

## RESSAM SEURAT'IN *GRANDE JATTE ADASI'NDA BİR PAZAR ÖĞLEDEN SONRASI* ADLI TABLOSU VE BESTECİ WEBERN'İN *OP. 21 SENFONİ* ADLI ESERLERİNDEN HAREKETLE NOKTACILIK

Dr. Bülent YÜKSEL<sup>□</sup>

### Özet

Bu makalede, Noktacılık akımı, Ressam Georges Seurat'ın *Grande Jatte Adası'nda Bir Pazar Öğleden Sonrası*, Besteci Anton Webern'in ise *Op.21 Senfoni* adlı yapıtları özelinde incelenmektedir. Bu kapsamda sırasıyla Noktacılığın tarihsel arka planı, Seurat'ın resim anlayışı, *Grande Jatte Adası'nda Bir Pazar Öğleden Sonrası* adlı tablo, Webern'in Noktacılığa yaklaşımı ve *Op. 21 Senfoni*'si incelenmiş; bu yapıtlar karşılaştırılmıştır. Makalenin amacı, söz konusu yapıtlar özelinde Noktacılık akımına projeksiyon tutarak, bu akımın beslendiği damarları ve ortaya çıkış nedenlerini yeni bir zemine oturtmaktır.

Noktacılık akımının felsefi arka planı, tıpkı Webern'in yapıtlarındaki palindrom gibi hem makalenin çıkış hem de varış noktasıdır. Yapılan inceleme ve çözümlenmeler neticesinde, Georges Seurat ile Anton Webern'in, farklı sanat dallarının temsilcileri olmasına karşın benzer yaklaşımlar sergiledikleri görülür. Ancak temsil ettikleri sanat dallarının kendine özgü koşulları nedeniyle bu sanatçıların yapıtlarında, Noktacılık akımının farklı izdüşümlerine de rastlanabilir. Söz konusu farklılıklar, Seurat ile Webern'in aynı akım içinde değerlendirilmesine engel değildir.

İnsanoğlu tarih boyunca, ele aldığı her nesneyi bölüp, parçalara ayırma eğiliminde olmuştur. Özellikle Rönesans'tan sonra hakikati de kendi dışında bir olgu olarak değerlendirmeye başlamıştır. Bilim ve sanat gibi alanlarda da uzmanlaşmaya doğru bir yönelim başlamış, bu kapsamda parçalama eğilimi söz konusu alanlara da yansımıştır. Bu eğilimin sosyolojideki yansımaları birey, psikolojideki yansımaları şizofreni, fizikteki yansımaları ise atomun parçalanmasıdır. Söz konusu eğilim doğrultusunda sanat dalları gittikçe ana gövdeden uzaklaşarak daha spesifik alt dallara ayrılmış, ortaya çıkan her alt dal ise özerk bir nitelik kazanmıştır. Sürekli yeni filizler veren bu dallar, sonunda Noktacılık akımına kadar gelip dayanmıştır. *Symphony, Op. 21* ve *A Sunday Afternoon on the Island of La Grande Jatte* bu filizlenmenin en önemli meyveleri arasında gösterilebilir.

**Anahtar Kelimeler:** Noktacılık, Anton Webern, Georges Seurat, *Op. 21 Senfoni*, *Grande Jatte Adası'nda Bir Pazar Öğleden Sonrası*

<sup>□</sup> [bulentyukselbs@gmail.com](mailto:bulentyukselbs@gmail.com)

***POINTILLISM FROM THE WORKS OF PAINTER SEURAT'S "A SUNDAY AFTERNOON ON THE ISLAND OF LA GRANDE JATTE" AND COMPOSER WEBERN'S "SYMPHONY, OP. 21"***

**Abstract**

This article involves analyzing the Pointillism technique specifically by Painter Seurat's *A Sunday Afternoon on the Island of La Grande Jatte* and Composer Webern's *Symphony, Op. 21*. Within this framework, historical background of Pointillism, Seurat's painting perception, the scene named as *A Sunday Afternoon on the Island of La Grande Jatte*, Webern's approach toward the Pointillism and *Symphony, Op. 21* were studied respectively, then these works were compared. The purpose of this research is to build on a new ground of feeding streams and emerging causes of this method by shedding light on the Pointillism technique specific to aforementioned works.

The philosophical background of the Pointillism technique is both the origin and destination of the article, just like the palindrome in Webern's works. As a result of the analyzes, it can be seen that although Georges Seurat and Anton Webern are representatives of different art branches, they exhibit similar approaches. But, due to the original conditions of the arts they represent, different projections of the Pointillism technique can be observed in the works of these artists. Such differences do not preclude the evaluation of Seurat and Webern in the same movement.

Throughout history, mankind has tended to disintegrate every object it dealt with. Especially after the Renaissance, he began to consider the truth as a phenomenon outside of itself. A trend towards specialization in fields such as science and art has begun, therefore the tendency of disintegration is also reflected in these areas. The reflection of this tendency to disintegrate, is the individual in the sociology, the schizophrenia in the psychology and the division of the atom in the physics. In the direction of the trend, the art branches gradually move away from the main body, focusing on subdivisions, and every subdivision becomes a main division itself. The continuous sprouting of this specialization eventually came up to the border Pointillism technique. *Symphony, Op. 21* and *A Sunday Afternoon on the Island of La Grande Jatte* can be shown as the most important foliage of this continuous sprouting.

**Keywords:** Pointillism, Anton Webern, Georges Seurat, *Symphony Op. 21*, *A Sunday Afternoon on the Island of La Grande Jatte*

**Giriş**

Noktacılık (*Pointillism*) akımını; biri Paris'te, biri Viyana'da olmak üzere birbirinden oldukça farklı diyebileceğimiz kültürel ve sanatsal çevrelerde yaşamış ve etkinlik göstermiş iki sanatçı (ressam Seurat ile besteci Webern) üzerinden karşılaştırmalı olarak incelemeyi hedefleyen bu makalede, söz konusu akımın resimde ve müzikte kazandığı somut ve teknik görünüm kadar, hatta ondan da fazla, düşünce tarihindeki konumu üzerinde durulmaktadır. Bunun nedeni, sanat dallarının kendine özgü problematiklere sahip olmakla birlikte, birer üst yapı kurumu olarak, çağlarının ortak felsefesi ve kültürü üzerinde şekillenmeleri olgusudur. Bu kapsamda, Noktacılık akımı, "tarih boyunca ait olduğu bağlamdan aşama aşama koparak tekil bir görünüm sergilemeye başlayan branşların, yapıların ve söylemlerin parçalanmasında geline (son değilse bile) en önemli duraklardan biri" olarak ele alınmıştır.

