

KANDINSKY VE KLEE'NİN SANATINDA ÇOKSESLİLİK KAVRAMI

Nazan İPŞİROĞLU*

ÖZET

Çağımızda sanatlar arasındaki sınır giderek belirsizleşiyor, dahası ortadan kalkıyor. 20. yüzyılın başında görsel sanatlarla müzik arasında ilginç gelişmelere yol açan bir iletişim ve etkileşim başlamıştı. Müzik, değişik açılardan çağdaş sanatın kendini yenilemesine kaynak oluşturuyordu. Bu yazıda, bu yolda uğraş verenlerden Wassily Kandinsky ve Paul Klee'nin çokseslilik kavramını anlamaları ve bu kavramın onların sanatındaki yeri üzerinde duruluyor.

ZUSAMMENFASSUNG

Es ist ein wesentliches Merkmal unseres Jahrhunderts, das sich die Grenzen zwischen den einzelnen Kunstbereichen der bildenden Kunst, Musik und Literatur verwischen. Gegenseitige Einflüsse führen zu bahnbrechenden Erneuerungen der Künste. In diesem Zusammenhang wird hier der Polyphonie Begriff in der Malerei von Wassily Kandinsky und Paul Klee untersucht.

20. Yüzyılın Başında Sanat Ortamı

"Size gıpta ediyorum! Armoni öğretiniz baskıya verilmiş bile. Müzik bu aşamaya geldiği için, —görece olsa da— müzikçiler ne denli mutlu olmaları." diyor Kandinsky 1911'de Schönberg'e yazdığı bir mektupta. "Müzik, salt pratik amaçlardan arınmış olmanın mutluluğuna erişmiş olan gerçek sanat." diye sürdürüyor düşüncelerini. "Resim sanatı bu aşamaya varabilmek için daha ne kadar bekleyecek? Doğrusu bunu elde etmek onun hakkı, hatta görevi. Renk ve çizgi —bu resim öğeleri— kendi başına nasıl da sınırsız bir güce ve güzelliğe sahipler"¹.

Müzik sanatların en soyut olanıydı. Doğa yansıtmacılığından uzaklaşan resim sanatı, nesneden bağımsız, salt resim öğeleriyle biçimlendirmeyi müzikten öğrenebilirdi. Kandinsky bu düşüncelerinde yalnız değildi. Tınının nasıl renk niteliği varsa —Debussy'nin ve Ravel'in müziği buna en örnekleri veriyordu— rengin de tınısal

* *Sanat Tarihçisi.*

1 Arnold Schönberg, Wassily Kandinsky Briefe, Salzburg 1981, s. 58.

niteliği olduğu bu nedenle nesneden bağımsız, geleneksel sanat kurallarının dışında, kedine özgü kuralları olabileceği düşüncesi, yüzyılın ilk çeyreğinde yerleşmeye başlamıştı. Sanatçılar salt renk karşıtlıklarının ve renk uyumunun kurallarını geliştirmeye çalışıyorlardı. Bu elde edildiği zaman ancak sanat alışılmışı aşacak ve doğa karşısında güç kazanacaktı.

Sanat tarihinin hiç bir döneminde sanatçılar arasında böylesi iletişim olmamıştı. Ressamın müziğe, müzikçinin resme duyduğu ilginin ötesinde yoğun bir düşün alışverişi egemendi sanat ortamında. Sanatçıların birçoğu her iki sanatın da ustasıydı. Özellikle ressamlar arasında bir çalgıyı meslekten müzikçi kadar iyi çalan olduğu gibi beste yapan da az değildi.

Çağ değişimi her alanda ve her ülkede kendini belli ediyordu. Bütün sanatlarda bir devrim yaşanıyor bu dönemde. Geleneksel sanat anlayışı kırılmış, estetik değerler değişmeye başlamıştı. Müzikte tonal sistemin yıkılması, geleneksel armoni içinde bir gerilim ögesi olan dissonans'ın bağımsızlık kazanması, çeyrek sesleri çoksesli müziğe sokma çabaları, resimde doğacı sanat kurallarının yıkılmasıyla hemen hemen aynı zamana rastlar. Yansıtıcılıktan, geleneksel sanat kurallarının baskısından kurtulma, özgürlük yolunda yeni arayışlar, yaratıcılıkta sınırsızlık, bu dönemin sanatçıların ortak yanıydı.

