

KANDINSKY VE SANATTA MANEVİLİK

Çağatay KARAHAN*

1866 yılında Moskova'da doğan Kandinsky, üniversitede Hukuk ve İktisat okudu. Bunun yanında müzik, edebiyat ve resme de ilgisi vardı. Otuz yaşında resim çalışmaları için Münih'e gitti. Bu arada Franz Marc ile çalıştı ve onunla birlikte 1911 yılında Mavi Süvari Grubu'nun temellerini attı. Grup içinde Paul Klee, Hans Arp gibi sanatçılar da vardı. Bu dönemde Kandinsky daha çok soyut, ekspresyonist ve kübistlere yakın çalışmalar yapmıştır. Kandinsky'nin aralarında bulunduğu tüm ekspresyonistlerin ortak yönü, formu ve doğayı düşsel, gizemli ve coşkulu deneyimlere dönüştürmeleridir. Ekspresyonist dünya görüşü genellikle kişisel endişeler, duygusal gereksinimler ve psikolojik baskılarla belirlenmektedir. Ancak Kandinsky'nin soyutlama anlayışı bir iletişim dili ve dışa vurma anlamındaki ifadecilikten oldukça farklı olup, sanatın kültürel bir etkinlik olarak anlamı ve toplumsal sorumluluğuna bağlıdır.

Franz Marc da Kandinsky gibi temelde sanatın doğadan korkusuzca bir kaçış ve ruh dünyasına uzanan bir köprü olduğuna inanmaya başlamıştır. İkel sanat Batı toplumunun maddeci değerleri, sahte ve dayanıksız çekiciliğiyle bozulmamıştı. İkel kabilelerde doğa insana hakimken, günümüzde durum tam tersine dönmüştür. Önemli olan, onlar kadar kurallardan bağımsız kalabilmek ve sanatın anlatım araçlarını dolaysız ve eksiksiz kullanabilmektir. Romantik, gizemci ve içe dönük bir yapıya sahip olan Kandinsky de maddcciliğin yükselen gelişimi, insan duyarlılığında oluşan kısırlıklar ve yüzeyselleşen ruhsal dünya karşısında realiteden aşkın istemlere doğru yönelmeye başlamıştır.¹

En soyut, en saf ruhsal titreşimleri doğrudan oluşturan müzik, Kandinsky'nin önem verdiği sanat dallarından biriydi. Debussy, Schönberg ve Wagner'in iç güzelliğe yönelik müzikleri onu etkilemiştir. Resimde müzik gibi insanın içindeki gücü harekete geçirebilecek güce sahipti. Titreşim yaratmayı amaçlayan sanatçı biçimlerle renklerin o kişinin içine işlenmesini, müziğin dinleyiciyi sarsıp heyecanlandığı gibi o kişide de heyecan ve yankı yaratmasını istemiştir.

Daha önce Moskova'da empresyonistlerin sergisini gören Kandinsky, bu sanatçıların büyük fırça vuruşlarıyla oluşturdukları renk ve ışık dokusuyla çok ilgilenmişti. Empresyonist sanatçıların nesneyi zor fark ettiren renge dayalı çalışmaları, fov sanatçıların cesaretli, saf ve canlı renk kullanımları Kandinsky'yi oldukça etkilemiştir. Ayrıca Monet'nin sonradan ünlenen 'Saman yığınları' adlı resmi kendisinde oldukça güçlü izlenimler bırakmıştır. Resmin saman yığınları olduğunu sonradan katalogdan öğrene de, bu resim onu çok etkilemiş ve paletin o zamana dek gizli kalan gücünü anlamasına yardımcı olmuştur. Sonuçta resimden ayrılmaz bir öge olduğuna inanılan kanı'nın bir önemi kalmamıştır. Kandinsky için Picasso da biçim çözümlemelerinin ustahı açısından önemlidir. Tüm bunların etkisiyle Kandinsky, güzelliğin çözümlenmesi altında ezilmeden sürekli biçimsel ifade arayan bir atılganlıkla resim yapmıştır.

