

Paul Née

# Modern Sanat üzerine

İDÉEFIXE

SANAT

# **MODERN SANAT ÜZERİNE**

**Paul Klee**

**Türkçesi: Rahmi G. Ögdül**

Yayın Yönetmeni

Kaan Çaydamlı

Kapak Tasarımı

Erol Egemen

© ALTIKIRKBEŞ YAYIN

Kadıköy'ün yağmurlu ve puslu sokaklarında hazırlanan  
bu kitap sizi uçurumdan aşağı atabilecek güce sahip olabilir.

Herhangi bir şekilde ve özellikle izinsiz olarak iktibas edildiğinde  
Kadıköy'ün o bilinen, serin ve rutubetli lâneti, yıllar boyunca bunu  
yapanı takip eder, saçları dökülür, rüyasında sürekli olarak Kadıköy  
sokaklarından akın akın geçerek yıllık intiharlarını  
gerçekleştirmeye giden lemur sürüleri görür  
ve derin bir yalnızlığa gömülür.

ALTIKIRKBEŞ YAYIN

bir Kaybedenler Kulübü tribidir.

Lise sk çaydamlı apt no:7 d:9 Acıbadem

Tel-Fax: (0-216) 545 85 94

www. altikirkbes. Com

MODERN SANAT ÜZERİNE

Paul Klee

ALTIKIRKBEŞ YAYIN

Kadıköy, Eskişehir, 2007□

ST.BEATENBERG (1909)



ALTIKIRKBEŞ YAYIN

# PAUL KLEE

(18 Aralık 1879, Münchenbuchsee - 29 Haziran 1940, Muralto)

Yedi yaşında keman çalmaya başladı. Eski Yunancaya ve resme özel bir ilgisi vardı. Yaşına göre oldukça iyi şiirler ve kısa öyküler yazıyordu. 1900'de Münih Akademisine gidip *Franz von Stuck*'un öğrencisi oldu, ama Stuck'un gelenekçi tavrını-anatomi bilgisini artırmak için sürekli desen çizdiriyordu- tepki göstererek okuldan ayrıldı. Bir İtalya yolculuğunun ardından Bern'e dönüp 1904 yılına kadar gravür çalışmalarına ağırlık verdi. Kübizmi, Rembrant'ı Goya'yı Rousseau'yu Cezanné'ı keşfetti; Kandinsky ve Der Blaue Reiter grubuyla dost oldu.

1906'da Lily Stumpf ile evlenerek Münih'e yerleşmişti. Henüz resim satamadığı için ailenin geçimini Lily'nin piyano dersleri sağlıyordu. 1907'de oğulları Felix doğdu, çok zor koşullarda yaşıyorlardı. 1914'de Tunus'a yaptığı yolculuk ışık ve rengin anlamını keşfetmesine yol açtı ve üslubunda derin izler bıraktı. 1916'da askere alınıp Münih yakınlarında bir hava üssünden görevlendirildi. Artık suluboyalarını satabiliyordu. 1919'dan sonra yağlıboyaya yöneldi. Kullandığı boya hamurunu gittikçe kalınlaştırıyor, kendine özgü renkleri, gerçek dünyadan çok iç dünyasını yansıtıyordu.

1921'de Walter Gropius'un çağrısı ile Bauhaus'da ders vermek için Weimar'a gitti. "Sanat için sanat" kavramına karşı "yararcı" sanatı savunan, güzel sanatlarla el sanatları arasındaki farkı ortadan kaldırmayı amaçlayan bir eğitim sisteminin uygulandığı okulda geliştirdiği eğitim yöntemlerini *Padagogisches Skizzenbuch* (1925; Eğitsel taslaklar kitabı) adı ile yayınladı.

1928'in sonlarında yaptığı Mısır gezisi de üzerinde Tunus gezisine benzer izler bıraktı. 1931'de Bauhaus'dan ayrılıp Duesseldorf Akademisinde ders vermeye başladı. Hitler'in iktidara gelişiyle birlikte, bir yabancı -İsviçreli- olarak saldırılara uğrayan Klee, 1933'de Almanya'dan ayrılıp Bern'e döndü. Hastalık döneminin ardından ölüm korkusuyla çalışmalarına hız verdi. Vasiyeti üzerine ölüsü yakıldı, ama külleri iki yıl sonra Bern'deki Schosshalden Mezarlığına kondu.

Gelmiş geçmiş en önemli sanatçılardan biri sayılan Klee'nin resimleri yanılısama konusundaki derin bilgisini ortaya koyar. Modern Sanatın en önemli aşamalarından birini oluşturan yapıtlarında, yaratıcı olarak ustalığının yanında, hiç eksilmeyen şiirsel ve lirik bir yönelim gözlemlenir. Belirli bir akıma bağlı olmamakla birlikte soyut resmi en çok etkileyenlerden biridir.

Sanat üzerine birçok metin yazmıştır.

\*

Paul Klee'nin modern sanat üzerine yazdığı bu metin 1924 yılında Jena'daki Müze'de bir sergi açılışında verdiği

konferans temel alınarak

hazırlanmıştır.

\*\*

Burada, gerçekte kendisini kendi özgün diliyle anlatması gereken yapıtımın önünde konuşmak; bunu yapmakta haklı olduğuma ve doğru yaklaşımı bulabileceğime dair biraz endişeliyim.

Çünkü bir ressam olarak sürüklendiğim yöne başkalarını da yönlendirme araçlarını elimde tuttuğumu hissetmeme rağmen, tek başına sözcüklerin kullanımını aracılığıyla aynı güvenilir kılavuzu sağlayacağımdan kuşkuluyum.

Fakat sözcüklerin tek başlarına size yönelmeyecekleri, belki resimlerimden aldığınız birtakım belirsiz izlenimleri tamamlayıp yoğunlaştıracakları düşüncesiyle kendimi avutuyorum.

Bu yol göstericiliği belirli ölçülerde sağlamayı başarırsam, bunu yapmak için aradığım nedeni bulmuş olmanın hoşnutluğunu yaşayacağım.

Ayrıca “Ressam, konuşma, resim yap” serzenişinden sakınmak için, büyük ölçüde kendimi bir sanat yapıtının gelişmesi sırasında bilinçaltında gerçekleşen yaratıcı sürecin öğelerine biraz ışık tutmak ile kısıtlayacağım. Bana göre bir ressamın sözcükleri kullanmasının gerek nedeni, bilinçli olarak yarattığı biçimsel öğelerinin içerik üzerindeki etkisini hafifletmek ve bu etkiye yeni bir açıdan yaklaşılmasını sağlamak olmalıdır.

# TERK EDİLMİŞ BAHÇE (1909)

Böyle bir yaklaşım, beni kolaylıkla diyalektik bir çözülemeye girişmek için isteklendiren ve zevk alacağım bir girişim olurdu.

