



T.C.

**SÜLEYMAN DEMİREL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANASANAT DALI**

**PAUL KLEE' NİN RESİMLERİNDE J.S. BACH FÜG
FORMUNUN YENİDENÜRETİMİ**

Mebrure Ayça ÖNAL

0940406002

SANATTA YETERLİK TEZİ

Danışman: Yrd. Doç. Dr. Cenk CELASİN

ISPARTA 2016

T.C.
SÜLEYMAN DEMİREL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANASANATDALI

Bu tez 18/08/2016 Tarihinde Aşağıdaki Jüri Üyeleri Tarafından Oy Birliği/Oy Çoğunluğu ile Kabul Edilmiştir.

DANIŞMAN	Yrd. Doç. Dr. Cenk CELASİN
ÜYE	Yrd. Doç. Oktay KÖSE
ÜYE	Doç. Dr. Esra DALKIRAN
ÜYE	Yrd. Doç. Dr. Serdar ÇELİK
ÜYE	Yrd. Doç. Dr. Can ÇİFTÇİBAŞI

İmza:

İmza:

İmza:

İmza:

İmza:

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylıyorum.

Doç. Dr. Abdullah Şevki DUYMAZ

SDÜ Güzel Sanatlar Enstitü Müdürü

Bu çalışma.....tarafından desteklenmiştir.

Proje No:

T. C.
SÜLEYMAN DEMİREL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Bu belge ile bu tezdeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu beyan ederim. Bu kural ve ilkelerin gereği olarak, çalışmada bana ait olmayan tüm veri, düşünce ve sonuçları aldığımı ve kaynağını gösterdiğimi ayrıca beyan ederim (..18../.08../2006..).

Mebrure Ayça ÖNAL

ÖNSÖZ

“Paul Klee’nin Resimlerinde J.S.Bach Füg Formunun Yenidenüretimi ” adlı çalışmada, müziğin diğer sanatsal biçimlerle/disiplinlerle olan alışveriş işlemleri üzerinde durularak; Paul Klee’nin resimlerinde J.S.Bach füg formunun yenidenüretimi incelenmiştir. Göstergelerarasılık bağlamında alıntılama işlemlerine diğer sanatsal biçimlerde olduğu gibi müzik alanında da başvurulduğunu göstermek amacıyla hazırlanan çalışmada, öncelikle müzik sanatının diğer sanatlarla olan ilişkisi kapsamında yeniden üretilen örnekler üzerinde durulmuştur. Ardından göstergelerarasılık kavramı tanımlanarak, alıntılama işlemi ile gerçekleştirilen Paul Klee’nin resimlerinde J.S.Bach füg formunun yenidenüretimine ilişkin örnekler incelenmiş ve bu resimlerdeki dönüşümlerin neler olduğu tespit edilmeye çalışılmıştır.

Tez çalışmam süresince bana her konuda destek olan danışmanım Yrd.Doç.Dr. Cenk CELASİN’e, alanıma dair çalışmalarımnda daha geniş bir bakış açısıyla bakmamı sağlayan ve beni göstergelerarasılık yöntemi ile tanıştıran Prof. Dr. Kubilay AKTULUM’a, tez yazım aşamasında yardımlarını esirgemeyen meslektaşlarım Deniz ÇELİKER ve Tuba KODAL'a ; sonsuz manevi desteği ile güven veren ve varlıkları ile her zaman yanımda olduklarını hissettiren ağabeyim Aydın ACAR, annem Saadet ACAR ve babam Erdal ACAR’a; her zaman yanımda olan hayat arkadaşım, eşim Ahmet ÖNAL’a teşekkür ederim.

Mebrure Ayça ÖNAL
Isparta, 2016



En büyük şansım ve mutluluğum,
Kızım Yaren Önal'a

ÖZET

M. Ayça Önal

Süleyman Demirel Üniversitesi,

Güzel Sanatlar Enstitüsü Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı, Sanatta Yeterlik Tezi,

Yıl: 2016, Sayfa: 115

Danışman: Yrd. Doç. Dr. Cenk CELASİN

Resim ve müzik ilişkisini konu alan birçok çalışmada, bu iki disiplin arasında gerçekleşen bir alışveriş durumundan söz edilse de, gerçekleştirilen alışverişin türünden ve içeriğinden bahsedilmemektedir. Bu nedenle çalışma, müziksel bir yapının resimsel bir dille anlatılmasıyla iki disiplin arasındaki göstergelerarası alışverişin incelenmesi yönünde önem taşımaktadır. Çalışmanın konusu, Paul Klee'nin resimlerinde Bach füğ formunun yenidenüretilmesiyle oluşturulan yapıtları oluşturmaktadır ve çalışmanın amacı ise, Paul Klee'nin resimlerinde Bach müziği füğ yapısının yenidenüretimine ilişkin göstergelerarası yöntemler ile biçimsel çözümlemeleri yapılarak iki sanat biçimi arasında oluşan etkileşimi kuramsal temellere oturtturarak tanımlayabilmektir. Bu amaçla disiplinlerarası bir bakış açısına koşut olarak yazınsal alanda kuramsal tanımlı yapılmış ve verileri diğer alanlara aktarılan metinlerarasılık yöntemlerinin verileri, resim ve müzik disiplinleri arasında göstergelerarası bir bakışla irdelenmektedir. Klee'nin yapıtlarında Bach füğ sanatının biçimsel olarak yenidenüretimine etkinliği, “metinlerarasılık” kapsamında “göstergelerarasılık” ve “yenidenüretim” yöntemi ile incelenmiştir. Çalışmada yerli ve yabancı literatürler taranıp, müziğin kendi içerisinde ve diğer sanatlarla olan disiplinlerarası alışverişi incelenerek, betimsel bir çalışma uygulanmaktadır. Bu bağlamda çalışmanın birinci bölümünde, müzik sanatının verilerinin kendi içerisindeki ve diğer disiplinler içerisindeki yenidenüretimi örneklerle açıklanmaktadır. İkinci bölümünde müziksel verilerin resim sanatında yenidenüretimine ilişkin bir inceleme yapılmıştır. Üçüncü bölümde ise Bach füğ yapısının Paul Klee'nin resimlerinde yenidenüretimi incelenmiştir. Sonuç olarak çalışmada, Bach'ın yapıtlarında yatay ses çizgilerinin dikey bir armoniyle çoksesliliğe taşınması, birbirine karşıt motiflerin eşzamanlı yürüyüşü, tekrar ve kanonsal yapının kullanımıyla tüm bu olgunun yapıtlarının kurgusunu oluşturması; Klee'nin alışveriş yöntemlerinden biri olan yenidenüretim yöntemiyle Bach Füğ yapısını resimlerinde biçimsel bir öge olarak kullandığı ortaya konmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Resim, Müzik, Füğ, Metinlerarasılık, Göstergelerarasılık, Yenidenüretim

ABSTRACT

M. Ayça Önal

Suleyman Demirel University,

Fine Arts Institute, Art and Design Main Art Branch, Ph.D Thesis,

Year: 2016, Page: 115

Supervisor: Asst. Prof. Dr. Cenk CELASIN

In most of the studies that cover the relationship between painting and music, though an exchange between the two is mentioned, the type and content of this exchange is not dealt with. Therefore, the importance of this present study lies in the fact that it investigates the intersemiotic exchange between the two disciplines by describing a musical structure in pictorial terms. The topic of the study involves the works that re-produce Bach fugue structure in Paul Klee's paintings and the aim of the study is to be able to explain the interaction between the two art types based on a theoretical framework by analysing formally the intersemiotic methods as to the re-production of Bach music fugue in Paul Klee's paintings. With this aim, intertextual methodology data that have been defined theoretically in terms of an interdisciplinary point of view and the data of which have been transferred to other disciplines have been scrutinized between the disciplines of music and painting employing an intersemiotic viewpoint. The efficiency of formal re-production of Bach fugue art in Klee's works is studied using the methods of "intersemiotic" and "re-production" within "intertextuality". In this study, a descriptive design has been adopted by reviewing both the national and international literature and investigating the interdisciplinary exchange of music both in itself and with other forms of art. In this respect, the first part of the study explains and exemplifies the re-produced musical data within itself and other disciplines. The second part investigates reproduction of the musical data related to the art of painting. Accordingly, the third part deals with the reproduction of Bach fugue structure in Paul Klee's paintings. In conclusion, the study attempts to demonstrate that horizontal voice lines in Bach's works move towards polyphony with a vertical harmony, contrasting motifs tend to move simultaneously and the use of repeated and canonical structures form the above-mentioned composition. It has also been concluded that Klee made use of Bach's fugue structures as a formal component in his paintings by employing the method of re-production as an exchange method.

Key Words: Painting, Music, Fugue, Intertextuality, Intersemiotic, Re-production

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	ii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT	v
İÇİNDEKİLER	vi
ŞEKİLLER DİZİNİ	viii
GİRİŞ	1
Problem	7
Araştırmanın Amacı	7
Araştırmanın Yöntemi.....	8
Araştırmanın Önemi.....	8
Varsayımlar	8
Sınırlılıklar	8
I. BÖLÜM	9
1. MÜZİĞİN DİĞER SANATLARLA OLAN İLİŞKİSİ.....	9
II. BÖLÜM	28
2. MÜZİK ve RESİM İLİŞKİSİ	28
2.1. Resim Sanatında Müziğin Yenidenüretimine İlişkin Örnekler	28
III. BÖLÜM	62
3. PAUL KLEE’ nin RESİMLERİNDE J.S.BACH FÜG FORMUNUN YENİDENÜRETİMİ	62
3.1. J.S. Bach ve Füg Formu	62

3.2. Paul Klee'nin Resimlerinde Bach Füg Formunun Yenidenüretimiyle İlgili Örnekler.....	65
IV. BÖLÜM	98
DEĞERLENDİRME ve SONUÇ.....	98
KAYNAKÇA	102



ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 1.1. Philips Pavyonu Planı,Brüksel, 1958.....	16
Şekil 1.2. Philips Pavyonu, Brüksel, 1958.....	17
Şekil 1.3. Iannis Xenakis, Metastaseis, 1954.....	17
Şekil 1.4. Bilge Alkor, Gece Kraliçesi.....	24
Şekil 1.5. Bilge Alkor, Sarastro.....	24
Şekil 1.6. Bilge Alkor, Sihirli Flüt Müziğine Sunu.....	25
Şekil 1.7. Braque, Aria de Bach.....	26
Şekil 1.8. J. Weder, Farbsymphonie: Bach”s 3rd Suite for Orchestra.....	27
Şekil 2.1. Aristotle, Renk Teorisi.....	29
Şekil 2.2. Rimington”daki renk efektini gösteren illüstrasyon. Müzikal notasyona bağlı olarak görselleştirilen renkler, sesler ve çalış süreleri.....	35
Şekil 2.3. Rimington, New York Prömiyeri, 1915.....	35
Şekil 2.4. Skyrabin”in Ses-Renk Karşılıkları.....	37
Şekil 2.5. Vincent van Gogh tabloları, Starry Night,1889.....	38
Şekil 2.6. Starry Night 1889.....	39
Şekil 2.7. W. Kandinsky, “İzlenim III”, 1911.....	42
Şekil 2.8. W. Kandinsky, Fugue, 1914.....	43
Şekil 2.9. Matisse, “Jazz: The swimmer in the aquarium”, 1947.....	44
Şekil 2.10. Matisse, “Jazz: The Horse, the horsewoman and the Clown”, 1947.....	45
Şekil 2.11. Mondrian, a. Victory BoogieWoogie 1942-1943.....	47
Şekil 2.12. Victory BoogieWoogie 1942-1944.....	47
Şekil 2.13. Marsden Hartley, “Musical Theme” (Oriental Symphony), 1913.....	49
Şekil 2.14.Arthur Dove, Rhapsody in Blue, Part 1, 1928.....	50
Şekil 2.15. Artur Dove, “Fog Horns”, 1929.....	50
Şekil 2.16. Dove, Primitive Music, 1944.....	52
Şekil 2.17. John Covert, “Brass Band”, 1919.....	52
Şekil 2.18. Charles Sheeler, “Music in the Air”, 1941.....	53
Şekil 2.19. G. O’Keeffe, Pink and Blue Music, 1919-1921.....	54
Şekil 2.20. Blue and Green Music, 1919-1921.....	55
Şekil 2.21. G.Klimt, Beethoven Frizi (Ayrıntı), 1901-1902.....	56
Şekil 2.22. Luigi Russolo, “Bir Şehrin Uyanışı”, 1913.....	56
Şekil 2.23. Luigi Russolo, “Bir Arabanın Dinamizmi”, 1911.....	57
Şekil 2.24. Roman Haubenstock- Ramati, Konstellationen, 1971.....	58
Şekil 2.25. Roman Haubenstock- Ramati, Konstellationen, 1971.....	58
Şekil 2.26. Roman Haubenstock- Ramati, Konsallationen, 1971.....	58
Şekil 2.27. Veronesi, Visualisazione cromatica: J.S.Bach contrapunto n.2, 1971.....	59
Şekil 2.28. Hülya Düzenli, “Kiev” in Büyük Kapısı”.....	61
Şekil 3.1. P.Klee, Insula Dulcamara, 1938.....	67
Şekil 3.2. P. Klee, Highway and Byways,1929.....	70
Şekil 3.3. P. Klee, Nocturne for Horn, 1921.....	73
Şekil 3.4. P. Klee, Polyphonic Setting for White, 1930.....	76
Şekil 3.5. P. Klee, Red Fugue, 1921.....	79
Şekil 3.6. P. Klee, Growth of Nocturnal Plants, 1921.....	82
Şekil 3.7. P. Klee, Polyphony 1932.....	85
Şekil 3.8. P. Klee, Spring Picture.....	88
Şekil 3.9. P. Klee, Pastoral Rhythms, 1927.....	91

Şekil 3.10. P. Klee, Light and the Shade, 1935.....	94
---	----



GİRİŞ

Müziğe karşı duyarlılığın arttığı XIX. yüzyılda yeni bir gerçekçilik bilincinin uyanmasıyla birlikte öznelcilik ağır basmıştır. Gerçek sadece görünenle sınırlıyken zamanla bu bilinç değişmiş ve insan kendini doğanın bir parçası olarak görmüştür. Schiller sanatın insanlar üzerinde uyandırdığı etkilerin birbirlerine yakınlığından ve görsel sanatların doruğa ulaştığında müzikselleşeceğinden söz etmiştir. Schopenhauer ise müziğin en gerçek ve bu nedenle de en etkileyici dil olduğu görüşünü öne sürmektedir. (İpşiroğlu, 1995:11) Bir başka deyişle sanatçıların bakış açıları değişmiş, her iki sanat biçiminde de sınırlar aşılmaya çalışılmıştır. İpşiroğlu; betimleyici özellikleri kapsayan bir sanat olan resim sanatının, gerçeğin sadece görünen olmadığı, görünenin de ötesindeki bir gerçekliğin ifadesi olduğunu; doğayı yansıtan müzik sanatının ise, sadece doğa olaylarını değil tüm bu olguların uyandırdıkları duyguları anlatmaya çalıştığını ve buna paralel olarak, sözcüklerin yetmediği yerde tınların da yer almaya başladığını öne sürmektedir (İpşiroğlu, 2006:20). Değişen bakış açısı, resim sanatının gerçeğin sadece görünen nesneler olmadığı bilincinin doğmasına, müzik sanatında da sözlerle sınırlanmayan enstrümantal müziğin ağırlık kazanmasına sebep olmuştur. Enstrümantal müziğin ön plana çıkmasıyla besteciye geniş bir özgürlük alanı sunulmuştur. Bunun sonucunda tınlarla yaratılan müziğin içeriğini, dinleyici düşüncesinde tamamlamış ve bu nedenle öznelcilik ön plana çıkmıştır. İpşiroğlu' na göre; dinleyici ya dinlediği müzikten uzaklaşarak hayal gücünün yarattığı çok öznel yorumlara gitmiş ya da kendini, müziğin uyandırdığı duygulara kaptırarak edilgenliğe sürüklemiştir (İpşiroğlu, 2006:20-25). İki sanat biçiminin de birbirine paralel olarak aynı düşüncelerle ilerlemesi sanatçıların birbirlerinden etkilenmesine sebep olmuştur. Ressamların müziği görselleştirmeye yöneldiği dönemde, Schoenberg'in müziğin yanı sıra resim alanında da eserler verdiği gözlemlenir. Birçok yağlıboya ve karakalem çalışmalarının yanında yazdığı operaların afişlerini de kendisinin tasarladığı bilinmektedir. Schoenberg' in çalışmalarıyla Kandinsky ve Blue Riders (Mavi Atlı Grubu) soyut formlarla oluşan renk alanlarındaki etkilerle müziğe koşut bir uyum yaratmışlardır. Benzer biçimde Piet Mondrian, caz dünyasının merkezi olan New York' ta müzik ile ilişkili birçok yapıt üretmiştir. Bununla birlikte Johanne

Sebastian Bach' ın etkileri, birçok modern ressamın yapıtında konu, biçim, içerik ve yapı unsurları olarak yerini almıştır. Ressamların yapıtlarına füğ, sonat, sinfoni gibi isimler vermeleri ile birlikte, renk senfonisi, renk orkestrasyonu, armonik kompozisyon gibi müzikle ilgili terminolojik yaklaşımlar, resim sanatında da kullanılarak yenidenüretlmıştır. Vergo; 1913 yılında Kupka'nın New York Times Gazetesindeki bir röportajında, görme ve duyma duyuları arasında ortak bir şeyleri bulabileceğinden ve Bach'ın müzikte yaptığı gibi renklerle bir füğ yaratabileceğinden söz ederek, bir sanat biçiminin diğer bir sanat biçimine dönüştürölerek yenidenüretileceğinden bahsettiğini belirtmiştir (Vergo, 2007:1-3).

Bu bakış açısıyla birlikte, tarih ve günümüz arasında bir köprü görevini gören yapıtlarda disiplinlerarası alışverişlere sık sık başvurulmuştur. Disiplinlerarası bakış açısı ile çokanlamli yapıtlar yaratılarak, farklı kültürel yapıların oluşması sağlanmakta aynı zamanda algıda farklılıklar yaratılmaktadır. Böylece sanat yapıtlarından alınan parçaların bir araya getirilmesi ile yaratma eylemi bir başka deyişle sanatsal disiplinlerde yapıtın orijinal düzleminden kaydırılmasıyla birlikte, ötekinden alınan alıntılarla kendi orijinal yapısının dışına çıkarak çokanlamlılığı oluşturmaktadırlar. Sanatsal biçimler arasındaki bu alışverişlerin kuramsal bir temele oturtulması, 1960'lı yıllarda Julia Kristeva'nın metinlerarasılık kavramından söz etmesinin ardından bu kavramın diğer sanatsal biçimlerde de kullanım alanı bulmasıyla gerçekleşmiştir. Bunun yanı sıra diğer sanatsal biçimler arasındaki alışveriş işlemlerini göstermek için "göstergelerarasılık" kavramı ortaya çıkmıştır. Diğer disiplinlerde olduğu gibi, müzik sanatının da yapısında başka disiplinlerle olan göstergelerarası alışverişi sonucu çok parçalı/çoksesli özellik görölmektedir (Aktulum, 2011:17).

Sanatlar arasındaki sınırlar giderek azaldıkça on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında müziğe dair ilgi önemli bir biçimde artmaya başlamıştır. On dokuzuncu yüzyılın sonlarında tamamiyla enstrümantal olan müzik kendine özgü tonlamalarıyla, melodik motifleriyle ve iyi tanımlanmış şekilsel yapılarıyla hiçbir hikayeciliğe ve simgelemeye ihtiyaç duymadan dışavurumcu, bütünsel ve anlamlı bir sanat olarak alıntılanmıştır. Maurice Denis gibi ressamların, resim sanatının tamamen soyut çalışmalara dikkat çektiğini ve daha geleneksel resim çalışmalarını sorgularken daha çok hikaye anlatma veya mesaj iletme aracı olarak baktıklarını öne süren Vergo;

1890 senesinde yayımlanan “Neo-Gelenekselcilik” başlıklı ünlü bildirgesinde Denis’ in okuyucularına “Füg Resmi Nasıl Yapılır” kitabıyla bu düşüncesini hatırlatmaya çalıştığını yazmıştır. Bu düşüncelere paralel olarak Vergo, Kupka’ nın 1912’ de verdiği bir röportajda “Bach’ın müzikte yaptığı gibi renklerle füg resmi” yapabilme arzusundan bahsettiği alıntıyı hatırlatmaktadır (Vergo, 2007:3). Genel yapısında tekrarlar ve uyarlamalarla yazılan füg yapısı resim sanatına alıntılanarak yenidenüretilmeye başlamıştır. Bu bağlamda farklı stil ve yaklaşımlarına rağmen kolaylıkla fark edilebilen birçok ortak özelliğe sahip birtakım müzik parçalarında füg yapısı kendini göstermiştir. Bunların büyük bir çoğunluğu genellikle tekrarlamalar ve uyarlamalarla ilgili olmuştur. Füg yapısından alıntılanan tekrarlar, resmin kompozisyonunun temel aldığı şekilleri ve biçimleri tanımladığından dolayı görsel sanatçılar, füg yapısını genellikle biçim olarak ele almışlardır.

Füg kompozisyonundaki en önemli prensibin bir parçanın veya sesin diğerini taklit etmesiyle gerçekleşen kanonik imitasyon olduğunu öne süren Vergo, ilk bölümün kolayca ayırt edilebilen bir melodiyle girdiğini ve o melodi tamamlandığı anda, ikinci bir sesin girerek ilk sesi taklit ettiğini buna bağlı olarak; füg oluşabilmesi için en az iki parçanın veya sesin olması gerektiğini belirtmektedir. Ayrıca, çok sesli bir füg yapısında her bir ses bir öncekini taklit etmekte ve en son bölümde ya belli bir nakarat ile ya da orijinal melodinin bir varyasyonu ile aynı anda girmektedirler. İlk bölüm yorumu bitirildiğinde yapıt tamamen sessizliğe bürünmemekte, aksine orijinal melodiye yakın bir müzikal parçayı yorumlayarak devam etmektedir. Ve son olarak da bütün melodi dizileri bazı yönleriyle sonat formunun açılış bölümünü andıran bir nakaratta bulunduğu öne sürülmektedir (Vergo, 2007:2-5). Fügsel kompozisyon ve daha genel anlamda çoksesli müzikte en yetkin kişi olarak kabul gören J.S.Bach, görsel sanatla ilgilenen sanatçılara da ilham kaynağı olmuştur. Bu bağlamda Vergo; birçok ressamın Kupka’ nın da yaptığı gibi “füg” terimini Johann Sebastian Bach ile ilişkilendirdiğinden bahsetmektedir. Bach’ın etkisi G. Braque’ un tablolarında da görülmektedir. “Hommage à J. S. Bach” (1912) isimli Kübist tablosundan 1912 ve 1914 yılları arasında yaptığı tablolarında da Alman besteciye açık göndermelerde bulunan çok sayıda tablo, çizim ve kolaj tekniği çalışmaları bulunmaktadır (Vergo, 2007:4-7). Bu çalışmaların bazılarında ressamın kendi

ismiyle Bach arasındaki kafiye benzerliğine ilişkin “Bach ve Braque” gibi bazı önermeler yer almaktadır.

Ressam tablolarında genellikle B-A-C-H harflerini dokumuş, bazı çalışmalarında ise bu yapının yanlarına notalar ve diğer müzik ifadelerinden alıntılar yaparak yapıtlarını üretmiştir. Bazı örneklerde Bach ve Braque’ın yapıtlarının tipik bir özelliği olan bu yazılı karakterler çizilmelerine veya boyanmalarına rağmen yazıyla yazılmış gibi görünmektedir. Vergo, ressam Braque’ın “Violon et Clarinette” olarak bilinen yağlı boya tablosu gibi başka örneklerde de Bach isminin daha uzun bir ifadenin bir kısmını oluşturmasından; diğer bir örnekte ise ressamın Marsden Hartley’ in tablosundaki “Bach Préludes et Fugues” kelimelerindeki müzikal göndermeyi tek tek tabloya alıntılararak yapıtında müziksel bir özneye yer vererek yenidenüretmiştir. Vergo’ ya göre; Hartley’ in, Bach’ ın füglerinin yapısını oluşturduğuna inandığı katı düzensel prensiplerin görsel bir bileşeni olarak gördüğü soyut doğrusal şekilleri doğrudan kullanmış olması da müziksel bir ifade olan füg yapısını yapıtında doğrudan kullanıldığını göstermektedir (Vergo, 2007: 5-6).

Bu gelişmelere koşut olarak, resim mekansal, müzik ise zamansal bir sanat gibi algılsa da örnekler doğrultusunda müziksel verilerin resim sanatında yenidenüretimi ile zaman ve mekan kavramı iki sanatta da içiçe geçmiş durumdadır. Ergüven’ e göre mekan ve zaman, ilk bakışta resim ve müzik malzemeleri ile doldurulan birer boşluk gibi görünmekte ve mekan, nesneyi görme biçimi olarak tanımlanmaktadır (Ergüven, 1992: 45-47). Bu açıdan bakıldığında mekan kavramı, resmi oluşturan renk, çizgi ve ışık gibi resimsel öğelerle kendine varlık alanı yaratarak resmedilmiş nesnelerin armonik bir uyumla bir arada bulunmasıyla oluşturulmaktadır. Klee için zamanın mekansallaşması resmi müzikten üstün tutan bir durum olarak görülmekte; bir müzik eserinin, alıcı tarafından varlığının kavranması, zamansal olarak eserin icra edilmesi ile başlamakta ve eserin sona ermesi ile tamamlanarak belirli bir süreçte gerçekleşmektedir. Resim sanatında ise alıcı resmin bütünsel yapısı ile bir anda karşı karşıya kaldığı için müzik sanatındaki gibi bir sürenin geçmesi gerekmemektedir. Böylece tüm resmin varlığı bir anda kavranılmaktadır. Ayrıca İpşiroğlu; resimlerde renk katmanlarının yer yer saydamlaşmasıyla, altından başka renk, ışık ya da bir lekenin belirginleşerek rengi oluşturması, müzikte de üst üste gelen tını renklerinin derinlik oluşturmasıyla

mekanın yaratıldığını öne sürerek; ses sürelerinin değişik olmasının, biri daha sürerken ötekinin kesilmesi ya da yeniden başlaması gibi dinleyiciyi resimlerde olduğu gibi hem bir boşluğa ve derinliğe, hem de zaman ötesine çektiğinden söz etmektedir (İpşiroğlu, 2000:108-122).

Resim ve müzik arasındaki yakınlığa bu bağlamda bakıldığında, her iki sanat biçimi içerisinde zaman ve mekan kavramı kesişmiş, sanatların birbiri içine geçerek karşılıklı verilerini tüketmeleri sağlanmıştır. Bütün sanat dallarının temelinde var olan seslerin uyumundaki kural ve ilkeleri geliştiren armoni ve kompozisyon biçimsel bağlamda resim ve müzikte ortak kullanılan temel kavramlardan olmuştur. Bu bağlamda resimde renk, çizgi, biçim gibi müzikte de, ses, ton, tını armoninin elemanları olarak gösterilebilmektedir. Bu bakış açısıyla üretilen yapıtlar karşılıklı verilerin alışverişi ile disiplinlerarası bir süreçte üretilmiştir.

Bu süreçte üretilen bir diğer örnek ise Matisse’ nin müziği yeniden üreterek aktardığı 1909- 1910 yıllarında yaptığı iki önemli yapıtı görülmektedir. “Dans” ve “Müzik” isimli bu tablolar, aldıkları isimlerle de müzik sanatına gönderme yapmaktadırlar. Her iki tabloda da “kırmızı, mavi, yeşil gibi renklerle boyadığı tuval üzerinde sanal bir mekan yaratmış, üzerine yerleştirdiği figürlerle gerçekte üç boyutlu olan mekanın iki boyutluymuş gibi algılanmasını sağlamıştır (İpşiroğlu, 1995:40). Resimlerdeki müziksel boyuta bakıldığında “Dans” resminde figürlerin hareketli bir müziğe eşlik ettiği hissi uyandırılarak resimdeki hareketlilik müzikle hissettirilmektedir (Lynton, 2004: 33). Ressamın “Music” adlı yapıtında ise durağan bir hava egemendir. Keman ve flütün müzikal birlikteliği, dinleyicilerin oturduğu zeminin koyu rengi ile birlikte resme daha dingin bir müziksel ritim kazandırmıştır (Orhan, 2007: 83).

Bu bilgiler doğrultusunda, Matisse gibi müziği genel bir unsur olarak yapıtlarında resmeden ressamın dışında, Klee gibi ressamın da müziği biçimsel olarak alıntılarla resimsel bir dönüştürüm işlemiyle yapıtlarında yeniden ürettiği görülmektedir. Akengin’ e göre; ressam Paul Klee, görsel sanatlar ve müzik arasında bir paralellik olduğuna ve iki sanat disiplininin de zamansal yönüne dikkat çekmiştir. Ayrıca, iyi bir müzik eğitimcisinin oğlu olan ve iyi bir müzik eğitimi almış olan Klee’ nin orkestralarda keman sanatçısı olduğuna değinerek resimlerinde de müziğin etkisinin olduğunu öne sürmektedir. 1985 yılında Oslo’ da 1989 yılında da

Paris’ te açılan “Klee ve Müzik” sergilerinde Klee’ nin müzikle ilgili olan resimleri bir araya getirilmiş, yaratıcı kişiliğinde müziğin etkisi vurgulanmıştır (İpşiroğlu 1998: 174,175, akt., Akengin, 2012:5).

XX. yüzyılda birçok sanat disiplini gibi resim sanatı da kendi sınırlarını aşarak müzik sanatı ile göstergelerarası alışverişlerde bulunmuştur. Bu yöntemle birlikte müzikte resimsel değerler bulunabilirken, resimde de müzikal ifadeler, renk ve biçim olarak kullanılmıştır. Bu bağlamda sanatın yalnızca yinelemeye dayalı bir etkinlik olabileceği görüşünde olan postmodern düşünce sürekli olarak seçmeciliğe, özgöndergelige, aktararak söylemeye, alıntılama, rastlantısallığa, parçalılığa, pastiş ve benzetmeye başvurumaktadırlar. Bu doğrultuda sanat ile gündelik yaşam arasındaki sınırların silinmesi ve seçkin kültür ile popüler kültür arasındaki sıradüzen ayrımının yok olmasıyla yapıtlardaki biçimsel içerik çokkatmanlı, parçalı bir yapıya bürünmüş ve bunun sonucunda parodi, pastiş, ironi yapıtların en çok öne çıkan özellikleri haline gelmiştir. Bu gelişmeler doğrultusunda postmodern süreç ile farklı disiplinlerin karşılıklı verilerini tüketmeleriyle, yapıtlar metinlerarası bir bakış ile incelenmeye başlanmış ve böylece metinlerarasılık postmodern yapıtların temel bir özelliği durumuna gelmiştir. Aktulum’ a göre metinlerarasılık, yazınsal söylem çözümlemelerinde, metnin özerkliğini benimsemek yerine biçimci bir çizgide kalarak, yapıtların sonsuz bir etkileşim içerisinde olduklarını, söylemlerin iç içe geçerek anlam ürettiklerini ileri sürerek öznellik kavramının egemenliğine son vermiştir. Bir okuma yöntemi olan metinlerarasılık, farklı metinler arasındaki alış-veriş işlemlerini açıklarken; metin dışındaki sanatsal biçimler arasındaki alışveriş işlemlerini belirtmek için de metinlerarası yöntemler kullanılmaktadır. Farklı disiplinler arasındaki metinlerarası yöntemler ise göstergelerarasılık kapsamında incelenmektedir. Bu bağlamda göstergelerarasılık kavramı, bir sanat yapıtının başka bir sanat yapıtındaki somut varlığı olarak algılanmaktadır (Aktulum, 2008: 28-31). Bu bakış açısıyla tez çalışmasında Bach füğ yapısının Klee’ nin resim sanatında yenidenüretimine ilişkin göstergelerarası yöntemler ile biçimsel çözümlemeleri yapılarak, iki sanat biçimi arasında oluşan etkileşimi kuramsal temellere oturarak tanımlayabilmek amaçlanmıştır.

Bu doğrultuda çalışmanın ana malzemesi Paul Klee’ nin resimlerinde Bach müziği füğ yapısının yenidenüretilmesiyle oluşturulan yapıtları oluşturmaktadır.