Hiç kuşku yok ki, Noktacılık anlayışının Paris'in resim çevreleri ile Viyana'nın müzik ortamındaki tezahürü, birbirinden oldukça farklıdır. Öyle ki Webern'in bestecilik tekniğinin Noktacılık olarak

değerlendirilip değerlendirilemeyeceği bile başlıbaşına bir inceleme konusudur. Webern'in (özellikle hocası Schönberg aracılığıyla) felsefe ve resme ilgi duyduğu bilinmekle beraber, Seurat'ın felsefe ile müziğe olan eğiliminin ve bilgisinin kapsamını tespit etmek kolay değildir. Tüm bunların yanısıra sözü edilebilecek bir başka önemli husus da Seurat ile Webern'in tam olarak aynı dönemde değil, birbirlerinden yaklaşık çeyrek yüzyıl fark ile yaşamış olmalarıdır. Ne var ki yukarıda da değinildiği gibi, her iki sanat dalına ilişkin teknik analizler, yalnızca konu ile ilgileri bakımından makale içinde değerlendirilmiş, esas olarak ise, "türlü yapıların parçalanması" anlamındaki Noktacılık anlayışının, bir düşünsel fenomen olarak, resim ve müzik sanatlarındaki yansımaları, kronoloji kaygısı ön plana alınmadan iki önemli sanatçı üzerinden ele alınmıştır. Aşağıdaki bölüm, sözünü edeceğimiz "parçalanma" olgusunun tarihsel arka planını incelemektedir.

### Tarihsel Arka Plan

Maddenin bölünemeyecek kadar küçük parçalardan oluştuğu düşüncesi, Antik Yunan felsefesine değin uzanır. Bu kapsamda, maddenin bu en küçük yapı taşına, Yunancada "bölünemeyen" anlamına gelen "atom" adı verilmiştir. Atomcu anlayışın, Yunan felsefesinin Platon öncesi idealist ekolünün karşısında yer alan maddeci düşünür Demokritos ile zirve yaptığı bilinmektedir. Demokritos, Antik Yunan felsefesinin ilk dönemi olan "Doğa Felsefesi" çerçevesi içinde bulunan ve kendisinden sonraki bütün felsefe tarihi boyunca maddeci düşünceyi derinden etkileyen bir filozoftur. (Bilindiği üzere Antik Yunan düşüncesi, üç dönemden oluşmaktadır: 1. Doğa Felsefesi, 2. İnsan Felsefesi, 3. Sistematik Felsefe.

Köleci ekonomik sistemin çökmesi ve bunun bir tezahürü olarak Batı Roma İmparatorluğu'nun yıkılışı ile karakterize olan Eskiçağ, yerini, temel üretim aracının "toprak" olduğu ve yaklaşık bin yıl sürecek olan feodal sisteme bırakır. Tarihçilerin "Ortaçağ" olarak adlandırdıkları bu süreç, bütün üstyapı kurumlarına ve düşünce hayatına Hristiyanlık dininin egemen olduğu bir dönemi ifade eder. Şehirleşmenin ve artı-değer birikiminin henüz olgunlaşmadığı ve dinî düşüncenin belirleyici olduğu söz konusu dönemde, "birey" kavramı gelişmemiş, insan, "kul" ile eşdeğer nitelikte görülmüştür. Kapitalist ortak pazarın gelişmemesi nedeniyle ise "millet" olgusu var olamamış, onun yerine "ümme" söz konusu olmuştur. Böyle bir yapı içinde bir üstyapı kurumu olarak var olan sanatın, günümüzdeki anlayışından çok daha farklı özelliklere sahip olduğu görülür. Bu dönemde sanat, bugünkü bağımsız dallara evrilme sürecinin başlarındadır. Sanat adına üretilen, söylenen her yapıt ve söz ise, kişisel bir vurgu taşımaktan çok, genel bir bağlama gönderme yapmaktadır. Hayat ile ölümün birlikte değerlendirildiği, bütünsel bir dünya algısının egemen olduğu bu dönemde, sanat dallarındaki ifadenin de parçalı değil, bütünsel bir görünüm arz ettiği anlaşılmaktadır.

Avrupa'da "Rönesans" adı verilen büyük değişim ve dönüşüm döneminin sosyo-ekonomik açıdan en önemli özelliklerinden biri, şehirleşme olgusu ve buna bağlı olarak gelişen modern burjuvazi sınıfıdır. Burjuvazinin henüz siyasal iktidarı eline geçirememiş olduğu bu dönemdeki asıl üstünlüğü, düşünsel ve kültürel alanda ortaya çıkar. Bu kapsamda "Hümanizm" (İnsancılık) akımı ile beraber, "İndivüalizm" (Bireycilik) anlayışının geliştiği görülür. İndivüalizm, şehirleşmenin sonucu olarak, dinî ve toplumsal aidiyetlerden kurtulunması ve modern, bağımsız "birey" in tarih sahnesinde ilk kez görünmesi demektir. Bu noktada "indivium" sözcüğünün Latince bölünemez olan, yani "atom" (Yunanca) anlamına gelmesi ilgi çekicidir (Akarsu, 1975, s. 34). Fizik alanından sosyal bilimler alanına aktarılan bu kavram, "toplumun, bölünemeyecek kadar küçük bir parçası olan birey" i ifade eder.

Rönesans düşüncesi açısından dikkat çekici noktalardan biri de, insanın, artık kendisini hakikatin bir parçası olarak görmeyi bırakması ve hakikati kendi içinde değil, dışındaki bir olgu olarak değerlendirmeye başlamasıdır. Bu düşünce, doğanın, üzerinde işlem yapılacak bir nesne gibi algılanması sonucunu doğurur. Artık insan ve onun en önemli değeri olarak görülen modern bilim, bütünüyle Rasyonalizm temeline oturmuştur. Bu bağlamda gelişen denizcilik, mühendislik, fizik ve matematik bilimlerinin rehberliğinde insan, doğaya egemen olma serüveninin altın sayfaları arasına yazılacak olan “coğrafi keşifler”i gerçekleştirmeye başlar.

18. yüzyılın sonlarına gelindiğinde sosyo-politik hayat açısından yaşanan gelişmelerden en önemlisi, hiç kuşkusuz, burjuvazinin siyasal iktidarı bütünüyle eline geçirdiğinin göstergesi olan “Fransız İhtilali”dir. Burjuvazi, tüm bu dönem boyunca insanlığa “özgürlük, kardeşlik ve eşitlik” vaat eder. Ne var ki 19. yüzyıl boyunca bu vaatlerin yerine gelmediği görülür. Özellikle sanatçılar, yazarlar, besteciler arasında genel bir umutsuzluk ve karamsarlık rüzgarı esmeye başlar. “Romantizm” akımının maddi arka-planını oluşturan bu durum, söz konusu grubun, yaşadıkları zamandan ve mekândan duydukları hoşnutsuzluk ile karakterize olmaktadır. Bunun doğal sonucu olarak; zamandan duyulan rahatsızlık, “geçmişe dönmek” (Brahms’ta olduğu gibi) ve “geleceği araştırmak” (Wagner’de olduğu gibi); mekândan duyulan rahatsızlık ise, kırlara duyulan özlem (Schubert’te olduğu gibi) biçiminde kendini gösterir. Bu kaçışlar, sırasıyla “Historizm”, “Fütürizm” ve “Pastoralizm” akımlarının kaynağı olur.