Sanatçıların müziğe gösterdikleri ilgi değişti. Kimi esin kaynağı olarak müzikten yararlanıyor; kimi doğrudan doğruya müziğin resmini yapıyor; kimi senfoni, füg vb. müzik formlarını resme aktarıyor; kimi müziğin biçimlendirme öğelerinden resimde yararlanma yollarını arıyordu. Müzik biçimlerinden ve biçimlendirme öğelerinden yararlanma arayışıyla birçok sorun ortaya çıkıyor: Zaman, dördüncü boyut olarak resim sanatına mal edilebilir mi? Eşseslilik (homofoni) ve çokseslilikten (polifoni) nasıl yararlanılabilir? Geleneksel armoninin karşıtlık olarak değerlendirildiği dissonans-konsonans kavramlarının resimde yeri olabilir mi? vb.

Kandinsky'nin Çokseslilik Arayışı

Kandinsky bu sorunlara çözümünü atonal müzikte arıyor. Kandinsky, Schönberg'in atonal yapıtlarının ilk kez seslendirildiği konseri, Franz Marc'la birlikte dinlemişti. Bu müziğin ardındaki düşüncenin kendi düşünceleriyle benzerliği, yalnız onu değil Marc'ı da etkilemişti. "Tonalitenin büsbütün ortadan kalktığı bir müzik düşünebilir misin?" diye konser izlenimlerini August Macke'ye yazıyor Marc. "Duyulan her tonun kendi başına bir ağırlığı olduğu (aralarında beyaz tuval kalan renk lekeleri gibi) bu müziği dinlerken hep Kandinsky'nin hiç bir tonaliteye olanak vermeyen büyük kompozisyonlarını ve "sıçrayan lekeler" ini düşündüm"².

Kandinsky de konserin hemen ardından Schönberg'e, gelecekteki dostluklarını ve bu konudaki yazışmalarını başlatacak olan ilk mektubunu yazmıştı: "Sizin bestelerinizdeki tek tek seslerin kendi yollarında bağımsız yürümelerini, özgün yaşamlarını ben de resimde bulmaya çalışıyorum. Günümüzde resimde yeni armoniyi konstruktif yolda arama eğilimi var. Ritm, hemen hemen hep geometri biçimleri üzerine kuruluyor. (...) Ben yeni armoninin geometrik yoluyla değil, tersine anti

2 . August Macke - Franz Marc Briefwechsel, Köln 1964, s. 19.

geometrik, antilogik yoldan bulunacağına inayorum. Bu yol, müzikte olduğu gibi, resimde de dissonansların yolu. Bugünün dissonansları yarının konsonansları olacak"³.

Kandinsky'ye göre soyut sanat sanatçının iç-dünyasını dile getiriyordu. Müzik, yapısı gereği sanatçının iç-dünyasını dile getirdiği için, soyut sanata örnek olabilirdi. Ne var ki, bir sanatın başka bir sanattan bir şeyler öğrenmesi, ilkesel olursa başarılı olabilirdi. Başka deyişle, onun olanaklarını nasıl kullandığını öğrenip, kendi olanaklarını özgül ilkeleri çerçevesinde kullanmalıydı⁴.

Ruhsal Titreşimler

Kandinsky, "sanat iç-dünya olgularının dışa vurmasıdır" demekle sanat yaratmasını ve sanat yaşantısını öznel alana aktarıyordu. Fakat onun iç-dünyası, romantiklerin duygusal dünyası değildi. Tersine o, korku, neşe, hüznün vb. duyguları kabasaba duygular olarak görüyordu. "İçsel zorunluluk" la (innere Notwendigkeit) bu duygulardan arınan, "yüksek düzeydeki doğrular" a (höhere Wahrheiten) açılır ve özgürlüğe kavuşabilirdi. Özgürlük, renk ve biçim gibi dış etkenlerin uyandırdığı "ruhsal titreşimler" i (Seelische Vibrationen) duyabilmektir⁵.

