



**İLKEĞ KÜĞTÜRDE MASKE VE GÜNÜMÜZ
MODERN SANATINA YANSIMALARI**

(Yüksek Lisans Tezi)

Cengizhan KONURALP

Kütahya – 2021

T.C.
KÜTAHYA DUMLUPINAR ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
Resim Anasanat Dalı

Yüksek Lisans Tezi

**İLKEİ KÜİTÜRDE MASKE VE GÜNÜMÜZ MODERN
SANATINA YANSIMALARI**

Danışman:
Doç. Dr. Selda MANT MENAY

Hazırlayan:
Cengizhan KONURALP

Kütahya – 2021

Kabul ve Onay

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Müdürlüğüne,

Bu çalışma, jürimiz tarafından

Resim Anasanat Dalında YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Tez Jürisi	İmza	
	Kabul	Red
Doç. Dr. Selda MANT MENAY (Danışman)		
Doç. Selma ŞAHİN		
Dr. Öğr. Üyesi Gülsevim CAN GÜRBÜZ		

Onay

Prof. Dr. Şahmurat ARIK
Enstitü Müdürü

Bilimsel Etik Bildirimi

Yüksek Lisans tezi olarak hazırladığım “İlkel Kültürde Maske ve Günümüz Modern Sanatına Yansımaları” adlı çalışmanın öneri aşamasından sonuçlandığı aşamaya kadar geçen süreçte bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle uyduğumu, tez içindeki tüm bilgileri bilimsel ahlak ve gelenek çerçevesinde elde ettiğimi, tez yazım kurallarına uygun olarak hazırladığımı, bu çalışmamda doğrudan veya dolaylı olarak yaptığım her alıntıya kaynak gösterdiğimi ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu beyan ederim.

....../.../2021

Cengizhan KONURALP

Özgeçmiş

Cengizhan Konuralp, 2012 yılında lise öğrenimini Trabzon/Akçaabat Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi'nde tamamlamış aynı yıl içerisinde de Eskişehir Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü'ne Lisans öğrencisi olarak girmeye hak kazanmıştır. Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü'nden 2017 yılında mezun olup, Kütahya Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Ana Sanatdalı Yüksek Lisans programında öğrenim görmeye başlamıştır. Çalışmalarını Eskişehir'de devam ettirmektedir.

Katıldığı Projeler

2015

Hobi Sanat Galerisi, “Küçük Şeyler Karma Resim Sergisi”, İstanbul

Still Life Galerisi, “Karma Resim Sergisi”, Ankara

Anadolu Üniversitesi GSF Bölümü G Resim Salonu, “İrfan ÖNÜRMEN Sanat Çalıştayı”, Eskişehir

2016

Desen Galerisi, “Karma Resim Sergisi”, Ankara

Gaziantep Sanko Galerisi, “Küçük Şeyler Karma Resim Sergisi”, Gaziantep

Atatürk Kültür Merkezi Galerisi, “Küçük Şeyler Karma Resim Sergisi”, Eskişehir

Galerie Art'et Miss, “Küçük Şeyler Karma Resim Sergisi”, Paris.

Galeri Soyut, “Yeni Aralık Resim Sergisi”, Ankara

2017

Galeri Soyut, Kiremit Sanat İnişiyatifi “Uzaktan Kumanda Resim Sergisi”, Ankara

Galeri Soyut, “Yeni Aralık Resim Sergisi”, Ankara

Still Life Galerisi, “Klasikten Moderne Ustalara Saygı Karma Resim Sergisi”, Ankara

2018

Anadolu Üniversitesi İletişim Fakültesi, “Karma Resim Sergisi”, Eskişehir

Anadolu Üniversitesi GSF Bölümü G Resim Salonu, “9 Gen Karma Resim Sergisi”, Eskişehir

Dumlupınar Şehitliği, “Dumlupınar’dan Dumlupınar’a Karma Resim Sergisi”, Kütahya

Galeri Soyut, “Yeni Aralık Resim Sergisi”, Ankara

2019

Dumlupınar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, “8 Mart Dünya Kadınlar Günü Karma Resim Sergisi”, Kütahya

Genç Etkinlik 8, “Homo Historicus Karma Sergi”, İstanbul

ÖZET

İLKEL KÜLTÜRDE MASKE VE GÜNÜMÜZ MODERN SANATINA YANSIMALARI

KONURALP, Cengizhan
Yüksek Lisans Tezi, Resim Ana Sanat Dalı
Tez Danışmanı: Doç. Dr. Selda MANT MENAY
Haziran, 2021, 221 sayfa

Maske eski topluluklardan bu yana yüzü örten ve taktığı kişiye yeni bir benlik ya da ikinci bir karakter kazandıran bir form olarak görülmüştür. Sürekli değişim gösteren bu benlik algısı yaşandığı hayat koşullarının değişmesiyle birlikte maske algısı da değişim ve dönüşüme uğramıştır. Ortaya çıktığı andan itibaren karşısındakine bir mesaj vermeyi amaçlayan bir araç olduğu için iletişim anlamında da önemli bir yeri olan bu form, ne yazık ki günümüzde insanların sosyal hayatta sıklıkla kullandıkları birer iletişim formuna dönüşmüştür.

Bu çalışmada; görünür ve farklı olma arzularına hizmet eden bu formun değişen koşullarla birlikte nasıl kendini ifade etme biçimine dönüştüğünün gösterilmesi amaçlanmıştır.

Araştırmanın ilk kısmında genel maske tanımı, tarihsel süreci, çeşitleri ve kullanım amaçlarından bahsedilmiştir. Afrika maske sanatını desteklemesi bakımından ilkel kabilelere tinsellik kazandıran bu form, onların inançları ve doğaüstü güçlere yükledikleri çeşitli anlamlar ile açıklanmıştır.

Çalışmanın ikinci bölümünde ise maske kullanımının yoğun olduğu tiyatro sanatında, Rönesans dönemi Commedia dell'Arte'de ve Elizabet döneminde kullanım örnekleri, Modern tiyatro sanatına nasıl etki ettiği ve günümüzde halen devam etmekte olan karnavallara, özellikle Venedik karnavallarındaki maske oluşumlarına dikkat çekilmektedir.

Tezin son kısmında, Afrika'da ortaya çıkan çeşitli tinsel maskelerin görünür ve farklı olma arzularına hizmet ederek modern sanatın resim ve heykel alanına etkileri yapılan çalışmalarla desteklenmiştir.

Anahtar Kelimeler: İlkel Dönem, Maske, Ritüel, Tiyatro, Modern Sanat

ABSTRACT

MASK IN PRIMITIVE CULTURE AND ITS REFLECTIONS ON MODERN ART TODAY

KONURALP, Cengizhan
Master Thesis, Paintig Department
Supervisor: Assoc. Dr. Selda MANT MENAY
June, 2021, 221 pages

The mask has been seen since ancient communities as a form that covers the face and gives the person it wears a new self or a second character. This self-perception, which is constantly changing, has undergone changes and transformation with the change of life conditions in which it is experienced. Since it is a tool aimed at giving a message to the opposite person from the moment it appears, this form, which also has an important place in the sense of communication, has unfortunately turned into a form of communication that people often use in social life today.

In this study, it was aimed to show how this form, which serves the desires of being visible and different, turns into a form of self-expression with changing conditions.

In the first part of the research, the definition of general mask, historical process, types and purposes of use were mentioned. In terms of supporting African mask art, this form, which gives tininess to primitive tribes, is explained by their beliefs and various meanings that they impose on supernatural forces.

In the second part of the study, the use of masks in theatrical art, the Commedia dell'arte of the Renaissance period and the examples of their use in the Elizabethan period, how they affected Modern theatrical art and the carnivals that are still ongoing today, especially the mask formations in Venetian carnivals, are noted.

In the last part of the dissertation, the effects of modern Art on the field of painting and sculpture were supported by studies that served the desires of various tinsel masks that appeared in Africa to be visible and different.

Keywords: Primitive Period, Mask, Ritual, Theater, Modern Art

ÖNSÖZ

Bu Yüksek Lisans Tez çalışmamda, İlkel kültürde Maskenin Günümüz Modern Sanatına nasıl yansıdığı ve sanatçıların resimlerinde maske formunu nasıl kullandığını rengin ve formun etkilerini, literatür taraması sonucu elde ettiğim bilgilere dayanarak hazırlayıp dikkatinize sunmaktayım. İlkel kültürden günümüze kadar süregelen maske kavramını detaylıca incelediğim bu çalışmamda dönemin yansıttığı toplumsal, dini ve psikolojik yönlerin yaşamımızda ne anlamda etki ettiğine yer vermekteyim.

Bu çalışmayı hazırlarken geçirdiğim süreçte benden yardımlarını esirgemeyen, bana bu Yüksek Lisans Tez Çalışması sırasında, kendimi daha da geliştirmeme katkı sağlayan değerli danışmanım Doç. Dr. Selda MANT MENAY hocama, tezimin sonuçlandırılmasında emeği geçen değerli jüri üyesi hocalarım; Doç. Selma ŞAHİN ve Dr. Öğr. Üyesi Gülsevim CAN GÜRBÜZ'e, çalışmamım her sürecinde manevi desteğini her an yanımda hissettiğim, bana her konuda olan güven ve inançlarını daima gösteren biricik aileme ve arkadaşlarıma saygı ve minnet duyarak teşekkürlerimi sunarım.

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖZET.....	v
ABSTRACT	vi
ÖNSÖZ.....	vii
İÇİNDEKİLER	viii
RESİMLER LİSTESİ.....	xi
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM GEÇMİŞTEN BUGÜNE GELİŞEN MASKELER VE YÜZÜ OLMAYANIN TARİHİ

1.1. SANATIN DOĞUŞU - YÜZ VE MASKE	7
1.1.1. Mit	9
1.1.2. Büyü.....	11
1.1.3. Din	15
1.2. MASKENİN TARİHSEL GELİŞİM SÜRECİ VE İŞLEVİNE GENEL BİR BAKIŞ	17
1.2.1. Kavramsal Olarak Maske	20
1.2.2. Maskeye Genel Bakış	21
1.2.3. Maske Çeşitleri ve Kullanım Amaçları	25
1.2.4. Maske ve Ritüel	33
1.3. ESKİ KÜLTÜRDE MASKENİN YERİ.....	38
1.3.1. Afrika Maske Sanatına Genel Bakış	39
1.3.1.1. Afrika Kültüründe Geleneksel Maske Kullanımı.....	44
1.3.1.2. Maskenin Çeşitleri.....	46
1.3.1.3. Maske Yapımı ve Yapımında Kullanılan Malzemeler (Üsluplar ve Eğilimler)	47
1.3.1.4. Afrika Kabilelerinde Tinsel Maskenin Kullanımı (Fetişler).....	49
1.3.2. Kuzey Amerika Maske Sanatı	66
1.3.3. Kızılderili Maske Sanatı	73
1.3.4. Meksika (Aztek) Maske Sanatı.....	76
1.3.5. Mısır Maske Sanatı	82
1.3.6. Şamanizm’de Maske.....	99

İKİNCİ BÖLÜM TİYATRO SANATINDA MASKE KULLANIMI

2.1. AYDINLANMA ÇAĞI TİYATROSUNDA MASKE	112
---	-----

2.1.1. Commedia dell'Arte: Yüz Özelliklerini ve Oranlarını Bozarak Abartma Sanatı.....	112
2.1.2. Elizabeth Dönemi Tiyatrosunda Maske Kullanımı	119
2.2. MODERN TİYATRO SANATINDA MASKE.....	122
2.2.1. Epik Tiyatrosunda Maske Kullanımı.....	122
2.2.2. Avan-Garde Tiyatrosunda Maske Kullanımı.....	123
2.3. GÜNÜMÜZDE MASKE.....	125
2.3.1. Karnavalların Doğuşu ve Tarihçesi	125
2.3.1.1. Mardi Gras Karnavalı.....	128
2.3.1.2. Rio Karnavalı	129
2.3.1.3. Venedik Karnavalı.....	130
2.4. VENEDİK KARNAVAL MASKELERİ.....	131
2.4.1. Venedik Maske Uygulama Teknikleri.....	131
2.4.1.1. Bautta ve Volto.....	133
2.4.1.2. Moretta (Muta)	134
2.4.1.3. Gnaga	135
2.4.1.4. Veba Doktoru	136

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM MASKE KÜLTÜRÜNÜN MODERN SANATTAKİ YANSIMALARI

3.1. MODERNİZMİN ÇIKIŞ DİNAMİKLERİ: PRİMITİVİSTLER, İLKELLER VE MASKE.....	139
3.1.1. Maurice de Vlaminck (D. 4 Nisan 1876- Ö. 11Ekim 1958).....	141
3.1.2. André Derain (D. 10 Haziran 1880- Ö. 8 Eylül 1954)	143
3.1.3. Henri Matisse (D. 31Aralık 1869- Ö. 3 Kasım 1954)	147
3.1.4. Pablo Picasso (D. 25 Ekim 1881- Ö. 8 Nisan 1973)	152
3.1.5. Amedeo Modigliani (D. 12 Temmuz 1884- Ö. 24 Ocak 1920).....	157
3.1.6. James Ensor (D. 13 Nisan 1860- Ö. 19 Kasım 1949).....	161
3.1.7. Salvador Dali (D. 11 Mayıs 1904- Ö. 23 Ocak 1989).....	173
3.1.8. René Magritte (D. 21 Kasım 1898- Ö. 15 Ağustos 1967).....	177
3.1.9. Giorgio De Chirico (D. 10 Temmuz 1888- Ö. 20 Kasım 1978).....	181
3.1.10. Max Ernst (D. 2 Nisan 1891- Ö. 1 Nisan 1976)	186
3.1.11. Kuzgun Acar (D. 28 Şubat 1928- Ö. 4 Şubat 1976).....	190

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM BİREYSELÇALIŞMALAR

4.1. CENGİZHAN KONURALP'İN ÇALIŞMALARI.....	195
--	------------

SONUÇ.....	203
KAYNAKÇA	206
DİZİN	219



RESİMLER LİSTESİ

Sayfa

Resim 1.1: Altamira Mağarası, Bizon Figürü, İspanya, (M.Ö 16.000-10.000)	14
Resim 1.2: Lascaux Mağarası, At figürü, Fransa, (M.Ö 14.000-10.000).....	14
Resim 1.3: Trois-Frères Mağarası, H. Breuil'in "Büyücü" Adlı Eskizi, Fransa, (1952).....	23
Resim 1.4: Meksika İnsan ve Hayvan Biçimli Maskeler	25
Resim 1.5: Örgü Maske	26
Resim 1.6: Neolitik Dönem, Taş Maske	26
Resim 1.7: Afrika'da "Gule Wamkulu" Topluluklarına Ait Bir Maskeli Tören.....	27
Resim 1.8: Afrika'da Bir Maske Sanatçısı	27
Resim 1.9: Afrika Dışındaki Müzelerde Sergilenen Maskeler.....	28
Resim 1.10: Hıfzı Topuz'un Kara Afrika'sında Kullanılan Maske ve Heykellerden Oluşan "Büyülü Afrika" Adlı Koleksiyonu, CerModern, Ankara, (2019) 29	29
Resim 1.11: Şaman Maskesi.....	29
Resim 1.12: Gizli Dernek Üyelerinin Kullandığı "Duk Duk" Maskeleri, Yeni Britanya.....	30
Resim 1.13: "Duk Duk" Eğlence Amaçlı Yapılan Tören Dansları, Yeni Britanya	31
Resim 1.14: Tennessee Eyaleti, "Ku Klux Klan", Güney Amerika, (1865)	32
Resim 1.15: Korunma Maskeleri, Baş Tacı Miğfer, Osmanlı Oğuz miğferi	32
Resim 1.16: Thomas D'Arcy McGee'nin Alçıya Alınan Eli	37
Resim 1.17: Devrimci ve Politikacı Vladimir İlyiç Ulyanov- Lenin, (1870-1924)	37
Resim 1.18: Afrika'da Geometrik Biçimli Maske	43
Resim 1.19: Chokwe Halkları, "Ahşap Kadın (pwo) Maskesi", Demokratik Kongo Cumhuriyeti, Smithsonian Ulusal Afrika Sanatı Müzesi, Washington DC, (20. yüzyıl başları)	43
Resim 1.20: Mask	44
Resim 1.21: "Afrika Kraliyet Maskesi, Kamerun", Overseas Museum, Bremen (Übersee- Museum Bremen, Kuzey Almanya, Ludwig Roselius (1874- 1943) Koleksiyonu, (20. yüzyıl başları)	45
Resim 1.22: Yürek Biçimli Maske, Afrika.....	46
Resim 1.23: Afrika'da bir Maske Taşıyıcısı.....	48

Resim 1.24: Hıfzı Topuz, “Kara Afrika Sanatı”, Hızı Topuz Koleksiyonu, Folkart Gallery, İzmir, (2016)	50
Resim 1.25: Kara Afrika Fetişi, “Yombe People”, Zahir ya da Cabinda	51
Resim 1.26: “Terra Cotta Erkek Figürü”, Nok Bölgesi, Afrika, Kuzey Nijerya, (M.Ö 500- M.S 500)	52
Resim 1.27: Afrika’da Maske Taşıyıcısı	52
Resim 1.28: “Kanaga Maskeli Dans ve Ritüel”, Afrika, Michel Huet (1949-).....	54
Resim 1.29: Dogon Maskesi (sol), Dogon (Kanaga) Maskesi (sağ), Brooklyn Museum, New York, (1995)	54
Resim 1.30: “Bambara- N’domo Maskesi”, Metal Bambara- N’domo Maskesi	55
Resim 1.31: Bambara Kabilesine ait Bir Maske, Bambara- Ceylan Tepelikli Tyi-wara (Chiwara) Maskesi, Bambara Antilop Maskesi	55
Resim 1.32: Dan Maskeleri	56
Resim 1.33: Dan-Kran Maskeleri	57
Resim 1.34: Ahşap Guro- Antilop Maskesi (Zamble), Orta Fildişi Sahili, (19 ve 20. Yüzyıl Ortaları)	57
Resim 1.35: Baoule Kabilesi’ne ait Waka Sona Maskesi	58
Resim 1.36: Senufo Maskeleri, Tarih Profesörü Laurent Dubois, Özel Koleksiyon, Brüksel, (2017)	59
Resim 1.37: Zoomorfik Erkek Maskeleri, Senufo- Wanyugo Maskesi, Fildişi Sahili, Région des Savanes, Ladiokaha, (19 ve 20. yüzyıl ortaları)	59
Resim 1.38: Üç Güvercinli Yoruba- Gelede Maskesi, Afrika Etnografik Koleksiyonu, Nijerya, (1951)	60
Resim 1.39: New York’taki Amerikan Doğa Tarihi Müzesi’nde sergilenen Yoruba- Gelede Maskesi ve Kostümü	60
Resim 1.40: Yoruba Maskesi, Nijerya	61
Resim 1.41: Yoruba Maskesi, Nijerya	61
Resim 1.42: Ahşap İbo Kızlık Ruhü Maskesi, Doğu Nijerya, (1910)	62
Resim 1.43: İbibio Maskeleri, Güneydoğu Nijerya	62
Resim 1.44: Kalabari Maskesi, Atlantik Okyanusu, Nijerya	63
Resim 1.45: İdoma Maske Kültürü, Orta Nijerya, (20.yüzyıl)	63
Resim 1.46: Anang Maskeleri, Nijerya	64

Resim 1.47: Okuyi Maskesi, Punu Halkı, Bakota-Gabon Maske, (1980).....	65
Resim 1.48: Bakota (Kwele) Gabon Maskesi	65
Resim 1.49: “Bapende (Kongo) Demon Maskesi”, British Columbia Üniversitesi Antropoloji Müzesi, Kanada, (2015)	66
Resim 1.50: Yupik Halkının (Balık) Maskesi, Kuskokwim Bölgesi, Alaska, (20. Yüzyıl Başları)	67
Resim 1.51: “Beyaz Balina ve Kuğu” Canlandıran Bir Yupik Maskesi	67
Resim 1.52: “Haida Dönüşüm Maskesi”, Ottawa, Kanada Tarih Müzesi, (Haida Gwaii Üzerine 1879’da Israel Wood Powell Tarafından Toplanmıştır).	69
Resim 1.53: “Nuxalk veya Heiltsuk Dönüşüm Maskeleri”, British Columbia, Kanada Medeniyet Müzesi, (1865)	70
Resim 1.54: “Kartal (Açık) Maskesi”, Alert Bay, Vancouver Island, British Columbia, Kanada, Amerikan Doğa Tarihi Müzesi (19. yüzyıl sonları)	70
Resim 1.55: Hareketli Maske Örneği (1)	71
Resim 1.56: Hareketli Maske Örneği (2)	71
Resim 1.57: “Iroquois” (Sahte Yüz) Maskesi	72
Resim 1.58: “Iroquois” (Sahte Yüz) Maskesi, Kuzey Amerika, Kanada, (1955-).....	73
Resim 1.59: Kızılderili	74
Resim 1.60: Hastaları İyileştiren Maske	75
Resim 1.61: Curtis Navajo Maskesi, (Navajo veya Apache), Deri Maskeler, (1904) ...	76
Resim 1.62: Turkuaz Maske.....	77
Resim 1.63: Mermer Maske	78
Resim 1.64: Green Stone, Duman Amblemlı Maske	79
Resim 1.65: Turkuazdan yapılmış Aztek veya Mixtec Mozaik Maskesi, British Museum, (1400-1521)	79
Resim 1.66: Bir Mayo Mankeni, Meksika, San Luis Potosi’deki Museo Nacional de la Mascara’da Maskeli Fariseo Dansçısı, (2013).....	80
Resim 1.67: Alebrije Geçit Töreninde Aguas Vivas’ın Kostümlü Dansçısı	81
Resim 1.68: Tutankhamun’un Altın Maskesi, Mısır Firavunu (18. Hanedan), (M.Ö 1334-1325).....	82
Resim 1.69: Mısır Mitolojisinde Güneş Tanrısı, (Ra).....	83
Resim 1.70: Mısır Mitolojisinde Kötülük Tanrısı, (Seth)	84

Resim 1.71: Mısır Mitolojisinde Bitkilerin, Ölülerin ve Yeniden Doğuşun Efendisi, (Osiris)	84
Resim 1.72: Mısır Mitolojisinde Ölüm ve Cenaze Tanrısı, (Anubis)	85
Resim 1.73: Antik Mısır Mitolojisinde Savaş ve Yıkım Tanrıçası, (Sekhmet).....	86
Resim 1.74: Mısır Mitolojisinde Gökyüzü ve Krallık Tanrısı, (Horus).....	86
Resim 1.75: Mısır Mitolojisinde Bilgelik Tanrısı, (Thoth)	87
Resim 1.76: Mısır “Fayyum Portreleri”, Altes Museum, Almanya / Berlin	88
Resim 1.77: Mısır “Fayyum Portresi” (1)	88
Resim 1.78: Mısır “Fayyum Portresi” (2)	89
Resim 1.79: Mısır “Fayyum Portresi”, Getty Villa Museum, Los Angeles	90
Resim 1.80: “Mısır Fayyum Portreleri”, Art Institute of Chicago, Chicago	91
Resim 1.81: Alçı ile Yüz Kalıbı Alma İşlemi	93
Resim 1.82: Ölüm Maskeleri ve Kalıp Alma İşlemi, (History)	94
Resim 1.83: Ölünün Dik Durması İçin Yapılan Destek	95
Resim 1.84: Ünlü Amerika Birleşik Devleti Başkanı “Abraham Lincoln”, Ölüm Maskesi, Fotoğraflayan Mel Schockner, Loveland Colorado, (1809-1865)	96
Resim 1.85: Fransız Politikacı “Napoléon Bonapart”, Ölüm Maskesi, (1769-1821)	97
Resim 1.86: “Dante Alighieri” (1265-1321), “Alfred Hitchcock” (1899-1980).....	98
Resim 1.87: “Vladimir Lenin” (1870-1924), Ölüm Maskesi	98
Resim 1.88: “Isaac Newton” (1643-1727), “Alfred Nobel” (1833-1896), “Leo Tolstoy” (1828-1910), Ölüm Maskeleri	98
Resim 1.89: “Mehmet Âkif Ersoy” (1873-1936), “Mustafa Kemal Atatürk” (1881-1938), Ölüm Maskeleri	99
Resim 1.90: Türk Şamanizm’inde Kurban Sunma Ritüeli.....	100
Resim 1.91: Kötülük ve Güzellik Arasında Toplulukların Yaşadığı Yeryüzü.....	102
Resim 1.92: Sibirya Kadın Şaman.....	103
Resim 1.93: “Kadın Şaman Elbisesi”, Tofalar (Sibirya, Irkutsk), Şaman Ceketi, Selkup (Sibirya, Ket Nehri), Peter Büyük Antropoloji ve Etnografya Müzesi.....	104

Resim 1.94: “Şaman Kostümü”, Sibirya (Tunguska), Peter Büyük Antropoloji ve Etnografya Müzesi, Şaman Kostümü, Moğolistan, Ulusal Moğolistan Müzesi.....	105
Resim 1.95: Şaman İyileştirme Ritüeli.....	105
Resim 1.96: “Şaman Davulu”, Chakass (Sibirya, Yenisey), Antropoloji Müzesi, Stockholm, Şamanın Tefi, Shor (Sibirya, Kemerovo), Peter Büyük Antropoloji ve Etnografya Müzesi	106
Resim 1.97: “Büyük Şaman Başlığı”, Nvikh, Peter Büyük Antropoloji ve Etnografya Müzesi.....	106
Resim 1.98: “Yeniden Doğuşun” Simgesi Boynuzlu Şaman Tacı.....	107
Resim 2.1: “Efesli Herakleitos”, (M.Ö 535)	110
Resim 2.2: “Democritus” (M.Ö 460), Democritus’un Dosso Dossi Tarafından Yapılmış Resmi, (1540).....	110
Resim 2.3: “Ariane Mnouchkine, Theatre du Soleil”, (Güneş Tiyatrosu), (1964).....	111
Resim 2.4: Commedia Dell’Arte	113
Resim 2.5: Bir “Zanni” Karakteri.....	114
Resim 2.6: Eski ve Yeni “Arlecchino” Maskesi	115
Resim 2.7: 16. Yüzyıldan “Brighella” Karakteri	116
Resim 2.8: “Pantalone”, Maurice Sand Tarafından Yapılmıştır	117
Resim 2.9: “Il Capitano”, İbrahim Bosse Tarafından Yapılan “Gravür” Çalışması	117
Resim 2.10: “Il Dottore” Karakteri	118
Resim 2.11: “Pulcinella” Karakteri	118
Resim 2.12: “Bir Yaz Gecesi Rüyası”, IV. Bölüm, Gravür, Henry Fuseli, (1796).....	121
Resim 2.13: William Shakespeare, “Hamlet”, Sarah Bernhardt, (1885-1900), Fotoğraf: James Lafayette, Amerikalı Oyuncu Edwin Booth, (1870).....	121
Resim 2.14: “Sezuan’ın İyi İnsanı”, Bertolt Brecht’in Yazdığı Oyunun Almanca Afişi, (1939-1941)	123
Resim 2.15: “Mattasin”, Gravür, Pietro Bertelli, (1589-1592)	126
Resim 2.16: Günlük bir gizem “Bautta” Maskesi	133
Resim 2.17: “Moretta” veya “Servetta muta” Maskesi	134
Resim 2.18: “Gnaga” Maskesi	135
Resim 2.19: “Veba Doktoru”, Gravür, Doktor Schnabel, 17. yüzyıl, (1656)	136

- Resim 3.1:** Maurice de Vlaminck, “Opium” (Afyon), Tuval Üzerine Yağlı Boya,
Dublin Şehir Galerisi, Dublin, İrlanda, (1910) 142
- Resim 3.2:** André Derain, “Femme aux Oreilles Grandes”, Bronz, 19x16 cm Galerî
Schmit, Paris, (1938- 1950) 144
- Resim 3.3:** André Derain, “L’Homme aux Favoris”, Bronz, 17x11x8 cm, Galerî
Schmit, Paris, (1940) 145
- Resim 3.4:** André Derain, “Dance” (Dans), 177x228 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya,
Fridart Koleksiyonu, Londra, (1906) 146
- Resim 3.5:** Henri Matisse, “Bathers with a Turtle” (Kaplumbağa ile Yıkananlar),
181.6x221 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Saint Louis Sanat Müzesi
(1907-08) 148
- Resim 3.6:** Henri Matisse, “Portrait of Madame Matisse” (Madam Matisse’in Portresi),
40.5x32.5 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Statens Museum for Kunst,
Danimarka, (1905) 149
- Resim 3.7:** Pablo Picasso, “Gertrude Stein”, 100x81.3 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya,
Metropolitan Sanat Müzesi, New York, (1905-06) 149
- Resim 3.8:** Henri Matisse, “Madeleine I”, Bronz, 54.61x19.38x17.15 cm, San Francisco
Modern Sanat Müzesi, San Francisco, (1901) 151
- Resim 3.9:** Henri Matisse, “Yılantaşı”, Bronz, yükseklik 56.5 cm, Baltimore Sanat
Müzesi, Baltimore (ABD), (1909) 151
- Resim 3.10:** Henri Matisse, “Jeannette V”, Bronz, 58.4x19.7 x 29.3 cm, Galerî Ontario,
Toronto, (1916) 152
- Resim 3.11:** Pablo Picasso, “Femme Assise”, (Oturan Kadın), Bronz, 14x8cm, Picasso
Müzesi, Barselona, (1902) 154
- Resim 3.12:** Pablo Picasso, “Fernande”, (Kadın Başı), Bronz, 41.9x26.1x26.7 cm,
Metropolitan Sanat Müzesi, New York, (1909) 154
- Resim 3.13:** Pablo Picasso, “Les Demoiselles d’Avignon”, (Avignonlu Kızlar),
244x234 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Modern Sanatlar Müzesi, New
York, (1907) 155
- Resim 3.14:** Pablo Picasso, “Nude with Raised Arms”, (Kollarını Kaldırmış Çıplak,
Avignon Dansçısı), 150x100 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Özel
Koleksiyon, (1907) 156

- Resim 3.15:** Pablo Picasso, “Nude with Raised Arms”, (Kollarını Kaldırmış Çıplak), 65.1x50.2 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Modern Sanatlar Müzesi, New York, (1907)..... 157
- Resim 3.16:** Amedeo Modigliani, “Jeanne Hebuterne with Hat and Necklace”, (Şapka ve kolye ile Jeanne Hebuterne), 164.52x137.1 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Özel Koleksiyon, (1917) 159
- Resim 3.17:** Amedeo Modigliani, “Head”, (Baş), Kireç Taşı, 65.4x17.1x21.3 cm, Guggenheim Müzesi, New York, (1911-1913) 160
- Resim 3.18:** Amedeo Modigliani, “Head”, (Baş), Kireç Taşı, 65.4x17.1x21.3 cm, Metropolitan Müzesi, New York, Bay ve Bayan Klaus G. Perls Koleksiyonu, (1912) 161
- Resim 3.19:** James Ensor, “Entry of Christ into Brussels”, (İsa’nın Brüksel’e Girişi), 252.5x430.5 cm Tuval Üzerine Yağlı Bazlı Boya-Vernik, J. Paul Getty Museum, Los Angeles, (1888)..... 164
- Resim 3.20:** James Ensor, “Entry of Christ into Jerusalem”, (İsa’nın Kudüs’e Girişi), 206x150 cm, Tuvale Monte Edilmiş Kâğıt Üstüne Siyah ve Kahverengi Mum Boya, Museum voor Schone Kunsten, Ghent, (1885) 165
- Resim 3.21:** James Ensor, “Death and the masks”, (Ölüm ve Maskeler), 79x100 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Modern Sanat Müzesi, New York, (1897) .. 166
- Resim 3.22:** James Ensor, “Skeleton Stop Masks”, (İskelet Durdurma Maskeleri), 30.5x50.7 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1891 168
- Resim 3.23:** James Ensor, “Skeletons Trying To Warm Themselves”, (Kendilerini Isıtmaya Çalışan İskeletler), 75x60 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Kimbell Sanat Müzesi, Amerika, (1889) 169
- Resim 3.24:** James Ensor, “Skeletons Fighting Over Hanged Man”, (Asılmış Bir Adamın Üzerinde Kavga Eden İskeletler), 74x59 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Antwerp Kraliyet Güzel Sanatlar Müzesi, Belçika, (1891)..... 170
- Resim 3.25:** James Ensor, “Skeletons Fighting Over Hanged Man”, (Bir Ringa Balığı Üzerinde Tartışan İskeletler), 16x21 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Kraliyet Güzel Sanatlar Müzeleri, Brüksel, (1891) 171

- Resim 3.26:** James Ensor, “Banquet of the Starved”, (Açların Ziyafeti), 115.6x145.4 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Metropolitan Sanat Müzesi, New York, (1917).....172
- Resim 3.27:** Salvador Dali, “Apparition of Face and Fruit Dish on a Beach”, (Kumsalda Yüz ve Meyve Yemeğinin Görünüşü), 114.5x143.8 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Wadsworth Atheneum Sanat Müzesi, Hartford, Connecticut, (1938).....175
- Resim 3.28:** Salvador Dali, “Communication: Paranoiac Face”, (İletişim: Paronayak Yüz), 18.5x22.5 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Gala- Salvador Dali Foundation, İspanya, (1931) 176
- Resim 3.29:** René Magritte, “The Lovers”, 54x73.4 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Modern Sanatlar Müzesi, New York, (1928) 179
- Resim 3.30:** René Magritte, “Le Pretre Marié”, (Evli Rahip), 46x55 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 46 x 55 cm, M. Krebs, Brüksel, Özel Koleksiyon, (1961)....180
- Resim 3.31:** René Magritte, “Le Pretre Marié”, (Evli Rahip), Bronz, 17x17x20 cm, M. Krebs, Brüksel, Özel Koleksiyon, (1960).....181
- Resim 3.32:** Giorgio de Chirico, “The Troubadour”, 60x80 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Özel Koleksiyon, (1960) 183
- Resim 3.33:** Giorgio de Chirico, “Il Trovatore”, Altın Patinalı Bronz Heykel, 29.8x9.2x 9.2 cm, Giorgio ve Isa de Chirico Vakfı, Roma, (1968).....184
- Resim 3.34:** Giorgio de Chirico, “Tired Troubadour”, 149x147 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Giorgio Vakfı ve ISA de Chirico, Roma, (1970) 185
- Resim 3.35:** Max Ernst, “Une Semaine De Bonte”, (Hayır Haftası), Kolaj, Iidore Ducasse Güzel Sanatlar, (1933- 1934) 187
- Resim 3.36:** Max Ernst, “Une Semaine De Bonte - Moai”, (Hayır Haftası- Paskalya Adası), Kolaj, Iidore Ducasse Güzel Sanatlar, (1933- 1934) 189
- Resim 3.37:** Max Ernst, “Une Semaine De Bonte”, (Hayır Haftası), Kolaj, Iidore Ducasse Güzel Sanatlar, (1933- 1934) 190
- Resim 3.38:** Kuzgun Acar, “Ankara Kızılay Meydanı’nda yer alan Türkiye Heykeli”, 13 m, Tunç Kabartma, (1967).....191
- Resim 3.39:** Kuzgun Acar, “İstanbul’daki Kuşlar”, Kabartma, İstanbul Manifaturacılar Çarşısı, (1966-67) 192

Resim 3.40: Kuzgun Acar, “Kafkas Tebeşir Dairesi”, (Brecht), Metal Maskeler, (1968).....	193
Resim 4.1: Cengizhan Konuralp, “Studied Party”, Serial 1, Diptik, 110x80 cm, Tuval Üzerine Akrilik Boya, (2017)	196
Resim 4.2: Leonardo da Vinci, “Lady with an Ermine”, (Kakımlı Kadın), 54x39 cm, Ahşap Panel Üzerine Yağlı Boya, Czartoryski Müzesi, Krakow, Polonya, (1489-90)	197
Resim 4.3: Cengizhan Konuralp, “Modern Lady with an Ermine”, 110x80 cm, Tuval Üzerine Akrilik Boya, (2018)	198
Resim 4.4: Cengizhan Konuralp, “Poker Face”, Serial 1, 120x90 cm, Tuval Üzerine Akrilik Boya, (2018).....	199
Resim 4.5: Cengizhan Konuralp, “Poker Face”, Serial 2, 110x80 cm, Tuval Üzerine Akrilik Boya, (2018).....	200
Resim 4.6: Cengizhan Konuralp, “Poker Face”, Serial 3, 120x80 cm, Tuval Üzerine Akrilik Boya, (2018).....	201
Resim 4.7: Cengizhan Konuralp, “Poker Face”, Serial 4, 120x90 cm, Tuval Üzerine Akrilik Boya, (2018).....	202



TEZ METNİ

GİRİŞ

Hepimiz modern bir evrende yaşamaya çalışıyoruz, istediğimiz yere istediğimiz zamanda kısa bir sürede ulaşabiliyor, bir coğrafyadan başka coğrafyaya birkaç günde seyahat edebiliyor, yemek yeme ihtiyacımız olduğunda marketten istediğimizi anında alabiliyor, bu sayede uzun yıllar boyunca yaşayabiliyoruz. Biz insanlar bu saydığım şeylerin sadece %1’lik bir kesimini oluşturmaktayız. Peki, insanlık tarihi bu gelişmiş çağa nasıl ve ne şekilde geldi? Ne gibi fedakârlıkta bulundu? Bizden önceki toplumların güvenilir, korunaklı ve daha iyi yerlerde yaşaması için neler yapıldı? İnsanlar hangi inançlara ve kişilere inandı?

İnsanlık tarihi bir anlamda insan-insan, insan-doğa ve doğa ile mücadelesinin tarihi olarak bilinmektedir. İnsanoğlu doğayı her zaman kendi ihtiyaçları doğrultusunda kullanmaya çalışmış ve bunun için yapıp-üretme ve kullanım amaçlı yararlanmıştır. Bu süreç hayatta kalma sürecinde rol oynayan önemli uygulamalardan biri olarak kendini göstermiştir (Tayanç, 1977: 12).

İnsanların gizemli, korkutucu, büyüleyici ve yenilmez üstün varlıklar olmayı istedikleri günden beri maskeler tarihteki yerini almaya başlamış ve özelliğini kaybetmeden korumaya devam etmiştir. İlk ne zaman kullanıldığına dair bilgileri henüz tam olarak bilinmeyen bu aksesuar, farklı amaçlara hizmet ederek günümüze kadar ulaşmış olup her kültürde farklı amaçlara hizmet etmek için yapılmıştır. Dini bir tören, yağmur yağdırmak, Tanrıya yakın olmak, yaşam ve ölüm döngüsünü kendilerine göre yorumlamış ve her ölümün bir yaşam getirdiği ahiret inancına sahip olan eski kültürdeki insanların öteki dünyada da yaşama isteği, festival ya da düğün gibi toplumlar için özel olan bu gibi günlerde de maskeler kullanılmıştır. Doğanın bu sürecini algılayan insan, tüm bu güçleri taklit ederek zayıflıklarını örtbas ederek, doldurma çabasına girmiştir. Ve maskenin nesnellik kazanması da insanın doğa ve doğaüstü güçlere özenmesinin sonucu ortaya çıkmıştır. Bu sayede maske bir anlamda görünmeyeni hem görünür kılmak hem de onları yaşatmak ve niteliklerine sahip olma arzusu haline gelmiştir.

Dinsel törenlerde hayvan kılığına bürünen, hayvanları taklit ederek bir takım ritüeller yapan kabilelerin günümüzde hala bulunduğunu söyleyen sanat tarihçisi Ernst Hans Josef Gombrich (1909-2001), özel törenlerde bu maskeleri kullanan kabilelerin kendilerini biçim değiştirmiş gibi hissettiklerini güçlü hayvanlara dönüştüklerini

düşündüklerini, söylemektedir. E. Gombrich bu durumu, günümüzde ki çocukların korsancılık, polisçilik ya da sinema sektöründeki süper kahramanların karakterine bürünerek oynadığı oyunlarına benzetir ve ilkelerin törenlerini çocukların oyunlarından ayıran şeyin, ilkel toplumlardaki oyunun nerede sonlandığını ve gerçeğin nerede başladığını fark etmemeleri olarak açıklamaktadır.

Maskenin tarihsel süreci başlıca dinsel ve kültürel amaçlı olarak ortaya çıkmıştır. İlkel toplumlarda maske takan kişinin; maskenin gücüne ve kudretine kavuşacağına inanılmıştır. Maske kültürü başlangıç olarak Afrika kültüründe çokça görülmüş sonrasında Yunan ve Roma tiyatrolarında ise; izleyiciye anlatılan olay ve dramlar karşısında etkilemek için kullanılmıştır. Tiyatro sürecinde maskeler kendi kişiliğini oluşturarak, gerçek yüzün önüne geçmeyi dahi başarmıştır. Günümüzde maske ve maskeleme kendini her alanda göstermektedir. Kişi, maskeler takarak kendini gizleyebilir, koruyabilir ya da olduğu kişiden bambaşka bir kişiye bürünebilir. Toplumsal rollerin bizlere verdiği farklı kimliklerle de karşımıza çıkabilir. Her kimliğin yeni bir maske ile kendini göstermesi Analitik psikolojinin kurucusu olan Carl Gustav Jung'un (2006) (1875-1961), persona numunesiyle de örtüşmektedir. İnsanların yaşadıkları ortam ve konumlara göre takındıkları ütöpik kişilikleridir. İnsanoğlu ilkel uygulamalarda da olduğu gibi, iletişim kurmak istediklerinde ya da yaptıkları ritüellerde veya törenlerde, kullandıkları sahte yüzler yerine; her mekânda ve herkese karşı kullanacakları sahte yüzlere sahip olduklarını açıklamıştır. Bu tür toplumsal ve kültürel maskelerin etkileşimi geçmiş ve günümüz sanatçılarında da görülmektedir.

Resim sanatında da benzer ifade oluşumlarına dikkat çeken James Ensor'un "The Intrigue" isimli eserindeki maskeler; toplumsal gerçekler ile bir metafora dönüşmesiyle birlikte kişilerin yüzlerindeki sahte kimlikler ortaya çıkarılarak bir eleştiri yapılmasından tutunda Pablo Picasso'nun "Avignonlu Kadınlar" (Resim 3.13) isimli eserindeki figürlerin yüzlerindeki maskelerinden, Amedeo Modigliani'nin "Head" (Resim 3.17, 3.18) adlı eseri bir diğer örnek olarak gösterilebilir.

Yüze takılan, kimi zaman da tüm bedeni kaplayan; ataları, tanrıları, doğaüstü yaratıkları, ölüleri ve hayvanları canlandıran; şaşırtıcı ve etkileyici yüz kalıbı şeklinde tanımlanabilecek olan maskelerin; ölmüş ataları, kuşaktan kuşağa yayılan, toplumun düş gücü etkisiyle halen devam eden ve zamanla biçim değiştiren mitolojik kahramanları ya

da ruhları temsil ettiklerine inanılmaktadır. Maskeleri takanlar belli mistik bir gücü kullandıklarına inanırlar; bu mistik güç korkutucudur ve aynı zamanda saygınlık uyandırmaktadır. Bu bakımdan, maskeler hemen her türlü ibadet ve ayinlerde, hem kutsanan obje, hem de birer araç olarak önemli rol oynamaktadır. Atalar ibadeti en çok Afrika, Okyanusya, Güney ve Doğu Asya'nın yerlileri, Güney Amerika'nın Amazon Bölgesinde, Çin, Eski Roma ve Yunanistan gibi yüksek kültürlerde görülmektedir. O dönemdeki yerlilerin maskeleri genellikle tek parça olarak bir ağaç kütüğünden, çivi ve yapıştırıcı kullanılmadan yontularak ya da pişmiş toprak, bitki lifleri, kamış, hasır, deri ve hayvan kafataslarından yapılmaktadır. Saç, sedef, diş, tırnak ve taş gibi malzemeler de eklenerek etkileyiciliğinin daha çok artırılması söz konusudur. Süslemeli olanlar çoğunlukla eğlence ve dinsel amaçlı, yalın olanlar ise cenazelerde veya kötü ruhlardan arınma gibi amaçlarla kullanılmaktadır.

Maskelerin kumaşlarla birlikte kullanıldığı en bilindik olan yerler ise karnavallardır. İhtişamın ve görselliğin ön planda olduğu, hikâyesinin sosyolojik etkilere dayandığı en önemli karnavallardan biri ise Venedik'te her sene gerçekleşen ve çeşitli maskelere sahip olan Venedik Karnavallarıdır. Seramikte en önemli ve değerli malzemelerden olan Porselen çamuru, Venedik maskelerinin çoğunun yapımında kullanılmış bir malzemesi olup porselen seramik ürünlerin en önemli ve değerlisidir.

Maskeler yapılırken kullanılan malzemeler, yapıldığı kültürün özelliklerine göre değişiklik göstermektedir. Bazen bir deri, bazen bir kumaş, bazen de pişmiş topraktan yapılmış bazen de sadece boyalarla yapılan bu maskeler o kültürlerin birer aynası niteliğini taşımaktadır.

Maskenin somut hali katı, süslü, sade ya da sessiz bir görünümde olduğu için de düşünce sürecini ve diyalogu izleyiciye bu ikon vasıtasıyla aktarmamız gerekmektedir. Eğer bu maske oyuncularını jest ve mimiklerini veya fiziksel enerjilerini tam anlamıyla güçlü bir anlatımla kullanırlarsa, canlandırdıkları karakterlerin duygu ve düşüncelerini sanki kendimizmiş gibi hissedebiliriz.

Bu sayede yapılan bu tür güçlü anlatılar ya da potansiyel performanslar, geçmişten günümüze kadar uzanan güçlü tiyatro sanatını oluşturmaktadır. Başlıca güldürü tiyatrosu olmakla birlikte hem trajedik hem de dram tiyatroları için uygun birer araç olarak kullanılan abartılmış yüz maskeleri, hatları ve özellikleri bakımından

gözlerimizin önünde hareket ediyormuşçasına bir izlenim doğurmaktadır (Wilsher, 2007).

Başlıca dini törenlerde olmak üzere tiyatro veya özel günlerde tercih edilen bu estetik formun kullanımı eski çağlara kadar dayanmaktadır. Tarihsel süreçte önemli bir yere sahip olan maske kullanımı, ayinlerde, tiyatro oyunlarında, günümüz eğlence ve karnavallarında da sık sık kullanılmaktadır. Dünyanın pek çok bölgesinde geleneksel tiyatro formlarında kullanılan maskeyi incelemek, çalışmamızın önemini vurgulayarak maske kullanımının ne için ve hangi amaçla, nasıl kullanıldığı, eski toplumlar ile günümüz toplumlarında nerede kullanıldığını ve dünyanın birçok bölgesinde hala ne sıklıkla ele alındığının sebebini açıklayarak, çalışmamız bu araştırma kapsamında oldukça önemli bir yer oluşturmaktadır.

Araştırmanın Amacı

Bir nesne olan maskenin ilkel kültürden başlayarak günümüze kadar incelenmesi ve modern sanata yansımalarının araştırılması amaçlanmıştır.

Araştırmanın Önemi

Bu tez çalışması ile maskenin tarihsel bağlamda çizilmeye çalışılan perspektifinin yanında, resim sanatında nasıl bir ifade bulduğu ve plastik açıdan yansıtıldığının araştırılması ve kültürel anlamda devamlılığının gösterilmesi açısından önemlidir. Bu bağlamda maske ikonunun tarihsel süreçteki yolculuğunda kültürler arası etkileşimi ve resim sanatına yansımaları üzerine farkındalık yaratılması ve sonraki çalışmalar için birer örnek teşkil etmesi bakımından çalışmanın önem arz ettiği düşünülmektedir.

Araştırmanın Yöntemi

Tezde kullanılan araştırma yöntemi tarama modelinde desenlenmiştir. Tarama modeli; şu an ya da geçmişte ola gelmiş bir durumu var olduğu durumu ile araştırma yaklaşımı olarak tanımlanmaktadır. Tarama modelinde yapılan araştırmada uygun görülen konu, birey ya da nesne kendi durumunda ve var olduğu şekliyle tanımlanmaktadır. Olanı etkileme ya da değiştirme çabası gösterilmemektedir (Karasar, 2005: 77). Araştırma, nitel araştırma yöntemi kullanılarak ortaya koyulmuştur. Nitel araştırma: analiz, görüşme ve gözlem gibi nitel olan veri toplama yöntemlerinin

kullanıldığı, algıların ve olayların doğal ortam içerisinde gerçekçi ve bütüncül bir şekilde yapılmasına yönelik nitel bir sürecin izlendiği bir araştırma olarak tanımlanmaktadır (Yıldırım ve Şimşek, 2008: 39).

Araştırmanın Sınırlılıkları

Araştırmada, Modern Sanat'ın biçimsel ve özsel yeni arayışlarında Batı sanatçılarının primitif sanatı keşfetmesinin önemi vurgulanmış, maske uygulamalarıyla dikkat çeken sanatçılar ele alınmıştır. Bunlar; Maurice De Vlaminck, André Derain, Henri Matisse, Pablo Picasso, Amedeo Modigliani, James Ensor, Salvador Dali, René Magritte, Giorgio De Chirico, Max Ernst, Kuzgun Acar ve eserleri ile sınırlandırılmıştır.





BİRİNCİ BÖLÜM
GEÇMİŞTEN BUGÜNE GELİŞEN MASKELER VE YÜZÜ OLMAYANIN
TARİHİ

1.1. SANATIN DOĞUŞU - YÜZ VE MASKE

Fransız asıllı hem şair hem de sanat eleştirmeni Charles Pierre Baudelaire (1821-1867) “*Bir portre! Bu kadar basit ve karmaşık, apaçık ve derin başka ne olabilir?*” (Ewing, 2006: 21) yüzün önemini bu sözleriyle açıklamıştır.

İnsanın doğası gereği geçmişten günümüze kadar en önemli konusu yüz olmuştur. Bu sayede sanatın içinde yeni portre anlayışlarını doğurmuştur. Maske formu mecazen kişinin hem kimliğini hem de gerçek görünüşünü ve duygularını gizleyen bir nesne olarak kavramsallaştırılmaktadır. Gösteri sanatında kullanılan maske ikonu, Özdemir Nutku (1931-2019)’nın ifadesiyle “...oyuncunun insancıl anlatımını kapatmakta ya da oyuncuyla seyirci arasında güzel duygusal uzaklığı elde etmekte kullanılan ve çeşitli gereçten yapılan surat, yapay bir yüz” olarak tanımlamaktadır (Demiriş, 2014: 29). Bulunan en eski portre örneklerine baktığımızda gerçekçi betimlemelerle yapılmış, bizlere yüzün bir insan künyesi niteliği taşıdığının göstergesi olan (Resim 1.76-1.80) “Fayyum Portrelerini” (ahşap plakalar üzerine yapılmış gerçekçi portreler) görmekteyiz.

Geçmiş çağlarda yüz ölümsüzlüğün simgesi haline gelmiştir. Aynı Mısır Firavunlarının öteki dünyaya göç etmek istemeleri yüzünden altından yapılmış yüz maskeleri gibi ya da ölüme meydan okuyan portrecilerin oluşturduğu sanat eserleri gibi.

Yüz her ne kadar duyguların, düşüncelerin, mimiklerin ve ifadelerin ele verildiği bir alan olarak tanımlansa da kimi zaman bir maskeye kimi zaman da kişinin en yalın yansıması haline gelmiştir. Bu sebeple yüzün hem kimlik hem de maske algısı olarak düşünülmesi sonraki bölümlerde maskenin kavramsal tanımı, ilkel toplumlardan günümüze kadar uzanan değişim ve gelişim süreçleri aktarılacaktır.

Viyana doğumlu sanat tarihçisi Ernst Gombrich (1909-2001) sanatın doğuşunu “Sanat diye bir şeyin olmadığını” yalnızca sanatçıların olduğunu söyleyerek açıklamıştır. İnsanlığın varoluşundan itibaren tüm çabasını canlılığını korumak için harcamıştır. İnsanoğlu yaşamı boyunca sürekli doğa ile mücadele ederek açlığını gidermiş, yeri geldiğinde doğayı paylaştığı diğer paydalara karşı üstünlük göstererek egemen bir ruhun doğmasına sebep olmuştur. Kendilerini korumaları açısından doğanın insana sunduğu korunaklı ve dayanıklı yerler seçmeye başlayarak gerek ağaç kovuklarında olsun gerekse mağaralarda olsun toplu halde yaşamlarını sürdürmüşlerdir.

Süreç ilerledikçe yaşadıkları konumdan uzaklaşarak edindikleri deneyimleri sonraki nesillere aktaracak bir dil geliştiremedikleri için akıllıca ve en basit yöntem olan çizme eylemini keşfetmişlerdir. Peki, nereye ne çezecekler? Sorusu akıllara gelmektedir. Öncelikle basit çizgilerle yere çizilen bazı resimler daha sonra mağara duvarlarına çizilmeye başlamış zamanla çizgiler boyut değiştirerek insanoğlunun avladığı çizimler değil avlamayı düşündüklerini de duvarlara çizmeye başlamışlardır.

Gombrich; Günümüzde de bazılarının boya satın alıp duvar ya da ahşap yüzeyleri resimlediğini ve daha başka şeylerde ürettiklerini söylemektedir. Tüm bu etkinlikleri sanat adı altında tanımlamakta hiçbir sakınca olmadığını ifade eden E.Gombrich *“Yeter ki bu sözcüğün yer ve zamana göre birbirinden değişik anlamlara gelebileceği unutulmasın ve günümüzde neredeyse bir korkuluk veya tapınma aracı haline gelen ve büyük “S” ile başlayan Sanat’ın var olmadığının bilincinde olsun”* der (Gombrich, 2007: 15).

İnsanoğlu sanata ulaşana kadar hem büyüsel ve mitlerin hem de ilksel dinlerin etkili olduğunu düşünmektedir. İlkel kültürde yaşayan insanoğlu içgüdüsel özellikleri nedeniyle ölüme karşı her zaman korkuyla yaklaşmış ve ölümü bir son olarak kabul etmiştir. İnsan kesin bir bitişin varlığına ve hatta onu düşünmeye dahi dayanamamaktadır (Malinowski, 2000: 46). Bu tür düşünceler içinde boğulan ilksel toplum arkaik ölüm korkusunu yenebilmek için sığınabileceği bir güç aramaya başlamıştır.

Geliştirdiği birtakım aletler sayesinde doğaya karşı koymaya çalışan ve avlanmada daha başarılı olmaya çalışan; fakat içinde bulunduğu ölüm korkusundan kurtulabilmek için başka yollara başvuran toplum kendisine soyut bir silah olarak daha sonraları da sanat olarak adlandırılacak sembollerin dünyasına uzanmayı denemiştir. Bu soyutlayabilme yeteneği, herkesin görebileceği bir yerde sergilemek suretiyle tüm insanlığın hissettiklerini ortak bir potada toplayabilmenin yolunu açmıştır (Gezgin, 2008: 12).

Mağarada yerlere ve duvarlara çizilen bizonlarla ilgili av ve avlanma sahnelerinde bizonlar karşısında kendilerini daha küçük çizerek ilk mitosları (masal, destan) üretmişleridir. Bu oluşturulan mitoslar basit bir av sahnesini değil insanın varoluşunu anlatan ilk örnekleri oluşturmaktadır. Arkeologların (Kazıbilim uzmanı) ve

Antropologların (İnsanbilimi uzmanı) bulgularına göre av sahnelerini resmeden insanoğlu en çok ren geyiğini tükettiği saptanmıştır.

1.1.1. Mit

Öncelik olarak “Mit nedir?” sorusuna kısa bir açıklama getirmek gerekirse Romanya’da doğmuş filoloji ve felsefe ile ilgilenmiş hem din tarihçisi hem de filozof Mircea Eliade (1907-1986)’ ye göre; kutsal bir öyküyü çağlar öncesinden, “başlangıçtaki” masallara özgü zamandan olup bitmiş bir olayı tüm gerçekleriyle anlatan geleneksel hikâyelerdir. Başlangıç; evrenin ve âlemin yaratılış biçimidir. Kurgu ve fantezilerin mitsel ve mitolojik olarak tanımlanabilmesinin koşulu hala yaşıyor ya da yaşamış olan insanlar tarafından inanılması, hem psikolojik hem de ruhani bir bağlantı kurulmuş olmasıdır.

Başka bir yorumla doğaüstü varlıkların ortaya koyduğu başarılar sayesinde, eksiksiz olarak bütün gerçekliğiyle yani Kâinat ya da onun ufacık bir parçası ile bu gerçekliğin hayata nasıl geçtiğini anlatan hikâyelerdir. Kısaca bir yaratılışın öyküsüdür.

Mit; bilim adamlarının paylaştığı bir takım ortak değerlerin (Paradigma: değerler dizisi) oluşmasıyla dünyayı algılama, şekillendirme, sembolleştirme basit anlamıyla hayatın ve olayların genelleştirilmiş modelidir. Mitler medeniyetinin eski şekillerinin ilk ilmî teşebbüslerini, dinî itikatlarını, siyasî hususlarını, güzel sanatların çeşitli türlerini, felsefi bilgileri ve tam manasıyla etnik medeniyetin bütün katmanlarını kendinde toplayabilmiş bir sistemidir (Bayat, 2005: 11). Herhangi bir şeyin ya da varlığın sebep ve sonuç açısından varoluşunu anlatmakla birlikte işlevini de önemsemektedir. Bu açıdan baktığımızda da mitlerin birer mantık sistemi içinde olduğunu görmekteyiz, çünkü olayları her ne kadar doğaüstü ve kutsal olarak değerlendirmiş olsalar da gerçekçi bir mantığa bağlamaya çalışmışlardır (Bayat, 2007: 13).

Mitler toplumsal belleğin merkezini belirlemektedir. Toplumsal bellek toplumsal bilinç yapısını ve buna dayanan tüm toplumsal pratiklerin temelini oluşturmaktadır. Bir nevi toplumsal bellek kendisini tanıdığı aynasıdır. Bilinçdışında arşivlenmiş toplumsal deneyimlerin anlatısıdır, bastırılmış olanın geri dönüşüdür. Genel anlamda;

- a. Doğaüstü varlıkların eylemlerinin öyküsünü oluşturmaktadır.
- b. Anlatılan hikâyeler kesinlikle gerçek ve kutsal olarak kabul edilmektedir.
- c. Her zaman bir “yaratılış” ile ilgilidir ve yaşama nasıl geçtiğini ya da bir davranışın, çalışma biçiminin nasıl yaratılmış olduğunu anlatmaktadır.
- d. Ahlak ilkelerini savunur, onları kabul ettirir ve yaşadığı toplumda sürekli olarak başvurulmuş ve yaşanan soyut bir kuram ve imgeler göstergesi olarak değil, ilkel bir dinin ve pratik bilginin gerçek anlamda düzenlenmesidir (Özal K., tez.).

Başlangıçta dinler, felsefeler, sanatlar, ilkel ve tarihsel olaylar, insanların sosyal biçimleri, bilim ve teknolojiye büyük buluşlar, uykuyu kaçırarak karmakarışık düşler mitin büyüğü yüzüğünden fıskırmaktadır (Campbell, 2010: 13).

Arkeologların ortaya çıkardığı bulgulara günümüzden yaklaşık 200-28 bin yıl önce yaşamış olan ilk insan türlerinin (Neandertal) gömütlerinde kendilerini korumak için yaptıkları birtakım aletler, silahlar ve kurban edilmiş hayvanların kemiklerine rastlamıştır ve bunlar gelecekteki dünya yaşamının kendilerine tıpa tıp benzediğine inandıkları anlamını taşımaktadır. Hayvanlar birbirlerinin ölümünü izleseler de bunu düşünmezler fakat ilk insan gömütleri, ölümlü olduklarını bildiklerini ve bunlara karşı hikâyeler türeterek cevap verdiklerini gösterir bu da insanlığın çok erken zamanlardan başlayarak günlük deneyimlerinin ötesine geçen fikirler üretme yeteneğiyle diğer canlılardan ayrıldığına göstergesi olarak bilinmektedir (Armstrong, 2006: 7).

Antik çağların psikolojisini yansıtan ve sanatın başlangıcında psikolojiden kaynaklanan mitoslar sanatın aynı kaynaktan çıktığını söyleyebiliriz hatta yazı öncesi sanatın insanların bilinç dışından çıkmış mitoslar olduğunu söylemek de mümkündür. Yunanca kökenli bir söz olan mitos, söylenen veya duyulan; efsane, masal ve öykü olarak tanımlanabilir (Erhat, 1999: 5).

Mitlerin sadece tarih öncesinde kalmadığını ya da tarihsel birer anlatı türü olmadığını ve insanın ortaklaşa duygularının tezahürü olarak modern zamanlarda da yeniden üretildiğine ve yayıldığını görebiliriz. Tarihsel dönemlerin hemen hemen hepsinde ortaya çıkmış ve çıktığı haliyle kalmamış, toplumdan topluma, dilden dile dönüşerek ve aktararak günümüze kadar gelmesi sağlanmıştır. Günümüzde de mitler hem kitle iletişim araçlarıyla, tiyatroyla, sinema ve diğer sanat dallarının üretimiyle hatta günümüz teknolojisiyle bile varlığını devam ettiren bir yapıya sahip olmuştur.

George Ulrich de söylediği gibi “maske estetiğini keşfetmede başrolü olan tapınmanın, dinlerin, geleneksel törenlerin ve mitlerin keşfinde eğlenceli ve güçlü birer araç” olduğunu ifade etmiştir (www.tip.sas.upenn.edu, 2020).

1.1.2. Büyü

İnsanlığın tarihi kadar eski bir geçmişe sahip olan büyü, insana ve doğaya ilişkin olayları, maddi dünyanın ötesinde gizemli dış güçler aracılığıyla etkileyip yönlendirme arzusuyla yaptıkları törensel eylemler olarak tanımlanır. Stanley J. Tambiah’a (1929-2004) göre, modern öncesi toplumlarda, din ile birlikte toplumsal hayat üzerine ciddi etkileri olan bir olgu olarak karşımıza çıkan ve bu dönemde din ile büyü arasındaki sınırları çizmek çokta kolay olmamıştır. Malinowski’nin düşüncesine göre büyü, primitiflerin “bilgisinin ve akla dayanan tekniğinin yetersizliğini kabul etmek zorunda” kaldığında sahneye çıkarmaktadır. Başka bir deyişle büyüye, insanın doğayı teknik olarak kontrolünün yetersiz kaldığı noktada başvurulmaktadır. Korkunun azaltılması ve olayların telafi edici olması olarak nitelendirilebilecek bir açıklama türüdür. Ahmet Ünal, büyüü, insanın çevresine uyum sağlama ve yaşamını her ne pahasına olursa olsun, her türlü şartlar altında yılmadan vermiş olduğu çabaların bir yan ürünü olarak algılamakta ve kendine has kuralları olan ve antropolojik açıdan bakıldığında insanlık tarihinde çok özel bir yer tutan bir yarı bilim olarak tanımlamaktadır.

İnanç sistemleri toplumların yaşantısında her zaman çok önemli bir rol oynamış farklı kültürlerle ait pek çok konu din ve inanç sistemi temelinde şekillenmiştir. Din dediğimiz sosyal kurum, kültürün bir alanıdır ve kültürden asla soyutlanamaz. Çeşitli hastalıkların tedavisinde de dinin etkisi gözlenmektedir. Halk tıbbının kökeninde büyü ve batıl inançlar olduğunu, bu nedenle tıp, büyü ve dinin arasına belirgin bir çizgi çekmenin zorluğunu vurgulayan William Rivers (1864-1922), (2004: 11); halk tıbbının bu alanına dâhil olan uygulamalar için büyü ve dinsel kavramının kullanılmasını önermektedir. Bu bağlamda denilebilir ki, modern tıp uygulayıcılarının tutumuyla büyü ve dinsel tutum arasındaki fark, iki alanın hastalık algılamalarındaki farka dayanmakta ve bu fark, bize modern tıp ve geleneksel tıp ayrımını getirmektedir. Hastalık tedavilerinde kullanılan büyüsel pratikler, kullanım amaçlarına göre teşhis ve tedavi edici olmak üzere iki temel prensipte değerlendirilebilir. Bunun yanı sıra, bazı

uygulamalar her ikisini de içermektedir. Örneğin günümüzde de uygulanan kurşun dökmek, kişinin amacına göre hem teşhis hem de tedavi edici olabilmektedir. Nazara, kötü göze karşı önlem ve tedavi amaçlı kullanıldığı gibi, işlem sonucunda oluşan şekillerin yorumlanmasıyla teşhise yönelik bir amacı da bulunmaktadır.

