

T.C.
YÜZÜNCÜ YIL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI
RESİM-İŞ EĞİTİMİ BİLİM DALI

**SAHRA-ALTI BATI AFRIKASINDA UDU EZGİLERİYLE TOTEM-
MASK PLASTİĞİNİN ESTETİK BAĞLAMDA KARŞILAŞTIRMA
UYGULAMALARI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Zafer BAYKAL

VAN-2007

T.C.
YÜZÜNCÜ YIL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI
RESİM-İŞ EĞİTİMİ BİLİM DALI

**SAHRA-ALTI BATI AFRİKASINDA UDU EZGİLERİYLE TOTEM-
MASK PLASTİĞİNİN ESTETİK BAĞLAMDA KARŞILAŞTIRMA
UYGULAMALARI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Hazırlayan
Zafer BAYKAL

Danışman
Yrd. Doç. Dr. Handan TUNÇ

VAN-2007

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE,

Bu çalışma, jürimiz tarafından.....

.....ANABİLİM DALI,.....

.....BİLİM Dalı'nda YÜKSEK LİSANS / DOKTORA / SANATTA
YETERLİK TEZİ olarak kabul edilmiştir.

İmza

Başkan:.....

Üye (Danışman):

Üye:.....

Üye:.....

Üye:.....

ONAY : Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu
onaylarım.

.../.../2007

.....

Enstitü Müdürü

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	IV
KISALTMALAR.....	V
GİRİŞ	1
1. SAHRA-ALTI AFRIKA’NIN SOSYO EKONOMİK VE SOSYO KÜLTÜREL KİMLİĞİ.....	6
1.1. SOSYO EKONOMİK KİMLİK	6
1.2. SOSYO KÜLTÜREL KİMLİK	13
2. SAHRA-ALTI AFRIKA SANATININ GELİŞİM ÇİZGİSİ.....	18
2.1. SANATIN DOĞUŞU	20
2.2. SANATIN GELİŞİMİ.....	25
3. AFRIKA MÜZİĞİNDE VURMALI ENSTRÜMANLAR ÖZELİNDE UDU’NUN MÜZİKALİTE ÖZELLİKLERİ, KULLANIMI VE İCRA TEKNİKLERİ	31
3.1. SERAMİK SANATI	32
3.1.1. ÇÖMLEK	33
3.1.2. SERAMİK	34
3.1.3. KİL	35
3.1.4. SERAMİK MALZEMENİN ÜRETİMİ	38
3.1.5. SERAMİK SIRLARI	39
3.2. MÜZİK.....	40
3.2.1. İLKEL TOPLUMLARDA MÜZİĞİN DOĞUŞU VE GELİŞİMİ	40
3.3. İLKEL BİR MÜZİK ALETİNİN BAŞLANGICI VE GELİŞİMİ.....	43
3.3.1. ‘UDU’ İLK BAŞLANGIÇ – HAUSA VE İGBO KABİLELERİ... 51	
3.3.2. FARKLI UDU DENEMELERİ VE KULLANIMI	54
3.4. UDU ÜRETİM TEKNİKLERİ	63

4. AFRİKA PLASTİK SANATLARI ÖZELİNDE MASKE VE TOTEMLERİN ANLAMLANDIRILMALARI 73

4.1. BATI AFRİKA PLASTİK SANATLARINA GENEL BİR BAKIŞ.... 73

4.1.1. SERAMİK SANATI..... 73

4.1.2. RESİM SANATI..... 76

4.1.3. METAL SANATI 78

4.1.4. AHŞAP SANATI..... 79

4.2. KABİLE VE TOPLULUKLARA GÖRE MASKE VE TOTEMLERİN PLASTİK VE ESTETİK ÖZELLİKLERİ, KULLANIMI VE İÇERİKSEL OLARAK ANLAMLANDIRILMALARI..... 81

4.2.1. GÜNEYDOĞU NİJERYA..... 83

4.2.2. KUZeyBATI AFRİKA – GİNE-MALİ 92

4.3. AŞAĞI NİJER HAVZASI 96

4.3.1. IGBO (IBO) KABİLESİ 96

4.3.2. IGBO MASKE SANATI 103

4.3.3. IDOMA VE KUZey EDO MASKELERİ 109

4.3.4. IBIBIO MASKELERİ..... 112

4.3.5. IJO MASKELERİ 114

5. MÜZİĞİN PLASTİK ANLAMLANDIRMAYLA İLİŞKİLERİ 116

5.1. UDU'NUN AFRİKA FORM TARZINI KORUYARAK, ÇAĞDAŞ DÜNYANIN BAKIŞ AÇISIYLA, ANADOLU VERİLERİNİ DE İÇERECEK BİÇİMDE YENİ RİTİM ALETLERİNİN TASARIM SERÜVENİ..... 123

5.2. UDUNUN AFRİKA MASKE VE TOTEMİ İLE ANTROPOLOJİK BAĞLANTISI. 142

5.3. AVANOS UDU DENEMELERİ..... 145

SONUÇ	148
KAYNAKLAR	150
ÖZET	156
ABSTRACT.....	158
EKLER	160
EK. I. RESİM DİZİN LİSTESİ	160
EK. II. TABLOLAR LİSTESİ.....	166
EK. III. UDU GÖRÜNTÜ KAYITLARI	

ÖNSÖZ

İnsanın kendi iç yapısı ve doğayla bağlarını koparan günümüz madde ve teknoloji zamanında şöyle bir sorular soruldu: İlkel bir insan gibi en basitten başlayarak, insan bedeninde tırnakla başlayan varolma serüveninde, parmak ve avuç içi geçişi neden olmasın?

İkinci olarak üstelik tarihsel bir gelişimi olan sanat ile, sürecin ilerleyişin de, çeşitli diller de kullanarak yaratımlararası bir sıçrama yapılamaz mı? Bu sorulara çalışmamız boyunca yanıtlar vermeye çalıştık.

Çalışmada müzik katkılarıyla, içeriğin anlamsal olarak zenginleşmesini sağlayan sayın Tuna KOÇ'a zaman ayırma inceliğini gösterdiği için teşekkürlerimi sunarım.

Çalışmada danışmanlık sorumluluğu dışında, çalışma alanının gerektirdiği kültürel birikimini sunarak katkıda bulunan Handan TUNÇ'a saygı ve teşekkürlerimi sunarım.

KISALTMALAR

a.g.e. : Adı Geçen Eser

Çev. : Çeviren

Res. : Resim

İ. Ö. : İsa'dan Önce

GİRİŞ

Afrika; insan türünün ilk görüldüğü ana kara olmuştur. Afrika diğer anakaralaradan farklı olarak, hayvan, bitki ve insan türü için büyük çeşitliliğe sahiptir. Genetik çeşitlilik dışında küçük kültürel adacıklarla günümüze kadar gelmiş olan etnik çeşitlilik, tüm dünyanın kültürel çekirdeğinin oluşumuna da katkıda bulunmuştur. İnsan türünün; diğer anakaralara buzul döneminin bitimiyle yayılmasından sonra bazı etnik kültürel karakterler Asya'ya da, dönüşerek aktarılmıştır. Uygarlık dönemlerinde güçlü savaşçı devlet kimliklerinin oluşumu çok sayıda Afrika klanını, kendi içine kapalı bir yaşama zorladığı kabul edilmiştir. Klanlar küçük gruplar halinde dış dünyadan kendilerini koruyarak günümüze kadar yaşamlarını sürdürmüşlerdir. Bu yapı; modernleşme süreçlerinden en geç etkilenmiş ve küresel dünyanın “ 4. Dünya Ülkeleri ” adı verilen açlık sınırındaki ülkelerin toplandığı bir bölge olmuştur.

Büyük Sahra; Afrika'yı sadece coğrafi olarak değil; sosyo-kültürel anlamda da ikiye bölmüştür. Kuzey Afrika; Akdeniz kültürünün bir parçası haline gelirken, tez çalışmasının içerik alanı içine giren sahra-altı Batı Afrikası, ortak bir kültürel yapılanma göstermeyip özgün karakteriyle büyük değişimler yaşamıştır.

Afrika; sözlü aktarım geleneğine bağlı olarak, kuşaktan kuşağa, kulaktan kulağa iletilen büyü amaçlı bir müzik türünü temsil etmektedir. Afrika müziği, insanın kendisini bütünsel anlamda ifade etme yöntemlerinin önemli bir parçasıdır. İnançsal ve toplumsal yaşam ritüelleri; müzik, dans, totemler, maskeler, beden boyanması ile gerçekleştirilmiştir. Bu ifadelerin her biri, birbiri ile ilişkili biçimde, bütün olarak süreç içinde yenileşen yaşamların yansıtılmasını canlandırır.

Geçmişteki toplumsal yaşam ve büyü geleneği, günümüzde değişimlere uğramış bugün artık aynı çalgılar, totemler ve beden boyamaları artık sanatsal haz ve bir arada eğlenebilme kültürünün parçaları haline gelmiştir.

Afrika müziği; boyamanın ve plastik estetiğin bir gösteri unsuru olarak sunulduğu, karma sanatsal dilin kullanıldığı, yeni anlamlar kazanmıştır. Bu durum modern dünya da Fluxus ve Performans Art adı verilen sanat formlarıyla büyük ölçüde benzeşen bir durumdur. Örneğin: bir Balafon davulcusunun yeteneği sadece müzik yapmakla sınırlı olduğu söylenemez. Davulcu, zengin ritm kalıpları üretilirken, tüm bedeni ile müziği ustalıkla hissettirir. Bir çok müzikal gösteri, disiplinlerarası becerilerin ortaya konulduğu performans alanına dönüşür. Afrika müziğinin bu özelliği ve sanat dilleri arasındaki bu uyum, günümüzün kavramsal sanatı içinde yer alan bir takım ekolleri çağırıştırır.

AMAÇ

Tez çalışmasının amacı; insan türünün dünyayla ilk buluştuğu, Afrika'nın kültürel geçmişinden günümüze dek uzanan sanatsal yaratımlarına, müzik ve plastik sanatlar bağlamında bakmaktır. Tüm sanatsal üretim dillerinin bir tez kapsamında analizinin gerçekleşmesi olanaklı olmadığı için sahra-altı Afrikası'nı geçmişten günümüze taşıyan en eski iki sanatsal üretim biçimi ile sınırlamak uygun görülmüştür. Tez çalışması kuramsal ve uygulamalı denemelerinde afrika ile yetinmeyip, afrika olgusunu büyük ölçüde çağırıştıran anadoludaki örnekleri ile de ilişkilendirmeyi amaçları arasında Kabul etmiştir. Özellikle uygulamalı çalışmalar, hem ritim açısından hemde form açısından afrika udusunun anadolu ve çağdaş uygulamaları dikkate alınarak yeniden yorumlanmıştır. Kuşkusuz kültürel öğelerin çağlar ve kıtalararası taşınma yansımaları birebir kanıtlanabilir teorilerden oluşmaz. Büyük ölçüde bu konuda söylenecekler izlenimler ve yansımalar boyutunda olacaktır.

SINIRLILIKLAR

Sahra-altı bölgesindeki Nijerya- Gine- Gana- Mali –Ivory Coast- Kamerun- Benin gibi ülkelerini içine alan kabilelerin totem, maske ve ritim aletleri (özellikle udu) ile sınırlamak uygun görülmüştür. Buradan yola çıkarak, udu çalışmalarına ağırlık verilmiştir. Araştırmacı, müziksel açıdan geçmiş ve günümüz müziği harmanlanarak uygulamalı olarak

udu kullanılan, etnik müzik çalışmaları yapmıştır. Bu deneme ve uygulamalar Afrika insanının hissedişlerine olabildiğince yaklaşarak, günümüz müziğine bir önerme olarak kabul edilmelidir. Tez kapsamında verilen örnekler, müzik sanatı açısından profesyonel iddia taşımamaktadır, sadece olası deneme olarak bir örnek sunuş biçiminde tasarlanmıştır.

ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ

Coğrafi, kültürel anlamda geçmiş büyük ölçüde bozulmadan yaşatabilmiş olan Sahra - altı Batı Afrika'sının müzik, totem, maske plastiği açısından karşılaştırmalı ve uygulamalı biçimde incelenmesi, günümüz sanatsal ifade araştırmalarına katkıda bulunacağı düşünülmektedir. Sosyo-kültürel anlamda çok sayıda araştırmanın konusu olmakla birlikte Afrika; sanatsal anlamda çok az incelenmiş, özellikle Türkiye'de Afrika sanatına ilişkin araştırmalar üniversitelerin ilgisini çekmemiştir. Çoğunlukla ilkel kabilelerin kültürel ürünü olarak kabul edilen Afrika müziği ve plastiği çok sayıda Avrupa sanatçısına ilham kaynağı olmakla birlikte, Türkiye'de sanatla ilgili bölümlerin araştırma alanına girememiştir. Bu tez çalışması; Afrika üzerine yapılacak sanatsal çalışmalarda sanatlararası anlamda bir bakış açısı farkı oluşturacağı düşünülmektedir.

ARAŞTIRMANIN KAPSAMI

Araştırma beş bölümden oluşmaktadır. Birinci bölüm; sahra altı Afrika'nın sosyo ekonomik ve sosyo kültürel kimliğinin tartışıldığı bölümdür. Bu bölüm, müziğin kaynaklandığı ana kültürel gerekçeyi anlaşılır kılmak için hazırlanmıştır. Sahra altı Afrika sanatının gelişim çizgisi ikinci bölümde özetle sunulmuştur. Burada sanat; yaşamın içindeki edimlerden biri olarak insanla hep yanyana olduğu kabul edilir. Modern toplumlarda sadece seçkin bir topluluğun yaşam ortamına giren sanat, Afrika da bütünüyle yaşamın içindedir. Bu bölüm; udu için yapılacak ezgi açıklamalarına kaynaklık edecek nedensel alt yapıyı oluşturmaktadır. Araştırmanın ana çalgısı olan udu, üçüncü bölümde kapsamlı olarak tanıtılmaktadır. Bu bölümde, udunun formları, kullanım ve sunum teknikleri verilmiştir. Üçüncü bölüm de udunun kaynaklık ettiği, uygar dünyanın vurmali çalgılarına değinilip,

udunun evrimi özetlenmiştir. Dördüncü bölümde, udunun bir müzik aleti olmaktan öte, bir çok plastik sanat anlatımını da içerdiği için, ilişkili diğer sanatlar da özetlenmiştir. Dördüncü bölümde, kabile ve toplulukların etnik köken ayrımları dikkate alınarak, maske ve totemlerin estetik özelliklerinin ritüeller bağlamında anlamlandırılması yapılmıştır. Kabile ve topluluklar, sekiz ayrı başlıkta incelenmiştir. Tezin beşinci bölümü; araştırmacının özel uygulamalarını kapsayacak biçimde oluşturulmuştur. Afrika ritüellerinin Anadolu kültüründe ki yansımalarıyla çağdaş Türk sanatına yansımalarının verileri değerlendirilerek gerek ritüelik gerekse sanatsal alıntılarla yeniden tasarımılanan çalışmalar bu bölümde sunulmuştur. Araştırmacı tarafından tasarımılanan udular, plastik bağlamalarının yanısıra müziksel denemeleriyle de ritüele yönelik yansımaları görselleştirme ve seslendirme çalışmaları deneme olarak gerçekleştirilmiştir.

TANIMLAR

UDU: Afrika’da, Nijerya’da İgbo kabilesine ait kilden yapılmış çömlek perküsyon enstrümanıdır. Udu, İgbo dilinde “çömlek” anlamına gelir. Aynı zamanda barış anlamında da kullanılır.

TOTEM: İlkel toplumlarda topluluğun ondan türediği sanılan ve kutsal sayılan hayvan, bitki ve tabiat olayları, ağaç, rüzgâr vb. herhangi bir doğal nesne, ongun.

MASKE: 1 . Boyalı karton, kumaş veya plastikten yapılan ve başkalarının tanınmamak için yüze geçirilerek kullanılan yapma yüz.

2 . Korunmak için özel olarak yapıp yüze geçirilen şey.

DANS: Müzik temposuna uyularak yapılan ve estetik değer taşıyan düzenli vücut hareketleri.

DÖRDÜNCÜ DÜNYA: Uygarlaşma ve sosyo ekonomik kategorileştirme açısından, 1980 sonrasında yeni bir kavram olarak geliştirilmiştir. 1980’lere kadar gelişmiş ülkeler 1.Dünya, gelişmekte olan ülkeler 2. Dünya, az gelişmiş ülkeler ise 3. Dünya olarak değerlendiriliyordu. 1980’den sonra varlığını sürdürmek için başka ülkelerin yardımına

gereksinim duyan çok az gelişmiş olan kendi kaynaklarıyla yurttaşlarını doyuramayan ülkelere 4. Dünya ülkeleri kavramı kullanılmaya başladı. Bu ülkeler büyük ölçüde Afrika ve Asya'da yer almaktadır.

SAHRA ALTI AFRİKA: Orta Batı Afrika olarak tanımlanır. Tez çalışmasının Dördüncü bölümünde 8. resim olarak verilmiştir.

FLUXUS: Joseph Beauys'un öncülük ettiği kavramsal sanatlar içinde değerlendirilen, tiyatro, müzik, resim, heykel ve metni içeren eylem sanatıdır.

PERFORMANS ART: 1960 sonrası karşı sanat olarak gelişen, belli bir temayı yaşantılayarak gösteriye dönüştüren bir sanat dalıdır.

I. BÖLÜM

SAHRA-ALTI AFRIKA’NIN SOSYO EKONOMİK VE SOSYO KÜLTÜREL KİMLİĞİ

1.1. SOSYO EKONOMİK KİMLİK

Günlük yaşantı da ekonomiyi anımsatan ilk bulgu değiş tokuş aracı olan paradır. Para bir meta olarak sanatsal yaratımın uzağında imiş gibi görünse de Afrika da sanatsal yaratımlar bir değer olarak kabul edildiği için para gibi değiş tokuş aracı olarak kullanılmıştır. Sadece yapıldığı hammaddenin değeri ile değil, sanat ürününün işleyiş ve yetkin tasarımı ile de bir takas standardı oluşturduğu görülmektedir.

Afrikalılar, Avrupalılar tarafından kolonileştirilene kadar para kullanmamışlardır. Değiş-tokuş aracı olarak onlar için değerli olan malları ve nesneleri kullanmışlardır. Değiş-tokuş aracı (para), malın gerçek değerinden daha fazlasını taşır. Afrikalılar para olarak farklı kalıplarda şekillendirilmiş metal, boncuk, hurma hasırı ve giysi, deniz kabuğu, silah ve alet, hatta lastik top kullanmışlardır (Res.1-2-3). Bu resimlerdeki boncuklar 20. yy. başlarında Kongo’da kullanıldı. Örneğin 1910’lu yıllara kadar doğu Kongo’nun Shi halkı bir inek için 500 düzine kırmızı boncuk öderdi. Aynı zamanda küçük bir kadeh bira bir boncuk dizisi ederdi.¹ Mavi boncuklar kırmızı boncuklardan altı kat daha değerli idi.

¹ Marshall D.Anthony, *Africa’s Living Arts*, USA, 1970, 57 (özetlenmiştir)

QuickTime™ and a
TIFF (LZW) decompressor
are needed to see this picture.

Resim 1



Resim 2



Resim 3

Afrika'da bir para şekli olarak kullanılan kumaş, takas kumaşı olarak adlandırılırdı.1930'lara kadar Liberya Mona kabilesi bir keçi için bir top takas kumaşı öderdi. Aynı zamanda, Kongolu Kasai kabilesinin kadınları, erkeklerin hurma ağacı lifinden ördükleri hurma kumaşı üzerine desenler işlerlerdi(Res.4). Zaman zaman Kasai kadifesi diye tanımlanan ve törenlerde giyilen bu kumaş önceleri para olarak kullanılırdı (Res.5-5a). Angola'da köle ticaretinin olduğu zamanlarda Portekizliler tarafından Afrikalılara ödenen para türleri işlemeli hurma kumaşları ve deniz salyangozu kabukları idi.



Resim 4

QuickTime™ and a
TIFF (Uncompressed) decompressor
are needed to see this picture.

Resim 5

QuickTime™ and a
TIFF (Uncompressed) decompressor
are needed to see this picture.

Resim 5-a

Birbirine yapışık olan lastik toplar Kongo'da para olarak kullanılırdı. Hurma hasırları Kongo'da özellikle kabileler arası antlaşma ücretlerini ödemek için kullanılırdı. Doğu Kongo'da, hurma ipi üzerine bağlanmış toprak salyangozları bir para türüydü.

Mızrak başları, balta, bıçak, çapa ve kürek gibi kullanım araçları demir para olarak Batı Afrika'nın bir kaç bölgesinde kullanılırdı. Örneğin: mızrak başı şeklindeki para doğu Kongolu Benya kabilesi tarafından kullanılırdı. Hatta çiviler bile kimi zaman para olarak geçerliydi.(Res.6)



Resim 6

Gana'nın altın ağırlıkları; kayıp balmumu işlemi ile yapılan insan, hayvan ve nesne betimlemeleri olarak tasarlanmıştı. Aslında pirinçten ya da bronzdan yapılan külçeler altın tozunu tartmak için eski hükümdarlar ve tüccarlar tarafından kullanılmıştır. Çember ya da yarı çember şeklindeki metal parçaları olan Manilla'lar Afrika'da kullanılan diğer bir

para türüdür. Bazı otoriteler bunları İngiliz buluşu olarak kabul eder. Ancak Manilla'yı Portekizlilerin 400 yıl boyunca ortak kullanılan bir değiş tokuş aracı olarak, batı Afrika'ya tanıttıkları olasılığı daha büyüktür. Manilla, 20. yüzyılın ilk elli yılı boyunca Cross ve Nijer nehirleri arasındaki uzak bölgelerde para olarak kullanıldı. Manila'nın birçok farklı ölçüsü, ağırlığı ve kalıbı vardır (Res.7).

Afrika'nın ekonomik durumu genelde ekonomik büyüme konusunda yaşanan bir çöküntü gibi görülür. Kişi başına düşen gelir durumuyla Dünya'nın en yoksul bölgelerinin başında genelde Afrika ülkeleri gelir. Bu durumun nedeni ekonomistler tarafından şöyle yorumlanır:

Ülkelerin ekonomik gelişmelerini açıklamak konusunda ülkedeki yerleşik "enstitülerin" önemini vurgulayan Daron Acemoğlu'nun çalışmaları pek çok soru işaretine tatmin edici cevaplar verebilecek boyuttalar. "The Colonial Origin of Comparative Development: An Empirical Investigation" adlı çalışması ekonomi literatüründeki en çarpıcı makalelerden biri. Bu makalede batılı devletlerin kolonize etmeye çalıştıkları yıllarda karşılaştıkları güçlük ile bu ülkelerin şu an ki ekonomik büyümeleri arasında ters yönlü ve anlamlı bir ilişki bulunmuş. Genel mantık şöyle: Batılılar geldikleri yerlerde fazla direnişle karşılaşmayıp az sayıda askeri kayıp verdiklerinde buralarda "batı tipi" enstitülerin kurulması daha kolay olmuş. Bu erken zaman enstitüleri kendisini takip edecek güncel enstitülerin var olmasına ve bu güncel enstitülerde şuan ki ekonomik büyümenin sağlanmasına zincirleme sebep olurlar.²

QuickTime™ and a
TIFF (Uncompressed) decompressor
are needed to see this picture.

QuickTime™ and a
TIFF (Uncompressed) decompressor
are needed to see this picture.

Resim 7

² Erişim[<http://www.gencekonomist.blogspot.com/2006/12/afrika-ekonomisine-bakis.html-21k>] Erişim Tarihi:3 Ocak 2007 (Alıntı Özetlenmiştir.)

Afrika, 18. yüzyılda Batılı ülkeler tarafından sömürgeleştirilip, bütün doğal kaynaklarının tüketilmesine yönelik siyasi uygulamalarla giderek yoksullaşmıştır. Toplumsal ve ekonomik olarak hiçbir zaman gelişme şansı yakalayamayan Afrika, yapılan Dünya yardımlarını iç savaş politikalarıyla tüketmiştir.

Ekonomisi tarımsal ürünlere dayanan, bütçesinden eğitim ve öğretime yeteri kadar pay ayıramaması nedeniyle büyümede en önemli iki etkenden birisi olan eğitilmiş insan gücünden yoksun olan Afrika; bütün ekonomik ağırlığı kahve, kakao, koton ihracatına vermiştir. Bu ekonomik model; Batı ve onun kuruluşları tarafından da desteklenmiştir.

“Ricardo teorisi ile ticarete açıklık, her ülkenin belirli mallarda uzmanlaşması savunulmaktaydı. Batı, gelişmiş sanayi ürünleri ve teknoloji ihraç ederken; Afrika’nın payına tarımsal ürünlerde uzmanlaşmak kaldı.”³

Afrika ülkeleri; kendilerine önerilen (Structural Adjustment Program) “Yapısal Değişim Programı” gereği düşük hayat koşulları, açlık ve hastalıklarla 1980 lerde önemli bir savaşım başlattı. 1989 yılında ilk büyük kapsamlı borç erteleme programı ABD başkan yardımcısı James Brady tarafından kamuoyuna duyuruldu. Ancak bu plan, Afrika ya göre uygun borç ödeme planı değildi.

H. Bartu Soral’ın verileriyle duruma bakıldığında: Afrika’nın borç krizi için ilk ciddi hareket Aralık 1994’de Naples’deki toplantıda geldi. Paris Kulüp IMF’in başarılı ekonomik performans kriterlerine uyan ülkelere kişi başı milli geliri 755 Doların altındakileri için, borçlarının % 67’ye varan oranlarda silinmesine karar verdi. Bu kararın

³ Erişim [http://www.geocities.com/bartusoral/Publishes/AFRIKA_TR.doc] Erişim Tarihi:1 Şubat 2007 (Özetlenmiştir)

uygulanabilmesi için ülkelere iki seçenek sunuldu. Birincisi: Seçilen ülkelerin borçlarının % 67'si silinecek, geri kalan miktar günün faiz oranlarından 23 sene ödemeli olarak tekrar yapılandırılacak. İkincisi: Borç silinmeyecek, faiz oranları günün faiz oranlarının altına indirilecek ve ödeme 33 yıla yayılacaktı. Paris Kulübü'nün bu uygulamaları çok başarılı olamadı. Ülke seçimlerine ve ekonomik performanslara itirazlar geldi. Ertelemeler ve borç silinmeleri düşünülen oranlarda olmadı. Silinen bir miktar borçların da bu ülkelere olumlu bir katkısı olmadı. Zaten üretim için gerekli sanayileşmeyi tamamlayamamış, eğitilmiş insan gücüne sahip olmayan bir ekonominin borçlarının bir kısmının silinse de, tarım malları satarak büyümeye geçmesi ve refahı yakalaması Dünya tarihinde eşine rastlanan bir olay değildir.⁵ Bu sebeple global ekonominin hakim şartlarında Afrika, en alttaki olarak kalmaya nerdeyse mahkum olmuştur.

2.2. SOSYO KÜLTÜREL KİMLİK

Batı Afrika bölgesi, biri Sahra'nın güney sınırı boyunca uzanan savan kuşağı, diğeri batıda Atlas okyanusu kıyısındaki yağmur ormanları olmak üzere iki kesimi içine alır. Savan kuşağının temel ürünleri akdarı, süpürge darısı, mısır, susam ve baklagillerdir. Daha batıda, Gambiya'dan Liberya'ya doğru pirinç ekimi yapılır. Pamuk ekimi ve dokumacılık geleneksel etkinlikleridir. Yerel zanaatlar arasında pirinç ve bronz dökümü, altın ve gümüş işlemciliği, dericilik, çamur ya da kerpiç yapı işçiliği yer alır. Ormanlık alanda yerelması, hindistancevizi, hurma , hurma yağı, meyve kakao ve kola cevizi gerek geçimlik ekonomi, gerekse dış ticaret açısından önem taşır. Ağaç işleme, çanak çömlek yapımı, döküm işleri ve demircilik yaygındır.⁶

⁵ Erişim [http://www.geocities.com/bartusoral/Publishes/AFRIKA_TR.doc] Erişim Tarihi: 1 Şubat 2007 (Özetlenmiştir)

⁶ Ana Britannica, *Genel Kültür Ansiklopedisi*, 1. cilt (özetlenmiştir)

Geleneksel toplulukların daha geniş ve güçlü olanları, geçmişte krallıklar biçiminde örgütlenmiştir. Savan kuşağındaki bu halklar arasında Mandeler, Senufolar, Lobiler, Grunşiler ve Dogonlar sayılabilir. Kıyı şeridinde ise Yorubalar, Aşantiler, İgbolar, İbibiolar, gibi kabileler güçlenip krallıklar kurmuşlardır. Orta Batı Afrika bölgesi, Batı Afrika'dan başlayarak kuzeyde Çad savanlarına, doğuda Sudan ve Nil kıyılarına, güneyde ise Kongo ormanlarına kadar uzanır. Kuzey savanlarında kurulu krallıklar arasında en kalabalık halklardan birini oluşturan Bamileke Kabilesi bulunmaktadır. Bölgenin tümünde temel uğraş tarımdır. Kamerun ve Sudan arasında Sudan dillerini konuşan sayıca kalabalık halklar, güneyde ise en önemli sayılabilecek Faeng, Mongo, Kuba, Luba, Lunda, ve Çokvelerden oluşan Bantu halkları yaşar.

Politik olarak Igbo güç ve otoritesi değişkenlik gösteren şeflerin yönetiminde birçok köyden oluşur. Unvan alan yapılar bu şeflerle ortaklık içinde çalışarak, erkeğin saygınlık ve statü almasına aracıdır. Bu unvan sistemi, kişinin sosyal statü ve başarılarının göstergesidir. Birçok çeşit obje kullanılır, bu objeler maddi zenginlik, güç sosyal harmoni, temizliği, entelektüel ve moral birliği sembolize eder. Gücü elde edip saygınlığı, statü sembollerine dönüştüren kuzey Igbo erkeği sosyal olduğu kadar politik gücünde elinde tutmaya hak kazanır. Igbo sisteminin sunduğu en önemli şey, Igbo'ların üstüne uğraştığı Ozo sistem ve statüsünün Igbo dünyasında adil bir düzeni olmasındadır. Ozo unvan sistemi ve buna bağlı sanat ürünleri dünya görüşüne ve sosyal katmanlaşmasına ait önemli bir görüş açısı sunar. Birleşik kuzey Igbo'ya geniş bir tahta kapıdan girilir. Ozo unvanı olan lider, birleşik bir cemiyetin üyesi ise kapı ve kapının çevresi ve düzenlemesi oldukça güzeldir. 1908 tarihli bir misyoner kayıtlarında mekan hakkında şöyle bir tanımlama vardır.

“Dikdörtgen biçiminde büyük bir bahçesi ve bu bahçenin 9 metre yüksekliğinde kalın çamur duvardan oluşan güzel birleşik bir yapısı vardır. Oyulmuş iroko'dan oluşan bir kapı bahçeye giriş veriyor. Kapının karşısında şefin kendi ikamet

ettiği mekan bulunuyor. Bu tarafın aşağı bölümü tamamen açık ve belli ki resepsiyon karşılama odası olarak kullanılıyor. “⁷

Bu tanımlanan ikamet odası Obi'dir. Birleşim başı olan liderin, kişisel ve baba soyuna ait kutsal eşya sandığını barındırır. Obi aynı zamanda liderin karşılama ve dinlenme mekanıdır. Yolun uzunluğu ve estetik dekorasyon derecesi aile başının statü, zenginlik gibi durumlarını belirtir. Daha fazla zenginlik, daha büyük süslü kapı demektir ve dereceyi gösterir. Igbo kapı dekorasyonları yontulmuş ahşap kapı ve panellerden oluştuğu gibi özenle boyanmış duvarlardan da oluşur. Kapı ve panelin motifleri güzelliği değil ailenin statüsünü ifade eder.

