspot.com/2010/11/zamansallk-ve-mekansallk_03.html (Erişim Tarihi: 20.02.2018)

³⁸⁰ Biçim, tek bir nesnenin isimlendirilmesinde İngilizcede *shape* anlamına gelmektedir. Oysa *form* Türkçe'de hem biçim hem de oluşan bir kompozisyon anlamında iki ayrı ifadeye sahip değildir. Bu nedenle İngilizcede tekil nesne; *shape*, birçok biçimden oluşan düzene ise; *form* olarak nitelendirilmesi nedeniyle biçim burada *shape* olarak dikkate alınmıştır.

çıkmaktadır. Aynı zamanda çağdaş doğa biliminde de zaman kavramında geçmiş, şimdi ve gelecek gibi bölümlü bir zaman tasavvuru geçerliliğini yitirerek gelecek perspektifinden görülen bir zaman kavramı devre dışı kalmıştır. Bu noktada fizikte gelişen yeni zaman kavramı, geleceğin asıl etkili bir *şimdi* olduğunu söylemektedir. Bunun anlamı gelecek ve geçmiş artık şimdinin merkezleşmesi içinde vardır. Ve bu şimdi, bir eşzamanlılık olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu noktada klasik fiziğin yüzyıllardır çizdiği dünya tablosundan farklı olarak soyut bir niteliğin kendini gösterdiğini kolaylıkla görmekteyiz. Bu anlamda artık “hiçbir *dünya* mevcut değildir, tersine birbiri ile ilgi içinde bulunan ve böylece de geometrinin kurduğu bir ilgiler bütünü oluşturan bir *dünyalar bütünlüğü* vardır.”³⁸¹

İşte modern sanatın böyle bir eşzamanlı soyut evren tablosu karşısında söz konusu yeni fizik, tabloya biçim vermeye çalıştığını, uzay görünüşlerini ve hareket evrelerini resim alanı içinde kavramaya çalıştığını ifade edebiliriz. Benzer biçimde iki eşzamanlı olay dizisinin anlatımı olarak eşzamanlılık sinemasal biçimlerde özgün bir kullanım malzemesi olarak da sinema tarihinin oldukça erken bir aşamasında keşfedilmiştir. Gerçekten de ilk önce bu eşzamanlılık film şeridinde geçirilmiş ve seyirciye aynı zamanı gösteren iki saat ya da benzeri olan doğrudan göstericiler aracılığı ile sunulmuştur. Bu noktada tüm bu örnekler günümüz çağının zaman deneyiminin değiştiğini ve kendimizi içinde bulunduğumuz anın kısacası yaşadığımız anın farkında olmamızdan kaynaklandığını belirtebiliriz. Günümüz insanının gözünde eşzamanlılık gerçeği yeni bir anlam kazanarak olaylarla nesnel arasındaki ilişkileri ve bunların bitişik noktalarını görüp ayırabildiğini söyleyebiliriz ki,

eşzamanlılık büyüünün keşfi ile aynı insan bir yandan çok farklı, birbiriyle ilintisiz birçok şeyin birden aynı anda karşısında kalır. Diğer yandan başka yerlerdeki başka insanlar aynı deneyimleri yaşarlar, çünkü aynı şey aynı zamanda birbirinden tümüyle ayrı yerlerde oluşup gitmektedir.³⁸²

Bu noktada modern sanat esasen modern teknikle günümüz insanının farkına vardığı yeni zaman kavramının belki de modern sanatın yaşamı tanıtmasındaki haşinliğin gerçek kaynağını oluşturduğunu ifade edebiliriz. “modern romanı eski romandan kesinlikle ayıran bu özellik, sinematografik etkilerin hemen tümünden de sorumlu olduğunu;”³⁸³ konunun ve sahnedeki gelişimin kesilmesi, düşünce ve

³⁸¹ İsmail Tunalı, 1983, a.g.e., s. 132.

³⁸² Arnold Hauser, a.g.e., ss. 415-416.

³⁸³ A.g.e., s. 416.

davranışların birdenbire ortaya çıkması, zaman standartlarının göreceliği ve dayanıksızlığı bize aynı zamanda edebiyatta Proust ve Joyce'un çalışmalarını anımsatır.³⁸⁴ Gerçekten de Proust birbirinden otuz yıl arayla olup geçmiş iki olayı sanki aralarında yalnızca iki saat varmışçasına önümüze getirdiğinde yazarın romanlarındaki olayların kronolojik ilişkisi oldukça belirsiz bir yöneme sahiptir. Deneyimler ve olan-bitenler zaman içindeki yakınlıklarıyla birbirleriyle bağlı değildirler ki bu durumda olayları kronolojik bir sıraya dizme girişimi onun gözünde sadece bir saçmalık olarak değerlendirilmektedir. Çünkü ona göre her insan dönenceli olarak yinelenen kendi kişisel deneyimlerine sahiptir ve bu durumda çocuk, genç ve büyük insan temelde her zaman aynı şeyi denerler. Bu durumda bir olayın anlamı çoğu kez aradan birçok yıl geçmeden önce onlar üzerinde bir etkiye sahip değildir. Bu durumda insan yaşamın her yeni durumunda şunu ya da bunu deneyebilen, zamanın akışına karşı deneylerinin tekrarlanan özellikleri ile korunan bir kişi olarak sorgulanır. Kısacası tüm yaşam ve deneyimlerimiz sanki hepsi aynı anda olup bitmiş gibi değerlendirilir ve bu eşzamanlılık gerçekte zamanın yadsınması ve bu yadsıma fiziksel zaman ve mekânın bizi yoksun kıldığı içtenlikten kurtuluşun bir savaşımı olarak değer kazanır. Benzer biçimde Joyce'da Proust gibi kronolojik düzenli zamandan sıyrıldığında aynı içtenlik ve aynı doğrudan deneyim için çaba sarf etmiştir. Ancak Joyce uzaysallaşmayı Proust'dan daha ileriye götürmüş ve iç olayların yalnız uzunlamasına değil, enlemesine kesitlerde de bulunduğunu göstermiştir. İmgeler, fikirler, beyin dalgaları ve anılar yan yana dururlar ve birdenbire gelen, mutlak bir kesintiye uğrarlar. İşte tüm bunların kökeni edebiyatta da tıpkı resimde ve müzikte olduğu gibi hemen hemen hepsinin dikkat edilen yanları zamanın uzaysallaşmasının bir getirisi olarak zamanda eşzamanlılığın bir ortak bileşenidir. Bu ortak bileşen Henri Bergson'un zaman kavramı olan eşzamanlılık teoreminin filmlerde ve modern romanlarda olduğu gibi modern sanatın tüm dallarında ve akımlarında rastlanabilmektedir. Buna göre modern resmin çeşitli akımlarını; "İtalyanların fütürizm'iyle Chagall'ın ekspresyonizmini, Picasso'nun kübizmi ile Giorgio de Chirico veya Salvador Dali'nin sürrealizmini birbirine bağlayan temel deneyim, her şeyden çok *simultanéité des états d'âmes*'³⁸⁵ dir."³⁸⁶ Sonuç olarak tüm sanat dalları adeta karmaşa ile yapılan bir savaştan ibarettir. Ve sanatta eş-zamanlılığın

³⁸⁴ Arnold Hauser, a.g.e., s. 416.

³⁸⁵ *Ruhsal yapının eşdeğerli olması* anlamına [Bkz. Émile Zola: *La Roman experimental*, 1880, 2. Basım, s. 24-28.]

³⁸⁶ Arnold Hauser, a.g.e., s. 417.

bir getirisi olarak; karmaşaya doğru her an yaklaşmakta ve onun pençesinden daha ilerdeki ruhsal alanlarımızı kurtarma çabasıyla yalnız müzikal olarak ifade edebildiğimiz deneyimlerimizi artık görsel olarak da canlandırabildiğimizi görmekteyiz. Hatta matematiğin teorik çalışmaları ve öncü varsayımları doğrultusunda kübizmin bir çeşit kavramsal gerçekçilik olduğu da ileri sürülebilir.

2.3. Picasso ve Braque'da Kübizm ve Müzikal İmgeler

Kübist resmin ortaya çıkmasındaki ilk isim esasen Georges Braque'dır. Çünkü Braque'ı derinlemesine etkileyen Cézanne'dır ve ilk kübist eser Braque'a aittir ama kübizmin yolunu açtığı söylenen sanatçı ise Picasso'dur.³⁸⁷ Ve sergilenen ilk kübist resim Braque'ındır (1908 Bağımsızlar Sergisi). Picasso ise primitivizmden etkilenmiştir. Ancak Picasso primitivizmini Cézannelaştırmış olsa da Braque ile tam bir uyum içinde olmuştur.

Birbirlerinin resimlerini hiç görmedikleri halde resimlerindeki perspektifsiz geometrik cisimlerin ön planda olması, Braque ve Picasso'nun tanıştıktan sonra ortak anlayışta eserler üretmelerine etken olmuştur. İki sanatçının Analitik Dönem eserlerini ayırt etmek oldukça güçtür. Cézanne'a göre doğadaki bütün cisimlerin küp, küre ve silindirden oluşması düşüncesini Picasso ve Braque, daha ileriye götürerek açtıkları sergide eleştirmen Louis Vauxcelles'in resimlerin küçük küplerden başka bir şey olmadığını söylediği bilinir. Ancak tüm eleştirilere rağmen kübizmin yerleşik bir sanat terimi haline gelmesi uzun sürmemiştir.³⁸⁸ Şüphesiz ki Picasso'nun en büyük başarısı Braque ile tanıştıktan sonra Kübizmi yaratmasıdır. Picasso bu konuda şöyle der:

*(...) ben ve Braque ne yaptığımızı bilmiyorduk! Kübizmi keşfettiğimizi söylediğimizde, kulağa bizim ayak basmamızı bekleyen ve haritada olmayan bir adadan bahsediyormuşsunuz gibi geliyor. Ama işin aslı bu değil. Kimse yaptığımızın ne olduğunu bilmiyordu. Daha sonra insanlar açıklamaya çalıştılar, nitekim 1910'larda olan da buydu. Dördüncü boyut ile ilgili bir sürü saçmalık uydurdular, çözümlenemelerinde bulundular...*³⁸⁹

Bu iki ressamın birlikte iş üretmeleri 1908-1914 yılları arasında sürmesine rağmen, iki ressamın ilişkileri arasında kalıcı bir etki bırakmasının yanı sıra onlar uluslar arası boyutta da kayda değer bir etki yarattılar. Pablo Picasso, arkadaşı ressam Braque

³⁸⁷ Dan Franck, *Bohemler*, (Çev. İsmail Yerguz), Sel Yayıncılık, İstanbul 2009, s. 146.

³⁸⁸ *Pablo Picasso*, (çev. Mine Dumanoglu), Peter Delius, Literatür Yayıncılık, İstanbul 2005, s. 34.

³⁸⁹ Neil Cox ve Simon Schama, *Hayali Söyleşiler Picasso*, (Çev. Gülsüm Kara), Kolektif Kitap, İstanbul 2012, ss. 51-52.

arasındaki ilişkisinin boyutunu ve kübizmin kuramsallaştırılmasının keyfiyetini belirlerken kübist resmin tarihselliğinin gerçek niteliğini şu sözlerle ortaya koyar;

Kübizmin yolu, yüzyıllar boyunca binlerce sanatçının yaptığı eserlerle açıldı ve tekrar sıfır noktasına gelerek, yeni bir tür yaratmak Braque ve benim için yavaş ve emek isteyen bir çaba gerektirdi. Braque ile 1907 yılında tanıştım. Ama onu gerçek anlamda, Kasım 1908'de Kahnweiler'in galerisindeki sergisini gördükten sonra tanıdım. L'Estaque'in resimlerinde uzamı cisimleştirme yolunu coşkuyla karşıladım. Aslında Braque, benim Avignonlu Kadınlar'ı³⁹⁰ görmüş ve kendi kübist kadını yaratmaya çalışmıştı. Bu yüzden kübizmi hangimizin keşfettiğini söylemek imkânsız; o günlerde birbirine ipe bağlanmış dağcılar gibiydik...³⁹¹

Diyerek Braque ile kübizmin yaratım sürecini ve dönemin koşullarını açıkladığında böylesi bir resim yapma yöntemini ilk olarak kimin bulduğu konusunda kesin bir açıklama yapmaktan kaçındığı görülmektedir.

1912'de bir eskici dükkânına giden Braque ağaç taklidi bir rulo alıp onu tuvale yapıştırır. Böylece Picasso'nun da aynı aşamadan geçeceği *papier collé*'yi icat etmiş olur. Bilhassa 1911'de Braque,

Portekizli'de göz aldatmaca oyunlarından yararlanmış, delikli resim kalıbı kullanarak harfler, rakamlar çizmiştir: bir kafenin, üstünde rakamlar ve harfler bulunan camının öbür tarafından görülen bir müzisyen resmi. Bir yıl sonra Picasso, Keman adlı eserine, üstünde iki sözcüğün görüldüğü bir partiyon ekler: Güzel Eva (yeni sevgilisine saygı simgesi olarak). Daha önce Braque'dan esinlenerek oval tuvaler yapmıştır.³⁹²

Braque'ın yaptığı resimler genel olarak tuvalde dikdörtgen kompozisyondan meydana gelmekteydi. Oval içerisine yerleştirildiğinde kompozisyon üç boyutluluk kazandığını dile getirmiştir. Braque'ın 1912 yılında zeytinyağı ve kum ile hazırladığı karışımı birkaç ay sonra Picasso aynı yöntemden yararlanmıştır. Picasso'nun sanat alanında yenilikleri kendi eserlerine de ekleyerek ben aramam bulurum sözünü açıkça gözler önüne sermektedir. Kübizmdeki yeniliklerden olan, resme farklı malzemeler ekleyerek sentetik kübizm döneminde kolaj tekniğinin gelişmesine rağmen kullanılan başlıca konu yine müzik aletleridir. Kübist natürmortlarda kolaj tekniği kullanılarak müziğe dair gönderimlerin ve imgelerin biçimsel düzen içerisinde estetik bir öge olarak kullanılageldiğini görmekteyiz. Özellikle müziğin metafizik soyutluğuna ulaşma çabasında ya da müziğe yakınlaşmanın olası işaretlerini sunan ölü doğa çalışmalarında müziğin salt tasavvur niteliğine yaklaşma çabası fark edilebilir. Kolaj tekniğinin çok

³⁹⁰ *Les Demoiselles d'Avignon*

³⁹¹ Neil Cox ve Simon Schama, a.g.e., ss. 51-52.

³⁹² Dan Franck, a.g.e., s. 147.

fazla kullanıldığı sentetik kübizm döneminde Picasso, Braque ve Gris'nin çalışmaları kendi başına birer yapıt ve biçem olma özelliği kazanmışlardır. Braque sentetik kübizmde Picasso ve Gris'den daha yavaş ilerlemekteydi. Konu ile nesnelere çoğalarak kullanılan kâğıtlar her türlü teknik ile kullanılmıştır ve yazılı kâğıtların kullanımından yararlanılmıştır. Geleneksel malzemelerin dışına çıkarak farklı malzemelerin resim sanatında kullanılmasının yanı sıra deneysel çalışmalarla yaratma olanaklarının zenginleştiği görülmektedir.

1911-12 yılları arasında anti-idealizm teması, açık şekilde değil de eğik bir halde, gazete kupürleri olarak ya da şişeler, oyun kartları olarak yeniden ortaya çıkar. Biçim ve içeriği ayrılabilir olmayan formu içerik olan, içeriği form olan modernite doğmasıdır. Picasso'nun 1912 yılında yaptığı ilk kübist kolaj olan *Hasır Örgülü Natürmort*'tur. (Resim 2.32.) Resmin genelinde objeler çizgisel formlarla belirlenmiştir. Sağ yukarıda bir limon, üstünkörü çizgiyle belirlenmiş bir bardak, resmin dışında çerçeve kullanmak yerine halat kullanmıştır, sol tarafta JOU harfleri bulunmaktadır. Bu yazı *Journal* (gazete) veya *Jouner* (oyun) anlamlarını çağrıştırıyor. Tablo, Picasso'nun ilk kolaj olma özelliğini taşıdığı için JOU yazısının *Jouner* (oyun) anlamda kullanılması daha ağır basmaktadır. Resim tabakasının ön yüzeyinde bulunan nesnelere boyutlarının giderek büyümesiyle resim üç boyutlu hale bürünüp heykelle yaklaşyordu. Konular soyut formlarla daha çok ön plana çıkıyordu.

1912 ve 1914 yılları arasında üç sanatçının kolaj çalışmaları yoğunluk göstermiştir. Yaklaşık olarak aynı konu ve malzeme üzerine çalışan sanatçılar birbirinden oldukça farklı kendi biçimsel yaklaşımlarını ortaya koymuşlardır. Picasso, resimlerinde her türlü malzeme ve tekniği kullanarak konu ve malzeme çeşitliliği bakımından en çok eser üreten sanatçıdır. Braque'da ise sade ve soyut anlatımı seçerek nesnelere özelliklerini yansıtmak için biçimde kâğıtları kullanmıştır. Bunun yanında Gris'in çalışmalarındaki malzeme kullanımı Braque ile yakındır. Kolaj resimlerindeki nesnelere o dönemde kafe hayatına ait olan nesnelere müzik aleti, kadeh, şişe, pipo, gazete, tütün paketleri gibi günlük yaşama ait nesnelere. Kompozisyonlar genellikle iç mekânda masa üzerinde düzenlenen natürmortlardan oluşmaktadır. Tuval üzerine kurulan kompozisyon üzerine birkaç boya darbesi eklemek yeterli olurken sadece

kâğıtla sınırlı kalmayıp resme çeşitli nesnelere de ekleyerek asamblaj³⁹³ tekniğini kullanmaya başladılar. Artık resim düzlemi üzerinde kullanılabilen her nesne resim nesnesi olabilir ve hatta üç boyutlu cisimler (hasır, metal ve benzeri) dahi kullanarak resim üçüncü boyuta yükselebilir.

Müzik ve müziğe dair nesnelere; çalgılar, beste, nota kâğıdı ve sehpa ve benzeri kompozisyona dâhil edilmesiyle adeta müzik bir resim nesnesi durumuna getirilir. Özellikle Picasso'nun 1913 tarihli *Keman* (Resim 2.33.) isimli kübist kolâjında diğer günlük yaşam nesneleriyle birlikte bir kompozisyon içerisinde parçalara ayrılarak yapıştırılan gazete, kâğıt ve benzeri resim dışı malzemelerin müzik öğeleri ile boyanması ve bu reel ve irreal birleşimin biçimsel sonucu olarak müziğin kübist natürmortları konu olarak çepeçevre sardığı kolaylıkla görülebilir. Picasso'nun *Gitar* (Resim 2.34.) adlı tablosunda objeyi az sayıda tutarak Bişimsel Kübizm'in yöntemlerine ulaşmıştır. Tablodaki gitar formu bozulmadan genel geometrik hatlarıyla kabaca betimleyerek imgeyi -taklitçi değil de biçimci düzeyde tanımlamak için- buluntu ve hazır malzemelerden (ready-made) yararlanarak renkli kâğıtlar ve gazeteler yapıştırmak suretiyle tuvalde kolajlar üstünde kalem ve boyalarla resmin yüzeyinde modelin çok yönlü bakışımını arttırmıştır. Gerçekten de kübist natürmortlarda yer alan cisimler parçalanabilir, dışa katlanıp açılır, ön ve arka plandan aynı anda gösterilebildiğinden dolayı biçimler tümüyle ressamın egemenliğinde olarak nesnelere yalnızca görüldüğü ya da algılandığı gibi değil, düşünce yoluyla kavramsal olarak resme aktarılmaktadır.³⁹⁴

Sonuç olarak kübizm bazı noktalarda, Delacroix ile başlayan Fransız romantizmine, izlenimciliğin duyumsal tavrına ve Fovizmin dekoratif anlayışına karşı sınırlandırılmış ve yakın bir açı ile yorumlanmış olarak klasik mekân, zaman ve tarih kavramlarıyla yeni bir senteze ulaşmıştır. Çizgi egemenliği, monokrom tek renkle boyama ve yüzeyin belli kurallara göre geometrik bir biçimde parçalanması bu akımın temel özellikleridir. Ayrıca bu akımın bu tez için en önemli özelliği olarak modern müziğin kavramsal bakış açısı ile olan paralelliğinin yanı sıra, müzik aletlerinin kompozisyonlarında başat öğe olarak yer edinmesi kübist resmin ayırt edici özellikleri arasında yer aldığı söylenebilir. Bilhassa; “Kübizm’de yapıta konu olan model (özellikle

³⁹³ Assemblage: Doğal veya hazır malzemelerin bir araya getirilmesiyle oluşturulan üç boyutlu sanat yapıtıdır.

³⁹⁴ Vedat Erkul, *Sanat ve İnsan*, Timaş Yayınları, İstanbul 1996, s. 210.

müzik) entelektüel bir amaçla ikinci plana itilmiş, yarı geometrik biçimlenim uğruna, çizgilerin ritmik akışı, lirik yapı ve her çeşit duygusal öğeler feda edilmiştir.”³⁹⁵ Bu nedenle Kübist resimde illüzyonist bir üç boyutluluğa yönelik doğalcı perspektif yerine tablonun derinliği, resimde yer alan imgelerin “(...) üst üste bindirilmesi³⁹⁶ kaydırılarak çakışması,³⁹⁷ iç içe geçirilmesi³⁹⁸ ve yarı saydam renklerin üst üste değişik biçimler yaratacak şekilde sürülmesiyle elde edilmiştir.”³⁹⁹ Artık resim görüldüğünden çok algılandığı gibidir. Picasso, Kasım 1912’nin sonlarında yapmış olduğu *Gitar, Nota Kâğıdı ve Kadeh* (Resim 2.35.) adlı eserinde ise “Kübist refleksivitenin ve tüm illüstrasyonsuz temsilciliğin dönüm noktası olduğunu anladı.”⁴⁰⁰ Resimde arka plandaki duvar kâğıdı nedeniyle objelerin duvarda olduğu iddia edilmektedir. Bağlam tarafından duvar kâğıdının bir tabloyu ifade ettiği anlaşılmalıdır ve gitarın ortasında bulunan yuvarlak kâğıt da gitarın parçası olduğunu belirtmektedir. Bu çift yönlü değişiklik görsel cinastan başka bir şey değildir. Bu resimde boşluk illüzyonu yoktur fakat mekânsal ipuçları vardır. Gazete ve bardak masa üzerindedir, gitar bariz bir şekilde masanın üzerinde olmasının yanında camın üzerindedir, nota kâğıdı hem masanın hem de gitarın üzerindedir. Analitik kübizmdeki bu çelişkili mekânsal ilişkilerin zihinsel bir çeşitidir. Bu *papier colle* koleksiyonu en basit fakat türünün en göze çarpan örneklerindedir. Picasso’nun kolaj çalışmalarından biri olan *Komposto ve Kemanlı Natürmort*’da (Resim 2.36.) bir kâğıt malzemesinin çoklu anlamlar için kullanılması aşırıya ulaşmıştır. Gazete kâğıdından oluşan bir zemin, bir masa üstü, bir bardak, meyvenin ve bir gazetenin bir bölümünü bağlamsal olarak simgelemektedir.⁴⁰¹

Picasso ve Braque tarafından illüzyonizmi engellemek için tasarlanan ek iki yöntem, kumun pigment ile karıştırılması ve böylece resimsel bir yüzeyi fiziksel bir yapıda tutturulması ve resimde *papiercolle* materyallerinin taklit edilmesi idi; bu da hem bir kombinasyondur hem de resim çalışmalarında *Trompel’oeil* ve *Trompel’esprit* ve ilk olarak 1913 yılının başlarında ortaya çıktı.⁴⁰²

1913 yılının başlarında sanatçının stüdyosundan çekilen fotoğrafta (Resim 2.37.) görüldüğü gibi arka planda yer alan taslakta bir bardak, şişenin çizimi ve gazetenin bir göstergesi olan keman çizimi ve buna bağlı olarak gitar çalan gazete parçaları, üzerinde

³⁹⁵ Adem Genç, a.g.e., s. 44.

³⁹⁶ (süper-empoze)

³⁹⁷ (overlapping)

³⁹⁸ (interlocking)

³⁹⁹ A.g.e.

⁴⁰⁰ Fry Edward F., a.g.e., p. 300.

⁴⁰¹ A.g.e.

⁴⁰² A.g.e., p. 301.

yer alan gerçek bir şişe, boru ve fincan, reel bir masada oturan figür yer almaktadır. Bu fotoğrafta Kübizmi dış dünyaya karşı test etmeyi içermektedir. Arkadaki duvarda yer alan iki nesneden solda yer alan *Au Bon Marche* (Resim 2.38.) adında 1913 yılında yapılan, gazete kupürlerini içeren bir kolaj çalışmasıdır. Sağda yer alan şişe ise sanatçının Şişe ve Gitarlı Natürmortuna dâhil ettiği, artık orada mevcut durumda olmayan kabartma topluluğunun parçasından biridir. Kûratör Robert Rosenblum'un cinsel cinası için alıntı yaptığı *Au Bon Marche*, izleyiciyi daha dikkatli incelemeye itmektir. Resminde bağlamsal analiz ve seçeneklerin ortadan kaldırılmasıyla bir kafe olarak görülmektedir. Resmin merkezinde yer alan masa ve etrafındaki şişe ve kadeh görülmektedir. Masanın arkasında yer alan gazete ilanında belirlenmiş bir kafasının belirlediği, masanın altında bacakları gazetede yazan *Au Bon Marche Lun B Trou Icı* (Biri burada ucuza bir delik açabilir) sözü ile görselleştirilmiştir. Cinsel anlamlı bu söz, kadının kafasının şişe ve kadeh arasındaki boyut farklılığının vurgulandığı resimsel derinlik ve mekân ilişkilerini açıkça göz önüne sermektedir.⁴⁰³ *Au Bon Marche*, resimsel kübizmin zirvesi sayılabilir. Bu noktada;

Kübist dönemin herhangi bir eseri, kübist dönemin tutkuyla anti-idealizt ikonografisinde, geleneksel illüzyonist mekânın reddi arasında kurduğu yansımali gerilimde ve resim ile kelimenin bağlamsal manipülasyonunda olduğu gibi; artık işaretlerin paralel kategorilere dönüştürülmesini değil, aynı zamanda geleneksel ikonografik işaretlerden farklı ama yeni bir kübist sözcük ve imge bağını ortaya çıkaran bir manipülasyon kadar radikal bir biçimde kesindir.⁴⁰⁴

Bu eser, gitarın bulunduğu karton topluluğunda yer alan şişenin *Au Bon Marche*'de yer almasından dolayı bitmemiş gibi algı uyandırır da bu topluluk Picasso'nun daha önce yapmış olduğu resimsel kâğıt kolajıyla yan yana koyduğu, gitarın etrafında inşa edilmiş bir kolajdır. Bu karton topluluğu iki olayı aynı kareye almaktır. İlki eserin içinde kübist heykel ve kübist resimler bulunarak kontrast sağlanmış, diğeri ise bu toplulukta örgesini yeniden ortaya koyan *Au Bon Marche* ile kasıtlı olarak bir karşılaşma mevcut: şişe masanın üzerinde yer almakta, "tablonun altında mekânsal uzantının üç boyutlu bir olumsuzlaması bulunmaktadır; Tablonun arkasında Picasso'nun kadın, gitar için tercih edilen metaforu ses deliği veya bariz bir şekilde mevcut cinsel organı olarak delik bulunuyor."⁴⁰⁵ Bu karton topluluğu, batıda yer alan heykel kültürü geleneğini aynı kâğıt kolajın illüzyonizmin resim geleneğine dönüştüğü gibi dönüştürmektedir. Bir diğeri

⁴⁰³ Fry Edward F., a.g.e., p. 301.

