

**MODERN RESİM SANATINDA
ŞİDDET VE SALDIRGANLIK**

Tülay ELGÜN
(Yüksek Lisans Tezi)

Eskişehir - 1998

T.C ANADOLU ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

MODERN RESİM SANATINDA
ŞİDDET VE SALDIRGANLIK

Tülay ELGÜN
(YÜKSEK LİSANS TEZİ)
Resim-İş Eğitimi (Resim Eğitimi) Anasanat Dalı

Danışman:
Prof. Oya KINIKLI

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ
MERKEZ KÜTÜPHANESİ

Eskişehir-1998

ÖZET

Bu çalışma üç bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde şiddet ve saldırganlık ele alınmaktadır. Kavramların önce sözlük ve uzman tanımları yapılmaktadır.

İkinci bölümde sanat ve modernizm kavramları işlenmektedir. Böylelikle asıl tezin inceleneceği üçüncü bölümün alt yapısı hazırlanmaktadır.

Üçüncü bölümde tezin sorgulanması yapılmaktadır. Modern sanat ekol ve akımlarında şiddet ve saldırganlık öğelerinin bulunduğu kanıtlanmaya çalışılmaktadır. Çalışmada empresyonizm, ekspresyonizm, kübizm, dadaizm, sürrealizm hareketlerinde söz konusu tez incelenmektedir.

ABSTRACT

This thesis consists of three main parts. In the first part the concepts of violence and aggression are dealt with. Firstly, these concepts are defined as shown in the dictionary and passed in the literature.

In the second part, the concepts of art and modernism are studied which will help to examine the main part of the thesis.

In the third part, the hypothesis is inquired in details. Violence and aggression in the modern art schools and theories are tried to prove. For this reason Impressionism, Expressionism, Cubism, Dadaism, Surrealism are studied in this thesis.

BÖLÜM-III

3.1. MODERN RESİM HAREKETLERİNDE ŞİDDET VE SALDIRGANLIK.....	28
3.2. İZLENİMCİLİK VE EDİLGİN ŞİDDET	30
3.2.1. Manet’de Şiddet.....	34
3.2.2. Art-İzlenimciliğin Büyük Ustası Van Gogh ve Şiddetin Acısı.....	38
3.2.3. Henry de Toulouse Loutrec ve Gizli Kalmış Şiddet	47
3.2.3.1. Soylu Loutrec’in Yaşamı ve Sanatı.....	47
3.3. UMARSIZ ÇIĞLIK DIŞAVURUMCULUK VE ŞİDDET.....	53
3.3.1. “Ekspresyonizm”in Terim Olarak Kullanımı.....	54
3.3.2. Çok Eski Bir Akım: Dışavurumculuk	55
3.3.3. Dışavurumculuk ve Saldırganlık.....	57
3.3.4. Çığlık ve Edward Munch.....	59
3.3.4.1. Yaşamı ve Sanatı.....	59
3.3.4.2. Şiddet, Çığlık ve Munch	60
3.3.5. Şiddetin Doğrudan Anlatımı ve Max Beckman.....	62
3.3.5.1. Beckman’ın Sanatı ve Şiddet	63
3.3.6. Oskar Kokoschka’nın Dışavurumculuğu ve Şiddet.....	66
3.3.6.1. Sanatçı Özellikleri.....	67
3.3.6.2. Politikayla Dolu Bir Yaşam ve Şiddet.....	67
3.3.7. Otto Dix ve Savaşla Bütünleşen Şiddet.....	71
3.3.7.1. Sanatçı Kişiliği	71
3.3.7.2. Resimlerinde Şiddet	72
3.3.8. Egon Schillee: Şiddetin kırıyıcı ve Erotik Yüzü	77
3.3.8.1. Yaşam Öyküsü.....	77
3.3.8.2. Schillee’de Şiddet	78

3.4. MODERNİZMLE BARIŞIK KÜBİZMDE ŞİDDET.....	81
3.4.1. Kübizmin Tarihçesi.....	82
3.4.2. Kübizm ve Hayatın İçinde Olduğu Kadar Şiddet.....	84
3.4.3. Adı Kübizmle Bütünleşen Picasso ve Şiddetin Estetiği.....	87
3.4.3.1. Picasso'nun Yaşamı ve Sanat Öyküsü.....	88
3.4.3.2. Picasso'nun Resmine Yansıyan Şiddet.....	92
3.4.4. Teknolojinin Resme Yansıması: Fernand Leger ve Şiddet.....	100
3.4.4.1. Leger'in Sanat Yaşamı.....	101
3.4.4.2. Leger'de Şiddet.....	102
3.4.5. Öncü Kübistlerden Braque'ta Saldırı.....	104
3.4.5.1. Braque'ın Sanatçı Kişiliği	104
3.4.5.2. Braque'ta Şiddet.....	106
 3.5. BÜTÜN DEĞERLERE KARŞI ÇIKAN DADAİZM VE ŞİDDET	109
3.5.1. Öfke Umarsızlık ve Dadaizm.....	110
3.5.2. Dadaizmin Doğasında Bulunan Şiddet.....	112
3.5.3. Marcel Duchamp: Dadaizmin ve Gerçeküstücülüğün Öncü Sanatçısı.....	114
3.5.3.1. Duchamp'ın Sanatçı Kişiliği	115
3.5.3.1. Duchamp'ta Şiddet.....	115
3.5.4. Hans Arp ve İfadeden Soyutlanmış Saldırı.....	120
3.5.4.1. Sanat ve Hans Arp.....	121
3.5.4.2. Arp'ın Soyut Anlatımı ve Saldırı.....	121
3.5.5. Kurt Schwitters ve Merz Resimleri	122
3.5.5.1. Schwitters'in Yaşamı ve Sanatı.....	123
3.5.5.2. Şiddetin Schwitters'e Yansıyan Yönü.....	124

3.5.6. Picabia'da Şiddet	125
3.5.6.1. Sanatçı Kişiliğiyle Picabia	126
3.5.6.2. Picabia'nın Şiddeti	126
 3.6. BİLİNÇALTININ SANATI GERÇEKÜSTÜCÜLÜKTE	
ŞİDDET	129
3.6.1. Gerçeküstücülüğün Niteliği.....	131
3.6.2. Gerçeküstücülüğün Tarihsel Gelişimi.....	132
3.6.3. Bilinçaltından Taşan Şiddet ve Gerçeküstücülük.....	135
3.6.4. Gerçeküstücülüğün Büyük Ustası Salvador Dali.....	135
3.6.4.1. Dali ve Şiddetin Her Türü.....	138
3.6.5. Max Ernst'te Şiddet.....	141
3.6.5.1. Sanatçı Max Ernst	142
3.6.5.2. Şiddet ve Max Ernst.....	143
 SONUÇ.....	146
 KAYNAKÇA	148

ile birlikte kökten değişimlere uğradığı dile getirilmektedir.

Resim sanatında gerçekleşen değişimin, diğer sanat türlerine oranla daha belirgin olduğu görülmektedir. O nedenle modern çağlarla birlikte, resim sanatına şiddet ve saldırganlık olgularının ne ölçüde yansıdığını incelemek, sanatçının şiddet/saldırganlık ve modernizm karşısında hangi konumda olduğunu belirlemeye çalışmak; resim sanatının bir buçuk asırlık yakın dönem geçmişini genel olarak izlemeyi gerekli kılmaktadır. Söz konusu kavramların sistemli biçimde ele alınıp incelenmesi, bu alandaki boşluğun bir ölçüde giderilmesi amaçlanmıştır. Sanatçıları bireysel olarak ya da dönemleri ve bağlı bulundukları sanat hareketleri ile bütünlük içinde ele alan çalışmalar bulunmasına karşın, şiddet ve saldırganlığın resimlerde doğrudan araştırıldığı yapıtlar çok azdır. Bu çalışmada modern ekol ve akımlarda resim sanatındaki şiddet ve saldırganlık olguları konu olarak belirlenmiştir.

Çalışmada öne sürülen tez, modern resim sanatında şiddet ve saldırganlık olgularının bulunduğuudur. Bu tezin değişik akım ve ekollere bağlı sanatçılarda “nasıl” ortaya çıktığı belirlenmeye çalışılmıştır. Bunun için önce şiddet ve saldırganlık kavramları en genel biçimiyle tanımlanmış, II. bölümde ise sanat ve modernizm yalın ve açık biçimde sergilenerek çalışmanın tabanı oluşturulmaya çalışılmıştır. Sorunun asıl sergilendiği bölüm ise şiddet ve saldırganlığın incelendiği bölüm olmuştur. Burada 19. yüzyılın ikinci yarısından 1950’ye uzanan zaman dilimi içindeki modern ekol ve akımlar belirlenmiş, bu sanat hareketlerinin şiddet/saldırganlık ögesini kullanan en önemli sanatçıları saptanmış, onların yapıtları incelenmiştir. Klasik ekoller arasında sayılmasına karşın tam anlamıyla bir geçiş dönemi akımı olan izlenimcilik ile birlikte dışavurumculuk, kübizm, dadaizm ve gerçeküstücülük hareketleri araştırma kapsamına alınmışlardır.

Bu araştırmada, kuramsal betimlemeli çalışma yöntemi benimsenmiş, kaynak taramasının temel alındığı bir çalışma

sürdürülmüştür. Temel sorunun irdelendiği III. bölümde, resimlerde şiddet ve saldırganlık olguları araştırılarak bir durum saptaması yapılmaya çalışılmıştır. Burada ayrıntılı biçimde resim eleştirisi yapmak amaçlanmamıştır. Bilindiği üzere eleştiri, başlı başına inceleme konusu olacak kapsamlı bir çalışmadır. Ancak durum saptaması yapılırken, zorunlu olarak klasik izlenimci eleştiri yönteminden yararlanılmıştır. Sanat hareketinin kendi tarihsel koşulları, temel düşünceleri, sanatsal özellikleri ile; sanatçının bireysel yaşamı ve sanatçı kişiliği bütünlüklü olarak incelenmiş, bu bağlamda şiddet ve saldırganlık olguları araştırılmıştır. Bu araştırmalar sırasında, özellikle resim incelemelerinde öznel değerlendirmeler yapmak zorunlu olmuştur.

BÖLÜM I

1.1.ŞİDDET VE SALDIRGANLIK TANIMLARI

İnsan yaşamında hem bireysel hem toplumsal anlamda çok yoğun biçimde yer alan şiddet ve saldırganlık, bir çok bilgi disiplininin özel ve kapsamlı bir biçimde irdeledikleri kavramlardır. Bu kavramları sözlük tanımları ve uzman açıklamalarıyla ortaya koymak, şiddet ve saldırganlığın ne anlamda kullanıldıklarını anlaşılır kılacaktır.

1.1.1. Şiddet ve Saldırganlığın Sözlük Tanımları

Saldırganlık ve şiddet kavramları dilimizde de Batı kökenli dillerde de çok yakın “hatta çoğu kez, özdeş” kavramlar olarak tanımlanmaktadır. Bu kavramlar, sözlük anlamları ve etimolojik özellikleri açısından incelendiği zaman bu yakınlık ve küçük farklılıklar kendiliğinden ortaya çıkmaktadır. Saldırganlık sözcüğünün Türkçe kökeni araştırıldığında “sal” kökünün değişik anlamlarda kullanıldığı görülmektedir. Çalışma konusu dışında, Sanskritçede ‘yürümek, gitmek’ anlamını taşımakta ve “salamî” olarak kullanıldığı gibi “sal” ve “salamî” şeklinde de

söylenilmektedir. Bunun dışında Farsça'da "gemi yapımında kullanılan bir ağaç türü" anlamına geldiği, ve buradan türeyerek "eskiden İran'da ve Hindistan'da su taşımacılığında kullanılan ilkel su taşıtlarına verilen ad" olduğu görülmektedir. Bu sözcük, yine Farsçada "a sesi" uzun kullanıldığında "yıl" anlamına gelmektedir. Bunlardan başka "kaplarda görülen "sır" ve "tabut" olarak da kullanılmaktadır. Konumuz kapsamındaki "sal", Türkçe kökenli "salmak" eylemini içeren bir kök olarak tanımlanmakta; "bırakma, yayma, yön, yan, kap, yel, çatı, kaya, kıyı, etek, eğilme, çiti, savma, kovma" gibi yakın ve uzak kavramların da kökenini oluşturmaktadır. "Saldırmak" eylemi, "sal" fiil köküne "dır" ettirgenlik çatısı eki getirilerek türetilmiş bir sözcük olarak karşımıza çıkmaktadır. Saldırgan-saldırganlık, saldırganlaşmak, saldırı, saldırma, saldırmazlık kavramları da buradan türemektedirler.¹ Saldırgan sözcüğü ad ve sıfat olarak kullanılmakta, "kışkırtma olmadan başkasına saldıran, yapısında saldırma özelliği olan 'devlet, kimse, hayvan, mütecaviz" biçiminde açıklanmaktadır. Saldırganlaşmak, "saldırgan duruma gelmek"; saldırganlık ise "saldırgan biçimde davranma, saldırgan olma durumu" olarak tanımlanmaktadır... Psikolojide "bireyin kendi düşünce ve davranışlarını dıştaki direnmelere karşın, zorla karşısındakine benimsetme çabası" biçiminde açıklanmaktadır. Saldırı, "kötülük veya yıpratma amacıyla, bir kimseye karşı doğrudan doğruya silahlı veya silahsız bir eylemde bulunma, hücum, taarruz"; saldırış ise "saldırmak işi veya biçimi" diye ifade edilmektedir. Saldırmak sözcüğü değişik fakat yakın tanımlarla verilmektedir. "Bir kimseye veya bir şeye karşı saldırı yöneltmek, zarar verici davranışta bulunmak, hücum etmek, -mecaz anlamıyla- yıkıcı ve sert eleştiriler yapmak, bir şey veya bir kimse üzerine saldırı yapılmasına sebep olmak" gibi ayrıntılı biçimde

¹ İsmet Zeki Eyüboğlu, *Türk Dilinin Etimolojik Sözlüğü*, Sosyal Yayınlar, İstanbul 1988, s:575-576

tanımlanmaktadır.² Burada geçen Arapça kökenli sözcüklerden taarruz, “ilişme, savaşıma, düşmana saldırma; tecavüz ise “el uzatma, başkasının hakkına dokunma” şeklinde açıklanmaktadır.³

Şiddet sözcüğü ise Kamus-ı Türkî’de “sertlik, sert ve katı davranış, kaba kuvvet kullanma” biçiminde geçmektedir. Arapça bir sözcük olan şiddetin çoğulu “şidad” olarak kullanılmakta, ancak bu biçimi dilimizde fazla yer almamaktadır “Şedid” ise “sert, katı ve şiddetli” anlamına gelmektedir. Sertliği ile tanınan ünlü eski Yemen hükümdarı, bu özellikleri nedeni ile “Şeddad” olarak adlandırılmıştır. Ali Püsküllüoğlu’nun tanımında ise daha güncel bir anlatım kullanılmakta; “karşıt tutumda, görüşte olanlara kaba kuvvet kullanma, sert davranma, sertlik” şeklinde açıklanmaktadır. “Şiddet olayları” ise insanları sindirmek, korkutmak için yaratılan olay ya da girişimler” olarak belirtilmektedir.⁴

Bütün bu tanımlardan; saldırı, saldırmak, saldırgan sözcüklerinin “saldırma kavramı”nı ifade ettikleri ve “saldırı” sözcüğünün, bir eğilimi, bir durumu açıkladığı anlaşılmaktadır. Şiddet sözcüğü ile, bir gizilgüç (potansiyel) olan saldırganlığın eyleme dönüşmüş biçimini anlatmaktadır. O nedenle şiddet, saldırganlığın türevi olan bir eylem biçimi şeklinde değerlendirilmektedir. Saldırganlık ve şiddet kavramlarının Batı dillerinde pek çok sözcükle karşılanmaları, bu kavramların insan ve toplum yaşamında ne kadar yoğun olduklarının göstergesi diye düşünülebilir.

² Milliyet Türkçe Sözlük, Miliyet Yayınları, II.Cilt, İstanbul, s:1249

³ Ferit Devellioğlu, Osmanlıca Türkçe Ansiklopedik Lugat, Aydın Kitabevi, Ankara 1982, s:1206-1207

⁴ Artun Ünsal, Genişletilmiş Bir Şiddet Tipolojisi, Cogito Dergisi, Şiddet Sayısı, a.g.k., s:29-31

1.1.2. Şiddet ve Saldırganlığın Bilimsel Tanımları

Şiddet ve saldırganlık kavramı sözlük tanımlarının dışında uzmanlar tarafından değişik biçimlerde değerlendirilmektedir. Toplumbilimcilerin tanımlarında şiddet olgusu, “genel anlamıyla” ‘güç’ kavramını aşmakta ve başkasını öldürme, sakat bırakma ya da yaralama yoluyla zarar verme eylemlerini kapsamaktadır. Buradan hareketle “bu tür eylemlerle başkasına karşı tehdit oluşturan ve kısaca insana fiziksel, ruhsal zarar veren her türlü eylem” şiddet olarak tanımlanmaktadır. Bireyin başkalarına verdiği zararların yanı sıra, malına verilen zararlar da şiddet olarak değerlendirilebilmektedir. Şiddeti bireysel anlamda ele alan bu yaklaşımların dışında, konuyu toplumsal boyutuyla ele alan tanımlarla da karşılaşmaktadır. Yönettiği insanları, ezdiği-sömürdüğü öne sürülen siyasal-sosyal-ekonomik sistemlerin (yönetimlerin) ya da sömürge iktidarlarının; hükümet etme, yönetme biçimlerini doğrudan doğruya şiddet olarak değerlendiren ideolojilere rastlanmaktadır. Marksistler, anarko-sendikalistler, köktendinciler, ulusal kurtuluş savaşçıları bunların belirgin örnekleridir. Bu düşünce/inanç sistemleri arasında, karşı karşıya kaldıklarını öne sürdükleri şiddet’e aynı şekilde karşılık verilmesi gerektiğini savunanlar hiç de az değildir. Şiddeti kendi istedikleri doğrultuda bir düzen kurmak için “zorunlu araç” olarak gören eğilimlerin dışında, onu olumlayan ve yücelten görüşlere de rastlanmaktadır. Sözelimi faşizm; savaş, devletin gücünü artıran bir araç olarak görmekte, kahramanlığı alabildiğine yüceltmekte ve toplumsal dayanışmayı pekiştirici bir unsur olarak değerlendirmektedir.

Toplumsal düzene yönelik başkaldırı ve saldırıyı da şiddet olarak değerlendiren Yves Michaud, kavramı şöyle açıklamaktadır “... Bir

karşılıklı ilişkiler ortamında taraflardan biri veya birkaçı doğrudan veya dolaylı, toplu veya dağınık olarak, diğerlerinin veya birkaçının bedensel bütünlüğüne veya törel ahlaki bütünlüğüne veya mallarına veya simgesel ve kültürel değerlerine, ‘oranı ne olursa olsun’ zarar verecek şekilde davranırsa orada şiddet vardır.” Artun Ünsal bu yaklaşımın sonucunda iki tür şiddetin ortaya çıktığını düşünmekte ve bunları “araç olan şiddet”, “dışavurum olan şiddet” biçiminde sınıflandırmaktadır; bunların zarar vermek ya da caydırıcılık sağlamak için uygulandığını belirtmektedir. İkinci türde ise “tıpkı faşist ideolojide olduğu gibi” sonucu önemsenmeyen bir kahramanlık eyleminin idealize edildiğini anlatmaktadır.⁵

Bu açıklamalardan da anlaşıldığı üzere şiddet, konu uzmanlarınca değerlendirildiğinde, bir tasarımı değil bir eylemi, bir davranışı ifade etmektedir.

Saldırganlık kavramı ise sosyal psikoloji uzmanlarının çok yoğun bir biçimde ilgilendikleri konulardan biridir. J.L. Freedman, D.O. Sears, J.M. Carlsmith saldırganlığın ne olduğunu hemen hemen herkesin bildiğini, ancak hangi davranışların “saldırgan” olarak niteleneceğinin belirlenemediğini öne sürmektedirler. Davranışçı ya da öğrenmeci olarak tanımlanan sosyal psikoloji yaklaşımlarının tercih ettiği yalın bir tanımı onlar da benimsemektedirler. Buna göre “saldırganlık başkalarını inciten ya da incitebilecek her türlü davranıştır.” Bu tanımın açıklayıcı yanı, bir eylemin saldırgan olup olmadığının, o eylemin kendisi tarafından belirlenmesidir. Burada yalnızca eylemin zararlı olup olmadığının saptanması gerekmektedir. Ancak tanımın yetersiz kalan yönü, eylem sahibinin niyet’ini göz önüne almamasıdır. Bir başka sosyal psikoloji kuramı olan yükleme kuramında, insanların bütün davranışlarına bir nedensellik yüklenmektedir. Saldırgan davranışta bu önemli faktör göz ardı edildiğinde tanım eksik kalabilmektedir. Bu

⁵ Artun Ünsal, a.g.k., s:30

nedenle “saldırganlık; başkalarını incitmeyi amaçlayan ‘niyet’, her türlü davranış ya da eylemdir” biçiminde bir tanımlama daha doğru sayılmalıdır. Ancak burada da, niyet’in ne olduğunun saptanması güçlük yaratabilir. Yine de bu güçlüğü kabul etmek, tanımını niyet unsurundan ayırmadan yapmak daha doğru olacaktır. Uzmanlar bu konuyu değişik örneklerle açıklamaya çalışmaktadırlar. Örneğin bir başkasını hedef alarak tabancasının tetiğini çeken, fakat silahı ateş almayan insan karşısındakine herhangi bir zarar vermez. Bununla birlikte davranışının saldırgan bir niyet taşıdığı bellidir. Bir futbol karşılaşmasında çok sert şut çeken, bir futbolcunun topu, tribündeki bir seyirciyi yaralayabilir. Bu örnekte ise sporcu seyirciye fiziki zarar vermiş olmasına karşın, sporcunun saldırgan bir amaç taşımadığı, böyle bir niyetinin olmadığı açıkça ortadadır. Burada bir noktanın daha belirlenmesi gerekmektedir. Uzmanlar “özgeci(prosocial) saldırganlık” ile “düşmanca (antisocial)” saldırganlığın birbirinden ayrılması gereği üzerinde durmaktadırlar. Toplumsal değer yargılarına aykırı davranışta bulunan, örneğin masum insanları rehin alan bir terörist ile ona zorunlu saldırıda bulunan güvenlik görevlilerinin konumlarının aynı olmaması gerektiğini düşünmektedirler. İşte burada teröristin tutumu düşmanca, güvenlik görevlilerinin tutumu ise özgeci saldırganlık biçiminde tanımlanmaktadır. Ancak bu noktada güvenlik görevlilerinin hukuka uygun olarak davranıp davranmadıkları, ayrıca değerlendirilmesi gereken çok önemli sorundur. Bu saldırganlık türlerinin dışında, “izin verilmiş, (Sanctioned)” saldırganlıktan da söz etmek gerekir. Bu saldırganlık türü toplumsal kuralların olumlu bulmadığı ama bu kuralların dışına da sapmayan eylemleri kapsamaktadır. Öğrencisini incitmeden cezalandıran öğretmen ya da kendini savunmak için düşmanına karşılık veren mağdur, bu tür saldırganlığın örnekleridir.⁶

⁶ J.L.Freedman, D.O.Sears, J.M.Carlsmith, **Sosyal Psikoloji**, Çev.: Prof.Dr. Ali Dönmez, İmge Kitabevi, Ankara 1993,II Baskı, s:235-238

BÖLÜM II

2.1. SANAT VE MODERNİZM

Şiddet ve saldırganlık olguları, modern resim sanatında belli ekol ve akım örnekleriyle inceleneyeğine göre en genel biçimleriyle sanat ve modernizm kavramlarını irdelemekte de yarar var. Ancak daha başlangıçta rahatlıkla söylenecek şey; sanatın da modernizmin de insanla birlikte anılan, insanla ve toplumla birlikte düşünülen, birbirlerinden hiçbir biçimde ayrılamayacak kavramlar olmalarıdır. Bu kavramları açtıladıktan sonra, modern ekoller içinde şiddet ve saldırganlığın incelenmesi, konunun kendi bütünlüğü içinde ele alınmasını sağlayacaktır.

2.1.1. Genel Olarak Sanat Kavramı

Tanımlanması en güç kavramlardan biri kuşkusuz sanat kavramıdır. En genel biçimiyle “bazı düşüncelerin , amaçların, durumların ya da olayların, beceri ve düş gücü kullanılarak ifade edilmesine ya da başkalarına iletilmesine yönelik yaratıcı insan etkinliği” olarak

tanımlanabilmektedir.⁷ Antik Yunan düşünürlerinden Aristo; “Sanatın hedefi, nesnelerin saklı yönlerini bulmaktır. Çünkü en doğru gerçeklik budur.” diyerek, sanatın amacını da içeren bir tanım yapmıştır. Picasso sanatın bir sezgi olduğunu belirtmiş ve “... yoğunlaşmış/ yoğunlaştırılmış bir yaşam, bir yaşayış tarzıdır. İnsanın yaşama tarzı ise bölünmez bir biçimde yaratma ve yansıtmadır” diye devam etmiştir. Manet, kavramın değişik bir yönünü vurgulamış ve “sanatın”, yaşanan tüm dönemlere, “kalıcı” tek biçimi veren kavram olduğunu söylemiştir.⁸ Albert Dürer, sanatın doğanın gizlerinde bulunduğunu belirtmiş ve sanatçının onu gizlerin arasından çıkaran insan olduğunu öne sürmüştür. Dolayısıyla Dürer’e göre sanat, doğanın, doğal olanın irdelenmesi anlamını kazanmıştır. Lewi Strauss ise sanatı, bilimsel bilgi ile söylensel (mitolojik) ya da büyüsel düşünce arasında bir kavram olarak değerlendirmiştir.⁹

2.1.2. Sanatın Niteliği

Sanatın tanımı ve görevleri konusunda en sistemli bilgi birikimine sahip düşünürlerden biri Ernst Fischer’dir. Fischer sanatın vazgeçilmezliğinden yola çıkarak kavramı açıklamaya çalışmıştır, Jean Costeau’nun şiir için söyledikleriyle konuya girmiş, Costeau’nun şiire ilişkin “...onsuz edilemeyen bir şey, ama neden onsu edilemediğini bilemiyorum.” sözlerine dikkat çekmiştir. Daha sonra da bir başka sanat kuramcısı Mondrian’ın ilginç düşüncelerine yer vermiştir. Mondrian bir gün sanatın ortadan kalkabileceğini ileri sürmektedir. Çünkü sanatın, günümüzde gerçekliğin yoksun olduğu bir dengenin yerini tuttuğuna

7 Ana Britannica Ana Yayıncılık A.Ş. Encyclopedia Britannica, İnc. İstanbul 1994. 4. Basım 27. Cilt s. 122

8 Şeref Bigalı, **Resim Sanatı**, Şafak Matbaası, Ankara 1984 s.13

9 Ayla Ersoy, **Sanat Kavramlarına Giriş**, Beta Basım Yayım, İstanbul 1986 s.11.

inanmakta ve bu denge sağlandığında gerçekliğin sanatın yerini alabileceğini düşünmektedir. Bu düşünce sanatın “hayatın yerini tutması” anlamına gelmektedir gerçekte. Fischer kendi düşüncelerini değişik sorularla açıklamaya çalışmaktadır. Milyonlarca insanın niçin kitap okuduğunu, müzik dinlediğini, tiyatroya ya da sinemaya gittiğini sorgulamakta ve “oyalanmak, dinlenmek için” gibi yanıtların doyurucu olmadığını belirtmektedir. “İnsanın bir başkasının yaşamına gömülmesinin, bir müzik parçasıyla, bir resimle ya da bir sinema veya roman kişisiyle bütünleşmesinin ne gibi eğlendirici yanı olabilir?...” diye sorusunu yinelemektedir. Yanıtını da insanın kendini aşma isteğiyle, “tüm insan” olma dileğiyle açıklamaktadır. Aynı bir birey olmanın kişiye yetmediğini, bireyciliğin onu yetersiz kıldığını; ama sezgileriyle özlem duyduğu bir yetkinliğe, bir doluluğa “dolayısıyla daha anlamlı bir dünyaya” ulaşmak için çaba harcadığını söylemektedir Benliğinin dışında, “ama kendini de içeren” vazgeçilmez bir bütünün parçası olmak istemektedir insan. Dış gerçeği ve dünyayı içselleştirmeyi, kendinin kılmayı arzulamaktadır; bütün bunları da sanat aracılığıyla gerçekleştirmek istemektedir. Bu yolla (sanat’la), sınırlı benliğini toplumsal yaşamla birleştirmeyi, bireyselliğini toplumsalla özdeşleştirmeyi amaçlamaktadır. Bunu kimi zaman Dyonizossu bir bütünleşme içinde sağlamakta, bir tiyatro yapıtının kahramanıyla ya da roman kişisiyle kendi benliğini birleştirerek gerçekleştirmektedir. Kimi zaman da tam tersi bir anlayışla, Apollonsu bir tutumla, arınmak amacıyla sanata yönelebilmektedir; yadsıdığı, olumlamadığı bir gerçeklikten uzaklaşmak amacıyla sanat etkinliğine katılmaktadır. Sanatın böylesi ikili bir karakteri olduğunu belirleyen Fischer, onun bu özellikleriyle insan hayatında büyük bir boşluğu doldurduğunu söylemektedir.¹⁰ Dış

¹⁰ Ernst Fischer, *Sanatın Gerekliliği*, Çev. Prof. Dr. Cevat Çapan, V Yayınları, İstanbul 1993, 7. basım, s:7-8

gerçeği bilimsel/nesnel bilgiyle ya da basit sorunlarda pratik aklıyla çözümleyen/çözümlemeye çalışan insan bu yolla düşünsel anlamda bir doygunluğa ulaşmaktadır. Sanat ise düşünme yoluyla edinilen bilginin insan duygularıyla da özümsemesini sağlamakta ve bu anlamda bir bütünlük yaratabilmektedir.

Sanatın genel özelliklerinden söz etmek gerektiğinde öncelikle onun kendine özgü, gizemli bir yönü olduğunu belirtmek zorunludur. Sanatın tanımları arasında yer alan “yaratıcılık” bu gizemliliği ortaya çıkaran en önemli kavramdır. Bütün sanat yapıtlarının bir diğer ortak özelliği güzel’e, estetik olana ulaşma çabalarıdır. Doğada insan elinden çıkmayan pek çok güzellikle karşılaşmaktadır. Kristaller, arı petekleri, örümcek ağları, mercanlar, dikitler, sarkıtlar son derece güzel görüntülerdir. Ancak bunlar sanat yapıtı olarak kabul edilmezler. Çünkü sanat, doğal/kendiliğinden gerçekleşen bir üretim değil, tasarım ve yaratım gerektiren insan etkinliğidir. Özgünlüğü ve biricikliği onun en önemli niteliklerinden bir diğeridir. Her sanat yapıtı yaratıcısıyla birlikte anılmakta, onun biçimini taşımaktadır. Sanat kavramı değerlendirilirken onun zanaat ile ilişkisini de belirtmek gerekir. Zanaat, insanın pratik el becerisi sonucu ortaya koyduğu işlevsel araç ve gereçleri üretebilme yeteneğidir. Kuşkusuz sanatçının sanat yapıtını gerçekleştirebilmek için zanaatkar becerisine sahip olması zorunludur, ancak sanat, kullanılacak nesne yapmak için sürdürülen bir etkinlik değildir. Sanatçının temel amacı sanatın kendini üretmektir. Bu nokta, başlangıçtan günümüze uzanan “sanat sanat içindir”, “sanat toplum içindir” tartışmasının başladığı noktadır¹¹.

2.1.3. Sanatın Ortaya Çıkışı

İnsanoğlu başlangıçtan itibaren doğa ile yoğun bir etkileşim içinde bulunmuştur. Çok uzun süren avcı/toplayıcı yaşam biçiminden (göçer

¹¹ Nejat Bozkurt, **Sanat ve Estetik Kuramları**, Ara Yayıncılık, 1. Basım İstanbul 1993 s.7-8

düzenden) yerleşik düzene geçerken tarihin ilk ve en büyük teknolojik devrimini gerçekleştirmiştir. Bu süreç sonunda doğayı belli ölçülerde denetim altına almayı başaran -daha önce de belirtildiği üzere-, onun kendini yeniden üretebilme yeteneğini kendi için değerlendirmeye çalışan insan, çeşitli davranış biçimleri geliştirmiştir. Bunlar maddi-somut eylemleriyle, simgesel olarak tanımlanan soyut tavırlarının bileşimleridir. İlk insan çok sınırlı bilgi birikimiyle sürdürdüğü bu savaşta, çoğu kez açıklayamadığı durumlarla karşılaşmıştır. Böyle anlarda, doğaya egemen olduğuna inandığı doğaüstü güçlere yönelmiş, ondan güç bulmuştur. Bilgisinin yeterli olmadığı yere inancını getirip yerleştirmiş, hem kendini rahatlatmakta hem de dış gerçeği kendince açıklayabilmişti. Yalnız çözümleyemediği durumları değil, ayırdına varabildiği gerçeklikleri de doğaüstü güçlere dayandırmıştır. Karşılaştığı doğal olayları “nesneleştirilmiş” (resfication), dinsel nedenlerle açıklamış; somut nesneleri ise “kişileştirmiş” (personnification) tir. Sözelimi ormanı, insan gibi düşünme, davranma özellikleri olan bir kişiye dönüştürmüş ve Tanrı konumuna yükseltmiştir. İşte sanat gerçekliğinin de bu tür inançlardan, dinsel ayinlerden ve büyü etkinliklerinden çıktığı bilinmektedir.¹²

Bu süreç Fischer’den izlendiğinde; insan, büyü, sanat üçlemesi daha anlaşılır biçimde ortaya çıkmaktadır. Fischer bunu açıklamaya da K.Marks’tan bir alıntı yaparak başlamaktadır: “..Çalışma eylemi doğadaki maddeleri, nesneleri... insanın isteklerine elverişli kılma amacını güder. İnsanla doğa arasındaki madde alış verişini sağlamak için gerekli bir durumdur bu. İnsan ne kadar doğayı denetimi altına almaya çalışırsa çalışsın, son gözlemde kendi yaşadığı doğal ve “aynı zamanda sosyal çevrenin” bir ürünüdür. Marks burada, insanı kendi nesnel koşullarının sonucu olarak algılayan -yine kendine ait- diyalektik felsefesini

¹² Irwin Edman, **Sanat ve İnsan**, Çev: Turhan Oğuzkan, Bilim Eserleri Serisi, Ankara 1966, s:2

yansıtmaktadır. İdealist düşünürlerin yaptığı gibi insanı, dış gerçekliği yaratan, Tanrı'nın en sevgili mahluku olarak görmemektedir. Fischer de düşünce sistematığını bu temel üzerine kurmakta ve insanın doğayı dönüştürmesi için tek yolunun "çalışmak" olduğunu belirtmektedir. İnsanın çalışabilmesi için araca ihtiyacı vardır. O araçlar, insanın insanlaşmasını (insani evrimini tamamlamasını) ve yeryüzüne egemen olmasını sağlayacak nesnelerdir. Doğadaki diğer canlıların bir bölümü de, birtakım kollektif çalışma etkinliklerinde bulunmalarına karşın bunları geliştirme özelliklerine sahip olmadıkları ve daha önemlisi araç yapamadıkları için doğaya egemen olamamış, kültür/uygarlık üretememişlerdir. İnsanoğlunun araç kullanma çabası ve alışkanlığı; baş parmağının gelişmesini, iki ayak üzerine doğrulmasını sağlayacak bir süreci başlatmıştır. Araç kullanma becerisi, insanın toplumsallaşmasını ve iletişim etkinliklerini geliştirmiş, sonuçta onun dili üretmesini sağlamıştır. Dilin nasıl üretildiği "bu çalışmanın kapsamı dışında kalan" çok önemli bir konudur. Üzerinde çalışılan konu için daha önemlisi, ne şekilde olursa olsun üretilmiş olması ve bunun büyüsel ayinlerin gerçekleşmesi için temel oluşturmasıdır¹³. Bu etmenlerin bir araya gelmesiyle ayinlerin ve mitosların ortaya çıktığı bilinmektedir. Bu ayinlerde her zaman bir tanrı ya da tanrı-kralın ölüp dirilmesi temsil edilmiştir. Dolayısıyla doğal yaşamdaki dönüşümler ve diriliş kavramları ile ölümlü insanın yaşam süreci sergilenmiştir. Bu ayinlerde büyü yoluyla taklit edilen doğayı etkileyebilmek temel amaçtır. Şiir-müzik ve dans üçlemesi ile gerçekleştirilen törenler zaman içinde değişik sanat türlerine kaynaklık etmiştir. Aynı amaçla mağara duvarlarına çizilen resimler de fetiş özellikleri kazanmışlardır. Bu tür büyüsel nitelikteki

¹³ Ernst Fisher, a.g.k. s.15-18

ayinler zamanla bu işlevlerinden uzaklaşmış; dansın, müziğin, şiirin ve resmin kendinden özel bir haz duymaya başlayan insanoğlu, sanat kavramını üretmiştir.¹⁴ Ancak sanatın üretiminde büyüsel ayinlerden çok, doğrudan üretim etkinliklerinin bulunduğunu belirten görüşler de vardır.

2.1.4. Sanatın İşlevleri

Sanata ilişkin en temel konulardan biri de sanatın işlevinin/işlevlerinin ne olduğudur. Tarihin değişik dönemlerinde, değişik eğilimlere sahip sanatçılar ve sanat kuramcıları bunları açıklamaya çalışmışlardır. Alt başlıklarına inmeden en yalın biçimiyle sınıflandırılacak olursa, bunlar; yansıtmacılar, anlatımcılar, duygusal etki kuramı yandaşları, biçimciler ve yapısalcılardır.

