

**TC.
ÇANAKKALE ONSEKİZ MART ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI**

RESİM SANATINDA SİRK TEMASI VE PALYAÇO FİGÜRÜ

YÜKSEK LİSANS ESER METNİ


**Tez Danışmanı
Doç. Canan ATALAY AKTUĞ**

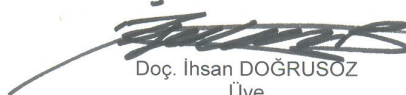
**Hazırlayan
Nuray ŞEKERUSTA**

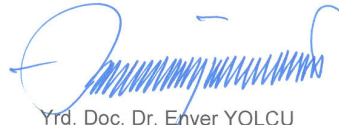
Çanakkale – 2008

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü'ne;

Nuray ŞEKERUSTA'ya ait "Resim Sanatında Sirk Teması ve Palyaço Figürü" adlı çalışma, jürimiz tarafından Resim Anasanat Dalında YÜKSEK LİSANS ESER METNİ olarak kabul edilmiştir.


Doç. Canan ATALAY AKTUĞ
Başkan (Tez Danışmanı)


Doç. İhsan DOĞRUSÖZ
Üye


Yrd. Doç. Dr. Enver YOLCU
Üye

ÖZET

Avrupa’da 18.yüzyılın başlarında kurulan sirkler, resim sanatında yeni bir konunun doğuşunu sağlamıştır. Sirkın görkemli mekanında süregelen gösterilerin gerginliği, palyaçonun traji-komik halleri ve gösteriyi izlerken yüzünde her türlü duyguyu var eden izleyicilerin heyecanı, sanatçıyı da heyecanlandırmış ve konuyu resimsel ifadeyle aktarma gereksinimini yaratmıştır. Geçmişten günümüze birçok sanatçı, hareketliliğın yoğun bir şekilde yaşandığı bu görsel şöleni, belleğini ve fırçasını ustalıkla kullanarak kendisine has teknikle resmetmiştir.

Batı resim sanatında palyaço figürünü konu edinen sanatçılar, kimi zaman yaşadığı toplumda maske takarak yaşayan insanlığın dramını ve sahteliğini, kimi zaman da kimliğini gizleyerek kendisi olamamanın yarattığı sancıyı resimlerine yansıtmışlardır. Palyaço, kılığını gizlemeyi seven sanatçı için ise kendisini farklı rolde düşlemesini sağlayan bir figür olmuştur. Dolayısıyla dünyayı onun bedeninden görmek ve anlamak sanatçıya farklı bir bakış açısı kazandırmıştır.

Türk resim sanatında, panayır ve lunapark eğlencelerinde görülen ip cambazları ve palyaçolar, “sirk” şeklinde adlandırılmış olmasa da bu gösterilerle benzerliği olan oyunlar sergilemişlerdir. Osmanlı şenliklerinin betimlendiği minyatürlerde görülen cambaz, hokkabaz, hayvan terbiyecisi ve soytarı gibi sanatçıların gösterileri, yer, zaman ve mekan farklı olsa da, Avrupa’da kurulan sirklerde gösteri yapan sanatçıların oyunlarıyla büyük benzerlik göstermiştir.

“Palyaço Figürü” konulu uygulama çalışmalarında, hayatta kalabilme çabası içinde yüzüne geçirdiği maskesiyle yaşamaya alışan insan, palyaço ile özdeşleştirilmiş ve ağırlıklı olarak otoportre ile yansıtılmıştır.

ABSTRACT

The circuses which have been built in Europe in the 18th cc., brings forth a new theme in pictorial art. In the splendid ambience of the circus; the continual tension of the performances, the tragi-comical expressions of the clown and the enthusiasm of the audiences whose faces have all manner of emotions while watching the performance; also makes the artist feel excited and gets him to create the reflection of this theme by the expression of pictorial art. From the past to present, this visual feast which the vivacity has been living quite intensively that, many artists drew it by using his mind and his brush skillfully with his own special technique.

The artists in the western pictorial art, was not only showing dramatic and counterfeit side of the living mankind's whose put on masks but also, he hid his own identity by reflecting his canvas, the pain of unable to be himself. The clown was a figure for the artist who likes to hide his own identity and got him dream like being in a different role. Consequently, having seen and understood the world from the clown's body, made the artist to be able to look from a different point of view.

In the Turkish pictorial art; the clowns and ropedancers can be seen as displaying in the fairs and in the amusement parks; even though their performances were not rated as "circus performance", these games were actually showing resembling common points with that. The miniatures in which the Ottoman celebrations have been described; the show of the artists like acrobat, juggler, animal handler and clowns were; even the place and the time was different; showing major resemblances with the games of the artists whose playing in the circuses in Europe.

In the practical studies of the subject "Clown Figure"; the mankind who try to survive and used to live with the mask slip on his face, becomes identified with clown and mostly reflected on autoportre.

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	i
ABSTRACT.....	ii
KISALTMALAR CETVELİ.....	iii
RESİMLER LİSTESİ.....	vii
ÖNSÖZ.....	xv
1. GİRİŞ.....	1-4
1.1. Amaç.....	1
1.2. Kapsam.....	1-3
1.3. Yöntem.....	3-4
2. BATI RESİM SANATINDA SİRK TEMASI VE PALYAÇO	
FIGÜRÜ.....	5-28
2.1. Batı Resim Sanatında Sirk Teması ve Palyaço Figürü Konulu Resim	
Çalışmaları ve Analizleri.....	29-72
2.1.1. Jean Antoine Watteau.....	29-32
2.1.2. Francisco Goya.....	33-35
2.1.3. Edgar Degas.....	36-38
2.1.4. Georges Seurat.....	39-41
2.1.5. James Ensor.....	42-43
2.1.6. Henri Toulouse Lautrec.....	44-45
2.1.7. Georges Rouault.....	46-48
2.1.8. Paul Klee.....	49-51
2.1.9. Fernand Léger.....	52-53
2.1.10. Pablo Picasso.....	54-58
2.1.11. Max Beckmann.....	59-61
2.1.12. Marc Chagall.....	62-65
2.1.13. Alexander Calder.....	66-68
2.1.14. David Hockney.....	79-72
3. OSMANLI MİNYATÜR SANATINDA EĞLENCE KÜLTÜRÜ VE	
SOYTARI FIGÜRÜ.....	73-83

4. TÜRK RESİM SANATINDA SİRK TEMASI VE PALYAÇO	
FİGÜRÜ	84-89
4.1. Türk Resim Sanatında Sirk Teması ve Palyaço Figürü Konulu Resim	
Çalışmaları ve Analizleri.....	90-107
4.1.1. Elif Naci.....	90-91
4.1.2. Fikret Mualla.....	92-93
4.1.3. Zeki Faik İzer.....	94-95
4.1.4. Nedim Günsür.....	96-98
4.1.5. Bilge Alkor.....	99-100
4.1.6. Mevlüt Akyıldız.....	101-102
4.1.7. Onay Akbaş.....	103-105
4.1.8. Kezban Arca Batibeki.....	106-107
5. PALYAÇO FİGÜRÜ KONULU UYGULAMA ÇALIŞMALARI VE	
ANALİZLERİ	108-139
5.1. Uygulama I. “Başkalaşım”.....	110-112
5.2. Uygulama II. “Piyanist”.....	113-114
5.3. Uygulama III. “Palyaço Portre”.....	115-116
5.4. Uygulama IV. “Palyaço Portre”.....	117-118
5.5. Uygulama V. “İsimsiz”.....	119-120
5.6. Uygulama VI. “Gemideki Palyaço”.....	121-122
5.7. Uygulama VII. “Gemideki Palyaço II”.....	123-124
5.8. Uygulama VIII. “Palyaço”.....	125-126
5.9. Uygulama IX. “Masklarla Otoportre”.....	127-128
5.10. Uygulama X. “Gösteri Öncesi”.....	129-130
5.11. Uygulama XI. “Kısa Bir Mola”.....	131-133
5.12. Uygulama XII. “Suya Ayak Basmak”.....	134-135
5.13. Uygulama XIII. “Bizim Buralar”.....	136-137
5.14. Uygulama XIV. “Çocuklar Maske Takmaz”.....	138-139
6. SONUÇ VE DEĞERLENDİRME	140-143
KAYNAKÇA	144-146

EKLER: UYGULAMA ÇALIŞMALARINDA KULLANILAN YÖNTEM VE TEKNİKLER

Ek 1: Desen, Eskiz ve Ön Çalışmalar

Ek 2: Kolaj Çalışmaları

Ek 3: Sezar ve Moğolistan Sirki Fotoğrafları, Eskiz, Desen Çalışmaları ve Sirk Afişleri

Ek 4: Fotoğraflar

KISALTMALAR

a.g.e : Adı Geçen Eser

a.g.m: Adı Geçen Makale

C. : Cilt

S. : Sayı

Çev. : Çeviren

s. : Sayfa

RESİMLER LİSTESİ

- Resim 1.** Henri de Toulouse Lautrec, “*Palyaço Cha-u Kao*”, 1895, Karton Üzerine Yağlıboya, 57x42cm., d'Orsay Müzesi, Paris (<http://www.toulouselautrec.free.fr/>) (1/1/2007)
- Resim 2.** Georges Rouault, “*Palyaço*”, 1912, Tuval Üzerine Yağlıboya, 89.8x68.2cm., Modern Sanatlar Müzesi, New York (http://www.moma.org/collection/browse_results.php?object_id=78709) (13/10/2006)
- Resim 3.** Fernand Léger, “*Trapez Sanatçıları*”, 1954, Tuval Üzerine Yağlıboya, 392.2x372.9cm., Avustralya Ulusal Sanat Galerisi, Canberra (<http://www.nga.gov.au/International/Catalogue/Detail.cfm?IRN=113595&SiteID=2>) (01/03/2007)
- Resim 4.** Pablo Picasso, “*Akrobat Ailesi ve Maymun*”, 1905, Karton Üzerine Guaj Boya, Sulu Boya, Pastel ve Hint Mürekkebiyle Karışık Teknik, 104x75cm., Göteborg, Konstmuseum, (WARNCKE, Castern- Peter, Edited by WALTHER Ingo F, **Pablo Picasso**, Taschen, 1997, s.120)
- Resim 5.** Marc Chagall, “*Büyük Sirk*”. 1984, Tuval Üzerine Yağlıboya, 130x97, Özel Koleksiyon, (<http://www.abcgallery.com/C/chagall/chagall198.html>) (29/01/2008)
- Resim 6.** Alexander Calder, beyaz perde önünde telden yaptığı devinimli oyuncakıyla gösterisini gerçekleştirirken fotoğflanmıştır, 1927, (<http://www.calder.org/>) (03/06/2007)
- Resim 7.** Alexander Calder, “*Sirk*”, 1932, Kağıt Üzerine Kalem ve Siyah Mürekkep, 51.44x74.3cm., Avustralya Ulusal Sanat Galerisi, Canberra, (http://www.calder.org/images_work/1930_1936/A00053_F.jpg) (14/10/2006)
- Resim 8.** *Ermeni İncil’lerinden maskeli oyuncular, mimus oyuncular ve köpek başlı tanrıyı oynayan oyuncular*, (**Sanat Dünyamız- Sanatın ‘Gambaz’ları Palyaço, Hokkabaz, Soyтары**, Sayı: 74, YKY, İstanbul Kış 1999, s. 130)
- Resim 9.** Jean Antoine Watteau, “*Arlequin, Pierrot and Scapin*”, 1716, Tuval Üzerine Yağlıboya, 80x60cm., Güzel Sanatlar Müzesi, Moulins, Fransa, (<http://www.abcgallery.com/W/watteau/watteau63.html>) (25/11/2006)
- Resim 10.** Georges Rouault, “*Yaralı Palyaço*”, 1932, Tuval Üzerine Yağlıboya, 200x120cm., Özel Koleksiyon, Paris, (COURTHION, Pierre, **Rouault- The Library of Great Painters**, Harry N. Abrams Inc., Publishers, New York 1977, s.109)
- Resim 11.** James Ensor, “*Ölümü Karşılayan Maskeler*”, 1888, Tuval Üzerine Yağlıboya, 81.3x100.3cm., Modern Sanatlar Müzesi, New York (<http://www.moma.org/collection/provenance/items/505.51.html>) (14/10/2007)

Resim 12. Henri de Toulouse Lautrec, “*Palyaço Cha-u Kau*”, 1895, Tuval Üzerine Yağlıboya, 75x55cm., (<http://www.toulouselautrec.free.fr/peintures10.htm#>) (29/01/2008)

Resim 13. Pablo Picasso, “*Pierrot*”, 1918, Tuval Üzerine Yağlıboya, 92.7x73cm., Modern Sanatlar Müzesi, New York, (<http://www.abcgallery.com/P/picasso/picasso-3.html>) (29/01/2008)

Resim 14. Max Beckmann, “*Pierrot ve Maske*” 1920, (http://www.davidsongalleries.com/subjects/german_expressionist/beckmann_27989.jpg) (05/01/ 2008)

Resim 15. Jean Antoine Watteau, “*İtalyan Komedyenler*”, 1720, Tuval Üzerine Yağlıboya, 63.8x76.2cm., Uluslararası Sanat Galerisi, Washington, (**Sanat Dünyamız- Sanatın ‘Gambaz’ları Palyaço, Hokkabaz, Soyтары, Sayı: 74, YKY, İstanbul Kış 1999, s. 227**)

Resim 16. Jean Antoine Watteau, “*Gilles*”, 1718, Tuval Üzerine Yağlıboya, 184x149cm., Louvre Müzesi, Paris, (KRAUSSE, Anna- Carola, **Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü**, Çev: Dilek Zaptcıoğlu, Literatür Yayıncılık, 2005, s. 46)

Resim 17. Francisco Goya, “*Gezgin Oyuncular*”, 1793 ,Tuval Üzerine Yağlıboya, (<http://galeri.antoloji.com/sergi/goster.asp?sergi=Goya&page=11>) (30/11/2006)

Resim 18. Francisco Goya, “*Karnaval Sahnesi*”, Tarihi Bilinmiyor, 31x20.5cm., (http://eweems.com/goya/unfinished_carnival.html) (30/01/2008)

Resim 19. Edgar Degas, “*Fernando Sirki’nde Lala*”, 1879, Kağıt Üzerine Pastel (<http://www.getty.edu/art/gettyguide/artObjectDetails?artobj=257057>) (02/12/2006)

Resim 20. Edgar Degas, “*Fernando Sirki’nde Lala*”,1879, Mavi Karton Üzerine Pastel, Tate Galeri, Londra, (http://www.tate.org.uk/collection/N/N04/N04710_8.jpg) (03/07/2007)

Resim 21. Edgar Degas, “*Fernando Sirki’nde Lala*”, 1879, Tuval Üzerine Yağlıboya, 117x77cm., Ulusal Sanat Galerisi, Londra, (GROWE, Bernd, **Edgar Degas**, Köln Taschen 2004, s.66)

Resim 22. Georges Seurat, “*Sirk*”, 1891, Tuval Üzerine Yağlıboya, 185x150cm, Orsay Müzesi, Paris, (RUSSELL, John, **Seurat**, 1990, Thames and Hudson, London, 1990, s.267)

Resim 23. Georges Seurat, Resim 23’den detay, (<http://www.abcgallery.com/S/seurat/lseurat84.jpg>) (20/03/ 2007)

- Resim 24.** Georges Seurat, Resim 23'den detay,
(<http://www.abcgallery.com/S/seurat/lseurat83.jpg>) (20/03/2007)
- Resim 25.** James Ensor, “*Maskeler ve Ölüm*”, 1897, Tuval Üzerine Yağlıboya, 78.5x100cm., Liège Modern Sanatlar Müzesi, (MALORNY, Ulrike Becks, **James Ensor- Masks, Death and The Sea**, Taschen, Köln 2000, s.70)
- Resim 26.** Henri de Toulouse Lautrec, “*Fernando Sirki(Binici)*”, 1888, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100.3x161.3cm., Chicago Sanat Enstitüsü, Chicago, (ARNOLD Matthias, **Öncü Ressamlar- Toulouse Lautrec**, Benedikt Taschen 1993, Çev: Ahu Antmen Yayımlayan ABC Kitabevi Yayın ve Dağıtım A.Ş., İstanbul 1997, s.20)
- Resim 27.** Henri de Toulouse Lautrec, “*Sirk*”, 1899, 43.5x25.5cm.,
(<http://www.toulouselautrec.free.fr/dessins3.htm#>), (01/01/2007)
- Resim 28.** Henri de Toulouse Lautrec, “*Sirk*”, 1899, 35.6x25.4cm.,
(<http://www.toulouselautrec.free.fr/dessins3.htm#>), (01/01/2007)
- Resim 29.** Georges Rouault, “*Yaşlı Palyaço ve Köpek*”, 1925, Tuval Üzerine Yağlıboya, 73x48cm., Özel Koleksiyon, Switzerland, (COURTHION, Pierre, **Rouault- The Library of Great Painters**, Harry N. Abrams Inc., Publishers, New York 1977, s.105)
- Resim 30.** Georges Rouault, “*Palyaço*”, 1907, Kağıt Üzerine Yağlıboya, 23x18cm., Robert Woods Bliss Koleksiyonu, Harvard Üniversitesi, Washington D.C., (COURTHION, Pierre, **Rouault- The Library of Great Painters**, Harry N. Abrams Inc., Publishers, New York 1977, s.83)
- Resim 31.** Paul Klee, “*Akrobat Portresi*”, 1927,
(http://moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A3130&page_number=9&template_id=6&sort_order=1) (27/02/2006)
- Resim 32.** Paul Klee, “*Cambaz*”, 1923, Litografi, 43,2x26,7cm., Scottish Ulusal Modern Sanatlar Galerisi, Edinburgh, (HALL, Douglas, **Klee**, Phaidon Press, London 1992, s.11)
- Resim 33.** Fernand Léger, “*Büyük Gösteri*”, 1954, Tuval Üzerine Yağlıboya, 117x 157cm., Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York, (FAERNA, José Maria, **Great Modern Masters -Léger**, Cameo/ Abrams, ABRAMS, Harry N., INC., Publishers, New York 1996, s.58-59)
- Resim 34.** Pablo Picasso, “*Taklacılar*”, 1905, Tuval Üzerine Guaj Boya, Staats Galerisi, Stuttgart, Germany, (WARNCKE, Carston- Peter, Edited by WALTHER Ingo F, **Pablo Picasso**, Taschen, Köln 1997,s.23)
- Resim 35.** Pablo Picasso, “*İki Akrobat ve Köpek*”, 1905, Karton Üzerine Guaj Boya, 41x29cm., Willams A.M. Burden Koleksiyonu, New York, (LIEBERMAN, William

S., **Pablo Picasso- Blue and Rose Periods- Great Art Of the Ages**, Harry N. Abrams, Inc.Publishers, New York 1971, s.22-23)

Resim 36. Pablo Picasso, “*Panayır Cambazları*”, 1905, Tuval Üzerine Yağlıboya, 212,8x229,6cm., Ulusal Sanat Müzesi, Washington, (WALTHER, Ingo F., **Öncü Ressamlar- Picasso**, Benedikt Taschen 1993, Çev: Ahu Antmen, Yayımlayan ABC Kitabevi A.Ş. 1997, s.25)

Resim 37. Pablo Picasso, “*Soytarı*”,1915, Tuval Üzerine Yağlıboya,183,5x105,1cm., Modern Sanatlar Müzesi, New York, (WALTHER, Ingo F., **Öncü Ressamlar- Picasso**, Benedikt Taschen 1993, Çev: Ahu Antmen, Yayımlayan ABC Kitabevi A.Ş. 1997, s.45)

Resim 38. Max Beckmann, “*Akrobatlar*”, 1939, Triptik, 200.5x 90.5cm., Koleksiyon: Morton D. May, St.Louis, (LACKNER, Stephan, **Beckmann**, Bonfini Press, Naefels Switze, 1983, s. 54-55)

Resim 39. Max Beckmann, “*Palyaço Otoportre*”, 1921, Tuval Üzerine Yağlıboya 100x59cm., Wuppertal, Von der Heydt Müzesi, (SPIELER, Reinhard, **Max Beckmann 1884-1950: the poth the myth**, Benedikt Taschen, İtalya 1995, s.54)

Resim 40. Marc Chagall, “*Uçan At ve Cambaz*”, 1956, Taşbaskı, (<http://www.juggling.org/pics/Pics/chagall.jpg>) (10/03/2007)

Resim 41. Marc Chagall, “*Sirk*”, 1967, Renkli Taşbaskı (<http://weinstein.com/chagall/circus.html#Circus>) (17/02/2008)

Resim 42. Marc Chagall, “*Cambaz*”,1943, Tuval Üzerine Yağlıboya, 109.9x 79.1cm., Chicago Sanat Enstitüsü, Chicago, (TESHUVA, Jacop Baal, **Marc Chagall**, Köln Taschen 2003, s.154-155)

Resim 43. Marc Chagall, “*Mavi Sirk*”,1950, Tuval Üzerine Yağlıboya, (http://www.tate.org.uk/collection/N/N06/N06136_9.jpg) (17/02/2008)

Resim 44. Alexander Calder, “*Yakalamak II.*”1932, Kağıt Üzerine Mürekkep ve Kalem, 48.4x35.8cm., (http://www.calder.org/images_work/1930_1936/A00053_F.jpg) (14/10/2006)

Resim 45. Alexander Calder, “*Sirk*”, 1926, Tuval Üzerine Guaj Boya, 69x 83cm., California Üniversitesi, Berkeley Sanat Müzesi, (http://www.calder.org/SETS_SUB/work/work_98_30_html/work_frame_A09952.html) (03/06/2007)

Resim 46. *David Hockney'in sahnesini tasarladığı bale gösterisinden Sahne 1*, (FRIEDMAN, Martin, **Hockney Paints the Stage**, Thames and Hudson, London 1985, s. 144)

Resim 47. *David Hockney' in sahnesini tasarladığı bale gösterisinden Sahne 2*, (FRIEDMAN, Martin, **Hockney Paints the Stage**, Thames and Hudson, London 1985, s. 144)

Resim 48. *David Hockney'in sahnesini tasarladığı bale gösterisinden Sahne 3*, (FRIEDMAN, Martin, **Hockney Paints the Stage**, Thames and Hudson, London 1985, s. 144)

Resim 49. *David Hockney'in sahnesini tasarladığı bale gösterisinden Sahne 4*, (FRIEDMAN, Martin, **Hockney Paints the Stage**, Thames and Hudson, London 1985, s. 144)

Resim 50. Gian Domenico Tiepolo, “*Punchinellolar Su Kuşu Avlarken*”, 1800, Kağıt Üzerine Kalem ve Kahverengi Mürekkep, 35.1x47.4cm., Woodner Koleksiyonu, Andrea Woodner'in Hediyesi, Ulusal Sanat Galerisi, Washington, (<http://www.nga.gov/cgi-bin/pinfo?Object=74601+0+none>) (30/01/2008)

Resim 51. David Hockney, “*Punchinello maskeleri ve kostüm tasarımları*”, 1980, Kağıt Üzerine Mürekkep ve Boya Kalemleri, (FRIEDMAN, Martin, **Hockney Paints the Stage**, Thames and Hudson, London 1985, s. 161)

Resim 52. David Hockney, “*Geçit Töreni*”, 1980, Tuval Üzerine Yağlıboya, 60x60cm., (FRIEDMAN, Martin, **Hockney Paints the Stage**, Thames and Hudson, London 1985, s.156-157)

Resim 53. Nakkaş Osman, “*Köpekli Hokkabaz*”, Minyatür, (ATASOY, Nurhan, **1582 Surname-i Hümayun Düğün Kitabı**, Koçbank, İstanbul 1997, s.109)

Resim 54. Nakkaş Osman, “*Kuşlu Hokkabaz*”, Minyatür, (ATASOY, Nurhan, **1582 Surname-i Hümayun Düğün Kitabı**, Koçbank, İstanbul 1997, s.109)

Resim 55. Nakkaş Osman, “*Tasbazan*”, Minyatür, (ATASOY, Nurhan, **1582 Surname-i Hümayun Düğün Kitabı**, Koçbank, İstanbul 1997, s.109)

Resim 56. Nakkaş Osman, “*Sakalar*”, Minyatür, (ATASOY, Nurhan, **1582 Surname-i Hümayun Düğün Kitabı**, Koçbank, İstanbul 1997, s.107)

Resim 57. Nakkaş Osman, “*Maskara Oyuncular*”, Minyatür, (ATASOY, Nurhan, **1582 Surname-i Hümayun Düğün Kitabı**, Koçbank, İstanbul 1997, s.107)

Resim 58. Nakkaş Osman, “*İp Cambazları*”, Minyatür, (ATASOY, Nurhan, **1582 Surname-i Hümayun Düğün Kitabı**, Koçbank, İstanbul 1997, s.111)

Resim 59. Nakkaş Osman, “*Cambaz Kedi*”, Minyatür, (ATASOY, Nurhan, **1582 Surname-i Hümayun Düğün Kitabı**, Koçbank, İstanbul 1997, s.111)

Resim 60. Nakkaş Osman, “*Behram Bali'nin Hünerleri*”, Minyatür, (ATASOY, Nurhan, **1582 Surname-i Hümayun Düğün Kitabı**, Koçbank, İstanbul 1997, s.110)

Resim 61. Nakkaş Osman, “*Nizekaran*”, Minyatür, (ATASOY, Nurhan, **1582 Surname-i Hümayun Düğün Kitabı**, Koçbank, İstanbul 1997, s.107)

Resim 62. Levni, “*Surname*”, Minyatür, (İREPOĞLU, Gül, **Levni: painting, poetry, color**, Society of Friends of Topkapı, İstanbul 1999, s.1)

Resim 63. Levni, “*Surname*'den Haliç'te Gösteri”, Minyatür, 1720
(<http://www.ttk.org.tr/templates/resimler/Image/Osmanli/Minyaturler/84.gif>)
(25/02/2008)

Resim 64. “*Maskeli Curcunabaz*”, Topkapı Sarayı Müzesi, (**Sanat Dünyamız- Sanatın ‘Gambaz’ları Palyaço, Hokkabaz, Soyтары**, Sayı: 74, YKY, İstanbul Kış 1999, s.126)

Resim 65. “*Maskeli Curcunabaz*”, Topkapı Sarayı Müzesi, (**Sanat Dünyamız- Sanatın ‘Gambaz’ları Palyaço, Hokkabaz, Soyтары**, Sayı: 74, YKY, İstanbul Kış 1999, s.126)

Resim 66. “*Akrobat Soyтарыlar*” (**Sanat Dünyamız- Sanatın ‘Gambaz’ları Palyaço, Hokkabaz, Soyтары**, Sayı: 74, YKY, İstanbul Kış 1999, s.131)

Resim 67. “*Osmanlı Soyтарыsı*”, (**Sanat Dünyamız- Sanatın ‘Gambaz’ları Palyaço, Hokkabaz, Soyтары**, Sayı: 74, YKY, İstanbul Kış 1999, s.131)

Resim 68. Osmanlı Minyatürü, 16.yüzyıl, (**Sanat Dünyamız- Sanatın ‘Gambaz’ları Palyaço, Hokkabaz, Soyтары**, Sayı: 74, YKY, İstanbul Kış 1999, s.132)

Resim 69. Osmanlı Minyatürü, 16.yüzyıl, (**Sanat Dünyamız- Sanatın ‘Gambaz’ları Palyaço, Hokkabaz, Soyтары**, Sayı: 74, YKY, İstanbul Kış 1999, s.126)

Resim 70. “*Karagöz’de Cüceler, Akrobat ve Soyтарыlar*”, (**Sanat Dünyamız- Sanatın ‘Gambaz’ları Palyaço, Hokkabaz, Soyтары**, Sayı: 74, YKY, İstanbul Kış 1999, s.126)

Resim 71. “*Karagöz Figürleri*”, Metin And Koleksiyonu, (AND Metin, **Osmanlı Tasvir Sanatları: 1 Minyatür**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2002, s.22)

Resim 72. Feyhaman Duran, “*Karagöz*”, 89x116cm., Yağlıboya Resim ve Heykel Müzesi, (<http://www.turkresmi.com/dosyalar/496.htm>) (07/06/2007)

Resim 73. Ali Çelebi, “*Maskeli Balo*”, 1928, Tuval Üzerine Yağlıboya, 140x187cm.,

(http://www.lebriz.com/v3_artst/san_Bio.aspx?sanID=16&lang=TR) (07/06/2007)

Resim 74. Refik Epikman, “*Bar*”, Tuval Üzerine Yağlıboya ,46x55cm., İstanbul Resim Heykel Müzesi, (**Sanat Dünyamız- Başlangıcından Bugüne Türk Resmi İçin Bir Müze Derlemesi**, Sayı: 88, 2. Baskı, YKY, İstanbul Yaz 2003, s.98)

Resim 75. Cihat Burak, “*Eylemlerimiz*”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 140x140cm., Ankara Resim ve Heykel Müzesi, (**Sanat Dünyamız- Sanatın ‘Gambaz’ları Palyaço, Hokkabaz, Soyтары**, Sayı: 74, YKY, İstanbul Kış 1999, s. 178)

Resim 76. Nuri Abaç, “*Karagöz’ün Gemisi*”, 1978, Tuval Üzerine Yağlıboya, 60x100cm., (ÖZSEZGİN, Kaya, **Nuri Abaç- Sanat Eserleri Serisi 1**, Çev: Akif Kaynak, Necef Antik Yayınları 1998, s.51)

Resim 77. Turgut Zaim, “*Ortaoyunu*”,1949, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100x 84.5cm., İstanbul Resim Heykel Müzesi (**Sanat Dünyamız- Başlangıcından Bugüne Türk Resmi İçin Bir Müze Derlemesi**, Sayı: 88, 2. Baskı, YKY, İstanbul Yaz 2003, s.118)

Resim 78. Elif Naci, “*Palyaço Aşkı*”,
(<http://www.turkishpaintings.com/paintings.php?lang=&SAYFA=taninmisSanatciGosterTPC&SanatciAdi=Elif%20NACI&SANATCINO=252>) (05/042007)

Resim 79. Fikret Mualla, “*Kırmızı Sirk*”, Kağıt Üzerine Guaj Boya, 54x32cm., Oya-Bülent Eczacıbaşı Koleksiyonu
(<http://www.sanalmuze.org/sergiler/contentz.php?imgid=2878&ic=60&sergi=502&pg=3&order=52>) (13/04/2006)

Resim 80. Fikret Mualla, “*Sirkte At Oynatan*” Kağıt Üzerine Guaj, 24x31cm., Vedat Öztarhan Koleksiyonu, İstanbul, (NAKKAŞ, **Fikret Mualla**, Vakıfbank, Çeviri: Didem ÜNSAL, Baskı Rekmay LTD., Ankara Ekim 1995, s. 181)

Resim 81. Zeki Faik İzer, “*Sirk*”, Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 65x50cm.,(http://www.lebriz.com/v3_exh/exh_Show.aspx?exhID=442&lang=TR) (01/21/2008)

Resim 82. Nedim Günsür, “*Soyтары*”,1983, Tuval Üzerine Yağlıboya, 64x40cm., (**GÜNSÜR, Nedim, Cumalı Sanat Galerisi**, Cumalı Sanat Galerisi Yayınları, İstanbul 1983, s.9)

Resim 83. Nedim Günsür, “*Palyaço*”, 1962, Tuval Üzerine Yağlıboya, 63,5x47,5cm, İstanbul Resim Heykel Müzesi, (**Sanat Dünyamız- Başlangıcından Bugüne Türk Resmi İçin Bir Müze Derlemesi**, Sayı: 88, 2. Baskı, YKY, İstanbul Yaz 2003, s.162)

Resim 84. Bilge Alkor, “*Dünya Sirk(Circus Mundi)*”, (OKTAY, Ahmet, **Resim Yazıları- Alkor’un Resminde İnsanlığın Hali**, Bilim Sanat Galerisi, Dünya Yayıncılık, İstanbul 2002, s.100)

Resim 85. Mevlüt Akyıldız, “*Şimdi Hokkabazlık Zamanı*”, 2000, 54x65cm., Tuval Üzerine Yağlıboya, (http://www.akyildiz.com/p_40.html) (21/04/2006)

Resim 86. Onay Akbaş, “*Sirk*”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 130x162cm., Özel Koleksiyon, İstanbul, (<http://www.onayakbas.com/>) (14/09/2006)

Resim 87. Onay Akbaş, “*Akrobat*”, 1998, Tuval Üzerine Yağlıboya, 91x72cm., Özel Koleksiyon, Fransa, (<http://www.onayakbas.com/>) (14/09/2006)

Resim 88. Onay Akbaş, “*Sirk*”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 130x162cm., Özel Koleksiyon, İstanbul, (<http://www.onayakbas.com/>) (14/09/2006)

Resim 89. Kezban Arca Batıbeki, “*Jonglör I*”, 1989, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 82x116cm., (BATİBEKİ, Kezban Arca, **Kezban Arca Batıbeki: Flying Game Sergi Katalogu**, Mas Matbaacılık, İstanbul 1993, s.15)

Resim 90. Kezban Arca Batıbeki “*Ur Kenti Kraliyet Oyunu*”, 2000, 70x90cm., (<http://www.kezbanarcatibeki.com/>) (01/05/2006)

Resim 91. “*Başkalaşım*” 2003, Tuval Üzerine Yağlıboya, 60x80cm.

Resim 92. “*Piyaniist*”, 2003, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100x160cm.

Resim 93. “*Palyaço Portre*”, 2004, Tuval Üzerine Yağlıboya, 60x60cm.

Resim 94. “*Palyaço Portre*”, 2005, Tuval Üzerine Yağlıboya, 50x60cm.

Resim 95. “*İsimsiz*”, 2006, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100x120cm.

Resim 96. “*Gemideki Palyaço*”, 2007, Tuval Üzerine Yağlıboya, 70x100cm.

Resim 97. “*Gemideki Palyaço II*”, 2007, Tuval Üzerine Yağlıboya, 80x120cm.

Resim 98. “*Palyaço*”, 2007, Tuval Üzerine Yağlıboya, 40x60cm.

Resim 99. “*Masklarla Otoportre*”, 2007, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 50x70cm.

Resim 100. “*Gösteri Öncesi*”, 2007, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100x120cm.

Resim 101. “*Kısa Bir Mola*”, 2007, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 80x100cm.

Resim 102. “*Suya Ayak Basmak*”, 2007, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 70x100cm.

Resim 103. “*Bizim Buralar*”, 2007, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 100x100cm.

Resim 104. “*Çocuklar Maske Takmaz*”, 2008, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 50x70cm.

ÖNSÖZ

Sirk dünyasının zengin görselliği ve göçebe yaşam süren yetenekli oyuncularının özgür ruhları, sanatçıların fırçalarının harekete geçiren özgün bir konu olmuştur. Başta sirk olmak üzere eğlenceli gösterilerin komik oyuncusu palyaço, gülen/ağlayan mask ifadesiyle maskeli insanların sembolü olmuş ve bu durum onu sanatçıların, düşünürlerin ve yazarların melankolik kahramanı haline getirmiştir.

18.yüzyıl Avrupa sirklerinden, günümüz sirklerine, Osmanlı dönemi minyatürlerinin şenlik örneklerinden, panayır, lunapark gibi sokak gösterilerine kadar Türk ve Avrupa gösteri sanatlarının özgün örneklerinin resimsel anlatım özellikleriyle analiz edildiği eser metni, 'Sirk Teması ve Palyaço Figürü' konulu uygulama çalışmalarıyla sonuçlandırılmıştır.

Tez çalışmamın teorik ve uygulama aşamalarında engin bilgileriyle desteğini esirgemeyen Tez danışmanın sayın Doç. Canan Atalay AKTUĞ'a, aileme ve desteğini gördüğüm arkadaşlarıma teşekkürlerimi sunarım.

Haziran, 2008

Nuray ŞEKERUSTA

1. GİRİŞ

1.1. Amaç:

Bu yüksek lisans eser metninde, “Resim Sanatında Sirk Teması ve Palyaço Figürü” başlığı altında, eğlence kültürünün bir parçası olan sirk gösterileri ve palyaço figürünün resim sanatındaki işleniş biçimi irdelenmiştir.

Çalışmada amaçlanan; Batı ve Türk resim sanatında, sirk temasını ve palyaço figürünü konu edinen sanatçıların eserleri arasından seçilen resim örneklerini, resimsel anlatım özellikleri ve sanatçının konuyu ele alış biçimi açısından irdelenmek ve konuyla ilgili kendi resim uygulamalarını sergiyle sunmaktır.

1.2. Kapsam:

Gündelik yaşam mücadelesinde yorulan bedenlerin, gerilen sınırların ve birbirine bile tahammül edemeyen insanların içinde bulunduğu yalnızlık trajedisine karşın onları ortak noktada buluşturan eğlence ortamlarından olan sirk, panayır ve lunapark gibi gösterilerin coşkusu hayata renk katmaktadır. Eğlencenin dorukta yaşandığı ortamlardan biri olan sirk gösterileri; trapezcisi, illüzyonisti, palyaçosu ve diğer tüm renkli karakterleriyle, ışıklı ve hareketli ortamıyla, izleyiciyi olduğu kadar pek çok sanatçıyı da etkilemiştir.

Osmanlı minyatüründen, çağdaş Batı ve Türk resmini de içine alan oldukça geniş bir yelpaze dahilinde “akrobasi- akrobatlık” ve “cambaz-cambazlık” tanımlamaları altında, resim sanatına yeni konuların girdiği görülmüştür. Sirk gösterilerinin yaygınlaşması da bu mekanı sanatçılar için vazgeçilmez kılmıştır.

Resim sanatında birçok sanatçıya esin kaynağı olan sirk, görkemli mekanının içinde süregelen birbirinden tehlikeli ve hayret verici gösterileriyle, sanatçının üretimini destekleyen bir konu olmuştur. Bu mekanın önemli figürlerinden biri olan palyaçolar da komik ama aynı zamanda hüzünlü bir kişilik olarak sanatçıları

etkilemiştir. Kimi sanatçı palyaço bedeninde görmeye çalışmıştır dünyayı, kimisi de dışardan bir kişi olarak anlamaya çalışmıştır onu. Neticede güldürmek için gülen palyaçonun, kendiyle baş başa kalan kişinin maskesini düşürdüğü andaki melankolik durumuyla örtüşen tarafı, sanatçının onu sembolik bir figür olarak kullanmasını sağlamıştır.

Eser metni beş bölümden oluşmuştur. Çalışma kapsamında yer alan ikinci bölümde, “Batı Resim Sanatında Sirk Teması ve Palyaço Figürü” başlığı altında tarihsel süreç içerisinde sanatçının konuyu işleyiş biçimi araştırmacıların görüşlerine yer verilerek incelenmiştir. Konuya girişte sirk kuruluşu ve gelişimine değinilerek, sanatçının bu temayla ne zaman tanıştığı hakkında bilgi verilmiştir. Ayrıca önceleri “soytarı” adıyla anılan günümüz palyaçosu, fiziksel ve duygusal açıdan incelenerek palyaço imgesinin, sanatçıyı etkileyen tarafları ortaya çıkarılmıştır.

İkinci bölümde “Batı Resim Sanatında Sirk Teması ve Palyaço Figürü Konulu Resim Çalışmaları ve Analizleri” başlığı altında Batı resim sanatında konu üzerine eserler üretmiş sanatçıların çalışmaları analiz edilmiştir.