⁴⁰⁴ A.g.e., pp. 301-302.

⁴⁰⁵ A.g.e., p. 302.

kübist sanatçı olan Juan Gris, Braque ve Picasso'nun arka plana ittiği rengi tekrar kendi resimlerinde kullanmıştır. İspanyol ressam “Juan Gris (...) yapıştırma kâğıtları, her şeyden önce maddilikleriyle kullanarak, çoğunlukla kurşunkalem ya da füzenle belirginleştirdiği ritimli kompozisyonlar gerçekleştirdi.”⁴⁰⁶ Gris, kolaj resimlerinde Picasso ve Braque'a göre daha canlı renkler kullanmıştır. Daha çok sentetik kübizm dönemine sadık kaldı ve gitar, meyve tabağı ve *Harlequin*'leri resmetmiştir. Resimde soytarının (Resim 2.39.) yüzünün iki yanını aynı anda resmederek kübistlerin resimde en çok kullanmayı sevdiği eşzamanlılık ilkesini Gris bu resimde ele almıştır. Daha önce yaptığı *Madam Josette'nin Portresi* (Resim 2.40.) resminde eşzamanlılık görülmektedir. Gris, kolaj resimlerinde bütünlük sorununa çözüm arayarak 1914 yılında yapmış olduğu *Jaluzi* (Resim 2.41.) adlı eserinde canlı renkler kullanmıştır. Yapıştırılmış kâğıtlar ve boya ve bahsedilen konuyla bir bütünlük saptamıştır. 1913 yılında yapmış olduğu *Gitar* (Resim 2.42.) resminde dikey çizgilerin yapısı hâkimdir. Soluk renklerden oluşan üçgenler, dikdörtgenler ve şeritler çalgı aletini parçalar. Müzik aletinin gövdesindeki kontur çizgileri karşıt arka planda kendini belirginleştirir. Kırmızı ve kahverengiden oluşan mermer plan resimde doğrudan düzenlenmemiş tek planı oluşturmaktadır. Şekli tanımlayan formları sadece kontur çizgileri izlemektedir. Resmin sol üst köşesinde bulunan yapıştırılmış kâğıttaki resim uzun şeritlerin düzeniyle hizalanmıştır ve bu şerit kâğıdın üzerinde bulunan resimde açık bölüm anne ve çocuğun hareket ettiği kırsal manzarayı görmemize yardımcı olmaktadır. Diğer bir örnek olarak Picasso'nun 1912 yılında yapmış olduğu *Şişe, Bardak ve Keman* (Resim 2.43.) resminde de kompozisyonun çeşitli yerlerine gazete parçaları yapıştırılmıştır. Resmin sağ kısmında bir kısmı gazetenin üzerindeyken bir kısmı kâğıt üzerinde kalan karakalem ile keman çizilmiş ve bir kısmına da tahtaya benzer malzeme ile şekil yapıştırılmıştır. Sol tarafta gazeteden şişe şeklinde form oluşturulmuş, gazete yazısı da kontur içerisinde resimde yerini almıştır. Birbirinden kopuk görülen bu nesneleri bir bütün olarak algılamak oldukça güçtür. Picasso hayatı boyunca yaptığı resimlerde sürekli değişen çeşitli yöntemler üzerinde eşzamanlı olarak çalışmıştır. Bu nedenle onun sanatında çeşitli yöntemler bir gelişme veya bilinmeyen ideal bir tabloya karşı bir evre gibi anlaşılmalıdır. Kendisinin de dediği gibi;

(...) Eğer açıklamak istediğim bir şey bulsam geçmişi ya da geleceği düşünmeksizin yaptım. Resmimin çeşitli yöntemlerinde tamamen farklı

⁴⁰⁶ Pierre Cabane, “Dada ve Gerçeküstücülük”, (der. Enis Batur), *Modernizmin Serüveni*, 2015, s. 381.

*elementler kullandığıma inanıyorum. Eğer temsil etmek istediğim nesnelere diğer gerekli ifade biçimine sahip olsaydı onu benimsemekte asla tereddüt etmezdim.*⁴⁰⁷

Diyerek kübizmin farklı aşamalar boyunca bozulmasından kendi sanatında etkilenmediğini açıkça vurgulamıştır. Kübist natüremortlar içerisinde yer alan müzikal imgelem bir kolaj yöntemi içerisinde oldukça sık ele alınmış plastik ve görsel yaratımlar olarak karşımıza çıkmıştır. Kübist resimde incelenen resimlerde günlük yaşamdan ele alınıp resme eklenen hem Picasso'nun hem de Braque'ın kolajlarında konunun zar zor anlaşılabilirliği geometrik kompozisyonlarda müziğin anlaşılabilirliği de imkânsız hale gelebilir. Ancak boya ve kâğıdın formu arasındaki ilişki Braque'da daha belirgindir yani bir gazete parçası gazeteyi temsil etmektedir, Picasso'nun eserlerinde olduğu gibi gazeteden kesilen parçalar, sigara paketleri gerçek yaşama ait parçalardır.⁴⁰⁸ Kolajla beraber dünya olduğu gibi resmedilmekten çıkıp adeta sanat eserinin fiziksel bir parçası haline gelmiştir. Kübizimde gerçek dünyayla etkileşim ve görsel metinlerarasılık arasında ince bir çizgi bulunmaktadır. Bundan dolayıdır ki Picasso sık sık tutku ve arzularına kübist göstergebilimine konu olarak kaçtı veya periyodik olarak reel görsel-ampirik dünyaya geri döndü. Kolajda kullanılan malzemeler resmi zenginleştirmekten ziyade doğal ve soyut malzemeleri aynı anda kullanarak bir canlılık yaratmışlardır. Kübist resimde malzeme her ne olursa olsun, izleyicide uyandırılmaya çalışılan gerçeklik duygusunu oluşturmak için dış gerçeklikle iç gerçekliği bağdaştırarak kurmaca gerçekliği⁴⁰⁹ oluşturmaktır.

Bu bölümde Bach ve Stravinsky'nin müziklerinin kübist dönem resimlerindeki etkilerini ele aldık. Kübizm ile birlikte müzik ve matematik arasındaki ilişki sayesinde kübizmin daha açık ve anlaşılır olmasına sebebiyet verdiği görülmektedir. Mendelssohn'un Ermiş Matta Pasyonu'nu seslendirmesiyle birlikte Bach'a olan ilgi tekrar canlanarak bulunduğu yüzyıla ve sonraki yüzyıllarda etkili olmuştur. Şüphesiz ki XX. yüzyılın ilk yarısından itibaren kübist dönem ile birlikte soyuta doğru ilerleyen bu süreçte Bach'a biçim ve içerik açısından yaklaşılacak resimlerle karşılaşmaktayız. Kübist dönemde birçok resimde Bach'ın müziğinde devinim, çokseslilik, çok katmanlılık gibi benzer öğelere rastlanmaktadır. Kübistlerin Yunan-Avrupa estetiğini reddederek primitif Afrika estetiğini yeni bir sanatsal bakış açısı olarak ele almışlardır. Resimdeki

⁴⁰⁷ Anne Ganteführer-Trier, a.g.e., p. 76.

⁴⁰⁸ Pierre Cabane, a.g.e.,s. 380.

⁴⁰⁹ Kurmaca Gerçekliği: Yansıtmacı sanat anlayışında ulaşmak istenenin pekiştirilmiş bir vurgusudur.

bu yeni bakış, müzik alanında ise; ilksel müziği çok sesli müzikle birleştirerek ritim anlayışının gelişmesinde önemli bir yeri olan Stravinsky, eserlerinde XX. yüzyıl müziğinde öncü olmuştur. Bestecinin müziği Picasso'nun resimlerindeki ilkellik, sertlik, uyumsuzluk gibi özelliklerle bağdaşmaktadır. Kübizm'de edebi konulardan uzak durularak soyut olana yönelmeleri nedeniyle müzik ile olan etkileşimini güçlendirerek müzikteki zaman ötesi biçimlendirme gizil gücü açısından müziğin resim alanında ne kadar etkili olduğu görülmektedir. Renk ve ses özdeşliğine dayanarak müzikte biçimsel anlatıma, özellikle füğ biçimine yaklaşan kübist resim ile polifonik müzik arasında da bir yakınlık söz konusudur. Söz konusu soyutluğun altında temel olan geometri vardır. Cézanne'nın natürmort resimlerinde nesnelere farklı açıdan görebilmek için sayısız denemeleri olmuştur. Orantısız formlara başvuran sanatçının yaptığı perspektifi bozulmuş kompozisyonlarında analitik olarak kompozisyonun zeminini hazırladığı görülmektedir. Böylece resmin geometrik yapısına önem veren sanatçı, doğadan etüt ettiği nesnelere bilinçli olarak modüle edip, perspektifi kasıtlı olarak deforme etmesiyle doğrudan kübist anlayışa yakınlık göstermektedir. Müziğin sadece işitme duygusuna hitap etmediği bilinen bir gerçektir. Müzik ve resim tarihini incelediğimiz zaman pek çok kuram, yaklaşım ve terimlerin neredeyse aynı olduğunu görmekteyiz. Kübist resimdeki biçimler; ses tonlamaları, renk tonlarıyla iç içe geçerek füğ sanatını anımsatmaktadır. Ayrıca nesneden yola çıkmayıp, nesneye doğru yol alan kübistlerde polifonik müzik ile tam ters bir benzerlik vardır. Nesnelere farklı parçalara bölerek resim yüzeyinde paralel şekillerde yerleştiriyorlar ve hacim parçalanarak zaman boyutunun devreye girmesi ile polifonik müziğe yaklaştığı görülmektedir.

Sonuç olarak aralarında dostluk bağı kurulan Stravinsky ve Picasso'nun iki sanat dalının bir araya gelerek yaratmış oldukları yeni eserler ve tasarımlarında yirminci yüzyılın sanattaki tek bakış açısının kırılarak yerine çok bakışlımı perspektifin görülmesi sahne sanatlarındaki tasarımlarda da kendini göstermiştir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

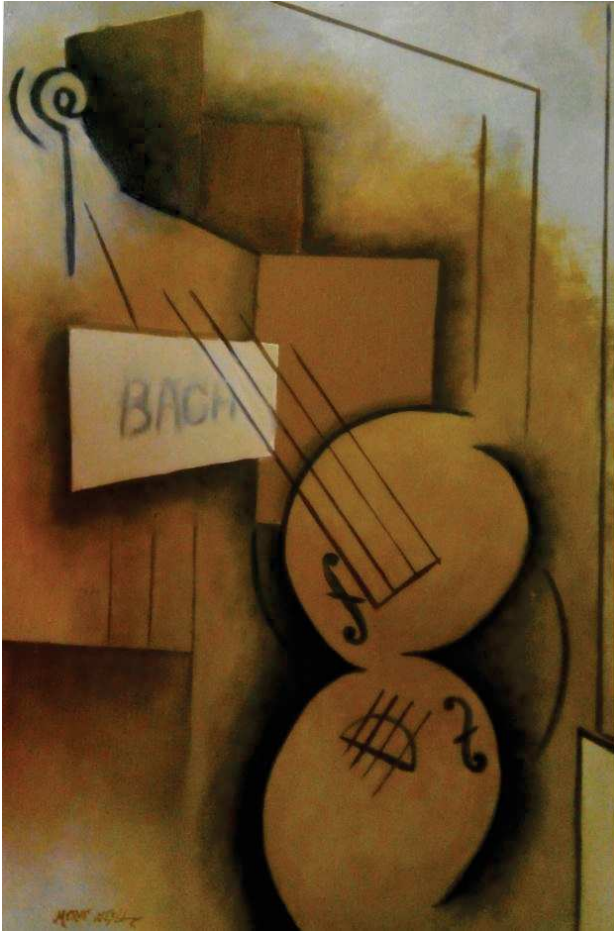
UYGULAMA ÇALIŞMALARI

Tezin uygulama çalışmalarında; Eskizler ve desenlerin tez önerisinde belirtildiği üzere; Tuval, kontrplak, kâğıt üzerine yağlıboya-akrilik tablo, mürekkep ve baskı teknikleri kullanılarak Kübizmin Müzikal Natürmortları üzerine deneysel ve tematik bir uygulama-proje çalışması yapılmıştır. Öncelikle mürekkep, füzün ve ardından yağlıboya-akrilik çizimler ve taslaklar üzerinde açıklamalar getirerek gravür ve diğer baskılar üzerine açıklamalar yapılarak analitik sanat-bilimsel çözümler ile tasarlama ve gerçekleştirme süreçlerine değinilmiştir. Son çalışmalar elbette bu tasarlama sürecinin sonucunda oluşan bitmiş eserlerin teknik, üslub, konu ve içerdiği temalar açısından hem biçimsel hem de içerik açısından bir değerlendirmesini oluşturmaktadır. Böylelikle tez çalışmalarının gerçekleştirilmesinde gözetilen tüm görsel, teknik, yöntem ve kanonlar ile birlikte malzeme farklılıkları ve onları içeren teknikler arasındaki nüanslar ve özellikler üzerinde durarak ardından konu seçimi ve kompozisyon; ilk taslak, perspektif, kompozisyonda gölgelerin yerleştirilmesi, denge ve ritim, ışık ve atmosfer; tonlama teknikleri, kontrast renkleri ve hacim etkileri ve benzeri görsel düzenler üzerinde açıklayıcı değerlendirmeler yapılmasına çalışıldı. Uygulamalarda esinlenen ve yol gösterici nitelikteki seçilen usta yapıtların renk ve kompozisyon düzenleri, konuya yaklaşımları hem biçim hem de içerik olarak tez çalışmalarının üretiminde ve sonrasında algılama açısından görsel analizleri örneklemeler ile gösterilmeye çalışıldı. Böylelikle yapıtlar arasındaki bildirim ve ilintinin hangi koşullarda birbirlerini üretime teşvik ettikleri ve estetiksel özümlemedeki iletişim boyutuna dikkat çekilerek resim sanatının üretim mutfağına yönelik bir katkı getirmeye çalışıldı. Uygulama çalışmalarıyla konuları genellikle atölye içi nesnelere olan kübist kompozisyonların cansız doğa ve belli bir müzik enstrümanı ile soyut bir kompozit mekân anlayışı kurgulanmasına çalışıldı. Araştırılan kübist kompozisyonların hem analitik, hem de sentetik özellikleri üzerinde bilgi sahibi olunarak nesnel dünyaya dâhil objelerin biçimsel özünü ortaya çıkarma arzusu ile deneyimlenen müzikal natürmortları inceleyerek tezin uygulama çalışmalarında söz konusu bilgiler ve estetik deneyimlerde etkinlik kazanılmasına çalışılmıştır.

3.1. Eskizler ve Yağlıboya-Akrilik Çizimler ve Tablolar

3.1.1. Bach'a Saygı

70 x 50 cm boyutunda kontrplak üzerine yağlıboya tekniği ile yapılan resimde Bach'ın müziğinde önemli olan enstrümanlardan yaylı çalgıların görsel belirtkeleri yer



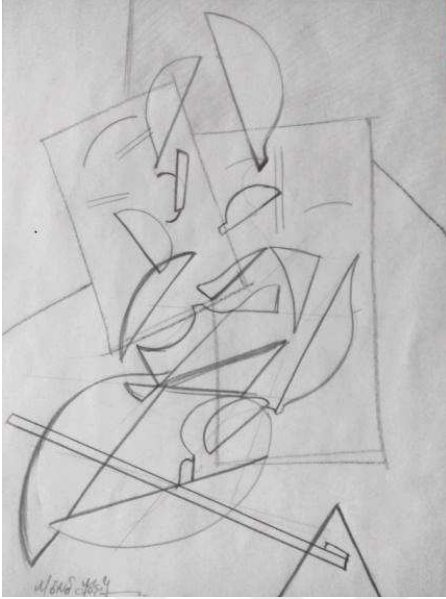
Resim 1. Bach'a Saygı,

Kontrplak Üz. Yağlıboya, 70x50 cm, Çanakkale, 2017

almaktadır. Resimde ağırlıklı olarak burnt umber, raw umber, raw sienna ve yellow ochre tonları hâkimdir. Kemanın genel hatları belli edilerek resmin de genelinde yer alan geometrik yapısı ve arka planda üst üste bindirilerek oluşturulan geometrik şekiller bulunmaktadır. Kemanın birbirine paralel yatay ekseninde yer alan dört adet teli resimde bakışımızı yukarılara taşımamıza neden olmaktadır. *Bach'a Saygı* adlı bu resim, sanat tarihindeki Braque'ın aynı isimli kübist tablosuna bir gönderme niteliği taşımaktadır. Resimde biçimler monokrom etki yapan renklerle, ritmi çizgilerle verilmesi, kompozisyonun geometrik yapısıyla karşıtlık oluşturduğu görülmektedir.

Kompozisyonun orta noktasında açık bir zemin üzerinde yer alan Bach yazısı resmin doğrudan bir şekilde besteciye gönderme yaptığı aşikârdır. Benzer biçimde bu uygulama çalışmasında da yazı ve müzik aletlerinin ortak bir bileşkede buluşması ve Braque'ın yetkin olan çalışmasıyla bir deneyim kazanılmasına çalışıldı. Keman yayının ritimleri bilindik bir görüntü olarak hem Balla'nın ve Braque'ın ve hatta Picasso'nun kübist resimlerinde hareket ve ritim etkilerini verilmesinde sıklıkla kullanılan bir dokudur adeta.

3.1.2. Prelüd



Resim 2. Prelüd Kompozisyon Şeması,
Kâğıt Üz. Karakalem, 28x21 cm, Çanakkale, 2017
yapılan resimde ağırlıklı olarak raw
umber ve raw sienna renkleri
kullanılmıştır ve renkleri de
Picasso'nun Aficionado adlı eserinden



Resim 4. Picasso, *Aficionado*, T.Ü.Y.B.;
135x82 cm, 1912

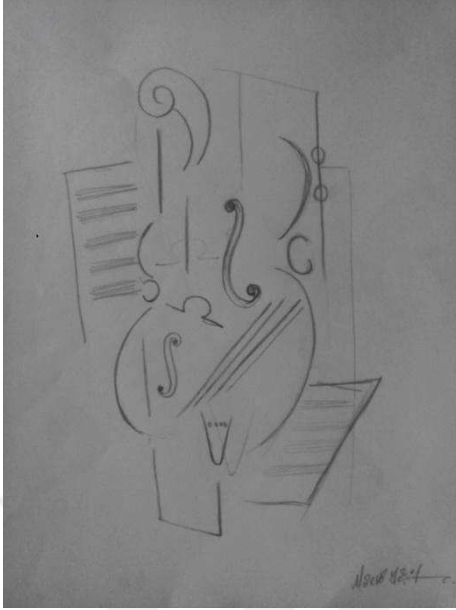
Prelüd adlı resimin kompozisyonunu oluşturan eskizde objeler çizgisel bir şekilde sadece yerleri belirlenmiştir. 70 x 50 cm boyutunda kontrplak üzerine yağlıboya tekniği ile



Resim 3. Prelüd, Kontrplak Üz. Yağlıboya, 70x50 cm, Çanakkale,
2017

yararlanılmıştır. Resim isminden de anlaşılacağı gibi bir müzik terimi olup *özgür biçimli, kısa müzik parçası* anlamına gelmektedir. Deforme edilen kemanlar da oluşan geometrik biçimleri küçük ve kısa tutulmuştur. Resimde deforme edilmiş iki adet; biri büyük diğeri ise küçük boyutta keman bulunmaktadır. Bu iki çift şekilde dört adet birbirine paralel olarak niteleyen kemanın tellerinden de anlaşılmaktadır. Bach'ın prelüdlere piyano ile çalınmasına rağmen yapılan resimde keman kullanılması kübizmin bir nevi kuralsızlığını ortaya koyduğunu göstermektedir.

3.1.3.BWV 1041 La minör Konçerto



Resim 5. BWV 1041 La minör Konçerto Kompozisyon Şeması, 35x27.5 cm, Çanakkale, 2017



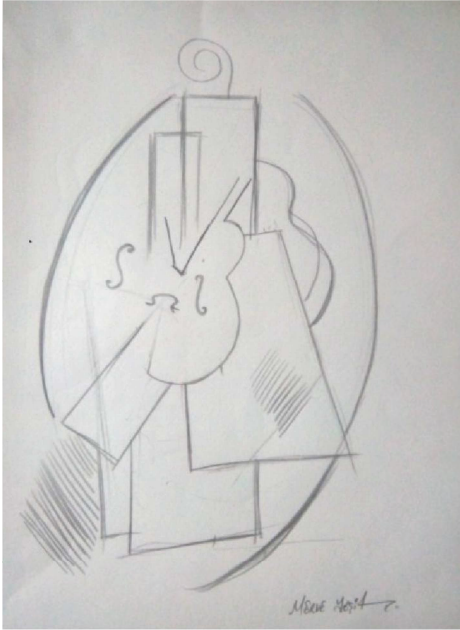
Resim 6. BWV 1041 La minör Konçerto, Kontrplak Üz. Yağlıboya, 70x50 cm, Çanakkale, 2017

Bach'ın konçertolarının birinden yola çıkılan bu resmin eskizinde objelerin kompozisyon üzerindeki düzeni çizgisel olarak gösterilmiştir. Kontrplak üzerine yağlıboya tekniği ile yapılmış olup ve 70 x 50 cm boyutunda bir resimdir. Bach'ın bestesinde solo çalgı olan keman hep ön plandadır. Gerek müzik açısından gerekse teknik açıdan çalgının tüm özellikleri sergilenmektedir. Bu nedenle resimde de ele alınan enstrüman keman olmuştur. Tabloda renklerin birbiriyle kaynaştırılarak geçişi bestenin ikinci bölümünde orkestranın ciddi havası kemanın duygulu melodisi ile yumuşaması olarak yorumlanabilir. Kompozisyonun sağ ve solunda yer alan beyaz lekeler birbirini tamamlamaktadır. Soldaki beyaz leke üzerindeki BWV harfleri Bach Eserler Dizini anlamına gelen *Bach Werke-Verzeichnis* anlamındadır. Ve parçalanmış geometrik şekiller üst üste bindirilerek bir bütünlük oluşturmaktadır. Kübizmde yapıta konu olan model ikinci plana itilerek yarı geometrik biçimlenim uğruna çizgilerin ritmik akışından ve bütün duygusal öğeler feda edilmiş olup resimde doğal perspektif yerine tablonun derinliği, resimdeki öğelerin üst üste bindirilmesi, kaydırılarak çakışması ve iç içe geçirilmesiyle elde edilmiştir. Böylece objeler

görüldüğü gibi değil algılandığı gibi kompozisyon düzlemine yerleştirilmiştir.⁴¹⁰

⁴¹⁰ Adem Genç, a.g.e., s. 44

3.1.4. Konçerto



Resim 7. Konçerto Kompozisyon Şeması,
Kâğıt Üz. Karakalem 35.5x24 cm, Çanakkale, 2017

Konçerto adlı eseriğin oluşturulan kompozisyon şemasında nesnelere kontur çizgileriyle belirlenip kabataslak bir şekilde görülmektedir. 70x50 cm ebadında kontrplak üzerine yağlıboya tekniği ile oluşturulan resimde kahverenginin monokrom tonları kullanılmıştır. Bach'ın keman konçertolarından⁴¹¹ yola çıkılarak görselleştirilen bu eserde başat obje kemandır. Orijinal şekli çok fazla deforme edilmeden ele alınan keman sembolist bir şekilde dışa hatları belirgin halde kompozisyonun odak noktasında yer almaktadır. Etrafında ise tekrara dayalı

birbirinden farklı boyutlarda geometrik biçimler yer almaktadır. Bu biçimler üst üste gelerek derinlik sağlaması D. Henry Kahnwiler'in de söylediği gibi;

kabul edilen bir ön-plandan hareket etmek ve bu ön-plana göre perspektif aracılığı ile görülebilir bir derinlik izlenimi meydana getirmek yerine, kübist ressamlar, sağlam ve tasvir edilen bir arka plandan hareket ederler. Böyle bir hareketle sanatçı, belli bir biçim şeması içinde ön-plana doğru çalışır.⁴¹²

Yani ulaşmak istenen nesnenin özüdür. Kısaca kübizm, yapıtlarında cisimler dünyasının temelindeki özsel-biçimlere yaklaşır.



Resim 8. Konçerto, Kontrplak Üz. Yağlıboya,
70x50 cm, Çanakkale, 2017

⁴¹¹ Konçerto: Birlikte çalınmak üzere, orkestra ile bir solo çalgı için bestelenmiş müzik yapıtı.

⁴¹² İsmail Tunali, 1983, a.g.e., s. 189.

3.1.5. Toccata ve Füg

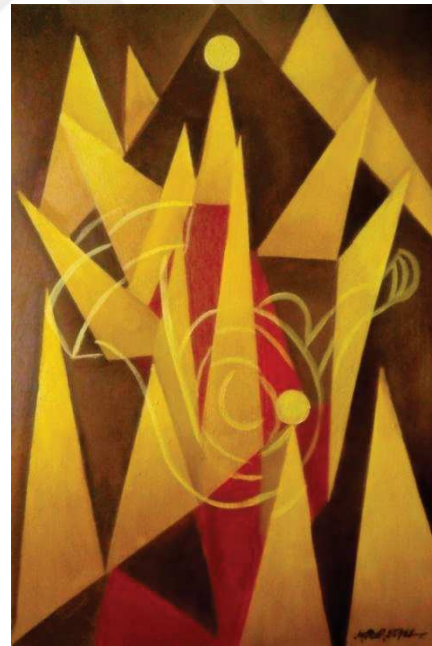


Resim 9. *Toccata ve Füg*, Kontrplak Üz. Yağlıboya, 70x50 cm, Çanakkale, 2017

Bir tür giriş müziği olarak adlandırılan toccata, İtalyanca dokunmak kelimesinden türetilmiştir, Füg ise kaçış anlamına gelmektedir. Resim, 70 x 50 cm boyutunda kontrplak üzerine yağlıboya ile yapılmıştır. Monokromatik bir resim olan *Toccata ve Füg*, ufuk noktası yukarıda olup, parça tuşlu çalgılar için bestelenmesi nedeniyle resmin sol tarafında piyano tuşları görülmektedir. Fügün temel özelliği olan bir ana temanın kompozisyonun dokusunu oluşturan melodi dizelerinin içinde sistemli bir biçimde taklit etmesi dolayısıyla resmin geneline hâkim olan tekrara dayalı geometrik şekiller ve çizgiler yer almaktadır.

3.1.6. Taç Giydirme

Taç Giydirme adlı eser 50 x 35 cm kontrplak üzerine yağlı boya ile yapılmış, üçgenlerden oluşan bir eserdir. Polonya Kralı III. August'un taç giyme kutlaması için bestelenen bu eserin⁴¹³ resimlemesinde de besteden yola çıkılarak birincil öge olarak taç ele alınmıştır. Üçgenlerden oluşan geometrik şekiller tacı simgelemektedir. Resmin ortasında yer alan kırmızı parçalar törenlerdeki kırmızı halının odak noktası olmasından dolayı resmin merkez noktalarında yer almaktadır. Resmin üst tabakasında çizgi ile ifade edilen bakır üflemeli çalgı da bestede yer alan enstrümanı nitelemektedir.



