

**SAHNE SANATLARI PERSPEKTİFİNDEN TEATRAL VE
SKENOGRAFİK RESİM OKUMALARI**

CEREN KAYMAKCI

**IŞIK ÜNİVERSİTESİ
ŞUBAT, 2022**

SAHNE SANATLARI PERSPEKTİFİNDEN TEATRAL VE
SKENOGRAFİK RESİM OKUMALARI

CEREN KAYMAKCI

Işık Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Sanat Kuramı ve Eleştiri Yüksek
Lisans Programı,
2022

Bu tez, Işık Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü'ne Yüksek Lisans (MA)
derecesi için sunulmuştur.

IŞIK ÜNİVERSİTESİ
ŞUBAT, 2022

İŞIK ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
SANAT KURAMI VE ELEŞTİRİ YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

SAHNE SANATLARI PERSPEKTİFİNDEN TEATRAL VE SKENOĞRAFİK
RESİM OKUMALARI

CEREN KAYMAKCI

ONAYLAYANLAR:

Prof. Dr. Evangelia Şarлак
(Tez Danışmanı)

Işık Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Didem Kara Sarıoğlu

Işık Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Ruhiye Onurel

Beykent Üniversitesi

ONAY TARİHİ: 01 / 02 / 2022

READING OF THEATRICAL AND SCENOGRAPHIC PAINTINGS, BY PERSPECTIVE OF PERFORMING ARTS

ABSTRACT

From the beginning of ancient art to the present, art has been a way of expressing and making sense of oneself. For a long time, the power of the expression language of the painting tried to spread religious ide as to the societies. The art of theater has also contributed to the production of real thought by offering different perspectives to people.

This research focuses on the questioning of the existence of the theatrical concept, which is based on the roots of the art of theater, in the painting. In the study, the contribution of the ancient scenography, which was created with the power of visual creation, to the theatrical forehead of the theater stage was examined. Then, the structure of the theatrical concept, which has different meanings between disciplines for a long time, and the questioning of the theatrical perception, which the thinkers on the concept discussed separately from each other, were observed. In the Renaissance, Baroque, Neoclassicism and Romanticism periods, which have an important place in painting, theatrical readings based on performing arts were performed separately on the paintings.

Key words: Theatrical, Scenography, Renaissance, Baroque, Neoclassicism, Romanticism.

SAHNE SANATLARI PERSPEKTİFİNDEN TEATRAL VE SKENOGRAFİK RESİM OKUMALARI

ÖZET

Antik sanatın başlangıcından günümüze kadar, sanat bir biçimde insanın kendini anlatmasının ve anlamlandırmasının bir yöntemi olmuştur. Uzunca zaman resim sanatının anlatım dilinin gücü, toplumlara dinî düşünceleri yaymaya çabalamıştır. Tiyatro sanatı da bir biçimde insanlara farklı bakış açıları sunarak, gerçek düşüncenin üretilmesine katkı sağlamıştır.

Bu araştırmada tiyatro sanatının köklerine dayanan teatral kavramının resim sanatındaki varlığına dair sorgulamalarına odaklanılmıştır. Çalışmada ilk olarak görsel yaratım gücüyle oluşturulan Antik skenografinin, tiyatro sahnesinin teatral alanına yaptığı katkılar sorgulanmıştır. Ardından teatral kavramının uzunca süre disiplinler arasında farklı manaları barındıran yapısı ve kavram üzerine düşünürlerin ele aldığı teatral algısının sorgulamaları yapılmıştır. Resim sanatı tarihinde önemli bir yer tutan Rönesans, Barok, Neoklasizm ve Romantizm dönemlerinde, sahne sanatlarına dayanan teatral okumalar, eserler üzerinde ayrı olarak gerçekleştirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Teatral, Skenografi, Rönesans, Barok, Neoklasizm, Romantizm

TEŞEKKÜR

Tez konumun belirlenmesi aşamasından itibaren, çalışmamın tüm sürecinde bana yol gösteren, desteklerini hiçbir zaman esirgemeyen, engin bilgileriyle farklı bakış açıları kazanmamı sağlayan, beraber çalışmaktan ve öğrencisi olmaktan her zaman gurur duyduğum değerli danışman hocam Prof. Dr. Evangelia Şarlak'a çok teşekkür ederim. Lisans eğitim sürecimden bu yana her zaman fikirleriyle bana destek verdiği ve sanat tarihine gönül vermemi sağlayıp, yüksek lisans yapmama vesile olduğu için sevgili hocam Dr. Öğr. Üyesi Ruhiye Onurel'e çok teşekkür ederim.

Değerli jüri üyem Dr. Öğr. Üyesi Didem Kara Sarioğlu'na beni dinlediği ve kıymetli zamanını ayırıp yorumlarıyla çalışmama önemli katkılarda bulunduğu için teşekkürlerimi sunarım.

Tüm hayatım boyunca yanımda olan, her zaman kararlarımın destek veren, zorlandığımda yanımda olup beni güçlendiren canım anneme ve babama çok teşekkür ederim.

Lisans eğitimimden bu yana beni yüreklendiren ve her zaman manevi desteğiyle yanımda olan müstakbel hayat arkadaşım Aykut Tercümanoğlu'na çok teşekkür ederim.

Ceren KAYMAKÇI

“Bütün gördüğümüz ve göründüğümüz

Yalnızca bir düşünce içinde bir düşünce.”

- **EDGAR ALLAN POE**

İÇİNDEKİLER

ONAY TARİHİ.....	i
ABSTRACT.....	ii
ÖZET.....	iii
TEŞEKKÜR.....	iv
İÇİNDEKİLER	vi
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	viii
BÖLÜM 1.....	1
1.GİRİŞ.....	1
BÖLÜM 2.....	6
2. SKENOĞRAFİ, TEATRALLİK VE TARİHSEL GELİŞİM.....	6
2.1 Skenografi Kavramı	9
2.2 Teatrallik ve Teatral Kavramı	11
2.3 Skenografi ve Teatralin Tarihsel Gelişimi	12
2.3.1 Klasik Yunan Tiyatro Yapısı, Skenografi ve Teatral Gelişimi	14
2.3.2 Helenistik Dönem Yunan Tiyatro Yapısı, Skenografi ve Teatral Gelişimi.....	22
2.3.3 Roma Dönemi Tiyatro Yapısı, Skenografi ve Teatral Gelişimi.....	30
BÖLÜM 3.....	34
3. ÇAĞDAŞ SAHNE ÜZERİNDE TEATRALLİK DENEYİMLERİ VE KURAMCILARIN TEATRALLİK KAVRAMLARI.....	34
3.1 Çağdaş Sahne Üzerinde Teatrallik	35
3.2 Kuramcıların Teatral Kavramı	42
3.2.1 Denis Diderot Teatral Kavramı Üzerine	43
3.2.2 Michael Fried Teatral Kavramı Üzerine	49
3.2.3 Josette Féral Teatral Kavramı Üzerine.....	59
3.2.4 Richard Sennett Teatral Kavramı Üzerine	63
3.2.5 Konstantin Stanislavski Teatral Kavramı Üzerine.....	64
BÖLÜM 4.....	71
4.RESİM SANATINDA TEATRAL ÖRNEKLEMELER.....	71

4.1 Masaccio, “Âdem ve Havva’nın Cennetten Kovuluşu”	72
4.2 Sandro Botticelli “Venüs ve Mars”	76
4.3 Giovanni Bellini, “Pietà”	79
4.4 Raffaello Sanzio “The Deposition”	81
4.5 Michelangelo Merisi da Caravaggio, “Meryem’in Ölümü”	84
4.6 Michelangelo Merisi da Caravaggio “İshak’ın Kurban Edilmesi”	92
4.7 Artemisia Gentileschi, “Yudit Holofernes’i Katlederken”	97
4.8 Rembrandt Harmenszoon van Rijn “Belşassar’ın Ziyafeti”	101
4.9 Jacques- Louis David “Brutus’un Oğullarının Cesetleri Getirilirken”	105
4.10 Jaques-Louis David “Marat’nın Ölümü”	111
4.11 Jaques-Louis David “Sabine Kadınlarının Müdahalesi”	116
4.12 Jaques-Louis David “Horatii’nin Yemini”	123
4.13 Jean-Auguste-Dominique Ingres “Agamemnon’un Aşıl Çadırındaki Büyükelçileri”	127
4.14 Jean-Auguste-Dominique Ingres “Saint Symphorian Şehitliği”	135
4.15 Théodore Géricault “Medusa’nın Salı”	141
4.16 Eugène Delacroix “Sakız Adası Katliamı”	150
4.17 Eugène Delacroix “Ophelia’nın Ölümü”	157
4.18 Francisco Goya “Calasanzlı Aziz Joseph’in Son Komünyonu”	160
BÖLÜM 5.....	165
5. DEĞERLENDİRME VE SONUÇ	165
KAYNAKÇA	174
ÖZGEÇMİŞ.....	182

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 2.1 Thorikos Tiyatrosu	20
Şekil 2.2 Dionysos Tiyatrosu'nun M.Ö. 6. Yüzyılın Sonlarındaki Muhtemel Görünümü.....	20
Şekil 2.3 M.Ö. 4. Yüzyılın Sonlarında Tamamlanmasının Ardından Olası Görünümüyle Dionysos Tiyatrosu.	21
Şekil 2.4 M.Ö. 5. Dionysos Tiyatrosu'nun Sahne Yapısının Olası Görünümlerini Gösteren Üç Rekonstrüksiyon.	21
Şekil 2.5 Vazo Resmi.....	22
Şekil 2.6 Gilliéron Çizimi, 1935	22
Şekil 2.7 Doric, İonic, Corinthian Sütun.....	28
Şekil 2.8 Helenistik Tiyatro Pinakes Dijital Çizim.....	28
Şekil 2.9 Priene Tiyatrosu, Eski ve Daha Sonraki Sahne Binaları	29
Şekil 2.10 Priene Tiyatrosu, Daha Önceki ve Sonraki Sahne Binaları, Pinakes İle Birlikte.....	29
Şekil 2.11 Priene Tiyatrosu. Daha Önceki ve Sonraki Sahne Binaları, Pinakes İle Birlikte.....	30
Şekil 3.1 Çerçeve Sahne	40
Şekil 3.2 Fırıldak Sahne / İleri Çıkıntılı Sahne	41
Şekil 3.3 Arena Tiyatro Sahnesi	41
Şekil 3.4 Çok Amaçlı Alan	42
Şekil 3.5 Donald Judd “Başlıksız 1967, Galvanizli Demir Üzerine Cila, On İki Ünite, Her Biri 9 x 40 x 31 (22,8 x 101,6 x 78,7 cm)	58
Şekil 3.6 Robert Morris, Green Gallery’de Yerleştirme 1931, New York, 2x4 Ahşaptan Yapılmış Yüzlüler Gri Boyalı.....	59
Şekil 4.1 Masaccio, “Âdem ve Havva’nın Cennetten Kovuluşu” 1425, Fresk, 208 x 88 cm. Santa Maria del Carmine, Brancacci Şapeli, Floransa	72
Şekil 4.2 Sandro Botticelli “Venüs ve Mars” 1485, Tuval Üzerine Tempera ve Yağlıboya, 69.2 x 173.4 cm, The National Gallery, Londra, İngiltere	76
Şekil 4.3 “Venüs ve Mars Detay”	78
Şekil 4.4 Giovanni Bellini, “Pietà” 1465-1470, Tuval Üzerine Tempera	

ve Yağlıboya, 86 × 107 cm, Pinacoteca di Brera, Milano	79
Şekil 4.5 Raffaello Sanzio, “The Deposition” 1507 Tuval Üzerine Yağlı Boya, 179 x 174 cm, Galleria Borghese, Roma	81
Şekil 4.6 Michelangelo Merisi da Caravaggio “Meryem’in Ölümü” 1606, Tuval Üzerine Yağlıboya, 369 cm × 245 cm Louvre, Paris	84
Şekil 4.7 “Meryem’in Ölümü Detay”	90
Şekil 4.8 “Meryem’in Ölümü Detay”	90
Şekil 4.9 “Meryem’in Ölümü Detay”	91
Şekil 4.10 “Meryem’in Ölümü Detay”	91
Şekil 4.11 Michelangelo Merisi da Caravaggio, “İshak’ın Kurban Edilmesi”1603, Tuval Üzerine Yağlıboya, 104 cm × 135 cm, Uffizi, Florence	92
Şekil 4.12 “İshak’ın Kurban Edilmesi Detay”	96
Şekil 4.13 Artemisia Gentileschi, “Yudit Holofernes’i Katlederken” 1620, Tuval Üzerine Yağlıboya, 146.5 x 108 cm, Uffizi, Florance.....	97
Şekil 4.14 Rembrandt Harmenszoon van Rijn, “Belşassar’ın Ziyafeti” 1636-1638, Tuval Üzerine Yağlıboya, 167.6 x 209.2 cm, National Gallery	101
Şekil 4.15 “Belşassar’ın Ziyafeti Detay”	104
Şekil 4.16 “Belşassar’ın Ziyafeti Detay”	104
Şekil 4.17 “Belşassar’ın Ziyafeti Detay”	105
Şekil 4.18 Jacques-Louis David “Brutus’un Oğullarının Cesetleri Getirilirken” 1789, Tuval Üzerine Yağlıboya, 323 cm × 422 cm, Louvre	105
Şekil 4.19 “Brutus’un Oğullarının Cesetleri Getirilirken Detay”	110
Şekil 4.20 “Brutus’un Oğullarının Cesetleri Getirilirken Detay”	111
Şekil 4.21 Jacques-Louis David, “Marat’nın Ölümü”, 1793, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 165 cm x 128 cm, Belçika Kraliyet Güzel Sanatlar Müzesi, Belçika.....	111
Şekil 4.22 “Marat’nın Ölümü Detay”	116
Şekil 4.23 Jacques-Louis David, “Sabine Kadınlarının Müdahalesi”, 1799, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 385 cm × 522, Louvre Müzesi, Paris, France https://www.worldhistory.org/image/1125/the-intervention-of-the-sabine-women/	117
Şekil 4.24 “Sabine Kadınlarının Müdahalesi Detay”	122
Şekil 4.25 “Sabine Kadınlarının Müdahalesi Detay”	122
Şekil 4.26 “Sabine Kadınlarının Müdahalesi Detay”	122
Şekil 4.27 Jacques-Louis David, “Horatii’nin Yemini” 1784, Tuval Üzerine	

Yağlı Boya, 130.2 x 166.7 cm, Louvre Müzesi, Paris	123
Şekil 4.28 “Horatii’nin Yemini Detay”	126
Şekil 4.29 Jean-Auguste-Dominique Ingres, “Agamemnon’un Aşil Çadırındaki Büyükelçileri”, 1801, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 113 × 146.1 cm, École nationale supérieure des beaux-arts, Paris.	127
Şekil 4.30 “Agamemnon’un Aşil Çadırındaki Büyükelçileri Detay”	133
Şekil 4.31 “Agamemnon’un Aşil Çadırındaki Büyükelçileri Detay”	133
Şekil 4.32 “Agamemnon’un Aşil Çadırındaki Büyükelçileri Detay”	134
Şekil 4.33 “Agamemnon’un Aşil Çadırındaki Büyükelçileri Detay”	134
Şekil 4.34 Jean-Auguste-Dominique Ingres “Saint Symphorian Şehitliği”, 1834 Tuval Üzerine Yağlı Boya, 407 x 339 cm, Autun Cathedral, Fransa.....	135
Şekil 4.35 “Saint Symphorian Şehitliği Detay”	141
Şekil 4.36 “Saint Symphorian Şehitliği Detay”	140
Şekil 4.37 “Saint Symphorian Şehitliği Detay”	140
Şekil 4.38 “Saint Symphorian Şehitliği Detay”	142
Şekil 4.39 “Saint Symphorian Şehitliği Detay”	141
Şekil 4.40 Théodore Géricault, “Medusa’nın Salı”, 1818-1819, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 4,91 m x 7,16 m, Louvre Müzesi, Paris.....	141
Şekil 4.41 “Medusa’nın Salı Detay”	148
Şekil 4.42 “Medusa’nın Salı Detay”	148
Şekil 4.43 “Medusa’nın Salı Detay”	149
Şekil 4.44 “Medusa’nın Salı Detay”	149
Şekil 4.45 “Medusa’nın Salı Detay”	149
Şekil 4.46 Eugène Delacroix, “Sakız Adası Katliamı” 1824, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 419 x 354 cm, Louvre, Paris	150
Şekil 4.47 “Sakız Adası Katliamı Detay”	155
Şekil 4.48 “Sakız Adası Katliamı Detay”	155
Şekil 4.49 “Sakız Adası Katliamı Detay”	155
Şekil 4.50 “Sakız Adası Katliamı Detay”	156
Şekil 4.51 “Sakız Adası Katliamı Detay”	156
Şekil 4.52 Eugène Delacroix, “Ophelia’nın Ölümü” 1853, Tuval Üzerine Yağlıboya, 23cm x 30 cm, Louvre Müzesi, Paris	157
Şekil 4.53 Francisco Goya, “Calasanzlı Aziz Joseph’in Son Komünyonu” 1819, Tuval Üzerine Yağlıboya, 303 x 222 Cm, Prado Ulusal Müzesi. Madrid.....	160

BÖLÜM 1

1. GİRİŞ

Antik devirlerden neredeyse günümüz sürecine kadar sahne sanatları, güzel sanatların diğer dallarına kıyasla, ötekileştirilmeye maruz bırakılmıştır. Asırlar boyunca oyunculuk mesleğine yalnızca alaycılık olarak bakılmış, hatta erkek oyuncuların sahne platformu üzerinde yüzyıllar boyunca kadın rolü yapmaları bir yana, kadınların sahnede yer alması birçok toplum tarafından kusur olarak nitelendirilmiştir. Sahnenin ana kahramanı olan oyuncunun, sergilediği rolü gerçeğe en yakın şekilde yansıtabiliyor olması, sosyal hayatta insanları aldatabileceğinin mümkün olduğunu düşündürmüştür. Tiyatro sanatı geçmişe dayanan kökeninden itibaren bir biçimde ötekileştirilmeye itilmiştir ve tiyatronun ana damarlarından geçen teatrallik terimi de bu ötekileştirme içerisine dâhil edilmiştir.

“Sahne Sanatları Perspektifinden Teatral ve Skenografik Resim Okumaları” isimli araştırmanın amacı, sahne sanatlarına özgü olarak benimsenen teatral temanın görsel sanatlar çatısı altında da var olabildiğine ışık tutmak olacaktır. Bu bağlamda teatral ve resim sanatı ilişkisine odaklanan araştırmada, teatralin kökenine inebilmek için antik sahne sorgulamalarıyla yola çıkılacak, ardından resim sanatında seçilmiş olan dönemlerden, örnek alınan eserlerin teatral okumaları gerçekleştirilecektir. Ele alınan eserlerin, sahne sanatlarına uygun bir biçimde incelenmesi yapılarak ilerlenecektir.

Araştırmada yer alan Birinci Bölüm dâhilinde, çalışmanın kapsamına, izlenmiş olan yönteme, çalışmanın gerekliliklerine ve hangi çerçevede içerisinde sınırlandırılmaya gidildiğine dair bilgilerin paylaşılması gerekmektedir.

Çalışma kapsamında ele alınması gereken teatral ve scenografi kavramlarının zaman içerisindeki seyrinin nasıl ilerlediğini ifade edebilmek adına, İkinci Bölüm'ün açılmasına ihtiyaç duyulacaktır. Bu amaçla İkinci Bölüm'de, ilk olarak ele alınması gereken nokta, “Scenografi, Teatralite ve Tarihsel Gelişim” başlığı altında, kavramların birlikteliği ile gelişen etkileşimlere yer verilmesi olacaktır. Ardından scenografi ve teatral ilişkisine daha detaylı ışık tutabilmek ve irdelenecekleri dönemlerde kavramların oluşturulma aşamalarının gözleminin yapılabilmesi amacıyla, her iki kavramın da kendi özelinde etimolojik kökenleriyle gelişen anlamlarının paylaşılması gerekecektir. Bu noktada kafa karışıklığı yaratmamak adına belirtmek gerekir ki, çalışmada bazı yerlerde “teatral”, bazı yerlerde ise “teatralite” kullanılmaktadır. Dil bilgisi açısından bakıldığında teatral sıfat, teatralite isimdir. Teatral, davranış biçimi ve olayların sahne benzerliğini betimler. Teatralite ise direkt olarak davranışın veya sahne benzerliğinin ismidir.

Akabinde Teatral ve figüratif algı ilişkisini sağlamak amacıyla, yalnız anlamı sahne boyaması olarak karşımıza gelen, scenografi kavramı ile teatral kavramı arasındaki etkileşime dikkat edilerek, tiyatroyun resimsel algı ile oluşan teatral birlikteliğinin incelenmesi gerekmektedir. Bu amaçla Klasik Yunan sahneden Roma sahnesi sürecine kadar, teatral etkenin tiyatro sahnesinde nasıl sağlandığının sorgulanması ve medeniyetlerle değişim göstererek ilerleyen sahneleme anlayışına yer verilme gayesiyle araştırmalar yapılacaktır. Bu bilgiler ekseninde araştırma “Klasik Yunan Tiyatro Yapısı, Scenografi ve Teatral Gelişimi”, “Helenistik Dönem Yunan Tiyatro Yapısı, Scenografi ve Teatral Gelişimi”, “Roma Dönemi Tiyatro Yapısı, Scenografi ve Teatral Gelişimi” olarak ayrılan üç dönem üzerinden gerçekleştirilecektir. Bahsedilen konu üç dönem içerisinde, sahne teatralitesine etki eden mimari yapı özellikleri, koro, sahne yapısı, kullanılmış olan özel aletler gibi birçok faktöre yer verilecek ve teatral etkenin oluşum alanları bütün olarak ele alınacaktır. Bu noktada belirtmek gerekir ki çalışmada incelenmiş üç dönem üzerinden yapılan sorgulamaların, Antik dönemlerde yürütülmesinin ana nedeni, öncelikli olarak scenografi kavramının 1900'lü yıllardan itibaren büyük değişimlere uğrayarak, çağdaş sahnede oyuna dayalı bir dekor tasarımı gelişimini göstermesidir. Antik dünyada scenografi ve teatral kavramlarının sorgulanıyor olmasının bir başka nedeni de, sahne sanatlarında keşfedilen scenografinin, aynı zamanda ilk antik perspektif türü olmasıdır. Çalışma bağlamında ifade etmek gerekir ki, eski tiyatro sahnesinde dekor işlevi gören boyalı panoların, Antik resmin ifade gücü ile sahne birliği oluşturmaya

çalışılarak teatral alan yaratma çabasına girilmiş olmasından hareket edilecektir. Belirtilen üç dönem içerisinde, ilk scenografi kullanım alanları ile ilgili kaynaklara başvurularak, resmin algısı ile oluşturulmaya çalışılan boyalı panoların varlığı sorgulanacak ve dönemlerin günümüzde ulaşılabilen tiyatro oyunları üzerinden teatral etkenin nasıl yaratıldığına dair incelemeler yapılacaktır.

Çalışmanın ilerleyen aşamalarında, tiyatro geleneğinin başlangıcından beri en etkin öz, sahne üzerinde oyuncu performansının seyreden izleyici üzerindeki etkisi olduğu gerçeğinden hareketle, çağdaş sahne platformunda teatral etkenin nasıl oluşturulması gerektiği düşüncesi, Üçüncü Bölüm'ün açılmasına neden olacaktır. Üçüncü Bölüm sınırları çerçevesinde ilk olarak “Çağdaş Sahne Üzerinde Teatrallik Deneyimleri ve Kuramcıların Teatrallik Kavramları” adlı bölüm üzerinde çalışma yapılacak ve teatral kavramının tiyatro sahnesi üzerinde hangi etken faktörleri barındırarak oluşturulması gerektiğini açıklığa kavuşturma amacı güdülecektir. Bu bağlamda sahne türlerinin öncelikli olarak mimari tasarımlarının farklılığından kaynaklanan yapısından dolayı, sınırlandırılması ve kendi özellerinde bireysel değerlendirilmeye gidilmesi gerektiğinden, dünyada en yaygın kullanılan sahne türleri arasından seçim yapılarak ilerlenmesi gerekecektir. Belirtilen doğrultuda teatralin ve yapım tasarımının yarattığı ahenk göz önüne alınarak, dünyada en yaygın kullanılan dört sahne türü olan çerçeve sahne, fııldak sahne, arena sahne, çok amaçlı alan olarak ayrılan, sahne türleri özelinde teatral alanların hangi koşullarda oluşturulması gerektiği kapsam altına alınacaktır. Ayrıca bu aşamada ifade etmek gerekir ki, çalışmada farklı sahne türleri üzerinde ayrıştırma yapılmasının başka bir sebebi de, sahnelerin kendi bireyselliklerinde teatral alan oluşumuna nasıl olanak sağlandığını belirtmek ve teatral alanın oluşum aşamasında, sahne türleri arasındaki farklılığın ne gibi engelleri meydana getirdiğini tanımlamak olacaktır. Tüm bu veriler etrafında teatral etkenin sahne üzerinde yaratımı, sahne yapısına, performans türüne bağlı olarak değişebilen koşullarına, gösterinin yönetmeni gibi kimliklerin sahneye özel organizasyonlar yapmak durumunda olmalarına ve her tiyatro oyununa özgü olarak farklı bir biçimde düzenlenmesi gerektiğine istinaden, hareket edilecek sahne türlerinin teatral yaratım durumları ele alınarak sorgulanacaktır.

Akabinde yine Üçüncü Bölüm sınırları dâhilinde, teatral kavramının tek bir bakış açısından değerlendirilmesinin ve yorumlanmasının doğru olmayacağı düşüldüğü için, düşünürlerin Teatral kavramı üzerindeki ifadelerine yer verilecektir. “Kuramcıların Teatral Kavramı” isimli bölümde, kavramın şekillenmesine ışık tutan

kimliklerin eserleri üzerinden deęerlendirmeler yapılacak ve kavramın deęişkenlięi oraya konmaya çalıřılacaktır. Bu noktada belirtmek gerekir ki kavram üzerine dūřunrlerin birbirlerinden farklı olarak ortaya koydukları teatrallik anlayıřından dolayı, tek bir teatral ekseninde deęerlendirme yapmak mūmkūn olmadığından, her bir dūřunr üzerinden kavramın bireysel olarak ele alınması gerekmektedir. Bu baęlamda Denis Diderot, Michael Fried, Josette Feral, Richard Sennett, Konstantin Stanislavski gibi kimliklerin teatrallik üzerine baskın fikirler sergileyen dūřūnceleri kendi zellerinde incelenecek ve teatral kavramını nasıl ele aldıkları ortaya koyulacaktır.

Bu noktada ifade etmek gerekir ki, çalıřmada Denis Diderot'nun dūřūncesi üzerine belirlenen teatral anlayıř, sahne algısı ile birlik oluřturarak ilerlemekten ziyade Diderot'nun çalıřması üzerinde oyuncu kimlięi ön plana alınarak irdelenecektir.

Diderot'nun anlayışından farklı olarak, Michael Fried'ın bakış açısından kavrama bakılması aşamasında, teatralliğin modernizmin bař dūřmanı olarak ifade edilmesinden dolayı, öncelikle anti-teatral kavramının kökleri üzerine sorgulama yapılacak. Daha sonrasında ise Fried'ın kastetmiş olduğu teatrallik algısına yer verilecektir.

Josette Feral'in dūřūncesine ise kavramı detaylı bir biçimde ele almıř olduęu, "Teatral Dilin zgūnlūęu" isimli çalıřma üzerinden yer verilecek ve teatral olanın yalnızca tiyatroya zgū bir terim olmadığı fikrinden hareketle yazarın sunmuř olduęu ereve sınırları içerisinde deęerlendirmesi yapılacaktır. Deęerlendirmenin odak noktası Feral'in örneklendirmiř olduęu ū senaryo yapısı üzerinden ilerleyecektir.

Richard Sennett'in ifade ettiği teatral kavramına yer vermek amacıyla, toplumun kendi nezdinde tiyatroyla birleşen bir algı olarak ifade edilmesi öngörüsünden yola çıkılarak analiz yapılacaktır.

Konstantin Stanislavski'nin teatral anlayışını ifade etmek gayesi, Stanislavski'nin kendi sistemi üzerinden inceleme yapılmasını gerektirmektedir. Sistem üzerinden değerlendirme yapılmasının ana sebebi Stanislavski'nin öncelik olarak, uzunca sūreler geliştirmeye çalıştığı ekolūn oyunculuk ve sahne sanatları adına birçok yeni anlayışı içermesinden kaynaklanmaktadır.

Tūm bu arařtırmaların ıřıęında görsel sanat eserlerinin teatral algıya dayalı olarak okunması Drdūncū Blūm'ūn açılmasını gerektirmektedir. Bu baęlamda Drdūncū Blūm, "Resim Sanatında Teatral rneklmeler" ana bařlıęı altında sanat tarihi sūrecinde gerek dūřūnce olarak gerekse eserlerin yaratımı bakımından önemli bir yer tutan Rönesans, Barok, Neoklasizm ve Romantizm dönemleri içerisinde teatral

eser okumaları gerçekleştirilecektir. Teatral okumaya tabi tutmak adına, seçilen eserlerin, içinde buldukları sanat tarihi sürecine “Örnek” olarak ifade edilecek olmasının ana sebebi, bahsi geçen dönemde birçok eserin meydana getirilmesi ve tümünün incelenmesinin mümkün olamayışıdır.

Ele alınan eserlerin, sahne sanatlarına uygun bir biçimde incelenmesinin yapılabilmesi adına, öncelikli olarak resimde yer alan figürlerin performans içeren hareketlerine odaklanılacak, ardından da sanatçılar tarafından aktarılmak istenen düşüncenin figürler ve objeler üzerindeki etkisine dikkat edilerek eser seçimleri yapılacaktır. Bu noktada belirtmek gerekir ki, eserlerin seçiminden önce bahsedilen dört dönem üzerinde birçok resim gözlenmiş, ardından çalışmada örnek olarak yer alan eserlerin detaylı açıklamalarıyla, sahne sanatına uygun okumaları paylaşılmıştır. Eserlerin seçilmesinde diğer önemli faktör ise değişen figürlerin ve her bir tablonun özelinde, değişen konularının bütünlüğüne dikkat edilerek, aktarılan hikâyenin karakterlerinin tıpkı bir oyuncu gibi değerlendirmesinin yapılması, figürlerin mimikleri ve benden dilleri ile aktarılan ruh durumlarının göz önünde bulundurulmasıdır. Çalışmada belirtilmiş olan eser seçimi kriterlerine uygun hareket edilecektir. Araştırma çerçevesinde eserlerin sahne teatrallğine uygun okumasının yapılabilmesi için, her tiyatro oyununun kendi özel izleyicisine yönelik, ayrı bir teatral etkileşim barındırıyor olması düşüncesine bağlı kalınması gerekir. Ele alınacak sanat eserlerinin de kendilerine özgü bir teatral etkileşime sahip oldukları görüşüne istinaden tek bir teatral anlayış çerçevesinde eleştiri yapmaktan kaçınılacaktır. Resim sanatı özelinde tek bir teatral anlayışa sığınarak okuma yapılmamasının başka bir nedeni de, her tabloda yer alan kimliklerin değişmesinden, sanatçıların ve eserlerin konularının farklılığından kaynaklanmaktadır.

Çalışma kapsamında belirtmek gerekir ki, görsel sanatlar çatısı altında teatral değerlendirmeyi kapsamı altına alan birçok araştırma yer almaktadır. Özellikle Barok döneme ait sanat eserlerinin genel çerçevede teatrallik etkisi taşıdığı, çoğu sanat tarihi kitabında ele alınmış bir konudur. Ancak bu çalışma bütün bakımından kabul görenden çok daha farklı bir bakış açısı katmayı amaçlamıştır. Yapılan literatür araştırmaları, sahne sanatları bakış açısı ile resim sanatına dair eser değerlendirmesinin bulunmadığını göstermektedir. Bu çalışmanın literatürde yer alan teatral ve görsel sanatlar çalışmalarından ana farkı, ele alınan sanat eserlerinde, sahnenin teatrallğini arayan bir gözle inceleyerek eserlerin teatral değerlendirmesinin yapılması olacaktır.

BÖLÜM 2

2. SKENOGRAFİ, TEATRALLİK VE TARİHSEL GELİŞİM

Tiyatro sanatının, Antik Yunan sahnesindeki ilk çağrışımlarından bu yana, teatrallik ve scenografi terimleri tam manasıyla bugünkü çağdaş aktarımlarına bağlı olarak, etkenlerini yansıtır şekilde kullanılmamıştır. Ancak bizler Tiyatro'nun özünde var olduklarını bilmekteyiz. Söz konusu özlük meselesini sadece tiyatro sanatı çerçevesinde değerlendirecek olursak, Antik tiyatronun doğasında da oyuncuyu, sahneye çıktıktan sonraki tüm halleriyle, izleyicisine teatral deneyim yaşatmayı hedefler biçimde, gözlemlemek mümkün olacaktır. Eğer oyuncu, kurgulanmış bir metinden acıyı, sevgiyi, hüznü vb. birçok tutumu, gerçek yaşantıya benzerlik gösterir biçimde, sahne platformunun üzerinde izleyicisine bedeniyle, sözleriyle ve davranışlarıyla yansıtabiliyorsa veya gerçek dünyada o an içerisinde yaşanmamış olanı, gerçekmişçesine hissettirmeye çabalayarak izleyiciyi inandırıp, sahne alanı çerçevesine seyircisini katabiliyorsa, bu ister çağdaş sahnede ister de Antik dünyada yaşanmış olsun, teatral çerçevenin oluşturulduğuna ve izleyicinin etkilenen bir faktör olarak yerini aldığına işaret etmektedir.

Skenografi kavramı ise, izlerini bulabildiğimiz en eski tarihlerden itibaren, oyuncu dışında kalan tiyatro sahnesi platformunun, teatral mekânının yaratılmasına aracılık etmiş olarak gözlemlenmektedir. Kavram yalnızca yalın manası ile "sahne boyaması" anlamıyla ele alınmış dahi olsa, Antik dünyada yaratılan tiyatro mekânında, henüz oyuncu görünmeden önce izleyiciye, oyunun geçmekte olduğu mekânı tanıtmayı hedeflediği düşünülmektedir. Sahnenin arka kısmında çağdaş sahneyle kıyaslanamayacak kadar çarpıcı bir anlatım biçimine bürünmemiş olmasına rağmen, izleyicisi için bir çeşit düşünce alanı yaratmaya çabalamış olduğu göz ardı edilmemelidir.

Antik sahnede kullanılan arayışlara geçmeden önce skenografinin, günümüz koşullarında incelendiğinde, perspektif ile ilişkili optik bilimin içerisinde bir dal olarak karşımıza çıktığını belirtmek gerekir. Romalı Mimar Vitruvius Pollio, sahne dekoru olarak kullanılan boyalı panoların keşfiyle ilgili not bırakırken, aynı zamanda bu panoların nasıl yapıldığına dair ilk keşfedilen perspektiften de söz etmiştir. Fakat Vitruvius'un bahsetmiş olduğu perspektif, günümüze kıyasla oldukça farklı biçimdedir. Vitruvius'un aktarmış olduğu perspektif tasarımı, perspektifin mimari bir yapının üzerinde nasıl uygulanması gerektiği üzerinedir: “*Perspektif, kenarları geriye doğru uzaklaşan ve tüm çizgilerin dairenin merkezinde birleştiği bir cepheyi resmetme yöntemidir.*” (Vitruvius, 2015, s. 10) Skenografi bir yapının mimari cephesi üzerinde, perspektife uygun olarak tasarlanmasının göstergesi olarak ifade edilebilir. Richarg Schöne, Optik biliminde skenografik tasarımı şu şekilde açıklar:

Optiğin skenografik kısmı, binaların (yapıların) nasıl işaret edileceğini sorgular. Her şey olduğu gibi görünmediği için, altta yatan koşulları nasıl temsil etmediğini, ancak onları görüldüğü gibi şekillendirdiğini görür. Mimarın görevi, işini görünüşe ve mümkün olduğu kadar göz değişimlerine hoş gelen koşullarda bulmak ve gerçek için çabalamak değil, göz için görüldüğü gibi koşulların eşitliği ve hazzıdır. Silindirik sütun, göz için ortada incilir ve bu nedenle kırıldığını görür, bu noktada daha kalın hale getirir ve bazen daireyi bir daire olarak değil, bir elips ve kare olarak veya uzun bir kare olarak çizer, farklı durumlarda sayı ve boyutlara bağlı olarak değişik boyutlarda çok sayıda sütun çizilir. Böyle bir hesaplama, devasa eserler yapan kişinin çalışmasının gelecekteki koşullarını ele veriyor ve şartların düzeltilmesini yapıyor. Yapılar büyük yüksekliklere yerleştirildiğinde oldukları gibi görünmezler. (Schöne, 1897, s. 28)

Tüm bu verilerin etrafında açıkça anlaşılabilmesi gibi optik bilim dalında incelenen “Skenografi” terimidir. İnşa edilecek mimari yapının ön çizimlerinin nasıl yapılması gerektiğini araştırmaktadır. Ayrıca inşa edilecek yapı gerçekte olduğu gibi görünemeyeceğinden, skenograflar bu durumun çözümünü yapı inşa edildikten sonra nasıl gözükmeye gerekiyorsa, çizimlerinde aynı gerçekliği elde etmenin yollarını aramışlardır. Tıpkı bir mimar gibi, ressam da daireyi bir daire olarak değil, elips gibi resmederek, bitmiş olan eserinde nasıl gözükmeye istiyorsa o çerçevede resmeder. Bunun sebebi dairenin çizim üzerinde tek boyutlu gibi algılanmasıdır. Erwin Panofsky söz konusu skenografi yöntemini şu şekilde ifade etmiştir: *Yapıları temsil ederken yapıların hakiki ölçülerini değil, görünen ölçülerini kullanması gereken ressamların yöntemidir.* (Panofsky, 2017, s. 82)

Perspektifin ilk sahne sanatları dalında keşfedilmesi akıllara başka bir soruyu getirmektedir. Eğer perspektifin ana kökleri tiyatro sanatında ise, perspektifle yapılan tüm dünya temsilleri teatral midir? (Florenski, 2017, s. 61) Bu sorunun cevabını tiyatrodaki dekorasyon işlevi gören skenografi'nin amacında ve arı sanatların perspektif kullanarak gerçekleştirmek istedikleri amaçlarda saklıdır.

Tiyatronun en temel gereksinim olarak amacı, sahne üzerinde dekoratif öğe yaratmaktan geçer. Sahnede kullanılan tüm dekor gereçleri, izleyicisine bir çeşit yanılısma sunar, dekorlar oyunla bağlantılı, tutarlı bir yanılısma olarak karşımıza gelir. *Dekorasyon, gerçekliğin ışığını gizleyen bir paravan gibidir.* (Florenski, 2017, s. 56) Tiyatro sahnesi üzerine kurgulanan her dekor aracı, izleyicisine nerede olduğunu hatırlatan bir yansıma kasti sunmaktadır. Hiçbir zaman amaç birebir gerçekçiliği yansıtmak değildir.

Resmin amacı ise gerçekte var olan herhangi bir nesneyi ya da canlıyı birebir özelliklerle kopyalamak olmamıştır. Sanatçının kendine öz bakış açısıyla gerçek olan üzerine daha derin bir anlayış sunmayı hedeflemektedir. Arı sanat için amaç, hayatın içinde geçmekte olan, tüm gösterilenlere simgesel bir işaret yansıtmaktır. (Florenski, 2017, s. 56)

Resmin amacı ise gerçekte var olan herhangi bir nesneyi ya da canlıyı birebir özelliklerle kopyalamak olmamıştır. Sanatçının kendine öz bakış açısıyla gerçek olan üzerine daha derin bir bakış açısı sunmayı hedeflemektedir. Arı sanat için amaç, hayatın içinde geçmekte olan, tüm gösterilenlere simgesel bir işaret yansıtmaktır. (Florenski, 2017, s. 56)

Skenografi, Antik dünyada yalnızca ön tarafta oynanan oyunla ilişkili, boyalı panolar olarak ifade edilmiştir. Fakat bu panoların Antik sahnede gerçekten oyunla bağlantılı olarak yer alıp almadığı konusunda hâlâ belirsizlik söz konusudur. Eğer skenografi Antik tiyatrodaki kullanıldıysa sadece “boyalı pano” olmaktan daha fazla işleve sahip olabileceği gerçekliğini korumaktadır. Antik sahnede değerlendirebileceğimiz skenografi ile çağdaş sahnede skenografi algısı arasında büyük farklılıklar bulunmaktadır. Bu farklılıklar eğer Antik dünya sahnesinde, oyun metniyle bağlantılı olarak boyanmış panolar kullanıldıysa, bir biçimde çağdaş sahnede olduğu gibi, skenografi etkisi yaratılmaya çalışıldığı gerçeğini değiştirmektedir. Antik sahne skenografisi, resim sanatının yaratımından gelmekte olan ifade gücü ile birleşerek ilerlemiştir. Bu ilerleyiş, izleyicisine hareketsiz yansıtılmaya çalışılırken, izleyicinin görsel algısına hükmedecek bir yapıda kullanılmış ise, tiyatro seyircisine

teatral mekânda buldukları algısını yaratacaktır. Resimsel aktarımla birlikte gelen ifade, oyun mekânını tanıtmaya çalışmış, bir çeşit “sessiz ses” işlevini yerine getirmek adına çaba sarf etmiştir.

Bu çalışmada skenografi kavramı içerisinde yer alan kısımda, özellikle 1900’lü yıllardan itibaren skenografi sanatının, büyük değişimlere uğradıktan sonra çağdaş sahnede, oyuna dayalı bir dekor tasarımı olmasına değinmekten ziyade, Antik dünyada sadece “boyalı pano” işlevi gören sahne tasarımlarının varlığı ve tarihsel süreçleri ele alınmıştır. Bunun nedeni ise, sadece “boyalı pano” işlevi gören skenografi’nin izleyiciye sunulan resim algısını ve gerçekten oyuna göre değişen bir düzenleme şeklinde kullanılmış olup olmadığını sorgulamaktır. Aynı zamanda da teatral mekân yaratımında resmin ifadesiyle sunulanın, teatral alan oluşturma noktasında etkisini incelemektir. Fakat burada belirtmek gerekir ki, yapılan çalışma ışığında Antik sahnede boyalı panolar kullanılmış olsun ya da olmasın, tiyatro sahnesinde teatrallik amacı güden birçok dekor, kostüm ve sahne araçları gibi öğeler kullanılarak, teatral etkenin yaratıldığı saptanmıştır. Bu tespit, Klasik sahne, Helenistik sahne ve Roma sahnesi olarak üç dönem içerisinde incelenmiş olan bölümlerde detaylı olarak aktarılmaya çalışılmıştır.

2.1 Skenografi Kavramı

Skenografi sözcüğünün temeli, Yunan diline dayanmaktadır. Skenografi teriminin kökleri her ne kadar Yunancaya uzanıyor olsa da, şu anki anlamı çağdaş tiyatro sahnesinde uygulanan bir dekor kurgulama yöntemi olarak algılanabilir. Ancak terim aslında Antik tiyatro sahnesine varıncaya kadar eski kaynaklara dayanmaktadır. İlk olarak terimin köklerinden hareketle farklı diller arasında kullanım ve işlev ilişkisini gözden geçirmek gerekir.

Yunanca kelime etimolojik köken olarak incelendiğinde, “σκηνογραφία”: “senografi (skinoğrafia), kelime kökeni olarak, σκηνή (sahne), σκιά > σκιανή > σκηνή ια>η (gölge> gölge> sahne k> h), καλύβη (kulübe), κατοικία (konut), οικία (ev), ναός (tapınak, mabet), παράπηγμα (kulübe), η σκηνή του θεάτρου (tiyatro sahnesi), σκηνήμα (çadır), σκηνικός (manzara), σκηνικά (kulis), σκηνοβατέω (yönlendirmek), σκηνογραφέω (senaryo yazarı), **σκηνογραφία** (sahne tasarımı), σκηνογράφος (sahne tasarımcısı), σκηνοπηγέω (πήγνυμι) (sahne kurulumu), σκηνός (çadır), σκηνώω (yönlendiriyorum), σκηνέω (duruyorum), σκηνάω (sahneliyorum), σκηνωτής

(yönetmen), σκηνώσις (kamp yapmak), κατασκηνώσις (kamp yapmak), σκηνίτης (çadır), σκηνούχος (sahne tasarımcısı)¹” Yunanca kelime izlencesinden ilerler. Kelimenin diller arasındaki seyrine baktığımızda, İngilizcede; “scenography” kelimesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Perspektif çizim veya sahne boyaması anlamında kullanılmıştır. “Bir binanın perspektifte temsil edilmesi” anlamı ile² gösteri veya etkinlik için manzara tasarlama ve yaratma sanatıdır. Veya bir yeri temsil etmek için kullanılan resimleri, görüntüleri tanımlamak amacıyla kullanılmıştır.³ Tiyatro sahnesi içinde tanımlanması ise, sahne tasarımı, boyanması, resim ve çizimde nesnelere perspektifte gösterimi manasına gelmektedir.⁴ Fransız dilinde kelime; “Scénographie” olarak seyrine devam eder. 1545 yılından itibaren sözcük, “alanları, binaları perspektifte temsil etme eylemi anlamına sahiptir. 1752 yılından itibaren, perspektifte manzara süsleme sanatı manasıyla kullanılmıştır. 1943 tarihinde ise; “Tiyatronun malzeme düzenlemelerinin incelenmesi ve “tiyatro için resim dekorasyonunun yaratılmasıyla ilişkilendirilerek kullanılmaya başlanır.⁵ Perspektif içinde temsil etme sanatı. Sahne dekorları tasarlama sanatı. Bir sahnenin, özellikle teatral veya herhangi bir gösterinin geliştirilmesine izin veren resimsel, plastik ve teknik öğeler kümesi olarak nitelendirilir.⁶ Kavramın farklı dillerden aktarımı dışında, bir de sahne kavramlarını içeren tiyatro sözlüklerinde, nasıl ele alındığını görmek, sahne üzerinde canlandırılması adına önemlidir. Bu duruma bağlı olarak kavram, Tiyatro Kavramları Sözlüğü’ne göre; *Antik Yunan’da sahne boyaması olan skenografi. Aristoteles’e göre Sophokles tarafından bulunmuştur. Natüralist kulis resmi olmayıp, perspektif mimari resmi* (Çalışlar, 2004, s. 168) olarak ele alınmıştır.

Uluslararası Tiyatro Sözlüğü’ne göre ise; “Skenografi”: Kelimenin tam anlamıyla: sahne resmi. Sahne dekorasyonu. Ahşap skene (sahne) üzerine boyanmış (muhtemelen perspektif ile) bir mimari cephe. Aristoteles’in *Poetika*’daki skenografi’nin Sophokles tarafından tanıtıldığı ifadesi de dâhil olmak üzere eski kanıtlara dayanarak, bilinen bu en eski sahne resmi M.Ö. 468 ve 458 yılları arasında tarihlenmektedir. Bazen senaryo olarak da adlandırılır. (Tarapido, 1985, s. 795)

¹ file:///C:/Users/Ceren/Downloads/49518091-%CE%95%CE%A4%CE%A5%CE%9C%CE%9F%CE%9B%CE%9F%CE%93%CE%99%CE%9A%CE%9F-%CE%9B%CE%95%CE%9E%CE%99%CE%9A%CE%9F%20(3).pdf

² <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803100444928>

³ <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/scenography>

⁴ <https://www.lexico.com/definition/scenography>

⁵ <https://www.cnrtl.fr/etymologie/Sc%C3%A9nographie>

⁶ <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/sc%C3%A9nographie/71363>

2.2 Teatrallik ve Teatral Kavramı

Teatral kavramı dilimize İngilizce “theatrical” kelimesinden gelmektedir.

Etimolojik köken bağlamında incelendiğinde Theatrical kelimesi: theater + ical olarak ayrılır. 1550 yılından itibaren tiyatro ile ilgili anlamıyla kullanılmaya başlanmış, 1709 yılından itibaren sahneye uygun, aşırı duygulu manasını ifade etmek için kullanılmıştır.⁷

Theater + ical: Theater sözcüğü, Latin dilinde “theatrum”, oyun evi, tiyatro anlamına gelmektedir. Yunanca “theatron” tiyatro, izleme yeri, bir manzara seyretmek manasına gelir.⁸

İngilizcede theatrical, tiyatroyla ilişkili, tiyatroya özgün anlamındadır. Davranış biçimi olarak aktarıldığında theatrical kelimesi, tiyatro sahnesine özgün olarak, insanların sizi fark etmesini amaçlayan çok açık bir şekilde eylem yapmak, söylemek, abartılı, yapmacık, gösterişli davranışlar sergilemek manasına gelmektedir.⁹

İngilizce “Theatricality” Türkçeye “Teatrallik” şeklinde çevrildiği zaman “tiyatroyla ilgili” anlamını ifade eder. Tiyatroya ait veya onunla ilgili olma veya oyun, opera, vb. performans, yazım kalitesini göstermek anlamına gelmektedir. Bu anlama örnek olarak Cambridge sözlüğünde “Müzik, yüksek bir teatrallik yaratmaya yardımcı olur” örneği kullanılmıştır. “Theatricality (teatrallik)” kelimesi davranış biçimi olarak kullanıldığında aşırı ve samimi olmayan ve dikkat çekmeyi amaçlayan davranışlar sergilemek ifadesini yansıtmaktadır.¹⁰

Teatral kelimesi Fransızca “théâtral-théâtrale”dir. Türkçede Batı Kökenli Kelimeler Sözlüğü’ne göre:

Tiyatro özelliği taşıyan anlamına gelmektedir. Örnek olarak: “Hatta, vezinli konuşma yarışlarına girdiğimiz akşamların birinde bize hizmet etmekte olan garsona teatral bir tonlamayla: Garson, iki sade bir şekerli dediğini hatırlıyorum.” “Bu teatral deyiş ardından ton değiştirir.” “Hitler’in teatral söylevlerinin çok yüksek tavanlarında hâlâ sıkışıp kaldığını düşündüğüm, baskıcı görkemiyle dikilip duran Reichstag’ta yeniden yerini alacak Alman politikacıları.” “Son kertesinde teatral bir sesle, Beyhan Barlas’ı öykünerek söyledi bu son sözleri.”¹¹

⁷ https://www.etymonline.com/word/theatrical#etymonline_v_30130

⁸ https://www.etymonline.com/word/theater?ref=etymonline_crossreference

⁹ <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english-turkish/theatrical>

¹⁰ <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/theatricality>

¹¹ <https://sozluk.gov.tr/>

İngilizce: theatrical, Fransızca: théâtrale sözcüğünün Türkçeye aktarımı yapılırken TDK'nin Tiyatro Terimleri Sözlüğü'ne “*tiyatroluk*” yani *Tiyatro özelliği taşıyan, tiyatroya gider özellikleri bulunan*¹² olarak geçmiştir. Fakat tiyatroluk terimi yazılı kaynaklara göre, yaygın kullanılan bir terim değildir. Bu sözcük yerine dilimizde “Teatral, Teatrallik ya da Tiyatrosallık” terimleri daha etkin kullanılmaktadır.

Tiyatro Kavramları Sözlüğü'ne göre, Teatrallik-Tiyatrosallık:

Dramatik metinden dramatik olandan ayrı, tiyatro sürecinin özgül özelliği somut oynama durumu içerisinde ışık, tını bedensellik ve mekân gibi ayrı gösterge sistemlerinin birleşik çeşitliliği ve tiyatroya özgü olarak, sanatsal üretim ve alımlamada zaman-mekân birliği.

Tiyatrosallık, daramatik ya da yazınsal metin dışında tüm sahneleme metnini gösterir. Sahneleme süreci içinde, ses biçimi konuşma tarzı, ses yüksekliği, tempo, mekânsal devinim, vb. yoluyla, dilsel göstergeler değişime uğrar, bütünlenir, anlamlandırılır. Tiyatrosallık kavramı, tiyatronun yalnızca gösterimden oluşmadığı, tiyatro yapma ve izleyici arasında örgütlenimli özgül bir karşılıklı etkileşimin yer aldığı görüntüsünü içerir. Bu karşılıklı etkileşim, zaman süresi, mekân birliği, psikolojik yapı, bedensel iletişim gibi çeşitli etmenlerden kaynaklanabilir; o nedenle de tiyatronun dramatik metin ile sahneleme metni yanı sıra bir de “performans metni” yapısı vardır. Tiyatrosallık kavramı, “edebi”, mantık-merkezli dramaturjiye karşı, anlamsallığa yönelik olmayan, duygusal-bedensel tiyatro biçimine dayanan, özerk tiyatro sanatı anlayışını, tiyatroda söz kültürünün egemenliğinin yıkılması anlayışını içerir. (Çalışlar, 2004, s. 189)

2.3 Skenografi ve Teatralin Tarihsel Gelişimi

Skenografi, Tiyatro sahnesi üzerinde bir tür illüzyon etkisi yaratan en etkili araç olarak kullanılmış olmasına ve oyunun teatral yanının yaratımı aşamasının, en önemli etkenlerinden birini yansıtmasına rağmen, Skenografi'nin tiyatro sahnesinde ilk olarak “boyalı dekor” işlevi görmesi ve tarihi gelişimiyle ilgili Antik dönemden neredeyse 16. yüzyılın tiyatro sahnesine kadar çok az bilgiye sahibiz. Bahsi geçen konu üzerine ilk bilgiye Aristoteles'in İ.Ö. 344 yılında yazıldığı tahmin edilen, *Poetika* isimli eserinde rastlayabiliyoruz. Aristoteles, sanatın üstlendiği rolü ve tragedyanın amacını sorgularken, aynı zamanda skenografinin ortaya çıkışına dair bir not bırakarak, Sophokles'in tiyatro oyununda bulunduğunu ileri sürer. “*Sophokles, üçüncü oyuncuyu ve dekoru ekledi*” (Aristoteles, 2008, s. 10). Ancak keşif durumunun kime atfedilmesi ya da hangi yıllar arasında gerçekleştiği konusunda birtakım karışıklıklar vardır. Bu

¹² <https://sozluk.gov.tr/>

durum Aristoteles'ten daha sonraki yıllarda yaşamış olan Vitruvius Pollio'nun skenografinin keşfini Sophokles'e değil, Aiskhylos'a ait olan, tiyatro oyunu adına bulunduğunu ifade etmesinden kaynaklanmaktadır.

İ.Ö. 1. yüzyılda mimarlık üzerine bir eser kaleme alan, Romalı Mimar Vitruvius Pollio, *Mimarlık Üzerine On Kitap* isimli kitabında perspektif'in skenografi olarak bilinen alanda, boyanmış sahne dekoru üzerinde gerçekleştiğini ifade etmiştir.¹³ Aiskhylos'un Atina'da sahnelenen tragedya oyunu için Agatharcus'un bir sahne dekoru inşa ettiğini ve yaptığı dekor tasarımı üzerine bir not bıraktığını bildirmiştir. Daha sonrasında ise, Democritus ve Anaksagoras'ın, Agatharcus'un yazısının üzerine giderek sahne dekoru üzerine başka bir yazı kaleme aldıklarını ifade eder, Democritus ve Anaksagoras'un keşfini şu şekilde açıklar:

“Belli bir noktada verilen bir merkezde, çizgilerin doğal olarak bakış noktasına ve görsel ışınların kırılmalarına göre uyumlu olmaları gerektiğini, böylelikle, bu yanılısama ile yapılanların görünümünün güvenilir bir imgesinin boyanmış sahne dekorlarında yaratılabileceğini gösterdiler.” (Vitruvius, 2015, s. 149)

İki yazarın birbirine zıt olarak kaleme aldıkları bilgi, skenografi'nin keşfedilmesini sağlayan kişinin; Sophokles mi yoksa Aiskhylos mu olduğu konusunda çelişki yaratmaktadır. Çelişkinin ortadan kaldırılması adına, keşif durumunu birbiriyle uyuşturup açıklığa kavuşturmak isteyen bazı tarihçiler ise, boyalı dekorun yani skenografi'nin ilk kullanım zamanını İ.Ö. 468 ile 456 yılları arasında bir tarihe, yani Aiskhylos ile Sophokles'in aynı dönemde oyun sahneledikleri yıl aralığına, yerleştirmemeyi uygun görmüşlerdir. (Brockett, 2016, s. 26) Fakat bu duruma katılmayarak, sadece Aristoteles'in veya yalnızca Vitruvius'un yazdıklarını dikkate almış olan araştırmacılar da bulunmaktadır. Kimin buluşu olduğundan öte, sahne resminin, ilk tanıtıldığı andan itibaren başladığını göz ardı etmemek gerekir. Bu aşamada tiyatro sahnesinde nasıl işlev gördüğünü ve Antik Yunan tiyatrosunda bir çeşit sahne boyama tekniği gibi kabul gören skenografi'nin, eski dünyada nasıl bir yararlanılma alanı içerisinde olduğunun sorgulanması daha doğru olacaktır.

Sahne boyama bir tür *“perspektif mimari resmidir”*. (Çalışlar, 2004, s. 169) Antik tiyatrodaki tragedyaların sarayda ya da tapınakta; komedyaların ise bir evde geçtiği bilinmektedir. Bu durumdan dolayı sahnenin ön kısmının, oyunun konusu ile bağlantı kurmak amacıyla boyanmış olduğu düşünülmektedir. Fakat bu boyamalar

¹³ Vitruvius Pollio, Antik perspektifin ilk keşfinin Democritus ve Anaksagoras'a ait olduğunu ileri sürmüştür.

oyun türüne göre değiştirilerek kullanılmışsa da, bir tür kulis resmi olmadıklarını belirtmek gerekir.¹⁴ Kulis kelimesi çağdaş tiyatro bağlamında baktığımızda sahnenin arka kısmında yer alan, sadece oyuncuların hazırlanmak için kullandığı odalar olarak düşünülebilir, burada kastetmek istenilen kulis resimleri, “*kulisli sahne*”¹⁵ tasarımının birer parçası olarak tasarlanan, boyalı dekorun yaratımıdır.

Teatral kavramının tarihsel gelişimiyle ilgili olarak, üst kısımda kavramın anlamı ve diller üzerindeki seyirinden ziyade kelime anlamının dışında kalan ilk varoluş süreci, tiyatro sanatının başlangıcıyla bir tutulabilir. Çünkü sahne platformu üzerinde gerçekleşen gösteri izleyicisini bir biçimde kendisine çekme ve beğendirme eğilimi içerisine girmektedir. Bu durum teatral alanın izleyici bünyesinde yaratılması için yeterli olacaktır. Bunun yanı sıra oyuncunun performansına ve sahne akışına etki edebilecek birçok dekor, kostüm, sahne araçları gibi teatral alanı genişleten etkenlerin kullanılması durumu, ancak oyun düzenin, dönemin ve metin bağlantısının içerisinde sorgulama yapılarak açıklanabilecek bir teatral gelişimi gözleme imkânı sunacaktır.

2.3.1 Klasik Yunan Tiyatro Yapısı, Skenografi ve Teatral Gelişimi

Yunan topraklarında inşa edilen ilk performans alanları dikdörtgen yapıya sahiptir. Bu tiyatrolar arasında en eski Antik tiyatro olarak bilinen Thorikos¹⁶ Antik tiyatrosu yer almaktadır. (Şekil 2.1) Dikdörtgen düzen içerisinde bulunan İsthmia¹⁷ ve Trachones¹⁸ ise diğer Antik tiyatrolardır. Yunanistan ana karasında birçok tiyatro yer olsa da, en çok üzerinde çalışılan yapı Dionysos tiyatrosudur. (Şekil 2.2) Bunun nedeni günümüze kadar ulaşmayı başarmış en eski oyunların, Dionysos tiyatrosunda sahnelenmesidir. (Brockett, 2016, s. 24) Dionysos tiyatrosunda komedi ve tragedya oyun çeşitlerinin olgunlaşmasıyla beraber daha fazla seyirciye ulaşmak için daha geniş

¹⁴ Kulisli sahne resimlerine ilk olarak Helenistik dönem tiyatro yapılarında rastlıyoruz.

¹⁵ Kulisli Sahne: “*Bez ya da kâğıt kaplı ahşaptan çerçevelerle oluşan kulisler, sahne tasarımının derinlik görüntüsü kazanabilmesi amacıyla sahnenin sağ ve sol yanına yerleştirilir. Kulisli sahne sisteminde, gittikçe küçülen boylarda çerçeveler art arda dizilerek sahne görüntüsünde perspektif yaratılır; dış ve iç mekân etkisi, “sahne mekânını, izleyicilerin oyun alanındaki uzakta ve sahne ile izleyici yerinin birbirinden ayrı olmasını gerektirir. Kulisli sahne, yanılısama etkisini yalnızca merkezde kümelenmiş izleyici üstünde gösterir. Sahne üstündeki oyuncunun perspektif ölçekle optik bir çatışmaya düşmemesi gerekir. Oyuncular, kulisler arasındaki geçitlerden sahneye giriş çıkış yaparlar.* (Çalışlar, 2004, s. 169)

¹⁶ Thorikos: Yunanistan’ın Atina şehrinde bulunmaktadır.

¹⁷ İsthmia: Yunanca (Ισθμία), Yunanistan’ın Korint şehrinde yer alan, İsthmia arkeolojik sit alanında bulunmaktadır.

¹⁸ Trachones: Yunanca (Τράχωνες) Orta Çağ’da adı Trachones, yeni adı Euonymia’dır (Ευωνύμεια), Yunanistan’da Atina içerisinde bir yerleşim alanıdır.

oyun alanlarına ihtiyaç duyulmaya başlanır. Daha fazla izleyici ağırlamak ve daha rahat bir seyir alanı yaratmak adına dağlık bir alan seçilmiş ve sonrasında izleyici sayısının artması nedeniyle oyun alanı daire biçiminde inşa edilmiştir. Bu yeni daire biçimine orkestra alanı ismi verilmiştir. (Nutku, 2011, s. 65) *İ.Ö. 6. yüzyıl civarlarında bir tepenin eteğinde bir teras oluşturulmuş ve orkestra alanı bu tepenin üzerine yerleştirildiği, Orkestra alanına bir masa veya sunak (thymele) yerleştirilmiş ama bunun merkezde mi yoksa kenarda mı olduğu tartışmalıdır.* (Brockett, 2016, s. 25) Yunan Tiyatrosu'nun gelişimi zamana dayalı olarak ilerleme katetmeye devam eder, Dionysos tiyatrosunda oditoryum yani "seyir yerleri" yapılmıştır. Fakat burada mimari gelişim açısından incelediğimizde oditoryum ve sahne yapısının ayrı birer mimari bölümlerden meydana geldiğini ve oditoryumun seyirci, performans bakımından önemli noktada olduğunu söylemek gerekir. Dionysos tiyatrolarından önceki yapılarda izleyicilerin oyunları ayakta izlemekte olduğu, arkeolojik kazıların ışığında ortaya çıkarılmıştır. Ancak Dionysos tiyatro yapısı ile birlikte oditoryumun inşasıyla, teatral yaratımı etkileyebilecek bir değişim başlatılmıştır. Tiyatro yapısı içerisine oturma yerlerinin eklenmiş olması bir bakıma, günümüzde bulunan tiyatro mimari yapısına yaklaşılmakta olduğunu ifade etmektedir. Seyirci için oturma yerlerinin yapılmasıyla birlikte teatral yaratımın seyirci üzerindeki etkisini artıracak olması, konfor alanının yaratımıyla söz konusu olmaya başlar. ("Çağdaş Sahne Üzerinde Teatralite" olarak ele alınan bölümde, seyirci konforunun artırılmasının teatral etkene nasıl katkı sağladığı detaylı olarak aktarılmıştır.) Burada kastetmek istediğim, konfor alanının gelişmesiyle etkisini artıracak olan teatral algıdır. Yalın bir biçimde düşünüldüğünde, dikdörtgen sahne düzeninde oyunu ayakta izlemek durumunda bırakılmış seyirci, Dionysos sahnesi ile birlikte kendisine tiyatro etken alanı içerisinde özel bir alan yaratmış olur. Ayakta olmaya kıyasla, oturur vaziyette sahnenin izlemesi, seyredilen oyunun daha rahat algılanmasının ve dolaylı olarak teatral yaratıma daha kolay adaptasyonun göstergesi niteliğindedir.

İlk Oditoryum, Akropolis'e yani şehrin yüksekte bulunan güneydoğu köşesindeki yamaçlarına inşa edilmiştir. (Brockett, 2016, s. 28) İlk yapılan oditoryum sıralarının, arkeolojik çalışmalardan ve yazılı kayıtlardan elde edilen bilgilere göre, tahta sıralar şeklinde tasarlanmış oldukları bilinmektedir. Fakat yaklaşık olarak İ.Ö. 499 yılında çok büyük bir kaza meydana gelmiş ve muhtemelen çok sayıda izleyicinin ağırlığını kaldıramayan tahta sıralar yıkılmıştır. (Nutku, 2011, s. 66) Tahta sıraların çökmesinin ardından, taştan oturma sıralarının yerleştirilmeye başlandığı

düşünülmektedir. Yapılan arkeolojik çalışmalar İ.Ö. 4. yüzyılın sonlarına doğru, Dionysos tiyatrosunun tamamlandığını göstermektedir (Şekil 2.3).

Dionysos tiyatrosunu diğer Antik tiyatrolardan ayıran en önemli ve ilk nitelik, orkestra veya dans alanı olarak bilinen kısımların yaratılmış olmasıdır. Gerçekleştirilen arkeolojik çalışmalarda keşfedilen vazoların üzerlerinde yer alan resimler, skene binası ile oditoryum arasında sahne seviyesinden biraz yüksekte olan bir platformun varlığını kanıtlamaktadır. (Şekil 2.5, 2.6), (Hughes, 2006, s. 421) Klasik dönem Yunan tiyatrosu yapısında sahne ve oditoryum arasına orkestra ve parodos bölümü inşa edilir. Parodos izleyicilerin oditoryuma giriş çıkış yapabilmesi amacıyla kullanılmıştır. Böylelikle klasik dönem tiyatro yapı tipi oluşur.

