

yedi

DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ YATIRIMDIR
KİŞ
2014
SAYI: 11
ISSN 1307-9840

SANAT, TASARIM VE BİLİM DERGİSİ JOURNAL OF ART, DESIGN & SCIENCE





DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ

yedi

SANAT, TASARIM VE BİLİM DERGİSİ
JOURNAL OF ART, DESIGN & SCIENCE

ISSN 1307-9840

KIŞ WINTER 2014 • SAYI ISSUE 11

YEDİ: SANAT, TASARIM VE BİLİM DERGİSİ

YEDİ: JOURNAL OF ART, DESIGN & SCIENCE

ISSN 1307-9840

KIŞ 2014 • SAYI 11

WINTER 2014 • ISSUE 11

Yayın No: 09.1200.0000.000/BY.013.029.730

İMTİYAZ SAHİBİ OWNERDEÜ Güzel Sanatlar Fakültesi adına *On behalf of DEU Faculty of Fine Arts*Prof. Halil YOLERİ (Dekan *Dean*)**GENEL YAYIN YÖNETMENİ** EDITOR-IN-CHIEF

Doç. Dr. İbrahim Yavuz YÜKSELSİN

EDİTÖR • EDITOR

Yrd. Doç. Filiz ADIGÜZEL TOPRAK

YAYIN KURULU EDITORIAL BOARD

Prof. Nesrin ÖNLÜ

Prof. Dr. H. Yakup ÖZTUNA

Doç. Dr. Özlenen ERDEM İŞMAL

Doç. Dr. Aslıhan ÜNLÜ

Doç. Dr. İbrahim Yavuz YÜKSELSİN

Yrd. Doç. Dr. Özlem BELKİS

Yrd. Doç. Dr. A. Feyzi KORUR

Yrd. Doç. Dr. Işık ÖZDAL

Yrd. Doç. Filiz ADIGÜZEL TOPRAK

Yrd. Doç. Dr. Dilek TUNALI

Dr. Yalçın Mergen

SORUMLU MÜDÜR MANAGING DIRECTOR

Doç. Dr. İbrahim Yavuz YÜKSELSİN

YAYIN SEKRETERİ EDITORIAL SECRETARY

Uzm. Sergül BULUT

TÜRKÇE-İNGİLİZCE DÜZELTİ TURKISH-ENGLISH REDACTION

Yrd. Doç. Filiz ADIGÜZEL TOPRAK

GRAFİK TASARIM VE BASKI SORUMLUSU GRAPHIC DESIGN & PRINTING

Öğr. Gör. Emre DUYGU

KAPAK TASARIMI COVER DESIGN

Öğr. Gör. Emre DUYGU

GRAFİK UYGULAMA GRAPHIC APPLICATION

Arş. Gör. Ziyacan BAYAR

Yönetim Merkezi Management Centre

Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi

Dokuz Eylül Üniversitesi

Güzel Sanatlar Fakültesi

Güldeste Sok. No:4

Balçova 35320 – İZMİR

Tel: (0232) 412 90 08

Faks: (0232) 239 05 94

E-posta: yedi.dergisi@gmail.com

Basım Yeri Place of PublicationDokuz Eylül Üniversitesi Matbaası *Dokuz Eylul University Press*

DEÜ Sağlık Yerleşkesi

Mithatpaşa Cd. No: 1606

Balçova 35340 – İZMİR

Tel: (0232) 412 33 40

Faks: (0232) 412 33 39

Basım Tarihi Date of Publication

21 Şubat 2013

Yayın Türü Type of Publication6 aylık, yerel, süreli *Biannually, national, periodical***Baskı Adedi** Print Run

500

DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ YAYINIDIRPUBLICATION OF DOKUZ EYLUL UNIVERSITY
FACULTY OF FINE ARTS**DANIŞMA KURULU ADVISORY BOARD**

Elvan ÖZKAVRUK ADANIR, Prof.	(İzmir Ekonomi Üniversitesi)
Oğuz ADANIR, Prof. Dr.	(Dokuz Eylül Üniversitesi)
F. Dilek ALPAN, Prof.	(Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi)
Uğurcan AKYÜZ, Prof. Dr.	(Hacettepe Üniversitesi)
Günay ATALAYER, Prof. Dr.	(Marmara Üniversitesi)
M. Ertuğrul BAYRAKTARKATAL, Prof.	(Başkent Üniversitesi)
Ali M. BAYRAKTAROĞLU, Doç. Dr.	(Süleyman Demirel Üniversitesi)
Süleyman A. BELEN, Prof.	(Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi)
Kaan CANDURAN, Doç.	(Erciyes Üniversitesi)
Semih ÇELENK, Prof. Dr.	(Dokuz Eylül Üniversitesi)
Çiğdem A. ÇİNİ, Doç.	(Marmara Üniversitesi)
Bekir DENİZ, Prof. Dr.	(Akdeniz Üniversitesi)
Lale DİLBAŞ, Prof. Dr.	(Dokuz Eylül Üniversitesi)
Sıtkı M. ERİNÇ, Prof. Dr.	(Doğuş Üniversitesi)
Ayhan EROL, Prof. Dr.	(Dokuz Eylül Üniversitesi)
R. Hakan ERTEP, Prof. Dr.	(Yaşar Üniversitesi)
Beliz GÜÇBİLMEZ, Doç. Dr.	(Ankara Üniversitesi)
V. Doğan GÜNAY, Prof. Dr.	(Dokuz Eylül Üniversitesi)
Veysel GÜNAY, Prof.	(İstanbul Aydın Üniversitesi)
A. Şefik GÜNGÖR, Prof. Dr.	(Yaşar Üniversitesi)
Binnur GÜRLER, Prof. Dr.	(Dokuz Eylül Üniversitesi)
Recep KARADAĞ, Prof. Dr.	(Marmara Üniversitesi)
Songül KARAHASANOĞLU, Prof.	(İstanbul Teknik Üniversitesi)
Müjgan B. KARATOSUN, Doç. Dr.	(Dokuz Eylül Üniversitesi)
Bedri KARAYAĞMURLAR, Prof.	(Dokuz Eylül Üniversitesi)
Fırat KUTLUK, Prof. Dr.	(Dokuz Eylül Üniversitesi)
Zafer ÖZDEN, Prof. Dr.	(Ege Üniversitesi)
Fakiye ÖZSOYSAL, Doç. Dr.	(İstanbul Üniversitesi)
M. Sacit PEKAK, Prof. Dr.	(Hacettepe Üniversitesi)
Mümtaz SAĞLAM, Prof.	(Dokuz Eylül Üniversitesi)
Fikri SALMAN, Doç. Dr.	(Atatürk Üniversitesi)
N. Kemal SARIKAVAK, Doç.	(Hacettepe Üniversitesi)
Yüksel ŞAHİN, Doç.	(Akdeniz Üniversitesi)
Nurhan TEKEREK, Prof. Dr.	(Uludağ Üniversitesi)
Murat TUNCAY, Prof. Dr.	(Dokuz Eylül Üniversitesi)
Ayşe UYGUR, Prof. Dr.	(Marmara Üniversitesi)
Ertan YILMAZ, Prof. Dr.	(Dokuz Eylül Üniversitesi)

yedi, sanatı konu edinen bilimsel makaleleri ilgili çevrelere duyurmak amacıyla uluslararası standartlarda yayımlanan hakemli bir dergidir. **yedi**, Kış/Ocak ve Yaz/Temmuz olmak üzere yılda iki kez yayımlanmaktadır.

yedi ağırlıklı olarak *Güzel Sanatlar* ile ilişkili alanlardaki makaleleri yayımlamakla birlikte, *Sosyoloji, Sanat Tarihi, Halkbilim, Felsefe, Arkeoloji ve Müzecilik, Edebiyat Araştırmaları, Dil Bilimi, Mimarlık ve Tasarım, Eğitim Bilimleri, İletişim Bilimleri, Antropoloji* vb. Sosyal ve Beşeri Bilimlere ait alanlardan sanatı ve sanata ilişkin kültürel ve toplumsal problemleri konu edinen makalelere de yer verir. Ayrıca, ilgili alanlarda yayımlanan kitaplara ait değerlendirme yazıları, sergi ve proje tanıtım yazıları ve alanında katkısı olduğu düşünülen yabancı dilden *özgün makalelerin Türkçe çevirileri* de derginin yayın kapsamı içindedir.

yedi'ye gönderilen her yazı, önce Yayın Kurulu tarafından dergi yayın ilkeleri ve yazım kurallarına uygunluk bakımından incelenir ve uygun bulunursa değerlendirilmek üzere ilgili alandaki uzmanlıklarına göre seçilen iki hakeme gönderilir. Hakemlerin isimleri gizli tutulur ve raporlar beş yıl süre ile saklanır. Dergide yayımlanan yazılarda ileri sürülen tüm görüşlerin sorumluluğu yazarlarına aittir.

yedi is a refereed journal published in accordance with the international standards with the purpose of announcing scientific articles on art. **yedi** is published twice a year, in Winter/January and Summer/July.

While **yedi**, mainly publishes articles on issues in the fields related to *Fine Arts*, it also accepts articles that deal with social and cultural issues around art, from such fields as *Sociology, Art History, Folklore, Philosophy, Archeology and Museology, Literary Studies, Linguistics, Architecture and Design, Educational Sciences, Communication Science, and Anthropology*. In addition, *book, exhibition and project reviews and translations from original articles* considered to make significant contribution to the field are in the scope of the journal.

Manuscripts submitted to **yedi** are first evaluated by the Editorial Board with regard to their compliance with the publishing principles of the journal, and those found acceptable for publication are forwarded to two referees, chosen according to their expertise in the respective field. The names of the referees are kept confidential and their reports are kept for five years. All the views presented in the articles are the sole responsibility of the authors.

İNDEKS BİLGİLERİ

Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi

- **TÜBİTAK-ULAKBİM** Sosyal ve Beşeri Bilimler Veri Tabanı (**SBVT**);
- **EBSCO** Humanities International Complete (**HIC**) veritabanı tarafından dizinlenmektedir.

INDEX INFORMATIONS

Yedi: Journal of Art, Design and Science is indexed in

- **TUBITAK-ULAKBIM** Social Sciences and Humanities Database (**SBVT**);
- **EBSCO** Humanities International Complete (**HIC**).

Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi
Yedi: Journal of Art, Design and Science

(ISSN 1307-9840)

KIŞ WINTER 2014 • SAYI ISSUE 11

İÇİNDEKİLER CONTENTS

Editörden

From the Editor

vii

MAKALELER ARTICLES

Tülay Yıldız AYGÜL

Bir İdeoloji Taşıyıcısı Olarak Mit ve Tragedya
Myth and Tragedy as an Ideological Tool

1-16

Neslihan ÖZGENÇ

Sanatın Ciddiyeti Üzerine: 17. Yüzyıl Hollanda Resim Sanatında Gülme Eylemi
On Seriousness of Art: The Act of Laughing in the 17th Century Dutch Painting

17-25

Tuğçe Gözde PELİSTER

Tarihsel Gerçeklik ve Dram İlişkisi: Gerçek ya da Yapıtı Karakter Olarak Jeanne d'Arc
Relation Between Historical Reality And Drama: Jeanne d'Arc as Real or Fictional Character

27-38

Dilek TUNALI

Hareketli Durağanlık İzlenimi: Bir Zamanlar Anadolu'da
Impression of Movement within Stability: Once Upon a Time in Anatolia

39-51

Sevgi AVCI

Bilimsel Renk Bilgisinin Resim Sanatındaki Yansımaları
The Reflections of Scientific Colour Knowledge on the Art of Painting

53-67

RAPOR REPORT

S. Cengiz YESÜGEY

Görkemli Bir İslam Mabedi: Abu Dabi, Şeyh Zayed Bin Sultan El Nayan Camii

69-78

Yayın İlkeleri

79-85

EDİTÖRDEN

Değerli okurlarımız merhaba,

Farklı alanlardan gönderilen ve hakem sürecini başarı ile tamamlamış beş makale ve bir tanıtım yazısının yer aldığı **Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi**, editörlüğünü Yrd. Doç. Dr. Filiz Adıgüzel Toprak ile birlikte gerçekleştirdiğimiz 11. sayısı ile karşınızda.

İlk yazıda Tülay Yıldız Akgül, insanın kendini ve yaşadığı evreni anlamak ve anlamlandırmak için bir araç olarak kullandığı mitlerin Antik Yunan dönemindeki ideolojik dönüşümünü ve tragedyanın bu dönüşümdeki rolünü inceliyor. Aiskhylos, Sophokles ve Euripides'in oyunları üzerinden yapılan çözümleme, egemen ideolojinin tragedya içinde mitler yoluyla yeniden üretilerek kitlelerin bilinç yapısının denetim altına alınması için nasıl kullanıldığını anlamamızı sağlıyor. İkinci yazıda Neslihan Özgenç, onyedinci yüzyıl Hollanda resim sanatındaki 'gülme eylemi'ni konu edinmekle birlikte, Katolik Avrupa sanatının ciddiyetine bir karşı çıkışın izlerini sürüyor. Makale, Jan van Steen, Frans Hals, Adrian Brouwer ve Jan Miens Molenaer'in resimlerinde eğlence ile birlikte öne çıkarılan gülmece ve kahkahanın, temelde fakirlik/gülmece, zenginlik/ciddiyet ilişkileri arasındaki karşıtlığa vurgu yaptığının altını çizer. Üçüncü makalede Tuğçe Gözde Pelister, tarihsel bir figür olan Jeanne d'Arc'ın Bernard Shaw, Bertold Brecht, Anna Seghers, Frederich Schiller gibi birçok oyun yazarı tarafından dramsal bir gereç olarak kullanılmasını ele alıyor. Dilek Tunalı'nın yazısı, yönetmen Nuri Bilge Ceylan'ın 2011 tarihli 'Bir Zamanlar Anadolu'da' filmi çözümlerken, bir yandan Henry Bergson, Michael Bachtin gibi kuramcılarının kavramsal anahtarlarından da yararlanarak filmin gerçeklikle olan kültürel, toplumsal, psikolojik bağlantılarını sorguluyor. Sevgi Avcı'nın kaleme aldığı beşinci yazıda ise 18-20nci yüzyıl arası resim sanatından örnekler inceleniyor ve rengin bilimsel bir bilgi olarak nasıl kullanıldığı sorgulanıyor. Bu sayıda yayımlanan son çalışma Birleşik Arap Emirlikleri'nde bulunan Şeyh Zayed bin Sultan El Nayın Camii üzerine bir tanıtım yazısı. S. Cengiz Yesügey tarafından kaleme alınan yazıda 1990-2004 yılları arasında inşa edilen caminin sanatsal bileşenlerinin yanısıra bu anıtsal yapının zenginlik/ihtişam ve statü/prestij ilişkisini göz önüne sermesiyle de dikkat çekici.

Yukarıda adı geçen ve değerli yazıları ile dergimizin bu sayısına katkıda bulunan tüm yazarlara teşekkür ederim.

Değerli okurlarımız, dergimizin bu sayısı ile birlikte, derginin Genel Yayın Yönetmeni ve Baş Editörü ile Sorumlu Müdür olarak 2012 Şubat ayından bu yana severek ve özveri ile yürüttüğüm görevlerimi bırakıyorum. Benden sonra görevleri üstlenecek olan arkadaşlarıma şimdiden başarılar dilerim. Görev sürem içinde yazarlardan hakemlere, yayın kurulu üyelerinden dizgi ve üniversite matbaamız çalışanlarına varıncaya kadar kolektif bir çaba ve çalışma ile katkıda bulunan herkese yürekten teşekkür ederim.

Saygılarımla,

Doç. Dr. İbrahim Yavuz YÜKSELSİN

Genel Yayın Yönetmeni / Editor-in-Chief

Bir İdeoloji Taşıyıcısı Olarak Mit ve Tragedya

Tülay Yıldız AKGÜL*

Özet

Mitosların ortaya çıkışı, dinsel tapınım ve onun getirdiği sistem, törenlerin belli bir disiplinle yinelenmeye başladığı zamanda görülür. İlkel insanların doğadan etkilenmesi, doğanın doğum sancılarını doğayla bütünleşerek hissetmesi, yaratılışın anlamını doğayla paylaşması onu 'oyun'lar oynamaya itmiştir. Bu açıdan bakıldığında mit, geçmişten bugüne bir iletişim ve anlamlar sistemi oluşturur. Bu iletişim sistemi ve anlam olgusu da mitin bir kurgu, bir nesne ya da kavramdan öte anlamlarla kullanılmaya başlandığının altını çizer. 'Anlamlandırma/anlam yaratma', aynı zamanda içinde bulunulan sistemin de işleyişini, yasalarını, düzen ve düzensizliğini kurma ya da koruma amaçlı kullanılmaya yarayan faydacı bir zihniyetle ele alınmaya başlanır. Bu anlamda tragedyanın sahip olduğu kamusal ve politik güç, insanların içinde yaşadıkları dönemi, sistemi benimsemelerinde ideolojik bir rol oynamıştır.

Anahtar Sözcükler: *Mit, İdeoloji, Aristoteles, Tragedya, Tiyatro.*

Myth and Tragedy as an Ideological Tool

Abstract

The arising of myths, religious worshipping and the system which it brings, is seen when ceremonies started to repeat in a certain discipline. Effects of nature on primitive people, feeling the birth pains of the nature with nature and sharing the meaning of creation with nature pushed them to play 'games'. In this perspective myth forms a system of communication and meaning from the past to present. Also, this communication system and the phenomenon of meaning underline that the myth is started to use in a sense beyond a fiction, an object or a concept. 'Signification/ creating a meaning' is also started to use in an utilitarian mindset to preserve or set up to the functioning of the current system, the laws, order and disorder of it. In that sense, the political and public power of tragedy plays an ideological role to make people adopt the system and period they live in

Keywords: *Myth, Ideology, Aristotle, Tragedy, Drama.*

Giriş

Koruyucu, birleştirici, yönlendirici, yorumlayıcı ve meşru-laştırıcı bir işleve sahip olan mitoslar, bütünlüğü olan bir yapı içerisinde kanun, gelenek, görenek, ahlak, kurum ve inanışları geçerli kılan sosyo-kültürel durumlara ve doğa olaylarına açıklık getirerek işleyen sözlü sözleşmelerdir. Tanrılar-yarı tanrılar, soylular ve kahramanlarının doğru olduğuna inanılan hikâyelerinin, toplum üzerinde oynadığı rolü düşündüğümüzde mitlerin yapısının ne uydurulmuş ne de hakiki hikâyeler olmadığını anlarız. Gerçeklikle hiçbir bağlantılarının olmadığı dile getirilse de mitler, var olanla olması gerekeni ele aldıkları için toplumlarda ya da topluluklarda birleştirici gücünden dolayı, ideolojik bir söylem oluşturmuştur. Bu nedenle mitoslardaki ortak düşünceler, inanışlar, davranışlar onların işlevselliklerinin de ortaya çıkması için tragedya sanatında hem konu deposu görevi görmüş hem de bu konu deposu olan öyküler, tragedya sanatının siyasal ve ideolojik yapısını oluşturmuştur. Toplumsal söylemi çözümlenmek bir anlamda toplumu ve toplum yapısını oluşturan faktörlerin de çözümlenmesini sağlar. Bu yüzden tragedya, tiyatro izleyicisi olan yurttaşlara hem içeriği hem sunulduğu ortam bakımından ahlaki ve siyasal mesajlar vermiş, yurttaş kimliğinin belirlenmesinde de büyük rol oynamıştır. Kabile toplumundan kent-devlet (polis) düzenine geçilmesinin ardından da ortaya çıkan değişimler, mitolojik olan ile tarihsel ve siyasal olanın birleşmesiyle, polisteki yaşantı tragedya yoluyla aktarılmıştır. İnsanın doğasında olan taraf tutma, yön belirleme, tragedya oyunlarında mitlerin yardımı ile ve yazarlar aracılığıyla, insanın nerde durması, nasıl düşünmesi, bakması ve yargıya varması gerektiği gibi konularda etkin rol oynamıştır. Her yazı özünde ideolojiktir. Her metin kendi ideolojik bakışını dönemine aktarmıştır. Sözlü ve yazılı anlatımın ilk örnekleri olan mitoslardaki söylem biçimleri de bu bakış açısıyla bu yazının konusunu oluşturmaktadır. Nasıl ki trajik bakış insanın benliğiyle ilişki kurmasını, kendisinin dışına çıkıp öz farkındalığa ulaşmasını sağlıyorsa, tragedya sanatı da mitoslar aracılığıyla sistemin insanlar üzerindeki etkileyciliğini artırmaktadır. Mitolojik düşünmenin ve yaratıcılığın Antik Yunandan itibaren sanatı ve sanatçının bakışını etkilediği ve her ideolojinin

kendi meşruiyeti için kendi araçlarını yarattığı bir gerçektir. Tragedya oyunları aracılığıyla da Antik Yunan yurttaşlarının yaşadıkları sistemi benimsemeleri, var olan değerleri sorgulamaları ve sorumluluk bilinci oluşturmaları sağlanmıştır.

Mitolojik Düşünme ve Yaratıcılık

Mitsel evrenin oluşum süreci, insanın iki ayağı üzerine dikilmesiyle başlar. 3.600 bin yıllık tarih saptaması yapılmış donmuş volkan küllerinde iki ayak üzerinde yürüyen insan izleri, 'tarih öncesi insan'ın en az 4 milyon yıllık bir döneme yayıldığını göstermektedir (Lewin, 1998: 9). Ayağa kalkma daha önceki 'ön insansı'nın ulaşamayacağı bir yapıda, merkezi dört yön doğrultusunda ve aşağı yukarı uzanıyormuşçasına hareketini düzenleme olanağı yaratmıştır (Palmer, D. Barrett, P. 2010: 217).

Antropologlar, mitolojik düşünmenin başlangıç dönemi için, söz konusu olanın hayal, düşünce ve imajinasyon olması nedeniyle somut bilgidен ve bulgudan yoksundurlar. Bu yüzden iki ayaküstüne kalkma döneminin sağladığı *Orientalio* (konumlandırma) sayesinde yön, düzen ve kozmoloji oluşturduklarını sınırsız, meçhul, tehditkâr bir boşluğa, kaosa karşı ilk zihinsel düzenlemenin olduğu hipotezini ortaya atmışlardır (Eliade, 2007: 17). Bu insanlaşma yolunda belirleyici yeni bir dönemi başlatmıştır. Bununla beraber 'alet' ve 'ateş' bu sürecin ürünleridir. İlk aletler insan bedeninin yapısında önceden varolmayan bir işlevi, özellikle de kesme işlemini gerçekleştirme üzerine biçimlenmiştir. Ateş kullanımına ait en eski bulgu ise M.Ö 600 bin yıllarına aittir. Ateşin alevlerinin dansının hiçbir kuralı, düzeni ve ritmi yoktur, bu kozmos'un yapısındaki belirsizliğin, düzensizliğin güzel bir metaforudur. Ateşin evcilleştirilmesi, kontrol altına alınabilmesi hayvan geçmişten kaostan kesin bir kopuştur.

İnsanların etoburlaşması ve avlanma, cinsiyetlerarası işbölümünü belirlemiş ve böylece "insanlaşmaya" da güç kazandırmıştır; avın sürekli takibi, avcı ve kurban arasındaki özel bir ilişkiyi, mistik bir dayanışmayı yaratmıştır. Tüm bunlar mitolojik düşüncenin köklerini oluşturmakta ve Paleolitik uygarlıklar yok olduktan yüzbinlerce yıl sonra -anlam ve biçim kırılmalarından geçmiş olmasına karşın- bugün hâlâ canlılığını korumaktadır.

Buzulların hâkim olduğu Paleolitik kültürden, tarımın ortaya çıktığı Mezolitik kültüre ve besinlerin pişirildiği, depolandığı, kap kakak ve testinin ortaya çıktığı Neolitik kültüre kadar bütün yenilikler mitolojilere ve yarı mitolojik masallaştırmalara yol açmıştır. Maddenin farklı varoluş biçimleriyle kurulan yakınlığın başlattığı bu süreç bir imgelem etkinliğidir. Böylece, insanın yaratıcılığını mitlerin oluşumuyla başlatabiliriz. “Mitlerle önceden kavranılamayan, kavranılabilir hale gelmiştir. Bilinmeyen bilinir hale gelmesi her zaman bir kopuş ya da paradigmatik bir sıçrayıştır.” (Kuhn, 2011: 50).

Yaratıcılık, yeni bir şeye varlık kazandırma sürecidir (*Webster’s Dictionary*, 1959: 427). Yaratıcılık, insanın bilincinde yoğunlaştığı bir meseleyle dış dünyada karşılaşmasıdır (May, 1992: 74).

Evreni anlama ve kavrama çabasının ortaya çıkardığı yaratıcılık insan oluşumunun ve gelişiminin temel gücüdür. Kişisel ve toplumsal evrimlerin kaynağı olan yaratıcılık, kendi doğası içinde ‘taklit etmeye’ ihtiyaç duymuş; yaratma ve taklit, dinsel/mitolojik düşünce sanatın dolayısıyla uygarlığın temelini atmıştır.

Taklit, en başta olduğu gibi doğayı yansıtmaya eylemdir. Doğada varolan her nesne olduğu gibi yansıtılır. Bu aşamada ne büyü ne de dans vardır. ‘İlkel insan’¹ için kendinden güçlü konumda olan doğa, onun için sadece korkutucudur. İlkel düşüncenin gelişimiyle beraber doğa güçleri yerini zamanla doğaüstü güçlere, bilinmeyene, tanımlanamayana bırakmıştır. İşte büyü bu noktada ortaya çıkar. Büyü, kişinin kendi dışındaki nesnelere ve olaylarla duygu ortaklığına girebilme inancını anlatır. Taklit yoluyla ilkel insan, yansıttığı gücün, hayvanın ya da rüzgârın yerine geçmekte, onunla özdeşleşmektedir. Bu noktada taklit eylemine ilkel insanın duygu ve düşünceleri de girmiştir. Büyü, taklit, ifade, yaratıcılık ve imgelem estetik kuramların kabaca sınıflandırılmasına yol açmış; antropoloji ve psikolojinin etkisiyle estetiğin felsefi sorunlarıyla ilgili yeni anlayış biçimleri ortaya çıkmıştır.

Antropoloji kültürel geçmişimizi inceledi ve psikoloji bireysel ruhlarımızdaki gizli geçmişin örtüsünü kaldırdı. Folklor çalışmalarıyla birlikte antropoloji, psikoloji

ve psikanalist kuram, sanat dünyasını oluşturan kültürel ürünlerin nasıl ortaya çıktığını gösterdi (Townsend, 2002: 281).

Birçok düşünür geçmişin anlamının önemli araçları olarak mit ve ritüeller üzerinde yoğunlaştı; içindeki anlam ve büyüden dolayı en önemli malzeme olarak mitlerden yararlandı; sosyal yaşamın ve üretimin bilinci belirlemesinden, mitlerin ideoloji taşıyan niteliğini inceleyerek o dönem insanın dünyayı nasıl gördüğüne, nasıl algıladığına ve giderek nasıl hissettiğine ulaşmaya çalıştı.

İlk Din, İlk Anlatı, İlk Metin, İlk İdeoloji

Mitsel kökenli gelenek hemen her toplumda güçlü bir işlev yüklenmiştir. Bu nedenle ‘ilk din’, ‘ilk anlatı’, ‘ilk metin’ ‘ilk ideoloji’ olan mitleri geleneksel ve arkaik toplumlardan başlayarak ele almak, mitsel bir evrenin tanımını yapmada, mitsel evrenin ne olduğunu anlamada, bugün neye mit deyip diyemeyeceğimizi kavramada bize kolaylık sağlayacaktır. Çünkü ilkel mitler, köksel olanı yansıtmaktadır. Miti anlamakla, şeylerin “kökenleri” tanınır ve dolayısıyla onları egemenlik altında tutmak, onlarla bir bütün olmak evreni kucaklamakla eşdeğerdir. Mitleri anlama ne ‘dışsal’ ne de ‘soyut’ bir eylemdir. Bir miti ya ‘anlatarak’ ya da doğruladığı ritüeli ‘gerçekleştirerek’ onu yaşanan bir gerçeklik haline dönüştürerek anlayabiliriz. Malinowski’ye (1990: 87) göre;

Mit, bir ilkel toplulukta var olduğu haliyle, yani bugünkü biçimiyle, yalnız anlatılan bir öykü değil, yaşayan bir gerçekliktir. Bugün bir romanda bulduğumuz türden bir kurgu karakteri taşımaz, tersine –öyle inanılır- eski zamanlarda geçmiş ve o zamandan beri de dünyayı ve insanın yazgısını sürekli etkileyen canlı bir gerçekliktir. Yaratılışı, ilk günahı ve İsa’nın fedakârca ölümüyle gelen kurtuluşu anlatan İncil öyküsü, inanmış Hıristiyan için ne ifade ederse mit de ilkeller için onu ifade eder. Mit ilkeller için işlevi bakımından, bizim, ayinimizde ve etliğimizde yaşayan, inancımızda egemen olan ve davranışımızı yönlendiren kutsal öykülerimizle karşılaştırılabilir.

Mitolojinin simgelerinin (ister ele gelir görüntüler, ister soyut düşünceler biçiminde olsun) en derin ruhsal mer-

kezlerine dokunmak gibi eğitim görmüşleri ve cahilleri aynı biçimde etkilemek, harekete geçirmek, yığınları bir yönelişe sokmak gibi yönetici, yönlendirici bir işlevi vardır. Mit; insanlık etkinliklerinin her alanında; barınma, beslenme, evlenme, çalışma, öğrenme, sanat, eğitim, bilgelik gibi unsurların örnek alacağı, kendilerini oluşturacakları ve hatta doğru olup olmadıklarını sınavacakları bir 'bilgi köprüsü' işlevi görür. Bu anlamda mit yalnızca geçmişe dair bilgilendirici bir işleve sahip değildir. Sadece geçmişle bağlarımızı sağlayan bir işlevi yoktur. Aynı zamanda, "dünyanın, hayvanların, bitkilerin ve insanın kökenini bildirmekle kalmaz. İnsanın bugünkü durumunu; ölümlü, cinsiyetli, toplum içinde örgütlü, yaşamak için çalışmakla yükümlü bir varlık haline getiren bütün asal olayları da açıklığa kavuşturur" (Bonnafoy, 2000: 784).

'Koruyucu', 'birleştirici', 'yönlendirici', 'yorumlayıcı' ve 'meşrulaştırıcı' bir genel işleve sahip olan mitoslar, yaşamı düzenleme de sunmuş olduğu sınırsızlıklarla ilkel insan'ın hem kılavuzu hem de 'başvuru kitabı' konumundadır. Mitoslar yazılı olmasa da bir 'ilk metin', 'ilk yasa', 'ilk din', 'ilk ideoloji'dir. "Mitos böylece insana kaotik, karanlık bir dünyayla baş etme yollarını gösteren bir akıl rehberi olmuş, insanın tüm bilgisini kuşatmış, onun tüm merakını doyurmuş ve pek çok kez bellek onu hiç bıkmadan bu zamana kadar taşımıştır" (Göksel, 2008: 24).

Mitler insanın kendini, evrenini ve kozmosu anlamasında simgesel bir araçtır. Bu araç ile insan, evren ile arasındaki birliği ve bütünlüğü sezgisel olarak ifade etmektedir. Evrenin birliği ve bütünlüğü arasındaki ilişkiyi algılayan insan için, yaşam daha açık ve daha anlaşılır kılınmaktadır. Bu açıdan değerlendirildiğinde mitoslar, mitostan logosa geçiş sürecinde, insan bilgisinin kaynağı açısından önemli bir işlevi de belirlemektedir. İnsanın kendini kuşatan evreni anlama, algılama, bütün olma çabası sonucu oluşan mitoslar, *Epos* ve *Logos* la birlikte anılır. Ancak yazının egemenliğine adım atan dünya, bu birlikteliğin de parçalanmasına sebep olur. Birbirleriyle olan ilişkileri zamanla çözülür.

Yazıyı keşfeden bir uygarlık önce bu üç sözcüğün arasını açar, yazı bağımlısı bir toplum onları tümüyle birbirinden kopartır. Bu kopuşta filozoflar logosu kendilerine alırken, mitos yalancılara, epos ağlayıp sızlayan

ozanlara bırakılır. Sonra yazı kültürünün en şiddetlenmiş bir zamanında dağıtılan her şey bir araya getirilmeye çalışılır, sonunda hepsi aynı çuvala girer ama artık aradaki bağlantı unutulmuştur (Göksel, 2008: 25).

Bu parçalanmayla birlikte mitos; ölçüleri yok kabul edilen efsanenin dilini karşılarken, epos, belli bir düzen ve ölçüye göre söylenen söz olan edebiyatın dili olur. Mit toplumsal olarak başlangıçta yaratıcı ve yok edici olarak beliren güçlerin kişileştirilmesi, olgunlaştırılmış yaşam bilgisi olduğu gibi, daha sonra ahlaki olarak iyi/kötü ya da coşku/akıl gibi yapılar dönüşen algının geleneğini de oluşturmaya başlar. Bu nedenle mitolojik düşünüş, kendilik bilinci ve nesne bilinci olan insanı yaratmıştır. Günümüzün 'büyüden arınmış' insanına kabullenmesi zor gelse de insan hala mitolojik ve mitojeniktir. "İnsan hem mitlerin yaratıcısı, yani 'mitojenik'tir; hem de yarattığı mitlerin nesnesi, yani 'mitolojik'tir. İnsan dışında kalan diğer varlıklar (nesnelere) 'mitolojik' olabilirler, ancak 'mitojenik' değildirler" (Saydam, 1997: 45). Mitoloji'nin bir 'meta-mitoloji'yi de içerdiği, yani yalnızca içeriğini oluşturan mitosların değil, bu mitosların nasıl oluşturulduğu ve nasıl bir 'ideoloji' taşıyıcısına dönüştüğünü tiyatro oyunları üzerinden tartışmak daha açıklayıcı olacaktır.

Mit, İdeoloji ve Tragedya

Tiyatro konusundaki ilk kuramsal görüşler, Antik Yunan düşüncesinde belirginlik kazanmaya başlamıştır. Antik Yunan uygarlığının Arkaik çağını ve bu çağın doğacı düşünürlerini izleyen Klasik Çağ düşünürleri, fizik ötesini, insanı ve toplumu yöneten yasaları, sistemli bir biçimde ele almışlar ve 'güzel' kavramıyla birlikte sanata eğilmişlerdir. Klasik Çağ filozofları sanatı önce toplumu eğitmek, sonra da bunun estetik ve duygu yaratımının açığa çıkması bakımından değerlendirmişlerdir. Platon, yapıtlarında sanat ve tiyatro konusuna yer vermişse de ilk sistemli ve çerçevesinin netleştiği tanımlar Aristoteles'in *Poetika* adlı yapıtında olmuştur (Şener, 2003: 15). Yunan toplumundaki değişim ve dönüşüm (M.Ö. XII-V) özellikle Atina'da kendini göstermiş, en büyük gelişmeler bu topraklarda yaşanmış, ancak bu gelişmeler dindeki çok tanrılı yapıyı bozmamıştır. İnsan yaşamının her özel durumu için hâlâ bir tanrı vardır (Olympos Panteo-

nu). Hiç bir tanrı insana düşman değildir. Her tanrı insanı özellikler taşır. Bütün çok tanrılı dinlerde olduğu gibi, dini duygu, yaşama bakış, algılayış ve düşünüş mitlerden oluşmaktadır. Tek tanrılı dinlerdeki gibi bir kutsal kitap ve ona aracılık eden bir peygamber yoktur. Dolayısıyla din kuralları kodlanmış, yazılı ve dogmatik değildir ama değişen koşullara göre biçim alır (Şenyapılı, 2003: 7). Jakob Burckhardt'ın tanımına göre,

Yunan dini, “Yunan halkının mizaçlarından biri”dir. Bir halkın sahip olduğu en görkemli mitoloji olan bu din daha sonra bazı filozoflarda metafiziğe ve etiğe dönüşmüştür, fakat yüksek anlamda bir din olduğunu söyleyemeyiz, çünkü kader kavramından asla kurtulamamıştır. Yunanlıların bütün diğer inanç tasarımları gibi kader kavramı da çelişkilerle doludur: kâh katı bir zorunluluk kâh keyfi bir tesadüf, kâh bariz bir bedel kâh nesilden nesile geçen gizemli bir lanettir, fakat her defasında son derece kadercidir. *Ananke*, acımasız kara yazgıdır; *heimarmene*, kaçınılması imkânsız sondur; *aisa* herkes için eşit olan yazgıdır; *tykhe*, öngörülemez talihtir (ya da talihsizlik); *potmos*, azalan kismettir; *ate*, tanrıdan gelen körleşmedir. *Agos*, cinayet ve *alastor*, intikam, tragedyadan da bilindiği üzere, şiddetle kasıp kavuran güçlerdir. Fakat en yaygın kavram *moira'dır*: Doğduğunda insanın “payına düşen kader”. Tanrıların *moira'ya* karşı yapabileceği hiçbir şey yoktur, en azından genel olarak, çünkü bazen de *moira* onların aracıdır sanki. Onu etkilemeye ya da deyim yerindeyse onunla işbirliği kurmaya çalıştıkları da olur. Fakat üstün yetenekli ya da vicdansız tek tük insanın tanrılara ve *moira'ya* aldırmadığı bile görülür; bu, *hypermoron'dur*: “yazgının ötesinde”, alın yazısına karşı gelişen şey korkunç olduğu kadar şaşırtıcıdır, hem suç hem de kazançtır. (Friedell, 1999: 81'den)

İlk çağlardaki dinsel, büyüsel, mitolojik yaşantı Antik Yunan'da adeta iki kutba ayrılmıştır. Yunan halkının ekonomik ve toplumsal yapısındaki değişimle birlikte yükselen tüccar sınıfının bu değişime öncülük etmesi, Yunan soylu sınıfıyla tüccar sınıfını karşı karşıya getirir. Soyluların aşırı zenginleşmesinin yarattığı koşullar, halkın memnuniyetsizli-

ğini açığa çıkarır. Daha birkaç yüzyıl öncesine kadar herkesle eşit hak ve yükümlülükler sahip organik bir konumda olan Yunan halkı, bölünmüş ve homojen yapısını yitirmeye başlamıştır. Toplumsal yapıdaki bütün bu gelişmeler duyusu, düşünüşü, söylencelerin etkisini de değiştirmiştir. Bir yanda soyluların yeniden düzenlediği ve kendi hakim anlayışına göre biçimlendirdiği Olympos Tanrı Panteonu, diğer yanda halkın kendi geleneklerinden taşıdığı coşkuyu, doğayla bütünleşmeyi sağlayan esikliği, tanrıların içindeki kutsalla bütünleşmeyi getiren büyüseliği ile Dionysos törenleri. Tanrı Dionysos için yapılan törenlerin içinden doğan, süreçle evrimleşen tragedya, artık sadece Dionysos'un yaşamını, alın yazısını, sadece onunla ilgili olan söylencelerle ilgilenmeyi bırakarak, mitolojideki başka öyküleri de içine katmış ve giderek ozanlar konularını mitoslardaki öykülerden seçmeye başlamışlardır.

Antik Yunan'da iki büyük ozan Homeros ve Hesiodos, mitosları dokunulmaz, büyüsel ve kutsal olan işlevsel tahından indirmişlerdir. Mitosların törenlerdeki büyüsel-işlevsel etkilerini azaltarak onları destan malzemesi olarak kullanmışlardır. Tanrıların dinsel amaçlar dışında anılması ya da onların kahramanlıklarından, kutsallıklarından bir nebze de olsa sıyrılarak insan bedenleri ve insanca işleriyle anılmaları, destanların konusu haline gelmiştir. İki büyük ozanın tüm bunları konu malzemesi yapmasıyla mitler edebi olana doğru kaymışlardır.

Mitin sözsel alandan yazılı dil alanına doğru ilerlemesi; hem tanrısal sözün hem de söylencenin etkisinin, gücünün ve kutsallığının azalmasına neden olmuş, insanın evreni algılama yolculuğunda ilerlemesiyle birlikte, mitostan eposa (destan) ve tragedyaya geçişle birlikte edebiyat da kendi mantığını ve dilini oluşturmuştur. Bu oluşturulan edebi mantık tragedyalar yoluyla insanlara o dönemin duyuş ve düşünüşünü, insanların nasıl olması ve nasıl davranması gerektiğini aktarmıştır. Öyle ki Tragedya yazarları, mitlerin verdiği konu zenginliğiyle, olayları algılayış ve seyircilere aktarış tarzlarıyla, ideolojik düzlemde önemli bir konuma sahip olmuşlar, çağın toplumunun sorunlarına dikkat çekerek, ‘çözüm’ler sunmuşlardır. Doğal olarak sorunlar karşısındaki kahramanlıklar da, kahramanların eylemleri ve

çözümleri de ait oldukları çağın nitelikleriyle belirlenmiştir. Bu nedenle mitler, yalnızca evrenin nereden gelip nereye gittiği sorularına cevap oluşturmaz. Mitlerin geçmiş söylenmelerden devralınan mirası, her dönem iktidarın 'ideolog'larınca zenginleştirilip, bireylerin günlük yaşamdaki davranış tarzlarının belirlenmesine çalışılmakta, kendi dönemlerinin ideolojisi olarak iş gören mitoloji kendi gerçekliklerini de kendi anlamlandırma sistemi içinde topluma aktarmaktadır. Bu anlamda mitleri anlatan tragedya yazarlarının (ideolog) ne denli önemli sorunlara dikkat çektikleri ve mitosların bir ideoloji taşıyıcısı olarak kullanıldığı da açıktır. "İdeoloji mitolojinin ve dinin etkilerini de taşıyan bir anlamlandırma sistemidir" (Çoban, 2013: 266). Artık tiyatronun başlangıçtaki misyonu değişmiş, kendisi için araç olmaktan çıkarak, politik bir amaca yönelmeye başlamıştır.

Efsaneleri, mitleri ve efsaneleşecek kadar eski olayları işleyen tragedya bundan böyle dinsel, ahlaki ve politik mesajlı oyun kurgularıyla, toplumu ve evrenin minimal temsili yansılayan bir araca dönüşür. Bu özelliğiyle de başlangıçtaki coşkunculuk içinde doğayla kucaklaşma amacı, yerini ölçülü olmaya ve toplumsal kurallara uymaya bırakır. Bundan böyle tragedyanın üç büyük yazarı *Aiskhylos*, *Sophokles* ve *Euripides*, mitosları, efsaneleri, kendi dünya görüşleri ve ahlak anlayışlarıyla ele alıp yorumlamışlardır.

Mitostan Logosa Geçiş Sürecinde Kahramanlar Aracılığıyla Hâkim İdeolojinin Benimsetilmesi

Antik Yunan dünyasında tragedya, toplumun her üyesinin, içinde kendini bulduğu, onunla özdeşleşebildiği bir yapıydı. Toplumun bir bütün olarak "arınması" olan tragedya, bütün temel sorunların tartışıldığı büyük bir öyküydü. Mitosların evrenini kendine konu edinen ve bu büyüsül evren içinde edebi olanı ortaya çıkaran tragedya sanatıyla *Aiskhylos*'ta Yunan halkının 'tanrılara olan inancı ve güveni tazelenmiş'; *Sophokles*'te 'acıma ve korku' duyguları açığa çıkmış; *Euripides*'te ise 'kutsal olandan dünyevi olana kayarak karışıklıklar ve çelişkiler'in ortaya çıkmasıyla tragedyanın 'yücelik'ine darbe indirilmiştir.

Antik Yunan'da tragedya tarihine bakıldığında, tragedyanın yapısının gitgide karmaşıklaştığı gözlemlenebilir.

Aiskhylos'un ilk oyunlarında var olan ve başlangıçta basit bir şiiri ya da *dithyrambos*'u içeren dinsel kutlama, zaman içinde anlatımın karışık biçimlerini içeren tiyatro oyunlarına dönüşür. Bu süreçte *Dionsiyak* olgu da gözden çıkarılarak yitirilir. Öyleyse *Dionysos*'çu unsurun henüz saf dışı bırakılmadığı ilk aşamasında tragedyanın hedefi doğayla birlik kurmak iken, sonradan bu hedef dünyanın karmaşık görünümünün akılcı bir biçimde kavranmasına dönüşecektir ve bu tam da *Nietzsche*'nin tragedyanın ölümü dediği şeydir. Tragedyanın hakiki özü olarak kavranan, gözlemleyen gündelik psikolojik konumunun daha ilksel, daha doğal bir konuma dönüştürmekle ilgili özü, bu bozulma sürecinde 'uygarlaştırma' ile uygarlığı temsil eden ve başlangıçta *Dionysos* ile kurduğu dengeli birliği kendi lehine bozan *Apollon*'un egemenliğinin artmasıyla birlikte yıkıma uğramıştır. Başlangıçta, tragedyanın ilkel ve akıldışı olana, ya da aklın hesaba katılmadığı dürtüsel duruma çağırın sesi, sonraki tragedyalarda dönüşüme uğratarak izleyicinin aklını ve dikkatini çekmek için kullanılmaya başlanmıştır. (Güçbilmez, 2006: 27-44)

Bu, aynı zamanda mitosların da kendi içinde ilk kırılma noktasıdır. Artık saf ve doğal haliyle mitoslar etkilemek, büyülemek ve döngüyü tamamlayarak insanın evrendeki yerini ve anlamını göstermeyecektir. Mit, varolan gücünü, dayanıklılığını yitirmeye, eriyip dağılmaya başlamıştır, ancak bu dağılma ve gücünü kaybetme sadece mite ait bir dağılma değildir: Kent-devlet dünyası da aynı şekilde tartışma konusu edilir ve tartışma aracılığıyla, temel değerlerine karşı çıkılır (Vernant ve Naquet, 2012: 28). "Mitoslar artık düzenin, sistemin, hakim ideolojinin devam ettiricisi olarak oyunlarda kullanılmakta; Tanrılar, yarı tanrılar ya da soylu kahramanlar aracılığıyla izleyenini sistem içinde kalmaya ikna edecek şekilde düzenlenmektedir. Bu büyük öykünün kahramanları tragedya seyircinin önünde tartışma konusuna dönüşür. İzleyici de artık kahramanın aracılığıyla asıl konu edinenin kendisi olduğunu keşfeder" (Vernant ve Naquet, 2012: 255).

Böylece, *dionysoscu* komünal etkinlik, *apollonik* akılla perdelenerek, izleyici bir eylemsizliğin içine itilir. *Apollonik*

'ölçülü olma ve kendini bilme' vurgusu, 'kendini bilmeyen ölçsüz seyirci' için sıkışmışlığın bir işareti olmuş ve en üstte yer alan tanrılar katıyla en altta yer alan ölüm ve sürgün yurdu Hades arasında sıkıştırılan seyirci, bir yönüyle ideolojik abluka içinde konumlanarak etkisizleştirilmeye başlanmıştır. Artık tiyatro, başladığı gibi insanların kendi doğal istemleri doğrultusunda yaptıkları komünal bir festival değil, bir kısmının izlediği, bir kısmının ise daha önce törenlerde canlandırdıkları kahramanlara bürünmüş olan 'oyun'a dönüşür. Tiyatro bundan böyle bir amaca dönüşerek kendi içinde politik bir işlev de kazanır. Bu politik işlevin estetik düzlemdeki kuramsal alt yapısını ise Aristoteles *Poetika* adlı çalışmasıyla oluşturur. Yunan tragedyasının ve Aristoteles *Poetika*'sının temel savunusu "ölçülü olmak" üzerine kuruludur. Katarsis² etkisiyle izleyicide yaratılmaya çalışılan bilinç düzlemi de bu ölçülüğün altını çizer. Aristoteles sayesinde; topluma 'zarar' verecek duygular *Poetika*'da somutlanmış ve toplumun düzen dışına çıkmaması için; izleyenlerin ruhlarını, dünyalarını, yaşamlarını tragedyanın dışına çıkılamaz kuralları ile Aristoteles seyirciyi 'ölçülülük' içine hapsedmiştir. Tragedya normlarının 'aşırı olmamayı' imlemesi, istemlerin ve değişimin önlenmesi anlamında ideolojik ve politiktir. Böylelikle, 'iyilik, mutluluk ve erdemli olma' biçiminde tarif edilen tragedyanın amacının, ahlaki ve politik çıkarımı bu 'ölçülü olma' tezinde gizlidir. Tragedyadaki karakterin 'mutluluktan mutsuzluğa doğru giden' yıkımının nedeni, karakterin 'kusurlu' davranışıyla yaratılacaktır ve bu da 'ölçsüz olma' durumudur. Dolayısıyla bu yıkım ve ölçsüz olma hali aynı zamanda 'ölçülü olmanın' nasılını da görünür kılar. Bu sebeple tragedyalarda her oyunun sonunda 'kutsal döngü' sağlanarak seyircinin belli bir düşünceye varması istenir. Ancak, nasıl bir sorun işlenirse işlensin sonunda varolan sistem, düzen, yapı bozulmamalı ve 'ilahi adalet' bir şekilde sağlanmalıdır. Bu da 'ölçülü olmanın' izleyiciye sunulan mükâfatıdır.

