

**T.C.
ERCIYES ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI**

**RÖNESANS DÖNEMİ RESİM SANATINDA DRAM:
TRAJEDİ VE KOMEDİ**

**Hazırlayan
Dilek YAVUZ**

**Danışman
Prof. Nurdan GÖKÇE**

Yüksek Lisans Tezi

**Haziran 2019
KAYSERİ**

**T.C.
ERCIYES ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI**

**RÖNESANS DÖNEMİ RESİM SANATINDA DRAM:
TRAJEDİ VE KOMEDİ**

(Yüksek Lisans Tezi)

**Hazırlayan
Dilek YAVUZ**

**Danışman
Prof. Nurdan GÖKÇE**

**Haziran 2019
KAYSERİ**

BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK

Bu çalışmadaki tüm bilgilerin, akademik ve etik kurallara uygun bir şekilde elde edildiğini beyan ederim. Aynı zamanda bu kural ve davranışların gerektirdiği gibi, bu çalışmanın özünde olmayan tüm materyal ve sonuçları tam olarak aktardığımı ve referans gösterdiğimi belirtirim.

Dilek YAVUZ



YÖNERGEYE UYGUNLUK SAYFASI

“Rönesans Dönemi Resim Sanatında Dram: Trajedi ve Komedi” adlı Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi Lisansüstü Tez Önerisi ve Tez Yazma Yönergesi’ne uygun olarak hazırlanmıştır.

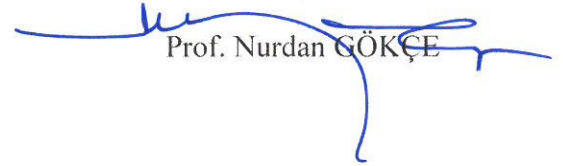
Tezi Hazırlayan

Dilek YAVUZ



Danışman

Prof. Nurdan GÖKÇE



Resim Anasanat Dalı Başkanı

Prof. Nurdan GÖKÇE



Prof. Nurdan GÖKÇE danışmanlığında Dilek YAVUZ tarafından hazırlanan “Rönesans Dönemi Resim Sanatında Dram: Trajedi ve Komedi” adlı bu çalışma jürimiz tarafından Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalında **Yüksek Lisans** tezi olarak kabul edilmiştir.

29.08.2019

JÜRİ:

Danışman : Prof. Nurdan GÖKÇE

Üye : Doç. Serap EMMUNGİL KARAMANOĞLU

Üye : Dr. Öğretim Üyesi Nizam Orçun ÖNAL

ONAY:

Bu tezin kabulü Enstitü Yönetim Kurulunun 03.09.2019 tarih ve 2019.26/112..sayılı kararı ile onaylanmıştır.


04.09.2019
Dr. Öğretim Üyesi Levent ÇORUH
Enstitü Müdürü

ÖNSÖZ / TEŞEKKÜR

Tez hazırlama sürecinde rehberliğinden faydalandığım tez danışmanım Sayın Prof. Nurdan Gökçe'ye teşekkürü bir borç bilirim. Yüksek Lisans Tez süresince maddi manevi desteğini esirgemeyen her zaman yanımda olan anneme teşekkürü bir borç bilirim.

Dilek YAVUZ

Kayseri, Haziran 2019



RÖNESANS DÖNEMİ RESİM SANATINDA DRAM: TRAJEDİ VE KOMEDİ

Dilek YAVUZ

**Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
Yüksek Lisans Tezi, Mayıs 2019
Danışman: Prof. Nurdan GÖKÇE**

ÖZET

Bu araştırma ilkel dönemden başlayarak Antik Yunan'da insanların tanrı Dionysos adına yapılan büyüsel ritüellerden ve tapınmalardan doğan; dram, trajedi ve komedi kavramlarının estetik bir değer olarak sanat yapıtına dönüşmesi ve bu dönüşmenin Rönesans dönemi resim sanatına olan yansımaları ve etkileri üzerinde durmaktadır.

Bu ritüeller Antik Yunan siyasi ve dini kimliğinin oluşumuna ve bu oluşumla kendini bulan halk; tiyatronun, dramın, tragedyanın ve komedyanın ortaya çıkmasına vesile olmuştur.

Tragedya, komedy ve dram sanatlarının oluşmasını sağlayan ve estetik bir kategori haline dönüşmesine vesile olan mimesis (taklit) ve katharsis (arınma) kavramlarından söz edilmektedir. Mimesis çoğu kez taklit olarak anlaşılır. Sanatçı sadece duyulur objeleri ve bedenleri taklit etmez aynı zamanda ruhi hayatı da duyumsarak taklit eder böylece bu taklit aracılığıyla karşılıklı uyumdan güzel olan estetik oluşum söz konusudur. Alımlayıcı bu taklit karşısında estetiksel ve etik olanı alımlayarak katharsis yaşamaktadır. Mimesis ve katharsis kavramları aynı zamanda Rönesans sanatının da temelini oluşturmaktadır. Rönesans Dönemi eserleri konularını çoğunlukla dramatik, trajik ve komik öykülerden alır.

Rönesans ile ortaya çıkan çağın en büyük icadı olan perspektif, anatomi bilimi, ışık-gölgenin kullanılışı ve tüm bu yeniliklerin oluşturduğu hacim etkisi çok gerçekçi tasvirlerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Dolayısıyla bu gerçekçi tasvirler anlatılmak istenen duyguyu birebir yansıttığı için dramatik, trajik ve komik olan kurguyu alımlayıcıya birebir göstermekte ve yaşatmaktadır. Rönesans dönemi eserlerinin konularını dramlardan, trajedilerden ve komedyalardan alması ve bu konuların gerçekçi tasviri o eserlerin Antik Yunan felsefesinin iki prensibi olan mimesis ve katharsis kavramlarından yola çıkarak üretildiklerini göstermektedir.

Anahtar Kelimeler: Dram, Trajedi, Komedi, Mimesis, Katharsis, Rönesans, Resim

DRAMA IN PAINTING ART IN THE RENAISSANCE: TRAGEDY AND COMEDY

Dilek YAVUZ

**Erciyes University Institute of Fine Arts
Master Thesis, May 2019
Consultant: Prof. Nurdan GÖKÇE**

SUMMARY

This research focuses on the transformation of the concepts of drama, tragedy and comedy from the magical rituals and worship made in the name of god Dionysus into an artwork as an aesthetic value and the reflections and effects of this transformation on Renaissance art.

These rituals have been instrumental in the formation of the political and religious identity of Ancient Greece and the emergence of folk theater, drama, tragedy and comedy found in this formation.

The concepts of mimesis and katharsis which lead to the formation of tragedy, comedy and dramatic arts and turn into an aesthetic category are mentioned. Mimesis is often understood as imitation. The artist not only imitates sensible objects and bodies but also imitates spiritual life by sensing so that there is aesthetic formation which is better than mutual harmony through this imitation. In the face of this imitation, the recipient receives the aesthetic and ethical and experiences catharsis. The concepts of mimesis and katharsis also form the basis of Renaissance art. The works of the Renaissance period are mostly based on dramatic, tragic and funny stories.

The perspective, the greatest invention of the era that emerged with the Renaissance, has led to the realization of anatomical science, the use of light and shadow, and very realistic depictions of the volume effect created by all these innovations. Therefore, as these realistic depictions reflect the emotion that is meant to be told, it makes dramatic, tragic and funny fictionality to the purchaser and makes them live. The fact that he took the Renaissance works from the dramas, tragedies and comedies and the realistic depiction of these works shows that they were produced from the concepts of mimesis and katharsis, two principles of Ancient Greek philosophy.

Keywords: Drama, Tragedy, Comedy, Mimesis, Katharsis, Renaissance, Painting

İÇİNDEKİLER

RÖNESANS DÖNEMİ RESİM SANATINDA DRAM: TRAJEDİ VE KOMEDİ

BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK.....	i
YÖNERGEYE UYGUNLUK SAYFASI.....	ii
ONAY:.....	iii
ÖNSÖZ / TEŞEKKÜR	iv
ÖZET	v
SUMMARY	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
RESİMLER LİSTESİ.....	ix
GİRİŞ	1

1. BÖLÜM

DRAM, TRAJEDİ VE KOMEDİ'NİN FELSEFİ BOYUTU

1.1. Dram, Trajedi ve Komedi Sanatlarını Oluşturan Kavramlar	6
1.1.1. Platon'da Mimesis	7
1.1.2. Aristoteles'te Mimesis, Katharsis, Tragedya Kavramı ve Bütünlüğü.....	11
1.2. Kavram Olarak Dram	16
1.3. Kavram Olarak Trajedi.....	22
1.3.1. Trajik	28
1.4. Kavram Olarak Komedi	31
1.4.1. Komik	32

2.BÖLÜM

RÖNESANS SANATINDA DRAM, TRAJEDİ VE KOMEDİ

2.1. Rönesans Sanatı	36
2.2. Rönesans Sanatında Dram Kavramı	39
2.3. Rönesans Sanatında Trajedi Kavramı	49

2.3.1. Rönesans Dönemi Resim Sanatında Trajedi	50
2.3.2. Rönesans Dönemi Heykel Sanatında Trajedi.....	61
2.4. Rönesans Sanatında Komedyaya Kavramı.....	64
2.4.1. Rönesans Dönemi Resim Sanatında Komedyaya Kavramı	65
SONUÇ VE TARTIŞMA.....	72
KAYNAKÇA.....	76
ÖZGEÇMİŞ.....	83



RESİMLER LİSTESİ

Resim 1:	Gorgon Başlı Antefiks, M.Ö. 6. yüzyıl.....	18
Resim 2:	Exekias, “Akhilleus Amazon Kraliçesi Penthesiba’yı Öldürüyor”, M.Ö. 6. yüzyıl.....	20
Resim 3:	William Adolphe Bouguereau, “Dionysos’un Gençliği”, 1884.....	23
Resim 4:	Giotto di Bondon, “Havarilerin Ayağını Yıkayan İsa”, 1305.....	41
Resim 5:	Paulo Uccello, “San Romano Savaşı”, 1438-1440.....	42
Resim 6:	Hans Holbein, “Lahitteki Ölü İsa’nın Bedeni”, 1521-1522.....	43
Resim 7:	Sandro Botticelli, “Venüs’ün Doğuşu”, 1485.....	44
Resim 8:	Sandro Botticelli, “Ölü İsa’ya Ağıt”, 1490.....	46
Resim 9:	El Greco, “İsa’nın Vaftizi”, 1597-1600.....	47
Resim 10:	Tintoretto, “İsa Havarilerin Ayağını Yıkıyor”, 1575.....	48
Resim 11:	Giotto di Bondone, “Masumların Katli”, 1304-1305.....	50
Resim 12:	Masaccio “Adem ile Havva’nın Cennetten Kovuluşu”, 1427.....	53
Resim 13:	Piero della Francesca, “Çarmıha Geriliş”, 1445-1462.....	55
Resim 14:	Matthias Grünewald, “Çarmıha Geriliş”, 1512-1516.....	56
Resim 15:	Tiziano Vecellio, “Actaeon’un Ölümü”, 1562.....	58
Resim 16:	El Greco “Laocoön”, 1610.....	60
Resim 17:	Donatello “İshak’ın Kurbanı”, 1418.....	61
Resim 18:	Michelangelo, “Baküs”, 1530.....	62
Resim 19:	Michelangelo, “Apollo”, 1496-7.....	64
Resim 20:	Hieronymous Bosch, “Mahşer”, 1482.....	66
Resim 21:	Hieronymus Bosch, “İsa’nın Çarmıhı Taşınması”, 1510.....	67
Resim 22:	Pieter Brueghel, ”Körlerin Kıssası”, 1568.....	68
Resim 23:	Sandro Botticelli “Dante’nin İtirafı”, 1480-1495.....	69
Resim 24:	Sandro Botticelli, “Devler”, 1480-1495.....	70
Resim 25-26:	Leonardo da Vinci, “Grotesk Yüzler”, 1492.....	71

GİRİŞ

Sanat nasıl ortaya çıkmıştır ve sanatın kaynağı nedir? Sanatın hangi kaynaktan ortaya çıktığını araştıran ve belirlemeye çalışan çeşitli teoriler ve araştırmalar vardır.

Ersoy'a göre (2002, s. 33) "sanat bütün evrimi içinde toplumun dinsel, politik, ekonomik ve kültürel etkinliklerinden kurtularak salt sanatçının ortaya koyduğu bireysel bir ürün değildir". Sanat ilkel toplumlarda din ve büyüden doğmuştur. Büyü için doğadan; yağmurdan, bulutlardan, hayvan ruhlarından, av ürünlerinden ve hayvanların postlarından yararlanılmıştır. Çok tanrılı döneme geçildiğinde ise bu durum değişmiştir. Tanrılar insan formunu almaya başlar ve bazı seçilmiş insanlar tanrı niteliği kazanırlar. Büyünün ortaya çıkışı ve özü o dönemde yaşayan insanın doğayı gözlemlemesi ve deneyimlemesinden kaynaklanır. İnsanın doğaya üstünlük sağlaması toplumsal ilişkilerin gelişmesinde büyük rol oynar. İlkel insan bir şeyin benzerini yaparak o şeyin üzerinde iktidar sahibi olacağına inanır. Bu bakımdan bir şeyin hayaline sahip olmanın, onun aslını getirerek gerçeğine sahip olunacağına hatta nesnenin hayaline yapılan kötülükten esas olanın zarar göreceğine inanılır. İlk sanatın doğmasına bu inanışlar yol açmıştır. İlkel toplumlar için hayal üretmek sadece fayda sağlayan, kulübe veya barınak yapımı gibi bir şeydir. Çünkü hayalleri bu insanları gerçeküstü olan güçlerden korumaktadır. Dolayısıyla bu dönemde resim ve heykeller bir totem aracı olarak büyüsel amaçlarla kullanılmıştır. Avlamak istedikleri hayvanların resimlerini mağara duvarlarına çizmişlerdir. Taştan yapılmış kadın heykelleri ise mağara önüne konular, bu heykeller doğurganlığı simgelediği için mağaraya bereket getireceğine inanılır (age, s. 33).

Betimleme, karanlık çağlarda insanın yaşamını sürdürebilmesi için yarattığı araçlar arasında yer alır. İnsanoğlu doğada olduğu gibi betimlemede de görünmeyen doğaüstü gizli ve büyüsel güçlerin bulunduğuna inanmaktadır. Bu nedenle betimlemeden korkar ve ona tapar.

Tarım ve hayvancılığın boy göstermesi; toprağın ekilmesi ve hayvanların evcilleştirilmeye başlanmasıyla insan yaşamında büyük değişiklikler meydana gelir. Bu değişiklikler kendilerini insanların inanç sisteminde de gösterir. Tarım ve hayvancılıkla uğraşan toplumların diğer toplumlara göre inançları ve inanç sembolleri birbirinden ayrılır. Bu inanca göre hayvancılık kültüründe erkek, tarım kültüründe ise kadın ön plandadır. Dölü sağlayan, sürüleri koruyan çoban (erkek) yüceltilir ve tanrısallaştırılır. Tarımcılarda ise her yıl ürün veren toprak kutsallaştırılmıştır. Bu kültürlerde toprağa bağlılık kalıcılığı, her şeyin yeniden canlanabileceği ve süreklilik inancını doğuruyor. Dolayısıyla bu toplumlarda sanatın ana konusu hayvandır. Daha sonraları “Büyük İskender’in kurduğu dünya imparatorluğu içinde Yunan formuyla karşılaştıktan sonra, hacim ve hareket” bu sanata girmiştir (İpşiroğlu, 2010, s. 19-20).

Yunan dünyasının inanç sistemine baktığımızda tanrı-kral inancının olduğu görülür. Bu toplumlarda devlet gücünü elinde tutan kişi yüceltilerek tanrısallaştırılır. İlk olarak Yunan dünyasında insanın, insan olarak yüceltilmesine ve tanrıların insanlaştırılmasına şahit olunmaktadır. Yunan tanrıları insanların yaşantısı gibi bir yaşantı sürer; Olimpos Dağında oturur, evlenir, çocuk yapar, kıskanır, kız kaçıır ve öç alırlar. İnsanlardan tek farkları ölümsüz olmalarıdır. Yunan dünyasında tanrıların insanlaştırılması aracılığıyla insanlar da yüceltilir ve idealleştirilir. Bu durumda insanlar ve tanrılar arasındaki uçurum kalkmıştır. Tanrılar ve insanlar arasındaki tek fark insan varlığının aşamayacağı sınır ölümdür. Bu bakımdan o zamana kadar korkulan doğa güçlerine karşı insan hakim olmaya başlıyor, korkunun yerini artık güven alıyor. Yunan dünyasında tanrılar ve insanlar arasında bir alışveriş olsa da dünyanın düzeni tanrıların elindedir fakat bu düzende insanın çabasının da payı vardır. İnsanın yazgısını tanrılar belirler ama insan başarısızlığa uğrasa da yazgısına körü körüne boyun eğmez, ona karşı koymaya çalışır. Sonradan bu inanç sistemi aracılığıyla İ.Ö. V. yüzyılda doğacak olan Yunan tragedyası bu çabayı dile getirir. Zamanla doğa dinlerinin yerini mitoloji almıştır. VI. yüzyılda mitolojinin yerini felsefe alıyor ve insanda eşitlik ve özgürlük bilinci uyandırıyor. Bu bakımdan insan içinde yaşadığı toplum karşısında sorumluluk duymaktadır dolayısıyla teokrasinin yerini demokrasi almaktadır (age, s. 21-22).

Ersoy’a göre (2010, s. 34) “sanatın başlangıçta karşılıksız ve amaçsız taklitten doğduğu da savunulur” der. Toplumun bütün yapısı taklit etmeye dayandığı için, sanat da kendini bu genel kuraldan kurtaramaz. Taklitçilik ile büyü yapan ilkel insan her

istediği etkiyi yaratabildiği inancındadır. Çünkü taklit etmek bir yandan öğretirken, diğer yandan taklit edene zevk verir. İnsan taklit edilmiş şeyleri sever. İnsanın taklit etmeye karşı duyduğu bu arzu, sanatın doğmasını sağlamıştır (age, s. 34). İlk sanat kuramında, sanatın bir mimesis (taklit) olduğu ileri sürülmüştür. Bu kuramı ortaya koyan, sanatın temelini taklit olduğunu savunan ilk filozof Platon'dur. Platon'dan sonra mimesis kuramını geliştiren filozof Aristoteles'tir (Keser, 2009, s. 214).

Tüm bu bilgilerden yola çıkarak ilkel dönemlerden günümüze büyü ve taklit aracılığıyla sanatın ortaya çıkışı, Yunan kültüründe ise Dionysos şenlikleri ile insanların tanrı Dionysos'a büyüsel tapınma biçimlerinden dram, tragedya ve komedyaya unsurlarının doğuşu ve bu unsurların zamanla sanatsal alana girmesiyle nasıl birer sanatsal kategori haline dönüştüğü ele alınmıştır. Dram, trajedi ve komedi sanatlarının ve bu sanatları oluşturan öğeler olan mimesis ve katharsis kavramlarının, Antik Yunan düşünürleri olan Platon ve Aristoteles tarafından evrimleşme süreci ve bu sürecin kuramsal bir temele dayandırılması incelenmiştir. Bu inceleme sonucunda Antik Yunan kültüründe ve sanatında ortaya çıkan dram, trajedi ve komedi sanatlarının Rönesans dönemine ve bu dönemin resim, heykel sanatına yansımaları, ele alınıp biçimleri analiz edilmiştir. Bu araştırma alanındaki çalışmalar incelendiğinde bu kavramların bütünlüğünün, birbirleriyle olan etkileşiminin ve birbirleriyle paralel gitmesinin başlı başına anlaşılmadığı ve kavramların içerik olarak ayrı ayrı ele alındığı görülmüştür. Sanatın oluşmasını sağlayan kavramlar ile; dram, trajedi, komedi sanatlarının doğmasını sağlayan kavramlar aynıdır ve hepsi ayinlerden ve tapınmalardan meydana gelmiştir.. Hatta bu kavramlar, dram, trajedi ve komedi kavramlarının ortaya çıkmasıyla oluşmuştur. Mimesis (taklit) kavramı olmadan tragedya, komedyaya, dram ve katharsis kavramları; tragedya olmadan katharsis; katharsis olmadan tragedya kavramı düşünülemez, hepsi bir bütündür. Aynı şekilde Rönesans sanatı, Yunan sanatının yeniden keşfi niteliğindedir. Rönesans, bir reform olmasının yanı sıra aynı zamanda bir gelenektir. Antik çağda üretilen eserler gibi Rönesans döneminde üretilen eserler de ikona olarak yapılmakta ve anlaşılmaktadır. Rönesans dönemi eserleri kendi çağında kutsal veya din dışı olarak nitelendirilen işlevsel nesnelere. Bu işlevi ise bize bu eserlerin Antik Yunan felsefesinin iki prensibi olan mimesis (taklit) ve katharsis (arınma) kavramlarından yola çıkarak üretildiklerini gösterir. İnsanlar İncil'i Rönesans sanatı ile okumaya, görmeye başladılar bu şekilde onunla özdeşleşirler, tapınırlar ve

arınırlar. Dolayısıyla mimesis, katharsis, tragedya, komedi ve dram kavramları olmadan da sanat ve Rönesans sanatı düşünülemez. Bu bağlamda bizim ele aldığımız problem bir bütün halinde incelendiği için önemlidir.

Araştırma betimsel yolla yapılmış olup, konuda yer alan kapsam ve boyutlarda bilinen söylemlerin içerik analizi yöntemiyle araştırma problemi çözülmeye çalışılmıştır. Araştırmanın birinci bölümünde trajedi, komedi ve dram sanatlarının boyutlarının ortaya konabilmesi için kavram açıklaması yapılmış kuramsal boyutlarının anlaşılabilmesi için de Platon, Aristoteles, Bergson, Schelling, Collingwood gibi kuramcıların düşüncelerine yer verilmiştir. Araştırmanın ikinci bölümünde mimesis, katharsis, trajedi, komedi ve dram kavramlarının sanattaki rolü ile Rönesans sanatı ve eserlerine yansımalarının açıklanması, özellikle Yunan felsefesi, sanatı ve Rönesans dönemi sanatı üzerine inceleme ve araştırma yapılmıştır.

Problem cümlesi

Dram, trajedi ve komedi kavramları nasıl ortaya çıkmıştır, ne anlama gelmektedir ve Rönesans sanatındaki rolü nedir?

Alt Problemler

1. Dram, trajedi, komedi kavramları ritüellerden doğarak sanat alanına girme süreci kuramsal boyutta nasıl şekillenmiştir?
2. Dram, trajedi ve komedi kavramlarının Rönesans dönemi sanatına yansısı ve etkileri nasıl olmuştur?

Araştırmanın Amacı, Önemi ve Sınırlılıklar

Araştırmanın amacı, büyü, ritüel ve tapınlardan doğan trajedi, komedi ve dram kavramlarının sanat alanına girme sürecinin antik Yunan filozofları olan Platon ile Aristoteles tarafından kuramsal boyutta nasıl şekillendiği ve bu kavramların Rönesans dönemi sanatına yansımaları, etkileri ve benzer tarafları incelenmiştir. Bu bakımdan araştırmanın kapsamı; sanatın, trajedi, komedi ve dram sanatlarının temelini oluşturan mimesis (taklit) ve katharsis kavramlarına dayandırıldığı ve bu kavramların Antik Yunan döneminde kuramsal temellere oturtulmasından dolayı antik Yunan sanatı ve

felsefesi incelenmiştir. Trajedi, komedi ve dram sanatları ve bu sanatları oluşturan kavramlar açıklanırken antik Yunan'dan günümüze kadar gelen Platon, Aristoteles, Hartmann, Hobbes, Bergson ve Collingwood gibi düşünürlerin görüşleri ele alınmıştır. Araştırmanın sınırlılıkları kapsamında değinileceği üzere, ele alınan trajedi, komedi ve dram sanatlarının Rönesans dönemi sanatına yansması ve etkileri incelendiğinden bu dönemin sanatçıları ve yapıtları burada bizim araştırmamızın ana problemini oluşturmaktadır.

Trajedi, komedi ve dram sanatları bir felsefi problem olarak ele alınmış olup, üzerine araştırmalar ve tartışmalar yapılmışsa da felsefe ve sanat alanında özellikle Rönesans dönemi sanatı çerçevesinde daha önce bir çalışma/araştırma yapılmaması bu konunun önemini arttırmıştır. Belirlenen Rönesans dönemi sanatçılarının; dram, trajedi ve komedi kavramlarını yapıtlarında ele alış şekilleri, kullandıkları teknikler, bu tekniklerin sanat yaptında kullanılış biçimleri ve sanatçıların sanat anlayışları göz önünde bulundurularak incelenmiştir.

Dram, trajedi ve komedi kavramları ve bu kavramları oluşturan mimesis ve katharsis unsurlarının felsefi boyutları kuramsal bir değerlendirme çerçevesinde araştırılırken, Rönesans sanatı konusu daha çok dram, trajedi ve komedi kavramını oluşturan mimesis ve katharsis kavramlarının Rönesans sanatının temelinde oturtulmuş olması ve bu kavramların Rönesans dönemi sanat eserlerinde ele alınış biçimleri bu araştırmanın önemini vurgulamaktadır. Daha önce bu alanda bir araştırmanın bulunmayışı, dram, trajedi ve komedi kavramlarının Rönesans dönemi sanatı üzerindeki etkilerinin araştırılmasını doğurmuştur.

Yöntem

Araştırmanın bulguları elde edilirken betimsel yöntemin yanı sıra ele alınan Rönesans dönemi sanatçılarının eserlerinin içeriğine göre çeşitli analiz yöntemleri de bir arada kullanılmıştır. Araştırmada yer alan sanatçılar ve çalışmaları dram, trajedi ve komedi kavramları bağlamında değerlendirilip, Rönesans döneminde dram, trajedi ve komedi kavramlarını ele alarak işler üreten sanatçılar belirlenmiş ve gösterilmiştir.

1. BÖLÜM

DRAM, TRAJEDİ VE KOMEDİ'NİN FELSEFİ BOYUTU

1.1. Dram, Trajedi ve Komedi Sanatlarını Oluşturan Kavramlar

Trajedi, komedi ve dram sanatını oluşturan, ortaya çıkmasını sağlayan temel kavramlar: mimesis ve katharsis'dir. Mimesis ve katharsis'i anlamak için sanat ile olan bağlantısını ve sanatın ne olduğunu bilmek gerekir.

Bozkurt'a göre (2012, s. 118) sanat, "akıl tarafından belirlenen amaçların, erekların gerçekleşmesini, varlığa gelmesini sağlayan bir yapma-yaratma yetisidir". Sanatsal yapmada ise doğa ve sanat aracılığıyla, zihinde canlandırma, imgelem, tasarlama gibi eylemler üzerinde durulur. Bu yaratma sürecinin gerçeklik alanına girebilmesinin yolları araştırılır ve gösterilir (age, s. 118). Castelli'ye göre (2013, s. 18) "batı dünyasında mimesis kavramı konusunda onu sanat eserleriyle ve arkasından estetikle ilişkilendiren geniş ve ayrıntılı bir gelenek var" der. Taklit anlamına gelen mimesis sözcüğü başlarda taklit etme değil "iş görme" eylemi ile bağlantılıdır. Tanrı Dionysos'a tapınma esnasında tören danslarıyla ilişkilendirilmiştir. Antik Yunanistan'da yaşamış bir şair olan Pindaros mimesis terimi ile bir anlatım olgusu olarak anlaşılan dansa gönderme yapmaktadır, o çağda mimesis bir taklit değildir. Daha sonraları mimesis sözcüğü müzik, şiir ve heykeltraşlıkla bağlantılı olarak kullanılmış ve ilk anlamı kesin olarak değişmiştir. Oyun yazarı Aiskhylos, şair Pindaros, tarihçi-yazar Herodotos, trajedi şairi olan Euripides, filozof Demokritos ve eski komedyacı yazarı Aristophanes de mimesis ile sanat eserleri arasında bir bağlantı belirlemişlerdir. Yunanlı filozof, tarihçi ve yazar olan Ksenophon ise taklit (mimesis) sözcüğüyle sanat eserlerinin genel özelliklerini, karakterin, şeylerin, güzelliğin taklit edilmesini düzenler (age, s. 81). Keser'e göre (2009, s.214) mimesis "taklit, yansıtmadır. İlk sanat kuramında, sanatın bir mimesis (taklit), gerçeğin taklit edilmesi olduğu ileri sürülmüştür" der. Bu kuramı ortaya koyan, sanatın temelini taklit olduğunu savunan

ilk filozof Platon'dur. Platon'dan sonra mimesis kuramını geliştiren düşünür Aristoteles'tir. Aristoteles insanda doğuştan gelen bir taklit yeteneği olduğunu, “sanatçının varlıkların özündeki ideali taklit ettiğini” söyler (Aristoteles, s. 214).

