

Article history: Received 31 October 2016 Accepted 16 December 2016

Article Language: Turkish

Constantin Brancuși'nin Heykellerinde Yöresellikten “Evrenselliğe Giden Yol”² ve Heykel Sanatına Getirdiği Yenilikler

Dalila Özbay¹

Öz

“Constantin Brancuși'nin Heykellerinde Yöresellikten 'Evrenselliğe Giden Yol' ve Heykel Sanatına Getirdiği Yenilikler” adlı çalışmamın amacı, XX yüzyılın başlarında eser veren Romanyalı heykeltıraş Constantin Brancuși'nin en önemli eser dizilerini inceleyip analiz etiketinden sonra beslendiği geleneksel halk sanatından hangi unsurları aldığı, bunları nasıl kullandığını, neyi ifade etmeye çalıştığını ve heykel sanatına ne gibi yenilikler getirdiği ortaya koymaktır. Romanya'da sanat eğitimi alan sanatçı, Rodin gibi büyük bir heykeltıraşın yanında hayatının bir dönemini geçirdikten sonra ölüncüye kadar Paris'te yaşamını sürdürmüştür. Şehirde modern bir hayat içinde bulunmasına rağmen Constantin Brancuși, yetiştiği Romen toplumun halk geleneklerini, inançlarını ve yöresel motiflerini unutmayıp oluşturduğu yapıtlarında kullanmıştır. Yapıtlarını oluşturan yöresel bir anlam taşıyan formlar nasıl halen geçerli olan evrensel bir ifade biçimine dönüşmüştür? Birçok kişi tarafından ilk bakışta soyut olarak algılanan eserler, ancak Romen geleneksel halk sanatı, masalları veya inançları inceledikten sonra somut oldukları anlaşılacaktır. Constantin Brancuși'nin anlatım biçimi, yöresel kaynaktan yola çıkarak evrensel değerlere ulaşmıştır. Sanatçının kullandığı formlar, Romen toplumunu anlatan kültür özelliklerini taşıyalar da evrensel bir ifade biçimini oluşturan arketip formlardır. Constantin Brancuși'den önce görsel estetik açıdan akademik ideal güzelliğe göre değerlendirilen heykel sanatı, onun ifade yöntemi ile XX yüzyılın başlarında yeni bir sürece girip yeni estetik değerler kazanmıştır. Constantin Brancuși'nin heykelleri üç gruba ayrılmaktadır: İnsan ve hayvan figürleri; absaktan yontulmuş antropomorf formlar ve kamusal alanlar için çalışılmış anıt heykeller. Bu çalışmada sadece insan ve hayvan konulu eserler incelenmektedir.

Anahtar Sözcükler: Constantin Brancuși; heykel; yöresellik; evrensellik; üslup; getirdiği yenilik.

Giriş

Constantin Brancuși, XX. yüzyılın başlarında yaşamış dünyanın en özgün heykel sanatçılarından biridir. Daha önce kullanılmayan bir ifade biçimini kullanarak heykel sanatında malzemeyi biçimle ilişkilendirerek yeni bir yöntem uygulamıştır. Yöresel unsurları kullanarak evrenselliğe geçiş yapmış ve heykel sanatına yenilik getirmiştir. Constantin Zarnescu gibi,

¹ Constantin Brancuși (Hobita, Gorj 1876 – Paris 1957) Romanyalı heykeltıraş.

² Tırnak içi Constantin Brancuși'nin kendi sözleridir. Mocioi, 1987: 126.

^Y Yrd. Doç. Dr. Dalila Özbay, İstanbul Teknik Üniversitesi, Güzel Sanatlar Bölümü, İstanbul, Türkiye. E-posta: dalilaart@hotmail.com.



hem Romen, hem de Avrupalı sanat eleştirmenleri onun hakkında yaptıkları araştırmalardan sonra kullandıkları, "plastik devrim başlangıcı 1907-1910 senelerin arasında Constantin Brancuși ile gerçekleşmiştir" ifadesi ortak kabul ettikleri bir görüştür. Dua, Öpücük ve Dünyanın Ermîşi adlı üçlü heykeller bu değişimi sağlamıştır. (Zarnescu, 2004: 7)

Heykel sanatında çığır açan sanatçı, halen yeni yetişen sanatçıları da etkilemeye devam etmektedir.

Constantin Brancuși ve Avrupa'da Gelişen Sanat

1900'lerin ilk on senesi içerisinde birçok Avrupa ülkesinde yeni sanat akımları gelişmektedir. Avrupa'da sanat ve bilimde yenilikçilik, devrimcilik, farklılık, hız ve yaratıcılıkla karakteristik köklü bir değişim yaşanmaktadır. Her sanat dalında olduğu gibi, heykel sanatında da kübizm, dışa vurumculuk, fütürizm, dada, konstrüktivizm, de stîl ve sürrealizm akımlarının etkileri görülmekteydi. Constantin Brancuși yeni akımların çıkış nedenlerini bilip sanat akışının değişmesi gerektiğine inanmıştı (Mocioi, 1987: 44). Gelişmekte olan bu akımların içinde yer almamış, fakat diğer sanatçılarla iletişimini sürdürerek her akımın getirdiği yenilikleri takip etmiştir. 1920 senesinde Constantin Brancuși'nin "Kübizm'e Karşı" ve "Dadaizm'e Karşı" manifestolarını imzaladığı bilinmektedir (https://ro.wikipedia.org/wiki/Constantin_Brancuși).

Batı sanatında var olan bu yeniliklerle birlikte gündemde ilkel sanat da vardı. Constantin Zarnescu'nun dediği gibi "Bu zamana kadar ihmal edilmiş etniklerin yarattığı atmosfer, Romen geleneksel sanatının bir oğlu olarak, bu eski sanata duyduğu özgüveni artırmaktadır." İkel sanatının anlamları bilinmiyorken, Constantin Brancuși'nin kullandığı Romen geleneksel sanatının elemanlarının anlamlarını okunmakta olduğu bilinmekteydi (Zarnescu, 2004: 8-10).

Constantin Brancuși'nin Sanatını Etkileyen Yöresel Kökler

XX yüzyılda Batı Avrupa'da toplumsal bir değişim oluşmaktadır. Sanayileşme ve demir yollarının gelişmesi ile köy ve şehir arasındaki ulaşım kolaylaşmış, bu birçok köylünün şehre göç etmesine neden olmuştur. Bu toplumsal olgu sonucunda köylü işçiye dönüşmüştür. İşçiye dönüşmüş yeni şehir insanı, köklerinde taşıdığı yöreselliği çoğu zaman koruyarak yaşamını sürdürmekteydi.

Bu dönemde Constantin Brancuși de Romanya'dan Fransa'ya göç etmiştir. O, sanatını geliştirmek için XX yüzyılın başlarında doğduğu köyünden ayrılarak Avrupa'ya gitmeye karar vermiştir. Almanya seyahatinden sonra Fransa'ya geçerek sanat merkezi olan Paris'e yerleşmiştir. Romanya'nın Gorj bölgesinden göçmüş biri olarak Paris gibi bir şehirde hayatının sonuna kadar sanatını devam ettirmiştir. Burada doğduğu ve yetiştiği kültürü koruyarak, yeni ortama ve şartlara uyum sağlamıştır. Bu değişiklik sonucunda sanatçı yeni bir değişim içine girer. İonel Jianu'nun dediği gibi, "köylü bir insan memleketine has olan kutsal doğanın boyutu ile, şehir gibi kutsallığı taşımayan doğaya yabancı bir dünyaya girmeye çalışır". (Jianu, 1996: 9) Bu fenomeni Jianu şu şekilde açıklamaktadır:



“Köylüyü şehir insanından ayıran unsurlardan biri, insan-doğa ilişkisidir. Köylüler doğa ile mükemmel bir iletişim içinde yaşamaktadırlar; şehirliler ise, yabancı kalmış bir fenomenin önündeymiş gibi, sadece dıştan onu seyretmektedir. Köylü, toprağın nasıl nefes aldığını, bitkilerin nasıl yetiştiğini, ağaçların strüktürünü ve kabuğunu, yıldızların nasıl hareket ettiklerini, işlerin akışını sağlayan mevsimlerin değişimlerini bilir. Onlar, dünyanın armonisi içinde doğanın hangi elemanında yer aldığını bilmektedirler. Örneğin bir kelebeğin kanatlarında, bir ağacın yaprağının damarlarında, bir bitkinin strüktüründe, taşların ve kayaların formunda ve gezegenlerin gelişiminde. Onlar, ilahi isteğin yönlendirdiği bu büyük kozmik bütünlüğe her canlının katıldığını bilmektedirler.” (Jianu, 1996: 10)

Romanyalı köylü için İonel Jianu, daha sonra şunları söyler:

“XIX yüzyılında Romen köylüsü için insan-doğa ilişkisi kardeşçe bir bağ, ümit verici aktif bir bütünlük ve olumluluk idi. İnsanoglu toprağa ekerek ve biçerek doğaya karşı savaşmıyordu, kanunlarını öğrenmeye çalışıyor ve organik gelişimine katkıda bulunuyordu. Romen halk şiirleri, köylünün toprakla, bitkilerle, ormanla ve yıldızlarla olan şefkatli ilişkisini ifade etmektedir.” (Jianu, 1996: 10)

Bu bakış açısı ile Romen folklor kültüründen beslenen Constantin Brancuşi, sanatsal çalışmalarını XX yüzyılın başlarında Paris gibi Avrupa sanat merkezinde sürdürüp geliştirmiştir.

