

T.C.

**İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT TARİHİ ANABİLİM DALI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**1945 – 1960 YILLARI ARASINDA BATI
SANATINDA MÜZİK VE PLASTİK SANATLARDA
DOĞAÇLAMA**

Hatimet H. BOYAR

2501180748

TEZ DANIŞMANI

Doç. Dr. Seda YAVUZ

İSTANBUL - 2022

ÖZ

1945 – 1960 YILLARI ARASINDA BATI SANATINDA MÜZİK VE PLASTİK SANATLARDA DOĞAÇLAMA

HATİMET H. BOYAR

Bu tezin amacı, doğaçlama kavramını, Batı Sanat tarihi içinde, müzik ve plastik sanatların karşılaştırmasını yaparak anlamaya çalışmaktır. Plastik sanatlar ve müzik tarihinde önemli dönüm noktaları olarak görülen dönemlerden örnekler seçilerek, bu örneklerle birlikte kanonların nasıl oluştuğuna ve oluşan bu kanonların İkinci Dünya Savaşının sonundan, 1960'lara kadar nasıl ihlal edildiği üzerinde durulmuştur. Asıl amaç dönemleri ve yapıtları kronolojik olarak sunmak değildir ancak; üzerinde durulan kavramın izini sürerken anlatımı en erken tarihlerden almanın uygun olacağına karar verilmiştir. Doğaçlama kavramının 'düzen' ve 'kaos' ile ilişkisini görmeye çalışmak, çalışmanın çerçevesini genişleterek, kaos teorisi, kaos miti ve düzen inşasının sanatları nasıl kategorize ettiği ve daha sonra bu kategorizasyonun giderek hem kendi içerisinde hem de büyük anlatının içinde nasıl dağıldığı hakkında bir bakış açısı sunmayı hedeflemiştir.

Plastik sanatlarda, doğaçlama düşüncesi etrafında izi sürülen düzen inşası ve yıkımı bir yandan müzik alanındaki üretimlerde de incelenmiştir. Belirtilen tarih aralığına gelene kadar plastik sanatlar ve müzik yapıtları incelenmiş; İkinci Dünya Savaşı sonrası dönemde ise her iki alandaki üretimlere odaklanılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Doğaçlama, Müzik, Plastik Sanatlar, Modern Sanat

ABSTRACT

IMPROVISATION IN MUSIC AND PLASTIC ARTS IN WESTERN ART BETWEEN 1945 – 1960

HATİMET H. BOYAR

The aim of this thesis is to understand the concept of improvisation by comparing music and plastic arts in the history of Western Art. By choosing examples from the periods that are seen as important turning points in the formation of canons in the history of art and music, it is emphasized how the canons were formed with these examples and how they were violated from the end of the Second World War to the 1960s. The main purpose is not to present the periods and works chronologically, but; While tracing the concept under consideration, it was decided that it would be appropriate to take the narration from the earliest dates. Trying to see the relationship of the concept of improvisation with 'order' and 'chaos' aims to expand the framework of the study and to provide information about how chaos theory, chaos myth and order construction categorize the arts and then how this categorization is dispersed.

The construction and destruction of order in the plastic arts, traced around the idea of improvisation, has also been examined in productions in the field of music. Plastic arts and musical works were examined until the specified date range; In the post-World War II period, the focus was on production in both areas.

Keywords: Improvisation, Music, Plastic Arts, Modern Art

ÖNSÖZ

Bu çalışmanın ortaya konmasında, özellikle bahsetmek istediğim ve büyük bir teşekkürü borç bildiğim anı paylaşmak isterim. Çok sevgili hocam Doç. Dr. Serap Yüzgüller ve hayatımda çok önemli bir yere sahip olan sevgili danışman hocam Doç. Dr. Seda Yavuz'a, her sene bir derslerinde özellikle müzik konuşmak için konuk aldıkları Prof. Dr. Uşun Tükel'le beraber işledikleri mükemmel ders için şükran dolu olduğumu belirtmek isterim. Sanat tarihinin bir yandan müzikle bağlantısını ve müzikle birlikte okunması gerektiğini kendilerinden öğrenmek ve cesaretlenmek kaydıyla bu tez ortaya çıkmıştır.

Pandeminin de hayatımıza girmesiyle gereken zamandan fazla bir sürede yazdığım bu çalışmanın en başından hatta henüz lisans hayatımın en başından beri ilgisi, sevgisi ve özellikle inancı ile beni olduğum yerden çok başka bir yere taşıyan, daima güven veren elini omzunda hissedebildiğim çok sevgili danışman hocam Doç. Dr. Seda Yavuz olmadan bu tezin çıkması mümkün olamazdı. Yalnızca tez danışmanı olarak değil, bilgisini, deneyimlerini, desteğini ve paylaşmayı esirgemediği yaşama dair birçok şeyi, önüme katarak yol alacağımı söylemek isterim. Ayrıca Doç. Dr. Seda Yavuz vesilesiyle tanışma fırsatı bulduğum, tezimin müzik kısımlarını okuyarak benimle bilgisini ve özellikle müzik hakkında çok değerli sohbetlerini paylaşan, İsimsiz Orkestra'nın kurucusu sevgili şefim Özgür Ulusoy'a çok teşekkür ederim. Uzun süren ve birçok kez kendime kapandığım tez yazma sürecinde beni anlayışla karşılayan tüm arkadaşlarıma, tezime ayırdıkları vakitten ötürü Arif Giyran ve Başak Savaş'a, sevgili Erdil Ertan'a, hayatımın çok önemli bir yeri olan canım teyzem Derya Deniz Dıraz'a ve çokça ihmal ettiğim kız kardeşim Ülkü'ye anlayışlarından dolayı çok teşekkür ederim. Son olarak, tanıdığım ilk günden itibaren içimde her zaman kendini yenileyen huzurun sebebi ve hayatımdaki en güzel anların sahibi, sevgisini ve değerini kelimelere dökmemin çok zor olduğu en iyi yol arkadaşım Fatih Boyar'ın mutlak sevgisi olmasaydı her şey çok daha zor olacaktı. Her anımda eksik etmediği şefkat dolu desteğinden dolayı minnettarım.

Bu tezi, dizinin dibinde sessizce büyümeme izin veren, yaşamın her şeye rağmen değerli ve komik anlarla dolu olması gerektiğini kulağıma fısıldamayı ihmal etmeyen Büyükbabam'a ithaf ediyorum.

Hatimet H. Boyar

İstanbul – 2022

ÖZ.....	ii
ABSTRACT	iii
ÖNSÖZ	iv
RESİMLER LİSTESİ.....	viii
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM: ANTİKİTEDEN MODERNİZME KANONLARIN KURULUŞU

1.1 Bir Başlangıç Düşüncesi Olarak: ‘Mutlak Kaos ve Kusursuz Düzen	3
1.2 Sümer ve Mısır: Düzen ve Sembolik Evren	7
1.3 Antik Yunan’ın Kanonik Yasa ve Yasakları (Apolloncu Tasarıma Karşı Dionysosçu Rastlantı).....	21
1.4 Ortaçağ: Biçimsel Kanonların İhlali (Dionysosçu Rastlantıya karşı Apolloncu Tasarım).....	32
1.5 Ölçü ve Uyum: Rönesans	40
1.6 Reformasyon-Karşı Reformasyon: Biçim ve İçerik Tartışması.....	53
1.7 Rokoko ve Neoklasik	61

İKİNCİ BÖLÜM: MODERNİZM, KANONLARIN İHLALİ VE KANONSUZLUĞA DOĞRU

2.1 Romantizm	71
2.2 Söz Öldü Yaşasın Biçim: İzlenimcilikten Dışavurumculuğa	90
2.3 Anlam Kırılması: Gerçeküstücüler ve Dadacılar	117
2.4 Klee – Bach, Kandinsky – Schönberg ilişkisi	124

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM: 1945 – 1960 YILLARI ARASINDA YENİ SANAT ANLAYIŞI VE DOĞAÇLAMA

3.1	Savaş Sonrası Avrupa: Sanatı Yeniden Düşünmek.....	142
3.1.1	Varoluş Sorgusu.....	151
3.1.2	Yeni Gerçekçilik: İz ve Eylem	164
3.1.2.1	Performans Olarak Resmi Yeniden Düşünmek.....	165
3.1.2.2	Üçüncü Boyutta Varoluş/Yokoluş Parodisi	169
3.1.3	Müzik: Yapıyı Yeniden Üretmek	174
3.2	Amerika Sanatın Merkezi Oluyor!	178
3.2.1	Soyut Dışavurumculuk	184
3.2.2	Caz ve Doğaçlama	193
3.2.3	Doğaçlama ve Katılımcı/Deneyimleyen İzleyici	200
3.3	Performans: Beden ve Hareket.....	204
SONUÇ		211
KAYNAKÇA		214

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1-2: Sümer Heykeli İmparator Gudea, Yak. M.Ö 2150, Yak. 2120, Louvre, Paris

Resim 3: Tutankhamon'un Gömü Maskı, MÖ. 1323, Mısır Müzesi, Kahire

Resim 4: Lespuque Venüs'ü, M.Ö 25.000, Musee de l'Homme, Paris

Resim 5: Willendorf Venüs'ü, M.Ö 24.000, Viyana Doğa Tarihi Müzesi, Viyana

Resim 6: Dolni Vestonice Venüs'ü, M.Ö 29.000, Moravian Museum, Çekoslovakya

Resim 7: Aslanlı Ana Tanrıça (İki Leoparlı Tahtında Oturan), M.Ö 5750, Çatalhöyük

Resim 8-9: Hatşepsut'un Diz Çökmüş Heykeli, M.Ö Yak. 1479-1458, Metropolitan Sanat Müzesi, New York

Resim 10: Herkül'ün Seçimi, Paolo de Matteis, 1712, Ashmolean Sanat ve Arkeoloji Müzesi, Oxford

Resim 11: Kore, M.Ö 630-600 civarı, Louvre Müzesi, Paris

Resim 12: Kuros, M.Ö 615-590 civarı

Resim 13: Miron, Diskobolos, M.Ö 460-450 civarı, Ulusal Müze, Roma

Resim 14: Ölü İsa'ya Ağıt, Giotto, Yak: 1304-1306, Arena Şapeli, Padova, İtalya

Resim 15: Lorenzo Ghiberti, Esau ve Jacob ile İsaac, 1425-52, Opera del Duomo Müzesi, Siena

Resim 16: Duccio, Son Akşam Yemeği, 1311, Museo dell'Opera del Duomo, Siena

Resim 17: Donatello, Davut, 1430, Museo Nazionale del Bargello, Floransa

Resim 18: Donatello, Gattamelata, 1447-1453, San Antonio Kilisesi Meydanı, Padua

Resim 19: Uzun Boyunlu Meryem, Parmigianino, 1534-1540, Uffizi Galeri, İtalya

Resim 20: Aziz Petrus'un Çarmıha Gerilişi, Caravaggio, 1601, Santa Maria del Popolo, İtalya

Resim 21: Azize Teresa'nin Vecdi, Gian Lorenzo Bernini, 1647-1652, Santa Maria della Vittoria, İtalya

Resim 22: Jean-Honore Fragonard, Salıncak, 1770, Wallace Koleksiyonu, Londra

Resim 23: William Hoghart, The Madhouse ya da Hovardanın Yazgısından: Hovarda Bedlam Tımarhanesinde, 1735, Sir John Müzesi, Londra

Resim 24: William Hoghart, The Marriage Contact, 1745-1745, National Gallery, Londra

Resim 25: Hannibal'ın Kar Fırtınası, W. Turner, 1812, Tate Modern, Londra

Resim 26: Işık ve renk (Goethe Teorisi): Tufandan sonra Sabah, Turner, 1843, Tate Galeri, Londra

Resim 27: Medusanın Salı, Theodora Gericault, 1818-1819, Louvre, Paris

Resim 28: Takıntılı Kıskançlıktan Acı Çeken Bir Kadının Portresi, Theodore Gericault, 1822, Güzel Sanatlar Müzesi, Fransa

Resim 29: Askeri Komutanlığın Sanrılarında Acı Çeken Bir Adamın Portresi, Theodore Gericault, 1822-23, Kunstmuseum Winterthur, İsviçre

Resim 30: Jehan Duseigneur, Orlando Furioso, 1831, Louvre Müzesi, Paris

Resim 31: Ornans'ta Cenaze, Gustave Courbet, 1849-1850, Orsay Müzesi, Paris

Resim 32: Akşam Duası, Jean François Millet, 1857-1859, Orsay Müzesi, Paris

Resim 33: Meksika İmparatoru Maximilian'ın İnfazı, Edouard Manet, 1868, Mannheim Müzesi

Resim 34: Sainte Victoire Dağı, Paul Cezanne, yakl. 1895, Barnes Vakfı, ABD

Resim 35: Yaşlı Müzisyen, Edouard Manet, 1862, National Gallery of Art, Washington

Resim 36: Kırdan Öğle Yemeği, Edouard Manet, 1863, Orsay Müzesi, Paris

Resim 37: İzlenim, Claude Monet, 1872, Musée Marmottan Monet, Paris

Resim 38: Saman Yığını, Claude Monet, 1890-91, Özel Koleksiyon

Resim 39: Ecce Puer, Medarda Rosso, 1906, Metropolitan Müzesi, New York

Resim 40: Dansçı, Edgar Degas, 1890, Metropolitan Sanat Müzesi, New York

Resim 41: Cehennem Kapıları, Auguste Rodin, 1880-1917, Orsay Müzesi, Paris

Resim 42: Cehennem Kapıları Detay, Üç Gölge, Auguste Rodin, 1880-1917, Orsay Müzesi, Paris

Resim 43: Altın Buzağı Etrafında Dans, Emil Nolde, 1910, Germany

Resim 44: Ayrılma, Edvard Munch, 1896

Resim 45: Avignon'lu Kızlar, Pablo Picasso, 1907, Museum of Modern Art (MoMA), New York

Resim 46: Estaque'daki Evler, Georges Braque, 1908, Kunstmuseum Bern, İsviçre

Resim 47: İskemlede Gitar Çalan Adam, Jacques Lipchitz, 1922, Whitford Fine Art Galeri, Londra

Resim 48: Anarşist Galli'nin Cenazesi, Carlo Carra, 1910-11, MoMA New York

Resim 49: Tekil Formların Boşlukta Sürekliliği, Umberto Boccioni, 1913, MoMA New York

Resim 50: Luigi Russolo Ugo Piatti ile birlikte, 1917

Resim 51: Çeşme, Marcel Duchamp, 1917, Tate Modern, Londra

Resim 52: Mekanik Kafa (Zamanımızın Tini), Raoul Hausmann, 1920

Resim 53: Otomatik Çizim, Andre Masson, 1924, MoMA, New York

Resim 54: Belleğin Azmi, Salvador Dali, 1931, MoMA, New York

Resim 55: İlk Soyut Suluboya, Wassily Kandinsky, 1910 Georges Pompidou Merkezi, Paris

Resim 56: İzlenim III (Konser), Wassily Kandinsky, 1911, Almanya

Resim 57: Ana Yol ve Yan Yollar, Paul Klee, 1929, Müze Ludwig, Köln

Resim 58: İnsula Dulcamara, Paul Klee, 1921-1938, Bern, Klee Müzesi

Resim 59: New Image of Man Sergisinden, Karel Appel, 1959, MoMA

Resim 60: New Image of Man Sergisinden, Kenneth Armitage, 1959, MoMA

Resim 61: Pure Energy, Otto Piene, 1958

Resim 62: Işık Stelleri, Heinz Mack, 1957-67

Resim 63: Uzay Kavramı (Concept Spatiale), Lucio Fontane, 1960,

Resim 64: Beyaz Alan, Günther Uecker, 1964, Tate Modern, Londra

Resim 65: Roma, Açık Şehir, Roberto Rosselini, 1945, İtalya, Roma

Resim 66: Mavi Dönem Antropometrilerin Sunumundan, Yves Klein, 1960, Uluslararası Çağdaş Sanat Galerisi, Paris

Resim 67: Yves Klein, "Mavi dönemin Antropometrisi" gerçekleştiriyor, Uluslararası Çağdaş Sanat Galerisi, 1960

Resim 68: İsimli Renkli Ateş Boyama (FC 1), 1962, New York

Resim 69: Yürüyen Adam I, Alberto Giacometti, 1960

Resim 70: Diego Büstü, Alberto Giacometti Bronz, 1955, MK Fine Art Inc. New York

Resim 71: Stockhausen Darmstadt Okulu'nda Seminer Verirken, 1957, Almanya

Resim 72: Jackson Pollock atölyesinde, 1950

Resim 73: Sonbahar Ritmi (Numara 30), Pollock, 1950, he Metropolitan Museum of Art

Resim 74: Pollock Atölyesinde,

Resim 75: Hellzapoppin Müzikalinin Afişi, 1941

Resim 76: Mobile, Alexander Calder, 1932, Tate Modern, Londra

Resim 77: Dikey Yapraklar (Vertical Foliage), Calder, 1941, Met Müzesi, ABD

Resim 78: Merdiven İçin (For the Staircase), 1959, Bern Sanat Müzesi, İsviçre



GİRİŞ

İnsan, neredeyse var olduğu ilk zamanlardan itibaren, kendini ve doğayı anlamaya çalışırken daima kategorizasyona ve düzene ihtiyaç duymuştur. Düzen yaratma eğilimi ve eylemleri, bu kelimenin çoklu anlamlarına rağmen kendisini ilk önce günümüzde en eski yaşam merkezi olarak kabul edilen Sümerler 'de göstermiştir. Düzen varlığını, tam karşısında konumlanan 'düzensiz'in varlığıyla anlamlandırır. Bir yaşam, yapıt, durum ya da herhangi bir şeyin düzensiz olduğuna dair düşünce beraberinde düzenin kabul görmüş bir tanımını getirir. Bu çalışma içinde seçilen dönemler düzen anlayışının yarattığı ikilikler ve nihayetinde bu ikiliklerin yarattığı yapı-bozum süreci ile incelenir. Her zaman birbiri ile eşzamanlı ilerlemeyen kırılmaları anlatmak için seçilen sanatçılar/besteciler ve onların yapıtları batı sanatı tarihinden alınmış ve bu çalışma içinde doğru sanatı dışarda bırakılmıştır.

Çalışmada, en erken örnekleri bulunan Sümerlerin tarihinden, İkinci Dünya Savaşı sonrasına kadar olan süreçte, sanatta var olan katı kuralların ve bu kuralların ihlali anlatılır. Kanon ya da kural ihlalinin bahsetmek, aynı zamanda her dönemin belirli siyasi, dini, sosyal dinamiklerinden bahsetme gerekliliği doğurur. Doğaçlama, kanonik yapının bozulması için en organik ve dinamik yapılardan birisi olarak yorumlanır. Aynı zamanda, kaos ve düzen ile ilişkisi tezin her aşamasında düşünülerek, üçüncü yani son bölümde doğaçlamanın kendi içindeki referanslarına ve anlamlarına odaklanılacaktır. Tüm bunların yanı sıra elbette doğaçlama sadece bir sanat dalına ya da türüne ait bir olgu olarak değil, aynı zamanda sanat yapmanın kendisi hatta bir nevi sanatın içgüdüğü olarak yorumlanmaktadır.

Birinci bölümün başlangıcında, doğaçlama kavramından yola çıkarak düşünmeye başlanılan düzen ve karşıtı olan kaos kavramına mitik ve bilimsel anlamları ile değinilecektir. Çerçevesini batı sanatının oluşturması sebebiyle ilk bölüm devamında Antik Yunan'dan itibaren kronolojik olarak Rönesans ve Barok gibi önemli kırılımların yaşandığı dönemlerden Romantizme kadar sınırlandırılır. Romantizmle başlayan ve modernizme kapı aralayan sanatçı ve örneklerle yer verilen 2. bölümde hem plastik sanatlarda hem müzikte temsil geleneğinin ortadan kalkması sürecindeki örneklerle odaklanılacaktır. Varoluşçuluk sorgusu ile başlayan 3. Bölümde ise, doğaçlamanın

günümüz anlamı ile öncelikle müzikte olmak üzere nasıl giderek tanımsızlaştığını ve sanatlararası ilişkilerdeki yerini anlamaya çalışmak hedeflenecektir.

Tezin son bölümünde disiplinlerarası yorumlara ve sinema gibi diğer sanat dallarına da yer verilecektir. Sanatsal açıdan her üç alanın dönüşüm ve benzerliklerinden, bu benzerliklerin toplumsal yapı ve siyasal hegomanya ile olan yakın ilişkisinden söz edilecektir. Özellikle savaş zamanı ve sonrası Amerika'nın başrol olduğu o dönemin müzik geleneği olan caz ve tarihsel süreçleri, son bölümde çokça bahsedilen konu olacaktır.

Bu tezin önerilerinden bir tanesi, doğaçlama kavramının, İkinci Dünya Savaşı sonrası dönem içinde yapıtlarla kurduğu ilişkinin yanında, aynı kavramın sanattan söz etmeye başlanılan kadim zamanlardan, kanonların oluşmaya ve çözülmeye başladığı dönemlerin her birinde yapı/yapıt ve yapı-bozuma sunduğu katkı ve dönüşümlere sağladığı olanaklardır. Doğaçlamanın düşünsel olarak varlığı, varoluşçulukla olan yakınlığı, bu yakınlığın üretime katkısı ve nihayetinde pratikteki karşılığı tez boyunca üzerinde durulan meseleler olmuştur.

BİRİNCİ BÖLÜM: ANTİKİTEDEN MODERNİZME KANONLARIN KURULUŞU

1.1 Bir Başlangıç Düşüncesi Olarak: ‘Mutlak Kaos ve Kusursuz Düzen

İnsan, varlığını sürekli bir düzen anlayışı içinde konumlandırmaya eğilimli bir yaşam sürmenin peşinde olmaya çaba göstermiştir. Düzenin insan hayatındaki yerini, yalnızca kendi bireysel yaşamı ya da benliğini değil, dünyaya bakışını veya her seferinde farklılaşsa dahi yeniden aynı dünyaya bakmak için inşa ettiği yaşam koşullarını, inançları da dahil olmak üzere bütün çevresel uygunluklarının bütünleştiği yer olarak tanımlamak mümkündür. Bununla beraber zamanın hızıyla birlikte insanın, kendi gücünün farkına vardıktan sonra kurduğu düzenle, doğaya ve kendi doğasına karşı kurduğu düzen arasında farklılıkların olduğu uzun bir zaman dilimi vardır. Düzen, yaşamsal bir ihtiyaç olmaya başladığı andan itibaren içinde daima tekrar eden kurucu özellikleriyle, yasa koyucu bir mekanizmaya sahip olmuş; ihtiyaçtan türeyen bir çeşit yasalar haline gelmiştir. Basit de olsa yaşamın bu toplumsal kurallarının kalıcılığı ve aktarıcılığı ise yasanın kendisinden dahi önemli bir düşünce haline gelmiştir.

Kaos, uzunca bir süre evreni işleten kusursuz düzene atfedilen kozmosun karşısında yer alan mutlak düzensizlik olarak açıklanmıştır. Kaos, belirsizliğin en temel imgesi tanımıyla düzen olarak tanımlanabilen her şeyin zıttı olarak algılanır. Fakat belirsizlik imgesi, sanılanın aksine, sürdürülebilir yaşamın içindeki akışın, kelimenin üzerine yapışan negatif anlamıyla, düzeni sekteğe uğratacak “yıkıcı” mitini geride bırakmıştır. *“Kaosun önemli olmasının kısmi bir nedeni, tutarsız dengeleri betimleme, anlama ve hatta tahmin etme yeteneğimizi geliştirerek bu dizgelerle başa çıkmamıza yardım etmesidir.”¹*

Yunan mitolojisine göre, kozmosun var olabilmesi başlangıçtaki kaos ile ilişkilendirilir. Eski Yunanca’da; açık duran, uzay boşluğu, uçurumlar, açıklıklar, boşluklar yaratan anlamlarına karşılık gelen “kaos” (χάος), aynı zamanda mitolojik öykülerin başlangıcındaki sıfır noktasına da referans verir. Friedrich Cramer “Kaos ve Düzen”

¹ Leonard Smith, **Kaos**, Çev. Hakan Gür, Ankara, Dost Yayınları, 2014, s.16.

adlı eserinde kaosu şöyle tanımlar: *“Sokrates öncesi ilkçağ evren yorumlarında, ama ilkçağ kozmolojilerinden de daha eski olan İncil’in yaratılış öyküsünde, bu boş, ıssız, nesnelerden yoksun alan, bütün yaratılışların ve oluşumların ilk temelini oluşturur; kozmos bu mutlak boşluktan doğmuştur.”*² Kozmosa/logosa atfedilen statik, sıralı, sabit ve nedensel ilişkilere bağlı olan düzen, aynı zamanda insan olmanın ve inançların da bir düzeni olma durumunu öncü kılar. Mitostan logosa geçerken kolektif özelliğini geride bırakan insan, birey olma çabasını başlatır, bu ilk çabanın varacağı noktalardan birisi olan ‘ilerlemeci’ aydınlanmayla birlikte insan artık dünyada mitosun sağladığı tüm alanlara ve doğaya sırtını dönmüş ve kendi başına bir varlığı temsil etmeye başlamıştır.

Kozmosun karşısında yer alan ve düzenin varlığı ile dağılan bir yapı olarak düşünülen kaos düşüncesi, bir yandan düzenin varlığına bağlı olarak mevcudiyetini korumuş bir yandan da hem sanatta ve edebiyatta hem de bilimde düzenden bağımsız bir ilk hareket noktası olarak tanımlanmıştır. Bilimin kaos ile ilişkisi sanattan ve bilimden önceki insanın düşünce dünyasından farklı bir yerde durur. Bir teori olarak kaos, kendi içinde bir düzeni barındırmasının yanında, bilim alanındaki keşfinde var olan düzeni bozuma uğratarak, kusursuz işleyişe olan inancı da yıkmıştır. 1961 senesinde hava tahminleri çalışması sırasında ‘rastlantısal’ olarak bulduğu, fark edilmesi çok zor olan, kelebek etkisi adıyla da anılan atomik düzlemdeki bir sapmanın dahi yaratacağı etkilerin büyüklüğünü keşfeden Edward Lorenz’in bu keşfi, fraktal geometriyle birlikte kaos teorisi çerçevesinde açıklanabilmektedir. Fraktal geometri, dünyanın kusursuz düzeni olduğu bilgisini ters yüz eden ve Newton yasasının tam karşısında yer alan bir belirsizlik teorisi ve kendini hiç durmadan yineleyen karmaşık, düzensiz şekillere verilen bir addır. Bütünün parçalardan ayrı olmadığını da bir kanıttır aynı zamanda. Her türlü akışkanlık, salınım, belirsizlik, değişkenlik ve öngörülemezlik fraktal teorisi başlığı altında açıklanabilmektedir. Oysa bundan önce, kabul gören Newton’un yasası, dünyada olan biten her şeyin belirlenebilir bir sebep ve sonuç ilişkisine bağlı olduğu; bu durumda ise geçmiş veya gelecek fark etmeksizin durum ve hareketlerin öngörülebilir bir sonucuna ulaşmanın mümkün olduğu bir inanç sistemine bağlıdır.

² Friedrich Cramer, **Kaos ve Düzen: Sırat Köprüsündeki Hayat**, Çev. Veysel Atayman, İstanbul, Alan Yayınları, 1998, s.95.

Bilimsel araştırmalar ve bu araştırmaların sonucu her dönemde sadece bilim alanında bir sözcü etkiye sahip olmayıp yapısı gereği kanıtlanabilir olan bilimsel söylem içinde dönemin yaşama ve üretme hatta insan olma şekline doğrudan etki eder. Newton yasası da determinist bakış açısı ile sadece bilimi değil dönemin hem sosyal hem inanç sistemini açığa çıkarır. Dolayısıyla, Newton'un dünya düzeninde kurduğu yasa bağlamında Einstein'ın "Tanrı zar atmaz" cümlesinde ilettiği mesaj gibi, bilimsel yasaların, belirli dönemlerde bir yönüyle tanrısal bir kurala bağlı olduğunu düşünmek zor değildir.

19. yüzyıla gelindiği zaman, kaotik olandan ilk kez söz edecek olan matematikçi Henri Poincare olacaktır. Poincare, üç cisim problemi adını verdiği deneyinde, kusursuz hareketlerine devam eden iki cismin yanına üçüncü bir cisim geldiği zaman öngörülemeyen bir bozulma meydana geldiğini gözlemler. Ve buna sebep olan harekete "kaotik davranış" adını verir. Bu öngörülemeyen nedenin bir kuralı zaten Newton tarafından yazılmıştır, dolayısıyla yeni değildir. Fakat bilinen kurala rağmen bir hareketin öngörülemez olması daima sürpriz hamlelerle tekrar etmesi, kaotik bir düzenin ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Bu tam olarak bir düzensizlik de değildir çünkü kuralı vardır. Sonuç olarak kaotik davranış ne düzenli ne rastgele olan, deneysel bir sonuç ama aynı zamanda da bir süreç anlamına gelmektedir.

Newton evrenin temel yasasının belirli, hedefe yönelik, nedensel, düzenli ve kurallı yani öngörülebilir bir sistemin modelini sunmadan önce de gökyüzü ve evrenin mükemmelliği kültürel bir yasaydı. Örneğin ilk uygarlıkların kutsal şehir devletleri bu yasanın ideolojik bir belirimidir. Başlangıçta var olan kaosu ve kaosun içerdigi belirsizlik ile oluşturduğu tehditi yok edecek ve uygarlığı kuracak olan sistem aynı sistem olmuştur. Kozmos olarak adlandırılan bu düzenin karşısına aldığı tehdit kaostur ve dayanağı da insanın akli aracılığıyla ulaşabildiği her şeye hesaplanabilir bir nitelik ekleyerek hakim olabileceğine sahip olduğu düşüncesidir.

Antik dönemlerde ise mitik söylemin gökyüzü ve yeryüzü arasında kurmuş olduğu hiyerarşik düzen söz konusudur. Bu hiyerarşi uygarlıkların kurulmasıyla yeryüzüne, toplumsal düzen olarak sirayet etmiş ve düzen ideale buradan devam etmiştir. Uygarlıkların başladığı ve sabit ve sistematik bir düzen fikrinin olduğu çağlarda her

zaman, gökyüzünün mükemmel periyotlarla işleyen ve öngörülebilir düzeni önemli bir metafor olarak kullanılmıştır. Mitolojinin, kaos ve kozmos ile kurduğu ilişki, söylence yolu ile kaostan kozmosa geçişi ve geçerken dönüştürdüğü anlamları açısından günümüzde dahi büyük önem taşır. Kelime, aynı şekilde açıklanarak kullanılmıyor olsa da determinizm kavramı, anlam olarak kaos gibi, eski dünya mitolojilerinde bilinen bir yapıydı. *“Marduk dinsel bir devrim sonucu iktidara ulaşır ve onun zaferiyle evrende yeni bir düzen, yeni bir bakış açısı ortaya çıkar. Sümer tanrıları, genellikle temsil ettikleri gökler, kara ve su gibi kişiliklerle evreni oluşturan özün bir parçasıdır. Marduk, onlara yeni roller verdiğinde, evreni, Babillilerin tanıdığı gibi yaratmıştır. Zaten var olan unsurları (tanrıları), kaosun içinden bir düzen ortaya çıkacak şekilde düzenlemiştir.”*³ Mitostan logosa geçiş artık tek yönlü, eril, iktidar bir dünya düzeninin oluşumunun başlangıcı olur.

Esas olarak bu dünya düzeninin oluşumu evresinde dönüştürülen kadim mit, doğayı ve onu temsil eden her hareketi çerçeve içine alarak bir cisme büründürme hikayesidir. Buna en iyi örnek olarak Yunan mitolojisi gösterilebilir. Tıpkı doğa gibi, doğaya içkin olan figürler olan kadın cinsiyeti ve buna bağlı olarak Ana tanrıça kültünün erilleşmesi ve sabit, statik tekliği savunan düzenin karşısında akışkan ve tüm belirsizliklere gebe olan Dionysos kültü gibi kadim söylemler, en açık biçimde kurallara uygun bir şekilde yorumlanarak değişmez, tanımlanabilir ve belirli hiyerarşiyle çalışan bir ortamda değişime uğrayarak bir dünya kanonu haline gelmiştir.

Düzen, dışarıdan bir etkiyle, onarılmışlık, işlevsellik, bir müdahale ile ‘yapma-etme’ gibi işlemlerden geçer. Kozmosun düzenle olan ilişkisi hatta eş anlamlılığı da bu etkilerinden ötürüdür. Çünkü, yukarıda da bahsedildiği gibi insan ancak bir düzen fikri içinde kendisini sağlama aldığı düşünmeye alışmıştır. Ancak tüm bu konfor anlayışına rağmen, insanın varlığını sezdiği anlar düzenin ayak bağından uzaklaşıp, aslında kaotik olana yaklaştığı anlardır. En çok bilinen örneği ile insan kalp atışlarının da bir düzene değil kaosa bağlı olduğu bilgisinden yola çıkarak kalbin kendi dengesini aşarak hızlandığı zamanlarda insan; heyecan, korku ya da fiziksel olarak başka etkilenmeler

³ Donna Rosenberg, **Dünya Mitolojisi**, Çev. K. Atken, E.Cengiz, A. U. Cüce, K. Emiroğlu, T. Kenanoğlu, T. Kocayigit, E. Kuzhan, B. Odabaşı, Ankara, İmge Kitabevi Yayınları, 2000, s.243.

içinde yani o anlarda 'rutin' olandan, alışılmış olandan fiziksel olarak da uzaklaşmaktadır.

Sonuç olarak, insan bu dünyada mutlak bir düzenin varlığına inanarak, içinde bulunduğu kaotik dünyadan sıyrılma eğilimi, Antik dünyadan ve mitik söylemlerden itibaren bilimsel ya da rastlantısal buluşların da ortaya çıkmasıyla yanlışlanabilir bir zeminde yer aldığı gerçeğiyle yüzleşmiştir.

1.2 Sümer ve Mısır: Düzen ve Sembolik Evren

"Kaybettiğimiz ve asla geri kazanamayacağımız veya anımsayamayacağımız her şeyi işaret ederek yazmak, resim yapmak, müzik yapmak, rol yapmak, dans etmek veya film yapmak isteyen bizler, içimizde kaybolmuş olan her şeyin tanığı olarak atarız imzamızı"

Cogito, 50, 2017

İnsanın tarih boyunca giriştiği atılımlara bakıldığı zaman, yegane olan ilk dürtünün, yaşamda düzeni oturtmak olduğunu anlamak güç değildir. İnsanların beraber yaşarken gereksindiği temel kuralların ötesinde bir düzen inşa etme eğilimine sahip oldukları, arkeolojik kazıların sunduğu verilerle de kanıtlanmıştır. Bir ilk örnek olarak Sümerlilerin yazıyı icat etmeleri, yazı biçimi geliştirmeleri ve sonraki toplumları bu kadar önemli bir gelişmeyle etkilemiş olmaları şüphesiz kültürün oluşumunda birinci dereceden önemlidir. Bunun yanı sıra, yaşamsal düzenini kayıt altına alma düşüncesine sahip olmalarıyla Sümerliler, insanın kendi düşüncesinin kaydını tutma arzusunun da ilk örneğini sunmaktadır. Mezopotamya tarihi alanında geniş çaplı araştırmaları olan Bottero bu konu hakkında şöyle söylemiştir:

*"İnsanın, deyiş yerindeyse, ilk önce düşüncesini "yalıtması", bunu resim-yazılar ve akıl defterleriyle bir çeşit yeniden üretilebilir nesne haline getirmesi gerekmiştir. Bu gelişme dikkate değerdir. Çünkü insanın tasarlayabileceği her konuda, öğrenmede ve tıpkı fikirlerde olduğu gibi olguların aktarımında da o ana kadar hiç görülmemiş bir çalışmayı sağlamıştır. Artık insan kendi düşüncesini görebilmektedir."*⁴

⁴ Jean Bottero, **Eski Yakındoğu Sümer'den Kutsal Kitap'a**, Çev. Adnan Kahiloğulları, Pınar Güzelyürek, Lale Arslan Özcan, Ankara, Dost Yayınları, 2005, s.24.

Çıkarılan tabletlerde daima güncel olarak yapılan, amaçlanan ve devam eden düzenden bahsedilmiştir. Fakat bu bahsedilen konular, kahramanlıklar ve geleceğe not şeklinde değil; öğrencilerin gelişimi, toplumsal olarak karar verilen düzenin nitelikleri ve durumu, günlere ve deneyimlere düşülen notlar şeklinde olmuştur.⁵

Kendi düşüncesini ve eylemini kayıt altına alma ihtiyacıyla birlikte, Sümerlerin bir tarih yazma ve geleceğe aktarma kaygısı olmaksızın kil tabletlere kaydettikleri düşünülen konular, insanın kültürü ve kendi gelişimine karşı duyduğu sorumluluğu yansıtması açısından ilginç örnekler sunmaktadır. Yazıyı hayata geçirmekle yetinmeyip, 'okul sistemini' de kuran bu topluluktan aynı zamanda, kil tabletlerinde bir öğrencinin yazı ödevleri, gün içinde ne yaptığı ve bir öğrenci olarak temel görev ve sorumluluklarının neler olduğunu da öğrenmek mümkündür.⁶ İ.Ö ikinci binyılın ilk yarısına tarihlenen ve içinde öğrencilerin hatta öğretmenlerin, derslerin ve değişen eğitimsel kuralların izini sürmenin dahi mümkün olduğu bu veriler bize, insanın, yaşadığı çevrede yalnızca beraber yaşamının getirmiş olduğu temel sorumlulukları bir düzen çerçevesine almanın ve ortak bir düzen zemininde yaşamını sürdürmenin de ötesine geçmiş olduğunu göstermektedir.

Bununla beraber Sümer okul sisteminin oldukça hiyerarşik bir görünüme sahip olduğu gözlenmiştir. Kadim "yazı defterleri" bize Sümer okullarında geçerli olan öğretim yöntemi ve eğitim programının yapısı hakkında pek çok şey söyler.⁷ Tabletlerden anlaşıldığı üzere okulda sınıfsal yapı şu şekildedir;

*"Sümer okulunun başı, "okulun babası" da denilen ummia, "uzman," "profesör" idi, öğrencilere de "okulun oğulları" deniyordu. Öğretmen yardımcısına "ağabey" deniyordu; öğrencilerin kopyalaması için yeni tabletler yazmak, öğrencilerin kopyalarını gözden geçirmek ve ezberlerini dinlemek gibi görevleri vardı."*⁸ Bu hiyerarşik oluşum, tabletler ve yazılar haricinde heykel üretimlerinde de açığa çıkmaktadır. "Yönetici sınıfın öykülerini

⁵ Samuel Noah Kramer, **Tarih Sümerlerde Başlar**, İstanbul, Kabalcı Yayınları, 2002, s.22

⁶ A.g.e., s.22

⁷ A.g.e., s.22

⁸ A.g.e., s.24.

anlatmakta kullandıkları kabartmalar ve kil levhalar Sümerlerin tercih ettiği sanat formlarıydı. Heykeller çoğunlukla kübik veya silindir formunda yapılıyordu, gözler oldukça etkileyiciydi. Taş oyma sanatı silindir mührün ortaya çıkmasıyla birlikte başladı. Asur krallarının iktidar iddiaları anıtsal kabartmalar ve heykellerle donanmış sarayların inşasıyla kanıtlanıyordu.”⁹

Resim 1-2: Sümer Heykeli İmparator Gudea, Yak. M.Ö 2150, Yak. 2120, Louvre, Paris



Kaynak: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gudea_of_Lagash_Girsu.jpg

Kaynaklardan anlaşılıyor ki Sümerlerde okul ikili bir programa sahiptir. Bu programların birincisi yarı bilimsel ve eğitici, ikincisi edebi ve yaratıcı olarak tanımlanabilir. Yine tabletlerden anlaşılacağı üzere yarı bilimsel olarak nitelendirilebilecek dersler genel olarak bitki bilimi, hayvan bilimi, maden bilimi ve coğrafya bilgisi olarak verilmiştir.¹⁰ Yaratıcı eğitim ise daha çok ezber ve taklit biçimine dayanmaktadır. Edebiyatla ilgili olarak belirlenen tabletlerin içeriklerinin şiirlerden oluştuğu gözlenmiştir. Aynı zamanda

⁹ Elke Linda Buchholz, Gerhard Bühler, Karoline Hille, Susanne Kaeppele, Irina Stotland, **Başvuru Kitapları Sanat**, Çev. Derya Nüket Özer, İstanbul, NTV Yayınları, 2012, s.18.

¹⁰ A.g.e., s.25.

araştırmacılar, günlük not tutmaktan hoşlanan hocalar sayesinde birçok ödevin, öğrencilerin ezber ödevi olduğunu söylemişlerdir.¹¹ Bu durumda denilebilir ki, insanın taklit etme arzusu onu harekete geçiren ilk eylemi olmuştur. Bu kaynaklardan Sümer okullarının amaçları ve hedefleri, öğrencileri ve öğretmenleri, eğitim programı ve öğretim yöntemlerinin bir görüntüsünü çıkarabiliyoruz. Oldukça sistematik olan bu durum bugünün dünyasının sisteminin çekirdeği gibi görünmektedir.

Sümerler yazının icadı gibi önemli bir buluşun yanı sıra tüm dünyada günümüzde dahi geçerliliğini hala koruyan bir takım mirasları da kendisinden sonraki toplumlara bırakmışlardır. Temelini attıkları yeni medeniyet anlayışı birçok medeniyetin temel prensiplerini oluşturmaktadır. Buna en iyi örnek, politik miraslarından birisi olan kurdukları şehir beylikleridir. Hindistan'dan Akdeniz'e kadar olan bölgenin ve Ortaçağ Avrupa'sındaki şehir krallıklarının öncüleri olmuştur. İkinci önemli politik mirası ise yazılı kanunlarıdır.¹² Sümer kanunu, Babil kralı Hammurabi'nin yaptığı kanuna temel olmuş, ondan Musa'nın ve Yahudi kanunu, ondan da İslam kanunu etkilenmiştir.¹³

Antik mezopotamya bölgesinin, bilimsel, edebi ve mitoloji bakımından bir başlangıç kabul edildiği toplum olan Sümerler, insanların doğayla ve birbirleriyle kurduğu ilişki ağlarına dair çok önemli ipuçları sunmaktadır. Sümerliler, okullar açarak orada istedikleri her konuyu yazılabilecek şekilde geliştirmişlerdir. Bu sayede ilerleyen zamanlarda Ortadoğu milletleri olan; Babiller, Asurlular, Hurriler, Hititler, Urartular'ın da kendi dillerini oluşturmasını sağlamışlar ve Mısır yazısının ortaya çıkmasına ön ayak olmuşlardır.¹⁴ Ancak Sümerlerden sonra gelişen toplumlar, Sümerlerden farklı olarak, kendi tarihlerini kaydetme gereksinimi ön plana tuttıkları gözlemlenmiştir. Bu gereksinimin sonucunda oluşan öyküler, kültür olarak adlandırılan ve hem tanımı hem içeriği bakımından oldukça geniş bir yelpazesi olan olgunun ayağa kalkması olarak değerlendirilmektedir. Bunun yanı sıra bu gereksinim, insanın kültürü inşa ederken bilinçli ya da değil her açıdan, "uygarlaşma" arzusunun bir göstergesi olmuştur.

¹¹ A.g.e., s.25.

¹² Muazzez İlmiye Çığ, **Kuran, İncil ve Tevrat'ın Sümer'deki Kökeni**, İstanbul, Kaynak Yayınları, 2020, s.16-17.

¹³ A.g.e., s.25.

¹⁴ A.g.e., s.15.

Stratejik konumu çok önemli olan Mısır'ın, bu konumundan dolayı siyasal ve ekonomik olarak elde ettiği kazanımların yanında, kültüre olan etkisi çok önemlidir. Tarihsel süreçte bu etki, en eski medeniyetlerin oluşturduğu kültürel kodların aslında yok olmadan, artarak ve dönüşüme uğrayarak devam ettiğini göstermektedir. Bu devamlılık içinde kültürün içeriğini ve anlamını sorgulamak, dönüşüm geçiren dinamikleri incelemek önemlidir çünkü kültürün içerdiği yaşamsal dinamikleriyle birlikte insan, kendini zaman ilerledikçe doğanın içinde yer almaktan uzaklaştırıp, onun ötesinde olduğuna inanarak yaşamını sürdürmüş ve bu inançla toplumsal değerler oluşturmuştur.

Mısır uzmanlarının üç ana döneme ayırarak incelediği üç bin yıllık Mısır tarihinin geleneği neredeyse hiç değişmeden sürmüştür. Mısır bilimcilerinin aktardığına göre kimlik oluşumu ve kimliğe duyulan bağımlılık durumunun ilk nüveleri antik Mısır'dan gelmektedir; *"Mısır'ın 2950 yılında birleşmesi, dünyanın ilk ulus devletini yaratmıştır. Bugün, bu biçimdeki bir siyasal ve toplumsal oluşum hem doğal hem de kaçınılmazmış gibi görünmektedir: Milliyetimiz zenginliğimizi ya da yoksulluğumuzu, haklarımızı ve görevlerimizi, özgürlüklerimizi ya da onlardan yoksun olmamızı büyük ölçüde belirlemektedir."*¹⁵ "Devletin oluşum süreci boyunca, kraliyet yönetimini sanatsal ifadesi krallık nosyonunun değişimine ayak uydurmak için hızlı bir değişim geçirdi."¹⁶ Sanat anlayışı da dönemin hâkim düşünsel anlayışıyla paralellik göstermiştir.

Topluma ait olan ve toplum tarafından benimsenmiş olan sembollerin plastik sanatlardaki belirmi dünyanın artık o sembollerin aktardığı şekilde algılanması düşüncesinin benimsenmesinden ötürü önemlidir. Sembol, anlamın somutlaşma ihtiyacını karşılar. Anlam ya da düşünce (toplumun dinsel, sosyal vb. yaşamsal dinamikleri) devingen ise sembol bunun statikleşmiş halidir. Burke, insanı; sembol kullanan, sembollerini inşa eden, etkileme ve yönlendirme amacıyla çarpıtan ve değiştiren; olumsuzluğun yaratıcısı ya da olumsuzluklardan ders çıkaran, kendi yaptığı araç-gereç yoluyla doğal dünyanın koşullarından kopan, hiyerarşi duygusuyla uyarılan

¹⁵ Toby Wikinson, **Eski Mısır: MÖ. 3000'den Kleopatra'ya Bir Uygarlığın Tarihi**, Çev. Ümit Hüsrev Yolsal, Ankara, Say Yayınları, 2013, s.65.

¹⁶ **A.g.e.**, s.68.

ya da düzen düşüncesiyle harekete geçen hem ahlâkça bozuk hem de mükemmel bir varlık olarak tanımlar.¹⁷

Mısır'ın sanat geleneği çoğunlukla ölüm kültü etrafında şekillenmiştir. Ölüm ve ölüme yapılan yolculuk gelenekleri, Antik Mısırlıların sanatsal üsluplarını ve geriye bıraktıkları yapıtları da biçim ve içerik olarak belirlemiştir. Hayatlarını özellikle ölümden sonraki yaşam üzerine kurmaları toplumsal olarak sembolik bir dilin hakimiyetini beraberinde getirmiştir. Dolayısıyla diyebiliriz ki Antik Mısır'da sanat, oluşturulan sembolik dil ile ifade bulurken aslında oluşan bu düzen de gelecekte sanatın sembolik anlam katmanları ile nasıl sınırlandırılacağına erken bir göstergesidir.

Antik Mısır'ın yaşamsal faaliyetleri ve ölüme olan bakış açılarının ifade biçimi yarattıkları semboller dünyasıdır. Sağlam bir kanonun oluşumu olan bu semboller ölüm kültüründe kendini açık biçimde gösterir. Bu dünyada tanrıyla neredeyse eş değer seviyede olan krallar, tanrıyı hem kendileriyle bir hem de bu dünyada yapması gereken her şeyde yol gösterici, ideal şefler olarak tanımlamaktadır. Çünkü inançlarına göre tanrıları, onları yaratmadan önce dünyada yaşamışlar ve kendi yarattıkları insanlara örnek olmuşlardır.¹⁸ Ölüm ise bir son değil, hayatın bir çeşit devamı olarak görülmekteydi. Ölümden sonra yaşamın devam ettiği düşüncesi, Mısırlılarda ölen kişinin çeşitli nesnelerle gömülmesi ve ayrıca bir mezar odası içine defnedilmesi anlayışını getirmiştir. "Tasvir ve gerçek eşdeğerdir."¹⁹ İşlevlerine göre biçim alarak gömülen nesnelerin görevi, ölen kişiye hizmet etmek ve aynen bu dünyada olduğu gibi itibarını ve mutluluğunu sağlamaya devam etmektir.

Resim 3: Tutankhamon'un Gümü Maskı, MÖ. 1323, Mısır Müzesi, Kahire

¹⁷ Murat Sadullah Çebi, "Sembolik/Retoriksel Bir Eylem Olarak Dilin Anlam İnşasındaki Aracılık İşlevi", **Selçuk İletişim**, Yıl: 5, Cilt: 2, 2008

¹⁸ Afet İnan, **Eski Mısır Medeniyeti ve Tarihi**, Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1987, s.222.

¹⁹ Perihan Sadıkoğlu, **Antik Mısır Sanatı ve Günümüze Etkileri**, İstanbul, Boyut Matbaacılık, 2007. s.54.



Kaynak: <https://tr.wikipedia.org/wiki/Tutankhamun>

Resim 3'teki Tutankhamon'un G6mü Maskı, hem Mısır 6slubuna ait idealizasyon ile hem de tasvirini gerçeğinden ayırt etmeyen bir anlayış ile, 6l6n6n olabilecek fiziksel hasardan korunması amacıyla yapıldığı d6ş6n6lmektedir. 66nk6 mask ya da betimlenen v6cut ne derece korunur ve muhafaza edilirse 6b6r d6nyada da aynı şekilde korunmuş ve yaşatılmış olacaktır.²⁰ Mısırlılar i6in 6l6mden sonra bedenın korunmasının 6nemi kadar, kralın yaşadığı d6nemdeki dış g6r6n6m6n de korunması b6y6k 6nem taşımaktadır. Heykelin işlevi 6ncelikle bu dış g6r6n6m6 korumak olmuştur, Mısır'da heykel denildiğı zaman tıpkı tapınak mimarisinde ve kabartmalarda olduğı gibi firavuntanrı fig6r6n6n sonsuzluğuna ve kutsallığına referans verilmektedir. Heykelci s6z c6ğ6 o zaman, "yaşamı koruyan kişi" ile eş anlama gelmektedir.²¹ Heykelin yapılma amacı ve

²⁰ E. H. Gombrich, **Sanatın 6yk6s6**, 6ev. Bedrettin C6mert, Remzi Kitabevi, Ankara, 1980, s.32.

²¹ **A.g.e.**, s.33.

varlığı güçlü bir sembolün varlığına işaret etmektedir. Heykel tüm bu ölüm ve yaşam ortamında, inancın toplumsal olarak algılanması, kültürün elle tutulur bir sima kazanması adına var olmak zorunda olan oldukça önemli bir ritüeldir.

Burada sembolün varlığına ve toplumsal etkisine değinirken birkaç örnek yolumuzu aydınlatacaktır. Sembol yüzyıllardır yadsınamayacak bir varlığa sahiptir. Bunun sebebi, en eski dönemlerde ya da günümüzde fark etmeksizin duyumsadığımız şeyleri üretme arzusu ve eylemidir. Ancak bu eyleme arzusu en eski zamanlarda oldukça bireysel bir tatminkarlık beslerken, uzun yılları içine alan süreçte toplumsal ve de evrensel olma kaygısı ve izlenme amacı ile üretmeye evrilmiştir. İzlenme amacı bir görme biçimi yaratmıştır. Biçimin ve içeriğin önemi de toplumsal olanın hükmü altında kalmıştır.

En erken örneklerden birisi olarak; Fransa'nın Güneybatısında Haute-Garonne'da ortaya çıkan Resim 4'teki gibi heykelsi formlar için Antropologlar, birer inanç objesi ya da oyuncak olabileceği yönünde tanımlamalarda bulunurlar. Yapılma amacı bir yana bu heykelsi formları biçimsel olarak incelenmeye değer kılan, bugünden bakıldığı zaman bilindik idealizasyon ölçülerinin çok ötesinde olmasının yanında, tam da heykelin yapılma biçimini, dokunma hissini yakından vermesidir.

Resim 4: Lespuque Venüs'ü, M.Ö 25.000, Musee de'l Homme, Paris



Kaynak: <https://www.wikidata.org/wiki/Q510876>

Lespuque Venüs'ünün idealize edilmemiş bir kadın vücudu olması, yüz hatlarının olmaması ancak doğurganlık simgesi olan bölgelerinin vurgulanması, yerleşik düzene geçildikten sonra sembolik anlamlara bürünür. Bununla beraber bu erken buluntuların neredeyse tamamının kadın imgesi olması, üretimin yapıldığı dönemin insanların anaerik bir düzende yaşam sürdüğünün belirtileri olduğu şeklinde yorumlanır. Buna karşılık ne amaçla ve temsille yapıldığına dair tam olarak bilgi sahibi olunamayan bu elle tutulacak boyuttaki formlara, yapan kişi ya da kişilerin birer özne olarak bu hayatta iz bırakmak için bir eylemde bulundukları yorumu yapılabilir.

“İnsan, kendisini üretme ve kendisini tanıma içtepsine sahiptir. O, bu amaca, dışsal şeyleri dönüştürmek suretiyle ulaşır, bu şeyler üzerinde kendi iç varlığının damgasını basar ve şimdi yine onlarda kendi karakteristiklerini bulur. İnsan, bunu, özgür bir özne olarak, dışsal dünyayı eğilip bükülmez yabancılığından soymak ve şeylerin şeklinde yalnızca kendisinin dışsal bir gerçekleştirmesini bulmak için yapar.”²²

Resim 5: Willendorf Venüs'ü, M.Ö 24.000, Viyana Doğa Tarihi Müzesi, Viyana



Kaynak: <https://www.wikidata.org/wiki/Q131397>

²² George. W.F Hegel, **Estetik Güzel Sanatlar Üzerine Dersler**, Çev. Taylan Altuğ, Hakkı Ünler, İstanbul, Payel Yayınları, 2012, s.38.

Willendorf Venüsü'ndeki saç detayı ve Dolni Vestonica venüsündeki göz detayı dışında yine doğurganlığı simgeleyen yerleri vurgulanmış ve kaidesiz formlardır. Dünyanın en erken insan üretimi sayılan bu heykellerin düşündürdüğü, çok erken dönemlerden itibaren bireysel düşünce ve inanç ile kendine özgü, kişisel bir nesne yaratabilmesi olduğudur. Sanat üretiminin belirli kurallar çerçevesine hapsedildiği dönemin çok öncesine dayanan ve kişilerin kendi elleriyle, belki kendi inançları için ürettikleri bu heykelciklerin günümüzden bakıldığında gösterdiği en temel şeylerden birisi hem amacıyla hem görşelliği ile belirli standartlara ve kanonlara oturtulmuş sanat yapıtları yanında insana ve insanın yaratma içgüdüsüne çok daha yakın olduğudur.

Resim 6: Dolni Vestonice Venüsü, M.Ö 29.000, Moravian Museum, Çekoslavya



Kaynak: <https://arkeofili.com/wp-content/uploads/2015/11/venus9.jpg>

M.Ö 5750 yılına tarihlenen ana tanrıça heykelinde doğurganlık bereket yine vurgulanmış olmakla beraber, diğerlerinden farklı olarak oturmuş vaziyette betimlenmiştir. Heykelin oturarak kendini sunma imajı, onun seyirlik olarak algılanmasına sebep olmaktadır. Dolayısıyla bu izlenir olma hali, inanç nesnesi olma amacını geri plana atmıştır. Yine inanca hizmet eden bu heykel bu defa daha kapsayıcı bir 'güç' olarak üretilmiş izlenimi vermektedir. Heykelin ya da başka bir sanat yapıtının

izlenir olması, ona atfedilen anlamın, iletinin bir aracı olduğu gibi biçimin de bir çerçevesi bir sınırlandırılması olarak araçsallaşmış olur.

Resim 7: Aslanlı Ana Tanrıça (İki Leoparlı Tahtında Oturan), M.Ö 5750, Çatalhöyük



Kaynak: <https://www.anadoluuygarliklari.com/>

Antik Mısır dünyasının tek kadın firavunu olan Hatşeptus'un, tapınak için yapılan Resim 8-9'daki örneğinde ise yukarıdaki örneklerden uzak bir anlam içerdğ gözelemlenmektedir. Bu heykel de tıpkı Hatşeptus'tan iki bin yıl önce olduğu gibi, sembolik anlamlarla betimlenmiştir. Ancak bireysel değil, toplumsal algıya hitap eden bir kaygısı, buna bağılı olarak da toplumsal bir anlama hitap eden biçimi vardır.

Resim 8-9: Hatşeptus'un Diz Çökmüş Heykeli, M.Ö Yak. 1479-1458, Metropolitan Sanat Müzesi, New York



Kaynak: <http://arkeopolis.com/antik-misirda-bir-kadin-gucu-hatshepsut/>

Firavunlarla özdeşleşmiş sakalı sembolik anlamından ötürü cinsiyet gözetmeden kadın firavun Hatşepsut'ta aynen betimlenmiştir. Kadınlık ve doğurganlığın vurgulandığı ana tanrıça heykellerinin tersine Hatşepsut'ta kadınlık ya da doğurganlığı simgeleyen cinsel organlara vurgu kaybolmuştur. Kaslı ve geniş omuzları ile neredeyse erkek diyebileceğimiz bu heykel, toplumsal yaşamdaki egemen sistemin görsel bir uzantısı fikrini doğurmaktadır.

Firavun olduğunu gösteren başlık ve başlığın ön tarafında bulunan kobra figürü dışında, heykelin simetrik yapısı sembolik olarak önemini vurgulamaktadır. Biçimsel bir tamamlanmışlık görme isteği erken dönem de olsa kendini burada belli etmeye başlamıştır. Hatşepsut, heykeli yapılan tek kadın firavun değildir ancak yukarıdaki örnekte görülen sakal, omuzlar, erkek vücudu gibi sembolik detayların önemi heykel sanatı açısından çok önemlidir. En erken tarihlerdeki ana tanrıça heykelticikleri ile karşılaştırıldığında zaman görülen şey, dini gereklilik ve amaç devam etse de artık heykel sanatının teknik ve gösterge olarak başka bir amaca hizmet ettiğidir. Dolayısıyla, ana tanrıça heykellerinden sonra, Mısır ile beraber ve ilerleyen zamanlarda zirve noktasına ulaşacak olan heykel sanatının, biçimsel ve anlamsal kanonları yazılmaya başlandığı düşünülebilir.

Antik Mısır'da müziğin yeri resimsel ifade kadar büyük önem taşıdığını, aynı zamanda, telli, vurmali ve üflemeli çalgıların çeşitliliğini kabartma resimlerden görebilmek

mümkündür.²³ Dinsel amaç niteliği dışında müziğin; iklimin, üretimin veya av mevsimindeki verimin aracı durumunda olduğu bilinmektedir. Ekin ve hasat zamanlarında müzik eşliğinde yapılan danslar da bir ritüel olarak Antik Mısır için büyük öneme sahip olmuştur. Basit bir vurmali çalgı olan *crotale* ve büyük tanrıça heykelciği ile, ellerinde bitki dallarıyla dans ederken tasvir edilmiş buluntular günümüze ulaşanlar arasındadır.²⁴ Büyüsel inançları Mısırlıların her türlü yaşamsal faaliyetine yayılmıştır. Hem telli hem üflemeli hem de kendi sesini kullanan Mısır halkının, en erken dönemlerden itibaren kullanıldığı bilinen üflemeli çalgıyı özellikle toprağı işlerken ve mahsul toplarken kullandıklarını belirten kabartmalar mevcuttur.²⁵

Mısır'da kabartmalardan ortaya çıkan belgelere göre hem telli hem vurmali hem de üflemeli çalgıların bir arada kullanıldığı bilinmektedir. Ve kabartma ve resimlerden anlaşıldığına göre Mısır'da yoğun olarak kullanılan aletler büyük korolarla beraber kullanılmaktaydı. Bu aletler lir, flüt veya vurmali çalgılardan oluşmaktadır. Cavidan Selanik, Mısır müziğinin MÖ. 4000 yılına dayanan bir geçmişi olduğunu söyler. Sonrasında ise Çin'in etkisiyle enstrüman ve ezgilerinde bazı değişiklikler olduğunu da belirtir.²⁶

Çalgılar konusu müziğin oluşumunda ve devamında önemli bir yere sahiptir. Antik Yunan'a gelindiğinde çalgılar hiyerarşik ve ahlaksal bir düzen içinde tanımlanacaktır. Mısır ve Mezopotamya ise ilk kez telli çalgı kullanan toplumlardır. İlkel kabilelerde telli çalgı icat edilmemiş, hatta ihtiyaç duyulmamıştır. Say'ın aktardığına göre insanlığın gözlemlenebilir en eski zamanlarında ses çıkarmaya yarayan ok, yayındaki tel ise çalgı olarak kabul edilmemektedir. Dolayısıyla insan, kadim olan işitme duyusu ile ilk kez doğayı taklit ederken elbette kendi sesini kullanmıştır.

İşitilenin ayrımı, müziğin ya da sesin biz ve öteki olarak şekillenmesi elle tutulur sebeplere bağlanabilmektedir. Bunun sebebi işitmenin/ses çıkarmanın, insanın herhangi bir kişiye ya da nesneye açıklama, anlatma ya da anlamsal olarak somutlaştırma gereği duymadan eylemde bulunduğu bir yönü olmasıdır. İnsan ilk olarak

²³ Cavidan Selanik, **Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni**, Ankara, Doruk Yayınları, 1996, s.14.

²⁴ A.g.e., s.15.

²⁵ A.g.e., s.15.

²⁶ A.g.e., s.14.

duyma ve ses çıkarma ile kendini tanımıştır. Müzik, görsel sanatların içinde barındırdığı aracı dili, sembolü ve dolayimsal etkileşimi barındırmaması yönünden, önemli ölçüde fark yaratır.

Mısırlıların inancına göre resimlerdeki çalgıcılar, şarkıcılar, dansçılar hükümdarlarını öte dünyada da eğlendirebilecekti; “Sosyal merdivenin” alt basamağında, genellikle kutlama ve törenlerde müzik yapan sanatçıların olduğu bilinmektedir.” “... Müzik sadece eğlencelerde ve matem törenlerinde değil, tüm sosyal alanlarda yaşamını sürdürmüştür. Kült müzik, jest hareketli danslar ve şiirin bir arada sergilenmesi eski Mısır kültürünü karakterize eden başlıca özelliklerdendir. Zira müzik, söz sanatı ve beden dili birlikteliği ayrılmaz bir bütün haline getirilebilmişti.”²⁷

Ayrıca Mısır müziğinde, Yunan müziğindeki tetrakord (4lü sistem)’un tersine, daha geniş ses aralığı ve alternatifleri yapılmıştır. Yani 7 sesli gam kullanılmıştır. Antik Yunan’a geçince bu geniş aralık daralacak, davul gibi ritim aletlerinden uzaklaşılacak ve nefesliler de lir (veya kithara) kadar ölçülü ve dingin bir ses vermediği düşünülerek uzak durulması gereken çalgılar olarak kabul edilecektir.

Antik Yunan’ın aksine Antik Mısır’da üflemeli çalgı ve ritim dinsel müzikte önem arz etmiştir. Vurmalı çalgılar arasında elde tutulan davullar, çingiraklar, kastanyetler, çanlar ve dinsel ibadetlerde kullanılan çok önemli bir çingirak olan sistrum vardır. El alkışları da ritmik eşlik olarak kullanılmaktadır. Eski Mısır dilinde şarkı söylemek “Hsjtmdrt” el ile musiki yapmak manasına gelmektedir, yaşamın sembollerle bir aracı kurarak oluştuğu Antik Mısır kabartmalarında görüldüğüne göre bu el hareketlerini yapanlar aynı zamanda çalgı çalanları da idare etmektedirler.²⁸ Bunların yanı sıra Antik Mısır’da, müziğin yayılmasında önemli rolü olan çok sayıda müzisyen tasvirleri yanında notasyonların yokluğu bir paradoks yaratmaktadır. Görünüşe göre bu, kült müziğinin kaydedilmesine konulmuş olan mistik tabularla bağlantılıdır.²⁹

Notaya ya da herhangi bir şekilde işarete alınmayan müziğin, o an’a ait olmasının yanında müzisyenin kendi özgün ifadesini de akla getirmektedir. Bununla beraber

²⁷ Ganiro Hüseynova, “Eski Mısır Krallık Dönemlerinde Sanat ve Müzik Kültürü Üzerine Kısa Bir İnceleme”, **DergiPark**, Yıl:3, Cilt:3, No:5, 2019

²⁸ İnan, **A.g.e.**, s.352

²⁹ Hüseynova, **a.g.e.**

müziğe atfedilen duyguların, daha doğrusu müzikte alınan duyguların yoğunluğundan ötürü de onu icra etmenin zaten an'da olması gerektiğini düşünmeleri, mutlak an'a inanıyor olmaları muhtemeldir. Ancak yine kabartmaların gösterdiğine göre Antik Mısır'da şeflik sistemi denilebilecek bir müziğin yönlendirme durumu da söz konusudur. Toplu gösterilerin vazgeçilmezi olan ellerle yönetme eyleminde, müziği kontrol edenin şarkıcı, kontrolü sağlananın ise çalgı çalanlar olması dikkate değer bir detaydır.³⁰ Dinsel ya da eğlence amaçlı müziği yöneten bir figürün olması Antik Mısır'dan itibaren müzikal bir düzenin, ortak müziksel bir ifadenin varlığının göstergesidir.

Buradan anlaşılıyor ki, müzik, yapısı itibarıyla doğada, insanın ilk eylemsel faaliyeti ve kadim duyusuna işaret eden yapısı insanı, dünyada bulunduğu sürece bırakmamıştır. Doğa, insana müzik yoluyla, insanın da kendisinden bir parça olarak var olduğunu ve var olacağını hatırlatmaktadır. Zamanla, tıpkı Antik Mısırlıların da ihtiyaç duyup kullanmayı akıl ettiği gibi, müziği belirli yöntemlerle belirli kalıplara oturtmak ve hatta bu kalıplar üzerinden toplumsal, ideolojik, dinsel temalar 'üretmek' ile meşgul olan insan, aynı zamanda müziğin kendinden bağımsız, şekil verilmeyen ve daima insanın ilk doğasına tekabül eden yönünü kendinden uzaklaştırmayı başaramamıştır. Odysseia'nın sirenlerin sesine gösterdiği direnç misali, müziğin işaret ettiği yönün bu dünyada egemen olan güçlerin (siyasi ya da dini) karşısında ama insanın kendi doğasının yanında olduğu gerçeğini Antik Yunan'da Platon veya Ortaçağ'da kilise de farkında olarak toplumsal kanonların oluşmasına yön vermişlerdir.

Sonuç olarak kendine, kendisi için bir ifade biçimi olarak veya büyüsel bir dürtü ile ürettiği nesnelerin zamanla, içerdiği anlamın bireysel olmaktan çıkıp hem eylemin kendisinin hem formun mevcut baskın görüşlerin etkisiyle uğradığı dönüşümün ilk örneklerini Antik Mısır'da ve Anadolu'da ortaya çıkan kazılardan elde edilen buluntuların sonucunda görebilmek mümkün olmuştur. Bu durum heykel, kabartma ya da resim üretimlerinin sunduğu yoruma açık biçimsel ve tarihsel özelliklerle günümüz sanatına gelene kadar biçim-içerik ve anlam olarak bir dönüşüm içinde tekrar etmiştir.