2.1.4.1. Yansıtmacılar

Platon'un sanatı tanımlarken onu bir benzetme ya da taklit olarak görmesi, yansıtmacılığın başlangıcı olarak kabul edilmektedir. Platon "Devlet" adlı yapıtında ressamın yaptığı işin ne olduğunu anlatırken "İstersen bir ayna al eline, dört bir yana tut. Bir anda yaptın, gittin güneşi, yıldızları, dünyayı, kendi evinin bütün eşyasını, bitkileri, bütün canlıları" demiş ve "Tragedya şairinin yaptığı da bu değil mi?.." diye sorarak düşüncesini pekiştirmeye çalışmıştır. Ancak Platon kendi felsefesi gereği bu durumdan pek hoşnut değildir ve idealar dünyasının bir yansıması olan görüngüler dünyasının olumsuzluklarının tasvir edilmesinden rahatsızlık duymaktadır. Oysa

14 Tülay Elgün, *Bir Akım Olarak Minimalizm*, Adam Sanat Dergisi, Adam Yayıncılık, İstanbul 1995, s:92-95

Antik Yunan'ın bir başka düşünürü ve ilk sanat kuramcılarından olan Aristoteles, sanatın yansıtmacı özelliğiyle bilgi kazandırdığını, özellikle tragedyaların arınma sağlayarak olumlu işlev üstlendiğini öne sürmekte; sanatın olanı değil olması gerekeni yansıttığında, insanlara erdem duygusu aşıladığında yararlı bir işlev taşıyacağını savunmaktadır. Yansıtmacılık kuramı, XIX. ve XX.yüzyıllarda siyasal bir içerik kazanarak özellikle sosyalist düşünürler Marks ve Engels tarafından yeniden gündeme getirilmiştir. Bu düşünürlere göre sanat, coşumcuların yaptığı gibi düşsel bir dünyayı anlatmamalı, dış gerçekliği bütün yalınlığıyla sergilemelidir; bununla da yetinmemeli, dünyayı değiştirmek gibi yüce bir işlev yüklenmelidir. Toplumcu gerçekçilik akımına bağlı iletilerini, insanlara aktarmayı ve düşüncelerini bütünlüklü biçimde sunmayı amaçlamışlardır. Ancak, ikinci bir görüş olan Jdanov'un coşumcu kahramanlar yaratma düşüncesi, hem idealizme ve coşumculuğa yaklaşmış hem de siyasal iktidar doğrultusunda fazla evcilleşmiş bir anlayış haline dönüşmüştür.¹⁵

2.1.4.2. Anlatımcılar

Yansıtmacılar için temel olan, dış gerçeklik ve hayatın en gerçekçi biçimde sergilenmesi iken, anlatımcılara göre "birey, sanatçı ve sanatçının öznel duyguları"dır esas olan. İlk çağlarda ve ortaçağda hiçbir biçimde sanatçının kendisi sanat yapıtı için başat unsur olamamıştır. Rönesans'la başlayan insan merkezli dünya ülküsü, gerekli koşulların oluşmasıyla XIX. yüzyılda coşumculukla birlikte sanatta ifadesini bulmuştur. Kuşkusuz burada da dış dünya, dış gerçeklik vardır ama sanatçıyı ilgilendirdiği oranda, ikincil önemde bir var oluştur bu.

¹⁵ Berna Moran, Edebiyat Kuramları ve Eleştiri, Cem Yayınevi, İstanbul, 1981, s:92-95

Coşumcu sanatı estetik bir kurama dönüştüren düşünür Eugene Veron'dur. Veron yansıtmacıların sanatı yanlış anladıklarını, sanatçının dahi olduğunu ve yapının değerinin sanatçının değerinden ortaya çıktığını belirtmektedir. Anlatımcılığı kuram olarak geliştiren Croce ve Collingwood şu noktalara dikkat çekmektedirler. Yazar, okurda/izleyicide hoş duygular yaratmaktan öte bir amaç taşımıyorsa bu sıradan bir "eğlendirme"den başka birşey değildir. Croce ve Collingwood güdüleme-yönlendirme amaçlı sanata da sıcak bakmamışlardır. Vatan için, parti için, millet için... ne için olursa olsun bu tarz yapıtlar sözde sanat ürünleridir bu düşünürlere göre. Aynı şekilde öğretici sanatı da eleştirmiş ve bunu da "sözde sanat" olarak değerlendirmişlerdir. Ancak toplumun ahlaki açıdan eğitilmesi gibi amaçlara yöneldiğinde bu sözde sanat yapıtlarının yararlı olacağını kabul etmişlerdir.

Anlatımcılığı farklı bir bağlamda değerlendiren ve "aktarım olarak anlatımcılık kuramı"nı geliştiren sanatçı, ünlü Rus romancısı Tolstoy'dur. Tolstoy'un anlatımcılığı ilginç özellikler taşımaktadır. Hristiyan inancı ile sosyalizmi bağdaştırmaya çalışan "kendine özgü" bir sanatçıdır Tolstoy. Düşüncelerinde de bu karmaşa fark edilmektedir. Sanat yapının sanatçının bireysel etkinliği olduğunu, sanatçının özel konumunu kabul emekte ancak yapının sanat olabilmesi için büyük kitlelerle "bulaşması" gerektiğini savunmaktadır. Ayrıca sanatçının duygularının izleyiciye "bulaşması"nı zorunlu görmektedir. Tolstoy'a göre sanatçı ile izleyicinin aynı duygu bulaşımını yaşamaları için, sanat yapının yalın, anlaşılır olması gerekmektedir.

Anlatımcıların sanata yükledikleri işlevler, kısaca şöyle özetlenebilir: Sanat, sanatçının kendini ifade etmesiye, temel amacı da esas olarak budur. Aktarım esnasında arınma duygusu yalnız sanatçıda değil izleyicide de gerçekleşir. Bu da anlatım işlevinin sağlandığının

göstergesidir. İzleyici/okuyucu kendi hayatında yaşayamayacağı gerçeklikleri ve duyguları, sanatçının bireysel anlatımı ile tadabilir, sonuçta kendini daha fazla geliştirebilir.¹⁶

2.1.4.3. Duygusal Etki Kuramcıları

Bu kuramı savunanlar, eserle okur arasındaki ilişkiye önem vermişlerdir. Sanat eserleri kuşkusuz izleyiciyi çeşitli yönlerden; ahlaki yönden, dini yönden, politik düşünceleri yönünden etkileyebilirler. Duygusal etki kuramı, daha başka yollardan da sağlanabilecek bu yan etkileri temel almamış, sanatın sanat olarak gerçekleştirdiği etkiyi belirleyici kabul etmiştir. Burada Hedonist (hazcı) bir yaklaşım söz konusu olmaktadır. Eserin izleyicide uyandıracığı haz duygusu sanatın biricik amacı durumuna gelmiştir. Bu kuramı benimseyenler “nesnelci değer kuramı” yandaşları ve “öznelci değer kuramı” yandaşları olmak üzere iki gruba ayrılmışlardır. Nesnelci kuramı benimseyenler; izleyicide haz duygusu uyandıracak estetik değer, eserde mevcut olan güzellik niteliğinden doğduğunu düşünmektedirler. Onlara göre güzellik başlı başına bir niteliktir ve bir nesnede ya vardır ya da yoktur. Ancak nesnelci kuramı benimseyenlerin bir bölümü bu değerlendirmeyi doyurucu bulmamakta ve güzel’in belli nitelikleri taşıması gerektiğini savunmaktadır. Bunlara göre; uyum, bütünlük, karmaşıklık, dengelilik, organik birlik gibi yapısal nitelikler ve bunlara ek olarak insan doğasını açıklamak gibi etmenlerin bileşkesi olarak “estetik değer” ortaya çıkmaktadır.

Öznelci kuram’ın öncülüğünü ise Richards yapmaktadır. Ona göre estetik değer diye bir şey somut olarak yoktur ve sözkonusu olan dil

¹⁶ Berna Moran, a.g.k. s:81-108 / Atilla Özkırımlı Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Öğretim Görevlisi, **Görüşme**, 6 Kasım 1997

tarafından üretilmiş öznel bir kavramdır. Güzellik, estetik değer ve hoşagiden niteliklerin tümü psikolojik şeylerdir ve bunlar dünyada bulunmazlar. Richards güzelliğin ve estetizmin okurun/izleyicinin yaşantısında, bireyselliğinde bulunduğunu öne sürmekte; bunun zevk, hoşlanma gibi kavramlarla tanımlanması yerine yaşantı farklılığı olarak algılanması gerektiğini savunmaktadır. Richards bu kuramını, psikolojik bu tabana oturtarak, ona bilimsellik kazandırmak istemiş, ancak bunda pek başarılı olamamıştır.¹⁷

2.1.4.4. Biçimciler

Biçimciler dendiğinde Anglo-Amerikan biçimcileri ile Rus biçimcilerini ayrı değerlendirmek gerekir. Anglo-Amerikan biçimciliği yansıtmacılığın bütünüyle karşısında bir anlayış olarak belirir. Yansıtmacılar hayatla sanat arasında kopmaz bağlar olduğunu ileri sürerken bunlar, hayatla sanatın birbirlerinden kesin biçimde koparılmalara gereğini savunmaktadırlar. Sanatı hayatla bir tutmak, onun kendine özgü bir dünyası olduğunu yadsımak ve onu hayattaki başka yaşantılarla bir tutmak büyük bir yanıltır. Böylesi bir yaklaşım sanatı soysuzlaştırmaktan başka bir şey değildir. Bradley, Cleanth Brooks ve Allen Tate gibi isimlerin öncülük ettiği bu anlayış, daha çok edebiyat türleri üzerinde uygulama alanı bulmuş, biçim-içerik sorununu irdelemiş, edebiyat yapıtlarında anlamı ve içeriğin değerini sorgulamıştır.

Rus biçimcileri ise Boris Tomaşevski, Viktor Şklovski, Boris Eichenbaum, Yuri Tinyanov ve Roman Jakobson gibi isimlerin öncülüğünde ortaya çıkmışlardır. Bunlar için de sanatın/edebiyatın amacı gerçekliği yansıtmak değil, onu değişik biçimde algılatmaktır. Önemli olan eserin okura/izleyiciye bilgi vermesi değil onun okur

¹⁷ Berna Moran, a.g.k.,s:131-144

tarafından içselleştirilmesini sağlamasıdır. Rus biçimcileri daha çok dilbilim ağırlıklı çalışmalara yönelmiş, biçimin işlevselliğini dilbilim verileriyle çözümlemeye çalışmışlardır.

2.1.4.5. Yapısalcılar

Yapısalcılık yalnız sanatla ilgili bir kavram değildir. Genel biçimiyle yapısalcılık bir düşünme biçimi ve incelenen nesneye yaklaşım tarzıdır. Kendilerini yapısalcı olarak tanımlamamalarına karşın Marks ve Freud tipik yapısalcılar olarak görülebilir. Yapısalcılık, bir gerçekliğin yansıması olan görüngülerle ilgilenmek yerine onların temellerine, derinlerine inerek belirleyici yasalarını saptamaya çalışmaktır. Bu bağlamda Marks, hayatın bilinci belirlediğini savunmakta, insanın içinde bulunduğu üretim koşullarının herşeyi şekillendirdiğini ileri sürmektedir. Freud ise insanın bilincini temel almakta, birey davranışlarının, düşüncelerinin altyapısında bilinçaltının bulunduğunu belirtmektedir.

Bütün bu incelenenler, sanat ile insan ve toplum yaşamındaki bağların kaçınılmaz olduğunu ortaya koymaktadır. Dış gerçek hangi dönemde, hangi yaklaşımla ele alınırsa alınsın bu bağın hiçbir biçimde ortadan kalkmadığı açıkça görülmektedir.¹⁸

18 Berna Moran a.g.k., s:165-172 / Ahmet Cemal, Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Öğretim Görevlisi, **Görüşme**, 6 Kasım 1996

2.2. MODERNİZM KAVRAMI

Bu kavramı incelemeden önce “modern” sözcüğünün sözlük anlamını belirlemek gereklidir. Modern sözcüğü Türk Dil Kurumu sözlüğünde “çağa uygun, çağcıl, asri”biçiminde tanımlanmaktadır.¹⁹ Ancak toplumbilim disiplinlerinde; sosyolojide, siyaset biliminde, iletişim biliminde bir terim olarak ele alınan modernizm daha değişik ve daha kapsamlı bir kavramı ifade etmektedir. Örneğin İletişim Sözlüğü’nde, modernisation-modernleşme ve modernity-modernlik olarak tanımlanmaktadır Modernisation-modernleşme, Amerikalı işlevselci-toplumbilimcilerin benimsedikleri bir terim olarak ortaya çıkmaktadır. 1950-1960 yıllarında yaygınlık kazanan bu düşünce sistemine göre; toplumsal değişime ve ekonomik büyüme kavramlarına karşı çıkan her türlü geleneksel değer ve yerel düşünce sistemleri alt edilmelidir. Bütünüyle Batı merkezli olan ve Batılı değerlerin aynen benimsetilmesini amaçlayan modernleşme, geri kalmış ülkelerin özel konumlarını dikkate almamakta, sömürü kavramına hiç değinmemektedir. Bu nitelikleriyle Batı’nın çıkarları doğrultusunda üretilmiş bir ideoloji olduğu bile düşünülmektedir. Parsons’un

¹⁹ **Türkçe Sözlük (2. cilt)** Atatürk Kültür Dil ve Tarih Kurumu Yayınları Ankara 1988 s.1032

öncülüğünü yaptığı bu Batı eksenli modernleşme kavramı; bu çalışmada incelenecek ve içinde şiddet-saldırganlık öğeleri araştırılacak olan kavram değildir. Ancak bir kavram karışıklığına yol açmamak için bu kavramın da ortaya konması yararlı görülmüştür.²⁰

Yaygın anlamıyla incelenecek olan modernizm, ansiklopedilerde modernleşme olarak da geçmekte ve “toplumbilimlerinde insan uygarlığının sanayileşme ve laikleşme aracılığıyla uğradığı ekonomik, siyasal ve toplumsal dönüşüm” olarak açıklanmaktadır. Başlangıçta Batılılaşma ile eşanlamli olarak kullanılan bu terim, günümüzde Artık Avrupalı bütün değerlerin öbür toplumlara olduğu gibi aktarılması şeklinde ele alınmamaktadır. Batı’nın yaşadığı süreçlerin aynen yaşanması gerektiği düşüncesi günümüzde kabul görmemekte, farklı süreçler sonucunda da modernleşmenin gerçekleşebileceği kabul edilmektedir. Ancak burada çeşitli tartışma konuları ortaya çıkmaktadır. Örneğin Uzak Asya ülkeleri Japonya, Güney Kore, Singapur, Hong-Kong ve Taiwan ekonomik gelişmenin Batı’dan farklı biçimde sağlanabileceğini göstermişlerdir. Ancak ekonomik düzeydeki kalkınmışlıklarına karşın demokratik açıdan aynı gelişmeyi sergileyememiş olmaları dikkat çekicidir. Bu durumda bu toplumların modernleşmeyi ne ölçüde gerçekleştirebildikleri fazlasıyla tartışmaya açıktır.

Modernizm toplum yaşamının bütün kesimlerini kapsayan bir gerçekliktir. Ekonomik düzeyde sanayileşme olarak ortaya çıkmakta, siyasal ve toplumsal örgütlenmelerde farklı modeller sunabilmektedir. Bu üç alan farklı toplumlarda, farklı hızda ve farklı sıralamayla değişime uğrayabilmiştir. Günümüzde modern toplumları geleneksel toplumlardan ayıran temel özellikler sıralandığında modernizmin ayırt edici unsurları belirlenmiş olur. Bilgi alanının sürekli ve artan bir hızla

20 Erol Mutlu, *İletişim Sözlüğü*, Ark Yayınları, Ankara 1994, s.160-161.

genişlemesi, genişleyen ve süreklilik kazanan bilginin teknolojiye dönüşerek yeniden üretime aktarılması, yeni enerji kaynaklarını kullanabilecek bilgi ve teknolojinin tekrar tekrar üretilmesi modernizmin sanayi alanındaki görüntüleridir. Bunların sağlanabilmesi için, insanın geleneksel yaşam kültürü alışkanlıklarından ve değerlerinden kurtarılması anlamına gelen bilimsel düşünce ve laikliğin toplum tarafından benimsenmiş olması gereklidir.²¹ Bu konuda bir noktanın özellikle belirtilmesinde yarar var. Modernizm, XVIII. ve XIX. yüzyıllarda Aydınlanma Dönemi, Fransız Devrimi ve Endüstri Devrimi ile bütünlüklü olarak değerlendirilmesi gereken bir gerçekliktir ve o gerçekliğin içinde “demokratik değerler” vardır. Eşitlik, özgürlük, barış, evrensel bir hoşgörü ve farklılıklara saygı bu değerlerin temel ilkeleri ve amaçlarıdır. Modernizm bu amaçları hayata geçirebildiği oranda, kendi ülkelerine yaklaşabilmiş demektir.²²

2.2.1. Modernizmin Kısa Tarihçesi

Tarih öncesinden günümüze uzanan zaman diliminde insan uygarlığının üç aşamadan geçtiği kabul edilmektedir. İlkel çağlarda insanlar çok küçük topluluklar halinde yaşamakta, çok sınırlı bir değişim gerçekleştirmektedirler. İkinci aşama tarımdan elde edilen gelirle kentlerin oluşması ve yazılı kültür dönemine ulaşılmasıdır. Üçüncü aşama ise Batı merkezli bir dönüşümdür. Daha önce sözü edilen bu dönüşüm modernleşmenin de tarihidir. Ortaçağ’dan Yeniçağa geçişle başlayan bu süreç, gerçekte bütün geleneksel tarım toplumu değerleriyle karşı karşıya gelmenin tarihidir. İnsanlığın o güne kadar ürettiği maddi ve manevi değerlerin “bir deprem yaşanırcasına”

21 Ana Britannica, Modernleşme, a.g.k., Cilt 23 ss:72-73

22 Ahmet Cemal, a.g.k., Görüşme

geçirdiği sarsıntının ta kendisidir. Bu süreci sanat bağlamında irdelemek, incelenen konuya yaklaşmak açısından yararlı olacaktır.²³

2.2.2. Modernizm ve Sanat

Modern Çağ öncesi Avrupa’da insanlar belli toplumsal statülerde doğuyor ve o statüler içerisinde yaşayıp ölüyorlardı. Bir rahip rahip olarak, bir soylu soylu olarak, burjuva burjuva olarak, köylü ve serf de köylü ve serf olarak yaşamlarını sürdürmek zorundaydı, toplumsal statüleri hiç değişken değildi. Ortaçağ Avrupa’sında insanların kendilerini ve yaşamlarını düzenleyen bilgi, akıl süzgecinden geçmeden, dogma olarak aktarılan bilgiydi. Bu bilgi, var olan yapıyı meşrulaştırmayı ve sürdürmeyi amaçlayan bilgiydi. Kilise tarafından üretilen ve yayılan bu bilgi statik ve dönüşümü engelleyen, doğabilimlerinin, felsefenin, teknolojinin gelişmesine engel olan bir bilgi türüydü. Oysa aynı dönemde ticaretle güçlenip palazlanan ve krallarla birlikte iktidara gözünü diken burjuvazinin sahip olduğu bilgi, nesnel ve dünyayı dönüştürecek olan bilgiydi. Kiliseyle krallar ve burjuvalar arasında kavga yüzyıllarca sürdükten sonra akılcı bilginin Kilisenin dogmalarına kesin bir üstünlük sağlamasıyla sonuçlanmıştır. Daha sonra kralları da tasfiye ederek XIX. yüzyıla birlikte siyasal iktidara kendisi gelen burjuvazi için kapitalist pazarın kurallarına uygun düşünceler, kuramlar üretmenin zamanı gelmiştir. Pazara uyarlanmayan hiçbir şeyin “bu arada sanatın” değerli olamayacağı yepyeni bir dünya kurulmuştur.²⁴

²³ Sevgi Özçelik, **Postmodernizm ve Postmodern Bir Roman: Yeni Hayat** Anadolu Üniversitesi İlet.Bil.Fak. (Yayınlanmamış Lisans Tezi) Eskişehir 1996 s.5-19

²⁴ İncilay Cangöz, **Modernleşme Sürecinde Sanat Yapıtı ve Kitle İletişim Araçlarında Gösterimi**, Edebiyat Güncesi, Günce Yayınları Ankara, Şubat-Mart 1997, s:12-14

Bu dönem sanatını Fransız Devrimi ile başlatan Gombrich, “geleneğin parçalanışı”ndan söz etmektedir. XIX. yüzyılda teknolojik gelişmelerin ortaya çıkardığı en önemli durum, kültür merkezlerinin, yeni bir anlayışa göre inşa edilen kentlere dönüşmesidir. Modern sanat buralarda filizlenmiş, ilk kez buralarda itilmişliği, horlanmışlığı yaşamıştır. Ortaçağın görkemli süslemeci sanatlarının, Barok’un ve Gotik’in yerini insan bireyselliğini, dinamizmini ve muhalefetini simgeleyen yeni ekoller ve akımlar almaktadır artık.²⁵ Geleneğin parçalanmasıyla sanatçıların önünde sınırsız bir alan açılmıştır. Başta ressam olmak üzere sanatçılar konularını kutsal kitaplardan, tarihsel olaylardan seçmek zorunda değillerdir. Bireyleşmekte olan insan, onlara pek çok sanat malzemesi sunmuştur. Ancak, soyluların himayesinden kurtulan sanatçılar bu kez kapitalist pazarın acımasız kurallarıyla kuşatılmışlardır. Burjuvazinin sıradan, düzeysiz beğenilerine seslenen sipariş yapıtları üreterek iyi bir kazanç sağlamak yetenekli bir ressam için işten bile değildir. Ancak bu kaba yapıtlardan uzak duranlar için yoksulluk bir kıvanç kaynağı haline gelmiştir. Bu düzeysiz beğeni halkın genel sanat anlayışını da olumsuz etkilemiş, kapital birikip maddi zenginlik artarken, sanatın en kalitesiz ürünleri ortalığı kaplamıştır. Bu dönemde sanatçı onuruna sahip çıkmak isteyenler, yalnız yoksullaşmakla kalmamış, toplumla da ters düşmüşlerdir.²⁶

2.2.3. Modernizmle Sanatın Değişen Yüzü

Ahmet Cemal özellikle XIX. yüzyılla birlikte sanatın eğiticilik,

25 Arnold Hauser, **Sanatın Toplumsal Tarihi**, Çev:Yıldız Gölönü, Remzi Kitabevi, İstanbul 1984, s:352 s.

26 E.H.Gombrich, **Sanatın Öyküsü**, Çev: Bedrettin Cömert, Remzi Kitabevi, İstanbul 3. Basım, İstanbul 1986, s: 397-399

ideolojik ve dinsel işlevlerinden büyük ölçüde arındığını belirterek; bu durumun sanatçıya kendine özgü “kişisel” bir bakış açısı kazandırdığını söylemektedir. Georgy Lunn ise sanatın yaşadığı değişikliklere ilişkin şu noktalara dikkat çekmektedir: Öncelikle sanatçıların kendi sanat türlerine ilişkin konularına, kuramlarına, malzemelerine özel bir önem vermiş olduklarını belirtmekte, bunu öz-bilinçlilik, öz-dönüştürülük olarak tanımlamaktadır. Özellikle anlatı sanatlarında, artzamanlı klasik anlatım yöntemleri yerine geçmişin, şimdinin ve geleceğin bir arada kurgulandığı yöntemlerin benimsendiğini açıklamaktadır. Bu eşzamanlılık eğiliminin resimde de kendini değişik biçimlerde gösterdiğine ayrıca dikkat çekmektedir. Ayrıca modernistlerin gerçekliği değişik açılardan ve özgürce görebilmeleri sonucunda, bir çok yapıtın “çok anlamlı” hale geldiğini ya da belirsiz anlatımları içerdiğini vurgulamaktadır. Modern sanatta, bireyin incelikle işlenmiş kişilik özelliklerinin toplumsal yaşamla kaçınılmaz bir etkileşim içinde verildiğini açıklamaktadır.²⁷

Bu toplumsal değişimin yanı sıra, teknolojinin gelişimi de, sanatın içeriksel değişikliklere uğramasının bir başka nedenidir. Gelişen matbaa teknolojisi okur kitlesini artırırken, fotoğraf makinesinin icadı resim sanatını doğrudan etkileyen çok önemli bir değişim nedeni olmuştur. Sanatın en temel özelliklerinden biri olan biricik olma özelliği, fotoğraf makinesinin devreye girmesi ve çoğaltma tekniklerinin gelişmesiyle ortadan kalkmıştır.

27 Eugenie.Lunn, **Marksizm ve Modernizm**, Çev: Yavuz Algan, Alan Yayıncılık , İstanbul 1995, s:48

BÖLÜM III

3.1.MODERN RESİM HAREKETLERİNDE ŞİDDET VE SALDIRGANLIK

İnsanoğlu ilkel çağlardan, modernist değerlerle yaşamaya başladığı XVIII. yüzyılın sonlarına ve XIX. yüzyıla kadar; sanat üretirken, dış gerçekliği olabildiğince dış gerçekliğin kendisine uygun olarak anlatmaya/aktarmaya uğraşmıştır. Modernizm Batı kökenli bir kavram olduğu için konuyu Batı eksenli ele almakta yarar var. Avrupa’da XII. yüzyıldan Rönesans’a kadar Gotik anlayışın; Rönesans’tan sonra Barok ve Rokoko gibi biçemlerin egemen olduğu görülmüştür. Gotik anlayışın mimaride, resimde, vitrayda yansıyan en yetkin ürünleri, Ortaçağ’ın dogmatik Hıristiyan inancını taşıyan görüntüleridir. Rönesans sanatı bir yandan Antik Yunan ve Roma’ya öykünmüş, bir yandan da Kilisenin istediği çalışmaları yapmıştır. Ancak burada da dış gerçeğin sergilenmesinde farklı bir anlayış yoktur. Reform Hareketi’ne karşıt özellikler taşıyan Barok Dönem’de ve XVIII. yüzyıl süslemeci sanatının ilginç örneği olan Rokoko biçeminde de amaç, gerçeğin aslına benzer biçimde aktarılmasından başka bir şey değildir.

Konuya ekoller ve akımlar bağlamında yaklaşıldığında da durumun

hiç farklı olmadığı görülmektedir. Klasizm ekolüne bağlı sanatçılar; kurallı, akla uygun yapıtlar üretmeye çalışırlarken, romantikler insanı temel alarak yola çıkmış, ancak dış gerçeği hissettikleri gibi “ama asla deforme etmeden” anlatmayı tercih etmişlerdir. Realistler, akılcı ve eleştirel bir gözle değerlendirdikleri dünyayı adeta bir aynada yansıyan görüntülere benzetmişlerdir. Doğalcılar daha da ileri giderek gerçekliği bilimsel verilerin ışığında yansıtmaya çalışmışlardır. Sembolistler, simgesel anlatımın sanatın doğasına en uygun anlatım olacağını düşünmüş, ama onlar da dış gerçeği bozmaya yanaşmamışlardır.²⁸

Ancak modern sanatçılarla birlikte dış gerçek çok farklı biçimde yansıtılmaya başlanmıştır; dış gerçek nesnel/doğal görüntüleriyle değil, sanatçının hissettiği, algıladığı ve hatta görmek istediği gibi ele alınmış ve işlenmiştir. Dolayısıyla şiddet ve saldırganlık da bu bağlamda değerlendirilmiştir.

²⁸ Ahmet Cemal, a.g.k., *Görüşme*

3.2. İZLENİMCİLİK VE EDİLGİN ŞİDDET

*İzlenimcilik kalıplaşmış beylik
sanatın soluğunu yitirmiş
gösterişçiliğine karşı, bir
başkaldırı, üstün sanatçıların bir
saldırısıdır.*

Ernst Fischer

“İzlenimcilik”, klasik sanat hareketleri arasında yer almasına karşın, klasik sanatla modern sanat arasında bir köprü görevi üstlenmiştir. Sanatçının, “modern çağlar”la birlikte yaşadığı fırtınalar, önceleri “herşeyin pazara uyarlandığı bu acımasız dünyada” şaşkınlık, dış gerçeği kabullenemeyiş, dışlanmışlık, yabancılaşıma gibi edilgin tepkiler olarak belirmiş, daha sonra da coşkulu bir şiddetin ve saldırganlığın dışavurumuna dönüşmüştür. İzlenimcilerde saldırganlık, akımın son dönem sanatçılarında, art-izlenimcilerde, saldırıya maruz kalmış insanların ve o insanların yüzlerine, bedenlerine yansımış ızdırap olarak belirmiştir.

Fransızca’da “izlenimcilik” anlamına gelen “empresyonizm” sözcüğü ilk kez, Louis Leroy tarafından Charivari gazetesinde 25 Nisan 1874 tarihinde kullanılmıştır. Claude Monet’nin “İzlenim, Güneşin

Doğuşu” adlı tablosunun da bulunduğu bu sergi için, Leroy “İzlenimciler Sergisi” adını kullanmıştır. Bu sergi Pisarro, Monet, Sisley, Degas, Renoir, Cezanne, Guillaumin ve Berthe Morisot’nun kurduğu “Société Anonyme des Peintres, Sculpteur et Graveurs-Ressam, Heykeltraş ve Gravürcüler Anonim Derneği” tarafından düzenlenmiştir. Bu topluluğu bir araya getiren bir tek amaç vardı, o da o gün için geçerli olan sanatla bütün bağları koparmaktı. Renkleri palet üzerinde karıştırmadan saf haliyle tuvale vurmak bu sanatçıların en temel teknik özellikleriydi. Ancak izlenimcilik bir teknik kullanımından çok bir düşüncedir ve resim sanatının dışında edebiyat alanında Rimbaud, Verlaine gibi çok önemli isimlerle temsil edilmiştir.²⁹

İzlenimcilikle ilgili olarak Herbert Read, “İzlenimciliğin en uygun tanımı, doğaya bir prizmanın ardından bakmaktır. İzlenimciler bilimsel gerçekçi yöntemi lirizm denebilecek az çok idealist bir hayat görüşüyle birleştirmeyi başarmışlardır” demiştir. Georges Duhammel “İzlenimcilik hüküm sürdüğünden beri dünyanın renklerini yepyeni bir tarzda kavırıyoruz” derken, onların farklılıklarını vurgulamıştır. Gauguin izlenimciliği dünya öğelerinin duygusal bir sayımı ve onun fiziki güzelliklerinin dökümüne bağlı “yapma bir sanat” olarak tanımlamıştır. Jean Paul Sartre düşüncelerini “İzlenimcinin neşe dolu dünya görüşünde kaskatı nesneler, bir ‘duyu verileri’ dansına, görünüşler parıltısına dönmüştür”, şeklinde açıklamıştır. Paul Cezanne bu akımı, renklerin insan gözüne yansıyan karışımı olarak görmüş ve resmin renklerinin insan gözünde yeniden ortaya çıktığını eklemiştir. Sosyolog David Hume ise, “empresyon-izlenim” dendiğinde; görürken, işitirken, bir şeye dokunurken, bir şeyi severken, birinden nefret ederken, bir şeyi arzular ve isterken sahip olunan canlı algıları anladığını belirtmekte ve

29 **Meydan Larousse**, İzlenimcilik Md., 6. Cilt, Sabah Yayıncılık, İstanbul, 1992, s.627.

her türlü nesnenin sonuçta bir empresyona/izlenime ya da düşünceye dönüşeceğini söylemektedir. Bunların (düşünce ve izlenimlerin) basit ya da karmaşık halde insan zihninin içinde bulunduğunu ve kaynağının da yine izlenimler olduğunu belirterek ilginç bir dönüşüme dikkat çekmektedir. Ernst Fischer ise izlenimci sanatçıların bireyselliklerinin altını çizerek, bu sanatçıların dünyayı ışık içinde eriterek, onu renklere böldüklerini, birtakım duyuşsal algılamış gibi kaydettiklerini ve kısa süreli bir özne-nesne ilişkisini dile getirdiklerini söylemektedir. Kendi yalnızlığına kapanan ve içine dönen sanatçının duyularıyla algıladığı dünyayı “benim yaşantım, benim duyuşum” diyerek değerlendirdiğini anlatmaktadır.³⁰

İzlenimci ressamların teknik olarak tek tek fırça vuruşlarını benimsedikleri ve saf prizmatik renkleri kullanarak açık havada resim yaptıkları görülmüştür. En belirgin amaçları, ışığın değişen etkilerini yakalamak ve bunu olanca canlılığıyla doğaya en yakın biçimde yoğun duyarlıklarla yansıtmaktır. Biçim ve renk unsurlarını, olması gerektiği gibi değil, ışığın etkisi altında kullanmış ve bu nedenle de resim sanatının birçok geleneksel ilkesini terk etmişlerdir. Örneğin geometrik kurallar üzerine kurulmuş olan perspektiften vazgeçmiş, onun yerine ufka kadar uzanan dereceli tonlardan ve renk çeşitlerinden yararlanmışlardır. Ayrıca güçlü ve şiddetli kontrastlarıyla ışık gölge alanları kullanmayı bir kenara bırakmış, siyah ve grileri, saf beyazı, çeşitli kahverengileri, aşı boyasını, her türden toprak rengini paletlerinden çıkarmışlardır. Prizmatik renkleri; mavileri, yeşilleri, sarıları, turuncuları, kırmızıları ve morları bolca kullanmaya başlamış, nesneleri daha önceden bildikleri/öğrendikleri gibi değil, gözlerine o anda nasıl görünüyorsa o şekilde resmetmişlerdir. Bu nedenle erguvani, mavi, pembe, turuncu gibi renkler de tuvallerinde çokça görülmüştür.

30 S.K.Karaalioğlu, **Edebiyat Akımları**, İnkilap ve Aka Yayınevi İstanbul 1980, 3.Basım, s:224-225

Renklerin optik kaynaşmalarından yararlanmış, boya maddelerini palette karıştıracaklarına, saf renkleri yan yana kullanmayı yeğlemişlerdir. Bu teknik düzeydeki kökten değişimler saf ve yalın bir duyarlığa olan özlemin yansımaları olarak kabul edilebilir. Maurice Serullaz, ressamların her zaman yazarların ve bestecilerin önünde gittiğini belirterek, Andre Gide'in "Hissediyorum öyleyse varım" sözünü örnek aldıklarını eklemektedir. Bu dönemin kapitalist pazarın kısıcılığının yeni yeni hissedildiği ve modernizmin temelinde yer alan akılcılığın "sezgisel de olsa" sorgulanmaya başlandığı bir dönem olduğu göz önüne alındığında, bu düşüncenin nedenleri anlaşılmaktadır.³¹ İzlenimci resmin önde gelen isimleri Pissarro, Manet, Degas, Cezanne, Sisley, Monet, Renoir, Bazille, Guillaumin, Berthe Morisot gibi sanatçılardır. Art-izlenimciler olarak da Van Gogh ve H.Toulouse Lautrec'i belirtmek gerekir.

İzlenimcilerin yaşadığı Avrupa, Endüstri Devrimi'nin ve kapitalizmin yükselme yıllarının Avrupa'sıdır. Teknolojideki gelişmeler ve özellikle fotoğraf makinesinin bulunup kullanımının yaygınlaşması resim sanatında çok temel değişimlere yol açmıştır. İşte izlenimcilik, bu temel değişikliklerin başlangıcı sayılacak bir harekettir. İlk dönem ressamlarının devrim niteliğindeki arayışlarına karşın bunlarda, şiddet ve saldırganlığa dönüşen bir muhalefet kendini hissettirmemiştir. Ancak Art-izlenimcilerde, bu şiddet eğilimi etkin bir görünümle değil edilgin bir biçimde kendini göstermiştir. Pazar kaygısının her şeye egemen olduğu bu yeni dünyaya uyum sağlayamayan sanatçılar, sistemin kendilerine uyguladığı baskıyı ve şiddeti tüm benliklerinde duymuş, bunu tuvallerine aktarmışlardır. Bunlara Lautrec ve Van Gogh'un bireysel yaşantılarındaki engellenmişlik duyguları da eklenince, bu "maruz kalınan şiddet" daha da belirgin biçimde görülmüştür. Nitelikli

31 Maurice Serullaz, **Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi**, Çev.: Devrim ERBİL, Remzi Kitabevi, İstanbul 1983, s.14-15.

sanatçıların konum kaybedip, hayatın yoksul ve perişan mekanlarında yaşamlarını sürdürdükleri bu dönem, sanatçıların tuvallerine, bilinçli bir karşı çıkış olarak değil, ızdırıp ve itilmişliğin görüntüleri olarak yansımıştır. Ancak Manet'de şiddet, tanık olunan ve aktarılan bir şiddet olarak kendini göstermiştir.

