

T.C  
Mersin Üniversitesi  
Sosyal Bilimler Enstitüsü  
Resim Ana Sanat Dalı

SOYTARI – RESSAM İLİŞKİSİ

Özlem KURTDERE TOK

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Mersin, 2009

Tez Onay Sayfası

Mersin Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne,

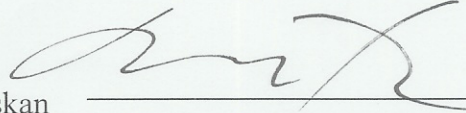
Özlem KURTDERE TOK tarafından hazırlanan Soyтары-Ressam İlişkisi başlıklı bu çalışma, jürimiz tarafından Resim Ana Sanat Dalında YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Başarılı

Başarısız



Başkan



Doç. Nurseren TOR  
Danışman



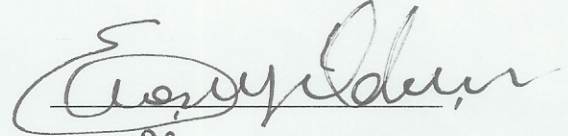
Üye



Prof. E. Berika İPEKBAYRAK



Üye



Yrd. Doç. Savaş YILDIRIM

Onay

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim elemanlarına ait olduklarını onaylarım.

... / ... / .....

Prof. Dr. Mustafa AKSAN  
Enstitü Müdürü

## ÖNSÖZ

Bu tezi yazmadan önce, Rönesans ve sonrasında (özellikle 18-20. yüzyıllarda ) ressamların “soytarı” imgesine ilgi duymalarının nedenlerini ortaya koymanın zor olacağını farkındaydım. Özellikle sanatçı-soytarı arasındaki ilişkisellik bağlamında kaynakların yetersizliği, kaygılanmama sebep oldu. Ancak daha önce bu konuya pek değinilmemiş olması, zaten var olan ilgimin artmasını sağladı.

Sanat eseri, sanatçının iç dünyasını, dünya üzerindeki bilincini, kısaca duruşunu yansıtır. Yaşadığı dünyayı ayrıntısal ve öznel görünümlere dönüştürür. Sanatçının kendini anlatma yollarından biri, yarattığı sanat ürünleri olduğuna göre; ‘sanatçı ve soytarı’ arasındaki ilişkinin, ‘ben ve resimlerim’ arasındaki bağla örtüleceği düşüncesi konunun daha anlamlı olmasını sağlamıştır.

Bu araştırmada ‘soytarı’ imgesinin Rönesans’tan 20. yy la kadarki süreçte konu olarak seçilme nedeni araştırılmış ve yapıtı yapan ‘ressam’la ilişkilendirilmiştir.

Bu araştırmayı yaparken danışmanlığımı yürüten, hem fikirlerini hem de manevi desteğini hiçbir zaman esirgemeyen, sanatına ve sanatçı kişiliğine her zaman hayran olduğum, hocam Doç. Nurseren TOR’a, birikimlerini benimle paylaşan Mersin Devlet Opera ve Balesi Baş Dekoratörü Seyhan Atamer’e sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

## ÖZET

Soytarılar, komik bir şekilde sokabildikleri takdirde, başkaları için tabu olan her şeyi rahatlıkla söyleyebiliyorlardı. 'Soytarı'nın geleneksel görevi; içinde bulunduğu fakat kendisinin gerçek bir üyesi olmadığı bir çevreyi iğneli bir dille eğlendirmektir. Sözleri ciddiye alınmadığı ve adam yerine konmadığı için kendisine büyük bir söz özgürlüğü tanınır. Diğer insanların mahrum bulunduğu bir haktan istifade ederek gerçeği tüm çıplaklığıyla haykırabilir konumu; durumlara, geleneklere, kurumlara ve etrafındakilere saldırmak için son derece müsaittir.

Tarihsel açıdan ele alındığında soytarılık mesleği oldukça eskiye dayanmaktadır. Mısır'da firavunların mezarlarındaki resimlerden anladığımıza göre, firavunların soytarılığını yapan cüceleri vardı. Eski Yunan'da görülen oradan Roma'ya, Roma'dan sonra da Ortaçağ Avrupa'sına ve Bizans'a geçen, toplumdaki çarpıklıkları alaya alan, soytarılık yapan güldürü sanatçılarından bahsedilir. Ayrıca bir dönem saraylarda soytarı bulundurma geleneği de vardı. Hükümdarlara iyi zaman geçirtebilmek için, her dönemde, sarayda hokkabazlar ve şaklabanlar bulunduruluyordu. Saraylarda soytarı bulundurma geleneğinin yanında, saraylarda ressam da bulunuyordu. Saray ressamları için ve cüce soytarılar, resimlerin sık sık konusu olmuştur. İçlerinde sosyal, politik statülerinin olması hazır – cevap bir akıl, deformasyonlu bir görünüşle birlikte, bulunduğu ortamdaki birçok insandan farklı olduğuyla ilgili bir durum yaratmıştır.

Osmanlı saraylarında da soytarının önemli bir yeri vardır. Osmanlı İmparatorluğu'nun en görkemli zamanının sultanı I. Süleyman'ın (1520-66) sarayında cüceler bulunurdu.

Bu tarihsel süreç içerisinde soytarılık, zamanla gerçek bir sanata dönüşür. Çoğu İtalyan kökenli, abartılı makyajlı ve giysili sanatçılar, sokaklarda, kilise önlerinde,

panayırlarda, fuarlarda çeşitli numaralar yaparak para toplamaya başlarlar. Bu figür günlük hayatın bir parçası olur ve Shakespeare gibi birçok büyük piyes yazarına ilham kaynağı olarak tiyatro sahnesine de girer. Ardından, 18. yüzyıldan başlayarak, yakın dönemlere doğru hızlı bir ivmeyle etkisini duyuran Sanayi Devrimi, Fransız Devrimi ve Aydınlanma Hareketlerin, toplumsal yaşam bakımından bir takım değişmelere yol açar. Bu değişmelerle birlikte, modern kapitalist toplum, insanlar için, yeni yaşam biçimine uyumlu bir eğlence anlayışı gündeme getirir. İşte sirkler de bu anlayışın, parçasıdır. 18. yüzyılda sirk kavramının bugünkü anlamıyla İngiltere'de ortaya çıkmasıyla, soytarı figürü sirk gösterilerinin bir parçası olur. Birçok ressamın konu olarak sirki ve bununla beraber soytarı figürünü seçmesi, geleneksel esin kaynaklarının gözden düştüğünü göstererek aristokratik kesime bir gönderme yapar.

Anahtar kelimeler: Soytarı, cüce, deli, grotesk, özdeşleşme, melankoli,

## ABSTRACT

Fools can say the things that are tabus for others comfortably in the condition that they can make them funny. Fools' traditional mission is to amuse the people around him with sideswipes. He is given an enormous freedom to speak since his speeches aren't taken seriously and considered as a man. By means of using the rights that the other people are deprived of, he can burst out the reality with its all baldness. These rights enable him to fly out at the situations, traditions, institutions and people around him easily.

When handled from historical viewpoint. The profession of foolness goes back to the very old times. As we understand from the figures of pharaohs' tombs in Egypt there were shrimps who were making the foolness of pharaohs. It is mentioned about the comedians who are making foolness and deriding the distortations in the societies in Ancient Greek, Rome , Middle age Europe and Byzantine. (Furthermore, once there was a tradition of having a fool in palaces. jugglers and buffons were kept in palace to make he Empires happy. Shrimps were often the topic for the pictures of palace painters. Since they have a socio-politic status, a witty intelligence and a deformed appearance they created a view that they are different from most of the people around them.

Also, in Ottoman Palaces, the fools have an important place. In the palace of the Ottoman Empire's most glorius sultan, I. Süleyman, there were fools.

During this historical period, clowning changes into a real art. The artists, who are mostly Italian, wearing overblown make-up and clothes, are raising money with doing some tricks in front of the churches, in the streets and at fairs. This figure becomes a part of daily life and it goes into the theatre stages by influencing several important play writers, like Shakespeare. Then, starting from 18. century; Industrial Revolution, French Revolution and Enlightenment movements, which are imposing an important effect

towards this age, leads to many changes on the social life. With these changes, modern capitalist culture, brings up a new entertainment trend, compatible with their lifestyles, for the people. Here the circuses are a part of this idea. With circuses' appearing in England with its whole meaning, the figure 'fools' becomes a part of the circus shows. Many artists choosing the circus and this figure 'fools' as a subject, conveys to the aristocratic class by showing that traditional inspiration sources fell into disfavour.

Keywords: Fool, Dwarf, Delirious, Grotesque, To Identify, Melancholy

**İÇİNDEKİLER**

<b>ÖNSÖZ</b>	<b>i</b>
<b>ÖZET</b>	<b>ii</b>
<b>SUMMARY</b>	<b>iv</b>
<b>GİRİŞ</b>	<b>1</b>
<b>I.BÖLÜM- SOYTARININ TARİHSEL GELİŞİM SÜRECİ</b>	<b>5</b>
I.1. İlkel dönemde Temsil	5
I.2. Mısır Uygarlığında Cüceler	9
I.3. Antik Yunan Dönemi Resimlerinde Tragedya ve Komedyaya	20
I.4. Antik Roma Dönemi Resimlerinde Konu Olarak Tiyatro	29
I.5. Osmanlı Minyatürlerinde Soyтары Figürü	33
<b>II.BÖLÜM- ORTAÇAĞ</b>	<b>41</b>
II.1. Ortaçağ'da Soyтары: Tiyatronun Yaşam Suyu	41
II.2. Ortaçağ'da Dışlanmış Bir Figür: Soyтары	43
<b>III. BÖLÜM - 16- 18. yy. DÖNEMİ RESİMLERİNDE SOYTARI FİGÜRÜ</b>	<b>44</b>
III.1. Ressam İçin Soyтары: Eleştirel Bir Söylem Biçimi	44



	vii
III. 2. Karnavallar ve Gülme	45
III.3. Bosch'un Resimlerinde Soyтары – Deli İmgesi	52
III.4. Soyтары – iktidar İlişkisi	56
II. 5. Velasquez 'in Resimlerinde Soyтары – İktidar İlişkisi	62
III. 6. Comedia dell' Arte: Oyuncu Tiyatrosu	70
III. 7. Callot Resimlerinde Grotesk Unsurlar	79
<b>IV. BÖLÜM- 19-20. yy. RESİM SANATINDA SOYTARI İMGESİ</b>	<b>83</b>
IV.1. Gelenekten Kopuş	83
IV.2. Batı Resminde Sirk Konusu	89
IV.2. 1. Dünyanın Temsili: Sirk	92
IV.2. 2. Toulouse Lautrec Resimlerinin Kahramanları	93
IV. 2. 3. Cambaz Kadınlar	99
IV. 2. 4. Sirk: Ölümün Estetik Değeri- Korku- Şaka	103
IV.3. James Ensor Resimlerinde Maske – Yüz karşıtlığı	105
IV.4. Resimde Melankoli ve Soyтары	109
IV.5.Müzik ve Soyтары Üstüne	114

IV. 6. Her Ressam Kendini Çizer: George Rouault ‘nun Trajik Soyтарыları	119
<b>IV. 7. Picasso Resimlerinde Soyтары Figürü</b>	<b>125</b>
IV. 7. 1. Mavi Dönemin Melankolik Soyтарыları	125
IV. 7. 2. Pembe Dönemin Soyтарыları	126
IV. 7. 3. Kübizm İçerisinde Soyтары Figürü	136
IV. 7. 4. Picasso -Tiyatro -Bale	140
<b>V. BÖLÜM - UYGULAMA ÇALIŞMALARI</b>	<b>146</b>
<b>VI. BÖLÜM – SONUÇ</b>	
<b>KAYNAKÇA</b>	

## GİRİŞ

‘Sanatçı’ ve ‘soytarı’ imgelemi arasındaki ilişkisellik bu çalışmanın temel sorununu oluşturmaktadır.

‘Soytarı’ figürüne sanat tarihi içerisinde Rönesans’la beraber 18.ve 20. yüzyıllar arasında sıkça rastlanmaktadır. Esasen tarihsel açıdan ele alındığında soytarılık, oldukça eskiye dayanmaktadır. İlkel değerlerin keşfedilmesiyle soytarıyla ilgili imgeleri ve somut belgeleri buluyoruz. Sanatın ilerleyişi bir çok alanda geçmişin biçimlerinin toplanmasıyla gerçekleşir: bütün arkaik resimler değer kazanır. En ileri dediğimiz ‘Modern Sanat’ta dahi tarih öncesi izler görülür. Tıpkı burada aldığımız tarih öncesi döneme ait resim ve rölyeflerde olduğu gibi.

Starobinski, soytarılar ve cambazlara duyulan ilginin herhangi bir -izm ekiyle ifade edilemeyeşinden bahseder.(Bonafoux, 1998) Bu düşünce anlayışı bu çalışmayı da yönlendirmiştir.

Ancak öncelikle Rönesans’ta sanatçı, sanatını toplumsal düzene karşı çıkma adına bir silah olarak kullanmaktan geri kalmaz. Rönesans’la birlikte gelenekleri, töreleri, toplumsal sistem ve yönetimlere, iktidarların yarattığı adaletsizlikleri kendi üsluplarıyla mizahi açıdan ele almış ve özellikle soytarı figürlerini, resimlerinde temel eleştiri nesnesi haline getirmişlerdir. Ressam-soytarı figürü ilişkisindeki bağlamın, toplumsal gerçekliğe gülüş ve bu gülüşün eleştirel olduğu söylenebilir.

Resim sanatı 18. yüzyılın sonu, 19.yy başında gerçekleşen kültürel, siyasal ve ekonomik değişmeler sanatçıyı da etkilemiş onları daha çok düşünmeye ve duygularını daha özgür betimlemeye itmiştir. Ressamlar bir öykü oluşturabilecek, ( edebiyatın da etkisiyle) sirk ve kahramanlarına ilgi duymaya başlamışlardır.

İşte bu çalışmanın amacı, sosyal ve tarihsel nedenler bağlamında sanatçının konu (soyтары imgesi) ile ilişkisini açıklamaktır. Bu bağlamda ‘soyтары’ imgesinin bu yüzyıllarda konu olarak seçilme nedeni araştırılarak, yapıtlardaki öz – biçem ilişkisi irdelenmiş ve yapıtı yapan ‘ressam’la ilişkilendirilmiştir.

Hiç kuşkusuz bu ilgi öncelikle dış koşulların açıklanmasını gerektiriyor: sanayileşme yolundaki bir toplumun, toz - duman ortamında, sirk ve panayır dünyası, mucizelerle dolu bir eğlence adasıydı; ciddi yaşamdaki görevlerin tek düzeliğinden bıkmış izleyicilerini yaşamın içtenliğinden, göz yanılgılarından, beceriden ya da becerisizlikten doğan mucizelerle baştan çıkararak bir alan anlamına gelmekteydi. “Aydınlanma çağıyla birlikte, modern kapitalist toplum, mutluluğu ve dolayısıyla eğlenmeyi, yaşamın biricik ereği sayan Epikürosçu düşüncenin de etkisiyle, insan toplumun önüne, tüketilmeye hazır bir eğlenceler zinciri koymuştu. Çalışan, düşünen ve üreten insan, eğlenmeyi de bir yaşam biçimine dönüştürecek, sirklerin, lunaparkların ve bunlara benzer eğlence atmosferinin içinden geçerek yaşamını renklendirmiştir.”(Özsezgin,1999)

Sanata yansıyan örneklere baktığımızda, Watteau’nun aristokratik saray eğlencelerine, Seurat’ın ve Loutrec’in sirk gösterilerine kadar uzanan oldukça zengin görüntüler oluşturduğu gösterilecektir.

Ancak tek neden bu değildir. Böyle bir izleğin seçiminin bu göz zevkinin yanında başka anlamda bir eğilimi de vardır. Psikolojik bir bağdır ve bu bağlamda bu eğilim, özdeşleşmenin özel bir biçimidir.

Psikoanalitik çalışmaları başlatan S.Freud, ünlü sanatçıları, onların eserleri üzerinde tartışmalar yaparak inceler. Psikoanalist ekole göre, sanat eserinin; istekleri, hayalleri, bastırılmak istenen duyguları, bir başka plânda dile getirdiği düşünülmektedir.

Psikolojik verilerin, sanatçı hakkında bilgi verdikleri, sanat eserinin bildirisini açıklamaya yardım ettikleri bir gerçektir.( Erinç,2004)

Romantizmden bu yana soytarılar, cambazlar ve palyaçolar sanatçıların hem kendileri hem de durumuyla ilgili olarak abarttıkları imgeler olmuştur. ... “kendi portresini Pierrot ya da trajedi soytarılarının bin bir suratıyla çizen Rouault; o bitmek tükenmek bilmez kostüm ve maske deposunda Picasso”...(Starobinski, 1998: 46)

Böylesine ısrarla, böylesine saplantıyla yineleyip, yeniden icad edilen bu tutum dikkatimizi çekmektedir. Sanatçının kendisini soytarı olarak resmetmesi ya da ilişkilendirmesi kent soylu estetik beğenisine karşı bir eleştiri (saldırı) niteliği taşımaktadır.

XIX. yy. sonu XX. başında birçok ressamın konu olarak sirki seçmesi, geleneksel esin kaynaklarının gözden düştüğünü göstermekte ve bu kaynakların karşısında bunların yerini alacak bir söylence çıkarmaktadır: burada Batı kültürünün, çevresinde bir dizi imge geliştirdiği büyük izleklerin örtük eleştirisini görmek gerekir. Bir tür resmine ait bir konunun umulmadık yükselişi; bir kahraman değişikliği, hatta sanki kahraman kavramına karşı yapılmış, ürkek bir meydan okumadır... Sirki gerçeğin er meydanı olarak sunarsak. O akademik “Büyük ve Güzel” geleneğinden geriye ne kalır ki? Bu gelenek üst düzey bir ikiyüzlülük olarak dışlanır.”(Starobinski,1998)

İşte bu çalışmanın önemi, “Soytarı” imgesinin ressam tarafından tercihinin yalnızca bir motifin seçimi değil, aynı zamanda sanat sorununun yansılmalı bir tarzda ortaya çıktığını göstermektir. Bu bağlamda bu çalışma ortaya çıkmış eserler doğrultusunda gerçekliği tekrar ele alacak, eserin kendisine yeni gerçeklik olarak bakacaktır.

Bu araştırma da bağıntısal yaklaşım (Yıldırım,Şimşek,2000:13) benimsenmiştir; iki veya daha fazla değişken arasındaki yani ressam ve soytarı imgesi arasındaki bağlantının araştırılması amacıyla bu yaklaşım esas alınmıştır. Ayrıca kavramsal çerçeve alt başlığında bazı kavram tanımları yapılmıştır; deli, grotesk, özdeşleşme, melankolik, epikurosçu düşünce gibi ...

Bu araştırmanın Uygulamalı Çalışmalar bölümünde yapıtların oluşturulması sürecinde ‘soyтары’nın içinde barındırdığı anlamlardan yola çıkılmış, özellikle “bir başkası olmak”, “öteki yüzle bakmak” gibi kavramlar ele alınmıştır.

Bu araştırma da soyтарынын tarihsel gelişim süreci anlatılmıştır. Ancak bu araştırma özellikle Rönesans ve sonrası (özellikle 18-20 yy.da) birçok ressamın soyтары imgesini seçmesi ve bu konunun umulmadık yükselişi nedeniyle, resim sanatı eserlerinin incelenmesi ile sınırlı kalmıştır.

## I.BÖLÜM- SOYTARININ TARİHSEL GELİŞİM SÜRECİ

### I.1. İlkel Dönemde Temsil

Günümüzün bütün sanatları öncelikle dinsel törenlerden doğmuş, sonra dinden bağımsızlaşarak sanatlaşmıştır. Kökeninde, ilkel insanın doğa olaylarını kendi bedensel hareketleriyle simgesel olarak temsil etme çabaları yatar. Avrupa'da Üst Paleolitik Çağdan (İ.Ö 40-10 bin yıl önce) kalma mağara resimlerinde, ellerine ve yüzlerine hayvan postları geçirmiş insanların ritmik hareketlerle bir şeyler anlattığı görülmektedir.(Resim1) Bunlar, maske ve kostüm kullanımının, dolayısıyla tiyatronun ilk örneği sayılır.



Resim 1- California Baja'da bir mağara resmi

Maske, kişinin kendi kimliğini aşarak başka kimlikleri ve daha genel varlık biçimlerini temsil etmesinin en etkin yollarından biridir. İlkel toplulukların animist<sup>1</sup> inançlarına göre, yinelenen doğal olayların ruhları, kişilikleri vardı; bu kişilikler, sonradan tapınma nesnelere, tanrılara dönüştü.

---

<sup>1</sup> Animizm: Doğada insan ruhuna benzer ruhlar olduğunu kabul eden bir dindir: canlı cansız her şeyin bir ruhu vardır. Animistler, ölenlerin ebediyen dünyadan ayrılmadıklarını, bunların ruhlarının ölünün çevresinde, ağaçlarda, bitkilerde ve giderek tüm doğada dolaştığını ve böylece tüm doğanın canlı olduğunu algırlar.

İnsanlar, belli zamanlarda yapılan törenlerde bu tanrıları temsil eden maskelere bürünerek kendi yaşamlarını etkileyen doğa olayları üzerinde denetim kurmaya çalıştılar. Yağmur yağdırmak ya da avda başarılı olmak için yapılan törenler danslar, kurallı oyunun ilk örneğiydi. Eski inançların hemen hepsinde görülen "ölme ve yeniden dirilme" teması da, insanlara verdiği kılık değiştirme ve kişileştirme olanaklarıyla, aynı zamanda tiyatronun çıkış noktalarından da biriydi.



Resim 2- Magura mağarasından bir resim

Magura mağarası başkent Sofya'ya 180 km. mesafede Bulgaristan'ın kuzeydoğusunda yer alan Bronz Çağı başlangıcı çizimler arasında dans eden kadınlar, avlanan, müzik aleti çalan ve dans eden adamlar, kılık değiştirmiş erkekler, çok çeşitli hayvanlar, güneşler, bu törenleri doğrular niteliktedir. (Resim 2)





Resim 3- Bostwana'dan bir mağara resmi

Üstteki 7 bin yıllık duvar resminde görülen Botswana'da yaşayan yerlilerden flüt çalan insan figürü, dönemin insanların müzik bilgisine ve kültürüne dolayısıyla, gelişmiş bir zihniyete sahip olduklarını göstermektedir. (Resim 3)

Bazı kuramlara göre bu resimlerin kaynağı, şamanist inançlardır. Şamanist törenlerin özelliği, izleyici ya da katılımcılara, tanrısal gücün simgesi yerine kendisini göstermesiydi. Bu törenlerde belirli kurallara uygun davranışlarla kendinden geçen şaman, öte dünya ile bu dünya arasında bir aracı rolü üstlenmektedir. Aslında tiyatro da, kökeninde bu iki eğilimin izlerini taşır, bu iki eğilim arasındaki gerilimden güç alır: Bir yanda doğa güçlerini simgesel olarak canlandırma, temsil etme işlevi; öte yanda, doğaüstü güçlerin görünmesine aracılık etme işlevi. Doğaya öykünme kuramına göre, tiyatronun en önemli ögesi kılık değişimidir.



Resim 4 - "Büyücü"

Les Trois Freres Mağarası



Resim 5- Kuzeybatı Avustralya'dan

Bir Mağara Resmi

Bu iddialara verilebilecek en belirleyici karşı örneklerden biri Les Trois Freres mağarasında bulunan resim (Resim 4) Terianthroplar Üst Paleolitik sanatın küçük ama önemli bir kesimini temsil eder. Les Trois Frères mağarasının büyücü olarak bilinen bu resim bunların en ünlü örneğidir. Bu yarı insan, yarı hayvan biçimindedir. Başında geyik boynuzları vardır, Gövdesi iri bir hayvan gövdesidir. Arka ayakları insan ayağı, elleri insan elidir. Kuyruğu kurt ya da tilki kuyruğuna benzer. Acayip yüzü kuş yüzüne benzer. Vücudun belli bölgeleri siyaha boyanmıştır. Bu büyücü, diğer Paleolitik imgelerde görülmedik biçimde, duvardan dosdoğru, izleyene bakmaktadır. (İzleyeni hayretten donduran bir bakış, bakışın da ötesinde, bir belirme)

Avustralya'nın Kuzeybatı Kimberley bölgesinde bulunan bir başka mağara resminde yine yarı insan yarı hayvan figürüne rastlanmaktadır.( Resim 5) Yorumcular söz konusu figürün bir tür "şaman"ı temsil ettiği konusunda genellikle hemfikir. Kılık

değiştirip farklı şekilde görünme durumu görüldüğü üzere ilkel dönemde, inanç gereği başlamış, günümüze doğru geldikçe inançtan sıyrılmış ve bir sanat türüne dönüşmüştür.

## 1. 2. Mısır Uygarlığında Cüceler

Sahne sanatları içerisinde yer alan soytarılarla ilgili kanıtlar, birçok dünya ırklarında var olduğuna işaret eder. Mısır uygarlığı da bunlardan bir tanesidir. 'Beni Hasan' daki duvar resimleri ve rölyefler, cücelerin 3,500 yıl kadar saraylarda tutulduğunu(Resim 6), zenginlerin maiyetinde, görünüşleri bozuk adamlar ve cücelerin heykellerini ön plana çıkarır. Ayrıca Mısırlılar kötü ruha ve şeytana karşı bir cüce tanrının küçük figürlerini taşırlar.



Resim 6- Beni Hasan'dan bir rölyef, İ.Ö. 1490-1468



Resim 7- Altın işleyen cüceler, Sakkara, Mısır

Afrika'nın ekvator kuşağında, tropik ormanlar içerisinde yaşayan barışçıl, sakin, sıcakkanlı pigme bir topluluktan bahsedilir. Az çalışıp, çok eğlenirler. Her fırsatta şarkı söyler, müzik aletlerini çalar ve dans ederler. Dansları ve söyledikleri şarkılarla bir bakıma şeytani varlıkları ve kötülükleri kovarlar. (Özbek,2007) (Resim 8)

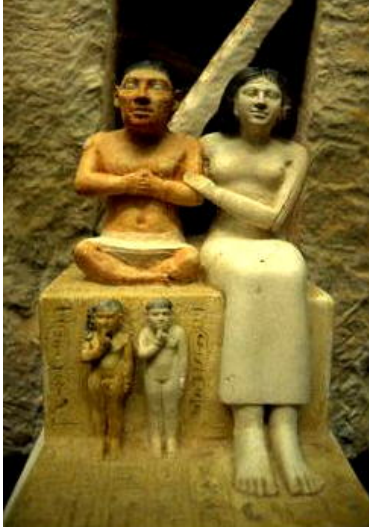


Resim 8- Dans eden pigmeler, 12. sülale dönemi

Firavunlar saraylarında, Pigmelere, soytarılık yaptırıp eğleniyorlardı. Pigmeler, Afrika'nın cüce zencileri olarak bilinir, erkeklerde boy ortalaması 144 cm, kadınlarda ise 133 cm dir. Pigmelerin yüzleri geniş, elmacık kemikleri çıkıntılıdır. Esmer-sarı karışımı bir deri rengine sahiptirler. Gövde, bacaklara oranla uzundur. (Özbek, 2007)Bu bedensel yapı onlara ilginç bir görünüm kazandırır.

Seneb heykeli belki de buna en klasik örnektir. (Resim 9)Cüce Seneb ve ailesine ait bir mezar heykeli, cücelerin eski Mısır toplumunda kabul gören bireyler olduğunu göstermektedir.

Seneb’le ilgili bir Rölyefi incelediğimizde ise “Cüce Seneb”in iyi bir statüye sahip olduğunu anlıyoruz.(Resim 10) Seneb bir çeşit yazıcılık görevinde. Eşinin onun gibi cüce olmadığını görmekteyiz.



Resim 9- Gize’de bulunmuş Cüce Seneb ve Ailesi Heykeli.



R esim 10- Cüce Seneb Rölyefi, 5.-6. hanedan dönemi

Her ne kadar cücelerin eski Mısır toplumundaki statüsü hakkında tam olarak bilgi vermeseler de, iskelet kalıntıları, şekil bozukluklarının varlığını doğrulamaktadır.

İlk çağlardan bu yana, ilkel insan ya da topluluk, yaşamlarını daha iyi sürdürebilmek için büyü, seramoni gibi çeşitli yollara başvurmuşlardır. Eski Mısırlılar, diğer birçok uygarlıkta olduğu gibi dinsel amaçlı törenleri, hasat ve bolluk için düzenlenen şenlikleri dans yoluyla yaparlardı. "...Mısırdaki tek, çift veya grup halinde yapılan dansların dramatik, lirik ve grotesk şekillerini din, kültür, taklit, ifade ve savaş temeline dayanan şekillerini resimlerden izlemek kabil olmaktadır."(Ataman, 1947 s:22)

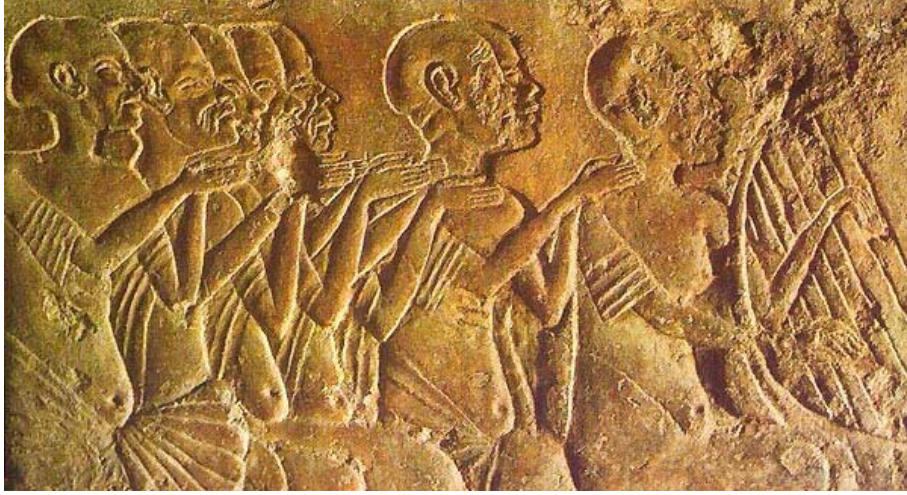
Mısır dönemi resim ve rölyeflerine baktığımızda; tanrılara, dinsel törenlere ve günlük hayattan sahnelere daha ağırlık verildiği anlaşılmaktadır. Bu resimler günlük hayat

ve çalışma faaliyetinin hemen hemen bütün ayrıntılarını büyük bir belgesellikle yansıtırlar. “Ölümden sonraki hayata inanılması, cesedi mumyalayarak büyük bir özenle korumak isteğini yarattığı gibi, ölüyle birlikte, ona gerekli olan her türlü eşyanın ve araçların da gömülmesini zorunlu kılıyordu. Ölümden sonrasını amaçlayan bu süreklilik isteği, hayatın bütün görünüşlerini kapsayan duvar resimlerinde ifade edilmiştir.”( Tansuğ,1995).

Dinsel amaçlı yapılan tören ve şenliklerden bir tanesi, güneş tanrısı “Ra” nın (Heliapolis tanrısı) doğuşunu anlatan ritüeldir. Şarkıcı, dansçı, müzisyen, hokkabaz ve cambaz grupları ve akrobatlar bu ritüeli, zıplayarak, atlayarak, dans ederek, ayinsel bir biçimde yerine getirirler. Mısırlılar da ve diğer toplumlarda olduğu gibi dans yaparken müzik aleti çalar, özel giysiler giyer, tempo tutarak eşlik ederlerdi. (Resim- 11-12)



Resim 11- 18. Hanedan dönemine ait bir rölyef



Resim 12- 18. Hanedan dönemine ait bir rölyef, Necropolis, Tell el –Amama



Resim 14- Mısırlı bir kadın ve dançı bir cüce, rölyeften bir çizim  
Prof. Armin Heymer Die Pygmäen tarafından çizilen ilüstürasyon)

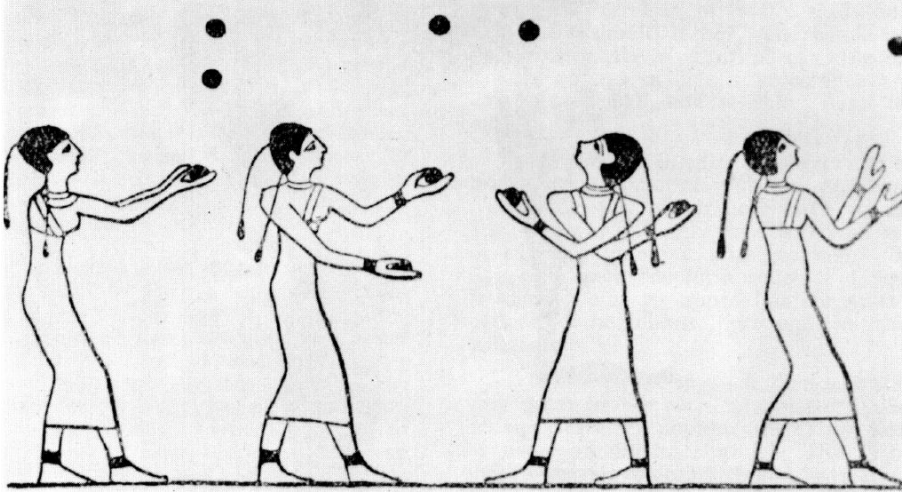
Bu ritüelde kutlamalara katılan, firavunların saraylarında çalıştığı söylenen zenci cüce soytarılar da (pigme) yer almaktadır. Bunun önemli bir kanıtı Egyptian Müzesinde sergilenen, firavunun sarayında çalışan, “saray cücesi” için yapılan tabuttur.(Resim-13)



Resim 13- Cüce Djeho, Bir saray cücesi için tabut

Egyptian Museum, Kahire

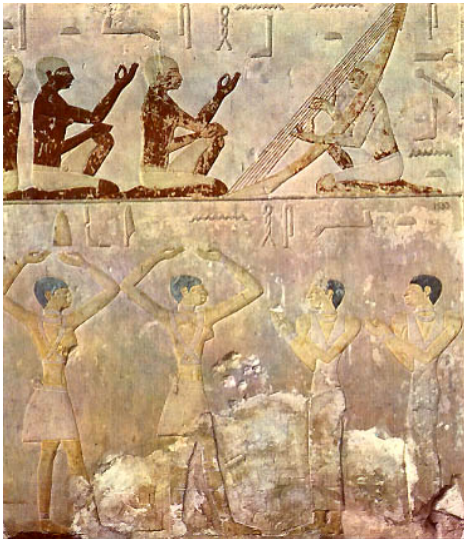




Resim 15- İ.Ö. 1994-1781

Beni hasan mezarından bir ilisturasyon

Mısır resimlerinin de en etkilileri arasında yine şölen ve eğlence sahneleri vardır. Ölüm ve ölümsüzlük Mısırlıların en çok uğraştıkları konular gibi görünürse de hayata, zevke, güzelliğe dört elle sarılmış oldukları kuşkusuz bir gerçektir. Yaşama sevinci



Mısırlı için, ölüme karşı zaferdi. Mısır resminin en karakteristik olan ve dünya sanat tarihinde ona büyük önem kazandıran yanı üslup özellikleridir. İnsan vücudunun resmedilmesinde bacaklar tamamen profilden, gövde ve omuzlar cepheden, yüz profilden ve gözler daima cepheden gösterilmiştir. Bu değişmez yöntemle figür yapma alışkanlığının çarpıcılığı besbellidir, işin şaşılacak

Resim 16. V. Sülale dönemi, rölyef, Necropolis, Saqqara

yanı, bu sıkı kuralların yüzyıllarca korunabilmiş olmasıdır. Kuşkusuz katı ve donuk görünen bu yöntem içinde âdeta ölüme verilmiş bir canlılık göze çarpmaktadır.