1.3 Antik Yunan'ın Kanonik Yasa ve Yasakları: Apolloncu Tasarıma Karşı Dionysosçu Rastlantı

³⁰ Hüseyinova, a.g.e.

Kanon veya düzen kavramları Antik Yunan dünyasını çevreleyen ve tanımlayan önemli iki kavramdır. Antik Yunan dini ve mitolojisi, aynı zamanda felsefi düşüncesine de elverişli bir ortam hazırlar.³¹ Bunun başlıca sebeplerinden birisi Pagan dünyada din ve mitolojinin birbirinden ayrı şeyler olmamasıdır. Mitos, bir söylence ve henüz insanın zihin dünyasında soyutlaştıramadığı her şeyi, somuta indirgeyerek anlama çabasıdır. Mitleri içselleştirerek dönüştürmesi anlamına gelen Epos ve sonrasında sorgulama, eleştirme ve nihayetinde yeni söz söyleme evresine geçtiği Logos; Antik Yunan dünyasının düşünme ve söz üretme süreçleridir.

Bunun yanı sıra akli merkeze alarak yaşamsal dinamiklerini belirleyen Antik Yunan'ın bilgi ve bilgiye attığı anlam ile olan ilişkisi, ondan sonra gelecek olan her çağı da yakından etkilemiştir. Dolayısıyla Antik Yunan düşünürleri, dünyanın yasa mekanizmasının çekirdeğini henüz kendi yaşadığı dönemden itibaren kurmayı başarmıştır denilebilir.

Mısır'dan ve Sümer'den aldığı parça parça ve genellikle teknik olan, matematik, geometri gibi, bilgileri daha ileriye taşıyarak teoriler oluşturan Antik Yunan düşünürü böylelikle yeni bir düşünce düzlemi ve kanon, hatta kanonlar silsilesi inşa etmiştir. Platon'un Devlet kitabı, insanın yaşamda elinde bulundurduğu ve bulunduracağı her eylem, düşünce, inanış gibi faaliyetleri detaylı bir şekilde sisteme oturttuğu kanonik bir metin özelliğindedir.

Her şeyin en başına bilmeyi ve bilgiyi koyan Yunan felsefesi, iyiyi ve güzel ahlakı da bilgi ve eğitimle açıklamaya çalışır. İyinin tanımını yaparken ise onu güzel ve ahlaklı olan ile özdeş tutar. Eğitim ise tüm bunların inşa edildiği en önemli yer olur. Güzelin ve aynı zamanda ahlakın yolu öncelikle kusursuz bir uyumdan, harmoniden geçer.

Her şeyden önce denilebilir ki Antik Yunan'dan itibaren insanın gayelerinden en büyüğü mutluluk olmuştur. Platon'a göre mutlu olmanın kaynağı erdemli bir yaşamdan geçer. Erdem ise yaşamda, her şeyi kapsayan insan eylemi ve düşüncesidir. Platon'dan daha önce yaşamış sofistlerden biri olan Prodikos, bir öyküsünde Herakles'in karşısına, birisi erdemi diğeri zevki temsil eden iki kadını çıkarır. İki yolu temsil eden bu kadınlar

³¹ Ahmet Arslan, **İlkçağ Felsefe Tarihi: Sokrates Öncesi Yunan Felsefesi**, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2016, s.60.

Herakles'e, seçilmek için erdem ve zevkin ikna edici özelliklerinden bahsederler. Bu öykünün önemi Platon'dan daha önce mutlu olmanın, ya da mutluluğa erişmenin yollarıyla ilgili filozofların kafa yorduğu bilgisidir. Ancak Platon, özellikle ideal devlet düzeni çerçevesinde oluşturduğu, olması gereken yaşam biçiminin içine mutluluğu bir arayış olarak değil nihai bir sonuç olarak görür. Bu sonuca ulaşmanın tek yolu ise erdemli bir yaşantıdan geçer.

Resim 10: Herkül'ün Seçimi, Paolo de Matteis, 1712, Ashmolean Sanat ve Arkeoloji Müzesi, Oxford



Kaynak: <https://wikioo.org/sv/>

Erdem, iyi olandır ve güzellikle bağlantısı vardır ve ikiliklerden oluşan Antik Yunan dünyasında iyinin ve güzelin yolu öncelikle uyumdan geçer. Hem felsefe hem mitoloji hem de sanat alanında her şeyi karşıt iki kavram üzerinden açıklayan Antik Yunan, Resim 10'daki "Matteis'in Herkül'ün Seçimi" betimlemesinde de görüldüğü gibi iki zıt kavramı, birisine ağırlık verecek şekilde bir anlatım ve öğreti sergiler.

Matteis'in 18. Yüzyıla ait betimlemesi, genel anlamıyla ahlaki bir seçimin iki kadın tarafından, bir erkeği baştan çıkarma eylemi şeklinde gösterilmesinin yanı sıra zevki fahişe olarak, bedensel hareketleriyle resmetmiştir. Kuşkusuz bu da dönemin bir görme biçimi olarak yerleşik anlamlardan birisidir. Dolayısıyla bu betimlemenin bir diğer önemi,

Platon'un zevk ve erdeme bakış açısının 18. yüzyıla gelindiği zaman da devam eden anlamıdır.

Salt zevk meselesi, erdemin karşısında görüldüğü gibi insan yaşamında da hareketlerini kısıtlayacak, eylemlerine sirayet edecek kaçınılası bir istekten başka bir şey değildir Platon için. Çünkü zevk, insandaki dengeyi yok eden haliyle de ruhun akıllı alt etmesi gibi büyük bir tehlikeye yol açan bir edimdir. Ruhun akılla beraber bütünlüklü bir duruş sergilemesinin elzem olduğunu düşünen Platon, aksi takdirde, ruhun bölünmesine ve normal şartlarda içinde akıllı da barındıran 'ruh'un, aklın karşısında galip gelerek aslında mağlup olmasını vurgular. "Platon ısrarla, aklın ruhun egemen unsuru olması gerektiğini savunur, çünkü akıl kendi ihtiyaçlarının yanı sıra, diğer bölümlerin gereksinimlerine de karşılık verir."³² Bu yüzden aklın egemenliğine karşı gelen her şey, hem dünyadaki uyumun, buna bağlı olarak da insan ruhundaki uyumun bozulması anlamına gelir.

Evrendeki kusursuz uyum meselesinin kaynağı Platon'dan öncesine dayanır. Platon'un mutlak bir düzen inancı, öncelikle bir idea dünyasına olan ve duysal olan dünyadaki hakikati yadsıyan görüşüyle beraber, bu düzeni matematiksel bir hesaplama yoluna girişen Pisagor'dan gelir. Düzen ve evren ilişkisinde Pisagor önemli bir yerde hatta merkezde durur çünkü ilk defa gökyüzünde, gezegenler arasında matematiksel düzenin varlığından söz eder. Pisagor'a göre evrendeki uyumun kaynağı, gezegenlerin birbiriyle olan mutlak uyumuna dayanır. O halde, yaşadığımız dünya, gezegenlerin aralarındaki uyumun da bir yansıması olarak düzenlenmelidir. Sözü edilen uyum içinde, insan ahlakını, toplumsal düzeni, insan ve doğa ilişkilerini ve bu çalışma özelinde hepsinden önemlisi sanatsal yaratıyı ve düşünceyi barındırır.

Evrendeki bu göksel düzen, herhangi bir karmaşıklığa ve sapmaya yol açmayacağına göre, bu sapmayı yaratabilecek olan ancak akıl sahibi olarak insandır. İnsan tam da bu inancı, yani olabilecek tüm sapmaları kendinde barındırması sebebiyle, birbirinden farklı sayısız kural ve bölünmeler içeren kültürü yaratmıştır. Hepsinde ortak olan nokta, akıl ve inancın birlikteliği ile sağlanan, bozulmadan kalması ve kendi içinde bir tehlikeye yer bırakmadan daima dönüşüm yaşayan düzen ilkesinin, aynı zamanda bir öteki/ler ve karşı kültür yaratarak kendi 'geleneksel' sınırlarını çizmesidir denilebilir.

³² Julia Annas, **Antik Felsefe**, Çev. Tarık Tansu Yiğit, Ankara, Dost Yayınları, 2000, s.23.

Antik Yunan'ın bu düzen sistemi sadece göksel düzenin inanç düzleminde dile gelişti olarak kalmaz, günümüz dünyasında dahi kalıntılarını görmenin mümkün olduğu yaşamın/yaşamının kuralları olarak kanonik hale gelir. Bu yaşam içinde sanatı, bilimsel bilgiyi, sosyal yapıyı hatta toplumsal cinsiyeti; yani insanın fiziksel ve zihinsel olarak yer aldığı her şeyi kurallaştırır. Çünkü inanıldığı üzere insan yaşamı kurallar ve belirlenmiş değerler olmadan, ahlaklı bir yaşam sayılmamaktadır. Kültür ise kendisini salt lokal çevresel inanç ve koşullardan değil, bir karşıt söylem üzerinden oluşturmaya müsaittir. Burada üzerinde durulması önemli olan nokta ise Antik Yunan kültürünün, bu zıtlıkların farkında olarak yeni söylemler oluşturmasıdır. Mitik söylem, kaynağını karşıtlıklardan alır. İyi-kötü, güzel-çirkin, doğru-yanlış gibi yargılar ancak bu söylenceler ışığında oluşur. Fakat sabit değildir, zamanı kendine uyduran insan, uydurduğu zamanın içinde kendi mitlerini oluşturmaya devam eder.

Antik Yunan'ın karşıtlıklardan oluşan yaşam biçimi, kültürü oluşturan temel unsur olan mitosun ve mitik anlamın dönüşümünün bir sonucudur. Bu bağlamda müziğin anlamı açısından, akla gelen Apollon-Marsyas anlatısı önemlidir. Her ne kadar bazı araştırmacılara göre Apollon-Marsyas hikayesindeki müzik yarışmasının, bu söylenceye daha sonra eklendiği ve ne Apollon'un çalgısı olan kitaranın ne de Marsyas'ın çalgısı olan aoulosun o söylencede olmadığı vurgulansa³³ da Antik Yunan'ın dönüştürdüğü tragedya ve söylenceler aracılığı ile oluşturduğu kanonları anlamak için buradaki müzik yarışması önemlidir.

Marsyas, Frigya, yani Anadolu bölgesinde yaşayan bir Satyrdır. Söylenceye göre Athena'nın kamışlardan icat ettiği flütü kendisi çalarken, yanaklarının şişerek çirkin bir görünüm oluşturmamasından hoşlanmayıp fırlatması sonucu Marsyas bulmuştur. Athena'nın aksine Marsyas flütün sesini çok sever ve durmadan çalarak zamanla ününün yayılmasına sebep olur. Lir/kitara çalgısının ustası olan Apollon, Marsyas'ın duyulan bu üründen rahatsızlık duyarak bir yarışma düzenler ve yarışma, Apollon'un bir tanrı olması dolayısıyla galip gelmesiyle sonuçlanır. Burada galip gelen yalnızca düzen ve uyumun baskın bir dünya temsili olan Apollon değildir; aynı zamanda daha sonra Platon'un insan ruhunu dengeye soktuğunu iddia ettiği lir olmuştur. Bunun karşısında

³³ Ekin Öyken, **Marsyas'la İlgisi Var mı?**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Cogito, Tragedya, Sayı 54, 2008, s.189-203.

aulos ya da flüt insana ahlaki bir ödev aktarma görevi gören şiire eşlik etmekten de yoksun olduğu, dolayısıyla salt sestten ibaret olduğu için tehlikeli ve kışkırtıcı görülmüştür.

Bu hikayenin öğretisi, Platon'un da hem müziğin hem de özel olarak çalgıların insan yaşamı üzerinde etkilerinden bahsederken "ethos" kavramı ile onlara etik bir karakter yüklemesidir. Ethos teorisi, felsefede farklı müzik kategorilerinin değerlendirme sistemini yaratmıştır. Etikten gelen ethosa müziğin insan ahlaki üzerindeki etkilerine ait metinlerde rastlanır. Çalgıların, özellikle lirin Platon'dan önce Pisagor'da da etik bir anlamı vardır. "Ünlü bir efsaneye göre Pisagor, flütle çalınan Frigyen melodilerinden coşan ve ateşlenen bir genci lir çalarak sakinleştirmiştir."³⁴

Tragedyanın, müziğin doğasından ortaya çıktığını anlatan Nietzsche, kitabında sanatı tam da bu şekilde Apolloncu ve Dionysosçu görüş bağlamında yorumlar. Sanatın, Apollon ve Dionysosçu bağlamda ele alınmasının ardında öncelikle, kültürün oluşumundaki ilksel hareket olan mitosun logosa evrilmesi ve kadim olan söylencenin, doğanın işleyişinin ve insanın doğa karşısındaki konumunun yer değiştirmesi düşüncesi vardır. İnsan doğa karşısındaki gücünü ispata kalkışırken dişil gücü bertaraf etmekle varlığını kuvvetlendirmiştir. Burada dişil olan, doğumların müsebbibi, doğanın kökeni ve Nietzsche'nin ilk-çelişki, ilk-acı³⁵ diye nitelendirdiği, aynı zamanda Dionysosçu var oluşun da içinde barındırdığı doğanın bizatihi devingenliğidir.

Bu bağlamda uyum ve düzene sözün etik anlamına en uygun eşlikçi olan telli çalgı lir, bu dünyanın düzen işleyişinden sorumlu olan Apollon'un çalgısı olarak tanımlanır. "Apollon'un müziği seslerle kurulan bir Dor mimarisiydi: ancak kitaraya özgü, işaret edilmiş seslerle. Tam da Dionysosçu müziğin ve dolayısıyla asıl müziğin karakterini oluşturan unsur, sesin sarsıcı gücü, melodinin bütünlüklü akışı ve armoninin düpedüz eşsiz dünyası, Apolloncu olmadığı gerekçesiyle özenle uzak tutulmuştur."³⁶

³⁴ Iamblichos, s. 80 [XXV 112]. Akt. Ayna İsababayeva, "Antik Yunan Felsefesinde Çalgıların Ethos'u", **İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi**, 2013, Cilt.2, Sayı: 2

³⁵ Frederich Nietzsche, **Tragedyanın Doğuşu**, Çev. Mustafa Tüzel, İstanbul, İş Bankası Yayınları, 2019, s.44.

³⁶ **A.g.e.**, s.25.

Kutsal esrimeyle doğaya karışarak tanrıya ermenin en güçlü tanrısı olan Dionysos tam manasıyla doğaya yöneliktir.³⁷ Antik Yunan'da Apolloncu statik düzenin, Dionysos'a ve onun getirdiklerine karşı duyduğu endişenin sebebi ise, doğumundan ötürü ikilikleri içinde barındıran Dionysos'un³⁸ temsil ettiği çok anlamlılığın farkında olmasıdır. İkilikler ve bu karşıt ikilik arasında daima düzen kurgusunu hiyerarşik, zapt edici ve sistematik olarak insanlara ve insanı ilgilendiren her alana sabitleyen Apolloncu düzen, Dionysos'un doğaya ait durdurulamaz gücünü tanımaktadır. Dionysos ve onun 'ayrık' dini törenlerinde, insanı dışarısının belirlediği bir düzenle tasarımıyan bütün mekanizmasını yerle bir eden esrime, kaçınılmaz olarak bir öz'e, insanın ilk doğasına, doğanın vahşetine ve bütün kategorilerin yerle bir olduğu; 'düzensizliğe' ve 'mutlak kaos'a', bir varıştır. Düzene karşı ve esrik bir tavır sergileyen Dionysosun çalgısı da sadece çıkardığı ses ile doğaya seslenen, eşlik edilemeyen, dolayısıyla salt kendini temsil eden üflemeli çalgı aulos ya da flüt olmuştur. Düzen, en açık anlamıyla zapt edilerek, sınırı ve içeriği belirlenerek, statik bir ifade biçimiyle varlığını korur. Düzenin olmayışı ise akışkan, belirsiz, dinamik ve herhangi bir sınırdan, sınırlamadan yoksun olmandır.

Arkaik, klasiğe geçiş, klasik ve Helenistik olarak dönemlere ayrılan³⁹ Antik Yunan heykel sanatının vardığı ya da varmak istediği nokta ideal insan vücudunu yaratmak olmuştur.

Resim 11: Kore, M.Ö 630-600 civarı, Louvre Müzesi, Paris

³⁷ Zühre İndirkaş, "Dionysos Tanrının Maskesi Ya da Maskenin Tanrısı", **Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi**, 2014, c.0, s.5.

³⁸ Dionysos, ilki Zeus'un baldırından ve sonrasında Hera'nın gazabından ötürü parçalanıp tekrar birleşmesi sonucu iki kez doğmuştur.

³⁹ Özi Huntürk, **Heykel ve Sanat Kuramları**, İstanbul, Hayalperest Yayınları, 2016, s.87.



Kaynak: https://tr.wikipedia.org/wiki/Antik_Yunan_sanat%C4%B1

Arkaik dönem heykellerinin, Mısır heykeli ile sert hatlar, kumaşın tekdüze olması ve anlamdan uzak bakışlar gibi özellikleri benzeşim gösterse de klasik evreye giden süreçte ideal bir insan bedeni üzerinde yoğun bir şekilde düşünülmüştür. Resim 11 ve 12'deki Antik Yunan'ın arkaik dönemine ait Kore ve Kuros heykelleri hareketsiz ve yapay duruşlarıyla Mısır heykellerini andırır. Ancak yine de Frantal duruş pozisyonlarından analşılacağı üzere insan idealizasyonu olduğu söylenebilir. Resim 11'deki Kore heykelinde elin göğüste olmasından hala doğurganlığın vurgulandığı anlaşılabilir. Bununla beraber Resim 12'de Kuros heykelinin gülümsememe detayı ve ciddiyeti ise dönüşen eril iktidarın ifadedeki belirimi olarak yorumlamak mümkündür.

Resim 12: Kuros, M.Ö 615-590 civarı



Kaynak: https://tr.wikipedia.org/wiki/Antik_Yunan_sanat%C4%B1

Her iki heykeldeki yapay yüz ifadesinin sebebi ise uhreviliği bir kenara bırakıp daha insani ve dünyasal bir bakış açısının başladığının bir göstergesidir.

Klasik döneme gelindiği zaman ideal vücut anlayışı somutluk kazanmıştır. Baş ve vücut olarak belirlenen bu oranlar bin yıldan fazla bir süre sonra Rönesans'ın biçimlendirmesi içinde yer alacak olan sanatta biçimin baskın bir şekilde matematiksel düzenini işaret eder. Klasik dönemin ünlü heykeltıraşlarından birisi olan Polykleitos, Canon (Kanun) isimli kitabında: *"Heykelde baş küresel ve vücudun 1/7'si kadar olmalı, baş yüksekliği ve ayak uzunluğu da eşit olmalıdır. Baş yüksekliği omuz genişliğinin yarısına eşittir, gövde bir dikdörtgen içinde çizilirse sonucu altın orana uygun olacak şekildedir."*⁴⁰ diyerek heykeltıraşların uyması gereken kuralları detaylı şekilde ve ölçülerle anlatmıştır.

⁴⁰ A.g.e., s.91.

Diğer önemli ayırt edici özellik ise heykeli üreten kişinin imzasını atması ve artık bir sanatçı pozisyonunda konumlanmasıdır. Ancak sanatçının imzası, yukarıda verilen oranlardan da anlaşılacağı gibi onu günümüzdeki anlamıyla özgün bir yaratım süreci geçiren bir sanatçı niteliği taşımaz. Heykeltıraştan bireyselliğini ortaya koyması ya da özgün olması beklenmez; yalnızca ideal insan tipini ortaya koymakla yükümlü bir heykeltıraş olması beklenir.⁴¹

Yunan mitolojisi, kadim söylenceyi Apolloncu taraftan bir meta öyküye dönüştürürken, erilleştirdiği tanrıya hatta bazı tanrıça betimlerinde bile görülebilen insani özellikler atfeder. Tanrı Zeus sayısız aşk ve öfke hikayelerinde sıkça rastlanıldığı gibi eril güç, öfke, her şekilde galip gelme gibi özellikleri hatta insana ait olan zayıf özellikleri de kıskançlık, yalan, hile gibi, içinde barındırır. Buna paralel olarak Yunan heykelleri, özellikle sporcu heykelleri, tanrılarla aynı ölçüde çalışılarak idealleştirilir.

Resim 13: Miron, Diskobolos, M.Ö 460-450 civarı, Ulusal Müze, Roma



Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/ancient-greek-painting/discobolus-after-myron--450>

⁴¹ A.g.e., s.91.

Resim 13'teki Disk Atan Atlet, bedensel kusursuzluğunun yanı sıra bu yüceleştirmeyi içerir. Tanrının insani özellikler göstermesi, ideal insan vücudu ve spor yaparken betimlenen vücut, Platon'un da ideal devlet düzeni içinde olması gerektiğini düşündüğü biçimlerle paraleldir. Kurduğu yasalar bir ölçülülük, denge ve bedensel istek ve arzulara hakimiyeti barındırır. Ancak bu biçimiyle bedensel güzellik, ruhsal iyiliğe karşılık gelir düşüncesi hakimdir. Daha sonra, özellikle Rönesans'ın oluşturacağı aşkın güzellik inancının aksine, Yunan heykeltiriliği soyut bir vücudu idealleştirmemiş, canlı vücutların sentezinden yola çıkarak, biçim güzelliği ile ruhsal iyilik arasında bir ilişki kurmuştur.⁴²

Sonuç olarak Antik Yunan'ın güzellik anlayışı, tek tek güzel olan parçaların dingin bir sadelik ve açıklıkla, betimlenmesidir. Anlatımın sadeliği, tıpkı müzikte olduğu gibi gereken denge ve ahengi sağlayacak olan yegane araçtır. Resim 13'deki Disk Atan Atlet heykeli ile bağlantılı bir şekilde Platon, ideal devlet düzeninde müzik ve beden eğitimi içerisindeki çalışma disiplini yanyana koyarak bir kanon oluşturmuştur. Bir sporcu atletin hem zihinsel hem bedensel mükemmelliğe ulaşması için yemesi ve yememesi gereken yemeklerle birlikte oluşturmasını şart koştuğu düzeninden bahsettikten sonra; "... Bütün bu saydığımız çeşitli yiyecek içeceği, bütün makamları, ritimleri içine alan karmakarışık bir müziğe benzetebiliriz... Çeşitlilik insanın içinde düzensizliğe, bedeninde bozukluğa yol açar. Oysaki müzikte sadelik, kişinin içine düzen, idmandaki ise bedenine sağlık verir"⁴³ diyerek özetlemiştir.

Bu dingin ve durağan anlatımın felsefi değeri, Helen dönemine ait olup 1506 yılında ortaya çıkacak olan "Laokoon" heykeli ile değişime uğrayarak 18. yüzyıla gelindiği zaman, Antik düşünce ve biçimine dönüşün yaşandığı Neoklasik dönemde yeniden ele alınmış ve dönemin inanç, düşünce ve politik zemini üzerinden kanon oluşumuna aracılık etmiştir. Tam da bu noktada Nicolas Bourriaud sanat yapıtının zamanı ile ilgili konuyu özetleyecek nitelikte şöyle bir açıklama yapmıştır: "Her bir sanat yapıtı, bir ortak dünyada yaşama önerisidir ve her sanatçının yapıtı dünya ile ilişkiler yığınıdır ve başka ilişkiler ortaya çıkarır ve bu böyle sonsuza kadar sürer."⁴⁴

⁴² Umberto Eco, **Güzelliğin Tarihi**, Çev. Ali Cevat Akkoyunlu, İstanbul, Doğan Kitap, 2006, s.45.

⁴³ Platon, **Devlet**, Çev. S. Eyüboğlu, M. A. Cimcoz, İstanbul, İş Bankası Yayınları, s.98.

⁴⁴ Nicolas Bourriaud, **İlişkisel Estetik**, Çev. Saadet Özen, İstanbul, Bağlam Yayınevi, 2018, s.34.

1.4 Ortaçağ: Biçimsel Kanonların İhlali (Dionysosçu Rastlantıya karşı Apolloncu Tasarım)

Ortaçağ döneminin, düşünce yapısını sağlam temellere oturtmasının en büyük sebebi, eğitimi içinde barındırması olmuştur. Öğretimi kilise yürütmektedir ve dinsel düşünme okul sistemi içerisinde hem yaşamın dinamiklerine hem ortaya çıkan tüm üretimlere hakim olmuştur. 13. yüzyılın sonuna kadar varlığını sürdüren yüksek skolastik dönem sonrasında geç Ortaçağ dönemi, kendi içinde yaşadığı ve çıkmaza sürüklediği düşünsel çatışmalarına Arapça metinlerin Latince'ye çevrilmesi de eklenince kapanmış; yeni bir bakış öğretisi ve düşünsel devrim olan Rönesans dönemi başlamıştır.

Ortaçağ dönemi boyunca, inşa edilen düşünce sistemiyle paralel benzerlikleri olan yapıtlar ortaya çıkmıştır. Oluşturulan kavramlar ve yorumlar adeta somut bir biçime dönüşerek mimariye, duvar resmine bürünmüş; hedeflenen ideal aşkınlık kilisedeki bir ilahinin ezgisinde kadar sirayet etmiştir. Bu mantıklılık ve aynılık, bir binayı kurgular gibi veya bir besteyi ortaya çıkarır gibi dönemin önemli düşünürleri tarafından oluşturulmuştur. Amaç, akıl ve inancın ya da akıl ve iman arasındaki ilişkiyi sorgulamak, daha da ötesi ileri sorgulamanın önüne geçmek için akli iman dayanaklarından biri haline getirmektir. Bir şekilde inanç, aklın sınırları içinde, akılla birlikte yer almaktadır.

Ortaçağ düşüncesini oluşturan üç önemli otorite; kutsal kitaplar, kilise papazının öğretileri ve filozoflardı. (Aziz Thomasso)⁴⁵ Bu otoritelerin asıl amacı akıl ve din arasında olabilecek bütün çelişkileri ortadan kaldırmak ve şüpheyi yok etmektir. Bunu ise çelişki yaratan her detaya yorum düşerek ulaşmaya çalışmışlardır. Düşükleri bu yorumlar inancı akla uydurmayı temel alıyordu. Bunu başarmanın en kısa ya da etkili yolu ise insanın duyularına yönelmek olmuştur.

Hales'li Alexander, Albertus Magnus, Auvergne'li William, St. Bonaventura ve St. Thomas Aquinas gibi yüksek skolastik dönemin düşünürleri yaptıkları çalışmalarla dönemin düşünce sistemini oluşturmuşlardır. Aziz Augustinus, Ortaçağ felsefesinin

⁴⁵ Erwin Panofsky, **Gotik Mimarlık ve Skolastik Felsefe**, Çev. Engin Akyürek, İstanbul, Kabalcı Yayınları, 2014, s.51.

düşünce babalarından birisi olarak kabul edilmektedir. Dolayısıyla Hristiyan dini ve Tanrı ile ilgili düşünceleri ve yazıları yaşadığı dönemi ve sonrasını önemli ölçüde şekillendirmiştir. Aklın kendi başına doğruya ulaşamayacağını savunur Augustinus ve inancı, aklın önüne koyar. Hakikate ulaşmak Tanrı'yı düşünmekle eş değerdedir. Platon'un Tanrı ideali ile büyük benzerlik gösterir; ezeli ve ebedi bir varlıktır. Bu yüzden Augustinus'un tanrısı da zamandan ve maddeden aşkın, iyi olan her şeyin yegane sebebi ve idealidir.

Augustinus'un düşüncesini sürdüren yaklaşık yarım yüzyıl sonra yaşamış olan Boethius da Ortaçağ düşüncesinde önemli yeri olan bir filozoftur. Yaşadığı döneme şekil verirken Boethius da Platon'un tanrı idealine yakın durmuş ancak Aristoteles ile Platon'u uzlaştırma çabasına girişmiştir. Boethius'a göre tanrı salt olan formdur ve insan aklında, aklın ışığının zayıflamasından kaynaklı karanlıklar ve bu karanlıklardan ötürü saklı kalan bir çok kavram bulunur. Bu kavramlara ise ulaşabilmenin yolu duyularımız aracılığıyla gerçekleşir. Duyularımız, ruhumuzu harekete geçirecek türden bir duyuşal etkileşim meydana getirmektedir. Bu etkileşimin sonucu ise tanrıyı sezmek, iyiye/güzele ulaşmaktır.

Skolastik felsefenin düşünsel içeriğini oluşturan ruhla beden ilişkisi veya tümeller-tekilleri sorunu gibi konulardaki dogmaların betimsel sanata yansımalarını incelerken, onun yöntemi olan ve skolastiklerin kendi deyimiyle 'işleyiş biçimi' anlamına gelen *modus operandi*⁴⁶, kendinden sonraki yüz elli yılı etkileyen bir kanonlar dizisini oluşturmaktadır. Bu işleyiş biçimi 'gerçeğin birliğini kurmak' düşüncesinden kaynaklanır.⁴⁷ Gerçeğin birliğini kurmanın yöntemi ise sorgulanabilir ve sorgulanamaz olanları birbirinden ayırmakla işe başlar. Bu birbirinden ayırma işlemi sorgulanabilen şeylere yanıt verirken, diğer sorulara sadece iman ederek gerçeği yakalayabileceği düşüncesini öğretir. Yukarıda sözü geçen duyuların karar vericiliği burada ortaya çıkmaktadır. Bu öğretiyi gerçekleştirirken belirli ilkeler üzerinde temellendirme yapar, bu temellendirme ise betimsel sanattan müziğe hatta mimariye kadar yansır. Bu çalışmanın amacı olan, kurulan bu düşünsel sisteme paralel olarak oluşan ve değişime uğrayan yapıtların, dönemin zihnini yansıması ve bu arada tutarlı ve sağlam adımlarla

⁴⁶ Erwin Panofsky, *a.g.e.*, s.24.

⁴⁷ *A.g.e.*, s. 24.

oluşturulan kanonların nasıl biçimlendiğini ve sonrasında nasıl bozulduğunu incelemek adına Ortaçağ'ın, kanonik söylemin oluşması bağlamında önemi çok büyüktür.

12. yüzyıldan itibaren, Aziz Thomas'ın başını çektiği Hristiyanlığın modernleşme sürecinde ortaya çıkan düzenlemeler, insan doğasını temelden değiştirmeyi amaç edinmiştir. Bu değişimle insanın yaşamının merkezine, Pagan dünyasından sonra, akıl yerine inancı ve insanı ebediyete uğurlamak için ölümsüz ruh kavramını koyması; bu ruhun gerekli öğretilerle eğitilmesi anlamına geliyordu. Bu yüzden inanç/iman akıldan üstün tutularak yanyana değil, hiyerarşik bir düzende arka arkaya konulmuştu. Akıl, bir yandan inancın tek doğru olması gerektiği düşüncesini göstermek için somut olarak düzenlemelerde yardımcı olmaktaydı. Bunların yanı sıra duyuları akıl yoluyla anlatmaya çalışmak burada çok önemli gelişmelere sebep olmuştur.

Alexander Hales, bu yasaları inancın içine yerleştirmek için öncelikle biçimsel düzenlemelere girişmiş ve mantıksal biçimi yazınsal olarak bir kurala oturttuğu Summa Theologica'yı yazmıştır. Yüksek skolastik düşüncesi içerisinde yazılan ansiklopedilerin içerik olarak gevşek ve dağınık düzenlenmesinin dışında oluşturulan Summa, tek tek açıklama, kısa özetleri alt başlığa ayırma ve gerekirse alt başlıkların da küçük alt başlıklarla açılanarak detaylı ama anlaşılır, dolayısıyla da mantıksal bir düzen oluşturma amacıyla oluşturulmuştur. Bu düzen sistemli ve komple bir sunuşa işaret eder.⁴⁸ "Böylelikle oluşan yeni düşünceler ve biçimsel gelişmeler hem entelektüel hem artistik yaşamda (ki buna 1170 yılından itibaren Paris'teki Notre-Dame ekolünce belirlenen müziği de eklemeliyiz) merkezden çevreye doğru giderek büyüyen bir eğilim gözlemleyebiliriz."⁴⁹

Ortaçağ'da toplanan konsillerde alınan kararlar, dönemin yasaklanan ya da yasağı bulunmayan her türlü düşünce ya da eylemin karar verildiği mecra olmuştur. 787 yılında toplanan Nikaia Konsili de tasvirlerin kullanım yasağının yeniden kalktığı bir konsildir. Konsil sonrası tasvir üzerine düşünme süreci başlamış ve din adamları, ilahiyatçılar olması gereken tasvirler ve bu tasvirlerin kişide uyandırdığı ya da uyandırması gerektiği

⁴⁸ Panofsky, s.13.

⁴⁹ A.g.e., s.14.

duygular konusunda incelemelerde bulunmuşlardır. Eco'nun aktardığına göre⁵⁰ Rahip Theophilus'a göre, Tanrının suretinde yaratılmış insanın biçimlere can verme yetisi vardır, rastlantısal olarak kendinde yaratma ve üretme ve güzeli bulma yetisine sahiptir ve kendisi çalışarak bu yetisini geliştirebilme gücündedir.⁵¹ Buna ek olarak Theophilus kitabında Davud Peygamber'in: "*Severim ya Rab, yaşadığın evi, görkeminin bulunduğu yeri*"⁵² cümlesiyle de mimarının dini işlevine açık bir referans vermiş olur. Böylelikle, döneminin tasvir ve betimleme tartışmaları sonucu Theophilus'un çıkardığı sonuca göre tasvir etme, dinin hizmetinde olmakla birlikte, dini yücelten ve dindarlık ruhuna da katkıda bulunan bir araç olmalıdır zira sanatçıya bu yetileri veren de Tanrı'nın kendisidir.

Tasvirlerin onayı üzerine, Hristiyan resmi tıpkı toplumsal yaşamın dini öğretiler etrafında kurgulanması gibi, sanatsal üslup diyemesek bile, tasvirin de dinsel bir kurgu etrafında şekillenirken, ilahiyatçıların imgeye olan yorumları ve görüşleriyle estetik bakış da oluşturulmaya çalışılmıştır. Ortaçağ resim sanatında, resmin dini kurgusu imgeler üzerinden okunur. Sanatçıdan, yetenekten ya da sanatsal bir üsluptan bahsedilmeyen bu dönemde imgesi oluşturulanın kimliği, o figürü güzel ya da çirkin yapmaktadır. Örneğin, İsa figürü Tanrının bir imgesidir ve bu yüzden güzeldir, güzel duygular öğretir. Aziz Bonaventura bunu daha açık bir dille; taklit edilen şeyde herhangi bir güzellik olmadığını; imge iyi kurulduğunda ve modelini sadakatle tasvir ettiğinde güzel olduğunu söyler.⁵³ Katedrallerde resmedilen tüm şeytanlar ise, şeytanı imgelediği için çirkindir. Tasvir ettiği çirkinliğin duyular üzerindeki 'çirkinlik' algısı oluşturması bakımından da doğru, aynı zamanda da güzeldir.

Asıl olarak resmin ya da tasvirin amacı okuma yazma bilmeyenlere Hristiyanlığı anlatmak olduğuna göre, imgeyi okuyan kişinin, gördüğü figürleri en kısa ve anlaşılır yoldan anlaması için skolastik düşüncenin betimsel sanattaki yönelimi ve kuralı ortaya çıkmaktadır: Açıklık için açıklık kuralı. Bu kural tıpkı Alexander Hales'in detaylandığı

⁵⁰ Umberto Eco, **Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik**, Çev. Kemal Atakay, İstanbul, Can Yayınları, 2015, s.186.

⁵¹ Eco, aynı adlı kitabında, Rahip Theophilus'un "*Schdula diversarum artium*" adlı bu incelemesinin Lessing tarafından Wolfenbüttel Kütüphanesinde bulunduğu detayını verir.

⁵² Eski Ahit, **Mezmurlar**, 26:8, Akt. Eco, a.g.e., s.186.

⁵³ Eco, a.g.e., s.188.

Summa'daki gibi biçimsel ve hiyerarşik bir düzenlemenin mantıksal çerçeveye oturtulması şeklinde olur. İnanan kişi, yukarda da değinildiği gibi İsa'yı, Meryem'i ya da Aziz şehitlerin önemini duvarda ona sunulduğu sıralamayla öğrenir. Tanrı İsa'nın boyutuyla, mimari yapının içerisinde nerede durduğuyla ve yanında hangi figürlerin olduğuyla ilgili bir şüpheyi yer verilmemiştir. Öğretinin düzeni, biçimsel olarak da görünenden öte bir gerçeğin olmadığına işaret etmektedir.

Skolastik düşüncenin vermeye çalıştığı ama aynı zamanda tedirginlik yaratan gerçeklerin varlığının bilgisi açıkça ortadadır. Bu tedirginliği Eco şu şekilde açıklamıştır: "Hiç kuşku yok ki, çağlar boyunca ahlakçılarla çileciler dünyevi zevklerin çekiciliğini fark etmeyen kimseler değillerdir; aksine ortaya dini amaçlarla da olsa çıkan bu üretimlerin güzelliklerinin, zevklerin baştan çıkarıcılığını herkesten çok daha keskin duyarlar, zaten çilecilik disiplininin güçlüğü de dünyevi zevkin çağrısı ile doğaötesi çaba arasında gerilimde yatar."⁵⁴ Çünkü insanın tanımı Antik Yunan'dan sonra değişime uğramıştır. Bu değişim ya da dönüşüm, bakılan bir nesne hakkında nasıl düşünüleceğini değiştirdiği gibi; hissedilen duygunun 'ne'liğine dair sorulan soruların yanıtını da değiştirmiştir. Yani, Antik Yunan'daki akıl, beden ve ruhtan oluşan insanın ruh kavramı, Ortaçağ düşüncesinde, bedenin doğal faaliyetlerine bağlı olan veya canlılık ya da zihinsel faaliyetlerin ilkesi olan ruh yerine Tanrısal ve ölümsüz olan Tanrıdan gelip yine Tanrıya gidecek olan ruh kavramı benimsenmiştir. Bundan ötürü de güzel hissettiren her şey, Tanrının varlığına kanıt olarak yorumlanmasından dolayı güzel olmaktadır.

Dini öğretinin hizmetinde olan resim gibi müzik de aynı amaca çok benzer yollarla ve yorumlarla hizmet etmektedir. Ve aslında güzelin tanımının belirli sayılarla, oranlarla ve buna bağlı olarak bütüncül bir uyumla gösteren Ortaçağ, bu dayanağını en başta müzikten almaktadır. Çünkü güzelin yaratılması fikri için gerekli tüm kurallar müzikal oranlarla da sıkı sıkıya örtüşmektedir. Antikçağ boyunca geçerli olan oranlarla, uyum görüşü MS. IV. ve V. yüzyıllarda Boethius tarafından yazılmış eserlerle Ortaçağa taşınmıştır.⁵⁵

⁵⁴ **Güzelliğin Tarihi**, s.23.

⁵⁵ **A.g.e.**, s.63.

Antik Yunan incelemelerinden edinilen müzik teorisi çoğunlukla Boethius tarafından kiliseye girerken Hristiyan kurallarıyla yeniden anlam bulmuş ve günümüze kadar süregelen birtakım değişimler yaşamıştır. Müziği tam olarak bir sisteme oturtan düşünür Pisagor'dur ve bu sistem yaşadığımız çağda da kullanılan sistemin temelini oluşturmaktadır. Pisagor tarafından atılan bu temel, Ortaçağ'a gelindiğinde aynı zemin üzerinden farklı isimler ve amaçlarla çizgisini kesin bir anlayışla yeniden çizmiştir. Summa gibi mantıksal bir çerçeveye sahip olmayan ya da resimler gibi betimsel bir takım hikayeler anlatmayan, bununla birlikte daha soyut olan müziğe, kilisenin düşünsel zemininde sayılar ve hesaplamalarla somutluk kazandırılmıştır. Açıklık için açıklık kuralı dini müzikte Gotik dönem için, tek sesli ve olabildiğince durağan yapısıyla vurgulanmıştır.

Hristiyanlığın müzikte kullandığı sistem, Antik Yunan'da mod diye adlandırılan ses kalıplarının aynısıdır. Kilise müziği kendinden önce kurulan bu modları kullanarak beste yapmaya devam etmiştir. Bu besteler tamamıyla dini hikayesi olan sözlerden oluşmakla birlikte müziksel aralıklarının da dinsel müziğin kurallarına uygun biçimde hesaplanmaktadır. Dinsel müziğin kuralları derken kastedilen yine matematiksel oranlardır. Bu matematiksel oranların ya da sayıların notaya aktarılması veya müzik üzerinden düşünülmesi, bazı ses aralıklarının kusursuz/ideal aralıklar olduğu düşüncesini ortaya çıkarmıştır. Ortaçağ'da hiçbir şeyin tesadüf ya da rastlantısal olmadığı gibi, bu ideal olarak düşünülen aralıkların karşılık geldiği sayılar da tesadüf değildir.

Notalar arasındaki mesafe aralık olarak adlandırılmaktadır. Ve tahmin edileceği üzere bu aralıkların konumu da rastlantısal olanı yadsır niteliğe sahiptir. Bir notanın diğer bir notayla olan ilişkisi fiziksel ve duyusaldır. Ve en önemlisi yukarıda sıkça tekrar edildiği gibi matematiksel bir orandır. Konu müziğe geldiği zaman tekrar Pisagor ve Platon'a dönecek olursak; Platon'un ideal düzen düşüncesinin dünyaya matematiksel olarak oran, ölçü ve ideal olan simetri görüşü müzikte kendisini bu mükemmel uyumun nota üzerinde hesaplanması olarak gösterir. Bu hesabı Devlet sisteminde, melodi ve ritmin insan aklını karıştırmayacak sadelikte ve ritmin de söz ve müziğe uyacak şekilde olması

şeklinde açıklar.⁵⁶ Pisagor ise evreninin müziğinin armonik bir düzende var olduğunu, bu armonik düzenin insanın müziksel üretimine belirli kurallar ölçüsünde sirayet etmesi gerektiğini savunmaktadır. O halde müzik, idealar dünyasındaki 'kusursuz' düzeni ve gezegenler arasındaki 'ideal' armoniyi içinde barındırır ve gayesi de bunu açığa çıkarmak olmalıdır.

İdeal uyum müzikte aralıkların birbiriyle ilişkisi dikkate alınarak oluşmaktadır. Ortaçağ'ın bu kusursuz uyum düşüncesi müzikte 'mükemmel aralık, tam aralık (perfect intervals) olarak bir öğreti haline gelir. Bu aralıklar: unison, tam dördü, tam beşli ve oktav aralıklarıdır. Unison sesin kendisidir.⁵⁷ Tam dördü ve tam beşli aralık mükemmel uyumu vermesinin dışında özellikle geç Ortaçağ'da çok sesliliğin başlangıcında en sık kullanılan aralıktır. Bunun sebebi gerçekten tam, kusursuz ve anlaşılır tınıya sahip olmasıdır ki kilisenin amaçladığı tını yalnızca budur –tıpkı duvar resimlerinin, hikayeyi tam ve anlaşılır şekilde verilmesini amaçladığı gibi- Oktav ise bir notanın bir perde üstteki (yüksekteki) tiz sesidir. Bunun önemini şöyle belirtebiliriz; kilise müziğinde ilahilerin birleştiği notalar arasındaki ideal görünen aralıklar ancak oktav sesiyle değişmeden ama hissedilmesi amaçlanan duyguyu pekiştirerek ve sonuç olarak da başa dönerek (notanın kendisine) verebilmektedir. Dört sayısı (tam dördü) ortaçağ resminde mükemmelliği, nesnel olanı vurgulayarak, bir çerçeve/sınır oluşturmaktadır.⁵⁸ Bu dört aralık da tıpkı resim çerçevesi veya konumu gibi müziğin etrafında oluşan çerçevedir. Açıklık beklentisine karşılık gelen, rahatlatan kalın bir çerçevedir.

Müzikteki tam aralıklar, tıpkı evrendeki matematiksel düzen gibi kendiliğinden ve müdahale edilemezdir ki bu yüzden kusursuz olarak adlandırılır. Bu tam aralıkların önemi ve evrenselliği hem major hem minör gamda bulunmalarından gelir. Bu aralıkları ayırt etmek ve anlamak daha kolaydır. Kilisenin düşüncesinde birlik ve tekliğe işaret etmenin işitsel yolu olmuştur. Skolastik öğretinin bu aralıkları tam ve kusursuz

⁵⁶ Platon, Devlet, Çev. Sabahattin Eyüboğlu-M. Ali Cimcoz, İstanbul, Türkiye İş Bankası, 2017, s.90-91.

⁵⁷ Müzik teorisindeki bazı kurallar çalgı ve nota yazımı olarak birbiriyle değişiklik göstermektedir. Örneğin, unison aralığı sıfırdır. Yani do notasının kendisiyle olan aralığı. Bu durum çalgı üzerinde bir değişiklik göstermez iken yine de teorik olarak yazılması gereken bir aralıktır.

⁵⁸ Okan Şahin, “**Anlam Gelişimi Açısından Çağdaş Sanatta Kare Formu**”, Yayınlanmamış YL Tezi, İstanbul Üniversitesi, 2015

bulmasının ve ibadet için kullanmasının sebebi budur. Bu kusursuz adlandırma daha sonra oluşacak sistemlere de şekil verir. Yani ortaya çıkacak olan 'kusurlu, yarım, uyumsuz' sesler bu öğreti temel alınarak belirlenir. Bundan sonra, hatta günümüze kadar dersek abartmış olmayız, müzikte işitilen 'uyumsuz' sesler kilisenin -Antik Yunan'dan da aldığı öğretilerle- uyumlu karar verdiği aralıkların dışında olduğu için rahatsız edici ya da kusurlu olarak işitilmektedir.

Kiliseyi süsleyen ve insanın ruhani yolculuğunda onu eşlik eden resimler gibi veya evrenin Tanrı tarafından yaratılan ideal, armonik/müziksel düzeni gibi mimari de bu düşünceye ve hislere hizmet etmeliydi. Bu değişimlerin amacı nihai sonucu ve oluşturulan yegane ilkeleri olabilecek en iyi şekilde ortaya çıkarmaktır. Burada hizmet ettiği amaca ne kadar yaklaşmışsa o kadar iyiye ve güzele yaklaşmış kabul edeceğimizi biliyoruz; öyleyse mimari yapı insana/inanana bütün görkemiyle de olsa en açık ve detaylı şekilde kendini sunmalıdır. "Tamamen skolastik alışkanlıklarla donatılmış bir insanın bir mimari sunuş tarzına bakışı, tıpkı bir yazınsal sunuş tarzına bakışı gibi, açıklığa kavuşturma (manifestatio) açısından olacaktır."⁵⁹

Mimari yapılarıdaki oran uyumu da müziksel uyum kurallarıyla ve betimsel sanattaki açıklık kuralıyla aynı yolu izlemektedir. Yunan tapınaklarına hakim olan oranlar, sütunlar, sütunlar arasındaki uzaklıklar veya cephenin çeşitli bölümleri arasındaki oran müzikteki aralıkları belirleyen oranlarla örtüşür.⁶⁰ Skolastik düşüncenin mimariye yansması ise müziksel aralıklarla çok yakından ilişki içindedir. Skolastik düşüncenin mimariye uygulanmasının gotik tarzdaki karşılığı belirgindir. Yüksek skolastik 'in ayırt edici özellikleri aynı zamanda yüksek gotik mimarinin de ayırt edici özellikleri olmuştur. Burada bir düşünce sisteminin mimariye yansması, düşüncenin merkeze alınarak duyuların aracı olarak kullanılması söz konusudur. Mimaride de tıpkı müzik gibi, matematiksel kuralların ve müziksel armonik kurallarının taş'a ve bütün yapıya uygulandığını görmek mümkündür.

"Kuramsal olarak yapı, sınırsız bir biçimde parçalara bölünebilirken, uygulamada Skolastik yazının üçüncü kuralına göre sınırlandırılmıştır: Farklılık ve çıkarsanabilir

⁵⁹ A.g.e., s.47.

⁶⁰ A.g.e., s.64.

ilişki.”⁶¹ Bu ölçütlere göre elemanları tek tek ayırt etmek mümkünken çeşitli boyut farklılıkları da olsa bir şekilde tüm elemanların birbiriyle bağlantısını detaylarıyla görebilme imkanı oluşturmaktadır. Panofsky bu bağlantıları ‘karşılıklı çıkarsanabilme postulası’ olarak adlandırmaktadır. Tek tek işlevsel kimliği olan mimari elemanların, yapının tamamına ayak uydurmaya çalışması ve açıklanabilir olması da yeni mimari elemanlar doğurmuştur sütunsu paye ya da sütunceler gibi. Sütunceler, sütun görevi görmeyip, yapının yeterince açıklama yapmadığı yerde sütunmuş gibi yer almaktadır.

Sonuç olarak, Antik Yunan’dan devralınan düşünce sisteminin iç yapısının dönüşümü ile yeni bir plastik ve işitsel algılama öğretisi eklenmiştir. Hristiyan dininin çevrelediği bu öğretiyi gerçekleştirmek için otoritelerin ihtiyacı olan şey uzlaştırmak ve ussallaştırmak olmuştur. Bu uzlaştırmayı gerçekleştirmek için ise otoriteler insanın algılarını, hislerini ve duyularını hedef almayı nihai çözüm olarak görmüşlerdir. Bundandır ki insanın oluşturulan bu kanonlar aracılığıyla sanatı duyumsaması, içselleştirmesi daha sonraki yüzyıllarda da bu etkiyi üzerinde taşıması, sanatın gelebileceği her noktada ve yorumda bu kanonlardan sıyrılma çabasını beraberinde getirmiştir.

1.5 Ölçü ve Uyum: Rönesans

Ortaçağ’ın Tanrı’yı merkeze alan yaşama şeklinin değişerek insan merkezli bir dönüşüm yaşadığı dönem olan Rönesans’ın başlangıcı öncelikle, mevcut anlayışı sorgulayan düşünürler tarafından gerçekleşmiştir. Oackhamlı William ve Duns Scotus gibi Ortaçağ düşünürlerinin bir takım şüphecilikleri sonucunda kilisenin koşulsuz olduğu düşünülen gücü sarsılır. Sarsılan güç beraberinde, düşünsel olarak tekliği ortadan kaldırarak çoklu bir inancı ortaya atar. Bunun kaynağı ise Platon ve Aristoteles’in öğretilerini Hristiyanlığın çerçevesinde uzlaştırma çabasının artık belirli sorula yanıt vermemesinden gelir. En geniş anlamıyla tümeller sorunu olan bu problemde Ortaçağın tümeller hakikatinin yerini Rönesans’la birlikte, nominalizm yani tikel olanların hakikati üzerine düşünme eylemi almıştır.

Rönesans’ın başlangıcını oluşturan en önemli gelişme Antik metinlerin Grekçe’den Latince’ye çevrilmesi olur. Bu yeni çağın düşünürleri artık bir takım sorunların cevabını,

⁶¹ A.g.e., s.40

önce insanı anlamaya çalışmakla mümkün olduğu düşüncesinde birleşirler. İnsanı merkeze alan bu düşünceden kastedilen ise, evrenin makro düzeyindeki düzeninin yansıması olarak insana atfedilen mikro kozmostur anlayışıdır. İnsan, inşa edilen yeni doğa tasarımı içinde özne olarak konumlandırılmış, bunun yanı sıra “Rönesans’ta Ortaçağ’ın gözünü Tanrı’ya çevirerek uzun süre ihmal ettiği doğa, görülür ve dünyevi olan tekrar önem kazanmıştır.”⁶²

Rönesans, yeniden doğuşu simgelerken kendisini doğaya açılarak ifade etme yoluna girer. Bundan sonra doğadaki her şey teker teker bir anlam ifade etmekte ve dönemin sanatsal üslubu ile vücut bularak kendini izleyiciye sunmaktadır. Doğanın ve insanın betimlenmesi Rönesans dönemi özelinde yeni bir simgesel anlam kazanarak yeniden doğmuştur. Amaçlanan ise ideal olanın görünümüdür. En önemli temelini, Tevrat’ta geçen “Ve Allah insanı kendi suretinde yarattı”⁶³ maddesi ile kurar. İdeal insan ölçüleri ve maneviyatı artık resmin ve heykelin konusu olmuştur.

Hümanistlerin Arapça’dan Latince’ye yaptıkları çevirilerle yeni bir dünya anlayışı inşa ederken, resim sanatında perspektifin uygulanması başlamıştır. Rönesans diye adlandırılacak olan bu dönemde perspektif kullanımı sadece iki boyutlu düzlemde üç boyutlu bakış düzeni getirme anlayışından öte, inşa edilen yeni düzenin de her anlamda bakma/algılama biçimi öğretisi haline gelmiştir. Müzikte bahsettiğimiz uyum, oran, denge gibi gereklilikler resimsel öğelerin temelini oluşturmaya başlamış, katı bir resim kuralları düzeni meydana gelmiştir. Tuvalin kilisedeki konumu, figürlerin biçimi veya kıyafetler ve renkler belirli kurallar çerçevesinde oluşur. Buna örnek olarak günümüze kadar gelen ressam ve siparişi veren patronlar arasında imzalanan sözleşmelerden, resmin bu kurallarını detaylı bir şekilde incelemek de mümkündür.⁶⁴

Resmin çerçevesi tıpkı müzikteki kusursuz aralıklar gibi müdahaleye kapalıdır. Konusu kutsal kitaptan ve olması gereken tüm ifade ve jestler yine din adamları ve patronlar tarafından hem yazılı hem de kilise vaazlarında sözlü olarak belirlenmiştir. Çerçeve içindeki resim ölçü ve hesaplamalarla yerleştirilmiştir. Öyle ki, Rönesans ressamı tuval

⁶² Hakan Çörekçioğlu, **Rönesans’ın Doğası**, İstanbul, Say Yayınları, 2019, s.35.

⁶³ **Tekvin**: 1:27.

⁶⁴ Michael, Baxandall, **15. Yüzyılda Sanat ve Deneyim: Stilin Toplumsal Tarihine Giriş**, Çev. Zeynep Rona, İstanbul, İletişim yayınları, 2015, s.17.

üzerindeki herhangi bir nesnenin ölçümünün onu izleyen Rönesans insanı tarafından hesaplanabilir olduğunun farkındaydı. Bunun gibi her nesne veya figür bir ölçüm aleti kullanılarak geometrik düzende verilmeye başlanmıştı. Bu doğrultuda üçgen şeması veya dörtgen şeması önemliydi. Çünkü Pisagor'dan itibaren evrenin sayısal düzeni, matematiksel armonisi içerisinde kusursuz şekil üçgen şemasıydı. Fakat bu kusursuzluğu meydana getiren de her bir köşesini ve merkezini oluşturan dört noktaydı. Bu sebeple dört sayılı üç diziden oluşan üçgen kusursuz eşitliğin sembolüdür ve sonsuza dek de sembolü olarak kalacaktır.⁶⁵ Figürlerin tuval üzerine üçgen şemaya uygun olarak yerleştirilmesi, bu yüzden Rönesans resim anlayışının merkezi haline gelmiştir.

Müzikte merkezin anlamı yukarıda da bahsedildiği üzere major ve minör gamların oluşturduğu tonal sistemdir. Tonal kavramının içeriğine bakmak gerekirse; ton ingilizcede ses ya da nota anlamına gelir. Ancak tonalite bağlamında ton denilince anlaşılması gereken bir gam veya müzik parçasının içinde bulunduğu tonalite olmalıdır. Ton bir tek sesi değil, belirli bir tonaliteyi oluşturan gamdaki tüm öteki sesleri kendine doğru çeken bir temel sesi, tonik sesini anlatır.⁶⁶ Bu sese aynı zamanda eksen ses de denir. Eser baştan sona kadar bu eksen etrafında dolaşır. Bu dolaşım ve varılmak istenen tonik ses için, Rönesans resminde merkezden izleyicinin bakışını odak aldığı için merkezi perspektif diye de adlandırılan bakma öğretisinin işitsel mecrasıdır demek yanlış olmayacaktır. Sonuç olarak artık bakışın herhangi bir olaya değil direkt izleyicinin gözüne odaklanması söz konusu olması gibi, dinleme de zamanla yerine oturan müziksel kurallar sonucu, tonal, eksen yani merkeze doğru çeken bir armonik düzende bir kanon oluşturmuştur.

Doğanın yansıması olarak kusursuz görülen üçgen şemasının ne tuval üzerinde ve figürsel düzenleme içinde bozulmasına ne müzikteki evrenin kusursuz düzeninin yansıması olarak görülen belirli aralıkların (tam dörtlü gibi) ve merkez kabul edilen tonalitenin oluşturduğu armonik yapının bozulmasına, ne de heykelde belirlenen anatomik ölçülerin dışına çıkılmasına sanatın sözcüleri veya patronları tarafından izin verilmemiştir. Sonuç olarak bu durum Rönesans dönemi içinde, figüratif sanatlar

⁶⁵ Eco, **A.g.e.**, s.64.

⁶⁶ Otto Karoly, **Müziğe Giriş**, Çev. Mehmet Nemutlu, İstanbul, Pan yayınları., 1999, s.51.

konusunda yapılan bütün çalışmaları, plastik sanatları müzik ve matematikle aynı seviyeye çıkarma uğraşında oluyordu.⁶⁷

En kuvvetli ereği ideal olanı görselleştirmek olan Rönesans düşünce dünyası bunu yaparken özelde değil genelde güzeli betimler. Yani Rönesans'ın işaret ettiği ve karar verdiği bir güzellik anlayışı ve çerçevesi vardır. Bu güzellik anlayışı aynı zamanda iyiliği, sevgiyi, ruhaniliği temsil etmektedir. Bu noktada Geç Ortaçağ düşünürlerinden ve kilisenin mahiyetini sorgulayarak Rönesans'ın devrinin zihniyetinin oluşumuna ön ayak olan düşünürlerden birisi olan Ockhamlı William'ın sözünü anımsamak gerekir: *“Bu dünya Tanrı'nın kurallarına uymamaktadır. Dünyayı tanımak ise duyular yoluyla insanları tanımak ve görünür olanı resmetmektir”. Böylece görünür olanı olduğu gibi resmetmek ve bir “görünür olan” inşa etmek Rönesans'ın odağı haline gelmiştir. Bu gerçeklik, dünyevi ve “insanoğlunun akli, kavrayışı ve duygularıyla algılayabildiği ve açıklayabildiği şeydir.”*⁶⁸

Rönesans'tan önce katedralleri ve kiliseleri süsleyen fresklerin tek amacı hikayeyi en açık biçimde inananlara anlatmaktır. Bu anlatım biçimi oldukça şematize ve natüralizm anlayışından uzaktır. Henüz derinlik algısına, çerçeveye alınmış alanın dengesine ya da figürlerin hacmine ihtiyaç duyulmuyordu. Çünkü resim veya fresk herhangi bir manaya gelmiyor yalnızca aşkın olanı, Tanrı'yı anlama yolunda bir araç kabul ediliyordu. Ortaçağ'da çağın gerektirdiği şekilde bir düşünsel süreç gerçekleşmiyor; özne ve yapıt arasında bir dil oluşmuyordu. Ortaçağ'ın bu üslup anlayışındaki kanonik kırılma erken Rönesans olarak tarihlenen dönemde Giotto tarafından gerçekleşir.

Resim 14: Ölü İsa'ya Ağıt, Giotto, Yak: 1304-1306, Arena Şapeli, Padova, İtalya

⁶⁷ A.g.e., s.88.

⁶⁸ Özi Huntürk, s.134.



Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/giotto/lamentation-the-mourning-of-christ-1306-1>

Sanat tarihi içerisinde geç Gotik olarak da adlandırılan bu dönemde Giotto, Padova kentinde Arena şapeli için yaptığı “Ölü İsa’ya Ağıt” isimli freskinde, sonrasında Rönesans’ın sıkça gösterdiği figürlerin duygulanım ifadeleri ve hacimlerin en erken örneği, ayrıca Ortaçağın şematik biçiminden vazgeçilip Rönesans’ın işaret ettiği natüralizm geleneğinin bir başlangıç niteliği taşımaktadır.⁶⁹

Antikçağ ile Yeniçağ arasındaki dönemde var olan sanatsal üslubun çizgiselliği ve şematik mekansallığından sonra Rönesans’ta Antikçağ sanatında olan mekansal bağlam ve mekanın içinde kendi başına bir yeri olan heykellerin varlığı söz konusu olmuştur.

Resim 15: Lorenzo Ghiberti, Esau ve Jacob ile İsaac, 1425-52, Opera del Duomo Müzesi, Siena

⁶⁹ N. Öztokat, S. Yüzgüller, “Giotto’nun Ağıt Freskinin İkonografik ve Göstergebilimsel Okuması”, **Sanat Tarihi Yıllığı**, İstanbul, 2014



Kaynak: <http://www.lorenzoghberti.org/isaac-with-esau-and-jacob/>

Dönüş ya da öykünme olarak yapılan yoruma karşın Panofsky'nin Yeniçağa yaptığı yorum antikiteye değil "modernliğe" doğru atılan bir başlangıç olduğudur. Çünkü cisimlerin mekan içinde bağımsızlaşmaya başlaması dışında burada artık mekan alanının da bağımsızlaştığını düşünmektedir.⁷⁰ Buna örnek olarak Giotto'dan önce bir mimari yapının dış yüzeyinde yapılan heykel rölyeflerinin başında bulunan kemerler o heykeller için bir alan yaratmakta dahası orada bir sahne olduğunu işaret etmektedir. Böyle bir görsele perspektifin varlığından tamamen söz edemesek dahi doğru sayılabilecek oranlarla mekanın ve mekan içinde kurgulanan figürlerin varlığı bir sonraki adımın habercisidir. Nitekim Giotto ve Duccio bu bir sonraki adımı gerçekleştirerek, mekansal bütünlüğü olan bir iç mekan ve figür kompozisyonunu ortaya çıkarmışlardır. Onların eserlerinde ilk kez tekrar kapalı iç mekanlar görülmeye başlamıştır, "...Böylelikle

⁷⁰ Erwin Panofsky, **Perspektif: Simgesel Bir Biçim**, Çev. Yeşim Tükel, İstanbul, Metis Yayınları, 2017, s.37.

iç mekan temsili başlamış. Ortaçağın da temsil ilkesi aşılmaya başlamıştır. Yüzey artık üzerine figürlerin aktarıldığı bir yer olmaktan çıkarak bir düzlem haline gelmiştir.”⁷¹

Resim 16: Duccio, Son Akşam Yemeği, 1311, Museo dell'Opera del Duomo, Siena



Kaynak: https://www.wga.hu/html_m/d/duccio/maesta/verso_1/verso03.html

Perspektif kavramı ile figürler hacim kazandı ve resmin yüzeyinde bir yer edindiler. Doğayı ve insanı yakından inceleme merakının resimsel üslubu oluşturması natüralizm anlayışının da ifadesiyle inanan-izleyiciyi resme ortak etmiştir. Bakış meselesi, bireyciliği, izleyici olmayı, insanı kendine baktırmayı işaret eder. Kısacası yeni oluşan bu kanonik üslupta sanat, tanrı katından yere inerek hayatın ve gerçek doğanın içine karışarak, alıcısına oradan seslenir. Doğayı kullanarak düşünsel sistemini bu rasyonellikte oluşturan Rönesans düşünürleri, resmin “görüleni göstermesi” gerektiği konusunda hem fikir olmuşlardı.⁷²

Bu bakışı öğreten, izleten teknik, doğrusal ya da matematiksel perspektif olarak da adlandırılır. “İçinden bakmak” anlamından da anlaşılacağı gibi, perspektif şeffaflık

⁷¹ A.g.e., s.38.

⁷² Tzvetan Todorov, **Sanatta Bireyin Doğuşu**, Çev. Esra Özdoğan, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2014, s. 18.

yaratmakta ve dünyayı içinden bakarak tasvir etmektedir.⁷³ Merkezden izleyicinin bakışını odak aldığı için merkezi perspektif diye de adlandırılır. Dolayısıyla artık bakışın herhangi bir olaya değil direkt izleyicinin gözüne odaklanması söz konusudur. Panofsky incelemelerinde resimdeki perspektifi “simgesel bir biçim” olarak tanımlamış ve bunu da Cassier’in ‘Simgesel Biçimlerin Felsefesi’ adlı eserinden yaptığı isabetli yorumu ile öteye taşımıştır.⁷⁴ Cassier sanatı genel olarak hem dil hem mitos bağlamında simgesel biçim olarak görürken, perspektiften hiç söz etmez oysa Panofsky tam da perspektifin “simgesel biçim” olarak görülmesiyle bütün bir Rönesans çağının bu biçim ve dil ile alt metnini açığa çıkaracağını düşünmüştür. Simgesel biçim, resme için özellikler ile bakışı gerçekleştiren öznenin arasında bir aracı görevi görecektir. “Nesneler dış dünyaya ait şeylerdir, resimde gördüklerimiz ise göstergeleşmiş, resimsel düzlemin içinde ‘yaşayan’, varlıklardır.”⁷⁵ Dolayısıyla Rönesans resim anlayışı bu düzen içinde kuruludur.

Tüm bu teknik ve kuralların dışında perspektif aslında ilk kez 12. yüzyılda Latinceye çevrilen İbnü-l Heysem’in “El Menazır” adlı yapıtında, gözün anatomisi ve fizyonomisi ile ilgili bilgiler vermenin dışında, ışığın yapısı oluşumu, kırılması, serap olayı gibi optik araştırmalar ve deneylerin bulunduğu geniş çaplı bir bilimsel kitap olarak Ortaçağ’ın skolastik okullarında yerini almıştı. Rönesans’ın asıl dinamiğini oluşturan perspektif kavramı için önemli bir çeviri olan bu kitapta, ışığın bu denli araştırılması ve deneylenmesi Ortaçağ Hristiyan dünyasında endişe yaratan bir durum olmuştur. Dönemin algısına göre ışık Tanrı ile özdeşti ve yalnızca duyumsanabilirdi. İbnü-l Heysem ise ışığı fizik kavramlarıyla ele almış deneyler gerçekleştirmişti. Teologların bu görüş ile uzlaşması dönemin önemli isimleri olan John Peckham Genel Algı Öğretisi, Padova’da üniversite okuyan 1230 doğumlu Şilezyalı Witelo optik üzerine ve Ockhamlı William, ise İbnü-l Heysem’den etkilenerek araştırmalar yapan isimlerdi.⁷⁶ Ayrıca yine aynı dönemlerde Roger Bacon optik meselesini teolojik meselelere de uyarlamaya

⁷³ Hans Belting, **Floransa ve Bağdat: Doğu’da ve Batı’da Bakışın Tarihi**, Çev. Zehra Aksu Yılmaz, İstanbul, Koç Üniversitesi Yayınları, 2012, s.21.

⁷⁴ **A.g.e.**, s.23.

⁷⁵ N. Öztokat, S. Yüzgüller, **Sanat Tarihi Yıllığı**, İstanbul, 2014, s.111

⁷⁶ **Hans Belting,**

çalıştı. "Işık, "Romalılara Mektup"taki gibi Tanrı'nın "görünmez gerçekliğinin" onun "yarattığı esere" yansması olarak yorumlanabilirdi. Böylece, Bacon optik teoriye, fiziki dünyanın ötesine işaret eden metafizik bir karakter katmış oldu.⁷⁷

Böylelikle İbnü-l Heysem'in optik teorisi, Batı'da ancak 15.yüzyılda kendine yer edindi. Ancak bir fark vardı. İbnü-l Heysem perspektif ve optik denemelerini içinde bulunduğu İslam felsefesinden ötürü resim üzerinde deneyimlememişti. Daha doğrusu perspektif, iki boyutlu düzlemde illüzyon etkisini Batının resim sanatında gerçekleştirdi. Bununla beraber optik bilim ve perspektif bilimin konusu olmanın dışında artık sanatın da bir konusu olmuştu. Kurgu, tasarım artık resmin birer aracı olacaktı. Doğal, dışardaki dünyayı aynen yansıtacak ve izleyen kişinin şaşkınlığı ve aidiyeti ile var olacaktı. Belting kitabında: "Okurlardan Latince bilmelerini talep etmekten vazgeçerek halk dilini seçen İtalyan edebiyatı gibi, resim sanatı da didaktik tavrını bir kenara bırakıp halka gündelik yaşam algısını aşıladı"⁷⁸ diyerek Rönesans resminin gotik resimden ayrılan en önemli noktasını belirtir. Nitekim buradan anlaşılan aynı zamanda, resim sanatının bir ideolojik dünya görüşüne iktidarlık tutumu ile nasıl aracı olabileceği konusudur.