Dionysos şenliklerinde insanlar, tanrı Dionysos'a taklit aracılığıyla ezgiler söyleyerek tapınmışlardır, çünkü Dionysos'a tapınma şekli de bir taklittir, insanın doğayı, kendisini, korkularını, evreni, bilinmeyen tanrılar dünyasını, taklit aracılığı ile iletişim kurmaya çalışarak anlama çabasıdır. Bu durum trajedi, komedi ve dram sanatlarının doğmasını sağlamıştır. Resim, heykel, şiir, edebiyat, müzik, trajedi, komedi ve dram gibi bütün sanatlar taklitten kaynaklanırlar. Her tür sanatın özü taklittir. Bozkurt'a göre (2012, s.119) “Aristoteles'de sanat, taklit (mimesis) ile başlar, arınma (katharsis) ile son bulur; mimesis'de sanatçı ve nesne, katharsis'de ise alımlayıcı ve sanat yapıtı arasında bir iletişim ve etkileşim söz konusudur” der. Evrenin özünde bulunan ve insanda doğuştan var olan taklit içtepisi ile sanat ortaya çıkmıştır. Aristoteles'de sanat; “olası, gerçek gibi ve zorunlu olayların özgürlük(çülük), düzen ve güzellik sınırları içinde taklit edilmesinde yararlı, etik, eğit(bilim)sel bir zevk görür ki bu da sonuç olarak ortaya çıkan psikoloji, sempati ve insanseverlikle belirlenir” (Castelli, 2013, s.82). Bu sebeple sanatın yol açtığı zevk ile etik'in insanda ortaya çıkardığı psikoloji, sempati ve insanseverlik duyguları ile arınma (katharsis) yaşanır.

1.1.1. Platon'da Mimesis

Sanatın işlevini, ne olduğunu, insan için taşıdığı anlamı ele alan, sanata dair yaratmaların ve zevklerin anlamını inceleyen, kısaca sanatla ilgili her türlü kavram ve problemi analiz eden alana (felsefe dalına) sanat felsefesi denir. Özellikle sanat ve sanat alanındaki güzellik (estetik) konularıyla, sanatın nasıl bir etkinlik olduğu üzerine yoğunlaşmak gerekir. Sanatın nasıl bir etkinlik olduğunu Platon'un mimesis kuramı ile açıklığa kavuşturabiliriz. “Sanat alanında öne sürülmüş olan en eski kuram, sanatı bir tür taklit olarak gören mimetik sanat kuramıdır. Ve bu sanat kuramını geliştiren de Antik Yunan filozofu Platon'dur” (Cevizci, 2008, s.458).

Mimesis, yalnızca sanatı belirleyen bir unsur değildir, aynı zamanda Yunan kültürünün temelini oluşturmakta ve belirlemektedir. Mimesis ilk biçimiyle ‘mimos’ olarak kullanılmıştır. Mimos, buradaki kullanımında dans ile ilgili bir anlam ifade etmektedir. Mimesisin genel olarak kullanılan anlamı taklit-yansıtma olarak

bilinmektedir. Platon, Devlet adlı yapıtında mimesis kavramına taklit ve aldatma anlamları yüklemektedir (Tunalı, 1983, s.73).

Platon dünyayı ikiye ayırmaktadır; biri gerçek dünya olan idealar dünyası ikincisi ise idealar dünyasının yansıması (taklidi) olan görüngüler dünyasıdır. Görüngü kelimesinin sözlük anlamı: gözlenebilen, duyularla algılanabilen her şeydir, her olay ve olgudur. Dolayısıyla sanat eseri görüngüler dünyasının bir yansıması olduğu için taklidin taklidi olmaktadır. Platon'a göre insanın amacı idealara yaklaşmak olmalıdır. Sanatçı görüngüler dünyasını yansıtmaya çalıştığı için gerçekten uzaklaşmaktadır. Görüngüler dünyasındaki nesnelere birer kopyası olan sanat "mimesis"ten başka bir şey değildir. Platon'un görüşüne göre değer sırasında sanat eseri idealar ve ideaların yansıması olan görüngüler dünyasından sonra gelmektedir. Platon'un sanat anlayışı idealar kuramı çizgisinde gelişmektedir.

Platon'un sanat kuramının temelinde idealar kuramı ile akla ve erdeme dayanan ideal bir devlet düzeni anlayışı vardır. Platon için idea kavramı doğruluk, iyilik ve güzellik ilkelerini içerir. Platon'a göre devamlı değişen suni görünümünden oluşmuş dünyayı dikkate almayıp "idealar"ın zamana bağlı olmayan güzelliği üzerine yoğunlaşırsak, "idealar" hiyerarşisiyle, güzel, doğru ve iyi "idealarının en yüksek ve gizemsel anlayışına erişebiliriz (Strathern, 1998, s. 46-47).

Platon sanatın da bu ilkeleri içerdiğini düşündüğü için, sanatı da idea kavramı bağlamında incelemiştir. Platon Devlet adlı eserinde idealar öğretisine ünlü mağara mit'i ile başlar: Burada insanlar, bir mağaranın içerisinde, mağaranın girişine sırtları dönük bir şekilde sırtlarında ateşler yanan, mağarada zincire vurulmuş yaratıklara benzetilmektedir. İnsanlar, titreyerek yanan ateşin insanların önündeki duvara yansıyan gölgesini görmektedirler. Bu insanlar sadece bu gölgeleri görmekte ve gerçek sanmaktadırlar. Onlar, gerçek gibi görüneni göz ardı etmeyi öğrenince ve de kendilerini mağaranın dışındaki gün ışığına çevirdiklerinde esas gerçeğin farkına varacaklardır (Strathern, 1998, s. 46).

Bu bağlamda Kavuran ve Dede'ye göre (2013, s. 53) "nesnelere ideaların vücut bulmuş, somutlaşmış halleridir. Mutlak gerçek idealar dünyasıdır çünkü nesnelere var eden ana kaynaktır. Bu bakımdan nesnelere ilk hali ve özüdür (age. 53).

Platon'a göre burada söz konusu olan mağara örneğinde mağara görüngüler dünyasını ifade ederken, mağaranın dışındaki varlıklar ise idealar dünyasını temsil etmektedir. Platon'a göre, idealar dünyası, görüngüler dünyasında bulunan herşeyin aslını barındıran yerdir. Dolayısıyla görüngüler dünyası, ideaların iyi veya kötü bir yansıması yani takliddir. Platon bu iki dünya arasında gerçekleşen yansımaya mimesis adını vermiş ve bu kuramı ileri sürmüştür. Bu dünyada gördüğümüz herşey idealar dünyasındaki nesnelere ilk halinin bir yansımasıdır. Sanatçı doğası gereği, gördüğünü yansıtmaya uğraşarak meşguldür. Yani doğayı taklit etmektedir. Platon'a göre ise sanatçının bu çabası doğanın taklidinin de takliddir. Platon'a göre çünkü zaten doğada bir taklittir. Platon'un bu tezinin sağlaması ise sedir ideası örneğidir. Kavuran ve Dede'ye göre (2013, s. 53). "Platon marangozun hiçbir etkinliği olmadığını söylerken sedir örneğini kullanmıştır" Burada kusursuz, sonsuz, eksiksiz, tüm olgunluğu kendi içinde barındıran, mutlak yani ideal olan sedir kavramının kendisidir. Marangozun yapmış olduğu sedir ise asıl olan sedir kavramı kadar mükemmel değildir çünkü artık kusurludur ve eksikleri vardır (age, s. 53). Görüngüler dünyasında görülen bir sedir, idealar dünyasında bulunan bir sedir ideasının yansımasıdır. Sanatçının ise görüngüler dünyasındaki bir sediri tasvir etmesi ise, idealar dünyasında biricik olan sedirin taklidinin taklidi olmaktadır.

Antik Yunan'da Tanrı semavi dinlerdeki (tek tanrılı dinlerdir) gibi soyut bir yaratan olarak düşünülmemiştir, Yunan düşünürü Platon'a göre evrenin yapıcısı, kurucusu ve evrene biçim kazandıran tanrısal güç Demiourgos'tur. İlahi bir sanatçı olarak düşünülümüştür ve evren ruhu anlamına da gelmektedir. Demiourgos, bir amaca göre oluşturulan salt biçimler olan ideaları örnek alarak dünyayı yaratmıştır. Bu görüş dünyayı yoktan var eden yaratıcı bir tanrının olduğu fikrinden uzaktır. Bir idea olarak sedir 'demiourgos'un eseridir. Görüngüler dünyasındaki sedir marangozun, sedirin tasviri ise sanatçının eseridir (Akarsu, 1998, s. 50).

Demiourgos (tanrı) sedirin yaratıcısı, marangoz işçisi, sanatçı ise taklitçisidir. Platon görüngüler dünyasındaki sedir yansımasını bile ideal sedirin yanında kusurlu olarak görür, taklidi bile kusurludur. Sanatçı ise bu kusurlu taklidin de taklidini yaptığı için tamamen nesneyi ideadan uzaklaştırır. Ve Platon için sanatçının taklidi taklit etmesi zaten boş bir çabadır. Platon sedir örneğinde sanatçının taklidi taklit etmeyi bırakıp, ideal olana erişmeye çalışması gerektiğini savunur. Yani sanatçı bir aynadan daha

fazlası olmalı, görüngüler dünyasını aşan ve ebedi olan bir görkem aracılığıyla bizi idealara ulaştırmalıdır.

Platon'a göre sanatçı bu eylemiyle gerçeği saptırmakta ve insanları yanıltmakta hatta illüzyon yapmaktadır. Bu eylem ise taklidin taklidini gören halkı ideadan oldukça uzaklaştırdığı için Platon sanatçıyı devletten kovmakla tehdit eder. Platon'un mağara örneğindeki illüzyonist, onun sanatçı hakkındaki düşüncelerini açığa çıkarır. Sanatçı sedir tasvirini kendi gözünden, düşüncelerinden ve nesneye olan konumundan yansıtır ve biz de sediri sanatçının gördüğü gibi görürüz. Böylece sedir tasviri bizi sedir ideasından uzaklaştırarak, marangozun sedirinin yorumlanmış bir taklidine götürür ve ideal olandan uzaklaştırır. Sanatçı bu eylemiyle hem demiourgosu hem de marangozu küçük düşürür. Platon'un ideal devlet anlayışında sanatçının akıbeti; taklidi taklit ettiği ve ideadan uzaklaştırma eylemini sürdürmeye devam ettiği halde devletten uzaklaştırılmaktır. Çünkü edebiyat, şiir, tiyatro gibi bir çok sanat eseri duyguları çoşku aracılığıyla serbest bıraktığı için insanı akıldan uzaklaştırır. Ancak akıl ile hareket ettiğimizde duygularımızı kontrol altına alabilir ve bu şekilde görüngüler dünyasından etkilenmeden ideal olan'a ulaşılabilir.

Yukarıda da belirtildiği gibi yalnızca "taklitçi" olan sanatçıyı Ülger'e göre (2013, s. 22) "Platon'un sanatçıları Devlet'ten kovma mitinin düşünce tarihinde yanlış anlaşıldığıyla ilgili olarak Collingwood da kuvvetli bir eleştiri yükseltir". Bu da Platon'un her sanatı ya da her sanatçıyı reddetmediğini gösterir. Platon'un ideal sanatı güzeli, ahlakı ve metafiziği kavrayan ve bu kavramların doğrulukla sentezinin yapılabildiği bir anlayışa sahip olmalıdır. Resim gibi benzetmecî sanatlar bu tanımın dışında kalırlar. Fakat yine de gençlerin eğitiminde yüksek sanatın önemli bir yere sahip olduğunu düşünür (age, s. 22).

Aristoteles'ten önce katharsis kavramını Platon'da da görürüz. Platon'da doğru bilgiye ulaşmak için katharsis zorunludur, bir ulaşım aracıdır. Doğru bilgiye ulaşmak için gerekli olan katharsis'e ise en iyi şekilde tartışma yoluyla ulaşabiliriz. Platon'un katharsis için gereklilik olarak gördüğü tartışma kavramı ise Sokrates'in ileri sürüp, Platon'un geliştirdiği bir diyalektik kökene gitmektedir. Aristoteles için ise katharsis yalnızca sanat eseri karşısında gerçekleşen bir arınma eylemidir. Aristoteles, Platon'un katharsis için tespit ettiği arınma kriterlerinin bir sanat eseri karşısında ve sanat eseri

aracılığıyla gerçekleşeceğini düşünmüştür. Bu yüzden Aristoteles katharsis için tragedyayı gereklilik olarak görür. Fakat Platon ise sanat eserinin duygularımızı harekete geçirip bizi daha da duygusal yani daha da zayıf kıldığını savunarak tragedyalara karşı çıkmıştır. Yani bir mimesis olarak görmüştür. Platon için sanat eseri bizi katharsis'den daha da uzak kılan bir şeydir. Sanat eseri yüzünden arınmak yerine aldanmış oluruz (Can, 2006, s. 65). Bu bağlamda:

“Tragedyalardaki sanat duygulanımları, ölçülü ve doğru olmak için gereken arınmayı bulandırır, düşünceyi idea’ların bilgisinden uzaklaştırır, sanılara saplar. Arınmamış, ölçülülüğe sahip olamamış kimseler, tragedyaların coşkusuna kapılmış olanlardır, ya da tragedyanın coşkusuna kapılanlar arınamazlar. Bunların Devlet’de yeri yoktur” (Can, 2006, s. 65).

Platon’da katharsis yalnızca “doğru bilgi” için yapılan (zihinsel) bir eylemdir. Platon’un katharsis’inin bu amacı ise onu etik kılar. Fakat Aristoteles’te ise bu eylem duyguların harekete geçmesiyle birlikte gerçekleşir. Aristoteles bu yüzden Platon’un aksine tragedyayı ‘katharsis’in merkezine yerleştirir ve Aristoteles’in bu eylemiyle katharsis yeni bir anlam kazanır (age, s. 66-67).

H. Ülger’e göre (2013, s. 196) Aristoteles’de “sanat poetik bir ‘yapma-yaratma-varlığa gelme’ olarak görülürken, üretimsel ve ontolojik anlamda temelinin mimesis olması (Platoncu paradigma) durumu aynen sürdürülür”. Yine de Platon, sanatı mimesis bir kavram olarak görmüştür. Platon’un mimesis sanat anlayışı, öğrencisi olan Aristoteles’te de düşünce olarak devam etmiştir. Fakat Aristoteles’in mimesis sanat anlayışı bazı açılardan Platon’un sanat anlayışından ayrılmaktadır. Aristoteles’e göre mimesis, sanatçının yaratıcı etkinliğidir. İnsanda yaradılıştan gelen bir taklit yeteneği ve hazzı vardır. Sanatçı, doğanın eksik bıraktığı alanları doldurmaya çalışır, olayların ve varlıkların özünü taklit etmeyi amaçlar. Aristoteles’e göre sanatçının bu mimesis ve katharsis anlayışı, Platon’un düşündüğü kadar olumsuz bir niteliğe sahip değildir.

1.1.2. Aristoteles’te Mimesis, Katharsis, Tragedya Kavramı ve Bütünlüğü

İki büyük sistem düşünürü olan Platon ve Aristoteles sanat ve sanatsal yaratmanın doğası üzerine önemli tespit ve değerlendirmede bulunmuştur. Platon anlaşılardan Aristoteles’in sanat kuramı tam olarak anlaşılabilir. Karşımıza temelde iki farklı kuram çıksa da Aristoteles’in sanat kuramının kökeni Platon’a dayanmaktadır.

Fakat yapısal olarak Aristoteles'in sanat kuramı çok farklı bir noktada ilerler, ileri bir sanatsal üretim kavrayışına ve sanatsal kategorilere ulaşır. Sanat kavrayışı Platon'un ortaya koyduğu sınırların ötesine geçer. Sanat özel bir varlığa gelme alanı olarak görülür ve özerk bir yaratı alanı olarak kabul edilir (H. Ülger, 2013, s. 196).

Aristoteles insanların doğaları gereği bilmek istediğini, bilme faaliyeti süreci içinde olan insana duyusal ve tinsel olarak her türlü bilmenin doğal bir haz verdiğini ifade ederek yaşamı estetize eden bir sürece dönüştürmektedir. İnsanlar doğaları gereği bilmek istiyor ve bundan haz alıyorsa, sanat yoluyla da bir öğrenme gerçekleşebilir ve bundan haz alabilirler. Bu bağlamda şöyle bir hakikat ortaya çıkar; insanın anlama isteği, bir şeyleri taklit ederken öğrenmenin gerçekleşmesidir. Böylece Aristoteles sanatın öğretici ve bir bilgi taşıyıcısı olması yanında "sanatın", "sanatsal yaratma" ve "sanatsal meydana gelme" içeriklerinin epistemik (bilme) yönünden güçlü olduğunu vurgulamaktadır. Aristoteles'e göre mimesis, sanatçının yaratıcı etkinliğidir. İnsanda yaradılıştan gelen bir taklit yeteneği ve hazzı vardır. Sanatçı, doğanın eksik bıraktığı alanları doldurmaya çalışır, olayların ve varlıkların özünü taklit etmeyi amaçlar (Ülger, 2013, s.196-197).

Aristoteles Poetika'sında öncelikle mimesis'in sanatla olan ilişkisini kesin olarak bilinir kılmak ister. Aristoteles'e göre tragedya, komedy, dithyrambos şiiri, flüt, kitara sanatlarının hepsi birer taklittir (mimesis). Taklit olan sadece bu sanatlar; edebiyat ve müzik sanatları değil, aynı zamanda figürativ sanatlar da taklide dayanır. Çünkü şair de bir ressam veya diğer biçim verici sanatçılar gibi taklit ederek tasvir etmektedir. Bütün bu adı geçen sanatların özü taklit'e (mimesis) dayanır. Burada adı geçen şair tragedya ozanıdır çünkü tragedya içinde şiirsel anlatım bulunan bir oyun türüdür (Tunalı, 1983, s. 98). Destan; kelime olarak farsça kökenlidir. Eski zamanlarda, tarih öncesinin tanrıları, tanrıçaları, yarı tanrıları, savaş, göç, doğal afet, toplumsal olaylar, yiğitlik, aşk, dostluk, ölüm ve yurt sevgisi gibi konuları işleyen uzun şiirlere destan denir (<https://www.bilgenc.com/destan-nedir/>). Destan ve tragedya aynı konuları işlemesine ve aynı araçları kullanmasına karşın destan ve tragedya arasındaki fark, taklit ediş biçiminden gelmektedir. Destan şiiri anlatıcı bir üsluba sahiptir. Tragedya ise kahramanlarını dramatik bir biçimde temsil eder (Cömert, 2008, s. 73).

“Aristoteles’in “mimesis” kuramı sanatların taklit için kullandıkları araç yönünden, taklit tarzları bakımından ve taklidin yöneldiği obje bakımından olmak üzere üç noktada ele alınmıştır. Taklit aracı bakımından sanatlar, figüratif sanatlar (renk, çizgi ve figür sanatları), müzik (armoni, ritm, söz sanatları) ve dans (ritmik hareket sanatı) olmak üzere üçe ayrılır. Taklit tarzı bakımından sanatlar, öyküleme, biçim ile hareket halinde ve eylem içinde gösterme (tiyatro sanatları :tragedya, drama, komedy) olmak üzere iki türdür. Taklidin yöneldiği obje, yani mimetik obje bakımından da sanatlar, etik açıdan olmak üzere, ya iyiye, ya gerçeğe uygunluğa (ortalama), ya da kötüye yönelir ve bu değerleri işlerler. İnsan taklit eden bir varlıktır; taklit yoluyla öğrenme insana zevk verir. İnsanda taklide yatkınlık gibi doğal bir eğilimden başka dille, uyumla ve ritimle taklit etme eğilimi de vardır; bunlarla taklide başkalarından daha yatkın olanlar giderek yetkinleşip şiirin doğmasını sağlamışlardır. Doğanın sanatla beslenmesi gerekliliğide böylece ortaya çıkmıştır; doğa, düzensizlik ve karışıklıktır; oysa sanat, yöntem, kuram ve kurallar topluluğudur; düzenli kaostur” (Bozkurt, 2012, s. 127).

Aristoteles’te sanat; sadece salt gerçekliğin yansıtılması amacını güden bir etkinlik ya da bayağı ve ucuz bir taklitçilik çabası değildir. Ona göre sanat parçaların uyumlu bir bütün oluşturmasıdır. Sanat eseri zorunlu bir birliği içerir. Birlik, uyum, parçaların zorunlu bağlantısı ve düzen güzeli oluşturur (age, s. 127).

Tragedya bütünlüğü ve belirli bir uzunluğu olan ciddi bir hareketin taklididir. Tragedya, anlatı (öyküleme) biçiminde değil, dram (oyun) biçimindedir. Süslü ve güzel bir dili vardır. Güzel dil; ritmi uyumu ve ezgisi olan dildir. Tragedya başlıca altı öğeden meydana gelir: Konu (mythos), karakterler, dil, düşünce, sahnede temsil ve müziksel düzenleme. Bunlardan en önemlisi konu’dur, yani bir takım olayların dayandığı neden ya da bu nedenlerin sonuçlarının düzenlenmesidir. Tragedya, kişilerin değil, hareket ve yaşamın taklididir. Yaşamın içinde bulunan hareket ve eylem halindeki insanın bu eylemler sonucunda içinde bulunduğu durumun taklidi ve bu taklidin oyunlaştırılmasıdır. Tragedya tam bir bütünlüğe sahip bir hareketin taklididir dolayısıyla belirli büyüklükte bir bütün oluşturmak zorundadır (Cömert, 2008, s. 66). Bu bağlamda:

“Bir “bütün”; başı, ortası, sonu olan bir şeydir. “Başlangıç”, bir şeyden sonra bulunmak zorunda olmayan şeydir; ama başka bir şeyin ondan sonra bulunması doğaldır. “Son”, bir başka şeyden sonra bulunan şeydir; “son” ya kendinden önce gelen şeyin gerekli bir sonucudur ya da olayların doğal ve gerçeğe uygun düzeninde, sadece o şeyi izler. “Orta” ise; başka şeyden sonra gelen, ama ayı zamanda kendisini başka bir şeyin izlediği şeydir. Bu bakımdan konuların iyice düzenlenlenebilmesi ve bütünlüğe sahip olabilmesi için, herhangi bir yerden başlamaması ve herhangi bir yerde bitmemesi gereklidir; şimdi açıklanan başlangıç ve son ilkelerine uymalıdır” (Cömert, 2008, s. 66).

Bir şeyin güzel olabilmesi için bölümlerden oluşan herhangi bir nesne ya da canlı bir varlık olsun, bölümleri içinde belli bir düzene sahip olmalı ve bundan başka kendine özgü bir büyüklüğe de sahip olmak zorundadır. Nitekim güzel, büyüklük ve düzenden meydana gelir. Bu yüzden de güzel bir yaratık ne çok küçük olmalıdır çünkü bu durumda algılama sınırlarımızın altında görme yetimiz net göremez, ne de çok büyük olmalıdır o zaman da bütünlüğünü birliğini algılayamayıp, bakışlarımızla onu kavrayamayız. Bu sebeple canlılarda ve genellikle, cisimlerde, onları güzel olarak yargılayabilmek için belirli bir büyüklüğün olması ve bu büyüklüğün , bir bakışta, bütünlüğü içinde kolaylıkla görünmesi ve algılanabilmesi zorunludur. Aynı şey muhakkak tragedya içinde geçerlidir. Tragedyanın konusunda belirli bir uzunlukta olması ve bu uzunluğun bütünlüğü içinde akıl tarafından kolaylıkla kavranabilmesi ve konunun güzel olması için bütün bunlar şart ve gereklidir. Böylece bir dizi olay, gerçeğe uygunluk ve zorunluluk yasalarına göre birbirini izleyerek gelişsin ve hareketin başlıca kahramanlarına, mutluluktan mutsuzluğa veya mutsuzluktan mutluluğa geçme olanağı versin. Tragedya tek bir hareketin taklidi olarak tam bir bütün oluşturur. Bu hareketi oluşturan bölümler kendi aralarında öyle bir düzenlenmelidir ki, bölümlerden biri değiştirildiğinde ya da kaldırıldığında, bütünlük kopmamalı ve bozulmamalıdır (age, s. 67).

Sanatsal yaratıyı oluşturan öğeler kendi aralarında içsel bir bağa sahiptirler. Kendi dışlarında herhangi bir modele bağlı kalmazlar. Bu gerçeğe uygunluk ve zorunluluk yasasıdır. Mimesis'te taklit yoluyla sanatsal bir yaratı olduğu için yaratılan şeye uyan, onunla özdeşleşen, yaşamın akışı içinde onunla tek bir şey olan yaratma eyleminin kendisidir (Bozkurt, 2012, s.130).

Bu bağlamda sanat eserinin ögesi ve temeli olan birlik, uyum, parçaların zorunlu bağlantısı güzeli oluşturur. Bu güzel tragedyanın da temelini oluşturmuştur çünkü tragedya'da sanatsal bir yaratıdır. Cömert'e göre (Cömert, 2008, s.66) "tragedyanın dramatik (oyun) biçimi; acıma ve dehşet uyandırarak bir dizi olay aracılığıyla, içimizi yatıştırır ve bizi tutkularımızdan arındırır (katharsis)". Burada arınmayı sağlayan sadece acıma ve dehşet uyandırması değil aynı zamanda tragedyanın sanatsal etkileridir.

Tunalı'ya göre (1983, s. 118) Aristoteles katharsis'i özellikle tragedyanın önüne büyük bir etik amaç olarak koyar bu sebeple tragedyayı en üstün bir sanat olarak

değerlendirdiği görüşündedir. “Tragedyanın ödevi, uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkularından temizlemektir”. Tragedya arındırıcı özelliği olan bir sanat olarak düşünülmektedir. Bu arındırıcılığı sağlayan unsur ise etik kavramıdır. Tragedya iki yönden ele alınmaktadır. Birincisi, tragedyanın ilk amacı ‘ruhumuzda korku ve acıma duyguları’ uyandırmaktır. Korku ve acıma psikolojik durumlardır. Bu duygular tragedyanın, trajik şeyin özünü ve kendini değil, onun uyandırdığı etkiyi gösterir. Korku ve acıma duyguları getirme, tragedyanın son amacı değildir. Bir vasıta; amaca, ulaşmak, erişilmek istenen şeye aracılık yapar. Tragedyanın asıl amacı bu psikolojik etki değil, tersine, onlar aracılığıyla arınmaya, katharsis’e ulaşabilmektir. Katharsis etik (ethos) ile ilgilidir. Buradan tragedyanın özünün etik olduğu ortaya çıkar. Katharsis’in amacı bakımından yapılan bir belirleme ile tragedya, arındırıcı bir sanat olarak ahlaki bir sanattır. Ağırbaşlı ve soylu eylemleri şairlerin taklit etmelerinden tragedya sanatı doğar. Çünkü soylu ve ağırbaşlı karakterli şairler, ahlakça soylu ve iyi kişilerin iyi ve soylu hareketlerini taklit ederler. Tragedya’yı doğuran psikolojik ve etik, çünkü o, ağırbaşlı ve soylu şairlerin, ağırbaşlı ve soylu karakterleri taklidinden doğar. Bütün bunların toplamı olarak bütüne baktığımızda tragedyanın amacı ve ereği belirtildiği gibi psikolojik ve etik (age, s.118).