Ama bu, kendi eğilimlerinin içinden çıkamadığım ve çocuğunuzun biçime göre içerikli çok daha fazla tanışık olduğunuz olgusunu unutuyor olacağım anlamına gelecekti. Bu nedenle biçime dair bir şeyler söylemekten kaçınacağım.

Size ressamın atölyesinden anlık bir görünüm sunmaya çalışacağım, sonunda karşılıklı bir anlaşmaya varacağımızı umuyorum.

Çünkü sıradan kişi ile sanatçı arasında karşılıklı bir yaklaşımın mümkün olduğu ve sanatçının artık bütünüyle ayrı bir varlık olarak gözükmediği ortak bir yer olmalı.

Fakat sizler gibi bu çeşitlilik dünyasına fikri alınmadan sokulmuş ve burada sizler gibi iyi de olsa kötü de olsa kendi yolunu bulması gereken bir varlık olarak.

Sizlerden sadece kendine ait özel yeteneklerini kullanarak yaşamı denetleyebilmesi bakımından farklı olan bir varlık; yaratıcı anlatım araçlarından ve biçim yaratımı yoluyla rahatlama şansından yoksun bir kişiden belki de daha mutlu bir varlık.

Bu mütevazî üstünlük sanatçıya seve seve bağışlanmıştır. Onun başka bakımlarından yeterince sorunu vardır.

# BERN YAKINLARI (1910)

Bir gülücülüğü ağacın gülücülüğünü kullanabilir miyim? Sanatçının bu çeşitlilik dünyasını araştırdığını ve bu dünya içinde göze çarpmayacak şekilde kendi yolunu bulduğunu söyleyebiliriz. Onun yön duygusu akmakta olan görüntü ve deneyim seline bir düzen getirmiştir. Doğadaki ve yaşamdaki bir yön duygusunu, bu dallanan ve yayılan düzeni ağacın köküyle karşılaştıracam.

Kökten sanatçıya özsu akar, sanatçının içinden akar gözlerine akar.

Böylelikle sanatçı ağaç gövdesi olarak durur.

Akışın gücüyle hırpalanmış ve kışkırtılmış sanatçı, görüsünü yapıtına dönüştürür.

Dünyanın gözü önünde, ağaç dallarının zamanda ve mekânda açılıp yayılması gibidir sanatçının yapıtı.

Hiç kimse bir ağacın dallarını kökünün görüntüsünde biçimlendireceğini iddia edemez. Aşağısıyla yukarısı arasında aynadaki yansıma yoktur. Farklı öğelerde gelişen farklı işlevlerin, hayati ayrımlar ürettiği açıktır.

Ama sanatının gerektirdiği doğadan kopuşları kabul edilmeyen sadece sanatçıdır. Yetersizlik ve kasıtlı çarpıtmayla bile suçlanmıştır.

Kendine ayrılmış yerde durarak o, ağaç gövdesi, derinlerden kendisine geleni toplamak ve aktarmaktan başka bir şey yapmaz. Ne hizmet eder ne de yönetir., geçmesine izin verir.

Konumu mütevazıdır. Ve dallardaki güzellik ona ait değildir. O sadece bir kanaldır.



# SCHWABINGEN YOLU (1910)

Dallar ve kökle karşılaştırdığım iki bölgeyi tartışmaya başlamadan önce, birkaç noktaya daha değinmem gerekiyor.

Farklı boyutlara ait parçalardan yapılmış bir bütün kavramına ulaşmak kolay değildir. Ve sadece doğa değil, sanat, yani onun dönüşmüş görüntüsü de böylesi bir bütündür.

İster doğa ister sanat olsun, kişinin bu bütünü incelenmesi yeterince zor bir olaydır, ama böylesi kapsamlı bir görünüm için bir başkasına yardım etmeye kalkışmak da çok daha zordur.

Bu güçlük, uzayda açıkça üç boyuta sahip görüntülerin kavramsal olarak ifade edilebilmesi için uygun olan yöntemlerin ardışık doğasından ve sözel dünyanın dünyevi niteliğinin sebep olduğu yetersizliklerden kaynaklanır.

Çünkü böylesi bir anlatım ortamıyla, aynı anda çok sayıda boyuta sahip bir görüntüyü, bileşen parçaları açısından ifade edebilme olanağından yoksunuz.

# LİMANDAKİ VAPURLAR (1911)

Fakat bütün bu güçlülere rağmen bileşen parçalara tüm ayrıntılarıyla değinmek zorundayız.

Bununla beraber, gerektirdiği araştırma yoğunluğuna bakılmaksızın her bir parçanın sadece bütünün bir parçası olduğu olgusunu gözden yitirmemiz gerekiyor. Aksi takdirde, bizi bütünüyle farklı bir yöne, yeni boyutlara, belki de önceden keşfedilmiş boyutların zaman ve mesafe olarak yittiği bir uzaklığa taşıyan yeni bir parçayla karşılaştığımız zaman cesaretimiz kırılabilir.

Zamanın geçişiyle görüntüden silinen her boyuta diyeceğiz ki: Sen şimdi Geçmiş oluyorsun. Fakat olasılıkla daha sonra çok önemli – belki de talihli – bir anda tekrar yeni bir boyutta karşılaşabiliriz. Ve bir kez daha sen Şimdi olabilirsin.

Ve boyutların sayısının artmasıyla birlikte, yapının bütün farklı parçalarının aynı anda görüntülenmesinin giderek güçleştiğini anladığımız zaman büyük bir sabırla çabalarımızı sürdürmemiz gerekiyor.

Sözde uzamsal sanatların uzun zamandan beri anlatmayı başardığı, zamana bağımlı müzik sanatının, çoksesliliğinin armonileri içinde görkemli şekilde elde ettiği ve dramanın doruğa ulaşmasına yardım eden bu çok sayıdaki eş zamanlı boyutlar görüngüsü, ne yazık ki sözel öğretici anlatım dünyasında oluşmaz.

Bu anlatım biçiminde boyutlarla bağlantı dışsal olarak gerçekleşmek zorundadır.

# BERN: KENTİN İÇİNE GİDEN ESKİ YOL (1911)

Fakat kendimi belki de öylesine anlaşılır kılağım ki, sonuçta herhangi bir resimde bu çok sayıdaki boyut ile eş zamanlı bağlantı görüngüsünü rahatça görebilmemiz açısından daha iyi bir konumda olacaksınız.

Alçakgönüllü bir aracı – Ağacın dallarıyla bir tutulamayacak – olarak sizlere zengin, pırıltılı bir görü sunmayı pekala başarabilirim.

Şimdi soruna gelelim – resmin boyutları.