Üçüncü bölümde “Osmanlı Sanatında Eğlence Kültürü ve Soytarı Figürü” başlığı altında, Osmanlı minyatür sanatından örneklerin de ışığında, dönemin eğlence kültürü, bu kültürün bir parçası olan yetenekli oyuncular ve soytarı karakteri incelenmiştir.

Dördüncü bölümde “Türk Resim Sanatında Sirk Teması ve Palyaço Figürü” başlığı altında, öncelikle cumhuriyetin ilk yıllarından itibaren Türk resminde eğlence kültürünün yansımaları ve bu dönemde ortaya çıkan örnek çalışmalar incelenmiştir. Dönemin eğlence biçimini yansıtan lunapark, panayır ve sirk gösterilerinin görkemli mekanında süregelen olayların sanatçılara ilham kaynağı olduğu görülmüştür. Günümüz sanatçılarının temayı ele alış biçimleri ise çağdaş ve geleneksel yaklaşımların sentezi niteliğinde olmuştur.

“Palyaço Figürü Konulu Uygulama Çalışmaları ve Analizleri”ni içeren beşinci bölümde, on dört uygulama çalışması yapılmıştır.

1.3. Yöntem:

Çalışmanın teorik ve uygulama aşamalarına uygun farklı yöntemler kullanılmıştır. İzlenen yöntem doğrultusunda konunun resme yansması biçimsel özellikleriyle birlikte analiz edilmiştir. Sanat Dünyamız dergisinin 74. sayısında yer alan “Sanatın ‘Gambaz’ları” başlığı altında yapılan incelemeler, konuyla ilgili ön bilgilerin elde edilmesinde başvuru kaynağı olmuştur. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, sanatçı bilgilerine ulaşmada temel kaynak olarak kullanılmıştır. Sokullu’nun, “Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi” adlı kitabı, “İnsanlar neye gülerler?” sorusuna verilecek cevapların tespitinde, yazar, filozof ve sanatçıların görüşlerinin elde edildiği önemli bir kaynak olarak değerlendirilmiştir. Atasoy’un, “1582 Surname-i Hümayun Düğün Kitabı” Osmanlı Minyatür Sanatına sıklıkla konu olan şenlikler ve soytarılar başta olmak üzere burada görev alan tüm oyuncuların tespitinde önemli bir kaynak olmuştur.

Araştırma aşamasında Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi ve Ankara Bilkent Üniversitesi Kütüphaneleri’nden yararlanılmıştır. Sanatçıların resim çalışmalarına ulaşmada internet önemli bir başvuru kaynağı olmuştur. Toplanan yazılı ve görsel kaynaklar, bilimsel esaslara uygun olarak değerlendirilmiş ve yazım aşaması gerçekleştirilmiştir.

Çalışmanın uygulama bölümüne kaynak araştırmasının yapıldığı süreçte başlanmış ve eser metninin yazım aşamasını da içine alan geniş bir zaman diliminde resimler tamamlanmıştır. Palyaço figürünün konu edildiği resimlerimi yüksek lisans eğitimi öncesinde de çalışılıyor olmam, eser metninin konusunun belirlenmesinde ve uygulama çalışmalarına geçişte kolaylık sağlamıştır.

Uygulama çalışmalarına geçiş sürecinde palyaço figürünü konu alan ön taslaklar, desen ve kolaj çalışmaları yapılmıştır. Çanakkale’de kurulan Sezar Sirki,

Moğolistan Sirki, Harikalar Sirki ve Eceabat'ta gerçekleşen Sermet Erkin illüzyon gösterilerine birebir katılarak çizilen eskizler ve çekilen fotoğraflar da materyal olarak kullanılmıştır. Ayrıca yine bu bölümde, Eceabat'ta 23 Nisan Şenlikleri kapsamında palyaço canlandırmasıyla gösteri yapan ana sınıfı öğrencilerinin, On Sekiz Mart Üniversitesi Çocuk Gelişimi Bölümü'nün sergisinde palyaço tiplemesiyle sunum yapan öğrencilerin gözlemlenmesi, internet ortamında edinilen fotoğraflar ve video çekimleri konunun imgede çeşitlenmesi sağlanmıştır.

Palyaçoju otopotre olarak resimlediğim çalışmalar için, Ankara Devlet Tiyatrosu Dekor Kostüm Teknik Müdürlüğü'nün Kostüm Ambarı'ndan yararlanılmıştır. Ambardan seçilen kostümlerin kombine edilmesiyle farklı palyaço tiplmeleri oluşturulmuş ve makyajın da tamamlanmasından sonra İrfan Şahinbaş Atölye Sahneleri iç ve dış mekanlarında fotoğraf çekimleri yapılmıştır.

Uygulama çalışmalarında palyaço figürünün konu edildiği resimlere ağırlık verilmiştir. Samimi ilişkilerin yitirildiği ve zarar görmemek adına herkesin yüzüne geçirdiği maskesiyle yaşamaya alıştığı bir döneme tanık olmak, konunun "imgemde" derinleşmesini sağlamıştır. Bu sebeple gülen/ağlayan maskesiyle palyaço, sirk çadırından çıkarılmış ve insanlığın içinde bulunduğu durumun yansıması olarak gündelik yaşam alanlarında gösterilmiştir.

2. BATI RESİM SANATINDA SİRK TEMASI VE PALYAÇO FİGÜRÜ:

Sirk teması, Batı sanatında sıklıkla kullanılan bir konu olmuştur. Görkemli mekan içerisinde süregelen traji-komik gösteriler ve ilginç kostümleriyle sirk oyuncularını, sanatçılarda bu konuyu resimsel ifadeyle aktarma isteği yaratmıştır. Tehlikeli bir nitelik taşıyan ve üstün meziyet isteyen gösterilerle gerilen bedenler, palyaçonun komik kıyafeti, şaşkın ifadesi ve sakar oyunları ile rahatlamaktadır. Bu noktada denilebilir ki, sirk, izleyiciyi faklı ruh hallerine sokan, sanatçıyı ise biçimsel ve ruhsal değişimleriyle üretiminde destekleyen yegane gösteridir.

Sirk; cambaz, akrobat, jonglör¹, hayvan terbiyecisi ve palyaço gibi alanlarında uzmanlaşmış sanatçıların bazen komik, bazen güç ve tehlikeli gösterilerinden oluşan eğlence olarak tanımlanmaktadır. “Sirk adı, Latince “çember” ya da “daire” anlamına gelen circus’tan türemiştir.”² Sirk mekanının dairesel yapısı ve bu eksen doğrultusunda gelişen gösteriler, kelimenin terimsel anlamını ortaya koymaktadır.

Avrupa’da sirk olgusunun tarihi 18.yüzyılın başlarına kadar uzanmaktadır. Bilinen anlamıyla ilk sirk, İngiliz ordusundan emekli at terbiyecisi Philipp Astley tarafından 1768 yılında Londra’da kurulmuştur. Astley’in, basit bir tribün içerisinde merkezkaç etkisiyle daire çizerek koşan atının üzerinde gösteriler yaparak kurduğu sirk, zamanla cambaz ve palyaço gösterilerinin de eklenmesiyle geliştirilmiştir. Astley, tüm Avrupa’yı dolaşarak sirk tanıtımını ve yaygınlaştırmıştır. Onun öğrencilerinden Charles Hughes, 1782 yılında Kraliyet Sirki adında yeni bir sirk kurmuştur. Astley, Fransa’da tanıştığı Antonio Fanconi ve iki oğlunun sirk kurma fikrini desteklemiştir. 13m. yarıçapında kurulan bu sirk, günümüz sirklerinin standart boyutunun da belirlenmesini sağlamıştır. Bill Ricketts’in 1793’te ABD’nin Philadelphia ve New York kentlerinde iki sirk kurması ve Hughes’in aynı dönemde Rusya’daki girişimleri yeni eğlence biçimi olan sirk hızla bir şekilde

¹ Jonglör, elindeki top, sopa ve çember gibi malzemeleri havaya atıp tutarak gösterisini gerçekleştiren sanatçıdır.

² *Ana Britanicca Genel Kültür Ansiklopedisi Cilt 19*, Ana Yayıncılık ve Encyclopaedia Britannica, INC., Güzel Sanatlar Matbaası A.Ş., s.426

yaygınlaşmasını sağlamıştır. 19. yüzyılın ilk yarısında İsaac A. Van Amburgh'un yırtıcı hayvanlarla yaptığı gösteriler, 1859 yılında Jules Léotard'ın uçan trapezi geliştirmesi ve Blondin'in Niagara Şelalesi'ni ip üstünde geçmesi zamanla sirk gösterilerinin çeşitlenmesini sağlamıştır.³

Yeni kurulan sirklerden halkı haberdar etmek amaçlı yapılan sirk afişleri, sanatçıların sirk teması ile tanışmasını sağlamıştır. Ve bu dönemde Forain, Willette gibi sanatçıların tasarladığı sirk afişleri, bu temanın resim sanatına da girdiğinin işaretleri olmuştur. Zamanla pek çok sanatçı, bu görkemli mekanın içerisinde süregelen gerçekliğe yönelerek, yetenekli sirk oyuncularını resimlerinin konusu haline getirmişlerdir.

Modern sanatın vazgeçilmez konusu olan sirk, büyülü atmosferi ve üstün meziyet isteyen gösterileri gerçekleştiren oyuncularıyla geçmişten günümüze birçok sanatçının ilgisini çekmiş bir mekandır.

Sirk pistini evrenin yuvarlaklığı ile örtüştüren sanatçıların "Dünya Tiyatrosu" yerine "Dünya Sirk" tanımlaması getirdiğini belirten yazar Strasser, sanatçıların bu yeni konuya yönelişlerini şu cümleleriyle özetlemiştir:

"Sirk her şeyden önce popüler bir gösteri biçimi olduğu için sanatçılar etkilenmiştir. 19.yüzyılın sonlarında büyük sanat ürünlerinin kendini beğenmişliğine karşıt olarak popüler türlerin "yenileştiriciliği" kavramının ortaya çıkışına tanık olundu. Artık tiyatro gibi değil de sirk gibi bir dünya, belki de resamlara dünyanın temsilinin kabul edilmiş biçimlerinden kaçabilme olanağını vermiştir."⁴

Uzaktan bakıldığında bile insanı heyecanlandıran sirk çadırına yaklaştıkça içerideki hummalı çalışmanın izlenimleri görülmektedir. Bilet satıcısından kapı görevlisine, eğitilmiş hayvanlarından birbirinden yetenekli sirk oyuncularına kadar bir ekiptir onlar. Gösteri zamanı yaklaştıkça heyecan daha da artmakta ve bir gösterinin bitişi, diğerinin başlama heyecanı ile devam etmektedir. Burada gündelik yaşamın

³ a.g.e., s.426

⁴ STRASSER, Catherine, *Öncü Sanatlarda Sirk, Sanat Dünyamız- Sanatın 'Gambaz'ları Palyaço, Hokkabaz, Soyтары*, Sayı: 74, YKY, İstanbul Kış 1999, s. 218-219,

sıkıntılılarından arınmak isteyen insanlara, yürekleri hoplatan gösterilerin cesur kahramanları akrobat, cambaz, jonglör ve trapezcilerin yanı sıra şaşkın ifadeli, sakar palyaçolar eşlik etmiş ve onları da bu büyülü dünyanın baş kahramanları haline getirmişlerdir. Mekanın büyü, seyirciyi içine alarak onları hop oturtup hop kaldırmakta, içten kahkahalar attırarak, içlerindeki çocuğun sesini duymalarını ve heyecanını hissetmelerini sağlamaktadır. Kısacası sirk, yoğun duygu boşalması yaşatarak insanları rahatlatan bir gösteridir. Tüm bu sebeplerden dolayı hayatın gerçekliğiyle iç içe yaşayan bir sanatçının bir o kadar gerçek olan böylesi coşkulu gösteriden etkilenmemesi mümkün değildir.

Orada sayısız model sanatçıyı beklemektedir. Işıltılı kostümler içerisinde vücudunu biçimden biçime sokan sirk sanatçıları, ufak bir ödül karşılığı tüm meziyetlerini sergileyen sirk hayvanları ve kendinden geçmiş bir şekilde gösteriyi seyredirken yüzlerinde her türlü duyguyu var eden izleyiciler, sanatçı için sonsuz malzeme yaratmıştır.

Batur, sanatçıların sirke yönelişinin, bir konu tercihinden çok bu tercihi yaratan nedenler açısından önem taşıdığını vurgulamıştır. Sanatçıların insanların içinde bulunduğu çift kişiliği, boşyereliği ve ortalığı saran gülünç ciddiyetin yerini almalarını istedikleri ciddi gülünç durumu sirkte bulması bu tercihi yaratmıştır.⁵ Batur, sirk resimleri yapan sanatçıların içinde buldukları duygu yoğunluğunu şu sözleriyle belirtmiştir:

Hayatın anraklarını doldurmakla yükümlü sanatçı, palyaço ile örtüştürür kendisini; varoluş yazgısını denge ipindeki akrobatınkiyle çakıştırır; iki kanlı Dünya Savaşı'nın ortasında bir şaka, bir çılgınlık, bir tragedya şahsiyeti olarak algılar varlığını. Ve sirk, onu bundan çağırıştır.”⁶

Filozof Block, temel yapıtı olan “İlke Umut”un bir bölümünde, “sirk”in sanatın tanıdığı tek dürüst gösteri olduğunu ve burada her türlü hünerin açık bir şekilde

⁵ BATUR, Enis, *Hokka'baz, Sanat Dünyamız- Sanatın 'Gambaz'ları Palyaço, Hokkabaz, Soyтары*, Sayı: 74, YKY, İstanbul Kış, s.142

⁶ a.g.m., s.142

sergilendiğini belirtmiştir.⁷ Batur, Block'un düşüncesine katılmakla beraber yine de bunu yetersiz bir tanımlama olarak görmüştür. Sirkin hem içerde hem de dışarıda süregelen bir serüven olduğunu savunan Batur, akrobatın, trapezcinin, palyaçonun bir de sahne arkasındaki gerçekliğini görmek gerektiğini savunarak, "Sirk hem kendisi, hem de kendisinden öte, fazla bir şey"⁸ sözleriyle düşüncesini özetlemiştir.

Fallois, sirkin diğer gösterilerden farklı olduğunu savunmuş; bu farklılığın ve insanların sirke gitmek istemesindeki hevesin, orda geçen olaylardan mı, mekandan mı, yapılan çeşitli numaralarından mı, yuvarlak pisten mi yoksa sirk çadırının kubbesinin altındaki yoğun coşkulu kalabalıktan mı kaynaklandığını sorgulamıştır. (Gerçek olan şu ki; bunların bütünü izleyicileri ve sanatçıları sirke yöneltmiştir.) Fallois'e göre, sirke gitmek başka bir gezegene gitmek gibidir ve oradaki tüm gösterilerin insanlara anlatacağı bir öyküsü vardır. Belleklere hiçbir şeyin silemediği görüntüler hazırlayan sirk olgusuna karşın, çağdaş yaşamın hiçbir buluşunun, düşselliğe böylesine zengin ve güçlü bir malzeme verememiş olduğunu belirten yazar, sirkî güzel bir haber ve kurtarılmış bir yaratı olarak nitelendirmiştir.⁹

20.yy boyunca sanatçılar sirklerden ilham almışlardır. Sirkin görkemli mekanı içerisinde gelişen tehlikeli gösterilerin gerginliği, akrobat ve palyaçoların traji-komik halleri ve kalabalık izleyici grubunun tek bir beden misali sergilediği tavırları sanatçıları büyülemiştir.

Anı fotoğraf makinesinin bir karesi gibi çarçabuk yakalama çabası, Degas ve Renoir gibi izlenimci sanatçıları hareketli görüntülerin sergilendiği sirk gösterilerine yöneltmiştir. Evinin yakınına kurulan Fernando Sirkî'ne sık sık giden Degas, bu coşkulu ortamda edindiği izlenimleri küçük bir not defterine aktarmış ve sonra da bu çizimleri atölye ortamında tuvaline taşımıştır. Sanatçının sirk temalı çok sayıda

⁷ BATUR, Enis, *Hokka'baz, Sanat Dünyamız- Sanatın 'Gambaz'ları Palyaço, Hokkabaz, Soyтары*, Sayı: 74, YKY, İstanbul Kış, s.142

⁸ a.g.m., s.142

⁹ FALLOIS, Bernard De, *Sirk Güzel Bir Haberdır Aslında, Sanat Dünyamız- Sanatın 'Gambaz'ları Palyaço, Hokkabaz, Soyтары*, Sayı: 74, YKY, İstanbul Kış 1999, s.214

litografileri, desenleri ve “*Miss Lala at the Cirkue Fernando*” adlı büyük bir tuval resmi bulunmaktadır.

Seurat ise, sirk dünyasını kendine has puantilizm tekniğiyle resmetmiştir. Sanatçının “*Sirk*” adlı çalışmasındaki hareketlilik, sanatsal üslubunun dinamizmiyle örtüşmektedir. Çalışmada izleyiciden mekana, akrobattan palyaçolara kadar tüm detaylar sirkin etkileyici atmosferini gözler önüne serecek şekilde sergilenmiştir.

Bohem yaşam stiliyle bar, sirk gibi eğlence yerlerinin daimi müşterisi olan Lautrec ise bu konuyu sıklıkla resmetme fırsatını da bulmuştur. Bu kalabalık mekanların melankolik büyüğü sanatçının üretimini desteklemiştir. Sanatçı, sempatik tavırlarıyla insanların güvenini kazanmış olduğundan sirk dünyasının kahramanlarını en doğal halleriyle bile resmedebilmiştir. Sanatçının Fernando Sirki’nin kahramanlarından kadın palyaço Cha-u Kao’yu resimlediği çok sayıda çalışması bu düşünceyi destekler niteliktedir.



Resim 1. Henri de Toulouse, Lautrec, “*Palyaço Cha-u Kao*”, 1895

Yaptığı palyaço resimleriyle öne çıkan sanatçılardan Rouault, “Kayan Yıldız Sirki” adlı şiirinde, sirk in imgesindeki özel yerini şu dizeleriyle belirtmiştir:

Trajik ya da dingin imgeler
Sabah Altın Post’u ele geçiren insan
Ve akşam daha az gururlu yatar yatağa, ağzı acımış
gözleri kapalı- nasıl da bitkin-
Ne diyorsun yüreğim, duymuyorum seni!

Babadan oğula tüm Fransa yollarda,
Kuzey’den Güney’e, Doğu’dan Batı’ya giden gelen,
barışçıl ve neşeli fatihler, usulca
güneşe doğru yol alırsınız kış geldiğinde,
yeşil ovalara ilkbaharda ya da bir okyanus denizine,
her zaman kıskandım sizi, ben yapayalnız
tarlada rençber gibi bağlı toprağına resmin.¹⁰

Sanatçı bu dizelerinde, gezgin sirk oyuncularının her zaman yeni yerler keşfeden barışçıl ve neşeli fatihler olduğunu belirterek bu sanatçılara hayranlığını ortaya koymuştur. Sanatçı, bu dizelerinde aynı zamanda kendi yalnızlığına ve tekdüze yaşantısına bir serzenişte bulunmuştur.



Resim 2. Georges Rouault , “Palyaço”, 1912



Resim 3. Fernand Léger, “Trapez Sanatçıları”, 1954

¹⁰ ROUAULT, Georges, *Kayan Yıldız Sirki, Sanat Dünyamız- Sanatın ‘Gambaz’ları Palyaço, Hakkabaz, Soyтары, Sayı: 74, YKY, İstanbul Kış 1999, s.177*

Otuz yıl boyunca sirk gösterilerine ilgi gösteren ve Fratinellis için kübist tarzda kıyafet tasarlayan Léger'nin de sirk temalı birçok resmi bulunmaktadır. Léger, izleyicileri, dikdörtgenleri ve geometrik biçimli pencereleri geride bırakarak dairesel hareketliliğin yoğun olarak yaşandığı sirk ortamına davet etmiştir. Ayrıca sanatçı, dairenin kardeşçe paylaşımın bir sembolü olduğunu ve çalışmalara neşe ve ışık saçaacağını vurgulamıştır.¹¹ Sanatçının tüm bu yorumu sirk konusunu işlemiş diğer sanatçıları düşüncelemlerinin temsili niteliğindedir. Yazar Strasser, Léger'nin sirk temalı resimlerini şu sözleriyle yorumlamıştır:

“Sirk evreninin itkisiyle birçok tablosunda ip cambazları ve soytarıları resimleyen Léger, eğlence ve bedeninin mekaniğiyle birleşen panayırın kentsel görüntüsüne karşı özellikle duyarlıydı.”¹²

Haftada birkaç kez gittiği Medrano Sirki'nden oldukça etkilenen Picasso, akrobat bir ailenin yaşamından görüntüleri mavi dönemde hüznün, pembe dönemde ise umut ve mutluluk gibi çelişkili halleriyle aktarmıştır. Sanatçı, o dönem hokkabazlar, cambazlar ve palyaçolarla arkadaşlık etmiştir. Ve onlar farkında olmadan Picasso'nun modelleri olmuşlardır. Sahne önünde neşeli tavırlarla meziyetlerini sergileyen bu karakterlerin sahne arkasına geçip makyajları temizlenince, aslında mutsuz insanlar oldukları izlenimi Picasso gibi birçok sanatçının imgesinde yer etmiştir. Picasso'nun resimlerindeki soytarı ve akrobatların yüz ifadelerinde bu duygu açıkça sergilenmiştir. Penrose, sanatçının sirk resimleriyle ilgili olarak şunları belirtmektedir:

“Palyaço ve sirk oyuncularını sanatçıların yarışına uygun olmaktadır. Onların yeteneklerinin ve cesaretinin kuşku ve tehlike dolu bir atmosfer içerisinde, boğa güreşlerine benzer bir çekimi vardı. Onlar, Picasso'nun bir sonraki buluşlarının gelişmesini sağlayacak atmosferi sağlamışlardı.”¹³

¹¹ CASSOU, Jean and LEYMARIE, Jean, *Fernand Léger- Circus and Parade 1947- 54, Drawings & Gouaches*, New York Graphic Society Greenwich, Conn 1973, s.188

¹² STRASSER, Catherine, *Öncü Sanatlarda Sirk, Sanat Dünyamız- Sanatın 'Gambaz'ları Palyaço, Hokkabaz, Soyтары*, Sayı: 74, YKY, İstanbul Kış 1999, s.217

¹³ PENROSE, Roland, *Picasso His Life and Work*, Third Edition, University of California Press Berkeley 1981, s.108



Resim4. Pablo Picasso, “Akrobat Ailesi ve Maymun”, 1905

Beckmann, hayatı bir sirk gösterisine, insanları da bu gösterinin oyuncularına benzetmektedir. Ona göre, ip üzerinde yürüyen bir cambazla hayatta kalabilme çabası içerisindeki bir insan aynı derecede yeteneklidir.¹⁴ Aynı düşünce yoğunluğu içerisinde olan Chagall ise asırlar boyu kendi arayışları içinde acı tatlı birçok duyguyu bir arada yaşayan insanları bir sirk gösterisinin oyuncularına benzetmektedir.¹⁵

Chagall, sirki büyülü bir dünya, sonsuz bir dans oyunu ve trajik bir gösteri olarak nitelendirmektedir. Sanatçı, asırlar boyunca kendi arayışlarında eğlence ve mutluluk içinde ağlamış insanların bir de para ve saygı kazanmak için düştükleri trajikomik durumu, bir sirk sahnesindeki gösteriye benzetmektedir. Ona göre; hayatın acı tatlı birçok duygusunu maskelerinin arkasına gizlemiş olan palyaçolar ve akrobatlar aslında hayatın gerçeklerinin yansımaları olmuşlardır. Sanatçının, trajik

¹⁴SELZ, Peter, *Max Beckmann The Self-Portrait*, Gagosian Gallery Rizzoli, New York 1992, s.75

¹⁵TESHUVA, Jacop Baal, *Marc Chagall*, Köln Taschen 2003, s.193

insanlar olarak nitelendirdiği palyaçoları ve akrobatları dini resimlerdeki figürlere benzetmesi, bunun yanı sıra İsa'nın çarmıha gerilmesi sahnesini resmederken büründüğü ruhsal kargaşa hali ile sirk halkını resimlerken hissettiklerini özdeşleşirmesi, sirk temasının onun imgesinde ne kadar derinleştiğini göstermektedir.¹⁶



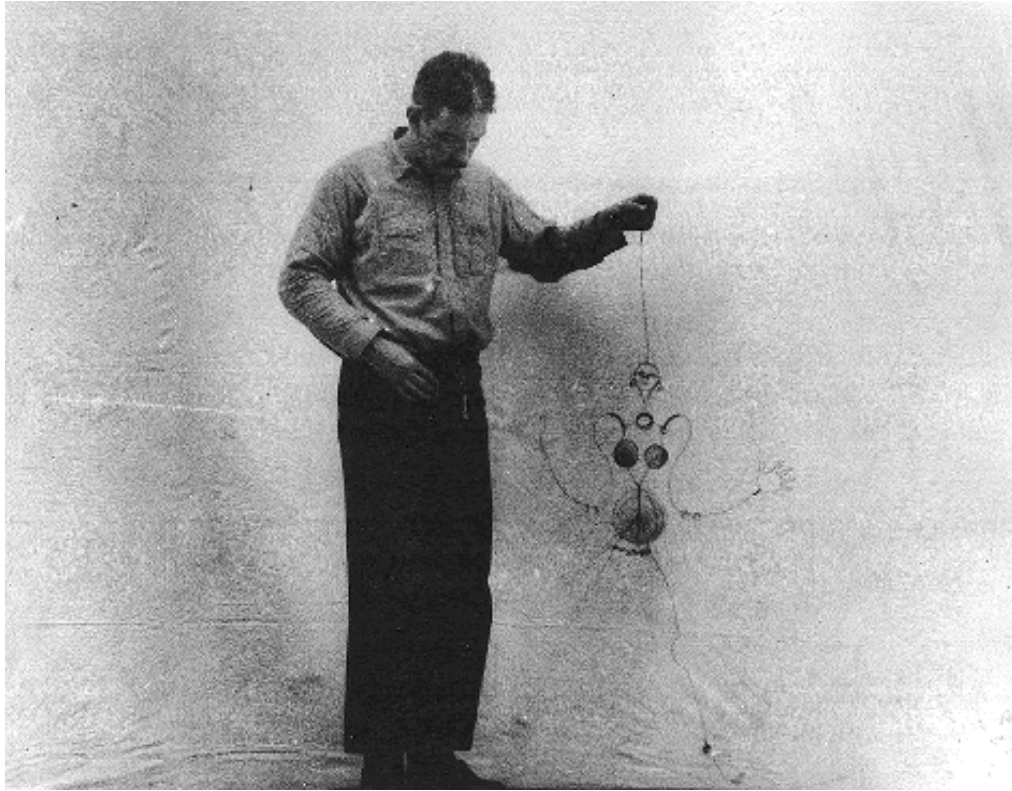
Resim 5. Marc Chagall "Büyük Sirk", 1984

Beyaz perde önünde telden yaptığı devinimli oyuncayıyla gösterisini gerçekleştirirken gösterilen (Resim 6) Calder, sirk temasını desenlerinde, heykellerinde ve resimlerinde sıklıkla kullanmıştır. Hareketliliğin yoğun olarak yaşandığı sirk gösterileri, sanatsal üretimde sanatçıya oldukça fazla malzeme

¹⁶<http://www.milliyet.com.tr/2002/03/18/sanat/san19.html>, 24/12/2006

yaratmıştır. Batur, sanatçının sirk temasına olan hayranlığını şu cümlelerle belirtmiştir:

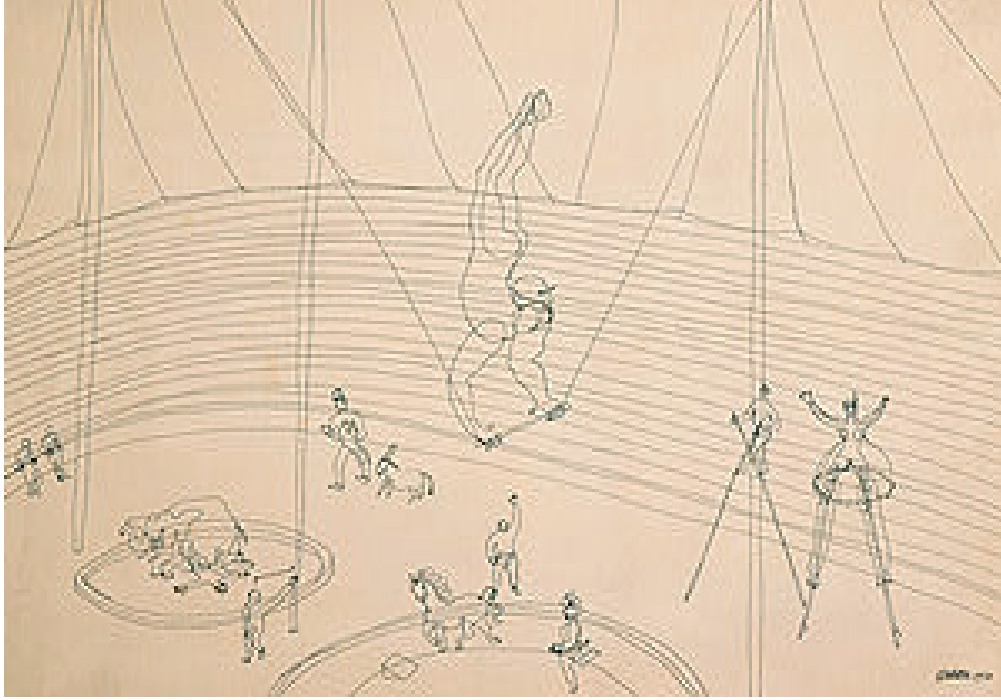
“Yüzyılı simgeleyen birkaç yapıt seçmem dilense, duraksamadan aralarına alırdım fanus içindeki oyuncak topluluğunu. Zaman tüneline geri dönme çarkını çalıştırabilecek yetilerim olsaydı, Calder’in Metin And ile tanıştırmanın yolunu bulurdum: Osmanlı şöenlerinden, düğünlerinden Sirk’ine böylelikle devşirebilirdi efsunkarları, mührebazları, pasatçıları ve Aile’nin öteki üyelerini.”¹⁷



Resim 6. Calder, beyaz perde önünde telden yaptığı devinimli oyuncağıyla gösterisini gerçekleştirirken fotoğraflanmıştır, 1927

Calder’in desenlerinde, sirkin coşkusu yoğun olarak hissedilmektedir. Tek çizgiyle ve yalın desen anlayışıyla, orada olup bitenleri en açık haliyle gözler önüne sermektedir. Sirk konusunun, sayısız deseni olan sanatçının imgesinde uzun süre tesir bıraktığı düşünülmektedir.

¹⁷ BATUR, Enis, *Hokka’baz*, Sanat Dünyamız- Sanatın ‘Gambaz’ları Palyaço, Hokkabaz, Soyтары, Sayı: 74, YKY, İstanbul Kış 1999, s.143



Resim 7. Alexander Calder, "Sirk", 1932

Yıllar yılı pek çok sanatçının ilgisini çeken sirk, sanatçıların kendisine yükledikleriyle daha da fazla anlam kazanmıştır. Birçok oyunun gerçekleştiği bu görsel şölen karşısında heyecanlanan sanatçı, konuyu resimsel ifadeyle aktarma gereksinimi duymuştur. Olanca hareketlilik içerisinde anlık duruşları yakalama çabasında olan sanatçıya bu mekan, belleğini ve fırçasını ustalıkla kullanma becerisi kazandırmıştır.

Sirk gösterilerinin baş kahramanlarından palyaço ise renkli kostüm ve maske gibi yüzüne geçirdiği yüz makyajıyla ve sergilediği oyunlarıyla izleyiciyi güldürürken, sanatçı onun yüzündeki yapay ifadesinin altındaki gizli hüznünün melankolisini resmetmiştir.

Soytarı palyaçonun atası olarak kabul edilmektedir. Kralları eğlendiren soytarıyla, günümüzde halkı güldürmek için sahneye çıkan palyaçonun, farklı zamanlarda ve farklı tiplerde olmalarına rağmen aynı ortak görevi yerine getirdiği bilinmektedir.

Batı dillerinde soytarı ve deli aynı anlamdadır. Fransızca “fou, folle” İngilizcede “fool” hem deli, hem de soytarı anlamı taşımaktadır. Ortaçağdaki politik güldürülerin deliliğe ve çılgınlığa çağrışım yapması böylesi bir ilişkiyi doğurmuştur.¹⁸ Batur, Ortaçağın “deli”si üzerine düşüncelerini şu cümlelerle belirtmiştir:

“Ortaçağın “Deli”si, hemen ve sert bir biçimde toplumdaki koparılmış ve yalıtılmış zorunlu bir figür sayılmamıştır yalnızca: Aykırı sözüyle altındaki çıralların tutuşmasına yol açıyor ve zihinsel konumu gereği derkenarda görülüyordu şüphesiz, ama toplumun merkezinde bir yer de açabiliyordu kendisine: Mahallenin ya da kasabanın budalası, Saray’ın soytarısı, cemaat şölenlerinin maskarasıydı.”¹⁹

Tiyatronun ve soytarılığın tarihine gidildiğinde ise “mimus” adlı oyuncularla karşılaşılmaktadır. Eski Yunan’da görülen mimus adlı profesyonel halk oyuncuları, toplumdaki çarpıklıkları alaya alarak halkı güldüren soytarılardır. Soytarılık bu şekilde Eski Yunan’da doğmuş, oradan Roma’ya sonra da Ortaçağ Avrupası’na ve Bizans’a kadar uzanmıştır.²⁰

Ortaçağ’da kilise, tiyatroyu ortadan kaldırmaya çalışmıştır. Fakat kilisenin büyük çabalarına rağmen mimus adlı gezici halk oyuncuları gösterilerine devam etmiştir. Antik kültürün bu temsilcilerinin yılmadan çalışmaları, kiliseyi uzlaşma yoluna yöneltmiştir. Böylelikle Avrupa tiyatrosunun temeli olan Antik Yunan Tiyatrosu kurulmuştur. Yeniden kurulan bu tiyatrodaki kilisenin amacı, önceden hor gördüğü halk oyuncularının ve soytarıların deneyimlerinden yararlanarak halka Hıristiyan ilke ve inançlarını benimsetmek olmuştur.

¹⁸ AND, Metin, *Soytari: Tiyatronun Yaşam Suyu, Sanat Dünyamız- Sanatın ‘Gambaz’ları Palyaço, Hokkabaz, Soytari*, Sayı: 74, YKY, İstanbul Kış 1999, s.133

¹⁹ BATUR, Enis, *Hokka’baz, Sanat Dünyamız- Sanatın ‘Gambaz’ları Palyaço, Hokkabaz, Soytari*, Sayı: 74, YKY, İstanbul Kış 1999, s.140

²⁰ AND, Metin, *Soytari: Tiyatronun Yaşam Suyu, Sanat Dünyamız- Sanatın ‘Gambaz’ları Palyaço, Hokkabaz, Soytari*, Sayı: 74, YKY, İstanbul Kış 1999, s. 128

Hıristiyan kilisesinin mimuslarla yakın ilişkisini gösteren İ.S.1329 ve 1401 tarihli iki Ermenice İncil’de sivri külahlı soytarılar ve köpek maskeli oyuncular gösterilmektedir.²¹



Ermeni İncil’lerinden maskeli oyuncular, mimos oyuncular ve köpek başlı tanrıyı oynayan oyuncular.

Resim 8. Ermeni İncil’lerinden maskeli oyuncular, mimos oyuncular ve köpek başlı tanrıyı oynayan oyuncular

Soytarılık, Rönesans’ta ise İtalyan halk komedyası “Commedia dell’Arte” ile devamlılığını sürdürmüştür. Commedia dell’Arte tiyatroya farklı bir bakış açısı getirmiştir.

Senaryolarını kendileri yazan ve çoğu zaman da doğaçlama konuşmalarıyla oyuna gerçeklik katan bu oyuncular, abartılı jest ve davranışlarıyla dillerini bilmeyen farklı milletlerden insanlara bile kendilerini sevdirmişlerdir. İzleyicinin bu sevgisi zamanla onları söz sahibi yapmıştır.²²

Commedia dell’Arte, ressamlar için de görsel bir zenginlik olmuştur. Özellikle Watteau, resimlerinde sıklıkla bu halk oyuncularını betimlemiştir. Onun resimleri ışığında fiziksel görüntüleri hakkında ipuçları elde ettiğimiz Arlecchino ve Pierrot ise bu tiyatronun komik karakterleridir.

²¹ a.g.m., s.130

²²MUTLU, Özdemir, *Oyunculuk Tarihi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1995, s.59



Resim 9. Jean Antoine Watteau, "Arlequin, Pierrot and Scapin", 1716

Önceleri dilenciyi oynayan Arlecchino, zamanla uşak rolüne bürünmüştür. Dilenci olarak betimlendiği dönemde renkli yamalı ve üzerine bol gelen kıyafeti onun sefaletini sembolize etmektedir. Uşak olarak oynadığı dönemde ise, renkli yamalar düzgün baklava desenlerine dönüşmüştür. Kurnazlık ve budalalık çelişmesini ifade eden maskesiyle, hem aldatmakta hem de aldanmaktadır. İyi kalpli bu karakter insanlara yardım etmeye çalışırken her şeyi yüzüne gözüne bulaşturmaktadır. Kamasının tahta olması ise tehlikesiz olduğunu sembolize etmektedir. Uşak rolünü oynayan bu karakter aslında çoğu zaman oyunun baş kahramanı olmuştur.²³

Pierrot ise, orantılı bedeni, saf yüzü, beyaz saten kıyafeti, zarif ayakkabıları ve asil duruşuyla saflığı, iyiliği ve bilgeliği temsil etmektedir. Bu karakter bu duru haliyle Picasso, Rouault, Severin, Hofer, Cornell, Ensor gibi sanatçıların da resimlerine konu olmuştur.