Kilisenin bakış açısına göre imgelerin üçlü bir amacı vardır. Bunlar; basit insanları eğitmek, her gün göz önünde bulunduğundan ötürü dirilişin gizemi ve azizlerin örneklerinin bellekte daha canlı kalmasını sağlamak ve son olarak dinsel duyguları harekete geçirmek.⁷⁹ Dolayısıyla aşkın olan dini inanışın iki boyutlu düzlemde en inandırıcı şekliyle resmedilmesi, din adına yapılan büyük hizmetlerden belki de en önemlisiydi. Sonuç olarak, bilimsel yeniliklerin sıralandığı ve sanat, edebiyat alanında odağın insan olduğu Rönesans devrinin inşa ettiği dünya görüşü ve oluşturduğu kanonlar bu sefer dönemin el verdiği şartlar dahilinde bir gelişim göstermiştir.

Bir taraftan Rönesans sanatının temellerini oluşturan bu kanonların oluşumundan itibaren muhatap alınan izleyici kitlesi bütün insanları kapsamamaktadır. Nitekim sanat belli kesimlerin elinde iş görmeye çoktan başlamıştır. Dine hizmet etmenin yanında yeni oluşan burjuva sınıfının eli altında, din adamları ressam, zenginler grubu oluşmuştur. Zira resimlerin ve ressamların öncelikle dinsel görevi vardır. Tanrı mevcudiyeti keskin

⁷⁷ A.g.e., s.137.

⁷⁸ A.g.e., s.143.

⁷⁹ Baxandall, s.69.

izgileriyle hala varlığını korumaktadır, dinsel açıdan değişen şey yalnızca tanrı merkezli olmayan dünya görüşüdür. Perspektif, tanrısal gözün en anlamlı temsili olarak ressamlar aracılığıyla, kilise için yapılan göz alıcı eserlerin en büyük araçlarından birisidir. Ve Rönesans halkı için dini görevini yerine getirmek durumundadır.

Heykel alanında, Rönesans'ın bu dünya görüşünün önemli bir belirimi olarak Donatello'nun Davud heykelinde, ideal olanın ölçülerinin ve kusursuz olanın yaratılmasının amaçlandığını rahatlıkla görmek mümkündür.

Resim 17: Donatello, Davut, 1430, Museo Nazionale del Bargello, Floransa



Kaynak: https://www.wga.hu/html_m/d/donatello/1_early/david/2david1.html

Donatello'nun başka bir yapıtı olan *Gattamelata*'da ise, Davud heykelindeki ideal vücut tipinin belirimine benzer bir anlayışla, ideal dünyevi yüce düşüncesinin bir belirimidir. İzleyen kişiye oldukça uzak ve bu uzak mesafenin verdiği ölçüde bir ulaşılmazlık hissi yalnızca maddi değil, ruhani bir büyüklük hissini de amaçlar. Atın ve üzerinde asker

olduğunu, okuma gereği duymadan anlayabileceğimiz figür; gündelik hayattan seçilmiş gerçek bir figür olduğu kadar, gündelik insan yaşamına da aynı ölçüde uzak bir konumdadır. Ve tüm bunların özelinde kamuya açık bir meydana durması, Rönesans'taki diğer her ilke gibi tesadüf değildir.

Resim 18: Donatello, Gattamelata, 1447-1453, San Antonio Kilisesi Meydanı, Padua



Kaynak: <https://www.donatello.net/equestrian-statue-of-gattamelata.jsp>

Rönesans döneminin teknoloji alanında elde ettiği imkanlar sanat ortamını direkt olarak etkileyen önemli faktörlerden birisidir. Örneğin, Gutenberg'le birlikte modern matbaanın icadı bestelerin çoğaltılma hızı kolaylaşmış ve artmış; bunun bir sonucu olarak da besteci-icracı gibi ayrımların sınırı çizilmiştir. Bunun yanı sıra notasyon sisteminin gelişmesi ile bir standarda oturmaya başlayan beste, notaya/besteye bağlı kalarak bir rutine oturtulmuş, performans edilen ve doğaçlamaya alan açan sistem yavaş yavaş yerini bağımlı düzene bırakmaya başlamıştır. Matbaanın gelişimi demek, el yazmaları şeklinde zorluklarla çoğaltılan notaların bundan sonra hataya yer vermeden orijinal olanı aynen korumak ve çoğaltması demektir ki bu teknolojik gelişim müzikte oluşan

kanonik düzenin önde gelen anlayışlarından birisi sayılır. Çünkü hatanın ve değişimin çerçevesi daha net bir biçimde belirlenmiş olup, 'orijinal' yapıt geleneği başlamıştır.

Rönesans'ın teknolojik gelişimlerinin bir diğer etkisi de nota yazımıyla alakalıdır. İçi boş olan notaların artık içi dolmaya ve şimdiki kullandığımız notaların değerini anlamamızı sağlayan çentikler kullanılmaya başlandı. Bu nota yazımının gelişmesiyle sesler arasındaki uzunluk kısalık farkları oransal olarak artık açıkça gösterilmeye başlansa da tek tek notaların birim süresi uzun bir süre saptanamamıştı. Bu birim sürenin saptanması ise 1496 yılında Franchino Gafori'nin semibreve'nin⁸⁰ dinlenmiş bir adamın nabızı değerinde olduğunu söylemesiyle saptanmış oldu.⁸¹

Rönesans döneminde, müziği gotik biçiminden çıkararak yeni üslup anlayışına geçmesine sebep olan önemli isimler vardır. Bunlar arasında kilise müziğine çalgıyı ilk getiren ve Gregor melodilerini özgürce besteleyen⁸² Dunstable vardır. Dufay ise en erken tarihte gelişim gösteren, Fransa-Felemenk sınırında doğmuş bir bestecidir. İtalya'ya geldiği zaman, kendi bölgesindeki gotik esintileri İtalya Rönesans'ına uyarlamamıştır. Müzik, diğer sanat dallarına göre sınırları daha geniş ve etkilenime açık bir alandır. *“Eserlerindeki yapı kuruluşundaki saklamayı İtalya ona öğretmiştir. Tıpkı mimarların destek ve dayanakları gizlemeyi İtalya'dan öğrendikleri gibi, ezgilerinin köşeli çizgilerini yumuşatmayı, aydınlık belirli biçimler kullanmayı, dinlendirici 3'lü ve 6'lı uygulamaları da İtalya'dan öğrenmiştir.”*⁸³

Ortaçağ'da iki seslilik, müziğin temasının dinsel ritüellere bağlı olmasından kaynaklı, her ne kadar çok seslilik olarak adlandırılrsa da bu durum esasında Ortaçağ müziği için bir “çokseslilik” yaratmıyordu. Çünkü iki melodi çizgisinden birisi zaten ilahi ile eş zamanlı ve ana melodi ile ilerlediği için, bilinçli olarak hep aynı histe kalmak durumu söz konusuydu. Üst ezgi yani tek düze devam eden ana ezgi artık Rönesans'a gelindiği zaman hiyerarşik değerini alt ezgiyle paylaşmaya başladı. Kontrpuan olan alt ezgi de artık ana ezgiye katılarak bir çok seslilik elde edilmişti. Bu bozulma ya da esnekleşme

⁸⁰ Semibreve'nin Türkçe karşılığı dört vuruşluk olan birlik notadır.

⁸¹ Ahmet Say, **Müzik Tarihi**, Ankara, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 1997, s.111.

⁸² İlhan Mimaroglu, **Müzik Tarihi**, İstanbul, Varlık Yayınları, 2019, s.30.

⁸³ **A.g.e.**, s.107.

durumu dinsel/tinsel ezgiyi (Contus firmus) geride bırakarak chansonları öne çıkarmış yani ezgisel bir dönüşüm yaşanmıştır.⁸⁴

Rönesans'ın yenilikleri ve oluşturduğu yeni sembolik dil açısından bu dönüşümler önemlidir. Çünkü aslında ortaya atılan, yeni bir oluşum değildir. Geç ortaçağ döneminde kilise babalarının din dışı müziği yeniden düzenleyerek ilahileştirmesi geleneği Rönesans'ta da aynen devam ettiği gibi artık daha açık bir biçimde “yeni” olan müzik biçimlerini geçmişin referansı ile düzenlemeye devam etmişlerdir. Bu yeni biçimlerden birisi oratoryodur. *“Oratoryo, ayin düzeni temsiline bir türevidir, kutsal müziğe eşlik eden dini ya da din dışı metinlerden oluşur. ...16. Yüzyılda oratoryocular cemaatinin kurucusu olan Philippe Neri, halkın gençlerini dini açıdan eğitmek için açık tiyatrolarda İncil'den yola çıkarak müzikal piyesler düzenler, ondan sonra dekor ve kostümlerle onun izinden gidenler buna “rappresentativo” dedikleri bir biçim ve “Oratoryocu ruhuyla” yaptıklarını söylediler ve böylece oratoryo ismi türedi.*⁸⁵ Dolayısıyla dinsel temsiliyeti olan ezgi, Rönesans'ın yerle göğü birleştiren dünya bakışı çerçevesinde artık yeni bir çokseslilik ve anlam doğurmuştur. Rönesans'ın yaşamsal değerlerinin bir sonucu olan bu dönüşüm başka bir açıdan müzik sanatının geniş teknik ve anlam skalasının da bir göstergesidir.

Uyumlu ve uyumsuz seslerin kontrollü kullanımı Rönesans döneminde sağlam temellere oturtuldu.⁸⁶ Sözün ve müziğin ideolojik temeldeki uyumu Rönesans'ın Antik Yunan'dan aldığı bir başka özelliktir. İdeal bir müzik yapıtında söz müziği, müzik ise sözü destekler nitelikte olmalıdır. Bu durumda, besteci müziğini kurgularken metnin ritmik ve müzikal yapısına sadık kalmak durumundaydı.⁸⁷ Hesaplanabilir bir düzen anlayışı ile, tıpkı dönemin ressamı gibi besteciler de matematiksel ve oransal açıdan eserlerini ince ince işliyorlardı.

Böylelikle Rönesans, Pagan geleneğini yeniden düzenleyerek kendi çağına ve şartlarına uyarlamıştır. Antik Yunan'ın uyum, armoni ve düzen anlayışını dinsel bir

⁸⁴ A.g.e., s.108.

⁸⁵ Jacques Attali, **Gürültüden Müziğe**, Çev. Gülüş Gülcügil Türkmen, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, s.60-61.

⁸⁶ İ. Boran, K. Yıldız Şentürk, **Kültürel Tarih Işığında Çok Sesli Batı Müziği**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2010, s.51.

⁸⁷ A.g.e., s.52.

şema etrafında, ancak Ortaçağ'ın aksine bu şemayı yeryüzüne indirerek yeniden ve yeni bir biçim dili yaratmıştır. Kuşkusuz bu dil ve anlayış, Platonik olanın devamı, aynı zamanda Apollon kültünün de bir yansımasıdır. Bu anlayış beraberinde katı bir gelenekselliği dolayısıyla da kuralcılığı getirmiştir.

1.6 Reformasyon-Karşı Reformasyon: Biçim ve İçerik Tartışması

Gombrich'in 'Sanatın Bunalımı' olarak adlandırdığı Maniyerizm, sanat tarihi içinde, Rönesans'ın kalıplaşmış ve değişmez gibi yaşayan kurallarını ilk kez kıran bir hareket olması açısından önemlidir. Maniyerizmle birlikte yüksek Rönesans'ın üslup ve içerik açısından bir nevi zirve noktasına çıkmasının sonunda, biçimin, dönemin sanatçıları tarafından bir tür bireysellik kazanması resim ve heykel sanatında o güne kadar benimsenmiş olan biçimsel öğretilerin değişmesine yol açmıştır.

Rönesans'ın Ortaçağ'dan itibaren sürdürdüğü skolastik görüşün kanonlarını yıkma eylemi bu dönemde Barok üslubu ile pekiştirilmiştir. Esas olarak Martin Luther'in gerçekleştirdiği Protestan reformuna bir savunma olarak, Katolik kilisesinin karşı reform yapmasının bir propagandası olarak ortaya çıkmıştır Barok üslup. Bu döneme kadar bütün güçleri elinde tutan Katolik kilisesine olan güvenin sarsılması, sanat aracılığı ile toparlanmaya çalışılmış ayrıca toplanan Trent konsilinin kararınca da Protestanların kutsal imgelere olan ihtiyacı reddetmesine karşı Katoliklerin kutsal imge gerekliliği kabul edilmiştir. *"...Saptadıkları kurallarla erdemli Hıristiyanlar yetiştirmeyi hedefler, Katolik vizyonunu daha iyi yaymak için Avrupa'da okullar açtıkları gibi vaazlar vermeye başlarlar."*⁸⁸

Batı uygarlığının oluşmasında içinde dinin, yaşamın, sanatın ve hatta insanın duygulanımlarının kurallarının konuşulduğu Trent Konsili kanon oluşumuna en çarpıcı örnek olarak düşünülebilir. Bunun anlaşılabilir sebebi ise günümüzde dahi bazı sanatsal düşüncelerin bu konsilde alınan kararları referans vermesidir. İzleyicide oluşturulmak istenen duygulanım ancak Rönesans'ın katı kurallarını yıkarak mümkündür. İzleyici zaten bilinen bir konuyu hayranlıkla izlemekten öteye geçerek, konuyu içselleştirmelidir.

⁸⁸ Nilüfer Öndin, **Barok Resim ve Heykel Sanatı**, Hayalperest Yayınevi, İstanbul, 2018, s. 16.

Barok resminde sıkça görülen günlük hayattan ve sokaktaki insanlardan oluşan sahneler, daha yakından bir duygulanım oluşturmaları için özellikle seçilmiştir.

Yenilik ve etkinin peşinde olduğu açıkça belli olan maniyerist sanatçının tedirgin ve ateşli girişimleri⁸⁹ hemen önceki üsluba karşıt bir duruştan, aynı zamanda resmin ve heykelin konu-içerik bakımından aynı kalsa bile tarzının başka bir dile referans vermesinden ötürü “Tarzcılık Dönemi” olarak adlandırılmıştır.⁹⁰ İtalyanca’ da tarz ya da üslup anlamına gelen “maniera” teriminden ortaya çıkmış ve tıpkı ismindeki üslup anlamı gibi, Rönesans’ta olmayanı, natürel olanı deformasyona uğratarak, izleyicinin odağını, resmin konusundan alıp biçimsel olana çekerek sanatçının başka bir biçimle ifade etmeye çalıştığını göstermiştir.

Maniyerizm, ondan hemen sonra başlayacak olan Barok üslubun da konu ve üslup bakımından geleneksel sanat kalıplarını kısmen devam ettirmesine rağmen, cesurca bir tavır olarak sanat tarihi içinde farklı bir yer edinir. Bunun sebebi hala dinsel veya mitolojik olan içeriğin yalnızca biçimsel deformasyona uğrayarak ifade edilmesinin de yanı sıra, bazen resme verilen isimlerin de geleneksel konuyu işaret etmediğinden kaynaklanmasıdır. Parmigianino’nun Uzun Boyunlu Meryem ismini verdiği yapıtı gibi, resmin konusu Meryem ve Çocuk İsa olmaya devam etse de hem kompozisyonun geleneksel uyum anlayışından uzak kurgulanması, hem özellikle Meryem ve Çocuk İsa’nın vücut ölçülerinin gerçeği yansıtmaması son olarak da sanatçının resmin geleneksel kurallarını takip etmek yerine resmin düzleminde fazla kıvrık, bükük, yamuk, uzun olarak gösterdiği uzuvları resme verilen isimle vurgulamış olması bu dönemin görsel bir tanımı ve aynı zamanda sanatçının geleneksel üslup ve dinsel konu üzerinde tuhaf bir yerden değişime olan arzusunun bir göstergesidir. Eco bu değişimi “...Bir önceki kuşağın sanat mirasını reddetmenin imkansızlığı ile Rönesans dünyasına yabancılaşmanın arasında sıkışmanın huzursuzluğu, sanatçıları, “klasik” kurallara zorlukla oturtulmuş üslupların içini boşaltmaya itti”⁹¹ şeklinde ifade etmiştir.

Resim 19: Uzun Boyunlu Meryem, Parmigianino, 1534-1540, Uffuzi Galeri, İtalya

⁸⁹Sanatın Öyküsü, s.280.

⁹⁰ A.g.e., s.278.

⁹¹ Güzelliğin Tarihi, s.220.



Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/parmigianino/madonna-with-the-long-neck-1540>

Parmigianino, Michelangelo, Rubens (resimlerde gösterilecek) bu dönemde yaşayan sanatçıların tavırlarından ve ürettiklerinden anlaşılan o ki yaratma içgüdü, dönemin ideolojisi ne olursa olsun sanatçının tam anlamıyla boyun eğmeye gücünün yetmediği bir güçtür. Yerleşik kanonlar içinde sanatçı eylemini bir yere kadar sorgulamamış olsa da Maniyerizmle beraber, kendi biçim anlayışını, örneğin Meryem'in boynunu uzatarak dile getirmiştir. Hem Meryem'in 'tuhaf' şekilde uzayan boynu, Pontormo'nun gerçeği hiç yansıtmayan kumaş detayları (ve Meryem'in ayağı), ya da Tintoretto'nun bitmemiş gibi duran kaba vücutları ve bu sanatçıların zaman zaman önemli figürleri merkezden alarak neredeyse konu dışında atıp, idealizasyondan vazgeçilip konunun etkisini arttırmak için, "deforme" vücutlar ya da yüzler yardımıyla dramatik etkiyi vermeye çalışmışlardır. İdealizasyon kuralına göre biçim içerikle tam olarak uyuşmamaya başlar. Burada sanatçının değişime ve bireyselliğe olan meylinin 'güzeli yıkarak' ifade bulması ise tesadüf değildir. Maniyerizm sanki, Rönesans'ın itaatle uyguladığı doğa taklidini, sanatın kaynağı olarak görmeyi bir kenara bırakmış; sanatın kaynağının doğa değil de sanatın kendisi olduğunu düşünmeye başlamış gibidir.

Maniyerizmin bu ilk atılımlarından sonra Barok üslup, ifade biçimini artık tek tek nesneler ve önemli kabul edilen figürler üzerinden oluşturmak yerine, keskin gölge ışık kontrastı ve yüzlerdeki abartılı ifadeler gibi resme bir bütünlük sağlayacak dinamikler eklemiştir. Maniyerizmin üslupsal değişim bakımından yüksek Rönesans'la Barok arasında bir köprü oluşturması, Barok üslubun kendine özgü kurallarını belirlemiş olmasından ötürü doğru bir tanımlama olmuştur. Maniyerist bir geçiş sonrası Barok, her ne kadar üslup ve de anlayışı değiştiren bir dönem olsa da kendi kanonlarını kurması bakımından aynı geleneği sürdürmektedir. Ancak Barok üslubun temsilden çok ifadeye vurgu yapması, sanat tarihinde özgünlüğe giden yolda büyük bir kapı aralamıştır. Maniyerizmden itibaren baş gösteren kanonların ihlalinin sanata yansımaya en büyük etken oluşturan Kopernik ve Kepler tarafından yeniden düzenlenen ilahi tasavvur, insanın yer aldığı her alanda yeni ve karmaşık bir hareket olarak yansır. Barok dünyanın her ayrıntısı, kozmosun yoğunlaşmış ve genişlemiş görüntüsünü barındırır.⁹²

Rönesansın kusursuz güzelliğinin aksine, Barok, kutsalı neredeyse tanınmayacak derecede doğallaştırmıştır. Barok denildiği zaman ilk akla gelen isim olan Caravaggio'nun Aziz Petrus'un Çarmıha Gerilişi isimli yapıtında, Rönesansın ideolojisi içinde yer alan arka plandan da yüz ifadelerindeki insani olandan uzak, kutsal donuk bakışlardan da eser yoktur. Neredeyse yaşlı evsiz bir zavallı izlenimi veren Aziz Petrus'un yüzündeki acı ifadesi direkt izleyen kişinin duygularına yönelik resmedilmiştir. Burada önemli olan nokta ise, Barok resim, figür seçimi, ifadesi ve sahne tasarımıyla dolaylı dinsel konuyu ve o anı daha yakından içselleştirmeye yaradığı gibi aynı içselleştirme nedeniyle de izleyiciyi dinsel olması gereken duygulanımdan uzaklaştırmasıdır. Çünkü geleneği yıkan ve aynı zamanda sanatçının seçimi olan tüm bu resimsel dinamikler artık tam da resme içkin özelliklerin insana sirayet etmesine sebep olmaktadır. Bu yüzden de Barok dönem yapıtlarında izleyici çoğu zaman işlenen konuyu anlamak için artık yapıtın ismine bakmak zorundadır.

Resim 20: Aziz Petrus'un Çarmıha Gerilişi, Caravaggio, 1601, Santa Maria del Popolo, İtalya

⁹² **Güzelliğin Tarihi**, s.234.



Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/caravaggio/crucifixion-of-saint-peter-1601>

Klasisizmin yüce ve statik anlayışı içinde bakıldığı zaman sanatta soysuzlaşma, sadece biçimsel özellikleri açısından bakıldığı zaman ise Wölflin'in sıraladığı gibi, kapalı formda, belirsiz, kontursüz ve gölgesel olarak biçime dayalı yeniliklerle açıklanabilen Barok üslup, daha geniş bir çerçeveden bakıldığı takdirde devrimsel bir adımı içinde barındırmaktadır. Kilise destekli ama çok anlamlı, insana ve dinsel olana dair ama sanatçı odaklı bir hareketin başlangıcıdır. Biçimin, ifadenin ve konunun verilmiş şeklinin her anlamda değişmesi sadece maddenin verilmiş meselesi olmanın ötesinde bir yerdedir. Bir olguyu ya da olayı, anlık bir görünümle can alıcı bir noktadan göstererek seyirciye sunarken,⁹³ Barok sanatının iletmiş olduğu duygunun içinde, amacının psikolojik olsa da kullanılan araçlar bakımından hala maddeci olduğu anlaşılmaktadır.⁹⁴ Bu durum sanatsal ifade açısından bir tezatlık ya da acayıplığa neden olur. Gerçekçi ama fazla abartılı olan figürler ve hareketler insanda bir takım sınırların aşılmasından doğan

⁹³ Nazan İpşiroğlu-Mazhar İpşiroğlu, **Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi**, İstanbul, Hayalbaz Yayınları, 2010, s.134.

⁹⁴ Herbert Read, **Sanatın Anlamı**, Çev. Nuşin Asgari, İstanbul, Hayalperest Yayınları, 2017, s.60.

heyecan duygusuna neden olur. Aniden duyulan bu heyecanın kaynağının, konforlu olunan bir anlam dünyasından uzaklaşarak hem izleyici hem sanatçı açısından belirsiz, ışıksız ancak açık bir yolun varlığının bilgisine ulaşmış olmak olduğunu söylemek mümkündür.

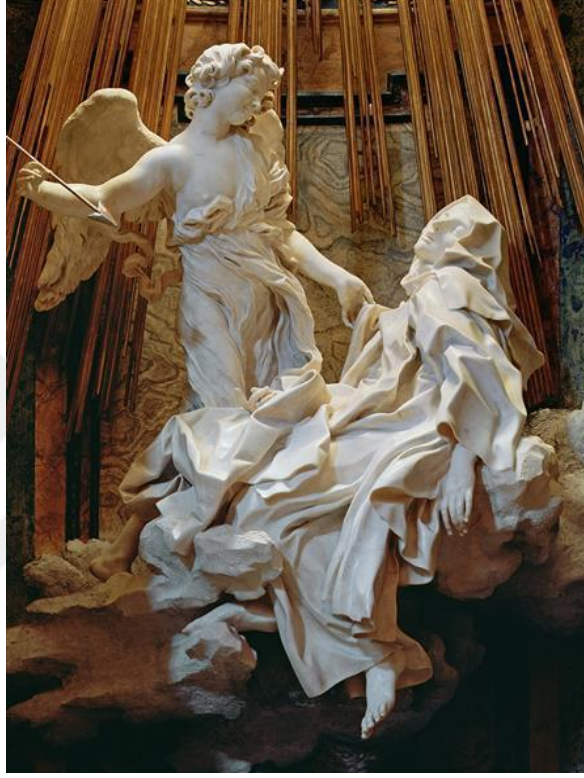
Heykel sanatına verilen önem Barok dönemde daha da vurgulanmıştır zira dünya heykelsidir⁹⁵ ve Barok dönemi içinde Katolik inanca güveni tekrar sağlamak için heykeltıraşlara yüklenen misyonla da insana yönelinmiştir. Dolayısıyla heykel yalnızca teknik bakımdan değil, verdiği mesajla da önemli bir yerde durmaktadır. Bunu yaparken de form ve özü olabildiğince birbirine yakınlaştırma gayesiyle çalışılmıştır. Barok heykelin en önemli özelliği olan dinamizm, malzemenin organik ve plastik şekillendirilmesi ile elde edilir. Rönesansın statik formlarının yerini barokta hareket kazandırılmış devingen kıvrımlar alır. Kıvrım, Barok sanatını en iyi ifade eden terim olmuştur. Kıvrımlarla ilgili Deleuze, kıvrımların sonsuzluğa işaret ettiğini, sonsuzluğun ise iki farklı uca işaret etmesi gibi kıvrımların da iki uca; maddenin kıvrımları ve ruhun kıvrımları olarak işaret ettiğini ifade etmiştir.⁹⁶

Yaşamdaki ikiliklerin Barok üslubunda sanatsal ifadesi yalnızca maddenin hareketi yoluyla var olmuş değildir. Tıpkı Azize Teresa heykelinde olduğu gibi; heykeli bağlamından/konusundan dışarı çıkararak ele aldığımızda bir vecd halinde olan Azize'nin acı ile hazzı aynı anda hissettiği ifadesinde, dünyevi bir hazzın yorumu yapılabilmesi tam olarak Barok bir ifadeye karşılık gelmektedir. Sahnenin tamamına baktığımız zaman, Bernini'nin Azize Teresa'yı bulutların üzerine yerleştirdiğini görürüz. Tepede bir ışık hüzmelerinin plastik olarak da özellikle vurgulanmış olması Apollon'u anımsatmaktadır ancak Teresa'nın acıyla beraber haz ifadesi Apollon'un da vurgulanmasıyla birlikte Dionysos'u akla getirmektedir. Biçimsel düzlemde yapıtların neredeyse hepsinde ikiliklere yer veren ve bunu biçimsel anlamda üslubuna yediren Barok sanat anlayışı bu heykelde Apollon-Dionysos ikiliğini plastik bir jest ve ifadeyle birlikte yorumlamamız için olanak sunmaktadır. İfadesindeki 'aşırılık' ve 'haz' duygusu ile; ideal, Apolloncu biçimin statikliğini aşarak içinde Barok ikiliğini taşır.

⁹⁵ Öndin, **A.g.e.**, s.124.

⁹⁶ Gilles Deleuze, **Kıvrım Leibniz ve Barok**, Çev. Hakan Yücefer, İstanbul, Bağlam Yayınları, 2006, s.7.

Resim 21: Azize Teresa'nin Vecdi, Gian Lorenzo Bernini, 1647-1652, Santa Maria della Vittoria, İtalya



Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/gian-lorenzo-bernini/the-ecstasy-of-st-teresa-1652>

Barok üslubu müzikte de biçim ve içerik arasında oluşan çelişkilerle birlikte ilerlemiştir. Yukarıda da ifade edildiği gibi bu dönemde ifadenin üstünlük kazanması, içeriğin bir adım önüne geçip başka ifade olanakları sunarak konunun birliği ile çelişmesi anlamına gelmiştir. *"Barok müziği, armoni bilimindeki tırmanışı, dizons'ın artışı, melodinin daha da ağırlık kazanışını ve süslemeci anlayışın önemsenmesini yansıtır."*⁹⁷

Barok dönemle birlikte müzik kontrast kavramıyla tanışır. Birbirlerine karşıt melodiler oluşturan çalgılar, hem birbiriyle yarışarcasına soru cevap motifleriyle heyecan uyandırır hem de oluşturulan varyasyonların sınırlarını genişletirler. Bununla beraber müziğe süs, nüsans, şiddet ve hareket girmiş olur. Kontrast kavramını Barok resim sanatında keskin gölge ışık betimlerinden tanıyoruz. Ayrıca Barok mimari denilince akla

⁹⁷ Say, s.174.

ilk gelen, cephe düzenlemesindeki hareket ve süs anlayışıdır. Müzikte kontrastın gösterilme biçimini anlamak için öncelikle Wölfflin'in Rönesans ve Barok üslubu tanımlamasına bakacak olursak; Wölfflin, Barok ve Rönesans dönemini karşılaştırırken, Rönesans form dilinin çizgiye, Barok form dilinin ise koyuluk açıklık lekelerine, ton farklılıklarına dayandığını söyler.⁹⁸

Barok dönemde resim ve heykelde olduğu gibi müzikte de ifade anlam kazanmış, temsil ifadenin yerini almıştı. Müzikte ifadenin anlam kazanması ise çoksesli Rönesans müziğine tepki ile başlamıştır. Öznel olan nesnel olanın yerine geçmeye çalışmaktadır. Müziğin ifade biçimlerinden birisi sözü ön plana çıkartarak olmuştur. İfadenin etkisi dinleyicide keskin duygular oluşturmakla mümkündür. *"İstedikleri, müziğin yoğun yaşanan duyguları iletmesiydi, yaşantıları, tutkuları yansıtmasıydı"*⁹⁹ Barok bestecisi ise bunun en önemli iletişim aracı olan dilin, müzik gibi iletişime geçirerek mümkün kılmayı düşünmüştür. Dil artık müzikle bir olarak hareket etmekte, ifadenin gücünü arttırmaktadır. Bunu yaparken müzik, ritim söze göre şekillenmekte bir nevi sözün buyruğu altına girmektedir. Müzikte opera sanatı bu şekilde başlamış ve Barok dönemin sonuna kadar da doruk noktasına ulaşmıştır.

Besteci, müziği oluşturan motiflerin hangi duyguya karşılık geldiğini ve bu motiflerde dil aracılığıyla duyguların nasıl ifade edileceğini özenle hesaplamaktadır. Hatta bununla ilgili Alman besteci F.W Marpurg 1762'de yazdığı kitabında duyguların tek tek tanımını yapıyor ve bunların melodi ve armoni bütünlüğü içinde nasıl dile getirilebileceğini açıklıyor: *"... Sevgi, konsonan bir armoninin egemenliğinde, yumuşak, okşayan, kulağa hoş gelen melodiler ve ölçülü hareketlerde verilmeli... Nefret, sevginin karşıtı itici, kaba bir armoni ve oranlı bir melodi olarak da düşünülmeli vb..."*¹⁰⁰

Sanatçının, figürleri ve manzarayı dolayısıyla da konuyu çerçevenin dışına taşıması, gerçekte yanılısama arasındaki sınırı silmesine ve izleyicinin konuya yaklaşmasına sebep olmaktadır.¹⁰¹ Çerçevenin dışına çıkan her şey artık izleyici ile temasa geçer;

⁹⁸ N. M. İpşiroğlu, s.140.

⁹⁹ Nazan İpşiroğlu, **Resimde Müziğin Etkisi: Yeni Bir Alımlama Boyutu**, İstanbul, Hayalperest Yayınevi, 2017, s.25.

¹⁰⁰ A.g.e., s.27.

¹⁰¹ **Sanatın Öyküsü**, s.349.

sanatçı izleyiciyi yapıta/olaya karıştırmış olur. Barok, dünyanın her ayrıntısının kozmosun yoğun ve karmaşık görüntüsünü içinden taşıır; göz hala erişilemeyeceğe doğru uzanır.¹⁰²

1.7 Rokoko ve Neoklasik

18. yüzyıl her şeyden önce bir yenilenme, sil baştan başlama ve büyük ilkelere adım atma dönemi olmuştur. Özgürlük kavramının ağırlığı ve özgürlüğe duyulan ihtiyacın artması, hiyerarşik güç dengelerinin değişmesi ile kendini giderek belli etmiştir. Doğmakta olan sanayi ve yeni siyasi biçimler yeni kulluk değerlerini ve yeni idari sorunları da beraberinde getirir. Dönemin değişen dinamikleri ve dengesi, yeni oluşacak kanonların da kaynağı olur.

Starobinski bu dönem hakkında; eğer güzel sanatlarla uğraşıyorsak “bağımsız bir estetik düşüncenin” oluşumuna bu dönemde tanık olduğumuzu ve güzel sanatlarda bir devrim gerçekleşmemişse bile, aşırılıklara, deneylere, çatışmalara ilk kez bu dönemde büyük adımlar atılmış olduğunu söyler.¹⁰³

Her dönem olduğu gibi bu dönemde de sanatın varlığı iktidarın siyasi gücü tarafından işlenmek görevini yerine getirmekten alıkonulmamıştır. “İnsan, özgür doğmuştur” diye ilan eden dönemin çağdaş yazarlarından Rousseau ve diğer çağdaşları aynı zamanda bireyin bu özgürlüğünün prangaya vurulduğunun da farkındadırlar.¹⁰⁴ İhtiyacı duyulan ise bir mesele haline gelmiş olan düzen talebi ve özgürlük talebinin birbiriyle çelişmediği bir toplumsal sistem bulmaktır. Onlara göre bu meselenin çözümü ise kurulacak ‘toplum sanatı’na düşmektedir.¹⁰⁵

Toplum sanatı, 18. Yüzyılda, iktidarın gücünün bir göstergesi olmaktan ayrı görülemez. Strabonski’nin mutlak bir hükümdarın, hükümdarlığının şahsi damgasını gözü önünde fiiliyata döken yeni daireler düzenlemediği sürece atalarının yuvasında kalamayacağını söylerken kastettiği de oluşan yeni “düzen” kurgusunun geleneğe uygun olarak, belirli

¹⁰² **Güzelliğin Tarihi**, s.234.

¹⁰³ Jean Starobinski, **Özgürlüğün İcadı 1700–1789 ve Aklın Ambлемleri**, Çev. Haldun Bayrı, İstanbul, Metis Yayınları, 2012, s.16.

¹⁰⁴ **Starobinski**, s.21.

¹⁰⁵ **Starobinski**, s.21.

ve seçkin kişilerce eşit olmayan bir ortamda ezici gücün varlığının devam ettirmesidir. Sanat anlamında bu fiiliyat, hükümdarın öncelikle kendisi için inşa ettirdiği gösterişli yapıların kamusal bir eylem olarak görülmesidir. Burada şaşaa yalnızca hükümlanlık göstergesi değil aynı zamanda “duyumsanabilir türlerle maddileşen ve tezahür ettiği biçimlerin dış görünüşünü yenileyebilen bir iktidarın dışavurumudur.”¹⁰⁶ Yapıt hem içerik hem de biçimsel olarak egemen gücün kendini ifade etmesine olanak sağlayan bir konumda yer alır.

18. Yüzyılla birlikte, iktidarlık dengesi değişirken aristokrasi giderek güç kaybetmiş buna karşın orta sınıf gittikçe genişleyen bir üne sahip olmuştur. Sanatın hanedanlara veya kiliseye olan hizmet devri değişmiş, dolayısıyla sanatın alıcısı da aristokrattan, zenginleşen tüccar, orta sınıf insanına geçmiştir. Dönemin şartlarından beslenen ve zenginliğin hazzı ile estetik hazzı birleştiren, yaşamına hız ve heyecan katan orta sınıfın zevki sanat yapıtlarından gözlemlemek mümkündür. Bununla beraber sanatın değişen hamilerinin niyetleri ve arzuları, yapıtlardan ve biçimlerden ayrı düşünülemez olmuştur.¹⁰⁷

Resim 22: Jean-Honore Fragonard, Salıncak, 1770, Wallace Koleksiyonu, Londra

¹⁰⁶ A.g.e., s.24.

¹⁰⁷ A.g.e., s.23.



Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/jean-honore-fragonard/the-swing-1767>

Zenginleştikten sonra yaşamına zarafet ve incelik katmak isteyen burjuvazi ve bu kesimin oluştuğu sanat Rokoko olarak adlandırılır. Rokoko teriminin etimolojik kökeni tam olarak bilinmemekle birlikte, büyük olasılıkla Fransızca 'da “çakıl taşı” anlamına gelen “rocaille” ve Barok kavramının alındığı “barocco” sözcüklerinin birleşimidir.¹⁰⁸ 17. Yüzyıldaki Barok üslubun krallığı ya da soyluluğu işaret eden üslubu, 18. Yüzyıl rokoko tarzında yerini lükse ve somut bir dünyevi zenginliğe bırakmıştır. Starobinski rokokonun anlayışını şu şekilde açıklamıştır:

“... Hiçbir manevi evveliyata gönderme yapmaz... biçim mesaj iletmez, saf harcama olarak tezahür eder; hem bir zayıflık hem de bir aşırılık bulunur onda: Anlam dağılmıştır, ya da ele gelmeyen bir kırıntısı kalmıştır sadece; bütün o duyulara hitap eden çiçeklenmeler de, adeta konfor ve yararlılıktan başka değere özen göstermeyen bir

¹⁰⁸ Özi Huntürk, s.159.

*aklın aksi yöndeki aşırılığını telafi etmek istercesine, bolluğun taşkınlıklarıdır.*¹⁰⁹ Eco ise bu dönemde hem zayıflayan aristokrasi, gücüne bolluk katan burjuvazi ve bunlara bir kenarda *encyclopédie* (ansiklopedi) okuyan daha sorgulayan ve edebi salonlarda tartışan bir aristokratik genç kuşağı ekleyerek Rokoko'yu bu karmaşık toplumsal katmanlar ve sınıflar diyalektiğiyle at başı giden karmaşık bir zevk diyalektiği olarak tanımlar.¹¹⁰

Rokoko tarzı, biçimsel olarak değişkenliği bir düzene sokarak kendi kural ve kaidelerini yapıta yansıtır. 18. Yüzyıla kadar sanatın kanonik anlamını kilise oluştururken, bu yüzyılla beraber artık öznel bir beğeniye hitap etme kaygısı başlamıştır. Sanatın maiyeti giderek el değiştirmiş ve yine üslubun ve biçimin karar mekanizması bunu bir kurala oturtma ve yüceleştirme geleneğini sürdürmekten geri durmamıştır. Örneğin Rokoko'yu meydana getiren unsurlardan birisi olan dolambaçlılık, bir kuram olarak hem gerekli görülmüş hem de eleştirilmiştir. Alphonse Du Fresnoy, Resim Yapma Sanatı'nda bunun kusursuz bir tanımını Latince olarak vermiştir: *“Kısımların çevre çizgileri dalgalar halinde olmalıdır ve aleve, ya da tırmanırken halka kıvrılan yılanı benzemelidir. Bu çevre çizgileri akıcı, iri ve neredeyse elle hissedilir olmalıdır.*¹¹¹

Dönemin ünlü ressamı William Hogarth ise *Güzelliğin Çözümlemesi* adlı kitabında dolambaçlı çizgi kullanımının zarıflığın ve güzelliğin evrensel şartı olduğunu dile getirmiştir.¹¹² Bu dolambaçlılığın verdiği hareket ve karmaşa, insanı baktığı şeyin ötesinde hayale daldırmayı amaçlamaktadır. Kısacası “gözü bir tür ava çıkarmaya muktedir”¹¹³ olan biçimlerin dengeli karmaşıklığı Rokoko'nun yegane amaçlarından birisidir. Bununla beraber Rokoko, tıpkı müzikte Romantik dönemde ön plana çıkan özellik olan virtüözite gibi ressamların da sahip olduğu ve geliştirdiği bir özellik olur. Tuval yüzeyinde dönemin en iyi kumaşının veya işlemesinin en ince detayına kadar verme isteği sanatçının teknik açıdan en üst düzeyde olma arzusunun göstergesidir.

¹⁰⁹ Strobinski, s.33.

¹¹⁰ *Güzelliğin Tarihi*, s.239.

¹¹¹ A.g.e., s.35.

¹¹² A.g.e., s.35.

¹¹³ A.g.e., s.35.

Britanya aristokrasisinin, yabancı sanatçılara daha fazla önem göstermesinden ötürü, piyasada yer edinemeyen Hoghart'ın yaşamını idame ettirmek için basılı kitaplara resimler çizerek bir dönemini geçirmesi, dönemin zevk karmaşasının örneklerinden birisidir. Fakat daha sonra resim sanatının amacı ve dönemin ruhu hakkında düşünmeye koyulan Hoghart, "Halka, erdemin ödülleri ve kötülüğün sonuçlarını anlatan tablolar" yapmaya başladı."¹¹⁴

Resim 23: William Hoghart, The Madhouse ya da Hovardanın Yazgısından: Hovarda Bedlam Tımarhanesinde, 1735, Sir John Müzesi, Londra



Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/william-hogarth/the-madhouse-1735>

Dönemin ahlaki sorunlarını bir tiyatro sahnesi gibi resmeden Hoghart'ın resimlerinde her bir figür ve detay dönemin insanlarını ve gerçek anlayışını yansıtır. Bedlam Akıl Hastanesinde, yerde uzanmış ölmek üzere olduğu anlaşılan hovardanın arkasında birbirinden farklı biçim ve hallerde resmedilmiş akıl hataları resmedilmiş. Öndeki iki figürün halleri ve giyimleri dışında hemen her figürün mekanla olan uyumu, diğer iki 'normal' görünümlüler ile yarattığı kontrast ile dikkat çeker.

¹¹⁴ **Sanatın Öyküsü**, s.364.

Hogarth'ın bir diğ er resmi, daha doğrusu serisi de aynı şekilde hem resimlerine verdiği isimlerle hem de her figür ve nesneyi en anlaşılır biçimde y zeve aktarmasıyla dönemin toplumsal anlayışını incelikle vurgulamıştır. Altı adet resimden oluşan bu seri, evliliğin dahi ticari bir işe dökülmesiyle, adeta bir resimli roman gibi sonunda olacakları sırasıyla gösterme gayesi taşımaktadır. Bu durum aslında Hoghart'ın çok yeni bir şey yapmadığını gösterir, çünkü bu temsiliyet ve halka sanat yapıtı yoluyla ders verme meselesi Ortaçağ'ın da geleneklerinden biriydi. Nitekim 18. Yüzyılda ve devrime ilerleyen süreçte hem sanat, edebiyat hem de kültürel anlamda halka ulaşma kaygıları hız kazanmıştır ancak, Hoghart ortaya koyduğu bu üslupla bir halk sanatçısı olmamıştır. O, geçmişin ustalarını ve o ustaların resimsel etkileme tekniklerini yakından incelemiştir.¹¹⁵

Resim 24: William Hogarth, The Marriage Contract, 1745-1745, National Gallery, Londra



Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/william-hogarth/the-marriage-contract>

Rokoko döneminde kent planlaması, kent planlaması içinde ise heykeller özellikle önemli bir yer edinir. Alanın boş ve serbest olarak kullanılmasınn verdiği bir özgürlükle iç mekanda, merdivenlerde ve park, bahçelerde heykel kullanımı artmıştır. Alegori,

¹¹⁵ **Sanatın  yk s **, s.364.

Rokoko döneminin neredeyse tüm yapıtlarına hakim olan sanatsal ifade olmuştur. Francesco Queirollo'nun *Gerçeği Buluş* isimli Antonio di Sangro'yu temsil eden heykeli sahte inanışları terkederek gerçeğin bulunmasını temsil eder.¹¹⁶ Başka bir heykel çalışması, Spinazzi'nin *Kader* isimli alegorisidir. Heykel tümüyle bol dökümlü kumaşın içinde bilmediğimiz ve tahmin edemediğimiz kaderin yerini tutmaktadır.¹¹⁷

18. yüzyıl müzik alanında bestelerin çeşitli yenilikler içermesine karşın, kuramsal olarak yazılanlar hala müziğin değişmez kanonlarını devam ettirir. Bu yüzyılın ilk yarısı, ikinci yarısının Haydn, Mozart, Beethoven gibi klasik ustalarını hazırlayan bir dönemdir. Bununla beraber geçmiş dönemlerin yöntemleri ile güncelin yeniliklerini birleştirerek gelecek zamana yayılacak olan kalıcı müzik kanonlarının ortaya çıktığı bir dönem olmuştur.¹¹⁸ Müzikte üslupların çoğaldığı bu dönemde çalgısal yenilikleri Vivaldi üstlenirken, Handel İtalyan operaları ve İngiltere'de toplumsal değişimin bir ürünü olan oratoryolarıyla ayrıca bir öneme sahip olmuştur.¹¹⁹ Jean-Philippe Rameau opera ve çalgısal müzik yapıtları dışında kuram ve teori incelemeleri ile bilinmektedir. Sanatın ve toplumsal yapının hızlı bir değişim alanı bulduğu 18. Yüzyılda Rameau yazdığı *Armoni İncelemeleri* kitabında, müziğin, doğaya, geometriye ve fiziğe dayandığı matematiksel bir bilim olduğunu; temel major üçlü aralığın içinde tüm aralıkları ve akorları barındırdığını yazmıştır.¹²⁰ Böylelikle müziğin geleneksel bir kanona oturacak olan temel yapısının diğer sanat dallarına göre daha sağlam olduğunu söylemek mümkündür.

Gelişmiş ve karmaşık anlamlarına gelen galant üslup 18. Yüzyılın ortalarında kullanılmaya başlanan müziğin ifade araçlarından birisi olmuştur. Bu ifade ile müzikte kontrpuan kurallarının özgün olarak ele alınması söz konusudur. Bunların yanı sıra bu dönem, barok üslupta olduğu gibi yeniliklerin arttığı ve fakat bu yeniliklerin de dinsel konuların çerçevesinde kullanılmak için uygulandığı bir çok formları içinde barındırır. Buna en iyi örnek dönemin üretken bestecilerinden J. S. Bach'ın Pasyonları verilebilir. İsa'nın çarmıha gerilişini anlatan Pasyon, Protestan Almanya'da ortaya çıkan bir türdür. Kökeni Ortaçağ'a kadar varan, reçitatif kesitlerin eklenmesi, motet uygulamalarında

¹¹⁶ Huntürk, s.160.

¹¹⁷ A.g.e., s.161.

¹¹⁸ İlhan Mimaroğlu, s.54.

¹¹⁹ Boran-Yıldız Şentürk s.112.

¹²⁰ A.g.e., s.115.

kullanılması gibi yenilikler içerir. Bach'ın kullanımında ise üzerine Almanca metin yazılan bir tür haline gelmiştir.¹²¹ Her ne kadar din dışı besteler de verse Bach'ın eserleri daha çok dini amaç için yazılmıştır. Bach'ın, dini bir amaç için yazılmış olmasına rağmen, bestelerinde müziğin ikili anlamını, geleneksel dini müziğin sınırlarını aşarak rahatlıkla hissettirmesi onu diğer bestecilerden farklı kılar. Bunu özellikle Pasyonlarında görmek mümkündür. Özellikle Kantat ve Passion, reformasyon döneminin getirisi olan iki müzik biçimidir. "Passionlar, Bach'ın en büyük müziğinin bir bölümünü oluşturmalarına karşın, bu müziğin buram buram yaşam tüten ve dünyalı bir aşk, sevinç, acı, korku, trajik umutsuzluk, pastoral huzur ve köylü sevecenliğiyle dolu müziksel imgelemi, oldukça sönük ve yavan olan şiiriyle çelişir."¹²²

Bach'ın besteciliği müziğin kanonik yasaları çerçevesinden ayrıca öneme sahiptir. Bunun sebebi, onun yenilikler peşinde, denenmemiş olanı yazmaya çabalamasından ziyade eski ve bilinen formları, olabilecek en yetkin kıvama getirene kadar çalışıp, matematiksel hatta kusursuz bir şematize içerisinde yazıya alarak sabitlemesinden kaynaklanmaktadır. Bach bu yüzden bir yenilikçi değil, ama bir yerleştirici olmuştur.¹²³ Buna en iyi örnek, Türkçe çevirisi Düzenlenmiş Klavye olan, iki kitap halinde yazdığı içinde fûg ve prelüdlere oluşan eserler bütünüdür. Geleneksel armoni üzerinde yaptığı yeniliklere en iyi örnek bu eserleridir.

Anlam ve anlatım gibi öznel kavramları bestelerinde kullanmaya başlaması dışında Vivaldi'nin teknik olarak getirdiği formlar ve hız yenilik denildiği zaman bahsedilmesi gereken bir isim olmaktadır. İlk keman konçertosunu her ne kadar Torelli yazmış olsa da Vivaldi bu formu tam manasıyla bir dizgeye oturtmayı başaran bestecidir.¹²⁴ Bir başka yenilikçi ve öncü sayılabilecek isim Fransa'dan Couperin'dir. Anlatıcı ve müzik dışı unsurları bestelerinde ilk kez işleyen Couperin ve bestelerine *Aşık Bülbül*, *Ekin Biçenler* gibi isimler veren besteci, daha sonraları Debussy gibi İzlenimci eser verecek olan sanatçıların öncüsü olarak kabul edilmektedir.

¹²¹ A.g.e., s.121.

¹²² Sidney Finkelstein, **Müzik Neyi Anlatır**, Çev. M. Halim Spatar, İstanbul, Kaynak Yayınları, 2000, s.43.

¹²³ Mimaroglu, s.58.

¹²⁴ A.g.e., s.56.

Sonuç olarak, batı dünyasında klasik batı müziği geleneğini oluşturan, klasik olanı statik olarak inşa eden ve buna karar veren sistem, daima bir ideal olanı bulma ve sabit kılma eyleminde olmaya 18. Yüzyılda da devam etmektedir. Müzik sanatı özelinde bu ideal arayış, bestecilerin yapılmış olanın üzerine denemeler yaptığı ve geliştirdiği bir süreç sonrasında oturttukları kurallar ve standardizasyondur. Armoninin/düzenin temelini oluşturan budur. Ancak 20. Yüzyıla gelindiğinde bu süreç, yapılmış olanın üzerinde çalışmaktan vazgeçip, yüzyıllara dayanan batı müziği kanonlarını yıkmayı amaçlayarak yola devam etmiştir.

Dönemin Fransız besteci ve kuramcılarından Rameau, özellikle opera alanında eserler veren ve armonik eşliklerinde operayı, kendisinden bir önceki barok dönemde çok ünlü ve önemli olan opera bestecisi Lully'nin armonik yasalarının da üzerine çıkaran bir besteci olmuştur. Kuramsal olarak, müzikte klasisizmin armonik kurallarını gözden geçiren ve armoni biliminin ilk temel kitabı sayılan *Armoni* isimli kitabında akor çeviri kurallarını sağlamlaştırmış; ortak akor yoluyla üçüncülere dayanarak akor kurma ve baslara dayanarak akor ilerlemelerini gerçekleştirme gibi kuralları herkesten önce belirleyerek kaleme almıştır.¹²⁵

Özgürlük kavramının en hızlı şekilde içselleştirilmeye başlandığı ve Fransız Devriminin gerçekleşeceği bu yüzyılda, kendini her alanda gösteren halk ve orta sınıf zenginleri arasındaki uçurum ve de çatışma, müzik dünyasındaki üretimlerde de bir harekete sebep olmuştur. Kuramsal çalışmaları dışında operalarıyla ünlenen Rameau kral, kraliçe veya zenginleşen orta sınıfın ilgileneceği konularda eserler verirken, o sıralarda Fransa'da da adı duyulmuş olan İtalyan bestecisi Giovanni Battista Pergolesi'nin yazdığı *La serva Padrona (Hizmetçi Metresi)* adlı opera buffa yani komik opera Fransa'da Lully ve Rameau'yu tutan orta sınıf ve klasist zihniyetin İtalyan operasına ve komik operaya savaş açmasına sebep olmuştur. Komik operanın sahneye girmesi de bir yıkım olarak yorumlanabilmektedir. Savaşa *Gerre des bouffons* yani "Palyaçolarla Savaş" adı verilmiştir. Operanın konusunun ve hitap ettiği kesimin yalnızca seçkin orta sınıf ve yönetici sınıf olmayıp, halka ve daha geniş bir kitleye hitap etmesinden ötürü buradaki palyaçodan kasıt halk ya da halktan yana olmayı ifade etmektedir.

¹²⁵ A.g.e., s. 62.

“Rameau’cular ve Lully’ciler, savaşta, aydın çevreyi, sanatın ancak bu yolda çaba gösteren kişiler için olduğu görüşünü savunanları temsil ediyorlardı; karşılarında da Pergolesi, Durante, Jomelli, Da Capua gibi, tembel dinleyici için eğlendirici, hafif operalar yazan İtalyan bestecilerin temsil ettiği bir cephe vardı.”¹²⁶



¹²⁶ **A.g.e.**, s. 63.

İKİNCİ BÖLÜM: MODERNİZM, KANONLARIN İHLALİ VE KANONSUZLUĞA DOĞRU

2.1 Romantizm

“Romantizm, varlıkların olduklarından başka türlü olmadığına, olmayacağına üzülmektir.” - A. Gide

“Çok çirkin, ama yine de enfes!” – Baudelaire, Cins Bir At

Romantizm esas olarak ilk önce Edebiyat akımı olarak ortaya çıkmıştır. Kutsal söz ve kurallarla örtülü bir dilin yerine, lirizmin çevrelediği, sanatçının duygularının ve dramın ön plana çıktığı bir dönemdir. Plastik sanatlar da bu bireysel duyguların ön plana çıkmasından etkilenecek eserler üretir. Romantik dönemde bu yenilikten ötürü, mitolojik öykülerin betimlendiği eserler neredeyse yok denecek kadar az yapılır. Sanatçı artık, olaylara ve dünyaya bakışını kendi duygularının filtresinden geçirerek yapıtında göstermeye başlar.

Felsefesi bakımından Romantizm, idealist felsefenin özneye olan bağlılığının aksine romantik düşüncede nesne, özne ile aynı derecede önem kazanmıştır. Romantizmin nesnesi, klasisizmdeki gibi ölü bir nesne değildir. Özne ve nesne birbirlerini doğurarak daima hareket halinde kalırlar. Romantizm içinde mutlak tanıma ya da tavıra rastlamanın güçlük sebeplerinden birisi de bu hareket ve özne-nesne ilişkisidir. Doğa ve ruh birbiri içinde yer alır. “Tabiat görünen ruh, ruh da görünmeyen tabiattır.”¹²⁷

“Romantizm öncelikle Aydınlanma dönemine bir tepki olarak betimlenir. Aydınlanmanın akli yücelten ve tek güç olarak akli gören tutumu karşısına, romantikler tüm kavramsallaştırmalarımızın, yargılarımızın ve düşünmemizin üstünde yer alan bir güç olarak sezgiyi ve sanatsal duyguyu koymuş; sanatı yaşamın bir tezahürü olarak görmüşlerdir.”¹²⁸ Dilini aydınlanmacı akli eleştirerek oluşturan romantizm, sanatta geleneksel anlatının yitirilmesini aynı zamanda, dönemin düşünürleri olan Toplum

¹²⁷ Melahat Özgü, a.g.e

¹²⁸ Frederick, C. Beiser, **The Romantic Imperative**, Harvard University Press, Cambridge, 2003, s.43.

Sözleşmesi adlı eseri ile J.J. Rousseau, Kapital adlı eseri ve Engels ile yazdığı sanat yazıları ile Karl Marx' a olan alakaları da etkili olmuştur. Çünkü, aynı zamanda Sanayi Devriminin de yaşandığı 19. yüzyılda Aristokrasinin aktif gücünün azalmasıyla birlikte ayakları yere basmaya başlayan burjuvazi, güçlerini elinde tutarak, eşitsiz bir dünya sisteminin gidişatını devam ettirmektedir. Sanat ise bu eşitsizliği, geleneksel anlatıyı hem biçimsel hem içerik açısından değiştirerek ifade etme yoluna, yeni oluşan güç dengesine duyduğu hayal kırıklığını ifade etme yoluna girmiştir. Bu değişim, romantizmin akılcılığa karşı olan duruşu, aydınlanmanın biçimlendirme ideallerini yok ederek olmuştur. Örneğin resmin yüzeyinde, renk kullanımı ve tekil yani tek bir figüre odaklanan anlatı yerine dönemin olayları bütünsel bir açıdan ele alınmıştır. Dramatik etki, resmin içine alınan konu dışında renklerle ve kaotik denilebilecek ifadelerle verilmeye çalışılmıştır. "Aklın tiranlığına ve bu tiranlığın ima ettiği her şeye meydan okuma"¹²⁹ düsturu, geleneksel sanatın mutlak kabul edilen kurallarının sanatçının hür irade ve duygulanımı ile kendine çevirmesi ile yerine getirilmiştir.

Aydınlanma düşüncesinde insanın akıllı bir varlık olmasının öne çıkarılması aynı zamanda genel bir dünya ve insan tasarımı varlığına olan inancı da beraberinde getirir. Bu tasarımda insanların tek tek bireysel özellikleri ve duyguları dışarda bırakılır. Modern bilimin ve bizzatihi Newton yasasının da çevrelediği bu düşünce yapısı aslında insanın doğayla ve tasarımı yapılamaz olanla ilişkisini direkt kesmesinin en temel sebebidir. Romantizm, bu aydınlanmacı tasarımın içinde, insan ruhunun içeride bir yerde sürekli devinerek, çeşitli biçimlerde ve dil yoluyla dışavurumcu bir atağa geçtiği mecradır.

Romantizm resim sanatı hem biçim hem içerik açısından önemli bir kırılmaya işaret eder. Henüz geleneksel kurguyu yerine getirmeye devam etse de resmin yüzeyinde, resme içkin olan şeylerin aşırılıklarını betimler. Baudelaire'nin dediği gibi güzel, güzelden de fazla şaşırtıcı¹³⁰ olan resmin algısı bu durumda kendisini anlatmaktan kaçınarak, daha tanımlanması zor hale gelme sınırında durur. Ancak tanımlanamaz

¹²⁹ Kathleen M. Wheeler, **Romantizm, Pragmatizm ve Dekonstrüksiyon**, Çev. Hüsamettin Arslan, İstanbul, Paradigma Yayınları, s.23.

¹³⁰ Charles Baudelaire, **Paris Sıkıntısı**, Çev. Tahsin Yücel, İstanbul, Türkiye İş Bankası Yayınları, 2020, s.84.

değildir. Çünkü Romantik dönem, henüz sanatçıların resimlerine, içeriğe bağlı isimler verdiği bir dönemdir. Ancak burada yine bir kırılma yaşatma sebebi Romantik sanatçının yapıtında, hem döneminin güncel olaylarını yansıtıyor olması hem de bunu yansıtırken, tamamen kendi duygu, coşku ya da hüznünü referans almasıdır.

Resim 25: Hannibal'ın Kar Fırtınası, W. Turner, 1812, Tate Modern, Londra



Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/william-turner/snow-storm-hannibal-and-his-army-crossing-the-alps>

Romantik düşünceye göre, sanat, mutlak birliği içinde en çok taşıyan ve hakikate dolayısıyla yüceliğe en çok yaklaştıran eylem olarak görülür. Mutlak birlik içinde aşkınlık duygusunu bu aşkınlık duygusu ise bahsedilen yücelik hissini içinde taşır. Bir sanat eseri, örneğin Turner'ın Hannibal'ın Kar Fırtınası isimli tablosunda görüldüğü gibi, bir doğa olayını gösterme biçimiyle insanda coşku veya korku gibi duyguları harekete geçirerek aslında aşkın olana ulaştırmış olur. İçinde barındırdığı çoklu anlam ise, yani hem çarpıcı bir doğa manzarası hem de tamamen bireysel bir yerden, örtük biçimde verilen referansları ile izleyicide yeni düşünme olanakları yaratır. Sanat tarihinde bu önemli bir kırılmadır. Çünkü görünenin doğrudan temsili anlayışı kalkmıştır. Evet hala doğanın taklidinden yola çıkılmaktadır, fakat Turner örneğinde görüldüğü gibi biçimin

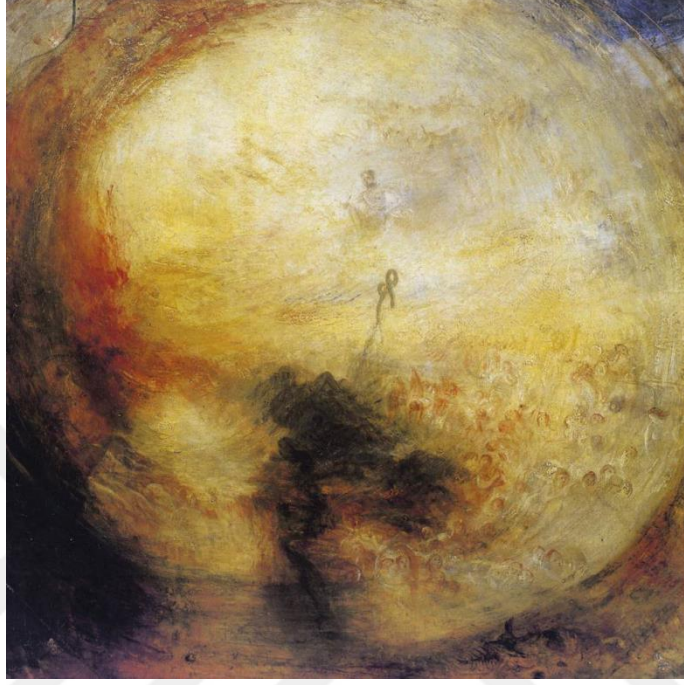
sınırları, duyguyu iletme pahasına olabildiğince genişletilmiş ve doğanın taklidinden yola çıkılmış olsa dahi trajik olanın betimi, içinde tinselliği de barındırmayı başarmıştır.

Bunun yanı sıra Romantizm döneminde daha fazla görülen manzara veya doğa olayları, harabe mimariler, fırtına, coşan deniz, batan gemi vb., betimlemeler, 19. Yüzyılın icat ettiği “Yücelik” anlayışının insanda duygusunu oluşturmak için bir araç niteliği taşır. Çünkü Yücelik kavramı sanat hakkında değil, öncelik doğa hakkında hissedilen bir deneyimle ilgiliydi.¹³¹ Ancak Turner’in bir başka üzerinde durduğu konu Goethe’nin Renk Teorisi olur. Turner, Goethe’nin renk kuramlarını okuduktan sonra yapıtlarında, yalnızca izlenimcileri değil, fizikçileri de ilgilendiren bir görsel algı oluşur. Gerçekliğin ya da gerçeğin ortaya çıkmasının ‘ışıkta yansımaya’ koşut olduğu düşüncesi resimsel olarak ifadesini bulur. Turner’in Goethe ile ilişkisini en kısa şekilde anlamak için, Goethe’nin şu açıklamasına bakmak dahi yeterli olur: *“Kabarık denizin kıyısındaki mor, görüntüde beklendik renklerdenir. Işığın üzerine vurduğu kesimlerde dalgalar kendi yeşil renklerinde gözüktür; güneşli kesimler ise tam zıddı olan mor renktedir. Dalgaların bakış açısına ters istikametteki hareketi bu etkiyi yaratır”*.¹³²

Resim 26: Işık ve renk (Goethe Teorisi): Tufandan sonra Sabah, Turner, 1843, Tate Galeri, Londra

¹³¹ **Güzelliğin Tarihi**, s.296.

¹³² J. W.Goethe, **Renk Öğretisi**, Çev. İlknur Aka, İstanbul, Kırmızı Yayınları, 2013, s.51.



Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/william-turner/the-morning-after-the-deluge>

Bir ismiyle Goethe Teorisi olan Resim 26'da sıcak ve soğuk renklerin birbirini artarda takip ederek dairesel bir hareketlilik oluşturur. Tevrat ve İncil'de yer alan bir hikayeye Nuh Tufanı burada katmanlı boya dokusu ve karanlıktan aydınlığa doğru (soğuktan-sıcığa) hareketlenen çizgisiyle, içinde boyanın kullanma biçiminden ötürü sağladığı belirsizlikle birlikte Goethe'nin renk teorisini de direkt betimleyen bir yapıt olma özelliği gösterir. Tüm bunların yanı sıra Turner'ın iyi bilinen karmaşık kişiliği ile Romantik dönemin bir araya gelerek oluşturduğu öznellik, onun yapıtlarıyla tam bir özdeşlik içerir. Bununla ilgili Ruskin'in: *"Bütün kuralların dışına çıkan Turner, hiçbir sanat ölçüsüyle değerlendirilemez. Kafasındaki dünyanın göklerinde -nesnelerin özünün bulunduğu yerde- azgın bir coşkunun dolaşır; kafasındaki malzemeyi tabiatı onun kadar yakından incelemekle elde eder (Hiçbir sanatçı doğayı onun kadar yakından incelememiştir) sonra da bunları değiştirir, birleştirir ve nereden geldiği pek bilinmeyen güzellikler yaratır veya daha açıkçası, güzelliği doğuran aracı aramaksızın onun ruhunu*

ve özünü yakalar¹³³ açıklaması, 20. Yüzyılın sanatını henüz klasik geleneksel çerçeve içindeki düşünüşünü belirtir nitelikte olduğunu söylemektedir.

Fransız romantik ressamlarından birisi olan Theodore Gericault resmin içeriğinden yola çıkarak bütünsel dramatik etkiyi yakalamada oldukça başarılı olmuştur. Yapıtta son derece trajik ve zamanında yaşanmış olan bir olayı, izleyiciyi de adeta olayın yaşandığı ana şahit edercesine bir hareket ve etki söz konusudur. Resimlerin içeriğinde ideolojik söylemi taşımasının yanı sıra daha ifadeci bir yaklaşımla betimlenmesi romantik resmin önemli detaylarıdır.

Resim 27: Medusanın Salı, Theodora Gericault, 1818-1819, Louvre, Paris



Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/theodore-gericault/the-raft-of-the-medusa-1819>

19. yüzyılda ortaya çıkan işçi sınıfının doğmasıyla birlikte güncel olaylara ve eşit olmayan yaşam koşullarına bakış sanatçıların odağı haline de gelmiştir. Gericault, Medusanın Salında toplumsal ve insani olmayan bir vahşeti en dramatize şekilde betimlemeye gayret etmiştir. Napolyon'un sürgünde olduğu dönemde Fransa'nın kralı XVIII. Louis, ülkenin saygınlığını ve dengesini yeniden oluşturmak adına, İngiltere'nin

¹³³ Akt. **Herbert Read, A.g.e.**, s.102.

bıraktığı Senegal kolonisinin sömürgesini üstlenmek için gemilerle yola çıkar. Kazanın baş göstermesiyle birlikte, kurtulması gereken birkaç 'önemli' bürokrat dışındaki herkes denizin ortasında derme çatma bir salın üstünde ölüme terkedilir.

Ressam bir başka serisi olan Akıl Hastalarının Portrelerinde ise toplum içindeki bireyleri tekil ve bağımsız bir bakış açısıyla birer özne haline getirmiştir. Sanat tarihi içindeki geleneksel batı sanatı kanonunda portre güç ve iktidarın bir simgesi olarak kullanılmıştır. Ancak, siparişi hastanenin müdürünün verdiği portreler bu temsilin altını üstüne getirir. Görünen portreler herhangi bir gücü ya da iktidarı temsil etmediği gibi, toplumda öteki olarak etiketlenen "deli"lerin yüzleridir. Çarpıcı bir ifade gerçekliği ortaya koyması bakımından Gericault, tıpkı Goya ve Delacroix gibi realizm akımının da geleceğini işaret eder gibidir.