Tragedyaki olaylar kurmaca olduğu için gerçek değildir. Eğer gerçek olsalardı sahnede gösterdiği üzücü ve dehşet verici olaylar yaratacaklarından çok daha farklı bir etki yaratacaklardı. Onlar uzaklardan başka bir yerden bize dokunur ve bizi ilgilendirir. Varoluş şekilleri hayali yani kurmaca olduğu için, temsil edilirken gösterilmesi sahnedeki gösterim ile seyirci arasında mesafe oluşturur. Bu sebeple yaşama ait olandan başka bir yerde yer alır. Bu mesafeyi ve kurmacayı oluşturan unsurlardan en önemlisi taklit (mimesis) edilmesidir. Sahnelenen oyunlara karşı yansız olan seyircinin gözünde, gündelik yaşamda ürettikleri korku ve acıma duyguları ‘arındırıcı’ bir nitelik taşırlar:

“Bu arındırıcılığın sebebi, bu olayların sadece duyumsanmak yerine, yaşanmışlıkların sağlayamayacağı bir anlaşılabilirliği dramatik bir organizasyon ile başı ve sonu olması, sahnelerin düzenli olarak art arda getirilmesi, bir bütün içinde birleştirilmiş bölümlerin uyumu ve oyunun biçimsel bütünlüğü ile sahneye taşınmalarıdır. Onları basitleştirerek, yoğunlaştırarak, sistemli hale getirerek sadeleştirilen bir senaryonun mantığıyla, raslantısal olanın ve özel olanın anlaşılabilirliğinden kurtarılan insan acıları trajik kurmacanın aynasında bir anlama nesnesi haline gelir. Kendilerine ait tarihsel ve toplumsal bir çerçeveye

bağlı tüm özel olayları ve karakterleri değerlendirerek, çok daha geniş bir anlam ve erime ulaşırlar” (Vernat ve Naquet, 2012, s.332).

Bu bağlamda seyirci tragedya’daki eylemi kendisi birebir o acıyı ve korkuyu deneyimlemediği, yaşamadığı için bu durumun sanat eseri ve seyirci arasında bir mesafe oluşturması söz konusudur. Bu mesafe aracılığıyla duyuşsal ve ruhsal olarak bir öğrenme, bilme gerçekleşir, bu mesafeyi ve mesafe sonucunda öğrenme ile bilmeyi meydana getiren taklittir (mimesis). Bunun sonucunda da katharsis yaşanır. O halde gerçeğin sanatsal taklidi gerçekten daha çok hoşumuza gider.

Bozkurt’a göre (2012, s.120) “sanat ruhsal alandan duyuşsal alana uzanır bu sebeple sanat da estetiğe dayanır. Estetik ise bilgi ve zihin ile ilgilidir. Bu ikisinin birleşiminden estetik haz, hoşlanma doğar”. Bu bakımdan sanat eseri karşısında ve tragedya sanatında arınmayı sağlayan bütün bu bilgilerin toplamı ve sonucu olarak ortaya çıkan seyircinin duyumsadığı estetik hazdır.

Tümekaya’ ya göre (2008, s.7) Nietzsche’de sanat eseri, yaratıcısı biz insanlar olan, imgeler ve estetik görünümünün dünyasıdır. Çünkü “dünyanın var oluşu sadece estetik bir fenomen olarak anlaşılabilirse”, insan için yaşamak ancak o zaman katlanılabilir bir şey durumuna gelebilir. Diğer sanatlar gibi tragedya sanatı da bu dünyayı imgeler ve estetik görünümünün dünyası kıldığı için yaşamın seyirci tarafından etkin bir biçimde algılanarak olumlanmasını sağlar. Bu nedenle Antik Yunan tragedyasında seyircinin konumu önemli bir yer tutmaktadır.

1.2. Kavram Olarak Dram

Şener’e göre (1993, s.10) “antik Yunan tragedya ve komedyasının kaynağını araştıranlar, dramın tanrı Dionysos için yapılan ritüellerden doğduğunu ileri sürmüşlerdir” der. Max Müller, Wilhelm Mannhardt, Adrew Tang, E.B. Taylor, William Robetson gibi bilim adamları ritüel konusu üzerine inceleme ve araştırma yaparak ilkel insanların inançları ve ritüelleri ile bugünkü halk bayramları arasında bağlantı kurmuşlardır. Bu sebeple bilim adamlarına göre, modern bayramlar eski büyü törenlerinin yapısal olarak aynı özellikleri taşıyan parçaların devamı niteliğindedir. Ritüeller; günlerin uzaması, kışın sona ermesi ile baharın gelmesi, tarlaların canlanması, üremenin artması için yapılan bolluk ve bereket duası özelliğini taşır. Bayram esnasında

cinsel özgürlük tanınmaktadır bunun nedeni ise hasadı güvence altına almaktır. Bu ayinlerde insanların yaşamında ve yaşamdan gerçekleşmesini istediği durumlar simgesel olarak canlandırılır (age, s. 10-11).

“Evrimci görüşü benimsemiş olan ve bulguları ile bu görüşü geliştirmiş olan Sir George James Fraser’in izinden giden Jane Harrison, Gilber Murray, Francis Macdonald Conford, dramın ritüellerdeki taklitten doğduğunu kabul ettiler ve Antik Yunan dramının yapısal özellikleri ile ritüellerin yapısı arasındaki benzerliğe dikkati çektiler. Pickard Cambridge, E.K. Chambers, Allerdyce Nicoll, Eric Bentley gibi tiyatro tarihçileri bu savı benimsediler. Karşılaştırmalı antropoloji, yalnız Antik Yunan’da değil, tüm Yakın Doğu ülkelerinde, Uzak Doğu’da ve Avrupa’da, mevsim değişimi sırasında törenler yapıldığını, bu törenlerde ölüp dirilme motifinin yer aldığı kabul etmektedir. Bununla beraber, tiyatroyun ritüellerden doğarak geliştiğini ve bağımsız bir sanat dalı olurken bazı özelliklerini değiştirerek sürdürdüğünü kabul eden evrimci görüş ile, bir çok ilkel toplumların mevsim değişiminde yapılan törenlerinde benzer motiflerin bulunduğunu ileri süren karşılaştırmalı antropoloji zaman zaman eleştiriye uğramıştır. Bilim adamlarının benzerlikleri olanaklarının ötesinde zorlayarak sonuçlar çıkarttıkları ve inandırıcı olmayan genellemelere gittikleri ileri sürülmüştür” (Şener, 1993, s.11).

Tiyatro’nun, Antik Yunan’da bereketi, tarımı, üzüm ve şarabı simgeleyen tanrı Dionysos için yapılan taklitli şarkı ve danslardan doğmuş olduğu savı benimsenmiş durumdadır (age, s.11).

Nutku’ya göre (2001, s. 15) insanoğlunun ilkel dönemlerden bu yana oyuna, taklide ve onu birlikte yaşamaya değer vermesinin iki temel nedeni vardır: “biri kendinden ötede olmaya yönelik içgüdüsel eğilimi, öteki de onun, bilinmeyen şeylere, kutsal ve gizemli olana karşı duyduğu korkuyla karışık özlemidir”. İnsanların güncel yaşamsal gereksinimlerini temin etmeleri örneğin; avladıkları hayvanlar, dalından koparıp yedikleri meyveler, yağmura baskına karşı kurdukları evler, suyu geçmek için yaptıkları sallar doğaya sağladıkları üstünlüğün bir göstergesidir. Doğanın sürekli insan yaşamını etkisi altına almasına karşın insan da edinmiş olduğu bilgiler, deneyimler ve tecrübeler aracılığıyla belli bir bilince ulaşarak doğal olanı değiştirerek üstünlük sağlama yoluna gitmiştir. Bu bağlamda aşağıdaki ‘Gorgon Başlı Antefiks’ görseli anlatılmak istenen konuya bir örnektir:



Resim 1: Gorgon Başlı Antefiks, M.Ö. 6. yüzyıl

Erken dönem Yunan mimarisinde bir kiremit sırasının bitiş noktasını örtmek için kullanılan plakalardır. Çoğunlukla kötü ruhları kovacağına inanılan canavar biçimindedir (Dixon, 2013, s. 54).

İlkel insan edindiği bilgileri oyunlarla; tartımlı-ölçülü, hareketler yaparak, sesler çıkararak, dans ederek topluca değerlendirmişlerdir ve bu durum ilkel insanın doğaya olan üstünlüğünün anlatımıdır. Bu ilkel oyunlar giderek daha belirgin, sürekli ve düzenli hale gelmiş bu sebeple ritüeller ortaya çıkmıştır. Ritüellerin ortaya çıkmasıyla insanın doğa ile olan ilişkisinde büyü varolmuş bu sebeple doğal olanın dışında kalan biçimler; çeşitli giysiler, maskeler, tartımlı hareketler, gizemli seslerin kullanımı sanatı ve sanatsal anlatımı var etmiştir (age. s.15).

Nutku'ya göre (2001, s. 27) “drama” eski Yunancada “bir şey yapma” ya da yapılan bir şey anlamında kullanılırdı”. Dram sözcüğünün Yunancadaki başka bir anlamı ise ‘oynamak’tır (age, s. 27). Oyun, insanda doğal olarak var olan, mekanik olmayan ve insanda zevk duygusu uyandıran oyun ve oynama eylemidir. Oyun hayatın her alanına yansır çünkü yaşam da bir oyundur, doğumdan ölüme başı ve sonu olan döngüsel bir bütündür (Tekerek, 2006, s. 47). Oyun kavramı dram sanatının kaynağını oluşturan önemli bir unsurdur. Tekerek'e göre (2006, s. 47) “Oyun’un belli bir zaman ve mekan

çerçevesinde gündelik hayatın dışına çıkarak, gerilim, denge, tartım, birbirinin yerine geçme, karşıtlık, çeşitleme, birbirine eklenme, ayrılma ve çözüm gibi özellikleri” ritüel ve mitlere yansır. Bu özellik yukarıda da belirttiğimiz üzere sanatsal anlatımı var ederek dram sanatının doğmasını sağlamıştır. Ersoy’a göre (2002,s. 37) “sanatın oyundan çıktığını savunanlar da vardır” der. İlkel insanın geriye kalan boş zamanlarında hiçbir amacı olmadan yapılan çabalar ve eylemler oyun biçiminde ortaya çıkar. Boş kalan insan bir süre doğayı ve eşyayı seyrederek vakit geçirir ve oyalanır. Bir süre sonra izlemek yerine harekete geçerek doğada bulunan nesnelere süsleme yoluna giderek, kendine hoş ve güzel görünmesini sağlar. Oyun vücuda hareket sağlar, enerji verir ve ayrıca iç güdüsel olarak insana sevinç de verir (age, s. 37).

Buradan anlaşılacağı üzere oyunda bir taklittir ve taklit etmek içinse harekete ve eyleme gereksinim vardır. Taklit; oyunun doğmasını, oyun da taklidin doğmasını sağlamıştır. Bütün bunlar ise sanatın ve dram sanatının doğmasına sebep olmuştur.

Nutku’ya göre (2001, s.27) antik tiyatronun gelişmesiyle sözcük sadece “herhangi bir kimsenin herhangi bir şey yapması değil, belli bir kimsenin, katılanlara anlamı olan bir şey yapmasıdır”. Dram sanatının niteliklerini kesin bir biçimde ortaya koyabilmek için dramatik olan ile olmayanı ayırt edebilmek gerekir (Nutku, 2001, s. 28). Bu bağlamda dramatik olan:

“Her şeyden önce İnsan’la ilgili olan bir duygudur. İnsan yaşamını temel alan ve bu yaşamdaki bir sorunu, bir anı, bir düşünceyi ya da duyguyu ileten bir görünümdür. Dram sanatı ise bu insanla ilgili olan şeyi sanatsal bir yaratışla canlandıran üretim işidir. Dram sanatının ilk temel ilkelerini ortaya koyan Aristoteles, bunu, “yaşamdaki bir olayın ya da hareketin yeniden yaratılması” olarak açıklamıştır. Başka bir deyişle, dram sanatı yaşamın kendi değil, ama yaşamdaki gerçekliğin yansınması’dır; gerçekliğin olduğu gibi aktarılışı değil, gerçekliğin belli bir kimsenin yaratış özellikleri ile yansınmasıdır. Ayrıca, dram sanatını öbür sanat yaratılarından ayıran özellik, yansınma, işleminde yaşamın kişiler yoluyla sahne üzerinden canlandırılması’dır. Şiir sözcüklerle, resim çizgi ve renklerle, müzik uyumlu seslerle yansır. Oysa dram sanatında yaşamın yansınması canlandırma yoluyla olur. Bu canlandırmada, oyuncu yalnızca insan görünümünde değil, hayvan, bitki, nesne, böcek gibi görünümle de seyirci önüne çıkar. Ancak bunların tümünde odak noktası insan ve insanlığı ilgilendiren şeylerdir. ” (Nutku, 2001, s. 28).

Dolayısıyla dram sanatı hareketin taklididir bu nedenle bir eylem sanatıdır. “Dram Sanatı” kitabında Şener’e göre (2003, s. 42) “eylem insandan dolayı ve insanla ilişkisi

oranında önemlidir”. Eylemi gerçekleştiren, oynayan kişi, toplumdaki ilişkilerin düzenine, toplumsal sorunlara, yasalara ve bu sorunları sorgulayarak nedenlerine ışık tutar; bu durum aracılığıyla yaşam ve gerçekler karşısında kendi kişiliğini tartıp değerlendirir. Toplumsal göndermeler ne kadar yoğun olursa olsun, dramda ilginin odak noktası toplumu oluşturan insandır. Bu bakımdan dramın özelliğini gösterebilmek için oyun yazarları olayları kurgularken bireysel özellikler üzerinde durmaya ve kişilikleri açıklamaya önem verirler. Hatta usta olan oyun yazarları sadece bunlarla yetinmeyip insanı sınavdan geçirirler. Sınavdan geçen insanın kişiliğinin bütünlüğünü oluşturan ruhsal durumunu, ahlak değerlerini, görgü ve bilgiye dayanan bütün birikimlerinin sağlamlığını denerler. Bu nedenle eylemi oluşturan olayların tarihsel, toplumsal, moral ve ruhsal boyutu olmalıdır. İnsan kişiliğinin sınıdığı, en iyi belirlendiği süreçler yaşamın eşik durumlarıdır. Bu eşikten geçebilme cesaretini ve esnekliğini gösterebilen insan yeni bir döneme girebilir. Fakat bu eşiği atlayabilmek kolay değildir. Kişi böyle durumlarda eşik ötesi durumları göğüsleyebilmeli ve yeni koşullarla uyum içinde olmayı göze alabilmelidir. Eşikten atlamayı göze alamayan kişi sınavı kaybetmiş demektir. Onun için insanın uyumluluk, esneklik, cesaret, beceri gibi zorunlu olan niteliklerinin toplumun ögesi olabilmesi için sınanmaya en elverişli eşik atlama durumlarıdır (Şener, 2003, s. 42-43).



Resim 2: Exekias, “Akhilleus Amazon Kraliçesi Penthesiba’yı Öldürüyor”, M.Ö. 6. yüzyıl

Bu eserde bir eşik atlama söz konusudur. Bu dramatik sahneyi Arkaik Yunan dönemi sanatçısı Exekias vazoya aktarmıştır. Siyah-figür tekniğinin en büyük ustasıdır. Bu sahnede dramatik olan durum: Akhilleus öldürücü darbeyi indireceği anda düşmanına aşık olur (Dixon, 2013, s. 54).

Dram kavramı Antik Yunan'da bütün tiyatro yapıtları için kullanılmıştır. Dramlar, tragedya ve komedyaya diye ikiye ayrılmıştır. Bu dönemde edebiyat şiirle özdeş tutulmuş, tiyatro yapıtları şiir olarak yazılmış, aşk, ayrılık, özlem konularını işleyen lirik şiir ve kahramanlık, savaş, yiğitlik konularını işleyen destansı özellikler gösteren epik şiirin beraberinde sahnelenmek için yazılmış ölçülü ve uyaklı olan manzum metinlere de dramatik şiir denmiştir (<https://www.turkedebiyati.org/dram-nedir-turleri-ozellikleri>, 23. 05. 2018).

Dram ile tiyatro sanatları birbirlerine çok yakın bağı olan, fakat iki ayrı alanı veren kavramlardır. Her ikisinin de kendine özgü biçimi, boyutu ve sınırı vardır. Dram sanatı, tiyatro sanatının kuramsal ve yazınsal tarafını ele alır. Tiyatro sanatı ise dram sanatının deneysel, görsel-işitsel tarafını kapsamı içine almaktadır. Bu bakımdan dram sanatı, tiyatro sanatı yoluyla seyirci karşısında gerçekleşmiş olur. Dolayısıyla Aristoteles için dram sanatının ana ilkelerinden biri olan aksiyon olgusunun olmadığı yerde dram sanatı da olmaz. Çünkü aksiyon bir oyuncunun sahne üzerindeki hareketi, bir düşüncenin, iradenin açığa çıkması ve bu hareketten ortaya çıkan gelişimdir. Bu sebeple bir konunun veya kişinin sahne üzerindeki eyleminin canlandırılışındaki değişiklikleri konunun ilerleyişini aksiyon sağlar. Canlı kişiler yoluyla varedilen bu fiziksel öge dram sanatını diğer sanatlardan ayıran önemli bir niteliktir. “Öyleyse, dram sanatının birbirinden ayrılmayacak, temel öğeleri, yansılama, canlandırma ve aksiyon’dur” (Nutku, 2001, s. 28-29).

Nutku'ya göre dram sanatında dört temel uzam vardır:

“Nasıl müzikte tiz, orta ve pes uzamlar varsa, tiyatrodada da vardır. Tiz uzamda tragedya vardır; çok titreşimli, heyecanlandma, acıma ve korku duygularına yönelik, gerilimi çok, sürükleyici, düşündürücü ve denetimlidir. Orta uzamda, ince tonda komedyaya yer alır; orta titreşimli, meraklandmıcı, güldürerek düşündürülen, gerilimi yumuşak, sürükleyici, öğretici ve denetimlidir. Orta uzamda, kalın çizgili Jars: gevşek titreşimli, eğlendirici, gülünç durumlarla güldüren, gerilimi hafif, sürükleyici, çekici ve denetimsizdir. Pes uzamda ise melodram yer alır: titreşimi az, paetik, içli, ciddi ve gülünç öğeleri yalın, gerilimi kesik kesik olan, duygusal ve denetimsizdir. Antik dönemde yalnızca iki uzam vardı: tragedya ve komedyaya. Sonradan yukarıda belirttiğim iki uzam ortaya çıktı. Bu dört temel uzamdan da giderek çeşitlemeler yapıldı”(Nutku, 2001, s. 33).

Bu bağlamda tragedya ve komedyaya dramatik biçimlerdir, bu sanatlar dram sanatının iki uzamı olmasından dolayı kişileri aksiyon içinde gösterir. Tragedya ve komedyaya, dramatik tüm farklarına rağmen dramatik sanat'ın iki türü haline gelmişlerdir.

1.3. Kavram Olarak Trajedi

Tragedya; Yunan efsanesi olan Dionysos şenlikleriyle ortaya çıkmıştır. Zamanla sosyal, siyasal ve politik değişimlerin ışığında tragedya bir oyun türü haline gelerek tiyatro sanatının doğmasına zemin oluşturmuştur.

Eski Yunan efsanelerine göre; Dionysos, en büyük Grek tanrısı Zeus ile Tebai kentinin kurucusu olan Kadmos'un kızı Semele'nin birleşmesinden dünyaya gelir. Semele ölürken Dionysos'u doğurur. Bu doğum Atinalıların inancına göre ölümün yeniden yaşam getirmesi anlamına gelmektedir. Öteki tanrılar gibi Dionysos da mitolojik bir şekilde öldürülmüştür ama babası Zeus ona yeniden can verir. Böylece Dionysos iki kez doğan anlamına gelen dithyrambos vasfını kazanır. Sonradan Dionysos için koro ile söylenen ezgilere dithyrambos denilmiştir. Dionysos efsanesi insanların bir tapınma şeklidir. Dionysos genellikle şarabı, coşkuyu, mutluluğu, yaşama sevincini, yardımseverliği ve bereketliliği ifade eden tanrıdır. Ona tapınmada coşkun danslar, müzik ve sarhoşluğa kadar giden bir aşırılık yer alır. Bunlardan başka tarım ile ilişkisinden dolayı bereketin de sembolüdür. Dionysos yalnızca sevinç ve coşkunun tanrısı değildir aynı zamanda acı çekme ve ölümün tanrısıdır (Yücel, 2015, 152).



Resim 3: William Adolphe Bouguereau, “Dionysos’un Gençliği”, 1884.

Nutku’ya göre (2001, s. 34) tragedya, Yunanca “tragoidia” sözcüğünden gelmektedir. Tragos keçi, “oiddia” ezgi anlamındadır” der. Ezgi ise belli bir şekilde ve belli bir kural dahilinde meydana getirilen, üzüntü ve sıkıntıyı anlatan, kulağa hoş gelen ve insanda haz uyandıran ses veya söz dizisidir. Teke ayaklı satirler doğanın ilkel biçimde yaşayan yabanıl güçlerini yansıttığı için başlarda koro da satirlerin görünümüne girmektedir. Dionysos şenliklerinde koro, tanrının ona bağlı kölelerini temsil etmektedir. İlk dönemlerde ise korodaki oyuncular teke derileri giyerek oyun alanına çıkmaktadırlar. Bu bakımdan tragedya türü de tanrı Dionysos adına yapılan şenliklerde Tanrı’ya bir tapınma şekli olan keçi ezgilerinden doğmuştur (age, s. 34).

Bu tapınmalarda büyüsel bir amaç vardır. Koro’nun satirlerin görünümüne girmesindeki amaç; kılığına büründüğü şeyi taklit ederek doğadaki yabanıl güçlerden, bilinmeyen doğaüstü güçlerden büyü ve ayin aracılığıyla korunmak, Tanrı’ya yakınmaktır.

Dionysos efsaneleri ile büyü ve tapınmadan doğan tragedya, Atina toplumunda olan siyasal, toplumsal süreçlerin etkisiyle gelişme göstermiştir ve ilk olarak Yunanlı düşünür Aristoteles tragedyanın kuramsal temellerini ortaya koymuştur.

Atina’da toplumun zengin kesiminden ortaya çıkan, yönetimi zorla, yasal olmayan bir şekilde ele geçiren kişiye tiran denirdi. M.Ö. VII ile VI. yüzyıllarda

Atina'da bazı düzen değişiklikleri ortaya çıkmaya başladı. Atina'yı yönetmekte olan, tiran soylular ve gittikçe büyüyen, güçlenen tüccar sınıfı arasında büyük bir çatışma ve yarışma boy gösterdi. Tüccar sınıfından gelenler, zenginlikleriyle etki yaparak, tiran soylularının topraklarını köylüye dağıtarak, köylüyü yanlarına çekmek istediler. Soyluların dinsel yönden köylüler üzerinde etkin olan bir güç vardı. Bu güç soyluların denetledikleri Apollon ve Zeus törenleriydi. Tüccar tiranların daha çok bu gücü ortadan kaldırmaları gerekiyordu. Akıllıca bir hareket ile bu dinsel güce saldırmadılar. Bu durumu taklit ederek halka daha yakın, halkın sevdiği bir inanç kaynağı buldular. Bu inanç kaynağı Dionysos'tur. Bu törenler hemen halk tarafından benimsenmiş ve yayılmıştır. Dionysos şenliklerini başlatan Atina tiranı Peisistiatos'tur. M.Ö. VI. yüzyılda başlayan şenlik ilk baharda düzenlenmektedir. Antik tiyatronun doğuşu bu büyük Dionysos şenlikleri ile ortaya çıkmış bu şenliklerde ozanlar arasında ödüllü bir yarışma düzenlenmesi de tiyatro sanatını doğurmuştur. Dionysos şenliğinde söylenen Dithyrambos'u Midilli'li ozan Arion bulmuştur (Yücel, 2015, s.152).

Dithyrambos, Dionysos adına düzenlenen ayinlerde söylenen onu öven duygulu lirik şiirdir. Dionysos'a adanan ilahilerdir. İlahilerin konuları zamanla çoğalmıştır, dithyrambos konularını tanrılardan ve kahramanlardan alan ilahiler yazılmaya başlanmış ve görülmemiş bir gelişme göstermiştir. Tragedya'nın gerçekliği kendisini az veya çok tiyatro sahnesinde göstermeye devam eden ilkel ve mistik olan karanlık geçmişin içinde bulunmaz. Bu gerçeklik Yunan kültürünün ufkunu değiştirerek getirdiği yenilikler ve özgünlüklerin anlaşılması ile gerçekleşebilir. İlk olarak sosyal kurumların getirdiği yeniliklere baktığımızda; Eski Yunan'da bulunan en yüksek devlet görevlisinin otoritesine uyulmuş (arkhon) organizasyonun her ayrıntısına varıncaya kadar, meclisin ve demokratik mahkemelerin tabi olduğu kurallara uyan tragedya yarışmaları düzenlenmiştir. Bu nedenle tragedyanın kendisini tiyatrolaştıran ve bütün yurttaşlar önünde sahneye koyan kent devletinin kendisidir. İkinci yenilik ise edebi biçimler düzleminde; sahnede oynanmak, göstermek için, hem dinlenmek hem de seyredilmek için bir şiirsel tür geliştirilmiştir. Bu tragedya'nın kaynağı ve gerçekliğidir (Vernat, Naquet, 2012, s. 255).

Tragedya kökende doğaçlamalardan meydana gelmiştir. Geçmiş Dithyrambos'ların yaratıcılarına dek uzanır. Tragedya ozanları olan Aiskhylos ve

Sophokles tragedya'yı geliştirerek köklerinden gelen, satir oyunlarına özgü kaba anlatımdan kurtularak, zamanla o ağır başlılığını kazanmıştır (Aristoteles, 2013, s. 26).

Tragedya, dram ve komedi sanatları gibi insanların ritüellerde, Dionysos'a yapılan törenlerde korodaki oyuncuların taklit aracılığıyla belli kurallar dahilinde dile getirdikleri ezgilerle tanrıya tapınma şekillerinden tragedya sanatı ortaya çıkmıştır. Bu bakımdan Copleston'a göre (1986, s. 131) Aristoteles'de "bir trajedi ciddi olan bir eyleme öykünmedir" der. Tragedya kendi içinde bütünlük gösteren belli bir büyüklüğe, başı, ortası ve sonu olan, sanat yönünden güzelleştirilmiş eklemeler içeren bir dile sahiptir, bir anlatı değil fakat acıma ve korku duyguları yaratan olayların oyun biçiminde sergilenişidir. (age, s. 131). Tragedya kahramanlarını dram biçiminde temsil eder ve konular dramatik olarak kurgulanır (Cömert, 2008, s. 73).

IV. Yüzyılda Aristoteles tragedya'nın kuramını 'Poetika' adlı eseriyle ortaya koymuştu. Tragedya'nın temelini atmıştı, kriterlerini belirlemiştir. Tragedya insanların o güne kadar yaşadığı, hissettiği, içsel olarak bildiği şeylerin insanların gözlerinin önüne açık ve somut bir şekilde getirilişidir (Vernat-Naquet, 2012, s.15).

Nietzsche'de, insan varlıkla sezgisel değil de akıl yoluyla bir ilişki kurduğu için varlık hakkında her daim yanılsama üzerine kurulu bir görünüme mahkumdur. Sanat, yaşam ile ilgili her türlü tezatlığı içinde barındıran, hem yaratıcı, hem yok edici bazen kötüyü bazen de iyiyi yücelten bir yanılsamanın kaynağıdır. Böylece varlık ile ilgili tahammül edilmesi zor olan durumu yalnızca olumlayıcı sanatsal yetimizle katlanabilir duruma getirilebilir (Tümkeya, 2008, s. 4). Antik Yunanlılar, varoluşun korku ve bilinmezliği karşısında varlığını devam ettirebilmesi için korkularla arasına mitolojik tanrılar dünyasını yerleştirmiştir. Bu renkli hayal ürünü tanrılar dünyası aracılığı ile varoluşun o korkunç bilinmezliği önüne bir perde çekilerek üstesinden gelinmiştir. Bir orta dünya olan tanrılar dünyası aracılığıyla mitos kültürü estetik ve yaratıcı bir tutumla zenginleşir. Yunan mitolojisinde, tanrıların kendileri varlığın gelişme sürecini insanla paylaşır ve yaşar, iyi veya kötü yaşamla ilgili her şeye kendileri de maruz kalır böylece insan yaşamına bir anlam, aidiyetlik ve gerekçe kazandırır. Bütün bunlar yanılsama ihtiyacından, katlanılması imkansız, saçma gerçekliğin olumlanması isteminden doğar (age, s.5).