Motiflerin çoğu geometriktir, kare, yarım daire, eşkenar dörtgen, dikdörtgen ve üçgenlerden oluşmaktadır. Figüratif motifler metal bir Ozo sopası üzerinde çift çan, tepsi, bıçak ve piton yılanını kapsar. Kaplardaki genel uyum, baklava biçimi ve yıldızdır. Baklava biçimi, törensel konukseverlik ve doğru davranışın temsil edildiği kola cevizi kabını ifade eder. Bazılarına göre de liderliğe gönderme yapan kaplumbağayı temsil eder. Yıldız, (kola cevizinin) ritüel ve sosyal değerini ima ederek kola cevizinin başını temsil eder. Diğer geometrik motiflerde tam ay, yarım ay, çapa parayı ifade eder (Res.8).

⁷ Perani Judith, Smith.T.Fred, *The Visual Arts Of Africa*, Prentice Hall, New Jersey, 1998, (Özetlenmiştir)

QuickTime™ and a
TIFF (Uncompressed) decompressor
are needed to see this picture.

Resim 8

QuickTime™ and a
TIFF (Uncompressed) decompressor
are needed to see this picture.

Resim 9

Igbo giriş bölümü aynı zamanda toplumsal cinsiyetin karşıtlığıyla bağlamlandırılmış anlamlar sunar. Bu kapı ve paneller, kadın ve erkek sentezinin bir prensibi olarak, İchi

tarayıcı (erkek), Uli vücut resmi (kadın) özelliklerini kapsar. Ama oyulmuş kapılarla boyanmış duvarların bitişikliği daha önemli bir erkek ve kadın sentezini sunar. Duvar boyası bir grup kadın tarafından baş ressamın yönetiminde yapılır. Önemli yerler için, köy tapınağı gibi, uzman kadın ressamlar seçilir. Duvar resim motifleri önemli yaşam döngü ritüelleri boyunca kadın vücuduna yapılan Uli desenlerinden çok fazla etkilenmiştir. Bu tasarımlar, temelde eğrileri olan asimetrik ve büyük ölçüde organik formlardır. Vücut resminde olduğu gibi, kapı ve panellerde sunulmuş erkek yapımı eserlerin aksine doğa, boyanmış duvarlar için önemli bir ilham kaynağıdır.

Bazen hayvanlar resimde sembolize edilir. Örneğin; kertenkele (kararlılığın ve başarılılığın sembolü), cesaretin, gücün ve cesaretin sembolü leoparı temsil eden beneklerle çevrelenmiş olabilir. Benekler aynı zamanda yaşam döngüsü içinde insan gelişimini gösteren yolların temsili olabilir. Bu motifler, aynı zamanda bir dünya görüşünün ifadesi olarak da işlev görürler(Res.10).



Resim 10

II. BÖLÜM

SAHRA-ALTI AFRIKA SANATININ GELİŞİM ÇİZGİSİ

Sosyal bakış açısından Afrika sanatı plastik olarak hep tartışılmıştır. İnsanın oluşumundan bu yana, ürettiği her bir ürün, sanat eserine düşünsel olarak kaynaklık etmiştir. İlk gözlem genellikle fiziksel olarak başlar. O anda deneysel gibi gözüken bir takım gözlem ve sorular sonrası, ortaya çıkan ürünlerin yanıtları yavaş yavaş yansır. Bu durumda antropologlar için sadece insanın eseri değil, aynı zamanda kendisi de çalışmanın doğru odak noktası olarak kabul edilir.

“Afrika sanatı kutsal bir sanattır, mistik inançlara dayanır. Bir Afrikalı yer yüzündeki insanları taklit etmeye kalkmaz. Onun dünyası öteki dünyadır. Yüce ruhların, doğal güçlerin, atalarının ruhlarının, tanrıların, büyücülerin, cinlerin yaşadığı bir dünya”¹.

Geleneksel Afrika sanatlarının başlıca özelliği estetik bir bütünlük içinde büyük bir üslup çeşitliliği göstermesidir. Kongo’daki makonde heykelciklerinde görülen korku verici gerçekçilik, Bambara, Dogon, Dan maskelerindeki aşırı yalınlaştırma, Fang ve Baule maskelerindeki duru güzellik Afrika sanatının değişik üsluptaki yapıtlarına örnek gösterilebilir. Bununla birlikte, söz konusu üslup ayrılıklarının Afrika sanatının bütünlüğünü bozduğu söylenemez, çünkü tümünde ortak olan birçok özellik vardır. Tahtadan heykel yapımı, doğrudan yontma tekniklerin de, insan ve hayvan görünümünde

¹ Topuz Hıfzı, *Kara Afrika Sanatı*, Ant yayınları, İstanbul, 1992, (Özetlenmiştir)

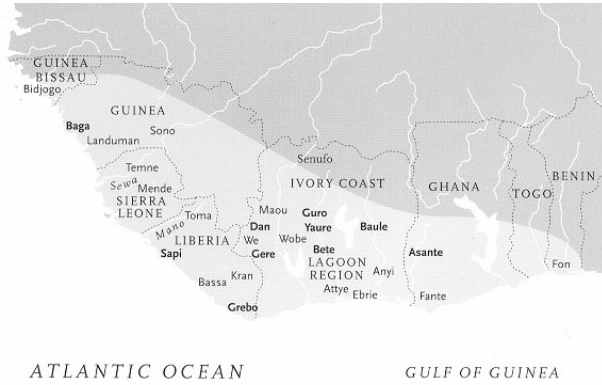
sembolik anlatımla betimleme vardır. Afrika sanatlarında rasyonalist betimleme estetiği aranmaz. Sembolik anlatımları mistisizmin gücünü artırır, anlatımı etkili ve ritüelik temaya uygun geliştirmek ürünün başarısını sağlar. Büyü ve din törenleri için yapılan bir çok eşyanın sanat eseri özelliği taşıdığı söylenebilse de, aslında bu eserler sipariş üzerine yapılır. Bu nedenle sanat ürününü yapanın duygularından çok, sipariş nedeni olan ritüelin anlamı önemlidir. Ritüellerin kapsamında kullanılan eşyaların geleneksel ölçülere uyma zorunluluğu vardır. Bu nedenle, Afrika sanatlarında sanatçı kaynaklı duruşlara sık rastlanmaz. Heykel, maske, vazo gibi nesneler sanat yapıtı olma yerine, simgesel ya da büyü ile ilgili anlamlar taşıyan, hatta yaşam gücü içeren eşyalar olarak kabul edilir. Kesme, oyma gibi süslerde bu söz konusu güçleri arttırma amacı taşıdığına inanılır. Törenlerde kullanılmış olan sanatsal nesnelerin, biçimsel başarıları ne olursa olsun kutsal kabul edilmiştir.

Orta sahra yaklaşık olarak İ.Ö. onbin yılından bu yana göllerin ve ırmakların bulunduğu, insanların balık ve memeli hayvanlarıyla geçimlerini sağladıkları bir ülkedir. İ.Ö. yedibin yıllarında çömlekçiliğin keşfedildiği bilinmektedir. Özellikle batı Afrika'da yaşayan topluluklar üretmiş oldukları seramik formlarında balıkların orta iskelet omuru, dalgalı çizgisel motif ile biçimlendirilmesi dekoratif özellikler olarak kullanıldığı saptanmıştır. Bölgede kuraklığın artmasıyla, birçok insan çobanlık yapmayı benimsemiş, Nil yönüne doğru batıya ve doğuya göç etmişlerdir. İ.Ö. ikinci ve ilk bin yıl içinde doğu Afrika halklarının yaşam koşulları ve ekonomik yapıları, yüzyıllar boyunca sıkı akraba ilişkileri içinde birlikte yaşamayı gerekli kılmıştır².

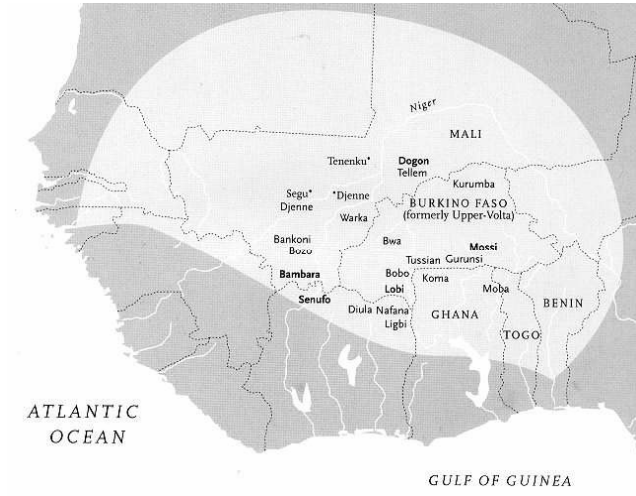
² Çamcı Yelda, *Primitif Sanatın Soyut Seramik Formları Olarak Yorumu ve Terracota*, Hacettepe Üni. Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2004, (Özetlenmiştir)

2.1. SANATIN DOĞUŞU

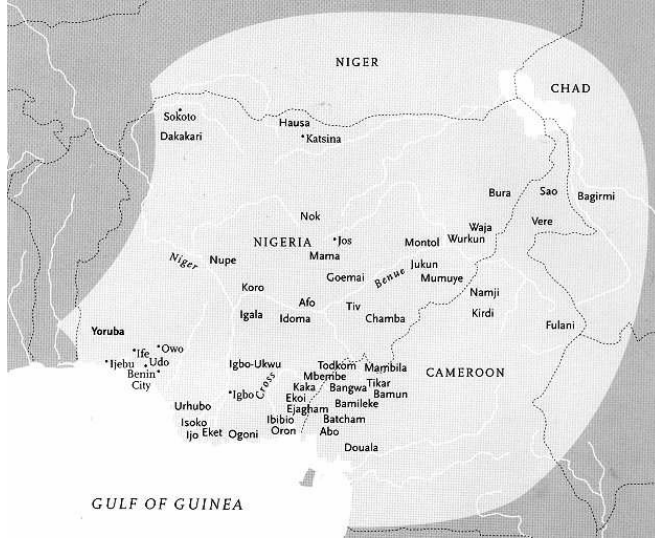
İ.Ö. 2000-3000 yılları arasında sahra’da avcılarının kayaları oyarak boyadıkları bilinmektedir. Yapılan arkeolojik araştırmalar erken kaya resimlerinde de görüldüğü gibi, zaman içerisinde kendi yaşamlarını sürdürebilmelerinin dayanağı olarak vahşi memeli hayvan çeşitlerini betimlemişlerdir. Bu, sahra altı sanatı ile eski Mısır sanatının yaklaşık olarak paralel bir çizgide gelişmiştir. Boya ve oyma işi daha çok kıtada yerleşik hayata geçilmeden önce göçebe insanların tipik davranışı olarak görülür. Kaya resimleri ve boyamalar, özellikle göçebe halkın kuzey doğu sahra üzerinden güney batı sahra yönüne doğru derece derece göç ettiklerinin göstergesidir. İklim ve nüfus değişiklikleri, Mısır hanedanlığının başlangıcı ile iki kat artar. Bunun temel sebebi bugünkü Sahel bölgesinde halkın yaşadığı alanda tarımsal verimliliğin başlaması ve diğer yerlerde olan değişikliklerden bağımsız oluşudur. Daha sonra yerleşik hayata geçiş ile heykel ve mimari gelişmiş, sahra ve güney Afrika’da küçük boyutlu heykel yapımı yaygınlaşmıştır (Res.1-2-3).



Resim 1



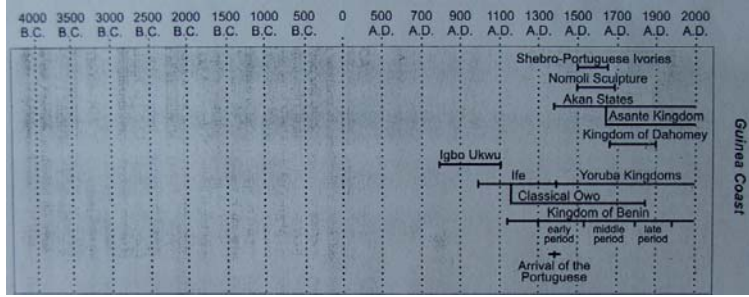
Resim 2



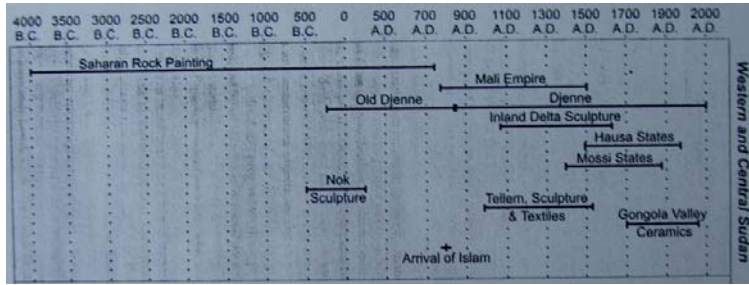
Resim 3

Batı Afrika, Büyük Roma imparatorluğuna ve sanatına tanık olmuştur. Ancak bu tanıklık bir kültürel alışverişe dönüşmemiştir. Afrika kültürünün dünya ile tanışması onbeşinci yüzyılda başlamıştır (Res.4). Avrupanın sömürüye dayanan kültür politikası

benimsenmiştir. Onaltıncı yüzyıldan ondokuzuncu yüzyıla uzanan köle ticareti ile milyonlarca Afrikalının, Amerika'ya götürülüşü, Afrika geleneğinin taşınmasına neden olmuştur³.



Resim 4



Resim 5

Kabile toplumunun bir sanatçısı karmaşık ilkelerden ve uygulamalı sanatların geleneksel kurallarından oluşan kabile üslubunu tanımaktadır. Uygulamalı sanatlara ait kuralları, figürün duruşu, oranları başın formu, burnu, dudakları, gözleri, kaşları ya da kulakları stilize etme tarzına kullanmışlardır. Bu stilize etme yöntemleri belirli törel, akrabalık, lisan ile ilgili, dini ya da bölge ile bağlantılıdır. Afrika heykellerinin çoğu hareketsiz, bir yatay eksene asimetriktr. Vücut bölümlerinin oran ilişkisi gerçeğe uygun olmamaktadır. Başlar; büyük ya da küçük, boyun uzun, vücutlar; kütük biçimli ya da bunun

³ Perani Judith, T. Smith Fred, *The Visual Arts Of Africa*, Prentice-Hall, New Jersey, 1998, (Özetlenmiştir)

tersine en küçük çıplak konstrüksiyon elementinden oluşmaktadır. Bir köyün alanıyla veya bir kavimle sınırlanmış Afrika insanların dünyası, bu sanatı yaratmıştır. Bu bölgenin sınırında kendilerinin oluşturdukları dünya son bulmuş veya yabancı ve düşman insanların olmadığı daha iyi bir dünya başlamıştır.

Kabilelerin kendi coğrafyalarında içe kapalı bir yaşam Dünyalarının olduğu düşünülür. Oysa gerek ticari, beslenme ve inanç zorunlulukları sınırlı da olsa çeşitli ilişkilere neden olmuştur. Kimi zaman yabancı ikonografik parçalardan alıntı yapılmış ve yerli oymacılıkta içerik olmaksızın dekoratif parçalar olarak kullanılmıştır. Kendi dini ibadetiyle ilgili etnik sınırlarının üzerine bir biçimin yayılmasında, coğrafik büyük bölgelerde yaşayan başarılı oymacıların gücünde katkıda bulunmuştur. Afrika kökenli olmayan dinlerin; İslamiyet ve Hristiyanlık gibi tek tanrılı dinlerin etkisine karşın özgün dinlerinin sembolleri korunmuştur. Bu semboller, dini sembollerden çok geleneksel kültürün sembolleri olarak anlam kazanmıştır. Afrikalılar, diğer kıta insanlarıyla tüm iletişimlerine karşın totemlerini hep korumuşlardır.

İnanç içerikli sanat çalışmaları, Afrikalıların gündelik hayatlarını yansıtır. Kabile hayatı Afrika'yı anlamada her zaman temel öğelerden biri olmuştur. Kabile gelenekleri, maskelerin yapımı ve kullanımı, müziği, dansları ve şiirsel sözleri kapsayan dini törenlerle ve sihirli söz ya da dualarla ve özel kostümlerle yakından ilgilidir. Doğumu kutlamada, yeni doğan çocuğa isim verme töreninde, doğum gününde, ya da sünnet töreninde, evlilik ya da annelik kutlamalarında, özel şölen günlerinde, doğa için yapılan törenlerde, ölümlerde veya şifa türkülerinde kullanmak için çeşitli nesneler yapılmıştır. Sihirli olduğu varsayılan üzerinde insan figürleri olan oyma ahşaptan yapılan asalar, bereket ayinlerinde

yukarı Fildişi sahillerinde ki Senufolar tarafından kullanıldı. Tohum kaplanmış başlıklar kuzey Nijeryalı Anga kabilesi tarafından gizli topluluklar ritüelleri esnasında giyilirdi.⁴

Ölüleri anmak için yapılan ve çoğunlukla içerisinde, sanatsal nesneler bulunan tapınaklar Batı Afrika bölgelerinde bulunur. Afrika'nın diğer bazı bölgelerinde ölmek üzere olan biri, açık alana bırakılır ve ölüme terk edilirdi. Sonunda ölen kişi, akbabalar ve sırtlanlar tarafından yenilecekti. Bu şekilde ruhsal olarak özgür kalacak ve ölümden sonraki varlığı fiziksel olarak sağlık sorunu yaratmayacaktır. Nijerya'nın doğu bölgelerinde tahtadan oyma anıtlar taş zeminler üzerine dikilir ve mezarlar üzerine yerleştirilirdi.

Afrika'daki kabileler arasındaki çeşitlilik, toplumsal alışkanlıkların farklılıklarında ortaya çıkar. Giysi ve evlere ek olarak, sanatsal olarak yorumlanabilecek kabile kimliğinin bir yönü de bazı Afrikalıların kendilerini belirli bir kabileye ait olduğunu tanımlamak için yüzlerinde ve beden süslemelerinde seçtikleri tarzlardır. Bu sanat, başka yerlerde olduğu gibi insanı, özellikle kendi vücudunu, günlük gereksinimlerin farklı nedenlerinin gerektirdiği içli dışlı konuları hiç bir estetik katkı düşüncesi olmaksızın kendisine konu olarak almıştır. Vücut süsü, Afrikalı için bir çeşit anlatım aracı olarak kullanılmaktadır. Vücut süsü dövmelemlerden, boyamadan başlayıp ağır yaralanmaları göze alan organ kesilmelerine kadar uzanan beden değiştirmeleri ile oluşur. Bu değişimin kutsallığı çekilebilecek acının katlanabilirliğine olan inancı nı güçlendirmiştir.

İ.Ö. 750'lerin sonuna doğru batı Afrika'ya altın ticareti başlar. Batı Afrika için en iyi bilinen sanat olan heykel güney Nijerya dışında gelişme bulamamıştır. Orta Nijerya'nın üst kısımlarında seramik daha çok varolmuştur. Bu da daha çok Jenne bölgesinde olmuştur. Avrupalıların ticaret için batı Afrika'ya gelmeleri ile batı Afrika kıyıları en önde gelen

⁴ Marshall D. Anthony, *Africa's Living Arts*, USA, 1970, 50, (Özetlenmiştir)

ticaret merkezi oldu. Ticaret ile şehirler arası etkileşimler sanatsal üretimin merkezi haline gelmiştir. Bu arazinin doğusunda delta da 16. yüzyıla ait bulunmuş heykel, bu yüzyılın kıta sanatının doğuşu sayılır. Batı sanatı gelenek üzerinde etkili olamamış, tekstil, metal teknolojileri ve dekoratif dizaynda etkili olmuştur.⁵

2.2. SANATIN GELİŞİMİ

Yüzyıllar boyunca sanat geleneği göç ile kültürlerarası yönetim pratiklerinden ve bireysel sanatçıların yeniliklerinden etkilenmiştir. Afrika sanat gelenekleri, 1960'lı yıllarda kıtada koloni egemenliğinin bitmesi ile oluşan modern ülke kimliğini onaylamayan bir biçimde sürdürmüştür. Ekonomik, politik ve dini değişim kıtayı sömürge yoluyla etkilemiş, ardından modern ulusalcılık teorileriyle yapılan özgürleştirme çalışmaları sanata bir ölçüde yansımıştır. Form ve üslup olarak büyük dönüşümler yaşanmasa da, formların taşıdıkları anlamlar dönüşüme uğramıştır. Afrika günümüzde, geleneksel kimliğini de koruyarak kent ve uluslararası sanat alanında da varlığı farketmektedir. Günümüzde Afrika'da ki sanatı üç'e ayırabiliriz; Geleneksel sanat, kent sanatı, Uluslararası sanat.

Geleneksel sanat, sömürge öncesi sanatla sömürge ve sonrası değişen sosyo-ekonomik ve dini etkiler arasında devamlılık sunar. Kent sanatı, resimleri ve fotoğrafı da kapsıyan, kent içindeki günlük yaşananlarla ilgilenen, modern Afrika ülkelerine bağlı olarak gelişmiş sanatsal yaklaşımdır. Kent sanatçıları, kentte yaşayanların düşünce ve özlemlerini ifade eder. Buna karşılık uluslararası sanatçılar, günümüz çağdaş Dünya sanatına bağlı, çoğunlukla batıda akademik eğitim almış seçkin bir gruptur. Bu grup geniş sanat ortamını hedef ve çok kültürlü sanat tartışmalarını gündemlerinde canlı tutarlar.

⁵ Vansina j. , *Art History in Africa*, Longman London and New York, 1984-1995, 11, (Özetlenmiştir)

Afrika sanatı eğitim boyutunda geçmişin değerleriyle günümüz uygar Dünyasının sanat değerlerini birleştirme çabasıdır.⁶

Afrika sanatı gücünün temelini, stillerin gezici ve çok boyutlu oluşundan alır. Bu stilin kazanılmasını sağlayan çok çeşitli katmanlar bulunmaktadır. Bu katman, büyük bir kültür alanına uzanır. Etnik grubun stili değişken lokal stillerden oluşur. Belirli stiller alt kabileyi yansıtabildiği gibi kabile üstü dinleri, zamanı, cinsiyet arası işbölümü, el işi ve diğer faktörleri de yansıtabilir.

Estetik ve bireysel yaratıcılık Afrika insanının yaşam seçkisine bağlıdır. Yenilik, bireysel tercih ya da stilden kaynaklanabilir. Modern Gana Frafra yerlisi teknik ve stil uzmanlığı ve de yaratıcı yeteneği ile kendisini gösterir. Ev duvarına yaptığı resim, her ev sahibesinin kendisini ortaya koyduğu, yaratıcı ve bireysel bir sanattır. Yetenek, dekore etmekle sınırlı değildir. Dans etmek, müzik aleti çalmak ve avcılığı da kapsar. Genelde dekore edilmiş bir obje dekore edilmemiş bir objeye tercih edilse ve daha güzel bulunsa da bütün Afrika boyunca Afrika sanatında estetik çalışmaların çoğu figüratif heykel ile sınırlı olmuştur. Batı sanatına kıyasla özellikle eski Yunan heykeli geçmişte ki gözlemcilerinin güzellik anti tezi olarak Afrika heykelleri çirkin sayılmıştır. Afrika heykelinde formlar cansız, geniş gövde parçaları, natürel ve sıkı stilize edilmiş özelliktedir. Bu özelliklerin batı estetik beğenisine seslenmemesinin en önemli nedeni kültürel farktır. Bu fark uzun dönem Avrupa estetikçileri tarafından gelişmemişlik olarak anlaşılmıştır.

Batı kültürü dışındaki bir sanat geleneğini çalışırken, kaynaklarını anlamadan estetik yargılara çabuk varmak ve yerel güzellik kavramını ayrıştırmaya çalışmak yanlış saptamalara neden olur. Pek çok Afrika figüratif heykel geleneğinde kadın ve erkek yeteneklerinin kontrolünde bir fiziksellikte sunulur. Baule Ivory Coast ülkesi insanların heykelinde gençlik heykelinin değeri bulunur. Genç nitelemeleri ve yaşlı gözükten şeyleri

⁶ Perani, Smith, a. g. e. 4, (Özetlenmiştir)

onaylamama, onların doğurganlık, sağlık, güç, ve çalışmayı yüceltmelerine bağlıdır. Bu yüzden güzellik ve iyilik arasındaki ilişki insan figürünün Afrika heykelinde neden önemli bir konu olduğuyla açıklanabilir.

20. yüzyıldan önce Afrika sanatı; batı bakış açısında etnik çekicilik ve malzeme çeşitliliği açısından ilgi gördü. Avrupalı arkeologların ve misyonerlerin topladığı ürünler, etnografya müzelerine alınıyordu. 20. yüzyılın başında Picasso, Modigliani ve Matisse gibi sanatçılar, Afrika sanatının bütünsellik ve yaratıcılığının batıdan farklı değerler taşıdığını savunan ilk sanatçılardı (Res. 6). Avrupa klasizminin bir alternatifi olarak Afrika sanatının yenilikçi ve canlandırıcı özünü farkettiler. Afrikanın egzotik çekiciliği rönesanstan bu yana yerleşik olan sunuş geleneklerinden vazgeçilebileceğini gösterdi. Batılı sanatçılar avangrad eğilimlerle Afrika sanatının deneyselliğe elverişliliğini kendi yaratımlarında gerçekleştirdiler.

İspanya'daki bir müzede gördüğü, Afrika ve Okyanusya'nın 'İlkel' sanatına ait maske ve totemler onu alnından vurulmuşa döndürecektir. Sanatta kişiliğini arayan genç Picasso'nun aradığı şey tam da budur; dolaysız, yalın ve basit bir ifade tarzı. "Fetişler beni biçimleriyle etkilemediler, resimden ne beklediğimi anlamamı sağladılar." Picasso artık var olan manzarayı "kopyalamak"la yetinmek yerine, onu sadece bir çıkış noktası olarak ele alır.⁷

1907'de Picasso, Les Femmes d'Alger (O Variant) adlı tablosunu yaptı. Bu tabloda, bir İspanyol genelevinde gelecek müşterilere kendilerini sergileyen ve izleyicinin gözlerinin içine bakan beş kadın figürü vardır.

Bu tablo kübizmin ve tüm modernist sanatın gelişmesine kapı açtı. Zamanında yalnızca var olan yapıyı değil Picasso'nun Georges Braque ve Henri Matisse gibi tüm avangard sanatçı arkadaşlarını da derinden sarstı. Pek çok sarsıcı özelliği arasında, diğer üç

⁷ Erişim[http://www.sodev.org.tr/kisiler_sanat/picasso/pablo_picasso.htm] E.T.:7, Mayıs 2007,

kadın antik İberya kültüründen imajlarla çizilmişken iki kadının kafalarının Afrika maskelerini andıran biçimde resmedilmiş olması vardır.

Marksist sanat eleştirmeni John Berger Les Demoiselles d'Avignon tablosunu "hayata, Picasso'nun bulduğu gibi, cepheden saldıran bir isyan" olarak tanımlar. Ve Afrika maskeleri imajı bunun bir parçasıdır. Fakat Picasso' nun eserlerinin gelişimine bakacak olursak Afrika sanatını kullanımının daha derin bir önemi olduğunu görürüz. Picasso' nun Afrika sanatında bulduğu şey dünyaya yeni bir bakış ve dünyanın yeni bir biçimde temsilinin ve yeni bir sanat kavrayışının anahtarı veya anahtarlarından biridir. Picasso' yu etkileyen Afrika heykelleri sanatın rolünün tamamen farklı olduğu pre-kapitalist toplumun ürünleriydi. Saraylarda ve müzelerde sergilenmek için değil günlük hayatta, özellikle de ritüellerde kullanılmak için yapılmıştı. Amacı statü ya da mülkiyetin naturalist taklidi değil, "ruhsal" (duygusal-psikolojik) gücün ifadesiydi.⁸

Henri Matisse, 1905'te Parisin ünlü sonbahar salonunda yeni arkadaşları ile yeşil şapkalı kadın resmini sergilemiştir. Eserler tepki ve skandala neden olmuştur. Bu aynı zamanda Fovizmin başlangıcı sayıldı. Bu yıllar Matisse'in Afrika heykelleri ile tanışması onda ilgi uyandırmış, sonra özel bir koleksiyonunu tamamlamıştır. Morokko uslubu kuzey Afrikadan alınmış ve Avrupa iç dekorasyonunda kullanılmıştır. Koloni olarak bu kıtayı kendine çekmiş ve morokko uslubu ile ilgilenmiştir. Bundan Avrupa oldukça etkilenmiştir. Matisse bu etkilenme nedeniyle iki kış 1912-13 yıllarında Morokko da kalmıştır.

⁸ Erişim[<http://sosyalistisci.org/arsiv/253/253-14.htm>] E.T.:7,Mayıs2007,(Özetlenmiştir)



Resim 6

Kolleksiyoner ve araştırmacılar geçmişte ki sanatçıların kimliğini belgelemeyle ilgilenmemişlerdir. Onların ilgisini ürünlerdeki gizemli anlamlar çekmiştir. Oysa bu ürünlerin yaratıcısı olan sanatçılar kendi coğrafyalarının önemli kültür elçileriydi.

Afrika'nın çoğu yerinde, sanatçılar, çiftçi olarak ta yaşamlarını kazanmak zorunda kalmışlardır. Merkezi politik yapıları olan toplumlarda ise sanatçı, resmi görevli kimliğiyle çalışmasını sürdürür. Örneğin Gana ve Benin krallığında sanatçı resimi görevlidir. Sömürge öncesi dönemde toplumsal cinsiyet ayrımı ile ilgili kadın ve erkeğe ilişkin yasaklamalar onları farklı malzemelerle çalışmaya zorlamıştır. Toplumsal cinsiyet temelli meslekler sömürge ve sömürge sonrası dönemde, sosyal ve ekonomik değişikliklere bağlı olarak, daha az kurallar içermektedir. Bu dönemde sanatsal uzmanlıklar belirli ailelere özgü kabul edilir; Hem kadın hem de erkek istekliler çıraklık sistemi ile bir zanaatte uzmanlaşabilirlerdi.

Afrika’da sanatsal başarı anlayışı, batı anlayışından oldukça farklıdır. Batılı sanat ; “arı sanat ” ürünlerini değerli kabul eder, Afrika da ise sanat işlevsel yanlarıyla da anlam kazanır. İşlevsel ürünler estetik beğeniye seslenecek titizlikte tasarımıırken, kültürel ve işlevsel çok amaçlılık, sanat ürününü de estetikle bütünleşir. Kant’ın batı modernizmine temel olan “ereksiz ereklilik” iddiasını taşıyan sanatsal yaratım teorisinin Afrika’da kültürel karşılığı yoktur. Her ürün, belli bir işlev gerekçesi ile tasarımıılır, bu ürünlerin estetik formlarda sunulması, ürünün işlevine engel değildir. İşlevsellik; estetiğin önünde engel olmadığı gibi, estetik de işlevselliğin önünde engel sayılmamıştır.

III. BÖLÜM

AFRİKA MÜZİĞİNDE VURMALI ENSTRÜMANLAR ÖZELİNDE UDU'NUN MÜZİKALİTE ÖZELLİKLERİ, KULLANIMI VE İCRA TEKNİKLERİ

Kil, dünyanın tozu olarak nitelendirilen, mitsel bilgilerde ise; toprak yani pozitif dişil enerjiyi temsil eden bir malzeme olarak kabul edilir. Müzik ise insan ruhunun en yüksek ifadesi olarak tanımlanırken, udu da soyut ve somut ikilinin buluşmasının gerçekleştiği kusursuz bir ortam olarak anlatılır da yerini bulur.¹

Müzik , insan yaşamının her aşamasında yer alan, yaşamın her alanında etkin olan bir sanat dalıdır. İnsan sanki seslerle örülü bir evren içerisinde yaşamaktadır. Müzik sanatı ise insanın duygularını, düşüncelerini, izlenim ve tasarımlarını, sesler aracılığı ile belli bir yöntem ve belli bir amaca dönük olarak ifade etme biçimidir. ²

Bu çaba, insanın varlığından beri devam etmektedir

Seramik, uygarlığın her döneminde insanın yaşamını kolaylaştıran araçların yapımının en eski yöntemlerinden ve malzemelerinden biri olmuştur. Tuğlalardan, nükleer reaktör parçalarına, banyo gereçlerinden uzay araçlarına, birçok alanda insana eşlik etmiştir.³

¹ Ruhi Gönen,Zafer Baykal,Nurtaç Çakar,*Kil ve Müzik*,12.Ulusal Kil Sempozyumu,Bildiriler, 2005, s538

² Uçan, Ali, *Müzik Eğitimi*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara, 1997, s10,(Özetlenmiştir)

³ Erişim[<http://e-egitim.teknolojikarastirmalar.com/yapi-malzemesi/icerik/seramik#Kil>]E.T.:15,Eylül 2005, (Özetlenmiştir)

Seramik, “Pişmiş Toprak” olarak tanımlanabilir. Seramiğin insan yaşantısında yer alması ile sanat ürünlerinde yer alması benzer zamanlara denk gelmektedir. Şimdiye kadar elde edilmiş en eski seramik ürün İ.Ö. 6000 yılına dayanıyor. Seramiğin tarihi yaşadığımız Anadolu da başlıyor.