* Atatürk Üniversitesi, Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Resim Eğitimi Anabilim Dalı.

¹ Norbert Lynton, Modern Sanatın Öyküsü, Çev: Cevat Çapan, İstanbul, Remzi Kitapevi Yayınları, 1982, s.48.

ruhun sesini zaman ve mekanla sınırlar. Ancak saf biçimlere bürünen ruh hallerinin doğurduğu formlar ruhu basitliklerden kurtarabilirdi. Kandinsky, manevi yolculuğunda kompozisyonları oluştururken 'iç gereklilik'le doğadan alınma nesnelere kullanmamıştır. Kandinsky'deki gerçeklik anlayışı dış doğadan oldukça farklıdır ve insanın iç doğasının gerçekliğine yakındır. Onda sembolist bir gelenek olan örtülü, yani gizemci bir anlatım vardır ve sanatta evrenselliğe ulaşmaya çabalamıştır.

Kandinsky, sanatçının tavrı ve sanat konusunda belirlemelerini sürdürürken manevi hareketi, üçgen benzetmesi ile açıklamaya çalışır. Örneğin Aristo ve Hegel gibi düşünürler de varlık katmanlarını (ontoloji), "üçgen" benzetmesiyle sıralamışlardır. Sanatçının her zaman sahip olduğu ve olacağı manevi bir hayatı vardır ve sanatçı tüm engellemelere rağmen oraya ulaşmaya çalışır. Dik duran bir üçgende tabandan yukarıya doğru bir ilerleyiş görülür. Heyecanlar ve yeni anlamlarla yüklü olan üçgenin en dar ve en uç bölümü yanındır. Üçgenin kalan kısımları ise bugündür. Çelişkilerle dolu bu günlerin uç nokta için anlamları vardır. Üçgenin her bölümünde sanatçılar yer alır. Dış başarılar ve maddi değerlerle karışmış, çevresine doyum veren sanatçılar, maddeyi nasıl kopya edeceklerini düşünürler. Manevi üçgende yukarı bakan sanatçı ise, kendini sezgi sürecine bırakır ve her şeye rağmen zirve yolculuğuna devam eder. Bazen uç noktada tek bir insan vardır ve yakınıdakiler onu anlayamaz; deli muamelesi yaparak, onunla alay ederler. Çağında Beethoven da aynı duruma düşmemiş miydi? "Sezgi" gelecek zamanın manevi rehberi olacak olanların tanınmasında zengin ufuklar açar. Sezgileri güçlü insan var olanları sarsarak sorgular. Böylece bu cesaret dış gerçeklerin ve değer yargılarının güdümündekileri korkutur. Onları dışa tutunmaya iten de budur zaten.²

Kandinsky'nin anlaşılması güç, karmaşık bir kişiliği vardır. Çevresinde yer alan her şeyde, somut nesnelere soyut geometrik biçimlere, sayılara, renk ve seslere kadar kişiliği varmış gibi karakter niteliği görmüş ve onda kendi deyimi ile "ruhsal titreşimler" uyandırmıştır. Bu duyarlılık ona madde dünyasının farklı görünmesine ve ondan zaman zaman tamamen uzaklaşarak kendi dünyasına dönmesine yol açmıştır. Bilim dilinde "Synaesthesia" diye adlandırılan bir duyunun başka bir duyuyu harekete geçirebilme yeteneği vardı. Renk ve sesleri çoğu kez birbirinden ayıramadığını söylemiştir. Wagner'in Lohengrin operasını dinlerken "kafamdaki tüm renkler gözümde canlandı" demiştir.