And, bu halk komedyasının önemini ve özelliklerini şu cümleleriyle belirtmiştir:

²³a.g.e., s.62

“Bu sanatçılar metin yaratan, musikide, mitologyada, edebiyatta ve çeşitli sanat dallarında kültür ve bilgi sahibi kişilerdi. Çok iyi çalıştıkları bedenleri, onların en önemli diliydi. Ünlü Tiberio Fiorilli bedeniyle her şeyi anlatabiliyordu. Yetmiş yaşını ardında bıraktığında Fiorilli'nin bedenini arkaya doğru eğdiği ve yerde duran içkiyi içtiği söylenir.”²⁴

Batur'a göre, Commedia dell'Arte ile karanlık çağ kapanmış ve Arlekino'dan Saltinbanko'ya, Boufon'dan Pierrot'ya, Palyaço'dan Soyтары'ya, Maskara'dan Sihirbaz'a, Cambaz'a, Hokkabaz'a tüm oyuncular, kilisenin öldürdüğü tiyatro, dans ve şenlikleri diriltmiştir.²⁵

Soytarının günümüzdeki adı palyaçodur. Palyaço sözcüğünün kökeni eski İskandinav ülkelerinde beceriksiz, enayi anlamına gelen “klunni”ye dayanmaktadır. Palyaço, konuşmadan çok şey anlatmaktadır insanlara. O, komik kıyafeti ve boyalarla bezenmiş adeta bir maskeyi andıran güler ifadeli yüzüyle oyununu sergilemektedir. Kimi zaman uzun ve sıska, kimi zaman da içi doldurulmuş şişman bedeniyle sahneye çıkan bu karakter, gösteri aralarında diğer sirk oyuncularının kıyafetini değiştirebileceği kadar zaman yaratmak ve onları izlerken gerilen bedenleri rahatlatmak için komik hallere bürünmektedir. Palyaço, tüm bu halleriyle birçok sanatçının dikkatini çekmiştir. Pek çok sanatçı, yazar ve senarist, sahnede hem gülmek hem de güldürmek gibi bir görevi olan bu karakterin gizli bir hüznü olduğunu ve gülen/ağlayan maskesiyle insanlığı yansıttığını düşünmektedir. O, yüzüne geçirmiş olduğu maskesiyle, insanların çoğu zaman yüzleşmekten kaçındığı “Kendim gibi miyim, yoksa benden beklenildiğim gibi mi?” sorusuna cevap ararken yaşadığı çelişkiyi sembolize etmektedir.

Komik kıyafeti, şaşkın ifadesi ve sakar hareketleriyle, konuşmadan izleyicileri kahkahaya boğmaktadır palyaço. Peki komik olan nedir? “Kıyafeti mi, hareketleri mi, yoksa makyajı mı?” sorusuna verilebilecek en iyi cevap “Hepsi”dir. Çünkü bunların bütünü insanda gülme eğilimi yaratmaktadır. Bu noktada “gülme” kavramını irdelemek gerekmektedir. İnsanlar neye ve niçin gülmektedir?

²⁴ AND, Metin, *Soyтары: Tiyatronun Yaşam Suyu, Sanat Dünyamız-Sanatın 'Gambaz'ları*, Sayı: 74, 1999, s. 134-135

²⁵ BATUR, Enis, *Hokka'baz, Sanat Dünyamız- Sanatın 'Gambaz'ları Palyaço, Hokkabaz, Soyтары*, Sayı: 74, YKY, İstanbul Kış 1999, s.141

Neyin gülünç görüldüğüne ilk olarak Platon işaret etmiştir. “Philebos”ta “Kendini bilmeyen insan eğer zayıf durumda bir kişiye gülünç görünür” demektedir.²⁶ Kendini olduğundan farklı görmek veya göstermeye çalışmak, komik olmak ve kendisine güldürmek için yetmektedir. Bu noktada palyaçonun yeterliliğinin farkında olmadan kalkıştığı büyük işler karşısındaki şaşkınlığı ve başarısızlığı gülme eğilimi yaratmaktadır.

Yine insanların neye güldüklerini sorgulayan eleştirmen Sidney, gülmenin insanın kendisiyle ve doğasıyla uyum içinde olmayan durumlar karşısında doğduğunu ileri sürmektedir.²⁷ Bu düşüncenin de ışığında söylenebilir ki, palyaço, birbirinden uyumsuz rengarenk komik kıyafetiyle daha bakar bakmaz yüzlerde tebessüm oluşturmaktadır. Bir de konuşmadan kendisini ifade edebilme çabasının yarattığı abartılı jest ve hareketleri izleyiciyi kendisine büsbütün güldürmektedir.

Gülen insanın ruhsal durumunu araştıran Hobber, başkası sendelerken gülen insanın bu davranışının kendisini güvende hissetmesinden doğan üstünlük duygusunun kıvanca dönüşmesinden ileri geldiğini düşünürken; Priestley gülmenin nesnedeki veya kişideki uyumsuzluk ya da oransızlığın karşıtlığından ileri geldiğini belirtmektedir.²⁸ Gündelik yaşamda her an herkesin başına gelebilecek sakarlıklar, sakar insanı bile kendi kendisine güldürebilecek kadar muzip bir utanç, buna tanık olanlar için de gizli bir komedi anıdır. Palyaço figürünün sık sık tekrarladığı sakar halleri karşısında izleyicilerin gülmesi ise Hobber’in bu düşüncesini destekler niteliktedir. Çünkü palyaço, izleyicinin nelere güleceğini keşfetmiş bir kaşiftir. Ayrıca, palyaçonun birbirinden uyumsuz kıyafeti, başına küçük gelen şapkası, gereğinden iri veya sıska bedeni, kısa paçalı pantolonu ve kocaman ayakkabılarının böylesi bir uyumsuzluğu ise, Priestley’in gülme üzerine yapmış olduğu tanıyı ispatlar niteliktedir.

²⁶SOKULLU, Sevinç, *Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Birinci Baskı, Ankara Şubat 1979, s.14

²⁷ a.g.e.,s.16

²⁸ a.g.e.,s.17

Niçin gülündüğünü araştıran kuramcılardan birisi de Freud'dur. Ona göre, “İnsan başkasının hareketlerinde gördüğü aşırı “enerji harcama”yı kendi hareketleriyle eşleştirir. Kendimize göre fiziksel hareketlerde çok, zihinsel hareketlerde az enerji harcayan insanlar gülünç bulunur.”²⁹ Böylesi tavırlar palyaçonun en çok başvurduğu yöntem olduğu için çoğu zaman komik bir görünüm sergilemektedir.

Bliss, toplumun baskısından dolayı çocukluğundan itibaren duygularını frenleyen bireyin, kahkahalarıyla bu bastırılmış duygularının boşalmasını sağladığını düşünmektedir.³⁰ İnsanın bastırılmış duygularının boşalmasını sağlayan palyaço karakteri ise, bu yönüyle hem izleyicinin sevgisini kazanmış hem de sanatçıyı kendisine bir adım daha yaklaştırmıştır.

On dokuzuncu yüzyıl sonunda başgösteren makineleşmenin insan yaşamı üzerindeki olumsuzluklarına karşı komedyayı panzehir olarak gören Fransız düşünür Bergson, gülünç olana karşı duygusuzluğu açığa vuran kahkahanın, diğer gülen insanlarla bir beraberliğin paylaşımını doğurduğunu belirtmektedir.³¹ Büyük sirk çadırının içerisinde palyaçonun komik hallerine gülen insanlar böylesi bir paylaşım yaşamaktadırlar. Ve seyircilerin hep bir ağızdan attıkları kahkahalar, onların yaşadığı coşkunun sesi olmuştur.

Strauss'a göre ise, hayattaki aksiliklerden kaçabilmenin gerginliği içerisinde olan insan, bu durumdan kaçamayan kişiye gülmektedir. Palyaçonun başarısızlıkları karşısında, seyirci gündelik yaşamda kendisinin de başına gelebileceğini düşündüğü bu aksilikleri görmekten zevk almaktadır.³² Trajik bir olay karşısında katarsise ulaşan insan, benzer olarak komik insanın da içinde bulunduğu durumu kendisiyle özdeşleştirerek sinsi bir haz almaktadır. Starobinski'nin şu cümlelerinden de aynı yaklaşım çıkmaktadır:

²⁹ a.g.e.,s.19

³⁰ a.g.e.,s.20

³¹ a.g.e.,s.48

³² STRAUSS, André, *Palyaçonun Parametrelerini nerede Buluruz?*, *Sanat Dünyamız- Sanatın 'Gambaz'ları Palyaço, Hokkabaz, Soyтары*, Sayı: 74, YKY, İstanbul Kış 1999, s.186

“Trajik olanın bizde uyandırabileceği iç sıkıntısının ardından bize özgür olduğumuzu hissettirebilecek enerji boşalımı ya da gülme, bir bakıma çok güçlü olmayı gerektirir. Dolayısıyla burada yalnızca katharsis, yani trajik olanın yol açtığı tutku boşalması yoluyla arınma değil gülmenin yol açabileceği bir tür rahatlamanın da varlığı söz konusudur.”³³

Langer’a göre, komik aksiyon kahramanının dengesinin bozulup düzelmesi, insanın dünyada verdiği mücadelesini sembolize etmektedir. Çünkü hayat yengi ve yenilgilerden ibarettir.³⁴ Palyaçonun oyunu esnasında ayağının takılıp yere düşmesi ve sonrasında çarçabuk toparlanmasında hayata karşı verdiği mücadelenin mesajı yer almaktadır.

Palyaçonun insanın mantık dışı tarafını sembolize ettiğini düşünen Berthomé, insanların içinde var olan fakat gizledikleri, “düzene karşı çıkma eğilimi”ni bu figürün yansıttığını belirtmektedir. Yazarın palyaço ile ilgili şu tanımlamaları, düşüncesine daha da açıklık getirmektedir: “Palyaço, hayvansı ve çocuk, alay edilen ve eden yanlarıyla insanın bir karikatürü, kendi gülünç, biçimsiz, komik yönlerini gördüğü bir aynadır.”³⁵

Berthomé’in bu düşünceleri, 1926 yılında Suares’e yazdığı bir mektupta resimlerindeki palyaço ile arasında kurduğu ilişkiyi ve bu figüre yüklediği anlamları belirten Rouault’ın düşünceleriyle örtüşmektedir. Aşağıdaki cümlelerden de anlaşılacağı gibi sanatçı resimlerinde sıklıkla kullandığı palyaço figürü ile kendisini özdeşleştirmiştir.

“Biz: Toplumdan atılmış olanlar... Benim palyaçolarım, malı elinden alınmış kral gibi değiller. Onların kahkahaları bana yakın ve bana benim hissettiğim bastırılmış gözyaşlarını salıvermek kadar yakınlar.”³⁶

³³ GÖLE, Münir, *Starobinski'yle Doğaçlama Söyleşi, Sanat Dünyamız- Sanatın 'Gambaz'ları Palyaço, Hokkabaz, Soyтары, Sayı: 74, YKY, İstanbul Kış 1999, s.160*

³⁴ SOKULLU, Sevinç, *Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi, Kültür Bakanlığı Yayınları, Birinci Baskı, Ankara Şubat 1979, s.53*

³⁵ BERTHOME, Jean- Pierre, *Sinemada, Bir Karakter Türü Olarak Palyaço, Sanat Dünyamız- Sanatın 'Gambaz'ları Palyaço, Hokkabaz, Soyтары, Sayı: 74, YKY, İstanbul Kış 1999, s.201*

³⁶ COURTHION, Pierre, *Rouault- The Library of Great Painters, Harry N. Abrams Inc., Publishers New York 1977, s. 104*



Resim 10. Georges Rouault, “Yaralı Palyaço”, 1932

Selz ve Abrams, Rouault’un resimlerinde palyaçoya yüklediği anlamı şu cümleleriyle belirtmiştir:

“Rouault hem ahlakçı, hem de dindar bir sanatçı olarak, “insanlık adına sanat yaratma çabasını, palyaçoyu kendi sosyal maskesi olmadan resmederek, filozof Maritain’in “ölümsüz bir yara” olarak adlandırdığı, “şiddetin acıklı bir resmi” olarak aktarmıştır.”³⁷

Rouault’un resimlerindeki palyaço, renkli ve komik kıyafetine rağmen, yüzünden eksik olmayan hüznüyle ve sefaletini pekiştiren acınası duruşuyla çelişkili bir görüntü yaratmaktadır. Palyaçonun ifadesine ve duruşuna yansıyan durgunluk

³⁷SELZ, Peter Howard, *Art in Our Times: A Pictorial History 1890- 1980*, Peter Selz: Abrams, New York 1981, s.106

ondan beklenen komik olma durumuyla tezatlık gösterdiğinden melankoli duygusu yaratmaktadır.

Fischer'in, gülmenin insanın özgürlüğünü ifade etmeye en elverişli yöntem olduğunu savunması yazar Shaw'ın düşünceleriyle benzerlik göstermektedir. Yazar Shaw'ın, oyunlarında düşüncenin palyaçolukla karıştırıldığını söyleyenlere verdiği cevap ise komedyana anlayışını ortaya çıkarmaktadır. Yazar bu konu üzerine düşüncelerini şu cümlelerle belirtmiştir:

“Beni dinlesinler diye birtakım imtiyazları olan bir delinin mevkiine çıkmam, bir soytarının imtiyazlarından yararlanmam gerekiyordu. Benim metodum büyük zahmetlere katlanarak doğru olanı bulmak, sonra onu ciddiyetten uzak hafiflikte söylemektir. Asıl şakam bunu söylerken son derece ciddi olmamdır.”³⁸

Aynı düşünce doğrultusunda olan Starobinski ise, “Söz özgürlüğü komik kişiye tanınmıştır” cümlesiyle, komik görüntüsüyle daha baştan değersiz kılınan palyaçonun saygın kişiler karşısında gösterilerini yaparken onlardan çekinmeden, kötü söz sarf etse veya onların onurlarına saldırmış olsa bile, bunun saygısızlık olarak nitelendirilmediğine dikkatleri çekmiş ve palyaçonun söz söyleme özgürlüğünü vurgulamıştır.³⁹

Yazarın bu düşüncelerini değerlendirirken, palyaço resimleri yapmış hatta kendisini resimlerindeki palyaçolarla özdeşleştirmiş sanatçıların bakış açılarını anlamak ve bunu bir dışavurum yöntemi olarak kullandıklarını bilmek gerekmektedir. Çünkü bu sanatçılar palyaço bedeninin gayriciddi görüntüsünü bir mihver olarak kullanarak toplumu yansıtmış ve eleştirmişlerdir.

Buraya kadar insanda gülme eğiliminin hangi hallerde ortaya çıktığına yazar ve düşünürlerin bakış açısıyla değinilmiş ve palyaço figürünün bu noktadaki önemi vurgulanmıştır.

³⁸ SOKULLU, Sevinç, *Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Birinci Baskı, Ankara Şubat 1979, s.61

³⁹GÖLE, Münir, *Starobinski'yle Doğaçlama Söyleşi, Sanat Dünyamız- Sanatın 'Gambaz'ları Palyaço, Hokkabaz, Soytarı*, Sayı: 74, YKY, İstanbul Kış 1999, s. 161

Resim sanatında soytarı ve palyaço karakterinin sıklıkla kullanıldığı belirtilmiştir. Resim sanatında palyaço imgesi, ‘beyaz palyaço’ ve ‘Auguste palyaço’ tanımlamalarıyla fiziksel ve duygusal açıdan iki farklı karakter olarak görülmektedir:

Auguste palyaço, uyumsuz abartılı kıyafeti, kırmızı iri burnu, ilginç şapkası, kocaman ayakkabısı ve komik halleriyle insanların daha aşına oldukları bir karakterdir. Hatları ve mimikleri gizlenerek bambaşka bir ifadeye dönüşen ağır makyajlı yüzü, onun en belirgin özelliğidir. Gülmeden güler görünen bir ifadeye sahiptir o. Yüzünde kendisine ait olmayan ifadesiyle, ağlarken güler görünmek zorunda oldukları anları çağrıştırmaktadır insanlara. Palyaço maskesi, ikiyüzlülük kavramının sembolü niteliğindedir. Göle’nin, “Yüz ve mask karşıtlığının sorgulanması, aldatıcı görünüşlerin ele verilmesidir”⁴⁰ cümlesi bu çelişkiyi ve karşıtlığı ifade etmektedir. Gülen yüz ifadesinin arkasına gizlediği hüznüyle birçok sanatçıyı etkilemiş olan palyaço karakteri, Watteau’nun resimlerinde de aynı çelişkili ifadeye sahip olmuştur.



Resim 11. James Ensor, “Ölümü Karşılayan Maskeler”, 1888

Maskeleriyle riyakar insanları ve hayatın kokuşmuş yüzünü resmeden Ensor için ise palyaço, kullanılması oldukça olası bir figürdür. Ensor, farklı kültürlerin palyaço karakterlerinden etkilenmiştir. Tiepolo’nun maskeli palyaçosu ve

⁴⁰ a.g.m, s.167

Watteau'nun beyaz palyaçosu Gilles, sanatçıya ilham kaynağı olmuştur. Sanatçının resimlerinde kullandığı palyaço, yüzünde görülmeye alışkın olunan maskesiyle diğer figürler arasında anlaşılması en kolay ve bu yönüyle de en gerçek figürdür. O, tüm resimlerinde maskelerin mi insanlara, yoksa insanların mı maskelere dönüştüğü ikilemini yaratılmıştır. Sanatçı, bu çelişkiyi bu konu üzerine çalışmış diğer sanatçılardan farklı olarak sadece palyaço bedeninde değil, tüm insanlıkta aramıştır. Bu sebeple onun resimlerindeki tüm karakterler kendisi olmaktan çıkıp adeta ucubelere dönüşmüş insanların yansıması olmuştur.

Lautrec, Fernando Sirki'nin kahramanlarından palyaço Cha-u Kao'yu, resimlerine defalarca konu etmiştir. Kadınlarla ilişkisi oldukça iyi olan sanatçı, güvenini kazandığı bu palyaçoyu en özel anlarında bile resmedebilmiştir. İşi insanları güldürerek eğlendirmek olan bu palyaçonun gösteri sonrası yüzünde beliren bıkkın, yılgın ifade ise onun mutsuz olduğu izlenimini vermektedir. Sanatçı bu çelişkili karakteri ile ilgisini çeken palyaçoyu gündelik yaşamındaki duruşuyla resmetmiştir. Giydiği kıyafetiyle palyaçodan çok dansçıyı andıran Cha-u Kao ise dönemin palyaço tiplmesi ile ilgili ipucu vermektedir.



Resim 12. Toulouse Lautrec, "*Palyaço Cha-u Kao*", 1895 **Resim 13.** Pablo Picasso, "*Pierrot*", 1918

Picasso kendisini resimlerindeki palyaçolarla özdeşleştirmiştir. Sanatçının kimliğini gizlemeyi çok sevmesi, kendisini bir çok farklı rolde düşlemeye sevk etmiştir. Picasso'nun kişisel portrelerinde kullandığı palyaço figürü bu teori güçlendirmektedir.

Jung, Picasso'nun palyaço figürünün defalarca resmetmesini sanatçının kendisini bu şekilde resmederek bilinçaltındaki bu arzuyu dışavurumu olarak yorumlamıştır.⁴¹

Picasso'nun arkadaşı şair Apollinaire'in, "Bu narin cambazların göz alıcı yalancı yaldızlı kumaşlarının altında, toplumun değişken, hilebaz, ustalıklı, yoksul ve yalancı genç insanları hissediliyor"⁴² cümlesindeki yalancı sözcüğü ile, figürün yaptığı işle çelişen ifadesinin kastedildiği düşünülmektedir.

Birçok resminde kendisini palyaço olarak gösteren ressam Beckmann da, yaşadığı toplumda maske takarak dolaşan insanlığın dramını ve sahteliğini palyaço figürünün bedeninde yansıtmıştır. Fakat o, maskesini ne zaman takacağına her zaman kendisi karar vermiştir.⁴³

Starobinski ise, kendini maskeleyen kişinin bunu yapma sebebini karşısındaki şeyleri iki yanlı görme eğiliminde olan insanın, görüldüğü gibi olma arzusunun çağrısına uyarak yeni bir yüz benimseme isteğine bağlamaktadır.⁴⁴ Bu düşünce, Beckmann gibi kendini palyaço figürünün maskeli yüzü arkasına gizleyen sanatçıların ortak görüşü niteliğindedir.

⁴¹ PENROSE, Roland, *Picasso His Life and Work*, Third Edition, University of California Press Berkeley 1981, s.109

⁴² BERNADAC, Marie- Loure, *Picasso: Dahi ve Deli*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2003, s.33

⁴³ SPIELER, Reinhard, *Max Beckmann 1884-1950: the poth the myth*, Benedikt Taschen, İtalya 1995, s.54

⁴⁴ GÖLE, Münir, *Starobinski'yle Doğaçlama Söyleşi, Sanat Dünyamız- Sanatın 'Gambaz'ları Palyaço, Hakkabaz, Soyтары, Sayı: 74, YKY, İstanbul Kış 1999, s.167*



Resim 14. Max Beckmann, “Pierrot ve Maske”, 1920

Palyaço resimleri yapan sanatçıların eserleri incelendiğinde bu ilginç karakterin onlar için pek çok şeyi sembolize ettiği görülmektedir. Sanatçı, kimi zaman kimliğini gizleyerek resminin bir parçası haline getirmiştir kendisini kimi zaman da kendisi olmaktan çıkmanın yarattığı sancıyı yansıtmıştır tuvaline. Bu özgün karakterin bedeninin arkasından dünyayı görmek ve anlamak onlara özgür bir bakış açısı yaratmıştır.

Hayatta kalma çabası içerisinde olan insan, yüzüne geçirdiği maske ile yaşamaya alışmıştır. Fakat kendi kendine kaldığında iç yüzleşmesini yaşayan birey, acı bir serzenişte bulunmaktadır. Ve onun bu serzenişi, palyaçonun makyajla yüzüne yerleştirdiği sahte gülümsemesinin altında gizli kalan asıl ifadesinin çelişkisiyle örtüşmektedir. Palyaço, melankoliktir. Onun melankolisi, maske gibi yüzüne geçirdiği makyajı ve komik, uyumsuz kıyafetiyle sahnesinde insanları güldürdükten sonra, günlük yaşamında bu maskeyi düşürerek dünyevi duygularıyla herkes gibi oluşunda yatmaktadır. Ressam bu sebepten dolayı bazen kendini bir palyaço olarak görmüş, bazen de bir palyaçonun gözünden dünyayı algılamaya ve anlamlandırmaya çalışmıştır.

2.1. Batı Resim Sanatında Sirk Teması ve Palyaço Figürü Konulu Resim Çalışmaları ve Analizleri

Bu bölümde, Batı resim sanatında sirk teması ve palyaço figürü konusu üzerine resimler yapan sanatçıların eserleri incelenerek, ressamların kendilerine has sanatsal üsluplarıyla konuyu imgelerinde nasıl şekillendirdikleri ortaya konulmuştur.

2.1.1. Jean Antoine Watteau: (1684, Valenciennes, 1721, Nogent- Sur Marne)

Fransız ressam Watteau, sanat yaşamına 1699 yılında, dinsel resimler yapan Gérin'in yanında çırak olarak başlamıştır. 1702 yılında Paris'e giden sanatçı, bu dönemde moda tabloları kopyalayarak geçimini sağlamıştır. Sanatçının ressam Gillot'yla çalıştığı dönem ise onun resimlerinde farklı konulara yönelimini sağlamıştır.

Eğlence ve aşkı konu alan kır resimleriyle ün kazanmış olan sanatçının eserlerinde, eğlencenin geçiciliğinin yarattığı melankoli sezilenmektedir. O, Rubens ve Veronese'nin eserlerinden de etkilenecek yaptığı resimleriyle Fransız resmini İtalyan akademizminin boyunduruğundan kurtarmıştır.

Sanatçı, 1703-1707 yılları arasında beraber çalıştığı ressam Gillot'nun İtalyan Commeding dell'Arte'sinden seçtiği konularından ve üslubundan oldukça etkilenecek, bu dönemde "*Mezzetin*", "*İtalyan Komedyenleri*", "*Happy Pierrot*", "*Arlequin, Pierrot ve Scapin*" adlı eserlerini üretmiştir.

Sanatçı, hayatı bir tiyatro sahnesinde resmetmiştir. Onun resimleri, sosyetenin abartılı yaşamının, ikiye yüz lülüğün, samimiyetsizliğin ve çelişkilerin betimlemeleridir. Sanatçının, sosyetenin şık partilerini resmettiği dönemde rahatlıkla gözlemleme fırsatı bulduğu bu abartılı kişilikler, bir tiyatro sahnesinde yüksek sesle repliğini tekrarlayan oyuncunun yansıttığı kadar gerçektir. Tiyatro ile iç içe olan sanatçının resimlerinde teatral bir mekan ve karakterler görülmektedir.

Watteau'nun, saray adabının şık partilerini ve kır eğlencelerini konu alan resimleri dönemin eğlence kültürünün gerçekçi birer yansıması niteliğindedir.⁴⁵



Resim 15. Jean Antoine Watteau, "İtalyan Komedyenler", 1720

Commedia dell'Arte⁴⁶ sanatçının sık sık resmettiği bir sahne olmuştur. Resimdeki İtalyan komedyenler halkın sevdiği popüler oyuncularlardır. Birbirinden farklı bu on beş karakterin ortak noktası jest ve mimiklerindeki abartıdır.

Sanatçının İtalyan komedyenleri konu alan çalışmasında (Resim 15) beyaz saten kıyafetiyle Pierrot, resmin merkezinde ayakta durmaktadır. Resmin sağında bulunan ve altın sarısı kıyafetiyle dikkat çeken oyuncu, kol hareketiyle Pierrot'u sunarken gösterilmiştir. Resmin solunda bulunan iki figür flört ederken, bir diğer

⁴⁵ KRAUSSE, Anna- Carola, *Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü*, Çev: Dilek Zaptıoğlu, Literatür Yayıncılık, 2005, s.46

⁴⁶ Comedia dell'Arte bir karakterler komedisidir.1700'lerden başlayarak tüm ulusal komedi biçimlerinin oluşturduğu ülkelere yayılmıştır.Yüzyılın başında Fransa'da "Fuar Tiyatrolarında" oynanmaya başlamış, giderek gelişmiştir. Semra GERMANER, *18.yy Avrupa Resmi- XVIII. Yüzyıl Batı Resminde Anlatım Ve Konular*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 1996, s.47

oyuncu Harlequin ise kırmızı yeşil kıyafeti ve siyah yüzüyle gizlenirken konumlandırılmıştır. Perdenin arkasından meraklı gözlerle bakan iki kişi ve sol taraftaki çocuklar tavırlarındaki gerçeklikle diğer karakterlerden ayrılmaktadır. Tüm figürlerin bedenlerine yansıyan hareketlilik, Pierrot'nun poz verir gibi görünen hareketsiz duruşunu dengelemiştir. Pierrot'nun arkasındaki açık kapı ardından görünen doğa izleyiciyi resmin gerisine taşımaktadır. Resmin sağ ve sol köşelerindeki yoğun kırmızı renk resimde dengeyi sağlamıştır. Figürlerin yüzlerine vuran ışık ile ifadeler vurgulanmıştır. Duruşunun asaleti ve yüzünde hafif tebessümüyle diğerlerinden ayrılan Pierrot, gülen yüzünün arkasında hüznünü gizler gibi görünmektedir. Dönemin eğlence kültürünün bir parçası olan bu karakter, komik palyaço tiplerinden farklı olarak soylu ve bilge bir mizaç çizmektedir.



Resim 16. Jean Antoine Watteau, "Gilles", 1718

Resmin merkezinde Pierrot Gilles ayakta durmaktadır (Resim 16). Üzerindeki kıyafetin saten kumaş ışığında etkisiyle oldukça parlamakta ve dikkati üzerine çekmektedir. Işığın etkisi geri planda bulunan figürlerin yüzlerine de yansımıştır. Ön plan ve arka plan, gerek konunun bütünlüğü gerekse tekniğin uygulaması açısından tezatlık göstermektedir. Pierrot, büyük bir tablonun önünde poz verir gibi görünmektedir. Resimde ince tabaka şeklinde kullanılan pastel tonlar konuya gerçek dışı bir etki vermektedir. Krausse, sanatçının Commedia dell Arte'den seçtiği konuları betimlediği çalışmalarını şu sözleriyle değerlendirmektedir:

“Kullandığı pastel tonlar ve Lorrain’vari gizemli, örtülü üslubu betimlenen sahnelere gerçektışı bir hava verir ve onları iyi çalışılmamış arka planlarıyla bir tiyatro kulisine benzetir. Gilles gerçekten de üzgün bir palyaço mudur yoksa üzgün palyaço rolünü oynayan biri midir? Bu hakikaten de bir tiyatro mudur, yoksa sosyetenin sevdiği maskeli balolardan birine mi düşmüşüzdür? Watteau bize bu soruların cevabını vermek istemez. Watteau bu soruyu, tiyatro ile cemiyetteki rol oyunları arasındaki sınırı ortadan kaldırmak istercesine yanıtı bırakır. Resimleriyle hayatı bir tiyatro sahnesi gibi anlatmaktır amacı.”⁴⁷

Beksaç’a göre, “Gilles neşeli bir üst sınıf eğlencesinde tüm yalnızlığıyla diğerlerinden ayrılan bir komedyeni göstermektedir”.⁴⁸

İtalyan komedisini tuvallerine konu eden Watteau, palyaço imgesini kendisiyle özdeşleştirerek, onu güldüren komik bir karakterden çok asil ve önder bir kişilikte resmetmiştir.

⁴⁷ KRAUSSE, Anna- Carola, *Rönesans’tan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü*, Literatür Yayıncılık, 2005, s.46

⁴⁸ BEKSAÇ, Engin, *Avrupa Sanatı’na Giriş*, Engin Yayıncılık, İstanbul 2000, s. 75

2.1.2. Francisco Goya: (1746, Zaragoza-1828,Bordeaux)

İspanyol ressam Goya sanat yaşamına Zaragoza’da José Luzan y Martinez’in yanında çırak olarak başlamıştır. Sanatçı erken yaşlarda yapmaya başladığı freskler, duvar resimleri, halı tasarımları, portreleri, baskı ve yağlıboya resimleriyle tanınmış ve saray ressamı ünvanını almıştır. Erken dönem resimlerinde Velazquez etkisinde resimler yaparken daha sonraları doğal ve canlı üslupta, tamamen kişisel bir anlatıma yönelmiştir. Bir yandan saray ressamlığı yaparken diğer yandan da toplumsal çarpıklıkları acımasızca yediği eserler üreten Goya, 18. yüzyıl sonunun en tartışmalı isimlerinden biri olmuştur. Geçirdiği önemli hastalıklar sanatsal anlatımını derinden etkilemiş ve eserleri daha içe dönük bir anlatıma bürünmüştür. Bu dönemde yaptığı baskılarında, engizisyon, boğa güreşleri ve karnavalları konu etmiştir.



Resim 17. Francisco Goya, “Gezgin Oyuncular”, 1793

“*Gezgin Oyuncular*” adlı çalışma (Resim 17), adından da anlaşılacağı gibi gezgin bir tiyatroyu konu almıştır. Resimde oyuncular gösterilerini gerçekleştirirken betimlenmiştir. Soylu adam, cüce, palyaço ve genç kız gibi farklı karakterlerin bir arada olduğu bu çalışmada iki tip palyaço görülmektedir. Biri kıyafetinin baklava deseniyle aşinalık yaratırken diğeri kırmızı külah şapkasıyla dikkatleri çekmektedir. Resim, dönemin palyaço tiplmesi hakkında ipuçları vermektedir.

Kahverengi tonlarının ağırlıkta kullanıldığı bu resimde, mekan ve geri planda bulunan izleyiciler siluet şeklinde gösterilerek oyuncular vurgulanmıştır. Mekan hakkında ipucu verilmemesi resme esrarengiz bir etki kazandırmıştır. Ağır renkler ve derin boşluk hissi, resme bu dünyadan değilmiş izlenimi vermekte ve ütöpik bir mekanı çağrıştırmaktadır.



Resim 18. Francisco Goya, “*Karnaval Sahnesi*”

Sanatçı, Resim 18’de, kahverenginin ağırlığı altına gizlenmiş olan iç içe geçmiş figürlerle dolu bir karnaval sahnesini resmetmiştir. Hastalık sonrası yaptığı bu resim

sanatçının ruh halinin ne derece bozuk olduğunu göstermektedir. Rengarenk kıyafetleri ve gülünç halleriyle görülmeye alışık olunan palyaçolar ve diğer karakterler, bu tabloda ürkünç bir izlenim yaratmaktadır. Resmin merkezinde yer alan küçük kız halinden memnun bir edayla tam izleyicinin gözlerine bakarken, diğerleri kendi hallerinde şuarsuzca hareket etmektedir. Kızın arkasında yer alan çirkin adam ise kıza bir kötülükte bulunacakmış gibi konumlanmıştır. Resimde karnaval sahnesine dair hiçbir eğlence unsuru görülmemektedir. Fakat birbirinden farklı karakterleriyle bu çalışma, hayatın iyisiyle ve kötüsüyle bir karnaval sahnesine benzetilebileceği izlenimini uyandırmaktadır.

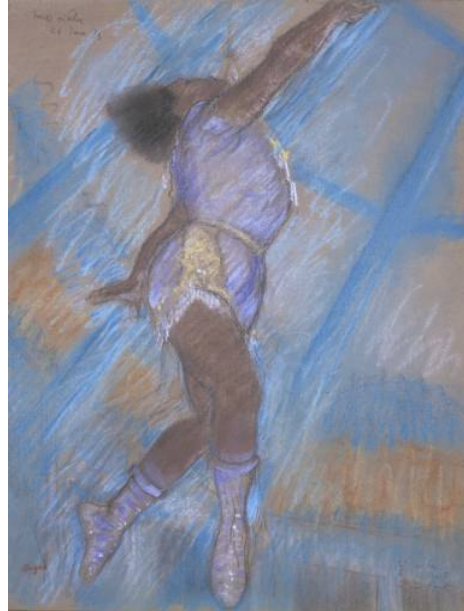
2.1.3. Edgar Degas: (1834, Paris -1917, Paris)

İzlenimcilik üslubunun temsilcilerinden olan Fransız ressam Edgar Degas, balerinler, salon gösterileri ve sirk konularını sıklıkla resmetmiştir. Resimlerinin dinamizmi ve gerçekçiliği 20.yy sanatçıları etkilemiş olan Degas'ın anlık durumları resmettiği çalışmaları, eskizlerin atölye ortamında tekrar ele alınmasıyla gerçekleştirilmiştir. Bu tekniğiyle sanatçı, açık havada resimler yapan diğer izlenimcilerden ayrılmaktadır.

Fernando Sirki, Degas için önemli bir çalışma alanı olmuştur. Sanatçı bu sirkin oyuncularından akrobat Lala'yı karakalem, pastel ve yağlıboya tekniklerini kullanarak çalışmıştır.



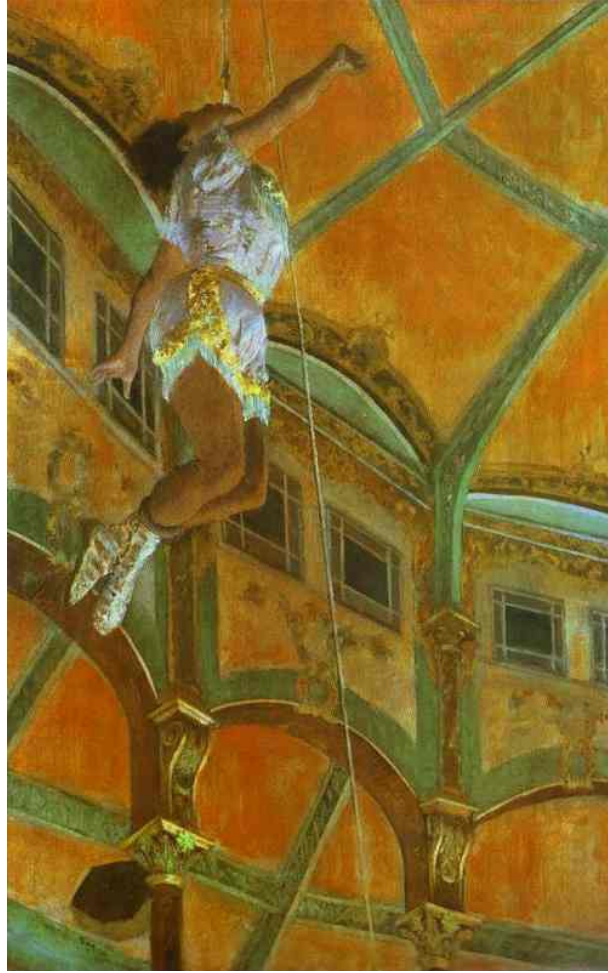
Resim 19. Edgar Degas, “*Fernando Lala*”, 1879



Resim 20. Edgar Degas, “*Fernando Sirki'nde Lala*”, 1879

Sanatçının bir litografisi, not defteri içerisindeki iki palyaço çizimi ve bunlara ilaveten tuval üzerine yaptığı meşhur “*Miss Lala at the Cirkue Fernando*” adlı çalışması sirk temalı resimleridir⁴⁹

⁴⁹SUTTON, Denys, *Edgar Degas Life and Work*, Rizzoli, New York 1986, s.230



Resim 21. Edgar Degas, “*Fernando Sirki’nde Lala*”, 1879

Kırmızı ve yeşilin ahenkli birlikteliği içerisinde diyagonal duruşuyla resimde dengeyi sağlayan figür, Fernando Sirki’nin bayan akrobatı Lala’dır (Resim21). Degas, bir dizi eskizinin ışığında, akrobat Lala’yı tuvaline aktarmıştır. Ağzında tuttuğu parça ile havada asılı kalan akrobat, gücünü ve konsantrasyonunu sergilemektedir. Kompozisyonun sol üst köşesinde bulunan figür, konumu itibariyle alışılmışın dışında resmedilmiştir. Resimde yatay ve dikey çizgilerle denge sağlanmıştır. Lala’nın süslemeli beyaz kıyafeti mekanın renkliliği içerisinde dikkatleri üzerine çekmektedir. Duvarda bulunan pencerelerin hareketiyle perspektif etkisi yaratılmıştır. Duvar bezemeleri ve varaklı sütunlarıyla yoğun renk

cümbüşünün yaşandığı bu iç mekan görüntüsü, akrobat Lala'nın estetik duruşuyla birlikte sirk atmosferinin büyüsunü izleyiciye yansıtmaktadır.

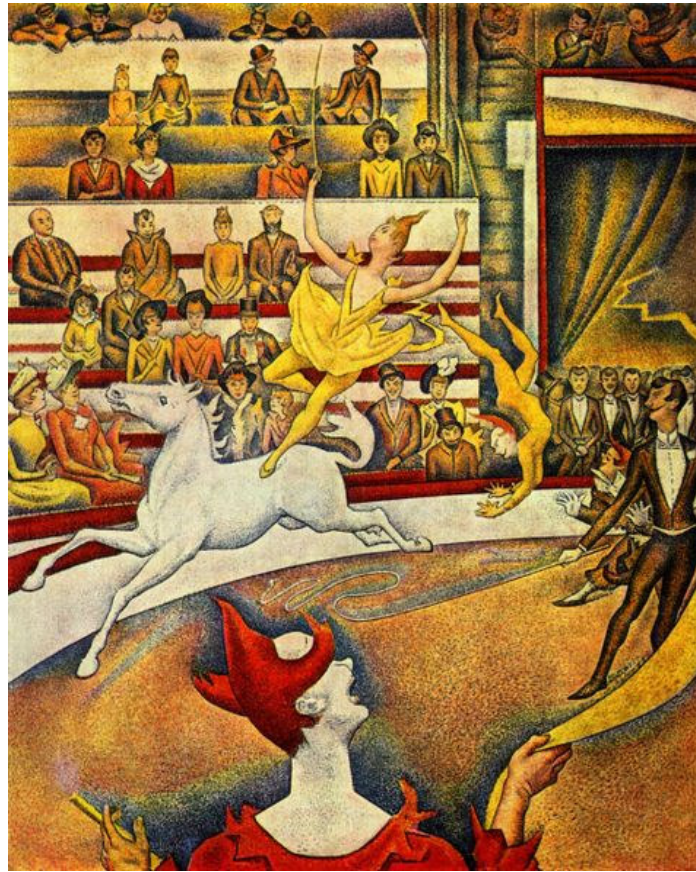
Serullaz'a göre, "Degas, varlıkların zengin çeşitliliği içinde, onların temel özelliklerini temsil eden anı yakalamaya çalışmıştır."⁵⁰ Sanatçının akrobat Lala'yı betimlediği bu resmi de sirk dünyasının zengin çeşitliliği içerisinde önemli bir ayrıntıdır.

