

Weimar Dönemi Kadın Devrimci Ruhunu ile Käthe Kollwitz

Öğr. Gör. Dr. H. Müjde Ayan

Özet

Her ulusun tarihinde, çeşitlilik gösteren ideolojik yönelimler, 20.y.y. Almanya'sı Weimar Cumhuriyeti döneminde de görülmektedir. Bu dönemin devrimci ruhunu temsil eden Käthe Kollwitz, hem sanatçı hem de kadın oluşu nedeniyle yaşadığı toplumun sosyo-kültürel sıkıntılarını çözüm getirmede sanatını kullanmıştır. I.Dünya savaşının yarattığı tahribatlar sonucu K.Kollwitz, feminist hareketleri, barışseverliği, işçi sınıfı mücadelelerini konu olarak eserlerine yansıtmıştır. K.Kollwitz hem kendi dönemine hem de daha sonraki süreçlere ışık tutarak, toplumsal aydınlanmanın önemli temsilcisi olmuştur.

Anahtar Kelimeler

Käthe Kollwitz
Baskıresim
Weimar
Cumhuriyeti
Barışseverlik
Feminizm

THE REVOLUTIONARY SPIRIT OF WOMEN IN THE WEIMAR ERA AND KÄTHE KOLLWITZ

Abstract

The 20.th century German Weimar Republic experienced the ideological rifts that shook her nations. A leading German activist of this period, Käthe Kollwitz used her art for solving the social and cultural problems of her times, both as a woman and as an artist. In her works, K.Kollwitz presented the struggles of the feminist movements, support for pacifism and the fight for labor rights in the destructive wake left by World War One. K.Kollwitz was an important representative for creating social awakening by illuminating the masses of her era and future generations.

Keywords

Käthe Kollwitz
Printmaking
Weimar Republic
Pacifism
Feminism

"İnsanların zihinleri karışık olduğu ve yardıma ihtiyaç duydukları bu dönemde yardımcı olmak istiyorum" Käthe Kollwitz - 1922

19.yüzyıl sonları ve 20.yüzyılın başlarında yoğun bir biçimde yaşanan anarşizm, sosyalizm ve komünizm, Alman kültüründe bilimsel ve sanatsal çalışmalara önemli ölçüde yön vermiştir. Dönemin sanatçılarından biri olan Käthe Kollwitz de kendi sanat hareketlerini sınıf sorunları üzerine yoğunlaştırmış ve belli konularda politik mücadelelerde bulunmuştur. Bu sayede insanların sosyal ortamdaki sıkıntılarına ve adaletsizliklerine karşı güçlü bir ses olmuştur.

Käthe Kollwitz'in bir kadın olarak verdiği mücadeleler aslında, içinde bulunduğu sosyal patlamaların bir uzantısı olarak değerlendirilebilir. Çünkü yaşamı boyunca tarihin en çalkantılı yıllarını bire bir yaşamış ve olaylar onda derin izler bırakmıştır. Bu nedenle, özellikle Weimar Cumhuriyeti döneminin ülke politikası Kollwitz'i yakından ilgilendirmiştir.

Sınıfsal mücadelelerin toplumsal ve politik ilişkilerinde her dönem için büyük çalkantılar yaşandığını söylemek mümkündür. 20.yüzyılın başı Alman Weimar dönemi (1919-1933) de yönetim biçimi olarak sosyalist düşünceye dayalı bir cumhuriyet anlayışını benimsemiş ve radikal değişimlere yol açmış bir süreçtir.

Weimar Cumhuriyeti, 1918'de Monarşinin yıkılıp, 1919 yılında Alman Ulusal Meclisi seçimlerinde imparatorluğun yerine getirilmiş bir cumhuriyet dönemidir. Bu dönem, Alman tarihinin en demokratik cumhuriyeti olarak, başkanlık ve parlamenter yönetim sistemlerinin karışımı, bir "Federal Devlet" yapısı içinde görülmektedir. Ancak I.Dünya savaşı sonrası yaşanan sosyo-ekonomik bunalımlar, ülkenin merkez ve sosyal demokratlarını, sosyalistlerini ve komünistlerini birbirine düşürerek, kısa bir süre sonra (1933) rejimin yıkılmasına ve Weimar döneminin bir anda faşizmin ve ırkçılığın değer kazandığı Nazi Almanyası'na dönüşmesine neden olmuştur.

Tarihte zaman zaman tanık olduğumuz sosyal adaleti sağlama adına yapılan olumlu ya da olumsuz tüm siyasi tavırlar doğal olarak sanatı da ilgilendirmektedir. Politik çalkantıların yoğun olduğu dönemi yaşamış biri olan Käthe Kollwitz de eserleriyle bu sıkıntıları fazlasıyla dile getirmiş ve gerçek bir devrimci olduğunu ortaya koymuştur. Alman Dışavurumcusu olarak değerlendirilen sanatçı, özellikle Baskiresim'de çok önemli eserler

ortaya koymuş ve ayrıca birçok desen, afiş, bronz heykel çalışmaları da yapmıştır. Bu çalışmalarında ele aldığı başlıca konular arasında; İşçi sınıfı mücadelesi (Dokumacıların Devrimi, Köylülerin Savaşı), Otoportre, Kadın portreleri, Nü, Annelik ve Çocuk ilişkisi, Çocuklar, Kadın, Kürtaj reformu, Sevgi, Savaş, Barışseverlik, Oğlunun ölümü, Kasım ihtilali, Açlık Yoksulluk ve Ölüm temaları gelmektedir.

"Sanatın sosyal değişim için önemli bir araç olduğu" fikrini ortaya koyan Käthe Kollwitz'in çalışmaları, Otto Dix, H.Daumier ve Willibald Krain gibi dönemin diğer sanatçılarından çok farklıdır. Çünkü yaptığı eserlerin insanlara hitap etmesi ve belli bir amaca hizmet vermesi gerektiğine inanıyordu. (PRELINGER, 1992 s: 56) Dolayısıyla bu tavrı, sanatını üslupsal olarak belirgin bir şekilde öne çıkarmaktadır.

Kollwitz, gençlik yıllarından itibaren yaşadığı ortamda, birey olmanın özgürlüğünü tam olarak hissedememiştir. Çünkü o dönem, Almanya'da "cinsel ayrımcılık" belirgin bir şekilde kendini hissettirmiştir. Eğitim sistemi, erkek ve kız çocuklarının eğitimlerini ayırırken, erkeklere daha iyi şartlarda hizmet vermeyi hedeflemiştir. Ancak babasının ileri görüşlü olması nedeniyle Kollwitz bu sorunu atlatabilmiştir. Ancak buna karşın, küçük yaşta beri cinselliği ve gelecekteki annelik rolü ile ilgili ikilemi yaşayan sanatçı, anneliğin onun sanat hayatına son vereceğini ya da engel olacağını düşünmüştür. Bu nedenle, ilk dönem çalışmaları, idealist anne ve çocuk tasvirleri ile üzüntü içindeki anne tasvirleri arasında gidip gelmektedir.

Evliliğinden sonra Berlin'e taşınan Käthe Kollwitz, o yıllarda etrafındaki insanların sorunlarına karşı pek fazla ilgi duymayıp, daha çok edebi çizgiler ve kişisel portrelerle sanatını geliştirme kaygısı içinde olmuştur. İşçi sınıfının zorluklarını eşinin muayenesine gelip giden hastaları görmeye başladıkça fark eden Kollwitz, artık o tarihten itibaren "sanat sanat içindir" misyonuna karşı gelerek, toplumsal içerikli resimler yapmaya başlamıştır. Ayrıca I.Dünya savaşının başlamasından hemen sonra, oğlu Peter'i kaybetmesiyle de annelik gerçeği ve güçlü aktif kadın modelini resimleyerek sosyal bir duruş sergilemeye başlamıştır.

Käthe Kollwitz, anlatımını en iyi ve çarpıcı olarak ifade edebilmek için eserlerinde çoğunlukla farklı teknikler uygulamıştır. Mesela işçi sınıfı lideri olan Karl Liebknecht'in zalim bir şekilde öldürülüşünü daha iyi anlatabilmek için ağaç baskı tekniğini kullanmıştır. Afişlerinde ise yazı kullanması nedeniyle taşbaskıyı tercih etmiştir. Daha detaya yönelik

illüstratif çalışmalarda ise (özellikle Gerhart Hauptmann'ın "Dokumacılar" adlı oyunu, Emil Zola'nın "Germinal" eseri ve "Madenciler" konusunda yazdığı romanları resimlemede) gravür tekniğini uygulamıştır.

Kadın Hareketleri

20.yüzyılın başlarında, yaşanan sosyal çalkantılarla birlikte, kadın hakları üzerine radikal mücadeleler sergilenmiştir. Çünkü bu süreç Avrupa ve Amerika'da politik çıkarların yoğun olduğu bir süreçtir. Fransız devrimiyle oluşan insan hakları düşüncesi, kadının da toplumda eşit haklara sahip olma isteğini ateşlemiştir. Yoğun politik olayların yaşandığı sancılı yıllarda kadınlar, oy kullanma hakkı, çalışma özgürlüğü ve eşit eğitim hakkı gibi birçok konunun üzerine giderek, tam özgürlük elde etmeye çalışmışlardır. Bu mücadelelerin bir kısmı da sanatsal performanslarla verilmiştir. Tıpkı Alman sanatçının gösterdiği tavırda olduğu gibi, Weimar dönemi kadın hareketleri, aydınlamada çok önemli kazanımlar sağlamıştır. Weimar dönemi kadını olan K.Kollwitz, hem kendi cinslerinin yaşadığı sıkıntıları, hem de uğradıkları cinsel ayrımcılığa karşı duyarlı davranarak, sanatını sosyal olayların yarattığı sıkıntılara yönelik bir silah olarak kullanmıştır.