Kandinsky'de resim ve müziğin temel öğeleri özdeşleşiyordu. Bilim dahında "synesthesie" (bir duyunun başka bir duyuyu harekete geçirmesi) diye adlandırılan bir yeteneği vardı. Renkleri ses olarak duyuyor, sesleri renk olarak görüyordu. Görme ve duyma edimleri örtüşüyor; renk ve biçim, onun iç-dünyasında tınıyor, kendi deyimiyile "ruhsal titreşimler" oluşturuyordu. Sarıyı "giderek güçlenen bir trompet, ya da tiz bir fanfar sesi" diye tanımlıyor. "Dörtbiryana neşe ve tinsel sıcaklık saçan bir renk.. Siyah, hiçlik, olanaksızlık, güneşin sönmesinden sonraki ölü hiçlik, geleceksiz, umutsuz bir suskunluk. Tanısı en az olan renk. Onun üzerinde en hafif tınılar bile daha belirgin, daha kesin duyulurlar. Beyaz büyük suskunluğun rengi..⁶".

"Sanatçı gören kişidir" diyor Kandinsky, soyut sanat üzerine düşüncelerini açıkladığı kitabında⁷. "Sanatta Tinsel Olan Üzerine" (Über das Geistige in der Kunst) adını vermişti kitabına. "Tinsel" i burada maddesel karşıtı olarak içsel, düşünsel ve ruhsal anlamında kullanıyor. Onun mistisizme olan eğilimi içinde bu kavramlar içiçe giriyor. "Görme" dış-dünyayı görme değil burada; bir iç-görü (vision) da değil; ruh titreşimlerinin tanısını işitme ve üst düzeydeki doğrulara açılma.

Kandinsky kitabında resimlerini üç grupta toplar: 1- İzlenim, 2- doğaçlama, 3- kompozisyon. İzlenimde çıkış noktası dış-dünya algılarıdır, yani görünen şeyler. Bunlar, akıl süzgecinden geçmeksizin kendiliğinden, olanca birdenbireliğiyle resme dökülürler. Doğaçlama, dış-dünya yaşantılarından bağımsız, iç-olguların birdenbire oluşan izlenimleridir, tinsel izlenimler. Kompozisyon ise izlenim ve doğaçlamanın tersine, sanatçının iç-dünyasında yavaş yavaş gelişen ve özenle sınanarak düzenlenen biçimlerdir⁸.

3 18.1.1911 tarihli mektuptan, a.k., s. 19.

4 W. Kandinsky, Über das Geistige in der Kunst, Münih 1911, Yeni baskı, Bern, 1965, s. 55.

5 A.k., s. 69, 64, 46.

6 A.k., s. 96-98.

7 A.k., s. 27.

8 A.k., s. 142.

Resim Sanatı ve Geleneksel Müzik

"Tek tek seslerin bağımsız yürümelerini, özgün yaşamlarını" Paul Klee'de sanatında arıyordu. Fakat Kandinsky'nin tersine o, iki sanat arasındaki ortaklıkları ararken klasik müziğe yöneliyor. Kandinsky, müzik tarihinde geleneksel armoni döneminin kapanmış olduğuna inanmıştı. Çelişkilerle dolu olan çağımızda klasik armoninin yetersiz kaldığını söylüyordu. Mozart'ın müziği için: "Geçmiş bir dönemden, bize artık yabancı olan bir dönemden kalan tınılar" diyor. "İç-dünyamızdaki fırtınalara teselli veren, umut veren kısa bir ara"⁹. Oysa Klee'ye göre resim sanatı kendi gelişmesi içinde, Mozart'ın müzik tarihinde varmış olduğu aşamaya henüz varamamıştı. Ona göre en üst düzeyde polifoni Bach'ın ve Mozart'ın müziğinde gerçekleşmişti. "Müzikte 18. yüzyılın sonuna kadar yapılmış olanlar, resim sanatı için, hiç değilse başlangıç olmalıydı"¹⁰.

