

20. YÜZYIL RESİMİNDE MÜZİĞİN ETKİSİ VE BU ETKİLENMENİN,
KLEE VE KANDİNSKY ODAKLI BİÇİMSEL İNCELEMESİ

BETÜL KANDEMİR

YÜKSEK LİSANS TEZİ
Sanat Anabilim Dalı
Danışman: Prof. Dr. Bahadır Gülmez

Eskişehir
Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Şubat 2007

YÜKSEK LİSANS TEZ ÖZÜ

20. YÜZYIL RESMİNDE MÜZİĞİN ETKİSİ VE BU ETKİLENMENİN
KLEE VE KANDİNSKY ODAKLI BİÇİMSEL İNCELENMESİ

Betül KANDEMİR

Sanat Anabilim Dalı

Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Şubat 2007

Danışman: Prof. Dr. Bahadır GÜLMEZ

Resimde müziğin etkilerinin, bu iki sanat arasındaki tarihsel ve biçimsel ilişki bağlamında incelendiği bu çalışmada hareket alanımız 20. Yüzyılın ilk yarısıdır. Gerek resimde gerekse müzikte yaşanan köklü değişimlerin 20. yüzyılın başlarında meydana gelmesi tarihsel sınırlandırmada etken olmuştur. Çalışma içerisindeki önemli bir diğer sınırlandırma üzerinde durulacak ressamların belirlenmesi hususundadır. İnceleme alanı olarak, soyut resmin öncülerinden 20. yüzyıl sanatında önemli bir yere sahip Vasily Kandinsky ve Kandinsky ile aynı dönemde yaşamış kendine özgü resimsel üslubu ve yapı çözümlmeleri ile sanat tarihi içinde kendine haklı bir yer edinmiş Paul Klee seçilmiştir.

Özellikle 20. yüzyılın ilk yarısı resim müzik ilişkisi açısından oldukça hareketli bir dönemdir ve elbette ki bu etkileşim süreci yalnızca bu iki sanatçı ile sınırlı değildir. Öyle ki dönemde kurulan ve her iki sanatçının da üyesi olduğu Der Blaue Riter sanat gurubu, sanatlar arası etkileşimi desteklediklerini gösteren yayınlar yayınlamışlardır. Aynı dönemde yaşamış, aynı derneklere, çalışma gruplarına üye, kişisel ilişkileri kuvvetli olan Klee ve Kandinsky'nin müziğe yaklaşımları ve kendi sanatlarında birer araç olarak kullanma şekillerinin farklılığı dikkat çekicidir. Bununla birlikte her iki sanatçının da çocukluğundan itibaren müzik eğitimi almış olmaları ve müziği hayatlarından çıkarmamaları önemlidir. Müzik ile bu kadar iç içe olan bu

sanatçıların her iki sanat üzerine söylemlerinin çokluğu, araştırma süresince sıklıkla bu sanatçılarla karşılaşılmasına neden olmuştur. Bu söylemlerin çokluğu, kaynak sıkıntısı çekilen bir alanda bizi bu iki sanatçıya yönelten teknik nedenlerden biridir.

Çalışmanın ilk bölümünde, resim ve müzik arasındaki etkileşim hakkında tarihsel boyut göz önünde tutularak genel bir giriş yapılmıştır. 20. yüzyıla kadar gelen süre içinde bu iki sanatın birbirine yakın durduğu dönemler, sanatçılar üzerinden verilecek örneklerle ortaya konularak konuya yakınlık kazandırılmaya çalışılacaktır.

İkinci bölümde ise resim ve müzikte ortak kavramlar üzerinde durulacaktır. Resim ve müziğin kendi sanatsal özellikleri bağlamında bir ilişki kurulmaya çalışılacak, sanatsal yapıyı oluşturmak için kullanılan armoni, kompozisyon, zaman-mekan gibi ortak kavramların her iki sanat için ifade ettiği değerler tespit edilmeye çalışılacaktır.

Üçüncü bölümde ise öncelikle inceleme alanımız olan 20. yüzyılda resimde ve müzikte olan gelişimler aktarılacaktır. Resimde natüralist anlayıştan soyuta geçişin, müzikte de tonal sistemden atonal sisteme geçişin bazı noktalarda bu sanatların etkileşimine katkıda bulunulduğu düşüncesi ile bu gelişimler ortaya konacaktır. Her iki sanatında kendi sistemlerinde yaptıkları bu köklü değişimin ortak amacı sanatın arılaştırılması çabasıdır. 20. yüzyılda yaşanan sanatsal gelişimin ardından bu dönemde yaşamış ve resim müzik ilişkisi üzerine çalışmaları bulunan Klee ve Kandinsky üzerinde durulacaktır. Klee ve Kandinsky'in kendi sanatlarına bakışı, müziğe bakışları, müziği kendi sanatlarında kullanma biçimleri ortaya konacaktır.

Bu çalışmada amaçlanan resim müzik ilişkisine biçimsel bir yaklaşımla, ilişkinin varlık nedenlerinin ortaya konmasıdır. Daha önce konu üzerinde yapılan çalışmaların, farklı bakış açılarının azlığı da bizi konuya yönelten bir diğerkendirdir.

ABSTRACT

THE EFFECT OF MUSIC IN THE TWENTIETH CENTURY PAINTING AND THE ANALYSIS OF THIS EFFECT FOCUSING ON KLEE AND KANDINSKY

The scope of this study, which analyses the effects of music on painting in terms of historical and structural relationships between the aforementioned fields of art, is the first half of the twentieth century. There occurred some radical changes both in painting and in music at the beginning of the twentieth century, and that fact has become a factor determining the period which must be dealt in this study. Another important limitation is about the painters whom are concerned in the study. Vasily Kandinsky, one of the foremost abstract painters who has a significant role in the twentieth century art, and Paul Klee, lived in the same period as Kandinsky and became a focal figure in the history of art with his characteristic style and structural analyses, have been selected for the purpose of the study.

Especially the first half of the twentieth century is a very active period for painting and music relationship, and of course, this interaction is not only limited to these two painters. Der Blaue Riter, an art association which was established in this period and both Kandinsky and Klee were its members, published many articles which show their support for this interdisciplinary mutual effect. Despite living in the same period, being the members of the same associations and workshops, and having strong relationships with each other, there are striking differences between Klee's and Kandinsky's approaches towards music and the way they used music as a tool in their art. In addition to this, it must be highlighted that both of the painters had musical

training in their childhood and then kept music as a part of their lives. Kandinsky's and Klee's musical views found expression in their arts, and the huge number of their explanations for music and painting has led the researcher often encounter these two painters throughout the literature review. That is also a reason for focusing on these two painters in this field, where there is a lack of sufficient resources.

In the first chapter of this study, a general introduction to the research subject has been made by considering the historical aspect of painting-music interaction. The subject has been tried to be made familiar by means of presentations of the periods when the two fields of art approached to each other and the artists exemplifying the key points.

In the second chapter, the shared concepts of painting and music are presented. A relationship between the artistic features of painting and music is tried to be established. Additionally, the values of these shared concepts such as harmony, composition, time-place are tried to be determined for both fields of art.

In the following chapter, firstly the evolutions both in painting and music in the twentieth century, which is the research period of this study, are underlined. With the idea that the move from the naturalistic view to the abstract in the field of painting and the move from the tonal system to the atonal system in the field of music have supported the interdisciplinary mutual effect in some cases, the evolutions are displayed. The shared purpose of making some radical changes in the systems of painting and music is the intention to purify art. After covering the artistic development in the twentieth century, Klee and Kandinsky, the painters who lived in this period and have some works about painting and music relationship, are presented. Klee's and

Kandinsky's views about their own art and about music, and the ways they use music in their art are also highlighted in this chapter.

The purpose of this study is to express the reasons for the existence of the relationship between painting and music through a structural approach. The limited number of studies on this subject and the limited number of different approaches to the subject are other reasons which directed the research interest on this subject.

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Betül KANDEMİR'in “ 20. Yüzyıl Resminde Müziğin Etkisi ve Bu Etkilenmenin Klee ve Kandinsky Odaklı Biçimsel İncelenmesi” başlıklı tezi tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, Sanat Anabilim Dalında Yüksek Lisans tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

Adı Soyadı**İmza**

Üye (Tez Danışmanı) : Prof. Dr. Bahadır Gülmez

Üye:

Üye:

Prof. Dr. Nurhan Aydın

Anadolu Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

ÖNSÖZ

Bu çalışmada 20. yy.'da resimde müziğin etkisini Klee ve Kandinsky'nin sanat anlayışları çerçevesinde incelemeye çalıştık. Çalışma süresince resim ve müzik ilişkine yönelik temel kaynakların azlığı ve farklı bakış açıları ile oluşturulmuş çalışmalara ulaşmak önemli bir engel teşkil etmiştir.

Bu çalışmada özellikle yabancı dildeki kaynaklara ulaşmam konusunda yardımlarından dolayı İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihinden Doç. Dr. Uşun Tükel'e ve yabancı dildeki kaynakların çözümlenmesine yardımcı olan Dokuz Eylül Üniversitesi Yabancı Diller Yüksek Okulu Öğretim Görevlilerinden Aslı Ertürk'e teşekkür ederim. Ayrıca çalışma süresince titiz bilimsel tavrıyla, konuya farklı açılardan bakmam konusunda beni yönlendiren danışmanım Prof. Dr. Bahadır Gülmez'i saygı ile anıyorum.

Betül Kandemir

ÖZGEÇMİŞ

Betül Kandemir

Sanat Anabilim Dalı

Yüksek Lisans

Eğitim

Ls. 2003 Anadolu Üniversitesi, İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi
İşletme Bölümü

Lise 1998 Isparta Gazi Lisesi, Fen-Matematik Bölümü

Kişisel Bilgiler

Doğum Yeri ve yılı: Ankara- 24 Mart 1981 Cinsiyet: Bayan

Yabancı Dil: İngilizce

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
ÖZ	ii
ABSTRAC	v
JÜRİVE ENSTİTÜ ONAYI.....	viii
ÖNSÖZ	ix
ÖZGEÇMİŞ	x
ŞEKİLLER LİSTESİ	xiv
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

RESİM MÜZİK İLİŞKİSİ

1. RESİM MÜZİK İLİŞKİSİNE GENEL BAKIŞ.....	4
--	---

İKİNCİ BÖLÜM

1. RESİMİ MÜZİĞE YAKLAŞTIRAN DURUM

VE KAVRAMLAR	16
1.1 Resmin ve Müziğin Doğası	17
1.2 Resimde Ve Müzikte Zaman Ve Mekan Kavramları.....	20
1.3 Armoni Ve Kompozisyon	24
1.3.1 Soyut Sanatta Armoni	27

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

20. YÜZYILIN İLK YARISINDA RESİM VE MÜZİK

1. 20.YÜZYILIN BAŞLARINDA RESİM VE MÜZİK	30
1.1 20. Yüzyılın Başında Resim Sanatındaki Gelişmeler.....	31
1.1.2 Resimde Natüralizmden Soyuta Geçiş.....	33
1.1.2.1.1 Empresyonizmden Soyut Üsluba Doğru..	35
1.2 20 Yüzyıl Başında Müzikte Gelişmeler- Yeni Müzik.....	42
1.2.1 Müzikte Ekspresyonizm	45
1.2.2 Schönberg Ve Atonalite	47
 2. RESİMDE MÜZİĞİN ETKİSİNİN BU ALANDA	
ÇALIŞMALARI OLAN İKİ RESSAM ÜZERİNDEN	
ÖRNEKLENDİRİLMESİ	49
2.1 Vasily Kandinsky.....	49
2.1.1 Kandinsky'nin Sanatında Shönberg Ve Müzik.....	56
2.2 Paul Klee.....	68
2.2.1 Klee'nin Santında Bach Ve Çokseslilik.....	75
 SONUÇ	82
 EKLER	85
 KAYNAKÇA	94

RESİM LİSTESİ	Sayfa
RESİM 1: Henri Matisse “ <i>Dans</i> ”- 1910	88
RESİM 2: Henri Matisse “ <i>Müzik</i> ”	89
RESİM 3: Claude Monet “ <i>Saman Yığını</i> ”	90
RESİM 4: Vasily Kandinsky “ <i>Marnau</i> ” 1908	91
RESİM 5: Vasily Kandinsky “ <i>Fisr Abstract Watercolor</i> ” 1910	92
RESİM 6: Vasily Kandinsky “ <i>İzlenim 3</i> ”	93
RESİM 7: Cezanne “ <i>Mont Saint Victiore</i> ”	94
RESİM 8: Paul Klee “ <i>Polifonik Çerçevenmiş Beyaz</i> ”	95
RESİM 9: Paul Klee “ <i>Anayollar ve Yanyollar</i> ”	96
RESİM 10: Paul Klee “ <i>Polifoni</i> ”	97

GİRİŞ

20. yüzyıl her açıdan hızlı değişimlerin yaşandığı bir yüzyıldır. Birbiri ardına gelen bilimsel ve teknolojik buluşlar, yaşanan toplumsal olaylarla sürekli hareket halindeki bir dünya içinde bu hareketlilikte sanat kendi besin kaynağı olan topluma kayıtsız kalamazdı.

20. yüzyılın hemen başında bilim adamlarının maddenin parçalanabilirliği üzerine çalışmaları, atomun parçalanması, Einstein'ın görelilik kuramı gibi önemli gelişmeler insanın gerçekliğin algılanması konusunda kafasının karışmasına, o güne kadar bilinenlerin alt üst olmasına neden olmuştur. Bu ve bunu gibi bir çok değişiklik sanatçıları da etkilemiştir. Sanat nerede ise varlığının ilk yıllarından itibaren sürekli değişen ama hiçbir zaman kaybolmayan özne- nesne ilişkisi içinde gelişimini sürdürmüştür. Bu diyalektiğin kökeni Antik Yunana kadar uzanmaktadır. 20. yüzyıla kadar gelen süreçte kimi zaman öznel kimi zaman nesnel tutum ağırlık kazanmıştır. 20. yüzyıla gelindiğinde resim sanatı yüzyıllar boyunca gelişiminde varlığını koruyan natüralist resim anlayışını terk etmek üzeredir. Algı gelişimi ile beraber sürekli değişen gerçeklik kavramı yüzyılın başında köklü bir değişime uğramıştır. Artık gerçeğin görünenden farklı bir şey olduğu savı ağı basmaktadır ve salt gerçeğe ulaşmak ana ereklerden biri olmuştur. Yine bu dönemde Freud'un bilinç üzerine çalışmaları da bu gerçeklik arayışında hem bir neden hem de bir yol gösterici durumundadır.

Bu döneme kadar yaşanan her gelişmenin birikimi artık natüralist resmin önem kaybetmesine neden olmuştur. Çünkü birçok sanatçıya göre natüralizm, empresyonizm ile ulaşması gereken son noktaya ulaşmıştır.

Bundan sonra natüralist tavır içinde yapılacak her şey sanatın kendini tekrarlaması olacaktır. Bu arada göz ardı edilmemesi gereken önemli bir teknolojik gelişme vardır ki o da fotoğraf makinesinin bulunmasıdır. Fotoğraf makinesinin görüneni aynen aktarma yeteneği, resmin o güne kadar ki betimleme görevini elinden almıştır. Bu durum da resmin kendi içine dönmesinde ki önemli etkenlerden biridir. Resim sanatı ilerleyebilmek için ve değişen gerçekliği yakalayabilmek için kendi biçimsel sorunlarına döner işte bu dönemdir ki resim artık natüralizmden soyut sanat anlayışına geçmiştir.

Bu dönemde yaşanan ve sanat anlayışında etkili olan bir diğer önemli durumda farklı inanç sistemlerinin önem kazanmasıdır. Kurulan teozofi dernekleri sanatçıları farklı bir çatı altında toplamaktadır. Teozofinin inanç sistemi değişen gerçeklik- görünenin arkasındaki gerçeklik- anlayışını destekler durumdadır. Bu sistemde yaratıcı bir tanrı varlığının yerine varolan her şeyin, tüm kainatın birleşiminin tanrı olduğu inancı konulmuştur. Bu inanca göre, bu durumda, insan da tanrının bir parçasıdır. Bu da insana daha mistik ve ruhsal yönden daha güçlü bir varlık olduğunu düşündürmektedir. İnsanın gerçeğe ulaşması için gücü kendi içindedir. Tinsel olana ulaşma çabası, bu gerçeklik anlayışı sanatçıları etkilemiş ve düşünsel olarak soyut sanatın gelişimin de etken olmuştur. Bu dönemde yaşayan bir çok sanatçı Klee, Kandinsky, Jawlensky, Schönberg, Skrabin vb.. etkilemiştir.

Bu aşamada bütün bu gelişmelerden etkilenen başka bir durum söz konusudur. Bu da sanatların arasındaki çizgilerin giderek belirsizleşmesidir. Bu çalışmanın inceleme alanı olan resim ve müzik sanatının arasındaki ilişki 20. yüzyılda ortaya çıkmış bir ilişki değildir. Her iki sanat da zaman zaman birbirine yaklaşmıştır. Yaşanan sanatsal değişimler, ortaya çıkan akımlar her

iki sanat da benzer biçimsel değişimlerle etkilenmişlerdir. Ancak bu etkileşim 20. yüzyılda daha şiddetlidir. Bunun en önemli nedenlerinden biri Kandinsky'nin söylemi ile “anıtsal sanata ulaşma” çabasıdır. Bütün sanatlar kendi biçimsel yapılarını birbirleri ile karşılaştırarak geliştirirlerse sanat salt olan, yüce olan, anıtsal sanata ulaşacaktır.

Bu çalışma içinde resim ve müzik ilişkisinin varlığının kanıtından çok bu ilişkinin varlık nedenleri ve biçimsel çözümlemesi üzerinde durulmak istenmiştir. Klee ve Kandinsky gibi dönemde ve iki sanat arasındaki ilişki bazında önemli olan iki sanatçı üzerinden bu ilişki çözümlenmeye çalışılmak ve sanatçıların bakış açılarını ortaya koymak bizim için önemlidir.

Çalışmanın sonunda ulaşılmak istenen, 20. yüzyılın her iki sanatın gelişiminde yarattığı koşutlukların ortaya konması ve müziğin 20. resminin gelişimde ki ve değişimindeki etkilerinin bulgulanmasıdır. Klee ve Kandinsky'nin dönemsel yakınlıkları bazında bu ilişki karşısındaki duruşları ve benzer amaçlara farklı yollardan ulaşma istekleri bizim için önemli ve dikkat çekicidir. Resim müzik ilişkisine farklı bakış açılarından yaklaşan kaynakların azlığı ve dilimizde yayınlanan kaynak azlığı çalışmadaki zorunlu sınırlandırmalardandır.

BİRİNCİ BÖLÜM

RESİM MÜZİK İLİŞKİSİ

1. RESİM MÜZİK İLİŞKİSİNE GENEL BAKIŞ

Çalışma alanı hakkında genel bir bilgiye sahip olmak amacıyla hazırlanan bu bölümde sanat tarihi içinden verilecek örnekler çerçevesinde, resim- müzik ilişkisine genel çerçevede, bir giriş yapılacaktır.

İnsan algısının değişimi sanatı etkiler. Çünkü algılamanın aşırı hassas bir noktasında sanatsal eylem ortaya çıkar. Bu algı değişimi sanatın ilerlemesinde, değişiminde önemli bir etkindir. Algılamanın gelişimi sanatı ilerlediği yolda soyut kavramına götürmüştür. Resim- müzik sanatlarının birbirine koşut gelişimleri tam da bu noktada daha da yakınlık kazanmaya başlamıştır. Resim sanatının natüralist tavırdan sıyrılıp soyut tavra doğru yönelişi, doğuşundan itibaren maddeden arınmış, soyut bir sanat olan müzikle bağını kuvvetlendirmiştir. Delacroix’le birlikte daha sık dile getirilen “görünenin arkasındaki gerçeği aramak” sanatçıların algı değişimlerinde büyük rol oynamıştır.

Hegel, sanatı şöyle tanımlar: Sanat, ruhun madde içinde görünüşüdür. Sanatın kullandığı araçlar derece derece ruhu anlatmaya, ifade etmeye elverişlidir. Değişik sanat dallarının doğması da ruhu anlatmaya elverişli araçların çeşitliliğinden ileri gelir.(İpşiroğlu, 1995, s. 10)

Fr. Schiller, sanatların, duygular üzerindeki etkilerinin birbirine yaklaştığından ve görsel sanatların, doruğa ulaştığında – aralarındaki nesnel sınırları aşmaksızın- müzikselleşeceğinden söz eder. Schopenhauer'e göre bütün sanatların ereği müziğe benzeme olmalıdır. Alman romantiklerinin yazılarında sık sık rastlanan resim müzik karşılaştırmalarında resim sanatını, doğa betimlemesinin tekdüzeliğinden kurtarmanın, müziğin şiirsel anlatım olanaklarına kavuşturmanın özlemi geniş yer alır. (İpşiroğlu, 1995, s. 11)

Sanatlar arasındaki etkileşim yüzyıllar öncesinden dile getirilen bir olgudur. Eski çağ uygarlıklarında yedi sayısını temel alarak yedi sesi karşılayan yedi renk bulmuşlardır. Oluşturulan bu renk skalaları daha sonraki dönemde de inceleme konusu olmuştur. 16. yüzyılın gerçek üstü sanatçısı Arcimboldo, renk-ses özdeşliği üzerinde durmuş ve bir renk klavyesi geliştirmeyi düşünmüştü. 1715'de Fransız din adamı ve fizikçi Louis Bertrand Castel, Newton'un renk kuramına dayanarak, ışık renk ve tınıyı bütünleştiren bir çalgı yapmayı denemişti. Castel, bundan sonra resim sanatının sessiz müzik diye nitelendirilebileceğini söylüyordu. Daha sonra da değineceğimiz üzere Castel'den yaklaşık 100-150 yıl sonra Skrybin benzer çalışmalar içine girmiştir.

Resim ve müziğin ilişkisi çağlar boyu gelişerek büyüyen bir ilişkidir. Sanatlar arasındaki etkileşim yalnızca bu iki sanatla sınırlı kalmamıştır. Sahne sanatlarıyla müziğin etkileşimi zamanla, içine plastik sanatları da çekmiş ve giderek bütünlükçü sanat anlayışı belirginleşmeye başlamıştır.

Bu iki sanat arasındaki ilişki farklı boyutlarda sanat tarihi içinde karşımıza çıkmaktadır. Genel çerçevede bakacak olursak resmin konusu olarak müzik seçilmiştir. Müzisyenlerin portreleri, müzik aletleri konulu

resimlerin yapılması, sanatın ilk dönemlerinde bu ilişkide ağırlıklı olan çalışmalardır. Rönesans'ta ağırlıklı olan bu çeşit çalışmalar 1900'lerde dahi varlığını biçim değiştirerek de olsa sürdürmüştür.

Sanat varolduğundan beri temel sorunlarından biri, duygu ve akıl arasındaki diyalektik tutumdur. Aklın ve duygunun çatışması Antik Yunan'a kadar uzanmaktadır ve bütün sanat tarihi, sanat kuramları bu çatışma içinde gelişmiştir. Mazhar İpşiroğlu "Avrupa Resminde Gerçek Duygusu" kitabında; Gerçeğin her zaman, biri insanın dışına (objektif), öteki içine (sübjektif) çevrili iki yüzü olduğundan bahsetmektedir. Kimi dönemlerde bu iki bakış açısından birinin sağladığı üstünlük, dönemde geliştirilen sanat anlayışının temeli olmuştur. Küçük bir örnek vermek gerekirse; Rönesans aklın, Barok ise duygunun ağır bastığı bir dönem olmuştur. Gerçeği dışarıda arama, biçimci, nesnel, akılcı ve soğukkanlı bir tavrı beraberinde getirir. Bunun tam tersi durum ise, duygusal, mantık kalıplarının kırıldığı, taşkın ve daha özgür bir tavrı beraberinde getirir.

Ancak bu iki eğilim, birbirini en fazla yadsıyor göründükleri zamanlarda bile, aslında aynı amaca yönelmiş iki ayrı davranış oldukları için sonunda birbirini tamamlayarak, insanı ve çevresini içine alan dünya gerçeğinin sınırlarını biraz daha genişletmiş oluyorlar. (Mazhar İpşiroğlu;1972,s.176)

Müziğe verilen önemin artması, yaşanan toplumsal olayların etkisiyle daha çok sorgulayıcı ve yaratıcı olan sanatçıların nesnellik- öznellik tartışmaları, gerçeklik anlayışındaki değişim, bu iki sanatın etkileşimini hızlandırmış ve güçlendirmiştir. Bu özne-nesne ilişkisi içinde gelişen diyalektik düşünce; sanat akımlarının oluşumuna ve sanat üzerine geliştirilen kuramlara temel etken olmuşlardır.

Resim ve müziğin birbirine olan etkisi, her iki sanatın özgürlüğe gittiği yolların zaman zaman kesişmeleriyle belirginlik kazanmıştır. Her iki sanat da öncelikli olarak dinin aracı olmaktan kurtulmuşlardır. Rönesans'ta artık yalnızca kilise müziği ve dinsel öğelerin bulunduğu resimler yapılmıyordu ve sanat dinin ve iktidarın etkisinden sıyrılmaya çalışmıştı. Ortaçağın karanlığından sıyrılan insan yavaş yavaş kendini keşfetmeye, üzerinde yaşadığı dünyayı keşfetmeye başlıyordu. İnsan yaşamı, yaşadığı dünyadan zevk alması, öte dünya korkularının yok olması, insanı önemli kılıyordu. Bu durumda insan kendini hayatın merkezine koydu. Gerçek görünendi ve görünen güzeldi.

Resmi, 20. yüzyıla ve soyut resme taşıyan nesne- özne diyalektiği, gerçeklik kavramı; müzikte de çoksesliliğin gelişiminde karşılığını bulur.