Fransız yazar Simone de Beauvoir'in "The Second Sex" adlı kitabında da nitelendiği gibi, ikinci cins olan kadınlar, kimliklerini ortaya koyabilmek için önceden belirlenmiş ev kadını rolünü reddederek, erkeklerle eşit yaşama hakkına sahip olmak istemişlerdir. Çalışma hayatından uzaklaştırılan kadınlar, çalışma olanağı bulabilse bile, en azından I.Dünya savaşıdan dönen askerlere iş alanı yaratılabilsin diye daha vasıfsız ve düşük maaşlı işlere yönlendirilmişlerdir. Diğer yandan sosyal haklarını elde edebilmek için erkeklerden daha uzun süre bekler ya da mahrum bırakılır veya işten çıkarılırlardı. Oy verme hakkını elde ettikten sonra bile siyasette çok az bir güce sahip olan kadınlar ne yazık ki şikâyetlerini dile getiremiyorlardı. Bu yaşanan durum Weimar feminist hareketini doğurarak, kadınları geleneksel yapıdan çıkarmaya başlamıştır. (Ute, 1997 s: 5)

Weimar politik partileri bu feminist kadın hareketinden çok rahatsız oldukları için, bu tutum içinde davranan kadınlara yönelik, gerçek Alman kadını olamayacağını dile getiren politikalar üretmeye başlamışlardır. Annelik haklarının sadece tam gün çalışanlara verilmesi, çalışma ve ev

hayatında cinsel hiyerarşinin yaratılması gibi kadına yönelik müdahalelerin göz ardı edilmemesi gerektiğini düşünen Käthe Kollwitz, hayatı boyunca kadınların kurban edilmesini vurgulamıştır.

1920 Almanya'sının değişmeyen ataerkil tutumu, kadınların kendi kaderlerini çizmelerine fırsat tanımıyordu. Fakat kendi aralarında birleşip Alman Ev Hanımları Derneğini (BDF) kurarak, ekonomik çıkarlarını ve annelik haklarını koruma adına sivil örgütlenmeye başlamışlardır. Ancak bu gelişen ev hanımları dernekleri zamanla kendi aralarında sınıfsal bölünmelere başlamıştır. Burjuva kadınları sınıfsal hiyerarşiyi savunurken, sosyalist kadınlar da eşitlikten yana olmuşlardır. (Bridental, 1984 s:155)

Ancak bu tartışmaların sesi giderek yükseldiğinden, kadınların gücü de artmaya başlamıştır. Özellikle Sanayi devriminin etkisiyle gittikçe güçlenen kadın modeli, erkekleri rahatsız etmeye başlamış ve kadını ikinci sınıfa itebilmek için yeni çareler aramaya zorlamıştır. Käthe Kollwitz'in çalışmalarındaki Weimar Almanya'sı kadınları, toplumdaki erkek hâkimiyetini kabul etmeyip, kendilerine çıkar alanları yaratmakta ve toplum hayatında yeni yollar açmaya çalışmaktadırlar.

Açılan doğum kontrolü klinikleri, her sınıftan kadını doğum kontrolü konusunda bilgilendirerek kadınların daha da özgürleşmesini sağlamış, ancak ekonomik ve siyasi çalkantılar nedeniyle, kadınlar (küçük kazanımlara rağmen) geleneksel rollerine bağlı kalmışlardır.

Fakat buna rağmen kadın hakları konusunda yeni reformlar yapılabilmektedir. Almanya'daki cinsel reformlar ve de özellikle sağlık sektöründe etkisini gösteren bu oluşumlar sayesinde kadın büyük imkânlar sağlamıştır. Halk sağlığı, anne sağlığı ve doğum kontrol merkezlerinde, kadınlar yeni siyasi güçler kazanarak, halk sağlığında ve sağlık bakanlığında önemli yerlere gelmişlerdir. Bunlar arasında yer alan cinsel reformist Doktor Else Kienle de, fikirlerini özgürce söyleyerek, kadınların kendi vücutları üzerinde kontrol hakkı olduğunu savunmuştur. (Grossmann, 1995 s: 88)

Weimar döneminde kadınlar için radyo programları da düzenlenmeye başlamıştır. Ancak kadınlar birey olarak değil, toplu olarak değerlendirildiğinden bu girişimler de sonuçsuz kalmıştır. Çünkü evli kadınlara yönelik çağdaşlaşma programlarının uygulanması yerine, mevcut durumun devamı ön görülmüştür.

Käthe Kollwitz tüm bu kadın mücadelelerini yakından takip ederek çalışmalarında onlara yer vermiştir. Kadınları asla pasif ya da seyirci değil, sosyal değişimin aktif oyuncularını olarak resmetmiştir. İlk yaptığı çizimlerde, Hauptman'ın oyununda olduğu gibi kadınları, hareketsiz, elleri kenetlenmiş, üzgün ve pasif kişiler olarak betimlemiştir. Fakat daha sonra küçük değişikliklerle kadının görünümünü farklılaşmıştır. Kadın daha öfkeli dudakları büzüşmüş olarak, elleri de yumruk halinde gözükmeştir. Bu görüntü, kadının öfkesini ve her an eyleme geçebileceğini anlatmaktadır.

19.yüzyıl Alman politikası, kadınlara çifte standart uygulayarak cinsel ayırimda bulunmaktaydı. Käthe Kollwitz'in kendi dönemi de dâhil, kadın sanatçıların üretimlerine pek değer verilmemekte ve genellikle de erkek sanatçıların eserleri değer taşımaktadır. Kadınlar eve bağımlı, pasif ve üretken olmayan işlerde görev yaparken, erkekler dışarıda, aktif ve üretken bir konumdaydılar. Bazı evli kadınların yarım gün olarak çalışmasına izin verilirken, kazançları da erkeğine katkı olarak düşünölmüştür. Hiçbir kadın üniversiteye gönderilmezken, boşanmak için başvuruda bulunamaz ve siyasi olarak güç sahibi olamazlardı.. Ancak bu düşünce kadınların gösterdikleri mücadele ile 20.yüzyılın başlarından itibaren giderek etkisini yitirmiştir. Weimar dönemi kadın sanatçıların ele aldığı "anne" konusu, farklı şekillerde ve erkeklerin ele alış biçiminden çok daha güçlü ve kapsamlı bir şekilde resmedilmiştir.

Weimar döneminde bile kısıtlamaların devam ettiği bir gerçektir. Örneğin, 1918 Alman anayasasının 218. maddesi, kürtaj ve hamileliği önleyen aletlerin kullanımını yasaklamıştır. 1926'da getirilen düzenlemede ise sadece tıbbın gerek gördüğü durumlar dışında kürtaj yasağı devam etmiştir. Ancak yasanın bazı açıklarını fırsat bilen zengin kadınlar sorunlarını giderebilirken, hijyen ortamlarda kürtaj olabiliyorlardı. Bu dönemde, Alman komünist partisi Weimar politikasına rağmen, 218. maddenin kaldırılmasını istemiştir. Çünkü kadınların anne olmaları için öncelikle sosyal hakların iyileştirilmesi gerektiği savunuluyordu. Sosyal protestocular, feministler ve sosyalistler bu yasanın kaldırılarak, boşanmada ve evlilik dışı doğumlarda, kadınlara eşit haklar sağlanmasını ve cinselliğin bir "biyolojik kader" olmadığını ortaya koymak istemişlerdir. (Grosmann, 1995 s:78)

Verilen mücadeleler sonucu düşen doğum oranı ile artık yeni kadın modeli yaratılmaya başlamıştır. Fakat annelik rolünden uzak ve çalışma

hayatında hızla yukarıya yükselen kadınlar, aile kavramını sarstığı gerekçesi ile devlet tarafından sürekli baskı altında tutulmuşlardır. Tüm bu olumsuz şartlar, kadınların birey olma özgürlüğünü kısıtlarken, önemli işlerde söz sahibi olmalarını da engellemiştir. Bu nedenle Käthe Kollwitz ve onun gibi düşünen ilerici kadınlar, cinsel ayrımla ilgili çatışmalar, politika ve annelik rolü konusunda ciddi mücadeleler vererek, devlet politikalarının kadına olan yaklaşımında önemli gelişmeler sağlamışlardır. Bunun et tipik örneği olarak, Kollwitz'in 1919 yılında Prusya Sanat Akademisinin ilk kadın üyesi ve ilerleyen yıllarda ilk kadın profesörü olması gösterilebilir.

