

PAUL CÉZANNE'İ ANLAMAK: SAINTE-VICTOIRE DAĞI'NIN PROVENCE'DEN GÖRÜNÜMLERİ ÜZERİNE BİR İNCELEME

Understanding Paul Cézanne: An investigation on views of the Sainte-Victorie Mountain from the Provence

Kani ÜLGER¹

ÖZET

İzlenimci Monet, Renoir ve Pissarro resimde ışığı oluşturmada zıt renkleri kullanmayı deneyerek, ayrıntıdan daha çok bütünü algılama yoluyla resim sanatında önemli bir değişime öncülük etmişlerdir. Paul Cézanne ise resimde an'ı yakalamak için ışığı yansıtarak biçimin ikinci plana itilmesini kabullenmeyip, nesneye yönelmiştir. Bu bağlamda, Cézanne hayatı boyunca Aix-en Provence'daki Sainte-Victoire dağına resmetmek için birçok kez geri dönerek, bu dağın yaklaşık altmışa yakın resmini yapmıştır. Bu araştırmada Paul Cézanne'ın defalarca resmettiği "Sainte-Victoire Dağı" ile ilgili ulaşılan eserlerin tarihsel kronolojisi gözetilerek incelenmiştir. Buna göre, araştırmanın sorusu şöyle belirlenmiştir: Cézanne'ın Sainte-Victoire Dağı'nı defalarca resmetmesinin resim sanatı bağlamında nedenleri ve sonuçları neler olabilir? Bu araştırmanın amacı; Cézanne'ın Sainte-Victoire Dağı'nı defalarca resmetmesinin hangi sanatsal arayışlar çerçevesinde gerçekleştiğinin ortaya konulmasıdır. Bu araştırma, doküman analizi yönteminde yapılmış, araştırma problemiyle ilgili yazılı ve görsel doküman incelenmiştir. Ulaşılan bulgulara göre, Cézanne, Sainte-Victoire Dağı ile ilgili yaptığı resimlerde kompozisyon açısından resimde *fiziksel* ve *uzamsal* ilişkiyi araştırdığı ortaya konulmuştur. Sanatçı bu resimlerde nesneyi biçim bakımından ön plana alıp, rengi kullanarak derinlik algısı oluşturmada çoklu perspektif anlayışını geliştirmiştir. Cézanne'ın nesnenin hem iki boyutu hem de üç boyutunu aynı yüzeyde yansıtmayı ilk deneyen ressam olarak, resim sanatındaki bu yaklaşımı Picasso'yu etkilemiş ve Kübizm akımına esin olmuştur. Sonuçta, *Cézanne* Sainte-Victoire Dağı üzerine yaptığı resimlerle resim sanatında doğanın akıl yoluyla sorgulanması sürecini başlatan ilk ressam olarak, modern resmin kurucusu sayılabilir.

ABSTRACT

Impressionism played a vital role in the change in the painting art; Monet, Renoir, and Pissarro tried to use contrasting colors to reflect the light in painting and opened the way for perception of the whole rather than the detail in the picture. Paul Cézanne turned to the object in painting because the impressionists emphasized the light and pushed the form into the background in the picture. In this context, he worked sixty paintings as landscapes of the Sainte-Victorie Mountain in Aix-en Provence, during his life. The study investigated Cézanne's paintings of the Sainte-Victorie Mountain as considering made of chronology of them regarding the attained paintings. The research question was as follows: What could be the reasons and consequences of Cézanne's painting series of the Mont Sainte-Victorie in terms of the painting art? The purpose of this research is to investigate the effects of Cézanne's repeatedly painting the Mont Sainte-Victorie. This study used the document analysis method to examine the research question in written and visual materials. The findings indicated that Cézanne investigated the physical and spatial relationship in the painting art through the paintings of the Mont Sainte-Victorie. In these paintings, Cézanne developed a multi-perspective point of view in creating depth perception by putting the object in the foreground in the picture. Cézanne, in this way, inspired Picasso pioneered Cubism as the first painter to try to reflect both two dimensions and three dimensions of the object on the canvas. As a result, Cézanne was the founder of modern painting, as the first painter to direct the artists to question nature through his pictures of the Mont Sainte-Victorie.

Anahtar Kelimeler: Empresyonizm, Cézanne, Sainte-Victoire Dağı.

Keywords: Impressionism, Cézanne, the Mont Sainte-Victorie.

EXTENDED ABSTRACT

Impressionism played an essential role in the change of the art of painting. In 1870, Impressionist Monet, Renoir, and Pissarro started to use contrasting colors on canvas to create shadows to show the light by transferring the reflections in the water to their paintings. Since this technique caused the painting perceived as holistic rather than detail, it showed the picture as sketchy. In 1886, although the New Impressionisms gave much more importance to volume in painting, Paul Cézanne saw losing the picture's balance because the Impressionists neglected the forms of nature to capture the moment in the image. Thus, Cézanne focused on objects in paintings. He thought to reflect the light factor on the canvas through the colors and their tones. In this context, an understanding of color and perspective has come to the fore in Paul Cézanne's paintings, including the painter's emotions. Throughout Cézanne's life, he has painted the landscape of the Sainte-Victoire Mountain in Aix-en Provence. Cézanne worked on nearly 60 paintings of the Sainte-Victoire Mountain, and in this way, he explored the physical and spatial relationship in terms of composition in the painting art. The research question of this study was as follows: What could be the reasons and consequences of Cézanne's painting series of the Sainte-Victoire Mountain in terms of the painting art? Therefore, the purpose of this research is to examine the effects of Cezanne's repeatedly painting the Sainte-Victoire Mountain within the framework of his searching for the painting art.

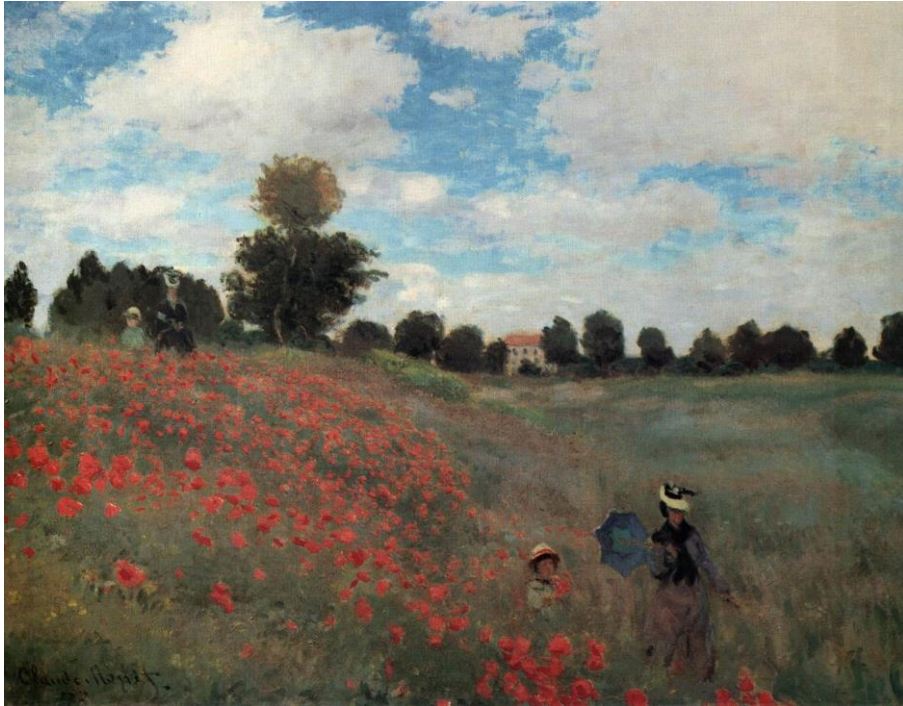
This study used the document analysis method. Document analysis is a qualitative research method that examines the written documents and visual materials related to the research problem. The document analysis technique examines the obtained data from the informational documents and materials. The visual materials obtained in this study, the researcher, examined and interpreted through visual analysis.

Cézanne considered the single object to the forefront in the painting; however, he created a perception of depth overall frame the picture. Thus, the multi-perspective emerged in painting through the holistic perception of whole objects in the painting. Cézanne reflected perspective in the painting by using the characteristics of color values and substituted his way of seeing in the picture instead of the habits of seeing details in the image. Therefore, each object in Paul Cezanne's painting seems to be both an independent part and inseparable from the picture's whole. Cézanne repeatedly painted the Sainte-Victoire Mountain, and he focused on form in painting: this is a reaction to the Impressionists' emphasis on the light factor in the painting art. Accordingly, first, the way the artist sees the object through the artist's effect would come to the fore in the painting, and in this way, the reflection of the thing in the picture would be unique. In this way, the uniqueness of the object in the painting would be inevitable to come across as a multi-perspective on canvas. Thus, each object had different ways of seeing in terms of the artist's imagination and emotion. Therefore, Cézanne handled each object in his way of seeing. When all the things as objects join in the canvas, multiple perspectives are born in the painting. Therefore, the main reason Cézanne painted Sainte-Victoire Mountain many times was the search for the understanding of the form in the painting art. Cézanne created this technique using the color tones utilizing the properties. In this way, Cezanne transformed the viewer's way of seeing by using the impressionist way of seeing skillfully through integrating the single objects to the whole picture and emphasizing the form clearly in the painting. The most prominent feature in Cézanne's paintings of the Sainte-Victoire Mountain is a multi-perspective structure in the picture, with an effort to present the object as both separate and part of the whole. Cézanne reconstructed nature in his paintings, and he painted both objective and subjective features together in the picture through his understanding of nature. By making this type of painting, Cézanne reflected both two and three dimensions of the object on the canvas, thus inspiring Picasso for new searches in the picture. Cézanne tried to give the light factor in the paintings regarding the Mont Sainte-Victoire with color tones by emphasizing the form of the object and tried to paint the things in a more voluminous way. With this approach, Cézanne guided modern painting movements such as Cubism by experimentally painting the views of the Sainte-Victoire Mountain many times. In this context, Cezanne said that the artist must think because the eye is not enough in the painting to reflect nature, just as he did in his paintings on the Sainte-Victoire Mountain.