Skenografi'nin tarihsel gelişim sürecini inceleme aşamalarında, ilk olarak sahne oluşumuna bakmak gerekir zira boyalı dekor yaratımının, ilk olarak sahne platformu üzerinde var olduğu Antik yazarlar tarafından ifade edilmiştir. Klasik Yunan tiyatrosu içerisinde "skene", yani "sahne yapısı" dekor alanı, kulübe ya da çadır manasına gelmektedir. Ancak sahne yapısı günümüzdeki sahne kavramından farklı olarak, ilk başlarda oyuncuların kostüm ve maske değiştirmek için kullandıkları aynı zamanda da oyun dekorlarının saklandığı yapı özelliği taşımaktadır. Uzun süreler boyunca hazırlanma alanı olarak kullanılan skene daha sonra sahne yapısına dâhil edilerek kullanılmaya başlanmıştır. Oditoryum sıraları çöktükten sonra oturma alanının taştan yapılmasıyla, İ.Ö. 5. yüzyılda skene yapısında da tahta yerine taştan bir yapı inşa edildiği birçok araştırmacı tarafından ileri sürülmektedir. Fakat taş skene yapısının M.Ö. 4. yüzyılda kurulduğunu düşünen araştırmacı da bulunmaktadır. İlerleyen süreçte skenenin sadece bir dekor alanı olmaktan çıkıp, oyun hareketine dâhil edildiği düşünülmektedir.

Skenografi, tiyatro oyununun teatral dramatik anlatımına katkı sağlamak amacıyla kullanıldıysa, buna ilaveten sahne yönetimiyle ilgili olarak da dönem içerisindeki oyunlarda kullanılmış dekorlar, kostümler, koro, müzikler ve özel aletler oyunun hem duygusal hem mekânsal teatralini oluşturmak adına katkı sağlamışlardır. Bu durumu gözlemleyebilmek için dönemin oyunlarını değerlendirmek gerekmektedir. (Marshall, 2018, s. 188)

Tragedya ve komedyaya oyun türlerinin konularının genellikle tapınak, saray ya da bir evde geçmediği bilinmektedir. Fakat ifade edilmiş olan oyun mekânlarından, yani diğer oyun ihtiyaçlarından farklı bir sahne boyamasına ya da dekoruna ihtiyaç

duyulması gereken ilk oyun Aiskhylos'un M.Ö. 458'de sahneye koyduğu Oresteia oyununu olarak karşımıza çıkmaktadır. Oresteia oyunu,

“Günümüze dek ulaşanlar içerisinde arka plan olarak bir binayı gerektiren ilk oyundur. İlk sahne yapısının neredeyse tüm parçaları uzun zaman önce yok olduğundan, görüntüsünü belirlemek mümkün değildir. Aşağıdaki çizimlerde olası düzenlemelerden yalnızca birkaçı görülmektedir.” (Şekil 2.4), (Brockett, 2016, s. 28)

“Skene” yani sahne alanının, tiyatro oyun düzenine dâhil edilme başlangıcı ve oyun düzenine dâhil edilmeyen sahne yapısı dönemini birbirinden ayırmak gerekmektedir. Çünkü bu durum sahnenin kullanım amacına göre, arka plan yaratımı ile ilgili birçok soruyu karşımıza çıkarır. M.Ö. 458 yılından itibaren komedyaya ve tragedyaya oyunlarının konuları gereği genellikle aynı tip alanlarda sarayda, evde ya da tapınaklarda geçmesinden dolayı, sahne yapısının tek bir arka plan olarak kullanılmasıyla, oyunların birçoğunun ihtiyacını karşıladığı görüşü genel kabul görmüştür. Ancak kesinliğinden emin olunamadığından, diğer tutumları da göz önünde bulundurmak gerekmektedir. Tanrı Dionysos adına gerçekleşen festivalde, sahne resminin amacının; *Dionysos'un yanılısama ve dönüşüm tanrısı olarak doğasına uygun, geçici malzemelerden bir taş anıt yanılısaması yaratmak*, olduğu da ifade edilmektedir. Bu tutuma göre belli bir oyun türü için arka plan yaratılması olası değildir. (Wiles, 1997, s. 161)

Tragedya ve Komedyaya oyunlarının konusu tek bir sahne arka planı kullanılarak gerçekleştirilmiş olsa bile, dönem içerisinde birçok Satirin konu itibariyle gerektirdiği gibi, mağara önünde geçmesi gereken oyunlarda nasıl bir arka planın kullanıldığı hakkında, araştırmacılar tarafından birbirinden farklı görüşler ortaya atılmaktadır. Bu görüşlerden yola çıkarsak, ellerinde var olan hazır sahne dekorunun kullanıldığını, sadece oyunun konusuna göre birkaç hazır taşınabilen objeler gibi dekorların sahneye yerleştirildiğini ileri sürerler, örneğin deniz kenarında geçmekte olan bir oyun için sahneye deniz kabukları yerleştirilmesi gibi, hazır objeler kullanıldığı ileri sürülmüştür. Bu görüşü desteklemeyen diğer araştırmacılar ise, oyun metni ile bağdaşık olarak, sahnede yer alan anlatıcının konuşması içerisinde izleyiciye mekân tanıttığını, bundan dolayı da arkada yer alan boyalı cephenin tragedyaya ya da komedyaya oyununa göre, her zaman sabit kaldığını savunmuşlardır. Bu görüş ışığında değerlendirme yapmak gerekirse, eğer klasik Yunan dünyasında mekân tanıtımı sahnede dekor olmadan yapıldıysa, izleyici aksiyonun yaşandığı yeri belirleyebilmek için oyun yazarına ya da sahnedeki konuşmacıya itimat etmek durumundadır.

Birbirinden farklı ilerleyen tüm bu görüşler ışığında bakıldığında, sahne boyamasının ortaya çıkması ile ilgili skenografinin gelişimi kısmında bahsetmiş olduğum, Vitruvius ve Aristoteles'in bu keşfi farklı kişilere atfetmesi yakından bağlantılıdır. Çünkü 5. yüzyıl süresince boyalı dekorların her oyuna göre değiştirilerek ilerlediğini öne sürerek arka tarafta oyun ahengi ile bağlantılı şekilde, bir illüzyon yaratıldığının doğruluğunu sağlamış oluruz.

Klasik dönemde sahnelenen birçok Yunan Tragedyası tek bir konumda gerçekleşmektedir. Fakat aynı gün içerisinde peş peşe sahnelenen oyunlar çoğu zaman farklı yerlerde geçer. Bu nedenle sahne değiştirilmeye çalışılırsa, bunun birçok durumda oyunlar arasında gerçekleştirilmesi mümkündür. Öte yandan bazı tragedyalarda örneğin Aiskhylos'un Eumenidler, Sophokles'in Aias oyunu ve sayısız komedyada yer, eylem sırasında değişir. Bu değişikliklere, temsili olmayan çeşitli çözümler de getirilmiş olabilir. Sahne yapısının ayrı kapı veya bölümlerinin, ayrı mekânları temsil etmek için kullanılması olasıdır. Bazı örneklerde, eylemin yerinin değiştirildiğini belli etmek için oyuncular ve koro sahneden ayrıлып geri dönmüştür (bu daha sonra Shakespeare tiyatrosunda uygulanacak prosedürdür). Orkestra çevresinde yürümekle de aynı sonuca ulaşmak mümkündür. (Brockett, 2016, s. 26-27)

Koro'nun varlığı Antik Yunan oyunlarının teatral deneyimini şekillendirecek ve yaşatacak en dinamik yapılanma olarak değerlendirilebilir. Tragedya veya komedyaya oyun türleri içerisinde yer alan korolar, oyuna göre düzenlenen dans koreografileri ve sesleriyle izleyicinin görsel ilgisini sürekli olarak uyarırlar. Koro her zaman dinamik bir yapı içerisinde ve birçok farklı kimliğe bürünebilir. Oyun konusuna göre bazen satirler olarak izleyicinin karşısına geçerken, bazen de yaban arısı ya da keçi olarak performanslarını sergilerler. (Marshall, 2018, s. 119)

Gün içerisinde art arda oynanan oyunlar olduğunu bildiğimizden, boyalı dekorun konusu geçen varsayımlar dışında Klasik dönem tiyatrosunda nasıl kullanılmış olduğunu sorgulamak için, kanıt niteliğinde olabilecek, birtakım sahne yapıları ve sahnede kullanılan araçları da gözden geçirmek gerekir. Eski Yunan tiyatrosunda boyalı panolara "Pinakes"¹⁹ adı verilmektedir. Bir diğer sahne yapısına bağlantılı olarak kullanılan boyalı panoların yer aldığı araç ise "Periaktoi"dir. (Bu araç üçgen bir prizma şeklindedir ve her üç yüzünde ayrı sahne tasvir edilmiştir.) Bu iki pinakes ve periaktoi panelinin Klasik Yunan tiyatrosunda kullanıldığı, yani sahne yapısı

¹⁹ Pinakes: Modern panoları andıran boyalı paneller. (Brockett, 2016, s. 26-27)

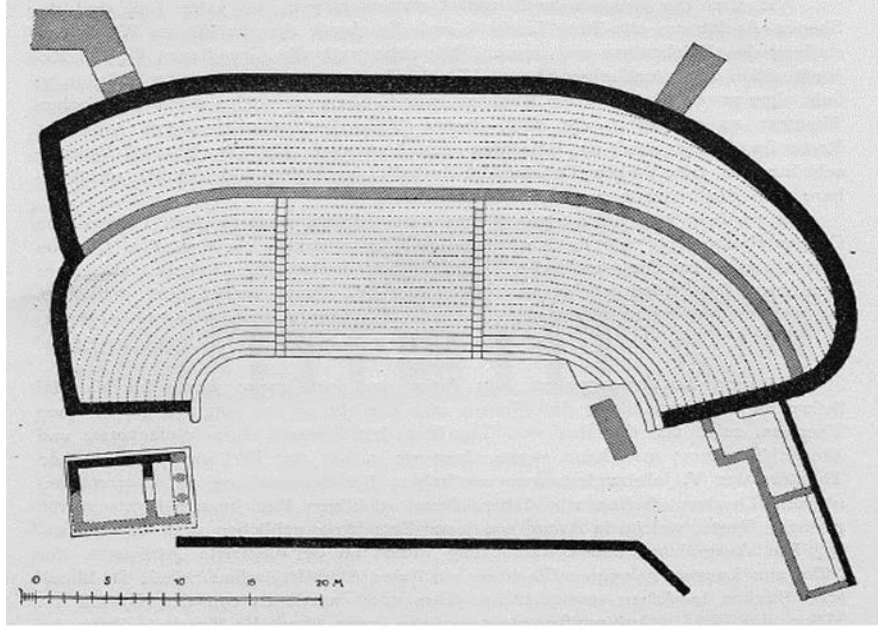
içerisinde yer aldığı araştırmacılar tarafından kanıtlanmıştır. Fakat panellerin oyun türüne ya da oyun seyri içerisinde değiştirildiğine dair bir kalıntı ya da yazılı bir belgeye ulaşılamamıştır. En son yapılan araştırmalar ışığında ve elimizdeki veriler etrafında 5. yüzyıla kadarki süreçte bu panellerin oyun seyri içerisinde ya da oyun türü gereğince değiştirildiğini yalnızca varsayabiliriz.

Klasik dönem sınırları içerisinde, tragedyalarda ve komedyalarda kullanılmak üzere çok az özel efekt yaratma aleti vardır. Bu aletler sahnede oyun illüzyonu'nun yaratımını ve dramatik teatral yanını desteklemeye yardımcı olacak etkenler içermektedir. Dönem içerisinde yer alan araçlar; Ekkyklema (ἐκκύκλημα) ve Mechane (μηχανή). Ekkyklema²⁰ : Sahneleri değiştirmek için kullanılan hareketli bir platformdur, sahne dışında ölmüş karakterlerin vücutlarını göstermeye yarayan bir tür araç görevindedir. Mechane²¹ ise oyun kişilerinin yer kürenin üzerinde uçuyor veya havada duruyor gibi gösterilmesi amacıyla kullanılan, hayvanların ya da böceklerin sırtındaymış gibi, bir tür vinç görevi üstlenmektedir. Bu vincin 5. yüzyıl döneminde 430 yıllarında kullanıldığı bilinmektedir. Fakat daha önceki yıllarda da kullanılmış olabilir. Mechane aracı, 5. yüzyılın sonlarına doğru Tanrıların sahne üzerinde görüntülenmesi için çok fazla kullanılmaya başlanmıştır. Hatta bu çoklu kullanımın sonrasında, oyun sonlarında Tanrı'nın geldiğini gösteren vinç, deus ex machina²² ('ἀπὸ μηχανῆς θεός') (makinadan fırlayan Tanrı) teriminin türemesine sebep olmuştur. Tüm bu araçların, Antik tiyatro oyun yapısı içerisinde kullanılıyor olması, seyirciyi oyunun gerçekliğine inandırmanın yanı sıra görsel ve işitsel unsurlar ile birlikte teatral deneyimin merkezinde sahnelendiklerine işaret etmektedir.

²⁰ Yunanca: “Yayma makinesi”. Sahneleri ortaya çıkarmak veya değiştirmek için Antik tiyatro performanslarında kullanılan hareketli platform. Skene içine yerleştirilmiş ve iç sahneleri görmek için kullanılan tekerlekli bir platform, “görünmeyen” bir işlemin sonucudur.
<https://www.whitman.edu/theatre/theatretour/glossary/glossary.htm#s>

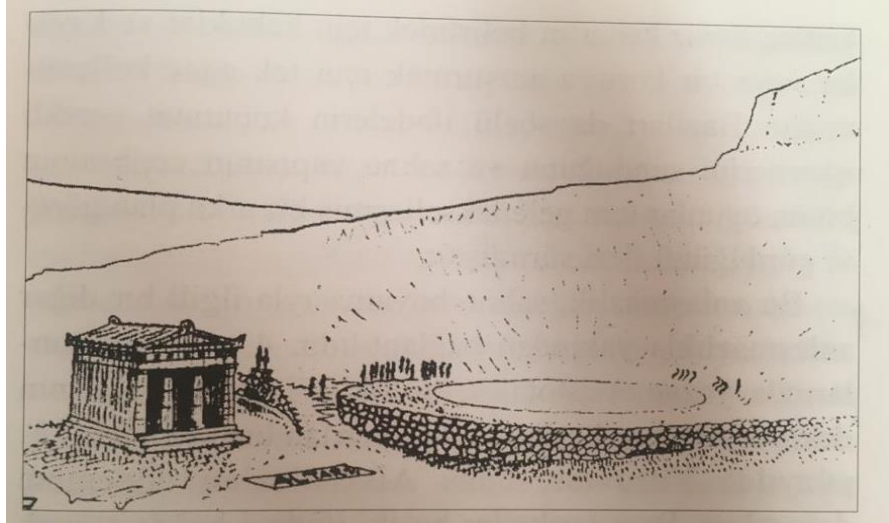
²¹ Yunanca mēkhanē: Makine veya mekanik cihaz. Vitruvius üç tür mekanik listeler: Akroatikón: bosun'un koltuğuna benzer ölçekleme makinesi, Pnevmatikos: rüzgâr makinesi veya rüzgâr organı ve Vánafsos: inşaat vinci. Bu sınıflandırmalar tiyatroya özgü olmasa da, hepsinin tiyatro uygulamaları vardır.
<https://www.whitman.edu/theatre/theatretour/glossary/glossary.htm#s>

²² “Makinayla indirilen Tanrı” anlamına gelir. Özellikle Aiskhylos'ta oyun seyrinin düğümü Tanrı'nın bu vinç ile aşağıya inip işi çözmesiyle sonuçlanırdı.

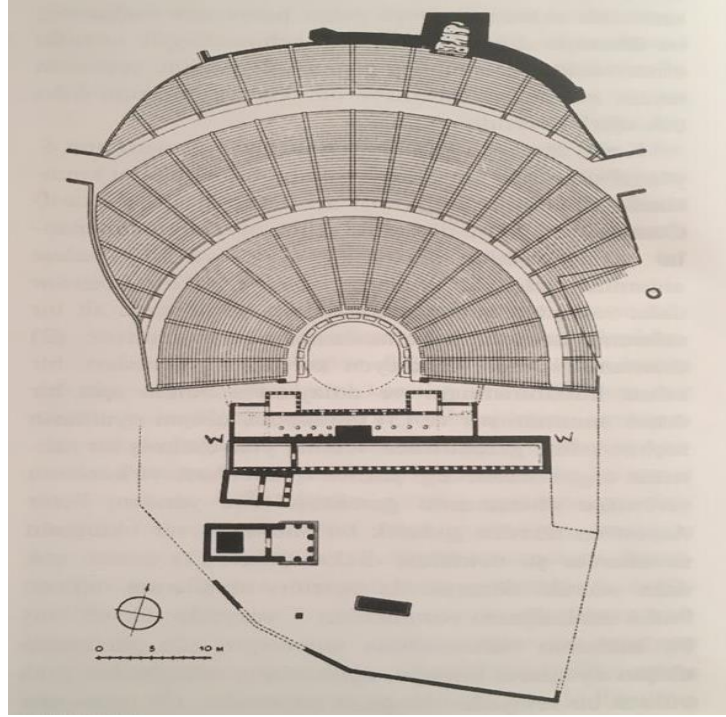


Şekil 2.1 Thorikos Tiyatrosu

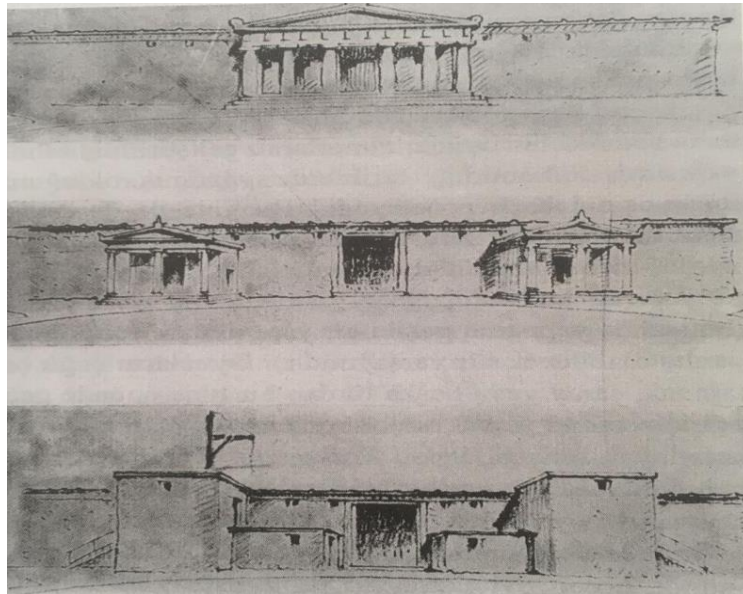
<http://theatreofancientgreece.blogspot.com/2014/08/ancient-theatre-of-thorikos.html>



Şekil 2.2 Dionysos Tiyatrosu'nun M.Ö. 6. Yüzyılın Sonlarındaki Muhtemel Görünümü“Oscar G. Brockett, Franklin J. Hildy Tiyatro Tarihi adlı kitap.”



Şekil 2.3 M.Ö. 4. Yüzyılın Sonlarında Tamamlanmasının Ardından Olası Görünümüyle Dionysos Tiyatrosu. “Oscar G. Brockett, Franklin J. Hildy Tiyatro Tarihi adlı kitap.”



Şekil 2.4 M.Ö. 5. Dionysos Tiyatrosu’nun Sahne Yapısının Olası Görünümlerini Gösteren Üç Rekonstrüksiyon. “Oscar G. Brockett, Franklin J. Hildy Tiyatro Tarihi adlı kitap.”



Şekil 2.5 Vazo Resmi

<https://ezp.isikun.edu.tr:2424/doi/epdf/10.1111/j.1468-0092.2006.00269.x>



Şekil 2.6 Gilliéron Çizimi, 1935

<https://ezp.isikun.edu.tr:2424/doi/epdf/10.1111/j.1468-0092.2006.00269.x>

2.3.2 Helenistik Dönem Yunan Tiyatro Yapısı, Skenografi ve Teatral Gelişimi

Helenistik dönem tarihçiler tarafından İ.Ö. 3. yüzyıl ve İ.Ö. 1. yüzyıl arasındaki zaman dilimini kapsayan dönem olarak adlandırılmıştır. Genellikle Büyük İskender'in ölümü ile İ.Ö. 3. yılında gerçekleşen Actium Deniz Savaşı (Çınar, 2019, s. 53) arasındaki 300 yıllık zaman, Helenistik çağı ifade etmektedir. Uzun soluklu bir süreci

kapsayan bu çağda, Büyük İskender'in ölümü sonrası imparatorluk parçalanır ve yerlerine doğan devletler Helen kültürün temsilciliğini yapmaya devam eder.

Büyük İskender, Perslerle yaptığı savaştan galip çıkmış ve imparatorluğu himayesi altına almıştır. Topraklarını Mısır'dan Hindistan'a kadar genişletmiş ve Avrupa'dan yayılan ilk büyük imparatorluğu kurmuştur. (Brockett, 2016, s. 33) Böylece Yunan kültürü, Ön Asya'dan Mısır'a kadar olan ülkeleri etkilemeye başlamıştır. Ayrıca Hindistan ve İran topraklarına kadar Yunan kültürünün o dönemki izleri gözlemlenebilmektedir.

Helenistik üslup ile birlikte, klasik Yunan tarzından farklı olarak çok süslü ve gösterişli bir imparatorluk sanatı doğmaya başlar. (Turani, 2007, s. 175) Büyük kütüphaneler kurulur, Anadolu'da yer alan Bergama şehri dönem içerisinde yapılan devasa kütüphanesiyle, edebi araştırmaların yapıldığı, önemli bir nokta haline getirilir. Helen çağında, kentler hızla gelişmeye başlamış, kurulu devlet yönetimlerinin destekleriyle birlikte, bilim alanında Arşimet, Öklid gibi matematikçiler yetişmiştir. Süreç içerisinde sanat alanları devletler tarafından desteklenmeye başlanır. Apollonios, Teokrit gibi döneme damgasını vurmuş şairler, sanatçılar yetişmiş ve hükümdarlık saraylarında yer almaya başlamışlardır.

Tüm bu değişimlerin ışığında Yunan sanatında da, dönem içerisinde ciddi değişikliklere gidilmeye başlanır. Mimari alandan örnek vermek gerekirse, değişimin ilk noktalarını yapılar da kullanılan sütunlarda görmek mümkündür. *Doğrudan stilobat zemin üzerine oturtulan Dorik sütunlar* (Şekil 2.7) *sade ve sahip olunan büyük güç görünümü* (Aryton, 1961, s. 147) yaratmalarına rağmen, Helenistik çağda korinth sütunların, şaşaalı ve süslü görüntüsü tercih edilmeye başlanır. Korinth düzeninde tasarlanan bu sütunlar bir *Akdeniz bitkisi olan Acanthus spinosus'a dayanan bir süs motifi içerir, mimari ve dekoratif sanatlarda*,²³ sık kullanılan bu bitki motifi, sivri yaprakları ile stilize bir görünüm kazandırmaktadır. M.Ö. 5. yüzyılda Yunanlılar tarafından tapınak, çatı süslemelerinde ve duvar frizlerinde sıklıkla kullanılmıştır. Korinth kullanımının en iyi örneklerinden biri Atina'daki Olympian Zeus Tapınağı'dır.

Büyük İskender'in ölümünden bir süre sonra, Roma'ya karşı yenilgilere uğrayan Yunan devletleri, birliğini kaybetmeye başlar. Yunan ana kararı İ.Ö. 146 yılında

²³ <https://ezp.isikun.edu.tr:2520/levels/collegiate/article/acanthus/346>

Roma'ya bağlı bir valilik ile yönetilmeye başlanır. En son Mısır'ın da Roma tarafından ele geçirilmesiyle, Helenistik devletlerin en sonuncusu kaybolmuş olur.

Tüm bu gelişmelerle 4. yüzyılda Yunan tiyatrosunun düşsel ilerleyişinde farklılıklar ortaya çıkmaya başlar. Bu süreçte Dionysos festivalleri devam etmektedir. Fakat bu festivallerin yarattığı Tanrılarla bağlantılı olarak dini hava, yavaş yavaş etkisini kaybetmektedir. Aristoteles ve Platon gibi büyük filozofların da Tanrılarını, mitleri ve Yunan yaşam dünyasının neredeyse tüm kavramlarını, bu kavramların içerisinde tiyatro sanatı da dâhil olmak üzere sorgulamaları, tiyatro yapılanmasında dini yansımaların etkisini kaybetmesine neden olarak sunulabilir.

İskender'in bir zafer festivali için Yunan dünyasının dört bir tarafından 3000'den fazla performansçıyı topladığı söylenir. Sonrasında özellikle hükümdarların kendilerine tanrıymış gibi tapılmasını özendirmeye ve kendi adlarına veya esasen seküler anımlarla festivaller düzenlemeye başladığı için oyunların sahnelenebileceği sayısız fırsat doğmuştur. Sonunda oyunlar artık yalnızca Dionysos festivallerinde sahnelenmemiştir. (Brockett, 2016, s. 35)

Helenistik dönem tiyatro yapı mimarisinde büyük değişimler yaşandığı araştırmacılar tarafından gözlenmiştir. İ.Ö. 4. yüzyılın ortasından 1. yüzyıla kadar ilerleyen süreçte Dionysos tiyatrosundan çok farklı bir tiyatro mimari yapısı gelişmiştir. *Priene, Opopus, Efes, Delos, Epidaurus, Oeniadae, Sicyon, Bergama, Korinth ve İskenderiye'de bunun en önemli örnekleri inşa edilmiştir. Bilinen 167 Yunan tiyatrosu içinde büyük çoğunluk Helenistik tarzdadır. (Brockett, 2016, s. 37)* Bu dönemde yapılan ve Dionysos tiyatrosundan şekillenen mimari yenilik, sahnenin önceki tiyatro yapısına göre yükseltilmiş olmasıdır. Sahne yüksekliği (2.5-4 metre arasında değişir ve uzunluğu 36.50 metre olabilir ama derinliği sadece 2-4.25 metre arasındadır). (Brockett, 2016, s. 37) Daha önceki dönemlerde, tiyatro yapılarının dağlık yerlere kurulması tercih edilirken Helenistik tiyatro yapılarında tiyatrolar ağırlıklı olarak şehir merkezine yakın kurulmuşlardır.

Helenistik tiyatro içerisinde bulunan sahne bölümlerin isimleri pinakesler gibi İ.Ö. 305 yıllarında başlayan ve İ.Ö. 280 yılları arasında skene²⁴ ile proskenion'dan²⁵

²⁴ Skene, (σκηνή): Yunan tiyatrosunda orkestranın arkasında yer alan bina. Başlangıçta depolama amacıyla kullanılır ancak performanslara uygun bir destek sağlar, aktörler için bekleme alanı, giyinme odası olarak da kullanılır.

<https://www.whitman.edu/theatre/theatretour/glossary/glossary.htm#s>

²⁵ Proskenion (προσκήνιον): (sahnenin alt katının ön cephesi) Kelimenin tam anlamıyla skene'den önce kurulmuş bir şey anlamına gelir. Priene gibi Helenistik tiyatrolarda, proskenion tiyatrosunun yüksek aşamasını logeion, skene'nin yan aşamalarını (paraskenia) ve logeion'un dekore edilmiş destek duvarını (hiposkenion) içeriyordu. Hepsi skene'nin önündeydi.

<https://www.whitman.edu/theatre/theatretour/glossary/glossary.htm#s>

oluşan ahşap bir tiyatro çalışmasının anlatımına *Delos yazıtlarından ulaşıyoruz*. (Bieber, 1961, s. 110) Bu yazıtlardan elde edinilen bilgilere göre skene'nin iki katlı olduğu açıkça belirtilmiştir. Bahsi geçen yazıtlarda *pinakesler*'in²⁶ (Şekil 2.8) sahne üzerinde iki sütun arasına bağlı, boyanmış paneller olduğu ifade edilir. *Pinakesler skene'nin ikinci kısmında yer alan proskenionun* (sahnenin alt katının ön cephesi) *sütunlarına yerleştirilirler*. (Bieber, 1961, s. 111) Efes tiyatrosu gibi yapılarda Episkenion (sahnenin ikinci katının ön cephesi) *üzerine yapılan sütunlar arasına boyalı panolar yerleştirilmeye başlanmıştır*. Kesin olarak bilinmemekle birlikte, *Helenistik vazolardaki resimlerden anlaşıldığına göre oyuncuların hafifçe yükseltilmiş bir düzey üzerinde oturdukları düşünülmektedir*. Bu yükselti, üzerindeki koro alanına merdiven gibi birkaç basamakla bağlanmıştır. (Nutku, 2011, s. 66)

İ.Ö. 274 yılının başlarında sahne tahta yerine taşla restore edildiği sırada aynı zamanda Paraskenia²⁷ (Skeneye yan eklemeler yapılması) için taştan temeller yerleştirilmiştir. Bu yan kanatlar (Paraskenia) iki kat uzunluğunda olmalıdır, ayrıca bu kanatlara alt ve üst sahneye karşılık gelmeleri için alt kanat ve üst kanat denebilmektedir.

İ.Ö. 269 ile 250 yılları arasında bütün sahne yavaş yavaş taş yapıya çevrilince, İ.Ö. 180 yılında Logeion²⁸ (oyuncular tarafından kullanılan yüksek bir sahne) üzerine ahşap Pinakeler sipariş edilir. Logeion üzerindeki açıklıkların kalıntıları (Şekil 2.8; 2.9; 2.10) Türkiye'de bulunan Priene'deki tiyatrodan keşfedilmiştir ve İ.Ö. 180 tarihinden kaldığı düşünülmektedir. Helenistik dönemin erken örneklerinde yer alan tiyatro yapılarında proskenion sütunlarının *30.48 santimetre* (Brockett, 2016, s. 38) aralıkla yerleştirildiği gözlemlenmiştir. Bu tiyatro sahnelerinde boyalı dekorun yani scenografinin kullanımına dair, gösterebileceğimiz en önemli kanıt. Proskenion

²⁶ Pinakes: Performanslarda kullanılan boyalı paneller. Yunan Helenistik tiyatrolarda sahnenin açıklıklarına (thyromata) yerleştirilen doğal unsurlar (boyalı daireler). Performanslar sırasında yerleri temsil etmek için boyanmıştır ve gerektiğinde kolayca değiştirilebilir.
<https://www.whitman.edu/theatre/theatretour/glossary/glossary.htm#s>

²⁷ Paraskenia (παρασκηνία): Yunan sahnenin her iki tarafında iki yan bina; Helenistik yapının her iki yanında bir ile iki katlı yan kanatlar, genellikle bir frizi destekleyen sütunlar ile süslenmiştir.
<https://www.whitman.edu/theatre/theatretour/glossary/glossary.htm#s>

²⁸ Logeion: bir tür konuşma yeri, bir sahne. Helenistik tiyatrolarda oyuncular tarafından kullanılan yüksek bir sahne. Orkestranın arkasında ve skene'den önde yer alır. Logeionun ön kısmı hiposkênion tarafından desteklenmektedir. Bir logeion kalıntıları Priene, Türkiye'de bulunabilmektedir. Paradoi'den logeion'a erişim rampalarının kalıntıları Sicyon, Yunanistan'da bulunabilir.
<https://www.whitman.edu/theatre/theatretour/glossary/glossary.htm#s>

sütunlarının aralarına, boyalı panoları yerleştirmek amacıyla çentikler açılmasıdır. Fakat ilerleyen tarihlerdeki tiyatro yapılarında proskenion sütunlarında çentikler yoktur, bu tarz tiyatro yapılarında boyalı panoların nasıl yerleştirildiği bilinmemektedir.

İlerleyen süreç içerisinde, tiyatro yapısının

ikinci katının ön cephesi birçok değişikliğe uğramıştır. İlk başta bir ila üç kapıyla donatılan episkenion, İ.Ö. 2. yüzyılda sayıları bir ila yedi arasında değişen bir dizi büyükçe açıklığa (thyromata) dönüştürülmüştür. Bazı akademisyenler, thyromata'nın daha büyük sahne illüzyonlarına olanak sağlamak için oluşturulduğunu varsaymış ve açıklıkların her birinin, arkasında ayrı ayrı dekorlar yerleştirilebilen minyatür bir kemer görevini üstlendiğini ileri sürmüştür. Fakat bu kuramda thyromata'ya ilişkin diğer tüm kuramlar gibi varsayımsaldır. (Brockett, 2016, s. 38)

Bu süreçte dönemin sahneleme algısını izleyebilmek için, günümüzde oyunlarla ilgili çok az bilgiye sahibiz. Süreç içerisinde yeni komedy evresi ile birlikte oyunlar yavaş yavaş değişmeye başlamıştır. Günümüzde bizlere ışık tutabilecek tek yazar Menandros'tur. Menandros dışında yeni komedy yazarlarının altmış dört tanesinin isimleri bilinmektedir. Fakat aralarında en önemli görülen ve yaklaşık her birinin yüzün üzerinde eser meydana getirdiği düşünülen üç yazar bulunur; Diphilus, Philemon ve Menandros. Bu dönemde üretilen komedilerin toplam sayısının yaklaşık bin dört yüz olduğu düşünülmektedir. (Duckworth, 1994, s. 25) Ancak günümüze kadar gelebilen tek oyun, 1905 tarihinde Mısır'da bulunan Menandros'un "Huysuz Adam (Dyskolos)" oyunu olabilmıştır.

Oyunun konusu basit bir aşk hikâyesidir. Varlıklı bir genç olan Sostratos, tüm insanlardan nefret eden, oldukça aksi ve durmadan çalışan Knemon'un kızına ilk görüşte âşık olur ve onunla evlenmeye karar verir. Fakat aksi Knemon, kızını ancak kendisi gibi biriyle evlendirmek istemektedir. Genç kızın ağabeyi Gorgias sayesinde, Sostratos sevdiği kızla nişanlanmayı başarır.

Menandros gibi yeni komedy yazarının, oyun sergilediği Helenistik tiyatro yapılarının birçoğunda skene ile orkestra arasında bağlantı kurulmasını sağlayan bir yeraltı tünelinin bulunduğu bilinmektedir. Yerin altından geçen tünelin, büyücülük sahnelerinde kullanılmış olabileceği ve oyuncuların aniden yerin altından geçerek sahne üzerinde belirebilecekleri düşünülmektedir. (Marshall 2018, s. 191) Menandros'un oyun metnine göre, sahne dekoru ve oyunun geçmekte olduğu mekân şu şekilde ifade edilir;

“Sahne, Pernes’in eteklerinde, Attike ile Boiotia arasında bulunan Füle’dedir. Dekorun ortasında, Pan ile Nümfalara adanmış bir mağaranın girişi canlandırılmıştır; girişin yanında Pan’ın heykeli vardır. İki yanda bir ev görünür; solda Knemon’un evi, sağda üvey oğlu Gorgias’in evi.” (Menandros (2014, s. 21)

Oyun’un metninden anlaşıldığı üzere sahne; mağara, Tanrı Pan’a ait bir heykel ve iki yanda iki ev görünümü ile doldurulmuştur. Bir bakıma sahnenin üzeri oyun metninin gerektirdiği mekân tanıtımını yerine getirmektedir. Metin içerisinde, oyunda kullanılan sahne araçlarıyla ilgili tek bilgi yer almaktadır. Dördüncü perdenin beşinci sahnesinde, vinç benzeri tekerlekli bir araç olan Enküklema için; *“Knemon’u, karısı ve kızını gözlerden uzaklaştırarak yarım tur döner”* (Menandros (2014, s. 50) ifadesi yer almaktadır.

Oyun metninde, koro’nun yer aldığı görülmektedir. Fakat koro, metinde oyuncular listesi içerisinde tanıtılmamıştır. Metinden elde edilen bilgilere göre, perde değişimlerinde koro kullanılmaktadır. Beş perdelik oyun düzeninde toplamda dört defa koro görünmektedir. Menandros’un bu oyununda koro kişileri, metinde ifade edildiği üzere, Pan’ın müridleri olarak oyuna dâhil edilmişlerdir;

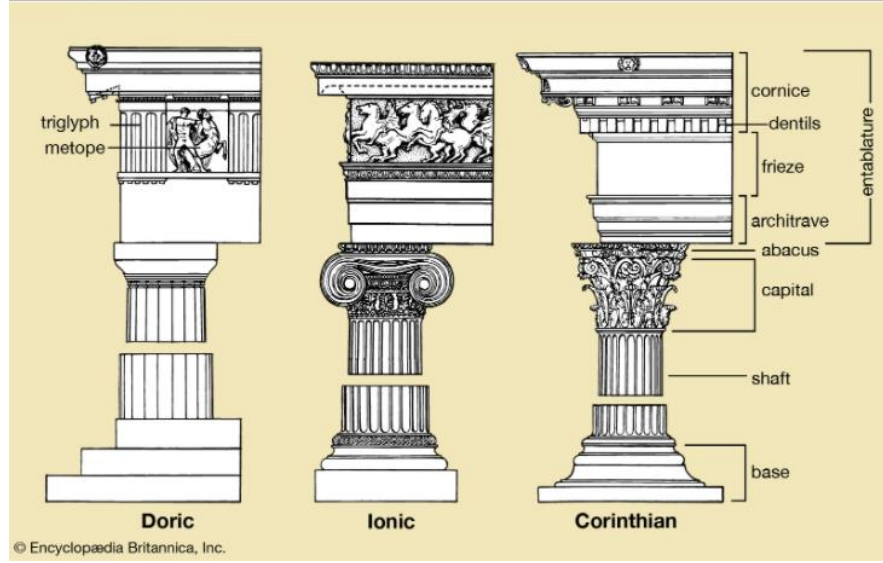
1. Perde 6. Sahne;

“DAOS: Bu bela ne ola ki? Bu iş pek hoşuma gitmedi. Delikanlı, kıza hizmet ediyor; bu kötü. Tüm tanrılar belanı versin senin, e mi Knemon! Saf bir genç kıza, başına gerektiği gibi bir koruyucu koymadan tek başına yalnız bırakıyorsun. Oğlan da bunu fark edip define kokusu almış gibi kıza yanaştı. Ama kızın ağabeyine bunları hemen anlatayım ki, kızla ilgilenebilelim. Haydi, gidip şu işi halledeyim. Bakın, Pan’ın müridleri çakır keyif olmuş buraya geliyorlar; sanırım ayak altında dolaşmanın sırası değil.

(Soldan çıkar)

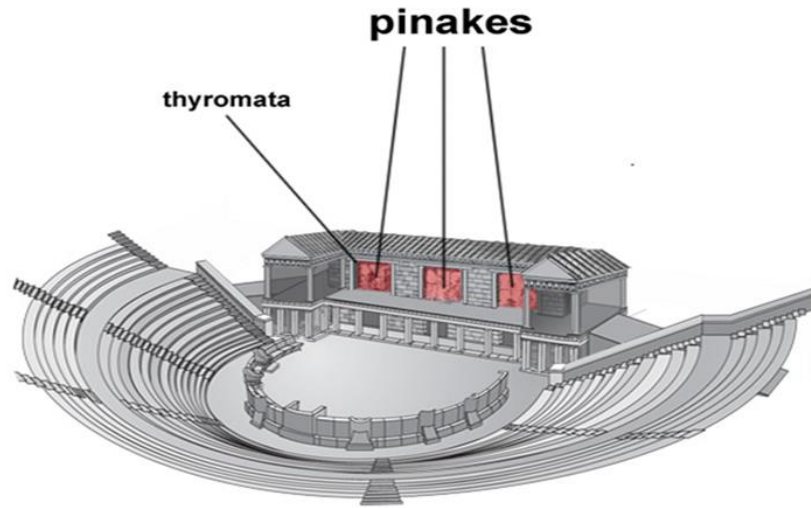
KORO” (Menandros, 2014, s. 50)

Helenistik dönem boyunca izlenmiş olan mimari gelişimler ve de Menandros’un oyun metninden elde edebildiğimiz bilgilerin ışığında, süreç içerisinde teatral yaratıma kaynak sağlayan birçok etkenin yer aldığı gözlemlenebilmektedir. Özellikle oyun metninde ifade edilmiş olan dekor kurgusu, seyircisine sahne anlatımı bağlamında birçok görsel iletişim etkileşiminde bulunarak düşselliğin kurgulanabilmesine olanak sağlamaktadır. Sahne ve oyuncu kimliğiyle bağlantılı koro kimlikleri ise, her ne kadar oyuncu olarak isimleri metinde geçmiyorsa da, Pan’ın müridleri olarak sahneye geçiş yapıp, oyunun etkisine katkı sağlayarak teatral yaratımın oluşturulmasına imkân vermiş ve sahneyi doldurmuşlardır.



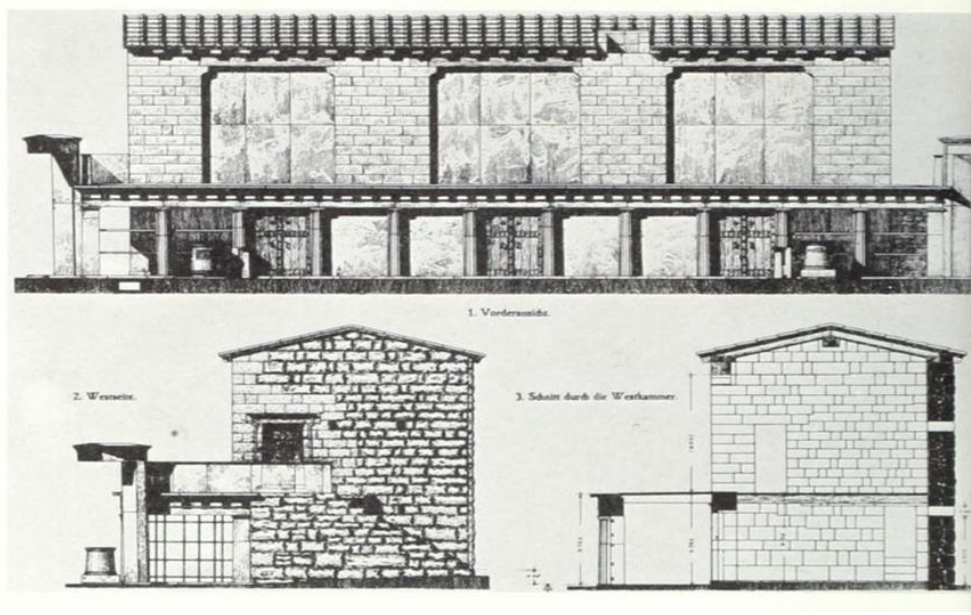
Şekil 2.7 Doric, İonic, Corinthian Sütun

<https://ezp.isikun.edu.tr:2520/levels/collegiate/article/acanthus/346>

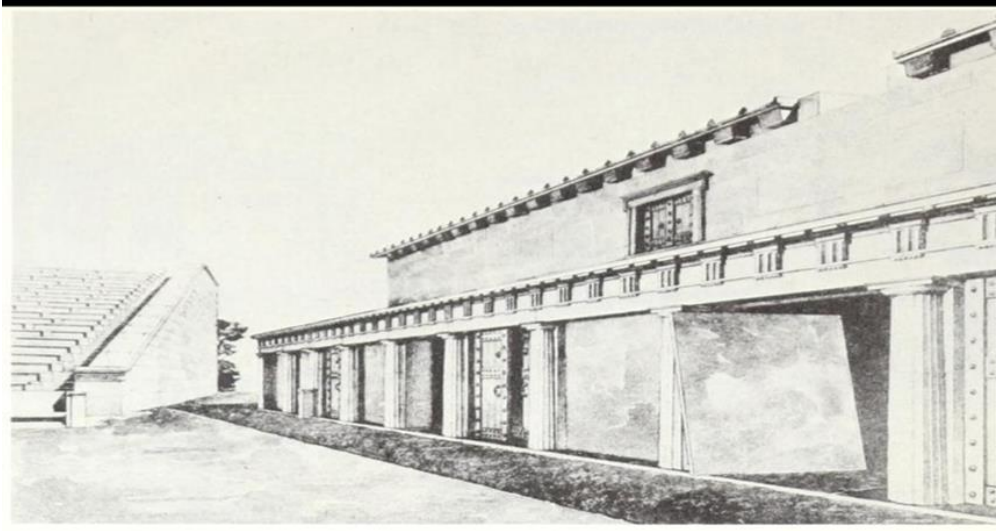


Şekil 2.8 Helenistik Tiyatro Pinakes Dijital Çizim

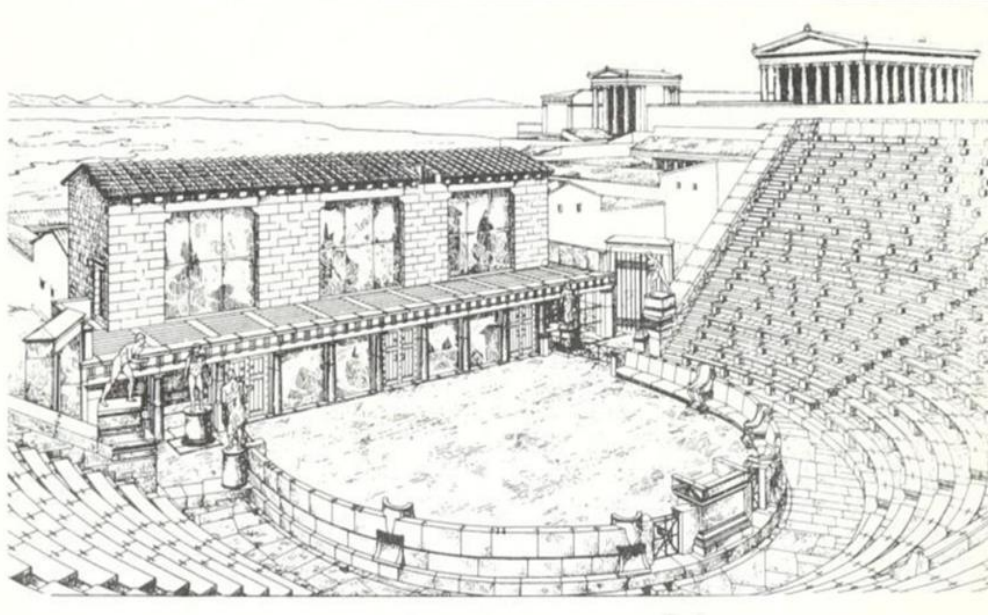
<https://www.whitman.edu/theatre/theatretour/glossary/glossary%20images/pinakes.jpg>



Şekil 2.9 Priene Tiyatrosu, Eski ve Daha Sonraki Sahne Binaları, Margarete BIEBER, (1961), The history of the Greek and Roman Theater, isimli kitap.



Şekil 2.10 Priene Tiyatrosu, Daha Önceki ve Sonraki Sahne Binaları, Pinakes İle Birlikte, Margarete BIEBER, (1961), The history of the Greek and Roman Theater, isimli kitap.



Şekil 2.11 Priene Tiyatrosu. Daha Önceki ve Sonraki Sahne Binaları, Pinakes İle Birlikte, Margarete BIEBER, (1961), The history of the Greek and Roman Theater, isimli kitap.

2.3.3 Roma Dönemi Tiyatro Yapısı, Skenografi ve Teatral Gelişimi

Yapılan araştırmalar ışığında Roma'nın yaklaşık olarak İ.Ö. 753 yılında kurulduğu bilinmektedir. Mite göre, şehir Romus-Romulus tarafından kurulmuştur. Kuruluş hikâyesi ile ilgili farklı mitler bulunmaktadır, fakat günümüzde dâhil olmak üzere en iyi bilinen hikâye Livy'nin aktardığı hikâyedir. İlk olarak İ.Ö. 4. yüzyılda edebi kaynaklarda geçen mite bahsedilmektedir, ama sözlü geleneğin daha önceye dayandığı düşünülmektedir.

Bu efsaneye göre Romulus ve Remus miti şu şekilde geçmektedir; Silvius adında bir kralın Numitor ve Amulius adında iki oğlu vardır. Fakat bu oğullardan taht sırası büyük oğul olan Numitor'undur. Küçük oğul Amulius, tahta kendi geçmek istediğinden ağabeyini ve onunla beraber iki oğlunu da öldürüp tahta çıkar. Numitor, ağabeyinin kızı Rhea Silvia'yı soyu ilerlemesin diye tapınakta bir bakire olarak yaşamaya zorlar. Böylelikle öldürdüğü ağabeyinin soyundan kimse doğmayacak ve tahta varis olamayacaktır. Fakat Rhea Silvia, Tanrı Mars tarafından tecavüze uğrar ve ikiz erkek çocuklar olan Remus ve Romulus'u dünyaya getirir. Kral Amulius bunu öğrenince çok sinirlenerek Rhea'yı zincirlere vurdurup, doğan çocukların da nehre atılmasını emreder. İkiz bebekler bir sepet içerisine koyulup nehre bırakıldıktan bir süre sonra, incir ağacının dibinde karaya vururlar. Bir dişi kurt onları bularak emziremeye başlar, daha sonrasında o bölgede çobanlık yapan Faustulus çocukları

bularak karısına götürür.²⁹ (Gardner, 1993, s. 27-29) Kardeşler büyüdüktan bir süre sonra Remus ve Romulus'un kimlikleri ortaya çıkar ve dedelerinin yardımıyla amcalarını tahttan indirip tekrar dedelerinin tahta çıkmasına yardımcı olurlar. Kardeşler çocukken kurtarıldıkları yerde bir şehir kurarlar. Fakat şehir kurulduktan sonra kendi aralarında bir tartışmaya girerler, bunun sonucunda Romulus kardeşi Remus'u öldürür ve şehrin yeni lideri olur. Romulus'un lider olmasıyla bu şehir "Roma" olarak anılmaya başlar.

Roma şehri Palatine'de ortaya çıkmıştır. Roma'da kurulan ilk krallık İ.Ö. 753-509 tarihleri arasında Etrüskler tarafından kurulmuştur. Krallar tarafından yönetilen Roma, şehir devleti yapısında ilerlemiştir. İ.Ö. 509 yılında yönetim şekli Cumhuriyet olarak değiştirilir ve bu yeni yönetim şeklinin idaresi, Romalılar tarafından sağlanmaktadır.

Cumhuriyet ve İmparatorluğu kapsayan 1000 yıllık dönemde, Roma toprakları; Britanya Adaları'ndan Batı Avrupa'ya, Yunanistan'a Kuzey Afrika'nın bazı kısımlarına ve oradan da Orta Doğu ve Hazar denizine kadar yayılmıştır. Roma sanatı, Etrüsk ve Yunan öncülerinden öyle çok etkilenmiştir ki, 18. yüzyıla kadar Yunan ve Roma eserlerini birbirinden ayırt etmek çok zor olmuştur. (Farthing, 2017, s. 62)

Tüm bu etnik köken karmaşasını tek bir imparatorluk bayrağı altında toplayan Roma İmparatorluğu'nun, sadece sanat yapısında değil kültür tarihinde de etkileşimler ve değişimler yaşadığı açıkça gözlenebilmektedir. Tüm bu farklı *kültürleri yaymak ve insanları tek bir yönetimde, birleşik tek bir uygarlık düşüncesine alıştırmak, Roma'nın sağladığı uzun barışın önemidir.* (Russell, 1994, s. 397) Roma İ.Ö. 146 Yunanistan topraklarını işgal ettikten sonra, yavaş yavaş tüm Helen dünyasını ele geçirmeye başlar. Bu fetihlerin sonunda Yunan kültüründen ciddi olarak etkilenmesi söz konusudur. Bu etkileşimler Yunan tiyatro yapısının farklılıklar göstermesine sebebiyet vermiştir. Bütün bunların ışığında Yunanistan'ın edebi tarzının da ödünç alındığı ve Roma tarzında eski metinlerin yeniden düzenlendiği, tarihsel süreç içinde gözlemlenmiştir. Ancak Romalıların, Yunan kültürüyle ilişkileri belirsizlikler de göstermektedir. Romalılar, Yunan edebiyatının bazı noktalarına şüphecî yaklaşmış ve kendilerine göre önemli noktaları öne çıkarıp, zaman içerisinde Yunan edebi ölçülerini özümsemeye başlamışlardır.

²⁹ Roma'nın kuruluş mitleri ile ilgili detaylı bilgi için (Gardner, 1993, s. 27-29)

Yunan eserlerine seçici yaklaşan Romalılar, bu sürecin sonrasında, Yunan edebiyatı ile birlikte tiyatroyu da kendi amaçları doğrultusunda şekillendirmeye ve kendi tarzlarına uyarlamaya başlamışlardır. Yeni değişim ve gelişmelerin merkezinde, tiyatro sanatı baskın bir biçimde yer almaya başlamıştır. Roma tiyatrosu, Yunan tiyatrosu ile bariz benzerlikler göstermektedir. Bu yeni değişimlerin, Yunan tiyatro tarzına çok benzer şekilde gerçekleşmesi, büyük olasılıkla ilk Roma oyun yazarlarının Yunan ya da yarı Yunan olmasından kaynaklanmaktadır.

Roma tiyatrosunun başlangıcının İ.Ö. 240 yılına dayandığı araştırmacılar tarafından genel kabul görmüştür. Daha geniş kapsamda İ.Ö. 3 yüzyılının ortaları olarak sınırlanabilir. Belirtilen yıllar arası süreç, Helen devletlerinin çoğaldığı zamana denk gelmektedir. Fakat Roma tiyatrosu Klasik ve Helenistik tiyatro anlayışına göre bir hayli farklılık da göstermektedir. Roma tiyatrosunu, üst kısımda ele alınmış olan diğer tiyatro yapılarından farklılaştıran ana etken kendine ait bir alana sahip olmamasıdır. Kalıcı bir tiyatro mekânı yoktur, Roma’da tiyatrolar geçici mekânlarda sahnelenmiştir. Roma tarzında yaratılan oyunlar, o yıllarda yaşanan siyasi olayların etkenlerini açıklıkla yansıtmaktadır. (Manuwald, 2011, s. 15-21)

Bu dönemde oyunlar “Ludi” festivalleri sırasında halka açık eğlenceler içerisinde sahnelenmişlerdir. Oynanan komedi oyunlarının, Menandros ve aynı dönem yazarlarının tarzlarını andıran Yunan komedisinin bir uyarlaması olarak sahneye koyuldukları düşünülmektedir. Fabulae Atellanae komedileri ise, doğaçlama yapan aktörler tarafından, birbirini tekrar eden hazır karakterler ile oynanan ve basit olay örgüleri içeren bir tip İtalyan doğaçlama komedisi olarak sahneye koyulmaktadır. Bunun dışında da sahnede kadınların maskesiz yer aldığı mim oyunları bulunmaktadır. Roma tiyatrosunda komedi oyun türü kostüm tanımlamalarıyla ayrılmaktadır. Fabula palliata oyunları, oyuncuların Yunan tarzı kıyafetler giyerek sahneye çıktığı oyunlardır. Fabulae togatae’de ise, oyuncular Roma tarzında kıyafetler giymektedirler. Oyunlarda ağırlıklı olarak orta sınıfa mensup kişilerin giydiği kıyafetler tercih edilmektedir. (Marshall, 2018, s. 196)

Roma tiyatrosunda boyalı dekorun kullanıldığına dair herhangi bir kanıt bulunamamıştır. Yapılan araştırmalara istinaden, bu dönemde dekorlar ve boyalı dekorlar sahneyi kaplayacak büyüklükte oluşturulmamıştır, onun yerine birkaç süs eşyası gibi malzemelerin kullanıldığı düşünülmektedir. Oyun mekânının veya döneminin tanıtımının dekor ya da boyalı panolar yerine oyuncular tarafından

canlandırma yapılarak ya da sözle ima edilerek yerine getirildiği düşüncesi yaygın olarak kabul görmüştür.

BÖLÜM 3

3. ÇAĞDAŞ SAHNE ÜZERİNDE TEATRALLİK DENEYİMLERİ VE KURAMCILARIN TEATRALLİK KAVRAMLARI

Teatrallik metaforunu şekillendirmek ve resim sanatında teatrallik üzerine yorumlar yapabilmek adına, terimin sahne üzerinde ve kuramcılar özelinde nasıl yankılandığını irdelemek daha doğru bir sonuca ulaşmamızı sağlayacaktır. Kavram üzerine tartışmalara girmeden önce, kavramın çağdaş sahne içerisinde nasıl bir yararlanma alanı yarattığını sorgulayarak başlamak ve teatrallik barındıranın tiyatro sahnesinde nasıl açıklandığı göstermek gerekmektedir.

Tiyatro geleneğinin başlangıcından beri en etkin öz, oyuncunun sahne üzerindeki performansı ve onu seyreden izleyiciyle arasındaki etkileşimdir. Tiyatro sahnesi üzerinde teatral bir alan yaratmak adına, kavramın sahne üzerinde nasıl var olduğu anlayışından ilerlersek; burada en yadsınamayacak öge birincil olarak, teatralin ve yapım tasarımının oluşturduğu ahengin gözlenmesi gerektiğidir.

Ancak belirtmek gerekir ki, bu araştırmanın sınırları çerçevesinde ifade edilmekte olan “performans” kavramı sahne platformu üzerinde oyuncunun hal ve tutumlarına yönelerek değerlendirme yapan yani yalnızca oyuncunun sahne üzerinde sergilediği rolü kapsama alan bir performans bağlamını ifade etmektedir. Çünkü özellikle günümüz sanat dalları özelinde “performans sanatı” kavramı çok geniş bir yelpazede seyretmektedir.

Kuramcıların teatrallik kavramının ele alındığı kısımda, kavramın zaman içerisinde birçok farklı eleştiriye maruz kaldığı, gören ve düşünen açısından farklılaşarak ilerlediği gösterilmiştir. Teatral kavramının zamanla sosyal yaşam sürecinde etkin kullanımı, kavramın hangi manalara gelebileceği konusunda karışıklık yaratmış ve teatrallik barındıranın tek bir alanda etkin olmasının mümkün olamayacağını göstermiştir. Kavramının etkin kullanımı, tek bir şemsiye altında

toparlanmasını güçleştirmekle birlikte, irdelenmesi için de doğru bir yöntem olmayacaktır. Bu nedenle teatrallik kavramına her bir düşünür özelinde bakılarak, teatralin hareket alanının genişliği gözler önüne serilmek istenmiştir.

3.1 Çağdaş Sahne Üzerinde Teatrallik

Tiyatro sahnesinde, teatral alanın etkisi Oscar G. Brockett ve Robert Ball'a göre üç ana öğenin birliğiyle oluşmuştur. Bu öğeler seyircinin mekâna olan izlenimini ve oyun kurulumunda yapım alanlarının kullanımını etkiler niteliktedir. Bu üç öğe; oyun mekânının resmiyet ölçüsü, mekânın boyutu ve seyirci ile oyuncu arasındaki ilişkinin şekillenmesini kapsamaktadır.

İlk olarak oyun mekânının resmiyet derecesi ve teatral arasındaki bağlantıyı açıklamak gerekirse; en basit anlamda tiyatro oyununun seyirciye aktarımının yapılacağı alanın, düzenli bir yapıdan oluşması gerektiğini ele almak gerekir. Bu düzenli yapı içerisinde, teknolojik olarak donanımlı bir mekânın yaratılması, tahta sandalyeler yerine rahat oturma alanlarının bulunmasıdır. Daha az teknolojinin bulunduğu, rahatsız koltukların olduğu bir tiyatro mekânına kıyasla, seyircinin oyun salonuna giriş yaptığı anda, metne, dekora ya da herhangi bir sahnesel izleneye dair görsel veya işitsel bir deneyim yaşamamış olmasına rağmen. Mekânın resmiyet derecesi izleyicide önyargısal olarak oyunla ilgili beklenti yüksekliğine ve birbiriyle dolaylı tepkilerin etkilenmesine sebebiyet verecektir. *Bu tür yapılar gösterişli tasarımlar, iyi bir oyunculuk ve süslü bir yapım beklentisi uyandırabilir.* (Brockett ve Ball, 2015, s. 297)

Mekânın, özelliklerinde seyirciyi olumsuz etkileyebilecek, dolaylı olarak teatral iletişimine yansıtılabilecek diğer koşul ise, oyun mekânının büyüklüğü ile ilgilidir. Özellikle Antik dönem sahneleri gibi binlerce kişilik izleyici kapasitesine sahip sahneler, yeterli görüntü perdeleri yerleştirilmez ya da sesin mekânın her yerinden duyulabileceği şekilde akustik tasarım yapılmazsa, seyirci oyuncu arasındaki teatral bağlantının kopmasına veya tam olarak algılanamamasına sebebiyet verebilir. Mekânın büyüklüğü nedeniyle, izleyici sahnede olanı, tam anlamıyla göremeyebilir, işitmekte zorluk yaşayabilir. Çağdaş tiyatro sahnesinde, büyük ve geniş mekânlara kıyasla daha küçük alanların, büyük olan yerine tercih edildiği gözlemlenmektedir. Bunun sebebi, gerek sahne dekor tasarımında gerekse oyuncunun mimik, jest kullandığı noktalarda, teatral etkiyi izleyici bağlantısında yaşatmak için tüm bu alanları daha özenli ve ustalıkla sergilemeye gereksinim duyulmasıdır.

Oyun alanının hazırlanması aşamasında, oyuncu ve izleyici arasındaki ilişkinin teatral olarak yansıtılması, oyunun dekor tasarımının, performans sanatçısının, sahnede etkin olacağı oyun alanlarının belirlenmesi aşamasından, kostüme ve sahne makyajına varıncaya dek nasıl bir tasarım yapılması gerektiğini şekillendirir. Oscar G. Brockett ve Robert Ball'a göre oyuncu ve izleyici arasındaki ilişki ve sahne yapı türlerini de kapsayan dört tane fiziksel sahne türü düzenlemesi vardır. Bu sahne düzenleri, teatral alanın yaratılmasında birbirinden farklı olanaklar ve ihtimaller taşırlar, durumun bu şekilde olmasını sağlayan, sahne yapıları arasındaki farklılıklardır. Mekânlar arasında farklılık olmasının en büyük ana sebebi, izleyicinin görüş açısının sahnenin fiziksel düzenlemelerine göre değişikliğe uğruyor olmasıdır.

Çerçeve Sahne: Sahne, alanının bir kenarında bulunur ve bütün seyirciler yüzlerini bu tarafa dönerler.

Fırıldak Sahne: İki ya da üç taraftan seyircilerle çerçevelenmiştir.

Arena Sahne: Sahne tüm yönlerden, seyircilerle çevrelenmiştir.

Çok Amaçlı Alan: Gösteri ve seyirci alanları arasındaki ilişki değişken ve esnekler. (Brockett ve Ball, 2015, s. 298)

Çerçeve sahne için, günümüzde en çok kullanılan sahne türü demekle, diğer sahne çeşitlerine haksızlık yapmış olmayız. Genel olarak çağdaş sahnede bugün aktif kullanılan çoğu tiyatro, opera hatta sinema sahneleri bile çerçeve formu olarak tasarlanmış sahnelerdir (Şekil 3.1). Bir arena sahneye kıyasla, çerçeve sahnede izleyici sayısı çok fazla değildir, bu da teatral alanla bağlantılı olarak izleyici açısından bakıldığında daha etkili bir tiyatro deneyimi yaşatılmasını kolaylaştıracaktır.

Çerçeve sahnenin diğer önemli yaratım alanları ise, sahne ve izleyici arasındaki ayırımın net olarak mimari yapıda belirtilmesidir. Sahne ve izleyici koltukları arasında bir boşluk bulunur, bu boşluk aradaki ayırımı belirtir niteliktedir. Seyir yeri, oturma alanları, genellikle aşağıdan yukarıya doğru yükselir şekilde tasarlanmıştır. Bu yükseltili oturma yerleri, önden arkaya doğru, seyircinin sahneyi her alandan etkin bir şekilde görebilmesine olanak tanır. Fakat yükselerek ilerlemenin olmadığı çerçeve sahne örnekleri de bulunmaktadır.

Daha çok opera tarzı sahne gösterilerinin gerçekleşmesini amaçlayan, çerçeve sahne yapılarında, oturma alanlarının yükselen düzende olmasının yanında bir de balkon tipli, en yüksek kısımdan görüntü sağlayan yapılar bulunabilir. Bu durum sahne yapısının farklı eklentileri ya da seyirci oturma yerlerinde farklılıklar olup olmamasından bağımsız, çerçeve sahne düzeninde sadece önden görüntü verilmek üzere tasarlandıkları gerçeğini değiştirmez. Sadece ön kısımdan sahnenin izlenebilir

durumda olması, oyuncuların oyun düzeni içerisinde sahne platformu üzerinde nasıl konumlanması gerektiğine, jestlerini, mimiklerini, ses tonlamalarına kadar birçok düzeni etkiler pozisyonudur. Bütün bu bağlantılı ilişki, sahnede yaratılan teatral alanın izleyici tarafından algılanması üzerine düzenlenmesini gerektirir. Çerçeve sahnede görüş açısının sadece ön kısımdan veriliyor olması, etkili bir teatral bağlantının kurulması adına, oyun dekorunun nasıl konumlandırılacağına dair diğer sahnelerden farklılıklar içerir. Genellikle bu tür sahne yapılarında sahnenin arka tarafı ve kenar kısımları dekor yaratmak adına kullanılır. Yan kanatlardan ise oyun akışının sağlanması amacıyla sahneye giriş çıkışlar yapılır. Çerçeve sahnenin *tek temel kısıtlaması, seyircinin görüşünün engellenmemesidir.* (Brockett ve Ball, 2015, s. 298)

Fırıldak Sahne; bu tür sahneleri daha yaygın bilinen ismiyle, Türkçe “İleri Çıkıntılı Sahne” ya da “baskılı sahne” diye anmak daha açıklayıcı olacaktır. İleri çıkıntılı sahne düzeninde, isminden de anlaşılacağı gibi, sahne platformu daha öndedir ve genellikle yarım çokgen olarak tasarlanmıştır (Şekil 3.2).

