

62212

Mustafa Kemal Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı

HEYKELDE DRAMATİK İMGELERİN
FİĞÜRE YANSIMASI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

62212

T.C. YÜK KÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ

Mustafa DUYULER

Antakya
Aralık, 1997

ÖZET

Heykelde dramatik imgelerin figüre yansması her üslup evresinde, her sanatsal akımda ve her sanatçıda farklılıklar gösterir. Sanat yapıtı ortaya çıktığı dönemin özelliklerini yansıtır. Klasik-natüralist dönemde, gerçeğin gerekleriyle kompozisyonun gereklerini birleştirme kaygısı başat bir öge olmuştur. Empresyonizm'den beri süregelen modern sanat akımları içerisinde ise heykelin zaman, uzay, boşluk gibi yeni boyutlar kazanması ile biçimleme anlayışı bütünüyle değişerek daha soyut bir biçim almıştır.

Bilimdeki, teknolojiye, ekonomideki, düşün alanındaki ilerlemeler sanata koşul olarak değişmiş, heykel plastiği de bu bağlamda yeni boyutlar yeni anlamlar kazanmıştır. Bu ilerlemeler yabancılaşma, yozlaşma gibi sorunları da beraberinde getirmiştir. Korkular, acılar, yıkımlar her çağda olduğu gibi bu çağda da yaşanmaktadır. Heykel sanatçısı içselleştirdiği bu sorunları ya da etkilendiği olayları plastik bir iç hesaplaşmayla aktarmaktadır.

SUMMARY

The reflection of dramatic imaginations in sculpture display differentiations with regard to artist, phase of form and each movement. Work of art reflects the main feature of period in which it occurs. The anxiety to unify the requirements of realism with that composition has been main element in Classicist-naturalist period. On the other hand, starting with the Impressionism, the sculpture has achieved new dimensions such as time, space and emptiness, within the modern art movements. Hence, depending on these achievements, form understanding of sculpture has changed as a whole and taken a more abstract form.

Advancement in the field of science, technology, economics and philosophy have changed in accordance with art, and in this context, the plastic of sculpture has been undergone a new direction. However, it can be said that, these advancements have brought about more insurmountable problems like alienation, degeneration. We are in an age where pains, apprehension and demolitions still exist as it was in history. Hence, it would not be wrong to state that these problems, which are introverted and events which are having strong effect, are reflected by sculpture artists in the way of plastic introspection.

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa No</u>
İç kapak.....	
Özet.....	i
Summary.....	ii
İçindekiler.....	iii
Resimler Dizini.....	v
Önsöz.....	vi
I. BÖLÜM	
DRAMATİK'İN TEMEL KAPSAMI	
I.1. Dramatik Nedir?.....	1
I.2. İlkel Ayinlerde ve Ritüellerde Dramatik İmge.....	6
II. BÖLÜM	
SANAT TARİHİ İÇERİSİNDE SEÇİLMİŞ HEYKELLERDE DRAMATİK İMGELERİN FİGÜRE YANSIMASI	
II.1. Laokaon ve Oğulları Heykel Topluluğu.....	9
II.2. Pieta- Michelangelo.....	12
II.3. Tutsak-Michelangelo.....	17
II.4. Azize Teresa'nın vecd Hali-L.Bernini.....	20
II.5. Calais Burjuvaları-Rodin.....	24
II.6. Kılıç Çeken Adam-Barlach.....	29
II.7. Yıkılmış Şehir (Rotterdam Anıtı) Zadkine.....	31
II.8. Giacometti, Marini, H. Moore.....	34
III. BÖLÜM	
Formun Oluşum Süreci.(Uygulamalara İlişkin açıklamalar).....	41

SONUÇ62

KAYNAKÇA.....66



RESİMLER DİZİNİ

Resim 1: Laokoon ve Oğulları.....	11
Resim 2: Michelangelo, Pieta (Ön Görünüş) 1498-1500.....	13
Resim 3: Pieta, Ayrıntı.....	15
Resim 4: Michelangelo, Ölen Tutsak, 1513-1516.....	19
Resim 5: Bernini, Azize Teresa, 1644-1647.....	21
Resim 6: Azize Teresa, Ayrıntı.....	23
Resim 7: Rodin, Calais Burjuvaları, 1885.....	25
Resim 8: Calais Burjuvaları, Ayrıntı.....	27
Resim 9: Calais Burjuvaları, Ayrıntı.....	28
Resim 10: Barlach, Kılıç Çeken Adam, 1911.....	30
Resim 11: Zadkine, Rotterdam Anıtı, 1947.....	33
Resim 12: Giacometti, Diegonun Başı.....	35
Resim 13: Marini, At ve Binici, 1952-1953.....	37
Resim 14: Moore, Savaşçı (Ön görünüş).....	38
Resim 15: Moore, Düşen Savaşçı.....	40
Resim 16: Mask, 1996.....	48
Resim 17: Uzanmış Figür, 1996.....	50
Resim 18: Hiçliğe Direnen Figür I, 1996.....	51
Resim 19: Hiçliğe Direnen Figür II, 1996.....	52
Resim 20: Hiçliğe Direnen Figür III, 1996.....	53
Resim 21: St. Simone'un Çilesi, 1996.....	54
Resim 22: St. Simone'un Çilesi, 1996.....	55
Resim 23: Ölen Tutsak, 1996.....	56
Resim 24: Ölen Tutsak,.....	57
Resim 25: Büst, 1996.....	58
Resim 26: Sonsuzluğun Eşiğinde.....	60
Resim 27: Sonsuzluğun Eşiğinde, Ayrıntı.....	61

ÖNSÖZ

Heykel yaşanmış ya da yaşanmakta olan tarihin canlı tanığıdır. Yaşamın temel kahramanı ise insandır. Heykel sanatı açısından da insan vazgeçilmez bir unsurdur. Heykel sanatçısı yaşadığı olayları içkinleştirerek onu biçimlerinde yansıtır. Bunu yaparken sanat tarihi bilinciyle tarihin süzgecinden geçerek hareket eder. Geleneksel olanı referans olarak alır, fakat aynı zamanda yeni bir gelenek yaratır. Sanat bir anlamda yeni bir evren yaratmak ve sunmak demektir.

Bu çalışmaya alınan tüm heykeller sadece dramatik olanlarıyla ele alınmıştır. Heykeller üzerinde geniş çaplı bir inceleme ya da analiz, konunun dışına taşmamak için yapılmamıştır. Dramatik imgelerin yansıdığı figürler daha çok plastisite ve kompozisyon açısından ele alınmıştır. Ayrıca içerdiği heyecan yoğunluğu nedeniyle dramatik gerilimi olan ilkel ayinler ve ritüeller konu edilmiştir.

Kökleri primitif sanata dayanan bir bağlılışım ile çalışmalara bir yön verilmek istenmiştir. Amaç duyarlılığı yaratma sürecinde salt dramatik olana yönlendirmek değildir. Geçmişteki dramatik olan heykeller üzerinde yoğunlaşarak bu bağlamda ortaya sanatsal bir problem koyup onu çözme çabasıdır.

I.BÖLÜM

DRAMATİK'İN GENEL KAPSAMI

I.1. Dramatik Nedir?

Dramatik sözcüğünün kökeni eski Grek dilinde -dhrama- sözcüğünden gelir. Drama eylem, dramatik ise eyleme ait eyleme dönüşmüş demektir. Bunlar kelimenin kökenindeki anlamlarıdır. Günümüzde ise drama ve dramatik sözcükleri daha çok teatral anlamda kullanılmaktadır. Drama; lirik (şiirsel) epik (anlatısal) yanısıra, diyaloglar halinde yazılan ve yazınsal metnin kişilerin söyleminden oluştuğu edebiyat türü ya da yazınsal tiyatro yapısı olan oyuna denmektedir (Çalışlar 1992: 231). Drama ve dramatik sözcüklerini değişik bağlamlarda kullanmasıdır. Dramanın özünde olan heyecanı ve ileri düzeyde olay yoğunluğu gibi öğeleri içermeleri nedeniyle bir ayaklanmayı, herhangi bir yarış, ya da cinayeti dramatik sayabiliriz. Bunları dram sözcüğünün gerçek anlamından ayıran yanı kurmaca değil gerçek oluşlarıdır. Bu yüzden kurmaca olan özelliği dramanın temel ögesi sayılmaktadır. Dramanın ve dramatikin kurmaca olan özelliğinin dışındaki anlamları; (içinde gerilim, çatışma, çeşitli olaylar, karşıtlıklar bulunan, insanla ve insan ilişkileriyle gelişen olay, duyguları kamçılayan vb.) bu çalışmanın kapsamına girmektedir. Kurmaca olma özelliğinin dışında birtakım gerçek olaylar dramatik olabilmektedir. Aynı zamanda heyecan yoğunluğunu içeren, ani ve keskin dönüşümler de dramatik olarak tanımlanır.

Çağlar boyu insanlar yaşamlarını sürdürebilmek amacıyla doğayla doğayla savaşım içerisinde bulunmuşlardır. Bu savaşta çaresiz

kalınca, onu kendi alanlarındaki, mitosa, efsaneye, masallara, ve destana doğru çekmişlerdir. Doğa karşısında insanı güçlü kılacak şey, büyü, sihir, tılsım ya da yakarı olmuştu. Ancak bu yanılısamadan başka bir şey olmamakla birlikte burada doğanın gerçek gücüne duyulan hayranlık, doğanın yerle bir edici ve aynı zamanda yaratıcı gücüne tapınma, doğanın tanrısallaştırılması sözkonuydu. Çünkü mağarasında her an tehlikeyle karşı karşıya olan ilkel insan, kendini güvende hissetmek istiyordu. Bu güvensizlik ve tedirginlik her çağda farklı bir şekil almıştır. Korkular, acılar, yıkımlar yaşanmıştır. İnsanlar ölüme razı olmayıp ölümsüzlüğün çaresini aramışlardır. Başlangıcından günümüze sanat da insan yaşamının bir parçası ve bir anlamda izdüşümü olmuştur.

Başlangıçta sanatın dinsel-büyüsel anlamı vardı. Friedrich Engels "din, insanı günlük yaşamına engel olan dış güçlerin insan kafasında oluşan düşlemsel bir yansımasıdır: Bu yansıma içinde dünyasal güçler doğa üstü güçler biçimini alır" der (Ferhad 1995: 8).

Engels bu sözleriyle dinsel bilginin sanatsal bilgiyle bilimsel bilginin bireşimi olduğunu işaret eder. İnsan bir yandan maddi değerleri bilimsel bilgi yardımıyla tanıyor, onları yeniden üretiyor, soyutlamalar yoluyla da bilincine aktarıyor, bir yandan da ruhsal değerler yaratıyor. Bu, dünya kültür tarihinin bildik bir sürecidir.

Her bilgi, bir özne nesne ilgisine dayanır. Özne saydığımız insan, türlü bilme eylemleriyle nesnelere dünyasını kavrar ve ifade eder. Bu, insanın algı, düşünme, tasarlama, düşünme, uslamlama gibi yollarla vardığı bir sonuçtur. İşte bilgi, bir öznenin bir varlığı ya da nesnelere dünyasını tanımlamasının karşılığıdır. Bu bir anlamda insanın varlıkları kavrama olayıdır. Ancak burada herhangi birileri değildir söz konusu olan, "sanatçı" kimliğine sahip özel yetenekleri olan bir kişidir. O, yaratıcı gücüyle nesnelere

yönelir onları kavrar ve ifade eder. Bundan ötürü, sanat bilgisi öznel bir bilgidir. Çünkü sanatçının öznesiyle onun yöneldiği nesnelere arasındaki ilgiyi salt duyular değil, imgelem (imagination) de kurar aynı zamanda. Sanatçı yöneldiği nesnelere yalnızca görmekle kalmaz onu imgeleminde değiştirir ve bir sanat yapıtı olarak sunar.

Dramatik olanın plastik bir dille anlatılması, sanat tarihinin her üslup evresinde ya da sanatsal akım içerisinde farklılıklar gösteren bir niteliktir. Kendiliğinden soyut bir nitelik kazanmış primitif idoller, Asur, Sümer ve Hitit kabartmalarındaki çeşitli tören ve av sahnelerinin hep dramatik bir yanı olmuştur. Sonsuza hükmeden bakışıyla bir Mısır sfenksi donuk ve taş kesilmiş ifadesiyle dramatiktir. Uzakdoğu sanatlarında, Afrika, Meksika Aztek, İnka, Maja sanatlarında kısaca yeryüzündeki gelmiş geçmiş bütün kültürlerin sanatlarında, dramatik imgelerin sanatsal formlar da yansıdığı görülür. Bunun bir çok nedeni vardır; Bilim, sanat ve din ilkel çağlarda iç içe geçmiştir. Hatta bunların hepsi aynı şeydir. İnsan yaşamına engel olan dış güçlerin, insan kafasında oluşan düşlemsel yansıması bir duygu yükünü, heyecanını içerir. İşte bu coşkusal yan dramatiktir. İnsanın içselleştirdiği, içkinleştirdiği, tedirginlikleri ya da çöküntüleri dramatik bir ürün ortaya koymasına neden olur.

