



T.C.
SÜLEYMAN DEMİREL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
ARKEOSERAMİK ANASANAT DALI

SİYAH VE KIRMIZI FİĞÜRLÜ SERAMİK ESERLERDE (M.Ö. 6. - 4. Yy.)
TİYATRO SAHNELERİNİN RESİMSSEL ETKİSİNİN SERAMİK YÜZEYLERE
AKTARIMI VE HAREKET DUYGUSU

Seda ÖZCAN

Yüksek Lisans Tezi

DANIŞMAN: Doç. Dr. Mehmet ÖZKARTAL

ISPARTA, 2014

T.C.
SÜLEYMAN DEMİREL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
ARKEOSERAMİK ANASANATDALI

Bu tez 05/05/2014 Tarihinde Aşağıdaki Jüri Üyeleri Tarafından Oy Birliği/~~Oy Çokluğu~~ ile Kabul Edilmiştir.

DANIŞMAN

Doç. Dr. Mehmet ÖZKARTAL

İmza: 

ÜYE

Yrd. Doç. Serap ÜNAL

İmza: 

ÜYE

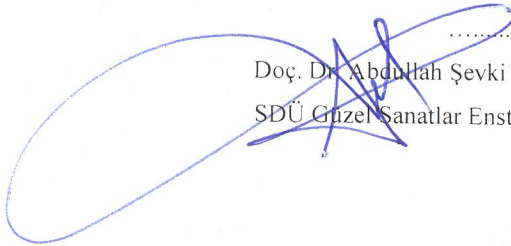
Doç. Yusuf KEŞ

İmza: 

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

İmza ve Mühür

Doç. Dr. Abdullah Şevki DUYMAZ
SDÜ Güzel Sanatlar Enstitü Müdürü

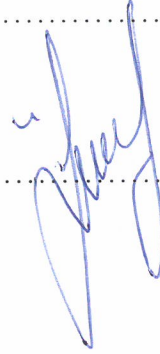


T. C.
SÜLEYMAN DEMİREL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Bu belge ile bu tezdeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu beyan ederim. Bu kural ve ilkelerin gereği olarak, çalışmada bana ait olmayan tüm veri, düşünce ve sonuçları aldığımı ve kaynağını gösterdiğimi ayrıca beyan ederim (05/05/2014).

Seda ÖZCAN

İmzası



SUNUŞ

Bu çalışma, M.Ö. 6.-4. yy. Siyah ve Kırmızı Figürlü Seramik eserleri üzerine resimsel betimlenen tiyatro sahneleriyle ilgilidir. Antik çağın tiyatro anlayışı ve bu anlayışın seramik eserlere yansımaları araştırılmıştır. Döneme ait eserlerin yapım teknikleri incelenmiştir.

Seramik eserler üzerine resmedilen tiyatro sahneleri ışığında, seramik üzerindeki resim sanatında hareket duygusu hakkında bilgi verilmeye çalışılmıştır.

Konuya ilişkin araştırmalar doğrultusunda, sanat yapıtlarının özgün olma koşulu ilke edinilerek kişisel tasarımlar üzerinde çalışılmış ve yorumlanarak çeşitli şekil ve boyutlarda seramik formlar uygulanmıştır.

Bu konu üzerinde çalışma imkanı sağlayan ve araştırmanın hazırlanma sürecinde her konuda yol gösteren değerli bilgilerinden yararlandığım danışman hocam Doç. Dr. Mehmet Özkartal'a, ayrıca manevi destekleri için sevgili aileme teşekkürlerimi sunarım.

Seda ÖZCAN

Isparta, 2014

ÖZET

SİYAH VE KIRMIZI FİGÜRLÜ SERAMİK ESERLERDE (M.Ö. 6. - 4. Yy.) TİYATRO SAHNELERİNİN RESİMSSEL ETKİSİNİN SERAMİK YÜZEYLERE AKTARIMI VE HAREKET DUYGUSU

Seda ÖZCAN

Süleyman Demirel Üniversitesi,

Güzel Sanatlar Enstitüsü, Arkeoseramik Ana Sanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi,

142 sayfa

Mayıs 2014,

Danışman: Doç. Dr. Mehmet ÖZKARTAL

Varoluşundan itibaren toprakla iç içe yaşayan insanoğlu, günlük hayattaki ihtiyaçlarını karşılamaya yönelik seramik üretimlerinin yanı sıra sanat değeri yüksek eserler de meydana getirmiştir. Milattan önce Yunan vazo resim sanatının en önemli stillerinden olan, detaylandırmaları kazıma tekniği ya da fırça darbeleriyle oluşturulmuş, siyah ve kırmızı figürlü seramik eserler üzerine çeşitli sahneler betimlenmiştir.

Araştırmada, siyah ve kırmızı figürlü seramiklerin üzerlerine işlenen tiyatral sahneler incelenmeye çalışılmıştır. Bu inceleme; M.Ö. 6. ve M.Ö. 4. yüzyıl çömlekçilerinin çeşitli seramikler üzerine betimledikleri Dionysos şenlikleri üzerinden yapılmıştır. Yunan vazo ressamaları, mitolojiden ve günlük hayattan pek çok konuyu resmettikleri gibi tiyatro sanatıyla ilgili de resimler yapmışlardır. İnsanı konu edinen ve değer ölçülerini izleyiciden alan bir eylem sanatı olan tiyatronun; Dionysos adına yapılan dinsel törenlere dayandığı bilinmektedir.

Siyah ve kırmızı figürlü seramikler üzerindeki resimler o kadar detaylıdır ki, dönemin tiyatro oyunlarını resimli bir roman gibi izlemek mümkün olmaktadır. Bu düşünceden yola çıkılarak, resimsel anlatımda gizli kalan hareketlilik vurgulanmaya çalışılmıştır.

Burada amaçlanan, bu sahnelerin ışığında, dönemin tiyatro oyunlarına bakışı ve bunu seramik üzerine resimsel yansıtılmalarındaki hareket duygusu hakkında bilgi vermektir. Araştırmalarla elde edilen sonuçlar, resim ve seramik uygulamalarda, belirlenen bir konu akışıyla yorumlanarak sunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Siyah Figür, Kırmızı Figür, Sanat, Tiyatro, Mitoloji

ABSTRACT

IN BLACK AND RED FIGURE CERAMIC WORKS (6 th - 4 th Century) THEATRER STAGE CERAMİC SURFACE TO EFFECT THE TRAFNSFER AND THE PİCTORİAL SENSE OF MOVEMENT

Seda ÖZCAN

Süleyman Demirel University,
The Main Branch of Art Archaeological Ceramics, MA Thesis, 142 pages
May 2014,

Advisor: Assoc. Dr. Mehmet ÖZKARTAL

From the beginning of existence, human beings have interpenetrated with land and they have not only produced product for meeting daily needs but also have made high artistic ceramic production. One of the most important styles of Greek vase painting, engraving or annotations created with brush strockes, black and red figure ceramic works on the various scenes were depicted.

In the study, black and red figure ceramic committed on them has been tried to being studied in theatrical scenes. This observation;has been made from the pottery which they have portrayed a variety of festivals of Dionysus in BC 6 and BC 4 centruies. Greek vase painters,in addition they portrayed many aspects of daily life and mythology also they portrayed the art of theater pictures .Theatre, its human came into picture and taken its criterion values by audiences, is known which was made in the name of Dionysus based on religious ceremony.

Black and red-figure pottery on the pictures are so detailed,that it was possible to watch the period drama just likean illustrated novel. Starting from this idea,it was emphasised that,the mobility of remained secret in the pictorial narrative.

Intended here in the light of this stage that the period for theatrical pictorial view and reflect on it in ceramic to give information about a sense of movement. The results obtained from studies, pictures and ceramic applications, are presented and discussed with the flow of a specific subject.

Key Words: Black Figure, Red Figure, Art, Theatre, Mythology

İÇİNDEKİLER

SUNUŞ.....	i
ÖZET.....	ii
ABSTRACT.....	iii
İÇİNDEKİLER.....	iv
KISALTMALAR DİZİNİ.....	vi
RESİMLER DİZİNİ.....	vii
GİRİŞ.....	1

I. BÖLÜM

1. ANTİK ÇAĞDA TİYATRO.....	4
1.1. Tiyatronun Tarihsel Gelişimi.....	4
1.2. Antik Dönem Tiyatro Maskları.....	11
1.3. Antik Dönem Seramik Tiyatro Biletleri.....	15

II. BÖLÜM

2. SİYAH VE KIRMIZI FİĞÜRLÜ SERAMİKLER.....	19
2.1. M.Ö. 6.-4. yy. Siyah ve Kırmızı Figürlü Seramiklere Tarihi Bakış.....	19
2.2. Siyah ve Kırmızı Figürlü Seramik Tekniği.....	31
2.2.1. Siyah Figürlü Seramik Tekniği.....	32
2.2.2. Kırmızı Figürlü Seramik Tekniği.....	35

III. BÖLÜM

3. SİYAH VE KIRMIZI FİĞÜRLÜ SERAMİK ESERLERDE (M.Ö. 6. - 4. YY.) TİYATRO SAHNELERİNİN RESİMSEL ETKİSİNİN SERAMİK YÜZEYLERE AKTARIMI VE HAREKET DUYGUSU.....	41
3.1. Antik Yunan Hikâyelerinin Seramikler Üzerinde Resimsel Anlatımı.....	41
3.2. Dionysos'un Resmedilişi.....	46
3.3. Tiyatro Sahnelerinin Siyah ve Kırmızı Figürlü Seramiklere Yansıması ..	57
3.4. Siyah ve Kırmızı Figürlü Seramikler Üzerindeki Resim Sanatında Tiyatro Sahnelerinde Hareket Duygusu.....	84

IV. BÖLÜM

4. ARAŞTIRMA SONUÇLARINDAN ELDE EDİLEN BULGULARIN TASARIMA YANSIMASI.....	93
--	-----------

4.1. Tasarım Uygulamaları ve Yorumlar	93
4.2. Uygulamada Kullanılan Teknik Ve Pişirim Yöntemi.....	94
SONUÇ	96
KAYNAKÇA	99
RESİMLER	103

KISALTMALAR DİZİNİ

- Çev.** : Çeviren
M.Ö. : Milattan önce
M.S. : Milattan sonra
s. : Sayı
t.y. : Tarih yok
vb. : Ve benzeri
vd. : Ve diğerleri
yy. : Yüzyıl
Res. : Resim

RESİMLER DİZİNİ

- Resim 1.** Duvar Resmi, Napoli. (Bieber, 1961:93) 5
- Resim 2.** Anokides Ressamı üslubunda kase, Satir maskı.
(Boardman, 2003:123) 13
- Resim 3.** Tarentum'dan bir tragedya oyuncusunu mask tutarken gösteren
bir vazı parçası. (Brockett, 2000:40)..... 14
- Resim 4.** M.Ö. 4. yy. üçüncü çeyreği, Satir oyunları masklarının
mermer rölyefi, Atina. (Green, 1996:82) 15
- Resim 5.** Antik Yunan Seramik Tiyatro Biletleri. (Levi, 1987:146) 17
- Resim 6.** Yunanlı Heykeltcinin Atölyesi, M.Ö. 480 dolayları, Berlin. (Gombrich,
2002:97) 21
- Resim 7.** Amasis Ressamı tarafından boyanmış bir Atina amphorası, M.Ö. 530 civarı.
(Boardman, 2005:104) 25
- Resim 8.** Siyah figürlü Korinth adak levhası. (İren, 2003:54) 34
- Resim 9.** Kırmızı figürlü kyliks, M.Ö. 480'e doğru. (İren, 2003:34) 37
- Resim 10.** Achilleus ile Aias dama oynamaktadırlar, M.Ö. 540 dolayları,
Siyah-figürlü vazı, Exekias imzalı; yüksekliği 61 cm, Museo
Etrusco, Vatikan. (Gombrich, 2002:80)..... 42
- Resim 11.** Savaşı hazırlanan genç, M.Ö. 510-500 dolayları,
kırmızı-figürlü vazı, Euthymedes imzalı; yüksekliği 60 cm;
Staatliche Antikensammlungen und Glythothek, Münih
(Gombrich, 2002:81) 43
- Resim 12.** Odysseus'un dadısı tarafından tanınması, M.Ö. 5. yüzyıl dolayları
kırmızı-figürlü vazı; yüksekliği 20,5 cm; Museo
Archeologico Nazionale, Chiusi. (Gombrich, 2002:95) 43
- Resim 13.** Kleophrades Ressamı'nın boyadığı bir amphoradan dans eden
mainad başı. Khiton ve şalın üzerine soluk astar boya ile boyanmış bir
hayvan postu giymektedir. Bir koluna bir yılan dolanmıştır ve tepesinde
sarmaşık yaprakları bulunan bir asa, thyrsos tutmaktadır. Vulci'den.
M.Ö. 490 civarı. (Boardman, 2005:121) 44
- Resim 14.** Bir çocuğa yürüme öğretilişini gösteren bir pelike British Museum, E396.
(Jenkins, 1989:11)..... 45

Resim 15. Kithara ile müzik öğrenimi betimlemesi.(Gür, 1991:80)	45
Resim 16. Üzerinde boks tasvirleri yer alan bir kyliks, British Museum, E78.(Jenkins, 1989:28).....	46
Resim 17. Sütunlu krater, Pan Ressamı. (Boardman, 2002:190)	50
Resim 18. Boyunlu amphora. Dionysos maskı kompozisyonu, M.Ö. 530-520. (Üstüner, 1999:154)	51
Resim 19. Eretria Ressamı, Rython gövde kısmı satyr, boyun kısmında amazonlar görülüyor. (Üstüner, 1999:172).....	52
Resim 20. Etruria’ya ihraç için özel üretilen “Tyrrhen” tipi siyah figürlü Atina amphorası.(Boardman, 2005:104).....	52
Resim 21. Velasquez, “Dionysos Zaferi” (1597) Tuval üzeri yağlıboya, Uffizi Müzesi, Floransa. (http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/caravaggio/baccus.jpg)	53
Resim 22. Andrea Mantegna, “Şarap Fıçısıyla Dionysia” (1470) Gravür. (http://www.metmuseum.org/toah/ho/08/eustn/ho_1986.1159.htm).....	54
Resim 23. Silenos ile iki satir Dionysos misterionu frizi M.Ö. I. yüzyıl, Pompei, Villa dei Miteri. (Eco, 2006:59).....	55
Resim 24. Anton Van Dyck, Sarhoş Satir, yaklaşık 1620. (Eco, 2009:29).....	56
Resim 25. Karneia Ressamı’nın boyadığı kırmızı figürlü bir Güney İtalya vazosundan detay. Tarentum’dan. M.Ö. 4. yüzyılın başı. (Boardman, 2005:211)	60
Resim 26. Asteas, Paestum malı birkalyks krater. M.Ö. 350 civarı. (Boardman, 2005:212)	62
Resim 27. Dramatik bir performans gözlemleyen Dionysos. M.Ö. 350, Lipari. (Walsh, 2009:152)	63
Resim 28. Dionysos ve dans aktör, Paestan kırmızı figür çan krater, M.Ö. 360, London.(Walsh, 2009:152).....	64
Resim 29. Herakles’in Linon ustasını öldürdükten sonra Delphi’ye gelişini anlatan hikayesinin taklit oyunu, Leningrad. (Bieber, 1961:131)	65
Resim 30. Alcmene ziyareti, Phlyakes vazo, Vatikan. (Bieber, 1961:132)	66
Resim 31. Helen’ in Doğumu, Bari. (Bieber, 1961:135)	67

Resim 32. Karınlı amphora, berlin 1686 ressamı “atlı” korusu. (Boardman, 2003:95)	68
Resim 33. Pamphaios tarafından çömlekçi olarak imzalanmış hydria, Euphiletos Ressamı. Dionysos satyrler ve maenadlarla. Yük. 40.6 cm (Boardman; 2003:141)	69
Resim 34. Karınlı amphora, Berlin Ressamı. Kur. (Boardman, 2003:95).	69
Resim 35. Pelike, Akheloos Ressamı, Yük, 32.5 cm. (Boardman, 2003:137).....	70
Resim 36. Psykter, Oltos. Yükseklik 30.2 cm. (Boardman, 2002:65)	71
Resim 37. Skyphos, Byrgos ressamı, Hektor’un fidyesi. (Boardman, 2002:153)	71
Resim 38. Epiktetos tarafından imzalanmış kase. (Boardman, 2002:69)	72
Resim 39. Kalpis, Dikaios Ressamı. (Boardman, 2002:51).....	72
Resim 40. Kase, Brygos Ressamı. (Boardman, 2002:157)	73
Resim 41. Çan krater, Sannio Müzesi. (Söldner, 1993:270).....	74
Resim 42. Kırmızı figür, M.Ö. 420, Eleusis Müzesi. (Green; 1996:79)	74
Resim 43. Apulian çan krater, London, Victoria & Albert Müzesi. (Söldner, 1993:270)	75
Resim 44. Çanak krater, Devlet Antika Koleksiyonu, Münih. (Söldner, 1993:296)	75
Resim 45. Çan krater, Arkeoloji Müzesi, Bari. (Söldner, 1993:297).....	76
Resim 46. Amphora, Athena Kraliyet Galerileri, New York. (Söldner, 1993:297).....	77
Resim 47. Attika Çan krateri, Symposium Sahnesi, Nikias Ressamı. (Ogden, 2013:92)	77
Resim 48. Karınlı amphora, Andokides Ressamı. (Boardman, 2003:117)	78
Resim 49. Gugliemi Grubu’ndan Etrüsk amphorası. (Boardman, 2003:51).....	79
Resim 50. Kase, Amasis Ressamı. (Boardman, 2003:75).....	79
Resim 51. Douris tarafından imzalanmış kase. (Boardman, 2002:168).....	80
Resim 52. Kase, Thalia Ressamı. (Boardman, 2002:83).....	80
Resim 53. Kalyks krater parçası, Kleophrades Ressamı. (Boardman,2002:97).....	81
Resim 54. Peithinos tarafından imzalanmış kase, Peleus ve Thetis. (Boardman, 2002:141)	82
Resim 55. Peithinos tarafından imzalanmış kasenin dışı. (Boardman, 2002:141).....	82
Resim 56. Kase, Epiktetos. (Boardman, 2002:69)	83

Resim 57. Karınlı amphora, Uçan Melek Ressamı, Genç kız phalloslar ve phallos kuşu ile birlikte. (Boardman, 2002:120)	83
Resim 58. Balla-Tasmalı Köpeğin Dinamizmi, 1912. (Aliyazıcıoğlu, 2010:20).....	85
Resim 59. Binici Şehirde, Fortunato Depero, 1945. (Aliyazıcıoğlu, 2010:20).....	86
Resim 60. Boccioni'nin Yumruğu, Giacomo Balla, 1915. (Aliyazıcıoğlu,2010:21).....	87
Resim 61. Lascaux mağarası duvarında hayvan resimleri, yaklaşık 25.000 yıl önce (Aytaç, 1981:13)	90
Resim 62. Seramik Tiyatro Bileti Çizimleri, 5 x 5,5 cm /5,5 x 5,5 cm / 6,5 x 6,5 cm. (Özcan, Seda. 2012).....	103
Resim 63. Seramik Tiyatro Bileti Çizimleri, 9,5 x 11,5 cm / 10 x 10,5 cm. (Özcan, Seda. 2012).....	103
Resim 64. 14 x 24 cm. suluboya. (Özcan, Seda. 2013).....	104
Resim 65. 15 x 24 cm. yağlıboya. (Özcan, Seda. 2013)	105
Resim 66. 20 x 28 cm. suluboya. (Özcan, Seda. 2013).....	106
Resim 67. 18 x 28 cm. suluboya. (Özcan, Seda. 2013).....	107
Resim 68. 24 x 31cm. suluboya. (Özcan , Seda. 2013).....	108
Resim 69. 24 x 31cm. suluboya. (Özcan, Seda. 2013).....	109
Resim 70. 24 x 34 cm. karışık teknik. (Özcan, Seda. 2013)	110
Resim 71. 24 x 34 cm. karışık teknik. (Özcan, Seda. 2013)	111
Resim 72. 23 x 33 cm. karışık teknik. (Özcan, Seda. 2013)	112
Resim 73. 23 x 33 cm. yağlıboya. (Özcan, Seda. 2013)	113
Resim 74. 40 x 7 cm. şamotlu kil, beyaz kil, elle şekillendirme, sıratlı dekorlama, şeffaf transparat sır. (Özcan, Seda. 2013).....	114
Resim 75. 38 x 7,5 cm. beyaz kil, elle şekillendirme, sıratlı dekorlama, şeffaf transparat sır. (Özcan, Seda. 2013)	115
Resim 76. 25 x 5 cm. beyaz kil, elle şekillendirme, astar kazıma, sıratlı dekorlama, şeffaf transparat sır. (Özcan, Seda. 2013).....	116
Resim 77. 46 x 40 x 9 cm. şamotlu kil, beyaz kil, elle şekillendirme, sıratlı dekorlama, şeffaf transparat sır. (Özcan, Seda. 2013).....	117
Resim 78. 26 x 22 x 8 cm. şamotlu kil, beyaz kil, elle şekillendirme, sıratlı dekorlama, şeffaf transparat sır. (Özcan, Seda. 2013).....	118
Resim 79. 21 x 21 x 3 cm. beyaz kil, elle şekillendirme, astar kazıma,	

	sıraltı dekorlama, şeffaf transparat sır. (Özcan, Seda. 2013).....	119
Resim 80.	18 x 18 x 4 cm. beyaz kil, elle şekillendirme, astar kazıma, sıraltı dekorlama, şeffaf transparat sır. (Özcan, Seda. 2013).....	120
Resim 81.	23x 7 cm. beyaz kil, elle şekillendirme, astar kazıma, sıraltı dekorlama şeffaf transparat sır. (Özcan, Seda. 2013).....	121
Resim 82.	22 x 8 cm. beyaz kil, elle şekillendirme, sıraltı dekorlama, şeffaf transparat sır. (Özcan, Seda. 2013).....	122
Resim 83.	23 x 6,5 cm. beyaz kil, elle şekillendirme, astar kazıma, sıraltı dekorlama, şeffaf transparat sır. (Özcan, Seda. 2013).....	123
Resim 84.	24 x 5 cm. şamotlu kil, beyaz kil, elle şekillendirme, sıraltı dekorlama, şeffaf transparat sır. (Özcan, Seda. 2013).....	124
Resim 85.	22 x 6 cm. şamotlu kil, beyaz kil, elle şekillendirme, sıraltı dekorlama, şeffaf transparat sır. (Özcan, Seda. 2013).....	125
Resim 86.	6, 5 x 22 x 31 cm. şamotlu kil, beyaz kil, elle şekillendirme, astar kazıma, sıraltı dekorlama, şeffaf transparat sır. (Özcan, Seda. 2013)..	126
Resim 87.	6,5 x 11 x 33cm / 4 x 13 x 43 cm /8 x 9 x 27 cm. şamotlu kil, beyaz kil, elle şekillendirme, astar kazıma, sıraltı dekorlama, şeffaf transparat sır. (Özcan, Seda. 2013).....	127
Resim 88.	7,5 x 11 x 62 cm / 6,5 x 8 x 62 cm / 6 x 12 x 59 cm / 10 x 13 x 61 cm /4 x 10 x 63 cm. şamotlu kil, beyaz kil, elle şekillendirme, astar kazıma, sıraltı dekorlama, şeffaf transparat sır. (Özcan, Seda. 2013)...	128
Resim 89.	7 x 17 x 21 cm. beyaz kil, elle şekillendirme, sıraltı dekorlama, şeffaf transparat sır. (Özcan, Seda.2013).....	129
Resim 90.	6 x 9 x 29 cm / 6,5 x 10,5 x 36 cm / 7 x 9,6 x 23 cm. beyaz kil, elle şekillendirme, sıraltı dekorlama, şeffaf transparat sır. (Özcan, Seda. 2013).....	130
Resim 91.	7 x 8 x 38 cm / 6 x 7 x 28 cm. beyaz kil, elle şekillendirme, sıraltı süsleme, şeffaf transparat sır. (Özcan, Seda. 2013).....	131
Resim 92.	39 x 15 cm. beyaz kil, elle şekillendirme, sıraltı dekorlama, şeffaf transparat sır. (Özcan, Seda. 2013).....	132

Resim 93. 21 x 21 x 7,5 cm. şamotlu kil, beyaz kil, elle şekillendirme, astar kazıma, sıraltı dekorlama, şeffaf transparat sır. (Özcan, Seda. 2013).....	133
Resim 94. 14 x 15 x 3 cm. serbest düzenleme, beyaz kil, elle şekillendirme, astar kazıma, sıraltı dekorlama, şeffaf transparat sır. (Özcan, Seda. 2013).....	134
Resim 95. 10 x 18 cm / 22 x 10 x 3 cm / 18 x 7 cm. serbest düzenleme, beyaz kil, elle şekillendirme, sıraltı dekorlama, şeffaf transparat sır. (Özcan, Seda. 2013).....	135
Resim 96. 25 x 11 cm / 20 x 9 cm. serbest düzenleme, beyaz kil, elle şekillendirme, sıraltı dekorlama, şeffaf transparat sır. (Özcan, Seda. 2013).....	136
Resim 97. 15 x 13 x 4 cm. serbest düzenleme. şamotlu kil, beyaz kil, elle şekillendirme, sıraltı dekorlama, şeffaf transparat sır. (Özcan, Seda. 2013).....	137
Resim 98. 9,5 x 25 x 33 cm. beyaz kil, elle şekillendirme, sıraltı dekorlama, şeffaf transparat sır. (Özcan, Seda. 2013).....	138
Resim 99. 10,5 x 21 x 33 cm. beyaz kil, elle şekillendirme, sıraltı dekorlama, şeffaf transparat sır. (Özcan, Seda. 2013).....	139
Resim 100. 4 cm. şamotlu kil, elle şekillendirme, oksit dekorlama. (Özcan, Seda. 2012).....	140
Resim 101. 4.2 cm. şamotlu kil, elle şekillendirme, oksit dekorlama. (Özcan, Seda. 2012).....	140
Resim 102. 5 cm. beyaz kil, elle şekillendirme oksit dekorlama. (Özcan, Seda. 2012).....	140
Resim 103. 5.7 x 3.5 cm. şamotlu kil, elle şekillendirme, oksit dekorlama. (Özcan, Seda. 2012).....	140
Resim 104. 3.8 cm. şamotlu kil, elle şekillendirme, astar dekorlama, oksit dekorlama. (Özcan, Seda. 2012).....	141
Resim 105. 4.2 cm. beyaz kil, elle şekillendirme, astar dekorlama, oksit dekorlama. (Özcan, Seda. 2012).....	141

Resim 106. 4.5 cm. şamotlu kil, elle şekillendirme, oksit dekorlama. (Özcan, Seda. 2012).....	141
Resim 107. 3.5 cm. şamotlu kil, elle şekillendirme, oksit dekorlama. (Özcan, Seda. 2012).....	141
Resim 108. Serbest düzenleme, beyaz kil, şamotlu kil, elle şekillendirme, astar dekorlama, oksit dekorlama. (Özcan, Seda. 2012)	142

GİRİŞ

İnsanı konu edinen, insanın yaşamındaki inanç değerlerini içeren duygu ve düşüncelerin anlatımındaki aracı insan olan tiyatronun kökeni ilk insanın kendi mimik ve jestleriyle doğa olaylarını taklit etme arzusuna dayanmaktadır. Üst Paleolitik Çağ mağara resimlerinde insanların ritmik hareketleri görülmektedir. El ve yüzlerine hayvan postları geçirmiş insanların duvarlara resmedilişi tiyatronun ilk örnekleri sayılmaktadır. İnsanların belli zamanlarda yapılan törenlerde tanrıları temsil eden masklar kullanarak kendi yaşamlarını doğa olayları üzerinde etkin olma isteği ve çabası taşıdığı bilinmektedir. Doğa olayları, avda başarılı olma çabaları, ölüm ve yeniden diriliş inanışlarını törensel ifade etme yolları tiyatronun çıkış noktası olarak kabul edilmektedir.

Kökeninde öykü aktarımı olduğu düşünülen tiyatro; bir öykünün şarkı ve danslarla, mimiklerle, jestlerle, kıyafet değiştirme ve masklarla canlandırılması sanatının insanlık tarihi kadar eski olduğu bilinmektedir.

Dinsel törenlerden doğan tiyatro, Dionysos'la ilgili inanıştan kaynaklanıp zamanla gelişerek tapınaklardan ihtişamlı tiyatro yapıtlarına taşınmaktadır. Tiyatro sahnelerinin ahşap tribünlerden günümüze ulaşan görkemli taş yapıtlara uzanan bir yol izlemiş olduğu görülmektedir. Yunan mitolojisiyle iç içe olan tiyatro eserleri tanrı adına düzenlenen yarışmaların gösterimi tiyatro olarak adlandırılan sahnelerde sergilenmektedir. Günümüz tiyatrosu bu anlayıştan beslenmiş ve günümüz tiyatrosunun simgesi halinde olan gülen ve ağlayan yüzlerin kökeni antik çağa uzanmaktadır.

Mağara resimleri, mozaik duvar resimleri, mermer, pişmiş toprak ve seramik örnekler üzerindeki betimlemelerde tiyatro izlerine rastlanmaktadır. Bu tez çalışması çıkış noktası olarak antik çağ tiyatro anlayışı, dönemin kültürünü günümüze taşıyan siyah ve kırmızı figürlü seramik eserler yüzeyindeki resimsel betimlemeler göz önünde bulundurularak araştırılmıştır. Seramik üzeri betimlemelerin sembolik anlam taşıması, bize onları yapan insanların düşüncelerini ve kültürlerini ulaştırmaktadır. Çalışmada, Dionysos ve dönem tiyatrosu, M.Ö. 6.-4. yy. Siyah ve Kırmızı Figürlü seramik eserler üzerindeki betimlemeler dikkate alınarak incelenmiştir.

Döneme ait seramik eserler üzerindeki sahneler mitolojiyle iç içe olmasının yanında günlük hayat, doğum, ölüm, atölyeler, düğün hazırlıkları, cenazeler, ticaret, çocuk, kadın gibi yelpazesi çok geniş olan konular içermektedir. Bu konular arasından tiyatroya ve günlük hayatın tiyatroya yansımış olan sahneleri ele alınmıştır. Ayrıca dönem vazo ressamlarının çalışma yöntemleri, eserlerde uyguladıkları teknikler, üretim şekilleri, kullanılan hammaddeler ve pişirim teknikleri incelenmiştir.

M.Ö. 7. yy. sonunda, Atinalı vazo ressamları Korinthos'ta bir yüzyıldan beri uygulanan siyah figür tekniğini tereddütsüz kabul etmektedirler (Boardman, 2005:100). Vazoların resmedilmesi Atina'da önemli bir sanayi haline almakla beraber seramik eserler üzerindeki kompozisyon çeşitliliğine rağmen seri üretim ve canlı bir üslubun söz konusu olduğu görülmektedir. Çömlekçi çarkının yanı sıra kısmen kalıp şekillendirme yöntemiyle de üretilmiş olan siyah ve kırmızı figürlü seramik eserlerin kompozisyonları figür ve zemindeki kırmızı ve siyah zıtlığı temel alınarak oluşturulmuş olduğu görülmektedir. Siyah figür tekniğinde figürler siyah silüet halinde boyanmakta ve detay çizgileri kazıma yöntemiyle verilmektedir. Kırmızı figür tekniği ise siyah figür tekniğinin negatifi olarak ifade edilebilmektedir. Arka plan siyah olmakla beraber detaylar boya ile verilmektedir.

Vazo resimlerinden tiyatro ile ilişkili olanları, Sophokles ve Euripides'e ait oyunları inceleyen birçok yazara ışık tutmakta, duygu, düşünce ve görülenin; çizgi, şekil ve renkler aracılığıyla ifade edilmesi yollarından biri olan resim sanatının M.Ö. 6.-4. yy. seramik eserlerindeki anlatım şeklinde bu tiyatro unsurlarından örnekler görülmektedir. Yunanlıların şölen için hazırlıkları, ölümlülerin aşk sahneleri, ziyafetler, Dionysos şölenlerine uygun sarmaşık çelenkler, asma dalı ve defne yaprakları, kantharolarıyla satirler, dithyrambos ya da drama koroları, yunus binicileri, flüt çalan kızlar, fıçılar, kraterler, şarkı söyleyen ve kâseleriyle denge numaraları yapan karakter ve akrobatlar, savaş dansları, flört sahneleri, komik ve korkutucu masklar, mızraplar, festival ve cenaze törenleri gibi sahnelerin bu eserler üzerinde resimsel betimlenmiş oldukları görülmektedir.

Çalışmada bahsedilen döneme ait seramik eserler üzerindeki tiyatral sahnelerde hareket duygusu vurgulanmaya çalışılmıştır. Hareket, bir sanat eserindeki

nesnelerin hareket hissi uyandırması amacıyla düzenleme şekli olarak tanımlanmaktadır. Kazıma çizgiler ya da fırça darbeleriyle oluşan döneme ait betimlemelerde ritim ve hareket duygusu tiyatro ritüelleri doğrultusunda incelenmiştir. Kompozisyonlardaki betimlemeler; canlı eylemin gerçekleşmiş olduğu ortamı hareketsiz göstermekle beraber, boşluklar ve ifade biçimleri görülenin ardında gizli olan hareketliliği vurgulamaktadır.

Araştırmalar kişisel tasarım ve yorumlamalara ışık tutmaktadır. Oluşturulan seramik formların tasarımı araştırma sonucu elde edilen bulgulardan yola çıkılarak önce kâğıt üzerinde desenlerle düşünülmüştür. Elle şekillendirme yöntemiyle oluşturulan seramik formlar, astar ve sıraltı dekorlama tekniği kullanılarak detaylandırılmış ve hareket duygusunun yansımasını amaçlama doğrultusunda gerçekleştirilmiştir.

I. BÖLÜM

1. ANTİK ÇAĞDA TİYATRO

1.1. Tiyatronun Tarihsel Gelişimi

Tiyatro, insanı konu edinmektedir. Bilen, düşünen, izleyen insanı insanlara anlatan sanat dalı olarak ifade edilmektedir. Merin Akpınar tiyatro için “İnsanı insanla anlatma sanatı” (Akın, 1996:6) demektedir. Gerçeği taklit eden tiyatro, insan eylemlerini yazılı bir metne bağlı kalarak, izleyiciye bir dizi olay çerçevesinde sunmaktadır. Tiyatro, “Bir öyküyü, oyuncuların söz, mimik ve jestleriyle canlandırdıkları bir sahne sanatı” olarak tanımlanmaktadır.

Tiyatro, sahnede seyirci önünde sergilenmesi yönüyle okumak, dinlemek ve görmek için hazırlanmış olan diğer eserlerden farklılık göstermektedir. Bir hayal ürünü olmasına rağmen gerçek kişilere eşzaman diliminde gerçek kişilerce sergilenmesi yönüyle hayal ve gölge oyunu niteliği taşıyan tiyatro dünyanın gerçeğini sahnelerken hayali bir gerçek olarak algılatan kurgu olarak değerlendirilmektedir. Müzik ve dans gibi bir eylem sanatı olmasının yanında resim, sinema gibi benzerini yansıtmaya sanatı olma özelliğini bir arada barındıran tiyatro, değer ölçülerini izleyiciden alan bir sanat olarak nitelendirilmektedir.

Tiyatro, kökeninin, bir öykü anlatıcılığı olduğu düşünüldüğünde, özünü anlatma içgüdüsünden almaktadır. Bir öykünün hareketlerle, özellikle dansla canlandırılması sanatının, insanlık tarihi kadar eski olduğu bilinmektedir.

Tiyatronun kökeninde, ilk insanın kendi mimik ve jestleriyle doğa olaylarını taklit etme arzusu ve çabası yatmaktadır. Üst Paleolitik Çağ (M.Ö. 40-10 bin yıl önce) mağara resimlerinde el ve yüzlerine hayvan postları geçirmiş insanların ritmik hareketleri tiyatronun ilk örnekleri sayılmaktadır. Değişen ve yinelenen doğa olaylarının, ruhları ve kişilikleri olduğuna inanılan ilkel topluluklarda bunlar zamanla tapınma nesnelere niteliğinde olmaktadır. İnsanlar belli zamanlarda yapılan törenlerde tanrıları temsil eden maskalar kullanarak kendi yaşamlarını doğa olayları üzerinde etkin olma arzusu taşımaktadırlar. Ölüm ve yeniden dirilme inancı, mevsimlerin şaşırtıcı değişikliği, avda başarılı olma çabaları; kılık değiştirme ile törensel ifade etme yolları tiyatronun çıkış noktası olarak düşünülmektedir.