14.yy'da yapılan bazı resimlerde de 20.yy.'daki kadar belirgin olmasa da biçim ve düzen açısından kesişilen yollar vardır. Küçük bir örnek verecek olursak ; “ortaçağda müzikte henüz armoni bilinci oluşmadığı için, seslerin eşzamanlı armonik bağıntıları oluşmuyor, dikey olarak alınılmıyordu. Seslerin her biri tek başına algılanıyordu. Melodide çizgisel bir akış vardı. O dönem resimlerinde de nesneler bir mekan içinde yan yana yada alt alta sıralanarak resmediliyorlardı”. (İpşiroğlu, 1995, s.13)

Rönesans müziğinde ve resminde dikkati çeken kesişim her iki sanatın kompozisyon anlayışındadır. Resimde kapalı form kompozisyon anlayışı, müzikte de en ufak bir değişiklikte dengesi bozulabilecek kompozisyon bilincinin geliştiği bir dönemdir. Dengenin, oranın hakimeyiti her iki sanat içinde söz konusudur.

Rönesans bestecisi, Ortaçağda olduğu gibi geleneksel kalıpları yan yana sıralamaz; kompozisyonunu kendi buluşları ile biçimlendirir... Böylece görsel sanatlarda olduğu gibi, müzikte de bireysel iradenin yarattığı, bir defaya özgü, kendi yasasını kendi içinde bulan, başka bir deyişle en ufak bir değişiklikle dengesi bozulabilecek olan sanat yapısı anlayışı doğar. (Blume,1983, s.160; İpşiroğlu, 1995, s. 14)

Rönesansda akılcılığın dolayısıyla nesnelliğin hâkimiyeti, kendini merkeze koyan insan tipi zamanla bu duruma tepki göstermeye başlamış ve Barok döneminde ise artık doğanın karşısında değil içinde olduğunu savunmuştur. Değişim gösteren bireycilik anlayışı ve gerçekçilik düşüncesi öznelciliğe yaklaşmıştır. Resim sanatının amacı doğaya daha çok yaklaşımdan, gerçeği birebir yansıtmaktan vazgeçmiş, gerçeğin sadece görünen olmadığının bilincine varmıştır. Resim artık görünenin arkasındaki gerçeği, *“yaşanan gerçeğin, duyumsanarak görüleni”* (İpşiroğlu, 1995, s.12) kendine dert edinmeye başlar.

Rönesans'ın uyum anlayışı, altın oran yavaş yavaş bozulmaya başlamıştır. Bu dönem duyguların harekete geçirilmesi, sanatta ifadenin gücü ön plana çıkmıştır. Bu durum her iki sanat içinde aynıdır. Resim de müzik de yaşanan yoğun duyguların iletilmesi isteniyordu. Yalnız burada yansıtılmak istenen duygular kişiselikten çok toplum tarafından yaşanan ortak duygulardır. Henüz dini etkisinden çıkmamış olan sanat, ifade gücünü arttırmıştır.

“Müzikte resim gibi somut gerçeği dile getirebilmeliydi” (İpşiroğlu, 1995, s.18) Bunun için günlük konuşmalar müziğe aktarılmaya çalışılıyordu ki bu durum ileride müziği operanın doğmasına götürecek temellerin atılması anlamına geliyordu. Müzikte gerçeği resme ve şiire dayanarak veriyordu. Buna Vivaldi'nin bestelediği betimleyici eserler örnek olarak gösterilebilir. *Vivaldi bazı konçertolarında müzik ile resim çizmiştir. Vivaldi en ünlü*

eserlerinden biri olan **Dört Mevsim**'de(1725), mevsimlerin herbiri kendi özellikleri ile resimlenir. Ayrıca her mevsime de birer açıklayıcı sone koymuştur. Vivaldi'nin **Mevsimler**'i Beethoven'in 73 yıl sonra yazacağı **Pastoral Senfoni**'sinin ilk ışığıdır. Pastoral Senfoni de betimleyici içeriği ile Romantiklere ışık tutan bir baş yapıt niteliğindedir. Her bölüme verdiği başlık müzik ile resim yapma özelliğindedir. (İlyasoğlu, 2003, s.38,70). Bu gelişmeler “ses ressamlığı” deyiminin müzik sözlüğüne girmesine yol açmıştır.

Müzikte barok dönemde en büyük ustalardan bir olan Johann Sebastian Bach, resim üzerine çalışması olmamasına rağmen oluşturduğu müzik yapısı, sıkı kontrpuan kurallarına bağlılığı ve tonal sistemin tüm olanaklarını sonuna kadar kullanması ile yaşadığı dönemden yüzyıllar sonra 1900'lerin başında Paul Klee'nin resim sanatını etkilemiştir. Ayrıca 20. yüzyıl müziği, yeni müzik diye adlandırılan Arnold Shönberg'in ortaya koyduğu atonal sistem, on iki ton müziğinin kökeni Bach'a kadar uzanmaktadır. İleride bahsedileceği üzere Shönberg ve müziğin arılaşması çabaları yine 20. yüzyıl ressamlarından Kandinsky ve sanatı için önem taşımaktadır.

Sanatların doğayı yansıtmadan uzaklaşmaları, natüralist sanat anlayışından soyut sanat anlayışına geçiş bu etkileşimi daha da hızlandırmıştır. Bu aşamada maddeden arınmış olarak müzik, müziğin biçim dili öteki sanatların kendilerini yenilemelerinde kaynak oluşturmuştur. Bu konuda da öncülük yapan resim sanatıdır. Bu etkileşim 19. yüzyıldan itibaren daha belirgin olmaya başlamıştır.

Resimde çizgi ve boya iç - dünyayı ifade ederken müzik maddeye gerek duymadan bunu gerçekleştirmektedir. Çizgi, yüzey, renk, ışık, mekan gibi kompozisyon elemanlarının; ses, tını, ritim, armoni, müziğin

biçimlendirme elemanları gibi zamansal ve zaman içinde algılandığı düşünceleri ilişkilerin çeşitli boyutlarda kurulmalarına neden olmuştur.

19. yüzyıl Fransız sanatının büyük isimlerinden biri olan Delacroix, ileriye dönük bir ressam olarak resmin sorunlarıyla müziğin ilkeleri arasında bir bağ kurmaya çalışmıştır. Mozart' a hayran olan Delacroix, Mozart'ın müziğini renkli bulduğunu dile getirir. Delacroix'e göre Mozart bir çok değişik duyguyu bir araya getirmektedir.

Delacroix'in müzikle olan bağı yalnızca Mozart'a olan hayranlığıyla sınırlı değildir. Delacroix, müzik eğitim almış bir ressamdır. Ama müzisyenlik yapmamış, müziğin mantığı üzerine çalışmıştır. Romantik müziğin ustalarından Chopin'le olan yakınlığı sanatının gelişimine büyük katkılar sağlamıştır. Delacroix ve Chopin iyi arkadaş olmalarına rağmen, Delacroix, Chopin'in sanatını büyük bir beğeni ve hayranlıkla takip ederken Chopin için Delacroix'in sanatı aynı anlamı taşımaz. Dahası bazı anekdotlarda Chopin'in Delacroix'in resimlerinden rahatsız olduğu belirtilmektedir. Bu durum Delacroix'in çok yönlü bir sanatçı olmasıyla, Chopin'in ise yalnızca kendi sanatıyla içi içe olmasıyla açıklanabilir (Pamir,1981,s.96)

Leyla Pamir'in "Müzikte Yaratıcının Gücü" kitabında dönemde yaşamış yazar George Sand'ın anlattığı bir anı, bu iki sanatçı ve Delacroix'in resim ve müzik arasında kurmaya çalıştığı bağıntı hakkında küçük de olsa bir örnek teşkil etmektedir;

"... Delacroix, Chopin'e reflekslerin sırrı üzerine ne düşündüğünü sordu. Chopin ise hayret dolu bakışlarla dinliyordu. Delacroix, renklerdeki ton

farkları ile ses renklerini incelemeye başlamıştı. Bir kıyasa girdi: “ Müzikteki armoni, bence sadece seslerin akorlar içindeki düzenine dayanmaz, seslerin birbirleri ile ilişkilerini, mantıki birleşimlerini ve çözümlerini de kapsar. Öyleyse bunlara akustik refleksler denilmez mi? Resimde de bu böyle, bence, reflekslerin refleksi bizi sonsuza götürür.” (Pamir, 1981,s.97)

Yine Chopin’le aynı dönemde yaşamış ve Chopin’le de yakınlığı bilinen Liszt, resimden yola çıkarak beste yapan ilk müzisyendir. Resimden çok edebiyatla kendi sanatı arasında bağ kurmaya çalışan Liszt, Robert Schumann’a göre adeta Fransız edebiyatı ile evlidir.

Liszt’in yazdığı on üç senfonik şiir, edebiyat ve resim konularına dayanmaktadır; “Hunlar Savaşı” adlı senfonik şiiri bir orta çağ tablosundan esinlenmedir. Wilhelm von Kaulbach’ın Berlin müzesindekiki büyük freski “Hunlar Savaşı” nı müziği ile yansıtmaya karar veren Liszt, Romalılar ve Hunlar arasındaki savaşı, ışık ve karanlık karşıtlığı içinde, gizemli duygularla anlatmıştır. Bunun dışında da, Liszt bir dönem gezip gördüğü yerleri adeta resim yapar gibi piyona ile bestelemiştir. Örn: Wallenstandt Gölü; Villa d’Estein’in çeşmeleri ... (İlyasoğlu, 2003, s. 115)

Sanayileşmenin hızlanması, buhar gücünün keşfi ile kentleşmenin hızlanması sanatçıları büyük ölçüde etkilemiştir. Bu sanayileşme süreci içinde bir nevi doğaya sığınan sanatçı için güvenli ve üretken olabileceği bir yerdir doğa. Romantizmle başlayan bu doğaya dönme izlenimcilikte bu doğa yansıtmacılığına bir de duyumların aktarımı eklenmiştir. İzlenimcilik önce resimde kendini gösteren bir akım olsa da bu doğaya dönme yalnız resimde değil, şiirde, müzikte de kendini göstermiştir. Bu dönemdeki resim müzik ilişkisine genel olarak bakacak olursak, o dönem de her iki sanat dalının anlatım malzemesi ağırlıklı olarak doğadır.

Ressam, ışığın özünü kavramaya çalışırken *microstructure* yöntemine başvurur, ışığı parçacıklara böler. Müzikte izlenimci tekniği işleyen besteciler de sesi oluşturan öğeleri temele indirgeyip, akorları parçalayarak, bölerek yeni bir çözümlemeye giderler. Debussy'nin “bölünmüş dörtlüsü ve çalgıların tınısında ses düzeyini alçaltması, en küçük ses titreşimine dek varması, resimdeki *fragmentasyon* (parçalı, tek tek renk kullanma) tekniğine koşuttur(İlyasoğlu; 2003,s. 198). Nasıl dönemin ressamı belli çevrelerce, nasıl resim yapılacağını bilmemekle suçlanıyorsa Debussy de aynı şekilde ve aynı nedenlerle yanlış anlaşılmış; halk onun müziğinin melodik olmayan, tek düze ton süslemelerinden ibaret olduğunu iddia etmiştir.

İzlenimcilik akımında ressamın saf renk arayışı, bestecinin saf ses, tam ses arayışına koşuttur. Edebiyatta ise Flaubert'in “tam sözcüğü” arayışı, sanat dalları arasında bu dönemdeki etkileşimi sergiler. Verlaine, Şiir Sanatı'nda şiir, resim ve müziği iç içe dile getirir, belki müziğin her şeye egemen oluşunu da biraz eleştirir. (İlyasoğlu,2003, s.199)

İzlenimci resimde renk ve ışığın arkasına saklanan konu, müzikte de sesin kulakta bıraktığı hoş izlenimlerin ardına süzülür. Debussy' ye göre bir bestecinin kimliği, orkestrasında kullandığı renk ve gölge oyunlarında yansır. Debussy'nin stili 20.yy müziğine yön veren en önemli etmenlerdendir. Şairlerin ve ressamların başardığı gibi daha zarif öğelerin müziğe egemen olması gerektiğini savunur. Müziğin sanki hiçbir zaman notalara dökülmemişçesine, doğaçtan bestelenmiş duygusunu yaratmasını öngörür.(İlyasoğlu, 2003, s.199)

19. yüzyılda müziğin resimde edindiği yere verilebilecek iki örnek Gauguin ve Van Gogh'tur. Her iki sanatçı içinde rengin ifade ve etki gücü önemlidir. Sesler nasıl bir araya geldiklerinde bir tını dili oluşturuyorlar ve bu dille öznel ya da ortak duyguları anlatabiliyorlarsa, renkler de uyum ya da karşıtlıklarla birbirlerini tümleyerek bir simge dili oluşturuyorlardı. (İpşiroğlu,1995, s.27)

Van Gogh ve Gauguin bu konuyu hem sanatlarında hem de gündelik yaşantılarındaki sohbetlerde dile getiriyorlardı. Dönemde giderek önemli bir söylem olan “görünenin arkasındaki gerçek” her iki sanatçının da sorunsalıydı. Gauguin “ Ölülerin Ruhu Bekliyor” adlı resminde en iyi şekilde dile getirmek istediğini ve bunu da renk tınılarıyla yaptığını söyler. Ayrıca Gauguin sık sık “*renk orkestrasyonu*” deyimini kullanır. Resimlerinde her şeyin hesaplı olduğunu söyler. “... Dilerseniz buna müzik deyin. Yaşamdan ya da doğadan herhangi bir konuyu öne sürerek çizgi ve renk senfonileri, armoniler oluşturuyorum. Bunların, sözcüğün tam anlamıyla saltık gerçekleri dile getirmesini değil, ya da bir düşünüyü dile getirmesini değil, müzik gibi düşünmeye dürtü olmasını amaçlıyorum. (İpşiroğlu, 1995, s.28)

Gauguin ile aynı dönemde yaşamış müzisyen Debussy de, Gauguin'in resmindeki renk orkestrasyonu kavramının amacını müzikte uygulamak için orkestra düzenin de değişiklikler yapmıştır. Gauguin için renklerin tam olarak ortaya çıkması nasıl önemli ise Debussy içinde saf ses arayışı aynı önemi taşımaktadır.

Yine Gauguin ile aynı dönemde yaşamış Van Gogh ise kardeşi Teo'ya yazdığı bir mektupta “ Resimlerimde yatıştırıcı, rahatlatıcı bir şeyler söylemek istiyorum,müzik kadar yatıştırıcı bir şey..” demektedir (İpşiroğlu, 1995, s. 29).

Van Gogh'un bire bir teorik ya da pratik olarak müzikle ilgisi yoktu. Resimlerinde boşluk etkisi yaratma fikrini hiç aklından çıkarmamıştır. Sürekli olarak yok olan ve bir yandan da yenilenen kozmik evren düşüncesi adeta onu büyülemişti. Ancak sözcüklerin yetmediği yerde tınların konuştuğuna inanan Van Gogh bu sonsuzluk duygusunu müzikte buluyor ve bunu da renk tınları ile ifade ediyordu. *“Görünenden öze giden yol renk yoluydu”* (İpşiroğlu, 1995, s.29)

19. yüzyıla kadar resimde betimleme önem teşkil ederken artık renk, rengin keşfi ve resim sanatının iki temel ögesi renk ve biçim önem kazanmaya başlamıştır.

Resim müzik ilişkisine şu ana kadar verilen örneklerdeki önemli bir ortak soru haline gelmeye başlayan “görünenin arkasındaki gerçeklik” kavramıdır. Bu dönemde değişen gerçeklik kavramı, sanatçıları yeni arayışlar içine götürmüştür. Bu arayışlar daha sonra da bahsedileceği üzere özellikle resim sanatında büyük ve köklü değişikliklere neden olmuştur. Bu ilerleme ve değişim sürecinde müzik, müziğin biçim dili, zaman zaman bir araç olarak kullanılmıştır. Şu an için varılan noktada resim için müzik, müziğin ulaştığı nokta bir amaç değildir, yalnızca resim sanatının gelişimi için bir araç görevi teşkil etmektedir.

20. yüzyıla gelindiğinde gerçeğin anlatılmasında yansıtmacı anlatımdan vazgeçilmiştir. Empresyonizmle başlayan bu gerçeği arayış resim sanatını soyut üsluba doğru götürmüştür. Yine bu dönemde, resim ve müzik başta olmak üzere sanatlar arasındaki yakınlaşma ve geçişgenlik daha yoğun olmaya başlamıştır.

Önce dinin daha sonrada diğer kurumların etkisinden kurtulan sanat özgürleşmeye başlamıştır. Doğayı taklit etmeyi bırakan resim sanatı kendini oluşturan dinamikleri merkeze almıştır. Non figüratif resme uzanan bu yol resim ve müziği birbirine yaklaştırmıştır. Her şeyden önce resim de soyut üslup benimsenmeye başladığında yanı başında soyut olan bir diğer sanat olarak müzik durmaktadır. Gerçeğe ulaşma çabası içinde geline bu noktada gerçek artık görünen değildir. Görünenin ötesinde, tinsel bir gerçeklik vardır. Bu gerçeklik sezgi yolu ile algılanan gerçekliktir. 20. yüzyıl felsefesine yön veren önemli düşünürlerden Bergson'un felsefesi de, gerçekliği yakalamayı sağlayan tek olgunun sezgi olduğu üzerinde durmaktadır. (Lenoir, 2005, s.175) İstenilen öze ulaşmaktır, salt değişmeyen gerçeğe, Kandinsky'nin değimi ile anıtsal sanata ulaşmaktır. Bu istek soyut resmin doğmasında ki temel nedenlerden biridir. Resim, kendi malzemesinin zenginliğini keşfetmiştir. Nasıl ki teknik olarak müziğin ana malzemesi ses ve bir nevi sesin biçimsel olarak kağıda dökülmesini sağlayan notalar ise, resmin de malzemesi renk ve biçimdir ve resmin bunlardan başka bir malzemeye (teknik) olarak ihtiyacı yoktur.

Sanatlar arasındaki bu yakınlaşmaya verilebilecek en iyi örneklerden biri kuşkusuz Kandinsky'nin besteci Hartmann ile hazırladığı *Sarı Tını* (Der Gelbe Klang)'dır. Yine aynı dönemlerde Picasso, Erik Satie işbirliği yapan koreograf Diaghilev "*Parade*" isimli bir bale sergilemiştir.

İKİNCİ BÖLÜM

1.RESİMİ MÜZİĞE YAKLAŞTIRAN DURUMLAR VE KAVRAMLAR

Resim ve müzik sanatları arasındaki ilişkinin varlığı çok öncesinden kanıtlanmış bir durumdur. Biz bu çalışmada bu ilişkinin kanıtlanmasından çok, bu ilişkinin varlık nedenlerini ve biçimsel incelemesini yapmak amacı ile çalışmamızı sürdüreceğiz. Yapılan çalışmalar resim ve müzik arasındaki ilişkinin özellikle biçimsel boyutunun 20. yüzyılın başından itibaren derinlik kazanarak ilerlediğini göstermektedir.

İnsan, her çağda kullanmak üzere eşyalar yaptı ve onun verdiği yaşam mücadelesi içinde bu türden binlerce eylem birbirini izledi. Güç kazanmak ve huzuru yakalayabilmek için sürekli mücadele verdi. Dilleri ve sembolleri yarattı, etkin bir öğrenme alanı elde etti. Kişinin kaynaklara inme ve keşif duygusu hiçbir zaman tükenmemiştir. İnsanoğlu, uygarlığın her evresinde, bizim bilimsel dediğimiz çalışmaların yeterli olmadığını hissetmiştir. İnsan zihni, düşünce yetisiyle yalnız nesneleri kopya edebilmiştir; nesnel olguların ötesinde, yalnızca içgüdü ve içsel çağrışımla yaklaşılabilen bir başka dünya daha vardır. İşte biraz daha anlaşılmaz görünen bu sezgi sanatın amacı olmuştur.(Read, 1974, s. 197)

İnsanı bu kadar mücadelecı yapan işte bu anlaşılamayan, nesnelliğin ötesindeki dünyadır. Parçası olduğu doğa karşısında hissettiği korku ve hayranlık, insanı sürekli öğrenmeye, keşfetmeye doğaya koşut bir şeyler üretmeye yönelmiştir. Önceleri doğaya koşut olarak gelişen, bir betimleme, yansıtma görevini üstlenen sanat zaman içinde kendi dinamiklerini keşfetmiş ve özgürleşmeye başlamıştır. Her sanat dalının kökü toplumdadır.

Her sanat dalı kendi dinamiklerini keşfederken diğer sanat dallarının gelişimini de dikkatle takip etmektedir. İlerleyen zaman içinde bazı sanat

dalları birbirlerini takip etmenin yanı sıra ilişki içinde bulunmaya başlamışlardır. Öyle ki bu sanatlar arası ilişki iki sanatın karşılaştırılması olabileceği gibi, karşılıklı fikir, yol ve yöntem alışverişi de olabilmektedir. Kandinsky'nin söylemi ile bu sayede her sanat, yerine başka bir sanatın güçlerinin konamayacağı kendi özelliklerini fark edecektir. Bu durumda her sanat dalının kendini keşfetmesi, gelişebilmesi için önemlidir.

Bu çalışma süresince üzerinde duracağımız resim müzik ilişkisinde öncelikli olarak üzerinde durmak istediğimiz nokta bu iki sanatı birbirine yaklaştıran durumların tespitidir. Böylelikle resim ve müziği oluşturan en küçük parçalardan, ulaşılmak istenen ortak amaca doğru bir yol izlenecek hem de çalışma nesnel bir tutumla sürdürülmeye çalışılacaktır.

Öncelikli olarak resmin ve müziğin doğasına bakmak gerekir:

1.1 Resmin Ve Müziğin Doğası

Her şeyden önce resmi ve müziğe oldukça teknik bir açıdan bakmak gerekirse her iki sanat içinde birbirine koşut önemli iki malzeme vardır. Resmin oluşturulması için renk ve biçim gereklidir. Müzik için ise ses ve seslerin kağıda dökülerek simgeler halinde algılanabilmesini sağlayan notalar gereklidir.

Nota ile ses arasındaki anolojik durum keyfidir. Tıpkı dil ve harfler arasındaki gibi. Ses tek başına anlamlı değildir. Sesin anlamı duyulduğu, algılandığı ve uyardığında başlar. Ses soyut bir evrensellik iddiasında bulunan, tekillik olarak kavramdır. Aynı zamanda çoğalır ve her yeri kaplar. Kavram olarak ses, dayanağını kendi gizil dünyasında arar. (Yıldırım, Koç,

2006, s.54) Ses soyut bir kavram olduğu için duyusal bir görünüŖe sahip olması notalar yolu ile mümkündür ki bu da bir nevi sesin matematiğe dökölmesidir. Ses boşlukta yayılır, zihnimizde tasavvur edebileceğimiz bir biçimi, başı sonu yoktur. Vural Yıldırım ve Tarkan Koç’un hazırladığı Müzik Felsefesine giriş kitabında müziğin notalar yardımı ile duyusal görünüŖe sahip olması müziğin resme dönüşmesi şeklinde örneklendiriliyor. Daha da önemlisi resimle kurulan bu benzeşme nedeni ile notalar için figür benzetmesi yapılıyor.” *“Nota” adı onların kendi aralarında varolan “figüratif” devinimlerini göz ardı etmek olurdu.”* Buradaki figür benzeşimi temelde biçime gönderme yapmaktadır. Her nota, müziksel her işaret, sesin biçimidir. Buradaki “figürü” resimdeki nesne olarak değil de biçim olarak algılamak gerektiğini düşünmekteyiz.

Ses (müzik), gerçek anlamda bizim bilincimizin dışında doğada saf halde kendini keşfetmemizi, bulmamızı anlamamızı bekler. Ses ancak zihnimizdeki tasarımlarımızın gerçekleşmesi ile müziğe dönüşür. Kendini ses karşısında nesne kabul eden bir bestecinin ürettiğı melodiler, toplumun katarsisini gerçekleştirir. (Yıldırım, Koç, 2006, s.50)

Çalışma alanımız 20. yüzyıl olduğı için sesin ya da rengin, biçimin tarihsel süreç içinde algılanışının aktarımı konudan sapma tehlikesi yaratmaktadır. Rengin, nesnelerin ayrılmaz bir parçası olmadığı, rengin kaynağının ışık olduğı, gerçeklerinin kabulüyle başlayan süreç bizim için önemlidir. Resmin öykünmeci sanat anlayışından kurtulmaya başlaması ile kendini keşfi, rengin plastik bir malzeme olarak önem kazanmasında önemli bir etkindir. Çünkü kendini çözmeye başlayan resim, yaşam kaynağını renkten almaktadır.

Kaynağını boşlukta yayılan ışıktan alan rengin, zihnimizdeki izdüşümü sınırsızdır. Rengin resimsel bir ifade alabilmesi için sınırlandırılması ve biçimsel bir boyut kazanması gerekir. Kandinsky renk ile biçim arasındaki bu ilişkiyi “ *nesnel kalıp içinde öznel cevher*”(Kandinsky, 1993, s.55) olarak tanımlar. Buradan hareketle biçim ve nota arasında benzeşim kurmak olası görünmektedir. Resim, doğayı betimlemekten kurtulup kendi plastik sorunlarıyla ilgilenmeye başladığında artık biçimlerin ve renklerin farklı kombinasyonlarıyla bir araya getirilen kompozisyonlar resmin yapısını oluşturmaktadır. Burada her biçim, çevresindeki diğer biçimlerle ilişki içindedir.

Resim ve müziğin teknik malzemelerinin yanında gerek Klee gerekse Schönberg ve Kandinsky için önemli bir başka malzeme vardır ki; o da, resmi ve müziği oluşturan malzemenin içsel bir zorunluluğun dışavurumu olduğu söylenebilir. Daha sonraki bölümlerde üzerinde durulacak olan bu önemli söylem, sezgi yolu ile algılamanın sanat yasalarına ulaşmada tinsel bir malzeme olarak görülebilir.

Müziğin malzemesinden söz ederken, 20. yüzyılın önemli düşünürlerinden müzik ve sanat üzerine kayda değer çalışmaları bulunan Adorno'nun müziğin malzemesi üzerine söyledikleri bize farklı bir açıdan ışık tutmaktadır.