Kök ile dallar, doğa ile sanat arasındaki ilişkiden söz etmiş; bu ilişkiyi toprak ve havanın iki ögesi arasındaki farklılık ile, aşağısı ve yukarısının karşılıklı olarak farklı işlevleri ile karşılaştırarak açıklamıştım.

Bir sanat yapıtının yaratımı – ağaç dallarının gelişmesi – zorunlu olarak resim sanatının özgül boyutlarına girmenin sonucunda, doğal biçimin çarpıtılmasına eşlik etmek zorundadır. Çünkü orada doğa yeniden doğar.

O zaman bu özgül boyutlar nelerdir?

Öncelikle, çizgi, ton değeri ve renk gibi az çok sınırlı, biçimsel etmenler vardır.

Bunların arasında, çizgi yalnızca basit bir ölçüm sorununa sahip, en sınırlı etmendir. Çizginin özellikleri, uzunluk (uzun ya da kısa), açılar (dar yada geniş), yarıçapı ve odak mesafesinin uzunluğudur. Tüm bunlar ölçüme bağlı inceliklerdir.

# UYKU (1914)

Ölçüm bu ögenin özelliğidir. Ölçüm olasılığının kuşkulu olduğu yerde, çizgi mutlak saflık ile ele alınmaz.

Ton değerinin ya da bir başka deyişle chiaroscuro'nun – siyah ve beyaz arasındaki çok sayıdaki koyuluk derecesi – doğası oldukça farklıdır. Bu ikinci öge ağırlık ile nitelendirebilir. Bir evre az çok siyaha doğru ağırlık kazanabilir. Ayrıca siyahlar beyaz normla (Bir kara tahta üzerinde) ilişkilendirebilir. Ya da her ikisi birlikte bir orta gri norma gönderme yapılabilir.

Üçüncü olarak, belirgin şekilde farklı özellikleri olan renk. Çünkü renk ne tartılabilir nede ölçülebilir. Aynı parlaklıktaki, biri saf sarı, diğeri saf kırmızı olan iki yüzey arasındaki farklılık ne tartı nede cetvelle saptanabilir. Yine de sarı ve kırmızı sözcükleriyle nitelediğimiz temel bir farklılık vardır.

Benzer şekilde tuz ve şekeri, tuzlulukları ve tatlılıkları bakımından karşılaştırabiliriz.

Bu yüzden renk, Nitelik olarak tanımlanabilir.

Şimdi elimizde üç bilimsel aracımız var; kökten farklılıklarına rağmen belirli bir karşılıklı ilişkiye sahip olan Ölçüm, Ağırlık ve Nitelik.

Aşağıda kısa çözümlenmeye bu ilişkin biçimi gösterilecektir.

# KEDERLİ BİR ÇOCUĞUN DANSI (1921)

Renk öncelikle Niteliklerdir. İkinci olarak da Ağırlıktır, çünkü sadece renk değerine değil, ayrıca parlaklığı da sahiptir. Üçüncü olarak Ölçümdür, çünkü Nitelik ve Ağırlıktan ayrı olarak, sınırları, alanı ve derecesi vardır ve bütün bunlar ölçülebilir.

Ton değeri öncelikle Ağırlıktır, fakat derecesi ve sınırları bakımından aynı zamanda Ölçümdür.

Fakat çizgi sadece Ölçümdür.

Böylelikle, tamamı saf renk bölgesinde, ikisi saf kontrast bölgesinde kesişen ve sadece biri saf çizgi bölgesine yayılan üç inceliğe ulaştık.

Bu üç niceliğin her biri kendi karakterlerine göre katkıda bulunur – iç içe geçmiş üç bölme. En geniş bölme üç, ortadaki iki, en küçüğüse sadece bir nicelik içerir.

(Liebermann'ın deyişi bu açıdan bakılığında belki de bu durumun en anlaşılır ifadesidir: “Çizim sanatı, dışarıda bırakma sanatıdır”.)

Bu niceliklerin olağanüstü karışımını göstermektedir ve onların belirginlik içinde kullanılması mantıklıdır. Onları yalnızca oldukları gibi kullanarak yeterli sayıda kombinasyon üretmek mümkündür.

Bu yüzden bir yapıttaki belirsizlik ancak gerçek bir içsel gereklilik olduğunda hoş görülebilir. Renkli veya çok soluk çizgilerin kullanılmasını ya da sarıdan maviye yayılan gri bölgeler gibi daha ileri belirsizlik uygulamalarını açıklayabilecek bir gereklilik.

# UÇAN ÜÇ KUŞ (1921)

Saf çizginin simgesi, uzunluğunda geniş değişimlerin olduğu uzunluk ölçüsüdür.

Saf kontrastın simgesi, beyaz ile siyah arasında farklı karşıtlık derecelerine sahip olan ağırlık ölçüsüdür.

Peki saf renk için hangi simge uygundur? Rengin özellikleri hangi birimle en iyi şekilde ifade edilebilir.

Renkler arasındaki ilişkinin tanımlanmasında gerekli verilerin ifade edilmesi için en uygun biçim olan tamamlanmış renk dairesiyle.

Açık merkezi, çevresinin altı yaya bölünmesi, bu altı kesişme noktasından çizilen üç çapın görüntüsü; bu şekilde, belirginleşen noktalar renkler arası ilişkilerin genel ard-alanı üzerindeki yerlerinde gösterilir.

Bu ilişkiler öncelikle çapla ilgilidir ve tıpkı üç çapın olması gibi açıklanmaya değer üç çapsal ilişki vardır, bunlar;

Kırmızı Yeşil - Sarı Mor - Mavi Turuncu

(yani ana bütünleyici çiftleri)

Dairenin çevresi boyunca ana veya birincil renkler karışık renklerin (üç tane) kendilerine ait birincil bileşenlerinin arasında yayılacak şekilde en önemli karışık veya ikincil renklerle almaçlaşır, yani sarıyla mavi arasında yeşil, kırmızıyla mavi arasında mor ve sarıyla kırmızı arasında turuncu.

# GÜMÜŞ AY – KÜF ÇİÇEĞİ (1921)

Çaplarla birbirine bağlanmış bütünleyici renk çiftleri karşılıklı olarak çap boyuna karışımları gri oluncaya kadar birbirlerini yok ederler. Üçü açısından bunun doğru olduğu bütün üç çapın ortak kesişme ve bölünme noktasına – renk dairesinin gri merkezi – sahip olması olgusuyla gösterilir.

Ayrıca üç birincil rengin, sarı, kırmızı ve mavinin noktalarından bir üçgen çizilebilir. Bu üçgenin köşeleri birincil renklerin kendileridir ve üçgenin kenarları uçlarında bulunan iki birincil rengin karışımını temsil eder. Böylece yeşil kenar kırmızı köşenin karşısında, mor kenar sarı köşenin karşısında ve turuncu kenar mavi köşenin karşısında yer alır. Şimdi üç birincil ve üç ana ikincil renk ya da altı ana komşu renk veya üç renk çiftçi vardır.