Klee'nin Dünya Görüşü

Klee'de Kandinsky gibi soyut yapıtların salt biçimlendirme öğelerinden (çizgi, açıklık-koyuluk, renk) oluştuğunu savunuyor. Fakat sanatın amacı iç-dünyayı dile getirmek değil Klee'ye göre. Sanat yaratması, doğadaki yaratmaya koşut, evrensel oluşumu sürdüren bir etkinlik. Evrensel oluşum içinde yaşadığımız dünya olduğu gibi kalmıyor, sürekli değişim içinde. Yaşadığımız zaman dilimi dünden ve yarından soyutlanamaz. Sanatçının görevi, dünyaya bu bağlam içinde bakmak, doğacak olan yeni dünyaları, "olası dünyalar"ı yaratmak ve bu yoldan evrensel oluşuma katılmak.

Klee, daha pek genç yaşta kendisini "evrensel bütün" ün bir parçası olarak duymaya başlamıştı. Karşıt güçlerin, doğan, üreyen, ölen güçlerin oluşturduğu sonsuz dolaşımın, sürekli oluşumun bir parçası. "Sanatçı insandır, özü doğadır ve doğa içinde doğanın bir parçasıdır"¹¹.

Bu nedenle doğaya, nesnelere dünyasına kapılarını kapatmamıştı. Doğa irdelemelerine çok önem veriyordu. Doğa ile diyalog, sanatçı için kaçınılmaz koşuldu. Fakat doğadaki bitmiş biçimleri değil, doğanın nasıl biçimlendirdiğini, doğadaki oluşumu irdelemeliydi. Geleneksel sanat bitmiş biçimlerle uğraştığı için, doğa araştırması yüzeyde kalıyordu. Onu derinleştirmeli, kalıbı değil, kalıbın içindeki devinimi, gelişme sürecini anlamaya çalışmalıydı.

Klee, yaratılışın devinimle başladığına inanıyor, İncil'deki "Başlangıçta söz vardı" ifadesindeki "söz" ün yerine o, devinimi koyuyor. Devinim başlangıçta sadece bir ilke, devinme ilkesi olarak var. Belli bir yasası, kuralı yok. Gelişigüzel bir devingenlik, ne eğri, ne doğru yönde. Amaçsız, istemsiz, düzensiz.. belirgin, kesin hiç bir şey yok. Sadece kaos ve anarşi. Belirgin olan tek şey devingenliğin, bu "Kök-durum" un (Urzustand) değiştirecek olan "önkoşul" (Vorbedingung) olması. Klee, kök-durumu yerçekiminden yoksun olarak düşünüyor. Devinim sırasında nesnelere, belki de gaz halinde parçacıklar, biraraya gelip yoğunlaşarak bir çekirdek

9 A.k., s. 108.

10 Paul Klee, Exakte Versuche im Bereiche der Kunst. Das Bildnerische Denken adlı kitapta. Basel, 1956, s. 69.

11 A.k., s. 63.

oluşturuyor ve çekim gücü kazanarak öteki parçacıkları çekiyorlar. "Bu böyle miydi, kanıtlanmış değil.. ama böyle olduğu düşünülebilir... ve karşıt kavram olarak işe yarayabilir. Sonradan gelecek olana, değişmeye, gelişmeye, kavramaya yarayabilir... Ayrıca karşıtlık olarak biçimlendirilebileceği için de işe yarayabilir"¹².