GİRİŞ

Sanat değişik tanımlamalarla ifade edilse de sanat ürünü oluşturmada kullanılan yöntem ya da tekniklerin tümü özgün bir eser üretim sürecine işaret eder (Özsoy ve Alakuş, 2009: 37-38). Bu bağlamda, tarihsel süreçte resim sanatının gelişiminde uygulanan farklı tekniklerin sanatçı ve sanat hareketleri açısından özgün eser üretiminde önemli etkileri olmuştur. Empresyonizm (İzlenimcilik) sanat akımı da resimde bu türden bir yenilik getiren önemli hareketlerden biridir. *İzlenimcilik*, Rönesans döneminden beri süregelen resim sanatındaki bazı kalıplar üzerine cesaretle giderek, resim sanatının değişim ve gelişiminde önemli bir rol oynamıştır. Rönesans döneminden itibaren, Gombrich'in (2004: 561-562) belirttiği gibi, resim yaparken görülenin bilinenden tam olarak ayırılmaması nedeniyle, ressam tuvale "alışılmış" çizgi ya da biçimlerden başlıyor, belli kalıplara bağlı kalarak eseri tamamlamak zorunda kalıyordu. Ancak, bu durum 19. Yüzyılın sanatçıları tarafından değiştirildi; Rönesansdan beri yapılagelen *sfumato* tekniği ve bilimsel perspektif gibi geleneksel alışkanlıklar terk edildi (Gombrich, 2004: 561-562). İzlenimcilerin bu tür bir değişimde büyük payları olduğu için, klasik resim yapma alışkanlıklarının bırakılmasında önemli bir sanat hareketi olarak İzlenimcilik kabul edilmektedir.

İzlenimciliğin başlangıç dönemi olarak, 1870 yılında Monet, Renoir ve Pissarro adında üç ressamın, Seine ve Oise nehirleri kıyılarında resim yaparlarken, sudaki yansımaları resimlerine aktarma çabası içine girmiş olmaları gösterilmektedir. Bu sanatçılar resimde ışığı yansıtmak için gölge oluşturmada zıt renkleri kullanmayı denediler ve sonuçta "ışık" ögesi gerçekliğin bir unsuru olmaktan çıkarak, izlenimin bir yansıması oldu. Bu yolla, *izlenimcilik* sanat akımı doğdu (Venturi, 2018: 145-146). İzlenimciler resimde modern konuları yeni stil ve tekniklerle resmettiler ve böylece, temsilde yeni biçimlerin geliştirilmesinde gelecek nesil sanatçılara ilham kaynağı oldular (Newall, 2008: 6). İzlenimci ressamlar, doğadan aldıkları ilk yansılardan başka, geleneksel form anlayışından farklı olarak kendi gözlemlerinin değerini keşfettiler (Venturi, 2018: 147). Resim sanatındaki bu tür bir keşif, Rönesans'tan bu yana yüzyıllarca süregelen resim yapma alışkanlığının değişmesi anlamına geliyordu. Bundan dolayı, Rönesans döneminden sonra resim yapma anlayışındaki en önemli değişim rüzgârını *İzlenimciler* getirdi denilebilir. Bu değişimin önemli bir özelliğini Phillips (2016: 16), Claude Monet'in, "Gelincikler" (1873) adlı eseri üzerinden ele alarak, açıklıyor. Bu özellik; kırdaki yapılan bir yaz gezintisinin tüm atmosferini yansıtmaya rağmen, resimdeki figürlerin yüzlerinde ayrıntının olmamasıdır.



Resim 1. Claude Monet, Gelincikler (A Field of Poppies), 1873, tuval üzerine yağlıboya, 50 x 65 cm. Orsay Müzesi, Paris (URL 1).

Gelincikler adlı bu resimde (Resim 1) ayrıntıya çok yer verilmemesi, izlenimcilerin resme bakışını yansıtması bakımından kayda değer bir örnektir. Bu resimde diyagonal yönde gelinciklerin sunumunda, zemin rengiyle zıtlık oluşturacak biçimde ön plana çıkarılması dikkat çekicidir. Bu durum Newall (2008: 19) tarafından, Monet'nin resimde koyu renkleri ton değerlerinde kullanmadan cesur fırça darbeleri ile tuvale vurulmasıyla kendini gösteren bir teknik olarak ifade edilmektedir. Sözü edilen teknik aynı zamanda, resmi giderek artan bir ölçüde eskizimsi bir hale getirdiği için, eserde ayrıntıdan daha çok resmin genelini algılamasına hizmet etmektedir.

İzlenimciler bu yolla, resim sanatına ressamın gözünden dikkati çeken bir yaklaşım getirdiler ve bu bakış açısı aynı zamanda resim sanatını yeni bir teknikle tanıştırmış oldu (*Visual arts*, 2020). Bu yeni teknik resim sanatı açısından bir geçiş aşamasını temsil ediyordu, zira İzlenimciler için resimde asıl olan nesnelere açısından bir denge ya da perspektiften daha çok "ışık" unsurunun yansıtılmasıydı (Venturi, 2018: 148-149). Bununla birlikte, bazı ressamınların hem izlenimci renkleri kullanıp hem de geleneksel çizim teknikleriyle resim yapması sonucunda resim sanatında hem *renk* hem de *form* kaybedildi (Venturi, 2018: 50). Bundan dolayı, İzlenimciler geleneksel formun deforme edilmesi gerektiğini anladılar ancak, bu deformasyonu insan figürlerinden çok gökyüzü, nehir, yelkenli ya da ağaç doğa imgelerinde denediler ve bu yönde çalıştılar. İzlenimciliğin önceleri manzara resminde ortaya çıkıp, daha sonra insan figürüne uygulanmasının zorunlu nedeni, sözü edilen bu durumdan kaynaklanmaktadır (Venturi, 2018: 150). Bu nedenle, İzlenimciler piktürel formu yani, renk formunu en üst noktalara taşımışlardır (Venturi, 2018:151). Monet'nin "Gelincikler" adlı eserinde olduğu gibi, resimde gelinciklerin çapraz sıralarını vurgulamak için katışksız iki kırmızı ton kullanarak, arazi betimlemesinde kısa fırça darbelerinin yer aldığı belirgin sarı, bej, pembe ve mavi lekeler olması (Phillips, 2016: 16), İzlenimcilerin ayrıntıya yer vermeyen tekniğini çok açık biçimde göstermektedir. Bu durumda resimde detay, gün ışığının anlık yansımalarına odaklanan renkçi anlayışına feda edilmektedir. Dolayısıyla, ilgili resimde detay açısından figürlerin yüzü yoktur ancak, gelincikler katışksız renk anlayışıyla daha belirgin ve ön plandadır.

İzlenimcilerin bu tür anlık deneyimi vurgulamada çok ileri gittiğini düşünen Camille Pissarro, Lucien Pissarro, Georges Seurat ve Paul Signac 1886'da Yeni İzlenimcilik (Ard İzlenimcilik) olarak adlandırılan bir sanat hareketiyle İzlenimcilik anlayışına yeni bir bakış açısı getirmeye çalıştılar. İşte bu noktada *Ard izlenimciler* farklı kompozisyon ve renk teknikleri geliştirerek, nesnelere daha hacimli resmetmeye başladılar ve böylece açık havada resim yapma alışkanlığını terk edip, resim yapmada hazırlık aşaması gerektiren tekniklere geri döndüler. Bu yolla, Ard izlenimciler resim kurgularını kalıcılık duygusu veren büyük geometrik yapılar halinde düzenleyebiliyorlardı. Ard izlenimcilerin resimlerinde kompozisyonu oluşturan karakteristik renk zıtlıkları olduğu için, sanat eleştirmeni Felix Feneon tarafında bu tarz resim tekniği; *Puantilizm* olarak da adlandırılmıştır (Phillips, 2016: 16).



Resim 2. Georges Seurat, Nehir Banyosu Yapanlar (A Sunday Afternoon on the Ile de la Grande Jatte), 1884-86 tuval üzerine yağlıboya, 208 x 308 cm. Sanat Enstitüsü, Chicago (URL 2).

Ard izlenimciler izlenimciliğin anlık deneyimi yansıtmak için oluşturdukları tekniği terk ederek, resimde kompozisyon ve renk unsurlarına önem verip, insanları, nesnelere ve manzaraları, zamansız görünecek biçimde, çok daha hacimli vermeye çalıştılar (Phillips, 2016: 52). Buna rağmen, bazı sanatçılar resim sanatının halen bir şeyler kaybettiğini düşünmekteydi ve Paul Cézanne de bunlardan biriydi. O resimde kaybedilenin *düzen* anlayışıyla birlikte *denge* duygusu olduğunu düşünüyordu. Cézanne'a göre, İzlenimciler resimde an'ı yakalama adına doğadaki kalıcı biçimleri ihmal etmekteydi (Gombrich, 2004: 555). Bu durum, Gombrich'in (2004: 564) belirttiği gibi, nesnelere hakkındaki duygularımız onları görme biçimlerini etkilediğini kabul etmemizin zamanı geldiğini göstermesi bakımından önemliydi. İşte bu aşamada, Paul Cézanne resimde yeni arayışlara giriyor, resimde kaybedilen düzen ve dengenin nesnelere biçim yönünde kurulması işine girişmiş oluyordu.

Cézanne'ın sanatta gerçekleştirmek istediği ideal; kendi duygu ve algılarını resme katarak doğayı yorumlamaktı. Böylece doğa bir kez daha oluşturulacak hem *nesnel* hem de *öznel* özelliklere resimde yer verilebilecekti. Cézanne kendi notlarında belirttiği gibi, sanat anlayışının temelinde "güçlü doğa algısı" yatıyordu. Hiç kuşkusuz *renk* algısı, güçlü doğa algısından önde gelmekteydi. İnsanoğlunun görme uzvundaki yetinin yarım ton ve çeyrek ton gibi sınıflamalara olanak vermesinden ötürü, Cézanne resimde ışık unsurundan daha çok renk ve tonları biçiminde bir anlayışı ön plana aldı. Zira ışığın resimde nesnelere dış çizgilerini takip etmeye olanak vermemesi Cézanne'ı modülasyona yani renk tonlarına yönelmesine neden olmuştur (Venturi, 2018: 172-176). Bu teknikle resimde hem nesnenin konturu belli edilebilir hem de ışık unsurundan vazgeçilmeyebilirdi. Diğer taraftan Cézanne, doğadaki biçimleri alışıktığımız haliyle resme aktarırken, aynı zamanda nesnelere bizde uyandırdığı duyguların da resmin içine dâhil ettiğimizi fark etmişti. Phillips (2016: 22) buna benzer bir durumun resimde yeni bir arayış olarak, ortak bir üslup ya da manifestosu olmamasına rağmen, *Ard izlenimcilik* anlamını bulduğunu ileri sürmektedir. *Ard izlenimcilik*, Fransa'da Empresyonizm akımının ardından 1880'lerin ortalarından 20.yy'ın ilk yıllarına kadar süren sanatsal gelişmeleri tanımlayan geniş kapsamlı bir dönem olarak, *coşkulu renkler* ve *çoklu perspektifler* gibi resimde yeni gelişmelere ve yeni yönelimlere neden olan bir sanat hareketidir (Phillips, 2016: 22). Ayaydın'ın (2015: 95) belirttiği gibi, İzlenimcilik sanat akımı kendiliğinden oluşan ardıllarıyla, birbirini takip eden yenilikler dizisi sayesinde daha geniş bir alan bulmuştur. Bu dönemde Paul Cézanne ve Georges Seurat'ın resim çalışmaları Empresyonistlerin ilerleme çizgisinde bir yol göstericilik yapmıştır (Newall, 2012: 7). Seurat'ın resim anlayışında renk, gözün ışık ile renge verdiği tepkinin bilimsel analizine dayanıyordu (Newall, 2012: 98). Sanatçının bu tekniği "La Grande Jatte" (Resim 2) adlı eserinde sergilendiği biçimde, yeşil rengi vermek için mavi ve sarı renkleri palette karıştırarak elde etmek yerine, tuval üzerine iki rengi birbirine yakın uygulayarak, resimdeki etkisinin izleyicide yeşil renkte görünmesi üzerine kuruluydu. Cézanne ise, manzara ve natüremort resimlerinde görüldüğü üzere, nesnelere fizikselliği ve üç boyutluluğuyla daha ilgili oldu (Newall, 2012: 99). Gerçek hayattan bir nesnenin biçimini resme aktarırken, ressamın duygularının biçime yön vermesinin yanında, nesneye ait renge de etki etmesi özellikle van Gogh'un eserlerinde ön plana çıkarken, Paul Cézanne'ın resimlerinde ressamın duygularının işin içinde olduğu bir renk ve perspektif anlayışı daha öne çıkmıştır. Phillips (2016: 23) bundan dolayı, *Ard izlenimcilik* teriminin Cézanne ve van Gogh'u tanımlamaya daha uygun olduğunu belirterek, her ikisinin de canlı peyzajlar yapmış olması ve doğanın anlık olgusunu yakalamaya yönelik izlenimci vurguyu reddetmelerini ortak bir özellik olarak açıklamaktadır.