Fakat sahne farklı mekânlarda kare düzenli bir platform yapısında, dairesel formda ya da herhangi bir kenar sayısında tasarlanabilir. Bu sahne yapısında çerçeve sahneye kıyasla mekân farklılığından dolayı değişiklikler görülebilse bile, ortak noktaları performans alanının üç tarafını çevreleyecek şekilde oturma yerlerinin tasarlanmış olmasıdır. Sahne platformunun üç tarafında seyircinin bulunması durumu, çerçeve sahneden farklı olarak daha yakın bir oyuncu seyirci ilişkisinin yaratılmasını sağlar. Bu sahne türünün, üç tarafının da açık olmasından dolayı, üç boyutluluk özelliği daha fazladır.

Fırıldak sahnede çerçeve sahne türüne kıyasla, izleyici ve oyuncu arasında teatral bağlantıyı kurmak daha zordur fakat imkânsız değildir. Buradaki problem, izleyicinin sahne platformunun solunda, sağında ve orta kısmında yer almasından kaynaklanır. İyi bir etkileşim için oyunun yönetmeninin, sahne tasarımcılarının ve oyuncuların, sahnenin farklı açılardan nasıl görüldüğünü hesaplamayarak oyun düzenini kurgulamaları gerekmektedir. Aksi takdirde sol taraftaki izleyici kitlesinin etkin bir şekilde sahnedeki akışı gördüğünü, fakat sağ tarafta oturanların kısıtlı bir görüşle oyun izlediğini düşünürsek, bu durum teatral olanın hissedilmesi adına, seyirci grupları arasında kopukluklar yaratır.

Fırıldak sahnede bir diğer önemli nokta ise, dekorun sahne platformunun arka kısmına yerleştirilmesinin zorunluluğudur, yan kısımlara dekor yerleştirilmesi, seyirci tarafından sahnenin bazı kısımlarının görülememesine sebep olur.

Arena Tiyatro sahnesi türünde; sahne yapıları çok büyük alanlara kuruludur ve aynı zamanda çok sayıda izleyici kitlesine hitap eder. Oditoryum yapısına sahip bu sahneler, sahne platformunun tam orta kısımda yer alan, dört tarafı da izleyicilerle sarılı açık ya da kapalı alanlar olabilirler. (Şekil 3.1)

Sahne platformuna genel üzerinden değerlendirme yaparsak, yaygın kullanılan yapının dikdörtgen formunda olduğu görülmektedir. Dört tarafı da oturma yerleriyle sarılı olduğundan, oturma yerleri, aşağıdan yukarıya doğru yükselen bir platform üzerinde yer alır. Arena sahne türü diğer yapılardan farklı olarak, teatral bağlantı yaratmak aşamasında, zorlukların yaşanabileceği bir sahnedir. Bu durumun ana sebebi öncelikli olarak, sahnenin üç boyutlu bir performans alanı olmasından kaynaklanır. Üç boyutluluk durumu, hem seyirci tarafından hem de oyunun yönetmeni, tasarımcısı, oyuncular tarafından zorluklar içerir. Seyirci için zor olan nokta, diğer sahne türlerine kıyasla örneğin çerçeve sahne türünde, izleyici sahneye baktığında bir tek oyuncuyu ve sahneyi görür. Fakat arena sahnede, hem sahneyi görmekte hem de karşısındaki izleyiciyi görmektedir. Bu durum izleyicinin dikkatinin kolaylıkla dağılmasına ve odak noktasını sahnede gerçekleşenden ayırmasına sebebiyet verebilir.

Yönetmen, oyuncular ve tasarım ekibi için zor olan ise, sahne platformunun dört tarafı da izleyiciyle sarılı olduğundan, oyunu sahnenin görüldüğü tüm açılardan etkin bir şekilde planlanma gerekliliğidir. Bu tür sahnelerde genellikle oyuncunun sahnede sabit bir noktası bulunmaz. Performans sahnenin her bir alanında etkin olarak gösterilmeye odaklıdır, bu da oyuncunun işini diğer sahne türlerine göre zorlaştırır. Arena sahnede büyük boyutlu dekorlar kullanılması doğru değildir. Dekorun sahnede çok fazla konumlandırılmaması durumu oyunun konusunun, zamanının ya da yerinin belli edilmesi adına, dekor yerine sahne ışıklarına, kostümlere, hatta bağlı olunan metne daha çok iş düşmesine sebebiyet verir. Arena sahnesi üzerinde mutlaka dekor kullanılması gerekiyorsa, sahneye görüntüyü hiçbir açıdan kesmeyecek, minik dekoratif araçlar yerleştirilmesi tercih edilebilir. Bir diğer önemli nokta ise, bu sahne yapısında perde kullanımının olanaksız olduğudur, bu durumda bütün sahne düzeni değişiklikleri izleyicinin önünde yapılmak durumundadır. Bu kadar çok dezavantajın bulunduğu arena sahne türünde teatral etkinin kurulması, özellikle oyun yönetmeninin üstün çabalarını gerektirir. Sahne ve oyun düzeninin dört açıdan da hesaplanması ve uygun bir şekilde sahneye oturtulması gereklidir.

Çok Amaçlı Alan; isminden de anlaşılacağı gibi, çok fazla değişikliğin yaşanabileceği bir sahne platformunu barındırır. Alan oyunun akışına göre değişikliğe

uğrayabilir, bazen ortadan sahne platformu bile kaybolabilir. Farklı düzenlemelerde, sahne platformu ortada, yanlarda yer alabilir. Ya da mekânın her bir alanı sahne olarak kullanılabilir. Çeşitliliğe çok açık bir yapıya elverişlidir. (Şekil 3.2)

Sahne yapısının değişikliğiyle beraber, izleyiciyle olan ilişki de kolaylıkla değişkenliğe uğrayabilir. Bu tür yapılarda, performanstan performansa değişiklikler yaşanabilmektedir. Çok amaçlı alan içerisinde gerçekleşen gösterileri, tek ya da birkaç doğrusal üzerine oturtmak gerçekçi bir açıklama olmaz. Gösterinin yapısına göre, izleyici performansı ayakta izleyebilir ya da oyuncuların ve izleyicilerin sürekli olarak yer değiştirdiği bir yapı üzerinde yer alınabilir. Bu karmaşık yapılı çağdaş performansları, teatral olanı yakalamak adına, bir örnekle açıklamak daha doğru bir yaklaşım olacaktır. 2016 yılında İstanbul'a gelerek gösteri yapan İspanyol performans topluluğu "Fuerza Bruta" sahnenin tam olarak çok amaçlı kullanıldığı bir yapı üzerinde yer alıyordu. Performansçının nereden çıkacağını bilemediğimiz, sahnenin anlık olarak 360 derece değişikliğe uğradığı bu gösteride, hem sanatçının hem de izleyicinin yerleri aktif olarak değiştirilmekteydi. Yaklaşık 70 dakika süren bu gösteride tüm seyircilerin ayakta olduğu, dansçıların bir anda alanın sağ tarafında, bir anda duvarda, bir anda tavanda, hemen arkasından platformun tam ortasında olduğu, bu kadar köklü yer değişimlerine rağmen, seyircinin de şov içine alındığı bir düzeni barındırmaktaydı. Teknoloji ve sanatın beraberliği ile oluşan bu illüzyonik yapı, izleyicinin sahnenin değişik noktalarında gerçekleşen şovlara merakını cezbetmesiyle, teatral bağlantının hiçbir şekilde kopmadığını kendi bireysel deneyimim olarak buraya aktarabilirim. Performansın seyircide sürekli bir beklenti hissiyatı yaratarak, etrafta ne kadar insan olursa olsun, sahnede olana bağlanma ve içinde sürüklenme yaratımı içerisinde ilerlediğini belirtebilirim.

Bu tür gösterilerde asıl önemli nokta, teatral olanın sürekli değişikliğe uğramasıdır. Yapılan değişiklikler izleyiciyi performansa bağlarken başka örneklerde bunun tam tersi de yaşanabilir. Çok amaçlı alanlarda, teatral olanı yaşatmanın en önemli noktası prodüksiyon yönetimi ile birlikte, alan üzerindeki tüm değişimlerin birlik içinde ve ahenkle hareket etmesi koşulunu ortaya çıkarmaktadır. Çok amaçlı sahnelerin özellikle modern çağdan itibaren kullanımının artmasıyla, tiyatro geleneğine bağlı olan, sadece tiyatro yapmak için tasarlanmış kalıcı bir tiyatro sahnesine ihtiyaç olmadığını belirtir niteliktedir. *Tüm alansal düzenlemelerin sadece oyuncu ve seyirci arasındaki etkileşime olanak sağlamanın yolları olduğunu hatırlatır.* (Brockett ve Ball, 2015, s. 303)

Teatral alan yaratımının, sahne yapılarına göre alan kullanımıyla beraber farklı düzenlemelere ihtiyaç duyduğu açıkça belli olmamaktadır. Genel üzerine konuşmak gerekirse, bu noktada teatralin sahne üzerinde yaratımı tamamıyla sahne yapısına, performans türüne bağlı olarak, gösteriyi yönetenin sahneye göre düzenlemeler yapmasını gerektirir. Seyirci ve oyuncular arasındaki fiziksel bağlantıyı göz önünde bulundurarak sahne planlamasının, fiziksel bağlantı ile beraber, performansın gerçekleştiği mekânın akustik özellikleri, dekor alanları, kostümler ve izleyicinin görüş alanlarının tüm bu tasarımlara dâhil edilerek yapılması teatral olanı yaratmak adına gereklilik barındırmaktadır.



Şekil 3.1 Çerçeve Sahne, <https://www.nigelhuddleston.com/news/funding-arts-council>



Şekil 3.2 Fırıldak Sahne/İleri Çıkıntılı Sahne, <http://www.cevirigazetesi.org/tyatro-sahnelerinin-ve-oditoryumlarinin-cesitleri-nelerdir/>



Şekil 3.3 Arena Tiyatro Sahnesi

<https://www.wickedlocal.com/story/herald-citizen/2020/07/13/nsmt-postpones-upcoming-season-until-2021/114634390/>



Şekil 3.4 Çok Amaçlı Alan

<https://www.reviewjournal.com/entertainment/entertainment-columns/kats/international-production-fuerza-bruta-bound-for-las-vegas-strip-1537102/>

3.2 Kuramcıların Teatral Kavramı

Teatral kavramının, üst kısımda da gösterildiği üzere, kelimenin anlamına, kökenine ve tiyatro sahnesinde nasıl algılandığına dair yapılmış incelemede farklı manalara çekilebilecek bir metafor olduğu, açıkça kendini belli etmektedir. Teatrallik metaforu, yıllar içerisinde farklı noktalara çekilerek, eleştirilere maruz kalmıştır. Kavramın şekillendirilmesine dair bu karmaşık durum içerisinde, teatral olanın nasıl algılanması gerektiği, sanat eleştirmenleri tarafından farklı yorumlara maruz bırakılmıştır. Terim üzerine Michael Fried gibi düşünürlerin anti-teatral söylemlerde bulunması, Avangart sanatçılar tarafından teatrallik kavramının tiyatronun özü olarak benimsenmesi ve tiyatro araştırmacıları açısından teatrallik teriminin performans ile bağlantısının sorgulanması gibi, birçok etken terim üzerinde birbirinden farklı görüşlerin oluşmasına sebebiyet vermiştir. Tüm bunların yanı sıra, tarihsel süreç içerisinde, değişikliğe uğrayan sanat kavramları, çağdaş sahnede tiyatro bağının giderek değişime uğraması, teatrallik, diğer adıyla tiyatrosallık kavramının, kesin bir çerçeveye oturtulamamasına neden olmuştur. Bütün bu verilerin ışığında, teatrallik kavramının zaman içerisinde nasıl şekillendiğini aktarmak, detaylandırmayı

gerektirmektedir. Sanat eleştirmenlerinin ve düşünürlerin, teatral kavramı üzerine kaleme aldıkları eserler üzerinden inceleme yapmak uygun bir yol olacaktır. Resim sanatı ve teatral ilişkinin kurulabilmesi adına seçilen düşünürlerin teatral kavramını nasıl şekillendirdikleri bireysel olarak ele alınmayı gerektirmiştir. Bu amaçla her bir düşünürün teatral kavramına bakışının değerlendirilmesi alt bölümlerde yapılmıştır.

3.2.1 Denis Diderot Teatral Kavramı Üzerine

Diderot'nun söylemleri üzerinden teatral kavramına bakmaya başlamak yerinde olacaktır. Çünkü Denis Diderot, sanat alanında yaptığı gözlemleri kaleme almasıyla, evrimin temeli ile ilgili tartışmalarıyla ve din, ahlak üzerine yaptığı tartışmalarla 18. yüzyıl Aydınlanma döneminin en önemli ve etkin fikir insanlarından biri olmuştur.

Diderot'nun sanat üzerine eleştirisi, konu tiyatroya geldiğinde oyuncu, oyun yapısı ve sahne üzerine dönemin diğer düşünürlerine kıyasla farklı yorumlamalara evrilmiştir. Bu yorumların en başında tiyatro sanatında; Sahnede oyuncunun davranışlarının gerçekliği yansıtmadığını ifade etmiş ve tiyatroyu sahtekârlıkla suçlamıştır. Diderot, ikiyüzlü dediği tiyatronun, *resmi ve figürleri etkileyerek bir tür tiyatroya dönüşmesini kınar ve tiyatro sahnesinde oyuncunun eylemlerini, ifadelerini, doğal niyet veya duygu işaretleri olarak değil, yalnızca izleyiciyi hedef alan yüz buruşturma, numara veya sahtekârlık olarak görür.* (Forsyth ve Losche, 1991, s. 7)

Teatral kavramının sahnedeki ana yaratıcılarından biri olan oyuncu kimliğini irdeleyerek: Sanatçının maddi ve manevi dünyada kendisine güzel görünen her şeyi seçip, yalnızca kendisine göre değerlendirme yapıp sahneye çıkararak performans sergilediğini öne sürer. Ona göre büyük aktörler, duyarlılığı az insanlardır. Sadece etrafta olup biteni izler, daha sonra da sahnede bunu taklit ederler.

Diderot'ya göre aktörle, aktör olmayan arasında duyarlılık farkı vardır: *“Biz hissederiz, onlarsa gözlem yapar, inceler ve tasvir ederler.”* (Diderot, 2007, s. 10) Oyuncu maddi ve manevi dünyadan biriktirdiklerini, istediği zaman kullanabilme meziyetindedir. İsteddiği zaman ağlar, isterse bir an içinde gülebilir ve bu duyguların hiçbiri manevi dünyanın gerçekliğini yansıtmaz. Sahnede acıklı bir anne yüreğinin derinliklerinden gelen bir replik üzerine, oyuncunun duygularının gerçek olmadığına dair açıklamalarına devam eden Diderot durumu şu şekilde nitelendirir; ona göre, oyuncunun sahnede dertli, acılı bir anneyi canlandırırken yaptığı taklit gerçek bir duygu değildir. Oyuncu sahnede bu role bürünürken içinden gelen ilhamdan

beslenmez. Bunun ispatı da sahnede oyuncunun ölçülü konuşuyor olmasıdır. Eğer onlar: “bir çeyrek tonun yirmide biri kadar daha pes ya da daha tiz oldukları taktirde”. (Diderot, 2007, s. 12) Sahnedeki etkisinin değişeceğine, tüm bunların defalarca prova yapılarak dramatik etkinin sağlanması adına denendiğini öne sürer.

Oyuncuların, yüzlerce defa prova yapsalar da tam anlamıyla doğrusal olana her zaman ulaşamadıklarını ifade etmiştir. Diderot’ya göre; sanıldığı aksine oyuncunun usta olduğu konu yaşayarak deneyimlediğini, hissederek aktarmasında değildir. Oyuncu, hissetmenin göstergelerini o kadar iyi taklit eder ki, izleyici gerçekten daha önceden deneyimleyip yaşadığı duyguyu sahneye aktardığını zanneder. Diderot oyuncunun bedeninin ve ses tımısının ahenkle hareket edip, sahnede büründüğü hissiyatı şu şekilde açıklar:

“Acısının haykırışları kulağında önceden yer etmiştir. Umutsuzluğun jestleri ezberlenmiş ve ayna karşısında hazırlanmıştır. Mendilini çıkaracağı ya da gözyaşlarının akacağı anı tam tamına bilir. Bu ses titreşimi, bu yarım kalmış kelimeler, bu boşuk ya da uzatılmış heceler, organların bu titreyişi, dizelerin bu sallanışı, bu kendinden geçişler, bu coşup taşmalar sırf taliktir, ezberlenmiş bir derstir, yüzün o acıklı ifadeleri ise yüce bir maymunluktur.” (Diderot, 2007, s. 12)

Diderot’nun sözlerinden de belli olduğu üzere, oyuncu sadece gözlemleyerek beğendiğini seçer ve bunu taklit eder. Ortada ne düşünce vardır ne de bir yaşanmışlık etkisi yansıtılmaktadır. Oyun bitiğinde ise oyuncu sadece beden yorgunluğu ile baş başadır. Biraz önce sahnede aktardığı hüznü dolu, acı dolu karakterin hikâyesi, onu hiç incitmemiş, kendi benliğine oyun biter bitmez dönebilmiştir. Üzerinde ne huzursuzluk duygusu ne de acı çeken bir ruh hali kalmıştır. Çünkü oyuncu, tüm bu durum ve halleri hiçbir duyguyu gerçekten yüreğinin derinliklerinden hissetmeden, sadece taklit yetisini ve kurduğu sentezleri kullanarak izleyiciye aktarmıştır.

Fakat izleyici ise; perişan haldedir, tüm bu taklitleri izlerken gerçekçiliğine inanmış ve etkisi altında kalmıştır. Oyun bitmiş, izleyici tüm bu acıklı duygularla baş başa bırakılmıştır. Eğer oyuncu tüm bu duyguları, acıyı, neşeyi, gözyaşını, kendi benliği içerisinde yaşayarak sahnede aktarmış olsaydı; yani gerçekten taklidini yaptığı karakter olsaydı o zaman en çok acınacak kişinin sahnedeki oyuncu olacağını öne sürmektedir.

Diderot, topluma, yaşananlara ve hatta yaşanmışlıklarına karşı duyarlılık benimseyen aktörleri “aşırı duyarlı aktörlükle”; zayıf aktörlük yetilerine sahip ve az

da olsa içinde yaşanmışlıklarına karşı duyarlılık taşıyanı “zayıf duyarlılık” ile; insani vasfa sahip olanları ise “kötü aktörlükle” nitelendirmiştir.

Ona göre duyarlılık yetisi gelişmemiş, etrafında yaşanan acıya, hüzne, tüm olup bitenlere kayıtsız kalan, tamamiyle “duyarsızlık” içerisinde olan aktör ise en yüce aktördür. Bununla da kalmayıp, en iyi aktör olabilenin duyarsız olması gerektiğini ve hatta çok içler acısı bir sahnede bile, akan gözyaşlarının yüreğinden fıskırmadığını, gözyaşlarının sadece beyninden düşünce yolu ile akmakta olduğunu ifade eder.

Diderot’nun eleştirilerinde teatral ve tiyatro üzerine olan bir diğer yorum ise, başrol oynayan oyuncular ile ikincil karakterleri oynayanlar arasındaki farktır. İkincil karakterlerin, yükseltilmiş emsallerine göre yani başrol oyuncusuna göre, daha ikna edici bir şekilde oynama eğiliminde olduğunu savunur. Bunun nedeni ise ikincil karakterlerin onları yöneten başka birinin varlığıyla sınırlandırılmalarıdır.

Başrol oyuncularının ise eylemlerinin bir yönlendirmeye tabi olmadığını ifade eder. İkincil karakterin izleyiciyle olan ikincil ilişkisi, onun sanat içi itaati tarafından gölgede bırakılır; tamamen kurgusaldır ve bu nedenle, oyuncuların izleyiciyle ilişkisini karakterize eden ekonomik ikincilliği kabul etmeye gerek kalmayacaktır. Başrollerdeki aktörler tamamen başka bir konudur. Oyunda kendilerine borçlu oldukları hiç kimse yoktur, bu yükümlülüklerden kurtulan hiçbir şey onları izleyicilerle gerçek ilişkilerinden alıkoyamaz. (Grudin, 2016, s. 41)

Tiyatro sahnesinde etkin, en iyi oyunculuk yapılabilecek zamanı da, yaş sıralaması olarak birbirinden ayırmıştır. Diderot sözlerinde bunu açık açık ifade eder ve kastettiği, kaç yaşında büyük bir oyuncu olunabileceği ile ilgilidir. Genç yaşta iyi bir aktör olunamayacağını savunur. En iyi aktörün ancak, uzun bir tecrübeden geçtikten sonra tiyatro sanatında mükemmeli yakalayabileceğini ifade eder. Bu söylemleriyle Diderot, oyunun başrolü seçilirken, uzun bir sahne tecrübesinin getirdiği nitelikleri taşıdığına ve yaşının olgunluğuna dikkat etmek gerektiğini belirtmektedir. Oyunun mükemmelliğini yakalamak için, uzunca yıllar sahnede dirsek çürütmenin zorunluluğunu savunur. On yedi yaşında yüce aktör özelliklerine sahip birinin bulunmasını neredeyse bir mucize olarak nitelendirir;

“İnsan kaç yaşında büyük komedyen olur? Kanın damarlarda kaynadığı, en hafif bir darbenin yüreği altüst ettiği, zihnin en küçük bir kıvılcımla tutuştuğu ateşli çağda mı? Bana kalırsa hayır. Doğanın komedyen damgası vurduğu insan, ancak uzun bir tecrübe kazandıktan, ihtiraslarının ateşi düştükten, kafa sakinliğine ve ruh kendi kendine kavuştuktan sonra sanatında mükemmelliğe erişir.” (Diderot, 2007, s. 21)

Sadece tiyatro üzerine değil, resim sanatının yaratımı konusunda da fikirlerini beyan eder. Diderot'nun bu noktada sözleriyle kastettiği, genel anlamda sanatçılar gibi, oyuncu ve ressamın da taklit içerisinde olduklarını belirtir. Oyuncunun ve ressamın, gerçek idealden uzaklığını vurgular.

Ona göre sanatçıların yarattığı ideal, “kendi idealleridir” yani sanatçı yalnızca kendi kafasındaki ideali yansıtmaktadır. Ressam, bu uğurda kullandığı modelde, gerçekte Diderot'nun görmek istediği ideal yaratımıyla bağdaşamaz, onun görmek istediği idealin altında kalan kişilerin portresinden başka bir şey değildir bu;

“Gidin da La Grenée'den resmi tasvir eden bir tablo isteyin; tuvalin üzerine başparmağını palete geçirmiş, bir elinde fırçayı almış, şövalyelerin karşısında durmuş bir kadın resmi yapmakla istediğinizi yerine getirmiş olduğunu sanacaktır. Ondan felsefeyi isteyin; gece, lamba ışığında, bir masanın başında dirseğini dayamış, biraz derbeder kılıklı, saçları dağınık, hülyaya dalmış gibi düşünen ya da okuyan bir kadın resmi yapacak ve bununla felsefeyi resmettiğini sanacaktır.” (Diderot, 2007, s. 39)

Diderot, en iyi oyuncunun duyarsız olması gerektiği savıyla sözlerini nitelendirirken, aynı zamanda bu duyarsız doğa taklidi konusunda, ideal modelden üstün olanın ve oyuncuya asıl yetenek olarak atfedilenin; büyük bir hayalet tasarlayıp onu tıpkı bir dahi gibi kopyalamanın, onun en büyük ve en geçerli yeteneği olduğunu öne sürer. “*O kendisinin çok üstünde bir varlığın, hareket tarzını davranışlarını, jestlerini ve olanca ifadesini taklit ediyordu.*” (Diderot, 2007, s. 44)

Denis Diderot, oyunculuk mesleği üzerine sentezlerinde, oyuncunun yazara bağlı hareket etmesi gerektiğini de ifade etmektedir. Ona göre yazarın, oyun metninin her satırında oyuncunun ne yapacağı ve nasıl davranacağı, yazar tarafından önceden belirlenmiştir. Tüm bunlar en büyük komedyen için bile bu şekilde gelişir, adeta bir kukla gibi yazar ipi nereye sürüklerse oyuncu da o aura içerisinde metni sahneye aktarır. Oyuncunun toplumdaki durumu ve karakteri gereği nasıl bir içselleştirme içinde olduğu konusunda da yorum yapar ve Diderot, toplum içerisindeki oyuncuya dair gözlemlerini şu şekilde ifade eder;

Göreceksiniz ki, sürekli neşe içinde olan bu kişilerin ne büyük kusurları ne de büyük meziyetleri vardır; ve genellikle meslekleri başkalarını eğlendirmek olan insanlar, hiçbir sağlam ilkesi olmayan delidolu kimselerdir; ve bizim topluluklarımızda dolaşan bazı kişiler gibi hiçbir karakteri olmadığı halde, bütün karakterleri oynamakta yektadırlar. (Diderot, 2007, s. 49)

Diderot, toplum içerisinde oyunculuk mesleğine sahip olan kişilerin duyarsızlığı konusuna, “Oyunculuk Üzerine Aykırı Düşünceler” başlığıyla kaleme aldığı ikili

diyalogunda tekrar tekrar değinir. Bu bahsi geçen duyarsızlığı, toplum içerisinde de oyuncunun kendi karakter benliğinde de sıklıkla ele aldığını söylemek haksızlık olmaz. Eserinde bu durumu açıkça belli eder ve oyunculuğu meslek olarak benimseyen sanatçıları, toplumda elim bir olay karşısında dahi umursamaz tavır bir takınan, genellikle kendi ilerine kapalı yaşayan, yalnızlıkta are bulan ve hatta ahlak kurallarına uymayan; toplumun çoğu ferdine kıyasla, aykırı kimlikler olduklarını ifade eder. Bu aykırılık durumu, tüm bu genellemeler, insanı sanatçı yapan eğilimlerle i içelik gösterecek eğilimler taşır. Diderot'nun oyuncu ve diğerleri arasındaki duyarlılık farkını nitelendirdiğine en iyi örnek belki de şu sözleridir;

“Bir komedyenin sahne dışında güldüğünü pek çok görmüşümdür, ama bir tanesinin bile ağladığına tanık olduğumu hatırlamıyorum. Nerde kaldı yleyse, onların kendilerine pek yakıştırdıkları ve herkesin de onlarda bulunduğuna inandığı o duyarlılık? Yoksa tekrar çıktılarında almak üzere, sahneden inerken onu orada mı bırakıyorlar?” (Diderot, 2007, s. 50)

Tüm bu sözlerin ışığında Diderot 18. yüzyılda bir bireyin oyunculuk mesleğini benimsemesinin, sadece açlık ve sefaletten geçtiğini ifade eder ve tiyatroyu yalnızca bir geçim kapısı olarak nitelendirir. Oyuncu adeta bir kasap gibi soğukkanlı yapıya sahiptir. Bir kasap, nasıl canlı koyunu, en ufak parçalarına kadar ayırabiliyorsa, oyuncu da toplum içerisinde karşılaştığı acılara, hznlere kayıtsız kalarak, duyarlılığını sahneye çıktığında yalnızca bir görev gibi kurgular. Sahne bittiğinde yaratılan kimlik tamamen kaybolur, sırf bu yüzden oyuncu tüm karakterleri benimseyebilir, kendi üzerine yükleyebilir ve onları taklit edebilir.

Bu noktada izleyici ise, sadece perde ve sahne süreleri içerisinde, oyunun karakterlerinin yansıttığı, duygusal etkileşime maruz kalmaktadır. Oyun bittiğinde bile, oyuncuyu büyük ve yüce görmeye devam eder, çünkü seyircinin sahnede gördüğü, oyuncu karakteri, bazen büyük acılarla başa çıkan, bazen yürek acısını en derinden yansıtan toplumdaki itilmiş bir bireydir. Bazen ise anne babası ya da sevdiği kadın uğruna savaşan cesur kahramandır. Tüm bunlar oyun konusuna göre değişiklik gösterebilen içerikler barındırır. Seyirci, sahnede gördüğü karakter kimliğine göre oyuncuyu nitelendirir. Anın dramatikliğine bağlı olarak, onun yaşadıklarına ağlar ya da güler. Dahası nihayetinde karakterin ruhu ile oyuncunun ruhunu bir tutarak, onu büyük, yüce görmeye devam eder.

Diderot ise sözlerinde, kendisinin oyuncuyu toplumda kk ve aşağı gördüğünü ve oyuncunun bir ruha sahip olmadığını açıklıkla ifade etmektedir. Belki de onun bu görüşünü, eleştirel kimliğine oturtmak isabetli bir tutum olacaktır. Hem sosyal

çevresinde hem de yaşamış olduğu dönem içerisinde, oyunculuk mesleği yapanları gözlemlemiş bir kimliktir Diderot. Bununla birlikte, tekrar eleştirel bakış açısıyla, sahnedeki oyuncunun hem toplumsal hayatına dair gözlemi hem de sahnede yarattığı ruh üzerinden eleştiri yönelttiği düşünülürse, diğer seyircilerden farklı izlenelere sahip olması doğal gözlemlenebilir.

Bu noktada ifade etmek gerekir ki tiyatroyu sadece oyunmuş gibi şartlanarak izlemek, yaratılan karakterin ruhuna izleyici olarak girmeyi zorlaştırabilir. Bunun tam tersine izleyici olarak yaratılan karakterin içselliği ile bütünleşerek, kendi benliğinizde acıyı, coşkuyu ya da mutluluğu hissettiğinizde, sahnedeki ile bütünleşmenin daha farklı bir hissiyat ve düşünce doğuracağını düşündürmektedir.

Diderot'nun teatral düşüncesi üzerinden incelendiğinde, onun kişisel söylemlerine istinaden karşımıza ilk gelen ayırım, gerçek hayat içerisinde insanoğlunun kendi benliği ve toplum içerisindeki durumu itibarıyla, maruz bırakıldığı duyarlılık durumu ile, tiyatro sahnesinde oyun karakterlerinin yarattığı duyarlılık durumu arasındaki farkın irdelenmesidir. Diderot'nun açıklıkla sahnede yaşanan gerçekçilikle, toplumun gerçeğini, yani gündelik hayat içerisinde kalan, insanlığın sürekli karşılaştığı “hayatın asıl gerçekçiliğini” birbirinden ayıran bir teatral kavramından bahsettiği nettir.

Bu noktada yukarı kısımda teatral kavramının kökenine ve anlamına dair olan araştırmaların ışığında, kavramın en geniş anlamıyla Oyuncunun davranış biçimi üzerinden teatral olana bakmak gerekir. Diderot'nun bulguları üzerinde, bu durum oyuncunun yapmacıklığı meselesi olarak karşımıza gelmektedir. Fakat burada kastedilmek istenen “yapmacıklık” kelimesi, oyuncunun kendi özünde herhangi bir yapmacıklık durumu değildir. Buradaki “yapmacıklık” tiyatronun doğasından kaynaklanan sahneye özgü olarak teatral kavramıyla bir tutulan duygusal yapmacıklıktır. Diderot'nun da ifade ettiği gibi, toplumun gerçekliliği ve sahne gerçekçiliği arasındaki farktır. Bu fark teatral kavramında açıklandığı gibi kelimenin karmaşık yapısından ve sadece tiyatro sahnesinde olanı değil, kendi gündelik hayatımızda kullanabildiğimiz, tıpkı teatral bir ses tonuyla konuşulduğu zaman, gündelik yaşam içerisinde, sahneden ayrı, teartal olanın gerçekleştiği anın göstergesidir. Ya da bu durumu gündelik yaşam ile sahne gerçekçiliği olarak ayırıp, gündelik olanda nasıl kullanıldığına örnek vermek gerekirse; bu noktada sadece ses tonlaması değil, birtakım tavırlar ve hareketler de teatral olana gündelik yaşamda yer vermeye yetecektir. Çünkü burada ayırım yapmamız gereken ana mesele oyuncunun

sahnedeki tutumunun, mimiklerinin, duyguları yaşayış biçiminin, gündelikten bir nebze de olsa farkıdır. Tiyatro sahnesi üzerinde oyuncular, etrafındaki izleyiciye gerçekçiliği hissettirmek adına “sahne konumlandıkları, seslerini alanın her kısmından duyulması adına bir düzen içerisinde oynadıkları gerçeğidir.” Bu aşamada sahnede karakterin gündelik hayat tonlamasından farklı tonlamalar yapması teatral olanı aktarmak adına gereklilik gibi de görülebilir. Diderot oyuncuyu duygusuzlukla nitelendirirken, gündelik yaşam içerisinde oyuncu olan ve olmayan arasında net bir ayrım yapar. Onun düşüncesinden hareketle oyuncu, acıyı, sevgiyi, mutluluğu, gerçek yaşamın tüm yönlerini gözlemler, oyuncu olmayan birey tüm bu duyguları içtenlikle yaşarken, oyuncu sadece izler ve tüm bunların sonunda tıpkı acıyı yaşayan kendisiymiş gibi, aklıyla süzgeçler ve ustaca taklit eder. Tüm bunların ışığında Diderot’nun kastettiği teatral algısı; oyuncunun akıl yoluyla gündelik hayatta yaşananı sentezleyip, sahneye çıkıp oynadığı zaman da sanatsal olana dönüştürdüğü, topluma ait olandan, sanata dönüştürülen bir teatralite yaratıldığı anlayışıdır.

3.2.2 Michael Fried Teatral Kavramı Üzerine

Michael Fried’in 1939 tarihinde yayınlamış olduğu “Art and Objecthood (Sanat ve Nesnelik)” isimli deneme makalesi teatral kavramının kullanım ve yararlanılma alanları ile ilgili birçok yeni sorgulamaya kapı açmıştır. Fried, yazısında net bir biçimde, teatralite öncelikle modernizmin baş düşmanı olarak belirler, fakat bu düşmanlık meselesi sadece modernizm için geçerli değildir.

Ona göre, sanatın kendisinin de temel düşmanı teatralitedir. Sanatın başarılı olabilmesinin ancak tiyatroyu yenerek mümkün olabileceğini, tiyatro ve sanat arasındaki bağlantının birbirine yaklaştıkları aşmada, sanatın yozlaşmaya itileceğini açıklıkla ifade eder. (Auslander, 2005, s. 179)

Fried’in “anti-teatral” söylemleri kavramın niteliğine dair, modern ve liberal sanatta nasıl bir tutum ile yer verildiğini belirtir niteliktedir. Tüm bu “anti-teatral” söylemlerini incelemeye başlamadan önce basitçe “anti-teatral” kavramının tarihsel süreç içinde neden bu kadar yargıya maruz bırakıldığını açıklamanın, teatral olan üzerine yapılacak yorumlamalarda yapılandırılması adına daha yerinde olacağını düşünmekteyim. “Anti-teatral” terimi ile burada kelimenin karşılığı olarak ifade edilmek istenenin “tiyatro karşıtı” anlamını ele almak doğru olacaktır.

Anti-teatral kavramı ile ilgili, Jonas Barish'in, "The Anti theatrical Prejudice" isimli eserinde, bahsi geçen karşıt tiyatro tutumu, öncelikli olarak tiyatroyla bağdaşık terimlerin, küçümseyici anlamlara gelmesinden yola çıkılmıştır. Barish, terimin anlamlarına yönelik açıklamasında; ilk olarak kelimelerden kaynaklı bir önyargının oluştuğunu belirtmektedir. Ona göre: Sanat için kullanılan terimler, genellikle hayatının her alanında olumlu olarak nitelendirilmiştir. Mesela "bir manzaranın şiirsel sıfatı kullanılarak anlatılması, "güçlü kuvvetli bir erkek karakterin yaşadıklarının destansı olarak aktarılması" "çok güzel bir kadının lirik veya resimsel olarak tanımlanması" bu kelimelere benzer şekilde heykelsi, senfonik, müzikal gibi sanatın birçok alanından gelen kelimelerin övgü niteliği taşıdığını ifade eder.

Fakat tiyatroya ait; melodramik, opera, teatral gibi kelimelerin kökenindeki anlamların genellikle neredeyse çoğu dil üzerinde, diğer sanat dallarından farklı olarak küçümseyici anlamlara geldiğini ifade etmiştir. Teatral ile bağlantılı olan tiyatronun ana taşı "oyuncu" kelimesinin kökeninin ise yine bir küçümsenme ve kötüleme anlamı taşıdığı açıkça kendini gösterir durumdadır. Sadece İngilizce dilinde değil, Fransızca, İtalyanca, Almanca ve Türkçede de oyunculuk kelimesi, rol yapmak, kendini göstermek, oynamak gibi anlamlara gelmektedir. Kelimelerin anlamlarından başlayarak ilerleyen tiyatroya karşı önyargılı tutumlar, sadece dil ile sınırlı kalmaz, oyunculuk mesleği üzerine de yüzyıllar boyunca kötü anlamlar yüklenmiş ve önyargıların geliştirilmesine neden olmuştur. Platon'dan itibaren iyi rol yapan oyuncunun normal hayatında da insanları aldatabilmesinin mümkün olduğu göz önünde bulundurulmuştur.

Bu durum sadece Avrupa için geçerli değildir. Çin'de komünist devlet yönetime gelene kadar, oyuncuların yıllar boyunca, halk içerisinde fahişelerden seçilmesi, aynı zamanda sahnede rol alırken fahişelik mesleklerine devam ediyor olmaları söz konusudur. Bunun gibi birçok ülkede, örneklerini sıralayabileceğimiz şekilde tiyatro düzeninin devam etmesi, dini açıdan sahneye çıkmanın yanlış anlaşılması, özellikle neredeyse yüzyıllar boyunca kadın karakterlerin erkek oyuncular tarafından canlandırılması, tiyatro sahnesine çıkan bir kadının toplum tarafından öteleneceğini gösterir. Antik Yunan tiyatrosundan beri kadınlar sahnede yer almamışlardır, fakat Roma döneminde, "mimus" oyunlarında kadınların sahnede yer aldıkları görülmeye başlanır. Ancak Mimus oyunları kadının sadece cinsel obje olarak görüldüğü, sahneye çıkan kadınların kölelerden seçildiği ve neredeyse yarı çıplak performans sergiledikleri gösterilerdir. Özellikle, 6. yüzyılda bir Bizans tarihçisi olan

Prokopios'un daha öncelerde bir mimus sanatçısı olan, sonradan İmparator I. Justinian ile evlenerek İmparatoriçelik vasfına yükselen, Theodora ile ilgili yazmış olduğu eserine istinaden, sahneye çıkan kadının toplumdan ötelendiğini bariz biçimde gözlemleyebilmekteyiz. Theodora örneği uzun süreler boyunca, sahne sanatlarına ve sahnedeki kadının ancak bedenini bir cinsel obje olarak sunarak orada bulanabileceğine en iyi örneklerden biridir.

Prokopios, bıraktığı eserde Theodora'nın sahnedeki müstehcen durumunu şu şekilde açıklar; Tiyatro sahnesinde Theodora'nın tüm seyircilerin karşısında, çıplak durduğunu söyler. O dönemde tiyatrodaki kimsenin tamamen çıplak olmasına izin verilmemesinden dolayı, sadece cinsel organının bir peştamal ile örtüldüğünü belirtir. Gösteri içerisinde sırtüstü uzanarak kendini yere serdiğini ve bu işi yapmak üzere tutulan kölelerin, cinsel organının her tarafına arpa taneleri serpiştirdiğini, sonrasında ise özel olarak yetiştirilen kazların gagalarıyla arpa tanelerini teker teker yediklerini ifade eder. (Prokopios ve Kaldellis, 2010, s. 43)

Tiyatro'nun doğuşundan itibaren ilerleyen süreç içerisinde Theodora örneğine benzer birçok detay sunulabilmektedir. Bu durum, tiyatro sanatının ve gösteriyi yapan sanatçının yüzyıllar boyunca toplumdan itilerek neredeyse aşağılanır vaziyette tutulduğunu gözler önüne serer ve tiyatro karşıtı önyargıların açıklıkla var olduğunu gösterir. Hal böyleyken tiyatronun doğasından gelen teatral'in varlığının bir önyargı olarak irdelenmesi, sadece toplumun değil, eleştirmenlerin ve sanat tarihçilerinin de geçmişten kaynaklanıp ilerleyen problemlerin yansımasından kaynaklanan bir tür tiyatro önyargı eğilimi olduğunu belirtir. (Barish, 1981, s. 1-2)

Michael Fried'in "Art and Objecthood" makalesi ilk yayınlandığı zaman anti-teatral söylemlerinden dolayı tiyatro eleştirmenlerinin bir kısmı tarafından büyük bir tepkiye uğramıştır. Yazısında ilk olarak Fried, "literalist" diye adlandırdığı "minimalist sanat" anlayışını teatral bağlantı kurulmakla ilişkilendirir. Tiyatronun özünden gelen izleyici ve sahne arasındaki bağdan kaynaklanan teatral iletişim minimalist sanatı, seyirciyle kurduğu bağ yoluyla otomatik olarak teatralleştirir. Fakat Fried'a göre resim ve heykel sanatı izleyiciye bağımlı olmak zorunda değildir, yapmaları gereken yalnızca teatral olandan kaçmaktır. Fried'ın yazısı minimalist sanatçılar Robert Rauschenberg ve Donald Judd'ın minimalist savlarına yanıt olarak bir manifesto niteliği taşır.

Minimalist sanat anlayışı içerisinde, sanatçılar gündelik hayatın izleriyle sanatı birleştiren bir ilişki bütünü oluşturlar, bu sanat anlayışında ve genellikle eserlerin

oluşumlarında sade nesnelere tercih edilir. Pop Art sanatına bir tepki niteliğinde ortaya çıkan bu sanat anlayışının sanatçılara göre *sorun, plastik objeler ve öğeleri en aza indirmiş resimler yaratmaktır. Ayrıca bu objelerin süs ve rastlantısal öğelerden arındırılmış olmalarının ve yaratılan objelerin, içinde düzenlendikleri mekânda ilişkilerinin yeniden yaratılmasının büyük önemi vardır.* (Turani, 2007, s. 175)

Minimalist sanat anlayışı, Fried'in "literalist" sanat söyleminden farklı olarak, sanat eleştirmenleri tarafından reddedici sanat anlamına gelen "ABC Art" (Rejective ART) adı ile de anılmaktadır. Minimalist sanatın en önemli temsilcilerinden bazıları, Dan Flavin, Carl Andre, Sol Lewitt, Robert Morris ve Donald Judd'dır. Fakat Fried, "Art and Objecthood" isimli eleştirisinde genel anlamda minimalist çalışan tüm sanatçılara göndermede bulunsa da direkt Judd'a ve Morris'e karşı bir yanıt vermektedir. Donald Judd'ın minimalist sanat adına en öncü işi olarak görülen eserlerinden biri 1967 yılında sergilenen "Başlıksız (kitap rafı)" (Şekil 3.1) isimli eserdir. Tıpkı duvara monte edilmiş bir duvar rafı görünümünde, birbirlerinin aynısı olan on iki adet demir kutudan oluşmaktadır. Duvarın üzerinde, yerden tavana kadar tırmanan bir merdiven görüntüsü sunar, demir kutuların hepsinin boyutları aynıdır ve her birinin arasında 23 santimlik boşluk bulunur. Kutuların kenar kısımları bir motor markası olan Harley-Davidson ile özdeşleştirilmek için yeşil lake boyayla kaplanmıştır. Kutuların üst ve alt kısımları ise metalin kendi renginde bırakılmıştır. Kutunun geometrik yapısı Donald Judd'ın en sevdiği formlardan biridir, bunun sebebi ise formun herhangi bir anlam ifade etmemesinden ve sembolik olarak da bir anlamı olmadığını düşünmesinden kaynaklanır. Judd'ın eserinin en önemli özelliği sergilendiği mekân ile ilişki içerisinde olmaması ve tıpkı bir sahne dekoru gibi duvara montelenmiş biçiminde galeride gösterilmesidir.

Eserin sergilendiği tarihlerde Judd'ın minimalist sanat anlayışına ilk yorum yapan isim Alman eleştirmen Clement Greenberg olmuştur. Greenberg minimalist yaklaşımı çok akıllıca bulduğunu fakat sanatçı tarafından anlatılmak istenenin "*kayı, masa ve kâğıttan*" daha ilginç olmadığını öne sürmüştür. (Farthing, 2017, s. 512)

Michael Fried'in eleştirisinde bahsettiği bir diğer iş ise Robert Morris'in 1964 yılında Green Gallery, New York'ta sergilenen yedi tane geometrik malzemeden üretilen enstalasyonudur (Şekil 3.2). Yerleştirildiği alanın bir parçası haline getirilen bu enstalasyon, seyircinin galeri içerisinde rahat bir biçimde hareket etmesini engellemektedir. İlk olarak başlangıç aşamasında geometrik formların dansçılar için hazırlanan bir sahne amacıyla tasarlanmasının, tiyatroya ait olan teatral öğenin galeri

mekânına taşıyor izlenimi yaratmasının ve bu yerleştirmenin tiyatro mekânına ait olduğuna dair eleştirilere maruz bırakılmasının en önemli sebeplerinden biridir.

Fried minimalist sanat yerine “literalist” sanat tanımını kullanan ilk kişidir. Minimalist sanatın, ideolojik olarak biçimlendiğinden bahseder, minimalist sanat eserlerinin yaratıcıları tarafından bilinçli olarak belli bir konuma yerleştirildiğini ve sözle ifade edilmek istenenin bu konum yerleştirmesi ve de sanatçısı tarafından mekân yerleştirilmesi ile yapıldığını ifade eder. Bu sözsüz yerleştirme durumu literalist sanatı heykel ve resimden, karşı bir manifesto olarak çıktığı Pop Art akımından da ayırmaktadır.

Fried resim sanatında minimalist sanatın ileri sürdüğü düşüncenin iki ayağa dayandığını ifade etmektedir; *nerdeyse bütün resmin sahip olduğu bağlantısal karakter ve resimsel yanılısamanın her yerde hazır ve nazır olması, daha doğrusu görsel kaçınılmazlığıdır.* (Harrison ve Wood, 2015, s. 882)

Donald Judd’ın 1964 yılında resim yapmayı bırakıp, yeni modern sanatın artık resim ya da heykel yerine serbest duran nesnelerin temsili olduğunu ifade eder, Fried’in minimalist sanat ile bağdaştırılan nesnelerin resim sanatını tükettiğini söyler. Literalist sanat ifadesinde tuvalin dikdörtgen yapısı yerine “*şekilli desteklerin*” kullanılıyor olması Fried’in tutumuna göre sıkıntı yaratmaktan başka bir şey değildir. Ona göre Minimalist sanatın tek çözümü üç boyutlu tek bir düzlem üzerinde çalışmaktan vazgeçmeleri olacaktır.

Heykel söz konusu olduğunda ise konu daha karmaşık bir hal almaya başlar, Fried açık bir ifade ile Donald Judd ve Robert Morris’in minimalist sanat anlayışına ortak oldukları görüşe istinaden; iki sanatçının da bir düzen içerisinde parçalarla meydana getirilen heykel yapımına karşı olduklarını ifade eder. “*Birçok resim gibi, parça parça eklemelerle hazırlanarak yapılan ve içindeki ‘özgül öğelerin... Bütünden ayrı olduğu ve böylece eser içindeki ilişkileri düzene soktuğu’ heykele karşıdırlar.*” (Harrison ve Wood, 2015, s. 882)

Donald Judd, 1966 yılında bir söyleşide, minimalist sanat bakış açısında en önemli şeyin şekil olduğunu dile getirir;

Asıl sorun, mutlak şekilde yalın olmayan herhangi bir şeyin bazı açılardan parçalara sahip olmaya başlamasıdır. Asıl iş çalışabilmek ve farklı şeyler yapabilmek ve bir parçanın sahip olduğu bütünlüğü yine de bozmamaktır. Bana göre prinç ve beş dikeye sahip olan parça her şeyin ötesinde o şekildir... (Harrison ve Wood, 2015, s. 883)

Judd'ın açıklamalarına dayanarak Fried, literalist sanatta kullanılan şeklin onların işlerinde, şeklin tekilliği ve nesnelliğine dayanarak bir oyuk yarattığı izleniminde bulunur. Resim sanatı üzerinde tam olarak nesne tabirinin kullanılmasından kaynaklanarak, “resmin, resim olarak mı yoksa nesne olarak mı” izleyici tarafından değerlendirileceği aşamasıdır. Eğer tüm bu şekiller nesne olarak bir değerlendirmeye tabi tutulacaksa sadece nesne olarak kalacakları üzerine yoğunlaşır. Bu durumda minimalist sanatın nesnellikten ayrılması gerekmektedir. Aksi takdirde resme ait olması gereken şekil sadece minimalist olabilir, resimsel olması olası değildir.

Fakat minimalist sanat anlayışı kullandığı şekillerde bunu karşımıza bir nesne olarak getirmeye devam eder, nesnellikten ayrılma durumu içerisinde değildirler. Bu noktada, Fried'in öne sürdüğü nesnellik içeren minimalist sanatın deneyiminin; “*Eski sanatta eserden alınacak şey kesinlikle onun içindeyken, literalist sanat deneyimi bir durum içindeki bir nesne deneyimidir – aslında tamamı sahibini içeren bir deneyim*” (Harrison ve Wood, 2015, s. 884) olduğunu iddia eder.

Bu bağlam üzerinden literalist sanat adına yapılanların teatral olduğunu söylemektedir, çünkü sanatçısı eserinin içinde bulunduğu gerçek koşullarla ilgilenmektedir. Minimalist sanatın nesnelliği benimsemesini, yeni bir tür tiyatro olarak görür ve nesnellikle beraber gelen bu yeni tür tiyatro, sanatın olumsuzlaştırılmasına sebebiyet vermektedir. Fried, minimalist eserlerin teatral olduğu savını Morris'in şu açıklamalarıyla kanıtlar nitelikte olduğunu ortaya koyar;

Morris:

Gayrişahsi ya da kamusal tarzı yapılandıran şey, nesnenin uzam içinde, bedenlerimizden, görünebilmek için sahip olduğu bu zorunlu, daha büyük uzaklıktır. Fakat geniş bir durum yaratan şey de nesneyle özne arasındaki bu uzaklıktır, çünkü fiziksel katılım zorunlu hale gelir. (Harrison ve Wood, 2015, s. 884)

Robert Morris'in yedi tane geometrik figürden oluşan enstalasyon eseri üzerinden söylemlerini gözlemleyecek olursak, seyircinin alan içerisinde sıkıştırılıyor olmasını ve seyirci ile birlikte eserin bir yapbozun parçaları gibi birbirini tamamladığını öne sürebiliriz. Bu noktada Fried'in söylemine dayanarak yedi geometrik figürün yer aldığı enstalasyonda, seyircinin özne olarak görüldüğünü, eserin ise nesneleştiğini söyleyebiliriz. Fried'in tutumuna göre Robert Morris'in yukarı kısımda yaptığı açıklamaya dayanarak, “Gayrişahsi ya da kamusal tarz” söylemi minimalist sanatçıların eserlerinde teatralik içerdiklerini belli ederler. Beraberinde

literalist sanat anlayışına sahip olanların seyircinin karşısına çıkması ve eserin bütünlüğünü oluşturmak adına “seyirci öznesine” ihtiyaç duymasını gerektirmesi, teatrallik durumunun varlığı adına yeterlidir.

Fried bu durumu ilk açıklığa kavuşturan kişinin Clement Greenberg olduğunu söyler, onun tutumundan ilerleyerek, minimalist sanatın mevcudiyetinin tiyatro sahnesinde gerçekleşen bir sahne mevcudiyeti olduğunu ileri sürer. Bu durumu minimalist anlayışa sahip sanat eserlerinin, seyirciyi eserin içine katıp bir özne olarak buldurmasına bağlanması, tiyatro sanatında var olan izleyici ve sahne arasındaki birleşik ilişkiyi belirtir vaziyettedir.

Minimalist eserlerin birçoğunda, görüldüğü üzere, geometrik tasarlanan eserlerin insan bedenine yakın ölçülerde olması ve günlük yaşamda kolaylıkla deneyimlenebilecek varlıkları içermeleri ve minimalist eserlerde Donald Judd’ın kitap raflarına benzeyen eserinde de görülebileceği üzere bir düzen ve simetriyi barındırmalarından hareketle Fried; “*Literalist kuram ve uygulamaların çekirdeğinde, bir tür örtük ya da saklı doğalcılığın, doğrusu insan biçimciliğinin olduğunu*” (Harrison ve Wood, 2015, s. 886) öne sürer. Fakat Fried, sadece minimalist sanatın insan ölçüleriyle bütünlük sağlıyor olmasından dolayı onları teatral yapılandırmasının içine sokmaz, buradaki asıl sebep izleyici ile buluşan minimalist sanat eserinin, ancak izleyici öznesine kavuştuğu zaman tamamlanıyor olmasıdır. Tüm bu birliğin sonucunda Fried’in bakış açısından “minimalist sanatta teatrallik var olur”. Bu noktadaki ayrım modern sanatla minimalist sanatın arasındaki ince çizgide sorgulanır. Fried, hem heykeltıraş hem de mimar olan Tony Smith’in New Jersey’de bulunan, bir paralı yolda geçen araba yolculuğu üzerine deneyimlerini anlattığı söyleşi üzerinden ilerler ve bu yolculuk deneyiminin tiyatro ve sanat arasındaki bitmeyen düşmanlık olduğunu öne sürer.

Smith’in bu yol deneyimi, sanat nesnesinin sınırlarına dair bir sorgulama niteliği taşır. Tony Smith, Cooper Union’da öğretmenlik yaparken bir gün tanımadığı bir kişi yanına gelir ve henüz bitmemiş New Jersey otoyoluna nasıl gidebileceğini sorar. Smith üç öğrencisini yanına alarak karanlık, hiç ışığın olmadığı, yol çizgilerini belirten işaretlerin bulunmadığı, sadece uzak noktada gözüken tepeler, kulelerden çıkan dumanlar ve renkli ışıklardan oluşan bir manzarayı izlediği yoldan arabasını sürmeye başlar. Yolda ilerlediği sırada gördüğü manzaranın yapay bir manzara olduğunu bilmektedir. Fakat yine de bu deneyim onun için şimdiye kadar sanatın yapamadığını yapmayı başarmıştır. Smith, yaşadığı yol deneyiminde, sanatta ifade edilemeyen bir

gerçekliğin var olduğunu söyler. Yolda giderken yaşadığı deneyimin planlanmış fakat sosyal açıdan henüz tanımlanmayan bir şey olduğunu, bu durumun da tam anlamıyla sanatın sonu olduğunu ifade eder. Yaşadığı deneyimin herhangi bir resme sığdırılmayacağını, yapılan resimlerin sadece resimsel olarak algılanabileceğini, yaşadıklarının ancak deneyimlenerek mümkün kılınabileceğini belirtir.³⁰

Fried'a göre ise Tony Smith'in karanlık otoyolda deneyimlediği görüntüler, tiyatro sanatının izleyicisine yaşattığı deneyimle aynı şeydir. Ona göre minimalist sanat adına yapılan eserler, Smith'in otoyol deneyimiyle benzerlik gösterir. Yani minimalist sanatın nesnesi ile Smith'in örneği yer değiştiren bir tutum içerisinde. Fried'a göre; Smith'in otoyolunun kamuya açık bir alan, yani belli bir kişiye ait olmayan bir yer olduğu düşünülürse, kendisi arabada yolculuk yaparken, kendi varlığıyla ve onun tarafından kendisine aitlik hissi yaratır.

“Nesnenin yerini alan şey seyirciyi uzaklaştırma ya da yalıtma işini, onu bir özne kılma işini, nesnenin kapalı odada yaptığı işi yapan şey – her şeyin ötesinde yaklaşma ya da atılma ya da perspektifin sonsuzluğu, nesnesizliğidir. Yani deneyimin kendisini dışarıdan ona yöneltilmiş olarak sunarken sahip olduğu, aynı zamanda onu bir özne kılan ve deneyimin kendisini bir nesnenin, ya da daha doğrusu nesnelliğin deneyimi olarak sunan açık seçik, yani katışıksız ısrardır.” (Harrison ve Wood, 2015, s. 887)

Fried'a göre tüm bu durumlar tiyatro sanatında var olan “deneyim etme” yapısından kaynaklanarak tiyatro ile resim ve heykel sanatları arasındaki düşmanlığı kanıtlar. Ona göre; nesnenin var olmasıyla, deneyimlenenin yerini alan “nesnelliğin teatrallığı” durumu ortaya çıkar. Minimalist sanatın nesnelliğinden doğan teatrallik durumu, modern sanat için de bir tehdit oluşturur, bu aşamada Fried'a göre modern sanat nesnelliği yenmek durumundadır, aksi takdirde tiyatroya yenilmiş olacaktır. Bu durum modernist sanat ile tiyatro arasında “resimsellik ve teatrallik” kavramları arasında açıkça bir savaş yaşandığını göstermektedir.

Fried'ın açıklamalarına dayanarak modernist resim 19. yüzyılda Édouard Manet'den itibaren: “özel nesnelliğin” burada kastettiği “teatral olanın” ortaya çıkmasıyla başlar. Manet'nin öncülüğünde modernist resim anlayışının, kendi içerisinde bulunan resimselliği, şeklin nesnelliğine bırakarak, resimsel olan özünü de bir kenara koyduğunu söyler. Bunun kanıtı da minimalist sanatın kendi içerisindeki

³⁰ Artforum: “TALKING WITH TONY SMITH” <https://www.artforum.com/print/196610/talking-with-tony-smith-36795>

nesnel düzeni bozarak, teatral olana yaklaşmasından kaynaklanır. Teatral olan ve modernist sanat arasındaki savaşı Fried üç teze dayandırır:

Bu önermelerin ilki, sanatın başarılı olabilmesinin ve hayatta kalabilmesinin ilk çözümü, tiyatroyu yenmesi olacaktır; Burada Fried'ın tiyatro olarak ele aldığı, izleyici ve eser arasında kurulan ilişkidir, yani Fried açıklıkla modernist sanatın ayakta kalabilmesini “izleyici ve eser” arasındaki teatral oluşumundan uzak tutarak, başarı kazanılabileceğini belirtir. Bu noktada modern tiyatro kavramında, tiyatronun izleyici için var oluşunu belirterek, minimalist sanatın ise aynı varoluştan kaçması gerektiğini savunur. (Harrison ve Wood, 2015, s. 889)

Bu noktada literalist sanatın izleyicisi ile modernist sanatın izleyicisi arasındaki farkı belirtmekte yarar vardır. Tiyatro seyircisi sürekli olarak vardır, tiyatro seyirci için oynanan bir sanattır. Fakat minimalist sanatın seyircisi, daha özel ve kısıtlıdır. Tiyatroda izleyici sayısı fazladır ve izleyici sahnede yaşananı hiçbir zaman tek başına deneyimleyemez. Buna basit bir örnek vermek gerekirse, tiyatro sahnesinde komik bir an yaşandığını düşünelim, seyircilerin birçoğu bu komikliğe aynı anda sesli olarak tepki verecektir. Minimalist sanatta ise tek bir seyirci, eseri birey olarak deneyimleyebilir. Eserin etrafında birden çok kişi bulunsa bile, izleyici eser ile tek başına karşılaşır ve tek başına anlamlandırmaya çalışır. Bu noktada, minimalist sanatın izleyici gereksinimi ile tiyatro sahnesindeki seyirci gereksiniminin farklı noktalarda değerlendirilmesi gerektiğini söylemek gerekir.

Fried ikinci önermesinde ise sanatın, tiyatro sanatına ne kadar yaklaşırsa, o kadar çok yozlaşmaya itildiğinden bahseder. “*Tiyatro çok fazla ve görünüşte bambaşka olan çeşitli etkinlikleri birbirine bağlayan ve o etkinlikleri modernist sanatların köklü bir şekilde farklı girişiminden ayırt eden ortak bölendir.*” (Harrison ve Wood, 2015, s. 889) Tiyatronun seyircisi olması durumu ve resim sanatının, seyirciye muhtaç edilmesi sanatı nesnelleştirir, bu nesneleşmeyle kastedilmek istenen “teatralleşme” durumudur. Fried, resim ile tiyatro sanatları arasındaki yakınlaşmayla, yani modernist resmin seyirciye muhtaç olmaya bırakılmasıyla, resim ve tiyatro arasındaki nitelik farkının çöküntüye uğradığını ifade eder. Bunun önlemi ise tüm bu sanatların kendi alanları içindeki görevlerine uymalarıdır, resim sanatı nesneleşmekten kaçınmalıdır.

Üçüncü olarak Fried; Nitelik ve değer kavramlarının, sanat kavramının kendisinin, kendi içlerinde anlamlı olduklarına değinir. Bu noktada, minimalist sanat adına yapılanların, gerçekten sanat kategorisinde değerlendirilmesinin, belirsiz bir tutum içinde olduğunu öne sürer. Minimalist sanatın kendisini, yeni bir sanat anlayışı

olarak öne sürmesi ona göre bu belirsizliği ortadan kaldırmaya yetmez ve tüm bu sanatların arasında duran tiyatro sanatının ta kendisidir. Morris gibi sanatçıların, minimalist sanat içerisine yerleştirilen anlayışı üzerine, “Eserin deneyiminin zorunlu olarak zaman içinde var olması” Fried’a göre tiyatronun deneyimiyle benzeştirdiği deneyim, literalist sanatın teatralini yaratır.



Şekil 3.5 Donald Judd “Başlıksız 1967, Galvanizli Demir Üzerine Cila, On İki Ünite, Her Biri 9 x 40 x 31 (22,8 x 101,6 x 78,7 cm)

https://www.moma.org/learn/moma_learning/donald-judd-untitled-stack-1967/



Şekil 3.6 Robert Morris, Green Gallery’de Yerleştirme 1931, New York, 2x4 Ahşaptan Yapılmış Yüzlüler Gri Boyalı.

<https://www.robertspahr.com/teaching/ela/minimalism.pdf>

3.2.3 Josette Féral Teatral Kavramı Üzerine

Josette Féral, Kanada’nın Québec eyaletinde Montreal şehrinde yer alan, Québec Üniversitesi’nde 1981 yılından beri ders vermekte ve aynı zamanda Drama Bölümü’nde profesörlük yapmaktadır. Josette Féral, 1999 tarihinde Uluslararası Tiyatro Araştırmaları Federasyonu’nun da başkanlığını yapmış, Tiyatro ve Drama alanında birçok makale ve kitap yayınlamıştır. Féral, teatral kavramını çözümlemek ve yeni bir bakış çerçevesi kazandırmak adına da çalışmalar yürütmüştür.

Féral, teatral kavramının sadece tiyatroya özgü bir terim olmadığını ve gündelik yaşam içerisinde de ulaşılabilecek bir yapılanmaya sahip olduğunu öne sürerken, bu konuya 2002 yılında yazmış olduğu, “The Specificity of Theatrical Language” (Teatral Dilin Özgünlüğü) adlı makalesinde yer verir. Féral, yalnızca tiyatro sahnesine bağlı olmayan “teatral” kavramını irdelerken, hem sahne üzerinde oluşturulan hem de sahne yapılanmasından çok uzakta, sıradan yaşam anı içerisinde bulunan üç farklı senaryo tipi kurgulamış ve olası senaryolar üzerinden, teatral etkisini yaratan durumları ele almıştır.

Birinci olası senaryosunda Féral, tiyatrodaki oyuncunun teatral için temel gereksinim olduğu algısını yıkararak kurgular. Oyunun henüz başlamadığı tiyatro salonuna seyircileri yerleştirerek, izleyicinin algısını sorgular. Féral’in kurgusunda

sahne üzerinde hiç oyuncu bulunmaz ve sahne perdeleri açık vaziyettedir. Sahne üzerine kurgulanmış, dekor malzemeleri, set kurgusu, az sonra canlandırılacak oyun hakkında zaman bilgisi ya da bir evin yatak odası veya salonu olarak tasarlanmışsa, oyunun başlangıcı ve ilerleyişi ile ilgili izleyiciye bilgi verebilir. Tiyatro henüz başlamamış, oyuncular daha sahne üzerine yerleşmemiş olsalar da, dekor ve set düzenlemesi sayesinde izleyiciyle buluşan ilk aktarım, salonda bulunanların düşünmesine ve belli çıkarımlar yapabilmesine olanak sunar. Seyircinin sadece donatılmış sahneye bakarak, belleğinden geçirmiş olduğu düşünceler Féral'e göre bulunduğu ortamın teatral etkisiyle oyuncuyu henüz görmeden etkileşim halindedir. (Féral, 2002, s. 95-96),

“Mekânın semiyotikleşmesi hâlihazırda gerçekleşmiş olduğundan, seyirci sahnenin ve onu çevreleyen alanın teatrallığını algılar. Bu nedenle ilk sonuca varabiliriz: Oyuncunun varlığı teatrallığın bir ön koşulu değildir. Bu örnekte mekân teatrallığın aracıdır.” (Féral, 2002, s. 96)

Josette Féral'in birinci senaryosunda bizlere aktarmak istediği tiyatro sahnesinde kurgulanan mekân tasarımının, oyuncuya ihtiyaç duymadan, teatral etkileşimi izleyiciye aktarabilme yapısıdır. Mekân yalnızca teatrali aralayan bir araçtır. Féral'in oyuncu olmadan, teatralin sadece set tasarımı ve mekân birleşimi ile etkileşime girebileceği düşüncesine katılmakla birlikte, bu noktada mekân içerisinde kurgulanmış olan sahnenin, mimari yapısından oluşan özelliklerinin, izleyicide teatral algıyı kurgulamak adına önemli bir rol oynadığını, üst kısımda ele alınan çağdaş sahne üzerinde teatral deneyimleri bölümünü tekrar hatırlatmak yerinde olacaktır. Josette Féral'in bahsettiği etkileşimde, izleyici ile arasında teatral iletişimin sağlanabileceği ne kadar doğruluğunu korusa da, bu etkileşimin için hiçbir problemin yaşanmayacağı bir mekân ve sahne düzenlemesine ihtiyaç duyularak oluşturulması gereken bir teatral algısı olduğu gerçeğini değiştirmez. Eğer izleyici devasa boyutlarda bir Antik sahnede oyun izlemeye geldiyse, görüş açısından kaynaklanan problemden dolayı, bahsi geçen teatral deneyiminde, oyuncunun bedenini ve sesini algılamadan sadece set tasarımının yarattığı çağrışımla iletişime geçmek, tüm salon içerisindeki izleyiciler için geçerli bir değerlendirme olmaz. Aynı şekilde, dört tarafı açık bir tiyatro düzenlemesinde de sadece mekânsal algıyla şekillenecek teatral yaratımda, farklı problemler izleyiciye engel olabilir. Fakat günümüz çağdaş sahnelerinin birçoğunda tiyatro mekânları gittikçe küçüldüğünden, Féral'in yorumunu genel üzerinden değerlendirirsek gerçekçi bir yaklaşım olduğunu ifade etmek gerekir.