Resim 10. *Taç Giydirme*, Kontrplak Üz. Yağlıboya, 70x50 cm, Çanakkale, 2017

⁴¹³ BWV 215 Preise dein Glücke, gesegetes Sachsen.

3.1.7. Kahve Kantatı

Çizilen *Kahve Kantatı* adlı eser Bach'ın en tanınmış din dışı kantatı olarak bilinmektedir. Bach'ın Weimar yıllarında bestelediğinin dışı kantatların çoğunu müzikli oyun olarak nitelendirmektedir. Bunlardan biri olan Kahve Kantat'ının bestelendiği dönemlerde Avrupa'nın genelinde olduğu gibi Leipzig'de de kahve içmek herkesin gözdesi olan bir alışkanlıktı. Eserde sekiz yaşında bir kızın kahve içme alışkanlığından vazgeçirmek isteyen bir babanın çeşitli yollara başvurmasını ele almıştır.⁴¹⁴ Resmin genelinde kahveyi temsil etmesi açısından kahverenginin tonları kullanılmıştır. Sol alt köşede bir fincanı anımsatan geometrik bir şekil bulunmaktadır.



Resim11. *Kahve Kantatı* Kompozisyon Şeması, Kâğıt Üz. Mürekkep, 43x28.5 cm, Çanakkale, 2017



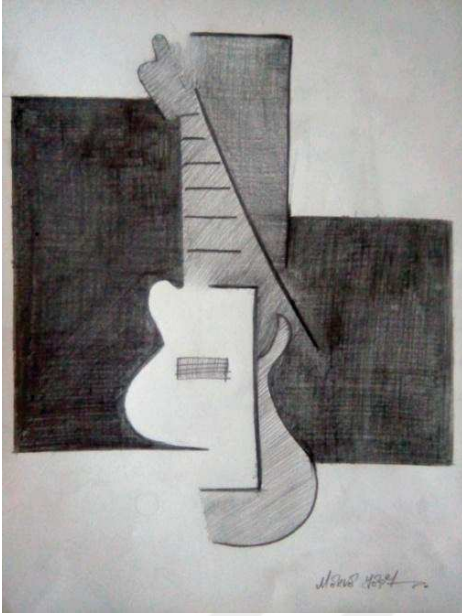
Resim12. *Kahve Kantatı*, Kontrplak Üz., Yağlıboya, 70x50 cm, Çanakkale, 2017

Etrafındaki çizgiler ise odağı, asıl söz konusu olan kahveye dikkat çekmek için bir hareketlilik mahiyetindedir. Bestede, başrolde olan kızın kahve alışkanlığına babasının verdiği tepkilerin ses tonları olarak üçgen kullanılmıştır. Bu üçgenler ses tonlarındaki ani yükselişi anımsatmaktadır. Resmin ortasında bulunan karede ise bir piyano eseri için bestelenmesinden dolayı piyano tuşları bulunmaktadır. Bach'ın kantatlarında çok çeşitli ritimlere rastlanmaktadır. Kahve Kantatı'nda da kullanılan üçgen şekillerin hepsinin birbirinden farklı büyüklüklerde olması ritmi hissettirmektedir.

⁴¹⁴ Aydın Büke, *Bach Yaşamı ve Eserleri*, Kabalcı Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 264.

3.1.8. Kakafoni I

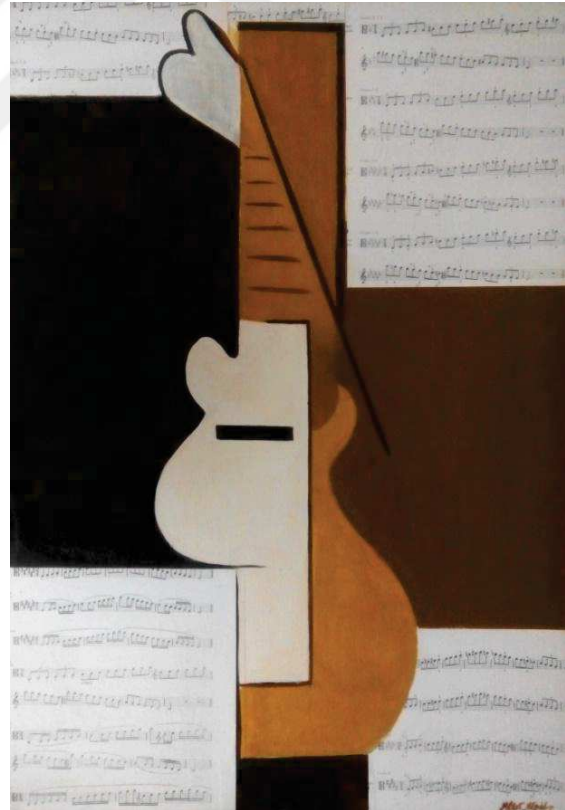
Kakafoni I resminin şeması kâğıt üzerine karakalem tekniği ile yapılmıştır ve eskizin temelinde kompozisyonun yanı sıra açık-koyu valör dengesi de verilmiştir.



Resim13.*Kakafoni* Kompozisyon Şeması,
Kâğıt Üz. Karakalem, 35x27.5 cm, Çanakkale, 2017

resme günlük malzemelerden kâğıt materyali ekleyerek sentetik kübizmin özelliklerinden olan kolaj tekniği uygulanmıştır. Kompozisyonun orta kısmında kompozisyonun çoğunluğunu kapsayan gitar çizimi yer almaktadır. Birbiriyle alakasız olan bu iki enstrümanın bir kompozisyon içerisinde yer alması ve kübizmde perspektif kurallarının alt üst edilmesi, Stravinsky'nin müziğindeki kuralsızlık ile benzerlik göstermiştir ve bu kuralsızlık da eserde ele alınan enstrüman ve nota kâğıdı ile anlatılmıştır.

Resim 70 x 50 cm boyutunda kontrplak üzerine yağlıboya ve kolaj tekniği ile yapılmıştır. XX. yüzyıl müzik sanatında önemli bir yer edinen besteci Stravinsky'nin bestelediği ve çok fazla tepkiyle karşılaştığı eseri Ateş Kuşu'nu Puccini, *kakafoni* olarak adlandırmıştır. Ritim uğruna armoni ve melodiyi yok ederek kuralsızlık üzerine yaptığı Ateş Kuşu, uyumsuz seslerin ve gerilimin yoğun olduğu bir eserdir. Resmedilen bu eserde ise alt zeminde yer alan nota kâğıtlarında keman notalarının yer alması



Resim14.*Kakafoni I*, Kontrplak Üz. Yağlıboya,
70x50 cm, Çanakkale, 2017

3.1.9. Polifoni I

İlk baştaki görselde çizgiyle dış hatları verilen müzikal enstrümanların üst üste çakıştırılarak bir tasarım planı hazırlanmıştır. Oluşturulan Polifoni serisinin ilki olan

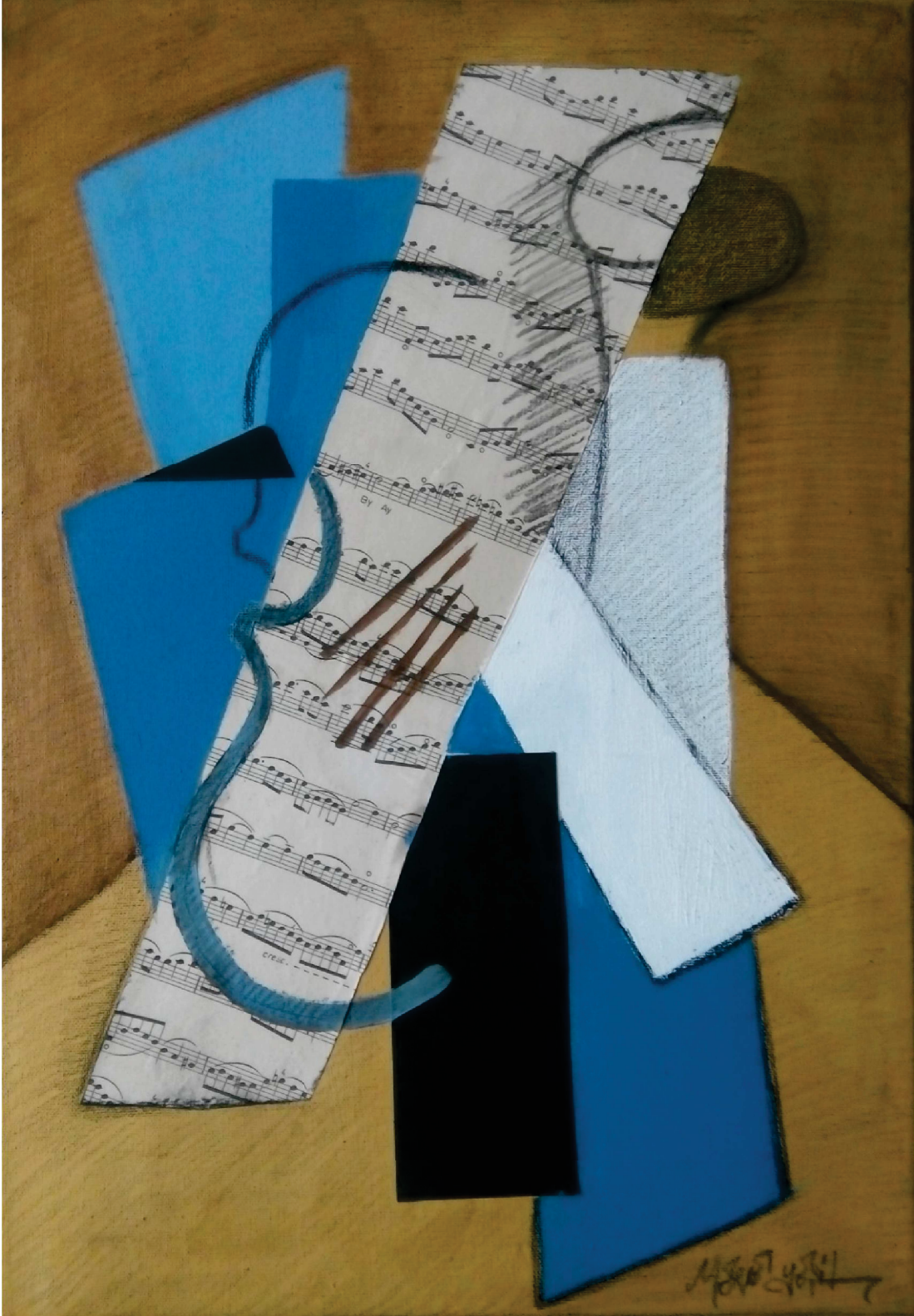


Resim15. *Polifoni I* Kompozisyon Şeması, Kâğıt Üz. Karakalem, 26.5x21 cm, Çanakkale, 2018

Polifoni I adlı eser 50x35 cm boyutunda tuval üzerine akrilik boya, kömür kalem ve kâğıt kullanılarak uygulanmış bir kolaj çalışmasıdır. Resimde Bach'ın müziğinde en çok kullandığı enstrümanlardan olan keman ve trompet kullanılmıştır. Enstrümanlar parçalanmış halde tam geometrik şekilleri net olmamakla birlikte bütün hali resmedilmemiştir. Üst üste bindirilen imgeler tekrarlı gibi görünse de yön veya büyüklük açısından bir tekrarsızlık içerisindedir. Tabloda çizgi başat ifade olarak yer almaktadır. Kullanılan kahverengi ve mavi tonlar – sıcak ve soğuk- kullanılarak renkler arasında zıtlık sağlatarak monotonluğu yıkmıştır. Resimdeki enstrümanlarda

tek-bakış noktası kırılarak nesneyi parçalanmış, irili ufaklı geometrik biçimlere bölünmüş olarak koştut düzlemler halinde üst üste ve yan yana getirilerek resmedilmiştir. Seslerin zaman içinde art arda dizilerek oluşturulduğu zamansallık özelliği müziğin temel özelliklerinden biridir. Bu zamansallık yatay ekseninde kendini göstermektedir. Diğerleri ise mekânsallık yani eşzamanlılık durumu düşey ekseninde ortaya çıkar. Bu resimlerde de hacim parçalanıp yeniden oluşturulmasıyla resme zaman boyutu girmiştir ve parçalanan bu hacmin üst üste getirilen yüzeylerin arka arkaya düzenlenmesiyle polifonik müzikteki eşzamanlı ilerleyen seslerin oluşturduğu tınısal mekân yaratılmıştır.⁴¹⁵

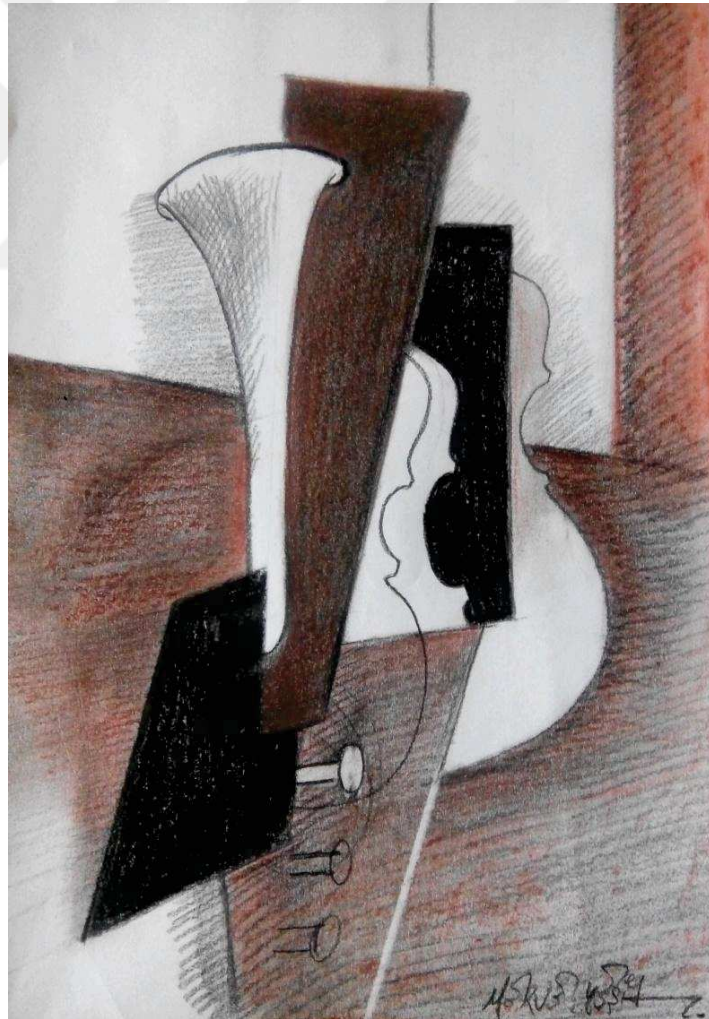
⁴¹⁵Ayşe Sabah, Zamansallık ve Mekansallık, http://muzikvemimarlik.blogspot.com.tr/2010/11/zamansallk-ve-mekansallk_03.html (Erişim Tarihi: 15.01.2018)



Resim16. *Polifoni I*, Tuval Üz. Akrilik Boya, Kömür Kalem ve Kâğıt, 50x35 cm, Çanakkale, 2018

3.1.10. Polifoni II

Polifoni serisinin bir diğeri resmi olan *Polifoni II* eskizi kâğıt üzerine toz pastel ve füzen ile yapılmıştır ve siyah ve yanık siena kullanılarak valör değerler ayarlanmıştır. Tabloda ise mavi bir zemin üzerinde objeleri geometrik biçimlendirme üslubu oluşturmaktadır. Resimde sıcak ve soğuk renkler birbirini tamamlamaktadır ve objelerin iki yanındaki siyah lekeler ise valörü dengelemiştir. Nota kâğıtlarındaki kahve ton kahve ile sağlanmıştır. Kolajın özelliği olan nesnelere çoğalarak doğadan malzemelerin resim yüzeyinde yer alması kâğıtlar her türlü teknik ile kullanılmıştır ve yazılı kâğıtların kullanımından yararlanılmıştır. Geleneksel malzemeleri bir kenara bırakarak farklı malzemelerin resim sanatında kullanılmasının yanı sıra deneysel çalışmalarla yaratma olanaklarının zenginleştiği görülmektedir.



Resim17. Polifoni II Kompozisyon Şeması,
Kâğıt Üz. Toz Pastel ve Füzen, 26.5x21 cm, Çanakkale, 2018

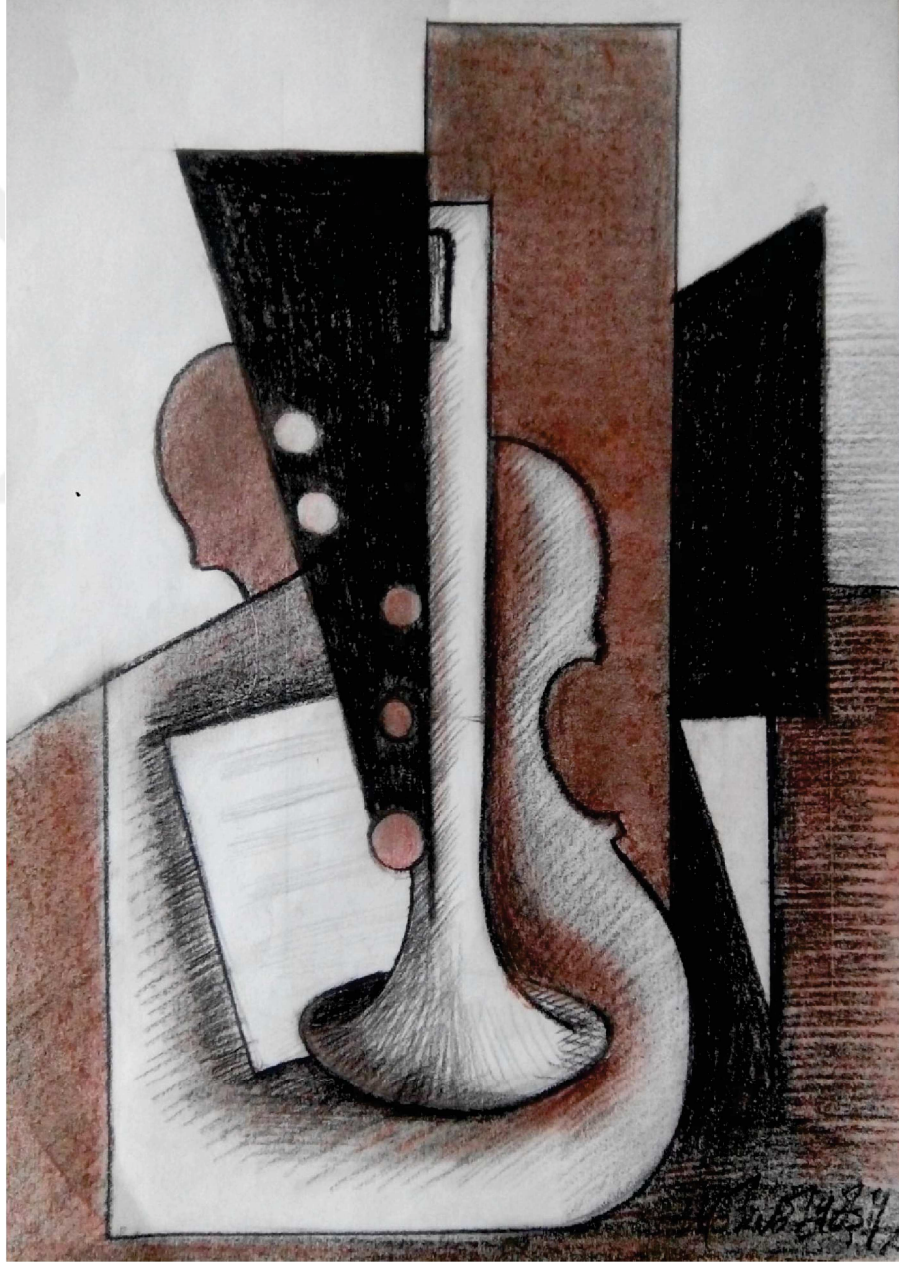


Resim18. *Polifoni II*, Tuval Üz. Akrilik Boya, Kömür Kalem ve Kâğıt, 50x35 cm, Çanakkale, 2018

3.1.11. Polifoni III

Tuval üzerine kolaj tekniği ile yapılan bu resmin irreal tabakasında kolajın olmazsa olmazı günlük malzemelerden yazılı kâğıt bulunmaktadır. Başat enstrüman olarak keman ve trompet ele alınarak resmin odak notasında kendini göstermektedirler. *Polifoni III* resminde müziğe dair imgelerin biçimsel düzen içerisinde estetik bir öge olarak kullanıldığı görülmektedir. Resim dışı malzemelerin müzik ögesiyle boyanarak

resme dâhil edilmesi kübist natürmortlarda müziğin yerini fazlasıyla göstermektedir. Resimde parçalanmış hacimlerin üst üste getirilmesiyle yüzeyin arka arkaya düzenlenmesiyle resmin de adı olan polifonide eşzamanlı ilerleyen seslerin oluşturduğu tınısal mekân yaratılmıştır. *Polifoni III* eskizi kâğıt üzerine toz pastel ve füzen ile yapılmıştır ve siyah ve yanık siyana kullanılarak valör değerleri ayarlanmıştır. Ön planda trompet, onun arkasında stilize edilmiş keman bulunmaktadır. Siyah lekeler objelerin sağında ve solunda farklı büyüklüklerde olarak birbirini dengelemektedir.



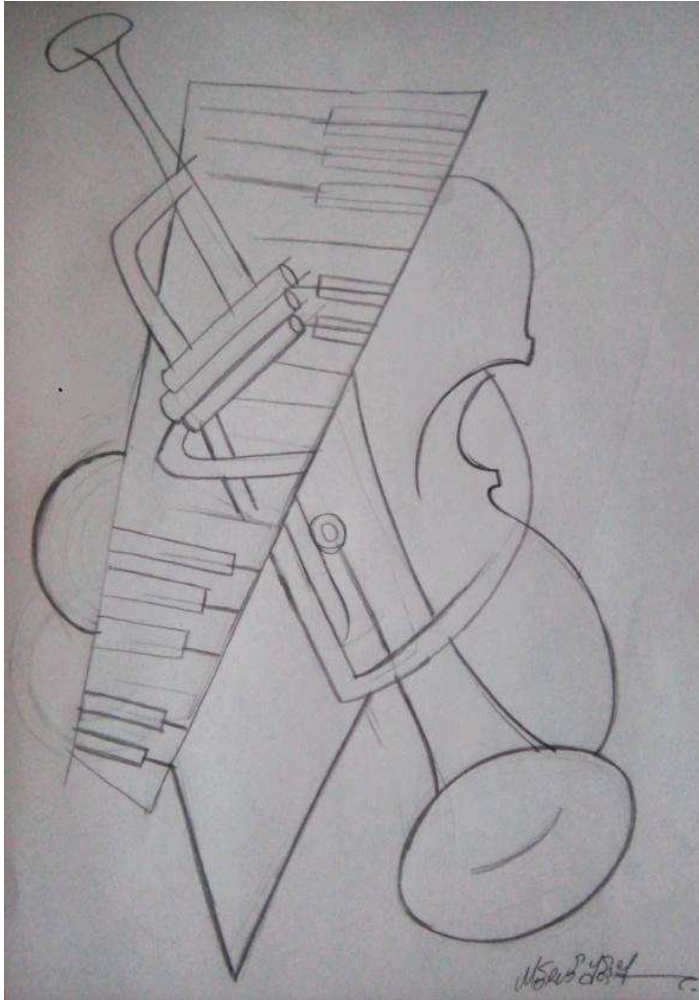
Resim19. *Polifoni III* Kompozisyon Şeması,
Kâğıt Üz. Toz Pastel ve Füzen, 26.5x21 cm, Çanakkale, 2018



Resim20.*Polifoni III*, Tuval Üz. Akrilik Boya, Kömür Kalem ve Kâğıt, 50x35 cm, Çanakkale, 2018

3.1.12. Polifoni IV

Solda eskizini görmüş olduğunuz dış hatlarıyla verilmiş olan müzikal elemanlar üst üste çakıştırılarak bir tasarımın hazırlanmasına çalışılmıştır. Piyano, trompet ve kemanın gövdesinden oluşan bu ortak çakışmayla bir müzikal natürmortun kübist bir kompozisyon oluşturması noktasında değerlendirilmesine çalışıldı. Aşağıdaki tuval



Resim21.Polifoni IV Kompozisyon Şeması,
Kâğıt Üz. Karakalem, 26.5x21 cm, Çanakkale, 2018

üzerine akrilik ve kolaj tekniğinde yapılan *Polifoni IV* adlı resim; kömür kalem ve kâğıt kullanılarak yapılmış bir kolaj çalışmasıdır. Renk olarak burnt umber ve raw sienna ağırlıklı olarak kullanılmıştır. Genelinde orta ton değer ağırlıklı olarak görülmektedir ve ışık yönü açısından herhangi bir temsiliyet kaygısı yoktur. Kompozisyonda yer alan objeler arasında Bach'ın polifonilerinde kullandığı enstrümanlar; viyola da gamba, trompet ve piyanonun parçalanmış fragmanları ve imge olarak temsili konturları içersinde görülmektedir. Kompozisyonun odak noktasında olan objeler stilize

bir üslup içerisinde ve hazır malzemenin yüzeye kolaj olarak uygulanmasıyla müzik çalgılarının düzeniyle yine bir tınsal mekân oluşturulmuştur. Klavyenin beyaz tuşları ve siyah konturlar, monokrom tondaki gri ve kahverengilerin daha da sıcak bir tonda görülmelerini sağlamış oldu. Bu noktada söyleyebiliriz ki bir renk olmamasına rağmen kromatik değeri düşük olan renkleri bile şiddetini arttırdığını söyleyebiliriz. Genellikle kahverengi, bej ve gri tonların kullanıldı kompozisyonda nesnelere parçalar halinde dağılmıştır. Ama bu dağılım içerisinde üst üste çakışma ilkesi temel olarak

benimsenmiştir. Elbette burada resim sessiz bir sanat olduğu için hiç kimse bir gitardan çıkan sesi beklememelidir. Ancak burada kulağın değil, gözlerin duyduğu köşeli ve ritmik biçimlerden tınlayan iniş ve çıkışları oldukça sert modern bir müziği ima edilmesine çalışıldığını söyleyebiliriz.