19. yüzyılda genel manzara bu şekilde iken, yüzyıl dönümünün hemen ardından gelen “Birinci Dünya Savaşı” yalnızca sanatçı ve aydınlarda değil, bütün halk kitlesinde ciddi bir travma yaşanmasına neden olur. Kıta Avrupası’nı bütünüyle kapsayan ve milyonlarca insanın öldüğü bu savaş, aynı zamanda Avrupa medeniyetinin insanlığa sunduğu “demokrasi” modeline dair ciddi bir şüphe oluşturur. Yaşanan bu düşünsel ve sezgisel kriz, yalnızca yirmi yıl sonra ortaya çıkan ve çok büyük bir yıkım yaratan “İkinci Dünya Savaşı” ile doruğa çıkar. Bu iki dünya savaşı arasındaki dönemde, “modernizm”in genel olarak kültür-sanat hayatında baskın olduğu söylenebilir. Bu dönemin sanatçıları, yaşanan tüm acı ve hayal kırıklıklarının sonucu olarak kültürel bir “şizofreni”nin ortaya çıktığı görülür. Aslen Yunanca bir kelime olan “şizofreni”, “bilinç parçalanması” anlamına gelmektedir (Hançerlioğlu, 1985, s. 202). Bu kavramın, “atom” ve “indivium” kavramları ile ortak bir paydada buluşması da dikkat çekicidir.

Noktacılık akımı, bu koşullar altında ortaya çıkmıştır. Modern bilimlerdeki uzmanlaşmaya, psikolojide “psikoanalitik” yöntem ve fizikte atomun parçalanmasına paralel olarak; genel olarak sanatta, özel olarak da resim ile müzikte “noktacılığa” varan bir parçalı ifade tarzı gelişmiştir. Resim sanatında Seurat, müzikte ise Webern, bu akımın en önemli temsilcileri olarak kabul edilebilir.

### **Noktacılık**

İlk olarak anarşist sanat eleştirmeni Félix Fénéon tarafından ortaya atılan Yeni İzlenimcilik (*Neo-Empresyonizm*) akımının (Chapin, 2015, s. 210) çatısı altında değerlendirilebilecek olan Noktacılık, 19. yüzyılda belirmeye başlar. Noktacılı olarak nitelendirilebilecek ressamların başında Georges Seurat (1859-1891) yer alır. Paul Signac (1863-1935) ve Camille Pissarro (1830-1903) diğer temsilcileri arasında sayılabilir (Chapin, 2015, s. 210).

Geleneksel anlatım araçlarının önemli bir ögesi olan “çizgi”yi büyük ölçüde terk eden Noktacılı ressamlar, saf renkleri palette karıştırmak yerine, tuvale noktalar şeklinde yerleştirirler. Üretim sürecinde, çok sayıda küçük saf renk noktalarının, süjenin gözünün ağ tabakasında optik yasalar

sayesinde “bileşke”<sup>1</sup> renk illüzyonları oluşturacak şekilde bir araya getirilmesi hedeflenir. Bunun için resme belirli bir uzaklıktan bakmak gerekir. Örneğin küçük sarı ve mavi noktalar, bir araya getirildiğinde göz yeşil rengi de duyumsar. Palette karıştırılan sarı ve mavi noktalar, kendi özelliklerini kaybettiğinden, donuk bir yeşil elde edilir. Fakat süjenin gözünde elde edilebilecek şekilde tuvale birbirine yakın noktalar halinde yerleştirilen sarı ve mavi noktalar, kendi özelliklerini de korudukları için daha parlak bir yeşil duyumsanır (Tunalı, 1992, s. 81). Bu saf renk noktaları, çok yakınında bulunan öteki rengin çekim gücüne kapılmış gibi resme bakan süjede, âdeta bir titreşim etkisi yaratırlar. Saf renk noktaları arasındaki boşluklardan, tuvalin seçilebilmesi de, resme farklı bir özellik katar.

Turani, fırça tuşlarının karıştırılmamış renkler halinde sürülmeleri ve gözün retina tabakasında, bunların birbirlerine etki yaparak renk karışımlarının optik yasaya göre oluşmalarının istenmesinin, sanatçıyı, yaratıcılıktan çok aklî bir renk düzenine, kısacası yine aklî bir sisteme doğru sürüklediğini aktarır (1999, s. 42). Bu bağlamda söz konusu akımda başarılı olabilmek için renk teorisi konusunda yeterince bilgili olmak gerektiği açıktır. Noktacılardan, renk karışımlarını optik yasalara yaslanan bilimsel yöntemlerle elde ettiği söylenebilir.

Romantik dönem sanatçısının, coşkusunun anlatım aracı olarak ilk planda rengi ele aldığını, hatta Klasisizm’in katı biçimciliğini bu renkle kırdığını belirten Turani, rengin, 19. yüzyıldaki resim yaşamında gittikçe önemli bir konu olmaya başladığını ve hatta doğasal biçimi resimden çıkarma gücünü gösterdiğini de anlamamızın zor olmadığını ifade etmektedir (1999, s. 42).

Noktacılardan, İzlenimcilerin bıraktığı yerden, özellikle renk olgusundan hareket ederek yeni bir yaklaşım sergilediği anlaşılmaktadır. Bilindiği gibi İzlenimciler, nesnelerin üzerindeki ışığı, güneş ışığının ihtiva ettiği renklerle yansıtmayı amaç edinmişlerdir (Turani, 1999, s. 41). Işık yanında, gölgelerin de renklerle gösterilmesinden hareketle, İzlenimcilerin amaçlarından birisinin de renge, renkle karşılık vermek olduğunu belirten Turani, Cézanne’dan şunları aktarır: “Demek ki, İzlenimciler resimde yeni bir sistem kuruyorlardı. Bu yüzden resimdeki nesne biçiminin yerini bir renk sistemi alıyor ve tablo yüzeyi bu sisteme göre kuruluyordu” (Turani, 1999, s. 41).

Neticede, renk ögesiyle birincil derecede ilişki kuran İzlenimcilik ile ortak paydası bulunan Noktacılık akımının, bu ögeyi (renk), bilim zeminine yerleştirerek onunla daha sofistike bir ilişki kurduğu anlaşılmaktadır.

Öte yandan bu akıma dair olumsuz olarak değerlendirilebilecek görüşler de vardır. Örneğin Gombrich “aşırı” olarak nitelendirdiği bu akımın (Noktacılık) tüm dış hatları ortadan kaldırdığını ve her biçimi çok renkli noktalardan oluşan yüzeylere dönüştürdüğü için, doğal olarak tabloların zor anlaşılmasına neden olduğunu belirtir (Gombrich, 2004, s. 544).

19. yy.’da ortaya çıkan Noktacılık akımı ile geçmişi Sümerlere kadar uzanan ve Bizans döneminde en güzel örneklerini veren mozaik sanatı arasında da ilk bakışta büyük bir benzerlik dikkati çeker. Ancak bu makalede Noktacılık, “tarih boyunca ait olduğu bağlamdan aşama aşama koparak tekil bir görünüm sergilemeye başlayan branşların, yapıların ve söylemlerin parçalanmasında geline (son değilse bile) en önemli duraklardan biri” olarak ele alınmaktadır. Mozaik sanatı ise bütünden parçaya yönelen Noktacılığın aksine, parçadan bütüne varma anlayışı üzerinde temellenmiştir. Bu bağlamda görsel benzerliklerine rağmen Noktacılık ile mozaik sanatının, erekları zıt, farklı felsefî arka plana sahip akımlar olduğu söylenebilir.