Sanatçının iç dünyasını dile getiren soyut sanat korku, neşe, hüznün gibi duyguları değil de bu duygulardan içsel zorunlulukla arınmış, bunları aşmış duyguları anlatır. Burada yüksek düzeydeki gerçekler ve özgürlük söz konusudur. Amaç özgürlük, renk ve biçim gibi dış etkilerin uyandırdığı ruhsal titreşimleri duyabilmektir. Görünenin gizemli gücü sanatçının içinde saklıdır. Daha biçim almamış tinsel yaşantı sanat yoluyla biçimlenir, dışa dökülür. Kandinsky'nin iç gerekliliği üç mistik gereklilikten oluşur; Bunlardan birincisi, yaratıcı olan her sanatçının kendi kişiliğine özgü olanı ifade etmesi gereğidir. "Bireysellik" unsuru da denilen bu gerekliliğin dışında ikincisi ise, bu çağı yaşayan sanatçının bu çağa özgü olanı ifade etmesi gerektiğidir. Buna da "çağdaşlık" unsuru denir. Üçüncü olarak da, kısır bireysel üslup çabalarının evrensel ve geleceğe dönük sanat istemini engellemesi bulunmaktadır ve buna da "sanat unsuru" denir.³

Bir Mısır dönemi heykeli, döneminin insanlarını heyecanlandırmaktan çok bizi heyecanlandırmış ve şaşırtmıştır. Ebedi ve saf bir eserin, çağdaşlarının ruhuna girmesi zor olmuş ve bunun için bazen yüzyıllar gerekmiştir. Kandinsky'nin gizemliliğinin nedenini de buna bağlayabiliriz. Kendi döneminde anlaşılmayan ve ağır biçimde eleştirilen Kandinsky'nin 1912'de Fransa'da sergilenen "Doğaçlamalar"ı (Improvisations), büyük ölçüde bilinçsiz, çoğu zaman ani iç karakterli olaylardan oluşmuş iç doğanın izlenimine ait

² Wassily Kandinsky, Sanatta Manevîlik Üzerine, Çev: Ahmet Necati Bigalı, İzmir, Klîşe Yayınları, 1981, s. 25.

³ Kandinsky, a.g.e., s.57

ifadelerdir. Kendisinin bile tanımlamakta zorluk çektiği kompozisyonlarıyla gizemli bir dünyanın çekim gücüne kapılmıştır. Onun nesneye sırt çevirmesinin en önemli gerekçesi ruhsal titreşimlerin oluşmasını engelleyen her şeyi ortadan kaldırmaktır olmuştur. Böylece insanca anlamlar ve onun öznel ruhsal dünyası sanata sokulmuştur.

Hep geleceğin sanatı konusunda düşünen Kandinsky, "Abidevi Sanat"tan bahsetmiştir. Her sanat, herkeste kendi dilinin etkisiyle ayrı titreşimler doğurmuştur. Abidevi sanatın ilk örneği olacak olan sahne kompozisyonu şu üç unsur tarafından meydana getirilecekti; müziksel hareket, resimsel hareket ve sanat haline gelmiş dans hareketi. Abidevi sanatta bunların hepsi kendi dilinde, fakat birleşik bir etki verecek şekilde kullanılacaktı. İlk çağlardan bu yana fiziksel olarak en doğrudan ifade aracı olan dans, geleneksel olmayan alışlagelmiş güzelliğin dışında hareketlerle abidevi sanatın bir parçası olacaktır. Sahne kompozisyonu şeklindeki bu sanat, üçlü etkisiyle yüksek bir sanatı doğuracaktır.⁴

Kandinsky renkle ruh arasında ilişki kuracak sanatçı için şunları söylüyor; "Renk tuş, göz ona vuran çekiç, ruh da telli bir enstrümandır. Sanatçı da tuşların yardımıyla ruhtan doğru titreşimleri alandır."⁵ Bunların etkili olabilmesi için de renkler bir iç zorunlulukta etkili ilişki prensibine göre ele alınmalıdır. Kandinsky'ye göre rengin, fiziksel ve ruhsal olmak üzere iki tür etkisi vardır. Renk önce fiziksel olarak duyumsanır. Bu kısa süreli, yüzeysel bir izlenimdir. Örneğin açık renkler gözü çeker ve tutar. Açık-sıcak renkler gözü daha çok çeker. Alev kırmızısı karşı konulmaz bir şekilde dikkat çeker. Limon sarısı, göze rahatsızlık duygusu verir. Mavi ve yeşil, insanı derinlere götürerek sakinleştirir.