Bu noktada, yalnızca tiyatro sahnesinde teatralin yaratımı, az önce tekrar etmiş olduğu gibi, doğru koşulların sağlanmasıyla gerçekliğe ulaşabileceği yönündedir. Tiyatroyu tüm sanatlardan ayıran önemli bir nokta vardır: Tiyatro izleğiyle gelişen deneyim her oyun için farklıdır. İzleyiciye sunulan deneyim yıllarca oynanan bir oyunda bile her defasında farklılık yaratabilir.

Bu durumu resim izlencesiyle yaşanan deneyimle kıyaslayalım: Bir galeride ya da müzede gözlemlediğimiz tablo, tiyatro sanatı kadar olası etkene açık değildir. Ancak sahnede birçok farklı olasılık vardır. Bunlar salondan, oyun sırasında gerçekleşen teknik bir aksaklığa veya oyuncunun sahne üzerinde repliğini unutmasına kadar nice ihtimali içinde barındırır. Daha önce izlemiş olduğunuz bir oyunu tekrar izlediğinizde bile, gerçekleşen en küçük bir değişim, izleyiciyi önceki deneyiminden çok farklı bir noktaya götürebilir.

Féral'in ikinci senaryosu; Augusto Boal'in görünmez tiyatrosundan yola çıkarak özümsemiş olduğu, tiyatro izlediğini bilmeyen seyirciden bahseden, bir tür teatral olabilme ve olamama hallerini yansıtır.

Augusto Boal'in görünmez tiyatrosundan bahsetmek gerekirse; sıradan bir kişinin, tiyatro izlediğinden habersiz, oyunun içine dâhil olduğu bilinmeyen ve görülmeyen tiyatrodur. Adeta seyirciler bilgisizce, oyunun oyuncusu olurlar. Fakat "seyirci oyuncu" ne oyunun sonunda ne de içerisinde olduğu süre içerisinde, yaşadıklarının sadece bir tiyatro olduğunu bilemez. İstemsizce karışmış olduğu oyunda yaşananları, yalnızca gerçek yaşam gibi değerlendirebilir. (Özen, 2012, s. 59)

Féral bu kısımda, sigara içmenin yasak olduğu bir metro vagonuna sigara içen bir oyuncu yerleştirir. Diğer taraftan başka bir oyuncu ise, bu durumun kurallara aykırı olduğunu anlatmaya çalışır ve uyarır. Fakat ilk oyuncu, uyarıları dikkate almayarak sigarasını içmeye devam etmektedir. İki kişi arasındaki gerginlik giderek yükselmeye başlar, durum tehditkâr tavırlara varıncaya kadar ilerler. Bu sırada vagonun içinde yolculuk etmekte olan insanlar dikkatli bir şekilde onları izlemektedir. Aralarından birkaçı taraf tutarak yorum yapmaya ve yaşanmakta olana müdahil olmaya başlarlar. Tren sıradaki istasyona vardığında, üzerinde sigara tanıtımı yapılan reklam panosunun tam önünde durur. Sigara içen oyuncu vagonun inerek, trenin içerisindeki ufak sigara içilmez işareti ile istasyonun neredeyse tüm duvarını kaplayan sigara içmeyi teşvik eden büyük reklam panosu arasındaki orantısızlığa dikkat çeker. İzleyicilerin bazıları, sigara içen oyuncuyla aynı anda vagonun inmiş, bazıları ise yollarına devam etmişlerdir. Oyuncu ile beraber trenden inen izleyiciler, bu durumun aslında yalnızca

dikkat çekmek adına yapılan bir tiyatro oyunu olduğunu, az önce tartışanların ise sadece birer oyuncu olduklarını fark ederler.

Féral'e göre bu örnek izleyiciyi ilk bakışta gündelik bir olay olarak algıladığı şeyden, tiyatroya taşımıştır. Ona göre burada izleyiciye sunulan teatral farkındalık kurgulanmıştır. Farkındalığa varan izleyici az önce izlemiş olduğu harareti tartışmaya bakışını değiştirir. *Bu örnekte teatrallik, oyuncuların onayladığı teatral niyetinin bir sonucu olarak ortaya çıkar.* (Féral, 2002, s. 96) Josette Féral, trenden inmeyen seyircilerin, olayın gelişmeye devam etmesiyle yansıtılan teatrallikten yoksun kaldıklarını ifade eder. Ancak seyircinin, yaşanan olayın bir kurgu olduğunu öğrendikten sonra teatral etkisine girebilmesi mümkün olur. Bu durumda Féral'in açıkladığı gibi: *“Seyirci, oyuncuların sırrının farkında olmalıdır; böyle bir farkındalık olmadan yanlış anlaşılma ve teatralliğin yokluğu var olur.”* (Féral, 2002, s. 96)

Son olarak üçüncü senaryosunda farklı bir izlek kurgulayan Josette Féral, sürekli insanların geçmekte olduğu bir sokakta, kafede oturan sıradan bir bireyin, yoldan geçenleri dikkatlice seyretmesinden hareket eder. Yoldan geçen kişiler, herhangi bir abartı ya da daha önceden kurgulanmış bir tavır içerisinde değildirler. Sadece izlendiklerini farkında olan sıradan insanlardır. Féral'e göre bu seyirci olma durumu yoldan geçenlerin üzerinde, beraberinde sadece seyredenın anlayabileceği bir teatrallik algısı yaratır. Yalnızca yürümekte olan halk içinden kişilerin etrafını gözlerken ya da yanındaki kişiyle konuşurken yaptığı jestler. Onu izleyen tarafından tıpkı bir tiyatroyu hatırlatır gibi teatral bir tür okuma yaratabileceğini ifade eder. Buradaki teatral anlayışı sadece bakan kişiye özel ve ona göre anlamlandırılan teatralliktir. (Féral, 2002, s. 97)

Féral, son örneğiyle izleyicinin farklı alanlarda teatral etkileşime sadece kendi belleğiyle katılabileceğini ifade etmiştir. Bu durum Féral'e göre, günlük alan içerisinde teatral kavramının herhangi bir mekâna, koşula, objeye veya oyuncuya ihtiyaç duymadan oluşturulan, teatral etkeni altına girilebilir olmasını kanıtlar ve herhangi bir koşul aranmadan katılabilir vaziyettedir.

Féral, incelemiş olduğu üç senaryo izleğini şu şekilde açıklar:

Teatrallik, analiz edilebilir özelliklere sahip bir özellik olmaktan çok, ötekine ait, kurgunun ortaya çıkabileceği ayrı, sanal bir alanı varsayan ve yaratan bir “bakış” ile ilgili bir süreç gibi görünüyor. İlk örneklerimizde, bu alan, oyuncunun, yönetmenin, tasarımcının, aydınlatma yönetmeninin ve mimari içerecek şekilde kelimenin en büyük anlamıyla anlaşılabilir, sanatçının bilinçli eylemi tarafından yaratıldı. Son örneğimizde, izleyicinin bakışları, aracın kökeninin kurgusal ya da gerçek doğasına bakılmaksızın olaylardan, davranışlardan, fiziksel bedenlerden, nesnelere ve uzaydan aracını seçtiği

bir illüzyonun ortaya çıktığı uzamsal bir yarık yarattı. Teatrallik iki koşul altında gerçekleşmiştir: Birincisi, bir oyuncunun işgal ettiği gündelik alanı yeniden tahsis etmesi yoluyla; ikincisi, işgal etmediği bir gündelik alanı çerçeveleyen bir izleyicinin bakışıyla. Bu tür eylemler, alanı teatralliğin “dışı” ve “içi” olarak ikiye ayıran bir yarık yaratır. Bu alan “ötekinin” alanıdır; hem başkalık hem de teatralliği tanımlayan alandır. Böylece, başkalık olarak teatrallik, gündelik uzaydaki bir yarıktan ortaya çıkar. Yarık, bir aktörün gündemin kontrolünü ele geçirmesi ve onu teatral alana dönüştürmesinin sonucu olabilir; aynı zamanda teatral olarak mekânı oluşturan bir izleyicinin bakışının sonucu da olabilir. (Féral, 2002, s. 97)

Josette Féral’in sözlerinden de anlaşıldığı üzere: Teatral kavramı nasıl ve ne koşullarda tanımlanacağına ihtiyaç duymamaktadır. Teatralin gündelik yaşam içerisinde var olabilmesi için herhangi bir zorunluluğu barındırması gerekmez. İzleyicinin düşünme yetisine bağlı olarak yaratıma girmekte ve marjinalliği içinde barındıran bilinçle açığa çıkan bir teatral algı gibi var olması söz konusudur.

3.2.4 Richard Sennett Teatral Kavramı Üzerine

Richard Sennett’in ilk olarak 1977 yılında yayımlanmış ve günümüzde hâlâ popülerliğini koruyan “Kamusal İnsanın Çöküşü” adlı kitabı, düşünce tarihine yeni bir soluk getirmiştir. Sennett, 18. yüzyıl Avrupa’sından itibaren özel hayatın daha çok ön plana çıkarak, önceden toplum hayatında büyük yer tutan kamusal alanın varlığını yitirmeye başlaması sorunundan bahsetmektedir. Sennett’in kamusal alan olarak ifade etmek istediği, bireyin aile yaşamı dışında kalan, kişinin kendisine yabancı olan insanlarla paylaşılan alanıdır. Özel hayat insanı kamusal alandan uzaklaştırmaya başladıkça, eskiden yabancı kişilerle iletişim kurarak toplumsallaşmayı sağlayabilen birey, artık sadece özel hayat sınırları içerisinde var olabilmektedir. Özel hayatın kabuğuna çekilen birey gitgide yalnızlaşmaya, sokakta yaşanan olaylara ve çevresinden geçenlere sessiz kalmaya başlamıştır. İnsanlar bir süre sonra, yalnızca kendilerini ilgilendirmeyen kamusal problemlere kişisel duygularını yükleyerek bakmaya başlarlar. Sennett eserinde, kamusal ifade biçimleri çerçevesinde incelemeler yapmış, özel hayat ve kamusal hayat arasındaki davranış farklılıklarına, inanç biçimlerine, konuşma farklılıklarına varıncaya kadar birçok konuya açıklık getirmek istemiş ve bunu yaparken de tarihe, sahne sanatlarına, psikolojiye varıncaya kadar genel bir toplum izleği sunmuştur.

Richard Sennett, ele almış olduğu teatrallik kavramına, toplumu tiyatro izleğine benzeterek açıklığa kavuşturmak için yaptığı değerlendirmesinde yer vermiştir.

Richard Sennett, “kamusal rol” olarak adlandırdığı içerik kısmında, sıradan insanların da tıpkı oyuncu gibi rol yapabileceklerinden bahseder. Tiyatro sanatı içerisinde değerlendirilen oyuncu, sahnede canlandırmakta olduğu karakterleri yaratırken belli kurallara bağlıdır, kurallar bir çeşit inanç işlevi görürler. Sennett, Tiyatro karakterine sunulan “inanç” ile kamusal alan içinde yer alan “geleneklerin” birbirleriyle bağlantılı olduklarını söylemektedir. Ona göre kamusal yaşamın, en iyi nitelikleri taşıyarak ifade edilmesini sağlayan şey gelenektir. Kamusal yaşam içerisinde gelenekler ile belirlenen kurallar vardır. Özel hayatın toplum yapısında giderek öne çıkmasıyla birlikte birey, toplumu oluşturan diğer insanlarla, neleri paylaşıp paylaşamayacağını, özel hayatının kıstasları çerçevesinde belirlediği sınırlarını koruyarak hareket eder. Birey artık kamusal alan içerisinde daha az paylaşım yaparak, özel hayatın kabuğuna çekilip kendisini daha az ifade etmeye başlamıştır. Zamanla etrafında gerçekleştirenlere de sesiz kalmaya başlar. Bunun sonucunda Sennett’in ifadesine göre yalnızlaşan birey, sanatın günlük kamusal topluma sunduklarından da uzaklaşmaktadır.

Bunun nedeni ise, bireyin oyuncunun gücünü artık kullanamıyor olmasıdır. Birey, daha önceden gördüklerine sesiz kalmayı reddederken, artık kafasından geçen düşüncelerle toplum içerisinde konuşmamaktadır. Kendini daha az ifade etmeye başlayarak, tıpkı bir oyuncu gibi yaratıcı gücünü kullanır, toplum içinde ifade ettiklerinden yoksun kalmaya başlar. Bunun sonucunda bir hipoteze ulaşan Richard Sennett, teatrallığın; özel yaşamın getirdiği mahremiyetle savaş içerisinde fakat kamusal yaşamla dost olduğunu ifade etmiştir. (Sennett, 2013, s. 60) Sennett, teatrallığın toplumu oluşturan bireylere düş kurarak ifade edebilme yetisi kazandırdığını söyleyerek kavrama toplum yararına olumlu bir anlam vermiştir.

3.2.5 Konstantin Stanislavski Teatral Kavramı Üzerine

Rusya’da 1863 tarihinde, zengin iş adamı bir babanın oğlu olarak dünyaya gelen Konstantin Stanislavski, tiyatro sanatına neredeyse yeni bir soluk getirmiştir. Stanislavski’nin sistemi oyunculuk, dramaturji, sahne yönetimi, oyun yazarlığı gibi tiyatronun ana kanallarından geçen, birçok yeniliğin doğmasını sağlamıştır. Gerçek adı Alekseyev’dir, Stanislavski ise onun bir bakıma sahne için yaratmış olduğu takma addir. Stanislavski, tiyatro yaşamına amatör bir oyuncu olarak başlar. Daha sonra, 1888 yılında kurulan Moskova Sanat ve Edebiyat Topluluğu Drama Grubu’nun kurucularından biri olarak Rus tiyatro camiasında yerini alır. İlk başlarda bu topluluk içerisinde, sahneye koyulan tiyatro oyunlarında roller alır, akabinde de 1890 yılında

oyunların büyük bir kısmının yönetmenliğini üstlenir ve Rus tiyatrosunun ilk sahne yönetmeni olur. (Braun, 2013, s. 69)

Stanislavski, tiyatro oyuncusunun nasıl olması gerektiğine ve bu noktada tiyatrodaki kendi amacının da ne olduğuna dair yaptığı bir konuşmasında şunları söyler:

“Tiyatro en etkili vaaz kürsüsüdür. Bu güce sahip olan tiyatro, seyircisinde soylu duygular uyandırabileceği gibi, onları yozlaştırabilir de; onların düzeyini düşürebilir, beğenilerini bozabilir, tutkularını zayıflatabilir, güzelliğe saldırabilir.” “ben'im görevim, sanatçılar ailesini bilinçsiz, yarı cahil ve vurguncu olmaktan çıkarmak ve geç kuşaklara bir oyuncunun güzelliğinin ve hakikatin elçisi olduğunu aktarmaktır.” (Moore, 2016, s. 27-28)

Konstantin Stanislavski'nin sistemini incelemeye başlamadan önce onun sisteminin en başından beri oyuncuya o zamana kadar sunulan koşullardan çok daha farklı olduğunu ifade etmek gerekir. Stanislavski'nin sisteminden önce dünyanın birçok yerinde tiyatro eğitimleri diksiyon, bale, eskrim gibi yalnızca fiziksel eğitime dayanarak ilerlediğini belirtmekte yarar vardır. Konstantin Stanislavski ise öğrencilerine, o zamana kadar hiç yapılmamış olanı sunarak, içgüdülerinden gelen eylemlerini kullanmayı öğretmeye çalışır.

Stanislavski'nin sistemi doğadan gelen gözleme inancına dayanmaktadır. Oyuncunun sahnedeki karakterini kendi gözlemleriyle sentezlemesini ister ve bir biçimde oyuncuda adeta bir kodlama yaratmaya çabalayan sistem yapısını oluşturur. Oyuncu doğadan aldığı ilhamı kendi sezgileriyle sentezlemeli ve kendi gerçeğini ilham gelmesini beklemeden aktarmalıdır. Stanislavski, ancak bu koşulları sağlayanın büyük oyuncu olabileceğini söylemektedir. Yaratıcı olması gereken oyuncu, hayal gücünün ve hafızasının nasıl bir yapılanma içerisinde harekete geçtiğini çözebilmelidir.

Çünkü ona göre tiyatro sanatının temelini yansıtan, oyuncunun eylemi nasıl aktardığına, duyguyu nasıl verdiği ve bilinçaltına yerleştirdiklerine bağlıdır. (Whyman, 2016, s. 19)

Stanislavski'nin iyi bir oyuncudan beklentisi öncelikle etik kurallara liyakat ve disiplindir. Ona göre bir oyuncu sanatın kendisine âşık olmalıdır, sadece kariyerinin getirdiği pohpohlanmaya âşık olanlar sahnenin gösterişine kapılarak kendilerini toplumun diğer üyelerinden büyük görürler. Kendi eğitimlerinde de etik kurallara ve disipline çok önem verdiği, adeta askeri bir disiplinle davrandığı bilinmektedir.

Stanislavski, sistemini oluşturmaya çalıştığı ilk zamanlarda, öncelikle bir oyuncunun esinlenme dayanağını bireysel olarak kontrol edebilmesini istemiştir.

Çünkü aynı gerçek hayattaki gibi esinlenme gerçekleştiğinde, kendiliğinden gelişmeli ve doğallık içermelidir. Eğer oyuncu esinlenmeyle beraber gelen doğallığını, ona bakmakta olan izleyiciye yansıtabilirse, seyredenlerin duygularına ve düşüncelerine dokunabilecektir. (Moore, 2016, s. 28-29)

Stanislavski, sistemini yaratırken, çalıştığı yıllar boyunca bilim aracılığıyla tiyatro sanatı üzerine çalışmalar yapan tek kişi olmuştur. Onun sisteminin ve çalışmalarının bir nörofizyolog olan İvan Pavlov'un araştırmaları üzerinden gittiğini söyleyen çok sayıda araştırmacı vardır. Bu bağlantı kesinliğe ulaşmamış olsa da İvan Pavlov'dan etkilenecek ilerdeğini gösteren kanıtlar bulunmaktadır. Stanislavski:

“ilk gerçek şudur: İnsan ruhunun öğeleri ve insan ruhunun parçaları bölünmez.” “İnsan psikolojik yaşamı –ruh hali, arzular, hisler, niyetler, iktisatlar– basit fiziksel eylemler aracılığıyla ifade edilir. Bu tez İvan Pavlov ve İ.M. Seçenov gibi bilim insanları tarafından teyit edilmiştir.” (Moore, 2016, s. 45)

Stanislavski'nin sistemiyle oyuncu, sahne üzerinde yaratılan yeni insanın ruhuna gerçeklikle bürünebilir ve o karakteri tıpkı gerçekmişçesine izleyicide yaşatabilmek adına sistemini oluşturmaya çabalar. Bunun nedeni ise Stanislavski sisteminin değişmez oranlarla yani *doğa yasalarına göre hareket eden insanı temel almasıdır*. (Moore, 2016, s. 34) Sistemin oyuncuyu psiko-fiziksel olarak eğitmesinin nedeni, sahneye çıkan oyuncunun sadece vücudunu kullanarak canlandıracağı karakterin duygularını, düşüncelerini gerçekçi bir şekilde izleyiciye yansıtamaması ve performansının sönük kalmasıdır. Fakat psiko-fiziksel eğitim ile fiziksel uyarının, (bunu bedenimizin herhangi bir organı olarak düşünebiliriz) harekete geçmesiyle birlikte, etkilediği algı, bunun neticesinde de hislerin ortaya çıkmasıyla oluşan bağlantıdır. Bu durum tam tersi şeklinde ilerlese bile, yani duygu ve düşünceler meydana fakat vücut hareket içinde değilse, yine sonuç değişmeyecek, oyuncunun performansı sahne üzerinde sönük kalacaktır.

Stanislavski bu durumun farkına vararak oyuncusunu, hem duygu ve düşüncesini yansıtıp hem de bedeni ile harekete geçirebilecek şekilde eğitmeye yönelir. Sahnede sadece beden değil, gerçekçi duygularla bezenmiş oyuncunun yaratılması için, oyuncunun düş gücüyle katılması gerekenin zihin, irade ve coşku olduğunu saptar. Fakat coşkuyu yansıtmakta bazı problemler yaşanır, çünkü coşkuları kontrol ederek sahneye çıkabilmek için bilinçaltına geçerli bir sebep sunmak gerekir. Ani bir reaksiyonda ortaya çıkabilen acıma, keder, sevinç coşkularını bir insanın istemli ve istekli olarak harekete geçirmesi normal hayatta da zor bir durumdur. Fakat

Stanislavski bu problemin de üstesinden gelmeyi başarır. Oyuncunun içten gelen duygularla kontrol edebilmesi için büyük oyuncuları incelemelere başlayarak, onların sahnede acıyı, sevgiyi buna benzer birçok tutumu sanki gerçekmişçesine yaşatmalarının sebebinin, ilhamdan gelen bir esinlenme olduğunu fark eder. Anılarından ya da gözlemlerinden esinlenen oyuncunun, adeta gerçekten yaşarmışçasına rolünün üstesinden gelerek coşkuları yansıtabildiğini keşfetmiştir. (Moore, 2016, s. 35)

Bu saptama Stanislavski'yi şu fikre götürür;

Bilinçaltı –coşkuların kontrol edilemez bileşimi– bütünüyle erişilemez değildir ve bu içsel mekanizmayı isteğe bağlı olarak çalıştırabilecek bir anahtar olmalıdır. Coşkuları kasten uyandırma ve bir insanın coşkusal durumundan sorumlu olan psikolojik mekanizmayı dolaylı bir şekilde etkilemek ihtimali üzerine çalışmaya başlar. (Moore, 2016, s. 35)

Uzun yıllar boyunca denediği birçok oyuncu eğitim sistemi üzerinde, bilinçaltına bilinçli olarak ulaşmanın cevabını arayan Konstantin Stanislavski, ancak meslek hayatının sonlarına doğru yöntemini geliştirir.

Yöntemin ismi “fiziksel eylemdir” bilinç yani kontrol edilebilir olan, bilinçaltı ise kontrol edilemeyen olarak ayrılır. Sistemin diğer yöntemlerden farkı şudur; oyuncu prova yaptığı zaman ya da sahnede izleyici karşısına çıktığı süre boyunca, bilinçaltında daha önceden oluşturduğu deneyimini anımsamak için hazırlık yapmaz. Tam tersine oyuncu rolüne bilinçli olanla, yani kontrol edilebilir olduğu ile prova yapmaya başlar. Çıkacağı her gösterimde ise, sanki ilk kez oynuyormuş gibi sahneye adımını atarak, oyun süresince de yaşanacak olaylara, ilk defa deneyimliymiş gibi yaklaşarak, kendiliğinden ortaya çıkan coşkularla hareket edebilir hale gelir.

Stanislavski'nin yansıtmış olduğu sisteme göre, tiyatro sanatı tıpkı gerçek hayattaki gibi zamanın geri dönülemez olduğu gerçekçiliğine sahiptir. Nasıl ki bugün yaşadığımız günü, yarın yeni baştan tekrar edemeyeceğimiz gibi, sahnede geçen süre de, aynı geri dönülmez zamana bağlıdır. Oyunun konusu, içindeki oyuncular hatta mekân değişmiyor olsa bile, tiyatro sanatında da geçen bir saniyeye geri dönüş mümkün değildir. Stanislavski'nin düşüncesine göre, tiyatro sanatında oyuncular bir önceki gün gösterisini yaptıkları oyuna ertesi gün geri dönüp tekrar etmeyi denediklerinde, tiyatro canlılığını kaybeder. Tiyatroyu canlı yapan, sahne platformu üzerinde canlı insanların var olmasıdır. (Moore, 2016, s. 37)

Stanislavski'nin sistemini açıkladıktan sonra, onun kurguladığı düzen üzerinden teatrallığın nasıl yer edindiğini görebilmek daha anlaşılır olacaktır. Sistemi incelediğimizde mekân, dekor veya atmosfer algısına dayalı bir teatral yaratımından ziyade, oyuncunun, izleyiciye geçirebileceği etkileşimden gelen, iletişime bağlı gelişen bir teatral yaratımı daha mümkün gözükmektedir. Stanislavski yıllar süren çabaları boyunca, tiyatro sanatının en önemli mihenk taşı olan oyuncunun, ne kadar kendi gerçek benliğinden gelen kişiliğini yansıtmadığı seyirci tarafından biliniyor olsa da, oyunun karakterlerine, izleyiciyi gerçekliğine inandıracak ölçülerde hayat vermeyi amaçlamaktaydı. Stanislavski tüm bu doğal oyuncuyu yaratma süreçlerini oluştururken, gerçek hayatta yaşanandan farklı olarak, tiyatro sanatına ait bir gerçeklikten bahsetmiştir. Oyuncunun sistem içerisinde en iyi performansı göstermesi için yapılan çalışmaların, oyuncunun odak noktasında olduğu, seyirciye hissettirmeyi amaçlayan bir izleyici-oyuncu iletişimiyle teatral etkileşimi yarattığını söyleyebiliriz. Stanislavski'nin sistemi gerçek hayat içerisinde deneyimlenenlere yakın bir teatral etki ile yaratılmaya çaba gösterilmiş teatrallik anlayışıdır.

Bu uğurda uzun bir zaman harcamasının nedeni ise muhtemelen 19. yüzyıl tiyatro sahnesinin, doğadan gelmeyen, bir çeşit yapaylık içerisinde bürünmüş sahneler ve oyuncularla, izleyicilere sunduğu teatrallığe bir tepki niteliğinde gelişmiş olmasıdır. (Magnat, 2002, s. 149)

Stanislavski'nin yönetmenlik sürecine ve sistem içerisinde önem sırasına göre, teatrallik yaratımına bakacak olursak, onu bir tek teatral çerçeveye değerlendirmenin yetersiz kalacağı söylenebilir. Fakat onun için ilk sırada yer alanın bilinçaltı etkiyle işleve geçen, oyuncunun bedeni ve tavırlarıyla ortaya çıkan bir teatrallik yaratımı içerisinde olduğu açıkça anlaşılmaktadır. Bu, oyunculuğun üstün yetisiyle ortaya çıkan, yaratılan karakterlerin deneyimlediklerini adeta kendi deneyimiymişçesine aktarmasından geçerek oluşturulan, içeriği yansıtmaya çalışan bir teatral anlayıştır. Bu durum sadece sahne dekorlarıyla tiyatro sahnesinin inandırıcılığından çok daha öte bir teatral etkisi oluşturur.

Stanislavski, tiyatro sanatının ilk görevinin, metin yazarlarının aktardığı duyguları ve düşünceleri en etkin biçimde iletmek olduğunu ifade etmiştir. Oyunun ilk aşamada metinden alınan ana fikri, oyuncu tarafından canlandırılırken, yönetmenin senteziyle birleşerek ilerler ve söylenmek istenen seyirciye iletmeye çalışılır. Bunun sonucunda da ana fikir gösteriye dönüşür. Stanislavski bu durumu tiyatronun “üstün amacı” diye adlandırır. Ana fikir üzerinden yol alan oyuncu, yazarın fikirlerini teatral

performansa dâhil eder. Teatral ve yazılı metin, oyunun yaratılma sürecinde birleşmeli ve birbirini tamamlamalıdır. (Moore, 2016, s. 85)

Stanislavski, teatrallik hakkında “gerçek” olanın, yani bir oyun içerisinde oyuncunun performansı ile oluşan doğala en yakın etkinin, ayrıntılarının gerçeğe yakın kalitesinde görüldüğü kadar, performansın gerçekliğinde de yattığını ilk hisseden ve ortaya koymaya çalışan kişidir. (Wiles, 1890, s. 14)

Fakat oyuncu izleyici etkeniyle oluşan teatrallik dışında, Stanislavski'nin özellikle sahne yönetmenliği yaptığı zamanlara dikkatlerimizi çevirirsek, özellikle Çehov'un oyunlarını kurgularken gerçekleştirmeye çalıştığı sahne birliği üzerinden bir teatrallik algısı da oluşturmaya çalıştığını gözlemleyebiliriz.

Moskova Sanat tiyatrosunun henüz daha ilk yıllarında, Anton Çehov'u ikna ederek Martı oyununu tekrar sahneye getirir. Martı birkaç yıl önce Petersburg'da gösterime giren galasında hüsrana sonuçlanmıştır. Stanislavski ve topluluk içerisindeki arkadaşları, oyunun hatalı yorumlandığını düşünmektedirler. Stanislavski oyunun yönetmenliğini üstlenerek, belki de Çehov'un Martı'sının halen çağdaş sahnede rağbet görmemesinin temellerini atar. Oyunun provaları sırasında, oyuncunun duyguyu nasıl aktaracağına, arkadan gelecek ses efektlerine, kostüme ve makyaja varıncaya kadar birçok ayrıntının üzerinde durmuştur. Çehov'un metni ile Stanislavski'nin prova defterine aldığı notlara bakarsak, bir yönetmen olarak oyuna büyük bir seyir keyfi ve teatral etken kattığını gözlemleyebiliriz.

Anton Çehov, Martı oyunu 1. Perde sonu:

MAŞA: Acı çekiyorum. Hiç kimse, hiç kimse farkında değil çektiğim ızdırapların! (Başını Dorn'un göğsüne koyar, alçak sesle.) Konstantin'i seviyorum.

DORN: Hepiniz nasıl da çılgına dönmüşsünüz! Nasıl da! Ve ne kadar aşk var böyle... (Sevecen.) Fakat ne yapabilirim ben çocuğum? Ne gelir elimden? Ne? (Çehov, 2002, s. 261)

Anton Çehov, Martı oyunu, Konstantin Stanislavski “prova defteri notları” 1. Perde sonu:

DORN: (...) Fakat ben ne yapabilirim, yavrum? Söyle bana ne yapabilirim? Ne? (Maşa hıçkırmaya başlar ve diz çökerek başını Dorn'un dizleri arasına gömer. On beş saniye geçer. Dorn, Maşa'nın başını okşamaktadır. Evdeki piyanodan gelen müziğin, kilise çanının, şarkı söyleyen bir köylünün, kurbağaların, bir bildircinin, gece bekçisinin adımlarının sesi, gecenin diğer sesleriyle birlikte gittikçe yükselir.) (Braun, 2013, s. 73)

Çehov'un metni ve Stanislavski'nin yönetmen olarak metnin sahneye aktarımını planlarken eklediği arka plandan gelen sesler ve canlandırmalarla, oyunun aurasını yaratmak için tiyatronun neredeyse bütün kaynaklarını kullandığı görülmektedir. Stanislavski'nin yukarıda gördüğümüz örnek üzerinden arka planda bu kadar ince detayla ilerlemesi, onun sadece oyuncunun aktarımına bağlı kalmadan yaratılan teatralden fazlasını sahneye kattığını göstermektedir. Stanislavski uzun yıllar boyunca gerçek hayattakine benzer şekilde hislerini ve duygularını canlandırabilen oyuncuyu sahneye nasıl koyacağını cevabını aramış ve bulmuştur. Aynı zamanda da yönetmenliğini yaptığı birçok oyunda, metnin ana düşüncesini tiyatro sahnesinin tüm olanaklarını kullanarak, sahne bütünlüğünü de göz ardı etmeden, izleyiciye sunabilmek adına çalışmıştır. Bu durum Stanislavski'nin hem oyuncunun performansına dayanan hem de arka plan mizansenini sağlayarak ortaya koyulan tiyatronun bütünlüğü ve gerçekçiliği üzerine dayanmış bir teatral anlayışı içerisinde olduğunu bizlere göstermektedir.

BÖLÜM 4

4.RESİM SANATINDA TEATRAL ÖRNEKLEMELER

Teatral kavramının resim sanatı üzerindeki etkeninin gözlenmesi adına, eserlerin sahne sanatlarına uygun şekilde ele alınması gerektiğinden, bölüm içerisinde eserlerin bireysel teatral etkenleri değerlendirilmiştir. Sanat tarihinde geniş bir bakış açısı sunabilmek adına Rönesans, Barok, Neoklasizm ve Romantizm dönemlerine ait resimlere dair doğru bir yoruma, tıpkı üst kısımda ele alınmış olan düşünürlerde ve kavramın kökeninde yapılan araştırmalarda saptandığı şekilde, kendi içlerinde tek tek incelenerek ulaşılabileceği düşüncesinden hareket etmek gerekmektedir. Çünkü tıpkı sahneye koyulan her tiyatro oyununda, ayrı bir teatral etken gözlemlendiği gibi, her resmin de kendine has bir teatral etkeni bulunmaktadır. Ele alınan resimler de, benzer bir açıyla irdelenmeyi gerektirmektedir.

Resimler üzerinde teatral etkene dair yapılan yorumlar, tablonun izleyicisine sunmak istedikleriyle bağlantılı olarak, her biri kendi içlerinde, bazen sanatçının anlatmak istediği düşünceden, bazen de eserlerin konuları gereği farklı noktalarda belirlenen teatral kavramı altında değerlendirilmişlerdir. Tüm bu nedenlerden dolayı da hiçbir eserde, birbiriyle aynı etkene sahip bir teatrallik olduğu belirtilmemiştir. Aynı ressamın incelendiği örnekler kapsamında, resmin içine yerleştirilen aydınlatma farklılıkları bile, iletilmek istenen mesajı izleyicisine ayrı bir teatral iletişim düşü kurdurmaya çabalamıştır. Bu durum resim sanatı çatısı altında, teatral etkenin ancak bireysel olarak varolabileceğini bizlere göstermektedir.

4.1 Masaccio, “Âdem ve Havva’nın Cennetten Kovuluşu”



Şekil 4.1 Masaccio, “Âdem ve Havva’nın Cennetten Kovuluşu” 1425, Fresk, 208 x 88 cm. Santa Maria del Carmine, Brancacci Şapeli, Floransa

<https://arkeopolis.com/hiristiyani-ikonografyasinda-yaratilis-bastan-cikarilis-ve-cennetten-kovulus-sahnelerinde-gorulen-kozmolojik-anlamlar/>

Masaccio’nun Âdem ve Havva’nın Cennetten Kovuluşu isimli eseri, Gotik anlayıştan, Erken Rönesans³¹ anlayışına geçişi simgeleyen önemli eserlerinden biridir.

³¹ Rönesans kelime anlamı olarak “Yeniden doğuş” manasına gelmektedir ve Yunan Roma kültürünün eski kaynaklarına yeniden dönmeyi ifade etmektedir. Batıdaki yazarların yeniden keşfedilmesiyle, hümanist dünya görüşü canlandırılmıştır. Yunan ve Roma dünyasına uzanan merak, İtalya’da sanatın kökten bir değişime uğramasına sebep vermiştir. Perspektifin giderek gelişmeye başlamasıyla, doğaya ve insan bedenine dair yapılan gözlemler, dini içerikli sanatın yerini almaya başlamıştır. 15. yüzyılda Floransa Avrupa Rönesans’ının sanat merkezi konumuna getirilir. Fakat Fransa’nın şehri istila

Eser konusunu Kutsal kitabın Yararılış Kısımında yer alan “İnsanın Günahı” bölümünde anlatılan Âdem ve Havva'nın cennetten kovulma anını konu almaktadır, hikâye kutsal kitapta şu şekilde geçmektedir;

İnsanın Günahı

3 RAB Tanrı'nın yarattığı yabani hayvanların en kurnazı yıldı. Yılan kadına, “Tanrı gerçekten, ‘Bahçedeki ağaçların hiçbirinin meyvesini yemeyin’ dedi mi?” diye sordu. (2) Kadın, “Bahçedeki ağaçların meyvelerinden yiyebiliriz” diye yanıtladı, (3) “Ama Tanrı, ‘Bahçenin ortasındaki ağacın meyvesini yemeyin, ona dokunmayın; yoksa ölürsünüz’ dedi.”

(4) Yılan, “Kesinlikle ölmezsiniz” dedi, (5) “Çünkü Tanrı biliyor ki, o ağacın meyvesini yediğinizde gözleriniz açılacak, iyiyle kötüyü bilerek Tanrı gibi olacaksınız.”

(6) Kadın ağacın güzel, meyvesinin yemek için uygun ve bilgelik kazanmak için çekici olduğunu gördü. Meyveyi koparıp yedi. Yanındaki kocasına verdi. Kocasını da yedi. (7) İkisinin de gözleri açıldı. Çıplak olduklarını anladılar. Bu yüzden incir yaprakları dikip kendilerine önlük yaptılar. (8) Derken, günün serinliğinde bahçede yürüyen RAB Tanrı'nın sesini duydular. O'ndan kaçıp ağaçların arasına gizlendiler.

(9) RAB Tanrı Âdem'e, “Neredesin?” diye seslendi.

(10) Âdem, “Bahçede sesini duyunca korktum. Çünkü çıplaktım, bu yüzden gizlendim” dedi.

(11) RAB Tanrı, “Çıplak olduğunu sana kim söyledi?” diye sordu, “Sana meyvesini yeme dediğim ağaçtan mı yedin?”

(12) Âdem, “Yanıma koyduğum kadın ağacın meyvesini bana verdi, ben de yedim” diye yanıtladı.

(13) RAB Tanrı kadına, “Nedir bu yaptığın?” diye sordu. Kadın, “Yılan beni aldattı, o yüzden yedim” diye karşılık verdi.

(14) Bunun üzerine RAB Tanrı yılanı,

“Bu yaptığından ötürü Bütün evcil ve yabani hayvanların en lanetlisi sen olacaksın” dedi, “Karnın üzerinde sürünecek -Ve yaşamın boyunca toprak yiyeceksin.

(15) Seninle kadını, onun soyuyla senin soyunu- Birbirinize düşman edeceğim. Onun soyu senin başını ezecek, Sen onun topuğuna saldıracaksın.”

etmesiyle yaşanan siyasi olaylar sonucunda, Papalık yeniden Roma'ya taşınır. Roma şehrini yeniden Hristiyanlığın merkezi haline getirme çalışmaları, sanatın önemli gelişmeler göstermesini sağlamıştır. (Farthing, 2017, 151-173) “Rönesans'ın etkisiyle Avrupa'nın geri kalanında olduğu gibi, sanatın artan takdirinin sanatçının statüsünde bir yükselişe katkıda bulunması söz konusudur.” (Onurel, 2018, s. 162)

(16) RAB Tanrı kadına, “Çocuk doğururken sana Çok acı çektireceğim” dedi, “Ağrı çekerek doğum yapacaksın. Kocana istek duyacaksın, Seni o yönetecek.”

(17) RAB Tanrı Âdem’e, “Karının sözünü dinlediğin ve sana, Meyvesini yeme dediğim ağaçtan yediğin için, Toprak senin yüzünden lanetlendi” dedi, “Yaşam boyu emek vermeden yiyecek bulamayacaksın.” (Kutsal Kitap ve Deuterokanonik Kitaplar, 2015, “Yaratılış”, s. 4)

Masaccio’nun ³² eseri, özellikle figürlerin dramatik tasvirleri üzerine kurgulanması, Rönesans’ın yenilikçi ruhunun ifade edilmesinin en iyi örneklerinden biridir. Âdem ve Havva figürlerinin vücutlarının farklı bir anlayış içinde tasarlandığı açıklıkla belli olmaktadır. Havva’nın Tanrı’nın sesi ile bizzat metinde dillendirilen acıyı çekecek olması, ressamın yaratımında da tüm acıları dramatik bir şekilde ifade eder güçtedir. Aynı zamanda figürlerin çıplaklığı onları ideal bir dünyaya yerleştirirken bir yandan da çıplaklık, sahnenin uzak bir geçmişte gerçekleştiğini ima etmekten ziyade, figürlerin idealleştirilmesini önermek adına kullanılmıştır. (Casazza, 1990, s. 19) Resimde anatomik olarak Âdem’in bedeninde doğru oranlar kullanılmamış olmasına rağmen, figür izleyiciyi rahatsız etmez. Masaccio eserinde umutsuzluğu ve pişmanlığı görselleştirerek, ilk insanların dramını sergilemiştir. (Öndin, 2016, s. 151-152)

Eserde bizleri teatral olana sevk eden ilk öge, Tanrı’nın dolaylı olarak varlığını ifade eden cennetin kapısından dışarıdaki alana doğru yükselen sesidir. Tanrı sesinin görselleştirilmiş hali, sahne sanatlarında kullanılan ses efektlerine çağrışım yapabilir. Sesin görsel ifadesiyle oluşturulmak istenen etki, Tanrı’nın kulaklarda çınlayan sesinin duyusudur. Görsel öge eserde ses işlevi yerine geçmiş, Âdem ile Havva’nın pişmanlığa, umutsuzluğa ve utanca bürünmelerine sebep vermiştir. Sesin şiddeti ile başlayan dramatik anın, Âdem ve Havva’nın tavırlarından anlaşılabilir olması ve

³² Tam adı Maso di Ser Giovanni di Mone Cassai olan Masaccio, 21 Aralık 1401’de İtalya’nın Altura kentinde doğmuştur. Masaccio on altı yaşında annesi ve kardeşiyle Floransa’ya taşınır ve Masolino da Panicale’den eğitim almaya başlar. 1420 yılında Masaccio, Floransa’daki yedi zanaat loncasından biri olan Arte dei Medici e degli Speziali’ye yazıldığı sırada ciddi olarak resim yapmaya başlar ve neredeyse tüm zamanı resim yaparak geçirdiği bilinmektedir. Masaccio, lineer perspektif araştırmaları yapar ve mimarisinin yavaş yavaş uzayda kaybolmasına neden olacak şekilde gölgeleme kullanarak perspektif konusunda uzmanlaşır. 1423’te Roma’da kaldığı süre boyunca Masaccio, San Clemente Kilisesi’nde şapel dekore eder. 1424 ile 1425 yılları arasında Floransa’daki Santa Maria del Carmine’deki Cappella Brancacci Şapeli’nin fresklerini boyamıştır. Masaccio’nun 1428 yazında Roma’da henüz yirmi altı yaşındayken öldüğü düşünülmektedir. Masaccio’nun ölüm tarihi çeşitli kaynaklara göre farklılık göstermektedir. Genel olarak genç sanatçının ölümü 1427 ile 1429 yılları arasına tarihlendirilmiştir. (Earls, 2004, s. 142-144)

izleyicinin de gözlemleyerek bu duruma şahitlik edebilmesi, teatral etkenin oluşturulmasını sağlamaktadır.

Âdem ile Havva kederli görünmektedirler. Masaccio'nun Âdem'i yüzünü göstermemeye çabalarken resmetmiş olması, adeta izleyiciye suretini göstermek istemediğini düşündürmektedir. Çünkü metinde anlatıldığı üzere Âdem çıplaklığını fark etmiş ve Tanrı'nın onu çıplak görmesini ayıp bulduğundan incir yaprakları ile örtülmüştür. Fakat Masaccio'nun eserinde ise cinsel organı açıktadır ve Âdem tarafından örtülmeye uğraşılmamıştır, onun örtmeye çalıştığı tek yeri suretidir. Âdem'in suretini bu denli saklamaya çalışmasının sebebi, izleyicinin yüzünü görmesini istememesi ve utancını gizlemektir. Âdem'e kıyasla Havva ise metinde anlatılana benzerlik göstererek cinsel bölgelerini örtmeye çabalar. Kafasını yukarı doğru kaldıran Havva, Tanrı'nın kulaklarında çınlayan sesiyle adeta haykırarak bağırılmaktadır. Bu durum bizlere Havva'nın işlediği günahın farkında olduğunu ifade ederken, adeta özür dilediğini göstermektedir. Psikiyatrist Andrew Morrison Havva'nın tavırlarını şu şekilde açıklamıştır;

“Utancın ifadesini mükemmel bir şekilde aktarıyor: tüm vücudu onun varlığı için özür dile getiriyor. Utanç -tüm duygularımızdan en görsel olarak aktarılan- genellikle acı verici bir saklanma veya kaybolma girişimini yansıtır, 'Yüzü kurtarmanın' bir yolu olarak yeryüzünden kaybolmak, görünmez olmak. Utanç -tüm duygularımızdan en çok görsel olarak aktarılan- çoğu zaman acı verici bir saklanma veya kaybolma, görünmez olma girişimini bir 'yüzü kurtarma' yolu olarak yansıtır.” (Hollander, 2003)

Sahnenin üst sol köşesine yerleştirilen melek figürü de kırmızı bir bulutun üzerinde otururken sol eliyle Âdem ile Havva'ya utanç verici sürgüne giden yolu göstermektedir ve sağ elinde de bir kılıç tutmaktadır. Melek iki figürün de cennetten kovulma anına şahitlik eden sahne içerisine yerleştirilmiş tek figürdür. Adeta Tanrı'nın emrini kontrol etme gücü ona verilmiştir. Elindeki kılıç emrin kesinliğini göstermektedir.

Sahnede yer alan figürlerin böylesine güçlü bir anlatım dili ile yaratılmış olmaları, izleyicisine konuşmayan sahne içerisinde konuşan bedenler sunar. Figürlerin jestleri, mimikleri ve vücut hareketleriyle birlik oluşturan anlatım dilleri, konunun anlaşılabilirliğine ışık tutmuştur. Sahnedeki figürlerin durumu ile Tanrı'nın sesinin görselleştirilmesinin ifade gücü, aynı zamanda sahnenin dekoru işlevi gören cennet kapısının varlığı, sessiz sahnenin anlatım dili olmuş, izleyiciyi beden dili ve görsel işaretlerle oluşturulan bir teatral dünyanın içerisine sokabilme gücü yaratmıştır.

Masaccio'nun eserinde yaratılan teatrallik, figürlerin ve görsel işaretlerin birliğiyle bütün haline getirilen anlatım yolunun teatrallliğini oluşturmuştur. Çünkü izleyici dışarıdan bir katılımcı olarak gözlem yaparken sözsüz sahnenin manasına ulaşabilmekte, çekilen acının ve pişmanlığın hazzına varabilmektedir.

4.2 Sandro Botticelli “Venüs ve Mars”



Şekil 4. 2 Sandro Botticelli “Venüs ve Mars” 1485, Tuval Üzerine Tempera Ve Yağlıboya, 69.2 x 173.4 cm, The National Gallery, Londra, İngiltere

<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/sandro-botticelli-venus-and-mars>

Rönesans döneminin en önemli temsilcilerinden biri olan Sandro Botticelli'nin³³ Sanat tarihinde yer etmiş önemli eserleri arasında sayılan “Venüs ve Mars” tablosu, güzellik ve cesaretin alegorisini sunmaktadır. Eser mitolojide Aşk Tanrıçası Venüs (Aphrodite) ve Savaş Tanrısı Mars'ın (Ares) evlilik dışı ilişkilerini hatırlatmaktadır. Hikâyenin Yunan mitolojisindeki aktarımı şu şekildedir;

Aphrodite, topal ve çirkin kocası Hephaistos'u Ares'le aldatur. Aphrodite'nin evlilik dışı bu ilişkisini, kocası Hephaistos'a, her şeyi gören güneş tanrısı Helios haber verir. Hephaistos ise bunun öcünü şöyle alır: Görünmez ve kopmaz iplerden bir ağ yapar. Yalancıkdan gidiyormuş gibi yaparak evden çıkar, iki sevgiliyi kendi yatağında suçüstü yakalar ve onları görürler diye bütün Olympos'luları çağırır. Aldatıldığını tanıklarla ispatladıktan sonra,

³³ 1444 veya 1445 yılında doğduğu düşünülen Sandro Botticelli'nin gerçek adı Alessandro di Mariano Filipepi'dir. Ressam, Yüksek Rönesans resminin önemli kimliklerinden biri olarak tanınmıştır. Botticelli'nin sanat yaşamı uzunca süreler Medici ailesi yönetimindeki Floransa'da geçmiştir. Ressam, ününün giderek artmasıyla 1481-1482 yılları arasında Papa IV. Sixtus'un isteği üzerine Roma'ya gitmiş ve Sistine Şapeli'nde çalışmıştır. 1510 tarihinde öldüğü bilinmektedir. (Swinglehurst, 1994, s. 5-7)

Zeus'tan, ona düğününde verdiği armağanları geri ister ve Ares'ten zinanın karşılığını alır. (Cömert, 2010, s. 52)

Sahne iki Tanrı arasındaki samimi ilişkiye ışık tutmaktadır. Resmin çevresinin Tanrıça Venüs için kutsal sayılan mersin ağaçları ile donatılmış olması, açıklıkla Aşk Tanrıçası'nın bölgesi olduğunu bildirmektedir. Tanrıça Venüs yarı oturan formuyla sevgilisi Mars'ın uyuklamasını dikkatli bakışlarla izlemektedir. (Deimling, 2007, s. 46) Savaş Tanrısı'nın çıplak resmedilmiş kadınsı vücut hatları onun uyuklu hali ile bütünlük sağlamakta ve adeta Aşk Tanrısı'na olan teslimiyetini simgelemektedir. Çiftin etrafını saran küçük satirlerin Savaş Tanrısı'nın eşyalarıyla haylazca oyunlar oynamaları da bu teslimiyetin tasdikini sunmaktadır. (Gebhart ve Charles, 2012, s. 138-141) Botticelli'nin eserinin mitolojik aşk hikâyesi ile birlik oluşturarak ifade edilmesi, genellikle resmin bir düğün adına yapıldığını düşündürmektedir. Savaş Tanrısı'nın uyuyan halinin, aşkın en vahşi ruhu bile evcilleştirebileceğini simgelediği ve bir evlilik alegorisi oluşturduğu, resim ile ilgili öne sürülen fikirlerdendir. (Malaguzzi, 2007, s. 80)

Sandro Botticelli'nin eserinde bizleri teatral etkene yönlendiren en önemli varlık, Tanrıça Venüs'ün saf güzelliğini gizleyen kıyafetidir. Bakışlarımızı Tanrıça'ya yönelttiğimizde kostümünün normal hayat düzeni için çok sıra dışı olduğu fark edilebilmektedir. Tanrıça'nın sırtına kadar uzanan pür saçları ile kostümü arasındaki bağlantı ressam tarafından ustaca kurgulanmıştır. Venüs'ün saç topuzundan uzatılan örgüsü kostümü ile birleştirilerek göğsüne uzatılmış ve örgülerin birleşim yerine Tanrıça'nın çiçek formu mücevheri yerleştirilmiştir. Kostümün doğal hayatta olabileceği gibi değil, tıpkı tiyatro sahnesindeki yapay gerçeklikle benzerlik gösterir biçimde tasarlanması, resmin izleyicisine teatral olanı ifade etmektedir.

Tanrı Mars figürüne bakışlarımızı odakladığımızda, derin uykusunun görsel ifadesi, izleyiciyi teatral alana taşıyan başka bir belirtkendir. Tanrı'nın uyurken çıkardığı horlama sesi adeta duyulabilecekmişçesine derin uyuduğu izlenimini yaratmaktadır. Dört küçük satirin Tanrı'yı uyandırmak adına yaptıkları muzurluklar, adeta onun uyanmasının mümkün olmadığını kanıtlamaktadır. Sahne içerisine yerleştirilen iki satir Tanrı Mars'ın devasa mızrağı ile oynamaktadır. Sahnenin sol köşesine yerleştirilen satir, Tanrı'nın miğferini giymiş hemen önündeki mızrağı çekiştirmekte olan diğer satir arkadaşıyla eğlenmektedir. Diğer satir ise resmin sağ altında, Tanrı Mars'ın kolunun altından çıkmış ve onun zırhını giyerek adeta izleyiciye bakar ve dil çıkarır. Devasa mızrağın hemen uç kısmında başka bir satir, Tanrı'nın

kulağına deniz kabuğu ile üfler ancak Savaş Tanrısı bu sesi bile duyamayacak kadar derin uyumaktadır. Sahne içerisinde resmedilen, Mars'ın uykusundan kalkmayacak olmasına bir başka örnek de hemen kafasının arkasına yerleştirilmiş eşek arıdır.³⁴ (Şekil 4.3)

Sandro Botticelli resmini adeta dondurulmuş bir kare olarak izleyiciye sunmuştur. Venüs'ün gerçek dışı yaratım sayılabilecek kostümü, izleyicinin sahne sanatları ile bağlantılı olana yönelmesini kolaylaştırmaktadır. Dondurulmuş karenin bir sonraki sahnesine geçebilsek, Mars'ın uykusundan uyanıp, dingin halinin ortadan kalkacağını ve küçük satirlere sinirleneceğini tahmin edebiliyor olmamız, sahnenin izleyicinin düşü ile harekete geçen bir teatral anlayışla oluşturulduğunu göstermektedir.



Şekil 4.3 “Venüs ve Mars Detay”

³⁴ Mars'ın başının yanında yer alan bir eşek arısı yuvası (İtalyancada vespe), eserin Vespucci ailesinin bir üyesi tarafından sipariş edilmiş olabileceğini düşündürmektedir. (Malaguzzi, 2007, s. 80)

4.3 Giovanni Bellini, “Pietà”



Şekil 4.4 Giovanni Bellini, “Pietà” 1465-1470, Tuval Üzerine Tempera ve Yağlıboya, 86 × 107 cm, Pinacoteca di Brera, Milano

<https://pinacotecabrera.org/en/collezione-online/opere/pieta-giovanni-bellini/>

Giovanni Bellini'nin Pietà'sı İsa'nın ölümüne duyulan üzüntüyü tasvir etmektedir. Eser Meryem Ana ve Aziz John'un tuttukları yoğun yas anımı yansıtmaktadır. Figürlerin tutkulu lanse edilen duyguları, bakmakta olan izleyicinin psikolojik yönüne etki eden bilinçli bir sesleniş formuna getirilmiştir. (Russell, 2017, s. 19)

Resmin odak noktasında bulunan İsa figüründe yalnızca bir peştamal vardır ve vücudu gevşek bir formda yaratılmıştır. İsa'nın cansız bedeni annesinin ve Aziz John'un yardımıyla güçlükle sahnenin ön kısmına yaklaştırılmıştır. Meryem Ana figürü ise, oğlunu adeta bir anne şefkati ile kucaklayarak, yaralı elini kendilerini izleyiciye göstermek isteyen bir tutumla İsa'nın göğsüne doğru kaldırmaktadır. Sahnenin sağ tarafına yerleştirilmiş on iki havariden biri olan Aziz John, İsa'yı

düşmemesi için sol eliyle kavrarken resmedilmiştir. Ancak Aziz, İsa'nın ayakta durmasına yardımcı olurken, aynı zamanda sahneye bakmaya dayanamaz, acı içerisinde yüzünü diğer tarafa doğru çevirmiştir. Resmin en ön kısmına İsa'nın lahiti yerleştirilmiştir, lahitin üzerindeki yazının kime ait olduğu henüz netlik kazanmamıştır. (Batschmann, 2008, s. 97-99)

Resmin içine yerleştirilen birçok mesaj izleyiciye, acıklı tablonun duygusal yanını daha fazla hissettirmek adına hatırlatmalarda bulunmaktadır. İsa'nın başına yerleştirilmiş olan dikenli taç Romalı askerlerin İsa ile alay etmelerini hatırlatmaktadır. Meryem ve Aziz John'un kederli halleri, sevdiği bir kimseyi kaybeden bireyin yasına göndermedir. Resmin altına yerleştirilen lahit, ölü İsa'nın gömüleceğini ve aramızdan ayrıldığını bir kez daha hatırlatmaktadır. Ancak şu anda baktığımız hali ile İsa'nın ayakta duruyor olması, izleyiciye onun yeniden dirileceğini ifade etmektedir. Esere bakan izleyici de, Aziz'in ve Meryem'in derin üzüntüsüne bir kez daha ortak olmaktadır. Resmin içerisine yerleştirilen figürler adeta izleyiciye dini bir yaklaşım sunar ve bireyin kendisiyle empati yapmasını sağlar. (Land, 1995, s. 15)

Lahitin üzerine Latince *HAEC FERE QWM GEMITVS TURGENTIA LVMI NA PROMANT BELLINI POTERAT FLERE IOANNIS OPVS*, “*Bu şişmiş gözler iç çekişleri uyandırdığında, Giovanni Bellini'nin bu eseri gözyaşı dökebilirdi.*” (Land, 1995, s. 15)

Resmin sözsüz dramatik anlatımıyla, lahitin üzerine yazılmış olanlar, ona bakan izleyici için dini duyguları canlandırırken, aynı zamanda teatral deneyimin içerisine sokulmalarını sağlamaktadır. Meryem'in ağlamaktan kızarmış gözleri, bir annenin oğluna tuttuğu yası ifade eder. Sahneye bakan izleyici Meryem figürüne odaklandığında onun acısını en derinlerine kadar hissedebilir. Ortadaki İsa figürünün bedeninden akmakta olan kanlar, acısının tarifsizliğini bir kez daha izleyiciye anlatmaktadır. Aziz John figürü ise, yaşanan acının, sahneye bakamayacak kadar ağır olduğunu bir kez daha vurgular durumdadır. Lahitin altında beliren cümlede ise, izleyicinin yaşanan olayı gözlemlediği zaman gözyaşı akıttığı noktada, resmin de onunla birlikte gözyaşı döktüğünün ifade edilmesi, teatral deneyimin en ince noktalara kadar seyirciye iletiliyor olduğunun göstergesidir. Giovanni Bellini'nin eseri üzerinden geçmiş olduğumuz tüm yönlendirmelerle açıkça izleyiciye aktardığı hikâye, resmin hüznünün, izleyiciyi içine alarak ilerletildiği bir teatral etkene sahiptir.

4.4 Raffaello Sanzio “The Deposition”



Şekil 4.5 Raffaello Sanzio, “The Deposition” 1507 Tuval Üzerine Yağlı Boya, 179 x 174 cm, Galleria Borghese, Roma

https://www.google.com/search?q=Raffaello+Sanzio+THE+DEPOSITION&source=lmns&bih=625&biw=1366&hl=tr&sa=X&ved=2ahUKEwjG7YX8mJP1AhXTwAIHHa27BoUQ_AUoAHoECAEQAA

Raffaello Sanzio³⁵ Yüksek Rönesans döneminin en önemli isimlerinden biri olarak sanat tarihinde yerini almıştır. Ressamın 1507 tarihli “The Deposition” isimli

³⁵ Raffaello Sanzio, 1483 yılında İtalya'nın Urbino şehrinde doğmuştur. Babası Giovanni Santi şehirde ressamlık yapan, ancak çok tanınmayan bir kimliktir. Raffaello ilk resim derslerini babasından erken yaşlarda almaya başlamış, daha sonrasında ise babası onu dönemin önemli ressamlarından biri olan Pietro Perugino'nun atölyesinde eğitim almasını sağlamıştır. Raffaello, Pietro ile çalışmaya başladıktan sonraki süreçte ustasının eserlerini birebir kopyalamaya başlayarak kısa sürede çok başarılı olmuş, hatta bazı eserlerin Raffaello'ya mı yoksa hocasına mı ait olduğu karıştırılmaya başlanmıştır. Ressam 1504 yılında Floransa'ya giderek orada Michelangelo, Leonardo, Masaccio gibi büyük ressamların eserleriyle ilgilenmeye başlar. İlerleyen süreçte Papa II. Julius'un isteği üzerine Roma'ya giderek ünlü “Atina Okulu” isimli eserini yapar ve işin sonunda genç sanatçının ünü giderek artmaya başlamıştır. Ardından Agostino Chingi adında zengin bir sanat tacirinin isteğiyle Santa Maria della Pace Kilisesi'nin

yağlı boya eseri, “Entombment” veya “Borghese Entombment” olarak da bilinmektedir. Eser, Atalanta Baglioni’nin isteği üzerine öldürülen oğlu Grifonetto Baglioni’nin onuruna, San Francesco Kilisesi’ndeki Baglioni şapeline yerleştirilmek üzere Raffaello Sanzio’ya yaptırılmıştır. Raffaello resmin içerisine hem İsa’nın gömülme sahnesini tasvir eden hem de çarmıha gerilme anına atıf yapan ayrıntılar yerleştirmiştir. Eser genel olarak sanat tarihi kaynaklarında iki olayın ortasında bir yere konumlandırılmaktadır. Ne tam anlamıyla gömü ne de tam çarmıhtan indiriliş olarak sınıflandırılır. (Delphi Complete Works of Raphael, 2015, s. 95)

Resme bakıldığında İsa’nın ölümünün acısının teatral tasviri izleyiciye yansıtılmaktadır. Tuvalin sol tarafında az sonra gömünün yapılacağı mağara, sağ tarafta da İsa’nın çarmıha gerildiği Golgota Dağı yerleştirilmiştir. Resme bakıldığında ilk dikkat çeken nokta iki adamın İsa’yı bir örtü üzerinde güçbela mezarına doğru taşımaya çalışmalarıdır. Taşıyıcılardan sağ tarafta bulunan kimliğin Grifonetto Baglioni olduğu düşünülmektedir. Yas içerisinde İsa’nın elini tutan figür ise Mecdelli Meryem olduğu bilinmektedir. Onun yanına yerleştirilmiş yeşil kıyafetli kimlik ise Yuhanna İncili’nde Yahudilerin önderlerinden biri olarak bilinen ve İsa’nın mezarına konulması için güzel kokular getiren Nikodemus yerleştirilmiştir. Nikodemus’un hemen yanında genç Aziz John konumlandırılmıştır. Resmin sağ tarafına ise Mesih’in annesi Meryem Ana’yı telkin etmeye çabalayan bir kadın grubu yerleştirilmiştir. (Delphi Complete Works of Raphael, 2015, s. 96)

Raffaello Sanzio eserinde hareket edilme durumu yaratılmıştır. İsa’nın taşınması görevini üstlenen ana grup açıkça mezarın bulunduğu sol taraftaki kayalık alana doğru hareket halindedir. Grifonetto Baglioni olduğu düşünülen genç figür öne doğru adım atar, vücudunun üst kısmı yükünün ağırlığını dengelemek için geriye doğru bükülmüş durumdadır. Mecdelli Meryem de onlarla birlikte hareket eder, İsa’yı taşıyan soldaki figür ise kayadan yapılmış basamakları zorlukla çıkmaya çalışır pozisyonda ölü bedeni yukarıya doğru kaldırmaya çabalarken ağırlıktan zorlandığı belli olur vaziyette resmedilmiştir. (Cuzin, 1985, s. 69)

Resmin hareket eder formu izleyicisinde bir dinamizm etkisi yaratmaktadır. Eserde bizleri teatral olana yönlendiren en büyük etken, eserin izleyicinin bakış

süslenmesini üstlenmiştir. Raffaello Sanzio, artan ünüyle birlikte sanat camiasında çok aranan bir sanatçı konumuna gelerek, birçok resim üretmiş ve birçok saray süslemesi yapmıştır. Ancak sanatçı 1520 yılında henüz otuz yedi yaşındayken hayatını kaybetmiştir. (Altuna, 2013, s. 27-38)

açısından ziyade, tek başına bir işe kalkışmasıdır. Bu durum figürlerin hareket eden bedenlerinde, ressam tarafından yönlendirilen mezara doğru saklanmıştır. Adeta resim bizler ona bakmasak da kendi içinde bir hareket etkisi yaratarak, tiyatro sahnesindeki gibi olağan bir akışa sahiptir. İzleyicinin resme baktığında gördüğü formun hareket eder hali, teatral etkeni sağlayan en önemli varlıktır. Çünkü sahneye bakan seyirci hareketin etkisini ilk olarak ağırlaşan bedenlerden gözlemlemekte ve hatta figürlerin ölü bedeninin ağırlığını taşımakta zorlandığını görmektedir. Ardından ise ilk olarak, Mecdelli Meryem'in hüznü ve İsa'nın cansız bedeni sahnenin dramatikliğine kapı açmaktadır. Figürlerin dramatikleştirilmiş halleri arkada Meryem Ana ve etrafındaki kimliklerle doruk noktasına çıkarılarak, sahnenin bir yandan da Mesih'in insanlık adına taşıdığı acının ruhunu yansıtmaktadır. Hareket halindeki konuma eklenen dramatik etki bizlere, tiyatronun izleğinin bir yansımasını sağlayarak resmin içerisinde teatral etkeni oluşturmaktadır.