<sup>1</sup> Paul Hindemith’in *Ses İşçiliği* adlı kitabında müzikte iki temel sesin bileşik etkisinden doğan üçüncü sesi ifade etmek için kullanılır (2007, s. 100).



### Georges Seurat (1859-1891)

İzlenimcilik akımından yola çıkan Georges Seurat, zaman içinde resim sanatını, renklerle birincil derecede ilişki kuran İzlenimcilerden farklı olarak bilimsel bir anlayışla kavramak istemiştir. Bu kapsamda sanatçı, renk teorisi alanında çalışan Helmholtz, Rood gibi isimler ile Chevreul ve Delacroix'in kuramlarını inceler (Herbert, 1958, s. 12, 13). Neticede tabloları, saf renklerden, aynı boyda fırça vuruşları kullanarak, bir mozaik gibi boyamaya karar verir. Bu teknikle renklerin gözde, yoğunluk ve parlaklıklarını yitirmeksizin kaynaşabilmesini hedefler. Seurat, bu anlayışla "Bağımsız Ressamlar Derneği" (*Société des Artistes Indépendants*) sergisi için ilk büyük kompozisyonu olan *Asnières'de Yıkananlar (Bathers at Asnières)* adlı tablosunu (Resim 1) yapar (Herbert, 1958, s. 8). Bir yaz günü Seine Nehri kıyılarında yıkanan genç erkeklerin görüldüğü bu tablo, kısa sürede, çok geniş yankı bulur. Sanatçının bu eserde kullandığı bazı teknikler, İzlenimcilerden uzağa düşmektedir. Renkler, belirli bir mesafeden bakıldığında, gözün yeni "bileşke" renkleri algılayabileceği şekilde bir araya getirilmiştir.



**Resim 1:** *Asnières'de Yıkananlar (Bathers at Asnières)*, 201cm x 300cm, Londra Ulusal Galerisi.  
(<http://birazresimtaniyalim.blogspot.com.tr/2015/05/asnieresde-ykananlar-bathers-at-asnieres.html>)

Yeni bir yaklaşım sergilemesine karşın bu akımı büyük bir yenilik olarak görmeyen İpşiroğlu, Seurat'ın resim sanatına katkısının, renk noktalarından oluşan optik bir karışımdan öteye geçemediğini, sadece bir teknik olarak kaldığını belirtmekte; Seurat ve Yeni İzlenimcilerin, modern resmin temeli olan eşzamanlı karşıtlığı düşünmediklerini ifade etmektedir (2006, s. 74).

Seurat, Noktacı yaklaşımın yanı sıra piyanonun tuşlarının belirli tellere vurarak farklı sesler çıkarmasına benzer şekilde, renklerle belirli duyguları harekete geçirmeyi amaçlayan yeni bir

sistem kurmaya çalışır. Her renk varyasyonunun sükûnet, neşe ya da hüznün etkisi yaratarak izleyicinin bir duygusal tepkisine karşı geleceğine inanır (Stotland, 2012, s. 376).

Empresyonizmin sezgisel, virgül koyarcasına kesintili fırça darbelerini, titizlikle uygulanmış düzenli bir ize dönüştürmesi, belki de Seurat'ın resim sanatına getirdiği en önemli yeniliktir (Chapin, 2015, s. 210).

Genç yaşta hayata gözlerini yuman Georges Seurat, geride *Asnières'de Yıkılanlar*, *Grande Jatte Adası'nda Bir Pazar Öğleden Sonrası*, *Sirk* ve *Kafe-Şantan* gibi Noktacılık akımı içerisinde değerlendirilebilecek olan önemli eserler bırakmıştır.

***Grande Jatte Adası'nda Bir Pazar Öğleden Sonrası (Un dimanche après-midi à l'Île de la Grande Jatte)***

Seurat, *Grande Jatte Adası'nda Bir Pazar Öğleden Sonrası* adlı tabloyu (Resim 2) yapmaya 1884 yılında başlar, 1886 yılında tamamlar. Bu tablo Noktacılık akımının en iyi örneklerinden biri kabul edilebilir.



**Resim 2:** *Grande Jatte Adası'nda Bir Pazar Öğleden Sonrası*, tuval üzerine yağlıboya, 207,6x308 cm, Chicago Sanat Enstitüsü.

(<http://www.birazresimtanıyalım.blogspot.com.tr/2015/05/la-grande-jatte-adasında-pazar-ogleden.html?m=1>)

Tablo ilk defa 1886 yılında, Seurat'ın da kurucu üyesi olduğu "Bağımsız Ressamlar Derneği"nin yıllık resim sergisinde yer alır ve büyük ilgi görür. Bu tabloyla Seurat, âdeta İzlenimciliğin modasının geçtiğini ilan etmiştir (Chapin, 2015, s. 210).

*Grande Jatte Adası'nda Bir Pazar Öğleden Sonrası*, yatay fırça darbelerinin yanında, Noktacılık bir anlayışla, küçük ve aynı boydaki fırça darbelerinden oluşan renk noktalarının bir mozaik gibi



tuvale uygulanmasıyla yaratılmıştır. Tablonun sol kenarında görülen ağacın yaprakları, söz konusu renk noktalarının en belirgin görülebildiği kısımdır. Bu renk noktaları, daha parlak bir görünüm elde etmek amacıyla, kendisine kontrast oluşturan başka renk noktalarıyla kuşatılmıştır. Bu anlayışın en belirgin tezahürü, tablonun dört kenarına yerleştirilen çerçeve niteliğindeki renk noktalarıdır. Bu “çerçeve” Tablo’ya parlaklık kazandırmaktadır.

Tablo’da görülen, çeşitli fırça darbelerini perdeleyen renk noktalarının bıraktığı etki için Seurat “*kromo-lüminarizm*”, bu akımın diğer önemli ressamı Paul Signac (1863-1935) ise rengin uygulanmasından çok bölmelere ayrılması ilkesini vurgulayan “Bölmecilik” terimini kullanmayı tercih etmiştir (Chapin, 2015, s. 210).

Gerçek hayattan yapılan eskizlere dayanarak yarattığı *Grande Jatte Adası’nda Bir Pazar Öğleden Sonrası* adlı tablosunda, öncelikle bir dış mekân göze çarpar. Ağaçların ve bir nehrin görüldüğü bu mekânda genellikle şapkalı ve o dönemin kıyafetlerini giymiş, kıyafetlerinden ve yanlarındaki hayvanlardan kentsoylu olduğu anlaşılan bir kalabalık, bir yaz gününün keyfini çıkarmaktadır. Figürler genellikle geometrik olarak resmedilmiştir. Geometrik olarak resmedilen bu figürlerin hareketsizlik izlenimi yarattığını ifade eden Stotland, gölgelerin bile hareket etme yeteneğinden yoksun gibi görüldüğünü belirtir (Stotland, 2012, s. 377). Resimdeki karakterlerin büyük bir bölümü, resmin sol kenarında, görece küçük bir alanda konumlandırılan nehre bakmaktadır.