Bu dönemde Fransız ressam Cézanne, meslek hayatı boyunca Aix-en Provence'daki Sainte-Victoire Dağı'nı tuvale aktarmak için geri dönüşler yapmış ve bu dağı defalarca resmetmiştir (Phillips, 2016: 23). Cézanne, Sainte-Victorie Dağı'nın altmışa yakın resmini yapmıştır. Dağın kayalık yapısıyla birlikte çevresinin manzara olarak renk ve form görünümüne hayran olan Cézanne, bu dağ görünümünü konu ettiği ilk resimlerinde köprü ve ağaçlar gibi göze çarpan unsurlara, uzak mesafelerde yer alan tarlaların yamalı görüntüsüne odaklanmıştır. Ressam bu manzarayla, resimde kompozisyon açısından *fiziksel* ve *uzamsal* ilişkiyi araştırmıştır (Newall, 2012: 117). Cézanne, eski usta ressamların eserlerinde denge ve hacimselliği elde etmek için doğayı gördükleri gibi resimlemek zorunluluğunu hissetmediklerini ilgili resimleri incelediğinde görüyordu. Bu tür bir resim anlayışının doğaya aykırı olduğu konusunda izlenimci sanatçılarla hemfikir olmakla birlikte, daha önce öğrendiği biçim ve renkleri değil, kendi gözüyle

gördüklerini resmetmek istiyordu (Gombrich, 2004: 538). Ancak, kendi gözüyle gördüklerini resmederken, duygularını da umursayacak ve bundan dolayı, doğayı görüldüğü biçimde yansıtmak zorunluluğu olmayacaktı. Oysa Rönesans ressamı Ortaçağ ve Gotik üsluptan gelen bazı kalıpları kullanmaktaydılar. Bununla birlikte, onlar da kendi gözleriyle gördüklerini resmetmeyi amaçlamışlardı ancak, özellikle kompozisyon ve figür bağlamında planlı, kurgucu bir yaklaşım sergilediler. Cézanne'ın bu klasik resim anlayışından farklı olarak, doğadan anlık görüntüleri resmetmesi yönündeki eğilimi Gombrich'in vurguladığı gibi, akademik kurallara bağlı kalmadan, çizim ve gölgelemelere geri dönüş yapmadan "iyi düzenlenmiş" manzaralar resmetmek biçiminde kendini gösteriyordu (Gombrich, 2004: 539).

Bu bağlamda, Cézanne'ın Güney Fransa'da yer alan Sainte - Victorie Dağı'nda gördüğü manzara (Resim 3) her ne kadar ışığı yansıtsa da hacimselliği de aktarır. İlgili resim bu haliyle bir *motif* oluşturmanın yanı sıra *derinlik* ve *uzaklık* izlenimi de vermeyi başarmıştır (Gombrich, 2004: 540). Boztunalı ve Başbuğ (2017: 153) Cézanne'ın Sainte - Victorie Dağı'nı konu edinen resimlerdeki bu motif benzetimini, renklerin yan yana getirilerek oluşturulduğu biçiminde açıklamaktadır. Bir resim hem *motif* özelliği taşıyıp hem de *derinlik* izlenimi verebilmeyi nasıl başardığı sorusu, Cézanne'ın resimdeki arayışı ve yaklaşımı konusunda fikir verebileceği için, sanatçının resimdeki arayışının, seri biçimde ürettiği "Sainte-Victoire Dağ" manzara resimlerdeki izlerini takip edip inceleyerek, nasıl bir sonuca ulaştığı belirlenebilir.



Resim 3. Paul Cézanne, Sainte-Victoire Dağı'nın Bellevue'den Görünüşü (Mont Sainte-Victoire seen from Bellevue), 1895, 73 cm x 92 cm. Barnes Foundation, Pennsylvania, ABD (Gombrich, 2004:540).

Buna göre, araştırmanın sorusu şöyle düzenlenmiştir: Cézanne'ın Sainte-Victoire Dağ görünümünü defalarca resmetmesinin, resim sanatı bağlamında, nedenleri ve sonuçları neler olabilir? Bu araştırmanın amacı; Cézanne'ın Sainte-Victoire Dağı görünümünü defalarca tuvale aktarmasının hem sanatçının resim yapma anlayışını hem de resim sanatı açısından sonuçlarını açıklayabilmektir.

YÖNTEM

Bu araştırma, doküman analizi yönteminde yapılmıştır. Yazılı ve görsel materyalin incelenmesi olarak tanımlanabilecek doküman analizi, nicel ve nitel araştırmalarda kullanılabilir (Sönmez ve Alcapınar, 2011: 83). Doküman analizi bir araştırma yöntemi olarak, araştırma sorusuyla ilgili dokümanın araştırmaya dâhil edildiği bir yöntemdir (Turgut, 2012: 239).

Verilerin Analizi

Bu araştırmada elde edilen veriler, doküman incelemesi tekniği kullanılarak analiz edilmiştir. Doküman incelemesi araştırma konusu doğrultusunda bilgi içeren materyallerin analizini kapsar (Turgut, 2012: 239; Cansız Aktaş, 2014: 363). Doküman incelemesinde hangi dokümanların analiz edileceğine araştırma sorusu doğrultusunda belirlenir (Cansız Aktaş, 2014: 363). Bu araştırmada ulaşılan görsel dokümanlar ise, görsel analiz yoluyla incelenmiştir. Görsel analiz, araştırma konusuyla ilgili veri-görsellerin açıklanıp yorumlanmasını içerir (Sönmez ve Alcapınar, 2011: 83).

BULGULAR

Cézanne'ın Sainte-Victoire Dağı ile ilgili yaptığı resimler kronolojik olarak incelenmiş, elde edilen bulgular aşağıda özetlenmiştir.



Resim 4. Paul Cézanne, Sainte-Victoire Dağı ve Ark Nehir Vadisi Viyadüğü (Mont Sainte-Victoire and the Viaduct of the Arc River Valley), 1882-85, tuval üzerine yağlıboya, 65 x 82 cm Metropolitan Sanat Müzesi, New York. (URL 3).

Cézanne'ın önemli çalışmalarından olan Provence'den manzara resimlerini güneşte kavrulmuşçasına sert ve parlak boyadığı gözlemlenmektedir. Resim 4'te ön planda yer alan Ark vadisi, arka plan uzamda ise, yatay ekseninde uzun demiryolu viyadüğünün etkileyici görüntüsü ve hemen ardında tüm ihtişamıyla Sainte-Victoire Dağı görülmektedir (Cézanne, Paul., t.y.). Bu aşamada, Cézanne'ın resimde nesnelere görme biçimi açısından ressamın duygulanımı çerçevesinde resme nasıl yansıttığı incelenebilir. Öncelikle, resmin ön planda, sol tarafta yer alan ağaç grubundan ayrılan tek ağaç, görme biçimi açısından imgeleme yatkın olduğu söylenebilir. Resimde öne çıkan bu ağaç figürü diğer ağaç grubundan ayrı tutularak daha ayrıntılı verilmesi, Cézanne'ın ağaca yüklediği duygu çerçevesinde izleyiciye yansıtıldığı anlaşılmaktadır. Diğer taraftan, resmin derinliğinde dağın eteklerine kadar devam eden bitki örtüsünün yayılışı, resme bütünsel baktığımızda yeşil renk ağırlıklı açık ve koyu renk valör yapısı ile belli bir perspektif etki oluşturmakla beraber esasında vurgulanan nesne Sainte-Victoire Dağı'dır. Bu yolla Cézanne izleyiciye resimde esas odaklanılması gereken şeyin kendi duygulanımı içinde kendine has bir perspektifle sunulan dağ nesnesi olduğunu işaret eder gibidir. Bu noktada Cézanne'ın görme biçimi; resimde yer alan yemyeşil uzanan

ovanın verdiği görsel temaşadan yararlanarak, resmin genelinde dağ imgesine vurgu yapmış olması biçiminde açıklanabilir. Bu yolla Cézanne resimde nesne olarak dağın eşsizliğini ağaç figüründeki gibi farklılaştırmış, ön plana taşımış olduğu söylenebilir. Dolayısıyla, Cézanne'ın resminde izleyici açısından tek tek nesnelere odaklanınca onların eşsizliği söz konusu olmakta, resmin geneli dikkate alınca, renk değerlerinden oluşturulan yanılmacı bir derinlik algısı kendini belli etmektedir. Böylece, resimde tek tek nesnelere algılaması yoluyla resmin bütününde çoklu perspektif olarak adlandırılan bakış açısının Cézanne tarafından oluşturulduğunu ileri sürmek mümkündür. Bu teknikle Cézanne resminde perspektif yanılmacı renk değerlerinin özelliklerinden yararlanarak oluşturmayı başarabilmiştir. Ressam her nesneyi kendi görme biçiminde ele alarak çoklu perspektifi yansıtmaya rağmen, tüm nesnelere aynı tuvalde birleştirildiğinde, izleyici açısından algı normal bir uzam olarak yansıyabilmektedir. Bu sonuç, Cézanne'ın renk anlayışındaki maharetiyle gerçekleştiği söylenebilir. Nitekim resimde Sainte-Victoire Dağı'nın renk değeri uzamda hem perspektif yanılmacı yardımcı olmuş hem de görme biçimi açısından eşsizliğini korumuş olması bu durumu destekler niteliktedir.