Resim22. *Polifoni IV*, Tuval Üz. Akrilik, Kolaj ve Kömür Kalem, 50x35 cm, Çanakkale, 2018

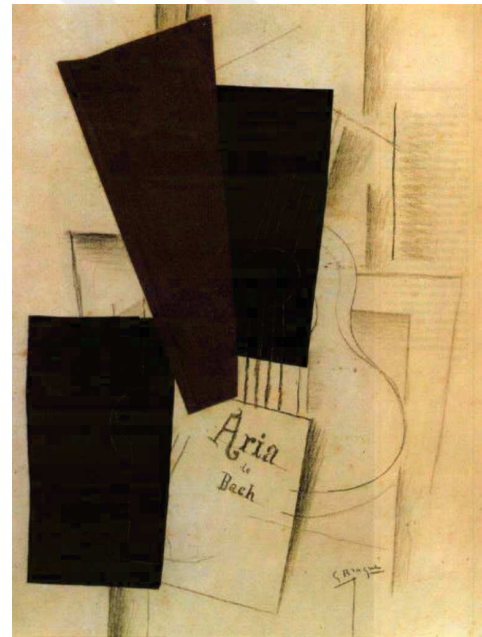
3.1.13. Polifoni V



Resim23. *Polifoni V*, Tuval.Üz. Kolaj ve Yağlıboya;
50x35 cm, Çanakkale, 2018

çalışmalarındaki Polifoni resimlerinin asıl çıkış noktası olan Braque'ın Bach'ın Aryası resmi- dir. Kompozisyonun açık koyu dengesi ve biçimlerin şekillerinden yola çıkarak oluşturulan kompozisyonlarda hacimlerin parçalanarak resme zaman boyutunun girmesi ve parçalanmış hacmin üst üste getirilerek resim yüzeyine paralel bir şekilde yerleştirilmesiyle birlikte müzikteki eşzamanlı seslerin oluşturmuş olduğu tınısal mekâna benzer sığ boşluk yaratılmasından yararlanılmıştır.⁴¹⁶

Tuvale yapılan ve *Polifoni* serisinin son resmi olan bu resim, 50x35 cm boyutunda tuval üzerine kolaj tekniği uygulanarak yapılmıştır. Gitar ve trompetin başat öğe olduğu bu resimde koyu tonda olan gitar dış hatlarından anlaşıldığı üzere kendi formunu korurken, kompozisyonun alt kısmındaki trompet tamamen gerçekliğinden uzaklaşmış bir şekildedir. Raw Sienna ve Ultramarine olarak iki rengin birincil olmasıyla birlikte resimde gri tonların ağırlıkta olduğu görülmektedir. Uygulama



Resim24. Georges Braque, *Bach'ın Aryası*,
Kolaj; 50 x 45 cm,
Washington Ulusal Sanat Galerisi,
Washington D. C., 1913

⁴¹⁶ Nazan İpşiroğlu, 2017, a.g.e., s. 75.

2.1.14. Stretto

Stretto adlı bu resim tuval üzerine kolaj tekniği ile yapılmıştır. İsmi yine bir müzik teriminden gelmekle birlikte; Bach'ın müziğindeki gerilimi arttırmak amacıyla *stretto* önemli bir yer tutar. *Stretto* resminde de gerilim mavi ve turuncunun kontrastlığı ile sağlanmıştır. Kolaj tekniği ile yapılan bu resimde Bach'ın müziğinde önemli yere sahip olan Füg, toplam dört bölümden oluşur bunlar sergi, gelişme, dönüş ve sonuçtur.

İlk önce sergi bölümünde ana tonaliteden bir tema verilir. Resimde de ana temanın müzik olduğunu kompozisyonun merkezinde yer alan nota kâğıtları desteklemektedir. Temanın tonalitenin temel ya da üçlüsünde karara varıldığı yerde yanıt devreye girer. Burada kemanın orijinal formundan tamamen uzaklaşarak yer alması füğdeki yanıt gibi düşünülebilir. Temanın üst beşli ya da alt dörtlüye yani dominant tonalitesine aktarılmasıyla oluşur. Yanıtın devam ettiği sırada kontrpuan başlar yani karşı ezgiyle birlikte devam eder



Resim25. *Stretto*, Tuval Üz. Kolaj ve Yağlıboya;
50x35 cm, Çanakkale, 2018

ve bu iki bölümü devam ettiren ara müziği devreye girer. Dönüş ve sonuç bölümlerinde altdominant tonalitesinde tema duyurulup bu temanın dominant tonalitesi olan ana tonaliteye dönüş yapılır ve coda ile hazırlanarak yapılan kadansla bitirilir. Gerçekten de resimde de şekillerin tekrarı, ön arka ilişkileri ve renkler arasındaki geçiş ile tıpkı müzikteki bu *stretto*ya biraz da olsa yaklaşmıştır.

3.1.15. Gitar ve Kadeh



Resim26. Gitar ve Kadeh Kompozisyon Şeması,
Kâğıt Üz. Karakalem, 26.5x21 cm, Çanakkale,
2017

birlikte yer almaktadır. Objelerin dış hatlarının siyah çizgi ile belirgin bir şekilde görülmesi ön-arka plan ilişkisinden uzaklaştırılmak istenmesi ve iki boyutlu düzlem üzerinde objelerin daha belirgin hale gelmesi için yapılmıştır. İki boyutlu bir düzlem üzerinde yayılan çizgilerin yarattığı temsiliyet kübist resmin objeleri bölük pörçük göstermesiyle ilişkilendirilmiştir ve böylelikle tabloda değerlendirilen kompozisyon içerisinde objelerin geneline yayılan gri arka planın bitmemişliği ve devamında turuncu ve mavinin tonuyla zıtlık oluşturması ve renklerle objeler arasındaki ön-arka plan ilişkisinin sağlanmasına çalışılmış oldu.

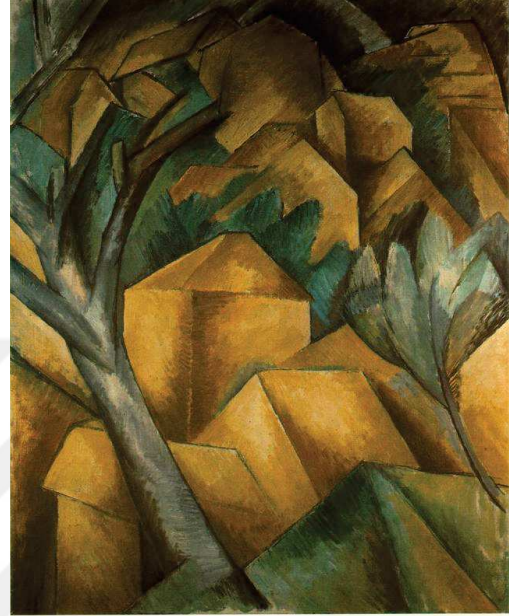
Gitar ve Kadeh çalışmasının eskizi 26.5x21 cm tasarlanmış olarak çizildi ve eskiz 70x50cm boyutunda kontrplak üzerine yağlıboya ile uygulanması gerçekleştirildi. Tablonun kompozisyon düzeninin genel hâkim dış hatlarında kesintiler olmasına rağmen bir ritim içerisinde yüzeye yayılan çizgiler, gitar algısında herhangi bir temsili bakışı yok etmediği görülmektedir. Resmin sağ tarafında stilize edilmiş bir kadeh, gitarın önünde ve arkasında yer alan diyagonal çizgiler ile



Resim27. Gitar ve Kadeh,
Kontrplak Üz. Yağlıboya; 70x50 cm, Çanakkale, 2017

3.1.16. Kemanlı Natürmort

35x50 cm ebadındaki *Kemanlı Natürmort* adlı resim kontrplak üzerine yağlıboya ile yapılmış olup, resimde soğuk ve sıcak renkler bir arada kullanılmıştır. Kemanın orijinal formundan çok fazla bir şey kaybetmemiştir. Fakat bulunduğu mekân çok fazla belli olmayıp iç içe geçirilmiş ve birbirini tekrar eden geometrik formlar alt zemini oluşturmaktadır. Ve bu zemindeki geometrik şekiller siyah kontur çizgisi ile belirginleştirilmiştir. Işık çok kaynaklı olup yoruma dayalıdır. Resimde, Braque'ın 1908 yılında yapmış olduğu L'Estaque'daki Evler adlı tablosundaki geometrik formlardan ve renklerden esinlenilmiştir. Fakat Braque'ın resmindeki renkleri gibi saf değildir ve geometrik şekillerin konturları daha belirgin çizilmiştir.

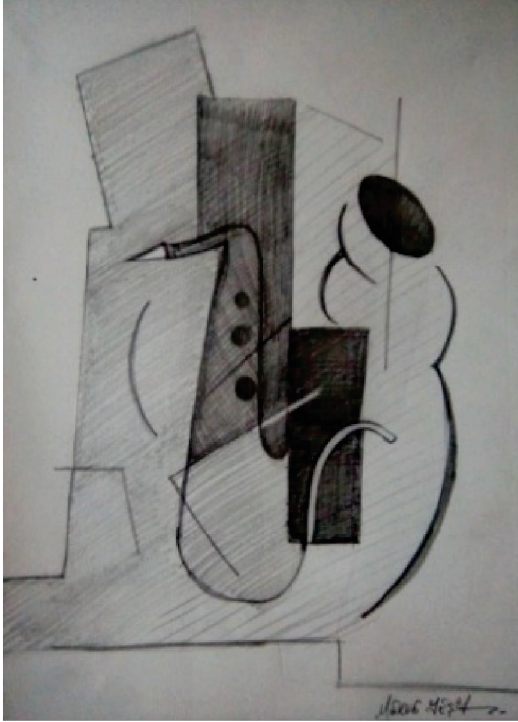


Resim28. Georges Braque, *L'Estaque'daki Evler*, T.Ü.Y.B.; 73x60 cm, Fransa, 1908



Resim29. *Kemanlı Natürmort*, Kontrplak Üz. Yağlıboya, 35x50 cm, Çanakkale, 2017

3.1.17. Saksafonlu Natürmort

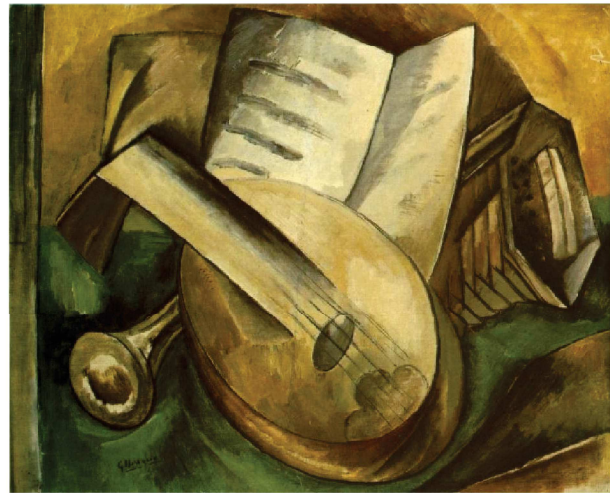


Resim 30. Saksafonlu Natürmort Kompozisyon Şeması, Kâğıt Üzerine Karakalem, 31x23 cm, Çanakkale, 2017

bakmadan yapılan nesnelere ve gruplaşmalar sık sık karşımıza çıkar. Bunların ilk örneklerinden elbette Braque'ın *Gitar ve Akordeon* adlı tablosundan yararlanılmıştır. Ve ayrıca Picasso'nun hazır malzemelerle yaptığı gitar kombinasyonları örnek alınmıştır. Her iki sanatçıda da kuşkusuz bir takım müzik aletleri vardı. Fakat hem onların tablolarına

göz attığımızda hem de uygulama çalışmalarını değerlendirmek için göz önüne alındığında nesnelere masanın üstüne yerleştirildiği gibi değil, ezbere bir anlayışla yapılmıştır. Bu noktada tarihsel kübist resimlerle benzer bir uygulama içerisine girildiği görülebilir. Nitekim; “(...) bakarak değil de, belleğe dayanarak çalışma yöntemi Braque'ın on sekizinci yüzyıl Fransız cansız doğa resmini ve bunun Rokoko

Saksafonlu Natürmort adlı resim 70x50 cm boyutundaki kontrplak üzerine yağlıboya ile yapılmıştır. Kompozisyonun ortasında yer alan enstrüman kendi renginden tamamen uzaklaşmıştır ve stilize edilmiş halde olup iki boyutludur. Enstrümanın ön ve arka planında birbirine koşut iki dikdörtgen koyu lekeler ön ve arka plan ilişkisi sağlayarak birbirini tamamlamıştır. Enstrümanın etrafında birbirine diyagonal biçimde çizgiler mevcuttur. Resmin genelinde raw umber, burnt umber ve Naples yellow kullanılmıştır. Oluşturulan bu kompozisyonlarda modele



Resim 31. Braque, *Gitar ve Akordeon*, 1908 T.Ü.Y.B.; 50 x 61 cm, Sanat Müzesi, Basel, 1908

üslubundaki kabartma iç süslemelere yansıyan özelliğini bildiğini gösteriyor.”⁴¹⁷ Bu noktayı belirlemekte yarar vardır; çünkü kübizmin ilk amacı nesnelerin düzenidir ama bunlar natüralist olarak kavranan nesneler olmadıklarından bakarak değil, zihinden eklenen soyut biçimlerin düzenidir. Çünkü “kübizm mekânı çizgi, mekân elemanları, dikdörtgen ve kubus eşitliklerinin ve denge ilgilerinin bir sentezi olarak anlar.”⁴¹⁸



Resim32.Saksafonlu Natürmort, Kontrplak Üz. Yağlıboya, 70x50 cm, Çanakkale,2017

⁴¹⁷ Norbert Lynton, *Modern Sanatın Öyküsü*, (Çev. Cevat Çapan, Sadi Öziş), 1. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1982, s. 58.

⁴¹⁸ İsmail Tunali, 2008, a.g.e.,s. 167. [Bkz. Leopold Zahn, *Kleine Geschichte der modernen Kunst*, s. 88.]

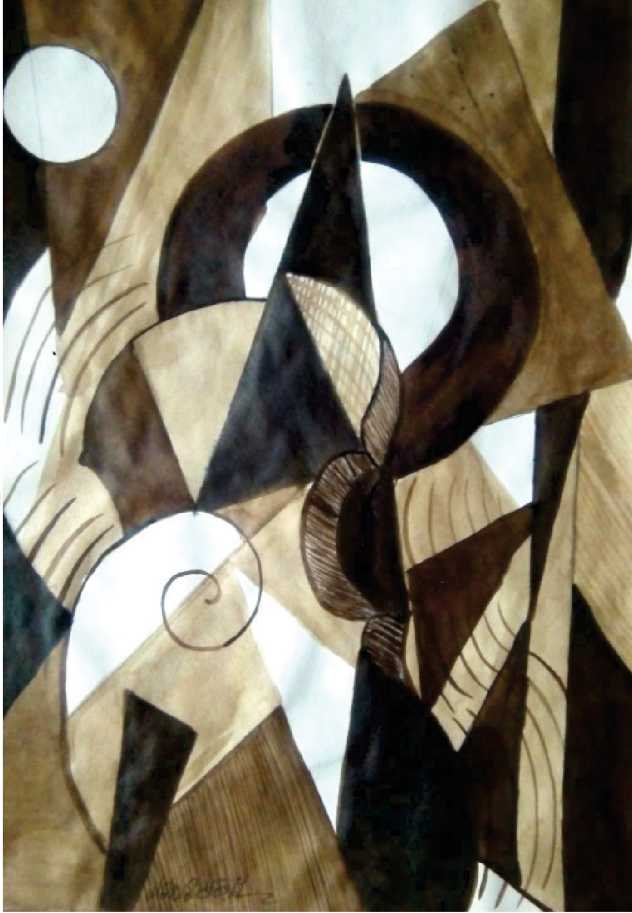
3.1.18. Kemanlı Natürmort

70 x 50 cm ebadında kontrplak üzerine yağlıboya tekniği ile oluşturulan tabloda, yüzey üzerinde deforme edilmiş keman görülmektedir. Resmin yapısını geometrik biçimlendirme oluşturmaktadır. Hacimsel ve mekânsal görünümün parçalanması, figürün çevresiyle tamamen bütünleşmesine kadar çalışılmıştır. Perspektifsel yanılsama terk edilerek her türlü süslemeden uzaklaşmıştır. Kemanın ve arka planda yer alan geometrik şekillerin kütleleriyle doludur. Renklilik en aza indirilerek gri, koyu tonlara ağırlık verilmiştir.



Resim33.*Kemanlı Natürmort*, Kontrplak Üz. Yağlıboya, 70x50 cm, Çanakkale,2017

3.1.19. Keman



Resim34. Keman Kompozisyon Şeması, Kâğıt Üz. Mürekkep,
28.5x20.5 cm, Çanakkale, 2018

yellow kullanılmıştır. Arka plandaki geometrik şekillerin birleşmesiyle kemanın durduğu zemin tam net olmamakla birlikte ritmik bir şekildedir. Resimlerinde müziksel anlatıma sahio bir sanat eseri yaratma peşinde olan Delaunay'ın Diskler veya Dairesel Kozmik Biçimler adlı resimlerinde nesnel öğelerden vazgeçerek perspektif ve devinimi aynı anda kullanması Keman adlı eserde yansımaları kullanılmıştır.

Keman adlı resim için kompozisyonu kâğıt üzerine mürekkep tekniği ile yapılarak bir sonraki aşama olan kontrplak üzerine yağlıboya ve füzen tekniğinin valör dengesini sağlayabilmek için bir ön çalışma oluşturmuştur. Kontrplak üzerine yağlıboya ve füzen tekniği ile yapılmış 50x35 cm ebatında bir resimdir. Kemanın tek bir bakış açısından resmedilmiş olup, geometrik şekillere bölünerek formundan bir şey kaybetmemiştir. Kahverenginin tonlarından oluşan resimde burnt sienna, raw sienna, yellow ochre, naples



Resim35. Robert Delaunay, *Diskler*,
Karton Üz. Yağlıboya; 60 x 59.8 cm, 1933



Resim36.Keman, Kontrplak Üzerine Yağlıboya ve Füzen, 50x35 cm, Çanakkale,2018

3.1.20. Keman ve Testi

35x50 cm boyutundaki *Keman ve Testi* resmi iki boyutlu bir çalışma olup kompozisyonda objeler sola doğru düşer vaziyette resmedilmiştir. Kompozisyonun orta noktasında bir adet keman, sağ tarafta stilize edilmiş bir testi ve kemanın hemen arkasında bir adet palet bulunmaktadır. Resimde griler ve kahverengilerin leke değerleri dağılmış bir halde bulunurken odak noktası keman olmasından dolayı kırmızı başka yerde kullanılmamıştır. Öndeki objeler daha canlı arka plana gidildikçe renkler soluklaşmaktadır böylelikle resimde perspektif renkle sağlanmıştır.



Resim37.Keman ve Testi, Kontrplak Üz. Yağlıboya, 35x50 cm, Çanakkale,2017

3.1.21. Füg I

Füg başlıklı bu resim 50x35 cm boyutunda tuval üzerine kolaj tekniği uygulanarak yapılmıştır. Taklit anlamına gelen füg, resimde birbirini tekrar eden monokrom tondaki şekillerle sağlanmıştır. Kahverengi tonlardan oluşan resmin sol kısmında bulunan keman, arkasında bulunan kadeh ve resmin ön planında ve objelerin arkasında bulunan nota kâğıtları bulunmaktadır. Arka planda bulunan dik ve yatay kabartma şeklindeki yapıştırma peçeteler resme katman oluşturmuştur. Görüntü nedeniyle resimde yer alan objelerin arkasında bir duvar niteliğinde görülmektedir ve

kompozisyonun alt kısmında yer alan koyuluk ile birlikte objelerin bir kaide üzerinde yer alarak natürmort resim olduğunun göstergesidir.

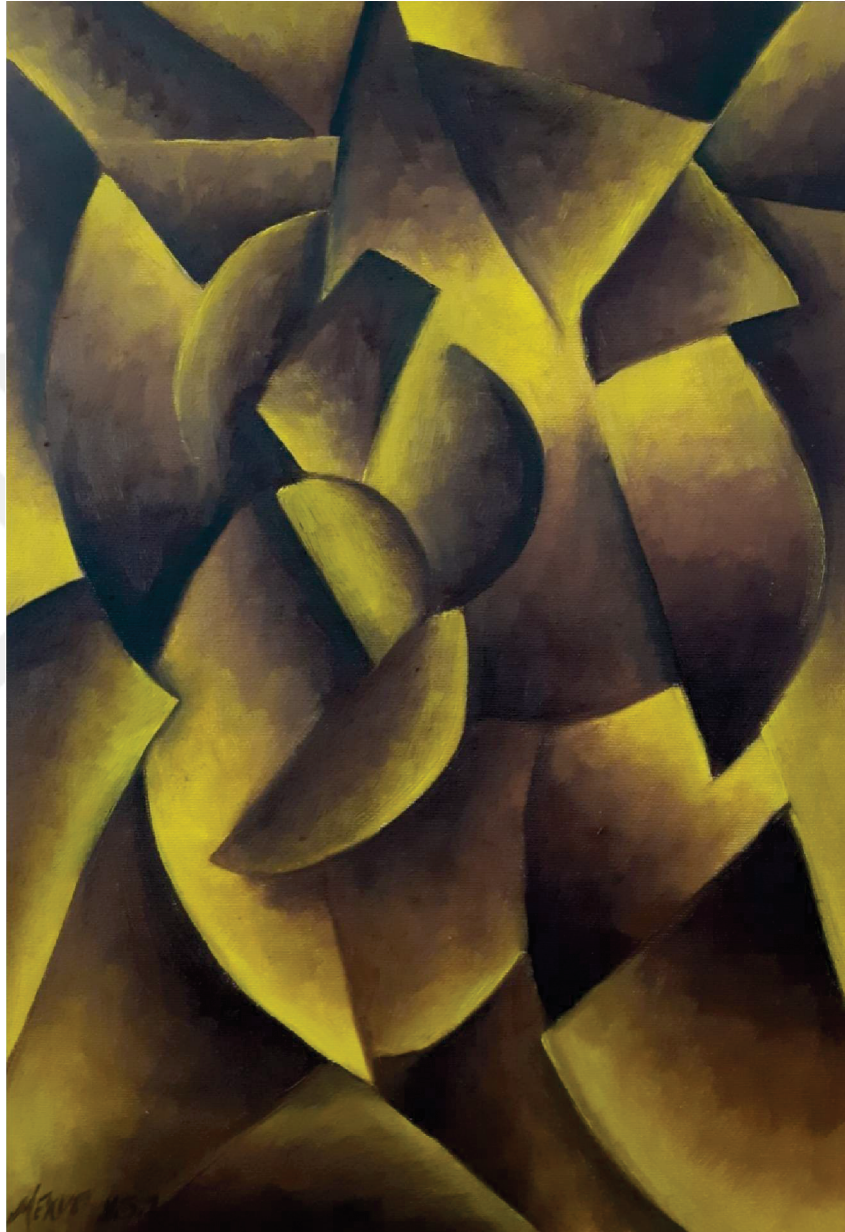


Resim38. *Füg I*, Tuval Üz. Kolaj, 50x35 cm, Çanakkale,2018

3.1.22. Füg II

50x35 cm ebadında olan dikey bir kompozisyona sahip Füg II adlı resim tuval üzerine yağlıboya tekniği ile yapılmıştır. Resimde şekillerin tekrarıyla oluşan bir kompozisyon vardır. Resimde ışık gölge yoruma dayalı bir şekilde ele alınmıştır. Üçgen

kompozisyon olan eserde deforme edilmiş bir şekilde gitar bulunmaktadır. Kompozisyonun genel haline bakılırsa soyut özelliğe sahip resimde nesne net seçilmemektedir ve biçimler keskin bir halde görülmekle birlikte bir bütünlük sağlanmıştır.

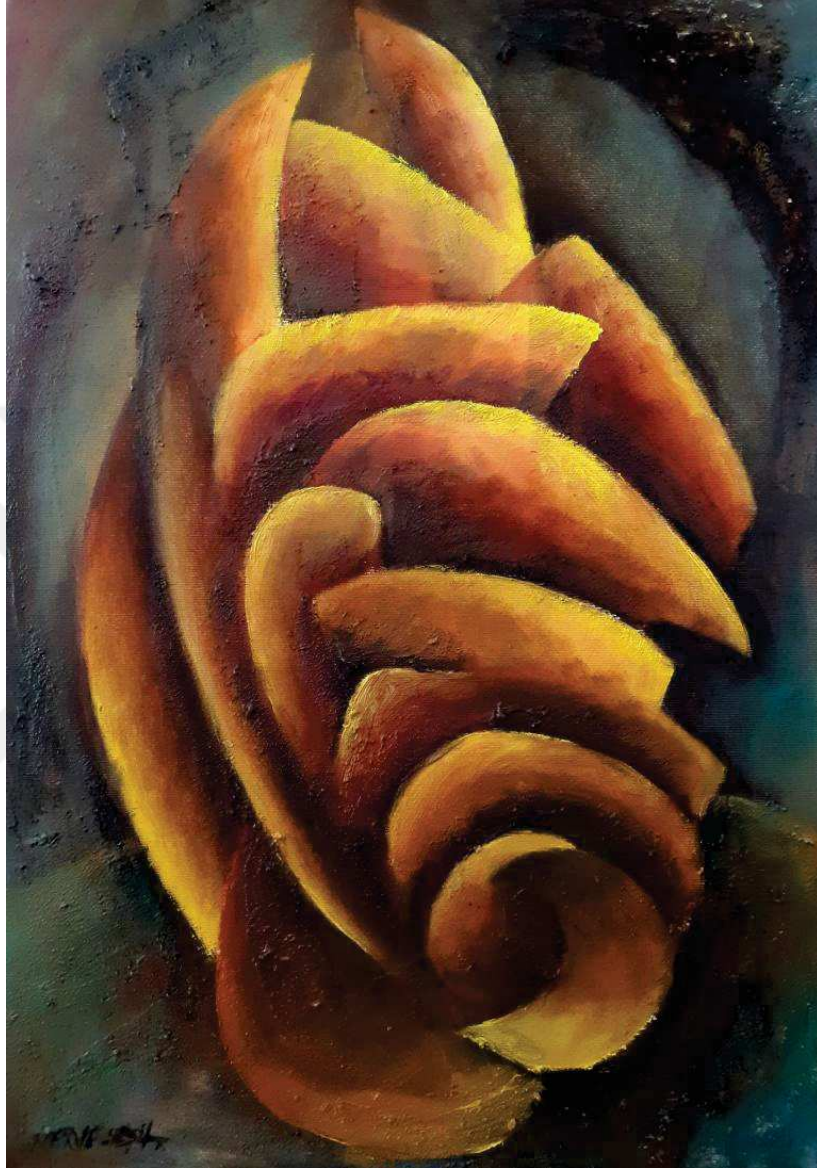


Resim39. Füg II, Tuval Üz. Yağlıboya, 50x35 cm, Çanakkale, 2018

3.1.23.Füg III

Tuvalin en alt zeminine kum eklenerek yapılan bu resimde kompozisyonda formların koyu kısımlarında doku elde edilmiştir. Bakır üflemeli çalgılarda önemli bir yere sahip olan trombonun yuvarlak hatları genel olarak ele alınıp, ritmik bir şekilde

kompozisyona dağıtılmıştır. Arka zeminde koyu tonlar önde ise açık tonlar kullanılmıştır. Kullanılan renkler nedeniyle kontrast oluşturulmuş olup başat öğemiz olan trombonu daha da ön plana çıkarmıştır.