Tragedya, bir kahramanın yaşamındaki, etrafındaki şartlarla mücadele etmesi ve bu mücadele de mağlup olarak iyi bir durumdan kötü bir duruma düşmesiyle seyirci de acıma ve korku duygusu uyandıran bir oyun türüdür. Kahramanın mağlup olduğu şey ondan ve onun yaşamından daha büyük ve daha anlamlı bir şeydir. Kahramanın bu mücadelesinden evrensel bir anlam ortaya çıkar ama bu sonuç kahramanın yenik düşmesiyle önem kazanır (Nutku, 2001, s. 33). Nutku'ya göre (2001, s. 34) tragedyanın sözlük tanımı şöyledir: "ciddi ve hüznün verici karakterlerden kurulu ve sonu kötü biten bir dramatik yapıt" der. Tragedya bir çığlık gibi yaşamı yansılar; insanın çevresiyle çatışmasını ele alır ve gösterir bununla birlikte insana kendi gerçeklerini de göstermiş ve öğretmiş olur. Tragedyanın sonunda maddi ve manevi bir yok oluş söz konusudur (Nutku, 2001, s. 34). Antik Yunan tragedyalarının kahramanları ortalamadan üstün olan kişilerdir. Ölümcül bir yola girdiklerinin farkına varan Antik tragedya kahramanları bu durumu bildikleri halde görevi gereği kurban edilme onurunu gururla taşıyan kişidir. Usta tragedya yazarları önünde sonunda ölecek olan kahramanların öykülerini dile getirirken üstün nitelikleri ile büyük görevlere layık olan ve bu görevlere özellikle getirilen kahramanın ayaklarının nasıl olup da tökezlediğini göstermişlerdir (Şener, 2003, s. 49) Sophokles'in yazmış olduğu 'Kral Oidipus' adlı eseri bir tragedyanın ve tragedya kahramanının nasıl olması gerektiğine dair önemli bir örnektir:

"Tebai kraliçesi İokaste, gebeliği sırasında hiç de hayra yormadığı bir düş gördü. Kocasını Kral Layos'la birlikte bu düşü yorumlaması için gözleri kör, ünlü bilici Teyresyas'a (Teiresias) başvurdular. Bilici, doğacak çocuğun öz babasını öldüreceğini ve kraliçe olan annesiyle evleneceğini söyledi onlara! Haliyle dehşete kapılan aile; bebekleri doğar doğmaz ayak bileklerini deldiler ve bir dağbaşına bıraktılar. Bebeği bulan bir çoban da onu, çocukları olmadığını bildiği Korintos Kralı'nın sarayına teslim etti. "Ayakları şiş" anlamına gelen "Oidipus" adını verdikleri bebek; kralın özoğlumuş gibi benimsendi sarayda; özenle büyütüldü. Ne var ki bir gün, kralın özoğlu olmadığı yollu bir dedikodu çalındı genç Oidipus'un kulağına □ Gerçeği öğrenmek için Delfoy kentine gidip ünlü bilici Teyresyas'a danıştı. O da ona, babasını öldürüp anasıyla evleneceğini söyledi. Bu sözlerden çarpılmışa dönen Oidipus; Korintos'taki saraya dönüp tanrılarınca çizilmiş babasını öldürüp anasıyla evlenmek gibi bir yazgıyı beklemektense, başka bir ülkeye göç etmenin daha doğru olacağını düşündü □ Bu yüzden komşu ülke Tebai'ye doğru yola koyuldu. Dar bir geçide girdiğinde içinde iki adamın bulunduğu bir arabayla karşılaştı. Aralarında kimin kenara çekilip ötekine yol vereceği konusunda çıkan kavga sonunda Oidipus; bu iki adamı öldürüp yoluna devam etti □ O anda Tebai'de Sfinks adlı bir canavar, önüne çıkana bir bilmece sormakta ve bilmeyenleri öldürmekteydi. Oidipus'un bilmeceyi doğru yanıtlaması üzerine canavar; tünediği kayalıklardan kendini uçuruma salarak intihar etti. Böylece büyük bir beladan kurtulan Tebaililer, gece gündüz bayram ettiler. Tebai kral vekili Kreon; kral Layos'tan boşalan tahtı ve kızkardeşi olan dul kraliçe İokaste'yi ödül olarak sundu Oidipus'a. Artık Tebai kralı olan Oidipus,

İokaste'yle evlendi. Bu evlilikten iki oğluyla iki kızı oldu”
(<https://www.evrensel.net/haber/160348/kral-oidipus>, 10, 06, 2018).

Yıllar sonra Tebai krallığında bir veba salgını boy göstermiştir. Bunun üzerine bu duruma çözüm bulmak isteyen kral Oidipus ünlü kahin Teresyas'ı sarayına çağırtmıştır. Teresyas öldürülen kral Layos'un katilinin bulunup Tebai kentinden sürülmedikçe bu salgının son bulmayacağını söylemiştir. Her şeyi bilen kahin kral Oidipus'un ısrarlarına rağmen katilin kim olduğunu söylememiştir. Araya karısı kraliçe İokaste girer ve ona eski kocası Layos'un, dar bir geçitte öldürüldüğünü söyler. Bundan sonra olaylar çözülmeye başlar ve bilinmezlikler ortadan kalkmıştır. Kral Oidipus babasının kral Layos olduğunu öğrenir. Oidipus babasını öldürmüştür. Kraliçe İokaste kocası olduğu kral Oidipus'un öz oğlu olduğunu anlar ve büyük bir dehşete kapılarak kraliçe hemen bir odaya gidip kendisini asmıştır. Kral Oidipus ise intihar etmeyip gözlerini kör ederek tanrıların haksız yazgısına karşı bir çeşit meydan okumuştur (<https://www.evrensel.net/haber/160348/kral-oidipus>, 10. 06. 2018).

Tebai kentinin tanrı gibi gördüğü, dürüst ve insan sevgisiyle dolu kral Oidipus'un başına bu şekilde kötü olayların gelmesi tragedyanın görevini yerine getirdiğini göstermektedir çünkü tragedya kahramanının yıkımı acı uyandırmalıdır.

Oidipus gibi tragedya kahramanları Şener'e göre (2003, s. 50) “toplumun bunalımlı dönemlerinde ortaya çıkan, yıkımlarıyla bunalımdan çıkılmasını sağlayan kurban kahramanlardır”. Bir aile lanetinden dolayı halkın veba hastalığı ile cezalandırılması sonucunda kral Oidipus kendini cezalandırarak tanrıların öfkesini yatıştırmış olacak ve bu şekilde adalet yerini bulacaktır. Bu bakımdan anlaşılacağı üzere ritüel tragedya'ya dönüşmüştür bu dönüşüm sonucunda tanrısal güçlerin yerini toplum düzeni, Tanrı'ya kurban edilen seçilmiş kişi yerine toplum için kurban edilen kahraman almıştır (age, s. 50).

Vernant ve Naquet'e (2012, s. 20) göre bir ideali gerçekleştirme sorumluluğunu üstüne alan insan, tanrısallık ile insanlık arasında bir noktaya ulaşır. Hem tanrısal özellikleri, hem de insansal özellikleri tek bir bedende toplar ve aynı zamanda hem tanrısallıktan hem de insanlıktan ayrılır. Trajik olan insan böylece tüm birleşimleri ve tüm ayrımları kendisinde toplayarak 'trajik bilinç'e ulaşır. Bu durumu Schelling (2006, s. 207); “öznedeki özgürlük ile nesnel çatışma olarak zorunluluğun gerçek bir

çatışmasıdır” şeklinde tanımlamıştır. Bu bağlamda Max Scheler’in örneği Schelling’in yukarıdaki sözünü destekler niteliktedir:

Brutus Roma’yı seviyordu. Roma’yı sevmek, Romalıları özgür görmek istemektedir. Romalılar Caesar’ı tanrılaştırıyor, onu tanrılaştırdıkları ölçüde kendileri köleleşiyor, yavaş yavaş buna alışıyorlardı. Brutus Caesar’ı seviyordu. Caesar şana şereflere doymuyor, cives Romanos’tan değil, iki büklüm olmuş kölelerden hoşlanıyordu. Caesar’ı seven, Romalıları-kendini-sevmiyor, Roma’yı seven, Caesar’ı sevemiyordu. Bu böyleydi. Brutus yaptığı yapmasaydı, suçlu olurdu; Brutus yaptığı yapmakla suçludur. Brutus yaptığı yapmasaydı, suçlu olmayacaktı; Brutus yaptığı yapmakla suçlu değildir. Yapılanın yapılması gerekiyordu. Ama bunu yapmak suçtur. Sorumluluk da Brutus’undur, eylemde bulunanındır (Kuçuradi, 2009, s. 13).

Trajik olan bu tek örnekte her yönüyle kendini apaçık göstermektedir. Dünyanın yapısındaki o saldıracığı kimseye görünmemek için bir yere gizlenip onun oradan geçeceği zamanı bekleyen trajik, belli bazı nedenleri ve rastlantıları yakalayıp onlarla görünmektedir (Kuçuradi, 2009, s. 13).

Trajedi’nin kaynağını ve özünü oluşturan unsur trajik kavramıdır. Trajik, evrenin özünde, yaşamın içinde var olan bir durumdur. Trajik kendisini tragedya’da belli eder ve dramatik kavramına bağlanır.

1.3.1. Trajik

Trajik kavramı bir estetik görünüş olarak karşımıza çıkmaktadır. Trajik kavramı bir olan hali değildir, oluş-süreç halidir. Ve bu süreç insan eliyle oluşan bir süreçtir. Sürecin durumuna göre sürece trajik denebilir. Yani başlı başına doğada var olan bir nesne insan olsa bile trajik olamaz çünkü bir şeyin trajik bize bir süreç bildirir, sürecin ilerleyişine göre trajik olduğu anlaşılır. İnsan var olduğu halde bir duruma ya da sürece yol açamaz, fakat insanın ya da bir topluluğun bir eylemi sonucu bir durum meydana gelir ve durum bir sürece dönüşür, dönüştüğü sürece göre de süreç trajik bir halde karşımıza çıkar. Trajik, dramatik kavramına bağlanır. Trajik kendisini ‘tragedya’da belli eder. Trajik özü ise; yaşamdaki bazı güçlerin -hatta düalist diyebileceğimiz zıt ve birbirini tamamlayan- güçlerin çarpışmasını ve çatışmasını canlandırması ve somutlaştırmasıdır, gözler önüne sermesidir (Kagan, 2008, s. 158).

Trajik sözcüğünün insan üzerindeki bıraktığı etkiler ile insana çağrıştırdığı kavramlar ve duygular yani acı, ölüm, üzüntü gibi, insana sonucundan korku duyduğu bir olaylar dizisini çağrıştırır. Trajik, beklenmeyen ve hakedilmeyen bir kişinin başına gelir, ya da beklenmeyen ve hakedilmeyen bir olaydır. İstenilmeyen bir durumu içerir. İnsanı varoluşsal olarak zorlayan, kötü olarak nitelenen ya da olumsuz olan karakterlerin başına gelen bir ölüm, acı ya da üzüntü ise de trajik olarak nitelendirilmez. Hatta o kişinin hakettiği bir şey olarak, zaten başına gelmesi gereken bir şey olarak görünür ve bizi ferahlatır. Zaten onun başına gelen şeyi hakettiğini düşünürüz. Fakat trajik bir sonuç; tahmin edilmesi zor, hak ettiğini düşünmediğimiz, bu sonucu ona reva olarak görmediğimiz kişilerin başına gelen bir şeydir. Trajik olağan değil, olağanüstü olandır. Trajik kavramı da farklı toplumsal kesimlerin içeriği olarak farklıdır. Farklı toplumsal kesimlerin farklarından ortaya çıkar, kitleler arasında gerçekleşir. Zengin-fakir, hürler-köleler gibi karşıt olan sınıflardan, karşıt olan topluluklardan, hatta karşıt olan kişiler arasında gerçekleşir. Yalnızca sınıflar arasında geçmesi de beklenemez. Trajiğin kaynağı somut düşüncelerdir. Mitsel bir trajik unsur bile söz konusu olsa da somut bir düşüncenin sonucu olarak trajik olduğuna karar verilir; somuta sürekli olarak dayanır, çünkü son bir somuttur (age, s.158). Bu bakımdan:

“Demek, trajik-olanın estetik içeriği, somut-tarihsel toplumsal bir ideale yapılan yönlendirmeyle belirlenmektedir. Ancak, bu yönlendirmenin kendisi farklı olabilir. Yukarıdaki örnek te yaşamda olduğu kadar, sanattada en yalın, en genel bir trajik çatışma tipi, yani belirli bir ideali gerçekleştirmek ve yerleştirmek için savaşılan bir insanın ölümü ya da acıları verilmektedir” (Kagan, 2008, s.158).

Toplumsal olan bu ideallerin gerçekleştirilmesi yolunda farklı kesimlerin çıkarlarının dramatik çatışması ise trajik olanı doğurur. Toplum ise bu çelişmenin toplumsal boyutunu ve sonuçlarını uzun süreler boyunca gerçek anlamda tam olarak anlayamamıştır; bu çatışmaları bir kader, bir zorunlulukmuşçasına kabullenmiştir ancak dramatik olan bu çatışmaları trajik olan yoluyla yani sanat yoluyla anlamaya yaklaşmıştır. “Ama gerçeklikte, ister antik tragedya olsun, ister Çaykovski'nin senfonilerinde, o korkunç “alinyazısı” toplumsal-tarihsel zorunluluk'un, toplumsal gelişme yasalarının sonsuz gücünün fantastik biçimde yansıtılmasından başka bir şey değildir” (age, s.159).

Bahsedilen bu insansal ideallerin gerçekleştirilmesi savaşına neden olan unsurların toplamında ise şu kanıya varıyoruz, bu nedenlerin belki de en büyüğü olan insanın doğayla savaşdır. Yani insanın varoluş mücadelesi olan temel mücadele, insanın ilk olarak doğayla olan mücadelesidir. İnsan ortasına yaratıldığı acımasız doğanın gizemli güçleri olduğuna inanmıştır. İnsan doğanın bu üstünlüğünü aşmak için de onun gizemli güçlerini ele geçirme fikrine kapılmıştır. Doğanın gizemli güçlerini ele geçirmek için ortaya koyduğu çabanın bedelini ise her zaman trajik-olan bir sonla ödemiştir. İnsanın doğayla olan ve her zaman trajik olarak sonuçlanan bu mücadelesinin ilk örneklerinden birisi de Prometheus'un mitolojik tragedyasıdır. Prometheus insanlar için tanrılardan çaldığı ve dünyaya getirdiği ateşin bedelini ağır cezalara çarptırılarak ödemiştir (Kagan, 2008, s.159) Yine de trajik-olan'ın insan-doğa mücadelesini konu alan bölümü, sanat tarihinde trajik-olan'ın toplumsal çatışmanın dramatik çelişkiden doğan bölümü kadar ele alınmaz. Çünkü insan toplumsallaşana kadar doğaya daha çok bağlıydı, toplumsallaştığında ise topluma bağlı nedenlerden dolayı trajik-olan toplumsallaştı. “Ancak, toplumcu düzenin kurulduğu dönemde, trajik çatışmaların ana kaynağı, insan ile doğa arasındaki ilişkiler alanından insanlar arasındaki ilişkiler alanına kaymıştır” (age, s.160).

Trajik-olan, insanın karşısında yenik düştüğü bir oluş halidir; insanı yenen ve onu aşan bir durumdur. Trajik-olan ölüm ise, gerçekleştirilmek istenen toplumsal idealin odağı, sembolü olan bir insanın başına geldiğinde trajik olur. Trajik-olan yaşamak isteyen bir insanın ölümüdür. Ölümü yaşamdan kurtuluş, sonsuz mutluluğa bir erişim olarak gören insanın ölümü ise trajik değildir. Trajik-olan bir çağrışımın sonucudur; insanın kendisini onun yerinde düşündüğü bir nesnenin insandaki yansımasının çağrışımıdır. Yağmurun yağmasının hüznü, acıyı ve melankoliyi çağrıştırdığı bir insan için gözyaşı, yağmur ile özdeşleşir ve yağmurun yağması o insan için bir trajik-olan olur. Bu açıdan trajik-olan evrensel olduğu kadar da kişisel bir durumdur. Trajik yalnızca biyolojik olarak düşünülemez çünkü; toplumun karşısında yer alan bir insan biyolojik olarak öldüğünde trajik söz konusu olmazken, idealin odağı olan bir insan biyolojik olarak öldüğünde ise bu durum trajik olur. Ve trajik olarak ölen insan, aslında ölümsüz olur; çünkü biz onu tekrar tekrar hatırlayarak yaşatmış oluruz. Yukarıdaki örnekten yola çıkarak bir hayvanın ya da bitkinin de sonunu trajik-olan ya da olmayan olarak görebilir. Bu canlıların başına gelen son ise onları ancak kendimiz gibi, ‘insan’

gibi düşündüğümüz zaman yani ‘insanlaştırdığımız’ zaman trajik-olan olur. Bu açıdan trajik-olan, doğal bir yasa olan ölümü ya da psikolojik bir kavram olan acıyı aşar. Trajik-olan idealin gerçek dünyaya -bir şekilde- gelmesi ve gerçek dünyanın ‘gerçeği’ne yenik düşüşüdür. İdeal’in yenilmesi trajik-olanın belirleyicisidir bu yüzden; içinde ideali gerçekleştirmek için verilen mücadelenin, ölüm ya da acıların gerçekleşen sonucu “idealin yenilmesi” ne bağlanamıyorsa olan şey trajik-olan değildir. Sonucu ölüm olmayan trajik-olan ise sonucu ölüme yakın olandır; yani yaşarken bir ölü kadar acınası olan insan ya da toplum da, bize ölmürlük yoluyla ölümü çağrıştırdığı için bu gibi durumlar da trajik-olan durumlardır (Vernant, Naquet, 2012, s.18).

1.4. Kavram Olarak Komedî

Aristoteles’e göre (2013, s.26) tragedya gibi komedyada kökünde doğaçlamalardan ortaya çıkmış, birçok kentte söylenen “phallos” şarkılarından doğmuştur.

Mehmet Fuat’a göre (2010, s.32), Komediler her yıl tekrarlanan Dionysos törenlerinde oynanır ve oyun yerinin ortasında Dionysos heykeli bulunur. Tragedya gibi Dionysos ritüellerinden doğan komedyada her yıl ölüp yeniden yeşeren doğanın, bolluğun, bereketin, doğurganlığın öyküsüdür. İlk komedilerdeki oyuncuların taktıkları phalluslar (erkeklik organı) doğadaki yaşama gücünü simgeler. Phallus, Phales adlı çoğalma çoğalma tanrısına okunan utanmazca sözlerle dolu ilahilerdir.

Bu bağlamda Azak’a göre (2015, s.26) Conford’da phallus geçit törenlerinde kullanılan üreme, bereket ve çoğalmayı ifade eden fallik simgelerin, “kaba dilin ve müstehcenliğin toplumu korumak için bir tür büyü görevi gördüğünü söyler. “İyi bir etki yaymasının yanında bu geçit törenlerinin ayrıca her türden kötü etkiyi yenilgiye uğratıp defetme gibi büyü bir amacı vardır” der.

Nutku’ya göre (1997, s.57) “komedyada sözcüğünü “comos”, “oidia” sözcükleri oluşturmuştur. Comos, halk, cümbüş, curcuna, hatta köy anlamına gelir. Oidia ise Ezgi anlamına gelir. Böylece, komedyada curcuna ya da halk ezgisi anlamında kullanıldı”. Komedyanın kökeninde “evrensel öz’ü” ortaya çıkaran, hislerden gelen doğal büyüsel güdüler törensel havayla kutlanırken diğer taraftan “tarihsel öz’ü” oluşturan insanın güncel yaşayışını yansıtan yaşama ait taşlamalar ve müstehcen konular yer alır. Bu iki

öz komedyanın bireşimidir. Başlarda yazılan komedyalar seyirciyi gevşetmek için yazılmış konu dışı gülünç sahnelerden oluşmaktadır bunun sebebi Tragedyanın seyirci üzerindeki gerilimini biraz olsun dağıtmak için yazılmıştır.

Aristoteles Poetika adlı eserinde (2013, s.26) komedyanın kökeni konusunda pek bir bilgi olmadığını söyler. Çünkü komedyaya başlangıçta pek önemsenmemiştir. Arkhon'un, kenti bir komedyaya korosuna kavuşturması uzun bir zaman almıştır. Koro daha önce sadece gönüllülerden oluşmuştur ve zamanla komedyaya kendine özgü biçimine kavuştuktan sonra komedyaya ozanlarının adları bilinir hale gelmiştir.

Bozkurt'a göre (2012, s.29) Aristoteles Poetika adlı eserinde "komedyaya da diğer bütün sanatlar gibi taklitten kaynaklanır" der. Komedyaya eyleme dayanır, eylem halindeki kişiler tarafından oynanır. Bu eylem soylu olmayan, bayağı, ortanın altındaki karakterlerin taklididir. Komedyaya her kötü olan şeyi taklit etmez, gülünç olanı taklit eder. "Çünkü gülünç olanın özü soylu olmayışa dayanır". Ama bu kusur hiçbir şekilde acı ve zarar veren bir etkide bulunmaz (Tunalı, 1983, s.44-45).

Komedyaya, eyleme dayanan ve eylem halindeki kişiler tarafından oynanan, kişiyi bir aksiyon içinde gösteren ve bu aksiyonu gülünç durumlar ve konuşmalarla aktaran bir dramatik biçimdir. Bu bağlamda komedyaya'yının öz'ünü oluşturan komik kavramının ne olduğu, komik'i ortaya çıkaran gülünç olanın nasıl oluştuğu üzerinde durmak gerekir. Komik kendisini komedyaya'da belli eder ve dramatik kavramına bağlanır.

1.4.1. Komik

Tunalı'ya (2013, s.422) göre düşünürler Antikiteden başlayarak günümüze kadar komik konusu üzerine düşünmüşler ve onun "estetik bir değer oluşu" üzerinde durmuşlardır. Erkek'e göre (2017, s.3) Platon ve Aristoteles komik'i oluşturan "üstünlük kuramı" üzerinde duran ve bu kuramı ilk öne süren düşünürlerdir. Platon ve Aristoteles'ten sonra bu kuramı savunan düşünür ise Hobbes'tur. Bu düşünürlere göre gülme, "gülünç olandaki kusur ya da eksiklikten dolayı" oluşan "ani üstünlük duygusundan" ortaya çıkar. Bu durumda gülmeyi oluşturan unsurlar aracılığıyla komik-olan doğar. Burada söz konusu olan üstünlük duygusu gülen insanın komik olanı küçümsemesi ve alaya almasıdır. Platon komedi etkinliğinin insanlara sunduğu şey; haset ve kıskançlık ile başkasının yaşadığı kötü vaziyetten zevk alma üzerine kurulu bir

eğlence olmasıdır. “Bu durum, komedinin, insanın kendi üstünlüğüne duyduğu inançla oynadığını ve kıskançlık duyguları depreşen seyircinin, insanların gülünç duruma düşürülmesinden haz duymasını sağladığını göstermektedir”.

Tunalı’ya göre (1984, s.422) “Aristoteles komediyi tanımlarken, aslında komik olanı tanımlamak” istediğini dile getirir. Aristoteles komediyi şu şekilde tanımlar:

“Komedy, daha önce de söylediğimiz gibi, aşağı karakterli insanların taklididir. Ne var ki kötülüğün tümünden değil, yalnızca gülünç olanından söz eder; bu da çirkinliğin yalnızca bir bölümüdür. Çünkü gülünç olmak kusurdur, çirkinliktir, ama ne acı ne de zarar getirir insana. Komedy maskesi bunu çok iyi simgeler: Çirkin ve biçimsizdir, ama herhangi bir acı belirtisi yoktur bu yüzde” (Aristoteles, 2013, s.27).

Tunalı, Hartmann ve Hobbes’in komik kuramı ile ilgili görüşlerini Aristoteles’in kusur ve soylu olmayış” kavramları ile bağdaştırarak komik’in özüne ulaşmak ister. Hartmann’da komik olanın öznel bir yanı vardır. Komik diye adlandırdığımız bir olay özne tarafından kavranan ve yaşanan nesnel bir olaydır, sadece nesnel bir olay değildir. Öznenin bu olaylar karşısındaki yaşantısı komik’in oluşmasına neden olur. Hobbes’da Hofmann gibi öznenin komik’e katkısından söz eder. Hobbes komik olanın oluşabilmesi için iki temel öge ortaya koyar. Bu iki öge, “beklenmeyen işe karışması” ve “üstünlük duygusudur”. “Komik olan, beklenmeyen bir şeyin işe karışmasıdır, bizim üstünlüğümüz duygusuyla ilgilidir”. Bu iki öge Aristoteles’in kusurlu ve soylu olmayış kavramlarına denk düşer (Tunalı, 1984, s. 423).

Bergson da Hartmann gibi öznenin komik’e olan katkısından ve öneminden bahseder. Bergson’a göre (2015, s.12) “tümüyle insana özgü olanın dışında komik yoktur”. Öznenin dışında olan bir nesne güzel, zarif veya çirkin olabilir; fakat hiçbir zaman gülünç olamaz. Herhangi bir nesneye gülüyorsak burada bizi güldüren o nesnede kullanılan malzeme değil, insanoğlunun hayali ve gerçek öğeleri birleştirerek onu betimlemesi ve biçim vermesidir. Ayrıca Bergson gülmeye eşlik eden “duygusuzluk” üzerinde durur. Bizde acıma ve korku uyandıran bir kişiye gülemeyeceğimizi, o kişiye gülebilmek için bir süreliğine bu acıma ve sevgi duygusunu unutmamız gerektiğini söyler. Komik çok dingin, çok düzgün bir ruha rastladığında etkili olabilir çünkü aldırmaçlık komiğin doğal ortamıdır. Bir kişi yaşamda ruhsal ve bedensel yanı ile yer

alır, dikkatimizi biçimsel olan bedenün üstüne çeken her olay komiktir (Bergson, 2015, s. 13-41) Bergson'un bir örnekte belirttiği gibi:

“Bu yüzden tragedya ozanları dikkatimizi kahramanlarının maddiliği üstüne çekebilecek şeylerden kaçınmaya özen gösterirler. Beden kaygısı işe karıştı mı komiğinde işe sızmasından korkmalıdır. Bu nedenledir ki tragedya kahramanları ne yer ne içer ne ısınırlar; hatta olabildiğince oturmazlar, Bir tiradın ortasında oturmak bir bedene sahip olduğunu anımsamak demektir. Sırasında bir ruh bilimci de olan Napoleon trajediden komediye yalnızca oturma olgusuyla geçildiğine dikkat etmişti. Bakınız, Baron Gourgaud'nun Journal Inedit'sinde bunu nasıl anlatıyor (Iena zaferinden sonra Prusya kraliçesi ile yapılan bir söyleşi söz konusu): “Haşmetmeap! Adalet! Adalet! Magdebourg! Diyerek beni Chimene gibi trajik bir tonla kabul etti. Canımı sıkan bu tonla devam ediyordu. Sonunda, bu tavrını değiştirmek için oturmasını rica ettim. Trajik bir sahneyi hiçbir şey bundan daha iyi yarıda kesemez, çünkü insan oturunca olay komedyaya dönüşür” (Bergson, 2015, s.42).

Bergson'un komik ile ilgili görüşleri ve bu örneği Aristoteles'in ele aldığı komedy maskesi ile bağ kurmaktadır. Tragedya, maddiliği, biçimi, bedeni reddeder. Komedy ise algımızı, komik olan olguyu oluşturan biçimsel olan bedenün ve nesnenün üstüne çeker.