Rengin ikinci etkisi de ruhi titreşimlere neden olarak fiziksel etkisinin ruha ulaşmasına yol açmasıdır. Burada da çağrışımlar oluşur. Böylece herhangi bir heyecan çağrışım yoluyla bu heyecana cevap veren başka bir heyecanı doğurabilir. Örneğin kırmızı alev kırmızısıysa, alevin yarattığı titreşime benzeyen bir iç titreşim oluştursa da durum her zaman böyle olmayabilir. Çünkü rengin sadece görme üzerindeki değil, diğer duyarlar üzerindeki tüm fiziki etkilerini sadece çağrışım ile açıklamak mümkün değildir. Bu nedenle Kandinsky doğrudan çağrışım dayalı bu açıklamaları da yeterli bulmaz, hatta atılması gerektiğini düşünür. Örneğin canlı san ile piyanonun kalın tuşları arasındaki benzerliği hangi çağrışım ile açıklayabiliriz? Doğrudan çağrışım ile düşünen biri bunu çözemez.⁶

Resmin diğer önemli elemanı olan biçim hepimizin bildiği bir alanı, bir rengi sınırlar ya da bir alanda işaretler oluşturur. Bir renk sınırlandırılmadan düşünülemez. Sınırlandırma sadece bir çizgiyle değil, bir başka ton ya da yüzeyle de olur. Rengin sınırsız yayılması ancak hayalde gerçekleşebilir. Rengin duyarlı hale getirilmesi ise "iç sesle" ya da tesadüfi renk tonuyla belirginleşerek oluşur. Kandinsky'nin resminde figürü anımsatan biçimler birer motif niteliğindedir ve resimden resme bazı değişikliklerle uygulanır. Bu biçimler temelde soyut düşünceli ve mistik etkilidir, mekana katkıları vardır.⁷

Kandinsky geometrik olarak adı olan veya olmayan biçimlerin kendine özgü bir iç sesi olduğunu ve renklerle zenginleşerek ilişkiye girdiğini belirtmiştir. Şekil ve renk arasındaki bu gerekli ilişkiler bizi birbirleri üzerindeki etkilerini incelemeye götürür. Tamamen sarı ile kaplanmış bir üçgen, mavi ile kaplı bir daire, yeşil ile kaplı ikinci bir üçgen, mavi bir kare... böylece devam eder. Bunların hepsi, her birinin farklı bir etki yaptığı farklı varlıklardır. Böylelikle rengin valörünün bir şekilde kuvvetlendirilip hafifletilmesi mümkündür. Örneğin derin olarak nitelendirilen renkler etkilerini yuvarlak şekillerle kuvvetlendirip artırırlar. Daire içinde mavi renk buna iyi bir örnektir. Renklerin ve şekillerin sayısı sonsuz olduğundan, birleşmeleri ve etkileri hakkında oldukça çok şey

⁴ Kandinsky, a.g.e., ss. 87-88.

⁵ Kandinsky, a.g.e., s. 48

⁶ Kandinsky, a.g.e., ss. 47-48.