Çalışmada yerli ve yabancı literatürler taranıp, müziğin kendi içerisinde ve diğer sanatlarla olan disiplinlerarası alışverişi incelenmiştir. Yapılan literatür taramasına ek olarak araştırma kapsamında, Paul Klee’ nin resimlerinde Bach’ ın füğ sanatının biçimsel olarak yenidenüretimi incelenmiştir. Uzman görüşleri de dikkate alınmış, Klee’ nin yapıtlarında Bach füğ sanatının biçimsel olarak yenidenüretiminin etkinliği “göstergelerarasılık” ve “yenidenüretim” kavramları çerçevesinde incelenmiştir. Bu çalışma füğ yapısının resimsel bir dille anlatılmasıyla iki disiplin arasındaki göstergelerarası alışverişin incelenmesi yönünde önem taşımaktadır. Bach füğ yapısının ve bunun beraberinde oluşan çoksesliliğin, biçimsel olarak resim sanatına aktarıldığı varsayımlarından hareket edilmiştir. Bu nedenle göstergelerarası süreç incelenirken daha çok postmodern sanatsal bakış açısı adı altında var olan kaynaklar ele alınmış, Klee’ nin resimlerindeki göstergelerarası süreci açıklamak amacıyla kuramsal tanımları dayandırabileceğimiz kaynaklar kullanılmıştır.

Problem

Araştırmanın problemini; “Paul Klee’ nin resimlerinde Bach füğ yapısının yenidenüretimine ilişkin göstergelerarası bakış açısına ait yöntemlerden biri olan “pastiş” tekniği ile biçimsel çözümlemeleri yapılabilmekte midir?” olarak saptanmıştır.

Araştırmanın Amacı

Paul Klee’ nin Bach’ın füğ yapısını yenidenüretirken kullandığı geometrik formların ve yansıma, çevirme gibi tekniklerin göstergelerarası bakış açısına ait yöntemler ile biçimsel çözümlemelerinin yapılması, ayrıca iki sanat biçimi arasında oluşan etkileşimi kuramsal temellere oturtarak tanımlamak amaçlanmıştır. Bu amaç doğrultusunda aşağıdaki alt problemlere çözüm aranacaktır.

- 1- Klee’ nin resimlerinde füğ yapısında olduğu gibi birbirine zıt melodilerin birlikte ilerlemesiyle oluşan kontrapunktal yapıyı içermekte midir?
- 2- Füğ yapısının diğer bir özelliği olan tekrar kullanımı ve temanın değişik ses perdelerinde değişik değerlerle aynı anda verilmesiyle oluşturulan varyasyon (çeşitlendirme) tekniği resimlere aktarılmış mıdır?

Araştırmanın Yöntemi

Klee'nin yapıtlarında Bach füğ sanatının biçimsel olarak yenidenüretiminin etkinliği, “metinlerarasılık” kapsamında “göstergelerarasılık” ve “yenidenüretim” tekniği ve içerik analizi ile incelenmiştir. Çalışmada konu ile ilgili yerli ve yabancı literatürler taranıp, müziğin kendi içerisinde ve diğer sanatlarla olan disiplinlerarası alışverişi incelenerek, betimsel bir çalışma uygulanmaktadır.

Araştırmanın Önemi

Resim ve muzik ilişkisini konu alan birçok çalışmada, bu iki disiplin arasında gerçekleşen bir alışveriş durumundan söz edilse de, gerçekleştirilen alışverişin türünden ve içeriğinden bahsedilmemektedir. Bu nedenle çalışma, füğ yapısının resimsel bir dille anlatılmasıyla iki disiplin arasındaki göstergelerarası alışverişin Klee' nin resimleri doğrultusunda incelenmesi yönünde önem taşımaktadır.

Varsayımlar

Çalışmada, Bach füğ yapısının ve bunun beraberinde oluşan çoksesliliğin, biçimsel olarak resim sanatına aktarıldığı varsayımından hareket edilmiştir.

Sınırlılıklar

Bu araştırmanın sınırlılıkları şöyle belirlenmiştir.
Araştırma, Klee' nin Bach füğ yapısının resimsel dille anlattığı eserleri ile sınırlıdır.

I. BÖLÜM

1. MÜZİĞİN DİĞER SANATLARLA OLAN İLİŞKİSİ

Paul Klee'nin resimlerinde Bach'ın füğ formunun biçimsel olarak yenidenüretimini göstergelerarası bir bakış açısıyla tanımlayabilmek için öncelikle müziğin diğer disiplinlerle olan alışveriş işlemlerini belirtmek gerekmektedir. Bu nedenle çalışmanın bu bölümünde tarihsel süreç içerisinde müziksel verilerin kendi içerisinde ve mimari, resim, edebiyat gibi diğer disiplinlerle olan alış-veriş ilişkilerine yer verilmiştir. Bu alışveriş işlemiyle gerçekleştirilen ve müzik sanatında yenidenüretilen yapıtlarda yaygın olarak kullanılan pastiş, parodi ve kolaj tekniği kısaca tanımlanarak çalışmanın temel konusuna zemin hazırlanmıştır.

Sanatlararasıdaki alışveriş işlemleri yüzyıllar öncesinden dile getirilen bir olgudur. Ancak sanatsal biçimler arasındaki bu alışverişlerin kuramsal bir temel oturtulması, 1960lı yıllarda Julia Kristeva'nın metinlerarasılık kavramını açıklamasının ardından, bu kavramın diğer sanatsal biçimlerde de kullanım alanı bulmasıyla gerçekleşmiştir. Farklı disiplinlerin karşılıklı verilerini tüketmeleriyle birlikte yapıtlar metinlerarası bir bakış ile incelenmeye başlanmış ve böylece metinlerarasılık yapıtların temel bir özelliği durumuna gelmiştir. Aktulum'a göre; metinlerarasılık, yazınsal söylem çözümlemelerinde, metnin özerkliğini benimsemek yerine biçimci bir çizgide kalarak, yapıtların sonsuz bir etkileşim içerisinde olduklarını, söylemlerin iç içe geçerek anlam ürettiklerini ileri sürerek öznellik kavramının egemenliğine son vermiştir. Kristeva'ya göre metin alıntılardan oluşan bir mozaiktir ve her metnin eski ve çevre metnin yeni bir dokusu, yeni bir kurgusu vardır. Bu durumun da her metnin varoluş koşulu olan metinlerarasılığı ortaya çıkarmaktadır (Aktulum, 2008:28-36).

Bu doğrultuda, söylemlerin iç içe geçtikleri yapıtların, üst üste gelmesi sonucu birbiriyle karışarak çokseslilik özelliğini oluşturmaktadırlar. Böylece metnin ve anlamın önceki metinlerden gelen kesitlerin birbirleriyle kaynaşarak üretildiği, daha genel bir ifadeyle, her metnin önceki ve dönemindeki diğer metinlerden oluşturulması, bu kavramı esas alan eleştirmenlerin hareket noktasını teşkil etmektedir. Bu bakış açısıyla birlikte oluşan "çokseslilik" özelliği ile farklı disiplinlerin verileri tek bir yapıtta toplanarak

geçmiş ile günümüz arasında bir köprü kurulmuş; farklı amaç ve işlevler doğrultusunda yeni yapıtlar üretilmeye başlanmıştır. Umberto Eco ve Roland Barthes ile göstergebilim edebiyat ve dilbilim araştırmacılarının dışında moda, mimari, endüstri gibi tüm yaşam alanlarına aktarılmıştır. Levi-Strauss ise “Yaban Düşünce” adlı yapıtıyla antropolojiye göstergebilimsel bir gözle bakılabileceğini açıklamıştır. Bu açıklamalar doğrultusunda herhangi bir göstergeler dizgesinden diğer bir dizgeye aktarım söz konusu olduğunda göstergelerarası bir tanımlama yapılmaktadır. Bu bağlamda göstergelerarasılık, dans-müzik ya da resim ve müzik gibi iki farklı gösterge dizgelerine ait yapılar arasındaki açık ya da kapalı alışveriş ilişkilerini belirtmektedir. Aktulum’a göre; bir sanat biçimince başka bir sanat biçiminden alınan bir unsur, yeni bir sanat biçimi içerisinde yeni bir anlam ve değerle donatılır (Aktulum, 2011:18). Böylece alıntısallık özelliğiyle yeni bir anlam ve değer kazanarak yeniden üretilen bu yapıt göstergelerarasılık kapsamında incelenmektedir.

Bir okuma yöntemi olan metinlerarasılık, farklı metinler arasındaki alış-veriş işlemlerini açıklarken; metin dışındaki sanatsal biçimler arasındaki alışveriş işlemlerini belirtmek için de metinlerarası yöntemler kullanılmaktadır. Farklı disiplinler arasındaki metinlerarası yöntemler ise göstergelerarasılık kapsamında incelenmektedir. Bu doğrultuda göstergelerarasılık kavramı; bir sanat yapıtının başka bir sanat yapıtındaki somut varlığı olarak algılanmaktadır. Bu bakış açısıyla oluşan çokkatmanlı ya da çoksesli bir özelliğe bürünen yapıtlar postmodern sanat yapıtı biçiminin de içeriğini oluşturmaktadır. Sanatın her alanında karşımıza çıkan çokseslilik özelliğini müzik alanında da görmekteyiz. Müzik- edebiyat, müzik- heykel, müzik- resim, müzik- mimari ya da müzik sanatının kendi içerisinde de müziksel verilerin dönüştürüm işlemiyle yeniden üretilmiş haline rastlamaktayız. Bu işlem sırasında sanatsal biçimlere ait veriler alıntılanarak parodi, pastiş veya kolaj yöntemlerine uygun bir biçimde yeniden üretilmektedir. Bunun yanı sıra diğer sanatsal biçimler arasındaki alışveriş işlemlerini göstermek için göstergelerarasılık, müziklerarasılık, resimlerarasılık gibi yeni kavramlar ortaya çıkmıştır. Bu çalışma kapsamında resim sanatı ile müzik arasındaki alışveriş işlemleri ele alınacağından “göstergelerarasılık” kavramı kullanılacaktır. Öte yandan ele aldığımız sanatsal biçimler sözselsel ve sözselsel olmayan sanat özellikleri taşıdığından bu tanımlamaların yapılması gerekmektedir. Sözselsel olmayan sanatların da sözselsel sanatlar gibi kendine

özgü bir içeriği ve yapılanma biçimi bulunmaktadır. Aktulum’a göre; sözsel sanat (dil) dünyayı “söyler”, “anlatır”; sözsel olmayan sanatlar ise bir şey söylemez, dünyayı “belirtirler” (Aktulum, 2011:16). Aynı zamanda Aktulum; sözsel olmayan sanatların bir “değer”i, sözsel sanatların ise “anlam”ı oluğunu vurgularken sözsel sanatlar ile sözsel-olmayan sanatlar arasındaki göstergibilimsel ayrımın açıkça ortada olması nedeniyle sözsel olmayan sanatların kendi aralarındaki alışverişlerine metinlerarası alışverişler yerine göstergelerarası alışverişler adını vermenin daha yerinde ve doğru olacağını vurgulamaktadır. Böylece farklı disiplinlere ait alışverişlerin sözsel yapıtlar arasındaki metinlerarası ilişkilere benzediğinden, bu türden alışveriş işlemlerini göstermek için “metinlerarasılık” yerine daha çok “göstergelerarasılık” kavramının kullanılmasının daha uygun olacağına sonucuna varılmaktadır (Aktulum, 2011:16).

Bu bağlamda J.S. Bach’ ın yapıtlarından yola çıkarak klasik bir müzik yapıtını caz müziği armonisiyle yenidenüreten Jaques Loussier’ in yapıtlarına rastlamaktayız. Klasik müziğin bilinen isimlerinden Pekinel Kardeşler ile birlikte “Take Bach” adlı albümü yapan Jaques Loussier, Bach’ın müziğine doğaçlamalar ekleyerek ve ritim değişiklikleri ekleyerek klasik eseri caz müzik formunda yenidenüretmiştir. Aynı yöntemi Modern Jazz Quartet’inin yapıtlarında da gözlemekteyiz. “Blues on Bach” adlı albümlerindeki müzikler Bach’ın yapıtları değiştirilmeden kendi çalgılarına uyarlanarak seslendirilmekte ve devamında yine o yapıttan esinlenerek bestelenmiş olan bir doğaçlamayla yapıta son verilmektedir. Böylece başka bir formda yenidenüretilen ve aynı zamanda da Bach’ı dinleyiciye hatırlatarak seslendirilen yapıtın hafızalarda daha kalıcı olmasını sağlayan farklı bir yapıt oluşturulmuştur.

Metinlerarası ilişkiler bağlamında bir yöntem olarak kullanılan yenidenyazma Aktulum’ göre; genel olarak hangi türden olursa olsun, önceki bir metnin, onu taklit eden, dönüştüren, açık ya da kapalı bir biçimde ona gönderen bir başka metinde yinelenmesi işlemleri içinde kullanılan bir adlandırma olarak açıklanmaktadır. Yenidenyazma yöntemi, göstergelerarası ilişkiler bağlamında, bir sanatçının başka bir sanatçıya ait bir yapıtı, farklı bir bağlamda ve yeni işlevlerle dönüştürme işlemi olarak ele alınacağından “yenidenüretim” yöntemi adıyla kullanılmaktadır. Yenidenüretim yöntemiyle oluşturulan bir yapıt dönüştürüm işlemine uğrayarak yeni bir anlamla donatılmaktadır. Böyle bir yöntemle başvuran sanatçı ise metinlerarası

kavramlardan yararlanarak yenidenüretim işlemini gerçekleştirmektedir. Yenidenüretilen bir yapıtın en belirgin özelliği olan ayrışıklık ve parçalılık ile ortaya çıkan parodi (yansılama), pastiş ve kolaj postmodern yapıtların en çok öne çıkan özelliklerinden olmuştur (Aktulum, 2011: 482).

Bir diğerk yöntem olan ve Yunanca kökenli bir sözcük olan parodiyi Yamaner; paro: karşı ve oidia: ezgi sözcüklerinin bir araya gelmesinden oluşan “Parodia: karşı ezgi” anlamına geldiğini belirterek açıklamaktadır (Yamaner, 2007:31). Aktulum’ a göre ise parodi, dar anlamda, destan, ağılatı gibi konusu soylu bir metnin sıradan bir konuya indirgenerek dönüştürülmesine verilen ad olarak açıklanarak; Parodi (yansılama), gülünç ve eğlendirici yeni bir yapı oluşturmak amacıyla bilindik bir yapıtı parçalara ayırarak ve kopukluklar yaratarak o yapıtın anlamını değiştirmek olarak tanımlanmaktadır. Aynı zamanda, bir yapıtı değiştirip yeni bir yapıt oluşturarak destan türüyle ya da soylu olarak kabul edilen ciddi bir tür ile alay etmek ereğinde olan parodi yazarlarının, ciddi bir metni çoğunlukla sıradan başka bir metne ya da soylu bir metnin biçimini –hiçbir kahramanlık olayı anlatmayan sıradan bir konuya uyarladıklarından bahsetmektedir. Bu bağlamda parodi, ele aldığı yapıtın zayıf yanlarını ortaya koymak, onu gülünç duruma düşürmek, basit bir yapıya yüce değerini yüklemek ya da ciddi bir yapıtın gülünç taklidini yapmak gibi amaçlarla değişik biçimlerde kullanılmaktadır. Postmodernizmin içerisinde eylemsel bir olgu olarak bulunan parodi, taklidi içermektedir. Parodisi yapılan sanatsal yapıtın orijinal şeklinin mizahsen bir taklidi yapılmaktadır. Aristoteles’in Poetika’sındaki tanımlamaya göre parodi, destan ya da trajedi gibi soylu bir türün, şiirsel bir tonla yazılmış bir parçasının gülünç bir taklididir. Aktuum’a göre; parodi ve pastışı biçemselleştirme adı altında tek bir yöntem olarak ele alan ve ana metnin çizgisini koparıp metinle özel bir söyleşim içerisine girdiği düşüncesi üzerinde duran Mihail Baktin’in tersine Gerard Genette ana-metinsellik başlığı altında toplamış ve iki yöntemin köken metinle ilişkisi üzerinde durarak yapı ve işlevlerini, alıntılanan kesitin ya da metnin yapısı ve işlevine göre açıklamıştır (Aktulum, 2011:479-480).

Kuramcılarının tanımlamaları doğrultusunda parodi, bir yapıtın gülünç bir çelişki yaratacak şekilde dönüştürülerek, oyunsal düzende yenidenüretilmesidir Aktulum’a göre; bir yapıtı değiştirip yeni bir yapıt oluşturarak soylu olarak kabul edilen ciddi bir yapıtla alay etme amacında olan parodi sanatçısı, o yapıtı sıradan bir

yapıta dönüştürmekte; yazınsal bağlamda, klasik dizgede oyunsal bir işlevde bir kuralı çiğneme biçimi olarak tanımlanan parodide, dönüştürülen ve dönüşen yapıt arasında birçok benzerlik bulunmaktadır, ancak parodik dönüştürümde dönüştürülen yapıtın biçiminde değişiklik yapılmamaktadır (Aktulum, 2011:479-480).

Pastiş yöntemi ise Jameson'a göre postmodernizmin önemli bir diğer özelliği olan pastiş ölü biçemlere öykünmedir (Yamaner, 2007:33). Parodi gibi alaycı güdülerini olmayan pastiş yöntemi yinelenmelerle, alıntılarla ve parçaları bir araya getirme işleviyle postmodern söylemde yer almaktadır. Pastiş, başka sanatçıların yapıtlarının sadece bir kısmından ya da tamamından imgelerin ya da sözcük guruplarının alıntılanmasıyla gerçekleşmektedir. Pastiş (öykünme) yöntemiyle sanatçı; bir başka sanatçının biçimini kendi biçimiymiş gibi benimseyerek, alıcı üzerinde oluşturmak istediği etkiye göre kendi yapıtına sokarak ya da özgün yapıtın içeriğini kendi yapıtına uyarlayarak yeni bir yapıt ortaya çıkararak; bir sanatçıya özgü, bir sanatçıyı betimleyen özellikler yinelenmekte ve taklit edilmektedir. Dolayısı ile bir yapıtın biçimi ya da anlatım biçimi taklit edilmektedir. Bu bağlamda pastiş, aynı biçimde başka bir yapıtı kopyalayarak yeni bir biçimde örnek üretme yöntemidir. Bir biçimi taklit eden sanatçının amacı gülünç etki yaratmak, eğlendirmek olduğu kadar, taklit ettiği yapıtın özelliklerini dizgileştirerek, bazen de onun özünü değiştirerek, ana yapıtı yermek veya övmek de olabilmektedir (Aktulum, 2011:462). Böylece pastiş yönteminde, bir yazarın dil ve anlatım özellikleri, sözleri taklit edilerek yeni bir yapıt oluşturulmaktadır (Aktulum, 2008:3).

Sanatın diğer alanlarında olduğu gibi müzik alanında da pastiş ve parodi yöntemine başvurarak yeniden üretilen birçok yapıta rastlamaktayız. J.S.Bach'ın "Matthaus Passion" (Ermiş Mata Pasyonu) isimli eserinde kullandığı metinden alıntılar yapmış ve bunları kantatlarına uyarlamıştır. Kantatların müziksel yapısı birbirinden farklı olmasına rağmen metin orijinalliğini korumaktadır. Besteci pastiş yöntemini kullanarak aynı metni farklı müziklerle bestelemiştir. Ya da diğer bir eseri olan "Allein Gott in der Höh"sei Ehr" (Koral Varyasyon) daha önce yayınlanan "Clavier Übung" (Klavye Etüdü) adlı eserinin üçüncü bölümünde yer almaktadır. İki sesli düzenlenen bu eserde, daha önce Fa Majör onunda yazılmış olan eser, Sol Majör tonunda ve 6/8lik ölçüye dönüştürülerek yeniden üretilmiştir. Yine aynı eserden bahseden İpşiroğlu'na göre; "Matthaus Passion" Ermiş Mata Pasyonu'ndan

biçim olarak alınan Kagel'in yapıtı incelendiğinde pastiş ve parodi yöntemlerinin kullanılmasıyla yeniden üretilmiş bir yapıt karşımıza çıkmaktadır. Yapıt incelendiğinde, Kagel'in müziğinin dizisel olmasına karşılık biçim açısından Bach'a bağlı kaldığı dikkat çekmektedir. Ermiş Matta Pasyonu'na koşut olarak otuz üç bölümden oluşan yapıt büyük bir orkestra ve koroyla başladığından ve Bach'ın eserinde tenor nasıl anlatıcı rolüyle İsa'nın yaşamını anlatıyorsa, bu eserde de anlatıcının tenor olmasına dikkat çekmektedir. Yapıtta Bach'ın hayat hikâyesi ayrıntılarıyla ve belgelere dayalı olarak anlatılmaktadır. Anlatım genellikle koroyla, soloyla ya da müzikle gerçekleştirilmektedir. Konuşma, Bach'ın pasyonlarında nasıl İsa'ya bırakılan bir ayrıcalıkken bu yapıtta da Bach'a bırakılarak gönderme yapılmaktadır. İpşiroğlu'na göre bu eserde Bach'ın müzikçi kişiliğinden ziyade tarihsel kişiliği sergilenmekte ve bu bağlamda yapıt incelendiğinde o dönemdeki yaşam biçimi, kadının konumu, ardı ardına doğan ve çoğu hemen ölen çocuklar, toplumsal ilişkiler ve bunların dengesizliği, değer yargılarının keyfiliği ve sanatçıya verilen değer gibi parodi ve ironinin iç içe girdiği bir yapıtla karşılaşılmaktadır (İpşiroğlu, 2002:16-17).

Böylece Kagel, Bach'ın yazmış olduğu eserin biçimini kendi biçemiymiş gibi benimseyerek; okurun üzerinde oluşturmak istediği etkiye göre özgün eserin içeriğini, kendi eserine uyarlayarak yeni bir eser ortaya çıkarmıştır. Kagel' in yapıtı Ermiş Matta Pasyonu'na karşılık biçim olarak yeniden üretilen bir yapıttır.

Postmodern yapıtlarda en çok öne çıkan diğer bir unsur ise kolaj yöntemidir. Aktulum, kolaj tekniğinin metin alanında, geniş anlamda, alıntı ve metinlerarası göndergeyle eş anlamda kullanıldığından; sözsöz olsun ya da olmasın, kolaj kullanımı yeni bir bütün içerisinde yer verilen her türden parçaya verilen bir isim olduğundan bahsetmekte ve XX. yüzyılın başlarında resim sanatında bir teknik olarak kullanılmaya başlanan kolaj yönteminin, bir bütün içerisinde ayrışık unsurların yan yana getirilmesine dayandığını belirtmekte ve Marc Angenot'a göre ise kolajın, ayrışık parçaların bir bütün içerisinde ortak birlikteliği olarak algılandığından söz etmektedir. Bu bağlamda, alıntılanan parçalar aralarındaki etkileşimle bir bütünü içerisinde yeniden anlamla donatılmaktadırlar. Aktulum'a göre; iki aşamada gerçekleşen bu süreçte önce bir bütünden bir unsur alınmakta ve daha sonra bu unsur başka bir bütün içerisine katıldığını belirtirken; Kübist ressam Picasso'nun

yapıtlarında görüldüğü gibi ressam kumaş, gazete kağıdı, afişler ya da posta pulları gibi sanat dışı bir gerçekliğe ait nesneyi tuvalin üzerine yapıştırırken onu resmin düzenlenişinin bir hareket noktası yapmaya dayandırdığından bahsetmektedir (Aktulum, 2011:450-451).

Kolaj tekniğini müziklerinde kullanan, XX. yüzyıl Amerikan müziğinde bütün yapıtlarını alıntılar çerçevesinde geliştiren besteci Ives; Bach, Wagner, Beethoven'den, Avrupa müziğinden ya da Amerikan folklorundan alıntılarla bestelerini zenginleştirerek Amerikan yaşantısından tablolar çizmektedir. Yaptığı alıntıları yapıtlarında tema haline dönüştürerek böylece onların biçimlerini oluşturmaktadır. Ramaut- Chevassus; iki bandonun ayrı tonlarda ve ayrı tempolarda bir araya gelmeleri gibi yapılan alıntıların bulunduğu ortama uymaksızın özgün tonlarını ve ritimlerini koruduklarından ve böylece bestecinin, yapıtlarında uygulamış olduğu kolaj yöntemiyle hem poliritmi hem de politonaliteyi yapıtlarına işlediğinden bahsetmektedir (Ramaut- Chevassus, çev. Usmanbaş, 2002:54). Aynı tekniği Jolas'ın "*Lassus Ricercare*" adlı yapıtında da görmekteyiz. Besteci onu en çok etkileyen bir besteci olan Lassus'un adını vererek, onun daha iyi anlaşılması için yapıtlarının genel armonik yapısını kendi yapıtlarında uyguladığını belirtmektedir. Bir müzik biçimi olmasının yanı sıra kelime anlamıyla, İtalyanca "aramak" anlamına gelen "ricercare" sözcüğü ile besteci Lassus'a bir gönderme yapılarak bestenin geçmişe doğru olan yolculuğunu anımsatmaktadır. Ramaut- Chevassus, genel yapısıyla yapıtın armonik bağlantıları ve ritmik öğeleriyle Lassus'un yapıtının adeta bir krokisi çekilerek onun değişmez öğelerine dikkat çekildiğinden söz ederek, Lassus' un yapıtlarını temel alarak kendi yapıtını yaratan bestecinin yapıtına çokanlamlılık özelliğini kazandırmasına dikkat çekmektedir (Ramaut- Chevassus, çev. Usmanbaş, 2002:54-92).

Örneklerden de görüldüğü gibi günümüzde müzik ve birçok disiplinin metinlerarası yöntemlerden faydalanarak başka sanat türünden olan bir veriyi dönüştürüp kendi içerisinde yenidenürettikleri yapıtlara rastlamaktayız. Bu doğrultuda göstergelerarası bakış açısıyla incelenen müzik yapıtları müziklerarası bir alışveriş işlemini ortaya çıkarmaktadır.

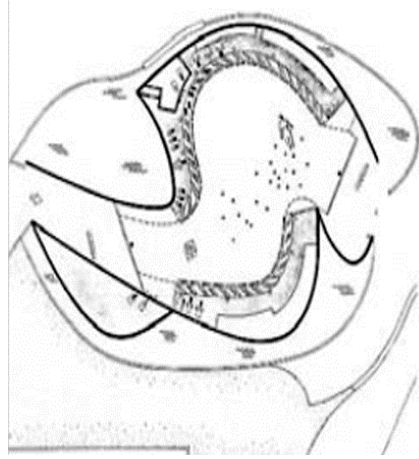
1.1. Müziğin Diğer Sanatlarla Olan İlişkisi

Müzik alanında saf tonal sistemi kırmak için her dönemden ve çeşitli biçimlerdeki kullanışlar yapının içine alınarak, temel benzerliklerin üzerinde durulup, temanın korunup farklılıkların birbiri içinde eriyerek bütünleşmesi sağlanmaktadır. Bu bakış açısı müziksel verilerin mimari alana aktarılmasında da görülmektedir.

Matematik, geometri ve mimariden yararlanarak modern müziğin içinde farklı bir kompozisyon yapısı kurmaya çalışan Yannis Xenakis, kompozisyonlarında geometrik biçimlerden ve mimari yapılardan faydalanmıştır. Müzik ve mimari alanda Le Corbusier ile yaptığı ortak çalışmalar içinde en çok bilinen, 1958 Brüksel Uluslararası Fuarı'ndaki Philips pavyonu tasarımıdır. Edgar Varese ise Philips Pavyonu için düzenlenen çoklu ortam tasarımının "Poem Electronique" isimli müziğini bestelemiştir. Aydoğan' a göre pavyon, izleyicileri bir kapıdan diğerine doğru yönlendiren koridorumsu bir yapı şeklinde tasarlanmış, yapının iç duvarına izleyicilerin bir yandan yürürlerken takip edebilecekleri görseller yansıtılmıştır (Aydoğan, 2006:84-85). Yapının teması, insanlık tarihini kapsamaktadır. Görsel malzemelerde bu temaya göre belirlenmiş savaş, egzotizm, çocukluk, yaşlılık gibi görüntülerden seçilmişlerdir. Mekansal düzenlemeye göre yerleştirilen hoparlörlerden ise Varese'nin "Poem Electronique" adlı bestesi eşlik etmiştir (Bosseur, 1997:44)

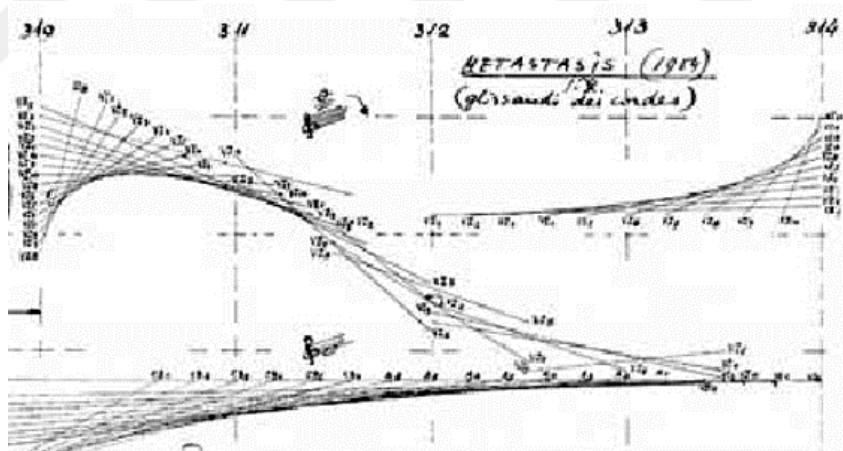


Şekil 1.1. Philips Pavyonu Planı,Brüksel, 1958, (Aydoğan, 2006:84).



Şekil 1.2. Philips Pavyonu, Brüksel, 1958, (Aydoğan, 2006:84).

Pavyon mimari açıdan da önem taşımaktadır. Aynı zamanda Bosseur, müzisyen olan Iannis Xenakis'in bu mimari projeyi, 1954 yılında gerçekleştirdiği "Metastasis" adlı eserinin yaylı bölümünün yapısından esinlenerek yeniden ürettiğinden bahsetmektedir (Bosseur, 1997:44) (Şekil 1.3.,1.4..1.5.).



Şekil 1.3. Iannis Xenakis, Metastaseis, 1954, (Aydoğan, 2006:85).

Mimarlıkta ve müzikte en önemli unsur oluşturulacak yapının temelidir. Bu temel müzikte yaratılmak istenilen müzik eserinin "gam"ı; mimarlıkta ise istenilen yapıya ulaşmak için yapılan "temel" olarak karşımıza çıkmaktadır. Yani müzikteki gam, mimarideki temel ile aynı işlevdedir.

Örnekteki “Metastaseis” adlı müzik yapıtında da görüldüğü üzere seçilen gam içinde bir takım başka seslere gidip gelinerek melodi oluşturulmuştur. Bunlar uyum içerisinde olduğu kadar birbirine zıt öğeler de taşıyabilmektedirler. Mimarlıkta da temelin üzerine duvarlar örülmekte, bütün öğeler birbirinin üzerinden yükselmektedir. Bu yapılanmada her iki disiplinde de kullanılan “bridge” (köprü) terimi müzikte, melodinin iki bölümü arasındaki geçişi sağlamakta ve melodiyi sıradanlıktan kurtarmaya yararken; mimarlıkta da dörtgen bir alandan daire bir alana geçiş yapıldığında arada kalan boşlukları aşmayı tanımlamaktadır.

Bu açıdan bakıldığında da “Metastaseis” adlı esrede yer alan melodiler dinleyiciyi tepe noktasına doğru götürürken; aynı yapıtın mimari alandaki yapılanmasında ise yapılan birçok unsur izleyicinin dikkatini yükselen tepe noktasına doğru çekmektedir. İhtimal hesaplarına, çeşitli matematiksel işlemlere dayanarak yarattığı müziğini “stokastik (değişken ve rastlantısal) müzik” olarak kavramlaştıran Xenakis, bu tekniğe dayanarak özel bir kompozisyon teorisi geliştirmiştir. Turhanlı, La Tourette manastırı projesi üzerinde çalışırken yazmaya başladığı ve 1955 yılında Donaueschingen Festivali’nde seslendirilen Metastaseis (Başkalaşım) adlı kompozisyonu, stokastik müziğinin ilk örneği olarak bilinmesine dikkat çekerek; eserin temelinde modern mimarlık anlayışı, kübizm ve Einstein’ın zaman teorisinin bulunduğu; Metastaseis’i dinlemenin, kurulmuş bir mimari yapıya değişik açılardan bakmaya benzediğinden bahsetmektedir (Turhanlı, 2009:2).