⁵⁰ SERULLAZ, Maurice, *Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1983, s.88

2.1.4. Georges Seurat: (1859-Paris, 1891-Paris)

Çizim yeteneğini lise yıllarında keşfeden Seurat, sanat eğitimine Paris Güzel Sanatlar Yüksekokulu'nda Lehmann'ın atölyesinde başlamıştır. Ancak 1879 yılında, dördüncü izlenimciler sergisinde gördüğü eserlerden etkilenen sanatçı, okulunu bırakmış ve bundan sonra yaptığı eserlerle Ard-İzlenimciliğin önde gelen temsilcilerinden biri olmuştur.⁵¹

Dönemin popüler eğlence yerlerinden sirk, sanatçıya esin kaynağı olmuştur. Ölümü sebebiyle tamamlama fırsatı bulamadığı “*Sirk*” adlı eseri oldukça renkli ve eğlenceli ortamıyla sanatçının bu temadan ne denli etkilendiğini göstermektedir.

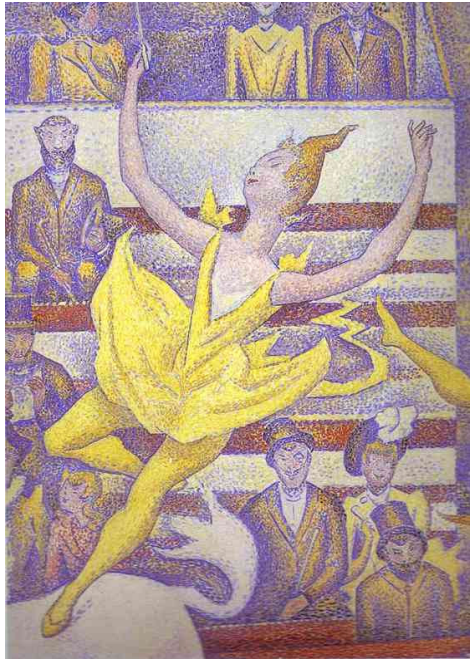


Resim 22. Georges Seurat, “*Sirk*”, 1891

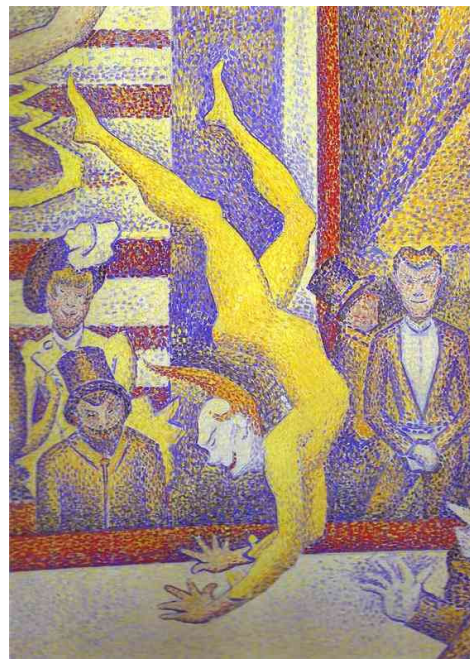
⁵¹ *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi C. 3*, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul 1997, s.1648

Resim 22’de akrobatları, palyaçoları, izleyicileri, müzisyenleri, at ve terbiyecisiyle dolu dolu bir sirk gösterisi betimlenmiştir. Sahnedeki tüm karakterler teatral duruşları ve ifadeleriyle hünelerini sergilerken, özellikle resmin merkezine yerleştirilmiş olan at ve binicinin uçarcasına betimlenmesi dikkati çekmektedir. Resmin sağında bulunan iki palyaço karakteri ise gösterilerini sergilerken resmedilmiştir. Anlık duruşları bu denli ustalıklı yakalamış olan sanatçı, sirk ortamında çizdiği taslakları daha sonra atölyesinde tuvale aktarmıştır. Rewald, sanatçının “*Sirk*” resmi hakkında şu yorumu yapmaktadır:

“Kendi fikirlerinden veya hassasiyetinden vazgeçsin veya geçmesin, Seurat, “*Sirk*”te istisnai olan mutlu etkiyi elde etmiştir. Çünkü ne figürler olsun ne de yerleştirmeler, şematik bir çizime tabi olmuşlardır. Profili desteklemeye devam ederken, önden veya arka görüşten, onun figürleri için ve tablonun düzlemini ayarlarken, neredeyse her zaman biri, diğerinin arkasında paralel dizide yatay olmuştur. Seurat artık, kompozisyonları içerisinde köşegenleri ortaya çıkarmış ve bu boşlukta ve ritimde yeni bir duygu yaratmıştır. Tablonun içerisindeki renkler ve kesin çizgiler, karakteristik devamlılığını sürdürürken, o birbirlerini tekrarlayan biçimleri daha kompleks ve özgürcü çizimler olarak değerlendirmiştir.”⁵²



Resim 23. Resim 23’den detay



Resim 24. Resim 23’den detay

⁵² a.g.e, s.199

Noktacılık adını verdiği üslubuyla renkleri paletinde karıştırmadan fırça ucuyla küçük noktalar halinde yan yana getirerek optik karışım yapan sanatçı, böylelikle renklerin yoğunluğunu ve parlaklılığını yitirmemiştir. Sanatçı, bu neşeli sirk resminde kullandığı sıcak renkler, parlak tonlar ve yatay-dikey çizgilerin dengeli kurgulaması, sirk ortamının eğlencesini izleyiciye aktarmaktadır.

“*Sirk*” resminden alınan detaylarda görüldüğü gibi akrobat ve palyaço karakterleri, vücutlarının kıvrak hareketliliğiyle izleyicilerin durağan hallerini dengelemiştir. Sanatçı, bu resmiyle gösterinin coşku ve hareketliliğini sirk oyuncularının duruşlarına olduğu kadar izleyicilerinin ifadesine de yansıtmıştır.

2.1.5. James Ensor: (Belgian, 1860-1949)

Gerçeküstüculük ve Dışavurumculuk'un en önemli temsilcilerinden olan James Ensor, önceleri koyu renklerin hakim olduğu deniz ve kent manzaraları yaparken, daha sonraları canlı ve parlak renklerle gerçektışı ve korkutucu unsurların yer aldığı karnaval giysileri içerisinde acayip figürler ve iskeletleri resmetmiştir. Alışılmadık konularıyla öne çıkan sanatçı, başlangıçta sanat çevrelerinde tepki çekmiş ve sergilere alınmamış olmasına rağmen sonraları tavrı ve tarzı benimsenerek “Baron” ünvanı almıştır.



Resim 25. James Ensor, “Palyaçolar ve İskelet”, 1897

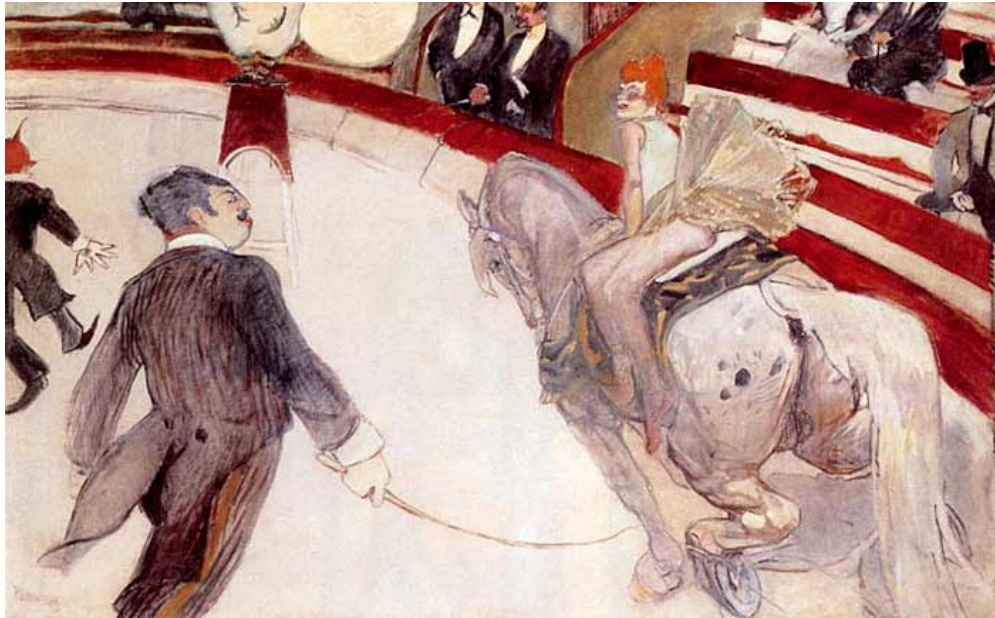
Sanatçı resimlerinde çağdaş toplumda bozulan, değişen insanı ve yabancılaştırılmış dünyayı maskeli figürleriyle sembolize etmiştir. Sanatçının “Palyaçolar ve İskelet” adlı çalışmasında görülen palyaço figürü, maskeleriyle riyakar insanları ve hayatın kokuşmuş yüzünü resmeden sanatçı için kullanılması

oldukça olası bir figürdür. Ensor, farklı kültürlerin palyaço karakterlerinden etkilenmiştir. Tiepolo'nun maskeli palyaçosu ve Watteau'nun beyaz palyaçosu Gilles, sanatçıya ilham kaynağı olmuştur. Palyaço, yüzünde görülmeye alışkın olunan maskesiyle diğer figürler arasında anlaşılması en kolay ve bu yönüyle de en gerçek figürdür. Sanatçının resimlerinde sıklıkla kullandığı iskelet figürü, ölümü ve hastalığı sembolize etmektedir. Bu resimde gülerken gösterilen iskelet figürü, üzerine yapışan ölümün soğuk ve ürkünç havasıyla çelişerek insanda rahatsızlık hissi uyandırmaktadır. Palyaçonun sağlıklı görüntüsüyle, ölümü simgeleyen iskelet figürü arasındaki tezat gerginlik yaratmaktadır. Her biri farklı ifadeler ve bakış açılarına sahip olan figürler gayesiz bir şekilde bir araya gelmiş izlenimi yaratmaktadır. Ensor tüm resimlerinde olduğu gibi bu resminde de maskelerin mi insanlara, yoksa insanların mi maskelere dönüştüğü ikilemini yaratmıştır.

Maskeli figürler, sanatçı için yabancıyı ve düşmanı simgelerken, gerçeklikten öte adeta bir hayal alemini andıran olay kurgusu ise hayattaki sahteliklerin yansıması olmuştur.

2.1.6. Henri Toulouse Lautrec: (1864, Albi- 1901, Malromé)

Soylu bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelen Lautrec'in resim yeteneği küçük yaşlarda fark edilmiş ve bu yeteneği akademik eğitimle desteklenmiştir. Sanatçı 1885 yılında eğitimine son vererek İzlenimcik ve Ard- İzlenimciliğin etkisinde Fransa'nın bohem yaşamı içerisinde üretmeye başlamıştır. Çağdaş toplumun eğlence kùltürünün yansımaları olan kabare, müzikhol, bar, genelev ve sirk gibi eğlence yerleri, sanatçının üzerine yoğunlaştığı temalardır. Figür ressamı olan sanatçı eğlence yerlerinde gözlemleme fırsatı bulduğu insanları, en doğal halleriyle, karakteristik özelliklerini de yansıtarak resimlerine aktarmıştır.



Resim 26. Henri de Toulouse Lautrec, "*Fernando Sirki (Binici)*", 1888

Fernando Sirki, Lautrec'in sanatsal yaşamında dönüm noktası olan ilk bağımsız ve olgun eseridir.⁵³ Resim 26'da at ve sırtındaki binicisi diyagonal bir hareketlilikle salon içerisinde gösterilerini gerçekleştirmektedir. Elindeki kırbacını ata doğru uzatırken gösterilen at terbiyecisi, duruğu ve ifadesiyle kendinden emin bir tavır sergilemektedir. Resmin sol köşesinde vücudunun yarısı görùlebilen palyaço ise sahnede hùnerlerini sergileyerek izleyiciyi eğlendirmektedir. Duruşları ve

⁵³ *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi C.3*, Yapı Endùstri Merkezi Yayınları, İstanbul 1997, s.1813

kıyafetleriyle soylu oldukları anlaşılan seyirciler ise resmin yüzeyine serpiştirilmiştir. İzleyici ile sirk kahramanları arasında bulunan kırmızı şerit resme sıcaklık ve hareketlilik katarken, mekanın merkezinde bulunan boşluk, denge sağlamıştır.



Resim 27. Henri de Toulouse Lautrec, "Sirk", 1899



Resim 28. Henri de Toulouse Lautrec, "Sirk", 1899

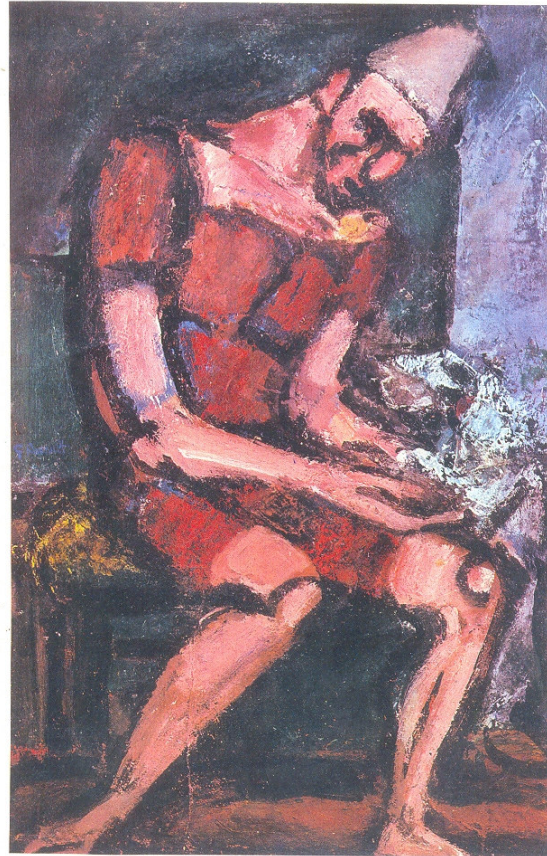
Yaşamının son yıllarında frengi hastalığına yakalanan sanatçı, üzüntüsünü hafifletebilmek için içkiye sarılmış, bu durum ona daha çok zarar vermiştir. Bir gün sokakta baygın bir şekilde bulunan Lautrec, ailesinin de isteğiyle Paris yakınlarında bir akıl hastanesine yatırılmıştır. Sanatçı, akıl hastanesinde kaldığı süre zarfında, doktoruna iyileştiğini ispatlamak için yapmış olduğu sirk temalı çizimlerini (Resim 27-28) oldukça özenle çalışmıştır. Bu sebeple sanatçının önceleri hoşlanarak yapmış olduğu sirk resimlerindeki rahatlık, yerini zoraki yapılmış etkisine bırakmıştır. Seyircisiz bir ortamda gösterisini yapan palyaço ve hayvanlar, sanatçının hastanede duyduğu güvensizlik ortamının melankolik bir yansıması olmuştur.⁵⁴

Kalabalık insan topluluklarını eğlenirken, en doğal hallerinde betimleyen sanatçı için sirk teması hareketliliği ve renkliliğiyle önemli bir esin kaynağı olmuştur

⁵⁴ ARNOLD Matthias, *Öncü Ressamlar- Toulouse Lautrec*, Benedikt Taschen 1993, Çev: Ahu Antmen Yayınlayan ABC Kitabevi Yayın ve Dağıtım A.Ş., İstanbul 1997, s.82

2.1.7. Georges Rouault: (1871 Paris- 1958 Paris)

Rouault, 1891 yılında Güzel Sanatlar Yüksekokulu'nda Elie Delaunay ve Moreou'nun atölyesinde öğrenim görmüştür. Sanatçının ilk dönem resimleri, hocası Moreou'nun etkisinde yaptığı dinsel konulu figüratif çalışmalardır. Sanatçı, hocasının ölümünden sonra onun müze haline getirilen atölyesine müdür olarak atanmış ve aynı yıl ruhsal bunalıma girmiştir. Bu dönemde resimlerinde konu değişikliğine giderek, kasvetli renklerle kenar mahalle ve kırsal alan resimleri yapmıştır. Sanatçı kısa bir sürede üslubunu değiştirerek parlak renkler, kalın kontur çizgileri ve kaba biçim tanımlamalarıyla “palyaço” ve “kadın” konulu resim dizileri ortaya koymuştur. “Bu yapıtlar, insanlığın kaba ve soysuz yanlarını buruk bir gerçeklik anlayışı içerisinde vermektedir.”⁵⁵



Resim 29. Georges Rouault, “Yaşlı Palyaço ve Köpek”, 1925

⁵⁵ *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi C.3*, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul 1997, s.1581

“Yaşlı Palyaço ve Köpek” adlı çalışma (Resim 29) insan hayatında trajik bir dönemi, yaşlılığı temsil etmektedir. Resmin merkezine yerleştirilmiş palyaço, oturduğu yerden küçük bir köpeği severken betimlenmiştir. Yaşlı palyaçonun duruşundaki yılgınlık yaşlığin getirisi olarak kabul edilirken, aynı zamanda işi güldürmek olan bu karakterin sirkte ve gündelik yaşamında sergilediği tavır arasında sıkışmışlığının göstergesidir. Figürü çevreleyen ve eklem yerlerini belirginleştiren kalın kontur çizgileri ona kukla izlenimi vermektedir. Kasvetli renkler içerisinde kırmızının parlaklığı palyaçoyu öne çıkarmıştır. Figürün deformasyonu ve deseninin şiddeti Rouault’un resimde güzelliği yaratma gibi çaba içerisinde olmadığını göstermektedir.



Resim 30. Georges Rouault, “Palyaço”, 1907

“Palyaço” adlı çalışma (Resim 30), sanatçının erken dönem resmidir. Resim, kağıt üzerine yağlıboya tekniğiyle ve birkaç fırça darbesiyle bir anda belirginleşen

bir palyaço portresidir. Courthion, Rouault'un bu resminden ne denli etkilendiğini şu cümleleriyle belirtmektedir:

“Ben Rouault'un bir bakışta yer alan utangaçlığa, dudakların inceliğine, yanaklardaki oyukluğa, burnun sivilceli etine önem verişine hayran kaldım. Palyaço cesur bir biçimde, tamamiyle kişisel ve farkında olmadan lider durumundadır.”⁵⁶

Kısacası Rouault, palyaço ve sirk konusunu sanat yaşamının geniş bir alanına yayarak ısrarla resmetmiştir. Böylesi bir ısrarın altında yatan sebep ise toplumdan soyutlanmış olduğunu düşündüğü palyaço figüründe var olan özel tılsımı fark etmesi ve kendisini ona yakın hissetmesidir.

⁵⁶ COURTHION, Pierre, *Rouault- The Library of Great Painters*, Harry N. Abrams Inc., Publishers New York 1977, s. 82

2.1.8. Paul Klee: (1879, Münchenbuchsee- 1940, Muralla)

Münih Güzel Sanatlar Akademisi'nde eğitim gören Klee, kısa Paris ziyareti sonrasında resim çalışmalarına Münih'te devam etmiştir. 1912 tarihinde Der Blau Reiter grubunda etkin çalışan sanatçı bu dönemde çocuk resimlerinin ilksel anlamda sanatsal başlangıç olduğu fikrini savunmuştur. Delaunay ve Ensor gibi sanatçılardan etkilenen Klee, aynı zamanda Bach ve Mozart dinleyerek 'ritmik devinim' olgusunu görsel dile aktarma çabalarına yönelmiştir.

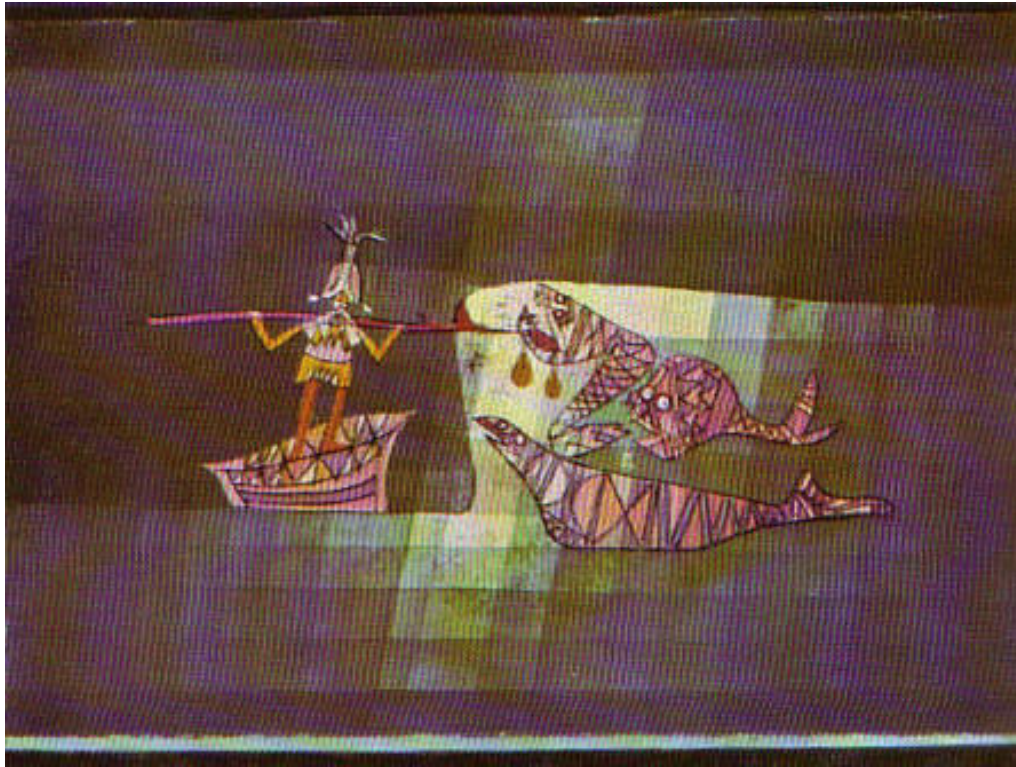
Önceleri Dışavurumculuk'un temsilcisi olan sanatçı, giderek kendi adıyla anılacak özgün bir üslup geliştirmiştir. Ayrıca düşünüşün özgür kılınması yolundaki çabalarıyla Dadacılık ve Gerçeküstücülük akımlarını da etkilemiştir.

Sirk teması üzerine sıklıkla çalışan sanatçının resimlerinde soyutlanan sirk gösterileri, zengin renkliliği ve hareketliliğiyle sanatçılara ilham kaynağı olan bu ortamın yansıtılmasında farklı bir eğilim olarak kabul edilmiştir.



Resim 31. Paul Klee, "Akrobat Portresi", 1927

Klee, “*Akrobat Portresi*” adlı çalışmasında soyutlamaya giderek bir akrobatın portresini yalın çizgilerle göstermiştir. Resmin merkezinde koyu zemin üzerine beyaz çizgiler, akrobat portresinin başındaki kırmızı kukuleta, renkli gözler ve kırmızı dudak bu sirk kahramanın renkliliğini ortaya çıkarmak için küçük ipuçları olarak verilmiştir. Tehlikeli gösterilere imza atan akrobatın bu yönü resmin sol alt köşesine yerleştirilen merdiven ve üzerinde yürüyeceği ince tahtayla betimlenmiştir. Ayrıca portrede kullanılan keskin çizgiler sirk gösterileri araçlarıyla da benzerlik göstermektedir.



Resim 32. Paul Klee, “*Cambaz*”, 1923

“*Cambaz*” adlı çalışmasında (Resim 32), Klee’nin kendi hayal ürünü olan yaratıklar ve bir akrobat betimlenmiştir. “Hall, resimde yer alan ufak akrobat adamın liderliğin ve gücün temsilcisi olduğunu belirtmiştir.”⁵⁷ Akrobat elindeki tahtayla ip üzerinde dengede kalmaya çalışmaktadır. Figürün hemen önünde yer alan garip yaratıklar karşısında duruşu, onun lider ve öğretici pozisyonunda olduğunu

⁵⁷ HALL, Douglas, *Klee*, Phaidon Press, London 1992, s. 52

göstermektedir. Akrobat aynı zamanda sirklerde görmeye alışkın olunan hayvan terbiyecisini de andırmaktadır. Sanatçının mor hakimiyetindeki bu çalışmasında, ışık demetiyle resmi ikiye bölmesi, insan- hayvan, iyi- kötü, güçlü- zayıf, güzel- çirkin gibi birtakım zıtlıkları vurgulamak istediği düşüncesini yaratmaktadır. Birçok sanatçının hayatın bir sirk olduğu yönündeki düşüncesi, Klee'nin bu resmi için de geçerli sayılmaktadır.

Maskelerin altına gizlenmiş ve başkalaşmış insanlar, sanatçının resminde hayatın acımasızlığı altında ezilmemek için mücadelesini sürdüren ucubelere dönüşmüştür.

2.1.9. Fernand Léger: (1881- Argentan, Normandiya- 1955, Gif-Sur- Yvette)

Léger'nin sanat hayatı, Coen'de bir mimarın yanında çalışmasıyla başlamıştır. 1903 yılında Paris Güzel Sanatlar Yüksekokulu'na girememiş olan sanatçı, sonrasında Dekoratif Sanatlar Okulu ve Julian Akademisi'nde eğitim görmüştür. 1907 yılında kübistlerin yanında yer alan sanatçı, kübizmin çizgisel anlayışını, tekerlek ve piston gibi mekanik biçimlerle vererek soyutlamaya gitmiştir.

II.Dünya Savaşı sonrası ABD'ye yerleşen sanatçı, bu dönemde akrobatları ve bisikletçileri gözlemleme fırsatı bulmuş ve bu figürleri resimlerinde kullanmıştır. Sanatçı, 1918 yılından itibaren sirk konusu üzerine birçok resim yapmıştır. Bu konunun periyodik olarak yinelenişi, sanatçının 1947-1950 yılları arasında yaptığı “*La Cirque*” adlı büyük çalışmasıyla son bulmuştur.



Resim 33. Fernand Léger, “*Büyük Gösteri*”, 1954

Resim 33'de saf renklerle hazırlanmış renk düzlemi üzerinde çizgisel ve iç içe geçmiş bir şekilde gösterilen sirk kahramanları, oyunlarını sergiledikten sonra

izleyiciyi selamlar gibi resmedilmiştir. Böylesi bir görünüm sirk gösterilerinin final sahnesini çağrıştırmaktadır.

Figürlerin yuvarlak hatlarını mekanik biçimlerin keskin hatları dengelemiştir. Bu mekanik unsurlar, gösterinin gerçekleştirilmesini sağlayan yardımcı araçlardır.

At üzerinde akrobatlar, kıvrak hareketleriyle bedenlerini konuşuran dansçılar, müzisyen palyaço, tahta sütuna sarılarak gösterilmiş figürler ve kollarının arasında tuttuğu kadınla gösterisini henüz tamamlamış izlenimi veren bir diğer akrobat figürü hareketlilikleri ve farklı kostümleriyle izleyiciye sirkin coşkulu atmosferini yaşatmaktadırlar. Léger, “*Büyük Gösteri*” adlı çalışmasıyla ilgili düşüncelerini şu cümlelerle belirtmiştir:

“Ben eğer sirk insanları, akrobatları, palyaçoları, hokkabazları resmediyorsam; bu, onların çalışmalarına otuz yıldır ilgi gösterdiğimden ve Fratinellis için kübist tarzı kıyafetler tasarladığımdan dolayıdır. Büyük gösteri için birkaç çalışma ve çizim yaptım. Ben klasik bir sanatçı olarak, ilk çizimlerim hep güdüler üzerine oldu fakat bana faydalı olacak materyalden emindim. Büyük gösterinin son haliyle ilk versiyonunun arasında yıllar vardır. Bu dönem bir çok harika işleri kapsamaktadır, hem ayrıntılarıyla hem de sentezleriyle. En ince değişiklik bile uzun uzun düşünülmüş, çalışılmış taze çizimlerin yardımıyla olmuştur. Çünkü bir yerdeki değişim bütün olanın dengesini etkiler ve bir olan sık sık resmin bütün yapısını tekrar çalışmak zorunda bırakır. İlk versiyonda renk gölgelere göre değişmektedir. Nihai olan versiyonda ise, çekinmeden uygulanan rengin kullanımının eklenmesiyle; bir olan yeteneğin ve gücün ne olduğunu anlar.”⁵⁸

Léger sirk tutkusuyla yaptığı resimleri ve söylemleriyle bu büyülü atmosferin etkisinde kalmış sanatçılardan en önemlilerinden biri olmuştur.

⁵⁸ CASSOU, Jean and LEYMARÏE, Jean, *Fernand Léger Drawings & Gouaches*, New York Graphic Society Greenwich, Conn 1973, s. 189

2.1.10. Pablo Picasso: (1881, Malaga-1973 Mougins)

İspanyol kökenli Fransız ressam Picasso, kendisine has sanatsal yaratısı ile dönem dönem farklı üsluplarda resimler yapmıştır. 20. yüzyılın ilk yarısında önderlik ettiği Kübizm akımıyla da sanatta yeni bir bakış açısı yaratarak modern sanatın en önemli temsilcilerinden biri olarak tanınmıştır.

Resim öğretmeni olan babasının da desteğiyle küçük yaşlarda resim yapmaya başlayan sanatçı, yaşamının son anına kadar aynı coşku ve heyecanla üretmeye devam etmiştir. Picasso, sanatını tanımlarken de hiçbir arayışta olmadığını, sadece çevresindeki nesnelere betimlediğini ve yorumladığını belirtmiştir.

Picasso, haftada birkaç kez gittiği Médrano Sirk'i'nden etkilenerek pembe döneminde sirk dünyasının kahramanları olan akrobat, cambaz ve palyaço figürlerini resimlerine taşımıştır.



Resim 34. Pablo Picasso, "*Taklacılar*", 1905



Resim 35. Pablo Picasso, "*İki Akrobat ve Köpek*", 1905

Picasso'nun "*Taklacılar*" (Resim 34) resminde, gösteri bittikten sonra eve gelen ana oğlun düşünceli ve dalgın yüz ifadeleri, gizledikleri hüznü gözler önüne sermektedir. Gösteriden henüz döndükleri belli olan akrobatlardan çocuk olanın kostümü üzerinde iken, anne, üzerine attığı şalla akrobat kimliğinden uzaklaşmıştır. Sirk ortamında görülmeye alışık olunan akrobatlar bu resimde evlerinde resmedilmiştir. Picasso, sirk kahramanlarını alışılmışın dışında, günlük hayatın içerisinde göstermiştir. Sanatçının kullandığı sıcak renkler resimdeki hüznü havasını yumuşatmıştır.

"*İki Akrobat ve Köpek*" (Resim 35) adlı çalışmada gösterisini henüz bitirdikleri giydikleri kostümlerden anlaşılan sirk göstericileri, yolda seyir halinde iken resmedilmiştir. Sanatçı, mavi döneminde hayatın darbe yemiş, sefil, zayıf ve bitkin insanlarını ve acınası hallerini resimlerine aktarmıştır. Bu resimde de böyle karakterler görülmektedir. Yetişkin figür, gayet zayıf, solgun yüzü ve bitkin ifadesi ile hayatından bezmiş bir insanı andırmaktadır. Küçük çocuk, köpeğinin kafasını okşarken bir yandan düşünceye dalmış bir ifadededir. Mekandaki boşluk ve soğuk renklerin hakimiyeti hüznü duygusunu kuvvetlendirmiştir. Bu resimlerde dönemin sirk kahramanlarının da sefaletle tanıklık ettikleri görülmektedir.

Her iki resimde de figürlerin duruşları ve sergiledikleri hüznü duygu hali büyük bir benzerlik göstermektedir. İşleri insanları eğlendirmek olan akrobatların günlük hayatta takınmış oldukları bu tavır arasındaki çelişki ise, onları melankolik kılmıştır.

Berger'e göre, Picasso, mavi döneminde hastalığının da tesiriyle toplum dışına itilmiş insanları resmetmiş ve onları kendisiyle özdeşleştirmiştir. Zamanla iyileşiyor olması ise, onu umut verici pembe dönemi resimlerine yöneltmiştir. Sanatçının bu döneminde yeni kahramanları ise, palyaçolar ve cambazlar olmuştur. Sanatçı, göçebe ve bağımsız bir yaşam süren bu insanlarla da kendisini özdeşleştirmiştir. Yarı aç yarı tok olan sirk oyuncularını, mesafelerini ve kendilerine saygılarını korumuş,

ustalıklarındaki zarafetle modern toplumda ele geçirilemeyecek bir ruh temizliğinin simgesi olmuşlardır.⁵⁹



Resim 36. Pablo Picasso, “Panayır Cambazları”, 1905

Birer sirk cambazı oldukları giydikleri kostümlerden belli olan bir grup insan ve resme tesadüfen girmiş etkisi yaratan bir kadın figürü, “Panayır Cambazları” tablosunun elemanları olmuşlardır (Resim 36). Figürlerin renkliliği, mekanın çöl izlenimi veren sarımsılığı ve boşluğu ile tezatlık oluşturmaktadır. Kostümleri üzerlerinde olan cambazlar gösterilerini henüz bitirmiş izlenimi vermektedir. Resimde bütün figürler farklı yönlere bakmaktadır. Böylesi bir yaklaşım izleyicinin kafasını karıştırarak dikkatini bir noktaya yoğunlaştırmasını zorlaştırmaktadır. Penrose, sanatçının eseriyle ilgili düşüncelerini şu cümleleriyle belirtmektedir:

“Picasso sirk arkadaşlarının çalışmalarını bir araya getirmiş ve mavi bir gökyüzü altında, sonsuz bir manzarayı arka plan olarak kullanarak, onları bir araya toplamıştır. İlk taslakta belirmiş olan küçük kız, çiçekli sepeti olmadan

⁵⁹ BERGER, John, *Picasso'nun Başarısı ve Başarısızlıkları*, Metis Yayınları, İstanbul 1986, s.53- 54

bir köpeği okşamaktadır.Yaşlı, şişko ve göbekli soytarı, grubun babası veya üstat görünümünde olup diğerlerine nazaran çok derin bir geçmişe sahiptir. Genellikle kırmızı renkte giyinip taş parçasının üstünde oturmaktadır. Arkadaşı olarak gördüğü narin genç Süleyman, lüks ve zevk düşkünü Herod’la aynı sahte tacı giydiği ve aynı zamanda soytarının bronz başıyla modellik yaptığı ilk kuzenidir. Kendisi ayrıca Apolyon için çizilmiş olan kitap kapağında da devasa kral olarak görünmektedir. Fakat resmin en sol tarafında yer alan uzun figürlü Harlequin en çok aşına olunandır. O, küçük kızla el ele tutuşmuş halde, yaşlı soytarıyla karşı karşıya durmaktadırlar. Son anda Picasso, ona kendi profilini vermiştir ki böylece kendisini amaçsızca dolaşan arkadaşlarına daha yakın tanıtabilmiştir.”⁶⁰

“Ama söyle bana, kim bunlar, bu akrobatlar, biz olan kendimizden bile daha faniler...”⁶¹ cümlesiyle Picasso, sirk oyuncularının kimliğini sorgulayarak onların toplumdaki yerlerini konumlandırmaya çalışmıştır.



Resim 37. Pablo Picasso, “Soytari”, 1915

⁶⁰ PENROSE, Roland, *Picasso His Life and Work*, Third Edition, University of California Press Berkeley 1981, s.112

⁶¹ a.g.e. s.113

Sanatçı, kübizm üslubunu benimsediği dönemde de, palyaço ve soytarı resimleri yapmıştır. “*Soytari*” adlı çalışma (Resim 37) sanatçının kübist tarzda yaptığı bir eserdir. Soyтары olduğu kıyafetinin renkli baklava desenlerinden anlaşılan figür resmin merkezine yerleştirilmiştir. Can alıcı renklerle bezenmiş soytarı, resimde vurgulanmış elemandır. Soytarının gerisinde hareketi pek sezilenemeyen bir figür daha görülmektedir. Renkli alanların sağa sola eğimli asimetric duruşları resme hareket kazandırarak durağanlığı dengelemiştir.

Picasso için sirk teması ve palyaço figürü sanat yaşamının farklı dönemlerinde yinelemeye değer bulduğu bir konu olmuştur.

2.1.11. Max Beckmann: (1884, Leipzig- 1950, New York)

Alman Dışavurumculuk akımının en önemli temsilcilerinden olan Beckmann, sanat eğitimi 1900-03 yılları arasında Weimar Güzel Sanatlar Okulu'nda yapmıştır. I. Dünya Savaşı sonrasında sanat görüşünde büyük bir değişim yaşayan sanatçı, önceki resimlerinde görülen güzellik anlayışından uzaklaşarak, gerçeklerle yüzleşmenin geriliminde, eserlerinde dehşet ve çirkinliği yansıtmıştır. Sanatçının bu dönemde yaptığı akrobat ve palyaço resimleri, yaşanan olayların gerilimini yansıtır niteliktedir.

Beckmann, sirk ve hayatın benzerlikleri olduğunu düşünmektedir. Sanatçının “Sanki dünya bir sirk ve hepimiz bu kapalı sirk dünyasında birer oyuncuyuz, belirli görevleri yerine getiriyoruz”⁶² cümlesi ile “Bir Kadın Ressama Mektuplar” adlı meşhur konferansını bitirirken söylediği “Biz hepimiz cambazların yürüdüğü ip üstünde yürüyenleriz. Dolayısıyla, sanatçı olmakla insan olmak aynı şey olmaktır”⁶³ cümleleri sirk onun imgesindeki derinliğini ispatlar niteliktedir.



Resim 38. Max Beckmann, “Akrobatlar”, 1939

⁶²LACKNER, Stephan, *Max Beckmann*, Bonfini Press Naefels, Switzerland 1983, s.77

⁶³SELZ, Peter Howard, *Max Beckmann The Self-Portrait*, Gagosian Gallery Rizzoli, New York 1992, s.75

Sirk gösterilerindeki renk ve hareket coşkusundan etkilenen sanatçı bu temada birçok resim yapmıştır. Beckmann'ın “Akrobatlar” adlı triptik çalışması (Resim 38) sirk aleminin görsel şölenini farklı karelerde yaşatmaktadır.

Orta panelde yer alan görünüm, mekanın sanatçının atölyesi olduğu izlenimini vermektedir. Mavi kıyafetli olan figürün sanatçının kendisi, kadın figürünün ise modeli olduğu düşüncesi ağırlık kazanmaktadır. Sirk resimlerinin yapıldığı bir atölyenin bu büyüğü dünyanın izlenimlerini yaşatacağı fikri bu kare ile ispatlanmaktadır. Sanatçı kendisini bir akrobat gibi resmetmiştir. Ön taraftaki çocuk figürü bisiklet üzerinde ve tam izleyicinin gözlerinin içine bakarken betimlenmiştir.