“ Müzik malzemesi" kavramı çok önemlidir; çünkü burada söz konusu olan, müziğin ses malzemesinden daha farklı bir şeydir; kastedilen, dönemin var olan form anlayışı ve estetik yönelimleri, çeşitli talepleridir. Adorno'ya göre besteci, dönemine ait bu müzik malzemesini karşısında hazır bulur, artık bu malzeme bestecinin nesnesi durumuna gelmiştir; ya geliştirerek ya da olduğu gibi kullanarak yapıtını oluşturur.- Form, Adorno'da "toplumsal gerçeklik" olarak, yani bir nesne olarak tanımlanır.- (

Şentürkmez, “Adorno'nun Sosyo-Politik Eleştirel Toplum Kuramı Çerçevesinde Oniki Ton Müziği ve Yabancılaşma”Osmanlı Bankası Arşivi, 2004-2005)

Her sanat dalının toplumdan etkilenecek gelişim gösterdiğini göz ardı edemeyiz. Burada sanatın toplumsal üretimi üzerine bir tartışmaya girilmeyecektir. Ancak, resmi öznelliğe götüren, kendi plastik sorunları ile ilgilenmeye iten yine doğup geliştiği toplumdur.

Resmin ve müziğin oluşumundaki bu malzemeler dışında resimde ve müzikte önemli ve ortak olan iki kavram vardır: Zaman ve Mekan. Bu kavramlar kompozisyon oluşumunda önemlidirler.

1.2 Resimde ve Müzikte Zaman ve Mekan Kavramları

Mekan, başlangıcından bu yana, duyu verilerinden ayrı düşünülmesi gereken bir sorun olarak ele alınmıştır felsefede. Newton bile felsefi açıdan tutarlı bir mekan kavramının, ancak duyulur nesnelerden soyutlanması koşuluyla mümkün olabileceğini vurgulamıştır. “Descartes’a göre boş mekan yoktur; çünkü mekan ve madde aynı şeydirler. Bunun içindir ki, boş mekan olamaz; zira bu, bir madde olmadan mekan olması demektir ki, bu da mümkün değildir”. (Ergüven, 1992, s.45)

Resim mekansal, müzik ise zamansal bir sanat gibi görünse de zaman ve mekan bu iki sanatta birbiri içine geçmiş durumdadır. Mekan ve zaman, resim ve müzik malzemeleri ile doldurulan birer boşluk gibi görünmektedir ilk bakışta. Ancak mekan, ne içinde yer alan nesnelerin basit toplamından oluşan bir boşluk ne de günlük dilde *hava* dediğimiz, nesnelerin dışında kalan bölümdür; en azından resimsel mekanda tartışma konusu olan nokta bundan farklı bir şeydir. Bu bağlamda mekan, nesneyi görme biçimidir son

Çözümlemede(Ergüven, 1992,s. 47) Her biçim yer aldığı mekanın bir parçası, bir üründür ve göz nesneden önce mekanla hesaplama içine girmektedir. Bu nedenledir ki resim bir çok düşünür tarafından görmenin, gerçekliğin tarihi olarak görülse de bu durum yadsınmamakla beraber, Mehmet Ergüven, resim tarihini mekanın temsil edilmesine yönelik seçeneklerin öyküsü şeklinde tanımlamaktadır.

Bu bağlamda bakacak olursak mekan özde soyut bir kavramdır. Bir açıdan bakıldığında resmin varlık alanını oluşturan mekan resmi oluşturan renk ve çizgi, ışık gibi resimsel öğelerle kendine varlık alanı yaratmaya çalışır. Resmedilmiş nesnelerin bir aradılığı mekanı oluşturur. Nesneler ya da daha doğru bir ifade ile biçimler mekan denen görünemeyen varlığın içerisinde farklı yerleştirmelerle bir kompozisyon oluştururlar. Bu şekilde bakıldığında “*mekan, bir düzenleme ilkesidir*”(Ergüven, 1992, s. 45) diyebiliriz. Dolayısıyla mutlak boşluğun görünür kılınması karşısıyla mümkündür ancak; yani bizim için bir şeye göre veya bir şeyi kuşatan olarak mekanın varlığı söz konusudur esasen.

Müzik, notaların birbirlerine göre konumlandırılarak bir araya gelmesi ile melodileri, akorları ve toplamda kompozisyonları oluşturur. Her nota bir diğerine göre belirlenir ve her bir figür zaman içinde ilerleyerek bir tür geçişgenlik sağlar ve buda hareketin kazanılmasında devinim oluşmasına olanak tanır. (Yıldırım, Koç, 2006, s.55)

Resimsel mekana ilişkin önemli sorunlarda biri, resimsel mekanda öncelikle süreklilik isteminin geçerli olmasıdır.

Tarih içinde üç boyutlu nesnenin iki boyutlu tuval üzerine aktarılması sorunsalı ile uğraşan ve bu bağlamda mekanın ifadesini kendine sorun edinen resim sanatı, kendi malzemesi keşfiyle eşgüdümlü olarak yansıtmacılıktan

kurtulmaya başladığında mekan ve zaman kavramı üzerine de geliştirilen düşünceler köklü değişikliklere uğramıştır. Aslında resimsel mekanı yaratma sorunu, yüzeyin iki boyutu ile derinliğin (üçüncü boyut) hesaplaşmasıdır.

Kandinsky, bu sıkıntıyı en açık biçimde dile getiren ressamlardan biridir. Nitekim, soyut resme geçişle birlikte yüzeyin uzak durulması gereken bir tuzak olduğu gözünden kaçmamıştır. Bundan ötürü ısrarla renklerin iç ağırlığındaki farklılığı vurgulayan Kandinsky, iç yüzeyler adını verdiği bu çeşitli alanların katılımı ile dekoratif yüzey etkisini aşmış olduğunu düşünmüştür. (Ergüven, 1992, s. 53)

Klee için ise resim de zamansal bir sanattır. Tek yönlü akış içinde gelişen müziğe karşın, resim eşzamanlı bir akış içinde ilerlemektedir. (İpşiroğlu, 2000, s. 122) Klee için zamanın mekansallaşması resmi müzikten üstün tutan bir durumdur. Bir müzik eserini dinlediğimizde bu belli bir zaman dilimi içinde gerçekleşir. Eserin varlığının kavraması zamansal olarak, eserin icra edilmesi ile başlar ve bir akış içinde süre gider ve eserin sona ermesi ile algılama süreci tamamlanır. *“Müzikte tınlayan ezgiler içinde, belirli bir süre sonra zamanı duymaya başlarız.”* (Yıldırım, Koç, 2006, s.50) Resmin ise tüm varlığını bir anda kavrarız. Müzikteki gibi bir süre gerekmez duyuların algılaması için. Resmin bütünsel yapısı ile bir anda karşı karşıya kalırız. *Müzik alanındaki zamansal öge, bilince değin işleyen ters yönde bir devinim ile alt üst edildiği zaman yeni bir çiçeklenme olabilir.* (Klee, Çağdaş Sanat Kuramı-Basım tarihi belirli değil, s.36)

Resimlerde renk katmanları nasıl yer yer saydamlaşıyor, altından başka renk, ışık ya da bir leke belirginleşerek renk oluşturuyorsa bu müzikte de üst üste gelen tını renkleri derinlik oluştururlar, mekan yaratırlar. Tınların sürelerinin değişik olması, biri daha sürerken ötekinin kesilmesi, yeniden

başlaması vb. dinleyici resimlerde olduğu gibi hem bir boşluğa, derinliğe hem de zaman ötesine çeker. (İpşiroğlu, 2000, s.109)

Resim ve müzik arasındaki yakınlığa bu bağlamda bakıldığında, mekan neredeyse Cezanne kadar gelen süre içinde bir taşıyıcı olarak kabul edilmiş ve bunun üzerinden hareketle sorunlar çözülmeye çalışılmıştır. *Tuval yüzeyinin resme dahil olabileceğini keşfetmek için yüzyıllar boyu beklemek zorunda kalınmıştır.* (Ergüven, 1992, s. 52) Üç boyutlu nesnenin iki boyutlu tuval üzerine aktarılmaya çalışılması ile geliştirilen perspektif kuralları bir kenara bırakıldığında mekan olgusunun yeniden düşünülmesi söz konusudur. “ *Üç boyutlu boş mekan düşüncesi, mekanın kendisini dolduran nesnelerden, önce var olduğunu öngörür. Cezanne bütünü ile bir başka gerçeği ortaya koymuştur burada. Aynı tözden oluşan mekan ve figürler, resim yapısı ile özdeşler.*” (G.Bhoehm, Ergüven, 1992, s.55)

Resmin kendisinden başka bir şeyi temsil etmemesi, gereksiz elemanlarından temizlenmesi gerektiği düşüncesiyle 20. yüzyıla gelindiğinde ise, mekanın yüzeyselleşmesi ve mekanın nesnelerden önce varlığı üzerine düşünülmesi tinsel bir boyut katmıştır. Bu öncesizlik ve sonrasızlık zaman kavramı ile girilen ilişkide önemli bir husustur. Öyle ki; “ *Bir görüntünün resim yüzeyinde varolabilmesi ve “işte sanat budur” dedirtmesi için sonsuzluğun, an içinde yakalanması başlangıcı olan bir sonun betimlenmesi ile olanaklıdır.*” (Yıldırım, Koç, 2006, s.50)

Sanat kendini oluşturan dinamikleri keşfettikçe bu dinamiklerin çözümlenmesi de hızlanmıştır. Bu hemen her sanat dalı geçerli bir durumdur. Bu çözümlemelerle çözülmeye başlayan sanat unsurları en küçük yapı taşlarını özümseyip kavrayana kadar bu keşif sürecidir. Her sanat dalı kendi malzemesinin soruna yönelirken çevresinde, yine kendi sorunlarıyla uğraşan

sanat dallarının gelişimlerinden de isteyerek veya istem dışı bir şekilde haberdar olmaktadır. Sanat, resim ve müziğin tarihsel serüveni içinde, bir noktada zaman ve mekan kavramının kesişmesine, birbiri içine geçmesine tanıklık etmiştir.

Biçimsel bağlamda resim ve müzikte ortak kullanılan önemli diğer kavramlardan ikisi de, armoni ve kompozisyonudur. Kandinsky'e göre armoni, kompozisyonudur. Aslında bu iki kavram bütün sanat dallarının temelinde var olan kavramlardır. Armoni ve kompozisyon kavramları üzerinde durmanın, değişen armoni anlayışlarını ortaya koymanın, 20. yüzyılın resim ve müzik yapısını kavrayabilme konusunda yardımcı olacağı kanısındayız.

1.3 Armoni Ve Kompozisyon

Armoni iki ya da daha çok sayıda elemanın birlikli bir bütün meydana getirmeleridir(Tunalı, 2003, s.155) Her sanat dalı, kendisini oluşturan elemanların, çeşitli yöntem, sanatsal tavır ve görüş açıları ile belirlenmiş kurallar doğrultusunda bir araya gelmesi ile oluşur. Bu tanıma göre her sanat bir anlamda armoniye dayanır. *“Çünkü her sanat yapısı bir kompozisyon olduğuna göre, kompozisyon özünde uyum ve armoni bulunur”* (Tunalı, 2003, s.155).

Armoni Herakleitos (M.Ö 535-475) ve Pythagoras'tan (M.Ö 580-500), 20. yüzyıla kadar daima doğada aranmış ve doğada kavrandıktan sonra, sanata aktarılmaya çalışılmıştır.(Tunalı, 2003, s.155) Doğadaki armoni doğanın kendi elemanlarıyla oluşturduğu düzendir. Yüzyıllar bünyesinde taklit unsurunu barındıran resim sanatı da kendi içinde bu düzene, uyuma ulaşma çabası içinde olmuştur.

Doğaya öykünen bir sanatın kendi armonisini yine doğada araması beklenilecek bir sonuçtur. Bir parçası olduğu doğanın karşında duran insanoğlu, hem doğayı kendine rakip görmüş, hem zaman zaman doğadan ürkmüştür. Doğadaki her şey denge içindedir. Yalnız dünya değil tüm evren uyumlu bir dengenin simgesidir adeta. Yapılacak en ufak bir değişiklikte bozulabilecek kusursuz oranlar söz konusudur ve sanat için doğanın öykünmesi olarak varlığını sürdürdüğü dönemlerde doğadaki armoninin kusursuzluğu etkileyicidir. Doğa karşısında kendini kanıtlama ve doğaya yenik düşmeme çabası içinde doğanın kendi elemanları ile oluşturduğu armoninin çözümlenmesi sanatçı için önemli bir görevdir.

Yüzyıllar boyunca doğadaki uyuma ulaşma çabası figüratif resimde yeni keşiflere olanak sağlamıştır. Figüratif resimde armoniyi sağlamanın koşullarından biri renklerin kendi aralarındaki uyumu üzerine çalışmaktır. Zamanla uyumun algılanışı değişmiştir. İlerleyen zaman içinde insan artık doğanın bir parçası olduğunu kabul eder. Dahası 20. yüzyılın başlarında gelişen varlık yorumları ve inanç sistemleri, doğa karşısında güçsüz olduğunu hissedenden insanoğlunu bu korkulardan kurtarmıştır.

Burada küçük bir parantez açacak olursak; bir uzak doğu felsefesinden yola çıkarak tüm dünyada özellikle 20. Yüzyılın başlarında Avrupa'da ilgi odağı olan panteist dünya görüşü, insanın doğaya bakışını değiştirmiştir. Doğa, insan, evren hepsi bir bütünün parçasıdır ve yaratıcı güç-tanrı- bu bütünden oluşmaktadır. Bu görüş doğrultusunda insan tanrının bir parçasıdır. Dolayısıyla kusursuz armoninin de bir parçasıdır. Doğa ki armoni anlayışı çözülmüştür artık. Bununla birlikte sanat özgürleşme süreci içinde hızla ilerlemektedir. Cezanne ile başlayan köklü değişim- burada asla Cezanne

kadar gelen süreci hazırlayan kuram ve sanatçılar göz ardı edilmemelidir-resmin temelinde duran armoni anlayışında da değişimlere neden olur.

Cezanne, “Resimde her şeyden önce armoni gelir.” diyordu. Ona göre çizgi, bir “abstraksiyondur.” Ama ressam tablosuna çizgiyle başlamaktadır. A. Lhote, Çizginin saf ve geometrik bir eleman olduğunu saf ve soyut form kombinezonlarının yaratılmasında başlıca yaratıcı unsur olduğunu söyler. Lhote’a göre çizgi aynı zamanda rengin yerini önceden tarif eden bir grafik elemanıdır. Fakat ressam boyarken aynı anda çizmiş de olur. Çünkü, renk lekelerinin oranları, karakterleri aynı zamanda desen fikri içindedir. Çünkü fırça izinin de bir deseni vardı. (Bigalı, 1999 s.223)

Mondrian’a göre; “ Eski armoni, doğa armonisini gösterir ve bu da yedi tonun armonisini ifade eder. Ama onda doğa ve tinin dengesi dile gelmez. Yeni insan için ise yalnız doğa ve tinin dengesi söz konusudur. Yeni armoni çift karakterlidir, tinsel ve doğal armoninin bir ikilemidir. O iç ve dış armoni olarak kendini ifade eder, her ikisi içselleştirilmiş bir dışsallık içinde dile gelir. Çünkü yalnız dışsal doğal armoni ile kendini ifade edebilir, içsel olan hiçbir zaman. Yeni armoni hiçbir zaman doğa olarak kendini ifade edemez. O, sanatın armonisidir. (Tunalı,2003,s. 158) Burada artık armoninin varlık alanı doğa değildir, sanatın varlık alanıdır.

1.3.1 Soyut Sanatta Armoni

Soyut sanatta doğa elemanları sanat dışına bırakıldığına göre, armoni kavramı da kendine sanatın içinde bir varlık alanı arayacaktır.

Mondrian şöyle diyor; “ Bizim gerçekten gördüğümüz ve işittiğimiz şey, evrenin doğrudan doğruya bir dışlaşmasıdır. Oysa bizim kendimizin dışında biçim ya da ton olarak fark ettiğimiz şey, yalnız zayıflamış ve gizlenmiş olarak görünen şeydir. Figüratif bir ifadeyi ortaya koymayı denediğimizde, biz evrensel algımızı ifade ederiz ve bununla da bizim evrensel özümüz birey olarak, yani biri bir başkası ile denge içinde.” (- Piet Mondrian, Die neue Gestaltung s.9, München, 1925; Tunalı,2003, s.156)

Cezanne ise sanatın doğaya paralel olan bir armoni olduğunu söylemiştir. Bu düşünceden anlaşılacağı üzere sanatta ki armoni ile doğadaki armoni aynı olmadığı gibi sanatta ki armoni doğada ki armoninin yansıması değildir. Sanatta ki armoninin amacı doğada varolan düzene ulaşmak değil, sanat yapıtına biçim vermek, kompozisyon oluşturmaktır. Modrian yine bu konu ile ilgili görüşlerini şu şekilde dile getirmiştir: “*Biz, sanatın en derin özüne yalnız biçim verme ile ulaşabiliriz*” (Piet Mondrian, Die neue Gestaltung, s.9, München, 1925; Tunalı,2003, s.159)

“Cezanne ve kübistlerin yorumlarına göre, doğanın arkasında bulunan geometri, yapısal güzelliğin temel bir parçası olarak yaşanır. Ölçü ve sayıya dayalı, ince bir armoni, nesne- biçim ve resim-biçimi, kuşatıcı bir yasallığı ile belli bir birliğe götürmesini bilir. Bu geometri ile resim, özgün bir mimarlık olarak kurulur. Bundan nesnelere ait bir nitelik çıkarılacak olursa, o zaman geriye yalnız bir geometrik düzen kalır. Böylece, resim ifade karakterini

kaybeder ve yapısal bir karakter elde eder. İşte bu yapı ve bu yapıya bağlı armoni de, resim içeriğini ve özgün güzelliğini elde etmiş olur.” (Werner Hatmann, Malerei im 20. Jahrhundert, 1954, s.21, Tunalı, 2003, s.160)

Teo van Doesburg’ göre ise “Sanatçının amacı, biçim veren bir armoni yaratmak, güzellik anlamında hakikat ortaya koymaktır... Sanat yapıtı, kendine özgü, sanatça canlı (biçim kazanmış) bir organizmadır. Bu organizmada her şey birbiri ile örtüşür.” Karşıt elemanların örtüşmesi anlamına gelen bu biçim verme, sanat yapıtının özünü oluşturur.(Tunalı, 2003, s.159). Karşıt elemanların örtüşmesi ile oluşan öz, armonidir. Bu örtüşme ve sanat yapıtının canlı bir organizma olması düşüncesi beraberinde devinimi getirir. Bu düşünce bizi “karşıtlıkların eş zamanlı devinimi” ne buradan da Delaunay ve Klee’ye doğru taşımaktadır. Çünkü Klee’ye göre insan evrensel oluşumun bir parçasıdır ve bu oluşum karşıt güçlerin sürekli devinimi ile sağlanır. Bu devinim eş zamanlı bir devinimdir ve Klee için çok seslilik ile özdeşir.

Buradan hareketle müzikte ki armoni anlayışına geçiş yaparak armoni üzerine olan incelememize müziği de dahil etmek yerinde olacaktır. Çünkü daha önceden de değindiğimiz gibi armoni yalnızca resmin ya da müziğin değil hemen tüm sanatların hepsinin temelinde var olan bir kavramdır.

Armoninin müzik sözlüğünde ki tanımı; “uyum, ahenk; seslerin kaynaşması, seslerin uyumundaki kural ve ilkeleri geliştiren bilim ve sanat”tır. (Say, 2002, s.39) Genel anlamdaki uyum, armoni, kavramının tanımından farksız bir söylemdir. Genel tanımdaki – iki ya da daha fazla elemanın birlikli bütün meydana getirmesi- “eleman” yerini müziğin ana elemanı olan ‘ses’ almıştır sadece. Resimde renk, çizgi, biçim gibi müzikte de, ses, ton, tını

armoninin elemanları olarak gösterilebilir. Her sanatın oluşturucu unsurları aynı zamanda armoninin elemanlarıdır.

Müziğe çokseslikle giren armoni kavramı zaman içinde müziğin ana yapısal unsurlarından biri olmuştur. Müzikal kompozisyonların oluşumunda yapılandırılan sistemler bütünü halini almıştır. Kökeninde armoni doğal, doğada var olan bir olgudur. *Ses veren bir cisim titreştiği zaman, ana sesin yanı sıra, daha hafif işitilen ikincil, üçüncül, dördüncül ve öteki seslerle karşılaşır. Ana seslerle birlikte uyum içinde bulunan bu seslere “armonikler” denir. Eğitilmiş bir kulak, armoniklerin birkaç tanesini duyabilir. Bu gerçeklik armoni sistemimizin içgüdüsel kaynağını oluşturur.* (Say, 2002, s.39)

Müzik tarihi içinde çoksesliliğin ortaya çıkarılması bizi iki temel armoni sisteminin oluşmasına götürmüştür. Tonal armoni sistemi ve atonal armoni sistemi. Müzikte tonal armoniden atonal armoniye geçiş resimde natüralizmden soyuta geçiş ile eş zamanlı olmuştur. İki sanatında içinde bulunduğu bu geçiş döneminde resmin de müziğinde uyum anlayışlarında köklü değişiklikler olmuştur. Tonal ve atonal müzik sisteminden üçüncü bölümde daha ayrıntılı bahsedileceği için burada yapılacak tanımlamalardan kaçınılmıştır. Bu şekilde değişen armoni anlayışı, temelde gerçeklik kavramıyla “öz”e ulaşma ereğinde kesişmektedir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

20. YÜZYILIN İLK YARISINDA RESİM VE MÜZİK

1. 20.YÜZYILIN BAŞLARINDA RESİM VE MÜZİK

20. yüzyıl bir çok alanda büyük değişimlerin yaşandığı bir yüzyıldır. Işığın deşifresi ile resimle daha sıkı ilişki içine giren bilim, görelilik kuramı, atomun parçalanması ve madde- enerji dönüşümü savları sanat anlayışındaki değişimlere etkendir. Birinci Dünya savaşı, değişen dünya düzeni, yaşanan toplumsal kaoslar, ...

20. yüzyıl hem resim hem de müzik için çok önemli dönüşümlerin gerçekleştiği bir dönemdir. Yüzyılın başında resim de natüralist üslup terk edilmeye başlamış ve soyut resim kavramı gündeme gelmiştir. Resimde natüralizmden soyuta geçiş yaşanırken, müzikte de yüzyıllardır varlığını sürdüren tonal müzik sistemi yerini atonal müzik sistemine bırakmıştır. Her iki sanatta ki bu köklü değişimin tarihsel olarak aynı dönemlere denk gelmesi dikkat çekicidir. Bu değişim içinde yaşadığı bir parçası olduğu topluma, dünyaya kayıtsız kalamayan sanatçının, değişen düşünce ve felsefe sistemlerinin getirdiği bir sonuçtur.

Bu bölümde resimde ve müzikte 20. yüzyılın başında yaşanan bu değişimler tezin bakış açısı ile açıklanmaya çalışılacaktır. Resim neden natüralizmden kopmuştur? Resmi soyuta götüren nedeler nelerdir? Bununla eş zamanlı olarak müziğin tonal sistemi terk etmesindeki nedenler, atonal sistemle ulaşılmak istenen nedir? Bütün bunlara koşut olarak atonal müzik ile soyut resmin kesiştiği bir yer var mıdır? Yoksa bu iki değişim birbirine paralel giden iki yol gibi mi görünmektedir? Resim ve müzik ilişkisi yalnızca atonal

müzik ve soyut resim bağlamında mı kalmalıdır? Bu sorulara aranacak cevaplar doğrultusunda bu bölüm şekillendirilmeye çalışılacaktır.

1.1 20. Yüzyılın Başında Resim Sanatındaki Gelişmeler

20. yüzyıla kadar nesne- özne diyalektiği içinde ilerleyen sanat natüralist çizgide devam etmiştir. Önceleri dinin ve kurumların birer organı şeklinde varlığını sürdüren sanat ve sanatçı artık birey olarak kendi varlığını da sorgulamaya başlamıştır. 19. yüzyıla gelindiğinde sanatçı hem içinde yaşadığı dünyaya, doğaya, topluma ve tüm bunlardaki değişimlere kayıtsız kalamıyor hem de kendi varlığını ortaya koyma çabasıyla kendi içine dönerek, içsel ifade yolları arıyordu. Romantizm ile iyice kendini göstermeye başlayan bu arayışlar aynı zamanda Natüralizm ile de bir hesaplaşmaya girmiştir. Empresyonizm ile görünenin değil de görülenin kişide bıraktığı anlık etkinin resmedilmesi, gerçeklik boyutuna yeni bir bakış getirmiştir. Empresyonizm ile son dönemini yaşayan Natüralist üslup; 20. yüzyılın başlarında; resimde nesnenin gereksizliği, “görünenin arkasındaki gerçeklik” kavramı, resmin yalnızca kendisini anlatması gerektiği söylemleriyle terkedilmiş ve soyut resim ve soyutlama kavramları resim sanatının içine girmiştir.

Doğalcı, simgeci, seçmeci ve benzeri eğilimleri bir tarafa bırakıp asıl olarak resmin profesyonel ve teknik yönleriyle ilgilenen çağdaş genç ressamların tablolarında ışık, perspektif, hareket ve uzam gibi yanılsamacı öğeler yok olmaya yada tamamen yeni bir tarzda ele alınmaya başlanmaktadır. Nitekim, örneğin doğalcı resimde perspektif ve ışık yanılsamasıyla çözümlenen uzam sorunu modern sanatçılar için renk, çizgi, kompozisyon ve oyluma ilişkin maddi ve gerçek sorunlara yol açar ve yanılsamacı bir tarzda değil, küçük ve büyük cisimlerin yüzeylerinin düzlemsel yapılanışı yoluyla çözümlenir. (“Nikolai Tarabukin, Sehpadan Makineye” Batur, 2002, s.119)

20. yüzyılın başlarında resimde nesnenin varlığının, varlık nedenlerinin sorgulanması şiddetlenmiştir. Nesnenin sorgulanması ile birlikte betimlemeden, resim de bir konunun ya da durumun aktarımından, yansıtmacılıktan uzaklaşmaya başlamıştır. *Fransız izlenimcileri, resmi doğalcı eğilimlerin felç edici etkisinden ona yeni yollar açarak, resim sanatındaki ilk devrimciler oldurlar.* (“Nikolai Tarabukin, Sehpadan Makineye” Batur, 2002, s.118)

Bu dönemde en büyük buluşlardan biri olan fotoğrafın resim sanatının değişimde oldukça etkisi olmuştur. Fotoğrafın bulunmasıyla doğayı betimleyen ya da birebir doğadan kesitler sunan resimlerden vazgeçilmeye başlanmıştır. Resim bu görevi fotoğrafa bırakmış ve kendi plastik sorunlarını çözme eğilimine girmiştir. Bu durum da resmin, katı kurallardan kurtulmasına izin vermiş ve sanat ile gerçek arasındaki ilişkide ortaya çıkan köklü bir değişimin temelini atmıştır. 19. yüzyılın sonlarına doğru plastik sanatlar terimleri diğer sanat dallarında da hızla kullanılmaya başlamış, entelektüel akımları, hatta çağın ruhunu tanımlamada temel oluşturmuştur.