Görüldüğü üzere iki farklı disiplin arasındaki alışveriş işlemi, yeni bir sanat biçimi içerisinde yeni bir anlam ve değerle donatılmaktadır. Diğer disiplinler gibi müzik sanatı da yalnızca kendi içinde değil başka disiplinlerin verilerini de kullanmakta ve bu yapılanma da göstergelerarasılık kapsamında incelenebilmektedir. Bestelerindeki polifonik yapının hem yatay hem dikey yönde ilerlemesi ve tek bir tema üzerine kurulu olan son yapıtı “Füg Sanatı” ile tamamen soyutlamaya yönelmesiyle J.S.Bach müziğinin etkisi başka sanat alanlarına da yansımıştır. Yirminci yüzyılın ilk yıllarından bu yana Bach edebiyatta ve özellikle de görsel sanatlarda etkili olmuştur. Bu durumu kimi yazarların füg biçimlerini romanda ya da şiirde uyguladıklarını görmekteyiz. Örneğin Nazım Hikmet yapıtına verdiği isimle de Bach’a gönderme yaparak “Sebastian Bach’ın I Numaralı Do Minör Konçertosu” adlı şiirinde sürekli tekrar motifini işlemektedir. Şiirde doğa, yaşam, ölüm, iyilik ya

da insan ilişkileri gibi birbirinden farklı içeriklere sahip motiflerin sürekli tekrarlanması dikkat çekmektedir. Bach'ın müziğinde de tekrarlanan motif hiçbir zaman aynı olmamakla birlikte yapıtlarını oluşturan tüm biçimsel yapı tekrar motifleri üzerine kurulmuştur. İpşiroğlu, edebiyat alanında müziksel biçimden alıntılanan diğer bir yapıt ise Enis Batur'un "Acı Bilgi" adlı romanını örnek vererek, romanın alt başlığı olan "Fugue Sanatı Üzerine bir Roman Denemesi" adlı eserinde Batur'un Füg Sanatını örnek alarak bir roman denemesi yaptığına dikkat çekmekte aynı zamanda yazarın romanı yazmaktaki amacını ise Bach'ın son yapıtlarından biri olan "Füg Sanatı"nın yapısına içesli bir yapıyla karşılık aradığını belirtmektedir. Bach müziğinin etkileri Chillida'nın eserlerinde de karşımıza çıkmaktadır. "Bach'a Saygı", "Yaşasın Bach" ve "Bach'ın Evi" gibi Bach'a ithaf edilmiş heykeller yapmıştır. Bir müzik formu olan füg ve füg sanatının ustası Bach, kompozisyonlarında özellikle biçime önem veren sanatçıların yapıtlarında etkili olmuştur (İpşiroğlu, 2002:7-9). Resimlerinde dile getirmek istedikleri çokseslilik, eşzamanlılık, sınırlılık içinde alabildiğine özgürlük ve parça-bütün ilişkisi gibi pek çok şeyin Bach'ın müziğinden yola çıkıp yenidenüretmek resmetmişlerdir

Edebiyattan müziğe aktarılan en çok bilinen yapıtlardan biri de edebiyat dünyasında, Alexandre Dumas Fils'in "Kamelyalı Kadın"ı olarak bilinen, Verdi'nin "La Traviata Operası"dır. Gökmen, gerçek bir hikâyeye dayanan Alexandre Dumas Fils'in "Kamelyalı Kadın" adlı romanının, Giuseppe Verdi'nin La Traviata Operası'ndan esinlenerek XIX. yüzyıl Paris'inin soylular dünyası ile iç içe girmiş olan hayat kadınlarının dünyasını; soylu bir gencin bir hayat kadınıyla olan aşkını anlattığını söyler (Rengim Gökmen, <http://mavimelek.com> [2007]). Çağdaş bir konuyu operaya aktarmakla bir yenilik yapan Verdi, romandaki "Marguerite Gautier" karakterini operada "Violetta Valery" adıyla canlandırarak yapıtı yenidenüretmiştir.

Yine başka bir örnek olan Fransız yazar Andre Gide'in "Pastoral Senfoni" adlı eserinde alıntısallık özelliğine rastlamaktayız. Alman besteci Ludwing van Beethoven'ın VI. Senfonisi olarak da bilinen "Pastoral Senfoni" adlı yapıttan etkilenen yazar, aynı isimli yapıtını toplumun ikiyüzlü ahlak anlayışını sorgulayan bir içerikte yazmıştır. Beethoven'ın senfonisine göndermeler yaparak birçok kimlik üzerinden anlattığı öyküsünde yazar, hayatı çok sesli bir senfoni gibi yansıtarak

yenidenüretmiştir. Gökmen; Ludwing van Beethoven'den etkilenen bir başka yazarın ise Tolstoy olmasına dikkat çekerek, Beethoven'ın "Kreutzer Sonatı" isimli eserinden esinlenerek, yine aynı isimde bir roman yazdığını; bazı metinlerde, ismi "Kroyçer Sonat" olarak da geçen kitabın, o dönem Rusya'sındaki toplumsal yapıyı kadın erkek temelinde ele aldığını ve toplumun değişimiyle birlikte erozyona uğradığını düşündüğü değer yargılarını, kadın erkek ilişkileri üzerinden sorguladığını açıklamaktadır. Bu örneklerle bağlı olarak Tchaikovsky' nin, yazılı metinlerden etkilenerek yazdığı özgün klasik müzik eserleri, şiirsel senfonik müzik tarzında besteleri de bulunmaktadır. Bunlardan biri de İtalyan yazar Dante' nin "İlahi Komedy" isimli yapıtından yararlanarak bestelediği "Francesca da Rimini" olmuştur. Yapıt, 1285 yılında ölmüş olan Francesca da Rimini ya da Francesca da Polenta' nın hikâyesini konu almıştır. Gökmen, hikâyenin formunun Lancelot ve Guinevere olarak değiştirilerek, Dante' nin "İlahi Komedy"de bir bölüm olarak yenidenüretimine dikkat çekmektedir (Rengim Gökmen, <http://mavimelek.com> [2007]).

Özsan'a göre; 1300lü yılların başlarında İtalya'da şair Jacoponus de Benedictis tarafından yazıldığı düşünülen "Stabat Mater" XVI. yüzyıldan XX. yüzyılın başına kadar birçok besteci tarafından bestelenen şiir, çarpmıha gerilmiş İsa'nın önünde Meryem'in acılarını dile getiren dinsel içerikli bu metin, G. Battista tarafından bestelenen "Stabat Mater Pergolesi" de bu şiiri anlatmaktadır (Sarper Özsan, <http://www.obarsiv.com> [2006]).

Örneklerden de anlaşıldığı üzere edebiyatın müzikle olan yakın ilişkisinden dolayı dönüştürüme uğrayarak yenideüretilen birçok eser görmekteyiz. Mimariden edebiyata, resimden sinemaya kadar sanatın çeşitli alanlarında, özellikle 1980li yıllardan günümüze kadar yoğun bir biçimde tartışılan postmodern anlatı ile pastiş ve çoksesliliği yapısında barındıran yapıtlar üretilmektedir. Şizofren bir sanatçının iç dünyasını yansıtan Black Swan " Siyah Kuğu" filmi Kuğu Gölü Balesi'nin şizofren bir temsili olarak izleyiciyi etkilemektedir. Koşullara göre değişen insan psikolojisi üzerine tez yazma aşamasına gelen yönetmen, filminde Kuğu Gölü Bale'sinde sergileyeceği performans uğruna benliğini yitirme sürecine giren baş balerin Nina'nın hikayesini anlatmaktadır. Filmde bale okulu Kuğu Gölü eseri için hazırlanmaktadır. Yönetmen, Thomas Leroy (Vincent Cassel), yeni bir baş dansçı seçmek zorundadır. Bu dansçı; masum, kırılgan

Beyaz Kuğu ve onun karanlık şehvetli, kötü ikizi olan Siyah Kuğu ile birlikte ikisini de canlandırabilmelidir. Foyle' ye göre; filmde Odette ve Odile rollerini aynı bedende canlandırmak zorunda kalan şizofren bir balerinin yaşadığı tecrübeyle “kişilik dönüşümüne” dikkat çekilmekte; derinlerde yatan ikinci kişilik, karakterin göreceli olarak sağlam duran birincil yapısından, büyük bir sorumluluğun stresinden faydalanılarak, bir başkası tarafından uyandırılmaktadır (Bilge Foyle, www.thescifichronicles.com [26.12.2010]).

Kuğu Gölü Balesindeki hikaye kısaca şöyledir: Prens Siegfried' in göl kenarında dolaşırken ortaya çıkan bir kuğu, ona prenses Odette olduğunu, büyücü Rothbart' ın kuğu şekline soktuğu kızlardan biri olduğunu anlatır. Büyünün bozulması için bir erkeğin kızlardan birisine âşık olup –sadece onun- aşkına yemin etmesi gerekmektedir. Prens Odette' e âşık olur. Onuruna verilen doğum günü balosunda Prens, kendisine tanıtılan kızlardan birini evlenmek için seçmek durumundadır. Baloya baron kılıfına girmiş büyücü Rothbart ile Odette' in yüzünü kullanan kızı Odile de gelir. Prens, Odile' in Odette olduğunu zannederek onu sevdiğine dair yemin eder. İhanete uğrayan Odette, ölmek ister. Bağışlanmak için göle gelen prens Odette' e yalvarıp aşkını kabul ettirir. Bu sırada büyücü Rothbart prense ettiği yemini hatırlatır. Odette' ten ayrılmak istemeyen prens büyücü ile kavga edip onu öldürür. Rothbart' ın ölümü ile gölün üzerindeki büyü kalkar ve kuğular birer genç kız olur. Prens Siegfried ve Prens Odette de birbirlerine kavuşur. Ancak filmdeki versiyonda, Prens in ihanetine uğrayan Odette kendini öldürerek perdenin kapanmasıyla hikaye bir trajediyle sonlandırılmaktadır.

Kuğu Gölü balesinin şizofrenik bir temsili olan Siyah Kuğu filmi postmodernizme özgü olan çokseslilik ve pastiş gibi temel özelliklerle birlikte yeniden üretilmiştir. Bu yapısal özelliğiyle yeniden üretilen film Kuğu Gölü balesinin şizofrenik bir temsili olarak sinemaya uyarlanmıştır.

Pastiş ve çoksesliliği temel olarak oluşturulan postmodern yapıtlar bu yöntemler ile dönüştürüm işlemine uğratılarak yeni bir anlamla donatılmaktadır. Böyle bir yöntemle başvuran sanatçı ise metinlerarası kavramlardan olan parodi, pastiş ve kolaj gibi yöntemlerden yararlanarak yeniden üretim işlemini gerçekleştirmektedir. Yeniden üretilen bir yapıtın en belirgin özelliği olan ayrışıklık ve parçalılık postmodern yapıtların en çok öne çıkan özelliklerinden olmuştur. Bu doğrultuda metinlerarasılık postmodern yapıtların temel bir özelliği durumuna

gelmiştir. Rıfat; Kristeva' ya göre metin alıntılardan oluşan bir mozaik olduğunu; bir başka deyişle, her metnin eski ve çevre metnin yeni bir dokusu, yeni bir kurgusu olduğunu ve bunun da her metnin varoluş koşulu olan metinlerarasılığı ortaya çıkardığını belirtmektedir (Rıfat,1998:143' den akt. Gümüş, 2006:7). Bu bakış açısıyla birlikte oluşan “çokseslilik” özelliği ile farklı disiplinlerin verileri tek bir yapıtta toplanarak geçmiş ile günümüz arasında bir köprü kurularak; farklı amaç ve işlevler doğrultusunda yeni yapıtlar üretilmeye başlanmıştır.

Müziğin opera sanatının içerisindeki etkisi de kuşkusuz yadsınamaz. İki bölümden oluşan “Kara Mustafa” operası Viyana kuşatmasının öncesi ve sonrasında bahsetmektedir. Sakallı; operanın birinci bölümünün “Der glückliche Groß- Vezir Cara Mustafa” (Mutlu Vezir-i Azam Kara Mustafa), ikinci bölümünün ise “Der unglückliche Cara Mustafa” (Bahtsız Kara Mustafa) adında yazıldığından ve oyunda asıl figür olan Selim Paşa' nın, Sultan Mahmut ve İspanyol çift Don Gasparos ile Manuela olduğundan bahsederken; aynı figürün biçimlendirmesini Mozart' ın yazdığı “Saraydan Kız Kaçırma” operasında da izlediğimize dikkat çekmektedir (Sakallı, 2006: 43). Mozart' ın bu yapıtında da Selim Paşa, İspanyol çift Don Gasparos ile Manuela operanın başkarakterleridir. Selim Paşa kendisini sevmesini istediği Konstanz' ı zorla alıkoyarak saraya kapatır. Daha sonra Konstanz nişanlısı tarafından kurtarılmaktadır. Ayrıca Sakallı, bu yapıtın temasından alıntılanarak aynı konuyu besteci J. André' nin “Der Barbier von Bagdat" (Bağdatın Berberi) adlı operasında yenidenürettiğine dikkat çekmektedir (Sakallı, 2006: 43-44).

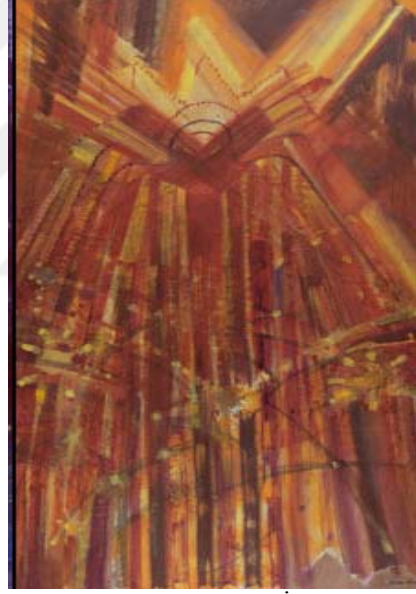
“Saraydan Kız Kaçırma” içerik açısından eğlenceli folklorik şarkılar ya da masalsi öğeler içerdiği için ilk bakışta eğlenceli bir opera olarak görülse de, iyilik-kötülük, aydınlık ve karanlık güçlerin çatışması, tutku- kin, toplumun iki farklı tarafının yaşam karşısındaki duruşları, kadın- erkek kişiliğine toplum tarafından verilen rollerin olumlu ve olumsuz yönleri, ırkçılık ve faşizm gibi özellikleri barındırmasıyla üzerinde birçok araştırma yapılmıştır. Bu araştırmalar birçok yazarın da ilgisini çekmiştir. XIX. yüzyıl yazarlarından Grillparzer ise Mozart' ın “Sihirli Flüt” operasını incelemiş ve orijinal konunun tersini tema alarak parodik bir yenidenüretimdir. Eser, konuşma ve şarkının birlikte yer aldığı sözlü şarkı olan singspiel (şarkılı oyun) biçiminin bir örneğidir. Sihirli Flüt operası lirik, komik ve

ciddi öğeleri ile her üç opera türünün de özelliklerini bünyesinde katmıştır. İpşiroğlu, konunun ilk algılama aşamasında tam bir masal etkisi bıraktığından ve gerçek masalla, tarihsel, mitolojik ve masonik öğelerle zenginleştirildiğinden bahsederken; olayların eski Mısır’ da İsis ve Osiris kültünün egemen olduğu bir ortamda geçtiğini belirtmektedir. İpşiroğlu yapıtı şöyle özetlemektedir; gece kraliçesinin kızı Pamina Güneş kralı Sarastro’ nun adamları tarafından kaçırılmıştır. Genç ve yakışıklı bir prens olan Tamino ormanda yolunu kaybeder, onu kovalayan ejderhadan kaçarken korkudan bayılır. Kraliçenin nedimleri onun imdat seslerini duyar, ejderhayı öldürerek onu kurtarırlar ve kraliçeye haber verirler. Kraliçe Tamino’ ya kızının resmini gösterir ve onu kurtarmasını ister. Resme bakar bakmaz Pamina’ya aşık olan Tamino, Kraliçeye kızını kötü adam Sarastro’ nun elinden kurtaracağına söz verir. Kraliçe ona bir sihirli flüt verir. Yol arkadaşı olarak kuş adam Papageno’ yu yanına koyar. Bu güç işi başarabilmeleri için, bunalımlı anlarında onlara yol gösterecek olan bulutlar arasında gökten inen üç bilge oğlandır. Tamino Sarastro’ nun sarayına gidip onun rahipleriyle konuştuktan sonra Sarastro’ nun kötü adam olmadığını anlar. Sarastro’ nun amacı, Tamino’ yu sınamak ve onu Pamina ile evlendirerek kendi yerine geçirmektir. Tamino, Pamina’ ya kavuşabilmek için türlü sınavlardan geçer. Bu arada Gece Kraliçesi intikam hırsıyla kızından Sarastro’ yu öldürmesini ister. Ancak Pamina bunu yapamayacaktır. Sarastro’ nun kötü bir insan olmadığını bilmektedir. Tamino’ya olan sevgisi büyüktür. Tamino sınavların hepsini başarır ve sevgilisine kavuşur. En zor sınavı, Pamina ile birlikte yapacaklardır; topraktan, sudan ve ateşten geçmek. İki sevgili sihirli flütün gücüyle bunu da başarırlar (İpşiroğlu, 2007:1).

Ressam Bilge Alkor ise bu operaya sadece resimsel bakış açısıyla yaklaşmış ve operanın bazı karakterlerini resmederek yeniden üretmiştir. Operanın metninde “yıldız saçan kraliçe” olarak adı geçen “Gece Kraliçesi” (Şekil 1.6.) karakteri Alkor’ un yapıtında da gece mavisinin değişik tonlarının içerisinde irili ufaklı parlayan yıldızlar kraliçe figürünün konturunu çizerek çevresini sarmaktadır. Kraliçenin karşıtı ve Bilgelik Tapınağının hakimi olan Sarastro ise (Şekil 1.7.) gündüzü temsil etmektedir, aynı zamanda “Güneş”tir. Kraliçe ise “Ay”ı temsil etmektedir. Resme baktığımızda da Güneşi temsil eden “Sarastro” sarıdan kırmızıya güneşin renkleriyle resmedilmiştir.



Şekil 1.4. Bilge Alkor, Gece Kraliçesi , (İpşiroğlu, 2007:196).



Şekil 1.5. Bilge Alkor, Sarastro, (İpşiroğlu, 2007:197).



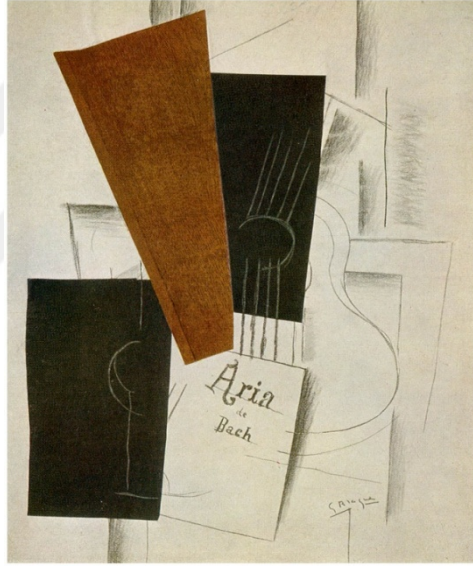
Şekil 1.6. Bilge Alkor, Sihirli Flüt Müziğine Sunu, (İpşiroğlu, 2007:197).

Alkor’ un “Sihirli Flüt Müziğine Sunu” adını verdiği resminde ise (Şekil 1.8.) flüt resmin tam ortasında yatay konumda yer almaktadır. Gece Kraliçesinin yıldızlarının ve renklerinin Sarastro’ nun renkleriyle çarpışmasını flütten çıkan ses dalgaları farklı renklerle yayılarak bütün resim yüzeyini kaplamaktadır (İpşiroğlu, 2007:196,204). Bu doğrultuda disiplinlerarası çalışmalarının devamında Bilge Alkor “Sihirli Flüt” operasının dışında Schubert’ in “Kış Yolculuğu” ve Shakespeare’ in “Bir Yaz Gecesi Rüyası” ile “Fırtına” adlı yapıtlarının karakterlerini de yapıtlarına aktararak yenidenüretmiştir.

Çizgi, renk, yüzey ve ışık gibi resim sanatının biçimlendirme öğelerinin ses, tını, ritim ve armoni gibi zamansal olduğu ve zaman içinde gerçekleştiği bilinci XX. yüzyılda resim sanatında müziksel verilerin yenidenüretimiyle gerçekleşmiştir. Bazı ressamlar sinestezi yoluyla hissettiklerini resimlerine aktarırken, bazı ressamlar da müziği biçimsel yönüyle ele alarak resimlerinde yapılandırmışlardır.

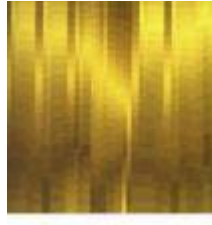
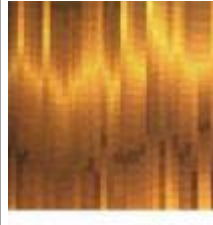
Resim sanatında yapı arayışı ressamları özellikle Bach’ın müziğine yaklaştırmıştır. Kübizmin ustalarından olan Braque aynı zamanda flüt çalarak müzikle de ilgilenmiştir. Resimlerinde çalgı motiflerini kullanan ilk ressam olan Braque, yapıtlarının birçoğunda Bach’a gönderme yapmıştır. İpşiroğlu; özellikle 1911-13 yıllarında “Füg” ya da “Bach’a Saygı” adını taşıyan resimlere çok sık rastlandığına dikkat çekerek; Braque’ nın bu yıllarda yaptığı resimlerin pek çoğunda Bach’ a gönderme yaptığından bahsetmektedir (İpşiroğlu, 2006:70).

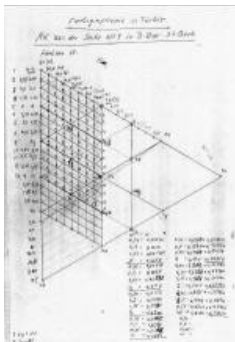
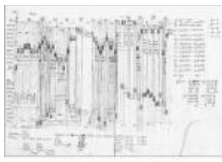
Ressam bu amaçla yaptığı resimlerinde nesneyi parçalanmış, değişik boyutlarda geometri biçimlerinde resim yüzeyine koşut düzlemler halinde üst üste ya da yan yana getirdiği bu yöntemle polifonik müziğe yaklaşmaktadır. Ayrıca İpşiroğlu bu yöntemle, hacmin parçalanıp yeniden oluşturulmasıyla resme zaman boyutunun kazandırılmasına ve parçalanmış olan hacmin üst üste getirilen yüzeyleri resim yüzeyine koşut bir biçimde düzenlenerek, çoksesli (polifonik) müzikte eş zamanlı ilerleyen seslerin oluşturduğu tınısal moda benzeyen bir kompozisyon olarak yenidenüretimine dikkat çekmektedir (İpşiroğlu, 2006:70) (Şekil 1.9.). İpşiroğlu' na göre ressamın “Aria de Bach” adlı yapıtında masa üzerinde yer alan nesneler birbirine koşut yüzeyler olarak yer almasıyla yatay ya da dikey bir dikdörtgenle sınırlanmış bir mekan içerisinde kontapunktal bir betimleme yer almaktadır (İpşiroğlu, 2006:70-71).



Şekil 1.7. Braque, Aria de Bach, (İpşiroğlu, 2006:93).

Bach müziğini sinestezi yoluyla resimlerine aktaran ressam J. Weder, Bach'ın üç numaraları re majör orkestra suitini her bölüm için müziğin karakterine göre ayrı bir renk seçerek yenidenüretmiştir. Müzikteki kromatik geçişleri tek rengin değişik tonlarına dönüştürerek görsel bir boyuta aktarmıştır (Şekil 1.10.). İpşiroğlu yapıtta; 1. bölümün Ouverture koyu kırmızı; 2. bölümün Air, ilk bölümün canlı, sıcak rengine karşıt bir hava yaratan mavi- yeşil; Gavot sarı, canlı; 4. bölümde daha canlı bir dans olan Bourre'de bu sarı, altın sarısına dönüşmesinden ve son bölüm olan Gigue de ise göz alıcı bir kırmızı kullanılmasından söz etmektedir (İpşiroğlu, 2006:93). Bu renk bütünlüğü içinde her bir bölüm aynı rengin değişik tonlarından oluşan dikey ve yataylarla müzik yapıtından dönüştürülerek yenidenüretilmiş yeni bir resim olarak karşımıza çıkmaktadır.

Memo-1485 Ouvverture	Memo-1486 Air	Memo-1487 Gavotte	Memo-2529 Bourrée	Memo-1488 Gigue
				
Ouvverture	Air	Gavotte	Bourrée	Gigue

Memo-1489 Sketch of Air	Memo-1490 Reduction of Gigue	Memo-1491 Calculation of shades for Gigue	Memo-1492 Calculation of shades for Gigue
			
Sketch for the second movement, Air from Bach's third suite for orchestra	Widder's reduction of Bach's Gigue from the third suite for orchestra.	Widder's calculation of shades for Gigue from Bach's third orchestral suite.	

Şekil 1.8. J. Weder, Farbsymphonie: Bach's 3rd Suite for Orchestra, (İpşiroğlu, 2006:93).

Müziğin diğer sanatlarla arasındaki disiplinlerarası alışverişler kimi alıntılama teknikleri bağlamında örneklendirilerek incelenmiştir. Çalışmanın bundan sonraki aşamasında ise asıl konumuz olan müzikle resim arasındaki ilişki yeniden üretim, pastiş ve çokseslilik gibi postmodern alıntılama yöntemleri çerçevesinde incelenmektedir.

II. BÖLÜM

2. MÜZİK ve RESİM İLİŞKİSİ

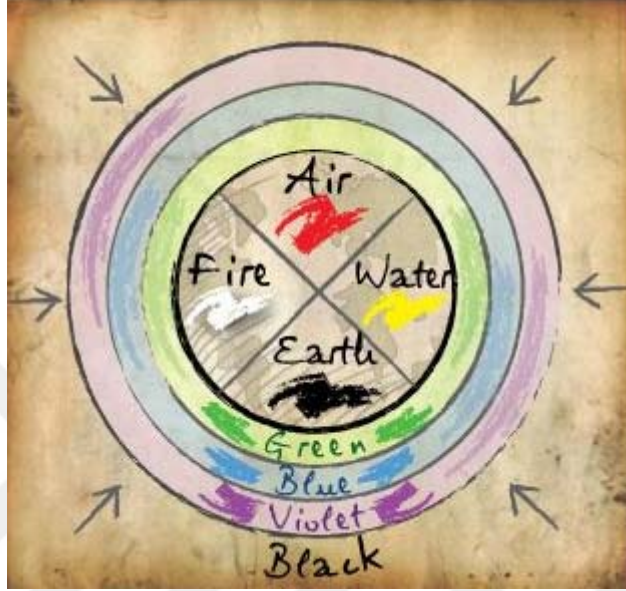
2.1. Resim Sanatında Müziğin Yenidenüretimine İlişkin Örnekler

Çalışmanın bu bölümünde XX. yüzyıl sanatına zemin hazırlayan, resim sanatında müziksel verilerin kullanımına ilişkin tarihsel süreçten örnekler verilerek; XX. yüzyıl müzik ve resim sanatı arasındaki göstergelerarası işlemi müziksel verilerin resim sanatında yenidenüretimi olarak incelenmektedir. Bu konuda J. Whistler (1834-1903), Van Gogh (1853-1890), Wassily Kandinsky (1866-1944), Matisse (1869-1954), F. Kupka (1871-1957), A. Macke (1887-1914) ve Hülya Düzenli (1957-) gibi ressamaların yapıtlarındaki müziksel verilerin resimsel simgelere dönüşümü örneklerle verilmektedir.

Görsel ve işitsel sanatlar arasındaki ilişkinin arandığı araştırmalarda bu iki alanı fiziksel ortamda birbirine yakınlaştıran renk ve ses yapıları üzerinde durulmuştur. Resim sanatının natüralist tavrıdan soyut tavra yönelişi, soyut bir sanat olan müzikle bağını kuvvetlendirmiştir. Delacroix’le birlikte daha sık dile getirilen “görünenin arkasındaki gerçeği aramak” iki sanat arasındaki bağın kuvvetlenmesinde büyük rol oynamıştır. Ses ve renk üzerine araştırmalar günümüzden Antik döneme kadar gitmektedir. Yunan kuramcıları rengin, kalınlık-incelik açısından ses ile aynı değerde olduklarını düşünmüşlerdir. Bu bağlamda Cage, Aristoteles’e göre, renklerin de sesler gibi benzer şekilde bir araya gelmesinden, ışığın ve karanlığın, sesin boğuk ve temiz olması ya da ince ve kalın olmasına eş görülmesinden bahsederken; Platon’un döneminde ise “melodi” kavramının, “renkli” veya “renklendirilmiş” olarak tabir edilen bir dille nitelendirilmesine dikkat çekmektedir (Cage, 1995:227).

Renk ve müzik konusu, renk ve form, ışık ve müzik, renk ve ses, resim ve müzik arasındaki pek çok ilişkiyi kapsamaktadır. Aynı zamanda kozmolojik düşünceler antik çağlardan XX. yüzyıla kadar bu tür ilişkilerin tarihi boyunca yer almaktadır. Antik Yunanlılar bilinen yedi gezegenin çağrışım oluşturmasıyla ilk defa yedi bölümden oluşan bir renk skalası yaparak her rengi bilinen yedi sestten biriyle eşleştirmişlerdir. Aristotle’nin “Renk Teorisi” olarak bilinen bu renk skalasında (Şekil 2.1.) bütün renkler siyah ve beyazın karışımından elde edilmiş ve müzikteki

tonal aralıkların konsonansları renklere aktarılmıştır. Renk teorisi XVII. yüzyılda geçerli sayılarak, farklı renkler farklı tonal aralıklarla ilişkilendirilmiştir. Jewanski, gezegenler, elementler ve insan yaşamının aşamaları gibi karışık daha fazla analogiler de bununla bağlantılı olsa da bu tür benzetmelerin amacının renklerin uyumunu tamamlamak olduğunu belirtmektedir (Jewanski, 1999:1).



Şekil 2.1. Aristotle, Renk Teorisi, (Jewanski, 1999:1).

Jewanski, Hieronymus Cardanus'un (1501-1576) yedi rengin her birini yedi tatla ve yedi gezegenle ilişkilendirirken, Gioseffo Zarlino'nun (1517-1590) temel ve oktav konsonansları beyaz ve siyah renkleriyle, orta konsonansları da yeşil, kırmızı ve mavi gibi orta renklerle eşleştirmesine dikkat çekerek; Athanasius Kircher'in (1601-1680) ise müzik notalarını, renklerin yoğunluğunu ve bunların parlaklık derecelerini birbiriyle ilişkilendiren benzerlik tabloları oluşturduğunu ve bir süre sonra renklerle nota aralıklarını eşleştirerek bir sistem yaratan Marin Cureau de la Chambre'in bu teoriden elde ettiği oranları aktararak "Système des couleurs et des harmonies" adını verdiği tabloyu oluşturduğunu söylemektedir (Jewanski, 1999:1). Bütün bu benzetme çalışmalarının tamamı Aristotle'nin renkleri teorisi adını verdiği teorisine bağlanmaktadır. Ayrıca Jewanski, bu sistemlerin somut ilişkilendirmeleri günümüzde detaylı bir şekilde yapılsa da bu çalışmalarda bütün olayın dünyadaki uyumu yansıtmak amacıyla aynı prensiplere dayandırıldığından bahsetmektedir (Jewanski, 1999:1-3).

Rönesans ile birlikte yeni bir gerçekçilik bilincinin uyanmasıyla öznelcilik ağır basmıştır. Rönesans insanı için gerçek sadece görünenle sınırlıyken zamanla bu bilinç değişmiş ve insan kendini doğanın bir parçası olarak görmüştür. Aydoğan bu yeni anlayışa göre; resimlerde günlük yaşamın değişen görüntüsünün, keskin olmayan belli belirsiz çizgiler ve ışığı en iyi şekilde yansıtabilecek renkler kullanılarak yakalanmaya çalışılmasından bahsederken, akademik kuralların dışına çıkarak geliştirilen bu yeni estetik anlayışın, görsel sanatlarda dikkatleri konudan çok renk ve biçime çektiğini vurgulamaktadır (Aydoğan, 2006:23). Böylece görünen olduğu gibi değil, nasıl bir izlenim veriyorsa onun gibi betimlenmeye başlanmıştır.

Betimleyici özellikleri kapsayan resim sanatı, artık gerçeğin sadece görünen olmadığını bilinciyle görünenin de ötesindeki bir gerçekliğin ifadesi olmuştur. Bu döneme kadar doğayı yansıtan müzik sanatı da artık sadece doğa olaylarını değil tüm bu olguların uyandırdıkları duyguları anlatmaya çalışmış, sözcüklerin yetmediği yerde tınılar devreye girmiştir. İpşiroğlu bu değişimle birlikte, duyguların ifadesi olarak algılanan müzik sanatında özelliğin zamanla ağır basarak, kalıpların kırılmasıyla besteciye geniş bir özgürlük alanı sunulduğunu öne sürmektedir (İpşiroğlu, 2006:34). Bu bağlamda sözcüklerle anlatılmayana dile getiren müziğin içeriğini düşünmek dinleyiciye kalmış ve yaratılan müziksel biçimlerin hissettirdiklerini dinleyici düşüncesinde tamamlamıştır. Bunun sonucunda dinleme edimi öznelciliğin de giderek ağır basmasıyla düşünsel etkinliğinin yerini zamanla hayal gücüne bırakarak müziğe karşı duyarlılık artmıştır.