Mısır uygarlığında firavunun sarayında, bütün bu törenlerin dışında ziyafetler düzenlenirdi. 5.Sülale dönemine ait resim ve rölyefleri incelediğimizde, törenlerde orkestralar çalmaya başlamış, müzik daha farklı bir form kazanmış ve bu müziğe el çırpan insanlar eşlik etmiştir. Yeni krallık döneminde ise artık orkestralara yeni enstrümanlar eklenmiş ve olayın boyutu büyümüşü, bunlara ilaveten müziğe erotik temalar yüklenmiş transparan tüllerin altında çıplak kadınlar danslarıyla eşlik etmişlerdir. Düzenlenen bu eğlencelerde şarkıcı, dansçı, müzisyen, hokkabaz ve cambaz grupları tutulurdu. Eski Mısır uygarlığından günümüze ulaşan kabartmada görülen çalgıcılar ve akrobat dansçı kızlar, büyük olasılıkla firavunları eğlendirmeye gitmekteydi.(Resim-17,18,19)



Resim 18. Akrobat Dansçı, Karnak



Resim 17- Akrobat Dansçı, İ.Ö.1450



Resim 19. Akrobat Dansçılar, Karnak

Çok tanrılı bir dine sahip olan Mısırlılar'ın inandıkları cüce soytarıları vardı: “Tanrı Bes”, Tanrıların cüce soytarısı. Afrikalı ve sematik kökenli tanrı, Mısır’a 12. sülale döneminde girmiştir.( Resim 20, 21, 22) Sakallı vahşi görünümlü komik bir cüce olarak ve yuvarlak bir yüzle resmedilmiştir ( Mısır’ın sanatsal geleneklerinden farklı).Müzik, iyi yemek, rahatlamak gibi aile zevklerinin tanrısı olarak bilinir. Ayrıca çocukların

eğlendiricisi ve koruyucusudur. Kötülüğün ve kötü ruhların ötesinde de “Bes” müzik, dans, hazzın ve zevkin sembolü olmuştur.



Resim 20- Tanrı Bes arp çalıyor ve dans ediyor

Mısır hanedanlık dönemi ve sonrasında insanlar, evi, ev halkını, kadın ve çocukları, kötü ruhların saldırılarından korumak için “Bes’in” heykelini bulunduruyorlardı. Eğlence ve müziğin tanrısı olmasının yanı sıra, adındaki ‘koruyucu’ anlamından dolayı bu tanrıya tapındıkları bilinir. Bu tanrının pigme halkından geldiği düşünülmektedir. Tanrı Bes, Eski Mısır’dan Roma dönemine kadar uzanan dönemlerde farklı şekillerde karşımıza çıkmaktadır.



Resim 21- Cüce Tanrı Bes  
İstanbul Arkeoloji Müzesi



Resim 22- Tanrı Bes heykel ve rölyefler, Mısır'ın farklı hanedan dönemlerine ait

Resim ve rölyeflerden anladığımız kadarıyla Mısır'ın birçok döneminde ve sarayların farklı yerlerinde cücelere rastlamaktayız. Bununla beraber cüceliğin eğlendirici

işlevini de, Mısır'da firavunların saraylarında görmekteyiz. Cüceler, daha sonra ki dönemlerde, farklı toplumlarda ve farklı mekanlarda yaşamaya devam edecektir. Grotesk görünüşleri, bu görünüşlerinden dolayı tek kalmaları ve birçok insandan farklı oluşları, sanatçıları etkileyecektir. Onların resimlerine konu olacaktır. Mısır resimlerinde görülen cücelerin, resim ve heykellerinin sanat için yapılmadığı, gündelik hayatın sahneleri ya da inanca dayalı eserler olduğu bir gerçektir. Ancak daha sonra, Avrupa'da özellikle Barok döneminde popüleriteleri artmış, sanat tarihinde ölümsüzleşmişlerdir.

### **I. 3. Antik Yunan Dönemi Resimlerinde Tragedya ve Komedy**

“Eski Yunan” soytarılık yapan güldürü sanatçıları açısından oldukça önemli bir dönem. Çünkü yaşamın gülünç yanlarını ortaya koyan komedi ile acı çekme ve ölüm gibi acıklı konuları işleyen ve mutsuz bir sonla biten trajedi türlerini ilk olarak Yunanlılar'da görmekteyiz. Ayrıca tiyatro ilk kez Yunan toplumunda dinsel törenden özerkleşerek bir sanat türü haline geldi; dinsel değil, estetik ölçütlerle değerlendirilen bir "oyun" a dönüştü. Ressam Pronomos tarafından imzalanan bu vazo resminde; Dionyssos'u canlandıran oyuncu, ellerinde fallus ve maske olan oyuncular, Satyr'ı oynayacak oyuncu, flüt çalan oyuncu ve Heraklesi oynamak için onun elbisesini giyinmiş bir başka oyuncu, eski komedy ve tragedya da olabilecek her şey var. (Resim 23)

Tiyatronun (komedy ile tragedyanın) Eski Yunan'da doğuşuna ilişkin olarak bugüne değin en geçerli varsayım ya da kuram, tanrı "Dionyssos" için yapılan dinsel törenlerin zamanla oyuna dönüşmesini ileri sürer.(Aristoteles, 1963) Tragedya Dionyssos'a tutulan yasta söylenen şarkılardan çıktıysa, komedy da Dionyssos için düzenlenen eğlence ve kutlama törenlerinden doğdu.



Resim 23- Pronomos, Atina kırmızı figürlü vazo

M.Ö. 5. yüzyıl sonu

‘Dionysos’ ölüp dirilen bereket ve şarap tanrısıydı. O’nun ölmesi ile bitkiler soluyor, kuruyor, dirilmesi yeryüzüne bereket getiriyordu. (Resim 24) Tiyatro da başka sanatlar gibi ilk önceleri dinsel törenlerden doğmuş, sonra dinden bağımsızlaşarak sanatlaşmıştır.



Resim 24- 5.yüzyıl Atina vazosu



Resim 25- Karınlı Amphora, Atlı korusu, Berlin

M.Ö. 6. yüzyılda, eski Yunan'da, şarap tanrısı Dionyssos için düzenlenen törenlerde, şenliklerde bir koro, şarkılar söyler, maskeli kişiler sahnede oynardı.(Resim 25)

Trajedilerde kader, ahlâk, töre anlayışı, Eski Yunan felsefe ve kültürüne göre anlatılmıştır. Yazarlar tarafından yazılan mitolojik tragedyaalar, vazo ressamaları tarafından da resmedilmiştir. Sophokles tarafından yazılan “Antigone” eski Yunan mitolojisinde Thebai kralı Oidipus'un kızını anlatan ve Sophokles'in en büyük trajedilerinden birinin kahramanıdır. Bu trajik konu ve efsanenin kişileri, ressamların da konusu olmuştur. (Resim 26)

Merkezde Antigone'yi oynayan aktör, bir elinde Polynices'in küllerinin içinde olduğu bir kap, diğer elinde ise bir maske. Sol tarafındaki figür, Creon' u oynuyor, sağ tarafındaki figür ise bir koruyucu. Bir tiyatro oyununu anlatan bu resim, kırmızı figürlü bir Atina vazosu üzerine resmedilmiştir.





Resim 26 - Antigone oyunundan bir sahne

Kırmızı figürlü vazo resmi



Resim 27- Elinde phallus taşıyan kadın

Sütunlu krater, pan ressamı, M.Ö. 480-450

M.Ö. 5. yüzyıldan itibaren ortaya çıkan komedilerse Dionyssos törenlerine trajedilerden daha çok bağlıdır. “Yunanca bolluğu, üremeyi kutsayan ve köylerde yapılan halk geçit törenlerine “komos” deniliyordu. Komedyaya, bu eğlenceli geçit törenlerinde yapılan açık saçık taklitlerin düzenli bir biçim kazanmasıyla oluşmuştur.”(Şener,1991:2 ) Bu geçit törenlerde, sepetler içinde Dionyssos’a adanacak kurbanlar taşınır ve üremeyi, bolluğu simgeleyen heykel büyüklüğünde bir phallus geçit töreninde yer alırdı.(Resim 27)

Eski Yunan resim sanatında “vazo resimlerinin” günümüze ulaştığını söylebiliriz. Siyah ve kırmızı rengin bolca kullanıldığı söz konusu bu resimlerde, çizgi ve ritim çok önemli bir yer tutar.

Girit uygarlığına ilişkin resimsel sözler tamamen Yunan ve sonrasındaki Roma’yı da bağlamaktadır. Arkaik Yunan kültürü içinde gündelik yaşamda kullanılan vazolar, resim sanatı açısından önemli belgelerdir. Vazo ressamaları, figürlü ya da geometrik motiflerin yanında, insan resimleri de yapmaktadırlar. Sadece tek insan figürü değil, grup insan figürleriyle kompozisyonlar yapmaktadırlar. Konu olarak gündelik yaşam ve mitolojik konuların yanında, birçok vazo resminde, tragedya ve komedyaya eserleri resmedilmiş; Komedyaya, o dönemlerde insanların coşkun ve gülünç yanlarını dile getirirdi. Bunun içinde her şey karikatür anlayışı içinde yer alırdı. Siyasal toplumsal her türlü olay bir karikatürün çizgilerindeki o konunun içinde verilirdi. Taşlanması gerektiğine inandığı her şey, Atina'yı yönetenler, o dönemin eğitimi ve bazı töreleri, komedyada ve tabii ki Yunan vazo resimlerinde konu olarak yer alırdı.

Bu vazolar bütün İlkçağ dünyasına yayılmış, üzerlerindeki şekillerin zarıflığı ve çeşitliliği, inceliği, kompozisyonlarının zenginlik ve uyumuyla dikkatleri çekmektedir. Vazo ressamaları, bazı zamanlarda pano ve duvar ressamalarının etkisinde kalmışlardır. Böylece resim sanatındaki teknikler arası iletişim dikkat çeker. Perspektif ile ışık-gölge

faktörlerine de önem veren M.Ö 5. yüzyıldaki vazo ressamaları, altına imzalarını da atmaktadırlar. Bu vazolardaki renklere vişne kırmızısı, beyaz ve altın yaldız katılarak söz konusu yüzyılda farklı bir tavır yakalanmaya çalışılmıştır.

Komedyanın en belirgin özelliği taşlamasıydı. Komedyacı yazarları herkesi alaya alabilecek özgürlükte idi. Komedyacı politika alanında da bir silahtı. Yazar, sanatının bütün olanaklarını bu hedefe varmak için kullanırdı. Yunan komedyacılarının kaynağında olan şeyler, cümbüş ve sarhoşluk, şaka ve saldırganlık, Yunan resimlerinin konuları arasında görülüyor ve her oyunda gülünç görünüşlü Phalluslar takmaları da oyuncuların gülünç, abartılmış biçimlere girmesine neden oluyordu.

Bu resim 5-6. yüzyıl Eski Yunan bir vazo resmi. Resmi yapan, Aristophanes'in komedilerinde kullandığı mask ve phallustan etkilenmiş olabilir. Resim bir komediyi, onu oynayan, phallusu olan ve aynı zamanda yüzüne maske takmış bir güldürü oyuncusunu anlatmaktadır.(Resim 28)



Resim 28- 5-6. yüzyıl vazo resmi, Heideberg Museum

Bu tip komedilerde soytarılık, hokkabazlık, ahlâksızca münâsebetler, bahar âyinleri, Atinalıların erotik yaşayışları oldukça geniş yer tutar. “Aristoteles tragedya ile komedyayı karşılaştırırken, komedyanın soylu olmayan, kusurlu kişileri ele aldığını belirtir. Komedya her kötü olan şeyi taklit etmez; tersine gülünç olanı taklit eder ve bu da soylu olmayan bir kısımdır. Çünkü gülünç olanın özü soylu olmayışa ve kusura dayanır”. (Tunalı, 1983: 51) Bu açıklamadan anlaşıldığına göre gülünçlük, bir kusurdan, bir eksiklikten doğmaktadır.

Eski yunan mitolojisinden komik bir sahneyi anlatan bu resim, abartılı ve gülünç kostümler giyinmiş, yarı at yarı insan olan Cheiron’u eleştiren, güldürü oyuncularını betimlemektedir.(Resim 29)



Resim 29-Ressam Choregos, The J. Paul Getty Museum, Malibu, California.



Resim 30 - Kırmızı Figürlü Yunan Vazo Resmi

Bu vazo resmi ise yine eski yunan mitolojisini anlatan, komik kostümler giyinen güldürü oyuncularını gösteren bir resim. Zeus ve Hermes'in, kocasını savaşa gönderen güzeller güzeli Alkmene'nin evine girmeye çalışırken gösterildiği ve orada yaşanan komik anlar anlatılmıştır.(Resim 30)

Eski Yunan komedisinin tanınmış yazarlarından Aristophanes'in oyunları, siyasal ve toplumsal yergicilikleriyle dönemin siyaset adamlarının ve düşünürlerinin yanlış tutumlarını alaya almıştır. Güldürü oyuncularını da bu komedilerin önemli bir parçasını oluşturuyordu. Aristophanes'in yazdığı "kuşlar" oyununda olduğu gibi; vazo resmi olan bu resimde koro dediğimiz komedi oyuncularını, kuş kostümleri giyinmiş, dans etmektedir. (Resim 31)

İ.Ö 414 yılında Aristophanes'in en sevilen oyunlarından biri olan "Kuşlar", Kleon'dan sonra başa geçen Alkibiades'i konu alıyordu. Bu oyunda savaş bitkini iki Atinalı vatandaş, cennetle yeryüzü arasında Gökyüzünde bir kent kurarlar, tanrılardan egemenliği çalıp kuşları evrenin efendileri yaparlar. Kuşlar oyunu, ütöpik bir ülke düşleyen Aristophanes'in Atina'yı eleştirmek için yazdığı ve bunun için yargılandığı bir oyundur.(Aristophanes, 1996)



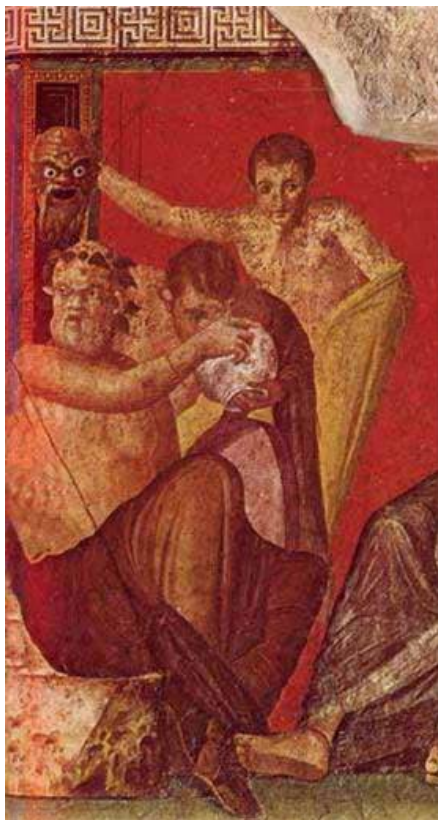
Resim 31- Kuşlar, Kırmızı figürlü vazo resmi

Soytarılık, görülüyor ki sahne sanatlarından doğmuştur. Tüm sahne sanatlarının iki kaynağı vardır. Bunlardan birincisi kırsal kesimde tarımın verimi için, yazın kuraklığını, kavurucu sıcaklığı savuşturmak, hayvanların sağlıklı kalması ve toplum yararı için belirli tarihlerde yapılan ritüellerdir.(Dionissos şenlikleri gibi) İkincisi ise halk oyunculardır. Bunlara genel olarak mimus oyuncularını da denir. Bu oyuncular, Yunan döneminde, yazarlar tarafından yazılan eserleri oynamaktaydılar. Aynı zamanda toplumdaki çarpıklıkları alaya alan, soytarılık yapan güldürü sanatçılarıydı. Eski Yunan'da

görülen bu oyuncular öncelikle Roma'ya geçmiş, Roma'dan sonra da Ortaçağ Avrupa'sına ve Bizans'a geçmiştir.

#### I.4. Antik Roma Dönemi Resimlerinde Konu Olarak Tiyatro

Hellenizmi kendine miras olarak alan Roma uygarlığının resim sanatına gelince; tamamıyla Yunan resim sanatını tekrarlar. Eskiye oranla resim sanatı seramikte değil, duvar resimciliğinde devam etmiştir. Hellenistik dönem sonrasında figürlü sahneler vazolarda uygulanmamaya başlanır. Daha çok sıva üzerine yapılan duvar resimleri



görülmektedir. Pompeii'de Gizemler (Mystery) villasının duvarlarında bulunan ve mitolojik bir hikayeyi anlatan bu duvar resmi Yunan dönemi ressamı Pronomos'un vazo resimlerine benzemektedir.(Resim 32) Bu resimde, Silenos'un yüzünde korkmuş bir ifade var. Elinde boş bir gümüş kase tutuyor. Genç bir satyr, gözünü ayırmadan, kâseninin içine bakıyor. Diğer genç satyr ise, silenosa benzeyen tiyatral bir maskı sol eliyle gergin olarak sağa doğru tutuyor. Resim de figürlerin ifadeleri oldukça güçlü, bir anlamda bir tiyatro gösterisi gibi vurgulanmıştır.

Resim 32- Mystery villasından duvar resmi, Pompeii, M.Ö. 4.yy

Pompeii'deki yanardağ kalıntıları kaldırıldığı zaman, duvarları bütünüyle resimle kaplı konutlar ortaya çıkmıştır. Bu sahneler, çoğu din, mitoloji ve buna bağlı olarak tiyatroyla ilgilidir. Roma mozaikleri ise, daha çok döşeme mozaği şeklindedir.

Pompeii dönemi resim sanatı anlayışında görünen en önemli konu mitolojidir. Bu tema doğrultusunda da pek çok eser meydana getirilmiştir. Pompeii kenti duvar

resimciliği açısından en önemli merkezlerden biridir. Pompeii kenti bir başka olay içinde önemlidir. İ.Ö. 55 yılında ilk kez taştan tiyatro Pompeii de yapılmıştır. Aslında, Roma'da da resim ve tiyatronun ortak noktası, kökenlerinin, bolluk törenlerine, bu törenlerde yapılan danslara ve söylenen “fescennium”<sup>2</sup> ezgilerine dayanmasıdır.

Bununla birlikte Roma toplumunun belli bir canlılığı sürdüren yöresel bir oyun geleneği de vardır. Bunlardan biri, yöresel hasat şenlikleri ve evlilik törenlerinde hokkabaz-oyuncu- şarkıcıların söylediği ve belli bir temsil ögesini de barındıran “Carmina Fescenninay”dı. Roma'da yaygınlaşan bir başka yöresel şenlik türü de “Fabula Atellanay”dı. Siyasal taşlama yapan ve Fars parodi öğelerini içeren bu oyunlar, İtalyan tiyatrosuna (commedia dell'Arte'ye) birçok soytarı tipleri kazandırmıştır.(Nutku,1971)

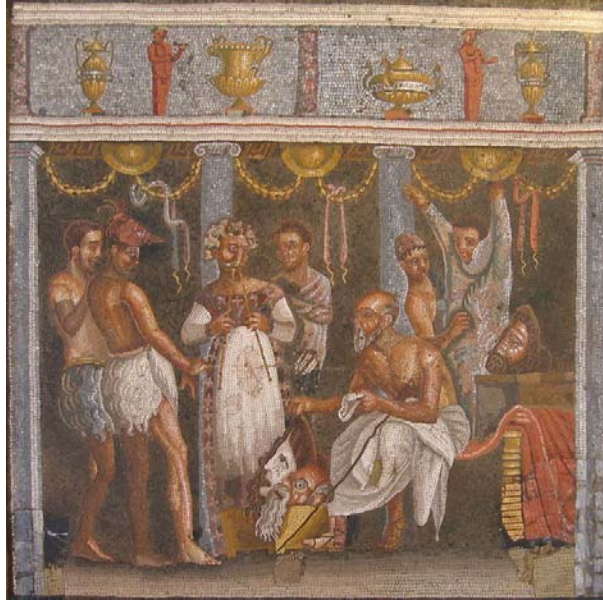
Pompeii'de bir yazarın evinde bulunan ve aşağıda gösterilen bu mozaik, Roma döneminde, kökeni yine Tanrı Dionissos'a dayalı bir gösteriyi anlatıyor. Resimde yedi oyuncu ve beş farklı maske betimlenmiş. Maskelerden bir tanesi üzüm yaprağıyla çerçevesi, tanrı Dionissos'u işaret etmektedir. Diğer dört maske ise tragedya maskeleridir. Bir gösterinin resmedilmesi, Yunan resimlerinden sonra bu dönemde de tekrar etmiştir.(Resim 33)

İtalya'ya tiyatro, Roma döneminde Yunanlılardan sıçramıştır. Yunan tiyatrosunun bir taklidi olan İtalya tiyatrosunda şehir halkının kitle hâlinde katılma oranı Yunanistan'dan daha da fazladır. Roma döneminde, açık saçık güldürüler olan ‘mimus’, mimus'tan da daha kaba çizgili ve danslı gösteri türü olan ‘pantomimus’ gelişmiştir.

---

<sup>2</sup> Arvales denilen din adamlarıyla birlikte çiftçi ve çobanlardan kurulu bir topluluk ekin dönemlerinde tarım tanrıçası "Demeter" adına törenler düzenlerlerdi. Ekin kalktıktan sonra başlayan düğünlerde dansların yanı sıra, ezgileri söylenir. Bu ezgilere “fescennium” ezgileri denirdi. Bu ezgilerin dramatik bir önemi yoktu ancak oyunların kurulmasında etkili oldu. Fescennium ezgileri halk tarafından oynanan gülünç oyunlarla birleşince “satura” adı verilen kaba çizgili kısa güldürüler ortaya çıktı.





Resim 33- Pompeii'den bir duvar resmi

Romalıların, trajediden çok komedi yazarlarından en tanınanları, Plautus ile Publius Terentius'tur. Yunan komedisini Roma toplumuna uyarlayan bu yazarlar düzeyli oyunlar kaleme aldılar. Pompeii'de bulunan bu mozaik, Plautus'un oyunu için yapılmış, bir köle ve genç bir kadının maskesini göstermektedir.(Resim 34)



Resim 34. Roma: Capitoline Müzesi



Resim 35- Pompeii'den bir duvar resmi, 1.y.y, Roma komedisinden bir sahne

Bu resim eski Roma'da sahnelenen bir komedi oyununun resmidir.(Resim 35)  
Antik Roma Komedyasında, antik Yunan komedyasında olduğu gibi, siyasal konular ve taşlamalar; yönetici sınıf ile yönetilen sınıf arasındaki, dolaylı yoldan ortaya konulmuştur.



Resim 36- İsimli

Bu resim de Romalıların düzenlediği bir gösteri anlatılmaktadır. Resmin sağında ve solunda yer alan figürler, müzik aleti çalıp şarkı söylerken, resmin ortasında görünen aktör, mim ve pandomim sanatçısı gibi, dans ederek sözsüz bir anlatım yapıyor. Figür oranları doğal hallerinde verilmiştir. Bir ana rengin tonlarıyla zenginleştirilmiş olup çizginin ön planda olmasına dikkat edilerek, hacimlerin, özellikle kumaş kıvrımlarının vurgulanmasına önem verilmiştir.

Eski Yunan uygarlığının çökmesiyle gerileyen tiyatro sanatı Roma İmparatorluğu döneminde yeniden canlandırılmıştır ancak gösteriler giderek yozlaşmış ve kaba temsillere dönüşmüştür. “Roma’da oynanan kaba saba oyunlardan dehşete kapılan kilise tüm Roma İmparatorluğu’ndaki tiyatroları kapattırılmıştır”. (Nutku,1971)

Ortaçağın sanat anlayışına değinmeden önce Osmanlı şenliklerinin minyatürlere yansılması ve soytarı figürlerine değinmek istiyorum.

## **I. 5.Osmanlı Minyatürlerinde Soytarı Figürü**

Osmanlı İmparatorluğu döneminde yapılan padişah şenlikleri ve buna bağlı olarak minyatürler, o dönemdeki Türk ve Anadolu toplum yaşayışının önemli bir bölümünü ortaya çıkarır. Osmanlı minyatürleri, törenleri, ziyafetleri, kuralları, saygı töreleri ve anlayışıyla, gösterişi ve parlaklığıyla, armağanları, gönül almaları, hukukuyla, eğlenceleri, sanat yapıtları ve sanatçılarıyla, bilimsel tartışmaları, geçit alayları ve edebi sohbetleriyle Türk ve Osmanlı kültür tarihinin dikkatle incelenmesi gereken önemli olayların başında gelmektedir. Bu nedenle özel bir bölüm olarak Osmanlı minyatürlerindeki şenlikleri ve içinde soytarı figürlerinin gösterilmesi gerektiği inancındayım.

Osmanlı şenliklerin gerçekleştirilmesinin birçok nedenleri vardı. Bayram şenlikleri dışında, bir şehzadenin ya da sultanın doğumu, sünnet ve evlenme düğünleri, ordunun sefere çıkması, bir savaşın zaferle sonuçlanması, bir yenilginin unutturulması ya da herhangi bir ülkeye gözdağı verilmesi bu nedenlerden biriydi. Şenliklerde yüzlerce oyuncu, sanatçı, güç göstericileri, hüner sahibi kişiler, dervişler, ozanlar, yazarlar ve hattatlar yanı sıra, seyre gelmiş halk arasındaki hüner sahibi kişiler de gösterilere katkı da bulunuyorlardı.

Sanat tarihinde şenlikler birçok sanatın ve sanatçının ortak noktası olmuş özellikle de Osmanlı minyatüründe önemli bir yer tutmuştur. Minyatür sanatçıları bir anlam da görgü tanıklarıydılar. Şenlikleri ölümsüzleştiren gelecek yüzyıllara aktaran bir görevleri vardır. Bunu göz önünde bulundurarak minyatür resminde şenliklerin içindeki soytarının, güldürü oyuncularının ve sirk sanatçılarının şenlikleri kalıcı kılan gösterimleri üzerinde durulacaktır.

Şenliklerde soytarılar; Curcunabazlar, Cüceler, Tulumcular, vb. isimler alan dans edenlerin taklitlerini yapan, şenliklerin en hareketli oyuncu kollarındandı.

Curcunabazlar, güldürücü danslar yapan ya da dans edenlerin parodik taklidini yapan soytarılardır. Bunlara 'grotesk dansçılar' da diyebiliriz.(And,1982)Bu grotesk dansçılar, gülünç giyimli, yüzlerinde keçi sakallı komik maskeler ve garip başlıklarıyla şenliklerin ilgi çeken figürleri arasındadır. Curcunabâzlar 'ortaoyunu' adı verilen doğaçlama komedyalarda da yer alırdı. Oyun alanına bağırıp çağırarak çıkar, ellerindeki bir takım gereçlere vurarak yaygara koparırlardı. Gerek nakkaş Osman gerek Levni şenliklerle ilgili minyatürlerde bunları sık sık betimlemişlerdir.(Resim 37-38)



Resim 37- 17. yüzyılda maskeli curcunabazlar



Resim 38- 17. yüzyılda maskeli curcunabazlar

Soytarılar, şenliklerde bir yandan dans edenleri gülünç bir biçimde taklit etmeye uğraşan komik kılık ve tavırlı oyuncular. Bu soytarılar, gösteriler sırasında sihirbazlığın hilesini çözmeye çalışırken, seyirciyi güldürmek için ellerinden gelen her türlü komikliği yaparlardı. Hokkabazların bugüne kadar gelen en büyük özelliklerinden

biri de yanlarındaki bu soytarı kılıklı yardımcıları, yordak veya yordakçılılarıyla yaptıkları konuşmalar, söyleşmelerdir. Hokkabazlık; açıklaması güç, inanılmaz oyunlar gösteren, el çabukluğu gösterileri içinde en eskisi olan gözbağcılık (sihirbaz) sanatı olarak bilinir. Osmanlı'da, hokka oyunundan yola çıkılarak, bu gösterileri yapanlara hokkabaz denilirdi. Hokka oyununda tersine çevrilmiş üç hokka ve bir ufak top kullanılır; topun hangi hokkanın altında olduğunu tahmin edilirdi. Bosch'un hokkabaz isimli çalışmasında da buna benzer bir numara görebiliriz.

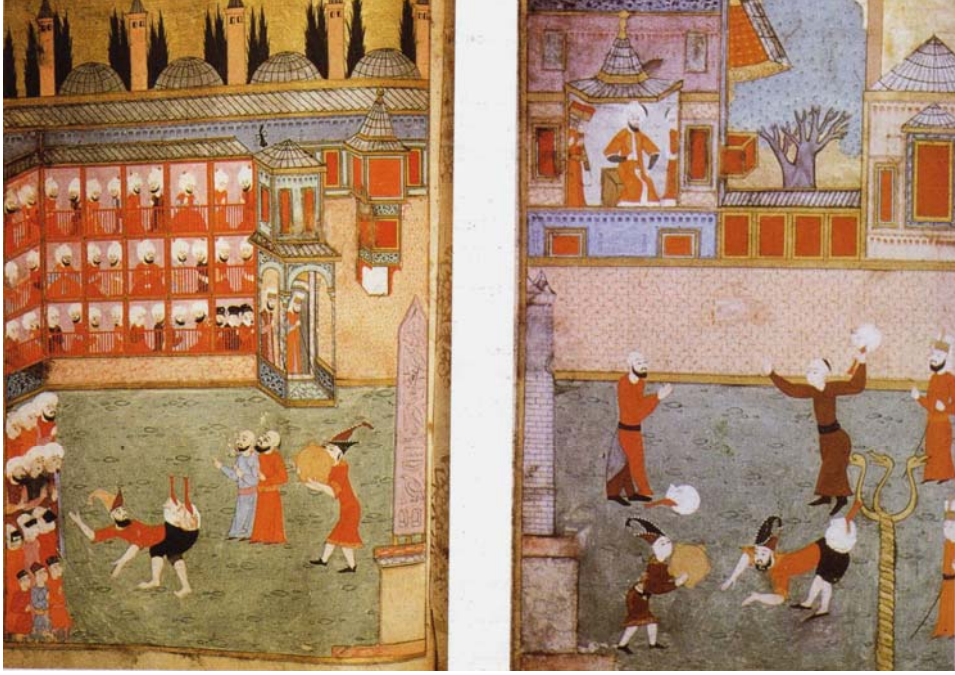


Resim 39



Resim 39, 40- Osman Nakkaş'a ait iki minyatür, 1582 Şenlikleri

1582 Şenliği'ndeki hokkabazları Osman Nakkaş iki minyatürde de her türlü ayrıntıyla göstermiştir. İki resimde de hokkabazlar yere çömelmiş üç hokka ile gösterilerini yapmaktadır, Minyatürlerde bir de bu soytarı ve hokkabazların yanında çeşitli araç ve gereçleriyle tef çalgıcılarına, zilli maşa çalanlara rastlarız. Bunları hayvan oynatıcılarının yanında da görürüz. Her iki resimde ayakta duranlardan ikisi bir yumurtayı bir sopa üstünde yürütmeye çalışıyor. Minyatürlerde başka kişilerde görülmektedir. Tef ve zilli maşa eşliğinde dans eden bir keçi, bir maymun, iki de köpek vardır. (Resim 39,40)



Resim 40, 41- 1582 Şenliğinde safevi kavuğuyla alay eden soytarılar

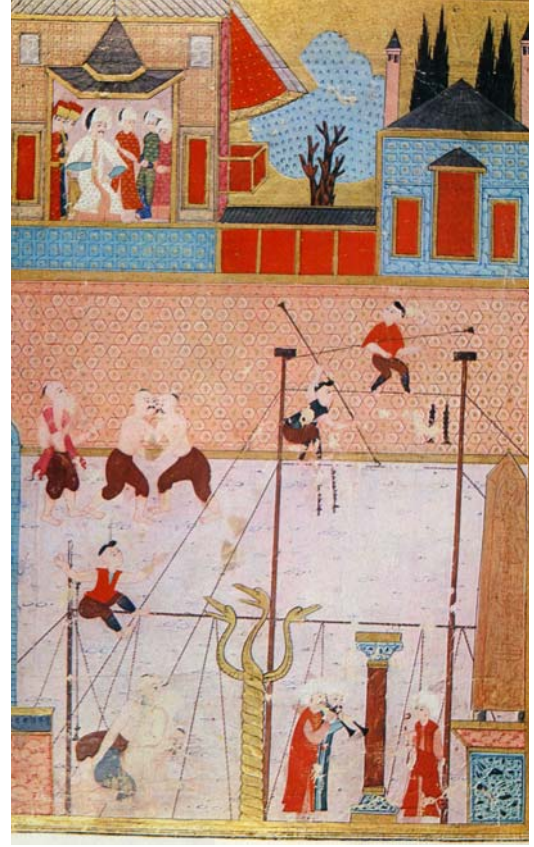
Osmanlı da Soytarılar siyasi taşlama da yapıyorlardı. 1582’de III. Mehmet adıyla tahta çıkan şeyhzadenin 52 gün 52 gece süren sünnet düğününde Osmanlılar, İran’ la savaş durumuna girmişlerdi. Şenlik sırasında seyirciler arasında bulunan İran elçisi hakaretlere hedef oluyordu. Bu şenlikten buraya aldığımız minyatür ayrıntılarında soytarıların Safevi sarığını nasıl alaya aldıklarını görüyoruz. Bununla top gibi oynuyorlar, kıçlarının üstünde dengede tutuyorlar.(And, 1999:133) (Resim 40,41)

Avrupa’nın sanatına da konu olan sirk ve sirklerde seyredilen çeşitli seyirlik oyunların hemen hepsi Osmanlı şenliklerinde gösteriliyordu. Hüner gösterenler her biri bir alanda uzmanlaşmışlar ve uzmanlık alanlarına göre adlar almışlar. Bunlar: Canbazlar, Akrobatlar, Şişebazlar, Çemberbazlar, Maymunbazlar, Keçibazlar, Kuşbazlar, Kasebazlar, Ciritçiler, Tasbazlar, Şemşirbazlar, At binicileri, Kuzebazlar, Humarbazlar (Eşek), Sazendeler.