Resim kendini oluşturan maddi yapıya ait olmayan öğeleri, “konu” ile birlikte dışlama yoluna giremeye başlamıştır. Ayrıca biçimin oluşturulmasında yanılısama ögesi de sorgulanmaya başlamıştır. *Ressamın dikkatini maddi ve gerçek yapı üzerinde, yani renk, doku ve malzemesinin kendisi üzerinde yoğunlaştırması Cezanne ile başlar.* (“Nikolai Tarabukin, Sehpadan Makineye” Batur, 2002, s.119)

Cezanne ile başlayan soyut resim anlayışının üzerinde durulması bizi Kandinsky ve Klee’ ye götüren bir çizgi olarak görülmektedir.

1.1.2 Resimde Natüralizmden Soyuta Geçiş

Resim sanatında bir dönemeç olan natüralizmden soyut üsluba geçiş, sanatta gerçeği arama serüveninde de önemli bir dönemeçtir.

Batı sanat tarihi Rönesans'tan bu yana nesneyi incelemiştir. Bu süreç soyut sanat ile nesnenin resimden çıkarılmasına değin gelişerek sürmüştür. Rönesans'ta perspektif uygulamasının gelişimiyle tuvaldeki nesneye boyut kazandırma ve nesneyi olduğu gibi resmetme anlayışı, giderek nesnenin parçalanabildiği, deforme edildiği bir anlayışa doğru gider. 20. yüzyıla gelindiğinde ise nesne tuvalin dışına bırakılır. Tabi ki, bu dönemden sonra resme bir daha hiç nesne girmemiştir anlamına gelemmez. Ancak 20. yüzyılın ilk çeyreği resimde Natüralist anlayışın terk edildiği ve soyut resim kavramının gündeme geldiği bir dönemdir. Bu dönemde sanatta gerçeklik anlayışı, uyum kavramı büyük anlam değişikliklerine uğramıştır. Gerçeklik dış gerçekliğin kavraması ve aktarımından, resmin biçimsel gerçekliğine doğru eğilim göstermiştir.

Avrupa resmi, genel olarak 400 yıl, tabiatla gözün gördüklerini tespit gibi, dar bir amaca çevrilmiş, düz yüzey ile bir türlü anlaşılamayan, baktıkça yeni sorunlar çıkaran modelle savaşımıştır. Ancak 19. yüzyıl sonunda, Avrupa resmi, tabiat görünüşlerinin zenginliği karşısında kendini küçük ve güçsüz görmekten, “ne yapsam tabiata ulaşamam” demekten kurtulmaya, zaten fotoğrafla az çok tespit edilen tabiatın da yalnızca bu görünüşler olmadığını, resim sanatının tabiatı taklitten, benzetmeden daha başka yolları olacağını düşünmeye başlamıştır. (Mazhar İpşiroğlu, 1972, s.185)

Worringer, natüralizm ve soyutlama eğilimlerini iki farklı içtepiye bağlamaktadır. Özdeşleyim ve soyutlama. *Özdeşleyim* natüralist sanat

anlayışının dayandığı içtepidir bununla birlikte *soyutlama* da soyut eğilimli sanat anlayışının dayandığı içtepidir.

Estetik objektivizmden, estetik sübjektivizme kesin adım atmış olan, yani araştırmalarında artık estetik objenin biçiminden değil de, estetik objeye bakan süjenin davranışından hareket eden modern estetik, genel ve geniş bir deyimle *Özdeşleyim* (*Einfühlung*) öğretisi diye adlandırılabilen bir teoride doruk noktasına ulaşır. (Worringer, 1993, s. 12)

Soyutlama içtepidisi ise Woringer'in '*tinsel uzay korkusu*' diye tanımladığı, kişinin dış dünya yada dünyada olan olaylar karşısında hissettiği iç huzursuzluğun göstergesidir. Bu huzursuzluğun giderilmesi ise ; "*dış dünyanın nesnelere kendini vermek, onlar aracılığıyla kendi kendinden haz duymak değildir; tersine, her bir nesneyi keyfiliğinden ve görünüşündeki tesadüfiliğinden kurtarma, onu soyut biçimlere yaklaştırarak ölümsüz kılma ve böylece görünüşler dünyasında sığınılacak bir huzur noktası bulmaktır.*"(Worringer, 1993, s.24)

İnsan, hızla değişen dünya içinde, doğaya duyduğu güvensizliği, doğaya yenik düşmeme çabası içinde sürekli öğrenerek yenmeye çalışmaktadır. Bu öğrenme ve keşfetme 20. yüzyıla gelindiğine hat safhalara ulaşmıştır. İnsan, artık doğa karşısında daha güçlüdür. Ancak "*Bilgice gelişmiş olan insan, bu kez sağlam diye övündüğü bilginin, aslında varlığın değil ama onun görünüşlerinin bilgisi olduğunu anlar. Ve bu defa görünüşlerin ötesinde, değişmez, mutlak, kendiliğinden ve kendi başına olan varlığı arar. Bu kez aklıyla sorduğu bu mutlak varlık sorusunun yanıtını, doğal olarak fenomenler dünyasında değil, entelektüel, düşünsel, soyut geometrik bir dünyada soyut sanat dünyasında bulacaktır.*" ("Tunalı, Soyut Sanat Natüralist Sanat Üzerine Düşünceler s.25" ; Kurt, 2000, s.74)

Bu noktada Cezanne'ın resim anlayışı, natüralizm ile soyut resmin ortasında köprü görevi görmektedir. Cezanne bizim de kendimize çalışma alanı olarak seçtiğimiz soyut resmin babası olarak nitelendirilir.

1.1.2.1 Empresyonizmden Soyut Üsluba Doğru

Empresyonizm, 19. yüzyılın son yarısında Fransa'da doğmuş bir sanat akımıdır. Empresyonist sanat, objeyi duyu yolu ile kavrar ve obje onun için bir duyular kompleksidir. (Tunalı, 2003, s.12)

Empresyonizm de diğer modern akımlar gibi kendinden bir öncekine tepki olarak doğmuştur. Doğanın, yaşamın anlık görüntülerinin o an duyular aracılığıyla algılandıkları gibi, tuvale dökülmesi gerektiğini savunmuştur. Gerçek artık duyular tarafından bize bildirilen görünüşlerdir. Resim sanatı artık biraz daha özgürdür. Optik fiziğin gelişimi ve “renk”e verilen önemin değişmesi yine bu dönemde olmuştur. Rengin, resim sanatının en önemli malzemelerinden biri olduğunu göz önünde tutarsak, rengin artık nesneyi, objeyi tanıtan yardımcı bir araç olarak değil de resmin ana unsuru olarak değer kazanması önemli bir husustur.

Empresyonizmin ortaya çıkışında ve ilerleyişinde, dönemdeki felsefi akımlar etkin olmuştur. Empresyon (İzlenim) kavramı, ilk kez filozof, D. Hume ile önem kazanmıştır. O'na göre varlık ile ilgimizi sağlayan empresyondur (Tunalı,2003, s.19) Bu da empresyonun gerçeğe ulaşmadaki ana araç olarak görmektir diyebiliriz. Hume'a göre empresyon, yalnızca dış duyu verisi değil, aynı zamanda içi duyu içeriği anlamına da gelmektedir. Gerçeklik ister dış dünyadaki varlığın kavranması olsun ister ruhsal gerçeklik olsun her ikisinin de temelinde empresyon vardır. Hume'un ortaya attığı

empresyon kavramı felsefede pozitivizm olarak karşılık bulur. Hume'dan yaklaşık yüz yıl sonra E. Mach, bu felsefeyi doruğa ulaştırır. Aslında bir fizikçi olan Mach, felsefeye “duyum” kavramını sokar.

Cezanne rengin önemini ve artık resmin betimleyicilikten kurutulması gerektiğini şu sözlerle dile getirmiştir: *Bir resim hiçbir şeyi betimlemez, hiç değilse başlangıçta renklerden başka bir şeyi betimlememeli.* (Fischer, 1995, s. 74)

Felsefede olguculuğun karşılığı olan izlenimcilik, dünyanın, bireyin duyuları dışında var olan nesnel bir gerçeklik değil de, yalnızca “benim” yaşıyorum, “benim” duyuşum olmasını öngörür. (Fischer, 1995, s. 74) Bu anlayış özne nesne ilişkisinde öznel değerlerin yükseldiği bir dönemi işaret eder. Öznelliğe giden yolda hızla yol alan resim sanatı, kendi gerçekliğini keşfetmeye başlamıştır.

Maddi varlık, duyuların başka bir deyimle, basit bir takım elemanlardan başka bir şey olmayan duyuların bir sentezi olarak meydana geliyor. Ama insanın, içinde yaşadığı bütün gerçeklik şüphesiz yalnız bu fiziksel gerçeklikten ibaret değildir. Fiziksel gerçekliğin yanında bir de psişik (ruhsal) gerçeklik vardır. (Tunalı, 2003, s.19)

Empresyonizm, bir natüralizm idi. Gerçi bu natüralizm, doğanın mekanik taklidine dayanan objektif bir natüralizm değildi, tersine doğanın duysal olarak kavranmasına dayanan sübjektif bir natüralizm idi. Empresyonizm için, duysal olarak kavranan bir doğa dışında sanatın bir başka objesi olamazdı. İlk empresyonistlerden son empresyonistlere dek doğa ile olan bu duysal ilgi titizlikle korunmaya çalışılmıştır diyebiliriz. (Tunalı,2003, s.121)

İzlenimciliğin tüm yöntemleri, gerçeğin bir varlık değil, bir süreç olduğunu anlatabilme amacına yöneliktir. Her izlenimci resim, çatışma halindeki güçlerin arasında, er geç bozulacak olan, nazik bir dengenin temsilcisidir. İzlenimci “görme”, doğayı bir gelişim ve bozulma süreci haline dönüştürür. Dengeli ve tutarlı olan her şey, bir başkalaşım sonucu bozulur ve bitmemiş, eksik kalmış olma özelliğine bürünür.” (Arnold Hauser, Sanatın Toplumsal Tarihi;1984, s.352)

Dört yüzyıldır nesne üzerinden hareket eden resim sanatında bu tavır, Empresyonizmde ulaşabileceği son noktaya ulaşmıştır. Empresyonizmde ise Cezanne varılabilecek son noktadır. Empresyonist resim gelebileceği son noktaya ulaşmıştır. Bundan sonra empresyonist tavır içinde yapılacak her çalışma, atılacak her adım kendini tekrarlamak olacaktır. Bu da hiçbir sanat akımının ve hiçbir sanatçının içinde bulunmak istemediği bir durumdur. İlk dönem resimleri Empresyonizm içinde değerlendirilse de Empresyonizme karşı sürekli bir sorgulama içinde olan Cezanne, evrendeki nesnelerin yalnızca dış görünüşlerini değil, değişmeyen niteliklerini de yakalayabilmek gerektiğini savunmuştur. “Cezanne’a göre ressam, nesnelerin dış görünüşleri ardına geçip, kendi sezgileri ve modelin onda uyandırdığı duygular aracılığıyla, karşısında oturan kişinin iç dünyasını çözümlemelidir.” (Serullaz, 2004,s. 77) Bu durum sanatta “öz”e ulaşma çabasıdır. Bu da karşımıza yeni bir gerçeklik yorumuna yol açmaktadır. 19. yüzyılın objektif materialist gerçeklik kavrayışı, 20. yüzyıla girerken yerini sübjektif bir gerçeklik anlayışına bırakmaktadır.

Adre Lhote, Cezanne’dan; *...nesnelere gerçek anlamını veren büyük mimar, yapı ustası malzemenin gizlerini ele geçirerek, evren modelini temel alarak, yeni bir tapınak planı çizen Cezanne*, şeklinde bahseder. (Lhote,

2000, s.52) Cezanne için konu yalnızca bir bahanedir, içsel olana ulaşmada kullanılan bir araçtır.

Cezanne'nin düşlemediği dünya, uyumlu ilişkiler içinde bulunan bütün biçimlerin yer aldığı olağan üstü güzellikte bir dünyadır. Saf kristal bir camdan yansıyan ideal bir atmosfer içinde dönüp durur onun biçimleri. Orada hiçbir şey kırılmaya uğramaz. Sonsuzca doğru olan bu ilişkileri, hiçbir asalak şey bozup değiştiremez. Ressama yasak olan tanrıların yurdu geometrinin alanıdır burası (Lhote, 2000, s.59)

Cezanne, bu düşlemediği dünyaya kendi sanatında ulaşmak içinde resamlara yasak olan geometri dünyasına giriş yapar. Doğanın, nesnelerin geometrik formlara göre ele alınması gerektiğini savunur. Tek bir açıdan oluşturulan perspektifin yerine, farklı açılardan oluşturan ama nesneyi tek bir merkez noktasına götüren bütünlükçü bir resimsel yapıdan bahseder. *Doğanın, nesnelerin, küplere, silindir ve konilere göre ele alınması da, doğanın görünen bir dünya, duysal bir dünya olmaktan çıkarılıp, düşünülen bir doğa haline getirilmesini ifade eder(Tunalı, 2003,s. 122).* Geometrik formlarla yapılandırılan soyut kurgusal bir dünya meydana gelecektir

Sanatçının doğaya nesnelere bakışı, onları algılayışı değişmektedir. Duyularla kavranan doğa resmedilirken artık nesnelerin kendisinden çok anlamları ilgi odağı olmaya başlamıştır. Artık sanat duysal olamayanı görünür kılmak istemektedir.

Paul Klee'nin söylediği gibi: “Sanat, artık, görülebilir olan şeyi tekrarlamaz, tersine görünür kılar.” Bu ‘görünür kılınacak şey’ ise, duyularla kavranan nesneler değil, ama onların anlamlarıdır, nesnelerin soyut düşünsel varlığıdır. Duysal gerçeklikten öze farklı olan bu düşünsel soyut varlık, yeni bir tavır alma isteğini de beraberinde getirir. Bu tavır alma, doğa ve nesneler karşısında duysal değil, düşünsel bir tavır alanıdır. Bu tavır alma ile birlikte,

yalnız bir düşünsel soyut varlık kavranmış olur. Sanat bu yeni değerler dünyasında soyut düşünsel bir boyut içinde şimdi karşımıza çıkmış olur. (Tunalı, 2003, s.122-123)

Cezanne'nın başlattığı bu yeni yolda ilerleyen sanat, 20. yüzyılın başında birçok yeni sanat akımının kısa süreli yaşamlarına tanıklık etmiştir. Birbiri ardına sıralanan, hatta zaman zaman birbiri içine geçen bir çok akım adeta hızla değişen dünyaya yetişme çabası içindedir. Fovizm, Ekspresyonizm, Fütürizm gibi bir çok akım yüzyılın başında varlık göstermişlerdir. Ancak bu akımlar bu geçiş sürecinde birer köprü olarak kalmışlardır. Henüz nesneden, doğadan kopma tam olarak gerçekleşmemiştir.

Bu aşamada küçük bir parantez açıp, Matisse'den söz etmek 20. yüzyılda resim müzik ilişkisinin anlatılması hususunda bize yardımcı olacaktır. Matisse hem resimde rengin öneminin artması, resmin içsel ifadenin dışavurumu yansıtması hem de müzik ile olan bağı açısından üzerinde durulması gereken bir ressamdır.

Kendisi de iyi derecede keman çalan Matisse'nin birçok resminde keman figürü görülmektedir. Matisse, 1947 'de yayımladığı "Rengin Yolu" adlı kitabında resimde taklitçilikten kurtulmak gerektiğini savunuyordu. "... ışığın taklidinden bile. Resimde ışık etkisi verebilmek için renklerle değişik düzlemlerde oynamalı, müzikte akorlarla olduğu gibi. Ben renkleri duygularımı dile getirebilmek için kullandım... önemli olan, karşıtlıkları ortaya çıkarmak, onları vurgulamaktı. Müzik nasıl sadece yedi ton üzerine kurulabiliyorsa, bizim de kompozisyonlarımızı pek az birkaç renkle yapmamamız için hiçbir neden yok." (İpşiroğlu,1995, s.40)

Saf rengin ustası olarak da adlandırılan Matisse'in resimlerine bakıldığında renkçi tutumu hemen göze çarpmaktadır. Resmin ana öğesinin renk olduğunu savunan Matisse, müzisyenlerin kompozisyon oluşturmak için nota kullanmaları gibi kompozisyonlarında belirleyici öğe olarak rengi kullanmıştır.

Kandinsky (1993,s.42), Henri Matisse'den kitabında yücelterek bahsetmiştir: “O da “resimler” yapıyor ve bu resimlerde “tanrısal olanı” yansıtmaya çalışıyor. Buna ulaşmak için yola çıkış noktası olarak nesneden (insan yada herhangi bir şey) ve resim sanatıyla sadece bu sanata özgü araçlardan, renk ve biçimden başka bir şeye ihtiyacı yok. Matisse ağırlık noktasını ve bütün yükü renge dayandırıyor.” Matisse zaman zaman izlenimcilikten kurtulamamış gören Kandinsky, Debussy ile arasında benzerlik kurmuştur. Matisse'in resimlerini içsel canlılığı olan resimler olarak yorumlayan Kandinsky, Matisse'in resmindeki müziksellliği de “saf melodik tınılı güzellik” olarak yorumluyor.

Matisse ve müzik deyince ilk akla gelecek olan, Matisse'nin 1909-1910 yıllarında yaptığı, iki önemli tablodur. “Dans” (Resim 1) ve “Müzik” (Resim 2), isimli bu tablolar ilk başta aldıkları isimlerle müzik ile ilişkiye girerler.

Bu iki resme de baktığımızda genel olarak inceleyecek olursak her ikisinde de müziksel öğeler mevcuttur. İlkinin ismi müzikle ilgili, ikincisi ise direkt olarak “müzik” ismini almıştır. “Dans” adlı tabloda el ele tutuşarak dans eden beş figür vardır. Benzer formdaki beş figür “müzik” adlı tabloda da karşımıza çıkar. Bu sefer hareketsizdirler fakat enstrüman çalmaktadırlar.

“Dans”ta arka mekanın durağanlığına karşı figürlerin hareketliliği denge oluşturmuştur. Resmi Kandinsky’nin renk tınları üzerine yazdıklarından yola çıkarak yorumlarsak mavi dingin bir renktir ve tınısı da sarıya ya da kırmızıya oranla daha sakindir. Kandinsky “mavi açık tonlara gittikçe, kayıtsız bir karakter edinir, insana uzak ve kayıtsız bir tutum takınır; yüksek, açık mavi gökyüzü gibi. Demek ki, ne kadar açılırsa tınısı o kadar azalı, ta ki susan dinginliğe dönene kadar.” (Kandinsky;1993, s.71) diye bahseder. Kandinsky’ e göre ;açık mavi flüte benzer, koyu mavi viyolonsel, koyuldukça kontrbasın harika tınlarını alır; koyu törensi bir biçimde ise tınısı pes bir orgun tınısına benzer.

Buradan hareketle; resimdeki büyük dingin mavi leke, gayet yoğun bir enerji ve tını barındırmaktadır. Yeşilin dinginliğini dengeler bir etki söz konusudur. Hareket halindeki figürlerin renklendirilmesinde kullanılan kırmızı sıcak ve aynı zamanda sarıdan sonra tınısı en yüksek renktir. Figürlerde ki dinamizm ve hareketlerindeki armoni göze çarpmaktadır. Nazan İpşiroğlu (1995, s.40) bu resimdeki renk kullanımını üçlü bir akora benzetmiştir. “Her iki resimde de kontrapunktal bir düzen söz konusudur.” Bu düzen yukarıda açıklandığı gibi renk karşıtlıklarında ve figürlerin duruşlarında söz konusudur.

Bir biri ardına ortaya çıkan sanat akımları içinde kübizm diğerlerinden farklı bir yer tutmaktadır. Picasso ve Braque’ın öncülüğünü ettiği bu akım, nesneleri parçalama ve görünenin arkasındakine ulaşma konusunda ciddi anlamdaki ilk adımların atıldığı bir sanatsal süreçtir.

İlk kez Picasso ve Braque’ın resim denilen olguyu kendi gerçeğinden kopararak, resmin imlediği gerçek nesneyi entelektüel bir dönüştürmeyle tanınan değil, ressamın tercih ettiği gerçekliği, resmin kendi iç gerçekliğini

ortaya koymuşlardır. Kübizm’le birlikte Rönesans’tan beri resmin odağına yerleşen insan; resimden uzaklaşmıştır. (Kahraman, 1995; Kurt; 2000. s.79)

Genel anlamda soyut sanat, iki temel eğilimli ve birbirine karşıt iki yöneliş olarak kategorikleştirilebilir. Bunlardan ilki, doğal görünümü basit formlara indirgemek, diğeri de doğal görünümün taklidi olmayan salt kurgusal elemanları; form, çizgi ve renk öğelerini figür dışı (non-figüratif) bir yapısal düzen içerisinde kendi başına bir varlık oluşturacak şekilde inşa etmektedir. Birinci modele uygun ressamalar: Klee ve Cezanne, ikinci bölüme örnek olarak ise Picasso verilebilir. Doğal görünümünün taklidi olmayan temel biçimlerden yola çıkarak, yani düşünsel soyut elemanlardan hareket ederek, sanat nesneleri inşa etmek anlamındaki ikinci temel eğilime “soyut sanat” ya da genellikle “saf soyut sanat” denilmesine rağmen aslında bu yaklaşım soyutlamayı içermemektedir. Bu tür bir soyut yaklaşım, belirtilen özelliği nedeni ile konstrüktif bir özlüktedir. Kendi içinde iki kategoriye ayrılır: “Romantik- organik” ve “klasik- geometrik”. (Kurt, 2000, s. 85)

1.2 20 Yüzyıl Başında Müzikte Gelişmeler- Yeni Müzik-

Genel tanımıyla “yeni müzik”, 300 yıldan beri kullanılan (yaklaşık 1600–1900) tonal müzik ile tüm bağlarını kopartmak ve müzik tarihinde ton-dışı dönemin sayfalarını çevirmek anlamına gelir. 20. yüzyılda müziksel gelişim, tonal müziğin kalıp ve kurallarının aşılmasını dayatmıştır. Bu olağandır. Çünkü insanın tanımında eskiyle yetinmek değil, yeniyi yaratmak vardır. Önceki çağların akımları, ana rengini belirleyen kavramlarla açıklanabilmiştir. Örneğin Rönesans “hümanizm”, Klasisizm “Aydınlanma”,

Romantizm “bireysel duygu” gibi kavramlarla tanım kazanabilir. 20. yüzyıl ise, bu çeşit bir kavram sınıflandırmasıyla tanımlanamaz. “Çoğulculuk” başlıca özelliğidir. .(Say, 2000, s.468)

20. Yüzyılın, 19. yüzyıla benzeyen tek tarafı, yüzyılın ilk çeyreğinde başlamış olmasıdır. Yeni müzik, 1. Dünya Savaşı’ndan sonra, yani 1920’li yıllarda yörüngesine oturur. Böylece, dönemin “çoğulcu” özelliğinin yanı sıra, ayırt edici öteki özelliği de belirlenmiş olur: Yeni ses ve ritm yapılanmaları, yeni tınılar vb.

Uyumsuz sesler, 20. yüzyıl müziğinin başlıca özelliğidir, ancak müzik tarihi bir açıdan uyumsuz sesleri arayışın tarihidir. 20. yüzyıl ise bu olguyu tümüyle üstlenmiştir.

Debussy Alman Romantizminin duygusallığına karşın saf bir armonik yapı ve ton soğukluğu kullanmış ve bu romantizmin karşıtlığı, Stravinski, Schönberg ve Hindemith’de bir *espreso-karşıtı* halinde yoğunlaşarak 19. yüzyılın duygulu müziği ile tüm bağlarını koparmıştır. (Say, 2000, s.468)

Ahmet Say kitabında bunları şu şekilde özetlemiştir:

Bu bağlamda “ülküselleştirilmiş” bir uyum ve güzellik yerine, yeni müziğin ne gibi değişmelere yöneldiğini ele alabiliriz. Teknik açıdan, ezgi, armoni, ritm, form ve doku öğeleri, şu kökten değişimleri sergiler:

Tonal armoninin majör ve minör gamları kullanılmamış, ya da özgürce değerlendirilmiştir. Tonal gamlar yerine, pentatonik diziler, kilise makamları, doğu ülkelerinin makamları, Antik makamlar (odlar) yeğlenmiştir. Kromatik dizide bütün seslerin eşdeğer olmasından yola çıkılarak tondışı/tonsuz ezgi

kavramına ulaşılmıştır. Bundan da öte, ezginin tümüyle ortadan kalkması seçeneği denenmiştir.

Tonal armoninin tonik ve dominant gibi çatkıları eski dönem müziğine bırakılmıştır. Uygu çeşitleri arttırılmış, giderek “ tonal yöneme göre çözümleme yapılmasını olanaksız kılacak bir armoni anlayışına girilmiştir.” Tonalite kavramı kalktıktan sonra “tonal armoni”den söz edilmesi zaten olanaklı değildir.