3.2.1. Manet'de Şiddet

Varlıklı ve kültürlü bir aileden gelen Manet (1837-1883) Paris'te doğmuş ve yine burada ölmüştür. Yaşamı süresince hiç maddi sıkıntı çekmemiştir. Babasının karşı çıkmasına karşın ressam olmakta direnmiş, 16 yaşında denizci olup Brezilya'ya gitmiştir. Brezilya dönüşü resim yapmak konusundaki kararlılığını sürdürmüş, artık ailesi de onu engellemekten vazgeçmiştir. Nitelikli sanatçıların itilmişlik duygularını iyice hissettikleri ve yoksullukla tanışmaya başladıkları bu dönemde, Manet bu tür sorunlarla pek karşılaşmamıştır. Sanat, onun renkli yaşamını güzelleştiren öğelerden biri olmuş, kendini gösterme ve öne çıkma isteklerinin ifadesi haline gelmiştir. Başlangıçta İspanyol sanatçılarının etkilerini taşıyan resimler yapmış, daha sonra Martinet Galerisi'nde sergilediği tablolarıyla şimşekleri üzerine çekmiştir. Ancak Manet; Renoir, Cezanne, Pissarro gibi yeni sanat temsilcileri tarafından benimsenmiş ve onların önderi durumuna gelmiştir. 1863 yılında yaptığı "Çimenler Üstünde Kahvaltı" adlı tablosu Louvre Salonu'na kabul edilmemiş, bu olay skandala dönüşerek, ona kavuşmayı çok istediği ünü getirmiştir. Yaşamının sonraki dönemlerinde de sanki bilinçli düzenlenmiş izlenimi uyandıran skandallar ile ön planda kalmayı başarmıştır.³² Yaşamı boyunca insanların beğenisini kazanmış, bunun için özel çaba harcamış, hatta bir arkadaşının yardımıyla Legion

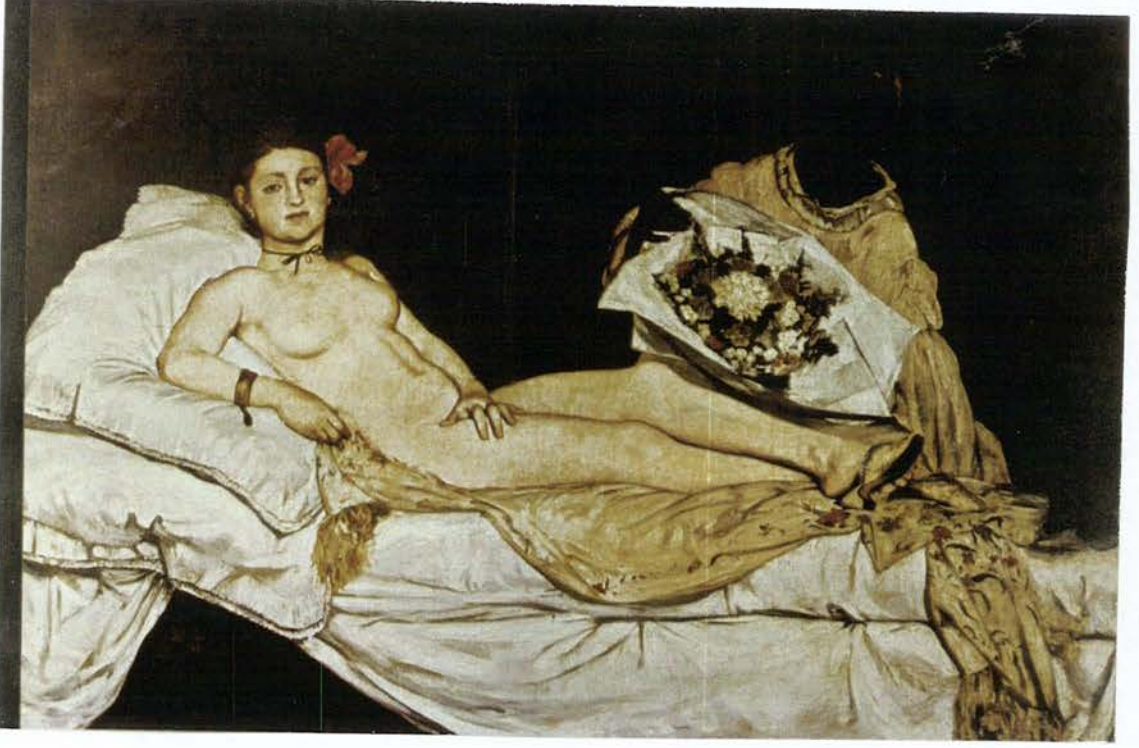
32 Salah Birsal, *Fransız Resminde İzlenimcilik*, Dost Yayınları, Ankara 1967, s.105.

d'Honneur ödülü bile almıştır. Başarılı olmak, kendini kabul ettirmek isteği onu hayata ihtirasla bağlayan en önemli etmenlerdi. Hastalanıp ölüm döşeginde kıvrandığında bile resim yapmak için adeta çırpınmıştır. “Gençlikle, yüreklilikle dolu bir geçmiş derinlere gömülüyor” derken hayattan ve resimden ayrılmanın güçlüğüne dile getirmiştir. Germain Bazin, Temistokles’in sözleriyle Manet’nin bu çaresizliğini şu şekilde anlatmaktadır. “İnsanoğlu en yetenekli ya da en iyi yapılmaya hazır olduğu bir sırada tükeniyor ve çekip gidiyor.”³³

Manet’nin bireysel yaşamında yoğun bir şiddet eğilimine rastlamak mümkün değildir. Engellenmişlik duygusu karşısında öfkeye kapılıp dış gerçeğe ya da kendine yönelik bir şiddet yerine, büyük bir ihtirasla hayata sarılan bir ruh hali görülmektedir. İçinde yaşadığı toplumsal koşullardan da fazla etkilendiği söylenemez. Ancak 1870 yılında Duranty ile bir düelloya girişmesi ilginçtir. Sonuçta kimseye zarar gelmemesine karşın yaşamında böyle bir olayın gerçekleşmesi dikkat çekicidir.

Onun resimlerinde şiddetin yansıması öncelikle dolaylı olarak gözlenmiş, daha sonra doğrudan kendisi resmedilmiştir. Yaşamının altın yılları olarak anılan 1860’lı yılların başında yaptığı “Olympia” ve “Çimenler Üstünde Kahvaltı” adlı resimlerinde, dönemin ahlaki değer yargılarına ağır bir saldırı görülmektedir.

33 Germain Bazin, *Empresyonistler Manet*, Baskan Yayınları, İstanbul 1980, s.71.



Resim 1: Manet, Olympia -1863



Resim 2: Manet, Çimenler Üstünde Kahvaltı-1864

Bu resimlerde teknik olarak da nesnel olarak da şiddet ve saldırganlık yoktur. Ancak bunlarda tuval üstünde ilk kez bütün gerçekliğiyle çıplak kadın vardır. Etiyle, kemiğiyle, her şeyiyle ortaya konan kadın, ne Ingres'in ne de Delacroix'nın kadınlarına benzemektedir. Klasikler ve romantikler kadını çıplak çizdiklerinde dahi onu ülküsel hale getirmişlerdir. Cinselliğe en fazla düşkün olan Courbert bile nü çalışmaları yaparken akademik ölçüleri aşmamıştır. Germain Bazin, Rembrandt'ın Betsabea'sından beri böyle bir şeyin görülmediğini belirtmiş ve Manet'nin kendi arzu ve eğilimleri yönünde bunu bilerek kışkırtıcı hale getirdiğini eklemiştir.³⁴



Resim 3: Manet, İmparator Maximilien'in Kurşuna dizilişi -1867

1867 yılında dünyada yankı uyandıran en önemli olaylardan biri Avusturya arşidükü ve Meksika İmparatoru Maximilien'in Queretero

³⁴ Bazin, a.g.k., s:25

yakınlarında kurşuna dizilmesidir. Manet de etkilendiği bu olayı resmetmiştir.

3.2.2.Art-İzlenimciliğin Büyük Ustası Van Gogh ve Şiddetin Acısı

Emile Bernard'ın "Ressamdır ve her zaman ressam kalacaktır. İster henüz gençliğinde Hollanda'yı kahverengi tonlarıyla yansıtırken olsun, ister yaşlanmaya başladığında bir divizyonist kimliğine bürünmüş durumda Montmartre'in ve bahçelerinin ya da çılgın renk karışımlarıyla Güney'in ve Auvers-sur-Ois'in resimlerini yapmış bulunsun. İster kendini resme versin ister vermesin, ister lekede isterse deformasyonlarda kaybolsun; o her zaman ressam kalacaktır." demektedir Van Gogh (1853-1890) için. Onun sanatçı ve ressam kimliğinin tartışılmazlığını bu sözcüklerle vurgulamaktadır.³⁵

Van Gogh'da şiddet ve saldırganlık, "daha önce de belirtildiği üzere" doğrudan bir anlatım aracı olmamış, maruz kalınmış/edilgin bir şiddetin ifadesi olarak belirmiştir. Bu durum kimi zaman bütün çıplaklığıyla ortaya konurken, kimi zaman örtülü biçimde kendini hissettirmiştir. Her sanatçının yaşam öyküsü ile sanatı arasında doğrudan bir ilinti vardır. Ancak kendi yaşam koşullarının, döneminin ve çevresinin ürünü olarak değerlendirilmesi gereken sanatçıların en başında kuşkusuz Van Gogh gelmektedir.

Bir protestan papazının oğlu olarak doğmuştur. Kendisine, bir yıl önce doğup çok kısa bir süre sonra ölen kardeşi Vincent'in adı verilmiştir. Vincent çocukluk yıllarında kardeşinin mezarını ziyaret ettiğinde, mezar taşında kendi ismini okumuştur. Jacques Lassaigue bu

³⁵ Emile Bernard'ın Vincent Van Gogh'un mektuplarının önsözünden aktaran Jacques Lassaigue-Empresyonistler Vincent Van Gogh, Baskan Yayınları, İstanbul 1980, s:5

durumu, “Bütün çocukluğu boyunca, başka birinin yerini dolduruyormuş gibi bir duyguya kapılmıştır” biçiminde ifade etmektedir.³⁶ Çok fırtınalı geçecek, çılgınlığa ardından da intihara uzanacak yaşamının ve karmaşık kişiliğinin oluşmasında bu durumun da payı olduğu düşünülebilir. Sınırlı bir öğrenim gördükten sonra 1869’da tablo alım-satım işleriyle uğraşan amcasının aracılığıyla bir sanat galerisinde iş bularak çalışmaya başlamıştır. Aynı yıl bu galerinin Londra şubesine geçmiş ve orada ilk aşk kırıklığını yaşamıştır. Ursula Loyer adlı bir genç kız tarafından reddedilmesi, üstelik de hakarete uğraması kendisini olumsuz yönde etkilemiş ve Hollanda’ya evine dönmüş, bir süre sonra da aynı galerinin Paris şubesine gitmiştir. Bunalımını aşamadığı için burada geçimsiz ve huysuz insan olarak tanınmış, işine son verilmiştir. 1877 yılında önce İngiltere’nin Ramsgate kentinde öğretmenlik yapmış, kısa bir süre sonra da Hollanda’nın Dodrecht kasabasında bir kitapçıda tezgahtar olarak çalışmıştır. Hayatının her döneminde aşırı dindar olan Van Gogh papaz olmak amacıyla Amsterdam’daki bir din okuluna başvurmuş, ancak sınavlarda başarılı olamamış Brüksel’de ikinci sınıf bir din okuluna devam ederek ve 1878 yılında din görevlisi olabilmıştır. Belçika’nın madencilik bölgesi olan Borinage’ye gitmiş ve yoksul madencilerin yaşamı karşısında çok etkilenmiş, aynen onlar gibi sefil bir yaşam sürdürmeye başlayınca Kilise tarafından görevinden alınmıştır.

1880’de kardeşi Theo’nun sağladığı olanaklarla Brüksel’e gitmiş, burada resim çalışmalarına başlamıştır. Hayatının her döneminde kardeşinin desteğini ve sevgisini hissetmiş, ancak bu ilgi karşısında ayrıca ezilmiş olan Van Gogh ailesinin yanına Hollanda’ya dönmüş, aileden bir çocuklu dul bir kadına tutulmuş, babasının da karşı çıkmasıyla burada da hüsrarla karşılaşmıştır. Bu üzüntünün ardından

³⁶ Jacques Lassaigne, a.g.k., s.12.

ressam amcası Anton Maure'nin yanına La Haye'e gidip resim çalışmalarına devam etmiştir. Dini inançları ve idealist yaklaşımı gereği insanı öz olarak iyi kabul etmiş, toplumsal koşullarının onu kötü yaptığını savunmuştur. Bu nedenle çirkin, hamile ve alkolik bir kadın olan Christina ile birlikte olmaya başlamıştır. Bu ilişki yüzünden kardeşi Theo dışında bütün akrabalarıyla arası açılmış, bu arada iyice yoksul düşmüştü. Birlikte olduğu bu kadın tarafından sürekli aldatıldığı için yeniden ailesinin yanına dönmüştür. Ancak burada da mutsuz bir aşk yaşamış, önce Anvers'e gidip bir süre bir resim akademisine devam etmiş, sonra da Paris'te Ferdinand Corman Atölyesi'ne girmiştir. Burada Toulouse Lautrec ve Emile Bernard ile tanışmış, Bernard'ın önerisiyle Güney Fransa'daki Arles'a yerleşmiş ve buraya gelen Paul Gauguin ile aynı evi paylaşmıştır. Kişilikleri çok farklı olan iki arkadaş sık sık kavga etmeye başlamışlar ve sonunda bir bunalım anında Van Gogh kulağını kesmiştir. 1889'da kendi isteğiyle St.Remy'deki bir akıl hastanesine yatmış, 1890'da da Auvers-sur Oise'daki bir başka hastanede geçirdiği sinir krizi sonucu intihar etmiştir.³⁷

3.2.2.1. Van Gogh'un Sanatı ve Şiddet

Resim sanatının en büyük sanatçılarından biri olan Van Gogh, pek de genç sayılmayacak bir yaşta resme başlamış, buna karşın 800'ü aşkın şaheser yaratmıştır. İzlenimcilerin son temsilcilerinden ve dışavurumcuların öncülerinden sayılan sanatçı, tablolarında herşeyi, keskin ve sivri hatlarla resmetmiştir. Biçimler sanki işkence edilircesine zorlanmış, garip helezonlar, kıvrımlar ve bükümler olarak çarpıtılmış gibidir onun yapıtlarında. Gerçeği bir şiir gibi anlatırken; her nesneye;

³⁷ Sadun Altuna, *Empresyonist Ressamlar, Hayatları, Eserleri*, Hayat Kitapları, İstanbul 1961, s.137-146.

her varlığa, doğadaki her öğeye insan olmanın verdiği korkutucu duyguyu aktardığı hissedilmektedir. Aslında bunlar onun ilginç ve vahşi kişiliğinin izlerinden başka birşey değildir. Ancak bu hoyrat ve hırpalanmış kişiliğinin dışında yaşamının son dönemlerinde hastanelerde geçen süre içinde yaptığı resimlerde yoğun bir lirizm ve güzellik göze çarpmaktadır. Emile Bernard bu resimlerinde; lekeler, noktalar, virgüler, çizgiler halinde parçalanmış izlenimi veren fırça vuruşlarıyla koyu renk boyalar kullandığını, ilginç teknikler uyguladığını belirtmektedir.³⁸

Van Gogh'un hayatı tam anlamıyla engellenmiş/kısıtlanmış bir hayat olarak tanımlanabilir. Çok şey olayım derken hiçbir şey olamadığını düşünen bir insanın benliğinde şiddeti barındırmaması olanaksızdır. Babası gibi rahip olmak istemiş, ama sıradan bir din görevlisi olmayı bile güçlkle başarabilmiştir. Aşklarının hepsinde hayal kırıklığına uğramış, bu alanda da mutluluğu bulamamıştır. Ressam olarak başarısızlığa uğramak korkusu da anlamsız değildir. Yaşadığı dönemde maddi ve manevi olarak sanatsal doyuma ulaştığını söylemek olanaksızdır. Psikolojik anlamda engellenmiş birey kişiliğine ilişkin bütün belirtiler bu dahi sanatçıda kendini göstermektedir. Sonuçta halisünasyonlarla başlayan krizler kendine yönelik şiddete kadar uzanmış ve intiharına neden olmuştur. Ünlü ruh hekimi Jaspers, Van Gogh hakkında "kişilik parçalanması ve bölünmesi" tanısında bulunmuştur. 1890 temmuzunun son akşamı ağzından "İztırap hiç dinmeyecek", sözleri dökülmüştür³⁹

Bu etmenlerin dışında Van Gogh'un yaşamında, yaşadığı dönemden kaynaklanan toplumsal kökenli acılar da çok önemli yer tutmaktadır. Hayatının önemli bir bölümü Londra, Paris gibi büyük Avrupa kentlerinde geçmiştir. Bu yıllar kapitalizmin en acımasız

³⁸ Maurice Serullaz, a.g.k., s.105-108.

³⁹ Sadun Altuna, a.g.k., s.143-145.

dönemleridir. Kent ortamı, her şeyin bu sisteme göre biçimlendiği, insanın ve insancıl değerlerin bütünüyle önemsizleştiği bir ortamdı. Kırsal kesimden kente göç olgusu yeni başlamış, geniş-geleneksel aile çözülerek çekirdek aileye dönüş gerçekleşmiştir. Geleneksel hayatın kolay ve sıcak ilişkilerini bu karmaşık ortamda bulmak artık mümkün değildir. Ayakta kalabilmek için ya sermaye ya da pazarın istediği türden bir beceriye sahip olmak gereklidir. Dinsel bir ortamda yetişen, sınırlı eğitim alan Van Gogh için bu karmaşayı çözümlemek hiç de kolay değildir. Çalıştığı atölyelerden birini anlattığı mektubunda arkadaşı Emile Bernard'a şunları yazmıştır "... Adına atölye denilen yerlerde insanın resimle ilgili önemli bir şey öğrenememesinden başka; yaşam sorunu konusunda da bilgi edinmekten uzak kalacağına inanıyorum. Böyle yerlerde insan resim yapmak kadar, yaşamasını da öğrenmek için entrikacıların eski hilelerine ve eski göz boyama yöntemlerine başvurmak zorunda kalacaktır."⁴⁰ Van Gogh burada yalnız atölyeyi değil, yaşadığı dönemi, içinde bulunduğu sosyal yapıyı özetlemekte ve aslında bu yaşam biçimini anlayamadığını anlatmaktadır. Dünyanın en iyi ressamlarından biri olmak değil, müşterinin istediğini üretmek önemli olan; sanatçı, işte bunu kavrayamamaktadır. Maddi durumunu düzeltebilmek için sergi açmaya karar verdiğinde uygun bir yer bulamamış ve Chicly Bulvarı'nda bir lokantaya resimlerini asmıştır. Ancak çok kısa bir süre sonra resimler, müşterilerinin iştahını kapattığı gerekçesiyle bu lokantacı tarafından kapının önüne atılmıştır. Bütün bunlar sanatçının zaten sağlam olmayan psikolojisini olumsuz etkileyen olaylardır.

Sanatçıyı en fazla üzen şeylerden biri de maden kömürü ocağında din görevlisi olarak çalışırken gördüğü maden işçilerinin yoksul ve perişan halleridir. Yaşam öyküsünde de belirtildiği üzere, burada yoksul işçiler gibi yaşamak ve onlara daha yakın olmak istemiştir. Ancak sanatçı, bu ilişkilerin temel nedenlerini ve sistemi çözümleyecek birikimden yoksundur, o nedenle de toplumsal baskı ve şiddet onu resimlerinde yalnız bireysel anlamda etkilemiştir.

⁴⁰ Jacques Lassaigne, a.g.k., ss:12,

Sanatçının şiddet eğilimini örtülü olarak işlediği tablolarından bazıları 1887’de yaptığı “Günebakanlar” ile 1890 tarihli “Ekin Tarlaları ve Kargaların Uçuşu”dur.



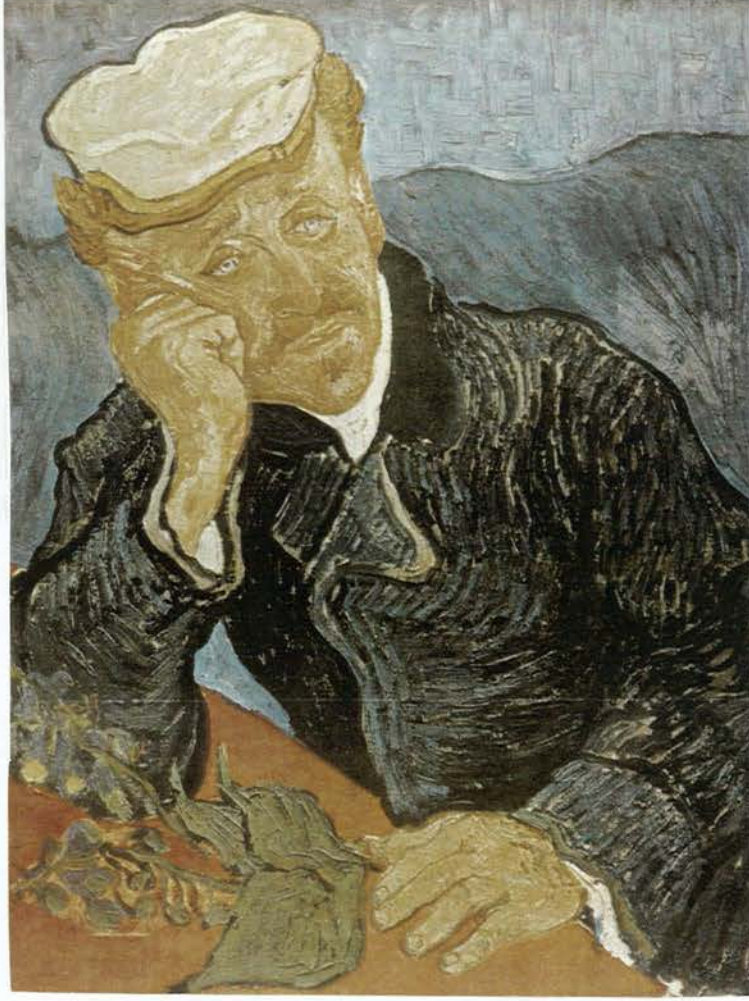
Resim 4: Vincent Van Gogh, Günebakanlar- 1887

Günebakanlarda, bu örtülü şiddetin, resme hem teknik hem de anlamsal olarak yansıdığı görülmektedir. Renklerin coşkulu egemenliği, hemen fark edilen açıklık-koyuluk ilişkisi, kalın çizgiler halinde boya kullanımı, aynı renklerin farklı tonlarını yakalama ısrarı dikkat çekmektedir. Ancak bunlar özellikle vurgulanmak istercesine kullanılmamışlardır, son derece doğal, kendiliğinden ortaya çıkarılmışlardır. Renklerin karamsarca kullanımı ve kalın-sert fırça darbeleri hiç de ölçülü-biçili görüntüler yaratmamıştır. En çok sevdiği ve kullandığı sarı renk, bütün insanlık acılarını insanın yüzüne çarpar gibidir. Resmin bütününe yansıyan devingenlikte bile yaşadığı umarsızlıkların izleri hissedilmektedir.



Resim 5: Vincent Van Gogh, Ekin Tarlaları ve Kargaların Uçuşu- 1890

“Ekin Tarlası ve Kargaların Uçuşu” adlı tablosunda da resmin bütününde gözlenen karanlık atmosfer, kendi karamsarlığının yansımasıdır sanki. Diğer resimlerinde de ilk bakışta görülen renklerin kirli kullanımı, burada içindeki öfkenin, örtülü şiddetin ifadesidir. Maviler kirli mavidir, sarının ise bütün çeşitlemeleri vardır. Onun sarı kullanımında her zaman insanın gözünü alan parlaklık burada da dikkat çekmektedir. Sarının yanı sıra belli belirsiz kullanılan kırmızısındaki sert fırça vuruşları da hem ızdırabının hem de öfkesinin kanıtı gibidir.



Resim 6: Vincent Van Gogh, Doktor Gochet'nin Portresi -1890

Doktor Gochet'nin portresi, hayat karşısında ezilmiş, onun şiddeti karşısında zavallılaştırmış insanın görüntüsünü sunmaktadır. Seullaz bu tablodaki doktor için “yüzünde o günkü insanların taşıdığı acı”dan söz etmektedir.⁴¹ Gochet'nin gözlerindeki yıkılmışlık ve zavallılık sanki Van Gogh'un acılarının, bu insana aktarımıdır

⁴¹ Maurice Serullaz,a.g.k., s.112.



Resim 7: Van Gogh, Kendi Portresi, Mayıs-Haziran -1890.

Kendisine yönelik şiddeti en karmaşık biçimiyle yansıttığı resimlerinden biri de, ölümünden iki gün önce yaptığı çalışmadır. Burada sanatçının acı sonu adeta kendini hissettirmektedir. Üzerinden çıkan, kardeşi Theo'ya yazdığı mektubunda da "Sanatım uğruna hayatımı tehlikeye atıyorum ve bu yüzden aklımın yarısını yitirdim." demektedir.⁴² Resme dikkatle bakıldığında, resmin bütününe yayılmış tek bir rengin, yeşil-türkuvaz tonlarının karamsarlığı ve egemenliği görülmektedir. Biçimlerin keskin helezonlar şeklinde verilmiş olması, fırça vuruşlarının derinliği ve kalınlığı, tek rengin tonları arasındaki gidiş gelişler, konturların son derece delici kullanılması, üzerindeki yoğun baskının yansımalarıdır. Yüz çizgilerinin çok sert ve çirkin resmedilmesi, türkuvazın önünde kızıl boyanmış saç ve sakalların çarpıcı

⁴² Maurice Serullaz, a.g.k., s.113.

görüntüsü onun karmaşasını ortaya koymaktadır. Özellikle gözlerindeki acı, ürküntü ve sevgisizlik ne tür bir şiddetin altında ezildiğinin göstergesidir.

3.2.3.Henri de Toulouse Lautrec ve Gizli Kalmış Şiddet

İtalyan yönetmen Federico Fellini Lautrec için şöyle demektedir. “Güzelim dünyadan nefret eden bu soylu kişi; en güzel, en değerli çiçeklerin dahi terk edilmiş topraklar üzerinde ve çöpler arasında yetiştiğine inanıyordu. Bütün insanları seviyordu ama; derinlemesine yaralanmışları daha çok seviyordu. Kötü eğilimler arasında onun nefret ettiği şeyler; sinsilik, ikiyüzlülük ve yapmacık davranışlardı. Sadeydi, gerçeği yansıtıyordu. Çirkinliğine karşın benzersizdi. İşte bu nedenlerden ötürü ve yapıtları sayesinde Lautrec, hala hepimizin kalbinde yaşamaktadır.”⁴³ Hayata karşı nefret, yaralanmış insanlara karşı sevgi, onun döneminde yaşamın vazgeçilmez değerleri olan ikiyüzlülüğe dayanamamak bu insanın en temel özellikleridir. Lautrec, bu karmaşık duyguları ile, sakat bedeninin eksikliğiyle tam anlamıyla birey insandı. Modern çağların, karmaşık kent ortamının tipik örneklerinden biridir. Kent ortamının aykırı mekanlarında, sefahat alemlerinde, marjinal insanlarla yaşayan gerçek bir sanatçıdır.

3.2.3.1. Soylu Lautrec’in Yaşamı ve Sanatı

1864’te Albi’de doğup 1901’de Bordeaux yakınlarında Châtetau de Malrome’de ölen Fransız sanatçı soylu bir aileden gelmektedir. Dokuz yaşında ailesinin Paris’e yerleşmesiyle bir süre okula devam etmiş, daha sonra özel dersler alarak kendini yetiştirmiştir. On dört yaşında düşerek bacaklarını kırmış ve hayatı boyunca sakat kalmıştır. Bu

⁴³ Philippe Huisman-M.E.Dortu, **Empresyonistler-Lautrec** , Baskan Yayınları, İstanbul 1980, s:5

nedenle fiziki gelişimini de tamamlayamamış, cüce denecek kadar kısa boylu bir insan olarak yaşamını sürdürmüştür. Annesinin teşvikiyle resim yapmaya başlamış, önce aile dostları Rene Princeteau ile çalışmıştır. Leon Bonnat ve Fernand Cormon'un atölyelerinde bulunmuş, Emil Bernard, Charles Saval gibi geleceğin ünlü ressamlarıyla birlikte ders görmüştür. Daha sonra Montrmartre'a yerleşerek günlerini kahve, bar ve dans salonlarında geçirmiş, bu arada Belçika, İngiltere, İspanya ve Portekiz'e geziler yapmıştır. 1899'da aşırı alkol ve düzensiz gece yaşamı nedeniyle sağlığı bozulmuş, bir bakımevine yatırılmış, iki yıl sonra da ölmüştür.

Kendisi art-izlenimciler arasında gösterilmesine karşın yaşamının kısa bir döneminin dışında, bu akıma pek sıcak yaklaşmamıştır. Ancak izlenimcilerin serbest fırça kullanım tekniğinden her dönemde yararlanmış, bu teknikle figürlerinin biçimsel ve kişisel karakterlerini vermeyi başarmıştır. İzlenimciliğin bu etkilerin dışında gerçekçilikten de yüceltme anlayışından da uzak durmaya çalışmış, bu iki kavramı özgün bir yapı içinde kaynaştırabilmiştir. Japon baskı tekniğinden litografiye kadar değişik uygulamalara yönelmiştir.⁴⁴

Ayrıca yaşadığı dönemin acımasız koşulları ve onun bireysel özelliği/sakatlığı; Lautrec'te şiddeti teknik olarak örtülü biçimde ortaya çıkarmıştır. Yapay ve her şeyiyle pazara uyarlanmış bu yeni ve modern dünyada eksik insan olarak yaşamının getirdiği engellenmişlik duygusu onu bohem ortamlara alıp götürmüştür. Döneminin iki yüzlü burjuva ahlaki değerlerine hiç önem vermemiştir. Burjuva değer yargılarına göre aşağı sınıf olarak kabul edilen bar, kahve, dans salonu insanları ile birlikte olmayı seçmiştir. Onları çizerken, hayata olan hıncı çok derinlerden kendini hissettirmiştir.

⁴⁴ Türk ve Dünya Ünlüleri Ansiklopedisi, İstanbul 1983 11.Cilt, s:5336



Resim 8: Henri de Toulouse Lautrec, Molin Rouge'de "detay"-1892

Molin Rouget Lautrec'nin hayatında çok önemli bir yer tutmaktadır. Burası o dönem Fransa'sının burjuva ahlakının çifte standardının en belirgin biçimde yaşandığı yerlerdendir. Philippe Huisman ve M.G.Dortu bu dönemi ve bu ortamları şöyle anlatmaktadır. "Lautrec dönemi Fransa'sında toplumsal ayırım yöntemi bizim günlerimize kıyasla çok daha güçlüydü. Bir yüzyıldan beri egemen durumdaki burjuvazi ise ne kendi iktidarının sona erme olasılığını ne de işçi sınıfının sefaletini vurgulayan vurdumduymaz adaleti dikkate almaktadır. Aynı burjuvazi alçakça bir tutumla, "genelevler"i de yasalara uygun bir uğraş saymaktadır. Oysa bu evlerde halkın kızları zenginlere peşkeş çekilmekte, onların zevki uğruna kiraya verilmektedir. Buna

karşın aynı burjuvazi, iyi aileden genç bir adamın aşağı tabakadan bir kadınla evlenmesini kabullenmemekte, tarafları sorgusuz sualsiz mahkum etmektedir.”⁴⁵

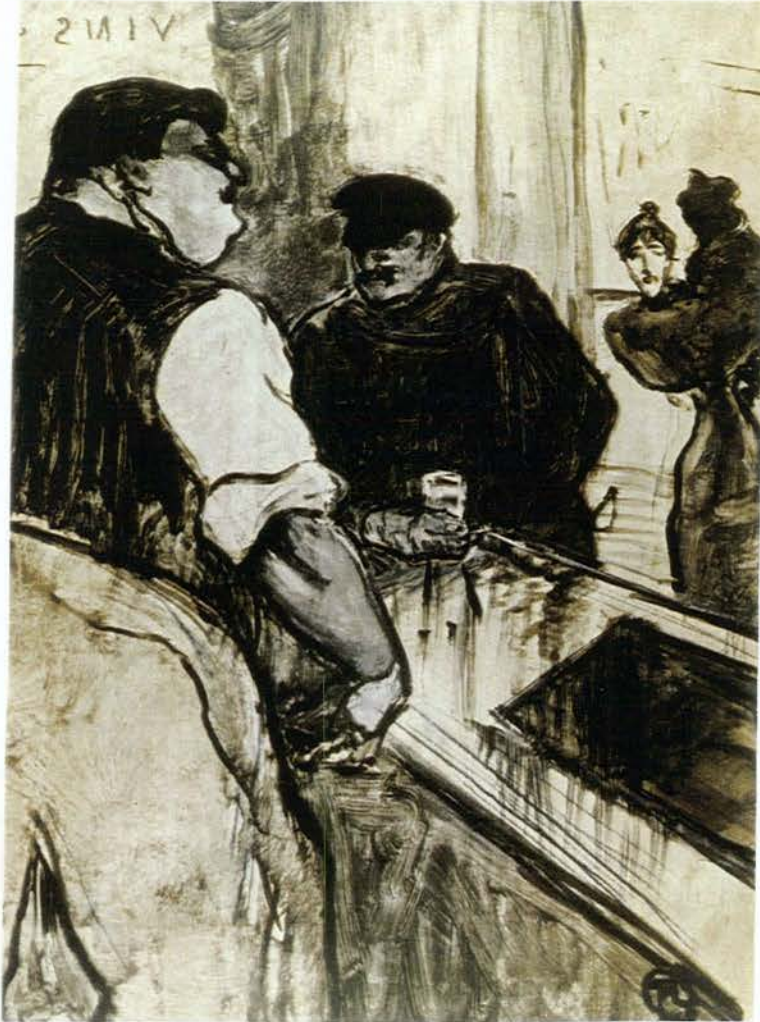
Gerçi Moulin Rouget “genelevler”den biri değildir, ancak sonuçta buralarda çalışan aşağı sınıfın kadınları, zenginleri her yönden eğlendirmekle yükümlüdürler. Bu resimde, bu ortamların ezik insanlarından biri olanca zavallılığıyla sergilenmiştir. Yüzündeki ve gözlerindeki anlamsız ifade ile dudaklarındaki belli belirsiz alaycı gülüş, üzerindeki şiddeti göstermektedir. Kadının alnındaki türkuvaz renk ile dudaklarındaki dikkat çekici kırmızının kontrastı Lautrec’in kendi içinde engelleyemediği gizli bir şiddetin, öfkenin ve acıma duygusunun dışavurumu gibidir.



Resim 9: Henri de Toulouse-Lautrec, Jane Avril- 1893

⁴⁵ Philippe Huisman ve M.G. Dortu, *a.g.k.*, s.88.

Sanatçının 1893'te hazırladığı bir afiş o dönemde hayli ilgi uyandırmıştır. Lautrec çağdaş reklamcılar gibi afişi en çarpıcı biçimde hazırlamıştır. Oysa aynı dönemde genel anlayış, konuya ilişkin güzel bir ayrıntıyı resim haline getirmektir ve bu tarzın ustası Vilette'tir. Lautrec Jane Avril'in afişi ile bu genel anlayışı yıkmaya başlamıştır.⁴⁶ Ancak Jane Avril'in yüzündeki sıkıntılı ifade ve buna rağmen dansını sürdürüyor olması tipik bir ezik insan görüntüsü sergilemektedir. Bunun dışında sanatçının, resmin ön tarafında bulunan viyolonseli çok vurgulu biçimde yerleştirmesi yine gizli bir şiddet belirtisi gibidir. Kadının siyah çizimleri ve genel anlamda çizgilerin bir kalemde ve sertçe çizilivermiş olması da aynı duygunun sonucudur.



Resim 10: Henri de Toulouse Lautrec, Meyhane-1900

⁴⁶ Philippe Huisman ve M.G. Dortu, s:28

Bu resimde çizgiler ve renkler dikkatlice incelendiğinde bunların alabildiğine savruk ve öfkeli bir biçimde kullanıldıkları görülmektedir. Resimdeki yüzler tipik acı çeken insan yüzleridir. Müşterinin elinin bardağı sıkıca kavrayışında ve bardağın masaya yansıyan sarsıntısında yine sanatçının belli belirsiz hırsı sezinlenmektedir. Bir başka dikkat çeken yön resmin bütünündeki karamsar ve karanlık atmosferdir. Sanatçının bütün resimlerindeki ekonomik boya hamuru kullanımı burada da kendini göstermekte, yansıtmak istediği “hayat karşısında kırılmış” insan tiplerini etkili bir biçimde aktarmaktadır. Özellikle arka plandaki kadın, birkaç çizgiyle de olsa zavallılığı incelikli biçimde vurgulanmış bir figürdür.

3.3. UMARSIZ ÇIĞLIK, DIŞAVURUMCULUK VE ŞİDDET

*Çağımızdan tek bir endişeli feryat
yükseliyor; insan haykırarak
ruhundan yardım istiyor; sanat da
haykırarak ruhunu yardıma
çağırıyor: İşte dışavurumculuk.*

Hermann Bahr

Modern sanat hareketleri içinde şiddet ve saldırganlığı en çarpıcı biçimde barındıran ve Fransızcada ekspresyonizm olarak adlandırılan sanat akımı olan dışavurumculuk; en genel anlamıyla, “her türlü okuldan ve biçemden bağımsız olarak, sanat yapıtında bir düşünceyi ya da bir duyguyu dışavurma amacını taşıyan sanat eğilimidir.”⁴⁷ Bu özelliği nedeniyle dışaverimcilik biçiminde de tanımlanmaktadır. Ayrıca sanatın işlevlerinin açıklanmasındaki en önemli kuramlardan biri olan “anlatımcılık” bu hareketin bir başka adı olarak kullanılmaktadır. En ilginç örneklerinin resim sanatında görüldüğü dışavurumculuk heykelde, figüratif çalışmalarda ve soyut anlatımın benimsendiği değişik sanat türlerinde kendini göstermiştir. I.Dünya Savaşı sonrası yıllarında etkili olan bu akımın sinemada da çarpıcı örnekleri vardır.⁴⁸

⁴⁷ **Gelişim Hachette**, Sabah Yayıncılık. Le Livre De Paris SNC cie ve İnterpress Basın ve Yayıncılık A.Ş., İstanbul 1993, Cilt 1, s.217.

⁴⁸ S.K. Karaalioğlu, a.g.k., s.303.