3.1. SERAMİK SANATI

Uygarlık tarihinin gelişmişlik kriterlerinden biri olan seramiğin kullanımı Anadolu da 8000 yıl önce başladı.⁴ Lidyalılar, Hititler, Urartu, Bizans, Selçuklu ve Osmanlı gibi birçok birbirini izleyen uygarlıklar, seramiği kendi deneyimlerini ekleyerek günümüze taşıdılar. İ.Ö. 6000 de, Çatal höyükte ilk seramik üretildiğinde, uygarlığın ilklerinden kabul edilen, Çin Yang-Shao kültürü seramiklerini üretmek için 2000 yıl daha beklemişlerdi.

Anadolu'daki seramik formların tarihteki değişimini izlediğimizde, bize insanın gelişimini anlatır. İnsanlar önce avcılık yaptılar. Daha sonra toplayıcılıkla yaşamlarını sürdürdüler. Yerleşik yaşama geçmeleri Neolitik Devrim olarak adlandırılır ve İ.Ö. 8000–10000 yıllarına rastlar.

Bu el yapımı ürünler, tarih boyunca seramik dalında yapılmış en eski sanatsal çalışmalardır. Neolitik devirde başlayan seramik üretimi, sadece günlük kullanım için üretilen çanak çömlek formunda ortaya çıkmamıştır. Anadolu insanı seramiğin dayanıklılığından etkilenerek ondan dinsel törenlerde kullandığı tanrı heykelleri de yaptı. Günlük yaşamın her alanı, seramik üretimleriyle zenginleştirilmişti. Süs eşyalarından yazılı tabletlere kadar geniş bir yaşam evreni, seramikle oluşturuldu.

⁴ İlik A. Aydın, *I. Müzik Kongresi Bildirileri*, Kültür Turizm Bakanlığı, Ankara, s. 425, (Özetlenmiştir)

3.1.1 ÇÖMLEK

Çömlekçilik, Anadolu'da çok eskiden beri yapıla gelmiş el sanatlarından biri olup, çözülmüş çamurdan yapılmış toprak tenceredir. Çamur, kolaylıkla elde edilen hammaddelerin en eski ve en kullanışlı olanıdır. Yumuşakken kırılmadan biçimlendirilebilir. Çömleklerin elle yapımında uygulanan temel yöntemler çimdik, fitil, levha ve modeldir. Özlü çamurdan elle veya çömlekçi çarkından geçirilerek çeşitli ölçülerdeki kalıplara dökülüp form kazandırılmaktadır. Fırınlarda pişirilerek, sırlanan veya sırlanmadan yapılan toprak çanak, çömlek, testi, vazo, küp vb. yapma sanatı olarak tanımlanabilir.

Anadolu'da üretilen çömlekler genellikle sulandırılmış çamurla sırlanmakta, çömlekler açık ateşte pişirilmektedir. Teknolojinin gelişimiyle elektrikli fırın kullanımı özellikle yaygınlaşmıştır. Kara düzen adı verilen odun yada Avanos ilçesinde ki deyimile odun-lastik fırın yakma tekniği giderek yok olmaktadır. Masraf olarak külfetli olması nedeniyle, çevre kirliliği nedeniyle tercih edilen bir fırınlama tekniği değildir. Fakat geleneksel yöntem olma özelliğinden uzaklaşarak modernize edilmiştir.

*“Kendi el ile şekillendirilmiş seramikleri ile Afrika çömlekçiliği, Avrupa'dan dayanaklı metal ve plastik kaplara karşı yerini korumuştur. Afrika'da iki farklı çömlekçilik geleneği farklılık göstermektedir. İlk gelenek Yunan- Roma antikası ve Ön Asya kültürlerinin etkisi altında bulunmaktadır”.*⁵

Kapların üretiminde çömlekçi tornası kullanılmaktadır ve atölye ortamında çalışılmaktadır. Bu tür çömlekçilik daha çok kuzey Afrika'da Berber gruplarında Tunus'ta

⁵ Çamcı Yelda, *Primitif Sanatın Soyut Seramik Formları Olarak Yorumu ve Terracota*, Hacettepe Üni. Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2004, s. 43, (Özetlenmiştir)

Djerba adasında görülür. Bunun yanı sıra bu bölgede kadınlar torna olmaksızın çömlek üretmektedirler. İkinci gelenek ise daha çok yaygındır ve Afrika sanat, yaşam türüne özgüdür. Burada sır ve torna yoktur. Çömlekçi köyleri çoğunlukla elverişli kil yataklarının bulunduğu çevrelerde oluşmaktadır. Afrika’da kadın ve erkek arasında iş bölümü dikkat edilmesi gereken bir husustur. Çömlekçilik daha çok kadınların işidir. Figüratif seramiklerle erkekler ilgilenmektedirler. Üretim teknikleri bölgeden bölgeye ve yörelere göre değişiklik gösterse de uygulama olarak üç’e ayrılır: Bir kap dolusu toparlak parça kil biçimlendirilerek, dış bölümü el veya bir parça ağaç ile yukarı doğru şekillendirilir. İkinci teknikte toparlak kil parçası ateşte pişirilmiş çanağa bastırılır. Üçüncü teknikte düz yassı kil parçaları birbirine sıvanarak yapılır. Kil yardımcı birtakım malzemeler kullanılarak şekillendirilir. Formun kuruma aşamasından sonra çatlak kapatma, damga ve bezemeler yapılır. Sonra açık ateşte pişirilir.

3.1.2. SERAMİK

Seramikler bir veya birden fazla metalin, metal olmayan element ile birleşmesi sonucu oluşan inorganik bileşiklerdir. Genellikle kayaların dış etkiler altında parçalanması ile oluşan kil, kaolin ve benzeri maddelerin yüksek sıcaklıkta pişirilmesi ile meydana gelir. Bu açıdan halk arasında pişmiş toprak güçlü malzeme olarak bilinir. Örneğin, cam, tuğla, kiremit, taş, beton, aşındırıcı tozlar porselen ve refrakter malzemeler bu gruba girer. Kil belirli bir üretim sürecini geçirdikten sonra, sert ve deforme olmayan, bazı özel etkenler dışında kolayca etkilenmeyen bir malzeme haline gelir. ⁶

⁶ Erişim[http://daskyleion.tripod.com/012_seramik.html], ErişimTarihi:26Ekim2005,(Özetlenmiştir)

Seramik malzeme üretiminde, kil hamuruna belirli maddeler katılarak, değişik şekillendirme yöntemleriyle, kullanılan hamurun bünyesine uygun bir pişirme yöntemi gerçekleştirilerek seramiğe istenilen işleve uygun nitelik kazandırma olanağı vardır.

Bileşiminde değişik türde silikatlar, alüminatlar, su ve bir miktar metal oksitler ile alkali ve toprak alkali bileşikler bulunan bir malzemedir. Bazı seramiklerde iyonik, kısmen kovalent bağ bulunabilir. Bazıları amorf, bazıları da kristal yapıdadırlar. Çok sert ve gevrekler. Ergime sıcaklıkları yüksek (silis 1750°C de alüminat 2050°C de erir), ısı ve elektriksel yönden yalıtıkcıdır. Silise %6 alüminat katılırsa ergime sıcaklığı 1550°C' düşer. Demir oksit ve alkali bileşikler ergime sıcaklığını daha da azaltarak 900°C' kadar düşürebilir.⁷

3.1.3. KİL

Kil doğada bol miktarda bulunan minerallerdendir. Fakat saf kil bulmak oldukça zordur. Kilin içerisinde en çok kalker, silis, mika, demir oksit bulunur. Genellikle 0.002mm'den daha küçük taneli malzemeye kil adı verilmektedir. Kil, sarı, kırmızı başta olmak üzere farklı renklerde ve tonlarda bulunur. Bu özelliğini bileşiminde bulunan yanıcı maddelerden alır. Kilin yapısı, su çekme özelliğine uygundur. Bu nedenle kil daima nemlidir. Tamamen doymuş kil su emmeyeceğinden dolayı geçirimsiz olup, toprak dolgu barajlarda çekirdek, kil dolgu ile inşa edilir. Kili meydana getiren maddeler sulu alüminyum silikatlarıdır. $m \text{ Al}_2\text{O}_3$, $n \text{ SiO}_2$, $p \text{ H}_2\text{O}$ genel Kimyasal bileşim formülü ile ifade edilen kil, çok saf olduğu zaman Hidrata Alümin Silikat (kaolinit) adını alır. Kaolinit'in kimyasal formülü, $\text{Al}_2\text{O}_3 \cdot \text{SiO}_2 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$ dur.

⁷ a. g. e., (Özetlenmiştir)

Kilin başlıca dört özelliği vardır. Plastisite, Kohezyon, Renk ve Rötire' dir.

Plastisite: Ezilmiş kile uygun miktarda su karıştırıldığı zaman işlenebilme ve şekillendirme özelliği kolaylaşır. Böylece kil kolayca şekil alır. Örneğin, un su ile karıştırıldığı zaman işlenebilir ve şekillendirilebilir. Buna karşılık kum, su ile karıştırıldığı zaman herhangi bir plastik özellik kazanamaz. Kilin plastisite özelliği kazanabilmesi için muhakkak surette su ile karıştırılması gereklidir. Su dışında hiçbir madde kile plastisite özelliği kazandırmaz.

Kohezyon: Bu özellik kil hamuruna kuruduğu zaman kendisine verilmiş olan şekli muhafaza etme kabiliyeti sağlar. Örneğin kum bu özelliğe sahip olmadığı için su ile ıslandıktan sonra kurumaya terk edildiği zaman küçük bir darbe ile kendi kendine dağılır. Kilin kohezyona sahip olabilmesi için mutlaka su ile yoğrulması gereklidir. Su dışında kalan diğer sıvılarla kil kohezyon kazanmaz.

Renk: Killer metal oksitlerle karışık bir şekilde bulunduklarından doğal olarak renklenmiş durumdadırlar. Ayrıca organik maddeler de içerirler. Kilin saf olması halinde rengi beyaz olur ve kaolen adını alır. Kilin rengi içinde bulunan maddeler hakkında fikir vermektedir.

- ☐ Kilde limonit bulunması halinde rengi esmerdir.
- ☐ Kilde demir peroksit bulunması halinde rengi kırmızıdır.
- ☐ Kilde mangan bioksit bulunması halinde rengi siyahtır
- ☐ Kilde organik maddeler bulunması halinde menekşe rengindedir.

Bununla beraber, kilin pişmeden evvelki rengi piştikten sonrada aynı renkte kalacağını göstermez. Çünkü oksitlerin yüksek ısı derecelerinde renkleri değişir.

Rötre: Kil su ile yoğrulup şekillendikten sonra kurumaya terk edilirse şekillendirme sırasında verilmiş olan ölçüleri küçülür. Diğer bir değişle kil hamurunun hacmi kuruma sırasında küçülür. Bu olaya kilin rötre yapması denir. Rötre, kilin kuruması sırasında olduğu gibi pişmesi sırasında da devam eder. Kilin kurumasından meydana gelen rötre, kilin plastisite özelliğine bağlıdır.

Her ne kadar akıcı kil, pişmiş toprak malzeme üretiminde kullanılsa da, porselen, fayans ve vitrifiye seramik üretiminde döküm yolu ile şekillendirilerek kullanılır. Rötre, plastisiteden sonra en önemli özelliktir. Rutubetli bir kil hamuru kurumaya terk edildiği zaman hacmi küçülür. Belli bir zaman süresi sonucunda kil hamuru katılaşır ve mutlak kuruma haline kadar su kaybı ve hacim küçülmesi devam eder. Bu şekilde kurutulmuş kil hamuru gittikçe yükselen ısıda pişirildiği taktirde, kurutmada olduğu gibi yine hacmini küçültür. Kilin gerek kuruma ve gerekse pişme sırasında yapılmış olduğu rötre, toplam rötredir.

Kil ve Kilin Pişirilme Yöntemi: Kil, düşük ısı derecesinde bir etüve konulursa sertleşir; önce serbest haldeki suyunu, daha sonra da emdiği suyun önemli bir kısmını kaybederek gittikçe artan bir rötre yapmaya başlar. Etüvün ısı derecesi 200° C yi geçmezse bu olay geriye dönüşebilir. Bu durumda kil soğuduğu zaman öğütülerek pudra haline getirilerek su ile yoğrulursa plastisite gösterebilir.

3.1.4. SERAMİK MALZEMENİN ÜRETİMİ

Seramik malzeme üretiminde kilin seramik malzeme haline gelebilmesi için başlıca dört üretim aşamasından geçmesi gerekir. Bunlar,

- ☐ Hamurun hazırlanması
- ☐ Hamurun şekillendirilmesi
- ☐ Hamurun kurutulması
- ☐ Hamurun pişirilmesi'dir.

Bu aşamalardan herhangi birindeki bir hata, diğer aşamalardaki işlemler doğru olsa bile, elde edilecek seramik malzemenin niteliğini bozacaktır.

☐ Hamurun hazırlanma safhası, kilin değişik vasıtalarla yataktan veya ocaktan çıkarılmasını, çürütme havuzunda dinlendirilmesini, gerekli maddeler karıştırılmasını, parçalanıp öğütülmesini, inceltilmesini ve gereken miktarda rutubetlendirilmesini kapsar.

☐ Şekillendirme safhasında, kil, ilerde görülecek değişik yöntemlerle, istenilen malzeme biçiminde şekillendirilir.

☐ Kurutma safhası, kil içine katılan ve şekillendirme için gerekli suyun ısı yardımı ile buharlaştırılması amacıyla uygulanır. Böylece, çiğ malzeme pişirmeye uygun

bir niteliğe kavuşur. Uygun ısı ve güneşli bir havada gölgede bir haftalık bir kurutma süresi en iyi neticeyi verir. Daha sonra uygun görülürse gerekli yerler zımpara aşamasından geçer.

□ Pişirme safhası ise seramik malzemeye esas niteliği kazandıran sonuncu üretim safhasıdır. Bu dört üretim işlemi sonunda, kil, sert, deforme olmayan ve belirli mekanik, fiziksel ve kimyasal niteliklere sahip malzeme haline gelir.

3.1. 5. SERAMİK SIRLARI

Sır, seramik malzemenin ya doğrudan doğruya yüksek sıcaklıkta kendisinin camlaşması veya seramik malzeme üzerine sürülen metal oksitlerin seramik malzemenin pişme derecesinden daha düşük bir sıcaklıkta camlaşması suretiyle meydana gelen ve seramik malzemeye belirli yeni özellikler kazandıran bir tabakadır. Sırların ilkel maddesi olarak genellikle metal oksitler kullanılır. SiO_2 , Al_2O_3 , CaO , Na_2O , SnO gibi.

Seramik malzemeler şu amaçla sırlanır:

- Su geçiren bir seramik malzemeyi su geçirmez hale getirmek.
- Boşluklu veya boşluksuz bir seramik malzemeyi renklendirmek ve iyi bir görünüş kazandırmak için ,
- Seramik malzemeyi kir tutmaz ve kolay temizlenir hale getirmek için,

3.2. MÜZİK

3.2.1. İLKEİ TOPLUMLARDA MÜZİĞİN DOĞUŞU VE GELİŞİMİ

Müzik insanoğlunun tarihine paralel bir tarihe sahiptir. Olasılıkla, eline sopayı alıp ağaçlara vurarak çıkarılan sestten başlayıp daha sonra ilkel müzik aletleriyle birlikte insan bilgisinin de eşlik ettiğı ezgilerin eş zamanlı seslendirildiğı ve elbette ardından kaybolduğı böyle bir yaratıcı etkinliğin özellikle müzik üzerinden gerçekleştirildiğı bilinmektedir. Antropologların yaptığı çalışmalardan, bir takım kabile üyelerinin hiç kuşkusuz nota ve notalama bilgileri olmadığı anlaşılmaktadır. Buna karşın yaşamlarını ve duygularını müziğin diliyle anlatma gereksinimi duyuyorlardı.

P. Clastre, Amazon yerlileri üzerinde yaptığı bir gözlemde; yerlilerin akşam olunca ormanın içlerine doğru çekildiklerini ve orada yaktıkları bir ateşin etrafına toplanarak hep bir ağızdan şarkı söylediklerini anlatır. Ama Clastre'nin yabancı kulakları bir süre sonra yerlilerin söyledikleri şarkılara ince ayar olduğunda; yerlilerin aynı şarkıyı söylemediğini, herkesin diğerinden bağımsız ve dinleyicisi olmaksızın kendi şarkılarını söylediğini işitir.⁸

⁸ Erişim[http://66.102.9.104/search?q=cache:D_SkBCbkRtEJ:40ikindi.com/ikincidonem/40i%2B/05.htm+ilkel+m%C3%BCzik+&hl=tr&ie=UTF-8&inlang=tr]E.T.:12 ağustos 2005, (Özetlenmiştir)

İnsanlar geçmişten beri kendilerini, yaşamlarını, duygularını, olup bitenleri bir biçimde müzik yoluyla anlatmaya gerek duydular. O zamanlar bu iş, ancak uzman kişilerin yapabildiği ve diğerlerinin sadece dinleyici olduğu bir biçimde gerçekleşmiyordu. Herkes kendi ölçüsünde bir beste tasarlama yeterliliğine sahipti. Fakat sonradan tarihi akış içinde uzmanlaşma ve işbölümü ortaya çıkıp modernleşmeyle birlikte kültürün endüstrileşmesinin devreye girmesiyle, nasıl sporda seyirci ve oyuncular ayrıldıysa ve kitleler bu oyunu seyredip heyecan duymaya başladılarsa, müzikte de aynı sonucu doğdu. Öznel hayatımızın müziğini yapmak yerine başkalarının bizim adımıza yapmış oldukları müziği hayranlıkla ve zevkle dinlemeye başladık.

Tarih öncesi çağlara uzanan etnomüzikolojik araştırmaların yöntemi, çalgı bulguları (neolitik dönem), resim ve harf yazıları, müzik hakkında yazılmış belgeler olarak üç bulgu üzerinde incelenir. Bunlar eski çağların müziğine ışık tutan ipuçlarıdır. Erken neolitik çağa ait bazı ilkel çalgılar bulunmuştur. Bunlar taş ve bronzdan yapılmışlardır.⁹ İlkel müziğin sanatsal dış görünümü, özellikle çalgı alanında ortaya çıkar. İlkelerin dünyasında çalgıların çeşitliliği ve sayısı insanı şaşırtır. Çünkü onlar; ellerine geçen her uygun gereci ses çıkaran bir araç yapmışlardır. Kemik ,düdük olmuştur; türlü kamışlar, yere vurularak ses çıkartan çalgılar borular olmuştur. Ceviz kabuklarından, kabaklardan sallayarak ses veren vurmali çalgılar yapılmıştır. Midye kabukları, içi boş ağaç dalları boru olmuş, ağaç gövdeleri, içinde tepinilen dev vurmali çalgılar haline gelmiştir. Toprakta açılan kuyular ağaç kovukları, hayvan derileri, davul olmuştur. Uygarlığın ilk basamaklarında üfleyerek, vurarak, sallayarak nasıl ses çıkarılacağını insanoğlu biliyordu. Tarih öncesi ilk insanların ürettiği primitif çalgıların müzik yapma bilinciyle değil, büyü amaçlı kullanıldığını bilinmektedir.

⁹ SAY,Ahmet, *Müzik Tarihi*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 4. Basım, 2000, Ankara,(Özetlenmiştir)

Dünyanın dört bir yanında bu yolla bulunmuş çalgılar, eğlenmeye yönelik müziğe değil; büyüye yönelik müzik için kullanılmıştır. İnsanoğlu bu çalgıları yapmakta ve kullanmakta ne denli ustalık gösterirse gösterebilir, bunlardan tad alma yoluna gitmediği kabul edilir. Çalgılar bütün özelliklerine karşın hiçbir anlam, hiçbir güzellik ve çekicilik taşımamaktadır. Eşya olarak, ses veren bu çalgılar, güneşin ya da ayın varlık ötesi alanını(onun insanlar üzerindeki anlamı), erkekliğin, dişiliğin doğurucu temellerini, bolluğu, yağmuru, yeli simgeliyor. İnsanın varlığını, sağlığını korumak için yaptığı törenlerde, insan elinde en sağlam büyü ilkesi oluyor.⁹ Merkezi Afrika Cumhuriyeti ksilofon müziği üzerine yapılan değerlendirmeler, ritmik araçların önemli bir yer tuttuğunu belirtmektedir. Zamanla bu çalgılar korku veren büyü araçları olmaktan çıkmıştır. Zamanı haz içinde geçirmek için kullanılan müzik araçları olma sürecinde, çığlık sesi veren bir kaval, kükreyen ağaç soylu bir boru oluncaya kadar, uzun bir dönemin aşılması gerekecekti. Büyüsel yankıları olmasına karşın müziğe en yakın kalan insanın içinden gelen düzenli harekete cevap veren salt ritim çalgılarıydı. Bunlar her çeşit sallamalı, vurmali çalgılar, davullardı. Bir zenci davulcuyu ya da Marimba çalgıcısını seyretmek, doğaçlama bulunan zengin ritim kalıplarını dinlemek, çalışındaki ustalığı izlemek her müzik dinleyicisini etkiler.

İlkel kabilelerde telli çalgılara rastlanmamıştır. Bilindiği gibi tarihte ilk telli çalgılar Mezopotamya ve Mısır da kullanılmıştır. Dünya da ilk yaşayan insanların kulakları ve sesleri olduğuna göre, müzik hep vardı. Belki de çok az şey biliyordu bu insanlar, ama güneşi, ayı, dağları, fırtınayı çok iyi biliyorlardı. Bildikleri ile duygularını dile getirmek için müziğe gereksinim duyuyorlardı. Yaptıkları her şey, o an işe yarar ne varsa kullandıkları aletlerden gerekli müziği yaratabiliyorlardı. Olasılıkla insan ilk olarak sesle karşı karşıya geldi ve yaşamda sesi onun için vazgeçilmez olan, aletleri birbirleri ile ilişkilendirerek kullandı. Sonuçta ilk yapılan çalgılar günümüze sağlam temellere dayalı, öncelikle gereksinimden gelişip sonra estetik zevkin yansıdığı müzik araçları haline geldi.

3. 3. İLKEİ BİR MÜZİK ALETİNİN BAŞLANGICI VE GELİŞİMİ

İlkel insan; yaşam zorlukları karşısında duyduğu korku ve duygular sonucunda çevresinde olup bitenleri biçimlendirmeye yönelmiştir. Günlük yaşantısında ki gereksinimleri, estetik düşünceyi öncelemeden ele almış, içgüdü, dinsel inanç ve yaşantısını biçimlendirdiği tasarımlarıyla anlatım yolunu seçmiştir. Bu durumda her kabilenin kendine özgü bir yaşamı ve gelenekleri ortaya çıkarak betimlenmiştir. Kabile yaşantısı, Afrika'yı anlamada her zaman temel verilerden birisi olmuştur.

Kabile gelenekleri, maskelerin yapımı ve kullanımı, müziği ve şiirsel sözleri kapsayan dini törenlerle ve büyülü söz ya da dualarla ve özel kostümlerle yakından ilgilidir. Doğumu kutlamada, yeni doğan bir çocuğa isim vermede, evlilik ya da annelik kutlamalarında, özel şölen günlerinde ve ölümlerde ya da şifa türkülerinde kullanmak için çeşitli nesneler yapılmıştır. Sihirli olduğu varsayılan üzerinde insan figürleri olan oyma ahşaptan yapılan asalar (Res.1), bereket ayinlerinde yukarı fildişi sahilllerinde ki Senufoler

tarafından kullanıldı. Tohum kaplanmış başlıklar kuzey Nijeryalı Anga kabilesi tarafından gizli topluluk ritüelleri gerçekleştirilirken giyilirdi.¹⁰

QuickTime™ and a
TIFF (Uncompressed) decompressor
are needed to see this picture.

Resim 1

Batı Afrika bölgelerinde, insanlar yüzlerini ve bedenlerini özgün gelenekleri doğrultusunda işaretlerler. Bir adama ya da kadına bakılarak nereli ve hangi kabileden olduğu anlaşılabilir. Ayak çanı ya da tel halkalar, müziğin ritmini tutmak için birbirine vurulan tahta ya da metal çubuklar gibi müzik araçlarının törenlerde yer aldığı gözlenmiştir. Birbirinden farklılık gösteren birçok davul çeşidi vardır. Tepesinde bir yarık bulunan, tamamen tahtadan yapılmış bazı davullar büyük mesafe kat eden düşük bir ton çıkarır(Resim 2). Bu iletişim için kullanılan bir davul türüdür. Bu davul bazen “konuşan davul” diye de tanımlanır. Diğer davullar, farklı tonlar çıkarmak için hayvan postu ve deriden yapılmış ince iplerle kaplıdır. Yoruba Gangan böyle bir çalgıdır. (Resim 3-4)

¹⁰ Marshall D. Anthony, African Living Arts, New York, 1970, 50,(Özetlenmiştir)

QuickTime™ and a
TIFF (Uncompressed) decompressor
are needed to see this picture.

QuickTime™ and a
TIFF (Uncompressed) decompressor
are needed to see this picture.

QuickTime™ and a
TIFF (Uncompressed) decompressor
are needed to see this picture.

Resim 2

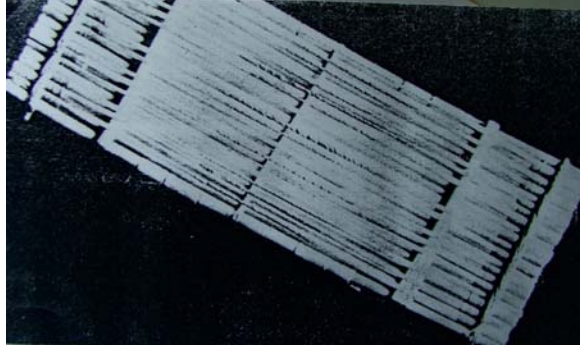


Resim 3

QuickTime™ and a
TIFF (Uncompressed) decompressor
are needed to see this picture.

Resim 4

Diğer çalgılar; içine tohumların konulduğu çeşitli uzunlukta ki bambulardan yapılır. Hausa piyanosu olarak tanımlanabilecek çalgı ise üzerinde bambuya bağlanmış kamıştan, iplerin bağlandığı bir çalgıdır¹¹(Res.5). Bu kamıştan ipler parmaklarla çalınır. Bu yolla iki farklı müzikal nota duyulur. Fransızca adı balafon olan ksilafon türü bir enstrüman da vardır. Farklı uzunluklardaki tahta parçaları ağaçtan yapılmış bir çerçeve ile bağlıdır ve çerçeve altına asılı su kapları vardır ki bunlar çubuklarıyla tahtaya vurulunca tonlara rezonans vermektedir.



Resim 5

Gana kabilesi, Uganda'daki Victoria gölünün batı sahili boyunca aynı tarzda çalınan bir kütük ksilafonu kullanır. Ayrıca tahta çingiraklar, metal gonklar, ishaka (şeker kamışından yapılmış içinde tohum bulunan yuvarlak kaplar) tahta bloklardan oluşan bazen Uganda da olduğu gibi bambu Hausa piyanosu ile aynı tarzda çalınan altı ile sekiz arası metal çubukla oyulmuş başparmak (ya da el) piyanoları vardır (Res. 6). Yorubalar tarafından Molo adı verilen başka bir çalgı ve üzerine tahta bir kapağın takıldığı ve başparmak piyanolarına çok benzer şekilde metal çubukların yerleştirildiği Igbo'lar tarafından Ubo diye adlandırılan bir enstrüman vardır. Kemikten veya tahtadan yapılan boynuzlar Tanzanyalı Chagga kabilesi tarafından zaman zaman kullanılır. Müslüman bölgelerde yaklaşık 2.5 metre uzunluğunda tasarlanmış teneke boynuz (Kakari) bulmak

¹¹ a. g. e. 55,(Özetlenmiştir)

olasıdır.¹² algılar Afrika da dinsel ve törensel etkinliklerde önemli bir yer tutar. Günümüzde olduğu gibi insanlar gereksinimlerini ve inançlarını ifade ederken müziğın yanında bir beden müziğı olan dansı da önemsemişlerdir. Müzik ve dans Dünya kültüründe hep iç içe olmuştur.



QuickTime™ and a
TIFF (Uncompressed) decompressor
are needed to see this picture.

Resim 6

¹² a. g. e.56

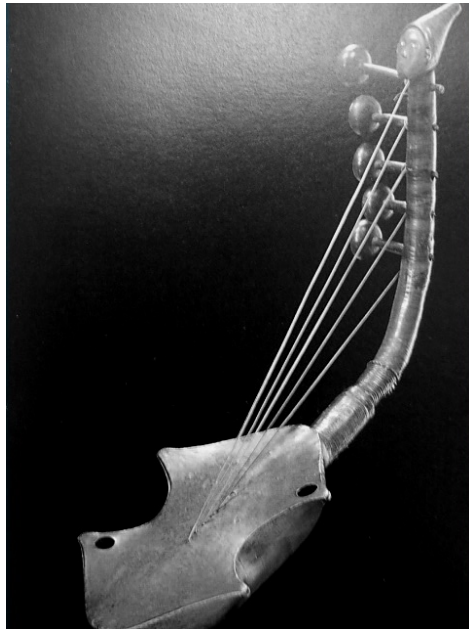
QuickTime™ and a
TIFF (Uncompressed) decompressor
are needed to see this picture.

QuickTime™ and a
TIFF (Uncompressed) decompressor
are needed to see this picture.

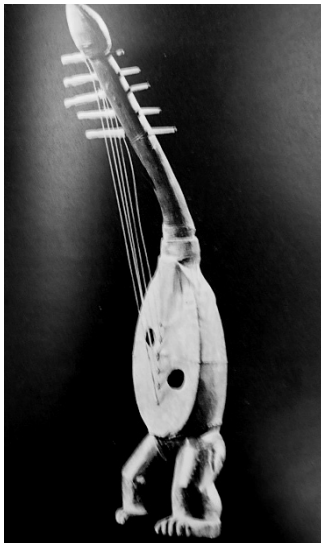
Resim 7



Resim 8



Resim 9



Resim 10



Resim 11

3.3.1. ‘UDU’ İLK BAŞLANGIÇ – İGBO KABİLESİ

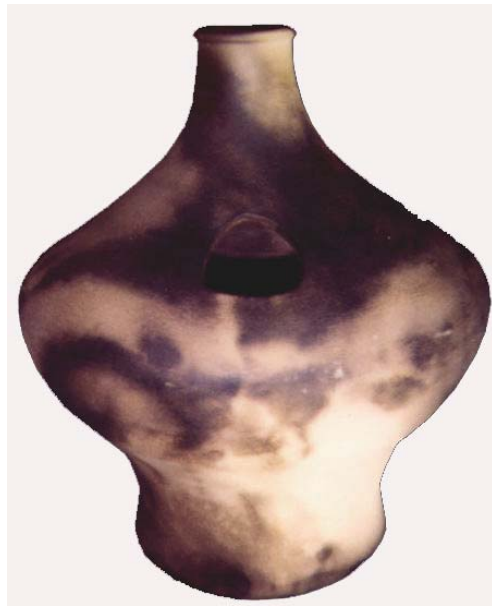
Kıl’dan yapılmış çömlek ritimsel müzik aletidir. Sahra – altı Batı Afrika Nijerya’da Igbo (Ibo) kabilesi tarafından yapılmıştır (Res. 12). İgbo dilinde udu çalınan çömlek anlamına gelmekle birlikte barış anlamında da kullanılmaktadır. Diğer ismi ise “Abang Mbire” yani çalınan çömlektir.