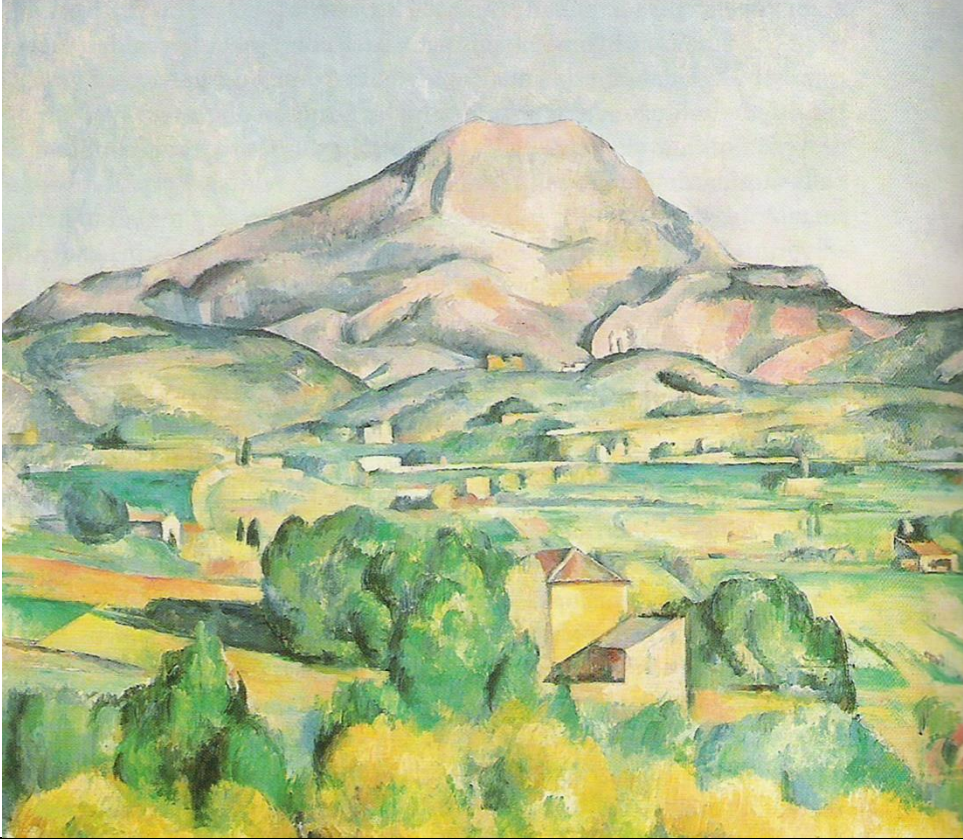
Resim 5. Paul Cézanne, Sainte-Victoire Dağı (Mont Sainte-Victoire), 1887, tuval üzerine yağlıboya, 67 x 92 cm. Courtauld Gallery, London. (URL 4).

Üstteki resimde (Resim 5) Sainte-Victoire Dağı ve onu çevreleyen manzara Cézanne tarafından birbirinden farklı biçimlerde oluşan bir kırkıyama gibi betimlenmiştir. Resmin ön planında odaklanılan ağaç ve dalları dağ sırasının konturlarını izleyerek izleyiciyi zirveye daha yakınlaştırıyor. Bu yolla Cézanne bütün nesnelere tek kaçış noktasına doğru kısalttığı klasik perspektife nazaran farklı öğeleri farklı bakış açılarından betimleyerek, tümünü bir araya toplayan bir bütün betim oluşturmuştur (Phillips, 2016: 23). Bu durum hiç kuşkusuz ilgili resme bir zenginlik ve dinamizm katmıştır. Cézanne'ın bir önceki resimden 2 yıl sonra yaptığı bu eserde resim anlayışı açısından, ön plandaki ağacı görme biçimindeki değişim dikkat çekmektedir. Sanatçı resmin ön planında yer alan ağacın dallarına daha fazla odaklanmış olmasıyla, görme biçiminin imgelem olarak gövdeden dallara doğru bir yönelme içinde olduğu söylenebilir. Bu biçimle nesnelere yüklediği duygulanım, izleyicide ağaç ve dağ imgeleriyle yansıtılmaktadır. Dolayısıyla, bir önceki resme göre, Cézanne'ın ağacı görme biçimi belli bir değişime uğramış olduğu ileri sürülebilir. Bu resimde ön planda yer alan ağaç dallarının resmin üst tarafını sarmalayarak dağa gönderme yapması buna karşın, uzamdaki ovanın değişmemesi Cézanne'ın dağ görme biçimini merkezde konumlandırarak, Sainte-Victoire Dağı resimlerinin önemli bir aşaması olarak nitelenebilir.



Resim 6. Paul Cézanne, Sainte-Victoire Dağı (Mont Sainte-Victoire), 1890-94, Tuval üzerine yağlıboya 54 x 65 cm. İskoçya Ulusal Galerisi, Edinburgh (URL 5).

Cézanne'ın kronolojik olarak izleyen yıllarda yaptığı bu resimde (Resim 6) öne çıkan özellik, sanatçının teknik açıdan giriştiği bir resimsel deney görüntüsünü andırmaktadır. Resmin yakın planını kaplayan yine bir ağaç söz konusudur ancak, bu kez dallar çoğunlukla kuru olarak betimlenmiştir. Uzak planda uzanan ovanın görme biçiminde değişiklik olmamakla birlikte, dağ ile gökyüzü arasındaki renk değerlerinin yakınlığı dikkat çekicidir. Cézanne'ın bu resimde görme biçimi açısından, Sainte-Victoire Dağı'nı renk değerleri yardımıyla göğe doğru uzatarak, yüceltmesi ise eşsizdir. Dolayısıyla bu resim, Cézanne'ın dağa olan duygulanımı yansıtmasında, oldukça ayrıcalıklı bir eser olduğu söylenebilir. İlgili esere dikkatlice bakıldığında, daha önceki resimlerde çok açık biçimde gözlemleyemediğimiz renk değerlerin yan yana ince vuruluşları görülmektedir. Bu nedenle, Cézanne'ın sanatında daha radikal arayışların başlangıcı olarak bu resim bir ilki oluşturabilir. Renk açısından, valör değerler ve sıcak-soğuk renk zıtlığıyla birlikte verilmek istenen teknik ve perspektif anlayış, bu resimde daha açık biçimde öne çıktığı görülmektedir. Dolayısıyla ressamın sanatsal arayışı; gözlerimle gördüğümü imgelemimle yansıtacağım, noktasında olduğu ileri sürülebilir. Bu tür bir yansıtma ile olabildiğince teknik perspektiften uzak kalan Cézanne, bu yolla izleyicinin resimde detay görme alışkanlığını, kendi görme biçimine feda ettiği biçimde değerlendirilebilir.



Resim 7. Paul Cézanne, Sainte-Victoire Dağı'nın Bellevue'den görünüşü (Mont Sainte-Victoire seen from Bellevue), 1895, 73 cm x 92 cm. Barnes Foundation, Pennsylvania, ABD. (Gombrich, 2004:540).

Gombrich (2004: 540) Cézanne'ın "Sainte-Victoire Dağı'nın Bellevue'den Görünüşü" (Resim 7) adlı bu resmi için, nesnelere hem ışığı hem de hacmi yansıtmasına rağmen, resmin bu haliyle bir *motif* oluşturmanın yanı sıra *derinlik* ve *uzaklık* izlenimi vermeyi başardığını belirtmektedir. Buna göre, Cézanne'ın sanatsal arayışı; resimdeki nesnenin motif özelliğiyle izleyicinin nesne görme biçimine hitap ederken, diğer yandan uzamda derinlik noktasında renk değerlerinin ustalıkla kullanımı sayesinde izleyiciye resimde bütünü gösterme yönünde ilerlediği söylenebilir. Gombrich (2004: 544) Cézanne'ın geleneksel resim tekniklerine başvurmadan *renk* ve *hacim* arasındaki ilişkiyi incelediğini belirterek, ressamın parlak renkli ve kütleli bir tasarım kurgusunda rengin parlaklığından vazgeçmeden derinlik hissini yansıttığını, derinlik duygusunu feda etmeden de düzenli bir kompozisyona ulaşabildiğinin altını çizmektedir (Gombrich, 2004: 544). Buna göre, Cézanne'ın bu resimdeki görme biçiminin önce nesneye odaklanmak, daha sonra renk değerlerini ustaca kullanarak, tek tek nesnelere bütüne uyumlamak olarak nitelenebilir. Bu yolla yapılan resim adeta kırk yamalı bohça izlenimi vermekle beraber, Cézanne'ın görme biçiminin teknik anlamda renk değerlerini yansıtma ustalığıyla birleşince, gözün retinasına düşen görüntüdeki izlenim, resmin genelinde bütüncül olmaktadır. Bu nedenle Cézanne'ın bu resmi hem tek tek nesnelere açısından zengin bir görünüm vermekte hem de bütün açısından eşsiz bir birleşim deneyimi sunmaktadır. Bunun tersi bir izlek de mümkün olmakla birlikte, hangi açıdan bakılırsa bakılsın izleyici resimde hem nesne hem de bütünü ayrı düzlemlerde-perspektiflerde algılamak durumunda kalmaktadır. Bu durum, resimde çoklu perspektif anlayışının Cézanne tarafından başarıldığını ve başlatıldığını göstermektedir. Gombrich (2004: 541), Cézanne'ın sözü edilen bu durumu resimde bir figür veya biçimden diğerine geçerken, dış hatları çizmeden sadece fırça vuruşlarının yönünü değiştirerek başardığını belirtmektedir. Dolayısıyla, Cézanne'ın nesneyi resimde yansıtmada fırça darbelerinin görünümüyle gerçekleştirmesini (Bell, 2009: 359), onun sanat arayışında önemli bir teknik olarak nitelenebilir. Bu durumda resimde feda edilen nesnenin dış hatlarının doğruluğu olmaktadır ki, nihayetinde Cézanne bu sürecin sonunda perspektifi de feda etti ve daha çok hacim-derinlik duygusuyla ilgilenerek, geleneksele bağlı kalmadan resim yapılabileceğini keşfetti (Gombrich, 2004: 544). Dolayısıyla, Cézanne resim

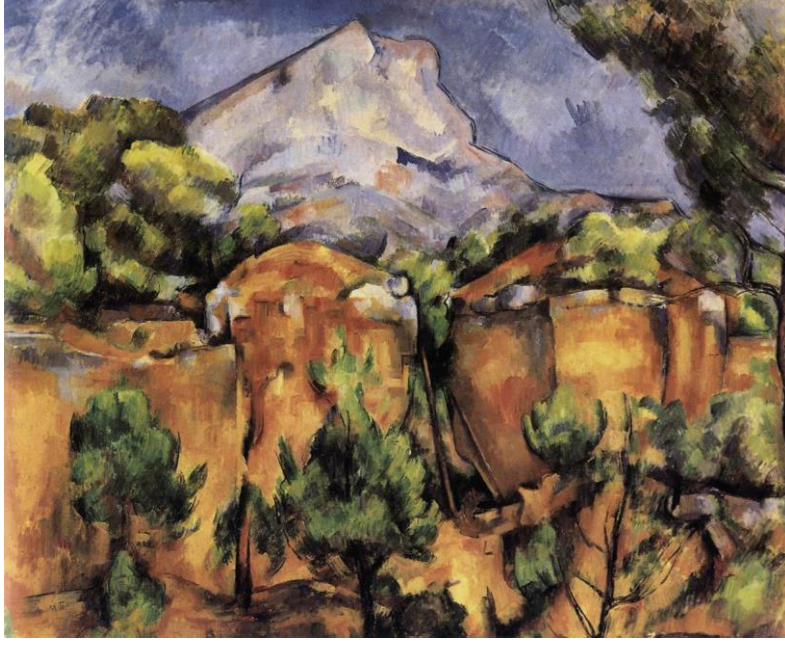
sanatında kendine özgü bir form-biçim arayışının başlangıcını bu resimle (Resim 7) oluşturduğu ileri sürülebilir.