Erginer (2003: 56), “Anadolu Büyüleri” başlığı altında sınıflandırdığı uygulamalarda, nazar, tılsımlı takılar, nazarlıklar ve yazılan birtakım muskalar vs. gücü olduğuna inanılan gizli metaller ve yarı kıymetli taşlar, giysiler, her türlü fal ve kehanette bulunma ile halk hekimliği alanındaki insan, hayvan ya da bitki hastalıklarını “teşhis ve tedavi amaçlı” pratiklerin büyük bir bölümünün büyü alanına girdiğini vurgulamıştır. Bu alan içinde değerlendirdiğimiz büyü pratiği, insanlara iyilik ya da kötülük etmek için ve çoğu kez dua, kutsal su, kutsallaştırılmış nesneler gibi dinsel malzemeden yararlanılmıştır.

Büyü, genellikle tanrı ile öte dünya arasındaki bağla çok az ilgilenmektedir. Fakat Tanrı’ya yakın olma, tanrının gerçekliğini kabul etme ve tanıma, günahlardan arınma gibi dinsel istekler büyü yoluyla karşılanamaz. Büyünün çabası: çocuk sahibi olmaya, mal ve mülk sahibi olma ya da kaybına, tarımdan iyi sonuç almaya, zararlı etkilere ve kötü ruhlardan uzaklaştırmaya, insanlara iyilik ya da kötülük etmeye, yani dünyevi şeylere yöneliktir. İlkel insanın görüş ve düşüncelerine göre, kimi öğelerin ve varlıkların ötekilerden farklı durumda bulunmaları onların doğaüstü bir güç ile yüklü bulunmalarından ileri gelmektedir. Primitiflere göre, bu güç gözle görülme bile vardır ama gizlidir (Örnek, 1995: 133-5).

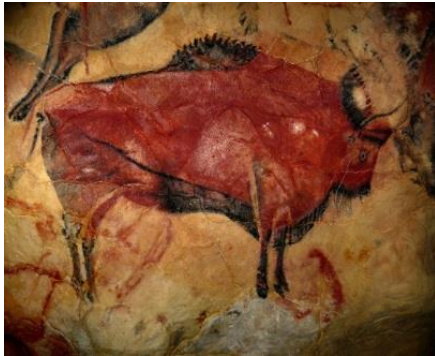
Her ilkel toplulukta olduğu gibi hem kutsal alan hem de dünyevi alan olarak birbirinden ayrılan öğeler birtakım yasaklar konularak kesin yargılarla saptanan yerlilerin kutsal olarak kabul ettiği ve saygı duymak zorunda bırakıldıkları örf ve ananeler her zaman doğaüstü güçlerle ve tanrı tasarılarıyla iç içe olmuşlardır. Bu örf ve ananeler, doğa olaylarının gözlemlenmesi sonucu ve belli yasalar doğrultusunda rasyonel bir düşüncenin ürünü olarak bilimsel temellere dayanmayan, ne kadar ilkel olursa olsun hiçbir yetinin gelişemeyeceği, sanatın oluşamayacağı gibi hayatını idame ettirebilmek için avlanmada, toplayıcılıkta ve tarımda hiçbir planlı yöntem de düşünülemezdi (Malinowski, 2000: 7).

Polonyalı Antropolog (İnsanbilimi) Bronislaw Malinowski (1884-1942)'ye göre; ilkel insan öncelikli olarak toplumun dayattığı toplumsal olarak zorlanan düşüncenin rutinlerinden kurtularak doğa süreçlerini kontrol etmeye çalışmışlardır. Primitif toplum ayinler ve büyüler aracılığıyla rüzgârı, hayvanları, bitkileri birtakım doğa olaylarını el altında tutmak için uğraşmışlar ve sonrasında büyü gücünün sınırlarının farkına vardıklarında ise, korkarak fakat bir o kadar da umutla meydan okuyarak, yüce varlıklara, kötü ruhlara, atalarının ve tanrıların ruhlarına seslenmişlerdir. Diğer bir Antropolog James George Frazer (1854-1941)'ın din ve büyü arasındaki ayırımına işaret eden Malinowski, doğayı yöneten sihirli yasaların bilinmesi, insanın doğaya egemen olacağını ve inanç ile büyüünün bilime akraba olacağını söylemektedir (Yasan, 2011: 12).

Dış dünyadaki gerçekliği oluşturan nesneler, onların görünüşlerini eylem aracılığıyla yeniden üretilmesiyle taklit esasına dayandırarak doğayı kontrol etme amacı taşımaktadır. Büyünün insan toplulukların yaşamı içindeki önemini vurgulayan Ünal Yörükhan, büyüün bugün geriye dönüp bakıldığında uygarlığımızda da halen önemini sürdüren sanatın, bilimin, dinin temel özelliklerini kendi içinde ayırmamış biçimde taşıdığını ifade ederek büyü ve taklidi mümkün kılan şeyin aslında tabiatın kendisine ait olan ikili yapısı olduğunu savunmuştur (Yörükhan, 2008: 41).

Bilinen en eski mağara resimleri M.Ö 30.000 yılına uzanmaktadır. Bu resimlerin gizemini halen daha korusa da tahminlere göre dinsel ve büyüsel amaçlıdır. İspanya'nın Cantabria bölgesindeki Altamira mağarası (Resim 1.1), dünyadaki en muhteşem ve çok renkli mağara çizimlerini barındırmaktadır. Yapım tarihi Magdalena dönemine M.Ö 16.000-10.000'ne uzanmakta olup ve resimler, çeşitli sembolleri, el işaretlerini, bizonları, atları ve vahşi ayıların olduğu hayvan figürlerini barındırmaktadır. Mağara duvarlarına yapılan resimler yalnızca Homo-sapiens türünün ilk sanatsal uğraşısını temsil ettiği için değil üstün sanatsal özelliklere sahip olduğu için mükemmel olarak nitelendirilmektedir (Farthing, 2017: 17).

Resim 1.1: Altamira Mağarası, Bizon Figürü, İspanya, (M.Ö 16.000-10.000)



Kaynak:<https://arkeofili.com/tarih-onesi-donemden-11-magara-sanati/>, 2020.

Fransa'nın Dordogne bölgesinde bulunan Lascaux mağarasında duvara çizilmiş resimlerden M.Ö 14.000-10.000 tarihine kadar uzanır ve bundan yola çıkan E.H. Gombrich, resim yapmanın insana daima güç ve kudret verdiğini, resmini yaptığı şeyler üzerinde söz sahibi olup etkili olmasını sağladığını vurgulamıştır. 1940'ta keşfedilen mağara, içinde atlar, bizonlar, geyikler (Resim 1.2) gibi memelilerin betimlendiği, Paleolitik dönemde yapılmış yaklaşık iki bin resmi barındırmaktadır. Resim yapmanın ve yapılan resmin varlık üzerinde kontrol gücü yarattığını ve inancının evrensel inanışların en eskilere dayandığını ifade eden Gombrich, yaptıkları av aletleriyle avlayabildikleri hayvanların resimlerini yapmanın ilkel insanda avının ileriki zamanda kendilerine boyun eğeceği inancından kaynaklandığını söylemektedir. Ayrıca bunun bir varsayım olduğunu da hatırlatan Gombrich, günümüzde halen daha eski gelenekleri devam ettiren ilkel topluluklar arasında sanatın gördüğü işlevin benzer olduğunu söyleyip bu varsayımın bu işlevlerle oldukça iyi desteklendiğini ifade etmektedir (Gombrich, 2007: 42).

Resim 1.2: Lascaux Mağarası, At figürü, Fransa, (M.Ö 14.000-10.000)



Kaynak:<https://arkeofili.com/tarih-onesi-donemden-11-magara-sanati/>, 2020.

Dünyanın bazı bölgelerinde bulunan ilkel sanatçılar, inançlarıyla bağlantılı olarak birbirinden farklı figürler ve inançlar doğrultusunda totemler yapabilmek için birtakım teknikler geliştirmişlerdir. Kuzey Amerika’da bulunan yerlilerin bazı sanatçıları nesnelerin gerçek görünümü olarak düşündüğümüz formların tam aksine kendilerine özgü dünyalarını yansıtan yöntemlerle kendilerine has biçim ve formları bir araya getirmişlerdir. Örneğin, ilkel kültürdeki avcılar, kartal gagasını veya kunduzun kulak biçimlerini vs. bizden daha iyi bilirler fakat onlar bu hayvanların belirleyici özelliklerinden yararlanarak herhangi birinden yola çıkarak kendi dünyalarına nakşetmişlerdir.

Tarih boyunca, kültürel ve antropolojik olarak anlam taşıyan ölüm riskinin karşı konulamaz sürekliliği, ölüm riskinin tam anlamıyla bir insan serüveni olduğunu ifade etmektedir. Ölüm riskinin olmaması her şeyi son derece kolaylaştıracak ve dolayısıyla bu durum da her şeyi yararsız ve olanaksız kılacaktı. Bu riskin olmadığı dünyayı düşündüğümüzde hem bireysel, hem de toplum yaşamında ortaya çıkan eylemlerin, başarıların anlamsızlaşacağını görebiliriz. Örneğin; ruhun öte dünyada da yaşamını devam ettirebilmesi için, bedenin korunması gerektiğine inanan Antik Çağ’daki en büyük medeniyetteki Mısırlılar (M.Ö 3.050 yıllar), günümüzde halen daha çözölemeyen karışık bir mumyalama tekniği ile bedeni özel tekniklerle sargılara sararak cesedin bozulmasını önlemeye çalışmışlardır. Özellikle Mısırlılar için önemli olan kralın mumyası, dikilen kocaman taş piramidin tam ortasındaki taştan bir mezar içine yerleştirilerek, ölü odasının tüm duvarlarına öte dünyaya yolculuğunda hem koruyucu hem de yardımcı olması için büyüsel işaretler çizilmiştir.

1.1.3. Din

Çoğu topluluk tarafından kabul edilecek geçerli bir “din” tanımı yapmanın güçlüğü ortadadır. Bu zamana kadar milyonları geçen din tanımı yapılmış ve yapılan bütün tanımların hepsi de en doğru tanım olarak kabul edilmiştir. Hayatın pek çok alanını kapsayan dinin ve dinsel yaşantının ana öğelerini göz önünde bulundurarak bir tanım yapacak olursak: insanın, duygusal ya da ruhsal, bilinçli olarak bağlı bulunduğu birtakım doğaüstü kudretlere ya da varlıklara inanmasına ve bunlara ibadet etmesine din denmektedir.

Dinin başlangıcını ve gelişme basamaklarını açıklamaya çalışan Etnolojik (toplumların kültürlerini, biyolojik ve fiziksel özelliklerini araştıran bilim dalı) kuramların başlarında Animizm (canlandırmacılık) ve Dinamizm (devinimlik) vardır. Animizm kavramına göre, Primitif insanlar düş, hayal, ateşli hastalık, bayılma, ölüm vs. gibi psikolojik ve fizyolojik yaşantılar sonucu bedeni terk eden bir ruh kavramına varmıştır. Bedenden ayrı tasarımılanan bu canlılık ilkesinin zamanla dünya üzerinde bulunan ve sürdürülebilen hayvanlara, bitkilere, hatta nesnelere de uygulanması sonucu Animatizm (doğacılık ya da doğayı canlandırma) inancı doğmuş ve giderek Maniheizm'e, Fetişizm'e (doğüstü gücü ve etkisi olduğuna inanılan eylem türü) Politeizm'e (çok tanrıcılık) ve en sonunda da Monoteizm'e (tek tanrıcılık) geçilmiştir.

Dinin başlangıcını açıklamayı deneyen ikinci önemli bir kuram ise Dinamizm'dir. Bu kurama göre, dinin başlangıcı sırlar içinde, kişisel olmayan bir güç tasarımı saklıdır. Pre-animizm (canlılık öncesi) de denilen bu kuramın üzerinde durduğu güç inancı zamanla nesneleştirilmiş ve kişileştirilmiştir. Kuramı ortaya atan İngiliz Etnolog Robert Ranulph Marett'e göre dinamizm inancı insanları ilkin büyüsel pratikleri uygulamaya götürmüş; bu pratiklerden din gelişmiş, büyülü sözlerden de dualar doğmuştur (Örnek, 1995: 127-28).

Doğal kuvvetlere ve güçlere inanma eğilimi ve geleneği, toplumları dinsel davranışlara yöneltmiştir. Dinin temeli, yaşamın sonu olarak adlandırılan ölüme dayanmaktadır. Ölüm öte dünyaya açılan birer kapı olarak sözcük anlamının ötesinde anlamlar taşımaktadır. Ölüm ve ölümsüzlük her zaman insan düşlerinde kendine yer bulmuş ve heyecan verici bir konu olarak insanın yaşam karşısında ürettiği duygusal tepkilerin karmaşıklığında rol oynamıştır.

Hayatta kalanların ölenlerin cansız bedenleri etrafında kenetlenmelerini ve cenaze törenleriyle bir araya gelmelerini ve bütünleşmelerini sağlamaktadır. Homo Sapiens'in (düşünebilen insan) ortaya çıkmasından bu yana insan toplulukları ruhsal bir dünyanın varlığına inanma eğilimine girmiş ve ruhlara inanma ölümsüzlük inancının doğal sonuçlarından biri haline gelmiştir (Yasan, 2011: 17).

Dinsel inanışın insanı ölüme ve çürümeye teslim olmaktan kurtardığını söylemek mümkündür. Bunu yapabilmek içinse din yalnızca düşlerin, gölgelerin ve sağgörünün ciddiye alınmasından yararlanarak yas ayinlerinin ölüm karşısındaki dinsel

eylemen görünen biçimleri olduğunu ifade edebiliriz. Ölümsüzlük inancının, yaşamının sürekliliği düşüncesinin ve öte dünyada yaşamına devam eden ölümler dünyasının yani ahiretin varlığına inanmak bir inanç eyleminin ilk örneği olarak söylenebilir (Malinowski, 2000: 47).

Dinsel temaların hemen her coğrafyasında farklı simgeler ve imgeler etrafında şekillenmelerine rağmen insanın ortak mistik yönü olan öte dünya, ruhlar ve bir yaratıcıyla irtibata geçme anlamı taşıdıkları görülebilir.

1.2. MASKENİN TARİHSEL GELİŞİM SÜRECİ VE İŞLEVİNE GENEL BİR BAKIŞ

Dünyada satılan bütün maskeleri takmayı denediğimizi düşündüğümüzde ortaya çıkabilecek enteresan durumu hayal edebiliyor musunuz? Aslında düşünecek olursak binlerce belki yüzbinlerce maskeyi sürekli takıp-çıkarıyoruz belki de. Bahsettiğim şey maskeler zaman içerisinde edindiğimiz bütün rollere dönüşüyor ve bizimle bütünleşiyor. Bu roller yaşadığımız ortama ayak uydurmamız neticesinde git gide artarak bizim şekilden şekle girmemize neden olmaktadır. Aileden edindiğimiz hayati tecrübeler, kültürel değerler ve dini yaşayış şekli azımsanmayacak nitelikte bir aktarımdır. Ne biriktirmişsek, gelecek nesillere de onu taşıyabiliyoruz. Bu yüzden öğretilen her davranış modeli maskeleri seçmemizde iyi ya da kötü oynamamıza zemin hazırlamaktadır (<https://www.kimpsikoloji.com/bizi-biz-yapan-maskeler/>, 2020).

Maskeler tarihine baktığımızda dünyanın farklı bölgelerinde farklı kültürlerin olduğunu görmekteyiz. Kültürler zaman içinde farklılık göstererek ve gelişerek farklı ürünler ortaya koymuştur. Düşünceler, yaşayışlar, örf ve ananeler bu kültürlerin içinde kendini göstermiştir. İnsanların düşüncelerini ve yaşayışlarını gösteren maskeler etnik toplulukların kendi köklerine uzanan mistik inançlarını ifade etmektedir.

Toplumun inandığı doğaüstü güçleri somutlaştırarak sahip oldukları güçleri tanrılardan, ataların ruhlarından ve mistik güçlerden almaktadırlar. Maske sadece taşıyıcısıyla birlikte anlam kazanmaktadır. Taşıyıcı temsil ettiği kutsal güçle özdeşleşip kendi öz kişiliğinden geçici olarak uzaklaşarak maske ile simgelediği kutsal gücün kişiliğine bürünmektedir. Maskeyi taktıktan sonra kendini bir nevi medyum olarak kabul edip ve transa kapılarak kendinden geçmektedirler.

Farklı kültürlerin var olması sebebiyle maske yapım malzemeleri de kültürden kültüre farklılık göstermektedir. Sibirya’da kumaş, ağaç kabuğu ve tahta; Java’da tahta, deri ve metal malzemeler kullanılmıştır. Ancak Afrika kültürü, maske yapımının en gelişmiş ve yaygın olduğu bölge olarak kabul edilmektedir. Afrika kültüründe ise ağaç kabukları, lifler, fildişleri, kil, taşlar, deri ve postlar, ahşap malzemeler, mısır yaprakları, püsküller ve metaller kullanılmıştır. Ayrıca maskelerin süslenmesinde ise gerçek saç, hayvan dişleri ve boynuzlar, tüyler, bazen de bakır ya da pirinç levhalar kullanılmıştır.

Bununla birlikte görünüş ve kullanım bakımından zengin bir çeşitlilik gösteren maskelerin büyük bir kısmı dini ya da toplumsal törenler ve ayinler için yapılmıştır. Ölü gömme törenlerinin önem taşıdığı toplumlarda özellikle Şamanizm dinine ait “gömmü maskeleri” kullanılmaktadır. Bunlar gerçekçi yapılarıyla dikkat çekerler ve ölüyü simgelemektedirler. Böylece ölüyle ruhlar dünyası arasında bir bağ kurulacağı düşünülmektedir.

Tören maskeleri yalnızca ölü gömme törenleri ile sınırlı kalmayıp ekin, hasat gibi dönemlerde de tanrı ile bağlantıya geçmek ve kabileye bereket gelmesini sağlamak için de tanrısal törenler yapılmaktadır. Ayrıca kötü ruhları kovmak ve büyülerin etkisini yok etmek, nazarda korunmak, doğal felaketlerden kurtulmak, düşmanlara korku salmak için tanrıların onayının alındığı törenler de yapılmaktadır (<https://www.hurriyet.com.tr/gundem/maskeler-tarihe-baktigimizda-dunyanin-farkli-bolgelerinde-farkli-kulturlerin-oldugunu-goruruz-kulturler-zaman-icinde-geliserek-farkli-urunler-ortaya-38180678>, 2020).

Maske; en basit tanımıyla açıklayacak olursak yüzü saklamak, dış etkenlerden korumak, başka bir kişiliğe ya da karaktere bürünmek amacıyla kullanılan birer araç olarak nitelendirilmektedir.

“Mask, Fransızca’daki masqué kelimesinden Türkçe’ye geçmiş, ayrıca İtalyanca’daki maschera, İspanyolca’daki máscara ve Arapça’daki maskara (soytarı, kostüm giymiş kişi olarak adlandırılan) sözcükleri de ilişkili sözcüklerdir ve tüm bunların olası kökeni Latince’de hayalet anlamına gelen mascus veya masca’dır” (Canpolat, 2018: 3).

Orta Krallık’ta, Mısırlılar “msk” kelimesini deri, ikinci bir cilt ya da yüzey anlamında kullanmışlardır. Bu kelime Arapçaya, Müslümanlar için anlamı “to be Egyptianized” yani Mısırlılaştırmak ya da eski Mısırlılar gibi maske giymek anlamına

gelen “msr” olarak girmiştir. İtalya’da bulunan “maschera” kelimesi, İngilizce’ye mask olarak girmiştir. Bu terimle, yüzün yerine geçen ya da tüm kafayı örten ve böylece yüzü daha az ya da daha çok gizleyen bir nesne olarak adlandırılmıştır (Nunley ve McCarthy, 1999: 8).

Eski çağlardan beri insanların hayatında olan farklı amaçlara hizmet eden maskeler ilk kullanılmaya başladığında, insanlarda hâkim olan düşüncesi takılan maskenin takanın farklı bir ruh haline bürünmesine ve yeni bir ruh verdiği yönünde olduğu düşünülmektedir. Yüze geçirilen farklı araç ve gereçlerle yapılan maskelerin farklı ruh hallerini belirleyen farklı amaçlar taşıdığına inanılmıştır.

Kullanılan maskeler yapı anlamıyla aynı gibi gözüke de, dünyanın birçok yerinde işlevsel açıdan farklılıklar göstermektedir. İlkel insanların inançlarında bulunan büyüsel törenlerinden tutunda Şamanizm’in tedavi yöntemlerindeki dansları, zaman içinde evrimleşerek tiyatro ögesi haline dönüşmesi, günümüzde de devam etmekte olan karnavallarda ve balolarda bile çok farklı amaçlarla kullanılmışlardır (Canpolat, 2018: 3).

Taklit ve kişilik değiştirme eğilimi, Primitifler (ilkeller)’in oluşumundan itibaren yaşamlarını sürdürebilmeleri için avının kılığına girmesi ve avlanma öyküsünü anlatma çabalarıyla başlamıştır. Maskenin ilk örneklerinin de bu çabayla birlikte ortaya çıktığı görülmektedir. Çeşitli kùltlerde yapılan dinsel törenlerde rahip konumundaki kişi ya da kişilere kutsal bir kimlik kazandırma amacıyla yüzlerini bitkisel boyalar ile ya da is gibi maddelerle boyanması, maskeyi önceleyen bir anlayışın göstergesi olmuştur (İndirkaş, 2012: 61).

Bu ilksel törenlerde maske, simgelediği Dionysos (Mitolojide on iki Olympos tanrısından biri olan Şarap Tanrısı)’un gerçek görünüşü olarak algılanıp saygı görülmüştür. Ancak herkes maskenin bir insan tarafından yapıldığını bilmektedir. Burada işleyen süreç, mantık süreci olmaktan çıkıp hem “oyunumsu” hem de “tiyatromsu” bir süreç haline girmiştir. Her şeyin birer canlandırma yöntemi ile var oluşunun yaşandığı kabul edilen bir kâinata geçilmiştir. Bu daha sonraları komedy ve tragedyanın ortaya çıkışını hazırlayan düşünce biçimini oluşturmuştur (Campbell, 1992: 31).

1.2.1. Kavramsal Olarak Maske

İnsanlık tarihi kadar eskiye dayanan ve kullanımı, yüzyıllar boyunca insanların merak konusu haline gelen, sanatçıların eserlerine de katkıda bulunmuş ve günümüzde fetiş haline gelerek merak uyandıran bir nesne halini alan maske, günümüzde kullanımı ve kullanım alanları, amaçları, çeşitleri, yapımı, malzemeleri ve onu bu kadar gerçekçi hale getiren gizemi, ancak tarihteki gelişim süreci izlendiği zaman anlam kazanmaktadır.

İnsanlığın doğuşu ile ve korunma içgüdüsünün fark edilmesiyle birlikte, doğa şartları ve dış tehlikelerden kendilerini korumak amacıyla barınaklar yapmaya ve bunların içinde yaşamaya başlayan insan ırkı, doğadan elde ettikleri malzemeleri kullanarak kendilerini gizlemeye çalışmışlardır. İlkeller başlangıçta kendilerini korumak amacıyla geliştirdikleri yöntem; ilk olarak yüzlerini boyama biçiminde geliştirdikleri tecrübeler sonrasında zamanla yerini doğadan birtakım malzemeler kullanarak yüzlerini örtmeye başlamışlardır. Oluşturdukları maskeler onların hayatta kalabilmesi yiyeceğin sağlanması, avın kolay yakalanabilmesi amacıyla kullanılmıştır. Zaman geçtikçe hem dini ayinlerde hem de toplumsal törenlerde kullanılmaya başlanan maske, günlük yaşamdaki yerini de almayı başarmıştır (Kaptan, 1997: 99).

Günümüzde maske denilince ilk aklımıza gelen; Sözen ve Tanyeli'nin Sanat Kavramları ve Terimleri Sözlüğünde aktarılan: “*Yüze takılan insan, hayvan ya da dinsel yaratık suratı biçimindeki nesne*” (1986: 155) olarak tanımlanmaktadır. Turani'nin Sanat Terimleri Sözlüğünde ise: “*Eski Yunanlılarda ve Romalılarda tiyatrolarda yüze takılan yüz biçiminde kalıplara denmektedir. Bu sözcük altında özellikle barok mimarlıkta dekoratif insan yüzünün heykelleri anlatılmaktadır. Bu maskeler bazen efsanevi biçimde insan ve hayvan başlarından kompoze edilmiş olarak*” (2014: 92) aktarılmıştır.

Uzmanlar insanların binlerce ya da yüzbinlerce yıldır, bir kimlik ve sosyal statü göstergesi olarak maske kullandıklarını ve maskenin gelişiminin, insan topluluklarının gelişimiyle paralel bir seyir izlediğini göstermektedir.

Maske hiçbir zaman görüldüğünden ibaret değildir. Farklı disiplinleri kaynaştıran, kökenlerini tarih öncesine dayanan ve dünyanın ayrı ayrı bölgelerinde yapılan ayinler sonucu ortaya çıkan kültürel bir araç olarak ele alınmalıdır. Fransız

Antropolog ve filozof Rene Girard (1923-2015) maske formundan şu şekilde bahsetmiştir: “*Maske bir buluş değildir. Kültürden kültüre değiştiğini ve bazı özelliklerinin hep aynı kaldığından, maskelerin her zaman insan yüzünü temsil ettiğini söylenmese de, insan yüzünü örtmek, yüzün yerini tutmak ya da bir biçimde yerini almak için yapıldıklarından*” (Demircioğlu, 2015: 161-2).

Önemli Antik Yunan filozoflarından Aristoteles (M.Ö 384-322) ve Platon (Eflatun ya da Aristokles) (M.Ö 428-348)’da maskeler hakkında birtakım tanımlamalarda bulunmuştur. Platon’un, gösteri sanatına karşı takınmış olduğu tavrı ile maskeye negatif bir anlam yüklemiştir. Platon’un düşünceler evreni felsefesine göre, evrendeki asıl gerçeklik sadece düşüncelerden oluşmaktadır ve sanatın sadece taklit olup, fikir dünyasını aydınlatamayıp katkıda bulunamayacağını belirtmektedir. Fakat insanların gerçek düşünceleri göremeyeceklerini ve sadece bu dünyadaki görüntüleri algılayabileceklerinden bahsetmektedir. Dünyada görünen idealar, Tanrı’nın birer kopyasıdır (Şener, 2003: 20).

Platon’un, bu düşüncelerden yola çıkarak, sanatın bir nevi taklit olduğunu düşünmektedir. Sanata karşı bu olumsuz tutumundan dolayı sahneye çıkan oyuncuların da gerçeklikten uzaklaşıp maskelendiğini öne sürmektedir. Aristoteles ise tiyatro üzerine yazdığı “Poetika” (Aristo’nun şiir sanatı ile ilgili kuramlarını içeren ve tarihte sanat olayını araştıran ilk eser) adlı eserinde çeşitli sanat ürünlerini belirli özellikler doğrultusunda karşılaştırmıştır. “*Görsel (resim) sanatın aracı renk ve biçimse, İşitsel (müzik) sanatın da tartım ve uyumdur. Dans sanatı yalnızca tartımları kullanırken, şiirin taklit aracı da sözdür, söz de çeşitli şiir türlerinde birbirinden farklı biçimde kullanılmıştır*” (Şener, 2006: 26).

1.2.2. Maskeye Genel Bakış

Maskenin tarihi insanlık tarihi kadar eskiye uzanabilecek bir olgudur. Dolayısıyla şekli, işlevi, kullanım amacı ve sıklığı gibi özellikleri büyük bir çeşitlilik göstermektedir. Maske bir kabile avcılarının kendilerini doğa ile bir bütün olabilmeleri için kullandıkları bir kamuflaj, tarıma elverişli toplumlarda bir şamanın büyü aleti, savaş ortamında bir savaşçının zırhı ve düşmanını korkutması amaçlı kostümü, bir cüzzamlının yüzünü diğer insanlardan gizlemek için kullandığı bir obje ya da modern

dünyada bir sanayi işçisinin iş güvenliği bağlamında kullandığı bir araç olmaya kadar bağlamsal olarak birbirinden çok farklı görevler yüklenmiştir.

Her ne kadar maskenin başlıca görevi yüzü gizlemekse amaçları bakımından farklılıklar göstermektedir. Bu ikon Primitif inançların sihirli törenlerinde, Şamanların tedavi danslarında kullanılarak zamanın ötesine çıkmasında yararlı olmuştur. Bu törenler zamanla dramatik bir form halini almış ve hem görünümleri açısından hem de kullanıldıkları yer açısından değişiklik göstermektedir. Akla gelebilecek her türlü materyalden üretilen maskeler; bir aktörü tüm diğer dramatik donanımlarını (kostüm ve aksesuar vb.) tamamlayarak seyirciye sunmaktadır. Tüm bunlarla birlikte oluşturulan maskeler, dramatik olandan bağımsız olarak da bir estetik değer taşımaktadırlar (Talibzade, 2015: 27).

Talibzade'ye (2015) göre yüzün korunağı olan bu maskeler her zaman fiziksel yüzü değil, çoğu zaman da ruhu koruyan bir nesne haline gelmiştir. İlkel toplulukların batıl (mantıksal bir temele dayanmayan) inançlarına göre koruyucu bir maske takılmadığında kendilerini korumasız ve ruhun tehlikeye girebileceğini düşünmektedirler. Maske ifadede bireyselliği koruyandır; kişiyle toplum arasında beyan edilmemiş bir anlaşmadır, uzlaşmadır. Maske aslında koşullu bir yalandır. Toplumdaki ilişkiler ağında oyunun kurallarını belirleyen, inanılmış bir gerçekliktir.

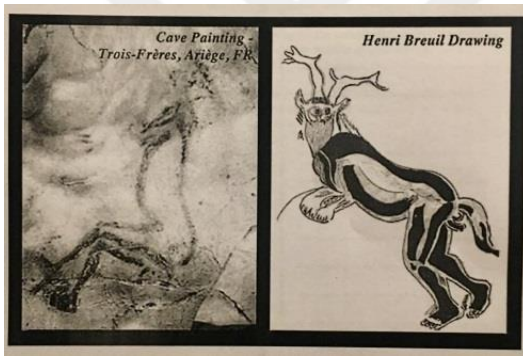
Yine Talibzade'ye (2015) göre maske, “ölüm” kavramı ile de ilgilenmiştir. Birçok kültürde yüzleri çürüyerek yok olacak olan ölümlere, hayattaki yüzlerini temsil eden ve bu yüzlere benzetilen maskeler takıldığını belirtmektedir. Bu bakış açısına göre mumyalar yapılmış ve birçok mumyanın yüzüne bu bağlamda maskeler takılmıştır. Bu anlamda maske canlılar dünyası ile ölümler dünyası arasındaki birer köprü görevi görmüştür. Ölünün sosyal statüsüne uygun malzemelerden yapılan bu maskeler, sosyal statünün ölümler dünyasında da devam ettiğine dair inancın bir göstergesi olmuştur. Araştırmalar neticesinde Eski Mısırlılardan kalma altın, gümüş, tunç veya taştan yapılmış maskelere rastlanmıştır (Azizov, 2017: 4-5).

Tarih öncesine ait kayalarda, mağara yüzeylerinde, yapılan çanak ve çömleklerde bulunan çizimler maskelerin ve maskeli törenlerin ilk kayıtlı örneklerini oluşturmaktadır. Paleolitik (Yontma Taş Devri) dönem avcılar ve ilkel kültüre ait şamanlar, maskeleri ve kostümleri tuzak gibi kullanmışlardır. Ruhların takdirini

kazanmak için avlanma öncesi ve sonrasında kutsanmak ve yiyecek temini amacıyla maskeli ayinler düzenlemektedirler.

Prehistorik (Tarih Öncesi Çağ) dönemin şaman olarak isimlendirilen ve farklılık taşıyan tek figürü, Güneybatı Fransa’da bulunan Trois-Frères Mağarasındaki (Resim 1.3) tasvirdir. Dağ keçisine benzer boynuzları, iki ayağı olan ve bir posta bürünmüş insansı yapısını andıran bu figürün diğerlerinden farklı bir imaj verdiği söylenmektedir. Değişik kaynaklarda şaman ya da büyücü olarak nitelendirilen bu motif, doğaya karşı duramayan insanın bir tasviridir. Bu motiften hareketle Paleolitik Çağ’ın avcı toplayıcı insanının, kendisini doğanın bir parçası olarak göstermiş doğaya ve ondan gelebilecek olası bir tehlikeye karşı avantaj sağlama eğiliminde olduğu söylenebilir (Gezgin, 2008: 23).

Resim 1.3: Trois-Frères Mağarası, H. Breuil’in “Büyücü” Adlı Eskizi, Fransa, (1952)



Kaynak: <https://richardnilsen.com/tag/trois-freres/>, 2020.

Farklı bölgelerde farklı kullanım alanlarına sahip maskelerin en bilinenlerinden biri de Kuzeybatıda ki Kamerun Bölgesi’nde ortaya çıkmıştır. Bu bölgedeki maske sanatı tanrılarla ilgilenmektedir. Verimlilik Tanrısı, Savaş Tanrısı, Volkan Tanrısı, Çocuk Tanrısı ve Dünyaya düzen veren Tanrılar görülmekte ve tasvir edilmektedir. Tüm bu tanrıların atalar ile ilişkisi olduğunu yaptığı araştırmalar neticesinde ilk olarak söyleyen İngiliz Araştırmacı Michael Talbot olmuştur. Ayrıca Manizm (İ.S 3.yy) denilen “Atalara Tapma” dini primitif halklarda ataların ne denli önemli olduğunu göstermektedir.

Primitif (ilkel)’lerde heykel sanatının ortaya çıkışında en önemli faktör ölü olan atalara tapma ile doğduğu söylenebilir. Heykeli ya da maskesi yapılan atanın ruhunun huzura kavuştuğuna inanılmaktadır. Benzer özellikler taşıyan ve kullanımına

rastlanan bir diğer yer ise Kuzey Amerika’da bulunan Irokua Kızılderili birliğidir. Burada da hastalıkları iyileştirmek ve önlemek için düzenlenen büyüsel dini ayinlerde maskelerin kullanıldığı bilinmektedir. Bu maskeleri takan gizli cemiyet mensupları, hastalıklara sebep olan kötü varlıkları kontrol edebildiklerine inanmışlardır. Maske kullanımı sadece hastalıkları tedavi etmek amaçlı büyüsel ayinlere başvurulmaz Güney Amerika yerlileri avlanmadan önce de bu tür törenler düzenlerlerdi amaç avlanacak olan avın yalnızca bedenini değil ruhunu da ele geçirmektir. Avlanacak hayvanın maskesini takan insanlar simgesel olarak öldürülürdü. İnanışlarına göre kullanılan bu maskelerle hayvanın gücünün de insana aktarıldığına inanmışlardır (Canpolat, 2018: 6).

Ayrıca gizli cemiyetlerin kullandığı bir statü simgesi, kimliğini örten bir obje; cinsel fantezilerin arkasına saklanıldığı bir özgürleşme kalkanı olmanın yanında bir üniforma niteliği de taşımaktadır. Bir nevi yapamayacağımız şeylerin yapma olanağını sağlayan başka bir kimliğin oluşmasına yardımcı olmaktadır. Olmak istediğimiz farklı kişiliklere dönüşürken ya da olduğumuzu gizlemek adına taktığımız maskeler insanın bedeni ile dünya arasında simgesel bir araç olmuştur. Edebiyatçı Ergün Kocabıyık (1965-)’ın “Aynadaki Narkissos” (2006: 73) kitabında bu simgesel ihtiyaç şu şekilde aktarılmıştır.

“Yabanılların çıplak gövdeleri üzerine giydikleri boyanmış, resmedilmiş, dövme “bedenler” ya da çıplak yüzlerine geçirdikleri personaları bir giysi, bir zırh olarak onları dünyanın ahlakdışı acımasızlığına, haşinliğine, saçmalığına karşı korur. İnsan imgesiz ve simgesiz boş ve çıplaktır. Maskem, kendi yüz imgem, kendimin yorumu, dilselleşmiş ya da konuşan yüzüm, beni dış dünyaya karşı koruyan bir kalkan olarak kaçınılmaz bir donanımdır. Bana özne olarak var olma imkânı tanır.”

Var olma halinde olan insan, zamanla bu simgeyi modernleştirerek ve evrimleştirerek, maskesiz bir maskeleme, yani bir “Persona” (Carl G. Jung tarafından ortaya atılan tavır) olarak toplumda varlığını sürdürmeye devam etmektedir.

“Persona sözcüğü, tiyatro oyuncularının çeşitli roller canlandırırken taktıkları maske anlamına gelir. Analitik psikolojide bu sözcük, insanın kendisi olmayan bir karakteri yaşaması anlamına gelir. Bir başka deyişle, persona toplumun onayını sağlamak amacıyla insanın dış dünyaya karşı taktığı maske ya da takındığı kimlik” (Bağatur, 2013: 16).

Persona aslında egoyu tatmin etmek aynı zamanda bastırmak için yarattığı bir maskedir. Bu maskeleri bilinçli veya bilinçsiz olarak kendimizi gizlemek çevremizdekileri etkilemek amacıyla takınırız. Bir anlamda egonun korunmasız haline

karşı duvar örüp kalkan oluşturmaktadır. Maskeye genel bir bakıştan sonra ilerleyen bölümlerde maskenin eski toplum ve kültürlerdeki yeri ve anlamları daha detaylı bir biçimde ele alınacaktır.

1.2.3. Maske Çeşitleri ve Kullanım Amaçları

Maskelerin görünüşleri kullanıldıkları yere ve coğrafyaya göre farklılık göstermektedir. Kullanıma uygun her türlü materyallerden yapılan maskeler ile birlikte kullanılan kıyafetler, içinde yer aldıkları gösteriler, oyuncu-izleyici arasındaki iletişim ile bir anlama ulaşmaktadır. Bu bölümde maskelerin biçim, malzeme, oyuncu ve izleyici ilişkisi, maskelerin yaratıcısı sanatçılar ve koleksiyonları hakkında kısa bilgiler verilerek plastik ifade aracı olarak bakmaya çalışılmıştır (Güner, 2006: 3).

Maskeler biçim olarak birer yapay bir yüz olarak doğa odaklıdır ve gerçekçi olandan soyut olanına kadar asıl amaç, sanal olanı canlandırmak ve yeni bir görünüm ve yüz kazandırmaktır. Bu sebeple üretilen maskeler (Resim 1.4) iki grupta incelenmektedir: Antropomorphie (İnsan formu) maskeler ve Theriomorphie, (Hayvan formu) maskeler olarak incelenmektedir.

Resim 1.4: Meksika İnsan ve Hayvan Biçimli Maskeler



Kaynak: Güner, 2006: 4.

Maskelerde malzeme kullanımı bulundukları coğrafyanın şartlarına, kültürüne ve kullanıldıkları yere göre sanatçının hayal gücü çeşitlilik göstermektedir. Gösteri (tiyatro) sanatlarında oyuncunun uzun süre taşınması gereken maskelerde başlıca ahşap, kumaş veya pigment gibi hafif malzemelerle yapılırken; örneğin aşağıdaki görselde (Resim 1.5, 1.6), Mezopotamya da bulunan maske, bir heykelin yüzüne yerleştirilmek üzere taştan yapılmıştır. Aynı zamanda örgü, kumaş, çamur, ağaç yaprakları vb. akla

gelebilecek her malzemeden yapılan maskeler sanatçıların elinde adeta birer sanata dönüşmektedir.

Resim 1.5: Örgü Maske



Kaynak: Güner, 2006: 5.

Resim 1.6: Neolitik Dönem, Taş Maske



Kaynak:<https://www.arkeolojikhaber.com/haber-bati-seriadaki-el-halil-kentinde-9-bin-yillik-tas-maske-bulundu-18513/>, 2020.

Maskenin ya da maskelenmenin bir önem kazanabilmesi için izleyicilere, en azından bir gözlemciye ihtiyacı vardır. Oyuncu-izleyici ilişkisi bakımından özellikle Primitif (ilkel) kabilelerde oluşturulan masklar fantastik güçleri simgelemektedir. Bu güçler daima ürkütücü görünüşleri ve kostümleriyle etrafa büyük korku saçmaktadır. Gizli derneklerin oluşturduğu törenlerde takılan maskeler yalnızca seçilmiş kişilere gösterilmektedir. Bazı törenlerde maskeler, kültürü karşı tarafa aktarmada kullanmıştır.

Resim 1.7: Afrika’da “Gule Wamkulu” Topluluklarına Ait Bir Maskeli Tören



Kaynak:<https://davd.photo/music-dance-in-malawi/>, 2020.

Ayrıca oluşturulan geleneksel maskeler, bu işte profesyonel zanaatkârlar ve heykeltıraşlar (Resim 1.8) tarafından şekillendirilmektedir. Fantastik güçleri canlandıran sanatçıların oluşturdukları maskeleri, yontarken, şekil verirken bu güçlerin etkisinde olduklarına inanılmaktadır. Hatta rivayetlere göre hayalî güçlerin bir kısmını kendilerine de aktararak, insanlara karşı zarar verme eğiliminde oldukları düşünülmektedir.

Ortaya çıkacak olan bu formun, beklentileri karşılayamama endişesi ve sanatçının canlandığı ruh tarafından cezalandırılma tehlikesi bulunmaktadır. Bunca korku ve endişe ile ortaya çıkan eserler hem estetik ve sanatsal bir yaratının hem de zengin hayal gücünün izlerini taşımaktadır.

Resim 1.8: Afrika’da Bir Maske Sanatçısı



Kaynak:<https://www.kunst-aus-westafrika.com/scondjwin-dagnogo-images>, 2020.

Maskelerin günümüzde devam eden hem kültür hem de sanat eseri değeri taşıması, maske koleksiyonlarının oluşması açısından yakın bir geçmişe dayanmaktadır. Maskeler geçmiş zamanlarda eskici dükkânlarında satarlarmış bugün ki müzelerde

(Resim 1.9, 1.10) bulunan maskelerin önemli bir kısmı yerli halklar tarafından üretilmiştir. Geleneksel özelliklere sahip bu maskeler gösterilerde kullanılmamıştır. İnanışlara göre maskeler eğer kullanımdan sonra imha edilmiyorsa, yapılan ayinlerle çok özel mekânlarda ve özel kutularda saklanmaktadır.

Resim 1.9: Afrika Dışındaki Müzelerde Sergilenen Maskeler



Kaynak: <https://afrikanza.com/blogs/culture-history/african-masks>, 2020.

Maskeler işlevleri bakımından oldukça farklılıklar göstermektedir. İlkel dönemde yaşayan insanların büyüsel törenlerinden tutunda, Şamanların iyileştirme amaçlı ayinlerine, zaman içinde evrimleşerek tiyatrunun bir parçası haline gelişinde çok farklı amaçlarla kullanılmıştır. Maskeler kullanım amaçlarına göre aşağıdaki gibi gruplandırılmaktadır.

- Törenlerde, ayinlerde dinsel işlevi olan, insan, hayvan ya da düşsel yaratık suratı biçiminde yüze takılan nesneler.
- Tanınmamak ya da kimliğini gizlemek amacıyla yüzün tümünü ya da bir bölümünü örtecek biçimde takılan ve yapılan maskeler.
- Korkutmak amaçlı kullanılan maskeler.
- Ölülerin bedenleri çürüdükten sonra yüzlerin kalıcılığını sağlamak amacıyla kullanılan maskeler.
- Yüzlerini kısmen ya da tümüyle kaplayarak oyuncuların ve dansçıların taktıkları, belli bir kişiliği simgeleyen maskelerdir.

Resim 1.10: Hıfzı Topuz'un Kara Afrika'sında Kullanılan Maske ve Heykellerden Oluşan "Büyülü Afrika" Adlı Koleksiyonu, CerModern, Ankara, (2019)

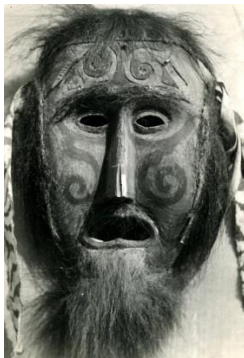


Kaynak:<https://www.aa.com.tr/tr/pg/foto-galeri/cermodern-buyulu-sergiye-ev-sahipligi-yapacak/0>, 2020.

İlkelerin avcılıktan tarım yaşamına geçmesiyle birlikte hayvanların bir önemi kalmamıştır. Bunun yerini ataların maskesi almıştır. Ölen atalarının ruhlarına ulaşmanın başlıca yolu yaptıkları maskeli törenlerdir. Kullanılan topluluklarda büyük bir kutsallığa sahip olan maske ikonu, ataları ile bir çeşit köprü vazifesi görmüştür. Maskeyi taşıyan kişi; medyum olur, dönüşür ve değişir, başka bir kimliğe bürünür ve aynı zamanda yeni bir ruh kazanır.

Günümüzde ise maske zaman içinde yüze takılan somut yapay bir yüz olmanın ötesinde, insanların bulundukları sosyal hayatta farklı rollere bürünmek için kullandıkları soyut bir kimliğe dönüşmüştür (Gül, 2019: 8-13).

Resim 1.11: Şaman Maskesi



Kaynak:<https://baytekinbalkan.com/blog/detay/saman-maskesi>, 2020.

Kimliği gizleme de büyü ya da kutsal amaçlı; aktarma maskeleri, koruma-korkutma ve cezalandırma amaçlı; Saldırı maskeleri, Dönüşüm maskeleri, Aktarma

(ruhlarla bağlantı kurma) maskeleri, Ritüel ve Tören maskeleri, Ölüm maskeleri, Eğlence maskeleri, Dekorasyon ve Koleksiyon maskeleri olarak sıralanmış ve farklı coğrafya ve kültürlerde, farklı ifadelerle aktarılmıştır.

Bazı kültürlerde maskeler özellikle kadınları, çocukları ve suçluları cezalandırmak için kullanılmıştır. Örneğin; Afrika'nın bazı kabilelerine baktığımızda söz dinlemeyen çocuklara ders vermek adına annesi, su kabağına portre çizer ve bu figürü çocuğunu korkutmak için kullanırdı. Farklı bir korkutma ve cezalandırma amaçlı kullanılan en bilindik maske kültürü ise Okyanusya'nın Yeni Britanya (Papua Yeni Gine'deki Bismack Takımadaları) adalarında bulunan gizli dernek üyelerinin kullandığı “duk-duk” (Resim 1.12) adı verilen maskelerdir. Topluma korku saçarak, toplumda bulunan suçluları cezalandırıp infaz eden bu maskeler, canavar görünümüne devasa boyutlara sahip, kiremit kırmızısı ve açık yeşil gibi parlak renklerle boyanmış yabani bir görünüme sahip maskelerdir (Güner, 2006: 12).

İlkelerde yine aynı amaca hizmet eden bir başka maske de Yeni Gine (Avustralya'nın Kuzeyinde bulunan Ada)'de görülmektedir. Bir güzelliğe benzemesi amaçlanmayan bu maskeler, köyün gençlerine giydirilerek hortlak kılığında kadınları ve çocukları korkutmaktır (Gombrich, 1997: 46). Duk Duk topluluğu erkekleri “duk-duk” adlı erkek ve “tubuan” adlı kadın maskesi takmaktadır. Maskeler, şeker kamışı lif ve yapraklarından yapılmış olup, dairesel gözler ve hilal formunda ağızlara sahip külâhlar şeklindedir. Geçmişte kafataslarına tapınıldığı, topluluğa ait sırların açıklanmasının ölümle cezalandırıldığı bilinse de günümüzde duk-duk tören dansları turistleri eğlendirmek ve gösteri amaçlı kullanılmaktadır.

Resim 1.12: Gizli Dernek Üyelerinin Kullandığı “Duk Duk” Maskeleri, Yeni Britanya



Kaynak: <https://ozhanozturk.com/2018/03/17/duk-duk-toplulugu/>, 2020.

Resim 1.13: “Duk Duk” Eğlence Amaçlı Yapılan Tören Dansları, Yeni Britanya



Kaynak: <https://anywayinaway.com/papua-new-guinea-national-mask-festival-east-new-britain/>, 2020.

Dünyadaki birçok topluluklarda ve kültürde hâkimler, yargıçlar, öldürme yetkisi bulunan cellatlar vb. ilerideki olası saldırılardan korunmak üzere çeşitli maskeler takmaktadırlar. Maske, burada yetkiyi simgelemektedir. Kullanılan “duk-duk” maskelerinin başka bir varyasyon çalışması da Amerika’da bulunan siyahi ırkçıların “Ku Klux Klan” (Resim 1.14) adı altında kullandıkları kostümlerdeki beyaz külâh biçimindeki maskelerdir. Bu maskeler yalnızca tanınmamak ya da yüzü gizlemek için değil; ırkçı görüşlerinin birer simgesi haline geldiği için o şekilde kullanmışlardır (Duran, 1946: 47).

Ku Klux Klan, 24 Aralık 1865’te Güney Amerika da Tennessee eyaletinde kurulan, siyahi halkın sahip olduğu hakları bastıran, zencileri taciz eden, yakıp yıkan, köle muamelesi yapan, göçmen karşıtı, beyaz üstünlüğe sahip ve birçok kanunsuz ve şiddet içeren yargılamalardan sorumlu bir örgüttür. Eylemleri sırasında sadece gözleri açık olan külâh şeklinde bir cübbe giyen faşist bir gruptur (<http://www.soylan.com/makaleler/228.htm>).

Resim 1.14: Tennessee Eyaleti, “Ku Klux Klan”, Güney Amerika, (1865)



Kaynak:<https://www.history.com/news/kkk-youth-recruitment-1920s>, 2020.

Aynı gerekçelerle yola çıkılarak oluşturulan Askeri amaçlı maskeler hemen hemen tarihin oluşumundan (M.Ö 3200) günümüze dek kullanılmaktadır. Bu maskeler (Resim 1.15) her dönemde ve düşüncede olduğu gibi korunmanın yanı sıra karşı tarafa güçlü görünümleri ile düşmana korku ve dehşet saçacak, gözdağı verecek nitelikte tasarlanmış zırhlardan ve kalkanlardan oluşmaktadır.

Resim 1.15: Korunma Maskeleri, Baş Tacı Miğfer, Osmanlı Oğuz miğferi



Kaynak:<https://yedikita.com.tr/savascilarin-bas-taci-migferler/>,<http://www.turkbilimi.com/osmanli-miferi/>, 2020.

Resim 1.15’de de görüldüğü gibi korunma amaçlı yapılan bu tür maskelerin en önemli özellikleri ergonomik yapıda olmalarıdır. Bu tür maskeler, kullanıcıya korunmayla birlikte hareket imkânı sağlamak, oluşturulan göz boşlukları ile etrafı görmeye daha elverişli olması için geniş tutulmuş ve başın hareketini engellemek üzere tasarlanmıştır. Genellikle tüy kadar hafif ve hava akışını sağlamak amacıyla gözenekli ve darbeyi savurmak üzere dışbükey formlarda yapılmaktadır.

Günümüzden örnek vermemiz gerekirse, korunma gerektiren sporlardan çim ve buz hokeyi, eskrim ve beysbol gibi doğa ve salon sporlarında, savaş zırhlarına benzer koruyucu maskeler kullanılmaktadır.

Maske anlamının kökeninin Latince'den geldiğini açıklayan J. Rudlin; bir oyuncu tarafından canlandırılan karakter dünyadaki herhangi biri tarafından devam ettirilen karakter ya da bölüm olarak tanımlar ve onun aynı zamanda bir karakterin devam etmesini sağlayan kişi olduğunu söylemektedir. Ayrıca Commedia dell'Arte tiyatrosu hakkında büyük donanımlara sahip ve birçok eserler üretmiş ünlü yazar J. Rudlin *“Maskenin kimlik kazandırdığını ve Ortaçağın İtalya'sında bulunan karnaval dönemleri boyunca maskeli bir adamın silah gibi şiddet içeren malzemelerle gezmeye hakkının olmadığını, onun başka bir kimliğe büründüğü varsayıldığından davranışlarından sorumlu olmayacağını düşünüldüğünü”* aktarmaktadır (Rudlin, 2001: 46).

Düzenlenen maskeli törenler dünyayı tersyüz edebilme gücüne sahiptir. British Columbia (Kanada Bölgesi) 'da bir Haida (Japon mangasını birleştiren melez sanat formu) sanatçısı olan R. Davidson (1946-), ruh ve maske arasındaki ilişkiyi şu şekilde ifade etmektedir: *“Yeni bir maske yarattığımda, dans ya da şekil, onları ruhlar âlemine iletmek için bir aracıyım. Maskeler bizim aracılığımızla ruhlar âlemine ısıldayan nesnelerdir. Maskeli danslar rüyaları ve insanları birleştiren, anıları canlandırmaya yarayan, bireysel ve grupsal özlemlerin birbiriyle temas haline geçmesini sağlayan anlamlar taşımaktadır.”*

1.2.4. Maske ve Ritüel

Öncelikle “Ritüel” sorusunu açıklayalım. Lord Raglan (1788-1855), (2005: 318), ritüelin “Bir kimsenin daha önce yaptığı bir şeyin anlatısı olarak” tanımlanabileceğini ifade etmektedir. Amerikalı Antropolog Roy A. Rappaport (1926-1997), (2006: 299), ise *“Yazıya geçmemiş, hiç değişmeyen ifadelerin ve belirli şekildeki hareketlerin kesin sıralarla oyuncular tarafından ortaya konulmasıdır”* şeklinde ifade etmiştir. Din Bilimleri Profesörü Robert A. Segal (1948-), (2014: 271), ise ritüeli *“Doğanın başka bir biçimde kontrol edilemeyen güçlerini kontrol etme yolları olarak ortaya çıktığını, arzu edilen sonuç davranışlarla temsil edildiğini ve bu yolla da bir etki yaratıldığına inanılmaktadır. Ritüel doğrudan doğayı yönlendirmeye değil, doğayı*

yönlendiren tanrılara yöneliktir. İnsanlar tanrının bir parçası olarak rol oynarlar ve sihirli bir şekilde tanrıları, o eylemi gerçekleştirmeye sevk eden bir taklit işine girerler” şeklinde açıklamıştır (Bağcı, 2018: 30).

Maskeler iki gruba ayrılmaktadır: yaşayan insanların kullandıkları ritüel maskeleri ve ölümler için hazırlanan gömü (ölüm) maskeleridir. Her iki grubun da yapılışı ve kullanılmasının temelinde dinsel sebepleri barındırmaktadır. Yaşayan insanlar için hazırlanan ritüel maskeleri, tabiatı idare ettiğine inanılan tinsel güçleri olan ruhlara, tanrılara vb. varlıklara yaranmak, onların merhametini ve menfaatini kazanmak ve hiddetinden korunmak amacıyla yapılan dinsel ayinlerde ve bayramlarda kullanılmaktadır. Bu maskeler ağaç, deri, kumaş, hayvanın tek parça şeklinde kafa derisi ve kuşun bütün olarak çıkartılan derisi, demir, bakır ve pirinç gibi muhtelif malzemelerden hazırlanmaktadır (Vadetskaya, 2014: 16). Üzerlerine yerleştirilen aksesuarlar ve yapılan süslemeler hem görselliği hem de estetiği zenginleştirirken, aynı zamanda da maskeye yeni anlamlar katmaktadır. Ritüel maskelerini kullanarak ayinleri gerçekleştiren kişinin diğer bir amacı da tanrılara ve ruhlara karşı yüzleri açık bir biçimde görünmemektedir; zira farklı boyutlarda oldukları için onlarla maske arkasından iletişim kurmaktadır.

Günümüz modern insanı da bu bağlama uygun birtakım ayinler yapmaktadır. Örneğin; Müslüman toplum olarak Türkiye’de cami, cemevi (Alevilerin ibadet mekânı), tarikat için toplanılan mekânlar, türbe vb. dinsel özellik taşıyan mekânlarda yapılan ritüeller, yağmur duaları, taziye için gidilen cenaze evleri veya mezarlık gibi mekânlarda icra edilen dinî içerikli ritüellerin yanında millî günler ve bayramlarda icra edilen ritüelleri örnek olarak gösterebiliriz.

Günümüz de sahne ve gösteri sanatlarının dramatik ya da trajedi formlarının önemli öğelerinden biri olan maskenin gösteri sanatına geçişi de ritüel kaynaklıdır. Bu bağlamda tiyatrodaki maske kullanımının kaynağı antik inançlar ve bu inançlar doğrultusunda sergilenen dramatik ritüellerdir. Hem Doğu hem de Batı gösteri (tiyatro) kültürlerinin de pek çoğunda maskeler kullanılmıştır. Halk sanatında maske; tanrıların, ruhların, mevsimlerin ve kâinattaki tüm varlıkların kutsal kişileştirilmesinden öykü karakterlerinin laik temsilidir (Wilsher, 2007).

Dramatik formların kuramsal ve pratik kökeni Antik Yunan'daki Dionysos tapınımlarına dayanmaktadır. Gizemli kültürdeki başta Tanrı ve Tanrıçalara özellikle Dionysos'a dayanan bu ayinlerde maske ikonu, temsil ettiği tanrının birer yansıması olarak algılanır ve saygı görülürdü. Antik Yunan tiyatrosunun temelinde bulunan "Dionysos tapınımları ve Dionysos Dithyramboslarında" (1889 yılında basılan şiir kitabı) maske, ritüelin asli öğelerinden biri olmuştur. Maske, ölümlüleri ölümsüz Olympos Tanrılarının dünyasına sokmaktadır.

Aristoteles'in de belirttiği gibi tiyatronun temelinde olan taklit ve kişilik değiştirme eğilimi ilkel insanların, avına kılık değiştirerek avına benzemesi ve avlanmasını öyküleme amacıyla başlamıştır. İlk olarak çeşitli kültürlerde yapılan dini törenleri yöneten kişilere yeni kimlikler kazandırmak amacıyla yüzlerini çeşitli bitkisel boyalarla boyaması, kamufle (maske) anlamını taşıyan bir anlayışın göstergesi olmuştur.

İnsanlık tarihi var olduğu günden itibaren beden ve ruh arasındaki ilişkiyi anlamaya çalışmıştır. İlkeller ölen insanın ruhun bedeni terk ettiğini ve başka bir insan, hayvan ya da doğada bulunan herhangi bir nesneye girebileceğine inanmışlardır. Bu yüzden ilkeller, ruhun ölümlü olmadığını başka bir yapıyla bütünleştiğine inandıklarından, maske formunu insanlar tinler arasında köprü görevi görmesi için kullanılmıştır. Oluşturulan bu form; tinsel varlıklarla bağlantıya geçmiş ve ruhsal varlıkları kontrol altında tutabilmiştir.

Ruhlar âlemine cansız bir yüzle girmek için maske takmak gerekli olduğundan özellikle Şamanizm'de daha rahat trans haline gelebilmek için, ışıksız ortam sağlamak adına maskeyi kullanmışlardır. Ritüel körlüğün en önemli aracı maske olmuştur (Gül, 2019: 14).

Gömü maskeleri ile ifade edilen sadece ölü kişinin yüzüne uygulanan maske değil, aynı şekilde ölünün bütün kafasını kaplayacak şekilde yapılan büstler, ölüyü tasvir etmek için hazırlanan sadece baş kısmından oluşan ve aynı şekilde bütün bir beden olarak hazırlanan mankenler, yine bu mankenlerin yüzlerine uygun hazırlanmış maske ve büstler de bu bağlamda değerlendirilmiştir. İnsan ölüm olgusuyla her zaman iç içedir. Hayatın son geçiş dönemidir. Geride kalanlar için ise bir bilmecedir. Ölüm bazen yok oluş, bazense yeni bir başlangıç olarak algılanmıştır.

Halkın ölümle ilgili gelenekleri de sahip olduğu algı ve dünya görüşü çerçevesi içinde şekillenmiştir. Ölen kişinin cesedine nasıl bir işlem uygulayacağı konusunda derin düşünceler şekillendirmiştir. Bunun sonunda toplumlar çeşitli yöntemler uygulamışlardır. Kimileri yakarak, kimileri de toprağa gömerek ölülerden uzaklaşmışlardır; bu yöntemlerin dışında istisna oluşturan gelenekler de olmuştur. Örneğin; Koreli Uga kabilesinin cesetleri bozkıra bıraktıkları ve onları samur avlarında kullandıkları; Şivey kabilesinin ise ölülerini ağaçlara bıraktıkları ifade edilmektedir. Yenisey, Sagay kabilesi şamanın cesedini yüksek bir mevkiye kaldırıp orada bıraktıkları ve kürkünü de tefini de yine yanına bıraktıkları, denizcilerin ise cesetleri denize attıkları bilinmektedir (Katanov, 2004: 58, 65).

Bilim çevresinde, kimi kral ve soyluların gömü geleneğinde cesedin yüzüne maske uygulandığı bilinmektedir. Mısır, Mezopotamya, Finike, Kıbrıs vb. bölgelerde kral mezarlarından gömü maskeleri elde edilmiştir. Günümüz Avrupası'nda halen devam etmekte olan, yüksek zümredeki asillerin ve tarihte bilinen önemli kişilerin yüzlerinden kalıp alınarak asırlardır saklanması birer gelenek haline gelmiştir (Resim 1.16, 1.17). Bu uygulama günümüzde de halen devam etmekte olup önemli kişilerin yüzlerinin belgelenmesi için birçok ülkede görülmektedir. Örneğin; ölümleri nedeniyle yüzleri zarar görmüş insanların vakalarında, kişinin ellerini alçıya almak yaygınlaşmıştır. 1868'de kendisine suikast düzenlenen Kanadalı devlet adamı Thomas D'Arcy McGee (1825-1868), (Resim 1.16) kurşunun yüzüne denk gelmesi sebebiyle yüzünü paramparça etmiştir.

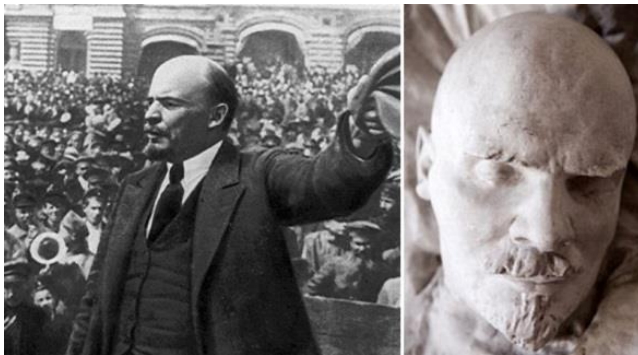
Resim 1.16: Thomas D’Arcy McGee’nin Alçıya Alınan Eli



Kaynak:<https://bytownyouthcouncil.wordpress.com/2016/04/07/in-memori-am-the-death-hand-of-thomas-darcy-mcgee-en-memoire-la-main-mortuaire-de-thomas-darcy-mcgee/>, 2020.

Orta Çağ’ın sonlarına doğru, oyulmuş maskelerden balmumu veya alçıdan yapılmış gerçek ölüm maskelerine bir geçiş gerçekleşmiştir. Yapılan maskeler ölen kişilerinin arasına sokulmasından ziyade cenaze törenlerinde kullanılmış ve daha sonra kütüphanelerde, müzelerde ve üniversitelerde sergilenmiştir. Ölüm maskeleri yalnızca merhum kraliyet ailesinden ve soylulardan değil, aynı zamanda besteciler, dramaturglar (Dramaturji uzmanı), askeri ve siyasi liderler, filozoflar, şairler vs. Dante Alighieri (1265-1321), Ludwig van Beethoven (1770-1827), Napolyon Bonapart (1769-1821) gibi bilim adamlarından Alfred Hitchcock’a (1899-1980) Abraham Lincoln’e (1809-1865), Vladimir Lenin’e (1870-1924) ve yaşadığı dönemde sanatta politikada vb. öne çıkmış insanların yaşarken ya da öldükten sonra yüzlerinin maskeleri alınmıştır.