Ritm, eski müzikte olduğu gibi, ezgi ve armoniye yardımcı bir öge durumundan kurtarılmış, önemli bir anlatım aracı olmuştur. Bu sayede 20. yüzyılın dinamizmi ve yaşam hızı müziğe aktarılmıştır. Ölçü çizgilerine gerek görülmemiştir. Çok- ritimlilik, bestecinin dilediği gibi kullanımına açık tutulmuştur. Aksak tartımlara yer verilebilmiş, “ostinato” (durağan ve yinelenen ritmik birimler) ve “senkop” (gecikme ya da öncellemeye ilişkin vurgu) bestecinin dileğine bırakılmıştır.

Form, Munch’un resminde görüldüğü gibi değerlendirilmiştir. Klasik formlar, ruhu korunarak değişime uğratılabilmektedir. Benzerliklerden ve yinelenmelerden kaçınılmış, “bozulan biçimden yeni ve özgür bir biçim yaratılması” yoluna gidilmiştir. Yapıtın ne türlü bestelendiği sezdirilmeye çalışılmış, fazla konuşmaktan kaçınılmıştır.

Kontrpuan yeni bir kavrayışla ele alınmış, ses partileri bağımsız bir akış kazanabilmiştir.

“Tını” kavramı yeni boyutlara ulaşarak “ses nesnesi”nin doğal ya da yapay tüm öğeleri kapsamı öngörülmüştür: “Müzik yaratıcılığında yalnızca çalgıların sağladığı sınırlı bir tını dünyası ile yetinilmeyip, çevremizdeki bütün

seslerde yararlanılması yolunda elektronik gereçler kullanılmıştır. (Say, 2000, s. 467)

Bu aşamada 20. yüzyıla damgasını vuran ekspresyonizmden bahsetmek yerinde olacaktır.

1.2.1 Müzikte Ekspresyonizm

Bazılarına göre müzikteki Ekspresyonizm, Empresyonizmin abartılmış biçimidir; bazılarına göre ise programlı müziğe karşı çıkan Arnold Schönberg, Alben Berg, Anton Webern, Poul Hindemith, Ernst Krenek gibi besteciler gurubunu kapsamak amacıyla kullanılır. Bazıları da Ekspresyonist olan bir müziğin varlığını kabul etmezler; Batı geleneğinde müziğin zaten anlatımcı olmaya yönelmiş olduğunu, bütün sorunun bu anlatımcılığın derecesi olduğunu ileri sürerler.

Müzik de 19. yüzyılın sonundan başlayarak resimde ve edebiyatta ortaya çıkan temel değişimlere koşut bir değişimin etkisinden kurtulamamıştır. Geleneksel kurallar ve yasalar, Mallarme ile Cazanne tarafından yıkılmış; şiirde özgür dize, Debussy'nin uyumsuz akorları, Richard Strauss'un tonalitenin sınırlarına kadar gelen girişimleri görülmüştür. 1910'lara doğru geçmişle bir bağ daha koparıldı ve müzik de alışılmışın baskısından özgürleşen bu genel hareketin dışında kalmadı. Kandinsky, resimde görüleni çizmenin ötesine, soyuta geçerken, Schönberg tonal sistemin zincirlerini kırdı.

Kandinsky ile Shönberg arasında derin bir fikir benzerliği de vardır. Kandinsky'nin Schönberg'i Blaue Reiter etkinliklerine çağırması, bu hareketin 1912 yılı almanağında müzikle ilgili yazılar çıkması (Schönbergin

kendini bir şiire bağı müzik bestelenmesi konusunda bir yazısı dışında Scriabin'in Prometheus'u üzerinde Sabanaiev'in bir yazısı, Teodor Von Hartmann'ın müzikteki anarşi üzerine bir manifestosu, Koulbine'nin tüm özgür müzik üzerine bir yazısı) ile her iki sanatçının da kuram kitaplarını aşağı yukarı aynı zamana yayınlaması (biri Armoni Öğretisi, öbürü Sanatta Ruhsallık) oldukça ilginçtir. Her ikisi de bu kitaplarda birbirinden övgüyle söz ederler.

Bu dönem besteciler, geleneksel armoni kurallarını kendi derin duygularını anlatmak için yadsırlar. İçlerindeki düşü, saf ve içten gelen bir biçimde ortaya koymada, onlara yardımcı olmayacak bir ton sistemini kabul etmezler. Bir yapıt içinde sürekli yenilenen, sürekli var olan düşler, bu yapıtın kuruluşunu bozar ve belirgin bir müzik anarşizmine yol açar.

1908'den yaklaşık 1916'ya dek süren Ekspresyonist döneminde, Schönberg, diziselin çok kesin kurallarına dönmeden önce, uyşumsuzluğun özgürlüğünü ilan etmişti. Bu özgürlük bazı yasaların tanınmasını öneriyor, genellikle atonalite denen, fakat Schönberg'in kabul etmediği, yerine politonalite ya da pantonalite dediği bir akımı getiriyordu. Schönberg, tonlar, sesler arasında, kavranması güç de olsa, mutlaka ilişki olduğunu söylüyor; bu yüzden atonal terimini doğru bulmuyordu. Biz de bu çalışama sürecinde gerekli yerlerde politonalite kavramını kullanacağız.

Schönberg'in öğrencisi olan Hans Eisler, Schönberg'in o yıllarda başardığı devrimin anlamını şöyle açıklar: "Kendini anlatmak istiyordu ve bu istek daha önce bilinen hiçbir araç-gereç, hiçbir klişeyle engel olunmamalıydı. Müzik tarihinde eşine pek az rastlanan kişisel, öznel bir müzikti bu... Ses yığınları kendi başına belki çok yeni değildi. Çevirmeleriyle yedili ve dokuzlu akorlar, üçlü akorlar, tam ton akorları ve karışık biçimde öteki akorlar...

Yenilik burada uyuşumsuzlukların artık çözülmemesiydi. Müzik tarihi, uyuşumsuzluklar tarihidir. Yüzlerce yıldan beri uyuşumsuzları çözümleriyle birlikte izlemeye alışık olan kulaklar, birden çözümleri olmayan uyuşumsuzluklarla karşılaştılar. Schönberg, çözümleri kullanmayan uyuşumsuzlukları ilk getiren bestecidir.” (Richard, 2005, s. 245-252)

1.2.2 Schönberg Ve Atonalite

On İki Ses Müziği ve Dizisellik

Her yeni oluşumda olduğu gibi on iki ses müziğinin doğmasında bir önceki sistemin yetersiz, eksik ya da eskimiş gelmesi, ifade etme yetersizliğinden kaynaklanır. Rönesans’tan beri gelişmekte olan ve 19. yüzyılın sonlarında yapılan ufak tefek atılımlara rağmen yirminci yüzyıla kadar önemini yitirmeden gelen tonalite kavramının 8 notalık skala içinde kullanımı 20. yüzyılın başında bestecilere yetersiz gelmektedir. Artık tüm seslerin temel bir etken çevresinde toplanması ve bu sese göre değer kazanması önemini yitirmeye başlar. Bu dönemde diğer sanat dallarında da kendini gösteren daha özgür olma dürtüsü şüphesiz müziği de etkisi altına almıştır.

Bu özgürlük kavramı Post- Romantikler tarafından zemini hazırlanmış bir olgudur. (Franz Liszt, Gustav Mahler, Richard Strauss vb.)

Belli bir tonalite yerine sık sık değişen tonaliteler, sekiz sese bağımlılık yerine kromatik skaladaki 12 sesin eşit değerinde ve özgürce kullanılabilmesi düşüncesi, sonraki kuşağın açılımlarına yol göstermiştir.

Atonalite, Schönberg'in söylemiyle politonalite, tonsuzluk olarak yorumlanmamalıdır. Bu yöntemin bulucusu Arnold Schönberg, “Belli bir tona bağlı olmayış veya birden çok tona bağlılık” tanımını yeğ tutar. Buna göre, müzik yapıtının içindeki hiçbir akor ve ses merkez bir sese bağlı değildir. Geleneksel yapıda Do Majör tonuna bağlı bir parça, aynı tonun içinde dolaşıp sonuçta yine Do Majör’e dönen akorlarla uyma varır ve dinleyicinin kulağında belli bir karara varmanın rahatlığını bırakır. Politonal müzikte ise belli bir ton dizisinin imzasını taşımaktansa 12 sesin sağlayacağı daha geniş olanaklarda gezilebilir. Piyano tuşlarından örnek alırsak, başladığımız noktanın bir oktav uzaklığı içinde, hem siyah hem de beyaz tuşların yarım aralıkları ile sağlanan 12 sesin herhangi birinden yola çıkılabilir. Her müzik tümcesi grubu, kendi başına bir tonaliteye bağlıdır. 12 sesin hiçbiri, bir diğerinden daha ağırlıklı, daha önemli değildir. Yapıt herhangi birinden başlayıp herhangi bir akor birleşimiyle son bulabilir. Notalar dizisel bir düzendedir. 11 nota kullanılıp bitmeden aynı sesler yinelenemez. Yapıtın akışı içinde dizi ters çevrilebilir, yönü değiştirilebilir, geriye doğru çalınabilir ya da aynı aralık içinde bir başka notadan başlayarak kalıp yinelenabilir.

On iki ton müziği geleneksel besteleme yöntemine karşı çıkar ve müzikte de resimde ki gibi bir yan yanallığı destekler. Tekrarı tamamen dışlamasıyla, nakaratı ortadan kaldırdığı gibi yine bu özelliğiyle her notada tüm parçanın ihtiva edilmesine yol açar. On iki ton müziği üst üste ya da art ardadan çok yan yana şekillenir.(Özkaya, 2000, s.75)

Bir andalık on iki ton müziğinin vazgeçilmez bir özelliğidir. Müzik aslında zamana dayalı bir sanattır. Bir sonraki notayı duymak için önce şu andaki notayı dinlemek zorunluluğu vardır. Oysa görüntüyü ve dolayısıyla mekanı özellikle malzeme edinen resimde tüm resmedileni aynı anda görme yetisine sahibiz. Resim zamanı çok geniş anlamda kullanır ve zamana özel

anlam yüklemez. Resimde müziğe özgü Es'ler bulunmaz. “ (Resmin gücündeki) sözüm ona a priori mekansallık kendi başına değildir; aynı zamanda daima bir araya geldiği bir sonuçtur; resimdeki mutlak mekansallık, zamansal olarak farklı olanın yoğunlaştığı andır. Zaman olmadan aynı andalık olmaz.” (“Adorno, Musikalische Schriften I-III, 1997, s.633”, Özkaya, 2000, s.75)

2. RESİMDE MÜZİĞİN ETKİSİNİN BU ALANDA ÇALIŞMALARI OLAN İKİ RESSAM ÜZERİNDEN ÖRNEKLENDİRİLMESİ

2.1 Vasily Kandinsky

4 Aralık 1866 – 13 Aralık 1944

Kandinsky, resim müzik ilişkisi dendiğinde ilk akla gelen sanatçılardandır. Kandinsky'e kadar gelen sanatsal süreç bu etkileşimin varlığının ortaya konmasına zemin hazırlamıştır. Resmin soyuta giden serüveninde önemli bir yer teşkil eden Kandinsky'nin sanatında da müzik, önemli bir yer teşkil etmektedir. Bu durumun Kandinsky özelinde ve resim sanatının gidiş hattı genelinde bir çok nedeni vardır. Kandinsky her şeyden önce çocukluk yıllarında yoğun bir şekilde müzik eğitimi almış, bir ressamdır. Bununla beraber Kandinsky'nin bir sinestezik olması bu iki sanatı bir biri içinde kullanmasının kişisel ve geçerli nedenlerinden biridir.

"Synesthesia", Yunanca syn: (birlikte) ve aesthe-sis: (algılamak) sözcüklerinin birleşiminden oluşan istemsiz bir deneyimdir. Birleşmiş duyular ya da "eşduyum" olarak da ifade edilebilir. Renkleri ses olarak duyma, sayıları renk olarak algılama en bilinen sinestezik durumlardır. Sinesteziklerin çoğu, herkesin algılamasının kendisinin ki gibi olduğunu düşünürler. Çünkü onlar için doğru ve normal olan algılama kendi yaşadıklarıdır. Örneğin Kandinsky kitabında bu durumdan şu şekilde bahsetmiştir; *“Nihayet, renklerin işitilmesi o kadar kesindir ki, cart sarı izlenimini piyanonun bas tuşlarında vermeye çalışmayan ya da koyu vişne çürüüğünü soprano sesi olarak nitelendirmeyen bir kişi bile bulunamaz belki.”* (Kandinsky; 1993, s. 52)

Kandinsky'nin hayatında ve sanatında sinestezi kadar etken olan bir diğer unsur 'Teozofi'dir. Teozofinin kurucusu Blawatzky'den kitabında övgüyle söz eden Kandinsky "Teozofi Kurumu"ndan içsel bilginin yolunda zihnin sorunlarına yaklaşmaya çalışan grup olarak söz eder.

Teozofi üzerine birinci ağızdan Blawawtzky'nin söylemi şu şekildedir; "Teozofi, sonsuza kadar süren gerçek"le eşanlamlıdır.(Kandinsky,1993, s.36) Sanatta değişmeyen gerçeğe, öze ulaşma çabası içinde natüralizmden soyuta giden yol üzerinde duran Kandinsky'nin teozofi derneği içinde bulunması normal görünmektedir. Döneminde bir çok sanatçıyı aynı çatı altında toplamış olan bu derneği Kandinsky bir yol gösterici olarak görmektedir.

Teozofların bir kuram yaratma eğilimi ve o büyük ezeli soru işaretinin yerine yakın bir cevap koyabilme çabasından gelen aceleci sevinçleri dışarıdan bakanda her ne kadar kuşku uyandırabilirse de, o büyük, o zihinsel hareket ortadadır ve zihinsel ortam içinde güçlü bir etkidir- bu biçimiyle de olsa kurtarıcı bir ses olarak yeis içinde karanlığa ve geceye gömülü bir nice yüreğe ulaşacak, yol gösteren ve yardım sunan bir el olacaktır. (Kandinsky, 1993,s. 37)

Resmin kendi iç sorunlarına dönmesi gerektiğine inan, resmin kendi malzemesinin çok zengin olduğunu söyleyen Kandinsky, " Tabiat olgularını sanatsal biçimde de olsa taklit etmeyi kendine amaç edinmeyip yaratıcı olan, iç dünyasını ifade etmek isteyen ve etmek zorunda olan bir sanatçı bu amaçlara günümüzün en gayri- maddi sanatı niteliğindeki müzikte ne kadar tabii bir biçimde ve kolayca erişebildiğini gıpta ederek görüyor. Bu sanatçının müziğe yönelip aynı araçları kendi sanatında bulmaya çalışacağı anlaşılır bir şey. Resimde günümüzün ritim anlayışı, renk tonundaki tekrara, rengin harekete getiriliş biçimine günümüzde verilen değer buradan geliyor." (Kandinsky, 1993, s. 46) diyerek sanatını bundan sonra ki aşamasında müziğin varlığının olacağının sinyallerini vermiştir ve bu sanatların birbirlerinin araçlarını tanıma, kendi sanatlarını gelişimi için karşılaştırma gerekirse

kullanma eyleminin dışında bu etkileşimden sanatsal bir ilke ortaya koymaya çalışmıştır.

Bütün bunların yanında küçük bir anekdot olarak düşmek gerekirse, Kandinsky' aldığı hukuk eğitiminin de soyut düşüncesinin gelişmesinde etkili olduğunu dile getirmiştir. Kandinsky 1913 yılında yayımlanan Anılar kitabında, “ Hukuk beni içine alarak soyut düşünceyi geliştirmemi sağladı.” diye bahsetmiştir. “ ... ceza kanunu, Rus hukuk tarihi, köylü hakları... ve son olarak da tüm bunların kardeşi olan etnografya sayesinde, insanların ruhunu anlayacağıma söz verdim.” (Peccatori, 2001, s. 12)

Kandinsky okuldaki başarısından dolayı Finli Ziryanların kültürünü incelemek üzere Vologda bölgesine gönderilir. Araştırma gezisinde gördüğü giysilerin renkleri, köylü yerleşimlerinin iç mekan dekorasyonu ona ‘resmin içinde yaşamayı’ öğretir (Peccatori, 2001. s.12).

Sanatın hukuka baskın gelmesi sonucunda 1889 yılında yaptığı Paris ziyaretleriyle yaşamında sanat daha da ağırlık kazanmaya başlar. 1896 yılında, Kandinsky'nin hayatını sanata adamaya karar vermesini sağlayacak üç büyük olay gelişir; Birincisi geçici bir Empresyonist sergidir. Monet'nin *Saman Yığını* (*Resim 3*) tablosundaki objesizlik, Kandinsky'i çok etkiler.

“Bu resim bütün fantezisiyle, bütün büyüleyiciliği ile kendini bana sundu. İçimde ilk kez, bir tabloda mutlaka bir nesne bulunması gerektiğine dair şüpheler doğdu” Kandinsky (Peccatori, 2001, s.16)

İkincisi, Wagner'in Lohengrin dramının Bolşoy'daki temsilidir. Kandinsky yapıtı izlerken bestecinin ulaştığı renk ve ses sentezini keşfeder ve yapmak istediğinin de bu olduğunu anlar. Tamamen yeni ses orkestrasyonu

onu derinden etkiledi; ‘Tüm renklerimi zihin gözümle gördüm’ dedi. Üçüncü olay ise atomun parçalarına ayrılmasıdır. Bu keşif gerçek olanın kesin ve mutlak somutluğunu yıkmıştır. (Art Book, 2001,s. 16) Fransız fizikçi Antoine Henri Becquerel’in 1896 da radyoaktiviteyi buluşu, o dönemde bilimsel kavramları yerinden sarsmıştı. Artık bir dönem başlıyordu. Kandinsky “Geri Bakışlar”ında belirttiği üzere: “ Atomun parçalanması benim ruhumda aynı bütün dünyanın dağılıvermesi gibi bir etki yaptı. Birden bire en kalın duvarlar yıkıldı. Herşey güvensizleşmiş sallantıya girmiş, katılığını kaybetmişti. Açık havada bir taş gözümüzün önünde eriyip görünmez olsaydı şaşmazdım artık. Bilim mahvolmuş gibi geliyordu bana: en önemli temeli demek bir sanrıdan, bilginlerin bir yanlışından ibaretti; bu kişiler nurlu bir ışık altında taş üstüne taş koyarak tanrısal yapılarını yükseltmiyor, karanlıkta el yordamıyla gerçekleri arıyor, kör gibi, her nesneyi başka bir şey sanıyordu.” (Kandinsky, 1993, s.12)

Kandinsky’ye kadar canlı cansız çevresini tuvaline taşıyan sanatçı, artık resmin kendisiyle, kendisini oluşturan, renkle, biçimle, noktayla da hesaplaşmak zorunda kalacaktı. Bu dönemde ruhsal olarak kendine dönen ressam, sanatında da içedönüş yaşamıştır. Bu plastik değerlerin algılanması, sorgulanması için gerekli ve belki de geç kalınmış bir süreçtir.

Kandinsky’nin sanatını temelde iki ana döneme ayıracak olursak 1908 öncesi neo-empresyonist dönem ve 1908 sonrası soyuta yönelik olarak adlandırılabilir. Tabi ki bu iki döneminde kendi içinde dönemeçleri mevcuttur. Ama sanatındaki bu büyük sıçrama önemlidir. Bu tarih daha sonra da bahsedeceğimiz üzere birkaç yıl sonra tanışacağı kendi sanatıyla yakınlık kuracağı müzisyen Schönberg için de önemlidir. Nasıl Kandinsky’nin sanatını soyut öncesi ve sonrası diye iki ana bölüme ayırıyorsak, Shönberg içinde müzikte tonal ve atonal dönem diye ayırabileceğimiz iki dönem vardır. Ki bu dönemler bu iki sanat için de birer dönüm noktası olmuştur. Resimde Cezanne

ile iyice ortaya çıkan soyuta gidiş serüveni bu tarihlerde nesnenin tuvalden çıkarılmasıyla yeni bir dönemece girdiyse, müzikte de Bach'a kadar uzanan, sonrasında Wagner, Debussy gibi müzisyenler ile çözülmeye başlayan tonal sistemin dışına çıkma çalışmaları Schönberg de doruk notasına ulaşmıştır.

1908 öncesine kısaca bir göz atacak olursak; Kandinsky, 1901'den – 1904'e kadar olan sürede, ilgisini dört kategoride yoğunlaştırmıştır: Çerçevesiz karton üzerine renkleri spatulayla yağdığı 'küçük yağlı boya çalışmalar'; küçük ve kalın siyah kartonlar üzerinde, genellikle orta çağdan esinlendiği konuları suluboyayla işlediği 'renkli çizimler'; kanvas üzerinde daha detaylı çalışmalar olan 'resimler' ve grafik çalışmalarının başlangıcını oluşturan 40'tan fazla 'ağaçbaskı'. Kandinsky üç boyutlu anlatım olanaklarının ötesine geçmek istemiş, bu yüzden de eleştirel bakışını çağdaş Modernizm'e ve 'artık var olmayan' geçmiş yılların resimsel geleneklerine çevirmiştir. (Peccatori, 2001 s.28)

Bu döneme kadar ki resimlerinde Seurat etkisiyle gelişen noktacılık (puantilizm) etkisinde küçük, kısa fırça darbeleri görülmektedir. Bir süreliğine yaşadığı Murnau'ya resimlerinde sıklıkla yer vermiştir. Kandinsky'nin Murnau dönemine ait resimlerinde genellikle saf parlak renkli geniş sert yüzeylerin arasına açık-koyu veya sıcak-soğuk kontrastlar yerleştirilmiştir. Boya genellikle kalın parçalar halinde sürülmüş ve birbirlerinden koparak ayrılmış ve alttan fon rengi gözükmemektedir.

İlk dönem resimlerinde dikkati çeken atlı süvari figürü ilerde kuracakları sanat grubuna (Der blaue Reiter) isim konusunda ilham kaynağı olacaktır.

Kandinsky'nin 1907-1908 arasında Berlin'de kaldığı dönem çok önemlidir. Bu dönemde antroposofi akımının kurucusu Avustralyalı filozof

Rudolf Steiner ile tanışır. Bu tarihten sonra Kandinsky'nin sanatında teozofinin etkisi görülür. 1908 yılından sonra soyuta yaklaşan Kandinsky 1911'de gittiği bir Schönberg konseri sanat yaşamı için büyük bir dönemeç olmuştur. Bu dönem de Bavyera Alplerinde küçük bir köy olan Murnau'ya giden Kandinsky Alex von Jawlensky ile görüşür (Peccatori, 2001,s. 36). Bu döneme kadar Kandinsky henüz doğa betimlemelerinden tamamen kopmuş değildir. Fakat çalışmalarında süslemeler yavaş yavaş yok olmuş, rengin gücü keşfedilmeye başlanmıştır. Resimleri artık soyutun sınırlarında gezmektedir. (Resim 4)

Kandinsky'nin rengin güçlü etkilerinin hissedildiği doğa resimlerinde Matisse, Cezanne ve Picasso'nun sanatlarını sorgulamasının etkileri söz konusudur.

Kandinsky, 1909'dan sonraki yapıtlarını, soyuta doğru ilerleyişin evreleri olarak gördüğü üç kategoriye ayırır. İzlenimler, Doğaçlamalar ve Kompozisyonlar:

İzlenimde çıkış noktası dış-dünya algılarıdır. Aynı görünenler akıl süzgecinden geçmeksizin kendiliğinden, olağanca birdenbireliği içinde resme dökülenlerdir.

Doğaçlama, dış dünya olgularından bağımsız, iç olguların genellikle bilinçsiz, birden bire oluşan izlenimleridir.

Kompozisyon da doğaçlama gibi sanatçının iç-dünyasında oluşur. Ama oluşum süreci ağırdır ve birdenbireliği yoktur. (İpşiroğlu, 1995, s. 52)

1912 yılında yayınlanan “Sanatta Tinsel Olan” adlı kitabı Kandinsky'nin bütün araştırmalarının, gerçek ile iç dünya arasındaki bağıntı arayışlarının, etkilendiği düşünce ve sanat akımlarının bir sonucu olarak

karşımızda durmaktadır. “ Tinsel’i Kandinsky maddesel olana karşı içsel, düşünsel, ruhsal anlamında kullanır.” (İpşiroğlu; 1995, s.50)

Kandinsky bu büyük yapıtında, iki sanat arasındaki bağıntıyı her fırsatta açık ve net bir şekilde dile getirmiş ve vurgulamıştır.

Goethe’nin, resmin sürekli- bas’ına kavuşması gerektiği düşüncesi elbette bu göze çarpan akrabalık üzerine kurulmuştur. Goethe’nin bu kahinimsi ifadesi resmin bugün içinde bulunduğu durumun bir önsezisidir. Bu durum resmin elindeki araçları kullanıp gelişerek ereceği soyut anlamda sanat olma ve salt resimsel besteye ulaşma noktasına giden yolun başlangıç çizgisidir. (Kandinsky, 1993, s.54)

1900’lerin ilk çeyreğinde resim de ve müzikte devrim olarak nitelendirebileceğimiz iki olay gerçekleşmiştir.

Schönberg, müzikte bu güne kadar süre gelen, zaman zaman sınırlarını zorlasa da tamamen kırılamayan ve Schönberg’e göre sanatsal özgürlüğü kıran tonalite kavramını yıkmış ve gerçek anlamda ton dışı bestelerini vermeye başlamıştır. Bir çok sanat yapıtında atonalite diye geçen bu yeni müzik tekniği Schönberg tarafından hiçbir zaman böyle adlandırılmamıştır. Çünkü bu tonsuzluk değil çok tonluluktur.

Aynı dönemlerde Kandinsky’de resmi tamamen soyutlamak gerektiğini ve bunun için de müziğin örnek alınması gerektiğini savunur. Bu gerekliliğin nedeni ise şöyle açıklanabilir; resmin gelişmesi için kendi elindeki malzeme çok zengindir. Sanat gelişmek için kendi özünden yararlanmalıdır ve sanatın bir şeylerin resmini yapmaya ihtiyacı yoktur. Ve Kandinsky 1910’da nesneden tamamen arındırılmış ilk soyut resmini yapar. (Resim 5)

Bu noktadan sonra Kandinsky'nin sanatını Schönberg ile kurduğu gerek sanatsal gerek kişisel bağ doğrultusunda incelemenin doğru olacağı kanısındayız. Burada küçük bir ayaç açıp Shoenberg'in sanat yaşantısını ve sanatsal dönüşümlerini saptamak gerekir.