Tablo’nun ana ekseninde şemsiyeli bir kadın ve onun elini tutan küçük bir kız yer alır. Bu kız ve şemsiyeli kadın dışındaki neredeyse tüm figürler yan profilden resmedilmiştir. Bu durum, ana eksene oturtulan söz konusu karakterlere yapılan vurguyu arttırmaktadır. Figürlerin içinde yalnızca bu küçük kızın beyaz renkli bir elbise giymesi de aynı anlayışa bağlanabilir.

Ana eksenin sağında, siyah bir şemsiye tutan kadın ve bir adam dikkati çeker. Bu kadın ve adam, resimdeki en büyük hacimli figürlerdir. Kadının önünde yer alan maymun ve köpek, bu kadının sınıfsal konumuna (kentsoylu olduğuna) dair bir ipucu vermektedir. Hareketsizlik izlenimi veren çoğu figürün aksine maymun, hareketi yansıtır şekilde resmedilmiştir. Ana eksenin sağında yer alan bu karakterlerin büyüklüğünü, tuvalin orta ve sol bölgelerinin genişliği ile bu bölgedeki görece daha küçük figürlerin sayısal fazlalığı dengelemektedir.

Ana eksenin solunda, oturmakta olan şapkalı ve bastonlu bir adam, bir kadın ve dirseğine yaslanarak uzanan bir adam görülür. Bu figürlerin arkasında da siyah bir köpek yer alır. Ön planda yer alan tüm bu karakterlerin arkasında, eksenin üst kısmında ise ayakta duran kadın, erkek ve oynayan çocuklar yer almaktadır.

Tablo’daki ışık ve gölgeler incelendiğinde, Işığın, eksenindeki küçük kızın bulunduğu noktada yoğunlaştığı görülür. Işığın vurduğu bu bölgedeki otlarda sarı renk hakimdir. Işığın yoğunlaştığı bu bölgeye kontrast oluşturan ve gölgenin en belirgin olduğu nokta ise eksenin altında, ön plandaki kısımdır. Bunların yanında kısa figürlerin uzun, uzun figürlerinse kısa gölgelere sahip olması da dikkati çeken bir diğer noktadır.

### **Anton Webern (1883-1945)**

Noktacılık akımının müzik sanatına yansımaları resim sanatı ile karşılaştırıldığında biraz daha geç olmuş, 1910’lu yıllarda Webern’in yapıtlarında belirmeye başlamıştır.

Webern, yapıtlarında 12 Ton Sistemi ile ilgi duyduğu Rönesans polifonisini (özellikle Kuzey Avrupa’lı besteciler) aynı potada eritir.



Rönesans müziğine duyduğu bu ilginin yanında Webern, tıpkı çok yönlü Rönesans aydını gibi başka alanlara da merak duyar. Felsefe, edebiyat ve resim gibi dallar ile yakından ilgilenir. Webern, bu çok yönlülüğünün bir sonucu olarak Noktacılardan bilimsel zeminde ele aldığı renk olgusu ile yakın bir ilişki kurar. Renklerle müzik arasındaki farkın bir nitelik değil bir derece farkı olduğunu belirtir (Webern, 1998, s. 15).

Bu kapsamda “Webern, değişik ses renklerinin oluşturduğu bir çizgi üstünde yeni bir ezgi kavramı geliştirir. Ses rengi (tını) ezgisi olarak bilinen ve Schönberg’in Armoni Kuramı adlı kitabından kaynaklanan klangfarbenmelodie<sup>2</sup> terimi, ses renklerinin mantıklı şekilde sıralanmasını gerektirir. Webern, kısa süreli yapıtlarındaki yoğun anlatımı ve bir minyatürcü ustalığıyla ezgiyi birbirini izleyen çalgılara bölerek, değişik tınlarla yapıtı bütünleştirmiştir. Bu tını işlemeciliği, ressamların Noktacılarına koşuttur. Gözün (optik) bütünü algılaması, kulağın bütünü algılaması benzeridir” (İlyasoğlu, 2009, s. 231).

Romantik eğilimlerden uzaklaşarak hızla nesnellığe yönelen Webern’in yapıtlarında, renk olgusu dışında biçimsel olarak da büyük değişiklikler görülür. Küçük ölçekli yapıtlarıyla besteci, büyük biçimleri kısaltmış ya da, özetlemiş değildir. Özgün bir anlayışta kısa evrenler tasarlamıştır. Partisyona yerleştirdiği her ses neredeyse kendi başına bir temadır.

Pamir’e göre, Webern’in müziğinin bir diğer özelliği de tek tek “an”lara yönelmesidir. Kuantum fiziğinin atom parçacıkları gibi, tek bir “an”, “tını atomu”yla birleşir (1998, s. 365).

Öte yandan Webern’i Noktacılara benzetmenin yanlış olduğunu düşünenler de vardır. Bu bağlamda Mimaroglu, Webern’in, çizgilerin türlü çalgılar arasında parçalanması, dağıtılması bakımından Schönberg ve Berg’den çok daha ileri gittiğini belirtir. Ancak Webern’i resimdeki Noktacılara benzetmenin doğru olmayacağını şu sözlerle açıklar: “Webern’i, resimdeki noktacılar benzetilenler vardır. Doğru değil. Çünkü Webern’de çizgilerin parçalanması bir “noktalama” değil, “zincirleme” ortaya çıkarmaktadır. Her halkası aynı renkte bir zincir...Bundan başka, resimdeki Noktacılardan tersine Webern, müziğinde, ister ince olsun ister kalın, bir doku kurmayı gözetmemiştir” (Mimaroglu, 1999, s. 152).

### **Op. 21 Senfoni**

Op. 21 Senfoni’nin açılışının, sisler içindeki bir limanın değişken sirenlerini çağrıştırdığını belirten Pamir, yapıttaki ‘Tını Partikülleri’nin sürekli yeni renkleri oluşturduklarını ifade eder (Pamir, 1998, s. 367).

Senfoni’de farklı çalgıları dolaşan bu tını partikülleri, Noktacı yaklaşımına örtüşmektedir. En fazla üç ardışık nota, tek çalgı tarafından seslendirilir.

William Austin, Webern’in Senfoni’sini dinlediğinde şunları ifade eder: “Op. 21 Senfoni’yi Pierre Boulez tarafından yönetilen şahane bir konserle tekrar icra edilirken dinledim. Webern’in stilini gördüğümde, eğer tamamıyla anlamsız ve saçma değilse bu müziğin Puantilist [Noktacı] bir müzik olduğu yönünde bir izlenime kapıldım” (Dumlupınar, 2011, s. 15).