4.5 Michelangelo Merisi da Caravaggio, “Meryem’in Ölümü”



Şekil 4.6 Michelangelo Merisi da Caravaggio “Meryem’in Ölümü” 1606, Tuval Üzerine Yağlıboya, 369 cm × 245 cm Louvre, Paris

<https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010062304>

Caravaggio'nun³⁶ 1606 tarihinde tamamladığı “Meryem’in ölümü”³⁷ isimli eser, en aktif çalıştığı süreç içerisinde ortaya çıkardığı işlerden biridir. Aynı zamanda ressamın çalkantılı hayatından dolayı, Roma’dan sürgün edilmeden önce yaptığı son işleri arasındadır. Eser Santa Maria della Scala Kilisesi’nin orta şapeline yerleştirilmek üzere yapılmıştır. Barok³⁸ üslubun benimsenmesini sağlayan önemli ressam kimliklerinden biri olan, Michelangelo Merisi da Caravaggio’nun 1604-1606 yılları arasında yaptığı birçok işi, dini kompozisyon yapısı içermektedir. Caravaggio’yu

³⁶ Barok üslubun en büyük temsilcilerinden biri olan Caravaggio, 1571 yılında Milano’da bir duvar ustasının oğlu olarak dünyaya gelir. Ufak yaşlardan itibaren fresk ustalarının yanında sıva hazırlayarak çalışır. (Delphi Complete Works of Caravaggio, 2014, s. 242)

Sanatçının gençlik yılları Milano şehri ve Caravaggio kasabası arasında gidip gelmekle geçmiştir. 1584 yılında Caravaggio henüz on üç yaşındayken ressam olmaya karar verir ve Milano’da atölyesi bulunan ressam Simone Peterzano ile bir çıraklık sözleşmesi imzalar. 1592 sonbaharında Roma’ya gitmiştir. 1593 yılının ortalarına doğru da Caravaggio’nun Cesari kardeşler için çalıştığı ve orada bulunduğu süre içerisinde çiçekler ve meyveler boyadığı düşünülmektedir. (Dixon, 2011, s. 71-94-96)

1595 yılında, Caravaggio’nun özgün bakış açısı ile yapmış olduğu “Kart Oynayanlar” isimli tablosu o yıllarda çok önemli bir kişi olan Kardinal Francesco Maria del Monte tarafından satın alınır. Kardinal aristokrat bir aileden gelmekte fakat Floransa Dükü ile yakından bağlantılı bir kimliktir. Kardinal Caravaggio’yu kendi hamiliğine almak ister, ressam Kardinal’e ait olan Plazzo Madama’nın çatı katında kendisine ait bir atölyesi olması şartı ile Kardinal’in teklifini kabul eder. Nihayetinde Caravaggio bu atölyede 6 yıl kadar kalır. Bu süre boyunca sanatçı, yalnızca barınmakla kalmaz, Kardinal onu giydirir, besler ve Roma’da bulunan en güçlü, aynı zamanda etkili koleksiyonerlerle tanıştırmak üzere yüksek kilise himayesi altına alınmasında çok önemli katkılar sunar. (Öndin, 2018, s. 42)

1606 yılında ressamın bir cinayet işlediği düşünülmekte ve bu sebeple Roma’dan kaçtığı tahmin edilmektedir. Roma’ya yakın bölgelerde çeşitli komisyonlar için işler üretmeye başlamıştır. 1610 yılı Temmuz ayının 18’inde sıtma hastalığından hayatını kaybetmiştir. (Baroni, 1962, s. 17-18)

³⁷ Katolik Kilisesi için çok önemli yer tutan Trento Konsili, Caravaggio’nun işlerindeki gerçeklikten hoşlanmaz, özellikle Meryem’in ölümünü isimli eserinde, Meryem’i normal hayattan bir kadın gibi göstermesi ve konsilin istediği şekilde yüceliğini korumadan resmetmesinden dolayı büyük tepkiler almıştır. (Baroni, 1962, s. 17-18)

³⁸ Barok dönem, sanat tarihinde belli bir ideoloji çerçevesinde geniş kitlelere hitap etmiştir. 16. yüzyılda şekillenmeye başlamış, 18. yüzyıla kadar ilerleyerek devam etmiştir. Üslup, Avrupa’nın büyük değişimler göstermesinden beslenerek ilerlemiş ve dönem boyunca önemli dinsel, politik ve bilimsel olayların ışığında baskınlığını artırmıştır. Barok terimi kuyumculuk jargonundan gelir ve Portekizce “düzensiz inci” anlamı taşır. Üslubun ışık ve gölge oyunlarının tam kontrast çizerek ilerleyen yapısı ve ağırlıklı olarak dramatik olayların işlenmesi ile şekillenmiştir. Dönem içerisinde Isaac Newton, Galileo Galilei gibi bilim insanlarının tarihi buluşları yer alırken, Fransız filozof René Descartes gibi önemli düşünürlerin dünya üzerindeki insanın yerine ilişkin sorgulamaları, İtalya’da kilise engizisyonu ile sıkıntı yaşamasına ve yargılanmasına sebep olmuştur. Beraberinde süregelen olaylarla birlikte Protestan reformasyonu ve papalığın önderliği konusunda sorgulanmaya başlanır. Sonucunda da Batı Hristiyanlığı Katolik ve Protestan Kilisesi olarak ayırır, Katolik Kilisesi fikirlerini sanat aracılığıyla yaymaya başlar ve Protestanlığın gücüne adeta bir savaş açarak, kutsal metinde geçmekte olan anlatıları halka benimsetme yoluna girer. Bu yol barok üslubun gelişmesinin en iyi sebeplerinden biridir. Dini öğretinin anlatı gücü ile şekillenen tabloların yapılmasıyla, Barok sanat egemenliğini kurmuş olur. (Farthing, 2017, s. 112)

“Üslup, sanat aracılığıyla kitleleri belirli bir ideoloji doğrultusunda bir arada tutmak işlevi üstlendiğinden, bu işlevini yerine getirmek için, izleyicinin duygusal yönüne hitap eden teatral ifadelerle, derinlik illüzyonlarına ve abartılı formlarına başvurur. Abartılı yüz ifadeleri, sanat yapıtı yoluyla tasvir edilen kişinin duygularının paylaşılması için izleyicinin duygularını harekete geçirmek amacıyla kullanılır. Yapıtların formuna hâkim olan duygusallık, onları seyreden izleyicinin kendi dini duygularını da harekete geçirir.” (Öndin, 2018, s. 17)

dönemi adına çoğu ressamdan ayıran özelliği ise kompozisyonları oluştururken yarattığı farklılıklardır. Genellikle resim sanat tarihi sürecinde, Meryem'in ölümünü anlatan kompozisyonlar kutsal metinlerde anlatılan olayları canlandırma eğilimi göstererek resmedilmişlerdir ve Meryem figürünün bir biçimde cennetin kraliçesi olma vasfını üstlendiği gözlemlenebilmektedir.

Ancak Caravaggio'nun Meryem'in ölüm anını ele aldığı resmi, şimdiye kadarki süreç içerisindeki kompozisyon yapısından çok farklı bir Meryem'i gözler önüne sermektedir. Caravaggio'nun Meryem'i Tanrısal güç ile kuşatılmaktan ziyade, halktan bir kadına benzemektedir. Ressam, bakirenin cennetin kraliçesi yüceliğini kullanmaktan ziyade, yalnızca Tanrı annesi sadeliğine odaklanarak dünyevi bir Meryem resmetmeyi tercih etmiş ve sade insancıl yaşamıyla ilgilenmiştir. Tabloda aynı zamanda bakirenin ölümü ile birlikte gelen hüznün ve keder, havarilerin sessiz duruşları ile birleşmiş, beraberinde Caravaggio'nun saf insani duygularla resmini harekete geçirdiğini ifade eden bir yapıya bürünmüştür.

Meryem'in etrafına yerleştirilen havariler ve diğer kutsal kimlikler bakireye dokunabilecek kadar yakın pozisyonda konumlandırılmıştır. Meryem doğüstü bir varlık olmak yerine tablonun içeriği kapsamında da ulaşılabilir şekilde ifade edilmiştir. (Friedlaender, 1969, s. 121)

Caravaggio'nun Bakire'nin Ölümü eseri derin kederi ve alçakgönüllü, yaşlı havariler grubunu kaplayan ağır sessizliği tasviriyle birlikte, sanatçının saf insani duygulara nüfuz etmesinin en seçkin örneğidir. (Friedlaender, 1969, s. 126) Tablo çok derinlerden gelen bir yası yansıtmaktadır. Resim karesinin içerisine yerleştirilmiş yüksek tavanlı oda ve doğal olmayan ışık bir manada figürlerin kaybolmasına yol açar. Resmin odak noktasında yer alan Meryem'in ölü bedeninde izleyici ümitsizlik ve üzüntüyle bütünleşmektedir. Caravaggio'nun bu tablosu, ilk yapıldığında Kilise tarafından reddedilmiştir. Konsil eseri fazla gerçekçi bulmuş, ayrıca Caravaggio'nun Tiber Nehri'nde ölü bulunan bir cesedi Meryem'e model olarak kullanması, tabloya karşı tepkilerin artmasına sebep vermiştir. (Venturi, 1956, s. 39-40) Her ne kadar Kilise resmi beğenmemiş olsa da Peter Paul Rubens'in tavsiyesi sayesinde 1607 yılı 7 Nisan'da Mantua Dükü tarafından satın alınmış ve sekiz gün Roma'da sergilenmiştir. Eserin sergilendiği süre boyunca birçok sanatsever tabloyu görebilmek için akın etmiştir. (Kitson, 1967, s. 84) Kilisenin karşı çıkışlarına rağmen yeni gelişen reformlar ışığında, Caravaggio'nun tablosu sanat adına yeni başlangıçlara işaret etmektedir. Tablodaki kırmızı tonları ile sıcak kahverenginin uyumu, havari kimliklerinin

kafalarının üzerinden hafif bir şekilde geçiş yapan ışık, tüm figürleri içerisine alan kederle birleşmiş ve yeni bir dini şaheser anlayışını gözler önüne sermiştir. (Spear, 1971, s. 11)

Bakirenin Ölümü, Jacobus de Voragine'in Orta Çağ'da yazdığı "Golden Legend" apokrif metninde göre şu şekilde anlatılmaktadır;

Bir gün Bakire'nin yüreği, Oğluyla birlikte olma arzusuyla alevlendi; ruhu o kadar derinden karışmıştı ki gözyaşları bolca aktı. Sonra, büyük bir nur ortasında bir melek onun önünde durdu ve onu Rabbinin annesi olarak saygıyla selamladı. "Selam, mübarek Meryem!" dedi, "Yakup'a kurtuluş bahşedenlerin kutsamasını kabul edin. Bakın hanımefendi, size cennetten bir hurma dalı getirdim ve onu tabutunuzun önüne taşıyacaksınız. Bundan üç gün sonra mezarlıktan çıkarılacaksınız. Çünkü Oğlun, saygıdeğer annesi, seni bekliyor." Meryem cevap verdi: "Gözlerinde lütuf bulduysam, bana adını söylemeye tenezzül ediyorum. Daha da acilen, oğullarım ve kardeşlerimin havarilerin burada benimle bir araya getirilmesini istiyorum, böylece ölmeden önce, onları tekrar bedensel gözlerimle görebilir ve onlar tarafından gömülebilir ve onların huzurunda ruhumu Tanrı'ya teslim edebilirim." Melek dedi ki: "Ey Hanım, büyük ve takdire şayan olan adımı neden bilmek istiyorsunuz? Ancak bilin ki bugün bütün havariler toplanıp sana gelecekler. Sana soylu bir cenaze töreni yapacaklar ve sen nefes alacaksın. Hepsinin gözü önünde ruhunu dışarı çıkaracaksın." (Voragine, 2012, s. 446)

Caravaggio'nun eseri incelemiş olduğumuz apokrif hikâyeden çok daha farklı bir kutsal sahne penceresini aralamaktadır. Buradaki ana farklılık sahnedeki karakterlerin etkileyici pozisyonları ile gelişen teatral varlığıdır. Tabloda yer alan her figür hep birlikte yas tutuyor görünümü yaratırken, aynı zamanda her biri kendi içlerinde bireysel acılarıyla meşgul vaziyettedir. Bu meşguliyet her bir karakterde bireysel olarak gözlenebilen hüzünden kaynaklanan teatral alana katkı yapar. Caravaggio'nun tablosu şimdiye kadar incelemiş olduğumuz resimlerden ayrılan farklı bir teatral yapısını daha gözler önüne serer, bu da tablonun üst köşesinden sarkan perdedir. Perdenin varlığını bir biçimde tablo içerisinde tiyatro sahnesinde kullanılan amaca hizmet eder biçimde yerleştirilen bir dekor gibi düşünebiliriz. Perdenin varlığı tiyatro sahnesine gönderme yapmaktadır ve izleyicinin gözünde dekor etkisi yaratır. Perde tıpkı sahnede kullanılan benzerlik gösterir biçimde kırmızıdır, bu noktada bizleri teatral etkene taşıyanın yalnızca perdenin rengi olmadığını belirtmek gerekir. Bakışlarımızı asılı duran perdeye odakladığımızda fark edebildiğimiz diğer bir sahne anımsaması da, perdenin yeni havalanmış formudur. Perdenin adeta yeni kaldırılmakta olduğunu gözlemleyebilmemiz, bizlere resme açılan bir sahnenin varlığının hatırlatmasını yapar. Tıpkı tiyatro oyununda olduğu gibi, perde kaldırılmış ve

izleyiciye gösterilmek istenen sahne, tüm bakışlara maruz bırakılmıştır. Bu noktada şunu iddia edebiliriz ki Caravaggio'nun kırmızı perdesi, izleyicisinin görmesini istediği sahneye bir çekim oluşturmaktadır, ressam perdeyi kaldırmıştır ve izleyici oradadır, bakılmasını istediği anı teatral algı ile yaratmış, bakirenin sıradan ve yalnızca fiziksel ölümünü göstermiştir.

Resimdeki karakterleri gözlemlediğimizde, ilk olarak odak noktasında Meryem figürü ile karşılaşırız (Şekil 4.7). Meryem tuval içerisine yatay yerleştirilmiş tek figürdür. Diğer bitişik duran figürlerin yanında Meryem'in yatar pozisyonu bir tezatlık oluşturur, bu tezatlık izleyicinin bakışının direkt ona yönelmesine sebep vermektedir. Aynı zamanda Meryem tabloda direkt aydınlatılmış tek figürdür. Meryem'in üzerinde soluk renkli kırmızı bir elbise vardır ve bir sedyenin üzerinde sırtüstü yatarken tasvir edilmiştir. Oldukça sıradandır ve idealize edilmemiş formdadır. Meryem'in saçları dağınık, karnı ise şişkindir, sağ kolu bedeninin üzerine yerleştirilmiş, sol kolu ise yatırıldığı sedyeden aşağı sarkmaktadır. Sol kolun aşağıya sarkan formu, bizlere Meryem'in ölmüş olduğunu ifade eder çünkü eli hiçbir şekilde hareket içermemekte, tamamen serbest formdadır. Meryem'in şişmiş ayakları cansızlığını ifade eden başka bir göstergedir. Tabloda, özellikle Meryem figüründe yeniden doğuşa hiçbir referans verilmemiştir, kutsallığını simgeleyen tek eklenti ise yalnızca başına yerleştirilen belli belirsiz ince bir haledir. Ölü bedeninin zayıf ve bitkin durumu, figürün tasvirinin gerçek hayatta olana yakınlığı konusunda şüphe uyandırmaz. Caravaggio aynı zamanda resimde izleyiciye de içeri girebilmesi için bir yer bırakmıştır. Burada davet edildiğimiz kapıdan baktığımızda, gerçeğin çarpıcılığı ile yaratılan teatral düşlemede yer ediniz. Tablonun üç kısmı da Meryem'e yas tutanlarla doldurulmuşken, tuvalin en önünde bakır tasın yerleştirildiği noktada bir boşluk bırakılmıştır, bu boşluk izleyiciye bir davettir.

Sahnenin en önünde Meryem'in ölümüne yas tutan bir kadın figürü bulunur. Bu figür Mecdelli Meryem'dir ve İsa'nın ilk takipçilerinden biri, aynı zamanda İsa öldükten sonra dirildiğini gören ilk kişidir. Mecdelli Meryem çaresiz ve sessiz bir halde, ölmüş olan Meryem Ana'nın yanına yerleştirilmiştir (Şekil 4.8) ve sahnenin en ön noktasında diz çöküp ağlamaktadır, onun bu veryansını ideal olmaktan uzak, samimi ve doğal bir yas tuttuğunu ifade etmektedir.

Havari figürlerine baktığımızda ise kapıdan henüz yeni girmiş sahneye uzakta kalan figürlerin (Şekil 4.9) hareket halinde, olayı anlamaya çalışan bakışlarını ve kendi aralarında konuşuyor olduklarını gözlemleyebiliriz. Bizlere daha yakın diğer havari

figürleri ise birbirlerinden farklı keder halleri içerisinde resmedilmişlerdir. Kimi şaşkınlığını hâlâ gizleyemez durumda, kimi ağlamakta, kimi ise Meryem'in ölümünün yasını tutmaktadır (Şekil 4.10). Meryem'in uzanan bacaklarının hizasında resmedilen kimlik genç Aziz John'dur. Genç John İsa'nın en sevdiği havarilerinden biri ve ölümlük annesini emanet ettiği kişidir. Genç John, Caravaggio'nun resminde de Meryem'e en yakın konumlandırılan karakterlerden biri olarak yer almış ve yas tutan hali ile resmedilmiştir. Adeta genç Aziz, Meryem'in ölü bedeni ile yüzleşmek istemezcesine kafasını aşağı eğmiş ve sol eliyle gözlerini kapatmıştır. Onun bu hali tablonun kutsal olandan ziyade gerçek hayata benzerliğini bir kez daha belirgin hale getirir.

Aziz John'un yanında yüzünü elleri ile kapatmış koyu yeşil giysili, başka bir havari figürü daha yer alır, kim olduğu tam seçilemese de, Meryem'in başında gözyaşı döker hali ve resmin ön safhalarında yer alması dramatik olana bir kez daha kapı açmaktadır. Sahnenin hüznü karakterleri içerisinde Meryem'in başında ayakta konumlandırılmış başka bir havari figürü daha katılır, daha açık yeşil cübbeli bu genç adam, düşünceli bakışlarla bakirenin cansız bedenine bakmaktadır. Tabloda neredeyse tüm havari figürlerinde bir biçimde kendini hissettiren çaresizlik, özellikle ölü Meryem'in bedenine yakın olan figürlerde daha derinden yansıtılmıştır. Tuvalin en ön köşesinde yer alan kolları kenetli başka bir havari figürü, çaresiz bakışlarını cansız bedene yöneltmiştir. Onun kenetli kolları duygularıyla birlikte bedeninde vuku bulmuş bir biçimde, dış dünya ile bağlantısını kestiğini, tek gerçekliğin şu anda yaşanan olduğunu ifade edercesine güçlüdür. Aziz John'un en arkasında, bakireyi kutsarken adeta dondurulmuş bir havari figürü daha yer almaktadır. Sarı giysili bu figürün Aziz Petrus olduğu düşünülmektedir. Katolik inancına göre Petrus İsa'nın varisi olarak görüldüğünden, Caravaggio'nun tablosunda kutsama vazifesini yerine getiren kişinin Petrus olması olağan bir durum gibi ele alınabilir.

Tablodaki havari figürlerinin her biri, sessiz çaresizliğini kendi içlerinde korurken, aynı zamanda farklı düşsel olgulara da olanak sunarlar. Bu tabloda karakterlerle ifade edilen düş gücü, izleyiciyle teatral olan ile birlikte tıpkı sahnedeki oyuncu karakteri gibi iletişim alanı oluşturmaktadır. Tablonun bütününe baktığımızda dekor işlevi gören kırmızı perde ilk bakışta sahneye açılan kapıyı aralama etkisi yaratarak izleyicisini tabloya davet eder. Ancak bu noktada resmin içerisinde yer alan perde ile bakire Meryem ve kutsal kimliklerin her birinden bireysel olarak ilerleyen düşsel teatral oluşumu dışında, başka bir önemli nokta da Caravaggio'nun ışık kullanarak eserini bir biçimde tiyatro sahnesine benzerlik göstererek oluşturmasıdır.

Resme baktığımızda, ışığın güçlü bir şekilde Meryem figürü üzerinde belirginleştiğini gözlemlememiz, ressamın tıpkı sahnede olduğu gibi ön planda görülmesini istediği alanı aydınlattığı anlamına gelmektedir. En arkadaki havarilerin üzerinde cılız ilerleyen ışık, ön kısımda yer almaya başlayan kutsal kimlikler üzerinde devam eder ve nihayetinde Meryem'in ölü bedeninde belirginleşmiştir. Bu noktada Caravaggio'nun bilinçli olarak tiyatro sahnesi görünümünü elde edip, teatral etkenin birçok donesini tuval içerisine yerleştirdiği gözlenmektedir.



Şekil 4.7 "Meryem'in Ölümü Detay"



Şekil 4.8 "Meryem'in Ölümü Detay"



Şekil 4.9 “Meryem’in Ölümü Detay”



Şekil 4.10 “Meryem’in Ölümü Detay”

4.6 Michelangelo Merisi da Caravaggio “İshak’ın Kurban Edilmesi”



Şekil 4.11 Michelangelo Merisi da Caravaggio, “İshak’ın Kurban Edilmesi” 1603, Tuval Üzerine Yağlıboya, 104 cm × 135 cm, Uffizi, Florence

<https://www.uffizi.it/en/artworks/sacrifice-of-isaac#&gid=1&pid=1>

Caravaggio’nun 1603 yılında yapmış olduğu İshak’ın Kurban Edilmesi isimli eserini, Kardinal Maffeo Barberini için yaptığı düşünülmektedir. Resim Kutsal Kitap’ın Yaratılış kısmındaki 22. Bölüm’de anlatılan “İbrahim’in Denenmesi”nin bir illüstrasyon ile yapılandırılmış temsilini sunmaktadır. (Barnes, 2013, s. 2) Caravaggio’nun tablosu eseri tamamlamış olduğu tarihe kadar bu konuyu resmeden kimlikler arasında değerlendirildiğinde, konunun hiç bu kadar ürkütücü ve sade ele alınmadığı bariz biçimde kendini belli eder vaziyettedir. Aynı zamanda tablo tematik açıdan oldukça çarpıcı bir izlenim bırakmaktadır. Caravaggio’nun bu tablosu, onun birçok eseri ile benzerlik gösteren bir yapı içerir. Bu yapı ressamın bilinçli olarak eserlerinde kurguladığı sahnenin belirli noktalarını ışıklandırması ve daha fazla vurgu elde ederek izleyicisini bilinçli bir şekilde duygusal alana çekiyor olmasından kaynaklanmaktadır. (Franciosa, 2017, s. 24) İbrahim’in Denenmesi Kutsal Kitap’ta şu şekilde anlatılmaktadır;

İbrahim'in Denenmesi

22 Daha sonra Tanrı İbrahim'i denedi. "İbrahim!" diye seslendi. İbrahim, "Buradayım!" dedi.

(2) Tanrı, "İshak'ı, sevdiğin biricik oğlunu al, Moriya bölgesine git" dedi, "Orada sana göstereceğim bir dağda oğlunu yakmalık sunu olarak sun."

(3) İbrahim sabah erkenden kalktı, eşeğine palan vurdu. Yanına uşaklarından ikisini ve oğlu İshak'ı aldı. Yakmalık sunu için odun yarıdıktan sonra, Tanrı'nın kendisine belirttiği yere doğru yola çıktı.

(4) Üçüncü gün gideceği yeri uzaktan gördü.

(5) Uşaklarına, "Siz burada, eşeğin yanında kalın" dedi, "Oğlumla birlikte tapınmak için oraya gidip döneceğiz."

(6-7) Yakmalık sunu için yardığı odunları oğlu İshak'a yükledi. Ateşi ve bıçağı kendisi aldı. Birlikte giderlerken İshak İbrahim'e, "Baba!" dedi. İbrahim, "Evet, oğlum!" diye yanıt verdi. İshak, "Ateşle odun burada, ama yakmalık sunu kuzusu nerede?" diye sordu.

(8) İbrahim, "Oğlum, yakmalık sunu için kuzuyu Tanrı kendisi sağlayacak" dedi. İkisi birlikte yürümeye devam ettiler.

(9) Tanrı'nın kendisine belirttiği yere varınca İbrahim bir sunak yaptı, üzerine odun dizdi. Oğlu İshak'ı bağlayıp sunaktaki odunların üzerine yatırdı.

(10) Onu boğazlamak için uzanıp bıçağı aldı. (11) Ama RAB'bin meleği göklerden, "İbrahim, İbrahim!" diye seslendi. İbrahim, "İşte buradayım!" diye karşılık verdi.

(12) Melek, "Çocuğa dokunma" dedi, "Ona hiçbir şey yapma. Şimdi Tanrı'dan korktuğunu anladım, biricik oğlunu benden esirgemedin."

(13) İbrahim çevresine bakınca, boynuzları sık çalılara takılmış bir koç gördü. Gidip koçu getirdi. Oğlunun yerine onu yakmalık sunu olarak sundu. (14) Oraya, "Yahve-Yire" adını verdi. "RAB'bin dağında sağlanacaktır" sözü bu yüzden bugüne kadar söylenmektedir.

(15) RAB'bin meleği ikinci kez göklerden İbrahim'e seslendi: (16) "RAB diyor ki, kendi adıma ant içiyorum. Bunu yaptığın, biricik oğlunu esirgemediğin için (17) seni fazlasıyla kutsayacağım; soyunu göklerin yıldızları, kıyıların kumu kadar çoğaltacağım. Soyun düşmanlarının kentlerini mülk edinecek. (18) Soyunun aracılığıyla yeryüzündeki bütün uluslar kutsanacak. Çünkü sözümü dinledin."

(19) Sonra İbrahim uşaklarının yanına döndü. Birlikte yola çıkıp Beer-Şeva'ya gittiler. İbrahim Beer-Şeva'da kaldı. (Kutsal Kitap ve Deuterokanonik Kitaplar, 2015, "Yaratılış", s. 22)

Caravaggio, eserinde Kutsal Kitap'taki anlatıma kıyasla, farklı noktalara işaret ederek konuyu değiştirmiştir. Bu durum kurban edilme sahnesinin daha da karmaşık

bir hal almasına sebebiyet verirken Kutsal Kitap'ta anlatılan olay ile çelişkiler barındırmasına neden olmuştur. Caravaggio öncelikle kutsal anlatımı, doğada olduğu gibi gerçekçi yönleriyle aktarmıştır. Doğal olanı yaratırken de teatral etkeni kullanarak izleyicinin dikkatini olayın belirli noktalarına yönlendirerek odaklamayı hedeflemiştir. Eserde dini temanın geleneksel yönlerini kullanmaması, gerçekçi karakterlerin varlığıyla birlikte olayın dini doğasıyla çelişiyor gibi görünen bir eser meydana getirir. Figürlerin dışında eserinde manzaraya da büyük bir yer vererek, sahnenin yalnızca arka planını oluşturmakla kalmamış, manzaranın gücü ile gerçeğe yakın olan kompozisyonunun altını çizmiştir. Sahnenin ön tarafındaki kompozisyona kıyasla, arka kısmında oluşturulan peyzaj, günlük, mütevazı bir görüntüyü anımsatmaktadır. (Gregori, 1985, s. 282)

Caravaggio'nun dinden gelen manevi dünyayı, doğal olan gerçek hayatta gözler önüne sermesi, özellikle melek figüründe tam anlamıyla insani unsurların ön plana çıkarılması, izleyiciyi resme yaklaştıran farklı bir yapılandırma sunar. Dini varlık ile ilişkilendirilen insan figürleri, izleyicinin konuyla daha yakından bağlantı kurmasını sağlamıştır. (Franciosa, 2017, s. 26) İzleyiciye açılan bağlantı kapısı resmin içerisinde teatral düşe aracılık eden en önemli noktalardan biridir. Çünkü izleyicinin kendi dünyasından biri gibi görebildiği ilahi figürler, düşüncesinde sorgulama ve hayal etme dürtülerini harekete geçirmesine yardımcı olacaktır. İzleyici maruz bırakıldığı anın teatral etkisi ile kendi düşünde resminin figürlerini, olayın sonrasında ya da başlangıcında yaşananları düşünme imkânı elde edebilir. Tabloda yaşananla, kutsal metin anlatımı ile kıyaslayarak eseri analiz edersek, Caravaggio'nun farklı anlatımına daha net cevaplar verebilmek mümkün olacaktır. Metin ile eser arasındaki anlatımda ilk göze çarpan farklılık, Melek figürü şeklinde karşımıza çıkar.

Kutsal Kitap'ta Melek gökyüzünden İbrahim'e seslenerek iletişim kurar. Ancak resimde ise, Melek adeta engelleyici bir güç olarak karşımıza getirilmiştir. İbrahim'in kolunu güçlü bir şekilde kavrayarak onu engellemeye çalışmakta, metinde geçen hali ile yalnızca ilahi bir ses, İbrahim'i durdurmaya yeterli gelmemiş gibi gözükmektedir. Melek onu durdurmak zorunda kalmıştır. Melek figürünün tipolojisi de kutsal olanı ifade etmeye yetecek güçte değildir, yalnızca sahnenin sol köşesinden çok az bir kısmını görebildiğimiz kanatları dışında herhangi bir Tanrısal sembol taşımamaktadır. (Barnes, 2013, s. 2-3)

İbrahim ise, meleğin onu durdurmaya çalışmasına rağmen, kutsal kitapta anlatıldığı gibi itaat etmez, meleği fark etmiştir ancak hâlâ elindeki bıçağı sıkıca

kavramakta ve oğlu İshak'ı sunağın üzerinde tüm gücü ile zapt etmeye devam etmektedir. (Barnes, 2013, s. 5) İbrahim'in meleğin varlığına rağmen halen oğlunu serbest bırakmaması, Tanrısal gücün onun tarafından kaile alınmadığını ifade ederken, meleğin ilahi gücünün de yeterli olmadığını anlamı çıkarılabilir.

Tabloda yer alan diğer kimlik İshak ise, yine kutsal metinde anlatılana zıt ele alınmıştır. Metinde İshak Tanrı'ya adak olarak sunulmasına hiçbir şekilde ses çıkarmaz, kaderine razı gelmiş, Tanrı adına gönüllü olarak sunağa uzanmıştır. Fakat Caravaggio'nun tablosunda yer alan İshak karakteri tamamiyle kutsal metne aykırı tasarlanmıştır. İshak babası tarafından zorla sunağa yatırılmış ve güçbela kontrol edilmektedir. Genç erkeğin, izleyiciye yöneltilmiş bakışları, şiddetli bir sondan kurtarılmak adına yalvararak çığlık atan görüntüsü, izleyiciyi şoke ederek kafa karıştıracak güçlüktedir. (Barnes, 2013, s. 8)

Karakterlerin canlandırdığı hikâye bir yana, resmin arka planında fark etmekte zorlandığımız iki kimlik daha yer almaktadır. (Şekil 4.12) Onlar İbrahim'in evinden ayrılırken yanına aldığı iki uşaktır. Caravaggio'nun uşakları da resmin içine dâhil etmesi onun bir yandan doğalcılıktan gelen kompozisyon yapısını sunarken, aynı zamanda bu çalışma adına önem taşıyan teatral izleğe de ön ayak olan önemli bir adımdır. Çünkü sahne bizlere hem ön tarafta şu anda gerçekleşmekte olanı gösterirken, tıpkı bir tiyatro gösterisi gibi, az önce gerçekleşen sahneyi de göstermektedir. Az önceki sahnede uşaklarından ayrılarak dağa çıkan İbrahim ve İshak, izleyicinin bakışlarının odağında kurban edilme sahnesini gerçekleştirmektedirler. İzlemekte olduğumuz sahnede, bizleri teatral olana götüren en önemli izlek aslında Caravaggio'nun kullandığı aydınlatmalardır. Eğer sahneye ressamın karanlık ve aydınlık bıraktığı sahneler olarak ayrıştırarak yeniden bakarsak, en çok ışığı alan nokra, İbrahim'in elindeki bıçak ve İshak'ın direnen bedeni olacaktır. Caravaggio'nun direkt olarak ışığın gücüyle izleyiciye bakması gereken noktayı göstermesi, tiyatro sahnesinde istemlice kullanılan ışığa referans vermektedir. Çünkü tiyatro oyununda da izleyiciye direkt gösterilmek istenen nokta ışık yönlendirmeleri ile yapılmaktadır. Caravaggio'nun da resminde aynı gücü kullanması, onun sahne gerekliliklerini içinde yoğunlukla kullanılan ışığın gücüyle oluşturulan teatral birliği kullandığını ifade etmektedir.



Şekil 4.12 “İshak’ın Kurban Edilmesi Detay”

4.7 Artemisia Gentileschi, “Yudit Holofernes’i Katlederken”



Şekil 4.13 Artemisia Gentileschi, “Yudit Holofernes’i Katlederken” 1620, Tuval Üzerine Yağlıboya, 146.5 x 108 cm, Uffizi, Florance

<https://www.uffizi.it/en/artworks/judith-beheading-holofernes>

Barok dönemin en önemli kadın temsilcilerinden biri olan Artemisia Gentileschi’nin³⁹ “Yudit Holofernes’i Katlederken” isimli eseriyle oldukça çarpıcı bir görünüm ile

³⁹ 1593 yılında Roma’da ressam Orazio Gentileschi’nin kızı olarak dünyaya gelen Artemisia Gentileschi, Batı sanatında önemli bir kadın sanatçı olarak anılan kimliklerdendir. O dönemler erkeklerin egemen olduğu sanat dünyasına uzunca yıllar kendini kabul ettirmeye uğraşmış ve Floransa’da Accademia di Arte del Disegno’ya kabul alan ilk kadın sanatçı olmuştur. 1620 yılında kendi

izleyicisine seslenmektedir. Eserin konusu İncil'den alınmıştır ve anlatının dramatik bir yorumunu sunmaktadır. Resimde anlatılan hikâye, Babil Kralı'nın başkomutanı Holofernes'in Yudit ve hizmetçisi Abra tarafından başının kesilmesi anını konu almaktadır. Konu İncil'de şu şekilde geçmektedir:

13 Geç oldu ve Holofernes'in kurmay subayları çıkıp gittiler. Bagoas o zamana değin efendisinin yanında olan konukları dışarıya çıkarttı ve çadırı dışarıdan kapattı. İçkili bir durumda herkes yatmaya gitti. ² Yudit çadırda içtiği şarapla kendinden geçip yatağına uzanan Holofernes'le yalnız kaldı. ³ Yudit hizmetçisine yatak odasının dışında kalmasını ve her sabah yaptığı gibi onu beklemesini söyledi. Yudit dua edeceğini herkese söylemişti ve Bagoas'a bundan söz etmişti. ⁴ Artık herkes Holofernes'i yalnız bırakmıştı. Yatak odasında önemli veya önemsiz hiç kimse kalmamıştı. Yatağın yanında Yudit kendi kendine şöyle mırıldandı:

“Tanrım, tüm güç sendedir, Bileğimin girişimi başarılı olsun, Yeruşalim'in ününe ün katsın. ⁵ Mirasını kurtarmak için Tasarılarımda bana yardımcı ol ki, Düşmanın ordusunu yeneyim.”

⁶ Holofernes'in başına yaklaşan Yudit onun palasını aldı. ⁷ Yatağa daha da yaklaştı, Holofernes'i saçlarından yakaladı ve şöyle dedi: “İsrail'in Tanrısı, bugün bana güç ver!” ⁸ Tüm gücüyle iki defa ensesine vurdu ve başını kesti. ⁹ Sonra Holofernes'in vücudunu yere yuvarladı ve gölgeliği karyola direklerinden aşağı yırttı. Dışarıya çıkıp Holofernes'in başını hizmetçisine verdi. ¹⁰ O da verilen nesneyi yemek çantasına koydu. Her ikisi ordugâhtan birlikte ayrıldılar. Dua etmeye gittikleri zaman hep öyle yaparlardı. Ordugâhtan uzaklaştılar, vadinin kenarından geçip gittiler. Betulya'ya giden bayırı çıktılar ve kentin kapısına doğru ilerlediler. (Kutsal Kitap ve Deuterokanonik Kitaplar, 2015, “Yudit”, s. 36)

Artemisia'nın kompozisyonu şimdiye kadar aynı temayı kullanan birçok ressamı kıyasla çok daha şiddetli sunulmuştur. Ressamın son derece tüyler ürpertici tablosu, uzunca süreler Artemisia'nın cinsel hayatında yaşadığı saldırı⁴⁰ ile ilişkilendirilmiş ve onun güçlü kadın kahramanları temsil etme tutkusunu örneklendirdiği üzerine ifadeler

stüdyosunu kurmuş, birçok tablo siparişi almıştır. 1630'da Napoli'ye yerleşir, burada çoğunlukla soylular ve Kilise için resim yapmıştır. Gentileschi, genellikle İncil veya Yunan mitolojisinden hikâyelere dayanan büyük figür resimlerinde uzmanlaşmıştır. (Ashby ve Ohrn, 1995, s. 50-51)

⁴⁰ Ressam Orazio Gentileschi'nin kızı olan Artemisia Gentileschi, babasının genç yaşta yeteneğini keşfetmesiyle Agostino Tassi'den özel ders alır. Artemisia henüz on yedi yaşındayken Tassi tarafından tecavüze uğramıştır. Tecavüzdün sonra Tassi evleneceklerine dair Artemisia'ya söz verir fakat sözünde durmaz. Babası Orazio Gentileschi de tecavüzdün dokuz ay sonra Tassi'ye dava açar. Yedi ay süren duruşma sürecinde Artemisia, jinekolojik muayeneye tabi tutulur ve ifadesini doğrulamak için kelebek vidalarla işkence görmüştür. Sürecin sonunda, Tassi'ye beş yıl ağır çalışma veya Roma'dan sürgün edilme seçenekleri sunulur. Tassi Roma'dan ayrılmayı seçer ancak büyük olasılıkla yüksek yerlerdeki tanıdıklarına dolayı dört ay içinde Roma'ya geri döner. (Russell, 2017, s. 28)

yer almıştır. (Christiansen ve Mann, 2001, s. 347) Bu yorum bir bakıma doğru bir noktada gözükmektedir çünkü Yudit ve Holofernes konusunu ressam ilk olarak 1613 yılında resmetmiş, ardından yedi yıl sonra tekrar aynı konuyu biraz farklılaştırarak yeniden meydana getirmiştir. Artemisia'nın kadının gücünü konu alan eserler tasvir etmesi, bizzat ressamın geçmişinde yaşamış olduğu travma ile ilişkilendirilmesinin göstergesidir. Bu aşamada belirtmek gerekir ki Artemisia'nın eseri ile yaşamı arasındaki ilişkilendirme yalnızca bir intikam değildir, suçlu cezasını çekmediğinden politik bir mesaj içerebilecek güçte de olduğu göz önüne alınmalıdır.

İlk olarak resim ve İncil metni arasındaki ilişkiye bakarsak, Artemisia'nın metinde anlatılan olay kapsamından çok fazla çıkmadığını gözlemleyebiliriz. Aradaki tek fark metne göre Yudit, Holofernes'in canını tek başına almıştır. Ancak Artemisia'nın resmi içerisinde Yudit'in hizmetlisi Abra'nın da bu katliam anına dâhil edildiğini gözlemlemekteyiz.

Tablo ona baktığımız ilk andan itibaren acımasız duyguları canlandırmaktadır. Sahnenin odak noktasına yerleştirilmiş Yudit ve hizmetlisi kendilerine direnmekte olan komutanı tüm güçleriyle zaptetmeye uğraşırken, bir yandan Yudit komutanın boynunu kılıçla kesmektedir. İki kadının da surat ifadeleri, gerçekleştirdikleri eylemden adeta tiksinti duyduklarını göstermektedir, hatta Yudit üzerine sıçrayan kanlardan uzaklaşmak için bir adım geri atmış pozisyonundadır. Holofernes'in şah damarının kesilmesiyle fişkıran kanların, beyaz çarşafın altından süzülmesi, yaşananların insani duygular adına ne kadar ürpertici olduğunu sahnenin alt tarafında yeniden hatırlatmaktadır. (Garrard, 2017, s. 19) Ressam tuvalde Yudit ve Holofernes'i tam merkeze alarak, solda Holofernes'in uzanmış bedenini, sağ tarafta da Yudit'i konumlandırmıştır. Yudit'in altın sarısı kıyafeti ve özenle yapılmış saçları izleyiciye bakmakta olduğumuz vahşetin daha estetik, sanatsal bir nesne gibi algılanmasını sağlamaktadır. (Bal, 2005, s. 56)

Eserin teatral anlatım ile iç içe geçmiş yapısını irdelemek amacıyla, yeniden izlediğimizde ilk olarak gözlemleyebileceğimiz teatral yaratımı, resmin arka kısmındaki karanlıktan beslenmektedir. Arka planın derinliği belli bir biçimde dramatik alanın oluşturulmasını sağlayarak, adeta bir sahne izleği hatırlatması yapar. Bu hatırlatma, tıpkı tiyatro sahnesinde amaca yönelik kullanılan ışık yönlendirmelerini anımsatır vaziyette, arka planın karartılıp, sahnenin önünde yaşanan vahşeti izleyiciye

daha çarpıcı bir biçimde aktarılmasını sağlamış, dramatikleşen sahne teatral alanın oluşumunu hazırlamış durumdadır.

Teatral etkeni içine alan figürleri teker teker izlediğimizde ise, korkunç derecede vahşileşen sahnede, iki kadının da eylemi gerçekleştirirken zorlandıklarını izleyici olarak gözlemleyebilmemiz, onların adeta hareket halindeki kasları canlanacakmışçasına bir hissiyat uyandırmasıdır. Yani resme baktığımız ilk anda az sonra Yudit'in elindeki bıçağın boynu tamamen vücuttan ayıracağını izleyici tarafından düşlenebilen bir etken yaratması, resmin teatral etken altında oluştuğunu gösterecek en önemli noktalardan biridir. İzleyici olarak bizleri resmin içerisinde bu düş aşamasına getiren en önemli etken Holofernes'in boynundan fıskıran kandır. Kanın bu kadar dinamik bir biçimde etrafa sıçrayışı, izleyiciye yaşanan sahnenin adeta donduğunu ve az sonra yeniden devam edeceğini hatırlatır güçtedir.

Holofernes'in pervasız dondurulmuş bakışları, adeta yataktan kaçmaya çabalayan bacakları ve hizmetli Abra'ya uzanan yumruğu, sahnenin kendi akışında teatral ile donatıldığının göstergesidir. Dinamik yapı bizlere az sonra Holofernes'in başının bedenden ayrılacağına ve Abra'ya uzanan kolunun düşüp, bacaklarının da yatağa serileceğine işaret etmektedir. Bu noktada şunu ifade edebiliriz ki Artemisia Gentileschi'nin eserinde bizleri teatral etkene götüren yol öncelikle, sahnenin arka planında oluşturulan dramatik etkenle başlamış, daha sonrasında ise her bir figürün hem bedensel yönleri hem de yüz ifadeleri ve kasılan vücutlarından anlaşılakta olan zihinsel düşüncelerinin görülebilir durumda olmasıyla birleşerek ilerleyen, anlık sahnenin dinamikliğidir. Bu durumda şunu hatırlatmakta fayda vardır ki teatral deneyim imkânı sunan bir alandan bahsederken kastedilen, çalışmanın üçüncü kısmında incelenmiş düşünürlerden biri olan Josette Féral'in kurguladığı üçüncü senaryosudur. Féral, son örneğiyle izleyicinin farklı alanlarda teatral etkileşime, sadece kendi belleğiyle katılabileceğini ifade etmesi, bizler için bireysel izleyici özelinde değerlendirilen bu tablonun en olağan teatral dayanağıdır. Birçok incelenen eserde olduğu gibi, resmin akışının dinamikliği bizleri teatral deneyime götüren en önemli sonuç olacaktır.

4.8 Rembrandt Harmenszoon van Rijn “Belşassar’ın Ziyafeti”



Şekil 4.14 Rembrandt Harmenszoon van Rijn, “Belşassar’ın Ziyafeti” 1636-1638, Tuval Üzerine Yağlıboya, 167.6 x 209.2 cm, National Gallery

<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/rembrandt-belshazzars-feast>

Rembrandt Harmenszoon van Rijn’in⁴¹ Eski Ahit metninden yoğun olarak yararlandığı “Belşassar’ın Ziyafeti”⁴² isimli eseri, ressamın unutulmaz eserlerinden

⁴¹ Hollandalı doğalcı bir ressam olan Rembrandt Harmenszoon van Rijn, 15 Temmuz 1606’da Leiden’de doğmuştur. Kuzey Avrupa’nın en önemli Barok ressamlarından biri olarak dünyada kabul görmüştür. Genç yaşta Jacob van Swanenburg ve Pieter Lastman’dan resim eğitimi alır ve henüz yirmi iki yaşındayken kendi öğrencilerini edinmeye başlar. 1631 yılında Amsterdam’a taşınan sanatçı 1634’te başarılı bir sanat tüccarının kuzeni olan Saskia van Uylenburgh ile evlenerek, ona hevesle portre siparişi veren zengin patronlarla temasa geçmesini sağlar. Zamanla Rembrandt’ın mitolojik ve dini konulu eserleri büyük talep görmeye başlamıştır. (Tsaneva, 2015, s. 3-5)

⁴² Rembrandt’ın bu eserinin İbranice yazılan kısmı için, İbranice bilmesi pek olası olmadığından, Yahudi arkadaşlarından biri, büyük olasılıkla komşusu Menasseh ben Israel’den yardım aldığı düşünülmektedir. (Watts, 2009, s. 113)

biri olarak sanat tarihinde yerini almıştır. Eserin tarihi tam bilinmemekle birlikte 1636-1639 yılları arasında yapılmış olduğu kanısı genel kabul görmüştür. Ancak eserin 1635 yılında yapıldığını öne süren analizler de bulunmaktadır. (Bolten, 1977, s. 79)

Rembrandt'ın Doğu'ya olan ilgisinin baskınlığı, genel anlamda 1930'lu yıllardan beri yaygın olarak eserlerinde gözlenebilen Oryantalist stilin etkisi, bu eserde de açıkça gözlenebilmektedir. Resim, Daniel kitabında anlatılan “Kral Belşassar'ın Verdiği Şölen” hikâyesinin en can alıcı noktasına odaklanmıştır. (Slatkes, 1980, s. 52) Hikâye Kutsal Kitap'ta şu şekilde geçer:

5 Kral Belşassar soylu adamlarından bin kişiye büyük bir şölen verdi, onlarla şarap içti. (2) Şarabını keyifle içerken, atası Nebukadnessar'ın Yeruşalim'deki tapınaktan çıkarıp getirdiği altın ve gümüş kapların getirilmesini buyurdu. Öyle ki, kendisi, karıları, cariyeleri, soylu adamları onlarla içsinler. (3) Böylece Tanrı'nın Yeruşalim'deki tapınağından alınan altın kaplar getirildi; kral, karıları, cariyeleri, soylu adamları onlarla içtiler. (4) Şaraplarını içerken altından, gümüşten, tunçtan, demirden, ağaçtan, taştan ilahları övdüler.

(5) Ansızın bir insan elinin parmakları belirdi, kandilin yanındaki saray duvarının sıvası üzerine yazmaya başladı. Kral yazan eli gördü, (6) aklından geçenler onu ürküttü, benzi soldu; eli ayağı tutmaz oldu, dizlerinin bağı çözüldü.

(7) Yüksek sesle Babil'in bilgelerini -falçularla yıldızbilimcileri- çağırttı. Onlara, “Bu yazıyı kim okuyup ne anlama geldiğini bana açıklarsa, kendisine mor giysi giydirilip boynuna altın zincir takılacak ve ülkede üçüncü önder olacak” dedi. (Kutsal Kitap ve Deuterokanonik Kitaplar, 2015, “Daniel”, s. 1025)

Metin ve resim arasındaki ilişkiye baktığımızda Rembrandt'ın yalnızca hikâyenin en can alıcı noktasına odaklandığını görebiliriz, ressam gerçekçi bir tema üzerinde durmuş ancak eserin estetik çekiciliğini bir kenara bırakmıştır. Eser içerisinde ziyafet yemeğine gelen soyluların, duvarda birdenbire ortaya çıkan gizemli ele şaşkın bakışları yer almaktadır. Resmin odak noktasında bulunan erkek figür Babil'in son kralı Belşassar'dır. Onun hemen sol yanında bulunan kadın figürün de Belşassar'ın karısı olduğu düşünülmektedir. Eserde kullanılan ışık gölge oyunları da resmin gerilimini artıran önemli bir faktördür. Resimde gölgede bırakılmış alanlar dikkat dağıtıcı alanları gizlemek için kullanılırken, ışık kullanımıyla figürlerin yüzlerindeki şaşkınlık, merak ve korku ifadeleri ön plana çıkarılmıştır. (Delphi Classics Rembrandt van Rijn, 2014, s. 589)

Resmi teatral arayışı içerisinde gözlemlediğimizde, belki de Rembrandt'ın eserleri arasında teatral etkene en çok sahip olan iş demek yanlış olmaz. Bu eserde

bizleri teatral alana götüren en önemli varlık, öncelikle ışık ve gölgenin baskın anlatım dili ile kullanılması ve eseri dramatikleştiren bir izlenceye yönlendirmesidir.

Eserin konusunu hiç bilmeden baksak bile akıllara ilk gelecek soru, bir sürü parıltıyla süslenmiş olan sahnenin kimliklerinin, arkadaki duvarda beliren yazıya neden bu kadar korktukları ve şaşırdıkları olacaktır. Resimde aslında bu cevapların hepsi bir biçimde ifade edilmiştir. Konuya hâkim olmayan izleyici de içeriye yerleştirilmiş birçok obje ve kimlikten bu durumu çözümleyebilir. Neden korktuklarının cevabı duvardaki yazının yanında beliren sahipsiz bir eldir. Yalnızca elin duvarda yazı yazabiliyor olması, bizlere Tanrı eliyle yazılan bir mesaj olduğunu gösterir. Kral ve yanındaki kimliklerin son derece ürkmüş ve şaşkın bakışları da, yazının onlar adına kötü bir şey olduğunu ifade edebilecek güçtedir.

Sahne'nin en arka sol kısmına yerleştirilmiş silik görünen bir kimliğin de orada bulunduğunu görebiliriz (Şekil 4.15). Bu karakterin, elindeki çalgıdan anlaşıldığı gibi, kralı ve misafirlerini eğlendirmek adına orada bulunduğu düşünülmektedir. Ancak bu karakteri, sahnedeki diğer kimliklerden ayıran en önemli özelliği, herkes yaşanmakta olan doğaüstü olayın şaşkınlığı içerisindeyken, onun sahnenin dışına adeta izleyicilere doğru bakmasıdır. Bu durum Tanrı tarafından izlenmenin bir göstergesi olarak sahne içerisine yerleştirilmiş gibidir. Resimdeki anlatımın izleyiciye aktarımı son derece güçlüdür, bu da teatral etkinin oluşturulduğunun göstergesidir.

Sahne sanatlarıyla bağlantılı olan diğer bir etken de, ön plana çıkarılan Belşassar'ın kıyafetidir (Şekil 4.16). Özellikle kralın üzerindeki yıldız işlemeli pelerin, adeta bir sahne kostümünü hatırlatan şatafatlarla donatılmıştır. Parlak kumaş üzerindeki altın işlemlerin gösterişli dokusu ve üzerine iliştirilen değerli mücevherler tiyatro sahnelerinin cafcıflı ve abartılı yapısıyla benzerlik göstermektedir.

Resmin içerisine yerleştirilen objeler ise adeta bir dekor işlevini yerine getirme vazifesiyle sahneye eklenmiş olduğu izlenimi yaratmaktadırlar. Tıpkı sahne üzerinde kullanılan dekorların, izleyiciye yaşanacak ya da o anda yaşananla ilgili mesaj vermesiyle bağlantılı olarak, resmin içerisine yerleştirilen objeler de aynı amaca hizmet eder vaziyette kurgulanmıştır. Öncelikle sahnenin sol kısmında yemek masasının bulunduğu alanda yer alan şarap kadehine bakışlarımızı yönlertirsek, Tanrı'dan gelen mesajın iletilmesiyle birlikte dökülmekte olduğunu fark edebiliriz (Şekil 4.17). Bu noktada ifade etmek gerekir ki kutsal metinde geçtiği gibi masadaki tüm nesnelere, Kudüs tapınağından çıkarılmıştır ve kutsal sayılır, Kral ve arkadaşlarının onları kullanması bir anlamda Tanrı'ya yapılan bir ayıptır. Resimde yer alan objelerin

de dekor işlevini yerine getirerek, hikâyeye anlatım içeriği katıyor olması bu noktada gözlenebilmektedir. Masanın üzerinde ters dönmüş bir tabak ve sol taraftaki kadın figürünün elinde izleyicinin bakış açısına yerleştirilmiş, akan sürahi de tıpkı tiyatrodaki kullanılan dekor işlevi gibi, izleyiciye dekorun anlatım gücüyle bilgi vermektedirler.



Şekil 4.15 “Belşassar’ın Ziyafeti Detay”



Şekil 4.16 “Belşassar’ın Ziyafeti Detay”



Şekil 4.17 “Belşassar’ın Ziyafeti Detay”

4.9 Jacques- Louis David “Brutus’un Oğullarının Cesetleri Getirilirken”



Şekil 4.18 Jacques-Louis David “Brutus’un Oğullarının Cesetleri Getirilirken” 1789, tuval Üzerine Yağlıboya, 323 cm × 422 cm, Louvre

<https://www.sanatabasla.com/2014/05/licitorlar-brutusa-ogullarinin-cesetlerini-getirirken-the-licitors-bring-to-brutus-the-bodies-of-his-sons-david/>

Jacques-Louis David'in⁴³ "Brutus'un Oğullarının Cesetleri Getirilirken"⁴⁴ isimli eseri, hükümeti devirmeye ve monarşiyi yeniden kurmaya çalışan Romalı tarihçi Livy'nin anlattıklarına dayanmaktadır ve Romalı bir lider olan Lucius Junius Brutus'un Cumhuriyeti korumak için oğullarını öldürmek zorunda kaldığı hikâyeyi aktarır. David'in eseri Brutus'un iki oğlu da öldükten sonra, cenaze için evlerine son kez geri getirildikleri anın resmedilmesidir. (Russell, 2017, s. 54-55)

Ressam açık bir biçimde, 1789 Fransa'da kışkırtıcı bir konu olan devletin hizmetindeki ölüm konusunu ele almıştır. Roma krallarından biri olan Tarquin'den kurtulmak isteyen Brutus, iki oğlu Titus ve Tiberius tarafından ihanete uğrar, oğulları babalarına rağmen Kral'ın yanında olmayı tercih etmişlerdir. David de o zamanki çalkantılı süreçte Kral yanlısı hainlerin ölümünü eserinde temsil ederek, devrim adına son derece güçlü bir mesaj vermiştir. (Russell, 2017, s. 55-56) Brutus, oğulları tarafından ihanete uğramış bir babadır. Tabloya baktığımızda iki oğulun da cansız bedenlerinin, düzenlenecek cenaze töreni için Lictorslar tarafından evlerine taşındığı

⁴³ Dönem içerisinde üslubun en iyi örneklerini gözlemleyebileceğimiz ressamlarından bir tanesi Jacques-Louis David'dir. Fransız resminin gelişiminde önemli devrimci resamlardan biri olarak görülen David, tüccar bir aile kökeninden gelmektedir. (Reynold, 2015, s. 1)

Fakat resim alanında ilerlemekte kararlı olan genç sanatçı, daha sonradan dönemin ressamlarından Joseph Marie Vien'in atölyesinde eğitim almaya başlar. Vien'in atölyesinde eğitim gördükten sonra Kraliyet Akademisi'nde eğitim almaya hak kazanır. Daha sonra, Jacques-Louis David Roma'daki Académie de France'da üç yıllık eğitim hakkı sunan "Prix de Rome" ödülünü kazanmıştır. 1975 yılında, Jacques-Louis David Roma'ya giderek, orada bulunduğu süre boyunca İtalyan Rönesans'ı ve Antik eserler üzerine önemli kazanımlar elde etmiştir. 1780 yılında Paris'e geri dönmek üzere Roma'dan ayrılan sanatçı, Fransa'da hem Académie Royale hem de Académie'nin başı olan Directeur des Bâtiments du Roi tarafından düzenlenen kraliyet komisyonlarına hak kazanır. 1783'te Académie Royale kabul edilmiştir. Bu sayede 1751'den beri her iki yılda bir düzenlenen ve o dönemin Fransa'sında sanatçıların kendisini tanıtmaya büyük önem taşıyan salon sergisinde eserlerini sergileme imkânı yakalar. Eserlerinin sergilenmesiyle beraber David hem Fransız halkından hem de Akademi üyeleri tarafından büyük hayranlık toplamaya başlamıştır. Fransız Devrimi'nin hızlı adımları ile beraber, dönemin fırtınalı gidişatıyla, Cumhuriyeti ve demokratik yapılanmayı Fransa'da var edebilmesi coşkusu, Jacques-Louis David için de vazgeçilmez ilkelerden biri haline gelmiştir. David bu süreçte Jakoben devrimcilerinin radikal Cumhuriyet yolunu tercih ederek, içinde bulunduğu akademi çerçevesini, devrimin ayak sesleriyle aydınlatma ve demokrasinin gücünü akademi içerisine dâhil etme arzusuna bürünür. (Nanteuil, 1985, s. 7-10)

1815 yılında Napolyon'un düşmesiyle beraber David de Brüksel'e sürgüne gönderilir. Yaşadığı birçok olayın hüznüyle birlikte ressamın çalışmaları zayıflamaya başlar, 29 Aralık 1825 yılında, uğruna büyük savaşlar verdiği Fransa sınırları dışında Brüksel, Belçika'da hayatını kaybeder. (Tsaneva, 2014, s. 4)

⁴⁴ Halkın eşitsiz bir biçimde yaşam sürdüğünü dile getiren David'in, "The Lictors Bring to Brutus the Bodies of His Sons" (Brutus'un Oğullarının Cesetleri Getirilirken) adlı eseri sergilemesiyle birlikte, Fransız Devrimi'ne açıklıkla dâhil olduğu görülmektedir. Tablo Cumhuriyet yanlısı düşünürlerin fikirlerini yüksek sesle haykırır vaziyettedir. Resmin konusu, Antik Roma'da İmparator'a kaşı gelen Brutus'un iki oğlu tarafından ihanete uğradığını konu almaktadır. Brutus, çocuklarının kraliyeti geri getirmek için çalıştıklarını öğrenen bir baba figürüdür. Bunun üzerine Brutus tabloda bir yargılama yapar şekilde resmedilmiş ve nihayetinde de öz çocuklarını ölüme yollama kararı almıştır. David tabloda devletin idealleri için ailesinden vazgeçen bir babayı aktarmaktadır, tablo açıklıkla Fransa'daki siyasi karışıklık dönemini, dolaylı olarak aktarma vasfını üstlenmiştir. (Reynold, 2015, s. 10)

görülmektedir. Olay gerçekleşmiş, baba Brutus oğulları dahi olsa, devletin geleceği adına canlarını almıştır. Sahne sanki az sonra ölü bedenler evin geniş koridorundan omuzlar üzerinde ilerlemeye devam edecek gibi bir tiyatro izleği yaratmaktadır. Resimde kullanılan ışık, adeta ölü oğullardan birinin üzerinden, orta kısımdaki anne ve kızlarında belirginleşmiş, arka kısımda yüzünü örtülerle kapatarak, acısını gizlemeye çalışan evin hizmetlisine doğru ilerlemiştir.

Brutus figürü ise sanki bilinçli olarak ressam tarafından karanlıklar içerisinde bırakılmıştır. Baba figürünün karanlık kısımda bırakılması durumuna, eğer baktığımız tabloyu, tiyatro oyununun birkaç saniyelik, sahne gösterimi olarak düşünersek, anlık bir geçit gibi tasarlanan sahnenin, ışıklar aracılığıyla yapılmış bilinçli bir karanlık içine bırakılma halini ifade edebileceği söylenebilir. Bu noktada David tıpkı bir sahne gösterisi gibi, en etkili araç olan ışığı tuvaline yerleştirir, Brutus'u bilerek karanlığa hapsedip eski bir Yunan sandalyesi Klismos'un üzerine oturtturarak, oğullarının ölüm emrini kendi elleriyle yazmanın getirdiği suçluluk duygusuyla birleştirmiştir. Devletin yüceliği her şeyden ve herkesten önce gelir düşüncesi adına bu kararı almak zorunda kalmış bir baba figürünü gözler önüne sermek istemiştir. Aynı anda da Brutus kaşlarını çatarak açıkça izleyiciye bakar vaziyettedir, eğer bu baba figürünün yalnızca yüz kısmına ve gözlerine bakıyor olsaydık, o kadar kararlı ve sinirli bir görünümde oğullarının ölümüne sebep olmaktan belki de hiç üzülmeyebileceğimizi düşünebilirdik. Fakat Brutus'un yüzü ve bakışları izleyiciye ne kadar soğuk ve sert gözükse de bakışlarımızı bedeninin alt kısmına doğru kaydırduğumuzda (Şekil 4.19) elindeki kâğıdı, sıkı sıkıya tutmakta olduğunu ve biraz daha aşağıya indiğimizde ise kasılmaktan sertleşmiş bacak kaslarını fark edebiliriz. Belli ki Brutus'un içinde bulunduğu evlat acısının bedenine yansımış hali ayaklarında açıklıkla kendini belirtmektedir. Brutus'un ayak parmakları bulunduğu durumdan hiç hoşnut olmadığını, aldığı kararı sorgulayacak kadar gerildiğini yansıtır vaziyettedir. Ayak parmakları o kadar çok kasılmıştır ki sanki bir sonraki sahneyi izleyebiliyor olsak, yüzündeki sert bakışların kaybolacağı ve başını öne eğip ölen evlatlarının yasını tutacağı izlenimi bizlere yansıtılır. Tıpkı bir oyuncu gibi, burada Brutus oğullarının ölümünün acısını bir yandan saklamaya çalışmış, diğer taraftan ise vücudunun kaslarıyla ve yalnız başına konumlandırılmış haliyle üzüntüsünü belli eder vaziyette resmedilmiştir. Brutus'un sert ve kararlı bakışlarına rağmen arkasından gelen cenazelere sırtını dönerek oturur şekilde tuvale yerleştirilmiş olması, adeta kafasını çevirip arkasına bakmaya dayanamayacak haldeymişçesine bir

izlenim yaratır. Babanın tüm bu duygular çerçevesinde tuvale yansımış hali sahnenin aslında teatral olanla etkileşiminin göstergesidir.

Tablonun diğer ayrıntılarına geldiğimizde ise, ilk fark ettiğimiz acı içerisinde ne yapacaklarını bilemediklerinden annelerine sarılmış halde iki kız kardeş ve oğullarına son bir kez dokunmak istercesine sağ elini ölü oğullarının bedenlerine doğru uzatmış acılı bir annenin tasvir edildiği görünmektedir. Tuvalin tam olarak orta odak noktasına yerleştirilmiş anne ve kızlarına (Şekil 4.20) bakışlarımızı odaklarsak; bir yandan annelikten gelen koruma içgüdüsüyle kızlarını kanatları altına alan, diğer taraftan ise iki evladının birden cansız cesetleriyle yüzleşmek zorunda kalmış, evlat acısından ne yapacağını bilmez halde, çaresiz bakışlarını, oğullarının cansız bedenlerine doğru uzatan acılı bir anne figürü görürüz. Annenin üzerindeki, adeta bir oğlunun bacağında akmakta olan kanı andıran elbisesinin kumaşının dağılmış hali, onun beden dili ile anlatılmak istenene bağdaşık görünmektedir. Tabloyu saniyelik dondurulmuş bir sahne gibi gözlemediğimizde, kadının yüz ifadesinde çaresiz bir annenin yardım çığlıkları açıklıkla fark edilebilir noktadadır. Gösterilen tablo karesinden bir adım ileri gidersek, güçlü kollarıyla geride kalan evlatlarına sarılmaya çalışan annenin, koşar adımlarla oğullarının bedenlerine sarılıp gözyaşı akıtacağını tahmin edebiliriz. David burada anneyi adeta az sonra son gücüyle oğullarına doğru ayaklarını sürüklercesine dinamik bir pozda resmetmiştir. Oğullarına doğru uzanan kolu buradaki teatral etkinin başka bir göstergesidir.

Adeta küçük bir kız çocuğu gibi annelerinin bedenlerinde, kardeşlerinin acısından gizlenmeye çabalayan iki kız kardeş ise bizlere bu tablodaki dinamik teatral etkinin farklı bir noktasını sunarlar. Hemen ön tarafta duran kız kardeş, iki abisinin birden ölümünün acısına dayanamayıp, yere yığılmak üzereyken resmedilmiştir. Sanki bizler tabloya henüz bakmadan birkaç saniye önce, cesedi getirilen abilerinden ilki kapıdan geçmiş ve bu görüntüye katlanamayıp, ayakları yerden kesilmiştir. Bedeni ise yer çekimine yenik düşerek aşağıya doğru süzülüp tam yere yıkılmak üzereyken, annesinin güçlü kollarıyla engellenmiştir. Biraz sonra annenin gücü tükendiğinde yerde baygın vaziyette yatacaktır. Tüm bu teatral, tiyatro sahnesini anımsatan göstergeler gibi baygın yüzünün soluk ve donuk ifadesi, durumu rahatlıkla ifade etmektedir.

Annesinin kolları altında cansız bedenlerin gerçekçiliğiyle yüzleşen diğer kız kardeş ise, vücudu ile annesine sığınmış fakat yüzü abilerinin bedenlerine dönük haldedir. Bu sahneyi görüp görmemek arasında bir kararsızlıkta, sanki gerçekliğine

kendini inandırmamaya çalışırcasına, iki elleriyle de görüşünü engeller konumdadır. Bir yandan gördüklerinin gerçek olduğuna inanmak istemez, taşınmakta olan cesetlere bakarken aynı zamanda bedeni annesine dönüktür, resmin dinamiğinden anlaşılabilceği gibi, bakmakta olduğumuz bir tiyatro oyunu olsaydı, hemen şimdi kafasını annesinin göğsüne saklayacak ve abileri için haykırarak yas tutacak vaziyette teatral olanla bağdaşık bir biçimde resmedilmiştir.