Resim 1. : Duvar Resmi, Napoli.

Şener (2010:16), oyun ve yaşam ilişkisi hakkındaki yaklaşımlarını şu şekilde ifade etmektedir:

Gerçeği oyuna dönüştürürken yaşamdaki oyunu görmemizi, onunla yüzleşmemizi sağlayan belli başlı tiyatro yapıtlarının başında Antik Yunan tragedyalari gelir. Bu tragedyalarda oyun bilinci iki anlamda da öndedir: öncelikle sunulan gösteride oyuncunun maskından kostümüne, dilinin tartısından uyağına, koronun düzeninden oyun metninin yapısına kadar her alanda sanatsal ölçülerin gözetildiği bir düzenleme görülür. Oyunların öyküsü ise, yaşamın da bir oyun olduğu, yaşamın gizinin bu oyunda saklı bulunduğu yorumuna elverişli biçimde gelişir. Destanlarda da, tragedyalarda da tanrıların birbirlerine oyun oynadıkları, insanları oyuna getirdikleri anlatılmıştır. İnsanlar, tanrıların ve toplumun kendilerine biçtiği rolleri oynayarak bu büyük yaşam oyununun birer parçası olurlar.

Yunan tiyatrosu dinden doğmaktadır. Tiyatro, mitoloji ve ritüelden gelişmektedir (Brockett, 2000:15). Tiyatro (Thiasos), Dionysos şerefine yapılan gece şenlikleri anlamına gelmektedir (Bowden, 2013:90). Antik Yunan'da tiyatro, Dionysos şerefine yapılan ayinli danslarla, şarkılarla, masklı ve meşaleli geçit törenlerinden doğmaktadır. Tanrı, insanların ruhunda hissedilen ve hayalde canlandırılan bir varlık olarak algılanmakta olmasıyla beraber, tanrıların birer insan

ve hayat hikayelerinin olduğu düşüncesi Yunan mitolojisini doğurmaktadır (Arıkan, 2006:451-452).

Müzik, Yunan tiyatrosunun bütünleyici bir parçası olarak ezgiyle söylenen bölümlere eşlik etmekte ve koro şarkılarının ayrılmaz bölümünü oluşturmaktadır. Lir, boru ve vurmali çalgıların çeşitli biçimlerini içeren diğere aletler, özel efektler için, gerektiğice kullanılmaktadır. (Brockett, 2000:38). Mimari, resim, olimpiyat oyunları, heykel, dithyrambos müzik Yunan tiyatrosunda önemli bir yer tutmaktadır. Yunan tragedyasına ruh verenin dithyrambos (şiiir) olduğu ifade edilmektedir (Arıkan, 2006:451).

Yunan tiyatro oyunları genel olarak tragedyalar, komedyalar ve satirik oyunlara ayrılmaktadır. Genellikle kahramanlar ve tanrılarla ilgili geleneksel hikayelerin tekrar edildiğı tragedyalar, insanlara nasıl davranıp davranmamaları gerektiğini göstermektedir. Komedyalar ise politikayla ya da kadınlarla erkekler arasındaki çatışmalarla ilgili eğlendirici oyun olarak nitelendirilmektedir. Satirik oyunlar ciddi konularla alay eden, kaba ve iğneleyici komedyalar olarak bilinmektedir. Tragedyaların da zaman zaman komik olduğu ve bazılarının mutlu sonla bittiğı de görölmektedir.

Satir (Satyr) ve tragedya oyunlarını, Brockett (2000:31) özellikleri açısından karşılaştırarak, bazı tarihçilere göre satirin dramın ilk biçimi olduğunu ve giderek hem tragedya hem komedyanın ondan doğduğunu belirterek şöyle değerlendirmektedir:

Satir oyunu adını Dionysos'un, yarı insan yarı hayvan arkadaşlarından oluşturulmuş korodan almıştır. Korobaşı, satirlerin babası Silenus idi. Satir oyununun öyküsü bazen eşlik ettiğı tragedyanın teması ya da konusu ile ilintilidir, ama çoğunlukla tamamen bağımsızdır. Aslında mitosu alaya alan (çoğu kez tanrılar ya da kahramanları gülünçleştiren) bu yorum, bir kırsal çevrede geçen gürültülü aksiyonu, canlı dansı, açık saçık bir dil ve tavrı içerirdi. Koro şarkıları ile bölünmüş episotlardan oluşan yapısı bakımından, satir oyunları tragedyaya benzerdi. Dil ve tartım, gündelik ve teklifsiz olmaya yatkınlığından dolayı tipik tragedya dilinden ve tartımından sapmıştı. Tragedyalardan sonra gelen bir oyun olarak satir oyunu, kendinden önce oynanan ciddi oyunlara komik bir çerçeve oluştururdu.

Tragedyanın Yunan verimlilik ve şarap tanrısı Dionysos'un onuruna dans edilip söylenen bir ilahi olan dithyrambos koro başlarının doğaçlamalarından geliştiği ileri sürülür (Brockett, 2000:27). Yunan dramının dithyrambostan geliştiğine inanmayan araştırmacılar da, dramın kahramanların mezarlarında yapılan törenlerden geliştiği ve ritüellerin giderek evrimleştiğini ifade etmektedirler. Dramın basamak basamak gelişen bir yaratı olmaktan çok, istemli bir yaratı olduğuna ilişkin bir kuram ileri süren Gerald Else'e göre; M.Ö. 534'ten bir zaman önce dinsel şenlikler, İlyada ve Odysseia gibi epik şiirlerden bölümleri ezgiye okuyan, sözlü okuyucuları ortaya çıkarmaktadır. Thespis, bu öğeleri ilkel bir dram oluşturacak biçimde koro ile birleştirmektedir. Bu ilkel dram, Aiskhylos'un, oyuna sahne üzerinde yüz yüze bir çatışma fırsatı yaratacak bir ikinci oyuncuyu M.Ö. 500'lerde sokmasıyla tam olarak gelişebilmektedir (Brockett, 2000:28).

Komedyaya oyunlarının bölümlerden oluşması ve bu bölümlerin özellikleri Nutku (1985:46) tarafından şu şekilde anlatılmaktadır:

Yunancada komedyaya komos şarkısı anlamına gelir. Komos curcuna cümbüştür. Asıl gelişimini Atina'da geçiren komedyaya Dionysos'a düzenlenen eğlence ve kutlama törenlerinden doğmuştur. Koronun sahne üzerindeki görevi, maskaların kullanılışı, şarkı ve dans gibi tragedyada bulunan bazı özellikler Yunan komedyasında da görülür. Ancak komedyaya yapısının planı tragedyadan farklıydı. Bunlar: Prologos, Parados, Agon, Parabasis, Eksodostur. Prologos: iki oyuncu arasında geçen oyun başlamadan önceki durumun seyirciye tanıdığı bölümdür. Parados: tiyatronun her iki yanında 12'şer kişiden oluşan koro giriş şarkısını söyler. Oyun sonuna kadar sahnede kalır. Giyinişleri abartılmış gülünç, hareketleri abartılıdır. Agon: fikirleri birbirine zıt iki oyuncu tartışmaya giren ve biri üste çıkardı. Parabasis: oyuncuların ardından koro seyircilere doğru ilerler ve konuşur. Komedyanın bitiş bölümü olan Eksodos bölümünde koro son şarkısını söyler ve çıkar.

Oyunun sonunda koronun olaya getirdiği akılcı yorumlar yaşanan heyecanı sağduyuya dayalı bir yargıya dönüştürme görevini yerine getirmekte ve toplumun hizmetine sunmaktadır (Şener, 2010:18). Bu koro şarkılarını söyleyenler, Dionysos'un kutsal hayvanı olan teke kılığına girmekte, şarkılar söylemekte, kaba saba danslar yapmaktadırlar. Giderek belli biçim kalıplarına göre yazılmaya ve şiirsel bir nitelik kazanmaya başlayan bu koro şarkılarına bir de konuşan kişi hipoktires (yanıt veren) eklenerek tiyatronun dialog çekirdeği oluşturulmaktadır. Yunanca teke

anlamına gelen tragos sözcüğü ile şarkı anlamına gelen aoide sözcüğünün birleşmesi ile bu konuşmalı şarkı tragoidia (tragedya) adını almakta ve dinsel törenlerin bir parçası olmaktan çıkıp bir sanat gösterisine dönüşmektedir (Şener, 1998:16). Yunan tiyatrosunda koronun birkaç işlevi bulunmaktadır. Birincisi, oyunda öğüt veren, düşüncelerini açıklayan, sorular soran ve oyunda etkin rol alan bir karakter olarak nitelendirilmektedir. İkincisi, çoğu kez olayların toplumsal ve ahlaki çerçevesini belirleyen ve aksiyonun yargılanışında kullanılacak bir norm ileri sürmektedir. Üçüncüsü, yazarın olaylara ve karakterlere seyirciden beklediği tepkiyi göstererek, ideal bir seyirci gibi hizmet etmektedirler. Dördüncüsü, koro baştan sona oyunun ve tek tek sahnelerin duygu durumunu belirlemede katkıda bulunmakta ve dramatik etkiyi arttırmakta iken beşincisi ise hareketi, gösteriyi, şarkı ve dansı ekleyerek teatral etkililiğe pek çok katkıda bulunmaktadır. Altıncısı, duraklar ve geciktirmeler yaratıp seyircinin neler olduğu ve neyin gelmekte olacağı üzerinde düşünmesine yol açarak önemli tartımsal bir işlevi yerine getirmektedir (Brockett, 2000:37).

Tragedya ve komedyanın M.Ö. 5. Yüzyılda Atina'da geliştiği bilinmektedir. Kültür ve sanatın koruyucusu olan Peisistratus, Dionysos şenliklerinde tragedya yarışmalarını başlattığı, giderek komedya türünün de yarışmalarda yer almaya başladığı bilinmektedir. Bu yüzyıl oyunlarının ancak bir bölümü günümüze kadar gelebilmiş ve Aiskhylos, Sophokles, Euripides gibi tragedya, Aristophanes gibi komedya yazarlarının yetişmiş olduğu görülmektedir. Bu usta yazarların yapıtlarında ilkel törenlerden kalma büyü ve sihir öğesinin yerini, çağdaş düşüncenin yer almış olduğu ve taklit eyleminin, tiyatrosal bir değer kazanmış olduğu düşünülmektedir (Şener, 1998:16). Tragedya, Komedi ve Satirik eski Yunan yapıtlarını oluşturan üç kısım olarak değerlendirilmektedir. Yunan tragedyası izleyicide heyecan uyandıran kederli bir olayla biten temsil şekli olarak tanımlanmaktadır. Olay ve mekân birliği olan tragedyaların yapısı sözlü ve şarkılı üç bölümden oluşmaktadır. Başlangıç bölümü olan Prologos, koronun ortaya çıkmasından önce oyuncular tarafından oynanan ve oyun üzerinde açıklamaların yapıldığı bölüm, Epeisodias ise, iki koro arasındaki sözlü bölüm olarak tanımlanmaktadır. En iyi Tragedyalarda üç Epeisodias yer almaktadır (Arıkan, 2006:452). Eksodos Tragedyanın sonunu teşkil etmektedir. Oyun bitiminde ifade edilen bu şiirli ezgiler Parados ve Stasimon adı verilen iki bölümden oluşmaktadır. Parados koronun oyuna başlarken söylediği şarkılardan

meydana gelirken Stasimon Epeisodiaslar arasında söylenen lirik parçalardan oluşmaktadır. Aiskhylos Sophokles ve Euripides en ünlü Tragedya temsilcileri arasında yer almaktadır. Kral, kraliçe, kahin, haberci, ulak gibi geleneksel tiplerden alınan oyuncular ve bir korodan oluşan Antik Yunan Tragedyası daha sonra yaratıcı gücünü yitirmiş oyunculuk ustalığına dönüşmekte ve Antik Yunan Tragedyası, tarih boyunca, günümüze kadar, drama sanatının ilk uğrağı olarak bütün öbür evreleri etkileye gelmektedir (Çalışlar, 1995:34).

Thespi's'ten başka, altıncı yüzyılın Choerilus, Pratinas ve Phrynichus gibi yazarları da bilinmektedir. M.Ö. 523 ve 520 arasında yarışmalara katılmaya başlayıp, beşinci yüzyıla kadar devam eden Choerilus'un 160 oyun yazdığı, on üç yarışmayı kazandığı, kostüm ve maskta belirlenemeyen yenilikler yaptığı söylenmektedir. Elli tiyatro eseri yazan Pratinas, özellikle satir oyunları ile ünlenmiştir. Bu biçimi onun icat etmiş olduğu da söylenmektedir. Phrynichus (M.Ö. 511-476), çağdaş konular üzerine oyun yazdığı bilinen ilk yazar olup, drama kadın karakterleri de ilk onun soktuğuna inanılmaktadır (Brockett, 2000:29).

Antik ve onun izinden giden Klasik dönem tragedyalari uygarlığın gelişim doğrultusuna ışık tutan sanatsal belgeler olarak değerlendirilebilmektedir. Bir iktidar oyunu olan Aiskhylos'un Prometheus'unda tanrıların güç gösterilerine ve iktidar oyunlarına tanık olunmaktadır (Şener, 2010:18). Aiskhylos aslında felsefi ve dinsel bir oyun yazarı olmakla birlikte, tiyatronun kaynaklarından büyük ölçüde yararlanmasıyla Yunan tragedya yazarlarının en teatral olanı olarak bilinmektedir. İkinci koro ve at arabaları, renkli ve bazen korku verici mitos karakterleri gibi sayısız eşlikçileri ile oyunları çoğunlukla anıtsal düzeyde bir gösterimi gerektirmekte ve görsel simgeciliğı, olağanüstü koro danslarını ve kostüm bolluğunu da kullanmaktadır (Brockett, 2000:30).

Sophokles'in Philoktetes'inde, iktidar oyununa ahlaki nedenleri ve sonuçları açısından yaklaşmaktadır. Sophokles'in en tanınmış tragedyası olan Kral Oidipus'da, tanrıların Laios ailesinde işlenmiş eski bir suç u cezalandırmak için kurdukları tuzağın oyuna dönüştüğü görülmektedir. Bu oyunun devamı olan Oidipus Colonos adlı tragedya da kahramanın yüceltici bir sonla öldürülmesi ve toplumsal uyumun yeniden kurulması bu zaferin kanıtı olacak niteliktedir. Antigone adlı

oyununda ise, devlet otoritesinin gücünü kanıtlama ve koruma rolünü üstlenmiş olan Kral Kreon ile bireyin kazanılmış hakkını savunan Antigone karşı karşıya getirilmekte, Sophokles'in Elektra adlı oyununda törelerle insan haklarını karşı karşıya getiren bir kandırmaca oyunu kurgulandığı görülmektedir (Şener, 2010:19-20). Sophokles, bireysel karakter üzerinde daha çok durarak koronun rolünü azaltmaktadır. Oyun karakterlerinin, karmaşık ve psikolojik dürtüleri iyi işlenmekte, soylu fakat kusursuz olmayan başkahramanları genellikle acı çekmeye ve özünü anlamaya yol açan insana özgü olandan daha yüksek bir yasanın algılanmasını içeren bir bunalıma düşmektedirler. (Brockett, 2000:31).

Aiskhylos'un, Elektra'yı da içeren Oresteia üçlemesinin son oyununda, Orestes'in cinayeti üzerinde durulduğu, öç alma görevinin ve hakkının aile bireylerinden alınarak toplumun seçkin üyelerinden oluşmuş bir mahkemeye havale edildiği görülmektedir. Euripides'in Elektra adlı oyununda, Sophokles'in Elektra'sındaki yorumdan farklı olarak, Elektra'nın babasının öcünü alma görevini üstlenmiş sorumlu prenses rolü bozguna uğratılmakta, bu rolün altında yatan bireysel tutkulara ve kıskançlıklara dikkat çekilmektedir. Euripides'in, Medea ve Helen adlı oyunlarında da ezber bozduğu görülmekte ve Euripides gelmiş geçmiş en büyük oyun yazarı sayılmaktadır. Aristophanes'in, taşlamayı oyun içinde oyunla hafiflettiği Eşek Arıları ve Lysistra adlı oyunları da Antik Yunan oyunlarına en güzel örneklerini oluşturmaktadır (Şener, 2010:18-27). Euripides karakterleri sık sık, mutluluk kadar sefaletin de kaynağı olarak gördükleri tanrıların adalet duygusunu sorgulamaktadırlar. Euripides'in, Odysseus'un Kikloplar ve başında Silenos'un bulunduğu tutsak satirler takımı ile karşılaştığı bir bölüme dayandırılan Kikloplar oyunu, Sophokles'in, Apollon'un hırsızlar tanrısı Hermes'in çaldığı bir sığır sürüsünü arama çabasını anlatan İz Sürenler oyunu satir oyunlarına verilen örnekler arasında yer almaktadır (Brockett, 2000:31-32).

Tiyatroların tarih boyunca mekânsal anlamda ne şekilde kurulduğunu Pischel (1983:105) şu şekilde ifade etmektedir:

M.Ö. 5. yüzyılda dört gün süren tiyatro şenliklerinde bir yamaca dayanan ahşap tribünler kurulurken, M.Ö. 4. yüzyılda tiyatrolar taştan yapılmaya başlar. Bunların konumları genellikle çok güzeldir, üst sıralardan bakılınca sahne duvarının üstünden ya deniz ya da geniş ovalar görülür. Tiyatronun çekirdeği daire

biçimindeki orkestradır; koro bunun üstünde dans eder. Bunun çevresinde oturma sıraları yarım daireler çizerek yukarı doğru yükselir. Orkestranın arkasında oyuncuların hazırlanma yeri olan skene bulunur, bölmelere ayrılmış, yalın bir yapıdır. Atina'da Akropol'un eteklerindeki Diyonizos Tiyatrosu, Delfoi Tiyatrosu, çok iyi korunmuş durumdaki 30.000 kişilik Epidavros Tiyatrosu ve batıda Siraküza Tiyatrosu bu yapı türünün en güzel örnekleridir.

Erken dönemde Tanrılar ve insanlar arasında etkileşimi sembolleyen tiyatroların orta dönemde dinsel niteliğinden uzaklaşarak eğlence türü haline geldiği bilinmektedir. 19.yüzyıl sonlarına doğru gerçekçi akım yön bulurken oyuncular kendilerini, sahneledikleri karakterlerin yerine koyma duygusuyla hareket etmektedirler. Günümüz tiyatrosunda ise yalın bir sahnede tamamen sembolik bir düzen oluşturulmaktadır. Modern tiyatro dışavurumculuk biçiminde ruh hallerinin sahneye yansımaları olarak ifade edilmektedir.

Teatral ve dramatik öğeler her toplumda bulunmaktadır. Bu olguyu toplum yapılarının karmaşık ya da basit olması değiştirmemektedir. Bu öğeler ilkel halkların danslarında ve törenlerinde olduğu ölçüde, bizim siyasal gösterilerimizde, geçit alaylarımızda, spor olaylarımızda, dini törenlerimizde ve çocuklarımızın oyunlarında da apaçık görülmektedir (Brockett, 2000:15).

1.2. Antik Dönem Tiyatro Maskları

“Mask, kişinin kendi kimliğini aşarak başka kimlikleri ve daha genel varlık biçimlerini temsil etmesinin en etkin yollarından biridir” (Thomson, 2004:179). Mask ve kostüm kullanımı, kılık değiştirme tiyatrosunun en önemli öğeleri arasında yer almaktadır. Tiyatro masklarının doğuşu; tiyatrosunun doğuşu ile doğru orantılıdır. Taklit ve kılık değiştirme eylemi ilkel insanın avının kılığına girmesi ve avlanma öyküsü anlatması ile örneklerini vermeye başlamaktadır. İlkel kültürlerde dinsel kişilere kutsallık kazandırmak amacıyla önceleri yüzler bitkisel boya ile boyanmaktadır.

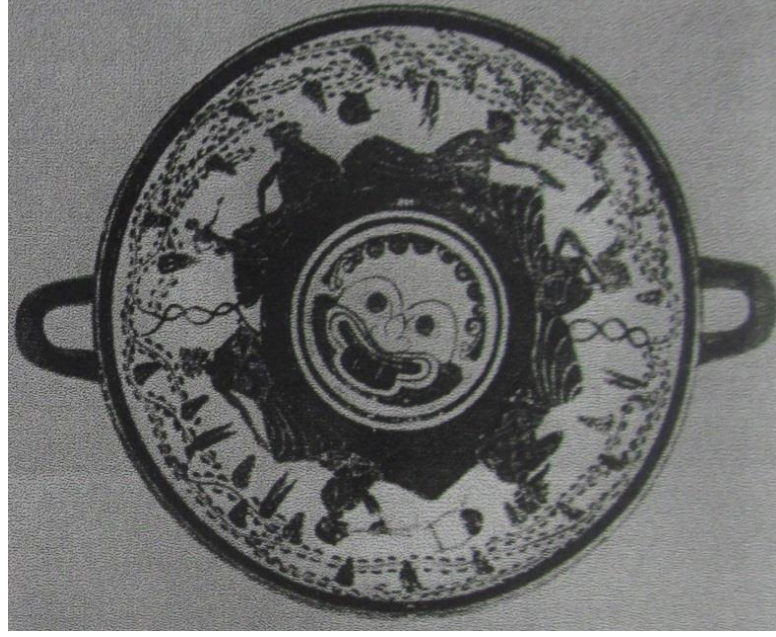
Mask, bir anlamda da karşıtlıkları yüzleştirmekte, karşı karşıya getirmekte; yani mask, dünyasal olanla tinsel olanın, insanın yanı başında olduğuna inandığı tanrı ile erişilmez olan tanrının, ölüm ile yaşamın aynı gerçeklikte, birlikte var oluşu anlamına gelmektedir (Walter, 1993:86). Masklar, aktöre güven ve enerji verirken, çeşitli roller oynanmasını sağlamakta, dramatik ironi ve bekleyiş yaratmaktadır

(Arıkan, 2006:258). Dionysos, şarap ve tiyatro tanrısı olarak bilinmektedir. Bu yüzden o, kişiyi arkasına saklayan maskın, insanın kendisini özgürleştiren alkolün tanrısı olarak ifade edilmektedir (Bowden, 2013:86).

Antik tiyatro masklarına; mermer, pişmiş toprak ve seramikler üzerindeki betimlerde ve mozaik duvar resimlerinde rastlanmaktadır. Masklar başa geçecek şekilde yapılmakta, malzeme olarak genellikle alçı ile sertleştirilmiş keten ya da benzeri bir bez kullanılmakta ve yüzleri boya ile belirtilerek ön plana çıkarılmaktadır. Saçlarda ise gerçek insan saçları, hayvan kılları ya da keten ipliği kullanılmasının yanında boyalı mantar ve tahtadan yapılmış masklara da rastlanmaktadır. Oyuncunun, maskı oyun süresince başında taşıyacak olması maskların kullanışlı ve hafif olmasını gerektirmektedir.

İlksel Dionysos tapım törenlerinde Dionysos bir mask olarak simgeleştirilmiş, tanrının gerçek görünüşü olarak algılanmış ve saygı görmüştür. Herkes maskların bir insan tarafından yapıldığını bilmekteydi. Burada işleyen süreç mantık süreci olmaktan çok “oyunumsu”, “tiyatromsu” bir süreçtir. Bu aynı zamanda, daha sonraları komedy ve tragedyanın ortaya çıkışını hazırlayan düşünce biçimi olarak da önem taşımaktaydı. Dionysos, bakkhaların şarap yapım törenlerinde “mask” olarak kişileşirdi. Oldukça büyük boyutlarda olan maske ahşap bir sütun üzerine yerleştirilir ve törenler onun önünde gerçekleştirilirdi. Sakallı maskların asılı olduğu ahşap sütuna elbiseler giydirilir, başının üzerine asma yapraklarından oluşan bir taç konur, sütunun etrafına da asma yaprakları sarılırdı. Kimi zaman bu ahşap sütunun tümünü kaplayan mask, Dionysos şenliklerinde de en önemli öge olmuştur. Yunan vazolarında betimlenen Dionysos şenlikleri sahnelerinde yer alan masklar bunu doğrular niteliktedir (İndirkaş, 2004:57).

Dionysos şenliklerinde önemli bir öge olan mask, Yunan vazolarının yanı sıra kâse gibi çeşitli seramik formlar üzerindeki betimlemeleriyle de karşımıza çıkmaktadır (Resim2).



Resim 2. : Anokides Ressamı üslubunda kâse, Satir maskı.

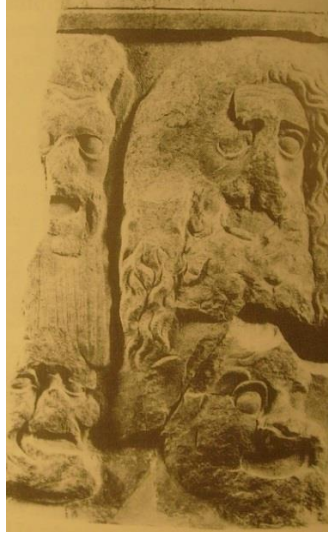
“Yunan tiyatrosunda temsillerin tüm görsel üslubu, kostüm ve masklardan büyük ölçüde etkilenmişti” (Brockett, 2000:38). Antik Yunan tiyatrosunda oyuncular, üstlendikleri kişiliğin kahramanlığını ve tanrısallığını vurgulamak için mask kullanmalarının yanında, etkileyici bir boyda görünmek amacıyla uzun kollu giysi ve yüksek topuklu ayakkabı giymektedirler. Oyuncuların ellerinde mask tutarken tasvir edildiği seramikler (Resim 3) görülmektedir.

“Beşinci yüzyılda temsillere katılanların, olasılıkla flüt çalgıcılarının dışında, hepsi mask takarlardı... Phyrinicus kadın masklarını sunan, Aiskhylos da boyalı maskları kullanan ilk kişilerdi” (Brockett, 2000:40).



Resim 3. : Tarentum'dan bir tragedya oyuncusunu mask tutarken gösteren bir vazo parçası.

Oyunun karakterlerince kullanılan masklar rollerin çok sık değişmesinden dolayı yeterince ayırt edilebilir olmaktadır diğer yandan tragedya korolarının maskları görünüşte daima aynı olduğu, komedy masklarının ise aşırı derecede değişken olduğu bilinmektedir. Korolar çoğu kez kuşları, hayvanları ya da böcekleri temsil etmekte, hepsi de gerçekçi olmayan ama uygun bir özdeşliği olan masklar olarak nitelendirilmektedirler. İnsan rollerinin maskları, gülünç sayılan kellik ya da çirkinlik gibi niteliklerle abartılmaktadır. Bazı koroların tüm üyeleri birbirinin aynı masklar kullanmalarına rağmen, bir bölümü bireysel özellikler taşımaktadır. Satir korolarının üyeleri genellikle kalkık burunlu, siyah, taranmış saç ve sakallı, at kulağına benzer yapay kulaklı olarak betimlenmektedir. Bazen kısmen kel gösterilmekte bazılarında da boynuzlar takılmaktadır. Silenus gri saç ve sakallı tanımlanmaktadır. Oyuncuların tragedyada kullanılanlara benzer masklar taktıkları sanılmaktadır (Brockett, 2000:41).



Resim 4. : M.Ö. 4. yy. üçüncü çeyreğine tarihlenen, satir oyunları masklarının mermer rölyefi, Atina.

Sesi yükseltmesi için maskların ağızları büyük yapılmaktadır. Yunan'da Helenistik dönemde masklarda yüzde canlı bir ifade sağlayan ayrıntılara önem verilirken, Sophokles ve Euripides döneminde ideal güzellik ön plana çıkmaktadır. Komedy masklarının kaynağı dinsel masklardır. Eski komedy maskları genelde hayvan biçimli masklarken, yeni komedy maskları halk tiplerini yansıtmaktadır.

1.3. Antik Dönem Seramik Tiyatro Biletleri

Yunan tiyatrolarında seyir yeri ve sahne yapısı ayrı mimari birimler olarak değerlendirilmektedir. Aralarında orkestra ve parados bulunmakta ve paradostan oyuncular girebilirse de asıl koronun girişi için, aynı zamanda seyir yeri giriş ve çıkışları olarak kullanılmaktadır (Brockett, 2000:45). “Erechtheus” adı verilen tiyatro biletlerinin kentten kente, tiyatrodan tiyatroya, oyundan oyuna ya da bilet olarak kullanılabilen yerel maddeye göre değiştiği anlaşılmaktadır. Başlangıçta, tiyatro oyunlarını seyretmek isteyenlerden ücret alınmamaktadır. Biletlerin ücretsiz oluşu bu bilete sahip olan vatandaşların sabahın erken saatlerinde yerlerini almalarına neden olmaktadır. Sonraları küçük miktarda para alınmaya başlandıysa da bu miktarı ödemeyecek kadar yoksul olan vatandaşlara bedava bilet dağıtılmaktadır. Perikles'in, 450 yıllarında tiyatroya gelişi eşitlemek ve yoksullara bilet sağlamak için kurumsal bir fon kurduğu bilinmektedir (Brockett, 2000:46).

“5. yüzyıl sonlarıyla 4. yüzyılda Dionysos’un tiyatrosuna seyirciler markalarla girmiştir. Üstlerindeki harfler sıraların bölümlerini gösterir” (Levi, 1987:146). Antik Yunan’da tiyatro giriş ücreti şehir kasasından karşılanmaktadır.

Dionysos tiyatrosu için bir bilet fiyatı bir işçinin bir günde kazandığı kadar iki obol olarak düşünülmektedir. Biletlerin özel oturma yerlerinden çok, tiyatronun bir kesimi için geçerli olduğu düşünülmektedir. Her oymağın kendine ayrılan kesimde oturduğu, bu kesimlerden birinin de kadınlara ayrıldığı sanılmaktadır. Seyir yeri çemberdeki orta yer Dionysos rahibine ayrılmaktadır. Diğer rahip ve rahibeler, elçiler, bazı devlet adamları ve devletin onurlandırmak istediği kişiler de özel oturma yerleri ayrılanlar arasında yer almaktadır (Brockett, 2000:46). “Özel/halka kapalı tiyatro yapmak isteyenlerden de ücret alınmaktadır” (Bowden, 2013:90).

“Seyirci; kadınlar, erkekler, oğlan çocukları ve kölelerden oluşuyordu. Düzeni korumakla görevli memurlar aynı zamanda her seyircinin kendine ayrılan yerde oturmasını güvence altına almak için biletleri denetliyorlardı” (Brockett, 2000:46). Sponsorlar, generaller, savaşlarda ölen kişilerin yetim çocukları, rahipler ve kültür memurlarına tiyatro girişlerinde her zaman öncelik tanınmaktadır. Diğer seyirciler giriş için kurşun, kemik ve fildişinden marka satın almakta ve seyirciler arasında huzuru sağlamak amacıyla memurlar görevlendirilerek yarışmalara katılanlara verilen ödülleri sponsor ya da şehir kasasından karşılanmaktadır. Biletler para biçiminde olup üzerlerinde bir resim, bir isim ve bir sayı bulunmakta ve böylece bilet sahibinin nereye oturacağı belli olmaktadır.

Tiyatronun görsel izleme ve akustik özellikleri dikkate alındığında oturma sıraları için en mükemmel konumun günümüzdeki gibi sahnenin tam karşısı olduğu düşünülmektedir. İlk oturma sıraları oyun platformunun yüksekliğini geçen konumda oluşturulmakta, görme ve duyma kabiliyeti seyirciler için alttan sağa sola ve yukarıya aşağıya gittikçe azalmaktadır. Bu nedenle en iyi yerlerin öncelikle tercih edilmesinin yanında zaten önemli kişilere ayrılmış olduğu bilinmektedir. Sahneye dar açıdan bakan yerler ise yer kalmadığı durumlarda mecburen tercih edilmektedir.



Resim 5. : Antik Yunan Seramik Tiyatro Biletleri.

Dionysos rahibinin koltuğun arkasındaki merkez bölümün, protokol için ayrılmış olmasının muhtemel olduğu düşünülmektedir. Her iki tarafta iki dıştaki bölüm yabancılar için ayrılabilir. Atina tiyatrosunun taklidi olan Priene'nin Helenistik tiyatrosundaki güzel mermer koltuk, bir yönetici ya da önemli bir konuk için ayrılmaktadır. Priene'deki tiyatro aynı zamanda bütün halkın katıldığı siyasal toplantılar için de kullanılmaktadır. Muhtemelen daha eski bir çağda da açık hava toplantılarının yapıldığı yerler, aldıkları biçimi, tiyatro oynamak için özel olarak inşa edilen ilk yapılara aktarılmaktadır (Levi, 1987:146).

Priene tiyatrosunda orkestra alanının kenarında tiyatronun koruyucu tanrısı Dionysos törenlerinde kullanılan sunak taşı Bodrum Tiyatrosu'ndaki gibi görülmektedir (Arıkan, 2006:65).

Özdilek (2011:101-102), Rhodiapolis tiyatrosu buluntuları arasında yer alan tiyatro biletleri ve özelliklerini şu şekilde ifade etmektedir:

Rhodiapolis tiyatrosunda, pişmiş toprak üzerinde herhangi bir kabartma ve yazı bulunmayan jeton büyüklüğündeki objenin benzerleri agora ve toplantı salonundan ele geçirilmiştir. Diğer örneklerde üzerinde harfler yer almaktadır. Toplantı salonunun dolgu toprağı içerisinde Helenistik Dönem'e tarihlenen, ön yüzlerinde tahta oturan Leto, yanında Artemis ve Apollon figürleri ve Α, Υ etnikonları bulunan, iki tanesi üzerinde yuvarlak bir çukur bulunan 3 adet pişmiş toprak obje ele geçmiştir. Toplantı salonu kazılarında ele geçmesi nedeniyle bağlantılı olarak oy pusulası olarak adlandırılan bu örneklerin başka kentlerden ele geçen benzerleriyle karşılaştırılması sonucunda bulla mühürü olduğu ortaya çıkmıştır. "Ona kendisi ve kendi soyundan gelen erkek çocuklar için, mülk edinme, yurttaşlık ve polis'in her yıl Antiokhos Festivali günlerinde ön sıralardaki koltuklar için, davet edilmelerine ve bu günler boyunca altın bir çelenk takmalarına

karar verildi. Mevcut üyeler tarafından alınan bu karar, kararnameyi devlet mührüyle onaylamış olarak teslim ettikleri zamandan başlayarak geçerli olsun ve taş bir stele yazılsın! Hayırlı olsun!" yazıtta bahsedilen bu devlet mührü olasılıkla ele geçen bu pişmiş toprak papirüs mührlerdir. Rhodiapolis tiyatrosu kazılarında, lokantadan tiyatro seyircilerine ait 2 adet, üzerinde N harfi bulunan pişmiş toprak biletler ele geçmiştir. Dairesel formdaki 2,5-5 cm. arasında değişen çaplarda ve 3-4 mm kalınlığında, üzerlerinde N, Λ, Δ harfleri bulunan ve diğer yüzleri genellikle düz ve bezemesiz olan objeler ele geçmiştir.

Seramik tiyatro biletlerinin yanı sıra kemik veya fildişinden yapılmış tiyatro biletleri de bulunmaktadır. Bazen kare, çoğunlukla yuvarlak olan formlarda meyve, kuş ve balık işlemleri de görülebilmektedir.

II. BÖLÜM

2. SİYAH VE KIRMIZI FİGÜRLÜ SERAMİKLER

2.1. M.Ö. 6.-4. yy. Siyah ve Kırmızı Figürlü Seramiklere Tarihi Bakış

Antik dönemde pahalı olan metal kapların daha ekonomik taklitleri olarak üretilen seramik kapların genelde halk tarafından kullanılmış oldukları bilinmektedir. Seramiklerin üretim tekniklerindeki değişim ve gelişimler seramiklerin hangi dönemde yapıldığının tespit edilmesine ışık tutmaktadır. Elle şekillendirme, kalıplama ve çark üretimi teknikleriyle üretilip çoğaltılan kapların üzerlerindeki kazıma ya da boyama dekorasyonu öğeleri de ayırt edici özellikleri arasında yer almaktadır. Özellikle Kıta Yunanistan'da üretilen figürlü vazolar Antik Yunan mitolojisinin anlaşılmasında büyük öneme sahip olmaktadır. Seramik kaplar yeme ihtiyacını karşıladığı gibi mezarlara ölü hediyesi olarak da konulmaktadır.