Devam eden süreçte müzisyenlerin de ressamın yapıtlarından etkilendiğini görmekteyiz. Örneğin Raphael'in resimlerinden esinlenen Franz Liszt, 1839 yılında Lospozalizio from Années de Pèlerinage adlı yapıtını üreterek bestecilerin yapıtlarına esin kaynağı olması için resimleri kullanmalarında etkili olmuştur. İpşiroğlu bu etkileşimle birlikte ressamın da müziğin soyut fikrinden ya da müzik bestelerinden yararlandığına değinerek, ressam Paul Gauguin ve Van Gogh gibi farklı kültürlerden gelen iki ressamın yapıtlarında da bu etkilere sıkça rastlandığından bahsetmektedir (İpşiroğlu, 2006:37).

İki ressam da yapıtlarında görünenin ardındaki gerçeği müziksel bir renk armonisiyle anlatmaya çalışmaktadırlar. İpşiroğlu'na göre; "Ölülerin Ruhu Bekliyor" adlı yapıtında Gauguin, genel armoninin koyu, hüznü, ürkütücü, ölüm çanı gibi

gözde tınlamasıyla tasvir ederek, mor, koyu mavi, sarı, turuncu ve kahverengi renklerinin müziksel tınıyı (akoru) tamamladığından bahsetmektedir (İpşiroğlu, 2006:37). Ressam bu yapıtında koyu renkleri bir arada kullanmasını ölüm çanı tınısıyla özdeşleştirerek müziğin etkisini vurgulamaktadır. Koyu renklerin baskın olduğu resmin solunda yatağın arkasında oturan “Tupapao” görünüşte küçük bir alanı kaplasa da resmin bütününe hakim olan korku havasının ondan geldiği hissedilmektedir. En büyük figür olan yatağa uzanmış zenci kadının bakışları ve yatağın hemen kenarında bulunarak kaçmaya hazır görünmesiyle de ressam korkuyu basit bir biçimde resmetmiştir.. İpşiroğlu; yapıtlarında her şeyin hesaplı olduğunu belirten Gauguin’in “renk orkestrasyonu” deyimini sık kullanmasına değinerek; ressamın yaşamdan ya da doğadan herhangi bir konuyu öne sürerek çizgi ve renk senfonileri, armoniler oluşturarak bunların, sözcüğün tam anlamıyla saltık gerçekleri ya da bir düşünüyü dile getirmesini değil, müzik gibi düşünmeye dürtü olmasını amaçladığından bahsetmektedir (İpşiroğlu, 2006:38).

Bu bakış açısıyla sanatlar arasındaki alışveriş tarih boyunca dile getirilen bir olgu olmuştur. İzlenimci ressamların doğanın tasviri ve Seyre Dalış (contemplation) özelliği taşıyan eserlerinin etkisi Liszt’in müziğinde de görülmektedir Özellikle XX. yüzyılda resim sanatında müziksel yapıların yenidenüretimine sık rastlanılmaktadır. İzlenimci müziğin kurucusu Debussy, tonal müzik kuramlarından kopmadan, Ortadoğu ve ortaçağ müziğinin formlarını içerisinde barındıran bestelerle yapıtlarında geleneksel yapıları sorgulamıştır. Aydoğan’a göre; doğa izlenimlerini müziğine aktaran sanatçının “Bölünmüş Dörtlü” adlı yapıtının form özelliği resim sanatındaki fragmentasyon (parçalı, tek tek renk kullanma) tekniğiyle özdeşleşmiş; bestelerindeki parçalılık, izlenimci resimde olduğu gibi birbirinden ayrı parçaların ortaya çıkardığı mozaik formları andırmıştır (Aydoğan, 2006:53). Ressam Bulut, Eskizler, Deniz, Yağmur Altında Bahçeler, Sudaki Yansımalar ve Sisler isimli yapıtlarıyla da izlenimci tabloları göndermede bulunmaktadır. Müziğindeki rengi ve biçimsel uyumu yakalamak için doğadan esinlenen sanatçının “La Mer (Deniz)” adını taşıyan yapıtı, denizin besteciye verdiği duyguların, izlenimlerin anlatılmasıdır. Ayrıca Aydoğan; “Nehir Üzerinde Bir Yaz Gecesi”, “Gün Doğmadan Önce Bir Şarkı”, “Tepelerin Üstünde ve Tepelerde” gibi yapıtlarına Debussy gibi doğa görünümelerini ifade eden isimler koyan Frederick Delius’un (1863-1934) da

müziğini uyuma ve ses rengine dayandırdığına dikkat çekerek; resimde lekeler ve fırça vuruşlarıyla oluşan görüntünün, izlenimci müzikte tınılarla, tınların arasına serpiştirilen sessiz alanlarla elde edilmesinden bahsetmektedir (Aydoğan, 2006:53).

Say’a göre 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 yansıtmış; izlenimci müzikte ritim ve ölçü, belirsizliğe eğilim gösterirken, yumuşak renkler doğa varlıklarının suda yansması gibi belli belirsiz ve bazı yerlerde de “sessizlik” tir (Say, 2000:456). İzlenimci ressamların doğanın tasviri ve Seyre Dalış (contemplation) özelliği taşıyan eserlerinin etkisi Liszt’in müziğinde de görülmektedir. Aynı zamanda İpşiroğlu’na göre; Debussy, Ravel, Faure gibi besteciler, Monet ve Renoir gibi izlenimci ressamların yapıtlarından etkilenerek bazı yapıtlarında müziği bir sis perdesinin ardından duyuluyormuş hissi uyandıran farklı bir teknik kullanmışlardır. Doğanın güneş ışıklarına göre aldığı renkler ve gölgeler ressam kadar müzisyeni de etkilemiştir. İzlenimci ressam, ışığı parçacıklara bölerken, besteci de akorları parçalara bölerek müzikte izlenimci tekniği hissettirmiştir. İpşiroğlu; izlenimci ressamın, Alt Yapı (Infrastructure) adlı yöntemle, ışığın özünü kavramaya çalışıp onu parçalara ayırırken; izlenimci tekniği benimseyen bestecilerin de seslerin ve tonların niteliklerini parçalara ayırarak, eserde kopukluk yaratarak çözümleme yöntemini kullandıklarından bahsetmektedir (İpşiroğlu, 2006:121) . Böylece müzik dili ve grameri yenilenmiş, bir yapıtta tek bir tonalite kullanma yerine aynı anda birden fazla tonalitenin kullanılmasına başvurulmuş, bununla yetinilmemiş tonalite düzeninden ayrılmış ve kromatik dizideki on iki notadan her birinin yalnızca bir diğeriyle ilintisine dayanan ve bunun dışında önceden belirli bir düzene bağlı olmayan özgür bir yazı gelişmiş, sonra da yıkılan bir düzenin yerine yenisini koymak amacıyla tonalite dışı yazı kurallara bağlanmış, tonaliteden ayrılınması sonucu armoni kuralları ilerleyişi ve zincirlenişini yöneten kurallar geçerlikten düşmüştür. Ayrıca; ritim alanında, ayrı ölçülerin ve bunların koşulladığı ayrı ritimlerin “üst üste”, aynı anda kullanılmasına gidildiğinden; diğer bir taraftan, eski biçimlerle yetinilmemiş, sonat kalıbı iyice kırılmış, sonat bilincinden uzaklaşmış, yeni özgür biçimler araştırılmış, hazır kalıplara uymayan

bir yapı anlayışının gelişmiş olmasından bahsedilmektedir (Mimaroğlu, 1999:119-120).

Müzik sanatında bu gelişmeler yaşanırken ressamların müziği görselleştirmeye yöneldiği bu dönemde, birçok yağlıboya ve karakalem çalışmaları olan Schoenberg de müziğin yanı sıra, dışavurumcu resim alanında da eserler vermiştir. Schoenberg'in çalışmalarının etkisiyle Klee ve "Blue Readers" (Mavi Atlılar) Grubu soyut formlardan oluşan renk doğaçlamalarındaki etkilerle müziğe koşut bir uyum yaratmışlardır. Benzer biçimde Piet Mondrian, içerisinde caz motiflerinin görüldüğü birçok yapıt üretmiştir. Bunun yanı sıra Johanne Sebastian Bach yapıtlarındaki müziksel yapılar, birçok modern ressamın yapıtında, konu, biçim, içerik ve yapı unsurları olarak yer almış ve yenidenüretelmiştir. Aynı zamanda ressamların yapıtlarına fugue, sonat, sinfoni gibi isimleri vermeleri ile birlikte, renk orkestrasyonu, armonik kompozisyon gibi müzikle ilgili terminolojik yaklaşımlar, resim sanatında da kullanılmış ve böylece müziksel verilerin resim sanatında yenidenüretildiği görülmüştür.

Müzik sanatında ise Franz Liszt'in (1811-1886) öncüsü olduğu senfonilerdeki "ses ressamlığı" olgusu ise yöntemsel açıdan Programlı Müzik yapıtlarından daha farklı bir özelliğe sahip olmakla beraber burada belirlenmiş motifsel sesler yerine doğadaki seslerin taklit edilmesi söz konusu olmuş ve böylece dinleyicinin ilgisini yakın tutabilecek nitelikte, bir resim tablosunda olduğu gibi müzikal bir betimleme gerçekleşmiştir. Ayrıca, Liszt'in yazdığı on üç senfonik şiir, edebiyat ve resim sanatından alıntılarla yenidenüretmiştir. Ayrıca "Hunlar Savaşı" adlı senfonik şiiri de bir orta çağ tablosundan alıntılanarak yenidenüretildiği görülmektedir (Aydoğan, 2006: 71).

Müziksel olanla resimsel olanı karşılaştırmak amacıyla Beethoven'ın "Pastoral Senfoni" adlı yapıtını romanına uyarlayan Gide için Aktulum; bestecinin; müzik aletlerinin senfoninin çalınışında oynadıkları roller bu renk sorunu üzerinde tekrar düşünmesini sağlamasıyla, bakırların, yaylıların ve üflemeli aletlerin çıkardıkları seslerin farklılığına, her birinin kendine göre, değişik yoğunluklarda en tizinden en kalınına bütün sesleri çıkarabildiklerine dikkat çektiğinden bahsederken; doğadaki kırmızı ve turuncu tonlarındaki renklerin boru ve trombonların sesine; sarılar ve yeşillerin kemanların, viyolonsellerin ve basların sesine; mor ve mavi

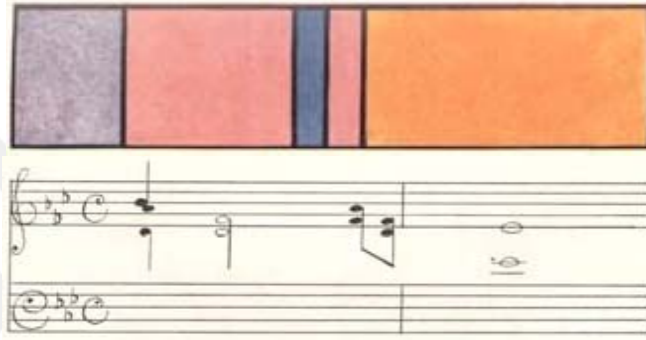
tonların da flüt, obua ve klarnetlerinkine benzediğini söylemektedir (Aktulum, 2011:31). Örnekte de görüldüğü gibi müziksel tınıları renklerle bağdaştıran A.Gide, iki disiplin arasındaki göstergelerarası karşılaştırmaya değinmiştir.

Bu bağlamda müzik sanatı ile resim sanatının tarihsel gelişim süreci incelenmeye alındığında, dönemsel özellikleri yönüyle, birbirine koşut biçimde değişen alışverişlere rastlamaktayız. Ses, müziksel bir yapının temel ögesi olduğu gibi renk ve form da görsel bir yapının sahip olduğu temel öğelerdir. Resim ve müzik sanatları arasındaki ilişkinin arandığı araştırmalarda bu iki alanı birbirine yakınlığa taşıyan alışveriş işlemlerinde renk ve ses yapıları üzerinde durulmuştur. Rengin, sesteki gibi dalga boyu hesabına göre ölçülmesi ve yine septe olduğu gibi yoğunluğu, şiddeti ve armonisi gibi özelliklerinin olması, görsel ve işitsel sanatları, tarihsel ve bilimsel gelişmeler ışığında birbirlerine yakınlığa taşımıştır. Millei' ye göre; Goethe “Renklerin Teorisi” adlı kitabında renklerin ve seslerin, bir kaynaktan beslenen iki nehir gibi olmasından bahsetmektedir (Millei, 2002:70). Bu bağlamda Wagner ise, yeni bir form anlayışı geliştirerek müzikal yapının sadece duygulara değil, algıya da hitap etmesi gerektiğini savunmuştur. Millei ayrıca, bestecinin belli bir müzikal karakteri ya da temanın içinde verilmek istenen bir motifi, işitsel düzlemde görselleştirmesinden bahsederken; sadece teknik alanda değil, müziğin teorik alanıyla da ilgilenen besteci Wagner'in, “leitmotif” adını verdiği algılamayı kuvvetlendirecek bu sembolik motiflerle geliştirdiği kuramsal düşünceyi “Gesamtkunstwerk” (Geleceğin Sanat Yapıtı, 1849) adlı yapıtında bir araya getirdiğini söylemektedir (Millei, 2002:70-71). “Geleceğin Sanat Yapıtı” adlı yapıt; müzik ile görsel sanatların birlikte sunumuna dayanan yeni bir yapılanma sürecine işaret etmektedir. Bu yapılanma günümüz sanatının çoksesli, parçalı ya da kopuk yapılanmasına da zemin oluşturmuştur.

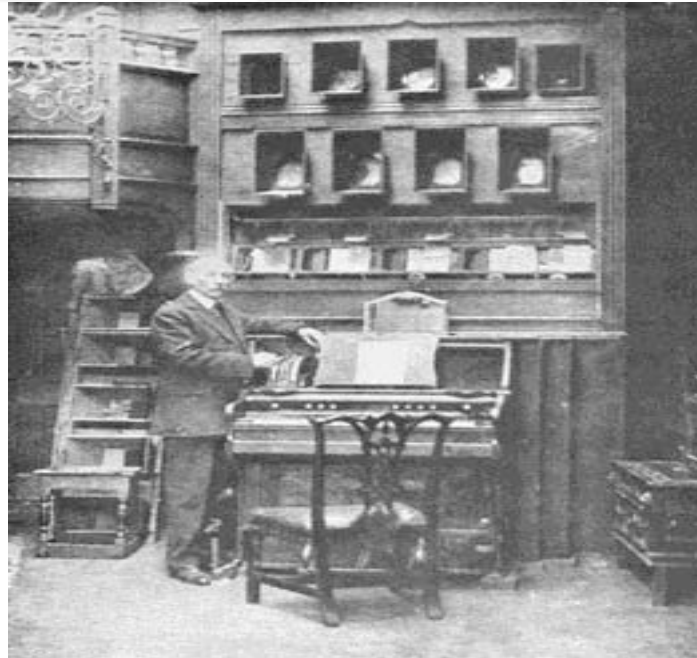
XIX. yüzyılın en çok bilinen renk enstrümanı ise Alexander Wallece Rimington (1854-1918) tarafından 1893 tarihinde patenti alınan “Colour Organ”dır. Jewanski'ye göre; Rimington bu enstrümanın tekniğini, kendi renk teorisini de anlattığı “Colour-Music: The Art of Mobile Colour” (1911) adlı kitabında geniş bir çerçevede ele almış; yaklaşık üç metre boyunda, on dört lambalı ve anilin adı verilen -taşkömürü katranından elde edilen ve boya yapımında kullanılan- maddeyle boyanarak verniklenmiş çok sayıda filtreden oluştuğundan bahsederek; bu klavyenin

diğer renk üreten klavyelerden farkının ise ses üretmemesi olduğuna dikkat çekmektedir (Jewanski, 1999:4). Ses perdesini değiştirmeye yarayan pedallar bu enstrümanda ışık değerleri üzerinde etkili olmuştur. (Şekil 16a,b).

Ashton, Rimington'un 1895 yılında, Londra'da bin kişinin katıldığı bir gösteride bu yeni enstrümanı tanıtarak; (Şekil 2.2. ve 2.3.) aynı yıl dört ayrı konserde Wagner, Chopin, Bach ve Dvorak'ın eserlerine eşlik ettiğine dikkat çekmektedir (Ashton, 2004: 402). Üretilen bu enstrüman ile renklerle notaların birbirleriyle olan alışveriş işlemine değinilerek; bestecilerin eserleri seslendirilirken eşzamanlı olarak yapıtların renklerle yenidenüretildiği görülmektedir.



Şekil 2.2. Rimington'daki renk efektini gösteren illüstrasyon. Müzikal notasyona bağlı olarak görselleştirilen renkler, sesler ve çalış süreleri (Aydoğan,2006:13).

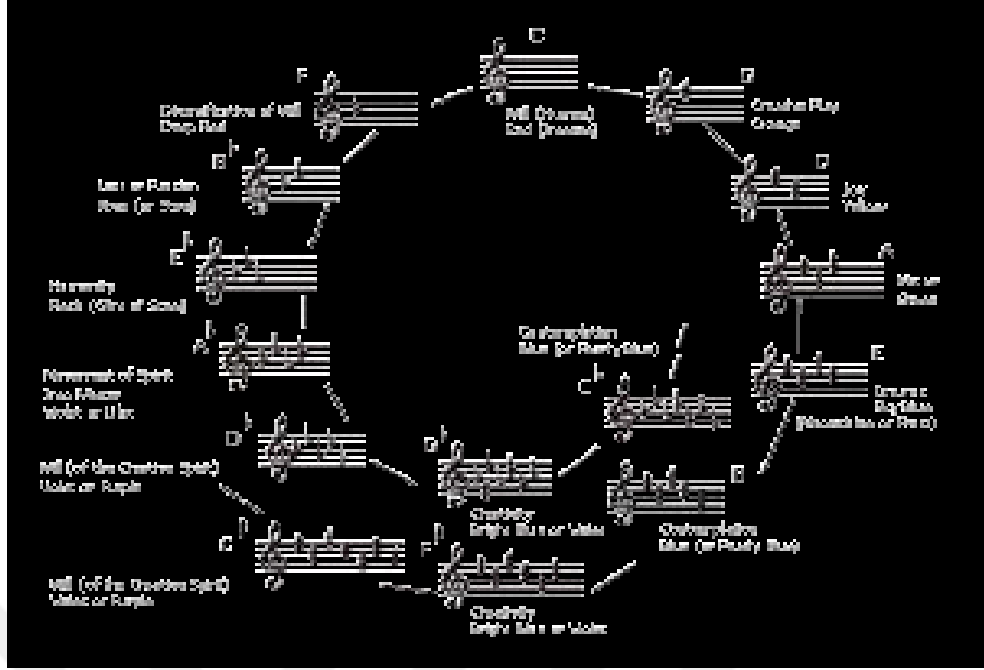


Şekil 2.3. Rimington, New York Prömiyeri, 1915, (Aydoğan,2006:13).

Müzik sanatında armonik prensiplerin renk kombinasyonlarına uygulanması düşüncesi günümüzde müzik ve resim arasındaki ilişkiye kadar genişletilmiş ve bu bakış açısıyla ilk defa tartışılmıştır. Jewanski Castel'e göre, ressamlar sık sık müzik terimlerini benimseyerek, müzik veya renk tonlarından, renk uyumlarından ve hatta renklerin uyumsuzluklarından bahsederken; diğer taraftan müzisyenlerin de karışık akorları resmin taklidi olarak tanımladıklarına dikkat çekmektedir. Ayrıca, Castel resimde renklerin, müzikte de notaların bir araya gelmesiyle yapıtların oluşumunu tanımlamış ve bu kıyaslamayı temel alarak "Musique des Couleurs" adlı eserinde müzik parçalarının resme aktararak yenidenüretimine değinmiştir (Jewanski, 1999:3).

"Notalar pes sesten ortaya oradan da tiz sese doğru akar ve renklerin dağılımı da koyudan ortaya oradan da açığa doğru gider. Hem notaların hem renklerin hareketi ya yükselen ya alçalan şekildedir ve hızlıdan yavaşla doğru gider. Hem renklerin hem notaların uzaklıkları yakınındaki komşusu kadardır. Her iki durumda da sunumlar eşzamanlı şekilde yapılabilir. Bu gerçekler şunu göstermektedir ki seslerdeki füg yapısı renklerdeki fügü oluşturur. Bu çalışma ilk defa renk füğün kaydedilmiş halidir (Jewanski, 1999:3)".

Aynı bakış açısıyla Jewanski'ye göre; Goethe, renkleri ve sesleri bir kaynaktan beslenen iki nehre benzetmesine paralel olarak Skyrabin de, ışık klavyesini kullanarak her bir sesin karşısına renk ve duygu vererek sesin etki alanını arttırmaya çalışmıştır (Şekil 2.4.) (Jewanski, 1999: 3).



Şekil 2.4. Skryabin'in Ses-Renk Karşılıkları, (Aydoğan,2006:71).

C#: Yaratıcı Ruh / Mor

F#: Yaratıcılık / Açık Mavi

B: Tinsel Düşünce / Mavi **E:** Düşsellik / Gök Mavisi (Ay Işığı yada Buz Mavisi)

A: Hakimiyet / Yeşil

D: Sevinç / Sarı

G: Yaratıcı Oyun / Turuncu

C: İstek / Kırmızı (güçlü)

F: İsteğin Artması / Koyu Kırmızı

Bb: Tutku ve İhtiras / Gül Pembesi

Eb: İnsanlık / Ten Rengi

Ab: Ruhun Maddeye Doğru Hakareti /Leylak Rengi

Db: Yaratıcı Ruhun İsteği / Mor

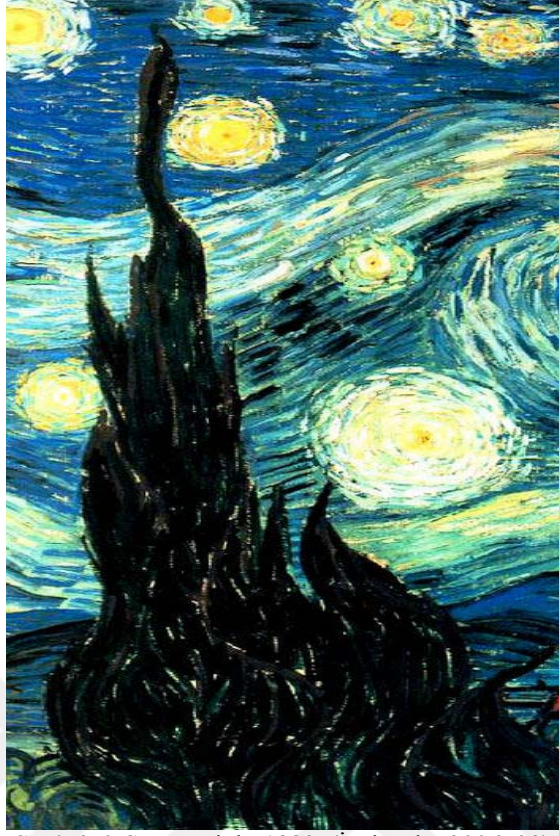
Gb: Yaratıcılık / Açık Mavi

Cb: Tinsel Düşünce / Mavi

Skyrabin ' in ses- renk karşılıklarına benzer bir biçimde müziksel verileri ya da müziksel yapıyı resimlerinde yenidenüreten Vincent van Gogh'un (1853-1890) müzisyen ve şair olan Don McLean Vincent' in yapıtı “Starry Night” adlı şarkısını resmettiğini şekil 2.5. ve 2.6.da görmekteyiz. İpşiroğlu'na göre; bu yapıtta gece gökyüzü betimlenmekte ve döngüsel olarak hareket eden bulutlar ve parlayan yıldızlar şarkının sözleriyle ve müziğin armonisiyle uyum sağlanarak bu iç elementler aynı zamanda yapıtta akıcılığı sağlamaktadır (İpşiroğlu, 2006: 39-40).



Şekil 2.5. Vincent van Gogh tabloları, Starry Night, 1889, (İpşiroğlu, 2006: 39).



Şekil 2.6. Starry Night 1889, (İpşiroğlu, 2006: 39).

Ortak özellikleri bakımından birbirine yakın olan müzik ve resim sanatı bu bağlamda aynı dili paylaşmaktadırlar. Renkler de notalar gibi karakteristik tonlara sahiptir ve notaların da renklerin de uyumlu birlikteliği kompozisyon olarak adlandırılmaktadır. James McNeill Whistler gibi ressamlar da resimlerini adlandırırken “Senfoni” ve “Noktürn” gibi müzik terimlerini kullanmıştır. Ziczer’e göre; sanat eserlerine müzikal terminoloji kullanarak isimler verilmesi ilk kez James McNeill Whistler (1834-1903) ile başlamış ve ilk resimlerinden biri olan “The Girl in White” (Symphony in White, 1952), müzikal analogi uyarlamalarının başlangıcı olarak kabul edilmektedir. J. Whistler “Beyaz Senfoni” adını verdiği tek renkli figür resminde “senfoni” terimini, müzikteki tema gibi tek renk olan beyazın bütün nüanslarıyla oluşan bir bütünlük anlamında kullanarak yeniden üretmiştir. Ayrıca Zilczer ressamın Nocturne in Black and Gold: Falling Rocket tablosunun da yer aldığı diğer çalışmalarında da renk, desen ve şeklin ana fikrin önüne geçirme amacıyla müzikal terminolojiyi bu temsili değerlerin şekilsel değerlerin karşısındaki üstünlüğünü ortaya koymak için kullandığını belirtmektedir (Zilczer, 1987:2).

Bu gelişmelerle bireycilik ve gerçekçilik konusunda sanatın yeni bir aşamaya ulaştığı XIX. yüzyılda görünenin ardındaki gerçeğe karşı bir duyarlık uyanarak yeni ifade arayışlarına girilmiş ve bu durum resim sanatını maddeden arınmış olan müzik sanatına yakınlaştırmıştır. Zilczer'e göre; on dokuzuncu yüzyılın sonlarında, "renk müziği" terimi şövale resminden bağımsız olarak renkli ışıklarla yapılan yeni bir düşsel sanat biçimini ifade etmek üzere türetilmiş; farklı alanlardan olan bir grup sanatçı, renk müziği düşüncesiyle estetik kuram içerisinde yer alan temel bir değişimin öncülüğünü yapmıştır (Zilczer, 1987:1). Böylece romantik ve sembolik hareketlerin doğal bir sonucu olarak müzik, yaratıcı ifadeye ilişkin diğer formların üzerinde bir seviyeye yükselmiştir. Zilczer; resmin müziği andırması gerektiğine inanan ressamlardan olan James McNeill Whistler'in, müziğin melodilerin şiiri olduğuna göre resmin de görüntülerin şiiri olduğundan ve öznenin, melodilerin veya renklerin uyumu ile ilgisi olmayıp, bu yüzden çalışmalarını "düzenlemeler" ve "ahenkler" olarak adlandırdığından bahsetmektedir (Whistler 1878:127-128, akt. Zilczer, 1987:1).

Bu bilgiler ışığında; "renk müziği", müziksel verilerin resim sanatında yenidenüretimiyle görsel sanatlar alanında en açık biçimde dışavurumu olduğu görülmektedir. Müzikal bakış açısı ve renk müziği savunucuları, duysal algıların öznel etkileşimine inanarak sinestezi düşüncesine de bağlı kalmışlardır. On dokuzuncu yüzyıldan bu yana güzel sanatlardaki müzikal analogi, görsel ve müziksel sanatlar arasında basit benzerliklerden karşılık bulmanın karmaşık sistemlerine uzanan geniş bir yelpazede birbirleriyle olan alışverişleri sonucunda yenidenüretilen yapıtlar görülmektedir. Bunlardan ilki tabloları adlandırmada müzikal terminolojinin kullanılmasıdır. Ressamlar çalışmalarındaki göndermeleri sadece müzikal düzenlemelerinde kullanmamışlar, aynı zamanda müzik partiyonlarına görsel ifadeler alıntılanarak yeni yapıtlar üretmişlerdir. Bazı ressamların da çalışmalarına müzikal düzenleme yöntemlerini alıntılanarak yenidenürettikleri yapıtları görülmektedir.

Zilczer'e göre; 1912 ve 1917 yılları arasında Dove'un mezun ettiği bir diğer öğrenci olan Max Weber (1864-1920) müzikal temaların alıntılanıldığı bir grup pastel boya ve tuval üzerine yağlı boya resmi yapmış; Weber'in fotoğraf sanatçısı Alvin Langdon Coburn ile olan yakınlığı "müzik resimlerinin", müziğin görsel bir

dönüştürümü olarak yeniden üretilmiş olduklarını ortaya koymaktadır. Bu durumda, Weber'in resimde müziğin eşdeğerini bulma çalışmaları daha geniş bir estetik kuramla, dördüncü boyut ile yakından ilgili olmuştur. Zilczer; Weber'in dördüncü boyutun daha ileri bir manevi gerçekliği anlattığına inandığını ileri sürerek; sembolist bir kavram olan müzikal analogi ile bestecinin, soyut kavramları dördüncü boyut olarak benimsediğini belirtmektedir. Ayrıca, bestecinin bu konu üzerine yazdığı ilk makalede dördüncü boyutun müzikal melodilerdeki renk ve derinliğe benzer bir şey olduğunu iddia ettiğini belirtip; bestecinin hayal gücünü uyandırıp duyguları harekete geçirerek sinestezik deneyimlerin onun için dördüncü boyutu gerçekleştirdiğini vurgulamaktadır (Zilczer, 1987:10).

Birbirleriyle yakından ilgili olan sinestezi ve renk müziği kavramları XX. yüzyıl sanat yapıtları üzerinde uzun süre etkili olmuş ve böylelikle soyut resimde de müzikal analogi varlığını sürdürmüştür. Arnold Schönberg'in bestelerindeki ses çizgilerinin birbirinden bağımsız yürüyüşlerini resimlerinde bulmaya çalışan Kandinsky (1866-1944), ritmik öğeleri geometrik biçimler üzerine kurmak yerine müzikte olduğu gibi disonanslarla kurmaya çalışmaktadır. Kandinsky' e göre müzik sanatçının iç dünyasını yansıttığı için soyut sanata örnek teşkil etmektedir. Görme ve işitmenin özdeş olduğu Kandinsky'nin sanatında sinestezi büyük rol oynamaktadır. Sarıyı giderek güçlenen bir trompet ya da fanfar sesi olarak tanımlayan ressam bu rengi etrafına sıcaklık ve neşe saçan bir renk olarak; siyahı hiçlik, olanaksızlık, güneşin sönmesinden sonraki hiçlik, geleceksiz, tınısı en az olan renk olarak tanımlamaktadır. Ressam bu açıklamalarıyla renklerin tınısını sinestezik yolla dile getirmektedir. Her sanatın özünde aynı biçimlendirme öğelerinin olduğunu düşünen Kandinsky, bu durumu noktanın müzikteki karşılığına, davul vuruşu gibi kısa kesik tınılar olarak örneklendirmektedir. İlk bakışta geometrik biçimlerin egemen olduğu yalın kompozisyonlara melodik, tek bir biçime bağlı olarak değişik biçimlerin alıntılanarak bir araya gelmesinden oluşan çoksesli kompozisyonlara senfoni adını vermektedir. Senfonik yapıya ressamın İzlenim, Doğaçlama ve Kompozisyon adlı yapıtları örnek verilmektedir (Kandinsky, 1993:95-104).

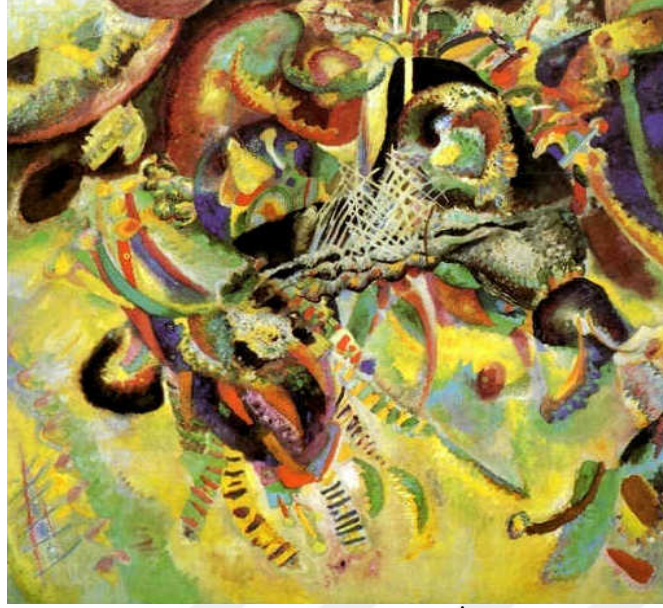
İzlenimde çıkış noktası görünen nesnelerle sınırladığı dış dünya algılarıdır. Ressamın doğaçlama bir biçimde resme aktardıkları, Schönberg' in müziğini ilk kez dinlediği konserin izlenimleridir (Şekil 2.7.). İpşiroğlu'na göre; yapıtta dış-algılar

oldukça belirgin olup; sol alttan yukarıya doğru resmi çapraz ikiye bölen renkli lekeler dinleyiciler, büyük siyah leke piyano; sol yanda müzikçiler; sağda, resmin neredeyse yarısını kaplayan büyük sarı leke, “sarı tını”, yani müziğin ressamın üzerinde bıraktığı sineztezik etki, onda uyandırdığı duygular olarak yorumlanabilmektedir (İpşiroğlu, 1995: 2-3).