Resim 28: Takıntılı Kıskançlıktan Acı Çeken Bir Kadının Portresi, Theodore Gericault, 1822, Güzel Sanatlar Müzesi, Fransa



Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/theodore-gericault/the-madwoman-or-the-obsession-of-envy-1822>

John Evans 18. Yüzyıl sonlarında “Resimlerin Faydası Üzerine” başlıklı yazısında şöyle diyordu: “Geçiciyi temellendirmek -anlık varoluşu daimileştirmek- yolunda sanat dehasının tasarladığı en iyi araç portredir. Ey Resim, mezarda çürüyüp gideni yaşıyorsun!.. Portrecilik faydalıdır. Güzel dersler öğretir. Artık gözlemlenemeyecek olan büyük insanları hatırlatır bizlere.”¹³⁴ Gericault’ın Akıl Hastaları serisindeki ‘anlık varoluşu daimileştirdiği’ yüzler ve kimlikler portre geleneğini kanonunu tersine çevirmiş gibidir. Yaşarken de ölü olmaktan farksız ve yaşamın kıyısında yer alan bu insanların betimlenmiş olması içerik açısından olduğu kadar, seyircide uyandırdığı gerçeklik ürpertisi bakımından da önemlidir. “Portre daima seyircinin gözü önündedir; çünkü görülmeye amadedir.”

Resim 29: Askeri Komutanlığın Sanrılarından Acı Çeken Bir Adamın Portresi, Theodore Gericault, 1822-23, Kunstmuseum Winterthur, İsviçre

¹³⁴ Akt. Richard Leppert, **Sanatta Anlamların Görüntüsü: İmgelerin Toplumsal İşlevi**, Çev. İsmail Türkmen, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2017, s.232.



Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/theodore-gericault/the-insane-1823>

“... Klasisizmin ideali kapalı, kendi içinde bir bütünlüğü olan, dengeli bir uyumdur, romantik ideal kendisini sürekli aşan, uzaklara götüren sonsuz bir arayıştır. ...”¹³⁵
Romantik dönemde heykelin sonsuzluk arayışı kendisini duyguların yoğun ifadesini dondurarak fakat statik donmuşluğu da tamamen kırarak göstermiştir.

Resim 30: Jehan Duseigneur, Orlando Furioso, 1831, Louvre Müzesi, Paris

¹³⁵ Antal Szerb, **Dünya Yazın Tarihi**, Çev. Vural Yıldırım, Ankara, Dost Yayınları, 2008, s.381.



Kaynak: <https://wikioo.org/tr/>

Romantik dönemde heykel odaklı bir geçiş olmamaktadır. Neoklasik dönem sonrasında neredeyse post izlenimcilere kadar, yaklaşık yüz yıla yakın bir süre içinde heykelde çok ciddi bir gelişim görülmemiştir. Resim 26’da heykelin, ifadesini kuvvetlendirmek için girdiği pozisyon ve kıvrımlarla beraber yüz ifadesindeki hem gerçekçi hem de aşırı duygulanım romantizmin tipik örneği olmakla beraber klasik kanonun denge, uyum ve usçuluğunu karşıt bir duruş sergiler.

Bazı tarihçiler romantik dönem müziğini on sekizinci yüzyılın sonunda “toplumsal alandaki devrimlerin müziği etkilemesiyle”¹³⁶ başlatırlar. Bir yanıla ise romantik müziğin başlangıcı, 1770’lerde ortaya çıkan Sturm und Drang (Fırtına ve Gerilim) akımıyla bağlantılı olmuştur.¹³⁷

Romantik dönem müziği, öncelikle kendi içinde bir çeşitleme yoğunluğu yaşayarak klasik çizgisini bozmuştur. Dünyanın değişmekte olan çizgisi, müziğin sınırlarına da sirayet etmiştir ve örneğin Beethoven, Brahms veya Mahler gibi besteciler duygu ve düşüncelerin genişleyen çizgisinden etkilenecek beste yapan sanatçılar olmuşlardır.

¹³⁶ Mimaroglu, s.83.

¹³⁷ Kültürel Tarih Işığında Çok Sesli Batı Müziği, s.168.

Beethoven her ne kadar klasik alt yapılı bir besteci olsa da kendi üslubunu bulma çabası içinde yaptığı çalışmalar ile “beste”nin tanımını neredeyse değiştirmiştir. Klasik bir kalıp olan sonat, kendi başına bir amaç olmaktan çıkarak Beethoven’ın alternatif düşünme kaygısıyla beraber bestecinin düşüncesini geliştiren bir ortama dönüşmüştür.¹³⁸ Bu anlamda Beethoven’ın tam bir devrim dönemi bestecisi olduğu söylenebilir.

Romantik dönemin insan üzerinde bıraktığı etki ve yeniliklerden birisi olan özerk düşünme ve eyleme çabası, müzik alanında Beethoven’ın kendi başına bir müzik piyasası yaratmasını sağlamıştır. Buna sebep olan, orta sınıfın zenginleşerek kapitalist düzeni inşa ettiği siyasi gücünü oluşturmaya çalıştığı bir ortamdır. Beethoven, müzik öğretmenliği ve zenginlere müzik dersi verip, onların konserinde piyano çalarak geçimini sağladığı ilk döneminin ardından, ikinci dönemi diye adlandırılan 1802 ve 1814 yıllarında, artık kendi menajerliğini yapan,¹³⁹ dışarıdan sipariş alan ama bu siparişleri kendi dilediği gibi yazan bir besteci olmuştur. “Başlıca gelirini müziğin yayım ve satışından, halka açık konserlerden sağlamıştır.”¹⁴⁰

Bu dönemin önde gelen formlarından birisi senfonidir. Çünkü senfoni, kanonik müzik geleneğinde amaca yönelik eylemi içinde barındırmayan ya da bestecinin istediği gibi “oyun” oynamasına olanak sağlayan kısmen de olsa özgürlük alanı yaratıyordu. “1770 ve 1900 yılları arasında birkaç önemli istisna hariç, senfoni yazarken hemen her bestecinin yaptığı şey, ezgileri parçalara ayırıp üzerinde oynamalar yapmak, bir enstrümandan ötekine aktarmak, yeni renkler peşinde farklı bir perdeye geçmek gibi şeylerden ibaretti.”¹⁴¹

Bir müzik yapıtının çeşitlemeler yoluyla çalınması klasik sanat anlayışının keskin çizgilerine karşıt bir durumdur, dolayısıyla bu keskinliğin bozulması da daha yoğun mod değişikliklerini beraberinde getirir. Bununla beraber sanatçı kavramının müzik alanında da öznelliğini tamamen ilan etmesinin bir getirisi olarak virtüözite kavramı yaygınlaşır.

¹³⁸ **Mimaroğlu**, s.84.

¹³⁹ **Finkelstein**, s.54.

¹⁴⁰ **A.g.e.**, s.54.

¹⁴¹ Howard Goodall, **Müziğin Öyküsü**, Çev. Sevi Sarıışık Tokalaç, Emrah Tokalaç, İstanbul, Pegasus Yayınları, 2018, s.147.

Elbette bunun sebebi, romantik dönemin ayırt edici özelliği olarak besteci ya da icracının kendisini, çalgısı üzerinde daha fazla ifade etme alanı ve ortamı bulmasından kaynaklandı. Buna bağlı olarak ise orkestralarda çalgı çeşitliliği artarak, müziksel ifade biçimi daha karmaşık ama daha duygulara yönelik bir gaye taşımaya başladı.

Klasik batı müziği armonisinin sıkı sıkıya bağlı olduğu tonalite, romantik müzikte yine merkezi tonal yapıyı bırakmadan ama alterasyonla sık sık ton değişimi yaparak, bütünsellik ve çekici kuvvetten uzaklaşma eğilimi gösterir. Bestecinin, duygularını ilk kez bu kadar doğrudan iletme özgürlüğünü yaşamasının bir getirisi olarak melodiye verilen ağırlık fazlasıyla artmıştır. Melodik çizgiyi belirleyen eski kurallar bir kenara atılarak tıpkı resim sanatında iletilmek istenen coşku, heyecan ya da ürperti gibi duyguların tuvalde, sınırlarla, boyutla veya renkle oynayarak verilmeye çalışıldığı gibi, romantik dönemin ağırlık verdiği melodi, tema içinde ses aralıklarının daraltılması, kromatik çizginin daha fazla yinelenmesi¹⁴² gibi daha önce karşılaşılmayan bir öznellik verilmiştir. Klasisizmin iki kutupluluğunu dağıtan romantik düşüncenin müzikte melodik yapıya sirayetidir.

Duyguların müzikal anlamda yoğun ifadesi romantik müzikte biçimin önüne geçer. Romantik dönemin önemli bestecilerinden birisi olan Schumann 1834'te yazmış olduğu Baron von Fricke'nin bir teması üzerine yazdığı Etudes Symphoniques'in başlığının altına "çeşitleme biçiminde" diye not düşer.¹⁴³ Beste üzerinde çeşitleme yapmak ya da bunun gereğini duymak ifade edilmek istenen duyguların var olan biçim ve kuralları aştığı anlamına gelir. Sonuç olarak bunun için son derece romantik bir eylem gerektirmektedir. Bir başka örnek olan Liszt'in si minör sonatında da sonat biçimi geleneksel yapısını bir kenara bırakarak; yarım saat kesintisiz devam eden üç ana temanın değişimleriyle bir bütünsellik oluşturur.¹⁴⁴ Bu sonsuza giden ve içinde çok anlamlılığı barındıran aynı zamanda klasik anlayışın bütünselliğini kıran temalar, romantik resimde çizgi ve renklerin klasik anlamları yok ederek, asıl anlam düzenini ortadan kaldırmasıyla paralel bir ifade göstermektedir. Bu durumda sanat yapıtında

¹⁴² A.g.e., s.340.

¹⁴³ Demet Akkılıç, "Resimde ve Müzikte Romantizm Örneği", Hacettepe Üniversitesi, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 1996.

¹⁴⁴ A.g.e.

kendini dile getiren ifadelendirme biçiminin, dönüşen dünyanın zihinsel yapısıyla kabuğunu kırdığını söylemek mümkün olmaktadır. Romantizm bu kırılmanın içsel kaynağının bir tezahürü olması bakımından önemlidir. Romantik eylemin içinde insanın trajik doğumunun ve ölüm hakikatinin tohumları gizlidir.

Kanonik akademi geleneğinin içerik bakımından tam anlamıyla ters yüz olması Realizmle gerçekleşmiştir demek yanlış olmaz. Büyüyen işçi sınıfının da artan etkisi ile gündelik yaşamın eşitsizliği resmin ana konularından biri olmuştur ve Realist sanatçılar aristokrasiye hizmet etmemiştir. Aynı zamanda Romantik akımın coşkuyla dile getirilen “yapaylığı” da Realist sanatçılar tarafından eleştirilmiştir. Klasik geleneğin hiyerarşik kimlik tercihinde üst basamaklarda yer alan burjuvazinin yerini sanat yapıtında işçi sınıfı ve gündelik yaşam almıştır. Özetle, müzik alanında Beethoven örneğinde de olduğu gibi plastik sanatlarda da sanatın varlık sebebi artık üst sınıfın ve patronun tekelinden çıkmış, sanatçı kendisine özerk bir alan yaratmaya başlamıştır.

Resim 31: Ornans'ta Cenaze, Gustave Courbet, 1849-1850, Orsay Müzesi, Paris



Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/gustave-courbet/a-burial-at-ornans-1850-1>

“Bana bir melek gösterin size resmini yapayım.” Sözüyle Courbet, Realist akımın dinamiklerini tam olarak yansıttığı Ornans'ta Cenaze adlı yapıtı ile gündelik hayatta yeri olmayan hiçbir şeyi resme almayarak bu sözünü betimlemiştir. Realizm için önemli bir tablo olan Ornansta Cenaze, çok büyük olan boyutuna rağmen, ressamın amcasına

yani soylu yceliēe ait olmayan birisine ait cenaze töreninden bir kesit sunar. Daha sonra realizmin baş yapıtı kabul edilecek olan bu resimle ilgili Courbet şu sözleri söyler: “Böylesine bir cenaze töreni, Bay Ingres’ın ve Bay Delacroix’nın rejisrlēēinde, tamamıyla opera dekorları ile süslenmiş Jül Sezar ya da Pompe’nin cenaze töreni deēildir. Sadece ve sadece Ornans’ta bir cenaze törenidir. O kadar. Sadece görmeniz gerekeni görürsünüz”¹⁴⁵

Ressam, bütün figürleri resmin düzlemine eēit daēıtması bir yana, neredeyse resmin merkezine mezar kazıcıyı, yani bir iřēiyi koymuştur. Büyük boyutlu olmasıyla bir karşıtlık oluşturan önemli bir detay olarak figürler hiēbir idealizasyon ya da kahramanlaştırma olmadan, fotoēraf çekmiřēesine natüralist betimlenmiştir. Cenaze töreninde her bir figür aynı zamanda ressamın yakın ēevresi veya tanıdıēı kişilerden oluşur. Klasik resim geleneēinde cenaze töreni kurtuluşa dair bir mesaj vermenin en önemli araēlarından biri iken burada herhangi bir kalabalıēa sahne olur.

Bir kahraman figürün ve kurtuluşu iēeren işaretin yokluēunun yerini güncel yaşamın iēinde yer alan yaşlı ve genēlerin hüzünlü ve bir o kadar da gerēek yüz ifadeleri alır. Dünyada en gerēek haliyle yer almayan hiēbir şeyin resmin iēinde de yer almaması gerektiēini düşünür ve sadece başı boş dolaşma ihtimali olabilecek, herhangi bir temsiliyeti olmayan sokak kpeēini de resme yerleştirir. “... Bir cenaze merasimi, cenaze merasimidir. Başka da bir şey deēildir. Bununla beraber, fazladan bir şey yok. Bir cenaze merasimi, hiēbir yere varmayan yollarda kaybolmuş, saēma sapan teorilerle şaşırmış, resmi rezil eden, bütün beceriksizlerin, bütün sahne sanatēılarının, Akademizmin, Romantizmin cenaze merasimi.”¹⁴⁶

Resimde Realizm’in, ideal olanı deēil, dünyada deneyimin kendisini yansıttıēı bir başka yapıta rnek Jean Franēois Millet’in Akşam Duası adlı tablosudur. Tabloda tarlada ēalıřan iki iřēinin işlerine ara vererek akşam duası iēin durdukları görülür. Kilise, iřēilerden epey uzakta kalmıştır ve kendisi de bir dönemini tarlada iřēi olarak ēalıřarak geēiren bir ressam olan Millet’in, iřēilerin dua iēin kısa bir zaman yarattıkları bu anı resmetmesi, dönemin sosyalist perspektiften bir bakışının temsili olmuştur.

¹⁴⁵ Jules Baillods, **Courbet Yaşıyor**, ēev. Yalēın Karayaēız, İstanbul, Chiviyazıları Yayınları, 2008, s.19.

¹⁴⁶ **A.g.e.**, s.35.

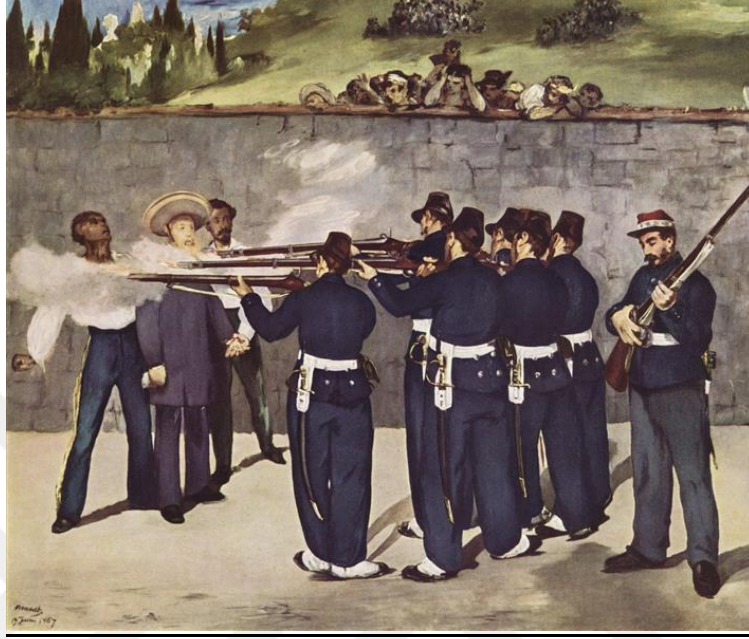
Resim 32: Akşam Duası, Jean François Millet, 1857-1859, Orsay Müzesi, Paris



Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/jean-francois-millet/the-angelus-1859>

Bir başka yaşanmış olay olan Maximilian'ın İnfazı da Manet tarafından 1868 yılında resmedilir. İmparator Maximilian, üç sene boyunca Meksika'yı yönetirken III. Napolyon, Cumhuriyetçiler'in de baskısı altında, açısından kriz yaşayan bu bölgede Maximillian'a olan sözünü tutmayarak ordusunu çekmiştir. Yine de yurdunu terk etmek istemeyen imparator Cumhuriyetçiler tarafından alıkonulmuş ve sonrasında iki arkadaşıyla birlikte kurşuna dizilmiştir.

Resim 33: Meksika İmparatoru Maximilian'ın İnfazı, Edouard Manet, 1868, Mannheim Müzesi



Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/edouard-manet/the-execution-of-the-emperor-maximilian-of-mexico-1868>

Plastik sanatlarda Realizmin yaşadığı dönemde müzik, resmin aksine gerçeklikten uzaklaşma eğilimi göstermiştir ve Romantizm akımı içinde eserler üretmeye devam eder. Bu bağlamda plastik sanatlar ve müzik akımları birbiriyle çok fazla paralellik göstermezler. Napolyon'un 1852 yılında imparatorluğunu ilan ettiği, işçi ayaklanmalarının ve kurşunlanmalarının yaşandığı bu dönem, burjuva müziğindeki ana akım olan demokratik özlemlerini bir kenara bırakıp, kendini gericiliğin hizmetine sunmuştur.¹⁴⁷ Müziğin gerçeği yansıtması sorunsalı uzun ve sonu gelmeyen bir tartışmayı başlatmıştır. Dolayısıyla da beraberinde, müzik neyi, nasıl anlatır? gibi sorular sordurmuştur. Bunun dışında müziğin form ve içeriklerine dair yapılan, senfoni mi daha büyüktür yoksa opera mı? Müzik sözlü ve programlı mı olmalıdır? Yoksa sözsüz ve salt enstrümanla mı? Müzik bestesi içinde folk esintiler barındırmalı mıdır? Yoksa folk etkilerden arındırılmalı mıdır? Gibi sorularla aslında yaşanan siyasi çalkantıların getirdiği tedirginliğin bir yansıması müzikte yaşanıyordu.

¹⁴⁷ Finkelstein, s.78.

*“Müzik tarihinde Romantik dönem 1814-1914 arasındaki, Beethoven’in son dönem yapıtlarından Rossini’nin operalarına, Schubert’in liedlerinden Schönberg’e kadar uzanan, dönemi temsil eder. Viyana Klasikleri ile Modernizm’e geçiş arasındaki bu süreç, özellikle siyasal tarihteki önemli ayrımlarla rastlantı gösterir.”*¹⁴⁸ Dönemin Almanya’sında gelişmekte olan ulusalcılık fikrinin de yayılmasıyla beraber, halk müziklerinin veya en azından tınılarının kullanılması ulusalcılık anlayışıyla paralellik gösterir. Bu noktada hem duyguların ön plana çıkarak müzikte besteleme ve duygulanımın sınırları ile oynamak hem de ulusalcılık düşüncesiyle halk müziğine yönelmek gibi zıt anlayışları içinde barındırması açısından da ilginç bir dönem olmuştur. Uluslaşma süreci ise bestecide bir heyecan yaratmaya başlamıştır.

Müziğin oluşumundaki bu zıtlık, Romantizm’e özgü bir tavırla tek bir yapıt içinde de kendini gösterebilir. Örneğin, Schubert’in “Değirmenci Kız” veya “Kış Gezintisi” adlı yapıtlarında, hayal kırıklığına uğramış, oldukça trajik bir figürün bireysel hikayesini görmek Romantizm anlayışı içinde yeterli olmaz. Bu duygular aynı zamanda Schubert’in hem kendisinin hem de Avusturya halkının içinde bulunduğu huzursuzluğun bir gösterimi olur.¹⁴⁹ Chopin’in müzikleri de Romantik dönemin bu ikiliğini içinde barındırır. Chopin, bestelerinde kullandığı Mazurka, Polonez gibi dans formları ile anayurdu Polonya’ya olan bağlılığını daima vurgular. Hatta Finkelstein için Chopin’in diğer tüm yapıtlarına da, noktürn, ballad veya konçertoları, bu anayurt sevgisi tamamıyla sinmiştir.¹⁵⁰

Bir yanda icrada virtüozlük anlayışı oturmuş diğer yanda gelişen burjuvazinin etkisiyle Housmusik (Ev Müziği) ortamları çoğalmıştır. Hausmusik bir bakıma Paris’te yaşan büyük burjuva ailelerinin Slaon Müziği’ne öykünen daha küçük yerlerdeki bölgesel burjuvaların talepleri ile oluşan bir kültürdür. Çalgıda virtüozlük, Schubert, Schumann, Chopin, Lizst gibi isimlerin ayrıca oluşturdukları yeniliklerle dönemin müziğini şekillendirmiştir. Virtüozite bir bakıma bireyin kutsanması anlamı da taşımaktadır. Burada idealist bir anlam da yer alır. Kilise ve Fransız Devrimi ile hesaplaşan toplum, gericileştikçe idealizmle yeniden buluşmaktadır. Virtüozite yeni bir Tanrısal görüntü olur.

¹⁴⁸ **Kültürel Tarih Işığında Çoksesli Batı Müziği**, s.169.

¹⁴⁹ **Finkelstein**, s.68.

¹⁵⁰ **A.g.e.**, s.69.

Bununla beraber gelen ve bestecilikten ayrılan “icracı” kavramı ise bestecinin, konser icracılığı yükünü ortadan kaldırmış ve fakat piyasada daha etkin rol alarak besteciye bir adım geride bırakmıştır. Yine buna bağlı olarak ortaya çıkan bir diğer yeni, Finkelstein’in deyişiyle “kılık değiştirmiş doğaçlama”dır.¹⁵¹ Bu durumu Chopin’in eserleri üzerinden şöyle açıklar Finkelstein: *“İcracının, Chopin’in ve öbür bestecilerin müziğinin, duygularına uygun düşen lastik bir şerit gibi uzatılıp kısaltıldığı “yorum”lardan oluşan bir doğaçlama geliştirdi.”*¹⁵²

Müzikal anlamda Romantik betimleme, aniden parlayan tutkuların, bir anda yükselen ve bir anda yeniden sönen tını ve nüans çıkışları karşılık gelir. Bu yüzyılın ikinci yarısında döneme getirdiği yeniliklerle damga vuran Liszt’in eserleri dinleyen insanların da duygularını çalkantıya uğratan eserler vermiştir. *“Liszt’in armonileriyle uyandırdığı huzursuzluk hissi, gösterişli aranjmanları, sansasyon peşinde koşan halkı heyecanlandırıp ürpertiordu.”*¹⁵³ Liszt’in Romantik dönem için diğer önemli yeniliği, geliştirdiği Senfonik şiir türüdür. Liszt bu türü, Beethoven’in geliştirdiği sonat biçimindeki pastoral senfoni mantığıyla oluşturmuş olsa da ondan önemli bir açıdan farklıdır. Beethoven, manzaraların görsel etkisinden ziyade, onda hissettirdiği duygularla ilgileniyordu, fakat Liszt senfonik şiiri ile konu aldığı görselleri ve hikayeleri müzikle canlandırmaya çalışıyordu.¹⁵⁴ *“Liszt, müziğin kırk dakika kadar bir süre ilgiyle dinlenecek soyut bir varlık olduğu düşüncesinden uzaklaşıp, orkestral müziği, müzik dışı bir şeyin ifadesi olarak görmeye doğru gidiyordu.”*¹⁵⁵

Besteci bu düşünceyle elbette elinin altındaki malzemeyi, notaları ve mevcut düzen olan armonik yapıyı amacına yönelik bir biçimde düşünerek ilerlemek durumunda kalır. Buna en iyi örneğin Liszt olma sebebi de yapıtlarında oluşturduğu duygulanımın arkasında teknik olarak kanonik yapı üzerinde henüz tam olmasa da bir hesaplasmaya giriştiğinin belirimidir. *“1855 yılında bestelediği Faust senfonisi tamamen artırılmış akorlar üzerine kurulu, kaygılı bir açılış temasıyla başlar, hemen sonrasında bunu şeytani azabı betimlemek üzere çok yüksek sesle çalınan ve tokat gibi patlayan eksiltilmiş akor dizileri*

¹⁵¹ A.g.e., s.71.

¹⁵² A.g.e., s.71.

¹⁵³ Müziğin Öyküsü, s.190.

¹⁵⁴ A.g.e., s.193.

¹⁵⁵ A.g.e., s.193.

izler.¹⁵⁶ Duygular ve gösterilmek istenen şeyler bireyselleştikçe mevcut düzeni karşına almak, yani sınırları aşmaya çalışmak sanatın su götürmez gerçekliklerinden birisidir.

Wagner'in müziğinin önemi, henüz 20. yüzyıldan önce geleneksel batı müziğinin armonik yapısının yapı taşlarından olan basit üçlü akoru alarak, eksiltimiş ve artırılmış bir biçim yaratması olmuştur. Yarattığı bu eksik veya artık akorlar müziğin dinginliğini ve uyumunu bozan hamlelerdir fakat yukarda da değinildiği gibi Wagner müzikteki bu karanlık ve çarpışan duyguları Liszt'in müziğinden esinlenmiştir demek yanlış olmayacaktır. Ancak bu "dengeyi bozan, gerginlik yaratan" akorlarla Wagner o kadar çok iştiğal olmuştur ki, *Tristan und Isolde* adlı operasından ötürü bu akor "Tristan Akoru" diye anılmaya başlamıştır. Bu özelliği ile Wagner müzikte modernliğin başlangıcının habercisi sayılır. Adorno'ya göre Wagner'in çağdaşları arasından sıyrılarak modernliği öncüleme sebebini yalnızca, uyumsuzluk ve kromatizm gibi başvurduğu araçlarda araçlarda aramak eksik bir yorumla sonuçlanır. Wagner yalnızca biçim değil, içerik olarak da kendi çağdaşlarından daha ilerde yapıtlar sunmuştur. *"Wagner, felsefe terminolojisiyle, müzikal nominalizmin ilk tutarlı örneğini vermiştir: tekil eserin ve tekil eser içinde somut, biçim verilmiş bir şeklin (Gestalt) her tür şema, dışardan dayatılmış her tür form karşısındaki üstün gücünü öne sürdüğü ilk eserdir."*¹⁵⁷

Wagner 19. yüzyıl için, yalnızca müzik değil felsefe, edebiyat ve siyasi bakımından da çok etkili olmuş önemli bir bestecidir. Almanya milliyetçiliği ve Yahudi düşmanlığını açıkça ifade eden Wagner, İtalya ve Fransa'nın hegemonyası altında olan opera sanatını ve operanın içerdiği türler olan; ariyalar, korolar, düetler ve betimleyici şarkılar gibi türleri İtalyan üslubundaki gibi keskin çizgilerle ayırmak yerine hepsinin bir akış içinde ilerlediği, türlerin sınırlarının kestirilemediği, birbirine karışmış yani bütüncül bir sanat olarak ifade ettiği, aynı zamanda siyasi açıdan eşsiz bir Alman opera tarzı oluşturmak arzusu içindeydi. Bütüncül Sanat olarak çevrilen *"Gesamkunstwerk"* yapıtını ortaya atarak sanatların topyekün birleşiminden söz etmektedir. *Yüzük* isimli operası için inşa ettirdiği salonda, kurguladığı sanatını göstermek için orkestra çukuru yaptırmak yerine, orkestrayı sahnenin altına almak böylelikle sesin dağılımına müdahalede

¹⁵⁶ A.g.e., s.209.

¹⁵⁷ Müzik Yazıları, s.258.

bulunmak, ışıklarla oynamak veya sahnede perspektifle optik oyunlar gibi bazı ilklere imza attı.

19. yüzyılın son çeyreği müzikte Post-Romantizm olarak adlandırılır. Ve Mahler Strauss gibi besteciler önemli yeni adımlar atar. Özellikle Mahler, Wagner'in takipçisi olarak Alman geleneğini sürdürerek, senfonilerinde program geleneğini devam ettirir.

2.2 Söz Öldü Yaşasın Biçim: İzlenimcilikten Dışavurumculuğa

19. Yüzyılın sonlarına gelindiği zaman gelişen teknolojinin de etkisiyle beraber sanatçının yapıtı geleneksel bir düzenin odağı olmaktan kopmaya başlar. Fotoğraf makinasının icadıyla resmin üstlendiği görevin özellikle nicelik bakımından zayıflama tehlikesi bir yandan, boyanın tüp şeklinde işleve girmesi ve hazır tuvalerin çoğalmasıyla beraber, sanatçı artık doğanın bizzat gözlemine kendini vermeye başlamıştır.

İzlenimcilik, doğanın başka bir anlamda taklidinin mümkün olduğu sanat yapıtlarının tıpkı doğa gibi bir varoluşa sahip olduğu düşüncesinin bir habercisidir. Ancak bunun yanında belki daha da önemlisi, sanatçıya ait bakışın biçimsel olarak özerkleştiği, dolayısıyla sanatçı gözünün artık yalnızca içeriği değil biçimi de yönlendirdiği bir dönem başlamıştır. Bu özelliği ile ilk kez dışarı çıkarak resim yapmaya başlayan Barbizon Okulunun da öncüsüdür. Taşınabilir malzemenin sağladığı kolaylıkla atölyenin dışarısına çıkan sanatçı, doğanın içinde ama detaylara yer vermeden izlenimlerini tuvale aktararak resmin gerçekliğini sorgulamıştır. Tuvale yansıyan gün ışığının belirli saatlerde sanatçının seçtiği bir yer, manzara içinde bir olay ya da salt manzaranın kendisi üzerinde yansıyan ve değişen optik gerçeklik olmuştur.

Kanonik anlatımın içerikle beraber özellikle biçimsel olarak kırılması açısından izlenimcilik, Modernizmin erken bir örneği olarak düşünülür. Resmin temsil alanı artık ölçülebilir ve kutsal anlam gibi kanonik sınırlarını aşarak, kendi sınırlarını belirlemeye başlayacaktır. "Geçmişin, mitolojinin ya da öteki dünyanın çağrıştırılmasından yavaş yavaş vazgeçtiler ve modern hayatın en değişik görünüşleriyle tasvirine öncelik vermeye başladılar."¹⁵⁸ Paul Cezanne modern resmin başlangıcını temsil eden isim

¹⁵⁸ Marina Ferretti Bocquillon, **Empresyonizm**, Çev. Gökçe Tuncer, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 2005, s.9.

olarak önemli bir yerde durur. Çünkü Cezanne imgenin algılanma biçiminde bir kırılmanın başlangıcına sebep olur. İmge Cezanne’de, nesnenin katı bir cisim olarak var olmasıyla yeniden okunur. Nesnelerin fizikselliği ve üç boyutluluğu önem kazanır. Böylelikle izlenimcilik, zamanın ve mekanın yeniden sorgulanarak resim tekniğinin sorunlarını çözmeye yönelirler. Bu düşüncenin başlangıcıyla ve resmi kurma biçimiyle Cezanne, Kübizmi ve aslında diğer modern ressamı da etkileyen bir isimdir.

Resim 34: Sainte Victoire Dağı, Paul Cezanne, yakl. 1895, Barnes Vakfı, ABD



Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/paul-cezanne/mont-sainte-victoire-3>

İzlenimcilik, 19. Yüzyılın sonunda yalnızca resim sanatında plastik değerler üzerinde değişim yaratmamıştır. Aynı zamanda izlenimci olarak adlandırılan sanatçılar, ilk kez sanat piyasasını da oluşmasına ön ayak olmuştur. O dönemde hala üstünlüğünü koruyan kanonik resim geleneğinin sergilendiği ve geleneksel sanat eğitiminin devam ettiği Akademinin hocaları tarafından değerlendirildiği Salon Sergileri’ne karşıt kendi sergilerini yapma olanağı bulmuş, böylelikle zenginleşen orta sınıfının sanata olan ilgisinden yararlanarak da bağımsız piyasanın başlamasına sebep olmuşlardır.

İzlenimcilik, siyasi ortamın da etkisiyle hem sosyal hem sanat ortamında sınırların genişlediği bir dönem olmuştur. Öncesinde Courbet'nin gerçekleştirdiği sıradan insanları sıradan bir hikaye çevresinde resmetme geleneği izlenimci ressamalarda da devam etmiştir. Cumhuriyet'i ortadan kaldırarak yeniden imparatorluğu kuran III. Napolyon'un ötekileştiren politikası içinde bir tehdit olarak gördüğü ve kentin merkezine girmelerini yasakladığı¹⁵⁹ çingene müzisyenleri resmeden Manet, bu örneklerden birisidir.

Resim 35: Yaşlı Müzisyen, Edouard Manet, 1862, National Gallery of Art, Washington



Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/edouard-manet/the-old-musician-1862>

“Manet ve Courbet birlikte kamuoyuna karşı risk alan ilk sanatçılardandır.”¹⁶⁰ Resmin konusunda yer alan çingene müzisyen hem yaşlı hem de sosyo-ekonomik olarak bulunduğu çevrenin dışında yer aldığı gerçeğini vurgulaması bakımından Courbet'den izler taşır. Manet'nin 1863 tarihli bir başka önemli yapıtı, Kırdaki Öğle Yemeği ise Manet'nin empresyonizmin sanat alanında devrimci bir hareket olması açısından önemli bir figür olarak anılmasına sebep olur.

¹⁵⁹ Erden, s.39.

¹⁶⁰ A.g.e., s.43.

Resim 36: Kııda Öğle Yemeği, Edouard Manet, 1863, Orsay Müzesi, Paris



Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/edouard-manet/the-luncheon-on-the-grass-1863>

Hem konu hem biçim bakımından dönemin geleneksel anlayışını ters yüz eden tabloda Manet, figürlerin hepsini gerçek hayatında tanıdığı kişileri model alarak resmetmiştir. Sokakta görüldüğü zaman tanınacak olan ve üstelik bakışları seyirciyi hedef alan bir çıplak kadının resme konu olması geleneksel anlatıyı tersine çevirerek, aslında başka bir akımın başlangıcı olarak yeni bir kanonun oluşmasına sebep olmuştur. Bunun dışında, serbest fırça darbeleri ve ara tonların aza indirgenmesi veya hızlı teknikle çalışılması sonucunda yaratılan yalın düzen bu resimde biçimsel olarak oluşturulan önemli yeniliklerdir.¹⁶¹

Resim 37: İzlenim, Claude Monet, 1872, Musée Marmottan Monet, Paris

¹⁶¹ Erden, s.40.



Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/claude-monet/impression-sunrise>

Resim üslubunda gerçekleştirdikleri biçimsel devrimlerle resmi salona kerelerce kabul almayan izlenimcilerin bir araya gelerek bağımsız sergiler açarlar. Bu sergilerden bir tanesi 1873 yılında gerçekleşir. Her bir sergi hem fazla ziyaretçi çekmekte hem de dönemin sanat eleştirmenleri tarafından olumsuz olmak şartıyla üzerine bolca yazılıp çizilmektedir. Yukarıdaki Monet'nin "İzlenim: Gündoğumu" olarak adlandırdığı resim hem bu yenilikçi ressamların İzlenimciler olarak adlandırılmasına hem de yine eleştirmen Louis Leroy'un üzerine bolca alay etmesine sebep olan önemli resimlerden birisidir. "... Taslak halinde boyanmış kağıt bile bu deniz manzarasından çok daha 'bitmiş'tir!"¹⁶²

Ne sonu ne başı ne nereye devam ettiği belli olmayan, serbest bırakılmış fırça darbeleri ve konturu yok ederek çizgiselliği ortadan kaldıran bu biçimsel özellikler, akademinin belli başlı, statik ve herhangi bir tanımlamaya karşılık gelen resimlerinden başka bir hakikati taşımaktadır. Ressamın hızla, anlık ve kendi izlenimlerini yansıtmalarının geleneği devam ettirici bir anlamı bulunmaz. Anlık ve de geçici olan renk/ışık geçişlerini vermeye çalışırken resmin yüzeyinde nereden başlayıp nerede bittiği belli olmayan belki çizgi olarak dahi adlandırmanın eksik kalacağı akışkan fırça darbeleri sanat tarihinde

¹⁶² **Empresyonizm**, s.54.

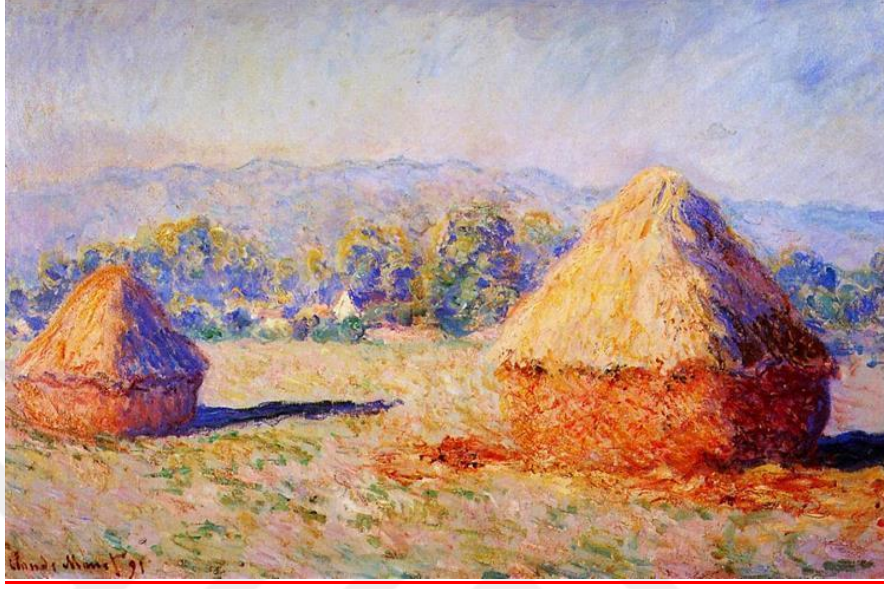
resmin konusu bakımından en büyük kanonik kırılmaya karşılık gelmektedir demek abartı olmayacaktır. Resmin biçimi artık sözün önüne geçmiştir. Dahası, resim sanki bir şey anlatmaktan ziyade sadece göstermekle yükümlüdür. Ancak işaret ettiği her ne ise bunun o dönemin dünya düzeni içinde bir önemi bulunmamaktadır; resmin yeni gerçekliği ışığın, titreşimlerin ve günün belirli saatlerinin resim yüzeyine yansımaları haline gelmiştir. Bu yansımalar üst üste ve art arda gelerek, bir logosu gerek kalmadan resmin bütünlüğünü meydana getirmektedir.¹⁶³ İçlerinde Degas, Sisley, Renoir, Pissarro, Cezanne, Moriset gibi her biri birbirinden farklı özellikler göstererek de olsa empresyonizm çevresinde birleşen sanatçıların olduğu bu hareketle birlikte resme içkin plastik özelliklerin ve içeriğin gerçek anlamda sorgulandığı, güzellik ve üslup kavramlarının yeniden ele alındığı ve modernizmin yolunu açtığı sanat tarihinde çok önemli bir akım olmuştur.

Kandinsky, Monet'nin Saman Yığını isimli tablosunun gördüğü zaman, resmin kendisinin ön plana çıktığı hissine kapılmıştı. Bu yönde ilerlemek mümkün mü diye düşünüyordum diyecektir.¹⁶⁴ İzlenimci ressamların her biri geleneksel resim geleneği tarzında eğitim almışlar hatta çoğunlukla kendilerinden önceki büyük ustalara hayran olmuşlardır, bununla beraber doğayı taklit etmeye devam etmişlerdir. Ancak buna rağmen, Kandinsky'nin dediği şekilde, doğayı resmetme biçimlerindeki akışkanlığın figürler üzerindeki etkisi sonucu ile bir resmin sadece resim olarak, kendisini temsil etmesi düşüncesinin ilk nüvelerini de ortaya atmışlardır.¹⁶⁵

Resim 38: Saman Yığını, Claude Monet, 1890-91, Özel Koleksiyon

¹⁶³ İsmail Tunalı, s.39.

¹⁶⁴ Wassily Kandinsky, **Sanatta Tinsellik Üzerine**, Çev. Gülin Ekinci, İstanbul, Altıkkırkbeş Yayınları, 2015, s.6



Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/claude-monet/grainstacks-in-the-sunlight-morning-effect-1891>

Dönemin heykeltıraşları da izlenimci ressamalarda olduğu gibi, zamanın içinde an'ın bir kesitini aktarmaya çalışırlar. Kanonik sanatın durağan ve statik öte yandan donmuş bir anı sonsuza kadar 'yaşatma' ilkesinin tam tersine izlenimci anlayışta zaman, ana odaklanma olarak yansır. Bu an, heykelde an'da hapsedilen harekete odaklanma olarak belirir.

Resim 39: Ecce Puer, Medarda Rosso, 1906, Metropolitan Müzesi, New York



Kaynak: <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/355/ecce-puer-behold-boy>

Geleneksel sanatta, özellikle heykel düşünöldüğü zaman, güzelliğın platonik vurgusu ve idealizasyon ön plandayken izlenimci bakış ile yontulan heykelde, tıpkı izlenimci resimde olduğı gibi bitmemişlik hissi ve bir merkezinin olmayışı önemli bir özellik niteliğı taşıır.

Bir başka önemli heykeltıraş ve ressam olan Degas, hareketin doğasını, özellikle zamanı hedef alan izlenimci bakış açısı ile duyumsatır. Dansçı ismini verdiğı heykeli ile Degas, tam da bir an olarak görölebilecek hatta poz vermeyi dahi mümkün kılmayacak bir hareketi betimler.

Resim 40: Dansçı, Edgar Degas, 1890, Metropolitan Sanat Müzesi, New York



Kaynak: <https://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/a-raridade-e-a-poesia-de-degas-1paecbosfsua68vcn2m1eylhq/>

19. yüzyılın sonu ve 20. Yüzyılın başında yaşayan Rodin, heykelde hareket denildiği zaman aslında ilk akla gelen sanatçı olur. Rodin de tıpkı Cezanne'nin resimlerinde olduğu gibi modern heykelin kurucusu olarak anılır. Bunun sebebi, çağdaş olmaları dışında, ikisinin de yaşadıkları dönemde diğer sanatçıların çizgisinden ayrı eserler vermiş olmasıdır. Rodin'in heykellerine bakıldığında klasik heykel geleneğine olan derin bilgisi hatta henüz tam olarak oradan ayrılmayan üslubunu görmek mümkündür. Ancak hareket, Rodin'in heykellerinde bir düşünce olarak kendisini neredeyse sinematografik olana kadar gösterme eğilimi taşır. Buna en iyi örneklerden bir tanesi, yaşamını yitirdiği sene henüz bitmemiş olan Cehennem Kapıları isimli çalışmasıdır.

Resim 41: Cehennem Kapıları, Auguste Rodin, 1880-1917, Orsay Müzesi, Paris



Kaynak: <https://artsandculture.google.com/asset/the-gates-of-hell/RAHPqSgYOocaPA?hl=tr>

Rodin'in tek başına bilinen heykellerinin bir çoğunu kapsayan bu heykel grubunda, isminden de anlaşılacağı üzere cehennemin tasviri yapılır. Yukarıdan aşağıya doğru, en aşağısı cehennemin en alt tabakası olarak düşünülerek kurgulanmış, en tepede ise "Düşünen Adam" olarak da bilinen, Dante figürü, aşağıya bakarken betimlenmiş gibi görünmektedir. Rodin burada hareketi heykellerin yer aldığı düzlemde, öyküsel bir biçimde göstermenin yanı sıra figürlere odaklanarak vermeye çalışmıştır. Yekpare bir biçimde, yapı da diyebileceğimiz kapı üzerindeki tüm heykeller sanki hareket halinde ve yer yer belirgin yer yer ise belirsizliğe dönüşüyor gibi dururlar.

Resim 42: Cehennem Kapıları Detay, Üç Gölge, Auguste Rodin, 1880-1917, Orsay Müzesi, Paris



Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/auguste-rodin/the-three-shades>

Rodin, hareketi, hem anda hapsedilen biçimiyle ve bu biçimlerin birbirleriyle olan kaotik (veya düzensiz) çarpışmalarıyla hem de Resim 41’de görüldüğü gibi, en tepede duran üç heykeli, aslında tek bir figürün üç kere tekrarını yaparak adeta sinematografik bir hareketle sunmuştur.

19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren plastik sanatlar alanında izlenimciliğin ağırlığı varken, Klasik Batı Müziği çevresinde, farklı arayışların başlamasıyla birlikte ulusalcılık anlayışı etkisini göstermeye başlamıştır. Dönemin müziksel gelişiminin nabzını çoğunlukla Alman geleneği tutarken, Fransa başta olmak üzere her millet çoğunlukla ulusalcılık akımı çerçevesinde kendi müziğini oluşturma gayesinde olur. Bunun yanı sıra başta Debussy olmak üzere pek çok besteci farklı anlatım olanakları aramaya yönelmektedir.¹⁶⁶ Alman geleneğindeki iki besteci olan Mahler ve Strauss dönemin önemli birer orkestra şefi olmaları dışında, senfonik şiir tarzındaki bestelerini, tonal düzenlemeleri arasına, gelenekten gelen uygulamalara yer vermeden oluştururlar. “Mahler, genel olarak motif ve tema kullanımında “günlük konuşma dili” üzerine

¹⁶⁶ **Kültürel Tarih Işığında Çok Sesli Batı Müziği**, s.198.

yoğunlaşıyor ve rastlantısal, gelip geçici olarak ortaya çıkan bu motif ve temalarla yapının bütünlüğünü oluşturunuyordu.”¹⁶⁷

Debussy ise resimde “insanı her şeyle karışmış bir etki topluluğu karşısında bırakmış gibi”¹⁶⁸ hissettiren izlenimciliğin müzikteki benzer karakterini oluşturan bir bestecilik yoluna girmiştir. Klasik geleneğin katı kurallarına bestecilik alanında karşı durmuş ve armoni kuralları ile oynayarak, neredeyse deneysel denebilecek bir eylemle bestelerini oluşturmuştur. Müziğin en saf halinin verilmesi gerektiğini savunan besteci, bunun ancak tınıya daha fazla önem verilerek olacağını düşünmüştür. Tınının, müziğin en saf halini vermekteki önemli görevini her bir akora kendi başına bir anlam yükleyerek verir. Diğer tüm sanatçılarda olduğu gibi Debussy de geleneksel sanat eğitiminden gelmektedir ve tonalite kuralları içinde devam eder bestelerine ancak bu kurallarla hesaplaştığını ve bu geleneğin temel ilkelerinden kopmaya gayret ettiğini müziğinin dinleyen tarafın alımlama biçimini değiştirerek açıkça ortaya koyar. “... Armoni onda yapının harcı olmaktan kurtulmuş, anlatıma atanmış, her yapıtında yeni bir varoluşa ulaşmıştır.”¹⁶⁹

Birbirine bağlanan ve uzadıkça uzayan, dahası nerede başladığı ve nerede biteceği belli olmayan, uzun bağlarla çalınan notalar dinleyende salt müziğe içkin düşünceler aktarır. Debussy’de müziğin hissi, ilk defa insanın ilksel tarafına ya da ilk doğasına yaklaşmış olur demek yanlış olmaz. Debussy’nin “Bir Pan’ın Öğleden Sonrası İçin Prelüd” (1894) isimli yapıtı, öncelikle Yunan mitolojisinde müziğin, ancak doğadaki vahşi olan “ehlileştirilmemiş” ve ahlaki amaca tabii olmayan müziğin tanrısını konu alması bakımından ve özellikle uzun bir flüt açılışı ile başlaması bakımından önemlidir. Çünkü nefesli çalgıların Rönesans müziği dahil olmak üzere 16. Yüzyılın neredeyse sonuna kadar Batı müziği kanonunda Antik Yunan’dan gelen bir gelenekle olumsuz bir yeri vardır. Platon’un, flütü çalan kişinin, insanları doğru ahlaka yönlendiren şiirlere eşlik edememesi ve tiz tonlarıyla beraber salt ezgiyle esrik duygular hissettirmesinden dolayı tehlikeli bulmasına karşılık, Zeus’la beraber erkek egemen anlatının merkezini oluşturan Apolloncu düsturun karşısında duran Dionysosçu anlayışta ve ritüellerindeki müziksel

¹⁶⁷ A.g.e., s.200.

¹⁶⁸ Cavidan Selanik, s.254.

¹⁶⁹ Mimaroğlu, s.126.

ifadesinde flütün önemli bir yeri vardır. Debussy, müziğe, çalgıya, orkestraya hatta bir anlamda sesin kendisine atanmış olan bu geleneksel anlayışı kırmıştır.

Notasyonda yaptığı belirgin değişiklikler ise pentatonik dizi ve tam ton dizisi gibi uzak doğu tarzını ve Ortaçağ müziğinin Antik Yunan'dan alarak kilise müziğinde uyguladığı modların verdiği duygulara yönelmesi ile olmuştur. "Belirli tonalitenin dışında kalan akorların kimi kere parçanın daha ilk ölçüsünde sunulması ve böylece tonalite duyusunun silinmesi; akorların klasik armoni kurallarının tersine, koşut olarak ilerlemeleri ve bu arada koşut beşinci ve dördüncülerin kullanılması" kanonik bir yapısı olan nota yazımında kırılma yaratan ve Debussy'den sonraki neredeyse tüm bestecileri etkileyen değişimlerdir. Aynı zamanda 20. Yüzyılın başlarında yaşayan Debussy, özellikle kromatik dizileri parça içinde sıkça kullanmasıyla, hissettirdiği çözülemezlik duygusu ile aynı yüzyıl içinde ortaya çıkacak olan atonalite anlayışına duyumsal olarak öncülük etmiştir. İlhan Mimaroglu Debussy'nin erken bir dönem olmasına rağmen 20.yy'ın tüm bestecilerini etkilemeyi başarmış olduğunu ve eleştirmen Virgil Thomson'ın da Debussy'nin 1912'de yazdığı *Jeux*'un çatışan kromatiklerine bir kulak verilmesini, tonalite bağlarından kurtulmak için en güçlü çabalardan birinin bu yapıtta gerçekleştiğini söylediğini aktarıyor.¹⁷⁰

Bir başlangıç noktası, gelişimi ve nihayetinde mutlak bir çözümü olan Batı Müziği geleneğine karşıt bir anlatımla, yeni olanaklar sunan izlenimcilik, durup tanımlamayı değil akarak çağrıştırmayı ister. Bulanıklılık ve belirsizlik tıpkı kaotik davranışta veya doğaçlamanın özünde olduğu gibi izlenimci müzikte ilk nüvelerini taşır. Bir örnek olarak *La Mer*'de akor modülasyonları ve ilerleyişler daha önce hiç olmadığı kadar akıcı yapıya sahiptir. Ritim kalıplarının düzensiz olması, net ölçü çizgilerinin yok olmasına neredeyse serbest bir ölçü biçimine olanak sağlayan yeni bir müzik algısı sunar. Artmış dördlü ve eksilmiş yedililerin kullanımıyla birlikte enteresan modülasyonlar ve akıcı ton değişiklikleri yaratır. Buradan atonal sisteme bağlanacak olan bu açılımla birlikte Deleüz'ün minör edebiyat tanımında bir yakınlık görmek mümkündür. Deleüze, felsefesini edebiyatla ilişkilendirirken minör terimini kullanır. Edebiyatın, mevcudiyetini koruduğu majör dilinden uzaklaşarak, başka birçok olanaklara kapı aralamasına

¹⁷⁰ Mimaroglu, s.121.

benzeyen minör, esasında yeni bir dil anlamında kullanılmaz. “Minör edebiyat, minör bir dilin edebiyatı değil, daha ziyade, bir azınlığın majör bir dilde yaptığı edebiyattır.”¹⁷¹ Dilde oyuklar açarak, belirsizliğe alan sağlayarak majör dilin verili kodlarından ve ekseninden uzaklaşarak aslında yeni bir deneyim yaratır. “Her türlü simgesel, hatta anlamlandırıcı ya da yalnızca gösteren dil kullanımının karşısına, tamamen yoğun bir dil kullanımı koymak”¹⁷² Debussy’nin müziğinde temsilden uzaklaşmasına ve kanonik notasyonun biraz daha ‘karmaşık’ hale gelmesine benzetilebilir. Minör edebiyatta dilin, temsil etmek veya anlatılar kurmak gibi majör olan özelliklerinden arınmasını, Debussy’nin müziğinde de rastlamak mümkündür. Müziksel ifadede oyuklar, belirsizliğe yol açar. Bu belirsizliğin varacağı yol, doğaçlamaya giden yolla da daha sonra buluşacaktır. Belirsizliğin ise sonunun kavranamayışı, sonunun başlangıçla yan yana durması da bir ilk ve son algısının dağılması, dolayısıyla da Deleuze’nin ‘oluş’ hali olarak adlandırdığı, bu tez bağlamında bir yol’a tekabül edebilir. Bu oyuklarla başlayıp belirsizliğe giden yolun doğaçlamaya varmasını ise bir başlangıcın sonlanması olarak değil, var olanın olağan/ebedi döngüsü olarak görmek mümkündür. Var olan şey hareket halinde, daimi bir devingendir. Devingen olan ise daima başlangıca varmayı arzular; bu arzu, var olan düzenin karşısında durur ve başka bir dünyanın, başka bir müziğin, başka bir estetiğin var olduğu gerçeğinin algılanmasını sağlar.

19. yüzyılın sonu, 20. Yüzyılın başı itibarıyla İzlenimci üsluptan etkilenen fakat farklı bir felsefi bakışın etrafında gelişen Dışavurumculuk akımı başlangıç gösterir. İzlenimcilerin doğaya karşı tutumu, değişen ışığın nesnel bir tavırla betimlenmesiyken, Dışavurumcuların doğayı algılama biçimi, resmin kendine içkin malzemelerini, renk, fırça, çizgi, düzlem gibi, aracı kılarak tamamen iç dünyalarına odaklanmak olmuştur ve bu odak en genel ifadesiyle optik nesnellikten içsel öznellik durumuna geçiş olarak tanımlanmıştır.

I. Dünya savaşının hemen öncesine denk gelen ve savaş sonrasında da devam edecek olan bu zaman diliminde özellikle Almanya’da cereyan eden bir bunalım yaşanmaktadır.

¹⁷¹ Gilles Deleuze, Felix Guattari, Kafka: Minör Bir Edebiyat İçin, Çev. Özgür Uçkan, Işık Ergüden, İstanbul, Dedalus Yayınları, 2015, s.45.

¹⁷² A.g.e., s.50.

Sanayileşmenin etkisiyle hız kazanan kente göçler, bu göçlerin sebep olduğu hızlı nüfus artışı ve ortaya çıkan yeni sosyal sınıf farklılıkları hiç olmadığı kadar kaotik bir ortam oluşturmuştur. Diğer akımlardan önemli bir farkının da medyalar arası iletişim olan Dışavurumculuk üslubunun, bu bunalımlı dönemini sinema da dahil olmak üzere neredeyse bütün eserlere yansımaları görmek mümkün olur.

Yaşama karşı temelden bir bıkkın olma hali, melankoli ve tüm bunlarla beraber doğa mefhumunun insanın içinde ve insanın doğaya son derece yabancı olduğu çelişkisini, yaşadığı dönemin kültür eleştirisini yaparak veren sanatçıların ortak özelliği, biçimi ifade uğruna bozarak rahatla(t)masıdır. Dışavurumcu mekanda kırsal kullanımı da çoğunlukla kullanılan kalabalık, mutsuz ve sanki bedeni yırtarak, sessizce çılgın atan ruhların soyutlamaya varacak kadar tanınmaz betimlemeleri de bu ortak amaca hizmet etmektedir. Hem iki grup etrafında, Die Brücke (Köprü) ve Der Blaue Reiter (Mavi Süvari), eserler üreten ressamlar hem de Emil Nolde ve Edvard Munch gibi daimi olarak bir gruba bağlı kalmayan ressamların ortak amacı bulundukları yerden, an'dan bir şekilde sıyrılabilmek, kaçabilmektir.

Resim 43: Altın Buzağı Etrafında Dans, Emil Nolde, 1910, Germany



Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/emil-nolde/dance-around-the-golden-calf-1910>

Ana eksenlerini ifadeci yaklaşımın oluşturduğu Dışavurumcu ressamların yüzleri, şaşkın, dehşete düşmüş ve hemen hepsinde abartılı renklerin kullanıldığı huzursuzluğu ele alır. Emil Nolde resminde çok güçlü bir deformasyon kullanmanın yanı sıra renkleri kendi başına bir ifade aracı olarak kullanmaya çalışır. Renklerin birbiriyle uyumundan değil, aksine birbiriyle çarpışmasından söz edilir Emil Nolde’de.

Resim 44: Ayrılma, Edvard Munch, 1896, Munch Museum, Oslo



Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/edvard-munch/separation-1896>

Dışavurumcu üslubun önemli isimlerinden bir başkası olan Edvard Munch’un hem kendi bireysel bunalımlarını hem de dönemin getirdiği küresel bunalımı yansıtan son derece karanlık resimleri vardır. Renklerin yine ön planda olduğu ama bu kez kasveti olduğu gibi yansıtması bakımından soluk özelliği ile sanki hiçbir yere gitmeyen, zamanın kendisine ve mecazi durumuna vurgu yapan onulmaz bir akışkanlığın betimlenmesi söz konusudur. Bütün sanat üsluplarında bir şekilde konuşulan ancak Dışavurumculukta bilhassa ön planda olan ‘ifade’, duyguların direkt gösterilmesi bakımından önemli bir iletken olur. Herbert Read’in, duyguların sadece seyredildiğin, ne olması ya da

olmaması gerektiğini düşündüren felsefi bir aracı olmadığını söylediği¹⁷³ alan tam da Dışavurumcu ifadede karşılığını bulur.

Mekanın, zaman duygusuyla karışıp, bir mekansızlık kurgusu meydana getirmesi, Dışavurumcu estetiğin önemli bir varoluşudur çünkü bu teknik ve dolayısıyla yarattığı duygulanımdan sonra, diğer sanat dalları için yeni kapılar açılacaktır. Munch'da görülen akışkanlık ve vurguların benzeri Scriabin'in müziğinde de rastlanır. Dışavurumculuk, bir buhran döneminin insandan götürdüklerinin, sanatçıların yeniden ve en çarpıcı şekliyle üretimlerinde sonuçlanan, uzun soluklu hatta günümüze kadar devam eden, edecek olan bir üslup olarak gelişmiştir. Dışavurumculuk, sanat yapıtları özelinde zaman ve mekanın yeniden kurgulanmasını amaçlamak gibi bir gayrette olmasa dahi sanatçıların vardığı yer, içsel dünyalarının izlerini sürerek bu yer olmuştur. Birkaç yıl sonra Albert Camu Veba adlı romanını yayımlayacak, Heidegger ise Varoluşçu felsefenin başlangıcını ortaya koyarken zamanı da yeniden kurgulamış olacaktır. Hem yaşamı algılama biçimiyle hem de yapıtları algılama biçimiyle özden ziyade varoluşun zihinlere yerleştiği bir dönemin başlangıcı Dışavurumculuk ile belirlenir. Bundan sonraki tarihlerde Schönberg, Skyrabin ya da Hindemith gibi bestecilerde bu üslubun dürtüleri izlenir.

Hız, Zaman ve Gürültü: Kübizm, Fütürizm

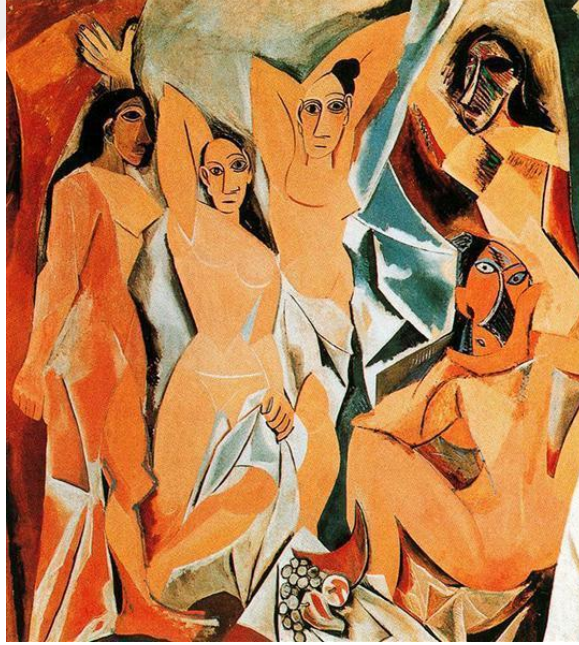
20. yüzyıla gelindiği zaman sanatçıları en çok etkileyen kavram hız olmuştur. Hem daha fazla gelişen teknolojik alan hem de o alanın içinde kendi statüsünün kaygısı ile yaşamına eskiye nazaran hız katma gayesi güden insanlar aynı zamanda kent yaşamında kalabalıklar oluşturmaktadır. Aslında toplumsal olarak gelenekselin kırılmasına şahitlik eden bu yüzyılın başından itibaren sanatın dili de geleneksel perspektif kurallarını tersine çevirerek yaşama katılır. Kübizm, yaşamımızı saran doğadaki ve teknolojideki yaratıcı dinamiklerden sıyrılarak özgürleşmeyi sağlamış dolayısıyla buluşa dayalı, mutlak ve doğrudan üretimin yolunu açmıştır.¹⁷⁴

¹⁷³ **Sanatın Anlamı**, s.134.

¹⁷⁴ Akt. Ali Artun, **Sanatın İktidarı: 1917 Devrimi, Avangard Sanat ve Müzecilik**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2015, s.44.

Kübizm yeni bir resimsel dilin, yeni görme biçiminin ve düşünceyi temsil etmenin yeni ve çoğulcu yönlerini gösteren bir sanat akımı olmuştur.¹⁷⁵ Resmin kendisi, sahnedeki nesnenin de ötesine geçerek figürü arka plana itmiştir. 1907 senesinin sonlarında iki genç sanatçı olan Georges Braque ve Pablo Picasso'nun beraber çalışmaları bu yüzyıl sanatını derinden etkilemiştir. Akımın küplerle ilişkisinin ise Cezanne'nin genç bir ressama mektubunda doğayı, küp, koni, silindir gibi geometrik formlarda görmeyi öğütlemesinden çıktığı düşünülür.¹⁷⁶ Bununla beraber Picasso, Cezanne'nin doğayı olduğu gibi almaktan ziyade onlara biçimsel bir varlık atamak düşüncesini kendisine kural edinerek yola çıkmıştır. Dolayısıyla kübizmin doğuşu, Cezanne'nin uyarılmış teorik düşüncelerine dayanmaktadır.¹⁷⁷

Resim 45: Avignon'lu Kızlar, Pablo Picasso, 1907, Museum of Modern Art (MoMA), New York



Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/pablo-picasso/the-girls-of-avignon-1907>

¹⁷⁵ Antmen, s.45.

¹⁷⁶ Gombrich, s.454.

¹⁷⁷ İsmail Tunalı, s.164.

Picasso ve diğer kübist sanatçıların, Afrika kültürüne ait olan yerli sanatın dingin ve basit estetik anlayışından etkilenmeleri sonucunda biçimin, zamandan ve konudan çok daha önemli olduğu sonucuna varmış olmaları, geleneksel sanatın köşe taşlarını somut anlamda sarsmış ve modern sanat anlayışının keskin bir başlangıcına sebep olmuştur. “Bu resmin en büyük özelliği, estetik güzelliğin ne olduğuna ilişkin alışlagelmiş kalıpları yıkması, güzel ile çirkin arasındaki geleneksel ayrımları yok etmesi, deyim yerindeyse kendi kurallarını kendi koyan bir tavır taşımasıdır.”¹⁷⁸ Rönesans’ın görünen doğanın taklidinden ve perspektifin sınırlı bakışından bu yana geline nokta, 20. Yüzyılın ilk çeyreğinde bir ressam: “Eğer ifade etmek istediğim konular farklı ifade biçimlerini gerektirdiyse, onları üstlenmeye hiçbir zaman tereddüt etmedim.”¹⁷⁹ Açıklamasında bulunmaktadır.

Kübizmin sunduğu görme biçimi, Rönesans’ın geleneksel bakışının tersinedir. Bu bakışı yalnızca biçimsel olarak düşündüğümüzde doğrusal perspektif ile doğanın taklidi ve resmin kendisinden ziyade temsilin belirimi olarak adlandırırız. Kübizmin bakışa kattığı yeni anlam ise biçimsel olarak resmin, resme içkin olanın gösterilmesi; yani iki boyutlu bir yüzeyde bir yanılsama ve doğanın gerçekliği kaygısı gütmeden resmin kendi plastik gerçekliğinin vurgulanmasıdır. “Resmin gerçeği, gerçekçi temsilin ötesine geçmiştir.”¹⁸⁰

Resim 46: Estaque’daki Evler, Georges Braque, 1908, Kunstmuseum Bern, İsviçre

¹⁷⁸ A.g.e., s.46.

¹⁷⁹ Antmen, s.58.

¹⁸⁰ A.g.e., s.47.



Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/georges-braque/houses-at-estaque-1908>

Soyut sanata giden yolda, resmin bir şeyleri ifade etme biçiminin değişimi kübizm akımında iki kola ayrılarak incelenebilir. Bu ayrım önemlidir çünkü, doğayı ele alış biçimi ve anlamı hatta bir düşünme biçimi olarak doğanın varlığının uğradığı dönüşümü sunar. Analitik ve sentetik kübizm olarak adlandırılan bu iki ayrımın en önemli özellikleri de doğayı ele alış biçimleridir. Soyut bir düşünceden yola çıkan analitik kübizm nesnelerini doğadan hareket ederek kurmasından dolayı da somut bir varlık olarak nitelenir. Sentetik kübizmde ise analitik kübizmin tersi bir şekilde doğada var olmayan, geometrik elemanlar konu edinir. Werner Haftmann'ın açıklaması ile: “Analitik kübizmin bir şişeden soyut bir konu biçimi meydana getirmesine karşılık, sentetik kübizm soyut konu biçiminden bir şişe meydana getirir.”¹⁸¹ Doğanın resim yapıtını değil, soyut-düşünsel yapının resim yapıtını şekillendirdiği bir anlayış ile kübizm bir devrim niteliği taşır.¹⁸²

¹⁸¹ Aktaran: İsmail Tunalı, s.172.

¹⁸² Age., s.172.

Heykel alanında da analitik ve sentetik kübizm olarak iki anlayış resim sanatındaki gibi yorumlanır. Analitik kübizmde, heykeli oluşturan parçaların dağıtılarak yeniden kurulması söz konusudur. Analitik kübizmde heykeltıraşlar figürü tümünden kaldırmayı değil, yeniden kurmayı amaçlarlar.¹⁸³ Sentetik kübizmde ise resimde olduğu gibi soyuta daha yakın olmasını, heykelin geleneksel yapısının tersine, yaşamın her alanında ulaşılabilir olan gündelik malzemelerin kullanılması ile gerçekleştirir. Heykelde birisi yontma diğeri ise ekleme olan malzeme kullanımının iki temel yönteminde heykeli yönlendiren, heykeltıraşın ışıkla kurduğu ilişkidir.¹⁸⁴ Oysa kübist heykelde ışığın merkezi konumu dışarda kalır. Çünkü kübist heykelde nesnenin katılığı ve dokunarak hissetme hali, ışık-gölge kavrayışının önüne geçer.¹⁸⁵ Bu haliyle heykel, ilksel zamanların biçim verme eylemine yakınlaşır.