Resim 1.17: Devrimci ve Politikacı Vladimir İlyiç Ulyanov- Lenin, (1870-1924)



Kaynak:<https://www.abroadintheyard.com/25-death-masks-of-the-famous-and-infamous/>, 2020.

Yüzden kalıp alınarak üretilen ölüm maskeleri ya da yaşam maskelerinin en spesifik özelliği yalın ve ifadesiz oluşlarıdır. Kaslardaki kanın çekilip yok olması ve yer çekimine yenik düşmesinden dolayı hacim kaybına uğrayan maskeler sahiplerine tam olarak benzememektedir. Ölüm maskelerinin en bilinen tarihi, Eski Mısır'dan gelme olduğu sonrasında ise Roma'da bir gelenek olduğu yönündedir. Mısırlıların en çok korktukları felaket, öteki dünyada baş kısımlarının gövdesinden ayrı olmasıdır.

Los Angeles Piskoposu John Harvey Taylor (1958-), (1994: 178) Ölüler Kitabını (ölüm-ötesi yaşamında kendisine yardımcı olması için ve ölmekte olan kişinin huzurunda okunan metinlerin ve gömülme yöntemleriyle ilgili metinlerden oluşmuş bir kitaptır) 43. Bölümünde duyulan korku şu şekilde anlatılmıştır: “Kafası Osiris (yeraltı dünyasının hükümdarı, ölümsüz yaşam için diriliş tanrısı)’ten alınmayacak, benimki de benden.”

Yapılan maskeler bir nevi kayıp durumda yüzün yerine geçmesi için alınan bir güvenlik önlemi; Mısır inancına göre öte ruhun ölümden sonraki hayatta yaşayabilmesini garanti eden birer araçtır. Yüzden alınan bir kalıpla firavun, en güzel şekilde yeniden canlandırılmıştır. Bu şekilde kişi olduğu gibi yansıtılmanın ötesinde daha da güzelleştirilmeye çalışılmıştır (Demircioğlu, 2015: 168), (Güner, 2006: 15).

1.3. ESKİ KÜLTÜRDE MASKENİN YERİ

Geleneksel olarak Batı Afrika ve Sahra Altı Afrikası’nda ritüel ve törenlerde kullanılan Afrika Maskeleri günümüzde hala kullanılırken manevi açıdan önemli bir gelenek haline gelmiştir. Afrika kültüründe görülen maskeler, babadan oğula aktarılan bir sanat olmakla birlikte aynı zamanda Afrika’daki en yaygın sanat değerini taşımaktadır.

Batı sanatını da etkileyen Afrika Geleneksel Maskeleri 20. yüzyıldan itibaren Kübizm, Fovizm ve Ekspresyonizm sanat hareketlerini etkilemiştir. 1907 yılında Picasso’nun karşılaştığı Afrika Maskesi, sanatçıda bir vahiy duygusu uyandırmış ve Avignonlu Kızlar’la başlayan dönemine Afrika etkilerini yansıtmıştır. Afrika kabilelerinde psikolojik ve ahlaki değerlerin tasviri olarak kullanılan bu maskeler, tören ve karnavallarda kimliği gizlediği ve arkasında yeni bir gizemi yarattığı için kullanılmaktadır. Aynı zamanda ruhani gücüne de inanılan bu maskelerin, ölümlerle doğa

arasında bir iletişim kurduğuna da ayrıca inanılmaktadır. Manevi açıdan kabilelere göre farklılık gösteren maskeler, stil-yontu olarak kabilelere göre değişmektedir. Hayvan formunda maskeler de bulunurken, bu tür hayvanların ruhunu koruduğu, yansıttığı için kişi tarafından kullanılmaktadır.

Genelde hayvan maskeleri daha çok hasat zamanında, yapılan şarkılı törenlerde ve ritüellerde kullanılmaktadır. Afrika'nın geleneksel maskelerinin yapımında ahşap, seramik, kumaş, metal, bakır ve bronz kullanılırken kimisi yüzü kapayan kimisi sadece başı kapayan maske olarak yapılmıştır.

Genel olarak giyilecek şekilde tasarlanan maskeler, içi boş ağaç kütüklerinin oyulmasıyla yapılmaktadır. Fakat bu da kendi içinde türlere ayrılırken Güney Afrika daha çok vücut maskelerini, Batı Afrika ise kask, şapka, ya da yüz maskelerini kullanmaktadır. Cenazelerde, geçiş törenlerinde, doğurganlık zamanlarında, ceza infazlarında, cadılık, avcılık, sünnet ve savaş hazırlığı gibi ritüellerde kullanılan Afrika Maskeleri kökeninde mitolojik tanrıların ve ataların ruhunu yansıtmaktadır.

Afrika'dan yayılan bu kültür neredeyse sanatın tüm formlarında etkisini göstermekte heykel ve resimde fazlalıkla görülmektedir. Gelir açısından turistik alanlarda Afrika'da satılırken, Avrupa'da da etnik kültür altında ticareti yapılmaktadır (Altaş, 2014).

1.3.1. Afrika Maske Sanatına Genel Bakış

Maske kullanımının Kaba Taş Devri ya da Yontma Taş Devrinden önceye dayandığı düşünülen Afrika kültürlerine değinmeden önce Sanatata genel yayın yönetmeni Ayşegül Sönmez'in yayınladığı Korona Baladı'nda üzerinde durduğu kültür tanımını hatırlatmak gerekirse: "Kültürü, Fransız ressam ve heykeltıraş Jean Dubuffet'in bahsettiği gibi 'bir kir kabuk' olarak düşünmeliyiz. Onun sorduğu gibi sormalıyız:

Bu kir kabuk neden yapılmıştır? Basit ve çocuksu bir özlemden dolayı mı yoksa başka sebeplerden dolayı mı? Olabildiğince çok sayıda düşünce anıtını tanıma özleminden mi? Hatta daha da çocuksu anıtların hepsini? Hiç olmazsa sınıflama sonucu en iyilerin hepsini tanıma özleminden mi yapılmıştır bu kabuk?"

Ritüelleri ve Afrika maskelerini daha iyi tanımak için Afrika halklarının büyük bir bölümünde görülen Animizm inancında ruh ve tin, beden ilişkisine bakmak gerekir. “-izm” ile bittiği için, tutarlı bir ideolojiyi çağrıştırıyor gibi gözükse de Animizm dünyaya ve onu dolduran varlıklara karşı bir duyarlılık göstergesi halindedir (<http://www.sanatatak.com/view/maskeler-nasil-ortaya-cikti>, 2020).

İnsanoğlunun doğum yeri, medeniyetin başlangıç noktası ve merkezi sayılan Afrika kıtası her nedense günümüzde, kendine özgü kültürü, sanatı ve tarihi ile dünya sanat tarihi içinde görmezden gelinen bir coğrafya haline gelmiştir. Hâlbuki tarihin oluşumundan beri pek çok çeşitli toplumlara, medeniyetlere, halklara, farklı dillere, kültürlere, inançlara ve yaşam tarzlarına ev sahipliği yapmış olan bu kıta hem nicelik hem de nitelik bakımından eşi ve benzeri bulunmayan zenginlikteki birer sanat ve kültür yuvası haline gelmiştir.

Dünya sanatının da temelini oluşturan Afrika Sanatı en erken çağlardan itibaren diğer farklı kültürlerin sanatları ile de sürekli etkileşim içerisinde olması, Antikite’ den günümüze değin birçok kültürleri etkilemiş ve onlardan etkilenmiş bulunmaktadır. Sömürgecilik döneminden çağımıza uzanan Batı merkezli Oryantalist düşünce (Yakın ve Uzak Doğu toplumlarının, kültürlerini, dillerini ve halklarını inceleyen Batı kökenli araştırma alanlarına verilen isim) tarzının ağır bastığı sosyal bilimler anlayışı maalesef bu durumu uzun yüzyıllar boyunca görmezden geldiyse de Afrika sanatı insanoğlunun kökenlerine dek uzanan bu geleneği ve bu gelenekten beslenen güncel sanatı yavaş yavaş hak ettiği yeri bulmaya başlamaktadır.

Afrika Sanatının kökenleri yazılı tarihten daha çok eskiye uzanmasıyla birlikte insanoğlunun ilk defa sanat yaratmaya başlamasının tarihi ile birleşmektedir. Kıtada bulunan en eski eserler Namibya (Güneybatı Afrika)’da bulunmuş 27,000 yaşındaki kaya oymaları ve resimlerdir. Nijer’deki 6.000 yıllık kaya oymaları ve Güney Afrika’daki San halkına ait 30.000’i aşkın mağara resmi insanlığın ilk çağlarında dahi Afrika’nın sanat açısından ne kadar canlı olduğunu göstermektedir. Hayvan ve bitkilerin soyut tasvirlerini ve Şamanist ayinlerin stilize betimlemelerini içeren bu eserler günümüze kadar uzanan Afrika Sanatı ile üslup açısından doğru orantısı ve devamlılık içerisinde olmasıyla dikkat çekmektedir.

Antik Çağ'da, Mısır sanatının Sahra altı Afrika'sının sanatı ile ilişki içinde olduğu ve iki sanatın birbiri ile etkileşim halinde olduğu sanılmaktadır. Günümüzde bulunan en eski heykeller ise Nijerya'da bulunmuş olan Nok kültürüne (Neolitik Çağ'ın sonunu ve Sahra-altı Afrika'da Demir Çağı'nın başlangıcı olarak bilinir) ait M.Ö 5. yüzyıla tarihlenen Terakota veya Terrakotta da denilen (pişmiş kilden oluşan ve kahverengimsi kırmızı renkli mat seramikler) heykellerdir. İnsan ögesinin başat konu haline geldiği bu heykeller, büyük oranda, stilize edilmiş soyut figürlerden oluşmuş ve Afrika heykel geleneğinin temelini oluşturmuştur. Afrikalı sanatçılar maskelerde ve totemlerde insan temasını konu alırken, bunu kendilerine özgü bir şekilde ele almışlardır:

“Afrikalı sanatçı ele aldığı ve konu edindiği insan figürünü gerçekçiliğin sınırlamaları olmadan kendini nasıl görmek veya göstermek istediği gibi ele almış ve insan vücudunun öğelerini dinamik bir enerjiyle yeni boyutlamalar ve ilişkilendirmelerle yeniden tasarlamıştır. Bunu yaparken de içinde bulunduğu toplumun moral ve inanç sistemi onun yol göstericisi olur; birçok figür ruhları, tanrıları, tabiat güçlerini, duyguları, ahlaki değer ve tabuları, ataları ve batıl inançları simgelemektedir. Sanatçı figürü yeniden tasarlarlarken vurgulamak istediği fikrin altını çizerek şekilde stilize eder ve idealist bir sembolizm kullanmaktadırR” (Bağatur, 2013: 18)

Maske kültürünün temel simgesi haline gelen Afrika da yerli yaşayış biçimini, düşünce yapısını ve inançlarını anlama imkânı sağlayan Sahra çölünün güneyinde, Afrikalıların % 53'ü Animist, % 26'sı Müslüman, % 21'i Hristiyan'dır. Müslüman ve Hristiyan toplumların birçoğu Animizmden vazgeçememiştir. Animizmde, her şeyin üzerinde yüce tanrıların olduğu düşünülmektedir. Bunların devamında da ruhlar bulunmaktadır. Bu yüce ruhları doğal güçlerin, dağın, şimşegin, denizin ruhları izlemektedir. Bunların ardından da ataların ruhları gelir ve en son, yaşayan yaratıklar, insan ve hayvanların ruhları yer almaktadır. Tylor ve Spencer'a göre; ilkeller, ölümden sonra bedenden ayrılan ruhların serbestçe dolaştıklarını, bununla da yetinmeyip, yaşayan insanların bedenlerine girip yer ettiğini ve insanlara kötülük ya da iyilik yapanın bu ruhların olduklarını söylemişlerdir. Tylor'dan aktaran Orhan Hançerlioğlu (1916-1991) ruhun tine dönüşüp nasıl tanrı olduğunu şöyle açıklamaktadır:

“İlkelerde ruh, bedenle ilişkili olmakla beraber, bedene bağlı değildir; çünkü dilediğince çıkıp dolaşabilmektedir. Ruh bedenden çıkıp gezip dolaştıktan sonra yeniden bedenine girer. Ama insan ölünce, bedeni çürür ve tin yeni bir vücut bulana kadar

serbestçe dolaşmaya başlar. İşte bu serbest ruh tindir. Dilediği insanın bedenine girer ve iyilik ya da kötülük yapabilir. İlkel insanlar bu tinlerin kötülüklerinden kurtulmak ve iyiliklerinden faydalanmak için onlara adaklar vermeye, kurbanlar kesmeye, onlardan dileklerde bulunup dualar etmeye başlamışlardır. İşte tin böylece tanrılaşmıştır. Bu olay ölümle gerçekleştiğinden ilk tanrılar ölü ata ruhlarıdır, ilk kurban kesme ve dua etme yerleri de mezarlıklardır. Ata ruhlarına tapımı doğaya tapım izlemiştir. Çünkü ilkeller tüm doğanın ölmüş ata tinleriyle dolu bulunduğunu varsaymışlardır. Doğanın kımıldayan her yanında (ağaçlarda, sulara, rüzgârda vb.) bu tinler vardır. İlkeller insan ve doğa arasında kesin bir ayırım yapmazlar. Bu ruhlar ya da tinler, canlı insanlara girebildikleri gibi hayvana, bitkiye, taş, toprağa, ağaca da girmektedirler; demek ki her şey canlıdır ve ruhludur” (Hançerlioğlu, 1979: 364).

(Topuz, 2004) Animizm yüce bir tanrıya, ya da tanrılara ve ruhlara inanan, dünyadaki ve evrendeki bütün varlıkların, canlıların ve doğal güçlerin birer ruh taşıdığını, ölümden sonra da insan ruhlarının çok uzun süre yaşadıklarını, insanları çok yakından izlediklerini ve topluma iyilik ya da kötülük edebileceklerini kabul eden bir inanç düzeni olduğunu söylemektedir.

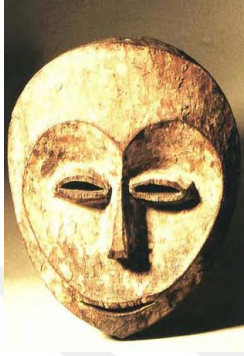
Animizmde canlı veya cansız doğadaki her nesnenin bir ruhu vardır. Bütün gerçekleşen olayların ardındaki güç bu ruhlardan gelmektedir. Tanrı ve ruhlar arasında hiyerarşik bir düzen bulunmaktadır. Tanrılar bir ya da birkaç tane olabilir ve her şeyin üstünde bulunmaktadır. Bu hiyerarşik düzen şöyledir; tanrılar, yüce ruhlar ve ataların ruhları. Yüce ruhlardan ya da tanrılardan yardım isterken ataların ruhları aracılık eder. Dilekler, atalar tarafından iletilir. Ölen ruhlar, toplumun üstünde iyilikleri ve kötülükleri denetler, gözetlerler. Gerekğinde mükâfatlandırmakta veya cezalandırmaktadır.

Afrika kültüründe sanat, inançlarla örtülüdür. Önemli olan şey heykel, resim veya ayin aletlerinin biçimsel güzelliği değil; yarattığı etki, büyüsel etkinin sağlanıp sağlanmadığıdır. Bir kısmı Antropomorfik (İnsan biçimcilik)’tir, yani insanı ele almaktadır. Kimi atalara benzetilir ve atalarla ilgili törenlerde belli görevler üslenmektedirler (Gül, 2019: 22).

16. yüzyıldan başlayarak, Avrupalı gezginler, sömürge görevlileri ve baharat tüccarlarının buradan ilginç bulup aldıkları maskeleri Belçika, Fransa ve İngiltere’ye götürmeleri bu sanatın Avrupa’da keşfedilmesine katkı sağladığı bilinmektedir. Zamanla sanatçılar ve yazarlar Avrupa’ya gelmiş olan bu sanat hakkında birtakım çalışmalar yapmışlardır. Afrika maskelerinde bulunan en soyut örneklerde bile karşı

karşıya geldiğimiz biçimsiz olmayan; netlikler barındıran bir geometri ve üslup haline gelmiş, sistematik bir yapı halindedir (Resim 1.18, 1.19). Başın genel yapısını oluşturan geometrik form üzerinde; ağız, gözler ve burun gibi özelliklerin net ışık planlamaları ile geometrik bir ifade biçimiyle anlatmışlardır.

Resim 1.18: Afrika’da Geometrik Biçimli Maske



Kaynak: Güner, 2006: 40.

Resim 1.19: Chokwe Halkları, “Ahşap Kadın (pwo) Maskesi”, Demokratik Kongo Cumhuriyeti, Smithsonian Ulusal Afrika Sanatı Müzesi, Washington DC, (20. yüzyıl başları)



Kaynak: <https://smarthistory.org/female-pwo-mask/>, 2020.

Resim 1.19’deki bu maskeler erkekler tarafından yapılmakta ve amacı doğumdan kurtulan kadınları onurlandırarak güzel bir kadını betimlemektir. Bu maskede yoğun üsluplaştırma eylemine rağmen, yüzün sadece kadınlara özgü yapısı ve tüm özellikleri ile aktarılmıştır. Alnın dik açısı, narin ve kavisli kaş kemeri ve zarif, başın tepesi düz ve çene kemiği kibar ve küçük olarak tasvirlenmiştir.

Resim 1.20: Mask



Kaynak: Güner, 2006: 42.

Resim 1.20’de ki bu maske farklı kültürlerin birer örneği olsa da bize aktarılan cinsiyet tam anlamıyla fiziksel özellikler ile güçlü olarak aktarılmıştır. Başın üst formu, “Verteks” (iki geometrik cismin kesişim noktasında bulunan özel bir nokta) yukarı doğru sivri şekilde aksesuarlarla daha da güçlendirilmiş, kaş yapısı çıkık, çene kısmı ise bir önceki örnekteki göre daha güçlü ifade edilmiştir. Maskenin genel izlenimine bakacak olursak bir önceki resimdeki gibi güzel güçlü ve masküldendir.

Sonraki bölümlerde de detaylıca yer vereceğimiz gibi 19. yüzyılın Avrupası’nda, Afrika sanatı koleksiyonlarında gördükleri estetik değerlerin çekiciliğine kapılan yüzün genel özelliklerini başka bir deyişle yüzün geometrik kurgusundan yararlanarak yeni portre yaklaşımında bulunan özellikle Pablo Picasso (1881-1973)’nun herkes tarafından bilinen “Avignonlu Kadınlar” (1907) tablosu başta olmak üzere, Georges Braque (1882-1963), Henri Matisse (1869-1954) ve Amedeo Modigliani (1884-1920) gibi ve bunun haricinde birçok ünlü sanatçıların, bu sanatı eserlerine yansıttıkları görülmektedir. Çünkü Afrikalı sanatçı, yeryüzündeki insanları taklit ederek sanat yapmamaktadır. Sanatında atalarının yüce ruhlarını yaşatmaktadır (Grolier, 1993: 149).

1.3.1.1. Afrika Kültüründe Geleneksel Maske Kullanımı

Maskeler ekin ve hasat dönemi, yeni tapınağın açılması, topluma katılma törenleri, evlenme ya da cenaze törenleri gibi zamanlarda köyün meydanında kullanılmaktadır. Bazı bölgelerde ise maskenin ortaya çıkışı gösteri ve güldürü amaçlıdır ve bu maskeler kutsal olarak sayılmamaktadır. Güldürü maskelerine Fildişi

kıyısı ve Dan bölgesi civarında rastlanmaktadır. Ayrıca Fildişi kıyısında yaşayan insanlarda ölen atalarının maske biçimindeki portresini yapmak gelenek haline gelmiştir. Her aile atalarına ait bu maskeleri saklamaktadır. Bu tür maskelere “Waka Sona” adı verilmekte ve bu yalnızca ailenin atası değil aileyi simgeleyen bir hayvan heykeli de olabilmektedir. Bu maskeler törenlerde kullanılır ve daha sonra evlerin duvarlarına ya da bir köşeye konularak muhafaza edilmektedir. Bu tür maskeler ölünün yüzünü andırmakta gözleri kapalı ve deliksiz şekilde yapılmaktadır. Geleneksel olan saç biçimleri ve yanak biçimleri maskeye işlenmekte, arkasına sazların tutturulması için delikler bırakılmaktadır (Ana Britannica, 1992: 408).

Resim 1.21: “Afrika Kraliyet Maskesi, Kamerun”, Overseas Museum, Bremen (Übersee- Museum Bremen, Kuzey Almanya, Ludwig Roselius (1874-1943) Koleksiyonu, (20. yüzyıl başları)



Kaynak:<http://www.museum.com/jb/showdia?id=672>, 2020.

Maskenin her kültürde olduğu gibi başka bir amacı yeri geldiğinde koruyucu bir araç, gizlenmiş olmak ya da zırh olarak kullanılmasıdır. İlkel çağlardan modern zamanlara kadar tüm zamanlarda maske, onu kullananın yüzünün zarar görmemesini sağlar ve doğaüstü güçlere karşı ya da maskeyi kullananın diğer korkularına karşı bir çeşit zırh görevi görmektedir ve onu korumasıdır. Bu tarz koruyucu maskeler çoğunlukla doğaüstü, efsanevi varlıklar ya da tanrı figürleri olarak görünmektedir. Örneğin bir ayı maskesi grotesk görünümüyle kötü ruhları korkutup kaçırmak için kullanılmaktadır.

Resim 1.22: Yürek Biçimli Maske, Afrika



Kaynak: Kiliç, 2011: 29.

Kuşaktan kuşağa aktarılan maskeler, yaşam sürelerini doldurdıklarında ya da yıprandıklarında bir kenara atılmazlar. Sahip oldukları özel güçleri bir başka maskeye aktarmaları için törenler düzenlenir, geleneklere göre ya yakılır ya gömülür ya da mağaralarda özel yapılmış sığınaklarda saklanmaktadır (Kaptan, 1997: 8-9).

Bir maskenin genel yapısı, nasıl takılacağına bağlı olarak değişmektedir. En yaygın türü “Western” dediğimiz karnaval maskeleri gibi kullanıcının yüzüne takılan maske türleridir. Bazı maske türleri de kullanıcının başının üstünde şapka gibi ya da göğsüne takılan maske benzeri süslemeler ile kullanılmaktadır.

1.3.1.2. Maskenin Çeşitleri

Maskenin gücü nedeniyle yönetim ve uygulamada bunun aracılığı ile yapıldı. Her etnik toplumda olduğu gibi bireyler kendi maskesini yapmış ve kullanmışlardır. Taşıyıcı olmadan maske kullanılmazdı. Maske kendini takan kişi ile birlikte kutsallaşır.

Afrika’da çok fazla sayıda maske bulunmaktadır. Kabilelerin kullanım amaçlarına göre maskeler biçimsel farklılıklar göstermektedir. Bu farklılıkları aşağıdaki gibi sınıflandırabiliriz;

Yürek biçimli maskeler: Afrika’da en çok korkulan maskelerden biri olarak bilinen cezalandırıcı maskelerdir.

Yuvarlak Biçimli Maskeler: Afrika’nın politik bakımından en güçlü kabilelerin kullandığı maskeler olarak bilen ve genellikle sihir ve büyü için kullanılan maskelerdir.

Deforme Maskeler: Genellikle tahtadan yapılan ve deri püsküllerle süslenen, terör ve başkaldırı duygusunu hissettiren korkunç yüzlere sahip maskelerdir.

Hayvan Maskeleri: Afrika sanatının renkli olarak hazırlanan ve çeşitli süslemelerle yapılan en şaşırtıcı ve seyredenlere heyecan veren maskelerdir.

Kübist Maskeler: Şekil olarak köşeli bir yapıya sahip ve sıkça kullanılmayan maske türlerinden biridir.

İkiz Başlı Maskeler: Hayvan-insan, kadın-erkek, iyi ve kötü birlikte ya da sırt sırta yontularak yapılan maskelerdir.

Ayrıca diğer çeşitler arasında konik, deri kaplı ve beyaz suratlı maskeleri de sayabiliriz (Kilinç, 2011: 12).

1.3.1.3. Maske Yapımı ve Yapımında Kullanılan Malzemeler (Üsluplar ve Eğilimler)

Her kültür topluluğunun üretimini birbirinden ayıran üslup değişiklikleri yeni yeni incelenmeye başlandığından, bu üslupların iyi bir tanımlaması henüz yapılamamıştır. Bazı uzmanlara göre Afrika Sanatı içinde heykelciliği başlıca iki eğilimde toplanmaktadır fakat aşırı derecede simgeci ve yalınlaşmış bir kübist üslup ve aynı zamanda doğalcı olan gerçekçi üslup benimsenmiştir. Bazı Etnologlar da, bu iki akım içinde, biri içbükey diğeri dışbükey olmak üzere iki üslup ayırt etmektedirler. İçbükey üslup Sudan'da, dışbükey üslup ise Atlas Okyanusu kıyısında ve kıtanın orta bölgelerinde ağır basmaktadır.

Kübist üslubun ortaya çıkmasında, yontma sırasında kullanılan özel kesici aracın etkisi büyüktür. Keser biçimindeki bu araç, ağacı çeşitli yanlardan işleyerek, heykellerin çok köşeli geometrik bir görünüm kazanmasını sağlamaktadır. Kenar çizgilerinin yumuşaklığı, insan yüzüne daha yakın olması bir görünüm kazandıran eğri çizgilerin varlığı, ayrıntıların daha belirgin biçimde ortaya konması gibi özelliklerle öbür üsluplardan ayrılan gerçekçi üslupsa, ormanlarda yaşayan toplulukların geliştirdiği bir tür olmuştur.

Maskeler ilk taşıyıcıya doğaüstü, tanrısal güçler vermek için yapılmış yardımcı eşyalardır, sonraki taşıyıcı atalarının gücünü bu maske aracılığıyla kazanmaktadır.

Maskeleri takanlar da belli bir süre onların kişiliğine dönüşmekle bu üstün yeteneklere kavuşmaktadırlar. Bu maskeleri yapanlar ve giyenler ata ruhuna ve gizli güçlere sahip olacağından kabilenin ileri gelen şefleri tarafından eğitimden geçirilerek seçilmektedirler.

Maske sanatçısına hem fiziksel hem de ruhsal eğitim verilerek, maskede simgelenen kutsal gücü taşıyıp taşımayacağı eğitim sonunda karar verilmektedir. Yani taşıyıcının maskede simgelenen kutsal gücün özelliklerini ve etkilerini öğrenmesi ve kafasında bu güçlerle ilişki kurmaya hazırlanması gerekmektedir. Bu tür seremonilerde takılan maskeler kullanılmadığı zamanlarda maske koruyucuları tarafından gizli kulübelere muhafaza edilmektedir.

Resim 1.23: Afrika’da bir Maske Taşıyıcısı



Kaynak: Gül, 2019: 23.

Ütopik (doğaüstü) güçleri canlandıran profesyonel sanatçılar, maskeleri yontarken birtakım güçlerin etkisinde kaldıklarına inanılmaktadır. Sanatçının, üyesi bulunduğu toplumun değerlerine başkaldırması düşünülememektedir ya da toplumun geleneksel yapısına ters düşen eserler istenmemektedir. Her ne kadar maske sanatçısı gelenekseli bozma veya değiştirme, özgürlüğüne sahip değilse de, yine de isterse geleneksel olana kendinden bir şeyler katabilmektedir.

Afrika’da iki çeşit maske yapımı görülmektedir. Birincisi kutsal amaçla yapılanlar diğeri ise tamamen turistik amaçla yapılanlarıdır. Kutsal maskeleri yapan kişiler toplumda saygın bir yere sahiptirler. Bunlar babadan öğrendikleri mesleklerinde bazen sadece 8-10 yapıt yaparak hayatlarının sonuna gelirler. Sanatçının yaptığı yapıt sayesinde doğaüstü güçlerle ilişki kuracağına inanması onun coşku içinde maske yapmasını sağlar, fakat yaratırken geleneklere bağlı olarak üretmek zorunda kalmaktadır.

Turistik maske yapımında ise kutsallık söz konusu değildir. Bu maskeleri yapan insanlar genelde yoksulluk içinde yaşamaktadırlar. Maske yapımında taklitçilik ya da kopyalamak çok gelişmiştir. Afrikalılara göre, maskeleri görenler kadar, maskeleri hayata geçirip canlandıranlarda her zaman maskenin gizli sihirli enerjisine sahip olurlar ve bu enerjiyi üzerlerinde taşıdıklarını düşünmektedirler.

Maskeler için en yaygın malzeme ahşaptır, fakat steatit gibi hafif taşlar, bakır ve bronz gibi metaller, farklı kumaş türleri, çömlekler ve daha fazlası dâhil olmak üzere çok çeşitli başka elementler de kullanılmıştır. Bazı maskeler toprak boyası ya da doğal renklendiriciler kullanılarak boyanmaktadır. Maske yüzeyine birbirinden farklı olan hayvan kılı, hayvanların boynuzları veya dişleri, deniz kabukları, saman, tohum, yumurta kabuğu ve çeşitli tüyler ile süs eşyaları uygulanabilmektedir. Özellikle hayvan kılı ve samanlar maskenin saçı ya da sakalı için kullanılmaktadır.

Maskenin yüzü kaolin (Deniz böceklerinin kabuklarının dövüldükten sonra yumurta akı ile karıştırılmasıyla oluşturulan bir çeşit boya) yardımıyla boyanmaktadır. Eğer maske çok renkli ise yapımcı beyaz kaolin, ölümün sembolik rengi siyah için kömür, kırmızı veya sarı renkli bir çeşit demir cevheri ile boyayarak yaşamı simgelemektedir. Bazı maskelerde de sarı ya da mavi kül suyu kullanılmıştır. Otlardan, topraktan, çalılardan, yapraklardan yapılan maskeler zamanın azizliğine uğrayarak ilk günkü özelliğini yitirmiştir. Ahşap, taş ve pişmiş topraktan yapılan maskeler ise günümüze kadar ulaşabilmişlerdir.

1.3.1.4. Afrika Kabilelerinde Tinsel Maskenin Kullanımı (Fetişler)

Afrika ülkelerinde, bölgelere göre değişkenlik gösteren tüm maskelerin kullanımı bulundukları bölgelere göre de farklılık göstermektedir. Afrika'ya gelen kolonilerin iki amacı bulunmaktadır. Birincisi ekonomik çıkar sağlamak, ikincisi “ilkel” dedikleri kabileleri Hristiyan yapmaktır. Misyonerler için maske şeytan işi olarak kabul edilmesiyle birlikte bunların kökünün kazınmasının gerektiğini düşünmektedirler (18 - 19. yüzyılın 2. yarısında). İlk defa 19. yy. 2. yarısında Avrupalı Etnologlar Afrika kültürüne ve sanatına ilgi duymuş ve kendi müzeleri için toplamaya başlamışlardır. Misyonerlerin oluşturduğu baskıya rağmen maske yapımı ve kullanımı günümüze kadar devam ederek birer sanat eseri değeri taşıdığı düşüncesiyle kabul edilmiştir. Viyana'da Dapper Müzesi'nde, New York'ta Metropolitan Museum Art'da ve British Museum'da

Afrika maskelerinin sayısız örneği yer almaktadır. Ayrıca günümüz de İzmir’de bulunan Folkart Gallery’de açılışı gerçekleşen Kara Afrika Sanatı sergisi yapılmıştır (Resim 1.24). Hıfzı Topuz’un dünya müzelerinde bile az rastlanan hem maske hem de heykellerden oluşan 400 parçalık koleksiyonunu bir müzeye bağışlamadan önce ev sahipliği yapmıştır (<https://blog.adresgezgini.com/kara-afrika-sanati>, 2020).

Resim 1.24: Hıfzı Topuz, “Kara Afrika Sanatı”, Hızı Topuz Koleksiyonu, Folkart Gallery, İzmir, (2016)

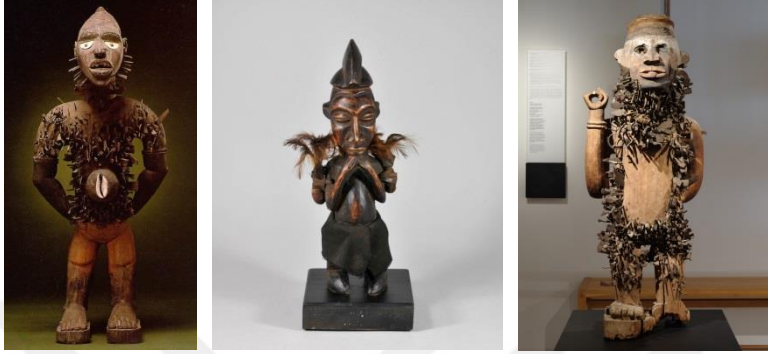


Kaynak:<https://blog.adresgezgini.com/kara-afrika-sanati>, 2020.

Afrika’da ağaç heykellerinin tarihi bronz ve kilden heykellerin tarihinden daha eskiye dayanmaktadır, fakat bunlar hiç korunamamıştır. Sadece günümüze kalanlar Mali, Dogon ve Kamerun bölgesindeki heykel ve maskelerdir. Afrika maskelerinde formların çeşitliliği yanında az sayıda bronz maskeler ya da kafa formları bulunmaktadır. Genellikle bronz maskeler ve büstler burjuva kesimi kapsayan krallar ve onların aileleri için yapılmıştır. Maskeler idealize ve stilize edilmişlerdir. Bronz çalışmalar Nijerya Yoruba kabilesinde, Liberia Ashanti kabilesinde görülmüştür. En güzel çalışmalar 16. yy’a ait, Benin Krallığı döneminde bulunan maske örnekleridir. Kara Afrika’da maskeler kadar fetişler (Resim 1.25) de önemli bir yer tutmaktadır.

“Fetiş sözcüğü Portekizce “feitiço”dan gelmiştir. Portekizce bu sözcük yapay, yanlış ve tılsım alanlarında kullanılmış. Köle tüccarları Kara Afrika’ya gelip, yerlilerin putlara kutsal bir saygı gösterdiklerini görünce buna “feiticismo” (fetişizm) fetişçilik demişlerdir.”

Resim 1.25: Kara Afrika Fetişi, “Yombe People”, Zaire ya da Cabinda



Kaynak:https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b8/NIND_MuseeL-yombe_ISO200.jpg, 2020.

(Topuz, 2004) Fetişler genelde tahtadan veya taştan, kemikten ya da bir kaplumbağa kabuğundan bile olabilir fakat çoğu zaman fetişler birer maske değil birer heykelciktir. Fetişin başlıca görevleri arasında, büyücülerin etkisine engel olmak, şeflere güven vermek, iktidar ve zenginlik sağlamak, toplulukları korumak ve kötü ruhların evlere girmesine engel olmak için yapılmaktadır. Fetişlerin bir başka anlamıysa ataların ruhlarını simgelemektir. Aile fotoğrafı niteliğinde evin bir tarafında bulunan fetiş, o ruhun evsiz kalmasını önlemek için bir araçtır. Aynı insan gibi fetişlerin de bir maddesel ömrü bulunmaktadır.

Toplumun koşullarına göre değişiklik gösteren fetişler, biçimsel olarak da mevcut dönemin şartlarına ayak uydurmaktadır. Örneğin (Resim 1.26) sömürgecilik döneminin başlamasıyla fetişlerin şapka ve çeşitli giysiler giydirilmesi, ya da asker ve misyonerler için ellerine tabanca tüfek fetişleri yapılmıştır.

Resim 1.26: “Terra Cotta Erkek Figürü”, Nok Bölgesi, Afrika, Kuzey Nijerya, (M.Ö 500- M.S 500)



Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/File:Africa_Nok_Male_Figure_Kimbell.jpg, 2020.

Kara Afrika’da daha önceden de bahsettiğimiz gibi maskelerin geniş bir yere sahip olmasını kabilelerin yaşamları ve gelenekleriyle açıklanabilir. Ayrıca bu maskelerin sanatçısı olduğu gibi taşıyıcıları ve ayrı zamanda kullanıldıkları farklı kabilelerde bulunmaktadır. Taşıyıcının (Resim 1.27) bu görevini yerine getirmesi için birtakım eğitimlerden geçmesi gerekmektedir. Bu eğitim de iki şekilde gerçekleşmektedir. İlkinde taşıyıcı maskeyi nasıl taşıyacağını, nasıl hareket edeceğini, yapması gereken sıçramaları öğrenmekte, ikincisinde ise, ruhsal bir eğitimden geçmektedir. Bu ruhsal eğitimde maskeyle simgelediği kutsal gücün tüm özelliklerini ve etkilerini öğrenerek o kutsal güçle bir bağlantı kurmaya hazırlanır ve mesajlar almaya çalışmaktadır.

Resim 1.27: Afrika’da Maske Taşıyıcısı



Kaynak: Bağatur, 2013: 23.

En kuzeyde yaşayan kabile Dogon kabilesidir. Bu kabile (Mali) dağlık bölgede yaşamakta ve Bandigara'da Nijer'in kuzey yayında bulunmaktadır. Dogon'lar, kabilelerin devleti olarak bilinmektedir. Bugüne kadar kültürlerine, gelenek ve inançlarına sahip çıkmış ve bağlı kalmışlardır.

Kabilenin sosyal yaşamında ata kültürünün yeri büyüktür. Ataların ruhlarının, maskelere konuk olacağına inanmışlardır. Atalar maskelerinin yanında seremoni maskeleri de yer almaktadır. Bunların en önemlisi "İnisiyasyon" (bir düzen ve disiplin içinde, sınavlara dayalı tarzda, metotlu olarak eğitim) maske bir kutsal duvara asılmaktadır. Bu maske mistik bir atanın yılanı dönüşümünü simgelemektedir (Topuz, 2015: 112). Kurban seremonileri herkese açık yerde olmayıp bir tabu haline gelmesiyle birlikte, sekiz yılda yapılan bir törendir ve sadece seçilmiş küçük bir grup törene katılabilmektedir.

(Topuz, 2015) Dogonların yaşadığı bölgenin batısında kullanılan maskelerin en ünlüsü Kanaga maskeleridir (Resim 1.28). Soyutlanmış bir insan biçiminde olan bu maskenin dört kolu bulunmaktadır. Bunların ikisi gökyüzüne, diğer ikisi de yere toprağa bakmaktadır. Kanaga maskeleri gökyüzündeki tanrıdan bereket isteyen insanın tasviri halinde düşünülmüş simge haline gelmiştir. Başka bir yoruma göre de kollar gökyüzünden ilk tohumun ve insanın atasının gelişini, ayaklar da bu tohumların yeryüzüne inişini simgelemektedir. Bu maskeler genellikle etnik grupların gizli derneklerine kabul görmek isteyen gençler, ormanın derinliklerinde, ırmak kenarlarında bir kaç haftalık eğitim kampına gönderilmektedir. Ardından kamp sonunda da çocuklar sünnet edilir ve yüzleri çizilir. Bu törenler sayesinde çocuklara etnik gelenekler, inançlar ve gizemler öğretilmektedir.

Resim 1.28: “Kanaga Maskeli Dans ve Ritüel”, Afrika, Michel Huet (1949-)



Kaynak:http://www.randafricanart.com/Dogon_kanaga_mask.html, 2020.

Resim 1.29: Dogon Maskesi (sol), Dogon (Kanaga) Maskesi (sağ), Brooklyn Museum, New York, (1995)



Kaynak:<https://queenstreetgallery.com/shop/dogon-mask/>, 2020, <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/154513>, 2020.

Bambara kabilesi, Mali (Batı Afrika’da bulunan denize kıyısı olmayan bir ülke)’nin orta kesiminde Savan bölgesinde yaşamaktadırlar. Bu topluluklar İslam akınlardan çok etkilenmişlerdir, ama Mali’de ki Bambaralar Animist inanç ve geleneklerini korumuşlar, maske ve heykellere yüzyıllar boyu saygı göstermişlerdir. Afrika’da erken tarıma geçmiş bir kabile olarak bilinmektedir. Hem kadın hem de erkek toprak işlerinde birlikte çalışmaktadırlar. Maske danslarıyla tanrı ve yaratı hikâyeleri anlatılmaktadır. Baş tanrı N’domo (Resim 1.30) onurlandırılmaktadır. Onun için oğlu bir maskeyle temsil edilir. Kırmızı boyanmış pirinç bitkisi ve saplarıyla doldurulmuş maskede altı boynuz bulunmaktadır. Bu boynuzlar ilk tarımda elde edilen ilk tohumları temsil eder ve bu boynuzlar kurt boncuklarıyla kaplanmıştır.

Resim 1.30: “Bambara- N’domo Maskesi”, Metal Bambara- N’domo Maskesi

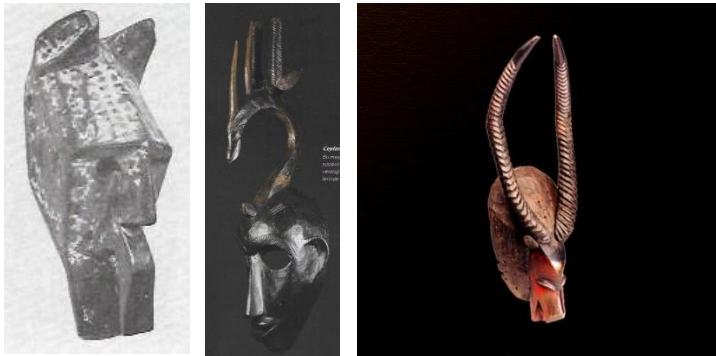


Kaynak: <https://lcdl.library.cofc.edu/lcdl/catalog/lcdl:54629>, 2020.

Bambaralar’ın diğer inandıkları iki büyük tanrı ise Komo ve Koro’dur. Bunları simgeleyen maskeler çokça bulunmaktadır. Genelde hayvan taklidi maskelerdir. Simgelenen hayvan uzun çeneye, iri dişlere, boynuzlara ve uzun kulaklara sahiptir. Bu hayvanlar timsah, sırtlan, antilop karışımı yaratıklardır. Ergenlik törenlerinde düzenlenen toplantılarda bu maskeler ortaya çıkartılır ve kullanılmaktadır.

Bambara kabilesinin inançlarına göre toprağı işletmesini antilopların, ceylanların, geyiklerin ve yaban keçilerinin öğrettiğine inanılmaktadır (Resim 1.31). Bunu simgeleyen heykellere de Tyi-wara denmektedir. Bu tür maskeler de baş üstünde taşınmaktadır. Ceylan tepelikli Tyi-wara maskesi genellikle kurt boncuklarıyla süslenir ve koyu kahverenginde olup bereket törenlerinde kullanılmaktadır. Tyi-wara tepelikleri adlı maskeler av, topluma katılma, yağmur duası törenlerinde ortaya çıkartılmaktadır.

Resim 1.31: Bambara Kabilesine ait Bir Maske, Bambara- Ceylan Tepelikli Tyi-wara (Chiwara) Maskesi, Bambara Antilop Maskesi



Kaynak: Gül, 2019: 32, Bağatur, 2013: 27.

Dan Kabilesi (Fildişi Kıyısı) (On İki İsrail Kabilesi'nden biri) Fildişi Kıyısının Batısında, orta kesimde Liberya sınırına yakın bir bölgede yaşamaktadırlar. Avcılık ve çiftçilikle uğraşmaktadırlar. Maske sanatı dallarında çok gelişmişlerdir. Maskelerin çoğu Goro gizli topluluğunun düzenlediği törenlerde ortaya çıkartılmaktadır. Topluluk tümüyle erkeklerden oluşan topluluk, yüzlerine kadını simgeleyen örgülü saçlı maskeler geçirmektedirler. Bu maskeyi taşıyan kişi, uzun takma ayaklarla çalgılar eşliğinde törene katılmaktadırlar. Danlar çok geniş destanlara ve bunlara uygun maskelere sahiptir. Bu destanlar için yapılan maskeler hem soyut hem de natüralist izler taşıyarak, detaylara inilerek yapılmıştır.

Dan maskeleri (Resim 1.32) atalarını onurlandırmak adına yapılmış; kask şeklindeki maskelerdir: düz bir surat üzerinde hafif açık bir ağızda iki diş görünmektedir, burnu belirgin şekilde öne doğru çıkık, gözler ise çizgi şeklinde ifade edilmiştir. Kafanın üst kısmında takke gibi örülmüş saç modeli görülmektedir.

Resim 1.32: Dan Maskeleri



Kaynak: Gül, 2019: 34, [https://en.wikipedia.org/wiki/File: Brooklyn_ Museum_ 80.244_Dean_Gle_Mask.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/File:Brooklyn_Museum_80.244_Dean_Gle_Mask.jpg), 2020.

(Resim 1.33) Gunyeya ya da koşucu maskesi yuvarlak gözlü oyuklar şeklindedir ve ağız bölgesi belirgin bir şekilde öne doğru çıkık ve çene daha sivridir. Maskeyi taşıyan kişi toplantı sırasında alandan kaçarak köy yollarına doğru gider ve maskesi olmayan kişileri kovalar. Eğer maskesiz olan kişi, maskelilerin elinden kurtulacak olursa kendisini kovalayanın maskesi ona verilmiştir. Bu geleneksel bir yarıştı ve gençler bu maskelerle çocukları ve kadınları korkutmaktadır. Bunlar topluluğun anasının ruhunu simgeler ve düzene saygıyı sağlarken, ergenlik dönemindeki oyunlarda kullanılmış.

Resim 1.33: Dan-Kran Maskeleri



Kaynak: Gül, 2019: 35.

Fildişi Kıyısı üç kabileden oluşmaktadır. Guro, Baoule ve Senufo bu üç kabilede avcılıktan tarıma geçtikleri için hem hayvan hem de insan maskeleri çokça kullanılmıştır. Guro Kabilesi (Fildişi Kıyısı), (Resim 1.34) Gu adlı yaratıcıya inanır ve bu yaratıcı insan öğeleri taşıyan ve üç boynuzu olan inek maskesiyle simgelenmektedir. Gurolar bu maskeyle, sahip oldukları ineklerin bereketli olmasını sağladıklarına inanmaktadırlar. En önemli av hayvanı olarak benimsenen antilop tasviri, maskelerde belirgin bir şekilde görülmektedir.

Resim 1.34: Ahşap Guro- Antilop Maskesi (Zamble), Orta Fildişi Sahili, (19 ve 20. Yüzyıl Ortaları)



Kaynak: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/312308>, 2020.

(Topuz, 2015) Baoule Kabilesinde (Fildişi Kıyısı) ataların maske biçiminde portresini yapma geleneği bulunmaktadır. Her ailede bu çeşit maskeler titizlikle korunarak muhafaza edilmektedir. Maskelerde saçlar ayrıntılarıyla işlenmiş ve düzgün biçimde toplanmıştır. Yanaklarda, alında ve çenede toplulukların simgesi olan çizgiler yer almaktadır. Kaşlar kavisli, gözler ise bazen açık bazen kapalı olur bütün bu

maskelerin özelliği çok ince bir zevkle işlenmiş olmalarıdır.

Ataları simgeleyen maske ve heykellere Waka Sona (Resim 1.35) denmektedir. Bu ailenin simgesi bir hayvan heykeli ya da tanrı olabilir. Sona'lar törenlerde kullanılmaz, yüze takılmaz ya da sazlarla süslenmemektedir. Evin bir köşesinde ya da duvarda fotoğraf gibi asılı olması ölen kişiyi anmak için yapılan büstlere benzetilmektedir.

Resim 1.35: Baoule Kabilesi'ne ait Waka Sona Maskesi



Kaynak:https://en.wikipedia.org/wiki/File:Mask_baoul%C3%A9-romanceor.jpg, 2020.

Senüfo Kabilesi (Resim 1.36), Batı Afrika'nın Fildişi Kıyısı, Mali ve Burkina Faso bölgelerine yayılmış bir halk yaşamaktadır. Senüfo halkı tarım, meyvecilik ve avcılıkla geçinmektedirler. Senüfo topluluğunun, cenaze törenlerinde ve önemli seremonilerde kullandığı hayvan görünümlü maskeye Wanyugo (Resim 1.37) adı verilmektedir. Maskenin çift yönlü yapısı, zararlı güçlere karşı mücadelede maskenin etkisini ve gücünü arttırmaktadır. Korku veren çift taraflı suratın, her yönden gelen kötülüğü görebildiğine ve kötülükleri alt etmede iki kat daha güçlü olduğuna inanılmaktadır.

Resim 1.36: Senufo Maskeleri, Tarih Profesörü Laurent Dubois, Özel Koleksiyon, Brüksel, (2017)



Kaynak:<https://www.dorotheum.com/en/l/444082/>, 2020.

Resim 1.37: Zoomorfik Erkek Maskeleri, Senufo- Wanyugo Maskesi, Fildişi Sahili, Région des Savanes, Ladiokaha, (19 ve 20. yüzyıl ortaları)



Kaynak:<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/310754>, 2020.

Yorubalar'ın kullandıkları maskelerin (Resim 1.38) bir bölümü doğal güçleri ve ataları simgelerken, bir bölümü de eğlence amaçlı kullanılmıştır. Maskeler ataların ruhları ile iletişime hizmet etmektedir. Maskelerin diğer bir işlevi de insanları hastalıktan, açlıktan korumak ve kısırlığa çare bulması amaçlıdır. Yorubalar'ın en ünlü maskesi “Gelede” (Resim 1.39) maskesidir. Bu maske, gizli grupların ve sosyal toplulukların maskeleridir. Bu maskeler “güzel maskeler” olarak adlandırılmaktadır. Maskeler genelde kadın yüzüne benzetilmekte ve pozitif amaçlar için yapılmıştır, çirkin maskeler ise kötü şeyleri amaç edinmiştir.

Resim 1.38: Üç Güvercinli Yoruba- Gelede Maskesi, Afrika Etnografik Koleksiyonu, Nijerya, (1951)



Kaynak:https://www.randafricanart.com/Yoruba_gelede_mask_birds.html, 2020.

Yorubalıların diğer maske çeşidinde de; stilize edilmiş timsah ağızlı, geometrik boyamalı antilop maskelerdir. Antilop şeklide ki maskelerin gözleri sadece yuvarlak çizgiler olarak belirtilmiş, uzun kulaklar ve estetik boynuzlarla tamamlanmıştır.

Resim 1.39: New York'taki Amerikan Doğa Tarihi Müzesi'nde Sergilenen Yoruba- Gelede Maskesi ve Kostümü



Kaynak:https://www.randafricanart.com/Yoruba_gelede_mask_birds.html, 2020.

Diğer bir Yoruba maskesinde de (Resim 1.40) stilize edilmiş bir kask maskesi görülmektedir. Bu atalar maskesinin ince bir boynuzu vardır, görüntü uzun, düz bir burun, dolgun dudaklar ve başın üstünden boynun sonuna kadar uzanan saç modeli taşıyıcının kafasına kadar uzanmıştır. Baş birçok bantla şekillendirilmiş, saçlar yüze doğru inmiştir. Beyaza boyanmış surat Asyalı bir yüzü andırmaktadır. Göz ve kaşlar sadece bir çizgi şeklinde, dişler, dudaklar ve yanaklar da çizgilerle ifade edilmiştir.

Resim 1.40: Yoruba Maskesi, Nijerya



Kaynak:<https://www.genuineafrica.com/African-Masks-Yoruba-Mask-3.htm>, 2020.

Resim 1.41: Yoruba Maskesi, Nijerya



Kaynak:https://www.genuineafrica.com/African_Masks_Yoruba%20_Mask_32.htm, 2020.

İbo Kabilesi, Güney Nijerya'nın güneydoğusunda yer almaktadır. Kabilesinin birçok efsanesi olduğu için bunlara paralel birçok da maskelere sahiptir (Resim 1.42). Tarım ve ticaretle uğraşan İbolar, çok eşlidirler bu yüzden farklı kabileler halinde yaşamaktadırlar. Önceleri avcı oldukları için maskelerin çoğunluğunu hayvan kafaları oluşturmaktadır. Bu tür maskeler natüralist ve soyut formların karışımıdır. Bu maske su aygırı formunda yontulmuş, öne çıkıntılı bir ağız, insansı burun delikleri, kozalak şeklinde gözler ve hemen önünde bükülmüş boynuzlara sahiptir.

Resim 1.42: Ahşap İbo Kızlık Ruhu Maskesi, Doğu Nijerya, (1910)



Kaynak:<https://www.museums.cam.ac.uk/magic/ibo-maiden-spirit-mask>, 2020.

İbibio Kabilesi (Resim 1.43), Nijerya’da Nijer ve Cross River nehirlerinin deltasında konumlanmaktadır. İbo kabilesine komşudur ve bu iki kabile arasında ortak bir gizli grup vardır ve bu gizli gruplarda maske kullanılmaktadır. Bunlarda temel maskeler atalar maskeleridir. Bu maske realist karaktere sahip kübik formlar oluşturmaktadır. Başın üstündeki boynuzlar, bu atanın bir hayvana dönüşümünü ifade etmektedir. Alnındaki şekiller hangi kabileye ait olduğunu gösteren işaretlere sahiptir.

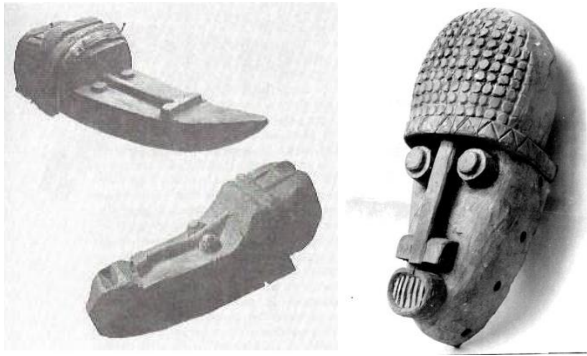
Resim 1.43: İbibio Maskeleri, Güneydoğu Nijerya



Kaynak:<https://africa.uima.uiowa.edu/peoples/show/Ibibio>, 2020.

Kalabari İjo kabilesi (Resim 1.44), Nijer deltasında yaşamaktadır. Nehir kenarında yaşadıkları için mitlerinde nehir ruhlarına çok rastlanmaktadır. Maskeleri nehir ruhu Owu-Tanz olarak ifade edilir; bununla birlikte nehir ruhları onurlandırılmaktadır. Maske dans eşliğinde baş üstünde taşınmasına önem verilmektedir. İnsansı çizgilerle birlikte çok yatay şekilde yapılp içi oyulmuş bu maskeler, burun, göz ve ağız kısımları basit şekilde, alın ise yuvarlak çalışılmıştır.

Resim 1.44: Kalabari Maskesi, Atlantik Okyanusu, Nijerya



Kaynak: https://jonesarchive.siu.edu/?page_id=121, 2020.

İdoma Kabilesi (Nijerya), Nijerya’da yer alan kabilede kullanılan maske (Resim 1.45), flüt maskesi olarak adlandırılmaktadır, insanlar flüt sesini duyduklarında flüt maskesini göreceklerini bilmektedirler. Kırmızı mavi ve beyaz doğal boyalar kullanılarak yapılan, genellikle önemli kişilerin cenaze törenlerinde, Noel ve hasat zamanlarında kullanılan bu maskeler Kalabari İjo kabilesindeki gibi kafanın üzerinde taşınmasına önem verilmektedir.

Resim 1.45: İdoma Maske Kültürü, Orta Nijerya, (20.yüzyıl)



Kaynak: <http://www.abenatribalart.com/item/3095-idoma-mask>, 2020.

Nijerya’da Anang bölgesinde ki bu maske (Resim 1.46), Chukwu kabilesinin stiliyle, saç modeli ise Kwa- Ibo kabilesinin stiliyle gerçekleştirilmiştir. Bu maskede abartılı bir burun, dominant bir çene ve kesin çizgilerle belirginleştirilmiş göz ve dudaklarla betimlenmiştir. Bu maske atalar maskesi olarak, çirkinliği ve vahşiliği anlatmakta ve öbür tarafta yerini bulamamış ruhları temsil etmektedir.

Resim 1.46: Anang Maskeleri, Nijerya



Kaynak: Gül, 2019: 49.

Bakota Kabilelerinde kadın güzelliği bir simge haline gelmiştir ve maskelerinde de bu anlayış vurgulanmıştır. Saç modelleri tepede yükseklik yaratacak şekilde tasarlanmış ve saçların ortasında eskiden kadınların süs için saçlarının üstüne taktıkları, çeşitli renkte ve biçimde yapılmış başlığı andıran birer hotoz (kimi kuşların başlarında bulunan tüyleri anımsatan başlık tipi) yer almaktadır. Yüzler genelde kaolinle beyazlatılmıştır ve basık görünüme sahip olmasıyla birlikte; alın bombe, kısa bir burun, dudaklar etli ve kırmızı ve gözaltında bir dövme, gözler çekik ve kaşlar yay şeklinde işlenmiştir (Resim 1.47). Maske dansçılar tarafından taşınmaktadır. Bu dansçılar ayaklarına yükseltici aparatlar takar ve kafalarını maskeyi tamamlayacak şekilde uzun bitkisel liflerle örtmüşlerdir. Bu görünüş ataların çok iri ve aynı anlamda tanrısal olduğunu vurgulamaktadır. Kafanın sivri bölümünün üzerinde genellikle bir hayvan figürü bulunmakta ve bunlarda vahşi köpek veya ona benzer bir hayvanı temsil etmektedir.

Resim 1.47: Okuyi Maskesi, Punu Halkı, Bakota-Gabon Maske, (1980)



Kaynak:<https://www.duveen.com/product/okuyi-mask-punu-people-gabon-1980/>, 2020.

Resim 1.48: Bakota (Kwele) Gabon Maskesi



Kaynak:https://en.wikipedia.org/wiki/Kwele_people, 2020.

Bapende topluluğu (Resim 1.49), Kongo'nun Güney Batısında yaşamaktadırlar. Bapende'lerin en bilindik özelliği çok iyi fildişi yontmalarıyla ortaya koydukları ürünlerdir. Bu zor çalışmaların izini oluşturdıkları maskelerde görülmektedir. Bu maske realist çalışılmış bir erkek maskesidir; açık ağzından belirgin şekilde görülen dişleri “demon” kötü ruhu andıran şeytan, cin gibi etkiler uyandırmaktadır. Boş bitkisel liflerden örülmüş bir başlık ve uçlara doğru saç örgüsünü anımsatacak şekilde tamamlanmıştır.

Resim 1.49: “Bapende (Kongo) Demon Maskesi”, British Columbia Üniversitesi Antropoloji Müzesi, Kanada, (2015)



Kaynak:https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mask,_perhaps_Bapende_-_Museum_of_Anthropology,_University_of_British_Columbia_-_DSC09261.jpg, 2020.

(Topuz, 2015) Bapende kabilesinde güzel erkek ve kadın maskeleri de yapılır; bunlar eğlencelerde ve ergenlik törenlerinde kullanılmaktadır. Bu kabilede kullanılan diğer maske de; evde kalmış çirkin, alıngan, cimri kızlar için yapılan maskelerdir. Bir diğer ilginç maske de sakatları simgelemektedir. Bir yüzü kurşuni renkte, bir yüzü de beyaz olan bu maskeyi taşıyan kişi, bayramlarda kendisini transa tutulmuş gibi yerden yere atmaktadır. Maske taşıyıcısı genelde kambur ya da topal taklidi yaparak dikkatleri üzerine toplamaktadır.

1.3.2. Kuzey Amerika Maske Sanatı

Kuzey yerlilerinin maskeleri diğer maske örneklerinde de olduğu gibi inanışların bir göstergesi olarak ortaya çıkmıştır. Alaska Eskimolarının bir kolu olan Yupik halkı Kuzey Amerika bölgesinde maskeyi en çok kullanan halklar arasındadır. Bu maskelere Yupik maskeleri adı verilmekte ve bunlar ayinlerde yer yer hala kullanılmaktadır. Maskeli törenler Alaska’da yaşanan kış aylarında, zoraki kutup ikliminde yaşayabilmeleri için onların yaşamasını sağlayan ruhlar dünyasındaki varlıkları onurlandırmak ve teşekkür etmek için kullanılmaktadır. Alaska’da bulunan yerli halkın, inançlarına ve maskelerine verdikleri isim “Agayu” (dansta ya da şamanistik törenlerde kullanılan maske)’dur (Resim 1.50). Maskeler hakkında bilgiler toplum içinde nesilden nesile yaşlıların gençlere anlattıkları hikâyelerle aktarılmaktadır (Güner, 2006: 80).

Resim 1.50: Yupik Halkının (Balık) Maskesi, Kuskokwim Bölgesi, Alaska, (20. yüzyıl başları)



Kaynak: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Yupik_mask_Branly_70-1999-1-2.jpg, 2020.

Yupik maskeleri 19. yüzyılın sonlarında Hristiyanlıktan sonra maskeli danslar misyonerler tarafından doğrudan ya da dolaylı olarak bastırılıp yasaklanmıştır. Günümüzde ise bu maskeli danslar Hristiyanlık öncesinde olduğu gibi şamanistik inancın ibadeti olarak değil, yalnızca folklorik gösteri amaçlı yapılmaktadır. Hristiyan misyonerlerin mahalle baskıları sonucu gözden düşen Yupik maskelerinin son örnekleri tâcir ve kâşifler tarafından toplanmış ve kişi ya da müze koleksiyonlarına aktarılmıştır.

En geniş Yupik maskeleri ve tören nesneleri koleksiyonu ABD hükümeti tarafından yönetilen ve araştırma merkezi haline gelen Smithsonian Enstitüsü (1846)'ndeki National Museum of Natural History müzesindedir (https://www.wikizero.com/tr/Yupik_maskeleri, 2020).

Resim 1.51: “Beyaz Balina ve Kuğu” Canlandıran Bir Yupik Maskesi



Kaynak: Güner, 2006: 81.

Resim 1.51’de gösterilen maske örneğinde bir beyaz balina ve ağzından çıkan bir kuşu tasvir etmektedir. Etrafındaki tüyleri anımsatan hareketli sarkıtlar, ses ve görüntüleri ile izleyicinin dikkatini üzerinde toplamak için yapıldığı düşünülmektedir. Gerçeküstücülüğün babası olarak tanımlanan, kuramcı Andre Breton (1896-1966)’un koleksiyonunda yer alan maskelerin “şiirsel ifadesi” sürrealist sanatçıları etkilediği düşünülmektedir.

(Kilinç, 2011: 32) Kuzey Amerika’da, maskelerin kökenlerine ait efsanelere bakıldığında gökten düşen ataların ruhlarını simgelemekte veya depremlerle ilişkili olduğu düşünülmektedir. Maskeler, her zaman hayatın ve doğanın tasviri olup ve onun güçlerini temsil etmektedir. Mitolojide görülen efsanevi güçler, çoğunlukla insan ve hayvan olarak biçimlendirilmektedir. Bütün ayın maskelerinde olduğu gibi Kuzey Amerika’da da maske kullanıcılarını o ruha dönüştürmektedir. Bireylerin hayat döngülerinde önemli role sahip olan bu “geçiş törenleri” toplumsal açıdan önemli bir yere sahiptir. Yetişkinlik mertebesine ve gizli derneklere kabul edilmeleri, sosyal statüde sınıf atlama, cenaze törenleri vb. çoğunlukla maskeli törenler sayesinde gerçekleştirilmektedir.

Kuzey Amerika maskelerinin yapımında çoğunlukla sedir ağaçlarının işlem görmesiyle oluşturulmaktadır. Bu ağacın seçilmesindeki neden sedir ağacının kutsal sayılması ve kullanışlı olmasındandır. Polychrome (çok renkli mimari elemanlar) maskelerde birçok ek malzeme kullanılmaktadır. Bunlar genelde kumaş, tüy ve saçtır. Kutsal sayılan sedir ağacından oyulacak maskede kullanılacak ağacın seçiminde bile birtakım ritüeller oluşturulmuştur. Bu ritüelde de maskeyi yapacak olan kişi ağacı seçmeden önce ormanda gezintiye çıkarak, maskeyi oluşturmasındaki ana malzemenin (ağacın) onunla diyalog kurması beklemektedir. Ağaç kendisine seslendikten sonra maske yapımına başlayan yontucu ilk olarak tütün yakar daha sonra ağacın kabuğunu soyma ve maskeyi çizme işlemine başlar. Ancak ağacın rızasını aldıktan sonra maskeyi yontmaktadır (Canpolat, 2018: 11).