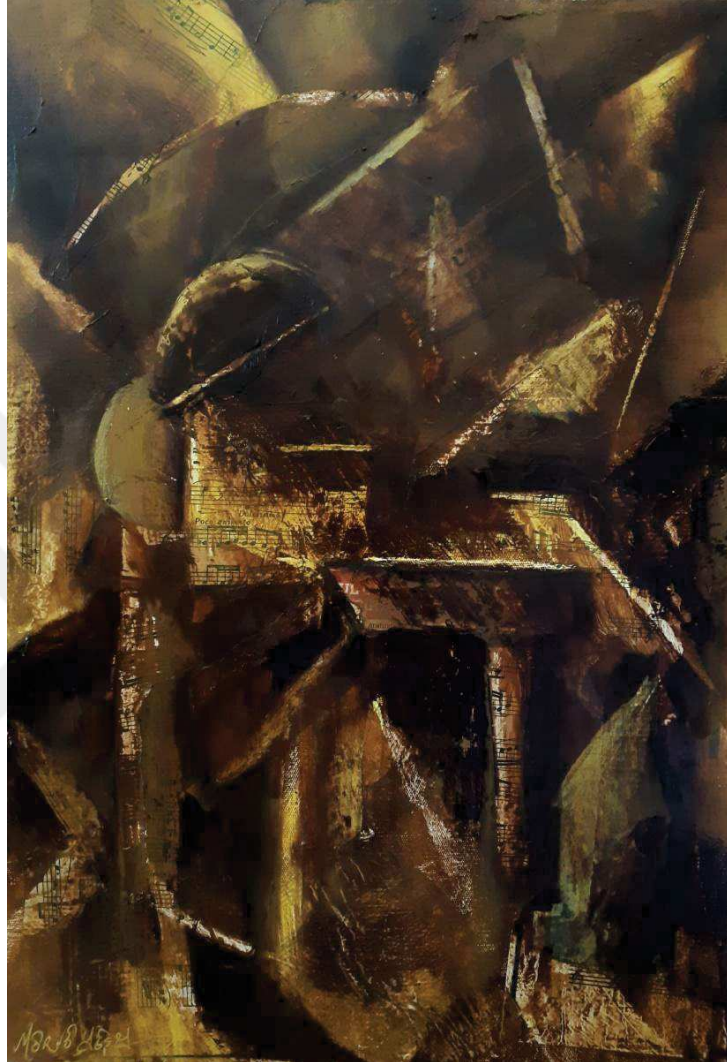


Resim40.Füg III, T.Ü.Y.B., 50x35 cm, Çanakkale,2018

3.1.24. Piyano

50x35 cm boyutlarındaki Piyanoadlı eser, tuval üzerine kolaj tekniği ile yapılmıştır. Resim yüzeyi tamamen nota kâğıtları ile kaplanmış ve daha sonra leke değerleri ayarlanarak spatül yardımıyla kazınarak formlar verilmiştir. Resimde orijinalliğini bir kenara bırakan piyanonun şekli tam anlamıyla anlaşılmamaktadır.

Işıқта sarının kroması arttırılarak şiddetli bir ışık görülmektedir. Işık yorumu dayalı çok kaynaklı olmakla birlikte, çok bakışimli perspektiften yararlanılmıştır.

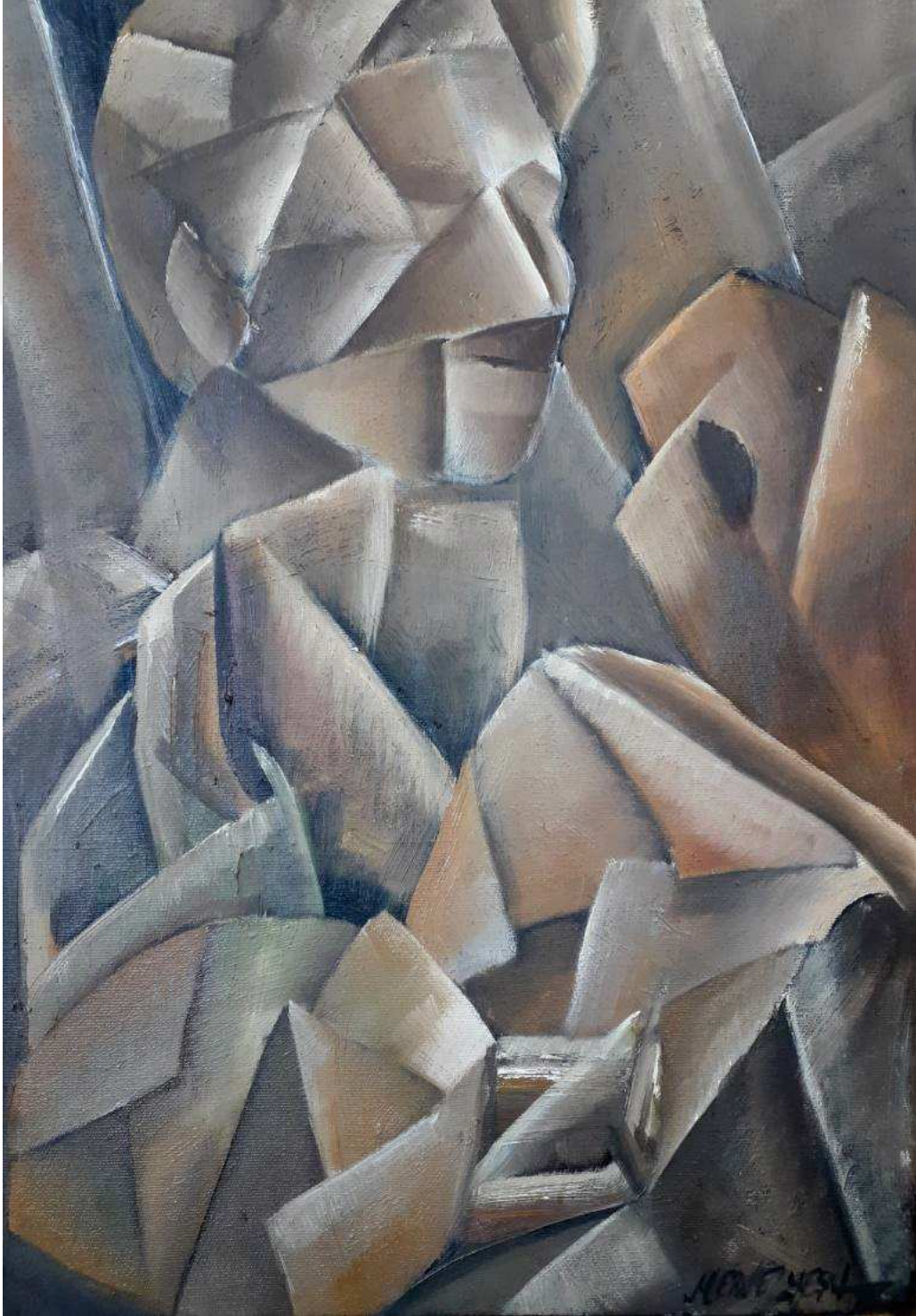


Resim41. Piyano, Tuval Üz. Karışık Teknik, 50x35 cm, Çanakkale,2018

3.1.25. Büst ve Testi

50x35 cm tuval üzerine yağlıboya tekniği ile yapılmış olan bu resimde Raw Sienna, Raw Umber, Orange ve Sap Green renklerinin ağırlıklı olduğu bir kompozisyonudur. Sol üstte duran ve dikkat çeken bir büst, büstün sağ tarafında çok belirgin olmamakla birlikte kendi renginden çok uzaklaşmamış bir adet palet, paletin hemen aşağısında kıvrık bir şekilde duran bir kâğıt bulunmaktadır. Kâğıt, akışkan dokusunu tamamen kaybederek bölündüğü geometrik şekiller nedeniyle sert bir cisimmiş gibi algılamaya neden olmaktadır. Kompozisyonun en önünde yatık bir

şekilde duran testi ve onun arkasında fark edilmesi çok güç olan bir adet de şişe bulunmaktadır. Objeler eşzamanlılığa dayalı olarak görülmekte ve ön arka ilişkisi açık bir şekilde belirlemektedir fakat objelerin tam olarak nerede durduğu net bir şekilde ifade edilmemiştir.

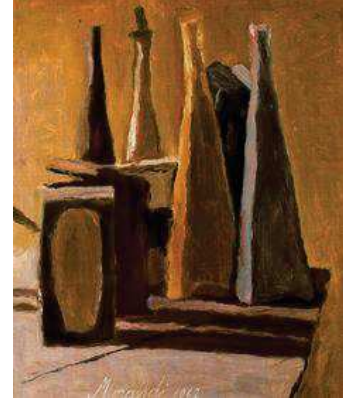


Resim42. *Büst ve Testi*, T.Ü.Y.B., 50x35 cm, Çanakkale,2018

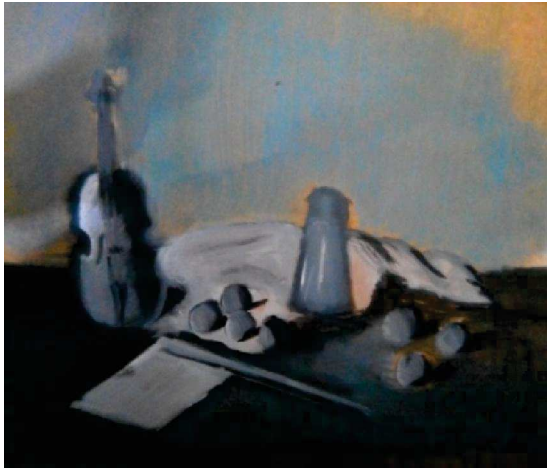
3.1.26. Keman ve Metronom

Keman ve Metronom olarak adlandırılan kompozisyon materyal olarak kullanılan kraft kağıdı üzerine yağlı boya tekniği ile çalışılan bu renkli eskiz monokrom olarak Giorgio Morandi'nin üslubunu anımsatan biçimsel özellikler üzerinden değerlendirilebilir.

Nitekim Morandi'nin 1942'de gerçekleştirdiği çalışmasında görüldüğü üzere zemin tuvalin beyaz



Resim43. Giorgio Morandi, 1942
T.Ü.Y.B.;



Resim44. Keman ve Metronom Kompozisyon Şeması,
Kâğıt Üzerine Yağlıboya, Çanakkale, 2016

açıklığının kullanılarak sarı üzerindeki tonlamalar ile bir ışıklandırma sağlanmış olduğunu söyleyebiliriz. Buna göre arka plandaki toprak sarısının yarı transparan bir incelikte boyanması resmin imprimatura'nın⁴¹⁹ kapatılmayarak üzerinde siyah beyaz bir grizay⁴²⁰ (grisaille) tekniğinin taslak niteliğinde uygulanmasını Tablo 44'de gerçekleştirilmeye çalışılmıştır. Bilindiği üzere monokrom metodik bir terim olarak desen, çizim, tasarım ve

fotoğrafların tek renkten (bir rengin tek tonu) ya da renk

⁴¹⁹ İmprimatura: Zemine sürülen tek bir rengin; sıcak tonlarda ya da açık gri ve koyu gri tonlarda çift katmanlı olmak üzere üç farklı tipte inşa edilen monokrom uygulamaların bir tanımlamasını ortaya koyar. Söz konusu proto-renk tonlama uygulamaları bir sonraki resimleme ve boyutlandırma aşamasını kolaylaştırmayı amaçlamakla birlikte, temelde iki boyutlu ve üç boyutlu tasarım düzlem ve cisimlerin kompozisyon yapısını; kısacası formları oluşturma fonksiyonlarını sağlamaktadır. [Bkz. Hakan Daloğlu, "Monokrom...", s. 2.]

⁴²⁰ Grisaille: Tamamıyla gri ya da başka bir nötr grimsi renk tonlarında boyanmış bir resmi tanımlayan terimdir. Özellikle heykel imitasyonunda büyük dekoratif tasarımlarda kullanılır. Andrea del Sarto'nun resimli freskleri gibi, aslında çok grizay kısmen daha geniş bir renk çeşitliliği içermektedir. Kahverengi (karartılmış, koyu) yeşili ile yapılmış resimler verdaille olarak isimlendirilir. Grizay, tek başına bir resim olarak veya yağlıboyanın alt boyaması olarak (üzerine çekilen parlatma/kaplama katmanları renklerine hazırlık), ya da baskı ressamı için üzerinde çalışacağı bir model olarak kullanılabilir. Rubens ve okulu, baskı ressamları için taslak kompozisyonlarda bazen monokrom teknikler kullanırlar. Bir nesnenin dolgu rengini yapmak ressam için çok daha fazla emek ister, ve grizay tekniğiyle çalışmak daha hızlı ve ucuz olduğu için zaten sıklıkla tercih edilmiştir. Buna rağmen bu uygulama bazen kasıtlı olarak estetik sebeplerle seçilmiştir. Grizay tablolar genellikle monokrom çizimlere benzemektedir, ki Rönesans ressamları bu tarz eserler için eğitilmişlerdir. Çizim tekniğinde de olduğu gibi, grizay çalışma, yeteneği az olan asistanı tam-boyama tablolarla kıyaslandığında daha kolay ele verir.

olmayan siyahbeyaz kullanımı neticesinde açık-koyugri (heykel-seramik)görsel niteliğinin tanımlanmaktadır.

Bilhassa resimde kullanılan monokrom uygulamalar; -esasen terminolojik olarak çok renkli anlamındaki *polichrome* uygulamaların karşıtıdır ve ana resimleme katmanına bir geçiş kolaylığı sunmaktadır. Monokrom resim geleneği;



Resim45. Cézanne, *Sürahi, Meyveler ve Masa Örtüsü*, T.Ü.Y.B.; 60x73 cm, Orangerie Müzesi, Paris, 1879-1882

Flaman ve Flandre ekollerinde netlikle görebildiğimiz astar renklendirme (imprimatura) üzerine gerçekleşen geleneksel monokrom (tek/renk/ton) uygulamalar açık-koyu alanların arasında bir ton işlevi göstermekle birlikte belli oranda ölü renklerinde eş zamanlı bir karma kullanımı⁴²¹

oluşturmaktadır.⁴²² Sonuç olarak Tablo 51'deki resimde bir ara ton olarak monokrom; ilk resimlemede ya da tasarlamada ışık-gölgenin modülasyonu ile sıcak-soğuk ton karşıtlıklarında yaratılan bütünsel ilişkinin başlıca eksenini renk katmanlarının optik özelliğini de organize eden teknik bir çalışma metodu olarak karşımıza çıkmaktadır.

Keman ve Metronom çalışmasında yer alan kompozisyonda odak noktasında algılamada ilk olarak bakışımız kemana doğru ve sonrasında metronoma doğru yönelmektedir. Metronomun arkasında bulunan kumaş ve ön kısımda yer alan kâğıt materyali valör değer olarak beyazı dengelemektedir. Küçük yuvarlak objelerin tekrara dayalı bir ritim yaratmış olmasının yanı sıra simetriyi bozması için konumlandırılmıştır.

⁴²¹ Hakan Daloğlu, "Monokrom," Resim-Heykel-Seramik Grup Sergisi III, *Hür Teşebbüs Sergi Katalogu*, Çanakkale Tübingen Troia Vakfı, Çanakkale 2016, s. 2.

⁴²² Renklerin birbirine karıştırılmadığı tempera tekniğinin ardından yağlıboyanın sağladığı sistematik çok katmanlı kullanımı hakkında. Bakınız Halil Cenk Beyhan, "Resimde Temel Teknikler ve Uygulama Süreçleri Üzerine," *Route Education and Social Science Journal*, Vol:2 (3), July, Antakya-Hatay, 2013, ss.173-174. <http://www.ressjournal.com/>. (Erişim Tarihi: 27.11.2016)

3.2. Mürekkep ve Füzen Çizimler

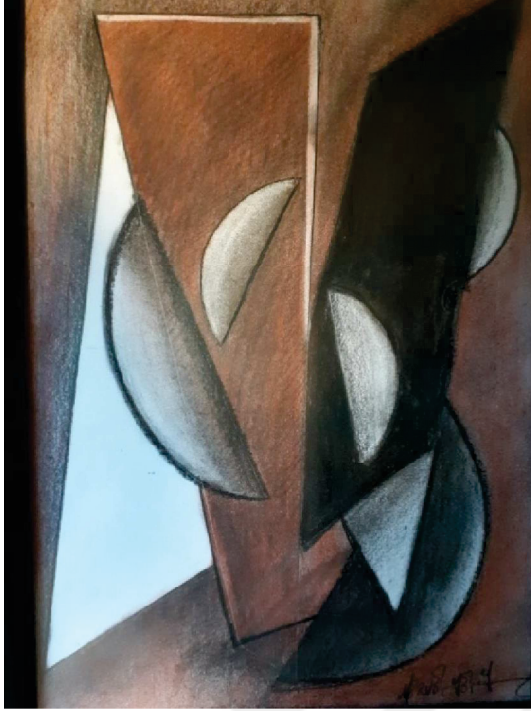
3.2.1. Kakafoni II

Müzik terminolojisinden bir isme sahip olan 26.5x21 cm ebatında kâğıt üzerine pilot kalem ile resmedilen bu resimde akordeon, keman ve tambur bulunmaktadır. Türk müziğinde önemli bir yer edinen tambur, diğer keman ve akordeon ile birleşmesiyle uyumsuz bir enstrüman topluluğunun belirmesi kübizmdeki uyumsuzluk ile bağdaştırılabilir. XX. yüzyıl bestecilerden olan Stravinsky'nin Bahar Ayini bestesinden esinlenerek yapılan bu resim, bestecinin müziğinde ritim uğruna armoni ve melodiye yok etmesinden dolayı kulağı rahatsız edici seslerin bulunarak kakafoni diye adlandırılmasıdır. Ele alınan resimde bir nota kâğıdının üzerine mavi ve kırmızı toz boyanın sulandırılmasıyla bir alt zemin elde edilmiştir. Kırmızı ve mavi rengin gözümüzü aynı noktada birleştirmeyip rahatsız etmesi renklerin hareket halinde görünüp titreşim hissi vermesi akordeonun körüğünün devamlılığındaki ritim ile birbirini tamamlar niteliktedir.



Resim46.Kakafoni II, Kâğıt Üz. Pilot Kalem, 26.5x21 cm, Çanakkale,2018

3.2.2. Polifoni VI.



Resim47. Polifoni VI. Kâğıt Üz. Toz Pastel ve Füzen,
26.5x21 cm, Çanakkale, 2018

Polifoni VI kâğıt üzerine toz pastel ve füzen ile yapılmıştır ve siyah ve yanık sienna kullanılarak valör değerler ayarlanmıştır. Bu resimde artık enstrümanlar biçim olarak seçilemeyecek kadar normal formlarından olduğunca uzaklaşarak soyuta doğru yaklaşmıştır. Büyük bir açık koyu dengesi halinde dikdörtgen parçalar görülmektedir. Hem boyut olarak hem de leke değerleri olarak birbirini tamamlar niteliktedir. Biçimler ön arka ilişkisi içerisinde birbiri içerisine geçmiş şekilde kompoze edilmiştir.

3.2.3. Kızıl Polifoni

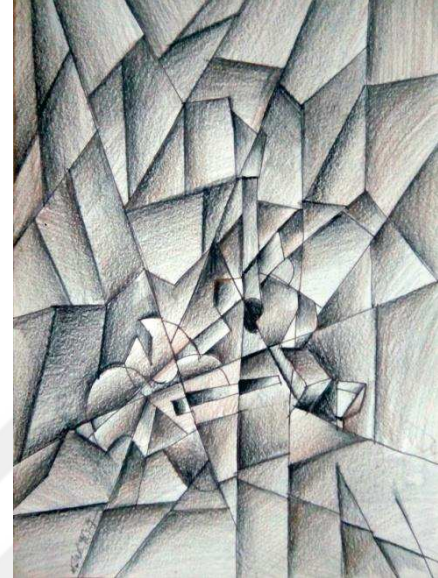
Kızıl Polifoni adlı eser, isminden de anlaşılacağı gibi resmin geneline hâkim olan burnt sienna rengi kullanılmasından dolayıdır. Kâğıt üzerine renkli toz pastel ve füzen kullanarak yapılmıştır. Burnt sienna kullanılarak resimde orta değer yakalanmış olup, üç büyük siyah leke bulunmakla birlikte resimde ton değerleri hemen hemen eşit seviyededir. Resimde objeler ön arka plan ilişkisi içerisinde dirler. İki adet keman, bir tane de trompet bulunmaktadır. Arka planda yer alan kemanın yanı sıra, ön plandaki trompetin sadece alt kısmı yer aldığı için tam anlamayacak durumdadır. Nesnelir irili ufaklı geometrik biçimlere bölünmüş bir şekilde koşut düzlemler halinde üst üste ve yan yana getirilmiştir.



Resim48. Kızıl Polifoni, Kâğıt Üz. Toz Pastel ve Füzen,
26.5x21 cm, Çanakkale, 2018

3.2.4. Gitarlı Natürmort

Gitarlı natürmort resmi 26.5x21 cm boyutunda kağıt üzerine renkli kuru kalemlerle hacimlerin iç içe geçirilerek yapıldığı bir resimdir. Resmin odak noktasında gitar, sağında kadeh, sol tarafında ise palet yer almaktadır. Nesnelere deforme edilmiş olup ön arka planın iç içe çakıştırılmasıyla müzikal bir kompozisyon oluşturulmuştur. Birbirini tekrar eden geometrik formlar kompozisyonun alt zeminini oluştururken ışık, yoruma dayalı çok kaynaklı olmasının yanında resme eşzamanlılık eklenmiştir. Resmin geneline hâkim olan siyah konturları kullanmakta yararlanırken kahverengi ise orta değeri belli etmektedir. Fütürist bir etkide gerçeklik ve zaman konusunda bir etkiye sahip olması



Resim49. Gitarlı Natürmort, Kâğıt Üz. Kuru Kalem, 26.5x21 cm, Çanakkale, 2018



Resim 50. Umberto Boccioni, *Ruh Durumları I*, T.Ü.Y.B.; 70.5x96.2 cm, 1911

bu çalışmada tıpkı Boccioni'nin *Ruh Durumları* adlı üçlü panosunda parçalar arasındaki ilişki, teknolojik imgeler çağrıştıran teknoloji ve devrimin çelişik birlikteliğini göstermektedir. Merkezde yer alan müzik çalgısı melodik olmaktan çok bir gürültü

havasında

kırk üçgenler

halinde sonsuza kadar açılacakmış duygusu vermektedir. Üçgenlerin kesişen ve birbirine

bağlanan uzaysal düzlemleri kütle ve

yüzeylerin

soyutlanmasında önemli bir parçalama unsuru olarak karşımıza çıkmaktadır.



Resim51. Umberto Boccioni, *Ruh Durumları II*, 1911



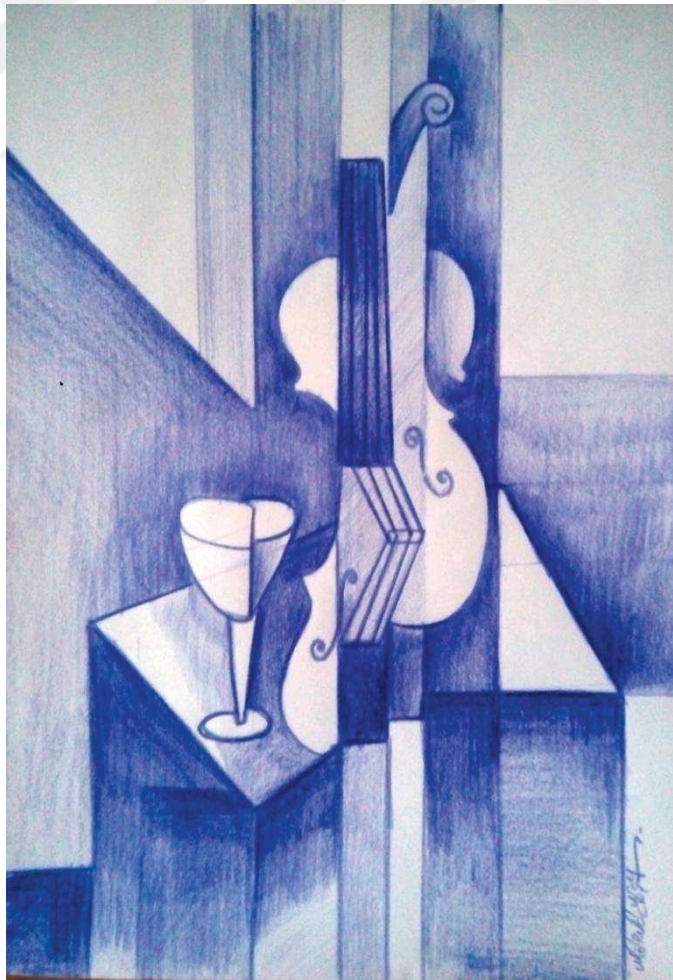
Resim52. Umberto Boccioni, *Ruh Durumları III*, 1911

3.2.5. Keman ve Kadeh

Kâğıt üzerine kuru kalemle yapılan monokrom resim Juan Gris'in *Gitar* adlı resminin kompozisyonundan esinlenerek oluşturulmuştur. Dikey çizgilerin yapısı hakim olan resimde bir kaide üzerinde keman ve kadeh bulunmaktadır. Üçgenler ve dikdörtgenler kemani parçaları ve değiştirir ve şekli tanımlayan formu yalnız beyaz olarak bırakılan leke izler. Enstrümanın tınlayan gövdesindeki açık lekeler ile arka plandaki karşıt lekeler birbirini tamamlar niteliktedir.



Resim53. Juan Gris, *Gitar*,
T.Ü.Y.B. ve Kâğıt; 61x50 cm,
Ulusal Modern Sanatlar Müzesi, Paris, 1913



Resim54. Keman ve Kadeh, Kâğıt Üz. Kuru Kalem, 26.5x21 cm, Çanakkale, 2018

SONUÇ

Tarih boyunca birbiriyle etkileşim içerisinde resim ve müzik arasındaki ilişki, yirminci yüzyılın analitik ve soyut sanat akımlarında görüldüğü üzere; yüzyılın ilk yarısını kapsayan kübist dönemde müziğin resme yansımaları incelenerek yüzyılın başında bir çağ üslubu olmasının yanı sıra genel bir tema olarak ortaya çıktığı belirlendi. Böylelikle sıklıkla analitik dönemde müziğin konu olarak ele alındığı ve özellikle kübist ressamlar içerisinde Braque ve Picasso'nun müzikal etkiler içeren tablolarında biçim ve içerik açısından somut etkiler bulgalandı. Ayrıca Picasso'nun nesneye ilişkin izlenimlerinin kendiliğinden ve sezgisel yansımaları, Stravinsky'nin çalışmalarındaki sezgisel ritminde ve melodilerinde belirgin bir şekilde görüldüğü ve aynı zamanda bestecinin eserlerinde resimdeki gibi geleneksel kompozisyon tekniğinin terk edildiği belirlendi. Bestecinin müziğinin Picasso'nun resimlerindeki ilkelik, sertlik, uyumsuzluk gibi özelliklerle bağdaştığı sonucuna varıldı. Kübizm'de edebi konulardan uzak durularak soyut olana yönelmeleri nedeniyle müzik ile olan etkileşimini güçlendirerek müzikteki zaman ötesi biçimlendirme gizil gücü açısından müziğin resim alanında ne kadar etkili olduğu bulgalandı. Sonuçta tezde başlıca ele alınan kübist resimlerdeki müzikal imgede, Bach ve Stravinsky'nin sanatı bir esin gücü olarak karşımıza çıkar.

Uygulama çalışmalarındaki resimlerde; füğ, ritim, polifoni, çizgi, devinim, eşzamanlık ile ilgili hususlar dikkate alınarak esinlenme ve yaratma konusunda gereken hazırlığın oluşturulmasıyla kübist natürmortlarda müzikal deneyimlerin bir simüle kazanımıyla sonuçlandı. Böylelikle benzer bir deneyim elde ederek kübist natürmortların üretim hususlarındaki teknik zorluklar ve avantajların neler olabileceği konusunda bir sezinleme ve duyumsal yaklaşımın kazanılması sonucunu doğurdu.