Şekil 2.7. W. Kandinsky, “İzlenim III”, 1911, (İpşiroğlu, 1995: 2).

Ressamın diğer bir doğaçlama çalışmasına örnek olarak “Fugue”(Şekil 2.8.) adlı yapıtını ele aldığımızda, temada çizgiler yuvarlak biçimlerle ve çeşitli çizgilerle kesişerek karmaşık ve çok renkli (çoksesli) bir doku oluşmaktadır. Alttaki belirsiz ve açık sarı biçimler yukarıya doğru ilerledikçe koyulaşp yuvarlak biçimlere dönüşerek belirginleşmektedir. İpşiroğlu’na göre; sol köşede sarı lekenin üzerinde bulunan çizgi çiftinin kompozisyonun ortasında çoğalarak ve sıklaşarak yinelenmesi, füğ yapısında temanın birkaç seste birden aynı anda bir araya gelmesiyle koşutluk oluşturmaktadır (İpşiroğlu, 1995: 3-5). Yapılan alıntılama işlemiyle yapıt yeni bir biçime dönüştürülerek yenidenüretilmiş olarak karşımıza çıkmaktadır.



Şekil 2.8. W. Kandinsky, Fugue, 1914, (İpşiroğlu, 1995: 5).

Yaratım sürecinde duyguların ön planda tutulması gerektiğini söyleyen Kandinsky, her bir renge onda uyandırdığı hisle birlikte bir nota ve enstrüman vermiştir. Kandinsky’ye göre mavi ne kadar açılırsa beyaz olana kadar tınısı o kadar azalmakta ve müziksel yönden canlandırıldığında açık mavi flüte, koyu mavi viyolonsele ve koyulaştıkça kontrabassın tınlarını almakta; trompet ya da en tiz perdeden çalınan bir borazan sesinin tınısını sarıyla eşleştiren ressam aynı zamanda sarı rengi dünyevi bir renk olarak tanımlayarak; birbirine her yönden karşıt olan bu iki rengin dengesini ise yeşil renkte bulduğunu vurgulamaktadır. Ayrıca ressam; yeşilin bu iki rengin arasında edilgin bir biçimde alımlandığını ve açıldıkça kayıtsızlık, koyuldukça dinginlik tınısının arttığını söyleyerek; müziksel açıdan yeşili kemanın orta ve pes sesleriyle karşılamakta; beyaz rengi ise mutlak bir susuş olarak tanımlayarak, müzikteki karşılığını bir bölümün ya da içeriğin gelişimini zamansal açıdan kesen susuşlara, siyah rengi ise sosuz bir sessizlik olarak tanımlamaktadır (Kandinsky, 1993: 69-78). Bu bağlamda Kandinsky’nin resimleri incelendiğinde müziksel tınların zengin olduğu ve içeriğini renk orkestrasyonunun oluşturduğu çoksesli bir yapıyla karşılaşmaktayız.

Aynı şekilde Matisse’ nin (1869-1954) yapıtlarında da müziksel verilerin dönüşüme uğrayıp yeniden üretilerek görselleştiğini görmekteyiz. Üçlü bir akor gibi üç renk kullanıldığı “Dans” resminde; yeşil ve mavi akorun alt ve üst sesleri, bu iki

rengin üzerinde beş kırmızı figür akorun üçlüsü gibi görünmektedir. Bu resmi müziğe yaklaştıran diğer bir unsur ise kompozisyondaki renk karşıtlıklarında ve figürlerin sıralanışındaki kontrapunktal düzendir. Ressam bu yapıtında dans eden figürlerle Fransız dansı olan Farandole'un müziğini görselleştirerek yenidenüretmiştir. Ressamın “Caz” adlı kitabında bulunan resimler ise kolaj özelliğini taşımaktadır. Makasla kesilen renkli kağıtlardan oluşan resimlerde belli bir formda ve temel ritim üzerinde doğaçlamalara yer verilen caz müziğinin yapısal özellikleri dikkat çekmektedir. Caz müziğinde belli bir temel izlek ve ritm üzerinde, değişik müziksel konuları ve ritimleri olan doğaçlamalar seslendiriliyorsa, burada da temel izlek üzerine konulan resimlerin her birinin kendi içinde başka bir ritmi bulunmaktadır (İpşiroğlu, 2006: 53-54).

Matisse'nin diğer bir yapıtı olan “Jazz” da (Şekil 2.9. ve Şekil 2.10.) ressam sadece sanatsal bir araç olarak kağıtları kesmemiş aynı zamanda da Matisse'nin uzun süredir aradığı renk yeniliğiyle ilgili arayışını sembolize etmektedir. Kline, ressamın yapıtın konusuna “Sirk” olarak başladığından, fakat eklediği parçalar arttıkça yarattığı renk kromatikleri doğaçlamayla ilgili olduğu için yapıta “Jazz” ismini verdiğinden bahsederek; kolaj niteliğinde olan çalışmalarında ressamın, ilk adımı büyük tuvallere parlak renklerle suluboya yaparak üzerine kağıttan biçimler keserek ve onları farklı şekillerde düzenleyerek tüm renklerin uyumlu bir armonisini yakalayınca kadar bu işleme devam ederek yenidenüretilen yapıtlarına dikkat çekmektedir (Kline,t.y.: 5).



Şekil 2.9. Matisse, “Jazz: The swimmer in the aquarium”, 1947, (Matisse,2009:86-87).



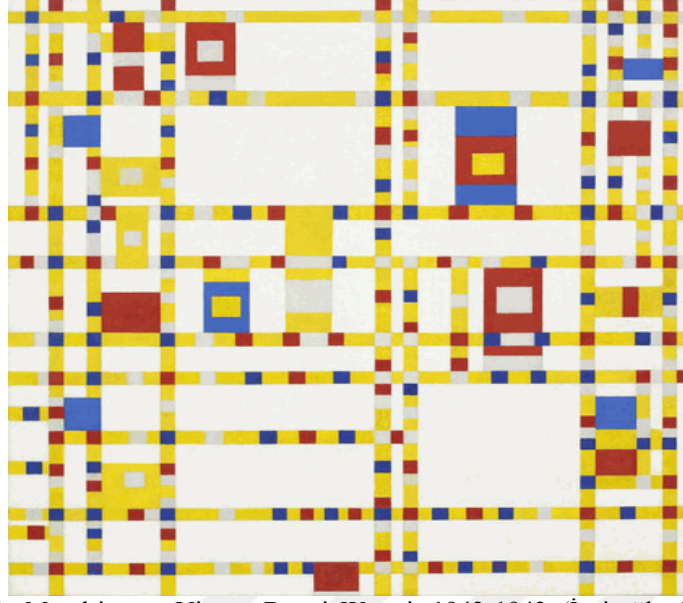
Şekil 2.10. Matisse, “Jazz: The Horse, the horsewoman and the Clown”, 1947, (Matisse,2009:34-35).

Aynı şekilde ressamın Le Codomas adlı yapıtında benzer formların farklı şekillerde sunulması ressamın doğaçlama tekniğini göstermektedir. Kline’ye göre; uzamsal anlamda parça, organize edilmiş bir kakofoni olarak görülmekte; eğimli, karesel ya da dikdörtgensel düzlemler düzensiz bir şekilde dikdörtgenler ve karelerin arasına yerleştirilmiştir (Kline,t.y.: 6). Kolaj tekniğiyle müziksel bir biçim olan doğaçlamanın yenidenüretilmiş halini bu yapıtta görmekteyiz.

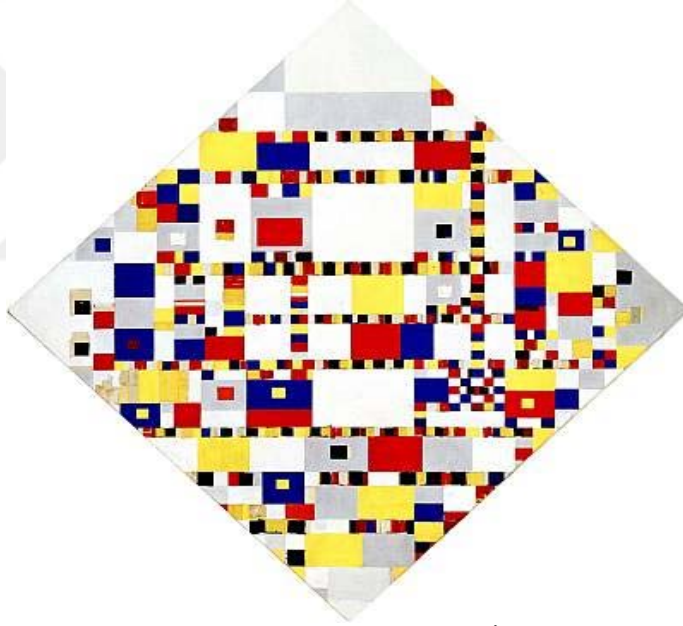
Kline ressamın, The Knife-Thrower adlı yapıtında sol taraftaki kolon yapıyı sunarken yapıtın diğer tarafında aynı öge bulunmadığı için dengeyi bozduğunu; yaprak bezeri yapıların düzensiz bir şekilde dipten yüzüyor gibi görünmesine dikkat çekerek bu yapıların, Le Codomas’ta olduğu gibi üzerine doğaçlamaların yapılacağı motifler olarak görülmesinden bahsetmektedir. Ayrıca; Mondrian’ın sanatında olduğu gibi Matisse’nin yapıtlarındaki parçalı-çoksesli biçimsel yapıyı cool-jazzla ilişkilendirildiğinden bahsederken, bu durumun temel olarak kullanılan yaprak benzeri motiflerin ana konu olarak iki yapıtta da bir araya gelerek yenidenüretimine dikkat çekmekte ve Le Codomas adlı yapıtındaki siyah kutuların ve trapez formların temayı oluşturduğunu; lirik yaprak benzeri motiflerin de aradaki boşlukları doldurduğunu söylemektedir. Benzer şekilde iki form “Le Lanceur de Couteaux” de soyutlaştırılmış figürlere benzemektedir. Nötr zemin üzerindeki formların arasında yine yaprak benzeri motifler kullanılmıştır. Yapıtlardaki caz ritmi ve renklerin bu güçlü birleşimi Mondrian’ın yapıtlarındaki renkli titreşimli bloklarla koşutluk

oluşturmaktadır. Bu durum kline'ye göre, Matisse'in kromatik doğaçlamaları renkle manipüle edilmiş free-jazz benzeri bir müzik yapısının yenidenüretimini göstermektedir (Kline,t.y.: 6-8).

Özellikle Amerikan Caz müziğinden etkilenerek müziksel verileri resimlerine aktaran diğer bir ressam olan Mondrian (1872-1944), blues tarzında ve genellikle piyano ile çalınan Boogie-Woogie müziğinin canlılığından, hızından etkilenmiştir. Sermet, bestecinin bu müzikte sol elin bas; sağ elin melodi çizgisini sürdürdüğünü; ostinato karakterinde olan basın noktalı, noktasız 1/8lik, 1/16lık ve triolelerin, senkoplu ya da senkopsuz kullanılmasıyla gerçekleştirildiğini; melodi çizgisininse gelişimden ya da gerilimden yoksun olduğunu belirterek Boogie- Woogie'nin karakteristik yanının, ritmik ve vurucu (percussive) olmasına dikkat çekmektedir (Sermet, 1990:21). Caz müziğinde “Beat” adında sabit temel vuruşlar bulunmaktadır ve grubun melodi çalgıları değişmeyen temel ritimler üzerinde birçok değişik ritimler oluşturmaktadırlar. İpşiroğlu; temel vuruşla (beat) üst üste gelmeyen ve zaman açısından kaymalar gösteren (Off-Beat) ritimler Mondrian'ın kompozisyon kuramının karşılığı olup, ressamın resimlerinde “beat”in karşılığı değişmeyen düz çizgi, dik açı, yüzey, renk ve renk-sizlik gibi temel öğeler olurken; “off-beat”in karşılığı ise çizgilerin birbirleriyle ilişkisi, renk ve renklerin yüzey üzerindeki yerleri gibi değişebilen öğeler olduğunu belirtmiş ve caz müziği beat ve off-beatin yarattığı gerilim içinde geliştiğini; aynı durumun caz müziğinde olduğu gibi, Mondrian'ın resimlerindeki durağan öğelerin hareketli öğelerle olan ilişkisinin yenidenüretimine dikkat çekmektedir (İpşiroğlu, 2006:107). Bu bağlamda; ressamın “Broadway Boogie-Woogie” ve “Victory Boogie-Woogie” (Şekil 2.11, 2.12) adlı yapıtlarında bakıldığında gri zemin, dik açı, yatay- dikeyler, değişik ritimlerle kendini duyuran ostinato bas ve bunun üzerinde hızla yer değiştiren sarı, mavi, kırmızı renklerinde kare ve dikdörtgenler; yatay- dikeylerin üzerindeki renklerin aralarına giren gri kare ya da dikdörtgenleri de cazın temel öğelerinden biri olan break” lerin yenidenüretimi olarak tanımlanmaktadır (İpşiroğlu, 2006: 106-107). Yapı olarak doğaçlamayla gelişen ve her seslendirildiğinde çeşitli değişikliklerle yeniden yazılan caz müziği gibi, Mondrian'ın resimlerinde de ana temadan fazla uzaklaşmadan aynı temanın değişik biçimlerde işlenişi Boogie-Woogie yapıtlarındaki alıntılama işlemi belirgin bir biçimde ortaya çıkmaktadır.



Şekil 2.11. Mondrian, a. Victory BoogieWoogie 1942-1943, (İpşiroğlu, 2006: 106).



Şekil 2.12. Victory BoogieWoogie 1942-1944, (İpşiroğlu, 2006: 106).

Kline'ye göre; Boogie woogie stilinde bas çizgisi sabittir ve tekrarlardan oluşmakta; armonisi on iki ölçülü Blues müziğinin karakteristik özelliğini taşımakta yani, dört ölçü tonik, iki ölçü subdominant, iki ölçü tonik, bir ölçü dominant, bir ölçü subdominant ve iki ölçü tonik akorlarından oluşan standart format, Mondrian'ın tablolarını karelere bölme sisteminin alt yapısını oluşturmaktadır. Bu sistemle benzer yapılar uyumlu bir şekilde tabloda yer almaktadır. Mondrian'ın caz müziği soyutlamak için seçtiği kırmızı, mavi, sarı ve beyaz renklerin ağılıkta kullanıldığı

tablolarda renkler on iki ölçülü Blues yapısında bulunan tonik, subdominant ve dominant akorlarıyla koştur kullanılmaktadır. Kline, sarı rengin sürekli bası temsil ederken, kırmızı, mavi ve beyaz renklerin ise Broadway Boogie Woogie müziğinin ortak akorlarını temsil ettiğini söyleyerek; ressamın aynı renk kompozisyonunu Victory Boogie Woogie adlı yapıtında da kullanarak renklerden oluşan karelerin çok daha sık olduğunu ve şematik yapının Broadway Boogie Woogie ye benzediğini belirtmektedir. Düzlemsel ve dikey sarı çizgiler daha fazla renklerle nokta halinde konulmuş ve aralarında da diğer yapıttan daha fazla sayıda renk dikdörtgenleri bulunmaktadır. Kline, bu yapının artan karmaşıklığını boogie woogienin daha hızlı ve içerisinde daha fazla doğaçlamanın olduğu diğer bir jazz formu be-bop'a ilerlemesini gösterdiğini belirterek, bu resminde tuvallerine uzun süredir hakim olan siyah kareli şema yerine sarı çizgilerin baskın bir şekilde kullanıldığı ve bu çizgilerin kırmızı, mavi karelerle kesişmesiyle oluşmuş yenidenüretile bir yapıyı kullandığını belirterek bu yapının, seslerin kromatik vurgularını atomize hale getirmekte ve yapıtın bir ucundan diğer ucuna kadar ilerleyen açık griyle oluşan yolların caz ritimlerini temsil ettiğini söyleyerek; gerçekleşen alıntılama işlemiyle yenidenüretile yapıtı çözümlemektedir. Müzikal analojiyi benimsemiş ve soyut tabloları için müzikal isimler seçen ressamlar, müzikal terminolojiyi modern sanatta da kullanmaya başlamıştır. Müzikal analoji şekilsel değerlerin, anlatımsal değerlerden üstün olması anlamına gelmesine rağmen yirminci yüzyılın sonlarında birçok soyut ressam müzikal benzetmeleri soyut kompozisyonlara ciddi bir anlam kazandırmak amacıyla kullanmışlardır. Mondrian'ın Broadway Boogie Woogie ve Mark Tobey'in Broadway Melody resimleri bu müzikal analoji çeşitliliğinin iki önemli örnekleridir (Kline,t.y.:2-4).

Benzer bir biçimde müziksel verileri yapıtlarına aktaran ressamlardan olan Marsden Hartley (1877-1943) ise maddeden soyutlayarak evrensel biçimde ifadelendirmeye ilişkin arayışını "Musical Theme" (Oriental Symphony) (Şekil 2.13) adlı soyut resminde müziksel verileri görselleştirerek yenidenüretmiştir.

“Genel olarak renk ve şekilleri kullanarak kozmik bedenler duygusu ortaya çıkarmak üzere kozmik düzene dair duygularımı ifade etmeye çalışıyorum (...) Müzik bana bunları hissettirdikçe melodilerin renklerine ilişkin sezilerle beraber César Franck”ın bir prelüdünün ardından bir şeyler yaptım (...) (Zilczer, 1987:3)”



Şekil 2.13. Marsden Hartley, “Musical Theme” (Oriental Symphony), 1913, (Zilczer, 1987:12).

Yirminci yüzyılın başlarında müziksel verilerden alıntılanarak yenidenüretilen resimlerin arasında Arthur Dove’un (1880-1946) 1927 senesinde yaptığı caz kompozisyonları yer almaktadır. Zilczer, ressamın soyut resmin müziğe kıyasla daha duygusal bir gücü olduğunu söyleyerek resmin müziğe daha yakın olmasından ancak kulakların değil gözlerin müziği olduğunu dikkat çekmesinden bahsetmektedir. Bu bağlamda ressam müziksel verilerin yapıtlarının ana unsuru olduğunu belirterek yenidenüretim işlemini gerçekleştirmektedir. Ressam caz resimleri üzerinde çalışırken George Gershwin’in müziğinden alıntılarla resimlerini yenidenüretmiş ve müzikal melodileri kaydetmek için çizgisel bir kayıt sistemi geliştirerek, “Improvisation” gibi resimlerin çizgiselliğini bu yönteminin bir sonucu olarak yenidenüretmiştir (Zilczer, 1987:12). Bu doğrultuda caz grupları içinde en önemli çalışmalardan biri olan George Gershwin’nin “Rhapsody in Blue” adlı eserini alıntılarla yenidenüreten ressam, “Rhapsody in Blue, Part 1” (Şekil 2.14.) kolajında melodi ve caz temposunu çağrıştırmak için renk ve çizgileri kullanmıştır.



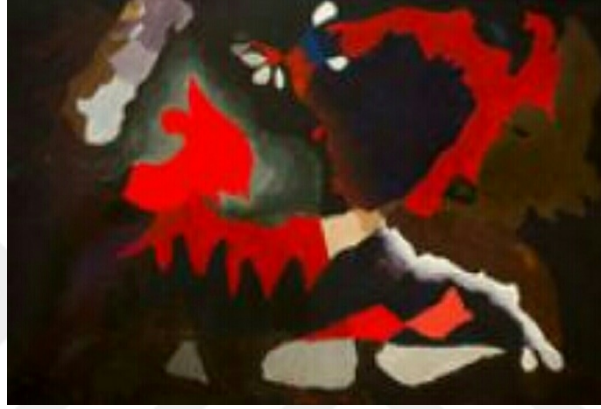
Şekil 2.14. Arthur Dove, Rhapsody in Blue, Part 1, 1928, (Zilczer, 1987:13).

Dove'un sinestezi üzerine en başarılı soyutlama resimlerinden biri olan "Fog Horns" adlı resmi (Şekil 2.15.) isminden anlaşılacağı üzere akıllara melodi ve atmosferi getirmektedir. Zilczer, yapıtta daha çok melodiden ilham almasına rağmen resimde görsel ve işitsel duyuların bir araya getirildiğini vurgularken; kompozisyonda hem pembe, mavi ve gri gibi boğuk renklerin hem de eş merkezli dalga şeklindeki yayılmalar ile beraber iç dairesel motiflerin melodiye ilişkin etkili görsel analoglar sergilediğini söyleyerek ressamın, görsel ve işitsel deneyimleri bir araya getirdiği "Fog Horns" resmi ile amacı olan "gözlerin müziğini" müziksel verilerden alıntılararak yeniden ürettiğini belirtmektedir. Bu doğrultuda görsel müziğin sinestezik analogisi Dove'un bütün eserlerinin kuramsal temelini oluşturmaktadır (Zilczer, 1987:13).



Şekil 2.15. Artur Dove, "Fog Horns", 1929, (Zilczer, 1987:13).

Ressam 1938 senesinde başka bir caz müziği bestecisi olan Louis Armstrong'a atıfta bulunarak "Swing Music- Louis Swing" (Şekil 2.16.) adlı resmi yapmıştır. Fog Horns resminde olduğu gibi Dove doğrusal çizimlerini en aza indirgeyip, canlı renklere ve değişken şekillere daha fazla önem vermiştir. Swing Music- Louis Armstrong resminde Dove, caz motiflerini alıntılıyarak resminde dönüştürmüş ve ressamın son çalışması "Primitive Music" (Şekil 2.17.) adlı eserinde müziğe doğrudan gönderme yaparak yeniden üretmiştir (Zilczer, 1987: 13).



Şekil 2.16 Artur Dove, "Swing Music- Louis Swing", 1929, (Zilczer, 1987:13).

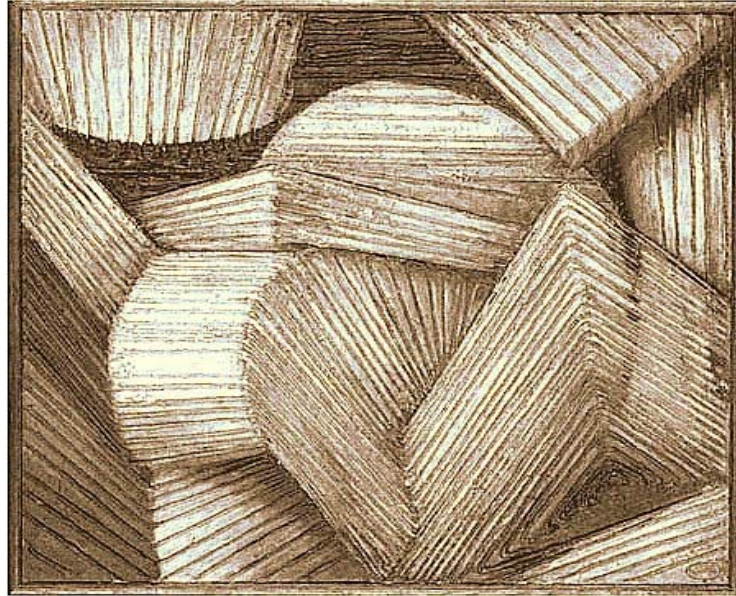
"Toprak tonlarının ve boğuk renklerin düzensiz çizgiler ve açısız şekillerle ustalıklı bir araya getirilmesi kabile kültürü ile büyülenmiş modernizmin merkezi olan ilkel sadeliğini hatırlatmaktadır. Bu resim Dove'un müziğin ilkel gücüne olan inancının somut halidir. "Primitive Music" Arthur Dove'un yaşamı boyunca uğraş verdiği müzikal analojinin olgunlaşmış özünü yansıtmaktadır (Zilczer, 1987: 13-14)".



Şekil 2.17. Dove, Primitive Music, 1944, (Zilczer, 1987:14).

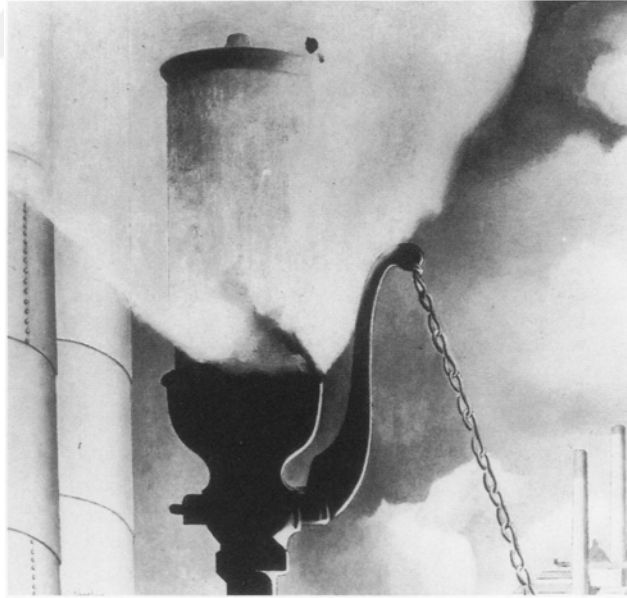
Whistler'dan Dove'a kadar sinestezi denemeleri yapan birçok ressam resmin şekilsel değerlerinin altını çizmek amacıyla müzikal analogiye başvurmuşlardır. Müziksel verilerin resim sanatında yenidenüretimine ilişkin denemeleri genellikle soyut resimler ile sonuçlanmıştır.

Müziği sinestezik olarak tercüme etme denemelerinin hepsi kaynak ve amaç açısından mistik olmadığı gibi bazı ressamlar da resim yaparken daha somut gerçeklikleri bulmaya çalışmışlardır. Bu doğrultuda Zilczer'e göre; John Covert (1882-1960), "Brass Band" (Şekil 2.18.) adlı yapıtında belli bir müzikal melodiyi alıntılıyıp görsel bir betimlemeyle çağrıştırmayı amaçlayarak; tek renkli yaptığı rölövede tekrar ederek dokunan ve saran davul benzeri şekillerle bando müziğini yenidenürettiği resmiyle izleyiciye aktarmaktadır (Zilczer, 1987: 11).



Şekil 2.18. John Covert, "Brass Band", 1919, (Zilczer, 1987:11).

1930lardan bu yana, Charles Sheeler (1883-1965) fabrika manzarası olan resimlerinde soyut birer görsel yapı çağrıştırmak amacıyla onlara müzikal isimler vermiştir. “Fugue” (1940) ile Sheeler müzikal analogiyi makine estetikleri ile birleştirmiştir. Zilczer, resmin ana motifi olan sıra sıra dikey şekilde uzanan bacalar müziksel füğün ardı ardına gelen tematik varyasyonlarına göndermede bulunduğunu söyleyerek, bu gönderme ile yapılan alıntılama işlemi Sheeler’in çağın endüstriyel temasının bileşenlerinden boyalar ve tuvaler ile yenidenüretilmiş bir füğ meydana getirdiğini belirtmektedir. Counterpoint ve Architectural Cadences gibi müzikal isimleri tercih eden Sheeler’in diğer bir sinestezik yağlı boya resmi olan “Music in the Air”, 1941 (Şekil 2.19.) aynı biçimde alıntılanarak yenidenüretmiştir. Zilczer, ressamın müzik ile bağlantılı görüşü ile birbirine geçen kompozisyonun en belirgin özelliğinin tuvalin üst kısımlarında yer alan buhar ve bulutlar olmasına değinirken; kiriş benzeri bir zincirin bu gözle görülemeyen bu manevi dünyayı kompozisyonun alt kısımlarında endüstriyel bir görüntüye kavuşturmasına dikkat çekerek; alt sağ köşede yer alan iki bacanın füğ motifinden alıntılanarak yenidenüretildiğini belirtmektedir (Zilczer, 1987:17).



Şekil 2.19. Charles Sheeler, “Music in the Air”, 1941, (Zilczer, 1987:17).

Çalışmalarında renklerin de notalar gibi ortak bir tınısı olduğunu belirten ressam A. Macke’nin (1887-1914) “Bach’a Saygı” adlı tablosunda da Bach’ın füğ yapısının resmedildiği görülmektedir. Kompozisyonun temel ilkesi olarak aynı biçimin aynı renkle yinelenmesi ve kompozisyonun kendi içerisinde alt-üst, sağ-sol

ayrımı gerektirmeyen kapalı yapısı yapıtı müzikteki ters devinimli füğ biçimine yaklaştırmaktadır. Zilczer’e göre; renklerin müzikteki kontrapunktal yapının alıntılanarak kullanılması ve parlak renklerden oluşması resmin müzikselliğini artırmakta; müziksel verileri sinestezi yoluyla resimsel öğelere dönüştüren resamlardan olan Georgia O’Keeffe’nin (1887-1986), müziğin gözle görülebilen bir şeylere dönüştürülebileneceği düşüncesiyle “Music - Pink and Blue” ve “Blue and Green Music” (Şekil 2.20./2.21.) gibi seçkin soyutlamalarla resimde sinestezi yoluyla müziksel verilerin yenidenüretimini gerçekleştirmiştir (Zilczer, 1987:4).



Şekil 2.20. G. O’Keeffe, Pink and Blue Music, 1919-1921, (Zilczer, 1987:4).



Şekil 2.21. Blue and Green Music, 1919-1921, (Zilezer, 1987:4).

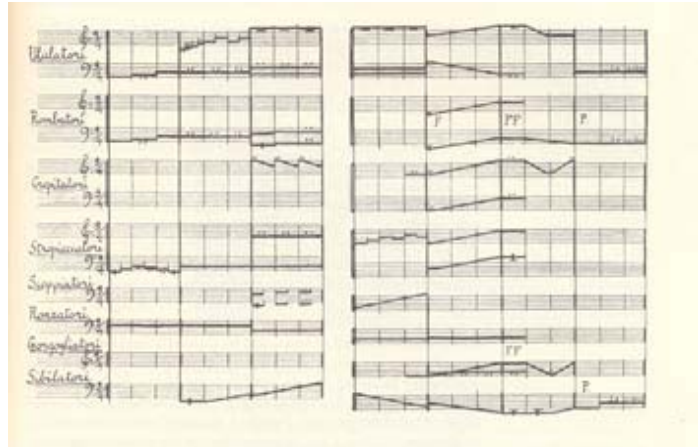
Sinestezinin dışında resimlerinde, müziksel verileri simge olarak görselleştiren ressam G. Klimt'in (1862-1918) görsel sanatları aynı kompozisyonda müzik ve şiirle bütünleştirmenin amaçlandığı sergisinde, Beethoven'in dokuzuncu senfonisinin son bölümünü alıntılararak Beethoven Frizi (Ayrıntı) adlı tablosunda görselleştirmiştir. Esere adını veren Beethoven'in, 9. senfonisinin son bölümü olan Schiller'in "Ode to Joy" (Neşe'ye Kaside) den alıntılanarak yapıt yeniden üretilmiştir (Şekil 2.22.). İpşiroğlu'na göre; insanların mutluluğa erişebilmek için verdiği mücadelenin konu edildiği eserde "Mutluluğa çekilen özlem", ortada yer alan kısa duvarda "Düşmanca güçler" ve son olarak sağdaki uzun duvarda "Tüm dünyaya öpücük" başlıkları altında üç ana tema görülmekte ve bestecinin tınılarla anlattığı bu duyguyu Klimt renklere taşımış; Şekil 18'de görüldüğü üzere koruyucu meleklerin arasında birbirine sarılmış öpüşen çift, bu dünyadaki zorlukları yenip sevgiyle mutluluğa kavuşmayı simgelemektedir (İpşiroğlu, 2006: 37).



Şekil 2.22. G.Klimt, Beethoven Frizi (Ayrıntı), 1901-1902, (İpşiroğlu, 2006: 37).

Figürler bu sahnede uçuyormuş gibi görünmektedirler. Figürlerin dizilişinde her bir figür, biçim, renk ve hareket olarak tekrar ederek, ritmik bir düzen oluşturmuştur. Müziğin içeriksel yorumunu simgeleştirerek yenidenüreten Klimt, senfoninin son bölümü olan müziksel bir veriyi görselleştirmektedir. İpşiroğlu, bu döneme özgü “Jugendstil” olarak adlandırılan “maddeden arınma çabası”nın etkisiyle ressamın, simgelerle müziğin içeriksel yorumunu yaparak müziği görsel bir boyuta taşımaktadır (İpşiroğlu, 2006:37).