Resim 1.52: “Haida Dönüşüm Maskesi”, Ottawa, Kanada Tarih Müzesi, (Haida Gwaii Üzerine 1879’da Israel Wood Powell Tarafından Toplanmıştır).



Kaynak:https://www.sfu.ca/brc/online_exhibits/masks-2-0/north-coast-gallery.html, 2020.

Yukarıdaki resimde (Resim 1.52) de görüldüğü gibi kimlikler arası geçiş ya da dönüşüm maskelerinde, açılıp, kapanan mekanizmalarla görselleşen maskeler yapılmıştır. Dönüşüm maskelerinde oluşturulan ikiz yapılar hayvansı veya hayvandan öte varlıklarla anlatılmaktadır. Oluşturulan bu varlıkların ruhları, maskeyi kullanan kişinin ailesi ve atasıyla ilişkilendirilir. Her kültürde ve kabilede olduğu gibi avlanmalarda, hayvanlarla kurulan iletişimlerde, topluma kabul törenlerinde ve hastaların tedavi yöntemleri için yapılan danslarda da bu maskeler kullanılmaktadır.

(Güner, 2006: 85-7) Bu maskelerde eklem özelliği taşıyan mekanizmalarda üst üste kapanan yüzlerle ortaya çıkmaktadır (Resim 1.53). Maskenin dış yüzeyi hayvan, iç yüzeyi ise insan formunda şekillendirilmiş iki katlı bu maskeler, tören sırasında açılarak hem insanlar, hem de hayvanlar ve ruhlar arasındaki ilişkiyi görselleştirerek aktarmayı amaçlamışlardır.

Resim 1.53: “Nuxalk veya Heiltsuk Dönüşüm Maskeleri”, British Columbia, Kanada Medeniyet Müzesi, (1865)



Kaynak:<https://www.historymuseum.ca/cmc/exhibitions/aborig/fp/fpz2f29e.html>, 2020.

Resim 1.54: “Kartal (Açık) Maskesi”, Alert Bay, Vancouver Island, British Columbia, Kanada, Amerikan Doğa Tarihi Müzesi (19. yüzyıl sonları)



Kaynak:<https://smarthistory.org/transformation-masks/>, 2020.

Resim 1.53 ve 54'deki bu değişim-dönüşüm maskeleri Kanada Kızılderililerinin “İnisiyasyon” törenlerinde kullanılmıştır. Ruhun yeniden doğuşunu simgelemektedir. Kapalı formu karga veya kartal; açık hali ise insan formu görünümündedir.

Resim 1.55: Hareketli Maske Örneği (1)



Kaynak: Güner, 2006: 87.

Resim 1.55’de ki gösterilen örnekte göz ve çene kısmı hareketli haldedir. Göz çevresinde oluşturulan ifade, sadece göz hareketlerinin aksine, göz kürelerinin hareketi ile de gerçekleşmektedir. Göz küresinin hareketine bağlı olarak göz bebeklerinin yön değiştirmesinde, nereye baktığını tayin ederek ifadeye yardımcı olmaktadır. Gözlerle yön gösterme, izleyicinin ilgisini bir noktadan başka bir noktaya yöneltme, sahnede sıkça başvurulmuş bir yöntemdir (Barba, Savaresse, 2002: 251).

Resim 1.56: Hareketli Maske Örneği (2)



Kaynak: Güner, 2006: 89.

Bu görseldeki örneğe bakacak olursak çene yapısı tıpkı gerçekteki insan anatomisinin ağız çevresinde bulunan kasları ile bir bağ kurularak hareketlendirmiştir. Burada yapılan işlem, gülme eylemini güçlendirmek aynı zamanda desteklemek üzere kullanılmaktadır.

Yupik maskeleri iyileştirmek amaçlı kullanılan “Sahte Yüz” adıyla anılmaktadır. Bu tip maskeleri özellikle “İrokua” (Resim 1.57) halkı tarafından kullanılarak ilgi çekici olmuştur. Çarpıtılmış yüzlerle canlandırılan mitolojik varlıklar

yalnız rüyalarda görülen, İrokua hikâyelerine göre, dünyanın merkezi sayılan güçlü ve dik yamaçlarda yaşayıp, ormanda gezinen hayaletler olarak düşünülmektedir. Kuzey Amerika’da bulunan bazı Kızılderili kabileler, toplumdan kötülükleri uzaklaştıran bu maskelerin günümüzde de gizli kalması ve sergilenmemesi gerektiğini savunmaktadırlar (Kilinç, 2011: 33).

Resim 1.57: “Iroquois” (Sahte Yüz) Maskesi



Kaynak: Güner, 2006: 84.

Maskelerin çoğu siyah ve kırmızı renk ile boyanarak ruhları canlı tutmak için de tütünle besleme inancı bulunmaktadır. Genellikle gözlerinin ışıldaması için metal plakalarla kaplanır, burunlar büyük ve sarkık yapılarak gerektiğinde asimetrik yapıda oluşturulmaktadır (Resim 1.57). Ağız şekli anlatılan ifadeye, fonksiyona ve yapıldığı bölgeye göre en fazla değişkenlik gösteren bölgedir: kimi ağız şekillerinde, kaşık şeklinde; kiminde dil ya da dişler gözükmekte, kiminde ise ağız şekli iyileştirici güce sahip ısıklık çalıyormuş gibi veya üflüyormuş gibi yuvarlatılmış formlarda yapılmıştır. Kimi ağız formlarında ise, korkutucu etkiler yaratmak için çarpıtılmaktadır. Ayrıca maskelerde görülen diğer ortak özelliklerden biri de dansçının içeriden tutabilmesi için genişletilmiş çenedir. Oluşturulan maskeler genellikle siyah ve beyaz saçlarla ve tüylerle çevrelenmektedir (Güner, 2006: 84-5).

Resim 1.58: “Iroquois” (Sahte Yüz) Maskesi, Kuzey Amerika, Kanada, (1955-)



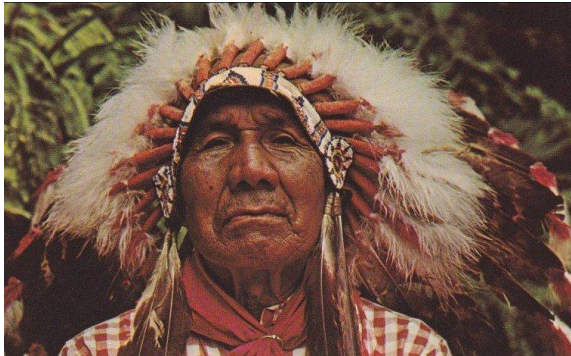
Kaynak: <https://www.maskmuseum.org/mask/iroquois-false-face-1/>, 2020.

İrokua maskeleri, üstün sanatsal estetik ve yaratıcılığın ve hayal gücünün örneği oldukları halde, gerçeğin görüntüsü olduğuna inanılmaktadır. Yansıttıkları doğaüstü varlıklar, maskeleri şekillendirirken insanları da yönlendirmektedir. Günümüzde madenlerin açılması ve boru hattının ekonomik çekiciliği Alaska ve Eskimo maske sanatının devamlılığını maalesef tehdit etmekte ve yerli halkın farklı işlerle uğraşmasına neden olmaktadır.

1.3.3. Kızılderili Maske Sanatı

Amerika'nın yerli halkı kadar az tanınan, aynı zamanda da çok sevilen ve çok ünlü olan bir başka topluluk olarak bilinmektedir. Bu kıtanın yerli halkları, Amerika'ya Cilalı taş Devri'nin sonuna doğru, Bering Boğazı (Asya'nın en doğu noktası ile Amerika'nın en batı noktası arasındaki bir boğaz) yoluyla Asya'dan gitmiş olan Kızılderililerdir. Türdeş bir topluluk oluşturmazlar; ama ortak özellikler barındırırlar: Siyah, kalın ve sert saçlar, beden tüylerinin azlığı, sarımsıdan tunç rengine çalan bir ten rengine sahiptirler. Gerçek “Kızılderili” adı, Kanada'nın bir bölümünde ve ABD'nin kuzeyden güneye doğru orta kuşağında yaşamış olanlara (beden ve yüzlerini kırmızıya boyadıkları için) verilmiştir. En kalabalık Kızılderili kümesi Siyu veya Siu'lardır. Bu halkın renkli tüylerinin ve boyalı yüzlerinin yanı sıra kendilerine özgü dinleri, dansları, çalgıları ve müzikleri, kültür anlayışları ve sanatları olduğu bilinmektedir (Grolier, 1993: 397).

Resim 1.59: Kızılderili



Kaynak: <https://indigodergisi.com/2017/05/kizilderili-ilkesi/>, 2020.

Siyular veya Siular, Kuzey Amerika’da önceleri Superior Gölü (Buzul Gölü) çevresinde yaşayan, Kızılderili kabilesi’dir. Ova Kızılderilileri kültür grubuna dâhildirler. Avrupalı sömürgecilerle yaptıkları savaşlar sonucunda yenilmiş ve Minnesota (Amerika Birleşik Devletleri’ne katılan Orta batı bölümünün en büyük 32. eyâleti) ile Dakota’ya sürülmüşlerdir. Kızılderili sanatlarını tanınır hale getirme çabası öyle çok eskilere dayanmamaktadır. Uzmanlar bunu iki nedene bağlamaktadırlar:

“Birincisi özellikle Afrika’nın ilkel sanatlarına karşı duyulan, Avrupa’da modern sanatçıların başlattığı hayranlığın er ya da geç Kızılderili sanatlarını da içermesi; İkincisi ve belki en önemli olanı, Avrupalıların Kızılderililerle ilk karşılaştıkları an başlayan ve günümüzde Amerikan hükümetinin tutumuyla yoğunlaşan Kızılderili beyazlaştırma ya da beyaz topluma kaynaştırma, beyaz toplumun bir parçası haline getirip, zamanla içten içe yok etme politikasının, bu ırkla birlikte sanatının da çok yakında dünyadan silineceği kaygılarını çoğaltmaya başlaması” (Oral, 1976: 4).

Bu oluşumlar sonucunda çeşitli üniversitelerin, Kızılderili sanatları üzerindeki incelemelerini yoğunlaştırdığı görülmektedir. Kızılderililerde sanat her toplumda da olduğu gibi, toplum yaşantısının ve düşünce şekillerinin, din-inanç, gelenek-göreneklerin ayrılmaz bir parçası haline gelmiştir.

Kızılderililer geniş aile ve kabile yapısında yaşayan bir ırk olmaları yanında kabilelerin yapısı, yaşantısı ve kültürleri birbirlerinden farklıdır. Buradan anlaşılaçağı üzere sanatlarının da birbirine benzemediğini oluşturdıkları ve kullandıkları maskelerden anlayabiliriz.

Bu çeşitlilik, Amerika Birleşik Devletleri’nde üç yüz kadar değişik kabilenin yaşamasıyla açıklanabilir. Bu nedenle araştırmacılar çalışmalarını, kültürleri belirli

bölgelere ayırarak sürdürmüşlerdir. Belli başlı kültür bölgeleri şunlardır:

Orman Toprakları: En geniş bölge; ABD'nin tam batısıyla Kanada'yı içermektedir.

Ovalar Yaylalar: ABD'nin güneyde Teksas'a Kuzeyde Kanada sınırına dek ulaşan orta bölümünü kapsamaktadır.

Güneybatı: Nevada, Arizona ve Meksika topraklarının bir bölümünü kapsamaktadır.

Pasifik Kıyısı: Pasifiğin kıyı şeridini kapsamaktadır (Grolier, 1993: 397-8).

Hemen hemen tüm kültür bölgelerinde; her çeşit el sanatına ait olan çanak, çömlek, dokumacılık ve maskeye rastlanmaktadır. Fakat bölgelere göre hangi el sanatının yoğun kullanıldığı ise, o bölgedeki malzemenin cinsine ve yapısına göre değişkenlik göstermektedir. Örnek verecek olursak; Doğu'da ağaç ürünlerinin fazla olması, heykeller, maskeler ve fetişler ağır basarken, yaylalarda ise: yaban sığırının çok olması dericilik, dokumacılık ve kilimcilik gibi sanatların ortaya çıkmasında olanak sağlamıştır. Güneydoğuda, kil ve çamurdan yapılan eserler, Pasifik kıyısında deniz kabukları, boncuk ve mercandan yapılmaktadır.

Eserler, genellikle her bölgede iki amaç için yapılmaktadır. Biri dinsel inançlar için diğeri de toplum yaşantısını kolaylaştırmak içindir. Kızılderililer de sanat genellikle toplumun malı sayıldığı için belli bir sanatçıları bulunmamaktadır hemen hemen herkes sanatçı sayılmaktadır. Kabilenin erkekleri savaşlar için ok ve mızrak ucu gibi materyaller yapar, kadınlar ise süs eşyası ve takı gibi şeylerle uğraşmaktadırlar (Kilinç, 2011: 36).

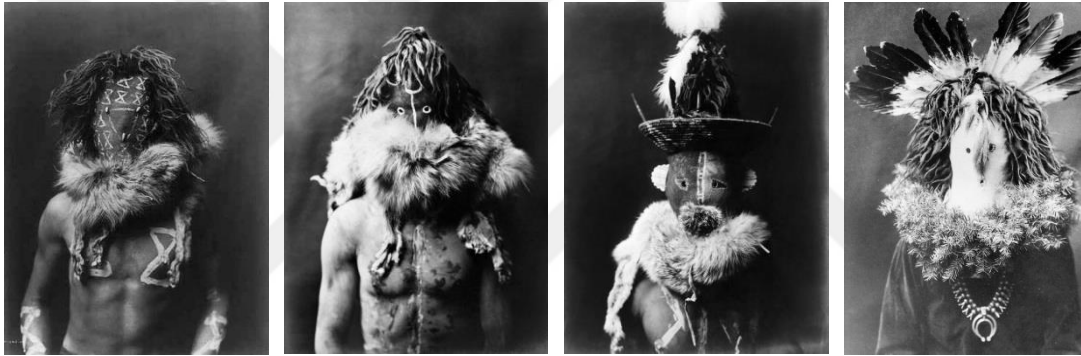
Resim 1.60: Hastaları İyileştiren Maske



Kaynak: Kaptan, 1997: 12.

Maskelerin toplum içinde varoluş nedenleri; inanmak, yakarmak, dilekte bulunmak, doğayı, duayı açıklamak ve doğaüstü güce sahip olmaktır. Ama en önemlisi, Kızılderili toplumunda hastayı iyi etmek için yapılan ve kullanılan maskelerdir. Buradaki maske yapımı ve giyiminin çok sıkı kurallara bağlı olduğu bilinmektedir. Maskeler, ilk önceleri yalnız yüz şeklinde, göz ve ağız yerleri delik olan tahta parçaları şeklinde yapılmaktadır. Görevleri ise her kültürde olduğu gibi maskeyi takanın yüzünü gizlemektir. Daha sonra fetişlerden etkilenecek maskelere hayvan yüzü şekilleri de verilmeye başlanmıştır. Giderek doğaüstü güçlerin yüz ifadeleri, korkular, sevinçler, kısaca abartılmış tüm duygular soyut ve somut her şey maskelerle yansıtılmak istendiğinden üzerindeki işler ve detaylar çoğaltılmıştır (Canpolat, 2018: 12).

Resim 1.61: Curtis Navajo Maskesi, (Navajo veya Apache), Deri Maskeler, (1904)



Kaynak:<https://www.loc.gov/collections/edward-s-curtis/?fa=subject%3Anavajo+indians%7Csubject%3Amasks>, 2020.

Bugün Kızılderililerin elde kalan maske örneklerinde geometrik desenlere rastlanmamaktadır. Oysa bu tür desenlerin dokumalarında sıklıkla kullanıldığı görülmektedir. Bunun nedeni, maskeler gibi sanat eserlerinin dinsel amaca yönelik yapılmasıdır. Çünkü Kızılderililer dinsel amaçla yaptıkları her sanat eserinde doğayı taklit eder ya da esinlenirler. Bu da bize Kızılderililer için din ve doğanın bir bütün olduğunu göstermektedir.

1.3.4. Meksika (Aztek) Maske Sanatı

Amerika kıtasında yaklaşık olarak M.Ö 2000'den günümüze dek süregelen gelişmiş uygarlığın var olduğu bilinmektedir. Bunlardan en önemlileri Olmek, Toltek, Teotihuacan, Zapotek, Mixtec, Aztek, Maya (Orta Amerika) ve İnka, Moche, Chibcha,

Canaris (And Dağları) uygarlıklarıdır. Bu bölgelerde yapılan kazılarda, M.Ö 1000' e uzanan maskeler ortaya çıkmıştır.

İspanya öncesi dönemlere ait maskeler en başta tanrıların, rahiplerin ve tanrılara kurban edilenlerin yüzlerinden oluşmaktadır. Maske aynı zamanda savaşçıların giysilerinin bir parçası olmuştur. Özellikle İnkalara (eski Amerika'daki en geniş ve en zengin imparatorluk)'da üst tabaka insanların mezarlarında ya da Mısır'da fazlaca görülen mumyalama tekniğinin kullanıldığı bölgelerde, ölüye iliştilmiş taştan yontulmuş, ince turkuaz mozaigi (Resim 1.62) ve diğer değerli taşlarla kaplanmış maskelere rastlanıldığı görülmektedir.

Maskeler, Aztek İmparatorluğu'nun başkenti olan Tenochtitlan'da (bugünkü Meksika'nın başkenti olan Meksico City) önemli bir yere sahiptir. Arkeologlar, Templo Mayor (Büyük Tapınak) da inşa edilirken yerleştirilmiş birçok maske bulmuşlardır. Fetih dönemindeki İspanyol yazılı kaynaklarına göre, bu maskeler tanrılara sunulmak üzere tapınağa yerleştirildiği düşünülmektedir.

Resim 1.62: Turkuaz Maske



Kaynak:http://en.wikipedia.org/wiki/Visual_arts_by_indigenous_peoples_of_the_Americas, 2020.

Resim 1.63: Mermer Maske



Kaynak: http://en.wikipedia.org/wiki/Visual_arts_by_indigenous_peoples_of_the_Americas, 2020.

Maskelerin tanrılara sunulması yanında diğer kabilelerde de olduğu gibi dans ederken ya da bir takım ritüellerde kullanıldığı bilinmektedir. İspanyol kaynaklar, Azteklerin birtakım tanrılara özel danslar adadıklarını göstermektedir. Bu sebeple genç kızların ve erkeklerin, profesyonel dans eğitimi aldıkları bilinmektedir. Bazı danslar en alt tabakadaki halk ile rahiplerin, soyluların ve imparatorların katılımını gerektirmektedir. Katılımda insanların bazıları yaşlıları, bazıları avcı ve vahşi hayvanları taklit ederken, kimileri uyuyor kimileri de onları izliyor taklidi yapmaktadır. Kimi zamanda dans edenler başka bir ırkın kimliğine bürünürler. Maskeler; genellikle jaguar, maymun, köpek, kartal, çeşitli kuş türleri, deniz hayvanları ve diğer hayvan örnekleri olarak gerçekleştirmektedir.

Aztekler de maskeleri oluştururken birçok malzemeye başvurarak yapmışlardır. Ama bunların içinde en önemlisi heykelleri ve ritüel aletleri yapımında kullandıkları “green stone” adı verilen değerli taşlardan yapılmış olanlardır. Bu tür maskeler ilahi kuvveti ve tanrıları sembolize etmektedir. Bu tanımlamadan, bu tür maskelerin insanlar tarafından kullanılamayacağı anlaşılmaktadır. Bu tip maskelerde bu nedenle göz çukurları açılmamıştır. Azteklerin kusursuzlaştırdığı yüz yapıları; uzun yüz, geniş ağız, dar burun ve gözlere yakın kaşlar ortaya koydukları maskelerde görülebilir. Bütün maskelerde kulaklar dairesel formlarda biçimlendirilmiş ve kıvrımlardaki boşluklara süslemeler eklenmiştir. Azteklerin tahtadan yaptıkları maskeleri, mozaikle kaplayıp değerli taşlarla süsledikleri bilinmektedir.

Resim 1.64: Green Stone, Duman Amblemlı Maske



Kaynak: Kaptan, 1997: 18.

Resim 1.65: Turkuazdan yapılmış Aztek veya Mixtec Mozaik Maskesi, British Museum, (1400-1521)



Kaynak: https://www.britishmuseum.org/collection/object/E_Am-St-400, 2020.

Maskelerin görünümü, Orta Jalisco (Meksika'nın Güneydoğu kesiminde bulunan bir eyalet)'da yaşayan Tastoan'larda olduğu gibi değişkenlik göstermektedir. Buradaki maskeler hayvan derilerinden yapılır ve akrep veya benzeri hayvan desenleri ile bezeme yapılarak süslenmektedir. Zamanla bu maskelerin görünümü daha ürkütücü bir hal almaya başlamaktadır. Maske ustaları maskelere kancalı burunlar eklemeye, kötülüğü simgeleyen yaratıkları işlemeye başlamışlardır.

Günümüzde oluşturulan maskede ki burunlar tahtadan yapılmaktadır. Yüzün deriden yapılan kısımlarında ise çağdaş imgeler yer almaktadır. (Kaptan, 1997: 17) Meksika' da erkekler gibi kadınlarda pek çok el sanatlarıyla uğraşmışlar, fakat ölen kocasının işini sürdürmesi dışında maske ustası hep erkeklerdir.

Maskeyi kullanan kitle, maske eskidiğinde yenisini alan dansçılardır. Kimi maske ustaları sipariş üzerine çalışırken kimi ustalarda acele taleplere karşı hazırlıklı olmak için ellerinde hazır maske bulundurmaktadırlar. Maske ustaları bilgilerinden

dolayı saygın bir kişiliğe sahiptirler. Ayrıca her yerel dansın öyküsünü bilirler ve maskeye verecekleri yüz ifadesinden emindirler.

Meksika’da maskeler çok çeşitli dans, tören, festival ve tiyatrolarda kullanılmaktadır. En yaygın kullanımlar, karakterler, hikâyeler ve müzik içeren bir tiyatro türü olan geleneksel dansları içermektedir, ancak sanatçılar profesyonel değildir. Maskelerin amacı, katılımcıları başka varlıklara veya karakterlere dönüştürmekle yükümlüdürler. Bu unsur birçok olayda o kadar önemlidir ki, bir dansçı maske kullanmazsa, normal benliği olmadığını belirtmek için genellikle koyu renkli gözlükler takmaktadırlar.

Çift maskeleme duygusu, koyu renkli gözlükleri bir maske üzerinde kullanmaktadır. Birkaç istisna dışında, danslar maskeli kadın rolleri oynayan erkekler tarafından oynanmaktadır. Bunun sebebi ise, İspanyollar tarafından Meksika’ya getirilen bir yasak olan Avrupa’daki kadınların dans etmesine veya hareket etmesine uygun görülmemesinden kaynaklıdır. Maskeli etkinlikler, çiftliklerdeki, kabilelerdeki ve mahallelerdeki küçük alanlarda Noeller, Karnavallar, özellikle Kutsal Gün ve Haftalar, Haç Bayramları, Ölüler Günü gibi Katolik takvimin önemli olayları içeren zamanlarda kasaba ve şehirlerde ayrıntılı bir kostümün parçası olarak giyilir ve kullanılmaktadır. Ayrıca bu maskelerin çeşitliliği yaşlı adamları, çiftçileri, Afro-Meksikalıları, ölümü ve çeşitli hayvanları içermektedir. Geleneksel maskelerini çok değerli görüp yeni durumda tutmaya çalışırlar ve temizlenip yeniden boyanması için yeni maskeler alırmış. Bazı topluluklar maskeleri kullanmadıkları zaman yerel kiliselerde saklamışlardır.

Resim 1.66: Bir Mayo Mankeni, Meksika, San Luis Potosi’deki Museo Nacional de la Mascara’da Maskeli Fariseo Dansçısı, (2013)



Kaynak:<https://en.wikipedia.org/wiki/File:MuseoMascaraSLP17.JPG>, 2020.

Çoğu geleneksel toplulukta zanaatla uzmanlaşmış bir kişi bulunmaktadır. Bu kişi, eşinin ticaretini sürdüren bir dul kadın dışında, ticari babasından öğrenmiş ve bu geleneği devam ettirmiştir. Bazı maske üreticileri, belirli bir dans için alanlarda uzmanlaşmışlardır. Maske üreticileri, uygun maskeleri üretebilmek için her dansın önemini bilmeleri ve saygı duymaları gerekmektedir. Çoğu maske üreticileri fırıncılık, balmumu işçisi, fabrika işçisi veya marangoz işçisi gibi başka meslek gruplarında da çalışmışlardır.

Geleneksel maskeler en yaygın olarak ahşaptan oyulur ve birbirinden farklı türleri kullanmışlardır. Kullanılan ahşabın hasadı genellikle ağaçların her zaman ve nasıl kesilebileceğiyle ilgili belirli geleneklere tabidir. En yaygın ve sıkça kullanılan ahşap türü olan “palo bobo” olarak adlandırılan zompante’dir. Genellikle daha sanatsal ve işlenebilir yapısından kaynaklı kullanılan yumuşak beyaz bir odun veren baklagiller ailesinin bir bitkisidir ve İspanyol öncesi dönemden beri ritüel ile ilişkilendirilmiştir.

Resim 1.67: Alebrije Geçit Töreninde Aguas Vivas’ın Kostümlü Dansçısı



Kaynak:<https://en.wikipedia.org/wiki/File:DancerJuarez.JPG>, 2020.

Maskelerin yapımında kullanılan diğer malzemeler ise balmumu, pişmiş kil, deri, kumaş, tel örgü, sac metal, lastik tekerlekler, karton, kâğıt hamuru vb. materyaller kullanılmaktadır. Mexico City bölgesinde, çok gerçekçi bir görünüm için kullanıcının yüzüne tamamıyla uyan balmumu maskeleri yapılmaktadır. Balmumu kullanıcısının yüzüne kalıp alınarak yapılmaktadır. Ahşap maske üreticileri ise zanaatkârlar tarafından şekillendirdikleri palalar, bıçaklar bulunmaktadır. Diğer kullandıkları araçlar arasında zımpara kâğıdı veya süngertaşı, pense ve pürüzsüz bir yüzey elde etmek için sıva gibi malzemeler kullanmışlardır.

1.3.5. Mısır Maske Sanatı

Mısır sanatı, sanat tarihi içinde önemli bir yere sahip olsa da, maske olgusuna Mısır'da pek fazla rastlanmamaktadır. Mısır sanatında yapılan maskelere baktığımızda hepsinin dinsel amaçlara hizmet etmek için yapılmakta olduğunu görmekteyiz. Buradaki amaç diğer maske anlayışlarındaki gibi maskenin yüzü gizlediği değil, tanrılık vasfını maske aracılığıyla yüceltmek amaçlı kullanılmasıdır. Mısır'daki lahit kapaklarında kullanılan maskeler hem ölen kişiyi temsil etmek hem de ölümsüzlük mertebesine çıkmak ve mumyalanmış firavunu temsil etmek için en önemli araçlardan biridir. Eski Mısır'da yapılan maskelerde, kişilerin yüzünü temsil ettiği için karakteristik özellikleri önem taşımaktadır.

Ölümden sonraki dünyada kafalarını kaybettikleri inancı Mısırlıların en çok korktukları felaketidir. Maskeler ölümden sonra kişinin yaşayabilmesini garanti eden bir nesne olarak görülmektedir. Bu tür maskeler genellikle “stucco” adı verilen kum, kireç ve çimento karışımı veya alçılı bezlerden yapılarak ve sonradan boyanmaktadır. (Resim 1.68) Renklendirme aşamasına gelindiğinde Mısır'ın en önden gelen tanrılar ya da yöneticiler için, ilahi önem taşıdığına inanılan altın ve gümüş renkleri kullanılmıştır (Canpolat, 2018: 13).

Resim 1.68: Tutankhamun'un Altın Maskesi, Mısır Firavunu (18. Hanedan), (M.Ö 1334-1325)



Kaynak: <https://en.wikipedia.org/wiki/Tutankhamun>, 2020.

Firavunlar yaşadıkları dönemde tanrısal bir görünüm kazanmak için genelde maske veya makyaj kullanmışlardır. Yüzü örten bu makyajın temel özelliği tanrısallık iddiasındaki firavunların yüzündeki insansılığı azaltmak ve onları olağanüstü güçlere sahip olduğunu gösterme amaçlıdır. Bu maksatla firavunların yüzlerine sürülen altın ve

gümüş suları insanları etkilemek ve adeta onları hipnotize etmek amaçlıdır (Azizov, 2017: 24).

Mısırlıların inançları dönemsel değişkenlik göstermiştir. Firavun her şeyin üstünde kutsal sayılsa da, inandıkları daha pek çok tanrı mevcut olmuştur. Firavunlar soylarının bu tanrılardan geldiğine inanmışlardır. Mısırlı sanatçılar duvar resimlerinde bu tanrıları pek çok kez betimleyerek nesilden nesile aktarmaya çalışmışlardır. Bu betimlemelerde tanrıları hayvan başlı insan figürleriyle birleştirerek tasvir etmişlerdir. Başka kültürlerde olduğu gibi Mısır’da da kendilerinden üstün olanı ve fantastik güçleri bazı hayvanlar ile özdeşleştirmişlerdir. Bir tür maske veya dönüşüm olan bu tasvirler, doğadan esinlenilmiş ve insan ile bütünleşen bir varlık halinde canlandırılmıştır. Mısır inancında yaklaşık 300 tanrı bulunmaktadır. Bu tanrılardan bazıları Mısırlıların inançlarında oldukça önemli yer tutmaktadır.

Resim 1.69: Mısır Mitolojisinde Güneş Tanrısı, (Ra)



Kaynak: <https://tr.wikipedia.org/wiki/Ra>, 2020.

Resim 1.69’da ki Ra, Mısır mitolojisinde güneş tanrısıdır. Genel olarak baş kısmında güneşi temsil eden büyük bir disk ile şahin başlı bir insan şeklinde tasvir edilmiştir. Firavunlar onun soyundan geldiklerine inanmışlardır. Rivayetlere göre Güneş Tanrısı her gün bir tekne yardımıyla gökyüzüne yelken açıp daha sonra da geceleri yeraltı dünyasından geçerek yeniden yükselmek için yılan tanrısı “Apophis” yenmek zorunda kaldığı rivayeti dönmektedir. Her gün doğumu ve gün batımı bir yenilenme süreci olarak yaşam-ölüm temsil edilmektedir. Ayrıca Şahin başlı bir tanrı olarak tasvir edilen Ra ve Horus, “Ufuk Horusu” olarak da tanınmasına neden olan bir ilişki yaratmıştır.

Resim 1.70: Mısır Mitolojisinde Kötülük Tanrısı, (Seth)



Kaynak:[https://tr.wikipedia.org/wiki/Set_\(mitoloji\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/Set_(mitoloji)), 2020.

Bir diğer tanrı olan Seth, Osiris'in erkek kardeşidir. İyilik tanrısı olan Osiris'i öldürmesiyle ünlüdür. Bu yüzden Mısır mitolojisinde kötülük tanrısı olarak bilinmektedir. Bir eşeği anımsatan kırmızı saçlı ve büyük kulaklı bir hayali hayvan olarak betimlenmektedir.

Resim 1.71: Mısır Mitolojisinde Bitkilerin, Ölülerin ve Yeniden Doğuşun Efendisi, (Osiris)



Kaynak:<https://en.wikipedia.org/wiki/Osiris>, 2020.

Yeryüzü tanrısı Zeb ve gökyüzü tanrıçası Nut'un en büyük çocuğu kabul edilen Osiris'e, (Eski Mısırlılar ölümden sonra yaşamın olduğuna inandıklarından), ölümden sonraki yaşamın tanrısı olarak ibadet edilmiştir. Genellikle yeşil ten rengine sahip Osiris, yenilenme ve büyümeyi temsil eden ve Nil kıyılarındaki verimli sel döngülerinden, bereket ve bitki örtüsünden sorumlu olduğu, bitkilerin tanrısı olarak bilinmektedir. Erkek kardeşinin hain saldırısından dolayı ölen ve tanrılar tarafından iyileştirilip yeniden diriltiren Osiris, daha sonra yeraltı dünyasının tanrısı olmuş ve firavunlara ve halka ölümden sonra yardım etmiştir. Mumyalaanmış bir kral olarak

temsil edilen Osiris, sadece ellerinin yeşil, tenini ve yüzünü açıkta bırakan sargılar ile tasvir edilmektedir.

Ayrıca Eski Mısır’da halka yönelik icra edilen dramatik formların en önemli örneği Osiris mitlerileridir. Bu oyunda Osiris’in Seth’in hain saldırısı sonucunda öldürülmesi ve daha sonra Osiris’in tekrar diriltilmesi duygulu bir şekilde dramatize edilmektedir. Bu oyunlarda yer alan aktörler büyük ihtimalle rahiplerdir. Bu aktör rahipler oyun esnasında bağlı oldukları tanrısal varlığı temsil eden ve duyguyu tam aktaran çeşitli maskeler takmışlardır.

Resim 1.72: Mısır Mitolojisinde Ölüm ve Cenaze Tanrısı, (Anubis)



Kaynak: <https://tr.wikipedia.org/wiki/Anubis>, 2020.

Mezarları koruma gücüne sahip olduğu düşünülerek ve bütün mezarlarda izlerine rastlanan en önemli tanrılardan biri de Anubis’tir. Mısır mitolojisine göre Anubis ölüm ile birlikte anılmıştır. Osiris mumyalandığı için mumyalama tanrısı olarakta bilinmektedir. Ölülerin mumyalanması ve ruhların öbür dünyaya yönlendirilmesiyle bilinen Anubis, teni siyah ve toprağı verimli kılan karanlık Nil yataklarını simgelemektedir. Çakal başı ve erkek bedeni ile tasvir edilen Anubis, mumyalama işleminin ardından cesetlerin yeniden uyanmasını ve renginin solmasını da temsil etmektedir. Ölüm ve cenazelerde mezarların etrafında dolaşan çakallardan esinlenerek çakal başlı olarak tasvir edilmiştir. Ölülerini korumak ve yüceltmekle yükümlü olmuştur. Bu sebeple mumyalama işlemi ile görevli olan rahipler, Mısır’da Anubis maskesi takarak bu işlemi gerçekleştirmektedirler.

Resim 1.73: Antik Mısır Mitolojisinde Savaş ve Yıkım Tanrıçası, (Sekhmet)



Kaynak:<https://tr.wikipedia.org/wiki/Sekhmet>, 2020.

Mısır mitolojisinde savaş, yıkım ve şifa tanrıçası olarak bilinen Sekhmet, hem hastalıkla hem de şifa ve ilaçla ilişkilendirilmektedir. Güçlü ve müttefiklerinin düşmanlarını yok etme yeteneğine sahip olarak bilinmektedir. Aslan başı ya da güneş diski veya Mısır kobrası ile insan figürünü birleştirerek tasvir edilmektedir. Mumyalama işlemlerini organize ederek, iç organları koruduğuna inanılmaktadır. Ayrıca hastalıkları da iyileştirdiği düşünülmektedir.

Resim 1.74: Mısır Mitolojisinde Gökyüzü ve Krallık Tanrısı, (Horus)



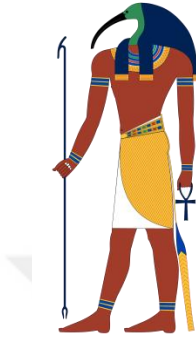
Kaynak:<https://en.wikipedia.org/wiki/Horus>, 2020.

Mısır'ın en önemli tanrılarında biri olan Horus, Güneş Tanrısı Ra ile karıştırılrsa da şahin başlı bir insan şeklinde tasvir edilmiştir. Firavunlar kendilerini Horus'un dünya üzerindeki cisimleşmiş ya da vücut bulmuş hali olarak düşünmüşlerdir. İlahi yasalarla özdeşleşen Horus'un şahin başı, hiçbir hareketin gözünden kaçmadığının bir simgesi haline gelmiştir.

Bir takım rivayetlere göre Horus, Osiris'in kardeşi Seth tarafından öldürülmesinden sonra sihirli bir şekilde tekrardan yaratılmıştır. Horus'un Seth ile olan

savaşından dolayı sol gözünü kaybettiğini, ancak gözünün Thoth tarafından sihirli bir şekilde yeniden iyileştiği yönündedir. Horus'un sağ ve sol gözleri sırasıyla güneş ve ay ile ilişkilendirildiği için sol gözünün kaybı ve onarılması, ayın evrelerini efsanevi bir yönden açıklamaktadır.

Resim 1.75: Mısır Mitolojisinde Bilgelik Tanrısı, (Thoth)



Kaynak:<https://en.wikipedia.org/wiki/Thoth>, 2020.

Hiyeroglif (Antik döneme ait birbirinden kolaylıkla ayırt edilebilecek yüzlerce sembollerden oluşan bir yazı sistemi) yazı sistemini icat ettiğine inanılan önemli tanrılardan biri olan Thoth, Ay, zaman, yazı ve bilgelik tanrısıdır. İbis kuşu başı ile tasvir edilmiştir. En bilge tanrı olan Thoth eski Mısır'ın kâtibidir. Hiyeroglif yazıyı ve dili icat ettiğine, tanrılar arasında yazar ve danışman olarak görevlendirilen Thoth, tanrıların da bilmediği sihir ve sırlar hakkında bilgi sahibi olduğu bilinmektedir. Ölen kişinin ölümünden sonra verilen hükmünü gösteren yeraltı sahnelerinde, ölenlerin kalplerini tartarak, kararı ölümlerin tanrısı Anubis'e bildirirken tasvir edilmektedir.

Firavunlar döneminde imal edilen 3 boyutlu maskeler yerlerini temsili heykelciklerin yüz kısmına çizilen ve ölünün yaşamındaki halini portreleyen ve somutlaştıran resimlere dönüşmüştür. Bu uygulamalar Fayyum portreleri olarak anılmaktadır. Fayyum portreleri bir anlamda Roma'daki ölüm maskesi geleneğini anımsatmaktadır. Tıpkı Roma'da olduğu gibi Mısır'da da ölüm maskesi geleneği daha doğalcı bir tarza bürünmüştür.

Resim 1.76: Mısır “Fayyum Portreleri”, Altes Museum, Almanya / Berlin



Kaynak:<https://arkeofili.com/antik-misirdan-buyuleyici-fayyum-mumya-portreleri/>, 2020.

Yeraltı mezarlıklarında bulunan ve Fayyum Portreleri olarak adlandırılan bu portreler, Mısır’ın Roma İmparatorluğu egemenliği altında olduğu dönemde; M.S 1-3. yüzyıllar arasında gerçekleştirilmiştir. Gerçeğe yakın şekilde yapılan bu portreler, ölen kişinin bireysel özelliklerini olabildiğince birebir yansıtmaya çalışmıştır. Mısır’ın ölümden sonraki olan inancının devamı niteliğinde olan portreler, Roma resimleriyle benzerlikler göstermektedir.

Resim 1.77: Mısır “Fayyum Portresi” (1)



Kaynak:<https://ritabay.wordpress.com/tag/fayyum-oasis/>, 2020.

Mısır firavun dönemine benzer amaç taşıyan bu portreler ölen kişiye sonsuz yolculuğunda eşlik etmek üzere yapılmış kimlik niteliğindedir.

“Mısır’daki yerli gömme törenlerinde kullanılan ve en eski geleneklerin bir uzantısı olan üç boyutlu mezar masklarının yerini alan bu portreler, çoğunlukla ıhlamur ağacından ahşap panolar ya da keten kefenler üzerine gerçekleştirilmiş ve mumyaların yüz kısmını örtecek şekilde lahitlerin üzerine yerleştirilmiştir” (Bağatur, 2013: 47).

Günümüze kadar canlı bir şekilde gelmiş ve halen izleyicinin ilgisini çeken olan bu portreler, binlerce yıl önce yaşamış olan bir toplumun, kültürün çok güçlü birer kanıtı ve rehberi olmuştur. İnançları doğrultusunda yapılan bu eserler, eski toplumların yaşayış biçimleri açısından paha biçilmez önem taşımaktadır.

Fayyum portreleri oluşturulurken çeşitli ilaç ve yöntemlerle ölü, mumyalama yöntemiyle sargılarla sarılarak ve ölen kişinin portresi cesedin yüz bölgesine yerleştirilmektedir. Bu işlemden sonra mumya, insan biçimli bir sandukaya dikine bir pozisyonda konulmaktadır. Bunun nedeni ölüyü hayattayken bulunduğu hale büründürme çabasıydı. Daha sonra sanduka mühürlenerek, üzerine kişinin ismini, mesleğini ve statüsünü belirten yazılar yazılmaktadır.

Fayyum portrelerinin çoğunluğu meşe, çınar, selvi, limon, incir, sedir ve narenciye gibi sert ağaçlardan üretilen panel ya da levhaların üzerine resmedilmektedir. Ahşap levha zımparalanarak pürüzsüz hale getirildikten sonra astarlanarak resim çizmeye elverişli hale getirilir ve sonrası için iki teknik kullanıldığı bilinmektedir.

Resim 1.78: Mısır “Fayyum Portresi” (2)



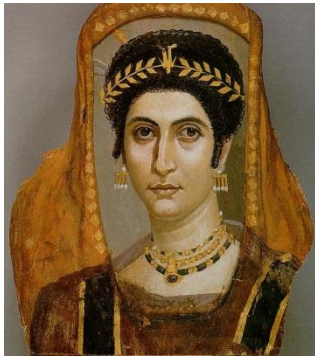
Kaynak: <https://www.soylentidergi.com/antik-misir-antik-yunan-sentezi-fayyum-portreleri/>, 2020.

Bunlardan birincisi “Ankostik” teknik olarak da bilinen eriyik halde bulunan bal mumunun boya ile karıştırılarak kullanıldığı tekniktir. Bu teknikte boyalar sıcak bal mumu içinde eritilerek ve sıcak olarak kullanılmaktadır. Boya sürüldükten sonra oluşan fırça izlerinin kaybedilmesi, düzgün ve pürüzsüz bir yüzey elde edilebilmesi için ısıtılmış bir metal ile resmin yüzeyine sürülerek presleme işlemi yapılmaktadır. Kimi portrelerde kirpik gibi detaylar, henüz soğumamış bal mumunu ince sert uçlu bir alet ile bastırıp çekme suretiyle oluşturulmaktadır. Sıcak bal mumu yöntemi resme doku

kazandırmakla birlikte renklerin daha kalıcı ve canlı olmasını da sağlamaktadır. Bu yöntem ile yapılan portreler zengin renk kullanımı ve parlak renkler arasındaki güçlü zıtlıktan dolayı oldukça dikkat çekmektedir.

Ayrıca geniş fırça dokunuşları nedeniyle de Empresyonist bir etki de uyandırmaktadır. Bal mumunun muhafaza etme özelliğinden ve ısıdan faydalanılmış olduğundan ortaya çıkarılan eserler de yüzyıllar boyunca bozulmadan günümüze kadar gelmesine olanak sağlamıştır.

Resim 1.79: Mısır “Fayyum Portresi”, Getty Villa Museum, Los Angeles



Kaynak:<https://arkeofili.com/antik-misirdan-buyuleyici-fayyum-mumya-portreleri/>, 2020.

İkinci bir teknik ise tempera tekniğidir. Tempera tekniğiyle yapılan portreler ince fırça darbeleriyle oluşturulduğundan yumuşak geçişlere sahiptir. Bazı örneklerde tek panelde iki tekniğin birden kullanıldığı saptanmıştır. Aynı zamanda içine beyaz boya eklenerek kullanılan renkler mat bir görünüm kazandırmaktadır. Bazı portrelerde altın kullanımı da görülüyor, bu uygulama genellikle portre içinde yer alan mücevherat gibi değerli taşları anımsatan ve çeşitli aksesuarlar için kullanılmaktadır. Panellerin şekillerinin ve boyutlarının değişebiliyor oluşu farklı bölgeler ve atölyelerden çıkma oldukları düşünülmektedir.

Resim 1.80: “Mısır Fayyum Portreleri”, Art Institute of Chicago, Chicago



Kaynak:<https://arkeofili.com/antik-misirdan-buyuleyici-fayyum-mumya-portreleri/>, 2020.

Ölüm ve yaşam konusu geçmişten günümüze kadar tüm çağlarda olduğu gibi insanların iç dünyasında korkutucu bir yere sahiptir. Mısırlılarda mumyalama tekniğinin uygulandığı dönemlerde ölümsüzlüğe meydan okumaya ilişkin büyük bir inancın var olduğunun işaretidir. Dini inançlar doğrultusunda mumyalama sanatı ruhun ölümsüzlüğünü ve ikinci dünya inancı gibi düşüncelerin bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır.

“Araştırmacılar mumya tekniğinin uygulanmasında birçok kimyasal maddenin kullanıldığını belirtmektedir. Yazılan kaynaklara ve yapılan araştırmalara göre mumyalama tekniğinin ana malzemesi asfalt ve katran olduğu düşünülmektedir. Ayrıca asfalt ve katran haricinde sodyum bikarbonat, sodyum karbonat, kalsiyum, demir tozu ve silikon karışımı tuzlardan ibaret olan çürümüş mür tozu, koku salınımını engellemek için çeşitli egzotik hoş kokular, palmye yağı ve bazı baharatlar da kullanılmıştır. Her anlamda çağın ötesinde bir gelişime sahip Mısırlılar için yapılan tüm araştırmalara rağmen mumyalama tekniğinde kullanılan kimyasal karışımlar tam olarak keşfedilememiştir.

Mumyalama işlemi, iklim koşullarını da göz önünde bulundurarak ölüye hemen etki etmemesi için ölümden kısa bir süre sonra, bedeninin temizlenmesi için İbu'ya adı verilen “T” şeklindeki çatala yerleştirilerek başlanmaktadır. Yüzeye yatırılan ölü ilk önce soyulur sonrasında suyla yıkanmaktadır. Bu yıkama sırasında diğer kültürlerde olduğu gibi birtakım ayinler ile yapılmaktadır. Başın mumyalanma kısmına daha özen gösterilmektedir çünkü yüzün tanınabilir olması gerektiği düşünülmektedir. Bu nedenle organların bedenden boşaltılma işlemine ilk önce beyinden başlamaktadır. İşleme ilk önce burun deliklerinden sokulan bir çengel yardımıyla yavaşça beyin dışarıya çıkartılır, çıkarılan beyinin yerine, burun deliklerine, kulak ve ağız bölgesine balmumu veya ketenle doldurulmaktadır. Bazen de şekli dili anımsatan bir altın plaka dilin yerine yerleştirilmektedir. Vücuttaki organların

çıkartılması için ve vücut şeklinin bozulmaması için keskin bir bıçak (Habeş Taşı) yardımıyla sol tarafından açılmaktadır. Vücudun içi özenle boşaltılarak çömlekten vazolara ya da altından (Canopic) küplere konularak saklanmaktadır.

Elde edilen bazı kaynaklara göre, diğer organlar gibi kalbin de alındığı iddia edilse de, Mısırlıların inancına göre, kalp ve beden birbirinden asla ayrılmaz bir bütün olduğu düşünülmektedir. Cesedin tüm organları çıkartıldıktan sonra kesilen bölge dikilir, dikildikten sonra, dehidrasyon işlemi uygulanır, Dehidrasyon işleminde, göğüs boşluğu ve karın arınık maddelerle durulanarak cesedin güzel kokması sağlanmaktadır. İçinin kurumasını hızlandırmak için bez parçaları ve samanla doldurulduktan sonra; elleri göğüs veya karın hizasında birleştirilerek yatar duruma getirilmektedir. Bundan sonra Kahire yakınlarındaki bir vadide bulunan Natron Tozu ile Mısırlıların Net-Jeryt dediği madde içerisinde 40 gün bekletilerek, antiseptik koruma altına alınmaktadır. Birçok araştırmacı, iç organların alınıp altın küplere konulmadan onlara ne gibi işlem yapıldığından bahsetmezken, iç organların da aynen ölünün bedeni gibi kirlerinden arındırmak için natron içinde bırakıldıkları bilgisi mevcuttur. Organlar tamamen nemden arındıktan sonra kokulu merhemlerle yağlanarak saklanmaktadır. İç organlar dört ayrı pakette (akciğer, karaciğer, mide ve bağırsaklar) mumyalanır ve bu dört paketin her biri ayrı ayrı “Canopic” küplerine konulmaktadır. Mumya sanatının zirveye ulaştığı M.Ö 1085-935 yıllarında vücuttan çıkartılan bu organlar yine dört parça halinde alınarak tekrar yerine konulmaktadır.

Rivayetlere göre bu paketlerin üzerinde balmumu veya kilden yapılmış Horus'un çocuklarını ifade eden (Selkis, Neptis, Neit ve İsis) figürleri uyanış gününe kadar organlara bekçilik ettiği düşünülmektedir.

Son olarak ölü tamamen su geçirmez hale getirmek için defalarca bandajlamaktadırlar. Varlıklı ölülerin bedenleri ölmeden önce mücevherlerle donatılmaktadır. Sadece varlıklı kişilerin değil Kraliyet mensubu olmayan kişlerinde hayattayken taktıkları takılar ile mumyalandıkları görülmektedir. Mumyaların sarılması işi çok dikkat gerektirmekte ve bu işlemler sırasında özel ayinler yapıldığından 15 gün sürmektedir. Mumyayı sarmalama işlemi baştan başlayarak ayaklarda sonlandırılmaktadır. Ayrıca mumyanın ayak ve el parmaklarında mücevherleri varsa ilk olarak onlar sarılmaktadır. Bandajlama sırasında bandajlar birbirlerine yapışmaları ve sert kalmaları için erimiş reçine ile boyanmaktadır.

Herhangi bir uzvunu kaybetmiş ölülerde ise (yapay bacak, kol, el ve hatta cinsel organ) bez parçalarından yapılarak eklenmektedir. Vücudun tamamı mumyalandıktan sonra tekrar baştan başlayarak mumya iki kez daha sarılırdı. Bu işlem sonrasında kadınların elleri kalçalarının yanına, erkeklerinki ise cinsel organlarının üstünde konumlandırılmaktadır. Mumyalama işlemi tamamen bittikten sonra mumyanın yüzünü

belirten bir maske konulur veya tablanın üzerine ölünün yüzü “Fayyum Portresi” (Resim 1.76-1.80) genel hatlarıyla çizilerek mumyalama işlemi sonlandırılmaktadır” (Akbaş, 2012).

Ölü insanların yüzlerinin alçı ya balmumu ile alınan kalıpları yüzyıllar boyunca popüler olmuş, sevilen veya saygın bir bireyin gelecek neslinin özelliklerini yansıtan birer araç olarak kullanılmıştır. Bazı maskeler, geniş çapta çoğaltılan ve satılan, bilimsel araştırmalarda kullanılan ve hatta hayat kurtaran cihazlara dönüştürülen gerçekçi veya gerçeküstücü ölümcül portreleri yapmak için kullanılan, kendilerine ait zengin yaşamlara sahip olmuştur.

Ölüm maskesi binlerce yıl öncesinden pratik edilmiş ve Eski Mısır kültüründen gelen bir gelenek halini almıştır. Buna bağlı olarak yüzden kalıp alınarak yapılan ilk maske örneği firavun maskesidir. O dönem firavun maskelerinde görüneni yansıtmaktan daha çok bir güzelleştirme işlemi uygulanmıştır. 10. yüzyıl civarında tekrar hareketlenmeye başlayan bu uygulama 18. yüzyıla kadar yasal olmadığı için gizlice yapılmıştır. Alinantüm yüz kalıpları ise genellikle alçı ya da bal mumu gibi malzemelerden oluşmaktadır.

Başlangıçta ölüm maskesi yapımında malzemenin yüz ile temasını engellemek için birtakım çalışmalar yapılmıştır. Donan alçının yüze yapışmasını engellemek adına kişinin yüzüne öncelikle gres yağı ya da petrol bazlı bir jöle sürülmektedir. Sargıların da rahat çıkabilmesi için uygulanan en gerekli aşamalardan biri bu yöntemdir.

Resim 1.81: Alçı ile Yüz Kalıbı Alma İşlemi



Kaynak: <https://onedio.com/haber/antik-misir-dan-1900-lere-kadar-uzanan-gelenek-olum-maskesi-ve-dunyaca-unlu-kisilerin-olum-maskeleri-535425>, 2020.

Sonrasında şeritler halinde kesilen alçı sargısı suya konulur ve direkt yüze uygulanır. Bu lifli bez, ince sert bir yapıya kavuşur, yüzün kalıbını verir ve bir ya da iki dakika içinde kuruma gerçekleşir. Ancak 19. yüzyıl tekniklerinde bir saat kadar bir süre geçmesi gerekmektedir. Islanan alçılı sargılar, içi alçı malzemeyle dolu olduğundan yüzü tamamen sarmaktadır. Alçı tamamen kuruyana kadar beklenir ve alınan kalıp yüzden çekilir. Yüze sürülen yağ, tüylerin koparılmasını engeller ve böylece yüzün tüylerine kadar en ince ayrıntısıyla detaylıca kalıbı anılmış olur.

Resim 1.82: Ölüm Maskeleri ve Kalıp Alma İşlemi, (History)



Kaynak:<https://onedio.com/haber/antik-misir-dan-1900-lere-kadar-uzanan-gelenek-olum-maskesi-ve-dunyaca-unlu-kisilerin-olum-maskeleri-535425>, 2020.

“History” adlı bir kanalda, belgesel için ölüm maskeleri ve kalıp alma işlemini konu edinmiştir. Bugünkü teknolojinin ilerlemesiyle yüzden kalıp çıkarma işlemi tekrardan denenmiştir. Aynı teknikler uygulanıp bal mumu ile yüz kalıbı oluşturulmuş ve elde edilen sonuç ise şaşkınlık uyandırmıştır. Çünkü oluşturulan yüz, tüylerine, yüzdeki çizgilere, dokulara kadar kişinin tamamen aynısıdır. Günümüz birçok bilim kurgu filmlerinde ya da yeni karakter yaratma işlemlerinde bu teknik kullanılmaktadır.

Resim 1.83: Ölünün Dik Durması İçin Yapılan Destek



Kaynak:<https://onedio.com/haber/antik-misir-dan-1900-lere-kadar-uzanan-gelenek-olum-maskesi-ve-dunyaca-unlu-kisilerin-olum-maskeleri-535425>, 2020.

Ölüm maskesi yapımında kafanın sabit durması gerekmektedir. Bu yüzden maskesi yapılacak insanların sadece kafanın geçebileceği masa benzeri bir destek kullanmışlardır. Ardından aynı işlemlerle yüz kalıbı çıkartılıp sergilenmiştir. Ancak sergilenecek yüzler bal mumundan değil yine alçı malzemeden yapılmıştır.

Bir önceki başlıkta da belirttiğimiz gibi “Maske ve Ritüel” maskeler sadece kraliyet ailesinden veya soylulardan oluşmamaktadır, aynı zamanda bestecilerden, siyasi liderlerden, filozoflardan, şairlerden, yazarlardan, bilim adamlarından tutun da yaşadığı dönemde sanatta politikada vb. adını duyurmuş öne çıkmış insanların da yaşarken ya da öldükten sonra yüzlerinin maskeleri alınmıştır.

Resim 1.84: Ünlü Amerika Birleşik Devleti Başkanı “Abraham Lincoln”, Ölüm Maskesi, Fotoğraflayan Mel Schockner, Loveland Colorado, (1809-1865)



Kaynak:<http://www.abrahamlincolnnartgallery.com/masks.htm>,2020,[https://historythings.com/ abraham-lincoln-and-his-life-masks/](https://historythings.com/abraham-lincoln-and-his-life-masks/), 2020.

Örneğin: Ünlü Amerika Birleşik Devletleri'nin 16. başkanı Abraham Lincoln (1809-1865) yönetime gelmeden önce kendi yüz maskını yaptırmıştır. O dönemde yaşayan insanların bu tür yüz maskelerinin yapılması heykellerde kullanmak içindir.

İlk maskesini yaptırmışından tam 20 yıl sonra tekrar bir maske yaptırmaya karar veren Lincoln'un, ölümüne yakın yaptırılmasıyla bu maske onun ölüm maskesi

olarak kabul edilmiştir. Çünkü iki maske arasındaki fark onun ölüme gidişinde ki süreci yeterince gözler önüne sermektedir.

Resim 1.85: Fransız Politikacı “Nopolyon Bonapart”, Ölüm Maskesi, (1769-1821)



Kaynak: <https://onedio.com/haber/antik-misir-dan-1900-lere-kadar-uzanan-gelenek-olum-maskesi-ve-dunyaca-unlu-kisilerin-olum-maskeleri-535425>, 2020.

İlk yapıldığına dair birtakım görüşlere sahip bu bronz yüz maskesinin Napolyon Bonopart (1769-1821)’a ait olmadığı iddiaları sürülmüştür. Sonrasında yapılan derin araştırmalar doğrultusunda maskenin aslında Napolyon Bonapart’ın kardeşine ait olduğu kanıtlanmıştır. Yüz kalıbını çıkarması için görevlendirilen doktoru, maskeyi düşürünce tamir ettirmek için başka bir ülkeye gitmiştir. Sonradan bulunan bir maskenin Napolyon Bonapar’a ait olduğu anlaşılmıştır. Başın yapısı ve yüzde bulunan tüy kalıntıları birer delil olarak kullanılmıştır. Bunun gibi birçok önemli şahsiyetlerin ölüm maskesi yapılmıştır.

Resim 1.86: “Dante Alighieri” (1265-1321), “Alfred Hitchcock” (1899-1980)



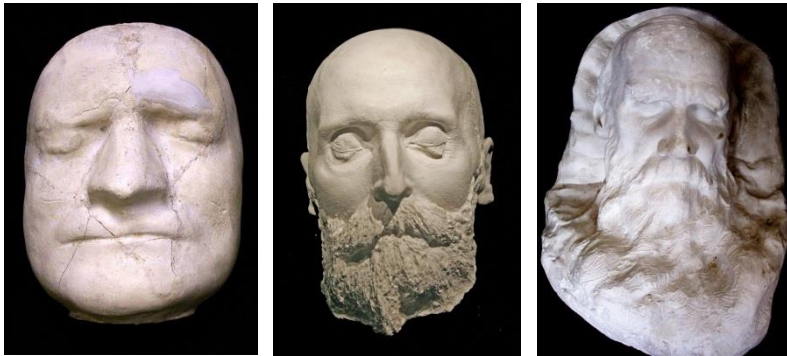
Kaynak:<https://onedio.com/haber/antik-misir-dan-1900-lere-kadar-uzanan-gelenek-olum-maskesi-ve-dunyaca-unlu-kisilerin-olum-maskeleri-535425>, 2020.

Resim 1.87: “Vladimir Lenin” (1870-1924), Ölüm Maskesi



Kaynak:<https://onedio.com/haber/antik-misir-dan-1900-lere-kadar-uzanan-gelenek-olum-maskesi-ve-dunyaca-unlu-kisilerin-olum-maskeleri-535425>, 2020.

Resim 1.88: “Isaac Newton” (1643-1727), “Alfred Nobel” (1833-1896), “Leo Tolstoy” (1828-1910), Ölüm Maskeleri



Kaynak:<https://onedio.com/haber/antik-misir-dan-1900-lere-kadar-uzanan-gelenek-olum-maskesi-ve-dunyaca-unlu-kisilerin-olum-maskeleri-535425>, 2020.

Resim 1.89: “Mehmet Âkif Ersoy” (1873-1936), “Mustafa Kemal Atatürk” (1881-1938), Ölüm Maskeleri



Kaynak: <https://www.aa.com.tr/tr/kultur-sanat/istiklal-sairinin-binbir-manali-maski-sahsi-esyalar-sergisinde-/1763216>, 2020.

1.3.6. Şamanizm’de Maske

“Şamanizm” bir inanç sistemi olarak tasvif edilmiş olsa da inanç mı yoksa din mi olduğu konusunda birtakım görüşler bulunmaktadır. Şamanizmde bulunan Şamanların, topluluğa karşı üstlendiği birtakım görevler kapsamında ağır hastalıkların iyileştirilmesi, yaşanan ölümler ve gerçekleşen cenazeler, fal bakmak gibi ihtiyaçların ortaya çıktığı anlarda şamanın gerçekleştirdiği ayinler bulunmaktadır. Bu tür ayinler bir anlamda Şamanizm kültürünün neleri içerdiği konusunda bilgiler vermektedir. Hatta günümüzde farkında olmasak da zaman zaman Şamanizm’in kırıntılarını içimizde barındırmaktayız (Yılmaz, 2019: 597).

Örneğin: Korktuğumuzda damak çekmek, nazar değmesin diye kulak çekip ahşap bir yüzeye vurmak, söylenilen söz duyulmamış olsun ve kulaktan çıksın diye yapılmaktadır. Sonrasında ağaca veya tahtaya vuruluyor ki ağaç tanrısı sesini duysun ve o tehlikeden korusun ve söylenilen şeyin gerçekleşmesini engellesin. Gidenin arkasından su dökmek; su gibi akıp kazasız belasız geri dönmesi için yapılmaktadır. Şamanizm de kurban ya da adak kavramı olmasa da günümüzde halen mevcuttur. Şamanlar da kurbanlar/adaklar genellikle kırmızı boya veya kurdele ile işaretlenip doğaya salınmaktadır. İhtiyaç sahibi işaretli kurmanı alır ve kullanırdı.

Resim 1.90: Türk Şamanizm’inde Kurban Sunma Ritüeli



Kaynak:<https://millidusunce.com/misak/turk-samanizminde-kurban-sunma-rituelleri/>, 2020.

Şamanizm’in doğuşu Orta Asya’da bulunan bir halk inanışı olarak ortaya çıkmıştır. Şamanizm’in bir din mi ya da bir inanç mı düşüncesi akıllarda soru işareti yaratırken Şamanizm’in sadece bir inanç sistemi olduğunu ileri süren Türk Tarih Profesörü Mehmet B. Ögel (1923-1989), Hunların tek tanrılı bir yapıyı içeren “Tengricilik” dinine mensup olduklarını, Göktürklerin ve Hunların “Totemist” (ilkel toplumlarda bir kabilenin bitki veya hayvan ya da bir doğa olayı ile arasında kurduğu inanç sistemi) olmadıklarına dair görüşler sunmaktadır (Ögel, 2003: 55).

Göktürklerin “Monoteizm” (Tektanrıcılık) inancına eski çağlardan itibaren başladığı düşüncesini öne süren Ögel, Türklerin, bereketli topraklara yararlı ya da zararlı tüm hayvanları kutsal sayan ve yer-gök arasında bir inanç sistemi geliştirdiklerini savunmaktadır (Ögel, 1971: 159-168). Bu düşünceye karşıt olarak Tarihçi Saadettin Gömeç ise (1964-...) Şamanizm’in sadece bir din ile alakasının olmadığını yalnızca büyüden ibaret olduğunu belirterek, Şamanizm’e eski Türk dini denilmesinin yanlış olduğunu vurgulamıştır (Gömeç, 2011: 85-9).

Şamanizm’in önceliğini kabul etmediğini söyleyen Türkolog İbrahim Kafesoğlu (1912-1984), Şamanizm’i bir din olmaktan çok ruhların, perilerin, cinlerin ruhani âlemin birer yönlendirmesi ile gerçekleştiği bir büyü olarak nitelendirmektedir (Kafesoğlu, 1980: 33-4). Bu süregelen tartışmaların neticesinde Etnolog Mihaly Hoppal (1942-...), Şamanizm’in bir din anlayışı olmasından daha çok bir inanç sistemi olduğunu belirten Hoppal, inanç kavramını insan bilincinin ikna olmuşluğu ile açıklamakta ve inananlar üzerinden bir tanımlamaya giderek “*Şamanizm dışarıdan inanç gibi görünen içeriden bakıldığında ise derin bir ikna olmuşluğu yansıtan*

kavramsal bir evrendir” (Hoppal, 2012: 21) yorumu ile bu kültürü bir inanç sistemi olarak değerlendirmiştir.