Güzel bir tragedyada ne mutluluktan yıkıma sürüklenen erdemli kişiler gösterilmelidir (çünkü bu, ne korku ne de acıma uyandırır, yalnızca itici gelir herkese), ne de yıkımdan mutluluğa geçen kötü insanlar (tragedya ya en uzak durum olur bu; ne sıradan bir yakınlık ne

acıma ne de korku uyandırır)... Öyleyse, bir ara durum kalıyor geriye: Bir erdem ya da dürüstlük örneği olmasa da, kötü huyları ya da acımasızlığı yüzünden değil, bir yanlış yüzünden yıkıma sürüklenen bir adam; büyük bir üne sahip, büyük bir mutluluk içinde yaşayan, Oedipus gibi, Thyestes gibi ya da bu türden ailelerin şanlı üyeleri gibi biri. (Aristoteles, 1993: 43)

Aristoteles, *Poetika* ile bugünkü klasik tiyatronun temellerini atarak tiyatroyu egemen sınıfların doğrultusunda bir yönelimin içine sokmuş olmakla önemli bir yerde durmaktadır. Bu anlamıyla Aristoteles bireyin değişmez kaderini vurgulamasıyla ve bireyin kaderini mevcut iktidar düzenlemesi içine hapsedmesiyle dönemin mevcut politik ve ideolojik söyleminden muaf tutulamaz. Diğer bir anlamda Aristoteles'in kurallarını çizdiği yazgısal tiyatro, insanı değişim olanaklarının dışında ele alarak, onu kaderi ile baş başa bırakmıştır. Bu anlamda mitler ya da mitsel kahramanlar, masal da uydurma da olsa tragedyada da önemli bir amaca hizmet etmişlerdir; dinleyeni/izleyeni doğru yola sevk etmek. Böylece söylenece, doğru hareketi destekleme, yanlış hareketi ise yerme amaçlı bir işlev kazanmış ve klasik sanat mitosları kendi ideolojik ve politik amaçları doğrultusunda kullanmıştır.

Tragedya yazarları, mitlerin verdiği konu zenginliğiyle, olayları algılayış ve seyircilere aktarış tarzlarıyla ideolojik düzlemde önemli bir konuma sahip oldular, Grek toplumunun ahlaksal sorunlarına dikkat çektiler, çözümler bulmaya çalıştılar. Diyebiliriz ki: Dionysos'u terkedenler, uçsuz bucaksız bir sorunlar denizine yelken açan ilk tiyatro kahramanlarıydılar. Sorunlar karşısındaki kahramanlıkları da ait oldukları çağın nitelikleriyle belirlendi. *Louis Althusser*, Antik Yunan Çağı tiyatrosunun açmazını şöyle dile getirir: Özeleştirmeden yoksun bir çağın tiyatrosu da eleştirel bir biçim alamaz. O insanlar kölelerin omuzlarında, insanın nasıl iyi olabileceğini tartıştılar, felsefi sistemler kurdular, sanat yaptılar ve o alttaki manzarayı hep silikleştirdiler, tartışma konusu bile yapmadılar. (Yücel, 1990: 247)

Tiyatro tarihinde de akımlar, Aristoteles'in çerçeve içine aldığı kurallara kendi kurallarını, söylemlerini, görüş ve

düşünüşlerini katarak ve yeniden yorumlayarak bu ideoloji taşıyıcılığını devam ettirmişlerdir. Her dönem kendi zamanının mitolojik evrenini yaratmış, o evrenin içinden yarattıkları mitlerle varolan hâkim ideolojinin sesi olmuşlardır.

Althusser'in de (1999: 143) belirttiği gibi klasik tiyatro anlayışı, hâkim ideolojinin bakışıyla hareket etmektedir.

Klasik tiyatro bize dramı, dramın tümüyle merkezi bir karakterin kurmaca bilinçliliğinde yansıtılan koşullarını ve 'diyalektiğini' verdi... ve herhalde, 'klasik' estetiğin bu biçimsel koşulunun klasik estetiğin maddi içeriğiyle yakından ilişkili oluşu bir tesadüf değildir. Şunu ima ediyorum: Klasik tiyatronun malzemesi ya da temaları (politika, ahlak, din, şeref, 'şan', 'tutku', v.s) kesinlikle ideolojik temalardır ve ideolojik doğaları sorgulanmadığı yani eleştirilmediği sürece de öyle kalırlar.

Aiskhylos, Sophokles ve Euripides Oyunlarında Bozulan Toplumsal Dengenin Kurulmasında Kahramanın Rolü

Aiskhylos, kuşku duyan değil, inanan ve oyunlarında ahlâki sorunları tartışırken o sorunları çözerek uzlaşmayı ve mantıklı olmayı savunan bir yazardır. Onun kahramanlarının tragedyası, yıkıcı bir yanışın içinden geçerek okurun karşısına çıkar. Yazarın trajik olarak nitelendirdiği hata, oyun kahramanlarında 'günah' ve 'ceza' kavramıyla ele alınır. Temel problem bir ahlâki sorunu tartışıp çözüme bağlamaktır. Aiskhylos'un kahramanları için seçtiği son, oyundaki 'günahkâr'lar için asla "mutlu" bir son değildir. Bu nedenle *Agamemnon* da *Klytaimnestra* da ölmelidir. *Prometheus* günahkâr değilse de, *Zeus*'la çelişkisi uzlaşmazlık, çözümsüzlük boyutundadır ve bu nedenle cezalandırılmalı ve sonsuz acı çekmelidir (Güçbilmez, 2005: 41).

Aiskhylos, geleneksel inançlara derin bir anlam bulma çabasıdır. Yunan düşünsel ortamına yerleşmiş olan düzen ve haklılık sorunlarını, Zeus inancına bağlayarak oyunlarında bunların yanıtını aramaya çalışır. İnsanda oluşan bütün yaşam belirtilerinin kaynağı, tanrısal ortamdan gelmekte ve bu sebeple de insandaki her duygunun, eylemin ve oluşunun karşılığı, tanrısal düzende anlam kazanmalıdır. Çünkü, bu düzen, sürdürülmesi gereken, eleştirilse bile haklılığı her

daim korunan/korunması gereken bir düzendir. Bu nedenle mitosların içindeki direngenlik, yaratıcılık, değişim yazarlarca geleneksel kalıplara dökülmüş; 'itaat et, ahlaklı ol, varolan kurallara uy, dışına çıkma' şeklinde ele alınmış ve böylece otoriter yapının devamlılığına katkı sağlanmıştır.

Aiskhylos'a göre 'özgür seçim', insanın baş yetkisidir. Böylece insan 'özgür seçim' karşısında sorumluluk da yüklenmiş olur. *Zeus*'dan ateşi çalan *Prometheus* buna iyi bir örnektir. Zira 'özgür seçim' hakkı olan, 'ateş' ya da 'bilinç'i insana da vermek gerekir. Peki, bunun sonucu tanrılarca nasıl karşılanacaktır, özgür seçimin sonucu ne olacaktır?

Bir gece dünya üzerinde ışık görerek ölümlülerin ateşi bulduklarını anlayan *Zeus* öfkelenerek *Prometheus*'u aldığı gibi *Kafkaslar*'da bir dağın zirvesine zincirler. *Zeus*'un yaratıcı dimağının ortaya attığı işkencede bir akbaba gündüz *Prometheus*'un ciğerini yiyecektir ve geceleyin yeniden oluşan ciğeri akbaba ertesi gün yeniden parçalayarak *Prometheus*'a sonsuz bir acı yaşatacaktır. *Prometheus*'un hikâyesi yaratıcılığın (insanoğlunun hayatına yeni biçimler kazandırmak) sembolüdür. *Prometheus*'un çektiği işkence yaratıcılıkla birlikte gelen içsel çatışmayı temsil eder ve tarih boyunca *Michelangelo*, *Thomas Mann*, *Dostoyevski* gibi sayısız yaratıcı insanın bize anlatmaya çalıştığı üzere insanoğluna yeni biçimler kazandırma uğraşı veren kişilerin mücadele etmek zorunda kaldıkları endişe ve suçluluk duygusunun bir sembolüdür. (May, 2013: 175-176)

Tanrı *Zeus* insanoğlunun yükselme çabalarını görüp kıskanıp acımasızlığını göstermiştir. Âdem'le Havva'yı cennetinden kovan Tanrı da aynı cezayı vermemiş miydi yarattıklarına? Peki, neden tanrılar bu cezaları vermektedir? Çünkü Âdem'in de Havva'nın da, *Prometheus*'un da yaptığı eylemler bir başkaldırıdır. İnsanoğlu sınırlarını aşmaya çalıştığı anda (ki tragedya oyunlarının tümü bunu anlatır) günah işlediğinde, kibre ve öfkeye kapıldığında (*Agamemnon*'un *Truva* savaşında yaptığı gibi), evrensel güce sahip olmak istediğinde (Modern Faşist ideolojilerde olduğu gibi) tehlikeli bir durum ortaya çıkar. Bu durumun önleyicisi ya da sorgulaticısı olan mitler, efsaneler bu zaafı karşı tragedyalar aracılığıyla birer uyarı niteliği taşır. Bu uyarının hangi nite-

likte ya da hangi bakışta ele alınacağını da yazarlar sistemin taşıyıcısı olarak kurgulayıp düzenleyendir (May, 1992: 177). “Tragedya aynı anda hem düzen hem de düzensizliktir. Yazar, siyasi düzeni değiştirir, ters çevirir ve bazen de onu yok eder” (Vernant ve Naquet, 2012: 353). Tüm dinsel geleneklerde olduğu gibi tanrıların eylemlere karşı çıkışı, tragedyalardaki kahramanların karşı çıkışıyla paralellik taşır. Tıpkı Sophokles’in Oedipus mitinde olduğu gibi. “Oedipus’un babası oğlunun gelecekteki konumu ve gücünü kıskanarak onu kurtlara bırakan kralın sesi otoritenin, tanrıların sesi değil midir? Ya da Antigone oyunundaki Kreon’un güce, erk’e sahip olma isteği ne ile açıklanır. Genç, yeni, büyüyen, gelişen ne varsa, ezme eğiliminde olan bir kabile şefi’nin bir Şaman’ın, soylu’nun sesidir bu. Yeni yaratıcılıklara direnen dogmatik inanç ve katı geleneğin bakışıdır” (May, 1992: 177).

Özgür seçim öyle bir ‘şey’dir ki, bazen tanrılar bile bu seçim karşısında alın yazısına karşı gelememektedirler. Politik düzende ise, aynı düşünce, aristokrasiye karşı kurulan demokrasi örneğiyle görülebilir. Aiskhylos; “ele aldığı hanelerin yaşam öykülerinde, insanın toplumsal ve düşünsel gelişmesini ortaya koymaya çalıştı. Bu gelişme, kalıtsal bir suçun, günah’ın ya da mit’in kuşaktan kuşağa geçirilip, sonunda bir insanlık dersine bağlanmasıyla ifade edildi ve belli mitoslar, verilmek istenen derse göre yeniden kurgulandı” (Paksoy, 2011: 99). Yine, *Persler* oyununda Aiskhylos, Yunanlıların cesaretini değil de Persler’in yenilgisini ele alarak tanrıların isteklerinin gerçekleştiğini inceden inceye işlediği bir tarih uyarlaması olarak izleyicisine sundu. Atreusoğulları’nın mitosunu ele alan ozan, mitos yoluyla tanığı olduğu toplumsal ve siyasal değişimi her açıdan (ilkel kabile, erken monarşi, aristokrasi ve demokrasinin toplumsal tarihini) yansıtır. Üçlemenin ilk oyunu olan *Agamemnon*, günah ve günahın bedelini ödeme açısından sonraki dramatik eserleri de etkiler. Truva Savaşı’ndan dönen Agamemnon’un karısı Klyteimnestra ve onun aşığı tarafından öldürülmesi konu edilir. Efsaneye göre Agamemnon, Truva savaşına çıkabilmek için kızını, İphigeneia’yı, kurban etmiş; Klyteimnestra da kızının intikamını almak için, aşığı Aigisthos’la birlikte Agamemnon’un savaştan dönmesini beklemiştir. Üçlemenin bu ilk oyununda Agamemnon’un bekleşi, kente gelişi ve

öldürülüşü işlenmektedir. Bu ölümün öcü, üçlemenin diğer bir oyunu olan *Adak Taşıyanlar*’da ele alınır.

Üçlemenin ikinci oyununda yeni iktidar, Aigisthos (ve Klyteimnestra), ‘korkak’, ‘ahlaksız’ ve ‘saygısız’, ‘fırsatçı’ bir tiran olarak tanımlanır. Argos’da bir tiranlık kurulmuştur ve Klyteimnestra ile Aigisthos’un davranışları zorbalıklarla doludur. Bu yüzden *Sunu (Adak) Taşıyanlar*’ın başlıca konusu, kenti tiranlardan kurtarmak ve üçlemenin başından itibaren gelmesi beklenen düzenin, özgürlük, adalet ve sôphrosünê’n (özdenetim, ölçülülük, ılımlılık) yeniden tesis edilmesidir. Agamemnon soyu iyi yönetimi, disiplini (*Eunomia*) temsil ederken, Aigisthos, kraliçeyi ayartarak ‘hak etmediği’ krallığa oturmuş gayri meşru bir tirandır. Bu yüzden Orestes’ten, kente yeniden *Eunomia*’yı (disiplini, iyi yönetimi) getirecek bir kurtarıcı olarak söz edilir. Çünkü Aiskhylos’un yapmak istediği burada seyircisinin gözünde, bir katil olan Orestes’i haklılaştırmaya çalışmaktır. (Arıcı, 2011: 5)

Agamemnon’un oğlu Oresteia ve kızı Elektra, birlikte babalarının öcünü alarak hem annelerini hem de annelerinin sevgilisini öldürürler ve bunun sonucunda anne katili olurlar. Fakat Aiskhylos bu kan dökme ve öç almayı meşru görür. Aiskhylos tarafından adalet uğruna öç alma ya da kan dökmeye ‘tanrılar’da izin verebilecektir. “Üçlemenin son oyunu *Eumenides*’te, cinayeti işleyen insanları cezalandırmakla görevli Erinys’ler adı verilen öçperileri, Orestes’in peşine düşerler. Atina da, Tanrıça Athena’nın yargısıyla Orestes mahkemede aklanarak bağışlanır. Öçperileri olan Erinysler’de Eumenideslere dönüştürülerek iyilik yapanlar anlamını almışlardır” (Nutku, 1985: 37). Artık demokrasinin denetimsiz hiçbir kurumu kalmamaktadır. ‘Atalardan kalma gelenek’ olan *Areopagos*³ üzerinde yapılan reformların, Atina halkına ikna edici bir şekilde anlatılması gerekmektedir. Aiskhylos’un *Hayırlı Tanrıçalar (Eumenides)* oyunuyla (ve üçlemenin tamamıyla) yapmaya çalıştığı budur. Aynı zamanda, Aiskhylos bu üçlemesinde mitolojik malzemeyi, tarımsal ritüellerin (acı çekme, kutlama ve eriştirme) yapısına uyan ve karşıtların çatışması biçiminde ele almış, oyunda karşıt güçlerin çatışması sonucu Agamemnon’un ölümüyle

toplumsal denge bozulmuş, son oyunda (Eumenides) ise Orestes'in aklanarak bağışlanmasıyla adeta yeniden doğum gibi bozulan toplumsal döngü bir yenilenmeyle tamamlanmıştır. 'Öç perilerinin', 'iyilik yapanlara' dönüştürülmesi aynı zamanda, bir şenlik ya da kutlama gibi doğanın bozulan döngüsünün adeta tamamlanma sürecidir. Aiskhylos oyun kişilerini, kin, gurur ya da öç duygularını simgeleyen figürler olarak ele alır ve kahramanının bozduğu evrensel uyum, tanrılar aracılığıyla yeniden kurulur. Bir yargılama sahnesiyle yeniden sağlanan sadece evrensel uyumun korunması, döngünün sağlanması değildir. Aynı zamanda eskinin, geleneğin, törelerin ve Orestes'in hareketinde hayat bulan bir yeniliğin de mücadelesidir. Pek çok oyunda rastladığımız gibi bu oyunda da mit, modern dönem psikolojisine büyük bir katkı sağlamıştır.

Karara varılması gereken konu baskıcı ve sömürücü bir ebeveyn'i öldüren insanın yargılanıp yargılanmayacağıdır. Davanın sonucu insanlığın geleceği için büyük önem teşkil ettiğinden Olimpos'taki tanrılar da dünyaya inerek bu tartışmaya katılırlar. Birçok konuşmanın ardından Athena jüriye iddiasını ifade ederek onlardan 'tüm yüksek otorite kavramlarını alaşağı etmelerini, 'tanrı ve kutsal korkunun yüceliğini' korumalarını ve bir tarafta 'anarşiden diğer taraftaysa "kölelikten farksız efendiliğin" çifte tehlikelerinden kaçınmalarını ister. Jüri oyunu kullanır ve sonuç beraberliktir... Son oyu Athena'nın kullanması gerekir. İnsanlığın ilerleyip gelişmesi isteniyorsa, öldürülmesi pahasına onları bu tür nefret dolu ebeveynlerin zincirlerinden kurtarmak gerektiğini ifade eder. Ve onun oyuyla Orestes affedilir. (May, 1992: 122)

Tüm bu yaşananlar insan arzularının mücadelesi ve her tür insan deneyimi kadar büyük, şiddetli ve temel bir çatışmanın sonucudur. Mevzu anneyi öldürme olsa da gerçekte olay bugünün bakış açısıyla Orestes nezdinde bir çocuğun insan olarak varolup olamama mücadelesidir. Aynı zamanda tragedya da vurgulanan eski değerlerle yeni değerlerin bir mücadelesi de olan mahkeme sahnesinin çarpıcılığını Aiskhylos psikolojik bir sezgiyle şöyle ifade eder: "Orestes önündeki engeli aşmak zorundaydı.'. Onun

bu eylemi gerçekleştirmediği takdirde sonsuza dek 'hasta' kalacağını belirtir. Yunan korosuna ise oyunun sonunda şunları söyler: 'Gün aydınlandı, şafak yakındır.'. Yani, Orestes'in eylemiyle birlikte dünyaya yeni bir aydınlık, açıklık ve bakış gelmiştir" (May, 1992: 123). Burada şu da açıktır ki, üstü örtük bir biçimde tanımlanan devlet; adaleti sağlayan, sonsuza dek akıp gidecek bir 'şiddeti sona erdiren nihai şiddet' olarak gösterilir. Tam anlamıyla *Sunu Taşıyanlar* oyununda özetlenen bir niteliktir bu: Yani devlet, 'haksız davranma hakkına sahip' bir *Deus ex Machina* olarak karşımıza çıkar (Arıcı, 2011: 8).

Böylece, tanrıların yüce desteğiyle baskın ideoloji ve bakış Aiskhylos'un oyunlarında yeniyi de içinde barındırarak kendi gerçekliğini göstermiştir. Yazdığı her oyunda sürekli olarak insan ile tanrı arasındaki bağlantıyı işleyen ve oyunlarında bir korku 'siyaseti' ya da 'kutsal bir korku tiyatrosu'nu egemen ideoloji anlayışı olarak sunan Aiskhylos, mitos kahramanları ile Atinalılar arasında daima belli bir mesafe bırakmış ve toplumsal kaygısını tarihsel bir perspektif üzerinden izleyicisine aktarmıştır. Mitoslar sayesinde bir toplum haritası da çıkaran tragedya yazarları bu toplum haritasının soyunu yüce kahramanlar olarak gösterir ve aynı zamanda bu kahramanların yüceliği eylemin büyüklüğüne ve sonuçlarına da büyüklük katar. Dolayısıyla Aiskhylos, bütün Atinalıların bildiği mitsel ve kültürel geleneğe uyar. Doğru düşünmek, dönemin ideolojisine göre düşünmek ve hareket etmektir. Doğru hareket varolan sisteme uymak, sistemi varolan düşünceyle desteklemek ve dışına çıkmamaktır.

Sophokles'in oyunlarında ise mitos kahramanları, içinde buldukları durum ve gerçekleştirdikleri eylemle ön plana çıkmışlar ve bu yolla trajik niteliklerini kazanmışlardır. Sophokles'in yarattığı karakterler aşırı tutkuludurlar. Bu aşırı tutkulu oyun kişileri (kahramanlar) toplumsal dengeyi tutkularıyla bozmakta ve kendi cezalarını yine kendilerinin vermesiyle de karşı koyulan düzeni kendi sonlarıyla tekrar kurmaktadır. Sophokles'in *Antigone* oyununda "Antigone" bütün bu yasaların savunucusu konumundadır.

Yunanlılara göre, öldükten sonra toprağa gömülmek, her yurttaş için bir onur vesilesiydi. Ancak Atinalılar, vatan haini saydıkları bir kimseyi kendi topraklarına

gömmüyorlar, yalnız ölen kişinin akrabalarının yabancı bir toprakta bir cenaze töreni yapmalarına izin veriyorlardı. İşte Sophokles'in Antigone oyununda Polyneikes bu haktan bile mahrum bırakılmıştı ve onun için sadece mücadele eden Antigone'ydi. Antigone kendi kararında direnirken aynı zamanda tüm Thebai yurttaşlarının da sözcülüğünü yaptığına inanıyordu. (Paksoy, 2011: 130)

Antigone oyununda, Yunan siyasal ve toplumsal düzeninin, savaşlarla birlikte çöküşüyle ortaya çıkan karışıklığın ve düşüşün etkileri bulunmaktadır; bozulan demokrasi düzeninin ve tanrısal yasaların yerine "akılcı" yasaların önerilmesi ifade edilmekte ve bu Antigone'nin mücadelesiyle vurgulanmaktadır. Sophokles tragedyasının temeli, bu iki dünya ve yasa arasındaki dengenin kurulması üzerinedir. Sophokles, yazılı olmayan yasalara (tanrısal-mitsel-geleceksel) yazılı yasaların üzerinde bir değer vermez ancak o, daha çok, bir denge ve uyum arayışındadır. Sophokles tanrısal yasa ile yazılı yasayı vurgulamakla 'yasa' ile 'buyruk' arasındaki ayrımı da ortaya koymuştur. Aynı zamanda yazar Antigone oyunu ile demokrasinin çelişkilerine ve tutkularına yenik düşen bir liderin erk sahibi olması (*Kreon*) keyfi bir yönetim gerçekleştirdiğinde de bu yaptıklarını (kinlerini ve kişisel hırslarını) dönemin tanrılarının sırtına nasıl yıkmaya çalıştığını göstermiştir.

Sophokles'in bakışı Aiskhylos'a göre daha rasyonel ve tamamen olmasa da mitoslardan daha uzakmış gibi görünse de, göksel evrenin yasalarından da kopmuş değildir. Çünkü Sophokles, akılı; tanrıların insanlara verdiği bir lütuf olarak görür. Akıl, mitos yerine tanrılar tarafından insana sunulandır. Bu nedenle insan bu lütfu kendisine ait olmayan bu akıl yetisini dikkatli kullanmak zorundadır. Aksi takdirde tanrılar bunu geri alabilirler. Lütuf olarak bakılan bu akıl daha sonra Rönesans'ta aklın keşfedilmesiyle birlikte saf mit'in yerini alacak ve mitlerin aşağıya edildiğinin altı çizilerek 'akıl' mitleşecektir.

Koro: Bu ne şaşılası hüner/ne ustalık/ usunu kimi zaman iyiye/kimi zaman kötüye kullanır. Yasaları ve top-
rağın tanrılarını/ gözettiği sürece/ üstün saygınlığa ulaşır. Kendi yarattığı/ güçlü devletin yurttaşlarıdır. Ama

yersiz yurtsuz kalır/ yoz tutkulara kapılan kişi. Böyle-
si irak olsun evimden ocağımdan/ paylaşmam onun düşüncelerini. (Sophokles, 1997: 78)

İnsan akılı ile yasaları ve tanrıları saymalı, onlara itaat etmeli ve verilen aklın sınırlarını kullanırken ölçülü olmalıdır. Mitosun yerini alan akıl, ahlâki ve toplumsal kuralları uygulamak ve devletin düzenine uymak zorundadır. Akılla birlikte gelen, gurur, kibir ve isyan duyguları, insanı esir almamalı insan aklını kontrol etme yetisine sahip olmalıdır.

Sophokles tragedyalarında tanrılardan ve akıldışı varlıklardan daha az yardım ister. Çünkü onun karakterleri, bilgisine, aklına ve deneyimlerine güvenmektedir. Kişi, temsil ettiği gücün hakkını ararken özgür sayar kendini. Önemli olan bu özgürlüğü kullanırken, vicdanına, ya da yasalara karşı görevini yerine getirirken kamu yararını gözden uzak tutmamalıdır (Şener, 1993: 49).

Sophokles, birçok oyununda güçler dengesi, devletin kurumsal olarak işleyişi, siyasal otoriteye karşı çıkma hakkını savunmakla birlikte; bilgi, ahlâk, sağduyu ve erdem'i, kişiyi ve devleti yücelten değerler olarak karşımıza çıkarmış ve mitoslardaki konuları alışılmış olanın dışındaki durumlarla sergilemiştir. Varolan sistemin ideolojik olarak savunuculuğunu da yapan Sophokles, kendi dönemindeki demokrasi anlayışını büyük ölçüde benimsemiş ahlâk, erdem, dostluk ve sevgi gibi kavramlarla tragedya kahramanlarını bunların taşıyıcısı olarak kullanmıştır. Her toplumda iki tarafında olduğunu düşünecek olursak; yeni fikirler ve ahlaki iç görüler getiren etkilerle, geçmişin değerlerini korumaya çalışan kurumlar karşı karşıya gelecektir. Yeni fikirler, eski biçimler, değişim, istikrar, var olan kurumlara saldırı ve bunu koruyan otoriter bakış olmasa hiçbir toplum uzun süre ayakta kalmaz. Bu nedenle tragedya oyunlarında bu değerlerin, kurumların hepsini görürüz. Yazar da bunları karşı karşıya getirerek ya yeni bir fikir sürer ya da varolan eski biçimi bir şekilde devamı için över. Çatışmanın vazgeçilmez ögesi de budur. Ancak Sophokles bu çatışmanın sonucunda birey tragedyalarına önem verir ve kahramanları üzerinden mesajını aktarır. İki karşıt güç olan tanrısal ya da toplumsal alinyazısı yer değiştirir ve ezilen bireyin alinyazısı devreye girer. Her şey her an değişebilir ve tersine dönebilir, ne iyi ne de

kötü bir durumun sürekliliği vardır, değişim kaçınılmazdır ve bunu belirleyecek olan tanrısaldan çok toplumsal faktörlerdir. Antigone ya da Oedipus'un öyküleriyle Sophokles, insanların her şartta ahlakça yetkin ve erdemli olabilmeleri için anlatır mitosları. Onun kahramanları kendilerinin çizdiği yolda büyük bir yalnızlığa ve yok oluşa itilirler. Bu nedenle Antigone ya da Oidipus gibi oyunlarda bireyin haktan öte devletin hakkı önde gelir ve devletin çıkarları söz konusu olduğunda en temel hak olan yaşama hakkı bile elinden alınabilir vurgusu hakim görüş olarak işlenir. "Kendi sesini duyurmak adına mücadele eden Antigone bu yüzden, yani polis çıkarlarına karşı geldiği gerekçesiyle, Kreon tarafından ölüm cezasına çarptırılmıştı." (Paksoy, 2011: 120). Sophokles için önemli olan *polis* (devletin) ve ona özgü değerlerin yeniden yüceltilmesidir. Bu da insanların bilerek ahlaklı ve erdemli olmalarını sağlayarak gerçekleşecek bir şeydir. "Antigone, doğanın düzeni kadar toplumun düzenine, yeryüzü kadar gökyüzüne, oğul kadar kıza özen gösterilmesini, yazılı olan yasalar kadar yazılı olmayan yasalara uyulmasını istemektedir. O bize, gücü elde etmek için edilmiş baştan çıkarıcı ve gösterişli, ama bir o kadar da içi boş sözlerin düzeni tehdit ettiğini, bunların yerine yazılı olmayan yasaların söylediklerine kulak vermek gerektiğini, yazılı olmayan o yasalarla uyumlu yeni bir düzenin kurulmasının zorunlu olduğunu söyler." (Aysever, 2012: 21). Gerçeğin peşine düşen Kral Oidipus ise bilerek ve isteyerek kendi sonunu hazırlar. "Ancak olduğunu sandığı kişinin tam tersi olduğunu keşfedince manasını bulacağı bilmecenin ta kendisi olduğunu nereden anlarsın?" (Vernant ve Naquet, 2012: 45). Ama yine de Oidipus'u hiçbir güç gerçek bilgiye ulaştırmaktan da alıkoyamaz. Gerçeğe ulaştığında da gözlerini kör edip sürülmesini ister. Onun günahı, babasını öldürmek öz annesi ile evlenmektir. Ama bunun sonucunda cezalandırılması tanrıların zorlamasıyla ya da bir yargılanmayla olmaz, kendi isteği ile özgür bir seçim yapar. Bu seçim onu toplum gözünde yüceltir. Bu yıkım kahramanımızın sahip olduğu erdem, ahlakın, halkına duyduğu sevgi ve sorumluluğun sonucudur. *Thebai* mitine göre başından beri bir günahkâr olarak kabul ettiğimiz Oidipus, tragedyanın sonunda günahkârlığından arınır ve Sphinks'ten kurtardığı şehri bu kez vebadan kurtarır.

Burada kahramanlara verilen ceza aynı zamanda onları seyircinin nezdinde yücelmesini sağlamış, bu yücelmeyle de toplum içinde bir denge kurulmuştur. Antik Yunan toplumunda devlet yönetiminde geleneklerle çatışmayan bir düzenin oturtulmasını sağlamak o toplumu oluşturan herkesin sorumluluğundadır. Bu sorumluluk Sophokles'in Oidipus ve Antigone oyunlarındaki kahramanlar aracılığıyla vurgulanmıştır.

Sophokles mitlerdeki kahramanları birer erdem, bilgi ve ahlak timsali olarak gösterip yasa ile buyruk, geleneksel olan ile toplumsal olan arasında bir karşıtlık yaratarak siyasal otoritenin devamını ve gücünü savunur. Otorite boşluğu yaratmamak, yol göstericilik ve önderlikle; devleti yücelten birçok değeri de yücelterek Yunan demokrasi anlayışını pekiştirir.

Seyircinin varolan gerçekleri akıl süzgecinden geçirebilmesi, onun ne ile karşılaşacağını baştan bilmesi ile mümkündür. Euripides'e göre tanrıların sesi insanların sesini baskı altına almamalıdır. Bu nedenle Euripides'in oyunları mitsel temelden oldukça uzaklaşmıştır. Örneğin *Orestes* söylencesini, Aiskhylos'ta olduğu gibi mutlu bir sonla değil insanlığın büyük bir çıkmaza sürüldüğü trajik bir sonla bitirmiştir. Euripides insanların tanrıların elinde nasıl bir oyuncağa dönüştürüldüğünü seslerinin, isyanlarının nasıl bastırıldığını göstermek için *Orestes* oyununda tüm karakterlerini birer kurbanı çevirmiştir. Tanrıların dili yerine insanların diliyle onlara seslenen Euripides tragedyanın mistik, mitolojik olan bütün yanlarını dağıtmış, bireyin dünyasının keşfi ve toplumsal olaylara karşı akılcı bir bakış açısıyla, felsefenin konuşma kalıplarını sahneye taşıyarak gerçekçi olarak nitelenebileceğimiz bir sanat anlayışı doğurmuştur. Mitos bura da öykünün ya da mesajın gücünü vurgulayan bir araçtır. Mitolojik kalıpları, toplumsal sınırları olabildiğince zorlayan ve mitolojik dünyanın dışından mitolojiyi, dolayısıyla tanrıların düzenini eleştirerek, oyunlarını töre ve evren anlayışı üzerinden kurar. Akla aykırı olan Euripides'e göre anlaşılabilir değildir. Bu nedenle akıldışı olanı değil gerçek olanı ele almak önemlidir. Gerçek olan ise kişileri, olayları ve sonuçları idealleştirmeden ortaya koymaktır. Bu nedenle Euripides aristokratik görüşlerin karşısına sofist görüşleri çıkarmıştır.

Böylece oyunlarında karşıt görüşleri çarpıştırarak her şeyin açıkça bilinmesi gerektiğini savunur. Kişisel çıkarların mitik düşünceyi yozlaştırdığını ve dahası insanların kendi aralarındaki ilişkileri yansıtan bir tanrılar dünyası yarattığını öne sürer. Mitolojik karakterleri ve öyküyü ele alsada onları ters yüz eder. Örneğin, Orestes tragedyasını demokrasinin yozlaşması olarak ele alır. Söylencenin mitolojik temelinden uzaklaşarak, tanrıların aracılığına ihtiyaç duymaz ve oyunu mutlu sonla bitirmez. İnsanlığın bir çıkmaza sürüklendiğini göstererek trajik bir sonla bitirir.

Kutsal kahraman burada, kendi iradesi olmaksızın bir tanrının (Apollon'un) emirlerini uygulayan aciz bir insana dönüştürülmüştü. Tiran Aigisthos'un adamları tarafından ele geçirilen argos kenti ise halkın ve yönetimin yozlaştığı bir polis olarak karşımıza çıkartılıyordu. Mecliste toplanan halk, demokratik çözümlerle değil; yasadışı, hatta ilkel yöntemlerle, Orestes'ten ve ona yardım edenlerden (Elektra ve Pylades'ten) öç alma çabasıydı (hatta çoğunluk, Orestes'in taşlanmasıyla yanaydı). (Paksoy, 2011: 148)

Euripides göstermelik demokratik kurumları eleştiriye tabi tutarak, Atina'nın bozuk düzenini ve yozlaşmakta olduğunu göstermek ister ve bunu da söylencenin içinden ama onu idealize etmeden yapar. Mitler birleştirici bir unsur olduğu kadar ayırıştırıcı bir unsur olarak da kullanılır.

Mecliste yasalar değil karmaşa hakimdir. Politikaların halkın tutku ve duyguları yönünde gelişen bir devlette hiçbir değer geçireliliğinin kalmadığının altını çizer. Bu nedenle Orestes bir kahramandan ziyade Atina'nın genç politikacılarını simgeleyen biri olarak gösterilir. Söylenceleri tersine çeviren ve ilahi adaleti "makineyle indirilmiş bir tanrıya" çeviren Euripides, partilerarası ya da insanlararası ideolojik çatışmanın Atina'yı iç savaşa sürükleyeceğini yine mit yoluyla aktarır. 'deux ex machina' çözümün tanrılarda olduğunun değil tersine çözümsüzlüğün göstergesi olarak sahneye iner. Çünkü toplum nazarında tanrıların hükmü kalmamıştır. Bu nedenle bir denge unsurunun olması gerektiğini bu denge unsurunu da 'orta sınıf'ın oluşturacağını oyunlarında imler. Dolayısıyla monarşinin yerine demokrasinin sınırlarını ve üstünlüğünü söylenceyi tersine çevirerek gösterir. "Euripi-

des toplumun kendi içinde barındırdığı çelişkileri oyunlarında çok iyi bir şekilde resmeder ancak önerebileceği bir çözüm yoktur. Ne mitos ne logos toplumun bağrında taşıdığı yaralara merhem olamaz. Yaşamının sonunda Euripides nihilist bir gizemcilığe sığınmıştır." (Keskin-Büyük, 2013: 385-404).

Ele aldığı söylenceleri tanrıların değil birebir insanların diliyle yazar. Mistik olan evrenin dağıldığını, yeryüzüne indirdiği tanrıların -kötü yürekli tanrıların- gerçekte insanların yansımaları olduğunun altını çizer. Nietzsche şöyle der; gerçekte seyirci, Euripides'in sahnelerinde, kendi benzerini gördü, dinledi ve konuşmayı böyle iyi anladığına sevindi (Nietzsche, 1996: 65). Çünkü Euripides, Atina demokrasisinin kendini yıkmaya götürdüğünü görmüş ve oyunlarının temelinde bu çelişkiyi yerleştirmiştir. Onun oyunlarındaki yıkıcılık bu çelişkileri olduğu gibi ortaya koymasında yatar. Devlete karşı olan güven son derece azalmış ve bunu gören yazar eski düşünce biçimlerinin karşıtını ortaya çıkarmıştır. Mitolojik olaylar tragedyanın merkezinde yer alsada bu olayları oluşturan tanrısal bakışı ve zihniyeti oyunlarından kovmuş, bunun en belirgin örneklerini ise kadınları olayların kahramanı olarak göstermesiyle vermiştir. Kadınlar onun tragedyalarıyla beraber, gerçekçi ve güncel yüzleriyle oyunlarda yer almıştır. Aiskhylos'un ve Sophokles'in yarattığı karakterler, yüce değerler taşıyan, güçlü, soylu, erdemli ve ahlâklı kişilerdi. Oysa Euripides yüce kahramanlar yerine sıradan insana da oyunlarında yer vermiştir. "Savaş kahramanları yerine, aşağılık serseriler; vatanseverce davranış yerine "seks ve cinayet"; sapına kadar erkek olanlar yerine yalaka dolandırıcılar! Tragedya idealler ülkesinden lağima dönmüştür (Latacz, 2006: 255).

Euripides'deki demokrasi anlayışı ne Sophokles'in ne Aiskhylos'un ne de onlardan yola çıkarak tragedyanın kurallarını belirleyen Aristoteles'in anlayışıyla örtüşmez. Euripides'de de demokrasi anlayışı vardır fakat o, demokrasiye farklı bir anlam yükler. Euripides'deki demokrasi anlayışı bugüne daha yakın bir anlayıştır. Bu nedenle Euripides'in dünyasında ne tanrılar ne de varolan biçimiyle demokratik düzen, dönemin mitleri ve tragedya oyunları insanların sorunlarına çare olamaz. Aiskhylos ve Sophokles tragedya oyunlarında

didaktik bir önerme sunarken Euripides soru sordurmayı, eleştirel bakmayı yeğlemiş ve seyircisine de bunu göstermiştir. “Oyunları bir bütün olarak ele alındığında Euripides’in ahlaki, siyasi, düşünsel ya da dinsel olarak neyi savunduğunu kesinlemek zordur. Euripides’in soyut düşüncelerden zevk alan bir entelektüel mi, insan psikolojisine meraklı bir gerçekçi mi, yoksa örneğin Olimpos dinine karşı duran bir akılcı mı olduğuna karar vermek olanaksız görünür” (Güçbilmez, 2005: 46).

Sonuç

Mit, insana dair olan tüm gerçekliklerin anlamlandırılması sürecinin başlangıcını imler ve bu imleme süreci insanı seyirci olmaya ittiği andan itibaren ne mitosların ne de ritüellerin orijin anlamı kalmaz. Değişim, dönüşüm ve evrim süreci mitoslardaki dünyayı da kapsar. Geçmişte ve bugün üretilen mitler oyunlar aracılığıyla ideolojilerin devamı ya da toplumsal ikna yöntemi olarak kullanılır. Mit, dünyayı kavramsallaştırma ve anlamlandırmanın özel bir süreci olarak iş görür. Çokanlamlılık, mitolojinin en büyük güç alanlarından birini oluşturur. Tragedyanın gelişimiyle birlikte de; Aiskhylos, Sophokles ve Euripides mitsel olaylardan beslenerek, kendi oyun kurguları içinde, mitleri sanatsal bir çerçeveye oturtmuş ve tragedya kahramanları yolu ile oyunlara siyasal bir işlev kazandırmışlardır. Apollonik bir ‘ağırbaşlılığa’, ‘ölçülülüğe’ terk edilen mitoslar, dönemin siyasal ve ideolojik yönelimine tragedyalar yoluyla sözcülük eder. Tragedyada mitler, kahramanlar ve konunun işleniş biçimi ‘boyun eğdiren ideolojik aygıtlar’ olarak kullanılırken, tanrıların dünyası ise zorla boyun eğdirmeyi imleyen baskı aygıtlarıdır. Atina, eskinin yerine yeni bir düzen kurarken (Oresteia) eskiyi evcilleştirerek, ehlileştirerek yeniyi taçlandırmıştır. Yeni ile eski düzenin arasındaki uzlaşmanın mümkün olduğu (Antigone) fakat bu uzlaşmanın da çatışma olmadan kurulmasının imkansız olduğu açıktır. Bura da arzulanan eski ile yeninin tam orta noktasıdır. Evrenin sürekli bir değişim ve dönüşüm halinde olduğu gibi, aynı durum polis devleti için de geçerlidir. Çatışma halindeki gruplar toplumda bir bağlılık duygusu geliştirecek ve toplumsal birlik ve uyum sağlanarak insanlar birbirine yakınlaşacaktır. Antik Yunan’da, yarışmanın, mücadelenin ve tartışmanın bu kadar

önemsenmesinin nedeni de bütün bu çatışmaların toplumda birlik duygusunu, polis içerisinde ise uyumu sağlayacak bir gücü barındırdığının düşünülmesidir. Çünkü Antik Yunan için varlık, uyum demektir. Üç büyük yazar da bu uyumu, eski ile yeninin çatışmasını mitoslardaki konu zenginliğini kullanarak oyunlarında ele almışlar ve bakış açılarını da yansıtarak politik bir söylem kurmuşlardır. Toplumsal onama, razı olma tragedyanın da hedeflediği şeydir.

Efsaneleri, mitleri ve efsaneleşecek kadar eski olayları işleyen oyunlar bundan böyle dinsel, ahlaki ve politik mesajıyla toplumu ve evrenin minimal temsilini yansılayan bir araca dönüşür. Toplumsal devamlılığı sağlamak da mitosların işlevinden biri olmuştur. Bu özelliğiyle başlangıçtaki coşkunluk içinde doğayla kucaklaşma amacı, yerini ölçülü olmaya, erdemli davranmaya ve toplumsal yaşamın bozulmaması için bir denge kurucu, yol gösterici, öğretici ve sonunda uyumu gerçekleştiren bir kalıp içine girmiştir.

Bu anlamda tragedyanın içinde mitler, toplumsal anlamda egemen ideolojinin yeniden üretimine, yani iktidarın kitlelerin bilinç yapısını denetim altında tutmasına ve sistemin devamlılığını sağlamasına hizmet eder bir konumda kullanılmıştır. Anlatı buna bağlı olarak iktidarın anlatısıdır. Toplumsal yaşamı ve toplumsal düşünüş biçimlerini yazarlar bir gerçekliğe dönüştürerek üretme gücüne sahiptirler ve bu gücün kaynağı tragedyalarda mitsel öykülerdir. Tragedyanın sahip olduğu kamusal ve politik güç, insanların içinde yaşadıkları dönemi ve sistemi benimsemelerinde ideolojik bir rol oynamıştır.

Notlar

- 1 Levi-Strauss (1986: 7-8), antropolojik yöntemin ayrıntılarını sunduğu *Yaban Düşünce* adlı kitabında “ilkel” ya da “mantıksız” bir düşünce dizgesinin olmadığını, sadece “kendi” mantığıyla işleyen düşünce dizgelerinin bulunduğunu belirtir. Ona göre “yaban düşünce düzenli bir düşüncedir ama kendini düşünen bir düşünce değildir.” Bu da bize biriktirmeci tarih anlayışındaki Batı ile “ilkel” diye nitelendirilen toplumların farkını gösterir. Batı toplumları deneyimlerini biriktirerek “uygar” bir aşamaya ulaşırlar. Diğer toplumların teknolojik ya da toplumsal açıdan aynı aşamaya gelmemiş olması onların deneyim eksikliklerini değil, bu deneyimleri kullanış şekillerindeki farklılığı gösterir. Bu nedenle Levi-Strauss, “ilkel” sözcüğü yerine “yabani”yi tercih ederek, soyut

ve evrensel tanımlar yerine, “yaşayan gerçek birey”i ele alarak evrimci düşünceye son noktayı koyar. Bu konunun ayrıntıları için bkz.(Ünlü; 2006).

2 Trajedi, korku ve merhamet gibi zaafa uğratan duyguların fazlasını boşaltıp, duygusal zayıflık tehlikesi altındaki bütün vatandaşlara bir çeşit kamusal terapi sağlayarak, zevkli ve politik değeri olan bir iş görebilir. Korku hissediyoruz ama köşe bucak kaçmamız telkin edilemez. Deyim yerindeyse sarsılırız ama eyleme geçirilmeyiz... Fransız neo-klasik eleştirmen Rabin, trajedinin bizleri korkuya karşı katılaştırdığını çünkü yüksek mevki sahiplerinin felakete uğramasına alışırken, merhametimizi ona layık olanlara ayıracak biçimde eğittiğini ileri sürer (Eagleton, 2012: 207-208).

3 *Areopagos*; eski bir kurum olan *Areopagos* Mahkemesi'nin “yasaların bekçiliğini” yapmak gibi belirsiz yetkilere sahip olduğu, dolayısıyla da bu muğlaklık *Areopagos*'a geniş yetkiler tanır. *Epihaltes*'in 462 yılında *Areopagos* Mahkemesi'nin yetkilerini azaltıcı girişimlerde bulunduğunu ve mahkeme yetkilerinin olasılıkla bu tarihten itibaren, yalnızca cinayet suçlarına bakmakla sınırlı hale getirildiğini açıklar Christopher Pelling'den aktaran: (Arıcı, 2011:7).

Kaynakça

- Althusser, Louis (1999). “Mimesis” *Materyalist Tiyatro Üzerine Notlar*, çev: Ç. Genç.
- Arıcı, Oğuz (2011). “*Oresteia: Bir Modern Devlet ve Adalet Tartışması*”, *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölüm Dergisi*. İstanbul (17): 1-17.
- Aristoteles (1993). *Poetika*. çev; İsmail Tunalı. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Aysever, R. Levent (2012). Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, *Antigone'nin Muhalefeti ya da Muhalefet Etmenin Tarzları Üzerine*, www.edebiyatdergisi.hacettepe.edu.tr/ 05.11.13 (13-44)
- Bonnefoy, Yves (2000). *Antik Dünya ve Geleneksel Toplumlarda Dinler ve Mitolojiler Sözlüğü*, çev; Levent Yılmaz, Ankara: Dost Kitabevi,
- Campbell, Joseph (1992). *Batı Mitolojisi-Tanrının Maskeleri*, çev; Kudret Emiroğlu, Ankara: İmge yayınları
- Çoban, Barış (2003). “Söylem ve İdeoloji”, *Söylem, İdeoloji ve Eylem:İktidar ve muhalefet arasındaki mücadeleyi Çözümleme Denemesi*, T.V.Dijk, S.Mills, J.Wilson, N.Fairclough, P.Graham, M.C. Heck, S.Hall, L.İgin, B. Çoban. Haz; Barış Çoban, Zeynep Özarslan. İstanbul; Su Yay.