Komik'in bir ögesi olan 'üstünlük duygusu'nun Collingwood'da ki karşılığı yüce kavramıdır. Collingwood'a göre (2011, s.39) “bir yücelik olan güç, kendimize rağmen bizi kendisini takdir etmemize zorlayan bir nesneye ait olarak karşımıza çıkar ve o nesne etkin görünürken bizler de edilgen görünürüz”. Burada nesneye yüklediğimiz güç kendi gücümüzdür ve bu durum kendi estetik faaliyetimizdir. Yücelik duygusu, yaratıcı enerjinin kendi içimizde ortaya çıkmasıdır, zaten evrende ve içimizde var olan içkin bir durumdur. Collingwood bu enerjiyi ve duyguyu istesekte bastıramayacağımızı ifade eder. Yücelik duygusu beraberinde yanılısma unsurunu getirir bu unsur yücelik duygusunu kararsız hale getirir. Yanılısma, yaratıcı enerjiyi kendi enerjimiz olarak görmememizden kaynaklanır. Bu sebeple komik yüceliğe karşı bir tepkidir: Cinsellik, ölüm, tanrı gibi kendisinden korktuğumuz şeyler vardır. Bu tür konularda kahkaha atmamızı sağlayan şey korkudan kaçış değil tam tersine hala farkında olduğumuz bir korkuya karşı zafer kazanmaktır. Kendi acı ve talihsizliklerimize, kendi yetersizliğimiz ve zayıflığımızı yenik düşmemize izin vermemektir. Bu nedenle acıyı gülümseyerek karşılarız ve kendi güçsüzlüğümüzle dalga geçeriz. Bu örnek bağlamında bir şeyin

komik olabilmesi için bizleri estetik açıdan etkileyebilecek yüce olan bir şeyin çöküşü olmalıdır. Güzelliği keşfettiren o yüce duygusu yitip gitmelidir (age. s. 39-41-42).



2. BÖLÜM

RÖNESANS SANATINDA DRAM, TRAJEDİ VE KOMEDİ

2.1. Rönesans Sanatı

"Sanatla kavrayışın birleşmesi; işte Rönesans: güzel ve gerçeğin evlenmesi. Ruhun sağlam inançları." (Michelet, 1998, s.29). Gerçekten de Michelet, Rönesans sanatını burada bir tek cümleyle açıklamıştır. Rönesans herşeyden önce bir inançtır. Rönesans 14. yüzyıl Batı Uygarlığı'nın yakın geçmişten önceki geçmişin ideal olduğuna olan inancıdır, skolastisizm'e karşı antikite'ye olan inançtır. Böylece Rönesans, Kierkegaard'ın "Hayat yalnızca geriye doğru anlaşılabilir fakat ileriye doğru yaşanmalıdır" tespitinin de ne kadar gerçek bir tespit olduğunu bize bir kere daha kanıtlar (https://tr.wikiquote.org/wiki/Søren_Kierkegaard, 08. 07. 2018).

Rönesans kelimesi "yeniden doğuş" anlamına gelmektedir; antikitenin yeniden doğuşudur. Rönesans dönemi Avrupa insanı "Orta Çağ" olarak adlandırılan dönemi yanlışlarla dolu ve düzeltilmesi gereken bir sistem olarak görüyordu. Batı uygarlığının Orta çağ kültürü sebebiyle zayıfladığına ve yozlaştığına inanan aydın kimseler uygarlığı tekrar yüksek bir mevkiye taşıyabilmek ve geliştirebilmek için 14. yüzyıla kadar ki batı uygarlık tarihinin zirvesi olan Antik Yunan ve Antik Roma kültürüne yeniden erişmenin hedeflenen sonuca giden en doğru yol olduğuna inanmışlardır. Bu idealist girişime dahil olan aydınlara ise yaşadıkları tarihe bakıldığı zaman ortaçağ aydını demek mümkündür. Bu yönüyle de Rönesans bir reform olmasının yanısıra aynı zamanda bir gelenektir. Yeniden antik bir atmosfer yaşamayı kurgulayan hayalci yönüyle ise Rönesans, Burke'a göre bir 'mit'ti:

"Rönesans bilgin ve sanatçılarınun, kendi dönemleriyle ilgili olarak yaptıkları bu tasarımlar, açıklayıcı olmakla beraber yanıltıcıdır. Babasının yaşadığı çağa coşkuyla isyan eden bütün diğer oğullar gibi onlar da, kendi babalarının yaşadığı çağ olan 'ortaçağ'ı sık sık eleştirmekte ve ona birçok olumsuz özellik atfetmekteydiler. Bu nedenle, uzak geçmişe gereğinden fazla önem yükleyip,

yakın geçmişi göz ardı ettiler ve antikiteye yoğun bir hayranlık duymaya başladılar. Bu yeniden doğuş tasarımı, yakın geçmişle olan hesaplaşmalarında onları yanılttığı ve antik çağa dönüşü kurgulayan bir hayal olduğu için mittir” (Burke, 2000, s.10).

Bölümün girişindeki alıntıda Michelet’ nin, güzel ve gerçeğin evlenmesinden kastı şu halde “Antikite ile Hristiyanlığın evlenmesi” anlamına gelmektedir. Rönesans’ta güzel; Antik Yunan ve Antik Roma’nın sanat anlayışıdır, gerçek ise İsa Mesih’in öğretisi olan “Hristiyanlıktır”. Michelet’ nin bir diğer tarifi olan “sanatla kavrayışın birleşmesi” ise sanatla “bilim” in, “akıl” (raison) birleşmesidir. Çünkü Rönesans aynı zamanda bir bilim ve sanat akımıdır. ‘Güzel ve gerçeğin evlendiği’ Rönesans’ta sanat kesinlikle kendi başına bir ideal değildir. Rönesans’ta ideal olan, sanat aracılığıyla ibadet etmektir (Johnson, 2005 s.25).

Tıpkı antik çağda üretilen eserler gibi, Rönesans döneminde üretilen bir eser de ‘ikona’ olarak yapılıyor ve o şekilde anlaşılıyordu. Johnson bu konu hakkında şöyle söylemiştir: “Ama şimdilik bu eserler bizim gözlerimize ne kadar tanıdık gelirse gelsin, onları Rönesans döneminin izleyicilerinin gördüğü gibi göremeyeceğimizi kavramak çok önemlidir.” Bu bakımdan şu an sanat eseri gözüyle baktığımız Rönesans dönemi eserleri, kendi çağında ‘kutsal’ ya da ‘dindışı’ olarak ayırt edilen işlevsel nesnelere (Johnson, 2005, s.25). Rönesans dönemi eserlerinin çağındaki bu işlevi ise bize bu eserlerin Antik Yunan felsefesinin iki prensibi olan ‘mimesis’ ve ‘katharsis’ kavramlarından yola çıkarak üretildiklerini gösterir.

İnsanlar henüz İncil’i okuyamazlar fakat Rönesans sanatıyla birlikte ‘görmeye’ başlarlar; özdeşleşirler, arınırlar ve tapınırlar. Rönesans döneminde üretilen eserlerin o dönemde ikona yerine konduklarının bir diğer kanıtı da reform ile birlikte ortaya çıkan ‘ikonkırıcılık’ düşüncesi sonucunda saldırıya uğrayan ve yok edilen panolardır (Johnson, 2005, s.43-44). Elbetteki bu özdeşleşmenin Rönesans’taki sağlayıcılarından birisi de hümanizma ve bilimdir ki; İncil’de Tanrı bir insan suretinde olduğu için, doğru ve gerçekçi bir şekilde tasvir edilen İncil sayesinde insan, Tanrıyla o halde İsa ile özdeşleşir. Bu noktada da katharsis’in etkisinin Rönesans ile birlikte daha da artmasının kaynağı şüphesiz ki çağın en büyük icadı olan ‘perspektif’ ve hümanizmanın (insancılık) bilimi olan ‘anatomi’ nin sağladığı bilgiler doğrultusunda orataya konulan çok gerçekçi tasvirlerdir.

Rönesans döneminde üretilen eserin işlevsel bir nesne olduğunu tespit ettikten sonra bir şey daha tespit ediyoruz ki bu da Rönesans döneminde asla salt bir sanat amacı olmadığıdır. Eser kilise, devlet ya da bir soylu tarafından sipariş ediliyor ve sanatçı bu siparişi istenildiği gibi üretiyordu. ‘İstenildiği gibi’, kendi istediği gibi değil. Bu nedenle sanatçı kendini, duygularını, yaşantılarını ifade etmek için bir eser üretmiyordu. Dinsel ya da dindışı bir konuyu istenilen şekilde tasvir etmek için eser üretiyordu; propaganda yapıyordu burada sanatçı gerçek dünyada Platon’un ‘mağara kuramı’ndaki illüzyonistin yerini almaktadır. Rönesans sanatının ve sanatçısının etkilendikleri felsefede budur ve bu nedenle mimetik bir yöntemle antikiteye dönüş yapmışlardır. Peki yalnızca propaganda amaçlı eser üreten bu sanatçılar kendilerinden sonraki sanatçılar için nasıl bu kadar büyük birer ilham kaynağı olabildiler? Burke’nin bu konu hakkındaki görüşü şudur:

“Ne var ki son bölümde göreceğimiz gibi, Michelangelo Buonarroti ve Albrecht Dürer gibi az sayıdaki “süperstar”ın durumu, bu dönemde ortaya çıkmaya başlayan ileri görüşlü, hatta eksantrik deha olarak yeni sanatçı nosyonuna yol vermiştir; Rönesans sanatçılarının büyük çoğunluğu, sanat hamisinin vermek istediği belli bir siparişi tam olarak yerine getirmede yeterince güvenilir, yetenekli ve verimli olacakları düşünüldüğü için başarılı bulmuştu” (Burke, 2000, s.19).

Elbette ki bu yorum, Rönesans sanatçılarının kendi dönemlerindeki yaşantısından bahsetmektedir. Fakat kendilerinden sonraki ressamı ve hatta kendilerinden yaklaşık beş yüz yıl sonra hayata gelecek olan modern ressamı bile etkilemişlerdir. Sanatçı olarak dönemlerinde kısıtlı bir görevleri olsa da kendileri bireysel olarak asla kısıtlı değillerdi; onlar birer dehaydı. Doğal bir zorunlulukla sadece dönemlerine uydular. Bu doğal zorunluluk yaşamın bir yasasıdır. Biz bunu Kandinsky’de şu şekilde okuyoruz: “Her sanat eseri çağının çocuğudur.” Bu sebeple sanatçı da çağının çocuğudur (<https://www.645dukkan.com/products/sanatta-ruhsallik-uzerine-wassily-kandinsky>, 22, 09, 2018). Onlar kendi zamanlarında bölgesel, tüm zamanlarda ise evrenseldiler ve kendilerinden sonraki ressamı sürekli etkilemeye devam ederek bunu kanıtladılar; ‘usta’ olarak kabul edildiler.

Bu ustaların bir kısmı özellikle Kuzey Avrupa’da; Almanya ve Hollanda’da bir kısmı da (büyük çoğunluğu) İtalya’da bulunuyordu. Bu da bize Rönesans sanatının iki farklı ekolden oluştuğunu gösteriyor: Kuzey ve Güney Rönesansı. Fakat birbirlerinden

teknik hariç ayırt edilemezler; Rönesans iki tarafta da neredeyse eş zamanlı gerçekleşmiştir. Kuzey için Erasmus'un Deliliğe Övgüsü Rönesans'ın ilk gerçek adımı sayılırken, Güney için de Brunelleschi'nin perpektifi keşfetmesi ilk gerçek adımdır. Bu eş zamanlı gelişmeler sonucunda Avrupa'da 'Rönesans hareketi' gerçekleşmiştir.

Rönesans sanatını genel olarak ele alacak olursak; dönemin sanatının en belirgin özelliğinin dönemdeki bütün eserlerin 'betimleme' amacı güttüğünü ve 'betimleyici' bir niteliğe sahip olduğunu açıkça görürüz:

“Rönesans sanatı ister kutsal, ister dindışı, isterse ikisinin arasında bir yerde olsun, öykülerle doludur. Aslında bu dönemde genel olarak sanatın temel işlevlerinden biri görsel yollarla çağdaş izleyicilerine, metin, vaaz ya da sözle olabileceğinden daha canlı, daha akılda kalıcı ve çekici yollarla öyküler anlatmak, fikirler aktarmaktır “(Johnson, 2005, s.61).

Rönesans hareketinin öncülüğünü yapan İtalyan mimar ve heykeltıraş olan Alberti'nin 1430'larda söylediği gibi, en başarılı görsel öyküleme, yani istoria, “ister eğitilmiş isterse eğitimsiz olsun bakanın gözlerini etkileyici ve anlamlı bir şekilde yakalayacak ve ruhunu etkileyecek” olandır (age, s.61).

Rönesans dönemi eserleri konularını çoğunlukla antik mitoslardan, dramalardan, tragedyalardan, komedyalardan ve Tevrat ile İncil'in trajik, komik ya da dramatik öykülerinden alırlar. Dönemin diğer betimleme konuları ise portre, iç mekan ve tarihi sahnelerdir; fakat Rönesans sanatında mitosların ve dinsel öykülerin kapladığı yeri kaplamaz asla bu konular. Rönesans sanatının betimlediği, konu olarak ele aldığı, esas eserlerini oluşturan öyküler trajik, komik ve dram kavramları içerisinde incelenecektir.

2.2. Rönesans Sanatında Dram Kavramı

Yazınsal bir tür olan dram sanatına Rönesans döneminde en çok örnek veren iki isim William Shakespeare (1564-1616) ve Lope de Vega (1562-1635)'dir. Dram türünden bir çok eser üreten bu iki sanatçı eserleriyle dram türüne yeni bir soluk getirmiş ve modern dram yazınına bile etkilemişlerdir. Rönesans sanatında ise dram, Kutsal kitaptaki öykülerin ve mitosların canlandırılması, alımlayıcıya aktarılması bakımından bir 'erişim' tekniği olarak kullanılmıştır.

Rönesans sanatında dram, eserlerin kompozisyonları ve figürlerin oluş hali açısından temel bir belirleyicidir. Figürlerin hareketleri, davranışları, ifadeleri ve duruşları sanki sahnede oynanan bir oyun resimleniyormuş gibi ‘dram’ kavramına göre belirlenmiştir. Kompozisyon ise oyunun sahnede canlandırıldığı bir gerçekliğe göndermede bulunur. Rönesans döneminde yaratılan eserler tamamen drama dayanmaktadır. Resimlerin anlatım biçimi, dram sanatına göre canlandırılır; seyirciye anlatılmak istenen şey dram teknikleri aracılığıyla aktarılır. Alımlayıcı resimler sayesinde bir oyun sahnesine taşınır, oyunu izler ve arınmaya uğrar. Rönesans sanatında dramın işlenmesi, antikitenin dram anlayışına dayanır ve antikitenin dram anlayışını izler.

Aristoteles’in ‘yaşamdaki bir olayın ya da hareketin yeniden yaratılması’ ve dram için ‘aksiyon’un gerekliliği anlayışları, Rönesans sanatında uygulanan dram tekniğinin temelini oluşturur. Temaları ve figürlerin eylemlerini incelediğimiz zaman antikitenin dram anlayışının, Rönesans eserleri üzerindeki etkisi daha iyi gözlemlenebilir.

Plastik bir Rönesans eseri, tamamen ‘dram’ kavramından ve ‘dramatik sanat’ bilgilerinden meydana gelir. Bu bakımdan dram kavramını Rönesans dönemi için bir esin kaynağı, çıkış noktası olarak görülebilir. Özellikle dini içerikli resimlerde dramatik özelliğin ne kadar ağır bastığı çok açık bir şekilde görülmektedir. Rönesans eserleri duyguyu -tam olarak- olağan biçim ve renk algılayışı aracılığıyla yansıtamaz; dramatik kurgu sayesinde yansıtır. Dramatik kurgunun ördüğü atmosfer aracılığıyla sanatçının bize aktarmak istediği şeyi alımlarız. Bu bağlamda bir Rönesans eserinde alımlayıcıyı katharsis’e götüren yola dramatik atmosfer sayesinde erişilir. Bu bakımdan bir çok Rönesans eseri tiyatral bir özelliğe sahiptir.

Rönesans’ın hangi alanını, ya da kavramını incelersek inceleyelim her zaman bu incelemelerde Giotto (1266-1337) ’dan başlamak gerekir. Rönesans dönemi sanatında dramatik-tiyatral olarak en fazla dikkat çeken eserleri veren sanatçılardan birisi de Giotto’dur. Giotto’nun bütün eserleri tiyatral bir dram atmosferine sahiptir; yeni yeni üçüncü boyut kavramıyla tanışan Rönesans resmi, henüz ikinci boyutun ötesine geçememiştir, bu nedenle Giotto’da mekan, bir oyunun sahne dekorlarına benzer. Karakterler ve hikaye ise doğrudan dramatik bir şekilde resmedilmiştir. Bütün bu yönle-

riyle Giotto'nun tüm eserleri dramatik eserlerdir. Giotto'nun dramatik olan anlatımını güçlendiren bir diğer unsur ise figürlerin yüz, beden ve kıyafetlerinin ifadeleri ile birlikte konu seçimidir.



Resim 4: Giotto di Bondon, “Havarilerin Ayağını Yıkayan İsa”, 1305.

Bütünde kapalı, ayrıntıda açık olan mekânın içerisinde yer alan figürler topluluğu, mekânla biçim olarak birbirlerini tekrarlamaktadırlar. Figürlerin çoğu antikiteden ve gotik sanattan beri süregelen geleneğin devamı olarak ‘profilden’ resmedilmişlerdir. Fakat Rönesans bir yeniliktir; dört figür önden bakışa yakın bir açıdan betimlenmişlerdir. Bu da sanat tarihi bağlamında klasik batı resminin başlangıcını haber etmektedir. Rönesans kavramına rağmen, bir anlamda üç boyutlu niteliğini henüz kazanamamış olan batı resmindeki bu iki boyutluluk, kompozisyonun dramatikliğine de bir süreliğine hizmet etmiştir.

Rönesans drama’sına örnek gösterebileceğimiz birçok eser üreten bir diğer Erken Rönesans ressamı da Paulo Uccello (1397-1475)’dur. Uccello genellikle çok figürlü ‘savaş’ temalı kompozisyonlarıyla tanınır. Gotikten Rönesans dönemine geçişin önemli sembollerinden olan Uccello’da da Giotto’nun izleri ve yer yer yenilik arayışları

gözlemlenir. Figürleri klasik Gotik etkisi taşımasına rağmen, pozisyon açısından yenilik belirtileri göstermiştir (savaş kompozisyonlarında yer alan arkadan, çaprazdan görünen atlı figürleri gibi). Bütün Rönesans ressamı gibi birçok dini kompozisyonları da olan Uccello, eserlerinin bir kısmında da döneminin politik gerçekliklerini betimlemiştir. Savaş temalı eserleri bu yönünün örnekleridir.



Resim 5: Paulo Uccello, “San Romano Savaşı”, 1438-1440.

Eserin ön planında bulunan, savaşı canlandıran figürler bütün somutluğuyla ve hacimleriyle gözler önünde bulunmaktadır; arka plan ise gotik resimlerdeki gibi yüzeyseldir, yani dekordur. Erken Rönesans eserleri sıkça belirttiğimiz gibi bu özellikleri sebebiyle dramatik anlatım açısından oldukça kuvvetlidir. Uccello'nun bu eserinde kalabalık arasından öne çıkan dört figür ön plandadır. Soldaki ki figür aynı yöne hareket etmektedir, en sağdaki atlı da onlara tam karşıdan gelen bir hareketle resimdeki tezatı oluşturmaktadır. Eserdeki asıl gerilimi ise hem resmin kendisinde, hem de Gotik sonrası batı resminde bir devrimi temsil eden, arka çaprazdan gördüğümüz, sağdan ikinci atlı figürdür. Buradan anlaşılacağı üzere, Rönesans resmini dramatik kılan asıl şey, sırasıyla figürlerin ve mekanın üçüncü bir boyutu kazanmasıdır. Dramatik olan, üç boyutlu olan demektir. Figür ve mekan kazandıkları hacimle birlikte, bize daha derinden ve gerçekçi bir şekilde ulaşır hale gelmiştir. Bu açıdan üç boyutluluk dramatik olanı bize daha çok hissettirir; figür ve mekan iki boyutluyken, yalnızca bir ‘motif’

etkisi verdiği için izleyiciye, izleyicinin derinine erişemez ve ne dramatik-olanı, ne trajik-olanı ne de komik-olanı izleyiciye duyumsatabilir.

Erken Rönesans resmi iki boyutlu bir halı motifi olmaktan, bir duvar süslemesi olmaktan çıkarmaya başladığı için, dramatik-olanı da batı resmine dahil etmiştir. Bu nedenle diyebiliriz ki dramatik-olan ‘gerçek-olan’dır. Batı resmi ‘gerçekçilik’ kavramını ideal olarak kendisine hedef olarak belirlediği andan beri yani Rönesans’tan beri ‘dramatik’tir (İpşiroğlu, 1972, s. 27). Yüksek Rönesans döneminde ise bu dramatik-olan eserler oldukça üst noktalara taşınmıştır.



Resim 6: Hans Holbein, “Lahitteki Ölü İsa’nın Bedeni”, 1521-1522.

Holbein (1497-1543) ’in “Lahitteki Ölü İsa” nın Bedeni’ adlı eserinde diğer pek çok Rönesans resminde olduğu gibi, bir Shakespeare, bir Aristophanes dramından çarpıcı bir biçimde bir sahne etkisi duyumsarız. Bu alımlayış ise, Rönesans dönemi eserlerinde dramatik bir betimleme amacı güdüldüğüne dair öne sürülen tezleri doğrulayan bir bilincin ürünüdür. İsa’yı oynayan bir aktörün, İsa’nın cesedinin lahitte yer aldığı sahneyi canlandırıldığını adeta hissederiz. Holbein’in Kuzeyli bir ressam olmasının da büyük payı vardır ayrıca bu alımlamada da; bütün Kuzey ekolü gibi o da gerçeği olduğu gibi görmüş ve idealize etmeden resmetmiştir. Bu sahnede İsa’nın yüzü, batı resminde belki de ilk defa ışısız kalmıştır. İsa’nın ölümünün saçtığı dehşetin anlamını, ışığın ve uzuvların gerilimi ile O’nun bedenine yüklemiştir. Tiyatroda canlandırılan tüm ölümlerin ifadesi çoğunlukla Holbein’in bu betimlemesindeki gibidir; açık ağız, yukarı bakan gözler, gergin ve salınmış bir halde figürün son hissini muhafaza eden bir ifadeye sahiptir. Bu da dram idealinin başka bir kanıtı olarak görülebilir:

“Kuzeyin sanat coşkusu İtalyanlar gibi güzellik planında kalmıyor, çirkin olan da sanata girebiliyor ve böylece Ortaçağ’ın hayal gücünü uğraştıran cinler ve hortlaklar, hastalar ve sakatlar, yara bere içindeki insan bedenleri, iğrenme ve ürküntü veren sahneler, Gürnewald’in, Bosch’un ve Brueghel’in, hatta Dürer ve Holbein’in eserlerinde hep önemli bir yer alıyorlar” (İpşiroğlu, 1972, s. 71).

Fakat Rönesans sanatında bilinen anlamda yer yer dram kavramı da aşılmıştır; olası yaşantıların yani canlandırılabilir canlandırmaların da ötesinde ‘doğüstü’ bir canlandırılmaya da gidilmiştir. Bu da antik mitosların canlandırılması anlayışına dayanmaktadır. Dönemin Floransalı ustalarından birisi olan Sandro Botticelli (1445-1510)’nin “Venüs’ün Doğuşu” adlı eseri bu yeni dramatik boyutun iyi bir örneğidir. Venüs’ün doğumuyla birlikte ilkbaharın gelişi temasını ele alan bu eser, tiyatral atmosfere sahip Rönesans eserlerinin arasında önemli bir yere sahiptir. Zaten eser, Venüs’ü değil, sanki Venüs’ü canlandıran bir aktrisi betimlemektedir. Bütün Rönesans dönemi ressamı gibi Botticelli de, betimlemek istediği öyküyü, yaşantıyı ya da anı istediği gibi betimleyebilmek için “dramatik” bir anlatım biçimine başvurmuştur. Rönesans dönemi eserleri dramatik yönüyle, eserin bir dram eseri kadar kurguyla oluşturulduğunu gözlemlenebilir kılmıştır.



Resim 7: Sandro Botticelli, “Venüs’ün Doğuşu”, 1485.

Bir Rönesans eseri dramatik yönünün yanı sıra, tüm sanat eserleri gibi renklerle, kompozisyonlarla, biçimlerle ve atmosferler aracılığıyla oluşturulan çok derin bir ‘oran’ kurgusuna dayanır; bu oran kurgusu da bir ‘matematik’ olarak ‘dramatik kurgu’ya

hizmet eder. Rönesans döneminde de tüm dönemlerde olduğu gibi eserin oluşumu, eserin yaratım süreci kesinlikle drama dayanır. Dramatik olmayan bir unsur, bir resmin, bir müziğin bir sanat eserinin konusu olamaz. Bu bakımdan dönemin tüm sanat eserleri dramatiktir. Tragedya ve komedyaya temalı Rönesans eserleri de - tragedya ve komedyanın dramatik birer unsur olmaları dolayısıyla - dolaylı olarak dram kavramında birleşirler. Bu nedenle dram temalı olması sebebiyle ele aldığımız eserler, tragedya ve komedyaya konulu eserleri de kapsadığı için, tüm görseller dramatik sayabilir. Rönesans dönemini bu üç kavram dahilinde incelemek için dramatik temalı eserleri de trajik ve komik temalı olarak ele almak daha kapsayıcı bir anlatım olacaktır.

Rönesans döneminin bütün eserlerinin “dram” kavramına dayandığını tespit ettikten sonra, dönemin tragedya ve komedyaya içerikli eserlerini de dram kavramının maddeleri içerisinde incelenmektedir. Bu sebeple Rönesans döneminin tragedya ve komedyaya içerikli eserleri, dramının ilkelerine göre kurgulanmıştır.

Bir Rönesans kompozisyonunda karşılaştığımız figürlerin ifadelerinin dramatik ifadeler olduğunu gözlemleriz. Bu tespiti Rönesans kompozisyonlarından alımladığımız bir etkiye dayanarak yaparız; bütün Rönesans kompozisyonlarında, bir dram oyununun bir sahnesini durdurup o sahne betimlenmiş gibi bir etki alımlarız. Figürler sahnede ressam için poz veriyorlarmış gibidir. Örneğin “Venüs’un Doğuşu” resminde bir sahnenin canlandırılması açık bir şekilde görülür.

Rönesans sanatında dram anlayışı Botticelli’nin hemen hemen bütün resimlerinde gözlemlenebilir. Botticelli’nin resimleri kompozisyon açısından doğrudan ‘dramatik’ olarak kurgulanmıştır. Botticelli resimde tutum olarak ‘dramatik’tir. Dramatik açıdan inceleyebileceğimiz bir diğer Botticelli eseri de “Ölü İsa’ya Ağıt” resmidir. Botticelli’nin bu resmi bir dram oyununun, bütün kurguyu zirveye taşıyan ve sonuçlandırarak olan bir ‘an’ını durdurarak resmetmiş izlenimi taşımaktadır. Üstte tanrı’dan bekleyen bir aziz, hemen altında sahnedeki dağılmayı büyük bir ciddiyetle toparlayan kırmızı elbiseli bir figür, ortada Meryem ana ile birlikte solunda ve sağında başları Meryem ana’yı ortaya alan iki azize ve İsa’nın ayaklarında Mecdelli Meryem görünür. Meryem ana, sağındaki kadın ve Mecdelli Meryemin başları aynı yöne doğru hareket etmektedir ve ifadeleri de neredeyse aynıdır. Solda kalan kadının baş hareketi ise bu üç kadınla tezat yaratacak şekilde ters yöne bakar ve kadın iki eliyle yüzünü

örtmüştür. İsa ise resmi ortadan kesen, cansız bir beden olarak resmin sağ ortasında yer almaktadır. Kompozisyonun kapalı bir mekanda olması ise resme daha da fazla dram havası sağlamaktadır.



Resim 8: Sandro Botticelli, “Ölü İsa’ya Ağıt”, 1490.