<sup>2</sup> Bu teknik, özet olarak, müzikal bir çizginin yalnızca bir çalgı tarafından seslendirilmesi yerine, birden fazla çalgı tarafından art zamanlı olarak seslendirilmesidir. Bu sayede ezgi çizgisi tek renk yerine farklı renklerle sunulmaktadır.

Nota 1: Op. 21 Senfoni'nin ilk yedi ölçüsü.

([http://imslp.eu/Files/imglnks/euimg/1/1d/IMSLP00373-Webern\\_-\\_Symphony\\_Op21.pdf](http://imslp.eu/Files/imglnks/euimg/1/1d/IMSLP00373-Webern_-_Symphony_Op21.pdf))

Webern'in, *Senfoni*'sinde küçük tını partiküllerini Noktacı bir yaklaşımla farklı çalgılarda iştilmesinin bir diğer nedeni de geniş ses bölgelerine dağılmış olan bu partiküllerin, ses genişlikleri nedeniyle tek bir çalgı tarafından seslendirilememesidir. Besteci, Heinrich Jalowetz'e 21 Mart 1930'da yazdığı mektupta, *Op.21 Senfoni*'sinin seslendirilmesinden duyduğu memnuniyeti ifade ederek şunları ekler: "Yapıtı, belki de Bach'ın *Kunst der Fuge*'sinde olduğu gibi bir nevi "özet" niteliğinde notalamayı tercih ederdim. Birinci Bölüm'de, melodinin farklı çalgılara dağılımı, bu melodiyi tek başına seslendirebilecek ses genişliğine sahip bir çalgı henüz olmadığı için zorunluluktur. Doğal olarak, ben de bu zorunluluğu avantaja dönüştürmeye çalıştım. Böylece, partiyon (özellikle Birinci Bölüm) ortaya çıktı" (Mathews, 2006, s. 157).

Yapıtta çift ses kullanımı ve yaylı çalgılarda ikili basma tekniği çok az yerde görülür. Bu uygulama da Noktacı yaklaşımın bir sonucu olarak değerlendirilebilir. Arpın, 9. ölçüde seslendirdiği Mi bemol - La seslerinden oluşan çift ses (Nota 2), yaylılar için ise yapıtın II. Bölüm'ündeki V. Varyasyonun ilk ölçüleri (Nota 3) bu konuya örnek olarak verilebilir.

Nota 2: 8, 9 ve 10. ölçülerde yer alan arp partisi

The image shows a musical score for Webern's Symphony Op. 21, measures 52-57. The score is in 3/4 time and features a complex, atonal melody with various dynamics (pp, p, f, ppp) and articulations (rit., Sehr behaltig, V. Var., tutti div., arco). The score is written for a string quartet and piano.

Nota 3: II. Bölüm'ündeki IV. Varyasyonun son ölçüleri ve V. Varyasyonun ilk iki ölçüsü.  
(<http://imslp.eu/Files/imglnks/euimg/1/1d/IMSLP00373-Webern - Symphony Op21.pdf>, s. 10)

Webern'in 12 ton tekniğini kullandığı ilk önemli yapıtı olarak kabul edilen *Op. 21. Senfoni* yaklaşık 10 dakika sürer. Yapıt, damıtılmış müzikal fikirler ve basit ritimleri ile dikkat çeker. *Senfoni*, klasik formda iki bölümlü ve sonat formunda yazılmıştır: Yavaş Birinci Bölüm ve varyasyonlardan oluşan İkinci Bölüm. *Senfoni*'nin çalgı kadrosu da alışılmış topluluklarla örtüşmez. Klârnet, bas klârnet, 2 korno, arp ve yaylı dördülden oluşan bu kadroyla, şeffaf ve kolay anlaşılabilir bir tını amaçlandığı düşünülebilir.

İlk bölüm, klasik Sonat Allegrosu Formu'na yakın durmaktadır. Bu bölümde, Sergi ve Gelişme olarak değerlendirilebilecek, tekrarlanan İki bölmeli bir yapı göze çarpar. Ancak, ilk bakışta ana hatlarda görülen bu benzerlik yanıltıcı olabilir. Zira klasik Sonat Allegrosu Formu'nun ilk bölümü genellikle hızlı tempodadır ve Yeniden Sergi bölümü içerir. Tonal bir seyiri ve hedefi bulunan bu bölümler, tonik sesle son bulur. Yukarıda sözü edilen bu hususlar *Senfoni*'nin Birinci Bölüm'ünde görülmez. Öte yandan Birinci Bölüm'ün, ortasına yakın bir noktadan ayrılan, iki bakışlı kesitten oluşması ve kontrast bir temanın yokluğu da klasik Sonat Allegrosu Formu'na uzak düşen noktalar. Senfonik müziğin kalabalık çalgı topluluklarına karşın *Senfoni*'nin küçük bir çalgı topluluğu için yazılması da, bu kapsamda değerlendirilebilir. Tüm bu hususlar doğrultusunda, kesin olarak, söz konusu bölümün klasik Sonat Allegrosu Formu ile örtüşüğünü söylemek zordur. Bu konuda farklı görüşler de ileri sürülebilir. Örneğin Leopold Spinner, *Senfoni*'nin Birinci Bölüm'ünü, Üç Bölmeli Form (*ternary*) ile bağdaştırır (Bailey, 1991, s. 164).

Bailey, Webern'in, "sonat" formu ve öğeleri arasındaki ilişkileri araştıran bir deney yaptığını, bestecinin bu yeniden yorumlama çabası nedeniyle de, Birinci Bölüm'ün formunun "sonat" olarak değerlendirilmesinin zorunlu olduğu görüşündedir. Ancak bu biçim, klasik Sonat Allegrosu Formu ile karıştırılmamalıdır (1991, s. 164).

*Senfoni*'de *klangfarbenmelodie* anlayışına benzer bir çalgılama görülmektedir. Geçişli ezgi çizgilerinin belirli anlarda oluşturduğu akorlar, bu akora eklenen ve eksilen çalgılar nedeniyle adeta bir kaleydoskop görüntüsü gibi "renk" değiştirmektedir.

*Senfoni*'de, dizinin (Nota 4) ikinci yarısı, ilk yarısının "eksilmiş beşli" (*triton*) tiz ya da artık dördütlü pes ses bölgesinden tersten (*retrograde*) okunmaktadır. *Triton*, oktavı eşit ve simetrik iki parçaya ayırabileceğimiz nokta olup tonâl yapıyı kıran en önemli unsurlardan da biridir. Bu bilgiler doğrultusunda dizinin kuruluşunda bir *palindrom*<sup>3</sup> anlayışının bulunduğu söylenebilir.

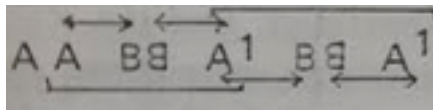


Nota 4: Op. 21 Senfoni I. bölümün temel dizisi.

*Senfoni*'de kullanılan temel dizi incelendiğinde, dizinin kuruluşunda küçük ikili ve üçlü (küçük ve büyük) aralığının egemen olduğu görülür (Hiller, 1967, s. 62). *Triton* ise dizinin tam ortasında (tıpkı bir oktavın ortasına denk geldiği gibi) yer alır. Dizinin kurgusunda egemen olan bu aralıklar, doğal olarak yapıtı da kendi renkleriyle boyamıştır.