Sol panelde tepeden bakış açısıyla sirk görünümü verilmiştir. Trapezde sallanan figür, ona bakan garson, gösterilerini gerçekleştirirken şehvetle birbirine sarılmış oyuncular ve elindeki kırmızı kuşun ifadesine sahip çirkin bir kadın figürü resmin farklı alanlarına yerleştirilmiştir. Bu paneldeki tüm figürler birbirlerinden kopukmuş izlenimi vermektedir.

Sağ panelde ellerindeki müzik aletlerini çalan palyaçolar betimlenmiştir. Birinin yüzünde acılı bir ifade vardır, diğerinde ise gülümseyen bir duruş görülmektedir. Bu durum ise insanlığın içinde bulunduğu çelişkiyi, mutluluk ve hüznün kardeşliğini sembolize etmektedir.

Sağ panelde yer alan şeker satıcısı sevimli kız, sirklerde karşılaşılan bir karakterdir. Hafif meşrep bakışlarla, güç gösterisi için sırasını bekleyen oyuncuyu incelerken resmedilmiştir. Sirk oyuncularının cesaret ve yetenek isteyen gösterilerinin arka plan oyuncusudur o. Elindekileri satmak gibi bir görevi olan bu satıcının gösterdiği türlü sevimlilik ve cambazlıklar, azımsanmayacak kadar meziyet istemektedir.

Yoğun renk örtüsü içerisinde bol figürlü kompozisyonuyla sirk eğlencesinin yanı sıra hayattan insana dair kesitler veren bu çalışma, sanatçının sirk ve hayatın benzerliği söylemlerine denk düşmektedir.



Resim 39. Max Beckmann, “Palyaço Otoportre”, 1921

Kucağında henüz çıkarılmış izlenimi veren maskesiyle sandalye üzerinde oturan palyaço (Resim 39), sanatçının kendisidir. Maskeyi yüzünde göstermemesi, izleyiciyle kendisi olarak yüzleşmek istediği izlenimini yaratmaktadır. Vücut hareketi ve yüz ifadesindeki ciddiyet, izleyiciye “İşte buradayım, tam karşınızdayım ve ben gerçeğim” mesajını vermektedir.

2.1.12. Marc Chagall: (1887,Vitebsk- 1985, Saint-Paul de Vence)

Rus kökenli Fransız ressam Chagall, sanat hayatına Vitebsk'te ressam Pen'in atölyesinde başlamıştır. Sonrasında St. Petersburg'da Bakst'ın atölyesinde bir süre çalışan sanatçı, 1910 yılında Paris'e giderek Fresnaye, Delaunay ve Léger gibi sanatçılarla tanışmıştır. O dönemde çalışmalarını Bağımsızlar Salonu'nda sergileyen sanatçı, ilk kişisel sergisini ise, Berlin'de Der Sturm Galerisi'nde açmıştır. Chagall, resim çalışmalarına bir süre Rusya'da devam ettikten sonra Paris'e dönerek yaşamını burada sürdürmüştür. Sanatçının eserlerine, doğduğu kent olan Vitebsk'te yaşadığı küçük Yahudi mahallesindeki mutlu çocukluk anıları ve özlemleri, zengin betimlemeleriyle yansımıştır.

Yaşamı boyunca sirk gösterilerine ilgi duyan Chagall, ilk sirk resmini yirmili yaşlarında yapmıştır. Sanat tüccarı ve yayımcı Ambroise Vollard, sanatçıyı Paris'te Cirque d' Hiver'da yer alan locasına sirk temaları üzerine gözlem yapmak ve litografi serisi üretmek üzere davet etmiştir. 1955 yılında, ilgisini Cirque d' Hiver da filmi çekilecek olan konuya vermiş olan sanatçının, bu olayı izlerken yaptığı taslaklar, 1956 yılında sirk temalı resmi Large Circus'un ortaya çıkmasını sağlamıştır.⁶⁴

Chagall'ın sirk temalı bir seri taşbaskısı bulunmaktadır. Sanatçı, kimi zaman kendini ve eşini bir sirk sahnesinde saadet içinde uçarken betimlerken (Resim 40), kimi zaman ise gösterilerini yapan kahramanları sirk ortamının renkliği ve hareketliliği içerisinde göstermiştir (Resim 41).

⁶⁴ TESHUVA, Jacop Baal, *Marc Chagall*, Köln Taschen 2003, s.193, 195



Resim 40. Marc Chagall, "Uçan At ve Cambaz", 1956



Resim 41. Marc Chagall, "Sirk", 1967

Chagall'ın sirk tutkusu, ailesi ve yakın çevresi tarafından gözlenmiş ve sanatçının konuyu ele alış biçimi hayranlık verici olarak nitelendirilmiştir.

Sanatçının oğlu Mc Neil, bir saniye bile durup dinlenmeden palyaço, cambaz ve atlar çizen babasının sirk düşkünlüğünü canlı bir şekilde hatırladığını belirtmektedir.⁶⁵

Chagall'ın büyük hayranı ve arkadaşı olan Fransız şair Aragon ise, Chagall, Seurat, Lautrec, Rouault ve Léger'nin sirk resimlerini bir arada görmek istediğini ve böylelikle sanatçıların sirk temasından nasıl ve ne kadar etkilendiklerini anlayabileceğini belirtmiştir:

"Sadece onunla, atın kokusunu, kadının atı sürüşünü ve görkemli çemberlerin içinde oturan seyircilere parlak ışık saçan büyüü hissedersiniz ve Chagall'ın sirk resimlerindeki izleyiciler, galeri izleyici olan bizleri temsil eder."⁶⁶

Şair Aragon bu sözleriyle, sanatçının sirk gösterilerinin tüm sahnelerini belirgin bir şekilde resmettiğini belirtmiştir.

⁶⁵ <http://www.milliyet.com.tr/2002/03/18/sanat/san19.html>, 15/03/2006

⁶⁶ a.g.e., s. 195

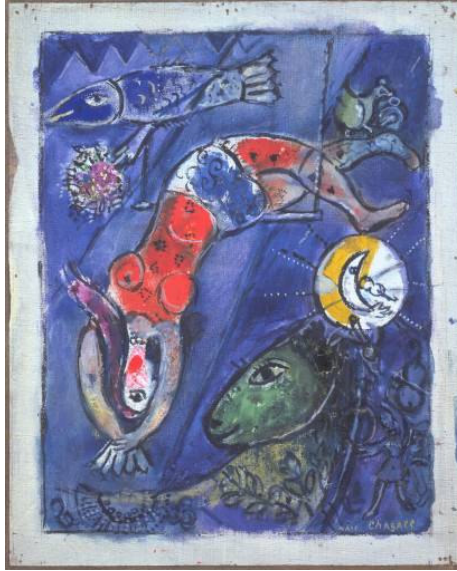


Resim 42. Marc Chagall, “Cambaz”, 1943

“Cambaz” adlı resmin merkezinde boydan boya duran kuş başlı figür, böylesi büyük ve parlak renklere sahip olması açısından dikkati üzerine çekmektedir (Resim 42). Resimlerinde kendini akrobat ve palyaçolarla özdeşleştirmiş olan sanatçının, bu figürün bedeninde kendisini; resmin sağ üst köşesindeki gelinlikli trapezci kızla da eşini sembolize ettiği düşünülmektedir.

Resmin merkezinde bulunan figürün sol tarafındaki biçimler durağanlığa sahipken; sağ tarafta ise hareketlilik söz konusudur. Kuş başlı figürün asimetric kol ve bacak hareketleri, yataylar-dikeyler, kırmızı-yeşil ve turuncu-mavi renklerin kontrastı ile resimde denge sağlanmıştır. Yine beden ve başın duruşundaki zıtlık da denge unsuru olarak görülmektedir.

Resimde birbirinden bağımsız mekânlar iç içe betimlenmiştir. Çalışmanın sağ üst köşesinde bulunan gelinlikli trapezci kız, hemen altında at üzerindeki küçük akrobat ve izleyiciler bir sirk ortamını yansıtırken, ev ve hayvan biçimleriyle betimlenen alan, izleyiciyi adeta Chagall'ın çocukluğunun geçtiği küçük kasabaya götürmektedir. Seyirciler tarafından çevrelenen sahnede, at üzerinde hünelerini sergileyen küçük akrobat kız ise Chagall'ın sirk konulu resimlerinin kahramanlarından biri olmuştur.



Resim 43. Marc Chagall, “*Mavi Sirk*”, 1950

Diyagonal bir duruşla baş aşağı sallanan trapezci kız hareketliliğiyle resimde dengeyi sağlamıştır (Resim 43). Akrobat kızın duruşu boşlukta uçuyormuş izlenimi vermektedir. Sanatçı, kadınsı hatlarını ortaya çıkarmış olduğu bu figür üzerine spot ışıkları da yansıtarak dikkatleri ona yoğunlaştırmaktadır. Sağ alt köşedeki akrobat kız da elindeki çemberi çevirerek numarasını yapmaktadır. Sanatçının bu resminde sirk dünyasının renkliliği akrobat kızın bedeninde görülmektedir.

Hayal gücünün sınırlarını zorlayan Chagall'ın sirk resimlerine bakıldığında, Chagall için “sirk” olgusunun yaşamının en saf anlarının sahnelendiği bir gösteri ve kendisinin de bu gösterinin baş rol oyuncusu olduğu izlenimi edinilmektedir.

2.1.13. Alexander Calder: (1898, Philadelphia- 1976, New York

ABD’li heykeltari ve ressam Calder, geliştirdiği ‘mobil’lerle heykel alanına hareket kavramını sokan sanatçıdır. 1915-19 arasında makine mühendisliği eğitimi alan sanatçı, çeşitli işlerde çalıştıktan sonra 1922 yılında manzara ressamlığına ilgi duymaya başlamıştır.

Calder, 1923 yılında New York’ta Sanat Öğrencileri Birliği’ne girmiş ve Bois ve Sloan’ın öğrencisi olmuştur. Bu dönemde sokak ve metrodaki insanların eskizlerinin yanı sıra sirklerden esinlenerek hayvan, akrobat ve palyaço desenleri yapmıştır. Sirk desenlerini National Police Gazette’te yayımlayan sanatçı, bu desenlerin ışığında ilk tel heykellerini yapmıştır.



Resim 44. Alexander Calder, ‘Yakalamak II.’, 1932

Resim 44’de, trapez gösterisi yapan iki figürden biri, tehlikeli atlayışıyla diğerinin elini yakalamak üzereyken gösterilmiştir. Sanatçı, tehlikeli gösterilerin kahramanları olan bu sirk oyuncularının hareketliliğini kesintisiz tek çizgiyle vermiştir.



Resim 45. Alexander Calder, "Sirk", 1926

Yoğun renk cümbüşü ve kalabalık atmosferiyle sirk in eğlenceli yüzünü, coşkusunu izleyiciye tam anlamıyla yaşatan bu çalışmada sirk oyuncularının hemen hemen tamamı hünerlerini sergilerken betimlenmiştir (Resim 45).

Sanatçının, orkestrasından izleyicisine, sirk hayvanlarından akrobatlarına, palyaçolardan maskeli insanlarına hatta sirk çadırına kadar bir sirkte yer alan tüm ayrıntıları bir resim yüzeyinde göstermek istemesi resmin kompozisyonunu oldukça kalabalık kılmasına rağmen, her birini yerli yerince yerleştirdiği bu biçimlerde belirgin bir düzen sağlanmıştır. Calder'in tepeden bakış açısıyla resmettiği sirk sahnesinde yer alan daire şeklindeki üç bölmede farklı gösteriler gerçekleştirilmektedir. İzleyiciye en yakın bölümde, hayvan terbiyecisinin komutları doğrultusunda hareketlerini yapan filler yer almaktadır. Orta bölümde at sırtında bir akrobat kız ve son bölümde ise halkı eğlendiren bir palyaço görülmektedir. Ayrıca bu

bölgümlerln dışına yerleştirilmiş hayvan ve insan figürleri de sahnenin coşkusunu artırmıştır.

Resimde herbiri birbirinden farklı tipte üç sirk palyaçosu yer alırken, resmin ön saflarında gösteriyi izlemek yerine resme bakan kişiye yönlendirilmiş palyaço maskeli insanlar dikkat çekmektedir. Bu figürler, gerek konumları gerekse bakış açılarıyla resimden kopuk izlenimi vermektedir. Ayrıca Ensor'un resimlerindeki, maskelerinin arkasına gizlenmiş ve kendi olmaktan çıkmış figürleri de andırmaktadırlar.

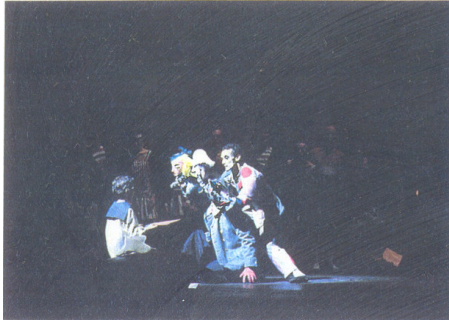
Batur, Calder'in "Sirk"inde, oyunculuk, şaka, ciddiyyet, çocukluk, -mış gibilik, heyecan, korku, hareket ve durgunluk, haz ve hüzyün, keyif ve keder gibi hayata dair gerçeeklerin bulunduğunu ve bunun da kendisini çok etkilediğini belirlemiştir.⁶⁷

Bu düşüncelerin ışığında resim bir kez daha incelendiğinde, izleyicinin durağanlığı karşısında sirk oyuncularının dinamizmi, at üzerindeki akrobatın korku ve heyecan veren tehlikeli hareketleri, orkestranın ciddiyyeti karşısında palyaçoların şaka gibi gösterileri ve mekanın görkemli çatısının altında süregelen bu oyunun dünyanın da bir oyun olduğu gerçeğiyle örtüştüğu düşünölmektedir.

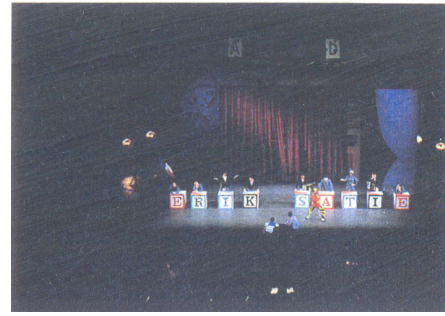
⁶⁷ BATUR, *Enis, Hokka'baz, Sanat Dünyamız- Sanatın 'Gambaz'ları Palyaço, Hokkabaz, Soyтары*, Sayı: 74, YKY, İstanbul Kış 1999, s.143

2.1.14. David Hockney: (1937, Bradford)

İngiltere’de Pop Sanat’ın temsilcilerinden olan Hockney, sanat eğitimine 1953-57 arasında Bradford Sanat Yüksekokulu’nda başlamış, ardından 1959- 62 yılları arasında Kraliyet Sanat Yüksekokulu’nu bitirmiştir. Sanatçı, popüler kültür imgelerini kullandığı resimlerinde genellikle seks, tüketim nesnelere ve sanat üretiminin sorunları gibi temalar işlemiştir. Tiyatro ve opera sahnelerinin tasarımlarını da yapan sanatçının bu konu üzerine yaptığı pek çok resmi vardır. Aşağıda, sanatçının sahnesini tasarladığı bale gösterisinin birkaç karesinden yola çıkarak, palyaço figürünün onun resimlerine yansıma biçimi incelenmiştir:



Resim 46. *David Hockney’ in sahnesini tasarladığı bale gösterisinden Sahne 1*



Resim 47. *David Hockney’ in sahnesini tasarladığı bale gösterisinden Sahne 2*

“Sahne 1”de palyaço, savaşın korkunç yüzünü görmesini istemediği bir çocuğu sakın bir yere getiren koruyucu olarak gösterilmiştir. Daha önce çocuğa silah vermeye çalışan bir askeri uzaklaştıran palyaço, ona silah yerine kendi oyuncağını verirken gösterilmiştir. “Sahne 2”de palyaço ve çocuk dikenli telleri terk ettikten sonra palyaço kırmızı perdeyi indirmiş ve asker kıyafetli oyuncular kutular üzerine harf harf bestecinin ismini yazmışlardır. “Sahne 3”te palyaço, çocuğu suflör koltuğuna oturtuktan sonra tek tek oyuncuları takdim etmiştir.⁶⁸ Bu sahnelerden de anlaşılacağı gibi palyaço kimi zaman yumuşak huylu, koruyucu ve duyarlı kimliğiyle, kimi zaman da sahnenin boşluğunu dolduran, izleyiciyi oyalayan bir sunucu kimliğiyle öne çıkmaktadır.

⁶⁸ FRIEDMAN, Martin, *Hockney Paints the Stage*, Thames and Hudson, London 1985, s.144



Resim 48. David Hockney'in sahnesini tasarladığı bale gösterisinden Sahne 3



Resim 49. David Hockney'in sahnesini tasarladığı bale gösterisinden Sahne 4

Sanatçı, resimlerindeki palyaço figürlerini, Tiepolo'nun sivri burunlu ve külah şapkalı Punchinello karakterinden esinlenerek yapmıştır.

Hockney'e Punchinello temasını John Dexter önermiştir. Dexter, bir gazetede gördüğü Tiepolo çiziminin fotoğrafından etkilenmiş ve Frick Koleksiyonu'nu da inceledikten sonra Hockney'e telefon açarak "Bu bizim çözüm yolumuz olabilir" demiştir. Bu gelişmeler sonrasında sanatçı, Punchinello maskeleri ve kostüm tasarımları çizmeye karar vermiştir. Sonuçta Punchinelloların Hockney'in bale gösterisinin önemini artırdığı varsayılmaktadır.⁶⁹



Resim 50. Tiepolo, "Punchinellolar Su Kuşu Avlarken"



Resim 51. David Hockney, "Punchinello maskeleri ve kostüm tasarımları", 1980

Hocney, Resim 51'de Punchinello karakterinin kostümlerinin ve yüzüne geçirdiği maskelerin tasarımını yapmıştır.

⁶⁹ a.g.e., s.160



Resim 52. David Hockney, "Geçit Töreni", 1980

Sanatçının sahne tasarımlarının etkisinde yaptığı Resim 52'de orkestra eşliğinde gösterisini yapan bir palyaçonun betimlendiği görülmektedir. Kırmızı ve mavi ağırlıklı sahnede spot ışığıyla vurgulanan beyaz kıyafetli palyaço, ellerinin üzerinde amuda kalkmış olarak gösterilirken; orkestra ve şef karanlık mekanda ışık saçarak coşkuyla ona eşlik etmektedir. Sahne, renkli kutucuklar, kanatlı at, perde, merdiven gibi dekorlarla donatılmıştır. Friedman, Hockney'in bu resmiyle ilgili görüşlerini şu sözleriyle belirtmiştir:

"Gösteri için onun perdesi çok büyüleyiciydi, sirkin geleneksel renkleri olan palyaçolar, kanatlı atlar – her şey; perde yükseldiği zaman, seyircilerin hayrete düşebileceği kübistik bir kent halini alırdı."⁷⁰

⁷⁰ a.g.e. s. 163

Hockney'in sahne tasarımlarını yaptığı opera ve bale gösterileri, onun resimlerini beslemiştir. Sanatçının kullandığı palyaço karakteri ise sirkin büyüleyici atmosferini anımsatmasından dolayı sirk resimleri yapan sanatçılarla aynı kategoride incelenmiştir.

3. OSMANLI MİNYATÜR SANATINDA EĞLENCE KÜLTÜRÜ VE SOYTARI FİĞÜRÜ

Türk Resim sanatında, eğlence kültürünün ilk örneklerine Osmanlı minyatürlerinde ⁷¹ rastlanmaktadır. Osmanlı'da şehzadelerin sünnet düğünleri, bayramlar, doğumlar, evlenmeler, tahta geçme, savaşa gidiş, fetih gibi olaylar için saray tarafından şenlikler düzenlenmiştir. Padişah ve halk arasındaki ilişkiyi kuvvetlendiren bu şenlikler, halkın her kademesinin bir araya gelerek kaynaştığı ve hoşça vakit geçirdiği bir ortam olmuştur. Surnameler, Osmanlı'nın eğlence kültürünün aynasıdır.

Osmanlı minyatürünün başyapıtı olan Surname-i Hümayun, III. Murad'ın oğlu şehzade Mehmet için düzenlediği ve elli iki gün süren sünnet düğünü betimleyen bir yazmadır. Bu yazmanın, Nakkaş Osman tarafından yapılan minyatürlerinde o dönemin eğlence kültürü görülmektedir. Nakkaş Osman, şenlik olayını akış sırasına bağlı olarak sahnelere bölmüş, meydan ve sarayı bir çerçeve halinde tekrarlayarak gösterileri bir film şeridi gibi göstermiştir. Bu bakımdan Surname, sanat ve kültür tarihimizi tanımak açısından çok önemli bir belgesel kaynaktır.

Sözkonusu sünnet düğününde, İstanbul'un Tahtakale gibi semtlerinde halkı eğlendirmek için kurulan bayram yeri ve imparatorluğun farklı yerlerinden gelen cambazlar, hayvan terbiyecileri, hokkabazlar, soytarılar düğün nedeniyle Atmeydanı'na getirilmiştir. Bütün İstanbul esnafı da düğün için özenle hazırlanmış ve seyyar atölyelerinde hünerlerini sergileyerek geçiş yapmıştır. Ve bu şenlikler, padişah aracılığıyla toplumun her kesimini kaynaştırmaya vesile olmuştur. Gösteride, hünerlerini sergileyen saka, hokkabaz, soytarı, maskara, cambaz, tasbazan gibi karakterler kostümleri ve tavırlarıyla oldukça dikkat çekicidir.

⁷¹Eski yazma kitaplarda görülen, ince bir sanatla işlenmiş olan, küçük ve renkli resimlere verilen ad. AĞAKAY, Mehmet Ali, *Türkçe Sözlük*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Beşinci Baskı, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1969, s.531



Resim 53. Nakkaş Osman, "Köpekli Hokkabaz"



Resim 54. Nakkaş Osman, "Kuşlu Hokkabaz"

Esnaf loncalarının geçişinde yaşanan rutin havayı dağıtmak için birebir olan hokkabazlar, seyircilerin merakla ve hayretle izledikleri gösterileriyle betimlenmiştir.

"Genel anlamıyla hokkabazlık, açıklanması güç, aklın alamayacağı oyunlar göstermek, göz bağcılığı yapmaktır. Hokkabaz, özel anlamıyla hokkalarla oynayan demektir."⁷²

Hokkabazların soyтары kılıklı yardımcıları vardır ki, bu karakterler de gösterinin hilesini gizlemek için izleyicinin dikkatini farklı yönlere çekmektedirler.⁷³

Hokkabaz (Resim 53), minyatürün bu kesitinde köpeğe uzattığı asayı sağa sola sallama talimatı verirken gösterilmiştir. Ayrıca köpeğin çemberden atlama, dans etme ve takla atma gibi hüneleri de bulunmaktadır.⁷⁴

Minyatürün bir başka kesitinde de (Resim 54) hokkabazlar, farklı türlerdeki kuşlara oyunlar yaptırırken gösterilmiştir.

⁷² AND, Metin, *Geleneksel Türk Tiyatrosu: Kukla- Karagöz- Ortaoyunu*, Bilgi Yayınevi, Birinci Basım, Ankara Mayıs 1969, s.50

⁷³ a.g.e. s.52

⁷⁴ ATASOY, Nurhan, *1582 Surname-i Hümayun Düğün Kitabı*, Koçbank, İstanbul 1997, s. 109



Resim 55. Nakkaş Osman, "Tasbazan"

Taslarla hokkabazlık yapan kişiye tasbazan denmektedir. Resim 55'de tasbazanlar farklı numaralarını yaparken gösterilmiştir. Meydana elleri boş bir şekilde çıkan tasbazanlar gösteri sonrasında arkalarında birçok kap kacak bırakarak ayrılmaktadırlar. Ayrıca içi ateş dolu mangalı da düşürmeden havada döndürebilmektedirler.⁷⁵



Resim 56. Nakkaş Osman, "Sakalar"

⁷⁵ a.g.e. s. 109

Sakalar, düğün süresince meydanı temizlemek, düzeni, asayişi sağlamak ve münasebetsizlik yapan kişileri uyarmak gibi birçok görevi yerine getirmektedirler. Sakalar, ellerinde bulunan tulumlarındaki su ile etrafı sulayarak toz kalkmasını engellemenin yanı sıra düzeni bozan kişilere de bu tulumla vurmakta ya da içerisindeki suyu üzerlerine dökmektedirler. Komik giysili ve sivri başlıklı bu karakterler, zaman zaman meydanda oluşan boşluğu oyunlarıyla doldurmaktadırlar. Bu yönleriyle soytarı olarak da görülmektedirler.⁷⁶



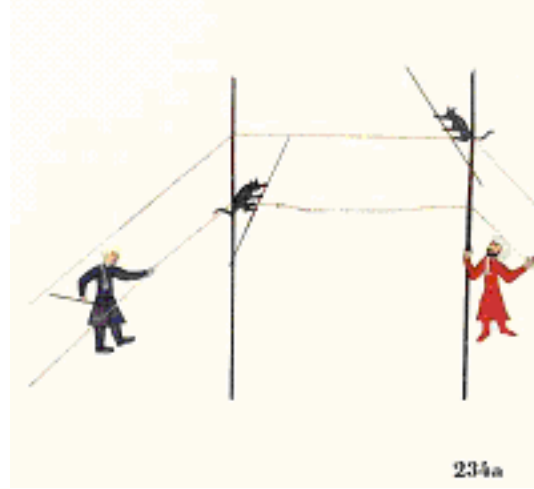
Resim 57. Nakkaş Osman, “Maskara Oyuncular”

Düğün meydanını temizlemekle görevli olan maskara oyuncuları (Resim 57) aynı zamanda oyun aralarında ortaya çıkan boşluğu doldurmak için ellerinde tef, zil gibi müzik aletleriyle hem çalıp hem de farklı dans figürleri ile gösterilerini gerçekleştirmektedirler.

⁷⁶ a.g.e. s. 107



Resim 58. Nakkaş Osman, "İp Cambazları"



Resim 59. Nakkaş Osman, "Cambaz Kedi"

“Cambaz, ip üzerinde yürüyen, yüksek dikili taşlara tırmanan, bu hüneleri gerçekleştirirken canı ile oynayan demektir.”⁷⁷

İp cambazı –Rismanbaz (Resim 58) tüm cambaz karakterleri içerisinde en üstünü sayılmaktadır. Düğün şenliğinde, gözleri bağlı ve terazisiz bir şekilde ip üzerinde parade atarak hünelerini sergilerken betimlenmiştir.⁷⁸

Arap⁷⁹, düğün meydanına kurulan tezgah üzerine ipi gerdikten sonra dua etmiş ve sonra aslan kıyafetli kediyle gösterisine başlamıştır. Kedi, teraziyi alarak ip üzerinde türlü türlü cambazlıklar sergilemiştir (Resim 59).⁸⁰

⁷⁷ <http://www.karagozevi.com/?d=tiplemeler.html>, 05/10/2007

⁷⁸ ATASOY, Nurhan, *1582 Surname-i Hümayun Düğün Kitabı*, Koçbank, İstanbul 1997, s.111

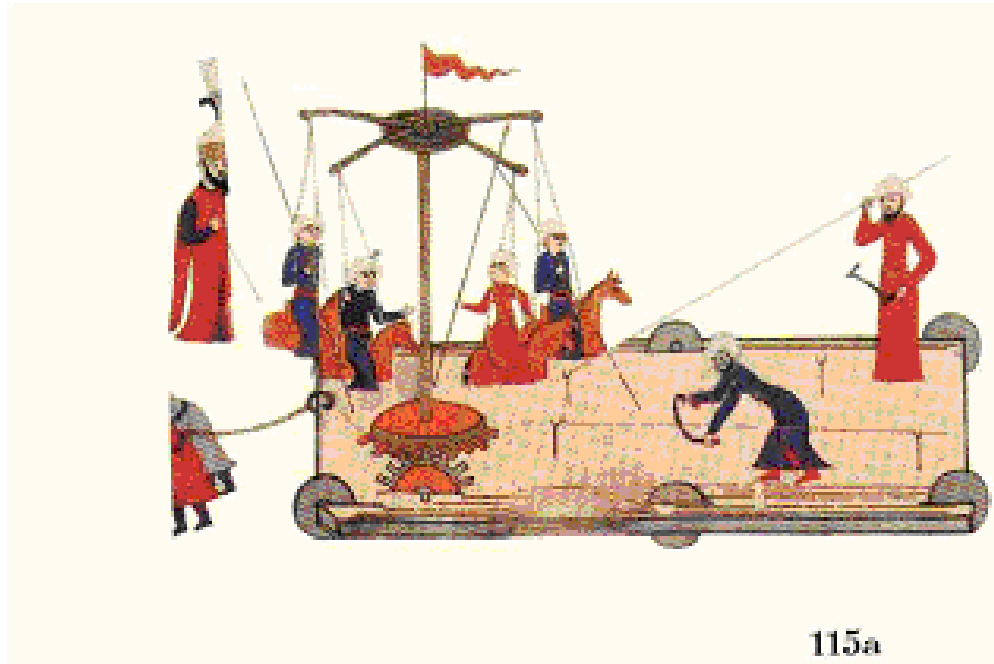
⁷⁹ **Arap:** Karagöz oyunu tipidir. Hacı fitil veya hacı fiş fiş, Hacı kandil diye anılır. Afrika'dan köle olarak getirilmiş Zenci insanlardır. Önceleri sarayda çalışmış, sonraları özgürlüklerini elde ederek toplum içine karışmışlardır. Seyyahıtır, şekercilik ve baklavacılık yapar. Genelde dilenci olduğu görülür. <http://www.karagozevi.com/?d=tiplemeler.html>, 05/10/2007

⁸⁰ ATASOY, Nurhan, *1582 Surname-i Hümayun Düğün Kitabı*, Koçbank, İstanbul 1997, s.111



Resim 60. Nakkaş Osman, "Behram Bali'nin Hünerleri"

Behram Ali, eli yüzü düzgün, uzun boylu ve çabuk hareket eden bir karakterdir. O, şekilden şekle soktuğu vücudunu halkanın içerisinde geçirecek şekilde gösterisiyle, padişahın takdirini kazanmıştır. Behram Ali, bu minyatürde gösterisini bitirdikten sonra tavus kuşu gibi baş aşağı beyitler okuyarak izleyicileri selamlarken betimlenmiştir.⁸¹

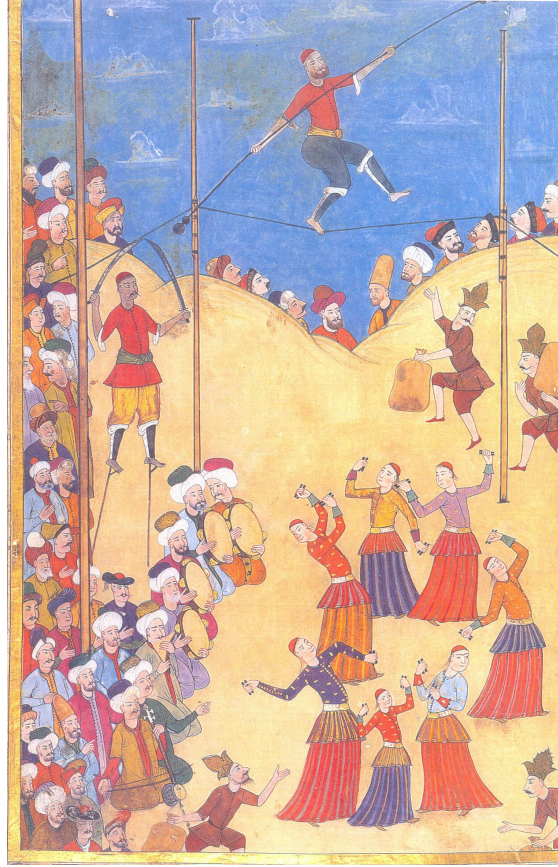


Resim 61. Nakkaş Osman, "Nizekaran"

⁸¹ ATASOY, Nurhan, 1582 Surname-i Hümayun Düğün Kitabı, Koçbank, İstanbul 1997, s.110

Nizekaran, Osmanlı eğlencelerinin vazgeçilmez araçlarından. Mızrakçıların taşıdığı tahtın içinde yer alan bu alet günümüz atlı karıncalarının en eski halidir ve çekerek dönmektedir.⁸²

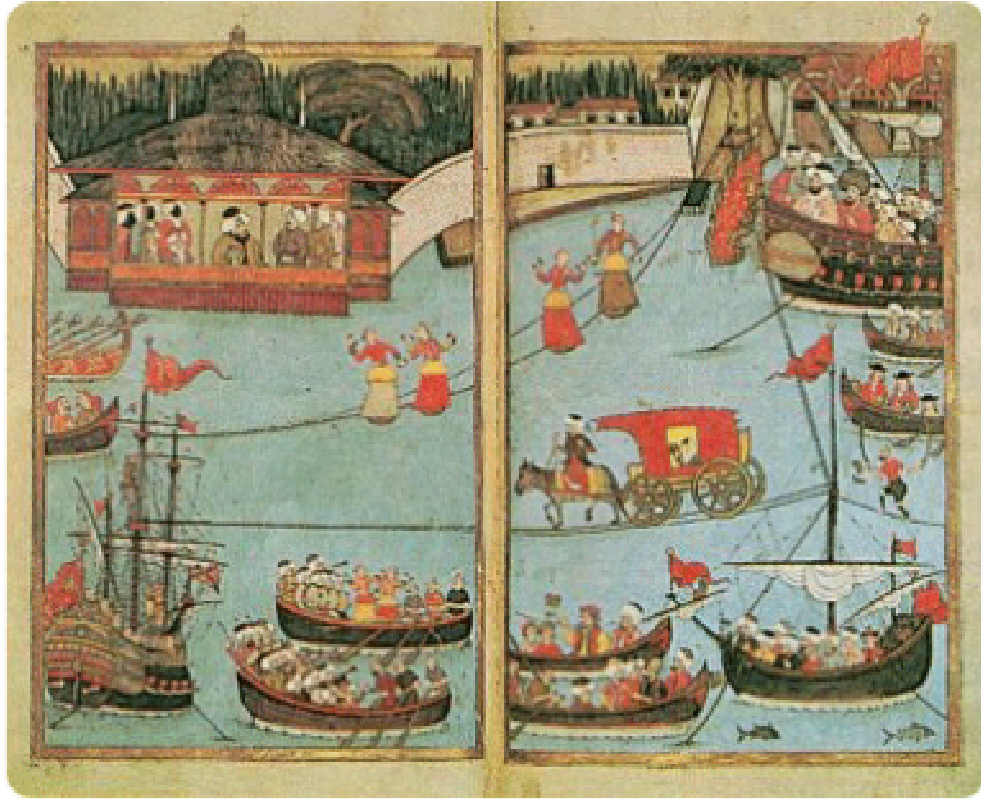
18. yüzyıl minyatür ustası Levni'nin en tanınmış eseri olan “*Surname*” de (Resim 62), I.Ahmed'in oğullarının sünnet düğünü anlatılmıştır. Bu sünnet düğününde esnaflar geçişlerini yaparken cambazlar ve hokkabazlar da hünerlerini sergilemiştir.



Resim 62. Levni, “*Surname*”, Minyatür

Levni, *Surname-i Vehbi*'de yer alan “*Haliç'te Gösteri*” adlı minyatüründe, Haliç'in iki yakası arasında gemi direklerine gerilmiş halatlar üzerinde gezen arabaları ve oyun oynayan cambaz çengileri betimlemiştir (Resim 63).

⁸² a.g.e. s.107



Resim 63. Levni, “*Surname*’den Halic’te Gösteri”, Minyatür, 1720

Osmanlı’da önemli bir yere sahip olan soytarı karakteri oldukça çeşitlidir. Mudhik, pusatçı, nehre, bineve, maskara, curcunabaz, cin askeri, tulumcu gibi tipler dönemin soytarı karakteri hakkında ip ucu vermektedir.

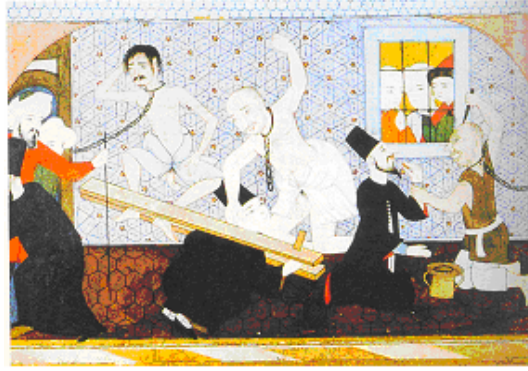
XV. yüzyıldan kalan bir yazmada II. Bayezid döneminin ünlü soytarlarından Aseli adındaki bineva, eşek üzerinde elinde zort⁸³ denilen hicivleri okurken gösterilmiştir. Diğer binevalar ise Aseli’nin eşeğinin yanında yürüyerek karşılıklı söyleşmeleri ellerindeki yazılı metinlerden okumaktadırlar.⁸⁴ Binevaların günümüz palyaçolarıyla benzerliği ise komik olmalarının yanı sıra yüzlerinin boyalı veya maskeli olmasıdır.

⁸³ “Ahmet Vefik Paşa’nın *Lehçe-i Osmani*’sinde zort’un kötü sesler çıkartmak, carta çekmek, alaya almak anlamlarına geldiği yazılıdır. Güney- Batı Anadolu’da bugün de oynanan bir dansın adı Teke Zortlatması’dır.” AND, Metin, *Geleneksel Türk Tiyatrosu: Kukla- Karagöz- Ortaoyunu*, Bilgi Yayınevi, Birinci Basım, Ankara Mayıs 1969, s.33

⁸⁴ AND, Metin, *Geleneksel Türk Tiyatrosu: Kukla- Karagöz- Ortaoyunu*, Bilgi Yayınevi, Birinci Basım, Ankara Mayıs 1969, s.33

Saray soytarılarının, padişahın bulunduğu geçiş alaylarının başında gitmesi, bu karakterin ne kadar önem gördüğünün kanıtı olmuştur. Ayrıca gelin alayları ve esnaf loncalarının geçiş alaylarında da yine soytarılar görülmektedir. Sarayın ak ve kara cüceleri padişah ve çevresini eğlendiren diğer karakterlerdendir.