Yüksek Rönesans ile birlikte Gotik sanattan tamamıyla ayrılan batı sanatı, gerçeklik ve dramatik-olan kavramlarını bir olarak görmüş ve o yönde ilerlemiştir. Dramatik-olan da zirveye ulaşan batı sanatı, Geç Rönesans ya da Maniyerizm adı verilen dönemde ise, dram kavramının yanı sıra ‘plastik’ kavramıyla da tanışmış ve ilgilenmeye başlamıştır. Geç Rönesans döneminde sadece gerçekliğin betimlenmesinin yanı sıra, gerçekliğin ‘plastik’ ve ‘güzel’ bir biçimde betimlenmesi üzerine yoğunlaşmıştır. Dönemin bilinen en büyük iki ressamı El Greco (1541-1614) ve Tintoretto (1518-1594) ‘dur. Geç Rönesans dönemi ressamı gerçekliği ‘plastik’ bir

şekilde betimleme amaçlarını Rönesans'ın belirlenen kurallarının dışına çıkarak, kendi yorumlarıyla birlikte betimlemeye başlamışlardır.

Bu dönemde zirveye ulaşan dramatik-olan, bir sonraki dönem olan Barok dönemde 'Caravaggio'da kendini bulacak ve tamamıyla doruk noktasına erişmiş olacaktır. Bunun alt yapısını da özellikle El Greco hazırlamıştır. Kendine has figür anlayışı, kaçış noktası, renk ve ışık-gölge anlayışıyla Greco'nun da -Giotto'da da görüldüğü gibi- tüm eserleri aşkın bir drama içerir hale gelmiştir.



Resim 9: El Greco, "İsa'nın Vaftizi", 1597-1600.

El Greco'da görünen, Barok'u önceleyen atmosfer Tintoretto'da daha yoğun bir biçimde karşımıza çıkar. Erken Rönesans ve Geç Rönesans döneminin birbirinden gelişerek kopan yönlerini ve bu iki dönem arasında oluşan uçurumu daha somut bir şekilde görebilmek için, önceki sayfalarda incelediğimiz Giotto'nun 'Havarilerin

Ayağını Yıkayan İsa' konulu betimlemesini, Tintoretto'nun da aynı konuyu işlediği eseri incelenerek ve bu sayede dönem anlayışları arasındaki farkları karşılaştırmalı bir şekilde görülebilir.



Resim 10: Tintoretto, “İsa Havarilerin Ayağını Yıkıyor”, 1575.

Giotto'nun eserinde Rönesans düşüncesinin beraberinde getirdiği bir takım yeniliklere rağmen görülen Gotik üslup, Tintoretto'da yerini tamamen Rönesans düşüncesine ve Batı resmini daha da ilerisine taşıyabilecek yeniliklere bırakmıştır. Giotto'da olay kapalı bir mekanda geçmesine rağmen, hem dış cepheden, hem iç cepheden betimlenmişken, Tintoretto'da ise yerleşmiş bir tek kaçış anlayışı, mekanın tamamen kapalı ve olayın bu mekanın içinde gerçekleştiği bir atmosfer, İsa'nın dışındaki herkesi mekanın içine adeta 'gömen' bir plastik anlayış hakimdir. Greco ile olan tüm yakınlığına rağmen, figürleri ele alış bakımından ayrılan Tintoretto bize Geç Rönesans döneminde 'üslup'un ne kadar ayırt edici bir özellik olarak Batı resmine dahil olduğunu çok açık bir şekilde gözler önüne sermektedir.

Geç Rönesans döneminde eser, dramatik bir betimleme olmanın ötesine geçmiş, daha çok 'gerçek' bir an'ı betimleme anlayışına evrilmiştir. Dramatik-olan, Erken ve Yüksek Rönesans döneminde ön plana çıkmış, daha sonraki Batı resminde ise dramatik-olan kavramı yalnızca 'gerçeklik'e hizmet eden unsurlardan yalnızca birisi haline gelmiştir. Bu başlıktan sonra inceleyeceğimiz Rönesans döneminde tragedya ve komedy kavramları, Rönesans döneminde dram kavramının bir parçası olarak

incelenecektir. Bu açıdan Rönesans dönemi tragedya ve komedy kavrmları içerisinde incelenen eserler daha öncede değindiğimiz gibi ‘dram’ içerikli eserlerdir; komedy ve tragedya, dram kavramının birer parçası oldukları için, Rönesans döneminde üretilen bütün trajik ve komik temalı eserler ‘dramatik’ eserlerdir.

2.3. Rönesans Sanatında Trajedi Kavramı

Rönesans sanatında trajedinin kökeni antik Yunan’da her yıl düzenlenen tanrı Dionysos adına söylenen dithyrambos şenliklerine kadar uzanır. Rönesans sanatı trajik-olan’ı Antik Yunan’dan öğrenmiştir. Trajik-olanı, antik Yunan kriterlerine göre belirlemiştir. İncil’den seçilen trajik sahneler, antik Yunan tragedyalarının özelliklerini taşır, antik tragedya kriterlerine göre seçilir ve betimlenir. Kanıtı ise dönemin antik dünyaya yeniden ulaşma ideali taşıması ve tragedya kavramının da antik dünyaya ait olmasıdır. Antik Yunan dışında tragedya kavramı aranmaz, çünkü tragedya sanatı bir antik Yunan yaratısıdır. Antik Yunan ‘mithos’ları ile tragedyaları Rönesans sanatının ‘dindışı’ olan ve biraz da Hristiyan Avrupa için nostaljik bir yere sahip eserlerin teması olmuştur. Dini resimlerde ise İncil’den trajik sahneler seçilmiş ve betimlenmiştir. Resim, heykel, rölyef, fresk, şiir, edebiyat ve tiyatro; kısacası bütün bir Rönesans sanatında trajedi yukarıdaki bahsettiğimiz kaynaklardan yola çıkarak betimlenir ve izleyicilere sunulur.

Örneğin Rönesans sanatının dini resimlerinde ve heykellerinde en sık işlenen -hatta neredeyse her ressamın ele aldığı ortak bir konudur- trajik konulardan birisi ‘İsa’nın Çarmıha Geriliş’ öyküsüdür. Hatta İsa’nın hayatı Rönesans sanatının bütün trajik algısını oluşturmuştur; onlar için İsa’nın hayatı trajiktir dolayısıyla İsa’nın hayatından sahneler pek çok trajik eserin konusu haline gelmiştir. Adem ile Havva’nın cennetten kovulması, Kabil’in Habil’i öldürmesi, İbrahim’in oğlunu kurban etmek zorunda kalması gibi pek çok trajik konu vardır. Fakat özellikle ve daha çok İsa’nın hayatından sahneler betimlenmiş, üretilmiştir. Tüm bu betimlemelerden beklenen; mimetik bir yolla izleyiciyi etkileyip eserin içine alan, eserdeki yaşantıyı alımlayıcıya fiziksel bir zarar vermeden yaşatarak öğüt veren ve eser karşısında kendinden geçme hali bitince de ‘katharsis’ yaşayarak arındırmadır.

Gotik sanat etkisi taşıdığı için Erken Rönesans resmi trajediyi daha başarılı bir şekilde yansıtmıştır. Yüksek Rönesans’ta ise işin içine -bir parçada olsa- estetik-plastik

bir çaba dahil olmuştur. Bu dönemde ise mitoslar trajik resimlerin konusu olarak - dini konuların yanı sıra - yeniden ele alınmıştır ve popüler bir hale gelmiştir. Erken Rönesans döneminde ise antik tragedyaya kuralları içerisinde daha çok İncil'den sahneler betimlenmiş, mitoslara pek fazla yer verilmemiştir.

2.3.1. Rönesans Dönemi Resim Sanatında Trajedi

Rönesans dönemi resim sanatında tragedyaya incelemeleri için ilk olarak Erken Rönesans dönemi gözden geçirilmelidir. Erken Rönesans döneminin ilk ressamı olarak Giotto di Bondone kabul edilmektedir. Giotto (1266-1337), Batı sanatında bir geçiş döneminin temsilcisidir; Gotik sanattan Rönesans sanatına geçmiştir. Bu yapısı gereği resimlerinde hem çağının öncülü olan bir geleneği yansıtır, hem de kendi çağının sanat anlayışını şekillendirir. Giotto'nun resimlerinde Gotik sanatın görme biçimleri ve renklerinin Rönesans'ın keşifleriyle olan tanışması çok açık bir şekilde gözlemlenebilir; figürlerde anatomi ve hacim, mekanda ise Brunelleschi'nin devrim niteliğindeki tespiti olan perspektiftir. Giotto'nun bütün resimleri konularını İncil'den almıştır.



Resim 11: Giotto di Bondone, “Masumların Katli”, 1304-1305.

Giotto 1304-1305 yılları arasında Padua'da inşa edilen Scrovegni Şapeli için yaptığı freskleri ile bu temaları ele almıştır. “Masumların Katli” ise Padua'daki fresklerinden birisidir. “Masumların Katli” teması İncil'in Matta 2: 3-18 bölümüne ait trajik bir hikayedir.

İsa'nın İsrail'de doğduğunu ve İsrail'in yeni kralı olacağını öğrenen müneccimler O'na tapınmak için Kral Hirodes'in yanına gelir ve çocuğun nerede olduğunu sorarlar. Hirodes ve halk bu olay üzerine büyük bir tedirginlik yaşarlar ve kral kahinleri toplar, onlardan İsa'nın Beytlehem'de doğduğunu öğrenir. Kral müneccimlere İsa'yı bulmalarını, bulduklarında da kendisine O'na tapmak için haber vermelerini ister. Müneccimler yıldızları izleyerek İsa'yı buldular ve ona tapındılar, hediyeler sundular. Gördükleri bir rüya müneccimleri Hirodes'in yanına dönmekten ve ona haber vermekten vazgeçirir. Hirodes müneccimlerin kendisini kandırdığını anlar. Bunun üzerine Beytlehem bölgesindeki tüm erkek çocuklarının öldürülmesi emrini verir. Tanrı İsa'yı korumak için Yusuf'u bir rüya aracılığıyla uyarır ve Mısır'a kaçmalarını emreder. Kutsal aile Mısır'a kaçar ve Beytlehem bölgesindeki yeni doğan tüm erkek çocukları kral tarafından öldürtülür (İncil, Matta 2: 3-18).

Giotto bu temanın trajik örgüsünü tüm ustalığıyla betimlemiştir; resmin ortasındaki adamlarına tüm erkek çocuklarını öldürmesi gerektiğini emreden kral Hirodes'i sol üst köşeye yerleştirmiş, sağ ve sol tarafta ise endişe, korku ve dehşete uğramış halkı bütün çaresizliğiyle ifade etmiş ve öldürülen ‘masumları’ ise en altta fakat dikkat çeken bir yerde vurgulamıştır. Resimdeki figürlerin ise bu olay karşısında verdikleri tepkileri ustaca betimlediği yüz ifadeleri ile ikiye ayırmıştır: masumlar ve zalimler. Bu ifadeler konunun tüm trajikliğini yansıtmaktadır. Korumacı fakat çaresiz yüz ifadeleriyle betimlediği anneler, tüm fedakarlıklara hazır görünmelerine rağmen fiziksel olarak kirli, kaba ve sert ifadeli olan kralın adamları karşısında yenik düşmüş, evlatlarını koruyamamışlardır. Resmin sol tarafında annelerin ifadelerine sahip, yaptıkları işi doğru bulmadıkları için kafasını başka tarafa çevirmiş halktan ya da askerlerden birkaç kişi de görülmektedir. Katharsis bağlamında seyirciyi anımsatırlar: müdahale etmek isteseler bile yaşantı artık başka bir zaman dilimine aittir ve hiçbir müdahaleye müsaade etmez. Resimdeki figürleri karakteristik görünüşlerine dikkat ederek incelediğimizde ise Yunan seramiklerindeki ve Roma fresklerindeki figürler ile neredeyse aynı tiplemelere sahip olduğu görülür; sanki resim Yunan ya da Roma

döneminde sahnede oynanan trajik bir oyunun dramatik tasviridir, zihnimizde direkt olarak antikiteyi canlandırır. Bu da bize Rönesans sanatının antikiteyi canlandırma idealini taşıyan bir yapıya sahip olduğunu bir kere daha kanıtlamış olur. Mekan ise bize 14. yüzyılın Avrupa mimarisi ile çağı ve çağın anlayışını gösterir; tüm antikite canlandırmalarının 14. yüzyılda geçtiği yani Giotto'nun resminde Rönesans dönemi sanatının ve sanatçıların antikiteyi kendi çağına uygulamak ideali açıkça gözlemlenebilir:

“Ancak İtalya, Yeniçağın buluşu olarak, perspektife uygun mekanı çizme bilimini keşfetmişti. Bu nedenle, bilimsel perspektifin bulunuşuna değin İtalyan ressamı, daima Giotto'nun mekan anlayışına dönmüşlerdi. Giotto, kendi anlayışının dışına çıkan her adımda ressamı ışık olmuştur. Küçük formlara ya da süse düşen sanatçılar, tekrar tekrar Giotto'nun o açık mekan anlatımına başvurmuşlardır. Giotto'dan sonra .parçalanmamış ilk mekan anlayışına Massaccio (1401-1428) varmıştı. Massaccio, Rönesans için en önemli bir basamak olmuştur. Böylece, olgun Rönesansın mekan anlatımına bu son basamaktan atlayarak varılmıştır”(Turani, 2000, s.342).

Rönesans sanatında ele alınan trajik konularından birisi de, dinlerin ilk trajik öyküsü olarak karşımıza çıkan ‘cennetten kovulma’ temasıdır. Cennetten kovulma öyküsü kutsal kitabın yaratılış bölümünün 2: 3-24 ile 3: 2-24 kısımlarında yer alır. Bu temanın ise Rönesans resmindeki en etkili örneğini Masaccio (1401-1428) vermiştir. Rönesans resminde Masaccio'nun önemi ise Giotto'nun başladığı ya da yapmak istediği işi tamama erdirmiş olmasıdır; İtalyan mimarlar Leon Battista Alberti ve Filippo Brunelleschi'nin matematik bilgileri aracılığıyla resimde perspektifi gerçekçi bir duruma getirmiştir.

Masaccio, “Adem ile Havva'nın Cennetten Kovulması” temasını bugün Floransa'da bulunan ‘Santa Maria del Carmine’ nin duvarına 1427 tarihinde fresk olarak betimlemiştir. Masaccio'nun dönemindeki Hristiyanlık inancına göre; tanrı dünyanın yaratılışını tamamladıktan sonra toprağı işleme için Adem'i yarattı. Tanrı Adem'i Aden bahçesine yerleştirdi. Aden bahçesindeki tüm ağaçların meyvelerini yemesine izin verdi tek bir ağaç hariç: ‘iyi ve kötüyü bilme ağacı’. Adem'e o ağacın meyvesini yemesini kesinlikle yasak etti. Yalnız olan Adem'e tanrı, Adem'in kaburga kemiklerinden yarattığı Havva'yı gönderdi. Adem ve Havva çıplaktılar, fakat çıplaklığın ne olduğunu bilmiyorlardı. Kutsal kitaba göre tanrı'nın yarattığı hayvanların en kurnazı olan yılan, Havva'yı ‘yasak ağacın ‘ meyvesini yemeye ikna etti. Havva yasak ağacın meyvesini yedi ve Adem'e de yedirdi; ikisinin de gözleri açıldı, çıplak

olduklarını fark ettiler ve utandılar. Bunun üzerine Tanrı'dan saklanmak için ormana kaçtılar. Tanrı, Adem ile Havva'nın yasak ağacın meyvesini yediklerini öğrendikten sonra yılanı lanetledi, Adem ile Havva'yı da cennetten kovdu:

“21 RAB Tanrı Adem'le karısı için deriden giysiler yaptı, onları giydirdi. 22 Sonra şöyle dedi: “Adem iyiyi kötüyü bilmekle bizlerden biri gibi oldu. Şimdi yaşam ağacına uzanıp meyve almasına, yiyip ölümsüz olmasına izin verilmemeli. 23 Böylece RAB Tanrı, yaratılmış olduğu toprağı işlemek üzere Adem'i Aden bahçesinden çıkardı. 24 Onu kovdu; yaşam ağacının yolunu denetlemek için Aden bahçesinin doğusuna Keruvlar ve her yana dönen alevli bir kılıç yerleştirdi” (<https://christiananswers.net/turkish/bible-tr/tr-gen3.html>, 01, 08, 2018).

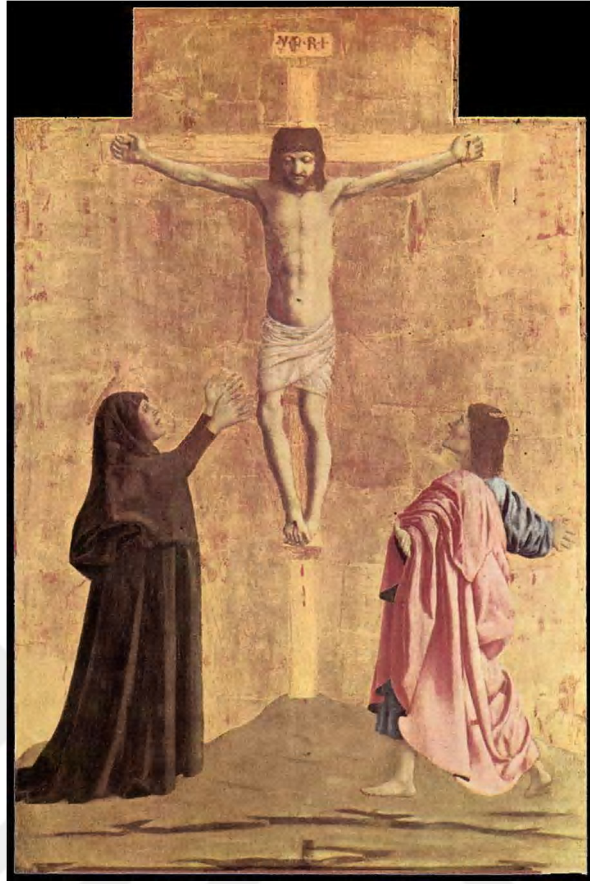


Resim 12: Masaccio “Adem ile Havva'nın Cennetten Kovuluşu”, 1427.

Masaccio'nun bu yapıtı Santa Maria del Carmine kilisesindeki fresklerinden sadece bir tanesidir. Resimde Adem ile Havva'nın ifadelerinden, cennetten kovulmalarının trajik boyutunu açıkça görmekteyiz. Adem ile Havva'nın resimde dar bir kapıdan, bir 'keruv'un eşliğinde geçirildiklerini görüyoruz. Kapı cennetten dünyaya açılan bir geçidi temsil ediyor. Başlarında da onları dünyaya ulaştırmakla görevlendirildiğini anladığımız bir keruvu görüyoruz. Masaccio Adem ile Havva'nın indirildiği dünyayı kutsal kitap'ta tarif edilen cennetin tam tersi bir mekan olarak tasvir

etmiştir; çorak ve ıssız bir yerdir. Adem'in pişmanlığı ile Havva'nın yakarışının sebebini ise bu mekan tasviriyle çok iyi bir şekilde anlamlandırmıştır: tek bir 'yasak'a duyulan merakın, ellerindeki kıymetli olan çoğu şeye karşı onları körleştirmesi, tek bir unsuru elde etmek için bir çok güzel unsurdan vazgeçilmesi ve kaybın kazançtan çok daha büyük boyutlarda olması yaşanan trajik durumu gözler önüne sermektedir.

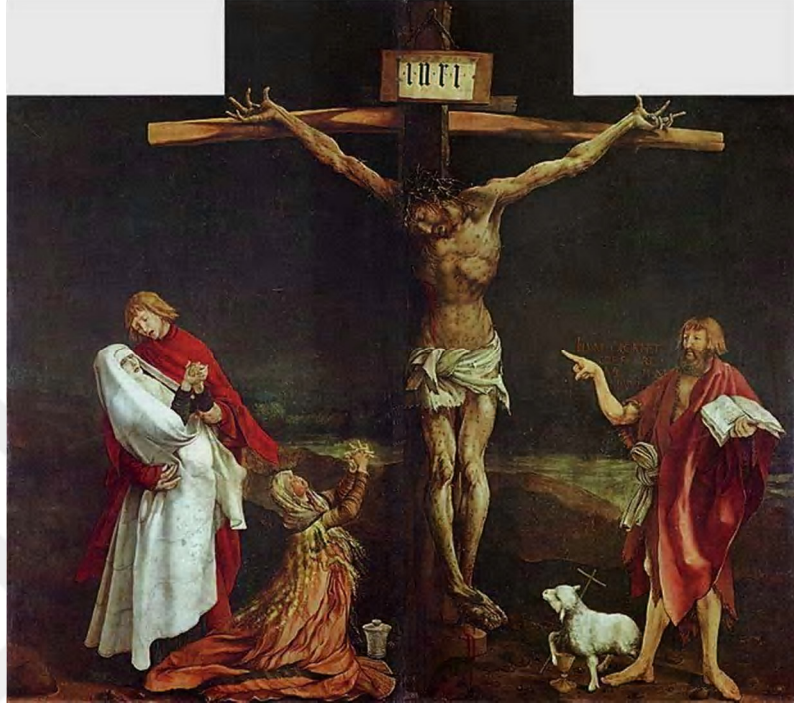
İtalya'da Erken Rönesans dönemindeki resim anlayışı ve algısı böyleyken, Kuzey Avrupa'da ise daha farklı bir resim anlayışıyla birlikte aynı temalar ele alınmaktadır. 15. yüzyılın İtalyan sanatçıları betimlemelerinde antik öğeleri ve antik anlatım tekniklerini kullanmaya başlamışlardı. İtalya'da bu dönem Erken Rönesans dönemi olarak adlandırılır. Fakat Kuzeyli sanatçılar doğayı gördükleri gibi betimlemişler, antik öğelerle henüz bir bağ kuramamışlardı; bu sebeple de 15. yüzyıl Kuzey Avrupasının yaşadığı dönem 'Geç Gotik' olarak adlandırılır (Turani, 2000, s. 345). Kuzey Avrupa, İtalya'dan farklı olarak aynı trajik temaları idealize etmeden, çok gerçekçi ve farklı bir biçimde göstererek betimlemiştir. Aradaki farkı daha iyi anlamak için ise 'Çarmıha Geriliş' temasını ele alan iki farklı sanat eserini karşılaştırarak gözlemleyebiliriz. Bu eserlerin ikisi de pano olarak yapılmıştır; birisi Erken Rönesans sanatçısı olan Piero della Francesca'nın, diğeri de Geç Gotik döneminin gizemli ustası Matthias Grünewald'ın "Çarmıha Geriliş" eserleridir.



Resim 13: Piero della Francesca, “Çarmıha Geriliş”, 1445-1462.

XV. yüzyıl İtalya’sında, Erken Rönesans’ın anlatmak istediği -neredeyse- her şeyi tek bir el söyledi: bu sanatçı Piero della Francesca’dır. Francesca; ışıklı, parlak, gölge kontrastı olmayan ve desene dayalı resim anlayışıyla kendinden sonraki sanatçılar üzerinde derin etki bırakarak Yüksek Rönesans resim anlayışının öncüsü haline gelmiştir. Sansepolcro’da bulunmakta olan “Çarmıha Geriliş” panosunda Francesca, Erken Rönesans dönemi resim anlayışının antikite ve idealizasyon kavramları üzerinde ne kadar fazla durduğunu bize gösterir. İsa çarmıhta asılıdır fakat bir ölü gibi değildir; dönemin İtalya resim anlayışına göre İsa’nın ölüsü bile bir ‘yaşam’ı içerir. Vücudu bir Donatello heykeli gibidir; sağlam, ideal, elleri, ayakları ve kaburgalarının altındaki yaralar haricinde vücudunda hiçbir kusur görmek mümkün değildir. Yüzü hiç acı çekmediğini vurgular; bu durum onu Tanrısallaştırır. Erken Rönesans resmi, iyi bir din’i anlatım aracı olarak kullanmıştır; kutsal kitap’ta tarif edilen ne ise izleyiciye onu göstermiştir. Fakat Grünewald’ın yarattığı Altar Panosu’ndaki eserde ise bu durumun tam tersi bir durum söz konusudur. Sonucu tamamen doğal ve ‘gerçek’ bir süreç

belirler. Gerçek ne kadar iyi belirtilirse ‘trajik’ o kadar iyi hissedilir; Kuzeyli ustaların doğal gerçekçiliği ise trajik’i bize daha fazla hissettirir.



Resim 14: Matthias Grünewald, “Çarmıha Geriliş”, 1512-1516.

“Daha sonra İsa, her şeyin artık tamamlandığını bilerek Kutsal Yazı yerine gelsin diye, “Susadım!” dedi.²⁹ Orada ekşi şarap dolu bir kap vardı. Şaraba batırılmış bir süngerini mercanköşk dalına takarak O'nun ağzına uzattılar.³⁰ İsa şarabı tadınca, “Tamamlandı!” dedi ve başını eğerek ruhunu teslim etti” (Mat.27:45-56; Mar.15:33-41; Luk.23:44-49).

Yukarıdaki metin kutsal kitapta yer alan İsa'nın ölüm anını anlatır. Grünewald'ın Isenheim Altar'ındaki Çarmıha Geriliş parçasındaki betimlemede, - kutsal kitap'ta da belirtildiği gibi - İsa'nın susadığını gerçekten hissederiz; daha da ileri gidersek onunla birlikte biz de susarız. Grünewald'ın betimlemesi o kadar güçlüdür ki, bu eserin karşısına geçtiğimiz zaman resimdeki ‘ağırlığı’ resmen üstleniriz. Bu eserde İsa'nın, anlatıldığı üzere fiziksel bir şiddete uğradığını, vücudunun deforme edildiğini, susadığını, henüz can vermiş olduğunu, acı çektiğini; kısacası Tanrı'nın oğlu da olsa sonuçta onun da bir ‘insan’ olduğunu duyumsarız. Ustaca kullanılan ‘kan kırmızısı’ şarabın adeta O'nun kanı olarak kabul edilmesini vurgulamaktadır, kırmızının bu tonunun ise fondaki koyuluk ile bir arada kullanılması bize bu temanın vermek istediği mesajı doğrudan ulaştırır: bu tema İsa'nın ölümüdür. O'nun öldüğünü bize çok az Rönesans resmi anlatır; dönemin çoğu resminde hiç de ölmüş gibi görünmez. Grünewald'ın bu

eseri de alımlayıcıya bu temayı tüm trajik boyutlarıyla aktarabilmeyi başarmış nadir eserlerdendir. Bununla birlikte Rönesans'ın hümanist anlayışa ne kadar çok önem verdiğini - hatta salt bir biçimde bu düşünceden yola çıktığını - de bir kez daha anlamış oluruz. Arınma (katharsis) açısından baktığımızda Grünewald'in betimlemesi, İtalyan sanatçılar kadar antikite'yi amaç edinmemesine karşın Francesca'nın betimlemesinden çok daha fazla başarılıdır. Buradan anlaşıldığı üzere katharsis amaçlansa da, amaçlanmasa da sanat eserinin 'gerçek' ve evrensel bir sonucudur; sanatçının 'içsel amacı'dır.

Rönesans sanatında 'dindışı' trajik betimlemelere ise ilk olarak 'Yüksek Rönesans' döneminde rastlarız. Yüksek Rönesans dönemi olarak adlandırılan bu dönem XVI. yüzyıl'ın ilk yarısı olarak kabul edilir. Bu dönemde anlatım kadar, plastik değerlere ve estetiğe de büyük önem verilmeye başlanmıştır:

“XVI. yüzyıl'ın ilk yarısı Rönesans'ın olgunluk dönemi olarak kabul edilmiştir. Bu çağın, güzel sanatlar alanında bulunduğu değerler, XIX. yüzyıl'ın ortalarına kadar devam eder. Bu dönemin büyük sanatçıları Leonarda, Raphael, Michelangelo ve Tiziano'dur. Raphael, tanrısal güzelliğin en yüksek temsilcisi addedilir. Onun eserlerinin sayısız kopyaları, dünyanın birçok ülkelerine yayılmıştır. Estetikçi, onun olgun formlarını zevkle seyrettiği gibi, dindar olan kişi de onun eserinde kendi ulvi duygularını bulur. Katolik kilisesi, Raphael'in eserindeki bu dünya ile ilgili güzelliğe rağmen, din ile ilgili ifadeye de son derece büyük değer vermişti. Kendi çağdaşlarına, onun eseri, bütün çağların en büyük sanatı olarak görünmüştü” (Turan, 2000, s.351).