Şenliklerde duyduğumuz “baz” sözcüğü oyun, oynayan anlamlarına gelmektedir. Bugünkü dilimizden ip üzerinde yürüyerek hünerler gösteren anlamına gelen



canbaz terimi Osmanlı'da "canıyla oynayan" anlamında kullanılıyordu.(And,1982) Resimlerden anladığımız kadarıyla gerçekten ip canbazlar çok h nerliydiiler. Minyatürleri incelediğimizde; bazen ellerinde denge değneği olmadan bile canbazlar hünerlerini sergiliyorlar. Bir ip canbazı sırtında başka birini taşıyor aynı zamanda birini de ayağına bağlıyor. Bazı canbazlar kılıçların keskin yüz ayaklarına bağlayarak ipin üstünde yürüyorlar. Böyle ayaklarına kılıç bağlayıp yürüme hünerini III. Ahmet Őenliklerini anlatan minyatürde görüyoruz. (Resim 42)



Resim 42,43- 1720 Şenliklerinde canbazların gösterimi

Bazı şenliklerde sadrazamın önünde köçekler dans ederken, curcunabâzlar da yüzlerinde maskelerle onları beceriksizce taklit ederdi. Bunlardan kiminin giysileri İtalyan doğaçlama halk tiyatrosu 'commedia dell'arte'deki zekî, hazırcevap uşak karakteri olan Arlecchino'ya benzer. 18.y.y. çarşı resimlerinde gördüğümüz soytarıların giyimleri de



üzerlerindeki çok renkli baklava biçiminde parçalardan oluşan yelekleriyle tıpatıp Arlecchino'nun giyimine benzerdi. Şenliklerin resim sanatı açısından işlevi ve önemi çok başkaydı. Çünkü şenlikler tüm gösterimler gibi bir iz bırakmadan ortadan silinen geçici nitelikte olgulardır. Tıpkı tiyatro gösterimleri gibi. İşte bu nedenle Osmanlı'da resim sanatı, şenliklerin yarınlara kalmasını sağlayan, onları ölümsüzleştiren önemli bir araçtır.

Resim 44- 18.yüzyılda arlekino kılıklı bir türk soytarısı

Osmanlı ressamaları da büyük bir sorumluluk bilinciyle gerçeklere yaklaşımlarında, hiçbir ayrıntıyı kaçırmadan, hiçbir yerde hayale yer vermeden şenlikleri kalıcı kılmak işlevinde minyatürü kullanmışlardır. (And,1982)Renkler, imgeler, simgelerle örülmüştür. Şenlikteki tüm hünerler bir araya gelerek, tümünü bir renk, bir ses, görüntü cümbüşüne çevirebilmektedir.

## II. BÖLÜM - ORTAÇAĞ

### 1. Ortaçağ'da Soyтары: Tiyatronun Yaşam Suyu

Osmanlı minyatürlerinden bahsetmeden önce Roma'da oynanan kaba saba oyunlardan dehşete kapılan kilisenin Roma İmparatorluğu'ndaki tiyatroları kapattırıldığından bahsetmiştik. Ortaçağın baskıcı ve bağınaz yapısı tiyatro sanatı üzerinde de etkili olmuştur. Ortaçağ'da Kilise, özellikle tiyatroya karşı amansız bir savaş açmıştı. Batı Roma İmparatorluğu'nun sona erişiyile tiyatro da tümüyle yok olmuştu.

Tiyatro, birçok nedenden dolayı kilisenin hedefi olmuştu. Tiyatronun pagan tanrılarının şenlikleriyle arasında bir bağ olması, mimlerin açık saçıklığı, kilise papazlarının ahlaki duygularına gönderme yapması ve Hıristiyan inançlarını gülünçleştirmeleri, birer neden olarak gösterilebilir. Sonuç olarak, kilise ile tiyatro arasındaki kopma kaçınılmaz oldu. "İ.S. 300 den başlayarak Kutsal günlerde kilise yerine tiyatroya giden herkesin aforoz edileceği kararını aldılar. Oyuncular mesleklerinden vazgeçme yemini etmedikçe kilise ayinlerine katılmaktan men edildiler. Bu karar XVIII. yüzyıla kadar birçok yerde uygulandı". ( Brockett, 2000: 82)

Mimus oyuncularını ortaçağın karanlıklarında temsiller veriyor, bir kasaba halkının önünde akrobatik oyunlarını, güldürülerini, el çabukluklarını gösteriyorlardı. Hıristiyanlar tiyatrodan çekiniyorlardı ancak yine de gidiyorlardı. "Tiyatro yasaklanmış olduğu halde, kaçamak olarak oynanan halk oyunlarına karşı üst üste yeni yasaklar, bildiriler ve buyruklar yayınlanmıştır." (Şener,1991: 68)

Ortaçağ Tiyatrosu, ilginç bir tiyatroydu. Bütün bu yasaklara rağmen devam edebilmiş olmasının nedeni oyuncularındaki oynama isteği ile halkın oynayanları seyretme isteği olabilir. "Gezici oyuncular oynamakla kalmaz, cambazlık, soytarılık, hokkabazlık, saz şairliği, kuklacılık da ederlerdi. Bütün bunların yanı sıra devletin, kilisenin

yasaklarından kaçarak yaşamayı da iyi bilmek gerekiyordu. Ama tiyatroyu yasaklamış olan Katolik kilisesi sonradan onun canlanmasına öncülük etti.”(Fuat,1984: 65-66)

Kilise bu gezici halk oyuncularıyla da baş edememiştir. Ortaçağda Hıristiyanlık, kendi inancının tiyatrosunu kurmuştur. Burada amaç, tiyatronun yeniden doğuşunu Kilise içinde, Hıristiyanlık inançlarına göre sağlamaktı. Halkın oyun seyretme isteğinin önlenemediği görülerek ahlaka aykırı, yasak tiyatronun yerine, din adamlarının yönettiği, kiliseye yardımcı bir tiyatronun geçirilmesi uygun bulundu.

Akrobatlar, soytarılar yapılan şenliklerde ve sarayda halkın ilgisini çekmesine rağmen, kilise ve manastırlar da kendi oyunlarını sergiledi (10-13. yüzyıllar). “Ölü durumdaki tiyatro yeniden doğmuştu. Kilise bu konuda önceleri horladığı halk oyuncularının ve antik tiyatrosunun kalıntısı soytarıların yol göstericilerinden ve profesyonel deneyimlerinden yararlanmak istemişti.”(And, 1999:129)

Soytarılarla dinin iç içe olduğu birkaç örneğe bakalım. “Hıristiyan Kilise’sinin halk oyuncuları ve soytarılarla yakın ilişkisini gösteren İ.S.1329 ve 1401 tarihli iki Ermenice İncil’deki minyatürler çok ilginçtir.”(And,1999:130)



Resim 45,46,47-Ermeni incilinden maskeli oyuncular, mimos oyuncuları

Burada yer verilen minyatürlerde sivri külahlı soytarılar ve yine aynı İncil'den bir başka örnek 'maskeli oyuncu' görülmektedir. Köpek maskesi giymiş oyuncuların görüldüğü minyatür ritüellerle ilgilidir. Bu minyatür de oyuncular, bereket tanrısını diriltiren köpek başlı Aralez'i köpek maskeleriyle canlandırıyor. "Paris'te Bibliotheque Nationale'de bulunan bir Troparium denilen ve dinsel ilahilerin toplandığı minyatürlerde kukla oynatan, çalgı çalan, cambazlık yapan ve hayvan oynatanlarla soytarıların resimleriyle doludur. Dinsel ilahilerin derlendiği bir kitapta bunların bulunması soytarılarla dinin iç içe geçtiğinin kanıtı olmuştur"(And,1999:130-131) (Resim 45,46,47)

## II.2.Ortaçağ'da Dışlanmış Bir Figür: Soytarı

Ortaçağ Avrupa'sında toplumun bazı bireyleri değersiz görülmüş ve aşağılanmıştır. Bu insanlar, toplumdan dışlanmış ve 'cehennemlik' damgasını yemiştir.(Pastoureau,1997:10) Din sapkınından tutun da, soytarıya ya da hokkabaza kadar uzanan bağlamda cüzamlı, ya da fahişeler, kurulu düzeni bozan ya da altüst eden insanlardı: hemen hepsinin şu ya da bu şekilde şeytanla alışverişi olduğu söyleniyordu. Böylelikle yasa koyucular, bazı yasalar çıkararak giydikleri iki renkli veya çizgili giysilerle, insanları dışlanmış veya horlanmış gruplara dahil etmişlerdir

12. ve 13. yüzyıllardan itibaren giysilerdeki çizginin değersiz, aşağılayıcı ve şeytansı karakterini simgelediğini gösteren birçok delil görülmektedir

“ Veste, quae ex düobus texta, non indueris”(İncil, 19.başlık).Üzerinde iki şeyden yapılmış bir giysi taşımayacaksın ya da üzerine iki renkli bir giysi giymeyeceksin (Pastoureau,1997,11).

Ortaçağ'da, Batı'da çizgili giysiler giymenin ne kadar onur kırıcı bir şey olduğunu gösteren başka bir örnek de savurganlığı önleme yasası. "Savurganlığı önleme

yasasında ve Ortaçağ sonlarında Güney Avrupa şehirlerinde giderek yaygınlaşan giyim kararlarında fahişelerin, soytarıların ve hokkabazların ya tamamen çizgili bir giysi giymeleri ya da üzerlerinde çizgili bir giysinin bulunması gerektiği belirtilmişti: hokkabaz ve soytarılar için hırka ve bone.”( Pastoureau,1997) Böylelikle soytarı ve hokkabaz gibi meslekler, küçük düşürücü meslek sahipleri olarak kabul edilmiştir. Ortaçağ’da bu insanların farklılığı görsel bir işaretle belirtilmiş ve o mesleği yapanlar onurlu vatandaşlardan ayırt edilmişlerdi.

### **III. BÖLÜM- 16-18.yy. DÖNEMİ RESİMLERİNDE SOYTARI FİGÜRÜ**

#### **III.1. Ressam İçin Soytarı Eleştirel Bir Söylem Biçimi**

“Ortaçağın Günbatımı” adlı kitabında Hollandalı tarihçi Johan Huizinga, Ortaçağ dönemini, korkunç bir karamsarlıkta, müthiş bir bunalım devri olarak tanımlar. Sürekli olarak haksızlığın ve şiddetin tehdidi altında, cehennem ve kıyametin, vebanın, yangın ve açlığın, şeytanlar ve cadıların dehşetiyle bu yüzyılın nasıl hep korku içinde yaşandığından bahseder.(Huzinga,1997)

Ortaçağ’da sanat, dünya gerçeklerine kapalı, öteki dünyaya yönelik bir soyut anlayış içinde biçimlenmiştir. Din adamlarının öğütlediği ‘öteki dünya ideali’ yaşanan dünyanın değerlerini yok etmiş ve asıl gerçek olan bu dünya, insanların ‘öteki dünya’yı kazanmaları için ceza çektikleri bir yer haline gelmişti. Din ve tanrı kavramı sorgulanamaz, tartışılmaz bir doğru olarak görülüyordu. Sorgulama hakkı olmadan yaşanmaya zorlanan toplumun bir düşünce şekli hiç kuşkusuz çağın sanatını da biçimlendirmiştir. Sanatçılar yalnızca dini hikayelerin doğrudan anlatımı için gerekli detaylara yer vermiş böylelikle de resimler gerçeği temsil etmekten çok fikir ve olayları simgeleyen birer sembol halini almıştır.

Ortaçağ boyunca kiliseler, dini güç olarak sanatı ve sanatçıları yönlendirmiş ve bu dönem boyunca yapılan resimler, Hıristiyan dininin yani yönetici soylular ve rahipler sınıfının önerilerinin etkisi altında kalmıştır.

Bir yandan dışlanmış bir figür olan soytarı diğer bir yandan kısıtlanan ve baskılanan ressam. İşte bu ortak payda da Rönesans'ta sanatçı, sanatını toplumsal düzene karşı çıkma adına bir silah olarak kullanmaktan geri kalmaz. Zaten insan doğal ve toplumsal sınırlayıcılıklara karşı isyan edebilen bir varlıktır. Ressamlar da Rönesans'la birlikte gelenekleri, töreleri, toplumsal sistem ve yönetimlere, iktidarların yarattığı adaletsizliklere isyan etmiş ancak bu durumu kendi üsluplarıyla mizahi açıdan ele almış ve özellikle soytarı figürlerini, resimlerinde temel eleştiri nesnesi haline getirmişlerdir. Ressam-soytarı figürü ilişkisindeki bağlamın, toplumsal gerçekliğe gülüş ve bu gülüşün eleştirel olduğu söylenebilir.

### **III. 2. Karnavallar ve Gülme**

Eski Yunan'da öncelikle Dionysos şenlikleriyle ve daha sonra Aristophanes'in komedyaları ile başlayan mizah ve gülmece, Ortaçağ'da soytarılar ve karnavallarla, topluma eleştirel bir tavır kazandırmıştır.

“Aşırı gülme şeytanı ayartır”. (Sanders, 2001:155) Batı'da Ortaçağ boyunca Kiliseye hâkim olan anlayış buydu. Dünya ve yaşam belirli bir zamanda (kıyamet) sona erecek; ebediyette insan sonsuza dek gülecekti. Gülme cennetle alay etmektir. Cennetin şimdi ve burada yaşanabileceğini imâ ediyordu. Kuzey Avrupa halkı genelinde tutucu insanlardı. Ama kapalı yaşamlarının içinde yine de eğlenceye ve mizaha düşkünlüydü. Karnavallarda her türlü tabu ve düzenlemeler geçici olarak kaldırılıyordu.

Bosch, Ortaçağ karnavalları ve o dönemin insanların eğlenme biçimlerini de resimlerine konu etmiştir. Neredeyse insanlık tarihi kadar mazisi olan ilizyon sanatının en eski oyununun ‘Hokka Oyunu’ olduğu söylenebilir. Şüphesiz, sihirbazların pek çok defa büyücü sanılarak cezalandırılmış olmaları onları uzun süre, sanatlarını uygulamaları ve kendilerini tanıtmaları konusunda zor durumda bırakmıştır: Hieronymus Bosch'un ünlü tablosu bize ‘hokka oyunu’nun Ortaçağ’ da yasaklara rağmen şenliklerde gösterime sunulduğu hakkında bizi bilgilendirir. 1475 ve 1480 arasına tarihlenen ‘Gözbağcı’ isimli resminde gösteri yapan hokkabazı ve kendinden geçmiş bir şekilde onu izleyen saf bir insanın cüzdanının hokkabazın yardımcısı tarafından nasıl çalındığını ironik bir şekilde gösterir.(Resim 48)



Resim 48-Hieronymus Bosch, Gözbağcı ya da Hokkabaz, 1475-1480

Hristiyan kilisesinin belli takvim günlerinde kutsal karnavallar düzenliyorlardı. Bu takvim günlerinden biri paskalyadır. Karnavalda insanlar, Paskalya'ya dek sürecek Büyük Perhiz'e girmeden önce doyasıya eğleniyor. Hz isanın çektiği “çile”den sonra dirilişin kutlandığı



Paskalya; ona bağı olan büyük perhiz gibi dinsel törenlerin kutlandığı bir şenliktir. Hıristiyanlıkta paskalya uzun bir yoksunluk döneminin ödülüdür. Bu (oruç gibi )döneme girmeden önce son bir kez gönlünce eğlenmek ve “doymak” gerektiği düşünöldüğönen karnaval düzenlenir. Kilisenin iznine uyan Hıristiyanlar, o gün son defa hayvansal ürünleri yiyebilirler. Zira perhiz döneminde bu besinleri yemek yasaklanmıştır. (Milliyet Blok[MB], 2009)

Ortaçağ’a ait olsa da çağdaş yaşamın bir parçası olan bu imge zenginliğı, Bosch’un sanatına ve daha sonra Bruegel’in eserlerine de yansımıştır. Rönesans’a özgü natüralist anlayış, köy meydanlarını ve kırları mekan alan eşsiz, alaycı insanlık komedyası tasarımını koymayı tercih etmiştir.



Resim 49-Bruegel, Karnavalla Büyük Perhizin Kavgası” 1559, 118 X 164 cm

Brugel resimlerinde köylölerin trajik ve komik yönlerini, onların düğün ve eğlencelerini kendine özgü gözlem ve üslöbu ile kaba elbiseleri içinde göstermiştir. Onun figürleri kesinlikle idealize edilmemiştir. Hatta acı bir gerçeklik yapıtlarının özelliğı

olmuştur. Pieter Breughel mensup olduğu toplumun yaşam ve geleneklerini gerçekliğin en acı, iğneli anlayışıyla tasvir etmiştir. Günlük yaşamın çeşitli yönlerini yansıtır. Konuların çoğu atasözlerinden alınmıştır. Yaşamın garip ve karamsarlık veren yönlerini, olaylarını ifade etmiştir. Gülünç ve hayal ürünü konuları gerçekler dünyasında bularak tasvir eder.



Bu resimde figürlerin yüzlerinde tuhaf bir eğlence, düşündürücü ve ürkütücü bir görünüş vardır. Yüzlerindeki grotesk ifade, önce karikatür izlenimi uyandırır, sonra bu inceden mizah duygusu, sert bir gerçekliğe dönüşür. Tabii detaylara girdikçe bu resimlerdeki anlatım birer sanatsal, tarihsel ve sosyolojik dehaya dönüşür. Sıradan halk;

ablak suratlı köylüler, çirkin kadınlar, soytarılar, fahişeler, sakatlar, dilenciler hicvin ve ironinin simgesi olur. İlk bakışta komik görünen yüzlere; acı, mutluluk veya sefaleti, hayranlık verici bir ustalıklı işlemiştir. Resimlerinde, yüzlerce figürü sadece bir satır içinde ifade edebilir. ‘Karnavalla Büyük Perhizin Kavgası’ bütün şehri, bütün bir çağı, tarihi, felsefesi ve en gerçek, en detaylı haliyle resimlerinde anlatmıştır. Benzer özellikler gösteren, daha yerel kutlanan kimi gösteriler de vardı. Ortaçağ’ın bu eğlenceleri, bir yandan kiliseyle bağlantıları nedeniyle, dönemin düzeni onaylayıp sürekliliğini sağlıyordu. Bir yandan da geçmiş ve şimdinin kutsal saydıklarıyla dalga geçerek, gülerken geleceğe bakıyorlardı. (Resim 49)

Bakhtin, “Karnavaldan Romana” kitabında, karnavalların kültürel tarihini araştırmış, modern sanat eserleriyle paralellik kurmaya çalışmıştır. “Bugünün büyük insanlık eserlerinin oluşumunda, kimsenin müdahale etmediği karnavalların etkisi çok büyüktür. 19.yüzyıl edebiyatını, şiirini, hikayesini, fıkrasını, küfrü, eleştirisi ve tabî ki plastik sanatları derinden etkilemiştir ve beslenmiştir.” (Bakhtin, 2001) Eski çağlardan günümüze gelen karnavalların yapısı gerçekten çok ilginç. Sansürsüz şenlikler! Küfürler, mizah, müstehcenlik, insanın aklına gelebilecek her türlü serbestlik karnavalların içinde bulunmaktadır.

Her yıl Ahmaklar Şenliği ile Budalalar Şenliği kutlanmakta ama zirve noktasına, günler boyunca hiç durmaksızın kent sokaklarını dolduran her türlü tabu ve düzenlemenin geçici olarak kaldırılmasının kutlandığı karnaval ile erişilmektedir. (Duffour, 2002: 18) Goya’nın karnaval eseri, her türden yıkıcı eleştiriler, her cins karakter, her ülkeden krallar, saraylarla dalga geçildiği, özel hayatların tasvir edilip afişe edildiği, en ayrıntılı ruh tasvirleri, delice insanların en özel sırları sergileniyor. “Karnavallardaki eğlence özgürlüğü ve buna bağlı olarak gülme, korkuyu alt etmiştir, sınırlamaları tanımamış, korku karşısında

en büyük zaferini elde etmiştir. Yalnız dışsal sansürden değil öncelikle büyük içsel sansürden kurtarmıştır. Binlerce yıldır insanda yer etmiş korkudan kutsal olandan, yasaklamalardan, geçmişten ve iktidardan duyulan korkuydu bu. kurtarılan” (Bakhtin, 2001: 110-114)

Karnavallar, ezilenlerin iktidar karşısında direnebildikleri ve Ortaçağ’ın baskıcı anlayışına, belirlenmiş her şeye karşı çıkmadır; yasalara, dine, hiyerarşilere... En popüler ve yaygın olanı “Deliler Bayramı”. Deliler bayramında tek bir gün herşey tersine dönüyor, Soytarı, kral olur; kral ise soytarı. Dalga, alay, çıplaklık, maskeler karnavalların grotesk yanlarını da ortaya çıkarıyor. Ancak Rönesans ve öncesi grotesk anlayışıyla 19. yüzyıl grotesk anlayışında özellikle romantik dönemde farklılıklar vardır.

Romantik grotesk imgeleri genellikle dünya korkusunu ifade eder. Oysa, halk kültürü rönesans imgeleri ve korkusuzdur ve bu korkusuzluğu herkese aşılar. Korku eğlenceye dönüşür. Romantik groteskte gülmenin yenileştirici gücünün ortadan kalkması başka özel durumlarla da ilişkilidir. Örneğin, delilik teması halk groteskinde, aklın, resmi “gerçek”in dar ciddiyetinin neseli parodisidir. “Senlikli” bir deliliktir. Öte yandan, Romantik groteskte delilik bireysel tecridin, yalnızlaşmanın trajik bir yanını, gölgesini tasır. (Yanıkaya, 2003)

Rönesans’taki grotesk görüntüsüyle, 19. y.y ait grotesk anlayışın farklılığını Goya’nın (Carnival Fooly) “Deliler Bayramı” adlı resminde görebiliriz. Rönesansın şenlikli karnaval imgesi yerine, groteskin diğer yüzünün, korkuyu ya da cehennemi isaret eden yüzünün de izlerini bulabiliriz. Yaşadığı dönemin İspanya’sındaki açgözlülük, ahlaksızlık ve eski yönetimin kurumlarındaki çöküşün başlangıcı ile genel olarak mevcut sistemin eleştirisini öne çıkaran düşsel görüntüler “karnaval ve grotesk” temasını Goya’nın kendi üslubu içerisinde bulabiliriz. (Resim 50)



Resim 50-Francisco José de Goya, (Carnival Folly) "Deliler bayramı" 1816-1823



Resim 51-Goya, "Sardalyanın gömülme töreni", 1812-19

Akıldışı maskeler, çıplaklıklar, danslar, oyunlar, müstehcenlik, alkolün ve herkesin herkese sarılıp öpüştüğü, tabuların disiplinin kişiliklerin kalktığı, ağır, kasvetli gündelik hayatın yıkıldığı bir insanlık düğünü karnaval resmi. Resimde kocaman tuhaf bir

gülüşü olan bir adamın yüzü bayrağa işlenmiş sallanmakta, sanki bütün toplumsal düzene karşı bir gülüyor ve alay ediyor. (Resim 51)

Goya' nın yapıtları tümüyle romantizminden kaynaklanır: Sardalyanın Gömülme Töreni, (paskalya öncesi perhizin ilk çarşambası düzenlenen, karnaval takvimi) Aşırı kişiselleştirme, portrelerindeki korkunç dışavurumculuk, toplumsal nedenlerin suç ortaklığı, düşsel koreografiye dönüşen toplumsal çözümleme, savaşın suçlanması, resmi izleyenlerin, bilinçaltına dalmayı amaçlar. Çizgiler ortadan kalkar; yüzler, buruşuk maskelere, karikatürlere ya da ölü kafalara dönüşürler. Karikatürsü gerçekçiliği, acımasızlığı, şiddete ve gülünce düşkünlüğü, şeytanların ve büyücülerin varlığı, onun yapıtını, dehşetin sınırlarına uzanmış romantizmin bu yanının en etkileyici tanığı yapar.

### **III.3. Bosch'un Resimlerinde Soyтары-Deli İmgesi**

“Erken Rönesansın Sürrealisti”, “Geç Gotik Ressamı” veya “Modernizmi etkileyen Ortaçağ ressamı” ... Flaman ressam Bosch için ne söylenirse söylensin çağının çok üzerinde, yaratıcı ve üstün yetenekli bir ressam olarak tarihe geçmiştir. Yapmış olduğu resimler, Ortaçağ ve hemen sonrasındaki sunumu hakkında bilgi verir.

Ortaçağ sonlarında sanatın ve sanatçının, korku ve baskı aracı olmanın dışında bilinçlenen, eleştirebilen, kimlik kazanan bir gurubu da beraberinde getirir. İşte bu koşullarda filozofların, yazarların ve ressamların eleştirel dili olabildiğince keskinleşmiştir. Bu eleştirel dil Hieronymus Bosch 'un sanatına da yansdı. Bosch'un resimlerinde karşımıza çıkan eleştirel yaklaşım, aslında çağdaşı “Erasmus'un Deliliğe Övgü” adlı eserinde yazınsal karşıtlığını bulmaktadır. Onlar, içinde buldukları şartlardan rahatsız olan bireylerin kalemi ve fırçası olmuşlardır. Erasmus'un yazdıkları Bosch'un resimlerini anlamamız için bize yeterli ipucunu vermektedir:

Aktörler rollerini oynarken biri gelip onların maskelerini söküp atarak seyircilere doğal çehrelerini gösterirse sahneyi bozmaz mı? Bir çılgın gibi tiyatrodan dışarı atılmayı hak etmez mi? Fakat bu olunca her şeyin hemen yüzü değişir: kadın bir erkek olur delikanlı da bir ihtiyar. Krallar, kahramanlar, tanrılar o anda gözden kaybolurlar ve yerlerinde yalnız bir takım sefiller, maskaralar görülür. Hayal mahvolmakla piyesin uyandırdığı bütün ilgi mahvolur. İşte bu kılık değiştirme, bu gizlenmedir ki, seyircinin gözlerini sahneye bağlar. Fakat hayat nedir? Böyle şekillere girmiş olan insanlar, sahneye çıkarlar, rollerini oynarlar ve tiyatro sahibi bazen rollerini değiştirdikten, onları kah kralların görkemli erguvanı içinde, kah esaret ve sefaletin iğrenç paçavralarına bürünmüş olarak gösterdikten sonra, nihayet sahneyi terketmeye zorlar. Gökten düşen bir bilge birden bire aramızda görülse de şöyle haykırırsa: "Tanrınız ve efendiniz gözüyle bakmakta olduğunuz kimse insan adına bile layık değildir; o madem ki hayvanlar gibi idaresini vahşi tutkularına bırakmışsa, o halde hayvanlar sınıfından da üstün değildir. Madem ki bu kadar aşağılık efendilere kendi arzusuyla boyun eğmektedir, o halde tutsakların en alçağıdır." Babasının ölümüne ağlayan bir adama da şöyle dese: "Sevin baban şimdi yaşamaya başlıyor, zira bu dünyada hayat bir çeşit ölümden başka bir şey değildir."(Erasmus,2000:41-42)

Erasmus açık bir şekilde yaşadığı dünyaya eleştiri oklarını yöneltmekte ve bunu yaparken hicvin ustalıklarını ortaya koymaktadır. Bosch, toplumu etkileyen davranış bozukluklarını anlatımcı bir dille ve çarpıcı bir şekilde ortaya koymaktadır. Ressamın eserlerindeki ironi ve gizli semboller, görünenin ardında başka gerçekleri ve zıtlıkları vurgular. 'Deliliğin İyileştirilmesi', Erasmus'un 'Deliliğe Övgüsü'ne açık çağrışımlar yapar.

'Deliliğin İyileştirilmesi' adlı eserde Bosch, kendi toplumunu eleştirir. Bir deliyi iyileştirmek için sözde beyin ameliyatı yapan doktorun kafasında bir huni dikkat çeker. Bu onun bir doktor değil, gerçekte bir şarlatan olduğunu gösterir. Ortada bulunan din adamı da şarlatana yardımcı olmaktadır. Sağda görünen kadının başındaki kitap, aydınları ya da hukuku dolayısıyla adaleti simgeliyor olabilir. Kadının düşünceli duruşu deliliğe teorik bir çözüm bulmak istercesine bir ifade sergiliyor.(Akbulut, 2007 )

Ortaçağ’ da soytarı ile deli arasında yakın bir ilişki vardır. “Batı dillerinde deli, soytarı ile eş anlamlıdır. Fransızca fou, folle İngilizcede fool hem deli hem soytarı anlamındadır.”(And,1999:133) “Jean Starobinski, Fransızca alienation kelimesinin aklını yitirme, delirme anlamlarını vurguladıktan sonra, buna yakın bir başka kelimenin altını çizer: “bir başkası olma”yı ifade eden alterite.”( Göle, 1999) Resimde başına geçirmiş olduğu huni, soytarılardan kafasına taktığı külaha benziyor. Sanatçı resimde kafasında huni olan bu figürü ve yardımcısını, bir deli ya da şarlatanla özdeşleştirmiş doktor ve



Resim 52- Hieronymus Bosch, Taş Ameliyatı, 1475-1480

Panel üzerine yağlıboya, Madrid Prado Müzesi, İspanya

din adamı gibi otoriteleri sıradanlaştırmıştır ve duruma gülmemizi sağlamıştır. “Gülme eylemi, bir mesafeden bakılan korkunun kaynağı olan kutsal nesneyi sıradanlaştırır. Otoritenin en büyük düşmanı ve onu zayıflatmanın en kesin yolu kahkahadır”. (Arendt,



1997) Bosch resimde, düzelmeyeceğine inandığı toplumun büyük kesimini, iğneleyici bir ironiyle sunumunu yapmaktadır. Ortaçağ'daki deliliğin tedavisinin (delilik taşının çıkarılması) trajedi - komik eleştirel imgelerini ortaya koymuştur.(Resim 52)

Deliliğin Tarihi kitabında Foucault, deliliğin bir hiciv biçiminden bahseder: delilik, insanın yanılabilirliği ve zayıflığıyla alay eden, akıl üzerine bir tür yorum olarak anlaşılır. Bu dönem-de, deli düzenli toplumdaki dışlanmıştır, ancak onlar sapkın davranışlarında özgür bırakılmışlar ve sözlerine kulak verilmeyi hak ettikleri sürece toplumla bağlarını sürdürmüşlerdir. Kozmik açıdan deli bilgelige bir ses verebilir ve deliliğin hiciv biçimi kendi bilgeliğine sahip olabilir: burada 'bilge aptal' fikri söz konusudur. Deliliği anlatırken aynı zamanda aklın tarihinin ana hatlarını da ortaya koyuyor. Akıl, kendini ancak deliliğin zıddında, deliliğin zıddı olarak tanımlayabiliyor, öyleyse delilik, toplum düzeninin varlığı için gerekli; çünkü bu düzen ancak kendi negatifikinin aynasında kimlik bulabiliyor. (Foucault, 2006)



Bosch'un delilikle ilgili bir başka çalışması ise "Deliler Teknesi" ya da "Ahmaklar Gemisi"dir. (Resim 53) Bir grup delinin bir gemiye binip vaat edilen cennete gitmesini konu edinen 'Ahmaklar Gemisi', Bosch'a da ilham olmuş çok önemli bir eserdir. "Deliler Teknesi; çok yüklü bir kayıkla, yolculuğa çıkan toplumun çeşitli kesitlerine mensup insanları anlatmaktadır. Eserde, pisboğazlık, sarhoşluk ve özellikle vurdumduymazlık bu insanların belirtilmek istenen özellikleridir.