Köylü çömlekçiler, çömleğe ikinci bir delik açmışlar ve çömlekten akan suyun güzel bir ses çıkardığını keşfetmişlerdir (Res.13). Normalde bu kaplar su yada başka herhangi bir içecek taşımak amacıyla kullanılıyordu. Çoğu kabile üyesi tarafından atalarının çıkardığı sesler olarak kabul edilmiştir. Başlangıçta dinsel ve kültürel seremonilerde kullanılmıştır. Udu daha çok ilk dönemlerinde kadınlar tarafından kullanılırdı.

Genelde derin ve bas sese sahiptirler. Derin sesleri çıkarması, dini törenlerde kullanılmasını cazip kılmıştır.. Günlük kullanım aracı iken ilkel koşullarda da olsa gelişime uğrayan bu enstrümanın doğduğu bölgenin ilk insana rastlanan bölge olması ilginçtir. Yine Afrika kıtası üzerinde bulunan yaklaşık olarak 120 kabile içerisinde sadece İgbo kabilesi tarafından yapıp geliştirilmesi de başka bir dikkat çeken bir özelliktir.



Resim 12



Resim 13



Resim 14



Resim 15

3.3.2. FARKLI UDU DENEMELERİ VE KULLANIMI

Geleneksel udu, testi formunu andıran ağzı açık, gövdesi üzerinde bir deliği bulunan biçime sahiptir. Yukarıda ilk örneklerinden birini görülen udu (Res.13), formun geniş olan bölümünde delik açılarak, avuç içine rahatlıkla vurma olanağı sağlanırken, üst tarafında kalan bölümüyle de çalan kişi parmaklarını kullanabilmektedir. Kucakta çalınabildiği gibi udu ip aracılığı ile vücuda asma yöntemi ile de çalınabilir. Ayrıca günümüzde Hint müzik aletlerinin bazılarında olduğu gibi, (tabla vs.) altına zeminle ses ilişkisini kesen yuvarlak bir form da koyularak çalınmaktadır.

Günümüzde sehpa sistemleri geliştirilmiş olup ayakta da rahatlıkla sadece eller aracılığı ile alet seslendirilebilmektedir. Her iki el rahatlıkla kullanıldığı gibi üzerinde belirli alanların dışında diğer bölgelere vurularak farklı sesler almak mümkündür. İlk geliştirilen udular; içerisinde sıvı taşımaya elverişli günlük kullanıma uygun formlardır. İlk yapıldığı günden bugüne kadar olan modellerin tamamında avuç içi, formun gövdesinde ki deliğe vurularak ve de parmaklar kullanılarak aynı anda ritim yapılır. Diğer müzik aletlerinden ayrılan yanı avuç içi ile vurduğunuzda çıkan ses aralıklarıdır (Res.16). Udu yapımında geleneksel olarak kullanılan kil dışında başka materyaller denenmiştir. Ancak bazı çalgı yapımcıları en iyi sesin kil ile yapılan udu'dan çıktığı konusunda ortak görüşe varmıştır (Res. 17).



Resim 16



Resim 17

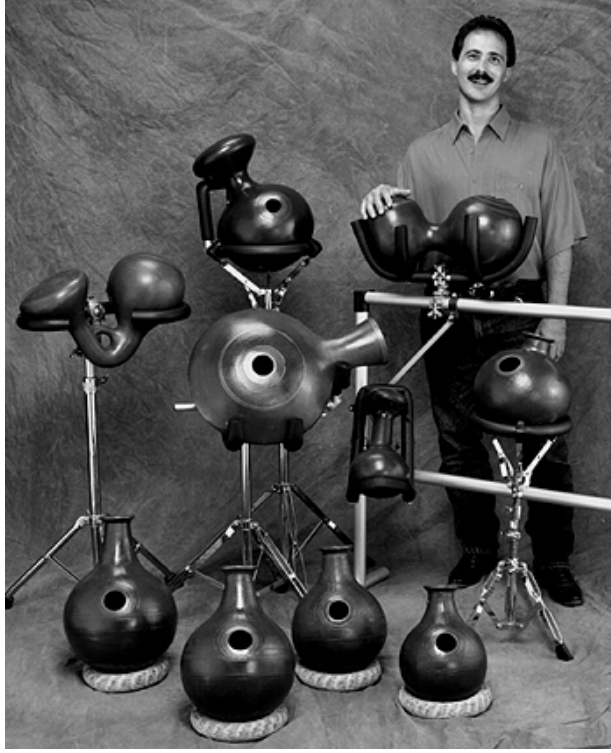


Resim 18

Udu üzerine bilinen ilk ciddi araştırma ve yeni çalışmalar Amerikalı Frank Giorgini tarafından yapılmıştır. Frank Giorgini 1974 yılında Nijerya'nın Ahmadu Bello Üniversitesinde bulunan Abbas M. Ahuvan ile çalışarak, geleneksel Nijerya ritim aletleri üzerine eğitim aldı. Sanatçı, farklı kil ve pişirim teknikleri kullanarak ses kalitesi ve gücü yönünden arayış içine girmiş yeni formlar ortaya koymuştur. Bu yeni kil davullara ilginin artmasına bağlı olarak, geleneksel elle şekillendirme yerine orijinal tasarımların kalıpla çoğaltılmasına başlandı. Çoğaltılan bu seriye genel olarak Claytone adını verdi. Dört farklı model ve sese bağlı olarak tasarlanmış udular vardır. Bu formlara müzik dünyası Claytone adını verir. Claytone modelinin soprano, alto, tenor ve bas sesli olmaları, Frank Giorgini'ye geniş bir yelpazede araştırma olanağı sundu.¹³ Daha sonra Claytone serisinin patenti LP firmasına devredildi. Halen günümüzde bu firma üzerinden ürünler alıcılara ulaşmaktadır(Res.19).

¹³ Erişim[<http://www.udu.com>] Erişim Tarihi:3 Aralık 2006,(Özetlenmiştir)

Geliştirilmeye son derece uygun bir form olmasının dışında, Anadolu'da halk arasında kullanılan testi ile benzerlik göstermesi ilgi çekici özelliktir. Anadolu'da da çömlek adı verilen kilden yapılmış benzer bir çalgının olduğu yöre insanı tarafından ifade edilmektedir.



Resim 19

Udu'larda Claytone modelinin dışında birkaç farklı estetik formda çalgı grubu daha geliştirilmiştir. Bunlar; Utar, Udongo, Hadgini, Mbwata, Oka, Tambuta ve Ubang'dır. Hepsi iki deliklidir. Farklı formlarda tasarlanmış olmaları nedeniyle ses aralıkları birbirlerinden oldukça ayırdır. Bu müzik aletleri ya tek başına, ya da iki aletle birlikte çalınır. Genellikle kucakta oturarak icra edilmektedir. Yukarıda resimde görüldüğü gibi sehpa sistemleri eklenerek ayakta da bu aletler kullanılmaktadır.



Resim 20

Utar, boyları elli cm.ye kadar büyütülebilmektedir. Üstündeki yuvarlak deliğe avuç ile vurulurken, parmaklar ön tarafa vurularak ses çıkarılmaktadır. Ara ses olarak kullanma da daha çok tercih edilen bir modeldir. Ağız kısmının uzun olup ucuna doğru genişlemesi sesin, avuç içi ile üstten basıldığı andan itibaren içinde yayılarak dar olan uçtan çıkışı ile istenilen bas ses elde edilmektedir (Res. 20).



Resim 21

Oka da; Utar ile yaklaşık aynı formda olup üst bölümünün çıkıntılı, ağız kısmının kısa olması nedeniyle ses bas ton'dan daha aşağı çekilir(Res.21).



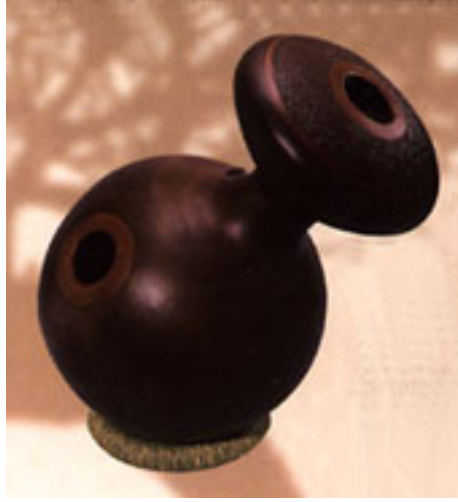
Resim 22

Udongo, geçişli iki bölmeden oluşur. Sağ taraftaki büyük olan yere değen bölümüne, sağ el ile, diğer küçük olana sol el dokunularak çalınır. Sağ bölüme avuç içi ile, sol bölüme ise parmaklar aracılığıyla vurularak çalınır. Ayrıca her iki bölüme parmaklar ve avuç içi vurularak (arka arkaya izleyen dokunuşlarla) farklı ses aralıkları almak olasıdır (Resim.22).



Resim 23

Tambuta; form olarak Utar'a benzeyen ses aralığı farklı geniş üst yüzeyi ile çalma alanı rahat bir ritim aletidir. Bu çalgı formun alt ve üst yüzey basıklığı, çap genişliği nedeniyle ara çalgı aleti olarak kullanılmaktadır. Çıkardığı bas sesi aralığı oldukça etkili bir ritim aletidir (Res.23).



Resim 24

Mbwata; alt bölüm sağ el, üst bölüm ise sol el kullanılarak çalınır. Alt bölüme avuç içi vurulduğunda, ya da karşılıklı iki deliğe avuç içi ile vurulduğunda ilginç sesler duyulur. Alt bölümde, parmaklar kullanılarak farklı sesler elde etmek olasıdır (Res.24).



Resim 25

Hadgini; bir totem stilinde ve su kabağı kaplarına benzeyen , Mbwata gibi aynı teknikle oldukça estetik görünüme sahip bir ritim aletidir. (Res.25).



Resim 26

Claytone modellerinden biri olan yukarıda gördüğümüz çalgı; (Res.26). Gövdenin çapları değiştikçe ses aralıklarında; en küçük çapta en kuvvetli bas sesi, en büyük çapta (35cm. yi geçince bas sesi ortadan kalkar.) en düşük bas sesi verir. Her iki delikte rahatlıkla kullanılmaktadır. Gövde üzerinde bulunan delik avuç içi kullanıldığında, aynı zamanda da parmakların kullanımına kolaylık sağlamaktadır. Gövdenin geniş olması, ses aralıklarını

formun, et kalınlığına göre değiştirmektedir. Bu yüzden geliştirmeye çok açık farklı sesler alınılabilen bir modeldir. Dünya’da ve Türkiye’de en çok tercih edilen modellerden biridir. Kucakta oturarak tek çalınabildiği gibi, zeminde birbirini ses olarak tamamlayan iki modelle de ritim yapılabilmektedir (Res.27).

Daha çok bu model ya da benzerleri üzerinde üçüncü, dördüncü delik açılarak buraya deri eklenilen formlarda bulunmaktadır. Böylelikle pişmiş kilden elde edilen sesin dışında diğer derili (darbuka, djembe, bongo, vs.) vurmalı müzik aletlerinden farklı bir ses elde edilmektedir. Form iç yüzeyi ince uzun değil de, yuvarlak gövdeli olduğu için deri üzerine parmakla verilen vurgu içeride belli bir süre dolaşıma neden olmaktadır. Bu sebeple, ses diğerlerine göre farklılık göstermektedir(Res.40-43-44). Geniş olan yüzeyde deri eklenecek delikler, karşılıklı açık olan deliklere simetrik gelebileceği gibi, iki derili aletlerde deri gerilmiş bölümler birbirine simetrik olup, açık olan delikler asimetrik olabilir. Bu durum, olanaklar çerçevesinde tasarımcının elde etmek istediği ses seçeneğine göre değişim gösterir.



Resim 27



Resim 28

Ubang, Claytone modeli ile benzerlik gösterip gövde tam yuvarlak çember değildir. Ortadan ikiye bölündüğünde simetri olduğu açıkça kendini göstermektedir. Tam çember olmaması, iç alanda havanın farklı hareketi, çıkan sesi de etkilemektedir (Res.28).

3.4. UDU ÜRETİM TEKNİKLERİ

Udu üç yöntemle üretilmektedir;

1. En eski ilkel dediğimiz gelenekselci olan yöntem aynı kabilelerin kadınları tarafından günümüzde de yapılmaktadır. Kil ıslatılarak hamur kıvamına getirilir ve form tamamıyla elde oluşturulur. Yassı kil parçalar birbirine sıvanarak şekillendirilir. Daha sonra güneşte kurutma aşamasının arkasından açık alanda ateş yakılıp pişirilerek form daha sağlam hale getirilir. Kabile kadınları formları dolunay döneminde pişirmeyi tercih ettikleri bilinmektedir. Bunun nedeni de küçülmüş ayda pişirmenin iyi sonuç getirmeyeceği inancıdır. Tamamı eski yöntemlere göre yapılır (Res.29-30-31-32-33).



Resim 29



Resim 30



Resim 31



Resim 32



Resim 33



Resim 34

II.Yöntem birinci uygulamadaki gibi toprak hamurun hazırlamasıyla başlanır. Yoğrulup uygun bir kıvama geldikten sonra torna da silindir çekilerek, farklı formlar elde edilir. Kurutulduktan sonra seramik fırınında elde edilecek ses'e göre 800 °C ve üstünde derecelerde pişirilir. Zaman zaman raku adı verilen pişirim yöntemi ile de daha farklı sesler elde edilir(Res.35-36-37-38-).



Resim 35



Resim 36



Resim 37



Resim 38

III. Yöntem İkinci yöntemin kalıp alınarak yapılma tekniğidir. Böylece teknolojik gelişmeler çoğul üretimi sağlamıştır.

İlk yöntem Afrika da belirli bölgelerde yapılmakta olup, ikinci yöntem Türkiye, Hollanda, Kanada ve Bosna Hersek'te son yöntem ise Amerika da uygulanmaktadır.

Almanya’da da bir firma bu ritim aletlerinin çoğul üretimini yaparak satışını sürdürmektedir(Res.39-40-41-42-43-44).



Resim 39



Resim 40



Resim 41



Resim 42



Resim 43



Resim 44



Resim 4

IV. BÖLÜM

AFRİKA PLASTİK SANATLARI ÖZELİNDE MASKE VE TOTEMLERİN PLASTİK VE ESTETİK ÖZELLİKLERİ, KULLANIMI VE İÇERİKSEL OLARAK ANLAMLANDIRILMALARI

IV.1. BATI AFRİKA PLASTİK SANATLARINA GENEL BİR BAKIŞ

IV.1.1. SERAMİK SANATI

İ.Ö. 500 ve 700 yılları arasında Nijerya'daki Nok kültürüne ait gelişmiş özel seramikler yapıldığına dair kanıtlar bulunmuştur. Üretildikten ortalama 200 yıl sonra tanınmış ve ilk olarak Herodot tarafından belgelenmiştir.¹ Kıtılıktan önce sahralı halkın çoğu güneye göç etmiş ve bu seramiği yapan ataları da olasılıkla göç edenlerin arasında olduğu kabul edilmektedir. Bu tarihlerden sonra Akdeniz ve Afrika arasında ki sanatsal uçurum başlamıştır. 20. yüzyıldan önce Sahra altı Afrika'sında çömlek çarkı bilinmiyordu ve Afrika çömlekçileri seramik tekneler yapmışlardı. Sanatçılar üç yöntem uyguluyorlardı; direkt çekiş tekniği, çamur yuvarlak hale getirilip toparlanır, tabanına bir delik açılıp iki uçtan form uzatılarak ortası çukurlaştırılır. İkinci tekniği kullanan kilci, tek kalıp yöntemi

¹ Vansina, a. g. e. 7,(Özetlenmiştir)

ile zemine açılmış yufka şeklinde ki düz form kili ters çevrilmiş kabın tabanını kullanarak, kilin kabın formunu almasını sağlar. Üçüncü yöntem konkav kalıbı tekniğinde kilci, düz zeminde kili döverek yere açılmış çukurun şeklini almasını sağlıyor (Res. 1). Kabın tabanı sert bir deri şeklinde kuruduktan sonra, geri kalan kısmı kil ile üzerine eklenerek form bitirilir. Üst ağız kısmı da aynı şekilde tamamlanır. Form daha sonra elde bulunan kalıplar, zımpara veya elle şekillendirerek üzerlerine desenler uygulanır (Res. 2-3). Form son biçimini aldıktan sonra artık pişirilmeye hazır hale getirilir. Topluluğun yaşadığı alanda bu pişirme işlemi gerçekleştirilir. Kadın çömlekçiler tahta bir zeminin üzerinde kaplarını taşıyıp yığın haline getirir. Kapların üstünü çalı çırpı ve otlarla kapatarak ateşler. Pişirme işlemi yaklaşık bir saat sürer. Sıcak kaplar bitki temelli bir solüsyona batırılarak ya da ince sulu bir kil karışımının içine batırılarak yüzeyin üzerinde bir parlaklık kazanması sağlanır.



Resim 1



Resim 2



Resim 3

IV.1. 2. RESİM SANATI

Afrika'nın modernleşmiş kentlerinde plastik boyalı ya da metal kaplar kil teknelerinin yerini almıştır. Buna karşılık şehirlerde daha ucuz ve termal şoka dayanıklı el yapımı kapların yerini alamamıştır. Su saklama kapları havayı geçiren duvarları sayesinde suyu soğuk tutmaktadır. Ghana'lı Frafra'larda kil teknesi ve yeryüzü arasında özel bir ilişki kurulur. Duk², yeryüzünün bir armağanıdır, suyu, yemeği ve insanların birasının tadını daha iyi ve lezzetli yaptığına inanılır. Duk yaşam ve geleneği bir arada tutar.³

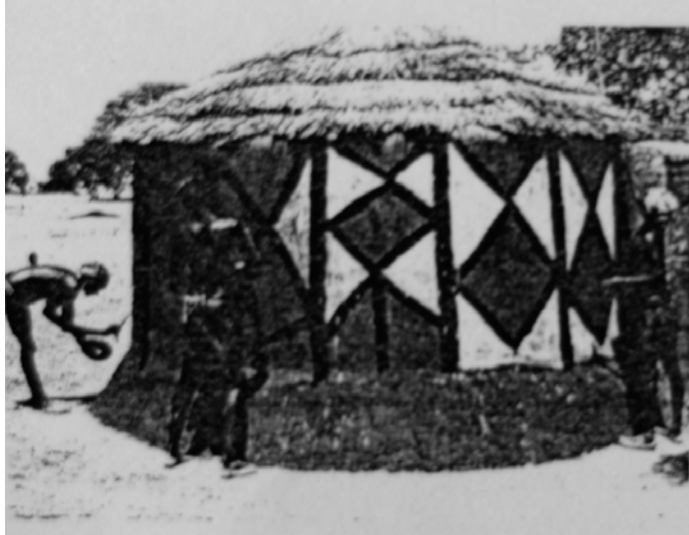
Afrika'daki yerel resim gelenekleri insan vücudunda, evlerin duvarı, heykel, seramik kap ve kıyafetlerde görülmektedir(Res.4-5). İnsan bedeninin boya ile süslenmesinin, ilk örneklerinin İ.Ö. 5000 yılına değin giden uzun bir geçmişe dayanır. Tassili, Najjer, Algeria, ve sahra çölündeki bölgelerde de boyanmış taş uygulamalarına rastlanır. Nijer deltasında Djenne bölgesinde sarı, beyaz ve kırmızı renklere boyanmış, desenli seramik kaplar bulunmuştur. Bulunan bu kapların İ.Ö. 250 yılına ait olduğu saptanmıştır. Kadınlar ve erkekler resim yapma konusunda kesin bir iş bölümüyle ayrılmamışlardı. Ancak ducar resimlerinin daha çok kadınlar tarafından yapıldığı bilinmektedir. Afrika'nın çok renkli dekor geleneği, beyaz, kırmızı ve siyahın üçlemesine dayanmıştır. Boyama süslemenin materyali, (ahşap maske, ev duvarı, beden), birçok Afrika kültürünün özünde yer almaktadır. Diğer renkler, (sarı, çivit mavi, ocher) aynı şekilde ilk üçlünün çeşitlemeleri olarak kullanılmıştır. .

² Duk, Gana Frafra'larında kil için kullanılan genel isimdir.

³ Perani, Smith, a. g. e. 11,(Özetlenmiştir)



Resim 4



Resim 5

Bu renk üçlemesine verilen anlamlar, kültürden kültüre değişse ve yerel yoruma bağlı olsa da kültürlerarası farklılıklar görülür. Pek çok Afrika kültüründe beyaz; ruhanilik, ışık, temizlik ve yaşamdan sonrasını sembolize eder. Kırmızı; kan, güç, tehlike ve değişim sürecini hatırlatır. Siyah ile özdeşleştirilen anlam, bazı kültürlerde bereketli toprakların

rengi iken, bazılarında anti sosyal davranış ve ölümle özdeşleştirilir. Kamerun Grassfields krallığında kırmızıdan çok siyah değişim rengi olarak göze çarpar. Renk pigmentleri organik ve inorganik kaynaklardan üretilir. Beyaz genellikle, riverine kaolinden yapılırken, siyah; yaprak, kök, bezelye, is, odun kömürü, demirden üretilir. Kırmızı; Gine mısır sapı, bazı ağaç çileği, kiraz, laterit toprağı ve ağaç kabuğundan üretilir. Renk pigmentleri dövülüp ıslatılıp kaynatılma sürecinden geçirilir. Daha sonra ağaç ve çam sakızı ile su ya da yağ bazlı madde ile karıştırılır. Elde edilen boya tüy ya da özel hazırlanmış sopa uçlarıyla uygulanır.

Amerika ve Avrupa koleksiyonlarında, siyahlaştırılmış yüzeyleri olan pek çok form, seremonilerde kullanılmadan önce boyanmıştır. Bir nesne birkaç kez kullanıldıktan sonra, geçici boyalar silinir, nesnenin sık sık tekrardan boyanması gerekir. Koloni sonrası bağımsızlık döneminde modern renk pigmentleri daha çok kullanılmıştır. Bunlar, mine boyaları, su bazlı boyalar, ayakkabı boyası ve ithal edilmiş rengi solmayan boyaları kapsar.

IV.1.3. METAL SANATI

Demir işlemeciliğı her zaman kalifiye bir uzman demirci tarafından yapılır. Pek çok Afrika topluluğunda, demirci aynı zamanda ritüelik tahta oymacısıdır. Eşya, araç ve silahlara ek olarak demirciler, demirden de ritüelik araçlar yapmışlardır. Bronz dökme işi her zaman erkekler tarafından yapıldı. Mum kalıbın eritilmesi yöntemiyle, kabaca son ürün halinde bitirilmiş kil, üzeri mum ya da parafinle kaplanır. Form mumun içinde aynı zamanda işlenebilir ve yüzeydeki kesik yada detaylar dış mum tabakasının içine yontulurlar. Mumla kaplı kil daha sonra tekrar kille kaplanır. Kuruttuktan sonra kil kalıbı körüklerle pompalanarak belirli bir ısıya ulaşmış ateşin içinde tutulur. Soğutulduktan sonra

mum içeride eridiğinden, oluşan boşluk içine sıvılaşmış bakır maden alaşımı bronz dökölür. Döküm tamamlandıktan sonra kil kalıp kırılarak bronz form ortaya çıkarılır.⁴

IV.1.4. AĞAP SANATI

Ağaç oymacılığında, farklı boyutlar da keser ve bıçaklar kullanılır. Erkek oymacı, belirli üç boyutlu bir form ortaya çıkarmak için gereksiz alanları çıkarıp kaba formu elde ederek işe başlar. Bıçakla ince detaylar işlenir, form istenilen son biçimine uygun hale getirilir. Ağaç oymacılığının aşamalarını dört grupta sıralayabiliriz: İlk örtme, kaba hatları ortaya çıkarma, yumuşak ve parlak sınır oluşturma, detayları ve ince noktaları zımparalayarak hazır hale getirme. (Res. 6-7).

Afrika sanatında en geniş yer tutan ürünler, maskelerdir. Afrika sanatçıları için maskeleri biçimlendirmek en anlamlı görevlerden biridir. Bazı kabileler maskelerin yalnızca oymacılığını yapar(Dan, Kran, Bambara, Bayaka, Baholo gibi). Her kabilenin kendisine özğü maskesi vardır. Maske genelde bir tek ağaç kütüğünden oyularak hiç çivi ve yapıştırıcı kullanılmadan yapılmış. Maskelerin çevresinde bulunan ufak delikler, uzun sazlar bağlanması içindir. Maskeler tanrısal, topluma katılma, cenaze, evlenme ve kötü ruhları kovmak için yapılan törenlerde kullanılmaktadır.

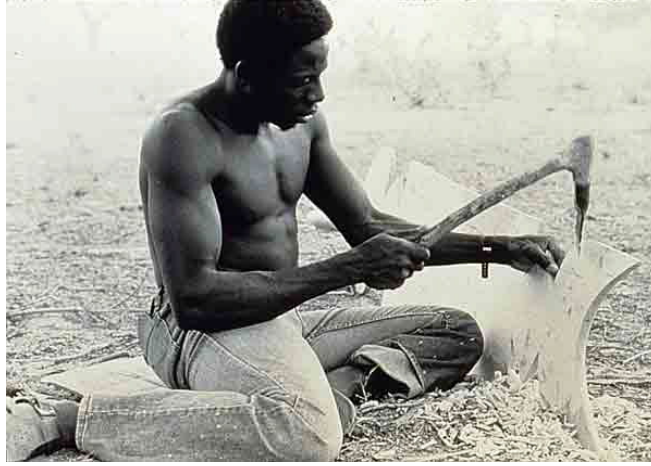
Maskeler, nesnenin kişiselleştirilmesi olarak, varlığa insan üstü bir güç yükler. Bu, hayvan ya da betimlenmiş orman cini veya ölüdür. Görev üstlenen maskeler, gizli örgütlerinin adına etkinlik gösterirler ve yönetim, yargılama görevlerini uygularlar.

⁴ Perani, Smith, a. g. e. 18, (Özetlenmiştir)

Maskeler, tanrıyı yukarıdan aşağıya doğru toprağa çekerler veya maskeler yoluyla insanlar, tanrıya ulaşır.



Resim 6



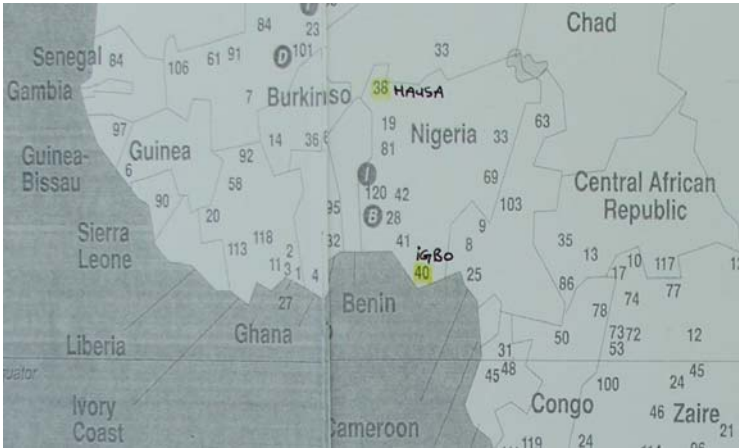
Resim 7

Afrika el işçiliklerinden biri de sepet işçiliğidir. Sepet işçiliği teknikleri temelde dokuma tekniklerine benzerler ve çok farklı çeşitlerde eşyalar yapmak için kullanılırlar

(hasır, perde, tören kıyafeti gibi). Sepet işçiliğinde kadınlar daha çok kap ve hasır yaparken, erkekler diğer eşyaları veticari amaçlı taşıma sepetlerini yapmaktadır. Kullanılan malzeme yerel ot ve bitkisel ürünlerin kurutulup bükülmesiyle elde edilir.

IV.2. KABİLE VE TOPLULUKLARA GÖRE MASKE VE TOTEMLERİN ANLAMLANDIRILMALARI

Batı Afrika bölgesi diğer Afrika bölgelerine göre ülke ve kabile olarak oldukça kalabalık bir yaşam alanıdır. Toplulukların birbirleri ile etkileşimi daha çok üretim sonucunu doğururken, her bir küçük topluluk bile kendi özgün sanatını ortaya koymuştur. Araştırma alanı kapsamına giren Nijerya (Igbo, Hausa, Yoruba, Nok, Benin, Nupe, Ekoi-Ejekham, Eket) ağırlıklı olmak üzere, Benin (Fon), Gana (Asante, Akan, Ewe), Gine (Baga), Ivory Coast (Senufo), Kamerun(Bamileke) ülkeleri içerisinde önemli olan kabileler seçilmiştir. Tarihte birbirleri ile olan etkileşimlerine göre, ülke bazında değil de bölge ön plana alınarak, kabile sanatları aktarılacaktır. Böylece araştırma alanı için önemli bir yeri olan Igbo kabilesi daha geniş bir inceleme alanına sahip olacaktır(Res.8-9).



Resim 8

1	Akan	50	Kwele	101	Tellom
2	Akye	52	Lega	102	Thonga
3	Aryi	53	Lobala	103	Tikar
4	Ashanti	55	Luba	104	Toposa
6	Baga	56	Lunda	105	Tuareg
7	Bambara	58	Mande	106	Tukulor
8	Bamileke	59	Mangbetu	107	Tshokwe
9	Barnum	60	Manyema	108	Turkana
10	Banziri	61	Marika	109	Tutsi
11	Baule	62	Masai	111	Vili
12	Binja	63	Matakam	113	We
13	Biyanda	64	Moors	114	Wongo
14	Bobo	65	Mbuti	116	Xhosa
15	Boni	66	Mossi	117	Yakpa
16	Bushoong	69	Mumuye	118	Yohure
17	Bwaka	71	Ndebele	119	Yombe
19	Dakakari	72	Ngata	120	Yoruba
20	Dan	73	Ngiri	122	Zande
21	Dongese	74	Ngombe	123	Zulu
22	Dinka	75	Nguni		
23	Dogon	76	Nkutshu		
24	Doko	77	Nzakara		
25	Duala	78	Nzombo		
27	Ebrie	79	Nuer		
28	Edo	80	Nuna		
29	Eje	81	Nupe		
31	Fang	83	Pende		
32	Fon	84	Peul		
33	Fulani	85	Pokot		
35	Gbaya	86	Pygmy		
36	Gurunsi	88	Rendille		
38	Hausa	90	Sapi		
40	Ibibio	91	Sarakolle		
41	Ibo	92	Serulo		
42	Igala	93	Shilluk		
44	Karamojong	94	Shoowa		
45	Kele	95	Somba		
46	Kunda	96	Songo Meno		
47	Kongo	97	Soninke		
48	Kota	98	Songye		
49	Kuba	100	Teke		

Resim 9

IV.2.1. GÜNEYDOĞU NİJERYA

Bu sanat bölgesi iki büyük stili içine alan güney doğu Nijerya'dır. Bölgenin sınırları da aşağı Nijer (stil deltayı içeren) kuzeyde Benu ırmağı boyunca Nijer'in doğu boyundadır. Güneydoğu Nijerya dört bölge stiline bölünmüştür. Birincisi Nijer deltasında bulunur. İkincisi Kamerun sınırına kadar uzanan Cross River bölgesinde, üçüncü stil bölgesi ise delta ve Cross River arasındadır. Dördüncü bölge de, Benu Nijer ırmaklarının olduğu bölgededir. Etnik, politik ve sanatsal durum fildişi sahillerinden farklı değildir.