3.3.1. “Ekspresyonizm”in Terim Olarak Kullanımı

Sanat tarihçileri çoğunlukla bu terimin ilk kez Wilhelm Worringer tarafından kullanıldığını öne sürmektedirler. Bir kısım araştırmacı da bu onurun Paul Casirer’e ait olduğu düşüncesindedir. Casirer 1910 yılında Pechstein’in bir resminin empresyonist anlayışla yapılıp yapılmadığını tartışırken bu terimi kullanmıştır. Casirer biraz da alaycı bir ifadeyle burada ekspresyonizmden söz edilebileceğini söylemiştir. Bunun dışında XIX. yüzyılda İngilizlerin, XX. yüzyılın hemen başlarında da Fransızların ekspresyonizm sözcüğünü kullandıkları bilinmektedir. Ancak terimin konuyla doğrudan ilgili, sanat bağlamındaki kullanımı yaygın olarak Almanya’da gerçekleşmiştir. Öncelikle izlenimciliğe ve doğalcılığa tepki olarak beliren bu hareketin şiddetle karşı çıktığı bir başka düşünce sistemi de Auguste Comte’un pozitivizm (olguculuk) felsefesi idi. Bu akım yandaşları; doğa bilimlerini ve nesnellik içeren tüm kavramları tutucu/gelenekselci bir yaklaşımla reddetmiş, sanatçı yaratıcılığını akılcılıktan arındırmaya çalışmışlardır. İnsan bireyselliği ve öznelliği, dış gerçeğin çözümlemesinde en temel kaynaklar olarak görülmüştür. Lionel Richard bu akımın resim sanatına ilişkin özelliklerinden söz ederken “Ekspresyonist eser, renklerle bilinmeyen güçler tarafından yönetilir ve saldırgan biçimde ilişkide olduğu maddeyi biçimlendirir” demektedir. Akımın yapısında belirgin biçimde varlığını hissettiren şiddet eğilimini vurgulaması açısından bu saptama ilginçtir. Terimi bilinçli olarak kullanan ilk ressam, Matisse olmuştur. 1909 yılında “Kunst und Künstler” (Sanat ve Sanatçı) adlı dergide yayımlanan “Ressamın Notları” başlıklı yazısında “Herşeyin üstünde kendime ‘dışavurum’ için bir yol arıyorum” demiştir. Almanya’da terimin yaygınlaşmasını sağlayan kişi ise Walter Hegman’dır. Hegman 1911 yılında “Der Sturm” (Fırtına) adlı dergide

bir grup Fransız-Belçika kökenli sanatçıyı bu isimle tanımlamıştır.⁴⁹

3.3.2. Çok Eski Bir Akım: Dışavurumculuk

Yalnız insan bireyselliğinin dışavurumu, dışgerçekliğin deforme edilerek ve coşkunlukla anlatımı olarak ele alındığında, bu tutumun çok değişik dönemlerde ve ortamlarda görüldüğü söylenebilir. Yunan heykel sanatında, Barok Dönem'deki gizemci İtalyan ressamlarından Caravaggio ve Rembrandt'ta, XVIII. yüzyıl sanatçılarından Hogarth ve Goya'nın resimlerinde ve aynı dönem Flaman ressamlarında, Brueghel ve Rubens'te de bu eğilim hissedilmektedir. Ayrıca Ortaçağ dünyasının sıkıntılarını anlatan Bosch'ta da bu akımın yansımaları vardır. XIX. yüzyılda Gericault, Daumiere ve -romancılığının dışında desen çalışmalarıyla- Victor Hügo anlatımcılığın habercisi olmuşlardır.

XIX. yüzyılın sonlarında "Die Brücke" (Köprü) ve "Der Blaue Reiter" (Mavi Binici) hareketleri, modern dünyada yalnızlaşan ve kendine yabancılaşan insanın, kendini ifade etme biçimleriydi. Modern dışavurumculuğun habercisi denebilecek bu hareketlerin öncüleri Norveçli Munch ve Flaman Ensar olmuşlardır. 1905 yılında başlayan Die Brücke Hareketi'nin en önemli ressamı Kischner, Heckel, Schmidt-Rottluff, Bleyl, Pechstein'dır. "Der Blaue Reiter" ise adını 1911 yılında Münih'te çıkarılan bir dergiden almıştır. Klee, Jawlowsky, Kandinsky, Marc, Macke bu hareketin önde gelen temsilcileridir. Bu iki hareketin ardından 1905 yılına doğru Fransa'da ortaya çıkan fovizm, ekspresyonizme uzanan yolda en son ve en önemli kavşak noktasıdır. Post-empresyonizmin en önemli temsilcileri olan Van Gogh ve Lautrec aynı zamanda fovizmin ve art-izlenimciliğin başlangıcındaki sanatçılar

⁴⁹ Lionel Richard, **Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi**, Çev. Beral Medra, Sinem Gürsoy, İlhan Usmanbaş, Remzi kitabevi, 2. Basım istanbul 1991 s.9.

olarak kabul edilmişlerdir. Marquet, Vlainck, Van Dongen ve Rouault gibi ressamlarla temsil edilen bu akım, hem teknik hem de içerik olarak şiddet öğelerine yer vermiş, toplumdaki olumsuzluklara etkin biçimde karşı çıkmıştır.⁵⁰

I.Dünya Savaşı sonrasında Beckman, Dix, Grosz gibi sanatçılar, görece olarak gerçeğe daha yakın bir dışavurumculuğu benimsemişlerdir. Ensar daha soyut bir anlatımla bu akımı sürdüren önemli isimlerden biri olurken, Flaman dışavurumcuları Servaes, Van der Berghe, Bresselmans ve Permoke akımın diğer bir grubunu oluşturmuştur. Sluyters, Chabot gibi Hollandalı ressamlar Flandre'a daha yakın bir anlatımı benimserken, diğer Hollandalılardan Gester ve Kruyder Alman akımına bağlı bir anlayışı sürdürmüşlerdir. Fransız Rouault ve özellikle Soutine dışavurumculuğun sürekli izleyicileri olurken Gromaire, Alix, Georg ve Fautrier kısa sürelerle bu anlayışı benimsemişlerdir. Aynı yıllarda Brezilya'da Portinari Meksika'da Rivera, Orozco, Siqueros, Tamaya gibi ressamalarda ihtilalci ve anıtsal bir sanat anlayışıyla bütünleşen bir dışavurumculuk dikkat çekmiştir. Dışavurumculuğun başlangıçta etkilediği en önemli sanatçı, kübizmin büyük ustası Picasso'dur. Tiyatroda dışavurumculuk, alışılmış bütün değer yargılarına ve sahne tekniklerine kökten bir karşı çıkış olarak belirmiş, özellikle Almanya'da ilginç örneklerle ortaya çıkmıştır. R.S. Sorge, F.Von Unruh, C.Steinheim, G.Kaiser, W.Hasenelever en önemli tiyatro yazarlarıdır. Edebiyat alanında şiirde, G.Trake, F.Werfel, G.Benn; düzyazıda K.Edschmidt, A.Döblin, M.Brod ve Heinrich Mann en önemli isimlerdir... Arnold Schönberg, Alban Berg, Anton von Weber müzik alanında dikkati çeken dışavurumculardır... Sinema dışavurum açısından en geniş anlatım olanaklarına sahip sanat türlerinden biridir.

⁵⁰ Gelişim Hachette, Cilt 1, s.218-219.

Bütün biçimlerin deforme edildiği, çok abartılı, ürkütücü bir oyunculuğun sergilendiği, zıt renklerin ve geometrik biçimlerin bir arada kullanıldığı, karanlık mekanların çok yer aldığı bir sinema anlayışdır bu. Robert Wiene (Dr. Caligari'nin Muayenehanesi), Murnau (Nosferatu) ve Fritz Lang (Metropolis) bu dönemin ve bu anlayışın önde gelen yönetmenleridir.⁵¹

3.3.3. Dışavurumculuk ve Saldırganlık

Willie Sypher “Dışavurumculuk, nevrozların abartılmış sözlerinde bulunan çıplaklıkları kullanırlar” derken bu akım temsilcilerinin çılgınlığa varan bireyselliklerini ve muhalif özelliklerini vurgulamaktadır. Lico Amar ise dışavurumcu anlayışla yazılmış eserler için “Dışavurumculuk; nesirde olsun, nazımda olsun, huzursuz, heyecanlı, kelime sarhoşluğuna kadar yükselmiş katışıksız bir söz sanatıdır” demektedir. Böylelikle bu akımın coşkuların doruğunda üretilen bir sanat anlayışı olduğu vurgulanmaktadır. Ekspresyonizm, çelişik ruhsal durumların, bozguncu renklerin, garip biçimlerle örülü haykırıışların bulunduğu bir “boşalma” sanatıdır. XIX. yüzyılın sonlarında realizmle başlayan eleştirel anlayış, izlenimcilikle farklı görüntüler sergilemeye başlamıştır. Realistler hiçbir biçimde dış gerçeğe deforme etmezlerken, izlenimciler -daha önce belirtildiği üzere- nesneleri gerçek görüntüleri ile değil anlık izlenimleri ile algılamışlardır. Dışavurumcular ise hem muhalefeti sonuna kadar götürmüş hem de bütün formları şiddetle ve acımasızca darmadağın etmişlerdir.⁵²

⁵¹ Ana Britannica, a.g.k., Cilt 10 s:111-112

⁵² S.K. Karaalioğlu, a.g.k., s.304.

I.Dünya Savaşı'nın bütün yıkıcı etkileri bu dönemin ve bu akımın sanatçılarında çok derin ve sarsıcı izler bırakmıştır. Nietzsche, Freud ve Strindberg'den hayli etkilenen ve esinlenen Alman dışavurumcuları içlerindeki öfkeyi dile getirmeyi biricik amaç olarak görmüşlerdir. Her türlü karşıtlık (görünüş-gerçek, gölge-ışık, acıklı-gülünç, hayranlık-alay) birlikte ve çok belirgin olarak kullanılmış, toplumsal anlamdaki yıkılmışlıklarının ve hınçlarının ifadesi olmuştur. Kant'ın XVIII. yüzyılda sorduğu "Bilgi edinmek ne kadar olanaklıdır?.." sorusunu "Biçimlerin yaratılması ne kadar olanaklıdır?.." şeklinde sanata uyarlamışlardır. Bilincin yerine bilinçaltını, bilimin yerine yaşantıyı, bilginin yerine tutkuyu, nevrozların yerine de sevgiyi getirip yerleştirmeye çalışmışlardır. Bu idealist değerleri egemen kılmaya çabalarlarken acı çekmeyi ve hatta intihar etmeyi alabildiğine yüceltmişlerdir. Bu nedenle şiddet bu insanların hayatında özel bir yer tutmuştur.⁵³

Dışavurumcuların bu yaklaşımlarında, yaşadıkları çok çalkantılı ortam belirleyici olmuştur. Aklın egemenliğine ve bilimsel temellere dayalı modernizmin, demokrasinin yüce ülkülerini gerçekleştireceği konusunda büyük bir umutsuzluğa düşmüşlerdir. Her şeyin mekanikleştiği, insanın her geçen gün kendini insan kılan değerlere yabancılaştığı bu dünyaya idealist bir saflıkla karşı çıkmış, çok sert muhalefet yapmalarına karşın sistemli bir düşünce bütünlüğüne ulaşamamışlardır. Bütünüyle iktisadi nedenlerden kaynaklanan I.Dünya Savaşı felaketi sonrasında, iktisadi, siyasi sistemi bilimsel yöntemle sorgulayacak yerde, bilimsel değerleri ve insan aklını hedef almaları "umarsız bir çılgılık"tan öteye geçememelerinin başlıca nedeni olmuştur. Ortak özellikleri olan saldırganlık eğilimi ise yaşadıkları ve yaşayacakları büyük felaketlere duydukları korkudan kaynaklanmıştır. Bir yandan ilk

⁵³ **Gelişim Hachette**, a.g.k. 1.Cilt, s.219.

dünya savaşının derin izleri yaşanırken diğer yandan kaçınılmaz biçimde yükselen faşizm ve yaklaşan II.Dünya Savaşı, bu dehşet atmosferine fon oluşturmuştur. Ancak bilinç dağınıklıkları bu sanatçıları çok farklı yerlere kadar götürebilmiştir. Özellikle dışavurumcu sinema bazı örnekleriyle faşizm ile yakınlaşma içine bile girebilmiştir. Fritz Lang'ın Metropolis'i bu yakınlaşmanın ilginç örneklerinden biridir.⁵⁴

Resim ise dışavurumculuğun korku ve şiddetle yüklü atmosferini en coşkulu örnekleriyle sergileyen sanat türü olmuştur. Bu örnekleri Edward Munch, Max Beckman, Oskar Kokoschka, Egon Schillee, Otto Dix 'te görmek mümkündür.

3.3.4. Çılgılık ve Edward Munch

Norveçli Munch (1863 Løten-1944 Oslo yakınlarında Ekely) resimleri ve özgün baskı çalışmalarıyla dışavurumculuğa öncülük etmiş, insan bireyselliğinin haykırırca sergilenmesinde çok önemli bir kilometre taşı olmuştur. Varlıklı ve kültürlü bir ailenin çocuğu olan Munch çok küçük yaşta anne ve babasını yitirmiş, yaşamının her döneminde ölüm korkusuyla birlikte yaşamıştır.

3.3.4.1. Yaşamı ve Sanatı

Küçük yaşlarda resme olan ilgisi ve yeteneği belli olan Munch bu alanda sistemli bir eğitim görmemiştir. Başlangıçta materyalist ressam Christran Krohg'un aracılığıyla Fransız izlenimciliğiyle tanışmış, ardından Gauguin ve Toulouse Lautrec'ten etkilenmiştir. Bu arada "art nouveau"(yeni sanat) tasarımları da sanatçıda izler bırakmıştır. 1890'lı yıllarla birlikte, Norveçli ünlü oyun yazarı Henrik İbsen'in yapıtlarının

⁵⁴ Vakur Kayador, **Ekspresyonizm**, Marmara Üniversitesi İletişim Ana Bilim Dalı Doktora Ödevi 1995, s 3

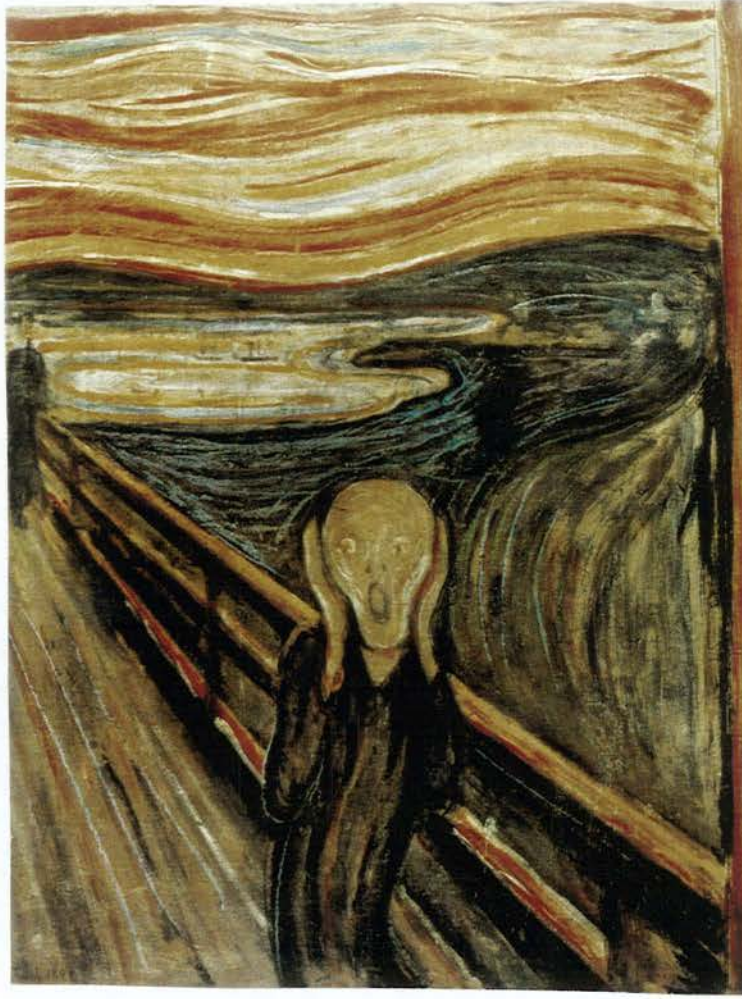
da etkisiyle dışavurumcu özellikler taşıyan resimler yapmaya başlamıştır. İbsen'in "Hedda Gabler", "Hortlaklar" gibi oyunlarının sahne tasarımlarını gerçekleştirmiş olması da dışavurumculuğa ve bir anlamda korku ve şiddet içeren yapıtlara yönelmesinin temel nedenlerindendir. 1892'de Berlinli Sanatçılar Birliği'nin daveti üzerine sergilediği tablolarında, coşkulu duygusallığı ve şiddet tutkusu iyiden iyiye hissedilmiştir. 1908 yılında şiddetli bir ruhsal bunalım geçiren sanatçı 1910 yılında Norveç'e dönmüş, sürekli burada oturmuştur. Buradaki yapıtlarında karamsar ve ürküntülü ortam kaybolmuş, yaşam-doğa ilişkisi ile yaşama sevincinin ele alındığı temalar çokça işlenmiştir.⁵⁵

3.3.4.2. Şiddet, Çılgılık ve Munch

Sanatçının yaşadığı dönem ve özellikle orta yaş yılları Avrupa'da büyük bir kargaşanın yaşandığı yıllardır. Bütün sanatçıları derinden etkileyen bu karmaşa, anne ve babasını erken yaşlarda yitiren sanatçıyı fazlasıyla sarsmıştır. Sürekli hissettiği ölüm korkusu gençlik yıllarında bu temayı çokça işlemesine neden olmuştur. "Hasta Çocuk", "Ölüm Odası", "Ölüm Döşegi", "Ölü Anne" gibi çalışmalarını 1886-1889 yılları arasında yapmıştır.

1885 yılı ise, adı ile bütünleşen fovist ve dışavurumcu hareketin simgesi kabul edilen ve Picasso'nun Guernica'sına esin kaynağı olan "Çılgılık" adlı tablosunu yaptığı yıldır.

⁵⁵ Ana Britannica, a.g.k. Cilt 23, s.201.



Resim 11: Munch, Çıglık - 1895.

Bu resimde çizgiler alabildiğine hoyratça ve keskindir. Herşey resmin adı gibi çıglık çıgılığadır sanki. Dikey ve yatay çizgilerin yoğunluğu, ayrıca yeryüzü ile gökyüzünün birbirine karıştığı görüntüler, şiddeti doğrudan çağrıştırmaktadır. Resmin her noktası kazınırcasına çizilmiş gibidir. Figürün aşırı deforme edilmiş olması, yüz çizgilerindeki çıkıntılar, fondaki karaltı şeklindeki ilgisiz insan silüetleri, insanın yalnızlığını, zavalılığını haykırır gibidir. Zaten resimdeki kahraman da alevler içindeki sıcak renkler ortasında çıglık çıgılığa bağırılmaktadır.

Munch'ın 1910 yılında Norveç'e geri dönüp huzur bulması sanki kıta Avrupa'sından ve orada yaşanacak büyük savaş felaketinden kaçıp

kabuğuna çekilmesidir. Modern yaşam ve kent ortamından görece olarak daha uzak görüntüler sergileyen, daha çok kırsal özellikler taşıyan ülkesi Norveç'e kaçıp sığınması ruhsal acılarının belli ölçüde dinmesini sağlayabilmiştir.

3.3.5. Şiddetin Doğrudan Anlatımı ve Max Beckman

Alman dışavurumculuğunun tipik özelliklerini taşıyan Max Beckman (1884 Leipzig-1950 New York) farklı dönemlerde farklı sanat anlayışlarının etkisinde kalmıştır. Buna karşın hayatının her döneminde “şiddet” en temel temalarından biri olmuştur. Başlangıçta 1900-1903 yılları arasında Weimar Güzel Sanatlar Okulu'nda öğrenim görürken klasik anlayışı benimsemiştir. Burada çok sağlam bir resim eğitimi alan sanatçı, resmin tüm inceliklerini ayrıntılı olarak öğrenmiştir. 1904 yılında Berlin'de bir süre izlenimci etkiler altında kalmış, yoğun ve güçlü fırça kullanma alışkanlığı edinmiştir. 1906'da Berlin Sezession Grubu'na katılmış, burada ilerici eğilimlerini bir yana bırakarak geleneksel anlayışa uygun resimler yapmıştır. Sürekli değişim tutkusu ve istikrarsızlık Edward Munch'la tanışmasına kadar devam etmiştir. Munch'ın eğrisel çizgilerle bezenmiş karamsar resimleri Beckman'ın dışavurumculuğu benimsemesinde çok önemli bir rol oynamıştır. I.Dünya Savaşı'na gönüllü olarak katılan ve sıhhiye görevlisi olarak çalışan sanatçı, savaş yıllarında büyük bir ruhsal sarsıntı geçirmiş ve ordudan bir yıl sonra salıverilmiştir. Ancak bu savaş deneyimi, Beckman'ın olgunluk dönemi yapıtlarının belirgin öğelerini ortaya çıkarmıştır. İnsanoğlunun acımasızlığı ve kırılcılığı hiçbir zaman

aklından çıkmamış, bunlara karşı duygusal tepkisini hayatının her anında ortaya koymuştur. 1932 yılında Naziler sanatçıya yoğun bir baskı uygulamaya başlamış, önce Frankfurt Stadel Sanat Okulu'ndaki öğretmenlik görevinden istifa etmesine ve ardından da 1937'de Amsterdam'a kaçmasına neden olmuşlardır. Bu baskıların önemli nedenlerinden biri, Beckman'ın şiddete karşı çıkması olmuştur. Bilindiği üzere Naziler ideolojileri gereği şiddeti alabildiğine yüceltmişlerdir. O ise yapıtlarında şiddeti işlerken şiddetin insan kimliğine aykırılığını vurgulamaya çalışmıştır. 1947 yılında Amerika'ya giden Beckman üç yıl Washington Üniversitesi'nde öğretim görevlisi olarak çalışmış, daha sonra New York'a yerleşmiş ve çalışmalarını orada sürdürmüştür.⁵⁶

3.3.5.1. Beckman'ın Sanatı ve Şiddet

Beckman'ın sanatı, bütünüyle toplumsal dış gerçeğin, coşkulu ruhunda yarattığı fırtınaların dışavurumudur. Çok sık değişen ve yoğun olarak dışavurumculukta karar kılan sanat tercihi, karmaşık duygusallığına son derece uygundur. Kimi zaman tarihsel resim yöntemini kullanarak kendini anlatmış, eski ve yeni İncil'den savaş sahnelerini resmetmiş, kimi zaman da güncel olaylara yer vermiştir. Dışavurumcuların; yaşadıkları şiddet dolu ortama idealist ve mistik bir saflıkla karşı çıkışlarının tipik örneklerinden biri, Beckman'ın İncil'den esinlenerek yaptığı resimlerdir. Sanatçı küçük boyutlu, doğa görünümünün bulunduğu portre çalışmalarında da iç karmaşasını sergilemiştir. 1913'ten sonra dışavurumculuğu benimsemiş olması,

⁵⁶ Türk ve Dünya Ünlüleri Ansiklopedisi, a.g.k., 2. Cilt, s. 754-795

kararsızlığı ve aşkın bir duygusallığı yaşam biçimi olarak seçmesi şeklinde yorumlanabilir. Mistik yaklaşımlardan kurtulamaması, klasik yöntemlerin nesnelerin ruhunu açıklamaya elverişli olmadığını fark etmesi de dikkat çeken diğer özellikleridir. Değişik dönemlerde ve değişik ükelerde geçen renkli yaşamı süresince öğrendiği bir başka temel gerçek, insanın sonsuzluktaki sınırsız yalnızlığıdır. Bu yalnızlığı ve yalnızlıktan kaynaklanan zavallılığı aktarabilmenin aracı ona göre, biçim yaratmaktır ve bu anlamdaki yaratıcılık ise kurtuluşun biricik yoludur. Şiddeti ve acıyı kaçınılmaz biçimde içeren bu anlayışla ürettiği resimlerinde bütün görüş alanını dolduran çok keskin açılı çizgiler bulunmuştur. Sanatçı, renkleri nesnelerin kendi öz renklerine indirirken, derinlik duygusunun altını çizmiş ve bu tekniklerle yalnızlığı ve acıyı şiddetle bütünleşmiş olarak aktarmıştır. 1922'den sonraki çalışmalarında dışavurumculuğun ötesine geçmeye, duygularını denetim altına almaya çalışmıştır. Ancak hayatının her döneminde dışavurumcu anlayış ve şiddet onunla birlikte olmuştur.⁵⁷ Max Beckman'ın şiddet ve saldırganlığı en etkili anlattığı resimlerinden biri 1918-1919 yıllarında yaptığı "Gece" adlı tablosudur.

⁵⁷ Lionel Richard, a.g.k., s.39-41



Resim 12 Max Beckman, Gece-1918-1919.

Resmin plastik değerlendirmelerine geçmeden, şiddetin ürkütücü ve acı veren yüzüyle hemen karşılaşılmaktadır. Resim I.Dünya Savaşı'nın hemen sonrasında yapılmıştır. Beckman da 1915 yılında savaştan dönmüştür. Bütün yaşamı boyunca etkisinden kurtulamadığı bu savaşın kendinde bıraktığı izler, burada bütün açıklığıyla dışa vurulmaktadır. Resmin bütünündeki sıcak renk egemenliği yine resmin bütününde var olan şiddeti daha da etkili kılmaktadır. Figürlerin kaslarından ayak parmaklarına kadar acının ve umarsızlığın çığlıkları duyulmaktadır. Keskin çizgiler dehşet atmosferini yoğunlaştırırken şiddet uygulayan pipolu adam ile denetçi konumundaki kasketli adamın ifadeleri ilginçtir. Pipolu adam kurbanın kolunu bükerken arkada tam olarak görünmeyen bir başkası onu tavana asılı bir organla boğmaktadır. Pipolu adam işini yaparken tam anlamıyla konsantre olmuş ve doyuma ulaşmış gibidir. Kasketli adam ise kayıtsız ve katı görünümüyle şiddetin bir başka yüzünü sergilemektedir.



Resim 13: Max Beckman, Çarmıhtan İndiriliş.-1917

Çarmıhtan İndiriliş adlı tablosunda da şiddet edilgin yüzüyle yine ortadadır. Çarmıhtan indirilen insan ile diğerlerinin yüzlerindeki acı son derece belirgindir.

3.3.6. Oskar Kokoschka'nın Dışavurumculuğu ve Şiddet

Oskar Kokoschka (1886 Pöchlarn "Viyana Yakınları" 1980 İsviçre Villeneuve) bütün dışavurumcular gibi duygu ve düşünce dünyası alabildiğine karmaşık bir sanatçıdır. Yoksul bir nalbantın oğlu olarak geçirdiği çocukluk yıllarından başlayarak resimle ilgilenmiş, genç yaşlarından itibaren tiyatro oyunları, şiirler yazmış, düzyazı türünde eserler vermiştir.

3.3.6.1. Sanatçı Özellikleri

Viyana Güzel Sanatlar Akademisi'nde öğrenim gören sanatçı, burada çizimden taşbaskıya ve ciltçiliğe kadar değişik dekoratif çalışmalar yapmıştır. Bunları yaparken el becerilerini geliştirmiş ama resim konusunda yeterli eğitim alamamıştır. Bu nedenle kendi özel çabasıyla resmin teknik ve plastik bilgilerini edinmiştir. 1907 yılında girdiği Viyana işliğinde özellikle insan figürleri üzerinde uygulama yapma olanağı bulmuş, zayıf fakat kaslı akrobat çocukları model olarak kullanarak figür çiziminde en üst düzeye gelmiştir.⁵⁸ Katı dışavurumcu özellikler taşıyan figürlerle dolu ilk sergisi nedeniyle büyük tepkilerle karşılaşmış ve Berlin'e gitmek zorunda kalmıştır. 1914'te I.Dünya Savaşı'na katılan sanatçı ağır yaralanınca askerden ayrılmıştır. Savaş sonrası dinsel resimler yapmış, "Eyüb'ün Kitabı", "İsa'nın Çilesi" adlı çalışmalarını gerçekleştirmiştir. 1920-1924 yıllarında Dresden Akademisi'nde profesör olarak öğretim üyeliği yapmış, Avrupa ve Kuzey Afrika'yı dolaştıktan sonra II.Dünya Savaşı öncesi Nazilerin baskısı yüzünden Londra'ya yerleşmiştir. Başlangıçta kullandığı karanlık renkler ve karamsarlık sonraki çalışmalarında daha aydınlık renklere ve iyimser bir atmosfere dönüşmüştür. Sanat yaşamı boyunca güçlü portreler yapmıştır. 1908'de Profesör Forel'e, 1915'te Dr. Schwarzwald'e 1925'te Dr. Ernst Blass'e ait resimleri bunların başlıcalarıdır. Ayrıca Londra'da, Amsterdam'da, Bordeaux'da, Dover'de Venedik'te, Lyon'da ve Biskra'da pek çok manzara resmi çizmiştir. Edebiyat eserleri arasında en dikkat çekici olanları "Katil, Kadınların Umudu" ve "Alevli Çalılık"tır.⁵⁹

3.3.6.2. Politikayla Dolu Bir Yaşam ve Şiddet

Gençlik yıllarında hümanist felsefeyi savunan ve bu doğrultuda oyunlar yazan (Katil, Kadınların Umudu) Kokoschka'nın üzerinde

⁵⁸ Türk ve Dünya Ünlüleri Ansiklopedisi, a.g.k.,6. Cilt, s.3289 .

⁵⁹ Meydan Larousse, a.g.k.,Cilt 11 s.372

özellikle durduğu ve şiddetle eleştirdiği bir başka konu, erkek egemen toplumun değer yargılarıydı. Bu özellikleriyle sol politikalara yakın olan Kokoschka, I.Dünya Savaşı ve Sovyetler Birliği devrimi sonrasında, yalnız savaşları değil devrimleri de yıkıcı gerçeklikler olarak görmeye başlamıştır. İnsanı dışlayan bütün militan politikaları reddetmiş, 1920-1930 yılları arasında politik konulardan özellikle uzak durmuştur. 1930'lu yıllardan sonra yine insancıl ve sol eğilimli politikalara yaklaşmış, bunun sonucunda 1937'de Naziler tarafından, yoz sanatın temsilcisi ilan edilmiştir. Bu nedenle ülkesini terk eden sanatçı, inceleme alanımız dışında kalan 1950'li yıllardan sonra yoğun olarak politikayla ilgilenmiş, bütün totaliter yönetimlere karşı çıkarak, diğer dışavurumcular gibi mistik konuları çokça işlemiştir. Her türlü baskıya karşı çıkan, şiddeti reddeden bir insan olmasına karşın yaşadığı dönemin insanoğlunun yaşadığı en saldırgan dönem olması nedeniyle resimlerinde şiddet ögesinin hem içerik hem de teknik olarak bulunması doğaldır.⁶⁰

Şiddetin kendini doğrudan sergilediği çalışmalarından biri 1908 yılında yaptığı "İnsanın Trajedisi" adlı afiştir.

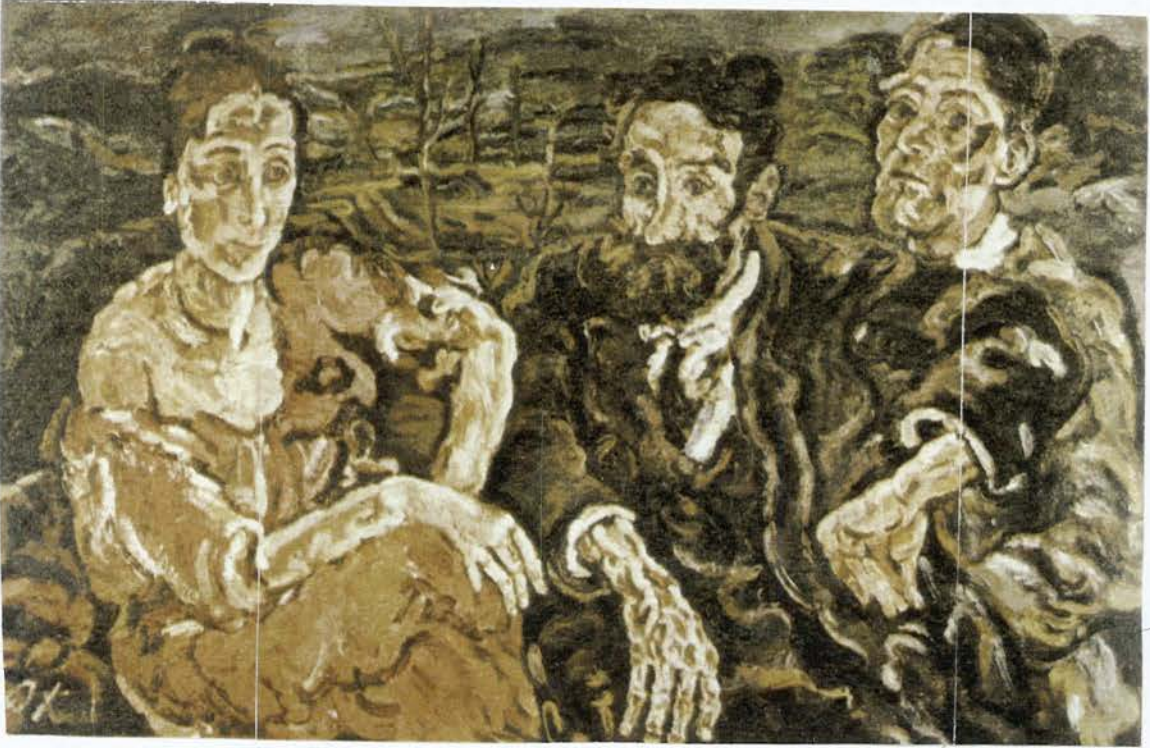
⁶⁰ Ana Britannica, a.g.k. Cilt 19 s. 186



Resim 14: Oskar Kososchka, İnsanın Trajedisi, 1908.

İnsancıl ve ilerici eğilimlerinin baskın olduğu gençlik dönemine ait olan bu afiş, aynı zamanda insanlığın içinde bulunduğu çözümsüzlüğün ve acıların yansıması gibidir. İki insanın acımasızca boğuştukları bu resimde iki figürün de yüzlerinde kin ve öfkeden çok acı ve mutsuzluk görülmektedir. İkisinin birbirinden farklı renklerle çizilmiş olması, birbirlerinden ne kadar uzak olduklarının, yabancılaşmalarının ve düşmanlıklarının ifadesidir. Keskin, sert fırça vuruşları ile sıcak renklerin yansıttığı karamsar atmosfer ise dışavurumculuğun temel özellikleridir.

Savaştan döndükten sonra yaptığı “Mülteciler” adlı tablosunda şiddetin teknik olarak yansıtıldığı görülmektedir.



Resim 15: Oskar Kokoschka, Mülteciler -1916-1917

Bu tablo sanatçının, portre çalışmalarına ağırlık verdiği döneme aittir. Bu tür çalışmalarındaki genel özellikler burada da dikkat çekmektedir. Lionel Richard, Kokoschka'nın portrelerinde yaşanan acıların etkili biçimde aktarılabilmesi için kahramanlara “çarpık bakışlar” verdiğini belirtmekte, ancak bu yöntemin onu pek başarılı kılmadığını iddia etmektedir.⁶¹ Resimde şiddeti ortaya çıkaran teknik özellikler renklerin çamurlaştırılarak kullanılması ve boyaların parmakla tuvale aktarıldığı hissini veren kalın boya yoğunluğudur. Ayrıca biçimlerin iç içe geçmesi ve resimdeki figürlerin gözlerindeki eziklik, umarsızlık Van Gogh etkileri taşıyan edilgin bir şiddetin yansımaları gibidir. Hemen bütün resimlerindeki aşırı deformasyon da şiddetin örtülü anlatımının bir diğer göstergesi sayılabilir.

⁶¹ Lionel Richard, a.g.k., s.72.