Resim 53-Bosch, "Deliler Teknesi", 1490-1500

Tabloda birçok sembol vardır. Bayrak üzerindeki ay, ağaçtaki baykuş batıl inançları simgeliyor. Figürler belirli ölçüde deforme ve karikatüre edilmiştir."(Turani, 1980) Dünya sonsuz bir denizde, amaçsız bir şekilde yüzen, içi; yiyip içen, kavga eden

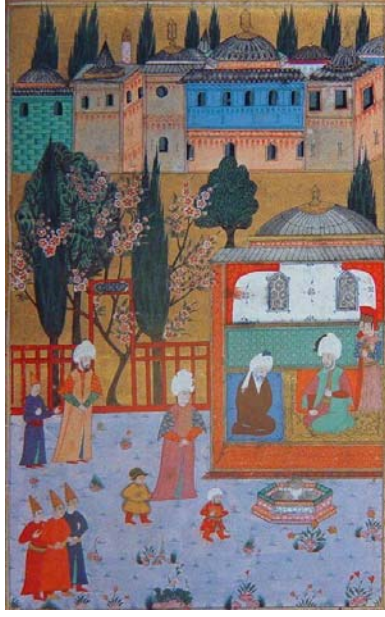
delilerle dolu bir gemiye benzetilmiştir. Bir deli direğin üzerindeki yiyecek için direğe tırmanır. Fakat bilgeliğin simgesi olan baykuş, direğin üstündedir ve oraya tırmanmak hiçbirinin aklına gelmez. Hieronymus Bosch, diğer eserlerinde olduğu gibi kötü özelliklere sahip insanların ruhlarındaki ve yaşamlarındaki çirkinlikleri yüzlerine yansıtmış ve figürlerin birer deli gibi görünmelerini sağlamıştır. Bosch'un koyu bir fon üzerine yapmış olduğu ve bir çok portreden oluşan bu eserde, insanın dünyevi kötülöklere kapılarak ne kadar, çirkinleşip, bozulduğunu tasvir etmiştir. Bosch, insan karakterini derinden kavrayan ve yapıtlarında soyut karakteri canlandıran bir ressam olduğunu yine gözler önüne sermiştir.

#### **III.4. Soyтары - İktidar İlişkisi**

Soytarılar, farklı zaman ve mekanlarda bulunmuşlardır. Bu mekanlardan biri de saraylardır.

Hükümdarlara iyi zaman geçirtebilmek için, her dönemde, sarayda hokkabazlar ve şaklabanlar bulunduruluyordu.

Saraylı soyтары ilk olarak Mısır' da görölmektedir. Mısır' da 3,500 yıl öncesine kadar saraylarda, tuhaf görünüşlü adamların ve cücelerin heykelleri karşımıza çıkmaktadır. Firavunların saraylarında pigmeler güneş tanrısı için kutlamalar yapıyordu ve mısırlı firavunlar, Orta Afrika'dan getirttikleri esmer tenli cücelerin akrobasilerini izleyerek eğleniyorlardı. Doğu Hindistan'da, Cannara, Ambola ve Elephanta mağaralarında bozuk görünüşlü cüce resimleri vardır. Bu gelenek Ortaçağ'da devam etmiştir. Büyük Aztek kralı II. Montezuma'nın (1466-1520) sarayında bir deformasyona sahip, tuhaf görünüşlü insanlar görmekteyiz. Benzer bir şekilde, Osmanlı İmparatorluğu'nun en görkemli zamanının sultanı I. Süleyman'nın (1520-66) sarayında cüceler bulunurdu.( Resim 54, 55)



Resim 54-Nakkaş Osman, I.Süleyman döneminde cüceler, Hünernameden,1587-1588



Resim 55-Nakkaş Ahmet, III. Mehmet karşısında müzisyenler ve dans eden cüceler, Divan-ı Nadiri' den, 1620

İspanya kralı IV. Felipe sarayında cüceler bulunduruyordu. İngiltere kraliçesi Henrietta Maria'nın soytarıları vardı. Yine VIII. Henry'ye hizmet eden Will Somers ve adında çok ünlü bir soytarıdan bahsedilir. Fransa kraliçesi Isabella von Bayern (Bayernli Isabella) egzotik hayvan çiftlerinin yanında, çeşit olarak sarayda bir de kadın ve erkek soytarı bulunduruyordu. Bunun gibi birçok örnekle karşılaşmak mümkün.

Soytarılık mesleği bir dönem altın çağını yaşadı. Bütün saraylar mutlaka bir soytarıya sahipti; soylular, yüksek rütbeli din adamları, şaklabanları mutlaka güvence altına alıyorlardı; Papanın bile birkaç soytarısı vardı.

Öncelikle saray soytarısının kökenlerine bakalım. Daha sonra siyasetteki konumuna ve ressamlarla olan ilişkine değinelim.

Avrupalı saray soytarısının kökenleri eski yunan ve özellikle Roma'nın komik mim sanatçısı aktörlerinde yatabilir. Tarihleri boyunca, körmüşçesine tapılan ve saygı

duyulan dogmalara karşı yaptıkları eleştiriler onların eğlencesinin köşe taşıydı. Mim sanatçıları repertuarında şarkılı, sözlü bölümler ve akrobatik hareketlerde vardı.

Saray soytarılarıyla ilgili öncelikli materyaller, özellikle saray doküman kitaplarında, mektuplarda, resimlerde, şiirlerde ve oyunlarda karşımıza çıkmaktadır.

Avrupa'da tek başına bir saray soytarısı çok çeşitli zeminlerden ortaya çıkabilir: topluma ayak uyduramayıp üniversiteyi bırakan bir bilgin, olağanüstü sözlü ve fiziksel ustalığıyla bir jonglör<sup>3</sup> ya da şakası, yoldan geçen bir soyluyu güldüren bir köy demircisinin çırağı.

Ayrıca soytarılar, yeni kurulan üniversitelerden mezun olup da iş bulamayan akademisyenlerden de oluşabiliyordu. Rahiplik ve avukatlık mesleklerinin alanları çok dardı. Bu bölümlerden mezun olan kişi fakir bir aileden geliyorsa ve güçlü dostluklardan da yoksun ise, soytarılıkta iyi bir kariyer yapabiliirdi. Sokaklarda başlayan meslek yaşamı, zengin bir efendinin keşfi ile çok sayıda soytarının görev yaptığı kral sarayına kadar uzanabiliyordu.

Aralarında benzerliğine rağmen, saray soytarıları, espritüelliği, herkese ulaşabilirliği ve özgürce konuşabilmesi, toplumdan soyutlanıp daha çok kral, imparator veya yüksek statüdekilerle özdeşleştirilmesi yüzünden müzisyenlerden, aktörlerden ve diğer göstericilerden farklı konumdaydı. Hızlı ve korkusuz bir dil, şaka repertuarı, fiziksel

---

3.**Jonglör**, (Jonklör) El çabukluğu ile birtakım şaşırtıcı olaylar yapmayı meslek edinen kişilere verilen isimdir. Türkçe'ye Fransızca *Jongleur* sözcüğünden geçmiş olan jonglör, bir meslek ifadesidir. Her ne kadar "hokkabaz - hokkabazlık" olarak tanımlansa da, bu şekilde tam olarak karşılığını bulmayan jonglörlük, geçmişi oldukça eskilere dayanan eğlenceye yönelik bir meslek dalıdır.

Top, lobut, halka, kumaş, sopa, ateş, ip gibi bir ya da daha çok objeyi havaya atıp tutarak, çeşitli beceriler sergilemek bir jonglörün işidir. Açılışlar, fuarlar, festivaller, şenlikler, düğünler, şirket organizasyonları gibi oluşumlarda gösteriler yapan jonglörler, "gösteri sanatları/sanatçıları" kavramı içinde yer alırlar. Tarihte (örneğin Mısır) jonglörlük bir spor dalı olarak görülmekteydi. Geçmiş dönemler sürecinde tiyatro sanatı içinde yer almıştır

düzensizlik ya da bozuklukla birleşen sonsuz espri yeteneği sayesinde, bir kraliyet göstericisi olmak, onlar için, aynı zamanda iyi bir iş olanağı.

Herhangi bir yerde saray soytarisının doğruyu konuşma, siyaseti ya da davranışları yeniden düzenleme ve başkaları adına bu hakkı kullanma gibi bir durumları vardır.

İmparator Zhuog Zog'un hükümdarlığı döneminde bir soytarı "reductio ad absurdum" uygulanan adaletsiz bir vergiyi eleştirmeyi başardı.(Otto,2001:129)

Soytarı, belki de en yüksek rütbeli unvansız şikayet bildirme memuru ve karşı gelmenin durulduğu yerd. İmparatorun nerede yanlış yaptığını anlatan zor ve tehlikeli görevin en son çare olarak soytarıya düştüğü izlenimi verilir.

Çin Hükümdarlığı'nın ikinci ve son imparatoru Er Shi tahta geldiğinde Çin Seddi'ni verniklemek istediğine karar verdi. Soytarı onu vazgeçirmek harika bir fikir bu" dedi soytarı Twisty Pole "ondan bahsetmeseydiniz majestelerim, bunu ben kendim önerirdim. Sıradan insanlar için bu kötü ve tehlikeli anlamına gelebilir. Çin Seddi'ni vernikleme, düzgün ve parlak, o zaman düşman için bu sed fazla kaygan olacak ve tırmanamayacaklar. Şimdi bu işin pratik kısmına bakalım. Verniklemek oldukça kolay ama kurutma odası inşa etmek bir iki sorun yaratabilir. İkinci imparator güldü ve bu fikri bir süreliğine erteledi." (Otto, 2001:128)

Soytarıların siyasetteki etkilerinin ne denli büyük olduğu tartışılabilir ancak hükümdarların, soytarının sözlerini dikkate aldığı da bir gerçek.

İspanyol cüce "El Primo" 10. papa Leo'nun soytarisıydı.(Resim 57) Resmi dokümanların mührünü taşırdı ve La Comaray Estampa sekreterliğine benzer bir görev yapardı.(Otto,2001:71) Velazquez yapmış olduğu bu cüce portresinde, modelinin başını tuvalin üst tarafına yakın yerleştirir, figürünü sanki sınırlı dar bir dünyadaymış gibi betimler. Şık siyah giysiler içindeki, koca şapkalı el Primo, sanki bir edebiyatçı duruşuyla dizleri üzerindeki cildin yapraklarını çeviriyor.



Resim 56-Kunz von der Rosen  
I. Maximilian'ın soytarısı Daniel Hopfer(1493)



Resim 57- Dizi Üstünde Kitap Tutan Cüce  
Don Diegoe Acedo, el Primo  
Diego Velázquez, 1645, Museo del Prado,

Bir başka üç resimde de VIII. Henry ve soytarısı Will Somers'i görmekteyiz. Resimlerden anladığımız kadarıyla VIII. Henry ve Will Somers arasındaki ilişki monarşi ve soytarı arasında herhangi bir yerde bulunabilecek en yakın ilişkilerden birisidir. Bu sevecen soytarının kralın etrafında olduğu ve kralın ailesinin yanında istediği gibi dolaşabildiği görülmektedir. (Resim 58)



Resim 58-VIII Henry ile Will Somers, VI Edward, I. Mary ve I. Elizabeth



Resim 58-İsimsiz, Will Somers, British Museum



Resim 60-İsimsiz, VIII. Henry arp çalıyor ve soytarı Will Somers,  
British Müzesi

Birçok soytarı cüceydi; bedensel özür, duygusal deformasyon, komik bir metafor sağlıyordu. Belki de onların yaşam deneyimi, onlara farklı bir perspektif kazandırdığı için, fiziksel anormalliği olan insanlar çok önemli bir ayırımı paylaşıyorlardı. Ayrıca onlar krala, diğerlerinin cesaret edemediği şeyleri söyleyen insanlardı ve onlar bunu kralı tehdit etmeden yapabiliyordu. Çünkü bir cüce ya da bir kambur, bir kralı fiziksel bakımdan küçümseyecek konumda değildi. Bir soytarıdaki mükemmel olmama durumu, efendisinin mükemmel olmayan yönlerini alaylı bir şekilde söyleyebilmesini sağlayabiliyordu.

### **III.5.Velazquez'in Resimlerinde Soytarı - İktidar İlişkisi**

Başarılı çalışmalarıyla öne çıkan sanatçılar tarih boyunca saray, kilise, aristokrasi tarafından himaye edilmiştir. Velazquez de İspanya kralı IV. Felipe'in saray ressamı olmuştur. Saygınlıklarından başka hiçbir özellikleri olmayan bu şahsiyetleri resimlemek onu daima sıkımsı, halkı gündelik yaşamı içinde resmetmeyi sürdürmüştür. Yönetsel erkin uygulamalarını eleştirmeyi sanatsal sorumlulukları arasında gören sanatçılar dolaylı bir yöntem geliştirmişlerdir. Sanatçılar da eleştirilerini çalışmalarında bu temaları işleyerek hayata geçirmişlerdir. IV. Felipe'in portresini yaparak bir anda başarıya ulaşan ve 1623'te kralın ressamlığına atanan Velazquez bu dönemde yaptığı ve özellikle sarayda görevli soytarıları ve cüceleri konu olarak seçtiği portrelerinde modellerin kişiliklerini başarıyla yansıtır. Velazquez'in bol miktarda sarayın uygulamalarını eleştirmek için yaptığı bu tür resimleri vardır. Velazquez'in portreciliğine örnek olarak, bu tezde kullandığımız resimler arasında, Don Sebastian de Morra çok önemlidir.(Resim 61) Velazquez sayesinde ölümsüz bir güzelliğe bürünmüşlerdir sanki. Bu resimler, hilkat garibelerinin bile asli bir sanat anlayışı içinde canlandırılacaklarının en güzel örneğidir.





Resim 61- Velazquez, “Don Sebastian de Mora”

Tuval üzerine yağlı boya, 106,5x 88, Museo del Prado

Resimdeki Sakallı cüce, üzerinde yeşil giysileri, kısa kırmızı peleriniyle yerde oturuyor. Bacaklarını açıp öne doğru uzatmış, ayakkabılarının kirli tabanlarını sergiliyor. Bacaklarının üzerine yumruk yaparak koymuş olduğu küt kolları iri gövdesiyle çelişiyor, görünüşe kocaman bir büst havası veriyor. Işıklı vurguların yaygın şekilde uygulanması, cücenin öfkesi burnunda kişiliğini ortaya koyuyor. “Bu eserde de mistik, reformcu ve gerçekçi bir yaklaşım sergileyen Velazquez’in tavrı Barok Resim Sanatı’nın özünü oluşturduğunun bir göstergesi olmuştur”.(Altuna,1959:207)

Velazquez, dahice gözlem gücü ve olağanüstü psikolojik duyarlılığıyla, onların fiziksel tuhaflıklarının ve karışık zihinlerinin her ayrıntısını büyük bir dürüstlikle kaydetmiştir. Ancak hiçbir zaman alaycı olmadığı, onları karikatürleştirmedeği, betimlemelerinde sahte veya duygusal bir acıma içine de girmediği gözlemlenmektedir.

Tam tersine, bu tür modellerine karşı yaklaşımında sanatsal dehasıyla birleşen bir insancılık duyumsarız.

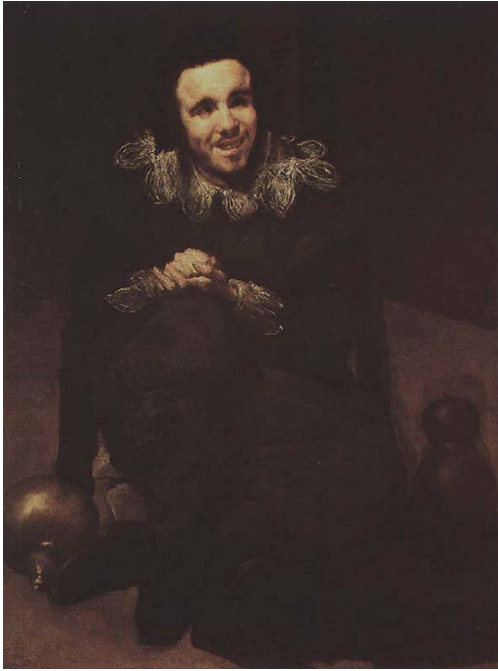
Velazquez'in yapmış olduğu diğer bir soytarı, akli dengesi yerinde olmayan ve bir cüce olan Francisco Lezcano, yeşil giysiler içinde ve elinde bir iskambil destesi tutuyor. Anıtsal ve abartılı yüz hatları cücenin yüzüne tanımlanamaz bir güzellik katıyor. Fransisco Lescano'nun resmine baktığınız zaman o sarayda at üstünde şaha kalkmış kralların, kraliçelerin, papaların aslında ne kadar sıradan ve anlamsız olduğunu, insan doğasının anormali içeren kişilere karşı uyguladığı dışlanmanın ne kadar berbat bir şey olduğunu hissedebilirsiniz. Acıma duygusunun bile aslında gereksiz olduğunu anlayabilirsiniz. O kadar saf ve masumdur aslında o cüce. Baktığınızda tertemiz bir yüzün hak etmediği yazgısını görürsünüz. (Resim 62)

Velasquez'in cüceleri konu edinmesinin ilk görünür nedeni şüphesiz saray'da cücelerin yaşamasıdır. Ancak sanatını gerçekleştirirken yüzlerce sıradan, anlamsız, bir örnek yüzün, bakışın, duruşun arasından cücenin ki hemen ayrılır: İlk anda öne çıkan komik öğenin yanı başında trajik öğe durur.



Resim 62-Velazquez, "Francisco Lezcano", 1642-45, Museo del Prado

Çocuk yüzlü Francisco “Lezcano”, insanın içine işleyen dimdik bakışlarıyla “Don Sebastian de Mora”, dışında, aynı yıl yaptığı huzur verici ve dokunaklı “El Primo” ve yetişkinlik dünyalarıyla fantastik bir dünyanın iç içe girdiği “Köpekli Cüce Portresi” (Resim 64) İspanya sarayının günlük hayatındaki bayağılık ve tuhaflikları ifade eder. Zengin renklerde boydan resmedilen soytarılarda ise “Juan Calabazas”,(Resim 63) “Don Juan de Austria”(Resim 66) ve “Castaneda”(Resim 67) kendilerine yöneltilen doğalcı bakışı yumuşatan bir denge, bir ağırbaşlılık ve çekingenlik ağır basar. Velazquez’in fırçasından saray soytarısı Juan Calabazas...(Resim 65) İnsanların eğlendikleri şaşılık ve deli gülümseyişi, mağrur aristokratların güzellikleri ve zarafetlerine göndermeler yapıyor.



Resim 63-Velázquez, “Juan Calabazas”  
1639, 106x83 , Sevilla, 1599, Madrid, 1660



Resim 64-Velázquez, “Antonio el Ingles”  
1640-451,42x107 cm, Del Prado Müzesi



Resim 65- Velazques Diego Rodriguez,  
Juan Calabazas, "Calabacillas"  
De Bellas Müzesi



Resim 66-Velazquez Diego Rodriguez,  
" Juan De Austria", 210x123  
Madrid Del Prado Müzesi

Velazquez, saray toplumunun bu gülünç ya da zihinsel engelli üyelerinin tüm biçimsizliklerini gösterirken, haşın duygulardan, doğuştan gelme zihinsel engellerinden ya da ileri yaştan gelen bireysel özellikleri de sergiler. "Soytarı Don Cristobal de Castaneda y Pernia, büyük bir askeri dehaymış havasında, bu yüzden de ona Barbarroja ( Barbaros) diyorlardı. Al giysileri Osmanlı tarzını anımsatıyor, başlığı ise tam bir deli takkesi... Öfkeli bakışlarını uzakta bir noktaya dikmiş, sol eliyle boş kına sıkıca sarılmış ama sağ elindeki kılıç gevşek gevşek sallanıyor."(Wolf, 2005:56)



Resim 67- Diego Rodriguez de Silva y Velazquez  
Don Cristobal de Castaneda, 1637-40

Velazquez'in yaptığı bir başka soyтары da aşağıda gösterilen, Pablo De Vallodoid' tir. Tiyatro oyuncusu gibi poz veren soyтары, yer çizgisinin olmadığı tanımsız, boş uzamda ayakta duruyor. (Resim 68)

Bu çalışmalarında Velazquez, bu tür yaşamsal gerçekleri de gördüğünü, bunlar üzerinde de durulması gerektiğinin gözler önüne sermiştir. Çalışmalarında hiçbir acıma duygusuna yer vermemiş, soytarıları, krala karşı gösterdiği aynı nesnel tutumla çizmiştir. Velazquez resimleriyle, bütün insanların eşit olduğunu anlatmaktadır. Sanatçının bu noktadaki düşünsel yaklaşımı, toplumun bu 'dışlanmış' insanlarıyla filozof portreleri arasındaki benzerlikleri açıklamamız yardımcı olacaktır.



Resim 68-Diego Rodriguez de Silva y Velazquez  
Pablo De Valladolid,  
De Prado Müzesi, Madrid

Avrupa’da soytarı, bazen tek başına, bazen kralla birlikte veya aile portrelerinde çoğu kez saray ressamı tarafından büyük bir onurla resmedilmiştir. Tıpkı Velazquez’in Las Meninas (Nedimeler) adlı tablosunda olduğu gibi. Velazquez'in "Las Meninas" tablosu, bakanın bakılan olduğu ve tablonun kişilerin arasına katıldığı tek resim olarak tanınır. Bu kadarla kalmaz, bakan ve bakılan öylesine iç içedir ki tabloya bakarken gerçekliğini sorgularsınız.(Resim 69)

İlk bakışta, tablo basit bir konuyu işlemektedir. Prenses, nedimleri ve neşeli cücelerle çevrelenmiş biçimde tablonun ortasında yer alır. Tablonun sağındaki cüce Maria Barbola’dır. Bunların yanı sıra resimde bir de ressamımız ve arkası bize dönük olan tual vardır. Biraz daha dikkatle bakılınca arka duvarda yer alan ayna ve aynadan İspanya kral

ve kraliçesinin görüntülerinin de yansıdığı görülür. “Tabloda akılcı bir içerik öngören varsayım, ‘bilgelik’in geleneksel simgesi olan aynanın ve kraliyet çiftinin resmi bir bütün olarak yüksek erdem öğretilerinin ifadesi durumuna getirdiğini öne sürüyor: Bu resim bir ‘hükümdarlık aynası’dır! ( Wolf, 2005: 87)



Resim 69- Velazquez, “Las Meninas (Nedimeler)”, 1656-57  
Tuvall üzerine yağlı boya, 318x276, Del Prado Müzesi, Madrid

Ancak bir saray ressamının, tüm kral ailesinin bir arada bulunduğu bir resimde, üstelik kral ve kraliçe dolaylı olarak görünüyorken, cüce Maria Balboa’yı resmin sağ tarafında öne çıkarması resme düşünsel bir boyut kazandırıyor.

Görüldüğü gibi soytarılar ve cüceler sanat tarihindeki yerlerini almayı başarmışlardır. Bu durumda en büyük çaba ve pay sanatçıya düşmüştür. Onun gözlem ve hassasiyeti, bu figürlerin yaşamda var olma, kendilerini ispatlama çabalarına yardımcı olmuş ve sanatın kaynağı niteliğini taşıma gibi bir yükü omuzlarına yüklemiştir. İster zihinsel isterse bedensel özürlü olsun onlarında varlıkları kabul görmüş, artık hemen hemen her dönem ve her akımda sakatların da estetiksel anlamda ifadelerine yer

verilmiştir. Hazır – cevap bir akıl, kısa bacaklar ve deformasyonlu görünüşle tamamlanmış, belki de cüce bu farklı görünüşünden dolayı tek kalmıştır. Bu ona dünyada figüratif ve edebi olarak çevresindeki birçok insandan farklı olduğuyla ilgili bir perspektif kazandırmış olabilir. Bir anlamda da bu durum, ressamların cüce soytarıları resmetmelerinin bir nedeni olarak açıklanabilir. Ayrıca saray soytarılarının, espritüelliği, herkese ulaşabilirliği, içlerinde sosyal, politik statülerinin olması ve özgürce konuşabilmesi, toplumdan soyutlanıp daha çok kral, imparator veya yüksek statüdekilerle özdeşleştirilmesi de “soytarı” imgesinin ressam tarafından tercihinin yalnızca bir motifin seçimi olmadığını da bir göstergesidir.

Resim sanatında sanatçıların eleştirilerini bir soytarı ya da cüce aracılığıyla söyleme geleneğinin örneklerini görmekteyiz

Soytarılar ve cücelerin modası, hem İtalya hem İspanya’da Rönesans’la birlikte parlamış ve Barok’la en üst seviyeye ulaşmış. Özellikle Velazquez ve birçok ressam saray soytarılarını, eserlerinde ölümsüzleştirmiştir. Saray soytarılığı, 18. y.y. başlarında Avrupa’da, saray bünyesinden yavaş yavaş kaybolmaya başladı ancak soytarılık bitmedi, bölüm bölüm ve doğaçlama olarak profesyonel oyuncular tarafından oynanmaya başlandı. Ardından soytarılık, mekan olarak sirk sahnelerine geçmiş, hem Fransa hem de İngiltere, bu değeri, böylece devralmış olmuştur.

### **III.6. Commedia dell’Arte (Oyuncu Tiyatrosu)**

Comedia dell’Arte’nin sözcük anlamı “usta işi oyun”dur.”(Karaboğa, Özçitak,1994:227) Commedia dell’Arte 16. yüzyılda İtalya’da ortaya çıkan, 18.yüzyıla değin Avrupa’nın her yanına yayılan gezgin oyuncuların, akrobatlardan, sokak çalgıcılarından oluşan edebi bir metne değil, doğaçlama oyunculuğa dayanan İtalyan halk tiyatrosu geleneğidir. “ İtalyan oyuncusu sahneye çıkmadan önce oyunun taslağına birkaç



dakika bakar-bu taslaklar genellikle sahne girişlerine asarlardı- ve sonra sahnede bu taslağı ustalığını kullanarak zenginleştirir.”(Karaboğa, Özçıtak,1994:227)



Resim 70- İsimsiz, Detay, “Gelosi Topluluğu”, 1580

Drottningholm Theatre Müzesi, Stockholm

Genellikle küçük düşüren aşk entrikaları, hile ve sahtekarlıkla zengin olanlar, masumları, kurnazlıkla alt edenler gibi tipik komedi öğeleri barındıran konular işlenmekteydi. Oyunun konusunun seyirci tarafından da anlaşılmasını sağlamak üzere, yönetmen özet okurdu. Bu şekilde oyuncuların tema dışına çıkmamaları sağlanmış olurdu. Bu resimde de belli ki resmin sağındaki yönetmen elinde defter özeti okuyor. Resmin solunda renkli kostümüyle ve siyah maskesiyle arlechino, resmin merkezinde bir oyuncunun üzerine binmiş pantalone: Pantalone, ciddi görünümlü ama kendi komikliğinin farkında olmayan, uzun tiradlara ve öğütlere düşkün, Venedikli bir zengin karakteridir. Bu

resim Gelosi topluluğunun sahnelediği komik öğeler içeren bir gösteriyi anlatıyor. (Resim 70)

Oyunlar, çoğunlukla sokaklarda, panayırarda, fuarlarda ve açık mekanlarda gezgin gruplar tarafından oynanmış, saraylarda ve kapalı mekanlarda da gösteri yapsalar da dolaşıp geldikleri yer şehrin meydanları olmuştur. Oyuncuları profesyoneldir. Hayatları boyunca aynı rolde usta olmuşlardır.



Resim 71- Claude Gillot, “Üç Centilmen ve Pierrot” 1700 lü yıllar



Resim 72



Resim 73- Claude Gillot, 1700 lü yıllar



Resim 74- Claude Gillot, 1700 lü yıllar

Tiyatral sahnelerin ressamı olarak bilinen Resim (71,72,73,74) de Claude Gillot komedi oyuncularının desenleri çizmiştir. Aynı zamanda sahne ve kostüm tasarımcısı olan Gillot, resimleriyle Watteau'yu etkilemiştir.

Oyun karakterleri, düşünce ve davranış kalıpları üzerine oturtulmuş tiplerdir. İnsana özgü zaafı ve kibri ya da toplumsal iktidar ve güçsüzlük ilişkilerini yansıtır. Commedia dell'arte karakterleri ciddi ve komik tipler olarak ikiye ayrılıyor.

Ciddi tipler, türün yardımcı oyuncularını olup komik tipler ise yaşlılar, gençler ve uşaklardan (soytarılar) oluşuyordu.



Resim 75- Claude Gillot, 1716-17 Musée du Louvre

Yaşlıların başında Pantolone gelir. Pantolone zengin bir Venedikli tüccar. Bay Pantolone, cimri, kavgadan korkan, yeteneği olmadığı halde siyasete karışan, sık sık aldatılan, yaşlı olmasına karşın sürekli aşık olup bu yüzden parasını kaptıran biri. Kostüm; önceleri kırmızı, daha sonra kara pelerin giyen Pantolone, maskesi; koyu renkli, gaga burunlu, ak saçlı ve uzun keçi sakallı.

Yaşlıların diğer önemli kişisi Polonyalı hukuk doktoru Dottore. (Resim 76) Oyunlarda genel olarak Pantolone'nin yakın dostu. Karısı ya da metresi tarafından sık sık aldatılır ya da uşaklar tarafından soyulur. Hukuk doktoru olmasına karşın Dr. sıfatından yararlanıp ameliyat bile yapardı. Şarlatan bir okumuş tipi. Kostüm; o çağdaki üniversite profesörlerinininki gibi geniş kenarlı bir şapkası var. Kırmızı yanaklı, kara bir maskesi ve kısacık sakalı vardır.



Resim 76-j. Callot, “Dottore”, 17 yy, gravür



Resim 77- j.Callot, “Capitano”,17.yy.

Genç olan komik tiplerin en önemlisi Capitano’ydu.(Resim 77) Capitano aşıklardan biridir ama zamanla palavracı ve korkak bir askere dönüşmüştür. Coşkun ve devamlı böbürlenen bir tavrı var. Herkese meydan okuyan ancak kavga sırasında korkaklığı ve acemiliği ortaya çıkan bir tiptir. Maskesi; uzun burunlu ve kaytan bıyıklı bir maske. Görünüşü dehşet verici ancak hareketleri gülünçtür

Oyunun en komik tipleri uşaklardır. Büyük bir açlık ve sürekli parasızlık içindeki uşaklar, hile ve kurnazlıkla aşıkların mutlu sonuna yardımcı olsalar da genellikle egoist çıkarların peşinde koşarlar. Cambazlık, jonglörük gibi meziyetleri vardır. C. Dell’arte’nin resimlere konu olan en ilgi çekici soytarı tipleri “arlechino(harlequin)”, “pulcinella”dır.

Uşaklardan, Arlecchino en popüler olanıdır.(Resim 78) Kurnazlık ve aptallık karışımıdır, sahneye takla atarak giren ve hiç umulmadık bir hareketle sahneden çıkan mükemmel bir akrobat ve dansçısıdır. Genellikle entrikacıdır. Giysisi çok renkli, yamalı parçalardan oluşmuştur. Maskesi; budalalık ve kurnazlığı gösteren bir ifade taşırdı. O aldattığı gibi başkaları tarafından da her an aldatılabiliirdi. İfadesi kimi zaman korkutucu gelen bir büyük bir gülümseme taşır. Siyah bir maske üzerine yana eğik bir külah giyer ve tahtadan bir kılıç taşır.

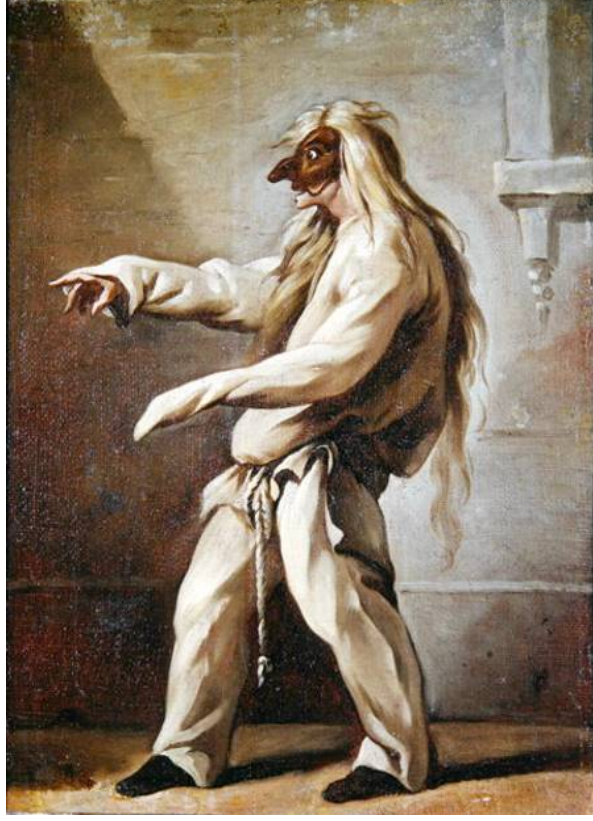


Resim 78-Giovanni Domenico Ferretti, Arlecchino ve Colombina

Diğer uşak tipi; Arlecchino'nun en yakın arkadaşı cinsel dürtüsü çok olan gaga burnu, kalın dudakları, kötü bakışlarıyla Brighella. Arlechino bunun yanında insan yanları olan bir kişiydi. Arlechino'nun kaması süs gibi dururken, Brighella kamasını sürekli kullanırdı. Kostüm; geniş paçalı bir pantolonu, kalçalarına gelen bir pelerini ve başında bir beresi vardı. Mandolin çalabiliyordu.

Pulchinella; kambur, uzun burunlu, geveze bir karakter. Kostümü belindeniple bağlanmış beyaz bir cüppe ve uzun bir şapkadan oluşuyordu. Bencil, çıkarıcı bir tipti.