Bu biçimsel öğeler konusunu bir kenara bırakıyor ve henüz adlandırılmış üç öge kategorisini kullanan birinci konstrüksiyona geliyorum.

Bu, yaratıcı çabamızın doruğudur.

Bu, zanaatımızın özüdür.

Bu, çok önemlidir.

Ortamın hâkimiyetindeki bu noktadan, yapı öylesine güçlü temeller sağlar ki, bilinçli çabanın çok ötesindeki boyutlara ulaşabilir.

# HÜZÜNLÜ BİTKİLER İÇİN ÇİZİM (1921)

Bu oluşum evresi olumsuz anlam da aynı hayati öneme sahiptir. Mükemmel bir yeteneği olsa da kişinin en büyük v

En önemli içerik özelliklerini gözden kaçırarak, başarısız olabileceği noktadır. Çünkü kişi biçimsel düzlemde tamamen konumunu yitirebilir. Kendi deneyimime dayanarak konuşuyorum, bu, birlikte yeni bir düzende toplanmak ve normalde konu olarak adlandırılan bir görüntü oluşturmak üzere pek çok ögenin, ait oldukları genel düzen dizilerin dışına çıkarıldıkları zamandaki sanatçının ruh durumuna bağlıdır.

Bu biçimsel öğelerin seçimi ve karşılıklı ilişkilerin biçimi dar sınırlar içinde müzik düşüncesindeki motif ve izlek fikri ile benzeşir.

Gözler önünde böylesi bir görüntünün adım adım gelişmesiyle birlikte kişinin anlamlı bir yorum yapmasını isteklendiren bir çağrışım giderek kendisini gösterir. Çünkü biraz hayal gücüyle, karmaşık bir yapıya ait herhangi bir görüntü doğadaki görüntülerle karşılaştırılabilir.

Önceden kabul ettirilmiş ve nitelendirilmiş yapının bu çağrışımsal özellikleri artık bütünüyle sanatçının isteğiyle uyumsuz (en azından en güçlü isteğiyle) ve işte bu çağrışımsal özellikler sanatçı ile sıradan kişi arasındaki duygusal yanlış anlamaların kaynağı olmuşlardır.



# VAPUR BOTANİK BAHÇELERİNDEN GEÇİYOR (1921)

Sanatçı biçimsel öğelerin her birini yerli yerinde doğru ve birbiriyle çatışmayacak şekilde saf ve mantıksal olarak gruplandırmak için bütün çabasını gösterirken, uzaktan seyreden sıradan kişi yıkıcı sözler sarf eder : “Fakat bu resim amcama hiç benzemiyor.” Eğer sanatçı sınırlarına hâkimse kendi kendine şöyle der: “Amcanın canı cehenneme! Binamı yapmayı sürdürmeliyim. Bu yeni tuğla biraz fazla ağır ve bana göre sol tarafa da uygun büyüklükte bir ağırlık eklemeliyim.”

Ve sonunda terazi dengeye gelene kadar bir tarafa bir bu tarafa ilaveler yapmayı sürdürür.

Eğer sonunda, sanatçının uygun öğelerin başlangıçtaki saf yapısında oluşturmak zorunda olduğu sarsıntı, canlı bir resimde kontrast olarak var olan bu karşıtlığı sağlayacak kadar başarılıysa sanatçının gönlü ferahlar.

Fakat er ya da geç çağrışım sıradan kişinin müdahalesi olmaksızın kendiliğinden gelir sanatçıya. Kendisini uygun bir isim altında tanıtır eğer, sanatçının çağrışımı kabullenmesini hiçbir şey önleyemez.

Bu anlamlı çağrışımın kabullenilmesi, konu tam olarak biçimlendiği zaman onunla açıkça köklü ilişki içine giren eklemeler önerebilir. Eğer sanatçı şanslıysa, bu doğal biçimler sanki her zaman oraya aitlenmişçesine biçimsel kompozisyondaki küçücük bir boşluğa uyarabilir.

# ORMAN YERLEŞİMİ (1925)

Bu nedenle, tartışma belirli bir andaki bir nesne'nin görünüőüne – doğasına – göre var oluő sorunuyla daha az ilgilidir.

Her zaman resimde çok sevdiği konuyu arayan sıradan kişinin giderek yok olacağı ve geriye kendi zayıflıklarına yardımı dokunmayan bir hayaletten başka bir Şey kalmayacağını umuyorum sadece. Çünkü bir insan ancak kendi nesnel tutkularını bilir. Ve tesadüfen bir resimden tanıdık bir yüz çıktığı zaman bu ona büyük bir haz verir.

Resimlerdeki nesnelere bize sakin veya sert, gergin veya dingin, yatıőtırıcı veya ürkütücü, kederli veya gülümseyerek bakarlar.

Onlar bize psiőik-fizyonomi alanındaki, trajediden gldrye uzanabilen bütün kontrastları gösterirler.

Ancak orada sona ermez.

oęunlukta figürler adını verdiğim bu nesnel görüntülerin ayrıca kendi ayırıcı yönleri vardır ve bunlar seçilmiş öğe gruplarının hareket ettirilme tarzlarından kaynaklanırlar.

Eğer sakin ve sert bir bakış elde edilmiőse, kontrksiyon ya bir yükselme olmaksızın geniş yataylar boyunca bir dizi ya da bir yükselmeyle birlikte görülebilen ve uzanmıő dikeyleriyle ayırt edilebilen bir dizi vermeyi amaçlamıőtır.

# GİRİŞTEKİ İBLİSLER (1926)

Bu bakış sakinliğini korurken, sertliğinin bir kısmını yitirebilir. Tüm eylem baskın dikeylerin olmadığı su ve atmosfer gibi ara duruma dönüştürülebilir (Yüzerken ya da salınırken olduğu gibi)

Ara durumu bütünüyle yere bağımlı ilk konumdan farklı olarak söylüyorum.

Sonraki evrede yeni bir bakış ortaya çıkar. Bu yeni bakışın şiddetli çalkantıyla nitelenen karakteri ona yaşam verme özelliğine sahiptir.

Neden olmasın ?

Bir resimde nesnel bir kavramın mazur gösterilebileceği ve böylelikle yeni bir boyut kazanmış olacağını kabul etmişim.

Biçimin öğelerini tek tek ve özel bağlamları bakımından adlandırdım.

Onların bu bağlamdan ortaya çıkışlarını açıklamaya çalıştım.

Görünümelerini gruplara göre ve kompozisyon ilkin sınırlı, daha sonraysa bir ölçüde yaygın görüntülere dek açıklamaya çalıştım.