⁷ Kandinsky, a.g.e., s.51

söylenbilir. Şekiller tüm farklılıklarına rağmen iki dış sınırı hiçbir zaman aşamaz. Şekil, ya sınırlama olarak belirlenen alan üzerinde maddi bir nesneyi çizmeye yarar ya da, soyut olarak kalır, yani hiçbir gerçek nesneyi temsil etmez. Olabildiğince soyut olarak etkilerini hissettiren varlıklar kategorisinde kare, daire, üçgen gibi gittikçe zorlaşan, matematikte isimleri bile olmayan sayısız şekil vardır. Bütün bu şekiller soyut dünyanın sakinleridir. Şeklin iki sınırı arasında hem maddi hem manevi unsurun birlikte bulunduğu pek çok şekil de vardır ve bazen bu unsurlardan biri diğerine üstünlük sağlar.⁸

1917 yılında Moskova'ya dönen Kandinsky, Malevich'in ulaştığı sonsuz hiçlik düşüncesiyle elde ettiği yalın geometrik-süprematik biçimlerden etkilenmiştir. Böylece o da kompozisyonlarını geometrik formlarla kurmaya başlayarak organik ve şiirsel biçimlerin yerini daha düz yüzeyler almıştır. Yine de geometrik olan bu formlarda sezgiye dayalı duyuculukla renk ve biçimin zengin olanaklarından faydalanmıştır. Daha çok "iç gereklilik" prensibiyle oluşmuş biçimlerle ruhsal titreşimler oluşturmaya dayalı Kandinsky'nin sanatında bilinç ve zeka önemli rol oynamıştır. 1926 yılında yayınladığı "Nokta-Çizgi-Alan" adlı kitabında Kandinsky, soyut sanatçıların sadece biçim sorunlarıyla uğraşmalarını eleştirmiştir. Ona göre biçim, sadece ruhsal titreşimleri olanca çok sesliliği içinde duyabilmek amacıyla kullanılan araç olmuştur.

Dünyadaki hiçbir reçetenin sanat yapıtı oluşturmaya yetmeyeceğine inanan Kandinsky kıvrak bir zeka ile eserlerinde zengin kişisel bir imgelem, çocuk resmi özgürlüğü ve sürreal öğeleri, düzgünlük, kesinlik ve geometriksel soğukluk ile başarıyla birleştirmiştir.

Sanat dünyasında Kandinsky'nin yapmak istediği hiçbir zaman dünyayı nesnel algılama şemasının sınırları içerisinde kalarak okumak olmamıştır. O hazır bulunan paslanmış gerçeğe uğraşmayı ve bunu çoğaltmayı reddetmiştir. Bir sürü ayrıntıdan ve bu ayrıntıların maddesel niteliklerinden oluşan bir hasulla hesaplaşmayı amaçlamamıştır. Kandinsky'ye göre soyut ressam esinini gelişigüzel bir doğa parçasından değil, ama bir bütün olarak doğadan, doğanın sonunda yapıta götüren dışlaşma biçimlerinden alır.

KAYNAKÇA

- ERGÜVEN*, Mehmet. Görmece, Birinci Basım, İstanbul, Metis Yayınları, 1997
GOMBRICH, E. H. Sanatın Öyküsü, Çev. Erol Erduran, İkinci Basım, İstanbul, Remzi Kitapevi Yayınları, 1999
İPŞİROĞLU, Nazan. Sanattan Güncel Yaşama, Birinci Basım, İstanbul, Pan Yayıncılık, 1998
KANDINSKY, Wassily. Sanatta Manevîlik Üzerine, Çev. Necati Bigalı, Klîşe Yayınları, 1981
LYNTON, Norbert. Modern Sanatın Öyküsü, Çev. Cevat Çapan, Birinci Basım, İstanbul, Remzi Kitapevi Yayınları, 1982
RICHARD, Lionel. Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi, Çev. Beral Madra, İkinci Basım, İstanbul, Remzi Kitapevi Yayınları, 1991
WORRINGER, Wilhelm. Soyutlama ve Özdeşleşim, Çev. İsmail Tunalı, Üçüncü Basım, İstanbul, Remzi Kitapevi Yayınları, 1983

⁸ Kandinsky, a.g.e., ss. 52-53