Müzik ve resim tarihini birlikte incelemeye çalıştığımız bu tezde pek çok kuram, yaklaşım ve terimlerin neredeyse aynı olduğunu bulgulamış olduk. Kübist resimdeki biçimler; ses tonlamaları, renk tonlarıyla iç içe geçerek füğ sanatını anımsatmaktadır. Ayrıca nesneden yola çıkmayıp, nesneye doğru yol alan kübistlerde polifonik müzik ile tam ters bir benzerliğin olduğu bulgulanmış oldu. Böylelikle nesnelere farklı parçalara bölerek resim yüzeyinde paralel şekillerde yerleştirdikleri ve hacim parçalanarak zaman boyutunun devreye girmesi ile polifonik müziğe yaklaştıkları görülmüş olduğu sonucuna varıldı.

Soyuta doğru yönelen ve doğanın gerçekliğine son verse de doğadan bir türlü kopamayan kübizm, dış dünyanın algılarından sıyrılıp öze inen kübistler sayesinde soyut resmin önünün açıldığı sonucuna varıldı. Böylelikle müzikte de kuralların yıkılması ile XX. yüzyıl tam anlamıyla bir deneyler çağı olduğunun kanıtları bulgulanmış oldu. Sonuç olarak birbirlerini etkileyen sanatlardan resim ve müzikteki yeniliklerin birbirini takip ederken birbirinden ayrı düşünülemez olduğu bulgulanmıştır. Esasen çağın soyut sanatının müzik yapıtının oluşumuna yaklaşma çabalarının altında tıpkı müzikte olduğu gibi resimde de yüceltilmiş bir sanatçı imgesinin varlığı bulgulanmış oldu. Çünkü yaratıcı sanat, mesenlerinin siparişi doğrultusunda değil, yüce bir esin gücüyle yaratılmalıydı. Mussorgsky bunu çok iyi özetliyordu: *Sanatçının yasası kendisidir...* Resmin tıpkı enstrümantal müzikte olduğu gibi sanatlar içinde en az dünyasal olan gibi görülmesi ve kendi içkin zevklerinin ötesinde hiçbir amacının olmamasıyla soyut sanatın sadece soyut yaratımlar içerisindeki müziğe yaklaşmasını anlamlandırmanın oldukça kolay olduğu sonucuna varılabilir. Ve son olarak diyebiliriz ki Walter Pater'in dediği gibi *bütün sanatların rüyası müzik gibi olmaktır.*

KAYNAKÇA

Kitaplar:

- Alkan, Erdoğan (1999). *Baudelaire ve Satanizm*, İstanbul: Broy Yayınları.
- Antmen, Ahu (2013). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Apollinaire, Guillaume (2014). *Kübist Ressamlar: Estetik Düşünceler*, İstanbul: Janus Yayıncılık.
- Artun, Ali (2004). *Modern Hayatın Ressamı*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Büke, Aydın (2012). *Bach Yaşamı ve Eserleri*, İstanbul: Kabalcı Yayıncılık,
- Erkul, Vedat (1996). *Sanat ve İnsan*, İstanbul: Timaş Yayınları.
- Eroğlu, Özkan (2015). *Modern Sanat 20. Yüzyılda*, İstanbul: Tekhne Yayınları.
- Ganteführer-Trier, Anne (2009). *Cubism*, (English Translation: Sean Gallagher), China.
- İlyasoğlu, Evin (2001). *Zaman İçinde Müzik*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- İpşiroğlu, Nazan (1995). *Resimde Müziğin Etkisi*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- İpşiroğlu, Nazan (2000). *Alımlama Boyutları ve Çeşitlemeleri*, İstanbul: Papirüs Yayınları.
- İpşiroğlu, Nazan (2002). *20. Yüzyıl Sanatında J. S. Bach*, İstanbul: Pan Yayıncılık.
- İpşiroğlu, Nazan (2017). *Resimde Müziğin Etkisi*, İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Kuntz. Paul Grimley (1961). *The Concept of Order*, Seatleand London: University of Washington Press,
- Moran, Berna (2002). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Murphy, Richard W. (1974). *The World of Cézanne 1839-1906*, Canada: Time-Life Library of Art.
- Pamir, Leyla (2000). *Müzikte Geniş Soluklar*, İstanbul: Boyut Yayıncılık.
- Say, Ahmet (1992). *Müzik Ansiklopedisi*, cilt 2, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Say, Ahmet (2000). *Müzik Tarihi*, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

- Say, Ahmet (2003). *Müzik Tarihi*, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Say, Ahmet (2010). *Müzik Ansiklopedisi*, cilt 3, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Selanik, Cavidan (2010). *Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni*, İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Tarcan, Hülya (1987). *Johann Sebastian Bach Üzerine Bir Çalışma*, İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Tunalı, İsmail (1983). *Felsefenin Işığında Modern Resim*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tunalı, İsmail (1989). *Estetik*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tunalı, İsmail (1981). *Felsefenin Işığında Modern Resim*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tunalı, İsmail (2008). *Felsenin Işığında Modern Resim*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Turani, Adnan (1960). *Modern Resim Sanatının Gerçek Çehresi*, Ankara: Doğu Ltd. Şirketler Matbaası.
- Uzundemir, Özlem (2010). *İmgeyi Konuşturmak, İngiliz Yazınında Görsel Sanatlar*, İstanbul: Boğaziçi Yayınevi.
- Yener, Faruk (1983). *Müzik Kılavuzu*, İstanbul: Bilgi Yayınları.
- Yılmaz, Mehmet. (2006). *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Yöre, Seyit (2012). *Temel Besteleme Malzemeleriyle Çağdaş Müzik*, İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Çeviri Kitaplar:

- Berger, John (1992). *Picasso'nun Başarısı ve Başarısızlığı*, (Çev. Yurdanur Salman, Müge Gürsoy), İstanbul: Metis Yayınları.
- Berlin, Isaiah (2004). *Romantikliğin Kökleri*, (Çev. Mete Tunçay), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bernard, Emile (1997). *Cézanne Üzerine Anılar*, (Çev. Kaya Özsezgin), Ankara: İmge Kitabevi.
- Buchholz, Elke (2012). *Başvuru Kitapları Sanat*, (Çev. Derya Nüket Özer), İstanbul: NTV Yayınları.
- Burke, Edmund (2008). *Yüce ve Güzel Kavramlarımızın Kaynağı Hakkında Felsefi Bir Soruşturma*, (Çev. M. Barış Gümüşbaş), Ankara: BilgeSu Yayıncılık.

- Claudon, Francis (1988). *Romantizm Sanat Ansiklopedisi*, (Çev. Özdemir İnce), İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Cox, Neil (2012). *Hayali Söyleşiler Picasso*, (Çev. Gülsüm Kara), İstanbul: Kolektif Kitap.
- Davenport – Hines (2005). Richard. *Gotik - Aşırılık, Dehşet, Kötülük ve Yıkımın Dört Yüz Yılı*, (Çev. Hakan Gür), Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Delius, Peter (2005). *Pablo Picasso*, (Çev. Mine Dumanoglu), İstanbul: Literatür Yayıncılık.
- Franck, Dan. (2009). *Bohemler*, (Çev. İsmail Yerguz), İstanbul: Sel Yayıncılık
- Gombrich, Ernst, H. (1986). *Sanatın Öyküsü*, (Çev. Bedrettin Cömert), İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Gompertz, Will (2015). *Pardon Neye Bakmıştınız?*, (Çev. Süreyya Evren), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Hauser, Arnold (1984). *Sanatın Toplumsal Tarihi*, (Çev. Yıldız Gölönü), İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Jameson, Fredric (2018). *Antikler ve Postmodernler: Formların Tarihselliği Üzerine*, (Çev. Özgüç Orhan, İlksen Mavituna, Öznur. Karakaş), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- John, Ruskin (2015). *Sanat ve Hayat Üzerine*, (Çev. Eser Bakdur) Diyarbakır: Kafka Kitap.
- Kolektif (2001). *Art Book Picasso*, (Çev. Cemal Kaan Emek), Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Lynton, Norbert (1982). *Modern Sanatın Öyküsü*, (Çev. Cevat Çapan, Sadi Öziş), İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Nonhoff, Nicola (2005). *Paul Cézanne Hayatı ve Eserleri*, (Çev. Sema Bulutsuz), İstanbul: Literatür Yayıncılık.
- Pater, Walter H. (2002). *Rönesans*, (Çev. Ahmet Aydoğan), İstanbul: İz Yayıncılık.
- Ponty, Maurice Merleau (2017). *Algının Fenomenolojisi*, (Çev. Emine Sarıkartal-Eylem Hacımuratoğlu), İstanbul: İthaki Yayınları.
- Rudel, Jean (1991). *Resim Tekniği*, (Çev: Neşe Erdok), İstanbul: İletişim Yayınları
- Said, Edward (2006). *Müzikal Nakışlar*, (Çev. Gül Çağalı Güven), İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Serullaz, Maurice (1983). *Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi*, (Çev. Devrim Erbil), İstanbul: Remzi Kitabevi

Shiner, Larry (2010). *Sanatın İcadı*, (Çev. İsmail Türkmen), İstanbul: Ayrıntı Yayınları

Birden çok yazarlı kaynaklar:

Büke, Aydın; İpek Mine. Altınel (2006). *Müziği Yaratanlar Klasik Batı Müziğinde Dönemler ve Besteciler*, İstanbul: Dünya Kitapları

Erten, Azize; Osman Fuat Özkılıç, Canset Unan (1963). *Büyük Kompozitörler*, İstanbul: Varlık Yayınları.

İpşiroğlu, Nazan. Mazhar İpşiroğlu (1991). *Sanatta Devrim*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Makaleler ve ansiklopedi maddeleri:

Löwy, Michael; Robert Sayre (2007). *İsyen ve Melankoli - Moderniteye Karşı Romantizm*, (Çev. Işık Ergüden), İstanbul: Versus Kitap.

Meydan Larousse, (1981). Meydan Gazetecilik ve Neşriyat Ltd. Şti. İstanbul.

Pillement, Georges; Claude Noisette de Crauzat (1988). "Resim," *Romantizm Sanat Ansiklopedisi*, (Çev. Özdemir İnce), İstanbul: Remzi Kitabevi.

Tematik Ansiklopedi, (1993). "Sanat ve Kültür: Dünya,"

Beyhan, Halil Cenk (2013). Resimde Temel Teknikler ve Uygulama Süreçleri Üzerine. *Route Education and Social Science Journal*, 2(3), 173-174.

Fırıncı, Mehmet; (2006). Gustav Klimt ve Beethoven Friz, Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi Dergisi, 20, 137-144.

Fry Edward F., (1988). Picasso, Cubism and Reflexivity, *Art Journal*, 47(4), 296-310.

Hargreaves Ashworth (1939). Alec. Twentieth - Century Painting: The Approach Through Music, *Music and Letters*, 20(2), 115-129.

Leger, Fernand (1962). Five Themes and Variation, The Solomon R. Guggenheim Foundation. New York Library of Congress Card Catalogue Number 62-13861 Printed in the United States of America, New York

McGann, Jerome (2009). Wagner, Baudelaire, Swinburne: Poetry in the Condition of Music, *Victorian Poetry*, 47(4), 619-632.

Nandlal Carina (2011). Picasso and Stravinsky: Notes on Their Relationship", *Colloquy Text Theory Critique*, 22, 81-88.

Smith, Richard Langham (1981). "Debussy and Pre-Raphaelites," *19th - Century Music*, 5(2), 95-109.

Derleme, yayına hazırlanan ya da editörlüğü yapılmış kitaplardaki makaleler:

- Luigi Russolo (2015). Seslerin, Gürültülerin ve Kokuların Resmi Fütürist Manifesto. (Ed. Enis Batur), *Modernizmin Serüveni*, İstanbul, Sel Yayıncılık.
- Pierre Cabane (2015). Dada ve Gerçeküstücülük (Ed. Enis Batur), *Modernizmin Serüveni*, İstanbul, Sel Yayıncılık.

Yayımlanmamış tezler

- Daloğlu, Hakan (1997). Yüzey Resminde Dinamik Modülasyonda Deformasyon ve Erotizm, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara.
- Daloğlu, Hakan (2003). Resimde Şiddet İmgeleri / Kültürel Şiddet ve Anti-Estetik Yapı, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul.
- Genç, Adem (1983). Dada / Antropi ve Nedensizlik Açısından Dadacı Sanat Hareketlerinin Çözümlemesine İlişkin Bir Yöntem Araştırması, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü, Yayımlanmamış Doktora Tezi, İzmir.
- Gören, Gonca (2008). Modern Resim Sanatında Müzik, 2008, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Çanakkale.
- Greer, Thomas Henry (1969). Music and Its Relation to Futurism, Cubism, Dadaism, and Surrealism 1905 to 1950, North Texas State University in Partial, Unpublished PhD Thesis, Texas.
- Kaspi, Şela (2010). Resim-Müzik İlişkisi Bağlamında Soyut Resme Bakış, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

Yazarı olmayan ansiklopedi maddesi, kitapçık, mahkeme kararı gibi kaynaklar:

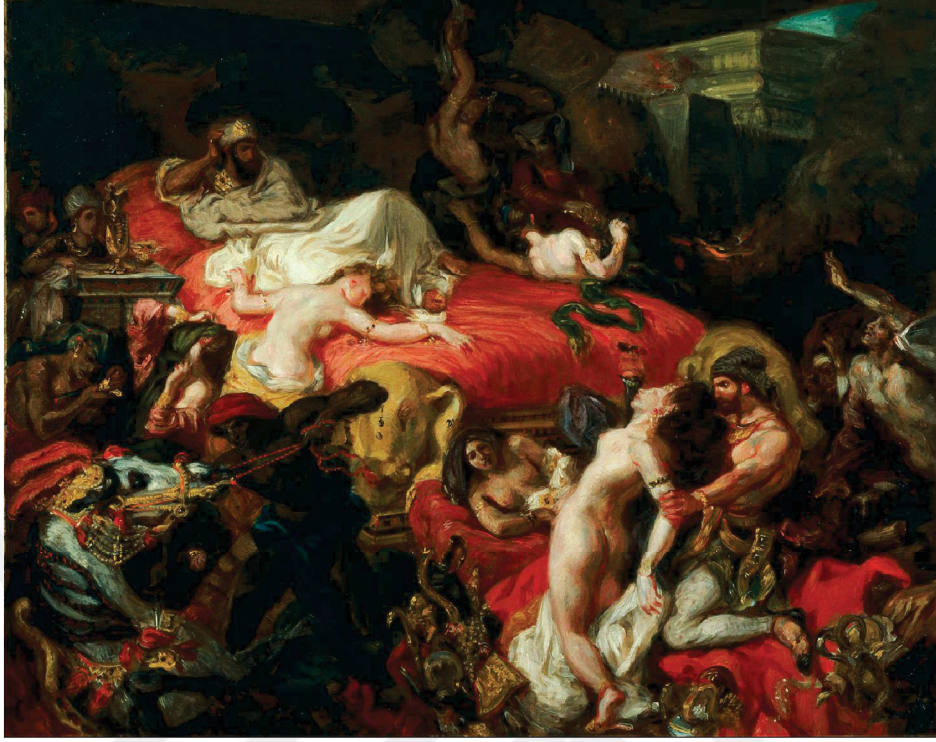
- Çağdaş Müzikte Mekansal Çalışmalar, Sesmekan: Sergi broşür metni/ Küratör: Aykut Köksal / Sergi Koordinatörü: Pelin Derviş / Garanti Galerisi, İstanbul 16 Eylül-28 Ekim 2005.
- Daloğlu, Hakan. "Monokrom," Resim-Heykel-Seramik Grup Sergisi III, *Hür Teşebbüs Sergi Katalogu*, Çanakkale Tübingen Troia Vakfı, Çanakkale 2016.
- Özsan, Sarper. "1945 Sonrası Çağdaş Müzik ve Politika," Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi, Etkinlikler - Voyvoda Caddesi Toplantıları 2004-2005, İstanbul.

Web üzerindeki kaynaklar:

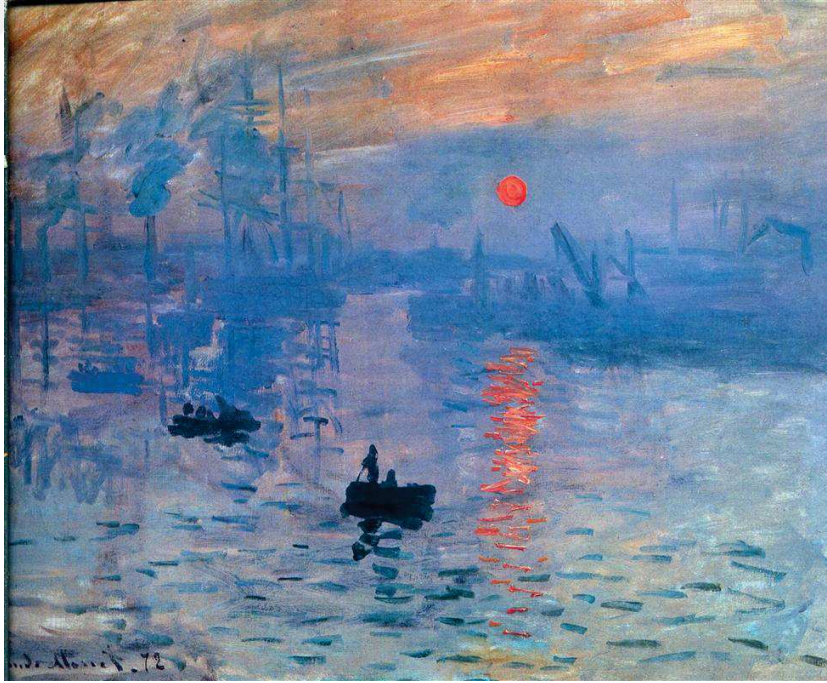
- Ayşe Sabah, Zamansallık ve Mekansallık,
http://muzikvemimarlik.blogspot.com.tr/2010/11/zamansallk-ve-mekansallk_03.html (15.01.2018)

- Bilen Sever, X-Işınları, Eğri, Uzam ve Kübizm,
<http://bilensever.blogspot.com./2012/12/x-isinlari-egri-uzam-ve-kubizm.html>
(20.02.2018)
- EDU ACADEMIA, Academia Education,
http://www.academia.edu./32215472/Historia_D._Johann_Fausten_-_Tarihsel_Fausttan_Faust_Mitine-_I_Giris_ (Erişim Tarihi: 23.11.2017)
- <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:7Blrvz7cy5wJ:ardatunca.blogspot.com/2011/11/+&cd=6&hl=tr&ct=clnk&gl=tr> (09.03.2018)
- Robert I. Edenbaum, Art Journal Volume 26, 1967 – Issue 4, Taylor and Francis Online, p. 340-373. Published Online: 09 Jun. 2015,
<http://www.tandfonline.com/accessed.pdf> [06.11.2017]
- Sarper Özsan, “1945 Sonrası Çağdaş Müzik ve Politika,” Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi, Etkinlikler - Voyvoda Caddesi Toplantıları 2004-2005, İstanbul.
http://www.obarsiv.com/guncel_vct_0405_sarperozsan.html (17.04.2016)
- Ulrich Röthke, “Fuge über ein Auferstehungsthema,”
<http://www.adolf-hoelzel.de/bildauswahl/besonderes-bild/> (16.05.2018)
- Yankı Enki, “Kusura Bakma Ruskin,”
<http://t24.com.tr/k24/yazi/kusura-bakma-ruskin> (19.01.2017)

EKLER



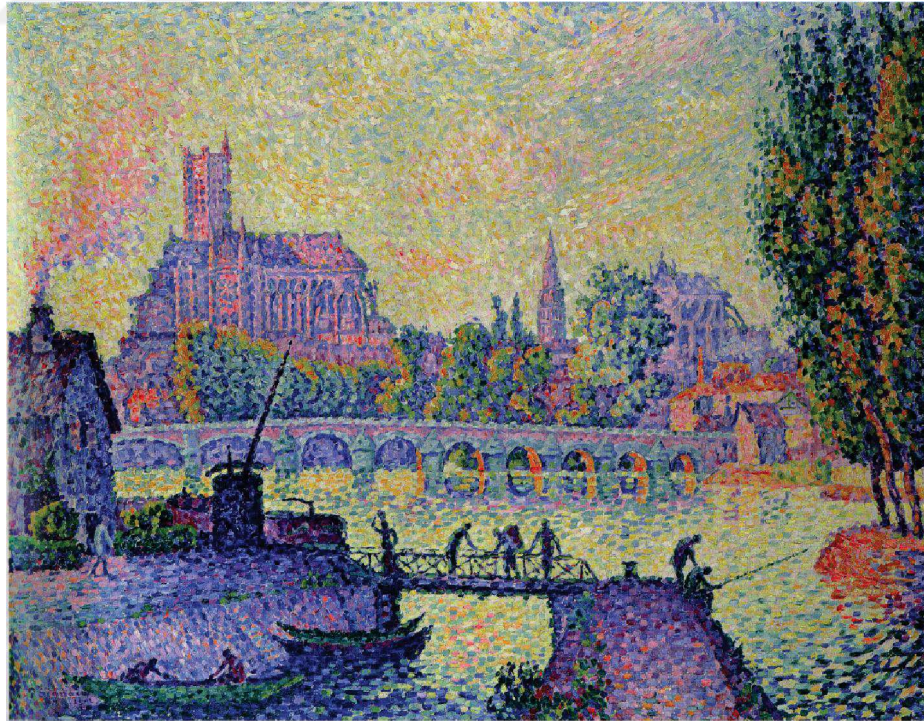
Resim 1.1. E. Delacroix, *Sardanapal'in Ölümü*, T.Ü.Y.B., 3.92 x 4.96 cm, Louvre, Paris 1827.



Resim 1.2. Claude Monet, *İzlenim Gündoğumu*,
T.Ü.Y.B.; 63 x 48 cm,
Marmottan Monet Müzesi, Paris, 1873



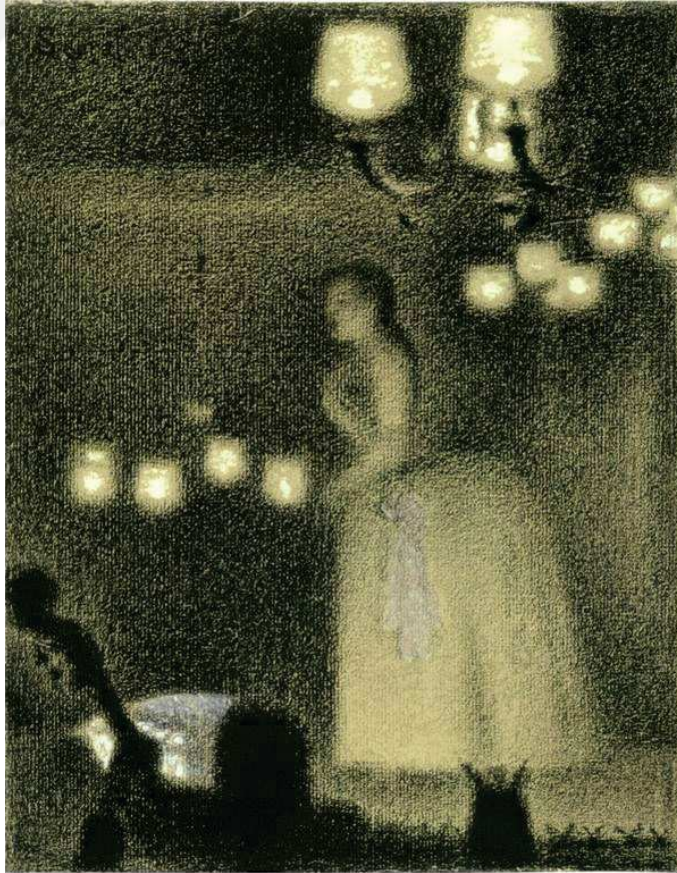
Resim 1.3.Claude Monet, *Rouen Katedrali*



Resim 1.4.Seurat, *Auxerre Köprüsü*,
T.Ü.Y.B.;73.2 x 92.2 cm, 1902



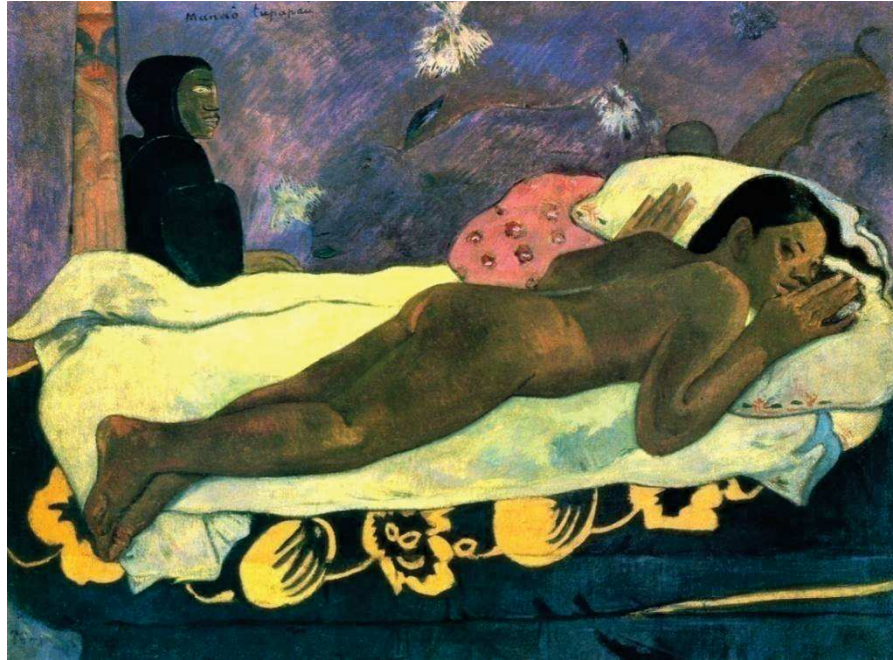
Resim 1.5.Seurat, *Sirk Gösterisi*,
T.Ü.Y.B.; 100 x 155.5 cm,
Metropolitan Müzesi, New York, 1887



Resim 1.6.Seurat, *Cennet Konseri*, 1886-87



Resim 1.7.Seurat, *Gürültü*,
T.Ü.Y.B.; 169 x 141 cm,
Kröller-Müller Müzesi, Otterlo, Hollanda, 1889-90



Resim 1.8.Gauguin, *Ölülerin Ruhu Bekliyor*,
T.Ü.Y.B.; 73 x 92 cm,
Albright-Knox Sanat Galerisi, Birleşik Devletler, 1892