Resimde Brutus'tan başlayan, anne ve kızlarıyla devam eden birbirinden farklı duygusal tepkilerin yer alması söz konusudur, eser adeta çok fazla duygu üzerinde çalışıyormuş gibi bir görüntü vermektedir. (Brookner, 1980, s. 92) Kapıda cesetleri taşıyan neredeyse duygusuz denebilecek bakışlarla Lictorslar, ardından sert bakışlarla adeta izleyici ile bir iletişim halindeki baba Brutus, çok taze acıları ile yüzleşmeye çalışan anne ile kızları, hemen arka tarafta ise yüreğindeki acıyı yüzündeki örtülerle gizlemeye çalışan evin hizmetlisi ile birleşerek ilerler.

Teatral olana farklı bir bağlantı kurabileceğimiz eserin konusu, Romalı tarihçi Livy'nin Brutus ve oğullarını anlatan trajedisi olarak Voltaire tarafından, tiyatrodaki sahnelenmek üzere 1727'de İngiltere'de çalışılmaya başlanmıştır. 1729 tarihinde oyun sahne için hazır hale getirilerek ilk prömiyerini 11 Aralık 1730 yılında, Fransa Paris'te gerçekleştirmiştir. Cumhuriyetçi düşüncenin neredeyse hiç tehdit uyandırmadığı o yıllarda oyun düzenli sahnelenmeye devam eder. Fakat 1789 yılında dönemin çalkantılı siyasetinin ve oyunun izleyicide yarattığı Cumhuriyetçilik şartlandırmasının getirdiği etki ile popülerleşmeye başlamıştır. 1790 yılına gelindiğinde ise oyun, Fransa'da büyük yankılar uyandırarak, hiç beklenmedik bir biçimde haftada neredeyse üç gün oynanır hale gelir. (Brookner, 1980, s. 92) Bu durum Oyunun yönetmeni Voltaire ve David arasındaki bağlantıya ışık tutar.

Voltaire'nin oyununun Rousseau'nun veya devrimci propaganda mimarlarının önerdiği her şeyden daha net bir Toplumsal Sözleşme anlayışına sahip olduğu bile söylenebilir. 1793'te, Paris'te dokuz tiyatrodaki oyun ücretsiz olarak oynanırken, daha dengeli görüşün rahatsız edici bir netlikle öne çıkması ve oyunun karşıdevrimci olarak kınanması önemlidir.

David ve Voltaire arasındaki olası bir bağlantı ise, Coupin'in 1771 tarihli "Tullie" adlı eserleri listesinde David'in adının geçmesidir; Tullia, David'in görmüş olması gereken Voltaire'in Brutus oyunundan bir karakteridir. Aralarındaki bağlantıya daha kesin olarak işaret eden başka bir bilgi ise, 1790 sezonunda oynanan oyun için David'in Voltaire ile aralarındaki bağı güçlendirmek adına, sahneye bir Brutus büstü yerleştirmeye gönüllü olmasıdır. Ancak Brutus'u oynayan zeki aktör, Diderot ve Grimm'in bir tiyatro seyircisini gerekli zihin durumuna getirme aracını kullanarak, sahnede

David'in resmini taklit etmeye karar verdiğinde popüler başarıya ulaşılmış oldu ve özgürlük çağrısı çok yüksek sesle dile getirildi. Bu sayede David, aynı seyircinin gözünde devrimci bir figür haline geldi. (Brookner, 1980, s. 93-94)

Jacques-Louis David'in Voltaire'in tiyatro oyunuyla olan bağlantısı, açıkça sahnede teatral aktarımla yaratılan düşüncenin, tuvaline olan etkisini belli eder durumdadır. Dönemin Fransız halkından, düşünürlerinden ve birçok sanatçısından yükselen Cumhuriyet yanlısı sesler, ilk olarak Livy'nin aktarımıyla yıllar öncesinde Roma'ya aittir. 1730 yılında ise Voltaire'nin oyunuyla Fransa'da devam etmiştir. Daha sonrasında ise tiyatronun güçlü izleyicisi ve teatral arasındaki etkileşimi ve Jacques-Louis David'in tablosuyla da Cumhuriyet yanlısı düşüncenin, eserle vücut bulmuş hali yaratılmıştır. David'in kendi fikirleri ışığında hem Livy'den hem de Voltaire'in oyunundan aldığı toplumsal sorun, eserinin toplum, tiyatro ve teatral etkiyle yaratımının önemli bir göstergesidir. Toplumun sesleriyle, kendi düşüncesiyle ve Voltaire'in oyununda yaşamış olduğu deneyimsel teatralin etkileşimiyle tuvalini renklendirmiştir. Bizlere Diderot'nun tanımladığı teatral yaratımına benzerlik gösterir biçimde, önce toplumdaki, daha sonra oyuncudan deneyimleyerek aldığını, kendi fikirleri ışığında şekillendirmiş, nihayetinde tuvali üzerinde teatral hazzın ve etkinin doruklarına çıkarmış olduğu tablosunu, anlık bir tiyatro sahnesi geçişi yaratırcasına duygulara ve düşüncelere bezeyip izleyicisine sunmuştur.

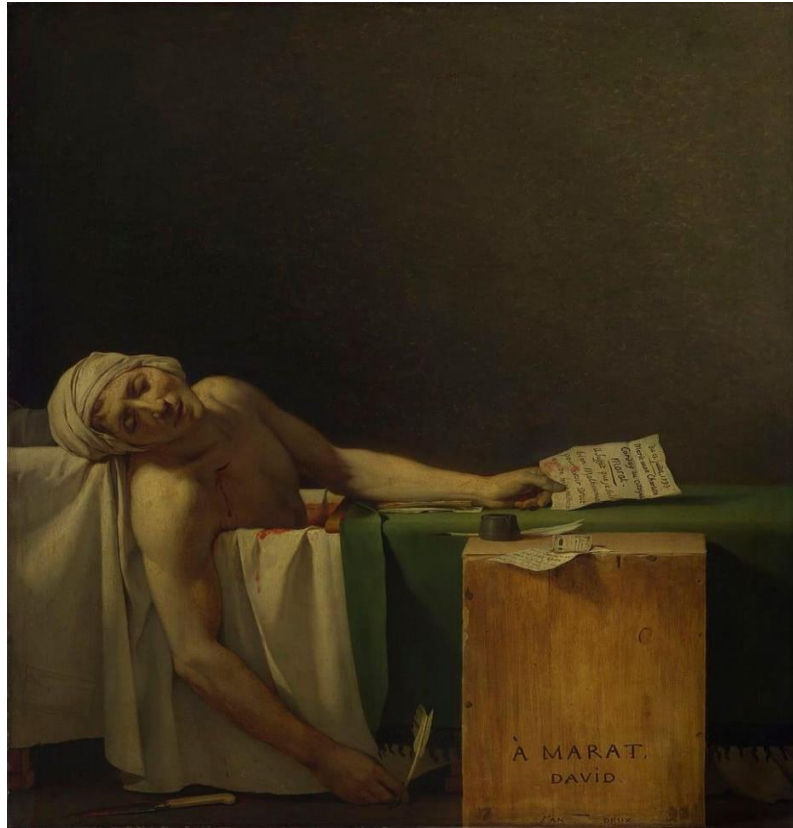


Şekil 4.19 “Brutus’un Oğullarının Cesetleri Getirilirken Detay”



Şekil 4.20 “Brutus’un Oğullarının Cesetleri Getirilirken Detay”

4.10 Jaques-Louis David “Marat’ın Ölümü”



Şekil 4.21 Jacques-Louis David, “Marat’ın Ölümü”, 1793, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 165 cm x 128 cm, Belçika Kraliyet Güzel Sanatlar Müzesi, Belçika

<https://arthur.io/art/jacques-louis-david/marat-a-son-dernier-soupir>

Jacques-Louis David'in 1793 yılında devrim sonrası yaptığı, en ünlü tablolarından biri olarak bilinen "Marat'ın Ölümü"⁴⁵ isimli eseridir. David'in işlerinin birçoğuna baktığımızda, döneminin çağdaş politikasının fikirlerinin ve yaşanan olayların tuvallerine rahatlıkla yansıdığını görebiliriz. Bu tablonun detayına girmeden önce, ressamın tuvaline aktardığı Marat karakteri ile arasındaki bağlantıyı, tabloyu daha iyi anlamlandırabilmek için gözden geçirmek gerekmektedir. Hem David hem de Marat, söz konusu yıllarda, Cumhuriyetin savunuculuğunu yapan, ileride devrimi gerçekleştirecek olan Jakoben grubunun birer üyeleridir. Jean-Paul Marat, aslında tıp eğitimini derece ile bitirmiş iyi bir doktordur. 1777 yılında saray doktoru olarak görev yapmaya başladıktan sonra saray eşrafı tarafından büyük talep görür. 1786'da kendi isteği ile görevinden istifa etmiş ve bundan sonraki yaşantısını gazeteci olarak geçirmeyi hedeflemiştir. Marat gazetecilik yapmaya başladıktan iki yıl sonra kamuoyunun dikkatini çekmeye başlamıştır ve 1788 yılından 1792'ye kadar "L'Ami du Peuple" adlı gazetenin editörlüğünü yürütmeye devam etmiştir. Tıpkı David gibi Kral'ın giyotine gitmesi yönünde oy veren Jean-Paul Marat, David'in Akademi içerisindeki mücadelesinin yakından destekçiliğini yapan isimlerden biridir. (Brookner, 1980, s. 112)

Marat bir deri hastalığından muzdariptir ve ancak su dolu bir küvetin içerisine girerek sürekli canını yakan derisinin acısını az da olsa hafifletebilmektedir, kafa derisini rahatlatmak içinse sirkeye batırılmış bir türbanı başına sarmaktadır. Marat'ın bu hastalıktan dolayı sıklıkla banyoda vakit geçiriyor olması, katilinin evinin banyosuna kadar girerek, canını almasına engel olamamıştır. 13 Temmuz 1793 tarihinde karşı görüşten, monarşi yanlısı grubun destekçisi ve henüz genç bir kadın olan Charlotte Corday, Marat'yı öldürmeyi planlayarak Paris'e kadar gelir. O dönemde gazetecilik yapmaya devam eden Jean-Paul Marat'ya, Caen ve Vendée'de gerçekleşen olayların komplocularını kendisine ifşa edeceğine dair bir mektup yazarak Marat'ın ilgisini çekmeyi başarır. Genç kadın korsesinin içerisine otelden aldığı

⁴⁵ Marat'ın Ölümü isimli tablo, Jean-Paul Marat'ın siyasi kimliğinden de kaynaklanan sebeplerden ötürü, güçlü bir figür ve devrim adına liderlik eden önemli isimlerden biri haline gelmiştir. Dönemin Fransız insanların bazıları için Marat, uzlaşmaz bir vatansever gibi görülürken, diğerleri için sadece nefret dolu bir demagog olarak kabul edilmektedir. Marat'ın Ölümü tablosu, cilt enfeksiyonunu hafifletmek için girdiği küvette Charlotte Corday tarafından öldürülmesinden sadece birkaç ay sonra, 1793'te tamamlanır. David'in tablosu neredeyse canlı hissiyatı veren bir tasviri gözler önüne serer. Aynı zamanda da sanatçının devrimin izlerini ruhunda taşıdığını gösteren başka bir örnek olarak karşımıza gelmektedir. Marat'ın Ölümü tablosu bir süre sonra ressamın başyapıtı haline gelir, sanatçının kendi duygularının baskısıyla Neoklasik stilin trajik gerçekçiliğe nasıl dönüştürebildiğini gösteren güçlü bir örnek olarak izleyiciye sunulmuştur. (Russell, 1994, s. 76-77)

bıçağı yerleştirir ve Marat'nın evinin yolunu tutar. Marat'nın banyosuna kadar giren Corday, komplocuların ismini yazıp Marat'ya ifşa etmek üzere bir kâğıt alır ve kalemi mürekkebe batırdıktan sonra korselinin içerisine sakladığı bıçağı çıkararak Jean-Paul Marat'yı göğsünden bıçaklayıp öldürür. Corday, Marat'yı bıçakladıktan sonra hiçbir şekilde direnmemiş, neredeyse kaçmadan Marat'nın ölmesini beklemiştir. Ölümünden birkaç gün sonra Corday de giyotine gönderilerek idam edilmiştir. (Brookner, 1980, s. 113)

David'in Marat'nın ölümünü konu alan tablosu o dönemin Fransa'sında büyük ses getirmiştir. Resme baktığımız zaman, Hristiyanlık ilişkileri kurulmuş bir tablo ile karşılaştığımızı görebiliyoruz, David Marat'yı tıpkı İsa'nın ölümüne benzer şekilde tuvaline işlemiştir. İsa'nın ölümünü resmeden tabloları gözümüzün önüne getirdiğimizde ve Marat arasındaki ilişkiye baktığımızda, David'in ölümü gösteren tablosunda Marat'yı adeta Hristiyan şehidi "martir" gibi yansıtmak istediğini gözlemleyebiliriz. Tablodaki Neoklasizm⁴⁶ etkisini, ölü bedeninin vücudundaki kaslara

⁴⁶ Neoklasik, 18. yüzyılda yaygın görülen, Rokoko üslubunun bir fantezi ve zevk dönemi olarak aktarımına tepki olarak gelişmiştir. Üslup, 18. yüzyılın sonlarından, 1830'lu yıllara varıncaya kadar, Batı sanatında egemenliğini sürdürmüştür. 19. yüzyılın en başlarından itibaren Fransa'da özellikle Paris şehri, sanatın merkezi konumuna yükselmeye başlamıştır. Dönem içerisinde Fransa'da yaşanan insan hakları problemleri güncelliğini sürdürmekteyken, Rokoko'nun baskın hedonizm yaşantısı, sanatçıların politik bir stil olarak belirledikleri neoklasik üsluba yönelimlerini hızlandırır. Politik etkiler ile birlikte, üslubun hızlıca yükselmeye geçişiyle birlikte, süreç Fransız Devrimi'ne varıncaya kadar ilerlemeye devam eder. Devrim sonrasında, Napolyon Bonapart'ın Fransa imparatoru seçilip ülkenin yönetimine gelmesiyle beraber, neoklasik stili benimsemiş bir imparator olarak görülmesi, üslubun; Roma ve Yunan medeniyetlerinin ruhunu yansıtmayı amaçlayan yapısı ile örtüşmektedir. Napolyon kendisini tıpkı bir Roma imparatoru gibi göstermeye niyetlenmiştir. Yaptırdığı sanat eserlerinde de bu durum doğrudan gözlemlenebilmektedir. Yönetim şeklinin neredeyse evrim geçirmesiyle ve devrimin yükselen sesiyle birlikte, Napolyo'nun imparator olmasının altında yatan politik etkenler, neoklasik dönem sanatçılarına ilham kaynağı olmaya ve sanatçıların eserlerinde sıklıkla işlenmesiyle gözler önüne serilmiştir. Neoklasik üslup aynı zamanda aydınlanma dönemi olarak da nitelendirilmektedir. Bu nitelendirme durumu, neoklasik üslubun başlamasına neden olan sebeplerden gelir. Sebeplerin en başında ilk olarak dönemin sanatçılarının ve düşünürlerinin halk adına daha yaşanabilir bir ülke istemeleri ön planda yer almaktadır. Dönemin düşünce adamlarının en başında Denis Diderot, Jean-Jacques Rousseau ve Voltaire gibi birçok isim yer almaktadır. İlk olarak Tanrı'nın varlığına dair sorgulamalar daha sonrasında, 18. yüzyıl bilim ve rasyonalite yolunda ilerlemelerin hızla devam etmesi ile birlikte, dönem içerisinde yönetimde bulunan mutlak monarşiyi suçlayıcı ve devrimci idealler çerçevesinde düşünürlerin birçoğunun görüşlerini ifade etmeleri yankılanmaya başlar. Daha fazla özgürlük elde eden basının açık bir dil kullanarak mutlak monarşiyi eleştirmesi sonucunda, siyasi gösteriler aracılığıyla değişimin ayak sesleri yavaş yavaş yayılmaya başlamıştır. Yüzyılın sonunda, kraliyet ailesi, Kral XVI. Louis tahta çıkmasıyla meşrutiyeti kaybedilmiş ve 1789 yılından sonra Fransa'nın eşi görülmemiş bir huzursuzluk dönemine girdiği görülmektedir.

Kral XVI. Louis'nin 1793'te idam edilmesi ile birlikte, birkaç yüzyıldır devam etmekte olan monarşinin sarsıntılı yıkılışı yaşanmıştır. Bahsi geçen düşünürlerin, dönemin sanat anlayışının şekillenmesi adına birçok katkı sağladığını söylemek yerinde olacaktır. Özellikle Diderot ve Jean-Jacques Rousseau'nun düşüncelerinden ilerlersek onlara göre sanat; rasyonel, ahlaki ve asil ruhlu olmalıdır. Neoklasik üslup ile birlikte, Yunan ve Roma dünyasının yansıtıldığı kültürün yeniden diriltilmesi, neredeyse bu yeni sanat bakışının, içerisinde barındırdıklarıyla kusursuz bir biçimde uyum sağlamaktadır. (Farthing, 2017, s. 260)

ve köprücük kemiğinin gelişine kadar, bir yandan anatomi ile diğer taraftan ise bedenini kontürlerine uzanan etki rahatlıkla gözlemlenebilmektedir. Marat'ın elinde hâlâ kalem tutuyor olması, diğer taraftan ise, kalem tutan elinin hemen arkasında onu az önce öldüren katilin bıçağının bulunması, tabloda müthiş bir anlatımın yaratılmasını sağlamıştır. Marat, insan öldürmek kadar vahşet içeren bir durumu, elinde kalem tutarak, şiddete karşı okuryazarlığın getirdiği asillikten doğan ironisiyle yanıtlar. Tablonun içeriğinden yansıyan durum, açıklıkla bir karşı gelişi ifade etmektedir.

Teatral etkileşimin ayak izlerini arayarak, David tarafından Marat'ın ölüm anının her detayının usta bir incelikle tasarlanıp, tamamlanmış olduğu tabloya tekrar baktığımızda arka planın tıpkı bir tiyatro sahnesi gibi, tablonun sağ tarafından yansımakta olan ve nereden geldiğini belli belirsiz fark edebildiğimiz ışığın, siyah bir arka planla yaratıldığını gözlemleyebiliriz. Bu kısımda arka planın karanlığa gömülüyor olması, bizlere sadece bir tiyatro düşü hatırlatıyor olabilir. Fakat dikkate alınması gereken asıl anımsama, “ölü bedeninin aydınlığı ile tıpkı bir pieta gibi, arkada yaratılmış karanlığın, az önce hayata gözlerini yummuş bedende ortaya çıkmış olması” durumudur. Bu anı sahne üzerinde canlandırılacak olaydı, Marat bıçaklandıktan hemen sonra sahne ışıkları kapanacak ve sadece bedeninin bulunduğu küvet üzerine ışık yansıtılarak yüzündeki ölüm hissiyatının, izleyicinin teatral etkileşimini oluşturan sahne düzenlemesinin etkisiyle birlikte bir tek bedeni aydınlığa bırakılacaktır.

David bu tabloda, Jean-Paul Marat'ın ülkesi ve düşüncelerini savunurken ölmüş olduğunu, klasik kahraman anlamı barındırarak yaratmıştır. Marat'ın duruşuna ve yüzündeki anlama verdiği ifadeye baktığımızda, çarmıhtan yeni indirilen İsa'ya benzer biçimde betimlendiğini görebiliriz. Bu durum David tarafından Marat'ın devrim yanlısı düşüncelerinin ve eylemlerinin sonucunda, Fransa adına adeta bir şehit olarak öldürüldüğünü göstermektedir. *Şehit olan figürün üzerindeki kasvetli ve yankılanan boşluk, dinsel bir sessizlik talep eden doğaüstü bir hava yaratır.* (Rosenblum, 1967, s. 83) David'in tıpkı Caravaggio'nun pietasını anımsatan, Marat yaratımı ve duruşundaki bu dünyadan gelmediği açıklıkla belli olan asaletli hali, birçok değerlendirmede Mesih'in duruşuyla birleşmektedir. (Rosenblum, 1967, s. 84)

Aynı zamanda bu duruş, bir tiyatro oyuncusunun sahnede yansıtmak istediği asalet içerisindeki ölüm anı canlandırmasına da işaret etmektedir. Gerçek dünyada böyle sükûnet dolu bir yüz ifadesi ile ölüm anı yaratılamayacağını tahmin edebiliriz. Ancak tiyatro sahnesinde, tıpkı David'in tuvalinde yansıtmak istediği Marat gibi,

oyuncu da bir şehit olarak ülkesi adına öldürülen karakteri canlandırabilir. Sahne üzerinde seyirciyi etkisi altına almak isteyerek yüzü ile bedeninden gelen sükûneti vücudunun her noktası ile yaşatarak teatral etkiyi yaratabilir. Bu durumda, tıpkı David'in tablosunda olduğu gibi, gerçek dünyada olmayan, fakat tiyatronun özünden gelen, abartılı yapısı içerisinde olgunlaşarak oluşturulan ve nihayetinde sahnede gerçekleştirilen, bir tür teatral gerçeklik hali yaratılır. Yani David'in sükûnet içinde ölen Marat'sı, gerçek dünyada var olamaz ancak tiyatro sahnesinde rahatlıkla yaratılabilir. Bu yaratım durumu Marat'nın Ölümü tablosunda bizleri teatral yaklaşımın önemli bir adımıdır. Fakat burada gözden geçirilmesi gereken diğer bir teatral yaratımına işaret eden önemli nokta ise Jacques-Louis David'in ölü Marat'yı adeta ölmeden önceki son sözlerini canlandırırçasına, tuvalinde konuşmuş olmasıdır. Marat'yı, sükûnetli ölüm duruşuyla ve sanki az önce hayata gözlerini yummuş gibi canlı teniyle, kan dolu küvetinde uzanırken görmekteyiz. Figür adeta kol ve parmak kaslarının henüz işlevini yitirmediğini gösterircesine, elinde ona bakan izleyiciye dönük bir kâğıt tutar. Marat'nın dirayetli bir aktarımla bu kâğıdı izleyiciye okutma isteği, adeta onun Charlotte Corday tarafından kandırılarak öldürüldüğünün sessiz ifadesidir. Marat'nın sanki tiyatro sahnesinde seslendirircesine anlatımıyla bizlere bu duyguyu yaşatır. David, Marat'nın eline tutuşturduğu kâğıt üzerinde (Şekil 4.22). Fransızca “*du July 13, 1793. Marie anne Charlotte Corday au citoyen Marat. il suffit que je sois bien malheureuse pour avoir droit a votre bienveillance*”, “*Benim büyük mutsuzluğum sizin hayırseverliğinize ulaşmama vesile olacaktır*” yazmaktadır. Marat'nın kandırılarak hayatına mal olan mektubu elinde tutarak ifade edilmesi, üzerine kan bulaşmış haliyle, hem ölümün dinamikliğini hem de Marat'nın iyi niyetinden dolayı suiistimal edilerek öldürüldüğünü açıklıkla ifade eder. Burada sözsüz bir tablo üzerinde, sessiz ama sözlü bir anlatım yaratılarak, tiyatronun özünden gelen sesli anlatımın ifade edildiği çok açıktır. Çünkü ressam açıkça izleyiciye kâğıdı göstermek istemiştir, tiyatrodaki gibi bu repliği oyuncudan işitmek yerine, izleyiciye kendisi söylemiştir. Bu tablo adeta oyuncunun sahnede hem bedeniyle hem de sesiyle gerçekleştirdiği teatral etkiyi, Marat'nın bilhassa bedeninde ve elinde tuttuğu kâğıtta söylemek istediklerini izleyiciye iletebiliyor olmasında görebiliyoruz. Bu durum tabloda teatral olanla yaratılanı açıklıkla ifade etmektedir. Marat tiyatro sahnesi üzerinde ölmüş olsaydı, bu vatanperver şehidin, Fransa adına kandırılarak öldürülmesi mesajını vermek için, onu canlandıran oyuncu, belki de son sözlerinde katilinin mektubunda yazdıklarını tekrarlayarak gözlerini yumacaktı. David bu tabloda,

sözcükleriyle adeta, Marat'ın kandırılmışlığını, ölü bedenini konuşurarak izleyiciye aktarmıştır. Tıpkı bir tabut gibi, deri hastalığından dolayı üzeri kapanan bu küvette beliren kırmızı kan lekesi durumu kanıtlar niteliktedir. Sol elinde hâlâ bırakmadan tutmaya çalıştığı kalem ile katilin bıçağının yan yana resmedilmesi, Marat'ın bilgili, masum ve ülkesi adına iyi olan kişiliği ile Corday'nin ikiyüzlülüğünü açıkça seyirciyle sunar. Çünkü bu tablonun teatral anlatımında, Marat'ın kalemi ve mürekkebine karşılık, Corday'nin onun canını acımasızca alan, bıçağı yer alır.



Şekil 4.22 “Marat’ın Ölümü Detay”

4.11 Jaques-Louis David “Sabine Kadınlarının Müdahalesi”



Şekil 4.23 Jacques-Louis David, “Sabine Kadınlarının Müdahalesi”, 1799, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 385 cm × 522, Louvre Müzesi, Paris, France <https://www.worldhistory.org/image/1125/the-intervention-of-the-sabine-women/>

Jacques-Louis David’in 1799 yılında büyük ölçülerde tamamlamış olduğu, “Sabine Kadınlarının Müdahalesi”⁴⁷ isimli tablosunun ön çalışmalarına ilk olarak 1794 yıllarında hapsedildiği süreçte başlamıştır. Eser, 1799 yılında Louvre’da ilk sergilendiğinde birçok kişi tarafından büyük rağbet görmüştür. 1799’dan 1804 tarihine kadar çoğu sanatsever, David’in devasa boyutlardaki bu tablosunu görebilmek için sergiye akın etmiştir. (Johnson, 1997, s. 24) Tabloya hayranlık duyan kişilerden biri de Napolyon’dur, David’in resmetme yetisine hayran kalan Napolyon, daha sonrasında onu kraliyet ressamı olarak onurlandırmıştır. David Sabine Kadınlarının Müdahalesi tablosunda Roma’nın kuruluş yıllarında geçen bir öyküyü, devrimcilik ruhundan gelen aktarımla biçimlendirerek yansıtmıştır.

Eserin konusu Roma’nın kuruluş tarihindeki dramatik bir anı tasvir etmektedir. Roma’nın Romulus ve çobanlar tarafından yeni kurulduğu zamanlarda, kendi içlerinde hiç kadın olmadığından dolayı, Sabine halkının kadınlarını kaçırmış, Roma’ya getirerek onlarla evlenmişlerdir. Kaçırılan kadınlar arasında Sabinelerin lideri Tatiüs’un kızı Hersilia da bulunmaktadır. Hersilia daha sonra Romalıların lideri Romulus ile evlenmiş ve iki çocuk sahibi olmuştur. Bu olaydan birkaç yıl sonra, Sabine halkının erkekleri, kadınlarını geri almak için Roma’ya savaş açarlar fakat artık Sabine kadınları, Romalı anneler ve eşler olmuşlardır. Kadınlar, Sabineli ailelerinin ve Romalı eşlerinin savaş meydanında can vermesini istemediklerinden, savaş alanına

⁴⁷ 1799 yılında yapılan, çok büyük bir tuval olan “Sabine Kadınlarının Müdahalesi” (The Intervention of the Sabine Women) adlı tablosuyla dikkatleri yeniden üzerine çekmeyi başarır. Resim, Roma’nın kuruluş tarihindeki dramatik bir anı tasvir etmektedir. Romalılar, Sabine kadınlarını kaçırmış, evlenmiş ve çocukları olmuştur. Sabine orduları kadınlarını geri almak için kurtarmaya geldiklerinde, artık Romalı eşler ve anneler olan Sabine kadınları, çocuklarıyla birlikte savaş alanına girdikleri ve tüm güçleriyle savaşı durdurmaya çalıştıkları anı sahnelemektedir. (Johnson, 1997, s. 24)

David’in bu tablosu yalnızca kamuoyunun dikkatini çekmekle kalmaz aynı zamanda Napolyon’u da kendisine hayran bırakmıştır. Napolyon’un beğenisini kazandıktan hemen sonra David ilk olarak konsoloslukta bir göreve getirilir, takip eden yıllar içerisinde 18 Aralık 1804’te, Napolyon David’i “İmparatorun ilk ressamı” olarak onurlandırır. Artık Jacques-Louis David imparatorluğa bağlı bir devlet ressamı olarak çalışmaya başlar. Napolyon ilk aşamada David’den İmparatorluğun açılışını yaptığı töreni anmak adına, dört anıtsal resimden oluşan bir seriyi gerçekleştirmesini ister. Fakat sadece iki tanesi tamamlanabilmiştir. Bu tablolardan biri “Napolyon’un Taç Giyme Töreni” (The Coronation Of Napoleon), diğeri ise “Kartal Nişanının Dağıtımı” (The Distribution of the Eagle Standards) adlı eserleridir. David işlerinde, romantik ekole her zaman karşı olsa da, romantik resim ile ortak bir yanı olan yeni bir gösteri duygusuna da yer verdiği gözlemlenebilir.

girerek müdahale etmeye çalışmışlardır ve nihayetinde iki halk arasında anlaşmaya varılmıştır. (Verschiedene, 2017, s. 50)

David tablosunu, Sabine kadınlarının savaş meydanına girerek, eşlerini ve eski ailelerini engellemeye çalıştıkları anı konu alarak tasarlamıştır. En başlarda ressam bu eserin birçok ön taslağını oluşturmuş, sonrasında ise sanatsal gelişiminde bir dönüm noktası gibi kabul edilebilecek, yeni bir yöne doğru yola çıkmıştır. Bu yön Antik Yunan sanatı izleklerini kendisine örnek almasıyla oluşur. Yunanlıların Tanrılarını ve kahramanlarını çıplak temsil ettikleri fikrinden ilerleyen David, figürlerini insan vücudunun kaslı katmanlarına odaklanarak oluşturmuş, fakat bir Roma konusu resmetmiştir. (Nanteuil, 1985, s. 128)

Ressamın kendi belleğinde oluşturduğu bu Roma dramı, adeta David'in hapiste yattığı sıralarda, Fransız Devrimi'ne ulaşmanın yollarını aradığının göstergesi gibidir. David'in bu tablodaki asıl amacı Fransız toplumundaki kadınların, ülkenin içerisinde bulunduğu kaotik durumdan çıkması için önemli bir rol oynadıklarını ifade etmek adına, Sabine kadınlarının gücünü ve gerektiğinde çocuklarını, babalarını ve eşlerini kaybetmemek için savaş meydanına girebilecek kadar cesaretli olduklarını göstermek istemiştir. Ülkesine gereken barışı, kahramanlığın getirebileceği bir son olarak nitelendirmektedir.

Tabloya ilk baktığımızda adeta donmuş bir savaş görürüz, figürlerin hareketleri askıya alınmış, sanki az sonra gelecek sahnede ise Sabine kadınlarının kaderi tayin edilecekmiş hissiyatı yaşatılmaktadır. Tablo oluşumundan kaynaklanan hareket etkisinin dinamikliğinden gelen yapısıyla tıpkı bir sahne gösterisini andırır.

Resmin odak noktasında, giymiş olduğu beyaz elbisesiyle doğruluğu ve saflığı temsil edercesine Romulus'un karısı, Tatius'un da kızı olan Hersilia bulunmaktadır. Genç kadın, ressam tarafından öylesine canlı ve ustaca oradaymışçasına anı yansıtan hareket düşüşü ile tasarlanmıştır ki, adeta savaşın yanlış olduğunu, kocasının ve babasının ölmesini istemediğini gösterircesine, tam orta kısımda durmuş, sol tarafında babası, sağ tarafında ise kocasına karşı kollarını açarak onları engellemeye çalışmaktadır. Bu durum teatral etkiyle oluşturulan ve bir tiyatro izleğini barındıran yapısını seyirciye sunmaktadır. Hersilia sağlam duruşuyla birlikte, dik bakışlarını kocası Romulus'a odaklamış, sanki elindeki mızrağı babasına asla fırlatmamasını söylercesine kocasına bakışlarını yöneltmiştir. Hersilia'nın vücudunun duruşu, yüzündeki ve bakışlarındaki ifade, ayaklarının toprak zemin ile sert birleşimi, kol bacak uzuvlarını açarak gücünü gösterişi, adeta "durun, bana ve çocuklarıma bakın"

demekte, az sonra haykıracağını ifade eder gibi bir teatral yaratım etkisi içerisinde. Genç kadının bacaklarının altındaki çocuklar, sanki rahminden geldiklerini babasına göstermek istercesine güçlü bir anlatım yaratır. Küçük çocuklardan birinin, elini Hersilia'nın rahmine doğru yöneltmesi, onun annelik içgüdüleriyle savaşı engellemeye çalıştığını ifade etmeye yetecek küvettedir. David'in, Hersilia'yı bu denli güçlü ve annelik simgeleriyle donatarak ifade edişi, adeta sözsüz tabloda konuşabilen bir kadını yaratırcasına gerçektir. Kadının tuval üzerinde konuşmasına gerek kalmamış, teatral yaratımla birleşen bedeni, onu seslendirmeye yetmiştir.

Hersilia'nın bu tavrına rağmen, kocası Romulus ve Sabine'nin lideri babası Tadius, neredeyse onun çığlıklarını duymamazlıktan gelerek, savaş meydanında birbirlerine odaklanmıştır. Romulus, geçmişte kaçırarak elde ettiği karısını, babasına geri vermemek adına kararlı duruşuyla, savaşa hazır vaziyettedir. Mızrağı ile kalkanını tutuşu, bacaklarını iki yana açarak saldırı pozisyonu almış hali bu durumu doğrular niteliktedir. Baba Tadius ise, bu savaşa devam etmemesi için eski liderinin bacağına sarılarak yalvaran kadın ve küçük çocuğa rağmen, keskin biçimde savaş pozundadır. Kılıcını kaslı kollarıyla yere doğrultmasına karşın, kalkanını sert parmaklarıyla kavrayışı, bizlere direnmeye devam eden, saldırı halinde olduğunu ifade etmektedir.

Hersilia'nın hemen bacaklarının önünde, dizleri üzerine çökmüş göğüsleri elbisesinden saçılmış Sabineli kadın ise, Kral Tadius'a bakışlarını çevirmiş, tıpkı Hersilia gibi durmalarını istemektedir. Sabine, Kral'a çocukları göstererek onları düşünmelerini söyler ve babaları ile savaşmamalarını isterken resmedilir. Bu kısımda Hersilia'nın yolundan giden kadınların ne kadar güçlü bir biçimde anlatıma dâhil edildiklerini ve tıpkı Kraliçe gibi sözsüz tabloda konuştuklarını görebiliyoruz. Tıpkı bir tiyatro sahnesi gibi, anbean resmedilmiş karakterleri izlemeye devam ederken, teatral etkiyle yaratılan başka bir Sabine halkından gelen kadın figürünün daha konuşur biçimde derdini anlatmaya çalışırken resmedildiğini gözlemleyebiliriz.

Hersilia'nın hemen sağ arka kolunun arkasında, bir yükseltinin üzerine çıkmaya çalışan kadın figürü (Şekil 4.24), adeta biraz sonra elleriyle havaya kaldırarak göstermeye uğraştığı bebeğiyle birlikte, yükseltinin üzerine çıkmış olacak ve savaş bitirene kadar, bebeğini eski halkına göstermeye çalışacakmış gibi resmedilmiştir. Kadının vücut duruşu ve özellikle bacaklarından gelen bu dinamik hal bizlere, bir kez daha bu tablodaki teatral etkiyi yaşatır. David kadını, öylesine dinamik bir biçimde resmetmiştir ki, anlık bir kararla yükseltiye çıkmaya çalışarak bebeğini göstermeye

uğraşan kadın, henüz iki ayağıyla taşa basamadığı halde, ifade etmek istediği annelik simgesi bebeğini, kendisinden aşağıda duran birkaç askere gösterebilmiştir. Askerlerin duraksayıp ona ve bebeğe bakmalarını sağlamıştır. Kadının, havaya kaldırarak gösterdiği bebeğine ve çığıklarına kulak veren askerler (Şekil 4.25) savaş meydanının ortasında donakalmışlardır, onun izah etmek istediği durumu anlamlandırmaya çalışan bakışlarla bebeğe ve annesine bakmaktadırlar.

Sahne o kadar dinamik bir teatral etkiyle yaratılmıştır ki tablonun her alanında, ayrı bir figür bu etkiyi sürdürmeye devam etmektedir. Hersilia'nın sol kolunun altında bulunan yaşlı kadın figürü ise, yaşından kaynaklanan ağırlığından dolayı, sanki biraz önceki sahnede, bu savaşı bitirmeleri için iki tarafın askerlerine de sesini duyurmaya çalışır. Daha sonrasında da artık yaşlı bedeni, bu durumu daha fazla kaldıramamış gibidir. Şimdi resmedildiği sahnede ise, son gücüyle savaş meydanının ortasına kadar gelip, oturabileceği bir yere yerleştiği izlenimi yaratır. Kadının yüz kısmına ilk olarak gözlerimizi odakladığımızda, bu savaştan dolayı ne kadar bıkkın ve mutsuz olduğunu gözlemleyebiliyoruz. Elbisesinin yakasını çekiştiren parmakları ise, savaşın bitmesini arzuladığını ve bıkmışlığını kanıtlar biçimdedir. Yaşlı kadının hemen arkasında yer alan kırmızı elbiseli genç kadın figürü ise, sanki az önce koşar adım iki kralın dövüştüğü meydana doğru ilerlemiştir. Bakışlarını onları izlemekte olan izleyiciye doğru odaklayarak, bu savaşın yanlışlığını, ancak barışın sağlanmasıyla, yeni ve eski ailelerinin birliğiyle mutlu olabileceklerini, güçlü duruşuyla izleyenlere anlatmaya çalışmaktadır.

Tüm bu kadınların veryansınlarının, tablodaki iki erkek lider tarafından anlaşılmadığı belli olsa da, onların çabalarına kulak vererek, savaş meydanında donup kalan ve meydanı terk etmeye hazırlanan askerlerin varlığını da görmekteyiz. Romulus'un mızrağının hemen arkasında, tuval üzerinde yer bulan at üzerindeki asker figürü, (Şekil 4.26) Hersilia ile beraberindeki kadın ve çocukların serzenişlerini idrak ederek, kafasını önüne doğru eğmiş, atının üzerinde kılıcını kınının içerisine geri yerleştirmeye çalışırken gösterilmiştir. Eğer burada sahnenin devamını izleyebiliyorsak, muhtemelen atının geminden tutarak onu savaş meydanının dışına doğru sürmeye çalıştığını izleyebilecektik.

At üzerindeki asker figürünün yanında, ayakta durup Hersilia ve diğer eski Sabineli kadınları izlediğini fark ettiğimiz bir asker figürü daha yer almaktadır. Savaş meydanının ortasında, savaşmaktan vazgeçmişliğini yüz ifadesindeki şaşkınlıktan

okuyabildiğimiz asker (Şekil 4.26), sorgulayıcı bakışlarıyla kadınların serzenişlerini anlamlandırmaya çalışan haldedir.

Romulus'un hemen arkasında yer alan çıplak asker figürü ise, teatral bir yaratım içerisinde adeta Hersilia ve beraberinde yer alan, artık Romalı olmuş kadınların çocuklarının babasız bırakılmasını istemediğini anlamıştır. Tüm bu genç annelerin serzenişine ve haklılıklarına kayıtsız kalamamış genç erkek, şaşkın ve olayı anlamlandırmaya çalışan bakışlarıyla, bir yandan savaşmakta olan iki Kralı, diğer yandan ise onları durdurmaya çabalayan kadınları izlemektedir. Genç asker, kararını vermiş ve savaş meydanından çıkmak için atını ters tarafa doğru çevirmiştir. Hâlâ olayı izlemekte olduğu gözleri ve boynu dışında, ayakları ve bedeninin alt kısmı bu kareden çıkmak için harekete geçtiğini ifade etmektedir. (Şekil 4.26)

David, Sabine Kadınlarının Müdahalesi adlı eseriyle, bir toplumun kaderinin, kadın ya da erkek fark etmeksizin bireyin kahramanca kararlarına ve eylemlerine nasıl bağlı olduğunu anlatmak istemiştir. Eser, ressamın hapsedildiği süreçte tasarladığı bir çalışma olduğundan, gösterilen konu bir Roma dönemi hikâyesini anlatsa da, asıl amaç Fransız halkını heyecanlandırıp, toplumun birçok kesimini, hep beraber getirecekleri barışın elçiliğini yapabilecek güçte olduklarına inandırma etkisine sahip türde bir tablodur. Bahsedilen inancın, tabloda bu kadar etkin bir biçimde seyirciye kendini izletebiliyor olması ve resimde yer alan neredeyse birçok figürün, bu aktarıma dâhil olmaları, teatral olanla resmedilmekten gelen bir anlatım dili içermektedir. David birçoğunun üzerinden teker teker geçtiğimiz figürlerini tuvaline işlerken, o kadar bariz bir biçimde sessiz tuvalde konuşabilen ve derdini anlatabilen figürler yaratmıştır ki, bizler tablonun Roma'da yaşanan bir savaş olduğunu bilmeden de anlayabiliriz. Kadınlar tarafından engellenmeye çalışılan bir savaşı, bazı figürlerin bu duruma kayıtsız kalmayıp hareket ettiklerini, ya da kayıtsız kalıp eylemlerine devam etmekte olduklarını rahatlıkla gözlemleyebiliriz. David'in adeta ifade etmek istediğini bu kadar taze ve net bir çizim diliyle izleyiciye geçirebilmesi, hapsedilmiş olmanın getirisi ve daha sonrasında barışın sağlanmasının çözümlerini aramakta iken, tarih sahnesinden çıkarım yapan derlemesinin ürünüdür. David ne kadar Roma'yı ve oradaki Sabineli kadınların cesur direnişlerini çizmiş ve renklendirmiş olsa da, tabloda yatan asıl gösterim kendi halkının bu barışçıl yolla yeniden birleşmesi olacaktır. Usta bir biçimde teatral etkiyle yarattığı figürleri ve hikâyelerini, bir tiyatro izletircesine seyrettiren ressam, kendi toplumunda görmek istediklerini Roma'da bulmuş, yaşadığı hapsedilmişlik ile şekillendirdikten sonra, tıpkı bir sahne şovu yaratırcasına tek bir

anın içerisine birçok dilde konuşan vucutlar ekleyerek, seyirciye kendi yonettiği tiyatrosunu sunmuştur.



şekil 4. 24 “Sabine Kadınlarının Mudahalesi Detay”



şekil 4. 25 “Sabine Kadınlarının Mudahalesi Detay”



şekil 4. 26“Sabine Kadınlarının Mudahalesi Detay”

4.12 Jaques-Louis David “Horatii’nin Yemini”



Şekil 4.27 Jacques-Louis David, “Horatii’nin Yemini” 1784, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 130.2 x 166.7 cm, Louvre Müzesi, Paris

<http://emuseum.toledomuseum.org/objects/55069/the-oath-of-the-horatii?ctx=739d11b7-2f63-4ad0-9596-69dcd5791a3e&idx=0>

Jacques-Louis David’in “Horatii’nin Yemini”⁴⁸ bazı kaynaklara göre “Horas Kardeşlerin Yemini” olarak tanınan tablosunun, 1785 yılında Fransız Devrimi’nden yaklaşık 4 yıl önce sergilendiği bilinmektedir. David bu tabloyu, Roma’da yaşarken yapmıştır. Eser Roma döneminde yaşanan gerçek bir hikâyenin tuvale aktarılmış hali olsa da, David yalnızca çok eskide kalan bir hikâyeyi tuvaline yansıtmakla kalmamış, aynı zamanda devrim öncesi Fransa’nın karışık durumunu da açıklıkla eserinde

⁴⁸ David’in yakın arkadaşı Maximilien Robespierre’nin giyotin ile idam edilmesinden sonra, kendisi de hemen arkasından tutuklanarak hapse atılır. Hatta David’in kendi duruşması esnasında “gelecekte kendisini insanlara değil ilkelere” bağlamayı planladığını mırıldandığı” söylenmektedir. <https://ezp.isikun.edu.tr:2520/levels/collegiate/article/Jacques-Louis-David/29481> Yaklaşık iki sene mahkûm olarak hayatını geçiren sanatçı, bu süreçte resim yapmaktan hiç vazgeçmemiş, 1795 yılında haptisten çıkmasıyla birlikte, Louvre’da bir atölye açarak şimdiye kadar devrim uğruna adadığı enerjisini, artık öğrencilerine ve eserlerine yönlendirmeye karar vererek yoluna devam etmiştir. Hemen ardından “Horatii’nin Yemini” (Oath of the Horatii) tablosunu yapar. (Johnson, 1997, s. 24)

vurgulamıştır. Hikâye Roma'nın Kurtuluşunu konu alırken, tabloda babalarına şehirlerini savunmak için gerekirse canlarını feda edeceklerine dair yemin eden üç kardeşi canlandırmaktadır.

Romalı tarihçi Livy'ye göre efsanede; Alba ve Roma şehirleri arasındaki bitmek bilmeyen savaşı sonlandırmak isteyen Alba Kralı, Roma Kralı'na bir düello teklifi ile gelir. Düelloda iki tarafta da en iyi savaşçılar olarak bilinen üçüz kardeşler yer alacaktır. Sağ kurtulan takım savaşı da kazanmış sayılacak, böylelikle savaş sona erecek ve daha fazla kan akmayacaktır. Alba'yı temsil etmek adına Curiatii üçüzleri, Roma adına da Horatii üçüzleri yer alır. Düellonun sonunda Horatii kardeşlerden biri olan Horatius iki kardeşini birden kaybetmiştir, fakat Curiatii üçüzlerini öldürmeyi başarmış, Roma'ya zaferle dönmüştür. Ancak Horatius'un kız kardeşi düelloda yaşamını yitiren Curiatii üçüzlerinden biriyle nişanlıdır. Kardeşinin geri döndüğünü görünce, nişanlısının öldüğünü anlayarak gözyaşlarını tutamaz. Kız kardeşinin düşman için gözyaşı dökmesine çok sinirlenen Horatius onu öldürür. Bunun üzerine mahkemeye çıkarılır ve suçlu bulunur. Daha sonrasında ise temyiz üyeleri ve halkın desteğiyle kız kardeşini öldürmek suçundan beraat ettirilir. (Solodow, 1979, s. 109)

David, Livy'nin hikâyesinden çıkarım yaparak Horatii kardeşlerin düelloya gitmeden önce babalarına yemin ettikleri anı kendi belleğinde tasarlamıştır. Tabloya ilk baktığımız zaman, sanki az sonra üç kardeş yeminlerini tamamlayıp, kendilerini bekleyen düelloya doğru hareket edeceklermiş gibi, adeta bir tiyatro sahnesinin birkaç saniyelik bölümünü anlatan, sahne düzeninin yansımaları görmekteyiz. Bu durumda ötesinde, David'in tablosunda göze çarpan, teatral arayışı içerisine bizleri bir adım daha yaklaştıran gerçeklik ise, ressamın tablosunu hikâyenin gidişatına bağlı olarak, başını ve sonunu izleyiciye yansıtmasıdır. Tablonun sağ kısmında konumlandırılmış, acılı kız kardeş karakteri, savaş bittikten sonra öldüğünü anladığı nişanlısının yasını tutar vaziyette tuvale aktarılmıştır. Hikâyenin başlangıç ve bitiş durumunun aynı tuval üzerine soldan sağa doğru akar şekilde izlenilebilir görünümü, sanki tiyatro düzeninde izlenen oyunun, bir sahneden öteki sahneye geçişini izleyiciye yansıtırcasına kurgulanması durumunun göstergesidir.

Tablonun arka planında gücü temsil eden Roma dor düzenindeki sütunların yer alması adeta yeminden hemen sonra Roma adına kazanılan zaferi nitelendirir vaziyettedir. Baba figürünün oğullarına uzattığı kılıçları, yatay ve dikey bir pozisyonda sunması, tıpkı donmuş bir sahne izlenimi yaratılmasının teatral etkisini güçlendirir. Roma dönemine uygun tasarlanmış kıyafetleri ve zırhlarıyla üç genç adam

durmaktadır. Ayakları ayırık duran bu üç kardeşin sol kolları bedenlerinin yanında pozisyon alırken, sağ elleri ise babalarının tuttuğu kılıçlara doğru uzanmaktadır. Üç gencin yemin ederken verilen halleri, canlı bir sahne gösterisi izlermişçesine ciddi ve hüznü bir anın gerçekleşmesini aktarmaktadır. Roma'yı korumak adına canlarını feda etmeye razı oldukları yüzlerindeki mimiklerde ve sert bakışlarında (Şekil 4.28), tıpkı tiyatro sahnesindeki gibi gerçekçidir ve ciddiyet içerir. Bu tablonun bir anlık tiyatro sahnesinde oynandığını düşünürsek ve aynı kostümlerle sahnenin tam odak noktasına az sonra ölüme gitmeye yemin eden üç erkek oyuncu yerleştirecek; tıpkı David'in yansıttığı gibi sert bir duruşla ayakları yere basan ve son derece kararlı bakışlarla kılıçlarına, aynı zamanda da babalarına doğru odaklanan bir tutum ve davranış hali içerisinde sahneye aktarılmaları çok olası bir ihtimal olurdu.

David'in tablosunda bizi, teatral olana yani tiyatrodan gelene bir adım daha yaklaştıran diğer bir unsur. Ressamın bu tablo için ilham kaynağı olarak Fransız oyun yazarı Pierre Corneille'in Horatii ve Curiatii arasındaki savaşı anlatan "*Horace adli tiyatro oyunundan ilham aldığını söylemesidir. Fakat Corneille'in oyununun odak noktası David'in tablosundan önemli ölçüde farklıdır.*" (Siegel, 1963, s. 20)

David'in tablosu ile Corneille'in oyunundan ilham aldığını söylemesi üzerine, bu noktada tiyatro sahnesi üzerinden tuvale aktarılan bir teatrallik hali olduğunu rahatlıkla iddia edebiliriz, ancak bu sadece bir çerçeve üzerinden, yani teatral kelimesinin anlamını "tiyatroya özgü olan ya da tiyatrodan gelen" manasıyla teatral analiz yaparak eser değerlendirmekten öteye gitmez.

Bu noktada eser üzerinde teatrallik vardır diyebilmek için sadece sanatçının tiyatro oyunundan esinlenmiş olmasının yeterli gelmediğini ifade etmek gerekir. David, Hoaratii Yemini isimli eserinin ilk ilhamını Corneille'in oyunundan almış olabilir, fakat direkt sahnede gördüğünü ya da oyun metninin aktarımını tuvaline yansıtmamıştır. David'in eseri ve Corneille'in oyunu arasında işlenen konu ortak olsa da, iki sanatçının aktarmak istediklerinin düşüncede odak noktaları farklıdır. Corneille'in oyunu üst kısımda anlattığım Roma Tarihçisi Livy'nin hikâyesini konu alarak, kız kardeşini öldüren genç bir adamın, Roma yasaları tarafından yargılanırken babasının, intikamcı oğlunu savunmasını odak alır. David ise tablosunda, Fransa'da aristokrat kesim zevk ve sefa içinde yaşamaktayken, halkın sefaletle mahkûm bırakılmasından başlayarak, kendi deneyimlediği tarihsel dönemde, halk tarafından aristokrasiye büyük bir nefret doğmasını gözlemlemiş ve tablosunda vatani değerlerini ailesinden üste tutan, uğruna canlarını feda eden üç kahraman genci konu almıştır.

Konunun bu kadar halka dair ve toplumsal değerlere sarılarak ifade edilmesi, yukarı kısımda açıklanan, Denis Diderot'nun "toplumun içerisinde gelen teatral" anlayışına benzerlik gösterdiğini söyleyebiliriz. Çünkü David, ihtilalden yalnızca dört yıl önce yaptığı tabloda konusunu, Corneille'in oyunundan etkilenerek oluşturmuş, akabinde de hem sanatçı olarak gözlemlediği halkı hem de vatandaş olarak içinde bulunduğu yaşamın getirilerini, toplumsal ve siyasi olaylarıyla şekillendirmiş, ardından toplumdaki gelen çağdaş Fransız vatanseverliğini bizlere eserinde yansıtmaya çalışmıştır. Bu durum da Diderot'nun teatral aktarımıyla benzerlik göstererek, oyuncunun toplumda gördüğü acıyı, sevgiyi, hüznü, kendi belleğine biriktirip aralarından en güzelini seçerek yaşatmasını andırır. Oyuncunun farkı sanatını sahnede canlandırmasıyla tamamlanır. Ressam olarak David de etrafında olan biten olayları belleğinde biriktirmiş ve kendi düşüncesiyle birleştirerek tuvaline yansıtmıştır, David de tıpkı Diderot'nun tanımladığı tiyatro oyuncusu gibi "toplumdan almış" ve "toplumun tam da kalbinden gelenle oluşturulan bir teatral aktarımı yaratmıştır."



Şekil 4.28 "Horatii'nin Yemini Detay"

4.13 Jean-Auguste-Dominique Ingres “Agamemnon’un Aşil Çadırındaki Büyükelçileri”



Şekil 4.29 Jean-Auguste-Dominique Ingres, “Agamemnon’un Aşil Çadırındaki Büyükelçileri”, 1801, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 113 × 146.1 cm, École nationale supérieure des beaux-arts, Paris.

<https://www.artsy.net/artwork/jean-auguste-dominique-ingres-achilles-receiving-the-ambassadors-of-agamemnon>

Jean-Auguste-Dominique Ingres’in ⁴⁹ 1801 yılında yapmış olduğu, “Agamemnon’un Aşil Çadırındaki Büyükelçileri” isimli tablosu, 1799 yılında École

⁴⁹ Jean-Auguste-Dominique Ingres Neoklasik sanat tarzının önemli temsilcilerinden biri olarak görülmektedir. Ingres, Fransa’nın Montauban bölgesinde, 29 Ağustos 1780 tarihinde doğmuştur. Erken yaşlarda küçük bir çocukken babasından çizim ve müzik dersleri almıştır. Henüz on bir yaşındayken babası onu Toulouse’ye götürerek heykeltıraş Jean-Pierre Vigan, peyzaj ressamı Jean Briant ve Neoklasik ressam Guillaume-Joseph Roques’un çalışmakta olduğu atölyelerde, çıraklık yapmasını sağlar. İlerleyen süreçte Ingres, 1797 yılında Paris’e gider ve dönemin önde gelen Neoklasik ressamlarından biri olan Jacques-Louis David’in atölyesinde eğitim alır. David’in atölyesinde yaklaşık dört sene eğitim alan Ingres, orada David’in tarzından çok etkilenmiş ve bu etkileşim ilerleyen sanat yaşamına ışık tutmaya başlamıştır. Aynı yıl içerisinde Ingres, École des Beaux-Arts’ın resim bölümüne kabul edilir. Akademi eğitimine başladıktan iki sene sonra, o zamanlar en yüksek ödül kabul edilen, Roma’daki Académie de France’da dört yıllık eğitim kazanır. (Delphi Classics Jean-Auguste-Dominique Ingres, 2020, s. 13-14)

1824 yılına kadar İtalya’da kalmaya devam eder. 1824 senesinde Fransız hükümetinden birkaç sipariş alan Ingres Paris’e geri döner. Bu süreçten sonra Paris salonlarında eserleri büyük ilgi görmeye başlamıştır. Ingres’in Neo-klasizm etkisiyle yarattığı tabloları, romantizmin etkisi içinde olan Delacroix’nin eserleri ile Paris salonlarında karşılaştırılmaya başlanır. Delacroix tarafından yönetilen yeni Romantizme karşı Ingres’in, Akademik tarzın liderliğini üstlenmeye devam ettiği bilinmektedir. (Charles, 2019, s. 57) İlerleyen süreçte, sanatçının etki alanı giderek yükselişe geçmektedir. 1829 senesine geldiğinde ise, Güzel Sanatlar Okulu olan École des Beaux-Arts’a öğretmen olarak atanır. 1833 yılında ise École des Beaux-Arts’ın başkanlığına seçilir. Ardından 1834 yılında, Roma bulunan Fransız Akademisi Villa Medici’si yönetimine atanır. 1841 yılına kadar okulun yöneticiliğine devam eden Ingres sonrasında Paris’e tekrardan geri dönmüştür. (Charles, 2019, s. 17) Jean-Auguste-Dominique Ingres 14 Ocak 1867 tarihinde hayatını kaybetmiştir. (Claudon, 1994, s. 90-91)

des Beaux-Arts'a kabul alan ressamın Roma bursunu kazanmasını ve İtalya'daki Fransız Akademisi'nde okuma şansı elde etmesini sağlamıştır. (Gaudibert, 1989, s. 4) Ressam tablosunda, Homeros'un M.Ö. 7. ve 8. yüzyıl arasında yazdığı düşünülen, Antik Yunan edebiyatının en eski eserlerinden biri olan İlyada destanında geçen, Troya Savaşı'ndan bir hikâyeyi aktarmıştır. Bu hikâye, Agamemnon'un en yüce ve önemli savaşçılarının Aşil'i (Akhilleus) savaşa geri dönmeye ikna etmeye çalıştıkları anı canlandırır. Homeros'un İlyada'sında elçilerin gelişi şu şekilde aktarılmıştır;

*“Kıyıları boyunca yürüdüler uğuldayan denizin,
Yakardılar dünyayı elinde tutan, sarsan tanrıya.
Aiakos torununun eğilmez yüreğini kandırmak için
vardılar Myrmidonların barakalarına, gemilerine,
buldular orda Akhilleus'u,
çalgısını çalıyor inceden inceden,
gönlünü eğlendiriyordu.
Güzel işlenmiş bir çalgıydı bu,
üstünde köprüsü gümüştendi,
Eetion ilini yıktığı gün almıştı kendine,
eğlendiriyordu onunla gönlünü
yiğitlik türküleri söyleye söyleye.
Patroklos oturmuş karşısında, ses çıkarmadan,
Bekliyordu bitirsin, diye türküsünü.
Başta Odysseus, yürüdüler ona doğru,
gelip durdular önünde,
Şaşırdı Akhilleus, fırladı yerinden,
elinde çalgı, kalktı ayağa.
Patroklos da gördü yiğitleri, kalktı.
Ayağitez Akhilleus karşıladı onları, dedi ki:
Hoş geldiniz, bu geliş dostça herhal,
büyük bir derdiniz mi var ki?
Öfkeliyim, ama çok severim sizi.” (Homeros, 2008, s. 229)*

Ingres, kendi yorumlamalarıyla hikâyenin bir bölümünü aktardığı tablosunda, tuvalini iki eşit parçaya bölmüş, barış ve savaş temaları arasında keskin bir kontrast sağlamıştır. Tuvalin sol tarafında, çadırına gelen elçileri görüp ayağa kalkmakta olan, Yunan dünyasının güçlü savaşçısı Aşil vardır. Hemen yanında durmakta olan klasik düzen heykel çıplaklığında resmedilmiş figür ise Aşil'in arkadaşı Patroclus'tur. Savaşçı Aşil'in arkasında konumlanan ayaktaki kadın figürünün ise Briseis diye tanımlanabilecek bir bakire olduğu düşünülmektedir. Tablonun sağ kısmında Ulysses liderliğinde Aşil'i tekrar savaşmaya ikna etmek için gelen elçiler görünmektedir. Ulysses tıpkı bir Yunan heykel stiliyle tuvale işlenmiş çıplaklığını örten kırmızı

kumaştan yapılma kıyafetiyle, Aşil'e bakmaktadır. Tuvalde sağ ve sol kısımlarını birbirlerinden ayıran adeta bir görsel geçiş sağlarcasına uzakta duran Yunan asker figürleri bulunmaktadır. Tuvali ikiye ayıran Ingres'in eseri, erkeklerin hâkim olduğu bir yapıda oluşturulmuştur. Sol tarafta bulunan Aşil ve Patroclus'un kıvrımlı beden biçimleri, sağ tarafta konumlanan elçilerin sert, kaslı bedenleriyle birbirlerinden açıkça ayrılmış durumdadır. Ingres'in bu tabloyu hocası David'in ikili kompozisyon sistemini kullanarak oluşturduğu kendini belli eder vaziyettedir. (Ockman, 1993, s. 260)

Jean-Auguste-Dominique Ingres'in bu tablosuna teatralin izlerini arayarak baktığımızda, ilk olarak Aşil'in tuval üzerindeki hareket haline odaklanmak gerekir. Tıpkı üst kısımda belirtilen Homeros'un İlayda'sındaki anlatıma benzerlik göstererek. Aşil tabloda, az önce çalmakta olduğu lir ile eyleyirken, habersizce çadırına çıkagelen elçileri görmüş, az önce kucağındaki liri tek eline almış ve hayret içerisinde yerinden fırlamak üzereyken resmedilmiştir. Aşil'in gelen elçileri hiç beklemediği yüzündeki ifadeden ve şaşkınlıkla merak arasındaki bakışlarından açıklıkla yansıtılmıştır.

Tuvali ikiye ayırarak, yani Aşil'in tarafındakiler ve elçilerin tarafındakiler olarak gözlemleyerek, Aşil'in hareketlerinin altında kendi evindeki rahatlığının, enstrümanın varlığından gelen dinginliğinin, kol ve bacak uzuvlarının normal olandan farklı kıvrımlı yapısının büyük bir uyum içerdiğini ifade edebiliriz. Çünkü tuvalin sağ tarafında elçilerden oluşan figürler, Aşil ve Patroclus'a kıyasla savaş içerisindeki dünyayı yansıtır vaziyette, kaslı figürlerden oluşmaktadır. Aşil'in vücudu adeta yarı Tanrılığının getirdiği mitolojik esriklikle, ressam tarafından bilinçli olarak ifade edilmiştir. Aşil'in hareket halindeki bacakları, ne kadar aktif ayağa kalkma pozisyonunda olsalar da, Ingres'in fırça darbeleriyle beraber adeta yılan gibi kıvrılan bir yapıda tuvale işlenmiştir. Aşil'in sol ayak tabanı, yerle buluşmuştur. Fakat vücudunun ve bacaklarının yumuşak kıvrımlı yapısından dolayı, izleyiciye güçlü bir savaşıdan çok, naif bir yaratım hissiyatı verir. Aynı şekilde Aşil'in sağ ayağı, yükselen platformun üzerinde yer alırken, aniden ayağa kalkmakta olan bedenini destekler biçimde, kıvrılmış ayak parmakları ile izleyiciye sunulmuştur. Figür, kendi yaşam alanı ile bütünleşen konforlu görüntüsüyle, kıvrımlı uzuvları adeta tablonun sol kısmında farklı bir düzen içerisine oturtulmuştur. Sadece sol kısımda yaratılana odaklandığımızda, arka plan sahnesinin ve figürlerinin bir bütünlük arz ettiğini gözlemleyebiliriz. Bu bütünlük, konfor alanlarıyla donatılmış bir savaş kahramanını aktarmaktan çok, barışçılığın yansıtıldığı kareyi oluşturmaktadır. Baktığımızın bir tablo yerine tiyatro sahnesinde canlandırılan geçiş anı olduğunu düşünürsek, canlı bir

oyuncu tarafından izleyiciye aktarılacak Aşil karakterinin, kesinlikle bu kıvrımlı vücut yapısıyla oyuncunun bedeninde canlanması olanaksızlaşır. Fakat sahne üzerinde de Aliş'in elçiler gelmeden hemen önceki veya geldikten sonraki anın arka planı, karakterin hal ve tutum yapısıyla yansıtılarak, barış içindeki konfor alanı sahnenin arka düzeninde oluşturularak teatral aktarım yaratılabilir. Ingres tuvalinde, Aşil karakterinin kıvrımlı lirik vücut yapısını mekânın konforuyla bütünleştirmiştir. Ressam tarafından savaşa gitmemekte direnen Aşil barış içinde gösterilerek, tablonun diğer yanıyla ayrımı ortaya koyulmuştur. Bir biçimde mekân ve vücut birliğinden gelişen bir teatral aktarım, mekânın ve figürün birliğiyle Aşil'in o anki ruh durumunu izleyiciye aktarabilmiştir.

Aşil'in hemen yanında yer alan arkadaşı Patroclus ise, tıpkı durağan bir heykele benzetilmiştir. Bunun nedeni ise Ingres'in Patroclus'un bir Yunan heykelini örnek alarak çalışmasından kaynaklanmış, klasik heykel yapısını, tuvali üzerinde anatomiye uydurarak canlandırmaya çalışmıştır. (Rosenblum, 1985, s. 58) Patroclus'u tıpkı Aşil gibi kıvrımlı vücut yapısı üzerinden resmederek rahatlığı ve konforu yansıtmak istemiştir. Buna rağmen Patroclus, gerçek dışı ve heykelsi katı bir figür formundadır.

Tuvali iki ayrı parçaya ayırıyor olmamızın bir diğer önemli sebebi de sağ ve sol kısmın tam arasında kalan, uzaklardaki dört Yunan askeri figürüdür (Şekil 4.30). Bu askerler tablonun sol kısmında yer alan barış içerisindeki alandan, sağ taraftaki savaş alanına doğru geçişi sağlar gibi konumlandırılmışlardır. Dört asker figürüne bakışlarımızı odakladığımızda, Aşil ve Patroclus'tan daha farklı ve sert vücut hatlarına sahip olduklarını gözlemleyebiliriz. Askerlerin konumlandırılması ve aktarımları, sanki tiyatro sahnesi üzerinde farklı bir sahneden ötekine geçişi simgeler gibidir. Askerlerin vücut duruşları ve bakışlarını tuvalin ön kısmında yaşanmakta olanlara odaklamaları, Aşil ve gelen elçiler ile ilgili aralarında bir şeyler fısıldaştıklarını gösterir. Bu durum sahne üzerinde izleyiciye sunuluyor olsaydı, sahnenin uzak köşesinde aralarında ufak tonda konuşmalar yapan birkaç karakter gözlemlenebilirdi. Tıpkı sahne üzerinde yapılabildiği gibi, Ingres de tuvalinde yaşanmakta olanın canlılığını ve merak uyandıran yapısını ifade etmek için orta kısımdaki asker figürlerini yerleştirmiştir.