Käthe Kollwitz'in toplumsal içerikli çalışmalarının ilk örneklerinden olan "Ölmüş Çocukla Kadın" adlı eseri, dönemin annelik ve kürtaj sorunlarına dair en iyi dile getirilmiş bir çalışmasıdır. (Resim 1) Eserde çocuğunu kaybeden kadının, her şeye rağmen vahşi görünümüyle güçlü olduğu vurgulanmaktadır. Elleri yaşlı ve buruşuk, ama kolları ve bacakları adaleli olarak tasvir edilen eserde ışık oyunuyla ifade daha da çarpıcı hâle getirilmiştir. Gölgede kalan kadının elindeki çocuğun yüzü yukarı doğru ve ışığa yönlendirilerek, masumiyeti öne çıkarılmıştır.



Resim 1: "Ölmüş Çocukla Kadın" - Desen 1903

Käthe Kollwitz, artık bu çalışmalarıyla sosyal değişimlere yön vermeyi hedeflerken, güçlü aktif kadın imajıyla da kürtaj yasasını değiştirebileceğini düşünmektedir. "Hatta bu dönem kürtaj yasasına karşı duran Komünist gazetesi "Die International" ve "Volk in Not" adlı oyundan uyarlanmış bir roman için resimler yapmaya başlamıştır." (Dortch, 2006 s: 36)

Sanatçının bu tutumunu hükümet de dâhil büyük bir kesim, toplumun değer yargılarını çökerttiğini düşünüyordu. "Bir Dokumacılar Ayaklanması" adlı eseriyle altın madalya kazanmasına rağmen Alman imparatoru Kaiser Wilhelm tarafından önlenecek, bu ödülün Käthe Kollwitz'e verilmesi uygun görülmemiştir. Çünkü böyle bir madalyanın kadına verilmesinin doğru olmayıp, ancak erkeklerin göğsünde anlam taşıyabileceği düşünülüyordu. (Prelinger, 1992 s: 96)

Kadınlığın gücünü vurgulayarak, yeni roller üstlenmelerine katkı sağlayan Käthe Kollwitz'in feminist duruşu, onun güçlü sosyalist geçmişi ve kadınların eşit haklara inanışından kaynaklanmaktadır. Weimar dönemi, yeni yeni ortaya çıkan feminist hareketlerle birlikte, çalışan kadınların ve anneliğin önemini vurgulayan bir düşünce olarak "annelik bir kader olmaktan çok, ancak tercih edilebilir bir doğal yaşamdır" fikri de giderek yaygınlaşmaya başlamıştır. Buna paralel olarak, Kollwitz'in "İsyan" "Bir Dokumacılar Ayaklanması" ve "Köylüler Savaşı" adlı eserlerinde de kadının sosyal değişim içindeki rolü vurgulanmıştır.

Bir grup işçinin kapı önünde ayaklanışını konu alan "Saldırı" adlı eserde, erkekler kapıya taş atarken, kadınlar da atılacak taşları toplamaktadırlar. (Resim 2) Kadınlardan bir tanesi ise çocuğun elini tutarak anneliği vurgulamaktadır. Käthe Kollwitz bu resimde kadınların sosyal değişimde önemli rol oynadıklarını ve haksızlıklar karşısında erkeklerine yardımcı olduklarını anlatmaya çalışmıştır.



Resim 2: "Saldırı", "Bir Dokumacılar Ayaklanması"nın 5.yaprağı Gravür 1893-1897

Käthe Kollwitz kadın kimliği konusunda ortaya atılan birçok fikri resimlerinde tartışmaktaydı. Bu nedenle kadının sadece cinsel bir obje olmadığını ve birey olarak eşit haklara sahip olduğunu belirtmek için çizimlerinde cinselliğe hiç yer vermemiştir. "İsyan" "Bir Dokumacıların Ayaklanması" gibi eserlerinin birçoğunda kadınlar, Weimar döneminin ekonomik ve siyasi zorluklarını yaşayan ve işçi sınıfının bir parçası olarak gösterilmişlerdir.

Barışsever Hareket

Käthe Kollwitz bir savaş aleyhtarı olarak barışseverliğin de en güçlü savunucusu olmuştur. Özellikle oğlu Peter'in I.Dünya savaşında ölmesi onu derinden etkilemiş ve bir barışsever sanatçı olarak hayatı boyunca direnmiştir.

Alman hükümeti, bu barışsever hareketlere karşı tepki olarak, savaş aleyhtarı olan tüm girişimlere çok ciddi sansürler ve soruşturmalar getirmiştir. Ancak bu kadar sıkı önlemlere karşın, hükümet Käthe Kollwitz'in kadın olması nedeniyle onu pek ciddiye almamıştır. Çünkü bir kadının siyasi görüşü olsa bile pek etkili olamayacağı düşünülüyordu. Bu nedenle serbest kalan sanatçı diğer sanatçılara göre daha şanslı ve tek başına mücadele edebilmiştir.

I.Dünya savaşı öncesi ve sonrasında yaşanan olaylar, barışsever hareketin etkisini artırmaya başlamıştır. Savaş öncesi, Weimar Alman kadınları erkeklerini savaşa göndermekten büyük gurur duyuyorlardı. Oğullarını ya da kocalarını ölüme gönderecek kadar güçlü olan bu kadınlar, gerekirse savaşı hatta ölmeye bile hazırdılar. Fakat bu dönemde savaş etkisini giderek hissettirmeye başlamıştır. Savaşın uzaması ve ölü sayısının artması nedeniyle milliyetçi duyguların yerini barışsever hareket alınca, artık kadınlar yurtsever düşüncelere karşı direnerek, oğullarının ve kocalarının feda edilmesine karşı koymuşlardır. Çünkü savaş, kadınları ve çocukları çaresizliğe iterken, erkekleri duygusuz, birer silah haline getirmekteydi.

Bu insanlık ayıbı, yaşanan olaylar sonucu yeni yetişen genç kuşaklar, savaşı yaşamadan ve zorunlu askere gitmeden de ülkenin geleceğini hazırlayabileceklerini düşünmeye başlamışlardır. Bu da "yeni kadın" ve "yeni erkek" modellerini yaratarak, barışsever hareketi tetiklemiştir. (Dortch, 2006 s: 47)

Käthe Kollwitz, savaş öncesi, kadınları, doğası gereği "ihtilalci" ve vatan için savaşmaya hazır "milliyetçi" ruha sahip kişiler olarak resmediyordu. Ancak bu tartışmaların içinde aktif olarak yer almasıyla "İhtilal" "Milliyetçilik" ve "Barış" konusundaki görüşleri ve ürettiği eserler, barışsever hareketle tamamen değişime uğramıştır. Ayrıca Gerhart Hauptmann'ın "Dokumacılar" adlı oyunu, Käthe Kollwitz'in sanatında sosyal konuların yer alması bakımından önemli rol oynamıştır. Bu oyun 1844 isyanını anlatırken, kadınlar da isyana aktif olarak katılan kişiler olarak gösterilmiştir. Sanatçının bu döneme ait eserleri arasında, "devrim ve şiddetli protesto" konularını içeren "Köylülerin İsyanı", "Carmagnole", "Bir Dokumacılar Ayaklanması" gibi eserler yer almaktadır.

Kollwitz, I Dünya savaşı öncesi idealist ruhla dolu olan, onur ve ülkeleri için savaşmaya can atan genç insanlar gibi yapılan tüm mücadeleleri ve gösterilen fedakârlığı bir kuvvet simgesi olarak düşünüyordu. Ateşli gençler arasında yer alan isimler arasında Käthe Kollwitz'in oğlu Hans ve Peter'de bulunmaktadır. Käthe, endişelerine rağmen, oğullarının askere çağrılmalarını vatan için gerekli bir fedakârlık olarak görüyordu. Ancak milliyetçi duyguların ağır bastığı bu körü körüne inanç, oğlu Peter'in ölümüyle sona ermiştir. Bu duyguları ifade eden "Savaş" serisi çalışmaları, daha sonra savaş aleyhtarı barışsever hareketin de gelişmesine öncülük etmiştir.

Giderek büyüyen bu hareket sayesinde, Kollwitz Almanya'ya karşı yeni hisler beslemeye başlamıştır. Çünkü oğlu Peter'in ölümü ve diğer askerlerin savaşta bir bir yok oluşu onu derinden etkilemiştir. Bu nedenle onların anısına ve hislerini dile getiren bir anıt yapmaya karar vermiştir. Bu çalışma, savaş öncesi taşıdığı milliyetçi duygulardan uzak ve ihanete uğradığını gösteren bir anıt olacaktır.

Käthe Kollwitz sürekli yazdığı günlüğünde savaşın ihaneti ile ilgili şu satırları not düşmüştür: "Hepimiz ihanete uğradık. Milyonlarca genç ve Peter'de ihanete uğradı. Bu nedenle sâkin olamam. İçim karmakarışık ve fırtınalı." (Winston, 1995 s: 88) Bu ihanet duygusu ve yaşadığı kayıplar onun tüm savaşlara karşı durmasına neden olmuştur. Öylesine ki, hayatı boyunca sadık kaldığı sosyalist düşüncenin şiddet dolu devrimlerine bile karşı gelerek, barışçıl tutumu yeğlemiştir.