Ekpe kabilesinin maskelerinde başlık yapısı, Cross River bölgesinden ahşap antilop derisi ile kaplıdır. Birinci Dünya savaşından sonra, maske olasılıkla yabancılara satılmak için yapıldı. Bölgede bulunan maskelerin sayısal çokluğu üretimin törenlerde kullanılmak amacı ile değilde satış amaçlı bir tekeli ellerinde tutmak için ürettikleri izlenimini vermektedir. Ayrıca benzer maskelerin çok sayıda müzelerde bulunması bu savı kanıtlamaktadır. (Res.10). Ancak; Güneydoğu Nijerya'da durum daha karmaşıktır. Yukarıda açıklanan dört stil merkezine bağlı olarak iki kabile tarafından temsil edilen iki zıt stil eğilimi dışında dört eğilim daha vardır. Bazı yerlerde özellikle aşağı Cross River ve delta arasında ki alanda dört merkezin stilleri kendini aynı zamanda hissettirmektedirler. Güneydoğu Nijerya, batı Afrika bölgesi ile ortak olan özelliklere sahiptir. Politik otorite, köy düzeyinde işler ve Ibibio kabilesini saymazsak, birleştirici kültürel bir rol oynayan Poro tipinde bir gizli toplumu yoktur. Gizli klanlar, İbo (İgbo)'lar arasında bulunurdu. 19. yüzyılda da bile onların politik etkisi koloni yönetimi tarafından büyük ölçüde kısıtlanmıştır. Bu nedenle yerel sanatlar çeşitlilik açısından çok fazla farklılık gösterir.



Resim 10

Nijer deltasının sahil kuşağı, ilk stil merkezi, dil olarak yalıtılmış İjo kabilesinin yerleşim yeri idi. Aynı zamanda doğuda da ilgili olan Kalabari'nin de yerleşim yeri idi. Yaşam biçimleri doğa tarafından belirlenmiştir. Balıkçılık ekonominin temeliydi. Avlanan balığın bir kısmı ile nehrin yukarı kısmında ki kabilelerle alışveriş için yapılır. Onların sahilde ki konumu, Avrupa gemileriyle erken iletişim kurmalarına neden oldu. Bu nedenle, yerel yerleşimciler iç kısımdaki kabilelerle yapılan ticarete aracı olmuşlardı. Genellikle gereksinim duyulan mallar, köleler ve daha sonra palmiye yağı olmuştur. Bütün bunlar, bölgenin geleneksel sanatını da etkilemiştir. Suyu olan bağlılık, insanların kaderini belirleyen, su ruhlarının varlığına inanışa neden oldu. Ruhları temsil eden maskeler Sekiapu gizli toplumu ve Ekine gizli toplumunun koşulu idi. Bu maskeler stilize edilmiş su hayvanlarının kafaları, balıklar ya da canavarların; özelliklerinden birleştirilmiş yeni

karakteristik özellikler oluşturuluyordu(Res.11). İnsan yüzü gösterildikçe dar, uzamış ve bot gibi kavislenmiştir. Bütün bu maskeler vücudun kostümün altına gizlenmesi ile beraber kafanın üzerine yatay olarak takılıyordu.

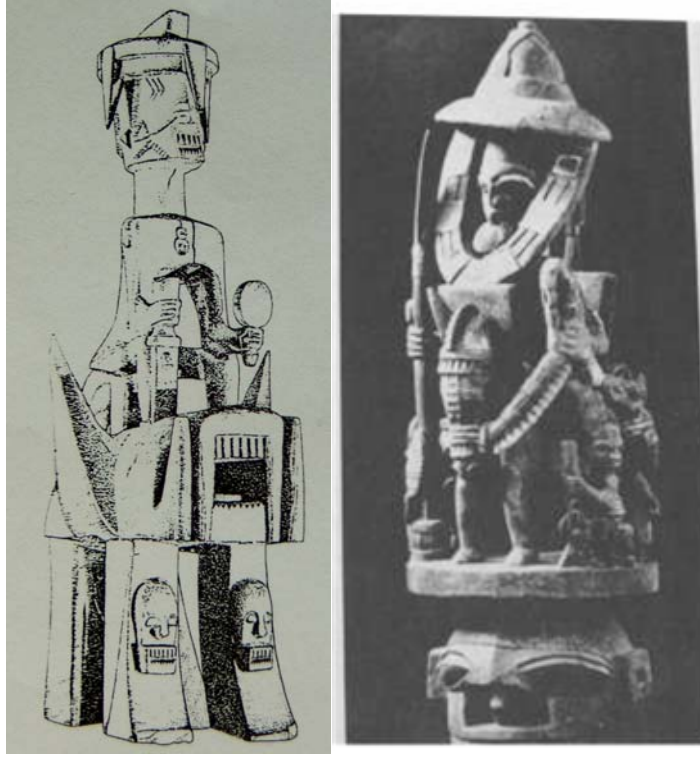


Resim 11

Bazı şenliklerde maske takan dansçılar suyun içinden gelirlerdi. Bu da maskelerin yatay takılmasını açıklar. Su yollarının kenarında duran kutsal ahşap figür heykelleri aynı şekilde ruhları ya da kabilenin efsanevi kahramanlarını temsil ederlerdi.

Urhobo insanları tarafından yapılmış Ejiri adı verilen sunak; gerçeküstü bir hayvanın figürüdür. Savlara göre, hortumsuz da olsa bu hayvan bir fildir. Bu yırtıcı yaratıkların karakteristik özelliklerini gösterir. Sunağın üst bölümüne aile reisinin bir figürü yerleştirilmiştir. Bazen figürün yanında ona eşlik eden iki figür daha bulunmaktadır. Bu

yaratık ailenin koruyucu ruhunu temsil eder. Onun görevi yaşam gücünü temsil etmek ve arzu edilen olaya yönlendirmektir, örneğin savaşta başarıya ulaşmak gibi (Res.12).



Resim 12

Nijer delta bölgesinin ahşap oymacılığı doğal olarak modern bakışla kübist formda tanımlanabilir. Yüzler, kafalar, insan vücudu ve hayvanlar önce kendi anatomik parçalarına bölünmüş, geometrik karakterler elde edilmiştir. Sonra, tekrar yeni organik bölümlereleştirilmiştir(koniler, piramitler, küreler). Bu sanat 1960'larda Kalabari oymacılarının

Machete'i⁵ kullandıkları tespit edilmiştir. Afrika da yaygın olmayan bu aletin düz yüzeyleri ve açısız birleşimlerinin kesmeye daha uygun olduğu görüldü. Bu kübist biçimin gelişiminde, kısmen de olsa bu aletin kullanımından kaynaklandığı söylenebilir. Benzer açıdan bu stilin Fildişi sahili ve Liberya arasında ki sınırın yanında Kavali nehrinin halicinde yaşayan Grebo'ların ve bir kıyı kabilesi olan Kru'ların arasında da varolduğunu söylemek olasıdır (Res.13).⁶



Resim 13

⁵ Machet, silah olarak kullanılan geniş ve ağır bıçak

⁶ Herold Erich, *African Art*, Prague, 1989-1990, 124,(Özetlenmiştir)

Maskeler, konularına ve temalarına göre; Dan Ngere kompleksinde olduğu gibi olağanüstü canavar maskelerine bağlı olarak, kübist bir stilde oyulmuşlardır. Kru'lar; genellikle Batı Afrika sahillerine gemilerde çalışmak üzere işe alındıklarından, bu stilin bir yerden bir yere taşınması olasılığı yüksektir. Kuzey batıda yerleşik Edo kabilesinin ve Urhobo'ların stiline şekil veren etkenlerden biri olduğuna değinilmişti. Ancak; stilin etkileri kuzey doğunun komşu halkları tarafından daha güçlü hissedilmiştir. Pratik anlamda bu stil Ekpahia grubunun güney Ibibio kabilesi tarafından alınmıştır. Daha sonra, bu etkileşim her iki tarafta da kendini göstermiştir. Cross River kabileleri arasında iki ana maske tipinden birisi olan ve insan kafaları şeklinde bir alt formun üzerine yerleştirilen dans başlıkları, çok önceleri kıyı İjo'ları tarafından benimsenen benzer başlıklar olarak aynı amaca hizmet edecek şekilde kullanılmıştır. Kendi Ekine dans grupları için günümüz Kalabari'leri Ikot Ekpene oymacıları tarafından yapılan Anang grubunun hazır yapılmış Ibibio maskelerini alırlar.

Bu kıyı bölgesinin yerel oymacılığı türü; Duen Fobara adı verilen cenaze panolarıyla ifade edilebilir. Bu panoların, okyanus seferleri yapan Avrupa gemileri ile olan ticaretlerinden zengin olan tacirlerin anısına yapıldığı bilinir.⁷ Nadir bulunan bu örnekler günümüzde sadece müze koleksiyonlarında rastlanmaktadır. Bunlar; dikdörtgen olarak yerel kübist stilde oyulmuş, kakma figürlerin arka planını oluşturan sazlarla doldurulmuş, ahşap çerçevelenmiş panolardır. Kollar ve bacaklar ayrı olarak yapılmış ve figürlere öyle bir şekilde tutturulmuştur ki bir şekilde yüksek rölyef etkisi yaratılmıştır. Ana figür, ölü adamı temsil eden, yaşamı boyunca kullandığı bir Ekine başlığı ile bireyselleştirilir. Ana figürün yanında genellikle iki başka figürde vardır (Res.14). Bazı panolarda iki figürün dışında iki figür daha bulunmaktadır. Bunlar daha az önem ifade edilecek şekilde, ana figüre göre küçüktürler (Benin bronz plaklarında olduğu gibi). Bu gerçek panoların boyu ve tasarım ayrıntılarında ki belirgin benzerlikler ele alındığında; Kalabarilerin Benin Court Art isimli sanatlarıyla yakınlaşmış olduğu, görsel olarak

⁷ Erich, a. g.e. 124,(Özetlenmiştir)

kesinleştirdiği savunulur. Afrika sanatına özgü olan pano ve figürlerde, farklı parçaları eklemek yoluyla bütünleştirme tekniği kullanılmıştır. Yerel oymacıların Avrupa gemicilerinin oymacıları ile olan iletişimleri bu gelişmeyi sağlamış olabilir. Nijer delta kübizminin karşı duruşu, ikinci stil yukarı Cross River deki merkezinde de bulunur. Yuvarlak sepet işi alt bölümlerine eklenmiş insan kafası şeklindeki bazı yerel kafa biçimleri olasılıkla Afrika sanatında ulaşılmış natüralizmi gösterir. Bu özellik, Kamerun'daki Cross River nehrinin kuzey yakasında yaşayan Angyang'ların dans başlıkları içinde söylenebilir (Res.15). Gerçek portre izlenimi veren realistik Angyang maskeleri, bu stil merkezinin sadece bir yönünü temsil eder. 1. Dünya savaşı öncesine uzanan en iyi örnekler Alman müzelerinde bulunmaktadır. Yerel, birbirleri ile çelişki içinde olan Bantoid kabilelerinin tümünün çoğu oymacılığı, bazen aynı genel karakteristik özellikleri devam ettirirken, kübist çıkışlara ulaşan, estetik yansımalar görülür. Bu durum; maskeler ve bazı az sayıda figür oymacılığında da kendini gösterir. Örneğin Angyang'ların bitişik kuzey komşuları olan Widekum maskeleri yüksek kalitede stilizasyon ve geometrik biçimleme eğilimi açığa çıkarırlar. Burada göreceli olarak daha küçük bir alanda, tüm güneydoğu Nijerya için tipik olan stilistik bir çeşitlilikle karşılaşırız.

QuickTime™ and a
TIFF (Uncompressed) decompressor
are needed to see this picture.

Resim 14

QuickTime™ and a
TIFF (Uncompressed) decompressor
are needed to see this picture.

Resim 15

Nijerya merkezinde, Tiv, Jukun ve Chamba bölgelerinde tohum hasadı ritüellerine rastlanmaktadır. Bu bölgede daha çok bufalo maskeleri kullanılmıştır. Bufalolar dünyanın koruyucu atası olarak kabul edilir. Soyut stilde betimlenirler. Kompozisyonlar iki ana yapı

olan geniş düz yuvarlak boynuz ve küçük açılı çeneden oluşmaktadır. Bu form, ahşap inek olarak da Chamba’larda anılmaktadır. Yüzün yüzeyi dikdörtgen ve iki tane yatay hafif kıvrımlı boynuz içerir. Maskeyi takan için oyuk iki göz çukuru bulunur. Yuvarlak bir alın ve küçük kabartma burundan oluşmaktadır.

Kamerunlu insanlar; Bamileke, Bamenda, Bamum, Bali’de bu seremonileri arazi ve erkeğin verimliliğini artırmak için yaparlar. Bu şölenler, kuraklık sonrası maskeler ile tören; kurban kesip, palm-wine (palmye ağacından elde edile bir tür şarap) içilerek yapılır. Genişçe olan ahşap maskeler bufalo stilindedir. Bu maskeler, geniş kafalı, badem şekilli gözleri olan, bütün ağızda dişler ile, içe kıvrık küçük ve birbirine yakın boynuz, geniş burun delikleri biçiminde tasarlanmışlardır (Res.16).

QuickTime™ and a
TIFF (Uncompressed) decompressor
are needed to see this picture.

Resim 16

Bazı örneklerde yuvarlak yanaklı, insan yüzlü, boynuzlu bufalo maskelerinde cam boncuk bulunmaktadır. Bu maskeler, aynı zamanda antilop ve fil stilinde de gerçekleştirilip, avcılık ritüellerinde de kullanılmıştır(Res.17).

QuickTime™ and a
TIFF (Uncompressed) decompressor
are needed to see this picture.

Resim 17

IV. 2.2. KUZEYBATI AFRİKA – GİNE-MALİ

Ağırlıklı olarak bulunan çizim, duvar resimlerinde hayvan figürleridir. Örneğin Kongo’da avcılar köpek kullanmışlardır. Ahşaptan oyulmuş tek parça içbükey boyunluk takılmıştır. Üzerindeki ziller daha sonraları oyularak hayvan figürleri işlenmiştir. Sonraları topluluk oluşumu, kabile reisi seçimi onun üstün özellikleri ve törenleri yapması, yağmur danslarında da bu ziller kullanılmıştır. Gine’de Baga kabilesinde Nimba adı verilen bir maske takılıyordu. Maskenin altında uzun hasır rafyalar⁸ bulunur ve gövdeyi tamamen kaplar. Tohum ve hasat seremonisi için yılda iki kere yapılan törenlerde giyilen maske ve onun alt kostümü ile dansçı toprağa tohum serpmektedir. Bu maske düşüpte kırılırsa uzun yaşam, bolluk ve bol çocuk anlamına gelirdi. O yılın kabile üzerinde bolluk içinde ve verimli geçeceğine inanılırdı. Nimba, aynı zamanda kötü olaylara karşı kalkan görevini de üstlenmektedir. Bu tören, sadece kadınlar özellikle hamile kadınlar tarafından, sağlıklı çocuk dünyaya getirmek amacıyla da yapılmaktaydı (Res.18).

⁸ Rafya, palmiye ağacının yaprak saplarından elde edilen lif sicim.

QuickTime™ and a
TIFF (Uncompressed) decompressor
are needed to see this picture.

Resim 18

Bambara’da antilop kafası maskeler takılarak iki kişi karşılıklı ritim eşliğinde dans eder. Uzun hasır rafyalar giyerek dünya üzerinde dostluk kurmaya çalışırlar. Chi Wara, bütün bu grupların stilizasyonunu içeren Afrika sanatından oluşur. Antilop maskesinin üç stili vardır;

Yatay Stil: Boynuzları uzun nazik kıvrımlı, geniş kulaklı bazen hayvanın kafası stilize insan şeklinde gerçekleştirilmiştir. Yuvarlak alın, uzun ince boyun, küçük gövde ile taşınır. Kuyruk yukarı doğru kavisli, bazen halka ile gösterilir. Sırt ya da boyunlarında yavrularını taşır. Bazı örneklerde gövde ihmal edilmiş olup, sadece güçlü bir boyun bulunmaktadır. Tek parça değil de, kafa gövdeye geniş çivilerle oturtulmuştur (Res.19).

QuickTime™ and a
TIFF (Uncompressed) decompressor
are needed to see this picture.

Resim 19

Dikey Stil: Gövde ve bacaklar küçük bir kaidenin üstünde boyun, burun, ağız ve boynuzdan oluşmaktadır. Daha büyük olan dişi hayvan sırtında taşımaktadır. Boyun düz ve geniş yeleli olup, boyun zikzak ya da üçgen çizgili oyularak yeleden ayrılır. Nokta şeklinde ağız ve burun bulunmaktadır. Boynuz dik çıkıntılı olup arkaya doğru kıvrımlıdır. Kuyruk küçük ve yeleye ters bir açıyla yukarıya kıvrımlıdır (Res.20).

QuickTime™ and a
TIFF (Uncompressed) decompressor
are needed to see this picture.

Resim 20

3. Stil: Sanatın yalın bir özeti gibidir. Beden kıvrım ve kavisleri belirsizdir. Boynuzların belirli çizgileri bacakların keskin uzanışları, Afrika sanatında ki nadiren görülen hareket ve canlılığı dışavururlar. Mask'a bakıldığında bir antilobun görünüşünü ortaya koyar. Chi Wara'larda göze batan en önemli özellik boyundur ve belirli bir bölgeye indirgenmez. Nazik ve ince uzun boynuzlar en göze batan özellikleridir. Antilop kafaları, renkli boyanmış olup, geniş beyaz üçgenlerle, kahverengimsi kızıl, siyah ve parlak mavi renktedirler. Yatay benekli masklar kültürün kahramanı Yirige'yi simgelemektedir. Yirige'nin toprağın ilk işlenmesinde kötü güçlerin uzaklaşmasını sağladığına inanılır. Antilop Yirige'nin stilize halinden oluşturulmuştur. Aynı zamanda ölü törenlerinde de görülür (Res21).⁹

⁹ Wassing, Rene S, *African Art Its Background and Traditions*, Alpine Fine Arts Collection Ltd. , London, 182, (özetlenmiştir)

QuickTime™ and a
TIFF (Uncompressed) decompressor
are needed to see this picture.

Resim 21

IV. 3. AŞAĞI NİJER HAVZASI

IV.3.1. IGBO (IBO) KABİLESİ

Güneydoğu Nijerya'nın en büyük grubu olan Igbo'larda siyasal bir merkezleşme yoktur. Kasaba ve köyler, şefler tarafından yönetilir. Otorite, kabileler, yerel konseyler, erkek toplulukları, yaş derecesi ve unvan veren birlikler arasında dağılmıştır. Özellikle Ozo'larda bu durum daha belirgindir. Görsel sanatlarda gösterildiği gibi, Igbo toplulukların da olumlu kişisel başarıyı vurgular. Çoğunlukla çömlek tekneleri ve bronz heykellerden oluşan eski bir Igbo geleneği, Awka şehirleri yakınında bulunan kuzey Igbo'daki Igbo-Ukwu'da keşfedildi. İlk önce 1939 yılında ortaya çıkan sanat eserleri bilinen hiçbir stille benzerlik göstermediği için kolay tanındı.¹⁰ Yakın zamanda bu alışılmamış objelerin zaman ve özellikleriyle ilgili bir bilgi yoktu. 1960 ve 70'li yıllardaki kazı çalışmalarına kadar kapsamlı bir arkeolojik kayıt tutulmamıştı. günümüzde Igbo-Ukwu objelerini 10. ve 11. yüzyıla kadar dayandıran arkeologlar bulunmaktadır ve Nijerya'da bulunan en eski bronz heykel merkezi olarak tanınırlar. Igbo-Ukwu bronzlarının stili ve yüzey süslemeleri İfe ve Benin'de bulunanlardan farklılık göstermektedir.

Igbo-Ukwu sanatının zenginliği belirli bir derece sosyal tabakalaşma çerçevesinde bir politik sistem öngörür. Günümüzde bu bölgede kutsal bir kral olmamakla birlikte, sosyo-dini özellikle birleşen belli bir unvanı taşıyıcı, doğurganlığı ve tartışmaların çözümleyicisi, üst soydan gelen Eze Nri lideri vardır. Unvan almak Igbo politik yapısının önemli bir parçasıdır ve Eze Nri dışındaki unvanlar kalıtsal değildir. Diğer ünvanlar çok çalışma ve ücret ödemeyeyle elde edilir. Igbo-Ukwu'da keşfedilen gelişmiş bir mezar, ya Eze Nri yada başka bir unvan sahibi için olabilir. Etnografik tarihsel verilere göre aslında bu mezarın Eze Nri'ye ait olduğunu destekler. 1930'lu yılların başına dayanan açıklamalara göre ölü bir Eze Nri;

"mezar odasında doğrultulmuş bir tahtanın köşesinde dik bir şekilde oturtulur(sıradan halktan ayırmak için ve bir şekilde diğer Eze Nri'lerle diyalogunu

¹⁰ Perani, Smith, a. g. e. 182

kolaylaştırmak için). Kolları boncuk kaplı ve taç giyme kıyafetini bütünüyle giydirilmiş durumda olmalıdır.”¹¹

Bu tanım Igbo –Ukwu mezarı ile doğru orantılıdır. Dik tahta kalaslar bulunan mezar odası daha sonra ki Igbo giriş yolu ile kutsal panolarına benzerlik gösterir. Taç giyme kıyafeti ile oturan vücut metal fildişi ve boncuklarla çevrelenmiş şekilde bulunur. Bronz bir topuz, at üzerinde oturan figür bulunmaktadır. Eğeri dekore eden atla ilgili bu bronz kabza, mezarın en önemli bir parçasıdır. Bu atla ilgili tema, Afrika’daki ilk örneklerden biri olan bu çalışma da, binicinin yüzünde çizgili şeritler bulunmaktadır. Batı Afrika da görebileceğimiz gibi at motifi ve binicinin boyunun yüksekliğinin statü ve zenginlik göstergesi olduğu görülmektedir. Aslında erkek, halkın bütün politik, ekonomik, sosyal ve ruhani göstergeleriyle birlikte güç binicisidir(gücü elinde tutan). Bu katmanlaşmış olan desende, İfe bronz başlarını hatırlatsa da aslında aralarında farklılıklar vardır. Daha çok Igbo İchi katmanlaştırılmasına benzer. Bu da Ozo’ların içinde ki unvan bağının derecelerini gösterir. Yüzeydeki gelişmiş desen Igbo-Ukwu’nun gelişmiş stilidir.

Igbo-Ukwu’nun başka bir önemi de bulunmuş olan kral hazinesidir. Bu hazine pek çok çeşit objeye sahiptir; bronz kase, kabuk, boncuk, süs ve kap dayanaklarından oluşmuştur. Buna ek olarak bu hazine de altmış üçbin tane cam ve taş boncuk da bulundu. Bu kral süsleri kullanılmadan hazineye sunulmuştur. Örneğin, silindirik ve ucu açık kap desteği ya da sunak parçası çevresi dikkatle hazırlanmış eğrileri olan bronz, kurbanları sembolize eden kompleks kadın ve erkek figürleri gibi. Erkek ve kadın arasında ki zıtlık temel Igbo ikilem değerlerinin ifadesidir. Bu şekiller Dünya üstündeki ilk çifti temsil etmektedir. Bu çalışma da kadında yüz katmanlarının olmasına karşılık, erkek’te de yüz katmanlaşmasının olmasıdır. Bu desenlerdeki katmanlaşmalar, Igbo erkekleri ile özdeşleştirilen toplumsal cinsiyetin tersine çevrilişini simgeler.

¹¹ a. g. e. 183

İple çevrilmiş bronz desteğin üstündeki bronz kap, Igbo-Ukwu kültürünün en nadir ve teknik açıdan sofistike çalışmalarından biridir. Bu kültürün tipik objelerinin özellikleri, detay ve nadir motiflerin minyatürleştirilmesidir. Bu minyatürleştirme, dairesel, dikdörtgen, ya da pırlanta formundaki karışık dekorasyon ile ifade edilir. İlmikler, granüllü yüzeyler, sinek ve böcek formları yaygındır. Bu sineklerin anlamı tam olarak bilinmemektedir. Buna karşılık metal ve kil formlara sarılmış yılan figürleri de görülmektedir. Yılan, ruhani gücü simgeler. Bu bağlamda bir ölçü de piton, Dünya tanrıçasının habercisidir. Pitonun ruhani sistemde ki rolü, Eze Nri ile yakın bağ içindedir (Res.22).

QuickTime™ and a
TIFF (Uncompressed) decompressor
are needed to see this picture.

QuickTime™ and a
TIFF (Uncompressed) decompressor
are needed to see this picture.

Resim 22

Igbo-Ukwu kil işlemeciliğinde, 150 alt kategori ve 6 ana kategori bulunmuştur. Bu büyük bir olasılıkla kuzey batı Igbo alanlarını kapsayan yaygın bir geleneğin parçasıdır. Son dönemdeki Igbo eşyaları ile süsleme çokluğu paralellik göstermese de dekorasyonun özellikleri günümüz kil özelliklerinde hala bulunabilir. İnyı merkezinde bilinen, derin işlenmiş, oluklu spiral burma ve çıkıntı tasarımları olan kaplar buna iyi bir örnektir (Res.23). Aynı zamanda tapınaklarda kullanılan, işlevli eşyalara ek olarak, kişisel ve toplumsal seremoni kapları da Igbo'lar tarafından yapılmıştır. İki veya tek kaseli süslü

kaplar sunum için kullanılmıştır. Bu tapınaksal parçaların merkez figürü bir yöneticiyi ya da yüksek statü araçlarına sahip, önemli bir erkeği temsil eder.



Resim 23

Igbo erkekleri tarafından sahip olunan dört eğri ayaklı dairesel oturaklar Ozo statüsünün önemli bir göstergesidir. Erkeğin Obi'sin de saklanan dairesel oturaklar günlük ibadet aktivitesinde kullanılırdı. Bir Ozo üyesinin Obi'si açık bir paneli kapsayan oyulmuş tahta panellerle dekore edilmiştir. Bu da onun öncelikli olan ibadetini vurgular bu paneller genellikle statü sembolleriyle dekore edilmiştir. Asa, kişisel kutsal eşya sandığı olarak atalarına birtakım göndermeler yapar. Sandalye ve duvar gibi oyulmuş aletler Ozo statüsünün güçlü, görsel ifadeleri olsa da kuzey Igbo şehirleri olan Awka ve Onitsha'nın en önemli üç rütbe işareti metal asa, kartal tüylü kırmızı bir şapka ve iplik anklettir. Geçmişte İchi katmanlaşması Igbo-Ukwu eserlerinden kutsal tahta oymalarına kadar görülmekle birlikte aynı zamanda Ozo statüsünün temel göstergesiydi (Res.24).



Resim 24

Nri'deki bir Ozo'nun ünvan alması sırasında, erkek tapınağın önünde sandalyesine oturur. Bedenine beyaz boya ile desenler yapılırdı. İsi Nze (Ozo reisi) erkeğin ayak bileği bir kordonla bağlanır, başına şapkasını yerleştirilip, onur asası verildikten sonra yüzüklerle dekore edilmiş uzun bir mızrak kendisine verilerek tören sonlandırılırdı.

Ozo kralının tacı ve elbiseleri burkulmuş beyaz iplikten oluşturuluyordu. Bu elbise aynı zamanda cenaze törenlerinde de giyilirdi. Giysi, ünvan sahibinin temizliğini ve ruhaniliğini temsil ederdi. Aynı zamanda atalarıyla olan bağını da vurgulardı.

Igbo'nun bireyselliğe ve başarıya verdiği önem, oyulmuş İkenga figürlerinde görülür. İkenga figürlerinin fonksiyonu erkeğin gücünü ve başarılarını, özellikle ekonomik etki ve statüsünü temsil eden kişisel bir ibadet yeridir. İkenga, beceri ve gücün kaynağı olan erkeğin sağ kolunu temsil eder ve sahibine iyi şans ve başarı getiren bir ruh gibi görülür (Res.25).

QuickTime™ and a
TIFF (Uncompressed) decompressor
are needed to see this picture.

QuickTime™ and a
TIFF (Uncompressed) decompressor
are needed to see this picture.

Resim 25

Bir kişinin İkenga'sının desteği geleneksel ünvanları, ya da günün iş olanaklarını takip etmesi için önemlidir. Genç erkekler evlenip aile olana kadar bir İkenga sahibi olurlar. Bir Ozo başının İkengası daha öncekilerinin de olduğu Obi içinde tutulur. Kişi öldüğünde İkengası parçalanır ya da ailenin atalarından kalma tapınağa konur. Geniş sosyal gruplar ya da bütün köyü kapsayarak, toplu olarak bir İkenga sahibi olabilir. Bu durumda da odak, grubun kolektif başarısı olur. İkenga figürleri oturan ya da ayakta elinde koç boynuzu olan bir adamı gösterirdi. Bu, erkeğe dair bir gücün ikonudur. İkenga'lar basit,

silindirik tabandan çıkan boynuzlu somut bir kafadan, boynuzlu gerçeğe yakın figürlere ve başka statü sembollerine kadar farklılık gösterir. Soyut çeşidin dekorasyonu, oyulmuş, yontulmuş Ozo kapı ve oturaklarına benzerdir. Genellikle İchi katmanlaşması ve gerçeğe yakın İkenga'nın alnını dekore eder. Buna ek olarak, gerçekçi anlatımla yapılan boynuzlar daha yaratıcıdır. Bu boynuzlar çıkıntı oluşturmazlar, fakat kuş figürleri boynuzların yanında yer alabilirler ya da boynuzlar ince işlenmiş bir tablonun temeli olabilirler. Silahlar, Machet'ler, asa, fildişi, savaş ganimeti kafası, Ozo oturakları ve borular gücü, erkeği ve başarıyı temsil eden tipik İkenga aksesuarlarıdır (Res.26).

QuickTime™ and a
TIFF (Uncompressed) decompressor
are needed to see this picture.

QuickTime™ and a
TIFF (Uncompressed) decompressor
are needed to see this picture.

Resim 26

IV.3.2. IGBO MASKE SANATI

Igbo insanında maskecilik, çok çeşitli sosyalleşme süreçlerini ve sosyal kontrol etkinliklerini içinde barındırır. Maskecilik kurumuna kabul edilme genellikle yetişkin statüsünün kazanılması ile aynı zamana rastlar. Neredeyse bütün Igbo maskeciliğinde önemli olan erkekler arasında görülen katılım sırası ve bilgi hiyerarşisidir. Bu durum maske türlerinde de paralellik gösterir; gençler, büyük ölçüde genç erkekler, orta yaşlılar ya da sadece yaşlılar tarafından canlandırılırlar. Igbo maskeli gösterilerine özellik kazandıran tür, anlam ve kullanımdaki olağanüstü çeşitliliğidir.

B biçim açısından ince bir şekilde oyulmuş hassas, açık bir biçimde eklem özellikleri olan beyaz maskelerden (Res.27), büyütülmüş, gülünç özellikleri olan koyulaştırılmış karma maskelere kadar çeşitlilik gösteren grup maskelerine güzel ve çirkin ironi kullanılarak Igbo maskelerinin biçim ve anlamlarını analiz etmişlerdir. Kuzey Igbo bölgesinde beyaz yüzlü maskeler, ölümü temsil eden evlenmemiş genç kadın ruhlarını betimler. Koyulaştırılmış maskeler Mgbedike güçlü erkek doğa ruhlarını betimler. Siyah/beyaz ve dişi/erkek ikiliği, Igbo dünyasındaki düzen ve düzensizlik güçleri ile birleştiğinde daha geniş bir felsefi anlamı ifade eder. Ayrıca, Igbo maskelerinin biçimleri ve türleri, kuzey Igala ve Idoma halklarından, doğu Ibibio ve Ejagham halklarından ve kıyı kesimlerde yaşayan Ijo halklarından alınan kültürel alıntılarını yansıtır. Bütün bu güneydoğu Nijerya halklarının maskecilik gelenekleri, ikiliğe ve Igbo beyaz ve koyu yüz maskelerinin görsel ifadelerinin benzer modellerini paylaşmaya dayanan yapısal bir ilkeyi sergiler.

QuickTime™ and a
TIFF (Uncompressed) decompressor
are needed to see this picture.

QuickTime™ and a
TIFF (Uncompressed) decompressor
are needed to see this picture.