Karşıtlıkların Bir Bütün Oluşturması

Klee'nin dünyasını karşıtlıklar oluşturuyor. Kaos-kozmos, şeytansal-tanrısal, kötü-iyi, ölüm-yaşam vb. Karşıt güçler düşman güçler değil, eşzamanlılık içinde var olan güçler. "Şeytansallık eşzamanlılık içinde tanrısal bütünlüştürmeli. İkiliği, ikilik olarak ele almamalı, bunları birleştirerek bir bütün oluşturmalı. Çünkü doğruluk tüm öğelerin gözönünde tutulmasını gerektirir." Klee'nin biçimlendirme öğretisinin temelinde bu düşünce yatıyor. "Kavram yoktur, kavram çifti vardır". 'Alt' olmasa 'üst', 'sağ' olmasa 'sol', 'arka' olmasa 'ön' olabilir miydi¹³?

Müzikle Görsel Sanatlar Arasındaki Koşutluk

Müzikle görsel sanatlar arasındaki koşutluk üzerindeki düşüncelerini ilk kez 1905'de Klee'nin güncesinde okuyoruz: "Müzikle görsel sanatlar arasındaki koşutluk giderek yoğunlaşıyor kafamda. Ama bunu daha çözümlenemiyorum. Kuşkusuz her iki sanat da zamansal. Bunu kanıtlamak kolay"¹⁴. Bu yıllarda yaptığı resimlerde çokseslilik arayışı henüz gözüküyor. Gelişmekte olan bir düşünce halinde daha. Bu notundan 13 yıl sonra, 1917'de Birinci Dünya Savaşında askerlik yaptığı sırada eşzamanlılık üzerine düşündüklerini güncesine yazıyor: "Basit devinim bize alışılmış geliyor. Zaman öğesini dışlamalı. Dünü ve yarını eşzamanlı düşünmeli. Müzikte çokseslilik, bu gereksinimi bir dereceye kadar karşılıyor. Don Giovanni'deki gibi bir beşli, bize Tristan'daki epik devinimden daha yakın. Mozart ve Bach 19. yüzyıldan daha modern"¹⁵.

Klee'nin müziğe yaklaşımı kendi dünya görüşünün doğrultusunda idi. Bir müzik eğitimcisinin oğlu olan Klee, sağlam bir müzik eğitimi olarak yetişmişti. İyi bir kemancıydı. Öğrencilik yıllarında müzik ve resim başabaş gitmiş, meslek seçiminde resimle müzik arasında bir süre bocalamış, ama resme karar verdikten sonra da müziği bırakmamıştı. Bir müzik çevresinde tanıştığı genç piyanist Lily Stumpf'la evlenmiş ve müzik onun yaşamında, yaşamının bir parçası, daha doğrusu taşıyıcı öğesi olarak sonuna değin kalmıştı. Onun müziğe duyduğu ilgi, amatörce bir sevgi değildi. Klee'nin oda müziği çalışmalarına katılan tanınmış viyolonselci K. Grebe, Klee'nin müzikçi yanını anlatırken, özellikle onun Mozart yorumu üzerinde duruyor ve Klee'nin bu çok yanlı ve derin müziği, pek az sanatçının başarabileceği bir mükemmellikle seslendirebilmesini, onun sanatıyla Mozart'ın müziği arasındaki yakınlığa bağlıyor¹⁶.