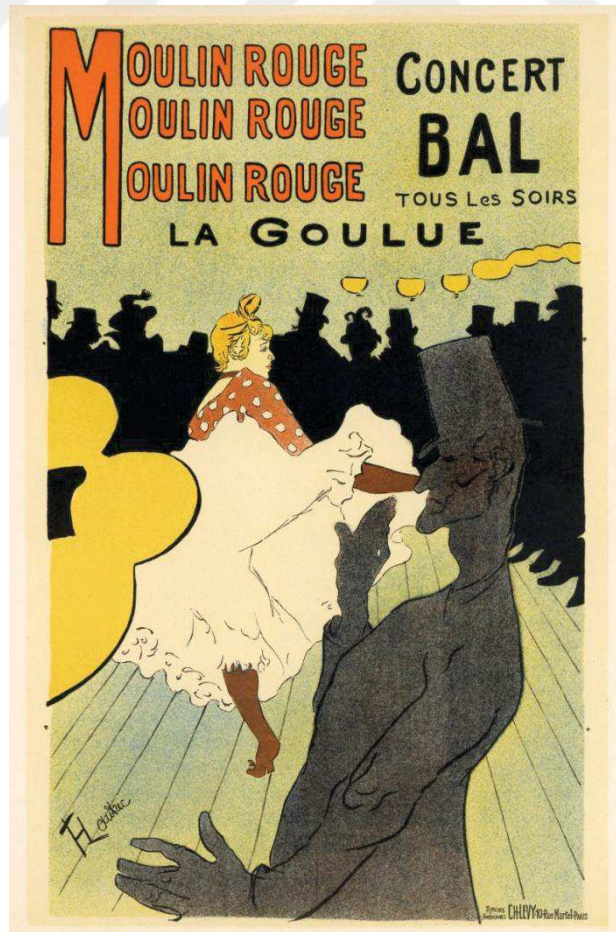
Resim 1.9. James Abbott McNeill Whistler, *Beyaz Senfoni*,
T.Ü.Y.B.; 214.6 x 108 cm,
Ulusal Sanat Galerisi, Amerika Birleşik Devletleri, 1862



Resim 1.10. Henri de Toulouse-Lautrec, *Moulin de la Galette*,
T.Ü.Y.B.; 88.9 x 101.3 cm,
Şikago Sanat Enstitüsü, Birleşik Devletler, 1889



Resim 1.11.Henri de Toulouse-Lautrec, *Moulin Rouge'da Dans*,
T.Ü.Y.B.; 115.5 x 150 cm,
Philadelphia Sanat Müzesi, Birleşik Devletler, 1890



Resim 1.12.Henri de Toulouse-Lautrec, *Moulin Rouge-La Goulue*,
191 x 117 cm, 1891



Resim 1.13. Henri de Toulouse-Lautrec, *Yvette Guilbert*,
Yağlıboya, 48 x 25 cm,
Toulouse-Lautrec Müzesi, Fransa, 1894



Resim 1.14. Henri de Toulouse-Lautrec, *Jane Avril*,
Poster; 130 x 95 cm, 1893



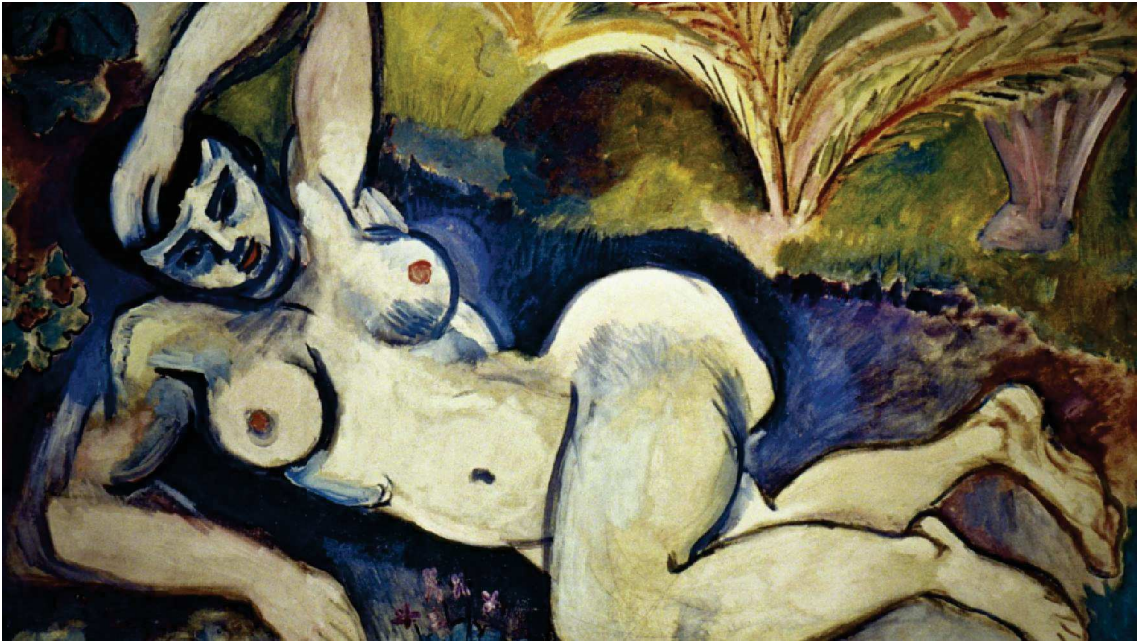
Resim 1.15.Gustave Klimt, *Beethoven Friz*, Viyana, 1902



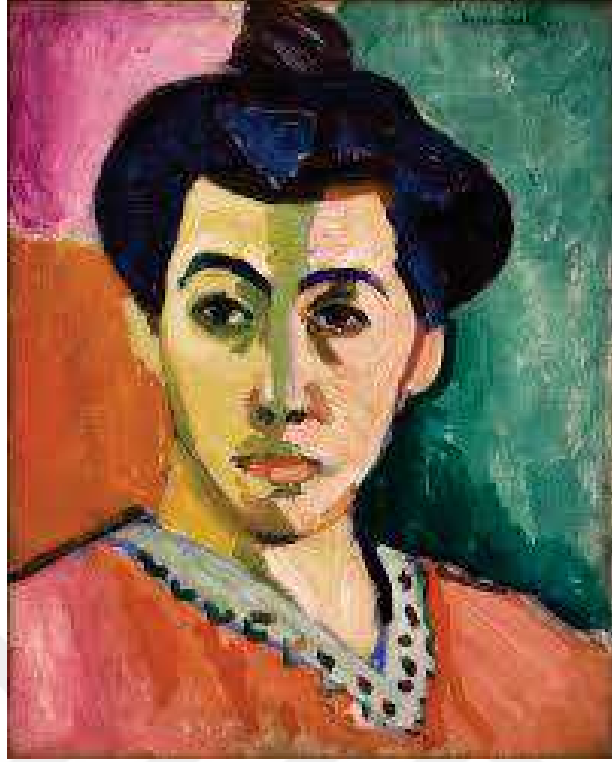
Resim 1.16.Gustave Klimt, *Sanatlar*, Viyana, 1902



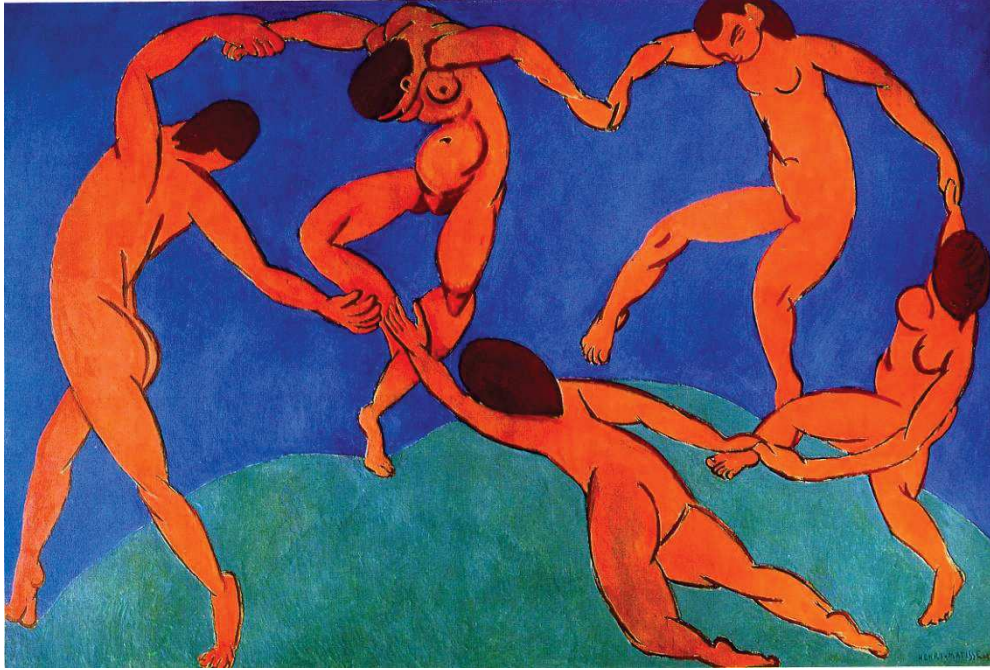
Resim 1.17. Gustave Klimt, *Melekler Korosu*, Viyana, 1902



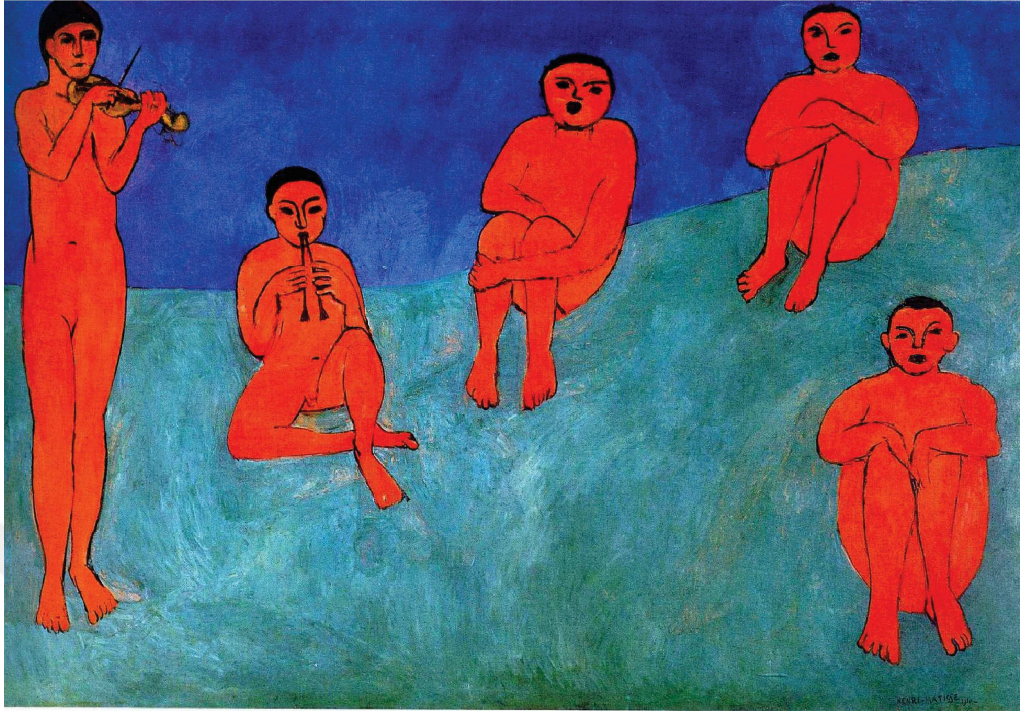
Resim 1.18. Henri Matisse, *Mavi ıplak*,
T.Ü.Y.B.; 92 x 140 cm,
Baltimore Sanat Müzesi, Maryland, 1907



Resim 1.19. Henri Matisse, *Madam Matisse'in Portresi (Yeşil Şerit)*,
T.Ü.Y.B.; 40.5 x 32.5 cm,
Danimarka Ulusal Galeri, Kopenhag, 1905



Resim 1.20. Henri Matisse, *Dans*,
260 x 391 cm,
Hermitage Müzesi, Petersburg, 1910



Resim 1.21. Henri Matisse, *Müzik*,
260 x 389 cm,
Hermitage Müzesi, Petersburg, 1910



Resim 1.22. Henri Matisse, *Creloe Dansçısı*, 1950-51



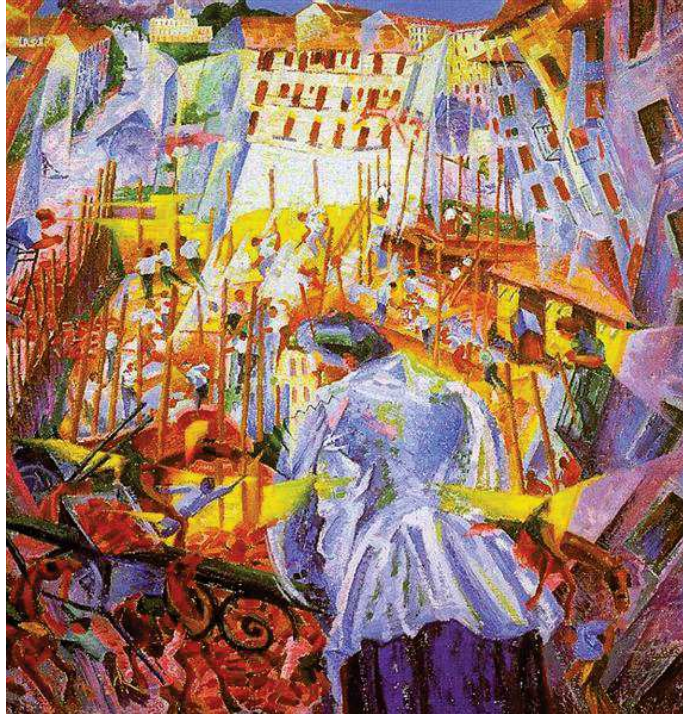
Resim 1.23. Henri Matisse, *Dans Frizi*, 1932-33



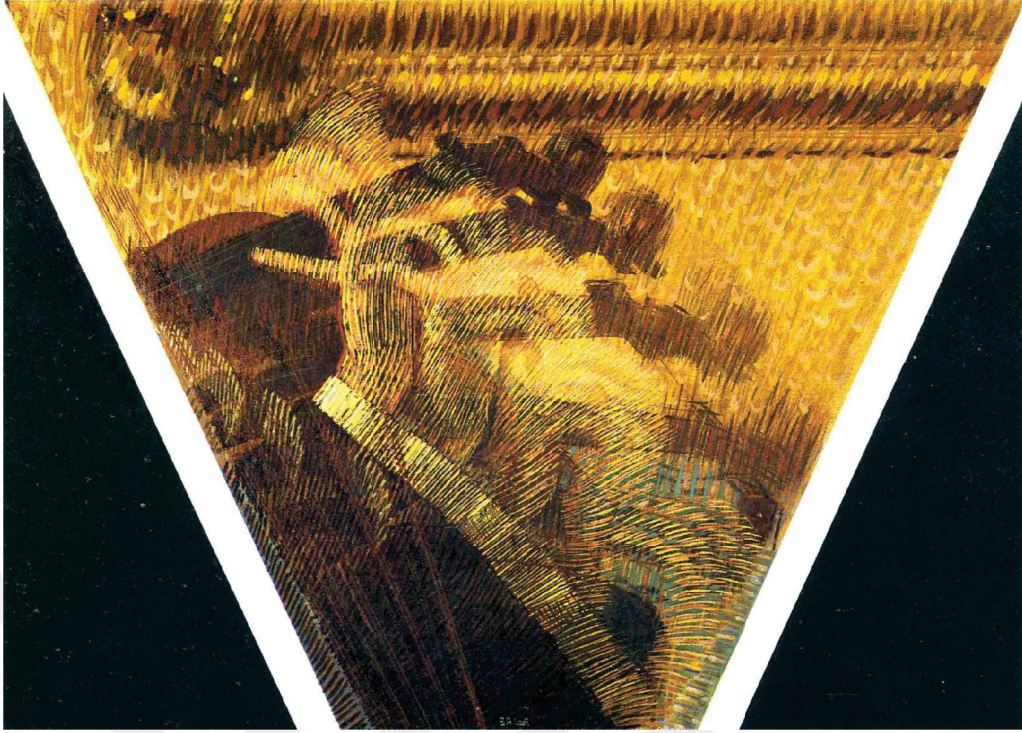
Resim 1.24. Henri Matisse, *Icarus*,
İskoç Ulusal Modern Sanatlar Galerisi, Edinburgh, 1943-44



Resim 1.25. Henri Matisse, *Piyano Dersi*,
T.Ü.Y.B.; 245 x 213 cm,
Modern Sanat Müzesi New York, 1916



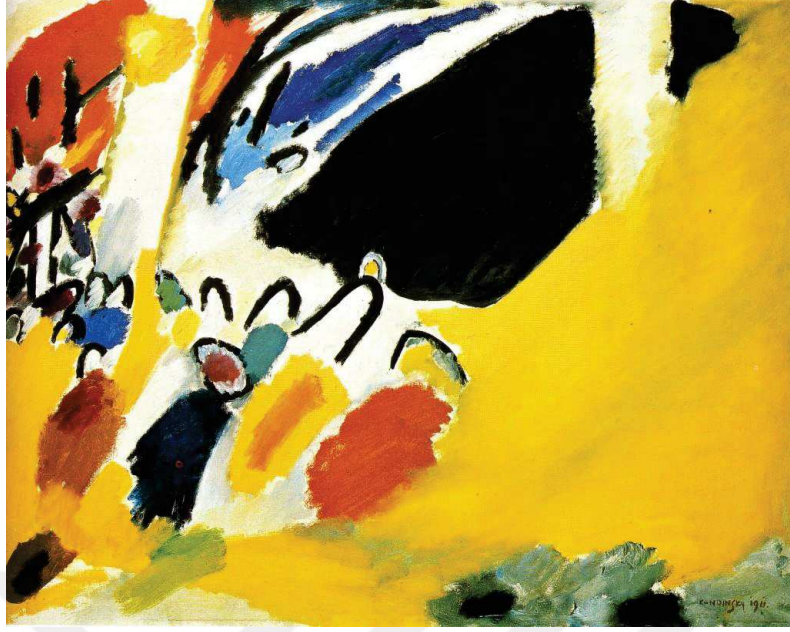
Resim 1.26. Umberto Boccioni, *Sokak Evden İçeri Giriyor*,
T.Ü.Y.B.; 100.5 x 100 cm,
Sprengel Müzesi, Hannover, 1911



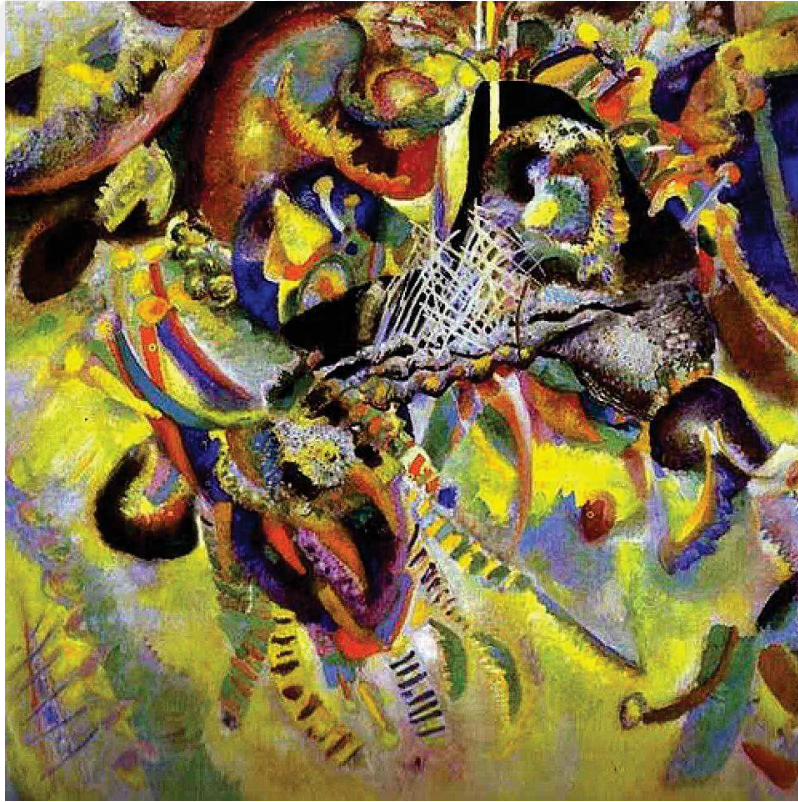
Resim 1.27. Giacomo Balla, *Kemancının Eli*,
T.Ü.Y.B.; 78.3 x 56 cm,1912



Resim 1.28. Luigi Russolo, *Müzik*,
Estorick Modern İtalyan Sanatı Koleksiyonu,1912



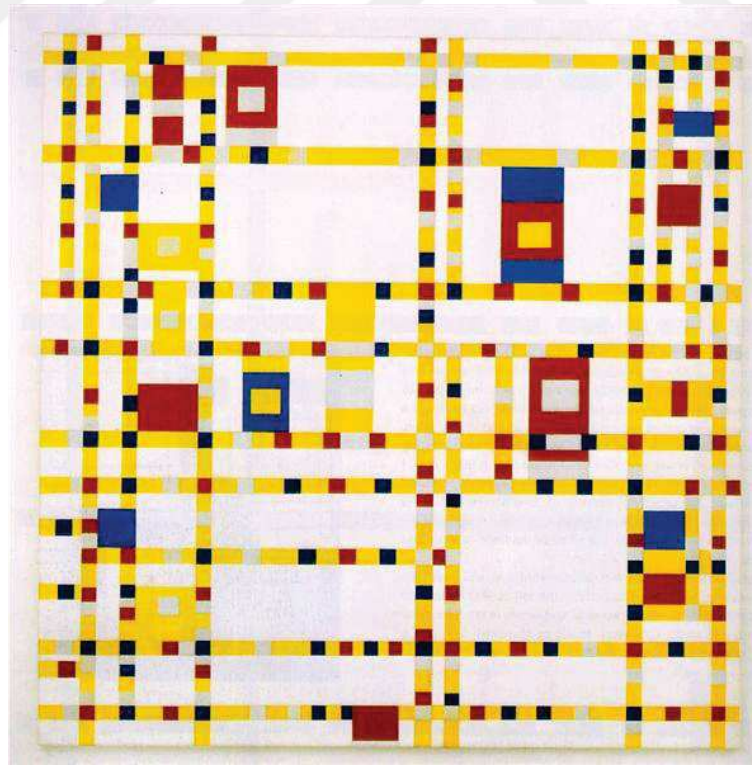
Resim 1.29. Kandinsky, *İzlenim III*,
T.Ü.Y.B.; 77.5 x 100 cm,
Lenbachhaus, Münih, 1911



Resim 1.30. Kandinsky, *Fuga*,
T.Ü.Y.B.; 129.5 x 129.5 cm,
Beyeler Vakfi, Riehen, 1914



Resim 1.31. Kandinsky, *Karşı Tımlar*,
70 x 49.5 cm, 1924



Resim 1.32. Piet Mondrian, *Broadway Boogie-Woogie*,
T.Ü.Y.B.; 127 x 127 cm,
Modern Sanatlar Müzesi, New York, 1942-43



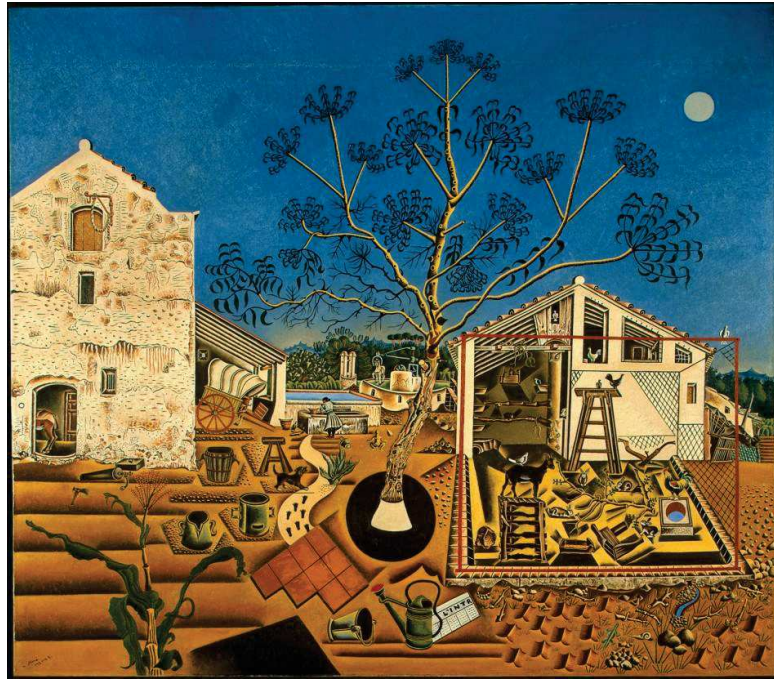
Resim 1.33. Paul Klee, *Kozmik Kompozisyon*,
T.Ü.Y.B.; 48 x 41 cm, 1919



Resim 1.34. Paul Klee, *Düzlükte Bahçe*,
T.Ü.Y.B; 1920



Resim 1.35.Paul Klee, *Anayol ve Yan Yollar*,
T.Ü.Y.B.; 83 x 67 cm,1929



Resim 1.36.Juan Miro, *Çiftlik*,
T.Ü.Y.B.; 132 x 147 cm,1921



Resim 1.37. Juan Miró, *Ritmik Karakter*, 1934



Resim 2.1. Kokoschka, *O Ewigkeit Du Donnerwort No. 60*,
Litografi, 16 x 10 cm, 1910



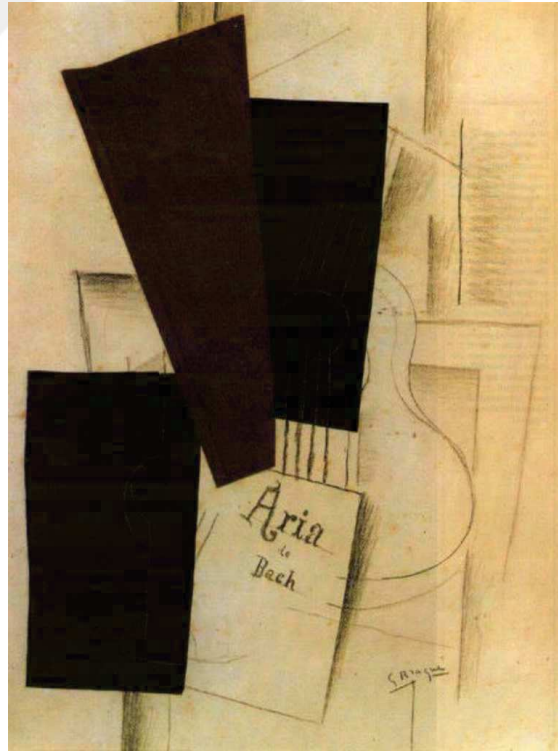
Resim 2.2. Raoul Dufy, *Bach'a Saygı*,
Kâğıt Üzerine Mürekkep ve Guaj Boya; 50.5 x 61.2 cm, 1950



Resim 2.3. Georges Braque, *Gitar ve Akordeon*,
T.Ü.Y.B.; 50 x 61 cm,
Sanat Müzesi, Basel, 1908



Resim 2.4. Braque, *Bach'a Saygı*,
T.Ü.Y.B.; 54 x 73 cm,
Özel Koleksiyon, New York, 1912