Constantin Brancuşi'nin Sanat Dönemleri

Bükreş'te güzel sanatlar üniversitesinde eğitim gördükten sonra 1907 senesinde Constantin Brancuşi, büyük Fransız heykeltıraş Rodin'nin yanında çalışmaya başlar. Ancak kısa bir zaman sonra şu sözlerle onun yanından ayrılacaktır: “Büyük ağaçların altında bir şey yeşermez. Ben orada her gün bir heykel yapıyordum. Rodin'i kopya ediyor, onun gibi çalışıyordum. Bu yıllar hayatımın en zor yılları idi. Kendi yolumu aramaya çalışıyordum.” Rodin'nin atölyesinden ayrıldıktan sonra, sanatçı kendi kimliğini oluşturarak özgün yapıtlar vermeye başlayacaktır.

Constantin Brancuşi'nin çalışma dönemleri Rodin'in yanında geçirdiği eğitim dönemi ile kendi kimliğini oluşturduğu olgunluk dönemi olarak ayrılmaktadır.

Constantin Brancuşi'nin İnsan ve Hayvan Figürlü Heykellerinde Temalar, Formlar ve Yöresel Motifler

Yukarıda Constantin Brancuşi'nin heykellerini üç gruba ayırmış ve bu yazıda yalnızca insan ve hayvan figürlü eserlerini inceleyeceğimizi belirtmiştik. Burada insan ve hayvan figürlü heykellerindeki temalar, formlar ve yöresel motiflerle bunlar arasındaki ilişkiler üzerinde duracağız.

Sanatçının insan ve hayvan figürlerini yaptığı heykelleri, genelde dizi olarak tekrarlanan aynı temanın varyasyonlarından oluşmaktadır. Onun insan ve

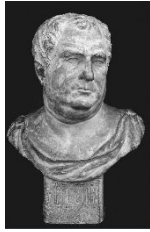
hayvan figürlerine ait heykel dizileri, insan konulu figüratif heykeller, büst heykelleri, gökyüzüne yükselen heykeller, kavramsal figüratif heykeller olarak dört grupta incelenmiştir. Her temanın zaman içerisinde farklı versiyonları işlenmiştir.

İnsan Konulu Figüratif Heykelleri

Romanya'da güzel sanatlarda eğitim aldığı dönemde figüratif insan tasvirlerini üretmiştir. Bu yapıtlarda Brancuși, heykel sanatının tekniklerine ve kullandığı her malzemeye ne kadar hakim olduğunu göstermektedir. 1902 senesinde Avrupa'ya gitmeden önce Ecorşeu adlı (Şekil 1) bir heykel yapmıştır. Bu eser tıp fakültesindeki öğrenciler için yapılmıştır ve halen eğitim sırasında onlara gösterilmektedir. İnsan figürü heykellerinden Vitellius, Laocoon, Yaşlı Adam ilk yapıtlarındandır. (Şekil 2, 3, 4)



Şekil 1



Şekil 2



Şekil 3



Şekil 4

Bu dönemdeki yapıtlarında akademik ideal güzelliğin yerine, modelin iç dünyasını ifade etmeyi amaçlar. Bunu da ışığın vurguları, gölge planları, kontrastlar ve hacim değişiklikleri ile sağlamaya çalışmıştır. (Jianu, 1996: 12) Bu tasarım elemanları ile heykel sanatında yeni bir plastik ifade biçimi oluşturmuştur.

Büst Heykelleri

Constantin Brancuși büst heykelleri dizisini Çocuk Başı (Şekil 5), Kız Başı³ (Şekil 6), Danaida (Şekil 7) Mademoiselle Pogani⁴ (Şekil 8) ve Baroness R. F. (Şekil 10) adlı yapıtlarını oluşturarak eser vermeye devam etmiştir. Bu çalışmalarda, sanat hayatının ilk döneminde ürettiği büstlerden farklı olarak, yeni bir ifade biçimi görülmektedir. Figürler, fiziksel bir tasvir yerine, sade, detaysız olup sanki stilize edilmiştir. Bu dizi heykellerinde Mısır, Bizans, ilkel Afrika sanatları ve XX yüzyılın başlarında Avrupa'daki kadın tipolojisi gibi çeşitli etkiler görülmektedir.

³ Şekli 6 - Kız Başı adlı heykel taştan, 30 cm boyutlarında olup 1907-1908 seneleri arasında yapıldığı bilinmektedir, fakat kaybolmuştur.

⁴ Şekil 9 - Mademoiselle Pogani'nin fotoğrafıdır.





Constantin Brancuși'nin büst heykellerinde Mısır sanatının da yansıması sezilmektedir. Bu benzerliği, İon Mocioi “ruhun heykelde yansıması” olarak nitelendirmektedir. Bilinmektedir ki sanatçı Mısır sanatını Avrupa müzelerinde öğrenmiştir. Aynı zamanda Mısır sanatı üzerinde hem eğitim almış, hem de vermiştir (Mocioi, 1987: 16).

Diğer yandan onun eserlerinde Romen sanatının gelişimini etkileyen Bizans sanatından da izler görülmektedir. Halen ikona geleneğini sürdüren bir toplumda yetişmiş olan sanatçı, bunları kendi yapıtlarına taşımıştır. Bizans resim sanatındaki imaj ötesi boyut, ikonalarda kullanılan belirli değerlerle verilmektedir. Uzun burun çizgisi, küçük ağız, geniş kaşların çizgisi ve hacimsizlik ikonalarda kullanılan Bizans geleneğinin değişmeyen özellikleridir. İlahi ışığı temsil eden Bizans mozaiklerinde kullanılan yıldız, imaj ötesi olan metafizik dünyayı ifade edebilmek için sanatçının daha sonra yapıtlarında kullanacağı önemli bir unsurdur.

Brancuși'nin büstleriyle Bizans portreleri arasındaki ortak biçimsel yapı, Danaida ve Mademoiselle Pogani adlı eserlerinin çizimlerinde görülmektedir. (Şekil 7, 8; Mademoiselle Pogani adlı heykelin çizimleri: şekil 11, 12; Bizans ikonası: şekil 13).



Constantin Brancuși büst heykellerinde Bizans sanatı kökenli biçimler dışında XX. yüzyılın başlarında Avrupalı sanatçılara ilginç gelen Afrikalı toplumların etnik formlarını da kullanmıştır. Zarnescu'ya göre, Tahiti Adaları'ndan Avrupa resim sanatına giren Gaugin ile başlayan ve Picasso ile devam eden ilkel Afrika (Şekil 10, 14) etnik toplumlarının arkaik formlarını Constantin Brancuși de kullanmıştır. Ancak ikinci bir teoriye göre sanatçının kullandığı formlar ilkel Afrika sanatından değil, Romen folklorundan alınma ve yakından tanımış olduğu arkaik formlardır (Zarnescu, 2004: 9-10).



Şekil 10



Şekil 14

İon Mocioi'ya göre, Constantin Brancuși'nin heykellerinde ilkel Afrika sanatı ile benzerlik görülse de yapıtlarının biçimselliği Romen folkloru ile bağlantılıdır. Formlar, Romen halkının geleneğinde var olan arkaik formlardır (Mocioi, 1987: 45).

Constantin Brancuși yazdığı anılarında Afrika ilkel sanatının yapılarını oluşturan anonim zanaatçılardan saygı ile bahsetse de, kendi oluşturduğu yapıtlarıyla en ufak bir benzerliği kabul etmemiştir. Bu konuda bilinmektedir ki bir heykelinde Afrika ilkel sanatının izleri olduğu için heykelini yok etmiştir (Zarnescu, 2004: 14-15).

“Brancusi, Modigliani ile yakın bir arkadaşlık kurduğu 1909 yılına kadar, hatta bir ya da iki yıl öncesine kadar, Afrika heykel sanatından haberdardı. 1912 yılında Epstein'in yarattığı etkiye karşı çıkmış ve belirli Afrika özelliklerine ihanet ettiğini düşündüğü bir yapıtı yok etmiştir.” (Goldwater, 1986: 231)

Mademoiselle Pogani (ilk versiyonu 1912, dizinin son yapıtı 1931-1933) adlı heykelinde (Şekil 8) ve heykelin çizimlerinde (Şekil 11, 12) XX yüzyılın başlarındaki kadın tiplmesi (Şekil 15) ile benzerlik göstermesi, sanatçının başka etkileşiminin kaynağını göstermektedir. Hem Mısır, hem de Bizans sanatlarının etkileşimlerini gösteren bu örnekler, sanatçının gözlere verdiği önemi göstermektedir. Göz unsuru büyütülmüş biçiminde başka heykellerde de tekrarlanacaktır. Bu konu ile ilgili İon Mocioi “Brancuși bilgiye aç olan, büyük mucizeleri bekleyen, masum, sakın ve suçsuz gözler yaratmıştır.” yorumunu getirmektedir (Mocioi, 1987: 19).