Genelde konstrüksiyon olarak adlandırılabilen, fakat somut olarak görüldüğünde yıldız, vazo, bitki, hayvan, kafa veya insanı hatırlatan çağrışımlara göre tanımlanabilen görüntülere dek.

# GÖÇ EDEN BALIKLAR (1926)

Önce, resmin ögesel yapıtaşlarının boyutlara çizgi, ton değeri ve renk ile belirlendi. Sonra bu yapıtaşlarının ilk konstrüktif kompozisyonu bize figürü boyutunu verdi yada dilerseñiz nesne'nin boyutunu.

Bu boyutlar artık, içerik sorununu belirleyen başka bir boyut tarafından bir araya getirilir.

Çizginin belirli oranları, ton değeri skalasında tonların belirli kompozisyonları, renklerin belirli armonileri kendileriyle birlikte o anda oldukça ayırt edici ve önemli anlatım değeri taşır.

Örneğin çizgisel oranlar açılarla ilişkilidir;-düz ve yatay olanların aksine –açısal ve zigzag hareketler aynı şekilde kontrast oluşturan anlatım tınılarına ulaşır.

Benzer bir şekilde bir kontrast kavramı iki çizgisel konstrüksiyon biçimi ile verilebilir, biri sıkıca birleştirilmiş bir yapıdan, diğeri seyrek olarak dağılmış çizgilerden oluşur.

Ton değeri bölgesindeki anlatımın kontrast oluşturan biçimleri şunlara verilir:

Tam bir gücü gösteren, siyahtan beyaza doğru bütün tonların geniş kullanımı.

Ya da skalanın üst aydınlık yarısının veya alt karanlık yarısının sınırlı kullanımı.

# BOTANİK BAHÇESİNDE DİKEN YAPRAKLI BİTKİLER BÖLÜMÜ (1926)

Ya da çok fazla veya çok az ışık aracılığıyla zayıflığı gösteren gri çevresindeki orta koyuluklar.

Ya da orta bölgeden çekinik gölgeler. Bu yine anlamdaki büyük kontrastı gösterir.

Ve renk kompozisyonu anlam değişimi için ne büyük imkânlar sunar.

Ton değeri olarak renk: örneğin kırmızı içinde kırmızı, yani bir eksiklikten ya genişçe yayılmış ya da alanı sınırlı bir kırmızı aşırılığına doğru tüm dağılım. Sonra sarıda aynısı (oldukça farklı bir şey). Mavide aynısı – ne kontrast !

Ya da taban tabana zıt renkler – yani kırmızıdan yeşile, sarıdan mora, maviden turuncuya değişimler.

Olağanüstü büyük anlam parçaları.

Ya da gri merkeze dokunmayan, fakat daha sıcak veya daha soğuk bir gri bölgesinde karşılaşan kırılganların doğrultusunda veya tüm çevre üzerinde uzak düşmüş renk değişimleri.

En küçük koyuluktan ışıldayan renk senfonisine doğru ne muhteşem değişimler. Anlam boyutunda ne güzel perspektifler !

# GÖÇ EDEN HAYVANLAR (1928)

Ya da sonunda, gri merkezi içeren ve hatta siyahtan beyaza doğru skalaya dokunan tüm renk alanı içinden yolculuk.

Ancak yeni bir boyut üzerinde bu son olasılıkların ötesine geçilebilir. Şimdi düzenlenen renkler için uygun yerin neresi olduğunu düşünebiliriz, çünkü her bir düzenleme kendi kombinasyon uzamına sahiptir.

Ve her formasyon, her kombinasyon kendi özel yapısal anlatımına sahip olacaktır, her bir figür kendi yüzüne – kendi çizgisine.

Böylesine güçlü anlatım araçları açıkça biçem boyutunu gösterir. Nitekim Romantizm, burada, karşımıza bunaltıcı duygusal tarzıyla çıkar.

Bu anlatım biçimi büyük bir çabayla yerden yükselmeye çabalar ve sonunda yukarıdaki gerçekliğe ulaşır. Yerçekimini yenilgiye uğratan kendi gücü onu yukarıya kaldırır.

Sonuçta yere düşman olan bu güçleri yaşam gücüyle kucaklaşmalarına dek izlememe izin verilirse eğer, bunaltırcasına dokunaklı biçemden evren ile birleşen Romantizm arasındaki kontrastla rastlaşırlar.

# KİMİN HATASI (1928)

Tanımlanmış olduğu gibi, resmimiz öylesine sayısız ve önemli boyutlara doğru ilerlemiştir ki artık ondan bir “Konstrüksiyon” olarak söz etmek haksızlık olacaktır. Bundan sonra ona “Kompozisyon” adını vereceğim.

Fakat boyutların konusuna dair bu zengin perspektiften hepimiz keyif alalım.

Şimdi nesne'nin boyutlarını yeni bir ışık altında incelemek ve doğal biçimlerin keyfi “biçimsizleştirilmesi olarak görünen şeye sanatçının nasıl varmış olduğunu göstermek istiyorum.

Öncelikle sanatçı gerçekçi eleştirmenlerin çoğunun yaptığı gibi, doğal biçimlere büyük önem yüklemeyiz, çünkü sanatçı için bir nihai biçimler yaratım sürecinin gerçek ögesi değildir. Çünkü sanatçı nihai biçimlerin kendilerinden daha çok biçimlendirmeyi yapan güçlere değer yükler.

Belki de sanatçı gönülsüz bir felsefecidir ve iyimserle birlikte bu dünyayı bütün olası dünyaların en iyisi ya da bir model olmayacak kadar kötü kabul etmese de şöyle der :

“Şu andaki biçimi bakımından bu dünya mümkün olan tek dünya değildir.”

Bu nedenle doğanın önüne yerleştirdiği bitmiş biçimleri irdeleyici gözlerle inceler.

## GRUP W (1930)

Ne kadar derinlemesine bakarsa o kadar kolaylıkla görünüşünü bugünden geçmişe doğru yayabilir, bitmiş bir ürünlerdeki yaratıcı bir görünüş, “ Genesis” olarak sanatçıyı, doğadaki herhangi bir görüntüden çok daha derinden etkiler.

Sonra yaratım sürecinin bugün tamamlanamayacağı düşüncesine kaptırır kendini ve geçmişten geleceğe uzanan dünya yaratma edimini görür. Sonsuz Genesis!

Daha da ileri gider!

Çevresindeki yaşamı düşünerek kendi kendine şöyle der;bir zamanlar bu dünya farklı görünürdü ,gelecekte yine farklı görünecek.

Sonra, sınırsızlığa doğru yükselirken, düşünür: başka yıldızlarda yaratılışın bütünüyle farklı bir sonuç üretmiş olması çok mümkün.