3.3.7. Otto Dix ve Savaşla Bütünleşen Şiddet

Otto Dix (1891, Unternhaus, Thuringen- 1969 Singen-Baden, Wüttemberg-Almanya) yaşamöyküsü ve sanat anlayışı açısından Kokoschka ile pek çok ortaklıklar göstermiştir. O da Koskoschka gibi dışavurumculuğun bütün özelliklerini aynen sergilemiş, yoğun bir biçimde politikanın içinde olmuş, I.Dünya Savaşı'na katılmış, yaşamının bir döneminde dinsel konulu resimlere ağırlık vermiştir. Faşizme karşı çıkması ve Hitler tarafından baskı altına alınması ise diğer benzer yanlarıdır.⁶²

3.3.7.1. Sanatçı Kişiliği

Dışavurumcu çalışmaları kadar “yeni nesnelcilik” akımı doğrultusunda da eserler veren Dix, bir demiryolu işçisinin oğlu olarak yoksul koşullarda yetişmiş, öğrenimini Dresden’de yapmıştır. 1914 yılına kadar Die Brücke, Der Blaue Reiter topluluklarından, gelecekçilikten ve Van Gogh’tan etkilenmiştir. Kendini ilerici olarak tanımlamasına karşın, I.Dünya Savaşı’na gönüllü olarak katılmıştır. Burada amacının, burjuva toplumunun çöküşünü hızlandırmak olduğunu belirtmektedir. 1920’li yıllarda George Grozse ile yeni nesnelci anlayışın ilginç ürünlerini vermiştir. 1922 yılından sonra toplumsal gerçeği tam bir kabus gibi yansıtan gerçekçi ve duygu yüklü resimler çizmiştir. “Kadın Simsarı ve Kızlar” ve “Kapitalizmin İki Kurbanı” adlı figüratif resimleri ile, yaşadığı dönemin çok başarılı biçimde tanıklığını yapmıştır. Özellikle ikinci resimde bir sokak kadını ile bir askerin perişan görüntülerinin sergilenmesi çok çarpıcıdır. 1924’te savaşın dehşetini ve acımasızlığını anlatan 50 oyma baskılık bir dizi çalışma gerçekleştirmiştir. 1927’de Dresden Akademisi’nde profesör olmuş, 1931’de Prusya Akademisi’ne geçmiş, ancak çalışmaları

⁶² Türk ve Dünya Ünlüleri Ansiklopedisi, a.g.k., 6. Cilt, s 1777

Hitler tarafından yoz sanat ürünleri olarak nitelendirildiği için yasaklanmıştır. 1939'da Hitler'e düzenlenen bir suikaste karıştığı gerekçesiyle tutuklanmış, 1945'te salıverilerek sivil savunma hizmetlerinde görevlendirilmiştir. Bu çelişik tavırları nedeni ile savaş sonrası bir süre de Fransızlar tarafından gözaltına alınmış daha sonra serbest bırakılmıştır. II. Dünya Savaşı'nın hemen ardından "Saul ve Davut", "Çarmıha Geriliş" gibi dinsel içerikli gizemli resimler de yapmıştır.⁶³

3.3.7.2. Resimlerinde Şiddet

Burjuva toplumuna ve değer yargılarına büyük bir şiddetle karşı çıkan sanatçı, bir yandan bu değerlere öfkesini dile getiren resimlerde şiddet unsurunu tema olarak kullanmış bir yandan da gönüllü katıldığı savaş felaketini aşırı bir duygusallıkla aktarmıştır. Kendini savaş tanrısı Mars olarak nitelemiş, savaş sonunda daha güzel bir dünyanın kurulabileceği inancıyla savaşı sanki yücelterek, kutsayarak aksettirmeye çalışmıştır. Savaş sonunda yaşadığı büyük hayal kırıklığı toplumsal gerçekliğe ve aynı zamanda dinsel konulu çalışmalara dönmesinin temel nedenleridir.⁶⁴

Otto Dix'in, 1914 yılında yaptığı kendi portresinde saldırganlık eğilimi ilginç biçimde verilmiştir.

⁶³ Meydan Larousse, a.g.k.,5.Cilt s:398

⁶⁴ Lionel Richard, a.g.k., s.57.



Resim 16: Otto Dix, Asker Olarak Kendi Portresi.-1914

Bu çalışmasında, fırça vuruş tekniğindeki çabukluğun ve sıcak renk kullanımındaki yoğunluğun etkisi dikkat çekicidir. Deforme edilmemiş formların bulunmamasına karşın ifadedeki sertlik dışavurumcu anlatımı açık bir biçimde sergilemektedir. Savaştan çok şeyler bekleyen Dix'in, bu tutkuya dönüşen beklentisi olanca ürkütücülüğüyle gözlerine yansımıştır. Saldırganlık eğilimini gölgeli ve siyah yüzünde, kalın etli dudaklarında ve kanı andıran kırmızı tonlarında açıkça görmek mümkündür.

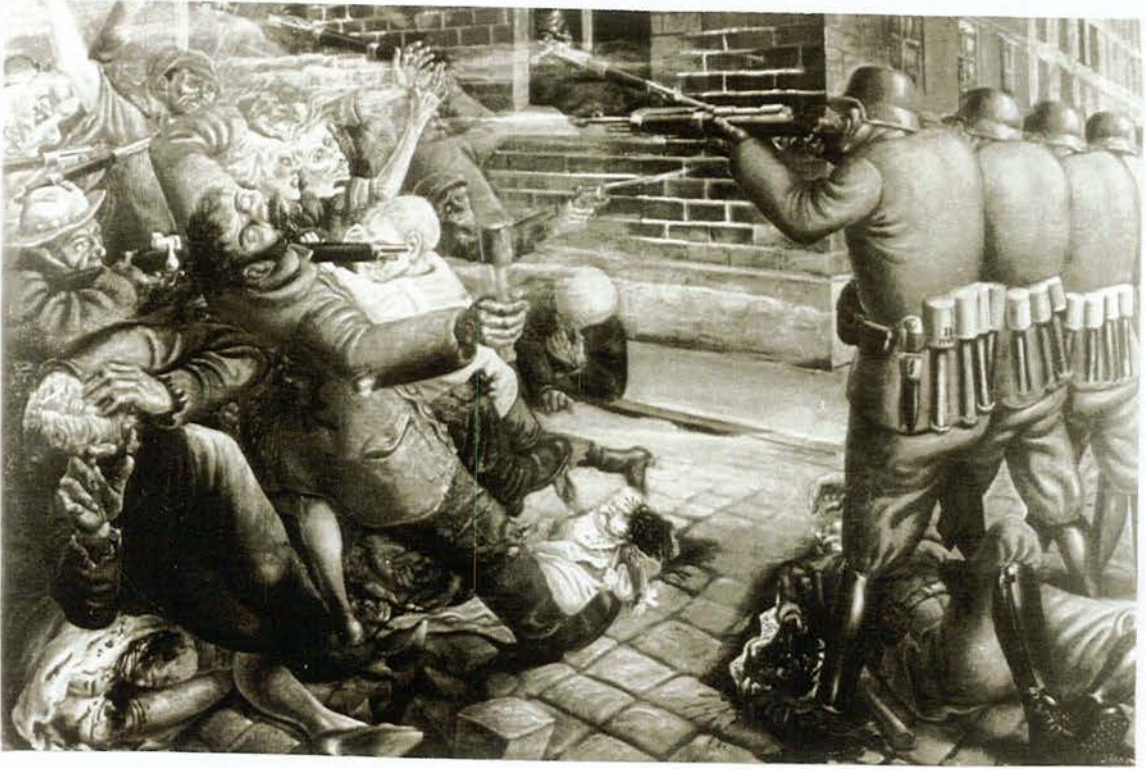
Savaşı yaşadıktan ve acılarına tanık olduktan sonra yaptığı tablosunda savaş, bütün dehşeti ve şiddetiyle görülmektedir.



Resim 17: Otto Dix, Savaş-1929-1932.

Herhangi bir açıklamaya gerek bırakmayacak kadar açık biçimde şiddeti yansıtan bu tablo, ancak savaşı yaşayan bir insanın coşkulu duyarlığıyla gerçekleştirilebilirdi.

Otto Dix'in, şiddeti en acımasız biçimiyle sunduğu iki resmi "Sokak Çatışması" ile "Mutlu Ölü"dür.



Resim 18: Otto Dix, Sokak Çatışması -1927

Burada 1. Dünya Savaşı sırasında gerçekleşen, sivillere yönelik şiddet sergilenmektedir. Bilinçli olarak kullanılan siyah-beyaz renkler, bir sinema karesi görüntüsü gibidir. Ancak burada dışavurumcu sinemanın izlerinin görülmemesi ilginçtir. Dışavurumcu sinemadaki deforme edilmiş biçimler ve geometrik şekiller “özellikle üçgenler” yoktur; resim son derece gerçekçi olarak çizilmiştir.



Resim 19: Otto Dix, Mutlu Ölü -1922

Yine bilinçli olarak siyah-beyaz yapılan bu resimde de şiddet bütün çıplaklığıyla ortadadır. Otto Dix daha başka resimlerinde de cinsel şiddeti işlemiştir. Burada bir tecavüz ya da yaşanmış bir cinselliğin sonrası görüntüleri vardır. Ürkütücü ve karanlık atmosferi ile kısmen dışavurumcu sinemanın izleri bulunmaktadır. Keskin çizilmiş çizgiler de dışavurumculuğun diğer göstergeleridir. Ancak burada da deformasyon yoktur ve resim gerçekçi çizilmiştir.

3.3.8. Egon Schilee: Şiddetin Kıyıcı ve Erotik Yüzü

Egon Schilee (Tulin 1890-Viyana 1918) ekspresyonist akımın belirgin özelliklerini taşıyan resimlerinin yanı sıra şiddet öğeleri bulunduran kendine özgü bir erotizm ile dikkat çekmiştir. Ressamlığının yanında özgün baskı çalışmaları da yapmıştır.

3.3.8.1. Yaşam Öyküsü

Ailesinin karşı çıkmasına rağmen 1906 yılında Viyana Akademisi'ne girmiş, öğrencilik yıllarında "art nouveau" nın Almanya uzantısı durumundaki Jugendstil'den hayli etkilenmiştir. Daha sonra tanıştığı Viyana Sezession grubu önderi Gustav Klimt, bezemeci üslubuyla Schilee'ye örnek olmuştur. İlk yapıtlarından başlayarak, erotizm bütün çalışmalarında çok önemli bir yer tutmuştur.⁶⁵ 1909'da Akademi'den ayrılan sanatçı Güterschloch, Peschka ve Faistauer ile birlikte Yeni Sanat Grubu'nu oluşturmuş ve bu grupla birlikte açtığı ilk sergide sanat çevreleri ile kolleksiyoncuların ilgisini çekmiştir. Bu yıllarda Van Gogh, Lautrec, Hodler ve Munch'ın etkisini hissetmeye başlamış, duygularını sınırsız bir coşkuyla anlatabileceği tek sanat akımının dışı vurumculuk olduğunu fark etmiştir. Çalışmalarındaki kışkırtıcı erotizm nedeniyle hükümet savcısıyla sık sık başı derde girmiş, hatta bir kez ahlaka aykırı yayın yapmak suçundan tutuklanmıştır. Viyana, Berlin ve Münih'te sergiler açan, Action dergisine yazılar yazan Schilee 1915 yılında askere çağrılmış, ancak askerliğini savaşa katılmadan Viyana'da yaptığı için resim çalışmalarına ara vermemiştir. 1918 yılında eşi ve kendisi İspanyol gribinden ölmüşlerdir.⁶⁶

⁶⁵ Ana Britannica, a.g.k. Cilt 27, s.233.

⁶⁶ Lionel Richard, Ekspresyonizm, a.g.k. s.100.

3.3.8.2. Schillee'de Şiddet

Büyük bir başarıyla çizdiği insan figürlerinde acıyı ve korkuyu son derece etkili biçimde yansıtmıştır. Vahşi ve yoğun bir açıklıkla işlediği erotik tablolarında suluboya ve çizim tekniklerini kullanmıştır. Şiddet unsuru bu resimlerde cinsellikle bütünleşmiş olarak sergilenmiştir.⁶⁷ Bu tür resimlerin en ilginç örneklerinden biri 1915'te yaptığı "İki Kadın" adlı tablosudur.



Resim 20: Egon Schillee, İki Kadın-1915

⁶⁷ Lionel Richard, a.g.k s.101.

Burada boğuşur gibi iki kadın görünmektedir. Aykırı eğilimleri olan kadınların, beden hatları son derece keskin çizgilerle belirlenmiş, sert fırça vuruşları şiddeti çağrıştırmaya kullanılmıştır. Kadınların yüzlerindeki kayıtsız ifadeye ve yumuşak renk tonlarının kullanımına rağmen şiddet yine de kendini hissettirmektedir. Ancak burada asıl saldırı, toplumsal değer yargılarına ve geleneksel ahlakın kendisine yöneltilmiş gibidir.



Resim 21: Egon Schiele, Dövüşçü- 1913.

1913 tarihli Dövüşçü adlı tablosunda, son derece sert kaslı atletik yapılı çıplak adam yüzündeki öfkeli ifadeyle şiddeti yansıtmaktadır. Burada da hatların keskin siyah darbelerle belirtilmiş olması ve hırsla çizildiği izlenimini uyandıran vücut karakteristiği de şiddet içermektedir.



Resim 22: Egon Schiele, Çarmih- 1907.

Akademi'den hemen ayrıldıktan sonra yaptığı "Çarmih" adlı tablosunda şiddet doğrudan konu edilirken izlenimci etkiler sezilmekte, ışığın çok başarılı kullanımı dikkat çekmektedir. Ayrıca bu resim, diğer dışavurumcular gibi Egon Schiele'nin de mistik yaklaşımlar içinde olduğunu göstermektedir.

3.4. MODERNİZMLE BARIŞIK KÜBİZMDE ŞİDDET

Kübizm; esrarlı bir biçimde organik olan ve ne varsa hepsini inceden inceye eleyip yerine uzay geometriyi koydu. Kübistlerin sanatı, insana ait olmaktan çıkarışları çokluk romantik, duygulu bir makine hayranlığı ile birleşiyor.

Aldous Huxley

Bu sanat hareketi, XX.yüzyılın başlarında İspanyol ressamı Picasso tarafından resimle başlatılmış, diğer sanat türlerinde ve edebiyatta da görülmüştür. Kübistler, en yalın ifadeyle, yapıtlarında özün değişmeyen resmini bulmaya çalışmışlardır. Onlar, konunun yalnız görünen yönünü değil, asıl görünmeyen yönlerini gösterebilmek için eşyanın üç boyutunu da çizme uğraşı vermişler, bunun için de geleneksel tek bakış noktasını kırmaya çalışmışlardır. Her türlü renk oyunlarını ve yansımalarını, güneş ışınlarının doğa içinde uyandırdığı parıltıları bir yana bırakarak, nesnelerin geometrik yapılarına ve görüntülerine önem vermişlerdir. Bu açıdan kübizm için, doğanın yepyeni bir bakış açısıyla yorumlanmasıdır, denebilir.⁶⁸

⁶⁸ S.K.Karaalioğlu, a.g.k., s.247.

Kübizm; geometricilik, yapısalcılık (structuralizm), çatkıcılık (konstruktüvizm) gibi diğer XX.yüzyıl akımları gibi, malzemeden ve onun biçiminden ayrılmayan bir takım soyut formlar ve niteliklerle uğraşan bir sanat hareketidir. Ancak kübizmde bunlar kadar önemli olan bir başka unsur da sezgidir. Sanatçının, oran ve bağlantılara ilişkin geliştirdiği kendi iç uyum duygusu ve sezgisi büyük önem taşımaktadır. Bu sezgisellik nedeni ile bu sanat hareketleri; somut gerçeklikten, dış amaçlardan uzak durmuş, hiç işlevsel olmayan soyut yapıtlarla ve saf formlarla ilgilenmişlerdir.⁶⁹

3.4.1.Kübizmin Tarihçesi

Geleneksel doğacı görüşü reddeden ve eşzamanlı bir anlatımı benimseyen bu hareket; nesnenin izleyicinin gözünde bütün oluşturan düzlemler meydana getirmesini sağlamış ve bu tür resimler ortaya koymuştur. 1908 yılında Sonbahar Sergisi'nde bu anlayışı bütünüyle yansıtan Braque'nın "Estaque'taki Evler" adlı tablosunun karşısında küpler görünmüştü. Bu ve bu anlayışla yapılan resimleri ilk kez kübist resimler olarak adlandıran Matisse olmuş, terim Appolinaire tarafından da basında sıkça kullanılınca kısa zamanda benimsenmiştir.⁷⁰

Kübizm çeşitli evrelerden geçerek gelişimini sürdüren ve sanat tarihinde çok derin izler bırakan bir akımdır. Bu akımın ilk dönemi 1910-1912 arası çözümsel kübizm olarak bilinmektedir. Bu dönemde biçimlerin parça parça edildiği ve bu şekilde çözümlenmeye çalışıldığı görülmektedir. Çoğunlukla dik açılı ve düz çizgili düzenlemeler tercih edilmektedir. Biçimlerin yapısına çok önem verildiği için izleyicinin

⁶⁹ İnci San, **Sanat ve Eğitim** Ankara .Üniversitesi.Eğitim Fak Yayınları. No:151, Ankara, 1985, s.68.

⁷⁰ **Gelişim Hachette**, a.g.k.,Cilt: 7, s.2402.

dikkatinin temel yapıdan uzaklaşmaması istenmiş, bu nedenle de renk kullanımı çok basitleştirilmiştir. Taba, kahverengi, gri, krem, yeşil ve mavinin tonları en çok kullanılan renkler olmuştur. Renklerin birbirine yakın tonlarının kullanıldığı bu resimlerde nesnenin birçok görünümünün aynı anda ve karmaşık bir bütünlük içinde verilmesi de sağlanabilmektedir. Genellikle resmin orta bölümlerinde küçük ve sıkışık halde bulunan biçimler, tuvalin kenarlarına yaklaştıkça daha büyümüş ve serbest görüntüler sergilemişlerdir. 1912 yılından sonraki bireşimsel (sentetik) kübizm” olarak adlandırılan dönemde; çalgı, şişe, sürahi, bardak, gazete gibi nesnelerle ölü doğa ve insan figürleri çokça yer almaktadır. Görüntü malzemesi açısından ilk dönemden farklı bir şey dikkat çekmemektedir. Ancak biçimlerin bireşimleri daha önem kazanmış ve işlevsel duruma gelmiştir. Daha büyük tuvallere ve bezemesel olarak yapılan resimlerde, biçimler yine parçalanmış ve iki boyutlu olarak kullanılmışlardır. Bu dönem resimlerindeki içeriksel karşıtlık, dikkat çekici kolaj çalışmalarında ortaya konmuştur. Burada asıl amaç gerçek ile yanılsama ayrımının vurgulanmasıdır. Picasso ile Braque’in öncülüğünü yaptığı bu anlayış, Fernand Leger, Robert ve Janie Delaunay, Juan Gris, Roger de la Fresnaye, Marchel Ducamp, Albert Gleies ve Jean Metzinger tarafından da başarıyla sürdürülmüştür. Kübizm ayrıca XX.yüzyıl heykelticiliğini ve mimarisini de önemli ölçüde etkilemiştir. Alexander Archipenka, Raymond Duchamp-Villon ve Jacques Lipchitz bu alanda çalışmalar yapan heykeltıraşlardır. 1920’li yıllarda Le Corbusier’nin gerçekleştirdiği konut tasarımları bu akımın mimarideki yetkin ürünleridir.⁷¹ Müzikte bu hareketin yansıması Igor Stranvinski’de hissedilmiştir. Stravinski görüntünün yeniden oluşturularak sesli düzleme aktarılmasının gerekliliğini savunmuştur. Aynı dönemin sanatçıları olan Erik Satie’nin ve özellikle Arnold

⁷¹ Ana Britannica, Cilt:20, s.104-105.

Schönberg'in müzik araştırmaları da müzik alanında devrim sayılacak özellikler taşımıştır. 1909 yılından sonra Rus balelerinde düzenleme çalışmaları yapan, kostümleri ve dekorları hazırlayan Sergey Diaghillev kübizmi bu alanlara sokmayı başarmıştır. Böylelikle, müzisyenler ve ressamlar kübizmi ortak bir platformda buluşturmayı bilmişlerdir.⁷² Edebiyatta en önemli temsilcileri başta Appolinaire olmak üzere Jacob, Farque, Cendraris, Cocteau'dur.

3.4.2.Kübizm ve Hayatın İçinde Olduğu Kadar Şiddet

Kübizmin resim sanatındaki çok özel ve özgün konumunu vurgulayan uzmanlardan biri Kahnweiler'dir. Kahnweiler, kübistlerin tek bakış noktasını kırarak, kavram ressamlığına ulaştıklarını belirtmiş, ancak doğayla bağlarını koparmadıklarının özellikle altını çizmiştir. Kahnweiler'e göre kübistler, hiçbir zaman doğadan ve dış gerçekten uzaklaşmak gibi bir çaba içinde olmamışlardır, onlar nesneleri izleyiciye tanıtan bir takım özel işaretler ve şifreler kullanmışlardır. Örneğin insanın zihninde masa kavramının oluşabilmesi için, masanın kendisine ait pek çok algı belleklerde yer etmelidir. Bu nedenle, bu resimleri inceleyenler bir işaretler topluluğuyla karşılaşmış ve bu resimleri anlayabilmek için işaretleri çözmek zorunda kalmışlardır. Bu resimlerin izleyicisi, o sanat yapıtıyla buluşabilmek, o sanat yapıtının iletilerini anlayabilmek için özel bir çaba ve emek harcamak durumundadır. Kübistler kullandıkları özel işaret sistemi nedeniyle, birbirleriyle çelişen iki temel niteliğe sahiplerdir. Onların yapıtları, bir yandan soyut düşünce ürünü olan doğadan bağımsız yapıtlardı; bir yandan da doğayı yansıtan ve tanıtan özel yanları andırmaktadır. İzlenimcilerle duyular

⁷² Gelişim Hachette, Cilt: 7, s.

dünyasını anlık izlenimlerle yansıtmaya başlayan resim sanatı; kübistlerle yepyeni bir yola girmiştir: Onlar artık nesnelerin kendileriyle değil kavramlarıyla ilgilenmişlerdir.⁷³

Roger Garaudy, kübist resmin bize, nesnelere bakışın daha insani, daha gerçek şartlarının bilincine ulaşmak imkanı verdiğini öne sürüyor ve çevresinde dönerek baktığımız bir nesneyi, bir tuval üzerinde birbirini izleyen ardışık bir görünüşle sergilediğini anlatmaktadır. Ayrıca bu kişinin ya da bu sahnenin karakteristik öğelerini, bizim belleğimizde ya da düşlerimizde gözümüzün önüne geldikleri gibi tek bir imajda birleştirdiğini eklemektedir. Yves Duplessis, kübizmin gerçeği parçalamayı başardığını ve bu şekilde resimde dış görünüşün ötesine ulaşarak varlıkların ve nesnelerin özünü yakalama çabasına girdiğini belirtmektedir. Teknik anlamda kübizmin öncülerinden sayılan Cezanne'ın şu görüşü, bu ekolü teknik olarak açık bir biçimde ifade etmektedir: "Doğada herşey silindir ve karelerden meydana gelmiştir. Doğaya perspektif (derinlikli) bir görüş içinde silindirler, daireler ve konilerden bakıldığında bir eşyanın her yüzeyinin merkezi noktaya yönelen ayrı bir planı olduğu görülür."⁷⁴

Resim sanatının dışına taşıp genel değerlendirmeler incelendiğinde kübizm daha iyi anlaşılabilir. Reverdy, bu akımın akıl kavramına verdiği öneme dikkat çekmekte ve "duygunun tümünden egemen olduğu yerde akıl silinir, akıl payı olmadan da sanatsal gerçek olarak ortaya konan şey, yanlış çıkar" demektedir. Bu nedenle de sanatçıların doğruyu değil gerçeği aradıklarını, gerçeğin de yeni bir görüntüden başka birşey olmadığını söylemektedir. Reverdy'ye göre görüntü salt aklın yaratusıdır ve bir karşılaştırmadan değil, tam tersine birbirinden uzak iki gerçek arasında yakınlık kurulması ile

⁷³ Zehra İpşiroğlu, **Sanatta Devrim**, Remzi Kitabevi, İstanbul 1991, s.47.

⁷⁴ S.K.Karaalioğlu, a.g.k., s.241-249.

doğmaktadır. Bu düşüncelerin yanı sıra sanatçı bireyselliğinin önemini özellikle belirtenler de vardır. Albert Gleies, insan dışında bir gerçek olmadığını ve insanın ancak duyumlarıyla algıladığı nesnelerin zihninde uyandırdığı hayaller hakkında kesin bilgiye sahip olabileceğini düşünmektedir. Picasso ise sanatçı bireyselliğini gerçek ve özgürlük etkileşiminde bulmaktadır. Picasso'ya göre insanların "dolayısıyla sanatçıların" yaptıklarında özgürlükle ilgili bir tek şey vardır, o da içinden gelen bir dürtüyü özgürlüğe kavuşturmasıdır. Bunun yanında Picasso, sanatçının yalnız kendi gerçeğini aradığını özellikle vurgulamaktadır.⁷⁵

Kübizmi tarihsel süreç içine yerleştirerek değerlendiren bir başka araştırmacı da John Berger'dir. Berger öncelikle kübizmin sanat ve resim sanatı tarihinde son derece önemli bir yere sahip bulunduğunu, Rönesans Devrimi kadar büyük bir devrim olduğunu öne sürmektedir.⁷⁶ Onun diğer modern akımlarla ilintisini ele almakta ve bakış açısının farklılığını ortaya çıkış zamanlarının değişikliğine bağlamaktadır. Bu araştırmada da son bölümlerde incelenecek olan dadaizm ve gerçeküstücülüğün I.Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıktığını hatırlatmakta, kübizmin ise bu savaşın acılarının henüz yaşanmadığı dönemlerde gelişip serpildiğini açıklamaktadır. Kübistlerle ilgili önemli bir tezi de, bunların Batı sanatının son iyimserleri oldukları şeklindedir. Onların belirgin özelliklerinden biri de XIX.yüzyıl sanatından diyaletik materyalizmi örnek almalarıdır. Kendileri genellikle Marksist olmamalarına karşın; XX.yüzyıla birlikte gelişen teknolojinin ve üretim araçlarının insanlığa sunduğu umudu, modern bilimin gelecek için vaad ettiği aydınlığı çalışmalarında

⁷⁵ S.K.Karaalioğlu, a.g.k., s.250-251.

⁷⁶ John Berger, **Picasso'nun Başarısı ve Başarısızlığı**, Çev. Yurdaner Salman, Müge Gürsoy, Metis Yayınları İstanbul 1989 s :56

yansıtmışlardır. 1907'den 1914'e kadar Avrupa onların, modern dünyaya ilişkin iyimser kehanetleriyle yaşamıştır. John Berger, bu saptamalarının dışında, kübistlerin iyimserliklerinin bilimsel/ diyalektik açıklamasını yapmaya da çalışmaktadır. Berger, insanların her zaman çözümleyebilecekleri sorunlara eğildiklerini ve sorunların çözümlerinin -diyalektik düşünce gereği- kendi maddi koşulları içinde bulunduğunu belirtmekte ve kübistlerin bu yaklaşımı özümlediklerini vurgulamaktadır.⁷⁷

Bu temel özellikleriyle kübizm, dadaizm ve gerçeküstücülüğe kaynaklık etmiş bir akımdır. Hem içerik hem teknik olarak muhalif özellikleriyle dadaizme, bilime saygısıyla gerçeküstücülüğe esin kaynağı olmuştur. Kübistlerde şiddet, insan ve toplum hayatında var olduğu oranda bulunmuştur. Atomun bile parçalarına ayrıldığı, teknolojik gelişmelerin olağanüstü boyutlara ulaştığı bir dönemde, resim sanatında gerçekleştirdikleri devrim de bir saldırı olarak değerlendirilebilir.

3.4.3. Adı Kübizmle Bütünleşen Picasso ve Şiddetin Estetiği

Guilloume Appolinaire Picasso için şunları söylemektedir: “Kimi ozanlara yapıtlarını bir peri fısıldar, kimi sanatçıların elini onları bir araç olarak kullanan görünmez bir varlık yönetir. Bunlar yorulmak nedir bilmezler, hiç çalışmazlar çünkü, çok da üretebilirler, her gün, her saat, her ülkede ve her mevsimde, bunlar insan değil, sanatsal ya da şiirsel birer araçtır. Uslarının kendilerine karşı, gücü yoktur, hiç mi hiç mücadele etmezler, yapıtları da hiçbir mücadele izi taşımaz. Hiç mi hiç tanrısal değillerdir, kendi kendilerinden de vazgeçebilirler. Doğanın

⁷⁷ John Berger, a.g.k., s: 78-79

uzantısı gibidirler, yapıtları hiç mi hiç vazgeçmez zekadan. Uyandırdıkları uyumdan uyumlar insanlaşmadan dokunaklı olabilirler. Buna karşılık başka ozanlar, başka sanatçılar dur durak bilmeden çabalarlar, doğaya doğru yönelirler ve doğanın hemen yakınlarındaysa başka hiçbir şey yok, her şeyi kendilerinden çekip çıkarmaları gerekir, hiç bir şeytan, hiçbir peri esin vermez onlara. Yalnızlık içinde yaşarlar, ağızlarında kendi kendilerine geveledikleri şeylerden başka hiçbir şey dile getirilmemiştir, öylesine sık sık gevelemişlerdir ki, anlatmak istediklerini anlatma girişiminden girişimine, çabadan çabaya girerler. Tanrının imgesi örnek alınıp yaratılmış insanlar oldukları için, yapıtlarını hayranlıkla iletmek için rahatça dinlenecekler bir gün. Nasıl da yorgunluk, nasıl da uzak yetkinlikten, nasıl da kabalık!... İşte Picasso işte o ilk baştakiler gibi bir sanatçıydı. Sonrakiler gibi olurken geçirdiği başkalaşım kadar fantastik bir şey görülmedi hiç.”⁷⁸

3.4.3.1 Picasso’nun Yaşamı ve Sanat Öyküsü

Ressam bir babanın çocuğu olan Pablo Rui Picasso (Malaga-İspanya 1881-Maugins-Fransa 1973) çok küçük yaşlarda olağanüstü yetenekleri olduğunu ortaya koymuştur. Başlangıç dönemi resimlerinde bile çocuksu özellikler yoktur. Babası onun resimle akademik düzeyde ilgilenmesini istemekteydi. Ailesiyle birlikte 1895 yılında Barcelona’ya yerleştiğinden bir yıl sonra Güzel Sanatlar Okulu’na yazılmıştır. 1897’de de Madrit’e giderek Fernando Kraliyet Akademisi’ne kaydolmuştur. Ancak buradaki biçimsel eğitimden sıkılarak yeniden Barcelona’ya dönmüştür. 1895-1905 yılları arasında hem yaşamını sürdürebilmek amacıyla piyasa isteklerine uygun resimler yapmış hem de sanat hayatını

⁷⁸ Guillaume Appolinaire, *Kübist Ressamlar*, Çeviren: Alp Tümerkin, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1996, s. 31

geliştirmek amacıyla değişik türden yapıtlar üretmiştir. Renkli ve bohem yaşamı nedeniyle biçemi sürekli değişmekteydi. Başlangıçta kuvvetli renkler kullanırken zamanla mavinin egemen olduğu resimler yapmıştır. Kendisinin “mavi dönem” olarak anılan bu dönemin ardından, burjuvaların hayatını dikkatle inceleyip tuvaline aktardığı yeni bir döneme geçmiştir. Kabareler, dans salonları, hipodromlar, caddeler ve lokantalar sürekli işlediği konulardır bu sıralarda. Güzel resim yaptığına inandıkça, insanlara daha yumuşak, daha içten bir sevgiyle bakmaya başlamış, bunun sonucunda klasik renkleri uyumlu ve klasik anlayışa yakın tarzda kullanmıştır. Konularında ve biçemindeki hızlı değişimler sanatçının en temel özelliklerinden biridir.⁷⁹ 1904 yılında Paris’e yerleşen Picasso, Fernando Olivier ile arkadaşlık etmeye başlamış, bu arada sanat tarihçilerinin Picasso’nun “pembe dönemi” olarak andıkları bir süreci yaşamıştır. Bu resimlerde kimi zaman belirgin, kimi zaman örtülü bir hüznün sezilmektedir, ancak pembelerin son derece duygusal kullanıldığı bu sıralarda, insan figürlerinin daha dolgun ve güçlü olarak işlendiği dikkat çekmektedir. Konularında farklılık göstermiş, yoksul insanların yerini, aşk görüntüleri ya da anne çocuk düzenlemeleri almıştır. Bu yıllarda Picasso’nun resmetmekten hoşlandığı insanların bir bölümü de palyaçolardı. Kübist resimlerine başlamadan önceki bu dönemin sonlarında, aralarında Gertrude Stein ve kendinin de bulunduğu portrelerini, heykel anlayışı içinde yapmıştır. 1907, Picasso’nun biçim bozma çalışmaları ile kübizmin ilk örneklerini sergilediği yıldır. “Avignon’lu Kızlar” hem kübizmin en yetkin ilk örneklerinden biri olmuş, hem de kübizmi sanat dünyasına kabul ettirmiştir. 1908 yılından sonra kübizmin bir diğer ustası olan Braque ile çalışmaya başlamış, birlikte evrensel bir resim dili arayışına

⁷⁹ Türk Ansiklopedisi, Milli Eğitim Bakanlığı Basımevi, İstanbul 1968, Cilt:27, s. 13.

girmiştir. “Horta’da Fabrika”, “Koltukta Oturan Çıplak” gibi çalışmalarında yeşil ve gri tonlara daha fazla ağırlık vermiş, bütün nesneleri tuvalde yeni bir yöntemle kurgulamıştır. Onun için bu kurgulama, konudan da nesneden de önemli hale gelmişti. Yaptığı çeşitli portrelerden kendine özgü geometrik bir soyutlama yöntemine ulaşmış, kullandığı bütün biçimleri buruşturmuş, resimlerinde harflere yer vermiştir. 1911 yılında F.Oliver’in kendisini terk etmesinden sonra Marcelle Huppert’le birlikte olmuş, Eva adını taktığı bu yeni sevgilisinin adını bazı resimlerinde de kullanmıştır. Bu sıralarda kolaj tekniğini benimsemiş; gazete kağıtlarından, kibrit kutularından, sigara paketlerinden resimler yapmıştır. 1911’den sonra Cezanne’ın analitik kübizminden uzaklaşarak bireşimci kübizme yönelmiştir. Bu yaklaşım, gerçeği kaba biçimleriyle ve simgelerle canlandıran bir tekniği içermiştir. Gitar, ölü doğa gibi görüntüler bu dönem resimlerinin en dikkat çeken elemanlarıydı. I.Dünya Savaşı’nın çıkmasıyla Picasso’nun ve kübistlerin suskunluk dönemi başlamıştır. Daha sonraki dönemlerde değişik akımlara yaklaşan Picasso’nun bütün yapıtlarında kübizm kendini az ya da çok, bir biçimde hissettirmiştir.⁸⁰

I.Dünya Savaşı sırasında ve sonrasında figürleri yüzeysel ve geometrik düzlemde işlediği dikkat çeker. Yarım boy portre çalışmalarında modellerin kişiliklerini gerçek bir ustalıkla yansıtmayı başarır. Özellikle eşi Olga Koklava’yı konu aldığı resimlerde başarı üst düzeydedir. 1920’li yıllarda yapıtlarında yeni klasikçilik, dışavurumculuk, gerçeküstücülük gibi akımların da izleri görülür. Yeni-klasikçi resimlerinde aşırı kütesel biçimde ele alınmış figürler, dev boyutlu tuvallere çizilmiştir. Gerçeküstücülük ise Picasso’nun hiçbir zaman tam anlamıyla benimsediği bir ekol olmamıştır. Örneğin

⁸⁰ Ana Britannica, a.g.k.,Cilt: 25, s. 263-264.

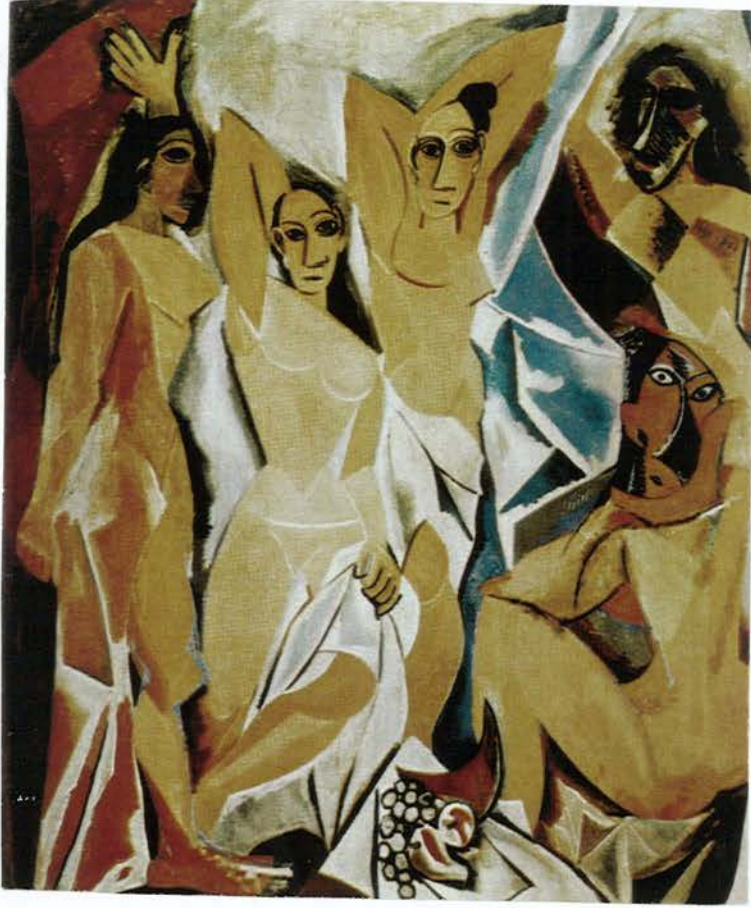
gerçeküstücü etkilerin hissedildiği “Üç Dansçı” adlı tablosu bile, gerçeküstücülüğün temel özellikleri olan otomatizm ve çağrışımlar kavramlarını reddedecek ölçüde akılcı yaklaşımlar taşımaktadır. “Guernica” ve “Ağlayan Kadın” adlı tabloları ise kübizmin ve dışavurumculuğun etkilerini aynı anda taşıyan yapıtlardır. II.Dünya Savaşı yıllarında Fransız Komünist Partisi’ne üye olan Picasso, bu nedenle daha da tanınmış ve geniş insan topluluklarının ilgi odağı haline gelmiştir. 1944-1952 yıllarında genellikle heykelle yoğunlaşmış; “Kuzu Taşıyan Adam”, “Maymun ve Yavrusu”, “Keçi”, “Boğa Başı” gibi heykellerinde çok ilginç tekniklerden ve malzemelerden yararlanmış, sanatçı yaratıcılığının benzersiz örneklerini ortaya koymuştur. Sözelimi “Boğa Başı” adlı heykelini bir bisikletin selesi ile didonunu birleştirerek yapmıştır. 1950’den sonra “Savaş, Barış”, “Kore’de Katliam” adlı büyük boyutlu çalışmalarıyla politik yönünü ortaya koymuş, ancak Guernica’nın mükemmeliğine ulaşamamıştır. 1952-1970 yıllarında “esprî kopyaları” olarak adlandırdığı ilginç bir çalışmanın başarılı örneklerini vermiştir. Klasik resimleri, kendi modern resim anlayışıyla yeniden yorumlamıştır. Önce Cranach’ın çeşitli resimlerini uyarlamış, daha sonra Courbet’in “Sen Nehri Kıyısında Uyuyan Kızlar”, Delacroix’in “Cezayirli Kadınlar” Velasquez’in “Nedimeler” ve Manet’in “Kırda Öğle Yemeği” adlı tabloları ile bu çalışmasını sürdürmüştür. 1973 yılında yaşamını yitirdiğinde XX.yüzyılda en derin izler bırakan sanatçıların başında geliyordu.⁸¹

⁸¹ Türk ve Dünya Ünlüleri Ansiklopedisi, a.g.k.,s:4500-4503

3.4.3.2. Picasso'nun Resmine Yansıyan Şiddet

Yaşam öyküsünden de anlaşılacağı üzere Picasso'nun sanatında, sanat ve hayat adına herşey büyük bir yoğunlukla yer almıştır. Şiddet ve saldırganlık öğeleri de içerik ve teknik olarak gerçek bir ustalıkla sergilenmiştir. 1907 yılında yaptığı "Avignonlu Kızlar" adlı tablosu onun coşkulu doğasının ve dışavurumculuktaki gücünün doruğunu simgelemektedir. Picasso'nun bütün yapıtları içerisinde en önemli olanı ve dünya sanat tarihinde iz bırakan çalışmasıdır. Bu resimle döneminin ve belki de yüzlerce yıllık resim sanatı sorguya çekilmektedir. Bilinen bütün doğrular, resim sanatının klasik ve operatif bilgi birikimini bütünüyle özümsemiş üstün bir sanatçı tarafından ağır bir saldırıya uğramıştır. Lionel Richard, sanatçının bu resmi yapmaktaki amacını "Batı sanatının özetini gerçekleştirmek ve onu zenci sanatıyla karşı karşıya getirmek" gibi son derece iddialı bir tezle açıklamaktadır. Richard ayrıca I.Dünya Savaşı sonrasında etkisini yitirir gibi olan kübizmin yeniden canlanmasında bu tablonun önemli bir yeri olduğunu vurgulamaktadır.⁸²

⁸² Lionel Richard, a.g.k., s. 97.