Resim 27

Kuzey Igbo halkı arasında iki önemli beyaz yüzlü maske bulunmaktadır. Bunlar, yüz maskesi ve yarı miğfer başlıktır (Res.28). Evlenmemiş genç kadın ruhlarını temsil eden her iki tür de taraklar ve aynalarla donatılmıştır. Boyanmış Uli süslemeleri, yarı gözleri, ince düzgün bir burnu ve küçük bir ağzı, kimi zaman dişleri olan, yüz işaretlerini gösteren ayrıntılara sahiptir. Bazı Igbo maskelerinde ruhsal gücü sembolize eder şekilde alın kısmında İchi deriyi kazıma yöntemleri bulunmaktadır. 20. yüzyılda görülen örnekler daha ayrıntılı ve süslüken, 19. yüzyıldan kalma ilk belgelenmiş beyaz yüzlü maskelerde ölümü ve ruhlar âlemini anımsatan zayıflamış bir yüz bulunmaktadır. Dişi Uli beden tasarımlarından ilham almış olan aplik modellerle süslenmiş parlak renkli kostümler giyen beyaz yüzlü maskeli göstericiler üyeliğe kabul, cenaze törenlerinde ve unvan alma törenlerinde görülmektedir. Örneğin, göstericiler Mmanwu erkeği tarafından giydirilir, bu da köydeki sosyal uyumun devam etmesi ile ilgili kurumsallığı tanıtıcı bir etkinliktir. Genel olarak, bu genç kadınlar aslında epik ve efsanevi özellikleri olan, “*beden bulmuş ölümün*” temsilcisi olacak kadar üstün varlıklardır. Oyunlar, genç kızlara dayanıyor olmasına karşın, onları hareket ettiren, güçlü uzun boylu erkeklerdir. Bu da daha fazla atletik ve hızlı ilerleyen canlandırmalar izlenmesini sağlar.

QuickTime™ and a
TIFF (Uncompressed) decompressor
are needed to see this picture.

QuickTime™ and a
TIFF (Uncompressed) decompressor
are needed to see this picture.

Resim 28

Bu maskeli göstericiler; her zaman dişilleri çağrıştırmaları da ideal fiziki güzelliği ifade ederler ve dişilliği överler. Kuzey Igbo halkları güzel beyaz yüzlü maskeler ile birlikte, olumsuz özellikleri anlatan, farklı malzemelerin birleşimi ile kaplanmış koyu yüzlü maskeler de kullanırlar. Bu maskeler, tehditkâr dişleri, abartılı özellikleri ve birden çok boynuzları ile epik ve efsanevi özellikleri olan güçlü erkek doğa ruhlarını temsil ederlerdi (Res.29). Giydikleri kostümler el dokuması kumaşlardan yapılmamış, bunun yerine ormandan elde edilen malzemelerden ve nesnelerden yapılmıştır. Koyu yüzlü maskeli göstericiler, saldırgan ve tahmin edilmesi zor davranışlar sergileyen savaşçı ve avcının erkek rolleri ile bağlantılı, yiğitliği ifade ederler. Koyu yüzlü maskeli göstericiler, topluluk içindeki en güçlü maskeli ruhlar olmadıkları halde, genellikle güçlü ilaçlar bulunduran yıkıcı ve vahşi özelliktedirler. Kuvvetin, cesaretin ve egemenliğin kişileştirilmesi olarak ruhlar, gösterimsel bağlamda orta dereceli erkeğin ideallerini yansıtır.

QuickTime™ and a
TIFF (Uncompressed) decompressor
are needed to see this picture.

Resim 29

Genellikle beyaz ve koyu yüzlü maskelerin ayrı ayrı sergilendiği günlerde, görünüm cinsiyete bağlı rol farklılıklarının açıkça desteklenmesi ve birleştirilmesine yardımcı olur. Beyaz yüzlü ve koyu yüzlü maskeler, Owu su ruhu inancı tarafından kontrol edildikleri Güneybatı Igbo bölgesinde de bulunmaktadır. Owu, Igbo bölgesinden gelmeyen, kıyı bölgelerden yaşayan Ijo halkalarından köken bulan maskelerdir. İyi belgelenmiş ve yaygın olan Owu maskeli gösterisi, en az beş farklı (ilgili ise) yüz maskesi biçemi olan Okoroshidir. Güçlü ve tehlikeli koyu maskeler (Okoroshi Ojo), güzel beyaz maskelerle (Okoroshi Oma) bir arada bulunmaktadır. Bu beyaz maskelerin özellikleri, Kuzey Igbo maskelerinden daha az uzun ve hassas olmalarıdır. Cinsiyet rollerine ilişkin Igbo davranışlarının bir yansıması olarak, yumuşak beyaz maskeleri takanlar, dökümlü kostümleri ve kaygısız oyunları ile erkektir. Kadınların güzelliklerine, saflıklarına ve zarif hareketlerine övgülerde bulunurlar. Aynı erkekler, kadına hakaret eden ve onları tehdit

eden koyu maskeleri de takarlar. Bu iki zıt maske türü kadınlara doğru olan karmaşık, çelişkili ve kararsız davranışlarla paralellik gösterir (Res.30).

QuickTime™ and a
TIFF (Uncompressed) decompressor
are needed to see this picture.

QuickTime™ and a
TIFF (Uncompressed) decompressor
are needed to see this picture.

Resim 30

Abartılı kişileştirmeleri içinde bu beyaz ve siyah yüzlü maskeler cinsiyetler arasındaki etkileşimleri biçimlendiren gerilimleri ve bunun yanı sıra daha az kutuplaşmış insan olgusu gerçeğini de yansıtır. Güçlü ve birbirine karşı zıt duyguları olan Owu habercileri olarak Okoroshi ruhları bu gerçekliği ifade eder¹².

Güneydoğu Igbo halkları arasında, beyaz yüzlü ahşap maskeler ve ahşap olmayan bileşik maskeler, atalara saygı ve tarımsal kutlamalarla ilişkili olarak derecelendirilmiş Ekpe birliği tarafından kullanılmıştır. Bu bağlamlarda, maskeli göstericiler insanların gündelik yaşantılarında karşılaşmadıkları bir ruhun bir bedenden diğerine geçmesini temsil

¹² a. g. e. 192, (özetlenmiştir)

eder. Maskeler herhangi bir belirsiz ruhu temsil etmez. Eskiden, Ekpe birliği önemli sosyal kontrol işlevleri ile görevlendirilmişti. Bunların arasında, para cezalarını toplamak, suç işleyen kişileri cezalandırmak ve anlaşmazlıkları çözmek de bulunuyordu. Güney Igbo Aro halkı, birliği kendi gereksinimleri yoluyla Ekpe birliğini Cross River bölgesinde yaşayan Ejagham halkından almıştır. Büyüme ve iletişim etkinlikleri Ekpe birliği tarafından oluşturulmuş olan Güney doğu Nijerya'da, 18. ve 19. yüzyıllar boyunca, özellikle Aro Igbo kapsamlı bir ticaret sistemi geliştirmiştir. Aro Igbo arasında, maskeli göstericiler ve özel giysi olan Ukara Ekpe birliği kabul ve cenaze törenlerinde önemli bir rol oynamaktadır. Örneğin, cenaze törenlerinde, maskeler izleyicinin duygusal dönüşümünü oluşturmaya yardımcıdır. İnsanoğlunun ölümüne tutulan yastan, yeniden güven verici bir umudun doğmasını sağlar. Bu, akılcı olarak ölümle yüz yüze gelme sorununa aracılık eder.

Bu törenler sırasında, en yüksek derecede bulunan Ekpe, dikilmiş ve boyanmış olan çivit rengi Ukara giyer, bunlar kuzey Igbo bölgesinde yaşayan insanlar tarafından tasarlanmış ve boyanmıştır. Üretim süreci kıyafeti tasarlayan erkek ile onu kıyafeti boyayan kadın arasında bir işgücü paylaşımını gerektirmektedir.¹³ Igbo bölge (Idoma) içinde yayıldıkça ölü gömme ve maskecilik için kullanılan teknikle karşılaştıkları ve çivit boya ile boyanmış giysileri benimsedikleri görülmektedir. Bölgede yaşayan Aro ticaret adamları tekniği Ekpe toplumu tarafından kullanılan Nsibidi tasarımları ile birleştirmiş ve Ekpe üyeleri arasında bir pazar oluşturmuştur.

Geleneksel liderlerin cenaze törenlerinde, örme başlıklar takan ve giysiler giyen Okonko ve Mboko gibi maskeli göstericiler, Ukara giyinmiş olan Ekpe üyelerine eşlik ederler. Geometrik ve kavramsal modellerle süslenmiş olan sabahlıklar, Cross River bölgesinde gelişmiş, koloni öncesi gizli yazıtlar olan Nsibidi'ye dayanan Ekpe birliği

¹³ Ezillo Idomo Benue dili konuşur; dilleri ve kıyafet tasarımına olan yaklaşımları, Benue Nehri bölgesinde bulunan Wukari Jukun halkınıninki ile benzerdir. Onlar da Kamerun Grassfield krallıklarında pazarlamak üzere dikilmiş ve çivit boya ile boyanmış kıyafetler yaparlar.

tarafından belirlenmiştir. Leoparın gücünü gösteren damalı model, hem Ukara giysilerinde hem de 13. Tabakadaki Aro Igbo Mboko maskeli göstericilerinin koyu ve beyaz kostümleri gibi Igbo maskeli göstericileri tarafından giyilen örme kostümlerde kullanılan yaygın bir motiftir. Reisin cenaze töreni boyunca, Mboko maskeli gösterici, üzerlerinde göğüslerine beyaz tebeşir ile çizilmiş olan Nsibidi tasarımları Ukura giymiş olan Ekpe erkeğinin gözetiminde ilerler.

IV.3.3. IDOMA VE KUZEY EDO MASKELERİ

Aro Igbo'nun dikilmiş çivit boyalı giysi yapma tekniğini Idoma halkından aldığını ve kendi gereksinimlerine uygun olarak giysi geleneklerine uygun hale getirdikleri konusuna daha önce değinilmişti. Benzer kültürler arası etkileşimler, Güneydoğu Nijerya'nın maskecilik gelenekleri için de geçerlidir. Koyu ve beyaz yüzlü maskeler, Igbo halkının komşuları tarafından kullanılmıştır. Bunlar arasında Idoma, Igala, Ibibio ve kuzey Edo halkları bulunmaktadır. Idoma beyaz maskeleri biçimsel olarak kuzey Igbo maskelerine benzerdir, ancak onların yanakları daha yuvarlaktır, alındaki ve şakaklardaki kıvrımlarda dikey şakak derinliği oyulmuştur. Idoma aynı zamanda, toplum içindeki düzenin devamını sağlamak için atalarından güç alan birçok sosyal kontrol kurumunda başlıkları, sorgular ve değiştirerek yatay maskeler de kullanır. Her maskecilik kurumu, kimliğini yansıtan kendine özgü farklı bir maskeye sahiptir. Günümüzde Idoma maskeleri normal olarak cenaze törenleri ve daha dünyevi etkinliklerde kullanılmaktadır (Res.31).

QuickTime™ and a
TIFF (Uncompressed) decompressor
are needed to see this picture.

Resim 31

Kuzey Edo halkları kendi kökenlerini Benin krallığına dayandırsalar da, siyasi ve sosyal yapıları, daha az merkezileşmiş olan Idoma ve Igala gibi komşularına daha çok benzemektedir. Bunlar, köyler ve akrabalık barındıran köy kümeleri ile temel siyasi birimlerden gelen ritüelik bağlardır. Her köy, maskecilik topluluklarının sayısına bağlı olarak yaşlılardan oluşan bir konsey tarafından idare edilir. Jean Borgatti'ye göre erkekler ve bazı kadınlar, *“odak noktaları anti-sosyal güçleri (büyücülük) kontrol etmek ve toplumun gönencini artırmak olan maskecilik kurumlarına aittir”*¹⁴ demiştir. En iyi belgelenmiş kuzey Edo grubu olan Okpella, güzel beyaz yüzlü kadın maskeleri ve gülünç koyu yüzlü maskeler de dahil olmak üzere çok çeşitli maskeler kullanır (Res.32). Ölü kadınları ya da anneleri temsil eden göze çarpan beyaz yüzlü maskelerden bir tanesi, kıyafetlerle onları giydiren ve genç bir erkek akrabayla dans ederken onlara eşlik eden” kadınlardır. Ölü anne maskeleri, diğer birçok Okpella maskesi oynatılırken, kurak

¹⁴ a. g.e. 194

mevsimin sonunda düzenlenen Olimi festivali sırasında ortaya çıkar. Okpella bölgesinde yirminci yüzyılın başında görülmeye başlanan Olimi, sosyal kontrol ve atalara saygıyla ilgilidir.

Olimi gibi çeşitli şenliklerde ortaya çıkan ve Igala-Igbo bölgesinden 1920’li yıllarda yayılan bir diğer maskeli gösteri türü ise ayrıntılı ve renkli kumaş aplik kostüm olan Okakagbedir. Okakagbe; öncelikle sosyal dayanışmayı ve görsel zevki artırmaya yardımcı olan bir eğlence maskesidir. Parlak renklerle süslenmiş kostüm, zengin desenle işlenmiş yüz özellikleri yansıtan, iplikten yapılmış peruk ya da başlıkla kapatılmıştır. Bu aplik kostümler dikkat çekici bir biçimde Igbo tarafından Mmwo ve diğer maskeli gösterilerde kullanılanlarla benzerlik göstermektedir. Ana Okakagbe karakteri, ata ana karakteri gibi gerilmiş giysi figürleri ile donatılmış ayrıntılı yuvarlak bir başlık takar.

Çoklu figürlerden oluşan, geniş üstyapılar uslubu kuzey Edo, kuzey Yoruba ve kuzey Igbo geleneklerinin özellikleridir. Etnik hatlar arasında, yön değiştiren tek resmi işlevsel karmaşa olarak maskeli gösteriler; her iki geleneğe, bunlara ilişkin geçmişe, çeşitli geleneklerin farklı yerel biçimlere ve belirli kullanım modellerine uygun olması gerçeğine karşın , yeni bir iç bakış getirdiği söylenebilir.

QuickTime™ and a
TIFF (Uncompressed) decompressor
are needed to see this picture.

Resim 32

IV.3.4. IBIBIO MASKELERİ

Igbo'nun güneydoğusunda yer alan Ibibio, Batı Annang da dahil olmak üzere altı alt gruba ayrılmıştır. Ibibio olarak sınıflandırılan maskelerin çoğunluğu Ibibio dili konuşulan bölgeden çıkan en yetenekli ve üretken sanatçıların olduğu, Annang tarafından yapılmıştır. Annang, Ibibio'da beyaz ya da sarı renginde maske, iyi, ahlaklı bir yaşam sürmüş olan ölü kişiyi temsil etmektedir. Öte yandan, koyu yüzlü maske şeytani olarak görülmekle birlikte zarar verici davranışları, onun başıboş dolaşan bir hayalete dönüşmesine neden olan kişiyi temsil etmektedir (Res.33). Bu iki maske türü, Ibibio inancı tarafından açıklanmış olup, buna göre ölüm üzerine bir insanın ruhu ya ruh göçünü beklemek üzere ruhlar diyarına gider ya da şeytani bir hayalete dönüşür. Kimi zaman hastalıktan kaynaklanan fiziksel

bozukluklarla betimlenen hayalet maskelerini çizmek konusunda sanatçının elinde birçok seçenek vardır. Bu maskeler, kötülüğün bir kanıtı ya da genellikle çirkin hayalet maskeleri olarak görülür. Bu çirkin hayalet maskelerini takanlar, siyah rafya kostümler giyerler, silah taşırlar ve saldırgan bir kişiliğe bürünüp, birdenbire değişen bir ruh hali içinde gösterimde bulunurlar. Öte yandan, açık yüzlü maskeliler boyanmamış rafya kostümler giyerler, renkli giysiler taşırlar ve nazik bir biçimde hareket ederler.

QuickTime™ and a
TIFF (Uncompressed) decompressor
are needed to see this picture.

QuickTime™ and a
TIFF (Uncompressed) decompressor
are needed to see this picture.

Resim 33

Ibibio maskelerinin çoğunluğu, ölü üyelerin cenaze törenlerinde ataların anılması ile ilgili olarak erkek Ekpo birlikleri içinde kullanılır.¹⁵ Yıllık törensel döngü boyunca ve ölü üyelerin cenaze törenlerinde, maskeli oyuncular, yaşayanların dünyasına geçici olarak geri dönen atalarının ruhlarını taklit ederler.

¹⁵ Ibibio Ekpo, Igbo halklarına ve Cross River halklarına ait olan Ekpe birlikleri ile karıştırılmamalıdır.

IV.3.5. IJO MASKELERİ

Tarımla uğraşan Igbo'nun tersine, Nijerya'da Nijer Deltasında yer alan kıyısı Ijo geçim kaynağı olarak balıkçılığa bağımlıdır. Ijo sanatı geniş bir biçim farklılığı sergilemekte olup, iki kümeye ayrılabilir: (1) Doğu Ijo ve (2) Orta ve Batı Ijo. Sanat biçimleri, özellikle ikinci küme ile ilişkili olan maskeler, daha geometrik ve soyuttur. Oysa *“Doğu Ijo'nun heykel biçimleri daha yumuşak ve tabakalanmış ya da alçak kabartmalı özellikleri ile daha az iddialıdır”*¹⁶ Orta ve Batı Ijo bölgesinden gelen heykellerin birçoğu ayrı yapılarda ya da ortak kullanım tapınaklarında bulunmuştur. Büyük ve sert görümlü olan insan figürleri genel olarak potansiyel tehlike gösteren orman ruhlarını temsil eder.

Kapsamlı belgelenmiş Doğu Ijo grupları arasında, dini atalarına, kültürel kahramanlara ve su ruhlarına dayanan Kalabari grubudur. Daha çok ritüel etkinlik kaygısı, bu üç ruhsal alanı bütünsel eylem adına bir araya getirmeyi amaçlar. Kalabari Ijo tanrısallıkların gücünün bütünsel eylem ile oluşturulabileceğine ya da azaltılabileceğine inanılmaktadır. Aslında, tanrıyı ulu kılan insanoğludur. Kalabari farklı, sanatsal bir geleneğe sahiptir, bu şekilde maskeler, figüratif heykeller ve çeşitli türlerde kıyafet üretir. Etnik ayırt edici özellik duyguları, tek bir kral ya da Manyanabo altındaki politik yapılarına dayanmaktadır. Yabancı ticarete olan eski ekonomik bağımlılıkları, zengin kültürel yaşamları geliştirmiştir. Dış ticaretin gelişmesi ile birlikte, sonradan temel Kalabari sosyal birimlerine dönüşmüş olan ticaret şirketlerini ya da evleri kuran başarılı tüccarların ellerinde büyük çapta zenginlik ve güç olmuştur. Evler, hem Kalabari hem de Kalabari olmayan aile üyelerini kapsamakta olup, katı cinsiyet rollerini güçlendirmektedir.

¹⁶ a. g. e. 195

Büyük ölçüde Avrupa köle ticareti ile oluşturulmuş olan üstün gelme savaşı ile yüz yüze gelen toplumu yeniden yapılandırma gereksinimi; Kalabari'nin, ailenin temeli olarak erkek ve kadının cinsiyet rollerini güçlendirmek zorunda kalmasına neden olmuştur.

V. BÖLÜM

MÜZİĞİN PLASTİK ANLAMLANDIRMAYLA İLİŞKİLERİ

Tarih boyunca ne kadar geriye gidersek, sanatın varlık nedenleri o kadar açık, ama aynı zamanda yabansı görülmektedir. Oturulan kentlerden uzaklaşıp kırsal kesime, giderek henüz bütünüyle uygarlaşmamış ülkelere gidildiğinde; atalarımızın yaşadığı tarihlere yolculuk yapmışcasına onların sanatla olan yalın ilişkisini algılamak olası olur. Kabile topluluklarının düşüncesini anlamayı başarmadan; onların imgelerini, doğa üzerinde insanı varetme çabalarını ve bu çaba içinde ürettikleri sanatsal dili çözümlemek olası değildir.

Araştırma kapsamında Anadolu topraklarından ayrılarak, Afrika üzerinde sanatın oluşumu ve işlevi incelenmiştir. Bu inceleme, maskeler ve totemlerin sanatın içeriksel olarak şifrelediğini açığa çıkarmıştır. Çalışma kapsamında vurgulanan Udu ritim aletlerinin doğuşu ve kullanım süreci izlenmiş ve kaynakları bulunmaya çalışılmıştır. Afrika kökenli sanat bakışı, 20. yüzyılda Avrupa sanatının ne denli etkilemişse, günümüzde hala gizemini koruyarak uygar dünyanın ilgisini çekmeyi sürdürmektedir. 21. yüzyılın başlangıcında, ana karaların iç içe geçirilerek yeni bir müzik aletinin ortaklaşalığının oluşturulması, araştırmada, güdüsel ve ya doğal diyebileceğimiz, kendi kültürel ufkumuzun dışındaki kültürleşmenin ardından yeniyi anlamamıza izin veren bir unsur olmuştur.

Kabile kültüründe dış dünya nesneleri gereksinimlere göre yeniden anlamlandırılarak güçlü kavramlara dönüştürülebilir. Kabile kültürüne yabancı gözle

bakanlar için bu nesneler karşısında belirsizlik ve zaman zaman anlamsızlık duyumsaması belirgindir. Özellikle pozitif bilginin gelişmesiyle doğayı açıklamaya ve ona egemen olmaya başlayan insan, onun düzeni hakkında kesin bilgiler edinir. Bu bilgiler, kendisini doğadan daha güçlü hissetmesine neden olur. Pozitif bilimin kanıtlanabilir bilme alışkanlıkları, uygar insanın kabile kültürü ve yarattığı nesnelere yabancı olmasını getirmiştir. Uygar insan zihni henüz doğadan kopmamış insanı algılamayı oldukça geç başarabilmiştir. Soyut sanatın varlık nedenlerinde nesnesiz doğayı, doğaya üstünlük olarak gerçekleştirmek isteyen sanatçı kısa bir süre sonra ilkel insanın soyut formlarını anlama gereksinimi duymuştur. Gerekçeleri aynı olmayan soyut imge yaratımları batılı modern sanatçının ilgisini çekmiştir. Batılı modern sanatçı görülen nesnenin betimlenmesi sorumluluğunu terkederken kendisini doğa üzerinde kanıtlamak bilinciyle davranmıştır. Oysa kabile kültüründe ki sanatçı ürettiği soyut form ve yansımalarda kendisini bir zihin olarak doğaya eklemenin çabasını göstermişti. Nesnesiz sanat aslında insanı nesneleştiren bir başka deyişle, sanatçının zihinsel performansını sanatsal nesneye dönüştüren bir düşüncenin uzantısıyla geliştirilmiştir. Batılı sanatçı, bunu gelişen bilim ve teknolojinin sonunda gerçekleştirebilme gereksinimi duymuştur. Kabile kültüründe de sanatsal formlar ve anlamlı nesneler yaratan sanatçı zaten kendisini doğanın bir parçası olarak kabul etmişdoğaya egemen değil; doğanın diğer varlıkları statüsünde düşüncelerini somutlaştırmıştır. Ancak kabile sanatçısının bu inançsal kültürü batılı sanatçı tarafından geç anlamlandırılmıştır. Batılı sanatçı önce kabile kültüründe üretilmiş sanatsal nesnenin biçimsel yansımasıyla ilgilenmiştir.

Batılı modern sanatçı soyut sanata eğilim gösterirken kendi tarihsel geçmişindeki tüm kurallara da bir baş kaldırmayı gerekli görüyordu. Kendi koyduğu estetik kuralların kendisini bağladığını farketmişti. Bu nedenle soyut sadece plastik sanatları değil tüm sanat dallarında bir tür geleneksel estetiğin tabu yıkıcılığı gerçekleştiriliyordu. Oysa kabile kültüründe ki soyut bir parçalanma ya da kural yıkıcılık değil, tersine doğayla bütünleşme ve doğanın yasalarına itaat anlamı taşıyordu.

Müzik sanatını oluşturan biriktirilmiş tüm kuralların kökeni büyük ölçüde insanın doğasında ve kültüründe yer alır. Batı kaynakları tarihsel birikimi önemserken batı dışı kaynaklar insan doğası birikimini önemser. Bu iki düşünce arasındaki en önemli fark, insanın doğanın efendisi değil doğanın parçası olarak kabul edilmesidir.

Doğa ve kültür müzik içerisinde bulunan belli başlı iki unsurdur. Dinlemeye dayalı algımızca kavranmayan seslerin karmaşasından ya da çocuksu ses çıkarmalardan değil, müzikten söz edilmesi için her ikisinin birden kavranması gereklidir. Doğanın nerede bitip kültürün nerede başladığını kestirmek zordur. Doğa ve kültür arasında ki sınır tarihsel ve kültürel bakış açısındaki değişimle birlikte sürekli yer değiştirmiştir.

Hangi müzik birikiminden beslenirse beslensin çoğu insan ezgiden önce ritmi algılar. Yerküre coğrafyasının bazı bölümlerinde özellikle Afrika, Güney Amerika ve Güney Asya da ritim bütünüyle ezginin omurgasını oluşturur. Müzik uzmanı olmayan bir dinleyici için bile ritimle örülü ezgiyi dinlemek ve anlamak diğer müzik biçimlerine göre daha kolaydır. Çünkü, insan kendi doğasında bu ritmi varolduğundan beri tanımaktadır. Kalp atışından yürüme temposuna bedeninde ki çoğu devinim sistemi ritmiktir. Bu nedenle müziğin büyüsel geçmişinde ilk elde edilmek istenen sesin ritimik tekrarlanabilirliği olmuştur. Eğitimli ya da eğitimsiz insanın doğası gereği bebek yaştan itibaren müziğe yönelik dikkati bir tür doğuştan gelen bir tepki biçimidir.

“Nietzsche’ye göre müzik varolanla, dünyayla dolaysız bir bağ kurmanın biricik yoludur. Çünkü biz dünyayla, varolanla genellikle dolaylı olarak bir bağ kurarız. Araya akli ya da özneyi koyarız. Oysa özenin kendisi de bir icat etme, hatta bir “uydurma”dır. Müzikte ise, varolanla, doğayla, dünyayla, “Temel Bir”le dolaysız bir bağ kurma söz konusudur. Çünkü müziksel coşkunluk anında insan günlük ilişkilerden, aklın araya girmesinden kurtulur; varolana, dünyaya, “Temel Bir”e katılır, dünyayla bir olur. Bu bağlamda “Temel Bir”, dünya insana kendini dolaysız olarak verir; varolan, dünya bütün çıplaklığıyla karşımızda durur. Her

*şey açıklığa kavuşur; bu şekilde hakikat ele geçirilmiştir artık. Müzik, "Varlık'ın kendini insana açtığı" ve hakikatin dolaysızca ele geçirildiği biricik alandır."*¹

Tez çalışması doğa ve kültürle olan etkileşmeyi, Afrika'nın ilkel çalgılarından yola çıkarak, bu çalgıların maskeler ve totemlerle sembolleştirilen kültürel anlamları birleştirdi. Çalışmanın temel bakış açısı kültürel ve yaşamsal ayrımların müzik gibi evrensel bir dilde ortak bir çağdaş üretime dönüştürülebilirliği olmuştur. Ortaya çıkartılan ürünler de; iki anakaranın bilincinde müzik doğa ilişkisi kurulmuştur. Coğrafî olarak birbirinden uzakta olan ve farklı tarihsel geçmişe sahip olan iki kültürün, zenginliği özde insanın evrensel duyarlılığıdır. Bu duyarlılık, kültürel ve tarihsel farklılıkları çağdaş yaratımlara yansıtmıştır. Örneğin Yoruba kabilesi gongları ve Safranbolu, Gerede, Afyonkarahisar, Balıkesir, Kütahya çan zilleri² buna en uygun örnektir (Res.1-2). Farklı amaçlara hizmet etse de ikisi de müzik aleti olarak kullanılır. Bu veriler çağdaş tasarımları hedefleyen araştırmacıların kültürlerarası buluşmayı sağlayacak ortak değer bileşeni olan ürünleri tasarlamaya yönlendirmiştir.

Tez çalışması da bu anlayışla biçimlenmiştir. Avanos ve Van bölgesinin ritim duyumsaması bütünüyle farklı bir kültür olan Afrika ritim duyumsaması ile Udu da birleştirilmiş, Udu bu anlamda ortak dilin aracı olarak kabul edilmiştir(Tablo1-2).

¹ Becermen Metin, "*Nietzsche'de Müzik arıcılığıyla Hakikatin Ele Geçirilmesi*", Türkiye Estetik Kongresi, 2006, 5

² Picken Laurence, *Folk Musical Instruments of Turkey*, Oxford University Press, New York Toronto, 1975, 48

AFRİKA UDU

TOTEM	
MASKE	
DİĞER MÜZİK ALETLERİ	
KABİLE GELENEKLERİ	
TÖRENLER	

Tablo1

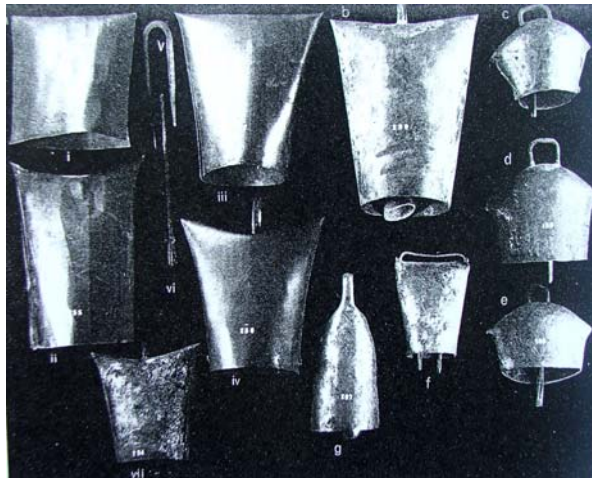
ANADOLU UDU

ANADOLU MEDENİYETLERİ TANRIÇALARI	
TÜRK RESMİ	
GELENEK	
KİMLİK	
MÜZİK ALETLERİ	

Tablo 2

QuickTime™ and a
TIFF (Uncompressed) decompressor
are needed to see this picture.

Resim 1



Resim 2

Avanos ilçesine yakın bölgede, tıpkı Afrika'da kabile geleneklerine benzer bir biçimde yapılan ritüelik bir törende kullanılan form ve kıyafetler yakın zamana kadar

kullanılmıştır. Maskeli kıyafetler ve totemi çağrıştıran ve udu adıyla adlandırılan ritüelik tören anılarda şöyle yer alır:

“Udu, çocukken yağmur yağsın diye gezdirdiğimiz insana benzer maketin adıydı. iki tahta parçasını birbirine çataardık, üzerine pılı pırtı ne bulursak sarardık. Başı büyük olur, ayakları ve kolları kısacık olan bu ruhani varlığı sokak sokak gezdirirdik. Gezdirirken de "udu tekerlemesi" söyledik.

Udu, udu gördün mü

Uduya selam verdin mi

Udu kapıdan geçerken

Bir dolu yağmur verdin mi

Koramaz'ın kuyusuna

Ekincinin tarlasına

Ver Allah'ın ver

Bir dolu yağmur

Koramaz, Bünyan'ın eteklerine kurulduğu dağın adıdır.”³

Anadolu da ki yakın zamana kadar yaşanan bu ritüel insanın doğadan talebini sembolize ediyordu. Gerek anlam gerekse biçim olarak Afrika da yapılan törenlerden çok farklı değildir. Çoğaltılabilecek birçok örnek tez araştırmacısını udu üzerinde yoğunlaşmasına neden olmuştur.

Udunun ritmik ve plastik yapısı üzerine araştırma geliştirilirken, çağdaş anlayışla kültürlerarası ritim arayışlarında müzik aleti olarak kullanılabilir yeni udu tasarımları için en iyi bölgenin ülkemizde neresi olabileceği sorusuna yanıt aranmıştır. Bu yanıt sadece ham madde ve işçilik açısından değil aynı zamanda kendi kültürel geçmişinde seramiğin müziksel araçlar da kullanılması birikimine sahip bir yer olması da istenmiştir. Yapılan araştırmalar çok yönlü olarak en uygun yerin Avanos olduğu fikrini güçlendirmiştir.