Doğal yaratım süreci üzerinde böylesi bir düşünce devingenliği yaratıcı çalışma için iyi bir eğitimidir.

Sanatçıyı kökten olarak devindirme gücüne sahiptir ve kendisinin devingen olması nedeniyle, yaratım yöntemlerinin gelişimini özgürce sürdürmesi açısından sanatçıya güvenilebilir.

Bu yüzden sanatçı, kendi özel dünyasındaki dış görünüşlerin mevcut durumunu zaman ve uzam içinde rastgele yerleştirmiş olarak kabul etse de bağışlanmalıdır. Bu, sanatçının irdeleyici görüşü ve duygu yoğunluğu ile karşılaştırıldığında bütünüyle yetersiz kalacaktır.



# DÜŞ GİBİ (1930)

Ve mikroskoba rastgele bir göz attığımızda fantastik veya aşırı imgesel olarak varsayacağımız görüntülerle karşılaşacağımız ve bunları anlama duygusundan yoksun kalacağımız doğru değil midir?

Fakat sansasyonel bir dergide böyle bir resimle karşılaşan sizin gerçekçiniz büyük bir öfkeyle kapılarak şöyle bağıracaktır : “ Doğa olarak kabul edilir mi bu? Ben buna kötü çizim derim.”

Sanatçı bizzat mikroskop ile ilgilenir mi? Tarih ile? Paleontoloji ile?

Yalnızca karşılaştırma amaçları için, yalnızca aklının devingenliğini uygularken. Doğanın hakikatini bilimsel olarak denetlemek değil.

Sadece özgürlük anlamında.

Kesinlikle doğanın bir zamanlar olduğu ya da olacağı veya başka bir yıldızda olabileceği şeyi (belki bir gün kanıtlanabilir) temsil eden, durağan gelişim evrelerine yol açmayan bir özgürlük anlamında.

Tipten protipe doğru.

Kendi yolunu sonuna kadar izlemeyen sanatçı küstahtır. Fakat ilksel gücün tüm evrimi beslediği bu gizli bahçeye girebilen sanatçılar seçilmiş kişilerdir.

Burada tüm zaman ve uzamın güç santrali – yaratımın beyni veya yüreği de denebilir – her işlevi harekete geçirir; kimdir orada yaşamayacak olan sanatçı?

# AĞAÇ KESİMİ (1930)

Her şeyi açabilen gizli anahtarın korunduğu doğanın döl yatağında, yaratılışın kaynağında.

Nitekim kendi dönemlerinde İzlenimciler – dünkü karşıtlarımız – gündelik görüntünün altındaki keçeleşmiş çalı çırpı içinde yaşamak için her hakka sahiptirler.

Ama hızlı çarpan yüreğimiz bizi aşağıya, derine, hepsinin kaynağına doğru sürükler.

Bu kaynaktan gelen şey – düş, idea veya fantezi de denebilir – bir sanat yapıtı oluşturmak üzere uygun yaratıcı araçlar ile birleşirse eğer, ciddiyetle ele alınmalıdır.

Sonra bu tuhaf şeyler gerçeklik olurlar - yaşamı bayağılıktan çıkarıp yükselmesine yardım eden sanat gerçekliktir.

“Uygun yaratıcı edim ile” dedim. Çünkü bu evrede resimlerin mi yoksa farklı bir şeyin mi doğacağına karar verilir. Bu evrede ayrıca resimlerin türüne karar verilir.

Bu belirsizlik zamanları kaos ve kargaşa getirmişlerdir. (ya da muhakeme etmekten uzaksak, öyle görünmektedir.)

# SU ÜZERİNDE OYUN (1935)

Ama sanatçılar arasında hatta en gençleri arasında bile bir dürtünün giderek yerleştiği görülür:

Bu yaratıcı araçların kültürüne, saf kültüvasyonuna, saf kullanımına yönelik dürtü.

Çizgimin çocuksuluğu söylencesinin somut bir görüntüsünün, bir insan görüntüsünü çizgisel öğenin saf anlatımıyla birleştirmeye çalıştığım çizgisel öğenin saf anlatımıyla birleştirmeye çalıştığım çizgisel kompozisyonlarımdan kaynaklanmış olması gerektiğini düşünelim.

İnsanı “olduğu gibi” sunmak isteseydim eğer, öylesine şaşırtıcı bir çizgi karmaşası kullanmak zorunda kalacaktım ki, saf öğesel anlatım imkânsız olacaktı. Sonuç, kavramın ötesinde belirsizlik olacaktı.

Zaten olduğu gibi değil olabileceği gibi göstermek istiyorum. Ve böylece yaşam görünüşümle saf sanatsal ustalık arasında oluşacak mutlu beraberliğe ulaşabilirim.

Ve mutlu beraberlik biçimsel araç kullanımının bütün alanıdır: bütün şeylerde, renklerde bile belirsizliğin tüm izlerinden sakınılmalıdır.

Bu, modern sanatta sahte renklendirme olarak adlandırılan şeydir.

Bu çocuksuluk örneğinden anlayabileceğimiz gibi, kısmi sanat süreçleri üzerindeki çalışmaya müdahale ediyorum. Aynı zamanda ben teknik ressamım.

# YILAN TANRIÇA VE DÜŞMANI (1940)

Saf çizimi denedim, saf ton değerlerinde boyamayı denedim. Renk dairesinde yön duygumun beni yönelttiği bütün kısmi yöntemleri renkli olarak denedim. Sonuç olarak, renkli ton değerlerinde, bütünleyici renklerde, çok çeşitli renklerde boyama yöntemlerini ve total renk boyama yöntemlerini araştırdım.

Her zaman resmin bilinçaltı boyutlarıyla daha da birleşmiş olarak.

Sonra iki yöntemin bütün olası bireşimlerini denedim. Birleşerek, yeniden birleştirerek fakat tabii daima saf öğelerin kültürünü koruyarak.

Bazen tüm öge, nesne, anlam ve biçem bölgesi içine yayılan gerçekten büyük genişlikteki bir yapıtı düşlerim.

Korkarım ki bu bir düş olarak kalacak, ancak şu anda bile bu olasılığı ara sıra hatırlamak iyi bir şey.

Hiçbir şey aceleye getirilemez. Gelişmeli, kendince gelişmeli ve o yapıtın zamanı gelirse – tam isabet!

Araştırmayı sürdürmeliyiz!

Bütünü değil, parçaları bulduk.

Henüz nihai güçten yoksunuz, çünkü:

Halk bizimle değil.

Ancak bir halk arıyoruz. Orada, Bauhaus'ta yola çıktık. Orada, elimizde ne varsa onu verdiğimiz bir topluluk ile başladık.

Daha fazlasını yapamayız.