Resim 8. Paul Cézanne, Sainte-Victorie Dağı (Mont Sainte-Victorie), 1896-98, State Hermitage Müzesi, St. Petersburg. (URL 6).

Cézanne'ın bir yıl sonra yaptığı bu "Sainte-Victorie Dağı" resminde (Resim 8) bir önceki resimde sunduğu renk değerlerinden oluşan keskin kontur anlayışında yeni bir arayışa girdiği gözlemlenmektedir. Bu nedenle Cézanne'ın görme biçimi, sanatsal arayışları bağlamında, nesnenin dış çizgisinin silikleşmesi üzerine yoğunlaştığı söylenebilir. Sanatçının resmin ön planında hacimli diğerlerine göre daha belirgin bir tek ağaç yerleştirerek, bu tür görme biçiminden diğer ağaçları izleyicinin gözünde resmin genelinde algılatıp, nesne ve uzam arasındaki bağı renk değerleriyle vermeyi kurmuş olduğu görülmektedir. Ancak, resimde dağ ile gökyüzü arasındaki kontur anlayışı aynı resmin ön planında yer alan belirgin hacimli tek ağacı görme biçimiyle uyumlu olarak, dış çizgileri renk değerleriyle belirgin kılmasıyla çizgide yeni arayışları çağrıştırıyor. Newall (2008: 118-119), bu resmi dağın fotoğrafıyla karşılaştırdığında, Cézanne'ın manzaranın farklı unsurları arasında mükemmel ilişkiyi elde etmek için perspektifi bozmasına rağmen, resmin derinliğinde uzak plan yüksek zirve ile ön plandaki tozlu yol arasında mesafeyi yani, perspektifi elde etmeyi başardığını belirtmektedir.

Dolayısıyla, Cézanne'ın bu resimde nesneye ait konturları renk değerleriyle verme arayışında resmin geneline çok belirgin yaymadan dağ ve ağaç biçiminde vererek, tüm resmin izleyici gözünde bütünleştirilmesi için alan bırakmayı ustalıklı kullanmış olduğu ileri sürülebilir. Bu bağlamda Newall'ın (2008: 116-117) işaret ettiği gibi; Paul Cézanne manzara ve natürmont resimlerinde nesnelerin yüzeyi, fizikseliği ve üç boyutluluğuyla ilgilenmiş, "Sainte-Victorie Dağı" adlı bu resimde yakın bir perspektifi tercih ederek, kompozisyonda özellikle *fiziksel* ve *uzamsal* ilişkiyi araştırmış olduğu söylenebilir.



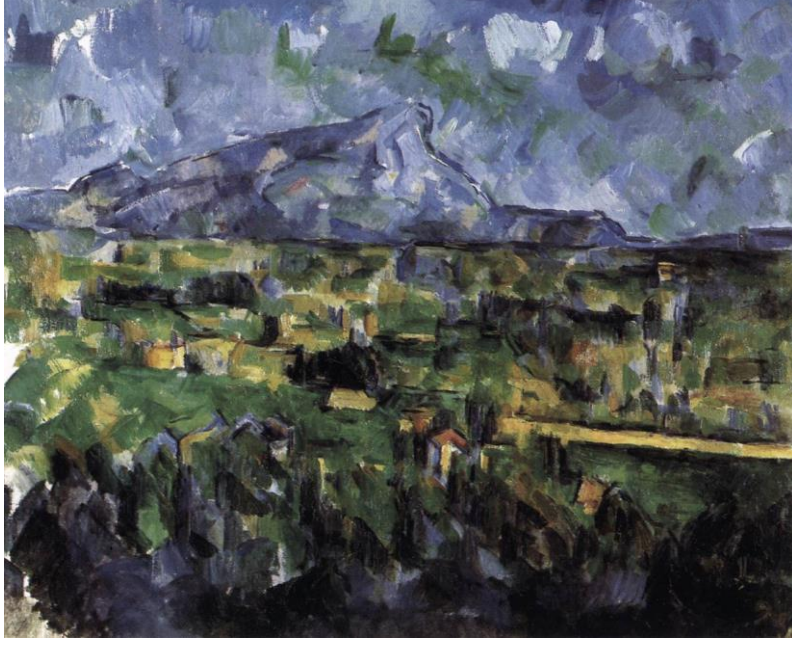
Resim 9. Paul Cézanne, Sainte-Victorie Dağı (Mont Sainte-Victorie), 1897, tuval üzerine yağlıboya, 54 x 81 cm. Walters Art Museum (URL 7).

Paul Cezanne'ın bu resimde sadece ışılan renk tonlarını izleyerek, izleyiciyi uzaktaki Sainte-Victorie Dağı'nın kayalıklarına kadar yaklaştırmasına rağmen, çerçevesini dolduran havayla savaşmakta olan dağın şeklini büken ve çekiştiren sismik bir basıncı algılamamız (Bell, 2009: 358-359), ressamın görme biçimindeki arayışın nesnenin dış hatları açısından devam ettiğini göstermektedir.

Paul Cezanne'ın resminde her şeyin akış içinde olması (Bell, 2009: 357-358), aynı zamanda doğadaki bu akışın, düzenin ve esnekliğin kalıcılığını da yansıtması (*Cézanne, Paul.*, t.y.), sanatçının kontur anlayışında belirgin bir biçimde resimde ön plana çıktığını göstermektedir.

Fransa'nın Provence Bölgesi'ndeki Sainte-Victoire Dağı'nın bu resimde baskın bir motif olarak görkemli ve anıtsal bir biçimde yansıtılması (*Cézanne, Paul.*, t.y.), Cézanne'ın görme biçim arayışının nesneye ait konturları renk değerleriyle verme yoluyla gerçekleştirmesi bakımından kayda değerdir.

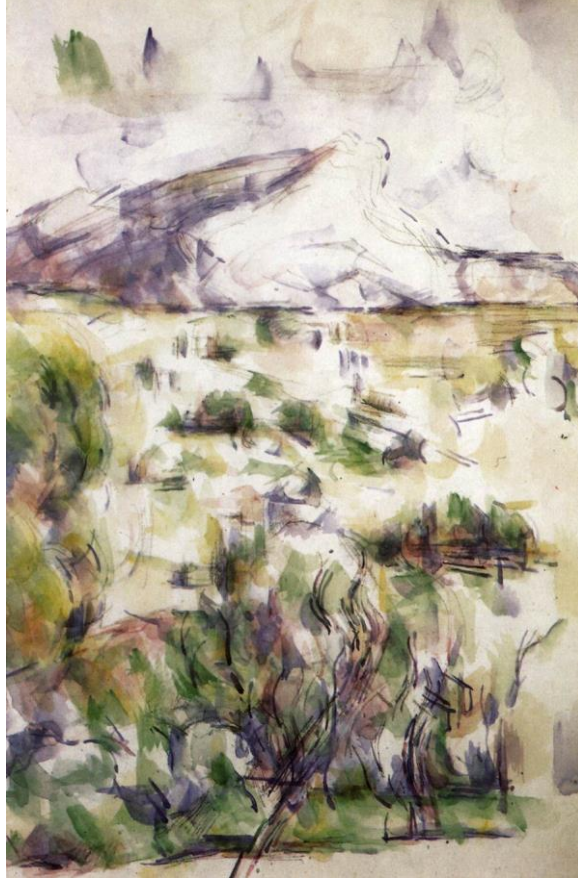
Cézanne bu resimde aynı "Sainte-Victoire dağının Bellevue'den görünüşü" (Resim 7) adlı resminde olduğu gibi ağaç, dağ, yamaç gibi biçimlerin renk değerlerini yansıtmadaki ustalık göz alıcıdır. Renk değerlerin zıtlık oluşturması yoluyla nesnelere konturlarını algılatması, teknik açısından eşsizdir. Bundan dolayı, resimdeki her nesne hem bütünden bağımsız hem de bütünün ayrılmaz bir parçası gibi durmaktadır. Resmin bütününde çok belirgin kontur anlayışı ve fırça darbeleriyle verilmek istenen şey, Cézanne'ın resim yapma anlayışındaki çok nesneli ve dolayısıyla çok perspektifli yeni bir yapıyı işaret etmektedir. Bell'in (2009: 359) deyişiyle; Cezanne'ın sanatı dış dünyanın varlığı ne kadar derin olsa da orayı canlandıran fırça darbelerinin düz şekilde bize görünmesiyle özgündür.



Resim 10. Paul Cézanne, Sainte-Victorie Dağı (Mont Sainte-Victorie) 1902-06, tuval üzerine yağlı boya, 65 x 81 cm. Museum of Art, Philadelphia. (URL 8).

Cézanne resim sanatı tarihindeki en beğendiği ressam olarak Nicolas Poussin gösterilmektedir. Poussin'in "Et in Arcadia ego" adlı eserinde Sainte-Victoire Dağı'na benzer bir dağ zirvesi görüntüsü yer alır. Cézanne'ın sık sık Sainte-Victoire Dağı'ndan bir insan olarak bahsettiği, sanki dağın onun için bir idol haline geldiği söylenmektedir (*Cézanne, Paul., t.y.*). Cézanne için Sainte-Victoire Dağı'nın bir idolden öte anlamı ise, resim sanatında yapmak istediği değişimin adeta laboratuvarı benzetiminde olduğu ileri sürülebilir. Cézanne bu eserinde (Resim 10) bir önceki resme göre, tüm tuvali kapsayan belirgin kontur anlayışını deneysel olarak sadece dağ nesnesine indirgediğini gözlemliyoruz. Dağ dışındaki diğer nesnelere de renk değerlerindeki zıtlıkla bariz görülmektedir. Dağ ile gökyüzünün benzer renk tonlarında olması ise, ressamın bu alanda daha kesin dış çizgi kullanma ihtiyacı içinde olduğu görülmektedir. Bu tür bir kontur anlayışının resimde dikkat çekici olarak kullanılması yoluyla belki de Cézanne, Sainte-Victoire Dağı'na gerçekten bir kişilik kazandırdığı söylenebilir.