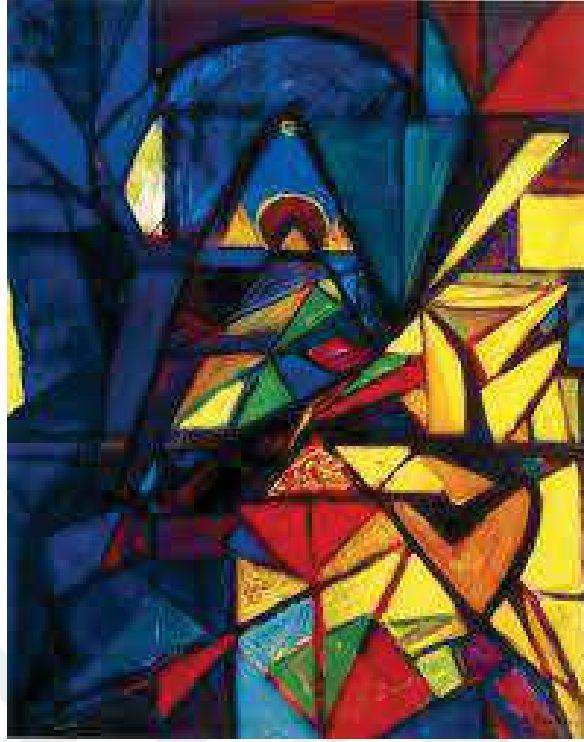
Resim2.5. Georges Braque, *Bach'ın Aryası*,
Kolaj; 50 x 45 cm,
Washington Ulusal Sanat Galerisi, Washington D. C., 1913



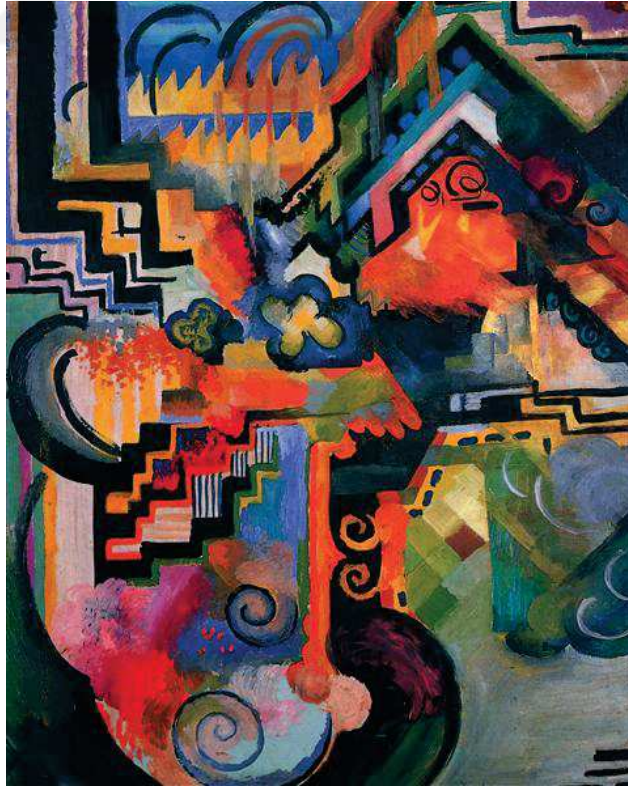
Resim 2.6. Georges Braque, *Masa*,
T.Ü.Y.B.; 1928



Resim 2.7. Georges Braque, *Kuşlar*, 1954



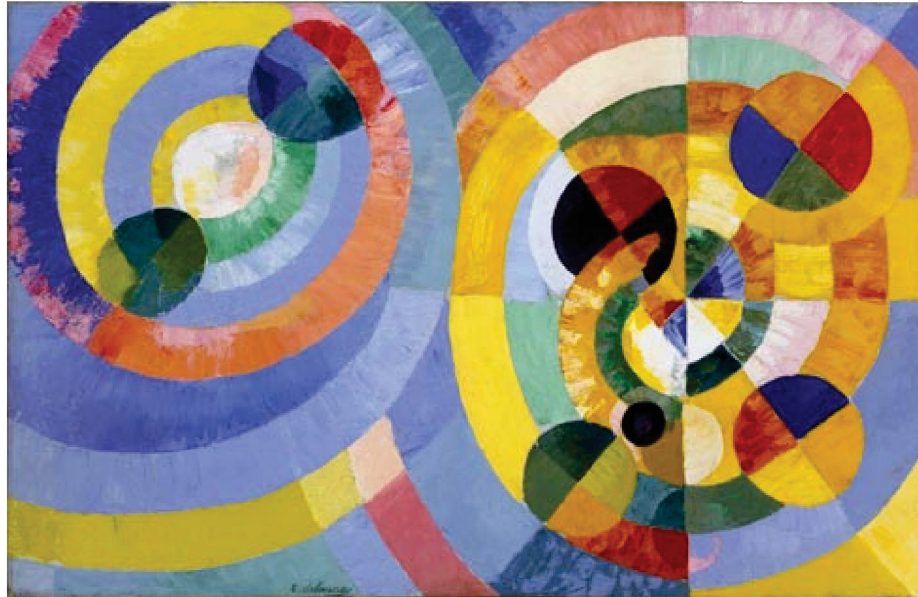
Resim 2.8. Adolf Hölzel, *Füg*,
T.Ü.Y.B.; 84 x 67 cm,
Devlet Sanat ve Kültür Tarihi Müzesi, Oldenburg, 1916



Resim 2.9. August Macke, *Bach'a Saygı*,
T.Ü.Y.B.; 102 x 82 cm,
Wilhelm-Hack Müzesi, Ludwigshafen, 1912



Resim 2.10.Robert Delaunay, *Diskler*,
Karton Üzerine Yağlıboya; 60 x 59.8 cm,
Modern Sanatlar Müzesi,1930-33



Resim 2.11.Robert Delaunay, *Dairesel Kozmik Biçimler*,
T.Ü.Y.B.; 67.3 x 109.8 cm,
Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York,1930



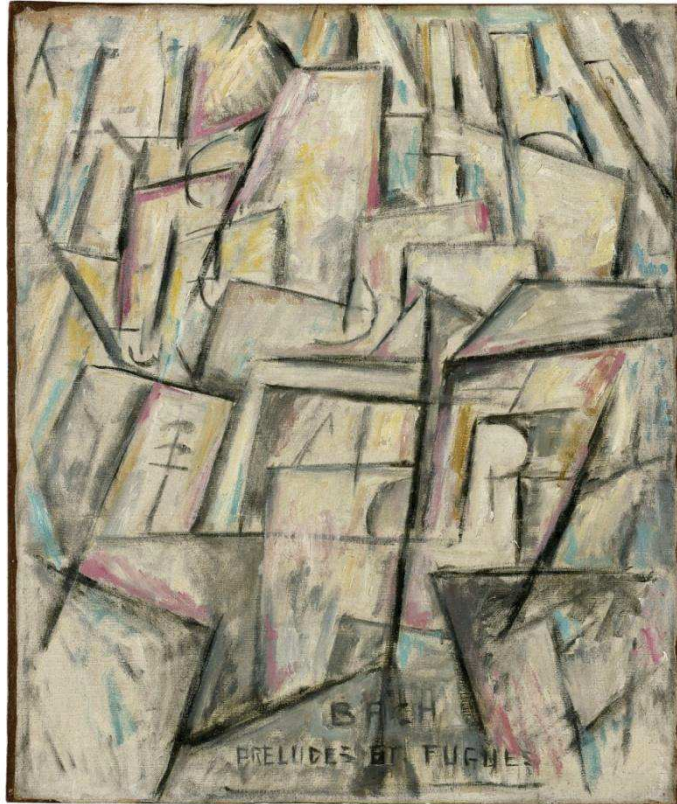
Resim 2.12. Fernand Leger, *Grand Parade with red Background*,
Mozaik, Viktorya Ulusal Galerisi, 1958



Resim 2.13. Fernand Leger, *Üç Müzisyen*,
T.Ü.Y.B.; 174 x 145.4 cm,
Modern Sanatlar Müzesi, New York, 1944



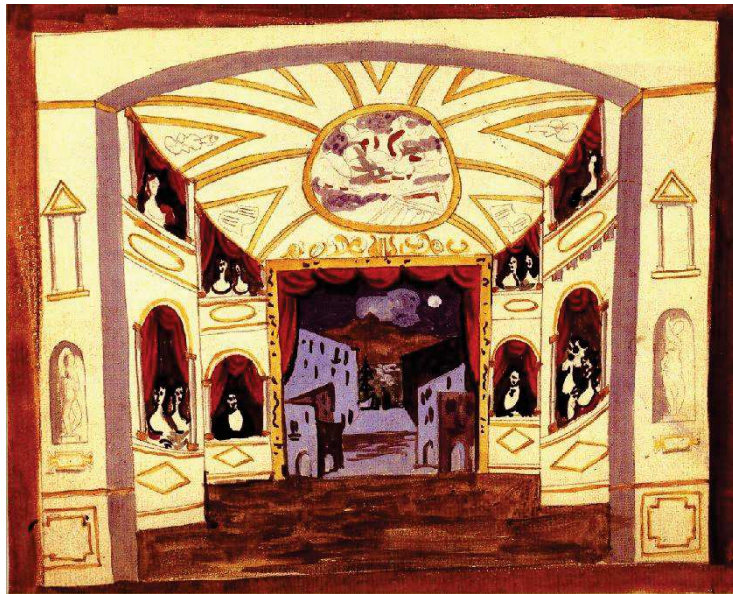
Resim 2.14.Frantisek Kupka, *İki Renkli Füg*,
T.Ü.Y.B.; 22.9 x 23.4 cm,
Modern Sanatlar Müzesi, New York,1912



Resim 2.15.Marsden Hartley, *Müzikal Tema No. 2 (Bach Preludes et Fugues)*,
T.Ü.Y.B.; 61 x 50.8 cm,
Thyssen Bornemisza Müzesi, Madrid,1912



Resim 2.16.Pablo Picasso, *Igor Stravinsky Portresi*,
Kâğıt Üzerine Karakalem; 62 x 48.5 cm, 1920



Resim 2.17.Pablo Picasso, *Pulcinella için Sahne Tarasımı*,
Guaj Boya; 21.6x26 cm,1920



Resim 2.18. Pablo Picasso, *Pulcinella için Kostüm Tasarımı*,
Kâğıt Üzerine Guaj Boya; 34x23 cm, 1920



Resim 2.19. Pablo Picasso, *Pulcinella için Sahne Tasarımı*, 1920



Resim 2.20. Pablo Picasso, *Pulcinella için Sahne Tasarımı*, 1920



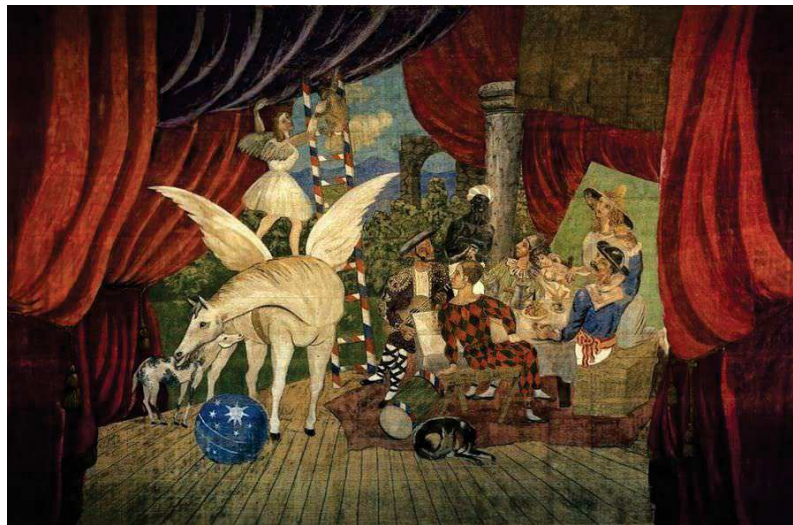
Resim 2.21. Pablo Picasso, *Pulcinella için Kostüm Tasarımı*, 1920



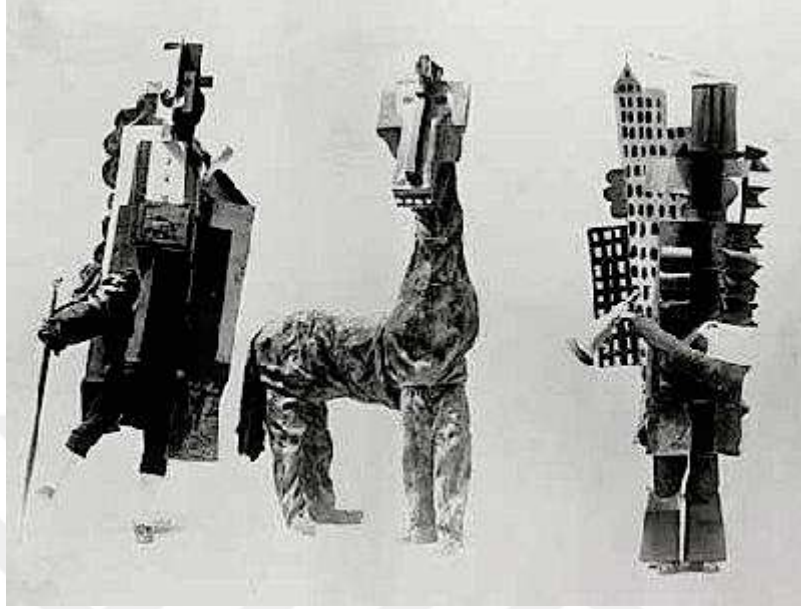
Resim 2.22. Pablo Picasso, *Pulcinella için Kostüm Tasarımı*, 1920



Resim 2.23. Pablo Picasso, *Pulcinella için Kostüm Tasarımı*, 1920



Resim 2.24. Pablo Picasso, *Geçit Töreni için Sahne Perdesi*, 1917



Resim 2.25. Pablo Picasso, *Parade için tasarımlar*, 1917



Resim 2.26. Pablo Picasso, *Mercure için Kostüm Tasarımı*, 1924



Resim 2.27. Pablo Picasso *Avignonlu Kadınlar*,
T.Ü.Y.B.; 243.9 x 233.7 cm,
Modern Sanatlar Müzesi, New York, 1907



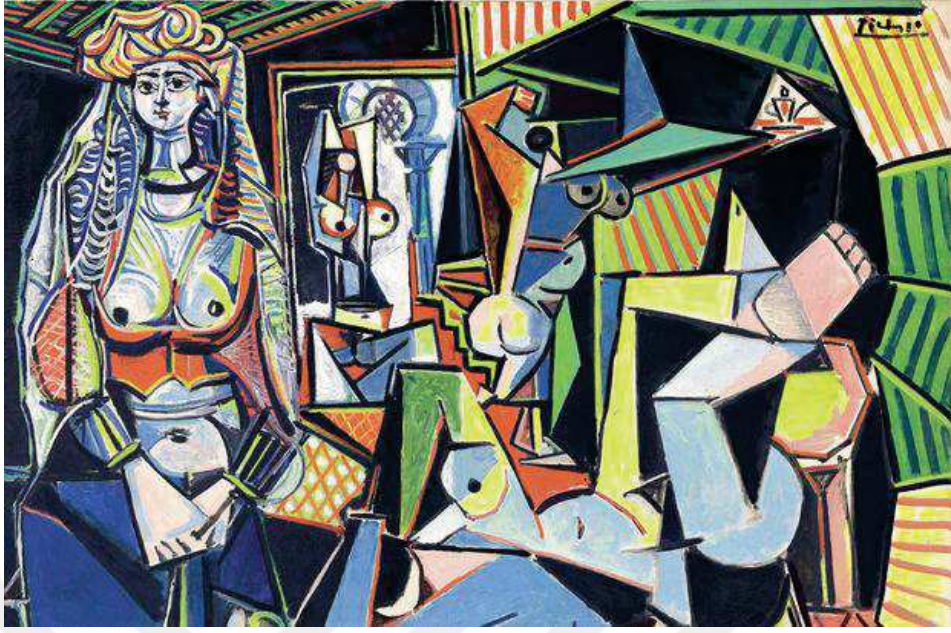
Resim 2.28. Georges Braque, *Keman ve Palet*,
T.Ü.Y.B., 91 x 42 cm,
Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York, 1909



Resim 2.29. Georges Braque, *Mandolinli Kadın*,
T.Ü.Y.B., 92 x 73 cm,
Bavyera Devlet Resim Koleksiyonları, Münih, 1910



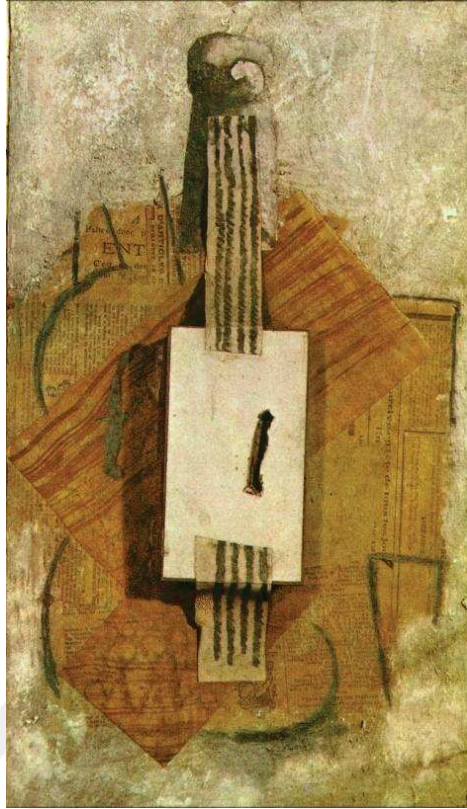
Resim 2.30. Pablo Picasso, *Mandolinli Kadın*,
T.Ü.Y.B.; 100.3 x 73.6 cm,
Modern Sanatlar Müzesi, New York, 1910



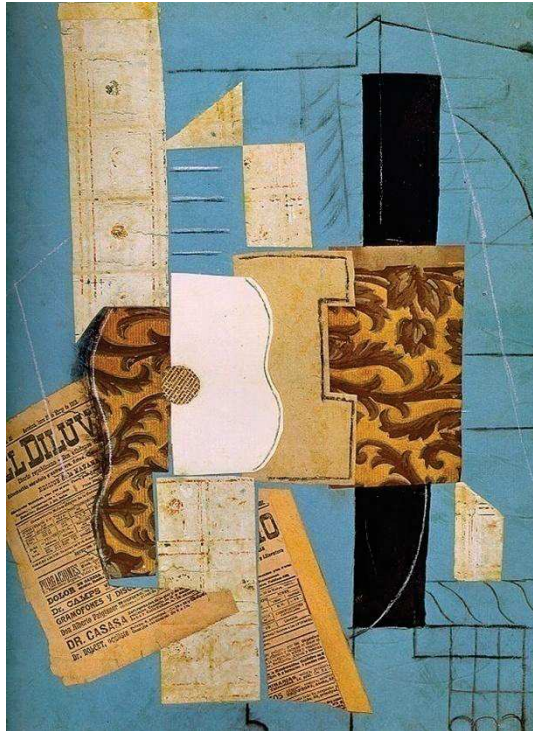
Resim 2.31. Pablo Picasso, *Cezayirli Kadınlar*,
T.Ü.Y.B.; 116 x 89 cm,
Ulusal Modern Sanatlar Müzesi, Paris, 1955



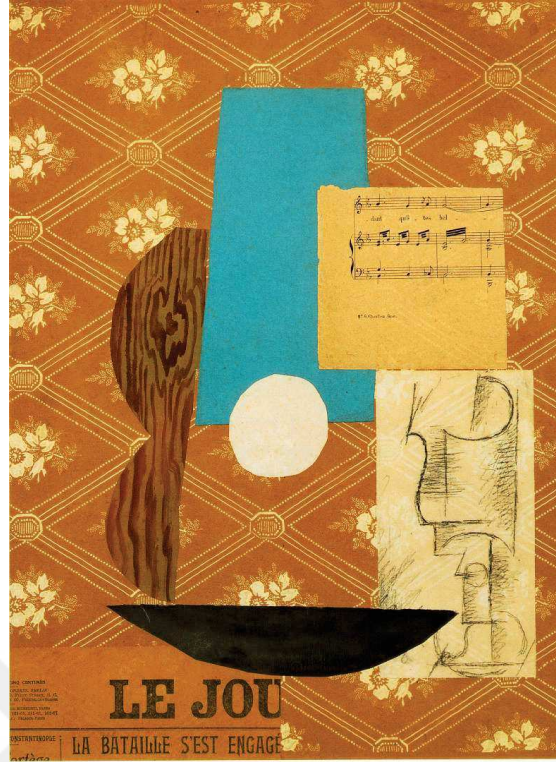
Resim 2.32. Pablo Picasso, *Hasır Örgülü Natürmort*,
Telli Çerçeve ile Parafinli Kumaş ve T.Ü.Y.B.; 29 x 37 cm,
Picasso Müzesi, Paris, 1912



Resim 2.33. Pablo Picasso, *Keman*,
Karişik Teknik; 50 x 30 x 4 cm,
Picasso Müzesi, Paris, 1913



Resim 2.34. Pablo Picasso, *Gitar*,
Tuval Üzerine Kolaj; 66.4 x 49.6 cm,
Modern Sanatlar Müzesi, New York, 1913



Resim 2.35. Pablo Picasso, *Gitar, Nota Kâğıdı ve Kadeh,*
Yapıştırma Kâğıt, Guaş Boya ve Kâğıt Üzerine Kömür; 18 x 14 cm,
McNay Sanat Galerisi, Teksas, 1912



Resim 2.36. Picasso, *Komposto ve Kemanlı Natürmort,*
Karton Üzerine Yapıştırma Kâğıt, Guaj Boya ve Kömür Kalem, 25 x 19 cm,
Philadelphia Modern Sanat Müzesi, A. E. Gallatin Koleksiyonu, Philadelphia, 1913



Resim 2.37. Fotoğraf, Boulevard Raspail'de Sanatçının Stüdyosu,
Paris, 1913



Resim 2.38. Pablo Picasso, *Au Bon Marche*,
Karton Üzerine Yapıştırma Kâğıt, 93.8 x 141.8 cm,
Ludwig Koleksiyonu, Aachen, 1913



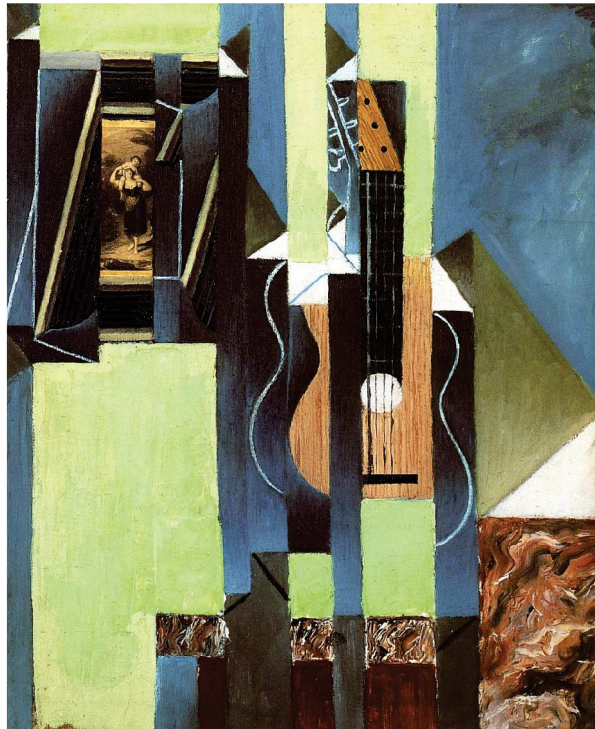
Resim 2.39. Juan Gris, *Bir Gitar ile Soyтары*,
T.Ü.Y.B., 100.3 x 65.1 cm,
Madrid, 1917



Resim 2.40. Juan Gris, *Madam Josette'in Portresi*,
T.Ü.Y.B., 116.5 x 73 cm,
Prado Müzesi, Madrid, 1916



Resim 2.41. Juan Gris, *Jaluzi*,
Tuval Üzerine Guaş, Kâğıt, Tebeşir ve Karakalem, 92 x 72.5 cm,
Tate Modern Müzesi, Londra, 1914



Resim 2.42. Juan Gris, *Gitar*,
Tuval Üzerine Yağlı Boya ve Kâğıt, 61 x 50 cm,
Modern Sanat Müzesi, Paris, 1913



Resim 2.43. Pablo Picasso, *Şiše Bardak ve Keman*, Karton Üzerine Kömür ve Kolaj, 42 x 62 cm, 1912

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Soyadı, Adı : YEŞİL, Merve

Uyruğu : T.C.

Doğum Yeri ve Tarihi : Söke / 20.10.1993

Telefon : 0537 022 44 03

Faks :

E-mail : merveyesil20@gmail.com

Eğitim

Derece Eğitim Birimi Mezuniyet Tarihi

Yüksek Lisans	ÇOMÜ SBE Resim Anasanat Dalı	19.06.2019
Lisans	Deü Buca Eğitim Fakültesi Resim Anabilim Dalı	08.06.2015
Lise	Aydın Yüksel Yalova Güzel Sanatlar ve Spor Lisesi	17.06.2011

İş Deneyimi

Yıl Yer Görev

2018	Söke Şehit Emre Acar Cumhuriyet Anadolu Lisesi	Öğretmen
2018	Çavdar Ferit Çavuş Ortaokulu	Öğretmen
2019	Söke Öğretmen Nebahat Alpan Ortaokulu	Öğretmen

Yabancı Dil

İngilizce

Sergiler

Kişisel Sergiler

2009 Fatma Suat Orhon Müze ve Sanat Galerisi, Söke

2015 "Resimde Yolculuğum", Deü Buca Eğitim Fakültesi Eylül Galeri, İzmir

2018 "Modülasyon", Çanakkale Belediyesi Yazar ve Sanatçı Evi, Çanakkale

Karma Sergiler

2009 Recep Yazıcıoğlu Kùltür Merkezi, Aydın

2010 Recep Yazıcıoğlu Kùltür Merkezi, Aydın

2011 Aydın Kùltür Merkezi, Aydın

2015 “Sanatta Kitschleşme”, 209 No’lu Resim Atölyesi, Deü Buca Eğitim Fakùltesi Resim-İş Binası, İzmir

2015 Çetin Emeç Sanat Galerisi, İzmir

2016 “19 Mayıs Gençlik ve Sanat”, Saat Kulesi Arkası, Çanakkale

2017 “Buluşma I Gravür Grup Sergisi”, Tübingen Troia Vakfı Manfred Osman Korfmann Kütüphanesi, Çanakkale

2017 “Benlik”, ÇTSO Çanakkale Evi, Çanakkale

2017 “Ekim Geçidi 16”, Deniz Müzesi Muavemet-i Milliye Sergi Salonu, Çanakkale

2017 “ne var ne yok” 5 Çomü Güzel Sanatlar Fakùltesi Sergi Salonu, Çanakkale

2018 “Deformasyon” ÇTSO Çanakkale Evi, Çanakkale

Grup Etkinlikleri

2014 3C BEF Anasanat Resim Atölyesi Canlı Resim Performansı “Kùltürel Kod: Paradoks” Buca Eğitim Fakùltesi Dekanlık Binası Önü

2014 3C BEF Anasanat Atölyesi Eskiz Günleri “Resmin Temeli: Eskiz” Buca Eğitim Fakùltesi Mini Hayvanat Bahçesi Önü

Uluslararası Sergiler

2018 Elsander 1. Uluslararası Sanat ve Tasarım Sempozyumu-Sergisi, Alanya

2018 DÜALİTE / İKİLİK I Uluslararası Jürili Karma Sergi, Konya