Sevimli yanları olmakla birlikte pek yanında bulunmak istenmeyecek bir tip, çeşitli topluluklarda adı değişmiş ve çeşitli nitelikler kazanmıştır. (Resim 79, 80)



Resim 79-Claude Gillot, Pulcinella



Resim 80- Giandomenico Tiepolo, Pulcinella, 1791-93



Resim 81-Antoine Watteau, “Aynın İmparatoru Harlequin”, 1707

İtalyan komedilerinin senaryolarında tipik karakterler vardır: İki yaşlı erkek, bir aşık, sevdiği kadın, iki zanni, bir hizmetçi kız ve birkaç figüran. Böylece roller, anne baba gibi koruyucu tipler, maskesiz oynayan ve gerçek commedia dell’Arte tipleri sayılmayan aşıklar, uşaklar ve çeşitli figüranlar yada tuhaf kişiler arasında paylaşılır. Watteau’nun yapmış olduğu bu resimde de aşık karakterlerden olan columbine’ni ve harlequin’i canlandıran oyuncularını göstermektedir. (Sheriff, 1996: 18) (Resim 81)

Resmin neredeyse tamamını kaplayan bir eşek arabasına binen klasik baklava dilimli kostümüyle Harlequin bulunmaktadır. İsminden anladığımız kadarıyla imparator(kral), harlequin(soytarı) ismiyle nitelendirilmiş. Kralın binmesi gereken at ise eşeğe dönüştürülmüş. Harlequin’in oturduğu yerin arkasındaki kırmızı branda, bu figürü daha belirgin kılıyor. Resmin solunda commedia dell’Arte’nin üç karakteri bulunmaktadır: Colombina, Mezzetino ve Dottore. Colombina, Kadın hizmetkar tiplerinin en ünlüsü; idi. Uçarı, sevimli, çoğu zaman göz alıcı güzelliğindedir. Aynı zamanda şarkı söyleyip dans eden



bir tiptir. Resmin solunda, dönemin akademik giysisi içerisinde ve elinde tuttuğu kep ile Dottore, bulunmaktadır. Ya avukat ya da doktordur. Akademisyendir. Bilgiçlik taslar ve çoğu kez yanlış söylediği Latince atasözleriyle bilgisini göstermeye çalışır. Akıllı olduğu savına rağmen saftır ve kolayca aldanır. Kılığı zamanın akademik giysisi ve kepidir. Resmin tamamında aslında bilmişlik taslayan bütün otoritelere ve iktidara bir gönderme yapılmıştır. Onları tiyatro topluluğunun soytarı karakterleriyle betimleyerek eleştirel bir tavır sergilemiştir.

Halk tiyatrosu ya da Commedia Dell'Arte, yaşamı gülerek algılayan ve onu düzeltmek gibi bir amaç gütmeyen ahlak-dışı olayları sergileyen özgürlükçü bir tiyatrodur.

Commedia dell'Arte Venedikten İtalya'ya, oradan Fransa, İspanya ve diğer Avrupa ülkelerine, gittikleri her yerde halk ve yönetici sınıflardan daima seyircileri olmuştur ve her ülkenin topluluğu kendi komik tiplerini canlandırmıştır. Almanya'da Hanswurst, Fransa'da Pierrot, İngiltere'de Punch halkın tuttuğu yöresel tipler olmuştur.

Commedia dell'Arte Rönesans'ta oluşan bir topluluktur ancak gelişim dönemini "Barok Çağ" da yaşamıştır. Rönesans tiyatrosunun bir ürünü olan C.dell'Arte, bitişine kadar müstehcen kaba güldürüleri, komik doğaçlama sanatı ve mimikleriyle ve taktıkları maskelerle hem Rönesans hem de daha sonraki dönemlerde birçok ressamı etkilemiş ve resimlerine konu olmuştur. Bunlardan en önemlileri Watteau, Callot, Tiepolo, Gillot

### **III.7.Callot Resimlerinde Grotesk Unsurlar**

"Grotesk" kavramı daha çok yirminci yüzyıldaki öncü akımlarla birlikte anılmaya başlasa da, tiyatro terminolojisi içerisinde kullanımının oldukça eski olduğu rahatlıkla söylenebilir. Hatta "grotesk" kavramı ilkin, Rönesans'ta resim sanatı için ortaya

atılmıştır. Antik Roma yapılarının duvarlarında görülen süsleme ve freskleri nitellemek için kullanıldı. Barok dönemini andıran bu fresklerdeki, insan, hayvan ve bitki türlerinin olmayacak biçimde iç içe geçtiğinden “tuhaf” ve “saçma” ile ilişkilendirildi. “İtalyanca grotta kelimesinden gelen grottesca denildi. ( Bakhtin,2005) Daha sonra grotesk kavramı resim, heykel, edebiyat ve tiyatro gibi bir çok alanlarda kullanıldı. Commedia dell’Arte karakterlerinde Callot ve Goya'nın çizimlerinde, Edgar Allan Poe'nun korkunç öykülerinde groteske özgü unsurları görebiliriz.

Gündelik hayatta korku veren her şey, eğlendiren, gülünç canavarsılıklara dönüşür. Kayser’in bu tanımlamayı grotesk için söylerken başka bir taraftan da yabancılaşma unsurunun da altını çizer: “Grotesk, yabancılaşmış bir dünyadır”.(Bakhtin,2005:75-76) Bir çok yazar grotesk tanımında bir kişi, ya da durumun aynı anda hem korkutucu hem gülünç olabildiğinden bahseder. “Hugo, bununla birlikte groteskin korkunçluğunun, gülünç ile yüce olanın bir araya gelmesinden kaynaklandığını savunur”. (Bakhtin, 2005)

Groteskin bu tanımlamaları resim alanında Rönesans’ta Jacques Callot’nun (1592-1635) çizimlerinde karşılığını bulmaktadır. Callot, figürlerinde deformasyon kullanan ve etki yaratan bir karikatür sanatçısıdır. Callot yapıtları hem komik, hem de fantastik grotesk olarak adlandırılabilir. Callot’un commedia dell ‘Arte karakterlerini resmetmesi, grotesk ile Commedia dell’Arte arasında bağlantı kurulmasına, grotesk kavramın anlamının genişlemesine yol açmıştır. Callot’un yapıtları gülünçlüğe atıfta bulunuyor ve tıpkı groteskin tanımlanmasında olduğu gibi dehşet ya da korku, gülünç ve eğlenceli olana dönüşüyor.



Resim 82-Callot, Commedia dell A' rte figürü, 1621



Resim 83-Callot, Commedia dell 'Arte figüleri, 1622,

Grotesk, sanatsal bir etkinlik olarak, yaratıcılığın en yoğun olduğu tekniklerdendir. Hem sosyal yaşantıda normlar açısından, hem estetik alanda kategoriler açısından, hem de görsel açıdan mutlaka bir “ihlal”e karşılık geldiğini söyleyebiliriz. Grotesk, görüldüğü her yerde, resimde, heykelde, yazında, dilde hep bir şok etkisi yaratarak görünür olur. Bir biçimi ya da bir ahlaki kodu, normu, bir görüntüyü yasal olmayan bir biçimde, sınırlarını bozarak ya da asarak ihlal etmekte, biçimsizleştirmekte, yasağı ya da tabuyu alaşağı etmekte, insan algılarını, aklın sınırlarını zorlamaktadır. Bu nedenle, yıkıcı bir yöntem olarak groteski de, yenilenen yaşam gücü ya da bir tür *daemon*<sup>4</sup> olarak görebiliriz. (Yanikkaya, 2003:69)

<sup>4</sup> daemon; şeytan, iblis,



Resim 84-Jacques Callot , “Cüce”, Gobbi Serisi İçin Yaptığı Gravür, 1618.



Resim 85-Jacques Callot, “Kılıçlı Maskeli Cüce”, Gobbi Serisi İçin Yaptığı Gravür, 1618

Grotesk gerçeğin temel ilkesi itibarsızlaştırmak, yani yüce, yüksek, ideal olan herşeyi yukarıdan aşağıya çekmektir. Callot, resimlerinde kullandığı kimi kez korkutucu ve tuhaf kimi kez de komik figürleriyle groteskin gülme yanına vurgu yapıyor, saygı duyulan şeye gülerек onun baskıcı yükünden kurtulmasını sağlıyor ve onları alaşağı ediyor. Grotesk sayesinde Callot'un komik figürleri algısı güçlü izleyicilerde gizemli bir ‘ima’nın sezilmesine yol açıyor.

## IV. BÖLÜM - 19-20. yy. RESİM SANATINDA SOYTARI İMGESİ

### IV.1. Gelenekten Kopuş

Resim sanatı 18. yüzyılın sonlarında, Fransız Devrimi ile birlikte değişmeye başladı. Özgürlük kavramı, insanları daha çok düşünmeye ve duygularını betimlemeye itiyordu. Resim sanatı yeni bir çağa ayak uydurmaya çalışıyordu. Bütün bunlar Fransız ihtilali sırasında hızla değişti. “Birdenbire sanatçılar, bir Shakespeare sahnesinden, güncel olaylara kadar, gerçekte hayal gücüne seslenen ve ilgi uyandıran, istedikleri her konuyu seçmekte kendilerini özgür hissettiler. Dönemin başarılı ve tek başına kalmış sanatçıların tek ortak noktası, geleneksel konuları umursamamalarıdır”.(Gombrich,1997)

19 yüzyıla girerken Goya ile başlayan, oradan yüzyılın sonlarına doğru değişmelerin ve devrim hareketlerinin belirlediği bir akım haline gelen anlayışların temelinde Rönesans hümanist anlayışların çöküşü vardır. Daumier sanatla gülmece arasındaki geçişte kendine özgü bir üslup oluşturur. Eserlerinin, bir yandan romantik ve simgeci, diğer bir yandan gerçekçi eğilimler içermesi, resimle karikatür arasında farklı bir noktada durduğunu gösterebilir. Ele aldığı konular arasında toplumsal ve siyasal taşlamalar, savaşlar, sokak yaşamları, hukukçular, burjuva toplumunun görenekleri, soytarılar, sanatçılar anılabilir.



Resim 86-Daumier, Soyтары sınıfı 1,1846, Litografi



Resim 87-Daumier, Soyтары sınıfı 5, Litografi,1840



Resim 88-Daumier, Soyтары sınıfı 2, Litografi, 1846

Zayıflıklar, kurnazlıklar, bilgisizlikler yeni yetkinlikten uzak oluşları bize çabucak gülünçlüğü getirir. İnsan yaşamında bu kaynaklardan beslenen binlerce çelişki bize her zaman gülme koşulları sağlayacaktır. Her gülünçlüğü altında ya bir kurnazlık, ya bir zavallılık, ya bir çokbilmişlik ya da buna benzer bir şey vardır. Gülünç olan yenik düşmüş olandır... İnsan yaşamının yüzeylerinde de derinlerinde de nice çelişki vardır. Sanatçı onu bir gerçekliğin anlatımı olarak gün ışığına çıkarır ve dikkatimize sunar. Gülmek yaşamı yorumlamaktır yani felsefe yapmaktır.(Timuçin, 2006)



Resim 89-Daumier, Soytarı, Litografi, 1840-46

Şunu da belirtmek gerekir ki Daumier, çizdiği karikatürlerle cesur, politik yaklaşımları nedeniyle birçok kez hukuksal sorunlar yaşamıştır.

19.yy döneminin toplumsal ahlaki kurallarını, yargı sistemlerini eleştiren siyasal bir hiciv ustası olan Damuier, (tıpkı gerçekleri söyleyen Shakespeare'in soytarılarında olduğu gibi ) resimdeki soytarı figürünü eleştiri aracı olarak kullanmıştır. Yargıçların karşısında duran soytarı onlara gerçekleri haykırmak ister gibi alaycı bir tavır içerisinde. Haksızlığa uğramış insanların sözcülüğünü ve savunuculuğunu yaptığı desenlerindeki yergi, yaşadığı dönemin gülünçlüğünü gözler önüne sermiştir.(Resim 89) “Foucault'nun ‘deliliğin tarihi’ kitabında, deliliğin, çoğunluğun koyduğu kurallar olduğundan kimin deli, neyin delilik olduğuna karar verenin de çoğunluk olduğunu söyler”.(Foucault, 2006) Shakespeare ise Kral Lear'de delilerin körleri yönettiği bir felaketler çağından bahseder, körler öngörü sahibiyse ve deliler gerçeği söylüyorsa, Damuier'in bu çalışmasını yorumlamak o kadar da zor olmayacaktır.

Yaşadığı dönemin toplumsal çelişkilerine bakıldığında özellikle edebiyat ile resim sanatı birbiriyle etkileşim halindedir. Daumier'in soytarı figürlerini kullanmada dönemin şairlerinin de etkisi büyüktür. XIX. yy. Fransız yazarları için Shakespeare mucizesi yoğun biçimde sirk ya da sokak gösterilerine bağlanmaktadır.(Romantik dönemde yazarlar, soytarıyı kendi hüznünün sözcüsü yapmak istemişlerdir. Model olarak, geçmişten gelen shakespare tiyatrosunu kullanmak yeterliydi. (festenin şarkılarındaki gibi, ya da bir yaz gecesi rüyasında kralın soytarısında olduğu gibi) Burada soytarılar ve palyaçolar, hem müzikal kişilikte hem de gerçekleri söyleyen, özel ve gizli kahramanlar olarak ortaya çıkar.



Resim 90-Honoré Daumier, “Crispin ve Scapin” 1863-65, 60,5 x 82 cm

Romantik şair- toplumdan şikayetçi ama onu yargılayan ve ona şair olarak el atmak isteyen romantik şair- bu modellerle kendini pekala özdeşleştirebilir ve kozunu kullanabilirdi. (Starobinski,98:48) Ressamların da söylemek istediklerini plastik değerlerden kurulu bir özerklik yoluyla söyleme çabalarını görebiliriz.





Resim 91-Daumier, “Trampet Çalan Soytarı”,1808



Resim 92- Daumier, “Bajazzo”(bir soytarı)

Edebiyat öteden beri görmeyi sağlar.(Starobinski, 1998: 46) Soytarı söylemi esas olarak edebiyatta gelişmiş buna bağlı olarak da ressamlar tarafından da ele alınmıştır. Bir anlamda soytarı, düşsel bir varlık olarak edebiyat mirasıdır, Arlequin ve Pierrot kişiliği de

aydın yazarların eline geçmiştir. Çoğunlukla ölümcül bir alayla işlenmiş maskeli bir role dönüşmüştür. Ressamlar da; sirk, at cambazları ve soytarılar karşısında heyecan duymalarını sağlayan şairlerden beslenmişlerdir.

Bu yüzyıl yeni bir ideal ile tarih sahnesinde yer alır; bu ideale göre, aklın aydınlattığı kesin doğrulara ve bilginin ilerlemesine dayanan entelektüel bir kültür egemen olmalıdır ve bu kültür sonsuz bir şekilde ilerlemelidir. Böylece ilerleme ideali, insanın geleneğin köleliğinden kurtularak sürekli mutluluk ve özgürlük yolunda gelişeceği düşüncesine dayandırılır.( Gökberk,1999)

Sanayi Devrimini, Fransız Devrimini ve Aydınlanma Çağını yaşayan, sürekli çalışan ve üreten toplum(işçi sınıfı), epikurosu<sup>5</sup> düşünce yapısıyla, kendilerine sunulan eğlence zincirlerinden yararlanmışlardır.

18. yüzyıldan başlayarak, yakın dönemlere doğru hızlı bir ivmeyle etkisini duyuran bu hareketlerin, toplumsal yaşam bakımından bir takım değişmelere yol açtığı, yeni eğlence ortamlarının doğmasını hızlandırdığı bir aşamada, yeni yaşam biçimine uyumlu bir eğlence anlayışı gündeme gelmiştir. 18.y.y. sonunda popüler olan ve tüketilmeye hazır bir eğlence mekanı olan sirkler de, bu anlayışın ve bu sistemin bir parçasıdır.

Sanata yansıyan örneklere baktığımızda, eğlencenin, bir sanatçının yaşamı için vazgeçilmez bir tutku olduğunu, resmine bu konuyu yansıtacak fırsatları aramakta hiçbir engel tanımadığını görebiliriz. 18. y.y. sonlarında artık tüm bu düşsel aristokrat dünya önemini yitirmeye başlamıştı. Ressamlar bir öykü oluşturabilecek, etkileyici ya da

---

<sup>5</sup> Epikuros, bir ahlak felsefesi geliştirmiştir. Ana eğilimi bakımından pratik bir nitelik taşıyan, başlıca bir ahlak felsefesi olan Epikuroşçuluğun da ereği mutluluğa (eudaimonia) ulaşmaktır. Temel amacın mutluluğa ulaşmak olduğunu belirtir. Felsefenin görevi de buna göre belirlenmiştir, insanın mutluluğa giden yolunu araştırmak

eğlendirici olaylar çizebilmek için, çağlarının sıradan kadın ve erkeklerin yaşamlarına eğilmeye başladılar.

Sanatın toplumsal yapıdan ve yönetimden etkilendiği kabul edilmektedir. Belki de bu derin bunalımın en çabuk ortaya çıkan ve en belirgin etkisi, her yerdeki sanatçıların kendilerine yeni konular aramaya başlamaları olmuştur.

Bu değişiminin başında birçok ressamın konu olarak sirki seçmesi, geleneksel esin kaynaklarının gözden düştüğünü göstermekte ve bu kaynakların karşısında bunların yerini alacak bir söylence çıkarmaktadır: burada Batı kültürünün, çevresinde bir dizi imge geliştirdiği büyük izleklerin örtük eleştirisini görmek gerekir. Bir tür resmine ait bir konunun umulmadık yükselişi; bir kahraman değişikliği, hatta sanki kahraman kavramına karşı yapılmış, ürkek bir meydan okumadır. Sirki gerçeğin er meydanı olarak sunarsak. O akademik “Büyük ve Güzel” geleneğinden geriye ne kalır ki? Bu gelenek üst düzey bir ikiyüzlülük olarak dışlanır.”(Starobinski, 1998)

19.yüzyıl sanatçıları, kendi adına düşünme korkusuzluğunu ve inatçılığını gösteren, zamanın egemen kurallarını korkmadan eleştiren ve böylece kendi sanatları için yeni olanaklar yaratan insanlar olacaktır. 1790' dan yaklaşık 1850'ye kadar Avrupa'da gelişim göstermiş, edebiyatın ve felsefenin görünümünü köklü bir şekilde değiştiren ve resimde bir yenilenmeye yol açan romantizmin, sanatçılar üzerinde, var olmanın özgür bir ruh halini işaret ettiğini göz ardı etmemek lazım. Edebiyatın ve felsefenin etkisi sirk ve fuar eğlencelerini anlatan resimlerde önemli imgeler elde edecektir.

#### **IV. 2. Batı Resminde Sirk Konusu**

Resim sanatında Degas, Seurat, Picasso, Chagall, Leger, Goya, Calder, Chagall, Roault vs gibi çok büyük isimlerin ortak bir noktası var. Hepsine ilham kaynağı olmuş, yaratma süreçlerinin orta yerine gelip oturmuş bir mekan olan sirk ve bu mekanın en önemli figürü: Soyтары. Beceriksiz ama uyanık, biraz akrobat, biraz cambaz, biraz sihirbaz.

Sirk sahnelerinden sokak tiyatrosuna, Commedia dell'Arte'den orta oyununa uzanan, kimi kez kırmızı burunlu, kimi kez beyaz pudralı, kimi kez cüce, kimi kez dev, çocuklar için komik ama büyüklere çoğu zaman hüzünlü gelen bir kişiliktir.



Resim 93- Renoir ,“ Palyaço”1868,  
Kroller-Muller State Museum



Resim 94- Renoir ,“ Fernando Sirkinde Akrobat kızlar”, 1879

Sirk sanatları; klasik bale, modern dans, geleneksel danslar, mimetik gelenekler, ritüeller, kukla ve ışık oyunları, lirik performanslar, ezgiler, türküler ve daha birçok sanatsal etkinlikten beslenir. Soyutlama gücünün en yüksek olduğu sanatlardan biridir sirk sanatları. Bir temayı, hikayeyi 3-5 dakika içinde çok değişik alanlardan beslenerek anlatır seyirciye. Palyaçoluk bilinenin tam aksine çok zorlu aşamalardan sonra seçilen bir dalıdır sirk sanatlarının. Palyaçolar sirk ustalarıdır aslında... Yıllarını yollara, kentlere, ülkelere ve insanlara veren, her gösterisinde hıçkırıklarını içine gömen sanat ustalarıdır. İşte bu yüzden en saygın yer onlarıdır sirklerde... Bu çalışma da genellikle ‘soytarı’ kelimesi kullanılmıştır. “Palyaço sözcüğünün kökeni eski İskandinav dillerindeki *klunni*’ye dayanır (beceriksiz/enayi)”.( Frey,1999:191) Sözcük tarihsel gelişim sürecinde

birçok değişim geçirmiştir. Şu an İngilizce clown olarak geçen farklı isimlerle coğrafya değiştiren ama abartısı değişmeyen bir karakter. Seyirciyi güldürmek için zayıf yanlarının altını çizen, beceriksizliğinden Şiirsel bir anlatım çıkartmayı becerebilen, upuzun kaşlarının altından yuvarlak bakışlarla Őařıran, sevinen, ağlayan bir figür.

Sirk kelimesi ‘Circus’, dairesel anlamına gelen sirküler ‘circular’ kelimesinden türetilmiştir. (www.wikipedia.org/wiki/Sirk, 2009) İlk sirkler bir daire etrafında atların dönmesi ve üzerinde akrobatların gösteri yapması şeklinde idi. Zamanla üzerinde akrobasi gösterisi yapılan daire, kapalı bir alana taşınmış ve atla yapılan gösterilerin yanı sıra sihirbazlık, jonglörlük, ip cambazlığı ve çeşitli değişik akrobatik gösterilerin de katılması ile bugünkü sirk kavramı ortaya çıkmıştır.

Bu ilk sirkte başlangıçta sadece at üzerinde akrobatik gösteriler yapılmaktaydı. Zamanla gösteriye çeşitlilik katmak gerektiği fark edilince ona cambaz ve palyaço gibi yenilikler getirildi.



Resim 95-Fernand leger, ‘sirk’, 1941

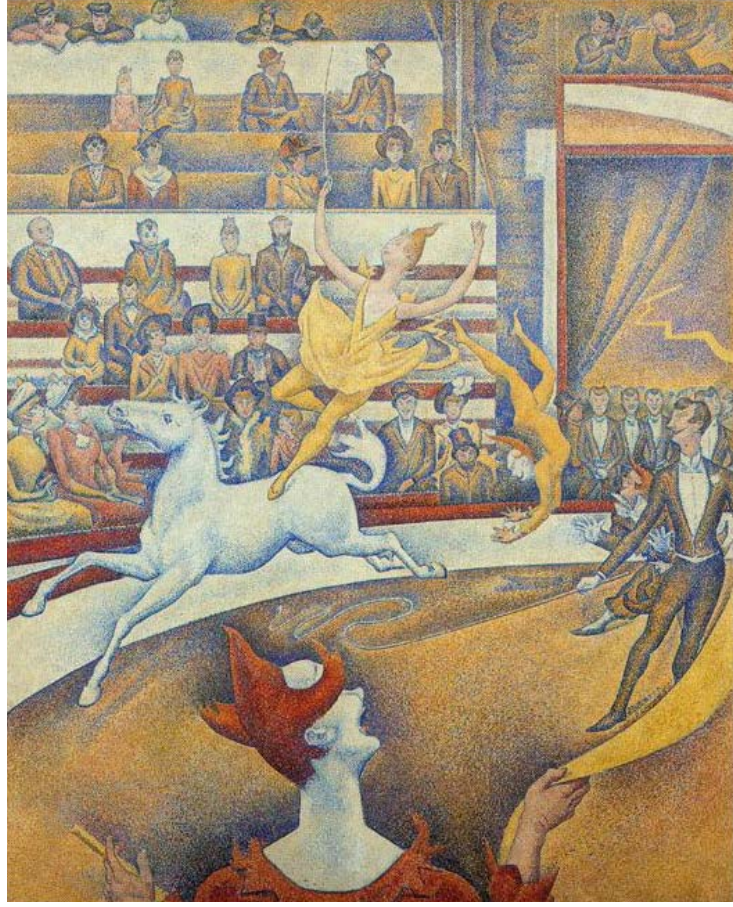


Resim 96- Lautrec, ‘Medrano Sirkinde’,1891

Hemen belirtelim Medrano Sirki, birçok ressama ilham kaynağı oldukça önemli bir yerdi. Renoir'den Leger'e, Lautrec'ten Degas'a, hatta Apollinaire'de, Picasso ile birlikte Medrano sirkine giderlerdi. Fütürizm manifestosunda bile konusu geçmiştir. Medrano Sirki, Cendars'a bir şiir esinletir; Tzara: bizler sirk yöneticileriyiz ve fuar rüzgarları arasında ıslık çalıyoruz" der.(Strasser, 1999:217) Farklı bir üslubu olan Leger, bu sirk dünyasının büyüleyici etkisiyle, bir çok tablosunda, ip cambazlarını ve soytarılarını resimlemiş, eğlencenin ve bedenin mekanikliğini birleştirmiştir. (Resim 95)

#### **IV. 1. Dünyanın Temsili: Sirk**

Böyle bir genel bakıştan sonra öncelikle cambaz ve akrobat esprisini öne çıkararak bazı örnekler üzerinde biraz duralım: Jeu De Paume'da (Empresyonistler Müzesi) bulunan Georges Seurat'ın "Sirk" isimli resmine bakacak olursak (Resim 96), kompozisyonun, puantalist (noktacı) bir teknik ile ele alındığını, at üzerinde çeşitli akrobatlıklar yapan iki figürü ve onlara yardımcı olan diğer figürleri görebilirsiniz. Sanatçı tarafından bir dizi olarak ele alınmış olan sirk konusu, gene sanatçının elinde adeta modalaşmıştır. Sirk pistinin dönen yuvarlaklığı, evrenlerin birbirine karışması, bütün yönlerin çağrıştırılması, yapı ve nihayet, seyirciyi bir başka seyircinin görüntüsüne gönderen basamaklar, sanatçıları giderek, Dünya Tiyatrosu (Le Theatre du Monde) deyimini yerine Dünya Sirki'ni ( Le Cirque du Monde) koymaya yöneltti. (Strasser,1999:219) Pistin biçimi ile yeryüzünün yuvarlaklığı arasındaki benzeşme Seurat'ın tablolarında görülmektedir. Arenanın bu özelliği, kompozisyonun mekan düzenlenmesinde bir farklılık yaratıyor. Tiyatro gibi değil de sirk gibi bir dünya, bu durum ressamalara, dünyanın temsilinin bilinen görüntüsünden kaçabilme özgürlüğü vermiştir.



Resim 96- George Seurat, "Sirk",1891, Paris d' Orsay Müzesi

Toplumun temsili, sıraların birinci, ikinci ve üçüncü sınıf olarak düzenleniyor. Toplumsal sınıfları birbirinden ayıran bu mekansal düzenleme dışında, kişiliklerin bunların her birine aidiyetleri çeşitli simgeler ve giysi aksesuarları ile belirtiliyor. Yoğunlaşmış bir biçim ortaya koyan küçük noktalar halindeki fırça darbelerinin üst üste gelmesi, figürlerin kitleyi oluşturmak amacıyla bir birlik içine alınmasına tekabül ediyor.

#### **IV.2.1. Toulouse Lautrec Resimlerinin Kahramanları**

Böyle farklı mekansal düzenlemeyle sirk konusunu ele alan bir başka ressam Toulouse Lautrec'tir.



Resim 97-Toulouse Lautrec “Fernando Sirk'i” Chicago Sanat Enstitüsü

Toulouse Lautrec, özellikle hayatının 1886-1889 yılları arasına rastlayan bölümünde ‘delirium teşhisiyle’ kaldırıldığı hastanede tedavi gördüğü yıllarda bu sirk resimlerini yapmıştır.( Özsezgin,1999:180) Tamamen hafızasından sirk desenleriyle dolu tas baskılar, afisler ve tablolar yapmıştır. ‘La Cirque’ adlı çalışmaları; palyaçoları, atları, marifetli köpekleri, cambazlarıyla; günümüzde dahi sirk hayatının en keskin gözlemlerini sergileyen birer başyapıttır.

Toulouse Lautrec Fransa’nın en köklü ve varlıklı ailelerinden birine mensuptu. Ama hayatı, aristokratların zengin ve soğuk dünyasından çok kentin kenar mahallelerine, dışlanmışların arasına, asilzadeler tarafından hor görülen Paris’in eğlence mekânlarına doğru aktı. Belki bunun nedeni, tüm yaşamı boyunca kendisine eşlik eden fiziksel acılarıyla. Ne de olsa o, her iki bacağı da sakat, geçirdiği kemik hastalığı ve kazalar nedeniyle cüce olarak kalmış bir adamdı. Asil bir aileden gelmesine rağmen Lautrec, kendini toplumdan tamamen kopmuş hissetmiştir. Marjinal sınıflara yakın olmayı yeğleyerek çevresine topladığı ve kendince kahraman gördüğü palyaço, akrobat, trapezci, dansçı ve fahişelerin resimlerini yapmıştır

Toulouse Lautrec, çevresinde gördüklerini idealize ederek değil, oldukları gibi resmetmeye çalışmıştır. Modellerine bütünüyle insanca yaklaşması, ancak kesin gerçekçi



tavrını kaybetmeyişi tüm yapıtlarının özelliğini oluşturur. Sanatçının algıları son derece kuvvetlidir. Kişinin doğuştan gelen özellikleri ile sonradan kazandığı hiçbir özellik gözünden kaçmamıştır. Eserlerinde çarpıcı bir inandırıcılık ve gerçekçilik vardır. Modeli en hazırlıksız anında yakalayıp resmetmeyi amaçlamıştır. Çünkü o zaman kişinin gerçek özellikleri resmedilmiş olacaktır. Ressam, keskin bir görüşe ve büyük bir ustalığa sahiptir. Böyle olabilmek için hazırladığı bir sürü çizim ve eskiz bunu kanıtlamaktadır.



Resim 98- Toulouse Lautrec, "Sirk", Litografi



Resim 99- Toulouse Lautrec, "Sirk", Litografi



Resim 100- Toulouse Lautrec, "Sirk", Litografi

Pistin etrafını dörtnala dönen atlar, ip cambazının dans eder gibi adımları, jonglörün havaya fırlattığı halkalar, cambazın sırtın üstüne tırmanışı, atlayıcıların olağanüstü sıçrayışları, trapezcilerin havada sallanmaları, bütün bunlar hep birlikte bir özgürlük, hafiflik ve yükselme duygusu hatırlatır bize. Sanki gövdemiz her zamanki ağırlığından kurtulmuş gibidir. Sirk izleyicisindeki mutluluğun sırrı, kuşkusuz burada yatar. Sirkın çekiciliği de buradadır. Ölçülü hareketlerin güzelliğinde, gövdelerin masumiyetinde, kusursuz bir başarı yeteneğindedir.

Çok titiz bir karakter inceleyicisi olan Lautrec için hareket ve karakter etütleri Lautrec'in sanatının temelidir... Çirkini daha çirkin göstermek, güzeli idealize etmek yoluna gitmemiştir. Karakterleri gereğince belirtmek amacıyla figürlere karikatür görüntüsü vermiştir." (Kınay,1993:211)



Resim 101,102- Toulouse Lautrec, "Sirk", Litografi

Sirke özgü ‘zorluk ve korku’ olguları bir kahraman yaratır. Akrobat sıçrama ile boşluğa, hayvan eğitici bakışıyla hayvana egemen olur. İşte bu noktada sirk tehlikenin estetik değerini benimser ve yaratılan bu kahramanlar da sanatçıların resimlerinin konusu olur.



Resim 103- Toulouse Lautrec, “Sirk”, Litografi 16-3/4" x 12-1/4"



Resim 104,105- Henri Toulouse Lautrec, Litografi

Toulouse Lautrec'in sirk ve sirk kahramanlarını konu aldığı yapıtlarında, hareketli görüntüler ile dinlenirken resmedilmiş kişilerin bitkinliği arasında bir karşıtlık vardır. (Resim 106)

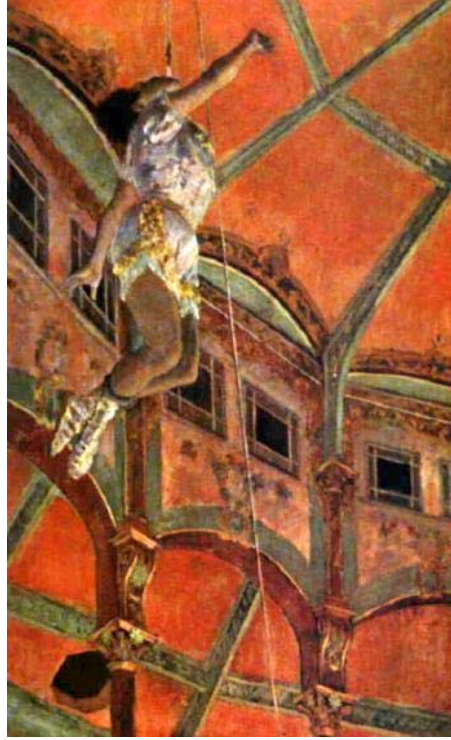


Resim 106- Toulouse Lautrec, “Oturan Dişi Palyaço”, 1896

Lautrec'in yapmış olduğu soytarı kadın Ça-U-Kao dinlenirken bozguna uğramış gibidir, yıkılmıştır. Neredeyse edepsiz bir bıkkınlık içinde bacaklarını ayırmış, kollarını sarkıtmış, omuzlarını gevşetmiştir. Yüzü sonsuz bir bıkkınlık ifade eder, bilinci bir düşüş yüzünden çalkalanıp durur...Eğer bu bıkkınlık gösterinin tam tersiyse, gösteri de makyajıyla

ışıklarıyla bıkkınlığın alaşağı edilmesidir. Bu soluk tenli, gözleri halkalı ( kim bilir hangi akşamdan kalma?) yaratıkların arenaya sıçrayıp sahneyi kasıp kavurmaları için, yorgunluğun ötesindeki mucizevi enerjinin her zaman yeterli yaşamsal kaynağı vardır. (Starobinski, 1998:54)  
Ressam, soytarı kahramanına yüklediği ikiliği bu şekilde gösterir.

#### IV.2. 3. Cambaz Kadınlar



Resim 107-Edgar Degas, "Fernando Sirkinde Lala", 1879

National Gallery Londra

“ Daha uzağa! daha yükseğe!