## paul klee'nin bauhaus dönemi

Klee o sıralarda hala sakallıydı ve eski kürk şapkasını neredeyse hiç başından çıkarmıyordu. Ancak Bauhaus, Dessau'ya taşındığında artık o da "Avrupalılaştı"tı. Solgun teni ve derin kahverengi gözleri ile görünüşünde, yürüyüşünde ve konuşmasındaki hafif doğulu hava, zaman zaman Arap sayılmasına bile yol açıyordu. Overweimar'da parka bakan bir evde eski mobilyaları ve kedisiyle birlikte yaşıyordu. Bazı akşamlar, genellikle Lily'nin eşliğinde keman, haftada bir kez de profesyonel müzisyenlerle kuartetler çalıyordu. Müzik kendisindeki form duygusunu güçlendiriyordu. Don Giovanni operasının partiturlarını ezbere biliyor ve bu operanın Dresten Operası'ndaki sahnelenişinde sahne tasarımı yapmayı çok istiyordu. Ama bu iş, opera çalışanlarının bazı skeçlerinin suluboya tablolarını yapan ve bu tabloları onlara sunan Slevogt'a verildi. Eğer bu operanın sahne tasarımı Klee tarafından yapılmış olsaydı, ondaki büyük müzik aşkının da katkısıyla ortaya olağanüstü bir çalışma çıkabilirdi. Çağdaş bestecilerden Stravinski ve Hindemith ile tanışıyor, onları seviyor, ama eserlerini çalmıyor, müziklerini genellikle plaktan dinliyordu. Eserlerinde, hem müzik hem de resim için geçerli olabilecek genel bir ilke, mükemmel bir bas ses keşfedebilmek umuduyla yalnızca Bach ve Mozart gibi klasik bestecileri çalıyordu. Resimde iş daha zordu, çünkü ona göre resim gelişme aşamasında takılıp kalmış, müzik Mozart'ın don Giovanni'sini yaratabilecek düzeye ulaşmıştı.

Klee'nin Bauhaus'ta, içinde en azından bir düzüne şövalenin yer aldığı bir odaya sahip büyük bir stüdyosu vardı. Aynı anda birkaç farklı resim üzerinde çalışmayı seviyordu. "Resimlerin onu çağırması" için genellikle uzun bir süre beklemesi gerekirdi ve çağrıyı aldığı anda da çözümü bulup birkaç fırça darbesiyle resmini bitirirdi. Hiç durmadan ama acele de etmeden çalışırdı: O denli verimli olmasının nedeni belki de budur. Bir arkadaşına ya da stüdyosunda onu ziyaret eden birine henüz tamamlanmamış bir resmini gösterip resimle ilgili sorunları tartışırken, sanki başka birinin çalışması üzerine konuşuyormuş gibi davranırdı. "Burada bir hata var, ne olduğunu görebiliyor musunuz?" tablolarına isim ararken her türlü öneriyi sevinçle kabul eder, bu önerilerden birini seçer, ama tablonun adını da sık sık değiştirirdi.

1921 yılı sonunda Kandinski Moskova'dan geri döndü ve 1922 yazında Bauhaus'ta öğretmenliğe başladı. Bu dönüş bazılarına, onları birbirine kırdırmak için bir fırsat gibi görünmüş olsa da aslında her ikisi için de büyük bir şanstı. İkisi arasındaki farklılıklar hem öğrencilerine hem de "form kuramı"nın gelişmesine katkıda bulunuyordu. Daha sonra belirli resim sınıfları oluştuğunda Bauhaus öğrencilerinin büyük bir çoğunluğu, hem Klee'nin hem de Kandinski'nin derslerine girmeyi tercih edecekti(...)

1923'deki efsanevi Bauhaus Festivali, Weimar döneminin doruk noktasıydı. Sergi ve gösterileri izlemeye 15 bin kişi gelmişti. Gösterilerden biri de, Oskar Schlemmer'in Triatic Ballet'iydi. Klee burada Stravinski, Hindemith ve Busoni ile tanıştı ve Leon Paul Fargue ile ortak bir proje tasarladı. Ancak bu proje hiçbir zaman gerçekleşemedi.

Klee, Weimar döneminde, Jena'da ki sergisi vesilesiyle bir konferans verdi. Bu konferansın metni, II. Dünya Savaşı sonrasına dek yayımlanamadı (Modern Sanat Üzerine, Bern 1945). 1925'te Pedagogical Sketobook'u ve Bauhaus dergisi için bir makale yazdı. Artık pek çok iyi dostu olan Klee,

toplulukların karşısına çıktığında fazlaca utangaçlık duymuyor ve rahatça konuşabiliyordu. Yine de konferanslarına büyük bir dikkatle hazırlanmaya devam ediyordu. Bu dönemde uzun süredir istediği şeyi gerçekleştirdi ve daha geniş bir dünyayla ilişki kurabilmeyi başardı.

Ancak, bu ilişkilerden daha önemlisi, çalışmalarının hem nitelik hem de konu zenginliği bakımından gelişmeye devam ediyor olmasıydı. Bu dönemde; iç, orta ve dış grup çalışmaları olarak bölümlendirmeyi gerektirecek kadar çok sayıda eser verdi. En içte, dünyaya karşı tavrını simgesel anlatımlarla ifade ettiği resimler bulunmaktadır. Bu çalışmalarda obje ve resmin tarihi birbirinden ayrılmaz. Söz konusu gruptaki resimleri soyut değildir, çünkü Klee için esas sorun “objenin varlığından çok ne tür bir obje olduğu”dur. Orta gruptaki eserlerinde form ve anlam, resimsel unsurların dokusundan oluşturulur, ancak aşırı simgesellikten kaçınmıştır. Dış grup ise, yaşamdaki ve doğadaki olgulara bütünsel bir bakış açısıyla, yani tüm boyutları içeren bir bakış açısıyla, -yani, tüm boyutları içeren bir bakıyla yaklaşılmasına rağmen- onları verili durumlarında gördükleri gibi ele alan çalışmalarını içerir(...)