2.1.1 Kandinsky'nin Sanatında Schönberg Ve Müzik

Kandinsky ile aynı dönemde yaşamış olan Schönberg, hayatı boyunca ciddi bir müzik eğitimi görmemiş olmasına karşın küçük yaştan itibaren keman çalmaya ve beste yapmaya başlamıştır. Ancak müzik alanındaki bilgilerini yakın arkadaşı olan Alexander von Zemlinsky'den öğrenmiştir. Yaşamı boyunca etkileneceği Wagner'i kendisine tanıtan da Zemlinsky'dir. Schönberg de çocukluğunda başladığı müziğin yanı sıra geçlik döneminde de resim yapmaya başlar. Schönberg'in 1908-1910 arasında 609 kadar yağlı boya ve karakalem tablo yaptığı söylenir. (İlyasoğlu, 2003, s.210-211)

Shönberg'in sanat yaşamını da 1908 öncesi ve sonrası olarak iki ana döneme ayırabiliriz. Shönberg'in ilk dönem yapıtlarını Neo-Romantik içinde değerlendirebiliriz. Shönberg'in izlenimci ve simgesel anlatımında Bramhms'ın biçimsel yapı temelleri ve yoğun Wagner müziğinin değişken motifleriyle sınırların çözülümü esin kaynağı olmuştur. Müzikte çözülen bu sınırlar, insan ve doğa, ahlak ve toplum kurallarının da simgesiydi. (Pamir, 1981, s.247)

Shönberg, ilk döneminde henüz tonaliteden kopmadan izlenimci ve simgesel yapıtlar üretmiştir. İkinci döneminde ise “disonans” artık tonalitenin içinde çözülmeyen, tam bir bağımsızlığa kavuşmu ve Atonal müzik gerçekleşmiştir(Pamir, s.247). Çünkü Shönberg'den önce de kullanılan

“disonans”, bağımsız değildir. 19. yüzyılda tonal sistem yavaş yavaş çözülmeye başla da “disonans” yine “konsonansın yararına kullanılmış, “disonans”la sağlanan hareket sonunda yine belirli armoni kuralları içinde düzene dönüşmüştür.

Shönberg, Wagner, Liszt, Debussy, Skryabin tarafından yavaş yavaş çözülmeye başlanan tonal sistemin bir nevi noktasını koymuştur. 1908 yılı Shönberg için de bir geçiş yılıdır. *Shönberg’in 1907-1908 arasında bestelediği Op. 10 fa diyez minör, 2. Yaylı Çalgılar dördülü ve Op. 11 Piyano Parçaları, atonaliteye geçiş parçası olarak değerlendirilir.* (Pamir, 1989, s, 253)

1911 yılında Kandinsky ve Shönberg’in yolları kesişir. Schönberg’in 1911 deki konserine Kandinsky ile beraber giden Franz Marc bu benzerliği ilk fark edenlerdendir. Macke’ye yazdığı mektupta konser izlenimlerini şöyle anlatıyor: “ bu müziği dinlerken hep Kandinsky’nin büyük kompozisyonlarını düşündüm, onlarda da tonaliteye yer yoktur. Ve yine Kandinsky’nin ‘sıçrayan lekeler’ini düşündüm, tıpkı beyaz tualle ayrılan renk lekeleri gibi her sesin kendi başına bir ağırlığı olduğu bu müziği dinlerken.”(İpşiroğlu, 1995, s.49)

Kandinsky de bu benzerliğin farkındalığını konserden sonra Schönberg’e yazdığı mektupta dile getirmiştir. “ Sizin bestelerinizdeki ses çizgilerinin birbirlerinden bağımsız yürüyüşlerini, özgün yaşamlarını ben de resimde bulmaya çalışıyorum. Günümüzde resimde yeni armoniyi konstrüktif yolda bulma eğilimi var. Ritim, hemen hemen hep geometri biçimleri üzerine kuruluyor... Ben yeni armoninin geometri yoluyla değil, tersine geometriye karşıt, mantığa karşıt bir yoldan bulunacağına inanıyorum. Bu yol müzikte olduğu gibi, resimde de dissonansların yolu. Bugünün disonansları yarının konsonansları olacak.” (İpşiroğlu, 1995, s.49)

Peki, Shönberg'in müzikte yaptığı, Kandinsky'nin de kendi sanatında uygulamak istediği neydi? Shönberg müziği özgürleştiriyordu. Shönberg' e kadar gelen sürede armoninin gelişmesiyle yeni belirsiz akorlar oluşmaya başlamıştı. Bu akorlar yavaş yavaş konsonanslardan dizonsanslar haline dönüşmeye başlamıştır. Bu yeni oluşturulan akorlara alışılmaya başlandığında bunlarda değişikliğe uğruyordu. Sonunda çok uzun pasajlar içinde dahi konsonansa rastlanmamaya başladı ve artık kulak tonik ile bağlantı kurma ihtiyacı duyulmuyordu artık.(Webern, 1998, s.52-54) Özgürlüğe giden bu çizginin sonu Shönberg'e ulaşmaktadır.

Adorno, Shönberg'in müziğindeki başarıyı birkaç madde halinde şöyle sıralamaktadır:

1- Müzikteki simetrik ilişkiler ve yineleme tekniklerine dayanan ilişkiler bireyin psişisi ile toplum arasındaki “sözleşmeleri” dile getiriyordu. Bu yüzden süsleri ve simetriyi eleştirmek gerekiyordu. Eleştirmiştir de.

2- Tonal şemanın gerilemesi ile kontrapuan özgürleştirilmiş ve *linearity* denen polifoniye geçilmiştir.

3- Müziğin malzemesinin içrek sorunları olduğunu ve bunların göz önünde tutulması gerektiğini söylemiştir.

4- Shönberg, müziğin materyalindeki tezatları görmezden gelerek kendi öznel niyetlerini malzemeye empoze etmek yerine; malzemede ki bu sorunları kendisi için de bir “miras” saymış ve sürdürmüştür. Ayrıca, bu tezatların malzemeyi üreten topluma ait tezatlar olduğunu; fakat, öteden beri,

müzikte bunların “teknik sorunlar” olarak kabul edilegeldiğini de görebilmiştir. (Oskay, 2001, s.122)

Süslemenin ve yinelemenin öznelci bir şekilde eleştirilmesinden yola çıkarak, sonunda, objektif ve ifadeci olmayan bir müziksel yapıya varmış; chroma içindeki bir tonun yinelenmesinin karşısında chroma’nın on iki tonunu kullanarak hücre içindeki yinelenimi dışlamıştır.(Oskay, 2001, s.125)

Kandinsky’nin bu konserin hemen ardından ortaya koyduğu “*İzlenim III.*” (Resim 6) adlı eser bu konserin izlenimini yansıtmaktadır. Konserin etkisiyle yaptığı bu esere öncelikli olarak biçimsel bakacak olursak resmin sağ üst kısmındaki büyük siyah lekenin sol alt çaprazında beş altı küçük renkli lekeler vardır. Kandinsky’e göre siyahın tınısız bir renk olduğunu göz önünde tutarsak, siyahın tınısızlığına karşın tınısı yüksek renklerle oluşturulan küçük lekeler denge oluşturmaktadır. Her birini yalnızca birer renk lekesi olarak görürsek resmin sol alt kısmındaki, mavi, sarı, kırmızı lekeler siyah büyük leke ile aynı diyagonal çizgide adeta siyah leke tarafından çekilmektedirler. Resmin ana zeminini tınısı en yüksek olan sarı renk oluşturmaktadır.

Kandinsky’nin kendi gruplandırması içinde “İzlenimler” kategorisine giren bu resim tam anlamıyla dış dünyadan soyutlanmış bir resim değildir. “İzlenimin çıkış noktası dış- dünya algılarıdır.” (İpşiroğlu;1995,52)

Çok uzağa gitmeden resmin isminden bu eserin bir konser salonunun izlenimi olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz. Buradaki büyük siyah leke piyano; renkli lekeler seyircilerdir. Seyircilerin dikey resmedilmeyip, piyano ile aynı düzlemde resmedilmeleri müziğin etkileyciliğini gösterir.

Resmin sağ ve sol üst kısmından aşağıya doğru inen beyaz kalın çizgiler müzikteki susuşlardır. Çünkü Kandinsky beyaz için “... ruhumuzun üzerinde büyük bir susuş etkisi yapar. İçsel olarak tınısı bir tınısızlık gibidir, büyük ölçüde, müzikteki bazı susuşlara benzer, bir bölümün ya da içeriğin gelişimini sadece zaman bakımından kesen, bir gelişimin noktalanması olmayan susuşlara. Bu, ölü olmayan olanaklarla dolu bir susuştur.”

Her iki sanatçının da ortak yönü ikisinin de Romantizmin mirasçıları olması ve bu durumu kabul etmeleridir ki romantik eserin duygusal yapısında, onu çığlığa dönüştürecek bir kendinden geçiş vardır. (Richard, 2005, s.246)

Kandinsky ve Schönberg’in ortak olan bir diğer noktası ise; her ikisinin de sanat yapıtının bir tek yasaya, *içsel zorunluluk yasasına* uyduğunu düşünmeleridir. Bu içsel zorunluluk yasası müzik ya da resim yapıtının içsel bütünlüğünü sağlamış olur. Sanat çalışması betimleyici olmadan, onun doğuşuna yol açan güdülerini açıklamak zorundadır. Eser, yaratının altındaki derin gerçeği haykırmalı, dışa vurmalıdır. Shönberg bu konudaki düşüncelerini 1911’de yayınlanan kitabında şu şekilde dile getirmiştir: “*sanatın yapabilme yetisinden değil, yapmak zorundalığından ortaya çıkmıştır*”(Barta, 2000, s.56)

Shönberg’in öğrencisi ve en büyük destekçilerinden biri olan Anton Webern Yeni Müziğe doğru adlı kitabında Shönberg’in müziğe getirdiği yeniliğin müziğin yazıya dökülmeye başlamasından bu yana gelişen sürecin getirdiği bir zorunluluk olduğundan bahseder. “*Mutlak zorunluluk, yaratıcı bir zihin ona zorlamıştır: O kişi bunu yapamadan edemez.*” (Webern, 1986, s.26)

Kandinsky'nin kitabında da sürekli dile getirdiği sanatının çıkış noktası 'içsel zorunluluk ilkesi'dir.

“ Renk bir tuştur. Göz ise çekiştir. Ruh ise birçok telleri olan bir piyano. Sanatçı şu ya da bu tuşa basarak insan ruhunun amacına uygun biçimde titreşime geçiren eldir. Böylece, renk uyumunun sadece, insan ruhuna amaca uygun biçimde dokunma ilkesi üzerine kurulu olması gerektiği ortaya çıkıyor. Bu temel ise, *içsel zorunluluk ilkesi* olarak adlandırılabilir.”(Kandinsky, 1993, s.52) Renk duyumunu, müzik duyumu üzerinden anlatarak ortaya koyduğu 'içsel zorunluluk ilkesi'nin Kandinsky'nin sanatının odağında olduğunu kabul edersek, buradan hareketle resim müzik akrabalığının da Kandinsky'nin ana sorunsallarından biri olduğunu söyleyebiliriz.

Çıkış noktası olarak ne Kandinsky ne de Schönberg birbirlerinin etkisinde eserler üretmemişlerdir. Mutlaka bir etkileşim söz konusudur fakat söz konusu olan bu etkileşim, tanıştıktan sonra ve birbirlerinin eserleri arasında ki benzerliği fark ettikten sonra gerçekleşmiştir.

Kandinsky ile Shönberg'in kendi sanatlarına yaklaşımlarının benzerliği dikkati çekmektedir. Shönberg'de Kandinsky gibi kendi sanatının malzemesi ile uğraşır. Müziğin kendinden başka hiçbir şeyi anlatmaması gerektiğini savunur. Shönberg'in malzeme olarak gördüğü, sesler ve notalardan çok içten gelen daha derin bir güçtür. *Müziğin malzemesinde müzik oluşturunca olan şeyin (müziği üreten gücün), psişik bir itkinin kendi realitesi olduğunu keşfetmiştir* .(Oskay, 2001 s.121) Müzik bu psişik itkinin, bilinçaltının dışavurumudur. Shönberg'e göre müzik üretimi bu bilinç ile yapılmalıdır.

Kandinsky için “salt sanatsal besteye” ulaşmada iki önemli malzeme vardır: renk ve biçim. Bir de en önemli unsur olan içsel zorunluluk ilkesi.

Sadece biçimdir, (gerçek olsun- olmasın) nesnenin canlandırılışı olarak, ya da bir mekanın, bir yüzeyin salt soyut sınırlanışı olarak bağımsızca varolabilen. Renk değildir renk sınırsızca yayılıp gidemez. Sınırsız bir kırmızıyı insan ancak düşünebilir ya da zihinsel olarak görebilir. Resim sanatında bir renk maddi biçimde verilmek durumundaysa; 1. Sonsuz çeşitlilikteki -örneğin kırmızı- kırmızılar dizisinden seçilmiş belli bir tonu olması, yani öznel denebilecek bir yoldan nitelenmiş olması gerekir; 2. yüzey üzerinde sınırlanmış, mutlaka ortada olan, asla kaçınılmayacak nitelikteki öbür renklerden ayrılmış olması gerekir, ki böylesi sınırlama ve komşuluk sonucu olarak öznel niteliği değişir, somut bir kılıfa sokulur: böylece nesnel yan tını sesini duyurur. (Kandinsky,1993, s.55)

Renk ve şekil arasındaki ilişkiyi bu şekilde anlatan Kandinsky için her rengin ve her biçimin, şeklin kendine özel bir tınısı vardır. Öyle ki her biçim başka bir biçim ile başka bir renk ile bir araya gelince tınlarında ince ayrımlar oluşur. Her renk, her biçim, tek başına ya da birbirleri ile ilişki içine girdiklerinde birbirinden farklı etki yapan birer varlık alanı oluştururlar kendilerine.

Renklerin ve biçimlerin sayısı sonsuz olduğuna göre birleşimleri de, aynı zamanda etkileri de sonsuzdur. (Kandinsky, 1993, s. 57)

Bu tükenmezlik önemlidir. Bu sonsuz çeşitlilik resim için çok zengin bir malzemedir. Bu nedenden dolayıdır ki Kandinsky, resim sanatının ilerleyebilmesi için kendisinden başka hiçbir şeye ihtiyacı olmadığını sürekli dile getirir. Burada renk ve biçim müzikte ki ses ve notalar olarak karşılık bulabilir. Nasıl ki müziğin ana malzemesi ses ve notalardır, resmin de renk ve biçimdir.Soyut bir kavram olan sesin notalar aracılığı ile kağıda dökülüp

somut bir yan anlam kazanması ile nasıl ki sonsuz çeşitlilikte farklı, melodiler, akorlar, ritimler ortaya çıkıyorsa resimde renklerin ve biçimlerin kombinasyonları ile zengin bir malzeme sağlanır.

Her biçimin içsel bir içeriği vardır. Biçim bu içsel içeriğin dışavurumudur. Biçimlerin uyumunun sadece, insan ruhuna amaca uygun biçimde dokunulması ilkesi üzerine kurulu olması gerektiği ortaya çıkar. (Kandinsky, 1993, s.56) Nasıl rengi tuşlara, ruhu piyanoya benzetiyorsa biçim için de aynı şey geçerlidir ve sonuç aynı noktada buluşur ***içsel zorunluluk ilkesi.***

İçsel zorunluluk ilkesi, salt sanatsal olan, arınmış tek ölçüt, tek ilke olarak karşımıza çıkar. Resimde bu biçimlerin, renklerin, farklı kombinasyonlarla bir araya getirilişi, resmin içinde biçim kümelerini oluşturan biçimlerin yan yana duruşları, oluşturdıkları karşıtlıklar, Kandinsky'nin deyiimiyle oluşturulan tınılar ve karşı tınılar -ki bu biçimlere geometrik açıdan tanımlanamaz biçimler de dahildir- kontrpuan oluşturmaya olanaklı kılan araçlardır.

Başlı başına bir kontrpuana malzeme oluşturan ve kendisi sayısız imkan sunan renk ise çizimle birleşerek büyük resim kontrpuanına ulaştıracak, bu kontrpuan üzerinde resim de büyük besteye ulaşarak kendisini arı sanat olarak tanrısal hizmetine adayacaktır. Ve hep o aynı, yanılmaz önder baş döndürücü yücelere eriştirecektir sanatı: ***içsel zorunluluk ilkesi.*** (Kandinsky, 1993, s.62)

Kandinsky'nin bütün söylemlerinin amacı adeta bu ilkeye ulaşmak içindir. İçsel zorunluluk ilkesi üç mistik temele dayandırır.

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

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

3. Her sanatçı, sanatın hizmetçisi olarak, genel olarak sanata özgü olanı vermek durumundadır. (salt ve sonsuz olarak sanatsal olma ögesi: bütün insanları, halkları ve çağları kapsayan, her sanatçının eserinde, her ulusta ve her çağda görülebilen, sanatın ana ögesi olarak mekan ve zaman tanımayan öge) (Kandinsky, 1993, s.62)

Sanatsal doğruya duygu yolu ile ulaşılabileceğini savunan Kandinsky için resmin dilbilgisine sezgisel yollarla ulaşılabilir. Resimde yapının, resim dilbilgisinin fizik yasaları ile değil içsel zorunluluk yasası üzerine kurulacağını savunuyor ki o dönemde “kübizm” ön planda olan bir sanatsal üretim biçimidir. Ulaşılmak istenen aynı olmasına karşın- öze ulaşma, saf arı olana, salt ve mutlak olana, görünen gerçeğin arkasına ulaşma- kübizmle seçilen yol farklıdır. Özünde bütün doğayı geometrik formlar olarak gören ve öze ulaşmada bu yolu seçen kübizm Kandinsky’e göre hesaplı kitaplı bir yoldur. Burada modern sanatın başlangıcı olarak görebileceğimiz soyut sanatı, iki ana farklı yöne götüren bir yol ayrımı söz konusudur: Geometrik soyut ve lirik soyut.

Resimde 20. yüzyılın başında girilen yeni yolda soyuta giden serüvende Picasso, Braque gibi kimi sanatçılar öze ulaşmada geometrik formları kullanmayı tercih etmişler bir nevi doğanın içinden doğa biçimlerinden hareket ederek salt olana, öze ulaşma çalışmışlardır bu

alışmalar geometrik soyut başlığı altında kendilerine varlık alanı yaratmışlardır.. Diğer taraftan Kandinsky ile başlayan bir başka süreç vardır ki bu da *salt düşünceden hareket ederek kurgusal yoldan*(Tunalı, 2003, s. 119) salt biçimsel olana ulaşma yoludur ki bu yolda lirik soyut anlayışa giden yoldur.

Kandinsky soyut resimle uğraşmaya başladığından beri Lirik Soyut resmin çatısını oluşturan kavramlarla- sanatçının özgürlüğü, maneviyatı, içsellik, şiirsellik, duygulanım gibi motiflerle, kısacası pathos (acı) ile uğraşmıştır. (Seher Kurt, 2000, s.108)

Lirik ressam, iyice ölçüp biçmeden o an içinden geldiğı gibi girer, deyim yerindeyse “saldırır” tuvale. Tuvalle mücadele etmesi resim yapması demektir. Lirik ressamlar sakinliklerinden, enerjik çıkışlarından ya da heyecanlarından oluşmuş bir birliğı tuvallerine sokmak için çaba harcarlar. (Sartre, 1999, s. 115) Burada önemli olan resmin oluşum sürecidir.

Lirik soyut ile ortaya koyulabilen bu içselliğın, sezgilerin dışavurumunun, anındalığın ortaya çıkması içsel zorunlulukla ilgilidir. Sanatların birbirleriyle karşılaştırılmalarının içsel bir yöneliş doğrultusunda iki sanatı birbirine yaklaştırdığını düşünen Kandinsky için bu yaklaşma hatta zamanla birleşme anıtsal sanata giden yoldur.

“Sanat ne kılğısal nede ussaldır; o yalnızca sezgisel bir ifadedir. Sanat bilim ve felsefe gibi kavram ve önermeler sunmaz.... Sanatın özü yaratma eyleminde bulunur, bireyseli tanımlar, sanatçı yapıtını oluşturmada önce kendisini yönlendiren duygunun ne olduğunu bilemez. Bu duyguyu adlandıramaz. Yalnızca yaratma sırasında daha önce belirsiz olan izler, bütünleşmiş, belirlenmiş duygular biçiminde ortaya çıkar.” (Bozkurt, 1995, s.51)

Bu düşünceler doğrultusunda resimde kendisinin yapmak istediği daha doğrusu ulaşmak istediğine benzer yolla ulaşan bir müzisyen olarak görür Shönberg'i. “ *Shönberg içsel zorunluluğa giden yolda şimdiden yeni güzelliğin altın madenlerini keşfetmiş bulunuyor. Shönberg'in müziği biz müziksel yaşantının akustik değil, safi ruhsal yaşantılar olduğu yeni bir ülkeye sokuyor. Burada başlamakta “geleceğin müziği”.* (Kanidinsky, 1993, s.40)

Kandinsky'nin 1908- 1922 arasında ki çalışmaları rengin gücünün etkisi altındadır. Kandinsky sanatının bu aşamasında ortaya koyduğu eserler de şiddetli renk patlamaları görülür. İçten gelen coşkusal bir tepkinin sonucu meydana gelen çalışmalar renklerin tınısal etkileri önem taşımaktadır. Bu tınısal etkiler yani her rengin her biçimin yarattığı tını resim sanatı için genel geçer bir kural değildir. Şöyle ki; Kandinsky için tınısı en yüksek renk sarıdır. Bazı biçimlerin bazı renkler sayesinde değerlerinin vurgulandığı, başka biçimlerle de körleştigi kolayca fark edilir yine sanatçının dünyasında. Bu duruma da bir örnek vermek gerekirse sarı renk üçgen içinde en güçlü sesi verir. Tabi ki bu söylenceler çağdaşları tarafından birer biçimsel yapı düzeni olarak kanıtlanmamıştır. Sonuçta duyuların bileşimi sonucu ortaya çıkan sinestezik durumun da etkisi söz konusudur.

Kandinsky'nin bu tarihler arasında yaptığı eselerde büyük renk patlamaları görülmektedir. Tuval üzerinde içsel bir aşkınlıkla yerleştirilmiş biçimlerin her biri hem birbirinden bağımsız gibi görünmektedir hem de bir arada bir bütünlük oluşturmaktadır. Renk patlamalarına eş koşulla biçimlerde belirli (üçgen, kare gibi) formlardan çok kalıpları olmayan özgür formlardır. Shönberg'in atonal kompozisyonlarında uyguladıklarının biçimsel anlamda tuvale yansıtma Kandinsky için önemli bir sanatsal sorundur ve çalışmaları bu yönde olmuştur. Renklere verdiği tını değerleri kompozisyon oluşumlarında

etkilidir. Resimlerinin çoğunda Kandinsky'nin söylemi ile tınısı en yüksek ve en sıcak renk olan sarı hakimiyeti vardır. Çoğunlukla kompozisyonların alt zemininde kullanmıştır sarıyı. Kandinsky'e göre sarı renk merkezden dışa doğru yayılan ve bu şekilde seyirciye ulaşan renktir. Mavi de ise tam tersi bir durum söz konusudur yani merkeze toplayan bir renktir mavi. Alt zemine kullanılan sarının anlamı bu savından kaynaklıdır. Sarı üzerine yerleştirilen biçimler adeta tuvalin merkezinden fırlatmış gibidir. O dönem resimlerinin çoğunda merkezden dışa doğru bir yayılma vardır. Bu durum Kandinsky'nin lirik anlatımıyla bağdaştırılabilir.

Tıpkı Kandinsky'nin resimde soyutu ortaya çıkarması gibi; resim gene boya ve tual kullanılarak yapılıyordu ancak gördüklerimiz etrafındaki hiçbir biçime benzemiyordu- başka resimlere de. Kandinsky- Shoenberg gibi-tarihsel alışkanlıklarımızı kullanarak resmin kısa bir süreliğine de olsa yalnızca resim olmasını sağladı. Artık gördüklerimiz peyzajlar, portreler değil, düpedüz renkler ve şekillerdi. (Özkaya, 2000, s.69)

“... tonal olmayan müzik gibi, kendini itkilerine bırakan figürsüz resmin, saf ifade ile akrabalığı söz konusudur: Bu yalnızca ifade edilen üzerindeki anlamsal ilişkiden bağımsız olmalarından değil, aynı zamanda kendisiyle bir olan, kendisini ifade eden özne aracılığıyla da böyledir. Bu akrabalık çoklukla, gösteren ile gösterilen arasındaki kesinti de ortaya çıkarır. Artık resimde ve müzikte ifadeyi, kendini öne süren, sanki cisminde kesintiye uğratmayacak malzeme, her şeyin hakimi, sentetikleşen Ben oluşturmaz. Sözünü ettiğimiz iki sanat da, öznel olmayan bir dilin şemaları haline geliyorlar.” (“Adorno, Musikalische Schriften I-III, 1997, s.635”, Özkaya, 2000, s.70)

1922 de Shönberg atonaliteyi bir sisteme bağlamak üzere “on iki ton” sistemini ortaya koyar. Müzikte hakim olan yedi tona, ara seslerin de eşit oranda hakimiyetini ekler ve on iki sesin de bir biri ile eşit değerde belli bir sistem içinde varlığını savunur. Aynı yıllarda Kandinsky’nin de resimlerinde bir değişim söz konusudur. Resimlerde yine renk ve biçimler hakimdir ancak aşkınlık yerini daha hesaplı ve sistemli bir kompozisyon düzenine bırakmıştır. Yoğun renk patlamaları yerini hesaplı ve çoğunlukla belirli formlara sahip biçimlerin birbirlerinin tuval içindeki yerleri göz önünde bulundurularak yerleştirme söz konusudur. Son dönem resimleri daha arı bir kompozisyonel yapıya sahiptir.