Belçika Dixmuiden cephesinde 1914'te ölen oğlu Peter, sanatı seven, yetenekli ve annesine düşkün bir çocuktur. Oğlunun erken

ölümüyle çok derin üzüntülere boğulan Käthe Kollwitz, üzüntüsünü bir nebze de olsa rahatlatacak bir şey yapmak istiyordu. Bu yüzden tasarladığı Anıt proje fikri birçok yönden duygularını dile getirmektedir.

Roggevelde'de bulunan oğlunun mezarı başındaki ilk anıt, vatan için şehit oluşunu vurgularken, ikinci çalışma da, onun cansız bedeni ailesinin üstünde, avuçları açılmış bir şekilde, fedakârlığı anlatmaktadır. Günlüğünde belirttiğine göre annenin fedakârlığını anlatan bu çalışmada, anne öne eğilmiş, çocuğunu içtenlikle ve nazik bir şekilde tutar pozisyonudadır.

"Fakat daha sonra Kollwitz bu tasarımı değiştirip, daha farklı fikirleri dile getiren yeni bir anıt yapmaya karar vermiştir. İkinci tasarımdan 10 yıl sonra fedakârlık konusundaki düşünceleri değiştiği için artık ölümü idealize etmek istemiyordu. Bu nedenle "hiç uğruna ölen evlatları için yas tutan kederli aileleri" göstermeyi daha uygun bulmuştur. Bu düşünceyi anlatan son heykel tasarımında, bir anne ve baba, anıtın girişinde sağlı-sollu, karşılıklı olarak yer almakta ve ikisinin arasında yerde duran. 'Burada Almanya'nın En İyi Gençleri Yatıyor.'" yazısı bulunmaktadır. (Dortch, 2006 s:53)



Resim 3: "Anne ve Baba" Granit Heykel -1932- Belçika Askeri Mezarlığı

Käthe Kollwitz'in duygularını en yoğun olarak ifade eden ve Alman gençlerinin geride bıraktığı boşluğu dile getiren "Anne ve Baba" adlı anıt heykel 17 yılda tamamlanabilmiştir. Bu anıt, dönemin diğer çalışmalarından çok farklı olarak tasarlanmış ve kahramanlık yerine,

savaşta hayatlarını yitirmiş askerlerin kederli ailelerini anlatmaktadır. (Resim 3)

Kollwitz'in bu alanda yaptığı önemli çalışmalarından biri de rölyef mezar taşıdır. Rölyefin biçimlendirilmesine yön veren kaynağın, Goethe'nin Muganni Name'sindeki mısra olduğu ileri sürülmektedir. "Doğu - Batı Divanı"ndaki (İlk yayımı 1819) "Tılsım"ın (Talismane) ilk kıtasında yer alan bu mısranın sözleri şöyledir; "Tanrınıdır Şark! Tanrınıdır Garb! Kuzeyin ve Güneyin toprağı onun ellerinde huzur içindedir!"(FRITSCH, 2004 s: 242) Sanatçının ruhani bir yaklaşımda olan bu çalışmasında, doğu ve batı sentezi oldukça başarılı bir şekilde anlatılmıştır.

Dönemin bazı eleştirmenleri, Käthe Kollwitz'i Sosyal Demokrat Partinin bir piyonu olarak görürken, aslında o, hayatı boyunca "Barışseverlik", "Savaş", "Kürtaj ve Refah Reformu", "Milliyetçilik" ve "Eşcinsellere Hak" gibi konularda bağımsız bir sosyalist sanatçı olarak sanatıyla destek vermeye çalışmıştır. Eserlerinin bir kısmını Sosyal Demokrat Parti (SPD) için üretirken, bir kısmını da Almanya'nın dışındaki ülke ve partiler için tasarlamıştır. Sanatçının yaptığı afiş çalışmaları, özellikle toplum sorunlarına yönelik çarpıcı mesajlar içermektedir. Örneğin bu yaklaşımla, Amsterdam'da Uluslararası Ticaret Kongresi için savaş aleyhtarı bir afiş yapmıştır. (1923)



Resim 4: "Almanya'nın Çocukları Açlık Çekiyor" - Litografi 1923 Resim 5: "Ekmek" - Litografi 1933

İşçilere yönelik uluslararası yardım teşkilatı için tasarlanmış "Almanya'nın Çocukları Açlık Çekiyor" ve yardım amaçlı hayırsever bir grup için yapılmış olan "Ekmek" adlı çalışması Kollwitz'in önemli afişleri arasında yer almaktadır. (Resim 4, 5)

Bunun yanında, ev işleri sergisi için yaptığı ilk afiş gibi, "Büyük Berlin İçin" (1912) çalışması da çok ses getirmiştir. İçerik bakımından, her bir odasında 5 kişinin yaşam sürdürdüğü ve yüz binlerce çocuğun oyun alanlarının olmadığı 600.000 nüfuslu Berlin vurgulanmaktadır. Afişte yer alan ciddi yüzlü kız, bir apartman bahçesinin önünde kız kardeşi ile beraber durmaktadır. Başlangıçta, o günlerin her yerde konuşulan sözü olan; "Bahçelerde ve hollerde oyun oynamak yasaktır" ifadesi, bu afişin sloganı olarak kullanılmış, ancak bu sınıflararası nefreti uyandırdığı gerekçesi ile Berlin komiseri tarafından kaldırılmıştır. (Resim 6) "Asla Tekrar Savaş" adlı afişte ise; Ulusal tiyatro oyunundan bir alıntı olarak, Almanya'nın sosyalist, genç sınıfının lideri Max Westphal'ın sağ eli havada ve yemin ederek sloganını atarken ki coşkusu ile gösterilmiştir. Burada Westphal'ın duruşuyla ve sloganıyla I.Dünya savaşı protesto edilmektedir. (Resim 7)



Resim 6: "Büyük Berlin İçin" - Litografi 1912



Resim 7: "Asla Tekrar Savaş" Litografi 1924

Sanatçı, hapisten çıkan kadınların problemleri ile ilgilenmek ve onlara destek vermek amacıyla yardım kampanyaları düzenleyen kadın tiyatro sanatçısı Hedwig Wangel'i de afiş çalışmalarlarıyla desteklemiştir. Ancak bu girişimlerin sağlanması için parasal kaynağın da yaratılması gerekiyordu. Bu nedenle düzenlenen tiyatro, müzik dinletileri, film gösterileri ve konferanslar için gerekli olan tüm afişler Käthe Kollwitz tarafından hazırlanmıştır.

Sonuç

Weimar döneminin ünlü bir sanatçısı olan Käthe Kollwitz "Barışsever" hareket de halkın sesi olabilmek için anneliğin doğal yapısını sanatında politik bir güç olarak kullanmıştır. Dönemin en büyük çatışması olan I.Dünya savaşına Almanya'nın da katılımını eleştiren sanatçı, sosyal politik devrim içinde yer alan Weimar kadınları ve annelerini sivil mücadelelerle örgütlemiş ve mevcut zihniyetlere karşı direnç gösterebilmiş güçlü bir kadın sanatçıydı. Bu nedenle gerek feminist hareket içinde, gerekse sosyalist devrimci faaliyetlerde Käthe Kollwitz hep ön saflarda görülür.

Öncelikle kadın oluşu nedeniyle, kadının sorunları üzerine tüm sosyal hakların kazanımına yönelik ciddi mücadeleler vermiştir. Bu nedenle resimlerinde kadını, yoksullukla ve sosyal düzenlemelere karşı direnir savaşı bir biçimde tasvir etmiştir. Çünkü sanatçıya göre annelik bir zayıflık değil, tam tersine ataerki toplumun negatif etkilerini yok etmeye çalışan bir güç simgesidir. Bu yüzden kadınların barışseverlik ve sosyal değişimler konusunda daha fazla seslerini yükseltmeleri gerektiğini düşünerek, sanatının büyük bir bölümünü bu işlere adanmıştır.

Sanatçı, yaşadığı I. Dünya Savaşı korkusundan sonra, genelde "çalışan sınıf üzerinde etki bırakan savaş" temasını ele almıştır. Böylelikle kötü şartlar altında çalışmak zorunda kalan sınıfın yaşam mücadelesinde ihtiyaç duyduğu birlik sesini daha da yükseltebilmelerine olanak sağlamıştır.

1890'dan 1914'e kadar olan sürede ve özellikle Weimar döneminde politik, cinsellik ve annelik konularına karşı sürekli duyarlı olmuştur. Dönemin kadınlarını pasif ve seks objesi olarak görülmesine tahammül edemeyip karşı duran ilk kadın sanatçısı olması, Käthe Kollwitz'in ününü daha da artırmış ve onu 20.yüzyılın Ekspresyonist (Dışavurumcu) sanatçısı olarak tarihe yazdırmıştır.