Klee artık yalnız değildi. Kendini olağanüstü bir ilham deniziyle kuşatılmış hissediyordu. Diğer Bauhaus ustalarından etkilenmedi, bir şeyler aldığı ve verdiği tek kişi Kandinski’ydi. Bununla beraber, buradaki entelektüel ve sanatsal hava, çok farklı yerlerden ve birbirinden oldukça değişik yetişme ortamlarından çıkıp gelmiş öğrenciler, dünyanın her bir yerinden gelen, sanat ve bilimin çok farklı alanlarında uğraş veren ziyaretçiler, akla gelen hemen her konuda yapılan tartışmalar ve verilen konferanslar Klee’nin anlayışını yenilemesinde ve örneğin müzikteki süslemelerle karşılaştırılabilinen tüylü tarama gibi çeşitli teknik yenilikleri yapmasına büyük katkıda bulunmuştur. Klee, tüylü tarama tekniğini, değerleri farklılaştırmak için kullandı ve böylece resimlerinde beyazın farklı derecelerini elde etti. Ayrıca ressam olmayanların bildiği basit bir teknik olan ve Moholy-Nagy’nin Bauhaus’ta daha önce kullanmış olabileceği püskürtme tekniğini kullandı. Bazen resmin yalnızca bir bölümüne püskürtme yöntemi uyguluyor ve kalan kısmı üzerinde çalışmak için kapatıyordu (Kent Planı 1930). Üçüncü teknik, dantel deseniydi ve bu tekniği; bahçe, peyzaj ve mimari yapılarla Şehirler Kitabından Bir Yaprak (1928), gibi oldukça büyük çalışmalarında kullandı.

Klee’de her şey başka her şeyle bağlantılıdır. Teknik yeniliklere merakı arttıkça onların felsefesini yapmaya da ilgisi arttı. Shöpferische Konfession’daki makalesinde yaratıcı sanattan neyi kastettiğini yazıya dökmeye başladı. Bunu Weimar’da Bauhaus-Buch’ta yayımlanan “Doğayı İrdelemenin Yöntemleri” başlıklı makalesi izledi. Bu makalesinde sanatçı, obje, dünya ve evrenin her birinin birer çeyreğini oluşturduğu kare önermesini ortaya attı. “Sanatçı insandır ve bu nedenle de doğal dünya içindeki doğanın bir paçasıdır.” Klee’ye göre optik-fiziksel yaklaşım iflas etmiştir. Şimdi artık sanatçı objenin iç varlığını, onun kesitini (anatomi), yaşamsal fonksiyonlarını (fizyoloji), yaşama hükmeden yasaları (biyoloji) ve son olarak da bir bütün olarak evrenle bağlantısını keşfedecektir. İnsanın kendisi ve evren, her noktalarında birbirleriyle ilişki içerisindedirler. Sonu. Objenin optik görüntüsünden farklı, ama bütünselci bakış açısıyla, yine de ona tamamen karşıt olmayan resimlerdir. Ortaya çıkan ürün yalnızca karmaşık bir kompozisyon değil aynı zamanda karmaşık bir biçimsel yapıdır da.

Klee 1924’te Bauhaus’taki derslerinden derlediği, bu derslerdeki önerme ve örnekleri de içeren Pedagogical Sketchbook adlı kitabını tamamladı.

1929 yılı içsel zenginleşmenin yanı sıra ona bazı dışsal başarılar da getirdi. Paris'teki Chaiers d'Art Yayınevi onunla ilgili geniş bir biyografi yayımladı. Berlin'deki Flechtheim Galerisi, 50. doğum yılı sebebiyle bir Klee sergisi açtı. Bu sergi, 1930'da New York'taki Modern sanatlar Müzesine götürüldü-o sıralarda bir Alman için alışılmadık bir saygı gösterisiydi bu. Flechtheim, Daniel-Henry Kahnweiler'i Klee ile ilgilenmesi için ikna etti ve böylece sanatçı Paris'te de temsil edilmeye başlandı. 1934'den sonra da Kahnweiler sanatçının Avrupa'daki tek aracısı konumuna geldi. Çünkü Flechtheim Nazi yönetimi altında onun eserlerini almaya devam edemedi(...)

Almanya'da giderek artan barbarlığa kendisinin de kişi olarak maruz kalmasına rağmen bu ülkeden ayrılmadan önce yaptığı resimlerin hiç biri bu sıkıntılı dönemin havasını yansıtmaz. Kandinski ve başka birçok kişi gibi Klee de bir Yahudi ve yabancı olarak aşağılandı. Ama kendisini korumak adına hiçbir zaman alçalmadı. "Bu kaba olaylar, bana cevap vermeye bile gerek değmezmiş gibi geliyor. Benim bir Yahudi olduğum ya da Gaçilya'dan gelmiş olduğum doğru olsaydı bile bu benim başarılarımın değerini asla değıştirmezdi. Bana göre Yahudi ya da yabancı, yerli bir Almandan daha aşağı değil. Bu görüşümden asla vazgeçmemeliyim çünkü bundan vazgeçmek beni gelecek kuşakların gözünde bir maskaraya dönüştürecektir. Bugün iktidarda olanlara yaranmaya çalışan trajikomik bir tip olmaksansa eziyete katlanmayı tercih ederim"(Lily'e yazdığı bir mektuptan, 6 Aralık, 1933).

Ancak Almanya'ya elveda demenin onun için kolay olduğunu söylemek mümkün değildi. Çünkü orada pek çok dostu vardı. Yinede zaman zaman, her şeyin ona katlanılmayacak kadar ağır geldiği anlar olmuyor değildi. Bu anlar, Almanların her şey bir yana kötü ressamlar olduklarını düşündüğü ya da Athos Dağı'ndaki bir stüdyoda bulunuyor olmayı gerçekten çok istediğini anlardı.

# Table of Contents

- [TERK EDİLMİŞ BAHÇE \(1909\)](#)  
[BERN YAKINLARI \(1910\)](#)  
[SCHWABINGEN YOLU \(1910\)](#)  
[LİMANDAKİ VAPURLAR \(1911\)](#)  
[BERN: KENTİN İÇİNE GİDEN ESKİ YOL \(1911\)](#)  
[UYKU \(1914\)](#)  
[KEDERLİ BİR ÇOCUĞUN DANSI \(1921\)](#)  
[UÇAN ÜÇ KUŞ \(1921\)](#)  
[GÜMÜŞ AY – KÜF ÇİÇEĞİ \(1921\)](#)  
[HÜZÜNLÜ BİTKİLER İÇİN ÇİZİM \(1921\)](#)  
[VAPUR BOTANİK BAHÇELERİNDEN GEÇİYOR \(1921\)](#)  
[ORMAN YERLEŞİMİ \(1925\)](#)  
[GİRİŞTEKİ İBLİSLER \(1926\)](#)  
[GÖÇ EDEN BALIKLAR \(1926\)](#)  
[BOTANİK BAHÇESİNDE DİKEN YAPRAKLI BİTKİLER BÖLÜMÜ \(1926\)](#)  
[GÖÇ EDEN HAYVANLAR \(1928\)](#)  
[KİMİN HATASI \(1928\)](#)  
[GRUP W \(1930\)](#)  
[DÜŞ GİBİ \(1930\)](#)  
[AĞAÇ KESİMİ \(1930\)](#)  
[SU ÜZERİNDE OYUN \(1935\)](#)  
[YILAN TANRIÇA VE DÜŞMANI \(1940\)](#)