Bireysel potreciliğin gelişmiş olduğu Eski Roma'nın Atalar Kült'ünde (Arkaik Dönem) insanlar öldükten sonra yüzlerinde mulaj kalıp alınır, sonra dökümü yapılır ve yontularak taşa geçirilirdi. Böylece ölünün donuk ve dramatik ifadeli olan yüzü büstlere yansır. Bunun nedeni Atalar Kült'ündeki inanışa göre; ölünün ruhunu taşa geçirerek ölümsüzleştirmektir. Roma porteciliğinin çok gelişmiş ve aşırı "gerçekçi" olmasının nedenlerinden biride budur.

Eski Mısır, Mezopotamya, Yunan, Roma heykellerinin sanatsal niteliğini o dönemlerdeki inanışlar sağlamıştır. Heykeller aynı zamanda fetiş nesnelere dir. Bu güçlü inanış heykellerin formsal anıtsal gücünü de belirlemiştir. Örneğin bir tanrı heykelinin tanrının tüm sıfatlarını yansıtmayı gerektirdi. Eski Mısır'da heykeller yaşamın koruyucusu sayılıyordu. Heykeller kùltlerde bir tapınma aracı olmuştu.

Tiyatro, opera, bale gibi sahne sanatlarında dramatik olan belli bir kurmaca ile ele alınmıştır. Tiyatro insan dramını doğrudan gösteren bir sanat dalı olmuştur. Yüzyılımızın ünlü düşünürlerinden Huizinga; insanı diğer canlılardan ayıran özeliğ in de rol yapma yeteneğ i olduğunu söyler (Huizinga 1994:9). Böylece insanlar varolan bir iç gerçeğ i rol yaparak ortaya koyarlar. İnsanlık dramını tüm yönleriyle ortaya koyan Shakespeare; duyan, düşünen, seven, ihanet eden, ıstırap çeken, kinleri, aşkları, kıskançlıkları ya da ihtirasları uğruna cinayet işleyen, araştıran, inanan, karanlıkta kalan, durulan ya da çıldıran, saf, masum, iyi, hain birçok insanı; yücelik, bayağılık, dalkavukluk, kurnazlık gibi sayısız nitelikler halinde gösteren birçok insan özelliklerini ustalıkla sahneye koymuştur.

Müzikte ise dramatik gerilim kendini sesle ifade eder. Bach'ın Passion'u, Mozart'ın Requiem'i, Beethoven'in senfonileri başlıca dramatik ses anıtlarıdır. Beethoven genelde karşıt ezgileri bir arada kullanarak dramatik gerilimi müziksel olarak artırmış ve eserlerine felsefi içerikler kazandırmıştır. İnsanın yazgısı, yalnızlığı, heyecanı müzikte kendini bulmuş ve müzik sanatında dramatik unsurları barındıran sayısız eser ortaya çıkmıştır.

Birçok sanatın bileşimi gibi olan sinema da ise Sergei Einsenstein'in Potemkin Zırlısı, Korkunç Ivan ve Alexandre Newsky gibi filmlerinde dramatik gerilimin baştan sona korunduğu gözlenmektedir. Einsenstein'in filmleri, resim plastiği, teatral durum, filmlerinde kullandığı müzik açısından incelendiğinde dramatik gerilimin başat bir öge olarak korunduğu görülür. Resim plastiği açısından, kameranın önüne getirilen her görüntünün estetik ve görsel hesaplarının yapıldığını söyleyebiliriz. Böylece ortaya içinde insan kitlelerinin de bulunduğu yüzlerce kompozisyon çıkmıştır.

Sanat toplumbilimi açısından dram kavramını J.Duvignaud şu şekilde açıklamaktadır: "Dram, yaratıcı birey düzeyinde toplumsal yaşamı oluşturan çelişkili biçimler çarkı içinde yapıtın kaynağını arayan ve tüm toplumu kristalleştiren heyecanlar, tutumlar, ideolojiler, yaratılar, davranış ve eylemler bütünüdür" (Armağan 1992: 36). Buna göre dram gerçek değişimler içinde bulunan sanatçının durumunu gündeme getirmektedir. Genel anlamda imge ise "Daha önceki bir algılamadan zihinde oluşan ve bir sözcükle görülen bir şeyle ya da bir kimseyle çağrıştıran zihinsel betimleme olarak tanımlanabilir. Bunun yanında imge, kendi kullanıldığı alandan başka bir alanda, benzerlik ve anıştırmayla gerçeği çağrıştıran bir anlatım olarak da anlaşılır (Bozkurt 1994: 28)". Bu bağlamda sanatçı tüm toplumsal yaşantısını kendi bilinç süzgecinden geçirerek kristalize eder. Kurmaca olma özelliği dramı doğrudan tiyatronun ve edebiyatın alanı yapmıştır. Dramatik imgenin sözkonusu olduğu durum ise kurmaca ya da gerçek oluşudur. "Her imgede bir görme biçimi yatar" diyen J.Berger'e göre :

"Bir imge yeniden yaratılmış ya da yeniden üretilmiş görünümüdür. İmge ilk kez ortaya çıktığı yerden ve zamandan—birkaç dakika ya da birkaç yüzyıl için—kopmuş ve saklanmış bir görünüm ya da görünümler düzenidir. Zamanla imgenin, canlandırdığı şeyden daha

kalıcı olduğu anlaşıldı. Böyle olunca imge bir nesnenin ya da kişinin bir zamanlar nasıl görüldüğünü—böylece konunun eskiden başkalarınınca nasıl görüldüğünü de— anlatıyordu. Daha sonraları imgeyi yaratanın kendine özgü görüşü de, yaptığı kayıdın bir parçası olarak kabul edildi. İmge Y'nin X'si nasıl gördüğünü kaydeden bir şey oldu. Bu da bireysellik bilincinin gittikçe artan bir tarih bilinciyle birlikte gelişmesi sonucunda olmuştur” (Berger 1995:10).

Bu bağlamda dramatik imge, sanatçının kendi imgeleminde (süzgecinden geçirdiği tüm toplumsal ve doğasal yaşantı) olaylara, nesnelere ve insanlara bakışıyla oluşur.

1.2. İkel Ayinlerde ve Ritüellerde Dramatik İmge

Tüm zamanlardaki sanatsal olaylarda ya da gösterilerde ritüellere koşut bir yan vardır. Ritüeller; bir törenin düzenlenmesini sağlayan kuralların tümüdür. Kültler çeşitli ritüellerden oluşur. İlkçağ kültürleri (dinsel tapınma) günümüze kadar çeşitli evrimler geçirerek gelmiştir. Ritüellerin bir gerilimi söz konusudur. Ayrıca kültürlerde, ritlerde, ayinlerde kullanılan nesneyle büyü arasında bir bağ vardır. Sir James Frazer'e göre; “ ayin kendi hedefinin taklididir” (Malinowski 1990: 62). Malinowski ayinlerin içerdiği dramatik gerilimi Malezya yerlilerinin yerlilerinin yaptıkları büyülerle şu şekilde açıklar;

“Kara büyüünün bir biçimde, büyücü kurbanı simgeleyen bir nesneyi ayinsel biçimde aşağıladığı, yaraladığı parçaladığı zaman, bu ayin herşeyden önce açık bir nefret ve öfke ifadesidir. Ya da aşk büyüünde, büyü yapan kişi sevilen kişiyi ya da onu temsil eden bir

nesneyi gerçekten ya da simgesel olarak kucaklayıp okşadığında veya ona sevgi gösterisinde bulunduğu "sağlıklı insani mantığını" yitirmiş ve tutkunun esiri olmuş esrik bir aşığın hareketlerini taklit eder. Savaş büyüsünde çoğunlukla, hiddet, saldırma isteği, tutku biçimini almış savaşma arzusuna ait heyecanlar canlandırır. Kara ve kötü güçlere yönelmiş korkutma büyüsünde büyücü kendisi bizzat korku duygusu içine düşmüş gibi yapar, ya da buna karşı şiddetle savaşıyormuş gibi. Çılgınlık, silah sallamalar ve yanan meşaleler çoğunlukla bu ayinin esasıdır. Karanlığın kötü güçlerine karşı bir savunma sahnesinde bir erkek ayine uygun olarak sürekli titremek ya da korkudan tutulmuş gibi çok yavaş olarak büyülü bir sözü mırıldanmak zorundadır " (Malinowski 1990: 61).

Kara büyüde sivri uçlu tehlikeli nesnelere, kötü kokan zehirli maddeler, aşk büyüsünde güzel kokular, çiçekler, heyecan veren uyarıcılar kullanılır. Ekonomik amaçlı büyüde ise değerli eşyalar. Bütün bunlar, büyüün amacının canlandırılmasıyla değil herşeyden önce heyecanla uyum içindedir. Büyü tılsımın çoğu işaretlerine, emirlerine, seslenişlere ve eğretilmelere, lanetler ve zorlayıcı ricalar, kovmalar ve doğurulmamış isteği betimleme biçiminde doğal bir söz kalabalığına denktir.

Dramatik imgeler, ilkel ayinlerde, ritüellerde, şiirde, mitoslarda (çok tanrılı bir dinin tanrıları üstüne anlatılan efsane) epopelerde kendini bir biçimde göstermiştir. İkel ayinlerin dinsel ve büyüsel bir yanı vardı. Bazı zamanlarda insanların kendi aralarından birini kurban etme dercesinde olan bu ayinler, büyük bir düzen içerisinde yapılırdı. Yapılan bu ritüellerde tüm hareketlerin bir ritmi, düzenliliği, devinimi ve coşkusal gerilimi vardı. Bu yüzden bunları dramatik sayabiliriz. Yansılama ya da bilinçli öykünmeyle yapılan ilkel tapınma törenlerinin işlevinin olduğunu söyleyen G.Thomson: "Bunun nesnel bir işlevi vardı; insanın o işi daha iyi yapabilmesini sağlıyor, yeteneğini geliştiriyordu" der (Thomson 1991: 58).

Danslar ise bir başka dramatik etkinlikti. Ritmle birlikte yapılan bu hareketlerin her bir ayrı anlam ifade ediyordu. Dansların doğa olaylarına uygulandığını görürüz (ekinlerin büyümesini sağlamak amacıyla yapılan danslar, yaz mevsiminin gelişimini hızlandırmak amacıyla yapılan danslar, doğal yıkımları önlemek için yapılan danslar, solup küçülen ayı yeniden canlandırmak için yapılan danslar). Mitleri, ritleri, ayinleri toplumsal bağlamda ele alan E.Coudwell; “şiiinsel ayinin, mitin ya da dramın fantastik dünyası toplumsal bir gerçeği; insanın iç güdülerinin biyolojik ya da bireysel yaşantı içinde değil, fakat ortak yaşantı içinde yol aldığı gerçeğini dile getirir. Böyle gerçekler, bu yüzden zorunlu olarak coşkuların diliyle ifade olunurlar” der (Caudwel 1988: 43). İlkeller imgeleri bakılacak güzel şeyler olarak görmüyorlardı. Onları kullanılacak, güç dolu nesnelere gibi görmeye iten bir yaşantıları vardı (Gombrich 1986: 20).

Bütün ilkel sanatın en çarpıcı ortak yönü yoğun canlılığıdır. Gerek heykel, gerek resim onlar için akademik bir etkinlik değil, güçlü inançların, umutların, korkuların bir anlatımıdır.

Sanatın özündeki büyü dramatik imgenin oluşmasında en önemli etkidir. E.Fischer, sanattaki büyüün önemini; “gelişiminin bütün dönemlerinde ağırbaşlıyken de, eğlendiriciyken de, inandırırken de, anlamsızken de, düşleri işlerken de, gerçekleri işlerken de büyüün her zaman bir payı olmuştur sanatta; özündeki büyüden yoksun oldu mu sanat sanat olmaktan çıkar” (Fischer 1996: 12) diyerek belirler. Bugün tartışılıyor olsa da sanat büyüsel niteliğini tarihin hiçbir döneminde yitirmemiştir.