Kaynakça

BRIDENTAL, Renate "When Biology Became Destiny: Women in Weimar and Nazi Germany NewYork / 1984

CLARK, Toby, (Çev: Esin HOŞSUCU) Sanat ve Propaganda Kitle Kültürü Çağında Politik İmge, Ayrıntı Yayınları, İstanbul / 2004

DORTCH, Jamie, Käthe Kollwitz: Women's Art, Working-Class Agitation and Maternal Feminizm, Georgia State University / 2006

ENGELS, Friedrich (Çev: Kenan SOMER) Almanya'da Devrim ve Karşı Devrim, Sol Yayınları Ankara / 1992

FRITSCH, Martin, Käthe Kollwitz Zeichnung.Grafik.Plastik - E.A.Seemann - Germany / 2004

GROSSMANN, Atina, Reforming Sex: The German Movement for Birth Control and Abortion Reform - 1920-1950, Oxford University Press / 1995

HIRSCH Ernst E., Anılarım-Kayzer Dönemi Weimar Cumhuriyeti Atatürk Ülkesi TÜBİTAK 1997

PRELINGER, Elizabeth, Käthe Kollwitz, New Haven, Yale University Press / 1992

UTE, Frevert, Women in German History : From Bourgeois Emancipation To Sexual Liberation: Berg Publishers Oxford / 1997

BEAUVOIR, Simone de, The Second Sex, Vintage Boks Edition / NewYork 1989

www.kollwitz.de

www.tr.wikipedia.org/wiki/Weimar_Cumhuriyeti

Türk Seramik Sanatında İnsan Figürü Kullanımının Gelişim Süreci

Arş. Gör. Deniz Onur Erman

Anahtar Kelimeler

seramik
figür
figüratif seramik
Türk Seramik Sanatı
seramikte figüratif anlatım

Özet

Anadolu'da binlerce yıla yayılan bir geleneğe sahip olan figüratif anlatım, gerek pişmiş toprak kaplar üzerindeki iki boyutlu bezemeler, gerekse insan ve hayvan merkezli üç boyutlu heykelticlikler şeklinde ele alınan figürlerle, zaman içinde büyük bir olgunluğa ulaşmıştır. Türk'lerin hakimiyeti sonrasında, özellikle İslam dininin insan figürünün kullanımına getirdiği kısıtlamaların da bir sonucu olarak, çiçek, bitki ve bezemelerden oluşan süslemeci bir yaklaşım ağırlık kazanmıştır. Selçuklu ve Osmanlı döneminde geleneksel Türk seramik sanatının görkemli örnekleri ortaya konulmuşsa da, figüratif anlatım varlık gösterememiştir. Cumhuriyet döneminde, gerek sanayileşme, gerekse batılılaşma açısından büyük aşama kaydedilmiş, eğitimde batıya yönelik ve sanat eğitimi veren kurumların açılması, yeni eğitim sistemlerinin benimsenmesi, başarılı öğrencilerin devlet desteğiyle Avrupa'ya eğitime gönderilmeleri, seramik fabrikalarının bünyelerinde sanat atölyelerinin kurulması ve son olarak da bireysel anlayışta özel seramik atölyelerinin kurulmaya başlanmasıyla ortaya çıkan çağdaşlaşma süreci 1950'lerden sonra, Çağdaş Türk Seramik Sanatı diye adlandırılacak bir dönemin başlangıcını hazırlayan öncüller olmuştur. Bu makalede Türk seramik sanatında insan figürünün iki ve üç boyutlu olarak kullanımının tarih boyunca çeşitli dönemlerde ne şekilde gerçekleştiği incelenerek Anadolu'da figüratif seramiğin gelişimi özetlendikten sonra, bu yaklaşımın Çağdaş Türk Seramik Sanatı'ndaki yeri incelenecek ve çeşitli sanatçıların çalışmalarından örneklerle desteklenecektir.

DEVELOPMENT PROCESS OF THE USE OF HUMAN FIGURE IN TURKISH CERAMIC ART

Abstract

Figurative expression has a tradition in Anatolia that spans across thousands of years and has reached great maturity in time, through two-dimensional decorative figures on terracotta containers as well as three-dimensional statuettes based on human and animal forms. After Anatolia has been taken over by the Turks, a decorative approach that contained flowers, various plants and ornaments has prevailed, mainly due to restrictions of the Islamic religion on the use of human figure in art. Though magnificent examples of the traditional Turkish ceramic art have been produced during the Selchukian and Ottoman period, figurative approach has practically disappeared. During the Republic period, great progress has been achieved in industrialization and integration into the Western world. Organization of art education to comply with the western standards, foundation of new educational institutions, application of new educational methods, government grants to send successful students to study in Europe, establishment of art ateliers within the setting of industrial ceramic plants and finally the creation of private ceramic ateliers have been the milestones of the progressive movement that has ultimately lead to what can be named the Contemporary Turkish Ceramic Art. In this article, the development of figurative ceramic art in Anatolia will be briefly overviewed and the role of this approach in the Contemporary Turkish Ceramic Art will be discussed with examples of the works of various artists.

Keywords

ceramics
figure
figurative ceramics
Turkish Ceramics
figurative expression
in Ceramic Art

Tarih öncesi çağlardan başlayarak günümüze dek sanatın en önemli konusu insan biçimi olmuştur. İnsan, dünyaya geldiği andan itibaren çevresini ve kendisini gözlemler ve yaşantısı boyunca kendisine benzeyene yakınlık duyar. Çevresini ve kendi görselliği dışındakileri anlamlandırmada her zaman kendi varlığını ölçüt olarak kullanır. İnsan figürü betimlemeleri farklı zamanlarda, farklı toplumların sanatlarında, farklı anlayışlarla işlenegelmiştir. Günümüze kadar gelişen ve büyük değişiklikler gösteren figüratif anlayış geleneği hala insanın sıklıkla işlediği bir sanatsal dışavurum ögesi durumundadır.

Figüratif anlayışın tarihsel gelişimine bakıldığında; insan betimlemelerinin görülmeye başlandığı çağın Paleolitik Çağ olduğu ve günümüze kadar sanatın pek çok dalında, çeşitli anlayışlarla kullanılan insan figürünün temellerinin o dönemlere kadar uzandığı görülmektedir. Bu dönemde genellikle malzeme olarak yontmataş, fildişi ve kemiğin seçilmiş olduğu bilinmektedir. Seramik çamurunun hayata girmesi, çamurun pişirilmesi ve insan figürünün seramik malzeme ile kullanımının ilk örneklerinin görülmeye başlanması Neolitik Çağ'a rastlamaktadır. Kilin ateşte pişirildiğinde mukavemet kazanma özelliği ilkel insanı bu malzemeye kullanım eşyaları yapmaya iterken, şekillendirmedeki kolaylığı da çamurdan heykeller yapmaya yöneltmiştir. Paleolitik Çağ, çamurun bu anlamda hayata geçirilişinin zamanı olmuştur. Bu dönemde küçük kadın figürleri, tanrıça betimlemeleri çamur malzemeye ele alınan konular olarak büyük bir olgunluğa ve güçlü bir biçim duygusuna ulaşmıştır.

Antik Anadolu medeniyetleri, sanatın her alanında çok önemli bir geçmişe ve zengin bir kültür birikimine sahiptir. Anadolu'da yapılan arkeolojik kazılarda Hitit (M.Ö. 1750-700), Urartu (M.Ö. 900-600), Frig (M.Ö. 750-350) ve Lidya (M.Ö. 700-300) uygarlıklarından kalma çok sayıda seramik formlara rastlanması, bu sanatın Anadolu'da yerleşmiş en eski halkların günlük hayatlarına kadar girebildiğini açıkça göstermektedir. Bu buluntular arasında pişmiş topraktan yapılmış hayvan biçimli törensel içki kapları, boya bezemeli üzeri çeşitli hayvan motifleriyle dekorlanmış pişmiş toprak çömlekler, gaga ağızlı terrakota testiler ve ritonlar gibi hayvan figürü merkezli seramikler olduğu gibi, üzeri kutsal evlilik töreni tasvirleriyle betimlenmiş kabartma ve boya bezemeli büyük kült vazoları ve stilize kadın heykelcikleri gibi insan figürü merkezli seramikler de yer almaktadır. (Görüntü 1-4)

Türklerin hakimiyeti ele geçirmesiyle, Anadolu seramik sanatı tamamen farklı bir yöne çevrilmiştir. 10. yüzyılda Türklerin müslümanlığı kabul etmeleriyle birlikte etkisini gösteren islam kültürü ve soyut İslam düşüncesi, zaman içerisinde kendi kültürel oluşumu doğrultusunda, diğer alanlarda olduğu gibi geleneksel Türk seramiğinin de biçimlenmesinde etkili olmuştur.



Görüntü 1: Kaz biçimli törensel içki kabı
Pişmiş toprak. İ.Ö.8.y.y sonu.



Görüntü 2: Gaga ağızlı testiler. İ.Ö.18.y.y.
Kültepe.



Görüntü 3: Kutsal evlilik töreni betimlenmiş
pişmiş toprak vazo. M.Ö 17.y.y ortaları.



Görüntü 4: İki Yanında Kutsal Hayvanlarıyla
Oturana Tanrıça heykelciği.
Pişmiş Toprak. Çatalhöyük. İ.Ö.5750.

Resimsel ifade biçiminin yanısıra insan figürünün üç boyutlu olarak ele alınması İslamiyet öncesi dönemdeki put ve putperestlik kavramlarını çağrıştırdığı için dışlanmaktadır. İslam dininde insan figürünün sanatsal öge olarak kullanımına getirilen bu tarz kısıtlamalar, süslemeci, bezemeci ve dekoratif bir anlayışın ön plana çıkmasına yol açmıştır.