Curcunabaz, curcuna içinde dans eden ve gösterilerini yapan sivri külahlı, zaman zaman yüzü maskeli bir tiplemedir.⁸⁵ Curcunabazlar, ara sıra asıl dansçılarla sahneye çıkarak onların danslarını beceriksizce taklit eden ve halkı güldüren gülünç kıyafetli, gürültücü dansçılardır.⁸⁶



Resim 64. "Maskeli Curcunabaz"



Resim 65. "Maskeli Curcunabaz"

⁸⁵ <http://www.karagozevi.com/?d=tiplemeler.html>, 05/10/2007

⁸⁶ AND, Metin, *Geleneksel Türk Tiyatrosu: Kukla- Karagöz- Ortaoyunu*, Bilgi Yayınevi, Birinci Basım, Ankara Mayıs 1969, s.65



Resim 66. "Akrobat Soytarılar"



Resim 67. "Osmanlı Soytarısı"

Soytarılar, siyasi taşlama da yapmıştır. III.Mehmet'in sünnet düğünü sırasında, Osmanlı ve İran savaş durumunda olduğu için, seyirciler arasında oturan İran elçisi hakarete maruz kalmıştır. Soytarılar, Safevi sarığına alaya alarak onunla top gibi oynamışlar, kalçalarının üstünde dengede tutmaya çalışmışlardır.⁸⁷(Resim 68-69)



Resim 68



Resim 69

Resim 68 ve Resim 69'deki minyatürlerde soytarılar Safevi kavuğu ile alay ederken gösterilmiştir. 16.yüzyıl

⁸⁷ AND, Metin, *Soytari: Tiyatronun Yaşam Suyu, Sanat Dünyamız- Sanatın 'Gambaz'ları Palyaço, Hokkabaz, Soytari*, Sayı: 74, YKY, İstanbul Kış 1999, s.133

Osmanlı'da en önemli soytarı Karagöz'dür. O, Osmanlı soytarılarının tüm özelliklerini yansıtan bir karakterdir. Karagöz tiplmeleri ve oyun senaryoları gözden geçirildiğinde bu gölge oyununun karakterlerinin saray nakkaşlarının minyatürlü yazmalarındaki tiplmelere oldukça benzediği gözlemlenmiştir (Resim 70). Minyatürlerde resimlenen konular, Karagöz oyunlarında da ele alınmıştır.



Resim 70. "Karagözde Cüceler, Akrobat ve Soytarılar"



Resim 71. "Karagöz Figürleri"

Osmanlı'nın saray eğlencelerinin betimlendiği bu minyatür örneklerinde dönemin eğlence kültürü tüm ayrıntılarıyla gözler önüne serilmiştir.

4. TÜRK RESİM SANATINDA SİRK TEMASI VE PALYAÇO FİGÜRÜ

Osmanlı sanatında dönemin eğlence kültürü ve ilginç karakterleri, padişahın düzenlettiği şenliklerin betimlendiği minyatürlerde görülmektedir. Fakat 19. yüzyılda matbaanın yaygınlaşması ve resimlerin kitaplara baskı tekniğiyle basılması minyatür sanatını geri plana itmiştir. Tansuğ, minyatür sanatının son buluşunu şu sözleriyle belirtmektedir:

“Resim sanatının, eski soyut, şematik, klişeleşmiş figür ve motiflerden ayrılarak 19.yüzyılda kendisini doğanın gözlemine adayan bir uğraş haline gelmesi yeni bir eğitim disiplinini de zorunlu kılmıştır.”⁸⁸

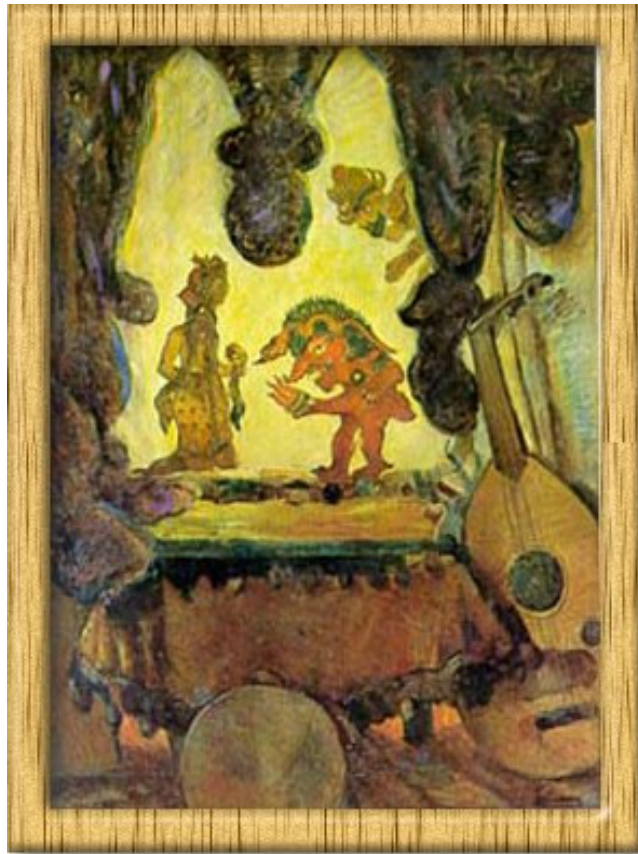
19. yüzyılda batılılaşma hareketleri Türk resim sanatını etkilemiş ve geleneksel tekniklerle yapılan minyatürlerin yerini tuval resmi almıştır. Ayrıca bu dönemde askeri okulların yetenekli öğrencileri yurt dışına göndermesi ve Avrupa’dan dönen öğrencilerin *manzara*, *natürmort* ağırlıkta olmak üzere *figür ve portre* resimleri yapmaları resimde konu değişikliği de yaratmıştır. Sanayi-i Nefise’den mezun olarak Paris’e giden sanatçıların orada edindikleri kazanımlar yurda döndüklerinde İstanbul’un sanat ortamında aktif rol oynamalarını sağlamıştır. Bu dönemde, 1914 kuşağı sanatçıları izlenimcilik üslubunu Türk resim sanatına taşımışlardır.

1914 kuşağı sanatçılarından Feyhaman Duran, “*Karagöz*” adlı resminde (Resim 72) dönemin güldüren karakterleri olan orta oyuncularını gösteri yaparken betimlemiştir. Masa üzerinde kurgulanan oyun sergilenirken; resmin ön tarafında eğlencelerin vazgeçilmezi olan tef ve ut gibi müzik aletleri gösterilmiştir. Özsezgin, eğlence ve gelenek arasındaki ilişkiyi kurarken, eğlencenin gündelik yaşamın bir bütünleyicisi olarak yaşamın akışını belirleyen gelenek ve görenekle yakından ilgili olduğunu, insan soyunun eğlenme ve hoşça vakit geçirme alışkanlığının geçmiş dönemlerdeki kültürel birikimlerden kaynaklandığını öne süren sosyal antropolojinin

⁸⁸ TANSUĞ, Sezer, *Karşıtı Aramak*, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul 1983, s.217

de bu birikimlerin birtakım katkılarla gelişip çoğullaştığını kabul etmekte olduğunu belirtmektedir.⁸⁹

Feyhaman Duran ve Nuri Abaç, ortaoyunu karakterlerinden Karagöz ve Hacivat'tan etkilenmişlerdir. Sanatçıların tuvallerine yansıttığı bu seyirlik oyunlar geleneğin yansıması niteliğindedir.

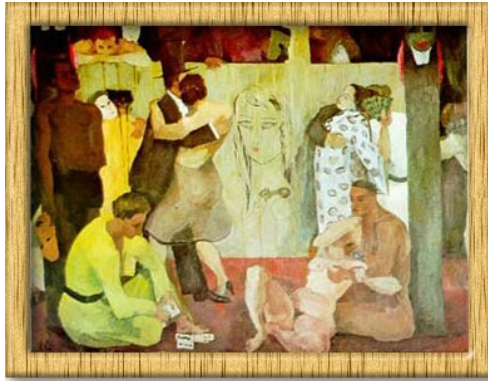


Resim 72. Feyhaman Duran, “Karagöz”

Farklı kültürlerden gelen insanların zevk aldıkları eğlenme biçimlerinin de farklılık göstereceği düşüncesinden yola çıkarak denilebilir ki; Avrupa'dan dönen genç sanatçıların oluşturduğu “Müstakil Sanatçılar Birliği”nin eğilimleri çeşitlenmiş ve beğenileri de farklılaşmıştır. Muhittin Sebati, Cevat Dereli, Hale Asaf, Nurullah Cemal, Mahmut Cemalettin, Ahmet Zeki, Şeref Kamil, Refik Fazıl gibi sanatçıların

⁸⁹ a.g.m., s.179, 180

arasında özellikle “*Maskeli Balo*” adlı çalışmasıyla (Resim 73) dikkatleri üzerine çeken Ali Çelebi; Türk sanatında o yıla kadar hiçbir ressamın işlemediği bir konuyu resmetmiştir. Yine bu grubun kurucularından Epikman ise, “*Bar*” adlı çalışmasında (Resim 74) piyano eşliğinde dans eden figürleri eğlence hayatının bir kesiti olarak göstermiştir.



Resim 73. Ali Çelebi, “*Maskeli Balo*”, 1928



Resim 74. Refik Epikman, “*Bar*”

Ali Çelebi, eğitim amaçlı gittiği Münih’te yapmış olduğu “*Maskeli Balo*” adlı resminde dönemin eğlence kültürünü yansıtmıştır. Resimde, yüzünde maskeleri ve başında külahıyla, karnaval giysileri içerisindeki kadın ve erkek figürleri betimlenmiştir. Her biri kendi halinde eğlenen figürler resimde konu ve yüzeyde parçalanma yaratmıştır. Ayrıca resim, eğlence ve hüznü bir arada barındırmasından dolayı melankoliktir.

Hayatını Paris’in bohem yaşantısı içerisinde sürdürmüş olan Fikret Mualla, bar, lokanta, eğlence yerleri ve sirk gösterilerinde edindiği izlenimlerini kıvrak fırçasıyla ve zengin renkleriyle resimlerine taşımış bir sanatçımızdır. Mualla’nın sanatı için, Özsezgin’in şu sözleri oldukça uygundur:

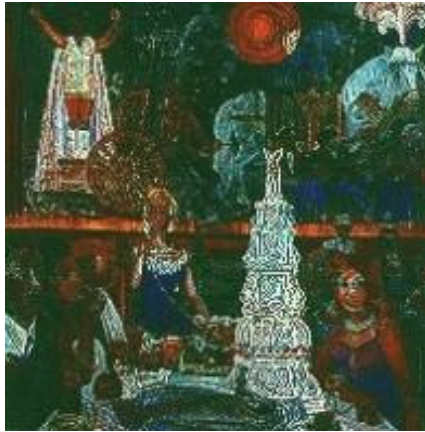
“Bilinçli olsun olmasın; başka insanlardan, başka kültür ve geleneklerden öğrendiklerimiz, insan yapımızı ve beğenilerimizi zamanla etkilemiştir.”⁹⁰ Avrupa’da

⁹⁰ a.g.m, s.179

eğitim almış sanatçıların Türk resim sanatına kazandırdıkları çeşitlilik, bu düşünceyi destekler niteliktedir.

1933 yılında kurulan D grubu sanatçıları arasında yer alan Zeki Faik İzer'in "Sirk" ve Elif Naci'nin "Palyaço Aşkı" adlı eserleri, Batı sanatında sıklıkla kullanılan sirk ve palyaço konulu resimlerin Türk resim sanatındaki ilk örneklerinden olmuştur. İzer eserinde, sirk ortamının renkliliğini ve hareketliliğini soyutlamacı bir yaklaşımla sergilerken, Naci sirk gösterilerinin vazgeçilmezi olan palyaçoğu umutsuz bir aşık olarak göstermiştir.

Cihat Burak, resim yüzeyini mozaik gibi işlediği resimlerinden biri olan "Eylemlerimiz" adlı çalışmasında (Resim 75) o dönemin meşhur gazino eğlencesini resmetmiştir. Gösterişli sahne üzerinde müzisyenler, resmin ön planında ise assolist ve izleyiciler eğlenirken betimlenmiştir. Arka planda yer alan atın ve beyaz kostümüyle dikkatleri üzerine çeken figürün duruşları, sirk gösterisini andırmaktadır.



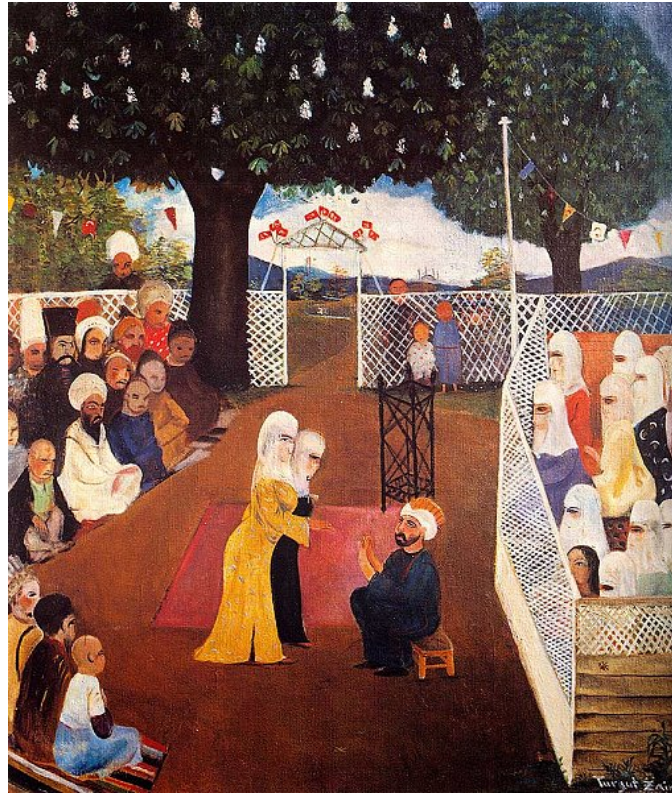
Resim 75. Cihat Burak, "Eylemlerimiz"



Resim 76. Nuri Abaç, "Karagöz'ün Gemisi"

Yine bu kuşak sanatçılarından Nuri Abaç, Karagöz ve Hacivat figürlerinin biçim ve kişiliklerini kullanarak gündelik ve tarihi olayları resmetmiştir. Sanatçı, "Karagöz'ün Gemisi" adlı çalışmasında, geleneksel bir konuyu minyatür tekniğine benzer bir yöntemle resmetmiştir (Resim76). Sanatçının resimlerindeki çocuksu coşku izleyeni masalsı bir dünyaya götürmektedir.

Türk minyatür resminin geometrik ve şematik figür anlayışından hareket eden Turgut Zaim, 1940'lerden başlayarak yapıtlarında Ortaoyunu ve Karagöz gibi geleneksel seyirlik oyunları işlemiştir (Resim 77).



Resim 77. Turgut Zaim, "Ortaoyunu", 1949

Eğlence yerleri olarak lunapark, sirk ve bayram yerlerinin resmedilmesi 1950 ve 1960 kuşağı sanatçılarının özellikle üzerinde çalıştıkları bir tema olarak görülmektedir. Nedim Günsür, palyaço figürünü ve lunapark, panayır gibi eğlence yerlerini naif bir sanat anlayışıyla betimlemiştir. Sanatçının palyaço temalı resimleri uzaktan görüntüsüyle minyatüre benzetilmektedir. Günsür'ün eserlerinde minyatür geleneği ve Batılı sanat anlayışı kaynaşmıştır. Özsezgin, Günsür'ün resimleri için şunları belirtmektedir:

"Günsür, bir dönem kendisini lunaparklardaki dönme dolapların şiirsel büyüüne kaptırmıştır. Resimleri, bir renk alacağı vermekten çok, dingin bir huzur ortamına, aşırı bir devinimsellikten çok, ölçülü bir eğlence ortamına taşımaktadır bizi. Cambazların, dönme dolapların, salıncakların

şenlendirdiği ve saf sevinçler yarattığı bir ortam, sanatçının resimler dizisine yansımıştır. Salmıcaklarda kolan vuran çocukların neşesi, onun bu dönem resimlerini biçimlendiren vazgeçilmez bir duyum malzemesidir.”⁹¹

Günümüz sanatçılarının sirk eğlencelerine ve palyaço figürüne yüklediği anlamlar çeşitlenmiş ve bu konu daha sıklıkla resmedilir olmuştur. İnsanlar güvensizlik ortamında giderek kendileri olmaktan uzaklaşmıştır. Sanatçının serzenişi kendisini de içine alan bu başkalaşımı kırmaya çalışmakla ilgilidir. Özellikle Onay Akbaş resimlerindeki palyaço ile kendisiyle çelişen insanın hüznü yaşantısını yüzüne geçirdiği gülen ifadeyle gizlemeye çalışırkenki sahteliğini sembolize etmektedir. Kezban Arca Batıbeki'nin sirk ve palyaço konusuna yaklaşımı ise oldukça çeşitlidir. Sanatçı, Osmanlı minyatürlerinde görülmeye alışkın olunan soytarı figürlerini resimlerine taşıyarak eğlencenin geleneksel uzantısı niteliğinde eserler yapmıştır.

Türk resim sanatında, dünden bugüne eğlence kültürünün yansımaları olan resim örnekleri incelendiğinde, sirk teması ve palyaço figürü konusu üzerine yapılan resim çalışmalarında, Batı sanatından farklı olarak daha sınırlı örnekler rastlanmaktadır. Osmanlı sanatında konunun zengin olarak kullanılmış olması o dönemde eğlenceye daha fazla önem verdiği gibi bir gerçeği ortaya çıkarmaktadır. Türk resim sanatında ise batılılaşma çabaları içerisinde olan sanatçıların, eğlencenin Batı resim sanatına dair örneklerinin de etkisiyle geleneksel eğlence biçimlerini Türk resim sanatıyla sentezledikleri görülmektedir.

Avrupa'da sirklerin tarihi 18.yüzyılın başlarına rastlamaktadır. Türkiye'de ise, sirk okullarının yeni yeni açılıyor olması, konu üzerine yapılmış resim çalışmalarının sınırlı sayıda olmasını açıklar niteliktedir. Diğer ülkelerden gelen sirk gruplarının gösterilerinin Türk izleyicileriyle buluşturması ve dünyanın ilk Türk sirkî olan Uluslararası Avrasya Sirkî'nin kurulmuş olması umut verici bir çalışma olarak görülmekle beraber, Türk resim sanatında da konunun örneklerin artacağı düşünülmektedir.

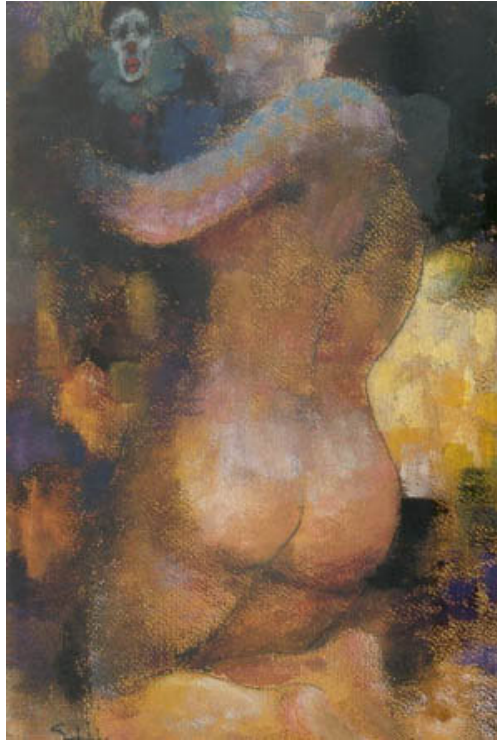
⁹¹ ÖZSEZGİN, Kaya, *Resme Yansıyan Eğlence- Sanat Dünyamız- Sanatın 'Gambaz'ları Palyaço, Hokkabaz, Soytarı*, Sayı: 74, YKY, İstanbul Kış 1999, s.182

4.1. Türk Resim Sanatında Sirk Teması ve Palyaço Figürü Konulu Resim Çalışmaları ve Analizleri

Bu bölümde, “Türk Resim Sanatı’nda Sirk Teması ve Palyaço Figürü” konulu resim çalışmaları yapan sanatçıların eserleri analiz edilerek, konunun sanatçıların imgesinde ne şekilde çeşitlendiği incelenmiştir.

4.1.1. Elif Naci: (1898, Gelibolu, Çanakkale -1987, İstanbul)

1914 yılında girdiği Sanayi-i Nefise Mektebi’nde Çallı’nın öğrencisi olan Elif Naci aynı yıl Yeni Resim Cemiyeti’nin kuruluşunda yer almıştır. D Grubu’nun da kurucularından olan sanatçı, 1933 yılından grubun resmen dağıldığı 1947 yılına kadar düzenlenen tüm sergilere katılmış, daha sonra ise çalışmalarına kişisel olarak devam etmiştir.



Resim 78. Elif Naci, “Palyaço Aşkı”

Ayrıntıya girilmeden, siyah beyaz değerlerin lekesele dağılımıyla yapılan çalışma, izleyiciyi içine çeken bir gizeme sahiptir (Resim 78). Sanatçı, aşkı palyaçonun ağır makyajlı yüzünün arkasına gizlemiştir. Umutsuz bir aşktır onunki; şehvet ve çıplaklığın gerisinde hüznü bakışıyla görülmekte olan palyaço, güldüren yüzüne alışkın olan insanları şaşırtmaktadır.

Lekesele fırça darbeleri resmi gizemli kılmıştır. Koyu değerler içerisinde patlama yaratan açık değerler ise, palyaçonun hüznü ifadesinin altında yatan ruh halini yansıtmaktadır.

Kadın figürü, elini palyaçoğa doğru uzatarak ondan yardım istemiş gibi gösterilirken, palyaço, çaresiz bir ifadeyle onu izlemektedir. Trajik bir sahnenin yansıtıldığı bu resimde, sanatçının kendisini palyaço ile özdeşleştirdiği düşünülmektedir.

4.1.2. Fikret Mualla: (1903, İstanbul- 1967, Nice)

Fikret Mualla, mühendislik eğitimi için gittiği Almanya’da resim çalışmalarına yönelmiş, daha sonrasında ise, Fovizm’in renk anlayışıyla Dışavurumculuk’un özgür fırça vuruşlarını birleştirdiği kendine özgü bir sanat anlayışı geliştirmiştir.

Hayatının büyük bir bölümünü Fransa’da geçiren sanatçı, Paris’in bohem yaşantısını büyük bir içtenlikle resimlerine aktarmıştır. Sanatçı konularını kahveler, caddeler, lokantalar, sirkler ve sokaklardan seçmiştir. Guaj boya tekniğini ustalıkla kullanan sanatçı bu teknikle oldukça hızlı çalışabilmıştır. Onun heyecanlı kişiliği ve fırtınalı iç dünyası resimlerine yansımıştır. Berk ve Koloğlu, Mualla’nın yüzlerce eserinden çıkan başlıca anlamı, hayatı otel odalarında, sokaklarda geçen bir adamın günlük hikayesi olmasına bağlamaktadır.⁹²



Resim 79. Fikret Mualla, “Kırmızı Sirk”

⁹²BERK, Nurullah, KOLOĞLU, Orhan, *Fikret Mualla (Hayatı, Sanatı ve Eserleri)*, Milliyet Yayınları, İstanbul 1971, s.85

Fikret Mualla'nın “*Kırmızı Sirk*” (Resim 79) adlı çalışmasında, kırmızı renkle gösterilmiş sirkte, hayvan terbiyecisi, çemberden atlayan kaplumbağa ve tabure üzerinde sırasını bekleyen bir başka kaplumbağa resmedilmiştir. Sanatçı bu çalışmasında mizahi yönünü öne çıkarmıştır. Normal bir sirk gösterisinde köpek ve aslan gibi hayvanlar çemberden atlatılırken, sanatçı bu resminde hareketlerinin yavaşlığıyla bilinen kaplumbağayı karikatürist bir yaklaşımla resmetmiştir.



Resim 80. Fikret Mualla, “*Sirkte At Oynatan*”

Sanatçının “*Sirkte At Oynatan*” adlı çalışması (Resim 80), kırmızı sirkte elinde sopalarıyla bir at terbiyecisini ve karşısında şaha kalkarak gösterisini sergileyen bir atı resmetmiştir. Sanatçının güçlü deseni ve rahat fırça darbeleri dikkat çekicidir. Resimde kırmızı rengin hakimiyeti sirk atmosferinin renkliğini yansıtmaktadır.

Sanatçı Paris’te bulunduğu yıllarda oranın eğlence mekanlarını resmetmiştir. Fransa’da bir çok sanatçıyı da renkliliği ve hareketliliğiyle cezbeden “sirk” sanatçının kendine has yorumuyla yeni bir biçim kazanmıştır.

4.1.3. Zeki Faik İzer: (1905 İstanbul, 1988 İstanbul)

Zeki Faik İzer, 1923 yılında girdiği Sanayi-i Nefise Mektebi'nde Çallı'nın öğrencisi olmuştur. 1928 ve 1932 yılları arasında Paris'te L.Hote ve Friesz atölyelerinde eğitim alan sanatçı, bu yıllarda çizgisellikten çok renk lekelerinin düzenlemelerine yönelik bir çalışma üslubuna yönelmiştir. Paris eğitimi sonrasında Türkiye'ye dönen sanatçı, Ankara Gazi Muallim Mektebi ve Terbiye Enstitüsü'nde resim öğretmeni olarak çalışmıştır. Önceleri figürlü kompozisyonlar yapan sanatçı, 1950'lerin ortasında soyut düzenlemelere yönelmiştir.



Resim 81. Zeki Faik İzer, "Sirk"

Sanatçının “*Sirk*” adlı çalışması, renkliliği ve çizgisel hareketliliğiyle sirk ortamının görkemli ışıltısını yansıtmaktadır (Resim 81).

Soyut eğilimlerin görüldüğü bu resimde, keskin ve çizgisel fırça darbelerinin altında mekanla iç içe geçmiş iki sirk oyuncusu görülmektedir. Sağ tarafta hüznü ifadeye sahip bir palyaço figürü gösterilmiştir.

Sıcak ve soğuk renklerin ahenkli bir şekilde kullanıldığı bu resim, sanatçının fırçasını özgür kullanımından kaynaklanan coşkuya sahiptir. Sanatçının bu üslubu sirkin coşkusuyla örtüşmektedir.

Resim yüzeyine hakim olan zengin renklilik içerisinde, kontrast renklerin bir arada kullanılmış olması resme ahenk katmıştır. Ayrıca yatay-dikey çizgilerin ve küçük- büyük, köşeli- yuvarlak biçimlerin yüzeydeki dağılımı da resmi dengeli kılmıştır. Resmin sağ üst köşesindeki boşluk gözü dinlendirirken, dikkatlerin figürlerin üzerinde yoğunlaşmasını da sağlamaktadır.

4.1.4. Nedim Günsür: (1924, Ayvalık, Balıkesir-1994, İzmir)

1942’de Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümü’nde Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun atölyesinde resim eğitime başlamış olan Nedim Günsür, daha sonra Paris bursuyla eğitimini desteklemiştir. Yer yer naif özellikler taşıyan figüratif yapıtlarıyla tanınmış sanatçı, lunapark, bayram yeri, düğün alayları, cambaz ve palyaço resimleriyle eğlence yerlerini şiirsel bir anlatımla resmetmiştir.



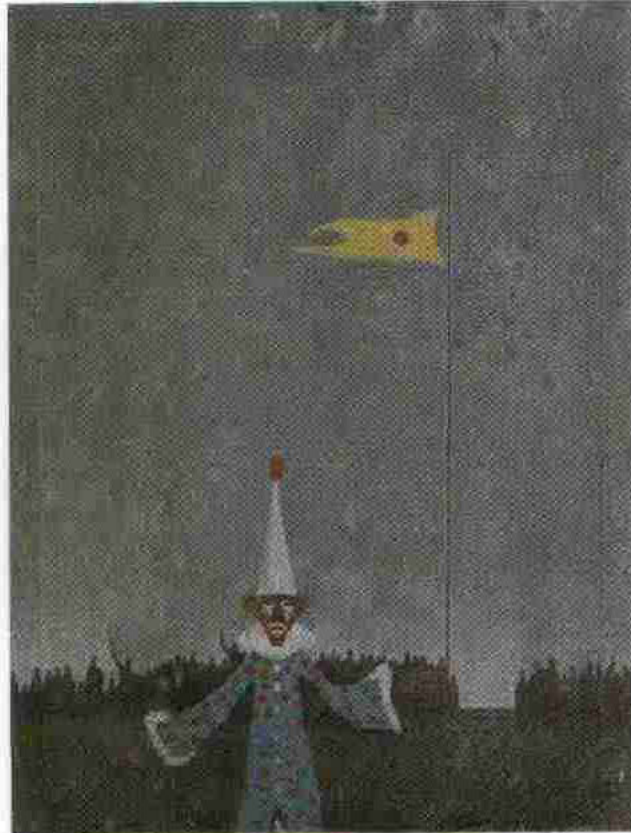
Resim 82. Nedim Günsür, “Soytari”, 1983

Sanatçı, bu çalışmasında açık havada halka sergilenen bir gösteriyi resmetmiştir (Resim 82). Küme küme insan gruplarının çevrelediği ortamda ateşli çember önünde telaşlı bir şekilde koşarken betimlenen palyaço halkı eğlendirirken, ön planda yer alan diğer bir palyaço ise duruşunun ve ifadesinin hüznüyle resme derin bir melankoli katmıştır. Kendini eğlenceden soyutlamış olan palyaço, resme bakan kişiye odaklı bakış açısıyla ve yüzüne geçirdiği maskesiyle, hüznü olmanın yanı sıra ürkünç bir görünüm sergilemektedir. İnce uzun stilizasyonlu figürler dar ve uzun çerçeve içerisinde denge sağlamıştır. Geri planda gökyüzünün geniş boşluğu ise, kalabalık insan grubunun yarattığı hareketliliği dengelemiştir. Koyu değerlerin hakim olduğu

mekana karşın figürlerin kıyafetlerindeki renklilik resme sıcak bir etki katarak denge sağlanmıştır.

Gönenç, Nedim Günsür resimlerini anlatan şiirinin aşağıdaki kıtasında sanatçının bayram yerlerini ve panayırları konu alan resimlerini, Levni'nin Surname-i Vehbi Minyatürü'yle benzeşleştirmektedir:

Nedim Günsür çocukluğun bayram sevinci
 Bir Levni şenliğinden çıkıyor yola
 Cambazlar salıncaklar dönme dolaplarıyla
 Surname-i Vehbi'den bir tanrı misafiri
 Gergefinde sevinçten işlenen doğa
 Oyunlarla çoğaltıyor renklerini
 Yayılıyor kırlardan sokak aralarına
 Ve çocuklar banka afişlerine karşın
 yumuyor gözlerini⁹³



Resim 83. Nedim Günsür, “Palyaço”, 1962

⁹³ GÜNSÜR, Nedim, *Cumalı Sanat Galerisi*, Cumalı Sanat Galerisi Yayınları, İstanbul 1983, s.19

Resim 83'te, arka planda kara bir küme şeklinde görülen kalabalık önünde elinde flamayla betimlenen palyaço figürü, halka önderlik yapıyor izlenimi vermektedir. Akşam karanlığında siluet olarak görülen kalabalığın önünde kıyafetinin renkliliğiyle dikkatleri üzerine çeken palyaço figürü, hüznü ifadeyle trajik bir görünüm yansıtmaktadır. Tansuğ, Günsür'ün resimleri için şunları belirtmektedir:

Sanatçının bayram yerlerini, düğün alaylarını, lunaparkları, palyaçoları konu alan tüm resimleri, kaçırılmış rengarenk umut balonlarına uzanan kararmış elleri ifade etmektedir. Bayram yerlerinin duygusal hüznüleri, Batı'da clown'a (sirk soytarısı) yüklenen, gülen ağlayan mask dramlarını anımsatmaktadır. Günsür'ün resimlerine ve palyaço figürüne yüklediği değerler resimsel bir sirkin mahallileştirilmiş bir yansımasına dönüşmüştür.⁹⁴

Sanatçının sirk ve panayır konulu resimlerinde, kalabalık insan gruplarını engin gökyüzü altında durağan bir şekilde göstermesi, resme hakim olan soğuk renklerle beraber melankolik bir etki yaratmaktadır.

⁹⁴ TANSUĞ, Sezer, *Beş Gerçekçi Türk Ressamı*, Gelişim Yayınları, İstanbul 1976, s. 182, 183

4.1.5. Bilge Alkor: (1936, İstanbul)

Bilge Alkor, 1956 yılında Güzel Sanatlar Akademisi'nde başlayan eğitimini Roma Güzel Sanatlar Akademisi'nde aldığı eğitimle desteklemiştir. Sanatçı, yozlaşmış dünya içerisinde yaşanan şiddet, acımasızlık ve çelişkiyi aktarırken görünenin arkasına gizlenenini Dışavurumcu bir tavırla resmetmiştir.

Alkor, “*Dünya Sirkî*” adlı çalışmasında (Resim 84), başkalaşmış insanları, sirke benzettiği dünya içerisinde, hüznü bir atmosferde yansıtmıştır.



Resim 84. Bilge Alkor, “*Dünya Sirkî (Circus Mundi)*”

Oktay, tiyatro sahnesini andıran bu resimde, tepeden tuvalin ortasını aydınlatan spot ışığın dikkatleri ortada yatan figüre çektiğini ve gölgede kalmış bir şekilde belli belirsiz gösterilen iki figürün de bir dram sergilediklerini belirtmiştir.⁹⁵ Sol tarafta

⁹⁵ OKTAY Ahmet, *Resim Yazıları- Alkor'un Resminde İnsanlığın Hali*, Bilim Sanat Galerisi, Dünya Yayıncılık, İstanbul 2002, s.102

bulunan ve kıyafetinin renkliliğiyle palyaço olduğu düşünölen figür, diğer figürleri seyrederken betimlenmiştir. Yüzünde ızdırap çekermiş gibi bir ifade bulunan yerdeki figürün üzerine çöken karanlık, onun durumunu daha da acınası kılmıştır. Sandalyeyi ters çevirerek keyfi bir şekilde oturan ve olayı izleyen figürün ise, hayatta bir çok acı sahneye tanık olup da kayıtsız kalan insanlığın umarsızlaşmış sert mizacını yansıttığı düşünölmektedir. Sandalye üzerinde oturuğu ve duruşuyla diğer figürlerden daha dinamik bir görüntü sergileyen palyaço, makyajlı yüzünün başkalaşmış biçimiyle, dünyadaki parçalanmayı ve yabancılaşmayı izlemektedir.

Resmin sol bölümüne hakim olan renklilik içerisinde mavi-turuncu ve kırmızı-yeşil renklerinin kontrast ahengi dikkat çekmektedir. Sandalye, gerek açık tonlara sahip rengiyle gerekse resme hakim olan lekesel fırça darbelerine karşı çizgisel hareketliliğiyle bir denge sağlamış ve dikkatleri üzerine çekmiştir. Bu durum sandalye üzerinde oturan palyaço figürünü vurgulu kılmıştır.

4.1.6. Mevlüt Akyıldız: (1956, Ankara)

Mevlüt Akyıldız, 1981 yılında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde eğitimini tamamladıktan sonra, Neşet Günel'in atölyesinde çalışmıştır. Sanatçı, resimlerinde Doğu geleneğini, mitolojileri, deyimleri ve masalları mizahi ve eleştirel bir bakış açısıyla yansıtmıştır. Eğlence kültürünü de yapıtlarına konu eden Akyıldız, figüratif resimlerinde camaltı gibi geleneksel sanatı çağdaş bir yorumla ele almıştır.



Resim 85. Mevlüt Akyıldız “Şimdi Hokkabazlık Zamanı”, 2000

Akyıldız, “Şimdi Hokkabazlık Zamanı” adlı çalışmasında (Resim 85), siyasileri eğlence kültürünün birer kahramanı haline getirmiştir. Elinde bayrak tutan, başına ise üzerinde Türk bayrağı olan bir külah takan bu figür, bir hokkabazı andırmaktadır. Çevresini sarmış olan müzisyenlerin mekanın kırmızılığı içerisinde gizlenmiş olmaları, resmin merkezinde bulunan figürün daha da öne çıkmasının sağlamıştır.

Halkı eğlendiren, oyalayan ve güldüren bir karakter olan hokkabazla bir siyaset adamının birbirine benzetilmesi, bu resmin toplumsal eleştirel bir mesaj içerdiğini göstermektedir.

Ellerini iki yana açmış olan figürde de görüldüğü gibi, sanatçı mekanda ve figürlerde titizlikle simetriyi kullanmıştır. Çalgıcı figürlerin bedenleri mekânın rengiyle kaynaştırılmıştır. Sarı ve kırmızı tonlarının yoğun olarak kullanımı, izleyici üzerinde sıkıntı veren bir ruh hali yaratmaktadır. Figürlerin başlarındaki fesler ve bayraklar resim yüzeyinde benek etkisi vermiştir. Çalgıcıların sıksa vücutları, ortadaki figürün şişman bedeniyle hem anlam hem de biçim olarak zıtlık oluşturmaktadır. Resme hakim olan sarı ve kırmızı tonları ise, izleyici üzerinde sıkıntı veren bir ruh hali yaratmaktadır.

4.1.7. Onay Akbaş: (1964, Fatsa)

1985 yılında Marmara Üniversitesi Resim Bölümü'nü bitirdikten bir süre sonra Paris'e yerleşmiş olan Onay Akbaş, çalışmalarını halen orada sürdürmektedir.

Sanatçı, sirk temasını birçok resminde kullanmıştır. Sanatçı, hayatı sirk gösterisine, insanları ise gülen/ağlayan maskesiyle palyaçoya ve hayatta kalabilmek için türlü cambazlıklar yapan akrobatlara benzetmektedir.

Gürsel, eserlerinde iyi ve kötüyü oyun teması içerisinde sorgulamış olan sanatçının her eserinin bir hikayesi olduğunu, Akbaş'ın eserlerinde de gülerken gizlemeye çalıştığımız trajik dünyanın su yüzüne çıkışının görülmekte olduğunu belirtmektedir.⁹⁶



Resim 86. Onay Akbaş, "Sirk"



Resim 87. Onay Akbaş, "Akrobat", 1998

Sanatçının eserlerinde bir puzzle gibi iç içe geçmiş parçalar halindeki biçimler, bir bütün oluşturmaktadır. Resim yüzeyinde fırçanın ve boyanın kullanımından

⁹⁶AKBAŞ, Onay, *Onay AKBAŞ 1993 Tarihli Sergi Katalogu*, İstanbul: Alkent Actuel Art Yayınları 1 1993, s.7

oluşan yoğun bir doku örtüsü dikkat çekmektedir. Sanatçının resimlerindeki yoğun renkçi tutum, biçimin dışavurumcu etkisini pekiştirir niteliktedir.

Akbaş, 23 Mayıs 2006 tarihli Radikal gazetesinde Yeşim Vesper ile yaptığı röportajında; hayatın bir oyun olduğunu ve insanların da kendilerine biçilen rolleri oynadığını belirtmektedir. Sanatçının röportajında yer alan şu sözleri, düşüncelerine açıklık getirmektedir:

“Köksüzleştirilip tek başına bırakılan, sonra da manipüle edilen bireyler haline geliyoruz. Bu durumda gücün kaynağı sen değilsen eğer, bir başkasının oyununun içine giriyorsun....