Resim 47: İskemlede Gitar Çalan Adam, Jacques Lipchitz, 1922, Whitford Fine Art
Galeri, Londra

¹⁸³ Özi Huntürk, s.225.

¹⁸⁴ Seda Erol, “Heykelde “Boşluk” Kavrayışı: Modernizm ve Sonrası”, İstanbul Üniversitesi Sanat Tarihi, Yayınlanmamış Doktora Tezi

¹⁸⁵ A.g.e.



Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/jacques-lipchitz/guitar-player-in-armchair-1922>

“Dünyanın ihtişamının yeni bir güzellikle zenginleştğini ilan ederiz; bu, hızın güzelliğidir.”¹⁸⁶ diyen İtalyan şair ve yazar Filippo Tomasso Marinetti, Fütürizm akımının öncüsüdür. Hızın ve gürültünün dahası şiddeti içeren her türlü ifade biçimini savunan Fütürizm akımı, yirminci yüzyıl insanının ve ardı arkası kesilmeyen yeniliklerin sert bir şekilde vurgulandığı özgür bir alandır. Öncüsü olan Marinetti’nin de gönüllü olarak savaşa katılıp cesaret madalyası almasının gösterdiği gibi Fütüristik düşüncede savaş bir nevi hijyen olarak görülür.¹⁸⁷

Kübizm, bir nesnenin kavrayış biçimini, o nesnenin etrafında dolaşmak olarak tanımlarken; Fütürizm bu kavrayış biçiminin nesnenin tam olarak içine girmek olduğunu söyler.¹⁸⁸ Nesnenin ya da resmin içine girme meselesi önemlidir. Kanonik geleneksel yapıya bakıldığı zaman sanat yapıtı özellikle Rönesans’ın perspektif algısı ile bir içine

¹⁸⁶ Ahu Antmen, s.72.

¹⁸⁷ A.g.e., s.71.

¹⁸⁸ A.g.e., s.77.

girmeden ziyade mesafeyi koşullar. Dolayısıyla kübizm, çoğulcu bakış açısıyla birlikte bu mesafeyi de biçimsel gerçekliği çerçevesinde yok ederek, Rönesans'ın perspektif icadı kadar önemli bir kırılma yaratmıştır.

Biçimin ve rengin artık onları tatmin etmediğini dile getiren¹⁸⁹ Fütürist akımın sanatçıları ifade biçimlerine hızı ve çağın insanların maruz kalarak basit yaşamlarını sürdürdüğü her detayı eklemekten yana oldular. Dünyayı artık hız yasalarının kontrol ettiğini düşünüyor ve bu düşünceden yola çıkarak üretimlerde bulunuyorlardı. Fütürizm sanatçılarının üretimlerindeki tek büyük sınır geçmişin getirdiği tekdüze ve monoton sınırlar olabilirdi. Fütürist anlayışın merkezini, "Tanrısal yasalar gibi geleneksel olarak kabul edilmiş ve saygı duyulmuş değerleri eleştirme duygusu"¹⁹⁰ oluşturuyordu.

Resim 48: Anarşist Galli'nin Cenazesi, Carlo Carra, 1910-11, MoMA New York



Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/carlo-carra/the-funeral-of-the-anarchist-galli-1911>

¹⁸⁹ A.g.e., s.73.

¹⁹⁰ Jean-Yves Bosseur, "Balilla Pratella: Fütürist Müzikçilerin Manifestosu (1911)", **Modernizmin Serüveni**, (Hazırlayan: Enis Batur) İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2002, s.82.

“Bizim tuvalde görünür kılmak istediğimiz evrensel anlamda bir sabit an değildir. Bizim görünür kılmak istediğimiz, *hareketli dinamizm* duygusunun kedisidir.”¹⁹¹ Bu dinamizmin içerdiği şey yalnızca hareketin kendisini plastik açıdan verme gayesi olmamıştır. Yaşama içkin olan dinamizm biliminde akışa olan eğilimi ile resimlerde daima yenilik olarak belirecektir. “... Biz gelecekte resimlerimizin şarkı söylemesini (...) ve tuvallerimizin kulakları sağır etmesini istiyoruz.”¹⁹² Anarşist Galli’nin Cenazesi adlı tabloda Fütürist renkler olan sarı ve kırmızının ağırlığının oldukça ön planda olduğunu ve çoğunlukla keskin ve iradenin açıları diye adlandırdıkları dar açıların çarpışmasını görüyoruz. Duyular hiyerarşisini ters çevirerek koku ve işitme duyusuna ağırlık verirken, yapıtların ağırlık noktasının da bu koku ve gürültüler bakımından bir bütünlüğe kavuştuğunu savlarlar. “*Form bakımından, içbükey yada dışbükey, üçgensel, elips, uzun, konik, küresel, sarmal, vb., sesler, gürültüler ve kokular vardır.*”¹⁹³ Bu açıklamalarıyla, Resim 40’taki Anarşist Galli’nin Cenazesi tablosu Russolo’nun da ifadesiyle, sesli, gürültülü ve kokulu hacimlerin baş döndürücü bir kaynaşması ile bir bütün oluşturur.¹⁹⁴

Bu dinamizm tutkusunu aynı derecede heykellerinde de gösteren Boccioni, Tekil Formların Boşlukta Sürekliliği ismini verdiği heykelinde bir hareketin detaylarını sabit duran bir heykelde açmayı hedeflemiştir. Adım atan bir figürün genel hareketinden ziyade, bu harekete katılan tüm ayrıntıları, harekete dahil olduğu anı betimlemeye çalışmıştır ancak heykelin üç boyutluluğu ve kütsel anlayışı ile figürü çözümlemeye çalışması dolayısıyla Boccionu tarafından bu hareket çok net bir biçimde verilememiştir.¹⁹⁵ Bu heykelin önemi daha çok Boccioni’nin hareketi hissettirmesidir.

Resim 49: Tekil Formların Boşlukta Sürekliliği, Umberto Boccioni, 1913, MoMA New York

¹⁹¹ A.g.e., s.73.

¹⁹² A.g.e., s.75.

¹⁹³ **Modernizmin Serüveni**, s.100.

¹⁹⁴ A.g.e., s.100.

¹⁹⁵ Seda Erol, a.g.e.



Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/umberto-boccioni/unique-forms-of-continuity-in-space-1913>

Fütürizmi diğer avangart akımlardan ayıran özelliği, geçmişin tüm değerlerinin tamamıyla yıkılması gerektiğini düşünmesidir. Yani klasik geleneği eleştirerek yeniyi üretmekten öteye giderek onu tamamen yok saymayı tercih eder. Bu durum müziği oluşturan ve tanımlayan tüm kurallar için de geçerlidir. Fütürizmin tanımladığı müzik, çağın seslerini göz ardı etmemelidir. Modern dünyanın bu sesleri içinde, makineler, yoğunlaşan araba ve trafik sesleri, fabrika ya da benzeri iş yerlerinin çevreye yaydığı çeşitli sesler ile elektronik olan tüm sesleri içerir.

Dış dünyadaki tüm sesleri kullanmak denildiği zaman 1917 Devrimi sonrasında Rus avangart müzik kuramcısı ve besteci Arseny Avraamov'un 'Sirenler Senfonisi'ni anmak önemlidir. Makineler, fütürizmin de öncelediği şekliyle devrimci Rusya'da yüceltilen bir araç olmuştur. 1917 Devrimi'nden sonraki kutlamaların birinde Avraamov; savaş topları, tüfekler, sirenler, kamyonu doluşan askerlerin havaya açtıkları ateş sesleri, korna sesleri yani seyirciden çok neredeyse herkesin dahil olduğu kolektif ve geleneksel müzik tarafından tamamen aykırı bir performansla imza atmıştır. Makineyi

yüceleştirmenin yanı sıra içinde, özgürlüğü, kolektivizmi, birlikten ve devrimden doğan gücü her zerresine kadar taşıyan bu coşkulu kalabalık, geleneksel ve hiyerarşik orkestra düzeninin tam karşısında konumlanır. Müzikal işleviyle beraber burada avangart bestecinin en büyük amacı ise proleterlere kendi iradelerini kullanacak yeterince güçleri olduğunu hatırlatmaktır.¹⁹⁶

Evrensel bir dinamizmi amaçlayan Fütürizm aynı zamanda bir manifestolar dönemi olmuştur. Müziğin çerçevesini belirleyen “Gürültünün Manifestosu” isimli hareketin öncüsü Luigo Russolo ve diğer Fütürist arkadaşları, müziğin tanımlarından bir tanesi hatta tek olarak gördükleri gürültüler sanatını insanların karşı çıkmalarına karşı, onlara modern ve farklı seslerle dolu bir dünyada yaşadıklarını hatırlatarak şöyle cevap verirler: *“Sizi, gürültülerin şaşırtıcı çeşitliliğine inandırmak için gök gürültüsünü, rüzgarı, çağılayanları, ırmakları, akarsuları, uzaklaşan bir atın tırısını, bir arabanın Arnavut kaldırımında sıçramalarını, gece vakti bir kentin tumturaklı ve beyaz soluklarını, kedilerin, bütün evcil hayvanların ve insan ağzının konuşmadan ve şarkı söylemeden çıkardığı bütün gürültüleri sayabilirim.”*¹⁹⁷

Orkestralardaki çalgıların kısıtlı olan tını çeşitliliğine karşı 6 kategoride oluşturdukları Fütürist orkestra gürültüleri¹⁹⁸ ile Batı müziğinin Antik Yunan’dan beri ısrarla devam ettirdiği ve uyumsuz sesleri ayrıştırarak, müziği, birbiriyle uyumlu notaların oluşturduğu belirli, değişmez ve yaşamın dışında olma özelliğini reddederler. Bu orkestra, yaşamın düzensiz karmakarışıklığından fıskıran düzensiz ve uyumsuz gürültü dinamikleri sayesinde insanda daima sürpriz beklentiler oluşmasını sağlar. Müzik, dinamik olma özelliği ile ancak bir ifade biçimi olur. Plastik sanatlarda reddettikleri, zaman ve mekan birliğinin müzikte her türlü sesin ve gürültünün bir aradalığı ile elde ederler. Bu bir aradalığın içinde her gürültüde, ağır basan ritmin yanı sıra en çeşitli ritimlerin birliğini sunar.

Bunun dışında, geleneksel kabul görmüş statik bir düzen karşıtı olarak Fütüristik müziğin açıklamasında bulunan: “Biz, bu çok çeşitli gürültüleri, armonik ve ritmik olarak

¹⁹⁶ Çevrimiçi 10.10.2022: https://www.e-skop.com/skopbulten/rus-avangardi-sirenler-senfonisi/2734#_ednref5

¹⁹⁷ **Modernizmin Serüveni**, s.91.

¹⁹⁸ Kategorilerin listesi için Bknz: **Modernizmin Serüveni**, s.93.

ezgilemek ve düzenlemek istiyoruz”¹⁹⁹ düşüncesi ilginçtir. Bu isteğe göre Fütürizm, yıkarak, yok ederek bir kaos oluşturma amacında olmayıp tam tersi, kaos gerçekliğinin ya da “kaotik düzenin” varlığını vurgulamaktadır. Döngüsel bir hareketten elde edilen gürültülerin hızına ve nüanslarına müdahale edilerek, tam bir gamın elde edilebileceği düşüncesi akla, kaotik davranışın, mevcut düzen sebebiyle bir yok oluş/yıkım olarak değerlendirmek yerine, mevcut düzene karşı yeni bir düzen olması için müsaade edilmesini getirir. Dolayısıyla bir düzen şart gibi görünmektedir. Ancak, bu döngüsel hareket daima kendini hem gürültü çeşitleriyle, onların sınırsız ritmik hareketlerinde ve plastik sanatların bütünlüğünü oluşturan öteki gürültülü renk ve koku bileşimleriyle, yenileyerek klasik anlamda statik ve ötekileştirici düzeni yadsır.

Fütüristler klasik anlamdaki bu düzeni yadsımayı aslında ilk olarak Stravinsky’nin Bahar Ayini eserinde görürler. Bu anlamda Bahar Ayini, bir çok avangart besteci için bir ilk adım olur. Stravinsky, Bahar Ayini eserini seslendirmeye başladığı yıllarda Debussy, tonaliteyi vurgulamaktan vazgeçtiği akışkan bestelerini, hatta daha önemlisi, onun öncesinde 1893 yılında, “Bir Pan’ın Öğleden Sonrası” adlı eserinde geleneksel armoniyi alt üst etmiştir, Schönberg ise 1911’de tam olarak 12 ton müziği olmasa da, beste içinde tonaliteyi yıkmaya başladığı ilk eseri Op.19 Altı Küçük Piyano Parçası’nı bestelemiştir. Stravinsky’nin 1911 yılında, henüz Bahar Ayini’ni yazmadan önce sahnelenen bale eseri “Petruşka”yı yazdığı zaman Marinetti sokaklarda “Kahrolsun Wagner! Yaşasın Stravinsky” yazılı levhalarla dolaşıyordu.²⁰⁰ Her ne kadar Petruşka’nın gelenek ve biçimcilik boyunduruğundan kurtulma müjdesi ve Bahar Ayini’nin müzikteki devrim niteliğindeki tınlarının sahibi olsa da Stravinsky, birkaç yıl sonra tam anlamıyla geçmişe bir dönüş yaparak geleneksel müzik yapmaya devam etmiş hatta geleneği savunmuştur.

Sonuç olarak 20. yüzyılın ilk çeyreğinde Stravinsky, Debussy, Skryabin gibi besteciler onlardan sonra gelecek olan avangart bestecileri etkileyen isimlerdir.

Resim 50: Luigi Russolo Ugo Piatti ile birlikte, 1917

¹⁹⁹ A.g.e., s.92.

²⁰⁰ Mimaroğlu, **Müzik Tarihi**, s.146.



Kaynak: <https://www.heritage-print.com/>

Resim 50’de Russolo’nun yazdığı Gürültü Manifesto’sunun hem şekle hem bir sese dönüşümünü görmek mümkündür. Alışılmışın dışında olan ama yine de bir ‘enstrüman’ olarak icat edilen bu devasa alet ile Russolo çok büyük hoparlörler ve konik ses yükselticiler kullanarak geliştirir. Ayrıca çeşitli sesler çıkarmaya elverişli olması için dış yüzeyi özel olarak üretilmiş ve istenildiği gibi sesin güncel yaşamdaki dağılımı vurgulanmıştır. Nitekim, Fütüristlerle birlikte, konser salonlarına dahi giren bu gürültü makinesi aracılığıyla artık “gürültü” literatüre resmen girerek, diğer müziksel kavramlar olan ton, armoni, tını gibi bir kompozisyon malzemesi haline gelir.

2.3 Anlam Kırılması: Gerçeküstücüler ve Dadacılar

“Kendi beğenime boyun eğmemek için kendimi kendimle çelişmeye zorladım.”

Marcel Duchamp

20. yüzyıl, sanatta anlamın ve sanatçı için malzemeyi işleme biçiminin dönüşüme uğradığı bir dönemdir. Anlamın kırılması meselesi dünyanın tanık olduğu iki büyük savaşla baş edebilme meselesiyle paralellik gösterir. Savaş ve aynı zamanda gelişmeye devam eden teknoloji ile dünya daha küçük bir yer olduğu kanısı hakim

olmaya başlar. Bir zamanlar uçsuz bucaksız bir büyüklüğe ve iktidara sahip olan dünya yüzeyinde artık güvenilmesi mümkün olmayan iktidarlık kavramları ve huzursuzluk hakim olmuştur. Dadaist sanatçılardan birisi olan Marcel Janco bu durumu, “Kendi kültürümüze olan güvenimizi yitirmiştik” diye açıklar.²⁰¹ Sanatçı bu noktada toplumsal huzursuzluk ve güvensizlik duygusunu kendi bireyselliğiyle birleştirmekten başka bir yola girmeyi düşünemez.

Birinci Dünya Savaşının ortalarında 1916 senesinde muhalif görüşlerin oluşturduğu bir grup sanatçı, Hugo Ball’ın girişimiyle bağımsız bir mekan etrafında toplanarak Dadaizm hareketini başlattıkları zaman, artık her ülkede kendi toplumu içinde başkaldıran ve bu yolda üretim yapan benzer düşüncede insanları bir araya getirmiş bulundu. Bir araya gelmeleri önemli bir olaydır çünkü daha sonra Dadacı olanlar da kendi aralarında ayrılık yaşayarak, başka yönde gelişmelere öncülük edeceklerdir. Özellikle bu dönemde dayanışma ve ayrılma yeni fikirlerin yeni hareketlerin başlamasına sebep olmaktadır. Dadayı diğer avangart hareketlerden ayıran en önemli özelliği sanatın ve anlamın bir dönüşüm yaşaması gerektiğinden yola çıkmanın aksine, sanatı ve bağlanabildiği tüm anlamları yıkmak düşüncesi olmuştur. Dada bu yıkıcılığı ile karşı sanat konumundadır.

Dadacılar genel anlamıyla sosyal ve kültürel tüm değerleri yıkmak, bu zamana kadar bir düzen çerçevesine oturmuş geleneği sorgulamaya girişmeksizin ortadan kaldırmak adına idealist anlamda ayrıştırıcı bir kurgu düzenini yadsıyarak rastlantısallığa ve doğaçlamaya yönelik teknikler oluştururlar. “Yeterince Kübist ve Fütürist akademilerimiz var! Zaten bunlar biçimce düşünce laboratuvarlarından başka bir şey değil” diyen Tzara, Dada’nın radikal girişimini kısaca açıklamış olur.”²⁰² İfadenin rastlantısallığını savunarak, düzen adına insan yaratıcılığının nasıl sınırlandırıldığını manifestolarında da uzun uzun dile getirirler. Ortak bir üsluptan ziyade ortak bir ruh halinin olması dadacıların birleştiği politik görüşü yansıtır.

Sanat karşıtı tavırlarıyla ilk defa anti-sanat terimini kullanan Marcel Duchamp’ın Dada hareketi içinde en çok belirginleşen eylemi hazır nesneleri olmuştur. Hazır nesnelerin sanat ortamına sokulması hususunda Duchamp’ın açıklaması; onların “bulunmuş

²⁰¹ Antmen, s.123.

²⁰² A.g.e., s.123.

nesne” adıyla, sanatçının seçimi ile estetik bir anlamda sunulmasının doğru değerlendirilmediğini, bunun aksine o hazır nesnelerinin gerçekten buluntu ve en önemlisi de birer seri üretim olması, bu sebepten de büyük “S” ile yazılan sanatın karşısında durduğunu vurgulamak olmuştur.²⁰³

Resim 51: Çeşme, Marcel Duchamp, 1917, Tate Modern, Londra



Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/marcel-duchamp>

Hazır nesne kullanımı ile Duchamp estetik anlamda hazzın reddini vurgular ve sanat tarihi içinde sanat yapıtının giderek temsil yasasından çıkmasının son adımını ortaya koyar. Yapıt, kendinden başka bir şeyi temsil etmediği gibi aslında kendisini de temsil etmek zorunda değildir. Dadadan bahsederken sanat yapıtı demeye devam edilmesinin ötesinde burada artık bir yapıt değil; düşüncenin eyleme dönüşmüş hali mevcuttur. Düşüncenin kendisinin de bir sanatsal “statüsü” olması söz konusu yapılmıştır. Dolayısıyla bir şeyin sanat olup olmadığı karmaşası tam da bu noktada dada hareketi ile başlamış olur.

Resim 52: Mekanik Kafa (Zamanımızın Tini), Raoul Hausmann, 1920

²⁰³ Çevrimiçi 4.Aralık.2012 “Marcel Duchamp'ın Sanatı ve Modern Paris'in Coğrafyası” James Hausefield, Çev. Ayşe Önuçak Bozdurgut, **E-Skop**, <https://www.e-skop.com/default.aspx>,



Kaynak: <http://www.artnet.com/artists/raoul-hausmann/6>

Hausmann'ın "Mekanik Kafa (Zamanımızın Ruhı) adını verdiği heykeli bir asamblajdır. Birbirinden çok farklı cisimlerin, bir bütünlük ve anlam kaygısı gütmeyen bir araya gelerek oluşturulduğu teknik olan asamblaj, Dadaist sanatçıların ifade biçimlerine çok yakın bir tekniktir. 1919 yılında Birinci Dünya Savaşı bitmiş ancak savaşa gitmeyen siviller de dahil olmak üzere savaşın yıkıcılığı ve acısı ile karşılaşmayan insan neredeyse kalmamıştır. Savaşı yargılamak dada hareketinin odağını oluşturan başkaldırılarından birisidir. Hausmann'ın günlük yaşamda sıkça kullanılan nesnelerden oluşturduğu bu asamblajı ise doğrudan savaşı eleştirmeye yönelik bir üretilmiştir.

"Raoul Hausmann'ın Mekanik Kafası, Dadacıların "akıl iflası" olarak gördüğü savaş ve saldırganlık ruhunun bir tür simgesidir. Berberlerin peruk takmak için kullandığı tahta kafanın üzerindeki mezura rasyonel akla göndermede bulunurken, tepesindeki metal asker bardağı savaşı çağrıştırmaktadır. Bir kulağındaki baskı rulosu, diğer kulağında bir kameranın vidalarını taşıyan tahta kafanın ensesinde cüzdan durmaktadır. Bütün bu

*buluntu nesneleri Hausmann, "önemsiz dış etkenlerle şekillenen insan bilincini" gözler önüne sermek amacıyla bir araya getirmiştir."*²⁰⁴

Dada hareketinin sonlarında, Dadaistlerin aslında tutarlı olarak ilerleyen dik başlılıkları içinde; "Gerçek Dadacı, Dada'ya karşıdır" söylemleriyle birlikte Dada hareketi yerini Gerçeküstücülüğe bırakır gibi oldu. Gerçeküstücülük de dahil bundan sonraki her harekette Dada'nın ruhunu görmemek mümkün değildir. Bununla beraber Gerçeküstücüler Dada'dan farklı bir şekilde, belli ilkeler çevresinde kalarak akımın kuramsal temelini ciddiye almışlardır.²⁰⁵

Gerçeküstücü üretimde önemli bir ayrıntı olarak yaratıcı sürecin başlangıçlarından birisi doğaçlama olur. Çünkü doğaçlama Breton'un da önerdiği bir tavır olarak ruhsal otomatizmi vurgular. Kendini rastlantısal olanın akışına ve doğaçlamaya bırakan bu üslup yalnızca sanatsal bir yenilik amacı taşımaz, aynı zamanda, birbirinden farklı üsluplarda da olsa yine ortak bir zihinde buluşan birçok gerçeküstücü sanatçının politik görüşünü doğrudan ifade eder. "... Bilinçaltına, rüyalara, görünen gerçekliğin, aklın ötesine yönelik arayışları, ahlaken iflas ettiğini düşündükleri bir kültürel ve toplumsal yapının sınırlarını aşabilmekle ilgilidir."²⁰⁶

Resim 53: Otomatik Çizim, Andre Masson, 1924, MoMA, New York

²⁰⁴ Antmen, s.120.

²⁰⁵ A.g.e., 136.

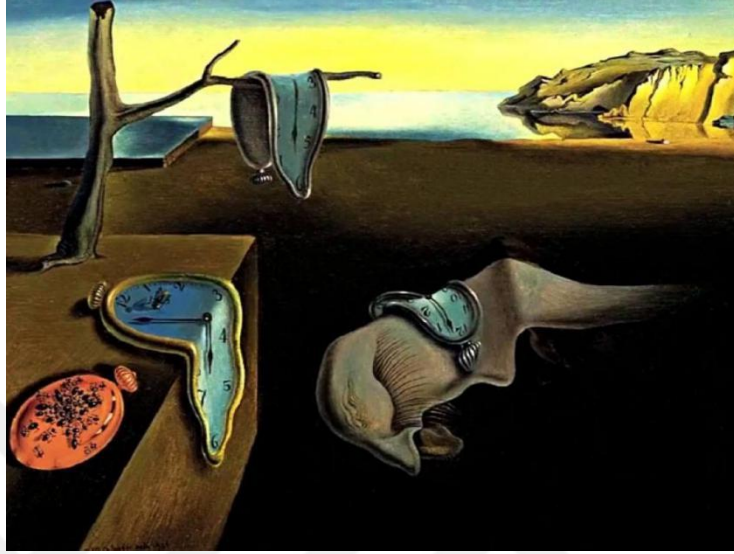
²⁰⁶ A.g.e., s.135.



Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/andre-masson>

Masson'un Otomatik Çizim adlı resmi, çağrışımları odağına alan dışavurumcu bir üslup sergiler. Kullandığı başka malzemelerle tuval üzerinde rastlantısal olarak oluşan dokuların akışına izin verir ve aslında bu üslupla da daha sonraları 2. Dünya Savaşı sıraları ABD'de bulunurken Soyut Dışavurumcu üretimlere devam eder. Masson, Joan Miro gibi gerçeküstücülüğün soyut ayağını temsil eder.

Resim 54: Belleğin Azmi, Salvador Dali, 1931, MoMA, New York



Kaynak: <https://www.arthipo.com/tr-tr/alvador-dali-bellegin-azmi-eriyen-saatler.html>

Gerçeküstücülük akımını takip eden sanatçıların genel özelliklerinden birisi bilinçdışını irdelemek ve rüya halinde olmayı betimleye çalışmak olmuştur. Bu betimlemenin natüralist bir dili olsa da son derece sürreal ve tanımlanamazlığa işaret eder. Gerçeküstücülüğün amacı da tam olarak bu tanımlanamazlığa ulaşarak gerçeklik algısını yok etmektir. Bu amaca ve dile en yakın olan sanatçılardan Dalí aynı zamanda detaycı kompozisyonları ile gerçeklik duygusunu tahrip eden bir mekânsal algı yaratır. “Dalí'nin resimlerinde ölümle hayat, gerçekle düşsel, geçmişle gelecek, iletilebilen ve iletilemeyen arasındaki çelişkinin ortadan kalktığı zihinsel bir durum söz konusudur.”²⁰⁷

Sesin bizzat kendisine ilgi duyan aynı zamanda deneysel bir besteci olan Edgard Varèse, “organize ses”ten bahseder. Sesin özgürleşmesi arzusu müziği alaşağı etmek olarak değil, müzikal alfabemizi daha da genişletmeye olan çabalar olarak anlaşılmalı diye düşünür. Dışarıdan gelen her şeye ait olan seslerin artık gürültü olarak nitelendirilmesi söz konusu olmayan ve bir ‘yapıt’ ya da bundan sonra performans olan tüm işlere her türlü ses ilave edilir. Her bir ses, bu bir tahta parçasının taşla vurulması ya da demirin başka bir demirle dövülme sesi veya bir at sesi, artık kozmosun bir parçası haline gelir. Ses çıkartan ne varsa bir enstrüman haline gelir. Varese iki dünya savaşını da gören bir besteci olarak, Avrupa’da, özellikle 2. Dünya savaşı sonrası sanat-hayat

²⁰⁷ Erden, s.230.

arasındaki çizginin ortadan kalktığı, öğrenilmiş olan geleneksel anlamın sorgulanarak içinin boşaltıldığı üretimlerin müzik tarafında önemli bir isim olur. Müzik bestesinin oluşmasında yalnızca sınırlı kaynakların varlığını reddeden ilk isimlerden birisidir. “Ses nesnesi” adını verdiği, müziğin ana öznesi olan sesi somutlaştırarak kendinden sonraki besteciler etkilemiştir.²⁰⁸

Varese’nin müziği, bir sonraki bölümde bahsedileceği üzere Schönberg’in dizilerine benzemez fakat kullandığı akustik yeniliklerden ötürü daha sonraları elektronik müziği derinden etkiler. Fransız olan besteci az da olsa Fransız geleneğini hissettirmekle beraber, müziğinde, Berlioz Debussy ve Satie etkilenimleri hissettirir.²⁰⁹

Yeni estetik, bundan önce öteki ve uyumsuz, ne varsa içine alır. Aynı zamanda bu ses ve gürültüler görsel sanatların da bir parçası olmaya başlar. 20. yüzyılın başında Debussy, Stravinsky, Skyrabin ve Dışavurumcu üslubun etkisiyle bestelerini oluşturacak olan ve giriştiği avangart düşüncenin yolu tonalitenin tamamen yıkılıp, 12 ton müziği olarak adlandırdığı bir düzene varan ilk besteci Schönberg olacaktır.

2.4 Klee – Bach, Kandinsky – Schönberg ilişkisi

“Dereceleri yok et, şu lavtanın akordunu boz ki uyumsuzluk başlasın!”

-Shakespeare

Sanatın, 20. Yüzyıldaki anlam ve hakikati, Birinci Dünya Savaşı ve sonrasında daha büyük bir yıkıma sebep olan İkinci Dünya Savaşı ile “yeni” ile olan ilişkisi belirler. Eskiye olan bağlılıktan belirgin bir kopuşun yanı sıra oluşturulan yeni eleştirel kuramlar ve bu kuramlar çerçevesinde geleneksel olanı yeniden ele almak 20. yüzyılda yapılan araştırmaların genel karakterini oluşturur.

20. yüzyıl, sanatların birbiri ile olan ilişkilerinin ve “yeni” olanın vurgulandığı bir dönem olarak ressamların, özellikle soyuta giden üsluplarında müziğe olan ilgileri de bu yüzyılın getirdiği düşünme biçimlerinden birisi olmuştur. Ressamların yapıtlarında müzik, bazen direkt müziğin somut olan form ve biçimlerinden bazen de soyut

²⁰⁸ Mimaroğlu, **Müzik Tarihi**, s.159.

²⁰⁹ Mimaroğlu, **a.g.e.**, s.160.

yapısından ilham alarak yer edinir. Müziğin, doğadaki formların kısıtlayıcı bağlarından bağımsız bir sanat olarak form veya fenomenlere ihtiyaç duymayan bağımsızlığından resim de faydalanarak soyuta ulaşmaya çabalar. Yine de der Kandinsky, resim bazı yönlerden müzikten ilerde durur; o da zamana bağlı olan müziğin aksine resmin, ileteceği her şeyi bir anda sunabilmesidir.

Bir müzisyen ve kuramcı olan Adorno, 20. yüzyılda sanat yapıtının anlamına dair “yeni” düşünme biçimleri ve yorumları olan önemli isimlerden birisidir. 20. Yüzyılın karmaşık düzenine karşı tavrı; yeni yüzyıl için doğru yaşam arayışının, bütünün yapılarını olumlayan geleneksel yaklaşımla yürütmenin aynı kısır döngünün içinde hapsolmek olduğu yönündedir.²¹⁰ Adorno’nun üstünde durduğu yasalar müziksel ifadede kendini tonalite olarak ifadelendirir. “Uyum ve kaynaşma insanlık dışı koşulların sessizce onaylanmasını örten bir maske, gerçeğin kusursuz gizlenişidir”²¹¹ cümlesiyle Adorno, Batı müziğinin kanonik geleneğinin yapı taşı olan tonal/armonik sisteme karşı bir tavır alır.

1940’larda kaleme aldığı ve müzik üzerine o zamana kadar yapılmış en detaylı çalışma kabul edilen “Yeni Müziğin Felsefesi” adlı makalesini Adorno, Horkheimer ile yaptığı *Aydınlanmanın Diyalektiği* kitabının detaylı bir ara bölümü olarak düşünür. Modern toplum eleştirisi odaklı yapıt olan Aydınlanmanın Diyalektiğinde, toplumdaki konformizm kavramını müzikte Schönberg ve Stravinsky üzerinden ele alır. Bu açıdan bakıldığında Stravinsky, geleneksel batı müziği kanonunun temel düzlemleri olan tonalite ve armonik kurallar etrafında eserler üreten bir besteci olarak toplumun veyahut mevcut düzenin konformist bir sanatçısı olur. Kendi ifadesiyle de Stravinsky için beste yapmak, var olan sistem içinde (tonalite), belli sayıda sesi belli aralık ilişkilerine göre bir düzene koymak demektir ve bu düzenin bir getirisi olan birlik ya da bir merkeze yönelme ihtiyacı Stravinsky’e göre müzik eserinin doyuruculuğu için önemlidir.²¹² Schönberg ise malzemenin sorduğu sorulara, geleneğe sırt çevirerek “yeni” olanaklara sürekli kapı

²¹⁰ Theodor W. Adorno, **Müzik Yazıları: Bir Seçki**, Hazırlayan ve Çeviren: Şeyda Öztürk, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2019, s.9.

²¹¹ Theodor W. Adorno, **Minima Moralia**, Çev. Orhan Koçak, Ahmet Doğukan, İstanbul, Metis Yayınları, 2005, s.26.

²¹² Igor Stravinsky, **Altı Derste Müziğin Poetikası**, Çev. Cem Taylan, Pan Yayıncılık, 2000, s.34.

aralayarak verdiği yanıtlarla, Stravinsky'nin uzlaşım veya rahatlama olarak gördüğü merkezietçiliği yani konformizmi reddetmiş olur. Adorno'nun bahsini ettiği konformizmi yok etmenin ilk ve en önemli basamağı tonal yapıyı yıkmaktan geçer. Adorno'nun "Schönberg'in bir tohum hiçbir zaman çiçeklenmez"²¹³ diye ifade ettiği gibi, tonal yapıyı yıkmakla Schönberg, müzikte beklenti ilkesini de ortadan kaldırmış olur.

Adorno, bu yüzyıl içinde müziğin "yeni" oluşumuna dair getirdiği eleştirileri dile getirirken çeşitli kavramlardan bahseder. Bu kavramlardan birisi olan "malzeme", müziği oluşturan tarihsel sürece referans verir ve Adorno'ya göre müziğin tarihsel süreci tek bir doğrusal gelişim çizgisi üzerinde ilerler. *"Besteci, verili müzik dilini, bir dizi müzik formunu ve estetik talepleri –'malzeme' budur-, herhangi bir zamanda karşısında hazır bulur ve bu 'malzeme'yi tutarlı bir sanat eseri halinde birleştirmek için mevcut beste tekniklerini ya da bu tekniklerin az çok değişime uğramış hallerini kullanır. ... Bestecinin orada hazır bulduğu ve bir eser üretmek için kullanacağı şey olarak 'malzeme', beklentiler, talepler, anlamsal özelliklerden vb. kurulu, tarihsel ve kültürel olarak biçimlenmiş bir bütündür."*²¹⁴

Adorno, sanatçının, bu malzemenin dışında olanı aramaya başladığı andan itibaren yenilikçi sanatın peşine düşebileceğini söyler. Malzemenin dışına çıkmak, önceden tasarlanmış bir dilin baskısı altından kurtulmak anlamına gelir ve bunun sonucunda açığa çıkan şey, sanatçının yeni teknik ve biçimlerle müziğin malzemesini sürekli olarak dönüştürme eylemidir. Bu süreklilik Adorno'da aynı zamanda bir sisteme oturmuş estetiğin de eleştirisidir. Sonuç olarak geleneksel batı müziği kanonu içerisinde besteciyi ve eseri çevreleyen her bir sistem ya da kural Adorno'da, "hakiki", "özerk" ve özgünlük içeren sanat yapıtının var olmasını engelleyen statik kurallardan başka bir şey değildir. Sanatçı, ancak bu sistemlere sırt çevirdiği zaman aslolan sanat yapıtını oluşturmaya adım atacaktır. 20. Yüzyılda Adorno'nun, malzemenin ya da nesnenin dışına çıkarak sanat yapıtını düşünmekten kastettiğini Schönberg beste yaparken 12 ton sistemini kurarak uygulamaya sokmuştur. Müziğin tonal yani biçimsel yasalarının bozulması Schönberg'in oluşturduğu atonal (ya da antitonal) sistemle mümkün olmuştur.

²¹³ A.g.e., s.104.

²¹⁴ Raymond Guess, "Adorno ve Berg", Çev. Bülent O. Doğan, **Cogito**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, sayı: 36, 2003, s.283.

Tonaliteyle hesaplaşmak, Antik Yunan'dan itibaren süregelen uyum ve uyumu oluşturan dinamikleri karşısına almak demektir. Zira 20. Yüzyıla gelene kadar müzikteki ton ve armoni kavramı sorgulanması akla dahi gelmeyen kanonik yasalardan birisidir. Schönberg'in aklında ise tonaliteyi yok etmenin aslında yapıtı yok etmek anlamına gelmediğini ortaya dökmek vardır. Bunu ortaya koymak için kromatik olarak yanyana olan 12 notayı bir merkez/eksen ton oluşturmada kullandığı sistem olan 12 Ton Müziğinin kurallarını yazmıştır. Bu kurallarla yazdığı ilk yapıtı 1923 yılında "Op. 23 Piyano İçin Beş Parça"nın beşincisi olmuştur. Burada 12 tane birbiri ardına dizilmiş yarım sesi, diğer on bir ses duyulmadan bir sesin yeniden çalınmasına izin vermeyerek seslerin değerini eşit bir hale getirir, derecelerin hiyerarşilerini alaşağı eder.

12 ton sistemi, müziği oluşturan, müziğe içkin olan mekanizma olan sesin katışıksız bir biçimselliğe girdiği yoldur. Schönberg oluşturduğu sistem için şu şekilde bir açıklama yapar: *"Müziğin gelişimi başka her şeyden çok tekniğin gelişmesine bağlıdır... Müzikte bir fikir, esas olarak tonların birbiriyle bağıntısından oluşur. Ne var ki, çok kullanılmış her bağıntı ne denli yoğun değişimlerden geçirilirse geçirilsin, sonunda tükenmiş sayılmalıdır. Anlatıma değer bir düşünceyi iletme gücünü artık taşıyamaz. O yüzden besteci, yeni yeni şeyler icat etmek, yeni yeni şeyleri tartışmaya sunmak, bunlardan çıkan sonuçları işlemek zorundadır."*²¹⁵

Adorno'nun ifadesiyle geleneksel batı müziğinin temelinde bulunan "olumlayıcı" yapıt, gerilim-çatışma ve çözülme düzeni Schönberg'te tamamen yıkılır. Sanat yapıtının "olumlayıcı" olmasından, geleneksel sanatların kanonik yapısının merkezinde bulunan temsil geleneğinin bir düzeni anlaşılmalıdır. Müzikte bu temsil veya anlatı, diğer sanatlardan farklı olarak kendisi gibi soyut duygulanımlar aracılığıyla iletilir. Teknik olarak bunun sağlanması da merkez bir ton, tonun etrafında o merkezin izin verdiği ölçüde ve kurallarla gelişen ezginin oluşması anlamına gelir. En önemli detay ise yapıtın mutlak bir çözüme kavuşmasıdır. Tonalite bu çözülmeyi, yani yapıt içinde merkez tonun belirlediği şekliyle bir rahatlama ve bitiş hissini kurallar bütünü içinde inşa edilir. Temsil dayanağı, güven veren ve karmaşayı öteleyen yapısıyla aslında her anlamda "düzen" tutkunudur ve inanışları da bu çizgide inşa eder. *"... Gücüne teorik ve*

²¹⁵ Finkelstein, s.104.

estetik bir dayanak yaratmak, güzelliğin duyulmasını sağlayarak kendi yasallığına inandırmak. Doğru ya, nasıl olur da böylesi bir müzik yaratabilen bu düzen, Tanrı'nın istediği ve bilimin gerektirdiği bir düzen olmaz?”²¹⁶ Leibnez bir yazısında şöyle der: “Büyük besteciler dinleyiciyi heyecanlandırmak ve endişelendirmek için pek çok kez uyumsuz akorlar kullanırlar, böylece sonu merak eden dinleyici, her şey düzene girdiği zaman daha da büyük bir neşe duyar.”²¹⁷

“Atonaliteye geçiş, müzikal öznenin malzemenin sınırlamalarından kurtulduğu ve onun üzerinden rasyonel bir egemenlik kurduğu bir süreçtir. Yine de atonalitenin mutlak özgürlüğü “zorunlu” bir ilerlemeyle, rasyonel anlamda daha etkin olan on iki ses yöntemine yerini bırakmıştır.²¹⁸ Atonalitenin ilerlemesine atfedilen bu zorunluluk, on iki ses yönteminin bir sisteme oturtulması, dolayısıyla “yeni” bir “düzen” olmasından kaynaklanır. Atonalitenin kaynağından ilerleyen on iki ses siteminin içerdiği “düzen” ile bestenin oluşum sürecinde, kısıtlayıcı ve eşitsizliğin hüküm sürdüğü geleneksel batı müziğinin kanonik “düzen”i içerik olarak aynı anlama gelmemektedir.

Bu noktada plastik sanatların müzikle olan ilişkisi, tıpkı Schönberg’in, müziği, bir sona kavuşmuş, bitmiş bir yapı olmaktan çok tam da bir yapı/yapıt oluşmasına sebep olan müziğe içkin en küçük yapı taşı olan ses’e verdiği önemle aynıdır. Ressam tuval üzerinde, doğayı değil resmin kendisini göstermenin “hakikat”ine ulaşır. Resmin hakikatının, plastik değerlerine vurgu yaparak ortaya çıkabileceği düşüncesi başlamıştır. Aralarında dostluk da bulunan Kandinsky ve Schönberg’in ilişkisi, resmin müziğe yaklaşması fikrinin de tohumlarını atar. Schönberg’in atonalite kavramı ile müziğin olanaklarını derinlemesine incelediği aynı dönemde Kandinsky, resminden figürü tamamen atarak soyuta ulaştığı bir yapıt üretir. Kandinsky, Schönberg ile kendisi arasındaki sanatsal yakınlığı da bu dışsal ve görünür olmayan duyusalılıktan alır. Schönberg için şöyle der: “Ruhsal armoni arayışında çoktan yeni güzellik kaynakları buldu. Onun müziği bizi, müzik deneyiminin kulak değil ruh meselesi olduğu bir dünyaya taşır; geleceğin müziği de bu noktada başlar.”²¹⁹

²¹⁶ Attali, s.74.

²¹⁷ A.g.e., s.42.

²¹⁸ Cogito, s.286.

²¹⁹ A.g.e., s. 46.

Resim 55: İlk Soyut Suluboya, Wassily Kandinsky, 1910 Georges Pompidou Merkezi, Paris



Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/wassily-kandinsky/first-abstract-watercolor-1910>

Kandinsky, 1911 yılında ilk kez gittiği Schönberg'in konserinden çıktıktan sonra, O'nun müziğiyle kendi resimleri arasında kurduğu bağın heyecanını Schönberg'e mektup yazarak ifade eder. Mektubunda açık bir şekilde: *"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 disonansların yolu. Bugünün disonansları yarının konsonansları olacak."*²²⁰

Resim 56: İzlenim III (Konser), Wassily Kandinsky, 1911, Almanya

²²⁰ Resimde Müziğin Etkisi, s.63.



Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/wassily-kandinsky/impression-iii-concert-1911>

Kandinsky, “içsel zorunluluk” olarak adlandırdığı ve sanat yapıtının ancak bu yolla ortaya çıkacağını ifade ettiği bir nevi sanatın var olma yasası düşüncesine sahiptir. İçsel zorunluluğun tanımını yaparken ise müziğin yasalarından faydalanır. Kandinsky aynı zamanda sinestezik²²¹ durumunu da bu yasalar bağlamında kullanarak, resimleri dışında yazılarında da açıkça ifadelendirir. *“Renk bir tuştur. Göz ise çekiçtir. 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.”*²²² Kandinsky için Schönberg’in yeni müzikte yaptığı, müzik deneyiminin artık kulak değil, bir ruh meselesi olduğunu göstermek olmuştur.²²³ Kandinsky’nin “içsel zorunluluk” diye ifade ettiği şeyi Schönberg’in şu ifadelerinde bulmak mümkün olur: *“Bir besteci, içinden geldiği gibi*

²²¹ Yunanca kelime olan sinestezinin Türkçe karşılığı “birleşik duyu”dur. İnsanın algıladığı beş duyusunun birbirine karışması durumu olarak açıklanır. Kokuları işitebilmek, sesleri koklayabilmek vb.

²²² Wassily Kandinsky, **Sanatta Tinsellik Üzerine**, Çev. Gülin Ekinci, İstanbul, Altıkkırkbeş Yayınları, 2015

²²³ Kandinsky, **a.g.e.**, s.46.

*candan, gönülden yazmazsa iyi müzik veremez. Ömrüm boyunca hiçbir zaman bir kurama saplanıp kalmadım. İçime ne doğarsa onu yazarım. Tonal, politonal ya da poliplanal müzik yazdığımda bunu bilinçli olarak yaptığımı sanmayınız. İçimdeki duyguyu kağıt üzerine dökerim, o kadar...*²²⁴ Sonuç olarak sanatın bu içsel zorunluluğu Kandinsky ve Schönberg'i ortak duygu ve düşünce dünyasına itmiş olur.

Hem müzikle hem de besteci ya da yapıtlarla ilişki kurarak yapıt üreten diğer ressam Paul Klee de müziğin plastik sanatlar ile olan etkileşiminde önemli bir yere sahiptir. Aynı zamanda bir müzisyen olan Klee'nin sanat hayatı bu iki alanı daima yanyana düşünerek geçer. Düşünmenin de ötesine geçer ve Klee müziği konu edinerek en fazla üretim yapan ressam olur. Aynı dönemin sanatçıları olmalarına ve çoğunlukla benzer gruplarda benzer felsefi düşünce etrafında oldukları halde, Klee'nin müzik hakkındaki düşünceleri Kandinsky'den farklıdır. Klee'ye göre müzik, doruk noktasına Bach ve Mozart ile ulaşmış ve orada kalmıştır ve resim sanatındaki doruk noktasının da - özellikle- Bach'ın müziği gibi olması gerektiğini savunur.

Resim sanatının, müziğe yaklaşırken, ulaşması gerektiğini düşündüğü doruk, Klee 'de Bach'ın bestecilik yeteneğine bağlanır. Schönberg'in aksine bu anlayış daha formel olana yönelmek olarak düşünülebilir. Bach denildiği zaman öncelikle, bir yapının kusursuzluğu hedefleyen biçimselliği akla gelmelidir. Belli bir düzenin sistematik bir biçim ortaya koyarak adeta 'düzen' ve 'simetri' aracılığıyla zamanın mekânsal bir alan oluşturması ile Bach'ın yapıtları Klee'nin önemli uğraşlarından birisi olur. Buna bağlı olarak da Klee aslında çokseslilik üzerine düşünerek resmini oluşturmaktan söz eder. Müziğin temel özelliklerinden birisi olarak çokseslilik Klee' ye göre resmin içinde, müziğe içkin ve müziğin direkt betimlenmesi olarak değil, çokseslilik, eşzamanlılığın bir gösterimi yani daha genel bir kavram olarak düşünüldüğünde, resme içkin bir malzeme olarak yerini bulur. Çünkü der Klee: "... 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."²²⁵

²²⁴ Mimaroğlu, **a.g.e.**, s.152.

²²⁵ Nazan İpşiroğlu, **20. Yüzyıl Sanatında J. S. Bach**, İstanbul, Pan Yayıncılık, 2002, s.57.

Klee, resimdeki amacının yapısallığın ve şiirselliğin bir arada tınladığını göstermek olduğunu söyler.²²⁶ Bach'a olan derin saygı ve hayranlık sebeplerinden birisi, Bach'ın, bu eş zamanlı bir aradalığı müzikteki füğ formu ile vermesidir. Füğ, aslında Bach'ın döneminden önce de kullanılan bir müzik yazım tekniğidir ancak Bach ile en doruk noktasına ulaşmıştır. Bach'ın, "koyu ve sık dokunmuş yoğun bir polifonik" anlatım gücü esasında yalnızca Klee'yi değil, kendinden sonraki her besteciyi de etkilemiştir. Bunun sebepleri içerisinde, müzik yazısında kusursuzluğu amaçlayarak hareket etmesi ve matematiksel bir düzen içinde beste yapmasının önemli bir yeri vardır. 20. yüzyılda Bach'ın tekrar rol alması, gerek müzik düşüncesi gerekse soyuta giden resim alanında, aslında O'nun, kontrpuan, füğ, kanon²²⁷ gibi biçimleri en ufak detaylarıyla hesaplayarak yaptığı bestelerde oluşan bir "rastlantısal gerilim"²²⁸ sayesinde. 20. Yüzyıl sanatı için, rastlantısallık, gerilim, bağımsızlık ve uyumsuzluk gün yüzüne çıkan ve hesaplaşılan önemli kavramlardır.

Müzikte alışılmış bir etkisi olan ancak Bach'ın müziğinde olmayan bir özellik olarak dramatik etki, yani beklentiye karşılık gelen duygu, kontrast ile gerçekleşir. Kontrast, müzikte de plastik sanatlardaki anlamı olan karşıtlık ilkesi olarak kullanılmıştır. Bir bestede kontrast, birbirine zıt olan iki ezginin veya temanın eş zamanlı olarak ilerlemesi ile oluşur. Bach'ın farkı ise bu zıt tonları eş zamanlı çalmak yerine tek bir temanın peşinden gitmesi ile ortaya çıkar. Eğer beste içinde ikilikler yoksa, duygular da ikilikleri hissetmeyecek ve gittikçe açılan, kapanan bir tekdüze melodi olacaktır. Ölüm-yaşam, doğa-kültür ya da siyah-beyaz gibi zıtlıkları aynı anda kullanmak yerine Bach, bunlardan tek bir tanesini alarak yola koyulur. İnsana tekinsiz gelen bu tekdüzelik olur. Bir temanın çeşitli varyasyonlarını sanki en ince detayıyla işlemeye çalışan Bach dinleyiciye bestelerinde tek bir temayla hesaplaştığını düşündürür. Bach'ın müzikte verdiği bu hissiyatın tekniği kontrpuandır. Aslında ilk olarak 18. yüzyılın başlarında ortaya çıkan bu tekniği Bach galant (gelişmiş, karmaşık) üslup ile yorumlamıştır. Aynı zamanda bir eseri dinlemeyi güçleştiren, çünkü alışılmış olanın dışına çıkaran tekniklerden birisi olan kontrpuan, besteyi oluşturan ana melodinin yanında oluşturulan

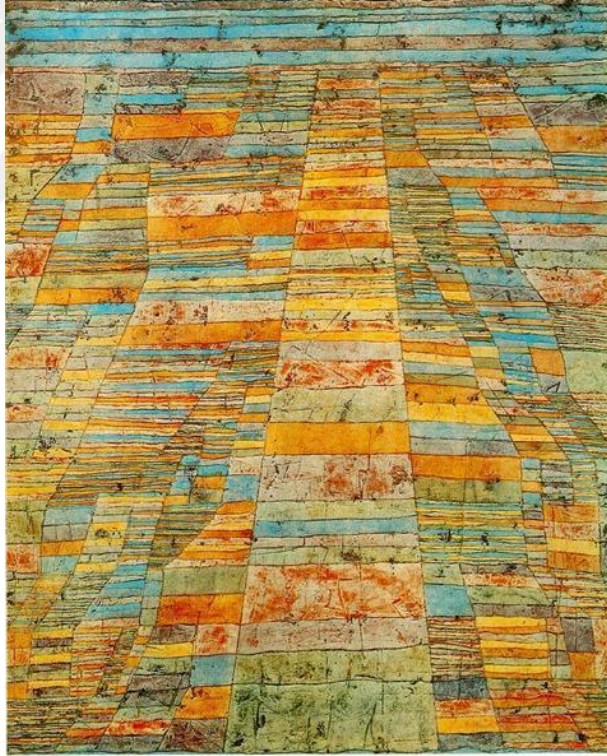
²²⁶ İpşiroğlu, **a.g.e.**, s.59.

²²⁷ Burada kastedilen kanon bir müzik formudur. Müzikte kanon formu, eşit aralıklarla ilerleyen fakat eşit zamanda başlamayan, birbiri ardına ilerleyen ezgi veya sesler topluluğudur.

²²⁸ Say, **a.g.e.** s.232.

bir ya da birden fazla melodinin oluşturulmasıyla gerçekleşir. Geleneksel Batı Müziği kanonu, müziğin algılanmasını bunun tersi olarak, ana melodi ve armoni düzleminde oluşturmuştur. Aynı anda birden fazla eş zamanlı ilerleyen melodiyi duymak bir karmaşa ve yol arayışına neden olur. Bach kendi döneminde Füg formunu zirveye çıkarmış, Klasik Batı Müziği tarihinde en fazla Füg bestesi yapan besteci olarak adını yazdırmıştır. Klee'nin de bir form olarak Bach'ın müziğinden esinlendiği bir besteleme biçimi olan füg, kontrpuantal bir yapıyla, eş zamanlı olmadan birbirini takip eden doğrusal melodilerin akması olarak yorumlanabilir.

Resim 57: Ana Yol ve Yan Yollar, Paul Klee, 1929, Müze Ludwig, Köln



Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/paul-klee/highway-and-byways-1929>

“Klee'nin dünyası karşıtıklardan oluşur: Kaos-kozmos, şeytansal-tanrısal, ölüm-yaşam vb. Karşıt güçler düşman güçler değil, eş zamanlı var olan güçlerdir.”²²⁹ Yukarıda detaylıca bahsedildiği gibi, Bach müziğinde geleneksel olan armoniyi dikey olarak kurar.

²²⁹ Resimde Müziğin Etkisi, s.82.

Yukarıda da sözü geçen ‘Düzenlenmiş Klavye’ isimli eserlerinin olduğu kitap bu yeniliğe yol açmıştır. Bu nedenle onun müziğine ne salt armonik ne de kontrpuan demek doğru olmaz. Ancak denilebilir ki, doğanın içinde barındırdığı birbirine düşman olmayan ve birbirini yaratan ikilik prensibini, nasıl zaman zaman doğrudan bir şekilde duyumsayamıyorsak, Bach’ın müziğinde de görünür olanın görünmezliği ama duyumsanabilirliğiyle karşılaşırız. Sanat, aynı zamanda görünmez olanı ortaya çıkarmakla değil; görünür olanı ya da olması gerekeni üstünü örterek gösterme becerisine sahiptir.

Klee, bu resminde tıpkı müziğin içinde karşılaştığımız iki türlü zaman gibi hem müziğin kendi zamanı hem de bizzat içinde bulunduğumuz, zamanı resmetmeye çalışır. İlk bakıldığı anda gelişigüzel olduğu düşünülen yatay çizgiler, eşit olmayan bir şekilde dar ve geniş olarak bölünerek ilerler. Tıpkı nota değerlerinin bölünerek yeni değerler oluşturmasının bir besteye dönüştüğü zaman oluşabilecek görüntüsünü anımsatır. Ortada dümdüz ilerleyen bir yol ve yanlarında, paralelliği keserek bölünen küçüklü büyüklü çizgilerin oluşturduğu daha ‘hareketli’ yollar görmek mümkündür. Burada Bach’ın kontrpuan tekniği ile yazmış olduğu bir bestede işitilen, bir ana ezgi ve ana ezgiyle birlikte eş zamanlı olarak duyulan başka ezgilerin; aynı zamanda bir tekrarlama, soru-cevap ve nihai olarak da baştaki ana ezginin tema olarak yeniden duyulması yani sürekli akan bir temalar birlikteliği olarak düşünmek de mümkün olmaktadır. Klee, Bach’ın bir temanın çeşitli varyasyonlarını en ince detayıyla müziğinde işlemekten aldığı duyguyu bu resmiyle açıkça gösterir.

Resim 58: İnsula Dulcamara, Paul Klee, 1921-1938, Bern, Klee Müzesi



Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/paul-klee/insula-dulcamara-1921>

Bir başka resim, *Insula Dulcamara*; Klee'nin son dönemlerinde sembollere daha fazla yer verdiği ve zıtlıkların bileşimi ilkesini semboller aracılığıyla kompozisyona dağıttığı bir yapıttır. Yaşamı zıtlıklarıyla ele almayı seven sanatçı bu yapıtında hem resim yüzeyindeki çizgilerin oluşturduğu kontrastla hem de her eserinde dile getirmeye çalıştığı, çokseslilik, eş zamanlılık gibi ifadelerin betimlenmesiyle önemlidir. Burada, birbirine geçen saydam renkler ve o renkleri saran kalın siyah çizgiler eş zamanlı bir ölüm – yaşam kültünü, aynı zamanda sonsuzluk ve sonluluk karşıtlığını net bir biçimde ifade ediyor. Ortada duran kafa, ölümü, altında sayıyla yazılmış olan bir rakamı ise insan ömrünün biricikliğini vurgular.²³⁰

Sanatçının semboller kullanarak anlamın içinde oluşturduğu bu kontrastı Nietzsche'ci bağlamda Apollon ve Dionysos kültürünün odağı olan doğa-kültür ikiliği olarak da okumak mümkündür. Burada birbirini yok ederek var olan bir zıtlıklardan değil, varlıklarının yanyanalığı sayesinde ancak "olmuş" olana işaret eden bir düzen söz konusudur. Bu yüzden bu resmi bir yanıyla, insanın sahip olduğu trajik bilginin resimsel bir ifadesi olarak da okumanın olanağı vardır. Sanat yapıtını bu şekilde büyüyen olanaklar çerçevesinde incelemek yeni bir estetik anlayışın varlığının ifadesi anlamına gelmektedir. Dahası bu yeni anlam dünyası, doğaçlamaya giden yolun başlangıcıdır. Ancak aynı zamanda, doğaçlama mefhumunun rasyonel bir kalıba ve eli mahkum bir şekilde biçime sokulmasının örneğidir de diyebiliriz. Sanat yapıtında, kanonik metnin

²³⁰ A.g.e., s.98.

şemsiyesinin altından sıyrılan biçim ve anlam, matematiksel doğanın hegemonyası üzerinden de sıyrılarak sınırlarını genişletmiş, sınırsızlığa işaret etmeye varmıştır. En sonunda, içselleştirdiği ifade anlayışı içinde de rahatlayarak, doğaçlamanın sonsuz deviniminde kendini, kendisi için performe etmeye hazırlamaktadır.



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM: 1945 – 1960 YILLARI ARASINDA YENİ SANAT ANLAYIŞI VE DOĞAÇLAMA

20. yüzyılın başlarında Paris henüz sanatın merkezi konumundayken, açılan bir sergi modern sanatın Amerika’da tanınmasına ön ayak olmuştur. 17 Şubat 1913 yılında “The Armory Show” adındaki bu sergide, yaklaşık 300 sanatçı ile toplamda 1400 yapıt sergilenmiştir. Bu tarihten itibaren modern sanatın Amerika’nın geniş çevresine yayıldığından söz edilir. Katılan sanatçıların oranına bakıldığı zaman ise Amerika ve Avrupalı sanatçıların bir denge oluşturduğu gözlemlenir.²³¹ Böyle bir serginin açılmasındaki amaçlardan birisi, dönemin Amerikan sanatının beslendiği kaynakların yenilikçilikten uzak olmasıdır. 2. Dünya savaşı öncesi Amerikan sanatı daha çok figüratif ve yerel temalarla sınırlı iken savaş yıllarında ve savaş sonrası sanatın temel iki özelliği dışavurumcu ve soyut olmuştur.²³² Amerikan fotoğraf sanatçısı Alfred Stieglitz (1864-1946), New York beşinci caddede adını kapı numarasından alan 291’i kurar. Bu mekanla birlikte Amerika ilk kez Matisse, Cezanne, Picasso gibi Avrupalı modern sanatçıların yapıtlarını görme olanağı yakalamıştır.²³³ 291 adlı mekanın öncülük ettiği bu etkileşim, sonraları Amerika’da ardarda açılan modern sanat galerileri ile devam etmiştir.

*“Edouard Manet ve İzlenimcilik ile başlatılan modern sanat kanonunun oluşmasında Amerikan sanat çevresi önemli rol oynadı. Kurum olarak müzeler, kişi olarak müze müdürleri ve küratörler dolayısıyla sergiler katalogları ve koleksiyonlar kanon oluşturan diğer unsurlar arasında yer alıyor.”*²³⁴ Amerika’nın 20li ve 30lu yıllarda, büyük bunalım sonrası ekonomisinin düzelmeye başlaması da oluşmaya başlayan ‘yeni sanat’ ortamını etkileyen önemli bir faktör olarak görülmektedir. Clement Greenberg’e göre ise Amerikan sanatının gelişmesinde çok etkili olan diğer isim Peggy Guggenheim’in 1943 senesinde genç Amerikalı ressamların eserlerine yer verdiği “Art of This Century”

²³¹ Osman Erden, **a.g.e.**, s.291.

²³² Ahu Antmen, **a.g.e.**, s.145.

²³³ Osman Erden, **a.g.e.**, s.292.

²³⁴ **A.g.e.**, s.294.

galerisi olmuştur.²³⁵ Bu galeri açıldıktan sonraki dönemde Amerika'da bir çok yeni galeri ortaya çıkmıştır.

Amerika'nın sanatın merkezi olma konumunu Paris'ten almadan önce atılan bu adımların arasında, 1936 senesinde New York'ta kurulan Amerikalı Soyut Sanatçılar Derneğinin de öncülü yine ilk önce Paris'te, bir yazar ve ressam tarafından kurulan "Cercle et Carre"dir. Bir süre yayın yapan bu topluluk etrafında toplanan, Konstrüktivizm, Yeni Plastisizm, Pürizm, Dada ve Bauhaus gibi akımlar çerçevesinde soyut sanat üreten sanatçıların, Avrupa'da ağırlık gösteren Gerçeküstücü üslup karşısında denge sağlamak olmuştur.²³⁶ Buna benzer oluşumların ve Avrupalı sanatçıların Amerika ile sanat ilişkisinin artması sonucunda 2. Dünya savaşı sırasında totaliter rejimin baskısından kaçan Avrupalı bir çok sanatçının Amerika'ya giderek orada üretimlerini gerçekleştirmesi ve modern sanat etrafında büyüyen etkileşimde önemli rol oynadığı bilinmektedir. Aralarında Gerçeküstücülerin de olduğu Amerika'ya göç etmek zorunda kalan bir çok Avrupalı sanatçı daha sonraları Amerikalı Soyut Sanatçılar derneğine üye olarak Soyut Dışavurumculuk akımının başlamasında rol oynamışlardır.

Amerika'nın sanatın merkezi konumuna geçmesinin sebepleri arasında, Fransız sanat tarihçisi Serge Guilbaut, sadece sanatın aracılık etmesiyle olmadığını, dönemin mevcut siyasi, ekonomik ve ideolojik durumunda, atılan stratejik adımların etkisi olduğu görüşündedir. Yaşanan soğuk savaş döneminde Amerika'nın yürüttüğü politikanın, dönemin sanatçılarından yana olması ve Sovyet Rusya'nın gerçekçi sanat anlayışı içinde vurguladığı "sanat toplum içindir" düsturuna karşı, Marksist Troçkist bir yorumla zamanla nasıl "sanat sanat içindir" anlayışına evrildiğini araştırmıştır.²³⁷ Bu evrilme sonucunda Guilbaut'un düşüncesi, ortaya çıkan Soyut Dışavurumculuk akımı ile Amerika'nın başarısını, dönemin modern sanat etrafında toplanan entelektüellerinin, aydınlarının ve sanatçıların bilinçli bir şekilde Marksizmden uzaklaştırıldığı yönünde olmuştur.²³⁸ Bununla beraber savaş yıllarını Amerika'da geçiren Avrupalı sanatçıların, yabancı etki korkusu olmadan yapıtlarındaki özgür üretim anlayışı onları, yeni formları

²³⁵ Ahu Antmen, **a.g.e.**, s.145.

²³⁶ Osman Erden, **a.g.e.**, s.296.

²³⁷ Ahu Antmen, **a.g.e.**, s.146.

²³⁸ **A.g.e.**, s.146.

yeni ve daha özgür anlamlarıyla biçimlendirmeye yöneltmiştir. Bu verimli üretim ortamı Amerika'daki soyut sanata giden yolun önemli süreçlerinden birisi olmuştur.

1959 yılında New York MoMA'da hem Amerikalı hem de Avrupalı sanatçıların bir araya gelerek düzenlediği sergi olan New Images of Man (Mankind) 2. Dünya savaşı sonrasında hızla tüm dünyaya yayılan yeni estetik anlayışını ve sanatçıların her birinin felsefi birer düzlemde açıklayabildikleri yapıtlarının bir araya gelmesi bakımından sanat tarihinde önemli bir yer edinmiştir. Aralarında Giacometti, Dubuffet, Bacon, Cesar, Campoli gibi sanatçıların olduğu dönemin çağdaş sanat sergisinde anlatılmak istenen, o zamana kadar kırılmaya başlayan sanatın kanonik varlığını yeni bir düzlemde toplamış olduğudur. İsminden anlaşılacağı gibi yeni insanlık halleri, sergideki sanatçıların geride bıraktıkları savaşların da etkisiyle, sanatsal üslubun, geleneksel anlayışın ve sanatın plastik etkisinin insan/lık halleri ile olan hesaplaşmaları bir araya gelmiştir. Sergiye önsöz niteliğinde Paul Tillich: *“Her dönemin kendine özgü bir insan imajı vardır. Ne zaman bir önceki dönemin rahminde yeni bir dönem tasavvur edilse, yeni bir insan imgesi yüzeye doğru itilir ve sonunda sanatçıları ve filozoflarını bulmak için ortaya çıkar”*²³⁹ cümlesiyle serginin var olma kaygısını belirtmiş olur.

Sergi açıklamasında, dönemin çağdaş sanatçılarının yapıtlarını, büyük bir sanat eserinin insanlık için verilen savaşın olumsuz yanını tasvir etmesi, başlı başına yüksek bir insani olasılığın gerçekleşmesi olarak tanımlarlar. Bu tür çalışmaların altında yatan cesaret ve dürüstlük, içeriğin olumsuzluğunu formun olumluluğu ile kavrayabilen yaratıcı gücün, insanlığın bir zaferi olarak görürler.

Resim 59: New Image of Man Sergisinden, Karel Appel, 1959, MoMA

²³⁹ Sergi Katalog Metni için Bknz: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2907>



Kaynak: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2907?>

“İçinde soluduğum ve boyayla somutlaştırdığım bu atmosfer, zamanımın bir ifadesi. Elimdeki imkanlarla bu somut gerçeği yakalamaya çalışıyorum.” diyerek tablolarında deforme olmuş insan figürlerini ve ifadelerini bir anlamda kelimelere dökmüştür.

Resim 60: New Image of Man Sergisinden, Kenneth Armitage, 1959, MoMA



Kaynak: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2907?>

Heykellerinin insan figüründen tamamen sıyrılmış olmadığını ama bir figür olmaktan ziyade yeni fikirler ve deneyimler ürettiğini söyler Armitage. Sanatçı tüm zamanların deneyimini tek bir anda, figürde veya figürler topluluğunda gösterebilmeyi amaçlar ve bu amaç sanatçıyı elindeki malzemeyi olabildiğince ‘basit’ bir şekil için ikna eder. Armitage’nin kendi açıklamalarından da yola çıkarak anlaşılan odur; tek figür kendi içinde son derece tatmin edici bir birim şekil olarak kalır.

Sergideki tüm eserlerin ortak noktasının üslup olarak neredeyse, hepsinin yeniden keşfetmek istedikleri insan imajı için verilen savaşın izlerini gösteriyor olduklarını söylemek mümkündür. 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, artık insanın içindeki karanlık ve çok büyük yıkımlara sebep olduğu kötüyü besleyebilen tarafı ve potansiyeli ile yüzleşilmiştir. Sanatçının bu bilgi ve deneyimle ürettiği her şey yeni bir estetiğin varlığını ortaya attığı gibi, yeni bir dünya görüşünü de peşinden getirir. Deneyim, sanatın temel anlatımlarından birisi haline gelir. Bu deneyim ise sezgi meselesini kapının dışına koymaz, aksine birbirini besleyen iki dinamik olarak yeniden algılanmasını sağlar.