Dinin bu denli önemli olduğu bir dönemde en görkemli mimari yapıları da dini yapılar oluşturmakta, en detaylı süslemelerde yine dini yapıların iç ve dış süslemelerinde bulunmaktadır. 13. yüzyılda Anadolu Selçuklu Devleti dönemiyle başlayan geleneksel Türk seramik sanatı, temelleri inanca dayanan ve uygulanış yerleri çoğunlukla dini yapılar olan süslemeci anlayış dahilinde gelişmiştir. Bu haliyle seramik, tek başına kullanım alanı bulamamış, destekleyici bir yan öge olarak mimariye katılmıştır. Dönemin anlayışının gerektirdiği şekilde seramikte figüratif anlatım sadece çiçek ve hayvan figürleri ve onların soyutlamalarından oluşturulan dekoratif motiflerle sınırlı kalmıştır. Bezemelerde geometrik şekiller, bitkisel motifler, rozetler kullanılmakta, genellikle İslam el sanatlarında görülen figürlerin mimariye yansıdığı gözlenmektedir. Bu anlayış 14. yüzyıl Beylikler Devrinde de etkisini sürdürmüştür.

Geleneksel Türk Seramiği, Osmanlı Dönemi'nde, üretim tarzı ve süsleme yönünden parlak bir devir yaşamıştır. O dönemde Osmanlı'nın zenginliği ve merkezi otoritenin güçlü yapısı sayesinde camilerde, çeşitli dini yapılarda, saraylarda bu varlığın ve zenginliğin bir göstergesi olarak abartılı süslemeci bir anlayış hakim olmuştur. 14. yüzyıl ortaları ve 15. yüzyılda İznik önemli bir seramik merkezi olarak önem kazanmaya başlar. Öney'in (Öney 1976:42) açıklamalarına göre, 'Milet İş'i' olarak adlandırılan ilk devir Osmanlı seramikleri özellikle önem taşımaktadır. Bu seramikler, üzeri stilize çiçek, yaprak veya geometrik şekillerle bezenmiş ürünlerdir. Yine aynı kaynaktan alınan bilgiler doğrultusunda; 15. yüzyıl ve 16. yüzyıl başlarında İznik'te porselene benzeyen beyaz sert hamurlu ve sıraltı tekniğinde işlenmiş, Çin Ming porselenleri etkisinde mavi-beyaz renkli seramiklerin ün yaptığından ve bu seramiklerin Çin etkili arabesk, şakayık, bulut, üzüm salkımı, naturalist çiçekler, bazen de balık, tavşan gibi çeşitli hayvanlarla bezenmiş olduğu bilinmektedir. (Görüntü 5) İznik seramikleri en gösterişli dönemini 16. yüzyıl ortalarından 17. yüzyılın başlarına kadar yaşamıştır. Bu dönemde beyaz zemin üzerine kabartmalı kırmızı sırlı seramiklerin yaygınlaşmaya, mimaride ve kullanıma yönelik üretimde özenli, incelikli, kaliteli bir işçilikle üretilen seramiklerin öne çıkmaya başladığı görülür. (Görüntü 6).



Görüntü 5: 16. y.y. başı, Geometrik şekiller ve çiçek soyutlamalarıyla süslenmiş mavi-beyaz İznik camii kandili.



Görüntü 6: 16. y.y'n ikinci yarısı. İznik Seramiği. Geometrik şekiller ve çiçek-yaprak soyutlamalarının yapıldığı çok renkli dönem.

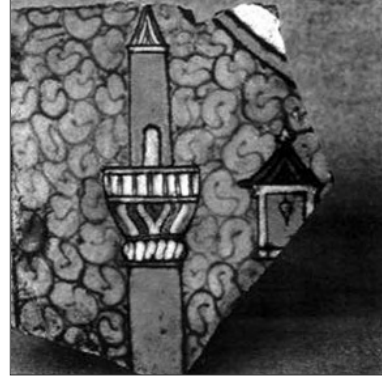
Örneklerde de değinildiği üzere; geleneksel Türk seramik sanatı anlayışı içerisinde figüratif anlayışla yapılmış seramik formlara, yüzey kaplamalarına veya figüratif düzenlemelere rastlamak zordur. Fakat Anadolu Selçuklularında süsleme elemanı olarak kullanılan çini mozaikler üzerine işlenen çeşitli motiflerde, Osmanlı'nın yükselme döneminde özellikle İznik seramikleri üzerinde uygulanan bezemelerde figüratif anlam taşıyan öğeler görülmektedir. Şam İşi, Rodos İşi, Milet İşi gibi isimlerle adlandırılan seramik tabak, vazo, fincan gibi ürünlerin üzerinde yer alan balık, kuş, tavşan, çeşitli bitki motifleri ve figür tasvirleri de figüratif bir anlayışın örneklerini oluşturmaktadır. İslam sanatının önemli bir unsuru olan minyatür resim anlayışının düz seramik yüzeyler üzerine çizgisel boyutta uygulamaları da olmuştur. 13. yüzyıl Konya Kubadabat Sarayı çinilerinde, çeşitli hayvan figürlerine ve Sultan'ı betimleyen figürlerin bulunduğu çinilere rastlanmaktadır. Bu örnekleri de figüratif seramik anlayışının Osmanlı zamanındaki önemli aktarımları olarak nitelendirmek mümkündür. (Görüntü 7-8).

17. yüzyıl ortalarından itibaren, Osmanlı Devletinde kendini göstermeye başlayan hızlı iniş, geleneksel Türk seramik sanatını da olumsuz yönde etkiler. Bu dönemde İznik seramiklerinin kalitesi hızla düşmeye başlar. Kütahya inişli-çıkışlı bir biçimde varlığını devam ettirme çabası gösterir. Çanakkale'de ise kendine özgü bir üretim, devamlılığını korumaya çalışır (Görüntü 9). 19. yüzyıl sonu 20. yüzyıl başlarında

Çanakkale'de çeşitli hayvan biçimli, sırlı, küçük kaplar yapıldığı bilinmektedir (Görüntü 10).



Görüntü 7: 13. y.y. Konya Kubadabat Sarayı hayvan figürlü çinilerinden bir örnek.



Görüntü 8: 18. y.y figürlü Tekfur Sarayı Çinilerinden bir örnek.



Görüntü 9: 19. y.y. gemi figürlü Çanakkale seramik tabaklarından bir örnek.



Görüntü 10: 19. y.y sonu, 20. y.y başı Çanakkale, Aslan biçimli sırlı seramik kap.

Batı'da Sanayi Devrimi ile başlayan büyük değişim ve gelişim süreci, 19. yüzyıldan itibaren Osmanlı Devleti'ni siyasal, kültürel ve ekonomik açılardan büyük oranda etkilemeye başlar. Aynı dönemde sanatta Batı anlayışına yönelme eğilimleri ortaya çıkmıştır. Özellikle mimari ve müzik alanlarında batılılaşma başlar. Resim alanında yalnızca minyatürü tanıyan kültür, matbaanın gelişiyile birlikte kitaplar aracılığıyla batı tarzı resim

anlayışını tanıma fırsatı bulur. Osmanlı döneminde bazı padişahların sanata önem verdikleri ve kendilerini geliştirmek için sarayda çeşitli dersler aldıkları bilinmektedir. Fakat Cumhuriyet öncesi dönemde resim sanatı ve resim eğitimi saray dışına çıkamamıştır. Bu nedenle o dönemde halk tarafından bilinmeyen ve tanınmayan bir sanat dalı olmuştur. Batı'daki hızlı sanayileşme dönemine giriş, Avrupa ülkelerinin sanat anlayışlarının da değişmesine neden olmaktadır. Özellikle dinin ve kilisenin sanat dalları üzerindeki etkisinin yoğunluğunun dağılmaya başladığı bir süreç yaşanmaktadır. Osmanlı'da da sanat ve din arasında benzer bir ilişki vardır. Fakat Batı ülkelerinin 18. yüzyıl ortaları ve 19. yüzyılda aşmaya çalıştığı bu dönemlerde Osmanlı'nın gerileme dönemi yaşanmaktadır ve Osmanlı bu hızlı sanayileşme dönemini ve beraberindeki sanatsal açılımları ancak Cumhuriyetin ilanından sonra yaşamaya başlayacaktır.

Osmanlı İmparatorluğu dönemi boyunca geleneksel Türk seramik sanatı süslemenin ve işlevselliğin ön planda olduğu bir anlayışla ürünler ortaya koymuştur. Dolayısıyla da insan figürü süslemeci öğeler veya iki boyutlu minyatür görüntülerle sınırlı kalmıştır. İslam inancı doğrultusunda reddedilen insan figürünü sanatsal dışavurum objesi olarak kullanabilme özgürlüğü ancak Cumhuriyetin ilanı ile kazanılmıştır. Cumhuriyet, laik düşünce yapısını beraberinde getirmiş, bunun sanata yansımaları da Türk sanatının gelişmesine olanak tanımıştır.