³ Erişim[<http://www.dilimiz.com/forum/viewtopic.php?p=8416&sid=4a9a05692dc66833da9d10e6fddeb7111>] Erişim Tarihi: 1 Şubat 2007

Avanos, Nevşehir iline bağlı bir ilçedir. Bu ilçe bölge olarak tarihi çok geriye dayalı zengin bir kültüre sahiptir. Bölge de, çömlek işçiliği sadece bu ilçe de yapılmaktadır. Toprak yine bu ilçe sınırları içerisinde çıkarılmaktadır. Halk arasında ve çömlekçi ustaları tarafından Avanos toprağı ile anılan toprak, demir oksitli kırmızı çamurdur. Toprak, fırınlama ısısı olarak 900° C'ye kadar dayanıklıdır. Erciyes dağına bağlı volkanik oluşum nedeniyle, önceleri deniz yatağı olan bölge kırmızı çamur açısından oldukça zengindir. Turizm ile birlikte en önemli geçim kaynağı çanak-çömlekçiliktir. Bir anlamda babadan oğula ve usta çırak ilişkisine dayalı nesilden nesile aktarma geleneğı bu güne kadar devam etmiştir. Sayıları yaklaşık 300 ile 350 arasında değışen usta ve çırak bulunmaktadır.

Günümüzde kültürel ürünlerin tanıtımı ve pazarlanması konusundaki genel strateji problemleri nedeniyle bir el sanatı olarak kabul edilen çanak-çömlek üretimi yok olmak üzeredir. Gerek eğitim yoluyla bu el sanatının modernizasyonu gerçekleştirmediğı için gerekse tanıtım politikalarımızda kültürel nesnelerin yeterince önemsenmemesi el sanatçıların ekonomik nedenlerle başka alanlarda çalışmaya zorlamıştır. Oysa Avanos ilçesinde geçmiş Hititlere dayanan bu bölgede, yaklaşık olarak İ.Ö. 2000 yılına kadar uzanan çark, 4000 yıldır Avanos'ta dönüp durmaktadır.

V.1. UDU'NUN AFRİKA FORM TARZINI KORUYARAK, ÇAĞDAŞ DÜNYANIN BAKIŞ AÇISIYLA, ANADOLU VERİLERİNİ DE İÇERECEK BİÇİMDE YENİ RİTİM ALETLERİNİN TASARIM SERÜVENİ

Sahra altı Afrika kabilelerindeki Udu geleneğinin kuramsal analizinin ardından araştırmacı; kendi sanatsal eğilimlerini de yansıtacak yeni Udu tasarımları yapmıştır. Araştırmacı, çağdaş müzik sunumlarında kullanılabilir ritim aletlerini tasarlarken, Anadolu kültürünün verilerini Afrika verileriyle buluşturmak istemiştir. Bu nedenle Anadolu'nun

geleneksel çömlekçiliğini sürdüren Avanos ve Avanoslu ustalar, tasarım ve üretim için en uygun mekan ve kişiler olarak kabul edilmiştir. Araştırmacının udu tasarımları Afrika udularının temel mantığını ve ezgi anlayışını koruyarak gerek form gerekse renk yelpazesi zenginleştirilmiş çalışmalar olarak tasarlandı. Doğal olarak bu tasarımların özgün yapıları özgün adlandırmalarla belirlendi. Bugüne kadar; Zafudu, Mavi Dilber, Türkmen Güzeli, Camudu, Pudu, Ludu, Dobi Biraderler adı verilen udular tasarlanmıştır. Bu uduların yapım aşamaları, şöyle özetlenebilir:

Formlar, gelişime açık Claytone modellerinden yola çıkılarak, demir oksitli kırmızı çamurdan üretilmiştir. Ayrıca %5 oranında şamot eklenmiştir. Form tasarımı anlayışında Anadolu çömlek tasarımlarının izlenimleri belirgin biçimdedir. Şu ana kadar yapılan tüm Udular 850 – 900 °C’de fırınlandı. Sır kullanarak sırsız modeller üzerindeki etkileşimlerini çeşitli akustik ortamlarda denenerek en uygun formlar elde edilmeye çalışıldı. Bunun dışında, günümüzde bilinen gong, çan, ya da zil gibi metal ritim aletlerinin kilden benzer formalarda yeniden tasarlanması denemeleri yapıldı. Bu denemeler, oldukça orjinallerine uygun sesler çıkaran geniş tını yelpazesine sahip, tampere sisteminde dizi formlar sonucuna ulaşıldı(Res.3). Camudu ismi verilen bu tasarımlar, 1kg. Demir oksitli kırmızı çamur kullanılarak ve %2 şamot eklenerek elde edildi. Dizi formların her biri 0.5cm. kısaltılarak, çamur ağırlıkları %5 azaltılmıştır. Seslendirme kolaylığı sağlamak için metal bir askı üzerine yerleştirilmiş seslendirme hem parmaklara hemde bagetle çalmaya uygun hale

getirilmiştir. Alto dizisinde parmakla çalma daha iyi sonuç vermiştir.



Resim 3

Bu modelin notasyon dökümü, aşağıda verilmiştir. Diğer üretilen Camudu'ya göre bu model altodur. Üretilip geliştirilen bu modelde iki çalgının sesi aynı olarak saptanmıştır.

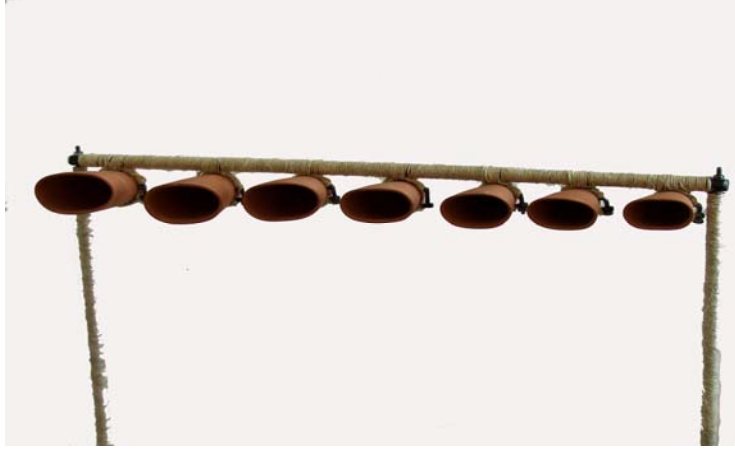
Alto Camudu, tampere sisteme göre ses scalası



Resim 4

Üretilen soprano Camudu diğeri gibi üretilmiştir. Bu modelde farklı bir uygulamayla beyaz sır kullanılmamıştır. Dolayısıyla bir alt ses aralığı elde edilmiştir (Res.5). Bu modelde de üç çalgının sesi aynı olmuştur.

Açıklama [yc1]:



Resim 5

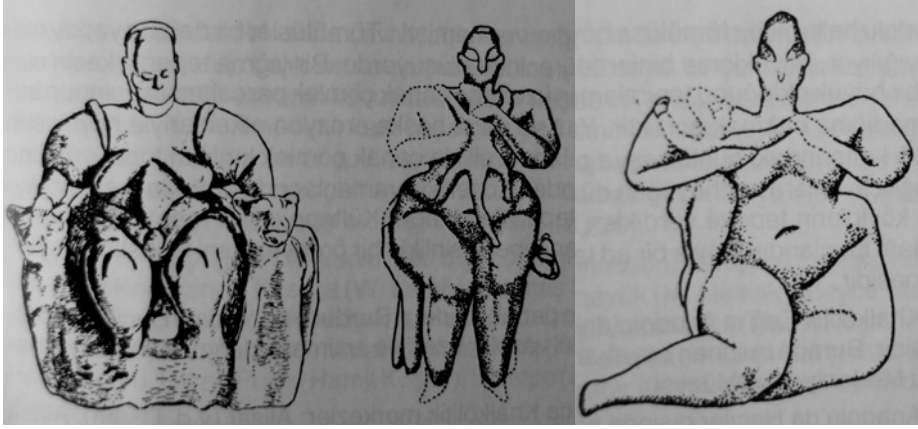
Soprano Camudu, tampere sisteme göre ses scalası



Resim 6

Üretilen tüm modeller, Anadolu'da yaşamış tanrıçalardan esinlenilerek gerçekleştirilmiştir. Özellikle, İ.Ö. 6000-5500 döneminde yapılmış olan, pişmiş topraktan ana tanrıça heykelciklerinden esinlenildi.⁶ Doğurganlığın ve bereketin simgesi olan bu heykelciklerde ki; göğüs, kalça, bel ve sırt bölümleri üretilen uduların ana hatlarını oluşturmuştur (Res.7). Ayrıca beden formu gereği, Anadolu da bulunan kadınların karakteristik beden formu özelliği günümüze kadar sürmektedir. Bölgede yapılan gezilerde, yaygın kadın anatomisi araştırılıp, bu formları çağrıştıran ve simgeleştirilen udu formları tasarlanmıştır.

⁶ Akurgal Ekrem, *Anadolu Uygarlıkları*, Net Turistik Yayınları, İstanbul, 1989, 25



Resim 7

Udu formlarının estetik kurgusu kadın bedeninin ince ve yuvarlak hatlı karakteristik anatomisinden kaynaklanmıştır. Örneğin: Zafudu olarak adlandırılan tasarım tamamıyla kadının göğüs formunun izleniminden yola çıkarak biçimlendirilmiştir(Res.8). bu ritim aleti dik tutulduğunda, Nuri İyem, Fikret Otyam ve Turgut Zaim'in Anadolu kadınları betimlemesindeki kafa ve özellikle göz detayları görülebilir(Res.9-10).



Resim 8



Resim 9



Resim 10

Zafudu, diğer tasarımlardan farklı olarak, iki delik avuç içi kullanılarak çift bateri davulu gibi cross olarak kullanılabilir. Parmaklar aracılığı ile de ritim yapıldığı zaman, farklı sesler elde etmek olasıdır. Bu modelde de aynı çamur malzeme kullanılmıştır.

Çömlekçi çarkında 50cm. olan bu formu çekmek zor olduğundan iki parça halinde sonradan birleştirilerek elde edilmiştir(Res.11). Bu tasarım soprano sese sahiptir.



Resim 11

25 ve 60 cm. boylarında olmak üzere iki adet “Türkmen Güzeli” olarak adlandırılan uduların, küçük olanı kontrbas büyük olanı ise soprano sese sahiptir. Küçük olan tasarımda sadece avuç içi vurularak ritim yapılabilir(Res.12-13). Büyük olan model de ise, ortadaki deliğin altına ve üst kısmına parmaklar aracılığı ile vurularak çalınırken; sağ el avuç içi için kullanılarak yapılan seslendirmeye rahat olanak sağlayacak biçimdedir. Bu tasarımda iki parça çamurun birleştirilmesiyle gerçekleştirilmiştir. Üretilen tüm formlarda, ses kontrolleri form yaş iken yapılıp, istenilen ses edilinceye kadar çamurun inceltilmesi sağlanmıştır. Ağız kısmı dışında avuç içi kullanılarak çalınacak boşluk için sağ ve sol el durumuna göre, avuç içi çapı ölçülerek delik açılmıştır. Böylece ritim yapacak kişi için kemiklere değmeden avuç içi ile rahat dokunabilme olanağı sağlanmıştır. Çap ölçüsü alınmadığı takdirde uzun süreli ritim sonrasında avuç içinde kemiklerde ciddi sorunlar ortaya çıkmaktadır (Res.14).



Resim 12



Resim 13



Resim 14

“Mavi dilber” adı verilen üçlü, seri çalınabildiği gibi ayrı ayrı çalmak üzere tasarlanmıştır. Bu üçlü; alto, bariton ve bass seslere sahiptir. Mavi dilber üçlüsünden bas sese sahip olan Sırlanması nedeniyle iki defa fırınlandığı için üzerine atılan sıranın kalın olması nedeniyle sese deformasyon oluşmuştur. Bu deneyim sonunda diğer iki Mavi Dilber üzerinde, sır kullanılmayarak gövdenin ideal çap 20-25cm.olarak tasarlanmıştır. 850°C’de fırınlanan bu modellerde gözenekler daha açık olduğu için ses kalitesi istenilen ölçüde sağlanabilmiştir.(Res.15). Tasarlanan bütün formlar çark üzerinde şekillendirilip, ses ayarlarının yapılması ardından 15 gün süre ile kurutulmuştur.. Kuruyan formlar zımparalanarak yüzey pürüzsüzleştirilip fırınlama bu aşamadan sonra gerçekleştirilmiştir.



Resim 15

“Dobi Biraderler” adı verilen ikili, doğrudan yaşamda ki kadından değil tanrıça heykelciklerinin biçimsel soyutlamasından yola çıkılarak tasarlandı. Bu ikili de kil kalınlığı istenilen düzeyde gerçekleşmediği için, uygun rezonans boşluğu yaratılmış olsa bile beklenen ses rengi alınamamıştır(Res.16). Yapım süreçleri özetlenen özgün bu tasarımların tamamında Afrika üretimlerinin aşamaları dikkate alınmıştır. Hatta bu üretim sırasında Afrikalı kabile kadınının düşüncesi ile empati kurulmaya çalışılmış tıpkı onun gerekli gördüğü gibi formlar dolunay sürecinde pişirilmiştir.



Resim 16

Udu ve derili ritim aletleri arasında sıkı bir bağ olduğu bilinmektedir. Zamanla udu da üç ve dört delik daha açarak bu deliklerin deri ile kaplanıp, ritim zenginliği sağlayan udu larda üretilmiştir. Bu ilişki tıpkı Afrika daki totem ve maskeyi birleştiren, kostümle bir bağ yakalanması gibidir. Orjinal Afrika ritim aletlerinden olan Djembe ve udu özellikleri bir araya getirilerek yeni bir ses aralığını yakalayan tasarım zengin ve özgün bir tını gerçekleştirmiştir(Res.17). Tek başına etkili bir ses sunmayan bu alet, tamamıyla ritüel bir Afrika törenindeki gibi, tüm unsurları bir araya getiren bir çalgı olarak karşımıza çıktı. Bütün parçaları oturmuş, ritüelin oluşturulmasına hiç bir gerekçe kalmamış gibi, bu yeni ritim formu artık birbirleriyle bütünleşmiş formlarla bir araya gelebildi.



Resim 17

“Pudu” adı verilen ritim aleti Afrikada ki evlerden esinlenilerek tasarımılandı. Bu tasarım Afrika kadınının evinin inşa ettikten sonra, onu süsleme ve boyama için gösterdiği özenin algılanmasına çalışıldı. Pudu tek başına çalınan, parmak ve avuç içinin bir arada kullanılabildiği bir aleti olarak tasarımılandı(Res.18). Yüksekliği 60 cm. olması nedeniyle, daha güçlü basınç yapan yumruk vurularak ta sesin elde edilmesi sağlandı. Ağız deliğinin haricinde altta bulunan deliğin tam arka tarafında eğim verilmek koşulu ile, bir sandalye üzerinde oturularak 45° eğimle çalmak, ritimciyi zorlamadan başarı ile seslendirme olanağı sağlamaktadır. Ancak, çalgının ideal seslendirme pozisyonu seslendirenin lotus oturuşu ile aleti kucağında her iki elini de rahatlıkla kullanabileceği biçimde pozisyon alışıyla gerçekleşir.



Resim 18

“Ludu” adı verilen form kontrbas Türkmen Güzeline yardımcı, ikinci bir ses aralığı oluşturacak biçimde tasarlandı. Ludu, karşılıklı birbirini gören iki delik açılmak üzere tasarlanıp üretildi. İki ağız formu birbirinden farklı olup, tasarlanan form avuç içi ile tam karşı ağıza yapılan baskı ile derin bir bass sesin elde edilmesi sağlandı. Bu sayede her iki ağıza yapılan baskı sonucunda farklı iki bass sesi ortaya çıkmaktadır (Res.19). En iyi ses, düz değil de kıvrımlı olan ağıza vurgu yapıldığında elde edilmektedir. Aynı zamanda bu çalgı kıvrımlı ağız kısmı, bir ip aracılığı ile bağlanarak, iki el serbest bir şekilde parmaklar kullanılarak da seslendirilmesi kolay bir alettir. Kontrbas Türkmen Güzeli sol el için kullanılmaya uygun iken Ludu sağ el için daha kullanışlıdır.



Resim 19

Udular, bir bateri seti gibi düşünülerek bir araya getirilip üretildi. İki'den fazla ses aralığına olanak sağlayarak bir bütünlük oluşturuldu. Seslerin farklılığı ve bir arada olmaları nedeniyle, hem görüntü olarak hem de tınısal olarak, uygun estetik yansımaya ulaşıldı(Res.20-21). Hepsinin birbiri ile uyumlu olabileceği gibi tek tek de seslendirilebilecek şekilde ses aralıkları denemeleri yapıldı. Böylece; Alto, soprano, bass, bariton ve kontrbas seslere sahip, rezonans boşlukları ayarlanmış bir seri udu üretildi. Uduların boyları 25 cm. ile 60 cm. arasında değişmektedir. En küçük ölçüde olan udu, en yüksek ses perdesine, en büyük olan udu ise; en alçak ses perdesine sahiptir.



Resim 20

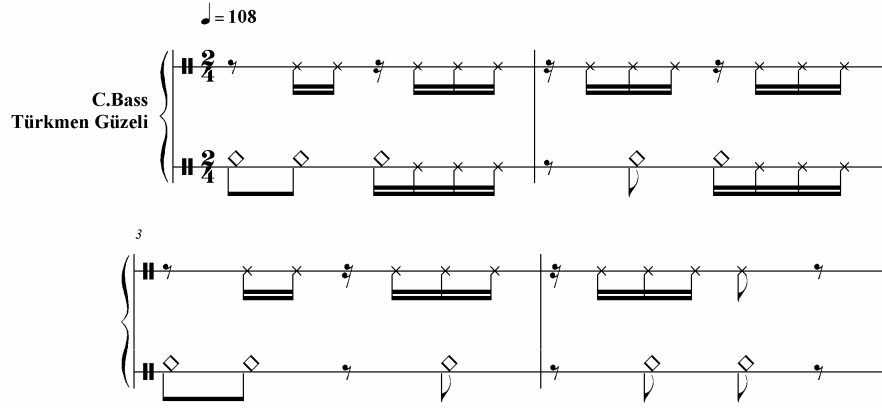
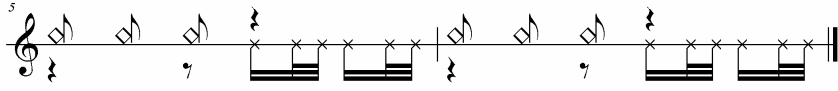
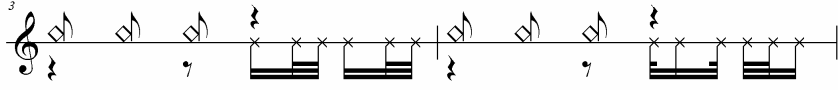
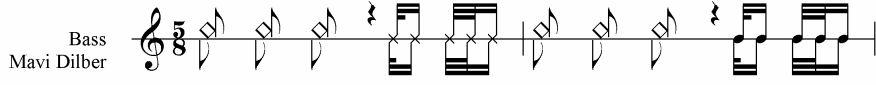


Resim 21

Aşağıda notaya alınarak çalınan her bir ritim aleti, şu sonucu ortaya koymaktadır: Üretilenler ve ses zenginliği olan bu ritim aletleri ile her ekol müziği rahatlıkla seslendirilmektedir(Res.22). Doğa ve kültürün izlerini içinde barındıran bu aletler, Dünya müziklerinin bir çoğunu seslendirmeye olanak tanıyan geniş yelpazeli ritim aletleridir.⁷

⁷ x: parmak vuruşu, o: avuç içi vuruşu göstermektedir.

BASS MAVİ DİLBER AKSAK ÖRNEK ÇALIŞMA



$\text{♩} = 120$

Soprano 1
Zafudu

The musical score is written for Soprano 1 Zafudu in 2/4 time, with a tempo of 120 beats per minute. It consists of four systems of two staves each. The first staff of each system contains diamond-shaped notes, while the second staff contains diamond-shaped notes with 'x' marks above them. The notes are organized into measures by vertical bar lines. The first system (measures 1-2) shows a sequence of diamond notes on the first staff and diamond notes with 'x' marks on the second staff. The second system (measures 3-4) continues this pattern. The third system (measures 5-6) introduces a new pattern with diamond notes and 'x' marks on the first staff, and diamond notes with 'x' marks on the second staff. The fourth system (measures 7-8) concludes the piece with a final measure containing diamond notes and 'x' marks on both staves, followed by a double bar line.

3

5

7

♩ = 108 QUARTET ÖRNEK ÇALIŞMA

Soprano
Türkmen Güzeli

Alto
Mavi Dilber

Bariton
Mavi Dilber

Bass
Mavi Dilber

Sop.

Alt.

Bar.

Bass

The image displays two systems of musical notation for four voices: Soprano (Sop.), Alto (Alt.), Baritone (Bar.), and Bass (Bass.).

First System:

- Sop.:** Treble clef. Two measures of whole rests. Above the first measure are the numbers 2 and 7.
- Alt.:** Treble clef. Two measures of whole rests.
- Bar.:** Treble clef. The first measure contains a half note with a diamond-shaped ornament, followed by a quarter rest, and then a half note with a diamond-shaped ornament. The second measure contains a half note with a diamond-shaped ornament, followed by a quarter rest, and then a half note with a diamond-shaped ornament.
- Bass:** Treble clef. The first measure contains a half note with a diamond-shaped ornament, followed by a quarter rest, and then a half note with a diamond-shaped ornament. The second measure contains a half note with a diamond-shaped ornament, followed by a quarter rest, and then a half note with a diamond-shaped ornament.

Second System:

- Sop.:** Treble clef. The first measure contains a half note with a diamond-shaped ornament, followed by a quarter rest, and then a half note with a diamond-shaped ornament. The second measure contains a half note with a diamond-shaped ornament, followed by a quarter rest, and then a half note with a diamond-shaped ornament. The third measure contains a half note with a diamond-shaped ornament, followed by a quarter rest, and then a half note with a diamond-shaped ornament.
- Alt.:** Treble clef. The first measure contains a half note with a diamond-shaped ornament, followed by a quarter rest, and then a half note with a diamond-shaped ornament. The second measure contains a half note with a diamond-shaped ornament, followed by a quarter rest, and then a half note with a diamond-shaped ornament. The third measure contains a half note with a diamond-shaped ornament, followed by a quarter rest, and then a half note with a diamond-shaped ornament.
- Bar.:** Treble clef. The first measure contains a half note with a diamond-shaped ornament, followed by a quarter rest, and then a half note with a diamond-shaped ornament. The second measure contains a half note with a diamond-shaped ornament, followed by a quarter rest, and then a half note with a diamond-shaped ornament. The third measure contains a half note with a diamond-shaped ornament, followed by a quarter rest, and then a half note with a diamond-shaped ornament.
- Bass:** Treble clef. The first measure contains a half note with a diamond-shaped ornament, followed by a quarter rest, and then a half note with a diamond-shaped ornament. The second measure contains a half note with a diamond-shaped ornament, followed by a quarter rest, and then a half note with a diamond-shaped ornament. The third measure contains a half note with a diamond-shaped ornament, followed by a quarter rest, and then a half note with a diamond-shaped ornament.

Resim 22

5.2. UDUNUN AFRIKA MASKE VE TOTEMİ İLE ANTROPOLOJİK BAĞLANTISI

20.Yüzyılın başlarına kadar ilkel kabile toplumları kendileriyle eş zamanlı yeryüzünde varolan modern toplumların bilimsel anlamda ilgilerini çekmekle birlikte bu ilgi antropolojik veri anlamında büyük ölçüde gözden kaçırılmıştır. Oysa kültürel insan bilim olarakta adlandıracağımız” kültürel antropoloji” ; klan toplulukların verilerinden yola çıkarak insanlığın kültürleşme süreçlerine yapısalcılığın yöntemleri ile yaklaşıp oldukça kapsamlı bilgi birikiminin oluşmasına neden olmuştur. Tez kapsamında özellikle Claude Levi Strauss’a değinilmesi gerektiği inancındayız. Strauss ilkel toplulukların totem ve maskelerini toplumsallaşma sürecinde önemli bilgi şifreleri olarak değerlendirmiş ve çözümlemeler yapmıştır. Özetle onun savı şu görüş üzerine oturur:

İlkel topluluklar da totem ve maskeler, topluluğun kendi aralarında ki karşılıklı ve bütünlüyci bağlantıların hayvan ve bitki türleriye benzeştirilerek tasarlanıp düşünülmesinin somut sembolleridir. Söz konusu olan, oldukça karmaşık bir benzetişim sürecidir. Doğada ki hayvan ve bitki türleri toplumsal yapıya benzer bir biçimde “insan biçimlileştirmek” yöntemi ile düşünülüp bir ölçüde dönüştürülerek tasarlanan doğa, yeniden toplumsal yapıya yansıtılmaktadır.⁸

Yukarıda ki bilgi ışığında sahra altı Afrika’sına bakıldığında maskeler totemler ve kostümler arasında kopmaz bir ilişkinin olduğu kabul edilmek durumundadır. Bu öğelerin hepsi bir ritüelin parçalarıdır. Bu nedenle aralarında ki ilişkiyi görsel plastik bir ilişkide değil yaratım ve tasarlama mantığında bulmak gerekir. Kabile insanların birbirlerine ve tanrısal inancı yönlendirdikleri kutsal güce çok katmanlı dille ulaşmak isterler. Bu dil, görüntü, ses ve davranış bütünlüğü içerir. Udu çalan kabile müzisyenini kostümsüz, bu müzikte ayinsel dansını gerçekleştiren klan üyesinin maskesiz düşünmek olanaksızdır.

⁸ Levi Strauss, Din ve Büyü, Çev. Ahmet Güngören, Yol yayınları, 1983, Ankara, s.13

İlkel toplum insanı için sanatsal tasarım doğanın üstünde büyüsel bir etkide bulunma çabası olarak görülmelidir. Avin iyi geçmesi, bitkileri verimli olması, doğumun sağlıklı sonuçlanması gibi dünyevi dilekler doğa üstü güçlerin yardımı ve hiç değilse engellemesi olmaksızın oluşabilmesini sağlamak için maskeli, kostümlü ve müzikli ayinlerde bir tür ikna etme ve doğa üstü gücü kendi yanında hissetme isteği vardır. Kabile toplumlarında inanç bireysel sorumluluk değil toplumsal sorumluluktur. Bu nedenle ibadet anlamını taşıyan tüm edim ve eylemler topluluk üyelerinin görev paylaşımlarıyla ortaklaşa gerçekleştirilir. Zaman içerisinde bu ritüellerin pratik bir yararının olup olmadığı sorgulanmaksızın toplumsal bir geleneğe ve sembole dönüşmüşlerdir. İlkel toplum üyeleri danslarını, kostümlerini, müziğini tasarlarken kendi topluluklarının ayırd edici özelliklerini de sunmayı önemsemişlerdir. Böylece ritüel hem olağanüstü bir güce sunuluyor, hemde sunan topluluğun karakteristik özelliklerinin altı çiziliyordu. Bu nedenle klan topluluklarının maskeleri, tören kostümleri ve müzikleri bir sanatçı imzası gibi, topluluğun imzasını taşır.

Tüm kabile ritüellerinin kullandıkları müziksel, davranışsal ve plastik ürünler günümüzün sanatsal yaratımlarına denk düşer. Toplumsal yaşam faaliyetlerinin onlar için en önemli olanlarının kritik süreçleri imgesel olarak modernleştirilmiştir. Avcılık, tarım, savaş, genç kız ve erkeğin ergenliği, evlilik, doğum, ölüm gibi yaşamsal dönüm noktaları toplumsal olarak belirlenmiş edimlerle sanatsal-imgesel bir çoğaltmayı ya da betimlemeyi gerektiriyordu. Bu betimleme yoluyla topluluğun pratik yaşam faaliyetleri meşru bir manevi destek, toplumsal moral gücü elde ediyordu. Böylece bu betimlenen sanatsal tasarımlar birbirleriyle ilişki içinde, ortak kanaatleri, duyguları, ruhsal ve zihinsel paylaşımları güçlendirip toplumsal dayanışmayı güçlendiriyordu.

Günümüzde dekoratif üretim gibi algılanan maskeler, kostümler ve danslar aslında toplumsal bilincin oluşturduğu sanatsal tasarımlardı. Bu konuda estetsiyen Mosj Kagan'ın açıklamaları oldukça öğreticidir:

İlkel toplum insanı kendi vücudunu ve yüzünü boyalarla süslediği gibi maskelerle kişilik değişimlerini sembolize etmiştir. Doğal materyallerden oluşturdıkları takılar ve kostümler bireysel zevklerin sonucu değil, “gens”in yani kabilenin genel beğenisini taşır. Bu açıdan bireysel çekicilik ve güzellik duygusunu doyurmak için değil; insanları toplumsal kollektife bağlamak için estetik dil kullanılmıştır. Her unsur, bezek, betimleme, davranış, ses bir bütün olarak inancın fantastik sembolü olma sorununu taşır. Bu sanatsal biçimlendirme çabası insanın olağüstü gücünün nesnelere, sese ve yaşama kutsal bir anlam kazandıracağı, onu mistik bir şekilde yücelteceğine inanıyorlardı.⁹

Yukarıda ki verilerin ışığında şu yoruma ulaşmamız olasıdır; diğer klan toplulukları gibi İgbo topluluğunda da bütün ritüelik yaratımlar ve tasarımlar bir yandan tanrısal gücü memnun etmeye yönelik büyüsel ikna yönteminin ürünleriyken bir yandan da insanın kendini ve kendi değerlerini doğaya eklemleyerek emeği ile doğayı kutsallaştırması anlamını taşımaktadır. Bu tasarımların belli bir sanatçı imzası taşımaması sanatsal değerlerinde bir eksiklik olarak kabul edilmemelidir. Çünkü bu ürünler kollektif beğenin, yaratımın ve tasarımın imzasını taşır. Bu ürünlerde, estetik incelik anlama, anlam da estetik inceliğe engel olmamıştır.

Çağdaş toplumlarda bir fikrin bir duygunun sanatsal anlatımında zaman zaman çok katmanlı dil kullanılmıştır. Müziğin dramatik davranışın ve kostümün bir arada aynı temayı yansıtmak için kullanıldığı operada olduğu gibi. İlkel toplum klanlarında da anlatımın bütüncül ve çok katmanlı dil biçimini yansıtmaması, çağdaş insanın yazılı kültüre duyandırdığı anlatım araçlarını kolayca kullanamamasından kaynaklandığını düşünen yorumcularda vardır. Ancak bu yorum çağdaş dünyayı bir biçimde tanımış, okuma yazma öğrenmiş topluluklarda ritüellerin bitmediğini gördüğümüzde çok inandırıcı bir yorum olarak kabul görmemektedir. Toplumsal gelenek biçimiyle başlangıçtaki anlamlardan zamanla uzaklaşılsa bile günümüz sanatçısı da, tıpkı Afrika toplulukları gibi bazı duyguları yazılı anlatımla açıklamalar da değil çok anlamlı sanatsal dille ifade etme yolunu seçmişlerdir.

⁹ Mosj Kagan, Bilim Olarak Estetik, Çev. Cevat Çapan, Altın Yayınevi, Ankara, 1982, s.244

5.3. AVANOS UDU DENEMELERİ

Avanos ilçesinde bir kaç ustanın yapmış olduğu farklı udu tiplerine rastlanıldı. Bunlardan en önemlisi iki yıl önce Emin Perküsyon şirketi sahibinin bölgeye gelerek, iki tasarım üzerinde yaptırması ile başlamıştır Mehmet Körükçü'nün udu olarak yapmaya başladığı alet orijinalinde Ghatam adı verilen tek ağızlı ritim aleti idi. O daha sonra ikinci bir delik açarak farklı bir udu geliştirdi. İlçe de yapılmış en başarılı uduların kendisine ait olduğu bilinmektedir. Araştırmacının “Zafudu” serisi uduların çark üzerinde biçimlendirilmesi bu kişiye aittir (Res.23).