Öteki taraftan Modern resmi felsefi bir kurama oturtan dönemin sanat eleştirmeni Clement Greenberg için sanatsal üslubun olgunluk kazanması onun arı, saf bir içerikle bütünleşmesi anlamına gelmektedir. Arthur C. Danto bu saflık meselesini Kant’ın “Saf Aklın Eleştirisi” başlığındaki anlamıyla aynı olduğu düşüncesindedir:

“... Bu, kendi üzerine uygulanan ve başka süjesi bulunmayan akıldı. Saf sanat da buna paralel olarak, sanata uygulanan sanat demektir. Sürrealizm (Gerçeküstücülük) ise rüyalarla, bilinçaltıyla, erotizmle ve Foster’in imgeleminde “tekinsiz” ile ilgilendiği için saf olmama durumunun adeta somutlaşmış haliydi.”²⁴⁰ Dolayısıyla 20. Yüzyılın ikinci yarısında, Avrupa sınırları içinde devam eden modern sanatın birbirinden farklı biçimsel ve düşünsel anlamları etrafında oluşan yeni anlatı geleneği var olmuştur. Bu geleneğin sebeplerinden bir tanesi, Greenberg’in, Avrupa’nın sanat geleneğini hedef almasından kaynaklanmıştır. Avrupa’nın sanatsal ağırlığının Amerika’da oluşması için eninde sonunda olması gereken, bir anlatıya, hatta yeni bir meta-öyküye dahil olmak olduğu

²⁴⁰ Arthur C. Danto, **Sanatın Sonundan Sonra: Çağdaş Sanat ve Tarihin Sınır Çizgisi**, Çev. Zeynep Demirsü, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2014, s. 32.

düşünülmüştür. Bu anlatı modernizmin Amerika’da yeniden inşasıdır. Başrolü ise Greenberg’in 1960 yılında yazdığı “Modernist Painting (Modernist Resim)” adlı makalesi yer almaktadır. Bunun sonucunda, Amerika’nın, 1950’lerde Soyut Dışavurumculuğa karşı olan tavrı da modernliğin ve sanatın, politik ve ana akım içinde temsili olur.

3.1 Savaş Sonrası Avrupa: Sanatı Yeniden Düşünmek

1. Dünya savaşından itibaren sanatçılar, savaşın insanlar üzerinde bıraktığı derin psikolojik etkileri yüzlerce yıllık geleneğe, biçimciliğe, temsile karşı koyarak gösterirler. Bu karşı koyma isteği aynı zamanda ellerinde bulunan ifade olanaklarının artık onları ve yaşadıkları dünyayı yeterince iyi ifade etmediği düşüncesinden kaynaklanan bir durumdur. Dünyada, 1933-45 yıllarında ikinci bir büyük savaş yaşamasından sonra kırılan düzen, sadece maddi değil sanatın tüm anlam dünyasının ters yüz edildiği, gelenekle her anlamda hesaplaşıldığı ve sanata dair ezberlenmiş bütün kuralların yıkılarak başka bir sanat tarihi yazımının mümkün olduğu bir düzene evrilmiştir.

Birinci Dünya savaşı sırasında ortaya çıkan ve yukarıda da söz edilen Dada akımı, 2. Dünya savaşından sonraki süreçlerde de avangart hareketlerin öncüsü olarak görülür. 1960’lardan itibaren, tüketimin içinden beslenecek olan Pop sanat da dahil olmak üzere, tüm avangart akımların ne derece Dada ruhu taşıdığı ise tartışmalı bir konu olmuştur. Bununla ilgili Dadanın kurucusu olarak kabul edilen Duchamp 1950’lerde arkadaşı Hans Richter’e yazdığı bir mektupta şöyle söylemiştir: *“Yeni Gerçekçilik, Pop Sanat, Asamblaj ve benzeri isimlerle anılan pek çok akım Dada’nın temelleri üzerinde yükselmekte ve Dada’yı kolay bir çıkış yolu olarak kullanmaktadır. Ben hazır nesneyi keşfettiğimde estetik olgusunu yerle bir etmeyi amaçlamıştım. Neo-Dadacılar ise hazır nesnelerde estetik güzellik buluyorlar.”*²⁴¹

2. Dünya savaşı yıllarında Avrupa’nın bir çok yerinde yaşanan totaliter rejim, Avrupa’nın yüzyıllar boyunca hakim konumda olduğu sanat hareketlerini de etkilemiştir. Aynı dönemde Amerika’nın lehine ilerleyen ekonomik süreç ve bununla beraber mevcut iktidarın da sanat üretimlerine ve sanatçılara olan stratejik adımları, Amerika’nın sadece ekonomi dışında sanat çevresini de etrafında topladığının bir göstergesidir. Bu süreçte

²⁴¹ Ahu Antmen, **a.g.e.**, s.175.

Amerika'ya gitmek zorunda kalan bir çok sanatçı, Avrupa'da ortaya çıkan modern sanat anlayışının Amerika'da oluşmasına ve sanatsal üretimlerin çeşitliliğine sebep olmuşlardır. 1. Dünya savaşı yıllarında ortaya çıkan Gerçeküstücülük akımı daha sonraları Amerika'ya giden Andre Masson'un aktif üretimleri ile Soyut Dışavurumculuk ile Gerçeküstücülük arasında bir bağ kurulmasına sebep olmuştur.²⁴² Savaş sonrası etkisini devam ettiren Gerçeküstücü üslubun başka bir tavrı olan 'otomatizm'ini temsil eden Masson'un Amerika'daki Soyut Dışavurumcu üslup ile benzerlikleri bulunur. Resimde otomatizm anlayışının temeli doğaçlama fikrine dayanmaktadır dolayısıyla Gerçeküstücülüğün özelliklerinden birisi olan otomatik desenler, doğaçlamaya giden yolda önemli biçimsel kaynak olurlar.

Avrupa'da yaşamaya devam eden ve savaşı yaşayan sanatçıların giderek soyutlaşan üslupları da kendi içinde bir bütünlükten ziyade çeşitlilik arz etmektedir. Dada'dan itibaren yıkılan temsil anlayışı, 2. Dünya savaşını yaşayan sanatçıların gerçekliğin ne olduğu ya da olmadığı üzerine derin düşünceler yaşaması ve bu düşünceleri yapıtlarında uygulamasıyla savaş sonrası süreç devam etmiştir. Geleneksel sanatın kurduğu düzen ve anlamın yok olması, sanatın kendi dilini ve anlamını bazen anlamsızlığını (Dada) ilan etmesi, iki savaş sonrasında, modern akla olan güvenin ve gerçeklik anlayışının zihinsel olarak nasıl alt üst olduğunun göstergesidir. Bundan sonraki süreçte sanat, modernist avangart ile olan hesaplaşmasını yaşayacağı bir döneme girmektedir.

İzlenimcilikten itibaren, resmin, nasıl olması gerektiği hakkındaki öncelikle biçimsel olarak sorgulama plastik sanatlarda modernizmin başlangıcı olarak görülür. Modernizm, resim sanatındaki temsil geleneğini yok ederek, resmin kendi kendini temsil ettiği düşüncesini inşa eder fakat modern resim de yine kendi çerçevesini, kanonunu yarattığı bir anlatı geleneği olmaktan geri duramaz. Buna örnek olarak Gerçeküstücü akımının modernizm bağlamında tarih çizgisinin dışında konumlandırılması verilebilir. Gerçeküstücülük etkin olmaya başladığı tarihten, avangart sanatın siyasallaştığı 1968'lere kadar düşünsel olarak öncü bir konumda yer alan sanat hareketi olmuştur. Zaman içinde, Marksist bakış açısıyla çeşitli ağların birleşmesine ve yeni oluşumların

²⁴² A.g.e., s.137.

başlamasına ön ayak olan bir düşünsel zemindir. Bu oluşumlardan birisi de Avrupa'da 1948-51 yıllarında, adını üyelerin çalıştığı ülkelerin ilk harflerinden alan KoBrA'dır. Bu grup, Gerçeküstücü geleneği birkaç bakımdan devam ettirse de, örneğin Joan Miro gibi, onu diğer oluşumlardan ayıran önemli farkı kollektivist bir komün geleneği içinde olmasıdır.²⁴³

Aynı dönemde Amerikan Soyut Dışavurumculuğun kahramanlara özgü bireyseliğinden ayrı bir tavır olmakla birlikte, bu ve buna benzer başka oluşumlar; savaş sonrası hem politik ve ekonomik gerileme hem de sanatsal durgunluk yaşayan Avrupa'nın ayakta kalan ve direnen sanatçıların birleştiği alanlar olur. Bir başka topluluk, yine savaş sonrası filizlenen ve estetik bakış açısını, siyasi bir çerçeve ile birleştirerek sunan Sitüasyonist Enternasyonal'dir. Guy Debord'ın grubun öncüsü olduğu bu oluşum, klasik Marksist düşüncenin üretim mekanizmasını her koşulda en ön planda konumlandırmasının yanı sıra; estetik düşünce ve estetik süreç, günlük yaşamı da dahil ederek; günlük hayatın rutin, ezberlenmiş akışının ve kısıtlamaların da en az sınıf ilişkileri kadar sorgulanmasının gerekliliğini savunmuştur.²⁴⁴ Bu düşünceyle Gerçeküstücü geleneğin içinde yer alır. Dolayısıyla savaşın etkileri Avrupa'daki sanatçıları hayat-sanat arasında farklılaşan ve sanatı hayatın dışında oluşmasına sebep olan her tür mesafeyi aştıkları görülür. Sanatın siyasetle ilişkisi öncelikle bu ayrımı ortadan kaldırmakla başlamıştır.

Modern resmin idealize ettiği düşünceye bakıldığı zaman bu noktada avangart olanlar arasında fark olduğu görünür. Dada hareketi, bu yönüyle bir karşı sanat fikri taşıdığı için avangart olarak nitelendirilebilir çünkü avangart olma hali de sanatın reddi ile aynı anlama gelmektedir fakat genel olarak modern resmin "yeniliği" ve geleneksel olanı kırması onu tam anlamıyla avangart yapmış sayılmaz. "Avangart, bir zihin durumudur. Bu zihin durumu; sanatçıları, sürekli olarak var olan düzeni eleştirmeye ve deneyimin her kategorisinde bu tüm koşulları reformdan geçirmeye sevk eder."²⁴⁵ Dolayısıyla 20. yüzyılın başından itibaren sanat üsluplarında gelenekten radikal bir kopuş olmasından

²⁴³ David Hopkins, **a.g.e.**, s.182.

²⁴⁴ **A.g.e.**, s.183.

²⁴⁵ Gülce Sorgu, "Sanata Karşı Başkaldırı: Avangard", **Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi**, 2017 Güz, S.24, s.37-56.

ötürü bir ortaklık kurulmuş olsa da sonraları sanatın özerkliğine kavuşması fikri avangart olmaktan uzaklaştıran bir durum olmuştur. Avangart kuramını kitabında tartışan Peter Bürger, sanatın toplumsal çerçeve içinde, değişim ve dönüşüm yaratabilmesi için özerkliğinin söz konusu olmaması gerektiğini söyler.²⁴⁶ Çünkü özerklik toplumsal işlevin karşısında durur. Ancak yine de 20. yüzyılın ve özellikle 2. Dünya savaşının insanda maddi ve manevi yıkıntılarının doğal bir sonucu olarak sanattaki anlamın yitimi/dönüşümü düşünüldüğü zaman, bu toplumsal işlevin sadece sanatı araçsallaştırarak eyleme sokmakla mümkün olmadığı kanısına varabiliriz. Kübizm gibi, sanatın biçimsel bir bozuma uğrayarak geçirdiği dönüşümlerden itibaren de sanatın kendi anlamını yaratmasındaki temel itki dönem itibariyle zaten toplumsal bir konumda değerlendirilebilmektedir. Avangardın amacı anlamı reddetmek ve alımlayıcının dikkatini yaşama tarzının sorgulanır olduğuna ve onu değiştirme gereğine dikkat çekmektir. Sanatçı, alımlayıcının hayat pratiğinde bir değişim başlatmak ister. Bu değişim ise başlangıçta biçimi bozmaktır. Avangart olan Dada'nın oyunsal bozumuna daha yakın görülür.²⁴⁷

Tüm bu avangart hareketler hem Avrupa hem Amerika'da birbirini izleyen eş zamanlı tarihlerde gerçekleşir. 1950-66 yıllarında aktif olan Grup Zero da Almanya'nın Düsseldorf kentinde 2. Dünya savaşı sonrası başlayan her hareket gibi, savaşın yıkıcı izlerinin sanat yoluyla yeni bir dil ve anlayış ile ortadan kaldırmayı hedefleyen, ayırt edici bir özellik olarak tamamen iyimser olmayı, bu iyimserliğin kaynağını da sanatın sıfır noktasından inşa edilen bir özgürlük alanından alır. Bu özgürlük alanından ötürü Grup Zero ya da ZERO etrafında buluşan sanatçıların savundukları düşünce diğer avangart hareketlerden ayrı bir düzlemde bir araya gelir. Grup Zero için bağlayıcı ya da birleştirici, sınırları çizilmiş bir manifestonun ve üyelik veya belirleyici bir sanatsal üslubun yokluğu ve organize bir plandan yola çıkılmadığı vurgulanır. Heinz Mack, Otto Piene ve Günther Uecker'in 1963 tarihli "... Sıfır sessizliktir. Sıfır başlangıçtır. Sıfır yuvarlaktır..." tanımlamalarından da anlaşılacağı gibi Grup Zero; yeni bir başlangıç için bir sessizlik ve saf olasılıklar bölgesi olarak tanımlanmıştır.

²⁴⁶ Peter Bürger, **Avangard Kuramı**, Çev. Erol Özbek, İstanbul, İletişim Yayınları, 2004, s. 66.

²⁴⁷ Seda Erol, **a.g.e.**, s.18.

Kendi başına tamamen yeni bir oluşumdan ziyade Zero grubu, sanatsal bir ağ gibi yayılım göstermiştir. Dikkatle vurguladıkları şey bu anlayışın bir sanatçılar ve ifadeler akışı içinde her zaman gelecekte ve diğer önemsedikleri anti-hiyerarşik düzlemde devam etmesidir. Geleceğe yönelik umut ve savaşın yıkımına karşın sanatın da sıfırdan başlayarak kendini var etmesi düşüncesinden yola çıkılmıştır. Zero aynı zamanda birbiri içerisinde geçirgen ilişkilerin olduğu sanatsal ortamın olanağını da yaratır. Paris'te yukarıda da adı geçen Yeni Gerçekçiler, Klein, Arman, Tinguely, Spoerri, Milano'da Manzoni, Catellani gibi farklı coğrafyalarda sanatın yeni dili ve anlamı üzerine düşünceleri ortak olan sanatçılar yer alır. Klein'in kendine has tekniklerinden birisi olan ateş ve tuval üzerinde yakma eylemlerini, Zero'nun sanatsal üsluplarında kavramsallaştırdığı ateş, duman, ışık, zaman, uzam gibi sözcükleri üzerinde yaptıkları felsefi düşüncülerinden bir parça olarak görmek mümkün.

Resim 61: Pure Energy, Otto Piene, 1958, MoMA



Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/otto-piene/pure-energy-i-1958>

Zero grubunun sanatçısı Otto Piene'nin *Pure Energy* (Resim 61) ismini verdiği yapıtı ile Klein'in Monokromları, bir tuval üzerindeki zanaatin gösteriminin kanonik baskısını

ortadan kaldırmak ve tekil olarak rengin, tek başına sunduğu olanakların derinliğine davet etmek gibi düşüncelerle de ortaklaşır.

Resim 62: Işık Stelleri, Heinz Mack, 1957-67,



Kaynak: <https://www.sakipsabancimuzesi.org/tr/donem/titresim>

Işık kavramı, Sanat tarihi içinde bakıldığı zaman neredeyse her dönemde sanatçıların eserlerinin içinde odaklandıkları önemli araçlardan birisi olduğu gözlemlenebilir. En bilindik örneklerden Rönesans'ın ışık anlayışı, uhrevi ve kutsal bir anlam vermek için, Barok, gölgeyi vurgulamak için, İzlenimciler doğada sürekli hareket halinde olan ışığa odaklanırken Zero grubu içerisinde ışık kendisi olarak resmedilir. Dolayısıyla plastik açıdan vurguya yapılan bir araç olmaktan öteye geçerek simgesel anlamlardan arındırılmış bir konumda sergilenmiştir.

Resim 63: Uzak Kavramı (Concept Spatiale), Lucio Fontane, 1960,



Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/lucio-fontana/concept-spatale-8>

Zero grubunun bir başka sanatçısı olan Lucio Fontana da monokrom denemelerinin yanında, derinlik algısının sınırlarında gezerken tuvale müdahale etmiştir. Bu müdahale ile izleyicinin dikkatini tek renk üzerindeki kesik alanın oluşturduğu derinlik algısında toplamak ister. Yukarıda tekrar edildiği gibi, monokrom rengin saflığı, salt kendiliği ve olanakları, bir yanıyla geleneksel olarak hala tuval zemini üzerinden adeta kanonik yapıt oluşumuna bir müdahaleyi veya yeni sanatsal düşüncenin geleneğin her türlü adımını yok ederek tamamıyla yeni bir dil oluşturmasını Fontana yapıtlarında gösterir.

Zero grubu ve diğer akımların kendi dönemleri içinde gerçekleştirdikleri çağdaş üretimlerinde kullanılan malzemeler, teknikler hatta eserlerine verdikleri isimler de yeni teknolojik ilerlemelerle çoğunlukla örtüşmektedir. Bilim dünyasının ve teknolojinin uzaya hakim olma çabalarının da bir başlangıcı olan bu dönem içinde Zero grubu sanatçıları, bilim ve geleceğin teknolojiyle birlikte inşa edeceği 'yeni' dünyaya olan inancına yapıtlarıyla da vurgu yapmış olmaktadır.

Sıfır noktası anlayışı ile etkin bir süreç içindeyken Amerika'da aynı anda Jackson Pollock eylem resimleriyle meşgul olmaktadır. Uecker'in yapıtındaki eylemsellik, Pollock'taki gibi tekrarların da ön planda olmasıyla performatif bir özelliğe sahiptir.

Uecker diyor ki: “Bunları yaparken vücudum bilinçli ama ruhum yarı bilinçliydi.”²⁴⁸ Uecker’in kendi pratiği ile ilgili olan açıklaması, Pollock’un bir tür trans halini kabul ettiği ama kontrolden çıkan bir çizgiyi, rengi veya biçimi kabul etmediğini ifade etmesiyle benzer özellik gösterir.

Resim 64: Beyaz Alan, Günther Uecker, 1964, Tate Modern, Londra



Kaynak: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/uecker-white-field-t00684>

Uecker’in çivi ile oluşturduğu yapıtımdan görüldüğü gibi bu dönem sanatçıların tümü neredeyse, malzemenin tuval ya da bir zemin üzerinde oluşturduğu yoğunluk ile uğraşmışlardır. Özellikle ışığın önemli olduğu Zero grubunda, farklı malzemelerin zemin üzerinde, ışıkla aynı görevi gördüğü, ışık gibi davrandığı gösterilmeye çalışılır. Heinz ve Piene’in 1958 yılında kendi stüdyolarında düzenledikleri Zero sergisinin teması olan “titreşim”, aslında onların da ifade ettikleri gibi, dönemin sadece sanatsal değil felsefi ve toplumsal yapısıyla da özdeşleşir. Sergiye paralel hazırlanan ZERO dergisinde Heinz Mack, titreşimin anlamını şiirsel bir dille “Huzursuzluğun huzuru” olarak nitelemiştir:

²⁴⁸ Çevrimiçi: 11.02.2022 Prof. Dr. Ali Akay Sıfır Derece, <https://youtu.be/mwYuhekxnO4>

“Bizim “titreşim” dediğimiz, gözlerimizin estetik olarak deneyimlediği, sürekli hareketin bir ifadesidir. Çalışmanın yaşamı ve soluğu olan hareketin ahengi, ruhumuzu titreştirir.”²⁴⁹

‘Huzursuzluğun huzuru’ tanımını ve ‘sürekli hareketi’ 1945 sonrası sanata bakış açısının ve yeni üslupların, yeni müziğin, sessizliğin veya doğaçlamanın içerisinde düşünebileceğimiz ortak tanımlar olduğunu söylemek yanlış olmaz. Adorno, negatif diyalektik eleştirisini müzik üzerinden bir açıklama getirirken, Schönberg’in besteciliğini yeni bir dinleme biçimi olarak sunar. Bu biçim ya da öneri, içinde tahammül edilemezliğe bir alan tanımak, dahası bu tahammülsüzlüğü olumsallaştırarak vurgulamak amacı güder diyebiliriz. Bu deneyim, kulağın konforuna veya aşına olunan, rahatlatıcı teslimiyetine değil, tam tersine çalınan eserdeki fikrin ve -belki- çağrışımların yapısal bir çözümlemesine davet eder. Burada çözümlemenin bir serim, düşüm, çözümdeki çözümleme değil varlığın kendi iç dinamiklerini aktif bir edimle ifşa etme anlamında olduğunu bilmek önemlidir.

Adorno’nun bu yeni dinleme önerisi gibi, savaş sonrası sanat üreten bu akımların her birinin de yeni bir ifade ve anlam önerisi sunduğunu söyleyebiliriz. Hem Yeni Gerçekçiler’in kendilerine verdikleri isimle hem de Zero grubunun her şeye sıfır noktasından başladıklarını vurguladıkları Zero ismiyle ifade ettikleri en önemli şey artık eski, geleneksel üslupla sanat yapılmasının imkansızlığına vurgu yapmalarıdır. Bu yeni inşa sürecinin sebeplerinden birisi de aynı zamanda 20. yüzyılın ilk yarısından itibaren başlayan ancak ikinci yarısı, yani savaştan sonraki süreçte yoğunluk kazanan Varoluşçu düşüncenin etkisiyle sanatçıların var olma ve hiçlik arasında gidip gelen düşünceleridir. Tüm bu üretimlerinin altında yatan savaş sonrası felsefi dürtü bu olduğunu söylemek mümkündür.

Avrupa’nın 1. Dünya savaşı itibariyle hesaplaşmaya başladığı kanonlarla, ilerleyen zamanlarda elinde kalan “anlam yitimi”, sanatı rastlantısallık ve doğaçlamaya doğru bir yola sokar. Sanattaki rastlantısallık temelde aklın ve geleneğin inşa ettiği her şeyin karşısında durmanın bir temsili olarak da yorumlanabilir. Savaş sonrası Avrupa’nın sanatsal anlamda çeşitli oluşumlara ve yeni ifade yolları aramaya girişmesinin altında

²⁴⁹ Çevrimiçi 15.02.2022: <https://www.sakipsabancimuzesi.org/tr/donem/titresim>

yatan en büyük itki insanın anlamla olan ilişkisi ve bağılı bulunduğu bir takım inançları, güveni kaybetmesidir.

3.1.1 Varoluş Sorgusu

20. yüzyıldaki siyasal ve toplumsal çözümler, bireyin bir özne olarak varlığını sorgulaması konusunda her yerden bir itki oluşturmıştır. Bununla beraber atom çağı, aynı bireyin güçsüzlüğünü de ortaya sermiştir. Güçsüzlüğün tanımlarından birisi, modern dünyanın yapabileceklerinin çok yönlülüğünü, olası tercihlerin varlığını insana sunmasının ve bir değer kaybının dolayısıyla sunulan tercihlerin içerdiği anlamların insan için gitgide azalmasının bir sonucu olmaktadır. Bu sebeple aynı dönemlerde Varoluşçuluk akımının yükselmesi ve farklı coğrafyalardan farklı sanatçıların bu düşünce etrafında toplanması, zamansal olarak elbette tesadüf değildir. 2. Dünya savaşıdan sonra vurgu yapılan hem toplumsal hem bireysel özgürlük yukarıda da değinildiği gibi bireyin yapması gerekenlerle, düşünmesi gerekenlerle arasındaki ilişkinin bir sonucu olarak topluma yabancılaşmasına, bireysel olarak ise yoğun kaygılar duymasına yol açmıştır.

Özgürlük düşüncesinin, yabancılaşma ve kaygı ile zaruri birlikteliği özellikle Kierkegaard özelinde söz konusudur. Kierkegaard: “Kaygı, özgürlüğün yarattığı sersemliktir” derken, kaygı kavramının içinde her ne kadar günah kavramını da bir tutsa, bir yerde kaygının insanın ikinci doğası olduğunu dile getirerek, kaygıyı bir yandan dindarlık çerçevesinin dışında da değerlendirir. Fakat din bağlamında, hayır ile şer arasındaki ayrımın, özgürlüğün ortaya çıkışıyla, özgürlüğün de kaygıyı ortaya çıkardığını düşünmektedir.²⁵⁰

Schlesinger’e göre gerçek özgürlük, bireyin bir seçimle karşı karşıya kaldığında hissettiği kaygı ve düş kırıklığından anlaşılabilir çünkü ancak özgür bir birey bir seçimle karşı karşıya kalabilir, dolayısıyla bu özgürlük kaygı hissini doğurur. Bir başka tarihçi Arthur Koestler ise totaliter insanın planlanmış ve programlanmış olduğunu dolayısıyla demokratik insanın hissettiği kaygı ve yabancılaşmadan haberdar olmadığını söyler.²⁵¹ Dolayısıyla iki dünya savaşı sonrası insan, kendinde özgürlük ve varoluşsal durumu

²⁵⁰ Søren Kierkegaard, **Kaygı Kavramı**, Çev. Türker Armaner, İstanbul, İş Bankası Yayınları, 2002, s.79.

²⁵¹ **Serge Guilbaut**, s.280.

inkar edemediği gibi, yine özgürlük çatısı altında birçok sorunu ve durumu yadsıyabilmektedir. Bu farkındalık ve yadsıma çatışmaları modernlik anlayışı eleştirileri ve dünyayı her anlamda yeniden gözlemlemeyi beraberinde getirmiştir. Bu bakımdan, tezin, 20. yüzyılın ortalarını konu alan bu kısmın felsefi olarak alt yapısını Varoluşçuluk düşüncesi oluşturmaktadır.

20. yüzyıldan önce henüz dünya savaşlarının yaşanmadığı 19. yüzyılda yaşanan bilimsel ve teknolojik gelişmeler, insanlar üzerinde ve dolayısıyla kültür üzerinde kayda değer değişimlere sebep olmuştur. Özellikle ekonomik ve sosyal yeniden yapılanmalar insanların düşünce yapısında değişiklikler oluşturmuş, aklın merkeziyetçiliği o dönemde sarsılmaya başlamıştır. Varoluşçuluk düşüncesi de 19. yy. doğa bilimlerinin ve tekniğin zaferinin doruk noktasına ulaştığı bir dönemin ürünüdür.²⁵² Aklın yerini daha da ilerleyerek teknik aklın almasının doğurduğu aidiyetsizlik ve bunun sonucunda insanda oluşan güvensizlik hissi kalıcı hale gelmiştir.

20. yüzyılda ise Varoluşçuluk aslında 1930-1940 yıllarında, on yıl boyunca, çok farklı yönelimde olan edebi ve felsefi denemeler için de kullanılan felsefi bir terimdir.²⁵³ Bu düşünce içinde evrensel aklın ötesini düşünmeye meyilli olan düşünür ve yazarlar, en açık tanımıyla, var olanı varoluşun karşısına çıkaran yazarlardır.²⁵⁴ Bu karşı durmak dürtüsü, yukarıda sözü edilen savaş öncesi ve sonrası süreçte yaşanan umutsuzluk ve kaygı ortamında, çağın ikliminden ötürü oluşur ve iki büyük dünya savaşını geride bırakmak, dönemin insanların, geçmişlerine ve tarihe güvenlerinin sarsılmasına, toplumsal dayanakların sallantıda olmasının verdiği bir ürperme ve boşluk duygusuna, bunların bir sonucu olarak da yukarıda Amerikan'ın siyasal ve sanatsal oluşumlarında sıkça ifade edildiği gibi, yabancılaşmış bir bireye dönüştürmeye sebep olur.

20. yüzyıl sonlarında yaşayan Fransız okurları için ise varoluşçuluk terimi, tutarlı bir bütünü referans almak yerine, neredeyse dönemin modası denebilecek bir ifadeyle bir üslup ve düşünme tarzı olarak düşünülmüştür.²⁵⁵ Ancak hepsinden öte varoluşçuluk

²⁵² Yasemin Akış Yaman, "Özne" Philosophy Journal, Kierkegaard Special Issue, 2017

²⁵³ Jacques Colette, **Varoluşçuluk**, Çev. Işık Ergüden, Ankara, Dost Yayınevi, 2017, s.9.

²⁵⁴ **A.g.e.**, s.9.

²⁵⁵ **A.g.e.**, s.9.

akımının kökenlerini öncelikle Yunan düşünürlerinden itibaren sonrasında ise kitap dinlerinin de farklı açıklama yöntemleriyle ifade ettikleri *insan yaşamının anlamı* sorusuyla ilişkilerinde rastlamak mümkündür.²⁵⁶

Ahmet Cevizci Varoluşçuluğu iki taraflı radikalizm olan bir başkaldırı olarak tanımlar; birincisi tarihsel ikincisi ise metafiziksel başkaldırıdır.²⁵⁷ Tarihsel başkaldırıcı, mevcut zamanının olaylarını, sistemi ve koşullarını göz önünde bulundurarak bir protesto ruhu taşıması olarak yorumlar ve ekler:

*“Varoluşçuluk her şeyden önce varlığı tözlerle özlerden müteşekkil gören modern dünya görüşüne veya Aristoteles’ten 20. yüzyıla kadar uzanan klasik metafiziğe karşı çıkış veya başkaldırıyla seçkinleşir. O ikinci olarak bilimsel dünya görüşüne, teknolojiyle birleşen modern bilimin insanı yeryüzünden silme noktasına ulaşmış olan kapsamlı tahakkümüne meydan okur.”*²⁵⁸

Bu tanımlamaya göre varoluşçuluğun belli bir dönemi kapsayan düşünce biçimi olmasından daha çok, dünyanın değişimle olan ilişkisindeki hızın ve bu hız içinde insanın kendisiyle, tercihleriyle, inançlarıyla ve aslında ilişki içinde bulunduğu her şeyle hesaplaşmaya başladığı, sonu olmayan bir yol-düşünme olarak görmek daha mümkündür. Bununla beraber varoluşçu düşünce, 19. yüzyıldan itibaren inşa edilen aklın mutlak hikayesinde her kavramın teorik açıklamasında dışarda kalan deneyimin ve ayrıca deneyimleriyle birlikte kendi benliğini inşa eden insanın diğer umutsuz ve kaygı dolu duygularının da insana dair birer gerçeklik olarak fark edilmesinin bir çabasıdır. Varoluş, tecrübe eden bireyin doğrudan ve içsel tecrübeleriyle meydana gelen bir gerçekliktir.²⁵⁹ Bu durumda varoluşçuluk gerçekliğin tanımına dair öncelikle bir eleştiri girişimidir demek mümkündür.

“Varoluşçuluk basitçe bir felsefi akım ya da felsefi bir başkaldırı değildir. Mevcut çağın hakim düşüncesine karşı bir manifestodur. Varoluşçuluk bozuk (Marcel), belirsiz (de

²⁵⁶ A.g.e., s.9.

²⁵⁷ Ahmet Cevizci, **Felsefe Sözlüğü**, İstanbul, Say Yayınları, 2012, s.442.

²⁵⁸ A.g.e., s.442.

²⁵⁹ Yasemin Akış Yaman, “Özne” Philosophy Journal, Kierkegaard Special Issue, 2017

*Boauvoir), alt üst olmuş (Merleau-Ponty), absurd (Camus), atıldığımız-fırlatıldığımız (Heidegger-Sartre) bir dünya içinde olduğumuz bilincinin felsefi farkındalığıdır.*²⁶⁰

Danimarkalı filozof Soren Kierkegaard, varoluş kelimesini modern felsefe içinde kullanan ilk kişi olarak kaynaklara geçmiştir. Bir çok kaynakta, Hristiyan kimliği ile ön planda olan bir düşünür olan Kierkegaard'ın yapıtları ve düşüncesiyle öncülük ettiği bu düşüncenin merkezinde 'bireylik" yer alır. Varoluşçu düşünceye göre insanın yaşamdaki hakikat arayışı, varoluşçu anlamda, önce kendisiyle, kendisini var ederek özüne ulaşma çabasıyla anlam bulur. Fichte'nin ünlü sözü olan: "İnsanın hangi felsefeyi seçtiği, nasıl bir insan olduğuna bağlıdır"²⁶¹ Kierkegaard'ın dini tarafı bir yana, olaylara, kendi yaşamına ve verdiği kararların onu nasıl bir insana dönüştürdüğü konusunda bir sonuç bildirir konumdadır. Felsefe literatüründe Kierkegaard'ın varoluşçuluğun başlangıç ismi kabul edilmesinin sebeplerinden birisi onun kendi döneminin baskın felsefi sisteme karşın *bireysel varoluşu* merkeze koymasıdır çünkü Kierkegaard'ın varoluş terimini kullanmasının altında yatan sebepler ve onu bu düşünceye iten kavramlar birey, kaygı ve seçim gibi kavramlar olmuştur.²⁶² Kierkegaard, Hegel'in mutlak felsefesine karşıt bir şekilde, bir sistemin varlığını varoluşçuluk ile çelişkili bulur.²⁶³

Bizzat kendi yaşam tecrübelerinden yola çıkarak yazılar kaleme alması ise varoluşçu felsefeye içkin olan deneyimin kendisine ve deneyimle özdeş olmaya en iyi ilk örnek olmaktadır.

"... İman bir estetik duygu değil, daha yüksek bir şeydir, çünkü iman teslimiyeti önceden varsayar. İman kalbin şimdiki eğilimi değil, varoluşun paradoksudur."²⁶⁴ Kierkegaard'ın karşı çıktığı akılcılık yalnızca aydınlanmaya özgü olan akılcılık değil, kendi hristiyan inancı içinde de varoluşçuluğu yaşamamasından ötürü seçtiği yol, aklın imanla herhangi bir ilişkide bulunmasının imkansızlığına dayanır. İmanın, akılla anlaşılacak bir şey

²⁶⁰ **A.g.e.**

²⁶¹ Akt. Jacques Colette, s.21.

²⁶² Yasemin Akış Yaman, **a.g.e.**

²⁶³ Vedat Çelebi, "J. P. Sartre ile S. Kierkegaard'ın Varoluşçuluk Düşüncelerinin Karşılaştırılması", Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Elazığ, 2013, Cilt: 23, Sayı: 2, s.247-262.

²⁶⁴ Soren Kierkegaard, **Korku ve Titreme**, Çev. Nur Beier, İstanbul, Pinhan Yayınları, 2021, s.104.

olmadığını dolayısıyla ikisinin uzlaşmaz bir ilişkisi içinde olduğunu savunur. Bu yüzden Kierkegaard, imanın akılla olan ilişkisindeki yarığı daha fazla açarak fideizm yoluna girmiştir.²⁶⁵

Kierkegaard ve onu takip eden diğer varoluşçuların odak noktasında rasyonel aklın insanı ve dünyayı çevrelediği bilgisinin artık bir kenara bırakılarak, insanın gerçekliğinin ancak eyleyerek, hissederek, deneyimleyerek bir bütün oluşturduğu inancı vardır.

Jean Paul Sartre, Kierkegaard'tan sonra, Varoluşçuluk düşüncesinin temellerini atarak bu düşüncenin kurucusu olarak görülen bir diğer önemli düşünürdür.²⁶⁶ Ancak Kierkegaard'ın aksine ateist olan Sartre, varoluşçuluğu Hristiyan ve tanrıtanımaz varoluşçular diye iki grupta incelenmesi gerektiğini söyler.²⁶⁷ Sartre, varlığı, “kendinde varlık” ve “kendisi için varlık” olarak ikiye ayırır ve bu ayrımında, öznel olmayan diye adlandırdığı kendinde varlığı gerekli görmez. Gerekli görmeme sebebi Sartre'nın tanrıyı reddetmesinden ötürüdür çünkü bilinçli olmayan varlıklar olarak düşündüğü bu ‘şeyler’ özgürlükten zaten yoksun olanlardır. Düşünen tek varlık olarak insanı ise kendisi için varlık olarak tanımlayarak varoluşçu düşünce biçimini, insanı odağına alarak genişletir. Kendisi için varlık aynı zamanda bilinçli diye adlandırdığı kendisinin farkında olan varlıktır.

Sartre'ın özgürlük tanımı içinde, kendisi için varlık yani bilinç sahibi insanın olaylara ve şeylere verdiği yanıtlarla ya hakiki bir varoluşa ya da kötü niyete teslim olmaya götüreceği gerçeği vardır.²⁶⁸ Kötü niyete teslim olmak, kendisi için varlığın aslında kendinden sıyrılarak, başkaları için varlık haline gelmesi olarak açıklar.²⁶⁹ Özgürlüğü elinde bulunduran insan bu başkası için var olma ve beklentiye girme eylemiyle elinde bulunan özgürlükten feragat etmiş olur. “O, bu noktada kendisini bir takım beklentilere bağlayan rollerle ahlaki kodları benimsemek suretiyle özgürlüğünü yitirir.”²⁷⁰

²⁶⁵ Ahmet Cevizci, **a.g.e.**, s.261

²⁶⁶ Ahmet Cevizci, **Felsefe Sözlüğü**, s.383.

²⁶⁷ Jean Paul Sartre, **Varoluşçuluk**, Çev. Asım Bezirci, İstanbul, Say Yayınları, s.39.

²⁶⁸ **A.g.e.**, s.384.

²⁶⁹ **A.g.e.**, s.384.

²⁷⁰ Cevizci, **a.g.e.**, s.384.

Bununla beraber Sartre, özgürlük anlayışını, yalnızca somut dünyadaki nesneler çevresinde gelişmekten öte, “sadece eylemde bilinebilir olmak anlamında transandantal” olduğunu öne sürer.²⁷¹ Yani insan yaşadığı çevrede, kendisi için belirlediği, belirleyeceği özgürlük hallerini ancak bir olgusallığın temeli üzerinde olabileceğini savunur. Bununla birlikte, özgürlük her türlü bağlardan kopmayı da yanında getiren bir eylem olmak durumunu taşır. Tam bir özgürlük için bütün geleneklerden, örf ve adetlerden boşanmak gerekir ki bu da gerçekleşmesi mümkün olmayan bir idealdir. Gerçekleşmemesinin anlamı ise insanın verdiği her kararda bir nebze bu bağlılıklardan iz taşımasıdır. Bu yüzden insan bilinçli bir varlık olarak bu bağlarına rağmen kendisi için varlık olma istencini taşıdığı için, bir baş dönmesi, bulantı yani büyük bir tedirginlik ile yaşar.

Bu tez kapsamında Sartre’ın özgürlük tanımının önemi, bu tedirginlikle yaşayan öznenin, yani kendisi için var olanın, varoluşu ‘şimdi’nin üzerinde taşıdığı düşüncesiyle bağlantılıdır. Varoluş geçmişle ilgilenemez, geleceği ise belirsizdir. Bu yüzden varoluş şimdide vuku bulur. Şimdinin anlamı ile deneyimlemenin anlamı arasında yakın bir ilişki bulmak mümkündür.

Hem edebiyatçı hem düşünür olarak Albert Camus varoluşçu sanatçılardan birisi olarak görülür. Varoluşçu düşünce etrafında dolaşan düşünür ve sanatçıların sundukları ve katkıda bulundukları eserler farklı olsa da düşünsel olarak kesiştikleri noktalar çoğunluktadır. Camus, özellikle edebi eserlerinde hem seçtiği konularla ve insana dair sorguladığı ve onlara atadığı felsefi sonla hem de satır aralarında okuyucusuna verdiği varoluş sorgulamalarıyla öne çıkan edebiyatçı-düşünürdür.

“Sisifos Efsanesi saçma dünya görüşünü ve intihar sorununu ele alır ve Yabancı’yı açıklar; Başkaldıran İnsan ise adam öldürme sorunuyla birlikte saçma dünya görüşü karşısında takınılacak başkaldırma ahlakını ortaya koyar ve Veba’nın açıklanması mahiyetindedir.”²⁷²

²⁷¹ A.g.e., s.384.

²⁷² Çevrimiçi: 29.12.2021
Gundogan-Albert-Camus.pdf

<http://www.aliosmangundogan.com/PDF/Makale/Ali-Osman-Gundogan-Albert-Camus.pdf>

Sisifos Söyleni, Camus'un yaşadığı çağda, hiç de uzak olmayan değersizlik ve anlamsız yaşam biçiminin edebileştirilmiş bir biçimi olur. Camus, insan hayatının yaşamaya değer olup olmadığını, buna bağlı olarak intihar kavramını, insanın kaderle olan ilişkisini ve eylemsizliğini hem konu ve figürler bakımından hem de edebi bakımdan gerçek bir varoluşsal sorgulama içinde değerlendirir. Birer edebi metin olan bu eserler, yalnızca kendi dönemlerini değil, aynı zamanda dünyada evrensel bir duygu durumunu temsil etmeye devam etmektedirler.

*“Bıkkınlık, makinemsi bir yaşamın edimlerinin sonundadır, ama aynı zamanda bilincin devinimini başlatır. Onu uyandırır, gerisine yol açar. Gerisi, bilinçsiz olarak yeniden zincire dönüş ya da kesin uyanıştır. Uyanışın ardından da sonuç gelir zamanla; intihar ya da iyileşme.”*²⁷³ Camus, varoluşçu düşüncenin yarattığı hatta inandığı uyumsuzun vücut bulmuş halini betimler. Bu düşünceye göre uyumsuz olanı yadsımak, başka bir deyişle varoluşçuluğun irrasyonalizmini reddetmek insanın kendisini gerçekten uzağa konumlandırması demektir. Varlığın geceyle karşılaşması gereklidir.²⁷⁴

Camus'un *Sisifos Söyleni*ndeki kaderine teslimiyet ve eylemsizlik örneğinin aynısı *Yabancı* adlı yapıtında da tekrar eder. Yaşamda ve toplumda yabancı olan ve bu yüzden istisnasız her şeyin saçmalığını düşünmekten kendini alıkoyamayan yabancı bir düzen hakkında düşünmek ya da eyleme geçmek gibi şeylerden çok uzaktadır. Bireysel varoluş sorgulamaları ve çıkmaz duygu durumlarının masaya yatırıldığı bu iki eser dışında 1947 tarihli *Veba* isimli yapıtında, Camus, toplumsal varoluşçu bir meseleyi ele alır. “Bu roman ile birlikte artık, kötülükle mücadelenin birlikte yürütülmesi gerektiği ve bireysel başkaldırı yerine Descartes’ın Cogito’suna benzer bir ilke olan “başkaldırıyoruz, öyleyse varız” düşüncesine doğru gidildiği görülür.”²⁷⁵ Böylelikle Camus’un varoluşçu düşüncesini iki evrede görmek mümkün olur. İlk evresinde tamamen anlamsız bir dünyada insan varoluşunun anlamlı olamayacağı dolayısıyla saçmadan ibaret olduğu düşüncesi ikinci evrede, *Veba* adlı yapıtıyla, dayanışmayla başkaldırma eyleminin

²⁷³ Albert Camus, **Sisifos Söyleni**, Çev. Tahsin Yücel, İstanbul, Can Yayınları, 2015, s.31.

²⁷⁴ **A.g.e.**, s.77.

²⁷⁵ Çevrimiçi: 29.12.2021 <http://www.aliosmangundogan.com/PDF/Makale/Ali-Osman-Gundogan-Albert-Camus.pdf>

etikliği üzerine düşünerek değişmiş, hümanist bir etik anlayışını savunmaya başlamıştır.²⁷⁶

Bir öze ulaşma, kökenin izini sürme ve varlık gibi kavramları mesele haline getiren bir diğer önemli Alman düşünür Heidegger'dir. Heidegger esas olarak etkilendiği düşünce olan fenomenolojinin (Husserl) öznel yönelim ve unsurlarından uzaklaşarak insan varoluşu üzerine eğilmiştir.²⁷⁷ Heidegger, insanların zaman içinde yaşama fırlatılmış ve bırakılmış temeli içinde varlığı ve varlığın onlar için olan anlamını unuttuklarını ileri sürer.²⁷⁸ İlk dönem çalışmalarında, varlığı bilmeye ilişkin engellerin fazlalığından ve sonrasında varlığın aslında bilinemeyeceğinden söz etse de Heidegger, daha sonraları büyük bir dönüşüm yaşamıştır: varlığın fenomenolojik araştırmasından uzaklaşarak sanatın varlık için anlamına ve dil, teknoloji felsefesi gibi alanlara yönelmiştir.²⁷⁹

Heidegger için hakikat, bir bütün olarak en iyi ifade biçimini sanat eserinde bulur. Ancak, yapısı gereği aynı zamanda örtük olmayı da gerektiren hakikat, sanat yapıtında, bir nesne ya da şey olarak değil, var olan ya da oluş olarak belirir.²⁸⁰ Sanat yapıtının her ne kadar sanatçı için sonu gelmeyen, bitiş çizgisi olmayan bir yapısı olsa da bitmiş bir varlık olarak duran yapıt; izleyici ile ilişki içine girerek de varlığının anlamını ortaya koyar. Heidegger *Sanat Eserinin Kökeni* dediği şeyin sanat eserine aktarılması durumunda sanat eseri, sanatçı ve sanat arasında var olan bir ilişkinin açığa çıktığını söyler.²⁸¹ Sanatçı bu hakikatin açığa çıkmasına aracı olur. Heidegger'e göre, sanat yapıtına, bütün dışsal bağlamlarından arındırarak bakıldığında zaman geriye yalnızca o yapıtın kendi değeri kalır, bu değeri sanat yapıtının hakikati, anlamıdır.²⁸²

²⁷⁶ Cevizci, **a.g.e.**, s.89.

²⁷⁷ **A.g.e.**, s.208.

²⁷⁸ **A.g.e.**, s.208.

²⁷⁹ **A.g.e.**, s.208.

²⁸⁰ Çevrimiçi: 10.10.2021 Dilek Arlı Çil, Felsefe Söyleşileri, Maltepe Üniversitesi, <https://youtu.be/nXVs6Utx9zw?t=1122> , 19.01

²⁸¹ Martin Heidegger, **Sanat Eserinin Kökeni**, Çev. Fatih Tepebaşıllı, Ankara, De Ki Yayınevi, 2011, s.101.

²⁸² Çevrimiçi: 10.10.2021 Dilek Arlı Çil, Felsefe Söyleşileri, Maltepe Üniversitesi, <https://youtu.be/nXVs6Utx9zw?t=1122> ,

Heidegger'in sanat eserine verdiği bu anlamın sebebini, öncelikle üç varlık olarak söz ettiği kullanım nesneleri, doğal şeyler ve sanat eserlerindeki, doğal şeyler ve nesnelerin, sanat eserleriyle direkt ilişki içinde olabilmesine bağlar. Sanat eserleri içinde taşıdıkları nesnelerle o kadar ilişki içindedir ki mimaride taşın, heykeltıraşta ağacın, müzikte sesin ya da edebiyatta dilin varlığını yadsımak mümkün değildir.²⁸³ Ancak sanat eseri, bir yandan da nesneden ayrılmış ve kendi başına bir anlama bürünmüş varlıklardır.²⁸⁴ *"...Sanat eseri üretilmiş bir nesnedir, fakat o nesneden başka bir şeydir. Eser bizi başka olan ile karşı karşıya getirir, o 'alegoriyi' açığa çıkarır, sanat eserinde üretilen nesne ile başka bir şey ortaya konur. Eser simgedir".*²⁸⁵

Sanat eseri kendisini, nesneyle olan ilişkisinde, nesnenin hakikatini sanat eserinin hakikatine koyma eyleminde bulur. Yani, bir çift köylü ayakkabısının²⁸⁶, işlevsel gerçeği ile var olan bir nesnenin resmedilmesi ile o nesne aracılığıyla sanat eserinin mekanı açılmış olur. Bu durumda der Heidegger, sanat yapıtları da hala bir nesne gibi konumlandırılabilirler, örneğin bir tüfek gibi duvara asılırlar mesela ya da bir yerden başka bir yere nakledilebilirler ancak eserin gerçekliği, eserde etkili olandan başka bir şeyle açıklanamaz.²⁸⁷ *"Sanat eserinin önemli yönü, onun bir dünya kurması ve yeryüzü üretmesidir. Bunlar sanat eserinin eser varlığının iki temel özelliğidir. Her eser kendi içinde bir dünya açar ve bunu kalıcı kılar. Eser demek dünya kurmak demektir."*²⁸⁸

Heidegger'in söz ettiği dünya, tıpkı Sartre'daki gibi yalnızca insana ait bir dünyadır. İnsan dışındaki bir dünyadan söz etmez. Dolayısıyla bu dünya insanın tasavvur ettiği şekliyle belirir. Heidegger'in sanat eserinin kökenini sorgularken ele aldığı sanat yapıtı içerisinde yer alan nesne, araç haline geldiği zaman, yani bir işlev kazanırken (ayakkabı gibi) kaybolurken sanat eserine gelince aynı nesne yok olmaz. Yani, "nesne bütün ihtişamı ile sanat yapıtında yükselir, dünya, eserin malzemesinin ortaya çıktığı açıklığın

²⁸³ **Sanat Eserinin Kökeni**, s.103.

²⁸⁴ **A.g.e.**, s.103.

²⁸⁵ **A.g.e.**, s.103.

²⁸⁶ Heidegger'in, 'Sanat Eserinin Kökeni' adlı metninde örnek verdiği, Van Gogh'un bir çift köylü ayakkabısına göndermedir.

²⁸⁷ **A.g.e.**, s.106.

²⁸⁸ **A.g.e.**, s.106.

mekânıdır.”²⁸⁹ Heidegger’in sanat eserine dair görüşüyle, yukarıda 2. Dünya savaşı sonrasında Amerika’nın sanatsal üslup ve köken arayışı içinde avangartların bağlantı kurdukları mitos ile ilişki kurmak mümkün gözükmemektedir. Yukarıda sıkça değinilen Amerikalı avangart sanatçıların aslında Halk Cephesi estetiğinin ötesinde benzersiz ve evrensel bir dil yaratma amacıyla başvurdukları bu kavram, temelini Gerçeküstücülerin (Breton) manifestosunda yer alan ‘modern bir mitos yaratılması gerektiği’ düşüncesinden alır.²⁹⁰ Sonrasında sanatçılar mitosunu kişisel saplantılarıyla birleştirmiş olsalar da Heidegger ile ortaklaşılan nokta, sanatın mutlak olana duyulan arzusu ve bu arzunun evrensel insana ulaşacağı düşüncesidir. Bu düşünce savaş sonrası Amerika’ya özgü bir düşünce olarak algılamaktan öteye bir yere taşındığı zaman, Heidegger’in sanat yapıtının kökeni nedir sorusuyla birlikte sanatın dilinin ve varlığının bağımsızlığı olgusundan söz etmiş oluruz.

Avrupa’nın savaş sonrası yaşadığı hem fiziksel hem ruhsal buhranın nesnenin ve görünen dünyanın, varoluşçuluk düşüncesi ile harmanlandığı bir üretim alanı olmuştur. İnsanın kendini ve tüm eylemlerini bu dünya içinde sorgulamaya başlamasının bir uzantısı olarak özdeşlik kurulabilen bir akım olarak Yeni Gerçekçilik akımı, İtalya’nın savaş sonrası zamanlarının, Mussolini ve Nazilerin baskısı altındayken, sinema alanında ortaya çıkmıştır. Roberto Rossellini, Vittorio de Sica ve Luchino Visconti gibi yönetmenlerin savaşın bıraktığı izlerle beraber kentin görünen gerçek yüzünü çekmeye başlaması Yeni Gerçekçi akımın sinema tarafındaki üretimlerine örnektir.

Yeni Gerçekçilik akımı adı altında filmler üretilmeden önce, mevcut iktidar kontrolü altındaki sinema, faşist propaganda dilini dahi tercih etmeksizin, yalnızca İtalyan halkına basit ve güzel şeyleri aktararak, onların düşünmesine olanak veren her şeyi sinemadan uzaklaştıran, tamamen barış temalı (!) bir kurgu sinema olarak üretimler vermektedir.²⁹¹

²⁸⁹ A.g.e., s.107.

²⁹⁰ Serge Guilbaut, s.149.

²⁹¹ Ayşe Toy (Par), “İtalyan Yeni Gerçekçi Sinemasının Türk Sinemasına Yansımaları”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, **Marmara Üniversitesi İletişim Bilimleri Ana Sanat Dalı**, İstanbul, 2001, s.47.

1942 yılında, bazı kaynaklara göre Yeni Gerçekçi akımın ilk nüvesini veren ve tartışmalar yaratan film olan “Tutku”nun yönetmeni Luchino Visconti, “Cinema Antropomorfo” adlı sinema dergisinde şu açıklamayı yapar: “Sinema yapmak istedim çünkü her şeyden önce yaşayan insanın, olgular arasında yaşayan insanın (olguların değil) filmini yapmak istedim.”²⁹²

Visconti’nin daha sonraları Yeni Gerçekçi sinemanın bir manifestosu gibi önem arz edecek bu açıklamasından sonra dönemin diğer devrimci görüşteki insanların umudu artmıştır. Guiseppe de Santis, Visconti’nin açıklamasından hemen sonra: “*Fantastik de olsa jestlerin, genel ortamın, daha doğrusu insanların yaşadığı dünyanın bütünlüğünü ifade etmeye yarayacak unsurların aslına uygun bir biçimde yansıtılması için gösterilecek çaba; sinemada başka bir çaba olamaz, çünkü diğerlerinden farklı olarak bu sanat dalı, bütün duyularımıza hitap eder*”²⁹³ şeklinde yazmıştır. Akımın sinemadaki en belirgin özelliklerinden bir tanesi, stüdyoya dair ışığa, kurgusal mekana ya da eşyaya hiç yer verilmemesidir. Sinema için seçilen insanların profesyonel oyuncu olma zorunluluğun olmaması şartı da Yeni Gerçekçi sinemanın bir yeniliğidir. Anlatılmak istenen hikaye, gerçekten yaşanan ve izleyiciye o gerçeği sunan bir deneyim olmaktadır. Burada deneyimin kendisi, estetik ve örtük bir haz mekanizmasına değil, olan biten bir gerçeğin olduğu şekliyle verilmesi temeline dayanır.

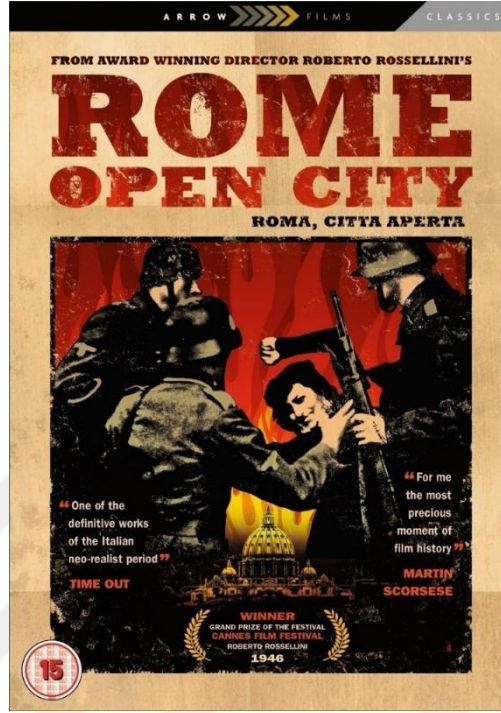
Yeni Gerçekçilik akımının tüm özelliklerini içinde barındıran film, faşist düzen içinde yaptığı çalışmalarında, mesajın araçtan daha önemli olduğunu düşünen Roberto Rossellini’nin “Roma, Açık Şehir” filmidir.²⁹⁴

Resim 65: Roma, Açık Şehir, Roberto Rossellini, 1945, İtalya, Roma

²⁹² Nilay Önbayrak, “Sanatta Gerçekçilik İçerisinde İtalyan Yeni Gerçekçiliği”, **Marmara İletişim Dergisi**, Cilt 13, Sayı 13, 2008, s.193.

²⁹³ Nilay Önbayrak, **a.g.e.**, s.194.

²⁹⁴ Nilay Önbayrak, **a.g.e.**, s.195.



Kaynak: <https://www.beyazperde.com/filmler/film-3622/>

“Roma, Açık Şehir”, İtalya’nın faşist rejime ve Nazi baskısına karşı toplumsal olarak gösterdiği mücadeleyi anlatan bir direniş filmidir.²⁹⁵ Filmdeki detaylar; kameranın kentin sokaklarını gezmesi, geniş açıdan kalabalıkları halk ve Nazi askerlerini bir arada göstermesi, her detayıyla kentin büyük bir baskı altında nasıl görüldüğünü ancak bu baskıya rağmen gelecek hakkında kararlı ve umut dolu bir geleceğin hissiyatını (çocuklarla birlikte), vermektedir. Filmin adında yer alan “Açık” kelimesinin sebebi, öncelikle yönetmenlerin film çekerken kullandığı tekniğin adıdır fakat aynı zamanda filmin çekildiği bölgenin, o dönemde tam bir işgali olmamakla birlikte askerden arındırıldığı, tarafsız, açık bölge olarak yer almasıdır.²⁹⁶ Oyuncuların birçoğunun profesyonel oyuncular olmaması ve neredeyse hepsinin doğaçlama diyaloglar üretmesi, bu akımın önemli özelliklerinden birisi olmanın yanında, izleyiciye, gerçeği deneyimlemesi için yapılan en belirgin eylemlerinden birisi olmuştur.

²⁹⁵ Ayşe Toy (Par), s.51.

²⁹⁶ Çevrimiçi: 10.22.2021 Ahmet Gürata, **Roma Açık Şehir (Città, Aperta)**, https://www.youtube.com/watch?v=Im-nseaMMZk&ab_channel=AnkaraFilmFestivali, 20.46

İtalyan Yeni Gerçekçi sinemasının temel özelliklerinden birisi, sesin görüntüyü beslemesi ve efekt kullanmamasıdır.²⁹⁷ Bu açıdan, kullanılan müzik de filmin sahneleri ve konusu ile yakından ilişki kurmaktadır. Filmin ilk sahnesi bir grup Nazi askerinin nizami adımlarıyla ve aynı anda söyledikleri bir askeri marş ile açılır. Buna karşılık filmin bitiş sahnesinde çocuklar vardır ve film, başladığı sahnedeki yürüyen askerlerin aksine yürüyen çocuklarla sonlanmaktadır. Her ne kadar hemen öncesinde bir idam gerçekleşmiş olsa da sahnenin dramatikliğine karşıt olarak çocukların varlığı umut dolu bir geleceğin sinyali olarak yorumlamak mümkündür. Film boyunca devam eden müziğin temasının askeri bando ve davul ritimleriyle ön planda olması da filmin konusunu destekler niteliktedir. Bu tema her ne kadar izleyiciye askeri baskının hissiyatını geçirmeyi hedefliyor olsa da bir yandan tıpkı Şostakoviç'in Leningrad senfonisinde sezdirmek istediği kolektif iradenin de müzikal olarak hissiyatını verdiğini söylemek mümkündür.

Gerçeği değiştirmeden, tüm görüneni çirkinlikleriyle ve bayağılıklarıyla sunmayı amaçlayan İtalyan Yeni Gerçekçiliği, *"toplumu incelemek, toplum ve insan gerçeklerini olduğu gibi yansıtmak, eleştirmek düşüncesiyle olguculuk (pozitivizm) felsefesinden yararlanarak II. Dünya Savaşı sonrası insanlığın yaşadığı yıkımı anlatırken, söz konusu döneme kadar var olan tüm sinema anlayışını kökten bir şekilde değiştirmiştir."*²⁹⁸ Roma, Açık Şehir'den sonra gelen, Vittorio De Sica yönetmenliğinde "Kaldırım Çocukları", Alberto Lattuada yönetmenliğinde "Haydut" ve Roberto Rossellini yönetmenliğinde "Hemşehri" filmleri Yeni Gerçekçi sinemanın temelini oluşturan diğer yapıtlardır.²⁹⁹

Yeni Gerçekçiliğin, gerçeği deneyimlenmesine olanak sağlaması yalnızca sinemada değil, birazdan örneklerde tartışılacağı üzere, plastik sanatlarda da karşımıza çıkmaktadır. Yeni Gerçekçilik, sinemadan sonra plastik sanatlarda da önemli bir düşünce biçimi ve sanatsal alan olmuştur. Aşağıda örnekleri verilecek olan yapıtlarının, İzleyiciye yaşattığı deneyim, gerçeklikle ve o gerçekliğin sanatın gerçekliği olmasıyla

²⁹⁷ Çevrimiçi: 02.10.2022 Gianni Canova, **Çağdaş İtalyan Sineması**, https://www.youtube.com/watch?v=6BtehvDVuaQ&ab_channel=iicistanbul , 03.37

²⁹⁸ **A.g.e.**, s.200.

²⁹⁹ **A.g.e.**, s.51.

kurduğu ilişki içinde önem kazanır. Kullanılan malzeme ve teknikler, sanat yapıtının “yokluğu” ile mekanın “varlığı” (Klein) veya her türlü buluntu eşya ile sergi alanının “izlemeye engel olan” doluluğu (Arman) estetik duyum ile elde edilen haz duygusunu eleştiren eylemler olarak yorumlanabilmektedir.

3.1.2 Yeni Gerçekçilik: İz ve Eylem

Yeni Gerçekçilik akımı, Plastik Sanatlar alanında, Klein, Arman, Jean Tinguely ve Daniel Spoerri gibi sanatçılarla beraber eleştirmen ve aynı zamanda Yeni Gerçekçiliğin manifestosunu yazan Pierre Restany öncülüğünde başlamıştır. Çıkış noktası “modern çağın akışının tersine çevrilemeyeceği inancı” olan akımda aslolanın, yaşanan dünyayı tüm gerçekliği ile herhangi bir estetik filtreden geçirme kaygısı olmadan olduğu gibi ve olması gerektiği anlamıyla sunmaktır.³⁰⁰ Restany Yeni Gerçekçilik için: “Gerçeğin kavramsal ya da düşsel prizmadan geçirilmiş bir yansımasını değil, ta kendisinin algılanmasının o tutku dolu macerasını” odağa aldıklarını dile getirir.³⁰¹

Pierre Restany, sanat eserinde görülen gerçeğin kendisi olarak ve bu dünya ile kurduğu ilişkiyi şöyle anlatır: “... *Yeni Gerçekçilik, artık çoktan miadını doldurmuş olan resim ve heykel alanında yeni bir formül değildir. Peki biz ne öneriyoruz? Gerçeğin kavramsal ya da düşsel bir prizmadan geçirilmiş yansımasını değil, ta kendisinin algılanmasının o tutku dolu macerasını.*”³⁰² Restany’nin, Yeni Gerçekçilik manifestosu dışında, bu akımı benimseyen sanatçılarla düzenlediği “Dada’dan 40 Derece Yüksek” isimli serginin de adından anlaşılacağı üzere aslında bu akım, Dada’nın kurumsallaşmış bir devamı olduğu görüşünü içinde taşımaktadır. Bu görüşe bağlı olarak, Duchamp, “Ben hazır-nesneyi keşfettiğimde estetik olgusunu yerle bir etmeyi amaçlamıştım. Neo-Dadacılar ise hazır-nesnelerde estetik güzellik buluyorlar diyerek Dada’dan sonraki sanat anlayışının özetini yapmış olmaktadır.”³⁰³

Çağdaş dünyanın insana getirdiği ve gereklilik olarak sunduğu her şeyle ve nesneyle ilgilenen Yeni Gerçekçi sanatçıların üretimleri birbirinden bağımsız olmakla birlikte,

³⁰⁰ Ahu Antmen, s.175.

³⁰¹ A.g.e., s.177.

³⁰² 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, s.175-177.

³⁰³ A.g.e., s.175-177.

yukarıda da referans verildiği üzere, Duchamp'ın hazır nesnelerinin bir adım ötesine geçerek, nesnenin anlamına dair daha derin sorgulamalarla ilgilenir. Üretimlerinde kullandıkları hazır nesneler, günlük yaşamda kullanılan son derece basit ve çoğu zaman izleyiciyi şaşırtacak kadar sıradan olmasının yanında herhangi bir işlevi bulunmayan ham nesneler de olabilmektedir. Yeni Gerçekçi sanatçılar, sanat yapıtının eşlik ettiği düşüncenin sürecini sanatsal yapıtın bir parçası olarak görmekle ilgilenirler. Bu anlayışla eserler verirken kaçınılmaz olarak sosyo-kültürel yapıya ve dönemin sabit normlarına bir karşı duruş sergilerler. Akımın Dadacı yönü de esasında bu duruşun bir getirisidir. Sanatın geleneksel olan ifadelerinin bir kenara bırakılması ve oluşturulan yeni dilin sanatın asıl gerçekliği olarak kabul edilmesi söz konusudur.

Yeni Gerçekçiliğin Varoluşçu düşünce ile ilişkisini, insanın kendi varlığını bir bütün olarak toplumda ve yapıtlarında sorgulamaya girişimi olarak kurulabilmek mümkündür. Bu sorgulama sonucunda açığa çıkan yeni gerçekçi bakış, “modern varoluşun organik tüm kesitlerini oluşturan kente, sokağa, fabrikaya, kitlesel üretime ait doğrudan ifadenin bir tercümesidir.”³⁰⁴ Yeni gerçekçi bakış ile sanatçı, kullandığı malzemeler aracılığıyla gerçeğin sorgulanabilir olduğunu ve kullandığı malzemeden, teknikten, ifade biçiminden yola çıkarak, Heideggerci bir bakışla, dünyanın/gerçeğin, eserin malzemesinin ortaya çıkardığı açıklığın bir mekanı olabileceğini gösterir.

Sanat yapıtının sadece izlenir olma görevinin bertaraf edilmesinden sonra yaşanan bir çok üslupsal yeniliğin yanında, sanatçının yapıtla beraber geçirdiği sürecin anlamı ve bu anlamın izleyici ile olan ilişkisi Yeni Gerçekçilik akımı ile sorgulanmaya başlanır. Sanatın ve sanatçının temel içgüdülerinden birisi olarak “iz” hem bir sürecin sonu hem de bir eylem olarak yapıtın kendisi halini almaya başlamıştır. İz'in anlamı artık sadece tuval üzerinde bir temsiliyeti olan, görünür dünyanın yansıması olmaktan öte, sanatçının yapıt içindeki varlığına da doğrudan işaret etmektedir. Aynı zamanda bir eylem gerektiren bu süreci, sanatçının performansı olarak görmek mümkündür.

3.1.2.1 Performans Olarak Resmi Yeniden Düşünmek

³⁰⁴ A.g.e., s.177.

Resim sanatı, geleneksel anlamıyla düşünöldüğü zaman performans ile uzaktan yakından ilişkisi olmayan bir yapıdır. Fakat sanatın anlamının ve eyleminin değışmeye başladığı 20. yüzyılın özellikle ikinci yarısından itibaren, tıpkı özünde ne olduğunun ve malzemesi gibi araçlarının sorgulanması gibi, ifade biçimleri de sorgulanmış; daha da ötesi bu biçimlerle hesaplaşmaya gidilmiştir.

Sanat yapıtında temsilin ortadan kalktığı, nesnenin belirsizleştiğı ve neredeyse yok olduğu kavramsala giden yolda sanatçının ürettiğı eylemlerden birisi de izleyici ile ilişkisi olmuştur. İzleyici, bitmiş bir yapıtı seyreden konumundan çıkarak sanatçının performansına şahit olduğu bir konuma varmıştır. Sanatçının perforce ettiği şey ise dolayısıyla sadece yapıt değil kendi bedeni ve eylemleridir. Sanat tarihinde Performans sanatı bir tür olarak 1970'lerde kabul edilecektir fakat onun öncesinde performansın geçmişinde 20. yüzyılın ilk yarısında ortaya çıkan Avangard akımlara uzanmaktadır. Fütüristler, Dadacılar ve Gerçeküstüçüler performans olarak adlandırılabilir bir dizi etkinlik gerçekleştirmişlerdir.