Yukarıda belirtilen görüş ve düşüncelerin tam aksini iddia eden Türk yazar Ziya Gökalp (1876-1924), Türklerin İslamiyet’ten önceki dinleri ile ilgili, Türklerin soylu totemist dönemlerinde bir din iken, “Toyonizm” ile büyüü birleştirerek bir sistem şekline büründürdüğünü vurgulamaktadır (Gökalp, 1976: 40). Bu büyü sistemi içinde Kam (topluluklarda doğaüstü güçlerle iletişime geçtiğine inanılan din adamları)’ların (Gam veya Ham) sihirbaz olduklarını; ancak Türklerin dini başkanlarının ise “Toyon”lar olduğunu iddia ederek; “Toyonizm” olarak adlandırdığı sistemde “Nom” adı verilen dini kitabın da bulunduğunu tespitlerine eklemektedir (Gökalp, 1976: 117-8). Günümüzde devam etmekte olan Şamanizm hakkında yapılan bütün yorumların ve düşüncelerin asılsız olduğu iddiasıyla yeni tezler üretilmiştir.

Şamanizm kültürünün bir din anlayışı olduğunu savunan diğer bir isim de Yusuf Ziya Yörükan (1923-1954)’dır. Primitif bir topluluk olsa dahi topluluğun olduğu her yerde emir ve yasakların ayrıca cezalarında olduğunu ve kutsal değerlerin bulunduğunu belirterek, bu durumu da dinin birinci maddesi olarak nitelendirmektedir. Her toplumun kendine ait bir dini ve din anlayışının olduğunu belirterek Türklerin ilk dininin Şamanizm olduğunu ifade etmiştir (Yörükan, 2006: 13-18).

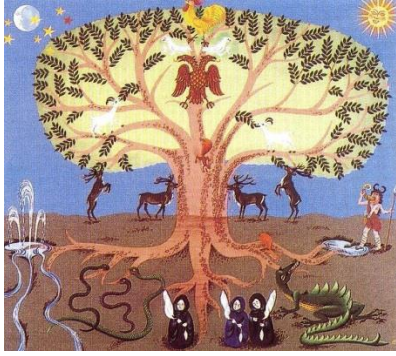
Yüzyıllar boyu süregelen ve doğa ile iç içe yaşayan Orta Asya toplulukları gökteki oluşumların ihtişamını izlemiş, onlara birtakım anlamlar yüklemiş, yeryüzü ile gökyüzü arasında bağlar kurmaya çalışmıştır. Canlı-cansız tüm varlıkların içindeki cevherler keşfedilerek, bu güçlerle ilişkiler kurulmuştur. Onlardan medet umulmuş ve bazıları onlara yakın olmaya çalışmıştır. Doğa karşısındaki güçsüzlük sonucu doğaya teslimiyetle farklı doğa dinleri oluşmuştur. Günümüzden binlerce yıl önce yaşanan bu düşünceye “Şamanizm” adı verilmiştir.

Şamanizm’e göre evrende her şeyin bir ruhu, hissiyatı ve canı vardır. Dağlar, göller, ırmaklar, ormanlar hep canlı olarak kabul edilmekte ve ağaçlara kutsallık yüklenmektedir. Şamanlar, Gök Tanrı Ülgen’e ulaşılabilmek için içlerine kapanır ve ruhlarını dünyevi gerçeklikten kurtararak göğe ulaşmaya çalışmaktadır.

(Yüksel, 2019) Şamanizm’de alt âlem tabakası hayvan bitki ve taşları ilgilendirmektedir. Orta âlem insanları, üst âlem ise tanrısal ruhların olduğu âlemi

kapsamaktadır. Şamanizm'in temelinde tanrı-insan ve doğanın uyumuna dayanmaktadır.

Resim 1.91: Kötülük ve Güzellik Arasında Toplulukların Yaşadığı Yeryüzü



Kaynak: <http://apelasyon.com/Yazi/975-samanizm#:~:text=%C5%9Eamanizm%2C>

%20tarih%20%C3%B6ncesine%20ait%20olan,25.000%20y%C4%B1l%20%C3%B6ncesine%20dayand%C4%B1%C4%9F%C4%B1%20varsay%C4%B1l%C4%B1r., 2020.

Gökle, yeraltı arasında yani kötülük ve güzellik arasında toplulukların yaşadığı yeryüzü bulunmaktadır. Yeryüzü iki zıtlık arasında yaşamın var olduğu bir katmandır. Siyahla beyazın, iyilik ile kötülüğün, güzellik ile çirkinliğin mücadelesini verdiği insanın kendi doğru yolunu ruhlarının yardımı ile bulmaya çalıştığına inanılmaktadır. Evrenin yollarını kat etmeye çağrılan şaman, yolunu kaybetmemek için bu yolları mümkün olduğunca en iyi şekilde tanımalıdır; belirli hedeflere yönelmesi nedeniyle bu hedeflere nasıl varacağını bilmelidir.

Çeşitli toplumlarda mitoloji de yer alan ağaç figürü (Resim 1.91), kimi zaman yaşamı, kimi zaman da evreni temsil etmektedir. Birbiriyle olan diyalogu ilişkisizmiş gibi görünse de birçok toplumun temelini oluşturmaktadır. Çünkü ağaçlar kökleri ile yeraltını, gövdesi ile yeryüzünü, ışığa yönelen yaprakları ile gökyüzünü yani evrenin üç katını temsil etmektedir. Yaşamı en iyi simgeleyen ağaçlar, ilkbaharda çiçek açmaları, rengârenk görünüme sahip olmaları, meyve vermeleri doğumu, sonbahardaki kurumaları solup yaprak dökmeleri ise yaşamın sona erişini yani ölümü çağrıştırmaktadır.

Ahiret ile ilişkili olan fantastik gücün, insanın içinde bulunduğu dünya ile hâkimiyetine sahiptir. Perrin'in "Şamanizm" konulu makalesinde de belirttiği üzere

“hastalık veya ölüm ama aynı zamanda kuraklık ve kıtlık, insanoğlunun varlığını güven altına alma uğruna yağmaladığı, harap ettiği çevrenin bedeli olarak öteki dünyaya ödediği borçtur” (Perrin, 2008: 13) şeklinde ifade etmiştir. İnsanoğlu yaşamını sürdürebilmesi için doğaya verdiği tahribat neticesinde doğaüstünün bunun karşılığını almasıyla sonuçlanmaktadır. Birtakım ihtiyaçları doğrultusunda doğayı tüketmek mecburiyetinde olan insanın, doğa ve doğaüstü varlıklar karşısında zayıf düşmektedir.

İnsanoğlu her zaman aldıklarının bedelini ödemekle yükümlüdür. İşte bu noktada Şamanlar, doğaüstü varlıklar tarafından yönetilen doğanın dengesini korumakla sorumludur. Ruhlar ile iletişim kurabilmesi; gökyüzü, yeryüzü ve yeraltı dünyaları arasında yolculuk edebilmesi; davullar eşliğinde öte âlemin sesi oluşu, öteki dünyanın insanları arasında vücut bulmuş şeklini oluşturmaktadır. *“Bu kimseler, diğer insanlardan farklı olarak öteki dünyayı görme ve tanıma gücüne sahiptirler. Onlara şaman denir. Öteki dünya tarafından atanmışlar ve seçilmişlerdir”* (Perrin, 2008: 14).

İnsanoğlu, küçük ruhlardan kendini koruyabilmekte ve onlara bir takım sunaklar hazırlayarak memnun etme yetisine sahip olabilmektedir. Fakat kötü ruhlara karşı gelmek şamanlar için hiçte kolay bir iş değildir. Kötü ruhlar, insanlara ve sahip olunan hayvan sürülerine hastalıklar yollayarak onlara kendilerini hatırlatır ve kurban istemektedirler. İşte bu noktada şaman devreye girerek kötü ruhlarla bağlantıyı sağlar ve isteklerini iletir.

Resim 1.92: Sibirya Kadın Şaman



Kaynak:<http://www.fs.fed.us/wildflowers/ethnobotany/mindandspirit/shamans.shtml>, 2020.

“Şamanist inanca göre dünya, gök, yeryüzü ve yeraltı olmak üzere üç kısma ayrılmaktadır. Altay Türklerine göre ‘Aydınlık Âlemi’ yani gökyüzünü Tanrı Ülgen’le

bağlantısı olan iyi ruhları temsil etmektedir. Yeryüzünü, yani ‘Orta Dünya’yı insanlar oluşturmakta, ‘Aşağıdaki Dünya’yı ise Tanrı Erlik ile bağlantısı olan kötü ruhları temsil etmektedir. İyi ruhlarla ilişki kurup, iyilik yapan Şamanlara Ak- Şaman, yeraltı ruhlarıyla konuşup, Erlik 'in hizmetinde olanlara ise Kara-Şaman denmektedir.” Bu inanç doğrultusunda şamanlar dört esas görevi prensip edinmişlerdir;

- Belirli soruları yanıtlamak, evrende bir öğretmen aramak.
- Gözle görünmeyen, ilerde olabilecek şeyleri görmek.
- Kaybolmuş madde ve kişileri bulabilmek ve
- Vücudu terk etmiş ruhlarla iletişime geçerek onları geri döndürerek şifa vermektir.

Şamanların yardımcı ruh hayvanları bulunmaktadır. Bu yardımcılarının ne olduğu hakkında giysileri fikir vermektedir. Kıyafetlerinden hayvanların sembolize edildiği açıkça görülmektedir. İlk şamanların kıyafetleri kuş şeklindedir. Daha sade ve daha hafiftir. Kuş tipi elbiselerde küçük çanlar ve çingiraklar kullanılmaktadır. Elbiselerde kanatları simgeleyen tüyler, saçaklar ve püsküller bulunmaktadır.

Resim 1.93: “Kadın Şaman Elbisesi”, Tofalar (Sibirya, Irkutsk), Şaman Ceket, Selkup (Sibirya, Ket Nehri), Peter Büyük Antropoloji ve Etnografya Müzesi



Kaynak: <https://omgthatartifact.tumblr.com/page/6>, 2020.

Resim 1.94: “Şaman Kostümü”, Sibirya (Tunguska), Peter Büyük Antropoloji ve Etnografya Müzesi, Şaman Kostümü, Moğolistan, Ulusal Moğolistan Müzesi



Kaynak:<https://omgthatartifact.tumblr.com/page/6>, 2020.

Resim 1.95: Şaman İyileştirme Ritüeli



Kaynak:<http://www.fs.fed.us/wildflowers/ethnobotany/mindandspirit/shamans.shtml>, 2020.

Şamanın transa geçmesini sağlayan kıyafet dışında davul ve şarkılar tamamlayıcı öğeler arasında yer almaktadır. Davullar genellikle söğütten yapılmakta ve at derisi ile kaplanmaktadır. Davulun iç kısmında dikey bir sap bulunmaktadır. Bu sap kayın ağacından yapılır. Davulun görevi, şamanın transa geçişine yardım etmektir. Şaman, davula her vuruşunda gelen her tınıdan enerji alır, buna şarkılar ve dans ile eşlik ederek alt dünyaya dalmasına yardımcı olmaktadır. Davul genellikle yüz hizasında ya da başın üst kısmında çalınmaktadır. Davula yapılan vuruşlar transı sağlayan en etkili unsurlardır. Bu şekilde beden ve zihin davulun sesi ile bütünleşerek ruhlar ile bağlantı sağlamaktadır.

Resim 1.96: “Şaman Davulu”, Chakass (Sibirya, Yenisey), Antropoloji Müzesi, Stockholm, Şamanın Tefi, Shor (Sibirya, Kemerovo), Peter Büyük Antropoloji ve Etnografya Müzesi



Kaynak:<https://omgthatartifact.tumblr.com/page/6>, 2020.

Resim 1.97: “Büyük Şaman Başlığı”, Nvikh, Peter Büyük Antropoloji ve Etnografya Müzesi



Kaynak:<https://omgthatartifact.tumblr.com/page/6>, 2020.

Taç ritüelleride ayrı bir öneme sahiptir. Tacı sayesinde şaman Gök Baba’sından enerji aldığına inanılmaktadır. Bazı halklarda, insanın ruhunun başın en tepesinde olduğuna inanıldığı için Şaman başlık veya tacı çok kutsal sayılmaktadır. Şaman, koruyucu gücünü arttırmak için başlığını yardımcı ruh-hayvanlarını sembol eden materyallerle donatmaktadır.

Resim 1.98: “Yeniden Doğuşun” Simgesi Boynuzlu Şaman Tacı



Kaynak:<https://baytekinbalkan.com/blog/detay/geyik-boynuzlu-saman-taci-nanai>, 2020.

“...Bir başka açıklamaya göre, ruhlar alemine insan yüzüyle ya da insan olarak girmek mümkün değildir, inanışa göre hareketsiz nötr ‘ölü’ yüzü taşımak gerekmektedir. Üçüncü bir açıklamaya göre ise dış ışığa maruz kalmadan daha rahat bir şekilde kendinden geçmiş hale ulaşabilmek için maske kullanılmıştır. Demek ki maske ritüel körlüğün önemli bir aracıdır.”



İKİNCİ BÖLÜM
TİYATRO SANATINDA MASKE KULLANIMI

“İnsanın yaşamı boyunca, tiyatro olgusunu doğru bir şekilde tespit etmek için her şeyden önce bu sanat dalının toplumdaki görevini açık bir biçimde ortaya koyması gerekmektedir. Tiyatro, bir arada bulunan, toplumca yaşanan insanların teke tek değil yine topluca katıldıkları bir ifade aracı halindedir” (Nutku, 1972: 75).

Tiyatro, bir öykünün karakterlerin davranışı yoluyla bir düşüncüyü aktarmak üzere, konuşma ve hareket yardımıyla, sahne üzerinde eyleme dönüştürülmesidir. Bütün sanatları bir arada kullanıp bunları uyum ve ahenk biçimine dönüştüren tek sanattır. Bir tiyatro yapıtı, kendine özgü kuralları ve nitelikleri olan bir yaratıdır. Özünde hareket vardır ve sözü görünüşe, düşüncüyü de eyleme sokmaktadır.

Tiyatro olgusu, mevcudiyetinden bugüne dek, bulunduğu coğrafyalara bağlı, hem siyasi hem de toplumsal koşulları ve dini inançlar-inanışları gibi birçok farklı durumların etkisinde kalarak gelişmiş ve her çağda farklı yorumlarla yeni bir anlam kazanarak karşımıza çıkmıştır. Misyonu farklılıklar gösterebilir, diğer sanatlardan ayrılarak temelinde eğitici ve öğretici olmayı hedefleyen tiyatro sanatı, 21. yüzyılın ilk çeyreğinden itibaren yeni üsluplar aramaya devam etmiştir.

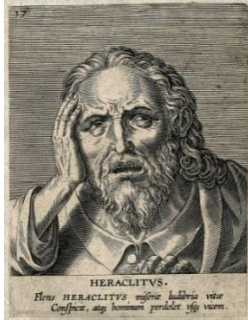
Doğanın bu denli değişken olmasını anlamlandıramayan ilkel dönemde ki insanlar, doğaüstü güçlerin varlığına inandıklarından dolayı üst varlıklarla iletişime geçebilmek için birtakım bedensel tavırlar ve sesler kullanma teknikleri geliştirmişlerdir. Bu yöntem ve teknikler ile arzu ettikleri şeyleri, üst varlıklara ileterek ve koşulları değiştirerek üstünlük sağlamayı amaçlamışlardır. Zaman geçtikçe kendini geliştiren insanoğlu, hareket ve sesleri belli bir düzen ve ahenk içerisinde farklı anlamlar kazanmıştır. Tabii ki de bu haliyle bir sanatsal faaliyetten ya da günümüze kadar uzanan tiyatro sanatından bahsetmek bu denli mümkün olmamaktadır ancak zamanla gelişen ve değişen toplumlarda ve yapılan keşifler neticesinde, bu ritüel yapısı evrilerek teatral biçimini kazandırmıştır (Semercioğlu, 2020: 23).

Sonrasında, birçok kuşak boyunca devam eden gizli törenlerin uygulandığı mimler (yalnızca hareketlere dayanan sözsüz oyun) ve danslar, yavaş yavaş herkesin izleyebileceği alanlarda buluşarak yapılmaya başlanmıştır. Böylece, tiyatronun vazgeçilmez ve daha önemli kılan ikinci ögesi seyirciler ortaya çıkmıştır. Seyirciler, bu törenlere katılmaya ve yapılanları beğeniyle karşılamaya başlayınca, gerçek tiyatro oyunlarının ortaya çıkmasına ve oynanmasına olanak sağlamıştır.

Tiyatro kültürünün oluşumundan itibaren maskenin çok önemli bir araç olduğu bilinmektedir. Oyunda kullanılan maskeler, aktöre yeni bir fiziksel görünüm kazandırarak, performansını sergilemesinde yardımcı olmakla birlikte yapılması zor ve imkânsız ifadeleri de saatlerce sergilemesinde olanak sağlamıştır. Ayrıca maske oyuncunun jest ve mimikleri, duruşu, hali ve tavrı ile anlam kazanmaktadır.

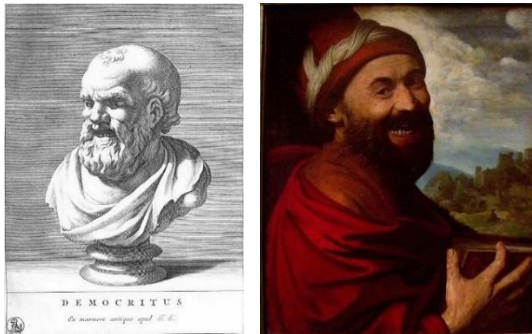
Günümüz sahne tiyatrosunun iki maskeden oluşan klasik bir sembolü vardır. Her ikisi de sosyal olmasına rağmen bir tanesi trajedik ve üzgün görünen, diğeri komik bir şekilde gülümseyen şekilde sembolize edilmiştir. Herakleitos (M.Ö 535), (Resim 2.1), ağlayan melankolik sert görünümlü bir yunan filozofudur. İnsanların durumuna acıyıp üzüldüğü için asık yüzle dolaşan ve lakabı “ağlayan” olarak bilinmektedir. Democritus (M.Ö 460), (Resim 2.2), ise tam tersine insanların durumunu anlamsız, absürd bulan bunu komediye döken bir kişilik olduğu için “alaycı” bir tebessümle gezerdi ve lakabı da gülen filozofdur.

Resim 2.1: “Efesli Herakleitos”, (M.Ö 535)



Kaynak:<https://etpoetica.wordpress.com/herakleitos/>, 2020.

Resim 2.2: “Democritus” (M.Ö 460), Democritus’un Dosso Dossi Tarafından Yapılmış Resmi, (1540)



Kaynak:<https://tr.wikipedia.org/wiki/Demokritos>, 2020.

3500 yıl öncesine dayanan dünyanın en ünlü mermer antik kenti Stratonikeia’da, bahsettiğimiz bu iki filozofun yüz ifadeleri trajedi ve komedinin bir arada olduğu tiyatronun simgesi haline gelmiştir. Ağlamak ve gülmek veya iyilik ve kötülük gibi zıtlık belirten kavramların çatışma birliği esasına dayandırılmıştır. İlk bakışta gülen insanı iyimser bir kişilik, ağlayanı ise karamsar kabul etmek doğru gibi görünse de az önce adı geçen gülen filozof aslında karamsar bir filozoftur. İnsanlıktan umudunu kestiği için işi gülmeye vuran dalga geçen bir karakterdir. Heraklitos ise toplum ve insan konusunda umutlu, iyimser bir yapıda olduğu için “bu geri kafalılık neden? Bu gerilim niye?” diyerek inandığı değişimin geciktiğine üzülen bir karakterdir.

İngiliz sanat tarihçisi Horace (Horatio) Walpole (1717-1797), “*Bu dünya düşünenler için bir komedya, hissedenler için bir trajedidir. Bundan dolayıdır ki Demokritos gülmüş, Herakleitos ağlamıştır.*” sözleri tiyatronun şuanki simgesinin neden seçildiği konusunda gayet isabetli olmuştur.

Bugünkü modern tiyatro gruplarına bakıldığında içinde maskeye ve makyaja en çok yer veren Fransız kadın tiyatro ve film yönetmeni Ariane Mnouchkine (1939-...)’in oluşturduğu “Le Theatre du Soleil” diğer adıyla “Güneş Tiyatrosu” (1964, Paris avangard sahne topluluğu)’dur. Resim 2.3’de, Antik Yunan metinlerinden uyarlanan “Agamemnon’un”, A. Mnouchkine tarafından yorumlanışını görmekteyiz.

Resim 2.3: “Ariane Mnouchkine, Theatre du Soleil”, (Güneş Tiyatrosu), (1964)



Kaynak: <https://worldoftheatreandart.com/ariane-mnouchkine-avant-garde-innovative-tireless/>, 2020.

2.1. AYDINLANMA ÇAĞI TİYATROSUNDA MASKE

2.1.1. Commedia dell'Arte: Yüz Özelliklerini ve Oranlarını Bozarak Abartma Sanatı

14. yüzyılda İtalya da orta çıkan Commedia dell'Arte bir tür maskeli tiyatro geleneği devam ettiren ve yüzyıllardır (16 ve 17. yüzyıllar) devam eden Avrupa'nın her bir kıtasını dolaşarak birçok ülkeye yayılmış bir form hareketidir. Fransız oyun yazarı Moliere (1622-1673) de dâhil birçok yazara ilham kaynağı olan dell'Arte, 18. yüzyıla kadar popülerliğini sürdürmüştür.

Ortaçağ'da kilisenin ve skolastik zihniyetin hâkimiyeti tiyatronun gelişmesini büyük ölçüde etkilemiştir. Hristiyanlık bağlamında hâkim olan ketum idareler tiyatroyu yasaklama yoluna gitmişlerdir. Tiyatro, zamanını Tanrı'ya yalvararak geçirmesi gereken insanoğlunu, bu tür saçmalıklarla koparan ve tutkuları besleyen bir eğlence aracı olduğunu düşünmüşlerdir (Azizov, 2017: 39).

Dell'Arte tiyatrosu, insanın dünyaya ait yanlarını yeniden vurgulamış ve bunun eğlenceli yanlarını tıpkı Antik komedyada olduğu gibi ortaya koymuştur. Bu bağlamda maskenin sahneler geri dönüşü de dell'Arte tiyatrosuyla gerçekleşmiştir. Arte tiyatrosu, kilisenin baskıcı ve ibretlik oyunlarının aksine, pazar yerlerinde fakir köylüler tarafından izlene günlük hayata dair genellikle aşk, cinsellik, kurnazlık, aldatma, mücadele, zorla evlendirme, aynı kıza meyilli olan baba ve oğul, hizmetli ve efendi vb. konuları ele alarak oluşturdukları tiplerle ve maskelerle karakterlerin birbirleri ile ilişkileri anlatılmaktadır (Mitchell, 2005: 27-8).

Oyunun duraksamayan ritmi içinde oyuncular devasa tavırlar gerçekleştirmektedirler. El, kol ve bacak hareketleri gerçekliğin dışında daha abartılı bir şekilde devinim halindedir. Oyuncuyu izleyiciden tamamiyle koparan maskeler de abartılı hareketleri destekleyecek abartılı yüz maskeleri bulunmaktadır. Maskede ki burun yapısı normal ölçülerden oldukça büyük ve komiktir. Dell'Arte maskelerinde amorf yapıda ağız yapıları bulunmamaktadır. Anlayışa göre ağzın deforme olmuş yapısı acıyı tasvir etmektedir buradaki asıl gaye izleyiciyi güldürmektir. Komik tiplerin kullandıkları maskelerin diğer bir özelliği yüzlerini tamamen örterek sesi boğan bir maske olmak yerine, ağzı açıkta bırakan sadece burun ya da çeneyi kapatan yarım

maskeler olmasıdır. Bu özelliği ile De'll Arte maskeleri sesi boğmadan jest ve mimikleri daha belirgin kılmaya elverişli maskeler olmasıdır (Karaboğa, Özçıtak, 1994: 231).

Komik tipler kendi içerisinde yaşlılar, gençler ve uşaklar olarak üç guruba ayrılmaktadır. Yaşlı tiplerde en çok karşımıza çıkan Pantalone ve Dottore tipleridir. Bunların yanı sıra yine Coviello, Cassandro, Cola, Tartaglia, Pasquariello gibi tipler de yaşlı tipler arasında yer almaktadır.

Genç tiplerin en önemlileri ise; Capitano ve Scaramuccia ikilisidir. Bu türün en önde gelen tipleri hiç şüphesiz uşaklardır. Başta gelen ve bilinen uşak tiplerleri ise Arlecchino, Pulcinella, Birighella'dır. Yanı sıra Scapino, Mezettino, Pedrolino, Trufaldino, vs. erkek uşaklardan ayrı olarak Servetta, Colombina, Berta, Rosetta, Pimpinella, Arlechina vs. gibi kadın uşaklar da yine Commedia Dell'arte oyunlarındaki diğer uşak tipleridir. Bu tiplerin tamamı standart maskeler ile oynanmaktadır (Azizov, 2017: 41).

Resim 2.4: Commedia Dell'Arte



Kaynak:https://medium.com/@manuel_bonilla/la-comedia-del-arte-34274f690f9f, 2020.

Dell'Arte aktörleri ünlü olsalar da gösteriyi izlemeye gelen kişiler kadar fakirdirler. İçerisinde bulundukları geçim ve ekonomik sıkıntı, kıyafetlerin oluşturulmasında da etkili olmuştur. Her oyuncunun giyebilmesi için tasarlanan bol ve geniş kostümler ilk zamanlarda beyaz ve en ucuz kumaşlardan dikilerek yapılan gömlek ve pantolondan ibarettir.

Resim 2.5: Bir “Zanni” Karakteri



Kaynak: <https://en.wikipedia.org/wiki/Zanni>, 2020.

Zanni karakteri (Resim 2.5) İtalya’nın popüler olan Giovanni’nin halk tarafından dönüştürülmüş şeklidir. Zanni maskenin kullanım amaçlarından biri oyuncuyu ile izleyiciyi birbirinden ayırmak ve ilgiyi kalabalık içinden alarak tek kişiye yani Zanni karakterine yöneltmektedir. Zanni karakteri hikâyedeki anlatıcı rolündedir. Dell’Artede ki oyuncunun sesini kamufle etmemek için yarım yüz şeklinde biçimlendirilen bu maskede oluşturulan büyükçe burun boşluğu sesin yükseltilmesine olanak sağlamaktadır.

Bu karakter, Venedik toplumunda hizmetçi, uşak veya hamal olarak çalışan köylü veya göçmen işçi sınıfından alınmıştır. Bazen tuhaf bir iş adamı veya seyyar satıcı olarak da görülmektedir. Başlangıçta bulunan iki Zanni karakteride uşak görevindedir: Akıllı olanı ilerde Brighella karakterine; ahmak olan ise, kaba saba ve çocuksu olanı da Arlecchino’ya dönüşmüştür.

Zanni karakterinin kostümü, genellikle işten atma kıyafeti giymiş ve bir hamal olarak ağır yükler taşıyarak bükülmüş dizleri, eğilmiş konumda ve ayakları birbirinden ayrıktır. Bu, Commedia dell’Arte’nin kendilerini her zaman dik bir sürgünle taşıyan aristokrasi karakterleriyle keskin bir tezat oluşturmaktadır.

Resim 2.6: Eski ve Yeni “Arlecchino” Maskesi



Kaynak: <https://en.wikipedia.org/wiki/Harlequin>, 2020.

Arlecchino maskesi (Resim 2.6), tiyatro serisindeki en popüler maskelerden biridir. Geleneksel olarak, Zanni türünde biraz soluk, aptal, basit fikirli ve yine sürekli aç olan “Arlecchino” (Harlequin) karakteri tarafından giyilmiştir. Arlecchino, komedinin en genç karakterlerinden biridir ve bu karakterin Commedia dell’Arte’de kullanımı 1593 yılına kadar uzanmaktadır.

Arlecchino’nun tiyatrodaki olağan rolü sadık bir uşak ya da hizmetçidir, ancak bu bağlamda o aynı zamanda palyaçodur. Bu karakter sahneye çıkar çıkmaz, onun saçma sapan hareketlerine ve sözlerine her zaman bol bol kahkaha atılır ve aptallıkları arasında git gel yapılmaktadır.

Arlecchino’nun ilk maske tasvirleri siyah ve sakallıdır. Minyon ve yuvarlak görünümdeki burnu; basit ve ahmak bir adam olduğunu betimlemek üzere “Buldog” köpeklerini anımsatan şekilde basıktır. Küçük göz yapısı, saf ve şaşkın bir ifade vermek için yuvarlak yapıdadır.

Alnında bulunan gereğinden oldukça büyük bir şişlik bulunmaktadır. Sonradan görülen maskelerden sakal tamamıyla kaldırılmış sadece siyah renk korunmuştur. Sakal yerine elmacık kemiklerine yapılan vurgu ile bıyık rölyefi oluşturulmuştur.

Arlecchino’nun kostümü ise genellikle renkli ve düzensiz, yamalı bir ceket ve pantolon, tavşan veya tilki kuyruğu olan, beyaz keçe şapka ve bir kemerden oluşmaktadır.

Resim 2.7: 16. Yüzyıldan “Brighella” Karakteri



Kaynak: <https://en.wikipedia.org/wiki/Brighella>, 2020.

(Resim 2.7) Brighella, “Zanni” türünde Commedia dell’Arte’de kurnaz bir hizmetçi olarak rol almaktadır. Bu rol için uzmanlık alanlarından biri, diğer karakterlerde oynadığı ve bazen de uzman bir müzisyen olan, şarkı söyleyen ve gitar çalan, hileler ve şakalar yapan karakterdir. Hayatta kalmak ve maddiyatı güçlendirmek için her şeyi göze alan bu iştahlı, açgözlü ve kurnaz hizmetçi, efendisinin en acımasız arzularını bile tatmin etmeye hazır bir kabadayıdır. Maske siyah renk yerine kahverengi, burnu ise iyi koku alabilmesini sağlayacak şekilde büyükçe yapıya sahiptir.

Maskede sakal ve bıyık gibi aksesuralardan yoksun, elmacık kemikleri ise şişik niteliktedir ayrıca oyuncunun gözleri kullanıma uygun şekilde büyük boşluklar halinde yapılmıştır. Brighella karakteri zaman geçtikçe başka özellikler de kazanmıştır. Yeşile dönen yüz rengi; kötü ifadeyi güçlendiren çıkık kaşlarla, gölge içinde bırakılan gözlerle betimlenmiştir. Burunun kanca yapısı yüzdeki konumunu artmış, gerçek saçlardan yapılan Salvador Dali’ye benzeyen sivri uçlu bıyıkları ile küstahlık kazandırmıştır. Kostümü ise hizmetçinin kostümünü andırmaktadır, ancak hem gömlek hem de pantolon üzerinde beyaz zemin üzerine birkaç kısa yeşil şerit vardır. Bazen bir pelerin ve yeşil çizgili bir şapka da takmaktadır.

Resim 2.8: “Pantalone”, Maurice Sand Tarafından Yapılmıştır



Kaynak:<https://en.wikipedia.org/wiki/Pantalone>, 2020.

Pantalone’un (Resim 2.8) karakteri genellikle eski bir tüccar, genellikle zengin ve saygın, diğer zamanlarda tamamen mahvolmuş, ancak her zaman her ayrıntıda iş becerisine sahip yaşlı bir adamı canlandırmaktadır. Maskesi tipik olarak kancalı bir burun ve belirgin kaşlar gibi fiziksel özelliklerini vurgulamaktadır. Ayrıca dar, sarkık ve uzun bir yüz yapısına sahiptir. Hem yaşlı hem de saygınlığı olmayan zengin bir tiptir; oldukça kemikli ve sivri, epeyce büyük ve kuvvetli aynı zamanda büyük bir burunla tasvir edilmiştir. Karakterde bulunan abartılı kaşlar Pantalone’nun en dikkat çekici özelliğidir.

Resim 2.9: “Il Capitano”, İbrahim Bosse Tarafından Yapılan “Gravür” Çalışması



Kaynak:https://en.wikipedia.org/wiki/Il_Capitano, 2020.

(Resim 2.9), Il Capitano’nun Commedia dell’Arte’deki karakteri genellikle parlak ve renkli bir üniforma giymiş, övünen, hilekâr ve palavracı bir askerdir. O dönemde zengin ve fakir oldukça fazladır. Bu yüzden kendini zenginmiş gibi gösteren fakir kesim için “Il Capitano” rolü ile betimlenmiştir. Bu genellikle çok renkli çizgili ve yaldızlı düğmeli bir takım elbise, tüylü bir başlık ve birkaç pas izine sahip büyük bir

kılıçtır. Rolü genellikle büyük savaş istismlarıyla övünmesini içerir, ancak aynı zamanda diğer karakterlerin de şakaların da konu olmaktadır. Bazen buna kılıcını kınından çıkararak karşılık verir, ancak dökülen tek kan kendisinininkidir!

Resim 2.10: “Il Dottore” Karakteri



Kaynak:https://en.wikipedia.org/wiki/Il_Dottore, 2020.

Kendini beğenmiş tavrı ile sahnede dolaşan başka bir aktörde Il Dottore’dir (Resim 2.10). Doktorluk, bilgisi sayesinde kendisini daima yukarıda gören, fakat öyle olmadığı için normal davranan bir karakterdir. Il Dottore olarak adlandırılan bu yalancı tip, şişirilmiş göbeği ile aç gözlülüğün sembolü haline gelmiştir. Kocaman burnu ve siyah maskesi ile yüzün yarısını tamamlarken yüzün geri kalanındaki gerçek bıyık ve yanaklar açıkta kalmaktadır.

Il Dottore, aslen “iyi beslenmiş ve öğrenilmiş” Bologna’dan gelen bir çizgi roman kişisidir. O sadece ismen “doktor” ve kimi zaman bilgili bir hekim, kimi zaman noter ya da avukat olarak tasvir edilmiştir.

Resim 2.11: “Pulcinella” Karakteri



Kaynak:<https://en.wikipedia.org/wiki/Pulcinella>, 2020.

Commedia dell'Arte tiyatrosundaki “Pulcinella” (Resim 2.11) maskesinin, çok sayıda komik geleneklere sahip bir bölge olan İtalya'nın güneyinden (Campagna) kaynaklandığı söylenmektedir. Pulcinella'nın tiyatrodaki fiziksel görünümü genellikle bir yavru horoza benzemektedir. Gargamel burunlu maskesinin, ya Latince “pullus gallinaceus”dan ya da “pullicino” nun (genç civciv) lehçesindeki bir bozulmadan ismine yol açtığı düşünülmektedir. Ne olursa olsun, büyük burnu, gıcırtilı sesi, palyaçoğu andıran tavırları ve görünümü, şarlatan, tembel kemikler, akrobat olarak rol almasına neden olmuştur. Pulcinella karakteri, dell'Arte'nin birçok oyununda yer almış ve Giandomenico Tiepolo (1727-1804, İtalyan ressam ve baskı sanatçısı)'yu Venedik'teki Zianigo'nun duvarlarına ve tavanlarına boyamaya itmiştir.

Commedia dell'Arte maskeleri çoğunlukla deriden yapılmıştır. Kullanımı kolaydır: kullanıcılar için esnek, hafif, nefes aldırır ve rahat bir yapıya sahiptir. Ayrıca klasik şekillendirme yönteminde uygulanan ahşap kalıp üzerine çakılarak, bitkisel karışımlarla derinin gerilmesinden oluşmaktadır.

Dell'Arte tiyatrosu maskesi tıpkı Roma döneminde olduğu gibi Tanrılara ait olanı değil insana ait olanı imgelemektedir. Bu bağlamda gelişmekte olan hümanist anlayışla koşutluk arz etmektedir. Anlatılan özellikleriyle Commedia dell'Arte maskesi, gelecek çağlardaki tiyatro anlayışlarını da etkilemiştir.

2.1.2. Elizabeth Dönemi Tiyatrosunda Maske Kullanımı

Avrupa tiyatrosunun bilinen modern biçimlerinden biri olan Elizabeth Dönemi, 16. yüzyılda konularının geniş bir ilgi alanına hitap etmektedir. Seyirci kitlesinin artmasına koşut olarak, oyun yazarları, tasarımcılar ve oyuncuların performansları, baskılardan kurtulup kilise sınırlarının dışına çıkmalarıyla birlikte gelişmeye başlamıştır. Yeni dramaların çoğu sanatlarını köylerin yeşil alanlarında ve şehir meydanlarında icra eden gezgin oyuncular tarafından veya saraylarda, soyluların evlerinde icra edilmiştir.

Bu yeni oyun türünde konular çoğunlukla krallar ve kraliçelerin efsanevi öykülerinin yanı sıra karı koca arasındaki kıskançlıklar ve geçimsizlikler, köylüler arasında oluşan rekabetler, efendiler ile hizmetkârlar arasındaki zaman zaman eğlenceli

bir o kadar da acı ilişkilerin olduğu bir nevi gündelik konular yer almaktadır.

İtalyan gezgin oyuncular tarafından İngiltere'ye getirilen komedya formları 16. ve 17. yüzyıllarda adada popülerlik kazanmıştır. Dönemin İngiliz halk tiyatrosuna etki eden İtalyan komedi geleneği, Rönesans dönemi İngiliz saray eğlencelerini ise daha yaygın bir şekilde etkilemiştir. İlk olarak İngiltere kralı VIII. Henry (1491-1547) ve sonrasında I. James (1566-1625) sarayında uygulanan İtalyan sahneleme teknikleri Kraliçe Elizabeth döneminde de popülerliğini korumuştur (Mitchell, 1985: 33).

Kilisenin ibret oyunlarından başka hiçbir dramatik formun sahnelenmediği dönemlerde İngiltere'de natüralist felsefeyi temel alan ve profesyonel bir tiyatro akımı gelişmiştir. Seküler tiyatronun ön gelişim döneminde maske kullanımı sahnenin ayrılmaz bir parçasıydı ayrıca maskeye alternatif olarak makyaj kullanımı da rastlanmaktadır (Kennard, 1932: 64). Ancak bu dönemdeki makyaj uygulamaları günümüzdeki natüralist uygulamalar şeklinde gerçekleştirilmemektedir. Makyaj ile oyuncunun yüzü adeta maskelenip ifadesi sabit bir formda tutulmuştur.

İngiliz tiyatrosunun temel özelliklerinden biri de sahnelenen oyunların geçmişteki örneklerle kıyasla daha karmaşık bir dramatik yapıya sahip olmasıdır. Bazı oyunlarda o kadar çok karakter bulunmaktadır ki bir oyuncu aynı oyunda birden fazla karakter canlandırmak zorunda kalabiliyordu. Farklı karakterlerin aynı oyuncu tarafından performe (kişinin yapacağı en iyi performansı sergilemek) edilmelerini sağlamak için maske önemli bir çözüm olarak düşünülmüştür. Oyuncu canlandığı her karakter için farklı bir maskeyle sahneye çıkıyor ve rolünü oynuyordu. Bu bağlamda maskenin pratik ve direkt ipucu veren bir kullanıma sahip olması gerekmektedir. Zira bu dönemdeki tiyatro kumpanyaları genelde kalabalık bir kadroya sahip olmadıklarından maske bir çözüm aracı olarak görülmektedir.

Örneğin; Shakespeare'in "Bir Yaz Gecesi Rüyası" (1605), (Resim 2.12) oyununda "Thisbe" karakterini oynadığı halde ikinci bir rolü de üstlenerek oynamak zorunda kalan aktör, ikinci rolünde sakalını gizlemek için bir maske kullanmıştır. Üstelik Shakespeare öncesi dönemdeki "Hamlet" (1609), (Resim 2.13) sahnelemelerinde hayalet karakteri de maske ile canlandırılmıştır (Creizenach, 1916: 400-402).

Resim 2.12: “Bir Yaz Gecesi Rüyası”, IV. Bölüm, Gravür, Henry Fuseli, (1796)



Kaynak:https://tr.wikipedia.org/wiki/Bir_Yaz_Gecesi_R%C3%BCyas%C4%B1, 2020.

Resim 2.13: William Shakespeare, “Hamlet”, Sarah Bernhardt, (1885-1900), Fotoğraf: James Lafayette, Amerikalı Oyuncu Edwin Booth, (1870)



Kaynak:<https://tr.wikipedia.org/wiki/Hamlet>, 2020.

Ancak bu dönemde maske kullanımını tartışılır hale getiren gelişmeler de oldukça fazla olmuştur. İngiliz tiyatrosunda, İtalyan komedyasının aksine tipler yerine karakterler giderek öne çıkmıştır. Oyun karakterlerinin öne çıkması karakter oyunculuğunu daha önemli bir hale getirmiştir. Bu bağlamda aktörler hem daha fazla mimik kullanımına ihtiyaç duymuş hem de bu sayede giderek popüler hale gelmişlerdir. Popülerliğin marka haline getirdiği aktörler kendilerinin ayırt edici en önemli özellikleri olan yüzlerini de dramatik akışa katmak istemişler. Kendilerini “jest ve mimiklerin efendisi” olarak gören aktörler popüler oldukları için yüzlerinin maske arkasında kalmasını istememiş ve bunun için direniş göstermişlerdir. Üstelik Elizabeth döneminde aktörler aynı oyun içinde birden fazla karaktere girerek oynarken! Maskeler ise genelde sabit ve tek ifadeye sahiptir bu yüzden değişken ruh hallerini yansıtmakta zorlanmaktadırlar. Kısacası Elizabeth dönemi tiyatrosunda tipten karaktere doğru bir

gidiş yaşıyordu ve bu yeni anlayış maske kullanımını tartışılır hale getiriyordu (Mitchell, 1985: 34-5).

Ortaçağ karanlığında içten içe unutulmaya ve unutturulmaya başlanan maske geleneği Commedia dell'Arte ve Elizabeth dönemi tiyatrosu sayesinde tekrar canlanmıştır. Bundan sonra tiyatrodaki maske geleneği bir kesintiye uğramayacak ve çok çeşitli formlarda sahnedekini yerini alacaktır. Yine de bu dönemde kullanılan maskeler Antik dönemlerdeki maske kullanımından çeşitli farklılıklar göstermektedir. Bunların en önemlisi artık maskenin bireyselliği yok eden işlevinin tartışılması ve bu doğrultuda maske anlayışının yaşadığı değişim ve dönüşüm süreciydi.

2.2. MODERN TİYATRO SANATINDA MASKE

2.2.1. Epik Tiyatrosunda Maske Kullanımı

Alman tiyatro yönetmeni Erwin Piscator (1893-1966)'un ortaya koyduğu “Politik Tiyatro” kuramını estetik olarak bir sonraki aşamaya taşıyan Brecht, temel olarak oyuncu üzerinden şekillendirdiği tiyatro kuramını Epik Tiyatro olarak tanımlamaktadır. Epik tiyatro, Piscator'un tiyatrosu'nda altı çizilen politik farkındalığı daha da geliştirerek oyuncunun ve seyircinin oyunun da farkında olmasını amaçlamıştır. Aktör her zaman rol yaptığıının bilincinde olmalı, rolünü “Gestus”lar (Brecht tarafından geliştirilen bir oyunculuk tekniğidir. Fiziksel jestlerin ve ya da tutumun bir kombinasyonu.) ile temsil etmeli, rol karakteri ile özdeşleşmemelidir. Brecht'in bu tiyatro teorisi onun bilimsel ve akılcı fikirlerinin de bir yansımasıdır. Brecht bu farkındalık ve bilimsel yaklaşımı korumak için seyircinin dramatik olanla özdeşleşmemesini bilakis ona yabancılaşmasını amaçlamaktadır (Mitchell, 1985: 63).

Brecht'in maske kullanımı 1904 yılında sahneye koyduğu İngiltere kralı II. Edward (1284-1327) oyunuyla başlamıştır. Ancak bu ilk uygulama makyaj vasıtasıyla oluşturulan bir maskedir. Bununla beraber Brecht, maskenin “yabancılaştırma” ya hizmet ettiğini keşfetmiştir. Bu yüzden sanat hayatı boyunca birçok tiyatro oyunlarında maskeye yer vermiştir.

Brecht ilerleyen süreçte Doğu tiyatrosundaki maske kullanımlarından da etkilenmiştir. Brecht, maskedeki sabit ifadenin duygu ile özdeşleşmeyi kısıtlandığını

düşünmüştür. Doğu tiyatrosundan esinlenerek Epik Tiyatroya kazandırılan maskeler sayesinde oyuncu, duygularını kuramın öngördüğü kadar yansıtabilecektir. Zira maske bundan fazlasını imkânsız kılmaktadır.

Üstelik maske ifadesi ile dramatik anlatımın zıt düştüğü durumlar “yabancılaşma” etkisini daha da arttırmaktadır. Bu açıdan bakıldığında Brecht tiyatrosundaki maske kullanımının aktörün bireyselliğini ve dolayısıyla subjektifliğini yok ettiği görülmektedir (Mitchell, 1985: 68).

Resim 2.14: “Sezuan’ın İyi İnsanı”, Bertolt Brecht’in Yazdığı Oyunun Almanca Afişi, (1939-1941)



Kaynak: https://tr.wikipedia.org/wiki/Sezuan'%C4%B1n_%C4%B0yi_%C4%B0nsan%C4%B1, 2020.

Brecht, 20. yüzyılın yarısında “Sezuan’ın İyi İnsanı” (1943) (Resim 2.14) oyununu sahnelemiştir. Brecht’in her zaman Doğu Tiyatrosu ve sokak tiyatrolarına hayran kalmıştır bu sayede oyunlarında maske kullanımına yönelmiştir. “Sezuan’ın İyi İnsanı” oyununda başrolde yer alan oyuncunun, ekonomik şartlarının dayattığı koşullar neticesinde düştüğü insanlık dışı durumu yansıtmak için maske kullanmıştır.

Brecht haricinde Rus yönetmen Vsevolod Meyerhold (1874-19409) ve İrlandalı oyun yazarı William B. Yeats (1865-1939) gibi ünlü edebiyatçılar da eserlerinde maske imgesine yönelmiştir (Hodgson, 1988: 207).

2.2.2. Avan-Garde Tiyatrosunda Maske Kullanımı

Çağdaş bir yaklaşım olarak Epik tiyatrodaki maske kullanımı modern tiyatrodaki maskenin ne denli önemli bir işlev gösterdiğini bir kez daha göstermiştir. Tabii ki deneysel ve yenilikçi dramatik formlar arasında maske kullanımı sadece Epik tiyatroya

mahsus değildir. Epik tiyatro maskeyi büyük oranda sahnelere geri getirmede öncü olmuştur. Ancak maske, deneysel karakteri içine alarak diğer birçok yapıtta da kendine yer bulmuştur.

Örneğin; Ekspresyonist (dışavurumcu) tiyatroda oyun kişilerinin kimliği çoğunlukla geri planda bırakılmıştır. Tıpkı Antik Yunan komedyasında veya Comedia dell'Arte'de olduğu gibi karakterler yerine tipler öne çıkmaktadır.

Örneğin “Adam”, “Çocuk”, “Mühendis” gibi tek bir yönüyle imlenen tiplere yer verilmektedir. Böylelikle çok özel bir birey yerine bir sosyal grubun tipik özellikleri öne çıkarılıyordu. Maske, bireyselliği yok etme özelliği sayesinde ekspresyonistlerin de ilgisini çekmiştir. Bu anlamda Alman şair Yvan Goll (1891-1950) maskeyi “değiştirilemez, kaçılmaz kader” olarak tanımlamıştır. Yvan Goll, sosyal kesimlerin hayal güçlerinin dışavurumlarını maskeler üzerinden betimlemiştir (Azizov, 2017: 46).

Vahşi tiyatronun kuramcısı ve Fransız oyun yazarı Antonin Artaud (1896-1948)'da tiyatrosunda maskeye özel bir yer verenler arasındadır. Artaud, oyuncusunu metafizik maskeler oluşturmaya yönlendirir ve oyuncu duyumsal yorumlarıyla maskeleri çeşitlendirmektedir. Örneğin; “Atelier” oyununda oyuncu dev bir Çin geleneksel maskesi takan bir iş adamını canlandırmaktadır (Mitchell, 1985: 60). Jean Genet'in (1910-1986) “Siyah: Bir Palyaço Şovu” adlı oyununda da maske kullanılmıştır. Genet, beyaz bir kadının ölümünden dolayı yine beyazların mahkemesinde yargılanan siyahlara adamlara beyaz maske giydirmiştir. Oyun, ritüelistik bir kurguda “Beyaz Mahkeme'nin” beyaz maske giymiş siyahlara yönelik karar verme sürecini işlemektedir. Oyunda maske, baskının ve kimlik yok etmenin bir aracı olarak öne çıkarılmıştır (Bennett, 2011: 71).

Bugünkü tiyatro grupları içerisinde makyaja ve maskeye fazlaca yer veren, “Tiyaroya Giriş” başlığında da bahsettiğimiz üzere Ariane Mnouchkine'in kurmuş olduğu “Güneş Tiyatrosu'dur” (Resim 2.3). Antik Yunan metinlerinden Agememnon'un, Mnouchkine tarafından bir maske olarak yorumlanışıdır. Sanatçı, oyunu Hint tiyatrosunda sıkça görülen Kathakali tiyatrosundan yararlanarak görselleştirmiştir. Uygulanan makyajda gözlere vurgu yaparak öne çıkarılmış ve yüzler “Chutti” benzeri sakallarla çerçevelenmiştir. Ayrıca kostümlerin oyuncuların üzerindeki etkisi ve devleştiren kütlesi bütün sahneye hâkimdir (Güner, 2006: 23).

Sonuç olarak görülmektedir ki maske insanlık tarihinin ilk dönemlerinden günümüze kadar uzanan hemen hemen dünyanın her yerindeki topluluklarda bir karşılık ve uygulama alanı bulmuş bir aksesuardır. Ancak bir aksesuar olmanın ötesinde çoğu zaman fizik dünyanın sınırlarını da zorlayan, insanı metafizik dünyanın varlıkları hükmüne çıkaran bir mucize olarak telakki edilmiştir. Bu bağlamda maske, hem dini hem de ritüelistik bir anlam yüklenmiş hem de sosyal hiyerarşide bir ayrıcalığın işareti haline gelmiştir. Yani maske kavramı tiyatroya girmesinden çok önce bir gösteren olarak kendi dışında birçok anlam kazanmıştır. Maskenin imal edildiği malzemenin niteliğinde bulunmayan soyut anlamlar kazanması onu canlı bir mecaz haline getirmiştir. Bu mecazlar, dramatik formlara gelince oldukça kullanışlı, hem pratik hem de anlamsal imkânlar sunmuştur.

2.3. GÜNÜMÜZDE MASKE

2.3.1. Karnavalların Doğuşu ve Tarihçesi

Karnavallar üzerine çok sayıda çalışmalar yapılmış olmasına rağmen, kavram üzerine tam anlamıyla kesin bir tanım geliştirilememiştir. Karnaval, farklı ritüellerin ve etkinliğin ifade etmekte kullanılan bir araç olduğu düşünülmektedir. En genel tanımıyla karnavalın hiyerarşik düzenin geçici bir süre için askıya alındığı veya sınıf farkının ortadan kaldırıldığı söylenebilir. İzinli bir kuralsızlık, karışıklık, taşkın ve verimli yaşama gücünün kutsanması ve kutlanması, ruhani olanın ve doğanın otoriteye karşı kazandığı zafer olarak tanımlanabilir. Karnaval, halka ait ve kentsel bir karışıklık halidir.

İnsanların manevi eksikliklerini doldurmak için toplu olarak yaptıkları kısa süreli eğlence çeşidi olan karnavallar Eski Yunan ve Roma toplumlarında yaygın olarak görülmektedir. Bugüne kadar süregelen maske takarak kötü ruhları kaçırma düşüncesi, ilköğlamlardan itibaren bazı topluluklar tarafından yapılan karnavallarda hâkimdir. Maskelerin, takana çeşitli güçler kazandırdığına olan inanışların etkisiyle maske takmak karnavalların belli başlı özelliklerinden birisi haline gelmiştir. Maske kullanımı 18. yüzyıldan itibaren maskeli balolar şeklinde topluma adet olarak tekrar girmiştir. Bir dönem yasaklanmış olsa bile 18. yüzyıl sonlarında tekrar harekete geçerek düzenlenmeye başlamıştır.

Maske kullanımına dair birtakım düzenlemeler ve kurallar Venedik Karnaval tarihçesinde dikkat çekmiştir. Bunlara kısa göz attığımızda, sosyal yaşantı çevresinde maskelerin ne denli önemli bir yere sahip olduklarını görmekteyiz.

Karnaval sırasında maske kullanımıyla ilgili en eski belge 2 Mayıs 1268 tarihlidir. Belgede, Mattaccino'ların (Joker maskeli şarlatanlar), (Resim 2.15) yumurta atma oyunlarının yasaklandığı bilinmektedir.

Resim 2.15: “Mattasin”, Gravür, Pietro Bertelli, (1589-1592)



Kaynak: <http://www.delpiano.com/carnival/html/mattaccino.html>, 2020.

Eğlenceyi seven, saygısız, sapanla yumurtaları uzağa fırlatmak için hazır vaziyette gruplar halinde dolaşan, çoğunluk tarafından onaylanmayan, vahşi ve alaycı karakterlerdir.

14. yüzyıl başlarında, gittikçe artan ahlaki çöküntüyü engellemek amacıyla yeni kanunlar yürürlüğe konmuştur. 22 Şubat 1339'da kentte, geceleri maskeyle dolaşmak yasaklanmıştır (Canpolat, 2018: 23).

24 Şubat 1458'de yayınlanan resmi kaynaklarda zamanında Venediklilerinin ne denli yoksul karakterli olduklarını anlamamıza yardım etmektedir. Kanun, erkeklerin kadın kılığına bürünerek büyük ahlaksızlıklar yapıldığı için rahibe manastırlarına girmeleri yasaklanmıştır. Rahibelerle dinsel konularda sohbet etme geleneğinin yozlaştırıldığını, kanun maddesinin içeriğinden anlamak olasıdır. Kuşkusuz, bu konuda rahibelerin de büyük payları vardır. 3 Şubat 1603 tarihli aynı karakterdeki bir diğer kanun, rahibe manastırlarındaki ahlaki yapıyı yeniden düzenleyerek devam etmek üzere yürürlüğe konulmuştur. Bu kanun, maskeli erkeklerin rahibelerin topluca vakit geçirdikleri mekânlara da girmelerini yasaklamıştır.

1603'te ilan edilen başka bir hükümle, maske takanların delisi, kesici, zarar verici aletler ve silah taşımaları yasaklanmıştır. 13 Ağustos 1608' de toplanan kilise kanunlarına göre “Onlar Konsili” tarafından yayınlanan kararla, yıl boyunca maske takılması yasaklanmıştır. Doruğa tırmanan ahlaki yozlaşma sonucunda, böyle bir kararın alınması kaçınılmaz olmuştur hemen ardından, kutsal mekânlara maske ile girmek ve dini giysilerle maske takmak yasaklanmıştır.

O dönemde ki asillerin çoğunluğu, alacaklılarından gizlenmek amacıyla oyun alanlarına, kumarhanelere maske ile girdiklerinden, 1703 yılında gelen kanunlar neticesinde kumarhanelerde maske takmak yıl boyunca yasaklanmıştır.

1699-1718 tarihli kararnameler doğrultusunda, Büyük Perhiz süresince ve karnavala denk gelen dinsel içerikli günlerde maske takılmasına yasak getirilmiştir. 1776'da aile onurunu korumak amacıyla yapılan yasa, kadınların tiyatroya ve toplu eğlencelerin düzenlendiği mekânlar da maske takarak bir tür pelerinli manto giyerek gitmelerini şart koşmuşlardır. Kanunları çiğnemek yüklü para cezaları ile birlikte en ağır cezalar verilerek hapis, kırbaç, kürek çekme, Venedik topraklarına ayak basmaktan men edilmek gibi hükümler verilmiştir.

Günümüzde Venedik Karnavalları 1979'dan itibaren her yıl Şubat ayında kutlanmaktadır. On günlük karnaval süresi boyunca, tiyatro gösterileri, balolar, sokak partileri, moda defileleri, film gösterimleri, resim-heykel sergileri, şiir dinletileri ve konferanslar gibi birçok sanatsal ve kültürel etkinlikler düzenlenmektedir. Özel olarak hazırlanan gösterişli ve bir o kadarda rengârenk giysilerle bir arada kullanılan maskeli balolar, karnavalı görsel bir şölene dönüştürmektedirler (Canpolat, 2018: 24).

Avrupa'da gerçekleşen karnavallar Hristiyanlıkla yakından bağlantılıdır. Özellikle dini yortu öncesi başlayan karnavallar önemli bir halk eğlencesi haline gelmiştir. Venedik'te şenliklerin düzenlendiği karnaval sezonu, Ortaçağ şenliklerinin en önemlilerinden ve en çok bilinenlerinden “Deliler Bayramının”, dini yortular öncesinde kutlanıyor oluşu bu kutlamaların Hristiyanlıkla yakından ilişkili olduğunu göstermektedir. Ayrıca hem kutlamaların düzenlenişi hem de gerçekleşen ayinler Hristiyan dini ile ilgili, bu dine ait özellikler taşımaktadır (Bakhtin, 2001: 95).

Hristiyanlık tarihinde pek çok karnavala rastlanmaktadır. Farklı kılıklara bürünerek gerçekleştirdikleri eğlenceler ve geçmişte dini temellerle düzenlenen

karnavallar günümüzde ise birçok Avrupa ülkesinde dinden uzak bir eğlence ve adet olarak sürdürülmektedir.

2.3.1.1. Mardi Gras Karnavalı

Avrupa'nın bazı bölgelerinde Ortaçağ'ın devamı niteliği taşıyan maskeli balolar ve karnavallar tertip edilmiştir. Hristiyanlıktan önce paganların yaptığı ayinlerden kalma olmasıyla onlarla benzerlik gösterdiği düşünülmektedir. Amerika kıtasına Avrupa'dan gidip yerleşen insanlar, kişisel eğlence medeniyetlerini kıtadan kıtaya ulaştırarak yeni bir görsel biçim ortaya çıkarmıştır. “Yağlı Salı” olarakta nitelendirilen “Mardi Gras” ilk olarak bir Fransız yerleşimi olan New Orleans (ABD'nin Louisisna eyaleti)'da harekete geçmiştir. Mardi Gras kutlamalarında egemen olan ve oldukça göze çarpan parlak ve etkili renkleri altını yeşil ve mordur. Katolik dinin inancına göre; Mor renk: adaleti, Yeşil renk: sadakati, yoğun olarak kullanılan Altın renk ise gücü simgelemektedir (Kilinç, 2011: 50).

Mardi Gras kutlamaları 17. yüzyıla, Fransız Kralı Bourbon Hanedanlığına (1272) kadar uzanmaktadır. Hristiyanlık'ta Büyük Perhiz (Lent) öncesindeki salı günü bol bol yenilip içildiği için bu güne Fransızca'da “yağlı salı” anlamına gelen Mardi Gras ismi verilmiştir. Mardi Gras kutlamaları, Fransız kolonileri ile Avrupa'dan Amerika kıtasına ve Mississippi Nehri kıyısında yer alan New Orleans şehrinde yer almaktadır.

1700'lerin başında Fransızlar'ın kurduğu New Orleans'taki ilk “Mardi Gras” kutlamaları, Louisiana eyaleti valisinin organize ettiği ve şehrin ileri gelen aristokrat ailelerinin katıldığı balolar ile başlamış sonraki yıllarda “Krewe” adı verilen şehrin elit kulüpleri, Mardi Gras organizasyonunu ele almış ve ilk geçit törenlerini organize etmeye başlamışlar.

Her geçen yıl gelişen kutlamalarda, Krewe üyeleri atlı arabalar üzerinde, ellerinde meşaleler ve üzerlerinde temalı kostümler ve maskelerle New Orleans'ın ana caddelerinden geçerken, bir yandan da izleyicilere boncuk, madalyon gibi armaların yer aldığı çeşitli hediyelerin verildiği şölenlerden ibarettir.

Törenlerin tüm hazırlık masrafları, kostümler vs. kulüp üyeleri tarafından karşılandığı için Mardi Gras'da geçitte olmak, bir nevi aristokrasinin simgesi olarak yerleşmiştir. Bugünkü geçit törenleri de New Orleans'ın köklü kulüplerinin oluşturduğu

temelden ve aynı isimlerle devam etmektedir.

2.3.1.2. Rio Karnavalı

Karnavallar, günümüzde din adamları dışında uygulayanın fazla bulunmadığı Hristiyanlık geleneklerinden kırk gün süreyle kırmızı et yenmeyen bir oruç türüdür. Latince adıyla “Carnem levare”, etten mahrum kalmak anlamına gelen döneminin arife gecesinde yapılan, aslında kilisenin de karşı olduğu, putperestlik döneminden kalma bir gelenektir.

Dindar Hristiyanların günümüzde bile Karnaval kutlamalarına karşı çıkmalarına rağmen sadece Brezilya’da değil İtalya (Venedik Karnavalı), Almanya (Münih – Fasching) ve Amerika’da (New Orleans – Mardi Gras) farklı özelliklerde de olsa oldukça yaygınlaşmıştır.

Bu şenlik, her insanın ruhunda barındırdığı, yıl boyunca bastırılmış duygu ve içgüdülerini dışa vurma ihtiyacından doğmaktadır. Tutkular ve arzular: bunların tümü bir tür yaşama sevinci ve zevk kutlaması karışımında birleşmektedir. Karnavalın Romalılar zamanında (Dionysos şenlikleri) ve belki de daha öncesinde ilkbaharda doğanın yeniden canlanması şerefine yapılan ilkel şenliklerden kaynaklandığı yaygın inanıştır.

Portekiz’de düzenlenen “Entrudo” (Brezilya’da, 16. yüzyılda Portekizli sömürgeciler tarafından getirilen eski bir Karnaval oyununun adı) festivali Rio Karnavalını etkilediği bilinmektedir. İlk Rio Karnavalı Polka ve Vals dansı eden katılımcılar ile 1840’da düzenlenmiştir.

Rio Karnavalındaki tüm hafta devam eden kutlamalar şimdi, tüm şehirde düzenlenen samba geçitleri şeklinde kutlanmaktadır. Tüm dünyada herkes tarafından bilinen ve milyonlar tarafından izlenen en ünlü etkinliklerden biridir.

İtalya’daki ilk karnavallar genellikle kostümlere vurgu yapan maskeli balolardır. Maskeli balo gelenekleri kısa zamanda diğer Avrupa şehirlerine de yayılmıştır. Portekizliler, karnavalın güçlü bir Afrika sanatındaki etkilere sahip olmasının nedeni Afrika’dan getirilen kölelerin olduğu düşünülmektedir. Afrika’da düzenlenen ayinlerde, Tanrıları ve bölgeyi şeytani ruhlardan korumak için, tüy, kemik, ot, taş ve diğer öğelerden yapılmış maskeler ve kostümler kullanılmıştır. Tüm bunlar

eski Afrika geleneklerinde sembolik bir anlam ifade etmektedir. Getirilen kölelerin etkisi ile modern Rio Karnavalı için tasarlanan kostümlerde de bu kültürlerin esintileri görülmektedir.

Batı Afrika ve Angola'ya özgü olan Samba müziği ve dansı Brezilya'daki karnaval tarihi ile 1917'den beri ilintilidir. Samba müziği ve dansı zorluk zamanlarında bu tür müzikte teselli bulan köleler tarafından Brezilya'ya getirilmiştir. Köleliğin kaldırılması ile bu kölelerin çoğu ülkenin güneyinden Rio'ya taşınmış ve Prace Onze ve Cidade Nova gibi yerlere yerleşerek buraları Samba müziği ile dansı için ana merkezler haline getirmişlerdir.