Antik dünyanın insanların günlük hayatta kullandıkları kapların birçoğunu seramikten yapmış oldukları bilinmektedir. Bu nedenle seramik yapımının ve boyanmasının önem kazanmış ve bir meslek dalı haine gelmiş olduğu bilinmektedir. Seramiklerin kırmızı ya da siyah renkte olduğu görülmektedir. Roma döneminde genelde kırmızı renkte ve ince cidarlı olan Terra Sigillata olarak adlandırılan seramiklerin yaygın olduğu bilinmektedir (Gür, 1991:51).

Seramiklerin kullanıldıkları amaçlara göre şekillendirilmiş ve formların çeşitli isimler alarak tanımlanmış olduğu: pithos (şarap kabı), amphora (şarap dinlendirme ve koruma kabı), pelike (şarap koruma kabı), stamnos (şarap koruma kabı), hydria (su koruma kabı), krater (şarabın su ile karıştırıldığı kap; volütlü, çan ve ayaklı olarak isimlendirilen tipleri bulunmaktadır), psykter (şarap soğutma kabı), kylix, skyphos, kantharos, manthos (şarap içme kapları), kyathes (kraterden şarap alma kabı), simpulum (amphoradan ve derin kaplardan şarap alma kabı), lekythos, askos (yağ kapları), aryballos (krem kabı), alabastron (koku kabı), lecanis, phiale (kadınlar tarafından kullanılan ikram kapları), pysix (ziynet eşyası koruma kabı), lutrophoros, lebes, gamicos (düğün amphoraları), lucnos (lamba) gibi örneklerde görülmektedir (Gür, 1991:51-52).

Seramik eserlerin yapısında ya da üzerlerindeki süslemede görülen özellikler yapıldığı döneme dair izler taşımaktadır. Yapıldığı dönemin teknolojisi, sanat

akımları, kültürel olayları, yaşam tarzları, dini ritüelleri ve inanış sistemleri dönem eserlerinden günümüze yansımaktadır.

“Keramik (kerameikos), eski yunanca çömlekçi kili (Keramos)’dan gelmektedir. Keramos, kilden yapılan her tür kap kacak anlamına gelmektedir... Genelde kaba hamurlu ve boyasız ise çanak çömlek olarak adlandırılmaktadır. İnce hamurlu ve boyalı figürle bezeli ise vazolar denmektedir. Yunan keramiği denince genelde yunan vazosu anlaşılır” (Boysal, 2004:163)

Tanrı ve tanrıçalara sahip olan antik uygarlıklarda resim, özellikle Yunan’da vazolar resimleri şeklinde görülmektedir. Siyah ve kırmızı renge hakim resimlerde, çizgi ve ritim çok önemli bir yer tutmaktadır. Heykel sanatına hakim olan ölçü, denge, simetri, usta anatomik çabalar, detaylara gösterilen usta işçiliklerin hiç birisi bu vazolar resimlerine uygulanmamaktadır (Eroğlu, 2006:40).

Erken Yunan resim sanatıyla ilgili bilgi edinmenin yollarından biri seramik üzeri resimlerden geçmektedir. Yunan çizgi sanatının ilk örnekleri, en eski üretim olan alet yapımından sonra ortaya çıkmış çanak çömleklerin üzerindeki desenlerde görülmektedir (Üstüner, 1999:5). Bu resimlenmiş çanak çömlekler içine çiçek koymaktan çok, şarap ve yağ kondukları halde genellikle vazolar adıyla tanımlanmaktadırlar. Vazoların resimlenmesinin Atina’da önemli bir sanayi haline gelmiş olduğu, dükkânlarında bu işle uğraşan iddiasız zanaatçılar, ürettikleri nesnelere en yeni bulguları katmış, işlerine öteki sanatçılar kadar tutkuyla sarılmış oldukları bilinmektedir (Gombrich, 2002:78).

Yunan keramiği denince genelde yunan vazosu anlaşılır. Kil vazoları süslemek nadiren bir sanat olarak nitelendirilmekte olmasının yanında sanatçıların mükemmel olarak değerlendirilecek işler yapmış olmaları onların ressam olarak adlandırılmalarını gerektirmektedir.

Vazolar resimleri üsluplarına göre gruplandırılarak çeşitli resamlara atfedilmektedir. Nadiren ressamların vazolar üzerinde isim yazdığı görülmektedir. Bir vazolarla üç kişinin ilgisi bulunmaktadır: ressam, çömlekçi ve çömlek atölyesi sahibi. Bazı vazolarla ressamların adları “... boyamıştır”, çömlekçilerin adları da “... yapmıştır” biçiminde yazılmaktadır. Bazen sanatçı vazoları hem yapmakta hem de boyamaktadır. Böylesi durumlarda da “... yapmıştır” ifadesi kullanılmaktadır.

Bazen bu ifade çömlek atölyesinin sahibi için kullanılmaktadır. Ayrıca vazoların üzerine çeşitli yazılar yazılmaktadır. Bunların önemli bir bölümü, resimdeki figürlerin tanıtımı amacıyla yazılmaktadır. Ayrıca hayvan ve varlık adları da kullanılmaktadır: ancak, imza uygulaması sınırlı tutulmaktadır. İmzasız seramiklerde ressamın isimleri çömlekçi imzalarına bağlı olarak belirlenmektedir (Boysal, 2004:163-164).

Çömlekçi ressam ilişkisi, atölye ortamı, heykeltıraşlar vazo üzerine resmedilmiş konular arasında yer almaktadır (Resim 6).



Resim 6.: Yunanlı Heykeltıraşın atölyesi, M.Ö. 480 dolayları, Berlin.

Siyah ve kırmızı figür teknikleri Yunan vazo resim sanatının en önemli stilini oluşturmaktadır.

Atina'nın askeri, iktisadi ve kültürel açıdan büyük bir güç olduğu dönemlerde, estetik kavramı kesinleşmeye başladı. Perslere karşı kazanılan savaşlarla gücünün doruğuna ulaşan Perikles dönemi, başta resim ve heykel olmak üzere sanatta önemli gelişmeler kaydedilen bir çağ oldu. Yeniden inşa edilen Perslerin tahrip ettiği tapınaklar, gururla sergilenen Atina'nın gücü ve Perikles'in sanatçılara gösterdiği yakınlık bu gelişmenin kanıtıdır. Bu dışsal nedenlere bir de Eski Yunan'da figüratif sanatların özellikle teknik alanda kaydettiği gelişmeyi eklemek gerekir. Mısır sanatına kıyasla Yunan resmi ve heykeli bir anlamda sanat ile sağduyu arasında kurulan ilişki sayesinde, dev adımlar atmıştır (Eco, 2006:42).

Klasik öncesi dönem seramik sanatında, sert üslup ise yontu sanatında tanımlanmaktadır. Olgun arkaik dönemden beri seramik ressamı çalışmalarında, figürlerin duruşu ve ifadeciliği, yontu ustalarının etkisinde kalarak uygulanmaktadır.

Bu evre klasik üslubun hazırlanışı ve büyük resim sanatının başlangıcı sayılmaktadır. Klasik dönemden önceki bu hazırlayıcı evrede, yunan seramik resimlerinde değişiklik görülmektedir (Üstüner, 1999:130-156). "Grek sanatında klasik üslubun ilk devresi, genel havası itibariyle titiz bir üsluptadır" (Turani, 1999:148). İlk klasik devrin vazo ressamlığı umumi olarak geç arkaik devirdekenden daha durgun olarak nitelendirilmektedir. Bu devirde vücut ve elbiselerde eski titiz itina kaybolmaya yüz tutarak şekillerde bir canlılık baş göstermektedir. Brygos ressamının eserlerinde zirvesini bulan şiddetli hareket, Kleophrades ressamının son zamanlarında görülmeye başladığı gibi, sükûnet bulmaktadır. Güzel biçimli kylikler, geç arkaik devirde kazandıkları önemi yavaş yavaş kaybetmektedirler. Gösterişli büyük vazolar daha çok yer tutmaya başlamaktadır (Haspels, 1946:166). Bu devirde yapılmış çanak, amphora ve kâse gibi çömlekçilik eserlerinin üzerlerinde görülen figürler, gerek vücut, gerekse elbiselerin kıvrımları, tümüyle hatlarla belli edilmektedir. Belirgin bir dış ve iç çizgi, burada anlatımın başlıca ögesi olmaktadır. Figürlerin dışında kalan kısımlar, genellikle son derece az bir süsleme ile bilhassa meandrlarla süslenmektedir. Süsler bir şerit içinde kabı dolanmaktadır. Vazo ressamları arasında Duris ve Brygos gibi sanatçılar yetişmektedir. Bu seramik ressamları, ikili figürleri dramatik duruşlar içinde göstermektedirler. Kapta, resmin dışındaki kısımlar, siyah zemin olarak değerlendirilmektedir. Kadının elbiseleri topuklara kadar inik halde gösterilmektedir. Vücut üzerindeki elbise kıvrımları, arkaik dönemde görülen paralel düşüşten uzaklaşmaktadır. Buna karşılık, erkeklerin elbiselerinde etek ucu, diz ve topukların ortasına kadar inmektedir. Kollar, zarif ve rahat bir hareketle doğal bir poz içinde gösterilmektedir. Ayrıca desenlerde perspektif çizim de görülmektedir. Yalnız, yer yer şematik ve sembolik ifade şekilleri, özellikle diz anatomilerinde dikkati çekmektedir. Figürler üst üste gösterilmektedir (Turani, 1999:149-150).

Siyah figür tekniğinin M.Ö. 700'de Korinth'de bulunduğu bilinmektedir. M.Ö. 7. ve M.Ö. 6. yüzyılın ilk yarısında Korinth ustaların Akdeniz seramik pazarını ele geçirerek seramiklerin büyük kısmının Korinth atölyelerinde imal edildiği bilinmektedir. M.Ö. 7. yüzyılın sonunda, Atinalı vazo ressamları Korinthos'ta bir yüzyıldan beri uygulanan siyah figür tekniğini tereddütsüz kabul etmektedirler (Boardman, 2005:100). Bu üslubun erken ya da Arkaik Yunan heykelinde olduğu gibi, daha önceki Miken ve Mısır sunumlarına çok şey borçlu olduğu bilinmektedir.

Klasik Yunan düşüncesine göre ideal biçimin matematiksel oranlarda bulunması gerektiği düşünülmektedir. Çoğunlukla siyasal liderler arasındaki ayrımı görüp karar verdikleri gibi, Yunanlılar sanatta da üslupların farkında oldukları ve bir konuda nitelikli yargılarının var olduğu bilinmektedir (Hollingsworth, 2009:54-59).

Yaptıkları kaplar pahalı olmamakla birlikte, güzel boyanmış küçük bir vazanın fiyatının bir günlük yevmiyeye eşit olduğu, uzman işçilik gösteren bazı malların önceleri Korinthos'ta, daha sonra da Atina'da ve Yunan dünyasının diğer pazarlarında tanındığı bilinmektedir. Bunlar birçoğunun gözüne, Çin porselenlerini ilk kez gören Avrupalılar gibi alışılmadık ve çekici görünmüş olabilmektedir. Ancak teknik herkes için yeni olmamaktadır ve M.Ö. 6. yüzyıl boyunca Yunanistan'daki yerel okullar kendi üretimleri ile meşgulken, Atinalı çömlekçilerin Etruria ve Batı Yunan kolonilerindeki pazarları ellerine geçirmiş oldukları ve bu pazarları, Güney İtalya'da gerçek anlamda yerel bir alternatifin kendilerine rakip çıkmasına dek ellerinde tuttukları bilinmektedir. Atina mallarını çekici kılan, çömleğin ve üzerindeki parlak boyanın kalitesi ve üzerindeki figürlü sahnelerin eğlenceli anlatımı olmaktadır. Kolayca kırılabilir özellikteki bir malda böylesine büyük bir pazarın ortaya çıkışı, komisyoncular için iyi bir gelir kaynağı yaratmıştır denebilmektedir (Boardman, 2005:100).

“Nessos Ressamı, Atina'da siyah figür tekniğini ilk kullanan sanatçılar arasında yer alır” (Boardman, 2005:100). Siyah figür tekniğinin katı bir geleneğe sahip olduğu ve üsluptaki ilerlemenin yavaş olduğu düşünülmektedir (Boardman, 2005:110).

Attik siyah figür tekniğinde boyalı seramiklerin en gelişmiş örnekleri M.Ö. 6. yy. ortaları ve bu yüzyılın üçüncü çeyreğinde Exekias ve Amasis ressamı ile sanatın zirvesine ulaşmış olduğu ve bu ressamların bazı sanat özelliklerinin kırmızı figür tekniği ressamlarını da etkilemiş olduğu bilinmektedir. Ancak siyah figür tekniğinin gelişen tasvir sanatı açısından bazı yetersizlikler içermesinin yeni bir uygulamaya zemin hazırlamış olduğu düşünülmektedir. Amasis Ressamı'nın Exekias gibi çağdaşları, (M.Ö. 6. yüzyılın ortaları ve sonrası) daha çok klasik üslupta betimledikleri vakur duruşlu figürleriyle tam bir tezat sergilemektedirler (Boardman, 2005:106). M.Ö. 6. yüzyıla ait tüm zarif siyah figürlü vazoların Atina üretimi

olmadığı bilinmektedir. Korinthos'un M.Ö. 550'e kadar Atina ile rekabet içinde olmakta, Atina vazolarını taklit etmekte hatta figürlü sahneler ve formlar konusunda onlara ilham vermektedir. Atinalıların nadiren başvurdukları renkleri kullanarak, dekoratif bir etki yaratmakta ve detay çizimlerinde kazıma tekniğini tercih ederek daha özgür kompozisyonlar meydana getirmektedirler. Ancak Korinthos'ta yapılan boyalı vazoların çoğu, özellikle Etruria'ya gönderilen kraterler çömlek atölyelerinin ihracat için imal ettiği mallar olarak bilinmektedir. Bununla birlikte, Korinthosluların vazolarını bu teknikle boyamaktan neden vazgeçtikleri bilinmemektedir. Vazolar her zamankinden daha kaliteli oluşu Atina ile rekabete neden olmamasını göstermektedir. Fakat Atinalı çömlekçiler (Nikosthenes) kısa süre içerisinde, özellikle Etrüsk müşterileri için tasarlanan ve onların bildikleri formların kopyaları olan mallar ile yeni pazarların arayışına girmektedirler (Boardman, 2005:106).

M.Ö. 6. yy. ortalarından itibaren gelişen büyük plastik, serbest heykeller ve kabartma sanatında bir yandan insan figürlerinin hareket ve anatomilerinin betimlenmesi ile ilgili gelişmeler gözlenirken, diğer yandan da özellikle kadın figürlerinin elbise kıvrımlarının betimlenmesine çaba harcandığı, kıvrımların karmaşık hatlarının verilmeye çalışıldığı görülmektedir. Yontu sanatındaki gelişmeler sürerken, bazı siyah figür sanatçıların da linear tekniği olarak adlandırılan çizgi tekniğini figürlerin yüzlerini belirlemede kullanmış oldukları görülmektedir. M.Ö. 6. yüzyılın geri kalan bölümünde vazo ressamı bazen canlı, bazen de kabaca çizilmiş çalışmalar sergilemektedir. Bunlar nadiren bir Exekias vazosunun kusursuzluğuna ulaşabilmekte, ancak etkileri yeni bir vazo boyama üslubunda görülmektedir. Bu teknik kırmızı figür tekniği olarak adlandırılmaktadır (Boardman, 2005:106).

Amasis Ressamı'nın Dionysos ve nymphalar betimlemesinin yer aldığı yüksekliği 44 cm olan amphorada (Resim 7), kadınların vücutlarının yani elbiselerinin örtmediği açıkta kalan kısımlarının geleneksel biçimde beyaz boya ile boyanması yerine, öylece bırakılması, figürlerin yüz ayrıntılarının fırça ile belirlenmesi kırmızı figür tekniği için bir başlangıç sayılabilmektedir. Amasis Ressamı'nın bu kadın figürlerinin siyah elbiselerini, kolların dış çizgilerini yok etmeyecek biçimde düzenlemiş olduğu, siyah alan ile siyah çizgi arasında vazanın kendi zemin rengi olan kırmızı renkte bir rezerv alan bıraktığı görülmektedir.

Böylece sanatçının, alışlagelen tekniğin kuralına ne denli sadık kaldığını da göstermiş olduğu düşünülmektedir. Amasis Ressamı'nın kıvrak figürleri hiç beklenmedik, canlı ve hayat dolu bir mizah anlayışını sergilemektedir. Siyah figür tekniğinin son ressamlarından biri olan Amasis Ressamı'nın kırmızı figür tekniğinin ilk uygulamalarından da sergilemiş olduğu görülmektedir (Boardman, 2005:104-106).



Resim 7.: Amasis Ressamı tarafından boyanmış bir Atina amphorası. M.Ö. 530 civarı.

Hem siyah figür hem de kırmızı figür tekniğinde boyanmış seramikler bilingual olarak adlandırılmaktadır. Kırmızı figür tekniğinin bilinen ilk sanatçısı, adını çömlekçi Andokides'ten alan Andokides Ressamı olarak bilinmektedir. Boyadığı amphoralardan altı tanesinin bilingual olduğu görülmektedir. Achilleus ile Aias'ın dama oyunu bunlardan biri olarak değerlendirilmektedir (Resim 10). Psiax ve Paseas öncüler grubunda yer alan diğer iki önemli bilingual sanatçı olarak bilinmektedir. Euphronios, rakibi Euthymides, Sosias Ressamı, Kleophrades Ressamı, Brygos ressamı ve Oltos kırmızı figürün gelişmesine katkıları olan sanatçılar arasında en basta gelmektedirler (Boardman, 2002:11 vd.).

Figür hareketleri, resmi hacimlendirmek, figürlere derinlik kazandırmak için yapılan kısaltmalar ve figürleri çevresiyle birlikte betimleme anlayışı gibi yenilikler bu ilk ressamlar tarafından başlatılıp daha sonraki kuşaklar tarafından geliştirilen bir uygulama olarak bilinmektedir. Kırmızı figür tekniğinin başlangıç ressamlarının arasında yer aldığı düşünülen Andokides Ressamı'nın, Exekias'ın öğrencisi olarak siyah figür tekniği atölyelerinde yetişmiş olduğu bilinmektedir. Andokides

ressamının başlattığı kırmızı figür tekniğinde gelişmiş bir şekilde renk düzeni yer almaktadır. Bu renk düzeni figürlerin ruhsal durumlarının yansıtılması şeklinde kullanılmaktadır. Bu renk düzeni çok kişili kompozisyonlarda da, uygulanmakta, her kişinin ruhsal yansımaları, aynı rengin çeşitli tonlarıyla belirtmeye çalışılması şeklinde görülmektedir. Pistoxenos ressamının bazı yapıtları M.Ö. 5. yy. 'da vazo ressamlığını daha farklı bir şekilde başladığını göstermektedir. Bu ressamların yapmış olduğu bu yenilikler M.Ö. 426-425 yıllarından sonraki zengin üslup devrinde yapılan çömlek resimlerine katkıda bulunmaktadır. Görkemli büyük figürlü sahnelerin yanında zarif küçük kompozisyonlar yer almakta, yapay ve yapmacıklı gösterilerin yanında canlı ve dinamik kompozisyonlar görülmektedir. Lekythos ressamı, M.Ö. 5. yy. son on yılı girerken büyük başarı kazanmaktadır. M.Ö. 390 yılında lekythos ressamı azalmaktadır. Bu sanatçıların ışık-gölge oyunlarını yeniden canlandırmış oldukları görülmektedir (Üstüner, 1999:137-157).

Özellikle büyük boyutlu vazolarda uzmanlaşmış ressamlardan biri olan Exekias çizgi hakimiyeti yüksek sanatçılar arasında nitelendirilmektedir. Küçük vazolarda çalışan Oltos, çizgileri kuvvetli, ekonomik bir ressam olarak tanınmaktadır. Epiktetos'un figürleri büyük vazolar üzerinde yer alan figürlere daha yakın olmasının yanında incelikle işlenmiş olduğu görülmektedir. Berlin Ressamı, tek figür veya küçük bir grupla etki yaratmaktadır. Simsiyah bir arka plan önünde bütün figürlerin önde durduğu tekniğin en yetenekli temsilcisi Kleophrades Ressamı olarak bilinmektedir. Seçtiği konulara bakıldığında bir entelektüel olarak değerlendirilen Kleophrades Ressamı'nın çizimlerinin oldukça dengeli olduğu görülmektedir. Seçtiği konulardaki özgünlük ve gösterdiği gayret kâse ressamı ile karşılaştırılabilmektedir. Onesimos'un çalışmaları, Arkaik sanatın tükenmeye yüz tutan enerjisi ve Klasik dönemin ağırbaşlılığı arasında incelikle salınmaktadır. Bunun, daha sonraki çalışmalarının karakteristik özelliğini oluşturmuş olduğu düşünülmektedir (Boardman, 2005:120-122).

Atina'nın neredeyse kaybetmekte olduğu bir savaşı sürdürdüğü 5. yüzyılın sonlarında, bazı ressamlar şehrin buhranlı durumuna bir tepki olarak barışçı ve zarif düş dünyaları tasvir etmektedir. 5. yüzyıl heykellerindeki şeffaf görünümlü giysiler, vazo resimlerinde figürleri saran ve birbirlerine yakın çizgilerle verilen kıvrımlarla temsil edilmektedir. Heykeltıraşlıktan çok daha önce kadın çıplaklığına izin veren

vazolarda, vücut ve elbise duyarlı bir işçiliğin eseri olmaktadır. Meidias Ressamı ve ona yakın sanatçılar, vazolarında bu anlayışın en güzel örneklerini sunmaktadır. Eski bir alışkanlık olan ve Yunan sanatında sevilerek kullanılan soyut kavramların kişileştirilmesi (genellikle kadın formunda), daha da yaygınlaşmaktadır. Bunların bazıları bir dereceye kadar tanrısallaştırılmaktadır. Bazen mitolojik bir sahnede anlatıcı rolü üstlenmekte, fakat genelde dekor olmaktan ileri gitmemektedirler (Boardman, 2005:208- 209). “Kerç vazoları olarak adlandırılan ve çoğunluğu krater ve pelike formunda kaplarda figürlerin bazı detaylarında beyaz, sarı gibi ek renklerin kullanımı bu tarz birçok örnek üzerinde 5. yy. sonunun ünlü ressamı olan Meidias Ressamı’nın etkileri saptanabilmiştir” (Erdem, 2007:76).

Temelde figürler yine siluet olarak boyanmakta ve detaylar kazınarak verilmektedir. Kırmızı renk detaylarda, saç ve sakalda, giysilerde ve erken çalışmalarda erkek yüzlerinin betimlenmesinde, M.Ö. 7. yüzyılda olduğundan daha fazla kullanılmaya başlandığı görülmektedir. Kadın yüzü ve teni beyaza boyanmakta; detaylar ise beyaz boyanın altındaki siyah siluet kazınıp açığa çıkarılarak belirtilmektedir. Elbise desenleri için de beyaza başvurulmaktadır. Erkeklerin kırmızı, kadınların ise beyaz ile vurgulanmasının Mısır sanatından alınmış olduğu ve genel olarak bakıldığında gerçeğe yakın sayıldığı görülmektedir. Figürler katı bir profil ile çizilmekte, ama özellikle hareket halindeki figürlerde göğüs kısmını cepheden göstermenin daha kolay görüldüğü düşünülmektedir. Koşan veya uçan figürler ise, sanki dizleri üzerine çökmüş ve dirseklerini havaya kaldırmış şekilde betimlenmektedir. Baş profilden gösterilmesine karşın, gözler cepheden çizilmektedir; erkeklerinki disk, kadınlarındaki badem şeklinde betimlenmektedir. Satirler, kentauroslar ve gorgolar gibi grotesk ve korkunç yaratıklar ile izleyiciye sempatik görünen insan figürleri dışında, karşıdan betimlenen baş ve vücutlara çok seyrek rastlanılmaktadır. Giysilerdeki düz kıvrımlar yerini, yüzyılın ortasından sonra mermer korelerde de görüldüğü gibi zarifçe işlenmiş zikzak elbise kenarlarına bırakılmaktadır. Duygular jestlerle gösterilmekte, acı içerisinde saçlarını yolarlar, ayrılış sahneleri, hareketlerle ifade edilen sohbetler, eğlenerek kendinden geçenler, yüzlerde ise nadiren yukarıya kalkık bir kaş veya sıkılan dişler gibi ifadelere rastlanılmaktadır. Kadınların bazen anaç olarak betimlenmesi dışında, genelde yaşlarının gösterilmediği görülmektedir. Erkeklerde sakal genelde statü ve

olgunluğu, beyaz saç, kısmen dökülmüş saçlar ve çökük omuzlar yaşlılığı simgelemektedir (Boardman, 2005:110).

Vazo resimlerinin doruk noktası klasik döneme, yani M.Ö. 5. yüzyıla rastlar. M.Ö. 4. yüzyılda ise bu sanat önemini yitirir. Bunun nedeni Yunan sanatının artık figüratif anlatımlarla bir derinlik etkisi ve düşünsel içerik aramasıdır. Vazo resmi kabın biçimine bağlı olduğu için gereksinmeyi karşılayamaz, bir süslemeden öteye gidemez. Böylece sanatçıların ilgisi başka yönlere yönelir, vazo resmi önemsizleşir (Pischel,1983:94).

M.Ö. 500-480 yıllarında en güzel yapıtlarını vermiş olan Duris'in, çok sayıda yapmış olduğu kupaların ve tabakların yanısıra, lekythoslar, kantaroslar, skyphoslar ve pixisler, aryballoslar ve rythonlar resimlemiş olduğu bilinmektedir. Kleophrades, Python gibi isimlerin yapmış olduğu çömlükleri resimlemesi kendi atölyesinde birçok ünlü ismin çalışmış olduğunu göstermektedir. Kendi atölyesinde çalışan vazo ressamlarının Menon, Diogenes, Pythaios, (Pytheas), Panaitios, Polyprasmus gibi ünlü isimler olduğu bilinmektedir. Sonraları Duris'in isminin leagros ünvanı ile geçtiği bilinmektedir. Kırmızı figür tekniğinde çalışılmasına rağmen, siyah figür tekniğinde lekythosların yapılması, siyah figürde yapılmış olması, mezar eşyası olmasından ileri geldiği düşünülmektedir. M.Ö. 5. yy. da Panathena amphoraları yapan vazo ressamları ise, Epikthethos ressamı, Leargos ressamı, Eucharides ressamı, Euphronios, Kleophrades ressamı, Berlin ressamı, Güney Rusya'da bulunmuş olan Kuban grubu en önemlileri arasında yer almaktadırlar (Üstüner, 1999:113).

Pistoksenos ressamı, ilk klasik üslup devrinin ilk büyük ressamı olarak bilinmektedir. geç arkaik üsluptan ilk klasik üsluba geçişin örneklerini veren sanatçı olarak değerlendirilmektedir. M.Ö. 480-470' de kyliks ressamlığı Antiphon ressamının etrafında toplanmaktadır. Fakat bu devirde üslup değişmiş görülmektedir. Vazo yüzeyi ile resimler arasında ahenkli bir denge kurmak figürleri vazoya yaymakla sınırlı kalmamaktadır. Ressam çalışırken vazo sathını göz önünde bulundurmaktadır. Figürler bir mekân içinde hareket yapmadan sakin durur halde betimlenmektedir. Üslup gelişmektedir. Geç arkaik devirde birçok lekythosların beyaz zemin üzerine çizgi tekniği ile yapıldığı görülmektedir. İlk klasik devirde ise bu usul daha çok yayılmaktadır. Siyah figürlü lekythoslar yavaş yavaş ortadan

kalkmakta, kırmızı figürlü olanlar da pek seyrek kalmaktadır (Haspels, 1946:166-172).

Çalışmaları M.Ö. 470-450 yıllarına tarihlenen Hermonax'ın yapıtlarında daha çok hareket ve dinamizmi vurgulanmak istemiş olduğu anlaşılmaktadır. Kleophon ressamının çizgilerindeki soyluluk ve güzellik, Parthenon yontularındaki ifadecilik başarılı olarak değerlendirilmektedir. Phidias yontularındaki figürlere aykırı olmayan hareket, durgunluk içinde bir enerji potansiyeli şeklinde görülmektedir. M.Ö. 450'den sonra çömlek ressamı ile pano ressamının farklı anlayışla yapıt vermiş oldukları bilinmektedir. Pano ressamlarının kompozisyonlardaki, ışık, ışığın verdiği açıklık ve koyuluk, ışığın figürlere yansımaları ile doğan gölge unsurunu, çömlek ressamlarının, dar yüzeyde uygulamaya olanak bulamadıkları ve vazolar ressamlarının yalnız çizgi tekniğinin, hareket ve durgunluğu ile kompozisyonu yorumlama ustalığını sergilemiş oldukları görülmektedir. Duvar resmi sanatçılarının alabildiğine özgürlükle yaptıkları duvar resmi canlı yaşama yaklaştırmaları ile seramik sanatı ise, şematik olarak nitelendirilmektedir (Üstüner, 1999:155-168).

M.Ö. 440-430 yıllarında yapılmış lekythoslarda, teknik arayışlardan çıkarak donuk figürlerde yumuşaklık başlamış olduğu ve mat boya yerine daha canlı renkler kullanılmış olduğu bilinmektedir. Üstüner (1999:166-168), Ressam Olygnotos ve vazolar ressamı Polygnotos'un az kişili sahnelerden oluşan kompozisyonlarında figürlerin serbestçe duyuları yansıtmasını arzularak çalışmış olduklarını ve Akhilleus Ressamı'nın erken dönem yapıtlarının Berlin Ressamı'nın etkisinde kalmış olduğu, insan vücutlarındaki anatomideki özellikler ve insan gruplarındaki görkemliliği yansıttığını ifade etmektedir. Eretria ressamının çizgilerinde zarafetle yorumladığı kompozisyonlarında figürlerin bulunduğu yüzeyin dar ve sıkışık olmasına rağmen, figürlerin ruhsal durumları, yüzlerindeki ifadede ve hareketlerinde verilmektedir (Üstüner, 1999:159-171).

Vazolar resimleri, üslupları ve konuları ile verimli bir bilgi kaynağı olarak değerlendirilmektedir. Fakat bu zanaatın, Yunanistan'da ancak M.Ö. 4. yüzyıla kadar varlığını sürdürebilmiş olduğu bilinmektedir. Perslerin Atina'yı istilası, M.Ö. 480-479 yıllarında birçok sanatçıyı yurtlarından etmiş olduğu, geriye döndüklerinde sıfırdan başlamak zorunda kaldıkları bilinmektedir. Fakat üretimde veya üslupta

önemli bir kesinti görülmemektedir; aynı ressamların çalışmaya devam etmiş oldukları bilinmektedir.. Klasik döneme geçişin bu sanatçıların ellerinde gerçekleşmiş olduğu görülmektedir. Arkaik dönemin neredeyse Geometrik üsluptaki kılı kırk yaran zikzak etek kenarlarının yerini giysilerin artık daha özgür kıvrımlara bırakmış oldukları bilinmektedir. Profilden başlarda bunlara uygun çizilmiş gözler görülmektedir. Kısaltmalar ve $\frac{3}{4}$ profil, cesurca ve başarılı bir şekilde verilmiş ve sanatçı hareketi ifade edebilmek için duruş ve jestlerle deneyimlerini daha ileriye götürmüş, hatta acemice betimlenmiş figürlerle anlatılmış basit sahnelere atmosfer kazandırmış olduğu anlaşılmaktadır. Yardımcı süs öğeleri olan bitkisel motiflerin kullanım sahalarının daha da kısıtlanmış olduğu bunun yanında, çerçeveleri ve zemini belirleyen meandr ve kare motifleri, Arkaik kumaş ve elbiselerinin kenarlarındaki desenlerden alınmış olduğu görülmektedir. (Boardman, 2005:198-199).

“Yaşlı ve tutucu bekçileri temsil eden bir grup Maniyeristin eski Arkaik geleneğe sıkı sıkıya bağlı olarak oluşturdukları figürlere kattıkları katı güzellik, en usta sanatçıların lideri olan Pan Ressamı, aslında çok daha iyi işler çıkarabilirdi” (Boardman, 2005:199). “Pan ressamı, daima çizgi güzelliğine bağlı muhafazakârlık ile tektonik kıymetlere önem veren yeni karakter sanatı arasında bocalamıştır” (Haspels, 1946:171).

Büyük vazoların üzerinde yer alan konular epik karşılaşmaları betimlemektedir: Yunanlılar ve Amazonlar veya Yunanlılar ve kentauroslar gibi örnekler yer almaktadır. Konu seçimlerinde kısmen duvar resimlerinin, kısmen de Yunanlıların mitolojik hikâyelerin etkisi görülmektedir. Bu dönemin, Perslere karşı verilen başarılı mücadelenin hemen sonrasına rastladığı ve bu konuların Perikles, Atina'sının mimari yontularında da karşımıza çıktığı görülmektedir. Arkaik üslupta çalışmaya devam eden birkaç kâse ressamı dışında, yüzyılın başında kısa süreli popüler olan serbest, orijinal ve zarif dans ve içki şölenleri aranmaktadır. Bu kâselerdeki konular sıradan olmasına rağmen, ressamı bildik mitolojik sahnelerin ikonografik geleneklerinden kurtararak, her ne kadar elit dekorlar içinde de olsa, günlük hayatın duruş ve durumları üzerine hayal gücünü çalıştırmasına izin vermektedir. Geç Arkaik dönemin coşkulu ve taşkın üslubu, Yunan tasvir sanatında

yepyeni bir döneme ışık tutmakta, ancak ciddi üslubun içinde törpülenmiş olduğu anlaşılmaktadır (Boardman, 2005:202).

Tüm bu mitolojik sahneler Yunanlıların renkli hikaye anlatımlarının bir ifadesi olarak görülmektedir. Klasik sanat ve edebiyatta mitolojik hikayelerin mecazi anlamda, günlük hayattaki sorunları ve siyaseti eleştirmek amacıyla kullanıldığına yaygın olarak rastlanmaktadır. Mitolojik sahnelerin yanı sıra günlük yaşam, evlilik, cenaze, çeşme başı dedikoduları, arkadaşlık, aşk ve şölenlerin de betimlendiği görülmektedir (Boardman, 2005:113-114).

2.2. Siyah ve Kırmızı Figürlü Seramik Tekniği

Siyah ve kırmızı figürlü seramiklerin çömlekçi çarkında üretimin yanı sıra kısmen kalıp şekillendirme yöntemiyle de üretilmiş oldukları bilinmektedir. Temel elemanı boyama olan seramikler şekil verildikten sonra dekorlama işlemine hazır olana kadar nemli bir ortamda bekletilerek seramik yüzeyi kumaş veya deri kullanılarak parlatılmaktadır.

Kırmızımsı turuncu ve metalik siyah; betimlemelerdeki iki temel renk olarak bilinmektedir. Seramik yüzeyine kompozisyonlar betimlenmeden önce deri sertliğindeki kil fırçayla sıvı halde sürülen sarı aşıboyası ya da inceltilmiş kilden oluşan sıvı ile kaplanarak cilalanmaktadır. Aynı parlaklık, perdahlama olarak da adlandırılan bıçak ya da metal bir aracın yassı yüzeyinin deri sertliğindeki seramiğe sürtme yöntemiyle de elde edilmektedir. Yüzeyde astar kullanılmak istenirse yine bünye deri setliğindeyken uygulanmaktadır.