2. 2 Paul Klee

20. yüzyılda resim müzik ilişkisi üzerinde durulduğunda Kandinsky kadar diğer önemli bir isimde Paul Klee'dir. Paul Klee'nin resme bakışı kadar müziğe bakışı da kendine has özellikler taşımaktadır. Klee'nin müzik ve görsel sanatlar arasında bir bağ olduğunu dile getirmesi ve resimde yapı arayışı içindeyken, müziksel yapı incelemeleri ve Bach üzerine söylemleri, Klee'ye çalışmada yer verilmesinde etken olmuştur.

Kandinsky'nin çağdaşı olan Klee'nin, resme de müziğe de biçimsel anlamda yaklaşımı, Kandinsky'nin yaklaşımından farklılık göstermektedir. Bu çalışmada bu iki sanatçı arasında bir kıyaslama yada iki sanatçıyı karşı karşıya getirme durumu söz konusu değildir. Ancak sanata yaklaşımdaki bu farklı bakış açıları, iki ayrı noktadan resim müzik ilişkisine bakmak için iyi birer örnek olarak düşünülmüştür.

Aynı dönemde yaşamış, kişisel ilişkileri kuvvetli, aynı dernekler, aynı sanat topluluklarına üye, aynı eğitim kurumunda çalışmış ve müzikle ilgilenen iki sanatçının müziğe yaklaşımlarının farklı olması ilgi çekicidir. Klee müziğin ulaşabileceği son noktaya Bach ile Mozart ile ulaştığını ve resimde de, müzikte Bach ile ulaşılan noktaya ulaşması gerektiğini düşünür. Kandinsky ise bir önceki bölümde bahsedildiği üzere Shönberg'in müziğinden ve savunduğu müzik sisteminden etkilenmiştir.

Kandinsky gibi çocukluğundan başlayan müzik eğitimi, Klee'nin sanat yaşamının şekillenmesinde etkilenmiştir. İlk müzik eğitimini müzik öğretmeni olan babasından alan Klee, öğrencilik yıllarında da Bern Belediye Orkestrasında profesyonel olarak keman çalmıştır.

Gençlik dönemlerinde resim eğitimi almaya başlayan Klee şiirle de çok yakından ilgilenmiştir. İleride ana uğraş alanı olarak resmi seçecek olsa bile şiirden ve özellikle müzikten hiç vazgeçmemiştir.

Klee de özellikle sanatının ilk dönemlerinde Kandinsky gibi bir çok sanatsal amaçlı geziler yapmış ve bu izlenimlerini sanatının gelişiminde kullanmıştır. Renk ve çizgi yine Kandinsky’de ki gibi sanatının iki temel ögesi olmuştur.

“ Doğaya yönelik çalışmalarım taze bir güç kazanmış olarak yeniden kendime özgü doğaçtan yaratma (improvizasyon) ortamına atak bir giriş yapabilirim. Artık doğaya dolaylı olarak bağlandığımdan, ruha baskı yapan şeylere bir biçim vermeyi yeniden deneyebilirim. Koyu karanlık çizgiye dönüşebilen deneyimleri saptamak istiyorum.” (Klee, 1908) (Richard, 2005, s. 70)

Klee’nin sanatsal evrimi çağdaşları ile aynı aşamaları izledi; fakat gördüklerini yapıtlarına aktarmaktansa dağarcığında sakladığı bir bilgi biçimine dönüştürdü ve bu bilgilerden kendine özgü bir üslup oluşturmaya çalıştı. (İpşiroğlu; 2002; s.55) İç ve dış dünya arasında bir köprü kurmasının zorunlu olduğu bilincine çok önceden varmıştı.

Klee gerek müzik ile girdiği ilişki de gerek ise resim üzerine olan çalışmalarında ne kendisini tamamen duygusal iç dünyaya ne de dış gerçekliğe bırakmıştır. Kimi zaman çocuk resimlerinin nahifliğini ve kendine has coşkusu andıran resimleri aklın, bilincin farkındalığıyla ortaya çıkmıştır ve mantığa ve düzene bağlılığından vazgeçmemiştir. Klee, Kandinsky gibi tamamen soyutlamaya gitmemiş, doğanın görünümünün zihinsel izdüşümlerini yansıtmayı, görünmeyeni görünür kılmayı amaçlamıştır.

Klee 1906'da eşiyle birlikte Münih'e yerleştğinde kendine ait sanatsal tarzını bulmak için uğraşıyordu. Klee, bir ressam olarak hayatını sürdürse de hiçbir zaman müziği, kemanını bırakmamıştır. Ancak resim üzerine çalışmalarında kedine kişisel bir biçim arayan Klee'nin müzikte böyle bir iddiası yoktur. Müziği, tanımak, müziğin derinliklerine girmek yapısal öğelerini çözmek ve bu bulguları kendi sanatının oluşumu içinde faydalı hale getirmek istiyordu. Resim ve müzik arasındaki paralelliği dikkatli bir biçimde incelemeyi dönemlerde bile, olası bazı benzerlikleri hayal edebiliyordu. *“Müzikle görsel sanatlar arasında giderek daha koşutluklar geliyor aklıma , ama daha çözemiyorum. Kuşkusuz her iki sanat türü de zamansal. Bunu kanıtlamak kolay.”* (İpşiroğlu, 1995, 62)

Doğa üstüne yaptığı çalışmalar için kayda değer zaman harcamasına rağmen, Klee için “ resim kutusundaki malzemelere odaklanmak” daha önemliydi. “ Bir gün paletimdeki sulu boyalarla renk klavyesi üstünde özgürce doğaçlama yapabilmeliyim.” Klee'nin 1910'da yaptığı bu açıklama kendisi için koyduğu hedefin ne olduğu konusunda ıstık tutmaktadır: Kendi kendini yöneten yeni bir resim formu. (Düchting, 2002, s. 18) Burada ki ‘renk klavyesi’ benzetmesi ilginçtir. Notaların renklerin tonlarına benzetilmesi metaforu, Barok dönemden 20. yüzyıla kadar kullanılmış bir metafordur. Ancak Klee bu terimi oldukça farklı bir anlamda kullanmıştır. Burada *“ressamın paleti kullanmada gösterdiği üstün yetenek”* anlamında bir kullanım söz konusudur. (Düchting, 2002, s. 18)

Klee bu tarihlerde renk ile tanışmaya başlamış ancak güçlü yanının çizgi olduğunu düşündüğü için renk üzerinde çalışmaya henüz fazla girmemiştir. Hemen her şeye bu şekilde sabırla ve mantığı elden bırakmadan

yaklaşan Klee için ilk amaç çizgiyi güçlendirmek olmuştur bunu yaparken ileride renk ile haşır neşir olacağının bilincindedir.

Klee'nin çalışmalarının yönlendirilmesinde üç sergi itici güç olmuştur. Bunlardan iki tanesi, Münih'te Zimmermann ve Brakl galerilerinde 1908'deki iki Van Gogh sergisi, diğeri de Cezanne'nın sekiz çalışmasının yer aldığı sergidir. Van Gogh'un güçlü ve parlak renkleri Klee'yi etkilemiştir fakat renklere tamamen yeni bir yaklaşım konusunda Klee'nin gözlerini açan Cezanne'dir. Cezanne'nın son dönem çalışmaları, örneğin: Mont St. Victoria (Resim 7) , Klee'nin gerçekleştirmeye çalıştığı suluboya tekniklerini, yağlı boyada kullanma işini örnekleyen çalışmalardır. Cezanne'nın bu çalışmalarında renkler ılık ve soğuk, aydınlık ve karanlık kutuplar arasında özgürce değişiklikler göstererek, öğeye parlak ve canlı görünüm vermektedirler. (Düchting, 2002, s. 20)

İşte bu noktada *ressamın paleti kullanmasında ki üstün yetenek* devreye girer ve Klee'nin ulaşmak istediği bu amacı Cezanne başarmıştır. Klee'nin bahsettiği bu yetenek, resimsel alanda yaratılmaya çalışılan özgürlük alanının genişletilmesiyle ilintilidir. Ki bu kendi biçimsel yapısını oluşturmak isteyen her sanatçının istediği bir özgürlük alanıdır. Resimde bu durum malzemenin olanaklarının keşfedilmesiyle mümkündür. Kandinsky için de renk ve biçimin keşfi, renk ve biçim ile yapılacak sonsuz kombinasyonların farkına varılması kendi özgürlük alanını ve biçimsel yapısını oluşturmada yardımcı olmuştur.

Klee'nin sanat yaşamı boyunca edindiği ilk amaçlardan biri doğalcı bakış açısından kurtulmaktır. Bunun kökeninde de kendine has biçimsel yapı oluşturma güdüsü yatmaktadır. *Bu amaç doğrultusunda ilerlerken Cezanne'ı "her bakımdan usta" olarak nitelendiriyordu.* (Toros, 1991, s. 65)

Cezanne'nın alışmaları Klee'ye natüralist yaklaşımdan nasıl kurulabileceğini konusunda ışık tutmuştur.

1911 yılında Kandinsky, Marc ve Macke ile tanışması ve Der Blau Riter gurubuna katılması Klee için önemli bir olaydır. Klee'nin model aracılığıyla özgüne erişme amacı bu grubunda sanatsal ereğidir. (Richard, 2005, s. 70) Der Blau Riter gurubu resim müzik ilişkisi, renk- tını özdeşliğı üzerine çalışmalar, müzikal öğelerin görsel sanatların bir parçası haline getirilmesi ile yakından ilgileniyordu. Blue Rider almanağı için yazılan yazılar resmin, edebiyatın, müziğın ve tiyatronun ortak özlemleri, hedeflerini- yani en büyük amacı, sanatın ruhani ve devrim niteliğindeki formunu gerçekleştirmek için artistik yöntemlerin sadeleştirilmesi, arılaştırılmasının desteklemektedir.

Çevresinden gelen bütün bu uyaranlara açık bir sanatçı olan Klee'nin sanatsal süreci tüm bu alımlamaların sentezi olarak gelişimini sürdürüyordu. Klee'nin çocukluktan aldığı yoğun müzik ve resim eğitiminin etkisini yadsımadan sanatında resim ile müzik arasında kurduğı ilişki de önemli kişilerden biri de Delaunay'dır diyebiliriz.

1912'de Zürih'teki Kunsthaus'ta Moderner Bund'un ikinci sergisinde Klee'nin yaptığı eleştiri onun artistik gelişimi bakımından oldukça bilgilendiricidir. Bu eleştiride Klee Delaunay'ı över. Ona göre Delaunay, “doğadan alınan motiflere gönderme yapmaksızın kendi içinde bir bütün oluşturan, kendi başına bağımsız bir imaj yaratmıştır.” (Düchting, 2002, s. 2)

1912 yılında Paris'e yaptığı ziyaret sırasında Delaunay ile ve onun sanatı ile tanışması Klee'nin sanatında oldukça önemlidir. Klee, Delaunay sayesinde renklerin bağımsız kullanım olanaklarını keşfetmiştir. Delaunay'ın, Klee tarafından Almanca'ya çevrilen ve Der Stürn dergisinde yayınlanan

makalesi, Klee'nin Delaunay'a olan ilgisini arttırmıştır. Bu makalede Delaunay ortaya attığı eşzamanlılık kuramından, üzerinde çalıştığı devinim kavramının doğada ki varlığından ve bunun resim için oldukça önemli bir kavram olduğundan bahsediyordu:

“ Doğa kendi içinde sayı ve çeşitlilik bakımından sınırlandırılmayan bir ritim ile doludur. Sanat kendini arındırmak ve aynı derecede derin duygular uyandırmak, kendi çoklu uyumların- aynı eylemde renklerin ayrılıp yeniden bir araya gelmesi ile oluşan uyum- görüntülerine ulaştırmak için bu ritmi taklit etmelidir. Bu senkronik eylem resmin tek ve gerçek ögesidir.” (Düchting, 2002, s. 24)

Klee bu makale de daha öncede üzerinde durduğu zaman, hareket, ritim kavramları ile bir kez daha karşılaşmış oldu. Renklerin bağımsızlığı, öznenen bağımsızlaşmak, zamanı, hareketi zıt renklerle ifade etme, biçimlendirme öğelerinin saflığı bütün bunlar, yani Klee'nin yapmak istedikleri, Delaunay'ın yazdıkları ve yaptıkları kesişiyordu. Bütün bunlarla birlikte eş zamanlılık kuramının, renge dayalı bir kuram olması Klee'nin Delaunay'da gördüğü bir eksiklikti. Saf renk üzerinden kurulan bu yeni resim formu Klee için sınırlayıcıydı.

Delaunay'ın sanatında eşzamanlı karşıtlık sadece renkleri kapsayan bir kavramdır. Seurat'ın açtığı yolda ilerleyen Delaunay, kendinden öncekilerin rengi keşfetmelerinin üzerine, renklerin eşzamanlı karşıtlığı ilkesini eklemiş ve bu durumu modern resmin temeline oturtmuştu. “Delaunay rengin ışıkla oluştuğunu değil, ışıkla özdeş olduğunu, en koyu rengin bile ışık içerdiğini bulgulamıştır. Rengin kendi başına resmin yapısının taşıyıcısı olduğunu, konu, biçim, mekan ve ışığın hareketinin renkte toplanarak resmin yapısını

oluşturduğunu ilk kez Delaunay'ın resimlerinde görürüz.” (İpşiroğlu; 1995, s. 62)

Delaunay'da renkle oluşturulan resimsel yapı, tıpkı zaman kavramı gibi, Klee de daha belirgin bir şekilde kendini ortaya koymaktadır. Klee, Delaunay'ın zaman ögesini vurgulamak için uzun bir yol seçtiğini dile getirir ve zaman ögesini dışlamak gerektiğini, eşzamanlı düşünme gerektiğini savunur. “ Yalın hareket bize alışılmış geliyor. Zaman ögesini dışlamalı, dün ve yarını eşzamanlı düşünmeli. Müzikte çokseslilik bu gereksinimi bir dereceye kadar karşılıyor. Don Giovanni' deki gibi bir beşli, bize Tristan'daki epik hareketten daha yakın. Mozart ve Bach 19. yüzyıldan daha modern.” (İpşiroğlu; 1995, 62) Klee müziğin doruk noktası olarak görür bu iki müzisyeni. Resmin de Mozart'ın müzikte ulaştığı yere ulaşması gerektiğini savunur. bu durumda resim ve müziğin yapısal gelişiminde nerede ise iki asırlık bir fark vardır.

Delaunay ile tanıştıktan hemen sonra çıktığı Tunus gezisi renk ve ışık ile ilgili deneyimlerini daha saf bir renk denemesine dönüştürebildi. Çalışmalarının ilk zamanlarında renkten uzak duran Klee adeta rengin büyümesine kapılmıştır. Çizgiden asla vazgeçmeyecek olsa da, renk de artık oldukça önemlidir ve Klee bu konuda; “*Ben renge aitim. Onu takip etmek zorunda değilim. Biliyorum ki renk ben her zaman sahip olacak. Bu mutlu anın anlamı şudur: Renk ve ben bir bütünüz. Ben bir ressamım.*” (Düchting, 2002, s. 26)

Tunus'tayken yaptığı resimlerde soyuta doğru yöneliş kendini göstermeye başlamıştır. Ona göre soyut doğa öğelerinden soyutlama değildi. Özgün biçimlendirme öğelerinin (çizgi, yüzey, renk, açıklık- koyuluk, tonalite vb.) arılığı saflığıydı. Resimsel öğelerin resim sınırları içinde

kalması, resme dışarıdan bir şey girmemesiydi (tıpkı müzikte olduğu gibi) (İpşiroğlu, 2002, s.61)

Klee, kendisi müzik ile ilgilendiği gibi, Delaunay'ın da müzik ile olan ilgisini takip eder. Klee füg tekniğini ya da çok sesliliği, Delaunay'ın resimleri ile ilişkilendirerek şöyle açıklamıştır: “Çoksesli resim, maddi bir element, daha çok uzay- düzlemsel bir niteliğe sahip olduğu için müzikten daha üstündür. Eş zamanlılık hissi zenginleştirilmiş bir formada ortaya çıkar. Olduğundan daha büyük yatay bir format seçimi ile, Delaunay, resmin maddi boyutuna bir füg yaklaşımı gibi dikkat çekmek, bunu vurgulamak için çaba gösterdi.” (Düchting, 2002, s. 26)

Bu sözlerden de anlaşılabilceği gibi çokseslilik Klee'nin üzerinde durduğu düşündüğü bir kavram olmuştur. Özellikle Bach'ın müziğinden çok etkilenen Klee, Bach'ın müziğindeki yapı anlayışını kendi resimde uygulama yollarını başarılı bir şekilde denemiştir. Çalışmanın bu kısmında Klee'nin etkilediği Bach sanatını biraz tanımak Klee'nin kendi sanatında ulaşmak istediği noktayı anlamamız için yararlı olacaktır.

2.2.1. Klee'nin Sanatında Bach Ve Çokseslilik

Klee, resimde kendine özgü biçimsel bir yapı oluşturma sürecinde yanı başında, hayatının içinde olan müzikten, müziğin biçimsel yapısından yararlanmıştır. Resimlerinde verdiği isimlerde zaman zaman Bach'a göndermeler yapmış olsa da Klee'nin Bach'ın herhangi bir eserinin resme aktarılması daha doğru bir ifade ile Bach'ın eserlerinin resimsel ifadesini ortaya koymak gibi bir amacı olmamıştır. Kandinsky'nin müziğe, yeni müziğe, atonal sisteme olan hayranlığı ve sanatında uygulamak istemesinin

yanında Klee müziğe genel olarak ve biçimsel yaklaşmaktadır. Klee bir nevi müziğe, bir yapı arayışı sonucunda faydalanılacak bir kaynak olarak bakmaktadır. Klee resimde Mozart'ın müzikte ulaştığı noktaya ulaşması gerektiğini savunsa daha öncede bahsedildiği gibi zaman kavramı bakımından resmi müzikten üstün görmektedir.

Klee'nin amacı müzikten bilgi toplamak, bu bilgileri ayrıştırıp çözümleyip, sanatın derinlerine inmek, görünmeyeni görünür kılmaktır. Klee çokseslilik üzerine çok düşünmüştür. Ancak çok sesli müziğin görsel alana aktarılmasından çok, kendi sanatının gelişimi içi malzeme toplamak Klee'yi daha çok heyecanlandırmıştır. Çocukluğundan beri müziğin içinde olan biri için çokseslilik, eşzamanlılık, armoni gibi müziksel kavramlar ona yabancı değildir.

“Müzikte bir çokseslilik var. Bu özü görsel alana aktarma aslında önemli sayılmamalı. Ama müzikteki polifonik yapıtlardan bilgi toplama, değişmiş sanat gözlemcisi olarak oradan çıkabilmek için, bu kozmik alanın derinliklerine inme ve sonra bunları resimde bekleme, bu daha iyi. Çünkü, birçok bağımsız konunun eşzamanlılığı, tipik olan şeylerin tek bir yer için geçerli olmayıp her yerde kök salabileceği, organik bağları olabileceği sadece müziğe özgü olsa gerek.” Klee (İpşiroğlu;2002, s.57)

Ancak çoksesliliğin biçimsel yapısını çözme aşamasında, görsel olarak çokseslilik üzerine yaptığı çalışmalar vardır. Bauhaus döneminin sonlarına doğru yaptığı çalışmalarda, saydam boya katmanlarının üst üste bindirilmesiyle oluşturulmuş resimleri birer çokseslilik örneği olarak gösterilebilir. Klee, bu terimi 1930'lardan sonra çok çeşitli formal öğeleri birbirine bağlayan karmaşık kompozisyonlara uyguladı. “ Birbirinden uzak temaların eşzamanlılığı müziğe özgü değildir. Genelde tipik şeyler yalnız bir

yere ait değildir. Onlar organik olarak ekilmiştir ve herhangi bir yere yada her yere kökleri uzanabilir. (DÜCHTING, 2002, s. 65)

Klee'nin çokseslilik üzerine yaptığı çalışmalara verilebilecek en tipik örnek 1930'da yaptığı "Polifonik Çevrelenmiş Beyaz" (Polyphonich Setting for White) (Resim 8) adlı resimdir. "Polyphonich Setting for White" , sekiz kadar renkli düzlemin birbiri üstüne yerleştirildiği, böylece müthiş bir derinlik ve saydamlığın ışık veren bir görüntüsünün elde edildiği çalışmalardan biridir. Bu resimde çizginin kullanımı ile oluşturulmuş yapısal düzen, mimari yapıları andırmaktadır.

Klee'nin sanatının dayandığı temel kavramlar; zamansallık, eşzamanlılık, çokseslilik, hareket, oluşum, biçimlendirme, karşıtlıklar, denge, bütünlük. Bunlar Klee'nin müzikte bulduğu temel kavramlar, özellikle Bach'ın müziğinde. (İPŞİROĞLU, 2002, s.57) Klee, Bach'tan sınırlılık içinde özgür kalabilmeyi, simge dilini kullanmayı, Kompozisyonlarında ince matematiksel hesaplara dayanmayı ve özellikle parçadan bütüne yönelmeyi öğreniyormuştur.

Burada, Bach'ın müziğine genel olarak değinilecek olursa Klee'nin resimlerindeki etkisi daha da somutlaşacaktır. Bach, kendisinden önce varolan biçimleri kusursuzluğun, zirvesine çıkarmıştır. İki temalılığı, önemini önceden görmüş, bas partisine kişilik ve yapının ilk ögesini oluşturan bir süreklilik kazandırmıştır. Sözcüklere renk vermeye ve düşünceyi canlandırmaya çalışırken en güçlü kontrpuanı kullanmıştır. Ricercare, Kanon ve özellikle Füg biçimleri için büyük tutkusu, düşüncelerini bütün sözlerden ve somut anlatımlardan sıyırmasını sağlamıştır. (SELANIK, 1996, s. 96)

Füg, müzik sanatında önemli ve değerli bir yeri olan özünde “İmitation” (taklit) sanatına dayalı, armoninin olanaklarından yararlanılarak, kontrpuan tekniği ile yazılmış, Barok çağ müzik biçimidir. Terimin kökeninde Latince *fuga*= kaçış sözcüğü vardır. Çünkü füg biçimindeki bir eserde her parti ya da “Ses”, birbirini taklit edip izleyerek partiden partiye “Kaçar”. (Say, 2002, s.209) 16. Yüzyıldan 18. Yüzyıl ortalarına kadar yaklaşık 300 yıllık bir süreç içinde geliştirilen geleneksel füg formu Bach’ın eserlerinde en üstün, olgun sanatsal düzeyine ulaşmıştır.

Fügün yapısını oluşturan başlıca öğeler şöyle özetlenebilir:

- A. Konu (Tema), ana tema olarak fügün temeli ve asıl türetici ögesidir.
- B. Cevap, başka bir ses patisinde ve ayrı bir tonda konunun taklidini yapar ona cevap verir.
- C. Karşı konu, cevapla birlikte duyulan ve temanın öteki partilerdeki her girişinde ona eşlik eden melodik çizgi.
- D. Sergi, konu- cevap- konu- cevap girişlerinden oluşan yapısal sürecin bütünü; böylece füg, bütün öğeleri ile sergilenmiş olur.
- E. Ara kesitler, içeriği genellikle konu ve karşı konudan çıkarılan cümlecikler yineleme noktalarını bağlamaya yarayan “köprü”ler.
- F. Stretto, fügün sonlarına doğru yapılan sıkıştırılmış, yoğun sergiler.
- G. Pedal, bir yada birkaç ses partisini birkaç ölçü uzatarak hareketini sürdürmekte olan öteki partiler içinde esas tonaliteyi vurgular. (Say, 2002, s.209)

Füg 20. yüzyılda da yeniden canlanmış, önemi korunmuştur. Ayrıca bu müzikal yöntem on iki ton müziğinin temellerinin oluşturmuştur.

Bach'ın yapıtlarındaki parça bütün ilişkisi ne de değinilecek olursa, büyük yapıtın bütünü içinde en küçük parça dahası bir süsleme bile değıştirilemeyecek şekilde bütünün içine yerleştirilir. Bu en küçük parçalar üzerinde dahi yapılabilecek değışiklik parçanın bütünlüğün bozar. Barok müziğın yorumcuya geniş olanaklar sunduğı bir dönemde, Bach buna açık kapı bırakmamıştır. Süslemelere özellikle daha fazla özen gösteriyordu ki yapılabilecek en küçük değışiklik bile yapının bütünlüğünü bozabilecek nitelikteydi. Bach'ın ölmeden önce kaleme aldığı “Füg Sanatı” adlı eseri 20. yüzyıl müziğı için önemlidir. “ *Füg Sanatı*” belli bir müzik formunun uygulamadaki tüm olanaklarını kapsayan ve bu nedenle de 20. yüzyılı etkilemiş bir eserdir. (İpşiroğlu, 2002, s.29) Bach, bu yapıtında füg sanatının tüm olanaklarını (tema, karşı tema, küçültme- büyüme gibi..) kullanmıştır.

20. yüzyılın önemli isimlerinden ve yeni müziğın savunucularından Anton Werbern'de “Füg Sanatı” eserin öneminden bahsetmiştir. Bu yapıtın tamamen soyutlamaya yöneldiğini dile getirir. Müzik bu noktada düşünsel boyuta ulaşmıştır artık. Klee'nin de müziğın düşünsel boyutu ile ilgilendiğini göz önünde tutarsak, Bach'ın müziğının ne denli önemli oluşu anlaşılabilir. “*Füg Sanatı*” için Anton Webern şöyle bir tanıtımda bulunur; “ *En yüksek gerçekliktir.... İçindeki her şeyin tek bir düşünceden çıktığı müziksel düşüncelerle dolu kalın bir kitaptır bu.*” (Webern, 1998, s.47)

Klee için, eşzamanlı yatay yürüyen ses çizgilerinin dikey bir armoni tarafından taşındığı ve bunun yapıtın kurgusunu oluşturması bir yenilik olarak görülmez. Aynı zamanda Bach'ın kontrapunktal müziğın sıkı kuralları içinde ne denli özgür olabildiğini de Klee çok öncesinde keşfetmişti.