Temel diziden elde edilen cümle parçacıklarının, *Senfoni*'de zincir halkaları gibi kanonik örgüyle bir araya getirildiği görülür. Yapıtın açılışı bu konuya örnek olarak verilebilir: İlk ölçüde temel dizinin ilk dört sesi (*P0*) II. korno; *I8*, arp (2. ölçü) ve viyolonsel (3. ölçü); *I0*, I. korno (3-6. ölçüler); *P4* ise arp (4. ölçü) ve viyola (5,6,7. ölçüler) tarafından sunulmaktadır. Ancak bu örgünün işitme duyusuyla algılanması, Noktacı yaklaşım nedeniyle zorlaşır.

*Senfoni*'de dikkat çeken öğelerden bir diğeri de simetridir (Bailey, 1983, s. 184). Yapıtın ilk bölümünün tam ortasında bir ayna varmışçasına simetrik olarak ikiye bölünmesi, bu simetri düşüncesinin en göze çarpan örneğidir.



Şekil 1: Op. 21 Senfoni'nin biçimsel kurgusu (Webern, 1929, s. III)

Ayrıca seçilen dizinin, tersten okunuşu (*retrograde*), aralıkların çevrimi (*inversion*) ve tersten okunarak aralıklarının çevrilmesi (*retrograde inversion*) gibi kurgular da simetri elde etme düşüncesi ve bütünlük kaygısının tezahürleridir. Arka planında bütünü parçalama anlayışının aranabileceği, dizileri küçük yapısal hücrelerden oluşturma düşüncesi de aynı kapsamda değerlendirilebilir.

Webern, *Senfoni*'de nasıl bir yöntem takip ettiğini şöyle açıklar:

<sup>3</sup> Palindrom, tersten okunuşu da aynı olan cümle, sözcük ya da sayılara denir.



“Benim senfonimin ikinci bölümü. Dizi: Fa, La bemol, Sol, Fa diyez, Si bemol, La; Mi bemol, Mi, Do, Do diyez, Re, Si'dir. Bu dizinin özelliği ikinci yarının, birincinin kankrizanı olmasıdır. Bu çok yakın bir bütünlük sağlar. Bu yüzden burada yalnızca 24 form vardır, çünkü geri kalan 24'ü öbürlerinin aynıdır, Temanın eşliğinde kankrizan, parçanın başında görülür. İlk çeşitleme ezgide, Do ile başlayan dizinin transpozisyonuyla gerçekleşir. Eşlik bir çift kanondur. Daha fazla bütünlük kurulamaz. Dördüncü çeşitlemede sürekli yansımalar vardır. Bu çeşitleme kendi içinde tüm bölümün orta noktasıdır, onun ardından her şey geriye doğru gider. Böylelikle tüm bölüm ters yürüyüşlü bir kanon olur. Şimdi şunu söylemeliyim size: burada gördükleriniz –kankrizan, kanon vb.– bir “tour de force” olarak anlaşılmalıdır; böyle düşünmek çok saçmadır. Yapmak istediğim mümkün olan en çok sayıda bağlantıyı kurmayı ve kabul etmeniz gerekir ki burada pek çok bağlantı var! Ve sizi eski bir Latin deyişiyile baş başa bırakıyorum:

SATOR

AREPO

TENET

OPERA

ROTAS” (Webern, 1998, s. 80, 81).

Kompozisyon öğelerinin parçalara ayrılması, Webern'in *Senfoni*'si ile Seurat'ın Tablo'sunun üzerinde yükseldiği en temel düşüncedir. Bu anlayış çerçevesinde, söz konusu yapıtlar arasındaki benzer ve farklı “nokta”lar şöyledir:

1. Webern'in, bütünlüğü yakalamak için yapıtını âdeta matematiksel diyebileceğimiz hesaplar üzerine kurguladığı anlaşılmaktadır. Yapıtın İkinci Bölüm'ünde, I. Varyasyonun 6. ölçüsünün ortasına denk düşen aynalama tekniği; IV. Varyasyonun 6. ölçüsünden itibaren önceki ölçülerin aynadaki yansımalarına benzer bir kesitin yer alması; VI. Varyasyonda klâretlerde işitilen kanonlar; II. Varyasyonda simetrik olarak ters yönde ilerleyen tek bir korno partisinde, iki farklı dizinin ortaya çıkması gibi hususlar bu konuya örnek olarak verilebilir. Benzer şekilde Seurat da, duyumsanmasını istediği bileşke renk ve biçim için saf renk noktalarının konumunu bilimsel hesaplarla belirlemiştir.

2. *Senfoni*, yalnızca kısalığıyla değil, sessizliğiyle de dikkat çekmektedir. Hiçbir bestecinin, Webern kadar, susmayı değerlendirme başarısı göstermediği söylenebilir. (Mimaroglu, 1999, s. 152) Söz konusu suslar ile Seurat'ın Tablo'sundaki saf renk noktaları arasında yer alan boşluklar arasında da bir koşutluktan bahsedilebilir.

3. *Senfoni*'de kimi zaman tek bir partide işitilen dizi sesleri, bir çizgi hissi uyandırsa da bu çizgi, sus ve *staccatolarla* bölünmektedir. Bu kapsamda bütünsel bir çizgisel yapıdan söz etmek zordur. Seurat da nesnelere hacmini ve sınırları belirleyen çizgileri terk etmiştir. Bu iki anlayış arasında da bir analogi kurulabilir.

4. *Senfoni*'de, akorların, eklemlenen ya da eksilen çalgılar nedeniyle sürekli renk değiştirmesi, Tablo'daki saf renk noktalarının yarattığı titreşim izlenimini çağrıştırmaktadır. Çalgıların, tını partiküllerini ince ve kalın ses bölgeleri arasında geniş aralıklarla zikzak yaparcasına atlayarak duyurması da bu konuyla ilişkilendirilebilir.

5. Tablo'da, saf renk noktaları, belirli bir illüzyon hedefiyle, birbirlerine oldukça yakın bir şekilde konumlandırılmıştır. Oysa *Senfoni*'de, nokta olarak nitelendirilebileceğimiz ses ya da tını partikülleri, görece çok daha geniş ses aralıklarıyla birbirini takip etmektedir.

6. Müzik bir zaman sanatıdır. Varolmak için ona ihtiyaç duyar. Müziğin bu zamansal yönü, bir yandan şimdiyi geçmişle ilişkilendirirken, diğer yandan dinleyiciyi sürekli geleceğe dair beklentiye yönlendirir. Resim sanatında ise zaman âdeta donmuş tek bir “an”a indirgenmiştir. Buna karşın

resim sanatı da, mekân konusunda çok önemli seçenekler sunmuştur. Söz konusu bu iki sanat dalının zaman ve mekânla olan ilişkisine paralel olarak *Senfoni*'de, "noktalar"ın birbirleriyle ilişkileri zaman boyutunda, Tablo'da ise mekân boyutunda anlam kazanmaktadır.