Antik pekişmiş astarın geliştirilerek kullanılması, bin yıllar boyu süren bir çaba ve deneyimin, kuşaktan kuşağa aktarılarak biriktirilmesi ile mümkün olduğu bilinmektedir. antik pişmiş astar için Almanca “firnis”, Fransızca “vernis” yani cila anlamına gelen sözcükler kullanılmaktadır. Bu sözcüklerin, pekişmiş astar uygulanmış seramik yüzeyin perdahlanmadığı halde vernikli gibi parlamasından dolayı kullanılmış olabileceği düşünülmektedir. Çünkü, astar sözcüğü içeriğinde eritici bulunmayan belirli tanecik boyutunda kilden elde edilmiş, met görünlü yüzey kaplamaları için kullanıldığından, bu astarları tanımlamak için “engobe” veya “slip” yani kil astar sözcüğünün yeterli olmadığı düşünülmektedir (Çizer, 2014:26)

Figürler kilin kırmızımsı rengi üstüne siyah boyayla yapılmıştır. Bu nedenle buna siyah figürlü üslup adı verilir. Resimlerin konusu tanrıların ve kahramanların öyküleridir. M.Ö. 6. yüzyılın sonlarında kırmızı figürlü teknik bu ilk üslubun yerini almaya başlar. Bunda figürler, vazoyu kaplayan siyah sırda boş yerler bırakılarak oluşturulur. Böylece daha kesin dış çizgiler elde edilir. Figürlerin içleri ise ince bir fırçayla işlenir (Pischel,1983:94).

Siyah figür tekniğinde ressam, fırça yardımıyla kilin inceltilmiş sıvı haliyle bünye üzerindeki figürleri silüet olarak boyamaktadır. Daha sonra silüeti, beyaz ve kırmızı renklerle sivri uçlu bir aletle kazıma çizgiler şeklinde detaylandırmaktadır. Çamurun inceltilmiş sıvı hali fırınlama işleminin ardından metalik siyah görünümü almaktadır.

Kırmızı figürde ise; figürlerin dış çizgileri ince fırça ile ince bir çizgiyle belirlendikten sonra kalın çizgilerle netleştirilmekte ardından zemin çalışılmaktadır. Figürlerin, ince fırça ya da özel bir alet yardımıyla detaylandırılması kabartma hissi vermektedir. Kompozisyonda detay çizgilerde kazıma yönteminin kullanıldığı da görülmektedir. Ayrıntılar için beyaz renk kullanıldığı görülmektedir.

Bugün de bu tür çizgileri bir enjektör yardımıyla yapabilmek mümkün olmaktadır. Kabarık çizgilere ilk olarak M.Ö. 6. yüzyıl ortalarında siyah figürlü kaplar üzerinde rastlanılmakta ancak yoğun kullanımı kırmızı figürlü kaplar üzerinde görülmektedir (Çizer, 2014:90).

2.2.1. Siyah Figürlü Seramik Tekniği

Siyah figür tekniğinin, M.Ö. 700 yıllarında Korithos'da ortaya çıktığı bilinmektedir. Doğu'nun madeni kapları ve fildişi bezemelerinin taklit edilmesi sonucu oluşturulmaktadır. Bazı Urartu kaplarının taklitlerinin Olympia, Rhodos ve Etruria gibi merkezlerde görülmesi de bunu doğrulayıcı nitelikte değerlendirilmektedir. M.Ö 630'larda Atinada vazo ressamları siyah figür tekniğini kullanmaya başlamaktadırlar. Bu teknikte en erken imzalı vazo M.Ö 570'e tarihlenen ressam Spohilos'a ait vazo olarak bilinmektedir. M.Ö. 570'ten sonra imzalı seramiklerde bir artış görülmektedir (Hollingsworth, 2009:54-59).

Siyah figür tekniğinde, vazo pişirilmeden önce figürler silüet olarak yapılmakta; daha sonra ayrıntılar kazıma çizgilerle detaylandırılmakta ve böylece

kilin doğal rengi ortaya çıkarılmaktadır. İstenilirse kırmızı ve beyaz boya da ilave edilebilmektedir. Keskin açılı silüetlerden oluşan ve detaylara nadiren yer verilen geometrik üslubun ardından yeni figür tekniği oryantalizan konu repertuarınının kolaylıkla benimsenmesini sağlamaktadır. Siyah figür mitolojik sahnelerle geliştirilmektedir. Korinth sanatında süslemenin egemen olması olay anlatımını sınırlandırmasına rağmen Atina'da etkin olarak kullanılan siyah figür tekniğini eserlerinde kullanan sanatçılar dolgu motifleri için de bu tekniği kullanmaktan çekinmemektedirler.

Korint'te geliştirilen siyah figür tekniği, daha sonra Atina'ya geçmiş ve burada M.Ö. 6. yüzyılda büyük önem kazanmıştır. En iyi sanatçılar bu yüzyılın üçüncü çeyreğinde eser vermişlerdir. Korint sanatında esas olarak süsleme hakimdir, olay anlatımı sınırlıdır. Oysa Atina'da etkili bir biçimde iki yüzyıl kadar kullanılan bu teknikte, önce vazo üzerinde bir figür silüet olarak boyandıktan sonra, gözler, ağızlar, alın kırışıklıkları, vücudun çeşitli bölümlerindeki adaleler ve giysilerin kıvrımları ya da katları gibi ayrıntılar sivri uçlu bir aletle kazınarak yapılmaktadır (Boysal, 2004:160).

Bu teknikte figürler siyah silüet halinde boyanmaktadır. Tüm detay çizgileri sivri bir aletle çizilerek verilmektedir. Siyah boyanın altından kilin doğal rengi görülmektedir. Sarımsak-kırmızımsı renk Korinthos'da daha açık renk olarak karşımıza çıkmaktadır (İren, 2003:29). Pekişen parlak astarların erken örneklerinin siyah olmasının rastlantı olmadığı düşünülmektedir. Çünkü içeriklerindeki demir oksit, indirgen ortamda eritici görevi görmekte ve o dönemin fırınlarındaki düşük sıcaklıklarda bile sinterleşmeyi yani pekişmeyi sağladıkları bilinmektedir (Çizer, 2014: 27).

Siyah figür tekniğinde çalışan bir ressamın kullandığı iki araç vardır. Bunlar fırça ve ince, sivri uçlu, madenden yapılmış bir kazıyıcıdır. Ressam fırça ile bugün yanlışlıkla firnis dediğimiz aslında vazunun yapıldığı hamurun su ile inceltilmiş şeklinden başka bir şey olmayan, ancak belirli bir yöntem ve ısıda pişirildikten sonra parlak siyaha dönüşen karışımla, bezemesi yapılacak vazo üzerindeki figür ve motifleri bir gölge şeklinde boyar. Arkasından ek renkleri, beyaz ve kırmızıyı ekler. Bu gölgenin, ya da diğer bir deyimle silüetin gerekli gördüğü yerlerine ikinci aracı olan kazıyıcı ile kazıma çizgiler çekerek detaylandırma işlemini yapar. Bundan sonra figürlerin detayları arasına ya da belirli bölgelerine bir kez daha, genellikle kırmızı ve beyaz olan

diğer boyaları uygular. Artık vazo yumuşak bir bezle parlatılmaya hazırdır. (İren, 2003:29)

Bünye deri yumuşaklığındayken yapılan bu işlem, fırınlandıktan sonra figür siyah olarak kalırken, kazınan alanlar kilin rengiyle ön plana çıkmaktadır. Zamanla kırmızı ve beyaz renklerin kullanımı artmaktadır.

Siyah figürde, özellikle Exekias M.Ö. 530-510 yılları arasında tekniği çok iyi bir biçimde kullanarak ortaya mükemmel eserler çıkarmaktadır. Onun bu çabaları sonucunda, vazo resimleri el sanatından günümüz terimiyle sanat eseri haline dönüşmektedir. Vazo resimleri bu konumunu Arkaik dönem boyunca korumaktadır. Daha sonra ise, duvar resimleri ön plana geçmektedir. Sophilos'a kadar siyah figür vazolarda imza kullanılmamaktadır. Bu tarihten sonra yaygınlaşmakta, ancak buna rağmen imza atmayan sanatçıların sayısı daha fazla görünmektedir. Muhtemelen bu imzalar kişisel övünç veya tercih unsuru olarak değerlendirilmektedir (Boysal, 2004:160-162).

“Siyah figür tekniğinin geçerli olduğu dönemde, genelde figürler ya cepheden ya da yandan gösterilmekteydi. Baş ve bacakların yandan, torso ve gözlerin ise cepheden gösterimi esastı. Kollar bütünüyle görülecek biçimde işlenmekteydi. Bu katı gösterimde vücudun alacağı ara ya da geçiş duruşlarına yer vermek söz konusu olmamaktaydı” (Boysal, 2004:161). Siyah figür tekniği, Yunan dünyasında yaklaşık iki yüzyıl boyunca tüm pazarlara hakim olmaktadır.



Resim 8.: Siyah figürlü Korinth adak levhası.

Çömlekçi ve çırak ilişkisi; çömlekçi ve elinde bir skyphosla çırağının betimlendiği siyah figürlü bir Korinth adak levhasında (Resim 8) karşımıza çıkmaktadır.

Siyah figürlü vazolar M.Ö. 5. yüzyıla kadar üretilmeye devam etmektedir, ancak bu son dönemlerinde –eski teknikte yapılmaya devam eden bazı geleneksel ödül vazoları (Panathenaia amphoraları) dışında –kırmızı figürlü vazolar karşısında ikinci planda yer almaktadırlar. Bu teknikle yapılan ilk mallar Atina’da M.Ö. 530 civarında ortaya çıkmaktadır (Boardman, 2005:114). Siyah figür tekniği Atina’nın gösterişli yaşamını yansıtmakta yetersiz kalmaya başladığında sanatçılar yeni arayışlar içerisine girmektedir. Yunan dünyasında önemli resim okullarının kurulduğu dönemde, anatomik görüntülerin doğallığı, hareketlerin yansımaları ve duyguların daha doygun ifade edilmesi gibi kaygıların giderilmesi için kırmızı figür tekniği geliştirilmektedir. M.Ö. 6. yüzyılın üçüncü çeyreğinde, Atina vazo sanatçıları yeni arayışlara girmektedirler. Exekias olgun döneminde siyah figür tekniğinin sınırlarını zorlamaktadır. Artık bu teknikte gelişmenin önü tıkanmakta ve gerileme kaçınılmaz hale gelmektedir. Doğal bir anatomik görüntü vermeye, vücudun ve uzuvların yapılan harekete uygun bir biçim almasına ve duyguları daha kolay ve doyurucu bir biçimde ifade etmeye uygun olan, kırmızı figür tekniği geliştirilmektedir (Boysal, 2004:161).

2.2.2. Kırmızı Figürlü Seramik Tekniği

“Arkaik devrin son çeyreğinde kırmızı figür tekniği ortaya çıkmıştır. M.Ö. 530-525’te ortaya çıkan kırmızı figür tekniğinde, siyah figür tekniğinin aksine figürler boyasız bırakılmıştır. Kırmızı figür siyah figürün tam tersidir, adeta negatiftir. Bu sefer figürler yerine arka plan siyaha boyanır ve figürler kilin doğal rengine bırakılır (bazen renk daha da vurgulanabilir). Detaylar ise kazıma tekniğinin tersine, boya ile verilir” (Boardman, 2005:114).

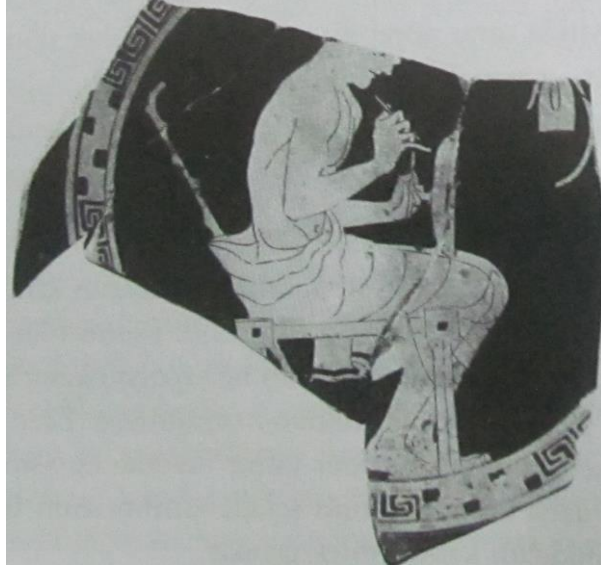
Zemin-fon bu kez siyaha boyanması sonucu figürler kabın doğal rengine kalmaktadır. Burada fon siyah, figürlerin detayları bu kez çizilerle değil, koyu kıvamlı vernikle, fırçayla yapılmaktadır. Sürülünce bombe oluşturup hafif üç boyut kazandırılmıştır. Özellikle ışık altında kabartma hissi vermektedir. Kırmızı figür tekniği boya çizgiyi esas almaktadır. İki çizgi söz

konusudur. Biri genişçe olan bant şeklindeki çizgi, diğeri ise, elle hissedilir bir kalınlık yapan rölyef çizgidir (Boysal, 2004:161).

Henüz pişmemiş durumda ressamın verilen vazanın yüzeyine sanatçı, yivler oluşturan bir aletle ya da fırınlama esnasında izleri kaybolan kömür kalemi ile uygulanan motiflerin konturları çizilmektedir. Bu konturlar boya ile kapatılsa bile yivle seçilebilmektedir ve bunlar boyama esnasında değişen kompozisyonlar hakkında ipucu vermektedirler. Çerçeve ve bitkisel motifler önceden tasarlanmış olup ayrıntılar, son aşamada eklenecek renkler için rezerve bırakılarak arka plan ile birlikte boyanmaktadır. İç detaylar kahverengi çizgilerle verilmektedir. Nadiren kırmızı ya da eflatun rengi kullanılmaktadır. Özellikle yazılarda bu renkler kullanılmaktadır. Kırmızı figür tekniğinde giysi, kumaş kıvrımları çok doğal görünmektedir. Bazı vazalarda bir tarafta kırmızı figür tekniği, diğer tarafta siyah figür tekniği kullanılabilir. Kırmızı figür tekniği çok kısa bir sürede gelişme göstermektedir. Siyah figür tekniğinde metal üzerine kazıma tekniğinden, kırmızı figürde ise fonda koyu renk kullanımı rölyef sanatından esinlenildiği düşünülmektedir.

Bezeme için ilk taslak olasılıkla tahta bir aletle yapılırdı. Bu taslağın akıcı, sığ çizgileri bir çok vazoda açıkça görülebilir. Bazen firnisli son çizim ilk taslaktan farklı olur. Firnisli bezemede geniş alanlar için fırça –vuruşları genellikle izlenebilir-, çizgi çalışmalar için ince fırça ya da tüykalem kullanılırdı. İlk önce çizgiyle figürlerin dış çizgileri çekilirdi, sonra daha kalın çizgiyle işlem tekrarlanırdı, daha sonra geri plan doldurulurdu. Bantlar ve kesintisiz firnisli alanlar, vazo çarkta veya elde döndürülerek uygulanırdı. Son olarak, kırmızı silüetin içindeki ayrıntılar rölyef veya sulandırılmış kahverengi çizgilerle çekilirdi. Figürlerin konturları ve iç betimleri için rölyef -kabartma iz bırakan yoğun firnis- çizgiler özel bir aletle çizilirdi. (İren, 2003:30)

Siyah firnisli bezemeler tamamlanınca sıra renklerin eklenmesine gelir. Bunlar için tercih çeşitli dönemlere göre değişir. En yaygın renk kırmızıdır. Beyaz, erken dönemlerde ayrıntılar için, olgun arkaik ve erken klasik dönemlerde ender olarak, daha geç dönemlerde sıkça kullanılır. Geç dönemlerde inceltirilmiş firnisten sarı çizgiler buluyoruz. Mavi, yeşil, altın yıldız, pembe gibi bazı renkler fırınlanmadan sonra eklenir (İren, 2003:31).



Resim 9.: Kırmızı figürlü kyliks, M.Ö. 480'e doğru.

Antiphon Ressamı veya onun takipçilerine ait olduğu düşünülen kırmızı figürlü bir kyliks (Resim 9) üzerinde; oturmuş genç bir adamın vazoyu bezemesinin betimlenmiş olduğu görülmektedir.

Teknik, aslında hiçbir zaman bütünüyle unutulmamış olan hatta bazı siyah figür sanatçıları tarafından da kullanılan (Sophilos ve Amasis Ressamı gibi) Oryantalizan kontur çizimine dönüş sayılabilmektedir. Fırça, sivri uçlu kazıma aletlerine göre çok daha ince ve ele yatkın bir alet olarak değerlendirilmektedir. Başlarda figürlerin ve detayların ele alınışında büyük bir fark görülme de, fırçanın yarattığı akıcı çizgiler vücut anatomisinin ve giysi detaylarının zamanla daha gerçekçi betimlenmesine yardımcı olduğu görülmektedir. Figürün dış sınırlarının siyah bir siluet kütesinin kenarları ile değil de, çizgi ile belirtilmesi etkili bir görünüm kazandırmaktadır. Hafif kırmızı ve beyaz renklere, hatta bazen yaldıza, izin verilmektedir. Bununla birlikte, belirli derecede çeşitliliğe yer verilmektedir: İnceltilmiş boya ince anatomik detaylar, zarif giysiler veya saç için, kabartma çizgiler ise dış hatları ve önemli çizgileri vurgulamak amacıyla kullanılmaktadır. Kadınlar ve erkekler eskiden olduğu gibi renkleriyle değil, fakat giysileri ve anatomik detayları ile ayırt edilmektedir. Vücudu belirleyen çizgi, karmaşık elbise çizgileri üzerine kabataslak çizilmektedir. Böyle figürlerin paralelleri aynı dönemin heykel çalışmalarında görülmemektedir. Erkek vücudunun kas yapısı doğru incelenmekte, frontal göğüs ve profilden gösterilen kalçanın arasındaki ani geçiş çok

daha gerçeğe yakın işlenmekte; ayrıca, $\frac{3}{4}$ profil ve uzuvlarda görülen kısaltmalar terk edilmektedir. Gözler yavaş yavaş profil görünümlerine kavuşmakta, fakat yüzü cepheden göstermekten hala özenle kaçınılmaktadır ve başı $\frac{3}{4}$ profilden çizme nadiren denenmektedir. Hatta hafif gölgelendirmelerle, çizgilerden ibaret nesnelere kütle bile kazandırılmaktadır. Yeni teknik siyah figürün bir yüzyılda yapamadığını başararak, grafik sanatların gelişmesine bir nesil içinde büyük katkılarda bulunmaktadır (Boardman, 2005:116-118).

Kırmızı figür tekniğini ilk kullanan sanatçılardan olan Andokides Ressamı, üzerinde aynı zamanda siyah figürlü sahneler de bulunan vazolar boyamaktadır ve onun gibi başka sanatçılar her iki teknikte çalışmaktadırlar. Yeni teknik eskisini etkilemektedir. Siluet figürlerin dış hatlarının kazıma çizgilerle verildiğini görülmektedir. Konular ve hikayeler değişmemekte, ama yaygın olarak kullanılan mitolojik sahneler bazen değişik betimlenmekte, aletlerin ve şölenlerin resmedilmesi, gündelik hayat tasvirlerinin arttığı görülmektedir. Ayrıca sanatçıların giderek uzmanlaştığı, ya küçük, genelde kâseler, ya da büyük vazolar üzerinde çalışmayı tercih ettikleri gözlemlenmektedir. En büyük kırmızı figür ustaları tekniğin gelişmeye başladığı ilk yarım yüzyıl içerisinde ortaya çıkmaktadır. Euphronios ve Euthymides gibi sanatçılar 500'lerden önce klasik üslupta çalışmaya başlamaktadır (Boardman, 2005:118).

Dönemin heykeltıraşlarının anıtsal üslubu, en iyi Altamura Ressamı ve Niobid Ressamı'nın çalışmalarında izlenebilmektedir. Vazoların üzerindeki heykelvari savaşçı ve kadın çalışmaları, örneğin Olymia'daki peplos'lu heykeller ve kahramanlar ile yakın benzerlik göstermektedir ve savaş sahneleri hem konu hem de kompozisyon açısından çağdaş duvar resimlerine kuşkusuz çok şey borçludur. Niobid Ressamı figürlerini farklı zemin çizgileri üzerinde, sahnenin üst ve aşağı kısımlarında kullanan ilk ressamdır. Bu uygulama, duvar ressamı tarafından resimlerde alanı (derinliği değil) vurgulamak veya konuyla doğrudan ilgisi olmayan figürlerin birbirleriyle ilişkisini verebilmek amacı ile alçak kabartmalı tek düzenli bir frizde olması gerektiği gibi kullanılmıştır. Bu üslup vazo resimleri için uygun değildi ve Niobid Ressamı dönemin bunu uygulayan tek sanatçısıdır, ancak daha sonraki dönemlerde üretilen vazolarda tekrar ortaya çıkacaktır (Boardman, 2005:199).

Vazo ressamı vazonun kavisi yüzeyine nadiren düzgün yerleştirdikleri figürlü kompozisyonlarda bir kez kendilerini aştıklarında, işçiliklerinin kalitesi

bilinçli seçilen detaylar, çizimler ve hatta vazo kırıkları sayesinde daha iyi anlaşılabilir (Boardman, 2005:201).

Duvar resimlerinde fon olarak beyaz boyalı veya plasterli zeminleri kullanılmaktadır. Kırmızı figürlü vazo ressamı ise, kilin açık rengini kontur figürlere zemin olarak kullanmaktan kaçınmaktadır, ancak bazı geç dönem siyah figür ressamı gibi beyaz bir arka plan tercih ettikleri görülmektedir. Bu durum duvar resimlerinin etkisini yansıtmakta, ancak bu sanatçılar figürlerini önceleri kırmızı figür tekniğiyle çizmekte ve değişik renk kümelerinden kaçınmaktadır. Beyaz zemin her zaman iyi korunmamaktadır. M.Ö. 5. yüzyılın ikinci çeyreğinde, kapların iç kısımlarında da beyaz bir zemin kullanılmaya başlanmaktadır, fakat bu teknik daha çok yağ şişesi işlevi gören ve genelde mezar hediyesi oldukları için pek fazla yıpranmayan lekythoslar için tercih edilmektedir. En erken örnekleri, kırmızı figürlü vazolardaki kadar konu içeren ve aynı sanatçılar tarafından boyanan çeşitli sahnelere sahip olduğu görülmektedir, fakat yüzyılın ikinci yarısında cenaze törenlerine uygun konular seçildiği izlenmektedir. Bir mezar ve yanından geçenler, sunular getiren akrabalar ya da refakatçiler ayrılış sahneleri; hatta kayıkçı Kharon ile Styks nehrinin geçilmesi gibi betimlemeler görülmektedir. Bunlar için yeni bir teknik uygulanmaktadır: Figürlerin dış hatları ve detayları parlak siyah yerine mat boya ile resmedilmekte; elbise ve detaylarda renkler serbestçe kullanılmaktadır. Tam anlamıyla çok renkli üslubun sergilendiği bu teknik ile Klasik dönem duvar resimlerine çok yaklaşıldığı düşünülmektedir. Akhilleus Ressamı en önemli beyaz zeminli lekythos sanatçılarından biri olarak bilinmektedir; üzerinde çalıştığı bazı etkileyici örneklerin yüksekliği yarım metreyi bulmaktadır. Konular en azından ruhlarıyla geç dönem mezar taşlarına oldukça yaklaşmakta ve bu vazolar Pheidias'ın heykelleriyle karşılaştırılabileceğimiz birçok öğeyi barındırmaktadır. Beyaz zeminli lekythoslar, 5. yüzyılın sonuna kadar varlıklarını sürdürmektedir (Boardman, 2005: 204-208).

M.Ö. 4. yüzyıl vazolarının çoğunda, çizimin kalitesi konunun kendisi kadar çekici değildir ve konular kendilerini giderek daha fazla tekrarlamakta ve adileşmektedir. Duvar resimleriyle rekabet, vazo ressamlarını yeniden zemin çizgisi denemelerine, resimlerine süslemeler katmaya ve kırmızı figürün kısıtlamaları içinde beyaz, bazen yaldız ve diğer renkleri kullanarak çok renklilik etkisini arttırmaya yöneltmiştir. Bu durum,

daha canlı ve süslü yardımcı bezemelerin eklenmesiyle aşırı gösterişli vazoların üretilmesine neden olur ve bu çalışmalar bir süreliğine de olsa belli bir başarı elde eder. Ancak bazı vazoların detaylarındaki olağanüstü derecede ustalaşmış çizgilerde, insana haz veren birçok detay bulabiliriz (Boardman, 2005:211).

Atina'da kırmızı figür tekniği M.Ö. 4. yüzyılın sonlarına kadar kullanılmaktadır, bu tarihten itibaren vazo sanatı artık önemini yavaş yavaş yitirmeye başlamaktadır (Boysal, 2004:162).

III. BÖLÜM

3. SİYAH VE KIRMIZI FİGÜRLÜ SERAMİK ESERLERDE (M.Ö. 6. - 4. YY.) TİYATRO SAHNELERİNİN RESİMSEL ETKİSİNİN SERAMİK YÜZEYLERE AKTARIMI VE HAREKET DUYGUSU

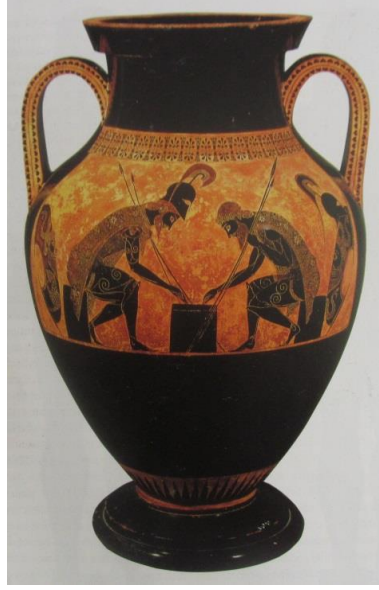
3.1. Antik Yunan Hikâyelerinin Seramikler Üzerinde Resimsel Anlatımı

Seramik üzerine resmedilen konular genellikle mitolojiden alınsa da günlük hayattan sahneler de yer almaktadır. Atölyeler, düğün hazırlıkları, ticaret, malların tartılması, tiyatro sahneleri, çocuklar, dini, kültürel ve ekonomik sahneler, yunan söylenceleri gibi konuların işlendiği görülmektedir. Bu betimlemeler Yunan yaşamının farklı yönlerini göstermektedir.

Yunan yaşamının farklı yönleri, mitolojik ve kültürel sahnelerle boyanmış seramiklerde görülmektedir. Seramikler üzerine resmedilen konu ve mitolojik hikâyelerin yelpazesinin çok geniş olması sebebiyle örneklerin tümüne yer vermek olanaksız görülmektedir. Çalışmanın bu başlığı altında Antik Yunan hikâyelerinin seramikler üzerine resimsel aktarımı sadece birkaç örnekle üzerinde durulmaktadır.

Eserlerin figür ve motif zenginliği taşıyan anlatımlar içerdikleri görülmektedir.

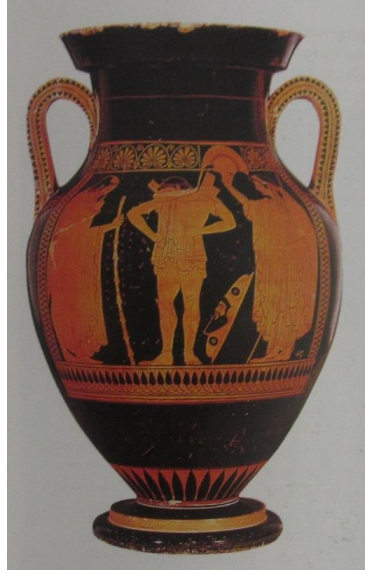
Exekias imzalı siyah figürlü yüksekliği 61 cm. olan vazoda (Resim 10) Akilleus ile Aias dama oynarken görülmektedir. Her iki figür de tam profilden gösterilmektedir. Gözleri de karşıdan verilmektedir. Ama vücutlarının, Mısır yöntemiyle verilmediği görülmektedir. Kolları ve elleri de çok açık ve katı bir Mısır üslubuyla verilmektedir. Ressam, böyle karşı karşıya oturmuş iki insanın, gerçekte nasıl görüldüğünü düşlemeye çalışmaktadır. Diğer kısımlarını omuz kapattığı için Akhilleus'un sol elinin yalnızca bir parçasının görülmesini önemsememektedir. Kompozisyonda, orada yer aldığını bildiği her şeyi gösterme zorunluluğu taşımamaktadır. Sanatçılar M.Ö. 500 yılından az önce, tarihte ilk kez, karşıdan görünen bir ayağın resmini çizme cesareti gösterdiklerinde, sanat tarihinde bir dönüşüm olduğu düşünülmektedir (Gombrich, 2002:80). Bu gibi konuların kompozisyona hareket getirdiği düşünülmektedir (Turani, 1999:150).



Resim 10.: Akhilleus ile Aias dama oynamaktadırlar, M.Ö. 540 dolayları

Siyah-figürlü vazo, Exekias imzalı; Museo Etrusco, Vatikan.

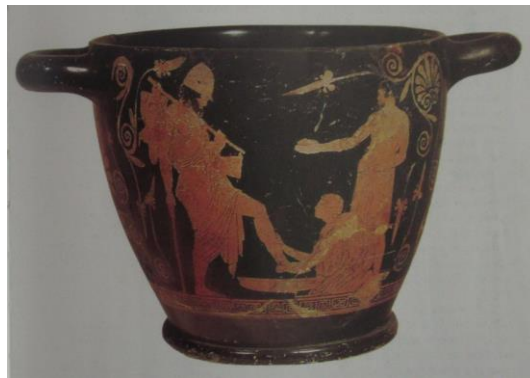
Yunan vazosu (Resim 11), kırmızı figür bulgusunun ne denli bir gururla benimsendiğini belgelemektedir. Savaş zırhlarını giyen genç bir savaşçı betimlenmektedir. Yanlarda ona yardım eden ve muhtemelen ona öğütler veren anne babası ve ortadaki gencin başı katı bir profille betimlenmektedir. Ortadaki başın, karşıdan görünen vücutla uyuma sokulması çabasının, ressam için pek kolay bir iş olmadığı görülmektedir. Sağ ayak da bilinen yöntemle çizilmekte, fakat sol ayak kısaltımlı yapılmakta ve beş parmak da, sıra sıra dizilmiş küçük çemberlere dönüşmüş şekilde betimlenmektedir. Bu betimleme, sanatçının artık resimdeki her şeyi ince ayrıntılarıyla vermeyi amaçladığı, objeyi gözlemlediği açıdaki biçimini dikkate aldığı anlamına gelmektedir. Delikanlının kalkanını hayalimizde tasarladığımız gibi yuvarlak göstermemekte; yandan bir duvara dayanmış olarak göstermektedir (Gombrich, 2002:81).



Resim 11.: Savaşa hazırlanan genç, M.Ö. 510-500 dolayları

kırmızı-figürlü vazo, Euthymedes imzalı; yüksekliği 60 cm., Münih.

M.Ö. 5. Yüzyıla tarihlenen kırmızı figürlü bir vazoda (Resim 12) Odysseia'dan alınan etkileyici bir öykünün betimlendiği görülmektedir. Kahraman Odysseus, on dokuz yıllık bir ayrılıktan sonra, kılık değiştirip değneği, torbası ve çanağıyla, dilenci kılığında eve döndüğünde, yaşlı dadısı ayağını yıkarken, bacağındaki yara izinden onu tanımaktadır. Vazonun üstündeki yazıda dadının isminin farklı olması ve sahnede domuz çobanı Eumaros betimlenmiş olması nedeniyle sanatçının Homeros'ta anlatıldığından farklı bir anlatımı betimlemiş olduğu düşünülmektedir. Sanatçının, bu öykünün temsil edildiği bir oyunu izlemiş olabileceği de düşünülmektedir (Gombrich, 2002:94).



Resim 12.: Odysseus'un dadısı tarafından tanınması,

M.Ö. 5. yüzyıl dolayları, kırmızı-figürlü vazo; yüksekliği 20,5 cm. Chiusi.

Çömlekçi çalışmalarının önemini anlatıldığı ve çömlekçi-ressam ilişkisinin betimlendiği kompozisyonlar da karşımıza çıkmaktadır. Çapı 30.5 cm. olan kırmızı figürlü bir Yunan çanağının (Resim 6) altındaki sahnede; solda: tunç döküm yeri ve duvarda çizimler; sağda: başı henüz yerde duran bir heykel üzerinde çalışan heykeltıraşın betimlemesi görülmektedir (Gombrich, 2002:97).

Kleophrades Ressamı'nın boyadığı bir amphorada (Resim 13) dans eden mainad başı betimlenmektedir. Khiton ve şalın üzerine soluk astar boya ile boyanmış bir hayvan postu giymektedir. Bir koluna bir yılan dolanmıştır ve tepesinde sarmaşık yaprakları bulunan bir asa, thyrsos tutmaktadır (Boardman, 2005:121).



Resim 13.: Kleophrades Ressamı'nın boyadığı bir amphoradan dans eden mainad başı, Vulci'den. M.Ö. 490 civarı.

Mitolojik tasvirlerin yanı sıra günlük yaşamla ilgili kompozisyonlarda da konu çeşitliliği dikkati çekmektedir. Çocuk ve eğitim bu konuların arasında yer almaktadır. Bir çocuğa yürüme eyleminin öğretilişini anlatan bir pelike (Resim 14) bunu kanıtlar nitelikte değerlendirilmektedir.



Resim 14.: Bir çocuğa yürüme öğretilişini gösteren bir pelike British Museum, E396.

Müzik, dans ve müzik eğitiminin antik dünyanın günlük yaşamında yer almış olduğu bilinmektedir (Resim 15) (Gür,1991:80).



Resim 15.: Kithara ile müzik öğrenimi betimlemesi.

Spor, olimpiyatlar, oyunların betimlemeler arasında yer alan konulardan oldukları görülmektedir. Boks tasvirlerinin betimlendiği kylix örneklerinin biri (Resim 16) sporun antik dünyadaki önemini göstermektedir.



Resim 16.: Üzerinde boks tasvirleri yer alan bir kyliks, British Museum, E78.

3.2. Dionysos'un Resmedilişi

Dionysos'un doğum söylenceleri, Antik çağa etkileri ve etkinlikleri incelendiğinde Dionysos'un Olymposlular'dan farklı bir tanrı olarak nitelendirildiği görülmektedir.

Roma döneminde Bacchus diye anılan ve doğayı simgeleyen Şarap Tanrısı Dionysos, M.Ö. 6. yüzyıldan başlayarak sanatı, toplum hayatını, dini etkileyen bir tanrı olarak karşımıza çıkar. Olymposlu ölümsüzlerin arasına geç giren Dionysos'dan gerek Homeros gerekse Hesiodos fazla bahsetmezler. Yalnızca onlardan iki üç asır sonra yani M.Ö. 5. yüzyılda Euripides "Bakkhalar" adlı eserinde Dionysos'u tanıtır. Bu yüzyıldan itibaren Tanrı Dionysos kültü de gelişip yayılır. (Akşit, 2003:91)

"Üzümden çıkarılan güzel renkli şarabın mucidi olmadan ve şarap tanrısı sayılmadan evvel Dionysos; ilkbaharda ağaçları, bitkileri çiçeklendiren besi soyunun tanrısı sayılırdı" (Can, 2011:177).

Dionysos, Hellen pantheon'una aykırı düşen, dışarıdan gelme bir tanrı olarak ifade edilmektedir. Bu tanrıyı benimsemekte Yunanistan'ın güçlük çektiği, ona karşı direndiği Dionysos üstüne anlatılan efsane ve masalarda dile getirilmektedir. Efsanelerinin tepki ve direnç motifleri üzerine kurulduğu düşünülmektedir (Erhat 2011:93). Gönlü zengin baş tanrı Zeus, Thebai Kralı Kadmos'un kızı Semele'ye aşık olduğu ve çok geçmeden Semele'yi elde ederek onunla seviştiği, bu sevişmeden Semele'nin hamile kaldığı anlatılmaktadır. Zeus'un kıskanç karısı bunu öğrenerek intikam almak istemektedir. Hera, Semele'nin yanına ihtiyar sütninesinin kılığına

girerek gittiği ve Semele'ye bazı tavsiyelerde bulunduğu; “Fani bir kız olduğun halde Zeus’un kalbini çaldın, o halde Zeus’a yalvar da sana kendini tam olarak bütün görkemiyle göstereyim. Mademki seni seviyor, kendi karısına görüldüğü gibi sana da görünsün” dediği ifade edilmektedir. Kıskanç Hera, Semele’nin aklına Zeus’un olduğu gibi görünmesini sokmaktadır. Şayet bunu başarır ise Semele’yi ortadan kaldırmış olacağını düşünmektedir. Semele çok geçmeden Zeus’a yalvarmaya başlamaktadır. Kendisini tanrı olarak göstermesini istemektedir (Akşit, 2003:91). “- Ey ulu tanrı; ey sevgilim, bana olduğun gibi görün, ilahi nurun ile gözlerimi parlat.” demektedir (Can, 2011:177). Zeus ona istediğini yapacağına dair yemin etmektedir. Bundan dolayı sevdiği kızın isteğine karşı duramayarak tanrı olarak ona görünmektedir. Zeus’un görüntüsü zavallı Semele’nin yanmasına sebep olmaktadır. Yanarken de yedi aylık çocuğunu düşürmektedir. Zeus bu çocuğu alıp Karısı Hera’dan gizli olarak baldırında saklamaktadır. Sonra vakti geldiğinde, adı Dionysos olacak çocuk dünyaya geldiği anlatılmaktadır (Akşit, 2003:91).