.....
Kendi iç dünyamızın dile geliş alanı olarak oyundan bahsediyorsak, orada maskeleri bırakmak zorundayız. Çünkü, içimize ulaşmak ibadet gibi bir şeydir. Derine inip kendimizi sorgulamaya başladığımız alanda, gerçek olup, maskeleri çıkarmalıyız. Hayatın içindeki oyundan bahsettiğimizde ise hedeflere ulaşmak için şeffaflık artık bir değer değil ne yazık ki! Maalesef günümüzde her birey, toplumsal ilişkilerinde yara almamak, yıpranmamak için maske takmak durumunda kalıyor.”⁹⁷

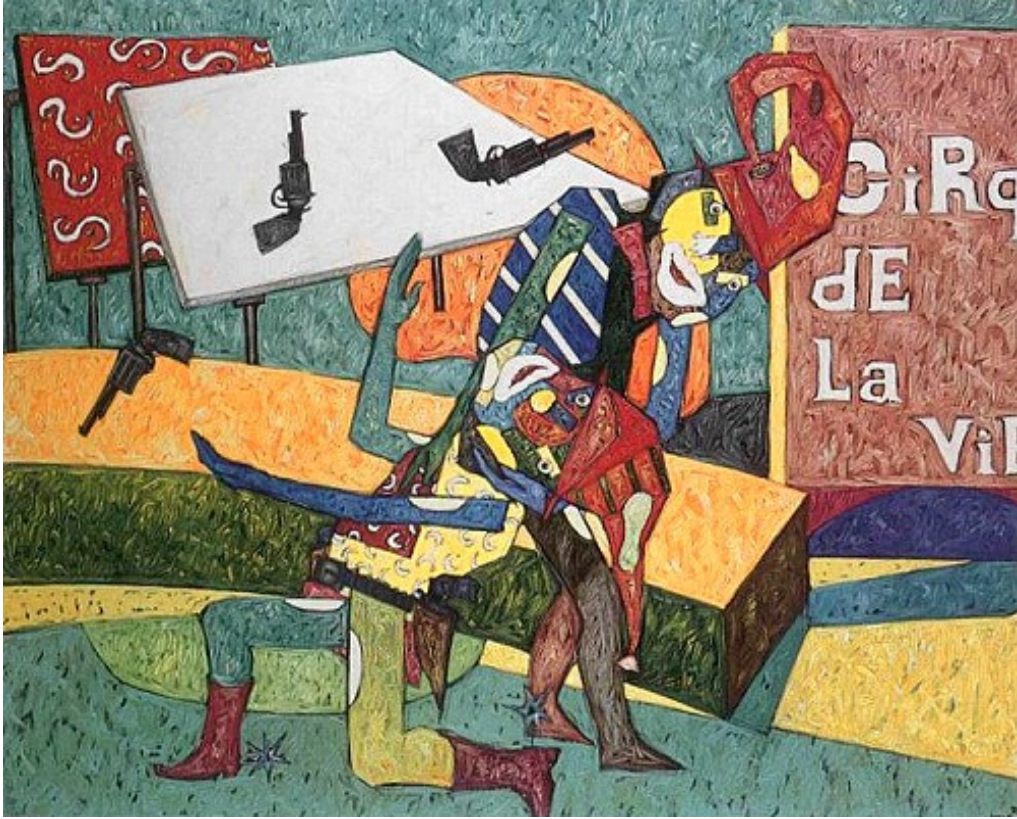
Bu röportajın ışığında denilebilir ki; sanatçı, sirk ve palyaço imgelerini samimiyetsizliğin, sahteliğin, takılmış olan bir maskenin ve oynanan bir oyunun sembolleri olarak görmektedir.

Özsezgin, Akbaş’ın resimlerinde insanları sömüren bazı çıkarıcı insanları betimlediğini şu sözleriyle belirtmiştir:

“Onun kötü ruhlu insanları, birer kukla gibi ellerinde oynattıkları başka insanları kullanarak, onların sırtından çıkar sağlayarak sırttır dururlar izleyici karşısında”⁹⁸

⁹⁷ http://onayakbas.info/v3_plt/platin.aspx?platinID=225§ion=7&lang=TR , 01/02/2007

⁹⁸ AKBAŞ, Onay, Kaya ÖZSEZGİN *İnsan Ve Yaşam Boyutunda- 11 Ocak- 2 Şubat 2007 “Oyun-Oyuncak-İktidar” Resim Sergisi Katalogu*, Nurol Sanat Galerisi, Nurol Matbaacılık, Ankara 2007, s.1



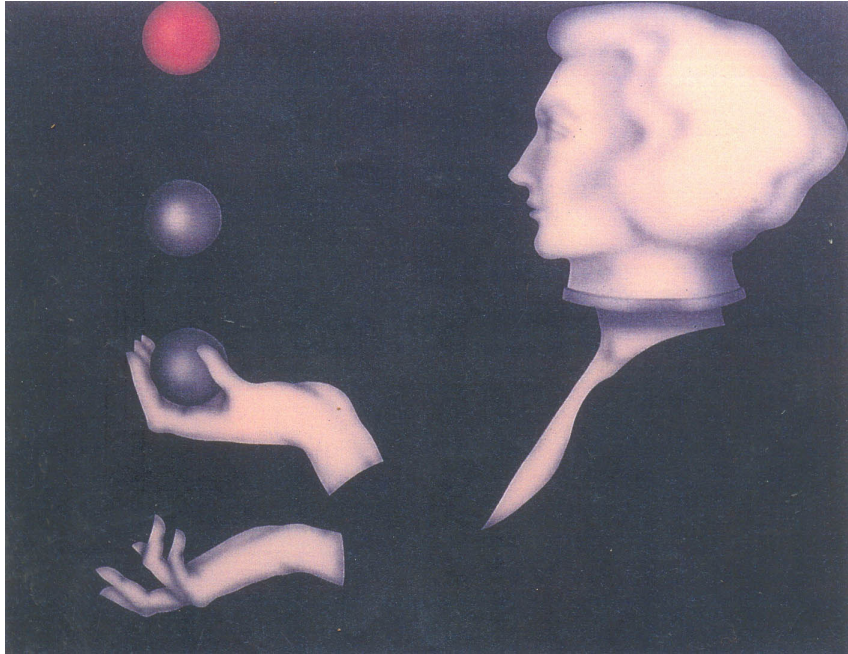
Resim 88. Onay Akbaş, "Sirk"

Resim 88'de geri planda Fransız sirki olduğunu gösteren bir tabela ve dekor görülmektedir. Ön planda ise gösterilerini yapan bir jonglör palyaço ve yardımcısı bulunmaktadır. Sanatçının bu eserinde, ellerinde top çevirmesi gereken palyaçonun silah gibi tehlikeli bir araçla bunu yapıyor olması ise, sahte insanın adeta bir oyuna dönüştürdüğü tehlikesini de gözler önüne sermektedir.

4.1.8. Kezban Arca Batıbeki: (İstanbul)

Kezban Arca Batıbeki, 1980 yılında Marmara Üniversitesi Grafik Bölümü'nden mezun olmuştur. 1974'te kapağını yapıp resimlediği ilk çocuk kitabının Milliyet Çocuk Kitapları serisi içinde yayınlanması, grafik kariyerinin okul öncesinde başlamış olduğunu göstermektedir. Sonrasında birçok dergi için illüstrasyonlar yapan sanatçı, sinema ve tiyatro için afişler tasarlamış, çocuk filmi yapmış, İstanbul Şehir Tiyatroları'nın bir çocuk oyunu için sahne dekoru hazırlamış, dergilerde fotoğraf editörlüğü yapmış, tüm bunların yanı sıra sanat yazıları yazmıştır. İngiltere'de resim yapmaya başlayan Batıbeki, Türkiye'ye döndüğünde ise grafiği bırakmaya karar vermiştir.⁹⁹

Günümüz sanatçılarından Kezban Arca Batıbeki'nin resimlerinde sirk, cambaz, lunapark imgelerine rastlanmaktadır. Sanatçının '*Oyun*' adını verdiği sergisindeki eserleri incelediğinde, sirk, lunapark gibi eğlence mekanlarına ve bu dünyanın kahramanlarına yaklaşımının oldukça özgün olduğu görülmektedir.



Resim 89. Kezban Arca Batıbeki, "*Jonglör*", 1989

⁹⁹ www.kezbanarcabatibeki.com/en.dun.html/, 15.5.2006

“Jonglör” adlı resimde (Resim 89), başına maske geçirmiş bir kadın figürü, elindeki topları çevirirken gösterilmiştir. Hareketli figürleriyle görülmeye alışkın olunan bu sirk kahramanının resimde siyah fon üzerinde ve durağan bir şekilde betimlenmesi, sirk gösterilerinin renkliliğiyle tezatlık göstermektedir. Resimde, derin bir hüznün görülmektedir. Nirven’in, Batıbeki’nin resimleriyle ilgili şu yorumları, sanatçının maskeye yüklediği anlamları anlamak açısından önemlidir:

“Batıbeki için maskenin, insanın iç dünyası ile çevresine sergilediği tavır arasındaki çelişkiyi ifade ettiğini, yaşadığı toplum içerisinde insanın duyduğu güvensizlikle zamanla maske takarak kendisinden uzaklaştığını ve sanatçının serzenişini, maske ile sembolize ederek insanı kendisinden başka birinin anlayamayacağını belirtmiştir.”¹⁰⁰



Resim 90. Kezban Arca Batıbeki, “Ur Kenti Kraliyet Oyunu”, 2000

Sanatçının “Ur Kenti Kraliyet Oyunu” adlı eseri Osmanlı minyatürlerinin çağdaş bir yorumu niteliğindedir. Karşılıklı olarak sıralanan soytarı figürleri ortada bulunan oyunu oynarken resmedilmiştir. Sirk teması sanatçının kendine has sanatsal üslubuyla, eskiyle yeni formların yan yana getirildiği post modern bir anlayışla ele alınmıştır.

¹⁰⁰NİRVEN, Nur, *Kezban Arca Batıbeki ve Resimlere Yansıyan Güçlü, Özgür, Bilinçli Kişilik, Kezban Arca Batıbeki: Flying Game Sergi Katalogu*, Mas Matbaacılık, İstanbul 1993, s. 20- 21

5. PALYAÇO KONULU UYGULAMA ÇALIŞMALARI VE ANALİZLERİ

Bu bölümde yapılan uygulama çalışmaları, “palyaço figürü” konusunu temel almaktadır. Uygulamalar tuval üzerine yağlıboya ve akrilik boya tekniğiyle yapılmıştır. Uygulama öncesi, imgeden çalışılan ön taslaklar, kolaj çalışmaları ve fotoğraflar süreçte kullanılmıştır (Ek 1, 2, 3, 4)).

Uygulama çalışmalarından üçü, yüksek lisans öncesinde yapılmıştır. Bu resimler imgeden çalışılmış olup, ikisi doğrudan, biri ise ön taslak kullanılarak tuval yüzeyine aktarılmıştır (Resim 91- 92- 93).

Uygulama çalışmalarında fotoğraftan yararlanılmıştır. Ankara Devlet Tiyatrosu Dekor Kostüm Teknik Müdürlüğü'nün Kostüm Ambarı'ndan seçtiğim kıyafetler ve yüz makyajının tamamlanmasından sonra, İrfan Şahinbaş Atölye Sahneleri iç ve dış mekanında belirlediğim alanlarda görünümüm fotoğrafla belgelendirilmiştir (Ek 2). Bu fotoğraflar, uygulama çalışmalarının yapımında doğrudan ve detaylarından yararlanılarak kullanılmıştır.

Ayrıca uygulama çalışmalarına geçilmeden önce, sirk, illüzyon ve palyaço gösterileri takip edilmiştir. Çanakkale'de gösteri yapan Sezar Sirki ve Moğolistan Sirki'nden çekilen fotoğraflar ve gösteri sırasında çizilen eskizler konunun imgede çeşitlenmesini sağlamıştır. Eceabat ilçesinde gerçekleştirilen Sermet Erkin illüzyon gösterisinden çekilen fotoğraf (Ek 4-Resim 63) uygulama çalışmalarından birine konu olmuştur (Resim 100).

Uygulama çalışmalarına konu olan palyaço figürü, genellikle görülmeye alışkın olduğu sirk ortamından sıyrılarak, gündelik yaşam alanlarına taşınmıştır. Palyaçonun makyajıyla yüzüne geçirdiği maskesi, yaşam mücadelesi veren insanın güçlü kalabilmek adına kendinden uzaklaşması, ikiye bölünmüş ve samimi olmayan tavırlar sergilemesi durumunu sembolize etmektedir. Kendi olmanın dışına çıkan birey,

çevresindekilere beslediği güvensizliğe karşı maskesini bir kalkan gibi kullanmaktadır. Bireyin yalnız kaldığı anlar, onun kendisiyle yüzleşmesini sağlamaktadır. Bu düşüncelerin yansımaları uygulama çalışmalarında görülmektedir. Bu çalışmalarda, palyaçonun engin deniz üzerinde veya bir bahçede betimlenmesi, onun kendisiyle hesaplaştığı anı simgelemektedir. Palyaçonun otoportre olması ise, böyle bir gerçeği görmem karşısında duyduğum serzenişı yansıtmak ve kendi yüzlerindeki maskeyi görebildikleri bir ayna olmak adına yapılmıştır.

5.1. Uygulama I. “Başkalaşım”



Resim 91. “Başkalaşım”, 2003

Tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle yapılan bu çalışmada belirgin bir palyaço tiplemesinden çok bireyin kendinden uzaklaşmasının yarattığı başkalaşım irdelenmiştir. Bu noktada palyaçonun da resimlerimde böyle bir misyona sahip olması konuya farklı bir yaklaşım getirmiştir.

Birey kendi olmanın dışına çıkarken, bedeni bu duyguyu verecek şekilde deforme edilmiştir. Gözleri kapalı, hayal alemine dalmış bir şekilde kendini yaşayan figürün ağızındaki sigara, onun boş vermişliğini sembolize etmektedir. Kalabalık içerisinde yoğun temposuyla yaşamaya alışan birey, zaman zaman kendine ait özgürlük kesitinde yalnızlığı yaşamının tadını çıkarmaktadır. Onu çevreleyen yeşil renkli alan özgürlük sınırlarını somut bir şekilde göstermeyi amaçlamaktadır.

Figürün renkli kostümü palyaçonun özelliklerini yansıtır niteliktedir. Kostümünde ve elinde bulunan renkli helezonik şekiller, onun acı tatlı yaşam kesitlerinin ve iç dünyasının yansımalarıdır.

Figürün yanı başında yer alan kuş ise onun yaşamdaki halidir. Özgürlüğün en anlamlı sembollerinden olan kuşun kafes içerisinde ve insani bir yüz ifadesiyle gösterilmesi, gizli bir hüznü yaratmaktadır.

Resimde iki farklı konu kurgusu yer almaktadır. Ön plandaki figürü de kaplayan alan onun iç dünyasının özgürlüğünü nitelerken, geri planda palmye ağacıyla ve kuş figürüyle dış dünyanın gerçekliğinde yaşanan tutsaklık sembolize edilmektedir. Bu çelişkili durum ise başkalaşımı yaratmaktadır.

Kırmızı-yeşil, mavi-turuncu ve sarı-mor gibi kontrast renkler resim yüzeyine dengeli bir şekilde dağıtılmıştır. Resme hakim olan büyük biçimlere karşın figürün kostümünde ve elinde bulunan küçük biçimler birbirlerini dengelemiştir. Yatay-dikey çizgilerin kullanımı birer denge unsurudur. Biçimleri çevreleyen siyah kontur çizgileri ise hatları keskinleştirmekle beraber onların ön plana çıkmasını sağlamıştır.

Figürün portresinde beyaz rengin ışık etkisi kullanılmıştır. Resim yüzeyinde koyu ve açık tonların dengeli kullanımı biçimlerin etkilerini güçlendirmiştir. Geri planda palmye ağacında, figürün saçında ve kuşun gövdesinde kullanılan koyu renk lekeleri, figürün bedeninde, kostümündeki desenlerle ve kuşun gövdesinde kullanılan açık tonlardaki renk lekeleriyle dengelenmiştir.

Resimde perspektif etkileri verilmiştir. Resmin merkezinde ve ön planda yer alan figür tüm dikkatleri üzerinde toplamaktadır.

Renkçi tutumla yapılan çalışmada, renklerin açık ve koyu değerlerinin denge sağlayacak şekilde kullanılmasıyla, gözü rahatlatmak ve resim yüzeyinde rahatça dolaşmasını sağlamak amaçlanmıştır.

5.2. Uygulama II. “Piyanist”



Resim 92. “Piyanist”, 2003

Bu çalışma, kağıt üzerine pastel boya tekniğiyle, imgeden yapılan ön çalışmanın (Ek 1-Resim 14) tuval üzerine aktarılmasıyla ortaya çıkmıştır. Palyaço figürü, resmin merkezinde gözleri kapalı kendinden geçmişçesine piyanosunu çalarken betimlenmiştir.

Herkesin bir parça palyaço olduğu düşüncesi piyanistin yüzüne ve bedenine somut olarak yansıtılmıştır. Ağır makyajlı yüzünde beliren hüznün, bedeninin asil duruşuyla birleşince izleyicide karmaşık duygular oluşturmaktadır. O, konuşmadan müziğiyle çok şey söylemeye çalışmaktadır. Ve vücudunun durağanlığına karşın ellerinin tuşlar üzerindeki dinamik duruşu bunu daha da belirgin kılmaktadır. Sanatçının eserini ortaya koyarken yaşadığı kendinden geçme hali, palyaçonun kapalı olan gözlerinde ve bedeninin duruşunda sezilenirken, etrafını saran beyaz ışık halesiyle çevresine yayılan etki vurgulanmıştır. Geri planda siyah fon üzerinde gösterilen kuş figürleri ise, piyanist palyaçonun özgür ruhunun somutlaştırılmış halidir.

Resmin merkezine yerleştirilen figürün kostümünde geniş ve hırçın fırça darbeleriyle, kırmızı ve yeşil rengin kontrast kullanımı görülmektedir. Koyu fon üzerindeki kuş figürleri soyutlamacı bir teknikle, mavi ve turuncu rengin kontrast etkileriyle ve kendilerini çevreleyen siyah kontur çizgileriyle belirginleştirilmiştir.

Koyu ve açık renklerin kontrastlığı resmi çarpıcı kılmakla beraber biçimlerin vurgulanmasını sağlamaktadır. Fonda ve piyanonun gövdesinde kullanılan koyu değerler, palyaçonun yüzünü, piyanonun tuşlarını ve figürü çevreleyerek adeta onun etrafına yaydığı enerjiyi temsil eden beyaz renkle denge sağlamış ve dinamik bir etki yaratmıştır. Palyaçonun portresinde beyaz renkle sağlanan güçlü ışık etkisi, onun sahnede olduğu ve spot ışıklarının onu gösterdiği izlenimini yaratmaktadır.

Palyaçonun kostümünde ve kuşların kanatlarında kullanılan yatay çizgiler, piyano tuşlarında ve yine kuşların kanatlarında görülen dikey çizgilerle denge sağlayarak resme dinamizm katmıştır. Resim yüzeyine hakim olan lekese renk kullanımına karşın biçimleri çevreleyen siyah kontur çizgileri ve çizgisel fırça darbeleri resme hareket kazandırmıştır. Palyaçonun bedeninin yuvarlak hatlarına karşın piyanonun keskin geometrik yapısı biçimsel dengeyi sağlamıştır.

5.3. Uygulama III. “Palyaço Portre”



Resim 93. “Palyaço Portre”, 2004

Tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle yapılan bu resim imgeden çalışılmıştır. Çalışmada acı-tatlı tüm duygularını renklerle yüzüne yansıtmış olan yaşlı bir palyaçonun portresi yer almaktadır.

Yıllarca mesleğini icra etmiş bir palyaçonun kazandığı özgüven onun yüzünde belirlemektedir. İşinin erbabı bu palyaço, “ne yapsam insanların bana güleceğini biliyorum” tavrını alaycı bakışla yansıtmaktadır. O, kendini, doğduğundan beri palyaçoymuş gibi hissettiği izlenimini uyandırmaktadır. Ve makyajlı yüzünü o kadar

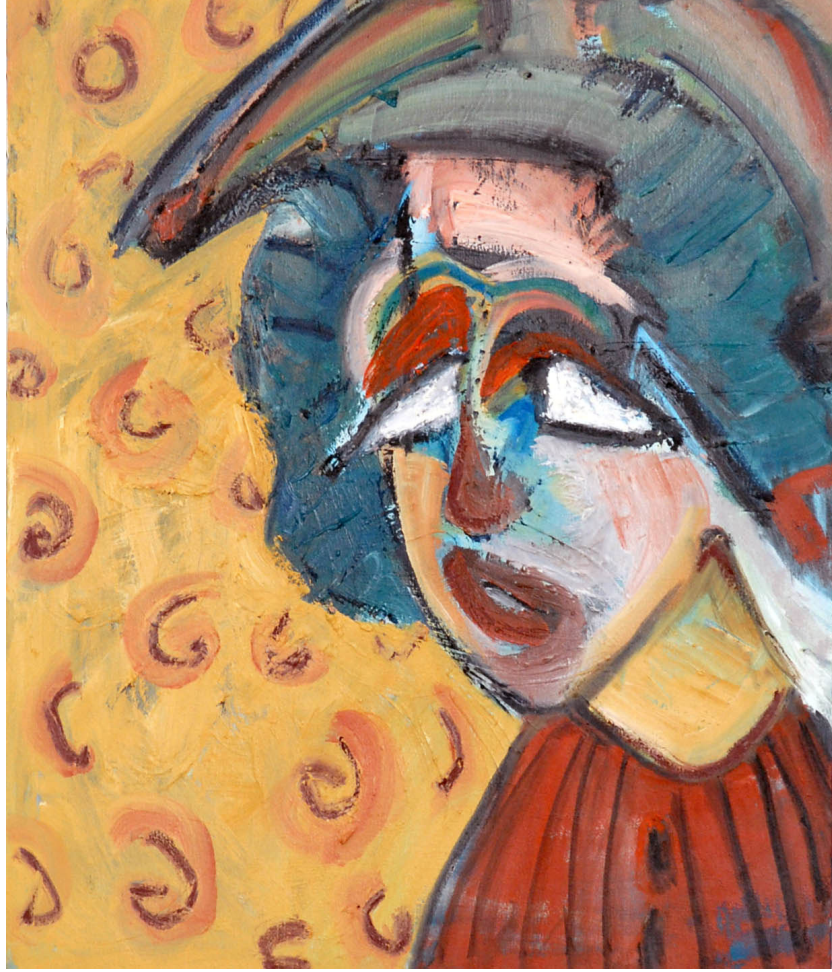
benimsemiştir ki, gösterisi sonrasında bile eliyle kavradığı yüzünü izleyiciye göstermek istemesinin altında bu düşünce yatmaktadır.

Gösteri başlamış mıdır, yoksa bitmiş midir? Burası bir sirk midir, değil midir? Zaman ve mekanla ilgili hiçbir ipucunun bulunmadığı bu çalışmada, asıl vurgulanmak istenen, bizzat kendisinin bir gösteri olduğu gerçek yaşamda hayatta kalabilme çabası içerisinde türlü meziyetler edinen ve bir palyaçonun tüm niteliklerini üzerinde toplayan insanı simgelemektir. Bu noktada palyaço bir araçtır. Bu çalışmada görülen palyaço, yıllarca sirklerde kendi isteğiyle görev yapmış ve yüzüne geçirdiği maskesini kendi kabul etmiş bir karakterdir. Ancak bir diğer bakış açısıyla da hayatın gerçekliği içerisinde palyaçolaşmış insanı yansıtmaktadır.

Palyaço figürünün yüzündeki renkliliğe rağmen, mekanda ve kostümünde görülen kahverengi ve morun kasvet hissi veren tonlamaları, portre ve diğer biçimler arasında çelişki yaratmakla beraber, yüzün ön plana çıkmasını sağlamıştır. Mekan içerisinde yeni bir mekan izlenimi veren siyah renkli alan, onun uzun hayatından bir kesiti film karesi gibi vurgulamak amacıyla yapılmıştır. Siyah fon üzerindeki yeşil ve sarı renkli şeritler ise, yaşamın sürekliliği içerisindeki duygusal iniş çıkışları somutlaştırmak için yapılmakla beraber, biçimsel anlamda resme hakim olan yuvarlak hatları dengeleme gibi bir amacı da bulunmaktadır.

Resim yüzeyinde ışığın etkisinin yarattığı açık ve koyu değerler kullanılmıştır. Tuvale hakim olan lekese renk kullanımı, siyah mekan üzerindeki yatay-dikey çizgisel fırça darbeleriyle dinamizm kazanmıştır. Tuval içerisinde tuval izlenimi veren siyah alan resme hakim olan açık değerlerin çarpıcı bir şekilde ortaya çıkmasını sağlamıştır. Böylesi bir yaklaşım vurguyu resmin merkezindeki figüre yoğunlaştırmak amaçlı yapılmıştır.

5. 4. Uygulama IV. “Palyaço Portre”



Resim 94. “Palyaço Portre”, 2005

Yüzündeki ifadeden de anlaşılacağı gibi palyaço hüznü ve şaşkın bir görünüm sergilemektedir. Yarım açılmış ağızda sözler sıkışmış, içi boş gözlerinde anlam yitirilmiştir. Tuvale tesadüfen girmiş izlenimi veren bu figür, yaşam mücadelesi içerisinde duyarsızlaşmış, monotonlaşmış, adeta robotlaşmış insanların anlık bir görüntüsünü yansıtmaktadır. Onun yüzüne yansıyan hüznü, içinde bulunduğu değişimin farkında olmasına karşın hiçbir şeye yapamamanın getirdiği çaresizliği ifade etmektedir. Figürün deformasyonu, çirkinleşen ve kabalaşan insanın bedenine yansıyan bir görünümdür. Resim yüzeyine hakim olan hırçın fırça darbeleri ise olan bitene tanık olmak karşısında verilen tepki ve öfkenin sessiz çılgınlığıdır.

Fonda kullanılan helezon şekiller, mekanı gizemli kılmak ve sadece figüre yoğunlaşarak, onun içinde bulunduğu durumun kaosunu yansıtmak amaçlı kullanılmıştır.

Resim yüzeyine hakim olan lekesele fırça darbeleri, ara ara kullanılan dinamik çizgilerle hareketlilik kazanmıştır. Figürü çevreleyen kontur çizgileri ise onu belirgin kılmıştır. Çalışmada büyük biçimleri dengeleyecek şekilde küçük biçimler, yatay hareketlere karşı dikey hareketler ve yuvarlak biçimlere karşı köşeli biçimler kullanılmıştır. Resimde portre, ayrıntıya girilmeden, geniş fırça darbeleri ve lekelerle, kabaca gösterilmiştir. Resmin sağ tarafındaki koyu değerlerin hakim olduğu yığılmaya karşın, sol taraftaki boşluk ve açık değerler gözü rahatlatmaktadır.

Sıcak ve soğuk renkler dengeli bir şekilde kullanılarak resme ahenk kazandırmıştır. Figürün portresinde ve kostümünde kullanılan kırmızı renk, farklı tonlarıyla fonda da görülmektedir. Bu durum, rengin resim yüzeyine dengeli dağılımını sağlamıştır. Ayrıca turuncu-mavi ve kırmızı-yeşil renklerinin kontrast etkilerinin belirgin olarak kullanılmasıyla resimdeki ahenk arttırılmıştır.

Ekspresyonist üslupla yapılan bu çalışmada, duyarsız ve umursamaz insanın kabalaşmış portresi, ayrıntıya inilmeden, hırçın geniş fırça darbeleri ve iç içe geçmiş renk lekeleriyle verilmiştir.

5.5. Uygulama V. “İsimsiz”



Resim 95. “İsimsiz”, 2006

Bu çalışma, yağlıboya tekniğiyle, imgesel olarak tuval üzerine yapılmıştır. Resimde üç figür yer almaktadır. Figürlerden biri, şeffaflaştırılmış anne karnında gösterilen bir cenindir. Palyaço ve ailesinin yer aldığı fantastik doğa kurgusu onların sakin yaşam arzularına cevap veren güvenli bir kaçış noktasıdır, geri planda yer alan ağaçlar arasında konumlandırılan kuşlar ise onların sessiz seyircileridir. Palyaço, bitkin bir şekilde yere yığılmış olan karısını kollarının arasına almıştır. Onlar ifadelerinden de anlaşılacağı gibi düşünceli ve suskundur. Bakış açıları farklı

yönlere kaymış olan bu figürlerin yaşanmışlıklarının yoğunluğu içerisinde yaşadıkları bu dinginlik, onları sessiz bir şaşkınlığa boğmuştur. Kostümünden ve makyajından anlaşıldığı gibi figürlerden biri palyaçodur. Fakat o, bilinen anlamıyla gösterilerde boy gösteren palyaçodan daha ziyade palyaço gibi yaşam süren insanlığın yansıması olan simgesel bir figürdür. Palyaço komiktir, saftır, zekidir, sakardır, oyuncudur, ağlamaklıdır, suskundur, mucittir, karmaşıktır, ürkünçtür; evet, o çok şey birden olabilir ama tüm bu sahte kimliklerin yanında asıl benliği gizlidir. Kendisiyle ilgili ipucu vermez, sadece oyununu oynar yaşayabilmek için. Bu resimde de gösterildiği gibi, palyaço kimi zaman bir aile babası da olabilmektedir. Bu çalışma, palyaço figürüne yüklediğim anlamların toplum içinde yaşam süren herhangi bir insan üzerinde duruşunu göstermek amacıyla yapılmıştır.

Doğa bu aileyi içine almıştır. Kuşların duruşlarındaki sakinlik ve kabullenmişlik bir hoş geldin seremonisi gibidir. Kuşlar, başları önde, ürkek bir görünümle onları selamlar gibi betimlenmişlerdir.

Resimde koyu değerlere hakim olan geri plan figürleri öne çıkarmıştır. Mavi tonlarıyla bezenmiş bedenlerin soğuk etkisine karşın figürlerin yüzlerinde, ağaç gövdelerinde ve kuşlarda yer alan sıcak renkler denge sağlamıştır. Mavi ve turuncu renklerinin kontrast etkileri resim yüzeyinde yoğun bir şekilde kullanılmıştır.

Figürlerin ve kuşların duruşlarının durağanlığına karşın geri planda ağaçların iç içe geçmiş dinamik yapıları resme hareket katmıştır. Ayrıca yüzeye yayılmış olan yatay ve dikey hareketlilikler denge unsuru olarak görülmektedir. Özellikle figürün kostümünde görülen köşeli biçimlere karşın yuvarlak biçimler denge sağlamıştır. Zaman zaman kullanılan siyah kontur çizgileri ise, biçimlerin ön plana çıkmasını sağlamıştır

5.6. Uygulama VI. “Gemideki Palyaço”



Resim 96. “*Gemideki Palyaço*”, 2007

Not defterine çizilen küçük bir eskizden (Ek 1-Resim 5) yararlanılarak öncelikle derici kağıdı üzerine yağlıboya ile çalışılmış olan kompozisyon (Ek 1-Resim 19) daha sonra tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle resmedilmiştir. Denizin ortasında seyreden bir geminin içerisinde gösterilen palyaço, arkasına aldığı deniz manzarası ve uzaklarda yer alan kent görüntüsüyle, görülmeye alışkın olduğu sirk mekanından sıyrılmıştır. Toplumdaki birçok bireyin kendisinden uzaklaşmasının

palyaçonun maskeli ifadesiyle benzeşmesi doğrultusunda palyaçonun her yerde olduğu söylenebilir. Bu çalışmadaki mekan figür zıtlığı bu düşünce ışığında yaratılmıştır.

Bir ateş topunu andıran gemideki kırmızı rengin ağırlığı, gökyüzü ve kent görüntüsünde de görülmektedir. Öfke ve dehşet yaratan bu renkliliğin içerisinde, dalgalı olmasına rağmen, denizin mavisi bir dinginlik yaratmıştır.

Palyaçonun, dalgın yüz ifadesi, sıksa vücudu ve düşmüş omuzlarıyla daha da uzun görünen ellerini iki yana öylece salması, onun yorgunluğunu ve boş vermişliğini sembolize etmektedir. Hayatın acımasız olaylarına karşı bir siper görevi gören özgürlük sınırına (palyaçoğu çevreleyen alan) rağmen, figürün ve kuşun yüz ifadesine yansıyan hüznün ve umutsuzluk bu kısıtlı özgürlüğün de artık yitirildiğini göstermektedir.

Hırçın dalgalı denize rağmen batmadan ve sarsılmadan ayakta kalabilen gemi içerisindeki palyaço, çevresindekilerden habersiz hayal alemine dalmış bir şekilde resmedilmiştir. Deniz yüzeyinde gerilerde siyah bir karaltı şeklinde sarsılmadan yolunu bulan başka bir gemi vardır ki, orada da benzer bir palyaçonun varlığı düşünülmüştür.

Herkesi güldüren bu karakterin böylesine mutsuz ve umutsuz duruş sergilemesi izleyiciyi geren çelişkili bir durumdur. O her zaman görülmeye alışkın olduğu gülen maskesini düşürmüş, kendine dönmüştür.

Figürün deniz üzerinde seyrederken resmedilmesi her zaman düşlediği bir yolculuğa çıkmak üzere olduğuna işaret etmektedir. Geride bıraktığı kent mahşeri kızılılığıyla onu yolcu etmektedir. Bu kaçış sonrasında bile gideceği yerin geldiği yerden farklı olmayacağını sezinleyen palyaçonun umutsuzluğu, gözlerine yansımıştır. Onun kaçışı kendisinden ya da kentten değil, birlikte yaşamaya alıştığı maskesindedir. Fakat gerçek olan şu ki, o nereye giderse gitsin, maskesi de onunla gelecektir.

5.7. Uygulama VII. “Gemideki Palyaço II”



Resim 97. “Gemideki Palyaço II”, 2007

Bir önceki resim çalışmasında olduğu gibi bu çalışmada da gemi içerisinde seyreden bir palyaço betimlenmiştir. Not defterine çizilen küçük eskizden (Ek 1-Resim 4) tuval yüzeyine aktarılan bu çalışmada, ön planda ve ortada yer almasından da anlaşılacağı gibi, resmin asıl elemanı olan figür, üsten bakış açısıyla resmedilmesinden de kaynaklı olarak aciz bir görünüme bürünmüştür. Düşmüş omuzları, kirli yüz makyajı ve ağırlaşmış göz kapaklarıyla izleyiciye doğru bakan

yorgun palyaço, donuklaşmış bir görünüm sergilemektedir. Resimdeki tek figür olması ise onun yalnızlığını vurgulamaktadır.

Soğuk renklerin hakimiyetindeki çalışmada dalgalı deniz içerisinde batmaya yüz tutmuş gemi, hayata karşı verilen mücadelenin sembolüdür. Gerilerde siluet şeklinde görülen iki gemi ise, birbirlerini ardı sıra gitmektedir. Palyaçonun deniz yüzeyinde gösterilmesi bir özgürlük arayışı olmasına karşın, görülen şu ki, ayakları karaya basan insanların yaşadığı tüm yaşamsal gelgitler burada da yaşanmaktadır. İskele ve fener kenti, gemiler ise insanları simgelemektedir.

Gri mavi hakimiyetinin yarattığı soğuk etkiye karşın palyaço figürünün kostümünde, yüzünde, gökyüzünde, duran gemide ve fenerde kullanılan sıcak renkler denge sağlamıştır. Ayrıca gri rengin palyaçonun yüzünde ve kostümünde, kırmızının ve sarının mekan içerisinde kısmen kullanımı mekan ve figür arasında bağıntı oluşturmuştur.

Denizin, gökyüzünün kasvetli renginden ve palyaçonun üzerine geçirdiği paltodan kış mevsimi olduğu sezinlenmektedir. Gün ışığının etkileri biçimler üzerine beyaz renkle yansıtılmış ve bu da resmi mat kılmıştır. Böylesi mat görünüm ise, resme hakim olan hüznün ve yalnızlık duygusunu pekiştirmektedir.

Deniz dalgasının yatay hareketliliği, geminin korkulukları, fener ve sağ tarafta yarısı görünen geminin direklerinin dikeyleriyle dengelenmiştir. Ön plandaki figürün büyüklüğüne karşın geriye gidildikçe biçimlerin küçülmesi perspektif etkisi vermektedir. Geniş fırça darbeleriyle yapılan çalışmada detaylara inilmemiştir.

Resme hakim olan açık değerlere karşın kısmen kullanılan koyu değerlerin kontrastı denge sağlamıştır. Tuval yüzeyine dağılmış olan küçük ve büyük biçimlerin dengeli kullanımı resme ahenk ve dinamizm katmıştır.

5.8. Uygulama VIII. “Palyaço”



Resim 98. “Palyaço”, 2007”

Tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle yapılan bu palyaço portresinde, fotoğraftan yararlanılmıştır (Ek 4- Resim 64). İnternet ortamından elde edilen fotoğrafta yer alan palyaçonun traji- komik ve korkunç yüz ifadesi onu resimleme isteği yaratmıştır.

Koyu mekan içerisinde ışığın da etkisiyle açık değerleriyle ön plana çıkan palyaço portresinde tüm vurgu, yüzündeki ifadeye ve bakış açısında yer alan yiyeceğe çevrilmiştir. Palyaçonun elindeki sandviçin arasına sıkıştırdığı balığa bakarken takındığı yüz ifadesi, onu yemekle yememek arasında kalmış izlenimi yaratmaktadır. Dehşetle bakan yüz ifadesi ve kan çanağına dönmüş iri gözleri onu ürkünç kılmıştır. Ve bu durum onu, gülerken görülmeye alışılan palyaçodan farklı göstermektedir. Albert Cook'un komedyadaki komik soytarıyla ilgili şu tanımlamaları, bu resimdeki palyaçonun içinde bulunduğu durumla örtüşmektedir:

“Komedyadaki komik soytarı, kurallar arasındaki karşıtlığı dile getirir. Cinselliği, yemeye düşkünlüğü ve kavgacılığı ile aşırı iştahları simgeler. Toplum anormal bireyi sürüp dışarı çıkararak uyusumunu korur. Bu anlamda gülme, aşırılığı ile kuralları sarsan birey üzerinde ölçüyü kurmayı amaçlayan çoğunluğun üstünlük duygusudur.”¹⁰¹

Palyaço, yüz makyajı ve iri kırmızı burnu olmadan düşünüldüğünde, başındaki fötr şapkası ve siyah renklerin ağırlıkta olduğu kıyafetiyle aslında bir illüzyonisti andırmaktadır. Palyaço, kimi zaman sahneye illüzyonist olarak da çıkmaktadır. Fakat onun hilesi olduğu anlaşıl原因 gösterileri, izleyicileri hayrete düşürmekten çok güldürmektedir.

Kıyafetin bir bölümünde, yüzde ve ellerde kullanılan sıcak renkler, karakterin renkliliğini öne çıkarmıştır. Spot ışığın etkisiyle açık değerleri üzerine toplayan figür, koyu mekanla denge sağlarken dikkatleri de üzerine çekmiştir. Fona hakim siyah renk içerisinde mekanla ilgili hiçbir ipucu yer almaması, mekanı gizemli kılmaktadır. Resmin sağ tarafında oluşan yığılmaya karşın sol üst köşedeki boşluk, gözün dinlenerek figüre yoğunlaşmasını sağlayan bir denge unsuru olarak görülmektedir. Mekanda ve figürün kostümünde lekesel renk kullanımlarına karşın portrede detaya inilmiş olması da vurguyu portrede yoğunlaştırmak amacıyla yapılmıştır.