II. BÖLÜM

SANAT TARİHİ İÇERİSİNDE SEÇİLMİŞ HEYKELLERDE DRAMATİK İMGELERİN FİĞÜRE YANSIMASI

II.1.Laokoon ve Oğulları Heykel Topluluğu

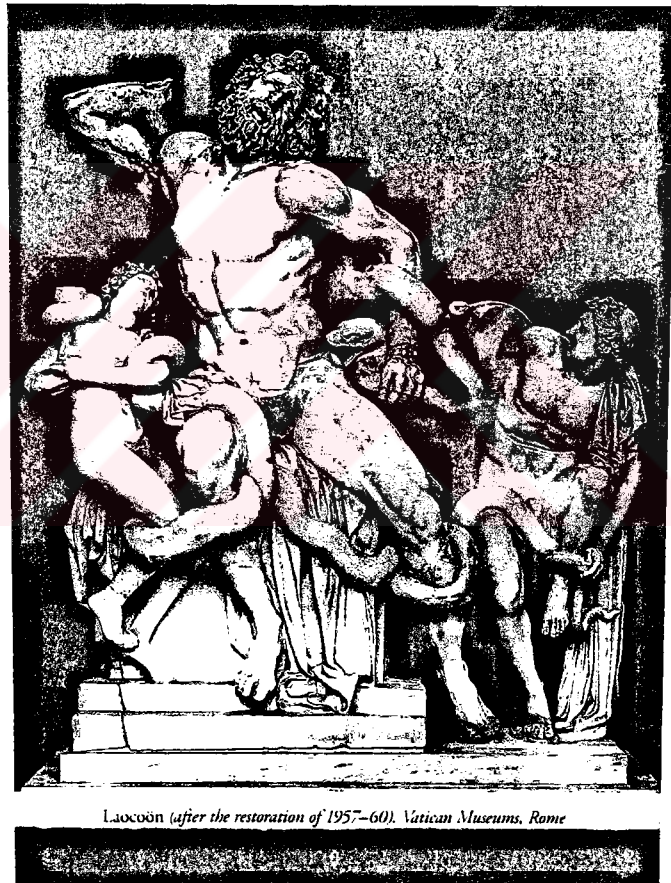
Natüralist bir anlatımın önem kazandığı Hellenistik Dönemin bir diğer yapıtı ise “Laokoon ve Oğulları” heykel topluluğudur. M.Ö. 25 yılında yapılmış, 1506 yılında ise gün ışığına çıkartılmıştır.

Bu heykelde (Resim 1) Vergilius'un Aineas adlı destanında anlatılan acıklı bir öykü betimlenmiştir. E.Gombrich bu öykü ve heykel hakkında şunları söyler:

“Troyalı Rahip Laokoon içinde Yunan askerleri bulunan dev büyüklükteki tahta atı kente almamaları için hemşehrilerini uyarmıştır. Troyayı yerle bir etme tasarılarının engellendiğini gören tanrılar denizden iki koca yılan gönderirler. Yılanlar hem rahibi, hem de talihsiz iki oğlunu kıvrımları arasına alıp sıkıştırarak boğarlar. Gövde ve kol kaslarının umutsuz savaşımın çaba ve acısını iletmesi, rahibin yüzündeki işkence ifadesi, iki çocuğun halsiz kıvrılışları ve bütün bu kargaşayla devinimi duruk bir kümede billurlaştırma tarzı evrensel bir hayranlık yaratmıştır” (Gombrich 1986: 75).

Bütün bunlar heykeldeki dramatik anlamı yoğunlaştıran öğelerdir. Böylesi iç burkucu konu tüm devinimi, ifadesi ve gerilimi ile canlandırılmıştır. Vücut, ters yönden sanki kaçır biçimde eğiktir. Karın içeri çekilmiş omuzlar inik, göğüs öne doğru çıkık, baş ısırılan tarafa düşmüş, bağlı ayaklarında ve kıvrılmış kollarında bundan önceki duruşun belirtileri görüldüğünden, belki de başka hiçbir biçimde olanaklı olmayan çabanın ve kaçışın, acının, güç bulmanın ve gevşekliğin bir aradaki etkisini yaratıyor. Yılan Laokoon'u başka bir yerinden ısırırsa bütün bütün hareketler değişecektir. Bu ısırışa göre daha uygun bir hareket düşünülemez. Burada sanatçı maddi bir acıyı betimlemekte ve bunun nedenini de göstermektedir. Yılanın ısırıldığı yer, bütün uzuvların hareketini belirliyor; alt kısmının kaçır isteğini, karnın içeri çekilişini, göğsün öne doğru fırlayışını, omuzların inişlerini, başın eğilişini, hatta yüzünün bütün hatlarını ani, ıstıraplı, beklenmedik acıyla göstermiştir. Laokoon heykelindeki patetik ifade, bir durumdan ötekine dramatik geçit üzerindedir. Yani yılanların saldırısından önceki durumdan, saldırı sonrası duruma geçiş, yaşanmadan, anlaşılabilen biribirine zıt iki duygudur.

Ünlü yazar ve eleştirmen Lessing (1729-1781) Laokoon adlı kuramsal kitabında (1766) Laokoon heykeli ile Vergilius'un Aineas destanını karşılaştırarak şiir ve heykel sanatının ayrı ilkelere bağlı olduklarını gösterir. Lessing'e göre Heykelci, Laokoon'daki şiddetli acıyı görüntüleyemediği için değil, sadece babanın dayanılmaz acısına uygun gelen değişikliğin çirkin kasıntılarla görüneceği için yapmamıştır. Böylece sanatın da, sakıncalı gördüğü şeyi göstereceği yerde telkine çalışmış, güzelliği gerçeğe üstün saymıştır (Yetkin 1979: 56).



Resim 1: Laokoon ve Oğulları,
Hellenistik Dönem
M.Ö. 25

II.2. Pieta-Micheangelo

Rönesans, eski yunan sanatının 1500 yıl sonra yeniden dirilişi gibidir. Rönesans sanatçısı natüralist anlatımın zirvesine ulaşmıştır. Michelangelo'nun Pieta heykeli bunun en belirgin örneklerinden biridir. Pieta heykelinin hem konusu hem biçimleme anlayışı dramatik anlamı belirler. İsa'nın çarmıha gerilmesi bir anlamda iyiliğin, doğruluğun ve güzelliğin çarmıha gerilmesidir.

İtalyanca acıma ve sevecenlik anlamına gelen Pieta, İsa'nın çarmıhtan indirilmesinden sonra Meryem'in ölmüş olan oğluna gösterdiği acıyı ve İsa'nın Tanrıdan bağışlanmasını dileyen bir durumu gösterir. Pieta, Hristiyanlık Dönemi boyunca özellikle 13. Yüzyıldan sonra Avrupa'da çok işlenmiş bir konudur. Gerçekliğin gerekleriyle, kompozisyonun gereklerini olabildiğince birleştirme kaygılarının yoğun olduğu Rönesans'ta, Pieta heykelleri daha önceki dönemlerdeki şematik ve simgesel anlamlarının üstüne çıkmıştır. Rönesans'ın doruklarından biri olan Michelangelo Pieta'ya farklı bir yorum getirmiştir. Meryem'in genç bir kız olarak betimlenmesi yüzyıllar boyunca tartışma konusu olmuştur. Çünkü İsa öldüğünde Meryem gençlik yıllarını çoktan geride bırakmıştır.

Primidal kompozisyon anlayışıyla yapılan Pieta'da (Resim 2) vücutlar en uygun şekilde birbirine uyarak yapıtın bir kütle içinde toplanmasına olanak sağlıyor. İsa Meryem'in kucağında yattığı halde yatay ve dikey çizgiler sert bir şekilde birbirleriyle çarpışmıyor. Herşey göz önünde dönüyor ve sert köşeler kayboluyor. Meryem İsa'yı dizlerinin üstünde taşıyor, fakat yükün altında ezilmiyor.



Resim 2: Pieta, Ön görünüş,
Michelangelo

İsa'nın cesedi ise hiçbir noktanın belirsiz kalmaması amacıyla, yayılmış bir halde gösterilmiş bulunmasına rağmen kompozisyonun birliğini bozmuyor. Yukarıya doğru kalkan omuz ve arkaya doğru sarkan baş, ölüye çok yoğun

bir acı ifadesi veriyor. Meryemin konumu ise Leonardo'nun "Son Akşam Yemeği"ndeki İsa figürünü hatırlatmaktadır; baş öne doğru eğiliyor, yüzde hiçbir çizgi kıpırdamıyor (Resim 3). Sağ kol İsa'nın cansız vücudunu tutuyor, sol kol aşağıya düşmüş hareketsiz duruyor.

Pieta üzerinde geniş çaplı araştırma yapan Leo Steinberg'e göre ;

"Baştan dizlere kadar olan arayı kısaltmak için beden her eklemine belli bir açı oluşturacak biçimde bükmüş, başını ise boynun ve çenenin dibinde derin yarıklar yapacak biçimde arkaya atıp, sağa döndürerek Madonna'nın omuz hizasındaki taşıntıyı en aza indirmiştir. Belde de ama ters yönde aynı şeyi yapmıştır. Dolayısıyla bedendeki her eklem gevşekçe sarkan-eklemlenmiş bir zincir gibi- işlev göreceğ biçimde her bağlantı noktasında farklı yönlere döndürülmüş, böylece beden hissetirilmeden ve uyumsuzluk yaratmadan kısaltılmıştır" (Steinberg 1996: 47).



Resim 3: Pieta, Ayrıntı,
Michelangelo

Meryem'in İsa'ya doğru eğilmesi, İsa'nında ona dolanmasında, iki figür bir insan sevgisi yumağı oluşturacak gibi birbirini sarar. Konu yüzeysel olarak değerlendirildiğinde bir ölünün canıyla birlikte duygularında yok olması gereken bir ölü beden arkasından yas tutan birinin acısını yansıtır. Ama burada ölü beden, kendini saran sevgili bedene tıpkı kendisine

sarıldığı gibi sarılmıştır. İki bedenin birbirine sarılmasındaki karşılıklı uyum bir paylaşımın belirtisidir. Michelangelo'nun Pieta heykeli için aldığı kararları Steinberg şu şekilde özetler; dolaysız duygusal ifade, teolojik simgecilik, yapısal zorunluluk. Ayrıca Steinberg Michelangelo'nun Pieta'da bir erkek bedenini bir kadının kucağına sığdırabilmek için aldığı üç kararını-hilal eğri, çok yönlü kasma, küçültme olarak belirler (Steinberg 1996: 47). Bütün bunlar Pieta'nın hem estetik hem de yapısal olarak dramatik bir imgenin görselleştiği anı belirleyen bir sanat başyapıtı olduğunu gösterir.

Bu heykelde heykelin dilini oluşturan kütle, hacim, yüzey, doku, hareket tam bir organizasyona sahiptir ve organik bir bütünlüğü olan olağanüstü bir dizge yaratılmıştır.

II.3 Tutsak Michelangelo

Tutsak olanca kuvvetiyle bağlarını koparmaya çalışıyor, adaleleri son derece gergin, başı yardım bekler gibi yukarıya bakıyor. Ruhun maddeyle olan mücadelesindeki azmi gösteriyor (İpşir 1942: 140). Heykelde kendini bırakmış, varolma savaşımdan kurtuluş anında yorgunluk ve teslim oluş davranışı gözleniyor. Heykel dinlenme duruşunda bile göz önünde deviniyor gibidir (Resim 4). Gergin ve sert davranış içerisinde bulunmasına rağmen, figürde kararlılık sukunet ve kendini bırakış vardır (Gombrich 1986: 237).

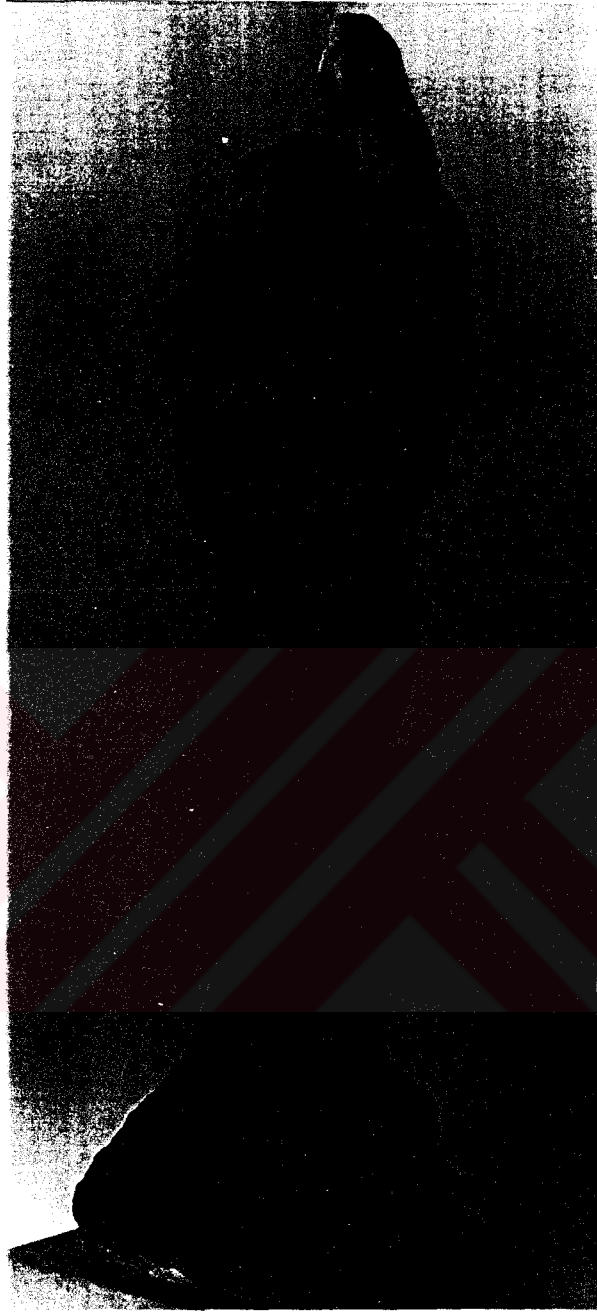
Bu heykelin de Hellenistik Dönem'de yapılan Laokoon heykelinden izler taşıdığını söyleyebiliriz. Vücudun ve başın eğilmesi Laokoon heykelindeki gibidir. Dizin kırılması, dirseklerin dik denilebilecek açılarla birbirini izlemesi völümlerin pürüzsüz ve kütleli oluşu, acı içindeki yüz ifadesiyle (Resim 4) dramatik bir gerilim yoğunluk kazanmıştır. Ayrıca burada da eyleme dönüşmüş olay; özgürlükten tutsaklığa, tutsaklıktan yokoluşa giden ani bir dönüşüm ve dinamizm söz konusudur. Gövdenin bir yay gibi bükülüşü, tam bir düşme anını hissettirmektedir. Heykel neredeyse Laokoon heykelinin değişik bir varyasyonu gibidir. Laokoon heykeli 1506'da ortaya çıkarılmıştır. Michelangelo'nun "Ölen Tutsak" heykeline Laokoon'un ortaya çıkarılışından birkaç yıl sonra başlamış ve 1516'da tamamlamış olması bu etkileşimi gösterir (Kınay 1993: 40).