Görüyorum hala, altın gözlüklü

borsacıları, eleştirmenleri, hanımefendileri

ve gerçekçileri ateş içinde

Daha yükseğe daha uzağa, havaya! Maviye

Kanatlar! kanatlar! kanatlar!

Derken o aşağılık iskeleden,

Öyle yükseğe, öyle yükseğe sıçradıki soytarı...( Starobinski, 1998:52)

Sirk yaşamından esinlenen resim yapıtlarının önemli olanlarından biri de Degas'ın yapmış olduğu “ Miss Lala” dır. (Resim 107) Resmin dikeyliğin ve yükselişin hayranlık verici bir örneği olduğunu söyleyebiliriz. Bu tablonun vurguladığı boyut, şair Banville'nin dediği gibi baş döndürücü yükseklik ve yukarıya doğru uzayan uçurumdur. Şair Banville ‘Soytarı’ adlı şiirinde, akrobatlık yapan soytarının özel olma durumunun baş döndürücü yükseklikten kaynaklandığını düşünür. Yüksekklere doğru sıçramalar, şairin başkaldırısını da ifade etmektedir:

....Ama

Yüce ya da gülünç bir kahraman olsa da;

Ey ilham perileri! akbabaları avlasa da ,

Ya da ip üstünde, lütfedip

Cambazlık yapsa da

Söylevci, yalvaç ya da soytarı da olsa

Kaçar, gelip geçenin çiğnediği kaldırımdan,

Mağrur, zirvelerde yürür

İğrenç bir ipin üstünde bile olsa,

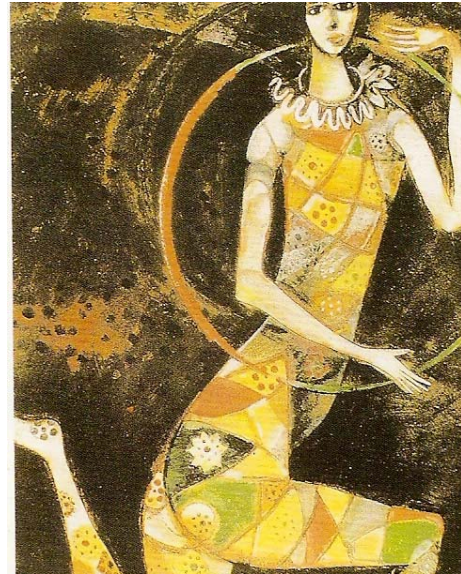
Hep yığınların üstündedir. ( Starobinski, 1998:51)

‘Soytarı’ adlı şiirdeki bu üstünlük, soytarının yukarı doğru çıkarken ulaştığı yükseklikle anlatılmıştır. Banville uzayın sonsuzluğunu düşler ve yıldızların yüksekliğine ulaşır.



Resim 108- Marc Chagall, "Akrobat"

Soytarının sıçrayışı, cambazın sıçrayışı yüce olana ulaşma özleminin bir göstergesi olarak görülür. Cambaz kadınlar bir yandan erişilmezliklerini korurken bir yandan da insanların düzenini hiçe saymıştır. Cambazın sıçraması insanın uçma düşleri ve düşme korkularını kurmasını sağlıyor; çekicilik ile dehşeti birbirine kaynaştırıyor. Kadın gerçekliğinin yanında, cinsler arası sınırları da aşmış oluyor.



Resim 109,110-Marc Chagall, "Akrobat" 1914 – 1915

Sirk; sirk sanatları diye ifade edebileceğimiz birçok sanatsal etkinliğin bileşkesidir. Temeli denge ve eşitlik üzerine kurulu, estetik ve sanatsal değer üreten, günlük yaşamın kalıplaşmış hareketlerini ve bu hareketlerin insan beynindeki statik değerlerini alt üst eden ‘yapılamayanı’ hem de fizik kurallarına uygun olarak yapan, özünde insana yerçekimi de olmak üzere birçok bağımlılığını sorgulatan, yerleşmiş bilinç kalıplarını ters yüz eden bir yapısı vardır. Özgürlük kavramını eğer bir gösteri ile sunmak isterseniz başvurabileceğiniz en etkili yöntem sirk sanatlarının bir dalı olan hava akrobasisi olacaktır.



Resim 111-Francisco de Goya, “Farklı Anlar”serisinden, 1816, Portland Art Museum

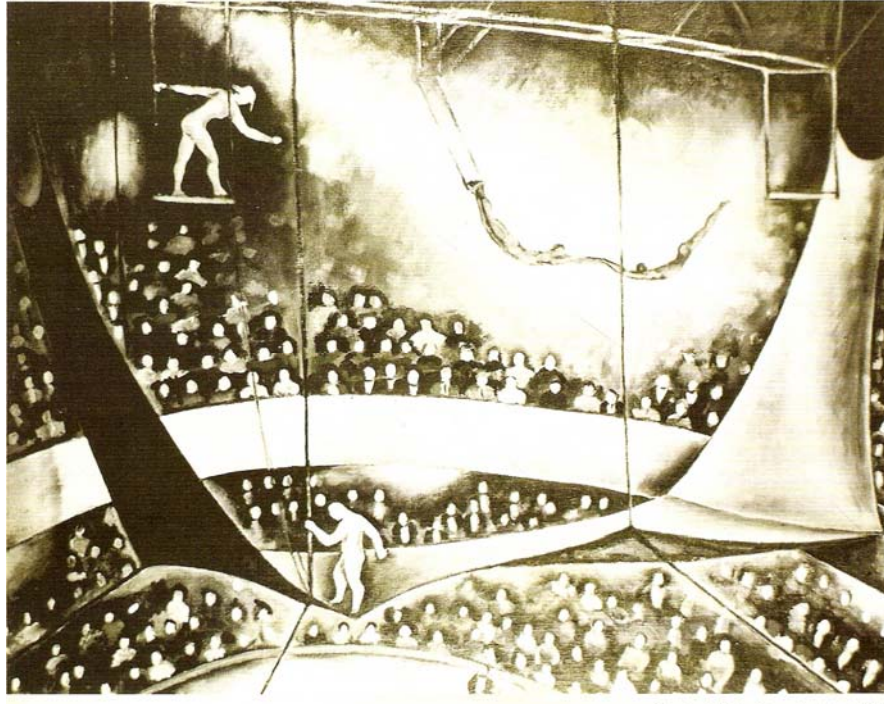
İnsanı özgür hissettiren bir başka resim de Goya’nın cambaz kadın gravürü. Elbiseli kadın at cambazlığıyla gözlerimiz için bir şölen sunuyor. Bu



cambaz kadının olağanüstü duruşu belleklere hiç kimsenin silemediği görüntüler kazır. Çağdaş yaşamın sirk buluşu, düşselliğe zengin ve güçlü bir malzeme vermiştir. Kadın cambazın, at üstünde dans eder gibi adımları bir özgürlük ve yükselme duygusu uyandırır bizde. Ne var ki aynı anda aynı manzaranın içindeki üst üste insan lekelerinin yüzlerindeki tuhaf hayranlık, Goya'nın yaşadığı dönemin anlarını bize anlatır gibi. (Resim 111)

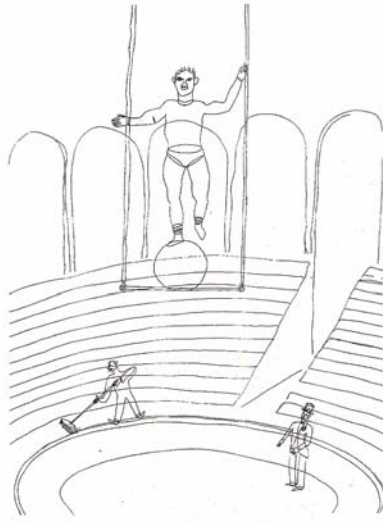
#### IV. 2.4. Sirk: Ölümün Estetik Değeri- Korku- Şaka

Calder'in "Trapezciler" deseninde, kahraman trapezciler, gökle yer arasında, düşme ya da göklerde kaybolma tehlikesiyle karşı karşıyadır. (Resim 112) "Trapezciler hayatlarını tehlikeye attıkları için değil, yerçekimine meydan okuduğu için izleyiciyi büyülemektedir; yerçekimi ile iddialaşmak, tehlikeli olmanın ötesinde mümkün değildir çünkü.( Ergüven, 1999:147)

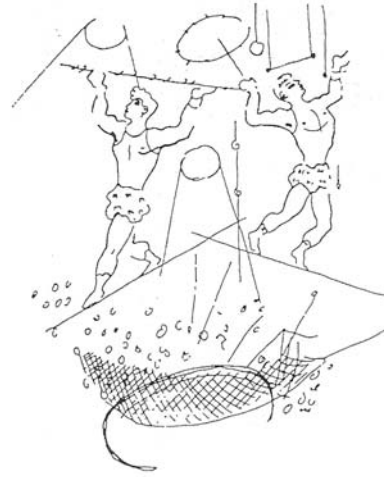


Resim 112-Alexander Calder, "Trapezciler", 1925

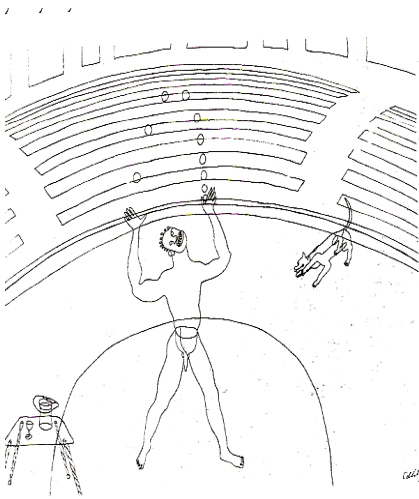
Sirkte tehlike yalnızca ölümlle göstermez kendini. Başarısızlığa uğrayan bir numara yaşanabilir, her an bir olaya, bir kazaya tanık olabilme düşüncesi, o gösteriyi özel olmaya mahkum eder ve gerçekliğini sorgular. Çünkü sirkin oyun sanatı bunu ister.



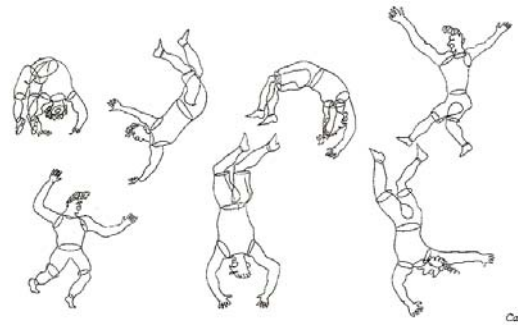
Resim 113



Resim 114



Resim 115



Resim 116

Resim 113,114,115,116- Alexander Calder'in sirk desenlerinden "Trapezciler", 1931

Calder'in sirk resimlerinde, oyunculuk, şaka, ciddiyet, çocukluk, muş-gibilik, heyecan, korku, hareket ve durgunluk, haz ve hüznün, keyif ve keder orada Bir arada duruyorlar...(Batur,1999:143)

#### IV. 3. James Ensor Resimlerinde Maske-Yüz Karşılığı

Hayatının büyük bölümünü doğduğu Ostende'da geçirmiş olan, Belçikalı Ekspresyonist ressam James Ensor'un sanat serüveninde, avangard sanatın ilerlemesinde ne denli büyük katkısı olduğu görülmektedir. Kuzey Denizi'nin renkleri ve ışığının etkisiyle yarattığı, tuhaf ve garip resimsel anlatımıyla özgürlük duygularını öne çıkaran Ensor, dünyayı büyük ölçüde saran Avangard akımının içinde yer alan Van Gogh ve Munch gibi Ekspresyonizm'in kuşkusuz en önemli ressamlarından. Belçikalı ressam James Ensor'un çocukluğu, çeşitli maskelerle dolu olan aile dükkanında geçer. Bu maskeler, Ensor'un gelecekteki sanat yaşamında kendisini etkileyen, hayal gücünü geliştiren ve besleyen başlıca objeler olmuştur.



Resim 117-Ensor, “ Maskeler”, 1892-95

Ensor, resimlerinde, mask ardına gizlenmiş insan üzerine çalışmış, maske-yüz karşıtlığını sorgulamıştır. Bu sorgulama ‘gibi görünme’, ‘iki yüzlülük’ gibi aldatıcı görünüşleri de ele verir. Kendini maskeleyen kişinin maskesini gösterir. ‘İyi’ ve ‘güzel’ olanın karşısına ‘kötü’ ve ‘çirkin’ olanın konulduğu bir ifade biçimi oluşturulur.



Resim 118-Ensor, “Pierrotun Umutsuzluğu”, 1892

Tuval üzerine yağlıboya, 144.5x 194



Resim 119-Ensor, “Ölüm ve Maskeler”, 1897,Tuval üzerine yağlı boya, 78.5x100

Maske imgesi, var oluş ve görünüş konusunun en can alıcı noktasıdır. Ölüm gerçektir, insan maskeleri, teker teker çıkararak ölüm noktasına kadar gider. Çünkü ölüm anı insanın gerçek yüzünü ortaya koyduğu andır: artık başka maske yoktur. Bu belki de kendisinin yok olma ve ölüm korkusuyla dolu olan kuşkucu ruhsal yapısını da ortaya koymaktadır. Kendisini iskelet maskesi içerisinde resmettiği resim böyle bir gönderme yapıyor olabilir.



Resim 120-Ensor, “İskelet Maskesi İçinde Ressam”,1896-97

Ahşap üstüne yağlıboya, 37.5x45.5

Eserlerinde Flaman geleneğine özgü alaycı mizah anlayışını oldukça sık kullanan James Ensor, toplumun yaşam biçimine, davranışlarına, riyakarlığına karşı daima alaycı bir tutum takınmaktadır. Bu tutumunu, melankolik biçimler kullanarak korkunç maskeler ve yanıltıcı giysilerin ardına gizlenmiş figürlerle, insanı ürküten ve şaşırtan

fantezileriyle birlikte yalnızlığı, çaresizliği ve umutsuzluğu da gözler önüne sermeye çalışmıştır.



Resim 121-Ensor, "Garip Maskeler", 1892  
Tuval Üzerine Yağlı Boya, 100X 80



Resim 122- Ensor, "Maskeler İçinde Ensor", 1899  
Tuval Üzerine Yağlı Boya, 120x80

Ensor'un maskeleri grotesk unsurlar da içeriyor. Gülünç-olan ile acıklı-olanın yan yana yer aldığı, gerçekle ve mantıkla bağdaşmaz görünümü uyandıran tuhaf, çarpıcı ve abartmalı ifadeler kullanmış. Resimlerindeki dışavurumcu anlatımda kullanılan kesin karşıtlıklar, iç gerçeklerin yansıtılmasını ve dış görünümünün çarpıtılmasını sağlamıştır. Bu da yeni anlatım olanakları ararken resimde gülünçlüğü, tuhaflığı dolayısıyla groteskin kullanımını da beraberinde getirmiştir. Resimlerine sorgulayıcı bir nitelik kazandırmıştır.

### III. 8. Resimde Melankoli ve Soyтары

Melankolinin tanımı bütün uygarlıklar boyunca insanın düş kırıklıklarını anlatan önemli metinlerle pekiştirilmiştir. Tarihte melankoli ile ilgili yapılan yorum bedensel sınırlara ve bu sınırların dengesizliğine değin bir yorumdu. Bu sınırlarla içinde de kara safra en temel öğelerden biriydi. Bu yorum neredeyse 19. y.y'ın başına kadar sürdü.

Melankoli, özellikle toplumsal huzursuzlukların arttığı dönemlerde yaşanan güvensizlik ortamında sözü edilmeye başlanılan bir kişilik tipidir. İçinde bulunduğu ortamla, diğer insanlar ve kurumları sorgulayan onlarla anlaşamayan, toplumsallaşamayan bir kişilik tipi. Melankolikler, yanlış bir hayatın doğru yaşanamayacağını sezinlerler. Bunun ruhsal gerilimini duyumsarlar. Melankoli pek çok trajedinin şiirin ve sanat yapıtlarının konusu olmuştur.

Rönesans döneminde başlayan hümanist akımların etkisiyle melankolik insan mizacına yeni bir anlayışla bakılmaya başlanmıştır. Sanatçılar Rönesans'la birlikte kilisenin söylediklerine ve yazdıklarına kuşkuyla bakmışlar ve melankolik insan durumunu kendi dillerine göre eleştirel yaklaşımlarla yeniden yorumlamışlardır.

Psikolojik yorumlamanın Melankoli tanımında bir çifte köken de ayırt ediliyor: “çevirimsel delilik ve çift biçimli delilik. Taşkınlık ve bitkinlik aynı ruh yapısının farklı iki dışavurumu”. (Göle,1999:164) Bu durum biraz daha ileri boyutlardaki evrelerde görülebilir. Bunların ardından manik, hipomanik ve depresyonun gelebileceği kabul edilir. Eskiden insanların bu hastalığı, utanç verici olarak gördükleri ve itiraf edemedikleri, günümüzde ise bazı kişilerin (özellikle sanatçılarda) bunu olumlu bir durummuş gibi kabul edebildiklerini görmekteyiz. Bu bizi Theophrast/Aristoteles'in melankoliklerin dehaları hakkında söylediklerine götürüyor. “Neden ister felsefe ya da politikada, ister şiir ya da sanatta olsun olağan üstü kişiliklerin hepsi melankoliktirler?”...(Teber, 2004:117)

Antoine Watteau, 1684-1721 yılları arasında yaşamış barok formlarını daha hafif, zarif, ince ve zenginleşmiş olarak kullanan ve rokoko üslupta çalışmış bir Fransız ressamıdır. Resimlerine düşsel manzaraların içine, birbirleriyle sohbet eden, bir köşede oturup düş kuran, müzik çalan, zarif tavırlı insanlar yerleştirir; kişilerin en içten duygularını yansıtmakta son derece ustadır. Watteau, kır eğlencelerinin ve şenliklerin ressamıdır. Ancak bütün bu eğlenceli ve şenlikli görüntülerin üstüne düşen melankoli havası ise mutluluğun geçiciliğini göstermek ister gibidir. Konuları dönemin yaşantısını yansıtmakla birlikte bu resimler, dekoratif, yüzeysel bir çalışma etkisi bırakmazlar. Söz konusu tasasız yaşamdan kesitler verdikleri halde, yapıtlarını sanat düzeyine çıkarmayı başarmıştır. “Watteau resim alanında yoğun, atak ve sıcak, titreşimli tonlarda çalışıyordu. Şiirsel bir dünya içinde melankoli ile ironinin, düşlerle duyuların, fanteziyle realite içtenliğinin karışımlarını yakalıyordu”.(Tansuğ,1999:189-190) O’nun bu zarif figüratif üslubu yapmış olduğu komedyen konulu resimlerine de yansımıştır. Watteau da birçok ressam gibi komedyenlerin resimlerini yapmıştır. Ancak diğer ressamlardan farklı bir tavrı vardır. Bu karakterler sanki melankolik bir durum içindedir.



Resim123- Watteau,“Pierrot Gilles”Louvre müzesi, 1718-19



Yukarıdaki resmi incelediğimizde resmin tam ortasında yer alan Pierrot'un yüzünde kederli bir görünüm vardır. Beyaz giysisi içinde, kolları aşağı doğru sarkmış, hareketsiz bir heykel gibi sessiz, dalgın, hüznü, acı çeken, yalnız ve umutsuz bir insanın ruh durumunu anlatıyor gibi. Commedia dell'Arte'nin takla atan akrobat, dansçı komedyenlerin aksine eylemsiz bir bekleyiş içinde gibidir.

İtalyan komedisinin kişilerini tanıtan "Lancert de Komedi Dünyası" adlı yapıtında soylu kesimin çok hoşlandığı İtalyan komedyenlerinin bir gösterisini konu almıştır. Bu ve sonraki iki örnekte de aynı durum söz konusudur.



Resim 124-Watteau, "Lancert de Komedi Dünyası"



Resim 125- Antoine Watteau, "Arlequin, Pierrot," 1716, Des Beaux-Arts Müzesi, Fransa

19. yy.'dan sonra melankolik konusu ressamların ilgisini çeken konuların başında olmuştur. Edward Hopper yalnızlık ve melankoliyi işleyen ressamlardan biridir. Hopper'in 1914 yılında yaptığı mavi gece adlı yapıtında, toplumsallaşamayan piyero (Pierrot) olağanüstü bir şekilde sergilenmiştir. Resimlerindeki ana tema kalabalık içinde de olsa yalnız kalmış, itilmiş, dışlanmış, yok sayılmışlıktır.



Resim 126-Edward Hopper, Mavi Gece,(1914) Whitney Museum of American Art, New York

Hopper'ın "Mavi Gece" isimli resminde, piyero bembeyaz giysileri içerisinde ağızda sigara sırtını denize dönmüş iki figürle birlikte oturmaktadır. (Resim 126) Bu iki figür kendi aralarında konuşmaktadırlar sanki onu dışlamışlar gibi bir izlenim uyandırıyor bize. Yüzünde piyero ya da palyaçoya özgü bir makyaj vardır. Sol taraftaki ağızda sigarası olan figür, piyeroya sırtını dönük oturmaktadır. Yine resmin sağındaki kıyafetlerinden zengin olduğu anlaşılan erkek ve kadın figür ise kendi hallerinde dünyayı umursamaz bir şekilde oturmaktadırlar. Edward Hopper'ın resimlerinde gördüğümüz yalnızlık seçilmiş, isteyerek elde edilmiş yalnızlık değil, daha çok terk edilmişliktir.

Resimde piyeronun gerisinde abartılı makyajı olan bir kadın ona bakmaktadır. Gözlerindeki hüznü melankolik bakışlar ile giysileri arasındaki zıtlık, kendi düşlerinde, fantezilerde yaşayan Piyero'nun dünyadaki varlığını daha da anlamsız, hatta saçmalaştırmaktadır. Piyero ve bu insanların neden bu dünyada oldukları belli değildir. Fakat kendisini diğerlerinden farklı duyumsayan Piyero, son derece gergin bir ruhsal durumla, suskun ve umutsuz, sıkıntı içinde kendisini dizginlemeye, yaşamını sürdürmeye çalışmaktadır. (Teber, 2004: 304)



Resim 127- Erich Heckel, "Pierrot'un Ölümü"

Erich Heckel, ‘‘Pierrot’un ölümü çalışmasında, kendisini varoluşun anlamsızlığı, hiçliği, boşluğu içinde sergilemiştir. Pierrot tiplemesi birçok sanatçıları etkilediği gibi ekspresyonistleri de derinden etkilemiştir.

Ekspresyonistlerin yapıtlarında insanın benliği-eskinin- grecede olsa, denge durumunu yitirmiş; sürekli kriz içinde yaşamaktan yorgun düşmüş; toplumsal politik boşluk, hızlı bir *ruhsuzlaşmayı* koşullamıştır... Burada artık, ne bedeni ve ne de ruhu koruyacak güvenceli bir barınak kalmamış; aşkın bir *yurtsuzluk* ve bu yaşananlara karşı kökten bir inkar / tepki olarak yoğun bir *hüzün* ortaya çıkmıştır. ( Teber, 2004: 310)

Dönemi incelediğimizde Birinci dünya savaşı öncesi ve sonrası, modern yaşamın getirdiği ruhsal durumlar sanatçı duyarlılığıyla betimlenmiş, kalabalıklar içinde yalnız, hüzünlü ve huzursuz pierrot tiplmeleri ortaya çıkmıştır.

#### **IV. 4. Müzik ve Soyтары stne**

Oyun ve müzik kavramı, sanatsal üretimlerle doğal bir bağ içerisinde olmuştur. Sanatın kaynağı konusundaki kuramların bir bölümü bilindiği gibi ‘‘oyun’’ kavramına atıfta bulunur. Plastik sanatlar alanı, insanın doğasından gelen oyun eğilimini, müzikle ilişkilendirmiş. Müzik ve oyun bütün insan gruplarının biyolojik, psikolojik ve toplumsal gereksinimlerini karşılaması adına bir gereklilik olmuştur. ‘‘16. yüzyılda Montaigne, beğenileri geliştirmenin, bedene ve ruha özgü zevkler arttırmanın, insana düşen bir görev olduğunu yazmıştı’’. ( zsezgin, 1999:180) Eğlence mekanları, bedene ve ruha hizmet eden en önemli mekanlar olmuştur. Dünya’da her şeyin insan için olduğu düşünülürse, plastik sanatlarda müziğin ve oyunun biçimlendirmesi, oldukça insani bir durumdur..Paul Klee resimlerinde müzik ve tiyatral öğeler barındıran önemli bir ressam olmuştur.



Resim 128-Paul Klee, "Pierrot", 1912



Resim 129-Paul Klee , " Küçük soytarı" , 1929

20. yüzyıl soyut resim sanatında önemli bir yeri olan ve yaşadığı sanat dönemini büyük ölçüde etkileyen İsviçreli büyük usta Paul Klee (1879-1940) eserlerinde dünyayı büyük bir tiyatro olarak algıladığı yaratıcı bir evren yarattı. Klee hayatı boyunca müzikle resim arasında somut ilişkiyi kurma çabasında olan bir sanatçıdır. Resmin özünün

renk olduğunu düşünerek eserlerinde renge daima önem vermiş ve yapıtlarında kendine özgü bir gerçeklik yaratmayı başarmıştır. Eserlerindeki çizgiyi ve ışığı farklı malzemeler kullanarak farklı şekillerde göstermek için uzunca denemeler yapmıştır. İmgeleri farklı şekillerde yaratmanın onları birebir kopya etmekten çok daha gerçekçi olacağına inanan Klee, aynı zamanda modern sanatın ortaya çıkmasında sanatçı ve sanat kuramcısı olarak önemli bir yere sahip büyük bir sanat devrimcisidir. O hayal gücünün zenginliği bakımından çağdaşları arasında en yaratıcı ve en üretken sanatçılardandır.



Resim 130- Paul Klee, Dans Edenler, 1924

Klee zihinsel ve şiirsel bir bakış açısıyla eserlerinde tamamen özgür bir dünya yaratmıştır, oyunu ve müziği bir arada harmanlayarak, kendine özgü üslupta eserler ortaya koymuştur. Klee, Dünya'yı bir tiyatro sahnesi olarak görmüş ve çevresinde yaşadıklarını, gördüklerini, algıladıklarını alaycı bir biçimde eserlerine yansıtmıştır. Klee'nin resimleri, bize dünya görüşünü, yeteneklerini, sanatsal metotlarını, tiyatro ve müziğe olan tutkusunu yakından keşfetme ve tanıma imkanını sunmaktadır.

Müziğin insanın yaşamında biyolojik, psikolojik ve toplumsal bir gereksinim olduğundan bahsetmiştik. İlk çağ düşüncesinde müziğin melankolik insanlar üzerinde iyileştirici bir ilaç olabileceği düşünülüyordu. Birçok şair ve yazar, kahramanlarının çektiği melankolik durumu azaltmak için, müziğin insan hüznünün kaynağına iyi geldiğini işaret eden örnekler verir. Teber’ de melankoli üzerine yazdığı kitapta müziğin, melankolik insan üzerinde iyileştirici bir tedavi şekli olduğundan bahseder.



Resim 131- Severini, “Müzişyen Pierrot”,1924

Müziğin ve eğlencenin (oyunun) plastik sanatlardaki gösterimini birçok ressamda olduğu gibi Severini’nin resimlerinde de bulabiliriz. Severini’nin Paris’teki edebiyatçı çevrelerle olan arkadaşlıkları, özellikle şair ve sanat eleştirmeni Guillaume Apollinaire, sanatçının eserlerini etkilemiştir. Eski bir geleneğe bağlı karnavalın,

komedinin, müziğin ve daha sonra da sirkin Fransız entelektüel kesimi üzerinde yarattığı büyük etki Severini'nin eserlerine yön vermiştir.



Resim 132-Gino Severini, "Maskeli müzisyenler", 1921-22

İtalyan bir ressam olarak Commedia dell'Arte'nin etkisinde kalmış, figüratif bir ressam olarak, müzik ve oyunculuk yeteneklerini de kullanabilen, akrobatların hafifliği ve hareketliği onun vazgeçilmezleri haline gelmiştir. 'Müzisyen Soytarılar' resminde figürlerde maske kullanmış; Maske, Commedia dell'Arte'nin klasik aksesuarlarından biridir; stilizasyon ve bireysellikten kaçınma aracıdır ve hakikatleri, kimsenin duymayı istemediği yerde bile ifade etmeyi mümkün kılar. Severini resimlerinde pierrotları maskeli olarak çalışmış ve bu bağlamda Commedia dell'Arte'nin geleneksel öğelerine bağlı kalmış. Bu resimlerin yapıldığı döneme bakıldığında artan toplumsal karmaşalar içinde bazı sanatçılar, kendi hüznü ve dışlanmışlıklarını anlatabilmek için gitar çalan hüzünlü



Pierrotlar ya da iki yüzlülükleri anlatabilmek için maskeli, müzisyen piyerrot tiplerini resimlemişlerdir.

#### IV. 5. Her Ressam Kendini Çizer: George Rouault ‘nun Trajik Soyтары

Baudelaire sanatçıya, soyтары ve cambaz biçimleri altında, uçuşun ve düşüşün, yüksekliğin ve uçurumun, Güzel’in ve Ucube’nin birbirine zıt çağrılarını bildirmiştir

Nasıl da sakar ve güçsüz bu kanatlı yolcu!

Eskiden ne güzeldi, gülünç ve çirkin oysa’ !

...Bayağının dalağı çiçek açsın diye

görünmez gözyaşlarıyla ıslanmış bir gülüştür. (Starobinski, 1998:50)

Baudelaire, oyuncuların görünen durumunun arkasında yapay bir mutluluk olduğunu ve umutsuz bir ruh taşıdığına inanır.



Resim 133-Rouault, Yaralı Soyтары, 1939, Paris



Resim 134-Rouault, "Üç Palyaço" 1917-1920

Bu trajik soyтары tipi edebiyatla beraber resim sanatına da yansımıştır. Georges Rouault, trajik soyтарыları Baudelaire'nin soyтарыlarına benzer. Dostu Schure'ye yazdığı bir

mektupta George Rouault, sanatının sonu gelmez saplantısı olacak bu izleği seçmesine yol açan rastlantıyı anlatıyor.

Gökkubbude parlayan ilk yıldızın yüreğimi nedensiz bir şekilde sıkıştırdığı güzel günün bitişinden sonra bu şiirimi buradan çıkardım. Yol üstünde durmuş göçer arabası, cılız çimenleri yiyen yaşlı, zayıf at; arabanın köşesine oturmuş, parlak ve alaca bulaca giysisini yamayan yaşlı palyaço, eğlendirmek için yapılmış o parlak, ışıltılı şeyler ve biraz yüksekte bakıldığında görünen o sonsuz hüznle yaşam...

Açıkça gördüm ki palyaço bendim, bizdik... neredeyse hepimizdik... O zengin ve allı pullu giysi, onu bize veren yaşandı; hepimiz üç aşağı beş yukarı palyaço yuz, hepimizin "allı pullu" giysileri var; ama ya bizi yakalarlarsa, benim yaşlı palyaço yu yakaladığım gibi, ah işte o zaman, ölçsüz bir acıma duygusuna kapılmayacağını söylemeye kim cesaret edebilir? Kral olsun hükümdar olun hiç kimseyi allı pullu giysilerle ortada bırakmak istemem, benim kusurum da bu (belki bir kusurdur bu... her ne olursa olsun bu benim için uçsuz bucaksız bir üzüntü kaynağıdır) önümdeki insanın ruhunu görmek isterim... ve ne kadar büyükse, ne kadar insana özgü zaferlere sahipse a kadar korkarım ruhandan. Bütün sanatını bir bakıştan, yaşlı bir cambaz parçasından (insan ya da at) yaratmak, delice bir gururdur – ya da sanatçı bunu yapmak için yaratılmışsa, kusursuz bir alçakgönüllülüktür. (Starobinski, 1998: 54)

Rouault'yu heyecanlandıran, alacalı giysiler içinde ruhun hüznü duruşudur. Ruh kesinlikle başka bir düzene aittir: soytarının insanları eğlendirmesi için sahip olduğu cılız gereçler tuhaf bir gülümsemenin mutsuzluğunu simgeleyer ve zıtlığı oluşturur. Rouault, iç ve dış arasındaki zıtlığın çarpıcı etkisiyle bize ulaşmaya çalışır. Ruhun engin üzüntüsünü hissettirmek için gülünç bir kılık değişikliğine, bir zıtlığa gereksinim vardır. Ressam, palyaçonun psşik durumunu okuma ayrıcalığına sarılır. Onun hepimizin temsil ettiğini ve hepimizin palyaço olabileceğini söyler. İyi bakmayı bilirsek belki de biz de palyaço yuzdur.



Resim 135-Rouault, “Beyaz Pierrot”, 1911, Tuval üzerine suluboya ve pastel



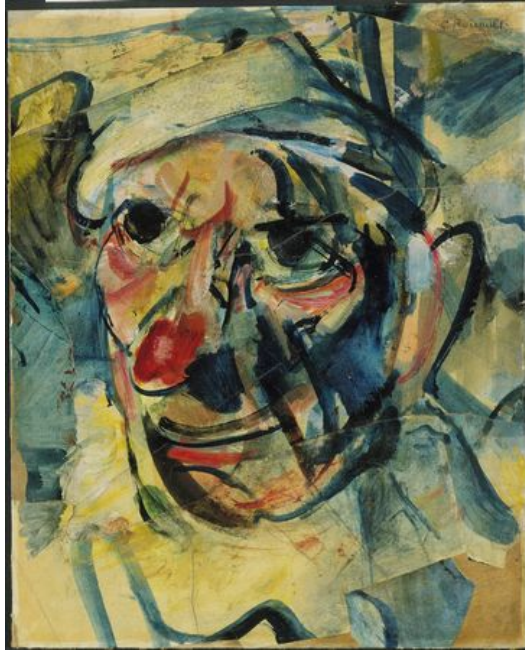
Resim 136-Rouault, “Palyaço ve maymun”,1910

The Museum of Modern Art, New York

Soytarı insanlık durumunu kendisi hakkındaki acı gerçekleri gösteren habercidir. Belki de insanlık komedyasında her birimizin habersizce oynadığı o acınası rolün bilincine ulaştıracaktır.( Hem benzer hem de farklı nitelikteki James Ensor'un resim evreninde bir yığın maskeli insan vardır, oysa Rouault bu evrende, çok az sayıda yalnız bireyi sunar.)