Şekil 11



Şekil 15

Constantin Brancuși Rodin'in bir heykelinden (Şekil 16) esinlenerek “Uyku” (1906) adlı heykeli (Şekil 17) yaptıktan sonra “Uyuyan Esin Perisi” (1909-1910) adlı heykel dizisini (Şekil 18) oluşturmuştur. Uyku temasının kökü Romen halk masallarında da bulunmaktadır. Romanyalı yazar Petre Țpărescu'nun 1892 senesinde bir araya topladığı halk masalları arasında uyku temasını işleyen öyküler bulunmaktadır. Uyku ve Uyuyan Peri adlı heykellerinin biçimselliği,

nehirlerde su tarafından düzleştirilmiş taşları anımsatmaktadır. Sanatçı nehir suyunun taşlara verdiği bir formu kullanarak büstler oluşturmaktadır.

Doğanın yarattığı pütürsüz bu oval formu polisaj tekniği ile parlatmaktadır. Yüzeylerin kayganlığı, uyku gibi usulca çöken/gelen bir hissi anımsatmaktadır. Brancuşi, “Uyuyan Peri” adlı heykel dizisinde farklı malzemeler kullanmıştır. Bu formun sadeliği ve sessizliği ile çağrıştırılan sakinliğin hissi verilmiştir. Sessizlik, seyirciyi ‘uyuyan’ heykeli seyretmeye, seyrederken tanımaya, tanıırken anlamaya ve anladıktan sonra heykelden yayılan huzuru yaşamaya davet eder gibidir.



Şekil 16



Şekil 17



Şekil 18

İvan Evseev, arketip formların sembolleri üzerine yaptığı araştırmalara göre uyku, arkaik kültürlerde geçici ölüm veya başka boyuta geçiş olarak bilinmektedir. Romen folklorik masallarında derin bir uykudan uyanan/yeniden hayata dönen kahraman şunu söylemektedir: “Çok ağır bir uyku çektim!”. Yunan mitolojisinde uyku (*hypnos*) Thanatos’un (ölüm) ikiz kardeşidir (Evseev, 2001: 178). Brancuşi’nin “Uyuyan Peri” adlı dizisinin heykelleri bütün zamanı içeren uzun bir uyku çeken, sonsuzluğun uykusuymuş gibi bir hissi vermektedir.

Constantin Brancuşi büst heykellerinden Ovoid (âlemin başlangıcı) (Şekil 19) adlı heykeli de oval bir biçimi oluşturmaktadır. Saf/pür bir formu oluşturmaya amaçlayan sanatçı kullandığı oval biçim ile hayatın kaynağını temsil etmektedir. Hücre formunda olan “ovoid”, mükemmel form, bölünmeyen bütün hayatı başlatan yumurta şeklindedir. Parlak oval formu çekirdek formu ile de özdeşleştirir. Çekirdek formu, oluşumun başlangıcı olup her şeyin özüdür. Görünür hale getirdiği hayatın temel kökünde olan gen, bu oval formla anlatılmaktadır. Yumurta şeklindeki bu oval form, her şeyin konsantre edilmiş özüdür.

Uyku kavramında olduğu gibi yumurta da arketip bir semboldür. Yumurta, her şeyin başlangıcını ve kökünü, hayatın yenilenmesini ve sürekliliğini temsil etmektedir. Bu, her kültürde, dünyanın her kıtasında âlemin yaratıldığı *ilk yumurta* veya *kozmik yumurta* olarak mit haline gelmiştir. Evrenin okyanuslarında yüzen yumurtadan (bazen altın yumurtadır) evren oluşmaktadır: Kabuğun üst tarafı gökyüzüne, alt tarafı toprağa dünyaya ve sarısı güneşe dönüşmektedir. Romen geleneksel sanatında Paskalya bayramı için boyatılan yumurtaların üzerinde ay, güneş, samanyolu gibi kozmolojik motifler vardır. Romen toplumun geleneğinde doğurganlık sembolü olarak düğünlerde de kullanılmaktadır (Evseev, 2001: 136-137).

Başka kaynaklara göre de yumurta benzer bir anlam taşımaktadır. Başlangıcın sembolü olarak birçok medeniyetlerin mit ve ritüellerinde bulunmaktadır. Romen geleneksel halk sanatında yumurta çok önemli bir yer tutmaktadır. Baharın, yeni bir döngünün, başlangıcın, bereketin, doğurganlığın sembolü olan yumurta, hayatın başlangıcı, yenilenme, biyolojik döngü, ölümsüzlük olarak bilinmektedir. Yumurtanın sarısı ve akı, dünya ve gökyüzü, kadın ve erkek, ilahi nefes/varlık olarak da bilinmektedir. Aynı zamanda yumurta, dinlenmenin ve yuvanın sembolüdür. İç dünyadaki çatışmaların da sembolüdür. Kabuğun içindeki varlığın dışa çıkma ihtiyacı, gelişme ve olgunlaşmanın sembolüdür. (Chavallier & Gheerbranr, 1993: 390-395)

Mircea Eliade'nin araştırmalarına göre başka toplumların inançlarında yumurta, kozmosun başlangıcın sembolü değil, kozmik döngünün, yeniden doğuş ve tekrarın sembolüdür. (Ruști, 2005: 136-137)

"Yeni Doğmuş" adlı heykel (Şekil 20) ağlayarak ağız açık dünyaya gelen bir bebeğin portresidir. Bu yapıt, Brancuși'nin mükemmel Ovoid adlı heykelinin formunda gözükse de, bir düzlem/kesit içermektedir. Ovoid adlı heykelle karşılaştırıldığında Yeni Doğmuş adlı heykel sanki mükemmelliğini kaybetmiştir. Heykelin oval formunu bozan bu düzlemin anlamı, hem bebeğin ağızından çıkan sesi çağrıştırarak görselleştirmek, hem de yeni bir hayata başlamak üzere dünyaya inen her canlının hayattaki mücadelesinin amacını, ideallerini gerçekleştirerek yeniden mükemmel oval forma varması anlamını taşımaktadır. (Jianu, 1996: 20)

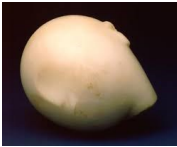


Şekil 19



Şekil 20

Brancuși aynı formu Prometheus (Şekil 21) ve Beyaz Zenci (Şekil 22) adlı heykellerinde de tekrarlamaktadır.



Şekil 21



Şekil 22



Şekil 23



Şekil 24



Şekil 25

Prometheus adlı heykel (Şekil 21) detaysız bir büst olarak farklı malzemelerden işlenmiş büst dizisinden biridir. Burada insanlar için ateşi tanrıdan çalan ve bu nedenle tanrılar tarafından cezalandırılan Prometheus dinlenmektedir.

Beyaz Zenci ve Sarışın Zenci adlı heykellerinin malzemeleri beyaz mermer ve altın patine edilmiş bronzdur. Constantin Brancuşi'nin tipik bir kadın zenci portesinde beyaz mermer kullanması veya zencinin sarışın olması zıtlık amaçlıdır. Bu zıtlığı oluşturma sebebi, hayat birbirini tamamlayan zıtlıklardan ibarettir ya da ırkçılığa karşı olduğunun göstergesi olabilir.

Balık (Şekil 23), Penguenler (Şekil 24) ve Leda (Şekil 25) adlı heykellerinde de oval formu tekrarlamaktadır.

Balık adlı heykel (Şekil 23) oval form heykellerinden başka bir örnektir. Balık adlı heykel dizisinin bir versiyonunda ise ana form balık, parlak bronzdan oluşturulmuş, kaide olarak bir ayna üzerine yerleştirilmiştir. Burada ayna, suyun yansımaları işlevini görmektedir. İon Mocioi

“Polisaj tekniği kullanarak yaptığı Balık adlı heykel dizisinde sanatçının balık fikri, bir fikir veya hareketin sembolü olarak anlam kazanmaktadır.” der. (Mocioi, 1987: 86)

Romen geleneksel halk sanatında balığın sembolik anlamı kadındır ve aynı zamanda ay olarak da geçer. (Eveseev, 2001: 147)

Her heykelde olduğu gibi, Balık adlı heykel dizisinde de ana form bulunduğu kaide ile hem estetik açıdan, hem de anlam olarak bütünleşmektedir. Bir heykelde kaide suyun anlamını taşıırken, başka bir Balık adlı heykel versiyonunda kaide için sanatçı farklı malzeme kullanmıştır. Balığın kaidesinde Constantin Brancuşi, çocukluğunda gördüğü hazır olan bir su değirmenin taşını kullanmıştır. Bu, XX yüzyılın başlarında ready-made (hazır-obje) sanatını başlatan Marcel Duchamp'ın yöntemini çağrıştırmaktadır.