Sanayileşme süreci şüphesiz toplumun genel yapısında da bir takım değişiklikleri beraberinde getirmiştir. 800 yılı aşkın bir süre boyunca Anadolu Türk toplumunda sosyal hayata egemen olan islam düşüncesi ve islam anlayışı yerini din ve vicdan özgürlüğüne dayalı laik bir anlayışa ve bu görüşün egemenliğine bırakmıştır. Bu farklılık toplumun yaşayışında ve sanatta da büyük değişiklikleri beraberinde getirmiştir. Laik düşünce yapısı ile Batı düşüncesinin egemen olduğu yaklaşımlar ağırlık kazanmaya ve bireysel tavır ön plana çıkmaya başlamıştır. Böylesi değişimlerin yaşandığı bir dönemde sanat dallarının gelişiminin sağlanması için hızlı bir modernleşme sürecinin içerisinde olan Batı ülkelerinin sanat anlayışlarının takip edilmesi gerekmektedir. Cumhuriyetin ilk yıllarında diğer sanat dallarında olduğu gibi, seramik sanatı alanında da kimi sanatçılar eğitim görmek üzere yurtdışına gönderilmişlerdir. Bu sanatçılar yurda döndüklerinde, 1. Dünya Savaşı'ndan sonra çeşitlenen sanat akımlarının Türkiye'deki öncüleri olmuşlardır.

Cumhuriyetin ilanının sonrasında Türk eğitim sisteminde yeni bir yapılmaya ihtiyaç duyulmuş, bu yüzden eğitim sistemleri ve ders programları konusunda da Avrupa'daki okullar ve eğitim sistemleri örnek alınarak, aynen uygulanmaya çalışılmıştır. Sanatsal alandaki yeniliklerin takip edilmesi benzer eğitim metodlarının uygulanmasıyla mümkün olmuştur. Seramik sanatı da bu yeni eğitim anlayışından büyük ölçüde etkilenmiştir. Cumhuriyetin ilanından sonra yaşanan seramik sanatı ve endüstrisiyle ilgili gelişmeler Ağatekin'in tezinden şu alıntılarla aktarılabilir:

"Cumhuriyet'in ilanından sonra, 1929 yılına kadar, seramik sanatı ve endüstrisi alanlarında kaydedilen önemli bir gelişme ve etkinliğe rastlanmamıştır. 1929 yılında Çağdaş Türk Seramik Sanatı'nın oluşumunu başlatan ilk önemli adım, Sanayii Nefise Mektebi'nden Namık İsmail'in Akademiye Dekoratif Sanatlar Bölümü'nü katmasıyla gerçekleşir. 1929'un kasım ayında çinicilik atölyesi açılır ve atölyenin başına İsmail Hakkı Oygur getirilir. Daha sonra 1931 yılında, Paris'ten dönen Vedat Ar ve Hakkı İzzet'in de katılımlarıyla atölye çalışmalarına bu harcamalarımızın önderliğinde eğitim vermeye başlar (Ağatekin:1993:15)."

Cumhuriyet sonrası hızla gelişen sanayi ile, fabrikalar açılmaya başlar ve bunu küçük üretim yerlerinin ve atölyelerin kurulması takip eder. Böylelikle geleneksel seramik üretim atölyelerinden, büyük boyutlu endüstriyel üretim merkezlerine geçilmiştir. İstanbul'da Sanayii Nefise'deki sanat eğitiminin bir benzeri Ankara'da Gazi Eğitim Enstitüsü'nde kurulan bir seramik atölyesi ile başkente taşınmış olur. Sanat eğitimine önem verilmesi, Batılı anlamdaki sanat anlayışının benimsenmeye çalışılması bireysel düşüncelerin ve bireyselliğin önem kazandığı bir dönemi de beraberinde getirmektedir. Bu gelişmelerin seramik sanatına yansması da özel seramik atölyelerinin kurulmaya başlamasıyla olmuştur.

Yukarıda açıklandığı şekilde eğitimde batıya yönelik ve sanat eğitimi veren kurumların açılması, yeni eğitim sistemlerinin benimsenmeye başlanması, başarılı öğrencilerin devlet desteğiyle Avrupa'ya eğitime gönderilmeleri ve geri dönüşlerinde sanat eğitimi veren yüksek eğitim kurumlarında hoca olarak öğrendikleri yenilikleri sanat öğrencilerine aktarmaları, seramik fabrikalarının bünyelerinde sanat atölyeleri

kurmaları ve son olarak da bireysel anlayışta özel seramik atölyelerinin kurulmaya başlanmasıyla ortaya çıkan çağdaşlaşma süreci 1950'lerden sonra, Çağdaş Türk Seramik Sanatı diye adlandırılabilir bir dönemin başlangıcını hazırlayan öncüller olmuştur.

Bireysel anlamda ilk özel seramik atölyesini 1951 senesinde Füreyya Koral kurar. Füreyya Koral akademik bir eğitim görmemesine rağmen kırk yaşında tedavi amaçlı olarak bulunduğu İsviçre'deki bir hastanede kil ile tanışır ve o günden itibaren seramikle profesyonel olarak ilgilenmeye başlar. Tedavisini tamamladıktan sonra İstanbul'a dönen sanatçı burada kendine özel bir seramik atölyesi kurarak çalışmalarına burada devam eder. Sonraki dönemlerde seramikle uğraşan pek çok kişi ve seramik bölümü öğrencileri Füreyya Koral'ın atölyesinde kısa süreli çalışmalar yaparak kendilerini geliştirme olanağı bulmuşlardır. Koral'ın yaşamının ve sanatının anlatıldığı (Türe:1997:31)'ye ait bir kaynaktan edinilen bilgiler doğrultusunda; Füreyya Koral'ın, 1950'lerden 1970'lerin ortalarına kadar seramik duvar panoları çalışmış olduğu, 1980'lerde sırsız pişmiş topraktan (terra cotta) evler ve bu evlerin içindeki insanları konu almaya başladığı görülmektedir. Figür ağırlıklı olarak sıklıkla kullandığı balık ve kuş soyutlamalarının da seçtiği konular arasında yer aldığı anlatılmaktadır. Aynı kaynaktan yer aldığı üzere; sanatçı 1980'lerde yapmaya başladığı evlerini sonraki yıllarda evlerden oluşturduğu kompozisyonlara dönüştürür. Sanat hayatının son senelerinde kadın figürünü çok kullanır. 1990 senesinde 'İçeride İnsanlar' çalışmasını yapar. Bu çalışması sanatçının felsefi yaklaşımıyla birlikte güçlü bir anlatımcı ifadeyi de ortaya koymuştur. Birimlerin bir araya gelmesi ile oluşan bu tarz çalışmaları sanatçıya farklı düzenleme ve değişkenlik olanağı sağlamıştır. (Görüntü 11)

Hem eğitimci yönüyle hem de sanatçı kimliğiyle Cumhuriyet sonrası Türk Seramik Sanatı'nın çağdaşlaşma sürecinde öncülük eden bir diğer önemli isim Sadi Dören'dir. 1953'de Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'ni bitirir. (Görüntü 12)

"1955'de yurt dışına çıkan Sadi Dören, Almanya'da kaldığı dokuz yıl boyunca sanat seramiğinin değil, endüstri seramiğinin de gizlerini çözme ve çeşitli şekillerde uygulama fırsatı buldu. Yurt dışında geçen bu süre içinde, 1955-1959 arası Dören'in 'biçimlerde sadelik, yüzeylerde süslemenin ön planda uygulandığı' yapıtlarının, 1960-1963

arası ise seramikte 'ilk duvar resimleri' dönemi olarak adlandırılabilir. Özgün, çeşitli sır tekniklerine ait buluşları, onun bu dönemlerinin yapıtlarında görülür (Esin:1984:6)."

1957-1958'de İstanbul'da Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu eğitim ve öğretime başlar. Türk seramik sanat anlayışı çağın gereksinmelerine yanıt arayan ve yaşama iç içe olması hedeflenen bir süreci de beraberinde başlatacaktır. Bu döneme kadar geleneksel Türk seramik sanatında duvar süsleme anlayışı; yalnızca duvar çinisi olarak anlamlandırılırken, Füreyya Koral ve Sadi Diren ile birlikte sanatsal plastik kaygılarla oluşturulmuş duvar panosu kavramı Çağdaş Türk Seramik Sanatına ilk örneklerini kazandırmış olur. Kentlerin eski görünümünden yavaş yavaş sıyrılarak daha modern yapılara dönüşmeleri beraberinde iç ve dış cephelerde seramik duvar panolarının kullanılmasına ortam hazırlamıştır. Bu yüzey çalışmalarında insan figürü de sıklıkla kullanılan unsurlardandır.

Akademisyen seramik sanatçılarımızdan olan ve Türk seramik sanatına büyük katkıları olan bir diğer isim de Hamiye Çolakoğlu'dur. 1933'de doğan, seramik eğitimini İtalya'da tamamladıktan sonra Türkiye'ye dönerek Ankara'da Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde Seramik Bölümü'nün kuruculuğunu yapan Hamiye Çolakoğlu, daha çok yüksek pişirim tekniği ile yaptığı soyut kompozisyonları ve heykelleri ile dikkati çeker. Sanatçı yüzey ve form uygulamalarında zaman zaman figüratif çalışmalar da yapmaktadır. Çolakoğlu; Sıtkı Erinç'in Toprağın Erki isimli kitabında, sanat anlayışını anlatırken insana tutkun olduğundan, hemen hemen bütün çalışmalarında insan figürüne yer verdiğinden, ama insanı anlayabilmek için önce doğayı anlayabilmek gerektiğinden bahseder. Sanatçının 1978 senesinde Sevgi Soysal için yaptığı porselen form çalışması, figüratif seramik anlayışı ile ilgili görüşlerine bir örnek olarak gösterilebilir (Görüntü 13).