12 P. Klee, Unendliche Naturgeschichte, Basel 1970, s. 15.

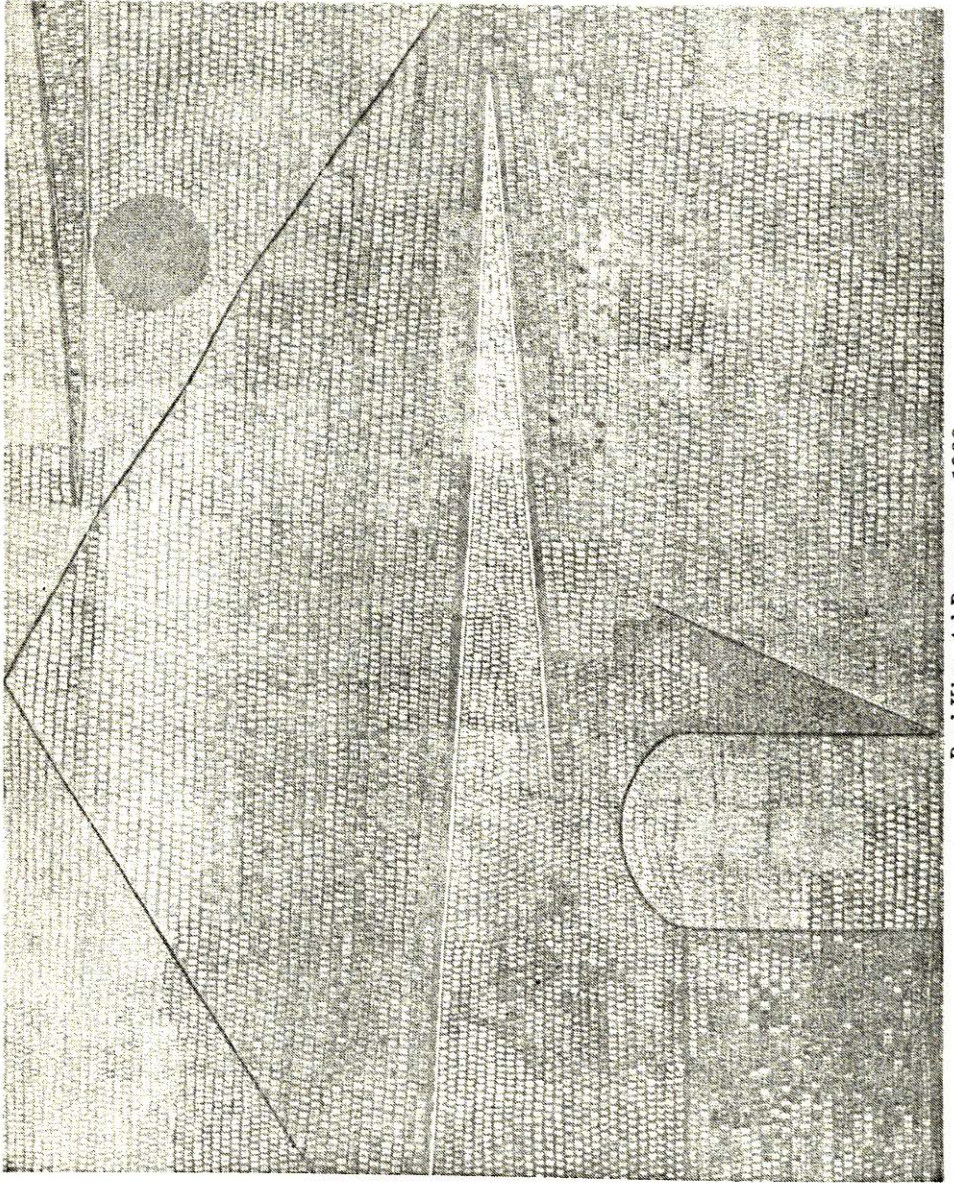
13 P. Klee, Briefe, Köln 1979, s. 873.