Romen halk geleneğinde balık, Hıristiyan toplumlarında olduğu gibi, İsa'nın simgesidir. Hıristiyan âleminde, İsa'nın çarmıha gerilmesi insanoğlunun günahlardan arınması ve kaderini değiştirmesi anlamına da gelmektedir.

Her heykelde olduğu gibi sanatçı burada da bir yüzeyin kayganlığının özelliğini plastik ifade dili olarak kullanmaktadır. Polisaj tekniğinin aracılığı ile de nehirde ters yönde hızlı yüzen güçlü alabalığın kayganlığını göstermektedir. XX yüzyılın başlarında İtalya'da sanatçılardan fütürist bir grup, hızı biçimlerle görselleştirmeye amaçlarken, imajları üst üste tekrarladı. Brancuşi ise fütüristlerden farklı bir şekilde aynı kavramı ifade ederken imajları kavramsal olarak tekrarlamadı. O, sadece hız kavramını malzeme, teknik ve oluşturduğu formlarla vermiştir. Bu heykellerde Constantin Brancuşi balığın kayganlığı ve hızını parlak bir yüzey ile özetlemiştir. Hızlı hareketi sembolleştirmiştir.

Balık adlı heykel dizisinin analizinden sonra çıkan sonuç şudur: Constantin Brancuşi XX yüzyılın başlarında Avrupa'da gelişmekte olan dada ve fütürizm gibi akımlar içinde yer almamıştır, fakat diğer sanatçılarla iletişimini sürdürerek akımların getirdikleri yenilikleri benimsediği anlaşılmaktadır.

Heykele kaide olan değirmen taşının anlamı, sürekli dönen hareketle bağlantılıdır. Arkaik toplumlarda hayat, döngülerin, zamanın, güneşin ve helezonik/sarmal hareketin sembolüdür. Romen halk dilinde “değirmen taşı döner” deyiimi halen kullanılmaktadır. Öğütme anlamı, zamanın geçmesi ile her şeyin değişime uğraması, transformasyondur. Sembollerini araştıran Ruşti,

"Mircea Eliade'nin Sanatının Sembolleri" adlı kitabında tekerlek ve dönme hareketini, boyut değiştirme olarak değerlendirmektedir (Ruști, 2005: 153-154).

Diğer yandan değirmen taşının öğütücü (yıpratın, değıştiren) bir işlevi olmasına rağmen, sahip olduğu daire formu, mükemmelliği simgelemektedir. En eski zamanlardan beri çeşitli toplumlar tarafından kullanılan değirmen taşının dairesel formu, dünyayı ve merkezi sembolize etmektedir. Onun hareketini sağlayan merkezde bulunan mekanizma, sonsuza dek değışmeyen evrensel bir prensiptir. Dairenin, merkeze odaklanması, evrenin gelişimini ve mistik bir anlamını taşımaktadır: Yaratan'ın simgesini... Değirmen taşının hareketi, tekrarlanan gece-gündüzü, mevsimlerin döngülerini de anlatmaktadır (Chavallier & Gheerbranr, 1969: 163-167).

Beyaz mermerden yapılmış olan Penguenler (Şekil 24) adlı heykeli de oval formu heykel dizisinin bir başkasıdır. Üç penguenler, insanlar gibi sanki birbirlerinin desteğini aramak için yaklaşmış olup şefkat, güven, iletişim ve bütünleşme ihtiyacını anlatmaktadır. Büyük gözler burada da tekrarlanmaktadır. Bir heykelde üç tane penguenin olmasının anlamı, İon Mocioi'nin dediği gibi "hayatın doğurganlığını temsil etmektedir" (Mocioi, 1987: 69).

Leda adlı heykel ise (Şekil 25), kuğunun zarafeti ve güzelliğinden yola çıkarak oluşturulmuş olmalıdır. Kuğu, bu özellikleri sayesinde birçok toplumlarda mitoloji ve şiirlerde yer almaktadır. Saflığın, masumiyetin, yalnızlığın getirdiği kibrin, cesaretin, şiirin, ilahi yüceliğin simgesidir. İvan Eseev araştırmalarında Brahman mitolojisinde, "bir ermiş, altın bir kuğuya dönüşerek güneşle bütünleşmektedir" diye yazmaktadır. Mitolojik şiirlerde de "kuğunun son şarkısı" tema olarak bulunmaktadır. Kuğu ölmeden önce gökyüzüne yükselerek birkaç nota ile şarkı söyler ve suya düşerek ölür. Bu kontekst içerisinde kuğu şairin ve şiirin sembolü haline gelmiştir. Başka toplumların inançlarına göre kuğu başka boyutlara giden ruhun imgesidir (Evseev, 2001: 98).

Constantin Brancuși'nin her heykel dizisinde olduğu gibi farklı malzemelerle aynı temayı Leda adlı heykelinde de işlemektedir. Leda adlı heykelinde sarı bronzun yansıttığı ışığın aracılığı ile belki de kuğunun son şarkısındaki ilahi yolculuğu vermeye çalışmıştır.

Gökyüzüne Yükselen Heykelleri Dizisi

Constantin Brancuși'nin çocukluğu dağlarda çobanlık yaparak geçmiştir. Burada doğanın içinde yaşayarak gökyüzünün sonsuzluğunu, ışığı ve rüzgarın yönünde hareket eden bulutları gözlemlemiştir. XIX yüzyılın sonlarında Karpat dağlarında zaman saate bakılarak değil, gündüz Güneş'in, gece de yıldızların hareketine göre belirlenmekteydi (Jianu, 1996: 20). Sanatçının gökyüzünü gözlemesi, ona uçmanın gizemini düşündürmüştür. Bu düşünce ile Constantin Brancuși Gökyüzünde Kuş adlı heykel dizisine 1912 senesinde başlamıştır.

Kuş heykelleri dizisi için Constantin Brancuși, "Hayat boyunca sadece uçuşun özünü aradım! Uçmak büyüleyici!..." demektedir ve "Ben kuşları değil, uçmayı yaratıyorum." diye devam eder. Bu şekilde sanatçının uçmak temalı heykelleri bir sembol haline gelmektedir. Uçuşu anlatan heykeller dizisinde kullanılan malzeme polisaj tekniği ile parlatılmıştır. Heykellerin parlak oluşu,



ışığı yansımaya neden olur. Işığı yansıtan parlak ve kaygan sivri form, yükselişin sembolü haline gelmektedir. (Şekil 27)

Bülbül, Romen folklorunda yer almaktadır. Ok gibi gökyüzüne yönelen uçuş, gelişim ve gerilimi, yükseliş ve iniş fikrini temsil eder. Şarkıyı, sevinci, hayat ve sevgiyi çağırıştırır. Romen folklorunda hem güneşe aşık olmuş kralın kızının metaforudur, hem de köylünün kuşu veya saatidir (Evseev, 2001: 37).

Kuş, gökyüzüne yükselmenin arketip sembolüdür. Aynı zamanda kuş, ruhu anlatan evrensel bir metafordur. Bir çok arkaik mitolojilerde göç eden kuşlar, ölmüşlerin ruhu olarak bilinmektedir. Ruh-kuş imajı Mısır, Mezopotamya, Antik Yunan, genelde Avrupa, Amerikan veya Avustralya toplumlarında bulunmaktadır. Roma’da bir imparator öldüğünde bir kartal havalandırılırdı. Kartalın, onun ruhunu gökyüzüne götürdüğüne inanılırdı. Romen toplumunda da benzer şekilde kuş ruhun imajı olarak halen vardır. Mevlutlarda hazırlanan ekmekler kuş formundadır ve Transilvanya veya Boğdan bölgelerinde mezar taşı üzerine ahşaptan oyulmuş bir kuş konulmaktadır. Bu mit Constantin Bancuşi’nin Maiastra heykelinde vardır (Evseev, 2001: 1409).



Şekil 26



Şekil 27



Şekil 28

Kuş heykelleri dizisinde yer alan ‘Maiastra’ adlı heykel (Şekil 26, şekil 27, şekil 28), Romen folklorundan gelmez. ‘Maiastra’, (usta olan anlamı taşımaktadır) efsane bir kuştur. Halk masallarında yer alan bu kuş, görüntüsünü değiştirebilir, insanlarla konuşur ve onları kötü ruhlardan korur. Bu özellikleri taşıyan ‘Maiastra’, formu ile verilmiş olan yükseliş hareketi, gurur veya kibir gibi ifadeler taşımamaktadır.