Bu davranış özellikleri yani aynı anda karşıt duyguları hem gergin ve hem sert hem de kendini bırakış ve sukunet, bununla beraber kararlılığı birarada göstermesi, bu figürde dramatik imgenin yansımasına neden olmuştur.

Klasik-natüralist anlayışla yapılan bu heykelin gerçekliğini heykeldeki içeriği (sanatsal gerçeklik) belirler. Natüralist biçimlemeyle ilgili tüm sorunlar burada çözümlenmiştir. İnsan vücudunun, anatomik yapısının tüm ayrıntılarının belirginleştiği bu heykelde tüm uzuvların kusursuz bir şekilde biçimlendiği görülür. Genel olarak Michelangelo'nun heykelleri basit bir geometrik biçimde düşünülmüştür. Tutsak Heykeli'nde ise Antik Yunan heykelinde kullanılan S hareketini almıştır. Tutsak Heykeli form ve denge ifade ve etki özellikleri bakımından tam bir uyum içerisindedir.

Rönesans Heykeli'nde en çok işlenen tema ve vücudun bir bütün olarak değişik biçimlerde gösterilmesi, ifadesi ve dengesi çalışmalarıydı ki bunun sonucu olarak eşsiz başarılar elde edilmişti.

Bir heykelin görkemli ya da kusursuz biçimlenmesi insan dramını yansıtmak için yeterli değildir. Michelangelo'nun ayrımı insanın bu dramını yansıtmada görülebilir.



Resim 4: Ölen Tuksak,
Michelangelo

II.4.Azize Teresa'nın Vecd Hali-Lorenzo Bernini

Azize Teresa'nın heykelinin de (Resim 5) mistik bir ikonografik öyküsü vardır; Rahibe teresa 1515-1581 yıllarında yaşamış İspanyol dindar bir kadındı. Teresa, rüyasında elinde altından bir ok olan güzel bir melek gördüğünü ve meleğin kalbine altından ve ateşten bir ok sapladığını, bu saplanıştan hem acı hemde sonsuz bir mutluluk duyduğunu anlatır (Turani 1922: 481).

Bernini'nin (1598-1680) imgeleştirdiği an bu kendinden geçiş (vecd) anıdır. Bu heykel hakkında E.Gombrich şunları söyler:

"Azizenin bir bulut üstünde göğe yükselişini ve bir ışın çağlayanının altından bir ışın yağmuru halinde yüksekte döküldüğünü görüyoruz. Melek kendinden geçiş içinde baygın düşmüş Azize'ye doğru tatlılıkla yaklaşıyor. Bu konumuyla bu heykel kümesi, sunağın çerçevesi içinde sanki hiçbir dayanak noktası olmaksızın havadaymış gibi durmakta ve yukarıdaki görünmez bir pencereden ışık geliyormuş gibi aydınlanmaktadır. Böyle bir düzenleme, çok gösterişli bir esini açığa vurur, sonra da aşırı duygusal görünür. Kendinden geçiş (vecd) içindeki Azize'nin yüzünü, geçmiş yüzyılların herhangi bir yapıtıyla karşılaştırırsak Bernini'nin o ana dek sanatta başarısız olan yoğun bir yüz ifadesine ulaştığını görürüz. Bakışlarımızı bir an Laokoon'un başına (Resim 1) veya Michelangelo'nun Ölen Tutsak'ına çevirirsek aradaki ayrımın farkına varırız. Kıvrımlama yöntemi bile tümünden yenidir Bernini'de. Giysiyi klasik üslupta ağır başlı kıvrımlarla indirmek yerine, bütünü dramatik ve devinsel etkisini artırmak amacıyla bu kıvrımları burkuk ve burkaçlı yapmıştır (Gombrich 1986: 345).



Resim 5: Azize Teresa,
Lorenzo Bernini, (1644-1647)

Barok Dönemde yapılmış Bernini'nin bu heykeli, Rönesans'ın çizgisel anlayışı yerine gölgesel bir üslupla, kapalı form anlayışı (tektmik) yerine açık form (atektmik) anlayışla yapılmıştır. Bu olay sanat tarihindeki üslup evrelerine bir retrospektif içerisinde baktığımızda üslupların çeşitlilik göstererek ardışık olarak nasıl devam ettiğini gösterir (Heykelde dramatik imgelerin figüre yansımaları da bu şekilde olmuştur).

Azize Teresa heykelinde; Azize'nin vecd hali dramatik bir imgeye dönüşmüştür. Bu heykelde, Michelangelo'nun Ölen Tutsak veya "Musa" heykelinde olduğu gibi -statik bir durumda dinanizm- yerine bütünün dramatik ve devinsel etkisini görmekteyiz. Bu heykel hakkında H.Wolfflin şunları söyler;

"İki yanındaki onu geri plana iten köşe direkleri ve kendi ışık kaynağından aydınlanmasıyla bu grup tamamıyla bir resim etkisi yapar, yani belirli bir anlamda, bütün elle tutulabilir gerçekliklerden sıyrılmıştır. Bundan başka, şekli gölgesel bir yolla işlemek sayesinde, taşın kendinden olan dokunsallıkların giderilmesi sağlanmıştır. Çizgi sınır olmaktan çıkarılmıştır ve yüzeylere o kadar hareket verilmiştir ki tümün verdiği izlenim karşısında yoklanabilirlik karakteri az, ya da çok geride kalmaktadır" (Wolfflin 1985: 77).

Mistik bir öykünün görselleştiği bu heykelde de dramatiğin özündeki heyecanı ve eylemi barındırdığını görmekteyiz (Resim 6).



Resim 6: Azize Teresa, Ayrıntı,
Lorenzo Bernini

II.5. Calais Burjuvaları-Rodin

Rodin'in heykellerinin en belirgin özelliği; formların açılmasıdır. Işık völümlerinin içine kadar girmiştir. Rodin'e kadar hiçbir heykeltıraş heykelin yüzeylerine ışığı dağıtıp formu boşlukla kaynaştırmamıştır. Hareket ve ışık yeni bir anlayış içinde kullanılmıştır. Rodin'in yapıtlarında ışık her yüzeyde titreşir bir özellik gösterir. Yüzeylerin ışıkla parçalanması daha fazla hareketlilik getirmiştir (Savaş 1977: 65).

“Antik heykel demişti Rodin, “insan vücudunun mantığını araştırmıştır. Bense psikolojisini arıyorum”.Psikoloji sözcüğüyle Rodin, duygusal dram demek istiyordu. Vücut onun gözünde beynin ve kalbin duyduklarının dile getirilişiydi. Calais Burjuvalarında (Resim 12) her ölüme doğru yürümekte olanın ölümü kendi tarzında nasıl düşündüğü açıkça görebiliriz” (Berger 1987: 76).

Rodin figürlerinde ifadeyi vücudun tümüne yayıyordu (Resim 8). Adem figüründe dramatik imgenin izleksel olarak devam ettiği görülür. Calais Burjuvalarında ise (Resim 7) tümünden dramatik bir sahne anılaşmıştır. Konusunu 14.yüzyılda geçen bir olaydan alıyordu. İngiltere Kralı III.Eduard, Calais şehrini ancak kendisine altı önemli kişinin kendisine ne isterse yapılması şartıyla teslim edilmesi koşuluyla affedileceğini bildirmişti. Ölüm altı kişiyi bekliyordu (Turani 1992: 537).



“He
man
join
art
h
s
w
H
ex
we
ove
dow
He
who
him
the
enough
fo
come,
but
compress
sudden
fi
are
rightly
together,
li
the
key. H
his
streng
consumed
his
stubbe
created
th
buries
his
in
his
ha
collect
hi
for
just
d
moment
two
bro
whom
li
the
othe
in
a
gest
determ
submis
already
execut

Resim 7: Calais Burjuvaları,

Rodin, 1885

Rodin ölüme giden altı kişinin ruh halini ayrı ayrı imgeleştirmişti. Altı figürü, Eustache De Saint Pierre (ortadaki yaşlı olarak

betimlenmiş figür) merkez ekseninin çevresinde bir yuvarlak içinde düzenlenmiştir. Aralarında yeterince boşluk bırakmış ve kendi mimik ve tavırlarını onların karakterini yansıtacak şekilde düzenlenmiştir. Rodin onları ayrı ayrı elleri, ayakları, başları ve gövdeleri tek tek her birine karakter ifade yoğunluğu arayarak gerçekleştirmiştir. Figürlerinde ayrılışın, reddetmenin vazgeçmenin hareketleri vardır. Herbirinin kendi geçmişi ile nasıl olduğu, herbirinin hatıraları nasıl taşıdığı ve bu eski şehrin hatırına nasıl ortaya attığını gösterir.

Calais Burjuvaları'nda konunun ele alınış biçimi, derin ifade, kompozisyon, kütlenin ağır basması, ışığın kırılması, dramatik imgelerin figürlerde yanmasına olanak sağlamıştır. Ayrıca figürlerin birbirleriyle bağlanmasında ve ilişkisinde ağır bir ritm olduğunu görürüz. Figürlerin tamamı konuya uygun olarak betimlenmiştir.

Bu plastisitenin kullanılışı (ışığın kırılması ve yoğun ifade) heykel sanatının tarihi açısından bir yeniliktir. Rodin bu biçimlemeyle 20.yüzyılın başında birçok sanatçının ve sanat akımının farklı ve yeni plastisite anlayışlarının gelişmesinde ilk olması bakımından önemlidir.



Resim 8: Calais Burjuvaları, Ayrıntı,

Rodin



Resim 9: Calais Burjuvaları, Ayrıntı

Rodin

II.6. Kılıç Çeken Adam-Barlach

Çalışmalarında dışavurum ve bileşim arayan E.Barlach (1870-1938) dış gerçeğin üzerindeki örtünün bir noktada onun özünün dışavurumu ile çakışmasının zorunlu oluşu düşüncesi somutlaştırmaya çalışıyor (Richard 1984: 38). Barlach'ın en çok sevdiği konular ise O'nun insan varlığının ve dramının simgesi olarak gördüğü dilencilerdir.

Barlach'ın "Kılıç Çeken Adam" heykeli de bize eski Mısır heykelinde olduğu gibi, bir yapı sağlamlığı ve form bütünlüğünü gösterir. Heykelde kütle hissi ağır basar. Figürde elbise bacaklar arasında gerilmekte ve ayak bileklerine kadar uzanmaktadır. Elbisenin omuzlardan aşağıya kadar kesintisiz biçimde açılması hızlı hareketi algılamamızı kolaylaştırır. Elbise gövdenin sağlamlığını ve gücünü gösterecek şekilde düzenlenmiştir. Omuzlardan ellere kadar olan bölge bir mantar ya da çan şeklindedir. Ellerden aşağıdaki kısa bölge ise kısa bir silindir biçimindedir. Adeta mantardaki gövde ve şapka gibi iç içe görünür. İki biçim birbirlerine uyunca biri içeri geçerken öteki de onun üzerine biner (Resim 10).

Eller ve kılıç yanlara doğru gelmiştir. Pelerinin yayılan çizgisi ve bir elin kılıcı diğer elin kabzayı tutması kılıç çekme hareketi yapacağı fikrini veriyor. Omuzlar ve karın hareketinde olduğu gibi ellerin iç içe geçmesi bu heykelde formların birbirine girdiğini gösteriyor. Barlach'ın "Kılıç Çeken Adam" heykeli içerdiği heyecan yoğunluğu, eylemi ve hareketi nedeniyle dramatiktir. Bu heykelin bütününde formların geometrik olarak ele alındığı görülür. Heykelde geometrik bir yapıyla organik bir yapı bütünleştirilmiştir.



Resim 10: Kılıç Çeken Adam

E. Barlach,

Barlach gövdeyi karşıdan gösterip başı sertçe yana döndürmekle bize kuvvetin boşanmak üzere olduğunu sezdirmektedir.