- Eagleton, Terry (2012). *Tatlı Şiddet*, çev; Kutlu Tunca, İstanbul, Ayrıntı Yay.
- Eliade, Mircea (2007). *Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi*, I. Cilt, çev; Ali Berktaş, İstanbul: Kabalıcı yayınları.
- Friedell, Egon (1999). *Antik Yunan Kültür Tarihi*, çev; Necati Aça, Ankara: Dost Yayınları.
- Göksel, Nil (2008). “Logos'u Unutmak”, *Felsefe Sosyal Bilimler Dergisi Bibliotech* (6): 24-30.
- Güçbilmez, Beliz (2005). *Sophokles'ten Stoppard'a İroni ve Dram Sanatı*, Ankara: Deniz Kitabevi.
- _____ (2006). “Performans Sanatı: Nietzsche'nin Kehaneti”, *Tiyatro Araştırmaları Dergisi* (21): 27-44
- Keskin, Uğur ve Büyük Köksal (2013). “Antik Yunan Yazınsal Oyunlarında Yönetim Düşüncesi,” *Süleyman Demirel Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, (18/1): 385-404
- Kuhn, T. Samuel (2011). *Bilimsel Devrimlerin Yapısı*, çev; Nilüfer Kuyuş, İstanbul: Kırmızı Yayınları.
- Latacz, Joachim (2006). *Antik Yunan Tragedyaları*, çev: Yılmaz Onay, İstanbul: Mitos-Boyut Yay.
- Lewin, Roger (1998). *Modern İnsanın Kökeni*, çev; Nazım Özüaydın, Ankara: Tübitak Yayınları.
- Malinowski, Borinislav (1990) *Büyük Bilim ve Din*, çev, Saadet Özkal, İstanbul: Kabalıcı Yayınları,
- May, Rollo (1992). *Yaratma Cesareti*, çev; Alper Oysal, İstanbul: Metis Yayınları,
- _____ (2013). *Kendini Arayan İnsan*, çev; Kerem Işık, İstanbul: Okyanus Yay.
- Meydan Larousse (2003). Cilt VIII.
- Nietzsche, Frederich (1996). *Tragedyanın Doğuşu*, çev; İ. Zeki Eyüboğlu, İstanbul: Say Yay.
- Nutku, Özdemir (1985). *Dünya Tiyatrosu Tarihi I*, İstanbul: Remzi Kitabevi,
- Paksoy, Banu Kılan (2011). *Tragedya ve Siyaset*, İstanbul: Mitos-Boyut Yay.
- Palmer, Douglas & Barrett, Peter (2010). *Evrin Atlası*, çev; Çağlar Sunay-Muzaffer Özgüleş, İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- Saydam, M. Bilgin (1997). *Deli Dumrul'un Bilinci*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Sophokles (1997). *Antigone*, çev; Güngör Dilmen, İstanbul: Mitos-Boyut
- Strauss, C. Levi (1986). *Mit ve Anlam*, çev; Şen Sür- Hilmi Yavuz, İstanbul: Alan Yay.

- Ünlü, Aslıhan (2006). *Türk Tiyatrosunun Antropolojisi*, Ankara: Aşina Kitaplar,
- Townsend, Dabney (2002). *Estetiğe Giriş*, çev; Sabri Büyükdüvenci, Ankara: İmge Yayınları.
- Şener, Sevdâ (2003). *İnsanı Geçitlerde Sınayan Dram Sanatı*, İstanbul: Mitos-Boyut.
- Şenyapılı, Önder (2003). *Otuzbin Yıl Öncesinden Günümüze Heykel*, İstanbul: ODTÜ Yayıncılık.
- Vernant, J. Pierre & Naquet, Pierre V. (2012). *Eski Yunan'da Mit ve Tragedya*, çev; Sevgi Tamgüç-Reşat Fuat Çam, İstanbul, Kabalcı Yay.
- Webster's Dictionary (1959). Newyork.
- Yücel, Okan (1990). "Dionysos Ritüellerinden Tragedya ve Komedyaya", *Mimesis: Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi* (3): 239-249.

Sanatın Ciddiyeti Üzerine: 17. Yüzyıl Hollanda Resim Sanatında Gülme Eylemi

Neslihan ÖZGENÇ *

Özet

Gülme eylemi, sadece neşe ve mutluluğu ifade etmez, diğer bir yanıyla alaycı bir tavır da açığa çıkarır. Alaycı yıkıcılığından rahatsızlık duyulan gülme eylemi, tarih boyunca kontrol altına alınması gereken toplumsal bir durum olarak görülmüştür. İnançlar ile paralel gelişen Batı Sanatı da, Hıristiyan öğretilerinin davranışlara getirdiği yasaklar sonucunda, gülme eyleminin resmedilmesi karşısında ciddi bir tavır almıştır. Bu doğrultuda, dişleri göstererek sesli bir biçimde gülmenin sosyal statüyü aşağıya çekeceğine inanıldığından, resim siparişi veren bireylerin, ciddi görümlü, sosyal statü ve zenginliklerini ifade edecek biçimde resmedildiği görülür. Fakat 17. yüzyıl Hollanda sanatında, diğer Avrupa Sanatı örneklerinden farklı olarak, köylü ve fakir halkı kahkaha atarken resmeden eserler görülmeye başlanmıştır. Bu çalışmanın amacı, Protestanlık sonrası 17. Yüzyıl Hollanda'sında ortaya çıkan yeni sanat türlerinin, gülme ve kahkahanın ironik durumunu ne şekilde ele aldığını ortaya koymaktır. Bu amaç doğrultusunda bu çalışmada, gülme eyleminin tarihsel süreci içinde sosyo-kültürel çözümlenmeler yapılmış ve sonuç olarak gülme eyleminin sanattaki yerine dair genel tespitlerde bulunulmuştur.

Anahtar Sözcükler: *Gülme, Kahkaha, Hollanda Sanatı, Kalvinizm, Tür Resmi.*

On Seriousness of Art: The Act of Laughing in the 17th Century Dutch Painting

Abstract

Laughing reveals not only joy or happiness but it also reveals a cynical attitude. Because this cynical destructivism is nerve-wrecking, through history, laughing is treated as a social condition that needs to be under control. Western art, progressed parallel to beliefs, developed a serious attitude towards the depiction of laughing due to the bans of Christian doctrines. Following this, it is seen that individuals who commissioned a painting demanded to be depicted in serious-looking postures that can represent their wealth and social status, since a loud laugh showing teeth is believed to demote social status. However, different from other kinds of Western art in 17th century Dutch art, peasants and the poor laughing with showing teeth are depicted. The aim of this paper is to present how new artistic styles flourished in 17th century Holland after Protestantism express the ironic state of laughing and laughter. Therefore, this paper examines the historical process of the act of laughing through a socio-cultural analysis and as a result it denotes the place of the act of laughing in art.

Keywords: *Laughing, Laughter, Dutch Painting, Calvinism, Genre Painting.*

Giriş

'Ne mutlu şimdi ağlayanlarınıza, çünkü güleceksiniz.' diyen Büyük Gregorius'un belirttiği gibi, gerçek, neşe dolu gülme yalnızca cennette yaşanabilir, ama bu cennet sevinci asla gürültülü bir kahkahaya dönüşmez (Sanders, 2001: 165). Böylelikle cennet bile kahkahanın sesinden rahatsız olur.

Gülümsemenin karşı konulmaz bedensel patlamaya dönüşmüş hali olarak tanımlanabilecek gülme, keyif halinin en taşkın ve gürültülü biçimidir. Gülme eylemi, hazdan gelen dürtüsünden dolayı, insanlık tarihi boyunca denetim altına alınması gereken sosyolojik bir sorun alanı oluşturmuştur. Çünkü, karşısına aldığı otoriteye karşı baskın bir yaptırım gücü vardır. İktidarın kendini kabul ettirme, itaat, boyun eğdirme, korkutma gibi toplumu baskı veya kontrol altına alma gibi istekleri sayesinde ciddiyet yaşamın her alanına sokulmaya çalışılmıştır. Gülme eylemi ise, ciddiyet gerektiren otoritenin tam karşısındadır. Bu nedenle otoriter yapı, insan davranışlarını zaman ve mekânlar ile birlikte belirli kalıplara sokmuştur. Bireyin toplumsal saygınlığı ve statüsü ile ilişkilendirilen davranış biçimleri, ciddiyeti gerekli kılmıştır. Bu doğrultuda gülme eylemi, öğretilerin ve yaptırımların izin verdiği ölçüde kabul edilebilir olmuştur. Uygun bulunan ortam ve zamanların dışında gerçekleştirildiğinde ise, toplumsal ayıplanma, dışlanma gibi ahlaki durumlar yaratmıştır. Ar ve edep gibi kavramlarla tanımlanan toplumsal yaptırımlar, gülmenin dozunu, mekânını ve zamanını belirleyen en önemli etmenlerdir.

Toplumsal farklılıklar gösteren ahlaki yapı, toplumun inanç, din ve toplumsal hiyerarşisinin yaptırımlarıyla oluşmuştur. Bunun yanında, ahlaki yapı, güç ve iktidarı ele geçiren sisteme bağlı kalarak da şekil almıştır. Toplumsal dinamiklerinin değişkenliğine rağmen, tarih boyunca dinlerin toplum üzerindeki gücü ise, doğrudan veya dolaylı yoldan da olsa değişmeyen tek unsurdur. Çağlar boyunca çok tanrılı ve tek tanrılı dinlerde gülmenin yarattığı etki ise, ona gösterilen anlayış ve sınırlarla farklılıklar göstermiştir. İlkçağ öncesinde gülme, tanrısal bir boyuttadır ve de insanı boyutundan bağımsız bir inanişe dönüşmüştür. Diğer bir yönüyle, tek tanrılı dinler ile ağırbaşlılığına kavuşan tanrı, tarih öncesinde kahkahaları ile evreni yaratmıştır. Mısır'ın

ilk tanrısı kabul edilen Re-Atum, Kaosla yüzleşerek, onu kahkahasıyla yenilgiye uğratır. 'Tanrı güldüğünde, dünyaya hükmedecek yedi tanrı dünyaya geldi. Kahkahaya boğulduğunda ışık oldu. İkinci kez kahkahaya boğulduğunda sular oluştu; yedinci kahkahasında ruh doğdu (Sanders, 2001: 17).

Kahkaha ve nefes, eski Mısırlılar da olduğu gibi Budizm'de de önemli bir yer tutmaktadır. İnanışa göre, gülen şişman Buda, cüssesinin ağırlığını kahkaha atarak hafifletir ve kahkahanın dozu yükseldikçe Buda'nın ağırlığı kaybolur. Kahkahalar sayesinde göğe yani en üst noktaya yükselir. Antik Yunan'da ise Olympos'taki tanrılar ile yeryüzündekiler arasında bir köprü niteliğinde olan kahkaha, otoritenin kendini göstermesi gerektiğinde ciddiyetine kavuşur (Sanders, 2001: 111).

Platon, 'Devlet'inde, gülme eyleminin kamusal denetimin sağlanması açısından kontrol altında tutulması gerektiğini savunur ve bunun gerekçelerini ortaya koyar. Gülme eyleminin gücünün farkında olan Platon, gülmeyi, yerleşik düzeni bozguna uğratacak bir tehlike olarak görmektedir. Aristoteles de Platon'un izinden giderek, gülme eyleminin sınırlandırılması gerektiğini savunup, gülmenin toplumda yaratacağı etkileri etik değerler üzerinden ele alarak, görgü-görgü-süzlük çerçevesinde değerlendirmiştir. Bunun bir yolu olarak da gülme eyleminin, komedylarla kontrol altına alınmasını önermiştir. Gülme, Roma döneminde Cicero'nun çağında ise, mizahın, zekâyla birleşen nükteli söz söyleme sanatına dönüşmüştür. Kısacası Antik dönem, gülmenin yarattığı gücü inkâr etmemiştir. Onu ıslah ederek, insan davranışlarına hükmetmeye çalışmıştır. Tek tanrılı dinler ise gülmeyi tamamen ortadan kaldırmayı istemişlerdir. Özellikle Hıristiyanlıkla birlikte gülme, İsa'nın çektiği çileye hakaret olarak kabul edilip, tanrıdan uzaklaşma olarak algılanmıştır. Sanders'a (2001: 164) göre, Hıristiyan Ortaçağ bağlamında gülme, her zaman 'kirli gülme'dir, mizah her zaman dünyevi mizahtır. İsa'nın hiçbir zaman gülmediğine inanan Hıristiyan inancının kaynağı, gülen bir İsa'nın asla ciddiye alınmayacağı görüşünün yanı sıra gülme eylemi sonucu çıkan eğlenceli sesler arasında, kulların duaları duyulmayabilir ve kurtarıcının onları umursamadığı düşünülebilirdi. Ayrıca, gülme ile

gelebilecek alaycı tavır da, kilisenin yaptırımlarına ket vura-bilirdi. Ciddi, çileci ve acıyı içinde hissedip inanan bir toplu-ma vaat edilecek en iyi şey mutluluk ve huzurdur. Bu inanış da, neşeli ve mutlu bir topluma vaat edilebileceklerinden daha cazip bir durum yaratmaktadır.

Ortaçağ Kilisesi İsa'nın acısına saygı duyarak acı çek-meyi ve her türlü dünyevi zevkten mahrum kalmayı, inan-manın birinci şartı olarak gösterirken, gülmeyi yasaklayarak kontrolü eline geçirmiştir ve dolayısıyla Hıristiyanlığın İsa için betimlediği acı çeken ifadeler, kilise duvarlarındaki re-simlerle bir tür öğretiye dönüşmüştür. Böylelikle, dini ko-nulu resimlerin ciddiyeti, halk arasında kilisenin otoritesini de sağlama almış oluyordu. İsa'nın insanlığın kurtuluşu için çektiği ıstırabın karşısında ağlayan Meryem ve aziz betimle-meleri, bulunduğu ortamı hüzün ve acı içerisinde bırakmayı hedeflemiştir ve kilise en ufak keyif verici taşkınlığı asa-letten yoksun alt tabaka sınıfın bir tavrı olarak kabul edip, onu yasaklamıştır. Böylelikle soylu ve kentli sınıf, asaletini ancak gülme eylemini kontrol altında tuttuğunda göstere-bilmiş oluyordu. Kabul edilemeyen tavırlara sahip köylüyü kentliden ayıran da bu durumda, fakirliğin yanı sıra gülme eyleminin kontrolsüzlüğüydü. "Başlangıçtan beri, kilise gül-meye kesinlikle karşı olmuştur. Sonuçta, aşağı tabakadan köylüler tanrı kelimelerinden korktukları kadar alaycı gülmeden de korkmayı öğrenebilirlerdi. Ya da daha kötüsü, örgütlenip kendi alaycı saldırılarını gerçekleştirir ve kendilerini tanrı kadar güçlü hissedebilirlerdi. Onur kırıcı gülme her köylüyü kendinden menkul bir hayduta dönüştürebilirdi" (Sanders, 2001: 91). Aslında kilisenin korktuğu, gülmenin keyif verici halinden ziyade, onun alaycı tavrındaki yıkıcılığıdır. Gülmeye neden olabilecek komik bir durumun yaratacağı etki, acizli-ğe, zayıflığa ve de kontrolsüz davranışlara yol açacağı gibi, otoritenin kontrolünü de bozacaktır. Bu sebeple, komik ola-nın acıya dönüşmesi Hıristiyanlık için zorunluluk olmuştur.

Ortaçağ boyunca dine hizmet eden Batı Sanatı, Rönesans'la birlikte yeni sanat alıcılarının oluşmaya başla-masıyla, tanrısallığından çıkıp dünyevileşmeye başlamıştır. Fakat, bu yönüyle de toplumsal davranış biçimlerinin öte-sine geçemeyen sanat, soylu sınıfın asaletini, alt tabakadan

ayırarak için, yine sanatına bir ciddiyet getirmek zorunda kalmıştır. Dolayısıyla sipariş üzerine gelişen sanat da ciddi-yetini müşterilerinin isteklerinden almıştır. Dini konulu re-simlerin azaplı ifadelerinin karşısında, saraylı ve burjuva için yapılan portrelerde, birkaç istisnai durum dışında, gülümse-mededen eser yoktur. Portrelerin yapıma amaçlarına bakıldı-ğında, bireylerin sosyal statüsünün gösterilmesinin yanı sıra, gelecek nesillere bırakılması gereken saygınlık, yüzlere yan-sıyan ifadenin gururlu duruşuyla sağlanmaya çalışılmıştır. Sonuçta, bireyin toplum tarafından kabul edilişi ve asaleti-nin göstergesi, dönemin algısı bağlamında dini dayatmalar-ın ve yaptırımların temellendirildiği ciddiyeti birinci koşul haline getirmiştir. Diğer yünden, Avrupa genelinde Röne-sans dönemi boyunca dini konulu resimlerin ve portrele-rin dışında cinsel içerikli birçok mitolojik konulu resimler yapılmıştır. Çoğunluğu Güney İtalya resimlerinde görülen bu mitolojik karakterlerin ifadelerindeki gülümsemeler ise, gülme eylemini tanrılara özgü bir davranışa dönüştürerek idealize edilmiş bedenleri yaşamdan uzaklaştırmıştır. Dün-yevi bir neşeden uzak bu mitolojik karakterler, sadece gü-lümsemenin baştan çıkartıcı ve mahrem yönünü temsil et-mişlerdir ve kendi içinde yine de bir ciddiyet barındırmıştır (Corbin, Courtine, Vigarello, 2008: 345, 351).

Tarih boyunca toplumun sosyo-ekonomik-politik ya-pısıyla paralel şekillenen sanat, yeniçağın ardarda getirdiği yeni oluşumları da kendi alanı üzerinden görünür kılmış-tır. Bu açıdan bakıldığında, 16. yüzyıldaki değişimlerin en önemlisi sayılabilecek Protestanlığın kabul edilişi, özellikle kuzey Avrupa'da etkili olmuştur ve sonucunda ortaya çıkan yüzyıl savaşları, dinin toplum üzerindeki etkisini tamamen değiştirmiştir. Bu durumdan en çok etkilenen de sanat alanı olmuştur ve sanatçılar yeni arayışlar içerisine girmek zorunda bırakılmıştır. Bunun sonucunda da, Katolik mezhe-binin sanata verdiği destek Protestanlıkta kabul görmeyin-ce, sanatçılar din dışı konulara yönelip yeni sanat türlerini yaratmışlardır. Fakat, burada önemli olan diğer bir nokta, Protestan kilisesinin sanat karşıtı tavrına karşın, sanatın yeni destekçilerinin oluşmasıdır. Bu destekçiler de, ruhban ve sa-raylı sınıfının dışında, çoğunluğu tüccarlardan oluşan kentli soylulardır (Çeler, 2012: 75).

Protestanlıkla beraber, Avrupa'nın özellikle deniz aşırı ticaretle uğraşan ülkelerinde zenginleşen ve kentli sınıfı oluşturan burjuva, ruhban sınıfının gücünü kendi çıkarları doğrultusunda yönlendirebilmiştir. 17. yüzyıla gelindiğinde ise, özellikle Hollanda sosyal yaşamını etkileyen ve yönlendiren büyük bir güce erişmiştir. Fakat, tek başına ticaret ve zenginlik burjuvanın toplumsal sınıfını kabul ettirmeye yetmezdi. Dinin her ne kadar etkisi değişse de yaptırımları değişmemiştir. Martin Luther'den sonra Kalvinizmin öğretileriyle desteklenen burjuva, böylelikle sınıfsal üstünlüğünü paranın verdiği güçle, tanrı katında kabul ettirmiş oluyordu (Tanilli, 1992: 119-124).

Kalvinizm, inancı ruhban sınıfını tekelinden çıkartıp zenginlerin menfaatlerine bırakmıştır. Bu doğrultuda oluşan yeni burjuva ahlakı, zenginliği yücelten bir yapı içinde şekillenmiştir. Zenginliğin tanrısal kurtuluşun işareti sayıldığı bir toplumda da, fakir insanların davranışları ve kahkahalarının tasvip edilebilmesi olası görülmemektedir:

Maddi rahatlık, seçkinlerden olmanın bir işareti olmak gerekir, yoksulluk da lanete uğramışlığın. Bir başka deyişle, Calvinciliğin vaaz ettiği dindarlık, mümini, dünya işlerinden ayırmıyordu; tersine, insanın yeryüzünde gerçekleştirebileceği her türlü girişim, 'görev'i oluyor, Tanrı'nın yüceliğine bağlılık eylemine dönüşüyordu. Yükselen burjuvazinin, Calvinci öğretiyi, kazanç amacıyla yaptığı tüm şiddet ve gaspların dinsel yaptırımı olarak görmesi pek doğaldır. Calvincilik, kapitalist birikim uğrunda her türlü alçaklık ve namussuzluğu olduğu kadar, yoksullara karşı horlamayı ve zalimliği de kutsallaştırıyordu. Calvinci kilise, yeni burjuva ahlakını temsil ediyordu. (Tanilli, 1992: 123)

Kalvinci inancı göre fakirlik, tanrının lanetlediği bir durumdur. Tanrının sevdiği kullar ise maddiyatı kuvvetli bireylerdir. Calvincilik ruhban sınıfını ve onların üstünlüğünü ortadan kaldırmıştı fakat yeni oluşan zengin sınıf ile fakir sınıf arasında tanrısal bir sınıf yaratmıştı.

Oluşan bu yeni sınıfın sanattan beklentileri de farklıydı. Kalvinizmin getirdiği yasaklar sonucu, dini konulu resimlerin

yerini yaşamdan sahneler almaya başlamıştı. Bu bağlamda, 17. yüzyıl Hollanda sanatı, ruhban sınıfının desteklediği diğer Avrupa ülkelerinin sanatından farklı bir gelişme göstermiştir. Burjuva sınıfının beğenileri ve beklentileri, sanatçılara yeni özgürlük alanları açmıştır. Manzara, iç mekân ve gündelik yaşam resimleri gibi diğer Avrupa ülkelerinde sık rastlanmayan yeni sanat türleri oluşmuştur. "Özellikle 16. yüzyılın sonlarında ortaya çıkan ve 17. yüzyıl ortalarında en yetkin örneklerine rastlanan tür resmi, Hollanda toplumunun söz konusu tarihsel dönemdeki siyasi, kültürel, iktisadi ve toplumsal yapısının, bu yapının geçirdiği dönüşümlerin ve özellikle de günlük hayatın yansıdığı bir ayna olarak nitelenebilir" (Çeler, 2012: 73).

Burjuvanın sanata verdiği destek sonucunda Hollanda Sanatı hızla gelişmiştir. Sanata duyulan merak ve ilginin bireyleri ayrıcalıklı bir sınıfa dâhil ettiği düşünüldüğünden dolayı, sanat alanı, burjuva ile saraylı soylular arasında bir üstünlük savaşına dönüşmüştür. Bu doğrultuda hızla gelişen portre sanatı, burjuvanın, fakir köylü görünümünden farkını ortaya koyması açısından, Avrupa geleneğinin öğretilerine dayanarak ciddiyetini korumak istemiştir. Buna karşın, fakir halkın dışlarını gösteren gülen resimlerinin ortaya çıkması, aradaki sınıfsal farklılığı vurgulamak adına yapılmış olduğunun işareti gibidir. Bugünün gözüyle bakıldığında, toplumsal gerçekçi bir tavırla yapıldığı düşünülen bu tür resimler, halkın eğlenceli dünyasının yanında fakirliğini ve sefaletini ortaya koyan ironik bir durumu ortaya koyar. Fakat, bu tür resimlerin alıcılarını düşünüldüğünde, kendini şanslı hissetmenin Calvinci tutumundan kaynaklandığı anlaşılmaktadır. Çünkü, dışların görünmesine izin verecek kadar kendinden geçerek gülme ya da sırtma, ancak kendinden geçip davranışlarının kontrolünü sağlayamayan köylülere ait bir davranış olabilir. Yoksullar, kaba köylüler ve çocuklar, kontrol edilmesi güç olan alt sınıf Calvinci vicdandan yoksundurlar.

Yoksul insanlar bunlar, yoksullar da sokak ya da köylerde görülür. Oysa bir evin içinde gösterilen yoksullar insana güven duygusu verir. Bu resimlerdeki yoksullar sattıkları şeyleri sunarken gülümsüyorlar (Dışları görecek biçimde gülümsüyorlar; resimlerde zenginler hiç böyle gülümse-

mezler.) Varlıklılara gülümsüyorlar-kendilerini onlara kabul ettirmek, aynı zamanda satmak için ya da bir iş çıkarmak umuduyla gülümsüyorlar. Böylesi resimler iki şeyi bir arada söyler. Yoksullar mutludurlar; varlıklılar dünya için bir umut kaynağıdır. (Berger, 2005: 103)

Ciddiyetteki inandırıcılığın tersine gülme eylemi, alaycılığın ve İsa'nın acısını hiçe saymanın göstergesidir ve burjuvanın meşrutiyeti için şekillenmiş Kalvinizme göre yoksulluğun tanrının katında cezalandırması gerekmektedir. Çünkü, onlar Tanrı istediği için yoksuldular ve tanrıyı hiçe sayıp güldükleri için bedel ödemektedirler. Tabi ki bu durum toplumun görünen yüzüdür. Gülme eyleminin, sadece yoksullara ait bir eylem olması düşünülebilir veya kabul edilebilir bir bakış açısı değildir. Toplumsal baskı mekanizması işlemesine rağmen, tamamen ruhsal bir durum olabilecek gülmenin ya da kakhahanın birey üzerinde yarattığı engellenemez patlama, toplumsal alt yapıda bastırılmış bir durumu yaratmıştır ve underground mizah denilen gizli mizahı ve ahlaki durumları da beraberinde getirmiştir.



Resim 1. Jan van Steen "Merry Family" 110,5 x 141 cm, 1668.

Jan van Steen'in resimleri (örneğin Resim 1) bu anlamda toplumun ahlaki yapısına ve ikiyüzlülüğüne getirilen eleştiri niteliğindedir. Ciddiyetten yoksunluğun, gülme ile başlayan ve ahlaksızlığa varan bu resimlerin konuları, kent soylunun duvarlarında bir tür ahlak dersine dönüşmektedir. 17. yüzyıl Hollandası'nda Protestan kiliselerdeki resim yasağına rağmen, din dışı her türlü meslek gruplarına mensup bireyler-

den resim siparişi gelebilmekteydi. Resimlerin boyutları da bütçelerin doğrultusunda, belirlenmekteydi. Esnaf ve orta sınıf bile sanat eserine sahip olma konusunda meraklıydı. Bu nedenle küçük boyutlu resimler Flaman sanatında sıkça tercih ediliyordu. Bu kadar geniş bir alıcı kesimin oluşması, sanata olan beklentinin ve işlevinin değişmesine neden olmuştur. Buna bağlı gelişen portre sanatı da, ifadelerde içsel bir durumu yakalamak istercesine yumuşamaya başlamıştır (Gombrich, 2011: 413, 433).

Hollanda'nın diğer Avrupa ülkelerinden farklı bir sınıfsal yapıya sahip olması ve geçirgen toplumsal yapısı, sanattaki ciddiyeti, gündelik yaşama indirgeyebilecek kadar yumuşatan, geniş bir bakış açısına dönüştürmüştür. Hollanda bu bağlamda, "imgeler ve iktisadi sistem, ideolojik-dini düzen ile siyasal mücadeleler gibi toplumsal yapılar arasındaki ilişkilerin iç içe geçmişliğinin en bariz şekilde gözlemlendiği toplumlardan biri olarak değerlendirilebilir." (Çeler, 2012: 73). Bu açıdan bakıldığında, Frans Hals'ın portreleri, Hollanda'nın kültürel çeşitliliğinin en iyi temsilleri gibidir. Hals'ın portreleri, Rönesans'ın idealize edilmiş güzellik anlayışından uzak bir bakış açısıyla, optik gözlemler sonucu, hızlı fırça darbeleriyle oluşturulmuştur (Turani, 1992: 478). Sanatçının yakalamak istediği anlık gülümseme ya da kakhaha (Resim 2 ve 3), mimiklerin yakalanmasındaki zorluklar açısından sanatçıyı döneminin klasik üsluplarının dışına çıkartmıştır. Falcı kadın, çingene kızı, müzisyenler gibi, alt tabakanın dışında, sipariş ile portresini yaptıran burjuva sınıfına ait müşterilerinin bile ciddiyetini bozmuştur.



Resim 2. Frans Hals "Gypsy Girl" 58x52 cm, 1628.



Resim 3. Frans Hals "Malle Babbe" 75x64 cm, 1630.

Din dışı konuların çeşidi arttıkça, toplumsal içerikli resimlerin ele alınış biçimleri de değişmeye başlamıştır. Karnaval, düğün, meyhane gibi halkın eğlencelerini konu alan resimler arasında bile anlam farklılığı ortaya çıkmıştır. Fakirliğin teşhiri yapıldığı kadar, dine karşı bir durumu eleştiren tavır da gelişmiştir. Burada önemli olan, ele alınan ahlaki duruma, nereden bakıldığıyla ilgilidir. 17. yüzyıl Hollanda toplumunun zengin ve özgürlükçü sosyo-kültürel yapısı, görsel kültürün oluşmasında ve anlam çeşitliğinin kazanılmasında birinci faktördür. Sanatın gelişmesine olanak sağlayan zengin kentli, Kalvinizmin desteklediği burjuva ahlakını, sanatın onlara sağladığı olanaklar ölçüsünde görünür kılmıştır ya da tersi bir durum yaratıp eleştirmiştir (Burke, 2003:100-154).

Adriaen Brouwer'in resimlerinde tam da bu noktadan bakıldığında, Jan van Steen, Peter Bruegel'in eğlence, karnaval, düşük yaşam diye nitelenen alt sınıf resimlerinin verdiği ahlak dersinin dışında farklı bir gerçeklik yatar. Ortalama iki yüz elli yıl sonra, tıpkı Lautrec'in "benim gerçek ailem" dediği Paris gece hayatının iç yüzünü resmetmesi gibi, Brouwer de gündelik yaşamın içine dalmış ve onlardan biriymişçesine meyhaneleri ve bu meyhanelerdeki in-



Resim 4. Adriaen Brouwer: "Peasants Carousing in a Tavern"

33.3x49.2 cm, 1630.

sanları resmetmiştir (Turani, 1992: 470). Brouwer, yüzlerdeki anlık ifadeyi yakalamak için hızlıca kullandığı fırçasından yansıyan kakhahalar ve mimikler, ahlak dersi vermez acıyı ya da hissedilen sefaleti Calvin'e rağmen tüm gerçekliğiyle ortaya döker. Sefil köylülerin yaşantılarını, eğlencelerini, meyhanelerini resmederken, dine karşı bir mücadeleye girmiştir. Genç yaşta sefalet içinde ölen sanatçının resimlerini onun yeteneğini keşfetmiş olan Rubens'den başkası satın almamıştır (Berger, 2005: 103). Brouwer, Frans Hals'ın yanında yetişmiştir. Portre sanatına yeni bir anlayış getiren Hals, her sınıftan halkın resmini yapmıştır. Anlık mimik hareketleri hızlı fırça vuruşuyla resmeden Hals'ın portreleri yaşama dair neşeli izler taşımaktadır. Brouwer de ustasından izinden gitmiştir, fakat yalnızca kendisinin de içinde olduğu dünyanın resimlerini yapmıştır. Burjuvanın ve soylu sınıfın küçümseedikleri yaşam tarzları (Resim 4 ve 5), Brouwer'in sanatının temelini oluşturmuştur (Berger, 2005: 103).

Rembrandt ise 17. yüzyıl Hollandası'nın en ünlü sanatçılarından biri olarak kabul edilir. Sanatçı birçok kere farklı dönemlerde kendi portresini çalışmıştır. Konu bağlamında Rembrandt'ın 'Saskia'yla Birlikte Kendi Portresi' incelendiğinde, gülümsüyor olmasının Berger tarafından samimi bulunmaması da ayrı bir eleştiri alanı yaratmaktadır. Bu resimde sanatçı, neşe ve saadetin betimlemesini yapmak istemiştir. Karısıyla birlikte en keyifli olabileceğini düşündüğü poz, kameraya bakma doğallığında yakalamak istemiştir. Maddi açıdan o dönem için bir sıkıntısı bulunmayan sanat-



Resim 5. Adriaen Brouwer "Ut Çalan Adam ve Bir Kadın"
37 x 29.2 cm, 1635-38.

çı, döneminin inanışları gereği ile de Tanrının sevgili kuludur. Dolayısıyla da mutluluğu hak ettiğini düşünmektedir. John Berger (2005: 111) ise, bu resim için "Bütün olarak resim modelin talihliğini, toplumsal sınıfını, zenginliğini gösteren bir reklamdır" derken eleştirdiği mutluluğun gösterişe dönüşmesindeki rahatsızlığı ifade etmektedir. Sanatçının yaşam standartlarını ortaya koyan bu betimlemede aslında rahatsız eden hiçbir şey yoktur. Sanatçının sonraki yıllarda yapmış olduğu oto portreler, mutluluğunun geçiciliğini açıkça ortaya koyduğu içindir ki Berger, sanatçının bu resmini samimiyetsiz ve geçici bulmaktadır.

Oysa yüzyıllar sonra fotoğraf makinesine hiçbir sebep olmadan gülümseyen yüzler, mutlu birer anı niteliğine bürünmektedir ve anıların samimiyeti yıllar sonra izlendiğinde sorgulanmayacaktır. Kahkahanın anlık durumundan olsa gerek, resmedilmesindeki zorluklar, böylesine bir pozun samimiyetini ortadan kaldırır mı diye bir yaklaşım da, zaman kavramındaki an ve geçicilik sorununu beraberinde

getirir. Genel itibariyle bakıldığında ise, kahkaha ve gülmenin yer aldığı dönem resimlerinde (Resim 6 ve 7) kullanılan üslupsal yaklaşımlar, kısa süren bu fiziksel patlama anını hızla yakalamak istercesine hızlı fırça darbeleriyle dondurmayı başaramışlardır.



Resim 6. Rembrandt ve Saskia, 131x161 cm, 1635



Resim 7. Otoportre, 80,5x67,5 cm, 1660.

Molenaer, resimlerinde birçok kere konu edindiği müzisyenleri, neşeli, gülen, yaşamı alaycı tarafından algılayan bireyler olarak betimler. Günümüz bakış açısıyla bu durum, hoş giden, eğlenceli bir hali tanımlar. Fakat, sanatçının resimlerindeki bu alegorik anlatım, eğlence ve yaşam biçimlerine karşı bir tür eleştiri niteliğindedir. Festival, karnaval, düğün gibi kahkahanın bol olduğu ve yadırganmayacağı ortamlar, müziğin eşliğinde, batının eski kültürel geleneğini yansıtırsa bile, sanatçının eğlence konulu resimlerindeki metaforik anlatım, toplumun bozulmuş yanını açığa çıkartmak amacıyla yapılmıştır. Resimlerdeki figürlerin temsil ettiği birbirinden farklı toplumsal sınıflar ve kostümlerin bir arada kullanımı da bu eleştirinin göstergeleridir. Müzik yapan çocukların kostümlerine bakıldığında, keman çalan çocuğun üstündeki emaneten taşıdığı belli olan burjuva kıyafeti, rommelpot çalan diğer çocuğun dilencileri anımsatan kıyafeti ve arkadaki küçük kız çocuğun giydiği asker kıyafetiyle bir tür komediyi canlandırıyor gibidirler. “Molenaer’in çocukları bir yandan şarkı söylerken öte yandan biri keman çalıyor (fakat iyi çalamıyor tabii; kemanın sapını nasıl tutacağını bilmiyor), öbürü kaşıklarla miğfere vuruyor.” (Leppert, 2002: 241). Resimdeki temsili figürler ile nesnelere uyumsuzluğu, anlatımı güçlendirmek adına yapılmıştır. Kısacası, bu resimde (Resim 8) ifade edilmek istenen, müziğin sesinin insana kattığı hazdan ziyade, ortaya çıkan gürültü ile aşağı tabakanın sorumsuzluklarını gözler önüne sermektir.



Resim 8. Jan Miense Molenaer, Müzik Yapan Çocuklar, 68.3x84.5 cm, 1629.

Bu tarz resimlerin alıcıları, resimleri duvarlarına asıp izlediklerinde, ressamın yaratıcılığında ve yeteneğinden haz alıp keyif duyarlar mıydı bilinmez; ama, evlerine gelen misafirlerine, kendi yaşamlarıyla resimlerde sergilenen yaşam arasındaki farkı göstermek amacını güttüklerini düşünmek ve bu konuda bir yaklaşımda bulunmak, bu araştırma için kaçınılmaz bir hal almıştır.

Sonuç

Hollanda'nın tür resimlerine karşılık diğer Katolik Avrupa ülkelerinin sanatlarında ciddiyet hiç bozulmadan yüzyıllarca devam etmiştir. Sanatın kendisi de müşterileri kadar ciddiliği sevmiştir. Tarih boyunca, haz, arzu, cinsellik, öfke, şiddet, acı, hüzün gibi insani duyguların temsilleri sanatın sıkça tercih ettiği konulardır. Fakat, bunun yanında mutluluk, keyif, neşe, kahkahanın, sanatın tarihinde bu denli yok sayılması, gösterilmeye çalışıldığında bile onun ahlaki bir eleştiri unsuru olarak kullanılması, sadece toplumsal yaptırımların bir sonucu mudur? Yoksa bir varlık alanı olarak sanatın kendi ciddiyetinden mi kaynaklanmıştır? Sanat alanında ve toplumsal yapıda dinin getirdiği yaptırımlar ortadan kalktığında bile, sanat hep ciddi konulara yönelmiştir. Yalnızlaşma, savaşlar, sanayi toplumunun yarattığı etkiler, açlık, kültürel çatışmalar, kimlik sorunları, öteki kavramı gibi sayfalarda çoğaltılabilecek sanatın sıkça ele aldığı konular da ciddiyeti gerekli kılmıştır. Ya da sanatın kendisi başlı başına ciddi bir oluşumdur. Yüzündeki gülümsemesi ile anılan Mona Lisa da, dişlerini göstermekten kaçınmıştır. Tebessümü, nezaket ölçülerinin dışına çıkmamıştır. Gülümsemesi üzerine yazılmış birçok teoriye karşılık, Mona Lisa belki de sanatın bu ciddiyetinin karşısında sessizce ve içinden katıla katıla gülmektedir. 20. yüzyıla gelindiğinde ise Ensor, Grosz, Otto Dix'in resimlerindeki dişleri görünürcesine gülen insanların karşısında izleyici bir gerilim yaşamaktadır. Çünkü, yozlaşmış bir kültürün eleştirel yapısını ortaya koyan bu resimlerin, mutluluktan ya da neşeden kaynaklanmadığı açıkça ortadadır. Gülmenin, tarih boyunca madalyonun iki yüzü gibi iki anlamının olması, bu eylemin en çetrefilli yanını oluşturmuştur. Gülme, birilerinin neşesini yansıtırken, birilerini alay konusu haline dönüştürebilecek bir nispet durumu yaratabilmektedir. Dolayısıyla, gülme eylemi kontrol

edilmesi gereken tehlikeli bir hal olarak değerlendirilmiştir. Sanat alanı bu paradoksal durumdan uzak kalmayı tercih etmiş ve yüzyıllardır tapınılası bir dokunulmazlıkla ciddiyetini korumuştur. Bunun içindir ki antik mimarinin yüksek sütunlarından geçerek girilen müzelerde, sanat eserlerini izlerken ciddi olunması beklenir. Kutsal bir mekâna dönüştürülen bu müzelerde bir sanat eserinin karşısına geçip, katıla katıla gülmenin sonuçları, toplumca onaylanmayacak bir durumu yaratacaktır. Sanata saygı, ona tapınılası bir durumu yarattığı içindir ki gülme eyleminin toplumsal kontrolü her yerde olduğu gibi sanat eserinin karşısında da geçerliliğini korumaktadır.

Kaynakça

- Berger, John (2005). *Görme Biçimleri*, çev.: Yıldanur Salman, İstanbul: Metis Yayınları.
- Burke, Peter (2003). *Sanatın Görgü Tanıkları*, çev.: Zeynep Yelçe, İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Celer, Zafer (2012). "17. Yüzyıl Hollanda Toplumu ve Resim Sanatı Üzerine: Bakış, Üslup ve Yorumlama", *İleti-ş-im Dergisi*, (16): 73.
- Corbin, Alain- Courtine, Jean-Jacques- Vigarello (2008). *Bedenin Tarihi I*, çev.: Saadet Özen, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Gombrich, E. H. (2011). *Sanatın Öyküsü*, çev.: Erol Erduran-Ömer Erduran, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Leppert, Richard (2002). *Sanatta Anlamın Görüntüsü*, çev.: İsmail Türkmen, İstanbul: Ayrıntı Yayınevi.
- Sanders, Barry (2001). *Kahkahanın Zaferi*, çev.: Kemal Atakay, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Tanilli, Server (1992). *Yüzyılların Gerçeği ve Mirası*, Cilt III, İstanbul: Cem Yayınları.
- Turani, Adnan (1992). *Dünya Sanat Tarihi*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Görsel kaynaklar

- Resim 1. Jan Steen "Merry Family" 110.5 x 141 cm, 1668.
<http://www.wikipaintings.org/en/jan-steen/merry-family-1668>
- Resim 2. Frans Hals "Gypys Girl, 58x52 cm, 1628
<http://jahsonic.tumblr.com/post/300230978/gypsy-girl-by-frans-hals-via-upload-wikimedia-org>
- Resim 3. Frans Hals "Malle Babbe" 75x64 cm, 1630.
<http://www.backtoclassics.com/gallery/franshalsmallebabbe/>
- Resim 4. Adriaen Brouwer: "Peasants Carousing in a Tavern" 33.3x49.2 cm, 1630.
http://www.terminartors.com/artworkprofile/Brouwer_Adriaen-Peasants_Carousing_in_a_Tavern

- Resim 5. Adriaen Brouwer "Ut Çalan Adam ve Bir Kadın" 37 x 29.2 cm, 1635-38.
<http://www.bbc.co.uk/arts/yourpaintings/artists/adriaen-brouwer>
- Resim 6. Rembrandt ve Saskia, 131x161 cm, 1635-39.
<http://www.wga.hu/cgi-bin/search.cgi?author=rembrandt&time=any&school=any&form=any&type=any&title=&comment=&location=&from=160&max=20&format=5>
- Resim 7. Rembrandt Otoportre, 80,5x67,5 cm, 1660.
<http://www.hdwallpapersinn.com/rembrandt-van-rijnpictures.html>
- Resim 8. Jan Miense Molenaer, Müzik Yapan Çocuklar, 68.3x84.5 cm, 1629.
<http://www.codart.nl/exhibitions/details/129>

Tarihsel Gerçeklik ve Dram İlişkisi: Gerçek ya da Yapıntı Karakter Olarak Jeanne d’Arc

Tuğçe Gözde PELİSTER *

Özet

Tarih algısının 19. yüzyıl içindeki değişimi, tarihsel metinlerin yazınsal metinlerle olan etkileşiminin incelenmesinin önemine vurgu yapmıştır. Tarihsel dramın malzemesi, değişen tarihsel ve yazınsal metin algısıyla bağımsız bir hal almıştır. Tarihsel bir figür olarak Jeanne d’Arc, Frederich Schiller, Bertolt Brecht, Bernard Shaw gibi oyun yazarları için dramatik malzemeye dönüşmüştür. Yapıntı Jeanne d’Arc, tarihsel gerçeklik ve dramatik karakter açısından farklı oyunlarda farklı biçimlerde yorumlanmıştır.

Anahtar Sözcükler: *Tarih, Tarihsel gerçeklik, Tarihsel dram, Jeanne d’Arc.*

Relation Between Historical Reality And Drama: Jeanne d’Arc as Real or Fictional Character

Abstract

The change in perception of history in 19th century has emphasized the importance of analysing the interaction between the historical and literary texts. The material of historical drama has come to a state of independence due to change in perception of historical and literary texts. Jeanne d’Arc, as a historical figure, has become a dramatic material for play writers such as Frederich Schiller, Bertolt Brecht, Bernard Shaw. In different plays, Jeanne d’Arc, as a fiction character, has been interpreted differently in terms of historical reality and dramatic character.

Keywords: *History, Historical reality, Historical drama, Jeanne d’Arc.*

Tarihsel Gerçekliğin Gerçekliği

Tarihsel gerçekliğin nesnelliği, 19. yüzyılda ‘Yeni Tarihselcilik’le sorgulanmaya başlamıştır. İlk olarak 1980 yılında Stephan Greenblatt ve Louise Montrose tarafından tanıtilen bu terim, ‘Yeni Eleştiri’ ve ‘Yapısalcılık’ gibi biçimsel yaklaşımlara bir tepki olarak ortaya çıkmıştır. Bir tür eleştirel yaklaşım olan Yeni Tarihselcilik, metnin tarihsel bağlamdan koparılıp zaman ve mekandan bağımsız, evrensel bir çerçevede incelenemeyeceği fikrini dile getirerek metnin içinde üretildiği tarihi ve kültürel koşulların önemini vurgulamıştır (Çavuş, 2002: 122). Yeni Tarihselciler, geçmişte yaşanan olayların nesnelliği konusuna şüpheyle bakmış ve tarihin gerçeği olduğu gibi yansıtamayacağını iddia etmişlerdir. Tarihsel gerçeklik her zaman onu bilen kişinin yorumuyla doğru orantılı değişime uğrayıp değişmektedir. Serpil Oppermann (2006: 7), ‘Postmodern Tarih Kuramı’ adlı kitabında, tarih yazımında geçmiş gerçekliğin yansıtılmasını önemli bir ontolojik sorun olarak nitelendirmektedir: “Aslında varlık düzeyinde geçmiş olaylar oldukları gibi var olmaktadır; ancak bunlara ilişkin bilgilerin doğrulukları ve yanlışlıkları metin düzeyinde kesinlikten uzaktır”. Bizlerin, geçmişi ancak tarihsel metinlere bakarak öğrenebileceğimizi ifade eden Oppermann (2006: 7), bu yüzden nesnel bir tarih anlayışının olup olamayacağına verilecek cevabın da olumsuz olacağını belirtmektedir.

Tarihin temelinde yazınsal bir metin oluşu ve sonunda metni oluşturan kişinin öznel seçimleri ve üslubuyla şekillenmesi, tarihin nesnelliğinin sorgulanmasına yol açmıştır. Tarihsel metinler yoruma dayalı göreceliği ve epistemolojik kuşkuculuğu anlatı bazında ön plana alan düşünömsel yazılardır. Bu nedenle, tarihsel bilginin özü keşfedilemez ve bu öz, bilginin ontolojik çözümlemesi yoluyla ortaya çıkarılabilecek bir öge değildir (Oppermann, 2006: 9-10). Tarihin epistemolojik olarak belirsizliğinin yanı sıra çizgisel bir düzende olması da gerçekçi değildir. Tarih yazarının geçmiş olayları başı ve sonu olan bir hikaye gibi anlatması, kuşkusuz bu kurgunun doğrusal bir düzende devam ettiğinin kanıtı olmayacaktır. Tarihsel söylemin hızla değişip dönüşmesi, beşeri bilimlerin hızla değişmesiyle doğru orantılıdır. Oppermann (2006: 11), neden-sonuç

ilişkilerine oturtularak yazılan tarihsel anlatılardaki bu düzenin postmodern tarih kuramına göre sahte bir düzen olduğunu ifade eder. Hayden White (1973: 5), *Metahistory* adlı kitabında “...tarihsel metinler kesin olarak söylemek gerekirse, açık sonludur. Prensipte tarihsel metinlerin ‘başlangıcı’ yoktur; onlar yalnızca, tarihçinin olayları kaydetmesiyle başlar. Ayrıca tarihsel metinlerin sonucu ve çözümü de yoktur” der. Tarihçinin öyküsünü oluşturmak için yapacağı seçimler tarihsel metnin gerçekliğini oluşturacaktır. Gerçekliği, nesnellik ve öznellik sorunsalı içinde sorgulamaya açık tarih, kendi metinsel gerçekliğinde kabul görecektir.

Tarihsel olayların yazılı metinlerle aktarılması, tarihin metinsel oluşunu gösterir. Tüm tarihsel metinler, tıpkı diğer metinler gibi başka metinlerin yorumlanması ve yeniden şekillenmesiyle oluşmuştur. Oppermann (2006: 14), “değişen söylemler ve dil bu metinlerin anlamlarını merkezileştirilemeyen ve sabitlenemeyen olgular olarak ortaya koyar” derken; tarih metinlerinin, tarih söyleminin denetiminde görünseler de anlamlarının bu bağlam içinde bütünselliğinin olmadığını söyler. Bu bağlamda tarih ve edebiyatı birlikte değerlendirme fikrini Yeni Tarihselcilik akımının tanımında ortaya atan Louis Montrose, “tarihin metinselliği ve metnin tarihselliği” formülünde hem yazınsal hem de tarihsel metinlere eşit ağırlık verilmesini ve birbirleriyle olan etkileşimlerinin incelenmesini savunur (1989: 15-36).