Samba dansı popüler hale gelince, besteciler, müzisyenler ve dansçılar hünerlerini göstermek için, birbiriyle rekabet eden kulüpler ve birlikler oluşturmak üzere düzenli olarak bir araya gelmişlerdir. Bu grupların oluşumu, samba okullarının kurulmasına yol açmış ve ilk samba okullarının resmigeçidi 1932'de gerçekleşmiştir.

Günümüzde dünyanın dört bir yanından binlerce, milyonlarca turist, Samba Geçidine ve gerçek Brezilya stili partiye tanıklık etmek üzere Rio'ya akın etmektedir. Rio Karnavalını benzersiz yapan şey okulların her yıl farklı temalar sunmalarıdır. Farklı kostüm ve renkli dansları ile katılımcılara unutulmaz bir şölen yaşatması da karnavalı benzersiz kılan öğelerdendir.

2.3.1.3. Venedik Karnavalı

Günümüzde devam etmekte olan Venedik Karnavalları sırasında giyilen, ancak geçmişte genellikle kullanıcının kimliğini ve sosyal statüsünü saklamak için bir araç niteliğinde kullanılan maskeler, günlük sosyal yaşam sınırları dışında toplumun diğer üyeleri ile kimliğini gizlemek suretiyle etkileşimde bulunmak ve daha özgür davranabilmek için kullanılmaktadır. Venedik'te yüzyıllardır kâğıt, kürk, kumaş, mücevher veya tüylerle süslenerek yapılan bu ayırt edici maskeler, altın veya gümüş gibi parlak renkler ve barok tarzını anımsatan karmaşık dekorasyonların kullanıldığı oldukça gösterişli bir tasarıma sahiptir.

Maskeler şehri adıyla anılan Venedik'te maske takılması, tam olarak bilinmese de tahminlere göre 12-13. yüzyıla kadar uzanan bir gelenek olup, kimi yazarlar bunun Avrupa'nın sınıfsal yapılarından birine tepki olduğunu düşünürken kimi ise Venedik

maskelerinin kimliği saklayıcı etkisinden dolayı, kişiyi bir süreliğine istediği kişiye dönüşme özgürlüğü verdiğine dikkat çekmektedir. Fakirleri zengin, evlileri bekâr hatta kadınları erkek veya tam tersi kadınları erkek olarak gösterebilen, sosyal statüsünü gizleyen maskelerin kullanımı çıkarılan yasalar ile sadece belirli günlerle sınırlandırılmıştır.

Sınıfsal ayrımı ortadan kaldıran bu tür maskelerin bazıları çok renkli iken bazıları oldukça sadedir. Bazıları üzerindeki eklentilerle maskeden ziyade ayrı bir aksesuara dönüşmüş durumdadır. Tarihi 13. yüzyıla kadar uzanan karnavalının düzenlenme nedenlerinden biri zamanında şehrin Akdeniz'in en güçlü merkezlerinden biri olması ile bunun getirdiği coşku olduğu düşünülmektedir. Düklerin, düşeslerin ve yargıçların, halkın arasına karışarak, olaylar hakkında onlardan direkt bilgi toplamalarına olanak sağlayan kostüm ve maske kullanım geleneği, 1767'de getirilen yasaklarla birlikte kadınlara kapılarını kapamıştır. Karnavallarda giyilen uzun siyah cüppeler ve maskeler, insanların cinsiyetlerini ve kimliklerini tamamen gizlemektedir.

17. yüzyıla gelindiğinde ise Venedik'in kültür ve sanat anlamında hızla gelişmesi, tiyatro ve balo salonlarının, dolayısıyla gösteriş ve eğlence dozunun artması ile şehir karnavallara ev sahipliği yapmaya başlamıştır. Böylece yavaş yavaş başlayan karnaval geleneği tamamen oturmuş; lakin 18.yüzyıla kadar, her yıl eylül başından, şubat sonuna kadar altı aylık bir sürece sahip karnavallar, bir süreliğine Venedik milliyetçiliğinin sembolü sayılarak yasadışı ilan edilmiştir. O dönemlerde Venedikliler tarafından güçlkle yaşatılmaya çalışılan bu gelenek, 1980 yılında, bütün şehrin kutlama alanı kabul edilmesi, seyirci-oyuncu ayrımından vazgeçilmesi ve herkesin kostümler ve maskelerle doyasıya yaşayabileceği on günlük kutlama kararı alınması ile tekrar eski günlerindeki gibi yaşanmaya başlanmış ve günümüze kadar ulaşabilmiştir (Canpolat, 2018: 29).

2.4. VENEDİK KARNAVAL MASKELERİ

2.4.1. Venedik Maske Uygulama Teknikleri

Çoğu sanat veya zanaat alanında da olduğu gibi maske yapımında da usta çırak ilişkisi kapsamında, görerek, inceleyerek ve yaparak öğrenme ortamında kuşaktan kuşağa aktarıldığından, Venedik maskelerinin geleneksel yapım tekniğini içeren düzenli

bir yazılı kaynak bulunamamaktadır. Eldeki bilgiler, hayli az sayıdaki metinlerden ayıklanan kısmi verilerin bir araya getirilmesiyle oluşturulmuştur. Diğer yandan, kitap resimleri, gravürler, iç mekânlarda yer alan bazı motifler, dönemin ressamalarının yapıtları ve karikatürler, çağdaş maske yapım sanatında önemli katkılarda bulunan zengin materyallerdir. Maskeler, genellikle tam yüz, yarım yüz ve göz maskeleri olarak üç farklı biçimde tasarlanmaktadır.

“Mascheri” olarak adlandırılan maske ustaları, ressamlar locasının saygın üyelerindendir, zanaat loncaları içindeki statüleri, 1436’da Düka Foscari (İtalya Venedik’te bir saray) Dönemi’nde onaylanmıştır. Alçı üzerine maske modellerini çizen tabela ressamaları, maske ustalarının sağ koludur.

17. yüzyıl’da, çok çeşitli tasarımlarıyla ve ustalıklarıyla Mascheriler, günden güne geliştirdikleri tekniklerle sanatlarının doruk noktasına ulaşmışlardır. 18. yüzyıl’ın sonuna doğru Cumhuriyetin Fransız egemenliğine girmesiyle birlikte, ters orantıyla maske sanatı da inişe geçmiştir. Aradan geçen iki asırdan sonra, 1979’da karnavalların doğuşu ile maske sanatı yeniden canlanmıştır.

Maske yapımının geleneksel yöntemi, hammadde olarak kâğıdın, bağlayıcı eleman olarak ahşap veya halı tutkalının kullanıldığı basit fakat bir o kadar da dikkat ve özen gerektiren bir tekniktir. İlk önce İstenen maskenin çamurdan modeli yapılır. Boza kıvamından daha yoğun kıvamda hazırlanan sıvı alçı, modelin üzerine dökülerek, detaylara iyice işlemesi için elle düzeltilir. Alçı kalıbın gereken sertliğe ulaşmasının ardından çamur model, kalıbı zedelemekten yavaşça çıkartılır.

İyice temizlenen kalıbın içine birbirinden ayrıştırıcı bir madde (vazelin) sürülerek yahtılır. Tutkala bulunan, dar şeritler halinde kesilmiş ince ve emici özellikteki kâğıt şeritler (tercihen pelür kâğıdı), dikkatli ve yumuşak hareketlerle kalıbın içine döşenir. Uygulama, arzu edilen et kalınlığına göre bir kat kâğıt, bir kat tutkal şeklinde yapılır. Ortaya çıkacak ürün hafif esnek ve dayanıklı olması çok önemlidir.

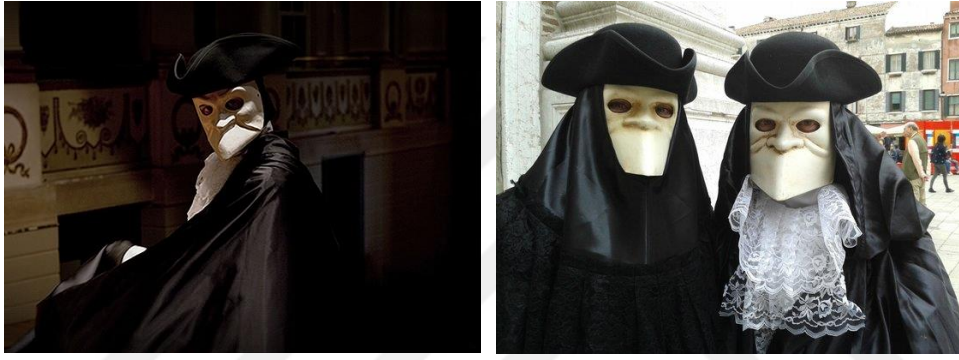
Maske, kuruyup sertleşmeden kenar fazlalıkları kesici bir alet yardımıyla alınır, göz oyukları açılır. Tamamen kuruyan mask, kalıptan kolayca ayrılır. Pütürlerin giderilmesi ve çapakların tıraşlanması gibi rötuşların ardından ham haliyle hazırdır. Dekorasyonda, hayal gücü ve yaratıcılık sınırsızdır. Süslemede, sulu boya, akrilik boya, ahşap boyası, vernik, cila, lak, balmumu, altın, gümüş, varak vb. istenilen her tür

malzeme kullanılır. Bunların yanı sıra, deri, ipek, dantel, pul, boncuk, kuş tüyü ve değerli dokumalar gibi malzemelerin katkılarıyla da bezeme yapılabilir.

2.4.1.1. Bautta ve Volto

İlk kez 13. yüzyılda ortaya çıkan Bautta'nın Almanca korunmak anlamına gelen “Behüten” kelimesinden geldiği düşünülmektedir. Bautta'nın kökenine atfedilen bir diğer görüş ise ismin, yaramazlık yapan çocukları korkutmak için “Bau, bau” diye atılan çığlık sesinden türediği varsayılmaktadır.

Resim 2.16: Günlük bir gizem “Bautta” Maskesi



Kaynak: <https://kartaruga.com/mask/daily-mystery-the-bauta/>, 2020.

Bautta, takanın kimliğini en mükemmel şekilde gizleyeni yüzü tamamen örten ve davranışlarda en yüksek serbestliği sağlayan maske türlerindendir (Resim 2.16). Bautta'yla birlikte, “Tricorn” denilen ipekten yapılmış, kenarları bordürlü veya düz, üç köşeli siyah şapkayla maskenin ve başın çevresini kuşatan hemen, hemen dirseklere kadar inen kalınca siyah dantel ya da düz, siyah ipek kumaştan yapılmış rahibeleri ya da rahipleri anımsatan bir örtü kullanılmaktadır. Ayrıca “Tabarro” denilen, siyah pelerin ile kombin tamamlanmaktadır.

Volto ile Bautta arasındaki tek fark, Volto'nun ağzı açıkta bırakılmak üzere tasarlanmış olmasıdır. Bu özellik, maskeyi takan kişiye rahatlıkla bir şeyler yeme veya içme olanağı sağlamaktadır. Bautta maskelerini takan kişinin kimliğini tamamen gizlemesi, kadınların, erkeklerin arasına karışabileceği, fakirlerin süslü kıyafetler eşliğinde tanınmadan zenginlerin arasına karışabileceği bir maske çeşidi olmasıdır.

Tümden anonim bir hava veren bu iç karatıcı kombin, soylular için standart bir kıyafettir ama önemlidir. Takanın kentin kargaşasından, kalabalığından rahatsızlık

duymadan dolaşmasını sağlamaktadır. Bautta kombinasyonu, gösterişi kontrol altına almaya da yarıyordu. Pahalı ve abartılı elbiseler giymek, Venedikli asillerin tutkusuydu. Halkı son derece rahatsız eden bu durum, bu türdeki giyimle bir parça da olsa engelleniyordu.

2.4.1.2. Moretta (Muta)

Venedik kostümlerinin harika tasvirlerini kaleme alan Giovanni Grevembroich, 18. yüzyılda şunları yazmıştır: “*Ailenin reisleri ve kocalar, eşleri ve oğulları Piazza’ya götürdü [S. Marco], [...] yüzünü siyah bir moretta ile kaplamıştı, bu da parladığı etin beyazlığına öyle bir tezat oluşturarak onu oldukça görünür kılıyordu...*” (<https://www.camacana.com/en-UK/moretta-venetian-mask.php>).

“Moretta” veya “Servetta muta” olarak adlandırılan kadınlar tarafından askısız göz kısımları oyuk siyah renkli ağızsız ve oval bir yapıya sahip olup, içten bir düğme ile kullanıcı tarafından ısırlarak kullanılan maske türüdür. Sadece soylu kadınların taktıkları Moretta (Esmer), erotik ilişkiler kurmak amacıyla kullanılan bir maskedir (Resim 2.17).

Resim 2.17: “Moretta” veya “Servetta muta” Maskesi



Kaynak: <https://italiacarnival.wordpress.com/2016/11/07/moretta-mask/>, 2020.

16. yüzyıldan itibaren kadın giyiminde, giysinin dekolte (göğüs) kısmından dantel veya tül den bir parçanın yer aldığı, “Venedik Dekoltesi” adıyla ünlenen bir stil bulunmaktadır. Elbisenin transparan kısmından kadınların göğüsleri görünmesi merak ve heyecan uyandırıcıdır. O dönemde göğüs uçlarını açık tonda kırmızıya boyamak modaydı. Venedik’te aşırı ölçüde cinsel serbestlik hüküm sürdüğünde, kadınların bedenlerini teşhir etmeleri ilginç ya da olağanüstü sayılmamaktadır. Kadınlar, daha

çekici ve gizemli bir havaya bürünmek amacıyla, yalnızca burnu ve ağzı örten, dişlerin arasına düğme ile tutturulan, yüzün ortasında duran, siyah kadife ile kaplı, oval maske takmaktadırlar. Transparan göğüs dekoltesi ve siyah Moretta'nın oluşturduğu zıtlığın kadınları daha cazip kıldığına inanılmaktadır.

Dişlerin arasına sıkıştırılan klipslerinin konuşmayı zorlaştırmasından dolayı maske, “Suskun” anlamına gelen, Muta adıyla da anılmaktadır. “Moretta, tam olarak bilinmeyen sebeplerden ötürü 1760’lı yıllarda gözden düşmüştür.”

2.4.1.3. Gnaga

Gnaga maskeleri, lagün kentinde toplumun bir kısmına yardımcı olan büyüleyici bir hikâyeye sahip birkaç Venedik Maskesinden biridir. Çoğunlukla gösterişli özelliklere sahip küçük bir maske, bir kadın elbisesiyle birleşerek arzularını ve dileklerini keşfetmek için eşcinsel buluşmalara düşkün olan aristokrat erkekler için ayrılmıştır. Homoseksüelliğin artan bir hızla yayılması üzerine, “Gnaga” adını alan maske doğmuştur. Bu özel maske, homoseksüellerin kendilerini kadın gibi göstermeleri için tasarlanmıştır.

(Resim 2.18) Gnaga maskeleri, kedi miyavlaması olan “Gnao” dan kaynaklandığı görülmekte ve abartılı bir kedi gibi sesin kullanılması, alay konusunu daha açık hale getirmiştir. Basit köylü kıyafetler üzerine takılan yarım kedi maskeleri kedi gibi görünmelerini sağlamaktadır.

Resim 2.18: “Gnaga” Maskesi



Kaynak:<https://www.pinterest.com/pin/483011128760407344/>, 2020.

Dönemin Avrupa’sında homoseksüelliğin kanunen yasaklandığını ve cezasının ölüm olduğunu belirtmek gerekmektedir. Venedik’te de, idam ya da direğe bağlayıp

yakma cezaları uygulanıyordu fakat Gnaga takan homoseksüel, ölüm cezasından muaftı. Maskesi sayesinde kendisini korkmadan açığa çıkartabiliyordu. Bir Venedik vatandaşı olarak, diğer maskelilerle aynı yasal haklara sahip olmaları kullanıcılar için bir nevi kaçış yolu olmuştur. Kadın suratını taklit eden Gnaga, beyaz ten rengindedir. Maskeyi takan homoseksüeller, kadın gibi giyinir, davranışları baştan çıkartıcı ve sesini kadın sesine benzeterek konuşan tiplerdir.

16. yüzyıl Venedik’inde eşcinsel faaliyetin artmasına o kadar çok katkıda bulundu ki, 1511’de Venedik fahişeleri Piskopos Antonio Contarini (1450-1524)’ye yardım etmesi için bir dilekçe göndermiştir. A. Contarini resmi olarak onaylanmamış olmasına rağmen, fahişelerin genelevlerin birinci kat pencerelerinden fiziksel cazibelerini göstermelerine ve göğüslerini sergilemelerine izin vermiştir.

2.4.1.4. Veba Doktoru

Vebanın tarihte bilinen ilk örneği 6. yüzyılın ortalarına kadar uzanmaktadır ve salgının adı “Justinianus Veba Salgınıdır”. En büyük veba salgını 14. yüzyıldaki “Kara Ölüm” dür. Kasabalardaki büyük insan kaybı ekonomik felakete yol açmış ve toplumun veba doktorları biraz daha değerli hale gelmiştir. Örneğin; bu doktorlar vebaya karşı çözüm bulmak için özgürce otopsi yapabilmektedirler.

Resim 2.19: “Veba Doktoru”, Gravür, Doktor Schnabel, 17. yüzyıl, (1656)



Kaynak: https://tr.wikipedia.org/wiki/Veba_doktoru, 2020.

Giysileri 1630 yılında Fransız tıp doktoru Charles de L'orme (1584-1678) tasarlamıştır. İlk olarak Napoli’de kullanılmıştır fakat tüm Avrupa’ya yayılmıştır. (Resim 2.19) Charles de L'orme’nin kullanımıyla son halini alan maske, gözlük etkisi yaratan kristal cam kürelerle dolu göz yuvalarının yanı sıra, içi boş gaga formunda olup

siyah cübbe üzerine beyaz eldiven ve başı tamamen örten bir şapka ile birlikte kullanılmaktadır. Bu suretle hastalarla fiziksel temasa girmek zorunda kalmadıklarından hastalığa yakalanmayacaklarını düşünmektedirler.

Koruyucu kostüm, maskede bulunan boşluklarına çiçek ve baharat (kehribar, karanfil, dut, nane, gül, ayı fındığı, afyon ruhu vb.) gibi hoş kokulu kokular koymaktadırlar. Hastalığın anlaşılmaya başlandığı ilk zamanlarda, bu kostümün doktoru hastaya bakarken pis havadan koruyacağına inanılırdı.

Maske, balmumu emdirilmiş branda bezinden yapılan, yalıtkan özellikteki koruyucu giysi ile kombine edilir. Maskenin kenarları mikroplu havanın sızmasını önlemek amacıyla giysiyle kaynaştırılmıştır. Kombinasyon, şapkayla tamamlanır. Dönemin doktorlarının inanışlarına göre bütün hastalıkların nedeni, kötü ruhların insanlara musallat olmasıydı. Korkunç olduğunu düşündükleri bu maske ile hastalığı yaratan kötü ruhları korkutup kaçıracaklarına inanıyorlardı. Aslen işlevsel olan maske, veba salgınlarının olmadığı zamanlarda da (günlük yaşamda veya karnaval sırasında) kullanılmaya başlanmıştır.





ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
MASKE KÜLTÜRÜNÜN MODERN SANATTAKİ YANSIMALARI

3.1. MODERNİZMİN ÇIKIŞ DİNAMİKLERİ: PRİMITİVİSTLER, İLKELLER VE MASKE

Maskenin kültürel etkisi günümüz folklorunda yaşatıldığı gibi günümüz sanatında da halen etkileri görülmektedir. İlkel kültürlerden çağımıza kadar süregelen ve kutsal emanet olarak görülen bu eşsiz maskeler 19. yüzyılın sonlarına doğru daha çok keşfedilmeye başlanmıştır. Dünyanın çeşitli bölgelerindeki ilkel toplum hayatının primitif sanatı kendi içinde çözüm, yenilik ve başka bir bakış açısı arayan modern sanat için paha biçilmez yeni algı boyutlarını aralamıştır.

Günümüz sanatındaki maske olgusundan bahsedecek olursak; Modern sanatın oluşumunda etkin rol oynayan İlkencilik'den söz etmek gerekmektedir. 20. yüzyılın başlangıcında hem bilimin hem de hayatın birçok kapsamında değişkenlik gösterdiği gibi sanattada değişkenlikler göstermeye başlamıştır. Sanatın Empresyonizm akımı ile başlama hareketi, Empresyonizm sonrası hareket'le hızını alamayıp, "Kübizm akımı ile yeni olgular kazanarak hızla yoluna devam etmiştir. Bu zaman diliminde önemli sanatçılardan oluşan Paul Gauguin (1848-1903), Paul Klee (1879-1940), Pablo Picasso (1881-1973) gibi "Öncü" (Avangard) sanatçıların klasik anlatımdan uzaklaşarak daha çok doğaçlamaya yönelik oldukları görülmektedir. Aynı yüzyılın başlarında birçok öncü ressam teknolojinin gelişmesiyle ortaya koyulan son derece çalkantılı ve bir o kadar da karmaşık ve makineleşmiş yaşam tarzına tepki olarak sadeliğe doğru bir arayışa girdikleri düşünülmektedir. Bu bağlamda bazı erken dönem modern sanatçıların hareket noktası ya ilkel sanattan esinlendikleri söylenebilir.

"Primitif" kelimesinin anlamı, ressamlar tarafından sadece Bizans ve Roma değil bununla birlikte Peru'dan Cava'ya kadar uzanan Batı Sanatı haricinde ki sanatsal faaliyetleri oluşturacak üslupta açılmıştır. (Rubin, 1984). "Primitivizm-İlkelcilik" tabiri 1934 yılında "doğaya geri dönüşü" belirten hayatın egemenliğine inanma olarak kullanılmıştır. (Rubin, 1984). Yirminci yüzyılın başlangıcında Henri Matisse (1869-1954), Maurice de Vlaminck (1876-1958) ve P. Picasso'nun hem Afrika Sanatı'nın hem de Okyanus Sanatı'nın maske ve figür heykellerini keşfetmeleriyle "Primitivizm" tabiri boyut atlayarak gelecek yıllarda "Afrika Kabile Sanatı" ve "Okyanus Sanatı" olarak kullanıma devam etmiştir (İşler, 2004: 56).

(Rubin, 1984) Kabile Sanatı'nın H. Matisse'nin önderliğinde, A. Derain ve M. Vlaminck gibi "Fovist" (çiğ ve bağırarak renkler) Fransız ressamı tarafından 1905 yılında keşfedildiği söylenmektedir. Özellikle Afrika sanatını ele alan Avrupalı sanatçılar, birtakım ihtiyaç ve eğilimler doğrultusunda ilerleyerek 20. yüzyılların başında gerçekleşmiştir. Maurice de Vlaminck "İlkel Sanatı" keşfettiğinde bu durumun oluşabilecek birtakım sıkıntılara yol açacağı düşüncesi ileri sürülmüştür. Henri Matisse ise 1906 yılında "Kabile Sanatını" keşfettiği bilinmektedir. Pablo Picasso'da, Afrika Sanatıyla Matisse sayesinde tanıştığını ifade etmiştir. Bu sanat düşüncesi sanatçıya sadeleşmiş biçimlerin esasını bulmasında yardımcı olmuştur.

Afrika, Okyanusya, Avustralya ve Amerika'da bulunan yerli halk ve toplumlarının ilkel sanatı 19. yüzyılın içinde keşfedilmeye başlamıştır. Bu Primitif (İlkel) toplumların sanatı Batı sanat merkezlerinde sergilenmeye başlayarak, müzeler de yerini almıştır. Artık Afrika ve diğer ilkel kabilelerin sanat anlayışı ve sıra dışı yalınlığı Batılı sanatçıları etkileyerek fark edilmeye başlanmıştır. Bu keşfin Modern Sanatın içindeki etkisi önemli bir yere sahip olmuştur.

Keşifler sonrasında Modernite ile süregelen değişime uyum sağlama girişi, bireyin kendine yabancılaşma sürecini hızlandırmaktadır. Yabancılaşma duygusunun kuvvetlenmesi, geleneksel olandan giderek kopmayı beraberinde getirdiği gibi, sanatta birtakım kırılmalara da sebebiyet vermektedir. Sanatta kırılma noktası yaratan etmenlerden bir diğeri de, Primitivizmdir. Primitivizm'in genelde natüralist olmayan imgeleri, Avangard sanatçı için, canlılık, otantiklik bağlamında esin kaynağı olmaktadır.

İçinde yaşadığı topluma duyduğu tepkinin fiziksel gerçeklik olarak algılanması, Paul Gauguin'i Batı dünyasından koparmıştır. Yaşadığı toplumu terk ederek, Tahiti'ye yerleşmesinde, özdeşlik kurduğu primitif duyarlılık etkili olmuştur. Primitif sanatın doğallık ögesi, sanayi toplumunun getirdiği yapaylığın karşıtı olarak, Gauguin'in yaşamda ve sanatta aradığı içtenlik ile örtüşmektedir. Primitif sanatla etkileşimiyle kendi sanatında özgürlük ve yaratıcılık bulan Gauguin, "Fovist" sanatçılar tarafından 1906 yıllarında keşfedilmiştir.

3.1.1. Maurice de Vlaminck (D. 4 Nisan 1876- Ö. 11Ekim 1958)

Maurice de Vlaminck, 4 Nisan 1876 yılında Paris'te dünyaya gelmiştir. İşçi sınıfına mensup bir müzisyen ailesinde yetişmiştir. Vlaminck Maurice aslında profesyonel bir sanatçı kariyerine sahip değildir. *“Ressam olma düşüncesi asla aklıma gelmedi. Birisi resim yapmayı kariyer olarak seçtiğimi söyleseydi yüksek sesle gülerdim. Ressam olmak bir iş değil, olmaktan fazlası değil bir sanatçı, sevgili, yarışçı, hayalperest veya ödüllü. Doğanın bir armağanı, bir armağandır...”* düşüncesiyle hareket etmiştir. Sanatçı olmak için bir gayesi olmasa da, eğitimi 1888 ile 1891 yılları arasında akademik bir sanatçıdan resim dersleri aldığı görülmektedir. Ayrıca, 1893 yıllarında yerli ressam Henri Rigalon ile çalıştığı bilinmektedir.

Vlaminck askerlik hizmetini 1900 yılında tamamlamış aynı yıl, aynı anda geçirdiği küçük bir vagon kazasından sonra trende André Derain (1880-1954) ile tanışmıştır. 1902-1903 yılları arasında Vlaminck, Derain'in resmettiği pornografik romanları yazmıştır.

Derain ve Vlaminck Fauvist tarzda resim yaparken, onları 1905'te Salon des Indépendents'ta sergilemeye teşvik eden Henri Matisse olmuştur. Vlaminck, Matisse ile ilk kez 1901'de Paris'teki Galeries Bernheim Jeune'daki Vincent Van Gogh sergisi sırasında tanışmıştır. Matisse, Vlaminck'in saf, parlak renkleri sınırsız kullanımı karşısında adeta şaşkına dönmüştür.

1905 Société du Salon d'automne, (Sonbahar Salon) hareketin adını farkında olmadan icat eden bir sanat eleştirmeni olan Louis Vauxcelles (1870-1943), Vlaminck ve Derain'in renk paleti konusunda “dinamit suçları” gibi kullandıklarını açıklamış ve bunlardan “tutarsız” olarak bahsetmiştir.

1908'de Vlaminck'in tarzı çarpıcı ve akıl almaz bir biçimde değişmiştir; paleti daha çok koyu tonlara sahip ve neredeyse tek renkli hale gelmiştir ve paletinde Paul Cézanne'ın (1839-1906) etkisi belirgindir. Tarzla herhangi bir ilgisi olduğunu reddetmesine rağmen kısaca Kübizm ile deneyler yapmaya başlayan Vlaminck, “Paul Guillaume'nin galerisinde 1914 gibi geç bir tarihte bir Kübist resimle aniden karşılaştığını” ve o anda “artık kendi topraklarında olmadığını” anlatmıştır. Kübizm'e olan acısı, stilin modernizmin ortaya çıkmasında Fovizm'in rolünü gasp ettiği inancından gelmiştir. “Bir düzenbaz ve sahtekâr” olarak gördüğü Picasso'yu suçlamış

ve tür ağır sözlere rağmen, “Tournant Dangereux” adlı kitabında iddia etmiştir. 1902’de Argenteuil’de ilham verici Afrika heykellerinin keşfi ve Derain’e bir maske satmasıyla itibar kazanırken, harekete doğrudan katılımı kısa sürmüştür.

Fovizm’in önde gelen temsilcilerinden olan Fransız ressam Vlaminck, Cézanne’ın üslubundan etkilendiği bu dönemde; Afrika heykellerinin üslubundan da etkilenmiştir. Figürlerinde uyguladığı biçim bozmalarla (Resim 3.1) resimlerine yeni boyutlar ve “Dışavurumcu” nitelikler katmıştır. Pablo Picasso gibi, Vlaminck de maskeleri, kadının aşağılanmış cinselliğini iletmek için kullanmıştır. Vlaminck, diğer avantgard sanatçıların çoğu gibi, bir kez daha fuhuş ve genelev yaşamının temasıyla uğraşmıştır. Afrika egzotik maskeleri ve temsil edilen cinselleştirilmiş ve yüceltilen heykelleri, diğer sanatçıların eserlerinde yansıtmak istedikleri konulara ilham kaynağı olmuştur. Figürün etkileyici yüz özellikleri, Kübist hareketleri ve onunla ilişkili sanatçıları etkileyen 1902 yılında satın alınan ilkel kabile heykellerini ve Afrika kabilesine ait maskeleri andırmaktadır (Gül, 2019: 62).

Resim 3.1: Maurice de Vlaminck, “Opium” (Afyon), Tuval Üzerine Yağlı Boya, Dublin Şehir Galerisi, Dublin, İrlanda, (1910)



Kaynak: <https://www.theartstory.org/artist/vlaminck-maurice-de/artworks/>, 2021.

Vlaminck, Maurice Kübizm’e karşı gelse de, bu yapmış olduğu resim (Resim 3.1), birtakım arayışlarda olduğunu ve Kübizm akımıyla oldukça ilgilendiğini göstermektedir. Eserde sol elinde uzunca bir afyon piposunu tutan kadın figürü temsil edilmektedir. Sanatçılar, resimde bulunan çeşitli öğeleri ayrı ayrı geometrik formlara dönüştürerek ve ortada bulunan figürü neredeyse arka planla bir bütün haline getirerek

kompozisyonu parçalara ayırmıştır. Çoklu, parçalanmış düzlemler belirgin bir şekilde dikey yönelimdedir ve kompozisyonda neredeyse yukarı ve aşağı kayıyormuş gibi görünmektedir. Ayrıca Kübizm'e uygun olarak, bireysel formlar, merkezde bulunan görüş noktası dışındaki açılardan da görünecek şekilde oluşturulmuştur. Bu kompozisyon daha çok tek renkli, parlak Fauvist paletinden oldukça fazla zıtlıklara sahiptir.

Merkezde bulunan kadın figürün etkileyici yüz özellikleri, Kübist hareketi ve onunla ilişkili sanatçıları etkileyen, 1902 yılında satın alınan Vlaminck'in ilkel kabile heykellerini ve Afrika maskelerini anımsatmaktadır. Başta Pablo Picasso olmak üzere maskeleri ötekinin bir tür alçaltılmış cinselliğini, uyuşturucu bağımlılarını, hayat kadınlarını vs. iletmek için kullanmıştır. Vlaminck, birçok avangart sanatçıları gibi günümüzde bulunan fuhuş ve genelev hayatı temasıyla ilgilenmiştir. Temsil edilen egzotik maskeler ve cinselleştirilmiş heykeller, sanatçıların çalışmalarında nesneleştirdiği kadınları temsil etmektedir.

3.1.2. André Derain (D. 10 Haziran 1880- Ö. 8 Eylül 1954)

André Derain, Paris'in Chatou banliyösünde 1880 yılında dünyaya gelmiştir. Derain, "Le Vesinet'deki Saint-Croix'de" geleneksel bir eğitim almış ve ardından Paris'teki "Lycee Chaptal'a" (Fransa) katılmıştır. Paris'teki Ecole des Mines'de mühendislik eğitimine başlamış, ancak 1898 yılında eğitim programından ayrılmıştır. Derain, biçimlendirici eğitimini sefil bir deneyim olarak adlandırmaktadır: *"Öğretmenler, rehberler ve öğrenciler benim için en karanlık saatlerden çok daha acı bir anıydı."* Okula olan ilgisizliğine rağmen, çizim konusunda gayet başarılı olmuş ve 1895'te bunun için bir ödül kazanmıştır.

Maurice de Vlaminck ve Henri Matisse, Derain'in okulu bırakma ve sanat alanında kariyer yapma konusunda sık sık anılmaktadır. Derain, André on beş yaşından itibaren sanatsal konularda erken gelişim göstermiş ve bu sırada arkadaşı Le Noe ile birlikte Peder Jacomin ve oğullarıyla birlikte sanatsal çalışmalara başlamıştır.

Stüdyosunda 1898 yılına kadar çalışmalar yapmış bu noktada Fransız Sembolist ressam Eugene Carriere (1849-1906)'nin Paris stüdyosuna girmiştir. Fauvist sanatçıları arasında en tanınmış olan Derain'in yoğun renkleri ve basitleştirilmiş

dekoratif formlarla karakterize edilen manzara ve portreleri (Resim 3.4) içermektedir. Kariyerinin bu noktasında, Fauvizm'in kalıcı bir sanatsal form arayışına cevap olduğuna inanmıştır.

Derain, Picasso ile birlikte Avignon'a (Fransa) gitmiştir. Daha önce Matisse ve Vlaminck'te olduğu gibi, Picasso'nun Derain'in stil değişikliğini etkilediği düşünülmektedir. Ama aslında Derain, Avignon'a gitmeden önce o yılın başlarında Londra'dayken Kübizmin geometrik yönüne ilgi göstermiş ve “şaşırtıcı, çılgınca ifade edici” olarak nitelendirdiği Afrika maskelerine (Resim 3.2, 3.3) karşı olan hayranlığı, orada gördükleriyle başlamıştır. Sanatçının Kübizme olan hayranlığı kısa sürmüştür ve bazen gözden kaçsa da, Derain 1910 yılına kadar Georges Braque (1882-1963) ve Picasso ile birlikte çalışmaya devam etmiştir. O sırada Kübizm hakkındaki görüşleri değişerek ilk başta hayranlık duyduğu bütün şeyleri reddetmiştir: *“Cézanne beni rahatsız ediyor. Mükemmelliğe ulaşma çabaları insan düşüncesinin özgürlüğüyle bağdaşmıyor. Yaşamın doğal çiçeklenmesini engelleyen mutlak olanı arıyordu. Gerçekte aşırı hoşgörü ölüm anlamına gelir.”*

Resim 3.2: André Derain, “Femme aux Oreilles Grandes”, Bronz, 19x16 cm Galeri Schmit, Paris, (1938- 1950)



Kaynak: Huntürk, 2016: 208.

Resim 3.3: André Derain, “L’Homme aux Favoris”, Bronz, 17x11x8 cm, Galeri Schmit, Paris, (1940)

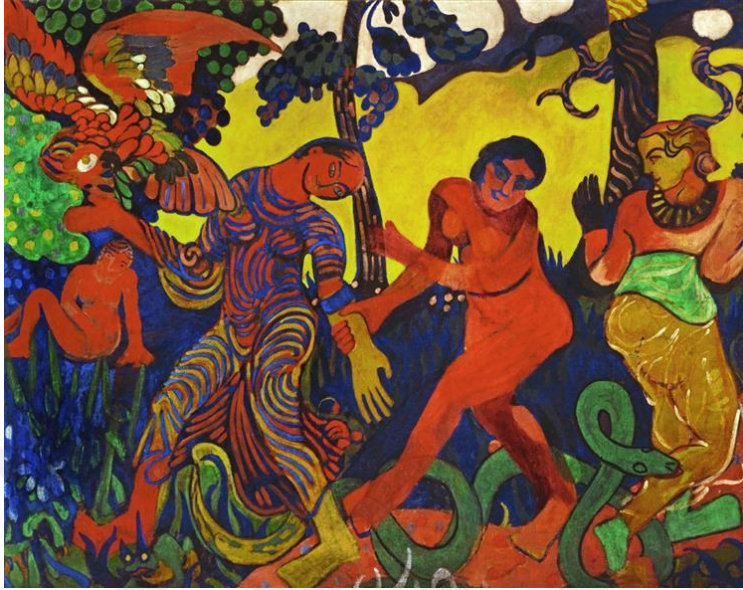


Kaynak: Huntürk, 2016: 208.

1913'te Derain ezoterik (bir konuda derin bilgilerin ve sırların ehil olmayanlardan gizlenerek, bir üstat tarafından öğretilmesi) bilgi arayışına geri dönmüş ve herkesten farklı bir renk kullanımı, Romanesk, Bizans ve Kübist biçimsel unsurların bir sentezi ile karakterize edilen “gotik tarz” olarak adlandırılabilen bir tarzda eserler üretmeye başlamıştır. Bu özel tarzı araştırması daha sonra Valori Plastici olarak bilinen İtalyan grubunu etkilemiştir. Derain'in ilkel kültürdeki maskelere olan ilgisi, Londra'daki Negro Müzesinde sergilenenleri gördükten sonra başlamış ve Afrika'dan kabile sanatının heykellerini ilk toplayanlardan biri olmuştur.

Dans figürleriyle bir İskandinav manzarasını temsil eden “Dans”, (Resim 3.2) adlı eseri klasik ilkel geleneğe dayanmakta ve Afrika ve Roman sanatını içeren geleneklerin bir araya gelmesini çağrıştırmaktadır. Derain'in çıplak kadın figürünün vahşi doğasına yaptığı vurgu, kollar ve bacaklar çarpık ve uzamış olarak yansıtılmıştır.

Resim 3.4: André Derain, “Dance” (Dans), 177x228 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Fridart Koleksiyonu, Londra, (1906)



Kaynak:<https://smarthistory.org/andre-derain-the-dance/>, 2021.

Sanatçı, yüzeyin genelinde dekoratif bir desen oluşturmak için genel anatominin ritmik ve kıvrımlı çizgilerini vurgulamıştır. İlkel duyguları ifade etmek içinde doğal olmayan renkleri kullanmıştır. Sanatçının, “Dans” adlı eserinde, Afrika Fang maskesinden etkilenen yüz özellikleri abartılı olarak ifade edilmiştir (Gül, 2019: 63).

Afrika ve Romanesk sanat geleneklerini çağrıştıran bu eser, Derain’nin Gauguin sergisini gördükten sonra bu resim üzerinde çalışmaları şekillenmeye başlamıştır. Gauguin’in ilkel külliyyatının etkisi, cesur ve çarpıcı renklerin stilize unsurların kullanımında egzotik bir manzaraya odaklanma seçiminde ve Guguin tarafından boyanmış olanla arka planda oturan bir figürün özel olarak dâhil edilmesi açıkça görülmektedir. Derain’in çıplak kadın figürünün vahşi doğasına yaptığı vurgunun, önceki Romantik sanatçılara olan ilgisini göstermektedir.

Figürün kolları ve bacakları çarpık ve orantılarını bozarak uzatmıştır. Tuval boyunca dekoratif bir desen oluşturmak için anatominin ritmik ve kıvrımlı çizgilerini vurgulamıştır. İlkel duyguları ifade etmek için doğal olmayan renkler kullanan Derain, Matisse’in “Bonheur de Vivre’si” (Yaşam Sevinci) (1905-1906) benzer ortamlara ilgi göstermekte ve üslubu bir adım öteye taşıyarak daha sade ve daha saf bir versiyonunu

sunmaktadır. Sahip olduğu Afrika dışı maskelerinden etkilenen yüz hatlarında aynı derecede abartılıdır.

Figürler çevrelerine mükemmel bir rahatlıkla umursamaz şekilde gözler önünde dans etmektedirler. Burada doğurganlık temasını Arcadia temalarına göre geliştirmesi mümkündür. Burada gösterilen Batı dışı ilham kaynaklarına olan ilgi, doğadaki yaşamın daha saf bir ifadesini bulmak için Güney Denizlerine seyahat eden Gauguin, Paul'un çalışmalarında daha önce görülmüştür.

Ayrıca bu çalışmada, hem perspektifin yok olduğu hem de renklerin tekdüze ve düz kalitesi açısından 19. yüzyılın sonları ve 20. yüzyılın başlarındaki sanatçıların takdir ettiği Japon baskılarının etkisi görülmektedir. Soldaki dansçının üzerinde ki kostümün, arka plan manzarasını oluşturan ağaçlarda da algılanan arabesk çizgileri, çağdaş sanatçıların diğer Fauvist yaratımları ile bazı birliktelikler sunmaktadır.

3.1.3. Henri Matisse (D. 31Aralık 1869- Ö. 3 Kasım 1954)

Tahıl ve hırdavat tüccarı olan orta sınıf ailenin çocuğu olarak 1869 yılında Fransada dünyaya gelen Henri Matisse, Bohain-en-Vermandois'de büyümüş ve hukuk okumak için Paris'e taşınmadan önce eğitim hayatı için College de Saint Quentin'de okuluna gitmiştir. 1890 yılında geçirdiği apandisit ameliyatından sonra yatakta geçirdiği dönem sırasında resme olan tutkusu artarak sanatın özgürlüğünü keşfetmiştir.

Yeni tutkusundan oldukça etkilenen Matisse, Henri bu kez sanat eğitimi almak için 1891'de tekrar Paris'e yolculuk etmiştir. Ecole des Beaux Arts'ın giriş sınavlarında başarısız olmuştur. 1892'de Fransız Sembolist ressam Gustave Moreau'nun (1826-1898) stüdyosuna gayri resmi olarak katılmıştır. Moreau öğrencilerine “*Renkler düşünülmeli, düşünmeli ve hayal edilmelidir*” düşüncesini aşlamıştır. Resme yönelik bu Sembolist tutum, Matisse'in etkileyici renk kullanımına oldukça katkıda bulunmuştur.

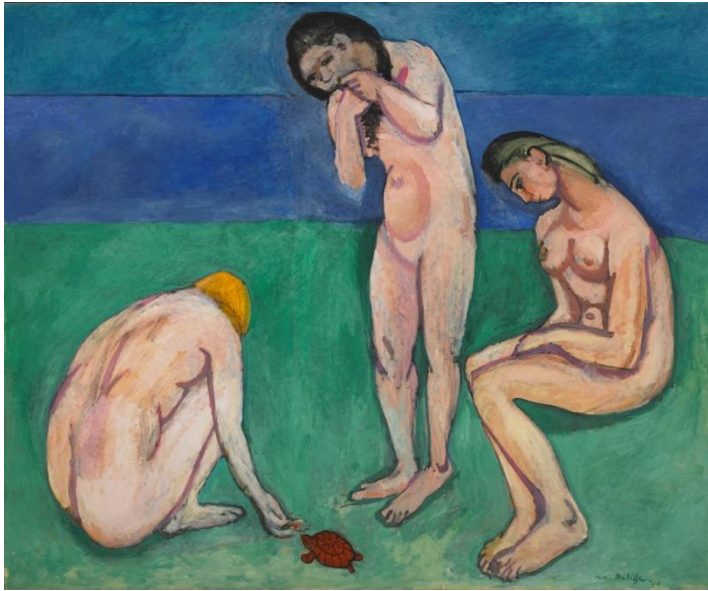
Matisse, 1905 yazını Collioure'da, yeni saf renkler ve parlak ışık stili yaratmak için André Derain ile birlikte çalışarak geçirmiştir. Fauvist hareketler, kısa ömürlü olmasına rağmen, modern sanatın iki yönünden birinin temellerini oluşturmuştur. Matisse 1905'te Gertrude Stein'in (1874-1946) stüdyosunda Pablo

Picasso ile tanışmıştır. Picasso nesneleri sert ve Kübist düzlemlere dönüştürürken, Matisse ise bir nesnenin biçimini bozmaktansa renk yoluyla oluşturmaya çalışmıştır.

Matisse, Henri resimlerinde daha çok zıt renkler ile beraber ışık ve gölgenin hâkim olduğu gerilimi kullanılmıştır. Matisse her zaman doğu sanatına özel bir ilgi duymuştur. Bu hayranlığın yansımaları eserlerinde de dekoratif birer plastik öge olarak kendini göstermiştir. Matisse Afrika Sanatı'nı keşfeden öncü ressamlardan bir tanesi olmuştur. Picasso'nun Afrika maskeleri ve figürlerini ilk kez Matisse sayesinde keşfettiği söylenmektedir. İki sanatçıda da ilkel kabile sanatına dair izler bulunmaktadır (Bağatur, 2013: 80).

1907'de Picasso'nun "Les Demoiselles d'Avignon" (Avignonlu Kızlar) (Resim 3.13) ve 1908'de Matisse'nin "Bathers with a Turtle" (Kaplumbağa ile Yıkananlar) (Resim 3.3) eserlerinde, gri yüzler ve karanlık boş bakan gözlerle grup halinde figürler Afrika ve Asya figürleri formlarının açık etkisi görülmektedir.

Resim 3.5: Henri Matisse, "Bathers with a Turtle" (Kaplumbağa ile Yıkananlar), 181.6x221 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Saint Louis Sanat Müzesi (1907-08)

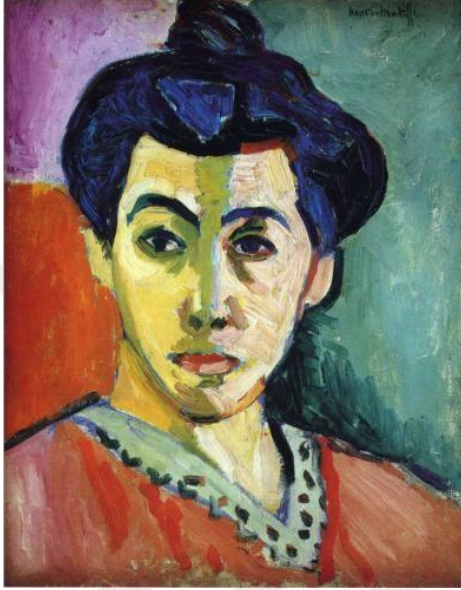


Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/Bathers_with_a_Turtle, 2021.

Birbirlerini etkileyen bu sanatçıların ve Matisse'nin portrelerinde de primitif maske etkileri görülmektedir. Örnek verilecek olursa, Matisse, "Madame Matisse"

(Resim 3.6) portresini daha çok bir maske gibi resmetmiştir, Picasso’nun da “Gertrude Stein” (Resim 3.7) portresinde de maske etkisiyle heykel niteliği taşımaktadır.

Resim 3.6: Henri Matisse, “Portrait of Madame Matisse” (Madam Matisse’in Portresi), 40.5x32.5 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Statens Museum for Kunst, Danimarka, (1905)



Kaynak:<http://www.matissepaintings.org/madame-matisse/>, 2021.

Resim 3.7: Pablo Picasso, “Gertrude Stein”, 100x81.3 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Metropolitan Sanat Müzesi, New York, (1905-06)



Kaynak:<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/488221>, 2021.

“Madame Matisse’in” portresi adlı çalışma (Resim 3.6), Matisse’in duyguları ifade etmek için kullandığı renk ifadesinin mükemmel bir örneğidir. 1905’te tamamlanan bu ikonik tuval üzerine yağlı boya çalışmasında, Henri Matisse karısı Amélie’nin bir portresini yapmıştır. Resmin kompozisyonu, ön planda bir “Madame Matisse” portresi ve üç farklı renk alanına bölünmüş bir arka plandan oluşmaktadır.

“Madame Matisse” konusu ile birlikte, yüzünün iki yarısı birbirinden ayıran iki farklı ten renginden oluşmaktadır. Yeşil bir şerit, yüzün iki tarafını ayırarak yapay bir gölge görevi üstlenir ve yüzü geleneksel portre stilinden ayırarak açık ve koyu olarak bölmektedir. Doğal ışık renklerin hâkim olduğu ve görünür güçlü fırça darbeleri sanatsal drama duygusunu güçlendirmektedir.

Matisse, karısına karşı hissettiği yoğun duyguları resmetmek için burada rengi kullanmıştır. Bu renkler öncelikle canlı, bir o kadar da çarpıcı turuncu, kırmızı, sarı, mor ve yeşil tonları ve daha soğuk, daha sakın bir deniz yeşili ve siyahın kullanımıyla koyu renk kombinasyonu ile göze çarpıcı kontrastlar sağlamaktadır. Yüzünde dikkat çeken sarı renk, daha sıcak turuncu ve pembenin aksine, manyetik bir sıcaklık uyandıran daha sert, daha bağımsız bir kişisel özelliği tasvir etmektedir. Yeşil çizginin kendisi, iki kişiliğin bölündüğü tarafsız bir nokta olarak hizmet ettiği görünmektedir.

Henri Matisse, sanat yaratımını salt resim düzenlemeleriyle sınırlamamış insan figürleri ve onun yuvarlak hatlı biçimleri, Matisse için vazgeçilmez bir tema olmuştur. “Madeleine I” (1901), (Resim 3.8) natürmort ve çıplaklık, kariyeri boyunca favori konuları arasında yer almıştır. Afrika Kabilelerinde bulunan maskelerin ve heykellerin form ve renk yapıları Matisse’in, eserlerinde son derece ilham kaynağı olmuş ve 1906 yılından başlayarak 1930’ların sonuna kadar, Afrika heykelli natürmort eserler üretmiştir. Henri Matisse, bilhassa 1906 ve 1909 yılları arası geçen sürede, Afrika heykellerinden ve Rodin’in (1840-1917) tamamlanmamış heykellerinden etkilenerek çokça eserler üretmiştir.

Gertrude Stein, Vili heykelinin iki sanatçıyı nasıl etkilediğini şöyle anlatıyor: *“Afrika heykelinin Matisse ve Picasso üzerindeki etkisi tamamen farklı olmuştur. Heykel, Matisse’in vizyonundan çok imgelemine, Picasso’nun ise imgeleminde çok vizyonunu etkilemiştir.”*

Resim 3.8: Henri Matisse, “Madeleine I”, Bronz, 54.61x19.38x17.15 cm, San Francisco Modern Sanat Müzesi, San Francisco, (1901)



Kaynak: Huntürk, 2016: 194.

Kabile sanatı kurallarını inceleyen Matisse, biçimleri vurgulayan ve parçaları ayrı ayrı işleyen bir yöntem kullanmıştır. Moreau’nun öğrencisi olduğundan ötürü bakış açısının geniş bir yelpazeye sahip olması, heykellerinde doluluk ve boşluk ilişkisi üzerine odaklanmıştır. Hem klasik hem de primitif kaynakları kullanarak biçimleri boşluktaki çizgiler halinde ele alarak malzemenin boşlukla olan ilişkisini kurmuştur.

Resim 3.9: Henri Matisse, “Yılantaşı”, Bronz, yükseklik 56.5 cm, Baltimore Sanat Müzesi, Baltimore (ABD), (1909)



Kaynak: Huntürk, 2016: 212.

Resim 3.10: Henri Matisse, “Jeannette V”, Bronz, 58.4x19.7 x 29.3 cm, Galeri Ontario, Toronto, (1916)



Kaynak:<https://www.moma.org/collection/works/80801?>, 2021.

Matisse ve Vlaminck dışında, Rounault, Marguet, André Derain, Pablo Picasso gibi sanatçılar; Almanya’da bulunan Ernst Kirchner (1880-1938) benzeri önde gelen ressamların, İlkel Kabile Sanatını, özellikle Afrika’da bulunan heykelleri ve maskeleri incelemiş, pek çoğunun da bu sanata ait koleksiyonlara sahip oldukları bilinmektedir. Fauvist’ler konu seçimi olarak manzara ve natürmort gibi bilinen konularla ilgilense de; Afrika sanatının büyüsiyle resimlerinde canlı, çılgın ve coşkulu renkler yakalamışlardır (Gül, 2019: 65).

3.1.4. Pablo Picasso (D. 25 Ekim 1881- Ö. 8 Nisan 1973)

Özellikle sanata kazandırdığı Kübizm akımı ile sıra dışı bir sanatçı olduğunu kanıtlayan ve Nazi subayına karşı “Hayır siz yaptınız!” cevabı ile hafızalara kazınan Pablo Picasso yaratıcı bir ailenin içinde büyümüştür. Babası, Picasso’ya ailenin alabileceği en iyi eğitimi alarak ve İspanyol Eski Ustaların eserlerini görmek için Madrid’i ziyaret ederek genç dâhiyi harika bir sanatçı olarak yetiştirmiştir.

Picasso’nun bir ressam olarak ilk olgunlaştığı yer Barselonadır. Bohem, anarşistler ve modernistler arasında popüler bir kafe olan Els Quatre Gats’e sık sık ziyaretlerde bulunmuştur. Art Nouveau (zarif dekoratif süslemelerin ön planda olduğu,

kıvrımların ve bitkisel desenlerin sıklıkla kullanıldığı bir sanat akımı) ve Sembolizm ile Edvard Munch (1863-1944) ve Henri Toulouse-Lautrec (1864-1901) gibi önemli sanatçılarla tanışma fırsatı bulmuştur.

1900'den 1904 yılına kadar olan yıllarda Picasso, Barselona'daki etkilere ek olarak, Madrid ve Paris'te zaman geçirerek sık sık seyahat etmiştir. Bu dönemde heykel yapmaya başlasa da eleştirmenler bu dönemi resimlerine hâkim olan mavi paletinden sonra "Mavi Dönem" olarak nitelendirmiştir. Bunun başlangıcı, sanatçının Barselona'da tanıştığı Carlos Casegemas'ın (1880-1901) intiharından duyduğu üzüntüden dolayı olduğu düşünülmektedir. Mavi Dönem çalışmalarının birçoğu şehrin sokaklarında karşılaştığı dilenciler ve fahişelerden alınmıştır.

1904 yıllarında Picasso'nun paleti parlamaya başlamış ve uzun bir süre boyunca "Gül Dönemi" olarak nitelendirilen bir tarzda eserler üretmiştir. Oyunculara ve sirk figürlerine odaklanmış, paletini daha canlı kırmızı ve pembelerin çeşitli tonlarına çevirmiştir. 1906 yılları civarında, sanatçı Georges Braque (1882-1963) ile tanıştıktan kısa bir süre sonra paleti tekrardan koyu tonların hâkimiyetine girmiş, formları daha ağır ve daha sağlam halde Kübizm'e doğru yolunu bulmaya başlamıştır.

Picasso, 20. yüzyılın ilk yarısında önderlik ettiği Kübizm akımıyla görsel sanatların gelişim çizgisini değiştirmiş ve yapıtlarıyla modern sanatın en önemli temsilcisi sayılmış İspanyol kökenli Fransız ressam, aynı zamanda heykeltarihi ve seramik sanatçısıdır. Picasso'nun ilk heykeli 1902 tarihli "Oturan Kadın"dır. (Resim 3.11) Picasso, 1909- 1930 yılları arasındaki dönem dışında 1960'lara kadar heykeller (Resim 3.12) üretmiştir.

Resim 3.11: Pablo Picasso, “Femme Assise”, (Oturan Kadın), Bronz, 14x8cm, Picasso Müzesi, Barselona, (1902)



Kaynak: <https://fr.wahooart.com/@/8XYP6H-Pablo-Picasso-Femme-assise>, 2021.

Resim 3.12: Pablo Picasso, “Fernande”, (Kadın Başı), Bronz, 41.9x26.1x26.7 cm, Metropolitan Sanat Müzesi, New York, (1909)



Kaynak: Huntürk, 2016: 226.

Nesneye bakış açısına yepyeni bir algı getiren bu yaklaşımda, Picasso'nun biçimsel ilhamının kaynağını ilkel sanatta olan hayranlığında bulduğu ileri sürülmektedir. Kübizmin en önemli eserlerinden sayılan ve Pablo Picasso için de

önemli bir yeri olan 1907 yılında yaptığı “Les Demoiselles d’Avignon” (Avignonlu Kızlar), (Resim 3.13) eserinde bu ilhamın ve etkilenenin yeni bir ifade biçimi olarak resmedildiği görülmektedir.

Resim 3.13: Pablo Picasso, “Les Demoiselles d’Avignon”, (Avignonlu Kızlar), 244x234 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Modern Sanatlar Müzesi, New York, (1907)



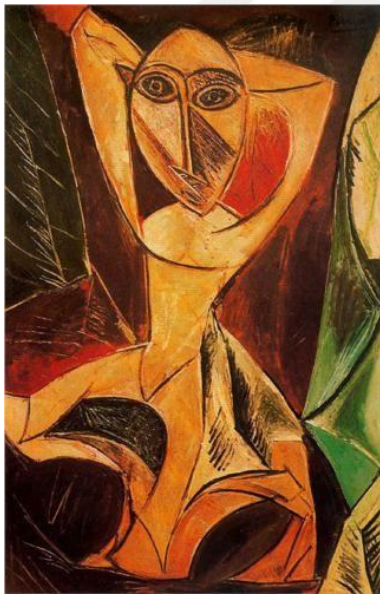
Kaynak: Farthing, 2017: 392.

“Afrika’nın ‘ilkel’ sanatında, arkaik görüntü veren maskelerde ve Okyanusya ile İber Yarımadası’nın heykellerinde buldu. Bunların biçim repertuarı “Avignon’lu Kızlar” resmine yansımıştır. Maske takmış izlenimi veren suratlar seyircinin yüzüne dik dik bakarlar ve figürlere sinir bozucu bir hava verirler. Vücutları tuhaf biçimde döndürülmüş olan bu yaratıkların yanına bir de, kollarını klasik betimlemelerdeki gibi başının arkasında kavuşturmuş üç nü, daha doğrusu nüelerin geometrik çözümlemeleri yerleştirilmiştir. Cezanne’nın tüm resimsel formları daire, oval ve dikdörtgene indirme arzusuna, Picasso bedenleri radikal bir biçimde ‘geometrilendirerek’ ve yabancılaştırarak ve mekânsal perspektifi ortadan kaldırarak yanıt verir. Yüzleri ve bedenleri keskin hatlarla yüzeylere ayırarak hacmi ‘alanların ritmi’ şeklinde kavrayan Kübist anlayışı ilk kez bu resimde ortaya çıkarır” (Krausse, 2005: 92).

Picasso’nun Barselona’daki bir genelevde çalışan hayat kadınlarını betimlediği bu radikal eser, 1907’de aralarında Braque ve Matisse’in bulunduğu eleştirmen, şair ve sanatçı grubuna özel olarak gösterildiğinde ağır eleştirilere maruz kalmıştır. Eseri ilk kez görenler bu seçkin grubu şok eden seçilen konu değil, üsluptur (Farthing, 2017: 329). Resimdeki en dikkat çekici unsur sağdaki iki figürün yüzlerindeki çarpıklıktır. Her

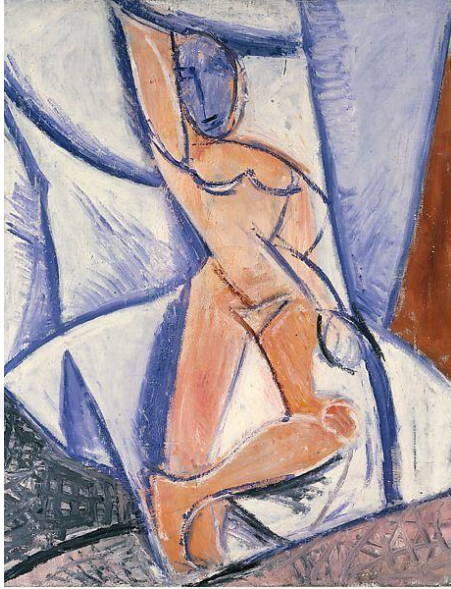
iki figür de onlara insandan farklı görünüm veren Afrika maskelerine benzer masklar takmıştır. Bu iki figürün kübist üslupla yapılması ön plana çıkmalarına yol açmıştır. Sağ tarafta önde diz çöken kadın figürün başı en kübist görünüme sahiptir. Bu kadının kollarını nereye yasladığını ayırt etmek hemen hemen olanaksızdır. Gövdesiyle başı bütünüyle farklı biçimlendirilmiş, sırtıyla yüzü aynı anda görünüyor ve gözleri ile ağzı bütün doğa kurallarını altüst edencesine betimlenmiştir. İnsan anatomisinin bu şekilde değiştirilmesi, aynı anda ön ve arkadan görünmesi kübist yaklaşımın izlerini barındırmaktadır. Bu figürün arkasında mavi bir perdeyi aralayarak odaya giren bir başka kadın bulunmaktadır. Bu figürün yüzü kırmızı ve yeşil koşut çizgilerle bölünmüş, gövdesi ise orantısız parçalara ayrılmıştır. Picasso bu tablo için (Resim 3.14, 3.15) sayısız taslak çıkarmış, üzerinde çalıştıkça resim giderek değişmeye başlamıştır.

Resim 3.14: Pablo Picasso, “Nude with Raised Arms”, (Kollarını Kaldırmış Çıplak, Avignon Dansçısı), 150x100 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Özel Koleksiyon, (1907)



Kaynak:http://art-picasso.com/1905_80.html, 2021.

Resim 3.15: Pablo Picasso, “Nude with Raised Arms”, (Kollarını Kaldırmış Çıplak), 65.1x50.2 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Modern Sanatlar Müzesi, New York, (1907)



Kaynak: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/500438>, 2021.

Bu eser (Resim 3.15), cinsel karışıklık temaları ve sonuçlarıyla Picasso için çok önemli bir resim olan “Les demoiselles d’Avignon’un” eskiz çalışmalarıdır. Picasso, daha küstah bir poz oluşturmak için, defalarca denemeler yaparak çıplak, doksan derece uzanmış bir figürü ayakta duran bir konuma çevirmiştir. Tuval üzerindeki beyaz ve mavi alanlar, tipik olarak modelin üzerine dökülen tabakayı temsil etmektedir, ancak buradaki uyulğunu zar zor sıyrıyor ve perdeli fonun hareketli kıvrımlarından ayırt edilemez hale gelmektedir.

3.1.5. Amedeo Modigliani (D. 12 Temmuz 1884- Ö. 24 Ocak 1920)

“*Ruhunu görebildiğimde, gözlerini de çizeceğim.*” sözüyle akıllarda yer eden 1884 yılı doğumlu Amedeo Modigliani, İtalya’nın Livorno kentinde, Flaminio ve Eugenia adlı Yahudi bir ailenin dört çocuğundan en küçüğüdür. 1895 yılında çocukluk boyunca savaştığı birkaç ciddi hastalığa yakalanmıştır. Tüberkülozdan mustaripken annesine ressam olma isteğini anlatmıştır. Annesi Eugenia, oğlu için akademik bir eğitim tercih etse de, günlüğünde anlattığı gibi, daha sonra isteklerine teslim olmuştur: “Ağustos 1898’de, uzun süredir yapmak istediği dersleri çizmeye başlamıştır.

Modigliani her zaman bir ressam olduğunu düşünmüştür” Ertesi yıl Amadeo, çizim öğretmeni Guglielmo Micheli (1866-1926) ile çalışmak için normal eğitim hayatını tamamen bırakmıştır.

1901’de Napoli, Roma, Floransa ve Venedik’teki müzelere yaptığı ziyaretler doğrultusunda, klasik İtalyan resim ve heykel sanatını tanıyarak güzel sanatlara olan coşkusunu arttırmıştır. Floransa’ya taşınmasıyla birlikte “Scuola Libera di Nudo’da” desen dersleri görmüştür. Muhtemelen Michelangelo’ya (1475-1564) olan hayranlığından ilham alarak, 1903’te zamanını heykele ayırmak için Pietrasanta’ya taşınmıştır.