Resim 23: Pablo Picasso, Avignonlu Kızlar-1907.

Bu tablodaki şiddet ve saldırganlık öğelerini belirlemeden önce resmin, yapıldığı dönemde Picasso için ne tür anlamlar ifade ettiğini araştırmak gerekir. O tarihe kadar şiirsel ve kötümser içerikli resimleriyle her konuyu başarıyla işleyebileceğini kanıtlamıştır. Ancak dönemin büyük boy tablolar yapan güçlü sanatçısı Matisse ile boy ölçüşmek istemektedir. Büyük boy insan figürlerini andıran güçlü tablolarıyla Matisse büyük beğeni toplamıştır. Özellikle 1906'da yaptığı "Yaşama Sevinci" adlı tablo Paris'te büyük yankılar uyandırmıştır. Picasso hem Cezanne hem de Matisse'i aşacak bir yapıt üretebilmek için

“Avignonlu Kızlar”ı yapmıştır. Resmi ilk yaptığında arkadaşları da Picasso da fazla beğenmemişlerdir. Resim bu çalışmanın konusuyla ilintili olarak sanatçının belki de istemediği ölçülerde şiddet öğeleri taşımaktadır. Öncelikle bu kadınlar sıradan ve kaba fahişelerdir. Kendisi hayli sert anıtsal boyutta figürleri olan ve bu özellikleriyle ortaya şiddet içeren bir resim çıkarmıştır. Soldaki figürü bilinçli olarak zorlamış ona daha sert bir görünüm kazandırarak ortadaki yüzeylerin ön plana çıkmasını sağlamıştır. Başlangıçta büyük etki uyandırmayan bu tablo daha sonra kübizmin en önemli örneklerinden biri kabul edilmiştir. Bu tabloda kullanılan ışık ve gölge tekniği değişken ifadeleri bir arada tutabilmeyi başarmıştır. Düşünürlerin ve ruhbilimcilerin öne sürdükleri gibi insan yaşantısı da hiçbir zaman sınırlı olmadığından, insan zihninde çirkinle güzel, açıkla bulanık, yeniyle eski sık sık birlikte ve birbirlerine karışmış olarak bulunabilirler. İşte Picasso bu çalışmasında Matisse’e göre daha sert ve şiddet içeren bir yapıt çıkarmasına karşın farklılıkları bir arada barındırabildiği için derin izler bırakabilmiştir.⁸³

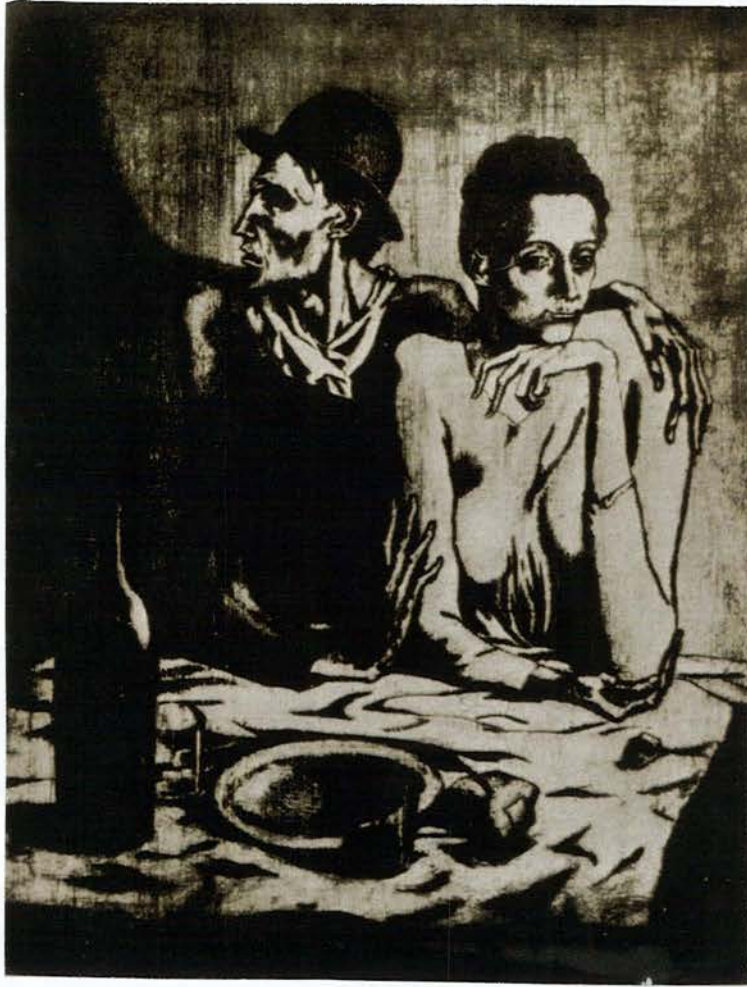
Bu resme ilişkin özgün değerlendirmeleri olan düşünürlerden John Berger, resmin pek çok değişik evreden geçtiğini belirtmekte ve hâlâ bitirilememiş olduğunu düşündüğünü söylemektedir. Başlangıçta bu kompozisyonda iki erkek bulunduğunu; bunların ilkinin bir denizci, diğerrinin ise elinde kafatası bulunan bir adam olduğunu hatırlatmaktadır. Elinde kafatası tutan adam figürünün, Picasso’nun zührevi hastalıklara duyduğu korkunun bilinçaltı yansıması olduğunu

⁸³ Norbert Lynton, **Modern Sanatın Öyküsü**, Çev. Prof. Dr. Cevat Çapan, Prof. Sadi Öziş, Remzi Kitabevi, 2. Baskı, İstanbul 1991, s.53-55.

eklemektedir. Burada saldırganlığın resmin özünde bulunduğunu öne sürmekte ve düşüncesini şöyle açıklamaktadır: “Öncelikle resimdeki beş çıplak kadının, on bir ya da on ikinci yüzyıldan bu yana kadının böyle hayvanca resmedilmediği”ne dikkat çekmektedir Resmin insanları şaşkına çevirtmek, afallatmak amacıyla yapıldığını söylemekte ve cinsel ahlaksızlık, ikiyüzlülük gibi bilinen kavramlardan öte hayatın doğrudan doğruya kendisine yönelik ağır bir saldırının varlığından söz etmektedir. Yaşamın harap olmuşluğu, çirkinliği, acımasızlığı, sağlıksızlığı burada büyük bir şiddetle kınanmaktadır. Arkaik İspanyol heykeltiriliğinden ve Afrika masklarından etkilenecek yaptığı “Avignonlu Kadınlar”da, Picasso’nun biçim sorunlarını fazla önemsemediğini de açıklamaktadır. Berger, onun esas amacının meydan okumak olduğunu bir kez daha vurgulamaktadır. Picasso’nun temel sorunu uygarlığın acımasızlığıdır ve resimdeki kaydırmalar da estetik kaygıların değil, öfke patlamasına dönüşmüş bir şiddet dürtüsünün sonucudur. Bu resim Berger’e göre “eylemli propaganda”nın tipik bir örneğidir.”⁸⁴

Sanatçının şiddeti edilgin yüzüyle sergilediği dikkate değer çalışmalardan biri, “Avignonlu Kadınlar”dan üç yıl önce yaptığı “Kısıtlı Öğün” adlı tablosudur.

⁸⁴ John Berger, a.g.k., s.80-81.

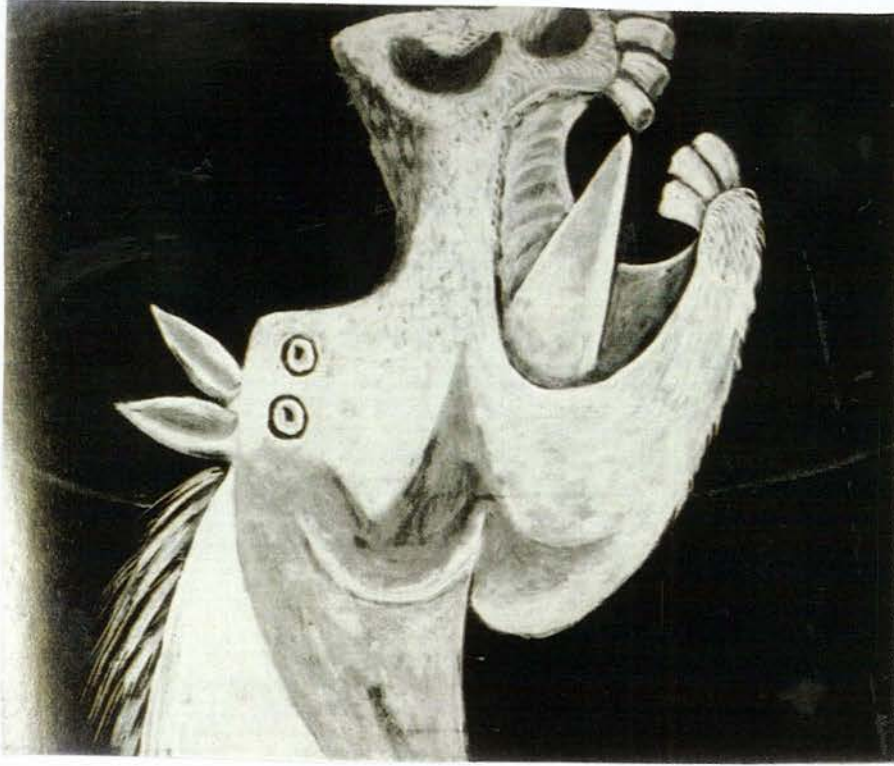


Resim 24: Picasso, Kısıtlı Öğün-1904.

Kübizm öncesi çalışmalarından biri olan “Kısıtlı Öğün”de sanatçı, içinde hiç eksik olmayan bir coşkuyla; acının, yoksulluğun, hayatın şiddeti karşısında ezilmiş insanların hüznüne tanıklık etmektedir. Aslında yoksulluk Picasso’nun yurttaşları İspanyollar için hiç şaşırtıcı değildir. Ama XX.yüzyılın başlarında, Paris’te yaşanan ve tanık olunan yalnızlık bambaşka birşeydir. Daha önce 1901 yılında Paris’te yaptığı kendi portresinde de yalnızca aç ve üşümüş bir insanın değil aynı zamanda suskun, yalnız bir adamın yüzünü resmetmiştir. Buradaki kadının yüzündeki ifade ise, sadece yabancı olmaktan kaynaklanan, sıradan bir yoksulluğun anlatıldığı sıkıntıyı yansıtmamakta, modern kent yaşamında tutunamamış, toplum dışında kalmış bir insanı anlatmaktadır. Bu resimde de yoksullukları açıkça görülen insanların itilmişliği hissedilmektedir. Buradaki basit anlamda bir yoksulluk değildir. İnsanların yasalarıyla oluşmuş, kaçınılmaz ama yapay bir yoksulluktur anlatılan. Son derece olağan, kanıksanmış, üzerinde bile

durulmayan bir yalnızlığın ve yoksulluğun resmidir. Bu çiftin hayata karşı sanki hiçbir talepleri yok gibidir. Picasso, abartılı bir umutsuzluk ve acıma duygusu içinde gibidir bu resmi yaparken.

Picasso'nun acıyı ve mutsuzluğu simgesel olarak anlattığı yapıtlarından biri "At Başı" adlı tablosudur.



Resim25: Picasso, At Başı-1937.

Pek çok sanatçının çarmıha gerilme tablolarında yaratmaya çalıştıkları acının ifadesi, burada olanca yoğunluğuyla görülmektedir. Resmin hemen hemen bütün ayrıntılarında acının çılgınlığı duyulmaktadır. Yerlerinden çıkacakmış gibi çizilen gözler, soluğun öfkeyle fırladığı burun delikleri, diken diken olmuş yele tüyleri, keskin dişler ve hantal bir hançeri andıran dil, atın acılı ve tırmalayıcı sesini izleyiciye duyurur gibidir. Bütün bunları son derece etkili biçimde sergilemesi Picasso'nun ruhundaki dizginlenemeyen şiddet ve saldırganlığın yansımasıdır sanki.

Picasso'nun aynı yıl yaptığı "Ağlayan Kadın"da da acı coşkulu biçimde dile getirilmiştir.



Resim 26: Picasso, Ağlayan Kadın-1937.

Paramparça edilmiş bir yüzün paramparça acıları vardır burada. Yaşanan acının şiddet dolu yansıması, son derece keskin ve derinlikli olarak çizilen çizgilerde, özellikle de insanın yüreğini burkacak kadar zavallı bir ifade taşıyan gözlerdeki korkuda belirmektedir. Resim bir bitişin, tükenişin anlatılışı gibidir. Sanatçı, bu zavallı insanın yaşadığı acıyı ve maruz kaldığı şiddeti, kendisi de aynen hissetmektedir.

Picasso'nun adıyla özdeşleşen tablolarından biri Guernica'dır. İspanya iç savaşı sırasında General Franco'ya destek veren Alman bombardıman uçaklarının, sivilleri hedef alarak yerle bir ettiği 10 000

nüfuslu küçük bir kentin adıdır Guernica. Bu olaydan bir hafta sonra Picasso'nun çizgileriyle XX.yüzyılın en büyük sanat yapıtlarından birinin de adı olmuştur. Genelde savaşın, özelde de faşizmin kıyıcılığının görkemli bir protestosu dile getirilmiştir burada.



Resim 27: Picasso, Guernica-1937

Picasso bu resimde, sivillere yönelik bir saldırıyı işlerken, iki yıl sonra bütün bir kıta Avrupa'sında yaşanacak kitle kıyımlarının haberciliğini de yapmaktaydı. Sanatçının o tarihteki bireysel protestosu daha sonra savaşlara ve savaş suçlularına karşı çıkışın simgesi olmuş, Guernica adı insanlık için ayrı bir anlam kazanmıştır. Picasso'nun resminde kent yoktur, uçaklar yoktur, patlama yoktur; günün, yılın, yüzyılın belli bir anına ya da olayın gerçekleştiği bölgeye hiçbir gönderme yoktur. Hatta bu resimde suçlanacak bir düşman bile yoktur. Protesto bedenlerde, ellerde, ayak tabanlarında, annenin memelerinde, insanların gözlerindedir. Picasso burada acıyı ve korkuyu "dolayısıyla acıya ve korkuya neden olan şiddeti" tarihten soyutlamakta, protesto

halindeki bir doğayı ifade etmektedir. Çünkü bu insanların acıları, bedenlerinin şiddeti protestolarından başka birşey değildir. Picasso bu resimde kübist anlayışın parçaları yerinden oynatma özgürlüğünden alabildiğine yararlanmıştır. Resimdeki parçalanmışlık duygusu bu teknikle daha etkili biçimde ifade edilmiştir.⁸⁵

3.4.4. Teknolojinin Resme Yansıması: Fernand Leger ve Şiddet

Frank Elgar, Fernand Leger için “O çağının adamıdır, çağının dilini konuşur, bu canlı bir dildir. Bu, modellere ve kaynaklara gereksinim duymayacak kadar kendinden emin, güçlü bir yaratıcının kullandığı bir dildir. Asla bir müzeye girmemiştir. Çıraklık döneminde bile asla bir ustanın tablosunu kopya etmemiştir. Onda her şey; biçim de, alan da, ışık da yenidir. Var oluş nedeni geçmişte değil gelecektedir. Kendinden öncekileri bilerek tanımazlıktan gelir. İnsanların sıcaklığını duyabileceği her yer, ister bir sokak, bir tarla ya da fabrika olsun, hoşuna gider. Tamamıyla çağına ve ülkesine ait olduğu için, evrensel ve zaman dışı nitelikli yapıtlar yaratmıştır. Konu, biçim, renk, kompozisyon adına ne varsa, kendi özünden kaynaklanmıştır. Hiçbirşeyi rastlantıya bırakmamıştır; ne yapmışsa hepsi bilinçli, iradeli ve hesaplıdır. Sanatı büyük yaratıcılık dönemlerine özgüdür”, demektedir.⁸⁶

Leger ise kendisi ve sanatı için şunları söylemektedir: “İlk ressamlar belki önce gökyüzünü çizdiler, ardından bulutların, ağaçların, evlerin resmini yaptılar, daha sonra ilk yolun resmini, yoldaki telgraf direğini ve arabayı çizdiler. Peki, insanlık evriminin bir anında, mekanik öğeyi

⁸⁵ John Berger, **Picasso**, s.174-176.

⁸⁶ Frank Elgar, **Leger: Bir Künye Denemesi**, Çev.: Esin Talu Çelikkın, Sanat Dünyamız Dergisi, 20.Yüzyıl Fransız Resmi Bir Kesit, Güz dönemi sayı:57, İstanbul 1994 s:81

kullanmak isteyen bir adama neden ‘Dur orada’, diye bağırarak isteniyor ki? Neden? Gerekçesi ne bu davranışın? Saçma bir şey bu. Sanat öznedir, evet, ama denetimli, nesnel bir hammaddeye dayalı öznelliktir sanatta söz konusu olan.”⁸⁷

3.4.4.1.Leger’nin Sanat Yaşamı

Çağdaş teknolojik gelişmelerden etkilenererek geliştirdiği “makine sanatı” ile ünlenen Fernard Leger (Argentan, 1881- Gif-Sur-Yvette, 1965) anıtsal mekanik biçimleri, çarpıcı renkleri ve biçim yönünden son derece denetimli, ölçülü çalışmalarıyla dikkat çekmiştir.

Normandiyalı bir köylünün oğlu olan Leger, gençlik yıllarında bir süre teknik ressam olarak çalışmış ve bir fotoğrafçının yanında rötuş işleri yapmıştır. Başlangıçta pek çok çağdaşı gibi Cezanne’dan etkilenmiş, daha sonra kübizmden, fovizmden, izlenimcilikten değişik dönemlerde etkilenmiştir. 1910’lu yıllarda bütün Kübistler gibi geometrik biçimlerden oluşan figürleri parçalamış, 1913’ten sonra resimlerinde parlak, dinamik, soyut renklere çokça yer vermiştir.

Zıt renklerin yanı sıra, aynı resimde bir arada bulunan eğri ve düz çizgiler kullanırdı, bu karşıtlıklardan yararlanarak kendini anlatmak, Leger’nin belirgin üslup özellikleridir. I.Dünya savaşına katılan sanatçı bu savaştan hayli etkilenmiş, mekanik aygıtlara yoğun ilgi duymuş ve resimlerinde bunları fazlaca kullanmaya başlamıştır. 1920’lerin ortalarında bir dönem de pürizme yakınlık hissetmiş, figüratif çalışmalar yapmıştır. II.Dünya Savaşı yıllarında renk ve figürü birbirinden ayırmış, resim bittikten sonra tuvalin üzerine kalın badana fırçasıyla bantlar çekmiştir. Bir süre bu tekniği uygulayan Leger’nin genel biçemi yaşamı boyunca değişmemiştir.⁸⁸

⁸⁷ Fernard Leger, *Resmin İşlevleri’nden*, Çev.: Mehmet-Sema Rıfat, Sanat Dünyamız, a.g.k., s:76

⁸⁸ *Ana Britannica*, a.g.k., 20.Cilt, s:308

3.4.4.2. Leger'de şiddet

Leger'de şiddet, resimlerinin geneline yansıyan mekanik etki ile yer yer, zaman zaman kendini göstermiştir. 1911 tarihli "I.İnsan Görüntüleri: Düğün" adlı tablosunda bu özellikleri bir arada görmek mümkündür.



Resim 28: Fernand Leger, I.İnsan Görüntüleri: Düğün -1911

Şiddet hem içerik hem de teknik olarak yansıtılmış diğer kübist yapıtlardaki gibi parçalanmışlıkla birlikte verilmiştir. Bütün değerleriyle alt üst edilmiş bir dünyanın kızgınlığı fark edilebilmektedir.

Parçalanmışlığın yanı sıra renklerin lekesele kullanımı da şiddeti yansıtan bir diğer teknik özelliktir. Renklerin farklı kullanımına karşın makineye benzeyen insan figürlerindeki sert ve öfkeli ifade ilginçtir.

1924 tarihli “Pembeli Yeşilli Kadın” tablosunda şiddet daha yumuşak biçimde aktarılmıştır.



Resim 29: Fernand Leger, Pembeli Yeşilli Kadın-1914

Burada kübist parçalanmışlıktan kaynaklanan şiddetin yanı sıra sıcak renklerin kullanımından kaynaklanan hüznü de vardır. Özellikle açık ve yer yer turuncuya uzanan kırmızının kullanımında bir tükeniş, kayboluş saklı gibidir.

3.4.5. Öncü Kübistlerden Braque'ta Saldırı

Apollinaire, Georges Braque için şunları söylemektedir: "...O kahramanlara yaraşır bir rol oynadı. Huzurlu sanatı hayranlık uyandırır. Ağırbaşlılıkla çabalar, yumuşak mı yumuşak bir güzelliği dile getirir. Tabloların sedefi de anlığımızı ebemkuşağıyla renklendirir... Ancak birkaç ressamın kullandığı bilinmez biçimlerin estetik kullanımını öğretti öteki insanlara, öteki ressamlara. Çevremizde parıldar bu ışıklı göstergeler, ama bunların plastik anlamını yalnızca birkaç ressam çıkarır ortaya. En kaba gerçekleştirmeleri başta olmak üzere çalışma, insanın kaosa düzen getirmesini sağlayan yüce duyguyla hep uyum içinde bulunan yeniliğe sahip sayısız estetik öge içerir. Yeni gibi görünenden ya da pislenmiş olandan ya da bize hizmet edenden, badanacıların sahte mermerinden ya da sahte ahşabından nefret etmek gerekir. Bu görünüşler bize ikircikli gibi gelse bile, eyleme bir adam gerektiğinde, adamın işe bu ikirciklilikten başlaması gerekir... George Braque gerçekleyicidir. Modern sanatın tüm yeniliklerini gerçekledi, daha da gerçekleyecektir."⁸⁹ Picasso ile birlikte modern resmin ve kübizmin benimsenmesinde en büyük pay sahibi olan sanatçılardan biridir Braque. Apollinaire'in belirttiği üzere o, gerçek bir uygulayıcı, tam bir resim işçisidir.

3.4.5.1. Braque'ın Sanatçı Kişiliği

Yapı boyacılığıyla ilgilenen bir babanın oğlu olan Braque (Argenteuil, 1882-Paris, 1963) çocukluk ve gençlik yıllarında babasına yardımcı olmuştur. Yirmi yaşına kadar Haure'da liseye ve güzel sanatlar

⁸⁹ Apollinaire, a.g.k, s:35-36

okuluna devam etmiş, daha sonra Paris'te resim alanında akademik eğitim almaya başlamıştır. Ancak sezgisel olarak akademik eğitime pek de sıcak bakmayan sanatçı önce izlenimcilerin daha sonra da arkadaşı Emile Othan Friez ile birlikte fovizme yönelmiştir. Bu dönem resimlerinde genellikle Cezanne'ın etkileri görülmüş, ancak çok kısa bir süre sonra sıcak renklerden vazgeçerek geometrik çizgilerin ağır bastığı kompozisyonlara yönelmiştir. Daha önce de belirtildiği üzere "Espace Manzarası" adlı resminin Matisse tarafından "yığılmış küpler"e benzetilmesi kübizm teriminin kullanılmasına yol açmıştır. 1908 yılında Picasso ile çalışmaya başlamış ve kübizmin kuramsal temellerini meydana çıkarmıştır. 1907 yılında gerçekleştirdiği "Çıplak" adlı tablosu, kendisinin fovizmden kübizme geçişinin ifadesidir. Artık hacimleri geometrik öğelerine ayırtırmaktadır, bunu insan figürlerine ve natürmortlara da uygulamaktadır. Renklerini gri, bej, siyah, yeşil ve yağlı boyalarla çevrelemektedir. Amacı elle dokunulabilecek gerçeği, göz boyamacılığına başvurmadan, iki boyutlu alanda üç boyutlu olarak çizmeye çalışmaktır. Bu anlayış içinde köşelerle çizgileri bir araya getirmeye, düzlemleri üst üste bindirmeye, nesnelerin birbiriyle bağlantısı olmayan parçalarını tuval üzerinde eşzamanlı olarak yansıtmaya uğraşmış; bu sorunlar üzerinde çok fazla kafa yormuştur. Böyle bir çalışma sonunda sanatçının gideceği yer soyut sanat olabilirdi. 1911 yılına gelindiğinde Braque'ın nesnel gerçekle bağlarını koparacağı düşünülmüştür. Ancak Braque kendini bilinçli olarak dengelemiş, entelektüel ve kapalı anlatıma tepki göstermiştir. Yine de ilginç arayışlara yönelmekten geri kalmamış "Keman ve Testi" adlı tablosunun üzerine bir çivi yapmıştır. Resim bu çiviye asılı gibidir. Daha sonraki çalışması "Portekizli Kadın"da matbaa harfleri kullanmıştı. Resimlerine, kağıtlar, ağaç parçaları, kumaş ve kum gibi malzemeler yapıştırılmıştır.⁹⁰

⁹⁰ Türk ve Dünya Ünlüleri Ansiklopedisi, a.g.k., 4.Cilt, s:1079

Braque, I.Dünya Savaşı'na katılmış, başından ağır yara alarak ordudan ayrılmıştır. 1917'de yeniden çalışmaya başlamış, şekillerini geometrik düzenler içinde parçalamaktan vazgeçmiştir. Resimlerini derinliği olmayan renkli lekelerle oluşturmuş, natürmortlarında sağlam bir renk uyumu sağlamaya özen göstermiştir. Bu dönemde siyaha yakın kırmızılar, griye çalan yeşiller, limon sarısı açık yeşiller, tatlı gri tonlar derin ve koyu siyahlar ile ulaşmak istediği ince uyumu gerçekleştirebilmiştir.

Braque sanat yapıtının doğada görülenlerin aynen yinelenmesiyle değil, bireysel duygularla ortaya çıkacağına inanmıştır. Ona göre renkler ve biçimler sanatçının duygu ve ruh dünyasını ifade ettiği oranda yararlıdır. Sanatçının coşkularına bütünüyle kapılmasını da doğru bulmamaktadır. Heyecanı düzenleyen, denetleyen kuralları güzel ve yararlı bulmaktadır. Sanatçı ressamlığının yanı sıra bale için kostüm ve dekor çalışmaları yapmış Carnegie (1939), San Fransisco, Arjantin (1948), Venedik (1948), uluslararası resim ödüllerini kazanmıştır.⁹¹

3.4.5.2.Braque'ta Şiddet

Braque'ın yapıtları yukarıda da belirtildiği üzere Apollinaire'in ifadesiyle huzurlu ve yumuşak bir anlatıma sahiptir. Bununla birlikte, şiddet "bütün kübistlerde olduğu gibi" hayatın içinde bulunduğu ölçülerde resimlerinde yer almıştır. Hem yumuşak bir anlatım hem de şiddetin birlikte bulunması, bir anlamda hayatın gerçekçi bir yansıması gibidir. Kübizmin doğasında bulunan biçimlere saldırı ve onları parçalama eğilimleri, şiddet ögesini bu çalışmaların bütününde teknik olarak izleyicinin karşısına çıkarmaktadır.

⁹¹ Türk Ansiklopedisi, Milli Eğitim Bakanlığı Basımevi, Ankara 1968 8.Cilt, s:77-78



Resim 30: George Braque, Gitarlı Erkek -1914

Bu resimde biçimlerin çok keskin ve etkili parçalanışı şiddetin örtülü anlatımı gibidir. Figürün yüz ayrıntılarının çok belirgin hatlarla vurgulanması, ayrıntıların sert ve dikey çizgilerle karelenmesi çekilen acının derinliğini göstermektedir. Gitar ise yaşanan hüzne sesiyle, ezgisiyle adeta eşlik etmektedir.



Resim 31: George Braque, Gitarlı Kadın- 1913

İlk resimde olduğu gibi burada da şiddet biçimlerin çok keskin parçalanışında görülür. Kahverengi ve sarı tonların silik görüntüleri tükenmeye yüz tutmuş bir öfkenin yansımasını andırmaktadır. Resimdeki figür her şeyiyle alt üst olmuş bir ruh halinin aktarımıdır. Figürün yüzündeki kırılganlığın ve burukluğun vurgulanması amaçlanmıştır ve bu nedenle de yüzü kare içine alınmıştır. Gitarın işlevi ise ilk resimdekinden farklı değildir, burada da şiddetin hüznüne katılmaktadır.

3.5.BÜTÜN DEĞERLERE KARŞI ÇIKAN DADAİZM VE ŞİDDET

Kağıt parçaları üzerine sözcükler yazın, bunları bir şapkanın içine atıp karıştırın, sonra teker teker çekip bir kağıt üzerine sıralayın; işte dadaizm...

Tristan Tzara

Dada hareketinin önderi Tristan Tzara, bir radyo konuşmasında, dadanın nasıl doğduğunu anlatmıştır. I.Dünya Savaşı yıllarında, o savaşın acılarını yaşayan genç insanların ruh hallerini anlamadan, dönemin sanat ve edebiyat ortamını anlamamanın mümkün olmadığını söylemiştir. İnsanlık daha önce pek çok savaşa tanık olmasına karşın, bu savaşın sanki hiç bitmeyecekmiş gibi adeta demir attığını belirtmiştir. İşte Tzara'nın ve dadacıların iğrenme duygularının ve isyanlarının kaynağı bu savaş olmuştur. Tzara savaşa kesinlikle karşı olduklarını, ancak savaşların nedenlerini ortadan kaldırmadıkça savaşların bitmeyeceğini umarsızlık içinde söylemiştir. Bu sorunların başlıca sorumlusunun çağdaş uygarlık ve onun görüntüleri olduğunu düşünmüştür. Tzara daha sonra şöyle

devam etmiştir: “...Dada, bir ahlaki zorunluluğa, ahlaki bir kusursuzluğa erişmenin dizgin tanımaz iradesi ve insan varlığının her şeyden üstünlüğü ilkesinden doğdu. Dada, bütün gençliğin ortak isyanından, tarihe, mantığa ya da ahlaka; onur, vatan, ahlak, din, aile, sanat, özgürlük, kardeşlik gibi şeylere; daha ne bileyim, bütün insani değerlere cevap veren tüm kavramlara boş verip, doğanın köklü geleneklerine bağlanan gençlerin başkaldırısından doğdu. ‘Benden önce insanların var olduklarını bilmek bile istemem’, diyen Descartes’ın bu cümlesini yayınlarımızdan birinin alt başlığı yapmıştık. Bununla dünyaya yeni bir gözle baktığımızı , bize büyüklerimiz tarafından zorla kabul ettirilen değerleri, doğruluk kavramını yargılamak istediğimizi belirtmek dileğindeyiz”⁹²

3.5.1. Öfke, Umarsızlık ve Dadaizm

Dadaizm en genel biçimiyle, “aklın tutsaklığından ve aklın kurduğu her türlü düzenden; sanatı dil, ölçek, uyak, biçim, anlam kaygılarından kurtarmak; sözcükleri bilinen anlamlar dışında bir düzende birleştirmek, kalıplaşmış bütün sistemleri, kuralları, gelenekleri yadsımak; kuralsızlığı kural olarak benimsemek üzerine kurulan” bir akımdır. I.Dünya Savaşı’nda büyük insan kıyımlarının gerçekleşmesi, akıl ve ahlak ilkeleri üzerine kurulan burjuva değer yargılarının insanlığa onarılmaz acıları yaşatması; her alanda büyük bir yozlaşma ve umutsuzluğa yol açmıştır. İşte bu ortamda yetişen genç kuşak, bütün doğru bildiği şeyleri, temel bilim ve sanat kuramlarını reddetmiş, her şeyi baştan aşağı yıkmak gerektiğini savunmuştu. O dönemin genç şairi Aragon; artık ressamdan, edebiyatçıdan, müzisyenden, heykeltıraştan,

⁹² Tristan Tzara, *Radyo Konuşmaları 1950*, Çev.: Ö.İnce, Milliyet Sanat Dergisi 1975, no:161, s:45-47

dinciden, cumhuriyetçiden, kralcıdan, emperyalistten, bolşevikten, politikacıdan, proleteriyadan, demokrattan, burjuvadan, aristokrattan, ordudan, polisten, yurttan bıktığını haykırmış, hiç ama hiçbir şey istemediğini ilan etmiştir. Hareket 1916 yılında Zürih'te genç şair Tristan Tzara'nın öncülüğünde başlamıştır. Genç sanatçıların bir araya geldikleri bir kahvehanede Tzara, kitap açacağı ile çevirdiği Larousse sayfalarından birinde gördüğü "dada" sözcüğünü, akımın adı olarak benimsemiştir. 1919-1920 yıllarında Fransa'da en coşkulu dönemlerini yaşayan dada hareketi aklın karşısına akıl dışılığı, kurulu düzenin karşısına düzensizliği, sanata karşı, anti sanatı getirmiştir. Mantiği, sistemli düşünceyi dışlayan dadacıların, bir toplantısında Picabia tarafından okunan bildiri şöyledir: "...Ne yaptığımızı anlamıyorsunuz değil mi? Değerli dostlar onu biz sizden daha az anlıyoruz. Ne mutluluk değil mi? Hakkınız var. Bir kez daha papa ile uyumak isterdim. Yine mi anlamıyorsunuz? Ben de anlamıyorum. Ne kadar hazin bu." Her toplantılarında buna benzer düşünceler ileri süren, bilinçli olarak saçma davranışlarda bulunan bu akımın yandaşları, düşüncelerini felsefe haline getirmemeye çalışmış, "Gerçek dada, dadaya karşıdır", diyerek yeri geldiğinde kendilerini reddetmekten de kaçınmamışlardır.⁹³

Alışılmıştan, düzenliden, dengeliden, vebadan kaçır gibi kaçır, her türlü saçmaya, gülünç olana ve kabaya aşırı bir eğilim gösteren dadacılar için sanat anarşisti tanımlaması yapılabilir. Yves Duplessis dadacıları anlatırken, onların bu dünyaya ilişkin her şeyin boşluğunu kavradıklarını belirtmiş ve bu boş hayatın sınırlamalarını aşabilmek için hangi düzenle ilgili olursa olsun, bütün geleneksel buyrukları çiğnediklerini eklemiştir. Ribamont Desaignes, bütün alışkanlıkların uzun bir geleneğin doğallaşmış, iyi, asil, yüce denilen, aslında kokuşmuş

⁹³ Cevdet Kudret, **Örneklerle Edebiyat Bilgileri-II**, İnkılap ve Aka Yayınevi, İstanbul 1980,s:83-84

değerlerinden başka bir şey olmadığını öne sürmüş; dadacıların bu değersiz değerlerin canlanmasına izin vermek istemediklerini, bunun için de şaşırtıcı ve dengesiz ne varsa onun üzerinde yoğunlaştıklarını söylemiştir. Jacques Riviera ise, dadacıların ruhlarının her bölümünü, hiçbir seçim yapmadan, taraf tutmadan ve hiçbir tercihte bulunmadan ortaya çıkardıklarını belirtmiş, onların her şeyi kendi bireysellikleriyle ve yürekleriyle algıladıklarını anlatmıştır. Tzara'nın yanısıra Breton, Soupault, Aragon, Eluard gibi edebiyatçılar dada hareketinin içinde yer almış, Tzara'nın dışındakiler daha sonra sürrealist anlayışı benimsemişlerdir. Marcel Duchamp, Hans Arp, Kurt Schwitters, Ray Mann ve aynı zamanda şair olan Francis Picabia dadacı akıma bağlı önemli ressamlardır.⁹⁴

3.5.2.Dadaizmin Doğasında Bulunan Şiddet

Dada hareketi çıkış noktası olarak doğasında şiddet ve saldırganlığı barındıran bir harekettir. Özellikle sanatın kendisine doğrudan yönelttikleri saldırı, klasik sanatın bütün ilke ve değerlerini hedef alan bir şiddeti içermektedir.