14 P. Klee, Das Bildnerische Denken, s. 15.

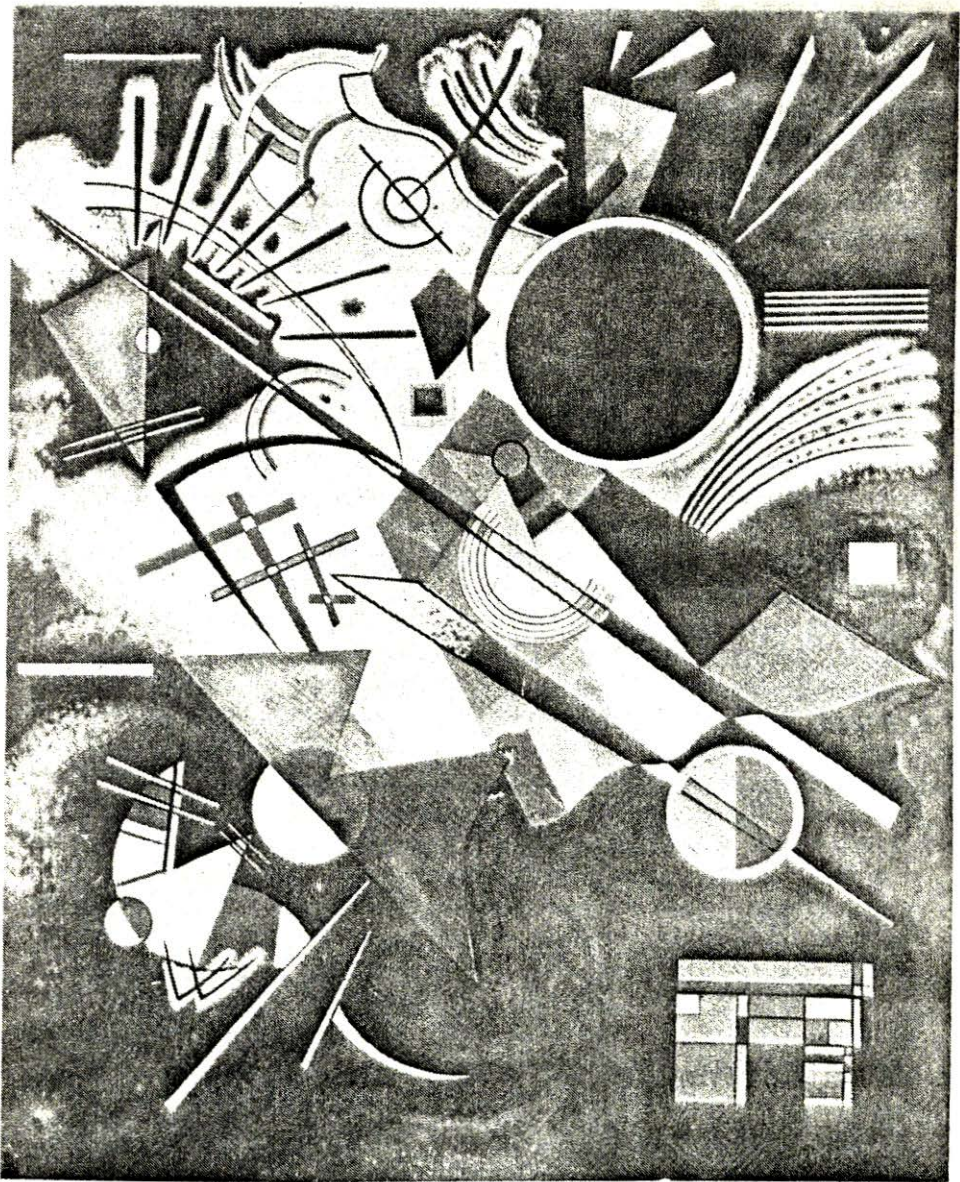
15 P. Klee, Tagebücher, 11081, Köln, 1967, s. 382.