Fransız sanatçı Yves Klein'in yapıtlarını üretirken izlediğı yollara bakıldığında zaman, performatif bir sürecin varlığını görmemek mümkün değildir. Bir yapıtın oluşumu, henüz bitmiş bir eser olmadan geçtiğı evreleri, sanatçının fikirlerini ve insan bedenini, bir fırça gibi nasıl kullandığını izlemenin mümkün olduğu bir süreçtir. Performans sanatı genel anlamıyla bedenin yapıtlaşması anlamına gelir bu anlamıyla beden 'kendini gerçekleştiren bir metin'³⁰⁵ olarak gündeme gelerek sahne sanatlarından ayrılacaktır. Ancak Klein'in Antropometrilere resim sanatının sahnesi diyebileceğimiz tuval işlevine devam etmektedir. Klein, tuval yüzeyinde bir fırça gibi kullandığı kadın bedenleri performatif bir sunum niteliğine büründürmüştür. Sanat yapıtı, nesne, malzeme hatta sanatçının konumu gibi sorular sordurtan bu anlar, tam da 20. yüzyıl sanatının içinde barındırdığı çokanlamlılık ve diğer sanat dallarıyla olan ilişkisini de açıklamaktadır.

Resim 66: Mavi Dönem Antropometrilere Sunumundan, Yves Klein, 1960, Uluslararası Çağdaş Sanat Galerisi, Paris

³⁰⁵ Ahu Antmen, **a.g.e.**, s.222.



Kaynak: <http://www.yvesklein.com/en/photographies/>

Klein'in, Antropometri performanslarına bir de müzik eşlik eder. On kişilik bir müzisyen grubun yalnızca bir nota çaldığı bu toplulukla Klein, sadece sesin değil, sessizliğin de varlığının altını çizmek ister. Toplamda 40 dakika olan ve sonunda tüm dinleyen ve izleyenler tarafından sessizlikle karşılanan bu performans için Klein, hayatımın 'ne' olmasını dilediğimi düşündüğüm bir senfoni yarattım diye ifade eder.³⁰⁶

*"Kırk dakikalık bu senfoni (göreceğiniz gibi bunun hiçbir önemi yoktur), başlangıcından ve sonundan koparılmış ve yoksun bırakılmış, zamanın dışında bir baş dönmesi ve özlem duygusu yaratan benzersiz bir sürekli sestten oluşuyordu. Dolayısıyla onun varlığında bile bu senfoni yoktur. Zamanın fenomenolojisinin dışında var olur çünkü var olduktan sonra ne doğar ne de ölür. Ancak, bilinçli algılama olasılıklarımızın dünyasında, bu sessizliktir – işitilebilir mevcudiyettir."*³⁰⁷ Buradaki 40 dakikalık tek sesin sessizlikle olan ilişkisi, Klein'in "Boşluk" ile kurduğu ilişkinin müzikal veya işitsel dışavurumu olarak değerlendirilebilir. Nitekim "boşluk" sanatçının daima zihninde yer etmiş ve sırtını yasladığı bir kavram olmuştur.

³⁰⁶ Çevrimiçi: 05.09.2021 <http://www.yvesklein.com/en/editorial/view/3/monotone-silence-symphony/>

³⁰⁷ Çevrimiçi: 05.09.2021 <http://www.yvesklein.com/en/editorial/view/3/monotone-silence-symphony/>

Resim 67: Yves Klein, "Mavi dönemin Antropometrisi" gerçekleştiriyor, Uluslararası Çağdaş Sanat Galerisi, 1960



Kaynak: <http://www.yvesklein.com/en/editorial/view/3/monotone-silence-symphony/>

Heidegger'in, var olan olarak Varlık anlayışı ile Klein'in eserleri arasında özdeşlik, Klein'in "var olmayan" eseri "Boşluk"un başka ve 'hakikate' daha yakın bir varoluşu imlemesi ile kurulmaktadır. Anlam, nesnenin önüne geçmiştir. "Boşluk, insanın kendisi ve diğer nesneleri sınıflandırmak için şimdiye kadar ürettiği sıfatlardan arınarak öze ilişkin olana, fenomenlerin ardındakine bakma önerisidir."³⁰⁸

Boşluğun bu tanımı ve özellikle Klein'in yapıtları ile yeniden Heidegger'in Varlık'a ilişkin tanımlamalarına bakmak gerekirse, felsefi bir düşüncenin, kavramsal sanatla olan ilişkisini ya da yansımaları görmek mümkün olur. Felsefi bir düşünce olarak zuhur eden bu anlayış içinde, varlık kendisini çerçeve içine alınmış ve sadece 'o' olmaktan ve bir bütün olarak ne olmadığını vurgulamak yerine, neleri içine aldığı ve sezindirdiği tarafıyla ilgilenir. Yapıt, hayatın içinden ve daha da önemlisi insan zihninde var olan kavramların varlığından beslenerek dışarıya çıkar.

Resim 68: İsimsiz Renkli Ateş Boyama (FC 1), Yves Klein, 1962, New York

³⁰⁸ Duygu Doğan (Mimar), "Boşluk", Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Danışman: Doç.Dr. Arzu Erdem, **İTÜ Mimarlık Fakültesi, Fen Bilimleri Enstitüsü**, İstanbul 2006, s.8.



Kaynak: <http://www.yvesklein.com>

Klein'in bir diğ er performatif yapıtı olan ateş resimleri, ateş, su ve yine kadın bedenini kullanarak hem malzemenin hem de tekniğın hem de resim yapma eylemin sınırlarını zorlayarak nasıl performansa dönüştürdüğüne birer örnektir. Yukarıda da tekrar edildiğı gibi ateş kullanarak tuvali yakma ve bir yandan da suyla ıslatma işleminde tuvalde boşlukların vurgulandığı imgeler yaratmıştır. Burada kullandığı teknikten ötürü, oluşan figürlerin durumu, boşlukta süz len bir mekan izlenimi doğurmaktadır. Dolayısıyla, "Klein'in sanatta "boşluk" kavrayışına yönelik katkılarıyla "boşluğın ressamı" olarak isimlendirilmesi boşuna değildir. 1962 yılındaki ölümüne kadar Klein, performanslarını ve sergilemelerini sürdürür."³⁰⁹

Gerçeklik ve var oluş kendini en iyi, net bir ifadelendirmesi ya da tanımlanması ile gösterir. Bu yanıla Yves Klein'in yapıtları, aşığıda bahsedileceğı üzere, caz müziğinin en önemli dinamiğı olan doğıaçlama ile de bir özdeşlik kurar. Doğıaçlama, belli başlı bir kurgu, biçim ya da çerçeveye sahip olan yapıtın içinde, tanımlanması gerek olmayan, yalnızca kendisine ve mevcut bulunduğı an'a referans verir. Bu yönüyle ne tümden bağımsız ne de başı sonu belli olan çerçeveyle bağımlı, ama nihayetinde bütünlüğü ve o bütünlüğün 'biçim'ine bir katkısı olan, bir nevi kaotik bir hareket olarak tanımlanabilir. Buradaki kaotik hareketin anlamı, bir düzenin dışında ancak kendi varlığının başlangıcıyla beraber bağılı bulunduğı düzenin dışında bir 'düzen' yaratmasıdır.

3.1.2.2       Boyutta Varoluş/Yokoluş Parodisi

³⁰⁹ Seda Erol, s.71.

İsviçre kökenli İtalyan sanatçı Giacometti'nin yapıtlarıyla ve malzemesiyle kurduğu ilişkide gerçeği arayış dürtüsü onu kendi çağının dışında durmasına sebep olmuştur. Giacometti yaşadığı dönemdeki sanatçıların, avangard hareketleri, nesneyle olan ilişkileri ve bu ilişki sonucu benimsedikleri üslup çizgisiyle aynı yönde ilerlememiştir. İlk dönemlerinde nesneleri gerçeküstücü bir tavırla ele almış ve yapıtları gerçeküstücülükle anılmıştır. Ancak 1935 yılında aynı zamanda arkadaşı olan Gerçeküstücü kuramının yazarı Breton tarafından hem gerçekliğe olan bakışı sebebiyle hem de modelden çalışarak figür yapmasından ötürü bu topluluktan uzaklaştırılmıştır.

Giacometti, çağdaşlarının tersine sanatsal üslubunu figüre dönerek devam ettirir ve gerçeküstücülerle tek ortaklığı biçim bozma onun yaratım sürecindedir. Fakat Giacometti'nin biçimle olan ilişkisinin temelinde onu bozmak yer almaz, "gerçek" olanı betimlemeye olan tutkusu onun biçimle sürekli bir mücadeleye girmesine sebep olur. Giacometti'nin gerçeklik algısı, nesnel ya da rasyonalist olan anlamına gelmemekle birlikte, gördüğü figürü de mimetik anlamda betimleyerek gerçeği yansıttığı fikrinden oluşmaz. O, gerçeküstücüler gibi gerçeği parçalayarak ve aşarak ona ulaşılacağını düşünmek yerine, gerçeküstücü üslupla haşır neşirken bile diyalektik bir bakıştan gerçekliği aramaktadır. Bunu, gördüğü üzerinden değil, gerçek ötesinden arayarak yapmaktadır.³¹⁰

Giacometti'nin modelden figür çalışması, onu geleneksel kalıbın içine soksa da bunu yapma biçimi, biçimi bozması, fazla yontması bazen yontarak bir figürü tüketmesi gibi eylemleri, kendisinin de deyimiyle aslında yaptığı ve yapabileceği her şeyin, gördüklerinin sadece soluk bir imgesinden başka bir şey olmadığına olan inancıdır.³¹¹ "Yontularımdan ancak dolaylı olarak söz edilebilir, onların ortaya çıkmasına neden olan şeyi kısmen açıklamayı umut edebilirim"³¹² sözleriyle, sanatçı, yansıtmaya çalıştığı şeyin görünen gerçeklik olmadığını ifade etmektedir. Heykellerinde neredeyse olağanüstü denilebilecek bir kırılma ve dokusal anlamda deformasyon vardır. Eriyen bedenleri aynı zamanda Giacometti'nin 2. Dünya savaşı sonrası, dönem itibarıyla,

³¹⁰ Çevrimiçi: 20.04.2022 Ali Artun, Giacometti'nin Gerçeklik Çıkması, https://www.youtube.com/watch?v=LPNpKFYL6Uo&ab_channel=PeraM%C3%BCzesi, 7.10

³¹¹ Alberto Giacometti, **Yazılar**, Çev. Aykut Derman, Yapı Kredi Yay. İstanbul, 2013, s.126.

³¹² Alberto Giacometti, **a.g.e.**, s.32.

insanın yaşadığı buhranı ve var olma mücadelesini yansıttığı yorumu yapılsa da aslında yukarda değinildiği gibi gerçeği nesnel olmayan bir şekilde belki kendisine göre “daha gerçek” biçimiyle görmeye çalışmaktır. Bir mekan içinde, o mekanla bütünleşen ve aynı anda hem müthiş bir gerçeklik izlenimi veren hem de umutsuzluk, yalnızlık, endişe ve çaresizlik gibi varoluşçu bir keder duygusu olarak yansıyan bedenlerden söz edilse de Sartre ile olan arkadaşlığına rağmen kendisini net olarak varoluşçu diye tanımlamaktan da geri durmuştur. Sartre ise Giacometti’yi onun hakkında yazdığı bazı yazılarla rahatlıkla varoluşçu görüş içine alır, hatta onu varoluşçuluğun sanattaki en yüksek ifadesi olarak tanımlar.³¹³

Giacometti’nin gerçeklik algısı, varoluşun alımlanması ile ilişkilidir. Görünen bir şeyi, özellikle insan figürünü, insan başını, gördüğüm biçimiyle nasıl betimlerim sorusuyla ilgilenir ve görünür olan şeyin sanıldığıının aksine sabit olmadığını, “benim çabam, benden sürekli kaçan görünüşü yakalayıp ona sahip olmak” cümleleriyle vurgular.³¹⁴ Devinen gerçeklik algısının biçimsel tezahürü ise heykeltıraşın ellerinde eriyen ve neredeyse yok olmak üzere olan aşırı kırılgan bedenler olarak ortaya çıkar. 1941 yılında J. P. Sartre ve Simone de Beauvoir ile tanıştığı zaman, Simone de Beauvoir’in de Giacometti’nin sanatına bakış önerisi fenomenoloji ile birlikte olur.³¹⁵

Resim 69: Yürüyen Adam I, Alberto Giacometti, 1960

³¹³ Emre Şan, “Sartre ve Giacometti: Varoluşçuluk Üzerine Düşünceler”, Felsefi Düşün, Nisan 2019, S.12 C.1, s.182-212.

³¹⁴ Alberto Giacometti, **a.g.e.**, s.240.

³¹⁵ Seda Erol, **a.g.e.**, s.46.



Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/alberto-giacometti/the-walking-man-i-1960>

Bir dönemi kibrit kutusuna sığacak kadar küçük insan figürleri yaparak geçerken, bir dönemi de hem anıtsal boyutta hem de buna ters bir şekilde yücelik hissi taşımayan uzun, kırılğan ve neredeyse bir dokuyla figür heykelleri yapar. Biçim verirken ulaşmaya çalıştığı gerçekliği bir nebze olsun ulaştığı hissine nasıl kapıldığını şöyle ifade eder: “... Gözümlle gördüğümü bellekten yapmak isterken yontularımın giderek küçüldüğünü dehşet içinde gördüm; ancak küçük olduklarında benzerlik kazanıyorlardı, oysa bu boyutlar bana isyan ettiriyordu ve bıkmadan usanmadan yeniden başlıyordum ama birkaç ay sonra en başa dönüyordum.”³¹⁶

Varlık ve yoklukla kurduğu ilişki, heykellerini modelden çizerek ama görünen gerçekliğin ötesinden bakarak bir benzetme yakalamaya olan tutkusu ölene kadar devam eden sanatçının heykellerinin mekandaki kuruluşu, insanın dünyadaki varlığı ve konumunu akla getirir. Kendi yaşamında da bu gibi varoluşçu düşüncelere sahip olduğu bilinen sanatçının figür ile çalışmayı seçmesi tesadüf değildir. Üretim sürecinde ise bu figürlerle kuracağı kendi yakınlık-uzaklık mesafesini sorunsallaştırmış olduğu görülür. Baş

³¹⁶ Alberto Giacometti, **a.g.e.**, s.82.

heykelleri başta olmak üzere tüm heykellerinde görünen doku sayısız biçimde ve etrafında yakından bakma isteği uyandıran elleri izleri bulunur. Bazen beden bazen neredeyse bir kaide görevi gören ama her halükarda son derece kırılğan olan bu bedenlerin el hareketlerini izleyebileceğimiz derecede oluşan izlerin, izleyiciyi yakınlaştırmasının aksine heykelin mekanla kurduğu ilişki, izleyici ile belirli bir mesafeden diyaloga girmeyi önerir. *“Bu mesafeye; bir taraftan heykeltıraşın heykeliyle kurduğu, ikincisi heykelin izleyicisini davet ettiği olmak üzere, iki açıdan bakmak gerekir. Heykel-heykeltıraş-izleyici üçgeninde (ki biçimsel olarak durağan bir üçlü değildir, devinimsel bir yapısı vardır), nesne ve özne olma hali sürekli yer değiştirir. Aslında Sartre’ın varoluşçu açıklaması da bu dizgeye heykeltıraş tarafından bakmaya çalışmasıyla okunmalıdır.”*³¹⁷

Resim 70: Diego Büstü, Alberto Giacometti Bronz, 1955, MK Fine Art Inc. New York



³¹⁷ Seda Erol, **a.g.e.**, s. 51.

Kaynak: Seda Erol Yayınlanmamış Doktora Tezi

Bütün üretim hayatı, “nesnel gerçeklik diye bir şey yoktur” ile “öznellikten kaçış yoktur” düşüncesiyle geçer. Giacometti’nin üretimlerinde gerçeklik arayışını rasyonel bir gerçeklik olarak düşünmekten ziyade, hakikatin gerçekliği ve gerçekliğin düşünümü olarak algılamak mümkündür. O hayatı boyunca insan figürünü veya insan başını gördüğü biçimiyle verebilmenin mümkün olamayacağını şu sözleriyle ifade eder: *“Benim için sorun yapmak istediğimi neden yapamadığımı anlamaktır. Her akşam bir baş yapmayı deniyorum ama bunu başaramıyorum. Her akşam ne gördüğümü ve gördüğüm şeyi neden canlandıramadığımı anlamaya çalışıyorum.”*³¹⁸

Dış gerçekliği, bedenin görünen tarafını bir biçimde izleyiciye sunmuş olsa da arayışta olduğu tinsel gerçekliği hiçbir zaman bulamamıştır, nitekim bu arayış onun üretiminin bir parçası haline gelmiştir. Sanatçı bu arayışını şu cümleleriyle ifade etmiştir: “‘Bakışı oluşturan gözün çevresidir. Gözün kendisi, her zaman soğuk ve mesafelidir. Gözü belirleyen onu içeren şeydir. Ne var ki, bu ‘ayrıntıyı’ gerçekliği içinde anlatabilmenin zorluğu, bütünü okumanın, onu anlamanın zorluğu ile aynı şeydir. Size tam karşıdan bakarsam, profilinizi unuturum. Profilinize bakacak olursam, yüzünüzü unuturum. Her şey süreksizlik kazanıyor. Olgu orada, karşımda. Bütünü yakalamayı hiçbir zaman, hiçbir biçimde başaramıyorum.”³¹⁹ Bu yakalama ve ifade etme çabası aynı dönemin müziği için de geçerlidir. Sanatın ve sanatçının zaten kendi kendini yeniden biçimlendirdiği, tanımladığı bu dönemde bir ifade aracı olarak içerden bakış, müzik söz konusu olduğu zaman tahammül sınırlarını daha keskin ve anlaşılmaz seviyeye taşımıştır. İşitilen her sesle birlikte, belirli kalıpların dışına çıkılarak, yeni işitme ve dinleme olanakları keşfedilmiştir.

3.1.3 Müzik: Yapıtı Yeniden Üretmek

Savaştan henüz bir yıl sonra 1946 yılında, Almanya’nın Darmstadt kentinde kurulan ve her yaz dersler veren ‘Uluslararası Yeni Müzik Yaz Kursu’ Darmstadt Okulu, çağının peşinde olan bestecilerin farklı ve yeni arayışlarına ortam hazırladığı merkezlerden

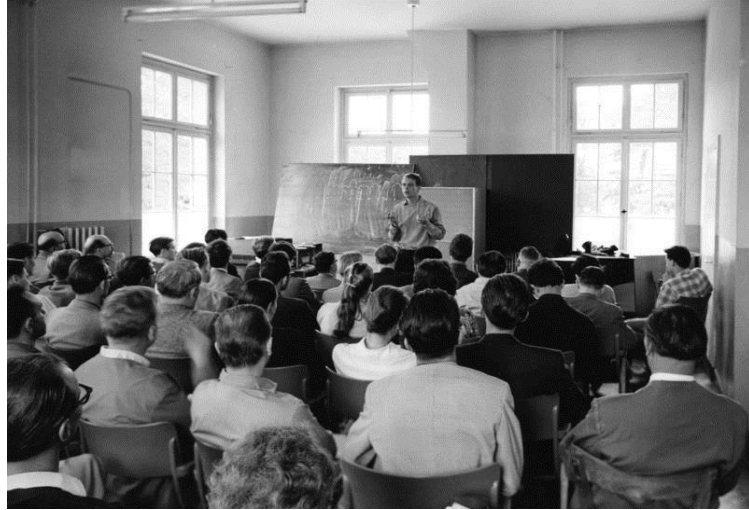
³¹⁸ Giacometti, **a.g.e.**, s.274.

³¹⁹ **A.g.e.**, 204.

birisidir. Aynı zamanda bir ekol olmuştur ve ekolün amacı yeni müzik üzerine düşünmek, fikir üretmek ve yeni bestelere ön ayak olmaktır. Her yaz döneminde çağın dertlerini sanatlarına taşıyarak aynı itkiyle üreten önemli besteciler, dersler, sonrasında ise seminerler verildiği avangart bir eğitim düzeni oluşturmuştur. Bir zaman sonra her yaz tatilinde olan bu kurs iki senede bir bienal olarak varlığına devam etmiş ve 70'lerin başına kadar ders vermeyi sürdürmüştür.

Başladığı ilk zamanlar Shönberg'in müziklerini dinleyip üzerine tartışmalar yapan öğrenciler ve hocaların ortak amaçlarından birisi, müziğin artık bilinenden çok daha fazla anlamlara gelmesidir. Darmstadt Okulu eğitiminin amacı, müziklerinin içine başka sesleri dahil etmek, başkalaşmak ve süregelen, kural olan o sabit düzeni, yani tonal sistemi yıkmaktır. Bu okulda en başlarda yalnızca Stockhausen, Boulez gibi isimler aktif olarak yeni müzik üzerine düşünce ve eser üretseler de daha sonraları aralarında Adorno, John Cage, Henri Pousser, Edgar Varese ve Earle Brown'un da olduğu bir çok çağdaş besteci, doğaçlamacı ve düşünürün seminerler verdiği bir alan olmuştur.

Resim 71: Stockhausen Darmstadt Okulu'nda Seminer Verirken, 1957, Almanya



Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/Darmstadt_School

Darmstadt Okulu gibi bir alanın açılma sebeplerinden birisi, aynı dönemde Almanya'da Richard Strauss'un Nazi yönetimi içerisinde bestelediği müziklere ve müzik düşüncesine karşıt bir tepkidir. Aynı dönemde henüz birkaç yıl evvel 1933 senesinde,

Almanya’da yoz sanat ve yoz müzik olarak adlandırılan eserlerden bahsediliyor ve Nazi yönetiminin onay verdiği Alman ırkının üstünlüğünü yansıtan, geleneksel opera ve sahnelemeler kabul görüyordu. Sonuç olarak bir tarafta Nazi yönetimi altında üretimler yapan güdümlü sanat, bir tarafta modernist, ‘yeni’nin tanımları çerçevesinde deneysel uğraşlar peşinde olan sanatçılar vardır. Yeni Müzik, Caz ve Doğaçlama türleri birbirinden beslenen ama aynı zamanda bazı detayları ile birbirinden ayrı olan biçimlerdir.

İkinci Dünya savaşı sırasında, totaliter rejimlerin çeşitli baskıları arasında Nazi rejimi zamanında, müziğin bireysel duygulara hitap etmesi, müzikal oluşumun içinde eleştirel bir izlenim verebilecek herhangi bir duyguya yer verilmemesi gibi belirlenen kurallar bilinmektedir. Bu haliyle Ortaçağ döneminin kilise babalarının dünyevi müzik hakkındaki düşüncelerine benzeyen müziğin tehlikeli konumu, aynı zamanda onun kolayca araçsallaştırılması anlamına da gelmektedir. Dolayısıyla başta Almanya olmak üzere tüm Avrupa’da hakim totaliter düzende müzik iktidarın kontrolünde ve hizmetinde bulunan bir alan haline geldiği söylenebilir. Modern düşüncenin getirdiği “yeni” olanaklara ve bireyselliğe sırt çeviren, toplumu her anlamda kontrolü altında tutmaya gayret eden iktidarların, Üçüncü Reich Almanyası, faşist İtalya, Amerika’da Roosevelt, SSCB’de Stalin, İngiltere’de Blitzkrieg, savaş sonrasında da popüler müziğin aksine klasik müziğin devam etmesi ve yayılması için uğraşırlar.³²⁰ Bunun temel sebeplerinden birisi insanların yaratıcılığa ve yeniliklere olan merakını dindirmek ve geleneğin “yüceliğini” onlara hatırlatma gayesidir.

Savaş sonrasında, yaratıcı özgürlükleri elinden alınmış olan, ülkelerinden gitmek zorunda kalan veya müzikleriyle anlaşılmayan, reddedilen besteciler ve müzisyenler, öncelikle Nazi politikasından sonra kendi fikirlerini müziklerinde oluşturma olanağı bulmuşlardır. Savaş zamanında değeri anlaşılmayan besteciler de örneğin Schönberg’in öğrencilerinden birisi olan Anton Webern gibi, savaş sonrası Nazi politikasının yavaş yavaş silinmesinden itibaren tanınır olmuştur. 1945 yılında ölen

³²⁰ Goodall, **Müziğin Öyküsü**, s.328.

Webern, genç bestecilerin en çok etkilendiği kişi olmasının yanında, 1945'ten sonrasına "Webern çağı" adı verilmiştir.³²¹

Müzikte bireysel olmanın bir başka yolu, teoriyi ve geleneği didikleyerek "yeni" anlamlara veya mevcut anlamın sınırlarını sorgulayarak yapıbozuma uğratmaktır. 20. yüzyılın başlarında Schönberg'in gerçekleştirdiği atonal ve 12 ton müziği gibi devrimsel hareketlerin devamında, müzikte yeni üsluplar ortaya çıkmıştır. Nazi rejimi sırasında Avrupalı sanatçıların arasında totaliter rejime karşı üretmeye devam eden, müziği yasaklanan ve ülkelerinden sürülen sanatçılardan ve yine Schönberg'in öğrencilerinden bir diğeri olan Hanns Eisler, Brecht ile yaptığı çalışmalarla dönemin mevcut şartlarını eleştirmiştir. İkisi de Almanya Komünist Partisi üyesi olan Eisler ve Brecht'in üretimleri tamamen yeni olmakla birlikte güncel yaşamın zorluklarını ve sıkıntılarını son derece eleştirel bir dille çevrelenmektedir.³²²

Özellikle 2. Dünya savaşı sırasında, gelişen teknolojinin de devreye girmesiyle, manyetik şerit üzerine ses kaydetme olanağı, yeni besteleme teknikleri bakımından bestecilere bir kapı aralamıştır. İkinci bölümün Gerçeküstücülerden başlığı altında söz edilen Fransız besteci Edgard Varese, iki dünya savaşına da şahit olan ve müziğin alışılmış ses sınırlarına karşı çıkan, etrafta duyduğu her sesi müziğe dahil eden bestecilerden bir tanesidir. Kayıt teknolojisi sayesinde müzikteki yenilikler ve yeni üsluplar hem küresel bir yayılım göstermiş hem de yeni bir üslup olarak elektronik müziğin oluşumuna olanak sağlamıştır. Varese'nin yaptığı müzik için elektronik müziğin ilk örnekleri demek bu durumda mümkündür.

*"... Bestecileri elektroniğin olanaklarını araştırmaya götüren nedenler, bir yandan çalgıların sınırları, öte yandan da yorumcuların (şarkıcıların, orkestra yönetmenlerinin) bestecinin isteklerini, düşüncelerini, aslına uygun olarak, bozmadan, değiştirmeden çoğu kez yansıtamamalarıdır."*³²³

2. Dünya savaşı sonrasında yapılan müzik avangart olarak adlandırılmaktadır. İki dünya arasındaki dönemin klasisizme geçiş ve dizisel yazının gelişmesinin yanı sıra savaştan

³²¹ Mimaroğlu, **Müzik Tarihi**, s.157.

³²² https://tr.wikipedia.org/wiki/Hanns_Eisler

³²³ Mimaroğlu, **a.g.e.**, s.163.

hemen sonrası 1946 yılından itibaren müzikte yeni arayışlar dönemi başlamıştır. 1945'ten 1970'e kadar süren bu avangart dönem başka bir adıyla çağdaş müzik dönemi üretimleri ile şekillendiren besteciler, John Cage, Stockhausen, Boulez, Milton Babbitt, Carter, Bruno Maderna, Luigi Nono, Luciano Berio gibi isimlerdir.³²⁴ Aynı zamanda iktidarın kendi yerini koruma ve bu uğurda sergilediği tutum, bu yeni müzikle olan ilişkisinde de önemli bir yere sahip olur. Bu noktadan itibaren “gürültü” kavramının hem elle tutulur hem de kavramsal bir şekilde var olması söz konusudur. Gürültü, aslında insan yaşamında tarihsel olarak sonradan peyda olmayan, aksine her türlü eylemin ve anlamın bir parçası olan bir varoluşa sahiptir. Attali gürültüyü kısaca şu şekilde tanımlamaktadır: “... insan tarafından kendine özgü araçlarla biçimlendirildiğinde, dua ve bayram zamanlarını, tefekkür ve eğlence zamanlarını istila ettiğinde, Müzik olduğunda, kendini aşmanın ve özgürlüğün, aşkınlığın ve hayalin, arzusun ve isyanın kaynağı haline gelir.”³²⁵ Müziğin bu akışkan yapısı onun hem isyan hem de iktidar aracı olmasına sebep olmaktadır ve savaşların olduğu, totaliter düzenin yaşandığı dünyada gürültü, özellikle tüm gücü elinde bulundurmak isteyen dikkatle kulak kabarttığı bir alandır.

Gürültünün hakim düzen tarafından konulan tanımına gelince, somut bir örnekten ziyade birden fazla yerde ve zamanda birden fazla anlamı olan değişken bir kavram olduğunu düşünmek mümkündür. Tanımlanamaz olana duyulan korkunun en çok beslendiği alanlardan birisi olarak müzik; yerine göre ulusal olana ya da başka olana, nefrete ya da birleşmeye işaret edebilir. Aracı olamayan ‘şey’, amaca hizmet etmeyen ya da denetlenemez olan şey güç tarafından kolayca gürültü olarak tanımlanabilmektedir. Doğaçlamaya duyulan sistematik güvensizlik de gürültüye dahil edilebilir. Farklı ve istenmeyen sesi temsilen gürültü, öteki olana doğru akan ve nitekim bastırılması güç olan her şeyden bir parça taşır. İnsan, iki büyük savaş öncesinde de bu seslerin ve gücünün bilincindedir ancak ‘ses’in sanatsal ifade olarak konumlandığı yerden kendini yeniden ifade etmesinin anlamı bir taraftan mevcut düzeni bozguna uğratması anlamına gelmektedir.

3.2 Amerika Sanatın Merkezi Oluyor!

³²⁴ Boran, Şenürkmez, a.g.e., s. 264 – 265.

³²⁵ Attali, a.g.e., s.167.

Sanatın ifade özgürlüğü tartışmaları, avangart Amerikan sanatı konu edilerek bu siyasal tartışmaların odağında yer almaktadır. Aslında bir tür kendine özgü Amerikan sanatının olup olmayacağı konu edinen bu tartışmalarda ulusal bir üslup olarak sanatın milliyetçiliğe kaçan bir dil kullanmasına kuşkuyla yaklaşılmaktadır, çünkü Sovyetlerin güdümlü ve totaliter sanat anlayışına, sanatın baskıcı üslubuna olumsuz bakılmaktadır. Soyut sanat ya da soyutlama kavramlarına karşı endişe ve sanatçının siyasette rolünü tanımlama sorunu hakimdir.

Sanatın ve sanatçının rolü ve bunlarla bağlantılı olarak bir Amerikan sanatının olabilirliği tartışmaları devam ederken, dönemin etkin sanat eleştirmeni Meyer Schapiro'nun 1937 yılında Marxist Quarterly dergisinde, "Soyut Sanatın Doğası" adlı makalesi yayınlanır. Makalenin yayımlanmasından sonra hem sanatçıların hem de halkın soyut sanat hakkındaki görüşlerinin değişmesi, hatta önemli bir dönüm noktası olmuştur: "1936'da Schapiro, Sanatın Toplumsal Temelleri yapıtında sanatçının proleterayla ittifakı sayesinde devrimci süreçte bir yer edindiğini ileri sürmüştü, 1937'de "Soyut Sanatın Doğası" başlıklı yazısında sanatçının bütün devrimci umuttan koparıldığını söylüyordu. Ne var ki Schapiro'nun karamsarlığı müphemdi. Soyut sanatın toplumsal gerçeklikten yalıtılmış olduğunu ve kendi özündeki kurallar sistemi tarafından yönetildiğini ileri süren Barr gibi yazarların tersine, Schapiro bütün sanatın, en soyut sanatın bile, içinde üretildiği koşullara kök saldığını savunuyordu. Schapiro'ya göre soyut sanatçı özgürlük yanılsaması altında çalışır ve durumunun karmaşıklığını ya da konumunun narinliğini anlamaz, dolayısıyla da yapıtının bütün imalarını kavramaz. Bu şekilde soyut sanata saldırarak, sanatçının dış güçlere karşı bağımsızlık yanılsamasını yıkarken bir yandan da soyut sanat ile onun içinde üretildiği toplum arasındaki ilişkilere ağırlık vererek Schapiro soyutlamanın öneminin biçimcilerin hesaba kattığından daha büyük olduğunu ima ediyordu."

Bu durumda aslında sanatın, hem bir propaganda aracı olarak bağımsızlığını kaptırması tehlikesi hem de kendi varlığını ve bu dünyadaki yerini sorgulamayı unutarak devrimle ilişkisine bir son vermesi tehlikesi söz konusudur. Troçki'nin değindiği üzere, sanatçı, bir avangart olarak sanatsal üretimini başkaldırı anında eyler ve böyle bir yaratımı yine başka bir mecraya akıtmaya çalışmak, avangardın tanımı gereği gericiliktir; bağımsız kalmak sanatın görevidir. Fransız Gerçeküstücü Breton ise

sanatçının en büyük gücünü ve mücadelesini, sadece yaratma özgürlüklerini koruyarak savunabileceklerini düşünmektedir.

Rusya'da Lev Troçki, Meksika'dan Diego Rivera, Fransa'dan Andre Breton gibi isimlerin, kendi ülkelerinde ve ülke dışında önemle üzerinde durdukları eleştirel düşünme, sanatçının mevcut gündem ile gelecekte nerede duracağı ve özgür üslubu ile dünya görüşünün nasıl ortak düzlemde bulunacağına dair hem sözel hem de yazınsal eylemler ve yeni fikirler doğurmuştur. Totaliter rejimin bireyi yok sayması, kapitalist rejimde ise bireyin kitle tarafından soğurulması ile karşı karşıya kalan Amerikan solu, sanatçının hem sağdan hem de soldan bağımsız olarak üretim yapabileceği bir yol denemiştir.

Savaş sonrası, SSCB ve ABD olarak iki ayrı kutba bölünen bir dünyadan söz edilir. Savaşın bitmesiyle, Amerika hem askeri hem ekonomik olarak zenginlik elde etmiştir.³²⁶ Kendi içinde politik bölünmeler, dağılan Halk Cephesinden sonra sol grup, liberaller ve radikal solcular birbirinden ayrı gruplar halinde söz üretmeye başlamışlardır. Bir yandan da Amerikan hükümetinin ağırlığı söz konusudur. Harry Truman'ın savaş sonrasında başa geçmesi ve siyaseten aldığı yanlış kararlar gitgide düş kırıklığına sebep olmuştur. Bu düş kırıklığının sebebi, yeni dünya düzenine dair kurulan bir takım hayallerdir. Yeni dünya düzeni içinde umut olan ve liberallerin tamamının desteğine sebep olan, sömürgeleştirilmiş halkları emperyalizmin pençesinden bir biçimde kurtaracağına olan inançtır.³²⁷

Siyasetin ve bölünmelerin olduğu böyle bir ortamda sanatın da politik bir duruş sergilememesini beklemek gerçekçi olmaz ancak sanat yapıtının dili, dönemin yıkıntılarına karşılık gelip gelmediği, yani sanatçının modern yaşamın sıkıntılarını, atom bombası üretilen bir dünyayı yansıtmaya biçimi gibi düşünceler tartışmaya devam etmektedir. Bu tartışmanın çerçevesini genel hatlarıyla daha sonradan soyutlama denilen üslup oluşturmuştur. Soyutlama, gerçeği yansıtmak konusunda doğalcılığa karşı bir tavır karşısında konumlandırılır. Sanatın kendi gerçekliği ve aslında estetik kavramının da bu sanata içkin olan gerçeklik ile olan ilişkisi yeniden düşünölmeye

³²⁶ **A.g.e.**, s.140.

³²⁷ **Sergio Guilbaut**, s.141.

başlanmıştır. İnsanın tarihsel olarak da temel bir ihtiyacı olarak görünen doğayı taklit etme iç tepisi, asıl estetik alanının dışında kalır.³²⁸ İnsanın bu taklit ihtiyacının giderilmesinin artık sanatla bir alakası olmadığı düşüncesi, modern estetik anlayışıyla da birlikte hakim olmaya başlar. Modern estetik, içinde barındırdığı yeni estetik hazzı, “bir obje aracılığıyla kendimizden aldığımız bir haz”³²⁹ olarak tanımlayarak, izleyiciyi, sanatın alımlama formülünde özne haline getirmiştir. Bu durum estetik objektivizm’den estetik subjektivizm’e atılan bir adım olarak değerlendirilir ve bu adımı teorik olarak doruk noktasına taşıyan Theodor Lipps olmuştur.

Worringer, estetiğin obje odaklı konumundan subje odaklı konumuna geçmesi durumuna genel ve daha açıklayıcı bir tanımla Özdeşleyim diye adlandırır. Ancak, Özdeşleyim kavramının tüm sanat tarihinde ve güncelde, sanatsal yaratma eyleminin her zaman ve her yerde yeteri kadar kapsayıcı olmadığını söyleyerek, bir karşı kutup olarak karşısına Soyutlama kavramını koyar. Özdeşleyim içtepisinin, estetik hazzı organik ve doğadan aradığı güzellikle tanımlamasının aksine Soyutlama içtepisi, aradığı güzelliği hayatı reddeden kurallarda, inorganik dinamiklerde ve bütün soyut yasal ilişkilerde bulur.³³⁰

Organik hayatın kendisinden uzaklaşma, *“insanın dış dünya olayları karşısında duyduğu büyük bir iç huzursuzluğu gösterir ve kuvvetle transcendental bir renge bürünen düşünceleriyle dinsel bir ilgi kurar.”*³³¹ Soyutlama içtepisi, bu bakımdan Özdeşleyimin sığmadığı alanlara ve zamana girerek daha ‘içeriden’ bir açıklama olanağı sunar. Çünkü, ilkel zamanların sanat isteminden günümüze, soyutlama aslında kendine daima bir apriori olarak göstermektedir. Worringer, soyutlama içtepisinin ilkel sanat çağlarından başlayarak, tüm zamanları kapsadığını ve yüksek kültür basamaklarında bulunan belli kavimlerde egemen kaldığını söyler ve ekler: “Oysa örneğin, Greklerde ve öbür Batılılarda, yerini özdeşleyim içtepsine bırakmak üzere gitgide gücünü yitirir.”³³²

³²⁸ **Soyutlama ve Özdeşleyim**, s.22.

³²⁹ **A.g.e.**, s.19.

³³⁰ **A.g.e.**, s.16.

³³¹ **A.g.e.**, s.25.

³³² **A.g.e.**, s.25.

İnsanın soyutlama eyleminin kökenini korku duygusuyla ifade eder Worringer. Modern dünyanın hakimi ve hem düşünsel hem de maddi yaşamda türlü yanlısamların kaynağı olan görme, aslında bu korkuyu başlatan en temel olgu hatta trajedi olmuştur demek doğru olacaktır. Bununla ilgili Worringer: *“İnsan iki ayağı üstüne kalkıp da yalnız bir “göz-insanı” olunca, onda hafif bir güvensizlik duygusu artabilir. Ancak, daha ileri gelişmesinde, alışkanlık ve zihinsel düşünme yardımıyla, geniş uzay karşısında duyduğu bu ilkel korkudan kurtulabilir.”*³³³

Dolayısıyla insanın içinde, onun özünden bir parça olan bu korku, zamanın koşulları karşısında yeniden canlanmakta ve harekete geçirici bir görev üstlenmeye devam etmektedir. Soyutlama, bu korkunun zamana uygun bir biçimde mücadele şeklidir. Nitekim, savaş sonrası dönemde, sanat dünyasında odaklanılan hareket, modern anlayışla birlikte, doğalcılığın, modern dehşetlerle başa çıkmak için estetik açıdan da ahlaksal açıdan da uygun olmadığını düşünen avangart ressamların bir arada ve bu düşünceden feragat etmeden sanat üretimine devam etmesi olmuştur.³³⁴ Savaşın, atom bombasının ve emperyalizmin içinde sanatçının yapıtında, olduğu gibi dehşeti yansıtmamasının bir anlamı olmadığını, tam aksine dehşeti nesnel bir biçimde anekdotunu düşmek gibi betimlemenin onu indirgemek olduğunu düşünmüşlerdir. Dönemin eleştirmenlerinden Macdonald'ın söylemiyle, toplumun 125 bin işçinin, ne yaptığını bilmeden atom bombası üretilecek düzeyde bir insanlığa erişmiş (!) olmasından sonra o dünyada, “özgürlük”, “ilerleme”, “demokrasi”, “bilim” gibi sözcüklerin nasıl bir anlamı kalmadıysa, sanat yapıtının da olanı olduğu şekliyle betimlemesinin bir anlamı kalmamıştır.

Zamanın insana yaşattıkları ve insanın bu dünyada elde ettiği her kötülüğün duygusu sanat yapıtında başka bir gerçeklikle kendini sunmalıdır. *“Dehşeti kabul etmeksizin ondan söz etmek amacıyla bazı sanatçılar soyut bir üslupla deney yaptılar. Örneğin Gotlieb, keyfi formlarla ya da biçimlerle işe başladığını ve bunlardan yaşama ilişkin bir*

³³³ A.g.e., s.25.

³³⁴ Sergio Guilbaut, s.147.

*şeye, dünyanın parçalanması gibi günümüzde kafamızı kurcalayan bir takım duyguları çağrıştıran ve anlatan bir şeye varmaya çalıştığını anlatıyordu.*³³⁵

Avangart modern sanatçı için betimlemek aslında Macdonald'ın da dediği gibi, kabul edilemezi kabul etmektir. O halde sanatçının araçları ve bu araçların iletisi kendine özgü bir dünya içinde kendi gerçekliğini var ederek devrimci ve güncel olanı yansıtmaya yoluna girmiştir. Yeni resim, yalnızca bir "yapıt" olarak sonuca ulaşmaya çalışan ve değerini buradan alan bir şey olmanın çok daha ötesini temsil ediyordu: süreci ve belki de bu sürecin içinde bir 'son/sonuç' olanağının zorluğunu. Bu yüzden sanat, şeyleri kolayca kendinde yıkmayı, bozmayı, bozarak inşa etmeyi de bir üslup ve eylem olarak içine almaya başlamıştır. Daha ilerde anlatılacağı üzere performans ya da performatik olabilecek her sanatsal eylem de (aşağıda söz edilecek olan Yves Klein'in performans resimleri gibi) sanatın bu sürecinin ve süreçle beraber hem bireyi hem de performans dahil her olanağı içine katmasına benzer bir durumdur. Sanatçının bu düşüncenin sonunda geldiği nokta, Schapiro'nun da dediği gibi, sanatı toplumsal ve siyasal bağımsızlığını eleştirel bir silaha dönüştürdüğü nokta olur.³³⁶

Modernliğin çıkmazındaki meseleler sanatçının özgürlük ve ifade üzerindeki düşüncelerini sararken, kaçınılmaz olarak yabancılaşma eylemi, ortaya çıkacak olan Modern Amerikan sanatının da bir ifade şekli olacağı düşüncesini taşır. Yabancılaşma kavramı içinde taşıdığı olumsuz anlama karşın, avangart sanatçıların, üretimlerinde hemhal olarak kendini bulacağı düşüncesi yer alır. "Yalıtılmışlık, daha doğrusu onun nedeni olan yabancılaşma hakikattir -yalıtılmışlık, yabancılaşma, çırılçıplak bırakılmış ve kendine ifşa edilmiş haliyle, çağımızın hakiki gerçekliğinin yaşandığı koşuldur."³³⁷

Yalıtılmıştan kasıt bir yanıyla da modern sanatın yani yeni Amerikan sanatının Paris'ten ve gelenekten tamamen uzaklaşmış, benzersiz bir üslupta olması anlamına gelmektedir. Avangart Amerikan sanatçısı, zamanının negatif bir getirisi olarak yabancılaşmayı, kendi sanatsal ifadesinin bir aracı olarak kullandığı gibi, zamanının gerçeklerini de kendi üslubunun kodlarına yedirmeyi hedeflemektedir.

³³⁵ A.g.e., s.147.

³³⁶ Guilbaut, a.g.e., s.34-38.

³³⁷ Clement Greenberg, "The Situation at the Moment", Partisan Review 5 (Ocak 1948), Akt: Serge Guilbaut, s.240.

3.2.1 Soyut Dışavurumculuk

“Artık tuvalde gördüğümüz bir resim değil bir olaydır.”

Harold Rosenberg

İkinci dünya savaşından sonra dünyayı değiştiremeyeceğini anlayan sanatçıların tuvalleri, arzuladıkları dünya ve resmin kendine içkin dinamikleri ile bağlantı kurdukları bir alana dönüşmüştür. Rosenberg 2. Dünya Savaşı sonrası Amerikan resmindeki dönüşümü, politik, estetik ve ahlaki tüm değerlerden sıyrılarak, bir özgürlük eylemi içerisinde salt resim yapmaya başlayarak yaşandığını ve.³³⁸ Resmin kendine ait dinamikleri ressamın özgürlüğü ile ilişkilendirilebilir. Özgürlük, bir bakıma yapıtın var olma sürecinde elinde bulundurduğu imkanları alabildiğine genişletmesi anlamında kullanılmaktadır. Pollock'un zorladığı sınırlar, Eco'nun informel (şekilsiz) tanımının ilk örneklerinden birinin de yolunu açar. Açık yapıt poetikasına giden yolda şekilsizlik henüz eleştirel bir çerçeve içinden anılırken, 50'lerden sonra çağdaş sanatın temel yapı taşlarından birisi olur.

Ressamın özgürlüğü, kendi içsel yolculuğunu ve gereksinimlerini tuval yüzeyine aktarırken artık belirli kalıplardan ve doğrulardan sıyrılmış anlamına gelir. Resim yüzeyi belirli bir mesajı ortak algılanabilir ve de yansıtabilir bir aracı olmaktan daha fazlasıdır. Rosenberg resmin gerçekliği hakkında şöyle bir açıklama yapar: *“...Elmaların masalardan kaldırılması, mükemmel renk ve espas ilişkileri kurgulayabilmek için değildir; esas mesele, her türlü nesnenin, “resim yapmak eylemi”ne yer açılsın diye bir kenara itilmesidir.”*³³⁹ Bu anlayış çerçevesinde ise Pollock'un: *“Figürün resme engel olmasına izin vermeyeceğim, eğer engel olursa resmin ön plana çıkması için elimden geleni yapacağım”*³⁴⁰ sözleri resim ve figür çatışmasını ve kendinden başkasını temsil etmesinin resmin gerçekliğinin önüne geçtiğini dile getiren ifadeler olur.

³³⁸ Antmen, s.148.

³³⁹ A.g.e., s.148.

³⁴⁰ Ed Harris, *Pollock*, (Film 2000), Dk: 75:08

Jackson Pollock'tan önce Alman sanatçı Hans Hoffmann'ın Soyut Dışavurumcu tekniği ve aynı zamanda açtığı okul aracılığı ile yetiştirdiği öğrenciler ile dönemin genç sanatçılarına büyük katkısı olmuştur. Hoffmann, 1931'den 1933'e kadar New York'ta "The Art Student League'de" öğretim üyeliği yaptıktan sonra 1933'ten sonra kendi okulu "Hoffmann School of Fine Arts (Hoffman Güzel Sanatlar Okulu)"nu kurarak orada eğitim vermeye devam eder.³⁴¹ Bu sıralarda henüz Amerika için Avrupa sanatı yeni bir şey olmakla birlikte Hoffmann'ın da bulunduğu bazı okullar tutuculuklarına devam etmektedir ve Hoffmann'ın Avrupa sanatını Amerika'nın öğrenmesinde kendi başına büyük bir etkisi olduğu bilinmektedir. O, Avrupalı modern sanat ustalarını Amerika'da temsil eden ve Paris Okulu'nu ilk elden, gerçek anlamda Amerika'ya götüren kişi olmayı başarmıştır.³⁴²

Hoffman, henüz 1940 yılında "Sonbahar" ismini verdiği yapıtında teknik olarak Soyut Dışavurumcu olarak nitelenen boyayı damlatma ve akıtma gibi Aksiyon resim özelliklerini kullanmıştır. Hoffmann'dan sonra, Amerikalı sanatçıların zihninden çıktığı için Amerika sanatı olarak da atfedilen Soyut Dışavurumculuk akımı, Amerikalı sanatçı Jackson Pollock'un öne çıkarılmasıyla ve onun üretimleri üzerinden dönemin en büyük gündemlerinden birisi olmuştur.

Amerika'daki sanat ortamında 40'lı ve 50'li yıllardaki üslupsal özellikler ile 20'li 30'lu yıllardaki üslupsal özellikler arasında çok önemli değişimler bulunmaktadır. 2. Dünya savaşı öncesi üslup daha çok figüratif ve yerel temalar çevresinde oluşmaya devam ederken savaş yıllarında ve sonrasında soyutlama ve dışavurumculuk hakim olur. Kimine göre bu değişimin sebebi sadece sanatsal olmayıp dönemin siyasi koşullarının bir getirisi olarak yorumlanır. Örneğin Fransız Sanat Tarihçi Sergei Guilbaut'a göre; sanatın toplum için olması görüşünden, sanatın sanat için olması gerektiği görüşüne geçişin en büyük sağlayıcısı ABD hükümetinin politik hamleleri olmuştur. ABD sanatçıya verdiği destekle yani Federal Sanat Projesi adında yürüttüğü, bir nevi Amerika'daki sanatçıların özgür Amerikan sanatını yaratarak kamusal alanda bunu sabitlemesi hedefi ile neredeyse on bin sanatçıyla maaş karşılığı çalışmıştır.

³⁴¹ Özkan Eroğlu, "Hoffman Atölyesinde Çalışan Türk Ressamları ve Türk Resmine Katkıları", Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, 2011, s. 17.

³⁴² Eroğlu, **a.g.e.**, s. 18.

Sonucunda ise yüz elli bin eser kamusal alan için üretilmiştir. Guilbaut, projenin gerçekleştiği tarihleri de kapsayan zaman diliminde yani 1935-43 yıllarında Amerika'da yaşayan sanatçı ve aydınların bilinçli bir şekilde "Marksizimden uzaklaşma" süreci yaşadığını ifade etmiştir.³⁴³

Amerika Birleşik Devletleri'nde doğan ressam Pollock'un doğduğu zamanlarda dünya modernizmin adaptasyonu sürecinde ve zihinsel olduğu gibi eylemsel olarak da dönüşüm içindeydi. 1912 senesinde doğan sanatçı gençliğini yaşarken, ailesinin de sanatla olan yakınlığı sayesinde kendi üretimlerine erken başlar. 20. yüzyıla kadar sanat yapıtının 'hizmet ettiği' kurallar bütünü çoktan kırılmış; sanat yapıtının anlamı ise sanatçının ifade özgürlüğü ile yeniden düzenlenmiş sayılır. Buradaki sanat yapıtının ifade özgürlüğü tanımı önemlidir çünkü plastik sanatlar ya da müzikte geleneksel unsurların yapıttan atılmasıyla yeni bir dil oluşur. Aynı zamanda yeni bir estetiğin de oluşumu anlamına gelen bu 'yeni' kavramı içerisinde en temelde 'deneme' eylemini barındırır. Bu deneme ya da deneysellik anlayışında yapıtlar her zaman rastlantısal olmadığı gibi oyun kavramı ile de özdeşlik kurar.

Geleneksel sanatın hem konu bakımından hem malzeme bakımından hem de sanatçının ifadesi bakımından en keskin kopuşu bu yüzden ilk önce 1. Dünya savaşı sonrası ortaya çıkan yapıtlarda izlenmektedir. Dışavurumculuk (Ekspresyonizm), Fütürizm, Dadaizm, Kübizm gibi akımlar ve bu akımların sanatçıları, 20. Yüzyılın ikinci yarısında üretilen yapıtlara öncü olurlar. Duchamp'ın devamında Yeni Gerçekçilik, Fütürizm'in devamında Çağdaş Müzik, John Cage ile sessizliğin sorgulanması, Özgür Doğaçlama gibi, sınırların giderek genişlediği yapıtlara yollar açılmıştır.

Jackson Pollock, kendi çağdaşı olan Avrupalı ressamaların üretimlerinden etkilenmiştir ancak bunun yanı sıra Amerika'nın o dönemde yürüttüğü siyasal ve sosyal ortamın hem insanlara hem de özellikle sanatçılara sunduğu özgür ifade olanaklarından oldukça güç almıştır. Bir yanda 2. Dünya savaşının uzağında olmak ve bu arada siyasi yönetimin, dünyada hiçbir yerde olmayan imkanlarına sahip olmak, bir yanda ise dünyayı yöneten en büyük güç olan Rusya'nın komünist devlet düzeninde sanata ve sanatçıya uyguladığı sınırlandırmalar Amerika'da yaşayan sanatçıları ifade özgürlüğünde en ön

³⁴³ Ahu Antmen, **a.g.e.**, s. 146.

sıraya koymuştur. Pollock, bu ön sırada yerini alırken, sanatta zaten birçok yönden kırılmış olan geleneksel yöntemlerin kırıntılarıyla bir hesaplaşmaya girmiştir.

Sanatsal ifadenin doğanın yansıtılmasıyla değil, sanatçının doğada kendini nasıl yansıttığıyla ilgili fikir birliği beraberinde üretim araçlarının da sabit konumunun ters dönmesini getirmiştir. Sanatçının kendini ifade etme biçiminin bir düzeni olup olmadığı sorgulaması tam da Pollock'un yapıtlarında kendini açıkça gösteren soru(n)lardan birisidir. Pollock'a göre tuval, sanatçının duygularını ifade ettiği yerdir. Burada anlayacağımız şey sadece duyguların ifade edilmesi değil, resimsel ifade ile sanatçının kendi ruhunu ortaya dökme çabasıdır. Bu çabanın içerisinde somut olarak, boya, fırça, tuval, çizgi, desen, renk gibi malzemelerle uğraşan sanatçının, ortaya koyacağı yapıtın düzenini, yolunu ve buna bağlı olarak da sonucunu bu malzemelerle olan ilişkisi belirler. Ancak geleneksel sanatın sınırlarının kaldırılmasıyla beraber sanatçının da bu malzemelerle olan ilişkisinde sınırlar Pollock'la beraber kalkar.

Sanatçının zihni, karşısında duran tuvalden, onu saran çerçeveden, boyanın kimyasından ya da dokusundan çok daha derinlere inmiştir. Elbette bu yeniliklerde sanatçının kişisel olarak beslendiği dünya algısının yeri büyüktür ki o dönemlerde Pollock, teozofi ile yakından ilgilidir. Dolayısıyla ne tuval ne boya ne de fırça artık sanatçının diliyle tam olarak örtüşmemeye başlar. Başka bir deyişle dünyanın geldiği noktadaki düzeni anlamlandırmaya çalışmak mevcut imkanlarla eksik kalır. Bu yüzden Pollock, işe karşısında duran tuvali yere sererek başlar. Böylelikle, sınırları ve çerçevesi belirlenmiş tuvali çerçevesinden kurtararak ve kabul görmüş boyutundan da vazgeçerek Pollock, zihni hareket halindeyken durağan bir şekilde oturarak resmetmenin, sadece bir resim yapmak olduğunu ve bir yere varmadığını ve resim yapmanın, bütün benliği ile dışa vurmaya ihtiyacı olduğunu ifade etmenin ötesine taşıyarak eyleme geçmiştir.

Resim 72: Jackson Pollock atölyesinde, 1950, ?



Kaynak: <https://www.tate.org.uk/kids/explore/who-is/who-jackson-pollock>

Dışavurumun kendisi zaten bir akış ve hareket gerektirir, nihayetinde Pollock bu akışın yöntemlerinden birinin ilk başta sınırları yok ederek oluşacağını anlamıştır. Tuvalin bir kumaş olarak yerde, eskisinden çok daha büyük boyutlarla serili bir şekilde durması ki önemli ve somut bir sınırlandırmanın ihlali olur. Sanatçı artık belirli bir mesafeden, tuvalin tam karşısında durmak yerine kendi bedensel hareketlerini de kullanmak zorunda kalarak, uzak, yakın, daha da yakın mesafeler kurarak çalışır. Eylem, sadece tuvali yere sermekle kalmayıp, bütün üretim süresince tüm bedeniyle hareket halinde olmayı olanaklı kılmıştır. Pollock, resim yaparken, dans eder gibi bir eylemin (ve eforun) içinde üretimini gerçekleştirir. Fırça darbelerine ve hareketlerine, karşıdan belirli bir mesafeden değil bizzat içinde olarak ve etrafında dolaşarak dolayısıyla her açıdan görerek karar vermektedir.

Resim yüzeyinde figürden olabildiğince kaçan sanatçının boyayı kullanım biçimleri tamamen kendine özgü olarak ortaya çıkar. Boyayı başka bir yerde kimyasal bir düzenlemeye gerek duymadan aktarır, fırçanın bez üzerinde bıraktığı izden başka bir şey arayarak ve boyayı, altına delikler açtığı bir kutuya alarak damlatmıştır. Fırçaları etrafa savurarak tuval bezine püskürten sanatçının hem fırça izlerini hem bedensel

hareketlerini resim yüzeyinde takip edebilmek mümkündür. Bu eylemleri gerçekleştirirken hem ne yaptığını farkında hem de sonunda beklemediği izlerle karşılaşmıştır. Resmin bitişinde bu izler ve bütün olarak resmin kendisi ona çok tanıdık ama aynı zamanda yepyeni bir var oluş sunmaktadır.

Pollock'un resim yüzeyinde sanki dans eder gibi, oradan oraya sıçrayışları ve boyayı kullanmak için kendince uydurduğu çeşitli nesneler (poşet, teneke, karton, tahta çubuk vs.) kullanması dışında, tuval yüzeyine bıraktığı fırça, tahta, sigara izmaritleri ve el izi bu yaratma sürecinde kendini akışa nasıl bıraktığı konusunda izleyiciye büyük bir ipucu sunmaktadır. Bir akış halinde ilerlerken izleyiciye sunduğu sürecin izlerinin varlığına rağmen bu izlerin nereden başlayıp nereden bittiğini kestirmek pek mümkün değildir. Belki de bu yaratım sürecinden haberdar ederken, aynı zamanda başlangıç ve bitiş noktaları hakkında oluşacak beklentiyi yok etmesi, izleyici olarak da hem çok tanıdık hem de çok yeni bir hisle eseri izlemesini sağlamaktadır.

Pollock'tan daha önce örnekleri olan merkezi bakış açısının yok olmasından ziyade Pollock'un resimlerinde, süreçten haber verdiği izlerle ve sanki zamansal olarak, anda kalma hissiyle bir yenilik kazandırdığını söylemek mümkündür. Pollock, zamanın izini gösterirken, izleyiciye hem o zamansal akışı hem de bir şekilde o zamanın sabitliğini gösterir. İzleyicinin kendini resmi yapanla farklı zamanlarda da olsa bir noktada, 'bir' hissetmesinin kaynağını içerir. Tıpkı sanatçının kendisinin de sürekli dinlediği bir müzik olan Caz türünde olduğu gibi. Bu yönüyle Pollock'un yapıtları Caz ile aynı iç dinamiği paylaşır. Her ikisinde de hata unsuru ortadan kalkar.

Sanatçının tuvalin etrafındaki hareketli ve dansı andıran performatif durumu, Soyut Dışavurumculuğun tanımlarından birisi olan Eylem Resmi (Action Painting) özelliğini ortaya çıkarmaktadır. Tuval bezinin başında tam olarak bir performans gerçekleştiren sanatçı yaşadığı dönemde bazı eleştirmenler tarafından bu eylemsel davranışların sonucunda ortaya çıkan resmin bir rastlantı eseri bilinçsizce ortaya çıktığını söylemişlerdir. Pollock, resimlerin bir rastlantı eseri olduğunu da bilinçsizce yapıldığını da reddetmiştir. Ona göre çalışmaları plan ve projeye belirli bir taslağa göre ortaya çıkmamıştır ancak bilinçsizce de çıkmamıştır. Tuvallerindeki her bir çizginin, rengin, desenin ve ince veya yoğun olarak bırakılan boya katmanlarının bilinçli olarak orada

bulunduğunu “Bence deneyimle boyanın akışını büyük ölçüde kontrol etmek mümkün.”³⁴⁴ sözleriyle açıkça ifade etmiştir. Bu noktada yine cazdaki doğaçlamanın kurulum mantığıyla aynı ifade biçimini paylaştığını söylemek mümkündür.

Resim 73: Sonbahar Ritmi (Numara 30), Pollock, 1950, he Metropolitan Museum of Art



Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/jackson-pollock/autumn-rhythm-number-30-1950>

“Boyanın akışını büyük ölçüde kontrol etmek” cümlesi geleneksel sanat bağlamı içerisinde son derece absürt bir ifade olur. Çünkü kanonik sanatın çatısı altında düşünüldüğü anda boyanın akışını kontrol edememek söz konusu bile değildir. Bilindiği üzere her anlam, biçim, düzen kısacası her şey en başından bellidir. Bu ifadeden çıkan bir başka anlam ise boyanın akışının kontrol edilememe riskidir. Buna “risk” demek hem 1950’lerden itibaren hem de Soyut Dışavurumcu akımın ifade diline göre doğru olmaz belki; oradaki “risk”, “yeni”nin tanımlarından birisidir. Bu noktada Soyut Dışavurumcu akım ve bu ifadesiyle Pollock ve Caz arasında ilişki kurmak mümkün olur. Çünkü tıpkı Pollock’un neredeyse bir performansın içinde resim yapması gibi, cazın varlığı da icra ediliş anına bağlı bir performanstır. Pollock’un elinde kullandığı herhangi bir malzemeye, tuval bezinin etrafında oradan oraya sürüklenmesi hatta belki üzerinden atlaması sonucunda oluşan resim ve caz müzisyenlerinin o anın içinde çalgılarıyla bir tür giriştikleri “oyun” neredeyse aynı “performatif” özelliklere sahiptir denilebilir.

Resim 74: Pollock Atölyesinde,

³⁴⁴ http://www.wendyskog.com/fine_art_blog/who_were_the_irascibles.html



Kaynak: tate.org.uk/art/artists/jackson-pollock-1785/jackson-pollock-separating-man-myth

Bir sanat yapıtında, geleneksel kanonik yapının belirlediği ‘hata’ları kaldırmakla işe başlamış olmalarıyla, yapıtla aralarındaki mesafeyi kaldırmış, dolayısıyla geleneğin, sanat yapıtları üzerindeki risk ve estetik beğeni algısını yadsıyarak eser vermişlerdir. Pollock’la aynı dönemde yaşayan, özgür cazın önemli sanatçılarından Ornetta Coleman’ın, “Hata yapabileceğimi anladığımda gerçekten bir şeyler yapabileceğimi anladım” cümlesi Pollock’un, “Kazayı kullanmıyorum, çünkü kazanın varlığına inanmıyorum” cümlesiyle birlikte her ikisinin de üretimlerine yeniden bakmak, sınırların ihlali konusunda doğrudan bilgi vermektedir.

Pollock veya Soyut Dışavurumcu yapıtlar her ne kadar sınırları olabildiğine genişleterek yeni düşünme olanaklarına fazlasıyla yer açmış olsalar dahi bir şekilde geleneksel uzantının parçasıdır. Pollock’un duvara asmak ve sergilenmek için tuval yüzeyinde, teknik olarak yenilikler getirse de, boyayla iştigal olması ve caz müziğin doğaçlama unsurlarla birlikte geleneksel ritim ve geleneksel armoni anlayışını bir kenara bıraksa da henüz serbest doğaçlama düzeyinde bir ‘özgürlük’ alanında olmaması bunun göstergesidir. Burada özgür ya da serbest doğaçlama derken neyin kastedildiğini

anlamak, Pollock'un eserlerine bakarken ya da bir doğaçlama parçası dinlerken daha iyi anlaşılması açısından önemli bir yerde durur. Dolayısıyla tam bu noktada, sanatçının özgürlüğünün sınırları tartışmaya açılır. Sanatçı üretimlerinde ne kadar özgürdür? Veya gerçekten tam bir özgürlük elde etmiş midir?

Özgür kelimesi, Sartre'a göre, kabaca sonucuna katlanmak şartıyla istediğini yapmak şeklinde düşünülebilir. Bunun yanı sıra serbest kelimesi Farsça'da başı bağlı anlamına gelir. Özgür ya da serbest kavramları bir işin veya üretimin başına geldiği zaman mutlaka karmaşık, anlaşılmayan ya da anlaşılmamayı hedefleyen bir varlık olarak yorumlanırlar. Fakat özgürlük müzik için de Pollock örneğinde de sınırları mutlak olmamak şartıyla, yine de belirlenmiş olandır. Buradaki mutlak sınır geleneksel anlamdaki sınırdan farklıdır. Müzik, belirlenmiş sınırlar içerisinde özgürlüğünü oluşturur. Serbest doğaçlama içindeki özgürlük, yani bir tür içinde sınırlandırmama, içinde yine armoniyi, melodiye veya ritmi barındırır. Ancak bunların hiçbirisi geleneksel anlamdaki karşılığıyla var olmazlar. Melodi vardır çünkü bir zaman vardır; armoni vardır çünkü birden fazla sesin beraberliği söz konusudur son olarak ritim vardır ve en radikal değişim ritme aittir burada. Serbest doğaçlamada en başından beri sorgulanan ise örneğin melodinin mutlak bir uyuma dayanıp dayanmamasıdır.

Özgürlük aynı zamanda kontrol öğelerinin kullanma biçimiyle de ilgilidir ve bununla ilgili yine Earle Brown'a dönmek, onun örnekleri sayesinde açıklayıcı olur. Brown, müzik bestesi içindeki açık yapıt olma koşullarının yarattığı özgürlük alanlarını aşarak, doğaçlamayı kendi başına bir 'yapıt' olarak ele alan ilk besteci sayılabilir. Yeni bir tür olarak ortaya çıkardığı grafik notasyon üzerindeki kontrol noktalarını gittikçe belirsizleştirerek "iyice aşırıya gidip çok seyrek ve belirsiz önerilerde" bulunduğunu söyler ve ekler: *"Öte yandan gene o yıl, 1952'de tamamen kesin karakterde, düzenli dizisel müzik de yaptım. Böylece notasyon yardımıyla yaratabileceğim esneklik derecelerini ve kontrol derecelerini her iki yönden, yani aşırı uçlardan, görmüş oldum."*³⁴⁵

Pollock, çoğuna numara ile isim verdiği büyük boyutlu resimlerini bir 'tuval' ile 'sınırlandırarak' elinde bulunan malzemelerle geleneksel sınırları olabildiğine

³⁴⁵ Bailey, s.95.

zorlamıştır. Bu zorlama bedeninin dans eder gibi etrafta devinmesine, boyayı bir uçtan diğer uca fırlatmasına ya da teneke, poşet tahta çubuk gibi araçlar kullanarak akıtmasına; hatta resmin içinde devinirken başka yol bulamayıp ellerini ayaklarını, sigara izmaritini de işin içine katmasına sebep olur. Özgürlük burada meydana gelir.

Pollock tam da bu yüzden kendisini tam olarak Soyut Dışavurumcu akımın bir parçası olarak görmemiş ve aslında isminin ne olduğuyla ilgilenmek ve bir hareketin temsilcisi olmak yerine, deneyimini ne olduğu ile ilgilenmiştir. Soyut dışavurumculuğun ismiyle ilgilenmediği gibi onun nesnel ve temsili olmadığını da reddeder. *“Bazen çok veya her zaman biraz temsiliyim. Ama bilinçaltından resim yaptığın zaman, figürler mutlaka ortaya çıkar... Resim bir varoluş halidir... Resim kendini keşfetmektir. Her iyi sanatçı da kendisinin ne olduğunu resmeder”*³⁴⁶ diyerek ifade etmiştir.