¹⁰¹ SOKULLU, Sevinç, *Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Birinci Baskı, Ankara Şubat 1979, s.56

5.9. Uygulama IX. “Masklarla Otoportre”



Resim 99. “Masklarla Otoportre”, 2007

Devlet Tiyatrosu Kostüm Ambarı’ndan seçilen kıyafetin makyajla tamamlanmasından sonra tiyatronun iç mekanından seçtiğim maskların yer aldığı duvar fon olarak kullanılarak fotoğrafla belgelendirilmiştir (Ek 4-Resim 59). Bu fotoğraf resmin tuval yüzeyine aktarılmasında katkı sağlamıştır. Özellikle bu

maskların önünde verilen poz, palyaço figürünün gülen-ağlayan yüzünü somutlaştırmak amacıyla kullanılmıştır.

Fotoğraftan yaralanılarak yapılan bu çalışmada, eser metninin yoğunlaştığı konulardan biri olan, yüzüne geçirdiği maskesiyle yaşam savaşı veren insanlar yansıtılmıştır. Samimiyetin ve güven ortamının yitirildiği bir dönemde, her ne kadar durum karşısında serzenişte bulunsa dahi, sanatçı da bu kısır döngünün içine girmektedir. Fakat o, diğerlerinden farklı olarak bu durumu direkt kabul etmez ve sanatıyla haykırır kendisi olmanın dışına çıkan insanın acınası durumunu. Ve onun sembolik olarak yüzüne geçirdiği maske, yozlaşan insanlığın kendisini görmesi için yapılmış bir aynadır.

Palyaçoya dönüştürülmüş otoportre çalışmasında, yüzün asıl ifadesini gösteren şeffaf bir makyaj yapılması kimliğin belirgin kalmasını sağlamıştır. Hafif gülerken gösterilen otoportredeki göz damlası çelişkili bir ifade yaratmıştır. Dikkatini yüksekte bir noktaya sabitlemiş bir şekilde resimlenen palyaçonun profilden duruşu geri planda cepheden bakan masklarla dengelenmiştir.

Resimde fona hakim olan mozaik taşlar küçük biçimleriyle çalışmaya hareketlilik katmıştır. Sol taraftan gelen gün ışığının da etkisiyle yüzeye yayılmış olan beyaz rengin yoğun kullanımı resmi mat kılmıştır. Sıcak-soğuk renklerin, açık-koyu değerlerin dengeli kullanımı içerisinde, figürün yüzünde ve masklarda beliren çizgisel siyah fırça darbeleri resme denge ve dinamizm katmıştır.

Ayrıca resim yüzeyine serpiştirilmiş olan büyük-küçük, köşeli-yuvarlak ve yatay-dikey biçimlerin bir arada kullanılması bir denge unsuru olarak görülmektedir.

İtinayla masa üzerine dizilmiş malzemelerin gerisinde yer alan perdenin arkasından meraklı gözlerle izleyicileri kontrol eden palyaço, gösterinin birazdan başlayacağı, bu durağanlığın yerini harekete bırakacağı izlenimi vermektedir. Gösteri öncesi heyecanı palyaçonun yüzüne yansımıştır.

Resimde kırmızı ve yeşil renklerin kontrastından oluşan bir ahenk görülmektedir. Ayrıca ara ara mor ve sarının zıtlığının uyumu da sezilenmektedir. Sıcak renklerin parlaklığına karşın, soğuk renkler içerisinde yayılmış olan beyaz rengin yarattığı matlık resimsel denge unsuru olarak görülmektedir. Açık ve koyu değerler resme dengeli bir şekilde yerleştirilmiş olup sahne ışığının nesnelere üzerindeki etkisi beyaz renkle, gölgede kalan alanlar ise siyah renkle vurgulanmıştır.

Sahne ışığının yarattığı parlamalar, metal jonglör sopaları, perde kıvrımları ve topların yüzeyinde kendini göstermektedir. Geri planda fon görevi gören kırmızı perde malzemeleri ön plana çıkarırken, sıcak rengiyle diğer soğuk renkleri de dengelemiştir. Ayrıca palyaçonun gerisinde kısmen görünen karanlık alanda yer alan açık kapıdan sarı bir ışık huzmesi yayılmıştır.

Resimde sopaların ve perde kıvrımlarının yarattığı dikey etkilere karşın masanın ve tabakların yatay hareketleri denge sağlamıştır. Ayrıca küçük-büyük ve köşeli- yuvarlak biçimlerin karşıtlığı da resme denge ve dinamizm katmıştır.

Perde arkasından görünen arka plan, koyu değerleriyle resme denge katmakla beraber perspektif etkisi de vermektedir.

5.11. Uygulama XI. “Kısa Bir Mola”



Resim 101. “Kısa Bir Mola”, 2007

Bu çalışmanın yapımında İrfan Şahinbaş Atölye Sahneleri dış mekanından belgelendirilen fotoğrafımdan (Ek 4- Resim 51) yararlanılmıştır.

Resimde, gösteri sonrasında yorgun düşmüş bir palyaçonun, bahçede verdiği kısa bir mola betimlenmiştir. Böylesi bir kaçış, gündelik yaşamın yoğun temposundan uzaklaşmak isteyen insanın kendisini doğanın kollarına bırakmasıyla açıklanabilir. Yalnız başına otururken betimlenen figür, hem bilinen anlamıyla palyaçoğu, hem de yüzüne geçirdiği sahte makyajıyla birbirini kandıran sahte insanları sembolize etmektedir. Palyaçonun otoportre olmasının sebebi ise, sahteliğe tanık olmama karşın değiştirmekte çaresiz kaldığım bu gerçeklik karşısında yaşadığım ikilemi yansıtmak istememdir. O, yüzüne bakana ayna misali kendisini

görebilme olanağı vermektedir. Onun palyaçolaşmış yüzü, bedeni, yozlaşmış ve birbirinden uzaklaşmış insanları sembolize etmektedir.

Kostümünün renkleri palyaçonun yüz makyajında da kullanılmıştır. Turuncu ve mavinin kontrast etkileri palyaçoyu resim yüzeyinde vurgulu kılmıştır. Figür, sırtını bahçe duvarına yaslamış, ellerini iki yana salmış ve bacaklarını aralayarak öylece yığılmış bir şekilde yere oturmuştur. Etrafını saran otlar ve yapraklar doğanın insanı rahatlatan dinginliğini yansıtmaktadır.

Figürün sol tarafında, at arabasından küçük bir detay yer almaktadır. Resme tesadüfen girmiş etkisi veren tekerlek, bir çarkın devinimini yansıtmaktadır. İnsanın yaşamındaki devinim beraberinde değişimi getirmektedir ve bu değişimle gelen başkalaşım ise zamanla insanı kendisinden uzaklaştırmaktadır. Resimde kullanılan bu tekerlek ise, palyaçonun bu kısa molasında, zamanın, değişim ve başkalaşımında durduğunu sembolize etmektedir.

Figürde perspektif etkisiyle ayaktan başa doğru bir daralma görülmektedir. Resim yüzeyinde açık ve koyu değerler birbirini dengeleyecek şekilde kullanılmıştır. Güneş ışığının parlak etkileri biçimler üzerinde beyaz renkle gösterilmiştir. Kırmızı-yeşil ve turuncu-mavinin kontrast uyumu resmi dengelemiştir. Palyaçonun kostümüne hakim olan sarı, turuncu ve mavi renklerin at arabasının gövdesinde de kullanılmış olması gözün tuval üzerinde rahat dolaşmasını sağlamaktadır. Resim yüzeyine dağıtılmış olan mavi renk lekeleri resmi dingin kılmıştır. Resme hakim olan soğuk renkler, kırmızı, sarı ve turuncunun sıcaklığıyla dengelenmiştir.

Resmin sol tarafındaki yığılmaya karşın sağ üst köşedeki boşluk gözü rahatlatmaktadır. At arabasının gövdesinde, tekerleklerde ve yapraklarda görülen yatay-dikey hareketlilikler birbirini dengelemiştir. Figürün resmin merkezine yerleştirilmesi ve kostümünün renkliliği tüm dikkati üzerine çekmektedir. Palyaçonun vücudunun duruşuna karşın bakış açısının farklı yöne doğru çevrilmiş olması, onun neye baktığı konusunda merak uyandırmaktadır.

Resimde kare, daire, üçgen, dikdörtgen ve silindir gibi geometrik biçimler kullanılmıştır. Bu biçimlerin köşeli ve yuvarlak yapıları resimde denge sağlamıştır. Ayrıca küçük ve büyük biçimleri yüzeye yayılmış olması da resmi dengeli kılmıştır.

5.12. Uygulama XII. “Suya Ayak Basmak”



Resim 102. “Suya Ayak Basmak”, 2007

Bu resimde, kolaj tekniğiyle yapılan ön çalışma (Ek 2- Resim 26), tuval üzerine akrilik boya tekniğiyle aktarılmıştır. Seyir halindeki vapurdan çekilen Çanakkale manzaralı fotoğraf, mekanın belirmesinde kullanılırken figür çalışmasında otoportreden yararlanılmıştır.

Bedeni bir kayığın şekline dönüşmüş olan palyaço, tüm renkliliğiyle engin denizde seyir halindeyken betimlenmiştir. Bu çalışma ve “*Gemideki Palyaço*” adlı iki uygulama çalışmasında mekan birliği yakalanmıştır.

Engin gökyüzü ve denizin iç açan maviliğine karşın kent görüntüsünün griliği tezatlık oluşturmaktadır. Bu renkli kişilik kentin gülen yüzüdür. O, denizde suya ayak basmak gibi fantastik düşünüyü gerçekleştirirken, kent onun eksikliğinin hüznünü yaşamaktadır. Kente hakim olan griliğin yaşattığı karamsarlık, yaşamın monotonluğunu yansıtır biçimdedir.

Bu çalışmada palyaço, yüzündeki ikircikli maskeyi düşürmüş bir şekilde özünü yaşarken resmedilmiştir. Palyaçonun yüz ifadesinden, özgürlüğünü dorukta yaşadığı gözlemlenmektedir. Resimdeki yer alan tek figürle yalnızlık vurgulanmıştır. Fakat bu, kişinin kendisiyle başa başa kaldığında yaşadığı tercih edilmiş bir yalnızlıktır.

Resme hakim olan gri ve mavi renginin soğuk etkilerine karşın figürün bedeninde kullanılan sarı, kırmızı ve turuncu renkleri resmi dengelerken figürü de ön plana çıkarmıştır. Palyaçonun bedeninde görülen kırmızı renk, farklı tonlarıyla kentte ve gemide de sezilenmektedir. Bu durum resimde renk dağılımını dengelemektedir. Ayrıca açık değerlerin hakim olduğu çalışmada, özellikle figürün bedeninde ve gemide kullanılan koyu değerler resme denge ve dinamizm katmıştır. Biçimler üzerinde gün ışığının parlak etkileri beyaz renkle verilmiştir.

İnsan vücudunun yumuşak hatlarına karşın, bu figürün bedeni geometrik biçimlere dönüşmüştür. Resim yüzeyindeki yuvarlak ve köşeli biçimlerle, yatay ve dikey hareketlilikler denge sağlamıştır. Figürün el ve kol hareketlerinin farklılığı, ona dinamizm katmıştır. Böylesi bir hareketlilik ise denizde ve kentte görülen dinginliği dengelemektedir. Resme, geri plana gidildikçe küçülen biçimlerle perspektif verilmiştir. Resmin merkezinde ve ortada yer alan figür ise, konumu itibariyle tüm vurguyu üzerinde toplamıştır.

5.13. Uygulama XIII. “Bizim Buralar”



Resim 103. “*Bizim Buralar*”, 2007

Resim 105, tuval üzerine akrilik ve yağlıboya ile karışık teknikle yapılmıştır. Kompozisyonun oluşturulmasında iki fotoğraf karesi kullanılmıştır. Mekanda kendi yaşam alanım olan mahallemden belgelendirdiğim fotoğraf kullanılırken palyaço olarak görülen otoportrede ise tiyatro sahnesinde çekilen fotoğraftan (Ek 4- Resim 60) yararlanılmıştır.

Resmin merkezinde ve yakın planda görülen palyaço figürü, bu konumuyla resmin en vurgulu elemanıdır. Gökyüzünde uçmak gibi bir düşselliği gerçekleştiren

figür, duruşuna hakim olan rahatlıkla bu durumundan memnun olduğu izlenimini vermektedir. İnsanoğlunun kuşlar gibi özgürce uçabilme fantezisi, ellerini başının arkasına alarak keyifli bir duruş sergileyen palyaçonun bedeninde gösterilmiştir. Fakat onun bedenine ve mekana hakim olan koyu değerler ve kızıl tonlarıyla gün batımı, gün ışığının açık seçik gösterdiği tüm detayları gizemli kılarak resme ağır bir melankoli katmıştır. Resimde bir figür daha bulunmaktadır. O ise, adeta mekanla iç içe girmiş karanlık bir siluet görünümünde yolda yürürken betimlenmiştir. Palyaço izleyiciye doğru yönelirken, diğer figürün ters yönde gidiyor olması, hayatın süregelen akışını nitelendirmektedir.

Gökyüzünde betimlenen otoportre izleyicinin doğrudan bakış açısında yer alırken mekan üstten bakış açısıyla resmedilmiştir. Bu durum ise, palyaçonun yükseklerde olduğu izlenimini vermektedir.

Resimde, geriye gittikçe daralan yol ve çevresindeki biçimlerde perspektif etkisi belirgin şekilde görülmektedir. Ayrıca resmin geri planında yer alan biçimlerin netliğini yitirerek flulaşması da bu durumu desteklemektedir.

Sıcak renklerin ve koyu değerlerin hakim olduğu resimde, parlak ışık patlamaları biçimlerin üzerine açık renk değerleri şeklinde yansımıştır. Koyu değerlere karşın, açık değerlerin kullanımıyla, resme denge katılmıştır.

Mekanda kullanılan geometrik biçimler, figürün bedenine hakim olan yuvarlak hatlarla dengelenmiştir. Ayrıca büyük-küçük biçimler ve yatay-dikey hareketlilikler de resmin denge unsurları olarak görülmektedir.

5.14. Uygulama XIV. “Çocuklar Maske Takmaz”



Resim 104. “Çocuklar Maske Takmaz”, 2008

23 Nisan Çocuk Bayramı gösteri programında palyaço rolüne bürünen anasınıfı öğrencilerinin gösteri öncesindeki durumlarını belgelendirdiğim fotoğraflardan birisi bu uygulama çalışmasının konusu olmuştur.

Arka arkaya sıralanmış küçük palyaçoların makyajlarının altında gizlenmiş olan mahcupluk ve utangaçlık duygusu her birinde belirgin bir şekilde gözlemlenmiştir. Kendilerine yönelttiğim sorulara dahi cevap verememeleri ise, içinde buldukları durumu ve kendilerine ne şekilde tanımlayacaklarını bilememelerinin iç kargaşasından kaynaklandığı düşünülmektedir. Müthiş bir performansla gerçekleştirdikleri gösterileri büyük alkış almış ve o heyecanlı ürkek bakışları gülümseyen bir ifadeye bürünmüştür. Başta topluluk karşısında gerçekleştirecekleri gösterinin heyecanı ve komik görünmeye alışkın olmadıkları palyaço bedenlerinin yarattığı gerilim, gösteri sonrasında kendisini keyifli bir gülümsemeye bırakmıştır. Tüm bu değişen duygu halleri ise, onları resimleme için

gerekli içsel malzemeyi sağlamıştır. Ayrıca renkli kostümleri ve perukları palyaçonun görünüş olarak özelliklerini yansıtmının yanı sıra hüznün ve mutluluk gibi zıt duyguları bir arada yaşanılıyor olmasının yarattığı melankolik ruh hali ile içsel olarak palyaçoya yüklenen gülen ağlayan mask rolünü de betimlemesi açısından önemli bulunmaktadır.

“Çocuklar Maske Takmaz” adını verdiğim bu çalışma, yetişkinlerin hiç çekinmeden ve hatta doğal karşılayarak yüzlerine geçirdikleri maskelerin, çocukların çocukça geçen masum yaşamlarında ve kişiliklerinde yer bulmadığını göstermek açısından önem taşımaktadır. Ve rol icabı olsa bile onlar kendileri olmanın dışına çıkamamaktadırlar.

Resimde palyaço portreleri yer almaktadır. Fakat bu figürlerden merkezde olan ve sol bölümünde bedeninin büyük bir bölümü görünen palyaço vurgulu iken sağ bölümde bedeninin yarının gösterilen ve başları önünde durduğu için sadece perukları görünenler ise gizemli kılınmıştır.

Çalışmada sıcak-soğuk ve tüm kontrast renkler dengeli bir görünüm sergilerken, koyu değerlerin ağırlıklı kullanıldığı görülmektedir. Resme küçük ve büyük yuvarlak biçimler hakimdir. Ayrıca dinamik fırça darbeleri ve tüpten doğrudan akıtılan boyaın yarattığı doku belirgindir.

6. SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Avrupa'da 18.yüzyılda sirklerin kurulmasıyla, resim sanatında yeni bir konu anlayışının doğduğu görülmüştür. Cesaret ve yetenek isteyen gösterilerin kahramanları olan sirk oyuncularının kıvrak bedenleri, sirk çadırı içerisindeki yuvarlak eksen üzerinde gelişen olaylar ve mekanın görkemli yapısı sanatçıyı heyecanlandırarak bu gösteriyi resmetme isteği yaratmıştır. Sirk, sanatçıyı biçimsel ve ruhsal değişimleriyle üretiminde destekleyen bir alan olduğu saptanmıştır.

1768 yılında at terbiyecisi Philipp Astley tarafından Londra'da kurulan ilk sirk sonrasında, Astley ve öğrencilerinin çabalarının Avrupa'da sirklerin yaygınlaşmasını sağladığı görülür. Yeni kurulan sirklerin tanıtımı için Forain ve Willette gibi sanatçıların yaptıkları afiş çalışmaları, konunun resim sanatındaki ilk örnekleri olmuştur. Sonrasında Seurat, Lautrec, Léger, Picasso, Beckmann, Chagall ve Calder gibi sanatçıların, konuyu kendilerine has bir sanatsal üslupla ele aldığı görülmüş ve tüm bu sanatçıların resimlerdeki ortak özelliğın ise, sirk coşkusunun görkemiyle yansıtılması olduğu saptanmıştır.

Osmanlı dönemi şenliklerinin betimlendiği minyatür örneklerinde de, dönemin eğlence kültürünün tüm detaylarıyla gözler önüne serildiği görülmüştür. Osmanlı'da, padişah, halk ve esnaf arasındaki iletişimi kuvvetlendirdiği düşünülen bu gösterilerin, hokkabazları, cambazları ve soytarılarıyla Avrupa sirkleriyle büyük benzerlik gösterdiği saptanmıştır. Osmanlı şenliklerindeki gösterilerin çadır içerisinde değil de meydanlarda yapıyor olmasına bağlı olarak, gerek tehlikeli gösterileri gerekse komik karakter soytarısıyla bu şenliklerin, günümüz sirklerinin Osmanlı'daki yansıması olduğu tespit edilmiştir.

Türk resim sanatında sirk teması üzerine yapılmış resim çalışmalarının sınırlı olduğu saptanmıştır. Yaşamının büyük bölümünü Paris'te geçiren Mualla'nın oradaki sirklerde bulanarak izlenimlerini resimlerine aktardığı, İzer'in soyutlamacı resim üslubuyla sirk konulu resim çalışması yaptığı görülmüştür. Türk resim sanatında,

panayır ve lunapark eğlencelerinde görülen ip cambazları ve palyaçolar, sirk şeklinde adlandırılması da bu gösterilerle benzerlik gösterdiği için incelenmiştir. Günsür'ün, panayır ve lunapark resimleriyle 1950'lerin eğlence kültürünü yansıtan eserler ürettiği görülmüştür. Günümüz sanatçısı Batıbeki'nin "Oyun" adlı resim serisinde sirk, lunapark gösterileri ve Osmanlı minyatürlerinde görülen soytarı karakterini modern sanat anlayışıyla sentezlediği saptanmıştır.

Sirkin baş kahramanlarından palyaço, soytarı figürünün günümüzdeki karşılığı olmuştur. Bu sebeple, soytarının palyaçonun tarihteki karşılığı olduğu belirtilmiştir. Ortaçağ kilisesinin büyük çabalarına rağmen göçebe hayatlarıyla gösterilerine devam eden mimus oyuncular arasında yer alan soytarı karakterinin, EskiYunan'dan, Ortaçağ Avrupası'na, Bizans'tan, Rönesans'ta İtalyan halk komedyası Commedia dell'Arte'a kadar halkı güldürerek eğlendirme geleneğini sürdürdüğü belirtilmiştir. İtalyan halk komedyası oyuncularını sıklıkla resmeden Watteau'nun çalışmalarında, Arlecchino ve Pierrot adlı soytarı karakterleri incelenerek, o dönemdeki soytarı karakterinin fiziksel ve duygusal özellikleri ortaya konulmuştur.

Palyaço kelimesinin kökeni, Eski İskandinav ülkelerinde enayi ve beceriksiz anlamına gelen "klunni"den gelmektedir. Palyaço, komik görünümü, asıl ifadesi gizlenmiş sahte gülen maskesi ve kendisine güldüren şaşkın hareketleriyle halkı eğlendirmektedir. Böylesi bir eğlencenin altında gizli bir melankoli yatmaktadır. Gösteri sırasında türlü şaklabanlıklar yapan palyaço, makyajı temizlendiğinde herkes gibidir ve bunun farkında olan sanatçının bu ikileminin, toplumsal yaşam kavgası içerisinde güçlü kalabilmek adına maske takan insanla örtüştüğü görülmüştür. Sanatçının palyaçoyu resimlerinde kullanması kimi zaman bir serzenişken, kimi zaman da horlanmak kaygısı olmadan kendisine verilen söz hakkını özgürce kullanan bu karakteri kendisine yakın bulmasından kaynaklandığı fikrine varılmıştır. Resimlerinde yer alan maskeli çirkin figürlerle insanların mı maskelere, maskelerin mi insanlara dönüştüğünü sorgulayan Ensor'ın resimlerinde yer alan palyaço, kendisinden zaten maskeli olması beklendiğinden en gerçek olan figür olarak gösterilmiştir. Lautrec, Picasso ve Rouault'un resimlerindeki palyaçoların duruşlarında ve ifadelerinde derin bir hüznün sezinlenirken, Chagall'ın resimlerindeki

palyaçoların ise, hayatın acı tatlı birçok ifadesini yüzlerine geçirdikleri maskeyle gizleyen insanların yansımaları olduğu sonucu çıkarılmıştır.

Uygulama çalışmalarında, sirk gösterilerine katılarak yaptığım eskiz çalışmaları, imgeden çalışılan ön taslaklar, kolajlar ve palyaço görünümüne büründükten sonra belgelendirilmiş fotoğraflarım kullanılmıştır.

Tuval üzerine yağlıboya ve akrilik boya teknikleriyle yapılan uygulama çalışmalarında içsel duygularım, anılarım, özlemlerim ve palyaço figürüne yüklediğim anlamlar içerik yönüyle zengin bir anlatım yolu açmıştır. Resimlerim, yüzüne geçirdiği maskesiyle yaşamaya alışmış ve bu durumu içine sindirerek giderek kendinden uzaklaşmış insanın kendisiyle baş başa kaldığında yaşadığı iç sızısının dışavurumu niteliğindedir. Palyaçonun yüzünde beliren sahte gülümseme, insanın ikiyüzlülüğünün somut bir sembolü olarak görülmüş ve bu sebeple gündelik yaşamın sıradan mekanlarında palyaço bedenli insanlar resmedilmiştir. Çocuklar için komik olan bu karakter yetişkinler içinse kuşku verici, merak uyandırıcı, gizemli, korku verici ve biraz da ürkünçtür. Güçlü kalabilmek adına toplumda yüzüne geçirdiği maskesiyle yaşamaya alışan insanın portresi, palyaçonun ağır makyajlı gülen ifadesinin arkasına gizlenmiş olan asıl ifadesinin bilinmemesinin yarattığı gizemli halle örtüşmektedir. Bu sebeple benim palyaçolarım sirkte, lunaparkta ya da panayırda oyununu sergileyen palyaço olmanın dışında gündelik yaşam alanlarında oyunlarını gerçek olarak oynayan sıradan insanlardır. Uygulama çalışmalarının büyük bir kısmında otoportremi kullanmam ise, durum karşısındaki serzenişimin yanı sıra böylesi bir değişimden kısmi olarak kendimin de etkilendiğini ortaya koymak adına yapılmıştır. Ayrıca otoportreler, insanların kendi yüzlerindeki maskeyi görebildikleri bir ayna görevi görmektedir.

Eski Yunan'da gezici halk oyuncularını "mimus"larla başlayan gösteri serüveni Batı'da tiyatro ve soytarılığın gelişimine yön vermiş, sonrasında sirklerinde kurulmasıyla, konu Batı resim sanatında önemli bir tema haline gelmiştir. Osmanlı minyatürlerindeki eğlence tiplerinin yansımalarının günümüz Türk resim sanatında yeni anlatım biçimleriyle karşımıza çıkması da bu konunun sürekliliğini

göstermektedir. Dünyada ilk Türk sirki olan Uluslararası Avrasya Sirki'nin ve yurt dışından gelen sirk gruplarının gösterilerinin yaygınlaşması ise Türk resim sanatında bu temanın sıklıkla kullanılacağı düşüncesini yaratan umut verici bir çalışma olarak görülmektedir. Hazırlanan eser metninin ve "Palyaço Figürü" konulu uygulama çalışmalarının bu sürekliliğe katkı sağlayacağı ve konu üzerine çalışma yapacak olan araştırmacı ve sanatçılara da önemli bir kaynak olacağı düşünülmektedir.

KAYNAKÇA:

AĞAKAY, Mehmet Ali, **Türkçe Sözlük**, Türk Dil Kurumu Yayınları, Beşinci Baskı, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1969

Ana Britanica Genel Kültür Ansiklopedisi, Cilt 19, Ana Yayıncılık ve Encyclopaedia Britannica, INC., Güzel Sanatlar Matbaası A.Ş.

AND, Metin, **Geleneksel Türk Tiyatrosu: Kukla- Karagöz- Ortaoyunu**, Bilgi Yayınevi, Birinci Basım, Ankara Mayıs 1969

AND, Metin, **Osmanlı Tasvir Sanatları: 1 Minyatür**, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul 2002

AND, Metin, **Tiyatro Kılavuzu**, Milliyet Yayınları, Birinci Baskı, İstanbul Temmuz 1973

ARNOLD, Matthias, **Öncü Ressamlar- Toulouse Lautrec**, Benedikt Taschen 1993, Çev: Ahu Antmen, Yayımlayan ABC Kitabevi Yayın ve Dağıtım A.Ş., İstanbul 1997

ATASOY, Nurhan, **1582 Surname-i Hümayun Dügün Kitabı**, Koçbank, İstanbul 1997

BATİBEKİ, Kezban Arca, **Kezban Arca Batıbeki: Flying Game Sergi Katalogu**, Mas Matbaacılık, İstanbul 1993

BEKSAC, Engin, **Avrupa Sanatı'na Giriş**, Engin Yayıncılık, İstanbul 2000

BERGER, John, **Picasso'nun Başarısı ve Başarısızlıkları**, Metis Yayınları, İstanbul 1986

BERK, Nurullah, KOLOĞLU, Orhan, **Fikret Mualla (Hayatı, Sanatı ve Eserleri)**, Milliyet Yayınları, İstanbul 1971

BERNADAC, Marie- Loure, **Picasso: Dahi ve Deli**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2003

CASSOU, Jean and LEYMARİE, Jean, **Fernand Léger Drawings &Gouaches**, New York Graphic Society Greenwich, Conn 1973

COURTHION, Pierre, **Rouault- The Library of Great Painters**, Harry N. Abrams Inc., Publishers New York 1977

Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi C. 1,2,3, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul 1997

FAERNA, José Maria, **Great Modern Masters -Léger**, Cameo/ Abrams, ABRAMS, Harry N., INC., Publishers, New York 1996

FRIEDMAN, Martin, **Hockney Paints the Stage**, Thames and Hudson, London 1985

GERMANER, Semra, **18.yy. Avrupa Resmi, Anlatımı Biçimlendiren Etmenler**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 1996

GROWE, Bernd, **Edgar Degas**, Taschen, Köln 2004

GÜNSÜR, Nedim, **Cumalı Sanat Galerisi**, Cumalı Sanat Galerisi Yayınları, İstanbul 1983

GÜRSEL, Nedim, **Onay Akbaş Sergi Kataloğu**, Alkent Actuel Art Yayınları 1

HALL, Douglas, **Klee**, Phaidon Press, London 1992

İREPOĞLU, Gül, **Levni: painting, poetry, color**, Society of Friends of Topkapı, İstanbul 1999

KRAUSSE, Anna- Carola, **Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü**, Çev: Dilek Zaptıoğlu, Literatür Yayıncılık, 2005

LACKNER, Stephan, **Max Beckmann**, Bonfini Press Naefels, Switzerland 1983

LIEBERMAN, William S., **Pablo Picasso- Blue and Rose Periods- Great Art Of the Ages**, Harry N. Abrams, Inc.Publishers, New York 1971

MALORNY, Ulrike Becks, **James Ensor- Masks, Death and The Sea**, Taschen Köln 2000

MUTLU, Özdemir, **Oyunculuk Tarihi**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1995

NAKKAŞ, **Fikret Mualla**, Vakıfbank, Çeviri: Didem ÜNSAL, Baskı Rekmay LTD., Ankara Ekim 1995

OKTAY, Ahmet, **Resim Yazıları- Alkor'un Resminde İnsanlığın Hali**, Bilim Sanat Galerisi, Dünya Yayıncılık, İstanbul 2002

ÖZSEZGİN, Kaya, **Nuri Abaç- Sanat Eserleri Serisi 1**, Çev: Akif Kaynak, Necef Antik Yayınları, 1998

PENROSE, Roland, **Picasso His Life and Work**, Third Edition, University of California Press Berkeley 1981

REWALD, John, **Seurat: a biography**, H.N. Abrams, New York 1990

RUSSELL, John, **Seurat**, 1990, Thames and Hudson, London 1990

Sanat Dünyamız- Sanatın ‘Gambaz’ları Palyaço, Hokkabaz, Soyтары, Sayı: 74, YKY, İstanbul Kış 1999

Sanat Dünyamız- Başlangıcından Bugüne Türk Resmi İçin Bir Müze Derlemesi, Sayı: 88, 2. Baskı, YKY, İstanbul Yaz 2003

SELZ, Peter Howard, **Art in Our Times: A Pictorial History 1890- 1980**, Peter Selz: Abrams, New York 1981

SELZ, Peter Howard, **Max Beckmann The Self- Portrait**, Gagosian Gallery Rizzoli, New York 1992

SERULLAZ, Maurice, **Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi**, Remzi Kitabevi, İstanbul 1983

SOKULLU, Sevinç, **Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Birinci Baskı, Ankara Şubat 1979

SPIELER, Reinhard, **Max Beckmann 1884-1950: the poth the myth**, Benedikt Taschen, İtalya 1995

SUTTON, Denys, **Edgar Degas Life and Work**, Rizzoli, New York 1986

TANSUĞ, Sezer, **Beş Gerçekçi Türk Ressamı**, Gelişim Yayınları, İstanbul 1976

TANSUĞ, Sezer, **Karşıtı Aramak**, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul 1983

TESHUVA, Jacop Baal, **Marc Chagall**, Taschen, Köln 2003

WALTHER, Ingo F., **Öncü Ressamlar- Picasso**, Benedikt Taschen 1993, Çev: Ahu Antmen, Yayımlayan ABC Kitabevi A.Ş., 1997

WARNCKE, Carston- Peter, Edited by WALTHER Ingo F, **Pablo Picasso**, Taschen, Köln 1997

EKLER: UYGULAMA ÇALIŞMALARINDA KULLANILAN YÖNTEM VE TEKNİKLER:

Palyaço konulu uygulama çalışmalarında eskiz, desen, kolaj, ön çalışma ve fotoğraf teknikleri kullanılmıştır.

Ek 1: Desen, Eskiz ve Ön Çalışmalar

Palyaço konulu uygulama çalışmalarına geçmeden önce bellekten yapılan eskiz, desen çalışmaları, konunun imgede nasıl şekillendiğini yansıtmayı ve özgün örnekler olması açısından önem taşımaktadır. Bu çalışmalarda palyaço figürü, makyaj ve kostüm tasarımları da yapılarak farklı mekansal kurgulamalarda konumlandırılmıştır. Eskiz ve desen çalışmalarında kağıt üzerine resim kalemi, boya kalemi, mürekkepli ve pilot kalem, yağlı pastel, kuru pastel ve derici kağıdı üzerine yağlıboya teknikleri kullanılmıştır.



Resim 1



Resim 2



Resim 3



Resim 4



...
Resim 5



Resim 6



Resim 7



Resim 8



Resim 9



Resim 10



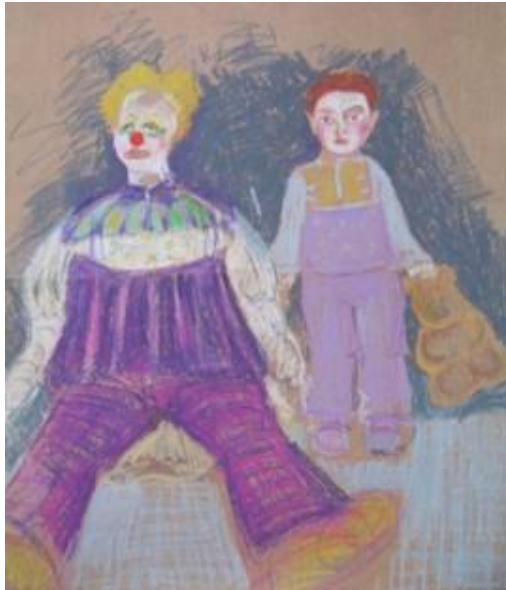
Resim 11



Resim 12



Resim 13



Resim 14



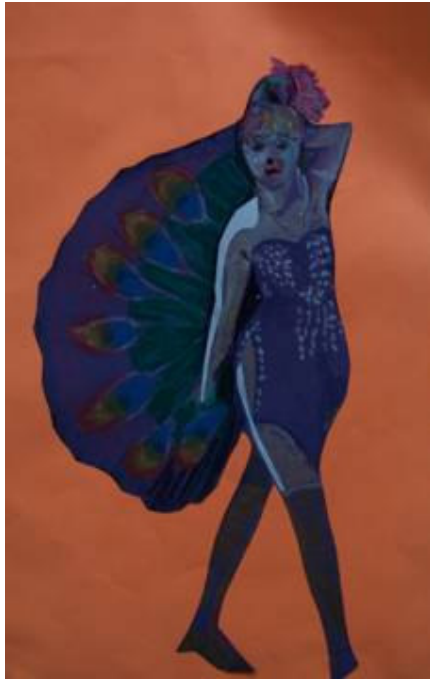
Resim 15



Resim 16



Resim 17



Resim 18



Resim 19



Resim 20



Resim 21



Resim 22



Resim 23



Resim 24



Resim 25



Resim 26



Resim 27

Ek 2: Kolaj Çalışmaları

Kolaj çalışmaları, tekniğin sağladığı farklı malzeme olanaklarını kullanmak ve bu sayede oluşan renk ve doku yapılarını uygulama çalışmalarına yansıtmak açısından zenginlik katmıştır.



Resim 28



Resim 29



Resim 30

Ek 3: Sezar ve Moğolistan Sirki Fotoğrafları, Eskiz, Desen Çalışmaları ve Afişler

Sezar ve Moğolistan Sirklerinde belgelendirilen fotoğraflar ve desen çalışmaları, palyaço figürüne ev sahipliği yapan sirk mekanının bellekte çözümlenmesini sağlamak açısından büyük yarar sağlamıştır. Birçok sanatçıyı gerek mekansal büyüyle gerekse yetenekli sanatçılarıyla etkileyen sirk mekanının içinde bulunmak ve o havayı solumak, konunun imgede çeşitlenmesini sağlamış ve konu üzerine çalışmış sanatçıların bu mekana yükledikleri anlamları daha anlaşılır kılmıştır.

Sirk mekanında çizilen desen çalışmalarım, Degas, Lautrec, Seurat gibi sanatçıların sirkte gelişen olayların hareketliliğine yetişme çabasında saniyelerle sınırlı zaman diliminde çizilen desenlerinin, sanatçıların tuvallerinde yer edinceye kadar ne özverili bir çalışma sürecinden geçtiğini anlamak açısından önemli bir deneyim olmuştur.



Resim 31



Resim 32



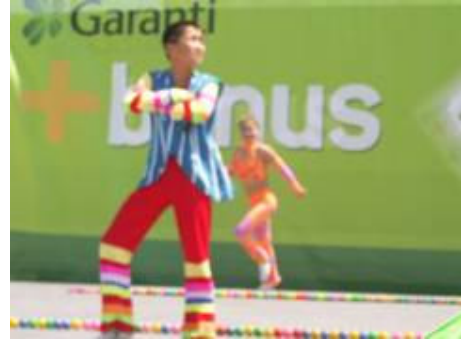
Resim 33



Resim 34



Resim 35



Resim 36



Resim 37



Resim 38



Resim 39



Resim 40



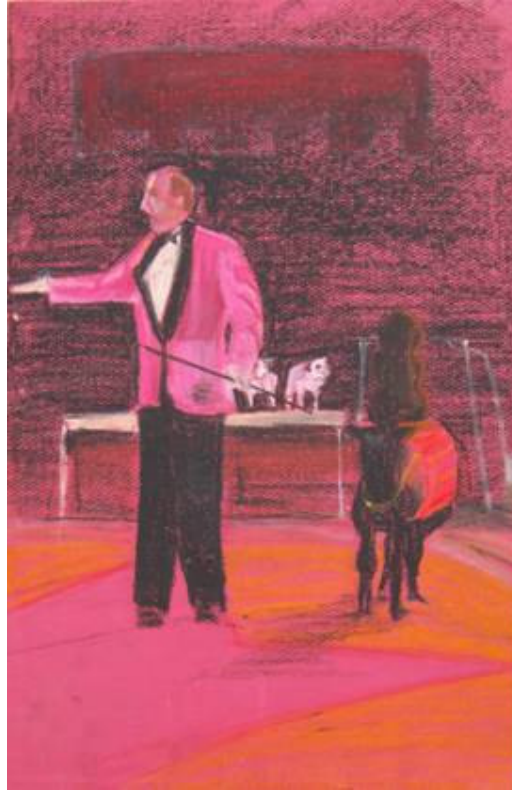
Resim 41



Resim 42



Resim 43



Resim 44



Resim 45



Resim 46

Ek 4: Fotoğraflar

Bu bölümde Ankara Devlet Tiyatrosu Dekor Kostüm Teknik Müdürlüğü'nün Kostüm Ambarı'ndan yararlanarak seçtiğim kostümlerin kombine edilmesi ve makyajında tamamlanmasından sonra İrfan Şahinbaş Atölye Sahneleri iç ve dış mekanında çekilen fotoğraflarım yer almaktadır. Mekanın olanaklarını da kullanarak oluşturduğum farklı kompozisyon kareleri uygulama çalışmalarında kullanılmıştır.



Resim 47



Resim 48



Resim 49



Resim 50



Resim 51



Resim 52



Resim 53



Resim 54



Resim 55



Resim 56



Resim 57



Resim 58



Resim 59



Resim 60



Resim 61



Resim 62



Resim 63



Resim 64