Ama her dinlenişinde yada seslendirilişinde yeni bir yanını bulgulama olanağı veren bu müzikte: Sayısal ve tınsal singeleri kompozisyonun kurgusuna sindirmeyi; bir şeyden her şeyi çıkarmayı; parçaların ilişkilendirilmesinde bütünü gözden yitirmemeyi; ritmin ifade gücünü; az şeyle çok şey söyleyebilmeyi, başka bir deyişle yalınlığın ifadeyi güçlendirebileceğini ve bu bağlamda bu müziğin imgeselliğini Klee bulgulamış olmalıdır. (İpşiroğlu; 2002; s. 58)

Sürekli kendini yenileme geliştirme uğraşı içinde olan Klee'nin sanatının temel düşüncesi bitmiş bir biçimi verme değil, biçimlendirme, biçim oluşturmaktır.

“Bundan sonraki ve aynı zamanda en uzak görünen amacım resimde yapısallığı ve şiirselliği birleştirmek ya da hiç değilse bir arada tınlamasını sağlamak.” (Aktaran ; İpşiroğlu; 2002, s.59)

Buradan hareketle Klee'nin resimlerinde de sağlam bir matematiksel yapı vardır ve öğelerinin yerleri değiştirilemez. Değiştirildiği takdirde yapısı bozulur. Bu matematiksel yapıya, en bilinen sanat eserlerinden “Anayollar ve Yanyollar”ı (Resim 9) örnek verebiliriz. “Anayollar ve Yanyollar” da , Bach'ın birbirinden ayrı iki çokses tekniğini, yatay bir yazı sistemi olan kontrpuanla, dikey bir yazı sistemi olan armoniyi birleştirmesini özdeşlik kurabiliriz. Resimdeki yatay ve dikey renk çizgilerinin birbirleriyle girdiği diyalog bu biçimsel yakınlığın göstergesidir. Resimdeki yükseliş ve alçalışlar müzikal bir ifadedir.

Klee bu resminde nota değerlerinin bölünmesinde olduğu gibi bir düzen kullanmıştır.(Geelhaar'dan aktaran İpşiroğlu; 1995, s.66) Bu resim, nota değerlerinin büyüüp, küçülmesi aynı anda yinelemesi gibi çizgisel bir

ifadenin aracıdır. Zekice kurgulanmış renklendirme sayesinde, bu tür kompozisyonların çizgisel yapısı gizlenmiştir. Düzenlemedeki yükseliş ve düşüş hissi, rengin değişken yoğunluğu ile bağlantılı olarak müzikal gam ifade eder. Bu yapı düzeni içinde yadsınmaması gereken ritim olgusu her zaman için Klee'nin resimlerinde ön plandadır.

Ritim iki farklı boyutta algılanabilir: Bir ritmik motifin art arda yinelenmesiyle akış olarak ya da bütünü belli bir ritimler bölünmesi olarak. İpşiroğlu, ritim ögesini Klee'nin resimlerinde, kimi zaman akış olarak, kimi zaman durağan olarak, ikisini bir arada izleyebileceğimizi belirtmiştir.

Klee çoksesli resimde farklı biçimlerde planlanmış alanların tabakalaşmasını 'çoksesli' bir kompozisyon ve rengin belirli bir anlam üstlendiği bir biçimler armoni ürettiği kanısındadır. (aktaran Düchting, 1997, s.65)

Resimdeki çokseslilik kavramını yakından incelemek için Klee'nin 1932 tarihinde yapmış olduğu *Polifoni* (Resim 10) adlı tabloya bakarsak tam bir eşzamanlılık öreği olduğunu görürüz.. Klee çoksesliliği resimde eşzamanlılık anlamında kullanmaktadır. Herşeyden önce resmin ismi bize belirgin bir yol göstericidir. Resim farklı renk tonlarındaki dörtgenlerin kimi zaman yan yana kimi zaman ise üst üste bindirilmesiyle oluşmuştur. Bu farklı renk tonlarındaki dörtgenler yine farklı renklerdeki noktacıklarla örtülmüştür. *"Aynı renkli noktalar birbirinden net bir biçimde farklılaştırılmış alanlarda bir arada düzenlenmiştir."* (Düchting, 2002, s. 73) Resimdeki bu noktacıklar resme bir hareket ve ritim duygusu kazandırmışlardır. Mavi ve yeşil tonlardaki satranç tahtası deseni birbirine zıt renklerin yan yana sıralanmaları ile oluşmuştur. Bu karelerden ve noktacıklardan oluşturulan iki farklı sistem, birbiri içine geçerek çok sesli bir yapı oluştururlar.

Klee bu resimde bir bakıma Bach'tan öğrendiklerini uygulamıştır. Klee'nin birçok resminde karşımıza çıkan satranç tahtası modeli Bach'ın dikey ve yatay sesleri eş zamanlı oluşturmasıyla örtüşür. Bu satranç tahtası modeli bu resmin de ana yapısını oluşturmaktadır. Bu oluşumda öne çıkan mavi ve yeşilin tonlarıdır.

SONUÇ

20. Yüzyıl resminde müziğin etkilerinin incelendiği bu çalışmada öncelikli olarak bu ilişkini varlığına dair tarihsel bir giriş yapılması konuya yakınlık kazandırılması amacı ile uygun bulunmuştur. Daha sonrasında bu iki sanatın kendi doğası içinde incelenmesi ile ortaya çıkan ortak kavramların sanatlar için taşıdığı anlam bizim için önemlidir. Her iki sanatta 20. Yüzyılın başında değişen armoni, kompozisyon yapısı sanatların birbirinden etkilenmesinde ya da başka bir değişle birbirine koşut gelişmesinde etkindir.

Karşımızda duran iki büyük sanatçının sanat anlayışı ve müziğe bakışları bizim için çözülmesi gerekli bir durum olarak belirlendi. Burada yola çıkarak resmi müziğe yaklaştıran nedenlere bakabiliriz. Çalışmanın başında yaşanan olayların her iki sanatın gelişimi üzerindeki etkilerinden bahsedilmiştir. Bu çalışmada ki esas amaç bu ilişkinin biçimsel gelişmenin ve biçimsel anlamda yaklaşma neden ve sonuçlarının ortaya konmasıdır.

Her şeyden önce diyebiliriz ki resim kendi içine, biçimsel sorunlarına dönmeye başladığı zaman müzikle ilişkisi daha belirgin bir hal almıştır. Resmin soyut sanata ulaştığı noktada yanı başında doğuşundan itibaren soyut olan bir başka sanat olarak müzik durmaktadır. Böyle bir durumda tinsel olana ulaşmak isteyen bir sanatın tinsel olan bir başka sanatı çözümlemeye çalışması doğaldır. Bu çözümlemenin amacı ressamın kendi sanatını geliştirme isteğidir. Müzik, geçen yüzyıllar içinde zaman zaman betimlemeye gitse de hiçbir zaman bir betimleme sanatı olmamıştır, hep düşünsel bir sanat olarak kalmıştır. Kendi malzemesinden –ses, tını vb.-başka kullanması gereken hiçbir şey yoktur. Bu anlamda resimden daha özgür gibi görünmektedir. Bu anlamda kendi biçimsel sorunlarına dönen resmin, yine kendi biçimsel sorunları ile yalnızca doğasında var olan malzemeleri kullanarak çözüm üretmeye çalışan bir başka sanat olarak duran müziği görmesi kaçınılmazdır.

Buradan bu ilişki özelinde Kandinsky' e bakacak olursak: Kandinsky resim sanatının arılaştırılması, özgürleştirilmesi çabası içinde idi. Bunun teknik anlamda yalnızca iki malzemeye ihtiyaç vardı: renk ve biçim ve sanat eserinin oluşabilmesi için gerekli “içsel zorunluluk ilkesi”. Aynı dönemde müzikte de Shönberg benzer söylemler içinde idi. Dönemde yaşanan olaylardan müzikte nasibini alıyordu ve değişen dünya düzeni içinde giderek yozlaşan bir müzik anlayışı hakimdi. Shönberg için de kendi sanatının arılaşması gerekiyordu. gereksiz her şeyin-süsleme gibi- müzikten uzaklaştırılması, müziğin özgürleşmesi gerekiyordu. Her iki sanatçının da düşünsel de birbirlerine yaklaşımları kişisel ilişkilerini de kuvvetlendirmiştir. Kendi sanatlarında ulaşmak istedikleri ve taşıdıkları içsel zorunluluk ilkesi sanatlarını da birbirine yaklaştırmıştır. Kandinsky'nin soyut resim anlayışı ile yapmak istediği kompozisyon düzenlemeleri, Shönberg'in atonal müzik sistemi ile ortaya koyduğu yeni armoni sistemi ulaşmak istedikleri amacın ortaklığı doğrultusunda biçimsel anlamda yakınlaşmışlardır. Ancak hemen belirtmek gerekir ki; sanat için ortaya konan bu evrensel amaçlar doğrultusunda girilen bu ilişki her iki sanatçının kişisel girişimidir. Buradan "resmin gelişmesi için müziği örnek alması gerekir" gibi bir sonuç çıkmamalıdır. Müziğin biçim dilinin çözümlenmesi, resim sanatının gelişimi için kullanılan yol ve yöntemlerden biridir denebilir. Bir başka deyişle müzik ulaşılmak istenen nokta için bir araç niteliğindedir. Kendi sanatının gelişimi için müziği ve müziğin biçim dilini, müziğin yapısını çözümlmek için çalışmalarda bulunan diğer bir sanatçıda Klee'dir.

Klee'nin müziğe bakışı Kandinsky'den daha farklıdır. Klee'nin Bach ile ilişkisine geçmeden önce Klee'nin sanatında amaçladığı “bitmiş bir biçimi verme değil, biçimlendime, oluşturma” (İpşiroğlu, 2002, 59). Bu nokta da resimde betimlemeye karşı çıktığını ve biçim oluşturma eylemini

gerçekleştiren müzik ile yakın ilişki de olmasında etken bir durumdur Ancak, O'nun için yeni müzik çok fazla bir şey ifade etmez. Çünkü müzik ulaşabileceği en son noktaya Bach ve Mozart ile ulaşmıştır.. Resmin de ulaşması gereken bir nokta varsa Bach'ın müzikte ulaştığı noktadır. Bu yüzden Klee döneminin müziği ile çok fazla ilgilenmez. Bach'ın müziğindeki tonal armoni sistemin sınırları içinde tüm özgürlük alanlarını kullanışı, yatay ve dikey yapılandırma ile oluşturulan kompozisyonlar Klee için çözümlenmesi gereken ve hayranlık uyandırıcı sistemlerdir. Ancak burada önemli bir noktaya değinmek gerekir ki o da Klee'nin “ görünmeyeni görünür kılma” söylemi. Bach'ın müziğindeki eşzamanlılığın keşfinden çok bu keşifle sanatın derinlerine inmek salt gerçekliğe ulaşmak, kozmik bütünlüğe ulaşmak için bir çözümleridir. Bach'ın müziğinin ilahi özelliklerinin ağır bastığını da unutmamak gerekir.

Her iki ressam da kendi sanatlarında ulaşmak istedikleri yerde olan müzisyenlerle aralarında bir bağ kurmaya çalışmışlardır. Buradan anlaşılacağı gibi ana sorunsal resim sanatının ilerlemesi, özelde de sanatçıların kendi sanatlarında ulaşmak istedikleri yer için çalışmalarıdır.

Resim ve müziğin hatta diğer sanatların birbiri ile ilişkileri yadsınamaz. Bu ilişkilerin amacının, yüce olana, arı saf olana ulaşmak istenmesi, sürekli devinimin olduğu dünya içinde sanatın kendi varlık alanı için sürekli yeni yol ve yöntemler geliştirmek için olduğu söylenebilir. Yapılan bu araştırmanın sonucunda, her iki sanatçının da gerek özel yaşantılarında gerekse sanat yaşamlarında birebir müzik ile iç içe oldukları ve müziğin biçim dilini kendi sanatlarının gelişimleri için birer yol ve yöntem olarak kullandıkları söylenebilir. Denildiği gibi bu ilişki, resim sanatın değişim süreci içinde kullanılan yöntemlerden sadece biridir.

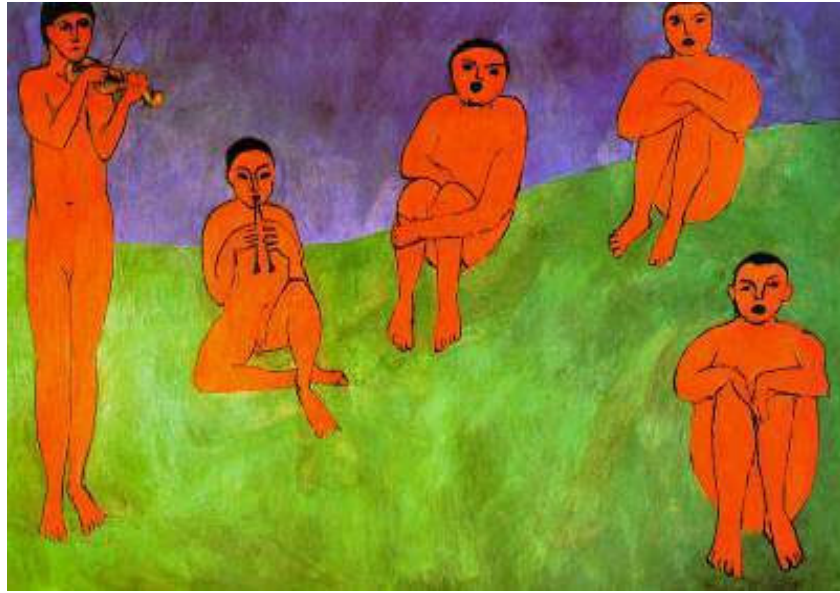
EKLER

EK 1



Resim 1: Henri Matisse "Dans"- 1910

EK 2



Resim 2: Henri Matisse “Müzik”

EK 3



Resim 3: Claude Monet “Saman Yığını”

EK 4



Resim 4: Vasily Kandinsky “Marnau” 1908

EK 5



Resim 5 : Vasily Kandinsky “ Fisr Abstract Watercolor” 1910

EK 6



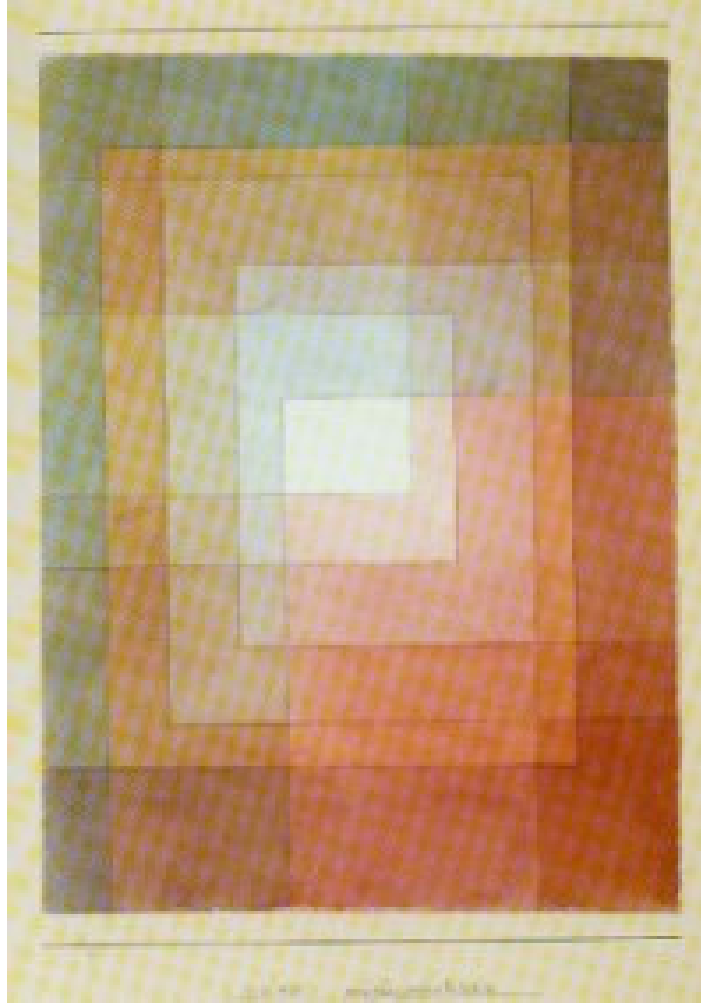
Resim 6: Kandinsky “İzlenim 3”

EK 7



Resim 7: Cezanne “ Mont Saint Victoire”

EK 8



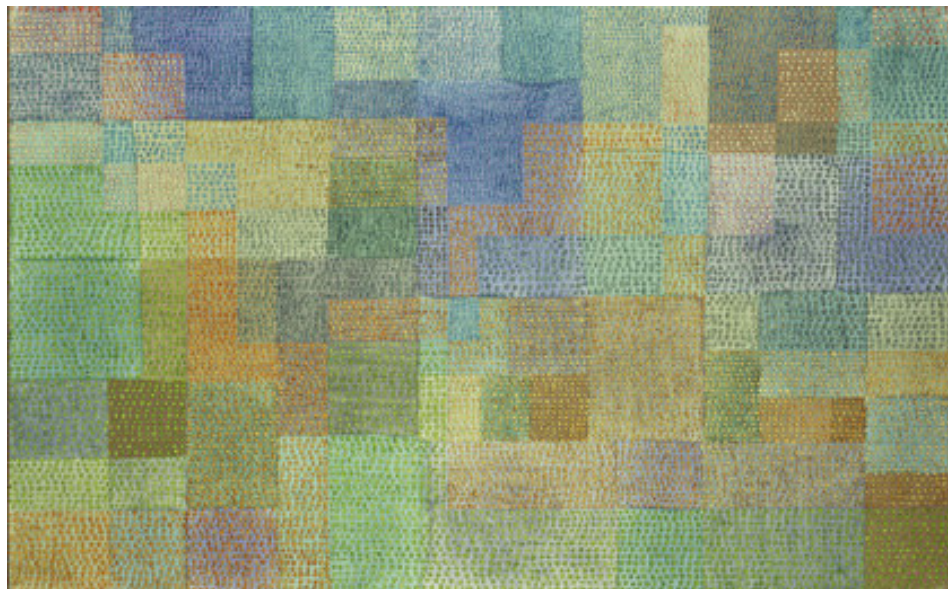
Resim 8: Klee “Polifonik Çerçevenmiş Beyaz”

EK 9



Resim 9: Klee “ Anayollar ve Yanyollar”

EK 10



Resim 10: Klee “ Polifoni”

KAYNAKÇA

- “Adorno, Theodor. Musikalische Schriften I-III. Frankfurt: 1997, s.635”
Serkan Özkaya, **Sanatta Deha ve Yaratıcılık- Shönberg, Adorno, Thomas Mann -**. İstanbul: Pan Yayıncılık, 2000. s.70’deki alıntı.
- Art Book Kandinsky.** Ed: Stefano Peccatori, Stefano Zuffi. Çev: Özge Özbek. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2001.
- Art Book Matisse.** Ed: Stefano Peccatori, Stefano Zuffi. Çev: Beyza Sumer. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2001.
- Bigalı, Şeref. **Resim Sanatı..** 2. basım. Ankara : Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1999.
- Bozkurt, Nejat. **Sanat ve Estetik Kuramları.** İstanbul: Sarmal Yayınları, 1995.
- Claudon, Francis. **Romantizm Sanat Ansiklopedisi.** Çev: Özdemir İnce, İlhan Usmanbaş. 3. Basım. İstanbul : Remzi Kitapevi. 1999.
- Çoker, Adnan ve İlhan Usmanbaş, Ferit Edgü, Uğur Tanyeli, Barış Pirhasan, Enis Batur, Işıl Kasapoğlu. **20. Yüzyılda Sanat.** İstanbul: Sel Yayıncılık, 2003.
- Düchting, Hajo. **Paul Klee Painting Music,** Munich-London- New York: . Prestel Verlag. 2002
- Ergüven, Mehmet. **Kurgu ve Gerçek.** İstanbul: Gendaş Kültür Yayınları, 2003.
- _____. **Yoruma Doğru.** İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1992.

Fischer, Ernst . **Sanatın Gerekliliği**. Çev: Cevat Çapan. 8. Basım. İstanbul: Payel Yayınevi, 1995.

“Fr.Blume,Renaissance, epochen der Musikgeschichte In Einzeldarstellungen, Edition MGG, Kassel,1983, s.160; Nazan İpşiroğlu, **Resimde Müziğin Etkisi**; İstanbul: Remzi Kitap 1995, s. 14’deki alıntı.

Gombrich, E.H. **Sanatın Öyküsü**. Çev: Bedrettin Cömert. 3. Basım. İstanbul: Remzi Kitapevi, 1984.

Hauser, Arnold. **Sanatın Toplumsal Tarihi**. İstanbul: Remzi Kitapevi, 1984.

İlyasoğlu, Evin.**Zaman İçinde Müzik**. 7. Basım. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. 2003.

İpşiroğlu, Mazhar ve S. Eyüpoğlu. **Avrupa Resminde Gerçek Duygusu**. 3. Basım. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1972.

İpşiroğlu, Nazan. **20.Yüzyıl Sanatında J.S. Bach**. İstanbul: Pan Yayıncılık. 2002.

_____. **Alımlama boyutları ve Çeşitlemeleri 1- Resim-**. İstanbul: Papirüs Yayınları.

2000.

_____. **Resimde Müziğin Etkisi**.İkinci Basım. İstanbul: Remzi Kitapevi.1995

Jay, Martin. **Adorno**. Çev: Ünsal Oskay. İstanbul: Der Yayınevi, 2001.

Kahraman, Hasan Bülent. **Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri**.
İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1995.

Kandinsky, Vasily. **Sanatta Zihinsellik Üstüne**. Çev: Tefik Turan. 2. Basım,
İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1993

Klee, Paul. **Çağdaş Sanat Kuramı**. Çev: Mehmet Dünder. Ankara: Ürün
Yayınları, (Basım Yılı Belirsiz)

_____. **Modern Sanat Üzerine**. Çev: Rahmi G. Ögdül. 2. Baskı. İstanbul:
Altıkırkbeş Yayınları, 2002.

Kurt, Seher. “**Resimde Lirik- Soyut Eğilimler**” **Sanatta Yeterlilik Tezi**.
Dokuzeylül Üniversitesi SBE, 2000.

Lenoir Béatrice. **Sanat Yapıtı**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2005.

Lhote, Andre. **Sanatta Değişmeyen Plastik Değerler**. Çev: Kaya Özsezgin.
Ankara: İmge Kitapevi, 2000.

Lynton, Norbert. **Modern Sanatın Öyküsü**. Çev: Cevat Çapan ve Sadi Öziş.
İstanbul: Remzi Kitapevi, 1982.

Merleau- Ponty, Maurice. **Göz ve Tin**. Fransızca’dan Çev: Ahmet Soysal. 2.
Basım. İstanbul: Metis Yayınları, 2003.

Oskay, Ünsal. **Müzik ve Yabancılaşma**. Birinci Basım İstanbul: Der
Yayınları, 2001.

Özkaya, Serkan. **Sanatta Deha ve Yaratıcılık- Shönberg, Adorno, Thomas Mann -.** İstanbul: Pan Yayıncılık, 2000.

Pamir, Leyla. **Müzikte Geniş Soluklar.** İstanbul: Ada Yayınları, 1989.

Pamir, Leyla. **Müzikte Yaratıcının Gücü.** Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1981.

Read, Herbert. **Sanatın Anlamı.** Çev: Güner İnal, Nuşin Asgari. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 1974.

Richard, Lionel, **Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi.** İngilizceden Çeviren: Beral Marda. 4. Basım. İstanbul: Remzi Kitapevi, 2005.

Sartre, Jean Paul. **Estetik Üzerine Denemeler.** Çev: Mehmet Yılmaz. 2. Basım. Ankara: Doruk Yayıncılık; 2000.

Say, Ahmet. **Müzik Sözlüğü.** Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 2002.

_____. **Müzik Tarihi.** Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 2000.

Selanik, Cavidan. **Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni.** Ankara: Dost Kitapevi Yayınları, 2001.

“**Shönberg, Kandinsky, Blauer Riter und die Russische Avangarde**” Ed: Edith Barta. Wien: Arnold Shönberg Center, 2000

Şentürkmez, Kıvılcım Yıldız. “**Adorno’nun Sosyo-politik Eleştirel Toplum Kuramı Çerçevesinde On iki Ton Müziği ve Yabancılaşma**” www.obarsiv.com/ guncel (Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi)

Sérullaz, Maurice. **Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi**. Çev: Devrim Erbil.

4. Basım. İstanbul: Remzi Kitapevi. 2004.

Tansuğ, Sezer. **Sanatın Görsel Dili**. 3. Basım. İstanbul: Remzi Kitapevi, 1988.

Tarabukin. Nikolai. “Sehpadan Makineye” Ed: Enis Batur. **Modernizmin Serüveni**. 5. Basım. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002.

Timuçin, Afşar. **Descartes Felsefesine Giriş**. 2. Basım. İstanbul: Bulut Yayınları, 1999.

Tunalı, İsmail. **Felsefenin Işığında Modern Resim**. 6. Basım. İstanbul: rh+ Yayınları. 2003

“Tunalı, İsmail. “Soyut Sanat Natüralist Sanat Üzerine Düşünceler” Sanat Çevresi S. 116, Haziran, 1998 ” ; Kurt, Seher. “ **Resimde Lirik-Soyut Eğilimler**” **Sanatta Yeterlilik Tezi**. Dokuzeylül Üniversitesi SBE, 2000, s.74’ da ki alıntı.

Türkmenoğlu, Dilek. **Cezanne’den Mondrian’a 20. Yüzyıl Batı Resminde Yapısal Dönüşümler. Sanatta Yeterlilik Tezi**. Dokuzeylül Üniversitesi SBE, 2003

Toros, Ani (Der) , “Paul Klee”, **Adam Sanat Dergisi** Sayı: 65, Nisan 1991.

Yıldırım, Vural ve Tarkan Koç. **Müzik Felsefesine Giriş**. 3. Basım. İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 2006.

Webern, Anton. **Yeni Müziğe Doğru**. Çev : Ali Bucak. 2. Basım. İstanbul: Pan Yayıncılık, 1998