Rönesans'ın 'olgunluk çağı' olarak kabul edilen bu dönemde, Erken Rönesans dönemine göre antikite idealine daha fazla önem verildiği açıkça görülmektedir; Yüksek Rönesans döneminde üretilen 'dindışı' betimlemelerin temalarını sanatçılar artık antik tragedyalardan seçmeye başlamışlardır. Trajik betimlemelerin temalarına kutsal kitap'ın yanı sıra böylece antik mitoslarda eklenmiş olur. Bu gelişmeye örnek olarak Venedikli ressam 'Tiziano Vecellio'nun "Actaeon'un Ölümü" adlı eseri gösterilebilir. Resim konusunu Antik Yunan'a ait trajik bir mit'ten almıştır.



Resim 15: Tiziano Vecellio, “Actaeon’un Ölümü”, 1562.

‘Polis’ adı verilen şehir devletlerinde yaşayan antik Yunan halkı, kentin duvarları dışarısında kalan dünyaya ‘yaban’ adını vermişlerdi. Yaban’ı vahşi, acımasız ve kötücül bir yer olarak gören Yunan halkı yabandaki tehlikeli yaşamla yüzyüze gelmemek için şehrin duvarlarının dışarısına çıkmaktan kaçınırlardı. Yaban’a çıkma cesareti gösteren bir Yunan ise ancak bir ‘kahraman’ olabilirdi: Actaeon. Actaeon üç köpeği ile birlikte yabanda avlanan bir avcıdır. Avlandığı günlerin birinde ormanın derinliklerinden gelen güzel sesler duyar, sesleri takip eder ve Artemis’in perileri ile birlikte bir gölde yıkanmakta olduğunu görür. İmgenin etkisi karşısında adeta kendinden geçen Actaeon, bu efsunlu hülyadan tanrıça Artemis’in öfkesinin şiddetli tesiriyle uyanır. Tanrıça’nın gazabından korkan Actaeon kaçmaya başlar, kaçarken ise bir geyiğe dönüştüğünü fark eder. Sahiplerinin kokusunu artık bir av hayvanı kokusu olarak algılayan av köpekleri ise farkında olmadan sahiplerini yakalayıp parçalarlar; Actaeon, tanrıçayı şehvetli bir anda izlemenin bedelini kendi köpekleri tarafından parçalanarak öder.

Tiziano’nun “Actaeon’un Ölümü” mitosunu konu alan betimlemesini incelediğimizde Tiziano’nun bir Erken Rönesans sanatçısına göre ne kadar farklı bir tutum içerisinde olduğu görülür; Tiziano resmi yalnızca ‘kusursuz bir şekilde konuyu

betimleme' aracı olmaktan (yani bir illüstrasyon olmaktan), büyük bir ustalıkla ortaya koyduğu plastik değerler, renk ve kompozisyon kullanımıyla kurtarmıştır. Bu sebeple resmi salt bir betimleme aracı olarak görmek yerine resmin kendisinin de bir varoluşa sahip olduğunu, resminde kendisine ait bir amacı olduğunu resmin 'resim' olma amacı taşıdığını kanıtlamıştır. Trajik olay örgüsünün yanı sıra resimsel değerleri de çok yüksek bir eser yaratmıştır.

Yüksek Rönesans ise çok kısa bir dönem olup sonucunda "Maniyerizm" olarak adlandırılan Geç Rönesans dönemini doğurmuştur. Maniyerizm'i önceleyen sanatçılar ise Yüksek Rönesans döneminin sanatçılarıdır; Michelangelo, Correggio, Raphael, Baroccio, Leonardo gibi sanatçılardır. Yenilikçi, heyecansal ve farklı arayışlar içerisinde olan bu sanatçılar Barok döneminin bile öncüleri sayılırlar. Geç Rönesans dönemi; Yüksek Rönesans'ın aksine antikiteden uzaklaşmaya, Gotik döneme yaklaşmaya başlamıştır. Pekala Geç Rönesans için de 'gotik'in yeniden doğuşu denilebilir:

"Bu dönemde Antikite'nin unsurlarına karşı bir tepki başlamıştır. Gotik'in o yükseltici mistik duygusu sanki yeniden görülür. Bu duygu ile klasik anlayış adeta kaynaşır. Böylece Hıristiyanlığın yüceltme duygusu, reformasyona bir tepki gibi yer yer dirilmeye başlar. Bu hareket dolayısıyla Rönesans'ın üzerine loş bir karanlık gibi çöker. Ve figürler yer yer gölgelerin içine gömülürler. İşte bu iki hareket, "Maniyerizm" başlığı altında sanat tarihinde incelenir" (Turani, 2000, s.368).

Bu özellikleri nedeniyle Geç Rönesans döneminde dindışı betimlemeler bulmak zordur. Bu dönemin dindışı betimlemelerinin nadir örneklerinden birisine ise El Greco'nun "Laocoön" adlı eseriyle birlikte rastlanılır. El Greco (1541-1614), sanat tarihinde Rönesans döneminden Barok dönemine geçişin sembolüdür. Grek kökeninin bir getirisi olan 'Bizans Sanatı' ile yaşadığı yer olan İspanya'da uyguladığı 'Katolik Sanatı'nın - Gotik sanat - doğal bir sentezinin sonucunda sanat tarihindeki bu geçişi sağlamıştır.



Resim 16: El Greco “Laocoön”, 1610.

Greco'nun “Laocoön” adlı eserinde, Troyalı bir rahip olan Laocoön'un ve oğulları olan Antiphantes ile Thymbraeus'un, Troya'nın işgaline ve içi askerlerle dolu olan ‘Tahta At’a karşı Troya halkını uyurma çabalarını ve kadere bu şekilde müdahalede bulunmaya çalıştıkları için Tanrıların onları sürüngenlerin elinden olacak bir ölümle cezalandırması mit’i anlatılmaktadır. Tanrılar - başta Apollon olmak üzere - Greklerin zaferini Troya'nın düşüşünü istedikleri için Laocoön'ün Troya'yı bilinçlendirmesini istemediler.

Eseri incelediğimizde Greco'nun eserinin gerçekten de ‘antik’ bir atmosfer içerdiği görülmektedir. Diğer eserlerindeki Gotik atmosfer bu resimde sadece biçimsel olarak kendini gösterir. Aradaki bu net ayrım ise bize artık ‘dindışı’nın antik bir betimlemeyle, ‘din’in ise ‘gotik’ bir betimlemeyle ele alındığını gösteriyor. Yere yıkılan Lacoön ve ayaktaki oğlu ölüme karşı gösterilen bir direncin, ‘son umut’ un bir imgesi olarak biçimlenmişlerdir. Diğer oğlunun ise çoktan ölüme yenildiği görülür. Sağdaki üç Troyalı ise Tanrıların gücü ve kader karşısında çaresizdir. Sadece izlemektedirler; çünkü izlemek çaresizlik/eylemsizlik demektir. Bütüne hakim gölgeler ve keskin ışıklı alanlar ise Barok dönemin adeta birer habercisidir.

2.3.2. Rönesans Dönemi Heykel Sanatında Trajedi

Rönesans dönemi heykel sanatı da, Rönesans dönemi resim sanatıyla aynı ilerlemeleri aynı zamanda yaşamıştır. Aynı ideallere erişmeye çabalamıştır. Erken Rönesans dönemi heykeltıraşı olan Ghiberti'nin öğrencisi olan Donatello (1386-1466) ise XV. yüzyıl Rönesans heykel sanatının en önemli figürü sayılmıştır. Donatello heykel anlayışını Geç Arkaik dönem lahitlerinden yola çıkarak oluşturmuştur. Dostu Brunelleschi ile Roma seyahatinin nedeni de antik dünyaya olan merakıdır. Eserleri genelde kutsal kitap'tan temalar içeren 'dini' betimlemelerdir. Donatello, Davud heykeliyle tanınmış bir heykeltıraştır; bu heykelin önemi ise antikiteden Donatello'ya kadar olan zaman diliminde tamamen çıplak olan ilk heykel olmasıdır. Antikiteden Donatello'ya kadar Batı sanatında tamamen çıplak bir figüre rastlamak neredeyse imkansızdır. Rönesans heykel sanatında 'tragedya' kavramını incelemeye Donatello'nun eserlerinden birisi olan 'İshak'ın Kurbanı' adlı eseri incelenecektir.



Resim 17: Donatello "İshak'ın Kurbanı", 1418.

1 Daha sonra Tanrı İbrahim'i sınıadı. "İbrahim!" diye seslendi. İbrahim, "Buradayım!" dedi. 2 Tanrı, "İshak'ı, sevdiğin biricik oğlunu al, Moriya bölgesine git" dedi, "Orada sana göstereceğim bir dağda oğlunu yakmalık sunu olarak sun" (İncil, Yaratılış, 22: 1-2).

İbrahim'in, Tanrı'nın istediği kurbanın biricik oğlu İshak olduğunu duyması bile bir trajedidir, İshak'ın ölümünün babasının elinden olacağını görmesi bir diğer trajedir. Tanrı öykünün sonunda İbrahim'e kurban etmesi için, oğlunun yerine bir koç gönderir. Fakat bu hikayenin trajik yanı sonucu değil, sürecidir. İbrahim'in trajik kahraman olmasının nedenini de Kierkegaard şöyle açıklamıştır:

“Yapılan fedakârlığın sonucunu belirleyen ve bu durumun doğru yanlılığını açıklayan ahlak kuralları vardır. Bu kurallara uygun ya da ters düşen bir olay dahi olsa, trajik kahraman, bir fedakârlık yaptığı ve bu fedakârlığı evrensele ulaşılarak kendisinden bile vazgeçerek yaptığı için bu unvanı fazlasıyla hak etmiştir” (Kierkegaard, S., Korku ve Titreme, s.40).

Donatello'nun kurgusunda İbrahim'in başı, İshak'ın başının açısıyla tezat oluşturan bir açıyla yukarı doğru bakmaktadır; Tanrı'dan bir dönüt beklediğini çok iyi bir şekilde buradan anlaşılır. Tanrı'dan gelecek bir emirle İshak'ın boğazına dayadığı bıçağı geriye çekip onu kurban edecektir. İshak ise İbrahim'den daha itaatkar bir ifadededir; bu 'baba'ya itaattir. Baba olarak İbrahim Tanrı'ya, İshak'ta İbrahim'e itaat etmektedir. Donatello'nun Geç Arkaik ve Gotik kumaş kıvrımları ve oylumlar barındıran, tam bir ideale hizmet eden bir betimlemesi vardır.

Donatello'nun tartışmasız büyüklüğü karşısında tevazu ile daha da üste çıkmış bir Rönesans heykeltıraşı daha vardır; Michelangelo Buonarroti (1475-1564). Donatello Rönesans heykel sanatının başı, Michelangelo ise zirvesidir. Michelangelo aynı zamanda bir ressam ve mimardır. Maniyerizm ve Barok akımının öncüsü sayılır. Michelangelo resimlerini de adeta iki boyutlu birer heykel figürü gibi betimlemiştir. Rönesans heykel sanatında 'dindışı' ve 'toplumsal' konuları aynı zaman içerisinde ele alan tek heykeltıraştır; Baküs, Apollo heykellerini antik mitolojiden almıştır, mitolojik konulu heykellerinin dışında konu olarak 'köle'leri ele aldığı heykelleri vardır. (Uyanan Köle, Sakallı Köle vb.) Kendi figürlerini, kendi konularını, kendi görme biçimlerini geliştirmiştir; kısıtlı dönemine göre gerçekten de çığır açmıştır. (Yüksek Rönesans sanatının en büyük dört isminden birisidir).

“Onun figürleri dev insanlardır. Hatta biz ne İtalya'da ne başka bir yerde onun o devasa insanlarına rastlamayız. Michelangelo, o muazzam insanları aynen Leonardo gibi kendi dünyasında bulmuştur ve ona özgü figürlerdir. Michelangelo, denilebilir ki, bu onurlu, düşünceli dev insan tiplerini çağının büyük haksızlıklarına, gaddarlıklarına karşı yaratmıştır. Hatta bu nedenle biz onun, kalbinde yaşayan ümidi, ölümsüzleştirmek gereğini duyduğunu anlıyoruz. Medici'nin Floransa'daki mezarında, karşılıklı uzanan heykellerinin altına şu

sözünü yazdığını görüyoruz : "Uyumak tatlıdır ve sefalet ile utanç verici bir durumdur devam ettikçe, taştan olmak daha iyidir. Hiç bir şeyi görmemek ve duymamak benim mutluluğumdur. Bu yüzden beni uyandırma. Ah ! Alçak sesle konuş." Bu sözlerden Michelangelo'nun içini ve duygularını anlayabiliyoruz. Bu heykellerinde o dev insanları görünce, bunları ona esinleten duygunun ne olduğunu anlıyoruz. Sanatçının, iç dünyasında oluşan, bu kabına sığamayan hiddetini anlatabilmek için, onun bu dev insanlarla toplumun karşısına kuvvetlenmiş olarak çıkmak istediğini anlıyoruz"(Turani, A, 2000, s.355).

Trajik konulu bir eser olmasa da; tragedya kavramını doğuran, Dythrambos şenliklerinin konusu, şarabın ve tarımın tanrısı olan Bacchus'ü (Dionysos) betimleyen eseri incelenmiştir. Antikite'nin ve antik tragedyanın Rönesans yasaları için ne kadar belirleyici olduğunun bir başka kanıtı da 'tragedya' kavramını doğuran Bacchus'ün doğrudan konu edinilmesidir. Michelangelo'nun bir çok eserinin arasından bu eserini seçmemizin ve incelememizin sebebidir.

Michelangelo'nun Baküs heykeli, Geç Arkaik dönem heykelleriyle birçok benzer özellik taşımaktadır. Bu açıdan baktığımızda Michelangelo ve Donatello'nun heykel anlayışlarının 'antikite'ye bağlılık ve onu bir ideal olarak görme bağlamında birbirlerine ne kadar yakın oldukları çok açık bir şekilde görünmektedir. Bacchüs sağ elinde bir şarap kadehini tutmaktadır, arkasında ise üzümlerle birlikte çocuk diyebileceğimiz kadar genç bir satyr görünür. Eserin plastik yönünün, anlatımcı yönünden daha baskın olması ise bize Yüksek Rönesans dönemi görüşlerinin Michelangelo'ya daha cazip geldiğini ve Michelangelo'nun dönemin estetik algısını ne kadar doğru bir biçimde yansıttığını gösterir. Eserde Michelangelo'nun anlatmak istediği şey 'antikite'den haberdar oldukları, ondan etkilendikleri ve ona yeniden erişmek ideallerinin bilincinde olduklarıdır. Bu anlatımdan başka bir anlatım daha içermez Baküs heykeli, tamamen plastik bir anlatım barındırır. Bunu da -daha önceden de söylediğimiz gibi- Geç Arkaik dönem ile kendi dönemi arasında kurduğu gözlemlenebilir bir bağ ile bize anlatır.



Resim 18: Michelangelo, “Baküs”, 1530. **Resim 19:** Michelangelo, “Apollo”, 1496-7.

2.4. Rönesans Sanatında Komedyaya Kavramı

Rönesans sanatında komedyaya kavramı da antikitenin beraberinde getirdiği bir anlayışa dayanır. Aristoteles’in ‘Poetika’sında tarif edilen, Antik Yunan ile Antik Roma’da uygulanan komedyaya anlayışı Rönesans döneminin de komedyaya anlayışında belirleyici olmuştur. Rönesans döneminde komedyaya kavramı, Dante Alighieri’nin ‘İlahi Komedyaya’ (Divina Commedia) adlı eseriyle zirveye ulaşmıştır. Rönesans dönemi plastik sanatlarında ise komedyaya kavramına, Dante’nin eseri için yapılan betimlemeler dışında rastlamak pek mümkün değildir. Rönesans dönemi için komedyaya kavramı hiciv (eleştiri) için kullanılan bir araç olarak görülmüştür. Halka ulaşmak için tragedyaadan daha kolay ve yaygın bir iletişim aracıdır. Tragedya gibi ‘kutsal’ bir ciddiyet; karakterlerinin ortalamanın üstünde insanlar olması -yani halk arasında gözlemlenmesi her zaman için mümkün olmayan insanlar barındırması- gibi nedenlerden dolayı genel kitleye hitap etmesi zor bir araçtır; daha çok sanatsal bir araçtır. Komedyaya ise

ortalamanın altında, yani genel kitlenin kendisine daha yakın bulabileceği karakterler barındırdığı için, Rönesans dönemi sanatçılara genel kitleye daha kolay erişim sağlanabileceğini düşündürmüştür:

“Dante, eseriyle çok geniş halk kitlelerine ulaşmayı ve onların düzensizlik ve günahlardan sıyrılarak doğru yola erişmelerini sağlamayı amaçlar. Dolayısıyla ozana göre şiir, tüm halk kitlelerinin anlayabileceği bir dilde yazılmalıdır. Bu bağlamda yazar “komedyaya” yönelir. Bir diğer açıdan bakıldığında cennet bölümüyle son bulan eser diğer komedi türlerinde olduğu gibi mutlu bir sona işaret etmektedir. Esere “İlahi” (Divina) sıfatı ilk kez İtalyan yazar Boccaccio tarafından eklenir ve 1555 yılından itibaren kitabın tüm baskılarında “İlahi Komedyaya” (“Divina Commedia”) adı yer alır” (Temel, 2016, s.101,102).

Rönesans dönemi plastik eserlerinden tam bir ‘komik’ kavramı görmeyi bekleyemeyiz; ancak trajikomik yani ‘humour’ kavramını gözlemleyebiliriz. Bu gözlemi ise iki Kuzeyli ressamın eserlerine dayanarak yapılabilir, bu ressamlar Hieronymous Bosch (1450-1516) ve Pieter Brueghel’dir (1525-1569).

2.4.1. Rönesans Dönemi Resim Sanatında Komedyaya Kavramı

Hieronymous Bosch, 1450 yılında Hollanda’nın s-Hertogenbosch bölgesinde dünyaya gelmiştir. Bosch’un eserlerini gözlemlediğimizde çağından çok, XX. yüzyılın metafizik ve sürrealist akımlarının zirveye ulaştığı dönemi ve Bosch’un onları nasıl öncelediği görülür. Bosch’un aşırı yoğunlaşmış kompozisyonlarında gerçek-üstü/gerçek-dışı figürleri ve oluşları gözlemlenmiştir. Bosch bu kompozisyonları ile kendi bölgesinin - Kuzey Avrupa’nın - yeni konjektürünü çok başarılı bir şekilde açıklar; Alman kesiş ve teolog olan Martin Luther ile birlikte Papalığa karşı gelişen ‘Reform Hareketi’nin Bosch’ün düşüncelerine ne kadar tesir ettiğini kompozisyonlarında karşılaştığımız, eleştiri (hiciv) yüklü dini figürlerini gözlemlediğimizde anlamaktayız: rahibe örtüsü giyen bir domuz, vahşi bir canavarın yüzüne sahip din adamları görünür. Bosch, Kuzey’in Katolik mezhebine karşı takındığı yeni tavırların sözcüsüdür. Bu betimlemelerini ise kökeni komedyaya dayanan ‘hiciv’ sel bir üslupla yaratmıştır. İlk bakışta dindışı ve gerçekdışı olarak nitelendirebileceğimiz eserleri daha dikkatli bir şekilde yeniden incelendiği zaman bize kendi döneminin ‘dini’ temasını fantastik bir biçimde işlendiğini gösterir.



Resim 20: Hieronymus Bosch, “Mahşer”, 1482.

Bosch’un ‘Mahşer’ isimli eserinde soldan sağa sırasıyla cennet, yargılanma süreci ve cehennemi görürüz. Eseri ve İlahi Komedya’yı karşılaştırdığımızda ise Bosch’un cennet, cehennem ve yargılanma süreci kavramlarının Dante üzerinden biçimlendiğine tanık oluruz. Bosch’un cehennem tasviri tıpkı Dante’nin İlahi Komedyası’nda betimlenen cehenneme denk düşer; cehennem Kudüs’ün altında yer alan derin bir çukurdur, yukarı doğru gidildikçe daralan ve dokuz kattan oluşan karanlık bir yerdir. Araf ise cehennemin girişinde bulunan bir yerdir, arafta yer alan insanlar yeryüzünde ne iyilik ne de kötülük yapmış olan, hükümsüz insanlardır. Dante, araftan ‘Antinferno’ olarak bahseder (Temel, 2016, s.103). Teknik olarak ele aldığımızda ise Bosch’un eserlerinde perspektif kullanımı neredeyse yoktur; minyatüre benzetilecek kadar iki boyutlu ve üst üste eklemeli görünmektedir. Bosch’un cennet betimlemesinde ise Kuzeyli olmasının verdiği bir katılık vardır yine de; beklenildiği kadar olağanüstü değildir adeta bu dünyaya ait bir bahçe tasviridir. Fakat buna komik kavramından çok humour (mizah) kavramına yaklaşır. Mizah: bir gerçeği nükte, eleştirel şaka ve takımlarla süsleyip anlatan resim, karikatür, konuşma ve yazı sanatıdır. Bu bağlamda:

“Denizin erişmediği ırmak yanında denizin daha tehlikesiz kaldığı kötülükler uçurumu” (Alighieri, 2013,. s.107).



Resim 21: Hieronymus Bosch, “İsa’nın Çarmıhı Taşınması”, 1510.

İsa’nın çarmıhı taşınması adlı betimlemesinde bile Bosch’un halkı ‘grotesk’ olarak tasvir etmesi, İsa haricinde kimsenin kutsal görünmemesi aksine sıradan görünmesi, topluluğun kısmi olarak kendi arasında bölünmüşlüğü, olayın sonunda kötü bir olay olmayacakmış gibi hissettirmesi ise ‘komedy’ tarzı bir anlatım amacı güttüğünün birer işaretidir. Halka erişme güdüsü ele alındığında Bosch gibi Kuzeyli ressamın, Güneyli resamlardan daha çok bu konu üzerinde durduğunu dönemin eserlerini gözlemleyerek anlamış oluyoruz.

Bosch’un ortaya koyduğu tutumu sürdüren bir diğer Kuzeyli ressam ise Pieter Brueghel’dir. 1525 yılında Hollanda’da doğan Brueghel, Bosch’un tutumunu sürdürmekle birlikte, kutsal kitap’ta humour içeren bazı kıssaları da resmetmiştir. “Körlerin Kıssası” adlı eseri dini temalarından birisidir:

“Bu dönemin sanatçıları arasında, dünyevi yani profan resmin esas ustası Pieter Brueghel (1528- 1569) dir. Bir köylü olan sanatçı , üstün bir gözlem ile, çağının bütün hayatını sahne sahne gözümüzün önüne yaymaktadır. Sanatın doğrudan doğruya doğanın bir gözlemi olmadığını, sanatçının gözleme gereksinme duydukça başvurduğunu biliyoruz. O, dünyayı yaşanması gereken bir kader olarak

kabul ediyordu. O zamanlar Limburg, bugün ise Brueghel denen bir Hollanda köyünde doğan sanatçı, Antwerpen'e geldiğinde, Bosch'un eserlerinden kopyalar yaparak geçiniyordu. Bakır üzerine yaptığı kazıma resimlerde, bu tekniğe hakim olduğu görülmektedir. İtalya'ya yaptığı seyahattan birçok manzara resimleri getirmişti. Fakat o İtalya'da kendi dili için hiç bir şey bulmamış ve kendi dünyasını gene kendi ülkesinde resmetmeye başlamıştı. Böylece Jan van Eyck'ten sonra memleketini insanları ile resmeden ikinci ressam olmuştu”(Turani, 2000, s.367).

Körlerin Kıssası adlı eseri, Kutsal kitabın Matta 15: 13 bölümünde geçen “Eğer kör köre kılavuzluk ederse, ikisi de çukura düşer” deyişinin anlatımıdır. Kıssada da geçtiği gibi en başta yer alan kör çukura düşmeye başlamıştır bile, devamını da doğal olarak sürüklemektedir. Burada asıl önemli olan şey ise körlerin ve mekanın, Brueghel'in dönemindeki Kuzey Avrupa'yı bize çok doğru ve gerçek bir şekilde anlatmasıdır. Ancak Brueghel, Bosch'a göre daha teknik bir anlatım tarzını benimsemiştir. Yakında duran figürlerin ve arkada duran kilisenin boyutunun bizde bıraktığı derinlik etkisi, Brueghel 'in perspektif tekniği üzerinde durduğunu bize gösterir. Brueghel bir köylüdür ve köy hayatını yaşamıştır. Brueghel bir köylü olmasına karşın, köylülerin ve köy hayatının cehaletini yermiş, hicvetmiştir; tüm bunları komik olarak görmüştür.



Resim 22: Pieter Brueghel, "Körlerin Kıssası", 1568.

Brueghel konu bakımından 'dindışı' betimlemeler yaptığını rahatlıkla söyleyebileceğimiz bir Rönesans ressamıdır. Sık sık belirttiğimiz gibi toplumun farklı temalarını fırın, dilenciler ve kır düğünü konularını betimlemiştir. Bunun yanı sıra Bosch'un desenlerinden çalıştığını ve Bosch'un etkilerini gözlemleyebildiğimiz bazı resimler üretmiştir.

Güneyde ise, Floransa'nın 1445 doğumlu maniyerist ressamı Sandro Botticelli (1445- 1510) İlahi Komedyaya betimlemeleriyle Rönesans döneminin komedyaya konulu resimlerinde kendisini göstermiştir. Botticelli, Filippino Lippi'nin öğrencisidir; bu nedenle Erken Rönesans ve Yüksek Rönesans döneminin sorunları ile buluşlarının birlikteliğini içerir. Figürleri ve kompozisyonları algılayışı açısından Maniyerist dönemi de oldukça etkileyen bir ressamdır. Botticelli'nin İlahi Komedyaya betimlemeleri, diğer eserleri kadar bilinir değildir. Bu betimleme serisi daha çok Botticelli'nin desenlerinin, eserlerini nasıl oluşturduğu konusunda ve Dante'nin Komedyasının dönem sanatçıları arasında nasıl bir imge oluşturduğu hususunda önemli bir fikir kaynağıdır. İlahi Komedyadan esinlenen Rönesans dönemi betimlemelerinin de Kuzeyde ve Güneyde algılanış biçimleri farklıdır. Kuzeyde komedyaya daha çok genel kitleye erişmeye çalışırken, Güneyde ise yine 'ilahi' bir anlatım içermektedir.



Resim 23: Sandro Botticelli "Dante'nin İtirafı", 1480-1495.



Resim 24: Sandro Botticelli, “Devler”, 1480-1495.

Rönesans dönemi komedy anlayışı bir açıdan da ‘metafizik’ bir algı içerir. Dolayısıyla doğüstü figürlerin ve ifadelerin de komik olabileceğini - ciddiye barındırsa da- düşünmüş ve denemişlerdir. Bu sebeple komedyayı daha çok grotesk yanıyla ele almışlardır. Grotesk kaba gülünçlüklerden, absürt şakalaşmalardan yararlanır; birbiriyle gerçekte hiçbir şekilde bağlantılı olamayacak yaşantıları ya da olayları bağdaştıran, temelde ciddi fakat görünüşte gülünç ve absürt olan bir komedy tarzıdır. Rönesans döneminde grotesk kavramı kullanıldığında aklımıza gelen ilk isim Leonardo da Vinci (1452-1519) ‘dir.

Leonardo Da Vinci, Yüksek Rönesans döneminin Floransalı sanatçılarının önde gelen isimlerindendir. Rönesans düşüncesini anlamak için da Vinci incelenmesi gereken önemli bir sanatçıdır; bilim ve sanat birlikteliğinin - matematiğin güzelliği diyebileceğimiz - en büyük temsilcisidir. Teknoloji, anatomi, estetik ve mimari araştırmaları üzerine yoğunlaşmış, çok yönlü bir Rönesans sanatçısıdır.



Resim 25-26: Leonardo da Vinci, “Grotesk Yüzler”, 1492.