Resimde belirgin kontur anlayışıyla gösterilen dağ nesnesi özellikle izleyicinin bakışlarını yönlendirme açısından önemlidir. Cézanne'ın resimdeki bu arayışı yani, nesnenin sunumunda kapalı kontur anlayışını getirmesi, nesnenin hem iki boyutu hem de üç boyutunu veren ilk ressam olarak izleyen dönemlerde Picasso'ya esin kaynağı olması bakımından önemlidir.



Resim 11. Paul Cézanne, Sainte-Victoire Dağının Les Lauves'dan Görünümü (Mont Sainte-Victoire Seen from Les Lauves), 1902-06, suluboya, 48 x 31 cm. Museum of Art, Philadelphia. (URL 9).

Cézanne'ın bu eseri (Resim 11) bir önceki çalışmasına göre, resimde sadece bir nesneye indirgediği belirgin kontur anlayışından, tüm tuvali kapsayan kesik bir kontur anlayışına dönmüş olmasıyla dikkat çekicidir. Resmin ön planında yer alan ağacın çizgisel desen anlayışı içinde yansıtılması da bu etkiyi güçlendirmektedir. Resimde nesnelerin hacimleri tek tek fırça darbeleriyle verilirken, kesik kontur-çizgi yaklaşımıyla nesnelerin iki boyutluluğu da vurgulanmış olmaktadır. Böylece Cézanne resimde aynı nesnenin hem iki boyutluluğu hem de üç boyutluluğunu ortak düzlemde hacim verme açısından daha belirgin kesik kontur arayışıyla, fırça vuruşları desteğinde, uzamda nesnenin konumunu tartışmaya açarak derinleştirmiş olduğu söylenebilir.



Resim 12. Paul Cézanne, Sainte-Victorie Dağı ve Château Noir (Mont Sainte-Victoire and Château Noir), 1904-06, tuval üzerine yağlıboya, 66 x 81 cm, Bridgestone Museum of Art, Tokyo. (URL 10).

Cézanne, Sainte-Victoire Dağı'nı resmetmek için, Aix kasabasının (Aix-en-Provence) yakınında küçük bir ev kiraladı. Sanatçının geç dönem resimlerinin çoğunu ürettiği yer bu mekân oldu. Bin metre yüksekliğinde devasa bir kireçtaşı sırtı olan Sainte-Victoire Dağı, Cézanne'ı tüm hayatı boyunca büyüledi ve resim sanatında tükenmez arayışına adeta aracılık etti. Bu resimde (Resim 18) yakın plan betimlenen yapı, neo-Gotik tarzda Château Noir'dir (kara kale). Bu yapı resimde Sainte-Victoire Dağı'nın yükselen kayalık yüzüne bakan çam ormanlarıyla çevrelenmiş görülmektedir (*Cézanne, Paul., t.y.*). Cézanne "Mont Sainte-Victoire and Château Noir" adlı bu resimde bir önceki resimdeki arayışını yani, nesnenin hem iki boyutluluğu hem de üç boyutluluğunu belirgin fırça darbeleriyle hacim verme ve dış konturun renk tonlarıyla belirginleştirilmesi yoluyla oluşturma tekniğini daha güçlü bir şekilde denediği görülmektedir. Söz konusu teknikle Cézanne resimde nesneyi hem iki hem de üç boyutluluğu içinde değerlendirip bütünleştirerek, çoklu perspektif anlayışını daha açık biçimde yansıtmış olduğu söylenebilir.



Resim 13. Paul Cézanne, Sainte-Victoire Dağının Les Lauves'dan Görünümü (Mont Sainte-Victoire Seen from Les Lauves), 1904-1906, tuval üzerine yağlıboya, 74 x 82 cm. Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City. (URL 11).

Cézanne 1902'de, Aix kasabasının kuzeyindeki bir yamaçta Chemin des Lauves'te bir arsa satın alıp, iki katlı bir ev inşa ettirdi. Evin birinci katını da büyükçe bir atölye olarak kullandı. Üstteki resimde (Resim 13) sanatçı, Sainte-Victoire Dağı'nın bu evden görünen manzarasını tuvale yansıtmıştır (*Cézanne, Paul., t.y.*). Cézanne evinin manzarasına dâhil olan dağı, "Mont Sainte-Victoire Seen from Les Lauves" adlı bu eserle anıtlılaşmış olduğu söylenebilir. Resimde yer alan Sainte-Victoire Dağı'nı bir önceki resimde ele aldığı biçimde yani, nesnenin hem iki hem de üç boyutluluğunu aynı düzlemde fırça darbeleriyle hacim verme ve dış kontur ile belirginleştirmek suretiyle uygulama tekniğini, geliştirdiği gözlemlenmektedir. Bu teknikle Cézanne nesneyi hem renk hem kontur açısından birbirini adeta tamamlar biçimde verme ustalığıyla resme piktoral bir etkiyi vermeyi başarmış ve çoklu perspektif anlayışını bir adım öteye taşımış olduğu ileri sürülebilir.



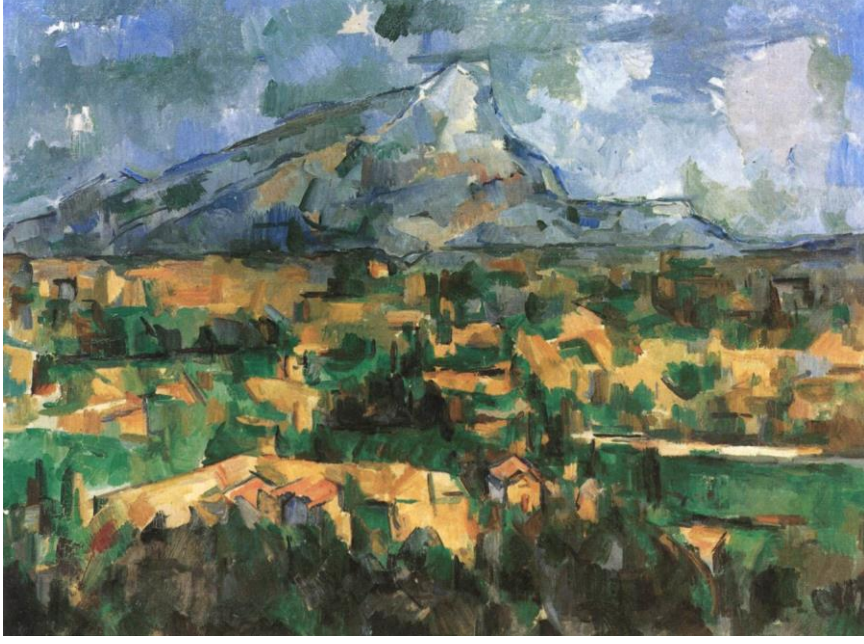
Resim 14. Paul Cézanne, Sainte-Victoire Dağının Les Lauves'dan Görünümü (Mont Sainte-Victoire Seen from Les Lauves), 1904-1906, tuval üzerine yağlıboya, 65 x 81 cm. Kunsthhaus, Zurich. (URL 12).

Cézanne bu resimde (Resim 14) kompozisyon açısından uzamda bütünsellik izlenimi verebilmek için, uyumu tuvalin genelinde açık ve koyu renk tonlarında belirgin fırça dokunuşlarıyla gerçekleştirdiği gözlemlenmektedir. Dolayısıyla, gökyüzündeki mavilik, yeryüzü ile benzer renk tonu taşıyan fırça vuruşlarla boyasız beyaz tuval alanlarıyla birlikte resme açık bir his katıyor. Bu beyaz alanlar, yüzeyin iki boyutlu doğasını vurgulamaktayken (*Cézanne, Paul., t.y.*), Cézanne renk valör değerleriyle de hacme yönelmiş, belirgin kontur çizgilerini özellikle dağın silüetinde kullanarak, Sainte-Victoire Dağı'nın eşsizliğine vurgu yapmıştır. Sanatçı bu resimde, nesnenin hem iki hem de üç boyutluluğu aynı düzlemde verilme noktasında tekniğini özellikle, resimde farklı renkte sert fırça darbeleriyle tuvalin tümünü bütünlendirme çabası oldukça belirgin olarak, geliştirmiş olduğu görülmektedir.



Resim 15. Paul Cézanne, Sainte-Victoire Dağının Les Lauves'dan Görünümü (Mont Sainte-Victoire Seen from Les Lauves), 1904-06, tuval üzerine yağlıboya, 74 x 82 cm. Kunstmuseum, Basel. (URL 13).

Cézanne'ın hayatının son zamanlarında yaptığı Sainte-Victoire Dağ manzara resimlerinin giderek daha soyut hale geldiği gözlemlenmektedir. Üstteki eserde (Resim 15) tuvalin sol tarafında yer alan gökyüzü ile yeryüzünün birleşiyormuşçasına verilmesi, ressamın önceki manzara resimlerinde gözlemlenen üç boyutluluğu ortadan kaldırıyor gibidir (*Cézanne, Paul., t.y.*) Bu durum, Cézanne'ın hayatının son zamanlarında dahi resim sanatındaki arayışlarını sürdürdüğünü göstermesi bakımından kayda değerdir. Resimdeki belirgin kontur çizgilerin sadece dağ silüetinde kullanılması, Cézanne'ın güçlü bir biçimde dağ nesnesinin eşsizliğine yaptığı vurgu olarak değerlendirilebilir. Cézanne'ın bu eseri, Sainte-Victoire Dağ imgesini ön plana alıp, uzamın ikinci planda kaldığı deneysel diğer bir çalışma olarak nitelenebilir.



Resim 16. Paul Cézanne, Sainte-Victoire Dağı (Mont Sainte-Victoire), 1904-1906, tuval üzerine yağlıboya, 73 x 92 cm. Museum of Art, Philadelphia. (URL 14).

Yaşlanan Cézanne, toprağın, bitki örtüsünün ve sıradan evlerin tüm etkisini aynı anda hem doğal hem de kristalize bir şekilde resmetmek için hala yorulmadan Provence'deki Aix kasabası (Aix-en-Provence şehri) çevresinde dolaşmaya devam etmiş özellikle, muhteşem Sainte-Victoire Dağı'nın vadi üzerinde yükselen biçimini resmetmekten usanmamıştır. 1906 yılında yaptığı bu eseri (Resim 16) tamamlandıktan sonra zatürreye yakalanıp, vefat etmiştir (Cézanne, Paul., t.y.). Cézanne resim sanatında nesnenin iki boyutluluğu ve üç boyutluluğunu aynı düzlemde verme uğraşına hem hacim hem de kontur anlayışındaki uyum tekniğini bu son resminde geliştirerek, kullandığını gözlemliyoruz. Bu resimde ressam yine piktural etkiyi fırça darbeleriyle tuvalin tümüne yaymaya çalışmış ve zıt renk değerleri kullanarak, uzama derinlik verdiği gözlemlenmektedir.