İon Mocioi “Constantin Brancuşi’nin Sanatının Estetiği” adlı kitabında maiastra’nın köklerinin Romen halk masallarında oluşu ile ilgili şunları yazmaktadır: “Araştırmaları destekleyen unsur, geçmiş yüzyılın edebiyatıdır. Bu dönemde öğrenci olan Brancuşi’nin sanatsal bilincini olgunlaştıran yapıtlar vardır. Bunlardan 1892 senesinde Bükreş’te basılmış olan Petre Ūspirescu’nun ‘Efsaneler veya Romen Masalları’ adlı kitabında ‘Maiastra Kuşu’ yer almaktadır. 1855 senesinde Lazar Saineanu’nun ‘Romenlerin Masalları’ adlı kitabında da bu mucizevi kuşu anlatan birçok masal vardır” (Mocioi, 1987: 117).

Romen halk inancında Maiastra kuşu insanın kendini arındırmasına, sağlığına yeniden kavuşmasına, kaybolmuş görme hissini yeniden kazanmasına, gençliğini bulmasına yardımcı olduğu bilinmektedir. Bu kuşun şarkısı ölüleri dirilmektedir. Ümit veren ışık ve güzelliğin sembolüdür (Mocioi, 1987: 50).

Constantin Brancuși'deki kuşun iki kaynağı daha olabilir: Gheorghe Baronzî'nin Maiastra Kuşu adlı şiiri (1909) veya Paris Opera binasında oynayan Alev Kuşu adlı (1910) Rus balesi. Belki de bu etkenler sayesinde Romen folklorunda var olan *maiastra* kuşunu hatırlamıştır. Romen halk masallarda Maistra, uçmak fikrine, yer çekiminin yok oluşuna, bağımsızlığa eş değerdir. XIX yüzyılın sonlarında (1892) Petre Țpărescu, Romen halk efsanelerindeki masalları bir kitap haline getirerek yayınlamıştır. Bu masalların arasında Maiastra Kuşu masalı da bulunmaktadır. O tarihlerde sanatçı öğrencidir. 1855 senesinde de Lazar Săineanu da aynı efsane kuş masalını Romenlerin Masalları kitabında toplamıştır (Mocioi, 1987: 117).

Maiastra adlı heykel dizisinin/serisinin yükseklik ölçüleri değişiktir. Maiastra adlı heykelden daha sonra yaptığı Altın Kuş adlı heykelin ölçüsü de farklıdır. Bu eser 70 cm gri ve beyaz mermer olup 1915 senesinde yapılmıştır. Altın Kuş adlı heykel dizisinde yüzey parlaktır ve form aerodinamiktir. Gökyüzünde Kuşlar adlı heykel dizisi ise başka boyutlarda olup ölçüleri çeşitlenmektedir..

Çok eski mitolojilerde de *maiastra* kuşu vardı ve bilinmekteydi. Antik doğu birçok mitolojilerde (Mısır, Hint, Çin), Güneş, tanrıların kutsal kuşudur.

Bütün bu Maiastra veya Altın Kuş adlı heykel dizisindeki kuşların bir fiziksel kimlikleri de yoktur. Onlar, ne kırlangıç, ne de bülbüldürler. Havalanmak için kanatlarını da çırpıyorlar. Kanat veya tüyleri de yoktur. Heykellerin tek ortak özelliği, hareketin yönünü göstermesidir. Bu heykel dizisinde kullanılan parlatılmış form, Ovoid dizisinde olduğu gibi, biçimin yüzeyindeki ışığın yansımaları ile bronz gibi ağır malzemeye rağmen madde ağırlıktan arındırılarak uçuşu ifade etmektedir.

İonel Jianu, heykellerdeki uçuş kavramını şöyle ifade etmektedir:

"Gökyüzünde kuş, kendi *sublime* (yüce, vecid) ve sade/pür formu ile hareket etmeyi mobil haline getirmeyi istemek ve yapabilmek arasındaki mükemmel armoniyi oluşturma sanatını ifade etmektedir." (Jianu, 1996: 25)

Bütün bu heykellerin ortak noktası sadece form değil, aynı zamanda işleyiş tekniğidir. Polisaj tekniği ile parlatılmış yüzeylerin amacı, ışığı yansıtma. Işığın yansımaları ile sanatçı metafizik bir boyutu ortaya koymaktadır. Brancuși, heykellerine yeni bir boyut kazandırmayı amaçlamaktadır. Polisaj tekniği, yüzeyi parlattır. Parlaklık da ışığı yansıtır. Yansıtma ışığı çoğaltır. Çoğalan ışık ön plana çıkar. Işık heykellere mistik bir anlam kazandırırken, bazı heykellerin malzemesi ile bütünleşip Mısır ve Bizans sanatında kullanılan parlak yıldız çağrıştıran ilahi ışığı anımsamaktadır. Bu yöntemle metafizik dünyayı hissettiren spiritüel boyut biçimlenmektedir. Constantin Brancuși, bronz, mermer ve taş gibi ağır malzemeleri maddeden arındırarak bir çok heykellere mistik bir boyut kazandırmıştır.

İon Mocioi, Constantin Brancuși'nin heykelleri için şunu yazmaktadır: "Bunlar ışık alevleri gibiler. Sönmeyen şimşeklerdir. Yıldızların sembolüdür." (Mocioi, 1987: 85)



Heykellerin parlak yüzeyleri ışığı anımsatmaktadırlar. Arketip bir sembol olarak ışık, karanlığın karşıtıdır ve iyiliği sembolize etmektedir. Ateşten oluşan ışık, hayatı anlatmaktadır (Evseev, 2001: 104).

İvan Evseev ise “Kültürel Arketip ve Sembollerin Sözlüğü” adlı kitabında ateşi açıklarken:

“Kozmolojik sistemde temel elemanlardan biridir. Natüralist felsefede ateş kavramı, alev, sıcaklık veya ışık halidir. Ateş, hayat, doğurganlık/yaratıcılık, tutku, sevgi, arınmak ve imha sembolüdür. (...) Ateş, aktif erkek prensibi olarak (yang), su elemanının karşıtıdır. (...) Ateşin mutlak şeytani özelliği, toprak altı dünya için geçerlidir.” demektedir. (Evseev, 2001: 70)

Constantin Brancuşi'nin uçuş fikrini ifade eden Fok Balığı (Şekil 29), Uçan Kaplumbağa (Şekil 30), ve Horoz (Şekil 31) adlı heykelleri de vardır. Constantin Brancuşi, çağdaş endüstriyel üretiminin gelişimine Kuş heykel serisi ile önemli bir katkısı olmuştur. Saf/pür formu kullanma biçimini göstermiştir. Brancuşi'nin oluşturduğu aerodinamik form, bugün otomobil ve uçak üretiminin, mimarinin ve iç dekorasyonların kullanımının temelidir (Jianu, 1996: 28).

1926 senesinde Amerika Birleşmiş Devletleri'nde açılmak üzere götürülen Gökyüzünde Kuş adlı heykeli (Şekil 27), Amerikan gümrükçüler tarafından sanat eseri olarak değil, sanayi ürün olarak değerlendirilerek ödemeye tabi tutulmuştur. Mahkeme sonucunda ne sanat eseri, ne de heykel olarak değerlendirilmiştir (Jianu, 1996: 28).

Gökyüzünde Kuş adlı heykeli, II. Dünya Savaşı sonrası non-figüratif heykel sanatının önemli çıkış noktası olmuştur (Jianu, 1996: 29).

Fok Balığı heykeli, kaygan bir forma sahip olmakla birlikte hem yer çekimi, hem de ağır hareketi vardır. Sanatçının deyimi ile “Tanrı'ya giden yolu bulabilme yeteneğine sahip” olup yükselebileme hissini vermektedir. Bu konuda İonel Jianu “Her heykelde hayatın derin anlamları ile ilgili bir soru vardır. Brancuşi, bunu gökyüzü nostaljisi ile, Tanrı'ya doğru giden yolu ifade etmektedir.” demektedir (Jianu, 1996: 26).

Kaplumbağanın ise, en ağır sürüngenlerinden biri olarak uçuş şansını hiç yoktur. Constantin Brancuşi, uçuş kavramı ile örtüştürerek onun için şöyle demektedir: “En zavallı yaratık bile Tanrı'ya doğru giden yolu bulabilir” (Jianu, 1996: 29).