II.7. Yıkılmış Şehir (Rotterdam Anıtı) O. Zadkine

Kübistler kompozisyonları oluştururken parçalanıp tekrar inşa olunan bir bütünde yapıyorlardı. Bir figürü parçalayıp sonra tekrar inşa etmekte onu geometrik prizmalarda meydana getirmek palstiğin içeriği bakımından heykel sanatçıların ilgisini çekmiştir.

O.Zadkine'in, kübist bir yapıt olarak "Yıkılmış Şehir" adlı heykeli bir güç dengesini oluşturur. Kübist bir yapıtta yer alan çizgi ya da mekan karşıtlıkları bu heykelde de yer almaktadır. John Berger bir makalesinde Rotterdam Anıtı'nı (Resim 18) incelerken özetle şöyle diyor:

"...Bu heykelde temel düşünce, Rotterdam'ın bombalanıp yerle bir olmasından kaynaklanır. Eller ve baş; Rotterdam halkını hedef alan bombaların yağdığı bu gök boşluğuna çığlık atan bir adamın elleri ve yüz ifadesi içindedir. Gövde bölünmüş, yürek parçalanmıştır. Yaralı adam, buna karşın, bir et kemik yığını değildir. Vücudundaki yara ve yanık izleriyle, bu çarpık bronz imgesi, bombalanan kentle, binalardan arta kalan metal konstrüksiyon izlenimi verir. Bacaklar son direnişini gösterirken, vücudun bütününe dramatik bir etki vermektedir. İkinci eşzamanlı tema birincisinden oldukça farklıdır. Bu heykel aynı zamanda bir ilerleyiş ilhamını verir. Bu anlamda kollar, yalnız hava saldırılarına büyük bir acı içinde ve mağrur bir tavırla karşı koyan bir insanın kolları değil aynı zamanda, bir şey kaldıran ve yükselen ve ileriye doğru atak yapan bir insanın dizleridir. .. Figürün etrafında dolaşarak, heykele hangi cepheden bakarsanız bakın, size doğru geliyormuş gibi bir etki uyandırır; ayrı bir anlatımla figürün "arka"sı yoktur. (...) Birçok savaş anıtının tersine bu heykel, ne dehşetli ve korkunç, ne de hor görücü, ezici ya da büyüklük taslayıcıdır (patronizing). Sanatçı yenilgiyi utku olarak göstermiyor. Fiziksel olanı ruhsal olandan ayırıp, yapay

bir ikicilik'in (dualizm) rahatlığından kaynaklanan bir yapıt değil bu. Bu anıt, görünür çelişkilerin dışında gelişen ve sürekli olarak değişen gerçekliğin alkışı içinde, yenilgi ve utku sözcüklerinin tıpatıp aynı bir olayın açıklamasında kullanılabileceğini ve yine bu bağlamda, acıyı, çaba ve ataklığı simgeliyor. Bu heykel yerine, aynı diyalektik içeriği vurgulamak için ölen ve öldüren olmak üzere iki ayrı figür, gerçeğe yakın bir görünümde yontulaştırılsaydı ne olurdu? O zaman, bu heykele oranla daha az güçlü, inandırıcılıktan uzak, yapay bir etki ortaya çıkardı. Böyle bir heykel yalnızca iki ayrı insanın yaşamını ilgilendiren bir olayı vurgulamış olurdu. Bu tek imge, tüm kent halkının dört yıllık yaşamını simgeliyor (....)" (Genç 1983: 47).

Rotterdam Anıtı smultane (eşzamanlı) görünüş biçimlerine göre dramatik imgeleri figürde yansıtır. Kuşkusuz madrigalin kilisede dinlenmesi gibi böyle bir heykelde kentin içindeki açık bir mekanda büyüsel etki gücünü koruyarak yerini bulacaktır.

Böyle bir açık alan heykelinin konulacağı açık alanın çevre etüdünün yapılarak çevresel dokuya ve çevreyle girdiği ilişkiye göre yerleştirilmesi gerekir.



Resim 11: Rotterdam Anıtı,
O. Zadkine

II.8. Giacometti, Marini, H. Moore

Klasik-natüralist dönemde anıtsal olan heykellerde ışık, yüzey üzerinde ve pasajlar arasında yumuşak geçişlerle sağlanıyordu. Giacometti'nin Resim 12'de gördüğümüz büstünde ışık yüzey üzerinde titreşir bir özellik gösterir. Büst buna rağmen anıtsal ve dramatiktir. Giacometti'nin ip gibi inceltip uzattığı figürlerinde yüzeyleri dokulandırarak adeta bir ışıklık etkisi uyandırdığı ve boşluğu biçimleyerek mekan içerisinde mekan yarattığını görüyoruz. Giacometti, böyle bir biçimlemeyle insanın evrensel yalnızlığı içerisindeki dramını duyurmak istemiş gibidir. Bu konuda Norbert Lynton, J.Paul Sartre'den şunları aktarır;

“Hem modele bakarak, hem de ezbere çalışırken elleriyle durmadan yüksek armatürlere yapıştırdığı alçıya biçim vermeye çalışıyor ve bu nerdeyse cisimsiz, çizgisel biçimlere ayrıntıları belirli bir kimlik kazandırıyor. Bu incecik ve dimdik figürlerin ilk örneklerini bulmak istersek, Mısır Heykeli'ne dönememiz gerekir. Belki de bu figürlerle, Mısır Heykelleri arasında biçimselliği aşan bir benzerlik bulunabilir: Mısır figürlerinin gücü ve dingin yalınlığı nasıl çölün ve ölümden sonraki hayat düşüncesinin kazandırdığı bir özellikse Giacometti'nin figürlerindeki sertlik ve incelme de, çağdaş insanın yazgısı olan tedirginliğin ve yalnızlığın belirtisidir”(Lynton 1982: 222).

“Giacometti daha da ileri giderek maddesel varlık olarak heykeli yok eder. Onu ilk biçime indirger. Bu biçimde mum akıntıları gibi birkaç tunç kalıntısı yapışık kalır” (Cömert 1976: 20). Giacometti'nin figür çalışırken malzemede yöneldiği tasarrufun etki gücünü artırmaya yönelik bir çaba olduğu söylenebilir.



Resim 12: Diego'nun Başı,
Alberto Giacometti

Rus heykeltarı Neizvestny üzerinde bir araştırma yapan John Berger; bir formdaki gerilimi Neizvestny'nin şu sözleriyle açıklar:

“İki heykeltarı taşı yontarak küre biçime sokmaktadırlar. Aralarından biri kusursuz bir küre biçimini elde etmek istemektedir; çalışmasının anlamını büyük bir taş parçasını kusursuz bir küreye dönüştürmekte bulmaktadır. Öbürü de bir küre yontmaktadır, fakat bu işi yaparken güttüğü amaç, patlama noktasına varmış doluluktaki bir kürenin biçimde dile gelen iç gerilimini aktarabilmektedir. Birinci küre bir zanaatçı ikincisi ise bir sanatçı eseri olacaktır” (Berger 1987: 76).

Neizvestny bu sözleriyle iç ve dış gerçek ayrımını yapar. At konusundaki çeşitlemeleriyle ün yapan Marino Marini, at ve binici heykellerini hava akınları sırasında at üzerinde köylerinden kaçan kısa boylu, gürbüz İtalyan köylülerinden esinlenerek yapmıştır (Gombrich 1986:432). Marino Marini (doğum 1901) resim 13'de gördüğümüz at ve binici heykelinde; patlama noktasına varmış bir formun, dile gelen iç gerilimini aktarır. Marino Marini bu heykelinde iç gerçeği aktarmak için natüralist bir betimlemeden daha çok belli bir ayıklamaya ya da soyutlamaya gitmiştir. Hafif yan tarafa eğik başıyla şahlanmış durumdaki at oldukça enerjik ve dinamik bir yapıya sahiptir. Hem konu hem de konunun ele alınışı dramatiktir. Benzer durum H.Moore'un savaşı heykellerinde de söz konusudur (Resim 14, 15). Henry Moore (1898-1986) ömrü boyunca çakıl taşları ve kemiklerin yapısını inceleyerek soyutlama için doğayı örnek almıştır. Heykellerinde, O'nun ulaşmak istediği şey Eski Mısır heykelindeki yapı sağlamlığı ve form bütünlüğüdür.



Resim 13: At ve Binici,

Marino Marini, 1952-1953



Resim 14: Savaşçı (Ön görünüş),
Henry Moore

Ayrıca Henry Moore formun hacmine dahil olan iç boşluklarla kütleye devinim kazandırdığını, bir nefes aldığını söyler. Böylece Henry Moore'la birlikte heykel plastığıne boşluk plastik bir eleman olarak girmiştir.

Heykel ve boşluk ayrı ayrı düşünülemez. Heykel ve onu çevreleyen boşluk her zaman iç içedir. Heykel kütlesi gereği boşluk içinde var olur. Ayrıca büyük anıt heykeller geniş boşluklarla varlığını sürdürür. Etkili ve anlamlı olabilmesi için geniş açık alanlara (meydanlara) gereksimin duyar. Heykelin kütlesini sınırlayan boşluk kadar, kütleinin sınırladığı boşluk yani heykelin hacmine dahil olan iç boşluklar günümüz heykel sanatında önemli yer tutar. Bir bütünü oluşturmada hem boşluk, hem iç boşluk hemde kütle önemli bir etkindir.

Brancusi ve Henry Moore'nin yapıtlarında volüm (hacim) sözkonusudur. Henry Moore'nin iç bükey, dış bükey ve yuvarlak yüzeylere sahip olan formlarının bir çoğunda ışık geçişlerinin yumuşak olduğunu görürüz. Ayrıca ışık ve gölgenin karşıtlığından yararlanarak formun belirginleştirilmesi Moore'nin yapıtlarında gördüğümüz bir özelliktir.

Henry Moore'un savaşı heykelleri de Marini'nin heykelinde olduğu gibi dramatik bir gerilime sahiptir, savaşı kalkınını göğsüne siper etmektedir. Kalkanın yüzeyindeki enerji dolu gerginlik savaşı'nın tüm uzuvlarına yayılmıştır. Plastisite olarak kendine ait bir dokusu vardır (Resim 14). Kas ve kemik yapısında belli bir deformasyon söz konusudur. Düşen savaşı heykeli de benzer bir anlayışla yapılmıştır. Savaşı yerde yüzükoyun uzanmış yatmaktadır. Elinde kalkanı vardır (Resim 15). Yerde uzanmasına rağmen gücünü ve direncini yitirmemiştir. Vücudu bir yay gibi gerilmiştir. ,



Resim 15: Düşen Savaşçı

Henry Moore

III.BÖLÜM

FORMUN OLUŞUM SÜRECİ (UYGULAMALARA İLİŞKİN AÇIKLAMALAR)

Çağdaş heykel sanatçısını yakından ilgilendiren başlıca konular "heykelsel" (Sculptural) mekanın fethedilmesi, heykele hareket ve hız kavramlarının getirilmesi, soyutlama eğiliminin bu alanda da bütün olanaklarıyla getirilmesi ve nihayet malzeme yelpazesinin olduğunca genişletilmesi şeklinde özetlenebilir. Mekanın ele geçirilmesi konstrüktivizmle olmuştur. Viladimir Tatlin'le başlayan konstrüktivizm Pevsner ve Gabo'nun elinde çözümü matematik ve fiziksel formüllerde bulan bir mekan problemi niteliği kazanır. Mekan sorunu köklü ve rasyonel bir açıdan ele alan konstrüktivizm, heykel sanatında ana malzemenin mekanın ta kendisi olduğuna kesin bir şekilde karar veren, bütün gücünü mekanın modelajına yönelten bu akım olmuştur. Pevsner'e göre "Mekan belirlendikten sonra, artık o gelenkesel heykeldeki donukluktan, sağırılıktan, kaskatılıktan eser kalmıyor. Kütle çözümlüyor, her yanından düpedüz nefes almaya başlıyor" (Özer 1993: 155).

Gonzalez demirciliği büsbütün yüce bir mekan sanatı haline sokmuştur. İnce saç plakalar, rijit çubuklar, istenildiği gibi kıvrılabilen çeşitli teller, kısaca endüstrinin kullandığı en basit madenler bile problemlerin çözümünde önemli bir yer almaya başlarlar. Bu malzemelerin meydana getirdiği örgüt içerisinde mekan biçimlenir, dile gelir. Bununla beraber ışık, çeşitli heykelsel malzemeyi destekleyerek veya onunla birleştirerek çağdaş heykel sanatında işlev kazanmıştır, hatta malzemenin kendisi olmuştur.

Fütürizmin en önemli temsilcilerinden biri olan Umberto Boccioni (1882-1916)'nın figürlerinde dramatik ve devinsel bir etki görülür. Boccioni "Heykel nesnelere mekandaki sürekliliğini plastik duygusal olanaklarla sistematik şekilde ifade etmeli, onları açıklığa kavuşturmalıdır" der (Özer 1993: 145). Soyutlamanın sanata getirdiği en önemli değişiklik hiç kuşkusuz onu anlatısal olma ve betimlemeden kurtarmasıdır. Oluşum sürecindeki metal figürler, düzensel dinamiğini kendi içinde mekan yaratmada bulmuştur. Her türlü bağlayıcı "izm" in dışında kalınarak, kendi öz gerçeğini keşfetme, onu evrensel araçlarla biçimlendirme çabasının görüldüğü süreçte konstrüktif bir teknik ekleyerek, kaynatarak, üst üste inşa edilerek oluşturulmuştur.