Haber Tanrısı Hermes’e Haber Tanrısı Hermes’e bu çocuğu vererek büyütmeleri için Nysa perilerine götürmesini buyurur. Nysa tepesi, sık ormanların içinde serin suların aktığı ırmaklar olan bir yerdir. Periler Hermes’in emanet olarak getirdiği çocuğu alırlar ve özenle büyütürler. Dionysos büyüdükçe ev olarak kullanılan mağaranın önündeki asma da büyüyor iri iri salkımlı üzümler veriyordu. Dionysos büyümüş ormanda avlanıp koşan coşku dolu bir genç olmuştu. Birgün Dionysos asmadan üzümleri toplayıp onları sıktı ve sularını çıkararak şarap yaptı. Bu şarabı perilerle beraber içip hayat ve neşe içinde şenlikler yapmaya başladılar. Başlarına asma yapraklarından çelenkler yaparak şölenler düzenlediler. Dionysos alaylarına “Thiososas” denilirdi. Bu şölenlere kadınlar alayı olan Bakkhalar, ormanlarda yaşayan Zeus’un kızları Nympheler, orman ve dağ cinleri olan satyrler, büyük bilgelik ve müzik yeteneği olan silenolar da katılırlardı. Dionysos daha sonra bütün dünyayı dolaşarak, insanlara fazla almadan içilince neşe ve teselli kaynağı olan şarabı tanıttı. Naksos adasında Theseus’un bırakıp gittiği Ariadne’yi bulur. Onunla evlenir. Ondan çocukları olur. Adalardan Mısır’a oradan da Anadolu’daki Phrygia’ya gelir. Kalydon kralının karısı Althaia ile de sevişmiş ondan Herakles’in karısı olan Deianeira doğmuştur (Akşit, 2003:92).

Efsanenin anlam ve simgesi şu şekilde ifade edilmektedir: Hellen’lerin baştanrısı Zeus olarak kabul edilmekte, dışarıdan gelme bir tanrısal varlığı ne yapıp yapıp onun buyruğuna sokmak, ondan çıkmış olarak göstermek gerekmektedir.

Semele efsanesi işte bu amaçla uydurularak, böyle bir bağlantı kurma çabasının ürünü olmaktadır. Bu efsanenin merkezi olarak gösterilen bölge olan Boiotia ve başkenti Thebai Yunanistan'da en tutucu ve gerici bir yöre sayılmaktadır, nitekim Semele'yle doğum efsanesinden sonra, Pentheus tipi de buradan çıkmaktadır (Erhat, 2011:94).

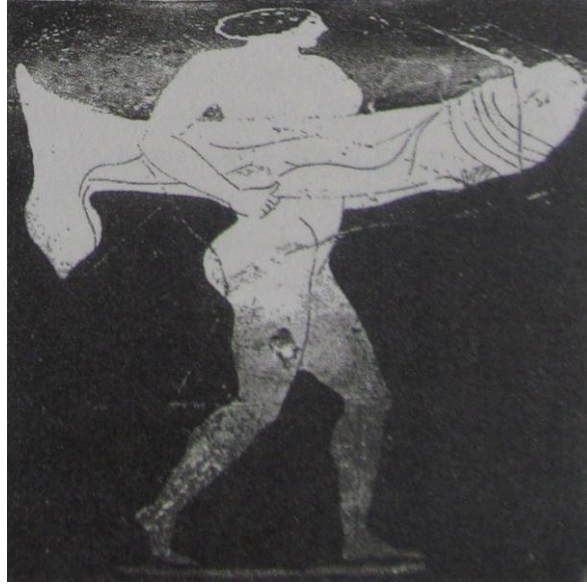
Homeros destanlarında adı bir tek kez geçen Dionysos için aynı tepkiyi dile getiren bir başka efsane anlatılır: Lykurgos efsanesi. Lykurgos Trakya'lıdır, ama o da Pentheus gibi kovalamaya kalkar "Dionysos'un sütinelerini", yani Bakkha'ları, bu yüzden de ceza görür, kör edilir (Lykurgos). Ne var ki İlyada'daki bu parçada Dionysos insandan korkup kaçan ve denizin içindeki tanrılara sığınan bir ödleğ gibi gösterilir. Homeros destanlarının zamanından Euripides'in "Bakkha'lar"ı yazdığı çağa kadar çok şey değışmiş ve Dionysos, dışarıdan gelme bu güçlü tanrı Yunanistan'da epey tutunmuştur besbelli (Erhat, 2011:94).

Dionysos'un M.Ö. 5. yüzyılda Yunanistan'da kültünün yayıldığı görülmektedir. Euripides'in Bakkhalar Tragedyasında Dionysos "Ben Lydia'nın altın ovalarından geldim" demektedir. Onu Lydia-Phrygia Tanrısı olarak sunmaktadır. Mitolojide sonradan zorlama ile Semele'den doğduğu kabul edilse de Dionysos Anadolu Tanrısı olarak bilinmektedir. Kültü Anadolu'da yaygın olup buradan Yunanistan'a gitmiş olabileceğı düşünölmektedir. Lydia Bölgesi, yani bugünkü Manisa-Salihli'de de bugün bağıcılıkla uğraşılmaktadır (Akşit, 2003:92). Tanrıya bir adla değıl, birçok adlarla seslenilmektedir: Dionysos, Bakkhos, Bromios ve Euhios, biraz ötede Dithyrambos ve başka metinlerde de İakkos ve İobakkhos. Hiçbir Olympos tanrısı bu kadar çok adla anılmamaktadır, çok adlılık olsa olsa Anadolu Ana Tanrıçası Kybele ve onun benzeri Artemis'te görölmektedir. Dionysos doğayla karışan, doğayı simgeleyen ve tanrı olduğuna göre, adları da insanın doğa karşısında çıkardığı ses ve ünlemlerle dile getirilmektedir. Bu adlarının ardında ya da kaynağında insan düşüncesi ve mantığıyla kurulmuş bir kavramsal sözcük aramanın boşuna olduğu düşünölmektedir. Dionysos coşkusu, yani şarap ve sarhoşluk insanları içinde yaşadıkları kalıpların baskısından da kurtardığı içindir ki, bu tanrıya Yunanca "Eleutheros", hür, özgür, özgürlük veren sıfatı takılmakta, Roma dininde de Dionysos'un Latince adı, tam bu anlama gelen Liber olmaktadır (Erhat, 2011:93).

Dionysos'un öbür doğa tanrılarında daha etkili, dininin öbür sanat kollarında daha üstün, şiirin en insancası sayılacak bir

yazın türü olan tragedyayı esinlemiş olmak bu tanrının bir tek tanrısal güç olarak değil de, kolektif bir güç olarak gerçekleşmesinden ileri gelir. Adından ya da adlarından da belli ki Dionysos bir bütün insanlık halidir. Bu yüzden durgun değil, sürekli devinim, değişim halindedir, evrensel yaşamın özellikle insanın beden ve ruhu aracılığıyla yansıyor oluşmasıdır. Bakkha'lar tragedyasında bu halin parlak bir belirtisi dile getirilmiştir: Dionysos hem tanrıdır, hem insan. Bakkha'lar yerine ve anına göre kadın kişiliğinden vahşi hayvana, yırtıcı azmana dönüşür, böylece gerçeğin gerçeküstüne ulaşması ve gerçeğe gerisin geri inmesiyle doğal bir kasırğa olan hayatın dalgaları yansıtılmış olur. Bu dalgalanmanın insanlık dünyasında açtığı yaralar, yarattığı korkunç dramlar, facialar, afetler tragedyaya denilen o şaşkırtıcı, tüyler ürpertici hayat aynasında görülür. Kişinin bilinçüstü ve bilinçaltına dek erişebilmesi bu tanrının etkisiyle olmuştur. Dionysos tanrının insana verdiği bu gücü akıl ölçüsüne vurup değerlendirmek Euripides'in Bakkha'ların çılgınlığını bir ayıp, törelere ve ahlaka karşı işlenmiş bir suç sayar. Oysa tam tersine bu coşku insanı doğayla birleştiren, ona cenneti yeryüzünde yaratan bir mutluluktur (Erhat, 2011:95).

Dionysos'un da bütün öteki tanrılar gibi simgeleri olduğu bilinmektedir. Ucunda çam kozalağı ya da demir bulunan sarmaşık ve asma dallarıyla sarı uzun bir değnek olan thyrasos, hem dini bir sembol hem de bir silah olarak nitelendirilmektedir. Doğada ruhlarla ve bitkilerle uyuyan coşkunluğu nartheks simgelemektedir. Dionysos'un bitkilerin tanrısı sayıldığı zamanlarda boğada yaşam sürdüğüne inanılması tanrıyı boğa boynuzlu olarak simgelemektedir. Kırsal Dionysialar ve Kent Dionysilar'ında vücudundan soyutlanmış ereksiyon durumunda taşınan falluslar Dionysos'u ve onun tarımsal bereketini temsil etmektedir (Resim 17). Ürün devşirmede tohumu samandan ayırmak için kullanılan sepet, Dionysos şenliklerinde de içinde falluslarla taşınmasıyla tarımın ve bereketin tanrısı olan Dionysos'u simgelemektedir. Dionysos'un aynı zamanda şarap tansrı olmasını üzüm ve asma yaprakları simgelemektedir. Dionysos tapımında yeraltı yaşamının bekçisi olan yılan tanrıyı simgelemektedir. Davul, tef ve flüt, çocuk Dionysos'un sesinin duyulmaması için nymphalar tarafından kullanılan müzik aletleri Dionysos şenliklerinde tanrıyı simgelemektedir. (Nutku, 2000:28).



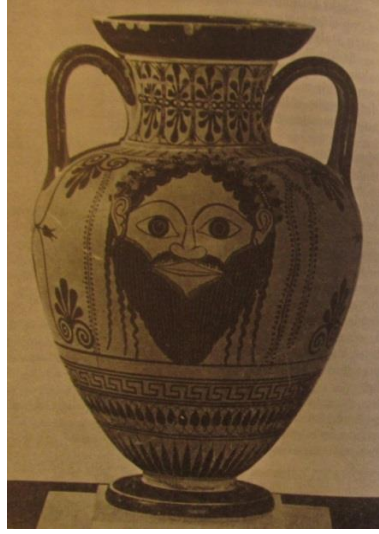
Resim 17.: Sütunlu krater, Pan Ressamı.

Seramik üzerine resmedilen konular arasında Dionysos'un önemli bir yere sahip olduğu görülmektedir. Vazoların çoğunun şölenlerde kullanılması düşünüldüğünde üzerlerindeki tasvirlerin şarap tanrısı Dionysos ile ilgili olması doğal karşılanmaktadır.

Arkaik sanatın en sevilen figürlerinden biri de, tanrının tebaasında yer alan satirlerdi. Erken dönemde yaşayan ozanlardan biri satirleri "vasıfsız miskinler" olarak nitelemiştir. Ancak M.Ö. 6. yüzyılla birlikte vazo ressamları bu yaratıkları hem şarap tanrısı Dionysos'un hizmetinde, hem de insanoğlunun utanç verici zayıflıklarıyla en çekilmez arzularını göstermek amacıyla resimlerinde kullanmaya başladılar. Zamanın pek takdir edilmeyen davranışlarını, özellikle de erkeklerin cinsellikle ilgili sorunlarını doğaüstü unsurlarla aktarmak, tipik bir Yunan çözümdür. Burada satirin rolü, görsel sanatlar dışındaki herhangi bir iletişim ortamında sözü edilmeyen davranışlar, cinsellik ve hatta din hakkındaki görüşleri bildirmek, böylece insanoğlunun ince bir eleştirisini yapmaktır. Yarı insan yarı at olan kentauros, saç sakalı birbirine karışmış, sivri kulaklı, at kuyruklu ve bir çift insan veya at bacağı ile betimlenen satirlerin akrabası sayılır. Kentauroslar içkiye ve kadına düşkündür; satirler ise buna bir de şarkıları eklemiştir ve Dionysos'un hizmetinde, Yunan tiyatrosunun gelişimine katkıda bulunur (Boardman, 2005:113).

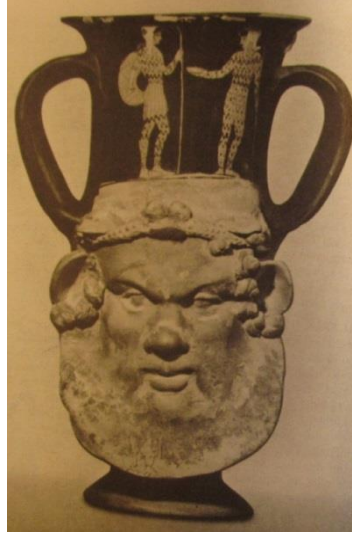
Boyunlu amphorada (Resim 18) Dionysos maskı kompozisyonu resmedilmektedir. M.Ö. 530-520 yıllarında yapılmış olduğu bilinen amphora Tarquinia'da bulunmaktadır. Zengin üslubun en önemli sanatçılarından biri de yeni

bir sanat kişiliği göstermiş olan Parrhsios olarak bilinmektedir. M.Ö. 420 yıllarında çalışmış olan bu vazo ressamı “gül ile beslenen” bir ressam olarak vasıflandırılmaktadır. Bu yakıştırma eski yazarlardan öğrendiklerimize göre, yumuşak çizgiler içinde figürlerde neşe içinde hareketleriyle, izleyenlere coşku vermektedir. Kompozisyonda simetriye önem vermekte, figürlerin kontur çizgileri, aslında daha belirgin olması sağlanmaktadır. Dionysos ile Ariadne'nin önünde ve arkasında ellerinde tırsos ve def ile raks eden Mainad'lar görülmektedir. Dionysos kompozisyonlarının canlı ve hareketleri oluşu, onun sevdiği bir figür olarak çok sayıda resmetmiş olduğu bilinmektedir (Üstüner, 1999:157).



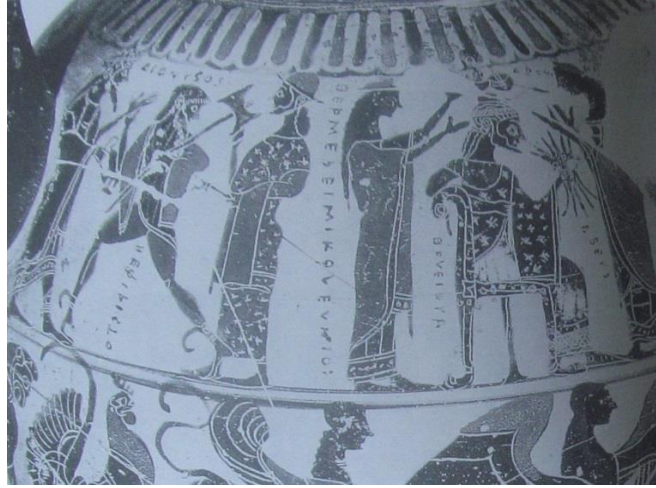
Resim 18.: Boyunlu amphora. Dionysos maskı kompozisyonu M.Ö. 530-520.

Eretria ressamının yaptığı rythonda (Resim 19) gövde kısmı satir, boyun kısmında amazonlar görünmektedir. Ruva'da bulunmuş bir rython bugün Napoli Milli müzesini süslemektedir. Bir tarafta menad başı şeklinde plastik olarak yapılmaktadır. Renkli çiçekler üzerinde durmaktadır. Öbür yüzünde sakallı satir yer almaktadır. Baş kısmının iki tarafında birer kulp bulunmaktadır. Boyun kısmında, her iki tarafında da frig giysili ikişer amazon yer almaktadır. Başlarında da frig şapkaları görünmektedir (Üstüner, 1999:174).



Resim 19.: Eretria Ressamı, Rython gövde kısmı satır, boyun kısmında amazonlar görülmektedir.

Sağda oturan Zeus kafasından Athena'yı doğurmakta, ona ebe tanrıçalar eşlik etmektedir. Arkada Hermes, Zeus'un kafasını baltasıyla yaran Hephaistos ve Dionysos bulunmaktadır; hepsinin adı belirtilmektedir (Resim 20), (Boardman, 2005:104).



Resim. 20.: Etruria'ya ihraç için özel üretilen "Tyrrhen" tipi siyah figürlü Atina amphorası.

Amasis Ressamı'nın kıvrak figürleri, canlı ve hayat dolu bir mizah anlayışını sergilemektedir (Boardman, 2005:106). Amasis Ressamı'nın imzasını taşıyan amphorada (Resim 7), Dionysos'a dans eden nymphalar ve gençlerin eşlik etmesi betimlenmektedir.

Sanatın her alanında derin izler bırakmış olan Dionysos ve tapınının Rönesans ve Barok resim sanatına da yansımış olduğu görülmektedir. Dionysos şenlik sahnelerinin bazıları birebir şenlik sahnesi özelliği taşımasa da şenliklerdeki öğeleri bir arada barındıran sahneler yer almaktadır.

Yüzyıllar boyunca farklı biçimlerde resmedilmiş olan Dionysos, zaferlerinin anlatıldığı sahnelerde her zaman merkezi figür konumunda görülmektedir. Barok dönemde Velasquez, Dionysos konularını kendine özgü biçimde yansıtmakta, “Dionysos’un Zaferi” adlı eserinde (Resim 21), Dionysos’u çıplak ve zarif bir oğlan tipinde betimlemektedir.



**Resim 21.: Velasquez (1599-1660) “Dionysos’un Zaferi” (1629) Tuval üzerine yağlıboya,
165 x 225 cm.**

Rönesans’ın temel unsurlarından biri de antik dünyaya dönüş olarak bilinmektedir. Kompozisyondaki figürler kendi başlarına varlık gösterme niteliğinde olmakla birlikte resimler tek ışık kaynağından aydınlatılmış izlenimi vermektedir.

Rönesans dönemine ait Andrea Mantegna’nın “Bir Şarap Fırçasıyla Dionysos Şenliği” isimli eserinde (Resim 22) Dionysos şenliği betimlenmektedir. Resmin ortasında şarap fıçısı üzerinde kendinden geçmiş erkekler ve bir satir yer alırken Dionysos genç ve yakışıklı olmasının yanında dimdik ayakta durmaktadır. Sanatçı, tanrıyı sadece bu şekilde güçlü göstermekle kalmayarak, tanrının yanında diğerinin omzuna çıkmış bir diğer figürün Dionysos’a taç takma sahnesini de betimlemektedir.



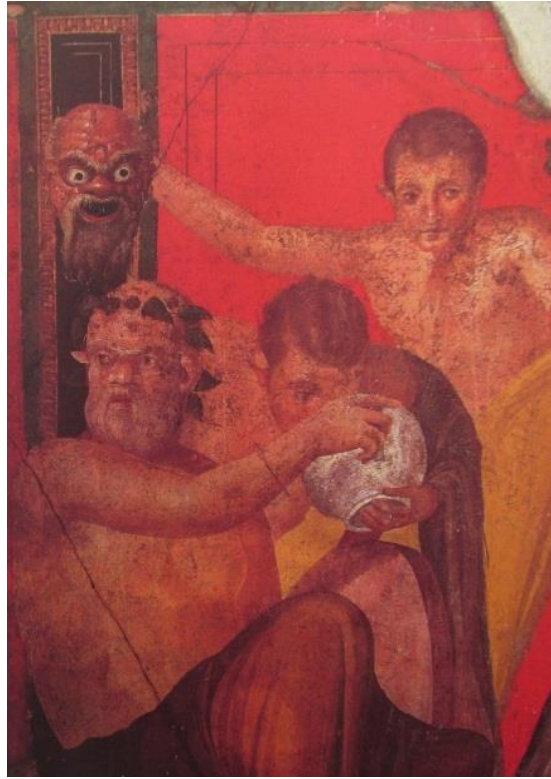
Resim 22.: Andrea Mantegna “Şarap Fıçısıyla Dionysia” (1470)

Gravür, 29.8 x 43.8 cm.

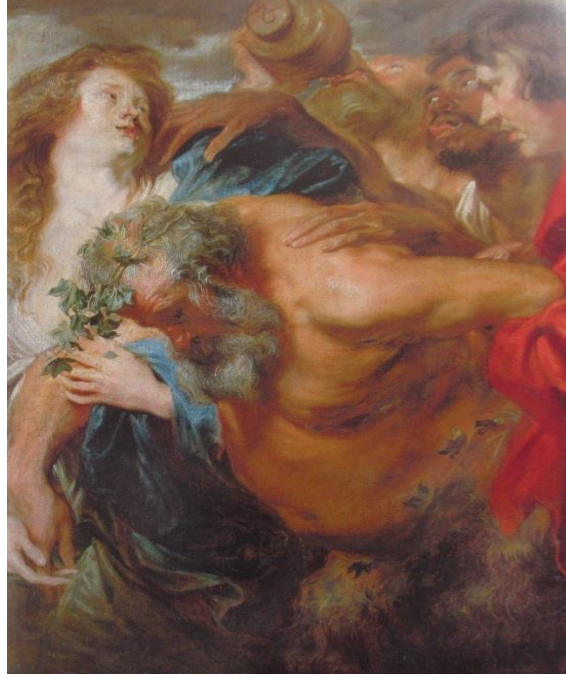
Tragedya tıpkı en başta olduğu gibi yine musikiden Wagner’in musikisinden doğacaktır. Tıpkı Wagner’de olduğu gibi, evrensel olanın mit boyutlarında ifade edilmesi gerekir. Yazar, Tragedya’nın Musikinin Özünden Doğuşu (1872) adlı eserinde sanatın evrimini, birbirlerini ateşleyen iki karşıt gücün diyalektik ilişkisi ile açıklamıştır. Yazar, Antik Yunan uygarlığının Apolloncu görünüşünün altında yatan Dionysoscu ögeyi meydana çıkarmıştır. Bu iki Tanrı, evrendeki ve sanat eserindeki karşıt güçleri temsil ederler. Dionysos ögesi, kendinden geçmeyi, bahar ateşini, esrikliği, vecd halini temsil eder. İnsanlar ya ilkbahardan, doğadan gelen bir güç ile kendilerinden geçmekte, ya da uyuşturucu madde kullanarak, içki içerek sarhoş olmaktadır. Bu esriklik bir sarsılma, bir büyülenmedir, dansla ifade edilir. Apollon ögesi, dingin bir sanat anlayışını temsil eder. Apolloncu yaratıcı güç belirli, açık ve bireycidir. Düş kuran düş kurduğunun farkındadır. Fantazisi ölçülüdür; güzellikten, illüzyondan tat alır. Gerçeğin fırtınasının sarsmadığı sağlam bir estetik ilkeye dayanır. Bu ilke yalınlıktan, aydınlıktan yanadır. Bu iki ögenin insanlık tarihinde ve tragedyanın doğuşunda yeri olmuştur (Şener, 1998:223).

Attika tragedyası Apollon ve Dionysos öğelerini kaynaştırmaktadır. Tragedyanın korusu ile diyalogu bu iki kaynaktan gelmektedir. Satir korusu, ilkel heyecanı, kendinden geçme halini, sevinci ve güçlülük duygusunu dile getirmektedir. Satirler korusu, coşkulu dansları ile doğa ögesini temsil etmektedir. İnsanın doğa ile kaynaşması, kendinden geçerek şifa bulması koro aracılığı ile olmaktadır. Tragedyanın kahramanları Dionysos’un çeşitli çehreleri olarak ifade edilmektedir (Şener, 1998:223).

Güzellik, görünenin ötesinde olsa da belirgin biçimlerde betimlenmeyen, huzursuzluk uyandıran Dionisoşçu Güzelliği gözlerden saklamaya çabalayan bir perde olarak nitelendirilmektedir. Bu, sağduyudan uzak, çoğu kez delilik ve çılgınlıkla tanımlanan, hem neşeli, hem de tehlikeli bir güzellik olarak bilinmektedir. Bu güzellik ılımlı Attika göğünün Eleusis misterionları, Dionysos ritüelleri gibi karanlık kurban törenleri ve kabul gizemleriyle dolu gece görüntüsü olarak, huzursuz edici gece güzelliğinin modern çağlara kadar saklı kalması gerekeceği, bu dönemden sonra da çağdaş güzellik ifadelerinin gizli ve yaşamsal kaynağı biçiminde ortaya çıkıp, Klasik dünyanın harika uyumundan öcünü alacağı belirtilmektedir (Eco, 2006:58).



Resim 23.: Silenos ile iki satir Dionysos misterionu frizi, M.Ö. I. yüzyıl, Pompei, Villa dei Miteri.



Resim 24.: Anton Van Dyck,

Sarhoş Satir, yaklaşık 1620.

Antik Yunan'ın çirkinliğin ve ahlaksızlığın birçok türünden tedirgin olduğu bilinmektedir. Bu noktada klasik güzeli temsil eden özelliklere sahip Apollon ile şarap ve bereket tanrısı, sefahat düşkünü Dionysos arasındaki karşıtlığa güvenmeye gerek olmamaktadır. Sarhoş satirlerin kendilerini Dionysos'un meclisinde göstermelerine ve sempozyumda Sokrates'in, bereketli tanrılara sunmak üzere şarabı yerlere dökmeleri bile olağanüstü bir başarı olarak kabullenmesine direnmesine rağmen tutku uyandıran müziğin rolüne ilişkin bir belirsizliğin iması dolaşmaktadır; ama Pitagoes'e ait estetik müziği, ideal hukukun, orantı ve uyumun matematiksel kuralının algılanması olarak görünmektedir (Eco, 2009:34).

Tanrının yüceliğine aykırı özellikler Rönesans döneminde Silenus figürü üzerinden verilmektedir. Barok dönemde ise Dionysos'un insansal özelliklerinin belirginlik kazandığı görülmektedir.

3.3. Tiyatro Sahnelerinin Siyah Ve Kırmızı Figürlü Seramiklere Yansıması

Tragedya'nın en eski tanımına Aristoteles'in Poetika adlı yapıtında rastlanmaktadır. Bu tanıma göre tragedya iyi ve ağırbaşlı hareketin, tamamlanmış bütün bir eylemin taklidi canlandırılması şeklinde olmaktadır. Farklı bölümlerinde farklı ölçülerin kullanılabildiği tragedya seyircide korku ve merhamet gibi duygular uyandırarak bu duyguları tüketerek; böylelikle tam bir arınma sağlamaktadır (Aristoteles, 2005:25).

Tragedya, Yunanca tragos (keçi) ve oidite (türkü) sözcüklerinin birleşiminden oluşan "tragoidia" sözcüğünden gelmektedir. "Keçilerin türkü" anlamına gelen tragedyanın, Antik Yunan uygarlığında, M.Ö. yedinci ve altıncı yüzyılda Tanrı Dionysos onuruna yapılan törenlerde söylenen dithyrambos şarkılarından doğduğu varsayılmaktadır. Dionysos'un acıklı serüvenini anlatan ve tanrıya olan bağlılığı simgeleyen bu ezgileri söyleyen koroyu oluşturan elli kişilik grup, kentlerdeki dans alanlarında bir sunağın çevresinde dönerek dans ederlerdi. Dionysos'un çektiği acıların yasını tutan satirleri temsil eden koroyu oluşturanlar, keçi ayaklı satirlere benzemek için keçi postuna bürünürlerdi (Nutku, 2000:33).

"Giderek tanrının söylencelerinin dinsel yanından çok insancıl yanına ilgi duyulmuş, kurgulanan öyküler daha çok kahramanlık öykülerine yönelmiştir" (İndirkaş, 2004:58). Belli biçim kalıplarına göre yazılmaya ve şiirsel nitelik kazanmaya başlayan bu koro şarkılarına bir de konuşan kişi hipokrites eklenerek, tiyatronun oyunsal çekirdeği oluşturulmaktadır. Zaman içinde dinsel törenin bir parçası olmaktan çıkıp bir sanat gösterisine dönüştürülmüş olduğu bilinmektedir.

Yunan tragedyası dinsel bir tören niteliği taşımasının yanında bir tiyatro oyunundan çok operaya ya da müzikli oyuna yakın olarak değerlendirilmektedir. Tiyatro mekânı Dionysos'un tapınağı, oyuncular da din adamları ve bir bölümü de tanrılar olarak bilinmektedir. Seyirci tragedyalardaki bu dinsel havadan etkilenmektedir (Nutku, 2000:35). Tragedya insanı derinlemesine ele almakta ve insanın çevresiyle çatışmasını gösterirken ona kendi gerçeklerini hatırlatmaktadır. Bu aynı zamanda Dionysos dinindeki insanın şarap yoluyla kendi özüne dönmesi, kendini tanıması ve yaşamı anlamlandırması ile de ilişkilendirilebilmektedir.

Satirler kanonik mitolojik ikonografide alay için kullanılmış ve edebiyat ve tiyatroya ilham olmuş sahnelere sahip görünmektedir. Satir oyun aktörleri ve kimlikleri ve satir oyunlarından bazı sahneler kırmızı ve siyah figür seramiklerde betimlenmektedir. Mitchell (2009:206)'e göre, satirler yaramaz varlıkları ile ortak sahnelerde beklenmedik ve şaşırtıcı şeyler yaparak bozuk unsurlar oluşturmaktadırlar. Satirler davranışları nasıl olursa olsun, komik sahne unsurları olarak ifade edilmektedir. Onların niyetleri satir oynamak olmadığında, mitolojik sahnelerinde yer aldıklarında komik bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadırlar. Satirlerin aşırı ve abartılı davranışları şarap içmek ve günlük hayatın her alanında alay edebilmek gibi öğelerle karşımıza çıkmaktadır. Satirler sadece geleneksel ikonografıyı değiştirmekle kalmayıp aynı zamanda ikonografinin kumaşını da değiştirmektedirler. Satirler yıkıcı unsurlar olarak bilinmektedir. Eğer satir krater içine atlayabilir ve gerçek vazolarla oynayabilirlerse, onları aynı zamanda kanonik, mitolojik sahneler için kullanılabilen muhtemel görünmektedir.

Hiçbir dinsel karakteri olmayan, politik konuların dışında, çoğunda yaşadığı topluma uymayan insanların işledikleri hataların çarpıcı şekilde anlatım, bu anlatıma güç vermek için masklı ya da tuhaf giysili olarak görünen kahramanlar, bir yerde destekleyici olmaktadır. Bazı oyunlarda tanrıya olan bağlılık, olayların akışı içinde, kadercilikle nitelendirilmesi istenmektedir. Pylax komedinin kaynağı Aristophanes olarak bilinmektedir. Pylax oyunları M.Ö. 5. yy. sonlarında Pylax temsilcilerinin oynayışları, yalnız tiyatrolarda değil, sokak aralarında, meydanlarda, halk arasında gezici grupların yorumladıkları, doğaçlama konuşulan, daha çok yanlış anlamalardan, yanlışlıklardan doğan güldürüler şeklinde sahnelenen oyunlar ancak M.Ö. 3. yy. da çömlerle kompozisyonlarda yapılmaktadır (Üstüner, 1999:205).

Satir oyunları kahramanın hiçbir zaman tatmin olmadığı parodiler şeklinde tanımlanmaktadır. Fakat 12 ile 15 aktörden oluşan koro, satir kılığına girmektedir. Aktörlerin kuyruklu ve dik bağlanmış düz veya tüylü giysileri bir satir oyuncusunu tanımak için ipuçları olarak değerlendirilmektedir. Satirler bu kıyafetlerle oyuna ilham olabilmektedirler (Mitchell, 2009:208).

Klasik satir oyununun kökeni belirsiz olarak ifade edilmektedir. Bazı yazarlar bu oyunun Dionysos onuruna düzenlenen altıncı yüzyılda ditiramp, kökenli

olabileceğini düşünmektedirler. Herodot ve Aristo ya göre, ditiramp Methymna şairi Arion tarafından tanıtıldı. “Satyrs konuşan dizeler” diye de tanıtılmış olabilmektedir. Webster (1970:II, 67)’a göre, Arion korosu satir gibi giyinmiş erkeklerden oluşmaktadır. Altıncı yüzyılın başından itibaren vazolar üzerinde birçok değişik hayvan figürleriyle karşılaşmaktadır. Bunlar horoz koroları ya da at binicileri ve hatta devekuşu binicileri olarak altıncı yüzyıldan beri vazoları süslemekte, ancak Webster satir koroları satir oyunlarının beşinci yüzyılın satir oyunlarının koroları ondan önemli ölçüde farklılık göstermektedir. Eskileri Dionysos onuruna şarkı söyleyenlerden oluşurken diğerinde tiyatro performansları koroları yer almaktadır. Satir oyunlarının ilk yazarının Pratinas olduğu düşünülmektedir. Ancak bilinen tek oyunu Palastradi 467 yılında oğlu Aristias tarafından üretilmiş olduğu bilinmektedir. Bir ihtimal olarak Retralogy sistemi uygulanmadan önce bu oyun yapılmış olabileceği düşünülmektedir. Choerilos veya Phrynichos gibi bazı yazarların bazı satir oyunlarını altıncı yüzyılın son beş senesinde yazdığını görebilmektedir. Aeschylus zamanından başlayarak, satir oyunları düzenli olarak yapılmaktadır. Bu yüzden satir oyunları beşinci yüzyılda görülmektedir (Mitchell, 2009:207-208).

Vazo resimleri, Sophokles ve Euripides’in satir oyunları gibi, oyunları inceleyen birçok yazara ışık tutmaktadır. Çözölemeyen konular olsa da eski komedyalar incelendiğinde seramiklerde drama bağlantılı resimler olduğu görülmektedir.

Kitharad adı verilen kişilerin şehir şehir dolaşıp topluma açık alanlarda tiyatrolarda müzik yaptıkları, ilk dönemlerde yalnız törenlerde çalınan aulos ile daha sonraları fahişeler tarafından eğlencelerde kullanılan bir çalgı haline gelmiş olduğu bilinmektedir. Aulosun Dionysos’a ait bir çalgı olduğu bilinmektedir. Müzik ve ritm alanında eğitim görmüş her serbest vatandaşın isterse koroya dahil edildiği bilinmektedir. İlk dansların mimik ve pandomimler olarak tiyatrolarda yapılmış olduğu bilinmektedir. Kitharadların kitharalarını çalarken ayakları ile ritm tuttukları görülmektedir (Resim 15). Bu ritimler dansın başlangıcı olarak ifade edilmektedir (Gür, 1991:56-57).

Her yıl ya da iki yılda bir kadınlar Grek şehirlerinden, yaşadıkları bölgenin sınırlarındaki yabancı topraklara doğru yola çıkarak, flüt ve tef çalarak dans edip şarkı söyleyerek Dionysos'a tapınmış oldukları bilinmektedir. Dionysos'un vahşi ve sarhoş edici tapınımını Thebes kentine nasıl getirdiğini konu eden Euripides'in oyunu Bakkha'da bu kültün tehlikeli yanları vurgulanmaktadır (Bowden, 2013:86).



Resim 25.: Karneia Ressamı'nın boyadığı kırmızı figürlü bir Güney İtalya vazosundan detay. Tarentum'dan. M.Ö. 4. yüzyılın başı.

Bir kadının Dionysos için flüt çaldığı görülmektedir (Resim 25). Elbisedeki birbirine yakın işlenmiş çizgiler figürün hatlarını vurgulamaktadır. Kolyesi ve bilekleri alçak kabartma ve yaldızlı görünmektedir (Boardman, 2005:211).