Bu araştırma sonucunda, Paul Cézanne'ın Sainte-Victoire Dağı'nı defalarca resmetmesinin, resim sanatı bağlamında arayışının temelinde İzlenimcilerin resimde ışık unsurunu oldukça ön plana çıkarmalarına bir tepkiden kaynaklandığı belirtilebilir. Bundan dolayı, Cézanne resimde doğanın anlık olgusunu yakalamaya yönelik *izlenimci* ışık vurgusuna karşı çıkararak, ışık vurgusundan öte, nesneyi *görme* biçiminin ressamın duygulanımı çerçevesinde tuvale nasıl yansıtılacağı sorunu üzerine çalışmıştır. Bu soruna çözümü Cézanne, resimde ışık unsurundan daha önemli gördüğü *biçim* üzerine eğilmekle bulmuştur. Bu durum öncelikle resimde santçının nesneyi görme biçiminin duygulanımıyla uyuşması sonucunu getirecek ve bu yolla nesnenin resme yansması da ressam özelinde farklı olacaktır. Bu tür bir resimde tek tek nesnenin ressamın duygulanıma dayalı benzersizliğinin yansması; *çoklu perspektif* olarak karşımıza çıkması kaçınılmazdır. Çünkü nesnelere görme biçimleri tuvalde aynı perspektifte yer alması, ressam nezdinde her nesnenin farklı duygulanıma sahip olmasından dolayı mümkün değildir. Bundan dolayı Cézanne, resimdeki her nesneyi kendi görme biçiminde ele aldı ve tümü kendi perspektifleriyle aynı tuvalde birleştirilince resimde *çoklu perspektif* doğdu. Bu noktada Cézanne'ın İzlenimci deneyimi açısından resmin bütün olarak algılanmasının önemli bir izlek olduğu hatırlanmalıdır. Dolayısıyla, resimde çoklu perspektifin sunduğu yapının bütüne odaklanınca tekli bir yapı gibi yansması, izleyicinin görme biçiminin alışkanlığı sonucuydu ki, Cézanne bu görme biçimine güvenerek, cesaretle resimde çoklu perspektifi deneyebildi. Bu bağlamda, Paul Cézanne'ın Sainte-Victoire Dağı'nı defalarca resmetmesinin resim sanatı bağlamında arayışında önde gelen nedenlerin başında, resimde ışıktan öte biçim ögesini öne çıkarma anlayışı olduğu ileri sürülebilir. Bu anlayışla Cézanne, Sainte Victoire Dağı manzara resimlerinde renk değerlerinin özelliklerinden yararlanarak yansımada nesneye dayalı çoklu perspektifi demiştir, denebilir. Resimde perspektif açısından Cézanne'ın görme biçimi, sanatsal arayışları çerçevesinde, renk valör değerleri ile sıcak-soğuk renk

zıtlıklarıyla oluşturulan derinlik yanılısamasına dayanmaktadır. Bu yolla Cezanne, izleyicinin klasik görme biçimini dönüştürdüğü ileri sürülebilir. Sanatçı nesneye ait konturları renk değerleriyle verme arayışında, tek tek nesnelerin tüm resim çerçevesinde izleyici gözünde bütünleştirilmesine güvenerek, bu yolla *izlenimci* görme biçiminden yararlanmış ancak, sanatsal arayışında ulaştığı sonuç olarak resimde nesneyi yani biçimi belirgin olarak vurgulamıştır.

Bu bağlamda, Cézanne'ın Sainte-Victoire Dağı'nı defalarca resmetmesinin resim sanatı açısından sonuçlarına ilişkin öne çıkan en önemli özellik; tuvaldeki her nesnenin hem ayrı bir değer olarak hem de bütünü bir parçası olarak yansımadır. Bu nokta, sanatçının resimde çoklu perspektif yapıyı başarılı oluşturma açısından önemlidir. Venturi (2018: 171) Cézanne'ın resimdeki yolculuğunu, 'nesneden yola çıkıp özneye ulaşmak' biçiminde özetlemektedir. Cézanne resimde nesnenin hem iki hem de üç boyutluluğunu aynı tuval düzleminde, hacim verme açısından dış kontur ve fırça vuruşlarında belirginleştirmesiyle, resimde uzam noktasında nesnenin konumunu tartışmaya açmış, nesneye ait ressamın duygulanımı da resme dâhil ederek, dikkat çeken özneliğini resme yansıtmıştır. Venturi (2018: 172) Cézanne'ın bu yolla doğayı resimlerinde yeniden oluşturduğundan söz etmektedir. Bundan dolayı, onun resminde doğa anlayışı hem nesnel hem de öznel özellikler birlikte bulunur. Venturi'ye göre, Cézanne hem renk hem kontur vuruşlarını o kadar ustalıkla yansıtmıştır ki, resminde bu iki unsur aynı düzlemde birbirini tamamlayarak güçlü bir piktural etki sunmuştur. Böylece, resimde nesnenin hem iki boyutluluğu hem de üç boyutluluğu aynı düzlemde farklı renk ve sert fırça darbeleriyle verilerek, resimde çoklu perspektif anlayışı geliştirilmiştir. Venturi (2018: 172), Paul Cézanne'ın doğayı resimlerine konu etmesi bakımından renk algısının özellikle yarım ton ve çeyrek ton gibi unsurların önde geldiğini belirtmiştir. Bu durumun nedeni olarak, Cézanne'ın ışık unsuru renk tonlarıyla yansıtarak asıl önem verdiği biçimi resimde vurgulama isteği olduğu söylenebilir. Dolayısıyla, Bigalı'nın (1999: 15) belirttiği gibi, Cézanne empresyonizmin getirdiklerini, onun feda ettikleriyle birleştirmeyi denemiştir. Venturi'nin (2018: 173) aktardığına göre, Cézanne'ın; "Doğayı silindir, küre, koni ve doğru bir perspektif içinde yer alan her şeyle biçimlendir" sözü de bu durumu destekler niteliktedir. Bu aşamada Cézanne'ın resminde renk unsurunu nerede konumlandığına cevap olarak Venturi (2018: 178) sanatçının şu sözünü hatırlatmaktadır: "Aydınlık ya da karanlık resim yoktur, sadece tonlar arasındaki ilişki vardır. Eğer bu ilişkiler doğru bir şekilde kurulabilirse, uyum kendiliğinden doğar." Buna göre, sanatçı resimde ışığı uyumlu renk tonlarıyla vererek, ikinci plana ittiğini itiraf etmiş olmaktadır. Venturi (2018: 178) bu noktada önemli bir hatırlatma yaparak, Cézanne'ın resmindeki uyumu doğayla ilişki açısından değil, sanatla ilişki açısından bir nesneliği barındırdığını belirtiyor ve onun resminin kendi içinde uyumlu başka bir doğaya-dünyaya ait olduğunu ekliyor. Gombrich (2004: 544) ise, Cézanne'ın resimde nesnenin yansıtılması açısından dış çizgilerin doğruluğu, perspektif, hacim-derinlik gibi unsurları geleneksel kurallara bağlı kalmadan yansıtabileceğini keşfettiğini bildirmektedir. Ancak, ressamın geleneksel kurallar bağlamında doğru çizime karşı bu ilgisizliğinin sonucunda sanat tarihinde bir depremi harekete geçireceğinin farkında olmadığını da ayrıca vurguluyor. Sözü edilen bu ilgisizlik, bu araştırma kapsamında incelenen resimler açısından, Cézanne için bilinçli bir tercih olduğu ileri sürülebilir. Çünkü, Venturi'nin (2018: 180) belirttiği gibi, eğer bir ressam resmini kusursuz bir biçimde resmetmeye kalkarsa, ressam olmaktan çıkıp, sadece bir fotoğrafçı olur. Oysa Cézanne görme biçimine duygulanımını da dâhil ederek, resimde kendi sanatsal biçimini yaratmış ender resamlardan biridir. Dolayısıyla Venturi (2018: 173), Cézanne'ın sanatsal başarısını hem soyutlama hem de doğallığın uyum içinde olmasında görmektedir. Bu bağlamda Gombrich (1992: 177-178) sanatta iki yol olduğunu belirtmektedir. Bunlardan birincisinin başkalarının eserleri üzerine yoğunlaşıp öykünerek bir bileşim oluşturmak, diğerinin ise doğayı gözlemleyerek henüz hiç betimlenememiş yeni yanların bulunup ortaya çıkarmaktır. Bu noktada Cézanne ikinci, zor yolu seçmiştir. Bu seçimin sonucunda Cézanne resim sanatına nesnenin sunumu açısından fırça darbeleri ve kapalı kontur anlayışı ile yeni bir yaklaşım getirmiştir. Boztunalı ve Başbuğ (2017: 154) Cezanne'ın resimlerinde formların çabuk fırça darbeleriyle köşeli biçimlere dönüştüren tekniğinin, resim sanatında geometrik biçimlere yönelmenin temelini oluşturduğunu, Kübizm sanat akımının da bu etkiyle temellendiğini bildirmektedir. Nitekim Cézanne'ın bu tür bir teknik deneyerek, nesnenin hem iki hem de üç boyutluluğunu aynı düzlemde yansıtabilmesi, sonraki dönemlerde Picasso'ya resimde yeni arayışlarında esin olmuştur. Boztunalı ve Başbuğ (2017: 154)

Cezanne'nin St. Victorie Dağı resimlerinde sanatta yeni bir form, görme, algılama ve tinsellik alanı açtığını belirtmektedir. Cézanne'ın resim sanatında açtığı bu yeni alan; nesneyi görme biçiminde, nesnenin tekliğini adeta bir motif gibi vurgulayıp, renk değerlerini ustalıklı kullanması sonucunda resimde derinlik izlenimini klasik resim kurallarından farklı olarak, bilimsel perspektife başvurmadan, yansıtabilmiş olmasında yatmaktadır. Zira Newall'ın (2008: 117) bildirdiği gibi; Cézanne'ın resimde fiziksel ve uzamsal ilişkiye bağlı olarak nesnelere olan ilgisi, Kübist Pablo Picasso ve Georges Braque gibi gelecek neslin sanatçıları derinden etkilemiştir. Dolayısıyla, Modern resmin kurulması açısından, Picasso'nun resimlerinde figürlerin farklı perspektiften çizilmesine esin kaynaklarından birini Cézanne'ın resim sanatında açtığı bu yeni alan oluşturmuştur.