Nesnenin ve Hareketin Bütünselliği

Montrose’un yazınsal ve tarihsel metnin birlikte değerlendirilmesi fikri, dramatik metinler için de söz konusudur. Tarihsel dram türü, tarihsel gerçeklikten öznel seçimlerine göre kesitler alan oyun yazarının elinde yeniden yorumlanır. Tıpkı tarihsel metinlerin her seferinde bir tarihçinin öznel seçimleri doğrultusunda yeniden yorumlanması gibi. Bu karşılıklı benzeş ilişki ancak, dram yazarı ve tarihçinin malzemeyi nasıl kullandığı noktasında yaklaşım anlamında farklılık göstermektedir. György Lukacs (2008: 112), ‘Tarihsel Roman’ adlı kitabında, epik (roman) ve dramının nesnel gerçekliğin bütünsel görüntüsünü verdiğini dile getirir. Bu özellikleriyle epik diğer alt

türlerinden ayrıldıklarını ifade eden Lukacs (2008: 112), bu farklılığın nicelik ve kapsama değil, sanatsal üslubun, sanatsal biçimlendirmenin, tasvirin her bir safhasına etki eden niteliksel farklılığı olduğunu belirtir. Lukacs, epik ve dramının, hayat sürecinin bütünselliğini tasvir etmesi gerektiğini vurgular; Lukacs'a göre bu gereklilik, nesnel gerçekliğin sanatsal olarak yansıtılmasındaki biçimsel yoğunlaşmanın sonucudur. Lukacs hayatın sahici ve sonsuz bütünselliğinin düşünsel olarak ancak görece bir biçimde yeniden üretilebileceğini söyler. Bu görece, Lukacs'a göre kusurlu bir yeniden üretimdir. Fakat bu kusurlu üretim sanatsal olarak özel bir biçime bürünür. Edebi ya da dramatik olarak tasvir edilmiş bir insanın ayrıncı nitelikleri ve tezahürleri, hayatın sahip olduğu o sonsuz ve tükenmez zenginliğini bünyesinde barındıramaz. Fakat yine de bu kusurlu suretin sanki gerçek hayatmış gibi, hatta daha gelişmiş, daha yoğun, daha canlı bir hayatmış gibi etki etmesi sanatsal biçimlendirme bağlamında zorunludur (Lukacs, 2008:113). Şayet tüm derin duyguları ve coşkularıyla yaşamın bütünselliği dramada eksik kalırsa bunun hiçbir şekilde telafisi olmayacaktır. İnsanda ve yazgısında genel olan şeyi özel kılmak sanatsal biçimin görevidir.

Lukacs (2008: 116) ayrıca, Hegel'in epik ve dramının bütünsellik tasviri üzerinde de durur. Hegel'in Estetik'inde büyük epğin, dünya tasvirinden, öncelikle 'nesnelerin bütünselliğini' talep ettiğini ifade eder. Toplumsal-tarihsel koşulların nesnelere -romanda bulunan kişiler, olaylar ve varlıkların tümü- canlı etkileşimi olmadan insanın sadece iç dünyasını anlatacağı ve sanatsal boşlukta dağılıp gideceği iddiasına da atıfta bulunur. Lukacs'ın üzerinde durduğu bütünsellik'i, drama da bir dramatik çatışma çevresinde talep eder. Dramatik eylemin çatışma halindeki bir eylem üzerine kurulduğunu ve gerçek birliğin temelini ancak bütünsel hareket içinde bulduğunu söyleyen Hegel'e yeniden atıfta bulunan Lukacs, 'hareketin bütünselliği' birbiriyle savaşan, çatışma etrafında gruplaşan insanların hissiyatının bu zenginliğinden ve herşeyi kucaklayan bu bütünsellik içinden çıktığını ve karakterlerin bununla birbirlerini karşılıklı olarak tamamlayarak hayatın bu çatışmasının tüm imkanlarını yansıttıklarını söyler (Lukacs, 2008: 116). Bu noktada tarihi,

oyununa malzeme yapan yazarların üretim aşaması da şekillenmektedir. Nesnellğine artık şüpheyle yaklaşılan tarihsel gerçeklik, dramatik malzeme olarak nesnenin bütünselliğini temsil ederken, dramatik çatışmaya hareketin bütünselliği şartını sağlamalıdır. Bu bağlamda yukarıda bahsedilen Montrose'un yazınsal ve tarihsel metnin etkileşim gerekliliği ile nesnenin bütünselliği ve hareketin bütünselliği arasındaki etkileşim gerekliliği birbiriyle ilişkilendirilebilir. Tarihsel metin, nesnenin (kişiler, olaylar ve varlıklar), yazınsal metin ise -burada drama-hareketin (dramatik çatışma ve aksiyon), temsili olacaktır.

Tarihsel Bir Karakter Olarak Jeanne d'Arc

Tarihin nesnellğine yönelen şüpheli bakışlar, Jeanne d'Arc gibi Fransa tarihinde dinsel ve askeri yönden oldukça önemli bir karaktere de aynı şüpheyle çevrilecektir. Jeanne d'Arc tarihte yaşamış bir karakter olarak kabul görse de, özellikle XXI. yüzyılda tarih araştırmacıları tarafından gerçekliği sorgulanmıştır (Senzig vd., 2007: 23-201). Bu sorgulama, tarihe olan bakış açısının değişimiyle ilgili midir bilinmez, fakat doğaüstü güçleri olduğu bilinen ve bu yüzden kilise tarafından büyücülük ve cadılık iddialarıyla yargılanan ve ardından yakılarak öldürülen Jeanne'in gerçek hikayesi doğaüstü olaylara sahne olmuştur. Ayrıca, genç bir kızın böylesi zorlu askeri zaferler elde etmesi gerçekçi bulunmamıştır. Fakat, tüm bu şüphelere karşın Jeanne'in hayatını ve ölümünü anlatan çok sayıda kaynak bulunmaktadır.¹

Bu kaynaklarda, Jeanne'in hayatı tüm ayrıntılarıyla (görgü tanıklarının ifadelerine dayanarak) anlatılmaktadır. Jeanne, 1412'de Fransa'nın Domrémy adlı küçük bir kasabasında doğar. Sıradan, inançlı bir köylü kızı olan Jeanne, kendisine tanrı tarafından Fransa'yı kurtarması için bir takım sesler ve hayaller iletildiğine inanmaktadır. Jeanne, duyduğu bu sesleri ve gördüğü hayalleri kendi hayatı için tanrının bir emri kabul edip, bu seslere olan inancını kiliseye ve devlete olan inancının üzerinde tutarak, kararlı bir şekilde yola koyulur. Fransa velihtını kendisine at, zırh ve asker vermesi için ikna ederek, o sıralarda işgal altında bulunan Orleans'ı İngilizlerden kurtaran Jeanne Velihta tacını giydirir ve Charles Fransa kralı olur. Savaş sırasında gösterdiği askeri

yetenekleriyle askerleri ve halkı kendisine hayran bırakır. Halktan ve askerlerden aldığı destekle Paris'i İngilizlerden kurtarmak üzere yoluna devam eder. Jeanne'nın, basit bir köylü kızı olduğu halde müthiş bir askeri beceriye sahip, iyi yürekli ve dost canlısı olduğu, insanlara huzur veren derin bir ifadesi olduğu anlatılır. Yüzyıl savaşları boyunca İngiltere'ye karşı ülkesini Lorraine cephelerinden başlayarak destekleyen Jeanne, sonunda yenilgiyi kabul edemeyen İngilizler tarafından büyücü olduğu iddia edilerek engizisyon mahkemesine verilir. Aylar süren yargı sürecinin ardından yakılarak öldürülür. Ölümünden 490 yıl sonra Jeanne'nın yakılmasına kararı veren kilise, bakireyi azize ilan eder. Ölümünden önce ve sonra görülen tüm mahkeme kayıtlarının bugün Fransa Milli Kütüphanesinde saklanması Jeanne d'Arc'in tarihsel gerçekliğinin kanıtı gibi görünse de kayıtların doğruluğu tartışılabilir çünkü İngiliz yargıçların dava boyunca kasıtlı olarak ifadeleri çarpıttıkları Jeanne d'Arc davasıyla ilgili kaynaklarda belirtilmiştir (Sullivan, 1964: 62-85).

Jeanne d'Arc: Yapıtı Karakter

Jeanne d'Arc, tarihsel bir figür olarak birçok oyun yazarı tarafından kullanılmıştır. Jeanne d'Arc'in bir halk kahramanı olması ve tarihsel çatışmasının din, devlet ve millet ideolojileri üçgeninde gelişmesi, Jeanne d'Arc ve hayatını bulunmaz bir dramatik malzeme yapmıştır. Bernard Shaw'un Ermiş Jeanne'i, Bertolt Brecht'in Mezbahaların Kutsal Johanna'sı, Simone Machard'ın Düşleri ve Anna Seghers'in radyo oyunundan uyarladığı Jeanne d'Arc 1431 Rouen Duruşması ve Schiller'in Orléans'lı Bakire adlı oyunu Jeanne d'Arc üzerine yazılmış oyunlardan bazılarıdır. Bu çalışmada tarihsel figürün farklı kullanımlarına örnek olması bakımından tercih edilmiştir.

Bernard Shaw'un Ermiş Jeanne'i, tarihsel kişiler ve olaylardan yola çıkarak, kilise ve devlet gibi kurumlara eleştirel bir yaklaşım getiren; aynı zamanda her türlü iktidar hırsını mizah yoluyla yeren bir oyundur. Bu sayede oyun, salt olayın geçtiği döneme değil, tüm zamanları kuşatan bir temaya dikkat çekmiştir. Tiyatro yazını içinde dili en ustalıkla kullanan yazarlar arasında yer alan Shaw, bu özelliğini oyunun bütününde sergilemiş, trajik olana mizahi bir tat

katarak, dili güldüren bir eleştiriye büründürmüştür.

Ermiş Jeanne'in malzemesi tarihsel gerçekler olsa da oyun, geleneksel bir tarihsel dram örneği değildir. Bilindiği gibi Shaw, kendine özgü tiyatro şeklini, 19. yüzyılın dram türlerinden (melodram, fars, komedi, pantomim, tarihsel dram ve *extravaganza*) çarpıtarak gerçekleştirmiştir (Ferlier, 1982: 136). Shaw, kendine has tarzıyla oluşturduğu oyunda, Jeanne d'Arc'in tarihsel gerçekliğini çıkış noktası yaparken, Fransa ve İngiltere arasındaki anlaşmazlığı ortaya koymuş, bunun arkasındaki kilise ve iktidar çatışmasını da tartışma konusu yapmıştır. Baş kişi Jeanne, karşısında kilise ve devlet vardır. İngiliz komutan Warwick, Piskopos Couchon ve Stogumber (tarihte yaşamış kişiler) üçlü iktidarı temsilen ikincil kişiler olarak kiliseyi ve devleti savunmaktadırlar.

İlber Ortaylı (2010: 157-176), tarihsel oyunların kaba bir tarihsel gerçeklik içinde değil, düşünsel içeriği ve savı yönünden değerlendirmenin önemi vurgulamıştır (Ünlü, 2011: 13'den). Shaw, Jeanne'in Baudricourt beyinden at ve zırh istemesi, Fransa veliahtı Charles'a Tanrı emriyle taç giydirmek için Reims'e gitmesi, Orléans galibiyeti ve engizisyon davası, tutsaklık süreci ve yakılması gibi belli başlı önemli olayları dramatik malzeme olarak kullanmış, fakat dramatik gerçekliği çatışmanın temelinde değiştirmiştir. Her sahne kendi başına birer dini, siyasi ve ekonomik çatışmayı temsil etmektedir. Bu çatışmalar hem oyuna güncel dayanak oluşturup dramatik acıcılık sağlamakta, hem de ideolojik bir tartışma platformu oluşturmaktadır. Karakterlerin her biri bir ideolojinin temsilcisidir. Bu da oyuna, düşünsel anlamda derinlik getirmektedir.

Jeanne d'Arc tarihsel figür olarak, bilinen kahraman ve öncü kişiliğinden birşey kaybetmemiştir. Yazar, tarihsel gerçeklik boyutunda Jeann'ın duygularını, çoşkularını ve azmini yansıtmıştır. Fakat, Shaw'un Jeanne'i parlak zekası ve karizmasına rağmen aynı zamanda dik kafalı, kendini beğenmiş ve inatçıdır. Rouen'deki mahkeme salonunda geçen altıncı sahnede engizisyon yargıçları Jeanne'nın mahkemeye verdiği cevaplar sonrasında diğer yargıca "Ağzını her açışta kendini on kere ölüme mahkum ediyor" (Shaw, 1967: 292) der. Jeanne, oyundaki özellikleriyle etkili, güçlü ve çağdaş bir karakterdir fakat milleti için Tanrı adına

savaşırken, kendini beğenmiş ve boyun eğmeyen tavrı onu ateşe götürmektedir. Uğruna savaştığı yüce değerler, amacına giden yolda Jeanne'ı yalnız bırakır. Oyun, tarihsel olaylardan hareketle, sisteme getirilen bir eleştiri olarak okunabilir. Jeanne, din, devlet, millet ideolojisi üçlemesi karşısında tek başına bir çatışan gibi gözükse de, aslında henüz kimliğini bulamayan Fransız halkının da temsilidir. Öte yandan Jeanne'in yakılarak öldürülmesi zaten kilisenin halka verdiği bir göz dağıdır. Jeanne, halkın önünde ateşe atıldığında, izleyenlerin özgür iradesine zincir vurulmuş olacaktır. Böylece kilise ve devletin halk üzerindeki etkisi değişmeyecektir. Fakat, aksine, Jeanne d'Arc yakıldıktan sonra ibret değil halk ve askerler için ilham kaynağı olmuştur.

Ermış Jeanne, Jeanne d'Arc'ın tarihsel hikayesini yansıtmaması yanında, yaşamın içinde olan gerçek çatışmayı başarıyla yansıtmıştır. İdeoloji, muğlak güç ve insanın kırılabilirliği karakterlerde başarıyla işlenmiştir. Toplumsal-tarihsel koşullarıyla uyumlu dramatik çatışma, oyunun belkemiğini oluşturmuştur. Epilog kısmında Shaw (1992: 330), okuyucuyu geleceğe doğru zamanda yolculuğa çıkarır. Yirmi beş yıl sonra Charles'a bir rüyada Jeanne ile yüzleşme imkanı vermesi oyunun sonunu ilginç hale getirmektedir. Burada Jeanne'in yakılmasına karar veren savcı Ladvenu, Couchon, Dunois ve Jeanne alevler içinde yanarken, ona tahtalardan haç yapıp veren İngiliz askeri görülmektedir. Hepsi de Jeanne'a yaptıkları yüzünden pişmandır ve sırayla günah çıkartırlar. Okuyucu, insanların tarihten ve olanlardan ders çıkarabileceği fikrine kapılsa da, sonunda aslında kimsenin değişmediğini ve tarihin tekerrürden ibaret olduğunu anlayacaktır. Jeanne, herkesi, tekrar hayata dönmekle ilgili yokladığında, ortada kimsenin kalmadığını, hatta uğruna canından olduğu Charles'ın bile uykuya dalarak Jeanne'ı terk ettiği görülür. Oyun, Jeanne'in "Şu güzelim dünyayı yaratan Tanrım. Senin ermişlerine dünya ne zaman kucak açmayı öğrenecek? Ne zaman Ulu tanrım, ne zaman?" (Shaw, 1992: 330) diyerek serzenişte bulunmasıyla sona erer.

Kendi Saint Joan'unu yaratırken Ermış Jeanne' dan etkilenen Bertolt Brecht, 1926 yılında yayımladığı yazısında (Brecht, 1986: 10), Shaw'u, "olağanüstü bir silah, mizah silahı kullanan" ve seyircisine düşünsel saldırılar yapan

"bir terörist" diye niteliyor ve "terör ünün" özelliklerini araştırıyordu . Brecht'e göre Shaw'un terörü her insanın dürüst, mantıklı bir biçimde ve bir mizah anlayışı ile hareket etme yetkisini elinde bulundurduğu ve kendisine karşı çıkılsa bile bu biçimde hareket etmek zorunda olduğu noktası üzerinde ısrarla durmasından kaynaklanmaktadır (Ferlier, 1982: 106, 107). Düşünsel saldırıdan bahsederken, Shaw'un, Ermış Jeanne'ında belirgin olarak görülen, düşüncelerden gelen çatışmayı nitelemektedir aslında. Kişiler değil düşünceler çatışmaktadır. Oyundaki tarihsel figürler temsil ettikleri ideolojiyi kararlılıkla savunurken, Shaw'ın hedeflediği çatışmaya hizmet etmiştir. Gelişimleri, düşüncelerine paralel olarak gerçekleşmiş ve sonuçlanmıştır. Brecht, "oyun kişilerinin yazgısı, taşıdıkları düşüncelerle özdeşdir" (Ferlier, 1982: 107) derken tam da bundan bahsetmiştir. Klasik trajedideki yazgı, bu oyunda olaylarla değil düşüncelerle örülmüştür. Jeanne d'Arc'ın tarihsel gerçekliğinde derinine inilmeyen insani özelliklerini ön plana çıkarmış; Jeanne'ı, hareketlerini yönlendiren inanç ve düşünceleri ile resmetmiş ve onun dramatik bir karakter olarak var olmasını sağlamıştır.

Bertolt Brecht'in 1929-1930 yılları arasında kaleme aldığı Mezbahaların Kutsal Johanna'sı adlı oyunda, tarihsel kahraman Jeanne d'Arc, Brecht tarafından yeniden yaratılmıştır. Brecht, oyun yazarı olarak daha yirmili yılların ortalarında, hem kapitalist ekonomide gelişen olaylarla ve borsa spekülasyonlarıyla, hem de o olaylar içinde beliren geç burjuva toplum düzeniyle ilgilenmeye başlamıştı. Cihat ordusu ile onun kapitalist sömürünün nedenlerini örtbas edici sosyal yardım eylemleriyle, dinci propoganda seferleriyle de ilgilenmekteydi. 1929 yılında Brecht, kapitalist pazar mekanizmasının etkileri ile sömürü sisteminin işleyişini ve cihat ordusunun eylemlerini tek bir dramatik öyküde, -fragman olarak kalan- Ekmekçi Dükkanı oyununda birleştirmeyi denemişti. Brecht, Mezbahaların Kutsal Johanna'sı için edebi ve edebiyat dışı kaynaklar² kullanmıştır. Bunların hiçbiri öyküyü belirleyici olmamışsa da, oyundaki pek çok gerçeği, pek çok motifi bu kaynaklar sağlamış, yapı ve üslup üzerinde etkili olmuştur (Brecht, 1999: 254).

Oyun, Almanya'nın 1932 yılında geçirdiği büyük ekonomik bunalımı temsilen, Chicago'daki mezbahalarında geçmektedir. Oyun, o dönemin ekonomisine ve kapitalist sistemin işleyişine getirilen bir eleştiridir. Sistemin ne olursa olsun, varlığını sürdüreceği ve kendine bir kurban seçeceği anlatılmaktadır. Oyun, Pierpont Mauler adlı et kralı ve iş yaptığı et fabrikatörleri, Cridle, Grahami Lennox ve Meyers arasındaki amansız çıkar mücadelesini ile karşılarında yer alan işçi ve yoksul sınıf arasındaki çatışmadan beslenir. Jeanne d'Arc, Kara Hasırşapkacılar adlı Evangelist bir kuruluşun üyesidir. Johanna, düzenin farkında olmayan ve dünyasal zevklerin Tanrı sevgisi yanında bir hiç olduğuna inanan yirmi beş yaşında genç bir kadındır. Lider Johanna karakteri, mezbahalarda çalışan yoksul işçilerin sorunlarını iyilik ve Tanrı inancıyla azaltmaya çalışır. Oyun, Johanna'nın bilincinin, Mauler'in ise ekonomik güçlere ve içindeki insani duygulara karşı savaşının büyümesi ile gelişir. Sonunda Mauler düzene yenilse de, Johanna'daki iyiliği görür; Johanna ise sistemi anlamakta, onu düzeltmek için elinden bir şey gelmediğini görüp isyan ederek hayata veda eder.

Piyasada et kralı olarak anılan Mauler, yoksulun halini düşünmemekte, onlardan korkmaktadır. Yoksulların aç kaldıklarında her türlü kötülüğü yapacağına inanan Mauler aracılığıyla Brecht'in, yoksulları bu şekilde tanımlaması sebepsiz değildir. Brecht'in gençlik dünyasında, yoksullar aşağılık, zenginler acımasız ve sömürgendi. Yazarın oyunlarında tekrar tekrar üzerinde durduğu nokta, acı çeken yoksulun, yarın bir olanakla yükselme fırsatı elde ettiğinde bu düzen (kapitalist burjuva) içinde, ezenler kadar obur, acımasız olacaktır (Nutku: 2007, 36).

Johanna ise işsizler için verdiği mücadele ve cesaretiyle anarşist bir karakterdir. İşçileri ve yoksulları mücadelelerinden korkmamaları için yüreklendirir. Ayrıca dinsel inancının gücüyle dikkat çekmektedir. Tanrının adını ağzından hiç düşürmeden mücadele verir. Kapitalist patronların, yoksulları yok sayarak kendi çıkarlarını düşünmelerine şiddetle tepki gösterip, Tanrı'nın bunun hesabını soracağını söyler. Tıpkı Jeanne d'Arc gibi inançlı ve cesurdur.

Brecht'in, Mezbahaların Kutsal Johanna'sı adlı oyunu, birbirinden belirgin şekilde ayrılan tiyatro oyunlarının üç döneminden ikincisi içinde yer almaktadır. Didaktik oyunlar olarak anılan, ikinci dönemine ait olan bu oyunda Brecht, öğretici amaçlarını, daha somut bir tiyatral olay akışıyla ve bir kişinin yazgısının sergilenişiyle birleştirmiştir. Ancak, elbette ki burada da kişi, yine genel'in bir örneği olarak seçilip işlenmiştir. Bir çeşit "bilgilenme-bulguya varma oyunu" yoluyla bilimsel toplumcu öğretinin bir özetini vermektedir (Kesting, 1985: 87).

Brecht'in, Jeanne d'Arc gibi daha çok dini duyguları ve cesareti ile tarihe adını yazdıran bir kahramanı, böylesi bir sınıf mücadelesine koyması şaşırtıcı değildir. Dini grup lideri Johanna'yı sonunda bir proleter kahramana dönüştürür (Kesting: 1985, 87). Başta hiçbir şeyin farkında olmayan kahraman, gittikçe değişmekte, sınıf kavgasına katılmaktadır. Kavgası sürerken her şeyi daha net görmeye başlar; sonunda paranın tek efendi olduğunu görür.

Jeanne d'Arc bu oyunda, tarihsel gerçeklikteki değişim yaratma gücünün izlerini taşır. Brecht'in, "Dünyayı değiştirin, çünkü değiştirmek gerekiyor," şeklindeki görüşü Johanna karakterinin de temel hatlarını oluşturur. Yazarın, iki yüzlülüğe, adaletsizliğe, insan ruhunun karmaşasına olan başkaldırısı, Johanna karakterinde yeniden ayaklanmışır. Fakat Johanna yine de başarılı olamamış gibidir.

Birşeyi öğrendim, biliyorum sizin için

Bu öğrendiğimin

Ne anlama geldiğini, kendim ölürken: Sizin de

İçinizde o şey, ama çıkamıyor açığa! Bir sonuca gitmeyen

Bilgiyi, bilmek mi sanıyorsunuz?

Ben, örneğin, hiçbir şey yapmış değilim.

Çünkü iyi sayılmaz hiçbir yapılan, görüyorum evet her zamanki gibi,

Gerçekten insana yarayandan başka ve şerefli sayılmaz hiçbiri

Bu dünyayı gerçekten değiştiremiyorsa: Dünya buna muhtaç!

Ezenlerin imdadına yetiştim sanki!
 Ah sonuçsuz iyilik! Kimseye ulaşmamış düşüncel!
 Hiçbir şey değişmedi işte. Verimsizce ayrılırken bu
 dünyadan hızla
 Bir diyeceğim var:
 Dünyadan yalnızca iyi bir insan olarak
 Ayrılmayın, yetmez, ardınızda
 İyi bir dünya bırakmaya bakın! (Brecht, 1999: 94-95)

Brecht'in Jeanne d'Arc'in tarihsel gerçekliğinden esinlenerek yazdığı tek oyun Mezbahaların Kutsal Johanna'sı değildir. Yazarın 1941-43 yılları arasında kaleme aldığı Simone Machard'ın Düşleri (*Die Gesichte*³der Simone Machard), 1940 yılında II. Dünya savaşı sürerken, Fransa'da Alman işgalleri sırasında, bir Fransız konukevi sahibi ve Almanlar arasındaki çıkar ilişkilerini anlatmaktadır. Brecht, Mezbahaların Kutsal Johanna'sı oyunundaki gibi tarihsel Jeanne d'Arc karakterinin yerine bu kez Simone adlı genç bir hizmetçi kızı koymuştur. Simone, sadece gördüğü düşlerde Jeanne d'Arc rolündedir. Konukevinde Mösyö Soupeau, Simone'ye okuması için Jeanne d'Arc'ı anlatan bir kitap vermiştir. Brecht, bu hikayeden etkilenen Simone'nin düşlerinde Jeanne d'Arc'in tarihsel öyküsünü, Simone ve diğer karakterler aracılığı ile yansıtır.

Fakat, Brecht'in Simone Machard'ın Düşlerini yazarken Jeanne d'Arc'la ilgili tarihsel kaynaklara başvurmadığı bilinmektedir. (Tarihsel yazına başvurduğu tek oyun Anna Seghers'in radyo oyunundan uyarladığı Jeanne d'Arc 1431 Rouen Duruşması adlı oyundur). 'Simone Machard' ise, en küçük ayrıntısına kadar, 1940 yazında, 10 Mayıs'ta Alman saldırısıyla başlayan savaşın çağdaş sunumunu içerir. 14 Haziran'da, Paris, savaşılmadan Almanlar tarafından işgal edilir. Fransız hükümeti Bordeaux'ya taşınır. Kabinesinin çoğunluğu silah bırakma anlaşmasından yana olduğu için Başbakan Paul Reynaud istifa eder ve yerine geçen Mareşal Philippe Pétain, bürokratik ve otoriter bir rejim kurarak içte "Vatan, Aile, Çalışma" sloganıyla sözde ulusal devrimi gerçekleştireceği propogandasını yaparken Alman işgalcilerle işbirliği yapar. Oyunun olay dizisi -Paris'in işgal

tarihi olan 14 Haziran gecesi başlar ve silahları bırakma anlaşması ile son bulur- çağdaş tarihsel gelişimin altını çizer (Brecht, 2000: 338,339).

Simone Machard'ın Düşleri oyununda, olayın tek bir yerde ve zamanda geçmesine karşın, tarihsel gerçekleri dramatik gerçeklikle benzeştirmek için düş sahneleri kullanılmıştır. Özdemir Nutku (2007: 297), 'Bertolt Brecht ve Epik Tiyatro' adlı kitabında oyunun bütünlüğü olan, tek olay dizisi ile gelişen ve 'epik' öğelerin müdahalesi olmadan sonlanan bir yapıt olduğunu söylerken; Marianne Kesting (1985: 96), düşler ve hayaller, müzikle olsun, panoların saydamlaşmasıyla olsun, gerçek olay sahnelerinden kesinlikle ayrılır ve her şeyiyle, düş olduğu açık seçik belli edilir diyerek oyunun epik özellikler taşıdığını savunmaktadır. Sahnelere, Kitap, El Sıkışma, Ateş ve Mahkeme olarak verilen isimler, Simone'nin ve Jeanne d'Arc'in hayat evreleri olarak görülebilmektedir. Kesting (1985: 96), bu sahneleri Simone'nin yolundaki zorlu duraklar olarak tanımlamaktadır.

Brecht (2000: 339), olay dizisinin ayrıntıları ve karakterlerin niteliklerini Almanların 1940 yazında Fransa'yı işgal ettikleri dönemdeki olayları ve kişileri yansıtmaktadır. Yalnızca düş sahnelerinde karakterleri Jeanne d'Arc hikayesinin tarihsel figürlerine dönüştürmüştür. Saint Martin Belediye Başkanı Philip Chavez düşlerde VII. Charles; şarap tüccarı Honoré Fetain, Burgonya Dükü; konukevinin sahibi Henri Soupeau, başkomutan; annesi Marie Soupeau, Charles'ın annesi İsabeau; bir Albay, Beauvais Piskoposu; Alman Yüzbaşı, İngiliz komutan ve son olarak Simone, Orléans'lı bakire Jeanne d'Arc olarak karşımıza çıkar.

Simone Machard'ın Düşleri'nde amaç Jeanne d'Arc'in kahramanlık öyküsünü anlatmak değildir. Brecht, her şeyden önce, halkın yurttaşlık konusunda bilinçsiz oluşunu ve herkesin her durumda kendi çıkarını gözettiğine vurgu yapmıştır. Savaş ülkeyi yiyip bitirirken, Fransız sermaye sınıfı, ticari çıkar uğruna, Nazilerle işbirliğine girip, ulusal direnişi baltalamaktadır (Kesting:1985, 96). Halk, kendini kurtarmaktan başka bir şey düşünmemektedir.

Aslında Simone'nin büründüğü Jeanne d'Arc karakterinin

eyleminin kaynağı, cesaretinden çok duygularından gelmektedir. Simone'yi harekete geçiren ilk olay, göçmen işgalinin, birliklerin ilerlemesine engel olmasıdır. Çünkü birlikte kardeşi André de vardır. Daha sonra tepkisiz halkı hareketlendirecek olan Simone, aslında sermaye ve Naziler arasındaki kirliliği net olarak görememektedir. Sadece, Almanlar elleri boş dönsün diye çaba harcamaktadır. Bu noktada Simone'nin gerçekten düzende ihtiyaç duyulan çözümü doğru yerde aradığı şüphelidir. Güçlüler karşısında savaşmış fakat yenilmiştir.

Brecht'in bu iki oyununun aksine tarihsel gerçekliğe birebir uygunluk gösteren hatta tarihsel belge niteliği taşıyan bir başka oyun ise Anna Seghers'in 1933-37 yılları arasında araştırmalarını yapıp, kaleme aldığı ve Bertolt Brecht'in 1952-53 yıllarında sahneye uyarladığı Jeanne d'Arc 1431 Rouen Duruşması, (*Der Prozess des Jeanne d'Arc zu Rouen 1431*) adlı radyo oyunudur. Oyun, Paris Milletvekili Meclisi'nde bulunan Fransızca ve Latince olarak kaydedilen duruşma tutanaklarından faydalanarak yazılmıştır. Seghers'in radyo oyunu, bu tutanaklara olduğu kadar, tanıkların görüşlerine ve açıklamalarına da dayanmaktadır. Seghers'in oyunu, Jeanne d'Arc'ın dava sürecini ve Ortaçağ yargı mekanizmasını yansıtırken, aynı zamanda, halkın dava süreci içindeki gelişimini de anlatmaktadır. Anna Seghers, Paris'teki sürgün yıllarında, bu tarihsel figürün hayatını kendi hayatıyla özdeşleştirmiştir (Wallace, 1998: 76).

Seghers'e göre, Jeanne hakkında ilgi çekici olan şey onun, kökleri halkta olan bir kahraman olmasıdır (Bangarter, 1980: 99'dan). Seghers'in arkadaş ve çağdaşı Brecht, 1952-53 yılları arasında sahneye uyarladığı oyuna, kendisine ait ortalama yirmi beş parça yeni öge eklemiştir (Wallace, 1998: 78). Fakat, Brecht'in eklediği bu parçaların hangileri olduğu tam olarak bilinmemektedir. Bu çalışmada Seghers'in metni referans alınmıştır.

Oyun, Jeanne d'Arc oyunları arasında, tarihsel gerçekliğin öteki yüzünü de ele alan tek oyundur. Jeanne d'Arc'ın duruşması, Fransız Milli Kütüphanesinde saklanan belgelerden birebir (Jules Quicherat'nın Jeanne d'Arc'ın yargılanmasını içeren 1431 ve 1456 dosyaları) aktarılırken, diğer tarafta, halkın kahramana bakış açısı işlenmiştir. Dava

boyunca halk, ülkenin siyasi ve dini durumuna göndermeler yaparak, Jeanne'in dava sürecinin tarihsel gerçeğini de gözler önüne sermektedir.

Seghers, Jeanne d'Arc davasına benzer davalarla özel olarak ilgilenmiştir. Hatta 1934 yılında, oyunu yazmaya hazırlandığı dönemde Avusturya'da, antifaşist başkaldırıya dahil olan sosyalistlerin davasına katılmıştır. Seghers'e göre adaletsizlik, terör ve kör dogma zulmün ana unsurlarıdır. Bunlardan ilki olan adaletsizliğin, medeni toplumların geleneksel olarak ahlaki kodlarını belirleyip dayattıkları resmi süreçler olan dava, mahkeme ve bu süreçleri yönetenlerin mercak altına alınmasıyla altı çizilebilecektir (Wallace, 1998: 82). Bu yolla Seghers, bir anlamda kendi dini dogmalarını halka dayatan ve onları korkutarak boyun eğdiren Ortaçağ yargı mekanizmasını da eleştirmektedir. Dava sürecini, olduğu gibi göstererek, okuyucuya, objektif bir değerlendirme şansı vermektedir. Oyunda, Jeanne d'Arc davasının, özellikle kişisel özgürlük ve seçimlere saldıran bölümleri ön plana çıkmaktadır. Seghers bunu, tarihsel gerçekleri kullanarak yapmaktadır. Birincisi, Schiller'e özgü olan özgür Jeanne d'Arc'ı (Orléans'lı Bakire) zincire vurulmuş, gardiyanların eşliğinde göstermekte, ikinci olarak da 1431-1456 yılları arasındaki dava kayıtlarını, davanın haksızlığını ve kör dogmaları göz önüne koyabilmek için, onlara tamamen sadık kalarak yansıtmaktadır.

Jeanne d'Arc 1431 Rouen Duruşması, hem tarihsel, hem de toplumsal perspektifler içermektedir. Olayların odak noktasını genç Bakire'den öteye çevirmek ve onun yarattığı etkileri göstermek için, halk kullanılmıştır. Eğer oyun -toplumsal bir belge- olarak halkın devrim niteliğindeki potansiyelini göstermekteyse -feminist bir belge- olarak da kadın başkışısını devrimci bir başarıyla ödüllendirmektedir (Wallace, 1998: 88). Jeanne'in görevine ve inancına çağının ötesinde bir tavırla sarılması; ve bu inancın halkın içindeki gücü ayağa kaldırması bunun kanıtıdır. Mahkeme, Jeanne'in gerek insan gerekse bir engizisyon sanığı olarak özgürlüklerini elinden almıştır. Jeanne ise kaybettiği özgürlüğü, sonuna kadar halkı için direnen bir devrimci gibi halkına hediye etmiştir. Ayrıca erkeklerin hakim olduğu bir düzende, kaderi önceden belirlenmiş bir kadın olarak kendine olan inancını

korumuştur. Kendi inandıkları, kendisi için kişisel hak olarak gördüğü her şey için ayakta kalmayı denemiştir.

Kısaca Seghers, Jeanne d'Arc 1431 Rouen Duruşması'nda, (Der Prozess des Jeanne d'Arc zu Rouen 1431) kendi hayatının Jeanne ile benzerlikleri üzerinden yola çıkmış, onun yargılanışını ve halkla olan bağına ortaya koymuştur. Bunun yanısıra oyunu, işkence ve inanç; zorbalık ve özgürlük; dünyevi ve ruhani; ayrıca baskı ve adalet gibi karşıtlıklarla kuvvetlendirmiştir (Wallace, 1998: 89). Bu bağlamda, İngilizlerin hegemonyasındaki, Fransız toplumunun yurtsuzluğunu ve Jeanne'in bu durumu, kendini ateşe atarak nasıl değiştirdiğini göstermiştir.

Oyun yazarının tarihsel figür ve gerçekliğiyle kurduğu ilişkileri birçok yönden açığa çıkaran oyunların içinde estetik özellikleri ile farklılaşan bir başka oyun ise Frederich Schiller'in Orléans Bakiresi adlı oyunudur. Yüzyıl savaşlarında İngilizlere karşı savaşan Jeanne d'Arc'ın tarihsel gerçekliğinden esinlenilerek yazılan oyunda Jeanne'in, Tanrı'nın isteği üzerine ailesini terk etmesi, erkek kıyafetleri giyip Orléans'ı kurtarması ve ardından VII. Charles'a taç giydirmesi gibi belirgin tarihsel olaylar, oyuna malzeme olsa da, Schiller'in 'romantik trajedi' olarak adlandırdığı Orléans Bakiresi, Jeanne d'Arc'ın tarihsel gerçekliğine tamamen sadık kalınarak yazılmış bir oyun değildir. Oyun, Jeanne d'Arc'ın hayatının romantik bir sunumudur. Görev ve aşkı arasında kalan Jeanne'nin güçlerini kaybetmesi ve vicdanı yüzünden iç çelişki yaşaması oyunun merkezinde yer almaktadır. Tanrısal olanla insani olan arasındaki çatışma aksiyona yön vermektedir. Schiller, oyunun başından sonuna kadar, tarihsel olayları kendi bakış açısıyla yeni baştan yaratmaktadır. Tanrısal olan, insani olanla çatışmaktadır. Karşılaştığı kara şövalye bir çeşit uyarı gibidir. Jeanne, uyarıları görmezden gelerek sonunu hazırlamaktadır.

İlber Ortaylı (1978: 22), 'Tiyatroda Tarihi Oyunlar Üzerine Bir Analiz Denemesi' adlı yazısında, Schiller'in Orléans Bakiresi adlı oyununda, "Jeanne d'Arc, mistik bir itinin değil, bireysel özgürlükle görev duygusunun itisi altında hakiki "Ben'e, benliğe kavuşmaktadır. Böylece, Orléans Bakiresi Schiller'in bireysel özgürlük ve toplumsal görev duygularını sergilediği bir eserdir" der. Oyunda ayrıca,

vatanseverlik ve özgürlüğün iki ana motif olduğunu ifade eder. Romantik akımın özgürlük yanlısı tavrı Jeanne'in bir erkeğe aşık olmasında görülmekteyken, onu çağıran görevi ise, temel çatışmayı oluşturmaktadır. Tanrısal olan, insani olanla çatışmaktadır. Jeanne d'Arc, oyunda doğaüstü bir varlık olarak gösterilirken, Bernard Shaw Jeanne'in kesinlikle ulaşılabilir olduğunu söylemekle kalmayıp, Schiller'i Jeanne d'Arc ya da yeryüzündeki herhangi bir kadınla en ufak bir bağlantısı olmayan sığ bir karakter yaratmakla suçlamıştır. Ayrıca Jeanne'in yeni yetme bir Protestan ve milliyetçi olduğunu da belirtmiştir (Sharpe, 1982: 128). Schiller And the Historical Character adlı eserinde Lesley Sharpe (2008: 128), Shaw'un bu düşüncesine katılmakta, Schiller'in tarihsel olarak dönemin politik ve ekonomik olaylarını yansıtmak yerine, zamanının kara büyü, cadı inancı gibi batıl inançlarını vurgulayıp, fırtına ve şimşek gibi öğeler kullanarak büyülü bir atmosfer yaratıp, doğa ve doğa üstünü harmanladığını ifade etmektedir. Schiller'in bunu yapmasının arkasında romantik bir tavır yatmaktadır. Romantiklerin ortaçağ değerlerine verdiği önem Schiller'in oyununda kendisini göstermektedir. Sevda Şener (2008: 156, 157), Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi adlı eserinde, Romantiklerle ilgili şunları söyler: "Çağdaş yazarlar, oyunlarında tüyler ürpertici biçimlerden, düşsel varlıklardan, hayaletlerden, hortlaklardan kokmamakta, dinsel ve arı ruhu, hayvansal gövdeyle birlikte düşünebilmekte, tutkuları, ikiyüzlülükleri, yalancılıkları dile getirebilmektedirler". Jeanne'in oyunda iki kez karşılaştığı kara zırhlı şövalye, fizikötesi bir varlıktır. Jeanne d'Arc'ın gerçek öyküsünde duyduğu Tanrısal seslerin bir çeşit yansımasıdır. Fakat, gerçek seslerin aksine şövalye, Jeanne'i görevini bırakması için uyarmaktadır. Savaş alanlarında, Jeanne yalnızken birdenbire ortaya çıkan bu şövalye, korkutucu ve bilinmezdir. Jeanne, ona karşı koymaya kalktığında Jeanne'i tek hareketi ile durdurur. Gücüne karşı koymak imkansızdır.

Schiller, tarihsel gerçekliğini anlatmayı seçmek yerine, Jeanne d'Arc'ta bulunan daha yüksek bir gerçeği bulup çıkarmıştır. Bu insanın ta kendisi, iç güdülere ve kendi içinde yaşadığı çatışmalardır. Yazar Jeanne'in tarihsel gerçekliğini bir trajedi olarak yeniden anlatırken; gerçek

Jeanne'dan doğacak ve günah keçisine dönüştürülebilecek yeni bir Jeanne keşfetmiştir. Schiller, Jeanne'ı Hristiyan olmaktan uzaklaştırmış, içsel bölünme ve suçluluk duyan, ölüme gerçekte olduğunun aksine suskunluğu ile giden bir kahramana dönüştürmüştür. Tarihsel bir figürün, gerçeğinden bu denli uzaklaştırılması, estetik amaçlarla da olsa tarihsel dramdan beklenen etkiyi verememektedir. Duygusal manada evrensel olarak kabul edilse de asıl hikayeyi anlatmak konusunda geride kalmaktadır. Bu da tarihsel gerçeklik ve dram dengesinin ne kadar hassas olduğunu açıkça ortaya koymaktadır.

Sonuç

Yakılmadan önce engizisyon yargıçlarına, 'beni Tanrı gönderdi; burada işim yok; beni geldiğim yere, Tanrıya geri gönderin' (Michelet, 1957: 76) demişti Jeanne mahkemede. Bu kadar çok seviyordu Tanrı'sını ve inanıyordu ona. Denis Léon (1923: 390) onun için, "Fransa binlerce yiğit askere ve mert ustalara sahip oldu; Jeanne d'Arc gibisine asla!" diyerek Bakire'yi onurlandırmıştır. Jeanne d'Arc, Tanrı'sını ve Fransa'yı herşeyden çok seven sade bir köylü kızıdır. Tanrıdan ve meleklerden sesler duyduğuna yürekten inanarak Fransa'yı kurtarmak için yola çıkar. Başta Orléans zaferi olmak üzere birçok askeri zafere imza atar. Fransa kralına Reims'de taç giydirir ve sonunda büyücülük gibi ağır bir suçla çok sevdiği ve uğruna savaştığı Fransız halkının önünde yakılarak can verir. Ölümünden neredeyse beşyüz yıl sonra ironik bir biçimde azize ilan edilir. Tarihsel metinlerde karakteri ve hayatıyla ilgili sayısız bilgi ve belge bulunan Jeanne tarihsel bir figüre, dini bir ikona dönüşür.

Jeanne d'Arc'ın trajik kahramanlık hikayesi özellikle azizelik ünvanı verildikten sonra Bernard Shaw, Bertolt Brecht (üç kez), Anna Seghers ve Frederich Schiller gibi oyun yazarları için ilham kaynağı olmuştur. Tarihsel gerçekliğin nesnellüğünün sorgulanmaya başlayıp Yeni Tarihselcilik'in bir eleştiri yöntemi olarak sahneye çıktığı 19. yüzyılda, tarihin metinselliği, metnin tarihselliği tartışılmaya başlanmıştır. Tarihsel ve yazınsal metin anlayışındaki değişim okuyucunun metne yaklaşımı kadar drama ve edebiyat yazarlarının da tarihsel metne yaklaşımını değiştirmiştir. Nesnellığı sorgulanan tarihsel gerçeklik, oyun yazarı için, tarihi

belgelerden aktarılan kronolojik bilgilerden çok, olayların ve tarihsel figürün ilham kaynağına dönüştüğü yorumlara evrilmiştir.

Değişen tarih algısı ve tarihsel metinlere bakış, tarihsel malzemenin farklı yazarlar tarafından yeniden yorumlandığı Ermiş Jeanne (Shaw), Mezbahaların Kutsal Johanna'sı, Simone Machard'ın Düşleri (Brecht), Jeanne d'Arc 1431 Rouen Duruşması (Seghers), ve Orléans'lı Bakire (Schiller) adlı oyunlarda görülmektedir. Tarihsel gerçekliğin nesnellüğünden emin olamıyorsak tarihsel bir olayı ya da figürü ele alan bir oyunun tamamen tarihsel gerçeklerle bağlı olması da beklenemeyecektir. Olması gereken, yazarın tarihsel gerçeklikten ilham alarak kendi gününe eleştiride bulunmasıdır. Yukarıda incelenen oyunların neredeyse hiçbiri tarihsel gerçekliği geleneksel tarihsel drama uygun olarak ele almamıştır. Ayrıca tarihsel gerçeklik, malzeme olarak romanda olduğu gibi kronolojik, birebir ve derinlemesine de ele alınmamıştır. Lukacs'ın hareketin bütünselliği bağlamında oyunlar, temel çatışma ve aksiyon etrafında temellenmiştir. Nesne (oyun kişisi, mekan, olaylar) değil hareket ön plana çıkmıştır.

Bernard Shaw Ermiş Jeanne'da tarihsel gerçeklere kronolojik olarak sadık kalmış fakat Jeanne d'Arc'ın karakterini komiğe yaklaştırarak sivrilmiştir. Jeanne'in azize ilan edilmesinden sonra yazılan oyunda çatışma din ve devlet ideolojisi üzerine kurulmuş eleştirel bir oyundur. Jeanne'in oldukça dik kafalı, inatçı ve kendini beğenmiş bir karakter olarak çizilmesi ve Epilog sahnesiyle daha yenilikçi bir tarih anlayışının hakim olduğu Ermiş Jeanne, klasik trajedideki kişisel yazgıyı, insanın yazgısını göstermek için kullanmıştır. Brecht'in Mezbahaların Kutsal Johanna'sı, Simone Machard'ın Düşleri oyunlarında yaratılan yapıtı Jeanne'lar ciddi bir sınıf mücadelesi ve çıkar çatışmasının ortasına bırakılmasına rağmen, gerektiği şekilde davranmakta geciken karakterler olarak görünürler. Brecht insanın yaşamını ve yazgısını yine klasik trajedinin aksine günümüz kapitalist düzenine yakın koşullara göre belirlemektedir. Fakat çıkarların ve metaların geçerli olduğu bu dünyalarda kahraman olarak Johanna ve Simone'nin sistemin gerçeklerini ve gerekliliklerini geç kavraması ve

esas çözüme yönelik davranamayıp pasif kalmaları onları bu yönleriyle anti-kahramana yaklaştırmıştır. Seghers, kendi hayatıyla özdeşleştiği Jeanne d'Arc'ın tarihsel gerçekliğini yeterince ilginç bulup, herhangi bir değişikliğe gitmeksizin Jeanne'nın hikayesini tüm çıplaklığıyla aktarmıştır. Jeanne'la birlikte halkın gücünü de ortaya koymuştur. Schiller ise Orléans'lı Bakire'sinde tamamen farklı romantik bir Jeanne yaratmıştır. Schiller'in bambaşka bir estetik anlayışla yarattığı Jeanne, tarihsel bir figür olarak tarihsel gerçekliğin oldukça uzağındadır. Fakat burada yazarın yaşadığı dönem ve sanat anlayışından yola çıkıldığında Jeanne d'Arc'ın yazarda oluşturduğu duyguların daha derin, coşkulu ve romantik olması beklenmedik olmayacaktır. Romantik bir estetik anlayışın oyun kişisinde trajediye özgü bir ıstıraba dönüşmesi anlaşılabilir olmaktadır. Duyguları ve görevi arasında kalan bir Jeanne d'Arc belki de tarihsel gerçekliğine kıyasla daha özgür, kendi duygularına görevini unutacak kadar kulak veren bir kadındır. Bu da onu Shaw'un ifade ettiği gibi sığ değil aksine daha derinlikli bir karaktere dönüştürmektedir.

Jeanne d'Arc tarihsel bir figür olarak, dramatik malzemeye dönüşmüştür. Tarihsel malzemenin değişik biçimlerde yorumlanması oyunlara çağdaş bir duruş getirmiştir. Oyun yazarının tarihin gerçeklerine kayıtsız kalmayıp bu gerçekleri kendi sözü için başka bir boyuta taşıması, dramadan beklenen toplumsal ve tarihsel bağları kurmuştur. Tarihsel figürde olması gerektiğini düşündüğümüz özellikler bir klasik kahramandan beklediğimiz şekilde kurgulanmamıştır. Yine de yaratılan tüm Jeanne d'Arc karakterlerinin kendilerine has dramatik güçleri dikkat çekicidir. Oyunların merkezinde bulunan toplumsal-tarihsel yönü kuvvetli çatışmaları, insani yönleri eksiksiz kişiler olarak tamamlamış, tarihsel gerçekliği sanatın estetik gerçekliğiyle yüceltmişlerdir.