Resimden sonra heykel ile tanıştığı çalkantılı dönemler de ders aldığı Guglielmo Micheli, akademik eğitim alması gerektiğini söyleyince, 1902 yılında Floronda’daki Güzel Sanatlar Okulu’na başlamış ve bir yıl sonrada Venedik’teki Güzel Sanatlar Akademisine başlamıştır. 1906’da Paris’te beş parasızların toplandığı Le Bateau-Lavoir’a yerleşmiştir. Orada komşuluk yaptığı ressamlardan biride Pablo Picasso olmuştur. Paris hayatının kötü alışkanlıklarına kendini kaptıran Modigliani, bitkin düştüğü için tekrardan ailesinin yanına Livorno’ya dönmüştür. Tekrar sağlığına kavuşup Paris’e döndüğünde Romanyalı heykeltıraş Constantin Brancusi (1876-1957) ile tanışınca resmi bırakıp heykeltıraşlık yapmaya başlamıştır ve bu alanda oldukça başarılı olmuştur. 1912 yılında sergilediği yapıtları ilgi görmesine rağmen hastalığından ötürü heykellerinde kullandığı malzemenin (kireç taşı) vermiş olduğu hasardan ötürü ve daha fazla gücünün yetmeyeceğini anladığı için 1914 yılında heykel çalışmalarını tamamen bitirip resme tekrardan dönüş yapmıştır.

Floransa’da Modigliani, Empresyonistlerle çalışan sanatçı Manuel Ortiz de Zarate (1887-1946) ile tanışmıştır. Zarate’nin Paris ve Avangart tasvirlerinden etkilenen Modigliani, radikal bir karar alarak hırslarının peşinden gitmeye karar vermiştir.

Modigliani çizim sanatına her zaman hayranlık duymuştur. Bazen referans için fotoğrafları kullanmasına rağmen, çoğunlukla doğrudan bir modelden çalışmıştır. Sanatçının hayatına odaklanan sergi erken dönem yapıtlarıyla başlamıştır. Bunu, Antik Yunan’dan destekleyici kadın figürleri olan “Karyatid” (başındaki saçaklığı destekleyen bir sütunun yerini alan mimari bir destek görevi gören yontulmuş bir kadın figürü) çizimleriyle görülmektedir. O dönemde skandal olarak

algılanan dosyaların yanında psikolojik portrelerine çok yer verilmiştir. Modigliani'nin tipik uzun boyunlu, melankoli eğimli kafaları ve çoğunlukla boş gözleri olan portreleri (Resim 3.16) veya fizyonomisi minimuma indirgenmiş uzun yapılı, simetrik olarak inşa edilmiş kafa heykelleri ile tanınmaktadır (Resim 3.17, 3.18).

Resim 3.16: Amedeo Modigliani, “Jeanne Hebuterne with Hat and Necklace”, (Şapka ve Kolye ile Jeanne Hebuterne), 164.52x137.1 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Özel Koleksiyon, (1917)



Kaynak:https://en.wikipedia.org/wiki/Jeanne_H%C3%A9buterne_with_Hat_and_Necklace, 2021.

Heykellerinde yüzlerdeki deformasyon ve sadelik Afrika heykelleri ve maskelerinin açık ve aleni şekilde etkileri görülmektedir. İlkel Sanatı, uyum ve coşkunun dışa yansımaları olarak görmüştür. Heykel onun için formun sadeleşerek, sembolik ve estetik öğelerin kaynaşmasını sağlamıştır. Heykellerindeki Afrika Kabile Sanatı ilhamı, resimlerinde modellerin portrelerinde karakteristik birer unsur olarak kendini göstermektedir. Heykellerinde de resimlerinde görülen karakteristik özellikler taşımaktadır. Figürlerindeki portrelerin form anlayışının bir maske üslubunda olması rastlantı olmamıştır. Modigliani de, dönemin birçok önemli sanatçısı gibi üslup arayışında ilkel sanatın yalın ve içgüdüsel tavrını kendi dışavurumunda kullanmıştır.

Afrika Sanatı ve maskelerinin etkilemiş olduğu belki de en önemli sanatçılar arasında yer almaktadır. İlkel sanatın sadeliği ve form anlayışı Modigliani'nin sanatında

etkisini oldukça göstermektedir. 1912 yılında sergilediği salon “Salon des Independent” da “ yedi taş” adlı heykelleri ile bilinmektedir. (Resim 3.17, 3.18) Heykelleri Afrika sanatının etkilerinin görüldüğü, yalınlaştırılmış ve uzatılmış biçimlerden oluşmaktadır.

Resim 3.17: Amedeo Modigliani, “Head”, (Baş), Kireç Taşı, 65.4x17.1x21.3 cm, Guggenheim Müzesi, New York, (1911-1913)



Kaynak: Huntürk, 2016: 211.

1910’larda Paris’teki canlı sanat topluluğunun bir baş kahramanı olan İtalyan Modigliani, önemli ölçüde Afrika ve Eski Yunan ve Mısır örneklerinden izler taşıyan yeni bir heykel dili oluşturmaya çalışmıştır. Mevcut “Head”, Ekim 1912’de Paris’te ki “Salon d’Automne’da” sergilenen yedi yapıttan biridir. Modigliani, başların gerçekleşmemiş bir ilkel “güzellik tapınağı” içindeki “hassasiyet sütunlarının” parçaları olmasını amaçlamıştır.

Resim 3.18: Amedeo Modigliani, “Head”, (Baş), Kireç Taşı, 65.4x17.1x21.3 cm, Metropolitan Müzesi, New York, Bay ve Bayan Klaus G. Perls Koleksiyonu, (1912)



Kaynak: Huntürk, 2016: 211.

Brancusi’nin mermer işçiliğinden esinlenen Modiglianin heykelleri bu çalışmada da olduğu gibi daha yumuşak daha ucuz kireç taşından yapılmıştır. “Head’in” zarif hatları ve soyutlanmış özellikleri Brancusi’nin etkisini göstermektedir. Kuğu gibi uzayan boyunlar Modigliani’nin çalışmalarını etkilemiş Batılı olmayan sanat formları arasında Eski Mısır büstlerini anımsatmaktadır. Heykelin uzamış boynu, burnu, yarık görünümlü gözleri ve kafa yapısı sanatçının bu özellikleri portrelerinde ve çıplaklarında ele alışına oldukça benzemekte ayrıca Afrika masklarını anımsatmaktadır.

3.1.6. James Ensor (D. 13 Nisan 1860- Ö. 19 Kasım 1949)

Maskelerin ressamı olarak adlandırılan Ensor, 1860 yılında Belçika’daki Ostend’de doğmuştur. Erken yaşlarda sanata olan kabiliyetini göstererek 1877’de, Brüksel’deki “Academie Royale des Beaur-Arts’da” resim öğrencisi olmuş önce yerel sanatçılardan eğitim almıştır. 1883’ten sonra, her ne kadar grupta Fernand Khnopff (1858-1921, Belçikalı Sembolist ressam) ve Theo van Rysselberghe (1862-1926, Belçikalı Neo-empresyonist ressam) gibi kilit figürlerin aralarında bulunduğu fakat birbirleriyle olan ilişkileri hiçbir zaman iyi gitmese de, “Les XX” ile birlikte sergilere

katılmıştır. Yaradılışı itibarıyla “aykırı bir tip” olarak bilinen James Ensor, Les XX 1893’te dağıldıktan sonra kendinin insanlardan komple soyutlamıştır. Yaşamının kalan kısmını doğum yeri olan Ostend’de geçirmiş ve çalışmalarını burada sürdürerek 1949 yılında da Osten’de hayatını kaybetmiştir.

Ensor, dış görünüşler dünyası yerine, ruh halinin ve duyguların içsel dünyanın sanatın konusu olmaya daha uygun olduğunu belirten ilk sanatçılar Sembolistlerdir. Ruh hallerini ve duyguları yansıtmak için ipucu veren özel semboller kullanmışlardır. Ruh haline ulaşabilmek sadece akıldışı olan ilaçlar, rüyalar, hipnoz, psikanaliz, spiritüalizm ve okültizm aracılığıyla ulaşılabilirdi ve Sembolistler de bu tekniği kullanmışlardır. Sembolist eserler oldukça fazla olmasına rağmen psikolojik etki yaratmayı hedefleyen rüyalar ve hayaller, mistik deneyimler, doğaüstü, erotizm ve sapkınlık gibi ortak temaları oluşturmaktadır.

Sembolist akım 1886’da Fransa’da başlayarak hızlıca tüm dünyaya yayılmıştır. Rüyaların ressamı olarak adını duyurmuş Fransız sanatçı Odilon Redon (1840-1916), akımın en karakteristik figürlerinden biriydi, “hayal gücünün ıstıraplarını” sanata dönüştürmüştür. Eserleri doğrudan bilinçdışına giriş yapmış gibidir. Belçikalı ressam “James Ensor” bir başka ünlü Sembolist olarak tanınmıştır. Karakteristik motifleriyle hafızalara kazınmış olan karnaval maskeleri, canavar benzeri figürler ve iskeletler sert fırça işçiliğiyle ve tüyler ürperten bir mizah anlayışıyla birleşerek, yaşamın karanlık yüzünü maskeler aracılığıyla resmetmeye başlamıştır (Dempsey, 2019: 17).

Diğer sanatçılarda da olduğu gibi bir arayış içine giren James Ensor, maske fikri onun aklına öyle birden gelmemiştir. Küçük yaşlarda ailesinin geçim kaynağı olan hediyelik eşya dükkânında maskelerle oldukça fazla zaman geçirmiştir. Hediyelik eşya dükkânında fazlaca maske bulunmasının nedeni ise, yaşadığı ve ömrünün çoğunu geçirdiği Ostende’de her sene düzenlenen festivallerdendir. Bu festivallerde tahmin edileceği üzere herkes maske takıp sokaklarda gezmektedir... Ayrıca, kendi geçim kaynağı olan resimlerinin de ana konusu, maskeler olmuştur. Babasını kaybettikten sonra büyük bir buhrana giren Ensor, eserlerinde özellikle; insanın varoluşu, ölüm ve din gibi konularla fazlasıyla ilgilenmeye başlamıştır ancak neredeyse hayatı boyunca sanat eleştirmenleri tarafından görmezden gelinmiştir.

Sanatçının dikkat çekici soyutlayıcı çalışmaları, maskeleri, birbirine geçmiş figürleri melankolik ve karamsar bir hava yaratmaktadır. Özellikle maskeler arkasına gizlenmiş yüzleri ve kimlikleri grotesk figürler gibi resmetmesi oldukça ilgi çekici olmuştur. Kullanmış olduğu renkler çoğunlukla soluk ve donuktur. Bazı çevrelerce eleştirilere maruz kalsa da bu anlatımından asla vazgeçmemiştir. Resimlerinde gerçek dışı korkunç öğeleri, karnaval maskeleri, figürleri ve iskeletleri kullanmıştır. Gerek yağlı boya gerekse grafik çalışmalarında toplumsal ve dinsel eleştirileri, öğretici ve yerici bir nitelik taşımaktadır. İzlenimci ve realist yöntemleri kullanarak iğrenç maske ve hortlaklar yapan Ensor içe dönük, insanlara ve doğaya yabancılaşmış bir kişi olarak gerçeği kavramakta güçlük çekmektedir. İnanılmaz fantezilerinde, gerçekler yerini iskeletlere bırakmış, maskelerin ve giysilerin arkasına gizlenmiş ölümü sıkça vurgulayan korkulu bir dünya ortaya çıkartmıştır.



Resim 3.19: James Ensor, “Entry of Christ into Brussels”, (İsa’nın Brüksel’e Girişi), 252.5x430.5 cm Tuval Üzerine Yağlı Bazlı Boya-Vernik, J. Paul Getty Museum, Los Angeles, (1888)



Kaynak: Thompson, 2014: 54.

Resim 3.20: James Ensor, “Entry of Christ into Jerusalem”, (İsa’nın Kudüs’e Girişi), 206x150 cm, Tuvalle Monte Edilmiş Kâğıt Üstüne Siyah ve Kahverengi Mum Boya, Museum voor Schone Kunsten, Ghent, (1885)



Kaynak: Thompson, 2014: 54.

Ensor’un en önemli ve en bilindik eseri “İsa’nın Brüksel’e Girişi” (Resim 3.19)’dir. Sanatçı bu yapıtı sanat yaşamının ilk yıllarında, henüz yirmi sekiz yaşındayken yapmıştır. Bitirildikten sonra sarılıp kaldırılan bu yapıt, 1929 yılına kadar da hiçbir yerde gösterilmemiş ve sergilenmemiştir. Resmin teması yeni değildir. Ensor, 1885’te kâğıt üzerine Hollandalı ressam Rembrandt’ın (1606-1669) çizimlerini andıran büyük bir desen yapmıştır ve onu sonradan bir tuval üzerine yerleştirmiştir: “İsa’nın Kudüs’e Girişi” (Resim 3.20). Bu yapıt da tıpkı İsa’nın Brüksel’e Giriş’indeki (Resim 3.19) gibi üstünde siyasi sloganların yazılı olduğu dövizlerle ve afişlerle bezenmiş, insanlarla dolu bir sokak şeklinde düzenlenmiştir. Desenin merkezindeki kör edici ışık huzmesinin içinde bir eşeğin sırtında binmiş İsa figürü görülmektedir fakat Ensor kendini orda belirtmiştir.

“İsa’nın Brüksel’e Girişi’nde” bu tür bir ışık patlaması yoktur ama ressamın başına eklediği (yüzü kompozisyonun sol kenarına dönüktür) anlamsız derecede büyük iki hale sayesinde yücelik kazandırılmıştır (Resim 3.19). Her iki yapıtta da Ensor kasıtlı bir şekilde kışkırtıcı tavır sergilemiştir. Ensor, dini bütün bir kişilik değildir; aksine, sık sık ateist olduğunu ifade ederek İncil’deki konuları kullanması, tamamen metaforiktir.

Bu örnekte, kendinin gerek Belçika sanatının gerekse popüler kültürün kurtarıcısı olarak ortaya koymak suretiyle sanatçı, yenilikçi toplumsal ve siyasi güçlerle aynı safta olduğunu vurgulamaktadır.

İsa figürü kisvesindeki James Ensor, ordunun, kilisenin ve devletin ileri gelenlerinin güttüğü, karnaval havasına girmiş hayvani görünüşlü maskeli yüzler, kentlilerin gösterişli hayal oyunlarını kutsamaktadır. Askeri tören alayı, üstünde “Fanfares Doctrinaires Toujours Reussi” (Devlet iktidarının Bitmek Bilmeyen Fanfarları) yazan flamayla öne çıkarılmıştır. Resmin üst kenarı, toplumsal kalkınmaya ve gelişmeye doğrudan çağrı yapan bir pankartla (Vive la Sociale!) çevrelenmiştir (Thompson, 2014: 54).

Ensor’un oluşturduğu bu kompozisyonun yüzeyindeki figürler düzleştirilmiş ve görüntüyü daha etkileyici ve yoğun hale getirmek için oluşturduğu perspektifi reddetmiştir. Resimdeki kalabalığın hafifçe öne doğru çoğaldığı ve izleyiciye doğru koşma hissiyatı ve her an onu yutmaya hazır olduğu hissini vermektedir. Kalabalıktaki figürler farklı açılardan tasvir edilmiş, şekilleri ve biçimleri amorf hal almış ve saf doymamış renkteki modüle edilmemiş lekelerin yan yana gelmesiyle oluşturulmuştur.

Resim 3.21: James Ensor, “Death and the masks”, (Ölüm ve Maskeler), 79x100 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Modern Sanat Müzesi, New York, (1897)



Kaynak: Çay, 2020: 59.

İfade biçimi olarak İzlenimcilere yakın olan Ensor'a "...göre hem bir plastik bulgu kaynağı hem de toplumsal iki yüzlülüğün simgesi olacak olan bu maskeler..." (Cassou, 1999: 75). Ensor'un, bu eserinde (Resim 3.21) diğer tüm çalışmalarında olduğu gibi bu çalışmasında da figürlerin yüzlerine yerleştirdiği ürkütücü ve bir o kadar da korkunç maskeler resmin ana unsuru olarak görülmektedir. Çalışmanın orta merkezinde bulunan ölümün temsili kuru kafa ve iskelet metaforu saflığı, masumiyeti, bekâreti ve iyiliği temsil eden ve kefeni anımsatan bembeyaz bir kıyafet giymiştir. İzleyiciyi tam karşısına alan bu metafor, elinde yanan bir mum tutmakta ve Tanrının varolduğuna ve tekliğine yönelik göndermeler yapan bu mum imgesi ayrıca "*zamanın geçiciliğine ve en sonunda kendini yiyip tüketecek olan insanoğlunun varoluştaki kısıtlığını ifade etmektedir...*" (Wilkinson, 2011: 129). Yanan bu imge bu nedenle ölümün elinde konumlanmıştır.

James Ensor, bu çalışmasında kullandığı birbirinden farklı maskeler ile oluşturduğu figürlerin simalarını ve asıl kimliklerini gizlemiştir. Ölümün korkunç yapısına ve soğukluğuna rağmen maskelenmiş bu yüzler ölümden daha ürpertici görünmektedirler. Çalışmanın sol aşağı tarafında ucu görünen tuşe (keman sapı), müziğin ve eğlencenin hayatının birer temsili şeklinde izleyici karşısına çıkmaktadır. Çalışmanın sağ tarafında bulunan kalabalıktan birkaçı ızdırap dolu bakışlarla izleyici ile iletişim kurarken hemen üstünde konumlanan kireç suratlı diğer figür ise izleyicilerin bakışlarını gökyüzüne yönlendirmektedir. Babasının ölümünden sonra yaptığı bu eserde, hayatın ve ölümün varlığını sorgulamış ve kullandığı imgelerle ölümü sembolleştirerek ölümün dayanılmaz hafifliğini temsil etmiştir.

Resim 3.22: James Ensor, “Skeleton Stop Masks”, (İskelet Durdurma Maskeleri), 30.5x50.7 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1891



Kaynak: Çay, 2020: 60.

Fantastik kurgularıyla dikkat çeken Ensor, bu çalışmasının (Resim 3.22) merkezinde bulunan beyazlara bürünmüş gelini çağrıştıran kadın figürü ile askeri üniformayı anımsatan kotümü ve gösterişli şapkasıyla resmin merkezinde erkek figürü konumlandırılmıştır. Merkezde bulunan erkek figürü hayatın sonu olan ölümü temsil etmektedir. Karşısında bulunan kadın figürü ise yüzündeki “Pulcinella” maskesini anımsatan maske ve üzerine giydiği saflığın, bekâretin ve Meryem anayıda sembolize eden beyaz bir gelinlik içinde betimlenmiştir. Yüzüne yerleştirilen maske ile kıyafetinde bulunan saflık, tezatlık oluştururken izleyicileri ürkütmekte ve maskeden dolayı yüzünden mutsuzluk akmaktadır.

Etraflarında bulunan maskeli figürler ise hallerinden oldukça memnun bir vaziyette resmedilmiştir. Resimde bulunan figürlerin sahip oldukları tek duygu taktıkları maskelerin ifadelerinden ibarettir. Böylece Ensor içinde bulunduğu toplumdaki insanların kişiliklerine ve takındıkları imajlarına göndermeler yaparak onları taktıkları maskelerle sembolleştirmiş ve toplumsal bir eleştiride bulunmuştur.

Resim 3.23: James Ensor, “Skeletons Trying To Warm Themselves”, (Kendilerini Isıtmaya Çalışan İskeletler), 75x60 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Kimbell Sanat Müzesi, Amerika, (1889)



Kaynak: Çay, 2020: 63.

Sanatçının başyapıtı sayılabilecek niteliklere sahip bu resminde, diğer resimlerinde olduğu gibi ürkütücü imgeler, bir okadar da yoğun duyguları ve olayları içeren hem karnaval neşesi içinde hem de gündelik yaşamdan bir kesitmiş gibi izleyici karşına çıkarmıştır (Resim 3.23). Resmin merkezinde “*Ateş yok! Yarın bulacak mısın?*” yazan bir soba bulunmaktadır ve etrafında giyinmiş üç iskelet betimlenmiştir. Sanatçının kendi çalışma ortamı olduğu varsayılan bu mekânda hayatın ve yaşamın sonucu ölümü temsil eden iskelet yapıları kendilerine bol gelen kıyafetler içinde kaybolmuş şekilde betimlenmiştir.

Yerde yatan figürün etrafında konumlanan ölümün sembolü kafatasları, sanatın sembolü bir palet ve fırça, müziğin sembolü keman, aydınlığın ve güzel günlerin işareti ise gaz lambası yer almaktadır. Resimde kullanılan bütün imgeler eğlence hayatının sona erdiğini artık ölüm vaktinin gelip çatıldığını ifade etmektedir. Resimdeki tüm olumsuz imgeleri bir araya getirerek neşe ve ahenkle izleyiciye sunmuştur.

Resim 3.24: James Ensor, “Skeletons Fighting Over Hanged Man”, (Asılmış Bir Adamın Üzerinde Kavga Eden İskeletler), 74x59 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Antwerp Kraliyet Güzel Sanatlar Müzesi, Belçika, (1891)



Kaynak: Çay, 2020: 65.

Birçok sanatçı gibi iskeletlerin sembolik gücünden etkilenmiş ve kendini sık sık iskelet biçiminde canlandıran Ensor, “Öleceğini hatırla” mesajı veren bu iskelet imgelerine aynı zamanda mizah duygusu da eklemiştir. Ensor’un en önemli eserleri arasında yer alan bu resmin merkezinde, yerde yatan ölü bir iskelet ve bedeninin üstünde iki iskelet kavga ediyormuş şekilde betimlenmiştir (Resim 3.24).

Resme ilk baktığımızda bir ölüyü uğurlama, yapılan bir ritüel sahnesini de andırmaktadır. Fakat bu figürler yiyecek için mi savaşıyorlardı? Öyleyse resmin sağında bulunan kapıdan içeri girmekte olan figürlerden birinin elinde yemekten payını almayı amaçlayan bir tavır sergilemektedir. Paylarına düşeni alabilmek için itinayla bekleyen bu figürlerin yüzlerinde korkutucu, şaşkın, endişeli, sevinçli ve eğlenceli ifadeleri içeren maskeler bulunmaktadır.

Maske yardımıyla insanların yüzlerini kişiliklerini ve kimliklerini gizlemeye çalışan Ensor, onların ne düşündüğünü yok ederek normal beklentileri altüst etmiştir. Ensor, yapılan bir yoruma göre sanatını eleştiren eleştirmenlerin mücadelesini anlatmak istemiştir. Yukarıda asılı duran figür Ensor’un kendisi, sağ ve sol tarafta konumlanan maskeli figürler, destekledikleri iskelete bağlı olarak artı ve eksi yönlerini temsil

etmektedir. Genel anlamda bakıldığında bu çalışma, Ensor'un eleştirmenlerine ve modası geçmiş geleneklerine karşı duygularını sembolize etmektedir (Çay, 2020: 65).

Resim 3.25: James Ensor, “Skeletons Fighting Over Hanged Man”, (Bir Ringa Balığı Üzerinde Tartışan İskeletler”, 16x21 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Kraliyet Güzel Sanatlar Müzeleri, Brüksel, (1891)



Kaynak: Çay, 2020: 66.

Renkli karnaval havasındaki resimleriyle tanınan James Ensor, resimlerinde anlamsız tavırlar içinde bulunan karakterler oluşturarak izleyenlerine kara mizah sunmaktadır. Fırtınalı bir atmosfer hissiyatı veren bu çalışmanın merkezinde pastel tonlarda gökyüzü ile amorf bir manzarada iki iskelet ağızlarına aldıkları balık için kavga etmektedirler. Gökyüzünde bulunan renkler ve figürlerde kullanılan koyu tonlar ile kontrast oluşturarak figürlerin daha çok ön plana çıkmasını amaçlamıştır. Gökyüzünde bulunan tonlara ve fırça vuruşlarına bakıldığında izlenimciliğin izlerini taşıdığını ve yaratmış olduğu fantastik dünyanın ardındaki sürrealizmdeki gerçeklikte sonradan izleyici karşına çıktığı görülmektedir. Bu çalışmada betimlenen ringa balığı sanatçının kendisi olduğu düşünülmektedir.

Ölümün temsili iskeletler ise Ensor'u eleştiren sanat eleştirmenleridir. Bu eleştirmen “Édouard Fétis” ve “Max Sulberger” olduğu yönündedir (Artstory, 2016). Sanat eleştirmeni olduğu düşünülen bu iki figür nefret dolu eleştirileriyle Ensor'u parçalamaktadırlar. “*Mesleğimin en sevdiğim yanı diğerlerini ünlü yapmak, onları çirkinleştirmek, çirkinliklerini zenginleştirmektir.*” (Artstory, 2016) diyen Ensor, Edvard Munch'a (1863-1944) benzeyen mizah anlayışıyla insanların ve olayların iç

dünyasına odaklanmış ve kullandığı tüm imgeleri eğlenceli bir hale getirmiştir.

Resim 3.26: James Ensor, “Banquet of the Starved”, (Açların Ziyafeti), 115.6x145.4 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Metropolitan Sanat Müzesi, New York, (1917)



Kaynak: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/489634>, 2021.

Birinci Dünya Savaşı sırasında Alman ordularının Belçika'yı işgal etmesinin ardından yaptığı “Açların Ziyafeti” adlı çalışmada (Resim 3.26) figürler ve mekân kurgusu bakımından Leonardo da Vinci'nin (1452-1519) “Son Akşam Yemeği” (1495-1498) isimli eserine benzer bir görünüm sergilemektedir. Uzun ve dikdörtgen bir masanın tam ortasında diğerlerine göre daha dikkat çekici bir figür bulunmakta ve İsa'nın havarilerine gönderme yapan on iki figür yer almaktadır. Bu resimde ekmek ve şarap yerine farklı yiyecekler yer almaktadır. Yiyecekler resmin adında geçen “Ziyafet” sahnesinden kopararak bir kıtlığa dönüştürülmüştür. Masada bulunan havuç, soğan gibi tek tük yiyecekler Belçika'nın işgali sonrasında yaşanan yoksulluğa ve kıtlığa gönderme yapmaktadır.

Resimde bulunan yemeklerle masanın etrafına yerleştirilen bedenler arasında asimetrik bir ilişki kurulmuştur. Yiyeceklerin masada pişmemiş çiğ vaziyette oluşu, lezzet arzusunun ortadan kalktığı ve eldeki malzemelerle yetinmeye çalışılan bir kıtlığı göler önüne sermektedir. Şayet bu malzemeler bir araya getirilerek mutfak sürecinden geçseydi(!) masada ki birkaç kişiyi doyurabilecek ürün ortaya çıkabilirdi. Resmin arka planına baktığımızda, dünyevi zevklerin ve yaşamın geçiciliğine vurgu yapan “Vanitas”

resimlerin en sık başvurulan ögesi kurukafa ve iskelet formundaki figürlerin birbirleri ile olan savaş sahnelerini üç tabloda görmekteyiz. Yoksulluk ve açlık gibi unsurların insan bedenini dönüştürebileceği en son noktayı gözler önüne seren bu tablolar, resmin arka fonunda yer alsa da resmin yapıldığı dönemde yaşanan sıkıntılar bağlamında ele alındığında tüm resmi özetlemektedir.

3.1.7. Salvador Dali (D. 11 Mayıs 1904- Ö. 23 Ocak 1989)

Salvador Dali, Barselona'nın dışındaki küçük bir kasaba olan Figueres'te 1904 yılında zengin orta sınıf bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelmiştir. Dali, çocukluğundan itibaren, Katalan (İspanya'ya bağlı İber Yarımadası'nın kuzeydoğusunda yer alan özerk bölge) çevrelerinde çok fazla ilham almış ve burada bulunan manzaraların birçoğu, ilerleyen süreçte yapacağı çalışmalarında önemli yinelenen motifler haline gelmiştir. İlk çizim derslerini 10 yaşında alarak onlu yaşlarının sonrasında Madrid Güzel Sanatlar Okulu'na kaydolmuş ve burada Empresyonist (İzlenimcilik) ve Pointillist (Noktacılık) stilleri ile teknikler uygulamıştır.

1922 yılında Salvador Dali, hayatını devam ettirdiği Residencia de Estudiantes'te Madrid'de bulunan San Fernando Özel Resim-Heykel ve Gravür Okulu'na kaydolmuştur. Dali, eğitim süreci boyunca orada tamamen olgunlaşarak gösterişli ve kışkırtıcı kişiliğini kendinden emin bir şekilde oluşturmuştur. Sanatsal olarak, o dönemde pek çok farklı tarz deneyerek acımasız merakını uyandıran şeylerle uğraşmıştır. Sürrealist İspanyol film yapımcısı Luis Bunuel (1900-1983) ve şair Federico Garcia Lorca'nın (1898-1936) da aralarında bulunduğu bir grup önde gelen sanatsal kişilikle işbirliği yapmıştır.

Hayatını değiştirmek üzere Paris yolculuğuna çıkan Dali, Pablo Picasso'yu kendi stüdyosunda ziyaret ederek Kübistlerin yapmış olduğu eserlerden ilham almıştır. Fütüristlerin hareketi yeniden yaratma ve nesneleri eşzamanlı, çoklu açılardan gösterme girişimleriyle büyük ölçüde ilgilenmeye başlamıştır. Bilime olan ilgisinden ötürü Sigmund Freud'un (1856-1939) psikanalistik kavramlarını ve G. Chirico (1888-1978) benzeri metafizik ressamlarının bulunduğu ayrıca J. Miro (1893-1983) benzeri Sürrealist sanatçıları incelemeye başlamış ve imge oluşturmak için bilinçaltı araştırmanın psikanalistik yöntemlerini kullanmaya başlamıştır. Sonraki

birkaç yıl boyunca Dali'nin resimleri, başta paranoyanın yoğun olduğu psikolojik durumu, baba figürleri ve iktidarsızlığın cinselleştirilmiş korkularını yansıtan bedenler, kemikler ve sembolik nesnelerin yanı sıra, zamanın akıcılığıyla ilgili endişeye atıfta bulunan semboller yer almıştır.

Salvador Dali'nin ortaya koymuş olduğu eserler hakkında ünlü İngiliz sanat tarihçileri Dawn Ades ve John Taylor, Salvador'un sadece "Ressam" olarak eserler ortaya koymadığını, farklı zaman dilimlerinde pek çok alanda ve kimlikte de "yazarlık, şairlik, heykeltıraşlık, fotoğrafçılık, editörlük, sergi tasarımcılığı vs." ürünler ortaya koyduğunu iddia etmektedirler (Arslan, 2015: 288). Sanatçı eserlerinde genellikle "savaş sahneleri, doğa, ölü doğa, erotizm, uzay, zaman ve mekân" benzeri temaları öne çıkarmıştır. Sanat tarihinin gelmiş geçmiş ünlü sanat eleştirmeni Hal Foster (1955-...), Sanatçı'nın pratiğinde bulunan nesne ve figürlerin, fiziksel görünüşleri "asimile olmuş ruh hallerini" andırdığını ifade etmiştir (Arslan, 2015: 289).

Sanatçı'nın, sanat hayatı boyunca pratiğindeki paranoya ve çift görünümlü hayali yaklaşımları gerçeküstücü akıma ait olduğu iddia edilmektedir. Sanatçı bir çok objeyi ve testi bir potada eriterek kolaj tekniğini aynı düzlemde kullanarak gözü yanıltan eserler oluşturmuştur. Eserleri hakkında çokça makaleye sahip D. Ades, J. Montaga ve G. Neret gibi sanat tarihçileri de Dali'nin paranoya-kritik tarzıyla gerçekleştirdiği çalışmalarını gerçeküstü sanatçıların çalışmalarında da görüldüğüne hemfikirlerdir. (Arslan, 2015: 289).

Resim dışında heykel, taş baskı, kitap illüstrasyonları ve tiyatro dekorları üzerine çalışmalara yapan Salvador Dali'nin resimlerinde, rüyalardan ve hayallerden fırlamışçasına gerçek ile gerçek olmayan bilinçaltındaki korkular, düşler ve fantezilerin sınırsız dünyası doluluk ve boşluk olarak önemli bir yer almıştır.

Resim 3.27: Salvador Dali, “Apparition of Face and Fruit Dish on a Beach”, (Kumsalda Yüz ve Meyve Yemeğinin Görünüşü), 114.5x143.8 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Wadsworth Atheneum Sanat Müzesi, Hartford, Connecticut, (1938)



Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/Apparition_of_Face_and_Fruit_Dish_on_a_Beach, 2021.

Dali'nin resimlerinde yüz ve portre her zaman akışkan şekilde ve birçok farklı simgeler bütününe birleşiminden oluşmaktadır (Resim 3.27). Her şeyin değişkenlik göstermesi gibi yüz de değişkenlik göstermektedir. Resme, bir şarap kadehini anımsatan, ayaklı gümüş meyve çanağı ile toprak tonlarında oluşturulmuş armut tasviri hâkimdir. Kimliği belirsiz insan yüzünün kasıtlı olarak yaratılmış bir optik illüzyonu çanakla aynı alanı kaplamaktadır. Meyveler dalgalı saçları, çanağın üst kısmı alını, çanağın gövdesi burun köprüsü görevini görür ve çanağın ayak kısmı ise çene şeklinde tasvir edilmiştir. Ancak yüzdeki gözler arka planda ki unsurlardan oluşmaktadır. Meyve tabağı ile formu paylaşmaktan ziyade, görüntünün derinliklerinde-telin kenarında kum üzerinde yatan nesneler kâse görünümlü yüzün sağ gözünü deniz kabuğu ile oluştururken sol gözünü ise bir gemi veya teknenin bir parçasıyla tamamlamıştır.

Sahildeki kumun bitmiş gibi görüldüğü sahnenin sağ orta zemininde, yere serpiştirilmiş birkaç armut ile meyve tabağının küçük bir varyasyonunu görebiliriz, hepsi de tasvir edilen tek somut insan figürleriyle aynı ölçekte yapılmıştır. Resmin

uzağında bulunan çıplak erkek figürünün, dirseğinin hemen sağında yüzün ikinci bir tekrarı bulunmaktadır; resmin aynı alanında, iki köpek uzaktaki bir yol boyunca oynuyor. Bu köpeklerden biri, resmin soldan sağ kenarına uzanan devasa, yanıltıcı bir köpek figürünün yansımasıdır; köpeğin tasmaı, ötesindeki manzarada çok kemerli bir köprü veya su kemeri tarafından oluşturulmuştur. Bu şekillerin tekrarı, Dali'nin sürrealist eserlerinde sıkça rastlayabileceğimiz birer motif unsurudur.

Geniş ve büyük boş alanların karşısı olarak bir takım imgelerin oluşturulduğu dolu alanlar resimde belirli bir algının oluşmasını sağlamaktadır. Bu yöntemi kullanarak dağlar ve çöl manzarasından bir yüz görüntüsü ortaya çıkarabilmektedir. Dali'nin “Communication: Paranoiac Face, 1931”, (Resim 3.28), eserini detaylıca inceleyecek olursak, resmin imajında görülen paranoyak ve çift anlamlar, Macar ressam Istvan Orosz'un (1951-...) oluşturduğu resimleme çalışmalarında karşılaştırmak oldukça mümkündür (Arslan, 2015: 290).

Resim 3.28: Salvador Dali, “Communication: Paranoiac Face”, (İletişim: Paronayak Yüz), 18.5x22.5 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Gala- Salvador Dali Foundation, İspanya, (1931)



Kaynak: Arslan, 2015: 290.

Salvador'un yatay bir düzlemde kompozite ettiği bu çalışmasında (Resim 3.28), kısa boylu ağaçların olduğu kurak bir bölgede, baraka çevresinde muhabet eden on yerli insan ya da bedevi göze çarpmaktadır. Bu yerlilerden biri “sağdan üçüncü”,

diğerlerine oranla büyükçe yapıya sahip su testisi formunda olduğunu görülmektedir. Eserde göze çarpan geniş alandaki boşluk, sol ve sağ kısımlarda bulunan ufuktaki manzaranın devamı, gözün görme açısını rahatlatarak kısa boylu ağaçların ortasında duran barakaya ve etrafında toplanmış insanları algılamamıza kolaylık sağlamaktadır. Yukarıda bahsi geçen çalışmadaki paranoya ve çift görsellik veya göz yanılsaması olayı, bu imgeye dikkatli bakıldığında suretini zemine yatırmış insan başının görülmesiyle oluşmaktadır.

Figürlere dikkatlice baktığımızda, ortada duran figürün, ana görsellin dudak kısmını oluşturduğunu, sola doğru yayılmış kadın figürün ise burnu, büyükçe duran su testinin ise figürün çenesini ve barakaya arkasını dönmüş uyur vaziyette duran figürün görseldeki sağ gözünü oluşturduğu görülmektedir. Ayrıca barakanın oval formu figürün yanak ve yüz hatlarını oluşturmaktadır.

20. yüzyıl koleksiyonlarının kıdemli küratörü P. Moorhouse, Dali'nin yukarıda bahsi geçen eserin fotoğrafına bir dergide rastladığını ifade ederek, Dali'nin yapmış olduğu bu eserini sonradan bilinçli şekilde fotoğraf ile resim arasında bir pozisyona girdiğini ve çalışmayı bu şekilde yarrattığını belirterek ifade etmiştir (Arslan, 2015: 291). Salvador'un temel yaklaşımını özetleyecek olursak: Sanatçı bu çalışmasında realist bir figürü ve objeleri ele alarak, bilinçli bir şekilde, başka bir figüre dönüştürerek görsellik anlamında göz yanılsaması yaratmıştır.

3.1.8. René Magritte (D. 21 Kasım 1898- Ö. 15 Ağustos 1967)

(Hodge, 2018) Magritte, 1898 yılında Belçika'da Hainaut Eyaleti'ndeki Lessines'de varlıklı bir aile yapısına sahip üç çocuktan biri olarak dünyaya gelmiştir. Çocukluğu hakkında pek fazla bilgiye rastlanmamaktadır fakat on iki yaşında çizim dersleri almaya başlayan Magritte, yaşadıkları bölgenin yakınındaki nehirde kendisini boğarak intihar eden annesi, sanatçıda ağır travmalara yol açmıştır. Sanatçı bu durumu kabul etmemiş olsa da, bazı resimlerinde başları kumaşlarla örtülü figürlerin (Resim 3.29) yer aldığı bazı resimlerinde annesinin cansız bedenini, örten elbisesiyle nehirde yüzerken görmesinden etkilendiği düşünülmektedir.

18 yaşından itibaren Brüksel’de Académie Royale des Beaux-Arts’ta öğrenim görmüştür. Eğitimini bitirip mezun olduktan sonra duvar kağıdı tasarımcı ve grafiker olarak çalışmış boş zamanlarını da Kübist ve Fütürist üslupta çalışmalar yaparak değerlendirmiştir. Giorgio de Chirico’nun (1888-1978) metafizik sanat ya da düşsel resimler anlamına gelen “pittura metafisica” olarak adlandırdığı ve 1915’ten itibaren resmetmekte olduğu tehditkar şehir görünümünü 1920 yılından sonra keşfetmiştir. 1925 yılında Jean Arp (1886-1966), Francis Picabia (1879-1953), Kurt Schwitters (1887-1948), Tristan Tzara (1896-1963) ve Man Ray (1890-1976) ile birlikte bazı Dadaist dergilerin hazırlanmasına katkı sağlamıştır.

Sanatçı üslubunu 1926 yılından sonra Son Jokey ve Suikast Tehdidi gibi rahatsız edici resimleriyle oluşturmaya başlamıştır. Bu çalışmalarında gizem duygusunu nasıl yaratabileceğini keşfetmiştir. Hemen ardından 1927 yılında pek de iyi sayılamayacak Brüksel’deki ilk kişisel sergisinin ardından Paris’e taşındı ve Sürrealistlerin arasına katılmıştır.

En çok taklit edilen sanatçılardan biri olan Belçikalı ressam René Magritte, Sürrealizm’in önde gelen temsilcileri arasında yer almış ve son derece bireysel, zekice, düşünceyi ve duyguları harekete geçiren nitelikteki imgeleri, izleyenlerin çevrelerindeki dünyayı yeniden değerlendirerek ön yargılara meydan okumaktadır (Hodge, 2018: 204).

Magritte’in resim anlayışı yaşamı boyunca çok fazla değişkenlik göstermemiştir. Kalın, yumuşak geçişli ton zıtlıkları ve boya geçişleri yerine daha keskin-belirgin çizgiler kullandığı çalışmaları, hem gerçek hem de gerçektışı görünme paradoksunu ortaya koymuştur. Muğlaklıklardan faydalanmak amacıyla eserlerinde motiflerinin çoğunu defalarca tekrar etmiştir. Görsel algı ve yanılsama sorununu ele alırken aynalar, gözler, pencereler, perdeler ve resim içimde farklı görseller gibi muğlak ya da metaforik semboller kullanmıştır. 1960’lardan bu yana Ed Ruscha, Jasper Johns, Jan Verdoort ve Storm Thorgerson gibi yeni nesil sanatçılara ilham kaynağı olmuştur (Hodge, 2016: 15).

Magritte resimlerinin herhangi bir şeyle örtüşmeyen görünen imgelerden oluştuğunu söylemektedir. Gizemi içinde barındırır ve izleyici resmine baktığı zaman kendine şu soruyu sormaktadır; “Bunun anlamı nedir?” Magritte hiç bir anlamı

olmadığını söylemektedir. Çünkü gizemin kendisi zaten bir anlama gelmemektedir. Onun için gizem bilinemez bir şeydir.

Resim 3.29: René Magritte, “The Lovers”, 54x73.4 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Modern Sanatlar Müzesi, New York, (1928)



Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/rene-magritte/the-lovers-1928>, 2021.

1920’lerde yaptığı yüzleri örtülmüş ve birbirini öpen “The Lovers” (Resim 3.29) serisindeki gibi bu imgeler karakterlerde ya da kimlikte okunaksızlık yaratmaktadır. Bu maskeler ve gizleyen örtüler hem saklamak için hem de eğlendirmek için kullanılan araçlardır. Bunun yanında resimdeki atmosfere teatral bir özellik de katmaktadır. “Le Pretre Marié” (Resim 3.30) resminde bir sahne ya da ay ışığı eşliğinde hiçliğin ortasındaki maskeli elmalar görülmektedir. Bu maskeler rahatsız edici atmosfer sunarken bir şeyleri de ardında gizlemektedirler.

Resim 3.30: René Magritte, “Le Pretre Marié”, (Evli Rahip), 46x55 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 46 x 55 cm, M. Krebs, Brüksel, Özel Kolksiyon, (1961)



Kaynak:<https://www.christies.com/en/lot/lot-4856973>, 2021.

Magritte’in diğer eserlerindeki maskeler figürlerin kimliklerini gizlemektedirken bu eserinde başka bir işleve sahiptir. Maskeler bir anlamda elmaları kişileştirir ve karakter özellikleri yüklemektedir. Algımızda meyve olmaktan çıkan bu nesneler izleyicide yan yana duran, adeta kafa kafaya vermiş iki karakter imgesini oluşturmaktadır.

Basit bir eğlence aracı gibi görünen maske bu iki nesne üzerinde çözümlenmesi oldukça zor ve gizemli bir takım sorular dizisi yaratmaktadır. Huzur verici olduğu kadar bir o kadar da gerilim yaratan kompozisyonun içinde nereden geldikleri bilinmeyen iki elma; maskeleriyle birbirlerine yakın temas içinde durmaktadır. Birbirine âşık çiftti mi temsil etmektedir bilinmez fakat kullandığı unsurlarla nesne ve imgesi üzerinde oyun oynamaktadır. Magritte, gizem, eğlence ve espri de bu oyunun parçalarıdır. Maskeler ise eserde belki de karmaşayı yaratan en belirgin unsurdur.

Resim 3.31: René Magritte, “Le Pretre Marié”, (Evli Rahip), Bronz, 17x17x20 cm, M. Krebs, Brüksel, Özel Kolksiyon, (1960)



Kaynak:<https://www.artsy.net/artwork/rene-magritte-le-pretre-marie-1>, 2021.

Görünen bronz heykel “yapraklı bir yeşil elma”, (Resim 3.31) bir maske takar ve bunu yaparak, belirgin bir şekilde insani niteliklere sahip canlı veya cansız nesne olarak görünmektedir. Magritte'nin çalışmaları boyunca ortak bir metafor olan elma, sanatçı tarafından yeni ve beklenmedik bir bağlama yerleştirilmiş bir canlılık ve kişilik duygusu ile ortaya çıkmaktadır.

Maske genellikle kişinin kimliğini gizlemek başka bir karakter kazandırmak için takılırken, burada cansız bir nesneye yeni bir kimlik kazandırdığı görülmektedir. Bir elma olarak gözleri olmamasına rağmen, bize bakıyormuş edasıyla yeni anlamlar yüklenmiştir.

Maskeli bir elma, elmanın doğasına meydan okur gibi görüldüğü gibi, evli bir rahip de din kanunlarına meydan okuyormuş gibi yorumlanmaktadır. Bu patine bronz heykel, René Magritte'in “Le Pretre Marié”, (Resim 3.29) adlı orijinal eserinden sonra yapılmıştır.

3.1.9. Giorgio De Chirico (D. 10 Temmuz 1888- Ö. 20 Kasım 1978)

Gerçeküstücülük akımının temsilcilerinden Chirico, 1888 yılında Yunanistan'ın Volos kentinde İtalyan bir ailenin çocuğu olarak dünyaya

gelmiştir. Babası, Yunan demiryolu sisteminin inşasında çalışan bir mühendis, annesi Ceneviz kökenli bir asil kadındır. Ailesi onun sanatsal gelişimine yardımcı olmuş ve çocukluğundan itibaren Yunan mitolojisine büyük ilgi duymuştur. 1903'ten 1905 yılına kadar Chirico, Atina'daki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'nda okumuştur. 1905'te babasının ölümü üzerine aile, ertesi yıl Münih'e taşınmadan önce Floransa'yı ziyaret etmesiyle orada Güzel Sanatlar Akademisi'ne kaydoldu ve Alman ressam Max Klinger (1857-1920) ve özellikle İsviçreli ressam Arnold Böcklin (1827-1901) gibi Sembolist sanatçılara büyük ilgi duymuştur.

Mart 1910'da mezun olmadan önce, Milano'daki ailesine yeniden katılmak için Münih'ten ayrıldıktan sonra kısa bir süre sonra Floransa'ya taşınmış ve İtalyan yazar Giovanni Papini (1881-1956) aracılığıyla Friedrich Nietzsche (1844-1900), Arthur Schopenhauer (1788-1860) ve Otto Weininger (1880-1903) gibi Alman filozofları incelemeye başlamıştır. Chirico, bu adamların çalışmalarını resmiyle ilişkilendirmeye çalışarak, günlük yaşamın sıradan görünümlerini aşmaya ve altında gizlendiğine inandığı gerçeği ortaya çıkarmaya çalışmıştır.

De Chirico'nun kariyeri boyunca resimlerinde tarihsel, mitolojik ve felsefi temalar bulunmaktadır. 1919 yılına kadar süren bu dönemde, ıssız, melankolik meydanlarda ve şehir manzaralarında bellek, kayıp, gizem, zamanın geçişine ve mimariye, özellikle kemerlere ve kulelere göndermeler yapmaktadır (Resim 3.32, 3.34). Tarihin ötesinde, günlük yaşamın mitolojiyle dolu olduğu ve nüfusun az olduğu Akdeniz şehirlerinin görüntülerini anımsatmaktadır. 1960'ların sonlarına doğru, Ferrara döneminden mankenler de dâhil olmak üzere bazı figürlerin önceki resimlerinden ödünç alındığı küçük bronz heykeller üretmeye başlamıştır (Resim 3.33). Kariyerinin geri kalanı boyunca rutin olarak Metafizik döneminden resimlerin kopyalarını yaratarak, onları orijinal çalışmalar olarak göstererek satmıştır. De Chirico yarattığı metafizik resimlerini kendi sözleriyle şu şekilde açıklamıştır:

“Versailles’a yaptığım bir ziyareti tüm ayrıntılarıyla hatırlıyorum. Sessizlik ve dinginlik vardı. Her şey sorgulayan, gizemli gözlerle bana bakıyordu sanki. Sonra bir baktım, sarayın her köşesi, her sütun, her pencere aslında bir ruha sahip, karanlık bir ruha. Mermer kahramanlara, havada hareketsiz duran heykellere, kış güneşinin hiç ısıtmadan, sevmeden, mükemmel bir şarkı gibi üzerimize inen ışınlarına baktım. Bir kuş kafesinde ötüyordu. İşte o an insanları tuhaf formlar yaratmaya götüren gizemi hissettim. O zaman yaratı süreci yaratıcıdan çok daha olağanüstü geldi bana” (Bağatur, 2013: 125).

Resim 3.32: Giorgio de Chirico, “The Troubadour”, 60x80 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Özel Koleksiyon, (1960)



Kaynak: Bağatur, 2013: 126.

Chirico’nun “Yeni Metafiziksel” döneminden olan ve en bilenen resimlerinden “Mankenler” (Resim 3.32, 3.34) serisi çok önemli bir yer tutmaktadır. Bu dönemdeki eserlerinde sanatçı daha optimistik, ışıklı ve parlak renkler kullanmıştır. Mankenlerin yer aldığı bu serilerde Chirico 1. Dünya Savaşı’nın hüküm sürdüğü dünyada yalnız, dışlanmış ve trajik figürleri bilinmez tuhaf bir dünyada betimlemiştir.

1. Dünya Savaşı’ndaki yaşanan yalnızlık, izole edilmişlik ve dışlanmışlık temalarının vurgulandığı “Mankenler” serisi, Chirico’nun bu dönemde kaldığı Ferrara’daki ruh halini yansıtmaktadır. O süreç boyunca ordudan izinlidir ve görevine çağırılmayı bekliyordur.

Bu resimlerde ima edilen kavram, yalnız ve boş kafalı otomatlar olarak insanın mekanik bir evrende robot haline getirilerek görevini yerine getirmesinin eleştirisi olmuştur. Chirico’nun aptallaşmış beyinlerin mekanik bir objeye dönüşüm geçirmiş insanları, güç ve otorite karşısında insanın köle vari boyun eğişine bir hicivde bulunmuş, psikolojik birer portreleridir. Ahşaptan figürleri oluşturan imkânsız açılar ve geometriler, De Chirico için şiirsel ruhun kontürlerini çizen mimari unsurlardır. Bu figürlerin sahteliği, mantıksızlığı ve fiziksel imkânsızlığı, insanın doğasının karmaşıklığını ve rasyonelliğini göstermek için tasarlanmıştır.

Resim 3.33: Giorgio de Chirico, “Il Trovatore”, Altın Patinalı Bronz Heykel, 29.8x9.2x 9.2 cm, Giorgio ve Isa de Chirico Vakfı, Roma, (1968)



Kaynak:<https://www.farsettiarte.it/it/asta-0164-2/giorgio-de-chirico-il-trovatore.asp>, 2021.

Sanatçının resimlerinde sürrealist imgelem ve klasik motifleri kullanımını sergileyen bu orijinal çalışma, savaş için poz veren biyonik bir asili tasvir etmektedir. De Chirico, sanki bu android benzeri figürü bir makine gibi dayanıklı ve güçlü mimari öğeler kullanarak yapmıştır. Üçgen formlar, figürün giysisinin her yerine dağılmıştır, ancak aynı zamanda, figürün sağ bacağına yakın üçgen destek ile örneklendiği gibi, destekleyici unsurlar olarak da işlev görmektedir. Bu “Il Trovatore”, (Resim 3.33) adeta maskeliymiş gibi yüz­süz kalıyor, konunun gerçek bir kimliğini reddederek işe bir entrika ve gizem duygusu katmaktadır. Dahası, bu parçanın parlak altın patinası, esere yansıtıcı bir nitelik katarak, uygun ışığa yerleştirildiğinde özneyi aydınlatırken, izleyicinin kendi yansımalarını görmesine izin verirken, izleyici sanki heykelin yerine yerleştirilmiş gibi. İzlenim yaratmaktadır.

Resim 3.34: Giorgio de Chirico, “Tired Troubadour”, 149x147 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Giorgio Vakfı ve ISA de Chirico, Roma, (1970)



Kaynak:https://arthive.com/giorgiodechirico/works/484774~Orpheus_Tired_Troubadour, 2021.

De Chirico'nun bu resminde (Resim 3.34), bir İtalyan şehrinin manzarasını yuvarlayarak önceki çalışmalardan ipucu vermektedir. Beyaz sütunlu, müstahkem bir duvarla çevrili uzak bir şehrin merkezi olan ufuktaki kırmızı kuleye doğru yönlendirmektedir. Önde duran ana karakter, aptal ve yorgun bir kahraman görevindedir. Kahramanın göğsü ve elleri tamamen insan uzvunu anımsatırken, aynı zamanda kalçalar tahta protezden, baldırlar ve ayaklar mermer bir heykelden yapılmıştır. “Kuklalar”, tam teşekküllü kahramanlar olarak, De Chirico'nun resimlerine, kendi stilinin gelişimiyle en başından itibaren girmiştir. Sigmund Freud, birçok sürrealist sanatçı için ilham veren ve bir dönüm noktası haline gelecek bir düşünce ortaya koymuştur: “*Rahatsız edici bir tuhaflık hissine neden olmanın en güvenilir yollarından biri, gözümüze görünen bir kişinin yaşayan bir yaratık mı yoksa bir otomat mı olduğu konusunda belirsizlik yaratmaktır...*” bilmece ve kaygı metafizik resmin temelini oluşturuyordu, bu yüzden kukla kendinden emin bir şekilde Chirico'nun geç çalışmasına dönüşmüştür. O sadece bir kopya değil, otomasyonun yeni sanatın bir sembolü olduğu ve durağanlığın fütürist dinamikleriyle tezat oluşturduğu geçmişi yeniden düşünmenin bir yolu olmuştur.

De Chirico yalnızca zamanı, fanteziyi ve gerçekliği değil, aynı zamanda mekânı da dâhil etmektedir. İç mekân, kentsel peyzaja kolayca dâhil edilir: Soldaki tozlu bej perde, bir teatral eylemini hatırlatır ve uçakları ayırmaktadır. Şehrin alanını da bölen nesne, bir perdenin arkasından bakan bir tuğla duvar. Yunan mitolojisinin kahramanı “Orpheus’un”, arpi görünmektedir. Bu, sadece insan üzerinde değil, tüm yaşayan dünya üzerinde sanatın üstünlüğünün bir sembolüdür. Orpheus’un teması bir şekilde teatral eserlerindeki de Chirico’yu ilgilendirerek çalışmayı yorgun bir kahramanı, arp sesleriyle büyüleyerek ruhsuz bir kukla imajıyla sona erdirmiştir.

3.1.10. Max Ernst (D. 2 Nisan 1891- Ö. 1 Nisan 1976)

“Dada bir bombaydı... Bir bomba patladıktan yarım yüzyıl sonra parçalarını toplayıp tekrar yapıştırarak sergilemek isteyecek biri olabilir mi?” (Hodge, 2016: 117)

Max Ernst, 1891 yılında Almanya’nın Köln yakınlarındaki Bruhl kentinde, dokuz çocuklu orta sınıf bir Katolik ailesinin içinde doğmuştur. Ernst resim yapmayı ilk olarak, işitme engelli katı bir disiplinci olan ve akademik sanata büyük ilgi duyan bir öğretmenden öğrenmiştir. Ernst’in bir yetişkin olarak yaptığı çalışmaların büyük bir kısmı, babasıninki de dâhil olmak üzere otoriteyi zayıflatmaya çalışmaya yöneliktir. Evde amatör resimler yapmaktan başka hiçbir sanat eğitimi alamayan Ernst, kendi sanatsal tekniklerini oluşturmuştur. Ernst 1914’te felsefe okumak için Bonn Üniversitesi’ne kaydını yaptırmış fakat kısa bir süre okulu terketmiştir.

Ernst, resim yapmayı kendi kendine öğrenmesine rağmen, Vincent Van Gogh (1853-1890) ve August Macke’nin (1887-1914) eserlerinden etkilenmiş ve Chirico’nun tuvaleri, rüya görüntülerine ve fantastiklere olan ilgisinin artmasında yardımcı olmuştur. Ernst, hem saçma hem de kıyamet sahnelerini tasvir etmek için çocukluğunun ve savaşının deneyimleri hakkında araştırmalar yapmıştır.

Ernst’te, eserlerinin çoğunda kelimenin tam anlamıyla dünyayı alt üst ettiği için kariyeri boyunca yıkıcı bir eğilim güçlü kalmıştır. Ateşkesin ardından Almanya’ya dönen Ernst, hem sanatçı hem de şair Jean Arp veya Hans Arp (1886-1966) ile birlikte Köln’de Dada grubunun kurulmasına yardım etmiş ve eşzamanlı olarak Paris Avangardıyla yakın bağlar kurmuştur.

Max Ernst ilk kolajlarını yaratmaya başladığı 1919 yılında, belirli anlatılar olmadan yeni çarpıcı, fantastik görüntüler oluşturmak için bilimsel kılavuzlar ve yüzyılın başından resimli kataloglar gibi sıradan malzemeleri elden geçirmiştir. Bu mantıksız imge oluşturma çabası, Ernst'in ilham almak ve kendi travmasıyla yüzleşmek için kendi ruhunu kurcalayan rüyalar, bilinçaltı ve tesadüfi dünyayı görselleştirmesine izin vermiştir.

1922 yılında Montparnasse'de Dadaist gruptan André Breton (1896-1966), Paul Eluard (1895-1952) ve Tristan Tzara (1896-1963) ile beraber çalışmalar yapmıştır. 3 yıl sonra “frotaj” (dokulu bir yüzeyin üzerine ince bir malzeme konularak mum boya vb. bir şeyle üzerine sürtüp yüzeyin izini çıkarma işlemi) tekniğini bulmuştur. Sonraki senelerde Miro ile beraber çalışarak buldukları “grataj” (tuvalden kurumuş boyanın kazınmasıyla yapılır) tekniğini geliştirmişlerdir. Ernst eserlerinde çoğunlukla kuşları betimlemektedir. Kuşlara ayrı bir ilgisi olan Ernst kişiliğinin uzantısının bu hayvana dayandığını düşünmektedir.

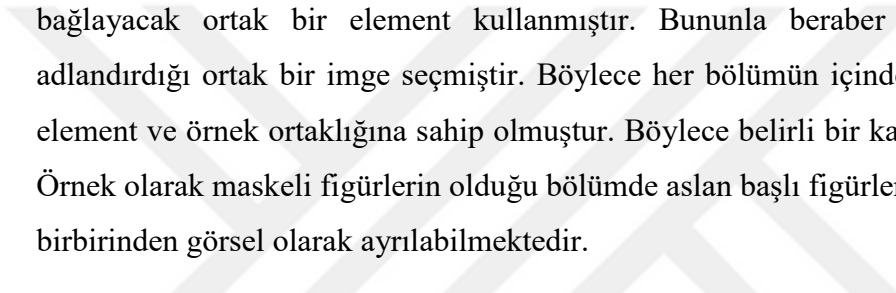
Gerçeküstücü resimlerinin yanında Max Ernst'ün çok önemli bir çalışması bulunmaktadır. 1934 yılında kolaj teniğiyle bir roman serisi yayınlamıştır. Daha önce 1929 ve 1930 yıllarında çıkarttığı kolaj romanlardan sonra “Une Semaine de Bonte” (Resim 3.35-37) adıyla üçüncü romanını yayınlamıştır. “Hayır Haftası” anlamındaki bu başlık Hristiyanlık inancındaki yaratılış'a referans vermektedir.

Resim 3.35: Max Ernst, “Une Semaine De Bonte”, (Hayır Haftası), Kolaj, Iidore Ducasse Güzel Sanatlar, (1933- 1934)



Kaynak: Bağatur, 2013: 129-32.

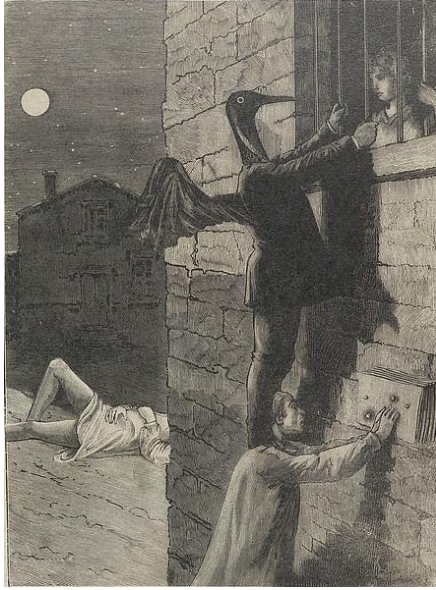
Beş ayrı kitap olarak yayınlanan “Une Semaine De Bonte” (Hayır Haftası) roman serisinin her bir tanesi haftanın bir gününü temsil etmektedir ve kapak renkleri birbirinden farklıdır (Resim 3.35). Bu roman serisinde sanatçı tamamıyla var olan illüstrasyonların üstüne eklemeler yaparak kolaj tekniğini kullanmıştır. Bu kurgusal illüstrasyonlar, 19. yüzyıl döneminin kitaplarındaki popüler, kurgusal Fransız gravürleriydi. *“Bu bahsedilen kitapların ana içeriğini ihtiraslı aşk, işkence, tutku suçları ve sonrasındaki etkileşimler, infaz, kin ve varlıklı ile yoksul arasındaki kıskançlık oluşturmaktadır.”*

Romanın içeriğinde metin olarak sadece bölümleri anlatan başlıklar bulunmaktadır. Her bölüm, haftanın bir gününü temsil ederken görselleri birbirine bağlayacak ortak bir element kullanmıştır. Bununla beraber bir de örnek diye adlandırdığı ortak bir imge seçmiştir. Böylece her bölümün içindeki kolajlar belirtilen element ve örnek ortaklığına sahip olmuştur. Böylece belirli bir kategori oluşturmuştur. Örnek olarak maskeli figürlerin olduğu bölümde aslan başlı figürler ile kuş başlı figürler birbirinden görsel olarak ayrılabilir. 

Ernst’ün, görüntüleri karanlık, gerçeküstü bir dünya sunacak şekilde düzenlenmiştir. Yedi bölümün çoğu, içindeki görüntüleri birleştiren farklı bir temaya sahiptir. Pazar gününün çamur olduğunu ve bu element “Belfort Aslanı” aslan başlı çok sayıda karakter yer almaktadır.

Bir sonraki bölüm olan Pazartesi’nin ögesi sudur ve tüm resimler ya doğal bir ortamda ya da yatak odaları, yemek odaları vs. İçinde akan suyu göstermektedir. Karakterlerden bazıları suda yürüyebilir, bazıları ise boğulabilir. Salı ile ilgili imge ateştir ve bu nedenle bu bölümdeki resimlerin çoğunda ejderhalar veya fantastik karakterler bulunmaktadır. Büyük bölümlerin sonuncusu olan Çarşamba günü çok sayıda kuş-adam görüntüsü bulunmaktadır. Perşembe gününün “siyahlık” unsuru bir yerine iki örneğe sahiptir. İlk örnek, “bir horozun kahkahası”, daha fazla kuş-adam görüntüsü ile gösterilmiştir. İkinci örnek olan “Paskalya adası, Moai” (Resim 3.36) kafalı karakterleri tasvir eden resimlerle gösterilmiştir.

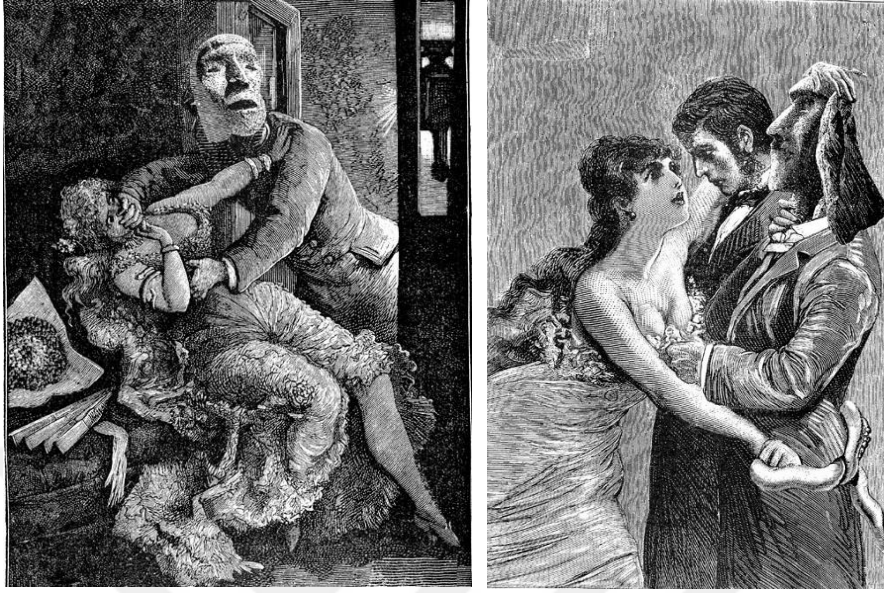
Resim 3.36: Max Ernst, “Une Semaine De Bonte - Moai”, (Hayır Haftası- Paskalya Adası), Kolaj, Iidore Ducasse Güzel Sanatlar, (1933- 1934)



Kaynak:https://www.metmuseum.org/toah/hd/maxk/hd_maxk.htm, 2021.