Diğer bir yandan resimlerinde müzisyen kimliğinin etkilerini net bir biçimde gördüğümüz L. Russolo’nun (1883-1947) yapıtlarında da göstergelerarası ilişkiler dikkat çekmektedir. “Bir Şehrin Uyanışı” (Şekil 2.23.) adlı yapıtını oluşturan seslerin dinamik özelliklerinden alıntılararak “Bir Arabanın Dinamizmi” (Şekil 2.24.) adlı resminde dönüştürüm işlemine başvuran ve yapıtı yenidenüreten Russolo; araba figürünün soyut bir şekilde ve keskin kırılmalarla sunulan görselliğini, bestesinde kullandığı “Intonorumori”nin kademeli olarak yükselen motor sesine dönüştürmektedir.

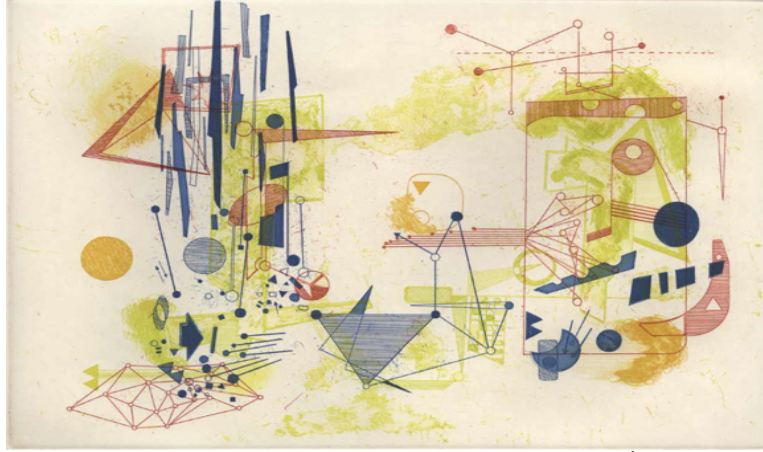


Şekil 2.23. Luigi Russolo, “Bir Şehrin Uyanışı”, 1913, (Aydoğan, 2006:78).



Şekil 2.24. Luigi Russolo, “Bir Arabanın Dinamizmi”, 1911, (Aydoğan, 2006:78).

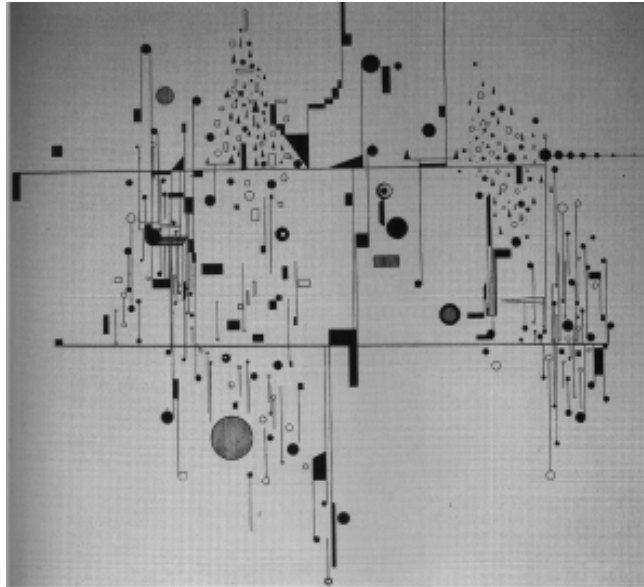
Benzer bir biçimde müziksel verileri alıntılıyıp grafiksel şekillere dönüştürerek yapılan yenidenüretim işlemi, grafiker ve ressam olan besteci Roman Haubenstock- Ramati' nin (1919-1994) yapıtlarında görülmektedir. Yapıtlarındaki simgelerin anlamını bilmeyen ve partisyona bir resim gibi bakan izleyicide de renkler ve işaretler akustik çağrışım uyandırmaktadır. Ressam simgelerle birlikte renkleri de kullandığı için partisyonları soyut resimden ayırt edilmemektedir. Renksiz ve renkli yirmi beş grafikten oluşan 1971 yılında yaptığı “Konstelasyonlar” (Şekil 2.25-2.26-2.27) adlı bestesi için Haubenstock “Bir sayfanın yatay eksenini zaman (zaman=mekan), dikey eksenini ses yüksekliği (kalın sesler= alt, ince sesler= üst) olarak algılanırsa, soyut resmin ve grafiğin biçimlendirme öğeleri olan nota, çizgi ve yüzey müziğin de yazımında temel öğeler olur. Burada önemli olan her bir resimdeki (partisyon sayfasındaki) soyut biçimin zamana bağlı müziksel düşünceden doğmuş olmasıdır. Soyut resmin iki boyutlu yüzeyi burada zaman içinde gelişen görsel- tınısal bir etkinliğin yer aldığı üç boyutlu bir sahneye dönüşür (İpşiroğlu, 2006: 152-154)” sözleriyle müzik- resim arasındaki bağda müziksel verilerin soyut resme ya da grafik diline dönüşüm işlemi olan yenidenüretimi açıklamaktadır.



Şekil 2.25. Roman Haubenstock- Ramati, Konstellationen, 1971, (İpşiroğlu, 2006: 152).



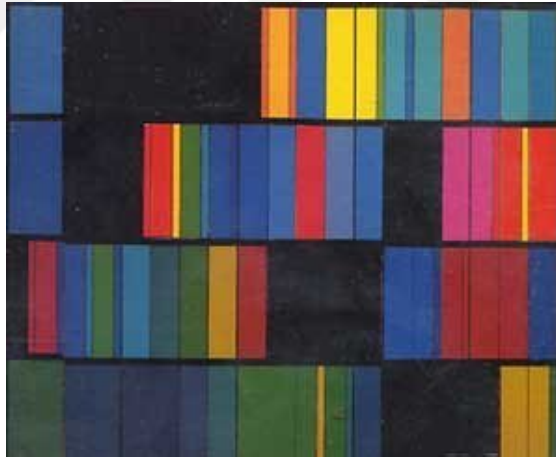
Şekil 2.26. Roman Haubenstock- Ramati, Konstellationen, 1971, (İpşiroğlu, 2006: 152).



Şekil 2.27. Roman Haubenstock- Ramati, Konsallationen, 1971, (İpşiroğlu, 2006: 153).

İpşiroğlu'na göre; tek renkli yüzey üzerinde siyah çizgiler, işaretler ve simgelerin bulunduğu partiyonun ilk sayfalarında yeni simgelerin girmesiyle birlikte giderek artan bir yoğunlaşma başladığına dikkat çekerek, ilk partiyonlarda siyah olan işaretler ve simgelerin diğer resimlerde kırmızı işaretlerin eklenmesiyle, resim yüzeyinin renklenmesi ve poligonlarla, yan yana gelerek piramitler oluşturan üçgenlerle yapıt derinlik kazanmıştır (İpşiroğlu, 2006:153-154). Bu etkiler Haubenstock'un resimlerine parçalı ve çoksesli bir yapıt özelliği kazandırmaktadır.

Bilimsel çalışmalar sonucu müziksel verileri alıntılıyıp renge dönüştürerek tuvale aktaran ressamalarda biri olan L. Veronesi (1908-1998), ölçülebilir ve duygusallıktan uzak olmasını öngördüğü yönteminin, bir yapıtın renklerle okunması için yapılan denemeler olduğunu belirtmektedir. Sesin ve rengin dalgalarından oluştuğunu belirten ressam, bu dalgaların aralarındaki oranları saptayıp ortak paydada buluşturarak resimlerini yapmaktadır (İpşiroğlu, 2006:91). Füg sanatından “Visualisazione cromatica: J.S.Bach contrapunto n.2.” (Şekil 2.28.) ve “Eş Düzenli Klavye” den Bir Füg” adı altında nota yazısını alıntılıyıp renk alanlarına dönüştürerek Bach' ın iki yapıtını yenidenüretmiştir.



Şekil 2.16. Veronesi, Visualisazione cromatica: J.S.Bach contrapunto n.2, 1971, (İpşiroğlu, 2006:91).

Veronesi gibi her sesin belirli bir renginin olduğunu savunmayan Weder'in resimlerinde de temel unsur ses ve renk özdeşliğidir. Bach'ın no.3 BWV. 1068 numaralı suitini alıntılıyıp resme dönüştürerek yeni bir yapıt üreten ressam, her bölüm için müziğin karakterine göre ayrı bir renk seçmiştir. Müzikteki kromatik geçişleri, tek rengin değişik tonlarıyla geçişlere dönüştüren ressam yapıtında müziği görselleştirerek yenidenüretmektedir. Bu resim; I. bölüm Ouverture koyu kırmızı; 2. bölüm Air, ilk bölümün canlı, sıcak rengine karşıt bir hava yaratan mavi-yeşil; Gavot

sarı, canlı; 4. bölümde daha canlı bir dans olan Bourre' de bu sarı altın sarısına dönüşüyor; son bölüm Gigue bağırarak bir kırmızı olarak çözümlenmektedir (İpşiroğlu, 2006:95). Ressam oluşturduğu renk bütünlüğü ile her bir bölüm için aynı rengin değişik tonlarından oluşan dikey ve yataylar kullanarak yeni bir resim üretmiştir.

Aynı şekilde Modest Mussorsky'nin birbirinden bağımsız on resim seçerek müzikleştirdiği “Bir Sergiden Tablolar” adlı piyano eserlerini resimlerinde görselleştiren Hülya Düzenli yapıtlarının boyutlarını müziklerin sürelerine koşut olarak yapmıştır. Mussorsky'nin müziğine zaman ve mekan açısından bakarak yapıtlarına alıntılanan ressam, çizgisel ya da döngüsel olarak algılanan zamanın sürekli devinim içerisinde olması müzikle uyumlu olarak hızlı ya da ağır bir biçimde işlenmiştir. Bu bağlamda resimlerdeki zaman çizgisel akış olarak müziksel zamanla örtüşmekte bu da bir anlatım aracı olarak kullanılmaktadır. Kullandığı sarı, kırmızı ve mavi renklerle karşıtlık yaratarak izleyicinin dikkatini resmin içine çekmektedir. Renkler, her resimde bir önceki ve sonraki resme gönderme yapılarak tablolar arasında bağlayıcı öge olarak kullanılmıştır. Müzikteki ses yükselişlerindeki ani değişimleri ressam renklerle ifade ederek yeniden üretmektedir. Son tablo olan “Kiev'in Büyük Kapısı” (Şekil 2.29.) Mussorsky tarafından törensel ve görkemli bir dille anlatılmaktadır. Müzikte yukarıdan aşağıya ve aşağıdan yukarıya doğru yükselip alçalan oktavlar alıntılanarak halkın kapıdan geçişi görselleştirilmiştir. Ressam son tablosunda önceki tablolarda kullandığı bütün renkleri kullanmıştır. Dalgalanarak hızla aşağı ve yukarıya doğru yönelen renkler hızlı bir devinim içerisinde müziğin armonik yapısına uyum sağlamaktadır. Resmin sağ üst yanında bulunan çan, müzikte kullanılan kilise çanlarına göndermedir (İpşiroğlu, 2006:102-103).



Şekil 2.29. Hülya Düzenli, “Kiev” in Büyük Kapısı”, (İpşiroğlu, 2006:102).

Müziksel verilerin resim sanatındaki yenidenüretimi ressamalar için yeni yapı ve ifade öğelerinin oluşmasına sebep olmuştur. Yapıtlardaki zıtlıkların armonik birlikteliği ve soyutlanan elementlerin iç içe geçmeleriyle oluşan kontrapunktal (noktaya karşı nokta) özellik, polifoni (çokseslilik) terimini de beraberinde getirmiştir. Aynı zamanda profesyonel bir müzisyen olan ve Bach füğ yapısının verilerini resimlerinde yenidenüreten Paul Klee’ nin yapıtlarında öne çıkan en belirgin özelliği de füğsel yapının oluşturduğu çoksesliliğidir.

III. BÖLÜM

3. PAUL KLEE' nin RESİMLERİNDE J.S.BACH FÜG FORMUNUN YENİDENÜRETİMİ

Bu bölümde araştırmanın alt problemlerine ilişkin verilerin çözümlenmesi için elde edilen bulgular ve bulgulara ilişkin yorumlar yer almaktadır. Alt problemlere yönelik elde edilen bulguların açıklamaları yapılmış, daha sonra da yorumlara yer verilmiştir.

3.1. J.S. Bach ve Füg Formu

Say'a göre; 1685te Eisenach'da dünyaya gelen ve 1750'de Leipzig'de hayatını kaybeden Bach, çocukluk yıllarında başladığı müzik eğitimine Celle'de Couperin'in müziği hakkında bilgiler edinerek devam etmiş ve bu sayede ilk oda müziği eserlerini yazmıştır. Ayrıca Say, birçok eserler üreten Bach'ın sanatını, Rönesans'tan beri süregelen dinsel ve dindışı çoksesliliğin vardığı doruk noktası olarak nitelendirirken; sisteminde yatay yazıya daha çok önem vererek kendinden önce kullanılan formları mükemmelliğe eriştiğinden bahsetmekte ve Bach'ın, çift temanın önemini sezerek matematiksel bir kavrayışla eserlerini işlemesinden bahsetmektedir (Say, 1992:137- 138). Bu eserleri arasında yazdığı füg eserleriyle füg yapısını doruk noktasına ulaştırmıştır.

Say'a göre füg; "Kaçmak" anlamına gelen, sujet (konu) adı verilen kısa ve karakteristik bir temanın çeşitli taklitleri üzerine kurulan konturpuantal stilde bir kompozisyon olup; XV. ve XVI. yüzyıllarda basit kanonlar şeklinde yazılıp, bu yüzyılların polifonik geleneğine dayanarak geliştirilmiştir (Say, 1992:521). 1650li yıllardan sonra son şeklini alan füg, müzikal anlatım formlarının zirvesi kabul edilmektedir. Say' a göre; XVIII. yüzyılın ilk yarısında fügü doruk noktasına ulaştıran J.S.Bach olmuş; Beethoven öz ve dil yönünden yenilemiş; XX. yüzyılda Bartok ve Stravinsky fügü bir deneme alanı olmaktan ileri götürmek istememiş ve günümüzde ise geçmişe ilişkin bir form bilgisi olmaktan öteye geçememiştir (Say, 1992:521-522).

Aktüze'ye göre ise; belirgin karakterde ve uzun olmayan, bir oktav içinde kalan, sağlam yapıda armonik bir tema üzerine konturpuanın belli temalarıyla gelişen füğde, iki tema kullanılırsa buna “Çift Füg”, üç tema olursa “Üçlü Füg”, dört tema olursa “Dörtlü Füg” adı verilmekte ve füğdeki esas unsurlar Ana Tema, Cevap, Karşı Tema ve Stretto olup; buna yardımcı unsurlar Epizodlar, Org Noktası ve Coda olarak tanımlanmaktadır (Aktüze,2010:226-227). Aktüze füğ yapısını, tüm esere temel oluşturan ana temanın esas tonalitede ilk ses tarafından, tek sesli ve akılda iyice kalabilmesi için “serim” adı verilen eşliksiz sunuluşu ile başlamakta; sonra diğer sesler, partiler birbiri ardına temayı taklit ederek devam etmekte ve ikinci ses bir beşli tiz dominantta bir cevap benzeri duyururken ilk ses konturpuanı yapmakta; temanın her tekrarında ona eşlik eden motife de karşı tema adı verilmektedir (Aktüze,2010:226-227). Ayrıca Aktüze, ana temanın nota değerlerinin ikiye dörde katlanarak büyütülmesi ya da yarıya, çeyreğe indirerek küçültülmesi, değiştirilmiş şekilleri, tema bitmeden alınıp başka derecede tekrarı ya da tiz sesleri veya akorları pese, pesleri tiz oktavlara alarak Yengeç yürüyüşü adı verilen ve son noktadan ilk noktaya kadar tersine tekrarın bestecinin isteğine bırakıldığını belirterek (Aktüze,2010:226-227); Klee'nin yapıtlarında resmedilen füğ yapısına da koşutluk oluşturmaktadır.

Latince “kaçmak” anlamına gelen “Fuga” sözcüğünden türeyen füğ sözcüğü, birbirini izleyen, taklit eden ve bir anlamda birbirlerinden kaçan partilerden oluşmaktadır. Altinel ve Büke'ye göre; “Füg” ifadesi müzik tarihinde ilk kez Alman gezgin Oswald von Wolkenstein (1377– 1445) tarafından XV. yüzyılda kullanılmış; o dönemde birbirini taklit eden partiler aynı sestten girerek aralarında yalnızca basit bir kanon ilişkisi bulunuyorken, XVI. yüzyılda vokal müzikte büyük yaygınlık kazanan motetleri örnek alarak geliştirilen “Ricercare”, Barok dönem füğünün ilk örneği olarak gösterilebilmektedir (Altinel ve Büke, 2006). Bir konunun farklı partilerde işlendiği füğ oldukça benzer yapısı olan “Ricercare” gibi, vokal biçimlerden çalgı müziğine geçen “Canzona” da, taklitli yazının kullanıldığı bir diğer örnektir. Altinel ve Büke'ye göre; her iki örnekte de füğ yazısının kullanıldığı kesitler peş peşe sıralanmış ve XVII. yüzyılda “Toccata”, “Fantasia”, “Praeludium” gibi başlıklar altında bestelenen yapıtlarda füğ yazısının kullanıldığı bölümlere sıkça

rastlanmış ama bir müzik biçimi olarak “fg”, ancak Bach’ın yapıtlarıyla zirveye ulaşmıştır (Altınel ve Bke, 2006).

Fg boyunca, her zaman fg konusuyla birlikte kendini duyuran tematik özelliğe sahip başka bir ezgi partisi varsa, buna da “Karşı Konu” adı verilmektedir. “Karşı Konu” ilk defa “konu”nun duyurulduğu partinin devamı olarak “yanıt” partisiyle birlikte duyurulmaktadır. Anthony’ ye göre; “Karşı Konu” ya oluşturulan figürler, genel olarak “konu”nun figürlerinden başka yapıda özellik taşımakta; “Karşı Konu”, “konu” ile aynı anda duyulduğundan dolayı, ondan daha baskın bir özelliğe sahip olmamaktadır ve her ikisi de fg boyunca gelişme öğeleri içeren zengin bir ses malzemesi sunmaktadırlar ve fgn gelişimi içinde, fg temasının duyulmadığı “ara müzik” adını alan kesitler, “konu”, “karşı konu” hatta “coda” yı oluşturmuş figürlerin bazı parçacıkları üzerine kurulmuştur (Anthony, 1997; akt. Kaya,2009; 31,35).

Altınel ve Bke’ ye göre; “Ara müzikleri” iki fg konusu arasında yalnızca bir bağlantı özelliği taşımamakta; aynı zamanda bestecinin yaratıcılığının ve buluşlarının sergilendiği kesitler olarak da ilgi çekici olmakta ve “Konu” lar fgn gelişimine ve tonal kurgusuna göre farklı tonalitelerde duyularak, yapısal değişikliğe uğratılabilmektedir (Altınel ve Bke, 2006, 282). Ayrıca Altınel ve Bke; bunlar arasında “konu”nun ritmik değerlerinin büyütülmesi ya da küçültülmesi, ters hareket yoluyla aralıklarının yönünün değiştirilmesi (evrilmesi) sayılabileceğinden bahsederek, fgn gelişiminde bazen “konu”ların farklı partilerde üst üste duyulabilmesinden; bir partide “konu” bitmeden diğer partide “konu” kendini duyurursa buna “dar” ya da “sıkı” anlamına gelen “stretto” (sıkışma) adının verilmesinden ve genelde “stretto” ları fgn sonlarına doğru daha yoğun duyulmasından ve buna bağlı olarak bazen birden daha fazla fg konusunun da işlendiğinin görülmesinden söz etmektedirler (Altınel ve Bke, 2006, 282).

Sonuç olarak karşıtlık, okseslilik, tekrarlar, eşit aralıklarla ilerleyerek art arda duyulan iki veya daha çok sesin birbirini sürekli taklit etmesiyle oluşan sürekli döngüsel bir notasyon yazımı olan kanonsal yapı ve ana melodinin değişik varyasyonlarla yansıtılması fg yapısının karakteristik özellikleri arasında yer almaktadır.

3.2. Paul Klee'nin Resimlerinde Bach Füg Formunun Yenidenüretimiyle İlgili Örnekler

İsviçreli ressam Paul Klee 18 Aralık 1879 yılında, Alman müzik öğretmeni Hans Klee ve İsviçreli solist Ida (Frick) Klee'nin ikinci çocukları olarak Bern yakınlarındaki Münchenbuchsee'de dünyaya gelmiştir. Ailesi 1880'de Bern'e yerleşen ve müzisyen bir ailede büyüyen Klee, henüz okul yıllarındayken sanatla ilgilenmeye başlamıştır (Düchting, 1997:13). Bern'de kaldığı yıllarda orkestra da keman çalarak konserlere katılmış ve bunun yanında müzik eleştirmenliği yapmıştır. Dolayısıyla resim kompozisyonundaki renk armonisinin ritmik uyumu söz konusu olduğunda, kaçınılmaz olarak müzikten yararlanmıştır. 1898 yılında Münih'e gelerek Hans Knirr'in ve Franz von Stuck'un yanında resim çalışmalarına başlamıştır (Düchting, 1997:13). 1901'de Stuck'un gelenekçi eğitim anlayışına tepki olarak okuldan ayrılan Klee, heykeltıraş Haller ile birlikte altı ay Roma'da kalmış ve burada Rönesans döneminin eserleriyle ilgilenme fırsatı bulmuştur. 1906 yılında piyanist Lily Stumpf ile evlenerek Münih'e yerleşen ressamın, 1907 yılında Felix Klee adında bir oğlu olmuştur (Düchting, 1997:13). İlk sergisini 1910 yılında açan Klee, 1912 yılında Der Blaue Reiter sergisine, Bern ve Münih'teki Sezession'lara katılmış; 1924 yılında Kandinsky'nin de aralarında olduğu Blaue Rider grubunu kuran ressam, 1921-31 yılları arasında Bauhaus'ta dersler vermiş ve burada geliştirdiği eğitim yöntemlerini daha sonra Pädagogisches Skizzenbuch adıyla yayımlamıştır (Düchting, 1997:13). 1931-33 yıllarında Düsseldorf Sanat Akademisi'nde dersler veren Klee, Naziler tarafından bu görevinden alınmış, eserleri de 1937 yılında “yoz sanat” sergisine alınarak “Alman sanatı”nın dışında bırakılmıştır. Ressam 29 Haziran 1940 yılında Locarno-Murano'da hayatını kaybetmiştir (Düchting, 1997:13).

İpşiroğlu'na göre; resim ve müzik arasında kıyaslamalar yapan ressam, Mozart ve Bach müziğini diğer müziksel otoritelerin üzerinde tutmuş; müziğini dinlemeyi ve icra etmeyi en çok sevdiği besteci olan Bach, Klee için sanatın en ulaşılmaz yerinde görerek, bestecinin uzaysal ve dünyasal müziğin birleşimini sunması Klee' nin resim sanatındaki amacına ulaşmasında belirleyici bir rol oynamıştır (İpşiroğlu, 2006:76). Böylece Bach'ın füg eserlerinin yapısal özelliğini yapıtlarında resim tekniğiyle yenidenüretmiştir.

İpşiroğlu, Klee' nin yaratıcılığında müziğin etkisini vurgulamak için 1985 yılında Oslo'da açılan "Klee ve Müzik" adlı sergide ressamın müzikle ilgisi olan bütün eserlerinin yer aldığından bahsederek, Klee'nin hayata bakışını kaos-kozmos, şeytansal- tanrısal, ölüm- yaşam gibi karşıtlıklardan oluştuğunu ve Klee için karşıt güçlerin eşzamanlı var olan güçler olara görüldüğüne dikkat çekmektedir (İpşiroğlu, 2006:76).

*"Şeytansallık eşzamanlılık içinde tanrısalla
bütünleşmeli, ikiliği (dualizm) ikilik olarak ele almamalı,
bunları birleştirerek bir bütün oluşturmali. Çünkü hakikat
tüm öğelerin birden göz önünde tutulmasını gerektirir
(Klee,1979:873, akt. İpşiroğlu, 2006:77)".*

Bu bağlamda zıtlıkların armonik bütünlüğü Klee'nin yapıtlarındaki biçimlendirme kuramının temelini oluşturmaktadır. Bu açıdan bakıldığında Bach'ın yapıtlarında yatay ses çizgilerini dikey bir armoniyle taşınması, seslerin eşzamanlı yürüyüşü ve tüm bu olgunun yapıtlarının kurgusunu oluşturması; Klee' nin bu olguyu resimsel bir dile dönüştürerek kendi yapıtlarında da polifoniye ve eşzamanlılığı yenidenüretmesini sağlamıştır. Böylece yapıtlarında parçadan bütüne doğru yönelirken bütünlüğü sağlayabilmek için en yetkin örneği Bach müziğinin füğ yapısında bulmuştur.

Klee' nin yapıtlarında resimsel bir dilde yenidenüretilen polifonik yapının temelini oluşturan J.S. Bach'ın füğ yapısına baktığımızda, motifsel bir karşılıklı ilişkiye ilişkin çeşitlik ve farklılığın çok olmasına rağmen birlik ve bütünlük en önemli özelliktir. Black'e göre; yapıdaki bu düzensizlikler eserin bir bütün olarak füğün kontrapunktal (noktaya karşı nokta) gelişimindeki aşamaları en iyi şekilde ifade etmekte; birbirine zıt olan motifler sürekli olarak hem kendisinden önce gelene bir karşılık hem de kendisinden sonra gelene hazırlık işlevi görmektedir (Black, 2011:2).



Şekil 3.1. P.Klee, Insula Dulcamara, 1938, (İpşiroğlu, 2006:76).



Şekil 3.2. J.S.Bach, Prelude and Fugue in F Minor BWV 534, (Mugellini, 1997).

Klee, resmi de müzik gibi zamansal bir yapıda değerlendirmiştir. Müzikle ilişkili olan pek çok resim yapmış, zamansal düzenlemeyi bu kompozisyonlardaki renk kullanımı ile sağlamaya çalışmıştır. F g yapısından esinlenerek gerçekleştirdiği resimlerinde, boşlukta birbirini tekrar eden farklı tonlardaki formlar yer almaktadır. İpşiroğlu'na göre; Klee'nin renkli f glerini gerçekleştirdiği yıllar (1921) aynı zamanda, müzikte Yeni Klasik ilik ile birlikte Bach, Mozart gibi geçmiş dönem bestecilerine ilginin uyandığı yıllar olması açısından önemli g r lmektedir (İpşiroğlu, 2006:76). Bu açıklamalara koşut olarak Klee' nin dikkat çeken yapıtlarından olan “Insula Dulcamara” (şekil 3.1.) adlı resminde ressamın biçimlendirme kuramında geliştirdiği düşünceler, eşzamanlılık ve  okseslilik özellikleri resmin kompozisyonunu belirlemektedir. İpşiroğlu; kelime anlamı olarak “insula” ada; “dulcamara” ise “dulcis” (tatlı) ve “amarus” (acı) kelimelerinin birleşiminden meydana geldiğini; yapıtta ölüm- yaşam, sonluluk- sonsuzluk, statik-mekanik ve doğa- teknik olguların evrensel oluşum içerisinde bütünleştiğini belirtirken; birbirine geçen saydam renklerden oluşan resmin zemini üzerindeki kalın siyah çizgilerin karşıt g  leri temsil ettiğini, resmin üst kısmında iki yanında havayı ve suyu simgeleyen yarım dairelerin arasında giden bir geminin görüldüğünü açıklarken; yapıtın merkezinde bulunan kafa fiğ r n n  l me, fiğ r n alt kısmında bulunan rakamın ise insan yaşamının bir defaya özgü oluşunu simgelediğine dikkat çekmektedir (İpşiroğlu, 2006: 81). Ayrıca İpşiroğlu; sonsuzluğun simgesi olan kıvrılarak uzanan siyah ve uzun çizginin, evrensel döngünün sonsuzluğunu; bu çizginin bölünmüş olmasının ise dünya yaşamının sınırlılığını betimlediğini açıklamaktadır (İpşiroğlu: 2006: 81;82).

Köse'ye g re¹; Klee'nin İnsula Dulmacara adlı eserinde resmin adından başlayarak zıtlıkları bir tekrar ve bu tekrarlarda devam eden bir düzeni ortaya koymaktadır. Resimde  izgisellikle  n planı renklerin düzeniyle de arka planı yine bir zıtlık ilişkisi içinde görmek mümkündür. Aynı şekilde çizgiyle noktayı ön planda kullanırken arkada da kırmızı yeşil renkleri kontrast dokusal düzlemde devamlılık gösterecek şekilde kullanarak  n ve arka plan arasında bu tavrıyla zıtlığın bir düzen içinde döngüsel bir hareketle devamlılığı sağlamıştır. Aslında bu ritmin ta kendisidir. Ayrıca dikey çizgilerle resmin dışarıdan içeriye sürekliliği sağlanmıştır. Resmin

¹ (O. Köse, yazılı görüşme, 12Aralık, 2013).

içinde de sol ve sağ köşelerde birbirini tekrar eden yarım dairelerde bu döngüyü açık koyu, ölüm yaşam, sonluluk sonsuzluk ve doğa teknik olguları gibi zıtlıklar sağlamış, böylece arka plandaki birbirini farklı şekillerle tamamlayan biçim ve motif tekrarlarındaki zıtlıklarla da resmin hiyerarşisi içindeki bütünlük sağlanmıştır. Resmin merkezinde kullanılan figüratif yapının üstünde kalan çizginin iki ucundaki çizgisel karakterlerdeki zıtlık aslında resmin bütününde algıladığımız döngüsel zıtlığın resmin bütünü için geçerli olan kontrapunktal yapıya uygun olduğu söylenmelidir.

Kodal'a göre²; Klee, *Insula Dulcamara* adlı resminin kurgusunu temelde benzer yapıların oluşturduğu zıtlıklar ile örmüştür. İlk bakışta saydam renk bloklarının üzerinde koyu sert çizgiler göze çarpmaktadır. Daha detaylı incelendiğinde resmin elemanları plastik ve anlam düzeyinde hem birbirine benzerlikler hem de zıtlıklar göstermektedir: Örneğin resmin sağ ve sol üst kısmında yer alan yarım daire biçimi bir taraftan birbirinin benzeri iki biçimin tekrarı iken bir taraftan da renk ve yön olarak karşıtlık göstermektedir. Ayrıca soğuk ve açık renklerin tekrarlarının oluşturduğu zeminin üzerine atılan sıcak renk lekeleri ve koyu çizgilerin oluşturduğu zıtlıklar ile de bir denge ve uyum sağlanmıştır. Aynı biçimde çizgilerin formlarının kimileri yumuşak organik bir yapıya sahip iken kimileri de sert köşeli özellikleri belirgindir. Gerçekte resmin tümü buna benzer zıtlıklar kullanılarak örülmüştür. Özetle birim tekrarları ve zıtlıkların oluşturduğu bu kurgunun ana yapısı müzikte ki füğ yapısı ile örtüşmektedir.

Resimdeki füğsel özellikler; birbirine zıt melodilerin birlikte ilerlemesiyle oluşan kontrapunktal (noktaya karşı nokta) yapı, resimsel özellik olarak, birbirine zıt olan figürler sürekli olarak hem kendisinden önce gelene bir karşılık hem de kendisinden sonra gelene hazırlık işlevi görerek bütünlüğü sağlamasına karşılık gelmektedir. Görüldüğü üzere füğ yapısındaki kontrapunktal yapı Klee'nin "*Insula Dulcamara*" adlı yapıtında birbirine zıt yönde olan figürlerin kendisinden önce gelene bir karşılık, sonra gelen figürlere ise hazırlık işlevi görerek bütünlüğü sağladığı görülmektedir. Bu bakış açısıyla sanatçı pastiş yöntemiyle kontrapunktal yapıyı kendi biçimine dönüştürerek yeni bir yapıt üretmiştir. Bu doğrultuda bir sanatçının başka bir sanatçıya ait bir yapıtının farklı bir bağlamda, yeni işlevlerle

² (T.Kodal, yazılı görüşme, 07Ekim, 2013).

dönüştürme işlemi olan yenidenüretim yöntemiyle oluşturulan “Insula Dulcamara” farklı bir anlamla donatılmıştır.