Oysa dada hareketi başlangıçta siyasal içeriği olan bir akımdı. Hareketin bu akıl dışı özelliğinin yanı sıra bir de siyasal özelliği görülmektedir. 1917 sonrasında, özellikle Almanya'da Spartakistlerle birlikte Alman ayaklanmasında önemli rol oynadıkları dikkat çekicidir. Berlin dadacıları olarak anılan bir grup sanatçı ile Zürih dadacıları içinde yer alan Richard Huessenbeck'in çok önemli siyasal eylemler içinde yer aldıkları bilinmektedir. İki dünya savaşı arası dönemde başta John Heartfield olmak üzere birçok dadacının Hitler'e karşı çok etkili biçimde muhalefet yapması ilginçtir. Johannes Bader adlı, skandallar

⁹⁴ S.K.Karaalioglu,a.g.k., s:200-203

yaratmakla ünlü bir dadacı, Berlin Katedrali'nde bir dini töreni sabote ederek şimşekleri üzerine çekmiştir. Dadanın akıl dışı etkinlikleri de aslında büyük ölçüde siyasal içeriklidir. Soupault'nun "Ünlü Sihirbaz" adlı oyunu akıl dışı dadacılığın özgün örneklerinden biridir. Bir konser sırasında sahnelenen bu oyunda oyuncular maske takmış ve her biri ünlü yazar ve sanatçıların isimlerinin yazılı olduğu balonları taşımışlardır. Bilimin ve sanatın anlamsızlığının değişik bir ifadesidir bu gösteri. Paris'in bir kenar mahallesinde sahnelenen "Maurice Barres'nin Duruşması" oyununda da siyasal amaçlı kışkırtıcı sahneler bulunmuştur.⁹⁵ Ancak bu siyasal içerik zaman içerisinde tükenmeye başlamıştır. Adem Genç'in ifadesiyle Almanların devrimleri maskaralaştırma yeteneği, 1848'de de 1918'de de toplumda gerici ve tutucu kesimlerin güçlenmesine yol açmıştır. Almanya'da dadanın bolşevizmle eşdeğer tutulması ve dadanın giderek hiçbir şey söylemez hale gelmesi bunun nedenlerinden biridir.⁹⁶ Akımın Fransa'da ve Amerika'da gelişimi pek de farklı olmamıştır. Bilimi, sanatı, felsefeyi ve her türlü akıl ürünü ekinliği reddeden bir hareketin, son noktada ifadesizliğe ulaşması, soyut/indirgemeci sanat hareketlerine esin kaynağı olması kaçınılmazdı. Ancak, herşeye büyük bir öfkeyle yüklenen bu akımın önde gelen ressamlarında şiddet ve saldırganlık açıkça fark edilmektedir.

⁹⁵ Özdemir İnce, *Dada Akımının Amacı ve Serüveni*, Milliyet Sanat, İstanbul 1975, Aralık, sayı:161, s:4

⁹⁶ Adem Genç, *Antropi ve Nedensizlik Açısından Dadacı Sanat Hareketinin Çözümlemesine İlişkin Bir Yöntem Araştırması*, İzmir 1983, s:3

3.5.3. Marsel Duchamp: Dadaizmin ve Gerçeküstücülüğün Öncü Sanatçısı

Rene' Passeron'un tanımlamasıyla karşı sanatın peygamberi olan Marcel Duchamp (Bloinville 1887, Neuilly-sur-Sein 1968) bir noterin oğluydu. Ancak ailede köklü bir sanat geleneği vardı. Altı kardeş olan Duchamp'ların dördü tanınmış sanatçılardır. Duchamp kütüphanecilik eğitimi görmüş, Sainte-Genieve'de memur olarak çalıştığı gençlik yıllarında çeşitli dergilerde karikatürler ve desenler çizmiştir. 1908-1910 yılları arasında çalışmalarında empresyonist etkiler ağır basmıştır. Kısa bir dönem fovizme yakınlık duymuş, daha sonra biçimleri parçalamaya başlamış ve yoğun biçimde kübist eğilimler sergilemiştir. Kübist anlayışla ortaya koyduğu eserler zamanla olgunlaşmış, 1912 yılında yaptığı "Merdivenden İnen Çıplak" adlı tablosu büyük tartışmalara yol açmıştır. 1915 yılında gittiği New York'ta bu eseri modern sanat sergisinde "Armory Show" sergilenmiş ve kendisine büyük ün sağlamıştır. Klasik eleştirmenlerin ve tutucuların ağır eleştirileriyle karşılaşmasına karşın, eserin uyandırdığı ilgi hiç eksilmemiş, hatta sanaçıya son derece cazip teklifler de gelmiştir. Bu teklifleri geri çeviren sanatçı halka ve Amerikalı sanatçılara Fransızca dersleri vererek hayatını kazanmayı tercih etmiştir. 1917'de New York'ta çeşitli dergilerde yayın yönetmenliği yapmış 1920'lerin başında soyut film denemelerine girişmiştir. Özellikle Picabia ile tanışıp çok yakın arkadaş olduktan sonra dadacılığı benimsemiş, bu akımın en ünlü isimlerinden biri olmuştur. Duchamp yalnızca dadacılığın değil gerçeküstücülüğün de öncü isimlerinden olmuştur. 1923 yılında kendi isteğiyle resmi bırakmıştır. Yaşamının sonuna kadar resimle iç içe bir hayat sürdürmüş; kitaplar yazarak, sergiler açarak özgün düşüncelerini aktarmaya devam etmiştir. 1942 ve 1944 yılları arasında Andre Breton ve Max Ernst ile birlikte "VVV" adlı dergiyi çıkarmış, 1938 ve 1947 yılları arasında Paris'te açılan gerçeküstü eserlerin sunulduğu sergilere katılmıştır.⁹⁷

⁹⁷ Türk ve Dünya Ünlüleri Ansiklopedisi, Cilt:4, s:1839

3.5.3.1. Duchamp'ın Sanatçı Kişiliği

Duchamp'ın empresyonist, fovist, kübist etkileri geride bırakıp karşı sanata uzanan yolculuğunda, figüratiften soyuta uzanan bir yöntem gözlenmez. Onun yaptığı biçimi temel işlev ve özelliklerine indirgemektir. Bu nedenle de bu geçiş döneminde rengi, kahverenginin çeşitli tonlarıyla sınırlı tuttuğu görülmektedir. 1913-1914 yıllarında yaptığı “Çikolata Emme Makinesi” adlı yapıtları sanatındaki değişimin çarpıcı örnekleridir. Duchamp imgeyi resimsel örneklerinden arındırabilmek için nesnenin kendisine yönelmiştir. Onun sanatının en belirgin ve ayırt edici özelliği de budur zaten. Örneğin bir tabure üzerine yerleştirilmiş bisiklet jantı onun anlatım aracı haline gelebilmiştir. Duchamp'ın bu yöntemi yeni bir sanat ve estetik anlayışı yaratmaya yönelik değildir. O bir dadacı olarak resmin klasik kurallarına karşı çıkmayı ve bu kuralları darmadağın etmeyi kendine görev bilmiştir. Ama çalışmalarının klasik sanat sergilerinde yer almasını engellemesi mümkün değildi.⁹⁸ Duchamp hem sanatçı hem de karşı sanatçı kişiliğiyle 20.yüzyıl sanatında özgün bir yere sahiptir. Yapıtlarının birkaç tanesi dışında hiçbirisi halk tarafından beğenilmemiştir. Eleştirmenler de onu genellikle acayiplikler peşinde koşan biri olarak değerlendirmişlerdir. Ancak 1960'larla birlikte başta gerçeküstücüler olmak üzere öncü gruplar Duchamp'ın büyük sanatçı olduğunu kabul etmeye başlamışlardır. Toplum ve sanat konularına yepyeni bakış açıları getirdiği, başta pop-sanat olmak üzere bütün yenilikçi eğilimlere öncülük ettiği düşüncesi benimsenmiştir.⁹⁹

3.5.3.2.Duchamp'ta Şiddet

Dadacıların yerleşik ve klasik olan bütün değerlerle ve doğrularla mutlak bir hesaplaşma içine girmeleri, dadacı sanatçıların resimlerinde şiddeti çokça kullanmalarına neden olmuştur. Duchamp'ın

⁹⁸ Türk ve Dünya Ünlüleri Ansiklopedisi, Cilt:4, s:1841

⁹⁹ Ana Britannica, 10.Cilt, s:391

“Merdivenden İnen Çıplak” adlı tablosu bu bağlamda şiddeti barındıran çalışmalardan biridir.



Resim 32: Marchel Duchamp, Merdivenden İnen Çıplak -1912

Burada şiddet özellikle resim sanatının tek zamanlılığına yöneltilmiş teknik bir öge olarak dikkat çekmektedir. Hemen hemen tek bir rengin, kahverenginin tonlarının yer aldığı beş ayrı siluet üst üste yerleştirilmiştir. Böylelikle “Merdivenden İnen Çıplak”, sinematografik bir anlatımla artzamanlı olarak yansıtılmıştır. Bu, resim sanatının tanışık olmadığı yeni bir teknik anlayıştır. Resimde dikkat çeken nokta, insanın metal bir makineye dönüşmüş gibi gösterilmesidir. Dadacıların uygarlığa

olan tepkilerinin bu resme yansıdığı da düşünülebilir. Çizgilerin belirgin bir biçimde sert ve keskin olması bu tepkiyi ve şiddeti gösterir gibidir.

1917 yılında yaptığı “Çeşme” adlı çalışma da bir pisuar görülmektedir. Duchamp burada kendi düşünceleri doğrultusunda bir mesaj vermektedir. Geleneksel sanatın nereye gitmesi gerektiğinin bir adresi gibidir bu yapıt.



Resim 33: Marcel Duchamp, Çeşme - 1917

Burada endüstriyel seri üretim ürünlerinin sanat yapıtına malzeme olabileceği gösterilmiştir. Duchamp gündelik sıradan bir eşyaya imza atarak herşeyin sanat olabileceğini savunmuş ve bir anlamda sanatı ağır biçimde aşağılamıştır.



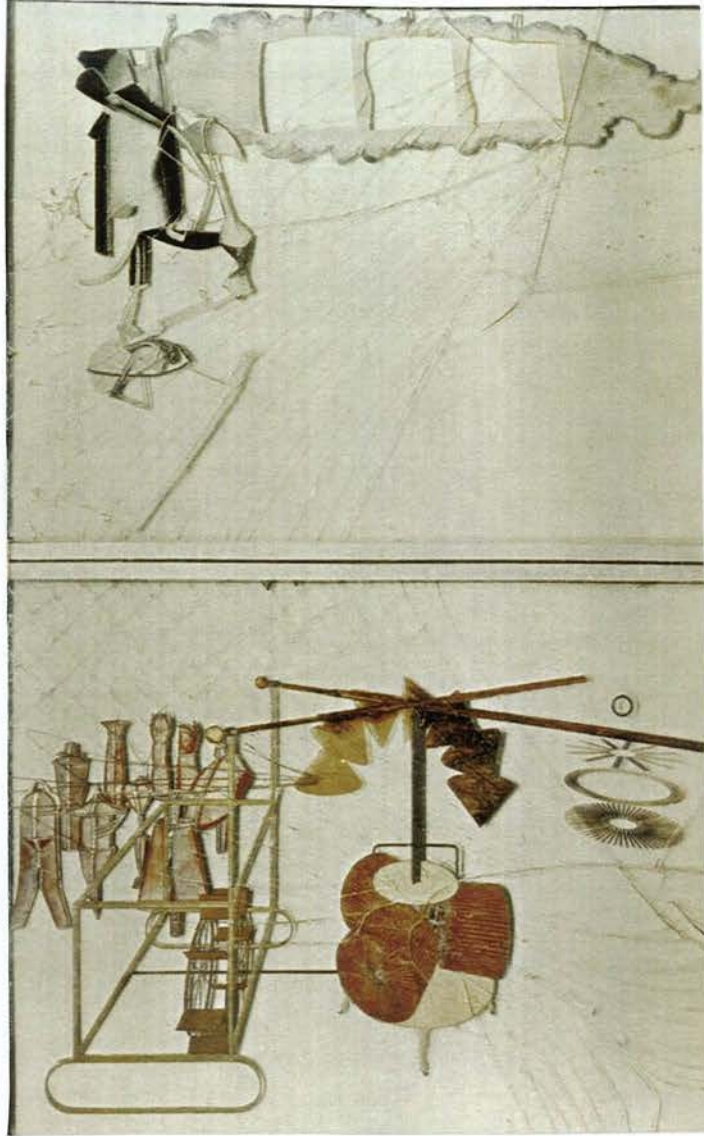
Resim 34: Marcel Duchamp, Mona Lisa - 1919

Duchamp'ın klasik sanata en ağır ve terbiye sınırlarını aşan saldırısı, Mona Lisa reprodüksiyonuna boyayla bıyık ve sakal yapmasıdır. Rene' Passeron bir fetiş haline gelen, resim sanatıyla bütünleşen bir sanat yapıtına saldırmak kadın ve resim sanatına saldırmaktır diyor. Resmin altında bulunan L.H.O.O.Q ("Elle a chaud au cul- Sıcak Bir Kıçı Var") harflere ve onun anlamına dikkat çekiyor¹⁰⁰. Duchamp'ın bu tavrının sanatçı ahlakı ve sorumluluğuyla ne kadar bağdaştığı bu çalışmanın

¹⁰⁰ Rene' Passeron, *Surrealizm Sanat Ansiklopedisi*, Çev.: Sezer Tansuğ, Remzi Kitabevi, İstanbul 1982 s:31

tartışma konusu değildir. Ancak Rene' Passeron'un, Duchamp'ın kadını aşağıladığı görüşünü kuşkuyla karşılamak gerekir. Çünkü dadacılar felsefeleri gereği kadına değil, ona geleneksel rolünü yükleyen geleneksel ahlaka karşı çıkmış olabilirler.

Duchamp'ın 1912 ve 1915 yılları arasında tasarlayıp 1915-1923 yılları arasında tamamladığı "Bekarları Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin, Eşit" adlı tablosu hem aşkı hem de evliliği mekanik ve alaycı biçimde işlemesi açısından ilginçtir.



Resim 35: Marcel Duchamp, Bekarları Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin, Eşit - 1915-1923

Bu resmin ana teması cinselliktir. Cinselliğin insan yaşamında, özel bir yeri vardır. Cinsellik yüzyıllar boyunca düş, esin ve canlılık kaynağı olan bir enerjiyi ifade etmiştir. Ancak burada cinsellik bu coşku kaynağı olma özelliğiyle değil, değişik bir boyutuyla ele alınmıştır. Anlatılmak istenen başarısızlığı simgeleyen bir cinselliktir. Çünkü gelin ve bekar delikanlılar bir araya gelmemişlerdir; birleşme istekleri tutkudan öteye gidememiş, sonsuza kadar bakire gelin ve bekar erkek olarak kalmışlardır. İki cam panonun birbirinden ayrı olması bu ayrılığın ifadesidir.¹⁰¹

3.5.4..Hans Arp ve İfadeden Soyutlanmış Saldırı

Dadaizmin soyut resme ve indirgemeciliğe uzanan yolculuğunda son duraklardan biridir Jean Hans Arp (Strasbourg 1887-Locarno 1966). Sanat öğrenimine Strasbourg'da başlayan Arp, Almanya'da Weimar, Paris'te Julian Akademisi'nde çalışmalarını sürdürmüştür. Gençlik yıllarında önce İsviçre'ye, ardında da 1912'de Almanya'ya, Münih'e giden sanatçı burada Paul Klee ile tanışmıştır. Başlangıç döneminde Der Blaue Reiter grubu ve dışavurumcuların etkisinde kalmış, 1914'ten sonra Apollinaire, Modigliani, Picasso, Delaunay, Max Jacop gibi avantgarde sanatçılarla birlikte olmuştur. 1915'te Zürih'e taşınmış, 1922'de Tristan Tzara ve arkadaşlarıyla dada grubunu kurmuş ve sanatçı Sophie Tauber'le evlenmiştir. 1925 yılına kadar dadacılarla birlikte olan sanatçı bu tarihten sonra Paris'te sürrealistlerle birlikte olmaya başlamıştır. 1931-1932 yıllarından sonra da concration olarak adlandırdığı taş ve bronz heykel yapımına başlamıştır. 1943 yılında İsviçre'de bir kaza sonucu eşini yitiren ve bundan çok etkilenen sanatçı soyut resmin en önemli isimlerinden biri olmuştur. 1949 yılında Amerika'ya gitmiş ve burada büyük ün kazanmıştır.

¹⁰¹ Norbert Lynton, *Modern Sanatın Öyküsü*, Çev.: Prof.Dr. Cevat Çapan-Prof.Sadi Öziş, Remzi Kitabevi, İstanbul1991, s:136

3.5.4.1. Sanat ve Hans Arp

Conciration diye tanımladığı üç boyutlu kaidesiz heykelleri ile ünlenen Hans Arp, bu heykellerin doğal biçimlerin soyutlaması olmadığını söylemiş, bunların gerçek ve somut birimler olduğunu ısrarla savunmuştur. Yine de sanat tarihinde soyut resmin öncülerinden biri olarak yer almıştır. Arp, yapıtlarını üretirken insan elinden çıkan nesnelerin biçimlerinden yararlanmış, ancak bu dürtüye benzeyen biçimleri düzenlerken sanki kendi tasarladığı plana uymamıştır. Her şey rastlantısal gibidir, yerçekimi ve havanın hareketi gibi doğal unsurların yasalarına uymuştur. Böylece bir anlamda işin içine doğayı katmıştır. Çalışmalarında kübistlerin kolaj tekniğinden de yararlanmış, sonucun gerçeği yansıtıp yansıtmadığı ile ilgilenmemiştir. Onun için önemli olan şey, sanatçının yaratıcılığının yapıta ne ölçüde yansıdığıdır.¹⁰²

3.5.4.2. Arp'ın Soyut Anlatımı ve Saldırı

Dadacıların özellikle Arp'la soyut, indirgemeci ve anlaşılması güç resme ulaşmaları ilginç bir gelişmedir. Her şeye karşı çıkıp, yerine yenisini öneremeyen, bilimi, aklı ve sanatı da reddeden bir anlayışın bir şey söyleyemez hale gelmesi ayrı bir inceleme konusu olabilir. Arp'ın resminde saldırı doğrudan doğruya ifadenin kendisinedir. Bu anlayışın en çarpıcı örneği 1916'da yaptığı Tzara'nın portresidir.

¹⁰² Norbert Lynton, a.g.k, s:132



Resim 36: Jean Hans Arp, Tzara'nın Portresi -1916

Tzara'nın Portesi'nde birşey görmek ve bir anlam bulabilmek mümkün değildir. Bu özelliğiyle ,yukarıda belirtildiği üzere- yalnızca ifadeye dönük bir saldırı sergilenmektedir.

3.5.6. Kurt Schwitters ve Merz Resimleri

Dadacılığın ve özellikle yeni dadacılığın en önemli savunucularından biri olan Schwitters (Hannover 1887 Amblesida, Westmorland 1948) ilk soyut tablolarını 1918 yılında Der Sturm galerisinde sergilemiş, aynı adlı dergiye yazılar yazmıştır. 1919'da bir şiir kitabı yayınlayan sanatçı Merz adlı tablosunu yapmıştır. Tramvay biletleri,

mantarlar, tahtalar, kumaş parçaları gibi araçlardan yapılmış olan bu çalışma, kübistlerin çokça kullandıkları kolaj tekniğinin geliştirilmiş şeklinden başka bir şey değildir. 1920’de Hans Arp ve Raoul Hausmann ile tanışıp onların sesbirim uyumlarına dayalı şiirlerinden etkilenerek Ursonate adlı çalışmasını yayınlamıştır. Burada ses ve sözcük oyunlarına dayalı, anlamın indirgendiği şiirler yer almıştır. Schwitters bu tarihlerde tam anlamıyla dadacılığı benimsememişti. Dadaizmin propagandası için 1922’de Holanda’da propaganda turnesine çıkmış, 1923 yılında Hannover’de “Merz” dergisini yayınlamıştır. Yine Hannover’de dadacılık adına “Merzbau” adını verdiği mekanı oluşturmuştur. Merzbau, içinde düzinelerle irili ufaklı gereçlerin sarktığı, eski eşya yığınlarının bulunduğu, alçıdan yapılmış tuhaf bir yapıdır. Hitler döneminde faşizme karşı sert bir muhalefet yapan, hatta toplantılarda Hitler’in fotoğraflarına tüküren Schwitters, 1935 yılında Almanya’dan kaçıp Norveç’e gitmek zorunda kalmıştır. Daha sonra İngiltere’ye yerleşmiş, yapıtlarında çağdaş sanatın değişik akımlarını farklı dönemlerde uygulamıştır.¹⁰³

3.5.6.1. Schwitters’in Yaşamı ve Sanatı

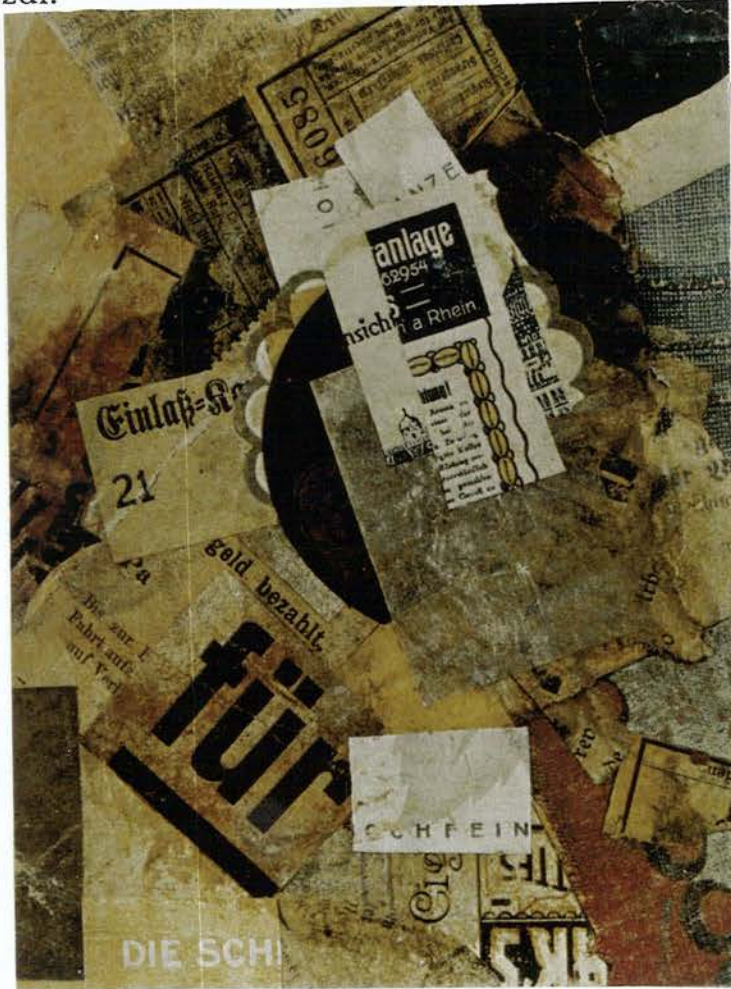
Schwitters’in başlangıç dönemi sanatını çözümleyebilmek için “Merz” resimleri olarak adlandırdığı çalışmaları anlamak gerekir. Değişik gereçlerin bir arada kullanıldığı işlerine “Merz” adını veren sanatçı, bu ismi rastlantı sonucu bulmuştur. Yaptığı çalışmalardan birinde “Kommerz und Privat Bank” adlı bir el ilanının sadece “merz” bölümü net bir biçimde okunabilmektedir. Bu çalışmalarının ekspresyonizm, kübizm ve fütürizm gibi sınıflandırmalarla karşılanması mümkün değildir. O nedenle “merz resimleri” adını kullanmıştır. Son

¹⁰³ Meydan Larousse,a.g.k.,17.Cilt, s:416

derece coşkulu, sinirli ve yalnız olan sanatçı için en önemli şey yaratıcı düşüncenin kendisidir. Biçimi ortaya çıkartan düşünceyle karşılaştırıldıklarında sanatçılar da, yapıtları da önemsizdir ona göre. Bu anlamda, düşünceyi ve dolayısıyla insanın kendisini yücelten özellikleriyle Platoncu olduğu söylenebilir.¹⁰⁴

3.5.6.2. Şiddetin Schwitters'e Yansıyan Yönü

“Sanatçının tükürdüğü bile sanat yapıtıdır”, diyecek kadar sanatçı yaratıcılığını yücelten, hayatının her anında ilginç arayışlar içinde bulunan bu hırçın mizaçlı dadacının sanatına şiddetin yansımaması düşünülemezdi.



Resim 37: Kurt Schwitters, Merzbau - 1924-1933

¹⁰⁴ Rudi Blesh, Harriet Janis'in "Collage" adlı kitabından alıntulayan Müfit Ercan. Çev.:Canan Baykal, Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi, 3/26 Kasım 1984

Merz çalışmalarının tipik örneklerinden biri olan bu çalışma, dadacı olduğu kadar sentetik kübizmin de esintilerini taşımaktadır. Sanatçı bütün çalışmalarında olduğu gibi burada da kolaj teniğini kullanmış, endüstriyel kent ortamının döküntü gereçlerini malzeme olarak kullanmıştır. Estetik değerler taşıyan yetkin sanatın pahalı ve kaliteli malzemeleri karşısında, süprüntü nesnelerle oluşturulan bu tablo sözü edilen özelliğiyle geleneksel ve kaliteli sayılan her şeye saldırı niteliği taşımaktadır.

3.5.7. Picabia'da Şiddet

Francis Picabia (1879-1953 Paris) Güzel Sanatlar Yüksekokulu'nda resim eğitimi gördükten sonra 1903 yılında manzara resimlerinden oluşan tablolarını Bağımsız Sanatçılar Salonu'nda sergilemiştir. Bu resimlerinde genellikle Sisley etkileri sezilmektedir. 1911 yılında kübizmi benimseyen ve bu anlayışla yaptığı çalışmalarını "Section d'or" sergisinde ortaya çıkarmıştır. I.Dünya Savaşı yıllarında dadacılığı benimsemiş ve bu hareketin öncülerinden biri olmuştur. Yalnız makine parçalarından meydana getirdiği kompozisyonlar, dadanın klasik resme olan tepkisini görüntüler gibidir. Daha sonraki yıllarda önce gerçekçilik akımına yönelmiş, en sonunda pek çok sanatçı gibi o da soyut sanata dönmüş, bu türün öncülerinden biri olmuştur. "Öksüz Kızın Şiiri", "Dilsiz Düşünceler" adlı kitapları, film ve bale koreografılığı gibi çalışmaları da vardır.¹⁰⁵

¹⁰⁵ Meydan Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi, 17.Cilt, s:416

3.5.7.1. Sanatçı Kişiliğiyle Picabia

Kübizm, dadacılık ve gerçeküstücülük akımlarının hepsine ilgi duyan, bu ilgiyi yapıtlarında yansıtan Picabia sürekli yenilik peşinde olduğu için belli bir noktada durmamıştır. Dadacı döneminde dikkat çeken yönlerinden biri bu akımın gülmece tutumunu benimsemiş olmasıdır. Özellikle makine parçalarından oluşturduğu resimlerinde bilimle alay etmiştir. İnancın mekanik değerlerce yok edilmesine kendince tepki göstermiştir.¹⁰⁶

3.5.7.2. Picabia'nın Şiddeti

Diğer dadacılar gibi Picabia da yetkin sanata karşı tavır almış, başta bilim olmak üzere modernist değerlere karşı çıkmış, ancak o da son noktada anlaşılması güç, soyut ürünler vermek durumunda kalmıştır.

¹⁰⁶ Türk ve Dünya Ünlüleri Ansiklopedisi, Cilt:4, s:4499



Resim 38: Picabia, Karnaval -1920

Picabia'nın şiddeti en belirgin biçimde ortaya koyduğu resimlerinden biri "Karnaval"dır. Dadacı eğilimin en önemli resimlerinden biri olmasına karşılık, bu resimde dışavurumcu etkiler daha fazladır. Gerçi figürlerin deformasyonu ve olumsuz görüntülerle sergilenmesi anti-sanat anlayışının izleri olarak değerlendirilebilir. Ama ifade ve imgeler bir dadacı tablodaki kadar indirgenmemiştir. Bir karnavalda maskeli baloya katılan kadın ve erkeğin kendilerine ait olmayan yabancılaşmış görüntüleri, iskeleti andıran yönleri ve elleri gerçek bir dehşet atmosferi yaratmaktadır. Her an şiddet uygulamaya hazır gibidir bu insan.

Picabia gibi öncü dadacılardan birinde şiddet olgusunu ararken bunu yeterince dadacı izler taşımayan bir çalışmasında bulmak ilginçtir. Hızla soyut sanata, ifadesizliğe yönelen bir akımın kendisini ifade edemez hale gelmesi açısından bu durum ilgi çekicidir.

3.6. BİLİNÇALTININ SANATI GERÇEKÜSTÜCÜLÜKTE ŞİDDET

Gerçeküstücülük; gerek söz, gerek yazı, gerek bir başka biçim ile düşüncenin gerçek çalışmasını anlatan, katışıksız, ruhsal bir otomatizmdir. Akıl ve mantığın bütün kontrolünden, bütün estetik ve ahlaksal kaygıdan kurtulmuş olan düşüncenin anlatımıdır.

Andre Breton

1924 yılına doğru ortaya çıkan gerçeküstücülük, “arı düşünceyi toplumsal değer yargılarının ve ahlakın, her türlü sınırlamasından kurtararak anlatma amacı güden sanat hareketidir”. Sözlük anlamı olarak, üstgerçekçilik olarak da tanımlanan bu kavram, 20.yüzyılın başlarında Andre Breton tarafından “sürrealizm biçiminde” ortaya konan ve Freud’un psikanaliz kuramına dayalı bir ekoldür. En genel biçimiyle, bilinçaltı gerçeklerinin rüyada olduğu gibi, parçalar arasında tutarlı bir bütünlük bulunmadan aktarılmaya çalışılmasıyla oluşan bir harekettir.

Belli bir felsefeden yola çıktığı ve buna dayalı bir bildirisi olduğu için akım olmanın ötesine geçerek -yukarıda da kullanıldığı üzere- ekol haline gelmiştir. Bu özellikleriyle en fazla iz bırakan sanat oluşumlarından biridir.¹⁰⁷

Adını Apollinaire'in "Tiresiasın Memeleri" isimli oyununu tanımlamak için kullanılan "gerçeküstücü dramdan"dan alan bu ekol, bilinçaltının sanata uyarlanmasıdır. İnsanın gerçek eğilimleri, istekleri; toplumsal yasaların, gelenek ve göreneklerin, ahlakın v.b. etmenlerin baskısıyla bilinçaltına hapsedilmiştir. Rüya, kendinden geçmeler, sarhoşluklar, sayıklamalar aklın denetimi dışında kalan oluşumlardır. Bunun dışında masallarda, mitoloji kaynaklarında, pek çok yetkin edebiyat yapıtında rastlanan olağanüstü yaratıklar hep insanın düşün gücünün ortaya çıkardığı şeylerdir. Ayrıca mizah da nesneler, hayaller ve sözcükler arasında geleneksel olanın dışında çok farklı bağlar kurar, böylece şaşırtıcı yaklaşımlarla okuyucuyu, dinleyiciyi ya da seyirciyi gerçek dışı bir evrene sürükleyebilir. Gerçeküstücüler düşüncenin gerçek işleyişine ulaşabilmek için ilginç deneyler yapmış ve dergilerinde bunları yayınlamışlardır. Rüya öyküleri, ipnotize edilerek uyutulanların kendilerine yöneltilen sorulara verdikleri cevaplar, önceden, hiçbir şey düşünmeden kalemlerinden çıktığı gibi hızlıca yazanların ortaya koydukları otomatik yazılar, rastlantılardan doğabilecek çarpıklıkları göstermek amacıyla oynanan soru-cevap oyunları bu ilginç deneylerin yayınlanmış örnekleridir. Bu yapılanlardan amaç, sanat yapıtının irade ürünü olmadığını kanıtlamaktır. Onlara göre sanat yapıtının ortaya çıkışında rastlantılar, çağrışımlar ve otomatizm belirleyicidir.¹⁰⁸

¹⁰⁷ S.K.Karaalioğlu, a.g.k., s:204

¹⁰⁸ Cevdet Kudret, a.g.k., s:89

3.6.1. Gerçeküstücülüğün Niteliği

Gerçeküstücülüğün en belirgin özelliklerinden biri, diğer modern akımlar gibi moda halinde ortaya çıkıp, bir iki yılda kendini tüketmemesidir. Ancak bu uzun ömürlülüğüne karşın çok şiddetli eleştirilere uğramaktan da kurtulamamıştır. İnsanın bir hayvan doğallığı ve özgürlüğü içinde yaşamasının mümkün olmadığı düşüncesi dile getirilmiş, sürrealizm yıpratılmaya çalışılmıştır. Ayrıca iradenin, aklın savunusunu yapanlardan Valery şunları söylemiştir: “Bir kendinden geçme halinde en güzel başyapıtlardan birini yaratmaktansa, bütün bilincimle zayıf bir şey ortaya koymayı yeğ tutarım.”¹⁰⁹

Gerçeküstücülüğün öncüsü Breton, bu ekol hakkındaki genel düşüncelerini şöyle ortaya koymaktadır: “ Gerçeküstücülük, bugüne kadar ihmal edilmiş olan bazı çağrışım biçimlerinin yüksek gerçekliği, rüyanın büyük kudreti, düşüncenin karşılıksız oyunu hakkındaki inanışa dayanıyor. Gerçeküstücülük, diğer bütün ruhsal mekanizmaları sonsuza kadar ortadan kaldırmak ve hayatın başlıca problemlerinin hallinde onların yerini almak emelini besler.”

Breton, ayrıca Freud’un düşlerle ilgilenmesini son derece önemli bulmuş, böylesine önemli ruhsal bir olgunun o güne kadar dikkat çekmemesine şaşırmıştır. Gerçeküstücülük tıpkı düşler gibi son derece dağınık ve kırık bir harekettir. O nedenle bir programı, ahlak anlayışı ve dinsel bir yaklaşımı da yoktur. Bir tarihi olamayacağı gibi sonunun olması da düşünülemez. Ancak Breton’a göre, ileride, bütün çağlarda gerçeküstücü yönelimlere rastlanabilecektir. Ancak aynı Breton, ekolüne çok yüce işlevler de yüklemektedir. Bilinçaltının ve gerçeküstücülüğün, diğer bütün ruhsal mekanizmaları sonsuza dek ortadan kaldırmak, hayatın temel problemlerinin çözümünde, onların yerini almak gibi büyük hayallere sahip olduğunu belirtmektedir... Jacques Maritaime

¹⁰⁹ Cevdet Kudret, a.g.k., s:88-89

düşüncenin tılsımlı bir gücü olduğunu ve insanın düşünceleriyle kendinden geçmesi halinde özgürlüğe kavuşabileceğini söylemekte ve gerçeküstücülüğün bunu gerçekleştirebileceğini öne sürmektedir. Gerçeküstücülük Freud'un bilimsel araştırmalarına dayalı bir sanat hareketi olduğu için amacının "bilim için sanat" olduğu söylenebilir.