"İlkel sanatçı, örneğin bir yüzü kopya etmek yerine basit biçimlerle bir yüz oluşturuyordu. Mısırlılar ise, gördüklerinden çok bildiklerini betimliyordu. İçimizdeki "Mısırlı'yı bastırabiliriz, ama onu hiçbir zaman tümden yenilgiye uğratamayız" (Gombrich 1986: 446).

İlkel sanatçıdaki ve Eski Mısır sanatçısındaki bu anlayış formun oluşum sürecinde belirleyici bir unsurdur. Yani bir insanı ya da bir insan yüzünü kopya etmek yerine yalın biçimlerle bir figür oluşturmuştur. Amaç ilkel bir sanatçı ya da eski Mısırlıya öykünmek değildir. Dolaysız yalın bir teknikte form bütünlüğüne ulaşmaktır. Eski Mısırlı sanatçının gördüklerinden çok bildiklerini betimleyerek yapı sağlamlığı ve form bütünlüğüne ulaşması modern heykel sanatçısına hep esin kaynağı olmuştur.

Zamanında Rönesans sanatçısı Antik Yunan sanatına yönelmişti. 20.yüzyıl sanatçısının ise daha gerilerdeki primitif sanatlara kadar yönelmesi ilginçtir. Herbert Read bu ilgiyi şu şekilde açıklar;

“Son olarak da modern heykellelikle kesin bir rol oynayan diğer ilhamın gelişimini görelim; bu çeşitli ilkel sanat tiplerinin ele alınıp anlaşılmasına dayanır. Şimdi bilindiği gibi ilkel insan bizden çok daha az akıllı olabilir. Eski taş devrinin mağara resimleri ondan sonraki devirlerde yapılmış herhangi bir eser kadar duygulu ve çekicidirler. Bazı zenci heykelleri bambaşka bir şekilde çekici ve kuvvetlidirler. İnsan elinden çıkma bazı eşyaların (şu anda bunun sanat eseri olduğunu söylemekten çekiniyorum) bazı duygu güçlerini kendinde toplamayı başardığı şüphesizdir. Yani bir idol veya totem, acıma veya korku, dindarlık ve esrar duygularını belitecek şekilde yontulabilir. Bunun nasıl başarıldığını bilmiyoruz. İlkel sanatçı böyle özellikleri bile bile belirtmeye çalışmıyordu: şuraltı amaçlar ve sevgi gücü onu harekete geçiriyordu. Fakat yarattığı nesnede akıl üstü veya belki de akılaltı bir kabiliyet görüyoruz; İnsan anlayışının ötesindeki kuvvet ve ölçülerin bir sembolü (Read: 1975: 87)”.

20. Yüzyılda uygarlık teknolojide, düşün alanında, siyasal alanda, sanayide tarihin hiçbir döneminde olmayan hızlı bir değişim ve dönüşüm yaşamıştır. Kültür alanındaki büyük değişiklikler çağ olarak anılır. Bu çağda sanat da değişmiştir. Yaşamın bütün alanlarında tümünden bir parçalanma söz konusudur. Kübizmle birlikte sanatta biçimin parçalanması bunun bir göstergesidir. Bu değişiklik yabancılaşma, yozlaşma, savaş, açlık, terör, çevre kirliliği gibi dramatik sorunları da beraberinde getirmiştir. Yaşamın hızlı ivmesi, kentleşme, doğanın yok edilişi insanın kendi doğasından uzaklaşmasına neden olmuştur. Heykel sanatı bu yabancılaşmaya insanı rahatlatmak için açık alan heykelleriyle karşı koymuştur, ya da tarihe tanıklık edercesine bu dramı kendi plastik diline uygun olarak

ifade etmiştir. Gioacometti'nin dışardan baskı görmüşçesine sicim gibi inceltip uzattığı figürleri, Henry Moore'un sığınak desenleri, Richier'in figürleri yansıttıkları dramatik imgelerle varolmuşlardır. Yaşamdaki çelişkiler, karşıtlar, heyecan yoğunluğu ve eylem dramatik olanı belirlemiştir. Form bir bütündür. Bütünü oluşturan parçaların birbirleriyle olan (dokusal, ritmik) ilişkisi form bütünlüğündeki ayrımı sağlar. "Bu ayrımı formu oluşturan parçaların birbirine yakınlık derecesi ile bu parçaların birbirini çekmeleri ya da itmeleri oluşturur" (Kırıçoğlu 1994: 28). Uygulama süreci içerisindeki metal figürlerde Barok Dönemi'nden beri kullanılan ve çağdaş heykel sanatında daha çok görülen, boşluğun kütle için içerisine girmesine olanak sağlayan açık form özelliği görülür. Hacim formun sınırlandırdığı alandır. Kütle nesnenin boşluk içindeki ağırlığını ve yoğunluğunu ifade eder. Metal figürlerde geleneksel heykel (Sümer, Mısır, Yunan ve Roma heykellerinde) anlayışında bulunan kütle ve hacim yoktur. Geleneksel heykelde, heykeli saran boşluk bir fon anlamındadır. Metal figürlerde ise boşluk plastik bir eleman olarak kullanılmış ve Henry Moore'nin heykellerinde olduğu gibi boşluk forma dahil edilmek istenmiştir. Ayrıca boşluklar ritmik düzenlilikle figürlerin yüzeyinde dağıtılmak istenmiştir. Figürler yontma tekniği yerine, ekleyerek, kaynatarak inşa edilmiştir. Uygulamalarda konu insanın obje olduğu bir alandır. İnsan dramını onun yaşantısal ilişkiler bütünü içinde irdeleyerek anlayabiliriz. Heykel sanatçısı ürünü ortaya koyarken, malzemeye birlikte düşünür ya da düşüncesini en uygun malzemeye aktarır. Yaratma sürecindeki değişim, içinde bulunan toplum ve doğa koşullarıyla doğrudan ilişkilidir.

İnsanın varoluşundaki evrensel yalnızlığının birçok boyutu vardır. Evren içerisinde insan yapayalnızdır. Bu yalnızlığa hep karşı koymak ister. Kimi zaman çeşitli inançlarla, kimi zaman da sonsuz zaman ve mekanda varolan heykellerle karşı koyarak rahatlamak ister. Varoluşunun bilincine varan insan, bu yalnızlığı duyumsar. Sanatçı duyarlılığı ise bu

yalnızlığı forma dönüştürür ve zamanın içinde mekanda var olarak sonsuzluğa ulaşmak ister. Yaşam insan için doğrudan dramatik bir olaydır, çünkü içinde ölümü de içerir.

Uygulamalarda kullanılan malzemelerin mümkün olduğunca aynı birimden oluşmasına dikkat edilmiştir. Böylelikle genel olarak figürler birim tekrarıyla oluşturulmuştur. Figürler genel olarak ince ve uzun görünüme sahiptirler. "Modern heykelde kütleler zayıflatılmış boşluklar bu zayıflatılmış kütleler arasında yerleştirilmiştir" (Kırıçoğlu 1994: 44). Işık formu belirleme de temel elemandır. Eğer bir nesne boşlukta bir yer kaplıyorsa ve biz onu üç boyutlu olarak algılıyorsak bunun sebebi ışıktır. Dokusal görüntü ise eşyayı yüzeyi karakterize eder. Grift dokulu bir yüzeyde ışık kırılarak parçalanır. Malzeme olarak ne kullanılırsa kullanılsın etkili ve güçlü bir form ortaya çıkarmak için ışığın ve dokunun iyi organize edilmesi gerekir

Sanatçı uygulamalarında, bazen doğayı, bazen geçmişteki sanatçıları, bazan da yaşadığı olayları referans olarak ele alır. Bunu yaparken kendi entellektüel birikimine göre yorumlar. Olaylara (fonemen), nesnelere ve insanlara global bir bakışla sanatsal dünya görünüşünü oluşturur. Uygulamanın oluşum süreci, ilk eskizden son noktasına kadar değişim evreleri geçirir. Bazen aynı temanın devam ettiği görülür. Ortaya çıkan yapıt plastik iç hesaplaşmalar ürünüdür. Sanatçı neyi nasıl yapacağına karar verir. Formun, hareketi, dokusu, ritmi, sanatçının kendi biçimiyle şekillenir.

Sanatsal yaratıcılık, bir problem çözme sürecidir. Buna göre heykel yaparken en az iki elemanı yan yana getirmek bile problem çözme süreci içerisinde olmak demektir. Heykelin en temel problemlerinden biri ise kütle ve hacim ilişkisidir. Çünkü mimaride olduğu gibi heykel de mekanı

yoğurma sanatıdır. Işığın durumu ise heykelin özünü belirlemede en önemli etmenlerden biridir. Değişik çeşitlemeler şeklinde çoğaltılıp değiştirilebilen kompozisyonlar (kütle, hacim, ışık, gölge, boşluk, doku, hareket, ritm gibi) etmenler sayesinde oluşur. Dört ya da beş boyutlu bir heykel artık elle tutulur gözle görülür bir nesnedir.

“Başlangıçta yoğrumsal değerler düşünülerek biçimlendirilmiş sanat yapıtına heykel denmekte iken, bugün bu anlayış değişmiş bulunmaktadır. Mimari, mekanı düzenleme sanatı ise, heykel de mekanı yoğurma sanatıdır. Mekanı yoğurmak boşluğu doldurmak anlamına gelir. “Boşluk” ya da eş anlamlısı “Hiçlik” ise bize ölümü anımsatır; insanın en büyük amacı da ölümü yenmek, onu alt etmektir. Acaba heykel ile sanatçı bu amacına ulaşabilir mi? Çünkü sanat dediğimiz etkinlik türü, ölümün elinden ölümsüzlüğü almak değil midir? Mekanı (Boşun) yani boşluğu yoğurarak onu doldurmak , bir bakıma ölümün karşısında ölümsüzlüğü koymak değil mi? Bize ölümü anımsatan boşluk düzenlenerek ya da doldurularak heykel aracılığıyla ortadan kaldırılmak suretiyle insanın iç dünyası sanatçı tarafından rahatlatılmaya çalışılmaktadır. Uzam ve zamanın ayrılmaz bir parçası olarak boşluğu dolduran heykel, izleyene bir iç huzur verir. Boşluğu hiçliğe, ölüme karşı direnen ve bir doluluk, bir varlık ve bir ölümsüzlük örneği sergileyen heykel, soyutun somutlaştırılması, yokluğun varlığa dönüştürülmesidir” (Bozkurt 1994: 251).

Nejat Bozkurt, bu sözleriyle heykel sanatına felsefi bir yorum getirerek; “boşluk” kavramını “hiçlik” , “varlık” kavramını “form” bağlamında ele almıştır. Buna göre sanatçı bir form yaratarak hiçliğe (ölüme) karşı koyabilir ve ancak o zaman rahatlayabilir. Bu, sanatçının bir anlamda varoluşunun amacıdır. Sanatçı heykelleriyle zamanın ve mekan önünde hiçliğe karşı koymak ister. Bu düşünüş biçimi formun oluşun sürecinin felsefi temelini oluşturur.

Primitif bir heykeltci de düşündüğü şeylere ad veriyor ve somut dünyanın dışında soyut bir dünya kuruyordu. Bir sembol oluştururken ya da maske yaparken bir yüze benzetme kaygısından daha çok, basit biçimlerle bir yüz oluşturuyordu. Bu maskeler ya ritüellerde yüze geçiriliyor ya da bir totem ya da idol oluyordu. Yüksek bir inancın ürünü olan bu heykelerde, yirminci yüzyıldaki modern heykel sanatçılarının ulaşmaya çalıştıkları yalınlığı görmekteyiz. Resim 16'de gördüğümüz mask, metal plakaların üst üste getirilmesiyle inşa edilmiştir. Işık formun içerisine girmiş ve formun içerisindeki ışıkla, metal plakalardan oluşan planlara farklı bir hareket sağlanmak istenmiştir. Ürkütücü görünümüyle ilkel maskelere bir gönderme yapılarak sürekli kesişen yatay, dikey ve diyagonal hareketlerle dramatik bir gerilim oluşturulmaya çalışılmıştır. Resim 17'de ise bu durum figür üzerinde çözülmeye çabalanmıştır. Figürün temel görüntüsünde dokusal bir ritim sağlanmaya çalışılmıştır. Yerde uzanmış figürde yanmış, yıkılmış, yokolmuş bir insanın dramı imgeleştirilmektedir.