Füg formu yapısında önemli bir özellik olan motifsel çeşitlik ve farklılıkla birlikte birlik ve bütünlüğün sağlanması, Klee’nin bu yapıtında da dikkat çekmektedir. Yapıttaki bu düzensizlikler eserin bir bütün olarak füğün kontrapuntal gelişimindeki aşamaları en iyi şekilde ifade etmektedir. Yapısal olarak füg temasının resim dilinde yenidenüretimiyle birbirine zıt olan figürler sürekli olarak hem kendisinden önce gelene bir karşılık hem de kendisinden sonra gelene hazırlık işlevi görerek aynı zamanda bütünlüğü sağlamaktadır.



Şekil 3.3. P. Klee, Highway and Byways, 1929, (Düchting, 1997: 23).

J.S. Bach
Prelude and Fugue in D Major
BWV 532



Şekil 3.4. J.S.Bach, Prelude and Fugue in D Major BWV 532, (Mugellini, 1997).

Klee çizgisel yapılarında yenilikçidir, dinamik çizgilerde zenginlik yaratmıştır ve bunları müzik notaları gibi yapısal grid sistemine empoze etmiştir. Yatay çizilmiş çizgileri içeren kompozisyonlarını ele aldığımızda, ayrı ya da yapısal formlar renklerle aydınlanmış ve özel bir niteliği içeren ritmik bir form verilmiştir. Dücthing'e göre; Klee bu görsel artikülasyona dikey ya da eğimli(yan) çizgilerin yatay çizgilerle iki yarıma, dört çeyreğe bölme sistemine “ kardinal-esas gelişmelerle” olarak tanımlamış ve müziksel gösterimi çağrıştırmıştırdan dolayı bu yapıyı geliştirmiştir (Dücthing, 1997: 23). Bu yöntemle geliştirilen müzikal yapının örneği ise “Highway and Byways” (Şekil 3.3.) adlı tablosudur. Dücthing'e göre; renklerin değişken kuvveti ile birlikte düzenlemedeki yükselişler ve düşüşler müzikteki oktav gidişlerini tanımlamakta; Bach'ın füg temalarında kullandığı en

önemli biçimlendirme öğelerinden olan belli bir temanın, nota değerlerinin küçülerek ya da büyüyerek yinelenmesi, temanın değişik ses perdelerinde değişik değerlerle aynı anda verilmesi Klee' nin bu yapıtında bulunan dar, geniş, büyüyerek ya da küçülerek ilerleyen yolların kesişmesinde nota değerlerinin bölünmesinde olduğu gibi bir düzende kullanılmaktadır (Düchting, 1997: 23- 24).

Köse'ye göre³; Klee bu resminde bir kez daha bize göstermiştir ki resmin adından da başlayarak zıtlıklarla oluşturduğu resmin hiyerarşisi içinde birbiriyle dengeleyerek bir ritm oluşturmuştur. Eserin plastik egemeni olarak “hareketi” gösterebiliriz. Hareketi ritme taşıyabilmek için sıklık seyreklik, azlık çokluk, açık koyu, boş dolu, uzun kısa gibi tekrarlar döngüsel bir biçimde yatay hareketler bir koram içinde oluşturulmuştur. Bu yatay hareketler dikeysel olarak renkle birlikte turuncu, mavi ve yeşilin kendi içinde döngüleriyle yukarıya doğru yükselen bir değer göstermektedir. Yükselen bu ritim en üstte yatay hareketle durdurulmuştur. Bu durdurma eylemi aslında resmin geriye dönük olarak yukarıdan aşağıya ritmin tekrarını ve devamlılığını sağlamaktadır. Bu da füğ yapısının karakteristik özelliklerine uymaktadır.

Kodal'a göre⁴; Klee'nin “Highway and Byways” adlı resminin kurgusunda iki temel nitelik göze çarpmaktadır. Birisi yatay ve dikey çizgilerin birbirlerini keserek oluşturdukları alanların düzenlenmesi, diğeri ise bu alanların birbirlerine zıt renkler ile bezenmesidir. Böylelikle büyük-küçük alanların birbirlerini kesmesi, sıklık-seyreklik ilişkileri ve zıt renklerin oluşturduğu titreşim sayesinde resimde yoğun bir hareketlilik gözlemlenmektedir.

Resimdeki füğ özellikleri, oktav gidişlerinin alçalıp yükselerek diğer partiyonlarda da tekrar edilmesiyle melodide yaratılan hareketlilik ile belli bir temanın, nota değerlerinin küçülerek ya da büyüyerek yinelenmesi, temanın değişik ses perdelerinde değişik değerlerle aynı anda verilmesi, resimsel özellik olarak, dar, geniş, büyüyerek ya da küçülerek ilerleyen yolların (füğdeki partiyonlar gibi) kesişmesinde nota değerlerinin bölünmesinde olduğu gibi bir düzende kullanılmasına karşılık gelmektedir. Yapıtta renklerin değişken kuvveti ile birlikte düzenlemedeki yükselişler ve düşüşler pastiş yöntemiyle, füğ yapısında melodide sağlanan hareketliliğe koşutluk oluşturmaktadır. Bununla birlikte füğ yapısındaki belli bir

³ (O. Köse, yazılı görüşme, 12Aralık, 2013).

⁴ (T.Kodal, yazılı görüşme, 07Ekim, 2013).

temanın, nota değerlerinin küçülerek ya da byyerek yinelenmesi, temanın değişik ses perdelerinde değişik değerlerle aynı anda verilmesi, resimde değişik formlarla ilerleyen yollar biçeminde yeni bir anlamla donatılarak yenidenretilmiştir.



şekil 3.5. P. Klee, Nocturne for Horn, 1921, (Dücthing, 1997: 25).



Şekil 3.6. J.S.Bach, Prelude and Fugue in C Major BWV 846 (Mugellini, 1997).

Yapıtlarına verdiği isimlerde müzikal bir terim olan “polifonik-çoksesli” terimini kullanan Klee dikkatleri resmindeki stilistik unsurların ve çeşitli resimsel elementlerin oluşturduğu eş zamanlı seslere çevirmiştir. Dücthing’e göre; ressamın “Polyphonic Setting for White” adlı yapıtı da bu duruma örnek teşkil ederken resimde, her yöne uzanan dairesel katmanlar uygulamış; renk teorisi adını verdiği bu tekniğin en önemli boyutunu, farklı bir renk ilişkileri paradigması olan “tümlük kanonu” kompozisyonu oluşturarak, burada ana ve ikincil renkler arasındaki sürekli var olan dairesel hareketi titreşimli ve döngüsel bir biçimde yorumlamıştır (Dücthing, 1997: 25). Aynı zamanda ressamın renk ve müzik arasında gördüğü yakın ilişkiyi de bu durum örneklemiştir. Dücthing, resimlerin içinde var olan ritme ek olarak renklerin derecelendirilmesi, bireysel bir tarzda grafik elementlerinin de eklenmesiyle vurgulandığını belirtmektedir (Dücthing, 1997: 25-27). Bu üslup “Nocturne for Horn” (Şekil 3.5.) adlı yapıtında görülmektedir. Değiştirme, yansıtma

ve çevirme tekniğini kullanarak resimsel öğelerin dairesel hareketi titreşimli ve döngüsel bir biçimde yorumlanması füğ yapısının bu resimlerdeki kompozisyonun yapısını belirlemekte önemli bir temel oluşturmaktadır.

Köse'ye göre⁵; resim bir bütünün veya bir zamanın üç ayrı evresini ve/veya parçasını bir temanın bir biçim üzerinden tekrarıyla açık koyu zıtlığının bir rengin tonlarının kullanılmasıyla döngüsel bir devamlılık sağlanmıştır. Bu döngü ana biçimsel yapı olan dairesel harekete karşılık üçgen hareketlerin birbiri içinde tekrarıyla rengin lekeye olan etkisi ana biçimler üzerinde açık koyu kontrastlı bu zıtlığı tamamlamak içinde rengin gri değerleri tamamlayıcı unsur olarak kullanılmıştır. Işığın renge, rengin lekeye yansıtılması dairesel ve döngüsel bir süreklilik göstermekte bu da bize çok sesliliğin eş zamanlık göstererek kanonsal yapıyı işaret etmektedir.

Kodal'a göre⁶; Nocturne for Horn adlı resim üç ayrı parçaya ayrılmış, her bir bölmede farklı düzenlemeler yapılmıştır. Her bölme birbirinden farklı olsa da ortak görsel duyumsamada birleşmektedir: resmin kurgusu oluşturulurken koyu fon üzerine kırmızı rengin açık-koyusu kullanılarak benzer geometrik biçimlerin tekrarı, sarının şiddetine karşıt gri değerler kullanılması, yer yer dairesel biçimlerin döngüsel bir kurguda birleştirilmesi ve bunların yansımalarının kullanılması yöntemi tercih edilmiştir. Bir başka deyişle; birbirinden farklı/çok sesli yapıların bir araya gelerek ortak bir söyleşi içerisinde birleştiği görülmektedir.

Resmin füğsel özellikleri tekrar, varyasyon, kanonsal yapı ve bunun beraberinde gelen çokseslilik resimsel özellikler olarak, değiştirme, yansıtma ve çevirme tekniğinin kullanılmasıyla, dairesel hareketi titreşimli ve döngüsel bir biçimde yorumlanmasına ve eşzamanlılığa karşılık gelmektedir (Şekil 3.6.). Yapıta baktığımızda ressam değiştirme, yansıtma ve çevirme tekniğiyle; resimsel öğelerin dairesel hareketini titreşimli ve döngüsel bir biçimde yorumlayarak füğ yapısının karakteristik özelliklerinden olan tekrar, varyasyon ve kanonsal yapıyı resmetmektedir. Ressam pastiş yöntemiyle kendi biçimine aktararak yeniden ürettiği bu yapıyla füğ yapısında çoksesliliğin karşılığı olan eşzamanlılığı elde etmektedir.

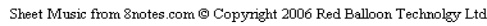
⁵ (O. Köse, yazılı görüşme, 12Aralık, 2013).

⁶ (T.Kodal, yazılı görüşme, 07Ekim, 2013).



Şekil 3.7. P. Klee, Polyphonic Setting for White, 1930, (Düchting, 1997:79).

J.S.Bach



Tekniğinin sadece renk derecelendirilmesiyle yatay alan şeklinde sınırlandırmayan ressam aynı zamanda renkleri dairesel bir şekilde katmanlar haline getirerek “Polyphonic Setting for White” (Şekil 3.7.) adlı yapıtında olduğu gibi her yöne yayılmalarını sağlamıştır. Dücthing’e göre; “Polyphonic Setting for White” adlı yapıtında üst üste çakışan dikey çizgilerden oluşan yatay yapının üzerinde mavi, kırmızı ve sarıdan oluşan parlak ışıldayan renkler boş zeminde beyaz bölgenin etrafında gruplandırılmış; açık renk değerlerinin üst üste çakışması ince tonların oluşturduğu zengin bir ölçeklendirmenin sonucunda karışık renkteki kahverengi gölgeler ortaya çıkmış ve tümlük kanonu tekniğinde olduğu gibi bu renkler beyaz bölgenin etrafını çevirmekte ve bu yapıyı da kompozisyonun merkezine yerleştirmektedir (Dücthing, 1997:79). Bu teknikle, eşit aralıklarla ilerleyerek art

arda duyulan iki veya daha çok sesin birbirini sürekli taklit etmesiyle oluşan ve sürekli döngüsel bir notasyon yazımı olan kanon yapısını resmetmektedir.

Köse'ye göre⁷; resimde aslında her titreşim(reng) kendi içinde bir durağanlık yaratırken daha büyük ve/veya küçük titreşimler daha farklı ve birbirini tamamlayan renkler çıkarmış buda durağanlığa rağmen döngüsel ve sürekli değişime uğrayan bir ritm oluşturmuştur. Resimde ayrıca açık koyu ve renk kontrastlarının ara değerlerinin beyazdan başlayarak, tekrar beyaza gelen bir döngüsel girdap yarattığı görülmektedir. Bunların dışında resimde başından başlayarak geometrik olarak dikey yatay çizgilerin oluşturduğu kare ve dikdörtgenlerin birbirlerini takip ederek dairesel bir değişim göstermesi kanonsal yapıya uygundur.

Kodal'a göre⁸; Klee'nin Polyphonic Setting for White Resminde beyaz zemin üzerine mavi, kırmızı ve sarı renk blokları yerleştirilmiştir. Bu bloklar büyük-küçük olmasının yanı sıra şeffaflıkları ile üst üste çakışmalarıyla yeni renk değerleri ortaya çıkartmıştır. Aynı biçimlerin belirli aralıklarla tekrar edilmesiyle oluşturulan döngüsel bir kompozisyonla kanonsal bir yapı oluşturulmuştur.

Resmin füselsel özelliği kanon yapısı resimsel özellikler olarak, üst üste çakışan dikey çizgilerden oluşan yatay yapının üzerinde parlayan renkler boş zeminde beyaz bölgenin etrafında gruplandırılmıştır. Döngüsel bir şekilde sürekliliği olan bu renkler kanonsal bir yapıda resmedilmiştir (Şekil 3.8.). Füg yapısında bulunan kanon biçiminin, "Polyphonic Setting for White" adlı yapıtta üst üste çakışan dikey çizgilerden oluşan yatay yapının üzerinde parlayan renklerin, boş zeminde beyaz bölgenin etrafında gruplandırılmasıyla oluşturulan döngüsel yapıyla resimsel bir dile dönüştürüldüğü görülmektedir.

⁷ (O. Köse, yazılı görüşme, 12Aralık, 2013).

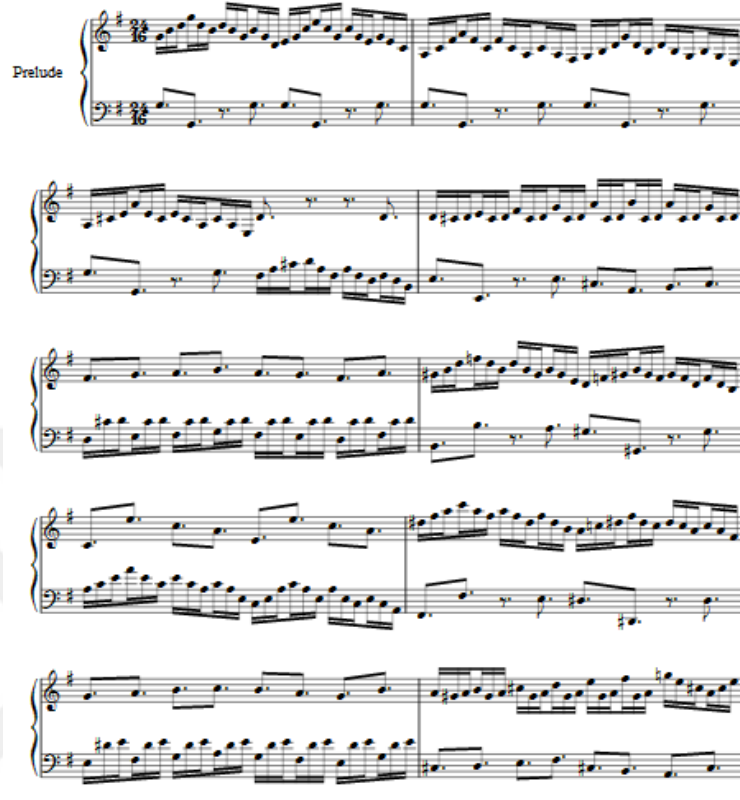
⁸ (T.Kodal, yazılı görüşme, 07Ekim, 2013).



Şekil 3.9. P. Klee, Red Fugue, 1921, (Düchting, 1997:82).

Prelude and Fugue No.15 in G Major
from Book 1 of the Well-Tempered Clavier, BWV 860

JOHANN SEBASTIAN BACH



Şekil 3.10. J.S.Bach, Prelude and Fugue in G Major BWV 860, (Mugellini, 1997).

Ressam yarattığı kompozisyonlarda zamansal olarak geçişi açıklamak için farklı bir yöntem geliştirmiştir. “Red Fugue” (Kırmızı Füg) de olduğu gibi renklerin ve biçimlerin yüzen bir formda ilerlemesi gösterilmektedir (Şekil 3.9.). Resimde kullanılan simgeler çeşitli katmanlarda üst üste getirilmiştir. Renk değerleri olarak açık tonlardan gittikçe koyulaşmaktadır. Dücthing’e göre; zamansal olan geçicilik elementi açık bir şekilde formların kütesinin siyah zeminde gittikçe daha parlak hale gelmesine kadar görülmekte; tabloda işlenen füg imajlarındaki geçicilik boyutu renk değerlerinin yoğunluğunun çeşitlendirilmesiyle görsel hale getirilmiş ve bu nedenle yeni bir temanın gelişini, renklendirmenin gelişimine bağlı olarak açıktan koyuya ya da koyu tonlardan açık tonlara doğru çeşitlendirerek bağlamıştır (Dücthing, 1997:82). Ayrıca Dücthing, seslerin farklı biçimlerle temsil edildiği kanon benzeri yapıların yuvarlaklar, üçgenler ve karelerin döngüsel bir biçimde ardı ardına gelerek kanonsal çoksesli yapıyı oluşturduğuna dikkat çekmektedir (Dücthing, 1997:82).

Değiştirme, yansıtma ve çevirme tekniğini kullanarak resimsel öğeleri kanonsal bir yapıda sunması yapıtlarındaki çeşitliliği artırırken, elde edilen yapısal formlar, füğ yapısını ve polifonik eşzamanlılığı daha zengin bir biçimde ifade edilmesini sağlamıştır.

Köse'ye göre⁹; Klee Red Fugue çalışmasında fon/biçim ilişkisi kullanmış böylece sonsuza doğru yatay ekseninde yol alan farklı biçimsel ve kontrast tekrarlarla zaman boyutunu yaratmış bu sayede de süreklilik kendi içinde farklı biçimler üzerinde tonal farklılıklarla ritim oluşturmuştur....açık koyu arasındaki ilişki aratonlarla kırmızıdan,siyaha doğru(koyu)dikey bir akışla belirlenerek uzam dan uzaya bir devamlılık yaratılmış bu da rengin kendi içinde devam eden bir ritmik koram sağlamıştır.Resim monocrome olmasına rağmen kırmızının komplementerleri ışıkla derecelendirilerek tonlama çeşitlenmiş, böylece hareket tek bir biçim üzerinde farklı bir yol almaktayken,bu farklı biçimlerde bir araya gelerek bütünde kanonsal bir hareket yaratmıştır.

Kodal'a göre¹⁰; Red Fugue adlı resimde de daha önceki resme benzer bir yöntem ile kırmızıdan sarıya giden bir skalayla renklendirilen kare, üçgen, yuvarlak gibi biçimlerin kopyalanarak tekrar edilmesi ile oluşturulan ardışık biçimler düzenlenmiştir. Bu ardışık benzer biçimlerin renk değerlerinin yavaş yavaş farklılaşmasıyla çoğul bir yapıya ulaşmaktadır.

Resimdeki füğsel özellikler kanonsal yapı ile tekrar ve çokseslilik resimsel özellik olarak, yuvarlaklar, üçgenler ve karelerin döngüsel bir biçimde ard arda gelmesine; yansıtma tekniği ile resimsel öğelerin katmanlar halinde eş zamanlı bir yapıda sunulmasına karşılık gelmektedir (Şekil 3.10.). Yapıtta yuvarlak, üçgen ve kare formlarının döngüsel biçimde ard arda gelmesi kanonsal biçime koşutluk sağlarken, füğ yapısındaki tekrar ve çoksesli biçimin yansıtma tekniği ile resimsel öğelerin eşzamanlı bir yapıda sunulması, pastiş tekniğini ortaya çıkarırken yapıtın yeni bir bağlamda yenidenüretildiğini de göstermektedir.

⁹ (O. Köse, yazılı görüşme, 12Aralık, 2013).

¹⁰ (T.Kodal, yazılı görüşme, 07Ekim, 2013).



Şekil 3.11. P. Klee, Growth of Nocturnal Plants, 1921, (Düchting, 1997:82).

Prelude and Fugue No.15 in G Major

from Book 1 of the Well-Tempered Clavier, BWV 860

JOHANN SEBASTIAN BACH



Şekil 3.12. J.S.Bach, Prelude and Fugue in G Major BWV 860, (Mugellini, 1997).

“Red Fugue” adlı yapıtında olduğu gibi “Growth of Nocturnal Plants” (Şekil 3.11.) adlı eserinde formlar birbiri içine girerek ya da üst üste gelerek kanonsal ve çoksesli yapıyı oluşturmaktadır.

Düchting’e göre; soyut ritmik formlarla hayal gücü gerektiren figürlerin betimlemesini “High Spirit” adlı yapıtında da birleştiren ressam bu yapıtında da birbirine zıt olan çeşitli elementleri bir araya getirerek; bazen fazla sayıda elementi, konuyu, içeriği ve stili bir araya getiren, hepsini kapsayan kompozisyonlar yapan ressam, yatay düzlemsel yapılarda dikey polifonik yaratıcılığını bu şekilde kullanmaktadır (Düchting, 1997:82).

Köse’ye göre¹¹; gerçek bir büyüme resmidir. Klee bu çalışmasında Red Fugue resmine benzer bir şekilde fon figür ilişkisinden yola çıkmıştır, fakat Growth of Nocturnal Plants adlı bu eserinde geometrik biçimsel tekrar yerine tanımlanabilir

¹¹ (O. Köse, yazılı görüşme, 12Aralık, 2013).

nesnel biçimler kullanmıştır, bu biçimler dikey bir hareketle kontrast iki rengin crome sı düşürülmüş tonlarının egemenliğinde tekrar ederek yine kendi komplementleri ile bir ritm oluşturmaktadır. Hareketi sağlamak için; resmin altından başlayarak, biçimler üzerinde sık seyrek, yakın uzak, büyük küçük olarak kullanılmış ve buna bağlı olarak ta tekrar unsurunun kullanılmasıyla ritmik bir armoni yakalanmıştır. Ayrıca biçim, leke ve renk tekrarları aşağıdan yukarıya kadar devam ederken resmin üstündeki boşluk resmi rahatlatmış yükselen sesi belirginleştirmiştir. Her biçimsel metnin başlangıcı ile bitişi arasındaki küçükten büyüğe, koyudan/açığa gibi ilişkiler resimde derinlik hissini de pekiştirmektedir. Dolayısıyla biçimlerdeki farklılığa rağmen ritimsel döngünün aynılığı kanonsal bir vurguyu göstermektedir.

Kodal'a göre¹²; Growth of Nocturnal Plants adlı resimde “Red Füg”e benzer bir mantıkla aynı biçimler tekrar edilmiştir. Ancak bu kez daha şiddetli renk karşıtlıkları kullanılmıştır. Kırmızıya karşın yeşil, koyu fona karşın sarı gibi... Biçimler durağan fonun üzerinde yukarıya doğru dik bir uzanım göstermektedir. Büyük-küçük, sık-seyrek ilişkisinin de kullanıldığı tüm bu unsurlar resimde çoğul bir yapıya ulaşarak ritmi arttırmaktadır.

Resmin füselsel özellikleri kanonsal yapı ve bununla birlikte oluşan çokseslilik, resimsel özellikler olarak, formların birbiri içine geçerek üst üste getirilmesine ve yatay düzlemsel zeminde dikey yapıların kullanılmasına karşılık gelmektedir (Şekil 3.12.). Yapıta baktığımızda hareketi sağlamak için; resmin altından başlayarak, biçimlerin konumu ve şekli üzerinde kullanılan zıtlık ve buna bağlı olarak da tekrar unsurunun kullanılmasıyla ritmik bir armoni kullanılmıştır. Bu nedenle kanonsal ve çoksesli füg yapısının, resmin biçiminde yatay düzlemsel zeminde kullanılan dikey formların iç içe geçerek üst üste getirilmesiyle oluşturulduğu görülmektedir.

Ressam aynı zamanda müziksel bir terim olan polifoni (çokseslilik) yapıtlarının isimlerinde de kullanmıştır. Eş zamanlı seslerin çeşitli resimsel elementlere dönüştürülerek betimlemek ve resimlerde yaratılan üslupsal motiflerden eş zamanlı seslere dikkat çekmek için polifoni terimini kullanmıştır.

¹² (T.Kodal, yazılı görüşme, 07Ekim, 2013).



Şekil 3.13. P. Klee, Polyphony 1932, (Düchting, 1997:74).

J.S. Bach
Prelude and Fugue in F Minor
BWV 534

Praeludium



Şekil 3.14. J.S.Bach, Prelude and Fugue in F Minor BWV 534, (Mugellini, 1997).

Dikdörtgenler ve noktaların birleşiminden oluşan Polyphony (Şekil 3.13.) adlı yapıtında ressam, polifonik bütünlüğü betimlemede açık bir ifade dili yaratmıştır. Dücthing'e göre; ressamın bu yapıtında açık bir şekilde ayırt edilebilen alanların içerisinde benzer renklerdeki noktaların düzenlenmesiyle arka zeminde daha güçlü bir zıtlık yaratılmıştır. (Dücthing, 1997:74). Ayrıca Dücthing; resimde satranç tahtasına benzer yüzeyin üzerini mavi ve yeşilin tonlarından oluşan renklerin kapladığına değinerek, zıt renkli noktaların yatay düzlemdeki sıraları ayırt edilebilir bir zemin sistemini içerdiğini ve bu şekilde birinden diğerine sızan eşzamanlı iki sistemin yarattığı ve birçok sesin tınlamasından oluşan, polifonik renkli bir organizmanın betimlendiğini açıklamaktadır (Dücthing, 1997:74).

Köse'ye göre¹³; Polyphony adlı resimde karelerden oluşan ve diğer resimlerinde de olduğu gibi yatay düzlemle başlayan dikey düzlemde devam eden bir tekrar ve buna bağlı bir ritmi görmekteyiz. Bunu bir başka ifade yoluyla söylersek yeryüzünden gökyüzüne ve/veya aşağıdan yukarıya tırmanan ve süreklilik arz eden bir döngüsel ritmi ifade ediyor da diyebiliriz. Bu yükseliş sırasında belirli renk, leke geçişleriyle de biçimsel ilişkiyi var olan karesel geometrik düzlemde kurtardığını ve ilişkiler bütünü içinde de renk zıtlıklarıyla da özellikle sıcak/soğuk(turuncu/mavi, sarı/yeşil) ve bunun yanı sıra aynı renklerin kendi tonlarıyla uyumunu kullanarak(bazen yatay düzlemde zıtlıkları bazen de dikey düzlemde renk uyumunu) birçok sesi tekrar eden bir ritim içinde gösterebilmiştir. Ayrıca birim tekrarları zıtlıklar ve uyumlu renkler kullanarak, azlık/ çokluk sıklık seyreklik ilişkisi içinde büyük /küçük geometrik geçişler sağlanmıştır ki bu aynı zamanda ön arka ilişkisi oluşmasına da neden olmuştur. Bu da bize eşzamanlı olarak aynı ritmi farklı aralıklarla duymamızı ve/veya görmemizi sağlayan çoksesliliği göstermektedir.

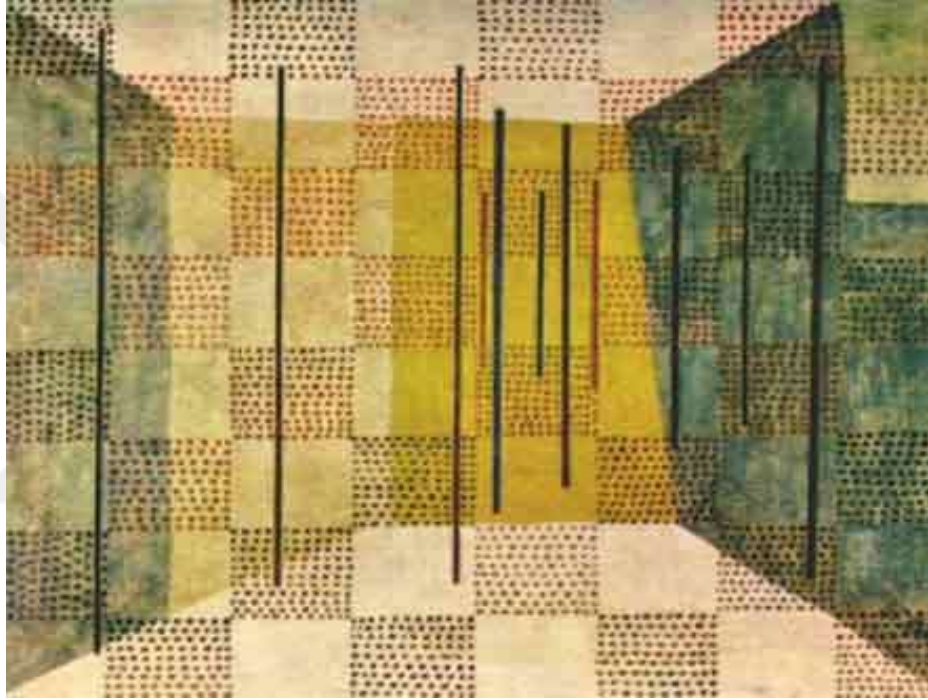
Kodal'a göre¹⁴; Polyphony adlı resimde karelerden oluşan alanlar mavi, yeşil ve sarı renklerin tonları ile boyanmıştır. Karelerin bir kısmı aynı renk noktalarının yan yana getirilmesiyle oluşturmuştur. Diğer karelerde ise iki farklı renklerin eşleşmesi kullanılmıştır. Özellikle sarı ve mor noktaların aynı karede buluşturularak genel yapı içerisinde ayırıcı bir yön belirlenmiştir. Bir başka deyişle mavi ve yeşil renklerin oluşturduğu alanlar ile sarı renkli alanların yanında zıt renkli noktaların oluşturduğu alanlar birbirinden ayrı görsel tınlar oluşturmaktadır. Böylelikle farklı alanlar birbirleri ile paslaşarak eşzamanlı çok sesli bir yeni bir yapı ortaya konmuştur. Ressam burada yapmak istediğini yapıtına vermiş olduğu çoksesli anlamına gelen Polyphony ismiyle de pekiştirmiştir.

Resimdeki füsnel yapı karşıt melodilerin dikey bir armoniyle çoksesli yapıda sunulması, resimsel yapı olarak, zıt renkli noktaların yatay düzlemdeki sıraları, ayırt edilebilir bir zemin sistemini içermektedir (Şekil 3.14.). Bu şekilde birinden diğerine sızan eşzamanlı iki sistemin yarattığı ve birçok sesin tınlamasından oluşan, polifonik renkli bir organizma olarak betimlenmesine karşılık gelmektedir.

¹³ (O. Köse, yazılı görüşme, 12Aralık, 2013).

¹⁴ (T.Kodal, yazılı görüşme, 07Ekim, 2013).

Füg yapısında bulunan karşıt melodilerin dikey bir armoniyle çoksesli yapıda sunulmasını ressam bu yapıtında, zıt renkli noktaların yatay düzlemdeki sıraların ayırt edilebilir bir zemin sistemini içermesiyle, birinden diğerine sızan eşzamanlı iki sistemin yarattığı ve birçok sesin tınlamasından oluşan polifonik biçemi pastiş yöntemiyle elde etmiştir. Aynı zamanda ressam, füg yapısının bu özelliğini farklı bir bağlama taşıyarak, resimsel bağlamda yeniden üretmiştir.



Şekil 3.15. P. Klee, Spring Picture, (Düchting, 1997:74).

J.S. Bach
Prelude and Fugue in F Minor
BWV 534



Şekil 3.16. J.S.Bach, Prelude and Fugue in F Minor BWV 534, (Mugellini, 1997).

Bu teknikle yapılmış aynı inceliği sergileyen “Spring Picture” (Şekil 3.15) adlı yapıtında, mozaik benzeri renkli noktaların oluşturduğu diziler ve keskin bir şekilde betimlenen alanların içerisinde bulunan kesintisiz ana çizgiler yer almaktadır. Düchting’e göre; bu çizgiler dikdörtgenlerden oluşan arka zeminde net bir biçimde dikkat çekmekte; çizgiler, dikdörtgenler ve noktalar halinde birbirinden bağımsız temalardan oluşturulan yapıyla, füg biçiminin bağımsız, birbirine karşıt ve birlikte tınlayan kontrapunktal bütünlüğü resimsel bir dilde yeniden üretilmiştir (Düchting, 1997:74). Şekil 3.8.de görüldüğü üzere birbirinden bağımsız motifler yatay bir çizgide eşzamanlı olarak ilerlerken dikey çizgide birlikte tınlamaktadır. Füg biçiminin bağımsız, birbirine karşıt ve birlikte tınlayan kontrapunktal bütünlüğü görülmektedir.

Köse'ye göre¹⁵; “Spring Picture” adlı yapıtında,zaman/ mekan ilişkisini ortaya koyabilmek için resmin plastik egemeni olarak tekrar ögesini kullanmıştır.Mekanı dokusal ve lekesel alanların kendi içinde tekrarıyla oluştururken, zamanı dikey çizgilerin kendi içindeki büyük/küçük,sık/seyrekle ilişkisiyle belirlemiş transparan renk geçişleriyle,belirli bir zaman dilimi içinde farklı bir mekansal yapıya derinlemesine geçişi elde etmiştir.Böylece birbirinden farklı tınılar farklı mekanlarda aynı zaman dilimi içinde zıtlıklarına rağmen yeni ve devamlılık gösteren bir ritmi oluşturmuşlardır.Bu da füğ yapısına uygundur.