16 P. Klee, A.k., 640, s. 187.

17 Karl Grebe, Klee als Musiker, P. Klee und die Musik'de. Frankfurt 1986, s. 207.



Paul Klee, Ad Parnassum, 1932



W. Kandinsky, Siyah Eşlik, 1924

Müziğin Klee'nin sanatını etkilemesi doğaldı. Çeşitli tekniklerle yaptığı sayısı dokuzbine yaklaşan resim arasında müzikçiyile ve müzikle ilgili pek çok resim olduğu gibi, nota yazısı, ritim ve müzik formlarını örnek alarak yaptığı resimler de büyük bir yer tutar. Fakat onun müziğe yaklaşımı, kendi dünya görüşünün doğrultusundadır. "Mozart ve Bach 19. yüzyıldan daha modern" derken kendi sanatının ereğini, karşıtlıkların eşzamanlılık içinde "bütün" oluşturmalarını Bach'ın ve özellikle Mozart'ın müziğinde gerçekleştirmiş olduğunu dile getiriyordu. Klee, yıllarca bu yolda biçim denemeleri yapıyor salt çizgiyle; açıklık-koyulukla; renkle ya da hepsi birarada. Çokseslilik denemelerinin doruğunu, kendisinin "noktalama" ya da "divisionist teknik" diye tanımladığı bir teknikle yaptığı resimler oluşturur. Klee'nin (individualitaet) belirgin ortaya çıkmasını, noktalardan oluşan ışıldaayan (gölgesiz) renk karşıtlıkları sağlar (Resim: 1).

Bauhaus Yılları

1921'de Klee, ondan bir yıl sonra da Kandinsky Bauhaus'da ders vermeye başlıyorlar. Bauhaus, yepyeni bir düşünle 1919'da Weimar'da kurulan bir uygulamalı sanat okuluydu. Emeğe ve beceriye dayanan Rönesans atölyelerini örnek almıştı. Sanatla el sanatları arasındaki sınırı kaldırmayı amaçlıyordu. Sanatta yaratıcılık öğretilemezdi, ama yapıcılık öğretilibilirdi. Burada okuyanlara sahne dekorundan, mobilya, tekstil, sofa takımına kadar her türlü kullanılan eşyayı tasarlayabilecekleri bir eğitim veriliyordu. Atölyelerin başına zamanın tanınmış sanatçıları, mimarları getiriliyordu. Bauhaus yayın, konferans ve sergilerle sesini geniş çevrelere duyuruyordu. Yabancı ülkelerden sanatçılar çağırılıyor, okul yoğun bir düşün alışverişi ve etkileşim içinde amacına doğru ilerliyordu.

Kandinsky, Bauhaus'da duvar resmi atölyesinin başındaydı. Rusya'da bulunduğu yıllarda Konstruktivist'lerin etkisiyle soyutlamadaki dışavurumculuğu bir dereceye kadar durulmuştu. Resimlerindeki renk ve çizgi kargaşasının, biçim patlamalarının yerini, yukarda alıntılanan mektupta yakındığı konstruktivist eğilimler almaya başlamış, bir planimetrik biçim sistemi arayışına girmişti. Resimlerinde renkler geometri biçimleriyle örtüşüyor, kompozisyon, izlenim ve doğaçlamaya ağır basıyordu. Bauhaus'da verdiği derslerde bir kompozisyon öğretisi sistemi geliştiriyor ve planimetrik biçim öğelerini içeren bir sözlük hazırlıyor. Fakat bütün bunlar onu temel düşüncesinden uzaklaştırmamıştı. Başka deyişle sanatın tinsel işlevi olduğu inancını yitirmemişti. 1926'da yayımladığı "Nokta ve Çizgiden Yüze" adlı kitabında soyut sanatçıların salt biçim sorunlarıyla uğraşmalarını eleştiriyor¹⁸. Ona göre biçim sadece bir araçtı; amaca ulaşmak için kullanılan bir araç; ruhsal titreşimleri olanca çoksesliliğiyle duyurabilmek için bir araç.

Klee'nin resimlerinde de Bauhaus döneminde geometrik-konstruktif biçimlendirme ilkeleri ön plana geçer. Hatta biçimlendirmede gönye, pergel vb. teknik araçlar kullanılır. Ama içerik önemini yitirmez, "dünya görüşünü biçimselle" (das Formale) bağdaştırma çabası hep sürer. Kuramsal araştırmalarının hedefi "çeşitliliğin, birleştirici bir düzen içinde bütünleşmesi; organların organizma içinde birleşmesi" dir. Çokseslilik kavramı da Klee'nin sanatında bu bağlamda yer alır²⁰.

18 W. Kandinsky, Punkt u. Linie zu Fläche, Münih 1925.

19 P. Klee, Das bildnerische Denken, s. 453.

20 Das bildnerische Denken, s. 449.