3.6.2. Gerçeküstücülüğün Tarihsel Gelişimi

Gerçeküstücülük Avrupa'da bir anda ortaya çıkmış bir sanat hareketi değildir. Bu çalışma kapsamındaki en temel sanat hareketlerinin yanı sıra sentetizm, subjektivizm, integralizm, intanseizm, simultaneizm, ünanimizm gibi uzun ve kısa soluklu akımlar gerçeküstücülüğün ortaya çıkmasında pay sahipleri olmuşlardır. Ancak dadacılığın sürrealizme uzanan yolda ayrı ve önemli bir yeri olduğunu belirtmek gerekir. 1. Dünya Savaşı öncesi ve sonrası dünya her şeyiyle farklı bir dünyadır. İnsanlar, insanlığın o güne kadar yaşadığı bu en büyük felaketin ardından, her şeyi çok derinden sorgulamaya başlamışlardır. Özellikle bu savaşı yüceltenlere ve onların propagandalarına bir grup genç insan karşı çıkmıştır. Bunlar Avrupa kültürünün çok canlı ve devingen taşıyıcısı olmuşlardır. En iyilerin savaşta öldüğü korkusuna kapılan milliyetçiler ise kültürel duyarlık açısından tam bir körelme içine girmişlerdir. Oysa savaş öncesinde hem teknoloji hem de sanat alanlarında son derece üretken bir dönem yaşanmıştır. Konumuz kapsamındaki resim alanında fovizm, kübizm gibi yepyeni akımlar ortaya çıkmış, Kandinsky soyutlamalarıyla dikatleri çekmiştir. Der Blaue Reiter, Art Nouveau, Jugendstyl hareketleri dışavurumculuğa kadar uzanmıştı. Diğer sanat türleri de buna benzer bir yoğunluk ve zenginliği yaşamışlardır. Savaş sonrasında -daha önce incelendiği üzere- dadaizm etkili olmuş, karşı sanat hareketi sanat

dünyasında büyük bir coşkuyla yaşanmaya başlamıştır. Dadacıların üzerindeki yoğun polis baskısı bunaltıcı bir hal almıştır. Bu arada Karl Liebknecht ve Rosa Luxemburg gibi yazar ve politikacıların öldürülmesi umutsuz ve karamsar ortamı daha da belirgin hale getirmiştir. Marcel Duchamp, Jean Hans Arp, Picabia, Huelsenbeck, Hausmann gibi sanatçılar, bir karşı sanat hareketi olan dadaizm içinde yerlerini alarak muhalefet yapıyorlardı.¹¹⁰ Ancak dadaizmin bilinçli bir temeli olmaması bu akıma bağlı sanatçıların bir süre sonra sürrealist akım içinde yer almalarına yol açmıştır. 1922'den sonra Andre Breton, Paul Eluard, Louis Aragon ve Benjamin Peret değişik otomatik yazı yöntemleri denemişlerdir. Dadacı hareketten ayrılan bu sanatçılar bilinçaltından yararlanarak gerçeküstü dünyanın düşsel imgelerini kullanmaya başlamışlardır. Breton gerçeküstücü anlayış çerçevesinde etkili bir birlik oluşturmak amacındaydı. Bunu gerçekleştirmek için 1925'te Paris'te ortak bir sergi açmalarını sağlamıştır. Ancak gerçeküstücüler Breton'un istediği birliği hiçbir zaman gerçekleştirememişlerdir. 1925'ten sonra bu sanatçılar arasında farklı siyasal görüşler belirmiş, bu durum bazı sanatçıların ayrılmasına bazılarının da topluluktan çıkarılmasına neden olmuştur.¹¹¹

Bu ekolün resim alanındaki başlıca temsilcileri Jean Hans Arp, Max Ernst, Andre Masson, Rene Magritte, Yves Tanguy Salvador Dali, Pierre Roy, Paul Delvaux ve Juan Miro'dur. Ancak Hieronymus Bosch, Fransisko Goya gibi eski dönem ressamlarıyla, Redon, Giorgio de Chirico, Marc Chagall gibi çağdaş ressamların ilginç, garip resimleri gerçeküstücü özellikler taşımıştır. Resimde otomatizm kavramını benimsemelerine, gerçeküstücü birliğin sağlanması için çaba harcamalarına karşın ortak bir biçim yaratamamışlardır. Her sanatçı kendini ifade etmek için çok farklı

¹¹⁰ Rene' Passeron, a.g.k., s:8-9

¹¹¹ Meydan Larousse,a.g.k., 7.Cilt , s:510

yollar denemiştir. Bir kısmı bilinçdışını aklın denetiminden çıkarmayı amaçlarken, bir kısmı da bireysel fantezilerini araştırmada, bir boşalma aracı olarak gerçeküstücülüğü savunmaktadır. Dali, Tanguy, Roy, Delvaux ve Rene Magritte ilk gruba dahildiler. Bu sanatçıların yaptıkları resimler rahatlıkla anlaşılabilen, incelikle işlenmiş figür ve nesnelerden oluşuyordu. Ancak resimde yer alan her şey bütünüyle akıl dışı düşsel ortamda bulunmaktadır. Bu yaklaşım “oneirizm”, akımın bu kolu da “veristik gerçeküstücülük” diye tanımlanmaktadır. Jean Hans Arp ve Miro gibi sanatçılar ise organik gerçeküstücülüğü benimsemişlerdir. Burada resmi izleyenlerin bilinçdışını serbest çağrışımlarla harekete geçirmesi istenmiş, bu şekilde resmi çözümlemesi beklenmiştir. Çünkü resimde kullanılan imgeleri anlamak çok zordu, bunlar ancak sezgiyle algılanmaktaydı. Bu nitelikleriyle bu resimler herkes için ayrı anlamlar taşımaktaydı ve dolayısıyla herkese aitti. ¹¹²

1930’lu yıllar gerçeküstücü sanat hareketinin en coşkulu yılları olmuştur. 1930’ların sonuna doğru Eluard’ın hareketten ayrılması, Breton’un da Amerika’ya gitmesi bu hareketin hızının kesilmesine neden olmuştur. II. Dünya Savaşı sonrası Paris’e dönen Breton yeniden genç sanatçılarla birlik oluşturmaya çalışmış ancak bunda başarılı olamamıştır. Fakat gerçeküstücülük bir anlayış olarak, sanatın pek çok dalında, hemen her dönemde kendini hissettirmiştir. ¹¹³

Gerçeküstücülüğün ilginç örneklerinin bulunduğu bir başka sanat türü de sinemadır. Germaine Dulac 1928’de bu anlayışın ilk örneği olan “La Coquille et le Clergyman”i çekti. Sinemada ekolün en önemli yönetmeni Louis Bunuel’dir. Salvador Dali ile birlikte senaryolarını yazdığı “Bir Endülüs Köpeği”(1928) ve “Altın Çağ” (1930) en başarılı gerçeküstücü sinema örnekleridir.

¹¹² Ana Britannica, a.g.k., 13.Cilt, s:242

¹¹³ Gelişim Hachette, a.g.k., 4.Cilt, s:1475

3.6.3. Bilinçaltından Taşan Şiddet ve Gerçeküstücülük

Rene' Passeron gerçeküstücülüğü ayrıntılı olarak incelediği kitabında gerçeküstü resimde erotizm, politika ve mantığı ayrı bir bölüm olarak inceliyor, şiddete ise özel bir bölüm ayırmıyor. Ancak gerçeküstücü ressamların tabloları incelendiğinde hiç de azımsanamayacak, hatta ürkütücü denecek ölçüde şiddet öğeleriyle karşılaşılıyor. İki dünya savaşı arasında ortaya çıkan bütün sanat hareketlerinde olduğu gibi gerçeküstücülerde de yaşanmış ve yaşanacak savaşların tedirginliği vardır.¹¹⁴ Bu ekolün en yetkin isimleri Salvador Dali ve Max Ernst incelendiğinde şiddetin içerik ve teknik olarak resimlerine yansıdığı kolaylıkla görülmektedir.

3.6.4. Gerçeküstücülüğün Büyük Ustası Salvador Dali

İspanyol sanatının, gerçeküstücülüğün en önde gelen isimlerinden Salvador Dali (1904 Figueras, 1989 Figueras) Katalonya'da bir hukukçunun oğlu olarak dünyaya gelmiştir. Çocukluk yıllarında çok sinirli olan Dali annesinin aşırı sefkatiyle büyümüştür. En büyük çocuğunu menenjit yüzünden kaybeden Dali'nin annesi onun üzerine titremiştir. Kendisine her zaman "Ben bir dahi miyim?.." sorusunu yönelten sanatçı aşırı özgüvenli, hatta şımarık bir çocuk olarak büyümüştür. Gençlik yıllarında öğrenimini Madrit Güzel Sanatlar Okulu'nda sürdürmüş, bu yıllarda metafizik resmin öncülerinden

¹¹⁴ Ahmet Cemal, a.g.k., Görüşme

Chirico ve Carra'nın etkisinde kalmıştır. Madrit Güzel Sanatlar Okulu'ndan garip düşünceleri ve sürekli skandallar yaratma isteği yüzünden atılmıştır. Oysa son derece yetenekli bir sanatçı olacağı o yıllarda belli olmuştur. 1925'te Barselona'da, 1926'da Madrit'te ilk kişisel sergilerini açan Dali, 1928'de Picasso ile tanışmak üzere Paris'e gitmiş, orada sürrealistlere yakınlık duymuş, daha sonra bu akımın önde gelen ismi olmuştur. Aynı yıl yaşamında çok önemli yeri olan Paul Eluard'ın eski karısı Gala ile evlenmiştir. Gala, onun gerçeküstücülüğü tam anlamıyla benimsemesinde çok etkili olmuştur. Paris yıllarında yönetmen Bunuel'le de tanışmış ve film çalışmalarına katılmıştır. 1934'te Lautre'amont'un "1869; Maldoror'un Şarkıları" adlı kitabının resimlerini yapmış, 1937'de İtalya'ya giderek Rönesans sanatını yakından incelemiştir. 1940 yılında birçok Avrupalı gibi o da ülkesini terk ederek Amerika'ya gitmiş, New York'ta Modern Sanat Müzesi'nde bir retrospektif sergi açmıştır. Aynı yıl "Salvador Dali'nin Gizli Yaşamı" adlı otobiyografik çalışmasını yayımlamıştır. Bu kitapta çocukken çok sık sinir krizleri geçirdiğini, öğrenci arkadaşların yönetime karşı kışkırttığını, gösterişi seven, ilgi uyandırmak için her türlü aykırı davranışta bulunan bir insan olduğunu anlatmaktadır.¹¹⁵ Gerçeküstücü hareket içinde çok yoğun çabalarıyla dikkat çeken Salvador Dali "eleştirel paranoyak hareket" hakkındaki kuramıyla gerçeküstücü harekete yepyeni bir boyut kazandırmıştır. Son derece güçlü ve çekici bir üslup içerisinde akıl dışı gerçeklikleri tasarlayan, aykırılıklar ve olanaksızlıklar dünyasını yaratan, hayli ilginç ve özgün yapıtlar ortaya koymuştur. Son dönemlerinde sürrealizmden kısmen ayrılarak dinsel konuları içeren resimler yapmıştır, ancak, üslubunda hiçbir değişiklik

¹¹⁵ Ana Britannica, a.g.k., 9.Cilt, s:256 / Türk ve Dünya Ünlüleri Ansiklopedisi, a.g.k. 3.Cilt, s:1648-1629

olmamıştır. Bu mistik yaklaşımlarında, 1939 yılında Breton tarafından gerçeküstücü gruptan uzaklaştırılmış olmasının da payı vardır.¹¹⁶ Dali'nin yaşadığı dönem, bağlı bulunduğu sanat ekolü, gösterişçi ve çılgın kişiliği, hepsi birleşerek, sanatına doğrudan doğruya yansımışlardır. Dali'ye göre insan tıpkı klinik paranoya olaylarındaki gibi, gerçek anlamda bir düş dünyası yaratabilmektedir; ancak bunu gerçekleştirirken, aklını bilinçli olarak denetim altında tuttuğunu, iradesini geçici olarak askıya aldığını unutmamalıdır. Dali bu yöntemin sadece sanatsal yaratım esnasında değil, yaşamın her anında benimsenmesi gerektiğini savunmuştur. Kendisi hem yapıtlarında hem de yaşamında bunu çoğu zaman başarabilmiştir.

Dali bütün gerçeküstücüler gibi Freud'un bilinçaltı araştırmalarından ve Parisli gerçeküstücülerin bilinçaltını ortaya çıkarma tekniklerinden büyük ölçüde etkilenmiştir.¹¹⁷ Dali ve bütün sürrealistler için "zorlayıcı bir"esin elde edebilmenin en sağlıklı yolu günlük hayatı dikkatle izlemektir. Sıradan hayat sıradan sanatçı için değerlendirilebilecek en iyi laboratuvarıdır. Rene' Passeron bu nedenle Dali'nin tuvalini yatağının çok yakınına yerleştirdiğini belirtmektedir. Uykuya dalmadan önce sık sık ona baktığını ve onunla ilgili düşler kurmaya çalıştığını anlatmaktadır. Uyandığı zaman gözüne ilk olarak yatağının başındaki tuval görünmektedir. Kendi iradesiyle, bir medyum gibi bütün gün boyunca gözlerini tuvale dikerek oturmakta ve gündüz düşleri görmek için beklemektedir.¹¹⁸

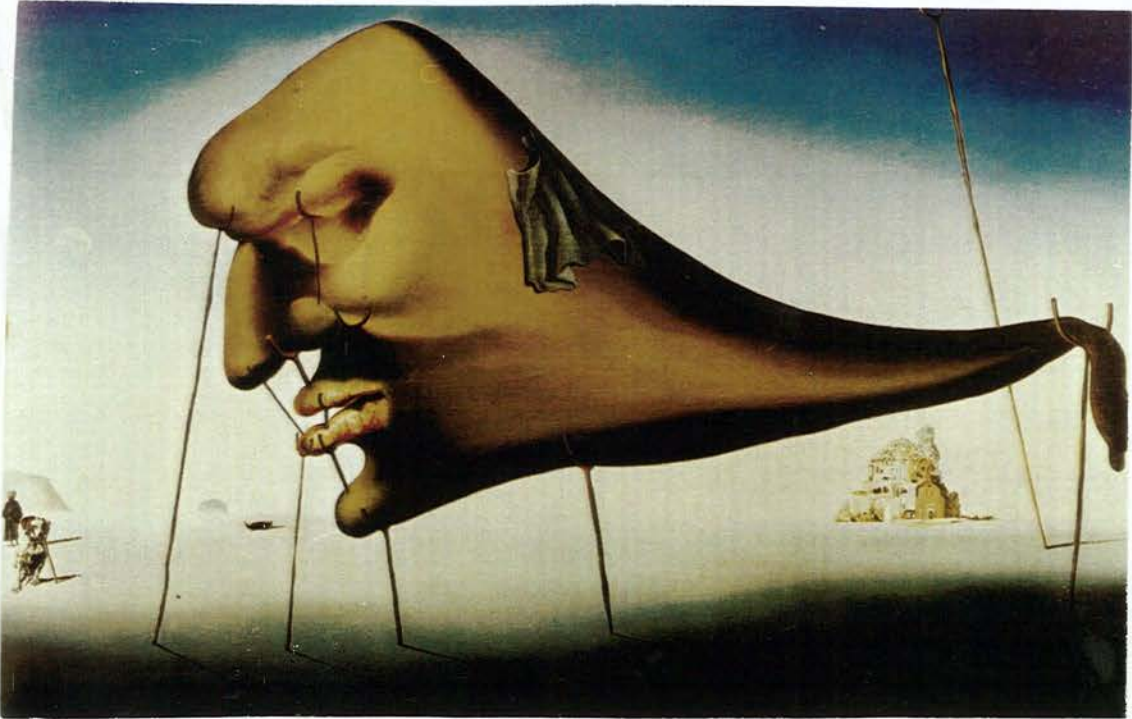
¹¹⁶ Türk Ansiklopedisi, a.g.k., s:223

¹¹⁷ Ana Britannica, Aynı, s:256

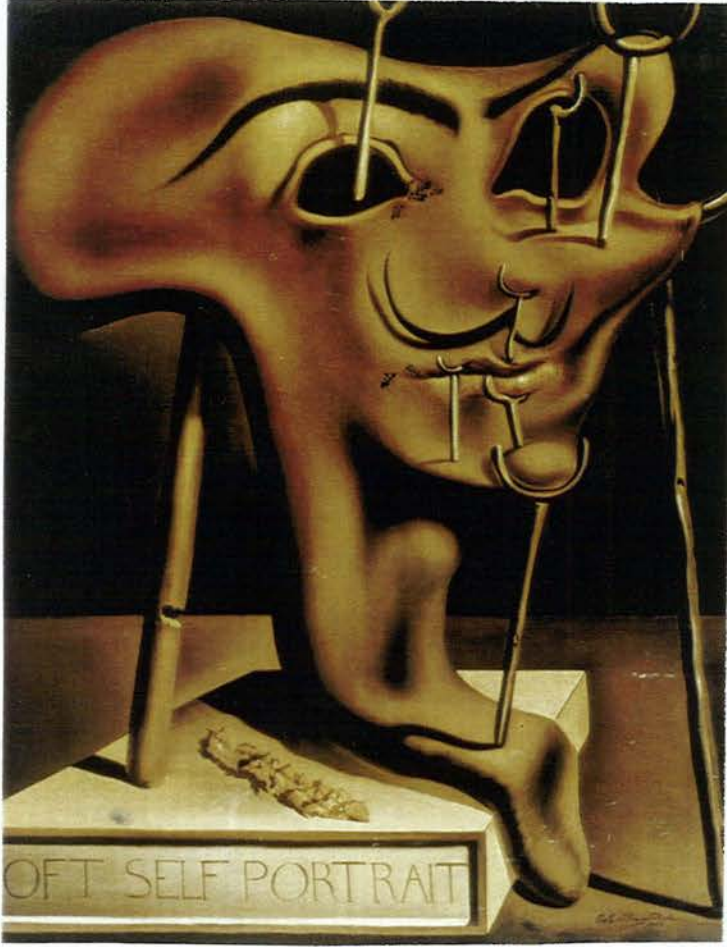
¹¹⁸ Rene'Passeron, a.g.k. s:147-148

3.6.4.1. Dali ve Şiddetin Her Türü

Dali'de çılgınlığın yanı sıra şiddetin her türünü de görebilmek mümkündür. 1937 ve 1941 yıllarında yaptığı, birbirini andıran iki resim, şiddeti ilginç bir biçimde sergilemektedir.



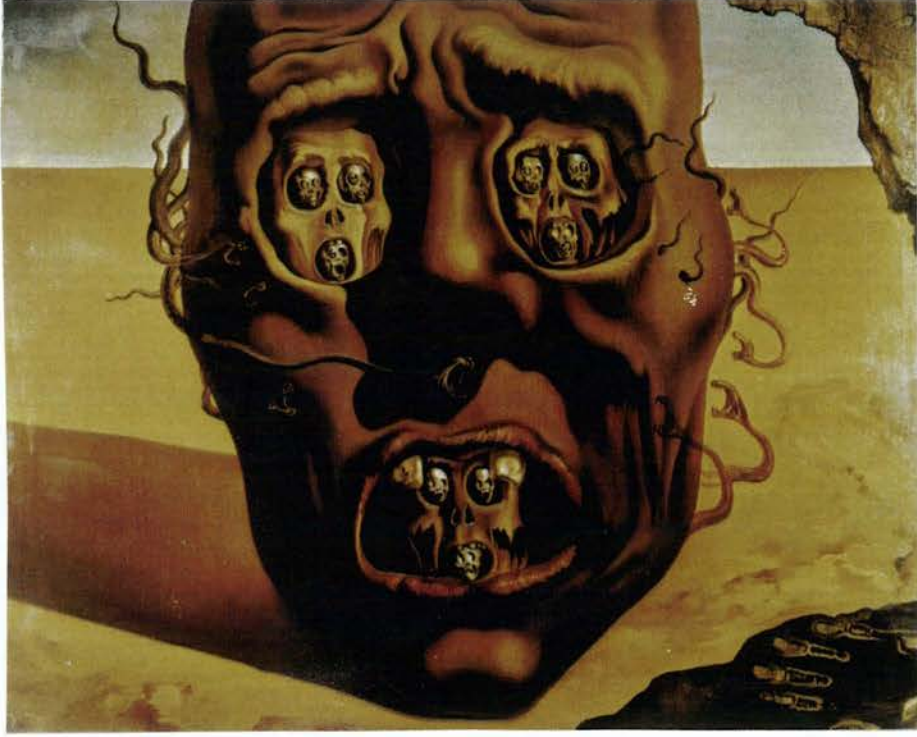
Resim 39: Salvador Dali, Uyku - 1937



Resim 40 : Salvador Dali, Pişirilmiş Domuz Yağıyla Yumuşak Resim-
1941

Bu iki resimde de, adeta eriyen, tükenmekte olan insan yüzleri görünmektedir. Şiddete maruz kalmış bu yüzler çok ince destek çubuklarıyla ayakta kalmaya çalışıyor gibidir. Yüzlerindeki ifade yorgun, mutsuz ve umarsızdır.

1940 yılı savaşın Avrupa’da olanca kıyıcılığıyla, acımasızlığıyla devam ettiği bir yıldır. “Savaşın Öyküsü” adlı tablosu savaşın sanatçıda bıraktığı etkileri yansıtmaktadır.



Resim 41: Salvador Dali, Savaşın Öyküsü -1940

Korkunun ve umarsızlığın insanı ürküten yalnızlığı ilk bakışta görülmektedir. O tarihte insanların hissettikleri korkunun bilinçaltına ne kadar derin biçimde yansıdığı görülmektedir. Kafatası hıçkıra hıçkıra, çığlık çığlığa ağlamaktadır. Çevresinde artık hiç bir güzellik kalmamış gibidir. İçerik olarak, bir açıklamaya gerek bırakmayacak kadar belirgin olan şiddet gerçeği, teknik olarak da görülebilmektedir. Sıcak renklerin birbirine yakın tonlarda kullanımı karamsarlığı ayrıca vurgulamaktadır.

Sanatçının resimlerinde gerçeküstücü etkilerin azaldığı döneme ait "Orkinos Avı" tablosu da şiddet ve kıyıcılığın çarpıcı örneklerinden biridir.



Resim 42 : Salvador Dali, “Orkinos Avı”-1966-1967

Orkinos Avı herşeyin birbirine karıştığı görüntüler arasında, şiddeti ve saldırganlığı haykırırcasına sergilemektedir. Ölüm, korku, acı, acımasızlık, cinnet burada hep bir aradadır. İnsanların doğaya saldırıları bütün vahşetiyle sürerken, balıkların ifadesiz ve tepkisiz bakışları güçsüzlüklerinin anlatımı gibidir.

3.6.5.Max Ernst'te Şiddet

Gerçeküstücülüğün bir diğer önemli ismi Max Ernst (Brühl.1891-Paris1976) işsiz güçsüz, dindar bir ressamın altı çocuğundan biridir. Altı

yaşındayken ablalarından birinin ölmesi onu son derece olumsuz etkilemiştir. Oldukça hırçın ama yaratıcı bir çocukluk dönemi geçirmiştir. Savaş yıllarına kadar Bonn Üniversitesi'nde felsefe öğrenimi görmüş, yirmi yaşlarındayken, Köln'de karşılaştığı Parisli resamlara ait bir sergiyi izleyince ressam olmaya karar vermiştir. Önceleri Van Gogh etkisinde resimler yapmış, 1913'te Paris'e yaptığı bir yolculuk sonrasında Picasso'ya yakınlık duymuş, bu arada dışavurumcu anlayışla resimler orataya çıkarmıştır.¹¹⁹ I.Dünya Savaşı'ndan hayli etkilenen Ernst, bir süre dadacıların liderliğini yapmış, 1920'de Paris'te açtığı bir serginin ardından 1922'de bu kente taşınmıştır. Orada gerçeküstücü otomatizm kuramını geliştirmekte olan Breton'la tanışmış ve gerçeküstücü dergilerde yazmaya başlamıştır. Frotajı ve diğer otomatik teknikleri geliştiren Max Ernst 1941'de New York'a yerleşmiş, yaşamının geri kalan kısmını California ya da Fransa'da geçirmiştir. Paris (1959), New York ve Londra (1961), Stuttgart (1970), Münich ve Berlin(1979) gibi kentlerde birçok sergi açmıştır.¹²⁰

3.6.5.1.Sanatçı Max Ernst

W. Spies, Max Ernst'in sanatını incelerken onun çalışmalarında içerik sorusunun yanıtını bulmanın zor olduğunu söylemektedir. Bazı resimlerin kolay anlaşılır olmasına karşın çoğu zaman izleyicinin karşılaştığı çözümleme güçlüğü, sanatçının teknik özelliğiyle değil, felsefesiyle doğrudan ilintilidir. Max Ernst için, sanatçının ortaya koyduğu yapıt izleyicinin onu yorumlaması konusunda adeta bir meydan okuma gibidir. Ernst, anlatımına her zaman gerçek dünya unsurlarından biriyle başlamakta, sonra ona tepki göstermekte ve onu dönüştürmekteydi. İşte -en yalın tanımıyla- izleyiciye düşen, bu süreçle resmi çözümleyebilmektir. Bu süreci ayrıca şöyle anlatmaktadır Max Ernst:

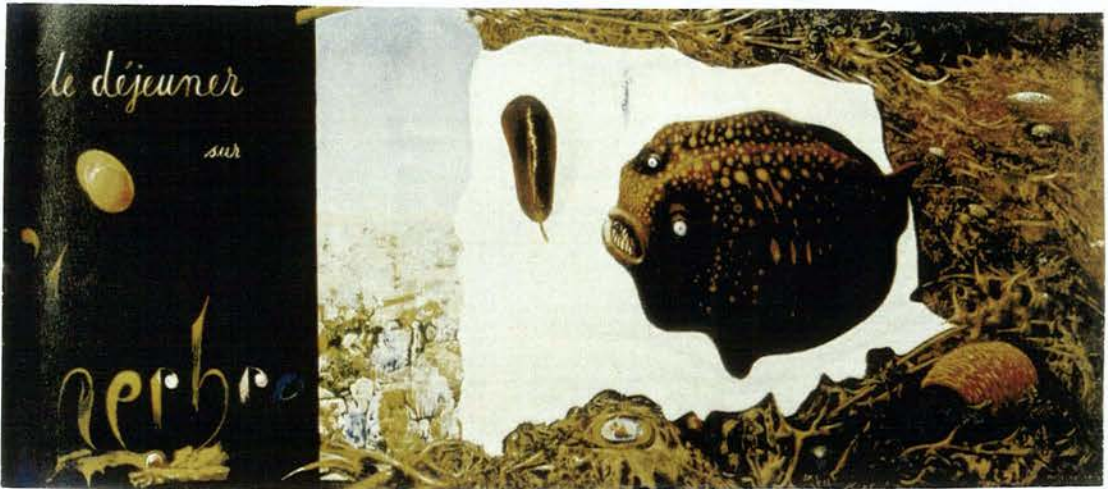
¹¹⁹ Rene' Passeron, a.g.k., s:160-161

¹²⁰ Norbert Lyhton,a.g.k., s:385

“... İki uzak gerçekliğin yabancı bir düzlemde şans eseri buluşmasının kullanımı ya da kısaca gerçeğin sistemli biçimde değiştirilmesinin kültürü benim resmimin temelidir” Sonuç olarak kendine çok geniş bir hareket alanı bulan Max Ernst, sürekli değişim içinde pek çok şeyi seçerek ya da reddederek sonsuz yorum olanağına kavuşmaktadır. Onun sanat yapıtlarını çözümleyebilmek için gerçeküstücülüğü iyi anlayabilmek ve sanatçının felsefeci kişiliğini iyi özümsemiş olmak gereklidir.¹²¹

3.6.5.2. Şiddet ve Max Ernst

Ernst’in resimlerinde de şiddet unsuru teknik ve içerik olarak belirgin biçimde görülmektedir.



Resim 43: Max Ernst, O(r)t Üzerinde Yemek -1944

¹²¹ Werner Spies, Max Ernst: Yorum Olarak Yapıt, Sanat Dünyamız, Çev: Cem Aktaş Sanat Dünyamız a.g.k. s:105-107

Sanatçı 1944 yılında yaptığı “O(r)t Üzerinde Yemek” adlı tablosunda tahrib edilmiş bir doğayı en ürkütücü bir biçimiyle resmetmiştir. Tuhaf bir canlı bu mahvolmuş dünyada aç gözlerle dolaşmaktadır. Bu resim uygarlığın gelişimine kuşkuyla yaklaşan dönem sanatçılarının fantastik kaygılarını dile getiren şiddet öğeleriyle dolu bir çalışmadır.



Resim 44: Max Ernst, Ermiş Antonius'un Eğilimi - s:1945

1945'te yaptığı mistik öğeler taşıyan bu tablosunda şiddet ,kendini ilk resme oranla daha açık biçimde belli ediyor. İnsanoğlunun bütünüyle yıkıma uğrattığı bir dünyada dönüşüme uğramış hayvanlar da bu yıkımdan paylarını almışlardır. Lewi Staruss'un "Dünya insansız başladı, insansız bitecek" tezini Max Ernst'in benimsediğini belirtiyor.¹²²Bu tablo bir anlamda bu düşünceyi kanıtlamaktadır.

SONUÇ

Modern resim hareketlerinde saldırganlık ve şiddet olgularının araştırıldığı bu çalışmada öncelikle, saldırganlık ve şiddet kavramlarının tanımları verilmiştir. Saldırganlığın bir tutumu/eğilimi şiddetin ise eylemi ifade ettiği belirlenmiştir. Modern resim akım ve ekollerinde şiddet ve saldırganlığın araştırılmasına izlenimcilikle başlanmasının uygun olacağı görülmüştür. 19.yüzyılda yaşanan teknolojik gelişmelerin ve özellikle fotoğraf makinesinin icadıyla, kendine yeni işlevler arayan sanatçıların, izlenimcilerle birlikte dış gerçeği farklı algılamaya başladıkları anlaşılmıştır. Dış gerçeğin nesnel görüntüleriyle değil, anlık izlenimlerle ve farklı tekniklerle yansıtılması, aslında klasik resim sanatına saldırı özellikleri taşımaktaydı. Ancak ilk dönem izlenimcilerde bu teknik özelliklerin dışında bu öğelerin, çok yoğun olduğu söylenemez. Ancak 19.yüzyılın sonunda 20.yüzyılın başında sanatın, pazar karşısındaki yeni konumu dönem sanatçıları derinden etkilemeye başlamıştı. Bu dönemde bu yeni hayatın kısıcılığı karşısında Van Gogh ve Lautrec yaşadıkları acıyı teknik ve içerik olarak tuvallerine bütün ezilmişlikleriyle yansıtmışlardır.

20.yüzyılın ilk çeyreğinde dışavurumcular, I.Dünya Savaşı öncesinde ve sonrasında şiddetin yansımaları doruklara ulaştırmışlardır. Başlangıçta muhalif özellikler taşıyan, sol eğilimli bu sanatçıların çoğu I.Dünya

Savaşı'na gönüllü katılmış, bu savaş sonrasında daha güzel bir dünyanın ortaya çıkacağı hayalleriyle avunmuşlardır. Savaş sonrası ortaya çıkan tablo onlar için tam bir yıkım olmuş, çoğunluğu mistik yapıtlara yönelmişlerdir. Siyasal anlamdaki bu dengesiz tavırları, karmaşa ve şiddet olarak resimlerine yansıtmıştır. Otto Dix, Kokoschka, Max Beckman ve diğerlerinde şiddet en kıyıcı, en dolaysız görüntüleriyle yadsınamayacak şekilde açıkça sergilenmiştir.

İncelenen hareketler arasında modernizmle, onun saygın değerleri olan akılla, bilimle, sanatla barışık bir hareket olan kübizm, tek bakış noktasını kırarak, yüzlerce yıllık resim geleneğine çok ağır bir darbe indirmiştir. Bunun dışında başta Picasso olmak üzere kübist ressamalarda şiddet ve saldırganlık hayatın içinde var olduğu oranda görülmüştür.

Dadacılık, I.Dünya Savaşı sonrasında bütün Aydınlanmacı ve modernist değerleri aşağılamış, bu arada sanatı da reddedecek noktaya gelmişlerdir. Dolayısıyla içerik olarak şiddetin en fazla dadacı harekette bulunması gerekir. Ancak her şeyi yadsıyan bakış açıları gereği, ifadeyi ve imgeyi çok büyük bir hızla indirgemeye başladıkları için, şiddet de dahil her türlü düşüncelerini "neredeyse" açıklanamaz hale getirmişlerdir. Sonuçta bu hareketin yandaşları gerçeküstücülere ya da soyut sanat hareketlerine katılarak çok kısa sürede soluklarını tüketmişlerdir.

Bu çalışmada, insan yaşamında hiç eksik olmayan şiddet ve saldırganlık olgularının modern resim hareketlerinde de var olduğu örnekleriyle sergilenmiştir. Sanatçıların bireysel özellikleri ve toplumsal gerçek karşısındaki konumları; şiddet ve saldırganlığı yansıtmalarında farklılıklarını ortaya çıkarmaktadır.

KAYNAKÇA

- ALTUNA Sadun. **Empresyonist Ressamlar, Hayatları, Eserleri**, Hayat Kitapları, İstanbul, 1961
- APOLINAIRE Guillaume, **Kübist Ressamlar**, Çeviren: Alp Tümerkin, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1996
- BAZİN Germain, **Empresyonistler Manet** Baskan Yayınları, İstanbul, 1980
- BERGER John, **Picasso'nun Başarısı ve Başarısızlığı**, Çev: Yurdaner Salman - Müge Gürsoy, Metis Yayınları, İstanbul, 1989
- BİGALİ Şeref, **Resim Sanatı**, Şafak Matbaası, Ankara, 1984
- BİRSEL Salah, **Fransız Resminde İzlenimcilik**, Dost Yayınları, Ankara, 1967
- BOZKURT Nejat, **Sanat ve Estetik Kuramları**, Ara Yayıncılık, İstanbul, 1993
- CANGÖZ İncilay, **Modernleşme Sürecinde Sanat Yapıtı ve Kitle İletişim Araçlarında Gösterimi**, Edebiyat Güncesi, Günce Yayınları, 8.sayı, Şubat-Mart, Ankara, 1997

- CEMAL Ahmet, **Görüşme**, 31 Ekim 1996
- DEVELLİOĞLU Ferit, **Osmanlıca Türkçe Ansiklopedik**, Aydın Kitabevi, Ankara, 1982
- EDMAN Irwin, **Sanat ve İnsan**, Çev: Turhan Oğuzkan, Bilim Eserleri Jurisi, Ankara, 1996
- ELEGAR Frank, **Leger: Bir Künye Denemesi**, Çev: Esin Talu Çelikkan, Sanat Dünyamız Dergisi, 20. Yüzyıl Fransız Resmi Bir Kesit, Güz dönemi sayı:57, İstanbul, 1994
- ELGÜN Tülay, **Bir Akım Olarak Minimalizm**, Adam Sanat Dergisi, Adam Yayıncılık, Sayı: 116, İstanbul, 1996
- ERSOY Ayla, **Sanat Kavramlarına Giriş**, Beta Basım Yayım, İstanbul, 1986
- EYÜBOĞLU İsmet Zeki, **Türk Dilinin Etimolojik Sözlüğü**, Sosyal Yayınlar, İstanbul, 1988
- FISHER Ernst, **Sanatın Gerekliliği**, Çev: Prof.Dr. Cevat Çapan, V Yayınları, 7.Basım, İstanbul, 1993

FREEDMAN J.L,
D.D Jears,
J.M. Carlsmith,

Sosyal Psikoloji, Çev: Prof.Dr. Ali
Dönmez, İmge Kitabevi, II. Baskı,
Ankara, 1993

GENÇ Adem,

**Antropi ve Nedensizlik
Açısından Dadace Sanat
Hareketinin Çözümlemesine
İlişkin Bir Yöntem Araştırması**,
(Yayınevi belirtilmemiş), İzmir,
1983

GOMBRICH E.H.

Sanatın Öyküsü, Çev: Bedrettin
Cömert, Remzi Kitabevi, 3.Basım,
İstanbul, 1986

HAUSER Arnold,

Sanatın Toplumsal Tarihi, Çev:
Yıldız Gölönü, Remzi Kitabevi,
İstanbul, 1984

HUISMAN Philippe,
M.E. Dortu,

Emprosyantistler Lautrec, Başkan
Yayınları, İstanbul, 1980

İNCE Özdemir,

**Dada Akımının Amacı ve
Serüveni**, Milliyet Sanat Dergisi,
Sayı:161, İstanbul, 1975

İPŞİROĞLU Zehra,

Sanatta Devrim, Remzi Kitabevi,
İstanbul, 1991

- KARAALIOĞLU Seyit Kemal, **Edebiyat Akımları**, İnkılap ve Aka Yayınevi, I.Basım, İstanbul, 1980
- KAYADOR Vakur, **Ekspresyonizm**, Marmara Üniversitesi İletişim Anabilim Dalı Doktora Ödevi, İstanbul, 1995
- KUDRET Cevdet, **Örneklerle Edebiyat Bilgileri II**, İnkılap ve Aka Yayınevi, İstanbul, 1980
- LASSAIGNE Jacques, **Empresyonistler Vincent Van Gogh**, Başkan Yayınları, İstanbul, 1980
- LEGER Fernand, **Resmin İşlevlerinden** Çev: Mehmet - Sema Rıfat, Sanat Dünyamız Dergisi, 20. Yüzyıl Fransız Resmi Bir Kesit, Güz dönemi Sayı:57, İstanbul, 1994
- LUNN Eugenie, **Marksizm ve Modernizm**, Çev: Yavuz Algan, Alan Yayıncılık, İstanbul, 1995
- LYNTON Norbert, **Modern Sanatın Öyküsü**, Çev: Prof.Dr. Cevat Çapan, Prof.Dr. Sadi Öziş, Remzi Kitabevi, II.Baskı, İstanbul, 1991
- MORAN Berna, **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, Cem Yayınevi, İstanbul, 1981

- MUTLU Erol, **İletişim Sözlüğü**, Ark Yayınları, Ankara, 1994
- ÖZKIRIMLI Atilla, **Görüşme**, 6 Kasım 1996
- ÖZÇELİK Sevgi, **Postmodernizm ve Postmodern Bir Roman: Yeni Hayat**, Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Yayınlanmamış Lisans Tezi, Eskişehir, 1995
- PASSERON Rene; **Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi**, Çev: Sezer Tansuğ, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1982
- RICHARD Lionel, **Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi**, Çev: Beral Madra, Sinem Gürsoy, İlhan Usmanbaş, Remzi Kitabevi, II.Basım, İstanbul, 1991
- SERULLAZ Maurice, **Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi**, Çev: Devrim Erbil, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1983
- SPIES Werner, **Max Ernst. Yorum Olarak Yapıt**, Sanat Dünyamız Dergisi 20. Yüzyıl Fransız Resmi Bir Kesit, Güz dönemi Sayı:157, İstanbul, 1994
- TLARA Tristen, **Radyo Konuşmaları 1950**, Çev: Özdemir İnce, Milliyet Sanat Dergisi, Sayı:161, İstanbul, 1975

ÜNSAL Artun,

Genişletilmiş Bir Şiddet Tipolojisi, Cogito Dergisi Şiddet Sayısı, Yapı ve Kredi Yayınları, İstanbul, Kış-Bahar sayısı, Sayı:6-7, İstanbul, 1996

Ana Britannica, Ana Yayıncılık A.Ş. Encyclopedia Britannica Inc, 4. Basım, İstanbul, 1994

Gelişim Hachette, Sabah Yayıncılık - Le Livre A.Ş., İstanbul, 1993

Meydan Larousse, Sabah Yayıncılık, İstanbul, 1992

Milliyet Türkçe Sözlük II. Cilt, Milliyet Yayınları, İstanbul

Türk Ansiklopedisi, Milli Eğitim Bakanlığı Basımevi, İstanbul, 1968

Türk ve Dünya Ünlüleri Ansiklopedisi, İstanbul, 1983

Türkçe Sözlük (II.Cilt), Atatürk Kültür Dil ve Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, 1988