Notlar

1 Bu konuda detaylı bilgi için bkz.: Sullivan, Karen (1964). *The Interrogation of Joan of Arc*, London: University of Minnesota Press; Schiller, Johann Christoph Friedrich von (1801). *La Pucelle d'Orléans*, Traduction par: J. Peyraube, Paris: Collection Etrangere; Senzig, Roger ve Marcel Gay, *L'affaire Jeanne d'Arc*

(2007). Editions Florent Massot; Sackville-West, Vita (1938). *Saint Joan of Arc*, London: Doran Doubleday; Michelet, Jules, *Joan of Arc*, (1957). Michigan and Newyork: University of Michigan Press; Leon, Denis, (1923). *La Vérite sur Jeanne d'Arc*, Paris: Libraire Paul Leymarie; Lang, Andrew (1940). *La Pucelle de France*, London: Nelson Editeurs; Devries, Kelly (1999). *Joan of Arc a Military Leader*, Gloucestershire: Sutton Publishing; Defourneaux, Marcelin (1952) *La Vie Quotidienne Au Temps de Jeanne d'Arc*, Paris: Librairie Hachette; Champion, Pierre (1933). *Jeanne d'Arc*, Paris: Flammarion.

2 Upton Sinclair, *The Jungle* (1906), Frank Norris, *The Pit* (1903), Karl Marx, *Kapital*, Gustave Mayer, *The History of American Fortunes* (1907), Bouck White, *The book of Danial Drew. A Glimpse of the Fisk-Gould-Tweed Regime from the Inside* (1910), Georg Horace Lorimer, *Letters from a Slef-Merchand to his Son* (1904).

3 'des gesicht' kelimesinin, Almanca sözlük anlamı yüz-surattır. Özdemir Nutku, adı geçen oyundaki 'Die gesichte' kelimesini 'düş' olarak yorumlamıştır (Brecht, 2000: 297). Yılmaz Onay kelimeyi sözlük anlamına sadık kalarak aktarmıştır (Kesting, 1985: 96). Bu incelemede, Özdemir Nutku'nun çevirisi dikkate alınmıştır.

Kaynakça

- Bangerter, A. Lowell (1980). *The Bourgeois Proletarian: A study of Anna Seghers*, Bonne.
- Barnes, Hazel Estella (1959). *Humanistic Existentialism: The Literature of Possibility*, University of Nebraska Press.
- Brecht, Bertolt (1986). *Brecht On Theatre*, Edited and translated by John Willet, London: Methuen. s: 10-15.
- ____ (1999). "Mezbahaların Kutsal Johannası", *Bertolt Brecht Bütün Oyunları*, Cilt 4, Çev: Yılmaz Onay, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- ____ (2000). "Simone Machard'ın Düşleri", *Bertolt Brecht Bütün Oyunları*, Cilt 8, çev: Özdemir Nutku, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Ferlier, Sami (1982). *George Bernard Shaw: Bir Sanatçı-Düşünür*, Ankara: Dil Tarih-Coğrafya Fakültesi Basımevi.
- Kesting, Marianne (1985). *Tarihte ve Çağımızda Epik Tiyatro*, çev: Yılmaz Onay, Birinci basım, İstanbul: Adam Yayınları.
- Leon, Denis (1923). *La Vérite sur Jeanne d'Arc*, Paris: Libraire Paul Leymarie.
- Lukacs, György (2008). *Tarihsel Roman*, çev:İsmail Doğan, İstanbul: Epos Yayınları.
- Meltzer, Françoise (2001). *For Fear of The Fire: Joan of Arc and Limits of Subjectivity*, University of Chicago Press.

- Montrose, Louis (1989). "Professing the Renaissance: The Poetics and Polistics of Culture", *The New Historicism*, ed. H.Aram Veeseer, Newyork, London: Routledge. s: 15-36.
- Michelet, Jules (1957). *Joan of Arc*, Michigan and Newyork:University of Michigan Press.
- Nutku, Özdemir (1998). *Dram Sanatı*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- _____ (2007). *Bertolt Brecht ve Epik Tiyatro*, Birinci basım, İstanbul: Özgür Yayınları.
- Nutku, Hülya (1987). *Tarihsel Dram ve Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosunda Tarihsel Dram Modelleri*, Ankara: Devlet Tiyatroları Yayınları, İç Eğitim Dizisi.
- Oppermann, Serpil (2006). *Postmodern Tarih Kuramı*, Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Ortaylı, İlber (1978). "Tiyatroda Tarihi Oyunlar Üzerinde Siyasal bir Analiz Denemesi", *Tiyatro Araştırmaları Dergisi, Tiyatro Eğitimi ve Öğretimi Özel Sayısı*, 7: 217-232.
- Seghers, Anna (1952). *Jeanne d'Arc 1431 Rouen Duruşması*, Çev: Aziz Çalışlar.
- Senzig, Roger ve Marcel Gay (2007). *L'affaire Jeanne d'Arc*, Editions Florent Massot.
- Schiller, Johann Christoph Friedrich von (1801) *La Pucelle d'Orléans*, Traduction par: J. Peyraube, Paris: Collection Etrangere.
- Sullivan, Karen (1964). *The Interrogation of Joan of Arc*, London: University of Minnesota Press.
- Sharpe, Lesley (1982). *Schiller and The Historical Character*, Newyork: Oxford University Press.
- Shaw, Bernard: (1967). *Ermış Jeanne*, Çev: Saffet Korkut, İkinci basım, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Şener, Sevda (2008). *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, Beşinci basım, Ankara: Dost Yayınları.
- Wallace, Ian (1998). *German Monitor, Anna Seghers in Perspective*, Amsterdam: Rodopi Editions.
- White, Hayden (1973). *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-CenturyEurope*, Baltimore, London: TheJohnHopkins University Press.

Hareketli Durağanlık İzlenimi: Bir Zamanlar Anadolu'da

Dilek TUNALI *

Özet

Nuri Bilge Ceylan'ın son filmi 'Bir Zamanlar Anadolu'da', yönetmenin filmografisinde hem radikal bir kopuşu hem de diğer filmleriyle içten içe devam eden, aktarılan ve dönüştürülen eski bağları düşündürmektedir. Yönetmenin daha önceki yapımlarında fotoğrafik etkinin, görsel kompozisyonların ve biçimsel estetiğin ön plana çıkması, son filmi ile birlikte daha sağlam, katmanlı ve okunabilir bir yapıt olma özelliğini pekiştirmiştir. Açık formun bu kez salt filmin biçimsel çözümlemesini değil, daha da ötesine geçerek kültürel, toplumsal ve psikolojik olguların okunmasına izin veren (hatta bunu zorunlu kılan) bir yapıda olduğu görülmektedir. Film böylece toplum, kültür ve birey üzerinden, hem birbiriyle bağdaşan hem de tezatlıklar kuran, okunmaya açık durumlar yaratabilmektedir. Sıradan bir döngü içinde Bakhtinci anlamda 'diyalojikleşebilen' ve Bergsoncu anlamda 'durağanlık izlenimi üzerinden imge yaratabilen' yapıyla, söylemsel ve felsefi bir içerik zemini oluşturabilmektedir.

Anahtar Sözcükler: *Nuri Bilge Ceylan, Anadolu, Hiyerarşi, İmge-zaman, Diyaloji, Nevroz.*

Impression of Movement within Stability: Once Upon a Time in Anatolia

Abstract

The last film of Nuri Bilge Ceylan titled 'Once Upon a Time in Anatolia' is a radical rupture in the filmography of the director and also could be considered within the context of previous links which are secretly treated, transferred and transformed. Distinguished features of photographic effect, visual compositions and formal aesthetics used in director's previous films reinforced its stability and hermeneutical readability with his last film. In this instance, it is observed that the open form not only allows to make a structural analysis of the film, but also makes it possible – even it necessitates – to read cultural, social and psychological facts. Thereby the film which makes the critical approach readable by its nature could create situations which can both accord and disaccord with each other through society, culture and individual. In a routine, it generates a hermeneutical, philosophical and contextual base which can be 'dialogical' in Bakhtinian sense and which can create 'image impression' through stability in Bergsonian sense.

Keywords: *Nuri Bilge Ceylan, Anatolia, Chronotope, Image-time, Dialogic, Psychoneurosis.*

Giriş

Nuri Bilge Ceylan'ın 2011 yapımı son filmi 'Bir Zamanlar Anadolu'da', yönetmenin diğer filmleriyle karşılaştırıldığında belirgin bir kopuşu işaret eder. Yönetmenin önceki yapımlarında, fotografik estetiği ön planda tutarak öykü, karakter ve anlatı eksenini kırdığı ve böylece olguları araç haline getirmiş olduğu söylenebilir. Ancak, son filmde karakter derinliği ve olay örgüsünün belli oranda gerilim unsuru yaratmasıyla, her zaman koruduğu minimalist yapıya rağmen, filmografisindeki diğer filmlerden önemli ölçüde ayrıldığı göze çarpar. Aslında, bunun tam anlamıyla bir kopuş olduğunu söyleyemeyiz. Çünkü, Ceylan diğer filmlerinde var olan ağır ritmin getirdiği durağanlık ve karamsarlığı bu filmde de korurken, diğer yandan 'nötr' diyebileceğimiz bir anlayışın yerine eleştirel okumayı bünyesinde barındıran ve hakiki anlamda 'karamizah' ölçütüne uyum sağlayan toplumsal ve felsefi duyuşu yeniden üreten bir derinliğe yönelmiştir.

Sinema aracılığıyla yeniden yaratılan bu felsefi bakış, incelikli görsel düzenlemeler nedeniyle metnin katmanlarının açılmasını sağlayan 'diyalojik' ve 'ideolojik' yapılanmayı olanaklı kılar. Ceylan, yaptığı filmlerde 'apolitik' bir duruş sergilediği yönünde eleştirilmiştir.¹ Sanatçının kendi yapıtına yaklaşımı ile filmin yorumcuya/seyirciye ulaşmasından sonraki aşama arasında bazı ayrımlara gidilebilir. Film analiz ederken bulguların semptomlar, imge ve görsel anlamların karşılıklarının okunmasını sağlar. Umberto Eco (1994:16) 'açılış' kavramıyla "...durağanın, belirlenmişin, tek-anımlının yadsınması'nı işaret eder. Buna göre sanat yapıtı artık sağlam bir temele dayalı, güzelliği hayranlıkla seyredilen bir nesne değildir. Açılacak bir giz, yerine getirilecek bir ödev, imgelem için bir uyarıcıdır. Bir sanat yapıtı (bir film), yaratıcısının elinden çıktıktan sonra her ne kadar fenomenolojik bakımdan öznelliği barındıran yapıları hissettirse de, Terry Eagleton'ın, Raymond Williams'ın eleştirel kuramı doğrultusunda aktardığı 'alan' "toplumsal ilişkilerin, kültürel kurumların ve öznelğin biçimlerinin etkileriyle kurulmuş bir uzamdır." (Eagleton, 1994:104'den). Bu yaklaşım, 'Bir Zamanlar Anadolu'da' için de geçerlilik taşır. Filmdeki 'alan', bu bağlamda, zaman-mekân

algısının diyalojik ve ideolojik bir düzleme oturtulmasını taşra/kasaba kronotopu üzerinden derinleştirerek öngörür. Bu öngörü doğal olarak sinema dili, anlamlandırma ve görsel imge yaratımı ile katmanlaşarak söylemsel anlamda okunabilir hale gelir.

Zaman-Mekân Algısı ve Nuri Bilge Ceylan Sineması'nda 'Kasaba' Atmosferi

Nuri Bilge Ceylan Sineması'nda bugüne değin var olan 'zaman' algısı, durağanlık izlenimi veren derinlikli ve dikey bir süreç yaratma üzerineydi. 'Bir Zamanlar Anadolu'da' ile birlikte (bu sürecin bir bakıma Üç Maymun ile başladığını söyleyebiliriz), lineer yapı sık sık açılan kırıklar ve çukurlardan (bir anlamda mekânlardan), zihnin kendi zamanlarını ortaya çıkaran bir uzam-zaman'a ulaşır. Bu noktada hikâye yine bir araç gibi kalır.

'Zaman' konusuna farklı bir yaklaşım getiren Henri Bergson, *Time and Free Will* (1889) adlı yapıtında, özgür alanın 'zaman ve mekânın' dışında kaldığını söyleyen Immanuel Kant'a karşı çıkar. Bergson burada, Kant'ın öne sürmüş olduğu zaman ve mekânın birlikte yürüdüğü ve insan hareketinin doğal nedenlerden dolayı belirlendiği inancına karşı bir görüş öne sürerek bu iddiayı iki katına çıkarır. Bunlardan ilki bilinçliliği (bilinci) ve bu nedenle özgür alanı tanımlamaktır. Çünkü, Bergson zaman ve mekânın ayrımını, yani 'to un-mix'i (yapının ayrışması anlamına gelen bir kavram) önerir. Diğer yandan, bu farklılık doğrultusunda daimi bilincin anlık bir veri olduğunu söyler. Bu da tıpkı süreklilik (*duration-la duree*) gibidir. Süreklilikte olaylara ilişkin bir diziliş yoktur, bu nedenle mekân bir nedensellikten de söz edilemez. Bergson'a göre sürekliliği niteliksel çeşitlilik (niceliksel çeşitliliğin tezatı olsa bile) gibi algılamamak gerekir (1950: 76-77). Çünkü, Bergson ölçülebilir zamanın somut değil soyut olduğunu belirtir. Buna göre; "insan bilinci akış içindedir ve somut zaman fikri de bu bilinç akışının kendisidir." (Ünlü, 2009: 22). Bir Zamanlar Anadolu'da' da, yukarıda bahsedildiği üzere lineer gibi görünen, bir hikâyenin çatlaklarından içeriye sızan zihin dünyasını, hem epik bir anlayış hem de karakterler bazında giderek açılan ve 'diyalojikleşen' zaman-mekân algısını oluşturur. Jale Parla'nın (2007: 258) ifadesiyle; "geçmiş,

'yaşanan an'ın parçaladığı ve yeniden anlamlandırdığı, bu yeniden anlamlandırmayla birlikte yaşanan an'ın bir kez daha parçalanmasına yol açan bir anımsayıdır”.

Michael Bakhtin (2001: 315), “Edebiyatta sanatsal olarak ifade edilen zamansal ve uzamsal ilişkilerin içkin bağlantılılığına *kronotop*” adını verir. Zaman-uzam anlamına gelen kronotop için Bakhtin, bir edebi yapıtta karşılaşma, yol, şato, eşik ve taşra/kasaba tiplerini tanımlar. Einstein'in Görelilik Kuramı'nın bir parçası olarak geliştirilen bu kavram, uzam ve uzamın dördüncü boyutu olarak zamanın birbirinden ayrılmaz bir bütün olmasını ve bir edebi yapının fiili bir gerçeklikle ilişkili sanatsal bütünlüğünün de ancak zaman-uzamıyla tanımlanması gerektiğini belirtir. Bakhtin (2001: 316) bu noktada; “Edebiyatta ve sanatta, zamansal ve uzamsal belirlenimlerin birbirinden ayrılamaz olduğundan ve daima duyguların ve değerlerin izini taşıdığından” bahseder.

Nuri Bilge Ceylan Sineması'nda 'Koz'a'dan bu yana kendisini ağırlıklı olarak hissettiren mekân (daha sonraki yapımlarında kentle ilişkilenen öyküler olsa bile) kasabadır. Kasaba, hem sınırlarıyla içine hapsettiği doğallıktan bunalıma kadar genişleyen sıkıntıyı, hem de sınırları dışında yaşanan kopuş ile birlikte eski bağları yeniden hatırlatan bir aidiyeti zaman-uzam bağlamında kavramsallaştırır. Sıkıntının döngüselleşmesinin nedeni bir bakıma kaynağını 'kasaba' atmosferinin sürekliliğinden alır.

Bakhtin (2001: 322), kasabaların, döngüsel zamanın mahalleri olduğunu söyler. Burada hiçbir olaya rastlanmaz, yalnızca kendilerini sürekli yineleyen etkinlikler bulunur. Zaman, ilerlemekte olan hiçbir tarihsel devinim barındırmaz. Bunun yerine dar devirlerle ilerler; günün, haftanın, ayın, bir kişinin yaşamının devridir bu. Her gün durmadan, aynı etkinlikler döngüsü yinelenir: “Bu tip bir zamanda insanlar yer, içer, uyur... karıları, metresleri olur, küçük entrikalar çevirir, dükkanlarında oturur, dedikodu yaparlar. Sıradan, alalade, döngüsel bir zamandır bu” (Bakhtin, 2001: 322).

Nuri Bilge Ceylan'ın ilk üç filmi; 'Koz'a' (1995), 'Kasaba' (1997) ve 'Mayıs Sıkıntısı'nın (1999) ağırlıklı olarak Anton Çehov etkileri taşıdığı görülür. 'Koz'a'da, diyalog yoktur,

ilişkiler tanımlı değildir. Bu üç filmde de denge doğaüstü gelişmelerle bozulmaz, hiç değişmeyecekmiş gibi duran koşullaryaşamınakışı içinde çokkçükdeğişikliklerlebozulur. İnsanlar kasabanın ötesinden habersizdirler, birbirleriyle çelişirler, kendi küçük dünyaları içinde kaybolmuş gibidirler (Atam, 2011: 179-187). Ağır bir ritme sahip olan bu üç film, aksiyonu sürekli hatırlatmak yerine 'ölü zaman' diye tabir edilebilecek bir biçime sahiptir. İşte bu noktada 'ölü zaman' tercihi, karakterlerin yaşayan, düşünen, hisseden birer varlık haline gelmesi içindir. Böylece, duraganlık izlenimi üzerinden bir tezatlak yaratılarak daha derin bir iç dünya kazandırılmaya çalışılmıştır. Yönetmen burada insan-doğa bileşiminden bir atmosfer yaratıp ses ve müziğe gereksinim duymaz. Bu filmlerde yönetmenin öznel dünyası açısından düşünüldüğünde 'kasaba' aynı zamanda 'Baba/Yasa' ile bir çatışma alanı haline gelmektedir.

'Bir Zamanlar Anadolu'da' filmi de, bu açıdan, taşra/kasaba kronotopundaki belirleyici noktaların karşılık bulduğu sıkıcı bir döngüsellığı işaret eder. Ceylan, oldukça rağbet ettiği Rus yazarların yapıtlarında yarattıkları atmosferi, yerel doku ve özelliklerden evrensel bir boyuta doğru genişletir. Özellikle Çehov'un oyunlarındaki üslup özellikleri, atmosfer yaratımı ve karakter derinlikleri Bir Zamanlar Anadolu'da ile benzerlikler taşır.

Tüten Özkaya (1977: 254), Çehov'un tiyatrosunun “Onun oyunlarında olay örgüsü bir tarafa itilmiş, bunun yerine birbiriyle bağlantısı olmayan ayrı ayrı olaylardan oluşan sahnelere ve günlük yaşamdan pek çok ayrıntıya yer verilmiştir. Özel ve önemli herhangi bir olayı değil, rastgele ele aldığı önemsiz sayılan bir zaman diliminde tüm yaşam, başı ve sonu olmayan bir süreç olarak” sergilediğini belirtir. Bu ifade, 'Bir Zamanlar Anadolu'da' filminde yaratılan karakterler, öykü, mekân ve zaman özellikleri ile bağdaştırılabilir. Bu bağlamda filmle bir karşılaştırma yapılacak olursa, öykünün ana eksenini oluşturan bir cinayet ve cesedin aranması her ne kadar başat dramatik olgu olarak görünse de, bu arayış esnasında sık sık kesintiye uğrayan ve izleyiciyi ana eksenden koparan diyalog ve monologlar yapıyı kırar. Yukarıda tariflenen gündelik hayatın küçük açmazları içine sıkışıp kalmış, boğulan ve

bunalar karakterler bu kopuşlar ile birlikte mercek altına alınır. Beş erkek, cesedin aranması sırasında 'manda yoğurdu' üzerine konuşurlar. Konuşmanın başlangıcında, gece yarısı, hiyerarşik düzende giden üç arabayı uzak çekimle görürüz. Konuşmalar görüntüye dış ses olarak düşer:

"Komiser Naci: Gecenin bir vakti olmuş, herkesin kafalar güzel Doktor..Dinliyor musun Doktor?

Doktor: Dinliyorum..

Komiser Naci: Yahu zurnayız hepimiz, bu mal müdürü kalktı gitti..ben dedim, şimdi bu gitti ya, yalaka ya, illa bir şey getirecek. O bir yüksek amir gördü mü çalışır..

Arap Ali: Nedim Bey o..

Komiser Naci: Kim?

Arap Ali: Nedim..o zamanki mal müdürü..

Komiser Naci: Nedim medim değil, o zamanki mal müdürü, Şinasi..Nedim eskisiydi, Şinasi..

Arap Ali: Amirim, böyle kafayı arkaya ata ata konuşurdu, şişman..kel olan..

Komiser Naci: Galip Bey'in tayini çıktıktan iki ay sonra falan tayini çıktı bunun..Yav bu arkadaş iki tane garsonla beraber, iki tane garson almış yanına..üç tane tepsiyle çıkıp geldiler, koydular masanın ortasına arkadaş. Tepsiyi görsen ne dersin?

Arap Ali: Kebap..

Komiser: Ne dersin? Ettir yani. Yok abicim...Bu adam yoğurt, yoğurt..Nasıl yoğurt? Hani bildiğin öyle sulu mulu yoğurt değil yani, taş gibi yoğurt..Bunu böyle bıçakla kesiyorsun o şekilde.."

Konuşmanın devamında sahne değişir ve arabanın içine geçilir. Ön tarafta komiser Naci ve şoförü Arap Ali, arka koltukta ise doktor, ortada zanlı ve onun yanında polis memuru İzzet oturmaktadır. Görüntü, sıkışık bir mekanda beş erkeğin yoğurt muhabbetine odaklanarak ana öyküden kopar. Burada yönetmen, anlamsızlığın eleştirisini özellikle hissettirecek ölçüde figürlerin gerek yüz ifadelerine, gerekse kendi aralarındaki hiyerarşik düzene vurgu yapar:

"Doktor: Peynir falan olmasın?

Komiser Naci: Peynir mi? ..Doktor biz sence peyniri görünce anlamaz mıyız ya? Yoğurt mudur, peynir midir? Ne yaptın sen, bitirdin bizi.."

Arap Ali: Doktor, o çok güzel olur, bilhassa baharda, kıvamlı.."

Komiser Naci: Yok ya, peynir değil yoğurt..Yalnız yanlış anlaşılmasın, koyun falan değil, manda yoğurdu.."

İzzet: Efendim, bizim lojmanın altındaki mandırada bu yoğurdun aynısından...

Komiser Naci: Nerede? Nerede lojmanın..hangi lojmanın altında?

İzzet: Efendim bizim oturduğumuz lojmanın altındaki mandıra efendim..

Komiser Naci: Yahu sen benden ayrı bir lojmanda mı kalıyorsun? Hangi mandıra?

İzzet: Bizim lojmanın altındaki mandıra var ya efendim, orada..

Komiser Naci: Kıvırcığın orayı diyorsun, aman geç..

İzzet: Evet efendim, o adam bazen yapıyor..

Komiser Naci: Oğlum, pastörize len onunki..

İzzet: Ben yedim ama, kokuyor gibi geldi bana..

Komiser Naci: Yahu orada köşedeki büfe olsa ben bilmem mi manda yoğurdunu, hastasıyım ya..

İzzet: Vallahi bilmiyorsunuz komiserim. Ben yedim ondan ama biraz kokuyor gibi geldi..

Arap Ali: Ya işte güzel olduğu için kokuyor..

Komiser Naci: Kokuyor mu? Bazı insanın hiç ağız tadı yok değil mi Arap ha? Ben manda yoğurdu diyorum adam kokuyor diyor, niye? Çünkü hakikisini bilmiyor..

İzzet: Ya komiserim ondan demedim, aslında benim annem de yapıyordu ama, onun gibi yapamıyor.

Komiser Naci: Şimdi bazen gerçekten kafam takılıyor ha, markette görüyorum, kaymaksız yoğurt, ya arkadaş insan yazmaya utanır, kaymaksız yoğurt ne demek?.."

Konuşma, hiyerarşik açıdan daha alt kademede olan Arap Ali ve polis memuru İzzet'in, amirleri durumundaki Naci'ye her koşulda hak vermeleri üzerine yapılır. Mutlak itaat ve mutlak aidiyetin mikro bir örneğini sergiler. Konuşma sırasında arabanın içindeki zanlının yüzüne ağır ağır zoom yapılır. Böylece, ana öykünün çatlaklarından sızan yan konuşmalarla yabancılaşma, görsel dilin katmanlı yapısı ve eleştirel boyut daha da açığa çıkar.

Benzer bir şekilde, ilerleyen dilimde asker, savcı, komiser ve doktor arasında geçen ve sık sık tekrarlanan 'mücvir alan' konusu; yine Doktor, Arap Ali, komiser Naci arasında geçen 'prostat' mevzusu eksen öyküyü kırar. Bu kırıklardan hem kasaba insanının gündelik hayatına dair kurulan boş ve anlamsız diyalogun kısırdöngüsel alanı hem de karakterlerin içinden çıkamadıkları boşluk, çoraklık ve döngüsel çıkmazın fiziki olduğu kadar psikolojik ve zihinsel anlamda da bir yokluğu ve çıkmazı işaret ettiği vurgulanır. Cesedin aranmasına devam edilmektedir. Komiser Naci karısıyla bir telefon görüşmesi yapar. Kadın durmadan söylenir ve Naci içinde bulunduğu konum itibarıyla karısı karşısında suçlu, ezik ve bir bakıma iktidarsız kalır. Diğerleri durumun farkındadır. Bu sahnenin ardından iktidar konusunu pekiştirecek ve durumu diyalojikleştirecek olan "prostat" konusu gelir. Böylece, Naci'nin az önceki "iktidarı kaybetme" endişesi, hem bürokratik hem fiziki bir boyutla düzlem değiştirir. Sahne hiyerarşik düzene göre ön sırada olan savcının arabasının farklı bir düzene geçmesi ile devam eder. Ön sıradaki savcının arabası durur:

"Komiser Naci: Ne oldu şimdi? Niye durdu ki bu?
(Savcının arabasına doğru seslenir.)

Komiser Naci: Noldu?

Savcının şoförü: Ben bu yolu hep karıştırıyorum, siz öne geçin komiserim.

Komiser Naci: Peki

Arap Ali: Yol bilmezsin, iz bilmezsin ama adliyeye şoför olmayı bilirsin..

(Arap Ali aynadan geride kalan savcının arabasını kontrol eder.)

Komiser Naci: Niye gelmiyorlar ki bunlar?

(Savcı arabadan çıkar ve hacetini görmek için yer arar.)

Komiser Naci: Bu kaçınıcı oldu yahu? Üç mü, dört mü?

İzzet: Efendim ben saydım, bununla beraber beş oldu..

Komiser Naci: Doktor, prostat değil mi bu?

Doktor: Belli olmaz, olabilir de, olmayabilir de..

Komiser Naci: Beş kerede de mi belli olmaz?

Doktor: Vallahi muayene etmeden anlayamayız.

Komiser Naci: Ben gece bir defa kalkarım, bir de çok su içtiysem ikinciye işte..(doktora döner) Normal değil mi?

Doktor: Gece bir kereden bir şey olmaz canım, gayet normal. Ama belli bir yaştan sonra kontrol ettirmekte fayda var. İsterseniz sabah geleceksiniz ya, o zaman muayene yapabiliriz..

Komiser Naci: Yok yok, Allah göstermesin..

Doktor: Neden?

Komiser Naci: Ben o işin nasıl yapıldığını biliyorum. Bizde bir şey yok, ama sen savcıyı bir kontrol et. (Arap Ali ve İzzet kendini tutamayarak gülerler)

Arap Ali: Geliyor..."

Konuşma bittiğinde arama mahalli olan üçüncü çeşmenin bulunduğu yere geldikleri zaman, savcının arabası hızlı bir manevra yaparak sıranın başına geçip park eder.

Böylece gerilim, mücadele, suçluluk ya da suçsuzluk konumu; batılı anlamda varoluşçu, doğulu anlamda tasavvufi yaklaşımın 'yokluk/hiçlik' ve 'varlık' duyguları üzerine yükselen tezatlığı içinde kaybolup gider.² Özkaya, filmle benzerlikler taşıyan Çehov'un oyunlarındaki durumu, mücadele olmamasının sebebinin suçlu olarak adlandırılabilir kimsenin bulunmamasına bağlar:

Hiçbir kahraman bilinçli olarak diğerlerinin mutluluğunu engellemez, kahramanların birbirini sevmesinde ya da sevmemesinde yine kimse suçlu değildir. Oyun kahramanları güçsüzdür. Yaşamın önemsiz ayrıntıları içinde şaşırıp kalırlar, debelenip dururlar ve bunlardan

bir kaçış, çıkış yolu bulamazlar. Yaşam boş yere gelip geçer. (Özkaya, 1977: 257-258)

Böylece filmde kurulan diyaloglar veya monologlar tıpkı içinde dönüp durdukları zaman gibi bir yere ulaşmaz. Bu 'varamama' duygusunun diyalojik bağlamda es geçiliyormuş yanılması, aslında diyalojikleşerek hiçliğin, boşluğun ve dolayısıyla Anadolu insanına özgü derinliğin/derinliksizliğin anlamını kültürel ve zihinsel düzlemde yaratır.

Hiyerarşi, Bürokrasi, Düzen ve Aidiyetlik Üzerinden Bir Değerlendirme

Gabriel Garcia Marquez'in 'Kırmızı Pazartesi'³ adlı yapıtının temellendiği ana düşünce; 'herkes her şeyi biliyor ama kimse bir şey söylemiyor' cümlesiyle özetlenebilir. 'Bir Zamanlar Anadolu'da', gündeme geldiği tarihten bu yana gerek isim benzerliği, gerekse karakterler arası iletişimiyle (Ceylan da bu etkileşimi yadsımaz) özellikle Sergio Leone'nin 'Bir Zamanlar Batı'da' (1968) filmiyle benzerlikler taşıdığı yönünde dile getirilmiştir.⁴ Bir cesedin aranılmasına odaklanan 'Bir Zamanlar Anadolu'da'nın, birbirlerine hiyerarşik ve bürokratik ilişkiler ve dolayısıyla aidiyet üzerinden bağlı olan bir topluluğa ait figürlerin içerik çözümlemesi bakımından fikren 'Kırmızı Pazartesi' ile daha yakın bir şekilde ilişkilendirilebileceği sonucuna varılabilir. Bu nedenle filmin okunması, zihniyet, bürokrasi ve hiyerarşi ilişkilerini de çözümlemekten geçmektedir. Sıradan bir kasaba ortamında (özellikle orta Anadolu düşünülürken) en fazla dikkati çeken durumlar, bağılıklar/bağımlılıklar, ast-üst zinciri, kişilerin gündelik çıkarları nedeniyle birbirlerinin açıklarını görmezden gelmeleri, ortak ve topluca davranma eğilimi vb. davranışlar olarak sıralanabilir. Sıkıcılık ve kısırdöngüsel durum ise daha çok yarı-bilinçlenmiş ya da 'aydınlanmış!' denilebilecek bireyin bu bağılılık, bağımlılık ve aidiyet nedeniyle bulunduğu sınırların içinden çıkamamasıyla baş gösterir. Filmde konuyla ilgili uyum sağlayan en önemli karakterlerden birisi komiser Naci'nin şoförü Arap Ali'dir. Arap Ali'nin karakter özelliği 1980 sonrasında devlet dairesi çalışanlarına özgü yapılanan 'işini bilen' küçük devlet memurunun 'günü kurtarma çabası' biçiminde yorumlansa da bu davranış biçimi ile ilgili oluşumlar daha eskilere dayanmaktadır. Filmde, bu derinlikli

ve kendi içinde sürekli çatışan karakter özelliğinden dolayı Arap Ali, diğerlerine göre daha fazla ön plana çıkar. Daha üst düzeydeki çatışmalar ise komiser Naci ve savcı, doktor ve savcı, savcı ve jandarma çavuşu arasında gözlemlenir.

Filmin geneline bakıldığında en fazla, düzenin korunması, hiyerarşi ve bağılılık/bağımlılık ilişkilerine vurgu yapıldığı görülür. Hiyerarşi ve düzen bir bozkırda, bozkırın kıvrımlı yollarında, devletin resmi organlarını temsil eden üç aracın hiyerarşik bir düzen içinde ilerlemesi olarak resmedilir. Genel çekimle gösterilen bu düzen vurgusu, daha yakın planlarda bu zinciri oluşturan aktörlerin karşılıklı diyaloglarında (ya da üste riayet eden ve bazen neredeyse hiçbir 'diyalekt'e izin vermeyen diyalogsuzluk eleştirisinde) ve karakterlerin ince çarpışmalarında belirginleşir. Araçların dizilişi, başta hükümeti temsil eden savcının, arkasında emniyeti temsil eden komiserin, en son da orduyu temsil eden jandarmanın aracı biçimindedir. Aslında bu görüntü bile politik bir eleştiriyi karamizah duygusuyla harmanlayarak günümüz Türkiye'sine ait bir takım değerlendirmeler ve anlam oluşturan yorumlar biçiminde analiz edilebilir.

Nuri Bilgin, 'Komünitenin Varoluşsal Matrisi Olarak Mekân' başlığında, mekânın sosyal varoluşun matrisi olarak insanlar arası ve çevre arası iletişimlerini şekillendirdiğini belirtir. Mekân içinde gerçekleşen, mekânı belirleyen ve ona bir anlam kazandıran da ilişkilerdir. Nuri Bilgin'in 'Yakın Düzenler' olarak adlandırdığı bağlam duygusal ilişkiler üzerine şekillenmiş, irrasyonel iletişim biçimleridir:

Duygusal ilişkiler, bireyin diğerleriyle, fonksiyonel ilişkiler kurmak istediği (veya istemediği) ilişkilerdir. Burada herhangi bir fonksiyonel neden olmaksızın, isteğe bağlı karizmatik bir iletişim söz konusudur. İlişkide olmak, iletişimin içeriğinden daha önemlidir. Hiyerarşik ilişkiler, şu veya bu nitelikte bir otorite yoluyla karar alma, emir verme ilişkilerini kapsar; kimin kime emir vereceğini, kimin kime karşı sorumlu olacağını belirtirler. (Bilgin, 2005: 162)

Ancak, filmde özellikle dikkat çeken ve Anadolu insanının temel davranış biçimi olarak şekillenen durum, kişilerin özellikle 'fonksiyonel' ilişkiler kurmalarıdır.

Gündelik hayatı oluşturan durum, Nuri Bilgin'in yukarıda belirttiği gibi 'karizmatik ilişkiler' de dahil olmak üzere, ağırlıklı olarak fonksiyonel ilişkiler üzerine temellenmiş görünmektedir. Şerif Mardin (2002: 14), ideoloji konusunu tartışırken, 'vaziyet alış'tan söz eder: "Vaziyet alış (*attitude*), bir insanın - dünyanın diğer görünüşlerinden ayırt ettiği bir dünya görüşü karşısında - davranışlarından çıkarılmış psikolojik süreç örgütlenmesidir". Dolayısıyla bu vaziyet alış, filmdeki memur (ast-üst derecelendirmesi dahilinde) profili açısından, bir bakıma geleneksel, kültürel, zihinsel ve tarihsel süreçlerin günümüz Türkiye'sindeki son yüzeyini figürler nezdinde temsil eder niteliktedir. Şerif Mardin, 'memur'a ilişkin bu geleneksel-aktarımsal yapıyı, Türk iktisadi yapısının belirlenmesinde 'arpalık' mükâfatlarının önemli ve gizli bir değişken olduğu yönünde açıklar:

Türkiye'de devlet, yüksek memurlarına her zaman iktisadi fırsatlar sağlamıştır; akılcıca kullanılırsa, bunlar, özel teşebbüsçülük için doğrudan doğruya işe atılmaktan daha iyi bir atlama taşı olmaktadır. Bu, maaşların yüksek oluşundan değildir. Gerçekte devlet hizmeti yapanlara verilen maaş yetersizdir. Fakat bürokrasi ile ilişkiler, iş hayatında şart olan kapıları açmaktadır. Türkiye'de özel sektörde başarı göstermenin en iyi yolu devlet memuru olarak başlamaktır. (Mardin, 2002:141)

Film, bu ifadeye göre düşünüldüğünde, hem günü değerlendiren hem de yaşadığı her günden ve her olaydan kendisine bir kazanç sağlamaya çalışan 'memur' tiplemesinde başat hale gelir. Yukarıda sözü edilen 'yoğurt' muhabbeti de hiyerarşik düzenin zihniyetle bağlantılı bir şekilde sürdürüldüğünü imleyen başlıca durumlar ve sahneler arasında en önemlilerinden birisidir. Bu sahnede kamera, zanlının yorgun ve öfkeli yüzüne ağır ağır yaklaşır. Dolayısıyla Bergson'un "durağanlık üzerinden imge yaratılması" (Totarro, 1999) ile Bakhtin'in 'diyalojik' kavramını açığa çıkaran bir anlam yaratma süreci başlar. Bakhtin'e (2001: 353) göre, esas olarak çoğul konuşan özneler arasındaki anlam ilişkisini tanımlayan 'diyalojik' "ne tümüyle mantıksal (diyalektik olsa bile) ne de tümüyle dilsel olana (kompozisyonel-sözdizimsel anlamda) indirgenebilir". Bir bakıma 'çokseslilik' anlamına gelen

diyalojik ilişki; "söylem iletişimde her tür sözce arasındaki (anlamsal) ilişkilerdir. Herhangi iki sözce, anlamsal bir düzlemde bir arada, yan yana bulunuyorlarsa (şeyler ve dilsel örnekler olarak değil) diyalojik bir ilişki kurarlar". Bu noktada 'anlamın cisimleşmesi' olarak da tanımlanabilen diyalojik ilişki "anlamın anlam üzerinde, sesin ses üzerinde katmanlaşması, kaynaşarak güçlenmesi (özdeşleşme anlamında değil) birçok sesin (bir sesler dehlizinin) anlamayı arttıran bileşimi, anlaşılmış olanın sınırları ötesine geçiştir" (Bakhtin, 2001:353). Bu nedenle, komiser üzerinden gelişen 'yoğurt' konusu, savcı üzerinden gelişen 'prostat' konusu diyalojikleşme bağlamında önem taşır. Komiser ve savcı arasındaki çatışma ('biz çalışalım halayı sen çek'çıkışı), muhtarın evindeki yemek sahnesinin neredeyse tamamı hem diyalojik ilişki yaratımı hem de durağanlık üzerinden imge yaratımı konusunda Bakhtin'ci ve Bergson'cu tavırla örtüşür.

Hiyerarşik düzende ast-üst ilişkilerinin çok daha net biçimde vurgulandığı önemli sekanslardan biri de, cesedi arayan ekibin bir mola için Muhtar'ın (Ercan Kesal) evine konuk oldukları bölümdür. İktidar zincirine sonradan eklenmiş gibi duran, kendi sınırları içinde iktidarla ilişkiye geçebilen tek kişi olarak 'muhtar' ve diğer erk sahipleri arasındaki iletişim biçimi bu kez daha farklı bir zihniyet ve aidiyet alanını ortaya çıkarır.

Muhtar, büyük adamları evinde ağırlamaktan, onlara ziyafet vermekten son derece hoşnut görünmektedir. Muhtarın büyük adamları doyurması, bir bakıma onlara hediye vermesi, Marcel Mauss'un (2005: 203-236) 'potlaş' tanımına uyum sağlayan, iktidarın el değiştirmesi ve karşılıklı alışverişe dair bir zihniyet ve davranış modelinin Türkiye'deki kalıpsal/aktarımsal dışavurumunu ortaya çıkarır.

Muhtarın köye bir morg ve gasilhane yaptırmak istemesi, bu ödeneğin devlet tarafından çıkartılması talebi, bu sekansta yer alan savcı, muhtar, komiser arasında geçen konuşma örgüsü, diğer sekanslarda olduğu gibi farklı olay, durum ve duygu katmanlarının birleşerek anlam yaratılmasına olanak tanır. Bu noktada, 'ikram' meselesi iki ayrı durum üzerinden, iki ayrı çözümleme imkânı tanıyan günümüz Türkiye'sine ilişkin bir takım politik çıkarımları da yorumlamayı gerekli kılar. Bunlar, muhtarın geniş ziyafeti

ile (farklı bir sekansta) jandarma komutanının savcıya yaklaşabilmek ve iletişim kurmak amaçlı 'bisküvi' ikramıdır. İki ikram biçimi karşılaştırıldığında, jandarma komutanının çabası çok cılız kalır. İşgüzarlık (ya da farklı bir perspektifle bürokrasi) konusunda, sonu hiçbir yere varmayan ve bir cesedin aranması işleminde yararsız bir bilgi olarak boşlukta kalan 'mücvir alan' takıntısı, tıpkı bürokrasiyi gerektiren diğer mevzularda olduğu gibi (ceset torbası, cinayet tutanağı, otopsi sırasında memurun malzeme yetersizliğine dair yakınmalarına ilişkin konuşma örgüsü) asıl konuya hizmet etmeyen, işlevsiz ve gereksiz bürokrasi yığını olarak eleştirel bir alt okumayı yaratır.

Tüm bu anlamsızlıklar yığını, tek tek karakterlerin içinden çıkamadıkları bir döngünün sıkıntısı ve bunalımı olarak (karamizahi ve absürt durumların da yaratılması suretiyle) resmedilir.

Elias Canetti (1998: 94), 'sürü' türlerinden söz ederken "sürüde görece az insan bulunur ve bu insanlar birbirini iyi tanır... her zaman birlikte yaşamışlardır, her gün görüşmüşlerdir ve pek çok ortak girişimde birbirlerini değerlendirmeyi öğrenmişlerdir" der. Canetti'nin sürüye ilişkin bu tanımı, aslında daha genişlemiş haliyle kitleyi oluşturur ve bu tanım bir cesedin peşinde küçük dünyalarının anlık coşkusunu ve çıkarlarını yaşayan filmdeki küçük topluluk için de geçerlidir. İktidar ve itaat zinciri düzenin (ya da oyunun) bozulmaması adına, küçük öfke patlamaları, geleceksizlik duygusu, suç ortaklığının zaman zaman verdiği vicdani ağırlıklar bazında yaşansa da sürmeli, sürdürülmelidir.

Bir Erk(ek) Analizi ya da Otopsis

'Bir Zamanlar Anadolu'da'nın ve genel olarak Nuri Bilge Ceylan'ın son dört filmi 'kadının ikinci plana itildiği' yönünde okunmuş ve 'erkek' filmleri olarak değerlendirilmiştir.

Ceylan, 'Anadolu sorunu, kadın sorunu mudur?' sorusuna cevap olarak, filmlerini kadın ya da erkek sorununu ön plana almak için yapmadığını, daha çok insanlık sorunu diye adlandırabileceğini belirtir. Temel motivasyonlarda kadın ve erkeğin arasında çok fark olmadığını ifade ederek örneğin; köyde (muhtarın evinde) erkeklerin karşısına çıkan

melek yüzlü kızın (Cemile'nin) erkeklerde o an için bıraktığı etkinin yansımasından söz eder. Kadınlar bazen (özellikle dar zamanlarda) erkeklere mucize gibi görünebilir, zanlının itiraf etmeye karar vermesi gibi. Filmde bu 'güzellik' imgesinin herkesi kendi içinde farklı hesaplaşmalara götürebileceğini söyler.⁵

Yönetmen her ne kadar bu tür bir niyetle filme başlamadığını belirtmiş olsa da, ağırlıklı olarak 'erkek'lerin ön planda olduğu ve kadının gerek bir 'güzellik' kavramı, gerekse bir 'suç unsuru' olarak çok kısa dilimlerde ortaya çıkması, filmin yine de kadın ve erkek profilleri açısından okunmasını gerekli kılar.

Filmde, anlık öfkeler, patlamalar, örtük çatışmalar, hınç ve benzeri duygulanımlar erkekler arasında, erkeklerin dünyasında ve erk(ek)'e özgü bir şekilde yapılır. Bu noktada 'erk'e ilişkin olan tüm ilişki ve iletişim biçimleri doğal olarak 'erkek' kaynaklı bir görünüm kazanır (ya da bunun tam tersini de söylemek de mümkündür). Ancak, baskın olarak hissedilen bu erk'in arka planında 'kadın' vardır. Kadın genelde (komiserin söylemiyle işleri karıştıran) kafa karıştırıcı, etkileyici, varlığı ortadan kalkmış olsa bile (savcının ölen karısı) gücünü hala sürdüren ve dikte edici bir tonda filmin dokusuna işler. Psikanalitik açıdan düşünülürse, filmde kadın imgesi, erkek nevrozunun Ödipal kırılmasına bağlı bir şekilde her erkek karakterde ayrı ayrı tezahür eder.

Freudien anlamda nevrotik ya da irrasyonel dışavurumlar, bastırılanın yerine geçer. Kısacası filmde 'kadın' erkeğin nevrozu olarak vardır. Ancak, bu nevroz çeşitli kastrasyon aşamalarından geçerek temeli 'anne'ye dayalı olan bir kadınlık imgesi olarak belirir. Freud (1989: 136), en başından itibaren, anne ile çocuk arasındaki evreyi, "kadının edilgen duruma geçmek için etken olması gerektiği" biçiminde tarifler. Bu dolaylı etkenlik (ya da bir bakıma görünmez iktidar), anne ve erkek çocuk arasında *fort-da*⁶ oyununun da içinde olduğu çeşitli aşamalardan geçerek, erkek çocuğun hayatı boyunca 'anne'ye ilişkin eksikliği kapatma, süblime etme ya da bastırma biçiminde sürer gider. Gledhill'e (1987: 12) göre Freud, bu anlamda, "biri iyi, diğeri kötü olan iki sembolik anne yapılandırır, bakıcı/koruyucu ve cezalandırıcı anne olarak."

Filmde, tam da bu anlamda iki ayrı kadın, Cemile ve Gülnaz, iki ayrı kavramı temsil eder niteliktedir. Biri suçu, vicdanı, ölümü temsil eden 'Gülnaz', bir bakıma 'şeytan kadın' imgesini üstlenirken; diğeri 'koruyucu, bakıcı, fantazmi güçlendirici, duygu yapıcı/duygusallaştırıcı' olarak 'Cemile', 'melek kadın' imgesinin erkek zihnindeki tezahürleri olarak ortaya çıkar. Bu iki kadına ilk etapta her ne kadar birer kavram ya da imge olarak yaklaşılsa da, erkek karakterlerdeki gerçekliğin bir yansıması biçiminde, yani erkeklerin kadınlara ilişkin deneyimleriyle ilgili bilinçaltı görüngülerini yüzeye çıkartmak için var oldukları anlaşılır. Bu deneyim ve görüngülerden ilki savcı ve sır perdesi olarak kalmış olan karısının ölümüdür. Gerek Freud gerekse Lacan'ın 'şey' ya da 'muamma' olarak belirttikleri kadın tanımı, artık ortada olmayan, aldatılmaya rıza göstermeyip kendisini yavaş yavaş ölüme sürükleyerek geride kalan kocasına ağır bir vicdan yükü bırakmış olan, bir nevi onu cezalandıran kadın imgesidir. Film boyunca, kadının varlığını hissettiren ilk efekt, komiser Naci'nin karısıyla yaptığı telefon konuşmasında belirir. Bu kadın sesi, o an'a kadar iktidar, irade, sorumluluk ve erk'in verdiği üstünlük duygusuyla komiser Naci'yi farklı bir hiyerarşik pozisyonda tutan durumun tersine çevrilmesiyle karamizahi, nevrotik ve diyalojik bir alan yaratır. Telefondaki kadın sesi dikte edici ve buyurucudur. Doktor'un hikayesine gelince, Doktor mutsuz bir evliliği geride bırakıp taşraya alışmaya çalışan, mesafeli, çocukluğundaki gibi yalnız ve kırılımandır. Bu aşamada yine 'anne' temelli bir kırılma, çocukluğuna ait bir fotoğraf aracılığıyla ve Gülnaz'ın oğlunu uzaktan izlemesiyle ima edilir. Filmdeki en derinlikli karakterlerden biri olan Arap Ali, trajik boyuttan varoluşsalığa, itaatkar bir 'kul' görünümünden Çehov kahramanlarının acı acı gülümseten karamizahi karakterlerine uzanan katmanlı bir yapı sergiler. Arap Ali'nin 'kadınla imtihanı' ise, muhtarın köyünden evlendiği kadındır. Ali'nin ihtilafı olduğu köy muhtarı ile arasındaki soğuk savaş evlendiği kadın aracılığıyla, organik bir bağ haline gelen bir evlilik nedeniyle ne tam anlamıyla sonlanan ne de sıcak bir şekilde devam eden bir iletişim halidir. Bu aşamada en gerçek ilişki, Gülnaz ve zanlının ilişkisidir. O da yasak bir ilişkidir ve bir kişinin ölmesine neden olmuştur.