Dionysos rahibelerinin iş tanımıyla ilgili bilgiler veren, Miletos'ta bulunmuş bir yazıttan, Alkmeois gibi kadınların konumu hakkında bilgi elde edilebilmektedir. O, Dionysos'a tapınmak için bir grup kadının dağlara gitmesiyle halka açık olarak gerçekleşen tiyatroya önderlik etmektedir. Bu önemli ayrıcalıklar sağlayan ve kadınların tanrıya sarhoş edici tapınımının bütün bir kent için yararlı olarak kabul edildiğini gösteren onurlu bir konum olarak ifade edilmektedir (Bowden, 2013:90). Miletos'tan çok da uzak olmayan bir noktada, Menderes nehrinin kıyısında Magnesia kenti yer almaktadır. Burada Dionysos kültürünün kentte gerçekte nasıl düzenlendiğiyle ilgili bilgiler veren bir yazıt bulunmaktadır. Megnesialılar, bir kahine danışarak kahin onlara Thebes'ten Magnesia'da tiyatro düzenlemeleri için 3 tane getirmelerini söylemektedir: Kahin ve delegelerin eşliğinde, Kosko, Baub ve

Thettale adında 3 menad Thebes kentinden getirilmektedir. Kosko, çınar ağacı adını alan, Baubo kent dışında, Thettale de sonradan Kataibates olarak adlandırılacak olan bir tiyatro düzenlemektedirler. Menadlar öldüğünde Magnesialıların yanına, Kosko, Kosko Tepesi'ne, Buabo Tabarnis'e, Thettale de tiyatro yakınlarına gömüldüğü bilinmektedir (Bowden, 2013:90).

Batı Yunanlıların tiyatroya veya en azından tiyatro ile ilişkili olan sanatlara düşkünlükleri, Apulia malı bir grup büyük ve aşırı süslü grotesk vazoda kendini göstermektedir. Adeta canlı tabloları andıran tasvirler, akla aktörlerin temsillerdeki hareketlerini getirmektedir. Bu atölyelerden bazılarının çalışmalarında, tiyatro ile olan bağlantılar çok daha açık görünmektedir. Buradaki betimler, çoğunlukla Atina tiyatrosunda oynanan komedyalara tasvir etmektedir. İçleri doldurulmuş kıyafetler giyen masklı aktörler, Atinalı tragedya yazarlarının ağırbaşlılıkla işlediği kahramansal ve epik öykülerin parodisini yapmaktadır. Aristophanes'in ruhunun ve Attika Orta Komedyası'ndaki günlük hayatla ilgili yeni konuların görsel sunumunu, Atina'dan ziyade Güney İtalya'da aramak gerekmektedir (Resim 25) (Boardman, 2005:211-213).

Apullia vazolarında tiyatro kompozisyonları, tiyatro temsilcilerinden etkilendikleri, Sisyphos ressamının yapıtlarında görülen teatral sahnelerde anıtsallık bulunmaktadır. Yunan çizgilerini tekrarlayan Kerneia ressamının, Dionyssos, Menad ve satir kompozisyonunda, Dion ressamından etkilendiği anlaşılmaktadır. Bunun yanında, İtaliot sanatçılarının, pano ressamı Polygnotos'un geleneklerinin doğrultusunda ve zengin üslubu, Meidias ressamının üslubu görülmektedir (Üstüner, 1999:204).

Mitchell (2009:212)'e göre, vazo ressamları detay seçimlerinde dikkatsiz davranmamaktadırlar. Ayrıca aynı bileşimde bir stok veya ressam temasında ve tiyatronun kendi deneyimi içinde olabileceği belirtilmektedir.

Gnatia vazoları yapılış tarihi olarak, M.Ö. 4. yy. ikinci yarısından M.Ö. 2. yy. başlarına kadar gelmektedir. Guirland ve yaprak çelenkleri en süslü motifler olarak bilinmektedir. Tiyatro maskı, vazo, dal ve musiki aletleri süsleme olarak işlenmektedir. Paestum atölyelerinde ise en önemli buluntu yerlerinden biri de Aesteas kenti olarak bilinmektedir. M.Ö. 7. yy. da Sybaris'den gelenlerin bu kenti

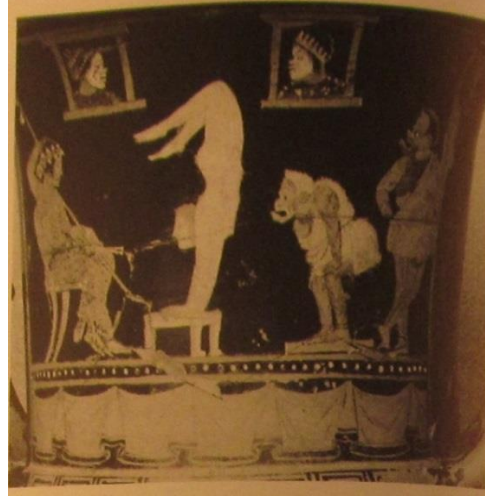
kurduktan sonra, ancak M.Ö. 4. yy. ilk yarısında keramik üretimi ciddi olarak başlamış, İtalyot vazolarının önemli yapıtları vermişlerdir. M.Ö. 360-330 yıllarında ilk önemli yapıtlarında, kompozisyonlarında daha çok teatral sahneler olaylar geçmektedir. Tanrı Zeus'un öyküleri ve Dionysos temaları canlandırılmaktadır. Özellikle insan ve Tanrı yüzlerindeki çizgilerde, dramatik ve komik olaylar üzerinde durulmaktadır. Bu çağda İtalya tiyatrosunda gösterilmek istenen karakter özellikleri, seramik kompozisyonlarında yansıtmaya çalışmış oldukları vazo resimlerinde görülmektedir (Üstüner, 1999:197-204).



Resim 26.: Sanatçı Asteas'ın imzasını taşıyan Paestum malı bir kalyks krater.

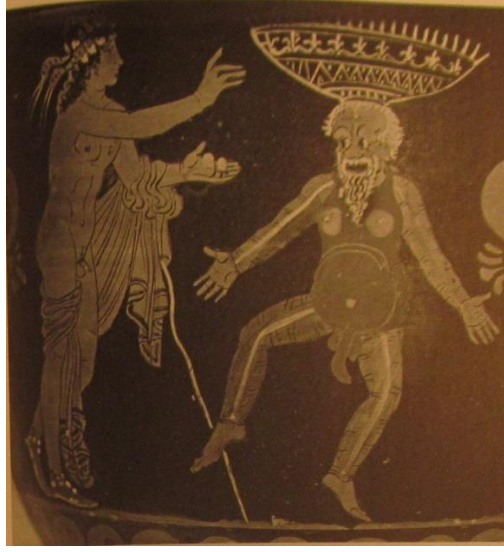
M.Ö. 350 civarı.

Asteas'ın imzasını taşıyan, M.Ö. 350 civarına tarihlenen Paestum malı bir kalyks kraterinde (Resim 26) durum komedyasından bir sahne betimlenmektedir. Yüksekliği 37 cm. olan bu eserde konu ve kostümler Atina Orta Komedyası'na ait görünmektedir. Cimri bir adam, üzerine yattığı hazine sandığından zorla koparılmaktadır. Sahne kısa payeler üzerine kurulmaktadır.



Resim 27.: Dramatik bir performans gözlemleyen Dionysos. M.Ö. 350, Lipari

Phlyx vazolar üzerinde pek çok Dionysos betimlemeleri görülmektedir. Walsh, Dionysos'un karakteristik özelliklerini belirtmek için örnekler seçmektedir. Dionysos'un resmedildiği tasvirlerden birinde Dionysos'un duruşu, Asteas tarafından erken çalışma olduğu düşünülmektedir fakat şimdi öncülerinden birine atfedilen bir vazo görülebilmektedir. Bir sahne üzerine ayarlanan bir tasvir görülmektedir (Resim 27). Sağdan sola bakan görkemli bir genç Dionysos oturmaktadır. Önündeki tiyatro performansını gözlemlediği görülmektedir. Tanrı formları renk dokunuşları ile yeniden hayat bulmaktadır. Eşlik eden tiyatro karakterleri, aksine, basit kırmızı figür tekniğinde boyanmaktadır. Doğrudan onun önünde akrobat çıplak bir kadın küçük bir masa üzerinde amuda kalkar durumda resmedilmektedir. Onun arkasında, sahnenin sağında biri diğerinden daha hevesli iki komik aktör benzer performans sergilemektedir. Daha iyi bir görünüm elde etmek için yaşlı beyaz saçlı karakter biraz aşağı çömelmiş kolları ayrı ayrı şehvete düşkün şekilde görülmektedir. Onun arkadaşı sahnenin sağ tarafında işaretler sonrası gelişigüzel eğilmektedir. Doğrudan yuvarlanan sahne üzerinde pencerelerde görünen kadınlar belki de daha fazla ilgi çekici görünmektedir. Komik mask giyen kadınlar hangisinin bir hetaira ve diğer bir güzel genç kız olduğunu göstermektedir (Walsh,2009:151-152). Lipari Museo Eolino'da mükemmel bir krater, bir masada bir kadın akrobat izlerken oturan Dionysos göstermektedir. Yukarıdaki ki kadının aşağı bakması için iki pencere yer almaktadır. Sütunla desteklenen ve perdelik ile dekore edilmiş küçük bir sahne bulunmaktadır. Tarzı Paestan Ressam Assteas olması ile bilinen eser yaklaşık M.Ö. 350 yıllarına tarihlenmektedir (Bieber, 1961:144).



Resim 28.: Dionysos ve dans aktör, Paestan kırmızı figür çan krater, M.Ö. 360, London.

British Museum’da yer alan (Bieber, 1961:144), tanrı önünde yaşlı bir komedi oyuncusunun dans etmesi betimlenen bir Paestan kırmızı figür çan kraterinde (Resim 28) başında büyük bir sepet ile çıplak Dionysos’a, dengeli ağırlığının içindikileri nazikçe sorar gibi ona karşı jest yapmakta aynı zamanda hediye meyve sunmaktadır (Walsh,2009:152).

Phlyakes vazosunda (Resim 29), diğer her oyunda ve Rhinton’un oyununda olduğu gibi Herakles favori bir kahraman olarak betimlenmektedir. Leningrad’daki bu vazo, onun Linos ustasını öldürdükten sonra arınarak Delphi’ye nasıl geldiğini anlatan hikayesinin taklit oyununu vermektedir. Sehpayı çalmasını Apollo temize çıkarmayı reddederek ve Athena onu tanrıyla uzlaştırmak zorunda kalmaktadır. Bu vazo, kutsal sehpayı atlarken, sopasını tutarak Apollo’nun onu tehdit etmesini betimleyen sahneyi göstermektedir. Günah işleyen, öldüren yayı ve günahlarından pişman, arındırıcı defneyi tutarak tanrı onun tapınağının çatısına kaçmaktadır. Herakles, pasta ve meyveyle dolu cezbedici bir sepetle onu yere indirmeye çalışmaktadır. Sağ elinde, Apollo hediyeler için uzanır uzanmaz vurmaya hazır bir sopa tutmaktadır. O tekliflere istekli görünürken, tanrı bu oyunu gerçekleştirirken Herakles’den onun özelliklerini uzak tutmakta ve çatının yanından gittikçe daha çok hareket etmektedir. Meyve sepetine uzandığında hareket ettiğinde çatıdan düşerken sopayı eline hızla indirmeyi planlamaktadır. O yere düşer düşmez kutsal su içeren havza içinde soğuk bir banyo alması ve yayını kapmak için Iolaus hazır durmaktadır.

Bu istemsiz banyonun oyun halkına büyük zevk vereceği düşünülmektedir. Şaşkın görünümlü yaşlı adam maskı ve bir çelenk duvarda yer almaktadır (Bieber, 1961:131).



Resim 29.: Herakles'in Linon ustasını öldürdükten sonra Delphi'ye gelişini anlatan hikayesinin taklit oyunu, Leningrad.

Zeus'un oğlu Herakles ve Alcmene'in betimlendiği (Resim 30), Raphael Mengs tarafından Napoli'de satın alınan, muhtemelen Asteas tarafından boyanmış vazo Vatikan'da bulunmaktadır. Zeus Winckelmann tarafından Alcmene için satın almaktadır. Sevilen bir pencereden aşağı bakmaktadır. Hermes, iki basamak arasındaki başını omuzlarının üzerinde taşıdığı merdiveni nereye yerleştirdiğini görmesi için babası Zeus'a ışık tutmaktadır. Çok takı ve ayrıntılı saç şekli olan Alcmene küçük taç giymektedir. Hermes, geniş kenarlı şapkası ve kerykeion ile onun habercisi kabul edilebilir şekilde resmedilmektedir (Bieber, 1961:132).



Resim 30.: Alcmena ziyareti, Phlyakes vazo, Vatikan.

Bari'deki bir vazo üzerinde (Resim 31), güzel Helen'in doğumu tasvir edilmektedir. Zeus, bir kuğu gibi, Spartalı Tyndareus'un eşi Leda'ya yaklaşmaktadır. Bunun bir sonucu olarak Leda yün sepeti içinde gizli olan yumurtayı hazırlamaktadır. Zeus, doğuma yakın zamanda, daha önce Athena doğduğunda tanrının başını bölen Hephaestus'u Helen'in kızının doğumunda yumurtayı bölmesi için göndermektedir. Fakat sonra, yumurtadan çıktığı ve annesini selamladığı anda onu baltayla öldürebileceği düşünülmektedir. Tyndareus'un üvey babası şaşkınlıkla kolunu yukarı kaldırmaktadır. Helen, normal güzellikteki bir kahraman olarak temsil edilen genç kahraman Akhilleus'u sevmektedir. Leda ve Tyndareus tüm çirkin olanların aksi şeklinde betimlenmektedir (Bieber,1961:135).



Resim 31.: Helen' in Doğumu, Bari.

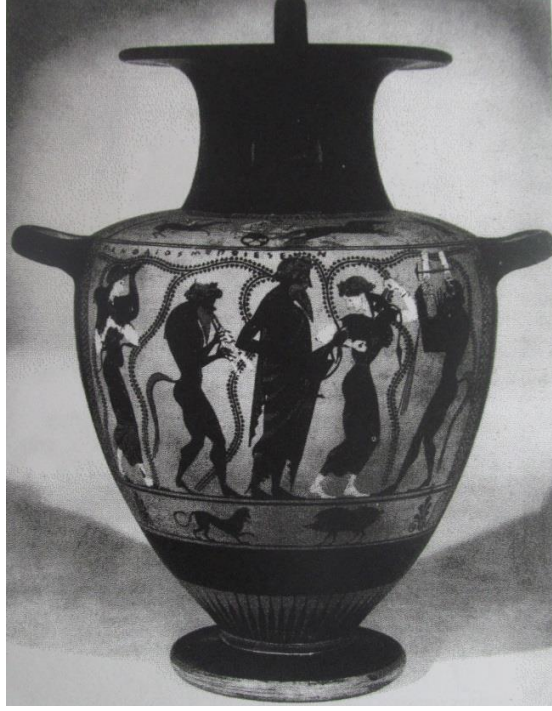
Komast dansçıları Korinthos vazoları üzerinde 600'den önce ortaya çıkmaktadır. Atina'ya ise Komast Grubu sanatçıları tarafından tanıştırılmış ve yüzyılın ortasından sonra da popülerliğini korumuş olduğu bilinmektedir. Yüzyılın ortasında Korinthos'ta satirlerle kaynaşmakta ve Dionysos sahnelerine karışmaktadırlar. Atina'da geçiş daha az belirgin durumda değerlendirilmekte ve bu basitçe erkeklerin özel kostümlerini terk etmesi ile açıklanabilmektedir, fakat satirleri canlandıran geç Atina komastları Yunan tiyatrosunun erken tarihine katkıda bulunmakta ve takviyeli kostüm de beşinci yüzyılda komedyaya oyuncularını üzerinde yeniden karşımıza çıkmaktadır (Boardman, 2003:210).

Yaklaşık 500'e tarihlenen birkaç vazoda Eski komedyaya korolarını hatırlatan danslar esnasında, üzerlerinde binici taşıyan, at veya kuş kılığında girmiş erkekler yer almaktadır (Resim 32). Bunların arasında, satir kılığında Dionysos için dans eden bir tanesi belki de ilk gerçek aktör olarak değerlendirilmektedir. Diğer geç tarihli vazolar yunusları veya devekuşlarını süren erkekleri ve minotaurosların dansını göstermektedir. Bu görüntülere bir flütçü eşlik ettiğinden, bir çeşit masklı gösterinin canlı bir tasviri yapılmış olduğu düşünülmektedir. Sırtta taşınan (ephedrismos) ve sılıkla yürüyen erkekler muhtemelen benzer gösterilerin parçası durumunda görülmekte ve geç vazolarda pyrrhos olarak adlandırılan savaşçı rastlanılmaktadır (Bordman, 2003:210).

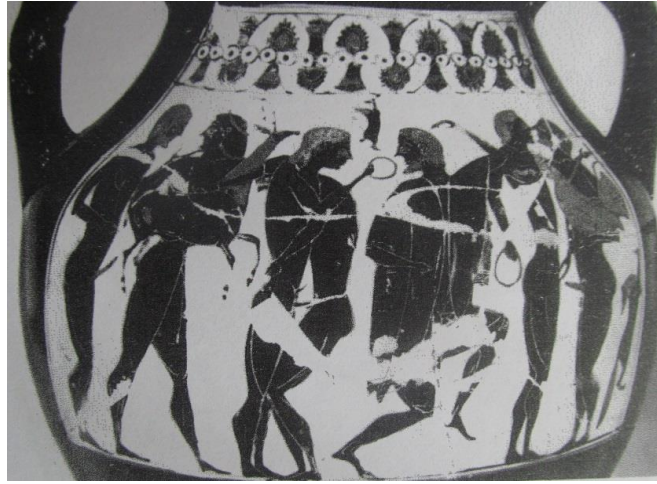


Resim 32.: Karınlı amphora, Berlin 1686 Ressamı “atlı” korosu.

Erkekler sol dirsekleri üzerine uzanmakta ve yastıklardan destek almaktadırlar. Erkeklerin bu duruşunun betimlemeleri kompozisyonun odağı olan komedy maskı çevresinde bir dizi olarak yerleştirilmiş düzenlemelerle de karşımıza çıkmaktadır (Resim 2). Şölene ait eşyalar en iyi şekilde kırmızı figürde çalışılmaktadır ve bazı Siana kâseleri ve daha sonra kırmızı figürde nispeten az siyah figürlü sahne yer almaktadır, ama burada ve diğer sahnelerde kullanılan müzik aletlerinden bahsedilebilmektedir. Çifte flütle her zaman gösterilmeyen bir ağızlığın yardımıyla çalınmaktadır (Resim 33). Ağızlık için küçük bir cebi bulunan flüt çantası arka planda, bir kolda ya da herhangi bir yerde asılı durur şekilde resmedilmektedir; erken örnekleri hayvan derisinden yapılmış olduğu bilinmektedir. Hem erkekler hem de kadınlar flüt çalabilirken, çan dilleri sadece kadınlar, nympheler ve maenadlar tarafından kullanılmakta ve anlaşıldığı kadarıyla şarkıya değil, dansa katılmaktadırlar. Telli çalgılar arasında boynuz biçimli kolları ve kaplumbağa kabuğundan yapılmış müzik kutusu olan lir ve uzun kollu, kalp şeklinde müzik kutusuna sahip barbitos bilinmektedir. Kithara köşeli müzik kutusu ve zarif kollarıyla daha ağır; koyucu kılıfı da alete asılı olarak gösterilmektedir (Boardman, 2003:211).



**Resim 33.: Pamphaios tarafından çömlekçi olarak imzalanmış hydria, Euphiletos Ressamı.
Dionysos satirler ve maenadlarla. Yük. 40.6 cm.**



Resim 34.: Karınlı amphora, Berlin Ressamı. Kur.

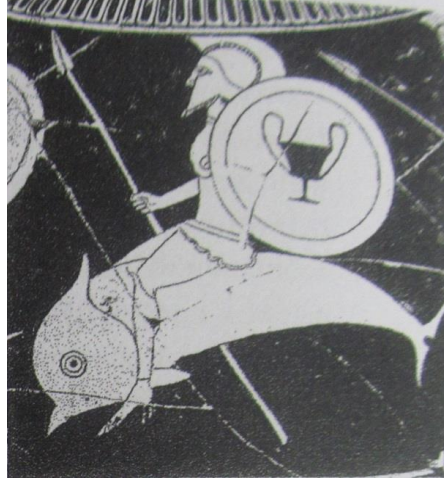
Erkek eşcinselliği yaygın resmedilmekte, kendine ait ikonografik gelenekler edinmektedir ve büyük, kaliteli vazolarda ana sahne olarak maenad ve satir ya da iyi tasvir edilmiş karı ve koca ilişkileri dışındaki heteroseksüel ilişkiler tarafından çok seyrek elde edilen bir ayrıcalık kullanıldığı görülmektedir (Resim 35). Ricacı aşkın bir eli gencin çenesine, diğeri de kasıklarına uzanmış şekilde ya da aşk hediyesi

olarak bir horoz ya da ölü tavşan verir durumda betimlenmektedir (Resim 34). Cinsel ilişki ayakta, önden, bacak arası gibi pozisyonlar içinde, nadiren bir manto altında gerçekleşir durumda; çoğunlukla erkek seyirciler betimlenmektedir (Boardman, 2003:212).



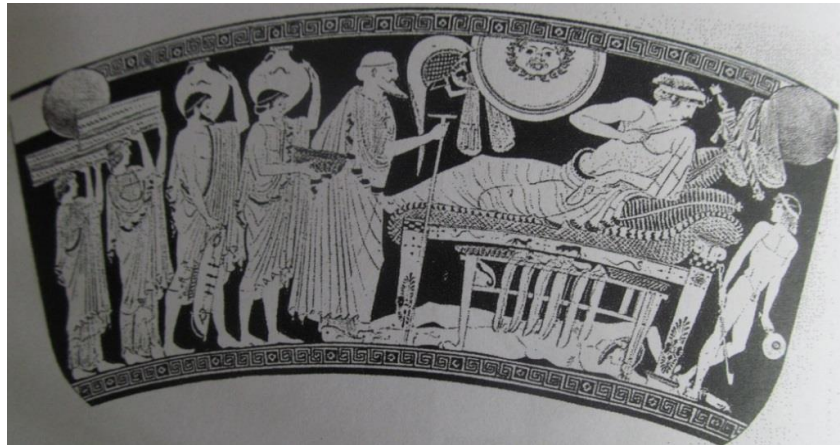
Resim 35.: Pelike, Akheloos Ressamı, Yüksek, 32.5 cm.

Alçak bir platform olan bema üzerinde duran solo müzisyenlerin yer aldığı konserler siyah figürdeki gibi devam etmektedir. Ancak Yunan tiyatrosu tarihinin erken yıllarında sahneleri ve oyuncularını tanımlamak zor görünmektedir. Yine de bazı mitolojik konuların popülerliği, daha önce ozanların yaptığı gibi, oyun yazarlarının konuları ele alış biçiminden kaynaklanmış olabileceği düşünülmektedir. Satir oyunu kuşkusuz sanatçıyı cezbetmektedir, çünkü onun favori kişisi işin içine girmektedir. Geç vazolarda satir oyunları, dithyrambos ya da drama koroları daha çok görülmektedir. Siyah figür konularına, kırmızı figürde Yunus binicileri gibi pantomim gösterilerinin eklenmiş olduğu bilinmektedir (Resim 36) (Boardman, 2002:218).



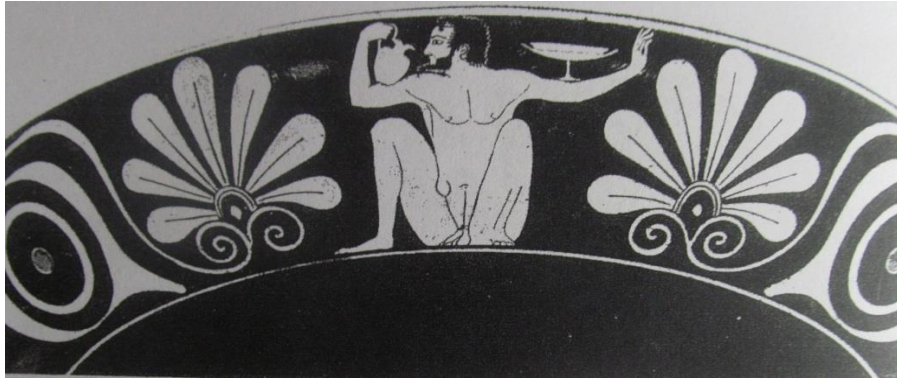
Resim 36.: Psykter, Oltos. Yükseklik 30.2 cm.

Erkeklerin ya hiçbir şey giymediği ya da üzerlerinde fazla bir şeyin olmadığı tasvirler görülmektedir. Beşinci yüzyılda alın bantlarına benzeyen saç bantlarını kullanmaktadırlar. Genç erkekler kâselerini doldurur veya servis için kepçe ve kalbur taşır şekilde betimlenmektedir (Resim 37). Kızlar da aynı şeyleri yapabilirlerken, çoğunlukla flüt çalmaları ya da kanepelere oturarak erkekleri eğlendirmeleri resmedilmektedir. Genellikle kemerleri gevşek khitonları bulunan flüt çalan kızların nadiren soyunmuş hallerinin betimlendiği görülmektedir (Resim 33). Erken kırmızı dönemde betimlenen bütün kadın şölenlerinde çıplaklığa, saç süsleri ve muskalar hariç izin verilmektedir. Bununla ilişkili ya da bunu takip eden sahnelerde gençler fiçılar ve kraterler ile görülmektedir; olasılıkla bunları şölen için temizlemektedirler (Boardman, 2002:219).

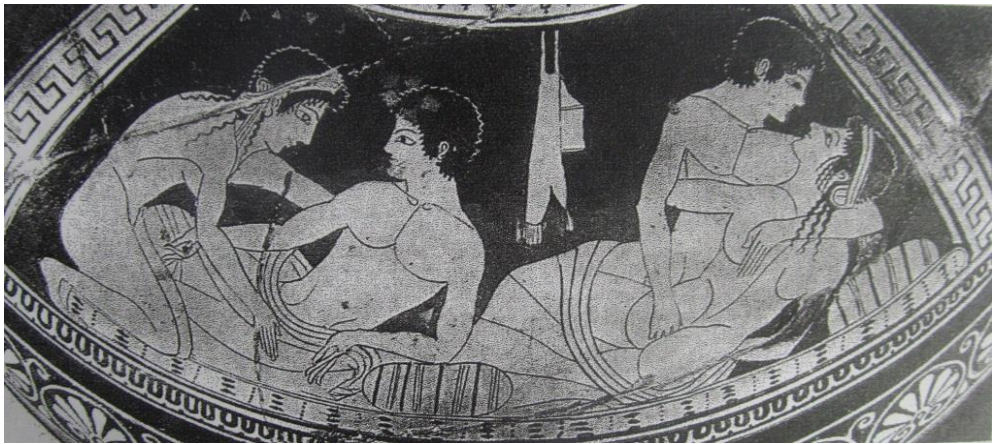


Resim 37.: Skyphos, Byrgos ressamı, Hektor'un fidyesi.

Eğlencelerin çeşitliliği betimlenen kompozisyonlarda fark edilmektedir. Genellikle oynayan, şarkı söyleyen, kâseleriyle denge numaraları yapan (Resim 38) ya da şarap tulumlarına binen davetlilerin resmedildiği görülmektedir. Kattabos oyununun, kâseyi elde çevirerek, içindeki şarap tortularını yerdeki bir hedefe fırlatmak olduğu bilinmektedir. Jestler özenle tasvir edilmektedir. Müzik dışındaki profesyonel eğlence, akrobatlar ve belki de geç dönemde neredeyse tamamen çıplak kızlar tarafından yapılan savaş dansları ile sağlanmaktadır. Erkekler, şimdiye kadar bir kız enstrümanı olarak karşımıza çıkan, krotala olarak adlandırılan çan dilini çalarken görülmektedir. Ağız parçası için cebi bulunan flüt kılıfı (Resim 39), sık resmedilen bir öge olarak karşımıza çıkmaktadır Ressamların içkiyi fazla kaçırdıktan sonra kusanlar ve ihtiyacını giderenleri göstermekten çekinmedikleri de görülmektedir.



Resim 38.: Epiktetos tarafından imzalanmış kâse.



Resim 39.: Kalpis, Dikaios Ressamı.

Cinsel ilişki şölen ortamının hazırladığı bir aktivite olarak bilinmektedir, ancak bazen yataklar belirtilmesine rağmen, şölen ortamında cinsel ilişkilerin seyrek betimlenmiş olduğu görülmektedir. Şık bir erkek betimi açık bir biçimde gösterilmektedir. Siyah figürdeki flört sahneleri devam etmektedir (Resim 39-40). Heteroseksüelliğin daha fazla yer aldığı, öpüşme ve sarılmanın ön plana çıktığı izlenmektedir (Resim 48) (Boardman, 2002:219).



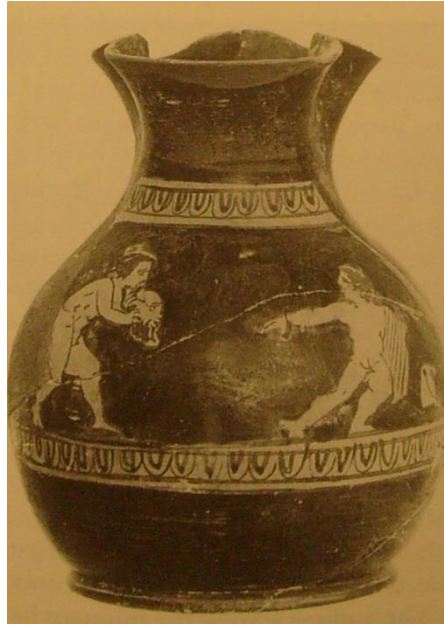
Resim 40.: Kâse, Brygos Ressamı.

Kısa sahnelerin anlatılmış olduğu etkinlik betimlemeleri görülmektedir (Resim 41). Sahnenin dikey olduğu görülmektedir. Newyork'da bir hırsızın cezasını anlatır gibi benzer bir parça anlatılmaktadır. Vazo resminde sağ taraf geniş gösterilmektedir. Oyunculardan iki tanesi sahne dışında alt kısımda yer almış gibi konumlandırılmaktadır. Bu gösterim diğer vazolardan farklı yorumlanmaktadır. Sahnede üç erkek figür yer almakta fakat iki tanesi daha ön planda durmaktadır. Sahne Atena'da M.Ö. 5. yüzyılın sonunu simgelemektedir. Bir oyuncu ön kısımda diğer ikisi arkada yer almaktadır. Resimdeki çan Bari şehrinde bulunan bir çana benzemektedir. İki figür Zeus'un huzuruna kutsal bir alana yolculuk yaparak gelmektedirler (Söldner, 1993:269).



Resim 41.: Çan krater, Sannio Müzesi.

Aristophanes, Dionysos törenlerinde asılı kutsal olan masklara atıfta bulunmasının yanı sıra komik ve korkutucu masklar da aramaktadır. Küçük bir çocuğun daha küçük bir çocuğu elinde maskla korkuttuğu betimlenen (Resim 42), M.Ö. 420'ye tarihlenen küçük kırmızı figürdeki maskın bu tür bir amaç için kullanılabildiği görülmektedir (Green; 1996:79).



Resim 42.: Kırmızı figür, M.Ö. 420, Eleusis Müzesi.

Gut hastalığı olan Chiron kutsal perilerden yardım almak için sürünerek perilere gitmesi betimlenen eserde (Resim 43). Cezalı olan Asile görülmektedir. Arkasında masklı bir genç yer almaktadır. Ayakta, üstü çıplak betimlenmektedir. Tparoadi kelimesi yazılmaktadır. Sahnede kısa bir oyun sergilenmektedir. Sahne

platformunun tahtadan olduğu anlaşılmaktadır. Tüm oyuncular havada asılıymış gibi gösterilmektedir (Söldner, 1993:271).



Resim 43.: Apulian çan krater, London, Victoria & Albert Müzesi.

Bari'de Tanrı, Thyrsos'a bir mücevher mask elinde tutturmakta ve taşıtmaktadır. Çevresindeki karakterlerin özellikleri Thaisonten'e benzer görülmektedir. Bu resimde (Resim 43), düzenlenen bir tiyatro gösterisi betimlenmekte, bir tiyatro sahnesi tartışılmaktadır. Ancak, buradaki karakterlerin birer oyuncu olmadığı düşünülmektedir. Ressam kısa bir sahneyi yüksek tahta üzerinde oturmuş tanrıyı göstermektedir. Sergilenen sahnenin özeti anlatılmaktadır. Basel'de ki bir kraterde çift olarak Dionysos ve Ariadne gösterilmektedir. Aşağısında bir mask yer almaktadır. Bu mask tiyatro tanrısını simgelemektedir (Söldner, 1993:297).



Resim 44.: Çanak krater, Devlet Antika Koleksiyonu, Münih.

Münih ve Bari'deki vazolarda (Resim 44-45), Dionysos'un kendi kutsallığı betimlenmektedir. Kendi kültünü yansıtırken başka yönlerini göstermemektedir. Çan kraterinde bir genç betimlenmekte, kalçasında bir mont bulunmaktadır ve

Klismos'da oturur durumda tasvir edilmektedir. Dionysos figürlerini hatırlatmaktadır. Olağanüstü genç bir oyuncu iki maskın arasından seçilmektedir. Genç elinde bir baston bulunmaktadır ve bu baston o bölümün perdesi için önem teşkil etmektedir. Genç elinde pelike antika bir sopa bulunmaktadır. Başka bir gencin üzerinde panter kürk yer almakta ve klismos olarak adlandırılan sandalye üzerinde elinde kısa bir sopa ile oturur şekilde resmedilmektedir. Gençlerin arkasındaki kraterde bir kadın ve Thyrsos ve Phiale yer almaktadır. Öyle bir duruş sergilemektedirler ki, Tanrıları bu duruşta beklemelerini söylemiş olduğu düşünülmektedir. Dionysos gösterimlerinin bir oyuncu üzerinde yoğunlaşmadığına inanılmaktadır. Bir oyuncudan bahsedilirken yine Dionysos kullanılmaktadır. Bu oyuncu tanrının yanında yer almaktadır. Bazı örneklerde kısa bir sahnede de yer almış olabileceği anlaşılmaktadır (Söldner, 1993:297).



Resim 45.: Çan krater, Arkeoloji Müzesi, Bari.

Kompozisyonların bir diğesinde (Resim 46), genç bir adam kalçasına kadar ulaşmış bir manto ile oturmaktadır. Önünde örtülü bir kadın yer almaktadır. İkinci bir kadın elinde bir kurban kâsesiyle kutu tutmaktadır. Bu iki kadının beraber olduğu görülmektedir. Resimde Dionysos figürleri yer almamaktadır fakat resim Dionysos'u anlatmaktadır. Ariadne ile bir araya gelmektedir. Dirphros'un oyununu bir genç oynamaktadır ve sol kolunda bir enstrüman bulunmaktadır. Sağ elinde ise bir mızrap olarak da adlandırılan pena tutmaktadır (Söldner, 1993:297).



Resim 46.: Amphora, Athena Kraliyet Galerileri, New York.

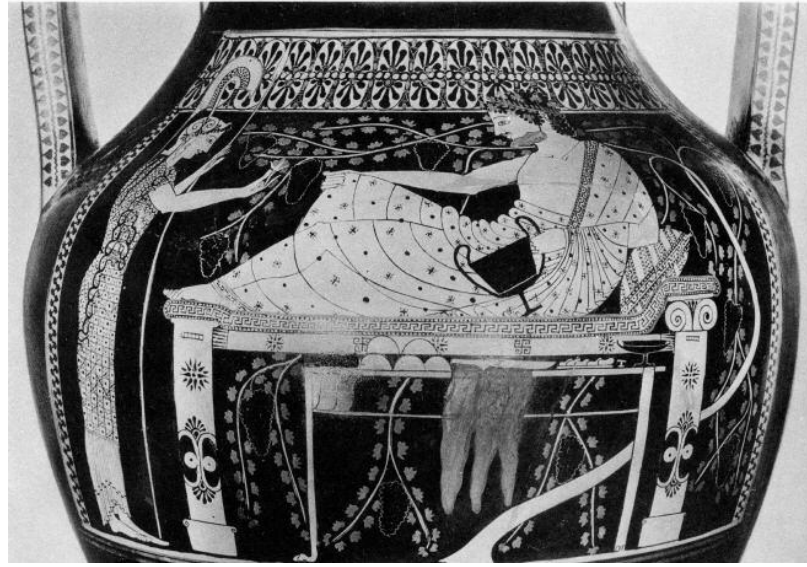
M.Ö. 420 yıllarına tarihlenen, Nikias Ressamına ait kırmızı figürlü çan kraterinde (Resim 47) sohbet, şiir, dans kimi zaman cinselliğin de dahil olduğu tiyatro sahnelerinden biri görülmektedir. Başlarını defne yapraklarından oluşan çelenklere süslemiş şölen katılımcıları, tiyatronun meşhur oyunu kottobosu oynarken, bir kadın ise aulos çalarken betimlenmektedir (Ogden, 2013:92).