Uzun ve iki ayrı ortamda yaşayabilen kaplumbağa, eski Hint ve Çin medeniyetlerinde geçen en önemli hayvandır. Kaplumbağa üzerine evren dayalıdır. Dairesel bir forma yakın kaplumbağa, ermişliğin, gizemin, uzun ömrün, hatta ölümsüzlüğün sembolüdür. Kendi evini sırtında taşıması, özgürlük anlamına gelmektedir. Bu da İlahi bir özellik olarak değerlendirilmektedir. Yunan mitolojisinde ise kaplumbağa, Hermes ile özleştirilmektedir. Bu yorumları İvan Evseev, “Brancuşi'nin Uçan Kaplumbağa adlı heykeli, gökyüzü-yer yüzü ve hareket-hareketsizlik kutuplarının dengelenmesinin sembolüdür. O, mitolojik anlamları yeniden gündeme getirmektedir.” diye özetlemektedir. (Evseev, 2001: 24)

İon Mocioi Constantin Brancuși'nin Kaplumbağa (Kaplumbağa, Uçan Kaplumbağa 1940) adlı heykel dizisini yorumladığında kabuğunu gökyüzüne benzetmektedir (Mocioi, 1987: 86).



Şekil 29



Şekil 30

Şekil 29 ve 30 da resimleri görülen fok ve kaplumbağa heykellerinde hareket sembolleştirilmiştir. Kaplumbağa gibi ağır ve hantal bir hayvana uçmayı yakıştırmaktadır. Belki ağırlıktan kurtulmasının yollarını aramıştır. Bir bakıma ümidin sembolüdür. Sanatçı, uçuşa hazırlanan (uçuş hareketinden önceki anı) eylemi ağırlığın simgesi olan taş aracılığı ile ifade etmeyi başarmıştır. Nesnenin maddesi ve uçuş kavramı ile maddenin ağırlığı ve ağırlığı yok sayma eylemi bir arada kullanılmıştır (Jianu, 1996: 27).

Constantin Brancuși'nin yükseliş fikrini taşıyan bir heykel dizisi daha vardır. Horoz (Şekil 31) adlı heykel dizisinde bu ifade devam etmektedir. Bu fikir heykelin formunda okunmaktadır. Ancak burada sanatçı sadece formun yükselişini değil, görünmeyen yükselişini de görselleştirmiştir. Sabah uyandıran horozun tiz sesini görselleştirmektedir. Sabahın, ışığın, ümidin ve yeni bir başlangıcın habercisi olan sesin yansıması, yukarıya doğru sivrileşen ritmik bir formla verilmiştir. Kaidede de tekrarlanan biçimsel ritim, horozun ötme ritmi ile örtüşmektedir. Heykelin kaidesi heykelle bütünleşmektedir. Bu olgu, Constantin Brancuși'nin heykel sanatına getirdiği yeniliklerden biridir.

1906-1907 seneleri fovist sanatçıların en verimli dönemidir. Bu senelerde Constantin Brancuși asıl olgunluk döneminin işlerini üretmeye başlamıştır. İon Mocioi bu konuda şunları belirtmektedir:

“Constantin Brancuși fov ressamlarında kompozisyonun genelinde perspektifin olmayışını, sadeleştirme yöntemini, ifade çizgisinin kullanımını, geniş alanlarda pür boya (tüpten çıkmış gibi) kullanıldığını, arkaik heykele önem verildiğini, sadeliğe dönüşün, ruhsal bir yükseliş hissi uyandırdığını fark etmiştir ki bu özellikler sanatçının bütün yapıtlarında vardır.” (Mocioi, 1987: 46-47)



Şekil 31



Şekil 32

Horoz, erkeklik ve savaşta cesaret ile eş değer tutulmaktadır. Dünya mitolojilerinde Güneş'in sembolüdür. O, ışığın kozmik ve ilahi özelliklerini barındırır. Antik Yunan'da güneş tanrılarının temsilcisidir. Romen halkının inancına göre, başka toplumlarda olduğu gibi, horozun ilk ötmesi ile bütün kötü ruhlar kaçar. Horozun varlığı her yeri kaostan arındırır ve temizler. Horozun taşıdığı aydınlatmanın sembolik anlamını Brancuși gerçekleştirmiştir. 1935 senesinde tunçtan yapılmış olan horoz heykeli bunları anlatmaktadır. Arketip sembolleri araştıran İvan Eseev'e göre, dünyevi horozun gökyüzüne yükselen sesi, âleme seslenmektir. Bu sesleniş aynı zamanda âlemin mantık ve düzenini bozan dünyada bulunan kötü güçlere karşı 'dikkat' sesidir. (Evscev, 2001: 41).

Horoz adlı eserde gerçek horozu hatırlatacak hiç bir unsur yoktur. Ancak horozun dik duruşu okunmaktadır. Bu örnekte görüldüğü gibi, horoz Romen folklorunda Gorj bölgesindeki kilimlerde (Şekil 32) bulunmaktadır. Stilize edilmiş ritmik form, horozun ötme ritmi ile örtüşmüştür. Burada Constantin Brancuși, genel formun bütünlüğünü kaybettirmeden geleneksel sanatta olduğu gibi gereksiz detayları yok etmiştir. Buna rağmen heykel içerisinde bütünlük sağlanmıştır. Horoz adlı heykelin temel formu, ibiğe dayanmaktadır.

Constantin Brancuși'nin stilizasyonu konusunda İon Mocioi'un yorumu şudur:

“Paris'teki sanatçılardan farklı olarak Bancuși, 'primitif' sanatına karşı hissettiği birikimlere sahip olup Romen etnografik ve folklorik etkileri kullanıyordu. Stilizasyon metodunu kullanırken sade ve stilize edilmiş elemanları değerlendiriyordu.” (Mocioi, 1987: 9)..

Constantin Brancuși, 1906-1907 seneleri arasında stilizasyonu kullanmaya başlamıştır (Mocioi, 1987: 81). Sanatını orijinal kılan bu yöntem, Romen köylülerinin oymacılık zanaatından alınmıştır. İon Mocioi, bunu şöyle açıklamaktadır:

“Sanatçı için heykeli stilize etmek bir amaç değil, sembolik bir forma varlabilmesi için bir çalışma biçimidir. Bu yöntemle geleneksel, akademik, figüratif, natüralist, taklitçi olan heykel sanatı, Brancuși'nin sanatı ile non-figüratif, fakat 'var olabilmenin' sınırında olan yeni bir biçime değişmiştir” (Mocioi, 1987: 81).

Kavramsal Figüratif Heykeller

Constantin Brancuși'nin çalışmalarının ikinci dönemi 1907-1908 senelerinde başlamaktadır. Bu dönemde *Dua* (1907) (Şekil 33), *Öpücük* (1908) (Şekil 35) ve *Dünyanın Uslusu/Olgun/Ermiş* (Şekil 37) adlı üç heykelle yeni bir düşünce biçimi ortaya koymuştur. Üçü de ölüm temasını işlemektedir. Bunlar bir figürün akademik fiziksel tasvirini değil, bir düşünceyi yansıtmaktadır. Burada sanatçı Romen halkının tarihsel kültüründen elemanları kullanmaktadır. Bunlar Romen anonim halk süsleme oyma sanatında yer alır, fakat antik Trakya zamanından beri anlamları unutulmuş veya kaybolmuş elemanlardır. (Zarnescu, 2004: 9).



Şekil 33
Brancuși



Şekil 34
Rodin



Şekil 35
Brancuși



Şekil 36
Rodin



Şekil 37
Brancuși



Şekil 38
Rodin

Dua (Şekil 33) adlı heykel bir mezar taşı olarak yapılmıştır. Bu heykelin esin kaynağı Rodin'nin *Dua* (Şekil 34) adlı heykelidir. Diz çökmüş bu çıplak kadın, hafifçe öne eğilmiş, ağır hareket içinde görülmektedir. Figürün ayakları asimetrik yerleştirilmiştir. Sol eli yoktur. Sembolik olarak sağ tarafı pozitif yanını ve sol tarafı negatifliğini temsil etmektedir. Biçimsel açıdan sol elinin olmaması, heykeldeki ritmi tamamlamaktadır. Genel anlamda figürün kişiliği ve kimliği okunmuyor. Anonim olup kaşsız, kulaksız işlenmiş olan bir kadın formudur. Bu heykel dua eden bir kadının tasviri değildir. *Dua* eyleminin biçimidir. İonel Jianu'ya göre *Dua* heykeli, ilahi yola doğru yönelirken değişmekte olan bir formdur (Jianu, 1996: 14).

Constantin Zarnescu'nun araştırmalarında geçen Constantin Brancuși'nin sözleri şöyledir: "Bir mezarlıkta nasıl bir çıplak kadın yapabilirdim? O zaman verilen malzeme ile bir dua yaptım." Burada biyolojik açıdan tasvir edilen bir kadın değildir. *Dua* fikri, suskunlukla verilmiştir (Zarnescu, 2004: 10).