Tüm bu erkek karakterler içinde, psikanalitik anlamda

kadınla en direkt ilişkiyi kuran kişi 'zanlı'dır. Freud, "tatmin edilmeleri kolaylaştığı anda erotik ihtiyaçların psikik değeri azalır" der: "Libidoyu yükseltmek için bir engel gerekir, tatminin önündeki doğal dirençlerin yeterli olmadığı yerde de insanlar her zaman aşkın keyfini çıkarabilmek için kendi önlerine geleneksel engelleri çıkartmışlardır" (Sizek, 2002:123'den). Bu durumda, zanlının 'arzusı' ya da arzu nesnesi olan kadını kaybetmeye odaklı her girişiminde hazı arttıran bir 'cinayet' ile fantezi boyutunu kaybetmeden devam eder. Sizek'in (2002: 123), Lacan'dan aktardığı müstehzi ifade; "Cinsel ilişki yokluğunu ikame etmenin çok incelikli bir yolu, onun önündeki engeli koyan bizmişiz gibi yapmaktır" biçimindedir.

Konu, erkek dünyasındaki 'anne' temelli 'kadın' olunca, yine dolaylı olarak anneyi ilgilendiren Ödip ve fallus etkinliğinden söz etmek gerekir. Çünkü, filmde özellikle 'erkeklik ve erkekliğin yitimi' doğrudan 'fallus'la ilişkilendirilebilen göndermeler taşır. Lacancı anlamda Ödip, önce anne ve çocuğun ortaklaşarlığıyla başlayan, babanın daha sonradan bu yapıya katıldığı bir süreçtir. Baba bu noktada 'Yasa'yı yani her şeyden önce aile içi cinsel ilişkiyi yasaklayan tabuyu temsil eder. Çocuk böylece baba figüründe kendisinin parçası olduğu daha geniş ailevi ve toplumsal bir düzen olduğunu anlamaya başlar. Fallus, Lacan'ın kilit terimidir ve cinsel farklılığı belirtir. Freud'a göre ise, erkek çocuğu annesine yasak aşk beslemekten vazgeçiren şey iğdiş edilme korkusudur. Bu aşamada babaya boyun eğme ve anneden uzaklaşma onu simgesel olarak erkek rolüyle tanıştırsa da, anneye ilişkin yasak arzusunun ilk kez bilinçaltına gönderilmesi ile ilk içe bastırma başlar (Eagleton, 1990:173-193'den). Fakat fallus anne dolayısıyla hala bir tehdit oluşturmaktadır.

Filmde 'prostat' konusu doğal olarak daha geleneksel, hiyerarşik ve erkeksel/iktidara yönelik düzlemde gelişme gösterse de, alt metninde bir fallus tehdidi sezilmektedir. Filmde, hiyerarşik tablonun tepesindeki kişi olan savcının 'sıklıkla idrara gitmesi' üzerine diğer arabada bulunan komiser Naci, Doktor, Arap Ali ve polis memuru İzzet arasında geçen konuşmalar, Doktor'un açıklayıcı bilgilerine rağmen bir erkeklik yitimi önyargısıyla karşılık bulur. Bu makelenin 'Hiyerarşi, Bürokrasi, Düzen ve Aidiyetlik Üzerinden Bir

Değerlendirme' başlığı altında sözü edilen hiyerarşik düzen ise (araçların dizilişinin sırasının değişmesi) tam da bu aşamada bozulur. Komiser ile savcı arasında daha sonradan ortaya çıkacak olan hiyerarşi temelli çatışmanın ilk belirtileri bu aşamada kendisini hissettirmeye başlar.

Sonuçta, bir 'erkek filmi' yolundaki düşünce ya da ön yargılar, erkeklığın yitimiyle ilgili korkuyu, fallik endişeyi, düzenin bozulması ya da bozulmasına ilişkin tehdidi ve erkeğe yüklenen geleneksel baskının kristalize olmasını ifade eder. Bu çözülme ve deformasyonun filmdeki tek geçerli nedeni, anne temelli kadın olarak gösterilebilir. Yine Freudien anlamda, erkek çocuğun yoğun biçimde saldırganlaştığı evre, 'annenin aşkını yitirme' duygusunu yaşadığı (ya da bu duygunun ikamesini oluşturmaya başladığı) evredir. Film bu anlamda, erkek figürlerin hacimsel olarak yer aldığı bir mecrayı işaret ederken, imge olarak kadını ön plana çıkarır.

Sonuca Doğru

Nuri Bilge Ceylan'ın son filmi 'Bir Zamanlar Anadolu'da' tartışılabilir düzeyde postmodern veya sanat sineması tanımlı bir film olarak ifadelendirilebilen, çizgisel ve basit bir öyküye sahip olmakla birlikte 'açılış'a elverişli, okunabilir bir yapı, hatta bir başyapıttır. Fakat, daha da önemlisi film, herhangi bir duyuşa ve kategoriye girmemesi bakımından tanımı hak eder ölçüde 'yeni' bir filmsel duyarlılığın (Türkiye sineması ve yönetmenin kendi filmografisi bağlamında) kapısını aralar.

Sinemada 'kalıcı olan'ın tanımı için, endüstriyel anlamda geniş seyirci kitlelerine ulaşması, ticari başarı elde etmesi ve teknik düzeyde son derece pahalı ya da çarpıcı unsurlar taşıması gibi özellikler akla gelirken; sanatsal düzeyde ise, anlam oluşturabilen, görsellik aracılığıyla katmanlaşarak okunabilir hale gelen, yarattığı metaforlarla düşünsel boyutu derinleştirebilen ve biçimsel estetiğinin kusursuzluğunu öyküyle örtüştürebilen yapımlar akla gelir. Jean Mitry (ikircikli olmakla birlikte), sonunda sinemanın bir dilyetisi olduğu sonucuna varmıştır:

Diğer tüm sanat biçimlerinde varolan eksilti (*ellypse*), anlama (*sylllepse*), yineleme ve karşıtlıklar, karşı-tez,

dolaylama, abartma, sıralama, derecelendirme, askıya alma, metafor ve kapsamlama sinemada da varlık bulmaktadır. Bu nedenle düşünceye bir kalıp veren dilyetisi, yapıları aracılığıyla kısmi düşünce biçimlerini ortaya çıkartmış, daha doğrusu düşüncenin sunduğu biçimler aracılığıyla üretilmesini sağlamıştır. (Mitry, 1989: 30-31)

Peki, sinemada sanat haline gelen veya onun dar anlamda 'sanat sineması' olarak tanımlandığı koşullar nasıl ortaya çıkar? Ya da soru, biraz daha Türkiye Sineması bağlamında düşünülürse, özellikle 2000'li yılların yapımları bu tanımlamayla örtüşür mü? David Bordwell, sanat sinemasını tanımlarken bilindik tarzdaki klasik anlatı sinemasının tezadında yer alan özelliklerden bahseder: Neden-sonuç ilişkisindeki kopukluklar, olay örgüsünde epizodik yapılanma, psikolojik gel-git'lere yapılan vurgu gibi (Bordwell, 2010: 126). Bu nedenle, bu tarz sinemanın gerçekliğinin çok yönlü olması, önceden hesaplanmış boşluklar (bir tür semptomatik okuma ile açıklayabileceğimiz tarzda) barındırması, nedenselliğe daha açık uçlu yaklaşımlar getirmesidir. 'Sanat Sineması Üzerine-Tartışmalar ve Yaklaşımlar'a önsöz niteliğindeki Ali Karadoğan'ın metni, Türkiye'de hala 'sanat sineması' kriterlerinin ya da bu sinemayı değerlendirme koşullarının netlik kazanmadığı yolundadır: Karadoğan (2010: 16), 2000'li yıllarda yapıtlarını sanat sinemasının anlatım özelliklerini kullanarak sürdüren ve taviz vermeyen yönetmenler arasında Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Semih Kaplanoğlu gibi isimleri sıralar, ancak bu yönetmenlerin sinemasında 'sanat' tanımı konusunda hala belirsizlikler olduğunu da belirtir. Bu, ister sanat sineması ister daha sınırlanmamış haliyle 'yeni oluşumlara açık' bir sinema biçimi olarak düşünülün, Bergson'cu anlamda 'psikolojik zaman', Bakhtin'ci anlamda 'kronotop ya da diyaloji', Eco'cu anlamda 'açık yapıt' ya da Barthes'ci anlamda 'boş sayfa' olarak değerlendirilebilecek bir yapıtla karşı karşıya olduğumuz söylenebilir.

Edgar Morin (2005: 61), bu psikolojik zamanın (*equivocal time*-çiftanlamlı zaman) duygusal ve öznel zaman olduğunu söyler: Geçmiş, şimdi ve gelecek örüntüsünün içinde barındıran bu zaman, tıpkı insan zihnindeki gibi ayırt

edilmemiş (undifferentiated), geçişsiz (insanın geçmişe ait belleğinde geleceğe ilişkin imgeleminde ve yaşadığı an'a dair eşzamanlı ve birleşik) olarak sunulandır. Filmsel imge ve anlam yaratımı bu zemin üzerinden hareketle sadece yapısal düzeyde değil, gösterilenin yan anlamının kültürel, ideolojik ve psikolojik okumalarını da geçerli kılar.

'Bir Zamanlar Anadolu'da' hem açık uçlu denilebilecek hem de düşünsel düzeyde filmin bütününe yeniden göz atmamızı sağlayan ve ağırlıklı olarak dış sesle, efektlerle desteklenen ve yaklaşık yirmi dakika süren 'otopsi' sekansıyla hatırlanacaktır. Bu sekans yapısalca ya da postmodernist anlamda post-politik bir görünümün yorumunu yapar gibidir. Cinayet çözümlenmiş, ceset bulunmuş, organların teşhisi yabancılaştırıcı insan sesi ve organ sesi eşliğinde gerçekleştirilmeye başlanmış, cesedin canlı canlı gömüldüğüne dair bir kanıt rastlanmış ve derhal üstü örtülmüştür. Bu aşamada otopsi memurunun Doktor'a yönelik olarak sarf ettiği 'Hocam siz geri çıkın, size de kan bulaşmasın' cümlesi, o ana kadar katlanarak gelen cinayet, ceset, Komiser-Doktor çatışması ve malzeme yetersizliği üzerinden ve ceset üzerinde bulgularan kanıtın deşifre edilmemesi üzerine gelişen Doktor-Otopsi memuru çatışmasına etkileyici bir vurgu yapar. Çünkü, bu taşra kasabasına yeni katılmış olan Doktor'un da (yine açık uçlu bir okumayla) düzene dahil olmaya başlaması ve gerçeği beyan etmek yerine (gerek bürokratik nedenlerden gerekse duygusal/psikolojik nedenlerden dolayı) üstünü örtmeyi tercih etmesi, bireysel alandan toplumsal ve kültürel alana doğru açılan bir katmanlılık ve derinlik içerir.

Filmde Bergson'cu anlamda 'durağanlık izlenimi üzerinden imge yaratılması' konusuna uyum sağlayan ve nesnelere üzerinden ilerleyen iki ayrı sekans anlam yapıcudur. Bergson'un 'imge-hareket' (*duration-images*) ya da 'dönüşüm-imge' (*change-image*) olarak tanımladığı duruma vurgu yapan 'elma', ve 'cesedin yanına konulan kavunlar'; birer nesne olarak elma ve kavunun çok ötesine geçip Mitry'nin (1989: 91) imge oluşumunda 'rölyef' etkisinden söz ettiği bir açılış olanaklı hale getirir. Benzer bir katmanlılık ve açılış, savcının (Taner Bırsel) yakın plan yüz çekimlerinde de aynı izlenimi yaratır. Gizemini üstü kapalı bir şekilde, kendini

bir 'öteki' konumuna yerleştirerek anlattığı öykü boyunca, teknik olarak gerek mimik ve makyaj, gerekse psikolojik bir derinlik yaratma anlamında bir film karakterinin yüzü; gölgeleri, eski yara izleriyle ruhun aşındırdığı kraterler gibi vurgulanır. Morin (2005: 69-70), 'Yüz Ruh'tur' (*Face is Soul*) başlığında, "Ekranında yüz bir manzara haline, manzara da yüz haline gelir, işte bu da ruhtur" der.

'Bir Zamanlar Anadolu'da', karakterlerin iç dünyasından, toplumsal düzleme doğru genişleyerek açılır. Bu açılış olanaklı kılan ise, yönetmen başta olmak üzere, öykü ve senarist olarak Ercan Kesal'ın, kamera yönetmeni olarak Gökhan Tiryaki'nin, ışık yönetiminin, oyunculuğun ve oyunculuk yönetiminin başarısıdır.

Bir kasabanın sıkıcılığı (bozkır atmosferi), boğuculuğu ve bu dolayısıyla anlam yaratması, sınırlı ve sıkışık bir mekân/mizansen izlenimini Türkiye'nin geneline taşıyan bir yorum sunar. Kısıtlanma, kısıtlanma, aidiyet, an'ın ve şimdinin tasavvufi ve varoluşçu yansımaları, geleceksizlik, belirsizlik, suç ortaklığı ve benzeri zihinsel, duygusal ve geleneksel/kültürel yansımalar 'Türkiye'nin bütününe ve 'kasabalılık hali'ni eşdeğer konuma getirir. Bu aşamada önemli olan bu vurgunun didaktik, sloganlarla ve kaba hatlarla işlenmeyip, sinemasal bir form olarak estetik, sanatsal ve sinema yoluyla üretilen bir felsefi boyutta iletilmesidir.

Notlar

1 23.04.2012 tarihinde, 12. Uluslararası İzmir Film Festivali'nde bir master class gerçekleştiren Nuri Bilge Ceylan; 'Filmlerinizde politik eleştiri olmamasının bir nedeni var mı?' sorusuna cevap olarak; 'Herkes kendisini zorlayan meseleler üzerine film yapar. Güncellik daha çok gazetecilerin işidir. Örneğin Dostoyevski'nin Ecinniler'i genel olarak dünyada yapılmış en iyi politik eserlerden biridir.' demiştir.

2 Doktor ve Arap Ali'nin diyaloguyla başlayan sahne, karakterlerden önce birine (önce Arap Ali'nin yüzüne) daha sonra diğerine (doktorun ensesine) zoom-in yaparak diyalogdan, monologa evrilir. Aslında birer iç konuşma gibi duran bu replikler sonunda yine diyalog gibi algılanır. Bu noktada batılı ve doğulu anlamda "varoluş" sorunsalına vurgu yapılır. "Arap Ali: Bizim buralarda böyle Doktor, kendi göbeğini kendin keseceksin. Ha yok ben kesemem arkadaş diyorsan iki dakikada alırlar çapını. Nereden geldiğini şaşırırsın. Yok işte öyle, hem şoför mahalli olsun, hem cam kenarı olsun, hem de bedava olsun, yemezler.

Maalesef hayvan terli..” (Ali'nin yüzüne ağır ağır zoom-in yapılır) “Arap Ali: Adamın gözünden sürmeyi çekerler, üstüne üstlük bir de seni borçlu çıkarırlar. Onu bilir onu söylerim. Dairede oturacaksın, merkezi kollayacaksın. Ha, çember olsa olmaz mı? Olur, o da olur. Fakat, yerinde ve zamanında, Doktorun ensesine zoom-in yapılırken Arap Ali'nin iç sesi (dış ses) devam eder: “Arap Ali: Fakat icap ederse vazgeçmeyi de bileceksin. Hiç birimiz dünyaya kazık çakmadık değil mi Doktor? Hazreti Süleyman 750 yaşına kadar yaşamış, altın, mücevher, e dünya ona da kalmamış değil mi Doktor?” Buradan Doktor'un iç sesine geçilir: “Yine yağmur yağıyor, yağsın. Yüzyıllardır yağıyor. Ne fark eder? Fakat bundan sadece yüz yıl sonra ne sen, ne ben, ne savcı, ne komiser. Aynı şairin dediği gibi; yine yıllar geçecek ve geride benden bir iz kalmayacak. Yorgun ruhumu karanlık ve soğuk kuşatacak.”

3 Gabriel Garcia Marquez'in 1981 yılında yazdığı, 1982 yılında Nobel Edebiyat Ödülü'ne layık görülen “Kırmızı Pazartesi”, işleneceğini herkesin bildiği bir cinayeti anlatır. Ancak cinayeti kimin işleyeceğini ve kimin öldürüleceğini herkes bilmekle birlikte kimse buna engel olmamaktadır. Roman bir cinayet öyküsü arka planında asıl olarak halkın ortak davranış biçimlerini ve iç yüzünü ortaya çıkarır. Basit bir namus cinayeti gibi durması sadece gerçekliğin en dış yüzeyinde kalır. Asıl mesele, topluluktan bir kişinin cinayeti önlemeye kalkışması durumunda topluluğu bir arada tutan bağların çözülmesi ve dağılması anlamına geleceği için hiç kimse böyle bir davranışa yeltenmez.

4 ; “Sergio Leone yalnızca filmin adına ilham vermiyor, filmin estetik duygusunda fazlasıyla western ruhu var.” (Akdemir, 2011). “Ceylan'ın filmi, İtalyan yönetmen Sergio Leone'nin Bir Zamanlar Batı'da filmi gibi açılıp, ondan on altı yıl sonra çekilen Bir Zamanlar Amerika gibi bitiyor. Leone için son derece güçlü olan şey acıya, yalnız ya da ölmüş bir adama ya da kayıp zamana övgüdür. Ceylan, Leone'nin destansı manzaralarını ve kayıp zaman duygusunu benimseyip böylece bizimle karakteristik bir oyuna giriyor.” (Blincoe, 2012).

5 Bu paragrafta aktarılan bilgiler, 23.04.2012 tarihinde gerçekleştirilen 12. Uluslararası İzmir Film Festivali'nde Nuri Bilge Ceylan Masterclass'ından alınmıştır.

6 *Fort-da* Oyunu, Freud'un “gitti-geldi” oyunu olarak tanımlanır. Çocuğun annesinin yokluğunu bastırmak için makarayla oynadığı bir tür oyundur. Buna göre, bebeğin simgesel düzen içinde kullandığı ilksel nesnelere onun için küçük ötekilerdir (*objet petit a*). Oyun olarak *fort-da* (var-yok), bir nesnenin kaybolup belirmesidir. Böylece bebek eksik kavramını geliştirir ve bebeğe kendi tamamlanmamışlığını animsatar. (Çoban, 2013)

Kaynakça

- Atam, Zahit (2011). *Yakın Plan Türkiye Sineması*, İstanbul: Cadde Yayınları.
- Bakhtin, Mikheal (2000). *Karnavaldan Romana*, çev. Cem Soydemir, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bergson, Henri (1950). *Time and Free Will-an essay on the immediate data of consciousness*, London. George & Unwin Ltd.
- Bilgin, Nuri (2005). *Siyaset ve İnsan*, İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Bordwell, David (2010). *Sanat Sineması Üzerine*, der. Ali Karadoğan, Ankara: Deki Yayınları.
- Canetti, Elias (1998). *Kitle ve İktidar*, çev. Gülşat Aygen, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Eagleton, Terry (1990). *Edebiyat Kuramı*, çev. Esen Tarım, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- _____ (1994). *Eleştirinin Görevi*, çev. İsmail Serin, İstanbul: Ark Yayınları.
- Eco, Umberto (1994). *Açık Yapıt*, Çev. Yakup Şahan, İstanbul: Kabcacı Yayınları.
- Freud, Sigmund (1989). *Psikanaliz Üzerine*, çev. A.Avni Öneş, Ankara: Say Yayınları.
- Gledhill, Christine (1987). “Mothering, Feminism and Representation”, *Home is Where the Heart is*, ed. Christine Gledhill, London: PFI Publishing.
- Mardin, Şerif (2002). *Din ve İdeoloji*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Marquez, Gabriel Garcia (1982). *Kırmızı Pazartesi*, çev. Faik Baysal, İstanbul: Can Yayınları.
- Mauss, Marcel (2005). *Sosyoloji ve Antropoloji*, çev. Özcan Doğan, Ankara: Doğu-Batı Yayınları.
- Mitry, Jean (1989). *Sinema Estetiği ve Psikolojisi*, çev. Oğuz Adanır, İzmir: DEÜ, GSF Yayınları.
- Morin, Edgar (2005). *The Cinema or the Imaginary Man*, University of Minnesota Press.
- Özkaya, Tüten (1977). “A.P.Çehov'un Oyunlarında Üslup Özellikleri”, *Rus Edebiyatı Üzerine Yazılar*, Ankara: San Matbaası.
- Parla, Jale (2007). *Don Kişot'tan Günümüze Roman*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Sizek, Slavoj (2002). *Kırılgan Temas*, çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Metis Yayınları.
- Totaro, Donata (1999). *Gilles Deleuze's Bergsonian Film Project* www.horschamp.qc.ca/9903/offscreen_essays/eleuze1.html (20.07.2011)
- Ünlü, Aslıhan, (2009). *Merkeze Dönmek*, İstanbul: Mitos Boyut.

İnternet Kaynakları

Akdemir, Şenay (2011) "Ceylan'da Taşranın Otopsi", *Radikal Gazetesi*, 23.09.2011.

www.radikal.com.tr/sinema/ceylandan_tasranin_otopsisi.1064134. erişim tarihi: 20.02.2012

Blincoe, Nicholas (2012). "Once Upon a Time in Turkey" 23.03.2012, www.majalla.com/eng/2012/03/article_55230134 erişim tarihi: 15.03.2013

Çoban, Barış. *Lacan Aynalar Şövalyesi ya da Bilinçaltında Bir Seyyah* www.academia.edu/608782 (25.02.2013)

Bilimsel Renk Bilgisinin Resim Sanatındaki Yansımaları

Sevgi AVCI *

Özet

Renk, sanatın duyuşsal izlenim taşıyan doğaya öykünme, idealize etme ve soyutlaştırma temelli serüveninde, ressamın imge-lerini kurmak için kullandığı temel araçlardan biridir. Sanatın bilim öncesi ya da yansıtmaya dayalı döneminde renk ve ışık iki ayrı kavramdır. Sanatçılar bu ikisi arasındaki ilişki üstüne pratikler yaparken, bilim adamları yalnızca ışığa odaklanmıştı. Ancak, bilim ve sanatın ortak konusu ışığın enine boyuna incelenmesi, yüzlerce yıl araştırma yapan bilim ve sanat insanını renk konusunda buluşturdu. Newton'un bilimsel buluşu ile renk, sanat dünyası dışında da ele alınan konu olarak özellikle 19. yüz-yılın keşifler atmosferinde yapısal özellikleri, görme, algılama ve ilişkileri yönünden araştırılmaya başlanmış; üstüne üretilen teoriler resim sanatı pratiklerine yansımıştır. Renk hakkındaki metinler, sanatçının renk anlayışına yeni boyut katarken renk deneyiminde biçimden bağımsızlaşıp salt görsel olana yönelik dönüşümü sağlayan faktörlerden biri olmuştur. Rengin bilim sonrası kullanımını içeren bu makalede bilimsel renk bilgisinin resim sanatındaki etkilerini incelemek amaçlanır.

Anahtar Sözcükler: *Bilimsel Renk Bilgisi, Resim Sanatı, Renk, Işık, Renk Duyumu, Renk Algısı*

The Reflections of Scientific Colour Knowledge on the Art of Painting

Abstract

Colour is one of the main devices that painters use in creating images through a process of abstraction, idealization and imitation of nature which embody perceptual impressions. Colour and light were two distinct concepts in art before the age of science. While artists were working on the relationship between the two, scientists were focused only on light. However, colour was to be the meeting ground for scientists and artists who separately had been studying light for centuries. Following Newton's discovery, in the 19th century, colours began to be studied from the point of their perceptual and structural qualities and relations outside of art, and in turn such theories had an impact on artistic practice. While scientific texts on colour contributed to artists' understanding of colour; they also had been one of the factors that led the way to the evaluation of the visual regardless of form. This article aims to examine the effects of scientific knowledge of colour on the art of painting.

Keywords: *Scientific Knowledge of Colour, Art of Painting, Colour, Light, Colour Sensation, Colour Perception*

Giriş

Resmin temel öğelerinden biri olan renk, sanatın duyuşsal izlenim taşıyan doğaya öykünme, idealize etme ve soyutlaştırma temelli pratiklerine eşlik etmiştir. Sanat ve bilim alanında renk hakkında üretilen bilginin alışverişi, resimde rengin bu işlevini değiştirmese de kullanımına ve resmin içeriğine yön vermiştir.

Sanatın bilim öncesi ya da yansıtmaya dayalı döneminde renk ve ışık iki ayrı kavramdır. Sanatçılar bu ikisi arasındaki ilişki üstüne pratikler yaparken, rengi nesnenin bir özelliği saydıklarından, nesneyi aydınlatan ışığın izini sürmüşlerdi. Işık, estetik bakımdan, lokal rengin, yani nesnenin varlığına ait olarak düşünülen rengin, açık/koyu değerleri ile elde edilip yüzey üzerinde hacmi ortaya çıkarmaya yarıyordu. Resimde en üst düzeyde gerçeklik yansımasına ulaşmak için renk ilişkilerinde ışık ve derinlik etkisine başvuruldu. Bu uğurda görmeyi rasyonelleştiren çeşitli gözlem teknikleri ve araçlar dahi geliştirildi. Bilim adamları ise başlangıçta yalnızca ışığa odaklanmıştı. Ancak, optik araştırmalar sırasındaki deneylerde ışığın kırılması ile rengi meydana getirdiğini keşfeden Sir Isaac Newton (1642-1727), ışığı rengin kaynağı olarak tanımladı; sanat geleneğinden bağımsız, matematiksel verilerle ve rakamlarla ifade etti. Dolayısı ile renk, Fizik, Fizyoloji, Kimya, Biyoloji, Psikoloji ve Sosyoloji'nin inceleme alanına girmiş, sanatla bilimin yolu renk konusunda keşmişmiştir.

Renk bilgisinin bilim ve sanat eksenindeki iki yüzyıldan daha fazla zamana yayılan tarihi gelişiminde, fizikte ışığın kırılması ile başlayıp sanatta illüzyonun kırılmasıyla devam eden iki ayrı dönüm noktası yaşandı.

İlkinde, Newton'un keşfinden sonra bilim dünyasında renk, yapısal özelliği, görme, algılama ve ilişkileri yönünden incelenmiş; özellikle 19. yüzyılda, renk üstüne odaklanan bilim adamlarından Johann Wolfgang von Goethe-1810- (1749-1832), Thomas Young (1773-1829), David Brewster (1781-1868), Michel Eugène Chevreul-1839 (1786-1889), Von Helmholtz-1878 (1821-1894), Ogden Nicholas Rood-1881 (1831-1902) ve Karl Ewald Konstantin Hering (1834-1918) geliştirdikleri teorileri ile öne çıkmışlardır.

İkincisinde ise, renk üstüne bilimsel çalışmaların sanata yansması söz konusudur. Bilim alanında renk hakkındaki metinler, renk pratiklerinde sanatta dönüşümlere yol açan gelişmeler sağladı. Örneğin, sanatçının renge bakışı değişti; birçok -Fransız, İtalyan ve Amerikan- ressamın soyutlamaya doğru yönelmesinde ilham kaynağı oldu; renk kavramının ışıkla bağına yeni boyut kattı. Moszynska'nın (1993:15) *Abstract Art (Soyut Sanat)* adlı kitabında belirttiği gibi: "Yeni çağın bakış açısından gelişen teoriler, sanatçıların nesneyi esas alan sanat yaklaşımından, rengin özgürleşmesini araştırabilecekleri bir yapıya doğru giden sanatın koşullarını hazırladı".

Bu makale, rengin bilim sonrası resim sanatında kullanımını kapsar. Renk konusunun geniş kapsamı nedeniyle, ağırlıklı olarak Fizik, Fizyoloji ve Görsel Algılama alanındaki renk teorilerine yoğunlaşır ve bu alanlarda üretilen renk bilgisinin, resim sanatına evrilmesinden doğan etkilerini örneklerle incelemeyi amaçlar.

Bilimden Sanata Rengin Anlamı:

Işıktan Renge-Renkten Işığa

Işık, resim sanatında rengi bilime taşıyan unsurdur. Çünkü, bilimsel buluşlar, renkle bağı nedeniyle ışığı, ressamın ilgi odağı haline getirmiştir. Bilimdeki tanımıyla "ışık, bir enerji kaynağından göze gelen ışının elektromanyetik dalgalara dönüşmüş halidir" (Temizsoylu, 1987: 10). Renk ise ışığın bir özelliğidir: "Görülebilir her dalga boyundaki ışık özel bir renk hissinin doğmasına yol açmaktadır. Normal bir insan gözü dalga boyu 380-760 nm arasında olan ışığı algılayabilmektedir" (Daw,1992: 545-561; Kamış, vd, 2001:732'den). Sanat dışındaki alanlarda renk tanımlarının temelinde ışık vardır: "Fiziksel sistemde renk: Işığın, ölçüler ve rakamlarla geniş bir şekilde incelendiği olaylar topluluğudur. Fizyolojik sistemde renk: Işığın, göz retinası üzerinde ve sinirlerde meydana getirdiği değişimdir. Psikolojik sistemde renk: Çeşitli ışık etkilerinin beyinde uyandırdığı etkilerdir." (Temizsoylu, 1987: 9). Resim sanatında hangi dönem, hangi üslup olursa olsun renk ışıkla ilişki halindedir. Bilimsel deneylerde nesnelerin rengi, üzerine düşen ışık ile değiştiği gözlemlenip rengin bir duyum olduğu kavrandıktan sonra, ışık kavramı ile eskiden olduğu gibi resimde açık koyu değer farkları

değil, bir duyum olarak renkler ve renklerin kroma değeri kastedilecekti. Bilimin aksine resimde renk, ışığın kaynağıdır. Modern resimde ışıkla aynı anlamda kullanılmıştır. Başka deyişle, her bir rengin ışığa karşılık geldiği, renklerin farklı ışık değerine sahip olduğu anlaşılmıştır.

Sanat Dünyasında Renge Bilimsel Yaklaşımlar: Nesnel Görmeden Özne Görme Doğru

Sanatsal bilgi üretiminde renk kullanımı hakkında resim sanatının evrimi kendi içinde sürerken, renkle ilgili bilimsel çalışmalar 17. yüzyılda başladığı halde bu konudaki bilimsel bilginin sanata katkısı gecikmeli olmuştur. Çünkü, dönemin sanat alışkanlığı/geleneği böylesi estetik yenilenmeye henüz hazır değildir. Bu yüzden loş atölye ortamından gün ışığına/doğaya çıkıp gözlem yapmaya başladığında renkleri görme, hatta görmeden de öte görüldüğü gibi resmetme bazı sanatçıları, sanat çevrelerini çelişkiye sürüklemiştir. Gombrich (1992: 64), bunu sanatçı-izleyici veya devrim-gelenek arasındaki çatışmalara bağlar. Ressam, günışığı altında renklerin parlak olması durumunu fark etmiş bile olsa resminde kullanma konusunda tereddüt yaşar; izleyicinin beğenisine ters düşmesi nedeni ile eskisi gibi renkleri kahverengi ve mavi tonları etrafında sınıflandırmak zorunda kalır. Diğer yandan bu dönemde bilim ve sanatın ayrı ayrı alanlar olarak tarifi bilimsel yaklaşımları sanatın dışında tutar. Bilimde neden sonuç ilişkisi içinde 'nesnel değişmezlik', ilkesi ile açıklanabilen renk göreceliliği, doğadaki ışığın değişken olması yüzünden bu durum resimde nesnel olarak yansıtılamaz. Yani ressamın doğa gözlemi öznedir. Diğer yandan resme ne kadar ışık girerse resim o oranda klasik beğeniden uzaklaşmış kabul edilir. Algılama üstüne yapılan siyah kömür-beyaz mendil deneyinde küçültme ekranı diye adlandırılan ve ışıklandırmanın derecesi konusunda yargıya varmayı sağlayan, aygıt yardımı ile gölgedeki beyaz mendile göre güneş ışığı altında, daha beyaz görünen kömürün renk göreceliliği bilimsel olarak ispatlanır (Gombrich, 1992: 65). Algılama açısından asıl olan görece nitelikteki parlaklıktır. Görmenin fizyolojik işleyişinde renklerin ressamlarca bu şekilde duyumu sanat tarihindeki kırılmanın da başlangıcıdır.

Renk görmenin, görsel algılamanın bir parçası olduğu düşünülürse, ressamların görsel algılama alanındaki çalışmalara

benzer biçimde onlardan çok daha önce görme deneylerine girişmeleri, sanat alanındaki bilimsel yaklaşımların sinyalıdır. 17. yüzyıl manzara resminde renk görme ile ilgili çabaların bir ürünü olarak Claude Lorrain'ın (1600-82) yüzeyi karartılmış cama başvurması bu tavra kanıt olabilir. Sanatçılar, özellikle manzara resminde ışık ve derinlik etkisi verme çabalarında mutlak renge ulaşmak için yeni gözlem tekniklerinden yararlandılar (Warner, 2005: 865-866). Gerçekliğin temsili uğruna, isli camdan küçültme aynasına, Camera obscura'dan fotoğraf makinasına kadar, en basitten en karmaşığa çeşitli aygıtlar icat edildi.

Sir Joshua Reynolds (1723-92) ve Thomas Gainsborough (1727-88) gibi ressamlar, doğayı tasvir etse de görüngü, henüz imgeleme dayalıdır ve loş atölye ortamında üretilir. Renkten yararlanma biçimleri eskisi gibi açık/koyu tonlama ile keskin çizgi ve hacim yakalamak, sağlam biçimler yaratmak şeklinde olduğundan gözlemlerinde doğa muhalefeti ile karşılaşmaları kaçınılmazdır.



Resim 1. Sir Joshua Reynolds, 'Lady Elizabeth Delmé ve Çocukları', 1777-89 Tuval Üzerine Yağlıboya, 238.4x147.2 cm. Ulusal Sanat Galerisi, Washington, D.C



Resim 2. Thomas Gainsborough. 'Köprülü Peyzaj', 1783-84
Tuval Üzerine Yağlıboya, 113x133.4 cm. Ulusal Sanat Galerisi

Ancak, 18. yüzyılda öncülü isli cam olan ve Lorrain aynası diye adlandırılan küçültme aynası adlı bir aygıt geliştirilir. (Gombrich,1992: 60, 61) Sürekli değişen ışık altında öztonu zayıflatan bu aygıt yardımı ile nesnelere üzerinde patlayan şiddetli ışığın üstesinden gelinir. Doğanın çok renkliliği, uzaklarda soluk maviden ön planda koyu kahverengiye doğru yumuşak geçişlerle renk derecelendirmeleri denenecek elde edilir. Ve böylece doğadaki açık koyulara sadık kalmanın; renk tonları arasındaki ilişkileri koruyarak tuvale taşımının yolu bulunur. Sir Joshua Reynolds'un 'Lady Elizabeth Delmé ve Çocukları' (Resim 1), Thomas Gainsborough'un 'Köprülü Peyzaj' (Resim 2) adlı resimlerinde ışık ve derinlik etkisi vermek için bu aygıttan nasıl yararlandıklarını görmek mümkündür.

Buluşlar çağı olan 19. yüzyıl başlarında çalışmalarının 'doğa bilimsel deneyler' olduğunu söyleyen. John Constable (1776-1837), bilimsel tutumu ileriye götüren örnek olarak günümüzde artık yadırganmayan aydınlık paletle ulaşmanın ilk adımını atar. Doğadaki açık koyu etkileri, ressamın sınırlı paletinde araştırır. Hassas renk dereceleri ve renkler arası ilişkilere yoğunlaşır. Canlı renk kullanma girişiminde bulunur. Nitekim 'Saman Arabası' adlı resmi, Paris'te sergilendiğinde, Empresyonist sanatçıların renklendirme deneyimlerine ilham vermiştir. Constable, derinlik etkisini ve resmin atmosferine hakim olan ışığı öznel renk duygumu ile sağlayarak lokal renk anlayışının çözülmesinde öncü olmuş, ışık ile renk arasındaki güçlü bağı sezmiştir (Resim 3).

Constable örneğinde sanatçıya muhalefet eden bu kez doğa değil, bilimdir. Onun parlak yeşilleri Delacroix'ya (1798-1863) cesaret vermesine rağmen, sanat tarihinde, resmin ön planında kahverengilerin yerine geçen parlak yeşillerle ilgili anlatılagelen anekdot, Constable'in renklerle deneyimlerinin, bilim adamlarını, örneğin Brücke'yi tatmin etmemesini, aynı şekilde dönemin sanat takipçisi, bazı meslektaşları ve izleyicileri arasında da tepkilere yol açmasını yansıtır (Gombrich, 1992:61-62).



Resim 3. John Constable, 'Saman Arabası', 1821
Tuval Üzerine Yağlıboya, 130.2x185.4 cm. Ulusal Galerisi, Londra

Görme fiziolojisinin duyum olarak işlenmesi, özellikle empresyonistlerin üstüne gittiği bu durumu daha önce fark eden Constable'in, Camera obscura'nın çerçevesinde beliren görme kuralından vazgeçmesi ve 'doğa bilimsel deneyler' dediği doğa gözlemlerini içeren çalışmalarında, boyalarla ışığı kaydedip duyumlarını aktarması ile sanatın da meselesi oldu.

19. yüzyıl başlarına kadar gerçek dünyanın görüntüsünü onaylama uğraşısı veren göz organı, mekanik aygıtlardan vazgeçip akılla iş birliği yapması ile bedene dönüşerek, bilim dünyası algılama sürecinin kendisini mercek altına alıyordu. Johann Wolfgang Von Goethe (1749-1832), Arthur Schopenhauer (1788-1860), John Ruskin (1819-1900) Roger Fry (1866-1934) ve daha pek çok araştırmacı algılama sürecini incelediler (Crary, 2004: 150).

19. yüzyıl başında Newton optiğine karşı Almanya'da oluşan genel tepkinin bir parçası olarak Schopenhauer ve Goethe, Newton'a cephe almışlardır. Goethe ressam ve şair olarak sezgileri ile rengin bilimsel yönünü algılama açısından ele alır. 1786'dan itibaren, rengin sanattaki kullanım kuralları üstüne araştırmaları 1840'larda Goethe teorisi olarak dünyaya yayılacaktır. O'nun sezgilere dayanan teorisi, sanat ve bilim dünyasındaki bilginin alışverişine ivme katması bakımından önemlidir. Goethe, ilk kez 1810 'da yayınlanan ve 'Renk Öğretisi' adı altında dilimize de çevrilen kitabında renk için; "... genel geçerli doğa formülleri arasında en iyi görülebilen ve kavranabilen, göz organını anlamlaştıran ve böylece göz duyusuna hitap eden en temel doğa olgusudur" (Goethe,2013:28) demektedir. Işığın fark edilmesi ve bunun sonunda, beyne ulaşan duyumların algılanma ve yorumlanması ile renklerin ortaya çıktığını öne sürer. Renk açıklamasında fizyolojik fenomeni vurgularken insan faktörünü dikkate almaksızın salt nesnel gerçeği tanımlamaya çalışır. Renkleri oluşumuna göre, gözün etki ve tepkisini çekmesi bakımından fizyolojik, algılanabilmesi açısından fiziksel, nesnelere ilişkilendirilmesinde ise kimyasal olarak nitelendirir. Görülebilir nesnelere ışık ve algıya bağlı olduğunu düşünerek gözlemlerinde daha çok gözde oluşan sanal görüntüler, renkli gölgeler ve tamamlayıcı renkler üzerine odaklanmıştır. Renklerin aydınlık, karanlık, parlaklık ve belirsizlik gibi farklı ışık altındaki durumlarını incelemiştir. Newton'un aksine renklerin sadece ışığın davranışı ile meydana gelen fiziksel şartlardan kaynaklanmadığını, görmenin fizyolojisi yüzünden bu şekilde algılandığını savunmuştur.

Schopenhauer ise, nesnel gerçeği ön planda tutan Goethe'den farklı olarak görmeyi öznelştiren bir yaklaşım sergiler. Sadece fizyolojik boyutu dikkate alır. Ona göre renk, retinanın tepkileri ve etkinliği ile eş anlamlıdır ve bu yüzden renk görme, bedeni de kapsayan bir etkinliktir. Fakat, ikisinin ortak yanı, rengi önemsemek ve renk açıklamasında fizyolojik fenomeni vurgulamaktır (Crary, 2004: 87). Schopenhauer'de duyumunu oluşturan öznedir. Belli bir süre bakılan rengin, gözler kapalı olduğunda da görülmeye devam etmesi olgusu bunun göstergesidir.

O, beynin içinde, öznedeki gerçekleşen bu şeyin, dışında bir dünyada gerçekleşiyormuş gibi açıklanmasını yanlış bulmuştur. Şöyle ki: "Schopenhauer'in Camera obscura modelini ters yüz eden görüşünü 19. yüzyıl başlarındaki araştırmalar da destekledi. Bu araştırmalarda kör nokta, optik sinirin retinaya girdiği nokta olarak saptandı. Camera obscura'nın aydınlatan deliğinin tersine Schopenhauer'in bakan kişisinde göz ile beyni ayıran nokta kesinlikle karanlık ve pusluymuş" (Crary, 2004: 89). Metafizik karşıtlığında başı çeken isim Ernst Mach (1838-1916), 1885'te Schopenhauer ve Goethe'yi duyularla ilgili fizyolojinin kurucuları olarak nitelmiştir. Schopenhauer görme konusunda bilimsel ve estetik söylemi, modernite ve gözlemciyi anlamak konusunda 19. yüzyılda sanat ve bilimi ayrı olarak gören basitleştirici girişimlere meydan okumaktadır (Crary, 2004: 89).

Ruskin ve Fry görünür dünyanın nesnelere yansıtma konusunda gözün üç boyutlu görmediği düşüncesindeydi. Ruskin'in 1856 tarihli metni on yıllar öncesinden Empresyonistlerin yapacaklarını dile getirir niteliktedir. Metne göre, katı cisimleri algılamak bütünüyle bir deneyim işidir. Dış dünyaya dair bütün görülen, nesnelere yüzeyi üstündeki renklerdir. Siyah ya da gri bir lekenin katı bir cismin karanlık yanı olduğu ya da zayıf bir renklendirmenin ilgili nesnenin uzaklığını gösterdiği ancak bir dizi deney sonucu algılanır. Ruskin'in bu düşüncesi, Piskopos (George Berkeley'in (1685-1753) *New Theory of Vision* (Görmenin Yeni Kuramı) adlı eserinde ortaya attığı görüşün uzantılarıdır. Berkeley'de görünen dünya, her bireyin yıllarca edindiği deneyimlerden kendine kurduğu bir yapıdır. Ona göre, göz aracılığıyla algılananlar retinadaki uyarımlar ile oluşan renk duyumlarıdır. Duyumları algılamalara dönüştüren zihindir; algılamalar ise dünyaya ilişkin bilinç ürünü tasarımları meydana getiren öğelerdir; bu sebeple sözü edilen tasarım, deneyimi ve bilgiyi temel alır (Gombrich, 1993: 287). Berkeley felsefesi özünde resim sanatını retinada görme olgusuna indirgeyen süreci başlatıp ışık ve rengi merceğe altına alır. Bu felsefenin ışığında 19. Yüzyıl ortalarında, Ruskin'in ressamdan kuramsal olarak beklediği retinadaki görüntüyü doğru yansıtmak için nesnelere ilgili bütün bildiğini

unutmasıdır. Berkeley uzantılı bu düşünce bağlamında, Constable'in görünen dünyayı temsile dayalı 'Viwenhoe Parkı' (1816) betimlemesi doğanın yalnızca bir kopyası değil ışığa ve yağlıboya çevrilmiş gerçekliğe dair görünüşün de bir versiyonudur.



Resim 4. J. M. W. Turner, 'Yağmur, Buhar ve Hız', 1844
Tuval Üzerine Yağlıboya, 90.8x121.9 cm. Ulusal Galeri, Londra

Goethe'nin renk teorilerinden etkilenen Philipp Otto Runge (1777-1810), J. M. W. Turner (1775-1851), Rafael öncesi sanatçıları (*The Pre-Raphaelites*) (1848) ve Wassily Kandinsky (1866-1944), rengin açık-koyu, sıcak-soğuk gibi niteliklerini ve karşıt renk ilişkilerini hayata geçirdiler. Bunlar arasından William Turner, yapıtlarında Camera obscura ölçütlerinde görmenin çöküşünü tam anlamıyla gösteren isimdir. Tamamlayıcı renk etkileşimlerini kullanan Turner'ın resminde, imgenin bütün olarak algılanması hemen hemen olanak dışıdır. Onun dış dünyadaki nesnelere temsile dayanmayan görme biçiminde imge, bütün yüzeylerdeki renk ve ışığın devinim halinde birbiri ile kaynaştığı yansılardan ibarettir. Boşlukta yayılan ışığın sonsuz sayıdaki kırılımı ile meydana getirdiği görsel soyutlamaları, resme konu olan görüntülerin, kalıcı olmayan renklerine dair gözlemlerin, duyuların tespitidir (Resim 4).

Kandinsky Münih'te, Goethe'nin sezgisel yaklaşımına Fransız renk teorisyenlerinin bilimsel temelinden daha yakındı. 'Sanatta Ruhsallık Üstüne' 1912'de yayınlanmış, renk hakkındaki önceki yazılarının, kesin bir bilime dayalı olma-

yan fakat deneysel bir duyumsamanın sonucu olduğunu belirtmiştir. Goethe gibi Kandinsky de birçok anti tez listesi düzenlemiştir. Sarının maviye, beyazın siyaha, kırmızının yeşile, turuncunun mora karşıtlığını gösteren şemadan hareketle, sarı aktif sıcaklığı belirtip tipik yersel renk olarak, mavi aktif soğukluğu vurgulayan göksel renk olarak sınıflandırılır. Van Gogh gibi daha önceki sanatçılar, renkler ve hisler arasındaki bir ilişkiden bahsetmiştir. Fakat Kandinsky için en önemli nokta, renklerin objeler tarafından önceden belirlenmiş özelliklerini barındırabilmeleri için renklerin gramerine varabilmektir. Göksel özelliklerin, göğün rengi veya Madonna'nın giysisinin, maviye göndermesi gibi önemli olan mavinin tamamen temsili olmayan bir içeriğe yerleştirildiğinde bile halen bu özellikleri temsil ettiğinin görülmesidir (Moszynska, 1993: 27; Kandinsky, 2013: 80-85).

Kandinsky renklerle soyut ve kuramsal bir dil kurmaya çalışmıştır. Başlangıçta dış dünyanın görüntülerine bağlımış gibi durmasına karşılık 1911-14 yılları arasında yaptığı resimlerde bundan sıyrıldığı görülür (Resim 5). Ona göre bir rengin duyumsal etkisi çok kısadır. Evrensel olan, renklerin yarattığı tinsel yankıdır; yani renklerle ruha dokunmak ve ruha ulaşmaktır. Kompozisyon dizilerinde renk ilişkilerini müziğe eşdeğerde bir yaklaşımla çözümler. Her bir rengi doğru titreşimi yakalamak için müzisyenin dokunduğu tuşlara benzetir (Farago, 2006: 187). Yukarıda adı geçen kitabında 'Formun ve Rengin Dili' başlığı altında renk biçim ilişkilerini kuramsal açıdan analiz etmiştir.



Resim 5. Wassily Kandinsky, 'Kompozisyon 7', 1913
Tuval Üzerine Yağlıboya, 200x300 cm. Tretyakov Galerisi, Moskova

Johannes Itten (1888-1967) ve Paul Klee'nin (1879-1940) renk ilgisi, sadece resim pratiği ile sınırlı kalmayıp rengin algılanması bağlamında kuramsal çalışmalarda genişlemiştir. Itten, bilimsel geçerliliğini bugün de koruyan mevcut renk bilgisini, renklerin karşıtlık ilişkilerine göre, yedi maddede ele alır. Itten'e göre renk biliminin esaslarını ortaya koyan isimler; Goethe, Runge, Chevreul, Johann Friedrich Wilhelm von Bezold (1837-1907) ve hocası Adolf Hölzel (1853-1934) dir. Itten kitabın sunuş kısmında onların buluşlarının eşsiz bulunduğunu; fikirlerini onların teorileri doğrultusunda yapılandığını belirtmiştir (Itten, 2005: 12). 1961 tarihli 'Kunst der Farbe' (Renk Sanatı) adlı kitabında renklerin algılanmaya bağlı; sıcak soğuk etkisi, alan, tür, değer, ton ve yoğunluk niteliklerindeki değişim kriterlerini, çeşitli sanatçıların yaptıkları üzerinden incelemiş; doğa gözlemlerinde ve deneylerde üretilen bilimsel teorileri adeta insan yaratımlarından teyit etmiştir.