Seurat, İzlenimciliği kaldığı yerden ele alarak bilimsel temele oturtmuş ve Noktacı yaklaşımıyla resim sanatında modern döneme açılan son kapılardan birini aralamıştır. Sade ve incelikli yapıtlarıyla "yeni" müziğin en önemli referans noktalarından birisi olan Webern ise genç kuşaklar üzerinde çok büyük etki uyandırmış, müzik tarihinde Bach ya da Josquin de Prez kadar önemli yere sahip bir bestecidir (Austin, 1966, s. 79). İki dünya savaşı arasındaki kaos ve hayal kırıklığının da etkisiyle birbiri ardına filizlenen sanat akımları içerisinde yer alan Noktacılık akımı, mekân boyutundan zaman boyutuna da taşınarak zirveye Webern döneminde müzikle ulaşmıştır. Her iki sanatçının, genç kuşaklar üzerindeki etkileri ve onlara bıraktığı miras göz önüne alındığında, Webern'in daha ön planda olduğu söylenebilir.

### Sonuç

Yapılan inceleme ve çözümlenmelerden de anlaşıldığı üzere Seurat ile Webern, birbirine yakın dönemlerde yaşamış ve benzer anlayışta yapıtlar vermiş iki sanatçıdır. Kendi sanat dallarının özgül sorunları üzerine düşünceleri ve farklı ifade araçlarına sahip olmaları nedeniyle yer yer birbirinden uzak denilebilecek uygulamalar ortaya koymuş olsalar da, felsefe ve sanat tarihi açısından, yapıtları aynı kapsamda değerlendirilebilir. Bu bakımdan bir analogik indirgeme tehlikesine kapılmadan, her iki sanatçının stili de Noktacı olarak değerlendirilebilir. Zira daha önce de belirtildiği gibi, Noktacılık, bu makalede, "tarih boyunca ait olduğu bağlamdan aşama aşama koparak tekil bir görünüm sergilemeye başlayan branşların, yapıların ve söylemlerin parçalanmasında geline (son değilse bile) en önemli duraklardan biri" olarak ele alınmıştır.

İlkçağdan Ortaçağ'a, Rönesans'tan günümüze kadar, insan düşüncesi, bir nesne olarak işlediği her materyali gittikçe artan bir biçimde bölüp parçalamıştır. Bu olgunun sosyal bilimlerdeki karşılığı birey, psikolojideki karşılığı şizofreni, fizikteki karşılığı ise atomun parçalanmasıdır. Sanat dallarının ve bu dalların ifade araçlarının ise kendi bağlamlarından koparak, gittikçe daha müstakil bir görünüm kazanmaları, modernizm kapsamında Noktacılık akımına kadar gelip dayanmıştır. Ve bu akımın en önemli temsilcileri Seurat ile Webern olarak gösterilebilir.

### Kaynakça Listesi

- Akarsu, B. (1975). *Felsefe Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Austin, W. (1966). Webern and the Tradition of the Symphony. In H. Moldenhauer and D. Irvine, (Ed.), *Anton Webern Perspectives* (pp. 78-85). Seattle and London: Uni. of Washington Press.
- Bailey, K. (1983). Webern's Opus 21: Creativity in Tradition. *The Journal of Musicology*. 2 (2/Spring). 184-195.
- Bailey, K. (1991). *The Twelve-Note Music of Anton Webern*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Buchholz, E.L. & Bühler, G. & Hille, K. & Kaeppel, S. & Stotland, I. (2012). *Sanat*. (D.N. Uzer, Çev.). İstanbul: NTV Yayınları.
- Dumlupınar, Y. (2011). *Webern, Boulez ve Stockhausen'ın Yapıtlarında Puantilist Yaklaşımlar, [Pointillist Approaches in Works of Webern, Boulez and Stockhausen]*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Chapin, M. K. (2015). *Tarih Boyunca Sanat. Dünya Sanat Tarihinde Üsluplar ve Akımlar* (S. Evren ve D. Şendil, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Gombrich, E. H. (2004). *Sanatın Öyküsü*. (E. Erduran ve Ö. Erduran, Çev.). Dördüncü Basım. İstanbul (Çin’de basılmıştır): Remzi Kitabevi.
- Hançerlioğlu, O. (1985). Şizofreni. *Felsefe Ansiklopedisi* içinde (6, 202). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Herbert, L. R. (1958). *Seurat Paintings and Drawings*. Daniel Catton Rich (Ed.). United State of America: Published by The Art Institute of Chicago.
- Hiller, L. & Fuller, R. (1967). Structure and Information in Webern's Symphonie, Op. 21. *Journal of Music Theory*. 11 (1). 60-115.
- Hindemith, P. (2007). *Ses İşçiliği*. (Y. Oymak, Çev.). Birinci Basım. İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- İlyasoğlu, E. (2009). *Zaman İçinde Müzik*. Dokuzuncu Basım. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- İpşiroğlu, N. (2006). *Resimde Müziğin Etkisi: Yeni Bir Alımlama Boyutu*. Üçüncü Basım. İstanbul: Yirmidört Yayınevi.
- Kütahyalı, Ö. (1981). *Çağdaş Müzik Tarihi*. Ankara: Varol Matbaası.
- Mathews, P. (Ed.). (2006). *Orchestratiton, An Anthology of Writings*. New York: Taylor and Francis Group, LLC.
- Mimaroğlu, İ. (1999). *Müzik Tarihi*. Altıncı Basım. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Pamir, L. (1998). *Müzikte Geniş Soluklar*. İkinci Basım. İstanbul: Boyut Yayıncılık.
- Say, A. (2000). *Müzik Tarihi*. Dördüncü Basım. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Tunalı, İ. (1992). *Felesefenin Işığında Modern Resim*. Dördüncü Basım. İstanbul: Remzi Kitabevi A.Ş.
- Turani, A. (1999). *Çağdaş Sanat Felsefesi*. Üçüncü Basım. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Webern, A. (1929). *Op. 21 Symphonie*, Orkestra Partisyonu, Gözden Geçirilmiş 1956 Versiyonu, Philharmonia Partitüren. London: Universal Edition.
- Webern, A. (1998). *Yeni Müziğe Doğru*. (A. Bucak, Çev.). İkinci Basım. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Asnières'de Yıkananlar. *Biraz Resim Tanıyalım*. 01 Aralık 2016.  
<http://birazresimtaniyalim.blogspot.com.tr/2015/05/asnieresde-ykananlar-bathers-at-asnieres.html>
- La Grande Jatte Adası'nda Pazar Öğleden Sonra. *Biraz Resim Tanıyalım*. 01 Aralık 2016.  
<http://www.birazresimtaniyalim.blogspot.com.tr/2015/05/la-grande-jatte-adasında-pazar-ogleden.html?m=1>
- Symphony, Op. 21 complete score (Webern, Anton). *IMSLP*. 02 Aralık 2016.  
<http://imslp.eu/Files/imglnks/euimg/1/1d/IMSLP00373-Webern - Symphony Op21.pdf>