Asıl mesleği seramik olmayan ve seramik sanatıyla sonradan tanışan sanatçılarımızdan biri de 1936 senesinde Bursa'da doğan İlgi Adalan'dır. 1959'da Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Cemal Tollu atölyesinden mezun olur. Aslında ressam olan sanatçının, eleştirmen Aykut Köksal'ın ifadesi ile, 'geometrik biçimlerle doğal soyutlamaları birleştiren seramiklerinde, disiplinli ve özgün bir biçim kaygısı egemendir.' Sanatçı figüratif anlayışta çalışmalar yapmaya 1990'dan sonra başlamıştır.

Deforme edilmiş seramik birimlerin arasına sıkışmış insan yüzleri, maskeler, eller gibi öğeleri çalışmalarında kullanmasıyla Türkiye'de figüratif anlayışla seramik çalışmalar yapan sanatçılar arasında yer almaktadır. (Görüntü 14).



Görüntü 13: Hamiye Çolakoğlu'nun 1978'de yaptığı porselen figür çalışması.



Görüntü 14: İlgi Adalan'ın figüratif anlayışta yaptığı bir seramik çalışması.

Seramik çalışmalarını kendi özel atölyesinde sürdüren ve akademisyen olmayan seramik sanatçılarımızdan biri de Candeğer Furtun'dur. Sanatçı özellikle son dönemlerde yaptığı figüratif seramik çalışmalarında, seçtiği insan bedeni parçalarının tekrarlarına ve o tekrarlarla oluşan kompozisyonlara yer vermektedir (Görüntü 15). Furtun, insan vücudunun aldığı belli pozları sabitleyerek o vücut pozisyonunun tekrarlarından düzenlemeler oluşturur (Görüntü 16).

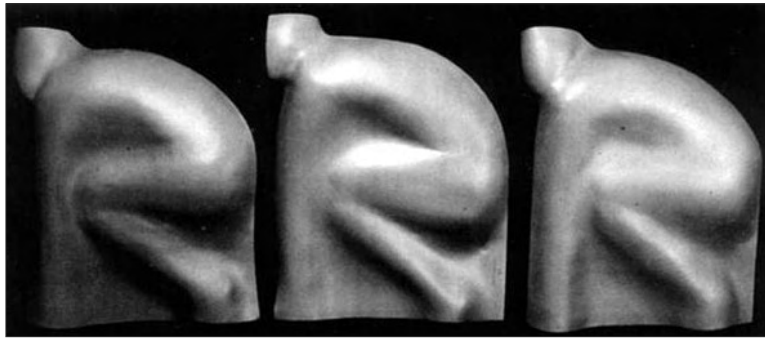
Sanat yaşamına bale, seramik ve resim gibi pek çok farklı sanat dalını sığdırmayı başarmış akademisyen seramik sanatçılarımızdan biri de, figüratif seramığe kattığı farklı yorumlarıyla Jale Yılmabaşar'dır. Sanatçının çalışmaları arasında figüratif anlayışın hakim olduğu seramik formları ve yüzey çalışmaları bulunur. Sanatçının resim ve seramik çalışmalarında kullandığı benzer bir sanat anlayışı ve figürsel ortak bir dil vardır. Sanatçı çeşitli yerlerin iç ve dış mekanlarında uyguladığı metrekarelerce seramik panoları sayesinde seramik sanatını daha geniş kitlelere duyurma imkanı bulabilmiştir. Sanatçının figüratif çalışmalarında

ilgi çeken bir nokta da insan figürleriyle birlikte kullandığı özgün hayvan figürleridir. (Görüntü 17-18)

Akademisyen seramik sanatçılarımızdan bir diğer önemli isim de Erdinç Bakla'dır. Bakla'nın çalışmalarının ana teması her çeşit insan portreleridir. Özellikle birine benzetme kaygısında olmadığını ve böyle bir kaygı duymaksızın portre yapmanın sanatçıyı daha özgür ve özgün kıldığını savunmaktadır. Sanatçı, Anadolu medeniyetlerinden etkilendiği idol ve tanrıçaları yorumlayarak çalışmalarına aktarır. Bakla, yaptığı büstlerinde ve figüratif çalışmalarında, binlerce yıllık geçmişi olan Anadolu medeniyetlerinden çok etkilendiğini ve ilham aldığını söyler. (Görüntü 19)



Görüntü 15: Furtun'a ait bir figüratif seramik çalışma.



Görüntü 16: Furtun'a ait bir figüratif seramik kompozisyon.



Görüntü 17-18: Jale Yılmazbaşar'a ait figüratif seramik form çalışmaları.

Çağdaş Türk seramik sanatında, figüratif seramikten bahsederken üzerinde durulması gereken bir diğer isim de karikatürist yazar Semih Balcıoğlu'dur. Mizah dolu sanat yaşamının bir bölümünde karikatürlerini kağıt üzerine kalemle yapmak yerine kille üç boyutlu olarak ifade etmek yolunu dener ve Türkiye'de hem karikatür, hem de seramik sanatı adına bir ilki gerçekleştirerek kille karikatürler yapmaya başlar. 1965 senesinde ilk seramik-karikatür sergisini açar. (görüntü 20-21)



Görüntü 19: Erdiç Bakla'ya ait ikili figüratif seramik form çalışması.



Görüntü 20: Semih Balcıoğlu'na ait 'İskemle' adlı çalışma.



Görüntü 21: Semih Balcıoğlu'na ait 'İlerici Politikacı' isimli çalışma.

Sonuç

Seramik sanatında anlatımını figürle gerçekleştirmek isteyen sanatçılar, günümüzün çok yönlü anlayış ve yöntem zenginliği ile seçenekli bakış açıları içerisinde çalışmalarını diledikleri gibi çeşitlendirme ve geliştirme özgürlüğü bulabilmektedirler. Tek başına figür kullanımının yanında, toplu figüratif kompozisyonların da oluşturulduğu çalışmalar, farklı malzemelerin birarada kullanımıyla gerçekleştirilen figüratif eserler, mizahi bir üslupla kurulmuş figür içerikli kompozisyonlar, büyük boyutlu figür düzenlemeleri, figür parçalanmaları ve tekrarlarıyla kurulan oluşumlar gibi çalışmalar ortaya konulmaktadır. Seramikte figür çalışan kimi sanatçı, insan soyutlamalarıyla figür kullanımını gerçekleştirirken, kimisi hayvan figürlerini konu almaktadır. Pek çok sanatçı duygu ve düşüncelerini en iyi şekilde ifade edebilmek için araç olarak kendi görsel biçimini yani figüratif ifade biçimini seçebilmektedir. Kimi sanatçı figüratif kompozisyonlar kurarken, kimisi de düzenlemelerde birim biçim olarak insan figürünü kullanır. Kimi sanatçı insan vücudunun belli bölümlerini konu alıp işlerken, kimisi karikatürize edilmiş figürsel ifadelere yer vermektedir.

İşleniş biçimleri değişse bile insan figürü sanatın her dalında olduğu gibi seramik sanatında da sanatçılara zengin bir kaynak oluşturmuştur. Tarihsel süreç boyunca sanatta insan figürünün pek çok farklı biçimde işlenmesine rağmen, bu konunun tüketilmiş ve kendini sürekli

tekrarlayan bir konu olmaması, her dönemde yeniden şekillenerek gelişen ve yeni yöntemlerinde ortaya çıkışı ile zenginleşen bir konu olması, sanatta figüratif anlatımın yerini daima koruyacağını bir göstergesidir. Çağdaş Türk seramik sanatçıları da Anadolu'nun zengin ve köklü figür geleneğinden faydalanarak bu alanda çalışmalarını ve araştırmalarını arttırarak sürdürmektedirler.

Kaynakça

ADALI, Fuat. "Seramikte Figüratif Heykel." Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 1990.

AĞATEKİN, Mustafa. "Cumhuriyet Sonrası Çağdaş Türk Seramik Sanatının Gelişimi Ve Anlatım Dili Yönünden Değerlendirilmesi." Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Eskişehir, 1993.

AKKAYA, Nurettin. "Figür İlişkileri Üzerine Denemeler." Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Ankara 1997.

ARKİTEKT, Sayı:454, Nokta Basın A.Ş. İstanbul, 1997

AYDAR, Burcu. "Tasarımın Diyalektik Süreci Ve Bu Sürece Etki Eden Toplumsal-Çevresel Etkenler."Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Seramik Anasanat Dalı, İzmir, 1999.

BALCIOĞLU, Semih. T.C Kültür Bakanlığı, Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü, Ankara,1994.

CEZAR, Mustafa. Sanatta Batı'ya Açılış Ve Osman Hamdi, Dergah Yayınları, İstanbul,1971.

DİREN, Sadi. 50 Yılda Seramik, 50 Yılda Cumhuriyet, 50 Yılda Plastik Sanatlar, İ.D.G.S.A. Yayınları, İstanbul, 1974.

ECZACIBAŞI SANAT ANSİKLOPEDİSİ 1-3, Yapı- Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul, 1997.