Paul Klee, rengi bir nitelik olarak alır. Renkler birbirlerinden nitelikleri ile ayrılırlar. Renkleri ölçmeye ne kural ne de ölçüm cihazı vardır. Örneğin, özdeş büyüklük ve parlaklıkta olan sarı ile kırmızı ölçü ve ağırlık bakımından ayrıştıramazlar. Fakat sarının daha ışıklı olması onu kırmızıdan ayırmaya yeterlidir. Şeker ile tuz birbiri ile karşılaştırılabildiği gibi renkler de genişlik ve ağırlık niteliğine göre karşılaştırılabilirler. Bu noktada renklerin parlaklığı ve yoğunluğu ölçülebilir. Klee, altı renkten meydana getirdiği renk çemberinde birincil ve ikincil renkleri tamamlayıcıları ile karşılıklı eşleşen düzen içinde konumlandırmıştır (Klee,1987:19-20). Resim çalışmasında sezgisel renk düzenlemelerine girişmiştir. 'Sihirli Balık' resmi iki temel kontrast üstüne kurulmuştur. İlki açık mavi, pembe ve turuncu renkler arasındaki açık-koyu kontrastı, ikincisinde ise kırmızı ve koyu mavinin arasındaki yoğunluk kontrastıdır (Itten, 2004: 102).

Bilimden (Fizik, Fizyoloji, Görsel Algılama)

Sanata Evrilen Teoriler ve Resim Sanatına Etkileri

Sir Isaac Newton, 1704'de yayınlanan 'Optics'te (Optik), 'Işığın Parçacık Teorisi'nde rengi fiziksel bir oluşum olarak ele almış ve ışığın küçük parçacıklardan meydana geldiğini savunmuştur. Prizma deneyinin birinde ışığın belli dalga boyları arasında sırası ile kırmızı, turuncu, sarı, yeşil, mavi, indigo

ve mor olmak üzere yedi renge, ayrıştığını; ikinci deney de tam tersine tüm renklerden tekrar beyaz ışığı elde ettiğini göstermiştir. Buluş, sanatçılar arasında hayretle karşılanmıştır. Bazı renklerin karışım yoluyla oluştuğu bilgisi aynı deneyin bir başka sonucudur. Renk karışımı meselesi, yani iki rengin karışımıyla yeni bir rengin ortaya çıkması, renk görme konusunda düşünmenin kapsamını genişletmiştir. Bu konuda; Newton'dan başka Brewster, Young-Helmholtz, Hering, Ladd Franklin ve Chevreul'un Teorileri bulunmaktadır.

David Brewster, 'Renk Görme Teorisi'nde kırmızı, sarı ve maviden oluşan üç temel ışık rengi bulunduğunu ve bunların değişik oranlarda karıştığında diğer tüm renk ışınlarının elde edileceğini kabul eder. Bunu bir daire içine çizdiği eşkenar üçgenin uç noktalarını sarı, kırmızı ve maviye boyayarak gösterir. Ters çizilmiş ikinci bir üçgen ile renkleri ikiye bölme halde eşleştirip karıştırır ve bulduğu karışım renklerle bu kez ters üçgenin uçlarını boyar. Her bir rengi kendisini meydana getiren iki renk arasında olacak şekilde konumlandırır. Üçgenlerin meydana getirdiği altıgen şemaya göre; karşılıklı gelen renkler birbirinin tamamlayıcısıdır (Çağlarca, 1993: 16).

Thomas Young'un 'Işığın Dalga Teorisi', Von Helmholtz tarafından geliştirilmiştir. 1801'deki metinde; "Retinada tasarlayacağınız kadar belirsiz sayıda renk zerrecikleri bulunması ve her cins ışık dalgası etkisi ile bunların harekete geçip dalgalanmaları ve belirli sayıda kırmızı, sarı ve mavi gibi ana renklerden düzen kurmaları gerekmektedir" diye yazar (Gregory, 1972: 118; Akdeniz, 1982: 32'den).

Young, yaptığı deneylerde kırmızı ve yeşil ışık karışımının sarı olduğunu gördüğü için, gözde sarı renk için özel bir toplayıcı hücre tipi olamayacağını ileri sürmüştür. Buna göre, algılamada sarı renk duyumu, iki tip toplayıcı hücrenin birbirini tamamlayan çalışmaları sonucu gerçekleşmiştir. Young, ayrıca yoğunlukları tamamen farklı üç ayrı renkli ışık; kırmızı, yeşil ve mavi-mor karışımıyla diğer spektral renklerin oluşabileceğini ve bu üç rengin karışımlarının beyazı verdiğini iddia etmiştir. Bu nedenle gözün, temel üç renge duyarlı olduğunu savunmuştur (Akdeniz,1982: 33).

Young'un rehberliğinde Helmholtz tarafından geliştirilmiş ve bugün 'Young- Helmholtz Kuramı' olarak bilinen

Renk Görme Kuramı: “gözde üç tip renge duyarlı toplayıcı hücre olduğunu kabul eder. Bu üç toplayıcı hücre tipi kırmızı, yeşil ve maviye duyarlıdır ve bütün öteki renkler bu üçlü sistemin renk sinyalleri karışımı ile görülebilir” (Kaufmann, 1974: 159; Yazıcıoğlu, 1990: 107’den). Burada ele alınan hücre tipi renkli görmeyi sağlayan konlardır. Renksiz görmeye hizmet eden konik hücreler ise ışsız ortamda işlev görürler.

Helmholtz, boya ve ışık renklerde karışımla elde edilen renkler arasında meydana gelen farkların nedenini kanıtlamıştır. Helmholtz, aynı merkezli iki daire çizerek dıştaki daireyi dörde bölüp çıkan alanları karşılıklı olarak sarı ve maviye, orta kısmı da sarı ve mavi boyaların karışımından elde ettiği yeşil renk ile boyar. Daireyi hızla döndürerek dıştaki dairede sarı ve mavinin optik karışımını, yeşil değil beyaza yakın bir gri olarak gözlemler. Sebebi, bu iki rengin birbirinin tamamlayıcısı olmasıdır. Karıştırıldıklarında birbirinin renk gücünü düşürürler. Makyavel benzer şekilde, ışık renkleri üstüne yaptığı deneyde; Sarı ve mavi ışık ile aydınlatıldığı diski çevirerek ne yeşil ne de yeşile benzer hiç bir rengi vermediğini; boya renklerde elde edilen karışımın, renkli ışınlarla elde edilmediğini görmüştür (Çağlarca, 1993: 15).

Tam anlamıyla Hering’in tarif ettiği ardı ardına kontrastlık fenomeni, tamamlayıcı renkler arasında gerçekleşir. Hering’in tamamlayıcı renk çiftleri arasında yaptığı deneylerde, renkli bir levha, birkaç dakika izlendikten sonra yerine konan gri ya da beyaz bir levhada, önceki izlenen rengin, göz retinasında meydana gelen kontrastı, görmenin fizyolojik işleyişinde, hayali olarak görülür. Örneğin bakılan renk kırmızı ise hayali görülen renk yeşildir. Aynı durum, sarı–mavi, siyah-beyaz kontrastlığı için de geçerlidir (Tunalı, 1983: 75).

Chevreul, Helmholtz ve Rood’un geliştirdikleri ‘Eş Zamanlı Renk Kontrastları Yasası’nda; rengin üç niteliği: yoğunluk, tür ve ışık değişime uğrar. Renkler arasındaki ilişkilerde eş zamanlı olarak renk alanlarının oranları, rengin açık koyu değeri, parlaklığı veya renklilik yönü etkileşime girer. Etkileşime zıt renkler arasında en üst seviyededir. Örneğin ışık miktarı aynı olan yeşil ve kırmızının kontrastında bu iki renk, yan yana gelince birbirlerinin renk yoğunluklarını artırma yönünde etkilerler. Renkler karşılıklı olarak güçlenir; yoğunlukları artar. Ama aynı ışık miktarına sahip oldukları

için ışıklılık yönleri değişmez. Boya olarak karıştırıldıklarında ise birbirlerini yok ederek renklilik yönü nötrleşmeye doğru gider. Etkileşim herhangi iki renk söz konusu olduğunda da gerçekleşir. Yeşil ve mor yan yana kullanıldığında yeşilin kontrastı kırmızı, moru daha da kırmızılaştırır; morun kontrastı sarı ise yeşili daha da sarartır. Morun yeşile göre daha ışıklı olması etkileşimi ışık boyutuna da taşır. Yeşil morun yanında daha açık değerde algılanır. Ya da tam tersine mor yeşilin yanında daha koyu değere bürünmüş olarak görünür. Bu renklerin her ikisinde bulunan ortak renk mavi, renklerdeki mavi yoğunluğunu azaltır (Sérullaz, 1983: 16). Bu yasalarla resimde var olan renk yokmuş gibi, yok olan ise varmış gibi algılanabilir.



Resim 6. Claude Monet, ‘İlkbaharda Tarlalar’,1887 Tuval Üzerine Yağlıboya, 74.3x93 cm. Devlet Müzesi, Stuttgart

Claude Monet ’nin (1840-1926) ‘İlkbaharda Tarlalar’ adlı resmini (Resim 6), sarı ve mavi alanlara bölmesi ile Eş Zamanlı Kontrast yasalarında belirtilen durum gerçekleşir; Mavi gökyüzü fonunda ağaçlar, yeşil olduğu halde bu kontrastlık fenomeninin etkisiyle sarımtırak görünür. Ağacın sarı alana düşen gölgesi morumsu mavi olarak algılanır. Ağaçlardaki yeşil renge kontrast yapması için alt planda küçük alanlar kırmızı ile boyalıdır (Çağlarca, 1993: 63-64).

Ressamların paletlerine canlı renkleri katmalarında, kendinden önceki tecrübelerin katkısı elbet bilinmektedir. Fakat söz konusu değişimin ressamın doğaya açılmalarıyla doğrudan ilgisi vardır. Bundaki başlıca etmen

ise şüphesiz Aydınlanma çağıdır. Hem bilim hem de sanat dünyasının yüzünü doğaya döndürmesidir. Sanatçılar için daha da önemlisi doğaya tüm yargılardan uzak, özgürce tarafsız bakabilmektir. Bunu başardıklarında Newton'un renk tayfını doğada görebilecek ve sanatında göstereceklerdir. Ancak Newton'un keşfettiği yedi rengin, prizmadaki parlaklığı ile sanata yansması, iki yüzyıldan daha fazla sürenin geçmesini gerektirmiştir. Çünkü bilimsel bilginin sanata evrilmesi sanat beğenisinin değişmesi; birbiri içinde gelişmiş sanat bilgisinin ve mantık dizgesinin de yıkılması demektir. İlerleyen süreçte sanatçılar, Leonardo da Vinci'nin (1452-1519), ve Newton'un daha önce fark ettiği şeyi, Helmholtz ve Chevreul'un Optik yasalarından, güneş ışığını prizmatik olarak kavrayarak nesnelere çevreleyen ışık ve havanın konturları erittiğini; renkleri sürekli değiştirdiğini öğrendiler. Işık ve dolayısı ile renk, bu sayede resmin temel konusu oldu. Doğa gözlemlerinde bilimin çerçevesinde ressamlarca incelendi. Işık ve rengin meydana getirdiği bu dünya değişen titreşen ve oluşum halinde bir dünyadır. Bu görünen dünya geleneksel yöntemlerle, değişmez ışık ve renk lekelerinden meydana getirilemezdi. Çünkü doğada, renkler belli yasalara göre, belli şekillerde dağılmaktadır. Bunların başında renk karşıtlığı ile ilgili yasalar gelmektedir. "Eğer, bilimsel olarak, sanat tecrübesiyle resimde rengin kurallarını bulabilmişsem, benzer şekilde, resminin çizgilerini ahenkli hale getirmeme izin verecek biçimde resme ait bilimsel ve mantıklı bir sistemi ortaya çıkaramaz mıyım?" diye soran Seurat, resmin renkle olan geleneksel ilişkisinin artık sürdürülemeyeceğini ilan etmiştir (Gage, 2005: 247).

Bilimsel renk teorilerinin estetikle ilişkisi doğa ile doğrudan temas kuran Empresyonistler ve Post Empresyonistler ile birlikte 19. yüzyıl sonlarında görülür. Bu ressamlar, rengin boya maddesi olarak bilimsel anlamda ışıkla ilişkisini araştırırken alışılmadık bir biçimde rasyonel tekniklerle renk karışımlarında gün ışığını ele geçirdiler. Doğal sonuçlara ulaşmak için bilimsel ve sanatsal bilginin potasında gelişmiş tamamlayıcı kontrastlık yasasının yanı sıra ardı ardına kontrastlık ve eş zamanlı kontrastlık yasalarını renk kullanımına aktardılar. Ortaya çıkan sanat yapıtında doğadaki ışık, genellikle prizmatik olarak parçalar halinde resim yüzeyinde

renge dönüşmüştür.

Empresyonistler anı yakalamak isterken değişen ışıkla birlikte dış dünyanın, nesnelere rengi ile beraber yapısının da değiştiğini gördüler. Akıp giden zaman içinde nesnel görünüm sürekli değişim geçirmektedir. Form, üzerine düşen ışığın geliş açısı oranında ve çevresindeki diğer biçimlerden gelen yansımalarla an be an nitelik ve niceliksel değişime uğratılmaktadır. Lokal renk, değişen ışık altında çevreden gelen yansımalarla ve doğanın atmosferik etkisi ile değişir ve biçimsel görünümün sınırları yumuşar. Böylece tuval yüzeyinde keskin hacim illüzyonundan çok renk alanlarının titreşimi ile renk espasları oluşur. Bu oluşumlar, bilimsel renk bilgisine dayalı boyama yöntemindeki yenilikle, resmin tüm yüzeyine ışığın homojen yayılması ile sağlanmıştır. Resim yüzeyine çarpan gün ışığı, fırça tuşlarıyla sabitlenmiş, küçük renkli alanların gözde karışımı ile beyinde bir duyum olarak renk alanlarına dönüşmüştür. Empresyonizmde açık havaya, güneşe temas eden ressam, doğayı süreç içinde gördüğünden şekli bir tarafa bırakıp farklı anları, değişik duyu ve izlenimlerini ışık ve renk yüzeyleri halinde tuvale tespit etmiştir. Ressamın izlenimi resim diline çevrildiğinde bile ışık ve renk duyumu doğadaki gibi gerçektir. Doğada meydana gelen optik oluşumlar resim yüzeyinde de gerçekten oluşmakta ve görülmektedir (Tunalı, 1983: 53-54).

Renk alanlarını biraz daha geniş ölçekteki komşu tonlarla meydana getiren Paul Cézanne (1839-1906), bir yandan nesnelere yığın olarak oluşturduğu kütlelere hacim etkisi kazandırırken diğer yandan karşıt ton ilişkileri ile resim düzlemine hissettirmektedir. O'nun resminde tamamlayıcı renklerin eş zamanlı kontrastlık içinde algılandığı durumlarda; renk alanlarının bitişik kenarlarında rengin gerçekte olmayan kontrastını üretmesi, atmosferik etkinin oluşumuna yardım eder. Fakat, komşu tonlarda bu etki bu denli kuvvetli olmadığından, birbirine yakın renk tonalitelerinin resim düzlemindeki kapladığı alanlar boyunca, geniş kütleler halinde hacim duygusunu yansıtmıştır. Resmini sağlam bir biçimsel temele dayandırmak isteyen Cézanne, amacını geliştirdiği renkli modülasyon sayesinde gerçekleştirmiş resim dilinde yeni ve parlak armoniler yakalamıştır. Itten'e (2004: 15) göre, "Cézanne için bir rengi modüle etmek soğukla sıcak, açıkla

koyu veya sönükle yoğun arasında varyasyonlar yaratmak demektir ". 1904'te Bernard'a yazdığı bir mektupta resimlerinde (Resim 7) derinliği nasıl elde ettiğini şöyle anlatmıştır: "Doğa yüzeyden çok derinlidir; kırmızılarla, sarılarla temsil edilen ışık titreşimleri içine mavi katılması, derinlik izlenimini uyandırmak içindir" (Antmen, 2008: 28).



Resim 7. Paul Cézanne, 'Zencefil Kavanozlu ve Patlıcanlı Natürmort', 1893-94 Tuval Üzerine Yağlıboya, 72.4 x 91.4 cm. Metropolitan Sanat Müzesi, New York

Cézanne gibi adı 'Post Empresyonist' ressamı arasında anılan Paul Gauguin (1848-1903), renk ve biçim tavrında görünen dünyaya bağlılığı aşarak doğrudan doğadan çalışan empresyonistlerden ayrılır. Resminde simgesel, dekoratif öğeler ve anti-natüralist renk kullanımı ile dikkat çeker. Sanatın bir soyutlama olduğu görüşündedir. Buna ulaşmak için de çok fazla doğadan çalışmamayı, ancak, doğadan yola çıkmayı, doğa önünde hayal kurmayı ve resmin kendisine odaklanmayı tavsiye etmiştir. Gauguin'in öncüsü olduğu Fovizm'in temsilcilerinden Henri Matisse (1869-1954), anti-natüralist renk anlayışında eserler vermiştir. Az sayıda renkle zengin ve ritmik armoniler yaratmıştır (Antmen, 2008: 26-30).

Neo-Empresyonistlerin kesin kuralları ve akla dayalı yöntemleri vardı. Onlar tamamlayıcı renk çiftlerini Chevreul'un yetmiş iki bölümlü renk diyagramına göre seçip kullanıyorlardı. Herhangi bir kırmızı, herhangi bir yeşilin kontrastı olamazdı. Eğer mora çalan bir kırmızı ise yeşil, daha fazla sarı içermeliydi. Kırmızı turuncuya dönükse seçilen yeşil, maviye bakmalıydı (Sérullaz, 1983: 22-23).

Neo-Empresyonistler renk alanlarını daraltıp noktacılara indirgeyerek kontrastlık etkisini tüm bu kriterlerin ötesine taşıyacak olan sanatsal bir tekniği keşfetmişlerdir. Noktacılık denen bu tekniğe göre renkler, optik olarak gözde karışır; parlak renk noktacıları biraz aralıklarla tuval yüzeyini az gösterir şekilde yan yana getirilir ve renkler doğada görüldükleri değerde oluşturulurdu. Georges Seurat (1863-1935), Paul Signac (1863-1935), Camille Pissarro (1830-1903), ve oğlu Lucien Pissarro (1863-1944), kullandıkları bu yeni teknikle renk teorilerine doğal sonuçlar için başvurmuştu (Resim 8). Çok ilginçtir ki, Neo-empresyonistler, bu teknikte spektral renkleri kullanmalarına rağmen dış dünyayı temsile dayanan tavrı sürdürüp doğal etkilere ulaşmışlardır. Bu gerçekten de geleneğin o kompleks yapısını terk etmenin zorluğuna işaret eder.



Resim 8. Georges Seurat, 'Grande Jatte Adası'nda Bir Pazar Öğleden Sonrası', 1884-86 Tuval Üzerine Yağlıboya, 207.6x308 cm. Şikago Sanat Enstitüsü

Harrison ve Wood'un, 'Sanat ve Kuram' (2011) adlı kitabında yer verilen, Signac'a ait makaledeki saptamalar bu fikri desteklemektedir. Neo Empresyonistler, saf optik renklerin karışımı sayesinde elde edilen parlaklık ve çeşitli tonlarla yetinmezler. Bu teknik, eserin bütün uyumunu öğelerin oran ve dengesine dayanarak, kontrast, gölge ve ışık kurallarına bağlı olarak sağlar. Empresyonistlerin nadiren ve içgüdüsel olarak gözlediği bu kurallara, Neo Empresyonistler ciddiyetle uymuştur. Onlara göre bu duyumu güçsüz bırakmayıp ona rehberlik eden koruyan kesin ve bilimsel bir yöntemdir. Neo Empresyonistler, sanat tarihinde cesur renkleri ile bilinen Delacroix'nın öğüdüne uyan bir şekilde şöyle hareket

ederler: Bir tuvale kompozisyonu tamamlamadan başlamaz. Gelenek ve bilimin rehberliğinde, kompozisyonu düşünceyle uyumlu hale getirip; çizgi, ışık ve gölgedeki renkleri, varmak istediği etkiye uydururlar. Dinginlik için yatay, neşe için yükselen, üzüntü için inen çizgileri seçerler. Ara çizgiler sonsuz çeşitliliğe sahip bütün diğer duyumları tasvir etmek için kullanılacaktır. En az onun kadar dışavurumcu ve çeşitli olan çok renkli etkileşim, bu çizgi etkileşimine katılır; yükselen çizgilere karşılık olarak sıcak renkler ve açık tonlar yer alır; inen çizgilere, soğuk renkler ve koyu tonlar hakim olur; sıcak soğuk renkler, soluk ve yoğun tonlar dengesi yatay çizgilerin dinginliğine eklenir. Böylece renk ve çizgiyi, hissettiği ve çevirmek istediği duyguya boyun eğdiren ressam, bir şair, bir yaratıcı rolünü görür (Harrison ve Wood, 2011: 37'den).

20. yüzyıl sanatçıları aynı teorileri soyuta ulaşmak için kullandılar. Fransız Optik Teorileri rengi özgür bırakmanın yollarını arayan birçok sanatçıya önemli bir kaynak sağlamıştır (Moszynska, 1993: 15). Renk teorilerini kendi amacını gerçekleştirecek şekilde ele alan Çek ressamı Frantisek Kupka (1871-1957), saf renk soyutlamalarına girişen ilk sanatçıydı. Resimleri Orphik Kübistlerle ilişkilendirilen sanatçının deneyimleri, 1896'da yerleştiği, Paris'te 1911 yılının ilk zamanlarında başladı. 1910-11'e tarihlenen el yazısı notlarda, kavisli ve düz çizgilerin, dikey düzlemlerin resimsel olanakları hakkında yazdı. Teknik uygulamaların desteği ile doğa kökenli türetilen konuyu veya zihinde tasarlanan hayali motifleri görmezlikten geldi. Kupka, rengi anlatımcı işlevinden kurtararak hareket devinimi önermek için tek başına rengin gücünü araştırdı. Kırmızının dalga boyunu dikkate aldı, Rengin derinlik etkisinin az, yoğunluğunun düşük olmasını önemsemi (Resim 9).

Bir diğer Fransız Orphik Robert Delaunay (1885-1941), 1905-07 yılları arasında, Chevreul'un tezi, 'Eş Zamanlı Renk Kontrastlıkları ilkesi (1839)' üzerine, çalışmalar yaptı. Delaunay, Chevreul'un prizmatik ve tamamlayıcı renkler üstüne optik analizleri ve benzer şekilde Rood'un ışığa maruz kalan açık havadaki ayrı renk karışımlarını tanımladığı iki teorik bilgiden ve Kübizm'den yola çıktı. Teknik açıdan renk ve renk kontrastlıklarına dayanan, hem eş zamanlı algıya bağlı kendi düşüncesini önereceği hem de zamanı dahil edeceği

resim yapma fikrini geliştirdi. Delaunay, Chevreul'un renklerin eşzamanlı kontrastlık ilkesine bağlı olarak yoğunlaştığı bilimsel renk düşüncesini sadece biçim değil, aynı zamanda hareket illüzyonu ifadesiyle de genişletti. Soyut resimde bu düşünce içinde yaratılabilecekti. Delaunay bir dizi resminde bu düşüncelerini şekillendirmeye başladı. 'Pencereler' serisi (1912) var olan görüntüyü tasvir etmekten daha çok ışık oyunlarına ilgisini gösterir. Dolayısıyla aynı anda açılan pencerelerde Eiffel kulesinden artakalan göndermeler sadece üçgen şeklindeki yeşil düzlemlerde izlenebilir. Pencereye dair görünümün arkasında prizmatik parçalarda bir yandan diğer yana oval simetrik eğriler yayılır. Resme bakış, gözün resim yüzeyinde öte-beri hareket etmesi, renk, ton ve biçimin hoşça gidecek şekilde karşılıklı ilişkisi içinde belirlenir. Delaunay 'Pencereler' serisine eşlik eden metinde, doğadaki ışığın renkteki hareketi oluşturduğunu, yazmıştır. Hareket, renklerin kendi aralarında farklı ölçülerdeki kontrastlık ilişkilerinden sağlanır ve zıt renkler arasındaki ilişki bu gerçekliği oluşturur. Bu seriye benzer şekilde rengin ve ışık etkileşimlerinin öne çıktığı 'Güneş ve Ay' serisindeki resimlerinde, ağırlıklı olarak dairesel biçimlerden daha keskin veya gerçek olduğuna inandığı optik etkileri ele geçirmeye yönelik artan ilgisi görülmektedir. Renklerin etkileşimi, doğal dünyayı referans almadan derinlik ve hareket hissi üretir (Resim 10).

Stanton Macdonald-Wright (1890-1973) ve Morgan Russel (1886-1953) adlı Paris'te yaşayan iki Amerikan sanatçı Delaunay ve Yeni Emresyonistlerin de ele aldığı aynı bilimsel renk çalışmalarına dayanan 'Sinkronizm' adıyla bilinen renk teorisini geliştirdiler. 'Sinkroni' adı, müzikteki Senfoni kelimesi ile sessel ilişki bakımından renklerle sağlanan ritmi ima etmek için seçilmiştir. Russel, Rubens ve Michelangelo'nun biçime uyguladığı kıvrım ve spiralleri renkle elde etmek istemişti. 'Işık için Renk Birliği' çalışmasındaki eğik biçimlerin Michelangelo'nun ölen kölesi için yaptığı eskizlerle ilgisi vardır. Tamamen soyut olan ilk Sinkroni resmi, Morgan Russel'in 'Koyu Mavi Menekşede Birlik' adlı çalışmasıdır (Resim 11). Macdonald-Wright'ın 1915 tarihli 'Sinkroni Kavramı' adlı resmi (Resim 12), Kupka'nın diskleri ve Delaunay'ın renklerle yakaladığı dalgalanmalara benzer etki yakalamıştır



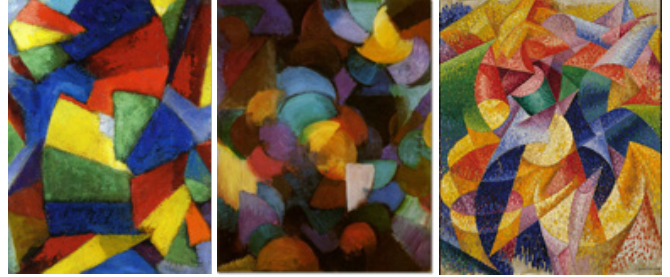
Resim 9. Frantisek Kupka, 'Newton Diski', 1911 Tuval Üzerine Yağlıboya, 77.5x73.6 cm. Philadelphia Sanat Müzesi



Resim 10. Robert Delanuy, 'Güneş ve Ay', 1912 Tuval Üzerine Yağlıboya, Çap:134.5 cm. MoMA

Bazı İtalyan Fütüristlerinde bilimsel teorilerin etkisi, renkleri temsil edici fonksiyonlarından koparıp özgürleştirme şeklinde yansıma bulur. Onlar da renk teorisini kendi amaçlarına yardım edecek şekilde dönüştürdüler. Gino Severini (1883-1966) Paris ve Milan arasındaki bağların kurulmasında önemli rol oynadı. Zaten, İtalya'da, Fransız Neo Empresyonist'lerin kullandığı Divizyonizm tekniğine ilgi vardı. Bu yıllar boyunca Severini, Bilimsel yöntemle resimdeki saf renk çeşitliliğini, bölünmüş dengelenmiş ve karıştırılmış optikselliği içeren Divizyonist teori hakkında, kendi bilgilerini arttırmak ve ilk elden örnekleri incelemek için Paris'ten yeni izlenimci Paul Signac ile iletişimde olmuştur. Severini

Divizyonist tekniği kullanmış ve hatta pigmentlerin tablo üzerindeki sürekliliğini amaçlayan Neo izlenimci tavrı (Resim 13) sürdürmüştür (Moszynska, 1993: 16-18).



Resim 11. Morgan Russel, 'Koyu Mavi Menekşede Birlik', 1913 (Sol) Tuval Üzerine Yağlıboya, 33x24.4cm. Rose Fried Galerisi, New York.

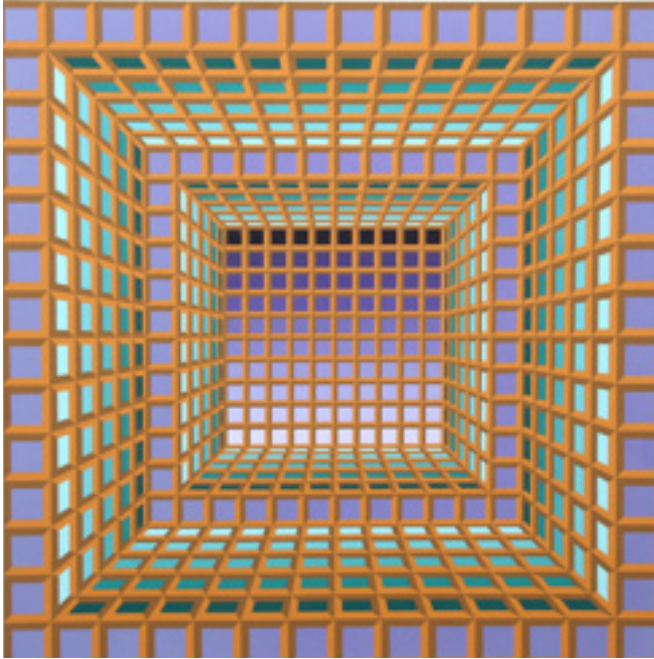
Resim 12. Macdonald Wright Stanton, 'Sinkroni Kavramı' 1915 Tuval Üzerine Yağlıboya, 76.2x61cm. Amerikan Sanatı Müzesi, Whitney

Resim 13. Gino Severini, 'Dansçı', 1914 (Sağ) Tuval Üzerine Yağlıboya, 105.3x85.9cm. Peggy Guggenheim Koleksiyonu, Venedik

Bilimsel bilgilerle renklerin eş zamanlı etkilerinden yararlanarak titreşim, devinim ve hareket duygusunu verenler yalnızca empresyonistler değildir. Aynı teorilerden hareketle yeni etkilere ulaşanlar Op Sanatçılarıdır. Bu sanatçılar, renk, çizgi ve soyut biçimlerle optik etkinin gerçekleşmesi üstüne yoğunlaştılar. Tamamlayıcı kontrastların yan yana kullanımı ile renklerin birbirini eş zamanda en üst derecede etkileme gücünden oluşan optik yanılsamayı fark ettiler. Yapıtlarında Hering yanılsaması diye bilinen, birbirine çok yakın çizgilerin farklı açılarda üst üste gelmesi ile kesişme noktalarında oluşan görsel yanılsama etkilerini kullandılar. Op Sanatçılar, renk ilişkilerini ardı ardına ve eşzamanlı kontrastlık fenomenleri çerçevesinde sistemleştirerek 1955-65 yılları arasında, optik yanılsama etkilerini daha da vurgulayan yeni bir sanat dilini, 'Optik Sanat/Op Art'ı yarattılar. Resim sanatı kendiliğinden yanılsamaya dayalı olmasına rağmen, Op Sanat, bilinçli olarak algı yanılsaması yaratmak üzere algıyı yönlendiricidir. Normal algı süreçlerini işletmek, optik fenomenlerden yararlanma ve doğrudan algı yanılsamasına dayalı olduğundan bilinci ve bilinçaltını etkileme gücüne sahiptir. Op yapıt herkese seslenir. Sanat konusunda donanım gerektirmez. Fark edilmesi için bu tip üretilere

sadece bakmak yeterlidir. Özellikle tüketimle ilgili şeylerde grafik sanatlarında Op sanattan sıkça yararlanılması bu özelliğinden kaynaklanır. Rudolf Arnheim' in (1904-2007) *Art and Perception: A Psychology of the Creative Eye* (Sanat ve Yanılsama: Yaratıcı Gözün Psikolojisi) adlı, 1954 basımı kitabı algı yanılsaması konusunda Op sanatçılara kaynaklık etmiştir.

Lucia Fontana (1899-1968) ve Victor Vasarely (1908-1997) uzam araştırmalarında; Josef Albers (1888-1976) renk çalışmalarında, figüratif olmayan, görsel yanılsamalar yaratmak ya da algılamayı bozan etkiler yakalamak için belli bir kurgulama mantığı ile matematiksel dizge çerçevesinde sistematik olarak düz boyalı renk alanları, geometrik biçimler, çizgi ve nokta gibi sanatın yapı taşlarını kullanmışlardır. Optik yanılsamalar, dinamik etkiler üreten sanat tavırlarının ortaya çıkmasında rol oynamıştır (Resim 14), iki boyutlu yüzey üzerinde gerçek olmayan hareket, üç boyut, uzak/yakın, derinlik veya mekan değişimleri yaratmıştır (Tuğal, 2012: 94-97).



Resim 14. Victor Vasarely, 'Mor İçinde Çok katlı Izgara', 1970, Serigraf baskı-26/250, 81.28x76.2 cm. Ro Galeri, New York

Sanat anlayışını 1950 öncesi 'hisset ve yap', 1950 sonrası ise 'tasarla, ifade et ve ortaya çıkar' şeklinde tanımlayan Vasarely biricik sanat yapıtının ortadan kalkacağını ve sanatın

makinelere yoluyla üretileceğini söyler. Onun geliştirdiği sanat tekniği, bugün en mükemmel şekilde teknolojinin olanakları ile üretilebilecek ve çoğaltılabilecek türdendir.

Sonuç

Batı sanatının renk hakkında evrimi sanatçıların kendinden önceki ressamalardan etkilenmeleri ya da sadece doğaya çıkmaları ile açıklanamaz. Bu konuda bilimsel verileri de dikate almak gerekir. Renk görme ve algılama hakkında tüm bilimsel çalışmalar, rengin bir duyum olarak algılanmasını sanata kazandırmıştır. Itten'e göre Bilim dünyasında kimyasal ve fiziksel olarak analiz edilebilen renk, boya maddesi olarak sanat dünyasında görüş ve zihinsel algılama ile insan da anlam ve içerik bulmuştur.

Sanatçılar tarih boyunca sağlam biçimlere ulaşmak, kompozisyon ve estetik yapıyı oluşturmak için renk ilişkilerinden yararlanırlar. Bilimsel çalışmalarda bu renk ilişkileri yasalarla açıklanmıştır. Rengin yapısı, oluşumu, görülmesi, algılanması, anlamlandırılması ve kullanımını kapsayan çalışmalar, Fizik, Fizyoloji, Kimya, Biyoloji, Psikoloji ve Sosyoloji gibi bilim dalları ile Sanat arasında bilgi alışverişini doğurmuş, 17. yüzyıldan bugüne geçerliliği hala devam eden renk teorilerini sanata kazandırmıştır.

Çalışmalarını renk odaklı gerçekleştiren ressamalar, renk ilişkilerini Hering, Helmholtz ve Chevreul'un kontrastlık teorilerinden yararlanarak düzenlediler. Renk karışımlarında optik kuralları uyguladılar. Bu ilkenin sanatçılarca kavranması, renklerin birbirini etkileme gücünü kullanmalarını sağladı. Bu istedikleri etkiyi rastlantı ve aramalarla değil bilerek elde edebilecekleri anlamına geliyordu. Sanatçı bu bilgiler ile renkleri ekonomik olarak parlak, mat veya en çarpıcı bir biçimde gösterme becerisine erişmişti. Renk teorilerinin katkıları ile renkleri bir arada kullanmanın uyumu kontrastlık ilişkileri içinde çözümleniyordu.

Önceleri resmin biçimsel ögesi konumunda olan renk, eşyanın/maddenin bir özelliği ya da sembolik bir anlam olarak değerlendirilirken; Renk hakkındaki bilimsel çalışmalar, sanatçının rengi bir duyum olarak algılamasını sağladı ve renk pratiklerinde biçimden bağımsızlaşıp salt görsel olana yönelmesinde; sanatta illüzyonun kırılmasında rol oynadı.

Renk resmin içerikle ilgili ögesi haline geldi. 19. yüzyıl sonlarından itibaren sanatçılar, renk ilişkilerinin başlıca içerik olduğu estetik değerler yarattılar. Renkleri bir düzen içinde konumlandırırken aynı zamanda bilimsel bilginin verilerini sanatta doğal sonuçlara veya soyuta ulaşmak için kullandılar.

Kaynakça

- Akdeniz, Halil (1982). "Görsel Algılama Açısından Renk Kullanımı ve Etkileri", Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir: Ege Üniversitesi Biçimsel Sanatlar Bölümü.
- Antmen, Ahu (2008). 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, İstanbul: Sel Yayıncılık
- Crary, Jonathan, (2004). *Gözlemcinin Teknikleri: 19. Yüzyılda Görme ve Modernite Üzerine*, Çev. Elif Daldeniz, İstanbul: Metis Yayınları.
- Çağlarca, Sadettin (1993). *Renk ve Armoni Kuralları*, 4. Baskı, İstanbul: İnkılap Kitabevi Yayınları.
- Farago, Frango (2006). *Sanat*, Çev. Özcan Doğan, Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Gage, John (2005). *Colour and Culture*, Singapur: Thamas&Hudson
- Goethe, John Wolfgang Von (2013). *Renk Öğretisi*. Çev. İlknur Aka, İstanbul: Kırmızı Yayınları.
- Gombrich, Ernst Hans (1992). *Sanat ve Yanılsama*, Çev. Ahmet Cemal, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Gregory, L. Richard (1972). *Augo und Gehim zur Esycho physiologie des Sehens*, Frankfurt am Main: Verl. Fischer Taschenbuch.
- Harrison, Charles ve Wood, Paul (2011). *Sanat ve Kuram Değişen Fikirler Ontolojisi*, Çev. Sabri Gürses, İstanbul: Küre Yayınları.
- Itten, Johannes (2004). *The Art Of Color*, Ing.Çev. Ernst van Haagen, NewYork: John Wiley&Sons, Inc.
- Kamış, Ümit; Okka, Mehmet; Küçükçelik, Hasan (2001). "Kontrast Duyarlık ve Renk Görme", *Türk Oftalmoloji Dergisi*, 31:725-737. <http://www.ofthalmoloji.org/sayilar/90/buyuk/2001-6-725-737.pdf> (15.11.2013)
- Kandinsky, Wassily (2013). *Sanatta Ruhsallık Üzerine*, Çev. Gülin Ekinci, İstanbul: Altıkırkbeş Yayın.
- Kaufmann, Lioyd (1974). *Sight and Mind: An Introduction To Visual Perception*, NewYork, Londra, Toronto: Oxford Üniversitesi Yayınları.
- Klee, Paul (1987). *Çağdaş Sanat Kuramı*, Çev. Mehmet Dünder, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları

- Moszynska, Anna (1993). *Abstract Art*, Londra: Thames And Hudson Yayınları.
- Sérullaz, Maurice (1983). *Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi*, Çev. Devrim Erbil, 1. Baskı, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Temizsoylu, Nuri (1987). *Renk ve Resimde Kullanımı*, İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları.
- Tuğal, Sibel Avcı (2012). *Oluşum Süreci İçinde Op Art*, İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Tunalı, İsmail (1983). *Felsefenin Işığında Modern Resim*, İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.
- Warner, Deborah Jean, (2005). "The Claude Glass: Use and Meaning of the Black Mirror in Western Art", *Technology and Culture*, 4 (46): 865-866.
- Yazıcıoğlu, İclal (1990). "Renk Teorileriyle İlgili Tarihsel Bir İnceleme", Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Görsel Kaynaklar

- Resim 1.* Sir Joshua Reynolds, 'Lady Elizabeth Delmé ve Çocukları' http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sir_Joshua_Reynolds__Lady_Elizabeth_Delm%C3%A9_and_Her_Children_-_Google_Art_Project.jpg (20.11.2013)
- Resim 2.* Thomas Gainsborough. 'Köprülü Peyzaj' https://images.nga.gov/en/search/do_quick_search.html?q=%221937.1107%22&page=1 (20.11.2013)
- Resim 3.* John Constable, 'Saman Arabası' http://en.wikipedia.org/wiki/File:John_Constable_The_Hay_Wain.jpg (17. 11.2013)
- Resim 4.* J. M. W. Turner, 'Yağmur, Buhar ve Hız' M.Harden, <http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/turner/i/rain-steam-speed.jpg> (01.12.2013)
- Resim 5.* Wassily Kandinsky, 'Kompozisyon 7' <http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/kandinsky/kandinsky.comp-7.jpg> (01.12.2013)
- Resim 6.* Claude Monet, 'İlkbaharda Tarlalar' http://www.monetpainting.net/paintings/underpoplars.php?search_by=popular%20 (02.12.2013)
- Resim 7.* Paul Cézanne, 'Zencefil Kavanozlu ve Patlıcanlı Natürmort' <http://www.metmuseum.org/Collectionssearch-thecollections/435881>(08.12.2013)

- Resim 8.* Georges. Seurat, 'Grande Jatte Adası'nda Bir Pazar Öğleden Sonrası'
http://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Georges_Seurat_031.jpg
(15.11.2013)
- Resim 9.* Frantisek Kupka, 'Newton Diski'
<http://www.wikipaintings.org/en/frantisek-kupka/disks-of-newton-study-for-fugue-in-two-colors> (08.12.2013)
- Resim10.* Robert Delanuay, 'Güneş ve Ay'
<http://www.flickr.com/photos/infoaesthete/8745463464/sizes/o/in/photostream/>(01.12.2013)
- Resim 11.* Morgan Russel, 'Koyu Mavi Menekşede Birlik'
<http://uploads5.wikipaintings.org/images/morgan-russell/synchromy-in-blue-violet-1912.jpg> (01.12.2013)
- Resim 12.* Macdonald Wright Stanton,'Sinkroni Kavramı'
<http://prints.encore-editions.com/0/500/stanton-macdonald-wright-conception-synchromy.jpg> (09.12.2013)
- Resim 13.* Gino Severini,'Dansçı'
http://c300221.r21.cf1.rackcdn.com/seadancer-gino-severini-1883-1966-1334948276_b.jpg (09.12.2013)
- Resim 14.* Victor Vasarely, 'Mor İçinde Çok katlı Izgara'
http://www.rogallery.com/Vasarely_Victor/w-1088/vasarely-printpurple.html (01.12.2013)

Görkemli Bir İslam Mabeti: Abu Dabi, Şeyh Zayed Bin Sultan El Nayan Camii

S. Cengiz YESÜGEY *

Giriş

Şeyh Zayed bin Sultan El Nayan camii, Birleşik Arap Emirliklerinin başkenti Abu Dabi'de, 1990-2004 yılları arasında inşa edilmiştir. 1988 yılında, mimar Doğan Kuban ve Cafer Bozkurt'un da üçüncülüğü kazandığı (Mimarizm, 2008) uluslararası bir tasarım yarışması sonucunda Suriyeli mimar Yousef Abdelky¹ tarafından tasarlanmıştır (Syriart, 2012). Değişik kaynaklar tarafından dünyanın en büyük camilerinden biri olarak kabul edilmektedir (en.wikipedia, 2012). Birleşik Arap Emirlikleri devlet başkanı Şeyh Zayed Bin Sultan El Nayan tarafından 1996 yılında başlatılan bu proje, 2004 yılında ölümünden sonra adını almıştır. Kendisi de bu kompleks içerisinde bir türbede yatmaktadır (Fotoğraf 1).

Proje 2007 yılında tamamlanıp halka açılmış olmasına rağmen, dış çevre düzenlenmeleri ancak 2010 yılında tamamlanabilmiştir. Bu çalışmada amaç, başta Guinness rekorlar kitabı adaylığı olmak üzere birçok ödüle layık görülen bu eserin, mimari ve tezyinata ilişkin karakteristiklerini farklı kaynaklar ve kişisel gözlemler ile tanıtmaktır (Fotoğraf 2).



Fotoğraf 1. Şeyh Zayed Bin Sultan El Nayan Türbesi (Yesügey, 2009)



Fotoğraf 2. Caminin yeri (abudhabi.ae, 2012)

Yapının Projelendirme İlkeleri ve Mimari ve Tezyinata İlişkin Tanıtımı

Projenin çıkış noktası; Mimar Doğan Kuban'ın yorumu ile "tüm İslam aleminde değişik form ve tezyinat kavramları ile ifade edilen değişik İslami üslupların tek bir eserde uyumlu bir şekilde ele alınması olarak" nitelenebilir (mimarizm, 2008). Nitekim, proje incelendiğinde, başta Türk ve Arap camii mimarisi olmak üzere, Kuzey Afrika, İran, Hindistan vb. ülkelerdeki İslam mimari çizgileri ve motiflerinin bir uyum halinde tasarıma uygulandığı göze çarpmaktadır. Örneğin, varaklı avlu ve dört köşede yer alan kitleler Osmanlı, varaklı avlunun yuvarlak kemerleri Kuzey Afrika, Emevi ve Kordoba, kademeli minareler Mağribi ve Mısır Memluk, kubbe formları ise Arap üslubunu çağrıştırmaktadır (eogrenme.anadolu, 2012) (Fotoğraf 3). Bu da, tüm İslam eserlerine saygıyı sentezleyen abidevi bir yapıyı ortaya koymuştur.

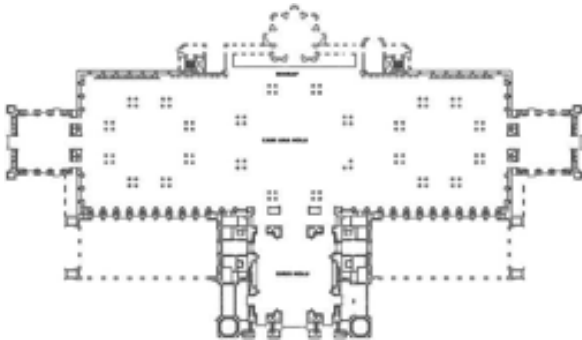
Mimari Ölçüler

Cami genel görünüm açısından deniz seviyesine göre 9,5 m. yüksekliğinde bir tepede inşa edilmiş olup, toplam alanı 22412 m²'dir. İç ve dış mekânda toplam 40960 kişi ibadet edebilmektedir (szgmc.ae, 2012).



Fotoğraf 3. Havadan görünüş (randomphotography, 2012).

Kapalı orta mekân, 6000 erkek, her iki tarafta yer alan ve her biri 1500 kişi kapasiteli iki bölüm de kadınlar için olmak üzere 9000 kişinin ibadetine olanak vermektedir. İç ve dış mekân, üstleri irili ufaklı 82 adet Arap mimari kubbe formu ile örtülmüştür. İç mekânı örten üç büyük kubbeden merkezdekinin çapı 32.80 m. olup, kubbe yüksekliği içeriden 70.0 m., dışarıdan 87.0 m.'dir. Yapı, iç mekânda 96, dış mekânda 1048 adet kolon tarafından taşınmaktadır. Kompleksin dört köşesinde 107 m. yüksekliğinde dört adet üç şerefeli minare bulunmaktadır (Fotoğraf 4). Yapı strüktürü betonarme kabuk ve betonarme karkas olarak inşa edilmiş ve yapımda 250,000 m³ beton ve 33,000 ton çelik kullanılmıştır (abudhabi.ae, 2012).



Fotoğraf 4. Ana yapı plan (archpresspk, 2012).

Yapının Genel Mimari Özellikleri

Yapıya üstü küçük kubbelerle oluşturulmuş, çifte kolonlarla taşınan kemerlerle oluşturulmuş çepeçevre revaklı süslü büyük bir ana avlu yoluyla kuzey yönünden girilmektedir. Bu avlu son cemaat bölümüne elveren 18,000 m² büyüklüğünde olup yapı ana girişini vurgulamanın yanı sıra tüm yapının da görkemini ifade eden bir anlayışla tasarlanmıştır.

Avlu tamamıyla Makedonya Sivec mermeri ile kaplanmış olup (Makrana, 2012), (Fotoğraf 5-6), bu avlunun üç tarafını 7874 m² alana sahip, beyaz mermer ve desenli mozaiklerle bezeli büyük revaklı geçit ve havuz çevrelemektedir (Fotoğraf 7-8). Revaklar çift kolonlu ve çift kolonlar arası yuvarlak kemerli olup, sütun başları altın yaldızlı hurma desenli olarak tasarlanmıştır. Kolon yüzeyleri



Fotoğraf 5. İç Avlu (Kevindean,2012).