Gözlemlenebilen ve 20. yüzyıl sanatını, sanatlarını birbirleri ile yan yana okumaya ve alımlamaya olanak sağlayan şey olarak zaman mefhumu, kesinliğini yitirir. Zamanın yitirilen kesinliğini böylece Hoffmann’ın başını çektiği teknikle ve sonrasında Pollock’un neredeyse tüm eserlerinde üzerinde durduğu eylemleriyle plastik sanatlarda değil, aynı dönemin müzik sanatında da görmek mümkündür. Yukarıda sözü edilen Yeni Gerçekçilerin, Klein’in, Soyut Dışavurumcuların, Pollock’un yapıtlarında, resmin mekanı ve resmin nesnesi kesinliğini yitirerek somut düzenden uzaklaşmıştır. İkinci bir dünya savaşından sonraki dönem, insanların zaman denilen mefhumla farklı ve acı bir hesaplaşmaya girdiği, resim ve müzik alanında ortak bir bağlantının yaşandığı bir dönemdir.

3.2.2 Caz ve Doğaçlama

Doğaçlama, içinde barındırdığı kendine ait ilkeler olsun, ya da yine kendi kendine sağladığı özgürlük olsun, sanatçının üretimlerinin omurgası olmaktan uzaklaşmaz. Doğaçlama, içinde ilkeler veya bir ilk adım barındırır. Çünkü serbest doğaçlamadaki serbestin anlamı Doğu dillerine bakıldığında başı bağlı anlamına gelir. Yani yine bir başlangıç ve ona bağlı ilkeler söz konusu olur ancak bu ilkeler, yalnızca, sınırların az da olsa belirlenmişliğinin verdiği rahat ama daha ziyade özgür bir alan içinde bir yol bulma

³⁴⁶ <https://www.tate.org.uk/art/artists/jackson-pollock-1785/jackson-pollock-separating-man-myth>

hatta yolda olmaya işaret eder. İnsan olmanın ortaklaştırdığı bu alanda batıda da fark olmaksızın o alanı yaratma ve hareketi sağlama söz konusu olur. Bu açıdan bakıldığında, yukarıda hem plastik sanatlarda hem de müzikte verilen örneklerde doğaçlamanın sağladığı alan, yüzyıllarca oluşmaya devam eden kanonik yasaların oluşması için bir ilk hareket olduğu kadar, onları yıkıma uğratmak için de harekete geçen bir ilk adım olma özelliğini içinde taşımaktadır. Bu niteliği ile Doğaçlamayı, Nietzsche'nin sanatın var oluşu için gerekli gördüğü Apollon Dionysos kültlerinin dikotomisi ya da aynı anda hem bilimsel hem de tarihsel ve kültürel olarak kozmos ve kaos ile yakından ilişkili görmek mümkün olur. Doğaçlama, içinde eser konseptini de barındırırken onu son derece bilinçli bir biçimde yok etmeye de muktedirdir. Bu dinamik gücü, doğaçlamayı, kaos ve kozmosun arasında bir yerde düşünmeye teşvik eder. Doğaçlama, eğer geriye doğru fazla adım atarsa 'kaosa', ileriye doğru fazla adım atarsa da statik ve hareketsizliğe odaklanan düzene, eser konseptine tekabül eder. Ancak elbette burada doğaçlamanın varlığının somut ifadesi için illa bir yöne fazla adım atmasını gerektiği anlamı çıkarılmamalıdır. O, zaten var olduğu haliyle, hem bir müzik eseri konseptinde, hem bir caz eserinde, hem heykeltıraşın ya da ressamın kendini üretim sürecinin içine akıtabildiği her noktada var olur.

20. yüzyılın ikinci yarısı, 2. Dünya savaşının bittiği dönemde müzik, 1900lerin başında adını duyurmaya başlayan caz türünün evrelerinden birini yaşamaktadır. Kendi içinde birden fazla döneme ayrılan ve sonrasında çağdaş müziği de etkileyen cazın, yukarıda bahsedilen, Amerika'nın avangart sanat anlayışı ve soyut sanat kimliği üzerinde büyük etkileri olmuştur. Bunu daha iyi anlamak için kısaca caz müziğinin tarihine ve etkilerine bakmakta fayda vardır. Aynı zamanda tezin odak noktası olan doğaçlama kavramının evrelerinden söz ederken cazın o evrelerde nasıl etkin bir rol aldığını yakından görmek önümüzü açacaktır.

Caz müzik türü ifade özgürlüğüne alan açması bakımından savaş sonrası dönemde de önemli bir yere sahiptir. Caz bu özelliğinden dolayı, "dünyaya geleneksel olandan farklı, daha özgür müzik yapma ihtimali olduğunu göstermiştir."³⁴⁷ Bu sebepten, tarihsel olarak 2. Dünya savaşı sonrasında diğer sanat alanlarıyla olan ilişkisi ve bizzat kendi içinde

³⁴⁷ Şevket Akıncı, **Öteki Caz**, İstanbul, Pan Yayınları, 2021, s.37.

oluşturduğu hareketlilikle, müzikal düşünmenin çerçevesini müziğin dışında da düşünme imkanı ile caz, var olan olanaklara yenilerini eklemiştir.

Özellikleri itibariyle bir kent müziği olarak kabul edilen caz, her ırktan ve halktan insanların yaşadığı, çeşitliliğin bir hayli fazla olduğu New Orleans'ta doğmuştur. 1809 yılında Haitili Kreol'lerin de bu kente gelmesiyle birlikte şehirdeki siyah nüfusu en fazla olan yer olmuş ve bir kültür merkezi halini almıştır.³⁴⁸ 1898 yılında Amerika ve İspanya savaşı sona erip Küba'nın Amerikalılarda kalmasıyla ve İspanya'nın Küba'yı terk ederken, askeri müzikte kullandıkları bando takımından enstrümanları bırakmasıyla bu enstrümanlar daha sonra New Orleans'a taşınmıştır.³⁴⁹ 1809 yılında Haitili Kreol'lerin de bu kente gelmesiyle birlikte şehirdeki siyah nüfusu en fazla olan yer olmuş ve bir kültür merkezi halini almıştır.³⁵⁰ Afrikalı işçiler, kendilerine ait ritim ve tınıları yeni tanıştıkları bu enstrümanlar üzerinde deneyerek, zenginleştirmişlerdir. Böylelikle caz müziği köken olarak, enstrümanlarını ve daha sonra iyiden iyiye uğraşacakları armoniyi Batıdan, ritimlerini ise tamamen özgün olan Afrika'dan alan yeni bir müzik dili oluşturmaya başlar.³⁵¹

Bu çeşitlilik arasında, bir yanda operaları bir yanda vudu ayinlerinde kullanılan Afrika müziğini, bir yanda gittikçe yayılan dans müziğini görmek mümkün olmuştur. Günümüz caz müziğinin temellerinin, dönemin New Orleans'ındaki bu çeşitliliğin getirilerine dayandığını düşünülmektedir; Baptist kilisesinin çoğunlukla siyahilerden oluşan cemaatinin 'call and response (ara ve cevap ver)' biçimindeki gospel ayinleri, pamuk tarlaları veya demir yolları inşaatlarında çalışan işçilerin birbirini yüreklendirmek için söyledikleri şarkılar bugün bile cazın önemli öğeleri arasında kabul edilmiştir.³⁵²

Nitekim bu çeşitlilik arasında cazın önemli iki stili olan 'blues' ve 'ragtime' ortaya çıkmıştır. Bu iki türün sahip olduğu iki farklı özellik daha sonra cazın yegane özelliklerinden birisi olmuştur. Blues, müziğin hafifçe detone çalınıp, tonalitenin dışına

³⁴⁸ Akıncı, s.39.

³⁴⁹ Çevrimiçi: 20.12.2020, Eftal Köklü, "All That Jazz: Cazın 125 Yıllık Öyküsü", <https://youtu.be/NNQ4guM9P3k>, 03:37

³⁵⁰ Akıncı, s.39.

³⁵¹ Çevrimiçi: 20.12.2020, Eftal Köklü, "All That Jazz: Cazın 125 Yıllık Öyküsü", <https://youtu.be/NNQ4guM9P3k>, 03:37

³⁵² Akıncı, s.39.

çıkılması esasına dayanır, Ragtime ise daha çok ritimle ilgilidir. Melodiyi geciktirerek çalmak, yani bir tür sapmaya sebep olarak müziği oluşturmaktır.³⁵³ Bazı müzikologlara göre siyahların, müziği ritimsel bir sapmaya sebep olacak şekilde notaları biraz yayvan olarak çalmasının sebeplerinden birisi olarak, pamuk tarlalarında çalışan işçilerin şarkı söylemesini taklit etmelerinde ileri gelmiştir.³⁵⁴ Ragtime, Scott Joplin'in yarı bestelenmiş yarı doğaçlanmış piyano besteleriyle özdeşleşmiştir.³⁵⁵

Ragtime'daki zamansal sapma, Klasik Batı müziğinin 1 ve 3 olan kuvvetli zaman vurgusunun tersine, zayıf zamana denk gelen 2 ve 4'e çekmesi olarak açıklanmaktadır.³⁵⁶ Bunun sonucunda, müziğin zamansal düzenini değiştirerek aslında zeminde bir kayma yaratılmış olur. Bu yalnızca teorik bir düzen değişimi olmaz, müziği dinleyen için de adına "senkop"³⁵⁷ denilen bu zamansal kayma hissi, bir coşku ve heyecan hissine sebep olur. Senkop, cazın ritim ilkesidir.³⁵⁸ Ritimle var olur. Senkop'u, genellikle (dinamik vurgular yoluyla) daha zayıf vuruşlara stres uygulayarak veya daha güçlü vuruşları atlayarak düzenli, beklenen ritmik bir modelden sapma olarak tanımlamak mümkündür.³⁵⁹

Caz genel olarak, melodi ritminin, mısraların vurgusuna uyum sağlamaması olarak duyulur. Bu durum müzikal zamanın kesinliğinin yitirilmesi anlamına gelir. Bir başka teknik olarak vibrato da cazın çok sık kullandığı temel özellikleri ve aynı zamanda avangart olma sebepleri arasındadır. Vibrato, bir nota üzerinde sesi kaydırmak anlamına gelir. Adorno'ya göre vibrato, fiziksel olarak da tam bir çatışmaya benzer ve

³⁵³ A.g.e., s.39.

³⁵⁴ A.g.e., s.39.

³⁵⁵ A.g.e., s.40.

³⁵⁶ Buradaki örnek, basit zamanlı bir tempo olan 4/4'lük zamandır. Eser bitene kadar tekrarlı bir şekilde birden dörde kadar sayılır, kuvvetli vuruş Batı müziği geleneğinde birince ve üçüncü vuruşa denk gelir. İki ve dördüncü vuruş doğal olarak zayıf kalır.

³⁵⁷ Ritmik ağırlığın güçlü zamandan zayıf zamana taşınması ya da ölçü güçlü bir vuruş yerine zayıf vuruşun devam etmesi müzikte senkop olarak adlandırılır. Senkop'u hissetmek, müzikte zamanı saymanın bir yolu olan vuruşlarla belli olur. Klasik Batı müziğinde bu vuruşlar, örneğin standart bir ölçü değeri olan dört dörtlük ölçüde (yani birden dörde kadar saydığımız bir ölçü içinde) 1 ve 3'ün güçlü zaman (yani vurgulanan zaman) 2 ve 4. vuruşların ise zayıf zaman olması kanonik bir biçim haline gelmiştir. Caz, bu zayıf zamanlara yaptığı vurguyla kulağımızdaki aşinalığı yok eder. 2. ve 4. Vuruşların kuvvetli çalınmasına caz terminolojisinde *off-beat* adı verilir.

³⁵⁸ Adorno, s.109.

³⁵⁹ Çevrimiçi 01.02.2022 <https://www.musical-u.com/learn/rhythm-training-101-study-syncopation/>

bu çatışma cazı, tarihsel-toplumsal bir fenomen olarak açıklayan tanımlardan birisidir.³⁶⁰ Vibrato, kendi içinde katı ve nesnel olan tonu titreştirir ve öznel bir duygu yükler fakat der Adorno; bu öznel duyguya rağmen vibrato, temel sesin katılığında kırılmaya izin vermez; tıpkı senkobun temel ölçüde kırılmaya yol açmaması gibi.³⁶¹ Adorno bu iki tekniği cazın hayati birer unsuru olduğunu ifade eder. Cazın en önemli özelliği olan doğaçlama, vibrato ve senkop teknikleri ile Batı klasik müziğinden tamamen ayrılarak hem müziği yapana hem de bu tekniklerle şarkı söyleyene özgür bir ifade alanı açar. Bunların yanı sıra, müzik enstrümanlarına ait olmayan sesler olan vızıltı, şingirtı, uğultu gibi tek başına çirkin olarak duyulan sesler müziğe renk katmak için ilk kez o zamanlarda kullanılmıştır.

1930'ların başından 1940'ların sonuna kadar olan dönem cazın bir diğer türü olan Swing dönemi olarak adlandırılır. "Swing tarzı, erken cazdan, daha çok aranjman yapılması, ragtime tarzı bestelerin daha seyrek çalınması ve solo doğaçlamanın kolektif doğaçlamaya tercih edilmesi gibi özellikler bakımından ayrılır."³⁶² Swing dönemi caz müziğin en çok ses getirdiği ve günümüzde de çok iyi bilinen solistlerin yıldızının parladığı bir dönem olmuştur. Çünkü big band geleneğinin olduğu dolayısıyla her big band topluluğun ortaya çıkardığı solistlerin ve solo cazcılarının ortaya çıktığı bir dönemdir. Ayrıca swing dönemini diğer caz türlerinden ayıran bir özelliği vardır ki dönemin hareketli olmasının sebebi olan bu big band müziğinin, çok az doğaçlamaya yer vermesi ve eserlerin çoğunun neredeyse baştan sona kadar yazılı bir metne/besteye sadık kalmasıdır. Yine de yüzlerce müzisyen bu büyük orkestralarda çalarak cazın gelişmesine sebep olmuşlardır. Bu yüzden swing tarzı denildiği zaman akla dönemin caz müzisyenlerinin giderek artan üretimleri arasında, New York'da Broadway müzikallerinin gelişen yeni ticari ortamı gelmektedir. Caz müzisyenlerinin sırtını yasladığı bir mecra olan bu müzikallerde önemli caz bestecileri, bestelerini sahneye koyma fırsatları bulmuşlardır. Bu dönem diğer tüm caz türleri içinde dansın yoğunlukta olduğu bir dönem olur. 1930'lar, yaklaşık on yıldır "Swing" türünün tempolu ve basit armonik yapısı ile müzikallerde ve kulüplerde caz müziğinin giderek yaygınlaşması, bu

³⁶⁰ Adorno, s.111.

³⁶¹ Adorno, s.110.

³⁶² Akıncı, s.46.

müzik yalnızca siyahilerin oluşturmadığı hatta tümünün beyazlardan olduğu grupların da sahneye çıktığı bir dönem olur. Bir başka müzikal olan “Hellzapoppin” ise Henry Codman Potter tarafından 1941 yılında sahneye konulduğunda II. Dünya savaşı devam etmektedir.

Resim 75: Hellzapoppin Müzikalinin Afişi, 1941



Kaynak: <https://www.imdb.com/title/tt0033704/>

Yukarıda bahsi geçen müzikalde çalan tüm müzikler de dahil olmak üzere Swing tarzı, cazın 1930'ların sonuna kadar nasıl dans ve eğlence müziğine evrildiğinin bir kanıtı sayılmıştır. Burada yeniden Feige'yi anmak gerekirse, ilk dönemlerindeki müzikal sahnelenmesi cazın pratiğinin esaslı bir yönünü oluşturur. İlk bakışta sanki bir takım eserler söz konusuymuş gibi görünseler de aslında bunlar birer standartlar düzgüsünün (kanon) benimsenip geliştirilmesidir. “Standartlar cazın hareketli müzikal düzgüsünü teşkil eder”³⁶³

Swing döneminden sonra gelen Bebop, bazı müzik tarihçileri tarafından Swing tarzının dansla olan bu yakınlığını eleştiren caz stildir. Aynı zamanda modern cazın başlangıcı

³⁶³ **Caz Felsefesi**, s.24.

olarak kayıtlara geçen Bebop, 1940'lardan itibaren caz standartlarını önemli ölçüde içinde barındırmaktadır. Bu dönemin önemli isimleri ve ilk modern caz sanatçıları, alto saksafoncu Charlie Parker, piyanist Thelonious Monk ve trompetçi Dizzy Gillespie'dir.³⁶⁴

Kariyerlerine Swing stilinde çalmaya başlayan sanatçıların Bebop ile yaptıkları, daha karmaşık ve virtüozite talep eden eserlerdir. Swing döneminin kalabalık big bandlerinin aksine, daha küçük gruplardan oluşur ve ortalama hız Swinge göre daha hızlı, çalkantılı ve acelecilik hissi uyandıran melodiler için içine girer.³⁶⁵ Buna bağlı olarak doğaçlamaya verilen alan genişler ve doğaçlama bu armonizasyon içerisinde daha girift ve anlaşılması zor bir hale gelir. "Swing'de müziğin ve doğaçlamanın hangi yöne doğru gideceği az ya da çok kestirilebilirken; bebop'ta ısıklıkla tekrar edilebilen ezgiler yerine sürprizlere öncelik tanınır. Ritmik açıdan daha senkopludur."³⁶⁶ Eserlerindeki daha az çözülme hissine yer veren bu sanatçılar, İgor Stravinsky ve Bela Bartok'tan esinlenmişlerdir.³⁶⁷

1950'lere gelindiği zaman savaş sonrası dönem caz müziğine sakinlik ve dinginlik olarak yansımıştır. Şevket Akıncı'nın kitabında değindiği üzere caza dair yapılan bu isimlendirmeler aslında hiçbir zaman müzisyenlerin kendi buldukları isimler olmamıştır. Bebop sonrası, Miles Davis, Count Basie ve Lester Young'dan etkilenmiş müzisyenlerin yaptığı müzik, Cool jazz, yeterince açık bir biçimde tanımlanmamıştır.³⁶⁸ Bebop'taki armonik ve melodik yapıdan her ne kadar yararlanmış olsalar da Cool jazz sanatçıları, düzenli aranjmanlar çerçevesinde kontrpuana dikkat ederek eserler üretmişlerdir. Buradaki cool, Bebop'taki coşkulu ve girift doğaçlama yapan solocuların aksine, daha ölçülü, duygularını geri plana iten kontrollü sololar çalan müzisyenler için takılan bir lakap olmuştur. "... Önceki büyük orkestralar gibi gürültülü ve yoğun değil, kibar ve mesafeli bir tavra sahiptir. Yaptıkları müzik neredeyse klasik oda müziğini andırır."³⁶⁹

Müzisyenlerin daha kontrollü çalmaları, ton dışına çıkma olayını en aza indirmeleri gibi hareketler müziği daha melodik dolayısıyla daha akılda kalıcı bir biçime

³⁶⁴ Akıncı, s.51.

³⁶⁵ Akıncı, s.52.

³⁶⁶ A.g.e., s.52.

³⁶⁷ A.g.e., s.52.

³⁶⁸ A.g.e., s.60.

³⁶⁹ A.g.e., s.60.

sokmaktadır. Savaştan sonraki dönemin, müziksel anlamda böylesi bir ‘uzlaşma’ yaşaması tesadüf değildir.

Cool caz ile aynı dönemde ve sonrasında, caz müziğinin artık tam anlamıyla standart olmuş yapısını tanımlayan başka bir tür, R&B, Gospel ve Blues türlerini harmanlayarak oluşturulan Hard Bop’tır. Tıpkı Cool caz gibi Hard Bop da Bebop’a tepki olarak çıkan bir türdür. Bu türde ilk akla gelen isim “Caz, günlük hayatın tozunu temizler” diyen Art Blakey ve Art Blakey and The Jazz Messengers isimli orkestrasıdır.

Cazın kendi içinde birbirinden ayrılan çalma ve besteleme farklılıklarından daha ileriye giderek avangard bir tür olarak 1960’larda parlayan ve hala Art Ensemble of Chicago gibi kalabalık grupların da icra etmeye devam ettiği Free (Özgür) cazın ortaya çıkışı ile Rock müziği ve elektronik yeniliklerin ortaya çıkışı aynı zamanlara denk gelmiştir. Bu tarihlerden itibaren müzik türleri zaman zaman aralarında keskin farklar olmadan üretimler verirler. Cool Caz türünün içerisinde yer alan ancak 70’lere gelince Rock müziği içerisinde, dönemin yeni olanakları olan elektronik ve sentetik sesleri kendi müzik üretimine katan Miles Davis buna en yakın örneklerden birisidir. Ayak uydurduğu ve bir nebze de olsa cazın niteliklerini içine kattığı müzikle üretimlerine devam eder. Cazın Rock müzik ile kaynaştığı bu tür Jazz Fusion olarak adlandırılır.³⁷⁰

1800’lerden 1960’lara kadar farklılıklarla yeni türlerini üretse de cazın ortak noktası daima doğaçlama olmuştur. 70’lerin parlayan ve keskin müzikal ifadesi olan Rock, müzikte asilik ve başkaldırı duygularını, müzikal anlamda cazdan daha net ifade eder, ancak cazda, doğaçlama, an’da olma, kolektif bir doğaçlama içinde yer alma gibi özellikleri ile müzikal zamanın, dönemin ruhu ile örtüşmesi bakımından özel bir farklılık yaşanır.

3.2.3 Doğaçlama ve Katılımcı/Deneyimleyen İzleyici

Doğaçlama yapısı itibariyle, yukarda da sıkça tekrarlandığı gibi sürecin kendisine vurgu yapan bir eylemdir. Dolayısıyla bu ‘süreç’ içinde daima bir hareket ve değişim vardır. Aynı zamanda sonuca odaklanmayı ortadan kaldıran bu süreçte deneyim yalnızca eser

³⁷⁰ Çevrimiçi: 20.12.2020, Eftal Köklü, “All That Jazz: Cazın 125 Yıllık Öyküsü”, <https://youtu.be/NNQ4guM9P3k>

sahibine ait olmaktan çıkarak, eş zamanlı bir biçimde izleyici/dinleyici ile ortak bir alanda buluşur.

Deneyimleyen veya katılan izleyici denildiği zaman akla ilk olarak performans sanatı gelse de, henüz performansın bir sanat olarak sahneye çıkmasından önce yani 1960'lardan önce sanatçıların yapıtlarında izleyiciyi de katılımcı olarak davet ettiği yapıtlar vardır. Hem müzikte hem plastik sanatlar alanında karşılaşılabileceğimiz bu sanatçı-yapıt-izleyici arasındaki bu dönüşen devingen ilişkiyi Umberto Eco "Açık Yapıt" olarak adlandırmıştır. Sanatçının, yapıtında, izleyiciyi ortak edebilecek eylemleri barındırması ve bu müdahale edilmesine alan açması bir yapıtın açık olması anlamına gelir. Açık yapıt, içinde barındırdığı müdahale ve karşılıklı iletişim alanında dönüşüme olanak sağlar.

Heykel sanatı, sanat tarihi içinde alışlagelmiş katı ve geleneksel yapısıyla, geçirdiği dönüşümleri belki de en radikal yansıtan alandır. İzlenimci akımın sezdirmeye çalıştığı an'ın görüntüsü ve o an'a ait olan hızın getirdiği akışkan dokudan, Fütürizmin hızından ve Kübizmin, parçalayarak oluşturduğu bütünlükten sonra heykel kendi kendisini izleyiciye gerçekten devinen bir hareket biçiminde, adeta bir oyun içinde vermeye başlamıştır.

Eco'nun Açık Yapıt tanımıyla birlikte soyutlamaya yaklaşan Calder'in hareketli heykelleri, sonraları doğaçlama ustası olan caz müzisyeni Earle Brown'un müzik yapıtlarını şekillendirecek kadar açık yapıt özelliği gösterir. Calder'in heykelleri merkezi bir bakış açısını tamamen ortadan kaldırarak izleyen kişiye durduğu yere hatta geçirdiği zamana göre bir değişim sunar. Eco, bu merkezi bakışın reddinin Barok mimarisinde ya da mesela Apollon heykelinde de bir şekilde karşımıza çıktığını ancak önemli bir farkla ayrıştığı notunu düşer. Belvedere Apollon'u arkadan izlendiği zaman ön tarafın tamamlayıcısı olarak, bütünlüğü sezdirir. Aslolan bütünlük anlayışı, farklı bakış açılarına rağmen yok olmaz aksine desteklenir. Ancak Calder'in ya da Gabo'nun heykellerinde durum tam tersidir. Her bir bakış ve her hareket yeni bir varlığı tanımlar. Bu yeni, sanat yapıtında açılan yeni olanaklar ve yorumlar anlamına gelir; dolayısıyla aslında yapıtla her karşılaşmada sonsuzca olanaklarla karşılaşılır.

Resim 76: Mobile, Alexander Calder, 1932, Tate Modern, Londra



Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/alexander-calder/mobile-1932>

Devinen varlığı ile daima yeni olanaklar sunan heykel elbette direkt olarak izleyicisiyle ilişki içine girer. Olanakların sınırı izleyiciyle yakından ilgilidir. Aynı zamanda her bir izleyen diğerinden başka yorumlarla yapıtı yeniden oluşturmuş olurlar. Eco'nun deyimiyle: "Biçim gözlerimizin önünde yer değiştirir ve "devinim içinde yapıt" olur. Devinimi, seyircinin devinimiyle birleşir."³⁷¹ Heykel, bir hava akımı ya da ufak bir dokunuşla, izleyici ile girdiği zamansal ve o an'a bağlı hareketin sunduğu ilişkide tıpkı sahnede doğaçlama yapan bir solo veya grup ile girdiği ilişkide aynı konumda yer alır. Buradaki en temel fark her zaman olduğu gibi müziğin iletisi özgür doğaçlama dahi olsa bir araçla, bir nevi dolaylı bir biçimde (plastik sanatlarla karşılaştırıldığında) karşı tarafa ulaşmasıdır. Hatta tezin doğaçlama bölümünde çokça ismi geçen besteci Brown etkilendiği sanatçılar olan Calder ve Pollock'un üretimlerini yaparken hissettiklerinin çok daha katıksız olduğunu çünkü onların eserlerini doğrudan görebildiklerini, dokunabildiklerini söyler. Dolayısıyla plastik sanatçıların eserleri gerçek biçimiyle ortaya çıkıyor, der.³⁷²

Resim 77: Dikey Yapraklar (Vertical Foliage), Calder, 1941, Met Müzesi, ABD

³⁷¹ **Açık Yapıt**, s.115.

³⁷² **Bailey**, s.95.



Kaynak: <https://calder.org/archive/all/works/>

Calder'in heykellerindeki hareketin varlığı o kadar etkindir ki, kendisinin de söylemiyle, izleyicinin karşılaştığı bir biçimle ikinci kez karşılaşma ihtimali yoktur. Hareket daima yeni bir biçimi ortaya çıkarır ve izleyici bu sayede daima yeni bir eser, yeni bir biçimle karşı karşıya kalır. Eco ise Calder'in bu heykelleri için "herkes için bir kereliğine tasarlanmıştır"³⁷³ şeklinde yaptığı açıklama ile açık yapıtı özetlemiş olur.

Resim 78: Merdiven İçin (For the Staircase), 1959, Bern Sanat Müzesi, İsviçre

³⁷³ Eco, **a.g.e.**, s



Kaynak: <https://calder.org/works/hanging-mobile/for-the-staircase-1959/>

Sanat yapıtının artık belirlenmiş ve önceden kestirilebilen bir amacı olduğu gibi geleneksel görüşü ortadan kaldıran Açık Yapıt, Calder'in mobil heykelleri ve müziğin aynı düşünce biçimi içerisinde anlaşılmasına olanak tanır. Buna en iyi örnek, Henri Pousseur'un iyi bilinen eseri Scambi'dir. Calder'in sonsuzca olanaklar yarattığı hareketli heykelleri gibi Pousseur da altı bölümden oluşturduğu ve her bölümü 'açık' bir parça halinde yorumcuya sunduğu yapıtı Scambi ile yorumcuyu nereden başlayacağı konusunda özgür bırakmıştır. Dolayısıyla bu altı bölümlük "eser", bir notasyon olarak tıpkı heykelin uzaydaki varlığı gibi oradadır ama her yorumcu tarafından bambaşka biçimlerle yeniden yorumlanarak varlığını tazelemektedir. Neticede ise her iki sanat alanında, Eco'nun da deyiimiyle izleyici/yorumcunun, yapıtın kuruluşuna yeniden ve yeniden katılıyor olduğunu görmek mümkündür.

3.3 Performans: Beden ve Hareket

Performans, 20. yüzyılın başından itibaren başlayan ve iki dünya savaşından sonra varlığını koruyan avangart sanat hareketleri arasında en radikal ve gerçeklikle ilişkisini

en yakından sergileyen eylemdir. Gerçekliğini, tıpkı yaşamın kendisi gibi öncelikle rastlantısallığından alır. Fakat her performans rastlantısal veya doğaçlama olmak zorunda değildir. Performans sanatı 1970'lerden itibaren kendini performans katılan kişilerin dönüşümüyle var etse de onun öncesinde kelime anlamıyla ve geleneksel sanatın içinde barındırdığı tanımla; seyircide içsel bir etki, deneyim, katarsis barındırması olarak da düşünülmüştür. Performansın akla getirdiği bu düşüncelerin sebebi ise yalnızca geleneksel sanat çalışmaları değil insanlık tarihinin çok daha geçmiş zamanlarına uzanır. Antropoloji ve etnoloji çalışmalarının gösterdiği gibi insanlık tarihinde gelenek haline gelen birçok ritüel bulunur. Bedensel eylemleri ön plana çıkaran hatta yaralanma vb. acıları da içinde barındıran bu eylemlerin asıl amaçlarından birisi eylemi gerçekleştiren ve buna şahitlik eden herkeste ruhsal olarak bir dönüşüm beklentisi olmuştur. Dönüşüm, bedenden yola çıkarak ruhsal etkileşime sebep olur. Bu inancın en bilinen örneklerine Hristiyanlıkta rastlamak mümkündür. İsa'nın bedeninin kutsandığı törenlerde, İspanya'da ve İtalya'nın güneyinde bazı bölgelerde veya Semanta Santa (Kutsal Hafta) litürjisinde hala gönüllü olarak kendi bedenini kırbaçlama geleneği devam etmektedir.³⁷⁴

Sanatçının seyirciyle bir arada, performansın bir parçası olması 20. yüzyılda ortaya çıkan bir durum değildir. Oyuncu ve seyircinin bedensel olarak bir aradalığı tiyatro sanatının var olduğu zamanlardan itibaren vardır. Sahnedeki oyuncu seyircilerin arasında onları etkileyecek her türlü davranış, jest ve mimikleriyle olaya dahil etme gibi eylemlerde bulunur. Dolayısıyla izleyici öncelikle bedensel olarak, sanatçı ya da gösteriyi yapan kişilerle bir arada ve aynı eylem içinde yer alır. Bu bir aradalık zamanla tiyatro/gösteri/sahne ve izleyici eylemleri ile bir karmaşaya sebep olmuş hatta yüzyılın sonlarına doğru bu interaktif eylem bir bela olarak görülmeye başlanarak çeşitli çözümler aranmıştır.³⁷⁵ Bunun çözümlerinden birisi olarak görülen tiyatronun metinleştirilmesi, genellikle doğaçlama ilerleyen gösterinin hakimiyetini bir nebze sanatçıya vermiştir. Ancak bu yeterli olmayınca seyircinin olduğu yeri karartma denemesi yapmak daha sonra tamamen karanlıkta bırakmak gibi çözümlere

³⁷⁴ Erika Fischer-Lichte, **Performatif Estetik**, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, s.17.

³⁷⁵ Fischer-Lichte, **a.g.e.**, s.63.

başvurulmuştur. Bu sayede seyircilerinin birbirlerini görmeleri engellenerek, yanındaki ile konuşabilmesi de önlenmek istenmiştir.³⁷⁶

20. yüzyılın başlarında, yukarıda belirtilen seyirci-sanatçı karmaşasının uzun vadede çözülmemesi sonucunda, yönetmenler bu sefer seyircinin duygularına yönelik daha keskin adımlar atılması gerektiğini düşünürler. Seyirciden gelen algılanabilir tepkimeler yerine, seyircide belirli algılanabilir tepkiler uyandırmak asıl amaç olur; ‘feedback döngüsü organize edilip hareket ettirilecektir’.³⁷⁷ Yönetmen Sergei M. Einstein, 1923 yılında kaleme aldığı “Çekiciliğin Montajı (Montage der Attraktionen)” adlı denemesinde, seyirciyi tiyatronun ana maddesi olarak tanımlamış ve sahnelemenin görevinin “seyircinin arzu edilen ruh haline sokulması gerektiğinden söz etmiştir.³⁷⁸ Sonuç olarak izleyici, bu çabanın sonucunda, sahnedeki doğaçlama ve rastlantısallığın somut ve eyleyen bir parçası olmaktan uzaklaştırılmıştır. Bununla beraber bulunduğu konumda yalnızca içsel bir deneyim ve duygulanım yaşayabilmektedir.

20. yüzyılın ikinci yarısından sonra, 1960’lardan itibaren seyirciyi gösterinin dışında tutan tutum da değişerek, tıpkı erken zamanlardaki gibi tekrar bedensel ve eylemsel biraradalığın gücüne vurgu yapılmaya başlanır. İnsanlığın iki büyük dünya savaşı sonrasında yaşadığı herhangi bir duygu ve olay karşısında hareketsiz bir şekilde özdeşlik kurmasını beklemek sanatın her dalı için geçersiz bir düşünce olmuştur. Hem plastik sanatlarda ve müzikte hem de artık sahnede bağımsız bir sanat olarak kabul edilmeye başlayan performans sanatında, dönüştürücü hareket, eylem, rahatsız etme gibi hayatın içinden durumlar, rastlantısal olana duyulan inançla birlikte başat rol almıştır. Böylelikle seyirciye olan ilgi, rolleri paylaşan bir diğer özne olması sebebiyle daha fazla artmıştır.

Doğuda veya batıda, Hristiyanlıkta ya da Antik dönem ritüellerinde, dönüştürücü kuvvet, günümüze gelindiği zaman etkisini yaşanan dış dünyadan alır. 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren sanatın hayatla eşitlenme çabasının geldiği nokta ve sanatçıların artık bir illüzyon yaratmaksızın, performans özelinde, araya bir aracı koymadan, seyirciyle eşit ve interaktif bir süreç içinde iletişime geçmesini, bugüne kadar

³⁷⁶ A.g.e., s.63.

³⁷⁷ A.g.e., s.63.

³⁷⁸ A.g.e., s.64.

sanatın kendini var ettiği en radikal alan olarak görülmektedir. Beden özelinde eylemler gerçekleştiren performans sanatının bedeni ana malzeme olarak kullanması, avangart sanatın geldiği son nokta olarak düşünülür. Çünkü tüm yeniliklerine rağmen bir piyasa içinde yer edinen sanatın taşınabilirliği ve alınabilirliği somut olarak performansla birlikte ortadan kalmıştır. Fischer-Lichte Fluxus hareketinin sanatla olan ilgisini en iyi şu şekilde özetlemiştir: “... Artık üretimden ve alımlayandan bağımsız varolan bir sanat eseri yerine, “üretim” ve “alımlama”yı -farklı boyutlarda ve farklı işlevlerde olsa bile-, aynı zaman ve aynı mekanda gerçekleştirilen, hepsini içine alan bir olay (Ereignis) söz konusudur.”³⁷⁹ Dolayısıyla performans sanatı, geleneksel malzeme, dil, kültür gibi araçlara olduğu gibi piyasayı da karşısına alan son derece özerk bir alan haline gelmiştir.

Performans sanatı 2. Dünya savaşıdan önce, Dada hareketinin başlangıcıyla ve sonrasında Fütürizm akımının başlamasında önemli rol oynamıştır. Dada’nın karşı çıkışlarıyla birlikte özgün arayışlara giren sanatçıların üretimlerindeki yeniliklerin sonuçlarından birisi performans olmaya başlamıştır. “... Eskiden olduğu gibi, bir galeride sergilenmek üzere eserlerini düzenleyip, sonra bir adım geriden izleyicilerin onlara gösterdikleri ilgiyi seyretme gibi soğuk bir işlemde kurtulan sanatçı, seyirciyle kişisel olarak yakın bir bağ kurmuş oluyordu...”³⁸⁰

Yukarda adından ve eserlerinden uzunca bahsedilen Yves Klein, bir seyirci olan insanı, olduğu yerden kaldırarak sahneye çıkarmış ve bu süreç içinde kendisini de neredeyse sahnenin dışına itmiştir. Klein’in performanslarının özelliklerinden bir tanesi onun bir yanı sıra tuval geleneğini sürdürmesi ve bu geleneğin içinde bedeni adeta fırça gibi kullanmasıdır. Ortaya çıkan yapının sonucundan daha çok seyirciler önünde gerçekleşen bu performans önem kazanmıştır. Buna benzer şekilde yine yukarda sözü edilen, Soyut Dışavurumcu akımın en bilinen ressamı Pollock, 1950lerin başında kendi bedenini ana malzeme yapmadan üretim sürecine katılmıştır. ‘Eylem resmi’ olarak adlandırılan tarzın önemli kullanıcısı olan Pollock, Klein’a benzer şekilde geleneksel resim sanatını tamamen ortadan kaldırmadan ama önemli bir dönüşüme sebep olan

³⁷⁹ A.g.e., s.25.

³⁸⁰ Norbert Lynton, **Modern Sanatın Öyküsü**, Çev. Cevat Çapan, Sadi Öziş, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1989, s.330

sanatçı olmuştur. Pollock'ın üretim sürecinde, performans, resme dahil olma amacı gütmeyen, kendiliğinden ortaya çıkan bir etmen olmuştur demek yanlış olmaz. Malzeme, bir sonraki adım, rastlantısallığa karşı kabul ve dışavurum sonucu eylem/performans ortaya çıkmıştır. Bu ortaya çıkışı bir taraftan “özdevinimsel”³⁸¹ olarak açıklamak mümkündür. Özdevinimsellik burada, olabilecek diğer ‘şey’lere hak tanıyarak, sürecin kendisine odaklanmayı amaç edinir.

Aslında Özdevinimsel'in tanımı, sahnelenen bir gösteri ve seyirci arasında gerçekleşen ‘rol değişimi’ bağlamında kullanılmıştır.³⁸² Seyirci ve sahnedeki gösterinin oyuncular arasındaki iletişim bir süre sonra, seyircinin de oyuna katılımı ve öznenin belirsizliğiyle devam eder. Bu belirsizlik aynen Kaos Teorisi'nde olduğu gibi sabit bir varlığa karşılık, daima yeni bir oluşuma benzetilebilir. Gösteri bağlamında ise bu daima karşılıklı gidip gelen özne/nesne belirsizliğine dönüşmektedir. Pollock örneğindeki özdevinimsel durum, ressamın üretim sürecinden kaynaklı devinimi sonucunda yapıtla olan ilişkisindeki özne/nesne belirsizliğidir. Pollock'un yere serdiği tuval etrafındaki hareketleri zaman zaman onun resme değil, resmin ve kullandığı malzemelerin ona doğrudan yön verdiği duygusunu yaşatır. Elbette Pollock için iki durum da geçerlidir ancak sonuç olarak sürecin beraberinde gelen ‘şey’, öte yandan performansın da kendisidir.

Tuvalden dışarı çıkarak kendi anlamını ve etkisini yaratan bir başka hareket Happening'tir. Happening ve performans sanatı, sahne sanatlarıyla ve tiyatrodaki olduğu gibi ortak noktalara ve benzeşimlere sahiptir. Fakat performans sanatı özünde kavramsal sanatın bir kanadı olarak ortaya çıktığı için tiyatro ile olan ilişkisi, görsel sanatlarla olan ilişkisinden daha uzaktır.³⁸³ Happening, aksiyon, beden sanatı gibi eyleme dayalı sahne gösterileri bir şekilde performans sanatı ile özdeşleştirilse de video, fotoğraf, zamansallık gibi dinamikleri de kullanarak diğer sanat dallarıyla ortak bir dil kurup; uluslararası nitelik elde ederek bağımsızlığını oluşturmuştur.

³⁸¹ 1. Gökbilimsel. 2. Üretimin, yönetimin ve toplumsal olarak zorunlu öbür süreçlerin insanın doğrudan doğruya katılması olmadan başarılmasını olanaklı kılan en yüksek uygulamalı gelişme aşaması.

³⁸² Konuyla ilgili daha uzun açıklama için “Performatif Estetik” kitabının “Rollerin Değişimi” başlıklı bölümü okunabilir.

³⁸³ Ahu Antmen, **a.g.e.**, s.219

Sonuç olarak performansın odağında, çok erken tarihlerde kültürlerin ve dinlerin gerektirdiği gibi 20. yüzyıldaki sanat alanında da beden yer almaya devam eder. Yukarıda da verilen örnekteki gibi, beden, bugüne değin iki boyutlu tuval üzerinde sergilenen dahası, kadın bedeni ve erkek bedeni olarak ayrıştırılan bununla beraber sanat tarihinin erken dönemlerinden itibaren kadın bedenini seyirlik ve ötekileştirici bir düzleme yerleştirmiştir. Performans sanatı ise bedeni bir araç olmaktan çıkararak malzemenin doğrudan kendisi yapmıştır. Malzeme olarak beden, kendisinin doğrudan aracısı ve yaşamın hareketine ve zamanına eş değer bir biçime bürünerek, bir anlamlar bütünü yaratmaktan ziyade, seyirciyi çıplak kalmış anlamla karşılaştırır. Bu çıplak kalmış anlam, Maurice Merleau-Ponty'nin dediği gibi "İnsan bedeninin ancak yaşayarak kavranabileceği" gerçeği ile örtüşmektedir.³⁸⁴ Çünkü performans sanatı "Yaşam içgüdüleriyle, ölüm içgüdüleri, sadizm ve mazoşizm, izleme ve izlenme, hastalık ve sağaltım arasındaki ikilemleri"³⁸⁵ irdelemektedir.

Modern sanatın uzantısı olarak birçok akımla bir arada, disiplinlerarası bir noktada yer alan performans sanatının en çok anıldığı hareket, Fluxus olur. Bir akım olmaktan ziyade sanat hareketi olarak yorumlanan ve akış anlamına gelen Fluxus'un beslendiği en büyük kaynak dönemin kültürel ve politik havasıdır. Dolayısıyla Fluxus sanatçılarına göre sanat, günlük yaşamın hiçbir anından ayrı görülmemektedir. Ne sanat ne de sanatçı yaşamdan soyutlanarak bir eylem gerçekleştirmez buna bağlı olarak sanat eylemi yaşamın içinde, dönüşüm, değişim ve eşitlik sağlayarak varlığını göstermek durumundadır. Genel olarak amaç edinilen şey, manifestosunda belirtildiği gibi: "Sanatı burjuva hastalıklarından kurtarmak! Ölü sanattan arınmak! Sanatta devrimci bir hareket başlatmak!..." olmuştur.³⁸⁶

Fluxus hareketinde, yukarıda adından söz edilen deneysel kompozitör ve müzisyen John Cage'in önemi büyüktür. Onun New York Sosyal Araştırmalar Yeni Okulu'nda verdiği derslerden etkilenerek Fluxus anlayışına dair eylemler gerçekleştiren sanatçılar olmuştur. Cage'in eylemleri, etkilenmiş olduğu Zen Budizminin de öğretisiyle, nesneleri olduğu haliyle kabullenerek varoluşlarına bu şekilde oluşan içgörü ile eşlik etmek gibi

³⁸⁴ Akt. **A.g.e.**, s.223.

³⁸⁵ **A.g.e.**, s.223.

³⁸⁶ **Antmen**, s.203.

akış prensibine dayanır. Müziğin performatif süreci hakkında Cage, “Sessiz oyunlardan daha fazla teatral olan bir şey var mıdır? Biri sahneye çıkar ve hiçbir şey yapmaz!”³⁸⁷ diyerek özetler.

Performatif sanatın en eski alanı olan tiyatro, sahnede seyirci ile arasındaki maddesel iletişimi, estetik bir yaratım süreci ile eşiksel bir deneyimi hedefler. Eşiksel deneyim, sahnelemenin her türlüünün kaçınılmaz olarak varmaya çalıştığı bir duygu durumu olarak açıklanabilir. Fischer-Lichte, Performatif Estetik isimli kitapta, tiyatronun ve genel olarak sahneleme (mizansen)’nin perform etme sürecini detaylı bir şekilde ve kısmen kronolojik açıdan değerlendirirken eşiksel deneyimi, planlı olmak zorunda olmadan oyuncu ve seyirci arasındaki en etkin iletişim olarak anlatır.³⁸⁸ Bu deneyimin içinde Cage’in “4’33’”adlı ‘sessiz’ performansını, Klein’in “Monoton Silence Symphony eşliğinde gerçekleştirdiği Antropometri performansını ya da Marina Abramovic’in, kendi bedeni üzerinden, seyircilerin sınırlarını zorlayarak ve onların da etkin birer rol üstlenmelerine olanak vererek gerçekleştirdiği tüm performanslarda eşiksel deneyim söz konusudur. Fakat çoğunlukla kolektif eylemler içeren performans, motivasyonunun yıkıcı olması sebebiyle öncelikle tiyatrodan farklıdır. Performansın kolektivizmdeki amacı, baskıcı yönetim biçimine ve şiddetin her türlüüne dikkat çekmektir. Bu yüzden performans sanatı diğer sanatlardan ziyade, hayatla en bütünleşik, hatta hayatın kendisinden bir farkı olmayan bir oluşa sahiptir. Bu haliyle doğaçlamayla en yakın ilişkisi olan.

³⁸⁷ **Performatif Estetik**, s.212

³⁸⁸ **A.g.e.**, s.321-332.

SONUÇ

Bu çalışmanın içeriği, plastik sanatlarda ve müzikte, üretimlerin 1945-60 yılları arası doğaçlama bağlamında incelenmesidir. Doğaçlama, karşılıklı okumayı mümkün kılmaya çalışan bu çalışmanın yöntemini, tarihsel olarak erken dönemlere bakarak oluşturulmasının uygun olacağı düşüncesini doğurmuştur. Bununla beraber doğaçlamayı, bir sürecin sonu ya da modernleşme sonrası bir buluş olarak görmekten kaçınılmıştır. Doğaçlama, sanatın her alanında, henüz kurallar sistemi doğmamışken, ilksel sanatın hatta üretimin önemli bir parçası olarak düşünülmektedir. Erken dönemlerden başlaması varacağımız sonucu desteklemesi açısından ve kanonların kuruluşu-ihlali göndermesini kavramak açısından önemli olmuştur. Müzikte ve plastik sanatlarda sanat tarihinde yer alan kanonların oluşumuna ve bu kanonların birer birer çözümlüşüne verilen örnekler, İkinci Dünya Savaş'ı sonrasına gidilen süreç bağlamında incelenmiştir. Bu durumda sanatın geçirdiği evrelere; o evrelerin hem çizgisel hem de çizgiden çıkan süreçlerine odaklanılmıştır.

Başka bir teknikten ve duyuşal dayanağından ötürü diğer sanat dallarından doğal olarak ayrı bir yerde görülüyor olsa da müzik, taşıdığı ve ilettiği anlamı, kendinden menkul özelliğini kaybetme ihtimali olmayan bir sanattır. Dolayısıyla iletmeye çalıştığı her ne olursa olsun bunu renkler ve biçimler olmadan doğrudan seslerle ve sessizliği kurgulayarak yapar. Bu çalışma içinde, felsefi açıdan derinlemesine incelenme amacı taşımaya da tarihsel açıdan dönemlere ve oluşturulan kurallara bakılarak plastik sanatlarla bir karşılaştırma yapılmıştır. Bu karşılaştırmada yapılmak istenen, sanat tarihi içinde adı anılan her üretimin ve bu üretimlerinin yaşandığı dönemlerin, ne o dönemin tarihsel koşullarından, kültüründen, karşı-kültüründen, ne de içinde üretme düşüncesini ve eylemini barındıran tüm sanat dallarının birbirinden kesin bir çizgiyle ayrılmasının olanaklı olmadığını incelemek olmuştur.

Esas olarak müziğin içinde barındırdığı kendinden menkul esrik ve akışkan yapısından ötürü tanımlanamaz olması ve buna karşın aynı zamanda Stravinsky'nin 'nabız gerçekliği' tarifindeki gibi yerine göre tanımlanabilir ve somut bir şekil alan özelliklere sahip yapısı, hala dikotomik özünü korumaya devam etmektedir. Dolayısıyla müzik muğlak ve de mutlak oluşuyla kaosu düzene, düzenin ise kaosa referans verdiği yerde

durur. Tezin içerisinde zaman zaman müzik yerine salt doğaçlama kavramını kullanmanın sakıncası olmadığı düşünülmüştür. Çünkü, tezin 'Mutlak Kaos ve Kusursuz Düzen' bölümünde de açıklandığı gibi doğaçlama, tıpkı kaos gibi, gerek mitik söylemlerin ve yaradılış hikayelerinin içerdiği anlamıyla, gerek bilimsel anlamıyla arada olma ve bozum ve fakat aynı zamanda da düzene dair ipuçları vermektedir. Bu haliyle Apolloncu ve Dionysosçu anlayışa iki uçtan da bağlıdır. Bir doğaçlama eylem eğer daha tanımlanabilir ve kalıp içine sokulabilir hale geldiyse düzene; tam tersi içindeki devingen ve özellikle bozulmuş yapısını koruyorsa kaosa yakın durur. Burada konumlanan ise yalnızca müzikte doğaçlama değildir, sanat, yapısı itibarıyla kendine içkin olan eylemiyle doğaçlama ile ilişki içindedir. Doğaçlama, öncelikle bir sona muhtaç olmayan başlangıçtır. Her zaman başlar, devam eder ve eğer isterse/istenirse 'mutlak düzeni hedefleyerek, sanat yapısı özelindeki devinimi maddi olarak son bulur. Fakat doğaçlama, zihinsel süreçte, sanat yapısının durağan olmasını umursamadan kesintisiz varlığına devam eder. Bu yüzden doğaçlama tarafından bakıldığı zaman hiçbir sanat yapısı durağan değildir.

Sanat dallarının birbirinden kesin bir çizgiyle ayrılmaması teknik olarak her ne kadar 20. yüzyıla ait önemli bir özellik olsa da bu çalışma bağlamında, sanatın içgüdüsel dinamiklerinin birbirinden ayrı olmadığına vurgu yapılmıştır. Bu dinamiklerin beslendiği en önemli kaynaklardan birisi olarak doğaçlama her zaman var olmuştur. Rönesans aydınlanmasından önce varlık gösteren Troubadourların, karşılıklarına aldığı son derece sağlam ve dinsel açıdan da kurallara bağlı olan dönemin kilise müziğinden en ayırt edici farkı doğaçlamayı, yani durağanlığı reddederek yeni'ye kapı aralayan bir başlangıç düşüncesini içinde barındırmasıdır. Bununla beraber kaos, yaratıcı bir güç olarak sanatın olmazsa olmaz bir faktörü olarak. 13. yüzyılda Troubadourlarda da 19. yüzyılda Bluesda da içlerindeki kültürel kodların yanı sıra ve hatta kültürel kodlara rağmen, düzenden ziyade kaos fikrine olan yakınlıkları ve doğaçlamanın bu fikirle beraber yaratıcı edime olan katkısı ile bağlı bulundukları geleneklerde kırılma yaşatmıştır. Bu örnekle bakıldığı zaman Blues (ya da caz) ile Troubadour müziğinin birbirinden çok farklı olmayan bir motivasyon ve sonuca bağlı olduğunu görmek kolaylaşmaktadır.

Bu durumda sanat, Antik Yunan'da karşımıza çıkan mimesis kavramı, Troubadourların Ortaçağ'da dindışı müzik yapımları ve Nietzsche'nin Dionysosçu esrikliğinin sınırından

geçerek iki büyük savaşın yeniden şekillendirdiği dünya düzeninde somut ve soyut düşüncenin arasında bir ifade biçimi olarak kendi yolunu açarak varlığını sürdürmüştür. Kanonların oluşum sürecinde, müzik ve plastik sanatlar, sanat tarihinin bazı dönemlerinde paralel bir ilerleme içinde olsa da 20. yüzyıl itibarıyla müzik, ağırlıklı olarak diğer sanat alanlarını etkileyen konuma geçmiştir. Zamansallığı ve soyutluğu içinde en çok barındıran sanat dalı olarak müziğe benzemek, bu akışkanlığa benzemek anlamına gelir. Bu akışkanlığın içindeki en etkin faktörün doğaçlama olduğunu varsaydığımız zaman ise müzik gibi diğer tüm sanat dallarının da yaratıcı faaliyetinin artık dehavari bir eylemden ziyade, sınırların farkında ve o sınırları bozmaya muktedir hatta bazen o sınırları aşmakla yükümlü, daha insani ve bütüncül özelliklere sahip olduğunu açıkça görmek mümkün olur. Bütüncül olmak sanata, özcü anlamda birbirinden ayıran çizgileri olmadan, birbiri içine geçmiş ve bu iç içelikten beslenerek çoğalan bir anlam katar.

Modern sanatla birlikte, sanatçı-yapıt-izleyici ekseninde izleyicinin de özne olarak dahil olması, 60'lı yıllardan itibaren özgürleşmeye devam etmesi giderek daha farklı, birbirine geçen ve daha akışkan üretimlerin devamını getirmiştir. İzleyicinin bizzat kendisinin de artık doğaçlamaya katılması, performansın içinde müziği ya da müziğin içinde performansı algılayabilmemiz bu akışkanlığa örnektir. Günümüzde ise sanatın dijital ortamda yer bulmasıyla beraber doğaçlamayı bu alanın her aşamasında bulmak mümkün olmuştur. Performans ve süreç günümüzde de sanatın her dalının üretimlerinde ortak birer pratik haline gelmiştir. Bu içiçe geçme ve döngüsellik, kanonlaşan her düzenin yeniden yıkımına ve yeniden bir oluşuma öncülük etmektedir. Bu çalışmada vurgulanmak istenen, sanatın özünde olan ve hem düzene hem bozuma olanak sağlayan akışkan ve çok anlamlılığın, içinde barındırdığı 'düzen'le beraber kaosu da var edebilmesinin tarihsel bir örneğini sunmasıdır.

KAYNAKÇA

- Adorno, Theodor: Müzik Yazıları: Bir Seçki, Hazırlayan ve Çeviren: Şeyda Öztürk, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2019
- Adorno, Theodor: Minima Moralia, Çev. Orhan Koçak, Ahmet Doğukan, İstanbul, Metis Yayınları, 2005
- Akıncı, Şevket: Öteki Caz, İstanbul, Pan Yayınları, 2021
- Akkılıç, Demet: “Resimde ve Müzikte Romantizm Örneği”, Hacettepe Üniversitesi, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 1996.
- Annas, Julia: Antik Felsefe, Çev. Tarık Tansu Yiğit, Ankara, Dost Yayınları, 2000
- Arslan, Ahmet: İlkçağ Felsefe Tarihi: Sokrates Öncesi Yunan Felsefesi, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2016
- Artun, Ali: Sanatın İktidarı: 1917 Devrimi, Avangard Sanat ve Müzecilik, İletişim Yayınları, İstanbul, 2015

- Attali, Jacques: Gürültüden Müziğe, Çev. Gülüş Gülcügil Türkmen, İstanbul, Ayrıntı Yayınları
- Baillods, Jules: Courbet Yaşıyor, Çev. Yalçın Karayağız, İstanbul, Chiviyazıları Yayınları, 2008
- Baudelaire, Charles: Paris Sıkıntısı, Çev. Tahsin Yücel, İstanbul, Türkiye İş Bankası Yayınları, 2020
- Baxandall, Michael: 15. Yüzyılda Sanat ve Deneyim: Stilin Toplumsal Tarihine Giriş, Çev. Zeynep Rona, İstanbul, İletişim yayınları, 2015
- Beiser, Frederick C.: The Romantic Imperative, Harvard University Press, Cambridge, 2003
- Belting, Hans: Floransa ve Bağdat: Doğu'da ve Batı'da Bakışın Tarihi, Çev. Zehra Aksu Yılmaz, İstanbul, Koç Üniversitesi Yayınları, 2012
- Bocquillon, Marina F.: Empresyonizm, Çev. Gökçe Tuncer, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 2005
- Boran, Şentürk Boran İ., Kültürel Tarih Işığında Çok Sesli Batı Müziği, Şentürk Y. K.: İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2010

- Bosseur, Jean-Yves: “Balilla Pratella: Fütürist Müzikçilerin Manifestosu (1911)”, Modernizmin Serüveni, (Hazırlayan: Enis Batur) İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2002
- Bottero, Jean: Eski Yakındoğu Sümer’den Kutsal Kitap’a, Çev. Adnan Kahiloğulları, Pınar Güzelyürek, Lale Arslan Özcan, Ankara, Dost Yayınları, 2005
- Bourriaud, Nicolas: İlişkisel Estetik, Çev. Saadet Özen, İstanbul, Bağlam Yayınevi, 2018
- Buchholz, Elke Linda, Bühler, Gerhard, Hille, Karoline, Kaeppele, Susanne, Stotland, Irina: Başvuru Kitapları Sanat, Çev. Derya Nüket Özer, İstanbul, NTV Yayınları, 2012
- Bürger, Peter: Avangard Kuramı, Çev. Erol Özbek, İstanbul, İletişim Yayınları, 2004
- Camus, Albert: Sisifos Söyleni, Çev. Tahsin Yücel, İstanbul, Can Yayınları, 2015
- Çebi, Murat Sadullah: “Sembolik/Retoriksel Bir Eylem Olarak Dilin Anlam İnşasındaki Aracılık İşlevi”, Selçuk İletişim, Yıl: 5, Cilt: 2, 2008
- Çelebi, Vedat: “J. P. Sartre il

Cevizci, Ahmet: Felsefe Sözlüğü, İstanbul, Say Yayınları, 2012

Cevizci, Ahmet: Felsefe Sözlüğü

Çığ, Muazzez İlmiye: Kuran, İncil ve Tevrat'ın Sümer'deki Kökeni, İstanbul, Kaynak Yayınları, 2020

Colette, Jacques: Varoluşçuluk, Çev. Işık Ergüden, Ankara, Dost Yayınevi, 2017

Çörekçioğlu, Hakan: Rönesans'ın Doğası, İstanbul, Say Yayınları, 2019

Cramer, Friedrich: Kaos ve Düzen: Sırat Köprüsündeki Hayat, Çev. Veysel Atayman, İstanbul, Alan Yayınları, 1998

Danto, Arthur C.: Sanatın Sonundan Sonra: Çağdaş Sanat ve Tarihin Sınır Çizgisi, Çev. Zeynep Demirsü, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2014

Deleuze, Gilles: Kıvrım Leibniz ve Barok, Çev. Hakan Yücefer, İstanbul, Bağlam Yayınları, 2006

- Deleüze, Guattari, Deleüze G., Guattari F.: Kafka: Minör Bir Edebiyat İçin, Çev. Özgür Uçkan, Işık Ergüden, İstanbul, Dedalus Yayınları, 2015
- Doğan, Duygu: “Boşluk”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Danışman: Doç.Dr. Arzu Erdem, İTÜ Mimarlık Fakültesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul 2006
- Eco, Umberto: Güzelliğin Tarihi, Çev. Ali Cevat Akkoyunlu, İstanbul, Doğan Kitap, 2006
- Eco, Umberto: Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik, Çev. Kemal Atakay, İstanbul, Can Yayınları, 2015
- Eroğlu, Özkan: “Hoffman Atölyesinde Çalışan Türk Ressamları ve Türk Resmine Katkıları”, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, 2011
- Erol, Seda: “Heykelde “Boşluk” Kavrayışı: Modernizm ve Sonrası”, İstanbul Üniversitesi Sanat Tarihi, Yayınlanmamış Doktora Tezi
- Finkelstein, Sidney: Müzik Neyi Anlatır, Çev. M. Halim Spatar, İstanbul, Kaynak Yayınları, 2000
- Fischer-Lichte, Erika: Performatif Estetik, İstanbul, Ayrıntı Yayınları

- Goethe, J. W.: Renk Öğretisi, Çev. İlknur Aka, İstanbul, Kırmızı Yayınları, 2013
- Gombrich, E. H.: Sanatın Öyküsü, Çev. Bedrettin Cömert, Remzi Kitabevi, Ankara, 1980
- Goodall, Howard: Müziğin Öyküsü, Çev. Sevi Sarıışık Tokalaç, Emrah Tokalaç, İstanbul, Pegasus Yayınları, 2018
- Greenberg, Clement: "The Situation at the Moment", Partisan Review 5 (Ocak 1948), Akt: Serge Guilbaut
- Guess, Raymond: "Adorno ve Berg", Çev. Bülent O. Doğan, Cogito, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, sayı: 36, 2003
- Hausefield, James: "Marcel Duchamp'ın Sanatı ve Modern Paris'in Coğrafyası", Çev. Ayşe Önuçak Bozdurgut, E-Skop, <https://www.e-skop.com/default.aspx>, (Çevrimiçi), 4.Aralık.2012
- Hegel, George W.F.: Estetik Güzel Sanatlar Üzerine Dersler, Çev. Taylan Altuğ, Hakkı Ünler, İstanbul, Payel Yayınları, 2012
- Heidegger, Martin: Sanat Eserinin Kökeni, Çev. Fatih Tepebaşıllı, Ankara, De Ki Yayınevi, 2011

- Huntürk, Özi: Heykel ve Sanat Kuramları, İstanbul, Hayalperest Yayınları, 2016
- Hüseynova, Ganiro: “Eski Mısır Krallık Dönemlerinde Sanat ve Müzik Kültürü Üzerine Kısa Bir İnceleme”, The Journal of Social Sciense, Yıl:3, Cilt:3, No:5, 2019
- Iamblichos: “Antik Yunan Felsefesinde Çalgıların Ethos’u”, İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi, 2013, Cilt.2, Sayı: 2
- İnan, Afet: Eski Mısır Medeniyeti ve Tarihi, Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1987
- İndirkaş, Zühre: “Dionysos Tanrının Maskesi Ya da Maskenin Tanrısı”, Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi, 2014, c.0
- İpşiroğlu, İpşiroğlu Nazan: Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi, İstanbul, Hayalbaz Yayınları, 2010
- İpşiroğlu, Nazan: Resimde Müziğin Etkisi: Yeni Bir Alımlama Boyutu, İstanbul, Hayalperest Yayınevi, 2017
- İpşiroğlu, Nazan: 20. Yüzyıl Sanatında J

- Kandinsky, Wassily: Sanatta Tinsellik Üzerine, Çev. Gülin Ekinci, İstanbul, Altıkkırkbeş Yayınları, 2015
- Karoly, Otto: Müziğe Giriş, Çev. Mehmet Nemutlu, İstanbul, Pan yayınları., 1999
- Kierkegaard, Soren: Kaygı Kavramı, Çev. Türker Armaner, İstanbul, İş Bankası Yayınları, 2002
- Kierkegaard, Soren: Korku ve Titreme, Çev. Nur Beier, İstanbul, Pinhan Yayınları, 2021
- Kramer, Samuel: Tarih Sümerlerde Başlar, İstanbul, Kabalcı Yayınları, 2002
- Leppert, Richart: Sanatta Anlamların Görüntüsü: İmgelerin Toplumsal İşlevi, Çev. İsmail Türkmen, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2017
- Mimaroğlu, İlhan: Müzik Tarihi, İstanbul, Varlık Yayınları, 2019
- Nietzsche, Frederich: Tragedyanın Doğuşu, Çev. Mustafa Tüzel, İstanbul, İş Bankası Yayınları, 2019

Önbayrak, Nilay: “Sanatta Gerçekçilik İçerisinde İtalyan Yeni Gerçekçiliği”, Marmara İletişim Dergisi, Cilt 13, Sayı 13, 2008

Öndin, Nilüfer: Barok Resim ve Heykel Sanatı, Hayalperest Yayınevi, İstanbul, 2018

Öyken, Ekin: Tragedya, Ekin Öyken, Marsyas’la İlgisi Var Mı? İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Sayı 54, 2008

Öztokat, Yüzgüller Öztokat N., Yüzgüller S.: “Giotto’nun Ağıt Freskinin İkonografik ve Göstergebilimsel Okuması”, Sanat Tarihi Yıllığı, İstanbul, 2014

Öztokat, Yüzgüller Öztokat N., Yüzgüller S.: Sanat Tarihi Yıllığı, İstanbul, 2014

Panofsky, Erwin: Gotik Mimarlık ve Skolastik Felsefe, Çev. Engin Akyürek, İstanbul, Kabalcı Yayınları, 2014

Panofsky, Erwin: Perspektif: Simgesel Bir Biçim, Çev. Yeşim Tükel, İstanbul, Metis Yayınları, 2017

- Read, Herbert: Sanatın Anlamı, Çev. Nuşin Asgari, İstanbul, Hayalperest Yayınları, 2017
- Rosenberg, Donna: Dünya Mitolojisi, Çev. K. Atken, E.Cengiz, A. U. Cüce, K. Emiroğlu, T. Kenanoğlu, T. Kocayiğit, E. Kuzhan, B. Odabaşı, Ankara, İmge Kitabevi Yayınları, 2000
- Sadıkoğlu, Perihan: Antik Mısır Sanatı ve Günümüze Etkileri, İstanbul, Boyut Matbaacılık, 2007
- Şahin, Okan: “Anlam Gelişimi Açısından Çağdaş Sanatta Kare Formu”, Yayınlanmamış YL Tezi, İstanbul Üniversitesi, 2015
- Şan, Emre: “Sartre ve Giacometti: Varoluşçuluk Üzerine Düşünceler”, Felsefi Düşün, Nisan 2019
- Sartre, Jean: Varoluşçuluk, Çev. Asım Bezirci, İstanbul, Say Yayınları
- Say, Ahmet: Müzik Tarihi, Ankara, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 1997
- Selanik, Cavidan: Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni, Ankara, Doruk Yayınları, 1996

- Smith, Leonard: Kaos, Çev. Hakan Gür, Ankara, Dost Yayınları, 2014
- Sorgu, Gölce: “Sanata Karşı Başkaldırı: Avangard”, Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi, 2017 Güz
- Starobinski, Jean: Özgürlüğün İcadı 1700–1789 ve Aklın Amblemleri, Çev. Haldun Bayrı, İstanbul, Metis Yayınları, 2012
- Stravinsky, Igor: Altı Derste Müziğin Poetikası, Çev. Cem Taylan, Pan Yayıncılık, 2000
- Szerb, Antal: Dünya Yazın Tarihi, Çev. Vural Yıldırım, Ankara, Dost Yayınları, 2008
- Todorov, Tzvetan: Sanatta Bireyin Doğuşu, Çev. Esra Özdoğan, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2014
- Toy, Ayşe: “İtalyan Yeni Gerçekçi Sinemasının Türk Sinemasına Yansımaları”, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi İletişim Bilimleri Ana Sanat Dalı, İstanbul, 2001
- Wheeler, Kathleen: Romantizm, Pragmatizm ve Dekonstrüksiyon, Çev. Hüsamettin Arslan, İstanbul, Paradigma Yayınları

Wikinson, Toby:

Eski Mısır: MÖ. 3000'den Kleopatra'ya Bir Uygarlığın Tarihi, Çev. Ümit Hüsrev Yolsal, Ankara, Say Yayınları, 2013

Yaman, Yasemin A.:

"Özne" Philosophy Journal, Kierkegaard Special Issue, 2017