Sağ-sol kavramları her toplumun kendi kültürünün dilini yansıtmaktadır. Bu yüzden bazı kelimelerin anlamları deşifre olunmayabilir. O zaman dönemin düşünce biçimini inceleyerek açıklama yapabiliriz. Romence sözlüğüne bakıldığında sağ kelimesi, ilgili bütün deyimlerde "sağ ayakla basmak: başlamak anlamında", "birinin sağ eli olmak: doğru kişiyi seçmek" gibi anlamları olan, pozitif bir manayı içermektedir. Ancak sol, negatif/olumsuzlukla bağdaştırılmaktadır. Birçok Avrupa toplumundaki gelenek ve Batıl inançlarda sağ el, erkek ve sol el, kadın olarak bilinmektedir. Romen kültüründe düğünlerde de damat sağ, gelin sol tarafta oturmaktadır. Tüm toplumlarda sol ve sağ kavramları farklı değer taşımaktadır. Sağ taraf, iyilik, şans, başarı ve bereket kavramları ile örtüşmektedir. Sol taraf ise, felaketi, şanssızlığı, hatta ölümü

çağrıştırmaktadır. Latince de ise, sol kelimesi “*sinistrum*” felaket anlamına gelmektedir. (Evseev, 2001: 58)

Mezarlık, tüm toplumlarda hüznün, sonsuzlukta dinlenme mekanı, ilahi bir yerdir. Yaşayanlar ve yaşamayanların buluştukları yerdir. (Evseev, 2001: 35)



Şekil 33



Şekil 39

Öpücük adlı heykelin ilk versiyonu 1908 senesinde yapılmıştır. Bu tema 30 senelik bir süreçte (1908-1945) farklı varyasyonlarla işlenilmiştir. (Şekil 35, 40, 41, 42, 43, 44) Aynı tema, Targul-Jiu’de Birinci Dünya Savaşı’nın şehitleri için yapılmış olan kamu üçlü anıt heykellerinden Öpücük Kapısı adlı heykelinde de tekrarlanmıştır.

Öpücük adlı heykel de Dua adlı heykelde olduğu gibi, bir mezar taşı olarak düşünülmüştür. Sevgilisini kaybedince intihar etmiş genç bir kadının ailesi tarafından yaptırılmıştır. Heykel, yüzleri yapışmış biçimde yan profilden görülen iki tane figürden oluşmaktadır. Bir kütle halinde bütünleşmiş figürlerin baş ve vücutları dikey bir çizgi ile bölünmektedir. Burun verilmemiş, saçlar ise, Constantin Brancuşi’nin doğduğu bölgedeki kilim modellerini anımsatmaktadır. (Jianu, 1996: 15) Figürlerin gözleri oval şekilde biçimlendirilip bütünleştirilmiştir. Dudaklar da benzer formda verilmiştir. Figürlerin yüzleri ile saçları ve kolları arasındaki alan, yarım daire oluşturmaktadır. Buradaki stilizasyon, Romen halk oymacılık sanatında da görülmektedir (Mocioi, 1987: 80).

Pablo Picasso’nun Kadın Başı (tunç, 1909-1910) adlı heykeli kübist heykel olarak bilinmektedir. Cezanne’nin önerdiğine göre “Doğa, silindir, küre ve koni olarak biçimlendirilmelidir.” Bu formları heykel sanatında ilk kullanan Picasso değil, Brancuşi olmuştur. 1907-1908 senesinde Öpücük adlı heykel, heykel sanatında ilk defa bu şekilde biçimlendirilmiştir (Mocioi, 1987: 48).

Kadının kolları erkeğin ensesine sarılırken, erkek kadının boynunu tutmaktadır. Kolları belirten çizgiler hafifçe yükselmektedir. Heykelin bütünlüğünde algılanan simetri, alınların farklı olan boyutları ve kadının göğüs çizgisi ile bozulmuştur. Heykel dikdörtgen bir blok olarak verilmiştir. Constantin Brancuşi’nin çağdaşı olan Fransız heykeltıraş Rodin’in Öpücük (Şekil 36) heykeli ona ilham kaynağı olmuştur. Constantin Brancuşi’nin figürleri Rodin’in genç ve güzel figürlerinden farklı olarak ham ve ilkel formda görülmektedir. (Şekil 45)



Şekil 40



Şekil 41



Şekil 42



Şekil 43



Şekil 44

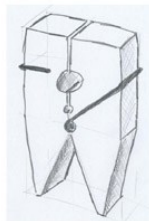
Rodin



Brancuși



Claus Helfenschneider



Şekil 45

Öpücük heykelinin bir başka versiyonu yine mezar taşı olarak kullanılmıştır. Burada taş düzleştirilmiştir. Planlar nettir. Ayaklar bütünün içinde yer almaktadır. Öpücük heykeli Hint-Avrupa'nın bir konusu olarak bilinmektedir: Sarılmış ağaçlar Hint-Avrupa efsanesinde karşımıza çıkmaktadır. (Zarnescu, 2004: 10) Öpücük adlı heykel birbirine aşık olan iki gencin mezarlık ötesi devam ettirdikleri bütünlüğü sembolize etmektedir.

Petru Comarnescu da bu Hint-Avrupa efsanesinden bahsetmektedir: Örülmiş ağaçlar efsanesinden ağaç Roma medeniyeti zamanında ve başka toplumlarda, canlı bir varlık sayılmaktadır. Başka inançlara göre, ağaç bir ruhun reenkarnasyonudur. Romen toplumunda bir bekar erkek öldüğünde mezarına bir ağaç dikilir. Yine Romen halk geleneğinde var olan bir adete göre, birinin ölümü nedeniyle iki genç kavuşamadıkları zaman, hayatta kalan mezara iki ağaç diker. Bu ağaçlar büyüdükçe birbirlerine sarılmaktadır. Romen halk inancına göre yan yana dikilmiş bu iki ağaç, sonsuza dek sevginin gücünü temsil etmektedir. Yine Romen halk geleneğinde ağaç evlilik sembolüdür. Burada ağacın anlamı, hayatın devam etmesi ve doğurganlığın sembolüdür. Ağaç, hayatın devam etmesini anlatırken zıtlık oluşturarak ölüm kavramına karşı hayatı ve sevgiyi yansıtmaktadır. Buna göre, bir mezar taşı olarak yapılmış olan Öpücük heykeli, ölüm karşısında sevginin zaferini temsil etmektedir (Jianu, 1996: 17).

Constantin Brancuși'nin Öpücük heykeli yalnızca iki insan arasındaki aşk tutkusunu anlatmıyor, İonel Jianu'nun dediği gibi, burada sanatçı "gerçeğin kutsal duygusunu da vermeye çalışmaktadır" (Jianu, 1996: 16).

Constantin Brancuși, "konuşmayan varlıklar" olarak kuşları ve hayvanları adlandırmaktadır. "Onları hiç bir zooloji kitabında bulamazsınız" diye



eklemektedir. İnsan figürleri için de, “Onlara hiç bir dişilik erkeklik veremem” demektedir. “Bunlar, evrenselliğe doğru giden bir yol aradığım içindir” (Mocioi, 1987: 126).

Dünya'nın Ermişi adlı heykel, Dua ve Öpücük adlı heykellerde olduğu gibi, Rodin'in Bronz Yaşı (Age d'Airain, Şekil 38) adlı heykeline bir karşıt olarak yapılmıştır. Burada tarihsel gelişim içerisinde insan oğlunun bilinçlenmesinin fikri ortaya konulmaktadır. Bu heykel yalnız, sakin ve sessiz bir figürün imajıdır. Göğsü üzerinde kollarını çapraz şekilde tutan figür seyirciye savunma hissini hatırlatırken aslında savunmaya ihtiyacı yokmuş gibi durmaktadır. Form olarak bu heykel ilkel olabilecek bir insanın imajıdır. Yazar ve sanat eleştirmeni Constantin Zarnescu, bu heykeli arkaik halk mitolojisindeki idollerini ile kıyaslayarak “*homo sapiens* âlemin çocukluk döneminde” diye adlandırmaktadır (Zarnescu, 2004: 10-11). Dünya'nın Ermişi adlı heykelin üzerine Fransız ressamı Le Douanier Rousseau, “Sen antik olanı modern olana dönüştürdün” diye yazmıştır (Brezianu, 1974: 315).

Sonuç

Constantin Brancuşi'nin sanatını anlayabilmek için iki önemli unsuru dikkate almak gerekmektedir. Kendi kültüründen getirdiği spiritüel yönü ve heykel sanatına getirdiği yeni plastik ifade biçimi. O yapıtlarında Romen yöreselliğini yansıtırken, bunu Paris gibi sanat merkezinde yapmıştır. XX yüzyılın başlarında sanat alanında eser vermeye başlayan sanatçı Romen kültüründen mitolojik anlamları ve arkaik sembolleri kullanmaktadır. Paris'te kurduğu ve ölümünden sonra Fransız devletine miras bıraktığı atölyesi, Romen yöresel kültürünü yansıtmaktadır.

Constantin Brancuşi heykel sanatında birçok yenilik getirmiştir. Kuş heykel dizisinde oluşturduğu aerodinamik formuyla otomobil ve uçak üretimine, mimari ve iç dekorasyona yenilik getirmiştir. Çağdaş endüstriyel üretimin gelişimine Kuş heykel serisi ile önemli bir katkısı olmuştur. Saf, pür formu kullanma biçimini göstermiştir. Brancuşi'nin oluşturduğu aerodinamik form, bugün otomobil ve uçak üretiminde, mimaride ve iç dekorasyonlarda kullanımının da temelidir.