SONUÇ VE YORUM

Cézanne'ın Sainte-Victoire Dağı'nın görünümünü defalarca resmetmesinin resim sanatı bağlamında arayışlarına ilişkin bu araştırmanın bulguları çerçevesinde vardığı sonuç; Cezanne'ın İzlenimcilerin resimde ışık unsuruna oldukça fazla odaklanmalarından dolayı, resimde biçimi kaybetme kaygısından hareketle, ışığı yadsımadan, biçimi öne çıkarma arayışı olarak ifade edilebilir. Bu arayışta Cezanne, Sainte-Victoire Dağı'nın görünümünü birçok kez resmetmiş, bu resimlerde adeta deneysel bir çaba içine girmiştir. Bu sanatsal denemelerin resim sanatı tarihi açısından sonuçları, modern resim akımlarına yol göstericilik yönünde olmuştur. Cézanne resimlerinde güçlü doğa ve özellikle renk algısını oldukça önemsemiş, ışık unsurunu renk tonlarıyla vermeye çalışmış, daha çok biçimi vurgulamıştır. Renk algısında zamanın optik biliminin açıkladığı ölçüde, insanoğlunun görme yetisinde rengin yarım ton ve çeyrek ton gibi sınıflamalara olanak vermesini resimde deneyerek, ışık unsurunu renk tonlarında (modülasyon) yansıtmıştır. Bigalı (1999: 259) resim sanatında modülasyonu formu renkle anlatmak olarak tanımlamakta bundan dolayı, Cezanne'ı modülasyonun babası olarak nitelemektedir. Tansuğ (2004: 11) ise, nesneyi ışık-gölge zıtlıklarından farklı olarak hacim verme (modle etmek) klasik tekniğini Cezanne'ın bilmesine rağmen, onun doğayı inceleyerek nesnelere derinlik izlenimi vermede sadece rengi kullanmış olduğunu bildirmektedir. Sonuç olarak, Cezanne'ın resim yapma tekniğindeki bu yöneliş, ortak bir üslup ya da manifestosu olmamasına rağmen, Ard-izlenimcilik olarak adlandırılmış, farklı kompozisyon ve renk teknikleri denenerek, resim sanatında nesnelere hacimli resmetme yolu böylece açılmıştır. Paul Cézanne'ın resim anlayışıyla, *coşkulu renkler ve çoklu perspektifler* gibi resimdeki yansımalar Empresyonizmin ardından 1880'lerin ortalarından 20.yy'ın ilk yıllarına kadar resim sanatına etki etmiştir. Bu bağlamda Cézanne'ın resim yapma anlayışında vardığı nokta; "doğayı taklit"ten vazgeçmesi olmuştur (Gombrich, 2004: 548). Bu durum, Kuspit (2010: 113) tarafından Cezanne'ın resme dış gerçeklikten daha çok içsel bir bakış açısıyla yaklaştığı biçiminde ifade edilmiştir. Bu noktayı daha iyi vurgulamak için, Cezanne'ın resimlediği "Sainte-Victoire Dağı" ile dağın fotoğrafları arasında yapılacak bir karşılaştırma yararlı olabilir. Zira Gombrich'ın (1992: 299-301) vurguladığı gibi, bu tür bir karşılaştırma belki, deha düzeyinde bir yetenek ve renk ustası olan Cezanne'ın resim sanatında yeni bir teknikle hacim verme metodunun keşfedilmesine yarayabilir. Bu türden bir keşif, Cezanne'ın resim sanatına biçim ve renge dayalı yeni bir estetik anlayış getirdiği şeklinde açıklanabilir. Tansuğ (2004: 11) Cezanne'ın resim sanatına getirdiği bu anlayışın çağdaş resmin temellerinden birini oluşturduğu belirtmektedir. Buna örnek olarak, 20. Yüzyıl başlarında çağdaş sanat akımlarından *Fovizm* Cézanne'ın resimsel kurgusunu sentezleyerek kullanması (Hollingsworth, 2009: 434) gösterilebilir.

Her şeyin akış içinde olması yaklaşımını en güçlü şekilde gündeme getiren kişi Paul Cézanne'dır (Bell, 2009: 357). Ancak, bu akışta Cézanne'ın tuvali üzerinde İzlenimci öğretiye uygun hiçbir şey kalmamıştır (Bell, 2009: 358). Bu yolla, Cézanne'ın resim sanatına getirdiği özgün yaklaşım Kübizm sanat akımına esin olmuştur (Gombrich, 2004: 555; Phillips, 2016: 22). Pablo Picasso ve Georges Braque, usta ressam Cézanne'ın doğayı ısrarlı bir şekilde yeniden kurma çabasından etkilenerek, sanattaki arayışlarını bağımsız bir sanat yapma isteğine yönelmiş ve hatta resimde yanılısamanın koşullarını sorgulamaya kadar götürmüştür. Sonuçta, Braque ve Picasso'nun vardıkları sonuç, Cézanne tarafından icat edilmiş olan yarı şeffaf fırça darbelerinin geçişleriyle bir tutarlılık oluşturmuştur (Bell, 2009: 381). Bu yolla, Braque ve

Picasso başta olmak üzere, Kübist sanatçılar çok çeşitli bakış noktalarını tek bir resim ya da heykelde birleştirerek, 1909-14 yılları arasında Paris'te Kübizm sanat akımını geliştirdiler (Phillips, 2016: 38). Cézanne resimde nesnelerin geometrik biçimlerine vurgu yaparak, farklı nesnelere farklı perspektiften ya da nesnenin farklı bakış açılarından betimlemesi, Picasso'nun "Avignonlu kızlar" (1907) adlı yapıtındaki kırık formları açıklayabilmektedir. Dahası, 1909 yılında Paris'te Braque ve Picasso'nun nesnelere köşeli ve farklı perspektiften resmedilmiş biçimlerle, rengin ifade niteliklerinden kaçınarak, tek renkli gri ve bejin tonlarıyla resim yapmaları (Phillips, 2016: 38) Cézanne'ın resimde renk ögesini yeniden konumlandırması çabasına uzak değildir.

Cézanne on yıllar boyunca, Sainte-Victoire Dağı'nın görkemli profilini betimlemek için tepelerde yürümekten asla yorulmadı (*Cézanne, Paul.*, t.y.) ve son eseri de bıkmadan usanmadan resimlediği Sainte-Victoire Dağı üzerine oldu. Cézanne'in; "Düşünmek zorundasınız. Göz yeterli değildir, düşünce yaşamsaldır." (Hodge, 2014: 79) sözü, onun ressamları düşünerek, duygulanımın da işin içinde olduğu bir resim yapma anlayışına yönelten bir esin vardır ki, aynı Sainte-Victoire Dağı üzerine yaptığı resimlerde olduğu gibi, bunun doğanın akıl ve duygu yoluyla sorgulanması sürecine işaret ettiği açıktır.

KAYNAKÇA

- Bell, J. (2009). *Sanatın yeni tarihi*. (Çev.: U. C. Ünlü, N. İleri ve R. Gürtuna). İstanbul: NTV Yayınları.
- Ayaydın, A. (2015). Empresyonizm (izlenimcilik) akımının güncel bakış açısıyla bazı yönlerden incelenmesi. *Sanat Eğitimi Dergisi (SED)*, 3(2). 83-97. Doi: 10.7816/sed-03-02-05
- Bigalı, Ş. (1999). *Resim Sanatı*. Minpa Matbaacılık, Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları
- Boztunalı, Z. S. ve Başbuğ, F. (2017). Paul Cezanne'ın sanatında doğa çözümlenmeleri. *Sanat Eğitimi Dergisi (SED)*, 5(2). 147-156. Doi: 10.7816/sed-05-02-02
- Cansız Aktaş, M. (2014). *Nitel veri toplama araçları*. Eğitimde Bilimsel Araştırma Yöntemleri'nde (1. Baskı), 337-371. (Editör: Metin, Mustafa.). Ankara: Pegem Yayınları
- Cézanne, Paul*. (t.y.). <https://www.wga.hu/index1.html> Erişim Tarihi: 04.04.2021
- Gombrich, E. H. (1992). *Sanat ve yanılısama*. (Çev.: A. Cemal). İstanbul: Remzi Kitapevi
- Gombrich, E. H. (2004). *Sanatın öyküsü*. (Çev.: E. Erduran ve Ö. Erduran) (4.Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi
- Hodge, S. (2014) *Cézanne*. (Çev.: S. Yörükler). İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları
- Hollingswort, M. (2009). *Dünya Sanat Tarihi*. (Çev.: R. Küçükeroğan ve B. Ergüder). İstanbul: İnkilap Kitabevi
- Kuspit, D. (2010). *Sanatın Sonu*. (3. Baskı). (Çev.: Y. Tezgiden). İstanbul: Metis Yayınları.
- Newall, D. (2008). *Empresyonistler* (Çev.: E. Dastarlı ve N. Avan Özdemir). İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları
- Özsoy, V. ve Alakuş, A. O. (2009). *Görsel sanatlar eğitiminde özel öğretim yöntemleri*. Ankara: Pegem Akademi
- Phillips, S. (2016). *İzmler; Modern sanatı anlamak*. Yem Yayın. Basım: HungHing Printing Centre, Çin
- Venturi, L. (2018). *Resme Nasıl Bakılır?* (1.Baskı). (Çev.: E. Ermert). İstanbul: Hayalperest Yayınevi
- Visual arts* (2020). https://en.wikipedia.org/wiki/Visual_arts Erişim Tarihi: 17.08.2020
- Sönmez, V. ve Alcapınar, F. (2011). *Bilimsel araştırma yöntemleri*. Ankara: Anı yayıncılık
- Tansuğ, S. (2004). *Resim sanatının tarihi* (5. Baskı). İstanbul: Remzi Kitapevi
- Turgut, Y. (2012). *Verilerin kaydedilmesi, analizi, yorumlanması: Nicel ve nitel* (Bölüm 8). Bilimsel Araştırma Yöntemleri'nde (3. Baskı), 193-247. (Editör: Tanrıoğan, Abdurrahman). Ankara: Anı Yayınları
- URL 1: <https://www.wga.hu/index1.html> Erişim Tarihi: 18.10.2021
- URL 2: <https://www.wga.hu/index1.html> Erişim Tarihi: 09.10.2021
- URL 3: <https://www.wga.hu/index1.html> Erişim Tarihi: 04.04.2021
- URL 4: <https://www.wga.hu/index1.html> Erişim Tarihi: 04.04.2021
- URL 5: <https://www.wga.hu/index1.html> Erişim Tarihi: 06.03.2020
- URL 6: <https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+paintings/28723> Erişim Tarihi: 04.04.2021
- URL 7: <https://www.wga.hu/index1.html> Erişim Tarihi: 06.03.2020
- URL 8: <https://www.wga.hu/index1.html> Erişim Tarihi: 06.03.2020
- URL 9: <https://www.wga.hu/index1.html> Erişim Tarihi: 04.04.2021
- URL 10: <https://www.wga.hu/index1.html> Erişim Tarihi: 06.03.2020
- URL 11: <https://www.wga.hu/index1.html> Erişim Tarihi: 06.03.2020
- URL 12: <https://www.wga.hu/index1.html> Erişim Tarihi: 06.03.2020
- URL 13: <https://www.wga.hu/index1.html> Erişim Tarihi: 06.03.2020
- URL 14: <https://www.wga.hu/index1.html> Erişim Tarihi: 06.03.2020