Kodal'a göre¹⁶; “Spring Picture” adlı yapıt üç farklı alandan oluşmaktadır. Birincisi zeminde karelere ayrılmış alanlar sırasıyla koyu noktalar ve açık alanlar ile bezenmiştir. İkinci planda ise yeşilin tonlarından oluşan şeffaf renk katmanları kullanılmıştır. Son olarak resimde oldukça farklı bir ritim oluşturan koyu dik çizgiler yerleştirilmiştir. Bu farklı üç yapı kendi içerisindeki tekrarları ile birbirlerini karşılarken diğer yapılar ile de paslaşarak resmin kurgusunu, tınısını oluşturmaktadırlar.

Resmin füğsel özellikleri birbirine karşıt ve birlikte tınlayan kontrapunktal çokseslilik ve motifsel çeşitlilik, resimsel özellikler olarak, birbirinden bağımsız motifler yatay bir çizgide eşzamanlı olarak ilerlerken dikey çizgide birlikte tınlamasına; çizgiler, dikdörtgenler ve noktalar halinde birbirinden bağımsız temalardan oluşturulan yapıların bütünlüğü sağlamasına karşılık gelmektedir (Şekil 3.16.). Ressam bu yapıtında füğ biçiminin bağımsız, birbirine karşıt ve birlikte tınlayan kontrapunktal bütünlüğünü, çizgiler, dikdörtgenler ve noktalar halinde birbirinden bağımsız temalardan oluşturduğu yapıyla resimsel bir biçime dönüştürerek yenidenüretmiştir. Pastiş yöntemiyle yenidenüretim sonucunda oluşturulan yapıt ile ressam füğ yapısını kendi biçimine aktarmıştır.

¹⁵ (O. Köse, yazılı görüşme, 12Aralık, 2013).

¹⁶ (T.Kodal, yazılı görüşme, 07Ekim, 2013).



Şekil 3.17. P. Klee, Pastoral Rhythms, 1927, (Düchting, 1997:78).

J.S. Bach
Tocatta and Fugue in D Minor
(Dorian)
BWV 538



Şekil 3.18. J.S.Bach, Prelude and Fugue in D Minor BWV 538, (Mugellini, 1997).

Benzer resimlerinden olan “Pastoral Rhythms” (Şekil 3.17.) adlı yapıtında fazla miktarda küçük, yapısal formlar paralel ve yatay çizgilere dahil edilmiştir. Dücthing’e göre bu yapılar da düzenli aralıklarla ritmik bir tarzda aynı müzikteki notalar gibi tekrar edilerek, ressamın yarattığı bu sade formlar çeşitlendirilip genişletilerek yeniden düzenlenebilmekte ve ters çevirerek daha kompleks yapılar yaratmak mümkündür olabilmektedir (Dücthing, 1997:78) Bu teknik de müzikte füğ sanatının yapısal tanımını betimlemektedir. Bu bağlamda birbirinden bağımsız motifler notalar olarak betimlenmektedir. Motiflerin zeminle oluşturdıkları zıtlık ile kendi aralarındaki uyumlu birleşmeler ve yatay düzenlemelerin birbirleriyle örülerek bütünlüğü oluşturmaları resimdeki çoksesliliği vurgulamaktadır.

Köse'ye göre¹⁷; “Pastoral Rhythms”Adlı bu eserinde Klee diğer resimlerinden farklı olarak tek rengin kromasının düşük bir tonuyla, birim tekrarlarını aynı zaman dilimi içinde göstermiştir. Ayrıca diğer bir farkta bu resimde fon /figür ilişkisidir. Yeşilin pastel bir tonu üzerinde yatay düzlemde çizgilerle birbirinden ayrılan ve yine yatay düzlemde devam eden benzer şekillerin tekrarından yararlanmıştır. Bu şekiller benzer olmalarına rağmen farklı tekrarlara sahiptirler böylece bir düzlem üzerinde, ki; buna bir zaman dilimi de diyebiliriz, aynı şekli/sesi farklı zeminlerde benzer ama farklı tekrarlarla kullanarak döngüsel ve sürekliliği olan bir ritmi yakalamıştır. Kısaca bu resimde birim motifler bir zeminde farklı şekillerde tekrar ederek uyumlu ama çoksesli bir ritmi oluşturmuşlardır. Ayrıca resmin yine yukarıya doğru tırmandığını resmin üst tarafında ki mor lekeyle de durdurularak resmin tekrar aşağıya doğru döngüsel bir hareketi de beraberinde getirdiğini de söylemeliyiz.

Kodal'a göre¹⁸; “Pastoral Rhythms” adlı yapıt yeşil zemin üzerine daha koyu çizgiler ile oluşturulan formların gruplandırılmasıyla oluşturulmuştur. Resmin genel kurgusu, bir birimin tekrarı ile oluşan farklı düzenlemelerin bütünde ortaya koyduğu motiflerdir. Küçük birimlerin eşit aralıklarla yan yana gelmesiyle oluşan motifler zeminde yatay bir uzamda ilerlemektedir. Temelde aynı formun tekrarı var olsa da resmin genelinde ortaya çıkan çeşitlilik dikkati çekmektedir. Hem küçük birimlerin kendi içerisinde hem de oluşan büyük motifler ile çeşitlilik yakalanmıştır.

Resmin füselsel özellikleri motifsel çeşitlilik, tekrar kullanımı ve birbirine zıt bir biçimde ilerleyen partiyonların kompleks bir yapıda çoksesli bütünlüğü oluşturmasıyla kullanılan varyasyon tekniği, resimsel özellikler olarak, fazla miktarda küçük, yapısal formlar paralel ve yatay çizgilere dahil edilerek düzenli aralıklarla ritmik bir tarzda aynı müzikteki notalar gibi tekrar edilmesine ve yaratılan bu sade formların çeşitlendirilip genişletilerek yeniden düzenlenebilmesi ve ters çevrilerek daha kompleks yapıların oluşturulmasına karşılık gelmektedir (Şekil 3.18.). Ressam bu yapıtında, füs yapılarındaki motifsel çeşitlilik ve tekrar özelliklerini, küçük yapısal formların paralel ve yatay çizgilere dahil edilerek düzenli aralıklarla ritmik bir tarzda müzikteki notalar gibi tekrar edilmesiyle elde etmiştir. Füs biçiminde birbirine zıt yönlerde ilerleyen partiyonların kompleks bir yapıda

¹⁷ (O. Köse, yazılı görüşme, 12Aralık, 2013).

¹⁸ (T.Kodal, yazılı görüşme, 07Ekim, 2013).

çoksesli bütünlüğü sağlaması, resimde yaratılan sade formların çeşitlendirilip genişletilerek yeniden düzenlenebilmesi ve ters çevrilerek daha kompleks yapıların oluşturulmasıyla elde edilmiştir.



Şekil 3.19. P. Klee, Light and the Shade, 1935, (Düchting, 1997:82).



Şekil 3.20. J.S.Bach, Prelude and Fugue in D Major BWV 532, (Mugellini, 1997).

Füg yapısını betimleyen “Light and the Shade” (Şekil 3.19.) adlı yapıtındaki renklerin nitelikleri, bölünmüş yapıdan elde edilen ışık ve kompozisyonu açık bir şekilde ifade eden keskin hatlı çizimler yapıtın karakteristik özelliğini temsil etmektedir. Düchting’e göre; birbiri içine geçmiş formlar tablonun üst kenarının ortasından aşağıya doğru ikiye bölünmüş; resmin sol tarafında çizgi dikey olarak resmin alt ucundan üst ucuna doğru yükselmekte ve köşegensel şekilde resmin alt çeyreğine doğru düşen çizgi, tekrar üstteki üçte birlik kesime yükselerek resmin sol yarısından en uzaktaki sağ kenara doğru yatay şekilde ilerlemektedir (Düchting, 1997:82).

Aynı zamanda Düchting; aynı dört parçalı hareket sağ tarafta da aynı şekilde fakat sağdan sola 180 derecelik bir açıyla devam etmekteğine dikkat çekerek, üst solda ve alt sağda iki yatay çizgi ile tamamlanan bu yapının, döndürülerek ve

yansıtılarak her bir sayfanın yarısında toplamda sekiz adet belirlenen alan üretilerek; paletin pembe, sarı, açık mavi ve oranj olmak üzere dört renkle sınırlandırılmış olmasını vurgulamakta ve böylece her bir rengin resmin on altı parçası içinde dört kez tekrar edildiğini açıklamaktadır (Düchting, 1997:85). Ayrıca Düchting; merkezde birleşen iki alan dışında sağ taraftaki renkli her bir alanın soldaki ile örtüştüğünü ve bu şekilde alanların ayrılığını daha net görülür hale getirmek için farklı renklerin kullanıldığını söylemektedir (Düchting, 1997:85). Döndürme, yansıtma ve tekrarlama tekniklerini kullanarak ressam füğ temasını yeniden üretmiştir.

Köse'ye göre¹⁹; Klee'nin “ Light and the Shade”adlı yapıtında da kanonsal yapıyı kullandığını görmekteyiz. Resim kendi içinde sınırlandırılmış bir alanda birbirini tamamlayan geometrik şekillerin iki farklı yapıyla döngüsünden oluşan bir hareketin egemenliğinde var edilmiş. Yani ikiye bölündüğü fark edilen bu üçgen formlar birbirini karşılayan bir eşitlikle aşağı ve yukarıyı göstermektedir. Ancak bu yapılırken renkler bir ışığı aynı doku düzleminde hareketin ekseni etrafında zıddıyla birlikte dönerek ritme eşlik etmektedir. Kısaca farklı geometrik yapılar birleşerek yeni bir geometrik yapı oluştururken bunlar aynı zamanda benzer bir dokunu üzerinde aynı ışık ekseninde sınırlandırılmış ve ikiye bölünmüş bir mekanda eşzamanlı olarak döngüsel bir hareket içindedirler. Buda bize kanonsal yapıyı işaret etmektedir.

Kodal'a göre²⁰; Klee'nin “ Light and the Shade” adlı yapıtının kare, yamuk, üçgen, dikdörtgen gibi farklı geometrik alanlardan oluştuğu gözlemlenmektedir. Ancak daha ayrıntılı incelendiğinde resim birbirinin yansıması olan iki parçadan oluşmaktadır. Resmi tam ortadan ikiye bölen çizginin sağındaki alan ile solundaki alan birbirinin aynısı ancak ters döndürülmüş halidir. Böylelikle kendi içinde de parçalara ayrılmış olan alan döndürülerek karşısına ters olarak yansıtılmıştır. Dolayısıyla diğer tüm küçük parçalarında tekrarı sağlanmıştır. Ortaya çıkan yapı ise birimlerin tekrarları olmasına rağmen yeni bir söz koymaktadır.

Resmin füğsel özellikleri olan tekrarlar, varyasyon, kanonsal yapı resimsel özellikler olarak, her bir renk resmin on altı parçası içinde dört kez tekrar edilmekte ve resimde yer alan alanların ayrılığını daha net görülür hale getirmek için farklı

¹⁹ (O. Köse, yazılı görüşme, 12Aralık, 2013).

²⁰ (T.Kodal, yazılı görüşme, 07Ekim, 2013).

renkler kullanılarak döndürme, yansıtma ve tekrarlama tekniğine koşutluk oluşturulmasına karşılık gelmektedir (Şekil 3.20.). Yapıtta farklı geometrik yapıların birleşmesiyle yeni bir geometrik yapı oluşurken aynı zamanda mekanda, eşzamanlı olarak döngüsel bir hareket içindedirler. Böylece elde edilen döndürme, yansıtma ve tekrarlama tekniğine koşutluk oluşturularak füğ özelliklerini birebir alan ressam, bu biçemi kendi biçimine dönüştürerek pastiş tekniğiyle yenidenüretimsel bir işlevi gerçekleştirmiştir.

İncelenen yapıtlarda görüldüğü üzere ressam polifoniyi yaratmak için transparan üst üste çakışan katmanları içeren yapıtlar üretmiştir. Polifonik yapıda eşit öneme sahip parçaların-motiflerin eş zamanlı olarak seslendirilmesi ressamın yapıtlarında çoksesliliği oluşturmaktadır. Klee üç ve dört parçalı polifonilerden oluşan nesnenin yapısal ya da işlevsel niteliklerini ana çizgileriyle belirleyen farklı renklerden ve grafiksel yapılarından oluşan çizimler oluşturmuştur. Birbiriyle kesişen çizgisel ve dairesel çizgiler arasında boş bırakılan yerler daha sonra yamalarla ve gölgelendirmelerle doldurulmuştur. Oluşan bu yapı ressamın polifonik eserlerinde görülmektedir. Bu yapısal formlar polifonik eşzamanlılığı daha zengin bir biçimde ifade etmenin yöntemlerindendir. Ressamın sesleri çok renkli işlemlerinden dolayı yapılar ön plana çıkmaktadır. Böylece ressam eşzamanlılığa geniş bir anlam yüklemektedir. Döndürme, yansıtma ve tekrarlama teknikleriyle aynı zamanda zıtlıkları da içerisinde barındıran yapıtlarında çoksesli füğ yapısını renk ve biçimlerle yapılandıran Paul Klee için füğ yapısı, eşzamanlılığı vurgulamakta yenidenüretimsel bir biçim olmuştur.

Bu bağlamda “Ben sürekli müzik ve güzel sanatlar arasındaki paralelliklerin farkındalığını yaşıyorum. Şu açıktır ki her iki sanat formu da zamanla tanımlanabilir. Bu kolaylıkla ispat edilebilir. Müzik burada zihinsel anlamda bir destek görevini görüyor. Bir müzik parçasındaki zamansal olarak kalıcı olmayan süreçlere işaret ederek bu görevi görüyor. Aynı zamanda yeni yaratıcı resimler için bir metafor olarak işlem yapıyor ki bu da yöntemlerimle oradaki sürecin geçicilik boyutunu ortaya çıkarmaktadır (Düchting: 1997:9)” sözleriyle yapıtlarındaki temel özelliği belirtmektedir. Ressamın, kullandığı öğelerle zamansal düzlemde çoğaltarak eşzamanlılığı vurgulaması, yapıtlarındaki füğ yapısının özelliklerini ön plana çıkarmaktadır.

IV. BÖLÜM

DEĞERLENDİRME ve SONUÇ

Müziksel biçemi yapıtlarında ve yazılarında açık bir biçimde sanatına aktaran Paul Klee, XX. yüzyıl ressamı arasında müziksel verileri resimlerinde yenidenüreten ressamlar arasında yer almaktadır. Resimlerinde müziksel verileri en fazla kullanan ressamın çocukluk yıllarından yetişkinlik yıllarına kadar müziğin içinde yetişmiş olması önemli etkenlerden birisi olarak görülmektedir. İncelenen yapıtlarda, 1960'lı yıllarda yoğunlaşan disiplinlerarası yaklaşımla görsel ve işitsel sanatlar arasındaki etkileşim söz konusu olduğunda, çoksesli yapının sunduğu çeşitlilik karşımıza çıkmaktadır. Bu gelişmeler doğrultusunda, farklı disiplinlerin karşılıklı verilerini tüketmeleriyle birlikte yapıtların metinlerarası yöntemle incelenmeye başlanmış ve böylece metinlerarasılık postmodern yapıtların temel bir özelliği durumuna gelmiştir.

Bu kapsamda, çalışmada incelenen yapıtlarda farklı stil ve yaklaşımlarına rağmen kolaylıkla fark edilebilen birçok ortak özelliğe sahip birtakım resimlerde fûğ yapısı genellikle tekrarlamalarla, uyarlamalarla ilgili olmuştur ve tekrarlar resmin kompozisyonunun temel aldığı şekiller ve biçimleri çağrıştırdığı için görsel sanatçılar fûğ bir yöntem olmaktan çok bir biçim olarak yapıtlarına aktarmışlardır.

Müziksel verilerin resim sanatındaki yenidenüretimi ressam P.Klee için yeni yapı ve ifade öğelerinin oluşmasına sebep olmuştur. Yapıtlardaki zıtlıkların armonik birlikteliği ve uzamsal düzlemde soyutlanan elementlerin iç içe geçmeleriyle oluşan kontrapunktal (noktaya karşı nokta) yapı, özellikle polifoni (çokseslilik) terimini de beraberinde getirmiştir. Profesyonel bir müzisyen olan ve fûğ yapısının biçimsel verilerini resimlerinde yenidenüreten Paul Klee' nin yapıtlarında öne çıkan en belirgin özellik paradoksal yapının oluşturduğu çokseslilik olarak gözlemlenmiştir.

Ressamın, bir müzik formu olan fûğ yapısını kendi biçimine dönüştürerek ürettiği yapıtlarında aşağıdaki sonuçlara ulaşılmıştır:

- 1- Yapıtlarında birbirine zıt yönde olan figürlerin kendisinden önce gelene bir karşılık, sonra gelen figürlere ise hazırlık işlevi görerek bütünlüğü sağladığı görülmektedir.

- 2- Renklerin değişken kuvveti ile birlikte düzenlemedeki yükselişler ve düşüşler, füğ yapısında melodide sağlanan hareketliliğe koşutluk oluşturmaktadır.
- 3- Değiştirme, yansıma ve çevirme tekniğiyle; resimsel öğelerin dairesel hareketini titreşimli ve döngüsel bir biçimde yorumlayarak füğ yapısının karakteristik özelliklerinden olan tekrar, varyasyon ve kanonsal yapı resmedilmiştir.
- 4- Füğ kompozisyonundaki kontrapunktal yapının, üst üste çakışan dikey çizgilerden oluşan yatay yapının üzerinde parlayan renklerin, boş zeminde gruplandırılmasıyla oluşturulan döngüsel yapıyla resimsel biçeme dönüştürüldüğü görölmektedir.
- 5- Geometrik formların döngüsel biçimde ard arda gelmesi kanonsal biçeme koşutluk sağlarken; tekrar ve çoksesli biçem, resimlerde yansıma tekniği ile eşzamanlı bir yapıda sunulmuştur.
- 6- Füğ biçeminin bağımsız, birbirine karşıt ve birlikte tınlayan kontrapunktal bütünlüğünü ressam çizgiler, dikdörtgenler ve noktalar halinde birbirinden bağımsız temalardan oluşturduğu yapıyla resimsel bir biçeme dönüştürerek yenidenüretmiştir.
- 7- Kanonsal ve çoksesli füğ yapısının, resmin biçeminde yatay düzlemsel zeminde kullanılan dikey formların iç içe geçerek üst üste getirilmesiyle oluşturulduğu görölmektedir.
- 8- Füğ biçeminde birbirine zıt yönlerde ilerleyen partisyonların kompleks bir yapıda çoksesli bütünlüğü sağlaması, resimde, yaratılan sade formların çeşitlendirilip genişletilerek yeniden düzenlenebilmesi ve ters çevrilerek daha kompleks yapıların oluşturulmasıyla elde edilmiştir.
- 9- Füğ yapısındaki kontrapunktal yapı, resimlerde birbirine zıt yönde olan figürlerin kendisinden önce gelene bir karşılık, sonra gelen figürlere ise hazırlık işlevi görerek bütünlüğü sağladığı görölmektedir.
- 10- Renklerin değişken kuvveti ile birlikte düzenlemedeki yükselişler ve düşüşler, füğ yapısındaki belli bir temanın, nota değerlerinin küçülerek ya da büyüyerek yinelenmesi, temanın değişik ses perdelerinde değişik

değerlerle aynı anda verilmesi, resimde değişik formlarla ilerleyen yollar biçiminde yeni bir anlamla donatılmasıyla koşutluk oluşturmaktadır.

11- Füg yapısındaki motifsel çeşitlilik ve tekrar özelliklerini, küçük yapısal formların paralel ve yatay çizgilere dahil edilerek düzenli aralıklarla ritmik bir tarzda müzikteki notalar gibi tekrar edilmesiyle; füg biçiminde birbirine zıt yönlerde ilerleyen partiyonların kompleks bir yapıda çoksesli bütünlüğü sağlaması, resimde yaratılan sade formların çeşitlendirilip genişletilerek yeniden düzenlenebilmesi ve ters çevrilerek daha kompleks yapıların oluşturulmasıyla elde edilmiştir.

Bu bakış açısıyla, müziksel biçimleri renklere ve biçimlere dönüştürerek uzamsal ve mekansal betimlemeleri çoksesli bir yapıda sunan ressam, bu yapıtlarında müziksel bir biçim olan füg yapısını tema olarak kullanmıştır.

Ressam, çoksesliliği yaratmak için transparan ve üst üste çakışan katmanları içeren yapıtlar ürettiği görülmektedir. Bunun için üç ve dört parçalı polifonilerden oluşan nesnenin, yapısal ya da işlevsel niteliklerini ana çizgileriyle belirleyen, farklı renklerden ve grafiksel yapılarından oluşan çizimler oluşturmuştur. Birbiriyle kesişen çizgisel ve dairesel çizgiler arasında boş bırakılan alanların daha sonra yamalarla ve gölgelendirmelerle doldurarak birbirinden bağımsız öğelerin yaratılması, yapıtlarının çoksesli bir biçimde okunmasını sağlamıştır. Aynı zamanda resimsel öğelerin kompozit bir formda yer değiştirme, yansıtma ve çevirme teknikleriyle sunulması yapıtlarındaki çeşitliliği de artırmaktadır. Böylece elde edilen yapısal formlar polifonik eşzamanlılığı daha zengin bir biçimde ifade edilmesini sağlamıştır.

Resim sanatında eş zamansallığı vurgulayan ressam, yapıtlarında az miktarda yapısal elementin birbirine bağlı bir şekilde sunulmasıyla yapısal bütünlüğü sağlamıştır. Az sayıda yapısal öğenin bulunmasıyla yaratıcı süreci basitleştiren ressam, kompleks yapısal tekniklerle bir veya iki temel öğeden oluşturduğu çeşitli formlarla çoksesliliği vurgulamaktadır.

Paul Klee'nin resimlerinde Bach füg yapısının yenidenüretimine ilişkin alınan uzman görüşlerinin ve literatür taramasının sonucunda ressamın, pastiş yöntemiyle Bach'ın füg biçimini kendi biçimiymiş gibi benimseyerek, bu yapıyı alıcı üzerinde oluşturmak istediği etkiye göre kendi biçimine dönüştürdüğü ya da özgün yapının içeriğini kendi yapıtına uyarlayarak yeni bir yapıt ortaya çıkardığı görülmektedir. Bu

doğrultuda bir sanatçıya özgü, bir sanatçıyı betimleyen özellikler yinelenerek taklit edilmektedir. Dolayısı ile Bach'ın füğ yapısının biçemi, yenidenüretim işlemiyle resim dilinde yeni ve farklı bir biçimde karşımıza çıkmaktadır.



KAYNAKÇA

Kitap

AKTULUM, K. (2000). **Metinlerarası İlişkiler**, Öteki Yayınları, İstanbul.

AKTULUM, K. (2011). **Metinlerarasılık//Göstergelerarasılık**, Kanguru Yayınları, 1. Baskı, Ankara.

ALTINEL, İ. M. ve A. BÜKE, (2006). **Müziği Yaratanlar**, Dünya Yayıncılık, İstanbul.

ASHTON, A. (2004). **Armonograf Müzikteki Matematiğin Görsel bir Rehberi**, Dharma Yayınları, İstanbul.

BEST, S. ve D. KELLNER, (1998). **Postmodern Teori, Eleştirel Soruşturmlar**, (çev.), Mehmet Küçük, 1. Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

CHEVASSUS, B. R. (1998). **Musique et postmodernite, Presses Universitaires de France/ Müzikte Postmodernlik**, (çev), İlhan Usmanbaş, 1. Basım, Pan Yayıncılık, İstanbul.

DAFTARI, F. (1991). The Influence of Persian Art on Gauguin, Matisse, and Kandinsky, **Garland Publishing**, New York&London.

DOLTAŞ, D. (1991). **Postmodernizmin Getirdikleri ve Götürdükleri**, Çağdaş Düşünce ve Sanat, , Plastik Sanatlar Derneği, Yayın dizisi:1, İstanbul.

DOLTAŞ, D. (1993). **Batı'da ve Bizde Postmodernizm**, Sayı 1025, Varlık Yayınları, İstanbul.

DUCHTING, H. (2012), **Paul Klee: Painting and Music**, Prestel-Verlag, Munich/Germany.

ERGÜVEN, M. (1992). **Kurgu ve Gerçek**, Gendaş Kültür Yayınları, İstanbul.

HAUSER, A. (1984), **Sanatın Toplumsal Tarihi**, (çev.), Yıldız Gölünü, Remzi Kitabevi, İstanbul.

HUYSEN, A. (1994). **Modernite ve Postmodernite/Postmodernin Haritasını Yapmak**, (çev.) Mehmet Küçük, Vadi Yayınları, Ankara.

İPŞİROĞLU, N. (2002). **20. Yüzyıl Sanatında J.S. Bach**, Pan Yayıncılık, İstanbul

İPŞİROĞLU, N. (2006). **Resimde Müziğin Etkisi**, Remzi Kitabevi, İstanbul.

İPŞİROĞLU, N. (2010). **Görsel Sanatlarda Alımlama ve Sanatlararası Etkileşim**, Hayalperest Yayınevi, İstanbul.

İPŞİROĞLU, N. (1998). **Sanattan Güncel Yaşama**, Pan Yayıncılık, İstanbul.

KAGAN, M. (1993). **Estetik ve Sanat Dersleri**, (çev.), Aziz Çalışlar, 2. Basım, İmge Yayınları, Ankara.

KANDİNSKY, W. (2001). **Sanatta Ruhsallık Üzerine**, (çev.), Gülin Ekinci, Altıkkırkbeş Yayınları, İstanbul.

KAYGISIZ, M. (1999). **Müzik Tarihi Başlangıcından Günümüze Müziğin Evrimi**, Kaynak Yayınları, İstanbul.

KLEE, P. (2002). **Günlükler 1898-1918**, (çev.), Selahattin Dilidüzgün, YKY, İstanbul.

KLEE, P. (2006). **Çağdaş Sanat Kuramı**, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara.

LYNTON, N. (1982), **Modern Sanatın Öyküsü**, (çev.), Cevat Çapan ve Sadi Öziş, Remzi Kitapevi, İstanbul.

LYOTARD, J. F., (2000). **Postmodern Durum**, Vadi Yayınları, İkinci Basım, Ankara.

MİMAROĞLU, İ. (1999). **Müzik Tarihi**, Varlık Yayınları, İstanbul.

MİMAROĞLU, İ. (1991). **Elektronik Müzik**, Pan Yayınları, İstanbul.

MİLLE, C. (2011). **Music and Modernism**, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne.

MİLLEİ, S. (2002). **Visible Deeds of Music**, Yale University Press, İstanbul.

MUGELLİNİ B., (1997). **Bach, Johann Sebastian, Das Wohltemperierte Klavier, Teil I- II**, Moskova.

OSKAY, Ü. (2001), **Müzik ve Yabancılaşma**, 1. Basım, Der Yayınları, İstanbul.

SAKALLI, C. (2006). **Karşılaştırmalı Yazınbilim ve Yazınlararasılık, Sanatlararasılık Üzerine**, Seçkin Yayıncılık, Ankara.

SARTRE, J. P. (2000). **Estetik Üzerine Denemeler**, (çev.), Mehmet Yılmaz, Doruk Yayıncılık, Ankara.

SARUP, M. (1995). **Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm**, (çev.), Abdülbaki Güçlü, 1. Basım, Arkadaş Yayınevi, Ankara.

SAY, A. (1995). **Müzik Tarihi**, 2. baskı, Umut Matbaacılık, Ankara.

SAY, A. (2002), **Müzik Sözlüğü**, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara.

TUNALI, İ. (2003). **Felsefenin Işığında Modern Resim**, Rh+ Yayınları, İstanbul.

WEBERN, A. (1998), **Yeni Müziğe Doğru**, (çev.), Ali Bucak, Pan Yayıncılık, İstanbul.

YILMAZ, M. (2006). **Modernizmden Postmodernizme Sanat**, Ütopya Yayınları, Ankara.

YAMANER, G., (2007). **Postmodernizm ve Sanat**, Algı Yayınları, Ankara.

Makale

ADORNO, T. W. ve GILLESPIE, S. (1995). On Some Relationships between Music and Painting, 79,1-1995, 66-79.

GAGE, J. (1994). Colour and Culture Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction, **Thames and Hudson**, 36,1-1994, 243-244.

KARINTHI, P. Y. (1991). A Contribution to Musicalism: An Attempt to Interpret Music in Painting, **The MIT Press**, 24,4-1991, 401-405.

POAST, M. (2000). Color Music: Visual Color Notation for Musical Expression, Leonardo, **The MIT Press**, 33,3-2000, 215-221.

SPICER, M. (2009). Strategic Intertextuality in Three of John Lennon's Late Beatles Songs, **Gamut: Online Journal of the Music Theory Society of the Mid-Atlantic**, 2, 1, 11.

ZILCZER, J. (2012). Color Music: Synaesthesia and Nineteenth-Century Sources for Abstract Art, **Artibus et Historiae**, 8, 16-1987, 101-126.

Tez

AYDOĞAN, B. (2006). **1950 Sonrası Görsel Sanatlar ve Müzik Arasındaki Etkileşim**, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, İstanbul Teknik Üniversitesi, SBE.

KANDEMİR, B. (2007). **20. Yüzyıl Resminde Müziğin Etkisi ve Bu Etkilenmenin, Klee ve Kandinsky Odaklı Biçimsel İncelemesi**, Yüksek Lisans Tezi, Sanat Anabilim Dalı, Eskişehir, Anadolu Üniversitesi, SBE.

KAYA, D. (2009). **Johann Sebastian Bach’ın “Füg Formları”nın ve “Füg Sanatı” Adlı Eserinin Barok Dönem Müzik Anlayışına Göre İncelenmesi**, Yüksek Lisans Tezi, Mersin, Çukurova Üniversitesi, Müzik Anasanat Dalı, SBE.

Ansiklopedi

SAY, A. (1985). Müzik Ansiklopedisi, **Müzik Ansiklopedisi Yayınları, C.1**, Ankara.

SAY, A. (1985). Müzik Ansiklopedisi, **Müzik Ansiklopedisi Yayınları, C.2**, Ankara.

İnternet Kaynakları

BLACK, G. (2012). Bach’s Art of The Fugue, **Princeton Early Keyboard Center, Inc.**, <http://www.bigduck.com/pekc/aotf.pdf>, (11.10.2012).

DELUE, R. Z. (2011). Images, Technology and History: Arthur Dove, painting, and phonography, **History and Technology**, Vol. 27, No. 1, March 2011, 113–121, <http://www.theguardian.com/artanddesign/2013/nov/11/america-painting-a-nation-art-gallery-of-nsw-review>, (11.10.2012).

İPŞİROĞLU, N. (2007). Mozart’ın Sihirli Flüt Operasına yeni bir yorum, **Artist Modern**, <http://www.bilgealkor.com/?kaynakca=38>, (11.10.2012).

JEWANSKI, J. (2012), Colour and music, **Grove Music**, 1-11, <http://www.musictheory21.com/jae-sung/syllabus/graduate/rameau-studies/2002-1/documents/color-and-music.pdf>, (11.10.2012).

KARAHALİLOĞLU, S. (2007). Rengim Gökmen Söyleşi: Ölüm, Hüzün ve Yalnızlık Temaları, **Mavi Melek**, http://mavimelek.com/edebiyat_klasik_muzik.htm (11.10.2012).

KLINE, K. (t.y.). Rhythm and Color in Art as Influenced by Jazz, file:///C:/Users/user/Downloads/Truman_Kline.pdf, (11.10.2012).

PERLOFF, N. (1983). Klee and Webern: Speculations on Modernist Theories of Composition, **Jstor**, 69,2, <http://www.jstor.org/discover/10.2307/741949?uid=3739192&uid=2134&uid=2&uid=70&uid=4&sid=21103703300087>, (11.10.2012).

SARPER, Ö. (2006). Müzik ve Edebiyat Disiplinlerinin Etkileşimi, **Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi**, http://www.obarsiv.com/vct_0506_sarperozsan.html, (11.10.2012).

ÜNAL, E. (2007). Metinler Arasılık ve Metinler Arası Okuma, **Üniversite ve Toplum, Bilim, Eğitim ve Düşünce Dergisi**, 7, 2, http://www.universite-toplum.org/pdf/pdf_UT_323.pdf, (11.10.2012).

VERGO, P. (1980). Music and Abstract Painting: Kandinsky, Goethe and Schoenberg, **Alyalov II**, <http://www.schoenberg.at/library/index.php/publications/show/2227>, (11.10.2012).