Mermer, taş ve bronz gibi malzemeleri kullanmasına rağmen maddeyi ağırlıktan arındırması ve uçuş fikrini görselleştirmiştir. Kuşun hareketi, uçuşu, yukarıya doğru hareketi, heykelin maddesinden önce algılanmasını sağlamaktadır.

Uçuş fikri ile birlikte ses gibi bir olguysu görselleştirmiştir. Horoz adlı heykelde ötme/tiz ses algılanmaktadır.

Birçok heykellerinde kullandığı polisaj tekniği ile ışığı, ışığın vurgularını ve yansımalarını ortaya koyarak heykel sanatında yeni bir ifade biçimi oluşturmuştur. Parlak yüzeydeki ışığın madde üzerinde oluşturduğu yansımalarla ilahi ışığı çağrıştırarak yapıtlarına mistik/metafizik bir boyut katmıştır.

Dua ve Dünyanın Ermîşi adlı heykellerinde çıplaklık yerine ruhsal durumu algılanmaktadır.

Non-figüratif heykel sanatının gelişimine de önemli katkılarda bulunmuştur. Heykeli kaide ile bütünleştirerek heykel sanatına yenilik getirmiştir.

Bütün bu eserler Brancuși'nin düşünce biçimini yansıtmaktadırlar.

Constantin Brancuși bir çok heykel dizilerinin ilk yapıtlarında kullandığı işleyiş yöntemi, malzemenin hamlığını gösterecek şekildedir. Aynı konuyu tekrarlayınca başka malzemeler ve polisaj tekniği kullanarak rafine edilmiş formlara varmaktadır. Bu şekilde sanatçı hayatta her şeyin gelişme yolunu sürdürürken dünyevi/sıradan boyuttan ilahi boyuta varabileceğini ve fiziksel formun bir değişime uğramadığını göstermektedir. Bir temanın varyasyonlarını çalışarak hem bir kavramın, fikrin özünü, formunu aramış hem de bir forma bir kavram yüklemiştir. Örneğin yumurta formu, her şeyin özü ve başlangıcıdır. Parlak bir yüzeyin kayganlığı ile hız kavramını verebilmiştir. Dairesel bir formla evrenin döngülerini anlatmıştır. Öpücük kavramından yola çıkarak sevgiyi özetlemiştir. Kuşun formundan uçma fikrine ulaşmıştır.

XX yüzyılın başlarında Paris gibi Avrupa sanat merkezinde gelişmekte olan kübizm, dada ve fütürizm gibi akımlarda Constantin Brancuși yer almamışsa da fütürizm ve dada gibi akımların getirdikleri yenilikleri benimsediği anlaşılmaktadır.

Kübizm ve ekspresyonizm akımlarında sanatçıları besleyen ilkel Afrika sanatının stilizasyon etkileri görülse de Constantin Brancuși'yi besleyen temel kaynak, Romen halk kültürüdür. Kübistlerin yaptıkları gibi küp şeklinde nesnenin imajını parçalamıştır, fakat vardığı sonuç geometrik imajdır.

Fütürist sanatçıların hızı verebilmek için kullandıkları formun tekrarını yansıtmaya gibi bir yöntem yerine, malzeme, teknik ve formla vermiştir.

Dada hareketini başlatan Marcel Duchamp gibi hazır objeleri kullanmamış, hazır bulduğu bir formun arketip anlamını heykele dahil etmiştir.

Constantin Brancuși'nin sanatı, kendisinin de belirttiği gibi soyut değildir. Ona realist bir sanatçı denilebilir. Onun çıkış noktası doğa olsa bile, natüralist de değildir. O, sadece hayatın gerçek özünü bulup yeni bir biçimde ifade etmiştir.

Constantin Brancuși'nin yapıtlarındaki değişiklik, tasvir yönteminde değildir. Onun yapıtları XX yüzyıla kadar heykel sanatında uygulandığı gibi sadece görsel/fiziki bir tasvir değildir. Sanatçının Romen halk geleneğinden yola çıkarak yaptığı eserlerde, halkın düşünce biçimini, inançlarını ve bakış açısını yansıtmıştır. Bu yüzden Romen toplumunun folklorunu tanımayanların bu eserleri anlamaları güçtür. Detaysız işlenmiş fakat genel özelliğini koruyan bu formlar, bir toplumun hem yöreselliğini, hem de ulusal niteliklerini taşımaktadır. Constantin Brancuși detaysız işlenmiş formların içine fikir yükleyerek heykel sanatına yeni bir ifade biçimini getirmiş ve her zaman her yerde geçerliliğini gösteren genel özelliğini koruyan formlarla oluşturduğu eserlerde evrenselliğe ulaşmıştır.



Constantin Brancuși bir Romen sanatçısı olarak 50 senelik bir süreç içerisinde Fransız toplumunun içinde yaşamasına rağmen Romen toplumunun ortak düşünce biçimlerini eserlerinde yansıtarak korumuştur. Sanatçı, yetiştiği ortamdaki inançlarını yaşadığı ortama ve dönemine göre yorumlamıştır. Bu formların yapıtların anlamları Romen halk geleneği çıkışlı olsalar da her dönemde, her yerde, her kontekste genel sembollerdir/arketip formlardır.

Kaynakça

- Brezianu, B. (2005). Brancuși in Romania, București: Editura Allfa.
- Chevalier, J. and Gherbrant, A. (1993). Dictionar de Simboluri, București: Editura Artemis.
- Evseev, İ. (2001). Dictionar de Simboluri și Arhetipuri Culturale, Timișoara: Editura Amarcord.
- Jianu, İ. (1996). Brancuși, București: Editura Meridiane.
- Mocio, İ. (1987). Estetica Operei Lui Constantin Brancuși, Craiova: Scrisul Romanesc.
- Goldwater R. J. (1986). Primitivism in Modern Art, Cambridge: The Belknap Press Of Harvard University.
- Rusti, D. (2005). Dictionar de Simboluri din Opera Lui Mircea Eliade, București: Editia A Iii-A, Tritonic.
- Zarnescu, C. (2004). Aforismele Lui Brancuși, Cluj-Napoca: Dacia.
https://ro.wikipedia.org/wiki/Pasărea_măiastră
https://ro.wikipedia.org/wiki/Constantin_Brancuși.

EXTENDED ABSTRACT IN ENGLISH

"The Path toward Universality" from Localness in Constantin Brancuși's Sculptures and the Innovations He Brought to the Art of Sculpture

Constantin Brancuși, the most important Romanian sculptor of the early 20th century, is widely recognized as one of the most important modernists in the art of sculpture in Europe and world in general. He innovated the art by discovering new means of artistic expression as well as by his treatment of new ideas, and, not the least, by using the national, Romanian folk elements as to transcend with his art from national to universal. Unlike the traditional sculptors representing the image, Brancuși would render the national cultural heritage, the Romanian folklore tradition, the autochthonous myths, transposing the concept borrowed from folklore through the material in a threefold perspective including the natural world, the human existence, and the urban existence. This particular type of artistic endeavor emerges from the artist's leaving his village for the city, his own "immigration" from the rural background to the urban one, and the actual immigration from Romania to France. Possessing the knowledge of the myth, fairy-tale, rituals, values, symbols, nature, and of the interrelationship between man and nature, Brancuși brought all these spiritual components to Paris in order to produce his own art by using and adapting them to the most innovative, original and experimental trends in art. The main concern of the present study entitled "The Path toward Universality from Localness in Constantin Brancuși's Sculptures and the Innovations He Brought to the Art of Sculpture" is to analyze the most significant series of works of Brancuși and to reveal the elements he borrowed from folk art, which is his source of inspiration, how he used them, what he tried to express, and what is the artistic novelty that he brought into sculpture. The artist, who received his art education in Romania, spent his life in Paris until he died, after he lived with Rodin for a while, who was an important sculptor. Although Brancuși lived a modern city life, he did not forget the traditions, beliefs and local motifs of the Romanian society he came from, and he used them in his works. How did the local forms that constitute his works, turn into universal expressions which are still valid? His works which are perceived as abstract at first can be seen as concrete once the Romanian traditional folk art, tales and beliefs are examined. Constantin Brancuși's way of expression came out of local representation and reached to universal values. The forms he used are the archetypal forms that constitute a universal expression although they represent Romanian social and cultural elements. The art of sculpture which was evaluated according to academic ideal beauty in a visual aesthetical aspect, gained new aesthetical values at the beginning of the 20th century with Constantin Brancuși's way of expression. Brancuși's sculptures are divided into three groups. Human and animal figures, wood sculpt anthropomorphic forms, and public space monument projects and sculptures. In this study, only human and animal themed works are investigated.

Keywords: Constantin Brancuși; sculpture; localness; universality; style; innovation.