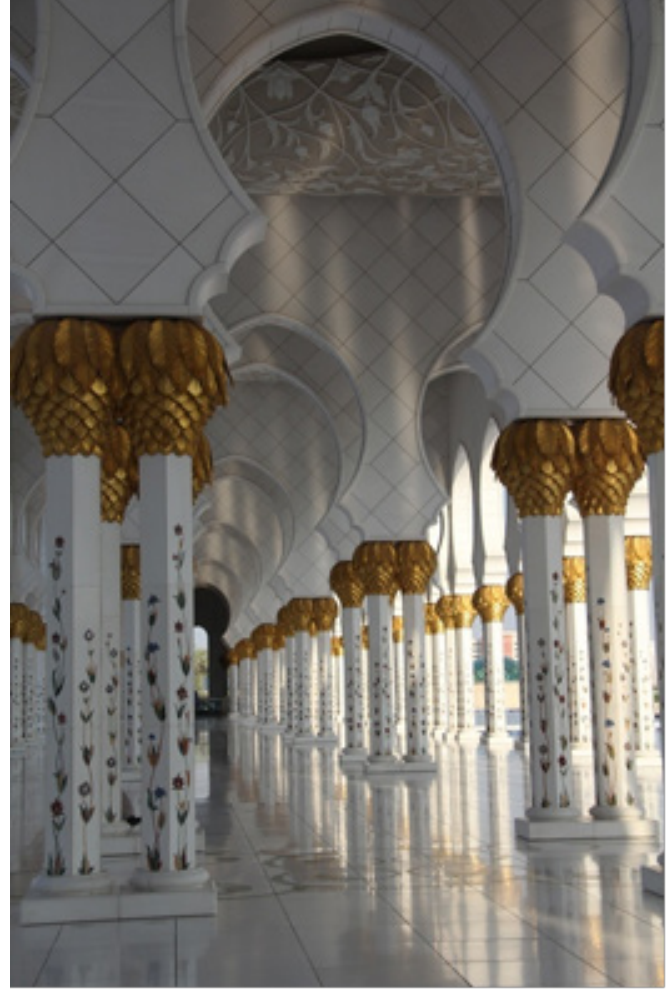
Fotoğraf 6. Çiçek Motifli Mermer Kaplama (thishandcraftedlife, 2012).

ve zemin de aynen dış avlu gibi mermer üzerine el işi mozaik olarak işlenmiş ve Arap teyzinat sanatında çok kullanılan süsen, lale, lilyum ve gül çiçek desenleri ile bezenmiştir. (bigprojectme, 2013). Bu bezemeler İngiliz sanatçı Kevin Dean² tarafından yapılmıştır (Kevindean, 2012) (Fotoğraf 5-6). Türk teyzinat sanatındaki Hatayi grubu altında toplanan yaprak, penç, goncagül ve yarı usluplandırılmış çiçekler grubunu andırsa da (eogrenme.anadolu, 2012) sanatçı bu resimlerin şimdiki Şeyh'in de onayı ile geleneksel ve geometrik İslam motiflerinin modern bir şekilde ifadesi olarak tasarlandığını ifade etmektedir (bigprojectme, 2013), (gulfnews, 2013).

Motiflerin oluşturulduğu mozaikler İtalyan Fantini Mosaici tarafından su jeti tekniği ile kesilerek hazırlanan 37 ayrı renkte ve ebatta mermerlerin elle döşenmesi ile oluşturulmuştur. Avluda caminin görkemli görüntüsü algılanarak yapılan uzunca bir yürüyüşten sonra, üstü büyük



Fotoğraf 7. Revak ve havuz (wirednewyork, 2012)



Fotoğraf 8. Revaklı geçit (nicolholden designs, 2012).

bir kubbeye taçlandırılmış revaklı büyük bir giriş bölümüne ulaşılmaktadır. Zemini İtalyan Lasa beyaz mermeri ile kaplı bu giriş mekânın zemini de Kevin Dean tarafından mozaik tekniği ile çiçek motifleri ile bezenmiş olup, duvarları yine aynı sanatçı tarafından mermer üzerine mermer kakma ve yapıştırma renkli çiçek deseni mozaiklerle bezenmiştir (Fotoğraf 9-11).

Bunun yanı sıra giriş bölümünün iç ve dış mekânlarındaki duvarlar yer yer değişik İslam kültürü teyzinatı bulunan çini panolarla süslenmiştir. Bunlardan 80 adedi el yapımı İznik çinileri ile süslenmiş panolardır. Bu panolar 'İznik Vakıf Çinileri' adlı kuruluş tarafından (iznik.com, 2012) imal edilmiş olup, çok renkli (elvan) sır-altı tekniği (eogrenme.anadolu, 2012) ile üretilmiştir. 15. ve 16. yüzyıl Türk çini sanatı örneklerinden alınmış bu eserlerin bir kısmı ünlü ödüllü



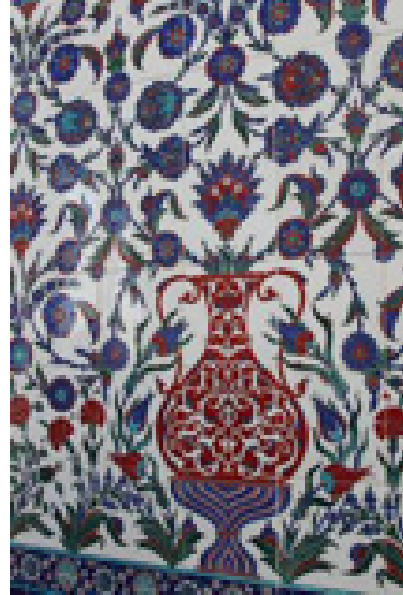
Fotoğraf 9. Ana Giriş (thishandcraftedlife, 2012)



Fotoğraf 12. (Hewy, 2012)



Fotoğraf 10. Ana Giriş ve Avizeli Salon (wirednewyork, 2012)



Fotoğraf 13. (mattwagers, 2008)



Fotoğraf 11. Duvar Süslemeleri (dubaiinmyeyes, 2012)



Fotoğraf 14. (@N04, 2011)



Fotoğraf 15. (jenny, 2008).

Fotoğraf 16. (iznik, 2012).

hattat Hasan Çelebi³ tarafından tasarlanmıştır (kimkimdir, 2013), (tccb.gov, 2012) (Fotoğraf 12-16).

Caminin genelinde, “çiçek motifi” ağırlıklı bir kompozisyon bütünlüğü ve Nakşi, Sulus ve Kufi tarzlarının (fanar.gov.qa, 2011) ağır bastığı bir yazı işçiliği göze çarpmaktadır. Tüm yapıda el yapımı ve ametist, istiridyed kabuğu, inci lapis taşı, kırmızı akik gibi yarı değerli taşlarla kakma ve kaplama mermer panellerin 20000’i bulunmaktadır (dubaiqaq, 2013). Tüm bu çalışmalarda Birleşik Arap Emirliklerinden Mohammed Mandi El Tamimi, Suriye’den Farouk Haddad⁴ (albarakaturk, 2008) ve Ürdün’den Mohammed Allam’ın katkıları bulunmaktadır. İç mekâna giriş devasa, camlı ve dekoratif süslemelerle bezenmiş kapılarla sağlanmaktadır (en.wikipedia, 2012).

İlk girişte tam karşıda yer almakta olan Mihrap, mermer üzerine 24 ayar altın kakma yivlerle süslenmiş bir bölüm olup, arka kısmı görevli imamın hazırlık mekânı olarak tasarlanmış ve tüm yapı göz önünde alındığında oldukça alçakgönüllü bir dekoratif görüntü arz etmektedir. Bunun hemen yanında olağanüstü incelikle oyma çiçek motifleri işlenmiş ahşap bir minber bulunmaktadır (Fotoğraf 17-18)

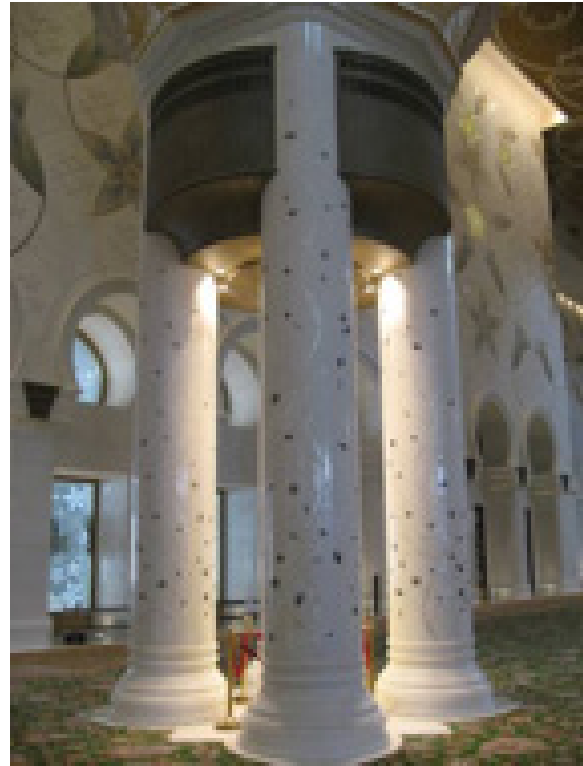
Ortada, doğu ve batı yönünde, dörder kolonlu altı ana düşey taşıyıcı ile taşınan üç büyük kubbenin oluşturduğu iç mekân, etkileyici bir toplu mekânı göz önüne sermektedir (Fotoğraf 19-21).

Kolonların üstü; değerli taşlar ve altınla süslü mermer üstü kakma motiflerle süslenmiştir. Tam karşıda ve Mihrap arkasında bulunan Kible duvarı beyaz mermer kolonların üstü; değerli taşlar ve altınla süslü mermer üstü kakma motiflerle süslenmiştir. Tam karşıda ve Mihrap arkasında bulunan Kible duvarı da beyaz mermer kaplama üstü motiflerle süslü olup, 23 m. yüksekliğinde ve 53 m. genişliğindedir. Üzerinde Kufi 24 ayar altın harflerle “Allah”ın 99 ismi işlenmiş panolar

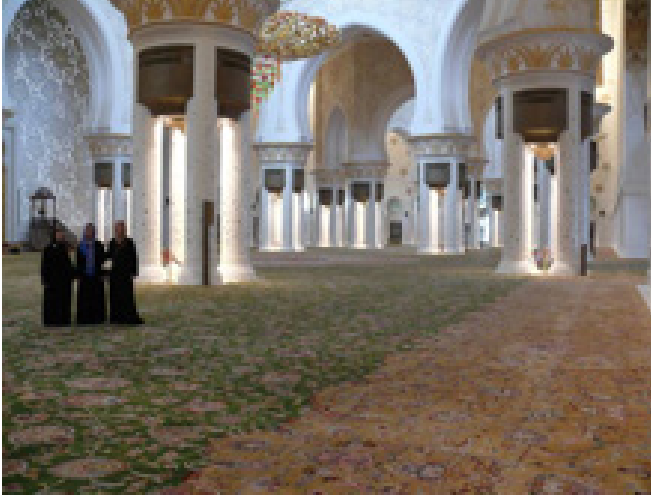
halinde düzenlenmiş, panolar arası derzler arkadan fiber optik kablolarla aydınlatılmıştır (Fotoğraf 22-23). Yazılar ve motifler Birleşik Arap Emirliklerinden Mohammed Mandi El Tamimi⁵ (mandiarts, 2011) tarafından gerçekleştirilmiştir. Güney, batı ve kuzey duvarları renkli camlı vitraylı cam panolarla iç mekâna doğal ışığın girmesine elvermektedir.



Fotoğraf 17.-18. Mihrap ve Minber (Yesügey, 2009)



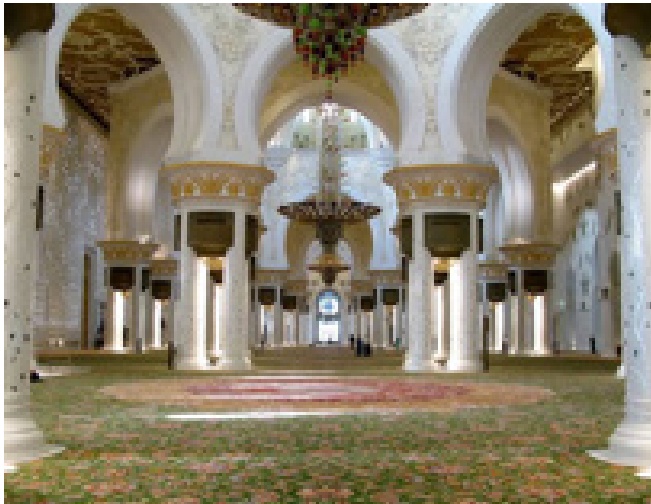
Fotoğraf 19. Dörderli taşıyıcı kolonlar (Yesügey, 2009).



Fotoğraf 20 . İç mekân (Yesügey, 2009).



Fotoğraf 22. Kible Duvarı (deviantart, 2013),



Fotoğraf 21. İç mekân (Yesügey, 2009).



Fotoğraf 23. Duvar Yazı (amatraveller, 2011)

Aynı zamanda bu duvarlar 24 ayar altın ve cam mozaik motiflerle bezenmiştir (Fotoğraf 24-25).

Zemin; olağanüstü desenlerle süslü, İran el yapımı ve Dr. Ali Khaliqi tarafından tasarlanmış, 7119 m2 büyüklüğünde, 2,268,000 ilmekle dokunmuş ve 45 ton ağırlığında dünyanın en büyük yekpare halısı ile kaplanmıştır (payvand, 2007) (Fotoğraf 26).

İç mekândaki her bir kubbenin ortasından her biri Alman yapımı, 24 ayar altınla kaplı, Swarovski kristali ile üretilmiş ve çok değerli taşlarla süslü üç büyük avize bulunmaktadır. Bu avizelerden orta mekânı süsleyeni dünyanın en büyük avizesi olup, çapı 10 m., yüksekliği 15 m. ve ağırlığı 9 ton'dur (Fotoğraf 27).

Yapı toplam maliyeti 545 milyon \$ olarak saptanmış olup, bu maliyet Guinees rekorlarına girmeye aday bir maliyettir. İç mekândaki her bir avizenin 8 milyon \$'a mal olduğu düşünüldüğünde bu bedeli yadsımamak gerekir (en. wikipedia, 2012).

Muhtelif yerlere konulmuş dev plazma ekranlarla verilen vaazların her yerden izlenmesi mümkündür. Yapıda aydınlatma ve iklimlendirme sistemi ustalıkla gizlenmiş ve tümüyle işlevsel olarak tasarlanmıştır. Örneğin iç mekândaki büyük kolonların göze çarpmayan yüzeylerinde bile hava menfezleri bulunmaktadır. Aydınlatma iç ve dış mekânda, 3500 civarında ünite ile gerçekleştirilmiştir. Özellikle cami



Fotoğraf 24. Vitraylar (dubaiinmyeyes, 2012).



Fotoğraf 26. Halı (Yesügey, 2009)



Fotoğraf 25. Vitraylar (amatraveller, 2011)



Fotoğraf 27. Büyük avize (Yesügey, 2009).

dış çevresinde bulunan aydınlatma kuleleri oldukça ilginçtir (Fotoğraf 28).

Aydınlatma projesi; Spiers and Major Associate firması tarafından hazırlanmış olup, 2010 yılında Yapı Aydınlatma Tasarımcıları Kuruluşunun (IALD) 26. Uluslararası aydınlatma tasarımı ödülünü kazanmıştır (speirsandmajor, 2012) (Fotoğraf 29).

İnşasında Yer Alan Kuruluşlar

Yapının proje ve ihalesi; Abu Dabi Devlet Bakanlığı tarafından

1990'ların sonunda başlatılmıştır. Projenin yapımı değişik dönemlerde el değiştirmiş olmasına rağmen 2001 yılından itibaren Arap Yapım Şirketi olarak altı firmadan oluşan grup tarafından gerçekleştirilmiş olup (ACC); Proje ve yapım kontrolü İngiliz Halcrow Group (<http://www.halcrow.com>), kalıp sistemleri uygulaması ise PERI kalıp firması (<http://www.peri.de>) tarafından yapılmıştır. Aydınlatma ödülü alan ve 2007 yılında bitirilen yapının, yazar tarafından ziyaret edilen 2009 yılında dış mekân düzenlemeleri halen devam etmekte idi.



Fotoğraf 28. Dış mekân aydınlatma kuleleri (wirednewyork, 2012).



Fotoğraf 29. Aydınlatma (wirednewyork, 2012).

Sonuç

Başta da vurgulandığı gibi, bu araştırma, hiçbir şekilde tarihi süreçte inşa edilmiş birbirinden değerli eserlerle bir karşılaştırmayı amaçlamamaktadır. Ancak, gerek geleneksel Arap ve İslam mimarisi ve gerekse de değişik İslam sanat üsluplarına ilişkin tarihsel birikimin tek bir eserde ustaca sergilenebilmiş olması yapıya ayrı bir değer katmaktadır. Bunun yanı sıra, unutulmaya yüz tutmuş pek çok sanat türünün bu sayede dünya kamuoyuna sunulması, bu sanatların ileride de yaşatılması gayretlerine güzel bir örnek ve itici güç oluşturmaktadır.

Notlar

- 1 1951 yılında Suriye Quamechili de doğdu. 1976'da Şam Güzel Sanatlar Kolejinde mimar diploması aldı. 1986'da Paris National Superior School for Fine Art'da gravür sanatı üzerine çalıştı. 1989 yılında Paris Üniversitesinden Güzel Sanatlar Doktorası aldı.
- 2 Çok sayıda kitabı ve eserleri olan tanınmış çok yönlü bir sanatçı ve tasarımcıdır. İngiltere de Royal College of Art'dan mezun olan sanatçı, kendi atölyesindeki çalışmalarının yanı sıra sanat eğitimi veren okul ve üniversitelerde kısa aralıklı dersler vermekte ve gerek İngiltere ve gerekse de dünyanın çeşitli ülkelerinde çalışma gruplarında faaliyetlerde bulunmaktadır.
- 3 1937 yılında Erzurum'un Oltu ilçesinin İnci köyünde dünyaya geldi. 1956 yılından emekli olduğu 1987 yılına kadar çeşitli yerlerde müezzinlik ve imamlık yaptı. 1964'den başlayarak önce Hattat Halim Özyazıcı'dan sonra Hattat Hamid Ayaçtan hat dersleri aldı. Çok sayıda ödüllü çalışmalarının yanı sıra, Cumhurbaşkanlığı Kültür ve Sanat Büyük Ödülü Sahibidir.
- 4 1974 yılında Suriye'de doğdu. Hattat Adnan eş-Şeyh Osman'dan hat dersleri aldı. Uluslararası etkinliklerde juri üyelikleri ve çok sayıda ödüle sahip olup halen Şarja Hat ve Tezhip Merkezi'nin hat sanatı hocası ve sorumlusudur.
- 5 1977 yılında Kahire Arapça Hat Geliştirme Okulu ve Mısır düzeyinde Arapça hat sanatında birinci sırada gelen Mısır Arap Cumhuriyeti düzeyinde Seçkin Öğrencilerin okuduğu Al Awael'den diploma aldı. Ünlü hattat Syed İbrahim ile Mısır'da çalıştı. Emirates Plastik Sanatlar Derneği üyesi olup, Sharjah, Abu Dabi (Kültür Vakfı) ve Al Ain ile ilgili tüm sergilere katıldı. Uluslar arası çok sayıda ödüle sahiptir.

Kaynakça

İnternet kaynakları

(Mimarizm, 2008)

<http://www.mimarizm.com/KentinTozu/Makale.aspx?id=374&sid=387>

(Syriart, 2012)

<http://www.syriaart.com/new/index.php?page=viewArtist&id=19>

(en.wikipedia, 2012)

http://en.wikipedia.org/wiki/Sheikh_Zayed_Mosqu
(08.05.2012)

(eogrenme.anadolu, 2012)

<http://eogrenme.anadolu.edu.tr/ekitap/ilh1005.pdf>

(szgmc.ae, 2012)

<http://www.szgmc.ae/en/>

(*abudhabi.ae*, 2012)

http://www.abudhabi.ae/egovPoolPortal_WAR/appmanager/ADeGP/Citizen?_nfpb=true&_pageLabel=p_citizen_homepage_hidenav&lang=en&did=104596

(*Makrana*, 2012)

<http://www.makranamarble.org/category/uncategorized/>

(*bigprojectme*, 2013)

<http://www.bigprojectme.com/interviews/the-jewel-in-abu-dhabis-crown/>

(*Kevindean*, 2012)

<http://www.kevindean.co.uk/workshops.html>

(*gulfnews*, 2013)

<http://gulfnews.com/business/features/laying-the-groundwork-for-artistic-union-1.522446/shaikh-zayed-mosque-1.522584>

(*iznik.com*, 2012)

<http://www.iznik.com/tr/projeler/camiler/-/sheikh-zayed-cami>

(*kimkimdir*, 2013)

<http://www.kimkimdir.gen.tr/kimkimdir.php?id=6021>

(*tccb.gov*, 2012)

<http://www.tccb.gov.tr/haberler/170/81940/cumhurbaskani-gul-seyh-zayed-camiini-ziyaret-etti.html>

(*fanar.gov.qa*, 2011)

<http://www.fanar.gov.qa/ArabicCalligraphy.aspx>

(*dubaiqa*, 2013)

<http://www.dubaiqa.com/sheikh-zayed-mosque.php>

(*albarakaturk*, 2008)

http://www.albarakaturk.com.tr/images/albarakayasam/2008_tezhibli_hatkatalogu20pdf

(*mandiarts*, 2011)

<http://www.mandiarts.com/PROFILE.HTM>

(*payvand*, 2007)

<http://www.payvand.com/news/07/07/1001.html>

(*speirsandmajor*, 2012)

http://www.speirsandmajor.com/blog/article/entry_speirs_major_win_iald_radiance_award_for_third_consecutive_year/

(*halcrow*, 2012)

<http://www.halcrow.com/Our-projects/Project-details/Grand-Mosque-Abu-Dhabi/>

(*peri*, 2012)

http://www.peri.de/ww/en/projects.cfm/fuseaction/diashow/reference_ID/117/currentimage

Görsel Kaynaklar

Fotoğraf 1. Şeyh Zayed bin Sultan El Nayan türbesi (yesügey, 2009)

Fotoğraf 2. Caminin yeri (abudhabi.ae 1, 2012)

http://www.abudhabi.ae/egovPoolPortal_WAR/appmanager/ADeGP/Citizen?_nfpb=true&_pageLabel=P1400288491284970418871&lang=en

Fotoğraf 3. Havadan görünüş (randomphotography, 2012)

<http://www.randomphotography.in/2012/02/sheikh-zayed-grand-mosque-abu-dhabi-uae/>

Fotoğraf 4. Ana yapı plan (archpresspk, 2012)

http://archpresspk.com/Aplusi19_Mosque.htm (cephe ve plan çizimleri)

Fotoğraf 5. İç Avlu (Kevindean, 2012)

<http://www.kevindean.co.uk/murals.html>

Fotoğraf 6. Çiçek Motifli Mermer Kaplama (thishandcraftedlife, 2012)

<http://thishandcraftedlife.wordpress.com/category/decorative-painting/painted-stone/>

Fotoğraf 7. Revak ve havuz (wirednewyork, 2012)

<http://wirednewyork.com/forum/showthread.php?p=256363> (12.04.2012)

Fotoğraf 8. Revaklı geçit (nicolholden designs, 2012)

<http://www.nicolaholdendesigns.co.uk/blog/category/architecture/the-sheikh-zayed-grand-mosque/>

Fotoğraf 9. Ana Giriş (thishandcraftedlife, 2012)

<http://thishandcraftedlife.wordpress.com/category/decorative-painting/painted-stone/>

Fotoğraf 10. Ana Giriş ve Avizeli Salon

Fotoğraf 11. Duvar Süslemeleri (dubaiinmyeyes, 2012)

<http://dubaiinmyeyes.blogspot.com/2012/10/sheikh-zayed-grand-mosque-abu-dhabi->

Fotoğraf 12. (Hewy, 2012) I

<http://www.flickr.com/photos/hewy/6112195178/in/photostream/>

Fotoğraf 13. (mattwagers, 2008)

<http://www.flickr.com/photos/mattwagers/3118530275/>

Fotoğraf 14. (@N04, 2011)

<http://www.flickr.com/photos/51014357@N04/5552385755/>

Fotoğraf 15. (jenny, 2008)

<http://www.flickr.com/photos/infinitemwhite/4808163629/in/photostream/>

Fotoğraf 16. (iznik, 2012)

<http://www.iznik.com/tr/projeler/camiler/-/sheikh-zayed-cami>

Fotoğraf 17.-18. Mihrap ve Minber (yesügey, 2009)

Fotoğraf 19. Dönderli taşıyıcı kolon (yesügey, 2009)

Fotoğraf 20-21. İç mekân (yesügey, 2009)

Fotoğraf 22. Kible Duvarı (deviantart, 2013)

<http://celestial22.deviantart.com/art/Sheikh-Zayed-Grand-Mosque-II-320263794>

Fotoğraf 23-24. Duvar Yazı (amatraveller, 2011)

<http://www.amatraveller.com/2011/11/13/my-visit-to-sheikh-zayed-mosque-abu-dhabi/>

Fotoğraf 25. Halı (yesügey, 2009)

Fotoğraf 26. Vitraylar (dubaiinmyeyes, 2012)

Fotoğraf 27. Büyük avize (yesügey, 2009)

Fotoğraf 28. Dış mekân aydınlatma kuleleri (wirednewyork, 2012)

Fotoğraf 29. Aydınlatma (wirednewyork, 2012)

<http://www.nicolaholdendesigns.co.uk/blog/category/architecture/the-sheikh-zayed-grand-mosque/>

YAYIN İLKELERİ

Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi, sanatı konu edinen bilimsel makaleleri duyurmak amacıyla uluslararası standartlarda yayımlanan hakemli bir dergidir. İlk sayısı Temmuz 2007'de yayımlanan **yedi**, Kış/Ocak ve Yaz/Temmuz olmak üzere yılda iki kez yayımlanmaktadır.

yedi ağırlıklı olarak *Güzel Sanatlar* ile ilişkili alanlardaki makaleleri yayımlamakla birlikte, *Sosyoloji, Sanat Tarihi, Halkbilim, Felsefe, Arkeoloji ve Müzecilik, Edebiyat Araştırmaları, Dil Bilimi, Mimarlık ve Tasarım, Eğitim Bilimleri, İletişim Bilimleri, Antropoloji* vb. Sosyal ve Beşeri Bilimlere ait alanlardan sanatı ve sanata ilişkin kültürel ve toplumsal problemleri konu edinen makalelere de yer verir. Ayrıca, ilgili alanlarda son 3 yıl içinde yayımlanmış *kitaplara ilişkin değerlendirme/tanıtım yazıları, sergi ve proje tanıtım yazıları* ve alanında katkısı olduğu düşünülen yabancı dilden *özgün makalelerin Türkçe çevirileri* de derginin yayın kapsamı içindedir.

Makalelerin **yedi**'de yayımlanabilmesi için, daha önce bir başka yerde yayımlanmamış veya yayımlanmak üzere kabul edilmiş olması gerekir. Bilimsel bir toplantıda sunulmuş ancak basılmamış bildirilerden üretilmiş makaleler, bu durum dipnotta açıkça belirtilmek koşuluyla kabul edilebilir. Çeviri makalelerin yayımlanabilmesi için çeviri metin ile birlikte özgün makalenin yazarından ya da hak sahibinden alınacak izin yazısının da gönderilmesi zorunludur.

Dergi, yayımlandığı tarihten itibaren bir ay içerisinde Yayın Kurulu tarafından belirlenen yurt içindeki kütüphanelere ve indeks kurumlarına gönderilir.

İNDEKS BİLGİLERİ

Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi 6. Sayıdan (YAZ/TEMMUZ 2011) başlayarak **TÜBİTAK-ULAKBİM** Sosyal ve Beşeri Bilimler Veri Tabanı (**SBVT**) ile **EBSCO** uluslararası veritabanı tarafından taranmaktadır.

MAKALELERİN DEĞERLENDİRİLMESİ VE YAYIN SÜRECİ

Yayın için gönderilen makalelerin değerlendirilmesinde akademik tarafsızlık ve bilimsel nitelik en önemli ölçütlerdir. **Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi**'ne gönderilen tüm makaleler, önce Yayın Kurulu'nca dergi yayın ilkelerine uygunluk ve nitelik bakımından ön incelemeye tabi tutulur. Yayın kurulu, gönderilen bir makaleyi yayımlayıp yayımlamama, gerekli gördüğü durumlarda makale üzerinde düzeltmeler yapma hakkına sahiptir. Yapılan ön inceleme sonucunda yayına uygun bulunmayan makale değerlendirme sürecine alınmayarak yazarına bilgi verilir. Eksiklikleri varsa düzeltilmesi ve tekrar gönderilmesi için yazarına iade edilir. Yayına uygun bulunan makale, değerlendirilmek üzere ilgili alandaki iki hakeme gönderilir. Hakemler, gönderilen makaleleri yöntem, içerik ve özgünlük açısından inceleyerek yayına uygun olup olmadığına karar verirler. Hakem raporlarından biri olumlu, diğeri olumsuz olduğu takdirde, yazı, üçüncü bir hakeme gönderilir. Yazarlar, hakemlerin ve Yayın Kurulunun eleştiri-

ri ve önerilerini dikkate almalıdırlar. Katılmadıkları hususlar varsa, gerekçeleriyle birlikte itiraz etme hakkına sahiptirler. İki hakemden **yayımlanabilir raporu** alan makale Yayın Kurulu tarafından **uygun görülen bir sayıda** yayımlanmak üzere programa alınır ve yazarı bilgilendirilir. Hakemlerin isimleri gizli tutulur ve raporlar beş yıl süre ile saklanır. Makalenin yayımlanmasının ardından yazarına makalenin yer aldığı sayıdan 3 adet gönderilir.

Yazarın isteği durumunda, “yayına kabul yazısı” yalnızca hakem değerlendirme sürecini olumlu biçimde tamamlamış ve Yayın Kurulunca “yayımı uygundur” kararı alınmış makaleler için verilir.

Değerlendirme sürecinden geçerek yayımlanması kabul edilen yazıların telif hakkı *Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi*'ne devredilmiş sayılır. Bu nedenle yazılarla birlikte yayın haklarının **Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi**'ne devredildiğine ilişkin bir sözleşmenin bulunduğu “makale sunum formu”nun da doldurulup gönderilmesi gerekmektedir.

Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi'nde yayımlanan yazılardaki görüşlerin ve çevirilerin bilimsel, etik ve yasal sorumlulukları yazarlarına aittir. Yazı ve fotoğraflardan, kaynak gösterilerek alıntı yapılabilir. Ancak, yayımlanan yazılar dergi yönetiminin yazılı izni olmaksızın başka bir yerde (basılı olarak ya da internet ortamında) yeniden yayımlanamaz. **yedi**'de yayımlanması kabul edilen tüm yazıların telif hakları Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'ne devredilmiş sayılır. Dergiye yazı gönderen tüm yazarlar bu ilkeleri kabul etmiş sayılır.

YAZIM DİLİ

Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi'nde yayımlanan yazıların yazım dili Türkiye Türkçesi veya İngilizce'dir.

YAZIM KURALLARI

Makalelerin, aşağıda belirtilen yazım kurallarına göre yazılmasına özen gösterilmelidir. Yapılan ön incelemede yazım kurallarına uymadığı tespit edilen makaleler düzeltilmesi için yazarına iade edilir ve yayım programına alınmaz.

1. Ana Başlık: İçerikle uyumlu, onu en iyi ifade eden bir başlık olmalı, 16 punto ve **koyu** harflerle yazılmalıdır. Makalenin başlığı sözcüklerin ilk harfi büyük olacak biçimde yazılmalı ve en fazla 10-12 sözcük arasında olmalıdır.

2. Yazar ad(lar)ı ve adres(ler)i: Yazar(lar)ın ad(lar)ı ve soyad(lar)ı ana başlık altında **koyu** harflerle yazılmalı; yazar(lar)ın varsa görev yaptığı kurum(lar), haberleşme ve e-posta adres(ler)i ilk sayfada yazar soyadı ile ilişkilendirilecek dipnotda (*) simgesi ile belirtilmelidir.

3. Özet: Makalenin başında, konuyu kısa ve öz biçimde ifade eden ve en az 75, en fazla 150 sözcükten oluşan Türkçe “özet” ve İngilizce “abstract” bulunmalıdır. Özet içinde, yararlanılan kaynaklara, şekil ve çizelge numaralarına değinilmemeli dipnot kullanılmamalıdır. Türkçe ve İngilizce özetleri altında bir satır boşluk bırakılarak, en az 5, en çok 8 sözcükten oluşan anahtar sözcükler (*keywords*) verilmelidir. Türkçe makalenin İngilizce başlığı olmalı ve *abstract*'in üstünde gösterilmelidir.

4. Ana Metin : A4 sayfa boyutunda (29,7x21 cm.), MS Word programı, *Times New Roman* yazı karakteri ile, 12 punto ve 1,5 satır aralığıyla yazılmalıdır. Sayfa kenarlarında üst 3 cm., alt 3 cm., sol 3 cm., sağ 3 cm. boşluk bırakılmalı ve sayfalar numaralandırılmalıdır. Yazılar özet, *abstract*, şekil ve tablo yazıları da dahil 6.000 (altıbin) sözcüğü geçmemelidir. Metin içinde vurgulanması gereken kısımlar, koyu değil eğik harflerle ya da tek tırnak içinde yazılmalıdır. Metinde tırnak işareti+eğik harfler gibi çifte vurgulamalara asla yer verilmemelidir.

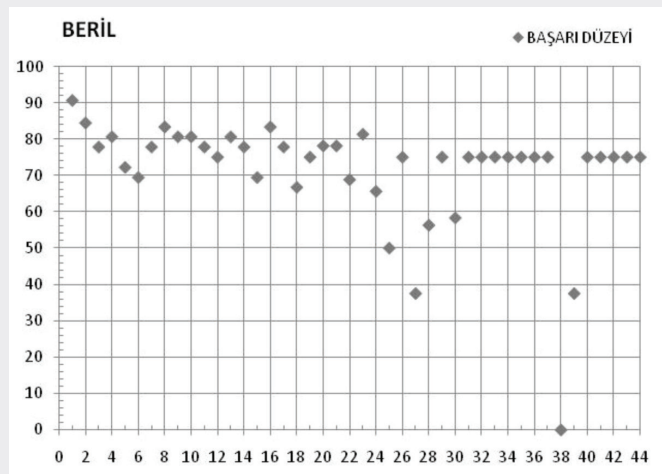
5. Bölüm Başlıkları: Makalede, düzenli bir bilgi aktarımı sağlamak üzere ara ve alt başlıklar kullanılabilir ve gerektiği takdirde başlıklar numaralandırılabilir. Makaledeki tüm ara ve alt başlıklar 12 punto ile sözcüklerin yalnız ilk harfleri büyük, koyu karakterde yazılmalı; alt başlıkların sonunda iki nokta üst üste konulmamalı ve bir satır sonra devam edilmelidir.

6. Tablolar ve Şekiller: Tabloların numarası ve başlığı bulunmalı, siyah-beyaz baskıya uygun hazırlanmalıdır. Tablo ve şekiller ayrı ayrı sırasayısı verilerek numaralandırılır. Tablo çiziminde dikey çizgiler kullanılmamalıdır. Yatay çizgiler ise yalnızca tablo içindeki alt başlıkların birbirinden ayırmak için kullanılmalıdır. Tablo numarası üste, tam sola dayalı olarak dik (normal); tablo adı ise, her sözcüğün ilk harfi büyük olmak üzere eğik (italik) yazılmalıdır. Tablolar metin içinde bulunması gereken yerlerde olmalıdır.

Tablo 1: Bergama'da ritüeller için kiralanılan çalgı/müziyen toplulukları

	KDT TAKIMI	ORGCU / KLAVYECİ	DÜMBEKÇİLER
Müziksel Üretim Araçları	Klarinet (<i>Girinata</i>) Davul Trompet (Boru)	Org/Klavye MD CD çalar Taşınabilir bilgisayar	Def /Tef Darbuka/Dümbek
Etniklik	Roman	Roman - Roman Olmayan	Roman
Cinsiyet	Erkek	Erkek(ağırlıklı) ve Kadın	Kadın
İcra Biçemi	Çalgısal (ağırlıklı) ve Sözel	Çalgısal ve Sözel	Yalnızca Sözel
İcra Edilen Müzik Tipi	Canlı Müzik	Canlı ve Kaydedilmiş Müzik	Canlı Müzik
Kültürel Temsil	Kırsal - Geleneksel	Kentsel - Modern	Kırsal - Geleneksel
Etkinlik Alanları	Düğün (Evlilik ve Sünnet); Festival/Şenlik; Asker Uğurlama; Halk Danslarına Eşlik; Dinleti/Konser; 'Disko'	Düğün (Evlilik ve sünnet ritüellerinin <i>Nişan ve Kına Gecesi</i> aşamaları ile sınırlı)	Düğün: Evlilik ritüeli sınırlı.

Şekil numaraları ve adları şeklin hemen altına ortalı şekilde yazılmalıdır. Şekil numarası eğik yazılmalı, nokta ile bitmeli, hemen ardından sadece ilk harf büyük olmak üzere şekil adı dik yazılmalıdır.



Şekil 4. Beril'in 44 tartım kalıbındaki başarı düzeyleri.

7. Görseller: Yazı içerisinde resim, fotoğraf ya da özel çizimler varsa bu belgeler kısa kenarı 10 cm olacak şekilde 300 ppi'da (300

pixel per inch kalitesinde) taranmalı, JPEG formatında kaydedilmeli, ayrıca metin içinde kullanılan tüm görsel gereçler makaleye ek olarak JPEG formatıyla gönderilmelidir. İnternette indirilen görsellerin de 10 cm -300 dpi kurallarına uygun olması gerekmektedir. Görsellerin adlandırılmalarında, şekil ve çizelgelerdeki kurallara uyulmalıdır. Dergi editörlüğü, teknik olarak problemlili ya da düşük kaliteli resim dosyalarını yeniden talep edebilir ya da makaleden tümüyle çıkartabilir. Kaynak olarak kullanılacak görüntülerin kalitesinden ve yayımlanıp yayımlanmamasından yazar(lar) sorumludur.

Görsel numaraları ve adları görsellerin hemen altına ortalı şekilde yazılmalıdır. Görsel tipi ve numarası eğik yazılmalı (*Resim 1.*; *Şekil 1.*), nokta ile bitmeli, hemen yanından sadece ilk harf büyük olmak üzere görsel adı dik (normal) yazı karakteri ile yazılmalıdır.

Makalede yer verilen tüm görsellerin künye ve atıf bilgilerinin, KAYNAKÇA'nın sonuna **Görsel kaynaklar** başlığı altında verilmesi unutulmamalıdır.



Resim 10. Nikolai M. Suetin, 'Süprematist Kahve Takımı' (Rostovsky, 1990:139).

Şekil, çizelge ve resimlerin kullanıldığı sayfa sayısı 10'u geçmemeli, işgal ettikleri alan yazının üçte birini aşmamalıdır. Şekil, çizelge ve resimler istenirse aynen basılabilecek nitelikte olmak şartı ile metin içindeki yerlerine yerleştirilebilirler. Yerleştirmede sorun yaşayan yazarlar, bunlar için metin içinde aynı boyutta boşluk bırakarak içine şekil, çizelge veya resim numaralarını yazabilirler. Bu durumda makalede kullanılacak görseller makale akışına göre numaralandırılarak ayrı bir dosya olarak gönderilmelidir.

8. Dipnot: Dipnot kaynak göstermek için kullanılmamalı, dipnot kullanımına yalnızca açıklayıcı ek bilgileri için başvurulmalı ve otomatik numaralandırma yoluna gidilmelidir. Dipnotlarda kaynak göstermek için, metin içi kaynak gösterme yöntemleri kullanılmalıdır.

9. Alıntı ve Göndermeler: Yazar ister doğrudan ister dolaylı olarak yapmış olsun, tüm alıntılara göndermede bulunmalıdır. Göndermeler için **asla dipnot kullanılmamalı**, tüm göndermeler parantez içinde ve aşağıdaki örneklerdeki gibi yazılmalıdır. Beş satırdan az doğrudan alıntılar satır arasında, beş satırdan uzun alıntılar ise satırın solundan 1,5 cm. içeride, blok olarak ve 1,5 satır

aralığıyla yazılmalıdır. Satır arasındaki doğrudan alıntılar tırnak içinde verilmeli ve dik (normal) yazı karakteri ile yazılmalı; beş satırdan uzun olup ayrı paragraf olarak gösterilen doğrudan alıntılar ise tırnak işareti kullanılmadan dik (normal) yazı karakteri ile verilmelidir. Her iki alıntıda da italik yazı karakteri **kullanılmamalıdır**.

Gönderme ve alıntı gösterim biçimleri:

Tek yazarlı çalışmanın geneline yapılan göndermelerde; (Tunalı, 1996).

Tek yazarlı çalışmanın alıntı yapılan belirli bir yerine göndermelerde; (Yükselsin, 2010:15) .

İki yazarlı çalışmalara göndermelerde; (Yükselsin ve Küçükebe, 2010:676).

İkiden fazla yazarlı yayınlarda yalnızca ilk yazar soyadı ile; (McAdams vd., 1990:182) biçiminde gösterilmeli kaynakçada diğer yazarlarının ad soyad bilgileri de verilmelidir.

Yayın tarihi olmayan yapıtlarda ve yazmalarda yalnızca yazarların adı; (Seydi:15)

Yazarı belirtilmeyen ansiklopedi vb. yapıtlarda ise kaynağın ismi, varsa cilt ve sayfa numarası yazılmalıdır:

(Brittanica 8, 2010:189)

Metin içi alıntıda, gönderme yapılan yazarın adı veriliyorsa kaynağın sadece yayın tarihi yazılmalıdır:

Belkıs (2010:59), bu konuda “.....”nu belirtir.

İkinci kaynaktan aktarılarak yapılan alıntılar ise aşağıdaki örneklerdeki gibi yazılmalı ve kaynakçada asıl kaynak da belirtilmelidir:

Kaemmer (1993:9)'un da ifade ettiği gibi “.....” (Yükselsin 2009: 453'den).

ya da;

“.....” (Kaemmer 1993:9, Yükselsin 2009:453'den).

Kişisel görüşmeler, metin içinde soyadı ve tarih belirtilerek gösterilmeli, ayrıca kaynaklarda da belirtilmelidir.

“Gerekirse kaset alıp çalışıyoruz. Müşteriye karşı yok, yok” (Ürün 1997).

10. Kaynakça: Makalede gönderme yapılan tüm kaynaklar kaynakçada gösterilmek zorundadır. Gönderme yapılmayan kaynaklara asla yer verilmemelidir. Metnin sonunda, aşağıdaki örneklere göre gösterilmeli ve yazarların soyadına göre **abecesel/alfabetik** olarak sıralanmalı, ancak türlerine göre gruplandırılmadan yazılmalıdır. Kaynaklar, bir yazarın birden fazla yayını olması halinde, yayımlanış tarihine göre sıralanmalı; bir yazara ait aynı yılda basılmış yayınlar ise (1980a, 1980b) şeklinde gösterilmelidir. Çevrimiçi (*online*) veritabanlarından indirilerek kullanılmış basılı kaynakların internet adresleri ve erişim tarihleri de gösterilmelidir.

Kitaplar

Foucault, Michel (2007). *Cinselliğin Tarihi*, çev: Hülya Uğur Tanrıöver, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Özer, Yetkin (2002). *Müzik Etnografisi*. İzmir: Dokuz Eylül Yayınları.

Saygun, A. Adnan (1936). *Türk Halk Musikisinde Pentatonism*, İstanbul: Numune Matbaası.

_____ (1937). *Rize Artvin ve Kars Havalisi Türkü, Saz ve Halk oyunları Hakkında Bazı Malûmat*, İstanbul: Nümune Matbaası.

_____ (1949a). "Le Recueil et la Notation de la Musique Folklorique", *Journal of the International Folk Music Council* (1):27-33.

_____ (1949b). "Halk Türkülerinin Derlenmesi", *Müzik Görüşleri* (1):3-4.

Kitapçı Bölümler

Bohlman, Philip V. (2008). "Returning to the Ethnomusicological Past". *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*, ed. Gregory F. Barz – Timothy J. Cooley, USA: Oxford University Press, s:246-270.

Makaleler

McAdams, S., Winsberg, S., Donnadieu, S., De Soete, G., and Krimphoff, J. (1995). "Perceptual Scaling of Synthesized Musical Timbres: Common Dimensions, Specificities, and Latent Subject Classes", *Psychological Research* 58:177-192.

Nattiez, Jean-Jacques (1983). "Some Aspects of Inuit Vocal Games", *Ethnomusicology* 27(3):457-475.

Tezler

Küçükbebe, Murat (2008). *Batı ve Türk Müziği Üsluplarında Anlam Üretme Aracı Olarak Kemanın Sonolojik Analizi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.

Gazetede yayınlanan bir makale ya da haber

Kumcu, Erkan (2006). "Yapısal Değişimin Boyutları", *Hürriyet*, 16 Şubat, s. 8.

İnternet kaynakları

İnternette elde edilen verilerin kaynakları mutlaka gösterilmeli ve Kaynakçada erişim adresi ve erişim tarihi belirtilerek verilmelidir. Erişim adresi olarak kaynağın yer aldığı web sayfasının adresi (ana sayfa) değil, kaynağın/verinin doğrudan görüntülediği adres verilmelidir. Bu adres kaynaklarda künyeden bir satır alta gösterilmeli ve MS Word programının otomatik köprü eklemesi durumunda köprü kaldırılmalıdır.

<http://www.tdkterim.gov.tr/bts/> (Erişim tarihi: 04.10.2011).

Umunç, Himmet (2007). "Spenser'in Beden Alegorileri", *Yazında ve Çeviride Beden*, Akşit Göktürk'ü Anma Toplantısı (15-17 Mart 2006) İstanbul Üniversitesi. Erişim tarihi: 04.10.2011

<http://www.idea.boun.edu.tr/LINKS/7.pdf>

Kişisel görüşmeler

Ürün, Kadir (1997). Cümbüş çalıcısı ve şarkıcı Kadir Ürün (dölcü) ile çalgıcı kahvesinde yapılan görüşme, Edirne: 15 Temmuz.

Görsel Kaynaklar

Makalede yer verilen tüm görsellerin listesi, Kaynakça'nın sonuna **Görsel kaynaklar** adıyla eklenecektir. Basılı kaynaklardan alınan görseller dışında internet kaynaklarından edinilen görsellerin adresleri yalnızca burada aşağıdaki gibi gösterilecektir.

Resim 1. Nikolai M. Suetin, 'Süpermatist Kahve Takımı' (Rostovsky, 1990:139)

Resim 2. Claude Monet, "Monaco Kıyısı", 1884, 75x94 cm, Stedelijk Müzesi, Amsterdam.

<http://www.wikipaintings.org/en/claude-monet/the-corniche-of-monaco> (Erişim Tarihi: 04.12.2011).

YAZILARIN GÖNDERİLMESİ

Yukarıda belirtilen ilkelere ve yazım kurallarına uygun olarak hazırlanmış yazılar, “makale sunum formu” ile birlikte e-posta yoluyla **yedi.dergisi@gmail.com** adresine gönderilebilir.

Gönderilen yazılarda metin içinde kullanılan tüm görsel (resim, fotoğraf vb.) gereç ayrıca 7’inci maddede belirtilen resim kurallarına göre düzenlenerek JPEG formatıyla gönderilmelidir.

Çevirisi yapılmış makalelerin değerlendirmeye alınabilmesi için özgünlerinin ve makale sahibinden (asıl yazar ve/veya hak sahibi yayınevi) izin yazılarının da gönderilmesi zorunludur.

Ön inceleme ve hakem değerlendirmesi doğrultusunda geliştirilmek ve/veya düzeltilmek üzere yazarlarına geri gönderilen yazılar, gerekli düzeltmeler yapılarak en geç bir ay içinde tekrar dergiye ulaştırılır.

İletişim Bilgileri:

“YEDİ: SANAT, TASARIM ve BİLİM DERGİSİ” Yayın Sekreterliği

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Güldeste Sokak No:4, 35320 Balçova / İZMİR

Tel: (0-232) 412 90 08 Faks: (0-232) 412 33 39

Web Sayfası: <http://gsf.deu.edu.tr/index.php/yedi-dergisi> **e-posta:** yedi.dergisi@gmail.com