Fakat da Vinci'nin grotesk eserlerini incelediğimizde, da Vinci'nin Güneyli sanatçıların genelini tersine - daha çok Kuzey ekolüne yakın bir anlayışla, karakterlerini 'toplum'dan seçtiğini ve komedi anlayışını halktan aldığını, halkı komiğin bir konusu olarak gördüğünü gözlemleriz. Grotesk eserlerinin genelinde de İlahi Komedy'nin etkilerini gözlemlemek mümkündür. Komedyanın ele aldığı konular; din adamları, münzeviler, deforme soylular ve halktan insanlardır. Fakat da Vinci'de Bosch gibi özellikle din adamlarını hicvetmiştir, çirkin olan her şeyi din adamlarını betimlerken kullanmıştır; biçimsiz bir baş, biçimsiz bir burun, kalın yüz çizgileri, iri ve tiksiniç dudaklar, görgüsüz bir giyim anlayışı hakimdir. Hepsi da Vinci tarafından bir hiciv unsuru olarak kullanılmıştır.

SONUÇ VE TARTIŞMA

Araştırmada önceki bölümlerde yer alan bulgular aracılığıyla dram, trajedi ve komedi kavramlarının anlaşılması ve bu kavramların sanatın kaynağı ile Rönesans sanatının başlangıcını ve temelini oluşturduğu, bu dönemin sanatında ve sanatçılarında görülmüştür. Bu bulgular ışığında ortaya çıkan sonuçlar şöyledir.

İlkel dönemden başlayarak antik Yunan'a kadar uzanan dinsel ve büyüsel ritüellerde taklit yoluyla hareket ederek eylemde bulunarak tapınan insanlar; mimesis (taklit), katharsis (arınma), dram, trajedi ve komedi kavramlarının ortaya çıkmasını sağlamışlardır. Aynı zamanda taklit yoluyla eylemde bulunarak tapınmak Antik tiyatronun kaynağını oluşturmaktadır. Antik Yunanlılar, varoluşun korku ve bilinmezliği karşısında varlığını sürdürebilmesi, korkularının bilinmezliğinin somutlaşması için korkularla arasına mitolojik tanrılar yerleştirmiştir. Bu şekilde hayal ürünü olan tanrılar dünyası aracılığı ile soyut olan o korkunç bilinmezlik biraz da olsa somutlaşarak üstesinden gelinmiştir. Bir orta dünya olan Tanrılar dünyası Yunan ve mitos kültürünün estetik ve yaratıcı bir tutumla zenginleşmesine katkıda bulunur. Yunan kültürünün ufkunu değiştirerek getirdiği yenilikler ve özgünlükler dram, trajedi ve komedi unsurlarının gelişmesini sağlayarak birer sanatsal kategori haline dönüşmüştür.

Atina'nın en yüksek devlet görevlisi olan tiran Peisistiatos tarafından Dionysos şenlikleri başlatılmış ve bu şenliklerde ödüllü yarışmalar düzenlenmesi de tiyatro sanatını doğurmuştur. Tiyatro sanatı olmadan; dram, trajedi ve komedi kavramları düşünülemez. Tiyatro sanatı aracılığıyla; dram, trajedi ve komedi unsurlarını oluşturan olaylar, hareket ve eylem halinde sahnede gösterilir. Dram sanatının kaynağı eyleme dayanır. Tragedya ve komedy sanatları da dramatik biçimler olduğu için bu sanatlar da eyleme dayanır. Katharsis (arınma) kavramının kaynağını oluşturan unsur ise tragedya sanatıdır. Çünkü tragedya sanatı ele aldığı konular ve olaylar aracılığıyla insanda korku ve acıma duyguları uyandırır. Katharsis ruhu tutkulardan ve acılardan kuratarak arınma

demektir. Bu arınma sonucunda psikolojik bir etki söz konusudur. Aristoteles; sanatsal yapıtların, aynı zamanda bir sanat yapıtı olan tragedya konularının ve biçiminin düzen ve güzellik sınırları içinde taklit edilmesinde etik ve eğitsel bir zevk görür. Bunun sonucunda ortaya çıkan psikoloji ile sempati ve insanseverlik duyguları oluşur. Bu durum katharsis'in etkilerinin sonuçlarıdır.

Platon ve Aristoteles, bu kavramların ilk kuramsal temellerini oluşturan Antik Yunan felsefecileridir. Sanatın temelini taklit olduğunu savunan bu kuramı ortaya koyan ilk düşünür Platon'dur. Platon'dan sonra mimesis, katharsis kuramını geliştiren dram, trajedi ve komedi kavramlarının estetik bir değer olarak sanat yapıtlarına dönüşmesini sağlayan filozof Aristoteles'tir.

Özellikle bu kavramların ve sanatların Rönesans sanatına etkilerine baktığımızda; Rönesans sanatının Antikite'nin yeniden doğuşu olduğu görülür. Rönesans dönemi Avrupa insanı "Orta Çağ" olarak adlandırılan dönemi yanlışlarla dolu ve düzeltilmesi gereken bir sistem olarak görüyordu. Batı uygarlığının Orta Çağ kültürü sebebiyle zayıfladığına ve yozlaştığına inanan aydın kimseler uygarlığı tekrar yüksek bir mevkiye taşıyabilmek ve geliştirebilmek için 14. yüzyıla kadar ki Batı uygarlık tarihinin zirvesi olan Antik Yunan ve Antik Roma kültürüne yeniden erişmenin hedeflenen sonuca giden en doğru yol olduğuna inanmışlardır. Bu yönüyle de Rönesans bir reform olmasının yanı sıra aynı zamanda bir gelenektir. Michelet, Rönesans sanatını güzel ve gerçeğin evlenmesi şeklinde açıklamıştır. Burada Michelet'in kastetmek istediği Antik Yunan ve Hristiyanlığın evlenmesidir. Rönesans'ta güzel Antik Yunan ve Antik Roma sanat anlayışdır, gerçek ise mesih İsa'nın öğretisi olan Hristiyanlıktır. Rönesans aynı zamanda bir bilim ve sanat akımıdır. Güzel ve gerçeğin evlendiği Rönesans'ta sanat kesinlikle kendi başına bir ideal değildi. Rönesans'ta ideal olan, sanat aracılığıyla ibadet etmektir. Şu an sanat eseri gözüyle baktığımız Rönesans dönemi eserleri, kendi çağında 'kutsal' ya da 'dindışı' olarak ayırt edilen işlevsel nesnelere. Rönesans dönemi eserlerinin çağındaki bu işlevi ise bize bu eserlerin Antik Yunan felsefesinin iki prensibi olan 'mimesis' ve 'katharsis' kavramlarından yola çıkarak üretildiklerini gösterir. İncil'de Tanrı bir insan suretinde olduğu için, doğru ve gerçekçi bir şekilde tasvir edilen İncil sayesinde insan, Tanrıyla yani İsa ile özdeşleşir. Bu noktada da katharsis'in etkisinin Rönesans ile birlikte daha da artmasının kaynağı

şüphesiz ki çağın en büyük icadı olan ‘perspektif’ ve hümanizmanın bilimi olan ‘anatomi’ nin sağladığı bilgiler doğrultusunda orataya konulan çok gerçekçi tasvirlerdir.

Rönesans sanatında dram unsuruna baktığımızda; kutsal kitaptaki öyküler ve mitoslar canlandırılarak, alımlayıcıya aktarılması bakımından bir ‘erişim’ tekniği olarak kullanılmıştır. Figürlerin hareketleri, davranışları, ifadeleri ve duruşları sanki sahnede oynanan bir oyun resimleniyormuş gibi ‘dram’ kavramına göre belirlenmiştir. Resimlerdeki dram sahneleri, halen eylem halinde oldukları hissi uyandırır. Rönesans sanatında dramın işlenmesi, antikitenin dram anlayışına dayanır ve antikitenin dram anlayışını izler. Rönesans döneminde yaratılan eserler tamamen drama dayanmaktadır. Resimlerin anlatım biçimi, dram sanatına göre canlandırılır; seyirciye anlatılmak istenen şey dram teknikleri aracılığıyla aktarılır. Alımlayıcı resimler sayesinde bir oyun sahnesine taşınır, oyunu izler ve arınmaya uğrar.

Trajedi ve komedi sanatları dramatik biçimler olduğundan içlerinde dram etkisini barındırır. Bu etkiyi, tragedya ve komedyaya kavramlarını ele alan Rönesans eserlerinde görmek mümkündür.

Rönesans sanatında tragedya kavramını ele alan resim ve heykellerde İncil’den seçilen trajik sahneler, antik Yunan tragedyalarının özelliklerini taşır, antik tragedyaya kriterlerine göre seçilir ve betimlenir. Kanıtı ise dönemin antik dünyaya yeniden ulaşma ideali taşıması ve tragedya kavramının da antik dünyaya ait olmasıdır. Antik Yunan dışında tragedya kavramı aranmaz, çünkü tragedya sanatı bir Antik Yunan yararıdır. Rönesans sanatının dini resimlerinde ve heykellerinde en sık işlenen -hatta neredeyse her ressamın ele aldığı ortak bir konudur- trajik konulardan birisi ‘İsa’nın Çarmıha Geriliş’ öyküsüdür. Hatta İsa’nın hayatı Rönesans sanatının bütün trajik algısını oluşturmuştur; onlar için İsa’nın hayatı trajiktir dolayısıyla İsa’nın hayatından sahneler pek çok trajik eserin konusu haline gelmiştir. Tüm bu betimlemelerden beklenen; mimetik bir yolla izleyiciyi etkileyip eserin içine alan, eserdeki yaşantıyı alımlayıcıya fiziksel bir zarar vermeden yaşatarak öğüt veren ve eser karşısında kendinden geçme hali bitince de katharsis yaşatarak arındırmadır.

Rönesans sanatında komedyaya kavramı da antikitenin beraberinde getirdiği bir anlayışa dayanır. Aristoteles’in ‘Poetika’sında tarif edilen, Antik Yunan ile Antik Roma’da uygulanan komedyaya anlayışı Rönesans döneminin de komedyaya anlayışında

belirleyici olmuştur. Rönesans döneminde komedyaya kavramı Dante Alighieri'nin 'İlahi Komedyaya' (Divina Commedia) adlı eseriyle zirveye ulaşmıştır. Rönesans dönemi plastik sanatlarında ise komedyaya kavramına, Dante'nin eseri için yapılan betimlemeler dışında rastlamak pek mümkün değildir. Rönesans dönemi için komedyaya kavramı hiciv (eleştiri) için kullanılan bir araç olarak görülmüştür. Halka ulaşmak için tragediyadan daha kolay ve yaygın bir iletişim aracıdır. Rönesans dönemi plastik eserlerinden tam bir 'komik' kavramı görmeyi bekleyemeyiz; ancak trajikomik yani 'humour' kavramını gözlemleyebiliriz. Bu gözlemi ise iki Kuzeyli ressamın eserlerine dayanarak yapılabilir: bu sanatçılar Hieronymous Bosch (1450-1516) ve Pieter Brueghel'dir (1525-1569).

Öneriler

Araştırma sürecinde faydalanılan kaynaklardan dilimize çevrilen kaynakların fazla olmaması dram, trajedi ve komedi sanatlarının günümüzde araştırma yapanları aynı kaynaklara yönelmeye itmektir. Makale, tez ve araştırmaların dilimize kazandırılması gerekmektedir.

KAYNAKÇA

- Akarsu, Bedia (1998). *Felsefe Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: İnkılap Kitapevi Yayın.
- Alighieri, Dante (2001). *Cehennem*, (Çev. Feridun Timur). İstanbul: M.E.B. Yayınları
- Aristoteles (2013). *Poetika, Şiir Sanatı Üzerine* (Çev. Samih Rıfat). İstanbul: Can Sanat Yayınları.
- Azak, Nihal D. *Rönesans Dönemi İngiliz Tiyatrosunda Komedinin Dili: William Shakespeare ve Ben Jonson'ın Komedyalarının Biçembilimsel İncelemesi*. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Batı Dilleri ve Edebiyatları Anabilim Dalı, Yayınlanmış Doktora Tezi. Ankara.
- Bergson, Henri (2015). *Gülme, Komiğin Anlamı Üstüne Deneme*. (Çev. Yaşar Avunç). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bozkurt, Nejat (2012). *Sanat ve Estetik Kuramları*, Ankara: Sentez Yayıncılık.
- Burke, Peter (2007). *Rönesans*, (Çev. Özkan Akpınar). İstanbul: Babil Yayınları.
- Can, Hülya, “Aristoteles’te Katharsis Kavramı”, *Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, Sayı 2, 2006, s.63-70.
- Castelli, Patrizia (2013). *Rönesans Estetiği*, (Çev. Durdu Kundakçı, Gül Özaktürk), (Birinci Baskı). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Cevizci, Ahmet (2008). *Felsefe*. İstanbul: Sentez Yayıncılık.
- Collingwood, R. George (2011). *Kısaca Sanat Felsefesi*. (Çev. Talip Kabadayı). Ankara: Bilgesu Yayıncılık.
- Copleston, Frederick, (1986). *Felsefe Tarihi, Aristoteles*. (Çev. Aziz Yardımlı), İstanbul: İdea Yayıncılık.
- Cömert, Bedrettin (2008). *Estetik*. Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Erkek, F. (2017). “Kahkaha Toplumdan Yana: Henri Bergson’un Gülme Yorumu”. *Dört Öge Dergisi*, Yıl 5, Sayı 11.
- Ersoy, Ayla (2002). *Sanat Kavramlarına Giriş*. (Üçüncü Baskı). İstanbul: Yorum Sanat Yayıncılık.

- Fuat, Mehmet (2010). *Tiyatro Tarihi*, (Üçüncü Baskı). İstanbul: MSM Yayınları.
- İncil; *Müjde* (2016). İstanbul: Yeni Yaşam Yayınları.
- İpşiroğlu, Mazhar ve Eyüboğlu, Sabahattin (1972). *Avrupa Resminde Gerçek Duygusu*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- İpşiroğlu, Nazan ve Mahzar (2010). *Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi*. (Birinci Baskı). İstanbul: Hayalbaz Kitap.
- Johson, A. Geraldine (2005). *Rönesans Sanatı*. (Çev. Fisun Demir). Ankara: Dost Yayınları.
- Kagan, S. Moissej (2008). *Estetik ve Sanat Notları*. (Çev. Aziz Çalışlar). (Birinci Baskı). İzmir: Karakalem Kitabevi Basım Yayın.
- Keser, Nimet (2009). *Sanat Sözlüğü*. (İkinci Baskı). Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Kavuran, T. ve Bayram D. (2014). "Platon ve Aristoteles'in Sanat Etiği, Estetik Kavramı ve Yansımaları". *Sanat Dergisi*, Sayı 23, s. 47-64.
- Kierkegaard (2011). *Korku ve Titreme*, (çev. İbrahim Kapaklıkaya). (6. Basım). İstanbul: Ağaç Kitabevi Yayınları.
- Kuçuradi (2009). İoanna. *Sanata Felsefeyle Bakmak*. Ankara: TFK Yayınları.
- Michelet, Jules (1998). *Rönesans* , (Çev. Kazım Berker). İstanbul: M.E.B. Yayınları.
- Nutku, Özdemir (2001). *Dram Sanatı, Tiyatroya Giriş*. (Dördüncü Basım). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Ökten, Kaan H. (2011). *Aristoteles, Fikir Mimarları Dizisi-13*. (İkinci Baskı). İstanbul: Say Yayınları.
- Özdemir, İ. (2018). "Aristoteles'te Taklit ve Katharsis Açısından Tragedya", *Van Yüzyüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Sayı 41, s.209-226.
- Parlak Temel, Ö. (2016). "İlahi Komedyası: XXVIII-XXXIII-XXXIV Sayılı Kantolarla Dante'nin "Cehennem"inde Adalet Kavramı ve "Contrapasso" Yasası", *DTCF Dergisi*, Sayı 56.1, s. 100-123.

- Sarikaya, N. (2018). *Antik Yunan Komedyasında Grotesk Düşünce*. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Anabilim Dalı. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul.
- Strathern, Paul (1998). *Doksan Dakikada Platon*. (Çev. Rüstem Aslan), İstanbul: Gendaş A.Ş.
- Şener, Sevda (1993). *Oyundan Düşünceye*. İstanbul: Gündoğan Yayınları.
- Şener, Sevda (2013). *Dram Sanatı* (Birinci Baskı). İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.
- Tekerek, N. (2006). “Oyun Kavram’ından Drama’ya Drama’dan Dramatik Eğitime”, *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*. Sayı 22, s. 1300-1523.
- Tevfik, Baha (2011). *Nietzsche Hayatı ve Eserleri*. Ankara: ÜBL Yayınları.
- Tunalı, İsmail (1984). *Estetik*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Tunalı, İsmail (1983). *Grekl Estetik’i, Güzellik Felsefesi, Sanat Felsefesi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Turani, Adnan (2015). *Dünya Sanat Tarihi*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Ülger, Emir H. (2013). “Aristoteles’te Poetikanın Doğası ve Sınırları”. *Dört Öge Dergisi*, Yıl 2, Sayı 4.
- Ülger, E. (2013). “Platon’un Sanat Kuramının Düşünsel Evrimi”. *Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, Sayı 16, s. 15-28.
- Vernant, J.-P. ve Pierre V.-N. (2012). *Eski Yunan’da Mit ve Tragedya*. (Çev. Sevgi Tamgüç, Reşat Fuat Çam). İstanbul: Kabalıcı Yayınevi.
- Yücel, Ç. (2015). “Dionysos Bayramları ve Şenlikleri”, *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Sayı 4, s. 151-164.

İNTERNET KAYNAKLARI

<https://www.bilgenc.com/destan-nedir/>, 01. 08. 2018.

<https://www.turkedebiyati.org/dram-nedir-turleri-ozellikleri>, 23. 05. 2018.

<https://www.evrensel.net/haber/160348/kral-oidipus>, 10, 06, 2018.

https://tr.wikiquote.org/wiki/Søren_Kierkegaard, 08. 07. 2018.

<https://www.645dukkhan.com/products/sanatta-ruhsallik-uzerine-wassily-kandinsky>, 22, 09, 2018.



RESİM LİSTESİNİN KAYNAKLARI

- Resim 1: Gorgon Başlı Antefiks, M.Ö. 6. yüzyıl, Mart 2019 tarihinde https://www.google.com.tr/search?q=gorgon+ba%C5%9F%C4%B1+antefiks&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjGgb6blaTiAhWlw6YKHXWdBWYQ_AUIDigB&biw=1438&bih=685#imgdii=cwI2XvXqaj7biM:&imgrc=_UaVrdcxMX-PpM:, web adresinden alınmıştır.
- Resim 2: Exekias, “Akhilleus Amazon Kraliçesi Penthesiba’yı Öldürüyor”, M.Ö. 6. Yüzyıl, Mart 2019 tarihinde https://www.google.com.tr/search?q=penthesilea&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwi5gre_aPiAhUN0qYKHZPdBJUQ_AUIDigB&biw=1438&bih=685#imgdii=AZLq7PcpMkEvFM:&imgrc=LgS5tnf3RZKk1M: web adresinden alınmıştır.
- Resim 3: William Adolphe Bouguereau, “Dionysos’un Gençliği”, 1884, Mart 2019 tarihinde <https://www.wikiart.org/en/william-adolphe-bouguereau/the-youth-of-bacchus-1884#!#filterName:all-paintings-chronologically,resultType:masonry>, web adresinden alınmıştır.
- Resim 4: Giotto di Bondon, “Havarilerin Ayağını Yıkayan İsa”, 1305, Ocak 2018 tarihinde <https://www.wikiart.org/en/giotto/christ-washing-the-disciples-feet> web adresinden alınmıştır.
- Resim 5: Paulo Uccello, “San Romano Savaşı”, 1438-1440, Ocak 2018 tarihinde <https://www.wikiart.org/en/paolo-uccello/the-battle-of-san-romano-1440> web adresinden alınmıştır.
- Resim 6: Hans Holbein, “Lahitteki Ölü İsa’nın Bedeni”, 1521-1522, Kasım 2018 tarihinde <https://www.artsy.net/artwork/hans-holbein-the-younger-the-dead-christ-in-the-tomb> web adresinden alınmıştır.
- Resim 7: Sandro Botticelli, “Venüs’ün Doğuşu”, 1485, Ocak 2018 tarihinde <https://www.wikiart.org/en/sandro-botticelli/the-birth-of-venus-1485>, web adresinden alınmıştır.
- Resim 8: Sandro Botticelli, “Ölü İsa’ya Ağıt”, 1490, Ocak 2018 tarihinde <https://www.wikiart.org/en/sandro-botticelli/lamentation-over-the-dead-christ-1490>, web adresinden alınmıştır.

- Resim 9: El Greco, “İsa’nın Vaftizi”, 1597-1600, Ocak 2018 tarihinde <https://www.wikiart.org/en/el-greco/baptism-of-christ-1600>, web adresinden alınmıştır.
- Resim 10: Tintoretto, “İsa Havarilerin Ayağını Yıkıyor”, 1575, Ocak 2018 tarihinde https://yandex.com.tr/gorsel/search?pos=1&img_url=https%3A%2F%2Fen.artsdot.com%2FADC%2FArt-ImgScreen-4.nsf%2FO%2FA-8XZ327%2F%24FILE%2FTintoretto-jacopo-comin-christ-washing-the-feet-of-the-disciples.Jpg&text=Tintoretto%20Christ%20Washing%20the%20Disciples'%20Feet&lr=11503&rpt=simage&source=wiz&noreask=1, web adresinden alınmıştır.
- Resim 11: Giotto di Bondone, “Masumların Katli”, 1304-1305, Mart 2019 tarihinde <https://www.wikiart.org/en/giotto/the-massacre-of-the-innocents>, web adresinden alınmıştır.
- Resim 12: Masaccio “Adem ile Havva’nın Cennetten Kovuluşu”, 1427, Ocak 2018 tarihinde <https://www.wikiart.org/en/masaccio/adam-and-eve-banished-from-paradise>, web adresinden alınmıştır.
- Resim 13: Piero della Francesca, “Çarmıha Geriliş”, 1445-1462, Ocak 2018 tarihinde <https://www.wikiart.org/en/piero-della-francesca/crucifixion>, web adresinden alınmıştır.
- Resim 14: Matthias Grünewald, “Çarmıha Geriliş”, 1512-1516, Ocak 2018 tarihinde <https://www.wikiart.org/en/matthias-grunewald/the-crucifixion-detail-from-the-isenheim-altarpiece-1515>, web adresinden alınmıştır.
- Resim 15: Tiziano Vecellio, “Actaeon’un Ölümü”, 1562, Ocak 2018 tarihinde <https://wiki2.org/en/Titian#/media/File:Actaeon.jpg>, web adresinden alınmıştır.
- Resim 16: El Greco “Laocoön”, 1610, <https://www.wikiart.org/en/el-greco/laocoon>, web adresinden alınmıştır.
- Resim 17: Donatello “İshak’ın Kurbanı”, 1418, Şubat 2019 tarihinde <https://artthebibleandthebigappledotorg1.wordpress.com/2015/05/07/abraham-and-isaac/>, web adresinden alınmıştır.

- Resim 18: Michelangelo, “Baküs”, 1530, Şubat 2019 tarihinde <https://www.wikiart.org/en/michelangelo/bacchus-1497>, web adresinden alınmıştır.
- Resim 19: Michelangelo, “Apollo”, 1496-7, Şubat 2019 tarihinde <https://www.wikiart.org/en/michelangelo/apollo-1530>, web adresinden alınmıştır.
- Resim 20: Hieronymous Bosch, “Mahşer”, 1482, Nisan 2019 tarihinde <https://www.wikiart.org/en/hieronymus-bosch/the-last-judgement-1482>, web adresinden alınmıştır.
- Resim 21: Hieronymus Bosch, “İsa’nın Çarmıhı Taşması”, 1510, Nisan 2019 tarihinde <https://www.wikiart.org/en/hieronymus-bosch/the-carrying-of-the-cross-1480>, web adresinden alınmıştır.
- Resim 22: Pieter Brueghel, ”Körlerin Kıssası”, 1568, Nisan 2019 tarihinde <https://www.wikiart.org/en/pieter-bruegel-the-elder/parable-of-the-blind-1568>, web adresinden alınmıştır.
- Resim 23: Sandro Botticelli “Dante’nin İtirafı”, 1480-1495, Nisan 2019 <http://www.openculture.com/2014/06/botticellis-92-illustrations-of-dantes-divine-comedy.html>, web adresinden alınmıştır.
- Resim 24: Sandro Botticelli, “Devler”, 1480-1495, Mart 2019 tarihinde <http://www.openculture.com/2014/06/botticellis-92-illustrations-of-dantes-divine-comedy.html>, web adresinden alınmıştır.
- Resim 25: Leonardo da Vinci, “Grotesk Yüzler”, 1492, Nisan 2019 tarihinde http://ressamlar.grafiksaati.org/Leonardo%20Da%20Vinci/leonardo_da_vinci_resimleri_52.htm, web adresinden alınmıştır.
- Resim 26: Leonardo da Vinci, “Grotesk Yüzler”, 1492, Nisan 2019 <https://fineartamerica.com/featured/seven-studies-of-grotesque-faces-leonardo-da-vinci.html>, web adresinden alınmıştır.

ÖZGEÇMİŞ

Adı: Dilek

Soyadı: Yavuz

1989 Erdemli’de doğdu.

2002-2006 Mersin Nevit Kodallı Anadolu Güzel Sanatlar Lisesinden mezun oldu.

2006- 2011 KÜTAHYA, Dumlupınar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (D.P.Ü.G.S.F) Resim Bölümünden mezun oldu.

KAYSERİ, Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı Yüksek Lisans Programına devam etmekteyim.

SERGİLER VE ETKİNLİKLER

Mersin Nevit Kodallı AGSL Mezuniyet Sergisi, MERSİN (2006).

Dumlupınar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü “Fotoğraf Sergisi”, KÜTAHYA (2008).

Dumlupınar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi 10. Yıl Etkinlikleri, Doç. Zeliha Akçaoğlu Resim Çalıştayına Katılım, KÜTAHYA (2010).

8 Mart Kadınlar Günü Etkinliğinde; “On Dokuz Yüz, On Dokuz Bakış,” Karma Resim Sergisi, SAFRANBOLU (2010).

Dumlupınar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü “Mezuniyet Sergisi”, KÜTAHYA (2011) .

“Ters, Düz” Karma Özgün Baskı Sergisi (2011) .

Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı Yüksek Lisans Karma Resim Sergisi, KAYSERİ (2013)

Kayseri Müzesi Müdürlüğü Tarafından Düzenlenen Arkeoloji ve Kültürel Mirasımızı Koruma Etkinliğine Katılım, KAYSERİ (2014).

Ulupınar Köyü İlköğretim Okulu Öğrencilerine Resim Eğitimi/Çalıştay, KAYSERİ/YAHYALI (2014).

"Anadolu'nun İşçi Hayatı ve Endüstrileşmesi-geç sanatçıların bakışlarından (Arbeitswelt und Industrialisierung Anatoliens- aus der Sicht junger Künstler)", Sergiyi Düzenleyen Müzeler: Porzellanikon- Staatliches Museum für Porzellan, Hohenberg a. d. Eger /Selb. LVR-Industriemuseum Gesenkschmide Hendrichs, Solingen. LWL- Industriemuseum TextilWerk Bocholt. TECHNOMUSEUM Manheim. Staatliches Textil- und Industriemuseum Ausburg (tim), Sergi Kütürörü: Ingo Nietzsche, ALMANYA (2016) .

Freiburg Müzik ve Sanat Akademisi, "Türkiye'de Sanat ve Ben Sanat ile İlgilenmeye Ne Zaman? Nasıl Başladım? " Konulu Konuşma, Freiburg/ALMANYA (2016).

ÖDÜLLER

5. Geleneksel Bahattin Tatış Resim Yarışması "1.lik Ödülü (2005, 2006).
2. Ahmet Yakupođlu Resim Yarışması "Sergileme" (2008).
3. Ahmet Yakupođlu Resim Yarışması "Başarı Ödülü" (2009).
3. Ahmet Yakupođlu Resim Yarışması "Sergileme" (2009).

İLETİŞİM BİLGİLERİ

Tel No: 0543 215 35 30

Adres: Elvanlı Mah. Arızlar Sok. No: 97 ERDEMLİ/MERSİN

E-mail: yavuzdilek89@gmail.com