Resim 47.: Attika Çan krateri, Symposium Sahnesi, Nikias Ressamı.

Festivallere ve cenaze törenlerine katılan kadınların görünüşleri ve performanslarıyla ilgili teftişi ve yönlendirilmesiyle, gynaikonomos olarak adlandırılan görevli kadın denetçilerine özgü faaliyetlere dair kanıtlar, Hellenistik ya da Erken İmparatorluk Döneminden gelse de Klasik dönemde yaygın bir fenomen

olduğu bilinmektedir. Festivallerde oldukça önemli olan halk rolünü oynamak üzere seçilen kızlar ve erkeklerin, asil ya da iyi ailelerden gelmeleri gerektiği düşünülmektedir. Ritüellere katılacak olan kadınların seçimini yaparken kadın denetçilerin üstünde durduğu tek faktörün soy olmadığı bilinmektedir. Andania’da kadın denetçilerinin genel gözetiminde yapılan gizem kütleri kutlamalarında, ritüellere katılmasına izin verilmeden önce kadın üyelerden, bir rahip ve erkek üyeler tarafından, kocalarına sadık olduklarına dair yemin etmelerinin istendiği de bilinmektedir (Ogden, 2013:92-96).

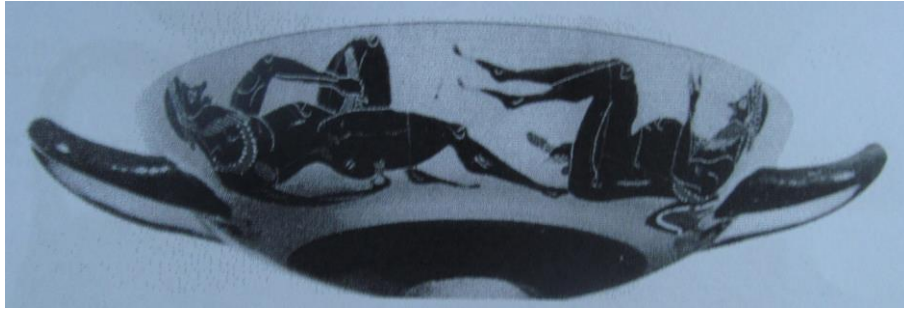


Resim 48.: Karınlı amphora, Andokides Ressamı.

Yunanlıların şölen için kanepelere kurulması vazolar üzerinde 600 civarında gerçekleşmektedir; kadınlar kendilerinden bir şey istenmediği sürece, erkeklerin yanı başında ya da kenarda sandalye üzerinde oturmaktadırlar. Atina vazolarındaki kanepelerin bacakları düz; alt kısımda oymalar bulunmakta ve palmetlerle süslenmektedir (Resim 48), fakat birkaçının muhtemelen Doğu etkisiyle dönmüş bacakları bulunmaktadır. Kanepenin altında (yani yanında), genellikle üzerinde çörekler ve etlerin bulunduğu üç ayaklı bir masa yer almakta, ancak şarabın ve şarkıların ön planda olduğu geç sahnelerde çizilmemektedir (Boardman, 2003:211).

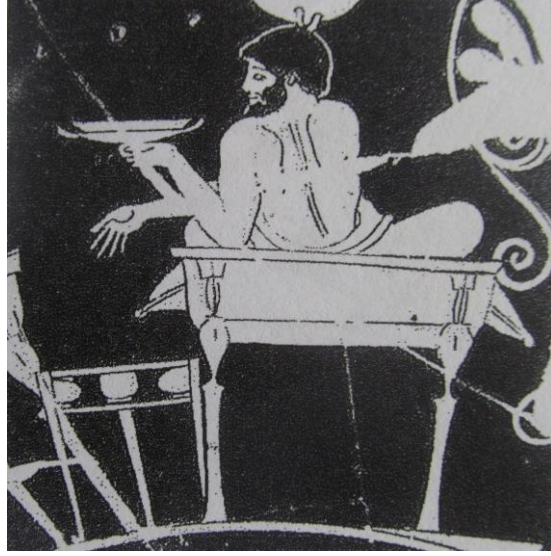


Resim 49.: Gugliemi Grubu'ndan Etrüsk amphorası.



Resim 50.: Kâse, Amasis Ressamı.

Ölümlülerin aşk sahneleri genellikle ziyafette, kanepelerin üzerinde birlikte olan çiftlerin ya da sıklıkla çeşitli pozisyonlar deneyen figürlerin sergilediği bir grup aktivitesi olarak değerlendirilmektedir (Resim 49). Arkadan ilişki en çok tercih edilen pozisyon olarak bilinmektedir. Erkeklerin masturbasyonu ara sıra oral seks ise nadiren gösterilmektedir (Resim 50). Bu sahneler en çok Küçük Usta kâselerinde ve Etrüks vazolarında bulunmaktadır. Erkeklerin gövdesi komastlar gibi kırmızı resmedilmektedir ve bazı bilim adamları kuyruksuz olmalarına rağmen satir olduklarını ileri sürmektedirler. Komastların erken tarihindeki her şey bu şehvetli davranışa işaret etmekteyse de, siyah figür satirleri ve maenadlarının (her zaman giyimlidirler) hal ve görünümünde böyle coşkulu davrandıklarını ima eden bir ipucu görünmemektedir. Belki de komastlar Dionysos eğlencelerine uygun sarmaşık çelenkleri, asma dalı ve kantharolarıyla satirlerin yerlerine geçmekte, fakat cinsel aktivitelerin bununla bir ilgisi olmamaktadır (Boardman, 2003:211).



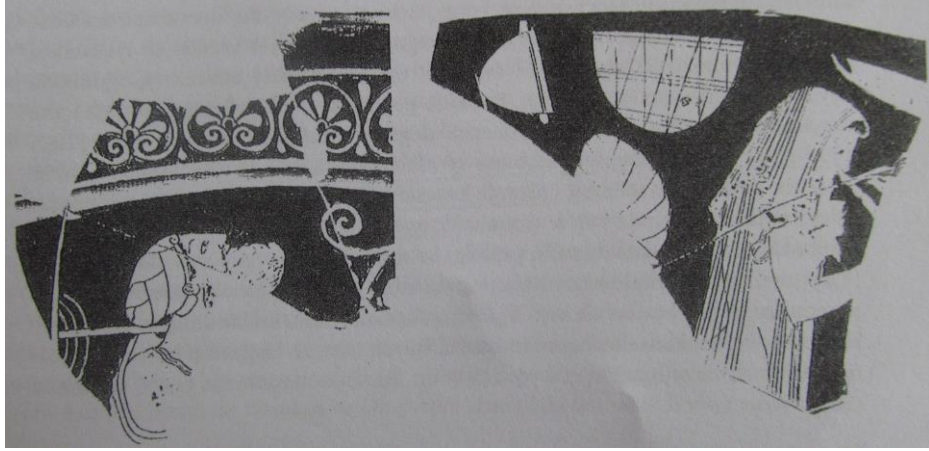
Resim 51.: Douris tarafından imzalanmış kâse.



Resim 52.: Kâse, Thalia Ressamı.

Şölenler arkaik kırmızı figürde klasik ifadesini bulmaktadır. Sahne, dış dünya, kâseler, flütler ve kızlarla evden eve dolaşma ya da andron olarak adlandırılan kanepelerin bulunduğu yemek odası betimlemeleri görünmektedir. Duvarlarında lirlerin, sepetlerin ve flüt kılıflarının asılı olduğu, küçük, dikdörtgen odalara yerleştirilen kanepenin baş tarafından gösterildiği sahneler yer almaktadır (Resim 51). Üzerlerinde genellikle yemek bulunan üç ayaklı kenar masaları bazen

gösterilmemekte, ama çeşitli amaçlar için serbestçe yerleştirilmiş ayak yıkama leğenleri ve ayaklı şamdanlar görülmektedir (Resim 52) (Boardman, 2002:218).



Resim 53.: Kalyks krater parçası, Kleophrades Ressamı.

Khiton ve başlarına mitra türbanları giyen, bazen güneş şemsiyesi taşıyan yaşlı komastlar M.Ö. 520'den itibaren bazı sahnelerde ortaya çıkmaktadır. Kleophrades Ressamı'na ait bir vazoda (Resim 53), bu figürlerden biri üzerinde Anakreon yazan bir lir taşımaktadır. Atina'ya 520 civarında gelen Ionikalı bir şair olan Anakreon, elli yıl boyunca tutulan bu monoton performansı şehre sokmasının mümkün olduğu düşünülmektedir. Başlık Lydialı erkekler için uygun görünmekte, ama Atina'da efemine sayılmış olabilmektedir. Anakreon'un iyi zaman geçirmek hakkındaki görüşleri kırmızı figürdeki şöenler ile uyuşmaktadır. Şairin, Marathon Savaşı'ndan sonra Atina'da söylenenlere göre bir üzüm çekirdeğinin boğazına kaçması sonucunda seksen beş yaşındayken öldüğü düşünülmektedir (Boardman, 2002:219).



Resim 54.: Peithinos tarafından imzalanmış kâse, Peleus ve Thetis.



Resim 55.: Peithinos tarafından imzalanmış kâsenin dışı.

Kompozisyonlar arasında phalloslar da görülmektedir. Bazıları basit dildolar olup kullanmaya uygun nitelendirilmektedir (Resim 56). Diğerlerinin büyük olduğu ve kadın tarafından taşındığı ya da sepetlere koyulduğu görülmektedir. Baş kısımlarının genellikle bir göz veya gemi gibi bazı nesnelere süslendiği bilinmektedir. Bunların bir çeşit dini ve bereket sembolü olarak kullanılmış olmasının mümkün olduğu düşünülmektedir. Phallos başlı kuşlar kadınların

ellerinde, satirler üzerine biner şekilde ve kalkan arması olarak karşımıza çıkmaktadır (Resim57-17).



Resim 56.: Kâse, Epiktetos.



Resim 57.: Karınlı amphora, Uçan Melek Ressamı, Genç kız phalloslar ve phallos kuşu ile birlikte

3.4. Siyah ve Kırmızı Figürlü Seramikler Üzerindeki Resim Sanatında Tiyatro Sahnelerinde Hareket Duygusu

Duygu, düşünce ve görülenin; çizgi şekil ve renklerle ifade edilmesi ve anlatım yollarından biri olan resim, bir şekil sanatı olarak tanımlanmaktadır. Resmin yapısında ressamı etkileyen felsefi görüşler de yer almaktadır. Her devrin düşünce ve kültür yapısının, değişim ve gelişim gösteren felsefi düşüncelerinin çeşitli olduğu bilinmektedir. Zamana bağlı çeşitli durumları ve çeşitli görüşleri birleştiren bir görüş olması yönüyle, hareket kavramı dendiğinde akla fütürizm gelmektedir.

Fütürizm, Birinci Dünya Savaşı öncesinde başlayan ve savaş sırasında gücünü yitiren kısa ömürlü öncü sanat akımlarından biri olarak değerlendirilmektedir. İlk bildirgesi 1909 yılında, ikinci bildirgesi 1913 yılında İtalyan şairi Filippo Marinetti (1876-1944) tarafından yazılmaktadır. Fütürizm öteki çağdaş akımlar gibi söyleşiler, sanat gösterileri, sergiler, konserlerle tanıtılmakta, Almanya'da, Avustralya'da, Rusya'da, İngiltere ve Fransa'da yenilikçi dergiler tarafından desteklenmekte, önce şiir, sonra müzik ve plastik sanatlar dallarında etkin olmaktadır. Tiyatro sanatında alışılmış öz ve biçim anlayışına karşı çıkan görüşlerin bir bölümü Fütürizm akımına bağlı olarak ileri sürülmektedir. Bu görüşlerde gerçekçi tiyatronun, bilgi, akıl, mantık ölçülerine karşı çıkmakta, daha canlı, daha devingen bir tiyatro anlayışı savunulmaktadır. Bu tiyatronun örneği, halkın tuttuğu eğlence türleri olarak değerlendirilmektedir (Şener, 1998:238).

Fütürizm, tiyatro sanatında yeni bir sahne ve seyirci ilişkisi kurma eğiliminde görülmektedir. Yaşama karşı olan geleneksel tavrın değiştirilmesi için, seyirci ile doğrudan karşı karşıya gelecek bir sahne anlayışı savunulmaktadır. 1910 yılından başlayarak düzenlenen gösterilerde, seyircinin arkasına sokulma, seyirci ile kaynaşma girişimlerinde bulunduğu bilinmektedir. Bu girişimler genellikle tepki ile karşılanmakta, gösteriler, çürük yumurta yağmuruna tutulmakta, kavgayla dövüşle son bulmaktadır. Fütürizm, bir tiyatro akımı oluşturmamakla beraber, sahnede plastik anlatıma ve harekete verdiği önemle, oyuncu ile seyirci kaynaştırma girişimi ile, eşzamanlılık ve çok odaklılık deneyimleri ile, çağdaş tiyatronun gelişimini etkilemektedir (Şener, 1998:239-240).

1910'da Boccioni, Balla, Carra ,Severini, Luigi Russolo'nun imzaladığı fütürist resmin teknik bildirisi olay yaratmıştır. Resim sanatçılarının manifestosunda, “Hareket ve ışık maddeyi eritmelidir.” ilkesi yer almıştır. Her şeyin bir değişim içinde olduğunu ve sanatın da bunu yansıtması gerektiği düşünülmüştür. Sanatın her dalına dinamizmi, makineyi, hızı sokmak için çabalamışlardır. Yapıtlarında hızlı arabaları, motosikletleri, trenleri, hareket eden dansçıları ve hayvanları konu olarak seçmişlerdir. .Hareketi yansıtmak için nesnenin dış çizgilerini ritmik bir şekilde yinelemişlerdir. Marinetti, bir yarış arabasının güzelliğini, bir yontu başyapıtının güzelliğine yeğ tuttuğunu ifade etmiştir (Şener, 1998: 238).



Resim 58.: Balla-Tasmalı Köpeğin Dinamizmi, 1912.



Resim 59.: Binici Şehirde, Fortunato Depero, 1945.

Fütüristlere göre 19. yüzyıla kadar resim, tam anlamıyla sessiz bir sanat olarak ifade edilmektedir. Antikçağ'ın, Rönesans'ın, 15. ve 16. yüzyılın ressamalarını, kompozisyonlarına tema olarak çiçekleri ve fırtınaları seçtikleri zaman bile sesleri, gürültüleri ve kokuları, resimsel olarak dile getirmeyi akıllarından bile geçirmedikleri için eleştirmiş, izlenimcilerin girişimlerini ise yetersiz bulmuş, girişimlerinde başarılı olabilmek için göz aldatımına dayanan perspektif anlayışını, renk uyumunu, düşsel idealizmi ve kendilerini fotoğrafa sürükleyen küçük öykü ve ayrıntı düşkünlüğünü yıkmış olmaları gerektiğini savunmuş oldukları bilinmektedir. Fütürist resimlerinde, ses ögesine, gürültü ögesine ve koku ögesine yer vererek sanat alanında yeni yollar açtıklarını ileri sürdükleri çalışmalarında; hızın, neşenin, şölenin, en fantastik karnavalın, havai fişeklerin, şarkılı kahvelerin ve müzikhollerin bütün renklerini, mekânda değil, zaman içinde hareket halindeki renkler ya da objeler olarak resmettikleri bilinmektedir. Yatay çizgi, düşey çizgi ve bütün ölgün çizgiler yerini zikzak çizgi ya da dalgalı çizgiye, küp, piramit ve bütün statik formlar ise küre, anaför gibi dönen elips, sarmal ve sanatçı dehasının sınırsız gücünün bulacağı bütün dinamik formlara bırakmış olduğu görülmektedir (Aliyazıcıoğlu, 2010:19).



Resim 60.: Boccioni'nin Yumruğu, Giacomo Balla, 1915.

Boydaş (2004:25-26)'a göre, hareket ve ritm birbirleriyle yakından ilgili iki sanat ilkesi olarak bilinmektedir. Ritmin, harekete bağlı olduğu ve daha çok müzikle ilgili olduğu düşünülmektedir. Varlık nesnelere değil olgulardan meydana gelmektedir. Wittgenstein'in bu cümlesi ritmin önemini vurgulamaktadır. Hareket bir sanat eserindeki nesnelere hareket hissi uyandırması için belli bir şekilde düzenlenmesi şeklinde ifade edilmektedir. İki boyutlu bir sanat eserinde hareket bir yanılsama olarak değerlendirilmektedir. Ama bazı üç boyutlu eserlerde hareketin gerçek olduğu savunulmaktadır. Bu tür eserlerde sanat elemanları veya bilgi objeleri sürekli değişen ilişkiler sergiledikleri için ilgi çekici oldukları düşünülmektedir. Hareket izleyicinin dikkatini ilgi merkezine, vurguya çekebilmektedir. Ritm anlatılmaktan çok, sezilmektedir. Ritm, bir sanat eserinde görsel bir tempo yaratmak için tekrarlanan elemanların dikkatli düzenlenmesiyle gerçekleştirilmektedir. Bu tekrarlanan elemanlar, izleyicinin bakışının eserin yüzeyinde kolayca gezmesini, dolaşmasını sağlamaktadır. Doğada temel ritimler bulunmaktadır. Doğa sürekli devinim içinde ve güzel olarak nitelendirilmektedir. Ritm canlı olmanın, var olmanın işareti olarak kabul edilmektedir. Darwin, ritmin kökenini cinsellik olarak savunmaktadır. Özellikle erkek türlerin, karşı cinsin dikkatini çekmek için ritmik hareketler yaptığını belirtmektedir. Ritm tekrarın sonucu olarak ifade edilmektedir. Çevremizde motifler ve bunların tekrarı hissedilmekte ve görülmektedir. Sınıfta bir öğrenci, bir bakkalda raftaki kutular ve parkta park halindeki arabaların her biri birer

motif olarak değerlendirilmektedir. Heykel ve mimaride tekrarlanan üç boyutlu motife modül adı verilmektedir. Motif ve aralıkların farklı düzenlemesiyle değişik ritimler yaratılmaktadır. Düzenli ritm, değişken ritm, akıcı ritm, ilerleyen ritm, tesadüfî ritm, vb.. ritmin temel ilkesi olan ve farklı uygulamaları görülen tekrar (aynen, aralıklı, farklı tekrar) egemenliğe ve birliğe işaret etmektedir. Esasen tasarım ilkeleri birbirleriyle ilgilidirler ve bu ilkelerden birisinin bozukluğu birliğe tesir etmektedir.

“Siyah ve kırmızı figürlü seramiklerde çizgi ve ritm önemli bir yer tutar” (Eroğlu, 2006:40).

Seramik üzeri resimlerde kompozisyon oluşturulmasında zaman içinde değişim ve gelişimler gösterilmektedir. Mitolojik ve günlük hayattan sahnelerin işlenmesinde belli başlı figürlerin bir arada gösterilmesi anlayışı yaygın olmaktadır. Birbirinden farklı mekânlarda geçen konularının yanı sıra belli bir zaman akışı dikkate alınarak form üzerine sıkıştırılan sahneler olarak işlenmesinin ardından az sayıda figüre inerek figürlerin detaylı çalışılmış olduğu görülmektedir. M.Ö. 5. yüzyıl sonlarında vazo resimlerinde mekân izlenimini uyandıracak perspektif yöntemler uygulandığı dikkati çekmektedir. Yunan tiyatrosunun dekorlarından etkilenip resimde mekân yaratma çabasına ilk olarak yönelenler, Apollodorus ve Agatharchos olarak bilinmektedir (Tansuğ, 1995:45).

Hesiodos'a göre, Kadmos ve Harmonia'nın Tebai'deki düğünlerinde Musalar damat ile gelinin onuruna birkaç dize, törene katılan tanrılarca hemen benimsenen bir nakarat söylerler: “Güzel olan sevilir, güzel olmayan sevilmez.” Teognis ve Euripides gibi sonraki dönem ozanlarının şiirlerinde sıkça tekrarlanacak olan bu ünlü dizeler Eski Yunan'daki Güzellik kavramına bakışın genel ifadesidir. Gerçekten de Eski Yunan'da Güzellik özgün, bağımsız bir konuma sahip değildir. Hemen her seferinde Güzeliği başka niteliklerle bağdaştırılmış olarak görmemiz rastlantı değildir. Örneğin, Güzeli değerlendirme konusunda kullanılacak ölçütlerle ilgili bir soruya, Delfoi Kahini şu cevabı verir: “En güzel, en adil olandır.” Yunan sanatının en altın çağlarında bile, Güzel hep “ılımlılık”, “uyum” ve “simetri” gibi değerlerle bağdaştırılmıştır. Yunan sanatında sübjektif perspektif büyük önem taşır. Yunan ressamlar güzel şekillerin objektif doğruluğuna titizlik gösterilmeyen bir bakış noktası keşfettiler: kalkanın kusursuz yuvarlaklığı, o kalkanı yassılaştırılmış perspektifle gören izleyicinin görüşüne uyarlanabiliyordu (Eco, 2006:37-45).

Az sayıda figüre odaklanmayla, vazo sanatının erken örneklerindeki figürler ya da sahneyle ilgili olarak yapılan epik şiirlere uyup uymama tartışması da bir şekilde ortadan kalkmaktadır. Zira izleyici, resimdeki az sayıdaki figürü kafasındaki modele oturtma rahatlığına kavuşmaktadır. Vazolarda figürlerin yerleştirilişi, yeri temsil eden çizgi üzerinde sıralama şeklinde görünmektedir. Hatta izleyici, sahneyi bu sıraya göre kronolojik olarak yorumladığı için, bir anlamda yönlendirilmektedir. M.Ö. 5. yüzyılda duvar resimlerine mekânsal boyutun taşındığı bilinmektedir. Ancak kırmızı figür arka plana siyah renk koymak durumunda olduğu için bu gelişmeyi vazolara aktaramamaktadır (Boysal, 2004:163).

Kırmızı figürün geçerli olduğu dönemde, genelde figürler ya cepheden ya yandan gösterilmekteydi, baş ve bacakların yandan, torso ve gözlerin ise cepheden gösterimi esastı. Kollar bütünüyle görülecek biçimde işlenmekteydi. Bu katı gösterimde vücudun alacağı ara ya da geçiş duruşlarına yer vermek söz konusu olmamaktaydı. Kırmızı figür tekniğinde, vücudun açılardan yapılması, figürlere hareket kazandırılması ve hareketlerde gerçekçiliğin sağlanması daha kolay hale gelmiştir. Keza siyah figürde başlayan foreshortening ve örneğin beden bir uzvun ya da herhangi bir nesnenin cepheden veya yandan tam olarak gösterilmesi yerine, arada bir yerde gösterilmesi olarak tanımlanabilecek üç çeyrek gösterim bu teknikte yaygınlaşmıştır. Foreshortening, resimlerde ya da çizimlerde tek bir objeye ya da figüre perspektif uygulayarak derinlik izlenimi yaratılması olarak tanımlanabilir. Bu amaçla resim düzleminden uzaklaştığı ölçüde, objenin boyutu oransal olarak küçültülmektedir. Bunun, örneğin bir figürün bacağına uygulanması durumunda, bu uzuv resim düzlemiyle aynı çizgide kalmayacaktır (Boysal, 2004:161-162).

Hareketsiz şeylerde değişim olmadığı gibi, hep aynı hareketi tekrarlayan ya da sabit şekilde bir harekette ısrar eden şeylerde de değişim olmadığı bilinmektedir. İnsan verili bir figüre bakmaya zorlandığında, her fırsatta onu çeşitlendirerek değişiklik yapmaya çalışacağı düşünülmektedir: Parçaların gruplaşmasını yeniden düzenleyebilmekte ya da ters çevirerek görünüşünü değiştirebileceği bir figür oluşturabilmektedir. Renk hakkında bilinenlerin, şekiller için de geçerli olması muhtemel görünmektedir. Hayvanların ya da insanların, çok küçük olsa da, dikkat merkezinden çok uzakta bulunsa da, bir harekete yıldırım hızıyla tepki vermesinin, hareketle hareketsizliği görme düzeyinde birbirinden ayıran kestirme bir yol sayesinde mümkün kılındığı ortaya çıkmaktadır (Arnheim, 2012:36-38).

Zaman zaman dış görünüm, saklı nesnelere yanlış olduğunu bilebildiğimiz bir konumda görmemiz için bizi yanıltmaktadır; örneğin, kısılmış göz kapaklarının altında gözler, aslında dosdoğru ileriye bakmalarına rağmen, aşağıya bakıyormuş gibi görünmektedir. Boşluğu görmek, oraya ait olan, ama orada olmayan bir şeyi bir algıverisine yerleştirmek ve onun yokluğunu şimdinin bir özelliği olarak fark etmek anlamına gelmektedir. Canlı eylemin gerçekleşmiş olduğu ya da gerçekleşmesinin beklendiği bir ortam, tuhaf şekilde hareketsiz olarak görünmekte; boşluk, patlamaya hazır olaylara gebemiş gibi görülebilmektedir (Arnheim, 2012:106-107).

Mağara resimlerinde görülen koşan hayvan figürleri, gerçekte koşarken zeminden toz kalktığı bilinmektedir. Bilinen mağara resimlerinin en eskilerinden biri olan, Lascaux Mağarası duvarındaki (Resim 61) koşan hayvan figürlerine bakıldığında bu hareketlilik resim izleyicisi tarafından hissedilebilmektedir.



Resim 61.: Lascaux mağarası duvarında hayvan resimleri, yaklaşık 25.000 yıl önce.

Durum komedyasından bir sahne betimlemesinde (Resim 26), cimri bir adamın üzerine yattığı hazine sandığından zorla koparılması ifade edilirken sahnenin kısa payeler üzerine oturmuş olması mekân kavramıyla ilişkilendirilebilmektedir. Betimlemedeki yüz ifadelerinin yanı sıra kompozisyondaki boşluklar bu sahnedeki hareketliliği ön plana çıkarmaktadır.

Amuda kalkar pozisyondaki figür betimlenmesinde yuvarlanan sahne kenarındaki noktasal fırça darbelerinin ritmik özellik taşıdığı söylenebilmektedir. (Resim 27). İlk bakışta rahat ve dengeli bir duruş sezilmekte olan amuda kalkma eyleminin aslında ani hareketlerle gerçekleştiği bilinmektedir. Benzer durum başında büyük bir sepet taşıyan figür betimlemesinde de karşımıza çıkmaktadır (Resim 28). Yüksekte duran figürün diğerinin elindeki meyve sepetine uzanmak için hareket edeceği anı hesaplayarak diğer elinde hazır sopa bulunduran figür betimlemesinde (Resim 29) hamle yapma eylemi hareketliliğinin gizli olduğu düşünülmektedir.

Başını basamaklar arasından geçirmiş ve omuzlarına yasladığı merdiveni taşıyan figürün resmedilişinde merdiveni dengede tutma çabasının durağan bir pozisyon olmadığı hissedilebilmektedir (Resim 30). Aynı kompozisyonda merdiveni nereye yerleştireceğini kolay görebilmesi için ışık tutan diğer figürün de, gerçekte ışığı sabit bir noktada tutmayacağı düşünülmektedir. Sadece ışığı tutan elinin değil aynı zamanda başının ve hatta göz kırpma eyleminin gerçekleştiği bilinmektedir. İki eliyle baltayı havada tutan figür, dizini kırmış durumda betimlenmesiyle o andaki dengede durma çabasının getirdiği hareketliliği göstermektedir (Resim 31).

Dionysos için flüt çalan kadın betimlemelerinde (Resim 25), figürün flütü saran parmaklarının oynaması, dudak kıvrımının ve nefes alışverişlerinin hareketliliği izleyiciye yansımaktadır.

Flüt çantasının duvarda asılı duruma ve flüt çalan figürlerin resmedildiği sahneler flütün kılıfından çıkarılıp kılıfın duvara asıldığı anı düşündürmektedir. Bu durum vücut hareketliliğinin görünmese de izleyici gözünde o anı canlandırıcı nitelikte olduğu görünmektedir. Sarmaşık çelenkleri, asma dalları ve defne yaprakları rüzgarda salındıkları anı düşündürmektedir.

Üzerinde binici taşıyan, hayvan kılığına girmiş erkeklerin, flütçü eşliğindeki, satir kılığındaki Dionysos için dans etmeleri sahnelerinde (Resim 32); gerek binicinin gerekse hayvan kılığındaki figürlerin dengelerini sağama ve aynı zamanda dans etme becerileri hareketliliği yansıtmaktadır.

Genç erkeklerin kâselerini doldurmaları ve servis için kepçe ve kalbur taşımaları tasvirleri (Resim37) bu eylemlerin gerçekleşme anının vücut hareketliliğini göstermektedir. Kâseleriyle denge numaraları yapan (Resim 38),

kâseyi elde çevirerek içindeki şarap tortularını yere fırlatan figür betimlemeleri sadece vücut hareketliliğini değil şarap tortu ve damlalarının fırlatılırken havadan yere hızla sıçrama anını da izleyiciye hissettirmektedir.

Flört sahneleri, öpüşme ve sarılmanın ön planda betimlendiği sahneler (Resim 39-40-54) figürlerin vücut hareketlerinin sabit olmadığını yansıtmaktadır. Sol eli belinde sağ eli havada betimlenen figürün (Resim 41) sol bacağına öne attığı an sağ ayağının ucunda duruş anı, hemen ardından sağ bacağına öne atarak hareketi tekrarlayacağı hissi uyandırmaktadır.

Küçük bir çocuğun elinde maskla diğer çocuğu korkuttuğu betimlemede (Resim 42) korkunun figürün bedenindeki etkisi hissedilebilmektedir. Korku anının jestlere yansması kaçınılmaz olarak düşünülebilmektedir. Sandalye üzerinde elinde sopa ile betimlenmiş figürlerin (Resim 44-45) sopayı tutma ve sandalyeye oturma, sırtlarını yaslama anlarındaki vücut hareketlilikleri izlenmektedir. Sol kolunda bir enstrüman sağ elinde bir pena tutan figür (Resim 46) müziği kulaklarımızda hissettirecek duygu hareketliliğini göstermektedir. Sohbet, şiir, dans betimlemelerinin yer aldığı sahneler (Resim 47) oyunu seyrediyormuş hissi uyandırmaktadır.

Oyuncuların tiyatro sahnesinde ön ve arkada duruşunun betimlenmesi sadece perspektif anlayışını değil oyun hareketliliğini de göstermektedir. Serbest fırça darbeleriyle oluşturulmuş bitkisel süslemeler ritm unsuru olmasının yanında figürlerin tiyatro sahnesinin üzerinde duruşu izlenimi yaratmaktadır. Elde tutulan masklar, figürün o maskı tutmak için kolunu hareket ettirdiğini düşündürmektedir. Sandalye ya da kanepede üzerinde resmedilmiş figürler oturma eylemini gerçekleştirirken figürün hareket ettiğini hatta belki de oturacağı nesneyi bile kaydırabileceğini hissettirmektedir.

Tiyatronun başlı başına bir eylem sanatı olduğu düşünüldüğünde, resmedilen tiyatro sahneleri betimlendikleri yüzeyde izlendikleri anda o oyunu canlı performanslarıyla izliyormuş hissi uyandıran hareketlilik duygusu görülmektedir.

IV. BÖLÜM

4. ARAŞTIRMA SONUÇLARINDAN ELDE EDİLEN BULGULARIN TASARIMA YANSIMASI

4.1. Tasarım Uygulamaları ve Yorumlar

Farklı kültürler hakkında bilgiler edinmek ve bu araştırma ve bilgilerin ışığında yeni yorumlar oluşturmak çağımızın durumu olarak değerlendirilmektedir. Bu düşünce doğrultusunda araştırılan bu konu ve yapılan uygulamalar bir etkileşim ürünü olarak yansıtılmaktadır. Özgün olma koşulu tüm sanat yapıtlarında olduğu gibi kişisel tasarım ve uygulamalarımda da temel ilke olmaktadır.

Çalışmanın konusu belirlenirken Antik Klasik Dönem'in önemli eserlerinden olan siyah ve kırmızı figürlü seramikler içerisinde üzerine tiyatro sahneleri resmedilen eserler dikkate alınmıştır. Dönemin tiyatro ve sahne anlayışının incelenmesi doğrultusunda döneme ait seramik tiyatro biletleri de kişisel uygulamalarıma yansıtılmıştır.

Seramik çalışmalarda oluşturulan desenlerin uygulandıkları yüzeyler üç boyutlu olmasının yanında formların boyutlarından daha çok hareketlilikleri üzerinde durulmuştur. Seramik bünyeler üzerine yerleştirilen kıvrımlı seramik plakaların kompozisyon dahilinde serbest dizimlerini hareket duygusunu vurgulamak amaçlı oluşturulmuştur.

Araştırma konusu sahnelerinin incelenmesi, resim ve formların belirlenmesinde alıntı yöntemlerini oluşturmuştur. Çalışmalarda uygulanan resimler seçilirken Dionysos, satirler, masklar, döneme ait oyun sahneleri ve tiyatro biletlerinden örnek vermek düşüncesi üzerinde durulmuştur. Seçilen örnekler bire bir resmedilmek kaygısı taşımamıştır. Bu kaygı sadece resimler için değil formlar için de geçerli olmuştur.

Konuya ilişkin araştırmalar sonucunda bulgular bir araya getirilerek uygulamaların varyasyonları kâğıt üzerinde desenler oluşturularak düşünülmüştür. Oluşturulacak formlar ve çeşitlilikleri ilk olarak kâğıt üzerinde tasarlanmıştır. Formlara resmedilecek öğeler suluboya, yağlıboya ve akrilik boya teknikleriyle de üzerinde çalışılmıştır. Desen araştırmaları ve eskiz çalışmaları sonrasında seramik

formların yapımına geçilmiştir. Elle şekillendirme yöntemiyle yapılan seramik formların dokulu ve rötuşlu yüzeylerin zıtlığı özellikle tasarlanmıştır. Kompozisyonda bütünlük ve hareket duygusunu ifade etmek için serbest dizilimlerle bünyelere çeşitli boyut, şekil ve kıvrımlarda plakalar yerleştirilmiştir.

İncelenen dönemi vurgulamak amacıyla süslemede siyah ve kırmızı renkler seçilmesinin yanında sıraltı boyaların çeşitliliğinden yararlanılmıştır. Bazı plakalara astar sürülerek kazıma tekniği, bazılarında ise ilk pişirimin ardından sıraltı boyama tekniği uygulanmıştır. Birkaç formda hareketlilik duygusu sadece plakalarla değil, kırmızı astar ve şeffaf transparant sır karışımına batırılıp hafifçe sıkılan kumaş parçaları doğal kıvrımlar bırakılarak bünyeye deri sertliğindeyken kompozisyona uygun sarılarak ifade edilmiştir. Resim ve seramik uygulamalarda kumaş parçalarına, tiyatronun bir ögesi olan perdeyi simgelemesi düşüncesiyle yer verilmiştir. Sahne ve perde ilişkisi tasarımlara kumaş parçaları ekleyerek sağlanmıştır.

Formlar dairesel, kare, silindir, prizma gibi geometrik şekillerden yola çıkılarak oluşturulmaya başlanmıştır ve üzerlerine kıvrımlı plakalar yapıştırılmıştır. Çeşitli boyutlarda, dik ve yatay şekilde yerde sergilenen formların yanında duvara asılarak sergilenen 38 form bulunmaktadır. Küçük boyutlu tiyatro biletleri ve duvara asılacak şekilde iki adet mask sergilemede formları tamamlayıcı nitelikte yardımcı öğeler olarak tasarlanmıştır.