Kitabın en soyut kısmı olan Cuma günü, kategorileştirmeye direnen çeşitli imgeler içermektedir. Bunlar arasında, biri “Une semaine de bonté’nin” beş cildini barındırması amaçlanan karton kılıf için kullanılan malzemeler insan kemikleri ve bitkilerden oluşan kolajlardan yer almaktadır. Kitabın son bölümü olan Cumartesi günü ise, on resim içermektedir. Verilen öğeler “şarkıların anahtarıdır” görüntüler bir kez daha kategorize edilememektedir (https://en.wikipedia.org/wiki/Une_semaine_de_bont%C3%A9).

Resim 3.37: Max Ernst, “Une Semaine De Bonte”, (Hayır Haftası), Kolaj, Iidore Ducasse Güzel Sanatlar, (1933- 1934)



Kaynak: Bağatur, 2013: 129-32.

Romandaki rahatsızlık verici vahşi sahneler, o dönemin politik durumlarına ve yükselen tehlikeli güçlerine oldukça dikkat çekmiştir. Bir anlamda Max Ernst, Avrupa’daki diktatörlük düzenine ve Nasyonal Sosyalizm’e karşı tepkisinin ürünüdür. Sanatçının zihnindeki bu endişelere mitolojik imalar, yaratılış, masallar, efsaneler ve rüyalardan sahneler eşlik etmektedir. Ayrıca sıklıkla cinsellik, aile içi sorunlar, burjuvazi ve vatanseverliğin yoksunluğu simgesel bir dille işlenmiştir. Max Ernst’ün de içinde bulunduğu savaşın bıraktığı izler ve toplum içindeki etkileri metaforik bir dille ifade etmiştir.

Max Ersnt bu kolaj romanını yaratırken dönüşümleri simgeleyen maskeler için eski kültürlerden etkilenmiştir. Mısır mitolojini andıran, ilkel toplumların mitolojik unsurlarından ve sanat eserlerinden esinlenerek figürlerin kafalarına mitolojik eklemeler yaparak anlatımını güçlendirmiştir.

3.1.11. Kuzgun Acar (D. 28 Şubat 1928- Ö. 4 Şubat 1976)

1928 yılında İstanbul’da doğan Dünyaca ünlü Türk heykeltıraş Kuzgun Acar, aynı zamanda Türkiye’de de çağdaş heykel sanatının öncülerinden kabul edilmektedir. Sultan Ahmet Ticaret Lisesi’ni bitirdikten sonra 1948’de İstanbul Güzel Sanatlar

Akademisi Heykel bölümünde eğitim görmüştür. Burada hocası heykel sanatında modernizmin önemli isimlerinden Rudolf Belling (1886-1972) ile çalışmıştır. Bu anlamda Kuzgun Acar'ı etkilediği bilinmektedir. Sonraları Türk heykeltıraş Ali Hadi Bara'nın (1906-19719 ve Zühtü Müridoğlu'nun (1906-1992) atölyelerinde öğrenimini bitirmiştir.

Ali Hadi Bara'nın atölyesinde soyut heykelle tanışan Kuzgun Acar, bu anlamda eserler üretmeye devam etmiştir. Eserlerinde daha çok çivi, demir, tel ve ahşap gibi malzemeler kullanmıştır. Mezun olduktan sonra ilk kişisel sergisini 1953 yılında, 2. Kişisel sergisini ise 1955'de Maya Sanat Galerisinde açmıştır. Acar, Fransa'ya giderek burada Paris Modern Sanatlar Müzesi'nde sergi açmış ve bu sergide bir yapıtı ile 2 deseni müze tarafından satın alınmıştır. Bu Acar'ın hayatında dönüm noktası olmuştur.

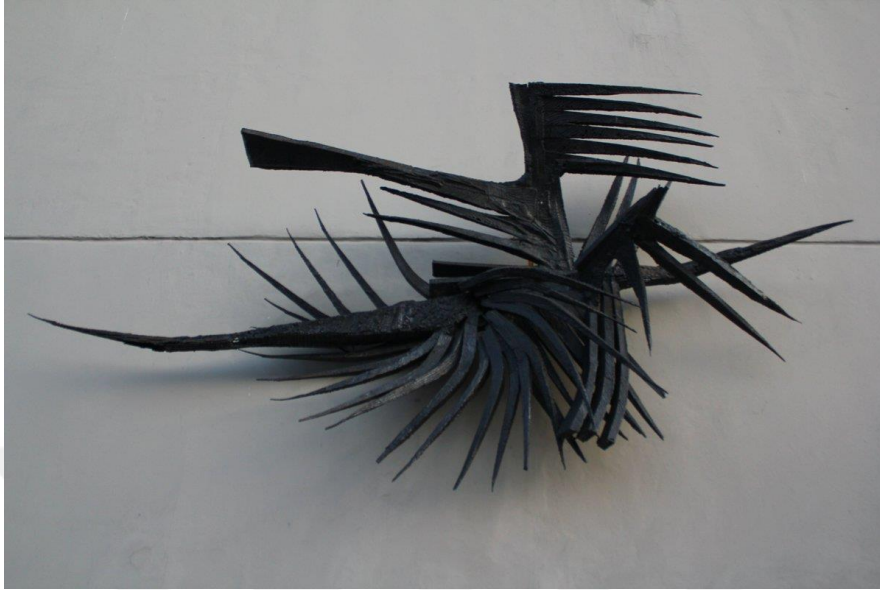
1962 ve 1963 yıllarında iki tane Fransa'da kişisel sergi açan Kuzgun Acar, 1966 yılında Rodin Müzesi'nde de sergi açarak ismini Avrupa'da tanıtmıştır. Önemli eserleri arasında Ankara Kızılay Meydanı'nda yer alan Emekli Sandığı Gökdeleninin cephesinde bulunan tunçtan kabartma “Türkiye Heykeli” (Resim 3.38) ve İstanbul'daki “Kuşlar Heykeli” (Resim 3.39) vardır.

Resim 3.38: Kuzgun Acar, “Ankara Kızılay Meydanı'nda yer alan Türkiye Heykeli”, 13 m, Tunç Kabartma, (1967)



Kaynak: <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/38723>, 2021.

Resim 3.39: Kuzgun Acar, “İstanbul’daki Kuşlar”, Kabartma, İstanbul Manifaturacılar Çarşısı, (1966-67)



Kaynak:<http://www.leblebitozu.com/kuzgun-acarin-eserleri-ve-hayati/>, 2021.

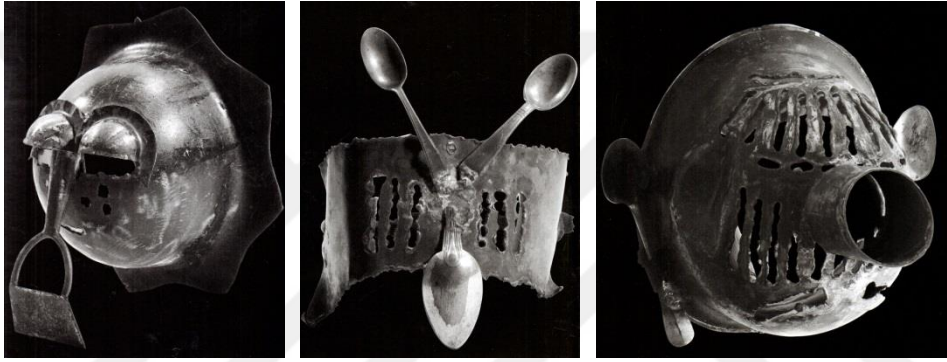
1968 yılında Mehmet Ulusoy’un (1942-2005) “Sokak tiyatroları” için maskeler yapmıştır. Yine aynı yıl Mehmet Ulusoy’un yaptığı bir davet ile Paris’e giderek burada Ulusoy’un sahnelediği Brecht’in “Kafkas Tebeşir Dairesi” (Resim 3.40) oyununa maske yapmaya başlamıştır.

“Kafkas Tebeşir Dairesi’nin” metnine göre oyun 150 kişilik kadroya sahiptir. Brecht yönetimindeki Berliner Ensemble 50 oyuncuyla sahneleyebilmişti. Mehmet Ulusoy ise oyunu 14 kişiyle sahnelemek durumundaydı. Bu da aklına, İstanbul’da sokak tiyatrolarında uyguladığı maskları ve Kuzgun Acar’ı getirmişti.” Kuzgun Acar maske ve diğer gereçleri hazırlamış ve oyun başarıyla sahnelenmiştir. Kuzgun Acar kullandığı malzemeleri keşfetme anını daha sonra şöyle anlatmıştır; *“Tunus ve Cezayir’de turnedeyiz. Ancak ne Tunus’u ne de Cezayir’i görüyorum. Gördüğüm yalnızca Brecht. Durum böyleyken günün birinde deniz kaplumbağaları çıkıverdi karşıma, kumun üzerinde. Öyle bir yakışıklı çıktılar ki derhal Brecht’le ilintiyi kuruverdim. Bu deniz 104 Kolektif, Kuzgun Acar, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2004, s.94. Kaplumbağaların görünen sert ve güçlü kabukları egemenliğin kostümü olabilirdi... Ne kadar savaş için araç gereç varsa hepsini bir araya getirerek harmanladım ve oyundaki elemanların birer maskesi halini aldı...”* Oyunun provaları halka ve tiyatro severlere

açık şekilde oynanmıştır. Acar'ın maske yapım aşamalarında tiyatro severler ve ilgili insanlar sanatçıyla iletişime geçmeye çalışmışlardır. Maskeye alışık olmayan oyuncuların maske ile olan bağlarını Acar şu şekilde ifade etmiştir;

“Kafkas Tebeşir Dairesi için 140 Maske yaptım; 14 oyuncu değiştire değiştire 86'sını kullandı. Zor iştir maskı oyuncuya sevdirmek. Kolay mı, adama “yok ol, silin” diyorsun. Malzemeyi ön plana çıkarıyorsun. Ancak önce maskı istemeyen oyuncu giderek, kolektif çalışma sonucu bilinçlendikçe maskla korkunç bir şekilde bütünleşiyor. Öyle ki açılış günü tiyatronun kapısına iki mask koymak istediğimizde hiç bir oyuncunun elinden maskını alamadık” (Gül, 2019: 75).

Resim 3.40: Kuzgun Acar, “Kafkas Tebeşir Dairesi”, (Brecht), Metal Maskeler, (1968)



Kaynak: <https://milenaolesinska77.medium.com/kuzgun-acar-metal-sculptures-eb41e6b2594a>, 2021.

Bu oyunda dekor, maske ve kostümlerin başarısı, oyun içindeki uyumu ve Mehmet Ulusoy'un oyunu sahnelemesi ile ilgili pek çok övgüler alınmıştır. Kuzgun Acar daha sonra 1970 yılında Bakırköy Halkevi'nde “Hamlet” oyunu için maskeler hazırlamıştır. Kısa Hayatına sayısız yapıt ve başarı sığdıran Acar, 1976 yılında talihsiz bir kaza sonucunda hayatını kaybetmiştir.



DÖRDÜNCÜ BÖLÜM
BİREYSELÇALIŞMALAR

4.1. CENGİZHAN KONURALP'İN ÇALIŞMALARI

İlkel kültürden başlayıp günümüz sanatına kadar uzanan maske kullanımı, maskenin zaman içerisinde evrilerek iletişim sürecine girmesi mesaj niteliği taşıyan egemen bir olgu olarak tanımlanmaktadır. İletişim süreci boyunca farklı zaman ve mekânlarda anlaşılmaktan çok duygusal çağrışımları barındıran oluşumlara hizmet etmektedir.

İnsanların yaşamı boyunca tecrübe ettiği sosyal deneyimler; genellikle yaşadığı toplum, sınıf ve cinsiyet ayrımı ve etnik kimliği tarafından şekillenmektedir. Kişilik olgusu insanın kendisine sorduğu “ben kimim?” sorusunun en doğru cevabıdır. Kimlik teorisyenlerine göre kimlik olgusu tekil bir kavram değildir. Çünkü kimlik kavramı kişinin içinde zoraki bulunduğu çevre ve sosyal statüde sergilediği tavır ve davranışlar tarafından şekillenmektedir. Bulunduğu sosyal çevredeki konumuna bağlı olarak sergilediği hal ve tavırlar sadece kendisine sorduğu “ben kimim?” sorusu değil, çevreden kaynaklı “ben kim olmalıyım?” sorusu, insanların bizi hangi konumda ve ne şekilde görmesiyle alakalıdır (Acun, 2011: 68).

Maskelenme yönteminde kimlik değişiminin en önemli unsuru kılık ve kıyafetin değişimidir. Çünkü toplumsal çevrede giydiğimiz kıyafetler kişinin din anlayışını, etnik kökenini, cinsiyetini ve yaptığı mesleğe dair bize ipuçları vermektedir. Alman filozof Georg W. Hegel'e (1770-1831) göre, kişiler arasındaki iletişimin kıyafetlerle doğru orantıda olduğunu ve kıyafetler yoluyla gerçekleştiğini, aynı zamanda kıyafetlerin ayrı bir dili olup birer özne olarak ötekiyle konuşmasına olanak sağladığını belirtmiştir. Hegel, kıyafetler olmadan bütün bedenler aynı görünüme sahiptir bu yüzden kişilerin toplumsal statüde kimlik kazanması sağlayan tek unsur kıyafetlerden ibaret olduğunu düşünmektedir (Esin, 2018: 24).

Aynı fikirden ve düşüncelerden yola çıkarak eserler ortaya koyan Cengizhan Konuralp, yapmış olduğu çalışmalarında gerçek hayatta görünenden oldukça farklı bu karakterlerin, çekiciliğini arttırmak adına kullanmış olduğu maskeleri, kıyafetleri ve birtakım aksesuarları, bazı dönem çalışmalarına göndermelerde bulunarak etkin renk paletiyle izleyenlere farklı bir görünüm ve kişilik sunmayı amaçlamıştır.

Resim 4.1: Cengizhan Konuralp, “Studied Party”, Serial 1, Diptik, 110x80 cm, Tuval Üzerine Akrilik Boya, (2017)



Konuralp’in bu çalışması (Resim 4.1) birbiriyle ilişkili iki resmin oluşturduğu “Diptik” çalışmadır. Bu çalışmasında koyu fonda resmettiği iki figür yer almaktadır. Çalışma oldukça renkli görünümüyle sirkte bulunan soytarıları veya Venedik karnavalları için hazırlanmış kişileri anımsatmaktadır. Aslında bu çalışma Hint ve Aydınlanma Çağına ait tiyatro sahnelerinde bulunan karakterlere göndermelerde bulunmuştur. Çalışmada bulunan figürlerin yüzlerinde maskenin olmadığına dikkat çekerek üzerinde bulunan kıyafetler ve yüz boyamalarıyla bize birtakım ipuçları vermektedir. Her iki resimde de Hint kültürüne ait “Kathakali” tiyarolarında bulunan yüz boyama sanatının günümüz standartlarına uygun modern esintilerini çağrıştırmaktadır. Kimlik algısının oluşumunda diğer bir öge olan kıyafetlere baktığımızda ise özellikle sağ taraftaki çalışmada görülen Commedia dell’Arte de ki Arlecchino’nun kostümünü ve alaycı tavrını çağrıştırmaktadır: renkli, düzensiz, yamalı bir ceket ile burnu havada bir haldedir.

Resim 4.2: Leonardo da Vinci, “Lady with an Ermine”, (Kakımlı Kadın), 54x39 cm, Ahşap Panel Üzerine Yağlı Boya, Czartoryski Müzesi, Krakow, Polonya, (1489-90)



Kaynak: <https://www.theartstory.org/artist/da-vinci-leonardo/artworks/#nav>, 2021.

Bu eser (Resim 4.2) Leonardo da Vinci (1452-1519)'nin yapmış olduğu ve Batı sanatının en önemli eserleri arasında yer alan “Lady with an Ermine - Kakımlı Kadın” (1489), isimli bu çalışma bazı kaynaklara göre Sforza'nın 16 yaşındaki metresi Ceclia Gallerani'yi betimlediği yazılmaktadır. Resmin genel bir analizini yapacak olursak portrede ki bakış açısı ve alışılmadık duygu ifadesi hâkimdir. Saraydaki konumuna ve güzelliğindeki üstün gücünü çekingen olan gülümsemesiyle aktarılmıştır.

Koyu bir fon önünde tek bir noktadan gelen ışık hüzmeleriyle öne çıkarılan bu kadının kucağında duran bir gelincik ve el hareketi dikkatleri çekmektedir. Resimde bulunan bu iki figürün bakış açısı sanki resmin dışında bulunan bir şey dikkatlerini çekmiş gibi sağa yönelmektedir. Buradaki gelincik pardoksu normal ölçülerinden daha büyük resmedilerek, yaşlı bir adamın arzularını avlayan genç bir kadın tarafından kucaklanmış ve aynı zamanda saflığı, temizliği ve şevheti arttırarak gözler önüne sererek elin narin duruşuyla desteklenmiştir.

Resim 4.3: Cengizhan Konuralp, “Modern Lady with an Ermine”, 110x80 cm, Tuval Üzerine Akrilik Boya, (2018)



Davinci'nin “Lady with an Ermine” (Resim 4.2) çalışmasından esinlenen Konuralp, ortak noktalarda buluşsada dönemin anlayışına tam zıt bir çalışma ortaya koymuştur. Öncelikle çalışmanın geneline bakıldığında oldukça renkli fakat bir o kadar da kırmızı tonların hâkim olduğu ve günümüz kadınlarına dikkat çekmektedir. Aynı zamanda net ışık ve gölgelerle sağlanan güçlü anlatım, figürün yüz ifadesini ve duruşunu anlamamıza yardımcı olmaktadır. Davinci'nin çalışmasında bulunan figürde alışılmadık duygu ifadesi hâkimken, bu çalışmada gayet net, kendinden emin ve nötr bir ifade ile sergilenmektedir. Figürün kucağında bulunan gelincik paradoksu burada da aynı anlama hizmet etmektedir. Ayrıca kadının el hareketi gelincikle aynı paralellikte ve özgüvenin vermiş olduğu tavır içindedir. Kullanmış olduğu maskeyle asıl kimliğini ve duygu durumunu saklamaya çalışmıştır.

Resim 4.4: Cengizhan Konuralp, “Poker Face”, Serial 1, 120x90 cm, Tuval Üzerine Akrilik Boya, (2018)



Kişi maskeler takarak kendini kamufle edebilir, koruyabilir ya da başka karaktere dönüşebilir. Toplumsal rollerin bizlere verdiği farklı kimliklerle de karşımıza çıkabilir anlayışıyla eserler üreten Konuralp, bu çalışmasında oldukça güçlü ışık ve gölge kullanımına yer vermiştir. Kadının yüzündeki duygu karmaşası Resim 4.2’de bulunan “Kakımlı Kadını” çağrıştırmaktadır. Bu duygu karmaşası iki şekilde yorumlanabilir: ilki çerçevenin dışında bulunan bir şey dikkatini çekmiş gibi anlamsız bakış ifadesiyle sola doğru yönlendirirken ikinci teori ise: yüzdeki asıl duygu durumunu ya da kişiliğini maske aracılığıyla gizlemeye çalışmasıdır. Kadının tedirgin ve endişeli tavrı o ortama ait olmadığını, rol yapmak zorunda olduğunu ve bütün gözlerin üzerinde olduğu hissiyatını vermektedir. Figürün üzerinde bulunan kıyafetin ihtişamı ve aksesuarların yoğunluğu herkes tarafından kabul görme ve ilgi odağı olma hissiyatı içindedir. Çalışmada ki güçlü ışık-gölge kullanımı resme derinlik kazandırmış ve figürü ön plana çıkartarak izleyiciyle buluşturmuştur.

Resim 4.5: Cengizhan Konuralp, “Poker Face”, Serial 2, 110x80 cm, Tuval Üzerine Akrilik Boya, (2018)



Konuralp sembolist yaklaşım ile resmettiği bu eserinde (Resim 4.5), maske metaforunu farklı rollerde sunmayı amaçlamıştır. Kompozisyonda yerleştirdiği figürün durgun ve ifadesiz tavrını, figürü çevreleyen yardımcı elemanlar ile maskelemiştir. Figürün yüzündeki maske her ne kadar bariz bir yerleştirme olsa da, arka planda bırakılmıştır. Figür ile kompoze edilmiş arka plan ve ön plan birimleri dikkat çekmektedir. Dikkati çeken kompozisyon elemanlarından figürün gösterişli pembe saç; inci ve bukle detaylarıyla Antik Roma dönemindeki kadınlara çağrışım yapmaktadır. Figürün genel aurasında pastel ve soft renkler hâkim olduğundan, tezat bir dokunuş hissedilmektedir. Aynı şekilde arka planda yer alan duvar kâğıdı; çiçekli bir bezeme ile süslemeci anlayışa hizmet ettiği gibi, Fovizmden bildiğimiz kontür ve renklerin sade kullanımıyla iki boyutluluk hissi verilmiştir. Böylelikle arka fondaki hacmi hafifletmek ve dikkati sembolize edilen göstergelere yöneltmek istenmiştir. Figürün elinde tuttuğu altın kâse melek figürü ile dikkat çekmektedir. Kâsenin üzerinde duran tavşan figürü ise kompozisyondaki dikkat ve odak yönünü dengelemektedir. Gösteriş, şans ve zenginliği temsil eden birçok unsur barındırsa da, kompozisyonda ana figürün durağan ve memnuniyetsiz pozu arka planda maskelenmektedir.

Resim 4.6: Cengizhan Konuralp, “Poker Face”, Serial 3, 120x80 cm, Tuval Üzerine Akrilik Boya, (2018)



Cengizhan Konuralp bu eserinde (Resim 4.6) ise aynı şekilde benzer bir kompozisyon anlayışını kurgulamıştır. Arka plandaki sıcak kontrast bir fon ile figür ve yardımcı elemanları kompoze etmiştir. Figürün üzerinde her ne kadar sade bir kostüm ve renk paleti görülse de; detaylarda ve sembolize edilen inci kolye ile gösteriş yine ön planda yer almaktadır. Açık renk paleti ile resmedilmiş olan eldiven ve tuttuğu yelpaze detayları, figürün saç detayına tezat bir etki sunmaktadır. Bir yandan gösterişi sembolize eden saç süslemesi ve değerli takılar, diğer bir yandan da omzuna kondurulmuş fare betimlemesi. Sanatçı kompozisyonda tercih ettiği bu zıtlıklar ile figürü bir şekilde geri planda saklı tutmayı amaçlamıştır. Figürün yüzündeki maske bariz bir gönderme iken, bu sefer de diğer sembollerin asıl ifade etmek istediklerini maskelemiştir.

Resim 4.7: Cengizhan Konuralp, “Poker Face”, Serial 4, 120x90 cm, Tuval Üzerine Akrilik Boya, (2018)



Konuralp'in bu çalışması (Resim 4.7), 18.yüzyılın başlarında Fransa'da ortaya çıkmış, kavisli, gösterişli, bol çizgilerin bulunduğu bir o kadarda bezemeci üslubun yansıması olan Rokoko dönemini çağrıştırmaktadır. Çalışmada bulunan ince şekillerin ve kıvrımların, zarif ve incelikle seçilen renklerin fırça darbeleriyle net bir görünümüne sahiptir. Figürün arka fonunda bulunan küçük ölçekli asimetrik ve oryantal hareketler kompozisyona ayrı bir özellik katmaktadır. Önde duran kadın figürüne bakıldığında Fransız ressam Jean Fragonard (1732-1806)'ın 1767 yılında ürettiği “The Swing” (Salıncak), adlı çalışmasındaki kadın figürünü anımsatmaktadır.

Bu çalışma zarif, eğlenceli, oldukça yapay ve abartılı, aynı zamanda zenginlik ifadesini gösteren, süslü ve şaşaalı hayatın özelliklerini yansıtmaktadır. Resimin oldukça iddialı ve çekici oluşu mahremiyetin kalmadığı, kişisel zevklerin yaşandığı ve arzulanabilir olması ile toplumsal kuralların ihlali doğrultusunda gerçekleşmiştir. Karakter her ne kadar kıyafetiyle ya da duruşuyla “ben burdayım” gibi bir anlam ifade etsede yüzüne takmış olduğu maske ile merak konusu haline gelmekte veya gerçekteki kimliğini gizlemektedir. Resimde kullanılan yoğun ve karmaşık pastel tonları: pembeler, maviler, yeşiller Rokoko döneminde kullanılan renk ve motif anlayışına göndermede bulunmuştur.

SONUÇ

Çalışmaya tüm duygu durumumuzun ve hislerimizin yansıtıldığı oyun alanımız yüz anlatılarak başlanmıştır. Maskenin oluşum süreci hakkında bilgiler verilerek devam edilmiştir. Maskenin insanın doğa üstü güçlere merakından doğduğu ve doğayı taklit eden insanoğlunun, ruhların niteliklerini edinme amaçlı maskeli ritüel uygulamaları örneklerle anlatılmıştır. Daha sonra maskenin ilkel toplumlardaki yeri ve önemine detaylı şekilde dikkat çekilmiştir.

Eski çağlardan itibaren inanmaya ihtiyaç duyan insanoğlu; kimi zaman düşlerinde yarattıkları korkunç, doğaüstü üstün varlıklara; kimi zaman da merak ve gizemden oluşan yaşam koşullarına inanmıştır. Sanat gibi inanç da her zaman doğanın bir parçası olmuş, insanın yaşamında değer ve anlam bulma çabası sonucu doğmuştur. İnsan hiçbir zaman doğadan kendini soyutlayamamıştır. İlkel insan sanatına doğada bulunan her türlü malzemeyi yalın tavrıyla imgelemiş ve doğayı taklit ederek ve özüne büyüsel bir etki katarak maskeyi yaratmıştır. Bu nedenle çalışma metnine maske hakkında çeşitli terimsel bilgiler verilerek devam edilmiştir.

Afrika kabile maskeleri; kültür, duygu, düşünce ve sanatsal yaratının başlangıcı ve aktarımı için çok zengin bir kaynak olmuştur. Afrika kabilelerinin inanç, yaşayış biçimleri ve kültürlerini büyüsel bir biçimde maskelere aktarmaları, alışlagelmiş biçimlerden farklı soyutlamanın ilk örnekleri olup, ilkel sanatın günümüz eserlerindeki etkisi, onları örnek alan sanatçıların eserlerinde görülmüştür.

Maske, Batı ve Doğu'da ortaya çıkan gösteri sanatının başlamasında yer almaktadır. Gerçek bir halkın üslubu olarak maske; kutsal varlıkların tanrıların ve tanrıçaların, perilerin ve iklimlerin kişileştirilmesinde birer hikâye karakterlerini temsili olarak görülmektedir. Bildiğimiz bütün popüler tiyatroların kökeninde de maskeye başvurulmuştur. Ayrıca yüz ve makyaj, tiyatrodaki anlatım bütünlüğünün bir parçası haline gelmiştir.

Maskenin kutsallığından uzaklaşarak geleneksel kültür objesi halinde süregelişi başta Uzakdoğu tiyatro sanatında ve günümüz folklorunda araştırılmıştır. Bunun içinde kutsal anlamını kaybeden maskenin, makyaj olarak gösteri sanatına yansımaları gösterilmiştir. İnsan, yaşamı boyunca kendini değiştirme, dönüştürme, toplum içinde farklılaşma ya da adaptasyon amacıyla kendini süslemiş ve yeni bir kimliğe

bürünmüştür. Değişim ve dönüşüm isteği başlığı altında bahsedilen karnavallar ile bu süsleme ihtiyacının temeli aktarılmıştır.

Son olarak Modern Sanat'ın biçimsel ve özsel yeni arayışlarında Batı sanatçılarının primitif (İlkel) sanatı keşfetmesinin önemi vurgulanmış, bunun içindeki en önemli sanatçılar ele alınmıştır. Batı sanatçılarının Afrika sanatını keşfetmesinin önemi vurgulanarak, De Vlaminck, Derain, Matisse, Picasso, Modigliani, Ensor, Dali, Magritte, De Chirico, Ernst 20. yüzyıl'da Afrika Sanatı ve maskelerinin büyümlü formunu yeni bir sanat akımı içerisinde aracı olarak kullanırken, Amedeo Modigliani hem biçimsel hem de öznel bakımdan uygulama çalışmalarında örnek alınmıştır.

Örneğin, Maurice de Vlaminck'in resimlerinde figürlerin etkileyici yüz özellikleri, Kübist hareketleri ve onunla ilişkili sanatçıları etkileyen, ilkel kabile heykellerini ve Afrika kabilesine ait maskeleri andırırken Derain, klasik ilkel geleneğe dayanan dans eden figürler çalışmıştır. Henri Matisse, resimlerinde daha çok zıt renkler ile beraber ışık ve gölgenin hâkim olduğu eserler ortaya koyarken aynı zamanda gri yüzler ve karanlık boş bakan gözlerle grup halinde bulunan figürlerinde Afrika ve Asya figür formlarının portrelerinde primitif maske etkilerini göstermiştir. Pablo Picasso'nun eserlerinde yer alan nesnelerin ve figürlerin geometrik formları Afrika maske sanatının kunt yapısıyla ve geometrik yapısıyla özdeşleştirerek ortaya koymuştur. Amedeo Modigliani'nin çalışmalarında uzayan boyunlar ve yüz ifadeleriyle Eski Mısır büstlerini anımsatsada yapmış olduğu heykellerdeki kafa formu ve yüz özellikleri ile Afrika maskelerini anımsatan büstler ortaya çıkarmıştır.

Sürrealizm ile gelen mantığa ve geleneksele karşı tavırda Sigmund Freud'un düşüncelerini benimseyen sanatçılar düşler, imgeler ve bilinçaltı dünyasından yeni yüzler ve maskeler yaratmışlardır. Özellikle Gerçeküstücüleri bir anlamda etkileyen James Ensor, izlenimleri doğrultusunda karnaval maskelerini, maskeler arkasına gizlenmiş yüzleri ve kimlikleri grotesk bir tavırla simgeselleştirmiştir. Salvador Dali, çalışmalarında realist formları veya objeleri ele alarak, maskeleyme yöntemiyle başka bir obejeye- figüre dönüştürerek göz yanılsaması yaratırken, René Magritte ise, kullandığı imgelerle izleyicinin alışık olmadığı konumlarda oluşturduğu karakterlerle veya kimliklerle okunaksızlık yaratmıştır.

Güncel sanat adı altında Ülkemizden de örnekler verilerek, hem Dünyada adını duyurmuş hem de Türk Çağdaş Sanatı'nın büyük temsilcisi Kuzgun Acar'ın sanatında maske ve yüz kavramlarını geometrik-soyut tarzda işlerken Afrika ve Okyanusya kültürüyle benzer özellikleri ile ortaya koymuştur.

Yüz, maske ve kimlik olgusu insanlık tarihi boyunca önemini ve simgeselliğini yitirmeyip, hem sanat alanında hem de günlük yaşantılarımızda varlığını güçlü bir şekilde devam ettirecektir. Belki de Carl G. Jung'un Kolektif Bilinçaltı kavramında da belirttiği gibi: *“İnsanlığın en eski tarihinden kalma içgüdüsel tepkilerimiz ve tavırlarımız halen günlük yaşantımıza yansımaktadır. Belki de yansımalar farkında olarak ya da olmayarak sanatçının yaratımından eserlerine aktarılmaktadır.”*



KAYNAKÇA

- Acun, R. (2011). Her dem yeniden doğmak: Online sosyal ağlar ve kimlik. *Milli Folklor Dergisi*, 12(89), 66-77.
- Akbaş, G. (2012). *Mumya Sanatı, Pivolka Eleştirel-Yaratıcı ve Davranış Araştırmaları Laboratuvarı*. Ankara: Ankara Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Ana Britannica, (1992). Maske. *Genel Kültür Ansiklopedisi*. Cilt: 4, İstanbul: Ana Yayıncılık.
- Aristoteles, (2004). *Poetika*. İsmail, Tunalı (Çev.), İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Armstrong, K. (2006). *Mitlerin Kısa Tarihi*. Dilek Şendil, (Çev.), İstanbul: Merkez Kitaplar.
- Arslan, D. (2015). Sanat ve Tasarımda Optik İllüzyona Bağlı İmge Kullanımı. *Art-E*, 8(16).
- Azızov, V. (2017). *Tiyatroda maske kullanımı: İstanbul Devlet Tiyatrosu prodüksiyonlarında son 10 yılın örnekleri* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Aydın Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Bağatur, B. (2013). *Günümüz sanatındaki yeni portre yaklaşımları: Yüz ve maske* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Işık Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Bağcı, A. (2018). Şamanizm İnancında Ritüel Maskeleri ve Gömü Maskeleri. *Türk Dünyası Dil ve Edebiyat Dergisi*, (46), 27-55.
- Bahtin, M. (2005). *Rabelais ve Dünyası*. Çiçek, Öztekin (Çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Barba, E. & Savaresse, N. (2002a). Oyuncunun Gizli Sanatı. *Tiyatro Ansiklopedisi Sözlüğü*. Ayşın Candan, (Çev.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Barba, E. & Savaresse, N. (2017b). Oyuncunun Gizli Sanatı. *Tiyatro Ansiklopedisi Sözlüğü*. Cem, Tüzün, (Ed.), İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Bayat, F. (2005a). *Mitolojiye Giriş*. Karai M, (Çev.), İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Bayat, F. (2007b). *Mitolojiye Giriş*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

- Bennett, M. Y. (2011). *Reassessing the Theatre of the Absurd Camus*. Beckett, Jonesco, Genet and Pinter, Palgrave Macmillan, New York.
- Campbell, J. (1992). *İlkel Mitoloji: Tanrının Maskeleri*. Kudret, Emiroğlu, (Çev.), İstanbul: Isık Yayınları.
- Campbell, J. (2010). *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*. Sabri Gürses, (Çev.), 2. Baskı, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Canpolat, Z. H. (2018). *Venedik karnavalı seramik maskelerinin sosyolojik açıdan incelenmesi ve uygulama çalışmaları* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Nişantaşı Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Cassou, J. (1999). *Sembolizm Sanat Ansiklopedisi*. Özdemir, İnce ve İlhan, Usmanbaş (Çev.), İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Cıoran, E. M. (2017). Doğmuş Olmanın Sakıncası Üzerine. Kenan, Sarıalioğlu (Çev.), Gendaş Yayınları 1. Basım, İstanbul., Aktaran: Serdar, Aydın, (2001). *Algı Form ve Pornografi*. 1. Basım, İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Creizenach, W. (1916). *The English Drama in the Age of Shakespeare*. Sedgwick and Jackson, London.
- Çay, M. B. (2020). James Ensor'un Resimlerindeki Semboller. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 6(1), 57-69.
- Demircioğlu, Z. (2015). İletişim Sürecinde Amaç ve Niyeti Farklılaştıran Egemen Bir Öge Olarak Maske. *Atatürk İletişim Dergisi*, (8), 157-182.
- Demiriş, B. (2014). *Maske Kitabı*. Kerem, Karaboğa ve Oğuz, Arıcı, (Ed.), İstanbul: Habitus Yayıncılık.
- Dempsey, A. (2019). *Modern Sanat*. Deniz, Öztok, (Çev.), İstanbul: Optimum Basım Yayıncılık.
- Dorothy, J. (1955). *The Dramatic Story of the Theatre*. Abelard-Schuman, 1. Basım, London.
- Duran, F. S. (1946). *İnsanlar Âlemi*. İstanbul: Kanaat Yayınları.
- Eliade, M. (2014). *Dinler Tarihine Giriş*. Lale Arslan, Özcan, (Çev.), İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.

- Emir, B. (2012). *Antikçağda kadınların dinsel ritüelleri: Thesmophoria örnek incelemesi* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Uludağ Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bursa.
- Erginer, G. (2003). *Elemterefîş; Anadolu'da Büyü ve İnanışlar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Erhat, A. (1999). *Mitoloji Sözlüğü*. 5. Basım, İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Farthing, S. (2017). *Sanatın Tüm Öyküsü*. Gizem, Aldoğan ve Firdevs Candil, Çulcu, (Çev.), İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Frazer, J. G. (2004). *Altın Dal: Dinin ve Folklorun Kökleri*. Mehmet H., Doğan, (Çev.), İstanbul: Payel Yayınevi.
- Gezgin, İ. (2008). *Paleolitik Çağlardan Hristiyanlığa Kadar Sanatın Mitolojisi*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Gombrich, E. H. (2011). *Sanatın Öyküsü*. Ömer, Erduran, (Çev.), İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Gökalp, Z. (1976). *Türk Medeniyeti Tarihi*. İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Gömeç, S. (2011). *Şamanizm ve Eski Türk Dini*. Ankara: Berikan Yayınevi.
- Grolier International Americana, (1993a). Afrika Sanatı. *Encyclopedia*, Cilt: 1, İstanbul: Medya Holding A.Ş.
- Grolier International Americana, (1993b). Kızılderililer. *Encyclopedia*. Cilt: 8, İstanbul: Medya Holding A.Ş.
- Gül, D. (2019). *Afrika masklerinden hareketle bireysel uygulamalar* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Güner, Y. (2006). *Maskede ifade: Dünya maske geleneklerine ifadeye katkıları açısından bir bakış* (Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi). Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Hançerlioğlu, O. (1979). *Felsefe Sözlüğü*. Geliştirilmiş ve Genişletilmiş Yeni Basım, 5. Baskı, İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.

- Hodge, S. (2016a). *Gerçekten Bilmeniz Gereken 50 Sanat Fikri*. Emre, Gözgülü, (Çev.), İstanbul: Domingo Yayıncılık.
- Hodge, S. (2016b). *Beş Yaşındaki Çocuk Bunu Neden Yapamaz: Açıklamalı Modern Sanat*. Firdevs Candil, Çulcu, Gökçe, Metin, (Çev.), İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Hodge, S. (2018c). *Sanat Büyük Sanatçılar ve Eserleri Hakkında Bilmeniz Gereken Her Şey*. İstanbul: İnkılap Kitapevi.
- Hodgson, T. (1988). *Batsford Dictionary of Drama*. Batsford, London.
- Hoppal, M. (2012). *Avrasyada Şamanlar*. Bülent, Bayram, Hüseyin Şevket, Çağatay Çapraz, (Çev.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Huntürk, Ö. (2016). *Heykel ve Sanat Kuramları*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Isaka, M. (2016). *Onnagata: Kabuki Tiyatrosu'nda Bir Cinsiyet Labirenti*. Seattle, London: University of Washington.
- İndirkaş, Z. (2012). Dionysos Tanrının Maskesi ya da Maskenin Tanrısı. *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi*, (5).
- İşler, A. Ş. (2004). Çocuk Resmi, İlkel Sanat ve 20. yüzyılın Başındaki Öncü Sanat Anlayışları Arasındaki İlişki. *Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 17(1), 53-64.
- Kafesoğlu, İ. (1980). *Eski Türk Dini*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Kaptan, Ö. (1997). *İç mekânda seramik maskelerin mekâna bağlı yardımcı malzemeler ile uygulanması* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.
- Karasar, N. (2005). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*. Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.
- Katanov, N. F. (2004). *Türk Kabileleri Arasında Merkez ve Doğu Asya Türk Kabilelerinde Gömü Gelenekleri*. Atilla, Bağcı, (Çev.), Konya: Kömen Yayınları.
- Kennard, J. S., (1932). *The Italian Theatre*. Nabu Press, (Ed.), William Edwin Rudge, New York.

- Kılınç, S. (2011). *Maskelerin farklı materyallerle seramik sanatına uygulanması* (Yayınlanmamış Yüksek lisans Tezi). İnönü Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Malatya.
- Kocabıyık, E. (2006). *Aynadaki Narkissos: Herşey ve Hiçbirşey Olarak Yüz*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Krausse, A. C. (2005). Rönesans'tan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü. Dilek Zaptçioğlu, (Çev.), Aktaran; Lütfü Kaplanoğlu, "Picasso'nun 'Avignon'lu Kızlar' Adlı Eserinde Biçim-İçerik İlişkisi", *Atatürk Üniversitesi GSF Dergisi*, Erzurum: Literatür Yayınevi.
- Malinowski, B. (2000). *Büyük, Bilim ve Din*. Saadet, Özkal, (Çev.), İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Michel, P. (2008). *Şamanizm*. Bülent, Arıbaş, (Çev.), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Mitchell, M. A. (1985). *The development of the mask as a critical tool for an examination of character and performer action* (Docrotal Thesis). Texas Tech University.
- Moore, M. (1994). *Drag!, Male and Female Impersonators on Stage, Screen and Television: An Illustrated World History, (Sahnedeki, Ekranda ve Televizyonda Erkek ve Kadın Taklitçileri: Resimli Dünya Tarihi)*, Jefferson, N.C.: McFarland.
- Nunley, J. & McCarthy, C. (1999). *Masks: Faces of Culture*. New York: Harry N. Abraham Inc.
- Nutku, Ö. (1972). Tiyatronun İçeriği ve Seyirciye Yönelişi. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 3(3), 75-86.
- Oral, Z. (1976). Kızılderili Sanatı, Dini İnançları. *Milliyet Sanat Dergisi*, 197.
- Ögel, B. (1971). *Türk Kültürünün Gelişme Çağları II*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Ögel, B. (2003). *Türk Kültür Tarihi*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Öndin, N. (2009). *XX. Yüzyıl Sanatının Kuramsal Dili: Anlamsal Sorgulamalar*. İstanbul: MSGSÜ Yayınları.

- Örnek, S. V. (1995). *100 Soruda İlkellerde Din Büyü, Sanat, Efsane*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Raglan, L. (2005). *Mit ve Ritüel*. Evrim Ölçer, Özünel, (Çev.), Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar, Ankara: Geleneksel Yayıncılık.
- Rivers, W. H. R. (2004). *Tıp, Büyü ve Din*. Enis Köksaldı, (Çev.), İstanbul: Epsilon Yayınevi.
- Rubin, W. (1984). *Primitivism in 20th Century Art*. Museum of Modern Art, New York.
- Rudlin, J. (2001). *Commedia dell'ARTE Oyuncunun Elkitabı*. Çev: Ezgi İpekli, (Çev.), İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Segal, R. (2014). *Dinsel Mit-Ritüel Kuramı*. Naim, Atabağsoy, (Çev.), Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar, Ankara: Geleneksel Yayıncılık.
- Semercioğlu, B. (2020). Tarihsel Gelişim Sürecinde Tiyatronun İşlevi ve Yöntemi. *Görünüm*, 8(8), 21-33.
- Sözen, M. ve Tanyeli, U. (1986). *Sanat Kavramı ve Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.
- Şener, S. (2003a). *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*. Ankara: Dost Kitabevi.
- Şener, S. (2006b). *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*. Ankara: Dost Kitabevi.
- Şimşek, E. Ö. (2018). *Rol oyunu ve maskelenme pratikleri: Bir persona performansı* (Yayınlanmış Sanatta Yeterlilik). Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Talibzade, A. (2015). *Bin Maske ve Bir Ben ya da İslam Kültürünün Semiyolojisi*. Bakü: Eğitim Yayıncılık.
- Tambiah, S. J. (2002). *Büyü, Bilim, Din ve Akılcılığın Kapsamı*. U. Can Akın, (Çev.), Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Taylor, J. H. (1994). *Masks in Ancient Egypt: The Image of Divinity, Masks: The Art of Expression*. John, Mack, (Der.), British Museum Press, London.
- Thompson, J. (2014). *Modern Resim Nasıl Okunur: Modern Ustaları Anlamak*. Firdevs Candil, Çulcu, (Çev.), 1. Baskı, İstanbul: Hayalperest Yayınları.

- Topuz, H. (2004). *Kara Afrikaka'da Maskeler ve Fetişler*. İstanbul: Vakko Sanat Galerileri.
- Topuz, H. (2015). *Kara Afrika Sanatı*. İzmir: Forkart Gallery Yayınları.
- Turani, A. (2014). *Sanat Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Ünal, A. (2003). *Hititler Devrinde Anadolu II*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Ünal, Y. (2008). *Dram Sanatı ve Sinema: Anlatım Olanakları ve Sınırlılıkları*. İstanbul: Hayalet Kitap.
- Vadetskaya, E. B. (2014). *Sibirya Kurganları*. Atilla, Bağcı, (Çev.), Ankara: TKAE.
- Vernant, J. P. (2009). *Torunuma Yunan Mitleri: Evren, Tanrılar, İnsanlar*. Mehmet Emin, Özcan, (Çev.), İstanbul: Helikopter Yayınevi.
- Wilkinson, K. (2011). *Semboller ve İşaretler*. Seda, Toksoy, (Çev.), İstanbul: Alfa Basın Yayım.
- Wilsher, T. (2007). *The Mask Handbook "Maske El Kitabı"*, A Practical Guide (Pratik Bir Rehber), Routledge Yayınevi, İngiltere.
- Yasan, M. (2011). *Maske, maskede ifade ve sinemada maske kullanımı* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2008). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. İstanbul: Şeçkin Yayıncılık.
- Yılmaz, T. (2019a). Şamanizm ve Şaman Ritüelleri Etkisinde Kadın Şamanların Değerlendirmesi. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 6, 36.
- Yılmaz, T. (2019b). *Şamanizm ve Şaman ritüelleri etkisinde kadın şamanların değerlendirilmesi* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Kocaeli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmit.
- Yörükan, Y. Z. (2006). *Müslümanlıktan Evvel Türk Dinleri*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Yüksel, B. (2019). Şamanizm. *Apelasyon E- Dergi*, 64.

Elektronik Kaynaklar

www.tip.sas.upenn.edu (18.01.2020).

<https://arkeofili.com/tarih-oncesi-donemden-11-magara-sanati/> (18.01.2020).

<https://arkeofili.com/tarih-oncesi-donemden-11-magara-sanati/> (18.01.2020).

<https://www.kimpsikoloji.com/bizi-biz-yapan-maskeler/> (18.01.2020).

<https://www.hurriyet.com.tr/gundem/maskeler-tarihe-baktigimizda-dunyanin-farkli-bolgelerinde-farkli-kulturlerin-oldugunu-goruruz-kulturler-zaman-icinde-geliserek-farkli-urunler-ortaya-38180678> (25.02.2020).

<https://richardnilsen.com/tag/trois-freres/> (25.02.2020).

<https://www.arkeolojikh Haber.com/haber-bati-seriadaki-el-halil-kentinde-9-bin-yillik-tas-maske-bulundu-18513/> (25.02.2020).

<https://davd.photo/music-dance-in-malawi/> (16.02.2020).

<https://www.kunst-aus-westafrika.com/scondjwin-dagnogo-images> (16.02.2020).

<https://afrikanza.com/blogs/culture-history/african-masks> (12.04.2020).

<https://www.aa.com.tr/tr/pg/foto-galeri/cermodern-buyulu-sergiye-ev-sahipligi-yapacak/0> (12.04.2020).

<https://baytekinbalkan.com/blog/detay/saman-maskesi> (15.04.2020).

<https://ozhanoturk.com/2018/03/17/duk-duk-toplulugu/> (15.04.2020).

<https://anywayinaway.com/papua-new-guinea-national-mask-festival-east-new-britain/> (15.04.2020).

<http://www.soylan.com/makaleler/228.htm> (16.06.2020).

<https://www.history.com/news/kkk-youth-recruitment-1920s> (16.06.2020).

<https://yedikita.com.tr/savascularin-bas-taci-migferler/> (16.06.2020).

<http://www.turkbilimi.com/osmanli-miferi/> (16.06.2020).

<https://bytownyouthcouncil.wordpress.com/2016/04/07/in-memoriam-the-death-hand-of-thomas-darcy-mcgee-en-memoire-la-main-mortuaire-de-thomas-darcy-mcgee/> (16.06.2020).

<https://www.abroadintheyard.com/25-death-masks-of-the-famous-and-infamous/>
(16.06.2020).

<http://www.sanatatak.com/view/maskeler-nasil-ortaya-cikti> (16.06.2020).

<https://smarthistory.org/female-pwo-mask/> (18.06.2020).

<http://www.museum.com/jb/showdia?id=672> (18.06.2020).

<https://blog.adresgezgini.com/kara-afrika-sanati> (18.06.2020).

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b8/NIND_MuseeL-yombe_ISO200.jpg (18.06.2020).

https://en.wikipedia.org/wiki/File:Africa_Nok_Male_Figure_Kimbell.jpg (18.06.2020).

http://www.randafricanart.com/Dogon_kanaga_mask.html (18.06.2020).

<https://queenstreetgallery.com/shop/dogon-mask/> (18.06.2020).

<https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/154513> (04.07.2020).

<https://lcdl.library.cofc.edu/lcdl/catalog/lcdl:54629> (04.07.2020).

https://en.wikipedia.org/wiki/File:Brooklyn_Museum_80.244_Dean_Gle_Mask.jpg
(04.07.2020).

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/312308> (04.07.2020).

https://en.wikipedia.org/wiki/File:Mask_baoul%C3%A9-romanceor.jpg (04.07.2020).

<https://www.dorotheum.com/en/l/444082/> (17.07.2020).

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/310754> (17.07.2020).

https://www.randafricanart.com/Yoruba_gelede_mask_birds.html (17.07.2020).

<https://www.genuineafrica.com/African-Masks-Yoruba-Mask-3.htm> (23.07.2020).

https://www.genuineafrica.com/African_Masks_Yoruba%20_Mask_32.htm
(23.07.2020).

<https://www.museums.cam.ac.uk/magic/ibo-maiden-spirit-mask> (23.07.2020).

<https://africa.uima.uiowa.edu/peoples/show/Ibibio> (14.08.2020).

https://jonesarchive.siu.edu/?page_id=121 (14.08.2020).

<http://www.abenatribalart.com/item/3095-idoma-mask> (14.08.2020).

<https://www.duveen.com/product/okuyi-mask-punu-people-gabon-1980/> (14.08.2020).

https://en.wikipedia.org/wiki/Kwele_people (14.08.2020).

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mask,_perhaps_Bapende_-_Museum_of_Anthropology,_University_of_British_Columbia_-_DSC09261.jpg (15.08.2020).

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Yupik_mask_Branly_70-1999-1-2.jpg (15.08.2020).

https://www.wikizero.com/tr/Yupik_maskeleri (15.08.2020).

https://www.sfu.ca/brc/online_exhibits/masks-2-0/north-coast-gallery.html (15.08.2020).

<https://www.historymuseum.ca/cmhc/exhibitions/aborig/fp/fpz2f29e.html> (15.08.2020).

<https://smarthistory.org/transformation-masks/> (15.08.2020).

<https://www.maskmuseum.org/mask/iroquois-false-face-1/> (15.08.2020).

<https://indigodergisi.com/2017/05/kizilderili-ilkesi/> (16.08.2020).

<https://www.loc.gov/collections/edward-s-curtis/?fa=subject%3Anavajo+indians%7Csubject%3Amasks> (16.08.2020).

http://en.wikipedia.org/wiki/Visual_arts_by_indigenous_peoples_of_the_Americas (16.08.2020).

https://www.britishmuseum.org/collection/object/E_Am-St-400 (19.08.2020).

<https://en.wikipedia.org/wiki/File:MuseoMascaraSLP17.JPG> (19.08.2020).

<https://en.wikipedia.org/wiki/File:DancerJuarez.JPG> (19.08.2020).

<https://en.wikipedia.org/wiki/Tutankhamun> (19.08.2020).

<https://tr.wikipedia.org/wiki/Ra> (19.08.2020).

[https://tr.wikipedia.org/wiki/Set_\(mitoloji\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/Set_(mitoloji)) (19.08.2020).

<https://en.wikipedia.org/wiki/Osiris> (19.08.2020).

<https://tr.wikipedia.org/wiki/Anubis> (19.08.2020).

<https://tr.wikipedia.org/wiki/Sekhmet> (19.08.2020).

<https://en.wikipedia.org/wiki/Horus> (19.08.2020).

<https://en.wikipedia.org/wiki/Thoth> (19.08.2020).

<https://arkeofili.com/antik-misirdan-buyuleyici-fayyum-mumya-portreleri/>
(10.10.2020).

<https://ritabay.wordpress.com/tag/fayyum-oasis/> (10.10.2020).

<https://www.soylentidergi.com/antik-misir-antik-yunan-sentezi-fayyum-portreleri/>
(10.10.2020).

<https://arkeofili.com/antik-misirdan-buyuleyici-fayyum-mumya-portreleri/>
(10.10.2020).

<https://onedio.com/haber/antik-misir-dan-1900-lere-kadar-uzanan-gelenek-olum-maskesi-ve-dunyaca-unlu-kisilerin-olum-maskeleri-535425> (10.10.2020).

<http://www.abrahamlincolnnartgallery.com/masks.htm> (10.10.2020).

<https://historythings.com/abraham-lincoln-and-his-life-masks/> (10.10.2020).

<https://www.aa.com.tr/tr/kultur-sanat/istiklal-sairinin-binbir-manali-maski-sahsi-esyalar-sergisinde-/1763216> (10.10.2020).

<https://millidusunce.com/misak/turk-samanizminde-kurban-sunma-rituelleri/>

<http://apelasyon.com/Yazi/975-samanizm#:~:text=%C5%9Eamanizm%2C%20tarih%20%C3%B6ncesine%20ait%20olan,25.000%20y%C4%B1l%20%C3%B6ncesine%20dayand%C4%B1%C4%9F%C4%B1%20varsay%C4%B1l%C4%B1r.> (10.10.2020).

<http://www.fs.fed.us/wildflowers/ethnobotany/mindandspirit/shamans.shtml>
(10.10.2020).

<https://omgthatartifact.tumblr.com/page/6> (10.10.2020).

<http://www.fs.fed.us/wildflowers/ethnobotany/mindandspirit/shamans.shtml>
(10.10.2020).

<https://baytekinbalkan.com/blog/detay/geyik-boynuzlu-saman-taci-nanai> (10.10.2020).

<https://etpoetica.wordpress.com/herakleitos/> (11.10.2020).

<https://tr.wikipedia.org/wiki/Demokritos> (11.10.2020).

<https://worldoftheatreandart.com/ariane-mnouchkine-avant-garde-innovative-tireless/>
(11.10.2020).

https://medium.com/@manuel_bonilla/la-comedia-del-arte-34274f690f9f (11.10.2020).

<https://en.wikipedia.org/wiki/Zanni> (13.10.2020).

<https://en.wikipedia.org/wiki/Harlequin> (13.10.2020).

<https://en.wikipedia.org/wiki/Brighella> (13.10.2020).

<https://en.wikipedia.org/wiki/Pantalone> (13.10.2020).

https://en.wikipedia.org/wiki/Il_Capitano (13.10.2020).

https://en.wikipedia.org/wiki/Il_Dottore (13.10.2020).

<https://en.wikipedia.org/wiki/Pulcinella> (13.10.2020).

https://tr.wikipedia.org/wiki/Bir_Yaz_Gecesi_R%C3%BCyas%C4%B1 (16.10.2020).

<https://tr.wikipedia.org/wiki/Hamlet> (16.10.2020).

https://tr.wikipedia.org/wiki/Sezuan%C4%B1n_%C4%B0yi_%C4%B0nsan%C4%B1
(16.10.2020).

<http://www.delpiano.com/carnival/html/mattaccino.html> (18.10.2020).

<https://kartaruga.com/mask/daily-mystery-the-bauta/> (18.10.2020).

<https://www.camacana.com/en-UK/moretta-venetian-mask.php> (19.10.2020).

<https://italiacarnival.wordpress.com/2016/11/07/moretta-mask/> (19.10.2020).

<https://www.pinterest.com/pin/483011128760407344/> (21.10.2020).

https://tr.wikipedia.org/wiki/Veba_doktoru (21.10.2020).

<https://www.theartstory.org/artist/vlaminck-maurice-de/artworks/> (03.01.2021).

<https://smarthistory.org/andre-derain-the-dance/> (03.01.2021).

https://en.wikipedia.org/wiki/Bathers_with_a_Turtle (04.01.2021).

<http://www.matissepaintings.org/madame-matisse/> (06.01.2021).

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/488221> (08.01.2021).

<https://www.moma.org/collection/works/80801> (15.01.2021).

<https://fr.wahooart.com/@@/8XYP6H-Pablo-Picasso-Femme-assise> (19.01.2021).

http://art-picasso.com/1905_80.html (06.02.2021)

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/500438> (13.02.2021).

https://en.wikipedia.org/wiki/Jeanne_H%C3%A9buterne_with_Hat_and_Necklace
(15.02.2021).

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/489634> (19.02.2021).

https://en.wikipedia.org/wiki/Apparition_of_Face_and_Fruit_Dish_on_a_Beach
(22.02.2021).

<https://www.wikiart.org/en/rene-magritte/the-lovers-1928> (23.02.2021).

<https://www.christies.com/en/lot/lot-4856973> (25.02.2021).

<https://www.artsy.net/artwork/rene-magritte-le-pretre-marie-1> (26.02.2021).

<https://www.farsettiarte.it/it/asta-0164-2/giorgio-de-chirico-il-trovatore.asp>
(08.03.2021).

https://arthive.com/giorgiodechirico/works/484774~Orpheus_Tired_Troubadour
(11.03.2021).

https://www.metmuseum.org/toah/hd/maxk/hd_maxk.htm (12.03.2021).

https://en.wikipedia.org/wiki/Une_semaine_de_bont%C3%A9 (15.03.2021).

<https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/38723> (17.03.2021).

<http://www.leblebitozu.com/kuzgun-acarin-eserleri-ve-hayati/> (18.03.2021).

<https://milenaolesinska77.medium.com/kuzgun-acar-metal-sculptures-eb41e6b2594a>
(18.03.2021).

<https://www.theartstory.org/artist/da-vinci-leonardo/artworks/#nav> (21.03.2021).

DİZİN

A

Afrika, v, viii, xi, xii, 2, 3, 18, 27, 28,
 29, 30, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45,
 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 54, 58, 60,
 74, 129, 130, 139, 140, 142, 143, 144,
 145, 146, 147, 148, 150, 152, 155,
 156, 159, 160, 161, 203, 204, 205,
 208, 212
 Altamira, xi, 13, 14
 Amedeo Modigliani, ix, xvii, 2, 5, 44,
 157, 159, 160, 161, 204
 Andre Breton, 68
 André Derain, ix, xvi, 5, 141, 143, 144,
 145, 146, 147, 152
 Animizm, 16, 40, 42
 Antik Çağ, 15, 41
 Antropomorphik, 25
 Anubis, xiv, 85, 87, 215
 Ariane Mnouchkine, xv, 111, 124
 Aristoteles, 21, 35
 Arlecchino, xv, 113, 114, 115, 196
 Avangard, 139, 140

B

Bautta, ix, xv, 133, 134
 Brighella, xv, 114, 116, 217
 Bronislaw Malinowski, 13

C

Capitano, xv, 113, 117, 217
 Carl Gustav Jung, 2
 Charles Pierre Baudelaire, 7
 Commedia, v, vi, ix, xv, 33, 112, 113,
 114, 115, 116, 117, 119, 122, 196,
 211

Ç

Çin, 3, 124

D

Democritus, xv, 110
 Dinamizim, 16
 Dionysos, 19, 35, 129
 Dottore, xv, 113, 118, 217

E

Elizabet, v
 Empresyonist, 90, 173
 Epik, ix, 122, 123
 Ernst Gombrich, 7

F

Fayyum, xiv, 7, 87, 88, 89, 90, 91, 93
 Fetişizm, 16
 Firavun, 83

G

George Ulrich, 11
 Giorgio de Chirico, xviii, 178, 183, 184,
 185

H

Henri Matisse, ix, xvi, 5, 44, 139, 140,
 141, 143, 147, 148, 149, 150, 151,
 152, 204
 Herakleitos, xv, 110, 111
 Horus, xiv, 83, 86, 87, 92, 215

İ

İlkel, 4, v, vii, 2, 8, 12, 19, 22, 28, 42,
 45, 101, 139, 140, 146, 152, 159, 195,
 203, 204, 207, 209
 İspanya, xi, xviii, 13, 14, 77, 173, 177

J

James Ensor, ix, xvii, xviii, 2, 5, 161,
162, 164, 165, 166, 167, 168, 169,
170, 171, 172, 204, 207
James George Frazer, 13
Japon, 33, 147

K

Kabuki, 209
Karnaval, 125, 126, 129
Kathakali, 124, 196
Kızılderili, viii, xiii, 24, 72, 73, 74, 76,
210
Kuzey Amerika, viii, xiii, 15, 24, 66,
68, 72, 73, 74
Kuzgun Acar, ix, xviii, xix, 5, 190, 191,
192, 193, 205

L

Lascaux, xi, 14

M

Maniheizm, 16
Mardi Gras, ix, 128, 129
Maske, 4, v, viii, ix, xi, xii, xiii, 2, 7, 17,
18, 20, 21, 22, 24, 25, 26, 27, 29, 31,
33, 35, 39, 41, 43, 44, 46, 47, 48, 49,
52, 54, 55, 56, 62, 63, 64, 65, 66, 71,
73, 75, 76, 77, 78, 79, 81, 82, 95, 99,
116, 119, 122, 123, 124, 125, 126,
131, 132, 137, 155, 181, 193, 203,
206, 207, 211, 212
Maurice de Vlaminck, ix, xvi, 139, 140,
141, 142, 143, 204
Max Ernst, ix, xviii, 5, 186, 187, 189,
190
Meksika, viii, xi, xiii, 25, 75, 76, 77, 79,
80
Mısır, viii, xiii, xiv, 7, 36, 38, 41, 77,
82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91,
93, 160, 161, 190, 204

Michael Talbot, 23
Mircea Eliade, 9
Mit, viii, 9, 211
Mitos, 211
Monoteizm, 16

N

Neandertal, 10

O

Okyanus, 139
Olympos, 19, 35
Osiris, xiv, 38, 84, 85, 86, 87, 215

Ö

Özdemir Nutku, 7

P

Pablo Picasso, ix, xvi, xvii, 2, 5, 44,
139, 140, 142, 143, 148, 149, 152,
154, 155, 156, 157, 158, 174, 204
Pantalone, xv, 113, 117, 217
Paradigma, 9
Platon, 21
Poetika, 21, 206
Pointillist, 173
Politeizm, 16
Pre-animizm, 16
Primitif, 13, 16, 22, 23, 26, 139, 140
Pulcinella, xv, 113, 118, 119, 168, 217

R

Ra, xiii, xvi, xvii, 83, 86, 156, 157, 215
Rene Girard, 21
René Magritte, ix, xviii, 5, 178, 179,
180, 181
Ritüel, v, viii, xii, 30, 33, 34, 35, 54, 95,
206, 211
Robert Ranulph Maret, 16
Rönesans, v, 120, 210

S

Salvador Dali, ix, xviii, 5, 116, 173,
174, 175, 177, 204
Sekhmet, xiv, 86, 215
Seth, xiii, 84, 85, 87
Stanley J. Tambiah, 11

Ş

Şamanizm, viii, xiv, 18, 19, 35, 99, 100,
101, 102, 206, 208, 210, 212

T

Terra Cotta, xii, 52
Theriomorphic, 25
Thoth, xiv, 87, 216
Tiyatro, v, 2, 25, 109, 110, 112, 122,
206, 209, 210, 211

Ü

Ünal Yörükhan, 13

V

Venedik, v, ix, 3, 114, 119, 126, 127,
129, 130, 131, 132, 134, 135, 136,
158, 196, 207

W

William Rivers, 11
William Shakespeare, xv, 121

Z

Zanni, xv, 114, 115, 116, 217