Tablonun sağ tarafına geldiğimizde ise Agamemnon'un en başarılı askerlerinden dört erkek savaşçının, Aşil'in karşısına konumlandığını görüyoruz. Bu küçük elçiler grubuna Ulysses liderlik yapmaktadır. Elçilerin amacı net bir biçimde belirgindir, tuvalin sol kısmında kısıtlı olarak görebildiğimiz, Aşil'in kalkanını ve kılıcını (Şekil

4.31) yeniden eline alarak, onlara katılmasını sağlamaya gelmişlerdir. Lider Ulysses, tıpkı klasik dönem Yunan heykelleri gibi, ideal güzelliğin esintilerini taşımaktadır. Ulysses'in bedeni ve duruşu, tıpkı bir heykel gibi durağandır. Fakat Aşil'e odaklanan biçare bakışları, yarı Tanrı büyük savaşıya ne kadar çok ihtiyacı olduğunu anlatmaktadır. Ulysses'in yüz ifadesine odaklandığımızda Aşil'in tepkisinden ne kadar çekindiği anlaşılmaktadır. Hemen arkasında konumlandırılmış, yaşlı erkek asker figürünün bedeninden ne kadar gergin olduğu aktarılmıştır. Ingres'in yaşlı asker figürünün Homeros'un İlyada destanına baktığımızda Phoiniks olduğunu anlayabiliyoruz.

“At sürücüsü Phoiniks söz aldı ağlaya ağlaya,

Akha gemileri için bayağı ödü kopuyordu:

“Ey Akhilleus, dönmeyi gerçekten koymuşsan kafana,

öfke böylesine kapladıysa yüreğini,

gemileri ateşten korumak istemiyorsan,

burada nasıl kalırım yavrucuğum, sensiz, tek başıma.

Peleus gönderirken seni Phthie'den Agamemnon'a,

yanında gönderdiyi beni de.

Ufaktın, bilmiyordun insanlara kıyan savaşı,

katılmamıştın ün veren toplantılara,

onun için yolladıydı yanında beni,

bütün bunları sana öğreteyim, diye

olasın diye iyi konuşan, iyi işler başaran.

Nasıl isterim yavrucuğum, senden ayrılmayı.

Tanrı, bedenimden yaşlılığı çekip alsın,

güzel kadınlı Hellas'tan çıktığın günkü gibi

dinç bir delikanlı yapacağına söz verse ayrılmam gene.” (Homeros, 2008, s.

236)

Yaşlı Phoiniks figürü (Şekil 4.32), tıpkı Homeros'un anlatımına uygun şekilde, üzgün ve gergin biçimde resmedilmiştir. Belki de bu tabloda bizi teatral aktarıma en çok yakınlaştıran, burada ifade edilmiş yaşlı beden üzerinden aktarılan çaresizlik halidir. Phoiniks figürü, tablonun yaratıcısı Ingres tarafından, acısını o kadar iyi bir biçimde saklamaya çalışırken resmedilmiştir ki, ilk baktığımız anda bile, çökük omuzlarından, gözyaşlarını gizlemeye çabalayan parmaklarından ne kadar çaresiz olduğunu anlayabiliriz. Burada, Phoiniks'in yukarıdaki metinde savaşı Aşil'e yıllarca babalık yapmasından kaynaklanan, bir baba oğul diyalogunun bulunduğunu göz ardı etmemek gerekir. Tablonun sahnesinde canlandırılan, bu yaşlı bedenin Aşil'i ikna edebilmek için bir sonraki aşamada aralarındaki özel bağı kullanacak olduğunu düşünerek hareket edersek, Phoiniks'in bitik bedeni ve ağlamaklı halinin daha doğru ve kolay anlamlandırılacağını ifade etmek gerekir. Çünkü elçiler grubundaki, diğer

askerlerin bedenlerine ve yüz ifadelerine bakarsak, sadece başının üst kısmını görebildiğimiz, en arkadaki asker figürü hariç, tüm askerler Aşil'e kararının ne olacağını merak ederek bakmaktadır (Şekil 4.33). Fakat Phoiniks'in aralarında bu duruma en çok üzülen olduğu her halinden belli olmakta, bu da Ingres'in Phoiniks figürünü tasarlarken, Aşil ile aralarındaki ilişkiye dikkat ederek bir yaratım yaptığını kanıtlar niteliktedir, çünkü Phoiniks bariz biçimde çaresizdir. Bu anın canlandırmasını tiyatro sahnesinde izliyor olsaydık tablonun şu an gördüğümüz donmuş an içerisinde, bir askerinin neden bu kadar bitkin ve ağlamaklı olduğunu düşünmek çok olası bir durumdu. Özellikle sağ tarafta arkası seyirciye dönük konumlandırılmış, vücudu kaslı asker figürünün, güçlü ve ciddi görünümüyle Phoiniks'in neden bu kadar bitkin olduğunu sorgulayan ve anlamlandırmaya çabalayan bir izleyici grubu yaratılacaktı. Tıpkı, hikâyeyi bilmeden tabloya bakan bir izleyici gibi tiyatro sahnesinde de bu durumu sorgulamak ve ilerleyen süreçte Phoiniks tarafından yapılan açıklamayla onun bertaraf olmuş durumunun sebebi, izleyici tarafından anlamlandırılacaktır.

Bu durumda, Ingres'in tablosu üzerinde yansıtılan Phoiniks figürüyle, izleyiciye olan biteni farklı bir noktadan yansıtmaya çabaladığını söyleyebiliriz. Çünkü Phoiniks figürü, tabloda konumlandırılan tüm karakterlerin hepsi ile aynı neden içinde orada bulunmasına rağmen, diğerlerinden çok daha farklı ve izleyiciyi kendisine çeken bir anlatımla resmedilmiştir.

Tuvalin iki farklı mekâna bölünmesiyle ortaya çıkan farklılığın ayrımı sağ ve sol taraf olarak ifade edilen figürlerde net şekilde görülmektedir. Tuvalin iki ayrı noktasında figürlerin anlatımının bölünüyor olması, izleyiciyi farklı teatral izleklere yönlendirmektedir. Sahneye bakan izleyici sükûnet içerisindeki sol tarafın dinginliğine rağmen sağ kısımda savaşın acımasızlığı ve sertliğiyle yüzleşmektedir. Bu durum göstermektedir ki izleyici sahneye girdiği andan itibaren sorgulamaya itildiği bir teatral alana dâhil edilmiştir.



Şekil 4.30 “Agamemnon’un Aşil Çadırındaki Büyükelçileri Detay”



Şekil 4.31 “Agamemnon’un Aşil Çadırındaki Büyükelçileri Detay”

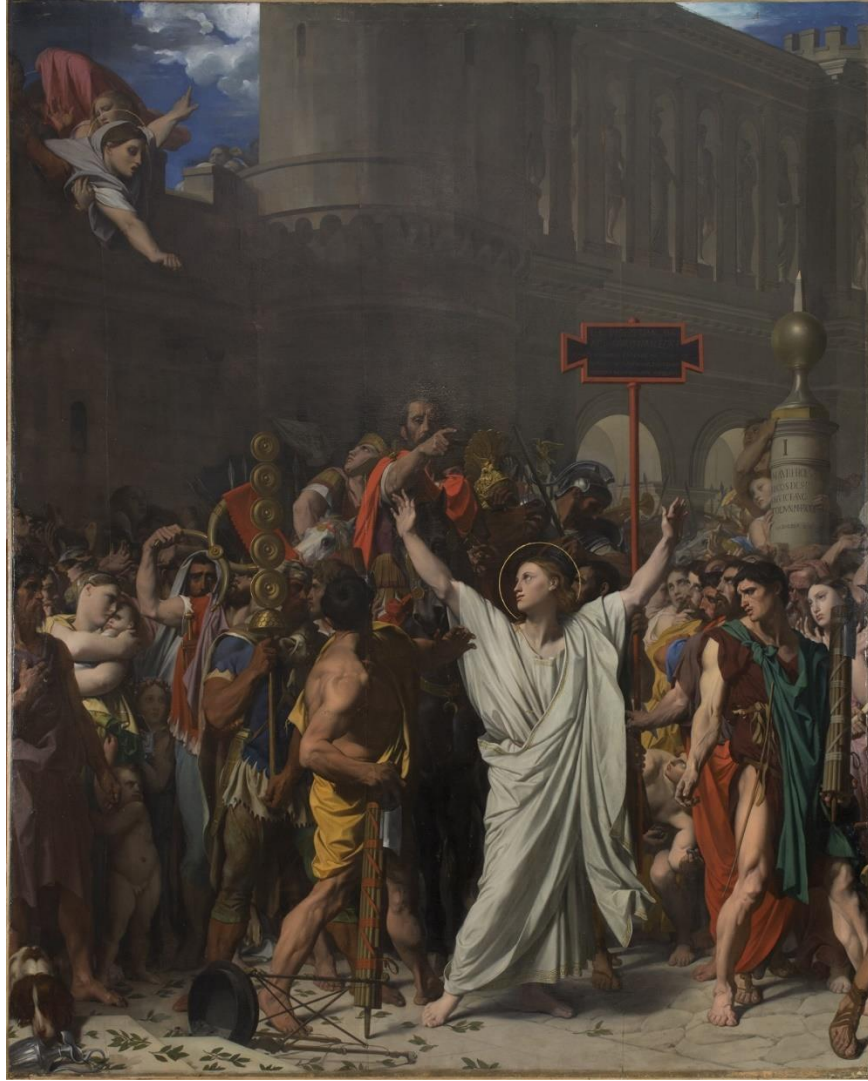


Şekil 4.32 “Agamemnon’un Aşil Çadırındaki Büyükelçileri Detay”



Şekil 4.33 “Agamemnon’un Aşil Çadırındaki Büyükelçileri Detay”

4.14 Jean-Auguste-Dominique Ingres “Saint Symphorian Şehitliği”



Şekil 4.34 Jean-Auguste-Dominique Ingres “Saint Symphorian Şehitliği”, 1834 Tuval Üzerine Yağlı Boya, 407 x 339 cm, Autun Cathedral, Fransa

http://www.arcanes.eu/wp-content/uploads/2020/01/DSC_8888.jpg

Jean-Auguste-Dominique Ingres’in 1834 yılında tamamlayıp Paris salonunda sergilediği Saint Symphorian Şehitliği isimli eseri gösterilmesinin ardından eleştirmenler tarafından olumsuz birçok yoruma maruz bırakılmıştır. Ingres’in birçok eleştiriyi göğüsleyen büyük boyutlardaki eseri bir Hristiyan şehidi olan Aziz Symphorian’in ölümünü konu almaktadır.

Aziz Symphorian, şu anki sınırlarla Fransa olarak bilinen M.Ö. ikinci yüzyılda Galya’nın Autun şehrinde yaşamış, soylu Hristiyan bir ailenin oğludur. Fakat o

dönemlerde Galya topraklarının büyük bir kısmında, çok Tanrılı inanç biçimi varlığını baskın bir şekilde sürdürmeye devam etmektedir. Tanrıça Kibele adına yılda bir kere düzenlenen tapınma töreni sırasında, Tanrıça heykeli şehirde dolaştırılmakta iken halkın büyük bir çoğunluğu heykele tapınmalarını gerçekleştirmektedir. Fakat Aziz Symphorian ise, bu tapmayı reddederek heykeli parçalamak için aletler ister. Aziz bu girişimi sonrasında yakalanarak o dönemin valisi Herakleios'un karşısına çıkarılır. Vali Symphorian'a neden Kibele'ye tapınmadığını sorar, Symproan ise Hristiyan olduğunu ifade ederek, Tanrıça Kibele'ye olan inancı yok sayar. Bunun üzerine Herakleios onu sapkın diye nitelendirmiş ve dövülüp hapse atılmasını emretmiştir. Aradan iki gün geçtikten sonra Aziz Symphorian, mahkemeye çıkarılır. Soylu bir aileden gelmesinden dolayı, kendisine ikinci bir şans verilir fakat Aziz kendisine sunulan fırsatı geri çevirmiştir. Son olarak Kibele tapınağına götürülüp tapınması istenmiştir ancak Aziz reddeder. Nihayetinde de Vali Herakleios'un emriyle tapınakta kafası kılıçla kesilerek öldürülmüştür. Aziz Symphorian'ın idama götürülürken annesinin şehrin duvarlarından Tanrı'ya inancını kaybetmemesi için haykırdığı ve oğlunun ölüme dirayetli olması adına seslendiği bilinmektedir.⁵⁰

Jean-Auguste-Dominique Ingres'in eserini yaratırken Aziz Symphorian'ın başkaldırma anı üzerine odaklandığı görülmektedir. Ingres'in tablosu şimdiye kadar yapılan Hristiyan şehitliği tablolarına göre bir hayli çarpıcı ve kaos içerisinde düzenlenmiş bir eser olarak karşımıza getirilmiştir. Ingres, Aziz Symphorian'ın yalnızca kafasının kesilme anını göstermek yerine, olayın gelişiminden itibaren konunun içerisine dâhil olan birçok kimliği ve envanteri eser içerisine yerleştirdiği gözlemlenmektedir. Bu durum Ingres'in tuvalini adeta bir sahne planlamasını aratmayacak şekilde tasarlamış olduğunu ifadesidir.

Resimde yer alan kargaşaya değinmeden önce, arka planda yaratılan tapınak mimarisinin üzerinde durmak gerekmektedir. *Arka plan eski Portail Saint-Andre yapısı ile doldurulmuştur.* (Shelton, 2001, s. 714) Eserde, en ön kısımda konumlandırılan Aziz Symphorian, Hristiyan inancına bağlılığı ve gücü temsil ederken, arka planda ise tapınak mimarisi ve şehir duvarlarıyla Pagan inancın baskınlığı net bir biçimde ifade edilmiştir.

Tuval üzerinde, Aziz Symphorian'ın yalnız bırakılmış ve beyazlar içerisinde parıldayan pür hali, Aziz'in reddetmiş olduğu tapınma biçimini izleyiciye belli edecek

⁵⁰ <http://www.stsymphorians.co.uk/who-is-st-symphorian.php>

kadar güçlü ifade edilmişken, sağlam bir mimari yapı ile adeta arka tarafta Pagan inancın gücü simgelenmektedir. Çünkü sahnenin odak noktasına, inancı nedeniyle az sonra kafası kesilerek şehit edilecek bir Hristiyan martiri bulunmaktadır.

Ingres'in, tablosunda aktarılmak istenen konu adeta bir tiyatro sahnesinde izlenebilecek olay sıralamasıyla izleyiciye sunulmuştur. Tablo, Aziz Symphorian'ın Roma prokonsülü Herakleios'un liderlik ettiği muhafızlar tarafından, Kibele tapınağına götürülmekte olduğu anı aktarmaktadır. Aziz'in tapınağa vardığında verdiği kararın sonucunu tabloya yansıtmasa da, tiyatro izleği olarak değerlendirilebilecek işaretler bulunmaktadır. (Delphi Classics Jean-Auguste-Dominique Ingres, 2020, s. 140) Ingres, eserini oluştururken olay gidişatına bağlı tasarlanabilecek sahne izleği sıralaması planlamıştır. Bu durum eserin teatral olan ile bağlantısını gösteren önemli öğelerden biridir.

Şehir duvarlarının üzerinde oğluna seslenmeye çalışan anne, olay sıralamasında yer alan figürlerden biridir. (Şekil 4.35) Aziz'in annesi, arkasında onu engellemeye çabalayan figürlerin varlığına rağmen, duvarlardan aşağıya sarkarak oğluna cesur ve inançlı olması gerektiğini haykırmaktadır. Adeta arkasında yer alan kimliklerle bir çatışma halinde resmedilmiştir. Bu esnada oldukça dinamik tasarlanmış kolları, bir taraftan oğluna uzanırken, diğer taraftan ise işaret parmağıyla gökyüzünü göstererek, oğluna Tanrı'nın onu izlemekte olduğunu ifade etmek istercesine güçlü bir anlatımla resmedilmiştir. Tabloda, acılı annenin çığlıkları ressam tarafından net bir biçimde dile getirilmiştir. Adeta hem beden diliyle hem de ağzından çıkmakta olan sözcüklerin sesini duyarcasına, yakaran bir anne profili yaratılmıştır.

Tiyatro izleği sıralaması içerisine değerlendirilebilecek diğer bir figür ise Aziz Symphorian'ın⁵¹ kendisidir. Aziz'in kolları iki yana açılmış geniş bedeni neredeyse İsa'nın çarmıha gerilmiş halinin bir simgesi olarak tuvale yerleştirilmiştir. Symphorian, solgun cilt rengi ve beyazlar içerisindeki kıyafetiyle, bir hayli zarif gösterilmekle birlikte, aynı zamanda da inancının sarsılmaz gücünü ifade etmeye yetecek gerçekliktedir. (Shelton, 2001, s. 720-721) Aziz Symphorian, etrafındaki onca kargaşaya rağmen, surların üzerinden kendisine seslenen annesinin sözlerine

⁵¹ Ingres Aziz Symphorian karakterini çalışırken güçlü kaslı bir erkek model kullanmak yerine, kadın model kullanmayı tercih ederek Caroline l'Allemande'i üzerinde çalışıp Aziz'in karakterini meydana getirmiştir. Bunun nedeni ise Ingres'in Aziz'i, sahnede bulunan tüm diğer karakterlere göre daha zarafet içerisinde, soylu ve adeta inancın kutsal gücüyle aydınlatılmış görünümüyle aktarmak istemesidir. Aziz'in bedeni zarif kollar, ayaklar ve soluk ten rengi ile tıpkı bir kadını andırmaktadır. (Shelton, 2001, s. 720-721)

odaklanmış, yegâne oğul olarak izleyicinin karşısına getirilmiştir. Tabloda Aziz Symphorian'ın inancı adına ölümle yüzleştiği an izleyiciye aktarılmamıştır. Fakat Symphorian'ın puta tapınmaktansa ölmeyi yeğleyen kararı ve inancı adına fedakârlığı, Aziz'in dudaklarındaki hafif gülümsemede ve annesinin kendisini yüreklendirici sözleri karşısında, ona odaklanmış huzur içindeki bakışlarıyla ifade edilmiş, olay geçişleri arasındaki bağlantıyı simgeler vaziyettedir. Bu durum Ingres'in tuvalinde bir tür olaylar aktarımı yaptığını gösteren öğelerden bir diğeridir. İzleyici, Aziz'in ölümünü görmüyor olsa da onun içerisinde bulunduğu hal ve koşullardan, verdiği nihai kararı gözlemleyebilmektedir. Bu gözleme bizleri yakınlaştıran diğer bir karakter ise Roma prokonsülü Herakleios'tur.

Herakleios, (Şekil 4.36) sahnede yer alan en güçlü ve otoriter karakter olarak izlenebilir. Olayların gelişim sıralamasında sahneyi gözlemlediğimizde, ressam Aziz Symphorian'ın tapınağa vardktan sonra ölüm kararını verilmesi anını tuval içerisine yerleştirmemiştir fakat Herakleios'un neredeyse atının sırtından sahnenin üzerine atlamak üzere resmedilmiş pozisyonu, havaya kaldırmış olduğu sağ kolu ve izleyiciyi işaret eden sağ parmağı, onun hükmünü belirtmeye yetmiştir. Bu durum bizlere, hikâyenin anlatımına göre tapınağa gittikten sonra verilmesi gereken idam kararının, henüz orada Herakleios'un vücut dili ve emreden parmağıyla ifade edildiğini göstermektedir. Sahnedeki kargaşanın arasında, Herakleios'un en yüksek konuma yerleştirilmesi, prokonsülün asker kimliğinden gelen sınırsız gücünü simgelemektedir. Tabloda Aziz'in henüz tapınağa gitmeden vermiş olduğu kararı destekleyen birkaç obje de tuvalin ön kısmına yerleştirilmiştir. (Şekil 4.37) Tuvalin sol alt kısmında yer alan ayrıntıda, Aziz'in puta tapınmayı reddi az önce devrilmiş henüz külleri tütmede olan sunu ocağı, yerlere saçılmış defne yaprakları ve yere düşmüş bir testi ile ifade edilmiştir. Olayın dinamikliği, bu objelerin hemen yanında konumlanan köpeğin, testiye odaklanan şaşkın bakışlarıyla tescillenmektedir. (Shelton, 2001, s. 714-723)

Tabloda yer alan diğer karakteri gözlemlediğimizde, yaşanan hadisenin rehaveti içerisinde olduklarını ve birçok karakterin belli bir tarafa ayrılabilir özellikler göstererek, izleyiciye sunulmuş olduğu gözlemlenmektedir. Bu kimliklerden ilk olarak göze çarpan figür, tablonun en sol kısmında yer alan elini kalbinin üzerine yerleştirmiş erkek figürüdür (Şekil 4.38). Orta yaşlı adam, sanki Aziz Symphorian'ın acısını kendi benliğinde kabullenmiş haldedir. Onun inandığı din adına öldürülecek olmasına üzüldüğünü, sol elini göğsünün üzerine yerleştirerek belli ederken, bakışları Aziz Symphorian'ı izlemektedir, fakat bir yandan da suratında kayıp bir ifade vardır. Bu

durum onun olay karşısındaki çaresizliğini izleyiciye içtenlikle sunmaktadır. Acısını ifade eden vücut dili, tıpkı bir tiyatro sahnesinde olabileceği gibi sahici bir izlenim yaratır, yani izleyiciyi olayın içine alarak, yaşanmakta olan elim hadiseye çekmeyi başarmıştır.

Diğer bir figür ise bahsi geçen erkek karakterin hemen sağ yanında yer alan, bebeğini kucağına basmış anne figürüdür. (Şekil 4.38). Kadının kucağındaki bebeği asla bırakmayacakmışçasına bu denli güçlü bir biçimde bağrına basmış görünümü, adeta Aziz Symphorian ve annesi arasındaki iletişimi nitelendirmek istercesine eserin içerisine yerleştirilmiştir. Anne kaslı diyebileceğimiz kalın kollarıyla adeta evladını sarıp sarmalamakta, bir yandan da Aziz'in annesine uzanan bakışlarına odaklanmaktadır. Annenin çatık kaşları arasından görmekte olduğumuz bakışları ve yüzündeki umutsuz ifade, Aziz ve annesi arasında geçen diyalogu duyduğunu ve kendi evladına sarılarak teselli bulmaya çalışan durumu ifade etmektedir. Annenin bacakları altında yer alan erkek çocuk, adeta kadının doğurganlığını simgelemek istercesine elini annesinin rahmine yerleştirmiştir. Diğer kız karakter ise tıpkı erkek kardeşi gibi kalabalığın içerisinde annesinin bedenine sığınmaya çalışmaktadır.

Kadının hemen sol yanında Yahudi inancında kullanılan dua şalını başına yerleştirmiş bir erkek karakter daha yer almaktadır (Şekil 4.38). Bu karakter tamamiyle kendisini seyretmekte olan izleyiciye bakmaktadır. Sahnede yaşananlara izleyiciyi çekmek istercesine bir bakış ve yüz ifadesine sahiptir. Aziz Symphorian'ın durumuna üzülen karakterlerin yanı sıra, onun öldürülmesini isteyen figürler de sahnede yer almaktadır. Aziz'in hemen sol bacağının arkasındaki erkek figür (Şekil 4.39), yere eğilip taş toplamaktayken resmedilmiştir. Sahne öylesine dinamiktir ki, hemen bir saniye sonrasını görebiliyor olsaydık, genç adam ayağa kalkacak ve avucunun içerisinde biriktirdiği taşları, tüm gücüyle oğluna dirayetli olması adına seslenmeye çabalayan, Aziz Symphorian'ın annesine fırlatacaktır.

Jean-Auguste-Dominique Ingres'in tablosunu teatral içerik açısından sorguladığımızda, adeta izleyiciye hikâyenin her yönüyle anlatımını aktarmaktadır. Sahnede Aziz'in öldürüldüğünü görmeyiz fakat ölüm emrini veren nihai kararın parmağı bizlere hikâyenin sonunu gösterir. Aynı şekilde, Aziz'in Kibele heykelini parçalamak istediği an da tuvalin içerisine yerleştirilmemiştir. Fakat sahnenin hemen önünde yer alan Pagan inanca ait etrafa dağılmış eşyalar, Aziz'in neden öldürüldüğünü gösteren güçlü bir anlatıma sahiptir. Ingres resmini teatral olanın yaratımıyla, adeta bir tiyatro izleği seyrinde izleyiciye sunmuş, tek bir tabloda olayın başlangıç, gelişim, sonuç kısımlarını figürlerin beden dili ve eşyaların varlığıyla aktarmıştır.



Şekil 4.35 “Saint Symphorian Şehitliği Detay”



Şekil 4.36 “Saint Symphorian Şehitliği Detay”



Şekil 4.37 “Saint Symphorian Şehitliği Detay”



Şekil 4.38 “Saint Symphorian Şehitliği Detay”



Şekil 4.39 “Saint Symphorian Şehitliği Detay”

4.15 Théodore Géricault “Medusa’nın Salı”



Şekil 4.40 Théodore Géricault, “Medusa’nın Salı”, 1818-1819, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 4,91 m x 7,16 m, Louvre Müzesi, Paris

<https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010059199>

Romantizm⁵² sanat akımının en önde gelen temsilcilerinden biri olan, Théodore Géricault'nun⁵³ 1818-1819 yılları arasında yapmış olduğu Medusa'nın Salı isimli eseri, yaşanmış içler acısı bir gemi kazası olan Kraliyet firkateyni Medusa'nın trajik felaketini konu almaktadır. Gemi Temmuz 1816 tarihinde, Fransa limanından ayrılarak Fransızlar ile İngilizler tarafından terk edilen Senegal kolonisi içindeki Batı Afrika'yı ele geçirmek amacıyla Senegal'e doğru yol alır. Medusa gemisi bir süre öncesine kadar savaş için kullanılmakta, hatta güvertesinde kırk dört tane top bataryasının bulunduğu bilinmektedir. Senegal'e yapılacak yolculuk nedeniyle, geminin silahlarının çoğu sökülmüş, yerlerine yolcuların ve mürettebatın konaklamasını sağlamak adına barakaya ve yüzlerce yolcu için derme çatma bir konaklama güvertesine dönüştürülmüştür. (McKee, 2007, s. 14) 3 Temmuz sabahı, dört yüze yakın yolcuyu taşıyan gemi, bir resife çarparak ve gövdesinden su almaya

⁵² Romantizm 18. yüzyıldan itibaren varlığını hissettirmeye başlamıştır. Dönem, klasik üslubun Yunan kültürüne dayanan temellerini derinden sarsmaya başlamıştır. Dünyada sonu gelmeyen savaşlar ve Fransız Devrimi'nin de büyük etkisiyle, neredeyse hiçbir Avrupa ülkesi bu değişime karşı gelememiştir. Sanat tarihinde, her akımın kendinden öncekine karşı gelmesine bağlı olmakla birlikte, Romantizm sanat akımı da kendinden bir önceki dönem olan Neo-klasisizmin Antik dünyanın yeniden keşfedilmesi anlayışıyla bağlantılı, Antik heykellerin görkemli ve heykelsi duruşuna tepki olarak doğmuştur. Romantizm yalnızca güzel sanatlar adına üslupsal bir değişimden farklı olarak, insanın kendisini sorgulamasıyla başlar, Romantizmden sonra gelen tüm akımların insandaki "ben" mekanizması ile "çevrenin karşıtlığı" mevzusunun ilk olarak ele alınması bu üslup ile getirilmiştir. Romantizmin ana kaynağı, klasik üslubun aksine eskiye dönüştürme değil; tam bir zıtlık göstererek insanın kendi benliğinde, düşüncelerinde, hissettiği duygularındadır. Sanat aracılığıyla anlatılan, diğer üslupların aksine dış dünyada gelişen tarihi yansıtmaktan ziyade, romantizmle birlikte sanatçının bireysel düşünce dünyasına dönüştürülmüştür. Sanatçı yalnızca kendi düşüncesinde var olan gerçeği yaratmaya yönelmiştir. Bu süreçte yaratılan eserlerde, sanatçının bireysel yaratıcılığı gözlemlenebilmektedir. Romantik sanatçıların kendi düşünceleri ve duyguları çerçevesinde hareket etmesi, onların artık toplumun temsilciliğini yapmadıklarının göstergesidir. Sanatçılar artık kendi fikirlerinin savunucusu konumuna gelmişlerdir. Bu durum giderek sanatçının gerçek dünyadan koparak kendi mistik dünyalarında var olabilmelerini sağlamıştır. (Sanat Tarihi Ansiklopedisi, 1891, s. 582-885)

Romantik hareket, yalnızca resim sanatında değil, mimari eserler üzerinde, heykelde, müzikte ve edebiyatta büyük yankılar uyandırmıştır. Özellikle bu dönemde müzik alanında yazılan büyük operalar sahneye koyulmuştur. Romantik akımın, hiçbir zaman tek bir özelliğe bağlı izlenmesi olası değildir. Çoğu sanat dalı içerisinde, içgüdülerden beslenen hislerin ve duyguların aktarımının sağlanması sonucunda meydana gelmiştir. (Farthing, 2017, s. 266-267)

⁵³ Romantik sanatın, Fransa'da çığır açmasına sebep olan önemli kimliklerden biri ressam Théodore Géricault olmuştur. Théodore Géricault, Fransa'nın kuzeybatısında yer alan Rouen şehrinde 1791 yılında burjuva sınıftan varlıklı bir ailenin tek çocuğu olarak dünyaya gelir. Théodore Géricault, École des Beaux-Arts güzel sanatlar okulunda eğitim almaya başlamış ve ressam Pierre-Narcisse Guérin'in öğrencisi olmuştur. 1814 yılında ise Kraliyet Muhafız Birliği'ne katılarak, yaklaşık bir yıl askerlik yaptıktan sonra görevinden istifa eder. Daha sonrasında İtalya'da eğitim alabilmek için Prix de Rome yarışmasına katılır fakat başarılı olamaz. Roma'ya gitmeyi kafasına koyan sanatçı, ödülü alamamış olsa da kendi imkânlarıyla seyahat eder. İtalya'da geçirdiği süre boyunca Michelangelo, Caravaggio gibi birçok büyük sanatçının eserleri üzerine çalışır ve çok sayıda taslak çıkarır. 1817 yılında vatani Fransa'ya geri dönen sanatçı, birçok manzara resmi, savaş sahnesi ve atlar üzerine eserler üretir. Théodore Géricault, sağlığının da bozulmaya başlamasıyla birlikte, psikolojik bozukluklar göstermeye başlar. Duygusal yönünün ağırlaşması ile ressam akıl hastanesine giderek, orada bulunan nice hastanın portresini yapmıştır. Siyatik hastalığının ilerlemesiyle 1824 yılında henüz 33 yaşında iken hayatını kaybeder. <https://www.theartstory.org/artist/gericault-theodore/life-and-legacy/>

başlar ve karaya oturur. Gemide yeterli sayıda yolcuyu taşıyabilecek cankurtaran botu bulunmadığından, Senagal'in yeni valisi M. Schmaltz, geminin sağlam kısımlarından bir sal yapmayı teklif eder. Valiye göre bu sal, yaklaşık iki yüz kadar kişiyi taşıyabilecektir. Vali M. Schmaltz, kimseyi geride bırakmayacağına dair söz verir ve teknelerin Salı uygun bir noktaya kadar çekeceğini, sonrasında herkesin St. Louis'ye doğru yürüyeceğini gemideki tüm yolculara ve mürettebata bildirir. Valinin güven verici açıklamalarının ardından, yolcuların endişeleri azalmaya başlamış, içlerinde bir ümit ışığı doğmuştur. Salın inşaatı tamamlandıktan sonra, 4 Temmuz günü Medusa Kraliyet firkateyni terk edilmeye başlanır. (McKee, 2007, s. 44-50) Gemiden ayrılmaya başlanmasıyla, yapılan salın yalnızca kereste parçalarından oluştuğu, yüzebilmesi için gerekli biçimin verilmediği ve kullanılan kerestenin suyun kaldırma kuvvetine çok dayanıksız olduğu fark edilir. Fakat artık geri dönüş imkânsızdır. Salın dışında toplamda altı tane tekne bulunmaktadır. Teknelerin içerisine binecek kişiler ise daha üst statüde, mevki sahibi kişilerdir. Valinin iki yüz kişilik tasarladığı sala yalnızca yüz elli kişi binebilmiştir. Ancak henüz hareket bile etmeden, insanlar neredeyse gövdelerine kadar suya batmışlardır. Salın üzerinde hiç yer yoktur ve içerisine yerleştirilenlerin birçoğu subaylardan oluşmaktadır. Tüm bunlar yetmezmiş gibi salın içerisine hiç yiyecek koyulmamış, yalnızca biraz su ve şarap fıçası bırakılmıştır. Teknelerin çekmeye çabaladığı salla beraber biraz yol alırlar fakat sal, yüzmeye elverişsiz yapısı ve üzerindeki insanların ağırlığıyla, hareket etmesi neredeyse imkânsız bir hal almıştır. Medusa'nın üzerinde iken kimseyi geride bırakmayacağına dair sözler veren Vali Schmaltz, salın çekilmeye başlanmasından yaklaşık iki saat sonra, iplerinin atılmasını ister. Valinin isteğine karşı gelemeyen Teğmen Reynaud teknenin kış kısmındaki halatı gevşeterek suya atar. Salın içerisinde, balık istifi denebilecek sıkışıklıkta canlarını kurtarmaya çalışan yüz elli insanı denizin ortasında terk etmişlerdir. (Olaydan sonra Vali salın kopup gittiğine dair bir yalan uydurur. Teğmen Reynaud ise emri verenin Vali'nin kendisi olduğunu itiraf eder.) (McKee, 2007, s. 52-65) Salda bulunan kazazedeler, açık denizde geçirdikleri 3. günlerinde açlığa dayanamayıp gece ölen arkadaşlarının cesetlerini bıçakla yararak yemek zorunda kalırlar. Bu durum ne kadar tiksindirici bir hal olsa da hayatta kalabilmek için başka şansları olmadığını düşünmektedirler. (McKee, 2007, s. 95)

17 Temmuz tarihinde yüz elli kişiyle denize açılan salda sadece on beş kişi hayatta kalabilmiştir. Bu sırada, tekneler güvenli bir limana ulaşmış ve terk edilen sal Fransız kraliyet donanması tarafından aranmaya başlanmıştır. Argus gemisinin kaptanı

Teğmen de Parnajon, uzun süren aramalarının sonunda, saldan herhangi bir iz bulamayınca St. Louis kıyılarına doğru ilerlemeye başlar. Fakat gemi Salı görmemiş olsa da saldaki yolcular, bulunmalarından saatler önce geminin direklerini fark ederek uzun bir bayrak direği yapmış ve ucuna renkli mendiller bağlamışlardır. Yarım saat boyunca geminin onları fark etmesi için çabalayan kazazedeler, geminin yavaş yavaş gözden kaybolmasıyla ümitlerini tekrar kaybederler. Birkaç saat sonra Fransa kraliyet donanmasına ait geminin tekrar onlara doğru geldiğini görürler ve kurtarılırlar. Denizde geçen onca günün ardından, yüz elli kişilik gruptan, sadece on beş kişi hayatta kalabilmiştir. (McKee, 2007, s. 119-127)

Théodore Géricault tablosunda, Fransız halkını derinden sarsan ve devletin üst rütbelerine kadar ilerleyen hilekârlığa tepki göstermek amacıyla, şimdiye kadar yapılanlardan çok farklı, modern tarihin resmini tasarlar. Géricault, salda ölüme terk edilen yüz elli insanın günler süren ızdırabından kurtulabilen on beş kurbanı resmetmiştir. Géricault dönemindeki birçok sanatçıya göre bağımsız bir sanatçıdır. Devlete ya da akademiye bağlı bir ressam değildir. Ressamın bireyselliği, fikirlerini açıklıkla tuvaline yansıtmasını daha da kolaylaştırır ve özgünlüğünü kendi vizyonuyla şekillendirmesini sağlar. Théodore Géricault'nun tuvaline düşüncesini rahatlıkla yansıtabilmesinin bir diğer nedeni de varlıklı bir aileden gelmesidir. Maddi gücünün varlığı, onu bir başka kişiye bağımlı yapmaktan kurtarmaktadır.

Géricault, o dönemde Fransa'da egemen güç olarak iktidarda yer alan muhafazakâr monarşiye karşı liberal muhalefet yanlısıdır. Medusa kraliyet gemisi felaketinde yaşananlar, kendisinde protesto ruhunu ateşlemiştir. Yaşanan kazayı ve mevcut iktidarın göz ardı ettiği gerçekleri, tüm dünyaya resmiyle anlatmak istediği bir yola çıkarak, kazadan sadece iki sene sonra modern tarihin tablosunu yapmıştır. (Bersson, 1991, s. 338)

Ressam tabloyu tasarlayabilmek için kazayla ilgili bireysel deneyim edinmeye karar vermiştir. Deneyimini tuvaline yansıtılabilmek için öncelikle onu anlaması gerekmektedir. Resmine başlamadan önce yaklaşık on ay kadar kaza ile ilgili araştırmalar yapar. Akıl hastanesine giderek orada bulunan kimlikleri gözlemleyip onların psikolojik durumlarını, içlerinde buldukları ruh halini anlamlandırmaya çabalamıştır. Kazadan sağ kurtulmayı başaran iki subayla görüşür ve onların hikâyelerini özümsemeye çabalar. Daha sonrasında yüz elli kişiye denizin ortasında günlerce barınak olan salı gerçeğe benzer bir şekilde yerleştirmek amacıyla, salın tasarımcısı ile görüşür. Tasarımcıdan kendisine bir model yapmasını ister fakat

çıkarılan modelin sadece bir bölümünü resminde kullanmayı tercih eder. Tüm bu araştırmalarına rağmen, Géricault başka bir aşamaya daha girer, o da ölü bedenleri deneyimlemektir. Hastaneleri ziyaret etmeye başlayarak, cesetlerin neye benzediğini gözlemler. Ölü bedenlerin yalnızca kopmuş uzuvlarını bazen de bütün bir cesedi alarak atölyesine götürür ve onlara bakarak eskizler çıkarır. Amacı adeta medusa salını izlemekte olan bir göz gibi, kazaya tanıklık etmektir. (McKee, 2007, s. 212-215)

Medusa kraliyet gemisi kazası, Théodore Géricault'yu devasa boyutlarda bir tuval yaratacak kadar derinden etkilemiştir. Ressamın yaratımı ve üzerinde durduğu uzun soluklu araştırmalar süreci adeta yönetmenin sahnesinin her karesini planlamasıyla benzerlik gösterir. Géricault tuvalinin bütün alanlarına, derinden gelen duyguları izleyiciye en çarpıcı şekilde aktarmak adına planlanmıştır. Resme ilk baktığımızda, azgın dalgalar arasında kaybolmuş bir avuç insan görmekteyiz. Géricault bu hazin olayda yaşanan trajediyi seyircisine sunmak için hikâyenin birçok bölümünü kullanabilirdi. Örneğin salın tekneler tarafından bırakılması ya da insan olmayı çok farklı bir boyutta sorgulatacak yamyamlıkla eserini tamamlayabilirdi.⁵⁴ Veya dini temayı kullanarak Salı serbest bırakan Vali ve bu karara onay veren kimlikleri cehenneme yerleştirip, kaderine terk edilen yüz elli kişiyi cennette gösterebilirdi. Théodore Géricault, bu ifade edilenler dışında birçok olasılıkla izleyicinin karşısına çıkmak yerine, hikâyenin trajik yapısı içerisinde umut yaratabilen temasıyla eserini yaratmayı tercih etmiştir. Seçmiş olduğu sahne, aşağıdan yukarıya doğru resmi gözlemlediğimiz zaman nice duyguyu içinde barındırmaktadır.

İfade edilen sıralamayla resme baktığımızda, en aşağı kısımda ilk olarak yüksek dalgalarda hapsolmuş ümitsizlik ve keder izleyiciyi karşılar. Fakat hemen yukarı kısımda, neredeyse silik bir silüet halinde görünen gemi ve ona doğru uzanan kazazedelerin varlığı, izleyiciye ümidi ve kurtuluşun yükselen sesini ifade etmektedir. Géricault, o kadar etkileyici bir sahne tasarlamıştır ki, neredeyse sahnenin alt kısmı tuvalden taşmakta ve izleyiciyi içine almaktadır. Yarattığı his izleyiciye orada olabilme imkânı tanır. Tıpkı tiyatronun deneyimini izleyiciye sunması gibi bir algı yaratmıştır. Géricault'nun üzerinde uzunca süreler deneyimlemeye çabalayarak yarattığı tuval, seyirciye orada gözlemleyici olabilme deneyiminden de öte bir kapı açar. Sahne, tıpkı bir tiyatro sahnesinde olabileceği gibi, yalnızca o anda gerçekleşmekte olanı yaşatır. Bu durum teatralin etkisiyle yaratılan etkinin açık bir

⁵⁴ Théodore Géricault, Medusa'nın Salı eserinde kullanmak için birçok yamyamlık eskizi hazırlamıştır fakat kullanmaktan vazgeçer.

göstergesidir. Sahneye bakan tüm kimliklerin orada bulunabilmesine anlık bir şans tanınmıştır. Géricault'nun tuvalinde yarattığı kimlikler hikâyeyle ne kadar bütünleşik gözüküyor olsalar da, aslında bakmakta olduğumuz vücutlar 13 gün boyunca açlığa terk edilmiş bedenler değildirler. Çünkü kazadan sağ kurtulanların neredeyse bir deri bir kemik kaldığı bilinmektedir. Fakat ressam kazazedeleri, neoklasizmin idealleştirilmiş vücutlarıyla izleyiciye sunmuş, onları on üç günün ızdırabından sonra kahraman olarak göstermek istemiş ve Romantizmin gerçek ile düş arasındaki yaratımını, idealleştirilmiş vücutlarla ifade etmiştir.

İlk olarak sol kenara konumlandırılmış ölü bedene baktığımızda (Şekil 4.41), vücudun alt kısmının olmadığı fark edilmektedir. Géricault resimde insan figürü kullanmadan da yamyamlığı, vahşice kendi türü tarafından yenmiş olmayı, iki şekilde tuvalinde işaret etmiştir. Vücudunun alt kısmı olmayan adam işaretlerin ilkidir. Géricault'nun kaslı kollarla şekillendirdiği ölü üst bedeninin cansızlığını yeşil rengiyle ifade etmiş, açık ağzı, onun ölmeden önceki son nefesini verirken içinde bulunduğu çaresizliği belirtmektedir. Yüzü o kadar vahim bir haldedir ki, sefalet içindeki ölümünü açıklıkla ifade edebilecek güçtedir.

Bedeni olmayan adamın hemen yanında, seyirciye bakan olgun bir adam figürü bulunmaktadır. Cansız bir bedeninin denizde düşüp kaybolmasını engellemek ister gibi tek eliyle tutmaktadır. Bakışları ne kadar izleyiciyle iletişim kurmak istercesine bizlere dönük olsa da, bir o kadar önünde uçsuz bucaksız uzanıp giden denize dalmışçasına biçare resmedilmiştir. Adam hemen arkasından işitmekte olduğu sevinç çığlıklarına hiçbir tepki vermez. Sanki onun gerçeği, kolları arasındaki ölü genç adam olarak ifade edilmek istenmiştir. O kadar ümitsizdir ki, kollarındaki genç adamı tutuşu izlendiğinde, adeta bir baba oğul ilişkisinin anlatılmak istenmiş olduğu düşüncesi yaratır. Kurtulma ihtimaline rağmen söyleyecek hiç sözü yokmuşçasına küskün, sessiz ve yas içerisindedir.

Yaşlı adamın hemen sol tarafında bir genç erkek figürü daha yer almaktadır, bu figür de, hemen yaşlı adam gibi dizlerinin üzerinde başka bir genç kazazede taşımaktadır. (Şekil 4.42). Salın üzerinde yüz üstü yatan genç adam, izleyiciye ölü bir beden gibi gözükmektedir. Fakat sağ eliyle uzandığı tahta parçası onun halen yaşam belirtisi gösterdiğini ifade edebilir. Onu tutmaya çalışan genç erkek ise, arkadaşı olduğunu düşündüğümüz kazazedeye yardım etmek adına yanında olabilir. Gözlerimizi arkadaşına destek olmaya çabalayan figüre odakladığımızda, ilk fark ettiğimiz hemen arkasında duyduğu yardım çığlıklarına sessiz kalmadığıdır. Genç

adam şaşkınlık ve hayret içerisindeki surat ifadesiyle, salın ön tarafında yer alan arkadaşlarına bakmaktadır. İzlemekte olduğumuz sahneden hemen sonra, bir sonraki sahneyi görebiliyor olsaydık belki de bu genç adam, dizlerinin önünde duran arkadaşına kurtulduklarını ve biraz daha dayanması gerektiğini söyleyecek olabilirdi.

Sahnenin sağ alt köşesine baktığımızda ise, yalnızca bacaklarını ve gövdesini gözlemleyebildiğimiz cansız bir beden daha görürüz. Adeta sahnenin içindeymişçesine bir bakış açısını izleyiciye yaşatmaktadır. Hayatını kaybetmiş olmasına rağmen, halen salın üzerindeki bacaklarının varlığı, izleyiciye bir kez daha insani hatalar yüzünden yaşanmış olayı hatırlatmaya yetecek gerçekliktedir. Cansız bedenin hemen sağ tarafına yerleştirilen kanlı balta (Şekil 4.43), belki de bu su üzerinde yatan cansız bedenin neden kafasını göremediğimizin bir açıklaması olabilir. Balta, salda yaşanan vahşiliğin ve insanlık dışı savaşın ikinci işaretidir. Hayatta kalabilmek adına, kazazedeler aralarından birkaç kişiyi kendi elleriyle öldürmek zorunda kalmışlardır. Sahne, öylesine derin ve çarpıcıdır ki, seyircide devamını görebilme merakı uyandırır, cansız beden aslında yaşanan trajedinin ana kanıtlarından bir tanesi olarak bizlere içeri girme çağrısında bulunur.

Géricault resmini iki piramidal kompozisyon kullanarak oluşturmuştur. Tuvalin arka kısmından ön tarafına doğru ilerledikçe, kurtuluşun giderek yaklaştığı izlenimi yaratır. Arkadaşını teselli etmeye çabalayan genç erkeğin hemen arkasında, sanki birbirlerinden güç alarak ayağa kalkmaya çalışan üç erkek figür yerleştirilmiştir. Hallerinden ve pozisyonlarından anlaşılacağı üzere, artık sona gelmişlerdir. Ayağa kalkabilmek bile onlar için çok zordur. Hatta bu figürlerden en sol tarafta yer alan kafası örtülü erkek, hemen önünde bulunan arkadaşının sırtındaki şala tüm gücüyle sarılmış olması, birkaç saniye sonrasını görebilseydik belki güçbela ayağa kalkabileceğini anlatır.

Bu üçlünün sol tarafında bulunan, derme çatma yapılmış yelkenin hemen altında, silüetini silik olarak görebildiğimiz başka bir erkek figür daha bulunmaktadır. (Şekil 4.44) Sadece bedeninin üst kısmını görebildiğimiz bu adam, saçlarını yolarken resmedilmiştir. On üç gündür süregelen sefaletin bir çıkışı olduğuna kendini inandırmaya çalışır, aklını yitirmek üzeredir.

Onun hemen önünde yer alan dörtlü erkek grubu ise, kurtarılacak olmanın şaşkınlığını yaşamaktadırlar. Yan yana dizilmiş en köşe kısımdaki iki erkek, şaşkınlıkla uzakta gördükleri gemiye bakmaktadır. Sırtı denize dönük diğer erkek figür ise, hemen arkasındaki arkadaşlarına kurtulduklarını haykırmaktadır. Resmin en

yüksek noktasına siyahi bir erkek figürü yerleştirilmiştir. Bu figür aynı zamanda yaşanmakta olan kölelik problemine bir tepkidir. En tepede yer alan siyahi erkek ve yanındaki iki arkadaşı, ellerindeki kumaş parçalarıyla ufuktaki gemi onları fark etsin diye çırpınırlar. Siyahi karakter ve hemen bitişiğinde bulunan kızıl saçlı erkek figürü, el ele tutuşmuşlardır. (Şekil 4.45) Bu vaziyet, onların umudunun ve mutluluğunun güçlü bir simgesidir.

Théodore Géricault'nun söz konusu eseri, kurgulanan her bir karakteriyle bütünleşmiş ve dramatik olan ile birleştirilerek içselleşen izleği gözler önüne sermektedir. Sahne öncelikle davetkârdır. İzleyicisine deneyimlemenin ötesinde orada bulunabilme yani sahneye girebilme şansı tanır. İzleyici tabloda var olabilmektedir. Tıpkı tiyatro sahnesinde yaşanmakta olana tepki gösterebilecek bir kimlik gibidir. Fakat bu tabloda dramın gücü yadsınmayacak kadar güçlü bir teatral aktarım yaratır. Bu aktarım sahnede izleyen olarak baktığımız her noktada kendini göstermekte, köpüren denizde, hüznü ve umutlu her bir karakterin sessizliğine ya da avaz avaz bağırın ifadelerde üstün bir anlatım dili olarak kullanılmıştır.



Şekil 4.41 “Medusa’nın Salı Detay



Şekil 4.42 “Medusa’nın Salı Detay”



Şekil 4.43 “Medusa’nın Salı Detay”



Şekil 4.44 “Medusa’nın Salı Detay”



Şekil 4.45 “Medusa’nın Salı Detay”

4.16 Eugène Delacroix “Sakız Adası Katliamı”



Şekil 4.46 Eugène Delacroix, “Sakız Adası Katliamı” 1824, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 419 x 354 cm, Louvre, Paris

<https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010065870>

Eugène Delacroix'nın⁵⁵ ilk kez 1824 tarihinde salon sergisinde yerini alan "Sakız Adası Katliamı"⁵⁶ isimli tablosu, yapıldığı dönem adına oldukça güncel bir olayı konu almaktadır. O yıllarda Osmanlı İmparatorluğu ve Yunanlılar arasında bir bağımsızlık savaşı yaşanmaktadır. Osmanlı İmparatorluğu bayrağı altından ayrılmak isteyen Yunanlılar, bağımsızlık mücadelesi adına binlerce kayıp verirler. Hayatta kalanlar ise köleliğe zorlanmışlardır. (Russell, 2016, s. 35-36) Mücadele sürecinde, Fransızlar Yunanlıları desteklemeyi tercih etmişlerdir. Bunun sebebi Fransız halkının kendi ülkelerinde büyük bir bağımsızlık sürecinden geçmiş olmalarından kaynaklanmaktadır. Delacroix da Yunanlıların direnişinin yanında yer alarak bağımsızlık savaşlarına sempatiyle bakmıştır. Yunanlıların mücadele sonucunda içler acısı ve umutsuz hallerine tablosunda yer vermiş ve içinde buldukları çaresiz durumu izleyiciye göstermek adına eserini tamamlamıştır.

Delacroix'nın Sakız Adası Katliamı'na araladığı kapı, ilk sergilendiği süreçte akademide hoşnutsuz yorumlara maruz bırakılmıştır. Bazı eleştirmenler "*asil ve saf*" olan Fransız zevkini rencide etmek için, daha sonra olduğu gibi, geniş ölçüde Fransız klasik idealinden ayrıldığına hükmedilen üslubunun özelliklerinin birlik eksikliği olduğunu ifade etmişlerdir. Dostça bir eleştirmen ise, Delacroix'nın Romantik olmakla suçlandığını belirtmiş, bu terimin daha önce edebiyatta ve şimdi resim sanatında hedeflerine daha önce bilinmeyen yollardan ulaşmak için dövülmüş olduğunu, yolu

⁵⁵ Romantizm akımının en önemli temsilcilerinden biri olarak görülen Eugène Delacroix, 1798 yılında Paris'e çok yakın bir noktada bulunan Saint-Maurice'de doğmuştur. (Alston, 2014, s. 4) Delacroix, genç yaşlarda Théodore Géricault'nun atölyesinde eğitim almaya başlamış, Louvre'da yer alan birçok önemli tabloyu inceleme fırsatı yakalamıştır. Aynı zamanda da hocası Géricault'nun romantizm içeren işlerinden yoğun olarak etkilendiği bilinmektedir. Genç sanatçı 1822 yılında Paris salonunda ilk defa "La Barque de Dante" (Dante'nin Kayığı) isimli eseriyle yerini alır. (Claudon, 1994, s. 71)

1825 yılında İngiltere'ye giden sanatçı bu süre içerisinde birçok resim yapar ancak orada geçirdiği süre boyunca sanatın yalnızca resim dalı ile ilgilenmez, Delacroix, William Shakespeare, Goethe ve Byron gibi birçok yazarın edebi eseri üzerine tablolar yapmıştır. 1830 yılına gelindiğinde ise Eugène Delacroix'nın en önemli eserlerinden biri olarak bilinen, "La Liberté guidant le peuple" (Halka Yol Gösteren Özgürlük) isimli çalışması ile Devrim'i anlatmış ve Paris halkına özgürlük, kardeşlik ve eşitlik arayışlarına ışık tutacak, Fransız ulusu için büyük önem taşıyan tablosunu tamamlamıştır. Bu eser bir manada da dönemin etkin iki akımı olan neo-klasizm ve romantizm arasındaki farkın ortaya koyulması adına bir hayli dikkat çekmiştir. (Alston, 2014, s. 7-9)

Delacroix'nın yıllar süren yorucu çalışmaları, kendisini hem fiziksel hem de zihinsel olarak yıpratır ve onun hastalanmasına sebep verir. Şehirden uzaklaşmak ve doğayla iç içe olmak için Paris'e yakın bir noktada bulunan kır evinde sık sık dinlenmeye çekilir. 1863 yılında hayata gözlerini yumana kadar atölyesi ve kır evi arasında gidip gelmeye devam etmiştir.

⁵⁶ 1824 yılında ressamın en meşhur işlerinden biri olarak değerlendirilen "Scène des massacres de Scio" (Sakız Adası Katliamı) isimli eseri ile kaçırılan yirmi bin Yunanlı'nın öyküsünü aktarıırken aynı zamanda da siyasal tepkisini belirtmiştir. Eser birçok kişi üzerinde hayranlık uyandırır ve Fransa devleti eserden çok etkilenerek onu satın alıp sergilenmesini sağlar. (Alston, 2014, s. 6)

terk edenlere uygulandığını görüldüğünü söyleyerek protesto etmiştir. (Johnson, 1991, s. 14) Delacroix almış olduğu olumsuz birçok tepkinin de etkisiyle, *akademinin onu bir “antipati nesnesi” olarak görmeye başladığına inanmaktadır.* (Russell, 2016, s. 36)

Sakız Adası Katliamı tablosunda, figürlerin yaşadıkları ızdırap adeta yüzlerindeki kederle ifade edilmiştir. Ressam büyük acılarla sonlanan sahneyi Ada'nın serin ışığı arasındaki kontrastı vurgulayan bir renk planı üzerine çalışmıştır. (Prideaux, 1966, s. 53) Delacroix parlak renkleri kullanarak dış mekân atmosferinde adeta güneş ışığının kumlu zemin üzerinde titreşimi görüntüsünü yaratmıştır. Renklerin titreşimi özellikle ön planda bulunan turuncu elbiseli yaşlı kadın figüründe oldukça belirgin bir biçimde gösterilmiştir. Yaşlı kadının turuncunun altından görünen mavi eteğindeki ışık yansımaları kumlu zeminle birleşerek mavi pembe benekler oluşturmuş, boyalarla deney yaparcasına büyüleyici bir görünüm meydana getirmiştir. (Prideaux, 1966, s. 54) Resim adeta izleyiciyle bir iletişim kurmaya çalışır güçtedir, bu durum ressamın günlüğüne yazmış olduğu birkaç cümle ile yakından bağlantılıdır. *Delacroix: “Ressamın sanatı insanın kalbine daha yakındır, çünkü daha maddi görünüyor.”* (Burcharth, 2018, s. 3)

Tablo sol ve sağ taraf olarak ayrılan iki piramidal düzende oluşturulmuştur. Delacroix, eserini öylesine dramatik bir dille yaratmıştır ki, izleyici her bir figüre baktığında düşüncesi ile devam eden histerik düşlerle baş başa kalır. Esir olan Yunanların her birinin vücut dili ve ifadeleriyle birleşerek ilerleyen tablo, izleyiciye her vücutta ayrı bir teatral izlek sunmaktadır. İlk aşamada resmin arka fonuna baktığımızda, kum yüzey ile deniz neredeyse bir bütünlük arz eder. Ressamın gökyüzünde yarattığı puslu bulutlarla gizlenmiş mavi gökyüzü, aşağıda yaşanmakta olan yıkıma işaret eden bir bütün yapı görünümündedir. Tablo izleyicisine ona bakmaya başladığı ilk andan itibaren, içler acısı insan profillerinde umutsuzluğu ve tükenmişliği hatırlatmaktadır. Delacroix'nın yarattığı tüm Yunanlı figürlerinde neredeyse bu histerik durum ifade edilmektedir. Sahne içine girildiği andan itibaren tüm figürleri ve plan oluşumlarıyla dramatikliğini izleyiciye sunar.

Sol taraftaki piramit yapısından tabloyu gözlemlemeye devam edersek, bakışlarımızla içeri girdiğimiz ilk andan itibaren, hemen sahnenin ön tarafında bulunan kesici nesnelere varlığı, izlediğimiz sahnenin trajikliğine ayna tutmaktadır. Tıpkı kum zeminin üzerinde bir tarafa dağılmış objeler gibi insan figürleri de adeta yorgunluktan bertaraf olmuş ve kum zeminin üzerinde yığılıp kalmış durumdadırlar. Sahnenin en

sol köşesinde birbirlerine sarılmış vaziyette iki genç karakter yer almaktadır. Kadın, çıplak bir vaziyette ve tüm gücüyle genç erkeği kucaklayıp öperken resmedilmiştir. Bu iki figüre dikkatlice baktığımızda adeta kadının, erkek karakterin acısını dindirmek adına bu kadar sımsıkı sarıldığı gözlemlenebilir. Sakız Adası Katliamı'nda on binlerce Yunan öldürülmüş, binlerce kişi de köleleştirilmiştir. Bu iki genç çift arkalarından gelen Osmanlı askerlerinin varlığına istinaden, muhtemelen az sonra yaşayacakları ayrılığın acısını hissederler. Genç çiftin hemen arkasında konumlandırılan kırmızı fesli bir Osmanlı askeri, kendisine yalvaran kadının varlığına rağmen, sahnede yer alan tıpkı diğer askerler gibi soğukkanlılığını korumaktadır. Eğer sahnenin bir sonraki karesini izleyebiliyor olsaydık, hemen önünde yer alan sivilleri oradan götürmeye yelteneceği tahmin edilebilir durumdadır. Kırmızı fesli asker figürünün hemen arkasında iki Osmanlı askeri daha vardır (Şekil 4.47). Askerlerin ikisi de silahlıdır, kırmızı fesli erkek figüre sırtını yaslamış ve silahını temizlerken görmekte olduğumuz asker, adeta hemen önünde gerçekleşen içler acısı duruma tamamiyle kayıtsız resmedilmiştir. Askerin tüm dikkati parmakları arasındaki silaha odaklıdır, beden dili ve rahat tavırları, ayakları altında bitap düşmüş on iki sivilin direnmeleri durumunda vazifesi gereği canlarını rahatlıkla alabileceği ifade edilmiştir. Onun hemen yanında ayakta gördüğümüz diğer asker figürü ise elindeki tüfeği sıkı sıkıya kavrar vaziyettedir. Askerin sert bakışları ile bütünleşen vücut dili, kendisinin de tıpkı yanında bulunan diğer arkadaşı gibi vazifesi gereği verilen emiri uygulamaktan çekinmeyeceğini göstermektedir.

Asker figürünün arka kısmında, tuvalin tam ortasına konumlandırılmış, savaş içerisinde bir kalabalık gözükmektedir (Şekil 4.48). Bakışlarımızı arka taraftaki kargaşaya odaklandığımızda, hemen önümüzde duran sahnedeki kimliklerin kaderleri tahmin edilebilir vaziyettedir. Delacroix'nın tuvalin tam orta kısmına yerleştirmiş olduğu, uzakta kalan sivil insanların katledilmesi görünümü, az sonra yaşanacaklara adeta bir izlek sunar. İzleyici ön tarafta gördüğü umutsuzluk halindeki figürlere tekrar dönüp baktığında, nihai sonlarını düşlemesine sebep olan teatral deneyimi izleğine alabilir durumdadır. Arka taraftaki kargaşanın hemen önünde birbirlerine sarılmış halde iki genç figür görülmektedir. Genç çiftin korkuyla kucaklaşmaları, belki de hemen tepelerinde konumlandırılmış Osmanlı askerinin biraz sonra canlarını alacağını biliyor olmasından kaynaklanır. Genç çift birbirlerine o kadar sıkı sıkıya sarılmıştır ki, adeta korunmak istediklerini izleyiciye düşündürür, korkunun getirdiği umutsuzlukta son bir umut ışığı ararlar.

Sahnenin en ön kısmında yorgunluktan bitap düşmüş iki figür yer almaktadır (Şekil 4.49). İlk olarak kadın karaktere bakışlarımızı odaklarsak, adamın omzuna başını yasladığını görürüz. Başıyla omzu arasına sol elini yerleştirmiştir, elinin üzerinden parmaklarına doğru akan gözyaşları, yaşadığı çaresiz duruma bir kez daha kapı aralamaktadır. Bitmiş bir haldedir, artık ümidi tükenmiştir; ölüm veya kölelikle sonlanacak kaderini kabul etmiştir. Yanında bitkin halde kum zemine uzanmış erkek figürün ise, sol kaburgasının üzerinden yaralandığı belli olmaktadır. Adamın yalnızca cinsel bölgesi örtülü vaziyettedir. İzleyiciye bir kez daha ümitsizliği hissettirir, sahenin belki de en karamsar kimliği olan bu adamın yüzü, hemen sahenin sol köşesindeki bebeğe dönüktür. Fakat bakışları neredeyse boşluğa doğru ilerlemektedir.

Resmin sol tarafındaki piramit yapısına geçtiğimizde ise sahenin hemen ön kısmında yaşlı bir kadının kum zemin üzerinde oturduğunu görmekteyiz. Kadın figürüne bakışlarımızı odakladığımızda ilk fark ettiğimiz gökyüzüne baktığıdır. Şimdiye kadar incelediğimiz diğer kimliklerden farklı olarak burada çaresizliğin başka bir boyutunu gördüğümüzü fark edebiliriz. Kadının bakışları gökyüzünde adeta bir arayıştır, Tanrısal bir güce seslenmek istercesine ilahi olana sarılmak ister, belki de etrafında yaşanan can pazarında, adalet dileğini uzatmaktadır. Yaşlı kadının hemen yanında, kum zemine uzanmış, bizlere anne olduğunu düşündüren genç bir kadın ve bebeği yer almaktadır (Şekil 4.50). Annenin soluk bedeni onun öldüğünü ifade eder vaziyettedir. Annesinin bedeni üzerinde konumlandırılmış sırma saçlı bebek ise belki de bu sahnede gördüğümüz en iç acıtıcı manzarayı izleyiciye sunmaktadır. Annesi ölmüştür, fakat bebeği emme içgüdüleriyle ölmüş annesinin bedeninden medet ummaktadır. Aslında bebek bu sahnede içinde biraz bile olsa umut taşıyabilecek tek kişidir. Yalnızca açlığını giderme ümidi ile hareket etmektedir.

Anne ve bebeğinin hemen üstünde resmin en yüksek noktasına konumlandırılmış at sırtında bir Osmanlı askeri bulunmaktadır. Atın arkasında ipe bağlanmış, muhtemelen köle yapılmak için alıkonulan yarı çıplak bir kadın gözükmektedir, kadın adeta az önce atın üzerinden atlamış ve iplerden kurtulmaya çabalarken resmedilmiştir. Hemen yanında Osmanlı askerini engellemeye çabalayan bir kadın figürü daha yer almaktadır (Şekil 4.51). Kadının yüzü görünmemektedir fakat askeri engellemek adına tüm gücüyle çabaladığı belli olmaktadır. Kadının çabaları bir nebze sonuç vermiş, atı ürkütmeyi başarmıştır. Fakat asker kadının ne yaptığını sorgularcasına bakışlarını ona odaklamış, parmaklarıyla kılıcını kavramış durumda, az sonra kılıcını kınından çıkararak kadının direnişine son verecek şekilde

resmedilmiştir. Tablo öylesine dramatiktir ki, yukarı kısımda teker teker üzerinden geçtiğimiz tüm kimliklerde birbiri ile bağlantılı ilerleyen düşsel teatral aktarımı yaşatmaktadır. İzleyici tablonun tüm noktalarında kendisine açılan kapıdan içeri girerek düş kurma özgürlüğünü yakalar. Aynı zamanda eserin dinamik yapısı ve birbirleriyle ilişkili hali düşsel gücün ilerlemesine olanak tanır, izleyicinin bireysel deneyimi ile birlikte ilerleyen zincirleme teatral histeriği yaşamasına sebep verir.