Sanat eserleri, bir anlam da sanatçının iç dünyasını yansıtırlar. “Her eser, kimi açık olarak, kimi örtük olarak sanatçısının, hem iç dünyasını hem de dünya görüşünü; bugünü algılayışını, yarına bakışını yansıtır.( Erinç, 2004: 108)

Rouault'un benimsediği dünya görüşünün, kendi portrelerini ‘soytarı’ yüzlerine benzetinceye kadar zorladığı anlaşılıyor. “Ogni pintore dipigne di se” Latince her ressam kendini çizer. (Starobinski, 1998: 54) Kendi resimlerinde kimi zaman kendini bulsa da Rouault, bu sözü sürekli uygulamıştır.



Resim 137-Georges Rouault. “Palyaço”(1907),

Kağıt üstüne karışık teknik (40,6 x 32,4 cm)



Resim 138- Rouault'un Fotoğrafi

Ressamın beresi ve soytarının şapkası yer değiştirmiştir.(Resim 137-138) Şapkanın altındaki yüz, değişik simgesel yorumlara açık, aynı yüzdür. Yüzü apseler nedeniyle biçimsizleşmiş ve bir hasta durumunda, Andre Soares'e şöyle yazar: “ kendi çizdiğim o korkunç ucubelerin suratına sahip oldum.(Starobinski,1998: 55)



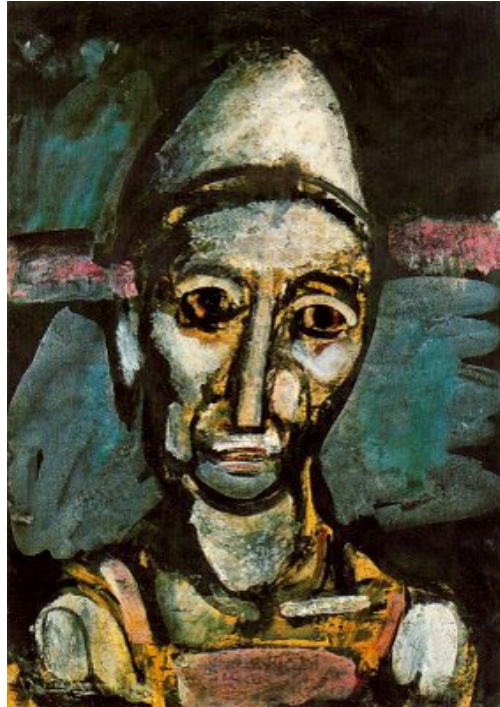
Resim 139-Georges Rouault, “Palyaço”, karton üzerine yağlıboya, 34x50

Rouault'nun bu yapıtında, (Resim 139) pencereden aşağıya doğru kederle bakan soytarı, ızdırabtan kendinden geçmiş, dalgın. Kaşları, derin bakan gözleri, uzun kalın dudaklarıyla: Rouault toplumdan uzak bir insandı, matem içinde soğuk gülüşü olan, tanrıya saplantılı, yalnızlık içinde bir adam. Güçlü fırça darbesiyle yapılan bu soytarı resmi, allı pullu, pembe kumaş içinde olan, arkası koyu bir fona karşıt, kenarları siyah bir konturla geçilmiş. Resmin yapılış tarihi tam olarak belli değil, fakat resimdeki portreden yaşlı biri olduğu, bu işin sanatçının son işleri olduğuna işaret ediyor.

Freud, tiyatronun psikolojik fonksiyonlarını irdelemiş ve tiyatroya ilişkin bir temsilde psikolojik açıdan neler geçtiğini analiz etmiştir. Özdeşimle bastırılmış geriye itilmiş duyguların ortaya çıkmasına olanak sağlayan direnç aracılığıyla tiyatro ve psikanaliz arasındaki benzerliğe işaret etmiş oluyordu. Tiyatro insana baş oyuncu ile özdeşleşme olanağı verecektir. Freud'a göre tiyatronun avantajı seyircinin, oyuncunun çektiği acılar karşısında onunla özdeşim yapar, fakat sanat yada temsil edilmiş bulunan büyük yaşam sahnesinde acı çekenin kendisi değil de başkası

olduğunu hissetmesi nedeniyle dine ilişkin, sosyal yada cinsel konularda bir anlamda özgürlük anlayışı içinde, içtepelerinin ikilemlerine bırakır. Freud'a göre seyirci deneyimlere susamış bir bireydir. Hissetmek, hareket etmek, istekleri ışığında dünyaya şekil vermek, kısacası protagonist<sup>6</sup> olmak ister. Yani bizzat başoyuncu olmaktır dileği.( Samurçay, 2009)

O'na göre 'soytarı' masum bir kurbandı tıpkı 'İsa' gibi. Rouault'un soytarıları bir süre sonra İsa'nın simgesel suretine dönüşür. Rouault'un yapıtlarında ilk olarak yüzünde görülen, kurbanla ilişkin ve kurtarıcı bir Hıristiyanlık birleşiminin olduğunu görüyoruz.



Resim 140-Georges Rouault, “Palyaço”, 1920

Resim 141- Georges Rouault, “Palyaço”, 1917-1920

---

<sup>6</sup> Protagonist, başta gelen veya lider kişi demek olsa da esas olarak, edebiyatta eserin ana kahramanı, anlamında da kullanılır.

Soytarı azizlik halesine bürünürken İsa'nın solgun soytarı yüzüyle belirlediği bir anlamlar dizgesi oluşur. Rouault'nun dinle ilişkisinin, tarihten esinlenen sahnelerden çok, sirk imgeleri içinde ortaya çıktığını söylemek doğru bir bakış açısıdır. Soytarı resimlerinin kendi tipine yorumlanması gibi bu resimleri de kutsal yüz olan İsa'nın görüntülerine dönüşür. Ressam -soytarı- kurban ve kurtarıcı İsa ilişkisinde bir özdeşlik kurmuş olabilir.

Freud özdeşlemenin basit bir taklit olayı olmayıp, bilinç dışındaki ortak bir unsurdan kaynaklandığını ve onunla benzerlik taşıyan bir özümseme olduğunu söylüyordu Aynı zamanda duygusal açıdan yekvücut olma sürecini veya aynı nesneyle yekvücut olma halini ifade etmekte de kullanılır. (Freud:1996) İnsanın diğerleri ile duygusal olarak birleşme anlamını veriyor. Bu anlamda ressamın çalışmalarında özdeşleşmenin özel bir biçiminden söz edebiliriz. Toplum dışına itilmiş soytarının yüzünde görülen kurban rolü, ressamın bu figürü temsil etmek istemesine neden olmuş olabilir.

#### **IV. 7. Picasso Resimlerinde Soytarı Figürü**

Picasso'nun soytarıları konu ettiği yıllar, 1900'lü yılların başlarının en ilerici çevrelerine girişini ifade eder. Paris'teki arkadaşlıkları Picasso'nun edebiyatçı çevrelere olan ilgisini gösterir. Özellikle şair ve sanat eleştirmeni Guillaume Apollinaire ressamın eserleri ve yaşamı üzerinde derin bir iz bırakmıştır. Paris'teki sanatın, yaşamın ve kültürün sanatçıya hissettirdikleri, Picasso'nun sanatını belirgin olarak etkilemiştir.

##### **IV. 7. 1. Mavi dönemin Melankolik Soytarıları**

Picasso'nun mavi dönemindeki cambaz resimleri biraz kasvetli ve bıkkınlık havasında, döneminin, yoğun melankolisini anlatmaktadır.



Resim 143-Picasso, "Harlequin", 1901  
(Metropolitan Sanat Müzesi, New York)



Resim 144- Picasso, "iki cambaz", 1901  
Moskova Puşkin Müzesi

Picasso bu dönemde resimde kurban- soytarı imgesine kaptırmıştı kendini. Resimleri üstüne önce Baudelaire deki 'Yaşlı Cambaz'ın gölgesi düşmüş ve imgelemine bir süre meşgul etmiştir

Her iki resimde içe dönük düşünselliğin yalnızlığı içerisinde, soytarılar bir kafede bulunmaktadır. Duruşları geleneksel olarak melankoliyi sembolize eder. Figürlerin varoluşsal sıkıntılarına ilişkin konumları, Picasso'nun mavi dönem resimlerinde yoğunluk kazanmıştır.(Resim 143-144)

#### IV. 7. 2.Pembe Dönemin Soytarıları

Pembe dönem, Picasso'nun 1904-1906 yılları arasında, eserlerini sınıflandırmak için, eleştirilenler tarafından konulan bir tanımlamadır. Bu tarihlerden itibaren Picasso'nun resimlerinde gerek biçim gerekse konu bakımından bazı yenilikler görmek olasıdır. Renkler daha canlı; desenler sirk dünyası, onun hem renkli hem



melankolik atmosferi üzerinde yoğunlaşır. Picasso'nun da aralarına girdiği ilerici edebiyat çevrelerinin de etkisiyle komedi sanatının en çelişkili ve rahatsız edici figürlerinden olan soytarı, pembe dönemin simgesi olmuştur.



Resim 145- Cambaz Ailesi, 1905, Tuval Üzerine Yağlıboya,  
212,8x229,6 cm (Chester Dale Koleksiyonu, Washington).

Cambaz Ailesi(Gezgin Sirk Ailesi) 1905, Picasso'nun o zamana kadar girdiği en büyük boyutlu resimdir.(Resim 145) Tabloda mavi dönemde yitirdiği renkleri yeniden yakalamıştır. Resimde yer alan figürlerde, eğlenceli rolleri ile çelişen ciddi bir görünüm hakimdir. Figürlerin yüzlerindeki dalgın ifade ve kırmızı kostümlü yaşlı soytarının gözükmeyen sağ bacağı gibi rahatsız edici özellikler, konturların belirginliğine rağmen figürlerde yine de anlaşılmaz bir yan olduğu anlamına gelir. Bir şiirinde Alman Rainer Maria Rilke, bu resmin gizemli büyüsunü anlamaya çalışmıştır: “Fakat kim bunlar, söyleyin bana, bu gezgin insanlar, bizden bile biraz daha kaçak olan bu insanlar...?”(Buchholz, Zimmermann,2005:29) Resmin solunda soytarı kıyafetiyle beliren

Picasso bulunmaktadır. Soytarının yani Picasso'nun elini tutan ve elinde bir çiçek sepeti tutan küçük kız, yitirdiği kız kardeşi Conception ile aynı yaşlardadır. Şişman soyтары Picasso'nun arkadaşı Apollinaire, oturan kadında sevgilisi Fernande olduğu tahmin edilmektedir.

Apollinaire 1905 tarihli yazısında Picasso'nun sergilediği cambazlar resminin şiirsel anlatımını denemiştir.

İlk kez doğuran analar, belki bir karga karga ya da uğursuzluk yüzünden çocuk beklemezlerdi. Noel! O kadınlar, bildik maymunlar, beyaz atlar ve ayı gibi köpekler arasında geleceğin akrobatlarını doğurdular.

Koca koca akrobat toplarının üstünde dengeyle yürüyen yeni yetme kız kardeşler, bu yuvarlaklara, dünyaların ışıltılı hareketlerini yükler. Ergenliğe girmemiş gençler, masumluğun endişelerini taşır, hayvanlar onlara dinsel gizemi öğretir.

Arlequin'ler kadınların zaferine eşlik eder, onlara benzerler, ne erkek ne dişidirler... Melez hayvanlar Mısır'ın yarı tanrılarının bilincine sahiptir... Bu cambazlar, şaklabanlarla karıştırılmaz. İzleyicileri sofu olmalıdır, çünkü zor becerilir bir ustalıkla ayin yaparlar...(Starobinski, 98: 59)

Picasso'nun kompozisyonlarına eklenen şairin yorumu, sirk mekanlarını, ayin yerine dönüştürmüştür. Gösteri boşuna yapılmıyordur: bir ayindir ve bir bilgeliktir. "Apollinaire'nin sessiz ayinlerle bağdaştırdığı zor ustalık, antik akrobatlığın çoğunlukla cenaze törenlerine bağlı olduğunu anımsatır: yaşamın önüne geçilmez belirişini hareketlerle anlatarak ölümü önlemek gibi bir işleve sahip akrobat sıçrayışı, taklabazın ustalığı." (Starobinski, 98: 59) Buradaki değişim hayvanları da etkilemektedir; hayvanlar, insanların eğiticisi olur. Her şey tersine dönmüştür. Bir süreliğine hayvanları, hükmeden konumuna sokar, insan ve hayvan dünyasının birbirine geçişini anlatır. Picasso'nun soytarıları hayvansallıktan kurtulmuşsa da, şair, cambaz ve hayvan arasında da tuhaf bir benzerliği ortaya koyar. Ayrıca tanrı imgesi ile hayvan imgesi arasında bir bağ kurar:

kutsal hayvanlar ya da hayvan tanrılar ve onların karşısında ölümlle oynayan usta cambazlar.

Bu döneme ait bir başka resim, ‘Akrobat Ailesi ve Maymun’ resmidir. (Resim 146) “Akrobat Ailesi ve Maymun” resmi çok renkli olmasına rağmen bizi rahatsız etmez; aslında dengeli renk kompozisyonu resimde muhteşem bir ahenk yaratır. Picasso ana renkleri yerine karıştırılmış ara ve yumuşak renkleri tercih etmiştir. İnce uygulanmış boyanın altından hala gözükken sarıya benzer kahverengi fon sıcak ve samimi bir ruh hali oluşmasına yardımcı olur. Arka plandaki yeşil ve mavi, soytarının şapkasındaki sarı,



Resim 146-Akrobat Ailesi ve Maymun, 1905,  
Karton üzerine guaş, suluboya, pastel,  
Çini mürekkebi, 104x75 cm (Sanat Müzesi, Göteborg).

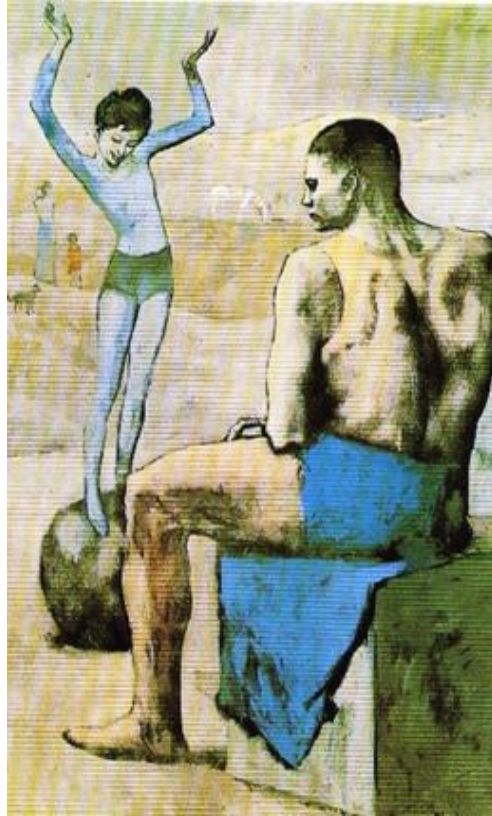
kadının elbisesinde tekrarlanır. Kucaktaki çocuk, resimdeki figürlerinde dikkatlerinin toplandığı merkez noktadır. Picasso, ailenin o sıcak görüntüsüne karşıt bir öge kullanmıştır. İnsan figürlerinden oluşan gruba duruşu ve bakışlarıyla evcil olduğunu düşünmemizi sağlayan bir maymun ekler. Resme tuhaf ve gizemli bir hava hissettirir. Picasso'nun Pembe Dönem resimlerinin çoğunda olduğu gibi bu resimde de biçimlerin, çizgilerin ve jestlerin dikkatlice kullanıldığı bir yapıya sahiptir.



Resim 147-Akrobat ve Genç Harlequin, 1905,  
Karton üzerine guaj, 105x76 cm (özel koleksiyon).

Harlequin ve soytarıların mutlaka yer aldığı Pembe Dönem resimlerinde Picasso tıpkı bir akrobat gibi renk ve biçim arasında bir denge yaratmıştır. 'Akrobat ve Genç Harlequin' resmi, (Resim 147) çok iyi dengelenmiş böyle bir kompozisyona, iyi bir örnektir. İki eğlence dünyası insanı genç bir adam ve küçük bir erkek çocuk, yan yana oturmaktadır. Biçimsel benzerlikler açısından resmin iki yarısı birbirlerinin aynadaki yansımaları gibidir. Resmin tamamına hakim olan iki renk vardır: pembe ve bunun

karşıtıında soğuk bir mavi. Resim neredeyse tamamen düz çizgiler ve dik açılar içeren geometrik biçimlerden oluşur. İki figürün zayıf bedenleriyle beraber, vücutlarının üst kısmı ve kolları yaklaşık bir kare oluşturacak şekilde biçim verilmiştir. Boyunlarını çevreleyen açık renkli beyaz yakalar, resimdeki tek yuvarlak hatlı biçimlerdir. Köşeli biçimlerine rağmen bu resim son derece zarif bir etki yaratır.



Resim 148-Picasso, “Akrobat ve Genç Cambaz”,1905

Moskova Puşkin Müzesi

Yine bu döneme ait olan ‘Akrobat ve Genç Cambaz’ resmi, Apollinaire’nin mısralarıyla daha iyi anlaşılabilir: (Resim 148) “ Ayakları cambazların büyük topları üzerinde dengede duran küçük kız kardeşler, o büyük kürelere dünyaların neşeli devinimini katıyorlardı”.( Battistini, 2001: 45) Resme baktığımızda Geniş kaslı sırtını gördüğümüz bir

atlet bir küpün üzerinde oturmaktadır. Bir topun üzerinde duran küçük kıza bakmaktadır. Onu ayakta tutan ve dengeyi sağlayan zarif bir hareketle yukarı kalkmış kollar ve kalçası dışarıda duran gövdesidir. Tablo bir karşıtlığı çağrıştırıyor: bir yandan g , sağlam denge, ustalık, diğer yandan hafiflik, esneklik ve zarafet. Kare ve yuvarlak iki geometrik form bu durumu özetliyor.



Resim 149-Picasso, “Komedyen ve ocuk”, 1905,  
Karton  zerine guaş ve pastel



Resim 150-Laterna çalan adam ve Harlequm,1905  
Karton  zerine tempera, 105,5x70,5



Resim 151-Picasso, "Akrobat ve Genç Harlequin", 1905      Resim 152- Picasso, "Outran Soyтары", 1905

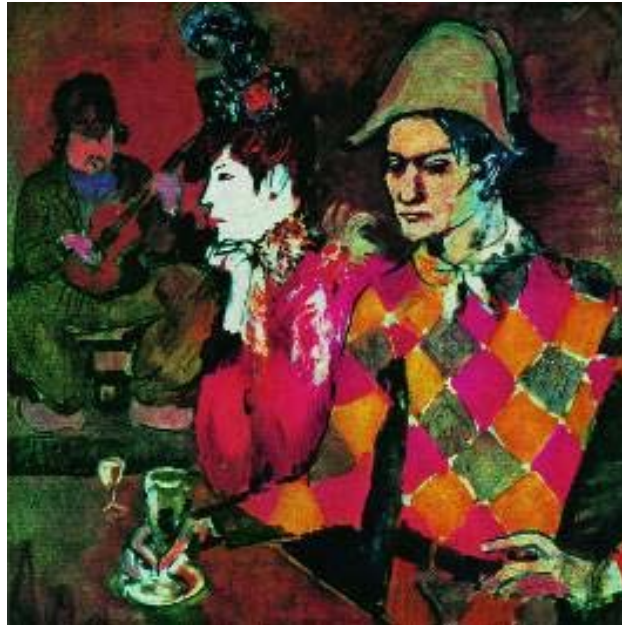
Ortaçağ belgelerine göre kökenlerine inildiğinde, Arlequin ( hellekin) adı altında, kış gecelerinde, ormanlarda mevtaların bağırp duran mesnie'sini alıp götürren hayvan yüzlü şeytandır. Kesinlikle bir kurtarıcı değil ama şeytansı bir yaratı betisidir bu. Ancak yüzyıllar boyunca tiyatrodaki temsil edilip yansınması, onun kötülüğünü engelleyecektir: cehennemin sınırlarını aşp gözümüzün önünde hayalet gibi beliren bu beti, yasakları çiğnemeye ilişkin temel özelliği, sosyal düzenin tabularına ve geleneklerin disiplini konusuna yönelecek olan gülünç bir betiye dönüşecektir.( Starobinski, 1998: 60)

Bu dönüşüm oyuncuyla beraber, korkunun yerini gülünçlüğe bırakıyor. Picassonun cambazları da yer ve gök, ölüm ve yaşam arasında, yaşamdan çok ölüme yakın simgesel bir dünya içersinde tuhaf karakterlerdir. Bir başka dünyanın insanları gibiler ve dünyanın bir betisi olan yuvarlak arenada yer almaktadırlar.

Soytarının taşıdığı anlamlar bizim kesin dediğimiz bilgilerimize bir meydan okumadır. Her şeyi ters yüz eden, yasak sınırları aşan gizemli bir kişidir. Sirkin içerisinde yükeklere sıçrayış, uçurumlara yuvarlanış betisidir. Kurban ya da alaycı şeytan betisidir.

“Soytarının işlevi, zıtlığın kurumsal bir biçim ve kılık değişikliği biçiminde yansıtılabileceği, organik olarak yapılanmış bir toplumun var olduğunu ön görmektedir. Toplum düzeni çözüldüğünde, soytarının varlığı sahnede tuvalde solgunlaşmaktadır; ama o zaman da soytarı sokağa düşer: her birimiz soytarıyız... geriye gülünçlük alır.” (Starobinski,1998: 64)

Picasso'nun yapmış olduğu bir başka resim de, “Montmartre'nin en ünlü kafesinde yer alan sahnenin başrollerinde Casegames'ı intihara sürükleyen Germanie Gargallo ve soytarı kıyafetiyle Picasso görülür. Casegames, Picasso'nun arkadaşı; ancak mutsuz bir aşk ilişkisi yüzünden 1901 yılında hayatını sona erdirmiştir. Ölümünden fazlasıyla etkilenen Picasso, mavi resimlere, Casegames'ın anısına başladım demiştir”.(Buchholz, Zimmermann,2005) Soytarı (hem melek hem şeytan) teması, sanatçı tarafından sonraki dönemlerde sürekli kullanılacaktır. Bu resim Picasso'nun benimsediği sanat anlayışı içerisinde, kendisini soytarı ile özdeşleştirdiği ve soytarı kıyafetiyle resmettiği bir başka resimdir.( Resim 153)



Resim 153-Arlequin Kıyafetiyle Kafede Kendi Portresi,  
1905, tuval üzerine yağlıboya,



Görülüyor ki Picasso'nun erken dönem eserlerinde palyaçolar, cambazlar, akrobatlar, panayır ve sokak soytarıları önemli birer figür olarak karşımıza çıkmaktadır. Ancak bu kahramanlar sadece pembe dönemde değil Picasso'nun tiyatroyla tanışmasıyla da daha uzun bir dönem resimlerine konu olmuştur. Aşağıda gördüğümüz bu iki resim Picasso'nun 1923 yılında yapmış olduğu bir eserdir.

'Aynalı Soytarı' resminin (Resim 154) çağdaş yorumunda geçmişin iki efsanevi kişiliğinin simgeleri ve özellikleri vardır: Androjenlik ve Narsizm. Androjenlik konusu, Picasso'nun cinsiyetsiz cambazları üzerine Apollinaire'nin yaptığı tanımlamadan ortaya çıkar: " Ne erkek ne dişi". Narsisist ve soytarı özdeşleştirmesinde yunan mitosu sezilir. Gerçekten de ayna insan doğasının ve sanatçı kişiliğinin ikiliğini ifade eder. (Battistini, 2001)



Resim 154- Picasso, "Aynalı Soytarı", 1923, Madrid Thyssen- Bornemizsa Vakfı



Resim 155- Picasso, "Oturan Soytarı" Tuval üzerine yağlı boya, 1923, 130 x 97 cm

1923 yılında yapılmış diğer bir eserde ressam Salvado, soytarı giysisiyle resmedilmiştir. (Resim 155) Tamamlanmamış olan bu eser, grafiksel anlamda renkli

yüzeyleri birleştirme sürecine bir örnektir. Desen bütün ana hatlarıyla çizilmiş ve resmin sol tarafından renkli müdahalelere başlamıştır. Resim sanki gravür gibi taranmış ve hatlar keskinleştirilmiştir.

#### IV. 7. 3. Kübizm İçerisinde Soyтары Figürü

Kübizm geleneksel sanattan büsbütün bir ayrılışı temsil eden, belki de 20. yüzyıl sanatının en büyük başarısıdır. Picasso'nun 'Avignonlu Kızlar' resmiyle yeni radikal biçimler yaratmasının ardından kübizm, yeni bir anlatım dili oluşturmuştur. Kübizm, sanatı saf gerçeği resmetme esaretinden kurtardı; gözle görülen dünyayı en küçük parçalara ayırdı, sonra da bu parçalarla yepyeni bir dünya oluşturdu. Böyle bir dünyanın içine soyтарыları da sığdırdı. Çünkü Soyтарыnın gizemli görüntüsünün Picasso üzerinde bitip tükenmeyen bir çekiciliği vardır.



Resim 156- Picasso, "Soyтары",1915  
New York Sanat Müzesi



Resim 157 – Picasso, Harlequin ve Kolyeli Kadın Müzesi  
200x200 cm (Musee National d'Art Moderne Paris)

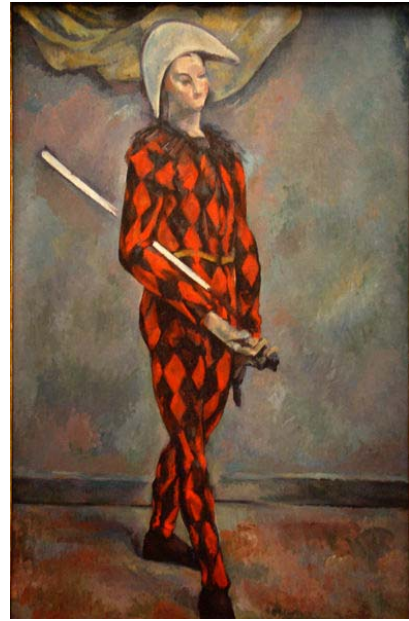
Bu iki resimde kübizmin tipik unsurlarını içerir.( Resim 156,157) Soyutluğa yaklaşan, ama tamamen soyutlanmayan harlequinlerin tasvirleri görülmektedir. Her iki eserde geleneksel resme uymayan tasvirsel biçim arayışı oldukça belirgindir. Bir konunun görüntüye dönüşmesi, kendi içindeki görsel mantığı kaybolmadan, o anlam ve amacın kendisi olmuştur. Resimlerinde mutlaka bir konu olmalıydı; görünen dünyanın aynen resmini yapmaktan uzaklaştığında bile konunun kendisi ya da ufak bir parçası mutlaka fark ediliyordu. Kübist eğilimli soytarı resimlerinde de aynen bu durum söz konusu olmuştur. Keskin ve köşeli biçimleriyle karakteristikleşen soytarı resimlerini, geometrik desenlerden oluşan bir yapıya dönüştürerek basitleştirmiştir. Ancak tamamen soyutlanmayan yapıların da soytarı figürleri olduğunu açıkça göstermiştir.

Herkes tarafından bilinen bir gerçek var ki Cezanne'nın 'modern sanatın babası' olarak kutsanması Picasso'nun kübist resimleri aracılığıyla gerçekleşir. Kübizm; köklerini, Cezanne'nın geliştirdiği eleştirel düşünsellikten alır. Bu nedenle Cezanne'nın soytarı resmi bu bölümde incelenmiştir. (Resim 158)



Resim 158-Cezanne, "Mardi gras", Puşkin Müzesi,1888

Cezanne natürmortlar, manzaralar ve portreler üzerinde uzun bir süre çalışmıştır. Washington ulusal sanat galerisinde bulunan bu tabloyla birlikte hareketli figürler çizmeye yönelir. Cezanne, Commedia dell' Arte figürlerinden çok etkilenir. Burada oğlu Paul'u harlequin, arkadaşı Louis Gulliaume'u ise Pierrot kostümü içinde resmetmiştir. (Borghesi,1998:89)

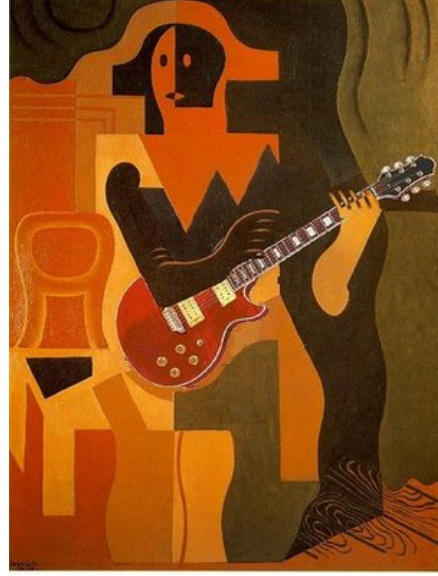


Resim 159,160- Cezanne, "Mardi Gras" için çalışmalar

Çalışmadaki ustalık, parlak kırmızının kullanıldığı karo desenli harlequin kostümünden anlaşılabilir. Kolunun arasında bulunan beyaz baston, kostümle bir kontrast oluşturmuştur. Cezanne'nın olarak yapmış olduğu karakalem portre oğludur. Ancak ifadenin hareketliliği ve yoğunluğu tabloda tam olarak yoktur. Cezanne'nın bu soyтары resmi kendinden sonra gelen yeni nesil sanatçıları derinden etkileyecektir.



Resim 161-Fernand Leger, "Sirk" 1950



Resim 162- Juan Gris , "Gitarlı Harlequm",1919

Empresyonizme bir tepki olarak meydana gelen kübizm edebiyata Guillaume Apollinaire 'in etkisi büyüktür. Guillaume Apollinaire, Kübizmi aydın çevrelere tanıtmak, bu akımın teorilerini düzenlemek ödevini üzerine almıştı. Az zaman içinde Kübizmin ana prensipleri belirmeye başlamıştı.



Resim 163- Fernand Leger, "Sirk", 1953



Resim 164- Fernand Léger “Sirk ailesi”, 1941

Fernand Leger, Kübizmi, makine uygarlığı hizmetine verdi. Onun için bir piston, motor aksamı, bir fabrika bacası, lokomotif, otomobil, bisiklet, ya da herhangi bir mekanik araç, ağaç, bulut, güneş, dağ, deniz gibi romantik konular kadar güzeldir ve anlamlıdır. Sirk konusu da onun için aynı formlarla yapılmıştır. Figürleri bir piston kolu gibi bir otomobil gibi mekanikleşmiştir. Sirk evreninin etkisiyle birçok tablosunda ip cambazlarını ve soytarlarını resimleyen Leger, eğlence yaşamını cambazların bedenlerinin mekaniğiyle birleştiren panayırların kentsel görüntüsünü sergilemiştir.

#### **IV. 7. 4. Picasso -Tiyatro - Bale**

Picasso ilk çalışmalarından itibaren tiyatroyu sanatı için bir esin kaynağı olarak görmüştür. Seyyar ve halk tiyatrolarından esinlenerek çizdiği resimlerde Harlequin, Pierrot

gibi Commedia dell'Arte figürleri önemli bir yer tutmuştur. Picasso'nun tiyatroya duyduğu ilgi resim ve eskizlerine yansımakla kalmamış, birçok ünlü sahne ve kostüm tasarımının yaratılmasının da yolunu açmıştır. Picasso için sahne, her zaman, resim ve heykellerinde ortaya koyduğu deneysel anlatımın işlenmesi için verimli bir alan oluşturmuştur.

Picasso'nun sahne tutkusunun en verimli olduğu 1900-1926 dönemine odaklanarak, birçok eser ve fotoğraf, ressamın tiyatroyla olan bağına gözler önüne sermektedir. Picasso, tiyatronun, özellikle de sahne tasarımının; kübist yaklaşımlarından sonra resimlerinde ve diğer sıra dışı çalışmalarında uyguladığı 'nesneleri iç içe sokma' yöntemi için ilgi çekici bir metafor oluşturduğunu fark etmiştir. Sınır tanımayan çabası sayesinde sahne için yaptığı tasarımlar, yaratıcı fikirlerin ve ifade biçimlerinin keşfinde değerli birer enstrümana dönüşmüştür.

1917 yılında Rus Balesi tarafından Théâtre du Châtelet'de sahneye konan ve o dönem için oldukça avangart ve sansasyonel bir çalışma olan gösteri, Picasso'nun tiyatroyla ilk buluşması olmanın ötesinde, tiyatro yönetmeni Jean Cocteau, koreograf Léonide Massine, besteci Erik Satie ve dönemin en dikkat çekici klasik dans grubu Rus Balesi'nin empresaryosu Sergei Diaghliev ile birlikte yaptığı bir dizi ortak çalışmanın da başlangıcı olmuştur. (Bernadac, Bouchet,2008). Aşağıda gördüğümüz çalışma Picasso'nun Erik Satie'nin ünlü balesi 'Parade'ın Paris gösterisi için yapmış olduğu perdenin tasarımıdır. (Resim 165)

Pembe dönem resimlerini andıran bu sahne perdesi tasarımı, harlequinlerin, komedyenlerin ve dansçıların dünyasını betimler. Çeşitli karakterlerden oluşan bir grup, masanın etrafında oturmuş, bir maymun eşliğinde gösterisini yapan akrobat kadını izlemektedirler. Akrobat kadın, tayına doğru dönen beyaz bir atın üzerinde ayakta durmaktadır. Her iki tarafta da kırmızı perdeler, geride antik kalıntıları gösteren bir



Resim 165-“Parade” İçin Sahne Perdesi, kumaş üzerine tempera,  
1.060x1.725 cm (Georges Pompidou Kültür Merkezi, Paris)

manzara resmi bulunmaktadır. “Atın (Pegasos) önünde bulunan ve dünyayı simgeleyen yıldız topu, evrenin yaratılışını anlatıyor. Masanın etrafındaki cambazlar, tehlikeli ve kurulu düzene karşı gelme yoluyla yaratılışın temel koşullarını göstermeye yetkin ‘tersine dünyanın’ sakinleridir. Gök cisimlerinin devinimlerini düzenleyen antik tanrıların soyundan gelir. Kimisi Apollo’nun güneşsel doğasına sahiptir kimisi ise Hermes’in cehennemi doğasına.” (Battistini, 2001:101) Geleneksel bale tiyatrosu yerini sirk unsurları almıştır. Tarihsel olarak kübizm dönemi sürecinde olduğu halde Picasso, bu dönemde farklı üsluplar arasında gidip gelmiştir, bu durum hem resimlerini hem de tiyatro tasarımlarını etkilemiştir.