Mekan; insanın uçsuz bucaksız, gözü ile, hayal gücü ile kavramakta güçlük çektiği evrensel boşluğu ve doğal çevrenin bir parçasını oluşturduğu bir olgudur (Karaaslan, 1993: 6). Geleneksel ve genel olan figürün mekan içerisindeki konumu, kompozisyonu ya da durumudur. Tek başına figürün içerisinde mekan oluşturmanın anlamı daha farklıdır. Formun oluşum süreci kapsamında oluşturulan figürlerde mekan figürlerin içerisinde kompoze edilmiştir.



Resim 16: Mask (Metal)

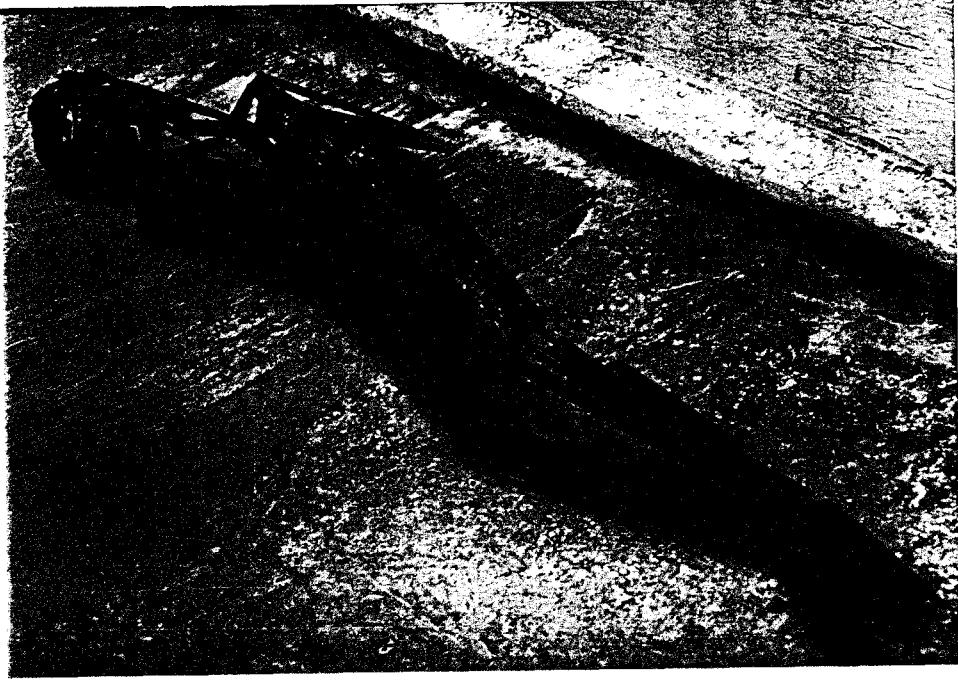
Mustafa DUYULER, 1996

Taş, ahşap, bronz gibi kalıcı ve soylu malzemelerin yanında metal, heykelde sanatçıyı farklı bir anlatıma götürür. Özellikle anlık yaratıma dayalı çalışmalarda, metalin soğukluğu ve sertliği uçuşkan bir sıcaklığa dönüşebilir. Bu çalışmaya alınan metal heykellerin genel olarak düz planlardan oluştuğu görülür. Keskin ve düz planlarla yuvarlak biçimlemelerden kaçınılmıştır. Daha çok konstrüktif bir şekilde metal plakalar üst üste kaynatılarak inşa edilmiştir.

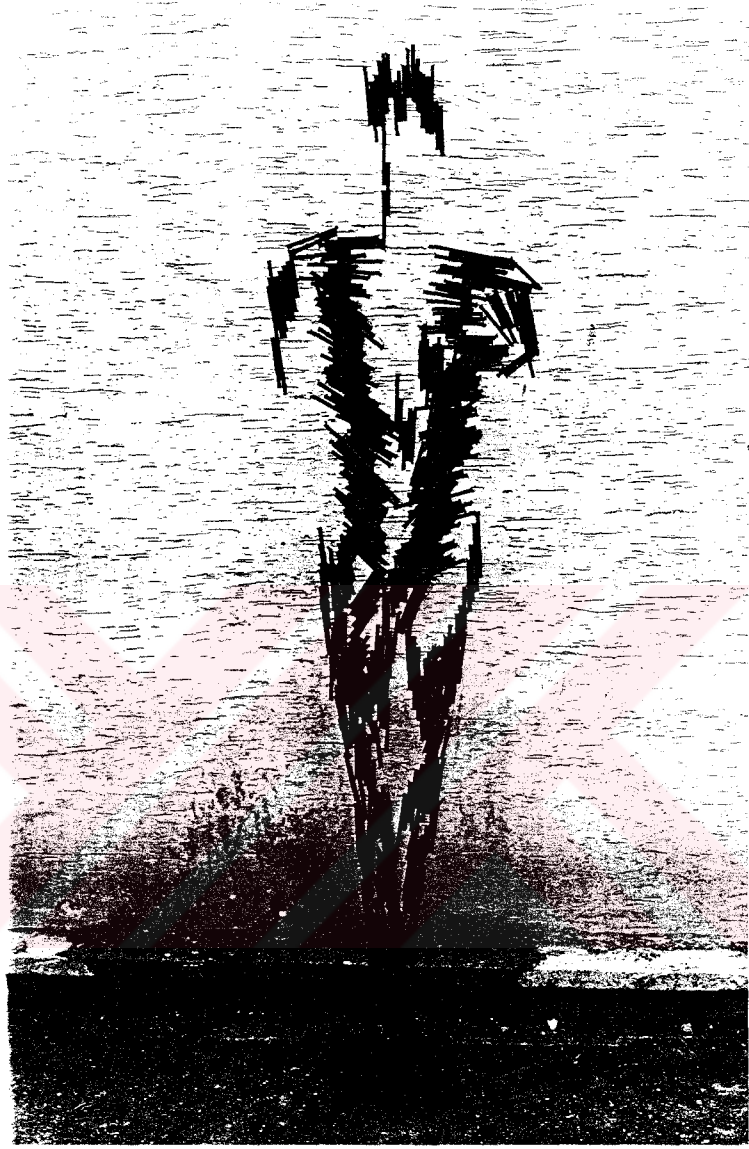
Malzeme ile sanatçısının yakınlığı, onunla kurduğu diyalog formun oluşum sürecinde amaçlanan hedef için önemlidir. Heykel sanatçısı ile malzeme arasında kurulan bu diyalog oluşum süreci içerisinde sürekli sürprizler yaratarak gelişir.

Teknolojinin gelişile birlikte günümüz sanatçısının gereçleri ve biçimleme olanakları zenginleşmiştir. Geometrik formlardaki düzgünlük (kütle değil yüzeydir) bileşimlerindeki netlik, plastik, cam, naylon, çelik, alüminyum gibi malzemelerin kullanımı zamanın endüstriyel ve teknolojik gelişimiyle yakından bağımlıdır (Savaş 1988: 173).

Metal ile yapılan çalışmalarda genel olarak metalin parlaklığı ve gri rengi onun soyluluğunu gösterir. Zamanla hava ile olan teması paslanması ise kalıcılığı açısından olumsuz bir etkidir. Bununla beraber pas rengi heykelle plastik bir katkıda bulunabilir (Resim 29). Kil ile yapılan bir heykelle ise üst üste yığılarak, modle ederek yapılan bir çalışmanın serüveni daha değişiktir. Burada metal ile yapılan çalışmada olduğu gibi eğmek, bükme, kesme, delme, kaynatma yerine modle etmek sonucu daha önceden tasarlanan akademik bir çalışma için daha uygundur.



Resim 17: Uzanmış Figür (Metal),
Mustafa DUYULER 1996



Resim 18 : Hiçliğe Direnen Figür I

Mustafa DUYULER, 1996

Resim 18'da heykelde boşluk formun içerisine girmiştir. Boşluk ve doluluklarla bir karşıtlık yaratılmak istenmiştir. Metal ubuklar yan yana getirilerek planlar oluşturulmuş ve bu planlarla lekesele bir etki sağlanmiştir. Tüm yüzeyin dokusu ritmik bir parçalanma içerisindedir. Burada hiçliğe (boşluğa) karşı duran bir formun evrensel yalnızlığı söz konusudur.



Resim 19: Hiçliğe Direnen Figür II
Mustafa DUYULER, 1996,

Resim 19'de bulunan figürde benzer tema devamlılık gösterir. Bu kez tamamen düşey hareketler forma hakimdir. Boşluklar saydam bir şekilde formun içerisine girmiştir. Resim 18'da bulunan figüre oranla daha çok kütle kaygısı taşınmıştır. Sadece dikey formlar hareket ve ritm için yeterli

değildir. Bunların ışık, boşluk ve figürün temel atmosferi içinde aktif bir eleman olarak değerlendirilmesi gerekir. Figürdeki her bir öge bir araya geldiğinde ancak sözkonusu ritmi tamamlar. Silindir şeklindeki uzunlu-kısalı borular yüzeyleri düz olduğu için (modül) birim olarak homojen bir ışığa sahiptir. Fakat bu figürde birimler üst üste getirilerek kendi içinde dokusu ve ritmi olan kütleler elde edilmiştir.



Resim 20: Hiçliğe Direnen Figür III

Mustafa DUYULER, 1996

Resim 20'de görülen figür, primitif bir idolü çağırıştırır. Değişik metal atıklarının bir araya getirilmesiyle oluşmuştur. Işık yüzey üzerinde

parçalanmıştır ve enerjik bir şekilde formun içerisinde titreşerek gezinir bir özellik gösterir. Tüm parçaların birbiriyle ilişkisi heykelin ritmini oluşturur.



Resim 21: St. Simone'nun Çilesi,
Mustafa DUYULER, 1996

Metal plakalar üst üste getirilerek oluşturulan bu figürde (resim 21), baş yan tarafa eğik, sağ ayak dizden bükülmüştür. Figürün tüm yüzeyi

dokulandırılmıştır. İç boşluklar saydam bir şekilde figürün içine dolanır. Biçimleme anlayışı burada daha natüral durumdadır.



Resim 22: St. Simone'un

Çilesi, 1996

Mustafa DUYULER,



Resim 23: Ölen Tutsak,
Mustafa DUYULER, 1996

Resim 23'te görülen figürde Michelangelo'nun "Ölen Tutsak" heykelinden hareketle O'nun farklı bir yorumu yapılmak istenmiştir. "Ölen Tutsak" heykelinin orijinali kütseldir ve ışık yüzey üzerinde homojen bir şekilde yayılır. Bu heykelde ise yüzey dokulandırılarak adeta oluşum sürecini yaşayan tamamlanmamış bir figür anlayışı vardır. Yüzeyin dokulandırılması ışığın kırılması demektir.



Resim 24: Ölen Tutsak,
Mustafa DUYULER,

Bu figürde (resim 24) kütle hafifletilip yüzey üzerinde koyu gölgeler oluşturularak dramatik ve devinsel bir etki sağlanmak istenmiştir.



Resim 25: Bst

Mustafa DUYULER, 1996

Bu bstte ise doğal bir biçimleme yine farklı bir plastisite ile kırılmak istenmiştir. Tamamlanmamış hissi bu bste de söz konusudur. Yüzeyin dokusu ile elde edilen koyu gölgeler dramatik imgenin yansımalarına neden olur.

Heykelde planların kütlelerin hareket yönlerinin akışındaki zıtlıklar ve bununla birlikte oluşan ışık-gölge değişimleri genel hareketi oluşturur. Mısır ve Mezopotamya heykellerinin genel statik durumlarına rağmen plastik açıdan hareketli olduklarını duyumsarız. Hareketlerin tekrarı ise ritmi meydana getirir. Yapıların ritmik oluşu formda güç ve dinamizmi oluşturur. Bir formu yapılandıran birimlerin birlikteliği o formun yapısal dokusunu yaratır.

Karşıtlık yaratan bütün elemanların (açık-koyu, sert-yumuşak, uzun-kısa, durgun-dinamik, ağır-hafif, düz-pürüzlü) değişkenliğinin bilinmesi gerekir. Bu elemanlar daha etkili olabilmek için, birbirlerinin varlığını ortaya çıkarmalıdır.

Yüzey hacimsel (volüm) yapıyı bir kütleyi boşluktan ayıran plandır. Heykelde yüzeylerin düz ya da yuvarlak oluşu, ışık durumunu farklı şekilde belirler, düz yüzeylerin ışığı yansıtması aynı açıdan olduğu için her tarafı aynı (homojen) bir özellik gösterir. Yuvarlak bir yüzeyde ise ışığın hem yansıtması farklı açılardan olacak, hem de her tarafı aynı oranda ışık olmayacaktır. Bu durum yuvarlak bir yüzeyin görsel olarak algılanışını etkileyecektir.

Alçı şeritlerin yüzeyleri (resim 26) boşluktaki konumuna göre (küp dikdörtgen prizmatik şekillerde olduğu gibi) ışıklı bir yüzeyin gölgeli bir yüzeyden sert bir şekilde ayrıldığı gibi ayrılır. Ayrıca şeritler dokulu bir yüzeyin içinden geçirilmiştir.