Şekil 4.47 “Sakız Adası Katliamı Detay”



Şekil 4.48 “Sakız Adası Katliamı Detay”



Şekil 4.49 “Sakız Adası Katliamı Detay”



Şekil 4.50 “Sakız Adası Katliamı Detay”



Şekil 4.51 “Sakız Adası Katliamı Detay”

4.17 Eugène Delacroix “Ophelia’nın Ölümü”



Şekil 4.52 Eugène Delacroix, “Ophelia’nın Ölümü” 1853, Tuval Üzerine Yağlıboya, 23cm x 30 cm, Louvre Müzesi, Paris

<https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010059387>

Eugène Delacroix, ilk olarak 1825 yılında Londra’da bulunduğu sırada Shakespeare’in eserlerini keşfetmiş ve birçok oyununa hayranlık beslemiştir. Fransa’ya döndükten sonra onun eserlerinin Fransa’da popülerleşmesi adına birçok çalışmada yer almıştır. (Baudelaire, 1999, s. 41) Delacroix içlerinde Shakespeare eserlerinin konu alındığı bir dizi çalışma yapmış, yalnızca Ophelia üzerine birçok taş baskı eser ve toplamda üç yağlı boya tablo meydana getirmiştir. (Tipton, 2014, s. 21) Shakespeare’in ünlü “Hamlet” oyununda neredeyse tüm dünya edebiyatına konu olmuş, Ophelia’nın tiyatro sahnesindeki değişken ruh durumundan etkilenen Delacroix, oyun metni üzerindeki Ophelia’yı yaratırken aynı zamanda kendi düşüncesine özgü eklentilere de yer vererek eserini tamamlamıştır.

Shakespeare'in oyununda Ophelia ilk aşamada yalnızca aşk acısı çeken bir genç kız olarak karşımıza çıkar. İlerleyen sahnelerde babası Polonius'un ölümüyle sarsılır ve aklını kaçırmışçasına davranışlar sergilemeye başlar. Bir anda olur olmadık yerlerde şarkılar söylemektedir. En sonunda ağaçlara çelenk asmak için gittiği ormanda önce bir nehre düşer ama bu düşüş yalnızca bir kazadır. Ophelia nehirde kendi sonunu kendisi yazmıştır, sudan kurtulmak için çaba harcamaz, türküler söyleyerek kendisini nehrin akan suyuna bırakır ve çok süre geçmeden ölür.

Shakespeare'in oyun metninde Ophelia'nın ölümü şöyle anlatılmaktadır:

7. Sahne 4. Perde

Kraliçe: *Acılar öyle peş peşe geliyor ki,*

Biri ötekinin ayağına basıyor.

Kardeşin boğuldu Laertes.

Laertes: *Boğuldu mu? Oh, nerde?*

Kraliçe: *Dere kıyısına yaslanmış bir söğüt var hani,*

Suyun cam gibi yüzünde gümüş yaprakları görünür.

Düğün çiçeği, ısırgan, papatya ve uzun mor çiçeklerden...

Hani şu cahil çobanların kaba bir ad verdiği,

Soğuk kızlarımızınsa, ölü parmağı dediği çiçeklerden...

Çeşit çeşit çelenkler yapmış kızcağız kendine orda,

Sarkan dallara çelenklerini asmaya çabalarken,

Hain bir dal kırılıvermiş.

O da çiçekten andaçlarıyla birlikte

Ağlayan dereye kapılmış.

Yanlara açılan etekleri

Bir süre denizkızı gibi su yüzünde taşımış onu.

Eski ezgilerden parçalar okuyormuş hep;

Başına gelenlerden habersiz gibiymiş.

Suda hiç yabancılık çekmiyormuş,

Doğal ortamında gibiymiş sanki.

Ama uzun sürmemiş bu durum;

Suyu içtikçe ağırlaşan giysileri

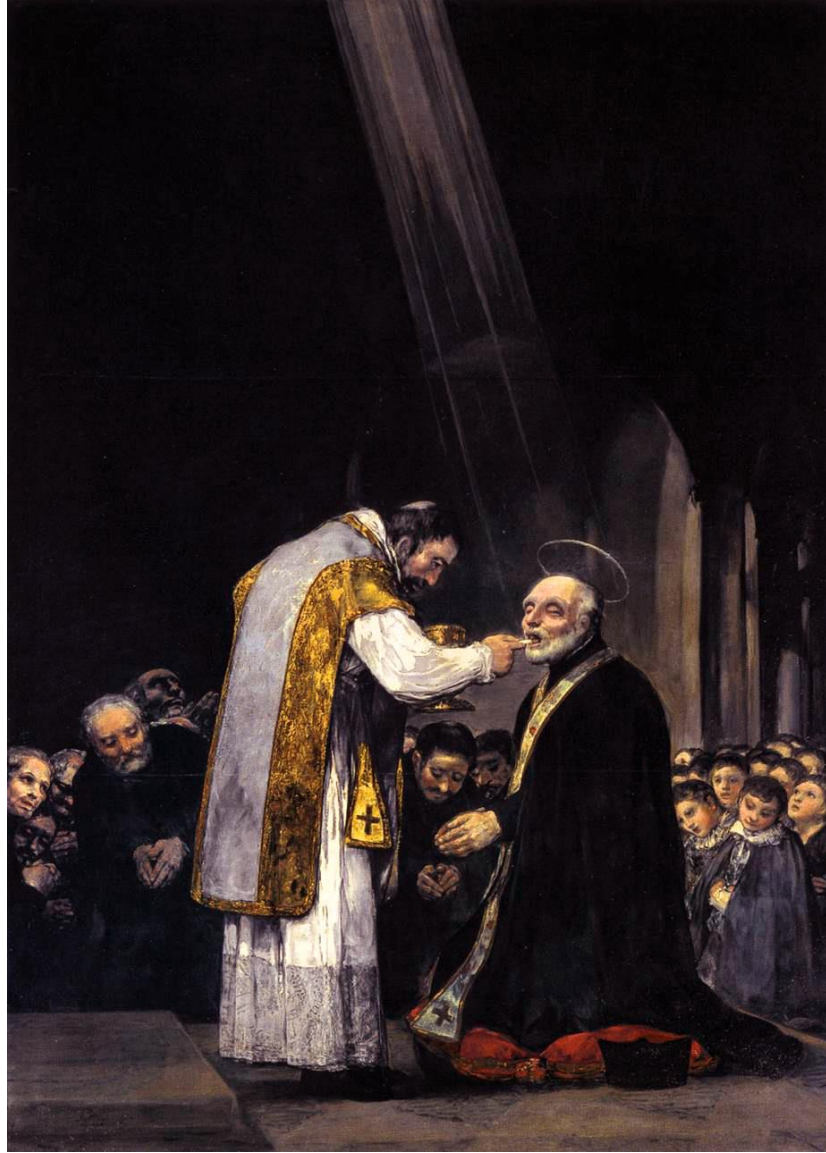
Zavallı kızcağızı tatlı nağmelerinden koparıp

Ölümün balçığına çekmiş. (Shakespeare, 2020, s. 187-188)

Delacroix, eserinde Shakespeare'in Ophelia'sının ölüm anını adeta dondurmuştur. Göstermekte olduğu sahne izleği tıpkı oyun anından alınan bir kare gibi izleyiciye sunulmuş ve oyunun anlık draması ile biçimlenerek Delacroix'nın eseri ile bütünleşmiştir. Tablo, adeta Hamlet'in metnindeki anlatımın bir yansımasıdır. Dere kıyısındaki söğüt, akmakta olan nehir; Ophelia'nın oraya gidiş nedeni ve çelenk gibi neredeyse bütün öğeleri barındırmaktadır. Delacroix aynı bir sahne dekoru gibi önce tablosunun içerisine olayın geçmekte olduğu mekân atmosferini yerleştirmiş, ardından da sahnenin oyuncusunun dinamik pozunu kurgulamıştır. Bakmakta olduğumuz tabloda Ophelia'nın düşüşünü görürüz, tek eliyle söğüdün dalına tutunmaktadır ve bir yandan da babasının yasına ithafen hazırladığı çelengi ucunda ölüm dahi olsa bırakmaz, göğsüne bastırır, sanki çelengin suya düşmesini istememiştir.

Tıpkı sahnenin oyuncu performansı gibi Delacroix'nın Ophelia'sı da tiyatronun amacına hizmet eden bir biçim içerisine sokularak aktarılmıştır. Ressam bu eserde oyunun teatral anını kullanarak ilerlemiştir. Bu durumu açıklamak gerekirse; Ophelia'nın ölümünün Hamlet oyununun en dramatik sahnelerinden bir tanesi olarak karşımıza geldiğini göz önüne almak gerekmektedir. En basit manası ile nihai sona erişen bir insanın ölümü gibi düşünersek, sahne algısı üzerinde izleyicisini bir biçimde trajediye çeken en güçlü öğelerden biri olduğu da aşikârdır. Ölüm neredeyse her insan için bir biçimde hayatta en üzücü anlardan biri olarak nitelendirilir. Sahnede bir karakterin ölmesi de gerçek hayattakinin bir yansıması ve benzerinin sunulduğu andır; içerisinde hüznün ve yıkım hissiyatı barındırır. Seyirci bu anı sahnede deneyimlerken bir teatral deneyim izleği olarak belleğine almıştır. Delacroix'nın bu tablosuyla, tiyatronun anlık teatralini adeta dondurulmuş olarak gözlemleyebiliriz çünkü tabloya baktığımızda Ophelia'nın suya düşüş anını görürüz. Ressam, Shakespeare'in karakterini almış ve aynı oyunda olduğu gibi ölüme götürerek sahne teatralliğini kendi mizacı ile şekillendirerek uyarladığı tablosuna aktarmıştır. Bu durum bizlere göstermektedir ki sahnenin teatralle oluşturulan alt metni, ressamın tablosunda oyunun yansıması şeklinde ifade edilmiş ve tiyatronun teatrali olarak aktarılmıştır.

4.18 Francisco Goya “Calasanzlı Aziz Joseph’in Son Komünyonu”



Şekil 4.53 Francisco Goya, “Calasanzlı Aziz Joseph’in Son Komünyonu” 1819, tuval üzerine yağlıboya, 303 x 222 cm, Prado Ulusal Müzesi. Madrid

<https://www.museodelprado.es/actualidad/exposicion/la-ultima-comunion-de-san-jose-de-calasanz/2c72b354-b301-277c-5cb7-ff0016b347ca?searchMeta=la%20ultima%20comunion%20de%20san%20jose%20de%20calasanz>

Francisco Goya⁵⁷ “The Last Communion of St. Joseph Calasanz” (Calasanzlı Aziz Joseph’in Son Komünyonu) isimli eserini 1819 yılında dört ay gibi kısa bir sürede

⁵⁷ Romantizm sanat akımının en önde gelen ressamlarından biri olan Francisco Goya, 30 Mart 1746 tarihinde İspanya’nın Aragón eyaletinde bulunan Fuendetodos köyünde bir yıldız ustasının oğlu olarak dünyaya gelmiştir. Francisco Goya on dört yaşına geldiğinde yerel bir dini ressam olarak tanınan José

tamamlamıştır. Aziz Joseph ve Goya arasında geçmişe dayanan özel bir bağ bulunmaktadır. Aziz, “Escuelas Pias” olarak bilinen okulların kurucusudur ve İspanya, Bohemya, Roma, Polonya gibi birçok bölgede Escuelas Pias okullarını açmıştır. Goya’nın kendisi de Saragossa’da bulunan Escuelas Pias de San Antón’da eğitim görmüştür. Goya henüz 21 yaşında genç bir sanatçıyken Joseph, Aziz ilan edilmiştir.

Ressam, görmekte olduğumuz tabloda da Aziz’in yaşamının sonlarına gelmek üzereyken 10 Ağustos 1648’de papazın elinden aldığı son komünyon anını resmetmiştir. Aziz eserin yapılmakta olduğu sürede artık 92 yaşına gelmiştir ve çok hastadır. Eser yapıldıktan on beş gün sonra Aziz Joseph hayatını kaybetmiştir. (Gomm, 2012, s. 58) Uzun bir yaşam süren ve hayatını hayır işlerine adayan Aziz, Aragon’daki cemaatinden büyük saygı gören bir kimliktir. Kilise tarafından Goya’ya sipariş edilen tablo Aziz’in 10 Ağustos’ta gerçekleşen bayram gününe adanmak istenmiştir. (Vallentin, 1949, s. 308-309) Goya, kendisinin de ifade ettiği gibi, “*gerçek bir aşk*” (*un verdadero carino*) (Vallentin, 1949, s. 309) ile bu işi üstelenmeyi canıgönülden kabul eder.

Resim bizlere, karanlığın içerisinden doğan dini gücü ve artık ona bakmakta olanlar için özlem duygusunu barındırarak karşımıza gelmektedir. Goya’nın tablosunda kullandığı yoğun siyah ve gri tonları kasvetin ölçeğini sergilerken, kilisenin yüksek tavanından (apsis) gelmekte olan kuvvetli ışık, resmin yoğun dini yapısını ön plana çıkarmaktadır. (Gassier, 1955, s. 106)

Eserin odak noktasına yöneldiğimizde ilk olarak yaşı ilerlemiş Aziz’in komünyon almakta olduğunu görmekteyiz. Hristiyanlık dini için Komünyon inancına değinirsek, *kelime Yunanca “eucharist” şükretmek anlamına gelmektedir.* (Cunningham, 2009, s. 89) Komünyon ayini, Hristiyanlık dininin en eski sakramentini temsil etmekte ve İsa’nın havarileri ile yediği son akşam yemeğinde ortaya çıkan ayin

Luzán y Martinez’dan çizim ve resim dersleri almıştır. Genç sanatçı 1763 yılında henüz on yedi yaşındayken Madrid’de bulunan San Fernando Kraliyet Akademisi’ne girmeye karar vererek bir çizimini yollar ancak başarılı olamaz. Üç yıl sonra yeniden akademiye girmek için şansını dener fakat sonuç geçen seferden farklı değildir. Francisco Goya ancak Temmuz 1780’de akademiye girmeye hak kazanabilmiştir. (Gomm, 2012, s. 10)

Goya akademiye kazanmayı başaramadığı süreç içerisinde birçok büyük ressam gibi Roma’ya yerleşmiştir. Orada ne yaptığı tam olarak bilinmemekle birlikte bu konuda bolca söylenti bulunmaktadır. 1770 yılında Goya, Aragonlu sanatçı Francisco Bayeu Subías ile çalışmaya başlamıştır. 1773 yılında da Bayeu’nun kız kardeşi Josefa ile evlenir. (Russell, 2016, s. 14-16)

1780 yılında San Fernando Kraliyet Akademisi’ne girer ve yaklaşık beş sene sonra Resim Direktör Yardımcısı olarak göreve getirilir. 1786 yılında kraliyet ressamı seçilmiş ve bu süreçten sonra ünü giderek artmıştır. (Gomm, 2012, s. 10-13) 1828 Bordeaux’da hayata gözlerini yumar. (Cladon, 1994, s. 85)

geleneğini simgelemektedir. İsa ekmeğin bedenini, şarabın ise kanını sembolize ettiğini ifade etmiştir. Komünyon ayını İsa'nın son akşamını anar ve yeniden dirilmesini temsil eder.⁵⁸

*Katolik inancında evharist âyininde kullanılan ekmek ve içkinin, öz/cevher ve araz olmak üzere iki ayrı özelliğe sahip olduğunu, âyin esnasında öz'ün İsa'nın etine ve kanına dönüştüğünü, araz'ın ise yenilen ve içilen bu nesnelere tadını, kokusunu ve görünüşünü sağladığını savunmaktadır.*⁵⁹

Tablonun figürleri ve resmin içeriğinden önce bizleri teatral olana yaklaştıran farklı bir çekim alanı daha bulunmaktadır. Bu alan kilisenin bizzat kendisi olarak karşımıza çıkar. Canlandırmasını gördüğümüz ayin, tıpkı bir tiyatro oyunu gibi önceden kurgulanmış bir düzen içererek ritüel haline gelmiştir. Aynı tiyatro izleyicisi gibi, kilisede yer alan cemaat mensupları da nerede durmaları gerektiğini, Papaz'ın nereden çıkacağını ve kilisenin hangi kısmında bulunarak komünyon dağıtacağını bilmektedirler. Hristiyanlık inancının geleneğinden gelen yapılanma, aslında bir manada durumu teatral olana yaklaştıran en önemli noktalardan bir tanesidir. Ritüel, cemaate ruhani bir kapı açmaktadır. İsa'nın kanını ve bedenini canlandırmak adına gerçekleştirilen ritüel bu durumun başlı başına bir sembolüdür. Ayine katılmaya gelen kimlikler de bu noktada hem seyirci hem de oyuncu pozisyonunda ritüelin içerisine dâhil olmaktadır. Dinin yetisinden gelen inancın kuvveti, onları bir bütünün parçası haline getirir. Komünyonu alan her kimlik İsa'nın bedeni ve kanı düşüncesi ile bütünleşerek Tanrısal olandan kaynaklanan bir teatral mekân yaratırlar. Bu noktada kilisedeki ritüelin teatral deneyim olarak nitelendirilmesinin ana nedeni, bir biçimde Hristiyanlık dininin geleneğine dayanan bu ritüelde canlandırmacılık barındırması ve bu canlandırmacılıkta yer alan tüm kimliklerin bu döngüye hep birlikte katılıyor olmasından kaynaklanmaktadır. Çünkü dinin gücü ile gelişen iletişim, her kimliğin inancı ile bütünleşerek teatral etkileşimin bir biçimde sürekliliğini sağlamaktadır.

Tabloya geri döndüğümüzde kilisede gerçekleşen teatral etkileşimde olan ritüelin bir yansımasını görmekteyiz. Kilisenin karanlık bırakılan arka kısmına rağmen apsisinden yansıyan kuvvetli ışıkla birlikte aydınlatılan Aziz Josep, kutsanmış ve hatta mucizevi bir kişi olarak izleyiciye sunulmuştur. Aziz'in adeta ışıkla birlikte parlayan yüzü, onun iyiliğini ve dini adına önder bir kimlik oluşunu simgelemektedir. Tam komünyonunu almakta iken Tanrısal ışığın yüzüne yansımasıyla gözlerini kapatmış,

⁵⁸ <https://www.iham.org.tr/evharist-komunyon-ayini/>

⁵⁹ <https://www.iham.org.tr/evharist-komunyon-ayini/>

kutsanmış olmanın sükûnetine varan bir rahatlık içerisinde resmedilmiştir. Aziz'in kendisi adına bu rahatlama durumu, son kominyonunu alıyor olmasındandır. Üzerine yansıyan ışığın kutsallığı ile kendinden geçmektedir ve bu durumu seçilmiş olmanın bir işareti gibi kabul etmiş gözükmektedir. Tablo öylesine canlı bir gerçekçiliğe bürünmüştür ki, kilisenin yüksek tavanları arasında yaratılan yoğun dini duyguların etkisi ile birlikte, seyirci olarak esere bakan bizler de onun sakin mutluluğunu hissedebiliriz. Sahnenin odak noktasında bulunan bir diğer figür olan Papaz'ın ise komünyon verdiği Aziz'e karşı saygısı hissedilebilecek boyuttadır. Uzattığı ekmeğe odaklanmış bakışları ve beraberinde Aziz'e doğru eğilmiş vaziyetteki bedeni, sanki papaz için çok büyük bir görevi gerçekleştirmekte olduğunu ifade eder biçimdedir.

Sahnenin arka kısmında yer alan kalabalık cemaate bakışlarımızı yönelttiğimizde ise ilk olarak sahnenin sağ tarafına konumlandırılmış küçük çocukların sakinlik içerisindeki, masum yüz ifadeleri göze çarpmaktadır. Sahnenin en sağ tarafında bulunan küçük çocuk, yukarıdan gelen güçlü ışığa odaklanmış, adeta duruma anlam vermeye çabalayan meraklı bakışlarla kilisenin tavanına bakmaktadır. Hemen önüne yerleştirilmiş iki arkadaşı ise yaşanmakta olan önemli anın sakinliğiyle Tanrı'ya dua eder pozisyonda resmedilmişlerdir. Onların hemen arkasında bakışlarını seçebiliyor olduğumuz diğer küçük çocuk ise izlediği anın kutsallığına kendini kaptırmış vaziyette, şaşkınlıkla bakışlarını son komünyonunu alan yaşlı Aziz'e odaklamıştır.

Sahnenin arka sağ kısmında yer alan, yaş almış kalabalığa bakışlarımızı çevirirsek, neredeyse tüm figürlerin yüz ifadelerinde bir huzur gözükmektedir. Özellikle tuvalin arka kısmında, yüksek konuma yerleştirilmiş yaşlı erkek figür, ışığın kerametine odaklanmıştır ve şahit oldukları anın büyüüne kapılarak dua etmektedir. Tuvalin en sol kısmına konumlandırılan başka bir erkek figür daha bakışları ile Aziz'in son komünyonunu alışı izlemektedir ve yaşanmakta olanın kutsallığına kendini kaptırmış vaziyettedir. Sahnenin sol kısmında kalan diğer figürler ise başlarını önlerine eğmiş şekilde dua ederken resmedilmişlerdir.

Goya'nın tablosu inançlı bir kalabalığı ele alırken, aynı zamanda dinin gücü ile teatral olanı yaşatmıştır. Sahnede önden arkaya doğru uzanan insan kalabalığında, neredeyse tüm figürler dinin yapısından kaynaklanan teatral iletişim içerisinde kendilerini bulmuş vaziyettedirler. Tablo izleyicisine yaşanan olayın kutsallığını ifade ederken, adeta oradaki anı gözlemlene imkânı tanımakta, bir yandan da ruhani olanın içerisinde izleyicisini çekmektedir. Söz konusu çekim, teatralin alanının

oluşturulmasını sağlarken, dışarıdan bir göz olarak da seyirciye teatral olanı dış aşamasında yaşama şansı tanır. Eserin ifade etmek istediği anı hissederek içeri girebilen izleyici, tiyatronun deneyimine benzer şekilde, tabloyu dış gücüyle canlandırarak teatral etkileşimi deneyimleyebilmektedir.

BÖLÜM 5

5. DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Resim Sanatı ve Teatral isimli çalışmanın sınırları dâhilinde, genel olarak kökleri sahne sanatlarına dayandırılan “teatral” kavramının, resim sanatındaki varlığına dair sorgulamalar yapılmıştır. İlk olarak ele alınan “2. Skenografi, Teatralite ve Tarihsel Gelişim” bölümünde tiyatro sanatının, ilk çağrışımlarından bu yana, kavramların bütün ifadeleriyle, bugünkü çağdaş aktarımlarıyla bağlantılı, etkenlerini yansıtır şekilde kullanılmamış olmaları açıklığa kavuşturulmuştur. Kavramların birbirleri ile olan ilişkilerinin izleri gözlenmiş ve scenografi kavramının tiyatro sahnesinde teatral alan oluşumuna katkı yapan önemli bir sahne tasarımı olduğu çalışma içerisinde belirtilmiştir. Skenografi ve teatral kavramlarının etimolojik kökenlerine yer verilmesi sürecinde, özellikle teatral kavramının diller arası yolculuğu ve farklı alanlarda değişik anlamlara bürünen kavramın karmaşası, detaylı olarak ifade edilerek açıklığa kavuşturulmuştur.

“2.3 Klasik Yunan Tiyatro Yapısı, Skenografi ve Teatral Gelişimi”, “2.4 Helenistik Dönem Yunan Tiyatro Yapısı, Skenografi ve Teatral Gelişimi”, “2.5 Roma Dönemi Tiyatro Yapısı, Skenografi ve Teatral Gelişimi” isimli alt bölümler dâhilinde araştırmalar yapılarak, scenografi ve teatral ilişkisi detaylı aktarılmıştır. Bahsedilen üç dönem sürecinde sadece “boyalı pano” işlevi gören sahne tasarımlarının varlığı ile birlikte, tarihsel süreçleri ve sahne bütünlüğü bağlamında teatral ile ilişkisine yer verilerek çalışma içerisinde etkenleri gözlenmiştir. Bu kapsamda yapılan çalışma ışığında, Antik sahnede boyalı panoların oyuna göre özel tasarlanıp değiştirilerek kullanılıp kullanılmadığının hâlâ muallak olduğu saptanmıştır. Detaylandırılan üç dönem çerçevesinde sahneyi yalnızca oyuncu kavramıyla değerlendirmenin ötesine geçilerek, sahne yapıları, seyirci yerleri, kullanılan dekorlar gibi, Antik dönemin

sahnesinde teatral etken tüm yönleriyle ele alınmıştır. Bir bütün olarak dönemlerin teatral etkenlerinin sorgulanması, sahnenin tüm olasılıklarının gözetilmesi ile teatral alanın etkin varlığının, Antik dönemlerde oluşturulduğu sonucuna varılmıştır. Ancak dönemler arasındaki değişime uğradığı gözlenen sahneleme anlayışının, incelenen üç dönemde farklılıklar meydana getirdiği saptanmıştır. Klasik Yunan tiyatrosu ve Helenistik Yunan tiyatrosunu irdeleyen bölümlerde, oyun esnasında sahnede teatrallik amacı güden birçok dekor, kostüm ve özel efekt yaratma aletleri gibi öğelerin kullanılarak teatral etkenin oluşturulduğu saptanmış ve bölümlerin içinde ayrıntılı açıklamaları yapılmıştır. Ancak Roma tiyatrosunda ise Yunan tiyatro geleneğinin yavaş yavaş kaybedilmesiyle bağlantılı olarak, sahnede teatral etkeni oluşturacak çok az öğenin bulunduğu tespit edilmiştir. Bu dönemi diğer iki dönemden farklılaştıran nokta, teatralin yalnızca sahne oyun bütünlüğünün ufak dekorlar ve oyun konusuna göre değişen tipik kostümlerle sağlanmasından kaynaklanmıştır.

Çalışmanın 3. Bölüm'ünde teatralin tiyatro sahnesinde nasıl oluşturulduğunun gösterilmesi ihtiyacı, araştırma sürecinde teatralin günümüz sahne türleri özelinde spesifikleşerek, bizlere teatral oluşum alanının kusursuz bir biçimde yaratılabilmesi için nice riskin düşünülmesi gerektiğini ifade etmiştir. Ancak bu aşamada belirtmek gerekir ki, çalışma dünyada yaygın kullanılan dört sahne türünün bazılarının geçmiş zamanlarını da kapsamaktadır. Çünkü günümüz teknolojisi ile birçok yeniliğe izin veren çok amaçlı alan sahne türü ve fırladık sahne dışında, uzunca süreler kullanılan çerçeve sahne türü birçok dönemin sahneleme anlayışında, özellikle dekor kullanımı gibi teatral alana etken sağlayan hususlarda, örnek işlevi görmüştür. 3. Bölüm'de ele alınan dört sahne türü, geçmişten günümüze en yaygın olarak kullanılan sahneler üzerinde özelleştirilerek incelenmiştir. Sahne türlerinin her birinin kendi sınırları dâhilinde farklı sahne gerekliliklerinin etkenlerine göre değişim gösterebilen bir yapı içerdiği belirlenmiştir. Sahnelerin mimari farklılıklarından dolayı kendilerine özgü değişim yaşadığı, izleyicinin görüş açısının ve her oyun için ayrı kurgulanması gereken dekor, ışık, kostüm gibi yapım tasarımı alanına giren branşların değişikliğe uğraması saptanmış olup, en etkili teatrallığın ancak sahne türüne göre, yapım tasarımı aşamasında şekillendirilip, tüm koşulların sağlanmasıyla yaratılabileceği sonucuna varılmıştır.

Çalışma sürecinde teatral üzerine yapılan araştırmalar bizlere göstermiştir ki, kavramın öncelikle kökeninden kaynaklanan, sonrasında hem tiyatro araştırmacıları hem düşünürler tarafından farklı eleştirilere maruz bırakılmasından dolayı karmaşa

yaratan bir durumuna getirildiği saptanmıştır. Teatral kavramının, Antik Yunan sahnesinde ilk kurguların yapılmaya başlandığı süreçten itibaren birçok farklı anlamlara evrildiği gözlemlenmiştir. Bir biçimde sahne sanatlarından başlayan yolculuk, zaman içerisinde yaşamın ve sanat dallarının birçok alanında sürdürülmüş, kavramın ayrı alanlarda etkin kullanımı tarihçilerinin, felsefecilerin ve tiyatro araştırmacılarının onu başkalaşan şekilde ele almalarına neden olduğu sonucuna varılmıştır. Tüm bu sebeplerle kavrama adapte edilmeye çalışılan ayrı manaların, çok geniş bir yelpazede seyredilmesi gerektiğini ortaya koymuştur. İncelenen çalışmaların teatralin ne olduğuna dair derin sorgulamaları ve her değerlendirmede kendi özelinde farklı bir teatral algısına varılmasından dolayı kavramı yalnızca tek bir cümle ya da tek bir düşünce özelinde tanımlamak mümkün olmamakla birlikte bunun etkin bir netice de veremeyeceği belirlenmiştir.

Denis Diderot'nun düşüncesinin incelenmesi sürecinde, oyuncunun akıl yoluyla gündelik hayatta yaşananı sentezleyerek kendi belleği içerisine kaydettiğini, gündelik olanın sahnede oynandığı zaman sanatsal olana dönüştürüldüğü saptanmış ve Diderot'nun kastettiği teatral algısının topluma ait olandan, sanata dönüştürülen bir teatral algı yaratıldığı anlayışını içeren sonucuna varılmıştır.

Michael Fried'in teatral kavramına dair söylemleri, Sanatın başarısının ancak tiyatroyu yenmekle mümkün olabileceğini açıkça belirtmesi, tiyatro ve sanat arasındaki ilişki yakınlaştıkça sanatın bozulmaya doğru itileceği ifadelerine yer vermiş olması, onun "anti-teatral" söylemler içerisine yerleştirilmesini gerektirmiştir. Fried'in düşüncesi üzerinde irdelenen aşamada resim ve tiyatro sanatının kaynaştığı, yani modernist resmin izleyiciye bağımlılığı nedeniyle resim ve tiyatro arasındaki farkın ortadan kaldırıldığı saptanmıştır. Bunun ölçüsü, tüm bu sanatların kendi sorumlulukları dâhilinde görevlerini yerine getirmeleri ve resim sanatının bir nesne gibi kullanılmasından kaçınılması olduğu ifade edilmiştir. Fried'e göre, Robert Morris ve Donald Judd gibi sanatçıların minimalist sanat anlayışında, "eserin deneyiminin zaman içinde var olması" tiyatronun deneyimi ile benzeşerek minimalist sanatın teatral doğasının yaratıldığı sonucuna varılmıştır.

Josette Féral'in çalışmasının irdelendiği aşamasında ise, teatral kavramının sadece tiyatroya özgü bir terim değil, gündelik yaşamda da ulaşılabilecek bir yapılmaya sahip olduğu gözlemlenmiş ve Féral'ın üç kurgu senaryosu üzerinden değerlendirilmesi yapılmıştır. Bu bağlamda birinci senaryoda saptanan sonuç, tiyatro mekânında kurgulanan oyunun, oyuncusuna ihtiyaç duyulmadan yalnızca sahne

bütünlüğü sağlanarak, teatral etkileşimi izleyiciye yansıyor olduğudur. Féral'ın, ikinci kurgu senaryoda ise tiyatro mekânına bağımlı olunmadan, yalnızca oyuncunun yönetiminde kamusal alanda gerçekleşen bir performansın teatral etkisinin, izleyici nezdinde sonunu gözlemleyip gözlemleyemeyişiyle ilişkili olduğu belirlenmiş, ancak izleyicinin yaşadığı deneyimin gerçek yerine bir kurgu olduğunu anladığı anda teatral olabileceği sonucuna varılmıştır. Féral'ın üçüncü kurgu senaryosunun incelemesinde ise, teatralin gerçekleşme alanının hiçbir koşula bağlı olmadığı gözlemlenmiştir. Bir kafede tek başına oturan bir bireyin bile, sokaktan geçen kimlikleri izleyip, kendi düşünde hikâyeler üretebilmesi, bireyin kendi başına yapabileceği bir teatrallık algısı olduğu sonucuna varılmıştır.

Richard Sennett'in teatral üzerine değerlendirilmesinde ise, toplumda yaşanan gündelik olayların, bireyin kendi özelinde şekillenen davranışlarının, tıpkı bir tiyatroya benzetildiği gözlenmiş ve sıradan insanların da kamusal alanda, oyuncu gibi rol yapabildiği saptanmıştır. Tiyatro sanatının temelinden gelen kuralların, kamusal alanda inanca dönüştüğü düşüncesi, bireylerin, gündelik hayatlarında tıpkı bir oyuncu gibi rol yaparak, kendi düş güçleriyle teatral olana ulaşabildikleri sonucuna götürmüştür.

Konstantin Stanislavski'nin uzunca süreler araştırmasını yaptığı oyunculuk sisteminin doğal gözlem içeriyor olmasından yola çıkılarak teatral üzerine düşünceleri değerlendirilmiş, beraberinde de sahne yönetmenliği yaptığı süreçte, sahnelemiş olduğu tiyatro oyunu ve metin ilişkisi örneği gözetilerek, sahne yönetimi ile birlikte oyuncu özeline odaklanan teatral etken ışığında hareket edilmiştir. Konstantin Stanislavski'nin teatral kavramı üzerine sorgulanması aşamasında, tiyatro yönetmenliği yaptığı süre boyunca sahne arkası planlamasını ince detaylarla süslemiş olduğu görülmüştür ve yalnızca oyuncu performansına bağlı kalmadan sahneye daha fazla teatralite katmak adına çaba sarfettiği saptanmıştır. Sahne üzerinde oyuncunun performansı konusunda da Stanislavski uzunca süreler üzerinde çalışmış olduğu sistemde, oyuncunun gerçek hayattakine benzer duygu ve düşünceleri nasıl aktaracağını araştırmış ve sonucunda cevabı bulmuştur. Onun oyunculuk sistemi ve aynı zamanda yönettiği birçok oyunda tiyatro sahnesinin tüm olanaklarını kullanarak metnin ana fikirlerini sahnenin bütünlüğünü göz ardı etmeden seyirciye sunmaya çalıştığı düşüncesine varılmıştır. Bu durum bizleri Stanislavski'nin teatral anlayışının hem oyuncuların performansına hem de arka plan kurgusuna dayanan teatral'in bütünlüğü ve gerçekçiliğine odaklı olduğu sonucuna ulaştırmıştır.

Teatral kavramı üzerine Antik dönemlerden itibaren gerçekleştirilen derin sorgulamalar, tıpkı üst kısımda detaylandırıldığı gibi, kavramı yalnızca tek bir odak noktasından ele alarak resim okuması yapmanın doğru bir sonuca ulaşılmasına engel olacağını göstermiştir. Resim sanatı özelinde Rönesans, Barok, Neoklasizm ve Romantizm olarak seçilmiş dört dönem içerisinde, teatral okumaya tabi tutulma aşamasında, sanat eserlerini kendi içlerinde belirli anlayışlara dayandırmak yerine her eserin tek başına okuması yapılmıştır.

Çalışmada teatral okuması yapılan eserlerin her birinin genel anlamda, kendine has ayrı bir sahne algısı içerdiği gözlenmiş ve birbirinden ayrışan teatral etkisi yarattıkları sonucuna varılmıştır. Eserler aynı dönemlerde yapılmış olsa bile, teatral etkenlerinin farklı olduğu gözlenmiştir. Bu durumu açıklamak gerekirse, Rönesans döneminden seçilip okuması yapılan eserlerden biri olan “4.1 Masaccio, Âdem ve Havva’nın Cennetten Kovuluşu” isimli bölümde belirtildiği gibi, arka planda görsel aktarımı yapılan Tanrı’nın sesi ifadesinin, güçlü aktarımı izleyicisine kulaklarda adeta çınlayan Tanrı sesini yaşatmaktadır. Görsel öge eserde ses işlevi yerine geçmiş ve Âdem ile Havva’nın pişmanlığa, umutsuzluğa ve utanca bürünmelerine sebep vermiştir. Eserde kurgulanan sebep sonuç ilişkisinin güçlü ifadesi, onu seyretmekte olan izleyicide figürlerin ve görsel işaretlerin birliğiyle, bütün haline getirilen anlatım yolunun teatralliğini oluşturduğu sonucuna varılmıştır.

Bir başka Rönesans dönemi eseri olan “4.2 Sandro Botticelli, Venüs ve Mars” tablosunda ise, saptanan teatral etkenler Tanrıça Venüs’ün kostümünün, tıpkı tiyatro sahnesindeki yapay gerçeklikle benzerlik gösterir biçimde, adeta bir sahne kostümü gibi tasarlanması, izleyiciyi sahne izleğini anımsamaya yönelttiği olmuştur. Aynı biçimde ressam Sandro Botticelli, dondurulmuş bir anı gösteren eseri içerisine, izleyicisinin sahnenin bir sonraki anını düşlemesini sağlayacak birçok mesaj yerleştirmiştir. Eserin ona bakan kimlik için, kendi düşü ile harekete geçen bir teatral anlayış içerdiği saptamıştır.

Yine Rönesans dönemine ait “4.3 Giovanni Bellini Pietà” isimli tabloda varlığını sürdüren teatral etken, eserin kimlikleri aracılığıyla aktarılan dramatik anlatımdan başlayarak izleyicisinde, tabloya yalnızca bakmaktan ziyade, hüznle birlikte gelişen duygulara kapı açan bir teatral barındırmaktadır.

Rönesans döneminden seçilip okuması yapılan eserlerden biri olan 4.4 “Raffaello Sanzio The Deposition” adlı eserde ise resmin kendi içerisinde bağımsız hareket halindeki formu, izleyiciden ziyade içeride bir amaç ve sonuç durumu

belirtmektedir. Bu durum ona bakan kimlikler üzerinde sahne algısına benzer bir anlatım dili oluşturarak, hareketli figürlerin yönlendirmeleriyle gerçekleşen ve teatral olanı yaşatan bir bütüne dönüştürülmesini sağlamıştır.

Barok dönem sürecine örnek gösterilebilecek eserlerden bir olan “4.5 Michelangelo Merisi da Caravaggio, Meryem’in Ölümü”nde ele alınan teatral etken ise, tablonun her bir figüründe ayrı ortaya koyulan dramatik karakterlerle şekillenmiştir. Ardından da eserin ressamının tablonun arka planına yerleştirdiği kırmızı perde dekoru sayesinde hem sahne sanatlarına gönderme yapılmış hem de ressamın izleyicinin bakmasını istediği alan tıpkı bir tiyatro sahnesi gibi sunularak teatral etken içerisinde oluşturulmuştur.

Barok dönemden teatral incelemesi yapılan eserlerden biri olan “4.6 Michelangelo Merisi da Caravaggio, İshak’ın Kurban Edilmesi” tablosunda sahne bizlere ön tarafta şu anda gerçekleşmekte olanı gösterirken, aynı zamanda tıpkı bir tiyatro gösterisi gibi, az önce gerçekleşen sahneyi izleyiciye sunmaktadır. Beraberinde Caravaggio tabloda, ışığın etkisini kullanarak izleyiciye bakması gereken noktayı göstermektedir. Bu durum tiyatro sahnesinde izleyiciyi yönlendirmek adına kullanılan ışığa referans vermiş ve resmin tiyatro sahnesinin anlatım gücünü barındırarak, bir teatral birliği oluşturduğu sonucuna varılmıştır.

Barok döneme ait “4.7 Artemisia Gentileschi, Yudit Holofernes’i Katlederken” eserinde ise, bizleri teatral olana yönlendiren figürlerin hikâyeyi anlatmaya elverişli yapısı dâhil edilmiştir. İzleyici sahneye bakarken bir sonraki sahnede ne olacağını tahmin edebilir durumdadır.

Barok döneme dâhil edilen “4.8 Rembrandt Harmenszoon van Rijn, Belşassar’ın Ziyafeti” isimli tabloda ise, öncelikli olarak teatral etken, resmin kurgulanan anlatım gücünden gelmektedir. İçeriye yerleştirilen objeler, tıpkı tiyatro sahnesinde kullanılan dekorların işlevine benzemektedir. Sahne üzerine kurgulanan dekorların, ona bakmakta olan izleyiciye olaylarla ilgili mesaj vermesi gibi, resmin içerisine yerleştirilen objelerin de aynı amaca hizmet eder vaziyette kurgulanmış oldukları gözlemlenmiş ve Kral Belşassar’ın kıyafetinin şatafatlı yapısının adeta sahne kostümüne gönderme yaptığını belirginleştirmiştir.

Neoklasik dönem çerçevesinde incelenmiş eserlerden biri olan “4.9

Jaques- Louis David Brutus’un Oğullarının Cesetleri Getirilirken” isimli tabloda Cumhuriyetçi düşüncüyü ön plana çıkarma arzusu, Voltaire’in tiyatro oyunundan aldığı toplumsal sorun, eserinin toplum, tiyatro ve teatral etkiyle yaratımının önemli bir

göstergesini oluşturmuştur. David'in tiyatro oyunu ile bağlantısı, ilgili bölümde ayrıntılı ele alınmış ve doğrulanmıştır. Ressam teatral etkenin kendisinde tetiklediği düşünce gücü ile toplumsal problemleri birleştirmiş, tıpkı Diderot'nun tanımladığı teatral anlayışa benzerlik göstererek, önce toplumdan, daha sonra oyuncudan deneyimleyerek aldığını, kendi fikirleri ışığında şekillendirerek, teatral olanı eserinde yarattığı gözlemlenmiştir.

Neoklasik dönemden “4.10 Jaques-Louis David Marat'nın Ölümü” adlı eserde yer alan teatral etken, resmin tek karakteri Marat'nın ölüm anına yerleştirilmiştir. Çünkü izleyicinin baktmakta olduğu Marat gerçek haytadaki ölüm anından uzakta resmedilmiş, ancak sahne gerçekçiliğiyle var olabilecek bir ölme hali içerisindedir. Aynı zamanda ölü bedenini sözcüklerle ifade edebilen formu yaratılarak, tuval üzerinde sahenin gerçekçiliği ifade edilmesiyle ortaya konan bir teatral etken söz konusu olmuştur.

Neoklasik dönemden incelemesi yapılan “4.11 Jacques-Louis David Sabine Kadınlarının Müdahalesi” tablosundaki teatrallik, ressamın aktarmak istediği mesajı yaratılan figürler aracılığıyla izleyiciye anlatıyor olmasındadır. Eserin dinamik yapısı aynı zamanda izleyicisine figürler aracılığıyla aktarılan sahne izleğine benzerlik gösteren teatrallik barındırır.

Yine Neoklasik süreç içerisinde yer alan “4.3 Jacques-Louis David Horatii'nin Yemini” isimli eserde birçok sahne hatırlatması bulunmakla birlikte, eserin Corneille'in tiyatro oyunundan ve Fransız Devrimi'nin yaklaşan ayak seslerinden etkilenecek oluşturulması, bizlere Diderot'nun tanımladığı toplumdan sahneye aktarılan bir teatrallik algısının bu resmin özelinde ifade edildiğini göstermektedir.

“4.13 Jean-Auguste-Dominique Ingres Agamemnon'un Aşil Çadırındaki Büyükelçileri” adlı Neoklasik dönem tablosunda, eserin sağ ve sol kısım olarak ayrılan iki ayrı anlatım durumu ve iki ayrı teatral etken barındırdığı saptanmıştır. Tablonun sol tarafı savaş karşıtı dingin bir hikâyeyi aktarmaktayken, sağ kısım ise savaşın getirilerini ve gücünü izleyiciye yansıtır.

Neoklasik döneme başka bir örnek olan “4.14 Jean-Auguste-Dominique Ingres Saint Symphorian Şehitliği” tablosunda oluşturulan teatral algı, Saint Symphorian'ın başından geçen çoğu olayın eser içerisinde aktarılması ile sağlanmıştır. Resimde Aziz'in öldürüldüğü an gösterilmemiştir fakat ölüm emrini veren nihai kararın parmağı, bizlere Aziz'in hikâyenin sonunda olduğu gibi öldürüleceğini söylemektedir. Ingres'in eserini adeta olayın başlangıç, gelişme ve sonucu ile ilgili anlatılar

yerleştirilerek oluşturmuş olması, tiyatro izleği seyirinde gözlenebilen bir teatral etken ile yaratıldığı sonucuna varılmasını sağlamıştır.

Romantizm döneminden seçilip okuması yapılan eserlerden, “4.15 Théodore Géricault Medusa’nın Salı” tablosunda bizleri teatral olana yönlendiren en önemli etken, eserin izleyiciye yönelen davetkâr yapısından kaynaklanır. Eser içerisine birçok farklı noktayla ön plana çıkarılan mesajlar yerleştirilmiştir. Resmin arka tarafına kurgulanan kompozisyon umuda ışık tutarken, ön taraf ise ümitsizlik ve vahşeti simgelemektedir.

Romantizm dönemine ait eserlerden biri “4.16 Eugène Delacroix Sakız Adası Katliamı” tablosunda ise teatral olan izleyicinin düş gücüne olanak sağlayan bir yapılanmadadır. Aynı zamanda tabloya bakan kimlik, savaşın getirileriyle yüzleşirken kendi benliğinde empati kurabilir durumdadır. Bu da Delacroix’un söz konusu tablo özelinde izleyicinin algısına yönelen bir teatral anlayış olduğunu ifade etmektedir.

Romantizm dönemine örnek olarak incelenen “4.17 Eugène Delacroix Ophelia’nın Ölümü” isimli eserinde gözlenen teatrallık, Shakespeare’in Hamlet oyunundan esinlenerek oluşturulduğu, resmin oyun metni içinde geçen argümanları taşıyor olmasıyla ilişkilendirilmiştir. Hamlet oyununda, Ophelia’nın ölüm sahnesinin oyunun en dramatik anlarından biri olması, ressam tarafından seçilen anın oyunun teatral iletişimiyle şekillendirildiğini göstermiştir. Eser, sahnenin teatralle oluşturulan alt metni ile yaratılmış ve ressamın tablosunda oyunun yansımaya örnek olarak, tiyatronun teatralinin aktarıldığı sonucuna varılmıştır.

Romantizm dönemine ait “4.18 Francisco Goya Calasanzlı Aziz Joseph’in Son Komünyonu” eserinde inançlı bir kalabalık son komünyon’unu almakta olan Aziz’e olan saygılarını göstermektedir. Eser bir yandan yaşanmakta olan olayın kutsallığını ifade etmekten, diğer yandan adeta oradaki anı gözleme imkânı tanımakta ve izleyiciyi ruhani olanın içerisine çekmektedir. Eserin izleyicisinin resmedilmiş ruhani olayın içine çekilmesi, bireysel izleyicinin kendi teatralliğini yaratabileceğini ifade etmektedir. Tablonun anlatmak istediği anın içerisine girebilen izleyicinin, tiyatronun deneyimine benzerlik göstererek, izlemekte olduğu tabloyu tıpkı deneyimler gibi düş gücüyle canlandıracağı ve teatral etkileşimi deneyimleyebileceği gözlemlenmiştir.

Yukarıda kısaca değinilen bilgiler ışığında, teatralin köklerinden başlayan derin sorgulamalar, bizlere sahne sanatları ve resim sanatı arasındaki ilişkinin varlığının iddia edilebilir olduğunu göstermiştir. Tiyatronun özünden gelen teatral oluşumun, resim sanatı içerisinde eserler arasında farklılık göstererek ilerlediğinin gözlemi,

teatral okumaya tabi tutulan tüm eserlerde varılan sonuç olmuştur. Bu noktada şunu söyleyebiliriz ki, teatral yalnızca tiyatroya özgü olan değildir. Tiyatronun özünden gelmiştir ancak, incelenen eserlerde ve ele alınan düşünürler özelinde detaylandırıldığı gibi, toplumun kendisinde ya da bireyin kendi düşselliğinde yaratıma açık bir etkidir. Tıpkı tiyatro sahnesinde izlenmekte olan bir oyunda olabileceği gibi, oyuncunun performansı, yönetmenin sahneleme anlayışı birçok noktada değişkenlik gösterebilen sahne teatrali yaratır. Eserin sanatçısı tarafından resmin yaratımına dâhil edilen tüm anlatım yolları, sanatçının bazen resme yerleştirdiği bir figürle, bazen sadece objelerin ifade gücü ile, bazen ise resmin konusunun ona bakan izleyiciye göstermek istedikleriyle bağlantılı olarak değişken bir teatral algının resim sanatından incelenen örnekler ışığında var olduğu sonucuna varılmıştır.

KAYNAKÇA

- ALSTON, I. (2014). *Eugène Delacroix*. North Carolina: TAJ Books International.
- ALTUNA, S. (2013). *Ünlü Ressamlar Hayatları ve Eserleri*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- ARISTOTELES. (2008). *Poetika*. Çev. Yılmaz Onay. İstanbul: Mitos- Boyut Tiyatro Yayınları.
- ASHBY, R. OHRN, D. (1995). *Herstory: Women Who Changed the World*. New York: Viking.
- AUSLANDER, P. (2004), *PERFORMANCE Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*. London and New York: Routledge Taylor & Francis Group.
- AYRTON, E. (1961). *The Doric Temple*. New York: Clarkson N. Potter Publisher.
- BAL, M. (2005). *The Artemisia Files: Artemisia Gentileschi for Feminists and Other Thinking People*. Chicago: University of Chicago Press.
- BARISH, J. (1981). *The Antitheatrical Prejudice*. London: University of California Press.
- BARNES, W. (2013). *The Pulse: Caravaggio's The Sacrifice of Isaac*. Undergraduate Journal of Baylor University, Volume 10 Number 2. https://digitalcommons.providence.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1082&context=art_journal
- BARONİ, C. (1962), *All the Paintings of Caravaggio*. New York: Hawthorn Books.
- BÄTSCHMANN, O. (2008). *Giovanni Bellini*. London: Reaktion Books.
- BAUDELAİRE, C. (1999). *Quoted in Gilles Nerèt, Eugène Delacroix 1798-1863: The Prince of Romanticism*. New York: Taschen.
- BIEBER, M. (1961). *The history of the Greek and Roman Theater*. The United State America: Princeton University Press.
- BOLTEN, J. (1977). *The hidden Rembrandt*. Chicago: Rand McNally.
- BRAUN, E. (2013). *Yönetmen ve Sahne Natüralizmden Grotowksi'ye*. Çev. Bahadır Sina Şener. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

- BROCKETT, O. G, (2016). *Tiyatro Tarihi*. Çev. Tufan Göbekçin. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.
- BROCKETT, O.G. BALL, R.J. (2015). *Tiyatronun Temelleri*. İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.
- BROOKNER, A. (1980). *Jacques-Louis David*. New York: Harper & Row, Publishers
- BURCHARTH, E. L. (2018), “*Through the past, darkly*: Ewa lajer-burcharth on the art of eugène delacroix.” *Artforum International*; New York Vol. 57, Iss. 3. <https://www.artforum.com/print/201809/ewa-lajer-burcharth-on-the-art-of-eug-232-ne-delacroix-77267>
- CASAZZA, O. (1990). *Masaccio and the Brancacci Chapel*. Siena: Riverside Book Company.
- CHARLES, V. (2019). *Neoclassicism*. New York: Parkstone International.
- CHRISTIANSEN, K. MANN, J.W. (2001) *Orazio and Artemisia Gentileschi*. New York: Metropolitan Museum of Art, Yale University Press.
- CLAUDON, F. (1994). *Romantizm Sanat Ansiklopedisi*. Çev. Özdemir İnce, İlhan Usmanbaş. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- CÖMERT, B. (2010). *MİTOLOJİ ve İKONOĞRAFİ*. Ankara: De Ki Basım Yayımları.
- CUNNINGHAM, L. S. (2009). *An Introduction to Catholicism (Introduction to Religion)*. New York: Cambridge University Press.
- CUZİN, J. P. (1985). *Raphael His Life And Works*. New Jersey: Chartwell Books
- ÇALIŞLAR, A. (2004). *Tiyatro Kavramları Sözlüğü*. İstanbul: Mitos- Boyut Tiyatro Yayınları.
- ÇEHOV, A.P (2002). *BÜYÜK OYUNLAR*. Çev. Ataol Behramoğlu. İstanbul: Hasan Ali Yücel Klasikler Dizisi Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- ÇINAR, B. (2019). *Helenistik Dönemden Roma İmparatorluk Çağının Başlarına Kadar Batı Anadolu Ve Mısır İlişkileri*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Selçuk Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü. Konya.
- DAVID, W. (1997). *Tragedy in Athens : Performance Space and Theatrical Meaning*. Cambridge: Cambridge University Press.
- DEIMLING, B. (2007). *Sandro Botticelli*. Los Angeles: Taschen
- Delphi Complete Works of Artemisia. (2017). *Masters of Art Artemisia Gentileschi*. United Kingdom: Delphi Classic.
- Delphi Complete Works of Caravaggio (Illustrated). (2014). *Masters of Art Caravaggio*. United Kingdom: Delphi Classics

- Delphi Complete Works of David. (2017). *Masters of Art Jacques-Louis David*. United Kingdom: Delphi Classic.
- Delphi Complete Works of Delacroix. (2016). *Delphi Complete Paintings of Eugene Delacroix*. United Kingdom: Delphi Classics.
- Delphi Complete Works of Giovanni Bellini (2017). *Masters of Art Giovanni Bellini*. United Kingdom: Delphi Classics.
- Delphi Complete Works of Goya. (2016). *Delphi Complete Paintings of Francisco de Goya*. United Kingdom: Delphi Classics.
- Delphi Complete Works of Ingres. (2016). *Masters of Art Jean-Auguste-Dominique Ingres*. Kingdom: Delphi Publishing.
- Delphi Complete Works of Raphael (Illustrated). (2015), *Masters of Art Raphael*. United Kingdom: Delphi Classics.
- Delphi Complete Works of Rembrandt. (2014). *Masters of Art Rembrandt van Rijn*. United Kingdom: Delphi Classics.
- DIDEROT, D. (2007). *Aktörlük Üzerine Aykırı Düşünceler*. Çev. Sabri Esat Siyavuşgil. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları
- DIXON, A. G. (2011). *Caravaggio: A Life Sacred and Profane*. New York: W. W. Norton & Company.
- DUCKWORTH, G. E. (1994). *The Nature Of Roman Comedy*. Norman: University of Oklahoma Press.
- EARLS, İ. (2004). *Artists of the Renaissance*. London: Greenwood Press.
- FARTHING, S. (2017). *Sanatın Tüm Öyküsü*. Çev. Gizem Aldoğan, Firdevs Candil Çulcu. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Féral, J. (2002). *Theatricality: The Specificity of Theatrical Language*. Vol. 31, No. 2/3, Issue 98/99. The Johns Hopkins University Press. <https://doi.org/10.2307/3685480>
- FLORENSKI, P. (2017). *Tersten Perspektif*. Çev. Yeşim Tükel, İstanbul: Metis Yayınları.
- FORSYTH, G. (Ed.). LOSCHE, D. (Ed.) (1991). *Theatricality in the Visual Arts*. *Australian Journal of Art*, 9:1, 7-10, DOI: 10.1080/03146464.1991.11432910
- FRANCİOSA, G. (2017). *The Sacrifice of Isaac: Caravaggio's Merge of the Spiritual and the Physical*. *Art Journal*: Vol. 2017:Iss.1, Article 3 https://digitalcommons.providence.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1082&context=art_journal
- FRIEDLAENDER, W.F. (1969). *Caravaggio Studies*. New York: Princeton University Press.

- GARDNER, F. J. (1993). *Roman Myths*. London: The British Museum Press.
- GARRARD, M. (2017). *Broad Strokes: 15 Women Who Made Art And Made History, In That Order*. California: Chronicle Books.
- GASSIER, P. (1955). *Goya; (biographical and critical study)*. New York: Skira.
- GAUDIBERT, P. (1989). *INGRES*. New York: Thames and Hudson Published.
- GEBHART, É. CHARLES, V. (2012). *Sandro Botticelli*. New York. Parkstone Press International.
- GOMM, S. C. (2012). *Francisco Goya*. London: Parkstone International.
- GREGORI, M. (1985). *The Age of Caravaggio*. New York: The Metropolitan Museum of Art.
- GRUDIN, A. E. (2016). *Beholder, Beheld, Beholden: Theatricality and Capitalism in Fried*. Oxford Art Journal. Vol.39. DOI: 10.1093/oxartj/kcv039
- HARRISON, C. WOOD, P (2015). *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*. Çev. Sabri Gürses. İstanbul: Küre Yayınları..
- HOLLANDER, M. (2003). *Losses of Face: Rembrandt, Masaccio, and the Drama Of Shame*. Social Research Vol. 70. No. 4. The Johns Hopkins University Press, <https://www.jstor.org/stable/40971972>
- HOMEROS. (2008). *İlyada*. Çev. Azra Erhat, A. Kadir. İstanbul: Can Sanat Yayınları.
- HUGHES, A. (2006), *THE 'PERSEUS DANCE' VASE REVISITED*. Oxford Journal of Archaeology, Volume 25, Issue 4, <https://ezp.isikun.edu.tr:2167/10.1111/j.1468-0092.2006.00269.x>
- JOHNSON, D. (1997). *Jacques-Louis David: The Farewell of Telemachus and Eucharis*. Los Angeles: Getty Museum Studies On Art.
- JOHNSON, L. (1991). *The Art of Delacroix" Eugene Delacroix 1798-1863: Paintings, Drawings, and Prints*. New York: North American Collections.
- KİTSON, M. (1967). *The Complete Paintings of Caravaggio*. New York: Harry N. Abrams.
- Kutsal Kitap ve Deuterokanonik Kitaplar. (2015). *Deuterokanonik Kitaplar (Yudit)*. İstanbul: Kitabı Mukaddes Şirketi.
- Kutsal Kitap ve Deuterokanonik Kitaplar. (2015). *Eski Antlaşma (Daniel)*. İstanbul: Kitabı Mukaddes Şirketi.
- Kutsal Kitap ve Deuterokanonik Kitaplar. (2015). *Eski Antlaşma (Yaratılış)*. İstanbul: Kitabı Mukaddes Şirketi.

- LAND, N. (1995). *THE VOICE OF ART IN GIOVANNI BELLINI'S "PIETÀ IN MILAN*. Source: Notes in the History of Art. Vol. 14. No. 4. The University of Chicago Press. <https://www.jstor.org/stable/23205608>
- MAGNAT, V. (2002). *Theatricality from the Performative Perspective*. Vol. 31, No. 2/3, Issue 98/99. The Johns Hopkins University Press. <https://doi.org/10.2307/3685483>
- MALAGUZZI, S. (2007). *Artist's Life Botticelli*. Florance- Milan: Firenze : Giunti
- MANUWALD, G. (2011). *ROMAN REPUBLICAN THEATRE*. New York: Cambridge University Press.
- MARSHALL, C. W. (2018). *Scenography in Greece and Rome: the first thousand years*. New York: Routledge Taylor & Francis Group.
- MCKEE, A. (2007). *Wreck of the Medusa : mutiny, murder, and survival on the high seas*. Canada: Skyhorse Publishing.
- MENANDROS. (2014). *Huysuz Adam (Dyskolos)*. Çev. Prof. Dr. Canan Şentuna. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- MOORE, S. (2016). *Stanislavski Sistemi Oyunculuk Eğitimi İçin Bir El Kitabı*. (Çev.) Özgür Çiçek, Bülent Sezgin, Cüneyt Yalaz. İstanbul: Boğaziçi Gösteri Sanatları Topluluğu Yayınları.
- NANTEUIL. De. L. (1985). *Jacques-Louis David" The Library Of Great Painters*. New York: Harry N. Abrams
- NUTKU, Ö. (2011). *Dünya Tiyatrosu Tarihi*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- OCKMAN, C. (1993). *Profiling Homoeroticism: Ingres's Achilles Receiving the Ambassadors of Agamemnon*. The Art Bulletin, Vol. 75, No. 2. <https://doi.org/10.2307/3045948>
- ONUREL, R. (2018). *Kıyamet Ve Son Yargı Tasvirlerinde Hibrit İkonografisi*. (Yayımlanmamış doktora tezi). Işık Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul. [file:///C:/Users/Ceren/Downloads/542088%20\(3\).pdf](file:///C:/Users/Ceren/Downloads/542088%20(3).pdf)
- ÖNDİN, N. (2016). *Barok Resim ve Heykel Sanatı*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- ÖNDİN, N. (2016). *Rönesans Düşüncesi ve Resim Sanatı*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- ÖZEN, Z. (2012). *Augusto Boal'in Ezilenlerin Tiyatrosu Yaklaşımının Modernite ve Çağdaş Sanat Anlayışları Odağında İncelenmesi*. Yaratıcı Drama Dergisi. Cilt 7, Sayı 13.
- PANOFSKY, E. (2017). *Perspektif Simgesel Bir Biçim*. Çev. Yeşim Tükel, İstanbul Metis Yayınları.

- PRIDEAUX, T. (1966). *The World of Delacroix 1798-1863*. New York. Time-Life Books.
- PROKOPIOS. KALDELLIS, A. (Ed.). (2010). *The Secret History*. Indianapolis: Hackett Publishing Company.
- REYNOLD, E. (2015). *Jacques-Louis David et la peinture d'histoire*. 50 Minutes. <https://play.google.com/books/reader?id=CNY1CAAQBAJ&pg=GBS.PP1&hl=tr>
- ROSENBLUM, R. (1967). *Transformations in Late Eighteenth Century Art*. New Jersey: Princeton University Press.
- ROSENBLUM, R. (1985). *Ingres*. New York: HARRY N. ABRAMS.
- RUSSELL, B. (1994). *Batı Felsefesi Tarihi İlk Çağ*. Çev. Muhammer Sencer. İstanbul: Say Yayınları.
- Sanat Tarihi Ansiklopedisi* (1891), Çev. Hasan Kuruyazıcı, Üstün Alsaç. İstanbul: Görsel Yayınları.
- SCHÖNE, R. (1897). *Damianos Schrift über Optik: Mit Auszügen aus Geminos*. Berlin: Reichsdruckerei.
- SENNETT, R. (2013), *Kamusal İnsanın Çöküşü*. Çev. Serpil Durak, Abdullah Yılmaz. İstanbul: Ayrıntı Yayınları..
- SHAKESPEARE, W. (2020). *Hamlet*. Çev. Bülent Bozkurt. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- SHELTON, A. C (2001). *The Art Bulletin- Art, Politics, and the Politics of Art: Ingres's "Saint Symphorien" at the 1834 Salon*. Cilt 83, No. 4. CAA ,<https://doi.org/10.2307/3177229>
- SİEGEL, J. (1963). *DESIRE AND EXCESS THE NINETEENTH-CENTUR CULTURE OF ART*. New Jersey: Princeton University press.
- SLATKES. L. (1980). *Rembrandt*. New York: Abbeville Press.
- SOLODOW, J. B. (1979). *Livy and the Story of Horatius*. Transactions of the American Philological Association Vol. 109. The Johns Hopkins University Press. : <http://www.jstor.org/stable/284061>.
- SPEAR, R. E. (1971). *Caravaggio and his followers*. Ohio: Publisher Cleveland Museum of Art.
- SWINGLEHURST, E. (1994). *The life and works of Botticelli*. New York: Shooting Star Press
- TARAPIDO, J. (Ed.) (1985), *An International Dictionary Of Theatre Language*. London: Greenwood Press.

- TİPTON, J. L. (2014). *A document in death and madness: A cultural and interdisciplinary study of nineteenth-century art song settings on the death of ophelia*. University of Southern Mississippi. <https://aquila.usm.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1291&context=dissertations>
- TSANEVA, M. (2013). *Rembrandt van Rijn: 275 Paintings and Drawings*. Lulu Press. https://play.google.com/store/books/details/Maria_Tsaneva_Rembrandt_van_Rijn_275_Paintings_and?id=IMxYCAAQBAJ&gl=TR
- TSANEVA, M. (2014). *Jacques-Louis David: 91 Paintings and Drawings*. Lulu Press. <https://play.google.com/books/reader?id=jQ5PCAAAQBAJ&pg=GBS.PT1&hl=tr>
- TURANİ, A. (2007). *Dünya Sanat Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitapevi.
- VALLENTİN, A. (1949). *This I saw: The life and times of Goya*. New York: Random House.
- VENTURI, L. (1956). *Four Steps Toward Modern Art: Giorgione, Caravaggio, Manet, Cezanne*. New York: Columbia University Press.
- VERSCHİEDENE, S. (2017). *Jacques-Louis David*. Edizione in eBook. <https://play.google.com/books/reader?id=eHcyDwAAQBAJ&pg=GBS.PP1&hl=tr>
- VITRUVIUS, (2015). *Mimarlık Üzerine On Kitap*. Çev: Dr. Suna Güven, Şevki Vanlı. Mimarlık Vakfı Yayınları.
- VORAGİNE, De. J. (2012). *Golden legend - readings on the saints*. Çev. William Granger Ryan. New Jersey: Princeton University Press.
- WATTS, G. (2009). *Rembrandt*. Oxford: Lion Hudson.
- WHYMAN, R. (2013). *Stanislavski: the Basics*. London and New York: Taylor & Francis Group Press.
- WILES, T.J. (1890). *The Theater Event Modern Theories of Performance*. Chicago: The University of Chicago Press.

İnternet Kaynakları

- https://www.etymonline.com/word/theatrical#etymonline_v_30130
- https://www.etymonline.com/word/theater?ref=etymonline_crossreference
- <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english-turkish/theatrical>
- <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/theatricality>
- <https://sozluk.gov.tr/>

<https://sozluk.gov.tr/>

<file:///C:/Users/Ceren/Downloads/49518091->

[%CE%95%CE%A4%CE%A5%CE%9C%CE%9F%CE%9B%CE%9F%CE%93%CE%99%CE%9A%CE%9F-](#)

[%CE%9B%CE%95%CE%9E%CE%99%CE%9A%CE%9F%20\(3\).pdf](#)

<https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803100444928>

<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/scenography>

<https://www.lexico.com/definition/scenography>

<https://www.cnrtl.fr/etymologie/Sc%C3%A9nographie>

<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/sc%C3%A9nographie/71363>

<https://www.whitman.edu/theatre/theatretour/glossary/glossary.htm#>

ÖZGEÇMİŞ