Resim 166-“Pulcinella” İçin Dekor Çalışması,  
1920, Kağıt üzerine guaş ve Çini mürekkebi,  
24,3x33 cm, Courtesy Musée ,Paris



Resim 167-“Le Tricorne” İçin Dekor Çalışması, 1919,  
Suluboya, çini mürekkebi ve karakalem  
27x27,3 cm Courtesy Musée, Paris

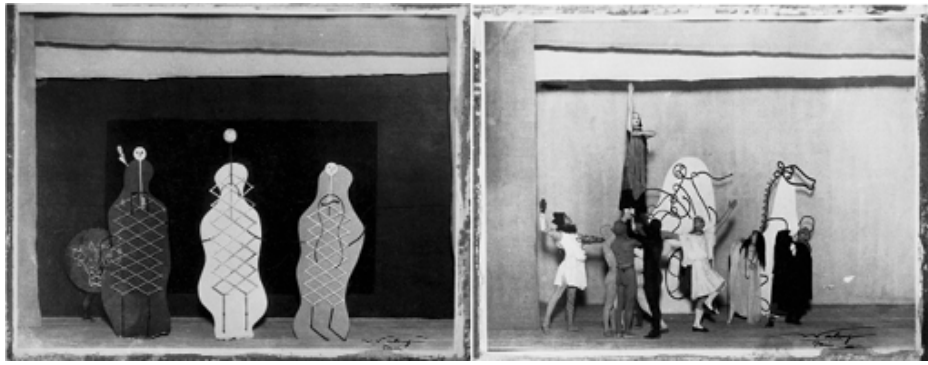
Picasso ileriki yıllarda ‘Le Tricorne’ (1919) ve ‘Pulcinella’ (1920) gibi birçok koreografi için dekor, kostüm ve perde tasarlamış, sayısız eskiz ve ön çalışma yapmıştır. Bu çalışmalarda, kendine özgü olanı ararken yaratıcılığı için yeni bir kaynak keşfeden dahi bir sanatçının duyduğu heyecan apaçık görülmektedir.



Resim 168-“Mercure” İçin Perde Tasarımı:  
“Gitar Çalan Harlequin ve Keman Çalan Pierrot”,  
1924, Kağıt Üzerine Pastel, 25x32 cm Courtesy Musée

‘Mercure’ bale gösterisi için tasarladığı olağanüstü perde başta olmak üzere

birçok tasarım, çizim, eskiz ve fotoğraf bugüne kalmayı başarmıştır. Tasarladığı kübist dekor ve kostümler dansçıların, kendi yaptığı kübist tablolar ya da heykeller gibi görünmesine neden olmuştur. Bu çalışmalar, Picasso'nun resim ve heykel başta olmak üzere diğer sanatsal çalışmalarıyla karşılıklı ilişki kurularak bakılmalıdır. Bu sayede tiyatrunun Picasso'nun sanatı içerisindeki yerinin ne kadar önemli olduğu açık bir şekilde gözler önüne serilmektedir.



Resim 169- "Picasso" Mercure"den bir sahne fotoğrafı, 1924, Théâtre de la Cigale, Paris, fotoğraf: Waléry,

17x22 cm Erik Satie arşivinden



Resim 170-Pulcinella" İçin Kostüm Tasarımı, 1920



Resim 171- Picasso "akrobat kostümü" 1916-1917

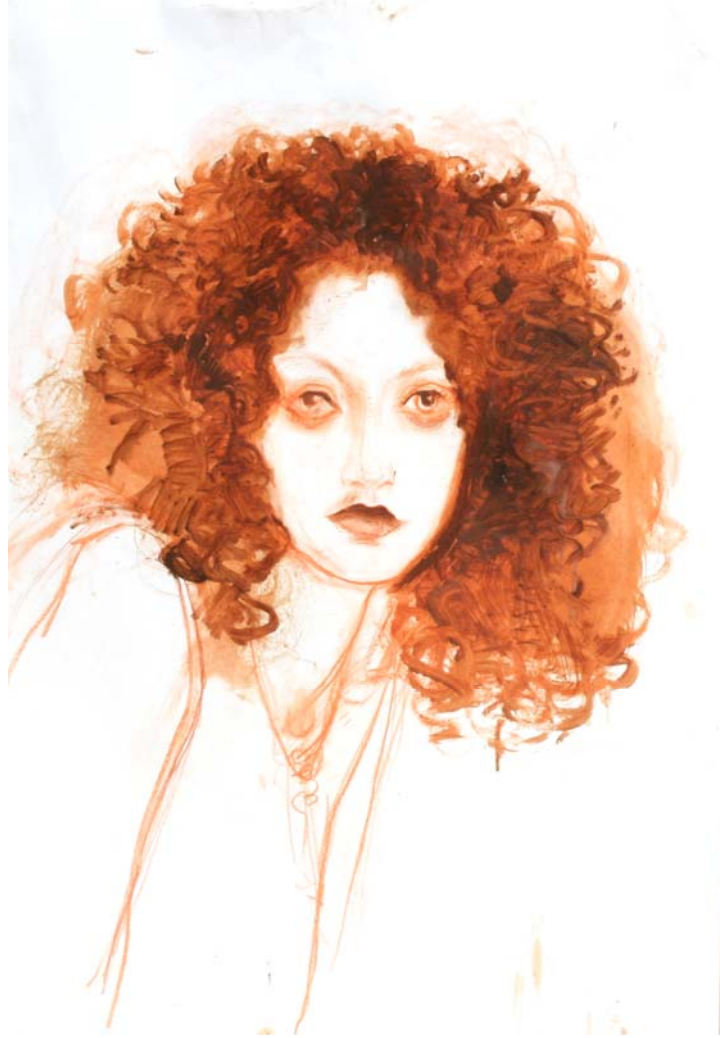
Picasso tanıştığı sanatçıların da etkisiyle, soytarıların aykırı doğasında sanatsal bir başkaldırının ifadesini bulmuş, soytarıları gündelik hayatın sıradanlığı içerisinde duygusal özdeşlik kurabileceğimiz birer kahramana dönüştürmüştür. Arlequin, ressamın alteregosunun<sup>7</sup> tipik birer dışavurumu haline gelmiştir. Daha önce de ‘Arlequin Kıyafetiyle Kafe’de Soyтары’ ve ‘CambazlarAailesi’ eserinde resmin solunda kendini soyтары kıyafetiyle gösteren Picasso, bu kadar çok soyтары resminin, tiyatro ve kostüm tasarımlarının ortasında kendini onlardan biri gibi görmüştür.



Resim 172- Robert Capa, Picasso'nun fotoğrafı,1951

## V. BÖLÜM- UYGULAMA ÖNCESİ DESEN ÇALIŞMALARI

Teze yönelik uygulama çalışmaları gerçekleştirilirken, yüzlere olan ilgimin gösterilmesi adına bazı desen örnekleri sunulmaktadır.



Resim 173- Özlem K. TOK , “ Portre”, 100 x 70, Kağıt üzerine pastel, yağlı boya, 2008



Resim 174, 175, 176, 177, Özlem K. TOK, Desenler, 100x70, Kağıt üzerine kurşun kalem, 2008



Resim 179, 180, 181- Özlem K. TOK, Desenler, Kağıt Üzerine Ekolin, 2009



Resim 182, 183, 184- Özlem K. TOK, Desenler, Kağıt Üzerine Ekolin



Resim 185- Özlem K.TOK, Desen , Kağıt Üzerine Ekolin



## V.I. UYGULAMA ÇALIŞMALARINA İLİŞKİN AÇIKLAMALAR; Resimde

### Maske: Bir Başkası Olmak- Öteki Yüzle Bakmak

Maske dilimize Fransızca ‘masque’ kelimesinden geçmiş. Daha gerilere gidersek, Latince ‘masca’ sözcüğü hayalet, Arapça’da ise ‘maskara’ sözcüğü soytarı anlamını taşıyor. (<http://tr.wikipedia.org/wiki/Maske>, 2009)

Soytarı, hayalet, ve maske arasındaki anlamsal bir bağ olduğunu görmekteyiz. Bu bölümünde ‘soytarı’nın içinde barındırdığı anlamlardan hareketle(deli,melankolik,grotesk) özellikle de “bir başkası olmak”, “öteki yüzle bakmak” gibi kavramlar üzerinde durulmuştur. Maske ardına gizlenmiş insanların iki yüzlülükleri üzerine uygulamalar yapılmıştır.

İnsanın yüzlere olan ilgisi dünyaya gelmesiyle birlikte başlar. Doğumumuzun ilk günlerinden itibaren yüzleri tanır ve ona göre tepkiler veririz. Aslında sadece bu durum bile maske kültürünün neden evrensel olduğunu açıklamaya yetiyor tek başına. Maske en genel anlamıyla farklı amaçlar için yapılan ve kullanılan bir yüzdür, yüzün bir kısmının ya da tamamının başka bir şeyle kapanmasıdır. “Öteki yüzle bakıyorum” ya da “ bir başkasıyım” der insan maske takarak. Aslında maskenin tek başına anlamı yoktur. Maske onu taşıyan yüz için vardır ve anlamlıdır. Maske takan kişi bir süreliğine kendi kimliğinden sıyrılır ve maskenin ona kazandırdığı yeni bir kimliğe bürünür. (Resim 186, 187, 188, 189)



Resim 186-Özlem K. TOK, 70x70, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 2009



Resim 187- Özlem K. TOK, 70x70, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 2009



Resim 188-Özlem K. TOK, 70x70, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 2009



Resim 189-Özlem K. TOK, 70x70, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 2009

İnsanlar, uygarlığın nezaketi gereği başkalarıyla birlikte yaşayabilmek adına, içinde gizlediği doyumsuzlukları, kötülükleri, derinlerde yatan gururu ve daha bir çok duygu, düşünce ve istekleri baskılamış, maske ardına gizlenmiştir. (Resim 190)Yüzüne taktığı yılanlı maske, ilk bakışta insanı şaşırtan ve ürküten, içinde gizlediği kuşkucu ruhsal görünüşün konulduğu bir ifade biçimini oluşturulmuştur.



Resim 190- Özlem K. TOK, 70x70, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 2009



Resim 191- Özlem K. TOK, 'Maskeli', 70x70, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 2009

Dünyamız masklar dünyasıdır, aldatıcı görüntüler dünyasıdır. “İnsan doğarken maskesiyle doğmuştur, sürekli maske üstüne maske takarak oynamaktadır. Biraz daha derin düşündüğümüzde yüz de insan iskeletinin maskesidir.” ( Kılıçbay,2004) Resim 192’de figürün başının üzerinde bir baykuş maskesi vardır. Ancak kendi yüzü de maske takmış gibidir. Resimde baykuş maskesi, bilgeliği temsil ediyor; kendini bilge zannedenlere gönderme yapıyor.



Resim 192- Özlem K. TOK, İsimsiz, 70x70, Tuval Üzerine Karışık Teknik

Resim 193' te yüzlerini maskeyle gizlemiş, iç içe geçmiş, adeta sıkışmış tuhaf bir insan topluluğu görülmektedir. Resim toplumun yaşam biçimini, davranışlarını, riyakarlığını gözler önüne sermeye çalışmıştır. Grotesk maskelerin ardına gizlenmiş figürlerle, toplumun iki yüzlülüğüne karşı alaycı bir tavır sergilemeye çalışılmıştır. Yüzlerine taktıkları grotesk maskeler, gülünç ve acıklı olanı bir araya getirmektedir. Bu hem bir uyumu ve benzerliği hem de karşıtlığı sağlamaktadır. Resimdeki anlatımda kullanılan ifadeler, iç dünyalarının yansıtılması adına dış görünümün çarpıtılmasını sağlamıştır.

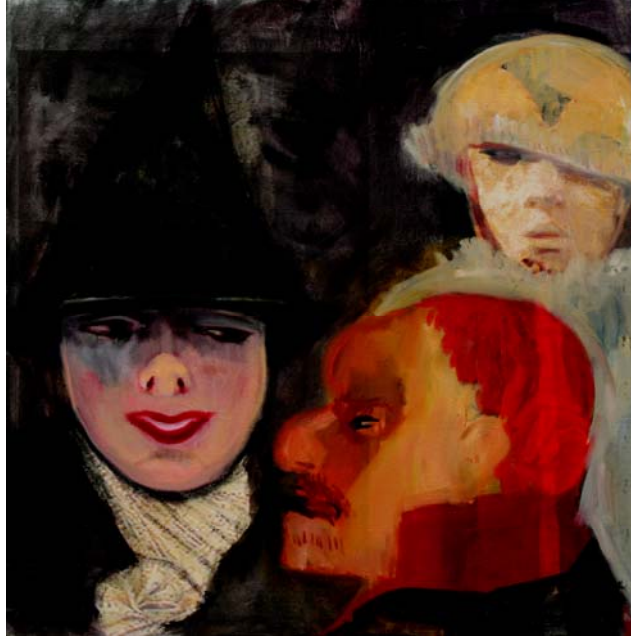


Resim 193- Özlem K. TOK, “Entrika”, 70x70, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 2009

Resim 194’te entrika çeviren insanlar anlatılmaktadır. Yüzlerindeki karikatürleşmiş abartılı bakışlarla taşlamaya gidilmiştir. İki kişi bir araya gelmiş, gizemli bir olayı konuşuyor ya da dedikodu yapıyor, arkadaki kadın da etrafına kolaçan ediyor. ‘İyi’ ve ‘güzel’ olanın karşısına ‘kötü’ ve ‘çirkin’ olanın konulduğu bir ifade biçimi oluşturulmuştur.

Resim 195 ‘te maskeli insanların, o kadının bedeni üzerinde kadının kendisi hariç, birçok kişinin söz sahibi olması konusunu eleştiriyor. Pek çok konunun tabu kabul edildiği, çok şeyin konuşulamadığı, konuşulmanın dinlenilmediği yerlerde, kültürlerde kendi

evliliğiyle ilgili kararda dahi, söz sahibi olamayan kadını anlatıyor. Bu bağlamda gelenek, görenek, namus gibi kavramlar sorgulanıyor.



Resim194- Özlem K. TOK, “Entrika”, 70x70, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 2009



Resim 195- Özlem K. TOK, “Töre”, 150x150, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 2009



Resim 196-197'de Soytarının, insanların maskesini düşüren bir özelliğe sahip olduğunu biliyoruz Söz özgürlüğü komik kişiye tanınmıştır, çünkü kıyafeti ve rolü yüzünden daha en başından toplumdan dışlanmış, değersiz görülmüştü. Her iki resimde de gerçekler soytarı giysisi içinde söyleniyor, başkalarının söylemek isteyeceği ama var olan toplumsal kurallar nedeniyle içine attığı şeyleri açığa çıkarıyor, insanların iki yüzlülüğüne dikkat çekiyor ve eleştiriyor. Bu bağlamda resimdeki soytarı figürü eleştiri aracı olarak kullanmıştır. Maskeli insanların arkasında soytarı gerçekleri haykırmak ister gibi anlamlı ama suskun bir tavır içerisindedir.) Aynı zamanda da melankolik bir tutum da sergilemektedir. Soytarının toplum düzeni karşısındaki çaresizliğini ve umutsuzluğu da gözler önüne sermektedir.



Resim196-Özlem K. TOK, Öteki Yüzle Bakanlar, 70X70,Tuval Üzerine Karışık Teknik, 2009



Resim197- Özlem K. TOK, Maskeli ve Soyтары, 70X70,Tuval Üzerine Karışık Teknik, 2009

Resim 198-199'da toplumsal-ahlaki çöküşü yaşayan insanlık durumuna ilişkin ipuçları içermektedir. Aldatmanın, hile ve düzenin anlatıldığı bu iki resim, insanların maske takarak hem başkalarını aldatma hem de kendini aldatma eğilimine gönderme yapıyor. Komedyanın soylu olmayan, kusurlu kişileri ele aldığı kabul ederdek resimdeki bu gönderme insanların ahlâksız münâsebetlerinin, gülünç yanlarını dile getiriyor. Erkeklerin taktıkları maskeler, erkeklik organını işaret etmektedir. Bu durum onların gülünç, abartılmış biçimlere girmesi sağlanmıştır.



Resim 198, 199-Özlem K. TOK, “Aldatma” 70X70,Tuval Üzerine Karışık Teknik, 2009



Resim 200- Özlem K. TOK, “Kılık Değişirme”, 138X 68,Tuval Üzerine Karışık Teknik, 2009

Resim 200- Kim olduğumuzun bilinmesini istemiyorsak saklamamız gereken şey yüzümüzdür. Kılık değiştirmek istediğimizde yapmamız gereken ilk şey yine yüzümüzdür. Yüzümüzü saklamanın ve değiştirmenin en kolay yoluysa yüzümüze maske takmaktır. İnsanın tüm bedenini gizlemesine gerek yoktur. En kimlikli yanı olan yüzün ya da başın gizlenmesi yeterlidir. Dünyanın bir tiyatro sahnesi olduğunu düşünürsek herkes rolünü oynar çıkar. Bir oyuncu olur ve farklı karakterlere bürünür. Bu resimde, oyununu oynamış, maskesini çıkartmış, soyunmakta olan bir kadın figürü anlatılmaktadır.

Resim 201-İnsanın kimlinden sıyrılması ve başka kimliklere bürünmesi anlamını içeren bu resim artık beden bile bir maske gibi değişebildiğine vurgu yapmaktadır.



Resim 201- Özlem K. TOK, “Kılık Değiştirme”, 80X70,Tuval Üzerine Karışık Teknik, 2009



Resim 202-Özlem K. TOK, Otoportre, 70X70,Tuval Üzerine Karışık Teknik, 2009

Otoportre, başka ressamın yapıtlarıyla da ilişkilendirilmiştir. Portrenin soytarıya benzetilmesi, ressam-soytarı figürü ilişkisindeki bağlamın, toplumsal gerçekliğe alaylı ve eleştirel bir bakış olduğundan kaynaklıdır. Bu nedenle uygulama çalışmalarında, insanların, içsel gerçeklerinin, dış görünüşlerine yansıtılması amaçlanmıştır.

## VI. BÖLÜM- SONUÇ

Soytarılığın tarihsel açıdan ele aldığımızda oldukça eskilere dayandığını görmekteyiz. Yergi güldürüsündeki (satirik Farslar) oyuncular, Ortaçağ saraylarındaki gezgin oyuncular ve deliler; Rönesans soytarıları; Erasmus'un ortaya koyduğu 'delilik', Jacques Callot'un kaba saba kişileri ve Commedia dell'Arte'nin bütün kişileri, (soytarılardan açık sözlülüğü, sıra dışılıkları, kast dışına itilmişlerin kaderlerinden kaynaklanan öncelikleri) sanatçılar için ilgi çekiciydi.

Rönesans soytarısı, iktidarın maskesini düşüren bir özelliğe sahipti: Hakikati soytarı giysisi içinde konuşuyordu. Soytarı, çağın gelenekleriyle, kutsal sayılan kurumların inanç ve değerleriyle alay edebiliyor; başkalarının söylemek isteyeceği ama var olan kurallar nedeniyle içine attığı şeyleri açığa çıkarıyor, herkesi rahatlatıyordu. Rönesans soytarısının toplumsal anlamı buydu. Kimsenin sormaya cesaret edemediği soruları sorabiliyor, toplumsal eleştirileri yöneticilere yöneltebiliyordu.

Rönesans'ta ressam için eleştirel bir söylem biçimi olarak kullanılan ortaçağ soytarıları ve deliler, kutsal nesneyi, otoriteyi karnavallarda gülme eylemiyle sıradanlaştırmıştır. Aslında kendileri de bir anlamda resimlerinde saygı duyulan şeye gülmüşlerdir. Sanatçılar soytarıların, egemen güçleri, ironi ve taşlamayla hicveden, deli tavrı ile ön plana çıktığı bilinciyle, "delilik", ve "gülme" kavramlarını eleştirelilik ile birleştirmişlerdir ve iktidara karşı bunu bir özgürlük silahı olarak kullanmışlardır.

Ancak Soytarı söylemi esas olarak edebiyatta gelişmiş daha sonra da ressamlar tarafından ele alınmıştır. 19.yüzyılda edebiyatın öne çıkmasıyla daha önce kimsenin yeterince dikkat çekmediği bazı durumlara, karakterlere(soytarı figürü bağlamında) yeni bir gözle bakmayı öğretmiştir. Edebiyatın da etkisiyle sirk ve fuar eğlencelerini anlatan

resimler de en can alıcı imgeler haline gelmiştir. En azından Sirk, biçimlerin ve renklerin alabildiğine özgür bir yaşama kavuştuğu bir an olmuştur. Demek ki buldukları biçimiyle toplum içinde rahatsızlık duyan, onu aşmaya çalışan ve kendilerine bir başka yazgı düşünen ve tiyatroyu özgürlüğün gerçekleştirebileceği bir sahne olarak gören soytarıyı da kahramanlaştıran yazar, şair ve ressamların var olduğunu görmekteyiz.

Sirk her şeyden önce popüler olan bir gösteri biçimi olduğu için sanatçıları etkilemiştir. 19.yy sonlarında büyük sanat ürünlerinin kendini beğenmişliğine karşıt yeni ve popüler bir konu olarak işlemişlerdir. Bununla beraber 19. yy sonu ve 20 yy. başında birçok ressam konu olarak sirki seçmesi, beraberinde bir dizi imge geliştirmiştir. Bu imgelerde gizli bir eleştiri vardır. Bir konunun aniden değişimi ve yükselişi, bir kahraman değişikliğini de beraberinde getirmiştir. Düşsel tanrılar, krallar, kraliçeler, soytarılar, cambazlara, akrobatlara; safkan atlar ise, sirk atları ve sirk hayvanlarına dönüşmüştür. Soytarılar, nöbeti tanrılardan ve otoritelerden devralmıştır.

Sirke özgü yükseliş-düşüş; hareketlilik-uyuşukluk; korku-şaka vb. bu zıtlıklar soytarı betiminin yazgısı olmuştur. Başarı ve başarısızlık, yaratıcılık ve kısırlık arasında sürekli dengede duran sanatçının, dünyanın karşısında yalnız olduğunun bilincine varması gibi. İnsan ancak kendi karanlık yönlerini keşfederek yaratıcı dil kurmak için gerekli ilhamı bulabilir. İster soytarı figürü, ister hokkabaz ister cambaz figürü; kültürel ve var oluşçu bir çerçeve içerisinde, sanatçının metaforik konumu haline gelmiştir. Sirkin, karnavalın, komedinin Fransız entelektüel kesimi üzerinde yarattığı büyü çok eski bir geleneğe sahiptir: resimde Lautrec'ten Degasa, Chagall'dan Seurat'ya, Rouault'dan Picasso'ya : edebiyatta Flaubert'den Gautier'e, Baudelaire'den Banville' e, sirk, yaşamın en büyüleyici metaforu olmuştur. Soytarının kılık değiştirmesi, cambaz kadınların erkeksiliği, biçim değiştirmiş tuhaf karakterler, kısaca çifte kişiliğe bürünmüş kişilikler;

bunu sağlayan maskeler, giysiler ve boyalar, sanatçıları peşlerinden sürükleyen kışkırtıcı sebepler olmuştur.

Sanatçıların özellikle romantizmden beri soytarı portrelerini ve kendilerini soytarı gibi görmelerinde, Modernizm'in niteliğini oluşturan bir ögeyi görmek zorundayız. Alay etmenin değeri kendi kendini yorumlamakta yatar, bu sanatın ve sanatçının bir yöntemidir. Böylece kentsoylu onurun eleştirisi, bizzat estetik eğilimden kendisine yönelen eleştiri sayesinde iki katına çıkmıştır. Özellikle sanatçıların soytarı figürünü seçmelerine neden olan özel bir ilgiden bahsettik ki bu ilgi özdeşleşmenin özel bir biçiminden söz etmemize varıncaya kadar gitmiştir. Geçmişte dışlanan, horlanan başka bir dünyadan geldiği kabul edilen ama kendilerine yakın hissettikleri Harlequin, yaşam ile ölüm, bilinç ile bilinçaltı arasında köprü vazifesi gören bir karakter, Pierrot ise ölüme mahkum edilmiş bir kurban, çarpmıha gerilmiş İsa mitinin vücut bulmuş hali olmuştur.

Deliden soytarıya uzanan çizgide bağımsız sanatçı, içten gülmeye ya da protestocu alaya önem vererek soytarılaraya saygınlık kazandırmıştır. Sanatçı-soytarı-deli arasında da bir bağ oluşmuştur. Modern çağda delilik; bir hastalık gibi görülse de içinde ruhsal ve düşünsel zenginlik barındırır. Sanatçıların kendi kendilerini deli diye tanımlamaları (fool hem deli hem soytarı anlamındadır.) Ortaçağ'daki, Rönesans'taki deliliğe atfedilen bilgelik, kutsallık rolünün yeniden kazanılmasına yardımcı olmuştur aslında. Yaşadıkları toplumda, görülmeyeni görebildiklerini, söylenmeyeni söyleyebildikleri ve alışılmışın, kuralların dışına çıkabildiklerini ifade ederler ki bu da kendilerinde gördükleri farklılığın bir ifadesidir.



## KAYNAKÇA

- Akbulut, D. (2007). *Resim neyi anlatır*. İstanbul: İstiklal Kitabevi
- Akyürek, E. (1994). *Ortaçağ'dan yeniçağ'a felsefe ve sanat*. İstanbul: Kabalcı Yayınları
- Altuna, S.(1959). *Büyük ressamlar-hayatları ve eserleri (Velazquez)*. Doğan Kardeş Yayınları, Hayat Kitapları, İstanbul, s. 120.
- And, M. (1982). *Osmanlı şenliklerinde türk sanatları*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları
- And, M. (1999). *Soytari: tiyatronun yaşam suyu*. Sanat Dünyamız, 74, 127-135
- Ataman, A.M. (1947). *Musiki tarihi*. Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınevi
- Arendt, H. (1997). *Şiddet üzerine*. (Çev. Bülent Peker) İstanbul: İletişim yayınları
- Aristophanes (1988). *Kuşlar*.( Çev. Azra Ferhat, Sabahattin Eyuboğlu) İstanbul: Remzi Kitabevi
- Aristoteles (1963). *Poetika*. ( Çev. İsmail Tunalı) İstanbul: Remzi Kitabevi
- Bakhtin, M. (2001). *Karnavaldan romana*. (Çev. Cem Soydemir) İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Bakhtin, M. (2005). *Rabelais ve dünyası*. (Çev. Çiçek Öztekin) İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Battistini, M. (2001). *Picasso*. (Çev: Cemal Kaan Emek) Ankara: Dost Yayınevi
- Batur, E. (1999). *Hokka'baz*. Sanat Dünyamız Dergisi, 74, 137-143
- Bernadac, M.L., Bouchet, P. D (2008). *Picasso: deli ve dahi*. (Çev: Cem İleri )İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 5. baskı
- Bochholz, E. L., Zimmermann, B. (2005). *Pablo picasso*. İtalya: Literatür Yayıncılık
- Bonafoux, P. (1998). *Soytarılar, akrobatlar ve canbazlar*. (Çev. M. Emin Özcan) Güldiken Dergisi, 45, 45-47
- Borghesi, S. (1998). *Cezanne* . (Çev: özge Özbek) Ankara: Dost yayınları

- Brockett, O.G. (2000). *Tiyatro tarihi*. (Çev: S.Sokullu, T. Sağlam, S.Dinçel, S.B.Öndül, B.Güçbilmez) Ankara: Dost Kitabevi Yayınları
- Dufour, A.D.(2002). *Bosch*. (Çev. Nur Gökçeoğlu) Ankara: Dost Kitabevi
- Erasmus, D. ( 2009). *Deliliğe övgü*. (Çev. Nusret Hızır) İstanbul: Kabalcı Yayınevi
- Ergüven, M.(1999). *Uçmak, biraz da akli kurcalamaktır*. Sanat Dünyamız Dergisi, 74, 147-151
- Erinç, S.M. (2004). *Sanat psikolojisi'ne giriş*. Ankara: Ütopya Yayınevi
- Foucault, M.(2006). *Deliliğin tarihi*, (Çev. Mehmet Ali Kılıçbay) Ankara: İmge Kitabevi
- Freud, S. (1998).*Düşlerin yorumu II*. (Çev. Emre Kapkın) İstanbul: Payel Yayınları
- Frey, L. H. ( 1999). *Stravinski: danslı gösterinin palyaço figürleri*. ( Çev. Berran Tözer) Sanat Dünyamız Dergisi, 74, 191-193
- Fuat, M. ( 1984). *Tiyatro tarihi*. İstanbul: Varlık Yayınları
- Gombrich, B.H. (1997). *Sanatın öyküsü*. ( Çev. Erol Erduran ve Ömer Erduran) İstanbul: Remzi Kitabevi
- Gökberk, M.(1999). *Felsefe tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 2. Basım
- Göle, M.(1999). *Starobinski'yle doğaçlama söyleşi*. Sanat Dünyamız Dergisi,74, 159-173
- Huizinga, J. (1997).*Ortaçağın günbatımı*. (Çev.Mehmet Ali Kılıçbay) Ankara: İmge Kitabevi
- Karaboğa, K., ve Özçitak, İ. (1994). *Commedia dell' arte : oyuncu tiyatrosu*. Mimesis Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi, 5, 227-292
- Kılıçbay, M.A.(2004). *Soytarı gülmez sırtır*. Ankara: İmge Kitabevi
- Kınay, C.(1993). *Sanat tarihi, rönesans'tan yüzyılımıza, geleneksel'den modern'e*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları
- Nutku, Ö. (1971). *Dünya tiyatro tarihi I*. İstanbul: Mitos yayınları

- Otto, B. K. (2000). *Fools are everywhere*. London: The Universty of Chicago Press
- Özbek, M.(2007). *Dünden bugüne insan*, Ankara: İmge Kitabevi
- Özsezgin, K.(1999). *Resme yansıyan eğlence*. Sanat Dünyamız Dergisi, 74, 179-184
- Pastoureau, M. (1997). *Şeytan kumaşı çizgilerin ve çizgili kumaşın tarihçesi*. (Çev. İbrahim Yılmaz) İstanbul: İletişim Yayınları
- Rudlin, J. ( 2000). *Commedia dell'Arte oyuncular için el kitabı*. ( Çev. Ezgi İpekli) İstanbul: Mitos Boyut Yayınları
- Samurçay, N. (2009). *Psikanaliz ve psikodrama*. Erişim tarihi: 16 Haziran 2008, <http://www.e-psikoloji.com/forum/showthread.php?t=4052>
- Sanders, B. (2001). *Kahkahanın zaferi-yıkıcı tarih olarak gülme*. (Çev: Kemal Atakay) İstanbul: Ayrıntı yayınları
- Sherrif M. D. (2006). *Watteau: perspectives on the artist and the culture of his time*. Universty of Delaware Pres, USA
- Starobinski, J.(1998). *Sanatçının soytarı olarak portresi*. ( Çev. M. Emin Özcan) Güldiken Mizah Kültür Dergisi, 15, 45-64
- Starobinski, J.(1998). *Sanatçının soytarı olarak portresi*. ( Çev. M. Emin Özcan) Güldiken Mizah Kültür Dergisi, 16, 48-64
- Strasser, C.(1999). *Öncü sanatlarda sirk*. ( Çev. Feridun Aksın) Sanat Dünyamız Dergisi, 74, 217-224
- Şener, S .(1991). *Dünden bugüne tiyatro düşüncesi*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Basımevi
- Tansuğ, S.(1999). *Resim sanatının tarihi*. İstanbul: Remzi Yayınevi
- Teber, S.(2004). *Melankoli “ normal bir anormali”*. İstanbul: Say Yayınları
- Timuçin, A. (2006). *“Gülmek felsefe yapmaktır”*, [www.nd.karikaturvakfi.com](http://www.nd.karikaturvakfi.com)

- Tunalı, İ. ( 1983). *Grekt estetiği, güzellik felsefesi, sanat felsefesi*. İstanbul: Remzi Kitabevi
- Turani, A. ( 1980). *Bateş sanat tarihi ansiklopedisi*. İstanbul: Bateş Yayınları, (Cilt 1, s. 125)
- Wolf, N. (2005). *Velazquez*. (Çev. Mehmet Tahsin Yalım) İstanbul: Remzi Kitabevi
- Yanikkaya, Z. (2003). *Tiyatroda grotesk ve bir örnek olarak fernando arrabal tiyatrosu*. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tiyatro Anabilim Dalı. Yayınlanmamış Doktora Tezi
- Yıldırım, Ali ve Şimşek, Hasan(2005). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık
- Maske (2009, 3 Mayıs), Erişim tarihi 1 şubat 2007. <http://tr.wikipedia.org/wiki/Maske>
- Sirk. (2009, 29 Nisan), Erişim tarihi : 21 nisan 2009, <http://tr.wikipedia.org/wiki/Sirk>
- Paskalya. Milliyet blok (2009, 3 Mart) Erişim tarihi 01 02 2009, <http://blog.milliyet.com.tr/Blog.aspx?BlogNo=157105>