Resim 23

Mustafa Uluada klasik Claytone serisi udu denemesi yapmıştır. Ancak müzik konusunda yeterli bir birikime sahip olmadığından iyi bir usta olmasına rağmen, çanak-çömlek ya da süs eşyası gibi yaptığı formlar gibi, deneme sonucunda iyi bir ritim aleti elde edememiştir(Res.24). Araştırmacının “mavi Bilber” uygulayıcısı olan Mustafa Uluada ses kalitesi açısından yönlendirilmiştir.



Resim 24

Galip Körükçü, Alman Schlagwerk firmasına ait Twinudu modelini bir birkaç versiyonla denemiştir. Kütahya kili kullanarak beyaz renkte form elde etmeye çalışmıştır. Orjinalinde ses aralığı, düşük olan ritim aletinin kopyası kaliteli sese ulaştırılamamıştır (Res.25).



Resim 25

“Dobi Biraderler” ile “Pudu ve Ludu” tasarımlarının ikinci uygulayıcı ustası olan Aydın Afacan ritim aletlerine ilgi duyan yaratıcı bir ustadır. Üretim hatalarını düzeltebilme yeterliliğine sahip olan Afacan, bu çalışmalarını gelecekte yoğunlaştıracağına ilişkin izlenim vermektedir(Res.26).



Resim 26

Bir süre önce başlayan, udu üretimi, Afrika kıtasının özgün ritimleriyle yetinmeyip, Dünya'daki çok sayıda müzik kültürünün de kullanımına açık olabileceği denenmiştir. Afrika geçmişinden gelen özgünlüğünü korumakla birlikte udu; birçok ülkede caz ya da o ülkenin folklorik normlarında kullanılabilen ve çok farklı biçimlerde çalınabilen çalgılar olarak gelişmiştir.

SONUÇ

19. yüzyılın sonlarına kadar sanat bütünüyle Avrupa kökenli estetik teoriler ve sanat ekolleri ile biçimlendirilmiş, Dünyanın diğer bölgelerindeki sanat ve estetik

yaratımlar “ilkel”, folklorik ve etnik bulunmuştur. Oysa sanatın kaynağı, teorilerine bakıldığında sanat bütünüyle insanın doğa karşısında kendisini varetme biçimidir. Batı merkezli sanat anlayışı endüstri devriminden sonra batılı sanatçılar tarafından yetersiz bulunmuş, sanatın giderek insandan uzaklaşması ve metalaşması onları yeni arayışlara yönlendirmiştir. 1910 yılında Picasso’nun Afrika masklarını resimlerine taşıması bir rastlantı değildir. Sanatçı kendi dışında ki uygarlığı keşfetmeye başlamıştır. Ülkemizdeki sanat eğitimi anlayışı bütünüyle 14. yüzyıla 20. yüzyıl arasındaki batı sanatı kriterleriyle biçimlendirilmiştir. Günümüzde sanatın giderek günlük insandan kopması salt bir kültürel metaya dönüştürmesi tüm uygar ülkeler gibi ülkemizin de sorunu haline gelmiştir.

Sanat kuşkusuz çağının gerekliliklerini içinde taşıyan bir ifade biçimidir. Sanatçı, bu ifadeyi oluştururken çok sayıda kaynaktan yararlanır. Sanatın biçimsel ve tematik örgüsünü yaşamın detayları oluşturur. Bu detaylar içerisinde yerküre içerisinde yaşayan diğer insanların ifadeleri de yer alır. Batı dışında ki otantik kaynaklara bakmak, bir öykünme değildir. Tersine küresel Dünya’da sanatın olabildiğince çok insanı kapsayacak ifade biçimlerinin bulunmasında zengin kaynaklardan biridir. Bu çalışma bir tür sanatın çıkış noktasını yine sanattan, ama başka zamanın başka kültürün sanatından bulması anlamına gelir.

Günümüzde bilimde ve felsefede de yerkürenin tüm kültürlerinin üretimleri yeniden gözden geçirilmektedir. Sanatın da tüm kültürlerle ve onun detaylarına dikkatli biçimde bakıp güncel sanatsal ifadelerde o kültürlerden alıntı yapması bir başa dönme ifadesi değildir. Kültürlerarası keskin çizgileri ve iletişimi yok eden duvarları en hümanist dil olan sanatla yıkmak demektir.

Afrika kabilesinin geleneksel müzik aleti olan uduyu, benzer ve aynı zamanda farklı bir kültür zeminine oturtmak ve bu zemin içinde Afrika udusunu bir Anadolu udusuna dönüştürerek, kısa süreli farklı kültürel etkenlerden yeniden oluşumunu değerlendirmek amalandırılmıtır.

Böylece Afrika udusuna, bağlı olan; totem-maske-kabile gelenekleri ve diğer müzik aletler ile birleşiminden, Anadolu da oluşturulan udunun bağlı olduğu; Anadolu medeniyetleri tanrıçaları-Türk resmi-gelenek-kimlik ve müzik aletlerinin bu zeminde, deneysel yeni oluşumu gerçekleştirilmeye çalışılmıştır.

Tez alıması sanatçının entelektüel bir dikkatle geçmişe ve yerküreye bakışının deneysel bir örneğidir. Kuşkusuz bu çalışma bütünüyle bir teoriyi kanıtlamaya ya da tamamlanmış bir savı kesinletirmeye aday değildir. Sadece sanatçı duyarlılığın akademik anlamda olabilirlik kapılarını aralamaya yönelik bir denemedir.

KAYNAKÇA

Kitaplar;

- ADAHL, KARIN, SAHLSTRÖM. BERİT, *Islamic Art And Culture In Sub Saharan Africa*, Uppsala, Sweden, 1995
- ANA BRITANNICA, *Genel Kültür Ansiklopedisi*, Cilt 1
- AKURGAL EKREM, *Anadolu Uygarlıkları*, Net Turistik Yayınları, İstanbul, 1989
- BACQUART, J,BAPTİSTE, *L'art Tribal D'afrique Noire*, Editions Assoulne, Paris, 1998
- BASSANI EZİO, BOCKEMÜHL MICHAEL, MCNAUGHTON PATRICK, *The Power Of Form*, Skira
- DANS, MÜZİK, KÜLTÜR DERGİSİ, Boğaziçi Üniversitesi Matbaası, İstanbul, 1992
- DARGA MUHİBBE, *Eski Anadoluda Kadın*, Acar Matbaacılık, İstanbul, 1984
- FUBİNİ ENRİCO, *Müzikte Estetik*, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2006
- GILLON WERNER, *A Short History Of African Art*, Penguin Books, London, 1988
- GOMBRICH E. H., *Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1999
- GRAMLY R. M. , *Art/Artifact*, Prestel Verlag, Almanya, 1988
- HEROLD ERICH, *African Art*, Hamlyn, Prag, 1989-90
- KAGAN MOSJ, *Bilim Olarak Estetik*, Çev. Cevat Çapan, Ankara, Altın Yayınevi, 1982
- KAROLYİ OTTO, *Müziğe Giriş*, Pan Yayıncılık, İstanbul, 1995
- KAVAS AHMET, *Geçmişten Günümüze Afrika*, Kitabevi İstanbul, 2005
- KHAN INAYAT SUFİ, *Müzik*, Arıtan Yayınevi, İstanbul, Eylül 1994
- KUTLUK FIRAT, *Müzik ve Politika*, Doruk Yayınevi, Ankara, 1997
- LA DUKE BETTY, *Africa Through The Eyes Of Women Artists*, Africa World Press, New Jersey, 1991
- MARSHALL D. ANTHONY, *Africa's Living Arts*, Franklin Watts Inc. , New York, 1970
- MCLEOD MALCOLM, *Tresorsde L'art African*, Lausanne-Paris
- MCNEİL, H. WILLİAM, *Dünya Tarihi*, Çev. Alaattin Şenel, Kaynak Yayınları, İstanbul, 1985
- MEYER LAURE, *Art And Craft In Africa*, Terrail, Italy, 1995

- MİMAROĞLU İLHAN, *Elektronik Müzik*, Pan Yayıncılık, İstanbul, 1991
- NİETZSCHE F. *Eğitimci Olarak Schopenhauer*, Say Yayınları, İstanbul, 2003
- ÖRNEK SEDAT VEYİS, *100 Soruda İlkelerde Din, Büyü, Sanat, Efsane*, Gerçek Yayınevi, İstanbul, 2000
- PERANİ JUDITH, SMITH T. FRED, *The Visual Arts Of Africa*, Prentice Hall, New Jersey, 1998
- PHILLIPS TOM, *The Art Of A Continent*, Prestel, Munich- New York, 1995
- PICKEN LAURENCE, *Folk Musical Instruments Of Turkey*, Oxford University Press, 1975
- SAY, AHMET, *Müzik Tarihi*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 4.Basım, İstanbul, 2000
- SCHMALENBACH WERNER, *African Art*, Prestel Verlag, Germany, 1988
- STRAUSS LEVİ, *Din ve Büyü*, Çev. Ahmet Güngören, Ankara, Yol Yayınları, 1983
- TOPUZ, HIFZI, *Kara Afrika Sanatı*, İstanbul, Ant Yayınları, 1992.
- TURANİ ADNAN, *Sanat Terimleri Sözlüğü*, Toplum Yayınevi, Ankara, 1980
- UÇAN ALİ, *Müzik Eğitimi*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara, 1997
- VANSİNA J. *Art History In Africa*, Longman, London and New York, 1984-85
- YENER FARUK, *Şu Eşsiz Müzik Sanatı*, Cem Yayınevi, İstanbul, 1990
- WASSING S. RENE, *African Art Its Background And Traditions*, Cromwell Edition, London
- ZEREN AYHAN, *Müzik Fiziği*, Pan Yayıncılık, İstanbul, 200

Makaleler;

BAYKAL ZAFER, NURTAÇ ÇAKAR, RUHİ GÖNEN, *12. Ulusal Kil Sempozyumu, YU. 2005*

BECERMEN METİN, *Nietzsche’de Müzik Aracılığıyla Hakikatin Ele Geçirilmesi*, Türkiye Estetik Kongresi, ODTÜ, Ankara, 2006

İLİK A. AYDIN, *Türkiyede Çalgı Üretiminin Geliştirilmesi*, 1. Müzik Kongresi Bildirileri, Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara, 1988

Tezler;

AKER, SENEM, *Seramik Uygulamalarda Ses Ögesinin Sanatsal Açıdan Değerlendirilmesi*, Hacettepe Üniv. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Güzel Sanatlar Fak. Anabilim Dalı, Seramik Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2004

ÇAMÇI, YELDA, *Pimatif Sanatın Soyut Seramik Formları Olarak Yorumu Ve Terracota*, Hacettepe Üniv. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Güzel Sanatlar Fak. Anabilim Dalı, Seramik Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 1997

ERGÜR, GÖKÇEN, *Çağdaş Sanatta İkelcilik*, Dokuz Eylül Üniv. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Güzel Sanatlar Fak. Anabilim Dalı, Resim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, İzmir, 1995

İnternet Siteleri;

http://www.afroturk.com/list/list.asp?ktgr_id=222

<http://allafrica.com/stories/200702120105.html>

http://www.amazon.com/Overseas-Connection-Ghana-Kiln-Fired-Inches/dp/B0002F4LQW/sr=1-1/qid=1171800312/ref=sr_1_1/103-7747859-1432666?ie=UTF8&s=musical-instruments

<http://www.answers.com/topic/economy-of-africa>

http://anydrum.com/Merchant2/merchant.mvc?Screen=CTGY&Store_Code=anydrum&Category_Code=UDUDRUMS

<http://www.asza.com/ihm.shtml>

<http://www.arthistoryarchaeology.umd.edu/courses/ARTH275/FA04/midtermssidelist.htm>

<http://www.bbc.co.uk/music/features/africa/sindex.shtml>

<http://www.bischoff.dk/afro-ins/>

<http://ccsd.net/schools/watson/watsondrumgroup.html>

http://daskyleion.tripod.com/012_seramik.html

<http://www.davis-art.com/artimages/slidesets/slideset.asp?setnumber=017>

<http://www.dilimiz.com/forum/viewtopic.php?p=8416&sid=4a9a05692dc66833da9d10e6fddeb711>

http://66.102.9.104/search?q=cache:D_SkBCbkRtEJ:www.40ikindi.com/ikincidonem/40i%2B05.htm+ilkel+m%C3%BCzik+&hl=tr&ie=UTF-8&inlang=tr

<http://www.drumjourney.com/>

<http://www.ecowas.info/>

<http://www.engineering.usu.edu/ece/faculty/wheeler/NIU/Africa.htm><http://www.khafif.com/rhy/rhythm.html>

http://encarta.msn.com/encyclopedia_761560962/African_Music.html#46156448

<http://www.engineering.usu.edu/ece/faculty/wheeler/NIU/Africa.htm>

<http://www.enfal.de/nijer.htm>

<http://www.enfal.de/nijerya.htm>

<http://www.felsefeekibi.com/>

<http://www.hobgoblin-usa.com/info/glossary.htm>

<http://www.gencekonomist.blogspot.com/2006/12/afrika-ekonomisine-bakis.html-21k>

http://www.geocities.com/bartusoral/Publishes/AFRIKA_TR.doc

<http://www.nmafa.si.edu/exhibits/currexhb.htm>

<http://ninstones.com/beensemble.html>

<http://www.petelockett.com/>

<http://www.hakimludin.de/>

http://www.netcevap.org/sciam0307_3.html

http://216.239.59.104/search?q=cache:NGf1RNLiSj4J:www.bilimarastirmavakfi.org/evrim/insanevrimsenaryo_1.html+afrika+antropoloji&hl=tr&ie=UTF-8&inlang=tr

<http://www.olympus.co.jp/en/event/DITLA/>

<http://webexhibits.org/colorart/african1.html>

<http://gencekonomist.blogspot.com/2006/12/afrika-ekonomisine-bakis.html>

<http://tr.wikipedia.org/wiki/Mali>

<http://www.jstor.org/view/00043079/sp020234/02x3730l/0>

<http://tr.wikipedia.org/wiki/Nijerya>

http://www.reliefweb.int/mapc/afr_wst/index.html

<http://www.mytravelguide.com/travel-tools/maps/West-Africa-map.php>

<http://www.hamillgallery.com/>

<http://www.randafricanart.com/index1.html>

http://www.schlagwerk.de/home_e/instruments/udu.htm

<http://trio.caamuseum.org/>

http://www.kwenu.com/publications/anunobi/leadership_crises2.htm

<http://home.igbonet.com/>

<http://www.umunna.org/instruments.htm>

<http://www.nigerianembassy.nl/nigeria.htm>

http://www.dunyabulteni.net/yazi_detay.php?id=3099&yazar=591

<http://www.muzikbilim.com/>

<http://www.themillenniummall.net/jq8.html>

<http://www.voanews.com/turkish/archive/2004-01/a-2004-01-10-1-1.cfm>

<http://www.vickihardin.com/gallery.htm>

<http://www.udu.com/>

<http://www.udu.tumi.cz/udua/mapa.htm>

<http://www.zyama.com/>

ÖZET

Sahra-Altı Batı Afrika'sında Udu Ezgileriyle Totem-Mask Plastiklerinin Estetik Bağlamda Karşılaştırma Uygulamaları

Tez çalışması, insan türünün Dünyayla ilk buluştuğu, Afrika'nın kültürel geçmişinden günümüze dek uzanan sanatına, müzik ve plastik sanatlar bağlamında bakmaktır. Tüm sanatsal üretim dillerinin bir tez kapsamında analizinin gerçekleşmesi olanaklı olmadığı için sahra-altı Afrikası'nı geçmişten günümüze taşıyan en eski iki sanatsal üretim biçimi ile sınırlamak uygun görülmüştür. Tez çalışması kuramsal ve uygulamalı denemelerinde büyük ölçüde insanın kendisini sanat dili ile ifade edebilmesi olgusunda tartışacaktır.

Birinci bölüm; sahra altı Afrika'nın sosyo ekonomik ve sosyo kültürel kimliğinin tartışıldığı bölümdür. Bu bölüm, müziğin kaynaklandığı ana kültürel gerekçeyi anlaşılır kılmak için hazırlanmıştır. Sahra altı Afrika sanatının gelişim çizgisi ikinci bölümde özetle sunulmuştur. Sanat yaşamın içindeki edimlerden biri olarak insanla hep yan yanadır. Modern toplumlarda sadece seçkin bir topluluğun yaşam ortamına giren sanat, Afrika da bütünüyle yaşamın içindedir. Bu bölüm; udu için yapılacak ezgi açıklamalarına kaynaklık edecek nedensel alt yapıyı oluşturmaktadır. Araştırmanın ana çalgısı olan udu, üçüncü bölümde kapsamlı olarak tanıtılmaktadır. Bu bölümde, udunun formları, kullanım ve sunum teknikleri verilmiştir. Üçüncü Bölüm de udunun kaynaklık ettiği, uygar dünyanın vurmali çalgılarına değinilip, udunun evrimi özetlenmiştir. Dördüncü bölümde, udunun bir müzik aleti olmaktan öte, bir çok plastik sanat anlatımını da içerdiği için, ilişkili diğer sanatları da özetlenmiştir. Yine bu bölümde, kabile ve toplulukların etnik köken ayrımları dikkate alınarak, maske ve totemlerin estetik özelliklerinin udu bağlamında anlamlandırılması yapılmıştır. Bu kabile ve topluluklar, sekiz ayrı başlıkta incelenmiştir. Tezin beşinci bölümü; araştırmacının özel uygulamalarını kapsayacak biçimde

oluşturulmuştur. Müzik merkezinden bakılarak, plastik anlamlandırmayla udu ilişkilendirilmiştir. Tezin nceki bölümlerinde verilen bilgilerin ışığında, araştırmacı tarafından yeni udu tasarımları yapılarak, tasarımılanan bu udularla gerçekleştirilen ezgi çalışmaları ve müzik sunum denemeleri yapılmıştır. Verilen müziksel örnekler, kültürel anlamda ortaklıklar düşünülerek seçilmiştir.

ABSTRACT

Applications of Aesthetic Comparison Between Udu Tunes and Totem-Mask Plastic in Sub-Sahara West Africa

In a musical and plastic arts context, this thesis study aims to look over the art, which has reached from the cultural history to today, of Africa, where the human species met with the World for the first time. As it is not possible to realize analysis of all artistic production languages in the scope of a thesis study, to limit Sub-Sahara Africa with the oldest two artistic production forms conveying it from the past to the present day is deemed appropriate. In its theoretical and applicable experiments, the thesis study will mostly discuss the fact that people could express themselves with the language of art.

In the Part One, socio-economical and socio-cultural identities of the Sub-Sahara Africa have been discussed. This Part has been prepared in order to make the main cultural reason from which the music resulted comprehensible. Development line of the Sub-Sahara Africa art has been presented in the Part Two in brief. As one of the acts within the life, the art is always abreast with people. Taking part only in the habitat of an distinguished community in modern societies, the art is completely inside the life in Africa. This Part has constituted causal substructure that to be the resource of tune explanations to be made for Udu. Udu that is the main instrument in the study has been introduced in the Part Three comprehensively. In this Part, forms, usage and presentation techniques of Udu have been provided. In the Part Three, percussive instruments taking their roots from Udu have been mentioned and evolution of Udu has been summarized. In the Part Four, other related arts have been summarized because beyond being a musical instrument Udu includes many plastic arts expositions. Again in this Part, taking into account that ethnical root distinctions of tribes and communities, aesthetical characteristics of masks and totems have been

construed in Udu context. These tribes and communities have been studied under eight different titles. The Part Five of the thesis study has been formed to cover individual applications of the researcher. Plastic explanation and Udu have been associated by considering the music as basis. In the light of the information provided in the previous Parts of the thesis, new Udu designs have been created by the researcher and by using such designed Udus, tune studies and musical presentation experiments have been performed. Musical samples provided have been selected by considering shared values in a cultural manner.

EKLER

EK 1. RESİM DİZİN LİSTESİ

1. BÖLÜM

Resim1. Kuba – Kongo Cellat Bıçağı (www. hamillgallery. com)	7
Resim 2. Igbo- Nijerya Sarmal Metal Para (www. hamillgallery. com)	7
Resim 3. Igbo-Nijerya Metal Halka Paralar, 1959 Yılına Kadar Kullanılmıştır. (www. hamillgallery. com).....	8
Resim 4. Hurma Kumaşı ve Üzerindeki Desen, Kongo, (www. hamillgallery. com)	8
Resim 5. Kasai Kadifesi,(Değiş Tokuş Aracı), Kuba, Kongo, (www. hamillgallery. com).....	9
Resim 5-a. Detay, (www. hamillgallery. com)	9
Resim 6. Demir Kürek, Değiş Tokuş Aracı, Nijerya,(www. hamillgallery. com)	10
Resim 7. Manilla (para), (www. hamillgallery. com).....	11
Resim 8. Kapı, Igbo-Nijerya, (www. hamillgallery. com)	16
Resim 9. Kapı, Igbo-Nijerya, (www. hamillgallery. com)	16
Resim 10. Kapı Motifi(Detay), Igbo-Nijerya, (www. hamillgallery. com)....	17

2. BÖLÜM

Resim 1. Batı Afrika Sahil Bölümü Haritası, (www.zyama.com).....	20
Resim 2. Batı Afrika Sahil Üst Bölümü Haritası, (www.zyama.com)	21

Resim 3. Batı Afrika Nijerya-Kamerun Haritası, (www.zyama.com).....	21
Resim 4. Batı Afrika Kronolojik Gelişim Süreci (Perani-Smith, The Visual Art Of Africa).....	22
Resim 5. Batı Afrika Kronolojik Gelişim Süreci (Perani-Smith, The Visual Art Of Africa).....	22
Resim 6. Picasso Portre, 1908, Paris, Rene Wassing, African Art.....	29

3. BÖLÜM

Resim 1. Asa, Senufo, Ivory Coast, (www.hamillgallery.com)	44
Resim 2. Ahşap Davul,Igbo-Nijerya (www.hamillgallery.com)	45
Resim 3. Yoruba Gangan Ritim Aleti, African Living Art	46
Resim 4.Yoruba Ritim Aleti (www.hamillgallery.com).....	46
Resim 5. Hausa Piyanosu, African Living Art	47
Resim 6. El Piyanosu (www.hamillgallery.com)	48
Resim 7. El Piyanosu (www.hamillgallery.com)	49
Resim 8. Yoruba Gangan Ritim Aleti ve Büyük Balafon, African Art.....	49
Resim 9. Ahşap Saplı Kavisli Harp, African Art.....	50
Resim 10. Ahşap Saplı Kavisli Harp, African Art.....	50
Resim 11. Davul, Senufo	50
Resim 12.Nijerya-Igbo Ve Hausa Kabileleri, Art And Craft In Africa.....	52
Resim 13. İlk Udu, Nijerya Igbo, (www.asza.com)	52
Resim 14. Kabile Üyeleri ve İcra Edilen Udu	53
Resim 15. Kabile Üyeleri ve İcra Edilen Udu	53
Resim 16.Udu Çalma Yöntem ve Tekniği.....	55

Resim 17. Metal Udu	55
Resim 18. Geleneksel Udu Formları.....	56
Resim 19. Frank Giorgini ve Udu Modelleri (www.udu.com).....	57
Resim 20. Utar Ritim Aleti(www.lpmusic.com)	58
Resim 21. Oka Ritim Aleti	58
Resim 22. Udongo Ritim Aleti (www.lpmusic.com)	59
Resim 23. Tambuta Ritim Aleti (www.lpmusic.com)	59
Resim 24. Mbwata Ditim Aleti (www.lpmusic.com).....	60
Resim 25. Hadgini Ritim Aleti (www.lpmusic.com)	61
Resim 26. Claytone Serisi Ritim Aletleri (www.lpmusic.com)	61
Resim 27. Ülkemizde Engin Gürkey Tarafından İcra Edilen Udular (www.engingurkey.com)	62
Resim 28. Ubang Ritim Aleti (www.lpmusic.com).....	63
Resim 29. Çamurun Şekillendirilmesi	64
Resim 30. Elle Sıvayarak Şekillendirme	64
Resim 31. Elle Sıvayarak Şekillendirme	65
Resim 32. Açık Ateşte Pişirme	65
Resim 33. Pişmiş Form.....	66
Resim 34. Toprak Kabile Evlerine Örnek	66
Resim 35. Çark Üzerinde Şekillendirme	67
Resim 36. Çark Üzerinde Şekillendirme	67
Resim 37. Kurutulma Aşaması	68
Resim 38. Fırınlama.....	68
Resim.39. Schlagwerk Firmasının Tasarladığı Piccolo Udu (www.schlagwerk.com/home_e/instruments/udu.htm)	69

Resim 40. Lokomudu (www.schlagwerk.com/home_e/instruments/udu.htm)	70
Resim 41. Twinudu (www.schlagwerk.com/home_e/instruments/udu.htm) ...	70
Resim 42. Bongodu (www.schlagwerk.com/home_e/instruments/udu.htm)	71
Resim 43. Bassudu (www.schlagwerk.com/home_e/instruments/udu.htm)	71
Resim 44. Skinudu (www.schlagwerk.com/home_e/instruments/udu.htm).....	72
Resim 45. Üçüncü Bir Delik Açılarak Deri Eklenmiş Udu (www.larkinthe morning.com)	72

4. BÖLÜM

Resim 1. Kilin Dövülmesi, La duke Betty, Africa Through The Eyes Of Women Artists.....	74
Resim 2. Senufo Kabilesinde Tekne Üzerinde Çömlek Yapımı, Ivory Coast, La duke Betty, Africa Through The Eyes Of Women Artists	75
Resim 3. Fulani Kabilesinde Sarma Tekniği ile Çömlek Yapımı, Nijerya, La duke Betty, Africa Through The Eyes Of Women Artists	75
Resim 4. Seramik Kap ve Üzerindeki Resim, Roberts F. Allen, Animals In African Art,	77
Resim 5. Frafra Kadını Evini Boyarken, Gana, Perani-Smith, The Visual Art Of Africa.....	77
Resim 6. Ağaç Oyma Tekniği.....	80
Resim 7. Ağaç Oyma Tekniği.....	80
Resim 8. Batı Afrika Ülkeler ve Kabileler Haritası, Art And Craft In Africa..	82
Resim 9. Numaralarına Göre Kabile İsimleri, Art And Craft In Africa	82
Resim 10. Antilop Derisi Baş ve Ağaç Gövde Maske, Ekpe, Ekoi, Nijerya, Erich Herold, African Art	84

Resim 11. Su Ruhü Maskesi, Nijerya,(www.zyama.com)	85
Resim 12. Ejiri Sunağı, Ijo, Nijerya, Erich Herold, African Art	86
Resim 13. Yüz Maskesi, Grebo, Ivory Coast, Erich Herold, African Art	87
Resim 14. Duen Fobara Ahşap Pano, Ijo, Nijerya (www.hamillgallery.com) .	89
Resim 15. Angyan Maske Nijerya, (www.zyama.com)	90
Resim 16. Bufalo Maskesi, Bamileke, Kamerun (www.hamillgallery.com) ...	91
Resim 17. Fil Maskesi, Bamileke, Nijerya (www.zyama.com)	91
Resim 18. Nimba Maske ve Kostümü, Baga, Gine (www.hamillgallery.com) 92	
Resim 19. Yatay Stil Antilop Mask, Bambara, Mali(www.hamillgallery.com)93	
Resim 20. Dikey Stil Antilop Mask, Bambara, Mali(www.hamillgallery.com)94	
Resim 21. 3. Stilde Antilop Mask, Bambara, Mali(www.hamillgallery.com) .	95
Resim 22. Igbo Figürü, Nijerya (www.hamillgallery.com).....	98
Resim 23. Igbo Kabilesine Ait Ahşap Seramoni Kabı, Nijerya (www.hamillgallery.com)	99
Resim 24. Igbo Kabilesine Ait Ahşap Sandalye, Nijerya (www.hamillgallery.com)	100
Resim 25. Igbo Kabilesine Ait Ahşap İkenga, Nijerya (www.zyama.com)...	101
Resim 26. Igbo Kabilesine Ait Ahşap Sandalye, Nijerya (www.zyama.com)	102
Resim 27. Ahşap Maske, Igbo, Nijerya (www.zyama.com)	104
Resim 28. Miğfer Başlı Ahşap Maske, Igbo, Nijerya (www.zyama.com)	105
Resim 29. Kuzey Igbo,Ahşap maske, Nijerya (www.zyama.com)	106
Resim.30. Okorishi, Ojo ve Oma Maske, Igbo, Nijerya (www.hamillgallery.com)	107
Resim 31. Idoma Maskesi Nijerya (www.zyama.com)	110
Resim 32. Idoma Maskesi Nijerya (www.zyama.com)	112

Resim 33. Ibibio Maskesi Nijerya (www.zyama.com).....	113
---	-----

5. BÖLÜM

Resim 1. Gong Yoruba, Nijerya, (www.hamillgallery.com).....	121
Resim 2. Türkiye’de ki Çan Ziller, Picken Laurence, Folk Musical Instruments of Turkey,s. 48	121
Resim 3. Alto Camudu, Fotoğraf, Zafer Baykal.....	124
Resim 4. Alto Camudu, Ses Scalası, Ritim Zafer Baykal, Notasyon Tuna Koç.....	125
Resim 5. Soprano Camudu, Fotoğraf, Zafer Baykal.....	125
Resim 6. Soprano Camudu, Ses Scalası, Ritim Zafer Baykal, Notasyon Tuna Koç,.....	126
Resim 7. Ana Tanrıça Figürleri, Akurgal Ekrem, Anadolu Uygarlıkları,s.25	126
Resim 8. Soprano Zafudu, Fotoğraf, Zafer Baykal.....	127
Resim.9.Nuri İyem,Tablo(http://www.evinart.com/exhibitions/showbig.asp?showID=368&id=15314&lang=TR),Turgut Zaim,Tablo(http://www.artimezat.com/v2/catalogue.aspx?aucID=34)	127
Resim 10. Soprano Zafudu Dikey, Fotoğraf, Zafer Baykal.....	128
Resim 11. Mehmet Körükçü Zafudu’yu Çarkta Oluştururken, Fotoğraf, Zafer Baykal	129
Resim 12. Küçük Soprano Türkmen Güzeli, Fotoğraf, Zafer Baykal	130
Resim 13. Büyük Kontrbas Türkmen Güzeli, Fotoğraf, Zafer Baykal.....	130
Resim 14. Avuç İçi Çap Ölçümü, Fotoğraf, Zafer Baykal	131
Resim 15. Mavi Dilber Üçlüsü,(Soldan Sağa, Bariton, Alto, Bass), Fotoğraf, Zafer Baykal	132
Resim 16. Dobi Biraderler, Fotoğraf, Zafer Baykal	133

Resim 17. Udu-Djembe Birleşimi, Fotoğraf, Zafer Baykal.....	134
Resim 18. Pudu, Fotoğraf, Zafer Baykal	135
Resim 19. Ludu, Fotoğraf, Zafer Baykal	136
Resim 20. Zafudu Basic Set, Fotoğraf, Zafer Baykal.....	137
Resim 21. Zafudu Basic Set Önden Görünüm, Fotoğraf, Zafer Baykal.....	137
Resim 22. Udu Notasyonlar, Ritim Zafer Baykal, Notasyon Tuna Koç .	138-141
Resim 23. Mehmet Körükçü'ye Ait Ghatam ve Udu, Fotoğraf Zafer Baykal	145
Resim 24. Mustafa Uluada'nın Yapmış Olduğu Udu, Fotoğraf, Zafer Baykal	146
Resim 25. Galip Körükçü'nün Yapmış Olduğu Udu, Fotoğraf, Zafer Baykal	146
Resim 26. Aydın Afacan'ın Yapmış Olduğu Udu, Fotoğraf, Zafer Baykal ...	147

EK II. TABLOLAR LİSTESİ

Tablo1. Afrika Udu Etkileşim Tablosu.....	120
Tablo2. Anadolu Udu Etkileşim Tablosu	120