4.2. Uygulamada Kullanılan Teknik Ve Pişirim Yöntemi

Düzenleme için beyaz kil ve şamotlu kil tercih edilerek elle şekillendirme yöntemiyle çeşitli boyut ve şekillerde formlar tasarlanmıştır. Formları şekillendirme yöntemine, pişirim tekniğine ve pişme renginin beyaza yakın olması sebebiyle Kalaçlar firmasından alınan ithal şamotlu kil ve beyaz kil kullanılmıştır. Vakumlu poşetler içerisinde alınmasına rağmen kolay şekillendirmek amacıyla suyla yoğrulan kil birkaç gün süreyle dinlendirilmiştir.

Bazı bünyeler şamotlu kilden bazıları beyaz kilden bazıları ise şamotlu kil ve beyaz kil karışımından oluşturulmuştur. Hareket duygusunu ifade etmek amacıyla beyaz kilden oluşturulan kıvrımlı plakalar bünyeler üzerine serbest dizilimlerle eklenmiştir. Kompozisyon dizilimi hareket duygusunu ön plana çıkaracak şekilde oluşturulmuştur. Bu plakaların bazıları siyah ve kırmızı astar boya ile fırça

kullanılarak kaplanarak, deri sertliğine geldiğinde kazıma yöntemiyle çizgisel desenler oluşturulmuştur. Oluşumu tamamlanmış ürünler atölye ortamında doğal süreçleriyle kurutma işlemine bırakılmıştır.

980°C bisküvi pişirimi yapılmış ürünlerin, daha sonra sırda çatlama ve hataların oluşmasını önlemek amacıyla, yüzeylerindeki tozlar şiddetli hava ile uzaklaştırılmış ve iyi sıkılmış nemli bir süngerle bünye silinmiştir. Böylece bünyeler sıraltı dekorlama ve sırlama için hazır hale getirilmiştir.

Bünye oluşturulurken yapılan dokulu yüzeylere sıraltı boyalar kullanılarak sür-sil yapılmış ve doku derinliklerinde boyanın yoğunluğu doğal bir biçimde bırakılmıştır.

Bünyeye elle şekillendirilerek kıvrım verilen ve yapıştırılan plakaların kazıma tekniği uygulanmamış olanlarının üzerlerine, bisküvi pişirimini ardından sıraltı boyama tekniğiyle, döneme ait tiyatro sahnelerinden esinlenilerek önceden tasarlanmış olan resimler fırça ile işlenmiştir. Sıraltı dekorlama işlemi tamamlandıktan sonra püskürtme yöntemiyle şeffaf transparant sır uygulanmış ve 1050-1060°C sır pişirimleri gerçekleştirilmiştir.

SONUÇ

İnsanı, insana, insanla anlatan bir sanat dalı olan tiyatro; Antik Çağ'dan, sadece oyun metinleriyle, mimari yapılarıyla değil resmedilişleriyle de günümüze kadar uzanmaktadır. Araştırmanın ilk adımı, M.Ö. 6.-4. yy “Siyah ve Kırmızı Figürlü Seramikler” üzerine resmedilen tiyatro sahnelerini incelemek için tiyatro kökeni ile ilgili bilgi edinmeyle atılmıştır. Arkeolojik buluntularla günümüze kadar ulaşabilmiş olan konuya ilişkin seramik eserler döneme ait kültür hakkında bilgi edinmemize ışık tutmaktadır.

İnsanlık tarihi kadar eski olan tiyatro sanatının temelinde hikaye aktarımının olduğu düşünülmeyle beraber, hikayenin mimik ve jestlerle canlı performansla doğrudan izleyiciye sunulması tiyatronun vazgeçilmez karakteristik özelliği olarak ifade edilmektedir. Dionysos'a dair inanıştan kaynaklanıp dinsel törenlerden doğan tiyatronun, o dönem itibariyle konu yelpazesinin geniş olduğu görülmektedir. İncelenen dönem seramikleri üzerindeki tiyatro kompozisyonlarının; Yunanlıların şölen için hazırlıkları, ölümlülerin aşk sahneleri, ziyafetler, Dionysos şölenlerine uygun sarmaşık çelenkler, asma dalı ve defne yaprakları, kantharoslarıyla satirler, dithyrambos ya da drama koroları, yunus binicileri, flüt çalan kızlar, fiçılar, kraterler, şarkı söyleyen ve kâseleriyle denge numaraları yapan karakter ve akrobatlar, savaş dansları, flört sahneleri, komik ve korkutucu masklar, mızraplar, festival ve cenaze törenleri gibi konuları içerdiği görülmektedir.

Tiyatronun başlı başına bir eylem sanatı olduğu düşünüldüğünde, seramik üzerine resmedilen tiyatro tasvirleri; adeta; aktörlerin temsillerdeki hareketlerini ve hareketliliklerini akla getirmektedir. M.Ö. 5. yüzyıl sonunda vazo resimlerinde mekân izlenimi uyandıracak perspektif yöntemler uygulanmış olduğu dikkat çekmektedir. Yunan tiyatrosunun dekorlarından etkilenip resimde mekân yaratma çabasına yöneldikleri görülmektedir. Oyuncuların tiyatro sahnesinde ön ve arkada duruşlarının betimlenmiş olması sadece perspektif anlayışını değil oyun hareketliliğini de yansıtmaktadır.

Betimlenen tiyatro sahneleri seramik eser izleyicisinde, oyunu canlı performansı ile izliyormuş duygusu uyandırmaktadır. Bu duygu, seramik eserlere kazıma yöntemi ya da fırça darbeleriyle aktarılan resmedilişteki hareket

duygusundan kaynaklanmaktadır. Bir mağara resminde görülen koşan boğa figürü gerçekte koşarken zeminden toz kalkmaktadır. Bu gizli hareketliliği, izleyici resimde görmese de bilmekte ve hareketliliği hissetmektedir. Tiyatro konulu resimler de izleyicide benzer hisler uyandırmaktadır.

Seramik üzerine serbest fırça darbeleriyle oluşturulmuş bitkisel süslemeler, ritm unsuru olmasının yanında figürlerin sahne üzerinde duruşu izlenimi yarattığı düşünülmüştür.

Şölen hazırlıklarının betimlendiği sahneler o anın telaşını ve hareketliliğini düşündürmektedir. Dansçı betimlemeleri adeta anın müziğini kulaklarımıza taşırcasına hareketlilik hissi vermektedir. Flüt çalan figürlerin gözkapaklarının kıpırdayışı, parmaklarının flüt üzerinde kayış anları resmin dışındaki bir çerçevede gözlerimizin önüne sergilenmektedir. Günümüz tiyatro kültürüne Antik Çağ'dan uzanmış olan masklar, betimlenmiş oldukları dönem seramik eserlerinde, izleyiciye sadece elde tutulduğu ya da duvarda asılı olduğu anı değil, figürün maska uzanış anını dahi hatırlatmaktadır. Sandalye ve kanepede resmedilmiş figürler oturma eylemini gerçekleştirirken figürün hareket ettiğini hatta belki de oturacağı nesneyi bile kaydırabileceğini hissettirmektedir. Seramik eserlere resmedilmiş tiyatro sahneleri seramik yüzeyde izlendikleri anda o oyunu izliyormuş hissi uyandıran gizli bir hareketlilik duygusunu yansıttığı görülmüştür.

Bir sanat eserindeki nesnelere hareket hissi uyandırması amacıyla düzenleme şekli olan hareket, çalışmada incelenen dönem seramikleri resimlerinde konuya ilişkin bazı örneklerle vurgulanmaktadır. Hareket duygusu, görülenin dışında olmasının yanında görülenle de paralel olarak ifade edilmektedir. Araştırmalar doğrultusunda kişisel tasarımlar üzerinde çalışılmış, uygulamalar yapılmıştır. Günümüz sanat yapıtlarının tarihten beslenmesinin kaçınılmaz oluşu bu çalışmada da dikkate alınarak kişisel yorum ve uygulamalar, tiyatronun kökeninden ve bilgi edinilen dönem seramikleri üzerine resmedilen tiyatro sahnelerinden esinlenerek çalışılmıştır. Elle şekillendirme yöntemiyle oluşturulan formlar üzerine astar ve sıraltı dekorlama tekniğiyle dönemden izler taşıyan figürler resmedilmiştir. Hareket duygusu sadece betimlemelerle değil formlar olarak da verilmek istenmiş, biçimler bütünlüğü bozmayacak şekilde zıtlıklarla oluşturulmuştur.

Sanatlar arası etkileşim çok geniş bir kavram olarak değerlendirilmesinin yanında sanat dalları kendi dışındaki bir alandan etkilenmiştir. Sonuç olarak, bu araştırmada, resim ve tiyatro sanatlarının seramik sanatındaki etkisini incelemek arzusunda yola çıkarak, arkeolojik bilgiler ışığında konuyla ilgili ayrıntılı bilgi verilmeye ve dönemin kültürü tasarım ve uygulamalara hareket duygusuyla yansıtılmaya çalışılmıştır. Resim, tiyatro ve seramik sanatlarının, edebiyatta ve sanat arasındaki etkileşiminde önemli bir yerinin olduğu görülmektedir. Tiyatro, bünyesinde müzik gibi birçok sanat dalını barındırması yönüyle konu yelpazesinin geniş ve iç içe olduğunu göstermektedir. Tiyatronun mekânsal bir olgu olmasının yanında bir eylem sanatı niteliği taşıması hareket kavramı üzerinde düşünülmesini sağlamıştır. Araştırma sonucunda, resim yoluyla seramik üzerine betimlenen tiyatro sahnelerinde hareket kavramının yansıtıldığı görülmüştür. İncelenen dönem ve eserler, bu sanat dallarının sanat eseri niteliği taşımalarının yanında günlük hayatın birer parçası olduğunu göstermiştir.

KAYNAKÇA

Kitaplar

AKŞİT. İ. (2003). Mitoloji, Ege'nin İki Yakasının Öyküsü, Akşit Kültür ve Turizm Yayıncılık, İstanbul.

ARIKAN, Y. (2006). A'dan Z'ye Tiyatro Klavuzu, Pozitif Yayınları, İstanbul.

ARİSTOTALES. (2005). Poetika, Çev.: Nazile Kalaycı, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara.

ARNHEİM, R. (2012). Görsel Düşünme, Çev.: Rahmi Ögdül, Metis Yayınları, İstanbul.

AYTAÇ, Ç. (1981). Sanat ve Uygarlık, Dizgi Baskı, Ankara.

BIEBER, M. (1961). The History Of The Greek And Roman Theater, Princeton University Press, London.

BOARDMAN, J. (2002). Kırmızı Figürlü Atina Vazoları Arkaik Dönem, Çev.: Gürkan Ergin, Homer Kitabevi, İstanbul.

BOARDMAN, J. (2003). Siyah Figürlü Atina Vazolar, Çev.: Gürkan Ergin, Homer Kitabevi, İstanbul.

BOARDMAN, J. (2005). Yunan Sanatı, Çev.: Yasemin İlseven, Homer Kitabevi, İstanbul.

BOYDAŞ, N. (2004). Sanat Eleştirisine Giriş, Gündüz Eğitim ve Yayıncılık, Ankara.

BOYSAL, Y. (2004). Görsel İlyada, Troia Savaşı, Matsa Basımevi, Ankara.

BROCKETT, O. (2000). Tiyatro Tarihi, Dost Kitabevi, Ankara.

CAN, Ş. (2011). Klasik Yunan Mitolojisi, Ötüken Neşriyat A. Ş. İstanbul.

- ÇİZER, S.** (2014). Terra Sıgıllata, Baser, Batı Anadolu Araştırma Uygulama Merkezi, Tibyan Yayıncılık, İzmir.
- CÖMERT, B.** (1999). Mitoloji ve İkonografi, Ayraç Yayınevi, Ankara.
- ÇALIŞLAR, A.** (1995). Tiyatro Ansiklopedisi, Türk Tarih Kurumu Basım Evi, Ankara.
- ECO, U.** (2006). Güzelliğin Tarihi, Çev.: Ali Cevat Akkoyunlu, Doğan Kitap, İstanbul.
- ECO, U.** (2009). Çirkinliğin Tarihi, Çev.: Anaca Uysal Ergün, Özgü Çelik, Arıcan Uysal, Elif Nihan Akbaş, Melike Barsbey, Kültigin Kaan Akbulut, Duygu Arslan, Berna Yılmazcan, Doğan Kitap, İstanbul.
- ERHAT, A.** (2011). Mitoloji Sözlüğü, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- EROĞLU, Ö.** (2006). Resim Sanatı Sözlüğü, Nelli Sanatevi, İstanbul.
- EURİPİDES.** (1944). Bakkhalar, Çeviren: Sabahattin Eyüboğlu, Ankara.
- GREEN, J.R.** (1996). Theatre In Ancient Society, New York-Routledge.
- GOMBRICH, E. H.** (2002). Sanatın Öyküsü, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- GÜR, Ö. S.** (1991). Antik Dünyada Günlük Yaşam, Magister Turizm ve Ticaret A.Ş. İstanbul.
- HASPELS, E.** (1946). Eski Yunan Boyalı Keramiği, Çeviren: Aşkıldil Akarca, İstanbul Üniversitesi Matbaası, İstanbul.
- HOLLINGSWORTH, M.** (2009). Dünya Sanat Tarihi, İnkilap Kitabevi, İstanbul.
- İNDİRKAŞ, Z.** (2004). “Dionysos Tanrının Maskesi ya da Maskenin Tanrısı”. Tiyatro Dergisi, İstanbul üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, S. 5, 2004, s 53-59.

- İREN, K.** (2003). Vazo Resimlerinin Işığında Eski Yunan Çömlekçiliği, Ege Yayınları, İstanbul.
- JENKINS, I.** (1989). Yazılı Kaynaklar ve Arkeolojik Buluntular Işığında Antik Devirde Çocuk Eğitimi, Çeviren: Hasan Malay, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul.
- MITCHELL, G. A.** (2009). Greek Vase – Painting And The Origins Of Visual Humour, Combridge University Press, printed in the United States Of America.
- NUTKU, Ö.** (1985). Dünya Tiyatrosu Tarihi, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- NUTKU, Ö.** (2000). Dünya Tiyatrosu Tarihi 1, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul.
- SÖLDNER, M.** (1993). Jahrbuch Des Deutschen Archaologischen Instituts, Band 108.1993, Walter De Gruyter & Co, Berlin.
- ŞENER, S.** (1998). Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara.
- ŞENER, S.** (2010). Tiyatroda Yaşam-Oyun İlişkisi, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara.
- TANSUĞ, S.** (1995). Resim Sanatının Tarihi, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- THOMSON, G.** (2004). Çev. Doğan. M H. Tragedyanın Kökeni, Payel Yayınevi, İstanbul
- TURANİ, A.** (1999). Dünya Sanat Tarihi, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- ÜSTÜNER, A.C.** (1999). Antik Yunan Keramik Sanatı, Anka Yayınları: 8, İstanbul.
- WALSH, D.** (2009). Distorted Ideals In Greek Vase-Painting The World Of Mythological Burlesque, Combridge University Press, Printed in the United States Of America.
- WALTER, F. O.** (1993). Dionysus Myth and Cult, Dallas.

Diğer

AKIN, E. (1 Mayıs 1996). ‘Tiyatro Salon Sorununu Çözdü: Televizyon!’, Milliyet Sanat Dergisi, Milliyet Ofset Yayıncılık, Sayı 383, İstanbul.

ALİYAZICIOĞLU, Ö. (Temmuz 2010). “Fütürizm’in Sahne Tasarımına Getirdikleri”, Yedi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi, Hakemli Dergi, Sayı: 4, s. 17-28, İzmir.

BOWDEN, H. (Ocak-Şubat 2013). Gizem Kültleri, Aktüel Arkeoloji Dergisi, s.82-95, İstanbul.

ERDEM, K.Z. (Kasım 2007). Heraion Teichos Attika Üretimi Kırmızı Figürlü Çanak Çömlekler, Aktüel Arkeoloji Dergisi, s.76, İstanbul.

LEVİ, P. (1987). Eski Yunan, Atlaslı Büyük Uygarlıklar Ansiklopedisi, III.Cilt, İletişim Yayınları, Equinox / Phaidon (Oxford), İstanbul.

OGDEN, D. (Mart-Nisan 2013). Kadın Denetçileri, Aktüel Arkeoloji Dergisi, s. 90-99, İstanbul.

PİSCHEL, G. (1983). Sanat Tarihi Ansiklopedisi, Görsel Güzel Sanatlar Ansiklopedisi, Görsel Yayınlar.

Tezler

ÖZDİLEK, B. (2011). Rhodiapolis Tiyatrosu ve Lykia Tiyatroları, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Antalya.

İnternet Kaynakları

(<http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/caravaggio/baccus.jpg>)

(http://www.metmuseum.org/toah/ho/08/eustn/ho_1986.1159.htm)

RESİMLER



Resim 62.: Antik Dönem Seramik Tiyatro Bileti Çizimleri

5 x 5,5 cm / 5,5 x 5,5 cm / 6,5 x 6,5 cm

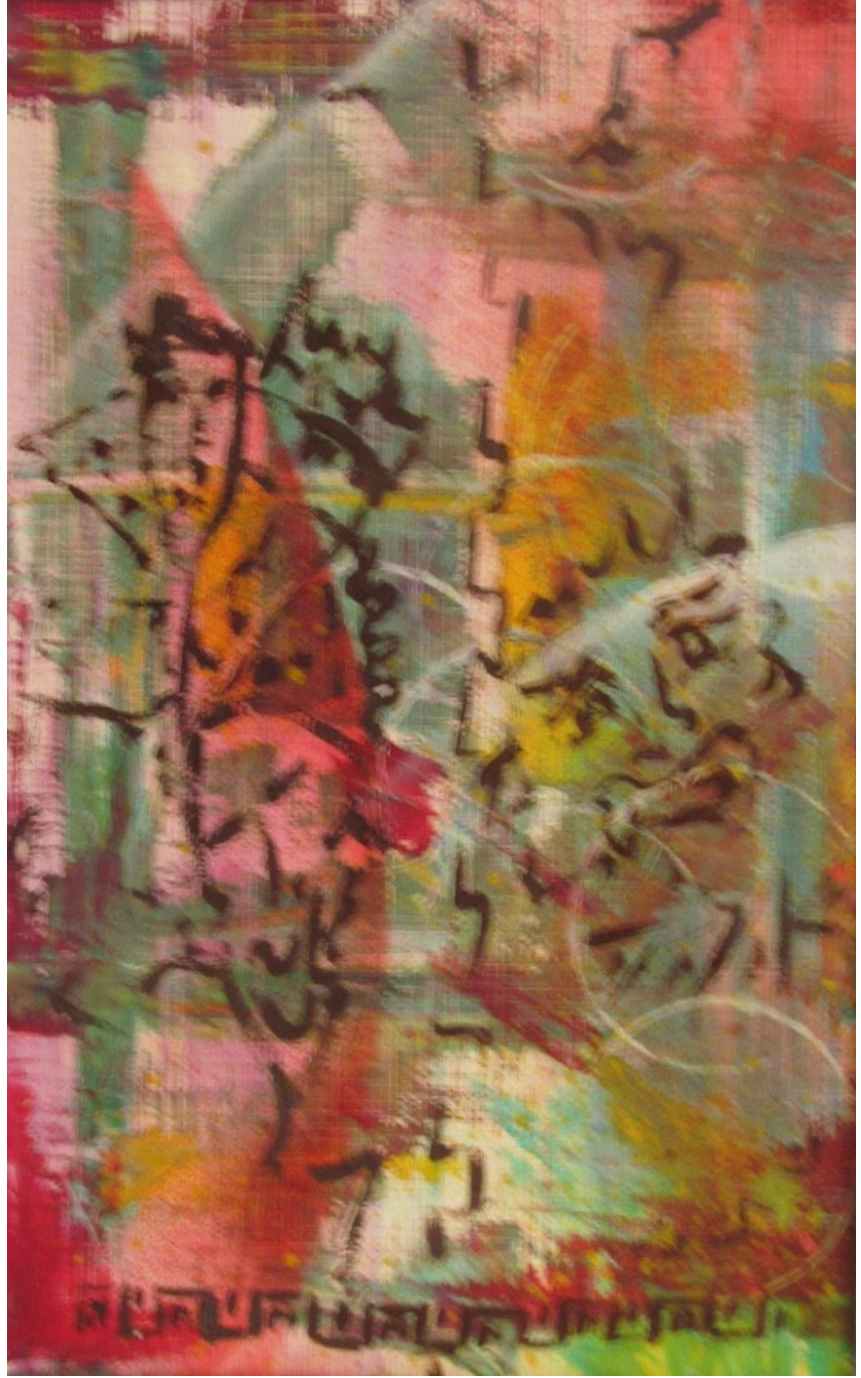


Resim 63.: Antik Dönem Seramik Tiyatro Bileti Çizimleri

9,5 x 11,5 cm / 10 x 10,5 cm



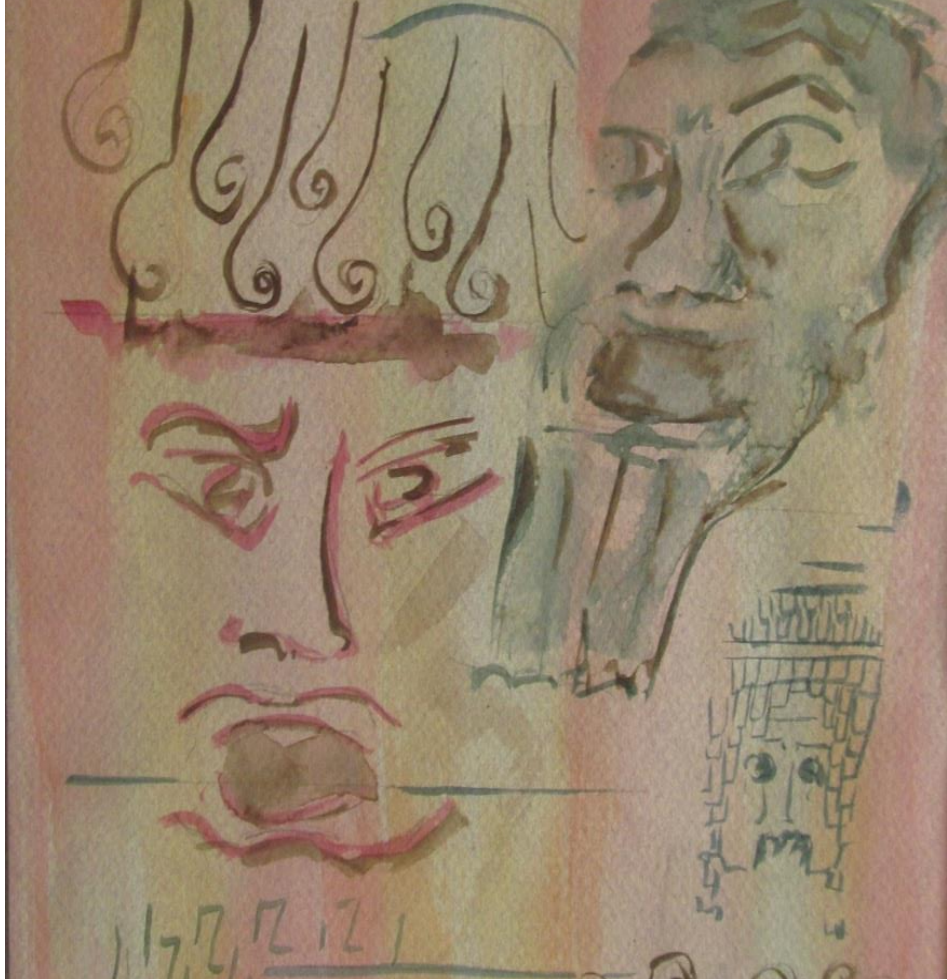
Resim 64.: 14 x 24 cm. suluboya.



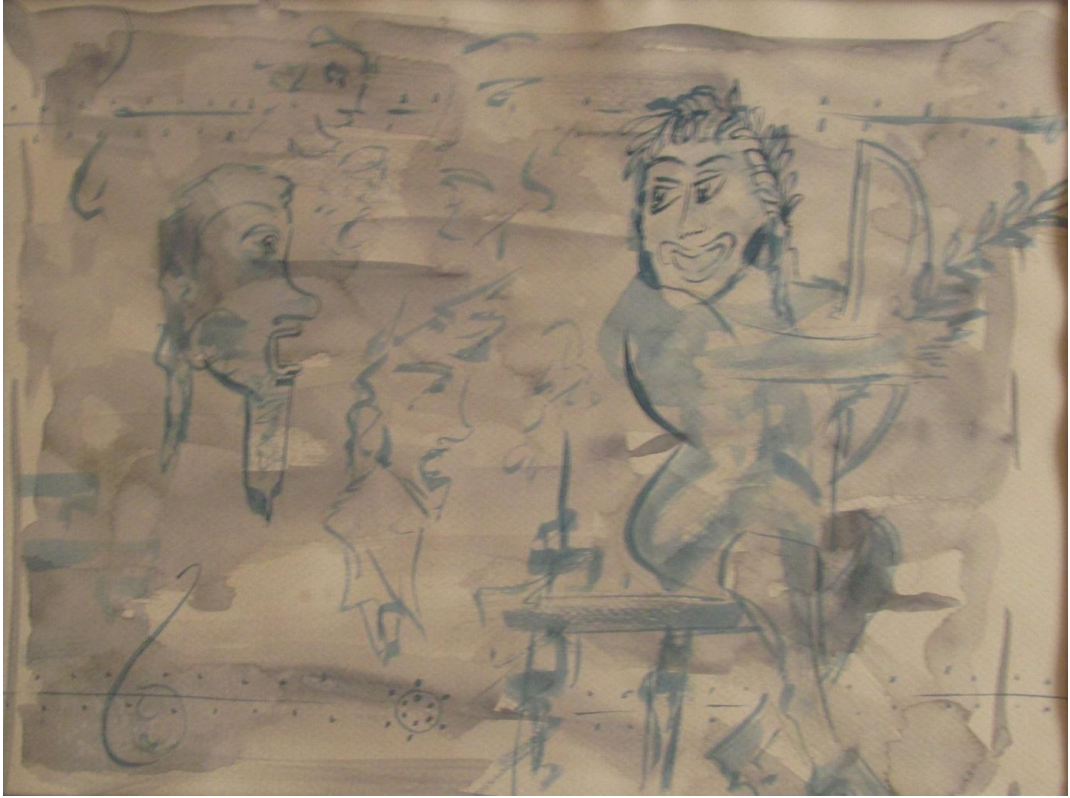
Resim 65.: 15 x 24 cm. yağlıboya.



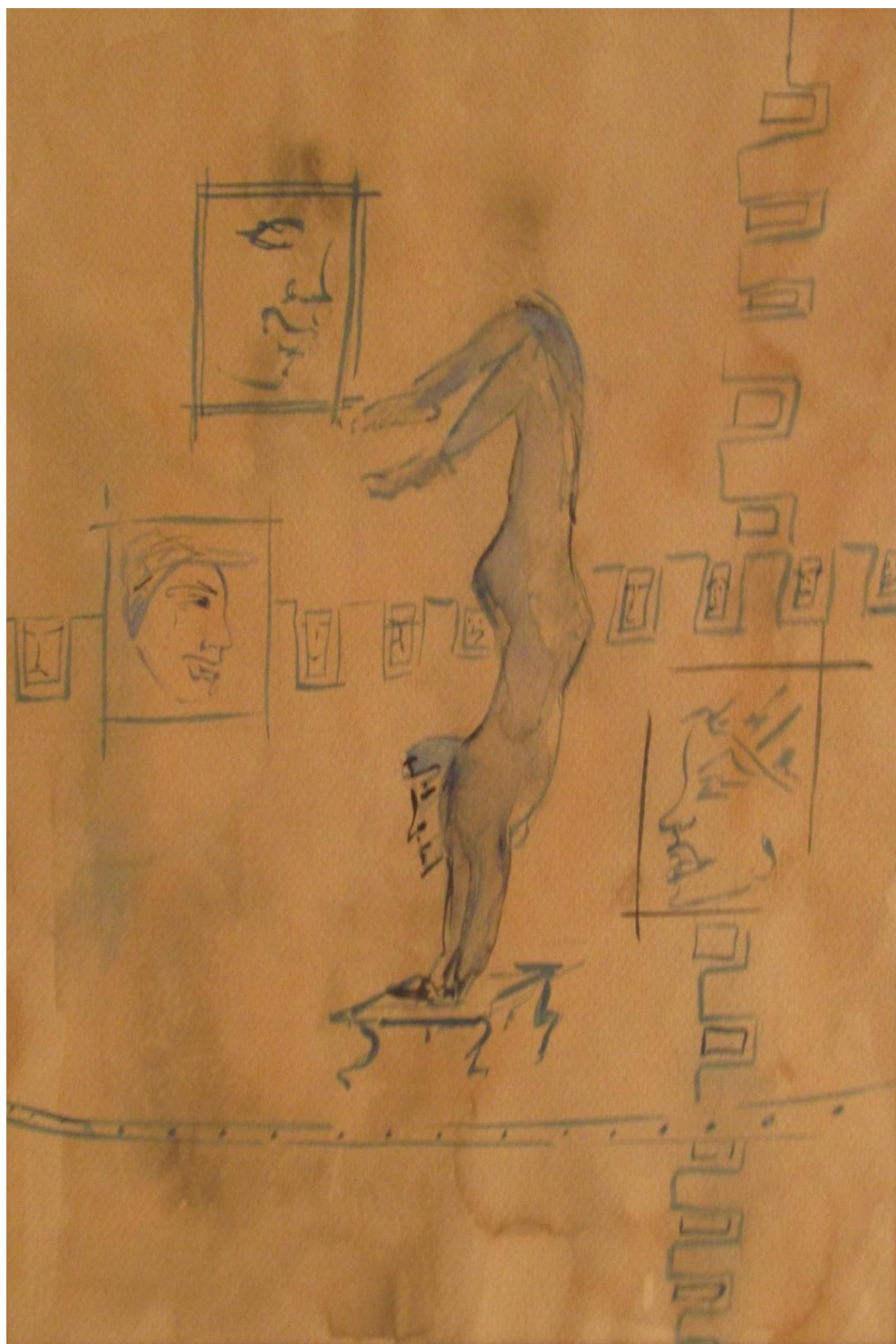
Resim 66.: 20 x 28 cm. suluboya.



Resim 67.: 18 x 28 cm. suluboya.



Resim 68.: 24 x 31cm. suluboya.



Resim 69.: 24 x 31cm. suluboya.



Resim 70.: 24 x 34 cm. karışık teknik.



Resim 71.: 24 x 34 cm. karışık teknik.



Resim 72.: 23 x 33 cm. karışık teknik.



Resim 73.: 23 x 33 cm. yağıboya.



**Resim 74.: 40 x 7 cm. şamotlu kil, beyaz kil, elle şekillendirme,
sıraltı dekorlama, şeffaf transparat sır.**



**Resim 75.: 38 x 7,5 cm. beyaz kil, elle şekillendirme,
sıralı dekorlama, şeffaf transparat sır.**



**Resim 76.: 25 x 5 cm. beyaz kil, elle şekillendirme, astar kazıma,
sıralı dekorlama, şeffaf transparat sır.**



Resim 77.: 46 x 40 x 9 cm. şamotlu kil, beyaz kil, elle şekillendirme, sıralı dekorlama, şeffaf transparat sır.



Resim 78.: 26 x 22 x 8 cm. şamotlu kil, beyaz kil, elle şekillendirme,
sıraltı dekorlama, şeffaf transparat sır.



Resim 79.: 21 x 21 x 3 cm. beyaz kil, elle şekillendirme,
astar kazıma, sıraltı dekorlama, şeffaf transparatsır.



**Resim 80.: 18 x 18 x 4 cm. beyaz kil, elle şekillendirme,
astar kazıma, sıraltı dekorlama, şeffaf transparat sır.**



**Resim 81.: 23x 7 cm. beyaz kil, elle şekillendirme,
astar kazıma, sıraltı dekorlama, şeffaf transparat sır.**



**Resim 82.: 22 x 8 cm. beyaz kil, elle şekillendirme, sıraltı dekorlama,
şeffaf transparat sır.**



**Resim 83.: 23 x 6,5 cm. beyaz kil, elle şekillendirme, astar kazıma,
sıralı dekorlama, şeffaf transparat sır.**



**Resim 84.: 24 x 5 cm. şamotlu kil, beyaz kil, elle şekillendirme,
sıraltı dekorlama, şeffaf transparat sır.**



**Resim 85.: 22 x 6 cm. şamotlu kil, beyaz kil, elle şekillendirme,
sıralı dekorlama, şeffaf transparat sır.**



**Resim 86.: 6, 5 x 22 x 31 cm. şamotlu kil, beyaz kil, elle şekillendirme,
astar kazıma, sıraltı dekorlama, şeffaf transparat sır.**



Resim 87.: 6,5 x 11 x 33cm / 4 x 13 x 43 cm / 8 x 9 x 27 cm. şamotlu kil,
beyaz kil, elle şekillendirme, astar kazıma, sıraltı dekorlama, şeffaf transparat sır.



Resim 88.: 7,5 x 11 x 62 cm / 6,5 x 8 x 62 cm / 6 x 12 x 59 cm / 10 x 13 x 61 cm / 4 x 10 x 63 cm.
şamotlu kil, beyaz kil, elle şekillendirme, sıraltı kazıma, sıraltı dekorlama, şeffaf transparat sır.



**Resim 89.: 7 x 17 x 21 cm. beyaz kil, elle şekillendirme,
sıraltı dekorlama, şeffaf transparat sır.**



Resim 90.: 6 x 9 x 29 cm / 6,5 x 10,5 x 36 cm / 7 x 9,6 x 23 cm.

beyaz kil, elle şekillendirme, sıraltı dekorlama, şeffaf transparat sır.



**Resim 91.: 7 x 8 x 38 cm / 6 x 7 x 28 cm. beyaz kil, elle şekillendirme,
sıraltı dekorlama, şeffaf transparat sır.**



Resim 92.: 39 x 15 cm. beyaz kil, elle şekillendirme, sıraltı dekorlama, şeffaf transparat sır.



Resim 93.: 21 x 21 x 7,5 cm. şamotlu kil, beyaz kil, elle şekillendirme,
astar kazıma, sıraltı dekorlama, şeffaf transparat sır.



Resim 94.: 14 x 15 x 3 cm. serbest düzenleme, beyaz kil, elle şekillendirme, astar kazıma, sıraltı dekorlama, şeffaf transparat sır.



**Resim 95.: 10 x 18 cm / 22 x 10 x 3 cm / 18 x 7 cm. serbest düzenleme,
beyaz kil, elle şekillendirme, sıraltı dekorlama, şeffaf transparat sır.**



Resim 96.: 25 x 11 cm / 20 x 9 cm. serbest düzenleme, beyaz kil, elle şekillendirme, sıraltı dekorlama, şeffaf transparat sır.



**Resim 97.: 15 x 13 x 4 cm. serbest düzenleme. şamotlu kil,
beyaz kil, elle şekillendirme, sıraltı dekorlama, şeffaf transparat sır.**



**Resim 98.: 9,5 x 25 x 33 cm. beyaz kil, elle şekillendirme,
sıraltı dekorlama, şeffaf transparat sır.**



**Resim 99.: 10,5 x 21 x 33 cm. beyaz kil, elle şekillendirme,
sıraltı dekorlama, şeffaf transparat sır.**



Resim 100.: 4 cm.

**Şamotlu kil,
Elle şekillendirme,
Oksit dekorlama.**



Resim 101.: 4,2 cm.

**Şamotlu kil,
Elle şekillendirme,
Oksit dekorlama.**



Resim 102.: 5 cm.

**Elle şekillendirme,
Beyaz kil,
Oksit dekorlama.**



Resim 103.: 5,7 x 3,5 cm.

**Elle şekillendirme,
Şamotlu kil,
Oksit dekorlama.**



Resim 104.: 3,8 cm

**Şamotlu kil,
Elle şekillendirme,
Astar dekorlama,
Oksit dekorlama.**



Resim 105.: 4,2 cm.

**Beyaz kil,
Elle şekillendirme,
Astar dekorlama,
Oksit dekorlama.**



Resim 106.: 4,5 cm.

**Şamotlu kil,
Elle şekillendirme,
Oksit dekorlama.**



Resim 107.: 3,5 cm.

**Şamotlu kil,
Elle şekillendirme,
Oksit dekorlama.**



**Resim 108.: serbest düzenleme. Beyaz kil, şamotlu kil,
elle şekillendirme, astar dekorlama, oksit dekorlama.**