Resim 26: Sonsuzluğun Eşiğinde,
Mustafa DUYULER, 1995

Resim 26'da görülen heykel, Eski Mısır heykelinin izlerini taşımaktadır. Geometrik düzenlilikle keskin doğa gözleminin kaynaşımı tüm Mısır Sanatı'nın özelliğidir (Gombrich 1986: 33). Bu heykelde bir Mısır Sfenksine öykünülmüştür. Sfenks başı tam olarak daireye tamalanmayan alçı şeritlerin ortasına yerleştirilmiştir. Sfenks başının bakış yönü şeritlerin açık kısmıdır. Kaburga kemiklerini anımsatan şeritler eşit aralıklarla yerleştirilmiştir. Şeritlerin açık olan kısmı bakışsızdır. Boşluk şeritlerin arasına girerek mekan içerisinde (açık alan veya kapalı mekanda) bir hareketlilik sağlamıştır. Sfenks başı ile şeritler dokulu bir zeminde birleştirilmiştir.

Bu heykel yalnızlık, ölüm, sonsuzluk gibi insan dramını yansıtan imgeleri içermesi nedeniyle dramatiktir.



Resim 27: Sonsuzluğun Eşiğinde,
Mustafa DUYULER, 1995

SONUÇ

Dramatik imge ya da dramatik olan sanatsal anlamda bir duyarlılığı gösterir. Yapılan çalışmalardaki biçimsel (formsal) duyarlılık ve anlatım izleyen tarafından duyumsanıp yaşanabiliyorsa o zaman bir sanat yapıtının izlerini görmeye başlarız.

Heykel sanatçısı, heykelin aynı zamanda izleyicisi, eleştirmeni ve yapımcısıdır. Bunları iyi yapabilmek için heykel sanatının dilini ve olanaklarını iyi bilmesi gerekir. Bir dili iyi konuşmak ancak o dille iyi düşünmekle olanaklıdır.

Işık-gölge, doku, hareket, ritm, boşluk, kütle, yüzey, hacim formun durumunu belirleyen plastik etmenlerdir ve heykel dilinin alfabesi sayılırlar. Duyarlılığın ve içeriğin (öz) sunulması bunların düzenleniş biçimi ve bütünlüğü ile olur.

Bir figürde bulunan; koyu gölgeler, gerilimli karşıt hareketler, yüzeyin dokulandırılmasıyla kırılan ışığın oluşturduğu ritmdir. Konuların genelde yaşamdaki çelişkilerin içinden alınması (ihanet, ölüm, öldürme vb), coşkusal ve büyüsel yanın olması, dramatik imgelerin figürlerde yansımada önemli oluşumlardır.

E.Fisher'in belirttiği sanatın özündeki büyüsel yan aynı zamanda ritüellerde, dinsel ayinlerde, danslarda görülen büyü, içerdiği heyecan yoğunluğu nedeniyle dramatiktir. Hatta E.Ficher "ama salt özünde

taşıdığı büyü yüzünden de gereklidir sanat" (Ficher 1990: 12) der. Bu çalışmanın ilk bölümünde yer alan ilkel ayinlerde, ritüellerde, danslarda dramatik imgenin irdelenmek istenmesi bu yüzdendir. Yani sanatın özünde bulunan büyüsel yanın "dramatik" olmasından kaynaklanmıştır. Sadece ilkel ayinlerde veya ritüellerde değil, ilkel (primitif) sanatın üç boyutlu yapıtlarında, dramatik imgeler figürlere yansımıştır. Bunu son derece yalın dolaysız teknikle yapan ilkeller, 20.yüzyılda Modern Sanat'ın ustalarını (Picasso, Matisse, Henry Moore) şaşırtmışlardı. Çünkü bu sanatçıların ulşamaya çalıştıkları yalınlık ve soyutlama ilkellerin formlarında kendiliğinden (plastik, estetik hesaplaşma yapılamadan) görülmekteydi. Öte yandan James Frazer'in "büyü kendi hedefinin taklididir" sözü ilkellerdeki büyüün mantığını açıklar. Kavramasal sanat yapan günümüz sanatçılarının kullandıkları (rade-made, objet trouve) hazır nesnelere ya da bulunmuş sanat nesnelere düşüncenin ya da kavramın kodlanması veya okunması için "nesnelere arasında bir mantık zinciri" gerektirir. Yani bir anlamda ilkel büyüün kendi hedefini taklid etmesi gibi (çünkü büyücü de yapmak istediğini birtakım nesnelere ve hareketlerle taklid eder. Kavramsal sanatçı simgesel düşünerek her şeyi içine alan bir kavram peşindedir. İlkel büyücü ve kavramsal sanatçı arasındaki ortak edimsel yanı ancak sanatın özünde olan büyü ile açıklayabiliriz. Kavramsal sanatçının amacı ilkel anlamda bir büyü yapmak (yani kötülükleri kovmak veya hastalıkları iyileştirmek gibi) değildir. Düşüncelerin bir takım göstergelerle anlatılmasıdır. Burdan hareketle dramatik imgelerin heykel sanatında salt figürlerde değil, kompleks yapıya ve karmaşaya sahip, sanat akımlarında da yansıdığı söylenebilir. Yani Joseph Beuys'un "Piyano" su ya da herhangi bir eylemi (action) dramatik imgelerin yansıdığı sanat olayları ya da sanat nesnelere denilebilir. Geleneksel "klasik" sanat "konu", "malzeme" ayrımıyla birlikte sanat yapıtı ile sanat ayrımını birbirinden ayırır; örneğin bir portre resim yapma eyleminin bir sonucudur, ama sanat eyleminden de sanatçının kendisinden de bağımsız bir "kalıcı varlık" kazanır. Modern sanat da anlayış olarak farklı yerlere ulaştığı halde bu temel ayrımları korur. Joseph Beuys bu

ayrımları ortadan kaldırır, sanatın en eski anlamına, eski (ilkel) kùltùrlerde taşıdığı anlamına döner.

Dramatik olan imgeyi sanatçının duyarlılığının gösterdiği yön belirler. Sonuçta Michelangelo ya da Rodin son derece dramatik olan yapıtlar yerine lirik yapıtlarda ortaya koyabilirlerdi. Bu durumda sanatçının duyarlılığının yönü çok önemlidir. Sanatçının duyarlılığını yönlendirme de kişiliğindeki romantik (çoşumcu) yan belirgin bir etkidir. Bir üslup evresi olarak romantizme de (çoşumculuk) baktığımızda Beethoven gibi büyük bir romantik sanatçının dramatik bir ses anıtı olan Dokuzuncu (9.) Senfoni'yi yarattığını görürüz.

Laakon ve Pieta gibi dramatik imgelerin gerçekliğin gereklerine göre kusursuz bir biçimlemeyle nasıl yansıdığını daha önce görmüştük. Heykelde, Rodin'den sonra gelişen farklı plastisite anlayışları ve bunların kullanılması heykel sanatını günümüze kadar taşımıştır.

Giacometti, Richier, Lipschitz, Zadkine, Gonzales, Boccioni, Henry Moore, Picasso, Lembruch ve Barlach'ın figürlerinde farklı plastisitlerin kullanıldığı görülür. Uygulama süreci içerisinde aslolan günümüze kadar kullanılan ya da heykel sanatına yönelik olarak girmiş bütün plastisite anlayışlarını incelenerek heykelde sanatsal bir dil oluşturma çabası amaçlanmıştır.

İnsan yaşamı başlangıcından günümüze hep bir mücadele (savaşım) içinde geçmiştir. İnsanın varolması, ayakta kalabilmesi, yaşayabilmesi için direnmesi şarttır. Başlangıçta daha çok doğayla olan bu

mücadele daha sonraları toplumsal yaşantısından kaynaklanan sorunlarla olmuştur. Yaşamdaki dram bu mücadelenin kendisidir. Sanat ise insan duygularının somut bir göstergesidir. Mücadele içindeki insanın tüm duyguları, heyecanları, korkuları, acıları, sevinçleri, yıkımları sanatla şekillenmiştir.

Her biçim evresi, her sanatsal akım kendi döneminin özelliklerine göre bir biçimleme anlayışı bulmuştur. Sanatçılar bir anlamda kendi yaşadıkları döneme tanıklık etmişlerdir.

Bugünün sanatı gelişimin doruğunda bulunmasına karşın ilkel kaynaklara yakındır; kendi özellikleriyle, ilkel kuvvetleri ve esas gerçekleri görünür bir hale getirmektedir. Bu ilkel kuvvetler ve gerçekler, en açık şekilde soyut sanatta ifade edilmişlerdir. Soyut sanat nesnenin betimlemesinden vazgeçerek sanatçının ruhsal dünyasına yönelmiştir.

Heykel sanatçısının sosyal bir varlık olarak etkilendiği olaylar, dramatik imgelerin figüre yansımada belirleyici bir rol oynayabilir. Bilinç ve coşkuyla kendi imgeleminde formunu oluşturur. Sanatçı, ekonomik, sosyal, siyasal, bilimsel, teknolojik olaylardan doğrudan doğruya ya da dolaylı olarak etkilenir. Araştırma sürecinde ortaya çıkan uygulama çalışmaları estetik ölçütlerle birlikte, plastik heykel diliyle de düşünülerek sonuçlandırılmaya çalışılmıştır.

KAYNAKÇA

ARMAĞAN, İbrahim, 1992

Sanat Toplumbilimi
İzmir; İleri Kitapevi

BERGER, John, 1995

Görme Biçimleri
İstanbul; METİS
yayınları

BERGER, John, 1987

Sanat ve Devrim
(Çev. Bige Berker)
Ankara: V Yayınları

BOZKURT, Nejat, 1994

Eleştiri ve Aydınlanma
İstanbul: Say Yayınları

CAUDWELL, Christopher, 1998

Yanılsama ve Gerçeklik
(Çev. M. H. Doğan)
İstanbul:
Payel Yayınevi

CÖMERT, Bedrettin, 1976

Milliyet Sanat Dergisi

Sayı : 203,

İstanbul,

Milliyet Yayınları

ÇALIŞLAR, Aziz, 1992

Tiyatro Kavramları

Sözlüğü

İstanbul: Boyut Yayınlar

FERHAD, Hüseyin, 1995

Aşka ve Barbarlara

Dair

Ankara: Ekin Yayınları

FISCHER, Ernst,-1990

Sanatın Gerekliliği

(Çev. Cevat Çapan)

Ankara; İmge Kitabevi

GENÇ, Adem, 1983

Dada

İzmir: Doktora Tezi

GOMBRICH, E. H., 1996

Sanatın Öyküsü

(Çev. Bedrettin Cömert)

İstanbul: Remzi

Kitabevi

HUIZINGA, Johan, 1994

"Kültür Olgusu Olarak
Oyunun Doğası ve
Anlamı"
Sanat Dünyamız
İstanbul: Yapı Kredi
Yayınları

İPŞİR, M. Şevket, 1942

Rönesans Sanatı
İstanbul Üniversitesi
Edebiyat Fakültesi Yay.
İstanbul

KARAASLAN, Suat, 1993

Kentsel Alan İçinde Yer
Alan
Açık Alanlara Heykel
Tasarımı
(yayınlanmamış sanatta
yeterlilik tezi)

KIRIŞOĞLU, Olcay, 1994

Sanata Yaklaşım
(yayınlanmamış ders
notları)

KINAY, Cahit, 1993

Sanat Tarihi
Ankara: Kültür
Bakanlığı Yay.

LYNTON, Norbert, 1980

Modern Sanatın

Öyküsü

(çev. Cevat ÇAPAN,
Sadi ÖZLİŞ)

İstanbul; Remzi

Kitabevi

MALINOWSKI, Bronislaw, 1990

Büyük, Bilim ve Din

(Çev. Saadet Özkal)

İstanbul: Kabalcı

Yayınevi

READ, Herbert, 1981

Sanat ve Toplum

(çev. Selçuk Mülayim)

Umran yay. Ankara

RICHARD, Liowel, 1984

Ekspresyonizm Sanat

Ansiklopedisi

(Çev. Beral Madra)

İstanbul: Remzi

Yayınevi

SAVAŞ, Remzi, 1977

Modelaj

Yaygın Yükseköğretim

Kurumu Yayınları

SAVAŞ, Remzi, 1988

Çağdaş Teknoloji ve
Sanat
Hacettepe Üniversitesi
Güzel Sanatlar
Fakültesi Yayınları

STEINBERG, Leo, 1995

"Sanat ve Tabular"
Sanart
İstanbul: Solaris İletişim
Tasarım Ltd.

ÖZER, Bülent,- 1993

Yorumlar
Kültür Sanat Mimarlık
İstanbul; Yem yayınevi

THOMSON, George, 1991

İnsanın Özü
(Çev. Celal üster)
İstanbul: Payel
Yayınevi

TURANİ, Adnan, 1992

Dünya Sanat Tarihi
İstanbul: Remzi
Kitabevi

WOLFFLIN, Heinrich, 1985

Sanat Tarihini Temel

Kavramları

İstanbul: Remzi

Kitabevi

YETKİN, Suat Kemal, 1979

Estetik

İstanbul: İnkilap ve Aka

Yayınları



SENKOP
KUTUPHANESİ
KONAKLARI